الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس –المدية .

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

ارتحالات المعنى في الرّواية الحواريّة العربيّة

المعاصرة "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

وليد مباركي

إشراف الأستاذ:

أ.د مسعود ناهلية

السنة الجامعية

2023-2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

ارتحالات المعنى في الرّواية الحواريّة العربيّة المعاصرة "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد الطّالب:

وليد مباركي

إشراف:

أ.د مسعود ناهلية

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الجامعة	الرتبة	الصفة
مولاي منقدم	المدية	أستاذ محاض(أ)	رئيسا
مسعود ناهلية	المدية	أستاذ التّعليم العالي	مشرفًا ومقررًا
عيساني بلقاسم	المدية	أستاذ محاض (أ)	عضوا مناقشا
جوبلية نوال	المدية	أستاذ محاض (أ)	عضوا مناقشا
طيبي محمد	البليدة 02	أستاذ التّعليم العالي	عضوا مناقشا
بلعزوقي محمد	البليدة 02	أستاذ محاض (أ)	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية

2023-2022


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي عملي هذا إلى الّذي بكى لبكائي ، فرح لضحكي ،

إلى أبي قرة عينيي أطال الله في عمره

إلى الّتي ربّت فحنّت فجادت أمي الغالية حفظها الله

إلى إخوتي خالد وابراهيم، كمال ومحمد وعبد الرحيم وكل الأخوات . . .

إلى أصحابي وأصدقائي وعلى رأسهم محمد فوضيل

كلمة شكر

نشكر الله عز وجل الّذي رزقنا الصّحة والصّبر والقدرة على العمل في هذا البحث

ووفقنا لإتمامه ومن ثمّة نتوجه بالشّكر الجزيل للأستاذ الدّكتور ﴿ مسعود ناهلية ﴾

الّذي أشرف على هذا العمل، فقاسمنا مشقة البحث جزاه الله عنا كل خير .

شكر خاص لجميع أساتذة كلية الآداب واللّغات الّذين تعلمت منهم فاستفدت الكثير خاصّة

أساتذة مشروع الدّكتوراه أدب حديث ومعاصر 2019م الّذين أخلصوا فينا التّوجيه .

كما لا ننسى كل الزملاء الأفاضل، الّذين ساعدوني من قريب أو من

بعيد .

مقدمة

تعدّ الرّواية من أهمّ الأجناس الأدبيّة الّتي فرضت نفسها على السّاحة الإبداعيّة النّقديّة، مشكّلة بذلك حضورًا بارزًا ومتنوّعًا في شكل أدبيّ جميل، لما تمنحه من أشكال معرفيّة وجماليّة استقطبت اهتمام القرّاء على مختلف مستوياتهم الثّقافيّة والإيديولوجيّة، وخلقت مساحة مقروئيّة واسعة كونها أقرب للواقع وأصدقها تعبيرًا عنه، في صورة إسقاط للبنى الاجتماعيّة على العمل الرّوائي، مما يؤسس رؤية تستمد شرعيّتها من خلال نَظم العلاقة بين المادّة التّخيليّة والمرجعيّات الواقعيّة وهذا ما جعلها ميدانا خصبا لانتعاش الدّراسات والأبحاث، ولعل مما جعلها تحتل موقعا متميّزا في مجال الإبداع، انفتاحها على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضرها وتتفاعل معها وتنسجم وإيّاها لتشكّل في النّهاية حواريّتها الكبرى، وهو المبدأ الّذي يعود فضل توظيفه وبروزه إلى أعمال "ميخائيل باختين" إذ يسمح هذا التّنوع للنّصوص في الرّواية، من جميع الأجناس بتحقيقها للشّموليّة، من خلال جعلها في موضوع حوار وصراع دائمين، فتخلو من هيمنة الكاتب بلغته ورؤياه على باقي اللّغات والرّؤى داخل المتخيّل السّردي، والتّي يمثّلها وعي الشّخصيّات بذاتها وبالعالم من حولها فندرك ذلك من خلال لغتها الخاصّة، وتعدّد أساليب خطابها، وهذا ما يسهم في تعدّد الأصوات داخل الرّواية، فتلبّي جميع أذواق القرّاء.

يجد المتلقي ضمن هذا التعدّد ما يلبي ميولاته وهو ما يحقّق الوعي الشّمولي بالواقع، وبحضور سجلّات الكلام المتعدّدة والتّي تُبرز الفوارق الاجتماعيّة، إذ لكل طبقة اجتماعيّة معجمها الخاص ونبراتها الخاصّة وطريقتها الخاصّة في التّعبير، ومن خلال هذا نجد الرّوايّة تتكيّف مع المجتمع كما تتكيّف مع حياة الأفراد بشكل خاص، كما أنّنا نلمس هذا التّكيّف في تضمين الرّواية لعديد من اللّهجات بالتّهجين والأسلبة ... وغيرها من الطّرق، فتتشكّل بنية الرّوايّة الحواريّة وهو ما جعل باختين يرفع من شأنها، ويدعو إليها على حساب نظيرتها المونولوجيّة.

فكانت الحواريّة حدًّا فاصلا بين الرّواية التّقليديّة والرّواية الحديثة في الأدب الرّوسي، ولم تقتصر على هذا الأخير من الأدب بل إنّها كانت كذلك على معظم الرّوايات العربيّة المعاصرة، والتّي اتّخذت من حواريّة باختين بابًا للولوج إلى كتابة حديثة، فتخلّصت من أحاديّة المنظور لتنتقل إلى هذه التّقنيّة (الحواريّة)، ونذكر من أهمّ الأصوات العربيّة الّتي جسّدت هذه التّقنية في أعمالها – واسيني الأعرج – وقد ارتأينا من خلال بحثنا هذا أن نسلّط الضّوء على التّحليل الحواريّ لنموذج روائيّ عربيّ معاصر، يخصّ حركة المعنى داخل النّموذج المنتخب، على اعتبار أنَّ الرّواية الحواريّة رواية تعدّدية تفسح المجال للحركة في المعنى كما تفعل مع الحركة اللّغويّة.

فكانت أرضيّة دراستنا موسومة بـــ:

"ارتحالات المعنى في الرّواية الحواريّة العربيّة المعاصرة "رواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج" أنموذجًا"

سالكين المنهج السّوسيونصي وعلى هذا الأساس، ومن خلاله نحاول الإجابة على الإشكاليّة الآتية:

كيف تمظهرت الحواريّة في رواية نساء كزانوفا وإلى أيّ مدى سجّلت حضورها فيها؟ وما علاقة الحواريّة بارتحالات المعنى في الرّواية؟

وتحت هذه الإشكاليّة تنطوي عدّة تساؤلات فرعيّة نذكر منها :

كيف تفاعلت الخطابات داخل رواية نساء كازانوفا لتخلق الحواريّة؟

كيف تصارعت الإيديولوجيّات لتعبّر عن نفسها داخل رواية نساء كازانوفا؟

كيف تتفاعل الرّؤى والأصوات حول القضايا المطروحة داخل المتن الرّوائيّ؟

فكانت الإجابة عليها سببًا في اختيار هذا الموضوع، كما دفعتنا أسباب أخرى لاختياره منها الذّاتيّة وأخرى موضوعية.

أمّا الذّاتية فترجع لإعجابنا بالشخصيّة الأدبية لواسيني الأعرج الّذي أبهرنا بكتابة أدبيّة رائعة حول قضايا حسّاسة في المجتمع العربي، ولعل اكتساب هذه المكانة راجع لمساهماته الهائلة في الحياة الثّقافيّة في البلاد العربيّة والأوربيّة، كما أنَّ الحواريّة تُظهر نفسها في أعماله الرّوائيّة من خلال كل آليّاتها، وذلك ما جعل العديد من الدّراسات الأكاديمية من رسائل دكتوراه ومقالات، على اختلافها تتّجه نحو أعماله، فنذكر منها ما يتقاطع وموضوع دراستنا في جزئيّات منه:

رسالة: مسعود ناهلية، المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج 1990-2000.

رسالة: فتيحة العزوزي، إشراف محمد بشير بويجرة، الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج في ضوء جماليّات التّلقي.

ومقال: حسين قندة، التّداخل الأجناسي في روايات واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهى... عشتها كما أشتهتني" أنموذجًا، من الجنس والحدود إلى الكتابة واللّاحدود.

وإنّنا اخترنا هذا الأنموذج "نساء كازانوفا" لأنّه يعالج قضيّة إنسانيّة وليس قضية قوميّة فقط، مع أنّه مجال خصب لانتعاش مختلف الدّراسات المعاصرة بما فيها الحواريّة، فهي تحمل وتزخر بكم هائل من تعدّد الأصوات الّذي يُلقي عليها صفة الرّواية الحديثة (الحواريّة)، بالإضافة إلى رغبتنا في تقديم هذا العمل بغية أن يكون حلقة وصل بينه وبين الباحثين، خاصّة بعد تناولنا بعض المراجع الخاصّة

بالمعنى، والتّي جعلتنا نشعر بلزام وجود دراسة تحليليّة تبيّن بُعد التّقاطع الموجود بين (تعدّد المعنى والحواريّة) ونذكر منها:

محمد علي الخولي، علم الدّلالة (علم المعنى).

أحمد مختار عمر، علم الدّلالة.

وأمّا فيما يخص الأسباب الموضوعيّة فتعود إلى خدمة البحث العلمي من جهة، ومن جهة أخرى دراسة الأدب العربيّ المعاصر، لما يعانيه هذا الأخير من نقص في المتابعة –وحين نقول بالنّقص نقصد ذلك ولا نصفها بالعدم–، وكذا محاولة استجلاء الغموض الّذي يكتنف الحواريّة داخل النّص الروائيّ العربيّ، ومنه الكشف عن مدى تجسيد هذه التّقنيّة (الحواريّة) في الرّواية العربيّة، وإن كان للكتابة عمومًا قصد من ورائه معنى معين، فإنّنا نرى أنَّ الكتابة في الرّواية الحواريّة بشكل عام تساهم في تجلّي المعاني متعدّدة مرتحلة.

إضافة إلى الرّغبة في معرفة الدّور الّذي تمثّله الرّواية الحواريّة في تجلّي ارتحالات المعنى، ومنه العمل في هذا البحث بغية التّأكّد أنّ النّص السّردي العربيّ بمكوناته الخطابيّة أخذ طابع العالميّة، ولو لم يكن كذلك لما نال هذا الموضوع (الحواريّة) اهتمام الدّارسين والباحثين العرب ومنهم الّذين نستند إليهم في عملنا هذا مثل:

حميد لحمداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجي.

حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية –مدخل نظري–.

محمد برادة، الخطاب الروائيّ (ترجمة عن باختين).

محمد بوعزة، حواريّة الخطاب الروائيّ (التعدّد اللغويّ والبوليفونيّة).

ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي ومراجعة حياة شرارة.

مريم جبر فريحات، البوليفونيّة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى.

هديل عبد الرزاق أحمد، تعدّد الأصوات في الرّواية العراقيّة –دراسة نقديّة في مستويات وجهة النّظر–.

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة والخوض في هذا البحث سنتبع خطّة تحدّد اتّجاهات ومعالم الدّراسة، متمثّلة في مقدّمة، مدخل، وثلاثة فصول، ثم خاتمة، ملاحق، وقائمة مصادر ومراجع، وفي الأخير ملخص للدّراسة بحول الله .

فالمدخل خصّص للبحث في الرّواية الحواريّة مبرزين إشكاليّة الاصطلاح ومدى تلقيها للعرب من الغرب.

ثمّ قضيّة موقع المعنى في حيز التّواصل، على اعتبار أنَّ الرّواية الأنموذج في هذا البحث رواية اجتماعيّة، تقوم على التّواصل بين الشّخصيّات على اختلاف الطّبقات والإيديولوجيّات، وهذا التّواصل يبنى على هدف أوليّ يتمثّل في نقل المعنى.

أمّا الفصل الأوّل فعُنون بـ(تخلل الأجناس التعبيرية) والّذي تعرضنا فيه للأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة المتفاعلة فيما بينها والموظّفة في نصّ الرّواية من أجل المقصديّة العامّة، ودورها في تحقيق الطّرح الحواريّ.

أمّا الفصل الثّاني عُنون بـ(بصورة اللّغة) وفيه تمّ التّطرق إلى أهمّ مبحث تقوم عليه الرّواية الحواريّة كمبدأ لها وضع أساسه ميخائيل باختين، فهي الصّورة

الّتي تعالج طرائق تشييد اللّغة في الرّواية، والّذي يقوم على ثلاثة مباحث أساسيّة: الحوار الخّالص الصّريح، والتّهجين، وتعالق اللّغات والملفوظات.

وبعد الفصلين السّابقين يمكننا من خلالهما طرح فكرة ارتحالات المعنى في الرّواية، ومنه الانتقال إلى الفصل الثّالثّ والمعنون بـ(حيل الكاتب في ارتحالات المعنى داخل الرّواية الحواريّة) مقسّم إلى أربعة مباحث: التّفاعل الزّمني، وتعدّد الشّخصيّات وألقابها، والمكان كفضاء، ثمّ تعدّد المعاني عند البطل بين وعيه بالعالم ووعيه بالذّات، حتى نحاول توضيح دورها كتقنيّات يلتجأ إليها الكاتب لإظهار تعدّد المعاني وارتحالاتها بين شخصيّات العمل الأدبيّ.

وانتهينا في بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، لتكون عبارة عن خلاصة عامّة تجمع الإجابات عن الأسئلة المطروحة في المقدمة، ومُنتهى لآخِر التّحليل.

وكأيّ بحث أكاديميّ تعترضه جملة من الصّعوبات فقد واجهتنا أهمها، صعوبة التّحصّل على بعض المراجع، وضبط منهجيّة بحثيّة ملائمة للموضوع الّذي رأينا أنَّه يمزج بين موضوعين متقاطعين (تعدّد المعاني والحواريّة)، إذ لم نلتق بدراسة مسبقة تجمع بينهما، وهذا لا ينفي وجود دراسات سابقة في كلّ منهما، والتّي كانت قاعدة أوليّة أمكن لبحثنا هذا الاستفادة والانطلاق منها، ونذكر منها:

جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، 2013/2012، (جامعة بسكرة).

إيمان مليكي، الحواريّة في الرّواية الجزائريّة "الغيث لمحمد ساري، مرايا متشظّية لعبد المالك مرتاض، دم الغزل لمرزاق بقطاش" نماذج، مذكرة ماجستير،2013/2012، (جامعة باتنة).

بوزبوجة عبد القادر، نظرية السّياق عند اللّغويين والبلاغيين العرب، رسالة دكتوراه 2007/2006، (جامعة وهران).

وختامًا لا يشكر الله من لا يشكر النّاس، فبعد شكر الله وحمده أن أعانني على بلوغ نهاية البحث، أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان إلى كلّ من ساهم في إنجازه ولو بكلمة، وأخص بالذّكر الأستاذ المشرف مسعود ناهلية الّذي أخجلنا بأخلاقه وتفانيه في المساعدة بالتّوجيهات والنّصائح، في أحسن أحواله وفي أصعبها، إذ لم يتوان على التّوجيه والخوض في مشقّة هذا البحث حتّى وهو على فراش المرض، فجزاه الله كل خير، كما لا ننسى بشكرنا كل أساتذة مشروع الدّكتوراه الخاص بدفعتي.

مدخل

1/ الرّواية الحواريّة، من الغرب إلى العرب:

1.1/ من الغرب:

للوصول إلى المعنى المراد من الحواريّة المهتمة بالمتكلم داخل الرّواية، علينا الاتّفاق على أنَّها ذلك النّص الدّيالوجي، الّذي "**لا ينفرد فيها صوت واحد بمجموع العالم الرّوائي**"[1]، وبذلك تتجاوز وجه الرّواية في مرحلتها الأولى بداية القرن العشرين (الرّوايــة المنولوجيّــة) بفاصــلها –ميخائيــل بــاختين– علــى ضــوء دراســاته فــي دوستويفيسكي (الجريمة والعقاب، وثلاث ميتات، وكرمازوف...).

إنَّ أكثر ما يميز الرّواية الحواريّة (الأجناسية وصورة اللغة)، فهي كجنس أدبي "–**في تصور باختين– بالمقارنة مع الأجناس الأخرى إنَّها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الدّاخلية بين أجناس مختلفة (الشّعر، النّثر، الرحلة المذكرات، الرّسالة...) وبين لغات متعدّدة (الفصحى، العاميّة، اللّغة الراقيّة، اللّغة المبتذلة، لغات الطبقات الاجتماعيّة المختلفة، لغات المهن، اللّهجات...)، بحيث يمتاز التّعدّد اللّغوي الخاصيّة الجوهرية للخطاب الروائي، لأنَّ الرّواية بنظر باختين ((هي التّنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا))**".[2] وبذلك يحيلنا باختين إلى فكرة التّعدّدية والحركيّة والتّفاعل، أي اللاثبات، وهو ما يصور الواقع الاجتماعي بلغته وإيديولوجياته، كونه مكون من طبقات وفئات متباينة، والرّواية هي ذلك الجنس التّعبيري الأقرب لتصويره، "**فالمظهر اللّساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي**"[3]، لم ينطلق باختين من فراغ لبلوغ هذا، بل بعد

---

[1]–حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، مكتبة الأدب المغربي، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، ط1،1989 م، ص83.

[2]–محمد بوعزة، تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م،ص17.

[3]–حميد لحمداني، النّقد الروائي والإيديولوجيا–من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الروائي–المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنانَّ، ط1،1990،ص49.

دراسته للرّواية ونخص بالتذكير روايات ديستويفسكي بلغتها وأسلوبيتها...، فهو "**خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات**"[1] ليكون الظهور الأوّل على يده، بعد دراسته للنظرة النّقديّة التّقليديّة في الرّواية، الّتي اعتبرت المؤلف ذلك المحرك للفن الرّوائي بشخصياته وأحداثه وديناميته، فسلطته التّامة تعمل على بروز زاوية النّظر الأحاديّة، وهو الأسلوب الّذي سبق ظهور فكرة الحواريّة لدى ميخائيل باختين، حيث يوسع دائرة هذا الأسلوب بقوله: "**الأسلوب هو الرّجل لكن باستطاعتنا القول بأنَّ الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بالضبط الرّجل والطبقة الاجتماعيّة كما تتجسد من خلال المستمع الّذي يساهم بفعالية في الكلام الدّاخلي والخارجي مع المتكلم الأوّل**"[2]. لتكون الرّواية الحواريّة مسرحا لجملة من الرؤى المختلفة، ورؤية المؤلف واحدة منها.

فالرّواية الحواريّة بشكل عام عند باختين هي"**الرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الرّوائية، توجد دائما علاقات حواريّة، أي أنَّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي counterpoint، حقا إنَّ العلاقات الحواريّة هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود repilications الخاصّة بالحوار الّذي يجري التّعبير عنه خلال التّكوين، إنَّها ظاهرة شاملة تقريبًا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانيّة، تتخلل تقريبًا كلّ ماله فكرة ومعنى.**"[3]، من خلال هذا الملفوظ، يتضح جليًا أنَّ الحواريّة معادلة لتعدّد الأصوات، تتجاوز الحوار الخارجي بين الشّخصيات إلى التّفاعل بين كل علاقات الحياة الإنسانيّة، وهذا التّفاعل في

[1]–ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، تر جميل نصيف التّركيني، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1986،1م،ص11.

[2]–أنور المرتجي، ميخائيل باختين النّاقد الحواري، مجموعة مقالات مترجمة، منشورات زاوية، الرباط، دط،2009،ص61.

[3]–ميخائيل باختين، شعرية ديوستويفسكي،ص59.

تعبيره المجازي صورة مطابقة لمزج الألحان في الأعمال الموسيقيّة، فبها يكمن التّفاعل بين الأساليب، والرؤى، والأجناس، واللّغات، والمواقف، والفضاءات، والأحداث... أي كل ما له علاقة بالفن الرّوائي.

كما أنَّ باختين ركّز على حيادية المؤلف في رؤيته وأسلوبه من خلال الرّواية الحواريّة، إذ جعل منه ذلك الصوت المساوي لباقي الأصوات في الرّواية المتعدّدة الأصوات، والجامعة لجملة إيديولوجيات، متصارعة تجسيدا وتشخيصا للصّراع داخل المجتمع، فيقول باختين: بـ"**حياد الكاتب المطلق، هذا الحياد الّذي لا يمكن معه أبدًا أن تكون للرّواية –في جملتها– دلالة إيديولوجية واحدة هي المعبّرة عن قصديّة الكاتب، ففي المقدّمة الّتي كتبتها(جوليا كريستيفا) لكتاب (باختين) شاعرية (ديستويفسكي) نراها تؤكّد هذا التّوجه وتعتبر (باختين) بعيدًا عن القول بإيديولوجيّة الرّواية، وإنَّه فقط يقول بأنَّ الرّواية تحتوي على مجموعة من الإيديولوجيات المتواجهة والمتصارعة فيما بنيتها.**"[1]،

فكريستيفا بعد دراستها لباختين أسست لعلم جديد (التّناص)، وبالرجوع إلى تعريفاتها من خلال المقالات والكتب يتضح جليا تقاطعه وحواريّة باختين في جلّ أفكاره، فالنّص عندها هو ذاك البناء المفتوح إذ "**يرتبط النّص، عند كريستيفا، بما يسمى بـ(الإنتاجية النّصيّة) وهذا يدعونا إلى التّخلي على اعتباره بناء مغلق، والنّظر إليه كمجال إنّتاج وتوالدّ مستمر**"[2]، وهو ما يدعو إليه باختين باعتباره الرّواية نصّا تفاعليا يستفيد من النّصوص السّابقة، وهذا الاستدعاء للنّصوص الأخرى بأجناسها المختلفة، يتمّ بقصديّة خدمة للكلمة الحاملة للفكرة في الرّواية الحواريّة، وهو ما يندرج تحت غطاء تعدّد الأصوات، إذ إنَّ الكلمة بذلك تصبح

[1]–حميد لحمداني، النّقد الروائي والإيديولوجيا، ص82.

[2]–ينظر، تيفان ساميورت، التّناص ذاكرة الأدب، تر نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص99.

ثنائيّة الصوت، أمَّا كريستفا فإنَّها تسير على نفس خطى باختين: "**فالتّناص هو مجال تقاطع وتلاق وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور مجموعة من النّصوص(على الأقل نصّين)، وفي هذا تقول كريستيفا: (إنَّ الكلمة (النّص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقّرأ فيها على الأقل كلمة أخرى) (...) فحينما يقوم نص باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنَّه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه بـ (الهدم والبناء) أو (النّفي والإثبات) المتزامنين وتحكم السياق في العملية التّناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي**"[1].

بذلك يمكن الحكم على أنَّ جوليا كريستيفا قد استفادت من حواريّة باختين، فجعلت الحواريّة قاعدة انطلاق التّناص وميلاده، فحوار النّصوص الّذي اعتمده باختين في الحواريّة هو نفسه منطلق جوليا كريستيفا الّذي اعتمدته في التّناص، كما أنَّه يجدر بنا التّوقف عند ترديدها الواضح للمصطلحات الّتي استعملها باختين خاصّة في كتابها (séméiotiké)، فهي "**استثمرت الأفكار الأولى الّتي كانت تكتب عن (السرقات الأدبية، وأفادت خصوصا من باختين فجعلتها هي: intcrtextualité، أو إنَّتاجية النّص productivité textuelle، أو الإنتاجية المسماة نصّا productivité dite texte، على الأصح من وجهة ومَنطقة نظريتها بتغذيتها بالرياضيات من وجهة أخرى، فهي أوّل كاتبة باللّغة الفرنسية بلورت هذا المفهوم فشاع عن طريق كتابها الآنف الذّكر، وضاع حق ميخائيل باختين الّتي عرفت جهوده تحت مجموعة من المصطلحات الّتي تؤسس للتّناص بصورة غير مباشرة مثل : البنى الحواريّة للنّص les structures dialogiques، وكرنفاليّة النّص le carnavalesque، وتعدّدية أصوات اللّغة**

[1]–محمد وهابي، مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، جدة، ج54،م14، شوال 1425هـ–ديسمبر2004، ص391.

la ployphonique des langages."[1]، فهذا تصوير يظهر الطريق من حواريّة باختين إلى تناص كريستيفا.

2.1/ إلى العرب:

لم يقتصر فهم المبدأ الحواري لباختين والخوض فيه على الدّارسين الغرب فقط، بل تلقاه العرب فأدلوا بآرائهم النّقدية، خاصّة بعد وفود هذا المبدأ على الرّواية العربيّة، لنجد محمد برّادة لا يُفوت البحث في الحواريّة بترجماته وكتاباته، ليعرفها بقوله: "**إنَّ الرّواية، عند باختين، جزء من ثقافة المجتمع، والثّقافة، مثل الرّواية، مكون من خطابات تعيشها الذّاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات، وهذا هو ما يفسر حواريّة الثّقافة وحواريّة الرّواية القائمة على تعدّد الملفوظات واللّغات والعلامات(...) وجميع (المظاهر) في الحياة، كما في الرّواية، تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا، خاصّة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الّذي أعطاه لها باختين.**"[2]، وبهذا يكون محمد برادة قد بسّط المبدأ الحواري في الرّواية، ليوازي بينها وبين ثقافة المجتمع، فهي أقرب تعبير لواقعه وتراثه، وبما أنَّ اللّغة هي أداة التّواصل الأقرب لنقل التّراث والواقع داخل المجتمع، فعلى اللّغة أن تكون محورا يحدد من خلالها كل واحد موقفه، وهو ما يؤكده حميد لحمداني بقوله أنَّ: "**أهمية الرّواية الدّيالوجيّة تأتي من كونها تعرض للحقيقة التّاريخيّة الواحدة من منظورات وأساليب متعدّدة في لحظة واحدة، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك النّاس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذّات طابعها الشّمولي، في تصوير الواقع الإيديولوجي والثّقافي، في الوقت الّذي**

[1]–عبد المالك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، دار هومة للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، ط02،2010م، ص276.

[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع،القاهرة، ط1،1987،ص22.

تحتفظ فيه الرّواية المنولوجيّة بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة النّظرة الواحدة للعالم"[1].

كما توقف برادة عند الكلمة من المنظور البختيني، في حديثه عن التّشخيص الأدبي للّغة ولخطاب الآخرين، وطرائق تشييدها في الرّواية، فأكّد على رؤية باختين اتجاه الإنسان وكلمته، فـ"**المتكلم في الرّواية دائمًا، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجي، وكلماته هي دائمًا عينة إيديولوجيّة...**"[2]، ويشترط في النّقل لكلام الآخرين وتشخيصه، الضرورة الدّاخلية لكل لغة ومنطقها لطبيعتها الاجتماعيّة، وبذلك تجاوز النّقل الحرفي للكلمة، أمَّا عن الطّرائق المثلى لتشييد اللّغة في الرّواية بصورتها الحواريّة، قد أشار برادة إلى آليات باختين الثّلاثة:

"**-الحوار الخالص الصريح.**

-التّهجين.

-تعالق اللّغات والملفوظات، (الأسلبة والتّنويع والباروديا)"[3].

أمَّا عن خصوصية هذه الأنَّماط الثّلاثة لخلق حوارية اللّغة في الرّواية، والّتي يرى باختين أنَّها أساس تكوين صورة اللّغة، على اعتبار الرّواية تتحدث بأكثر من لغة، إذ تعتمد تعدّدية الأصوات اللّغوية، فوجب تحديد كل نمط وخصوصيته بما يميزه عن النّمطين الآخرين، إلَّا أنَّ حميد لحمداني يرى أنَّ باختين لم يهتم بتوضيحها حدّ التّمييز المطّلق بينها، فـ"**ليس بين أشكال الحواريّة الرّوائية الثّلاثة -التّهجين، حوار اللّغات، الحوار الخالص،- تمايز مطلق، ذلك أنَّ التّعريفات الّتي**

[1]-حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، ص45.

[2]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[3]-نفسه، ص18.

قدّمها (باختين) نفسه لكل شكل، نراها تلتقي مع الشّكلين الآخرين، وهذا يزيد في مسألة التّمييز بين تلك الأشكال"[1].

برّر حميد لحمداني الالتّباس الوارد بين الأشكال الثّلاثة بتداخلها عمليًا في العمل الرّوائي الواحد، ثمّ إنَّ ميخائيل باختين لم يهتم بتقديم الشّواهد الكافية لتحديد التّمايز بين الأشكال الثّلاثة، إذ يشير إلى ذلك في شرحه للتّهجين من خلال كتابه أسلوبيّة الرّواية في قوله: "...**نوضح هذا الأمر –متفادين النّقص الحاصل في تقديم النّماذج الحيّة عند باختين أثناء صياغته لأفكاره–"[2].**

كما توقّف حميد لحمداني في تكوين الرّواية الدّيالوجيّة مقابل الرّواية المنولوجيّة عند "**أنماط الوعي والإيديولوجيات**"[3]، فربط الوعي بالرّؤية، إذ إنَّها في الرّواية الحواريّة "**لا تتحقق إلَّا عندما يحصل وعي الذّات عند الأبطال على درجة معينة من الاستقلالية**"[4]، وإلَّا كانت الرّواية منولوجية، إذن تعدّدية زوايا النّظر المختلفة شرط في تشكيل الرّواية الحواريّة.

أمَّا عن الإيديولوجيا فإنَّ باختين "**في كتابه (الماركسيّة وفلسفة اللّغة) أكّد العلاقة المتينة بين اللّغة والإيديولوجيّة، انطلاقًا من إنَّ الوجود الاجتماعي ينجز أشكالًا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصاديّة والاجتماعيّة، فطبيعة التّواصل الإنساني تجعل اللّغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعيّة، وتعبيرًا عن رؤاهم الفكريّة، وبالتّالي تتخلى اللّغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النّزعة الاجتماعيّة الّتي توظفها، فاللّغة في**

---

[1]–حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، ص 85/84.

[2]–نفسه، ص 86.

[3]–نفسه، ص43.

[4]–نفسه، ص43.

ارتباطها بالبنية المجتمعيّة، وتعبيرها عن الوعي، تتحول إلى جملة من الأدلة الإيديولوجيّة الرامزة."[1]. وهو ما يعني أنَّه باللّغة يتم تشخيص إيديولوجيّة الفرد في المجتمع، لتكون كلمة الشّخصية تعبيرا عن وعيها، وعلى اختلاف الوعي تكمن الدّلالات الرامزة.

2/ المعنى:

إنَّ أوَّل ما يقف عنده المتكلم في وضعية تواصل ما، هو الوصول إلى المعنى، فمهما اختلفت الوضعيات، والطرق، واللغات، إلَّا أنَّ الهدف واحد متمثل في نقل المعنى وبذلك يكون "**هو جوهر الاتصال، ولابد أن يتفق متكلمو لغة ما على معاني كلماتها، وإلَّا فإنَّ الاتصال بينهم سيصبح صعبًا جدًا أو مستحيلا أحيانا.**"[2] وليتم الاتفاق كان من الضروري الفصل بين الاتّفاق المعجمي والاتّفاق الاستعمالي فـ"**نحن في حاجة إلى أن التّمييز بين ما قد يبدو أنَّه معنى عاد للكلمة أو الجملة ومعناها الّذي تكتسبه في ظروف خاصة محددة، وهذا بالضبط هو التّمييز بين معنى الكلمة المعجمي في مقابل المعنى النّاتج عن الاستخدام، أو هو كما اقترح بعض الفلاسفة واللّغويين هو التّمييز بين الدّلالة والتّداولية pragmatics، وهناك تمييز آخر أشار إليه جون لاينز وهو التّمييز بين معنى الجملة وبين معنى النّص (معنى الملفوظ أو الخطاب uiterence) الّذي يشمل كل النّواحي الثّانوية للمعنى وخاصة تلك المتعلقة بالسياق، هذا التّمييز مهم لأنَّه يسمح لنا بأن نقول شيئًا ما ونعني آخر.**"[3] إذ إنَّ المعنى ضربان مختلفان أحدهما مفهوم من قواعد اللّغة ومعاجمها بضوابط وقوانين وبذلك يكون معنى عاما، أمَّا

[1]–عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص270.

[2]–محمد علي الخولي، علم الدّلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، دط،2001،ص64.

[3]–صلاح الدّين صلاح حسنين، الدّلالة والنّحو، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، دت، ص13.

الضـرب الآخـر فهـو خـاص تصـنعه أمـور خـارج اللّغـة يـتم توجيهـه عـن طريـق الاستخدام، لذا كان للمعنى أنواعا نحددها كما يلي:

1.2 /أنواع المعنى :

1.1.2 /المعنى الأساسيّ أو الأوّل أو المركزي:

هو المعنى القاموسي الّذي تحمله كل كلمة وهو أوّل ما يتصور في الذِّهن، بمواجهتنا أو صياغتنا لمجموعة حروف من أجل كلمة ما، أو جمع كلمات لتركيب جملة صحيحة تركيبيًا ونحويًا.

فكلمة (رجل) مثلًا عبارة عن اجتماع جملة من الحروف، هي (الراء، والجيم، واللام)، وذلك وفق ما هو مصطلح عليه في الوضع العربي، وتعني في معناها الأساسيّ: ذلك الكائن الحيّ العاقل الذّكر، أيّ "**إنَّه المعنى المتّصل بالوحدة المعجمية حينما ترد منفردة**"[1].

2.1.2 / المعنى الإضافي :

هو المعنى الثّانوي، وأكثر ما يتميز به عدم الثّبات والشّمول، بل يختلف تحت الظّروف المتعدّدة المساهمة في تشكيله كالثّقافة، أو الخبرة، أو الزَّمن، إذ إنَّه "**المعنى الّذي يملكه اللّفظ عن طريق ما يشير إليه، إلى جانب معناه التّصوُّري الخاص، وهذا النّوع من المعنى زائد عن المعنى الأساسي، وليس له صفة الثّبوت والشّمول، وإنَّما يتغير بتغيُّر الثّقافة أو الزَّمن أو الخبرة**"[2]، فبوقوفنا عند التّركيب (كرسيّ الرئيس) يعني (المقعد أي قطعة الأثاث الّتي يجلس عليها السيد الرئيس) فهو أصل مهمته، إلَّا أنَّ هذا الكرسي أصبح يحمل معنى القيادية والتّرؤُّس، وهو ما

[1]–أحمد مختار عمر،علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5،1998م،ص37.

[2]–نفسه، ص37.

يدفعنا لتجنب المعنى الأوّل الأساسي والتّوجه نحو المعنى الثّاني الثّانوي الّذي يبدي ممارسة صاحبه، فأُلحق معناه بمعنى وظيفة مستخدمه، لنجد بعضهم يقول: فلان سيفوز بالكرسيّ، وبذلك تكون ."**كثيراً من الكلمات تحمل معنى آخر بالإضافة إلى المعنى الأساسيّ. هذا المعنى يدعى المعنى الإضافي أو المعنى الثّانوي.**"[1]، ويتأتى هذا المعنى على شكل صور مختلفة لمؤثرات عديدة نذكر منها:

1.2.1.2 / المعنى الأسلوبي:

إنَّه على اعتبار تعدّد مستخدمي اللّغة الإنسانيّة فيمكن اعتبارها ذات صور أسلوبية متعدّدة، بخطابات مختلفة باختلاف قائليها، ومنه يتكون المعنى المحمول في اللّغة الّتي ينتمي إليها القائل، والّذي تخضع لغته لظروف تاريخيّة واجتماعيّة وجغرافيّة وعمريّة وثقافيّة وإيديولوجيا... فأسلوب العامي في خطابه مختلف عن أسلوب المتعلم، وحتى المتعلم المنتمي إلى الحقل الأدبي في خطابه يختلف عن المتعلم المنتمي إلى الحقل العلمي، لذلك حين وقوفنا على عمل فني كرواية (نساء كازانوفا) يتضح جليا الفرق بين خطاب، (عكاشة) الطفل اللقيط محدود المعرفة الغير متعلم وهو يواجه خلدون الأستاذ الجامعي المتعلم، وحتى هذا الأخير يختلف خطابه الفلسفي الأدبيّ، مع خطاب الإمام زكريا رجل الدّين المتعلم وهو يلامس العواطف بصوره وجمالياته الأسلوبية وخيالاته بصيغه الأدبية، بخلاف الخطاب العلمي لرؤساء المخابر الطبية الثّلاث على وثيقة الإقرار الجينيّ بالأبوة في نفس الرّواية كان متفق عليه بألفاظ وصيغ محكمة دقيقة ومعبرة، إضافة إلى هذا فـ"**كثير من الكلمات تحمل من المعنى ما يدل على مستوى الكلام وأسلوبه وواسطته. هل تستخدم الكلمة في الكتابة أم المحادثة أم الخطابة؟ مثلًا، (أيها النّاس) ليست للمحادثة بل للخطابة، هل الكلمة ذات مستوى رسمي أم عامي أم مبتذل؟ هناك**

[1]–محمد علي الخولي، علم الدّلالة(علم المعنى)، ص76–77.

كلمات مبتذلة لا يجوز استخدامها في موقف رسمي. هل الكلمة ذات استخدام نثري أم شعري؟ مثلًا، (يا صاح) تستخدم في الشّعر وليس في النّثر. وتظهر مستويات الاستعمال وظلال المعنى الأسلوبي في الكلمات مثل: أمي/ماما، والدّي/دادي، أبي/بابا، كريمته/ابنته/بنته (في العامية)، عقيلته/ حرمته/ امرأته/ مرته (في العامية)."[1]

وبذلك تجد اسم شخصية واحدة في عمل فني واحد تتعدّد، فكل متكلم يتلفظ بالاسم الّذي يرى أنَّه يحمل المعنى الملائم لهذه الشّخصية، وكل اسم يعبر عن إيديولوجية ومستوى الشّخص الّذي يستخدمه لهذه الشّخصية، وبذلك تتعدّد المعاني، فهذه شخصية لوط في رواية (نساء كازانوفا) تتلقب بـ "كازانوفا": في الوسط الاجتماعي كدلالة للتعظيم في الصفحة147، ورب صغير: عن نفسه صفحة 152، النّمرود: من شخصية مباركة الّتي تلاعب بها في الصفحة 47، الطاغية: من حواشي القصر لمن يعرف زلّاته وخطيئاته في حق نسائه، الكونت المسكين: بارودًا من زوجته روكينا الّتي فضّت غشاء بكرتها مع عشيقها قبل زفها له في الصفحة 345.

ومن هنا يكون النّمط الأسلوبي المعبر به، قد يختلف باختلاف منزلة قائله أو مستواه الثّقافي ومنطلقه الإيديولوجي... .

2.2.1.2 / المعنى النّفسي :

للحصول على المعنى يجب الدّخول في عملية تحليل وتركيب واسعة للخطاب بإخضاعه لعوامل عدَّة، النّفسي أو الاجتماعي أو الثّقافي...وغيرها، فكلها تساهم في تحصيل المعنى، كما إنَّها تعطينا دلالات عن خصائص المتكلم، فتجد

[1]–محمد علي الخولي، علم الدّلالة(علم المعنى)، ص77.

المتكلم يعبر عن موقف معين بتوظيف عبارات ذات بعد نفسي قد تكشف مستواه الثّقافي، أو أنَّه في مقام الحكم عليه لتجد لغة المتحدث توضح ذلك، فبعض الألفاظ نجد لها قبولا من شخص ما، واللّاقبول عند شخص آخر، أو عند نفس الشّخص باختلاف الزمن لخضوعها إلى عوامل كالمآسي النّفسية الّتي تُكسب اللفظة معنى وجدانيًا سلبيًا، أو الآمال الجديدة الّتي تُكسبها عواطف حُبٍ مثلًا، فتُغير لها المعنى، ومنه يكون المعنى مقيَّدًا تحت الذاتية للمتلفظ أي " **يشير إلى ما يتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد، فهو بذلك معنى فردي ذاتي، وبالتّالي يعتبر معنى مقيدًا بالنّسبة لمتحدث واحد فقط لا يتميز بالعمومية ولا التّداولية بين الأفراد جميعًا** "[1]، فزواج الرجل على زوجته سيصنع منها إنّسانا في أقصى حدود الغضب، ولكن هذه لالة كبيرة بعد أن كان زواج كازانوفا الأوّل عليها تقول فيه: "**أحسست بغضبي وحزني(...)**"[2]، ها هي تقول عكس ذلك بعد تعاقب أعراس أخرى لزوجها: "**كلّ أعراسك اللاحقة وضعتني في منأى عن الغضب، أصبحت بلا إحساس**"[3]، فهذه الحادثة (زواج الرجل على زوجته) كانت تحمل معنى الغضب والألم، لكن هذا المعنى ولو إنَّه يخضع لنفس الشّخصية قد تلاشى وارتحل إلى اللاشيء لعوامل نفسية ناتجة عن مآس وآلام متراكمة، ومنه تمّ الحفاظ على نفس الموضوع للتعبير عنه في حين تغيير نوع الخطاب وما يحمله من معنى عن الأوّل .

3.2.1.2 / المعنى الإيحائي:

[1]–أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص39.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، رواية عربية ، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، خاصة بفلسطين، ط3، 2017م، ص136.

[3]–نفسه، ص143.

بتحليل التّراكيب اللغوية نقف عند تلك القابلة لحمل إيحاءات متعدّدة خفية إلى جانب المعنى الظاهر، فيكون المعنى الإيحائي فيها"**هو ذلك النّوع من المعنى الّذي يتعلَّق بكلمات ذات مقدرة خاصَّة على الإيحاء نظرًا لشفافيتها**"[1] .

وبذلك نجد مثلًا فكرة الدّخان الأسود الّتي تحمل معنى النّار، توحي أيضًا إلى طقوس الفاتيكان في إعلان اختلافهم على تعيين البابا، كما يمكن لهذا المعنى أن يرتحل لمعنى آخر بمقام آخر وهو اتفاق إخوة على تعيين وريث في مجتمع مغاير (مسلم)، وفي هذا النّص الواقعة أحداثه على أرض مسلمة :"**لا يرى سكان منارة سيتي إلَّا الدّخان الأسود وهو يتصاعد في خط مستقيم من المدخنة البرونزيَّة،(...) الإمَّام زكرياء الّذي أخبر بالفكرة منذ بدأ تنفيذها هو من أشاعها في صلاة الجمعة الّتي أعقبت استخدام المدخنتيت لأول مرة في منارة سيتي(...) عليلو الّذي سرَّب فكرة الدّخان للأمَّام كان يعرف إنَّ العادة قديمة ولا علاقة لها بالطقس الإسلامي، المعروف لدى الجميع إنَّ الفاتيكان هم أوَّل من قام بذلك لإعلان اختلافهم على تعيين البابا، أو اتفاقهم بحسب لون الدّخان(...)**"[2] يتضح لنا المعنى الإيحائي للدخان كتعبير مجازي، ليرتحل معناه داخل الرّواية الحواريّة، من خلال اعتبار هذا الخطاب جنس غير أدبي يتداخل معها ليصنع فيها معنى إيحائيا.

4.2.1.2 / المعنى النّسبيّ*[3] :

إنَّ العمل الفني ليس علمًا دقيقًا يخضع لضوابط ثابتة، بل إنَّه مزيج من المتغيرات الّتي تخضع لوجهات نظر مختلفة، فتجد الرّواية الحواريّة تحمل جملة من

[1]–أحمد مختار عمر،علم الدّلالة، ص40.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص31.

[3]–أي انتساب المعنى للذات القارئة بتحديد المعنى حسب وجهة نظرها هي .

الكلمات النّسبية، والّتي تتغير معانيها وترتحل من وجهة نظر لأخرى فيختلف التّقدير للخطاب من فرد إلى آخر، أو من وقت لآخر، أو حسب الموصوف، إذ إنَّ شخصية عكاشة في رواية » نساء كازانوفا » موصوفة بـ(صوفة طايرة في الصفحة 14 من خلدون الرجل النّصوح لها، ووجه الخير في الصفحة 385 من كفيلته مباركة، ووجه الشّر في الصفحة 431 ممن يمقتها، واللقيط في الصفحة 483 من الشّارع) لتكون هذه الشخصية جامعة لجملة أوصاف متعددة ومختلفة.

وشخصية كازانوفا تبدأ ملقبة بالكونت*[1] الجليل في الصفحة 341 ومن نفس الشّخصية لعوامل نفسية بعد وقت لاحق تصبح الكونت القاتل .

2.2 / المعنى والمؤثرات الخارجية :

يمكن تحديد معنى الخطاب من خلال مجموعة عوامل، غير مقتصرين في استنتاجه على تحليل وتركيب حروفه وكلماته، فنعتمد جملة من المؤثرات الخارجية: **الحركات الجسمية، أو انفعالات الوجه، أو النّغمة العامة، أو أدوار المتخاطبين، أو العلاقات السابقة للتخاطب، أو البيئة المادية المحيطة**[2] .

باعتبار الرّواية الحواريّة عملا فنيا يحتاج للتعدّد، بين وجهات النّظر والشّخصيات والأحداث... فإنَّ المعنى غير ثابت، ولا يُرتحل في الثّبات، لذلك هو يحتاج لجوّ الرّواية الحواريّة حتى يحصل الارتحال، إذ إنَّ لا ارتحال في الثّبات ولا يمكن الارتحال بالمعنى إلَّا بتوفر التعدّد، من أجل قولنا الارتحال.

حين توقفنا عند كلمة (حبيبي) سنحصل على معنى الحب الّذي تحمله مشاعر الحنان والرأفة... إلَّا أنَّه بالأخذ على معيار العلاقات السابقة مثلًا سنجد في

[1]–كلمة إنَّجليزية، صفة تكون قبل الاسم تطلق على النّبلاء الأقل رتبة من الملك في دول الأوربية.

[2]–ينظر، محمد علي الخولي علم الدّلالة (علم المعنى)، ص70–71.

رواية نساء كازانوفا أنَّه قد يؤثر في معاني اللفظة وردود الفعل عليها العلاقات السابقة "**هل العلاقات بين المتخاطبين علاقة ودّية أم علاقة متوترة؟ هل هي علاقة مواءمة أم علاقة مواجهة؟ هذه العوامل النّفسية تؤثر في فهم كل منهما للآخر**."[1] .

فنلاحظ ورودها من روكينا في الصفحة 389 موجّهة للرّجل الّذي تزوجها غصبًا عنها وحرمها من حبيبها، لذا بتتبع علاقة المرسل بالمرسَل إليه يتضح أنَّ المعنى غير مقصود، وهذه العلاقة السابقة لهما تعد مؤثرا خارجيا يوضح ارتحال المعنى للفظ أيضًا، إذ إنَّ نفس اللفظ استعملته مع الحبيب (عليلو) في الصفحة 370 وعلاقاتها السابقة تُحمّلها المعنى المقصود.

3.2 / المعنى والسياق :

بوقوفنا عند مفردة ما مجرّدة من الجملة، سنجد أنفسنا أمام معنى متصور ثابت غير متغير، في حين أنّ الوقوف عند مفردة في سياقها اللّغوي فإنَّ الجملة بتراكيبها تفرض المعنى للوحدة اللّغوية، وإضافة على هذا السياق اللّغوي فإنَّه يتطلب تحديد معنى الكلمات تحليلا للسياقات والمواقف الّتي ترد فيها، حتى ما كان فيها غير لغوي، ومعنى الكلمة –على هذا– يتعدّل تبعًا لتعدّد السياقات الّتي تقع فيها أو بعبارة أخرى تبعًا لتوزعها اللّغوي linguistic distribution . فاقتُرِح لتقسيم السياق أربعة مجالات، السياق اللّغوي، السياق العاطفي، سياق الموقف، السّياق الثّقافي.[2]

لذا فإنَّ السّياق اللّغوي للكلمة يفيد معناها، فكلمة (عين) ترد في سياقات عديدة وكل ارتحال لها يعدّ معنى جديدا، فنجدها: عين الباب= ثقب المراقبة، وأعين الملك كثيرة= جواسيسه، وفلان عينه بصيرة= بعيد النّظر في المستقبل، عين

[1]– محمد علي الخولي علم الدّلالة (علم المعنى)، ص71.

[2]–ينظر، أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص79.

الجيش= رئيسه، وفلان عينه= ذاته ونفسه، فلان عيناه مريضتان= عضو للنظر، في هذا البستان عيون= ينابيع ماء، هذا الرجل من أعيان البلد= النّفيس المشهور.

وباعتبار السياق الثّقافي نجد التّهجين في الرّواية الحواريّة والأدب عامة ليس نفسه في الفلاحة والكيمياء، والفيزياء، والبيولوجيا، والتّكنولوجيا.

أمّا على سياق الموقف فإنَّ الموقف الخارجي الّذي تأتي فيه الكلمة هو من يحدد معناها، فبقولنا ارتحل المعنى لا يعني ارتحال المسافر فالأوّل معنوي والثّاني مادي.

أمَّا باعتبار السياق العاطفي سنلحظ كلمة حبيبي في رواية نساء كازانوفا من المربية مباركة لعكاشة تختلف درجة عن نفس الكلمة –حبيبي– حين تقولها روكينا لمن أهدته عذريتها عليلو. فقوة الكلمة تتغير في المعنى بين الاثنين إذ إنَّ الأولى تفيد الرأفة والحنو أمَّا الثّانية تفيد العشق.

لنرى ذلك في هذا المقطع من رواية نساء كازانوفا "**كنت سعيدة بل وجدت أيضا وقت للسخرية: يا نااااس ألحقوني ، حبيبي عليلو اغتصبني، ضمني نحوه وهو يتمتم سعيدة؟ أجبت بلا أدنى تردد أكثر من السعادة.**"[1]

وبحكم أنَّ الرّواية الحواريّة هي رواية تعدّدية، وباعتبار أنَّ المعنى ليس ثابتا بل هو مرتحل حسب أنواعه وسياقاته ومؤثراته فإنَّه يقتضي الحكم عليه بالتعدّدية، لنجد أنفسنا أمام وجهين لعملة واحدة شعارها التّعدّدية، لتكون الرّواية الحواريّة هي أنسب شكل تعبيري لارتحال المعنى.

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص370.

الفصل الأول

إنَّ قضيَّة الأجناسية هي أحد أبرز قضايا السّاحة الفنيّة الأدبيّة، وتعدّ الرّواية أهمّ من استطاع أن يجعل من نفسه محطّ تلاقي باقي الأجناس ومحاورتها حدّ التّماهي، وذلك بإذابة جميع الحدود بين مختلف الأجناس، لتكون بذلك الرّواية ساحة الالتّقاء، فالتّجريب ميزها بالانفتاح النّصي لتتصف بالاتساع وهو ما يجعلها قابلة لأن تدّخل بين تراكيبها أجناسًا مختلفة، فهي بذلك "**الشّكل الإبداعي الأنسب القابل للخرق والتّجاوز، وهي بهذا التّوصيف تمتطي مركب التّجريب الرّوائي بأبعاده الجمالية، وتوغل في مضمار التّجديد السّردي الّذي يسعى إلى خلخلة السّائد والمكرّس من أشكال الكتابة الّتي شهدتها بنية الرّواية الكلاسيكية.**"[1]

وبما أنَّ الرّواية الحواريّة هي رواية تعدّدية ذات مزيج من وجهات النّظر والإيديولوجيات المختلفة، فإنّ ميخائيل باختين عند ولوجه في البحث عن التّعدّد اللّساني داخل الرّواية عند تخلل الأجناس يقول: "**إنّ الرّواية تسمح بأنّ ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة سواء كانت أدبيّة (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السّلوكات، نصوص بلاغية، وعلمية ودينية...الخ نظريا، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنيته الرّواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما. أن ألحقه كاتب أو آخر بالرّواية وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتّها اللسانيّة والأسلوبيّة**"[2] ومع هذا الانفتاح الواسع تكون الرّواية قادرة على حمل أكثر من وجهة نظر وبمضامين فكرية مختلفة، فَكلّ جنس يدخل الرّواية وهو حامل للغته وأسلوبه الخاص الّذي يساهم في توسيعها.

[1]-حسن مهدي، التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة (دراسة لنماذج مختارة)، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر02، 2019م-2020م ص02.

[2]-ميخائيل باختين، الخطاب الرواي ، ص88.

ولعل هذا التّفاعل هو ما يضمن لها طول العمر وتمدّدها زمنيًا "**فهذا التّنوع في المواد والأشكال هو الّذي يسم الرّواية بحرية الشّكل ويضمن لها التّجدّد وتغير الجلد تبعا لتغير السّياقات وأشكال المعرفة**"[1] إذ للرواية قابلية استعارة النّصوص كما أنّ لها آلية التّفاعل، وهما اللذان يساهمان في تشكّل قالبها الفني كما لهما دور في تجديدها وحركتها أي اللاّسكون، لتطول عمرًا بين باقي الأجناس.

وفي هذا الصدد لا يفوتنا الذّكر لعلاقة التّأثير والتّأثر للرّواية مع باقي الأجناس، فإذا كانت هذه الأجناس خادمة للرّواية، لا يمكن أن نُغفل دورها وفضلها على باقي الأجناس، إذ هي عامل لإعادة خلقها وهيكلتها كما أنّها تحفظها داخلها، من هذا يتّضح أن الرّواية عامل مؤثر في باقي الأجناس التّعبيرية المختلفة، وهذه الأخيرة بدورها عامل أساسي في بناء الفن الرّوائي على مستوى أسلوبيته، وبذلك القدرة على التّشخيص الأدبي للواقع، فلولا هذه الأجناس المتخللة فإنّ الرّواية "**يمكن أن تظهر وكأنها مجردة من إمكاناتها في التّشخيص الأدبي للواقع وفي حاجة دائمًا إلى ((مساعدة)) تلك الأجناس**"[2] إذا لابدّ من تخلل هذه الأجناس المختلفة ليظهر تأثيرها "**على أسلوب الرّواية في كونها تدخل إلى الرّواية حاملة معها لغتها الخاصة ووسائلها الأسلوبية المتميزة، الشّيء الّذي يوسع من النّسيج الأسلوبي للرّواية ويعمق تنوع وحوار لغاتها**"[3].

وبولوجنا إلى الرّواية الّتي بين أيدينا **(نساء كازانوفا)** ستظهر الأجناس المتخللة بأنواعها، وبشكل ملفت للانتباه وهو ما يلقي عليها الصبغة الحواريّة، خاصة وأنّ واسيني قد أدى المفهوم الحواري بحواريته لهذه الأجناس المختلفة فيما بينها، والّتي أدّت ما عليها من معان توضح وجهات النّظر المختلفة والمتصارعة

[1] –محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التّعدد اللّغوي والبوليفوني)، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2016م، ص48.

[2] – نفسه، ص49.

[3] – نفسه، ص49.

فيما بينها سواء كانت "**مباشرة قصديّة أو موضوعة كليا**"[1]، أي كانت عن حسن نية قصديّة ومباشرة تعبر عن نوايا الكاتب أو من أجل كسرها، فالرّواية هي ذلك الفن الأدبي الواسع الصدر القابل لاستيعاب الدخلاء وحوار النّصوص وتداخلها، إذ ليس هناك ما يسعه أكثر منها.

وفي هذه الرّواية برهن الرّوائي على قدرته الفنيّة في حوارية الأجناس التّعبيريّة المختلفة من أجل الوصول إلى الهدف، فتعامل معها بشفافية حين أدرجها بما تحمله من نوايا وأفكار وأساليب مع خلقه للسياق الّذي يمكّنها من معانيه هو.

1/ التّاريخية :

يرى ميشيل زيرافا أنَّ "**هدف وجود الرّواية هو أن تتناول الإنسان والمجتمعات الإنسانية الّتي تعر في الوقت نفسه أنّها دخلت التّاريخ وتفهم أنها تعيش فيه**"[2]، فالتّاريخ هو كل ما مضى وما هو حاضر والمستقبل، إذ لا وجود بدون تاريخ وكلٌ يضع تاريخه، ولهذا تكون الشّخصية الرّوائية ومبدعها بماض ومستقبل لتفرض واقعيتها، أمّا الرّواية الديالوجيّة لعلها تملك كل هذا لتجدها تعرض تعدّدا إيديولوجيا في إدراك التّاريخ، وفي هذا الصدد يقول حميد لحمداني: "**إنّ أهمية الرّواية الديالوجيّة تأتي من كونها تعرض للحقيقة التّاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعدّدة في لحظة واحدة، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات الطابع الشّمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثّقافي، في الوقت الّذي تحتفظ فيه الرّواية المنلوجية بسلطة الحقيقة المطلقة وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم**"[3]، ومن خلال المتن الّذي نشتغل

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص89.

[2] –ميشيل زيرافا، الرّواية ضمن الأدب والأنواع الأدبية، تر طاهر حجار، دار طلاس للدراسات، دمشق، ط1، 1985م، ص129.

[3] – حميد لحميداني، أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، ص45.

عليه، نلاحظ أنّ واسيني قد أورد الخطاب التّاريخي من خلال الإشارة إلى وقائع أو شخصيات ذات بُعد تاريخي أو أحداث تاريخية، كما وظَّف تواريخ ميلاديّة محدّدة، سواء كانت عربية أو غير عربية، إسلاميّة أو غير إسلاميّة.

"**عليلو الّذي سرب فكرة الدّخان للإمام كان يعرف جيدا أنّ العادة قديمة ولا علاقة لها بالطّقس الإسلامي، المعروف لدى الجميع أنّ الفاتيكان، هم أوّل من قام بذلك لإعلان اختلافهم على تعيين البابا، واتفاقهم بحسب لون الدخان، يجتمع 115 كاردينالا في عزلة، تحت ظل لوحة السّقف الكبيرة لميكل انجلر في تقليد ورثته الكنيسة من القرون الوسطى.**"[1] ثم يفسر الكيفية بقوله: "**تنصب مدخنتان في أعلى الكنيسة واحدة من البرونز، تنفث دخانا أسودا، والثّانية من فضة ويصعد منها دخان أبيض في كل دورة انتخابيّة، على المترشح للباباويّة أن يحصل فيها على ثلثي الأصوات وعندما لا يتوفر الإجماع تحرق أوراق التّصويت في كل دورة يضاف إليها بعض التّبن أو مادة بلاستيك حتى يكون الدخان شديد السّواد، وكلما تم الاتفاق على شخصية البابا تحرق أوراق التّصويت بلا إضافة فينتج عن ذلك دخان أسود**"[2].

من خلال هذا النّص التّاريخي الموظف بطريقة هزلية، يؤكد واسيني أصل هذا الفكر الّذي يثبته على السّابقين له بلفظة –أوّل– من قام بذلك وهم الفاتيكان لينسبه إلى فترة زمنية محدّدة –القرون الوسطى– أما السّياق الّذي وظفت فيه الفكرة، هو سياق عربي مسلم وللتاريخ هنا دور مهم في طرح أفكار ظاهرية سطحية وأخرى باطنية، أمّا الأولى هي ما صرح به عن معتقد عليلو الّذي كان يعرف معنى الفكرة، أصلها وتاريخها إلاّ أنّه سرب الفكرة الّتي تخدم وجهة نظره، وأمّا الباطنية أوّلا ما

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص31.

[2] –نفسه، ص32.

يتعلق بالمجتمع المسلم الّذي يقدس الإمام، ولو أنّ الإمام بشر يصيب ويخطئ، فَصوّر كل المجتمع يتّبع ولا يتحرى، وبذلك تتفشى الثّقافة الغيريّة وبإحياء لها في الثّقافة الذّاتية عبر الطريق الأسرع (الدّين) وثانيا تقديم الذّات على الكل ولو على حساب صورة الدّين الإسلامي. فهذا الخطاب الّذي يحمل بين ثناياه محطات تاريخية، يتخلل متجانسا مع الرّواية.

وهنا كازانوفا في حديثه عن قصره ينقلنا إلى حقبة زمنية مهمة في تاريخ الجزائر فيقول: "**يجب أن نمحو أثار الاستعمار وننتج شيئا جديدا للأجيال من تاريخهم وثقافتهم...الدار كانت في الأصل عبارة عن فيلا استعمارية في كل مكوناتها بناها معمر فرنسيّ صاغها على ذوقه النرميدي الخشن قليلا**"[1].

فهذا الخطاب هو خطاب تاريخي يشير إلى أثار المستعمر الفرنسي الغاشم، وما يثبت ذلك إشارته لبعض الأحداث الّتي سجلها التّاريخ، بخصوص الحرب الوطنيّة ضد العدو الفرنسي في نفس الصفحة "**صور المجاهدين الّذين شاركوا معه في الحرب الوطنيّة الّتي أعقبها استقلال البلاد، وماتوا إمّا في الأسلاك الكهربائية أو غرقوا في وحل الحدود**"[2].

يعود بنا واسيني بطريقة غير مباشرة إلى فترة زمنية تعدّ من ثنايا تاريخ الجزائر، بسرد بعض الأحداث المهمة وذلك بالمحاكاة للصور الّتي تشير للثورة التّحريريّة الجزائريّة، ومن ذلك قوله: (توفوا في الأسلاك الكهربائيّة أو غرقوا في الحدود) وهو يشير إلى حدث تاريخي مهم (خط موريس) الّذي أقامه المستعمر الفرنسي في خمسينيات القرن الماضي في الجزائر، لمنع دخول الإعانات أو مقاتلي جبهة التّحرير الوطني من الحدود التّونسيّة أو المغربيّة، أمّا هذا قياسا مع لسان

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا ، ص61.

[2]– نفسه، ص61.

المتكلم (لوط) يمكن أنّ يسوّق لإيديولوجيته العادلة والوفية، والّذي يمكن القول فيه أنّه خطاب موضوع لا يخدم نوايا الكاتب، وتاريخ بناء شخصية (لوط) في المتن الرّوائي ينافي ذلك.

وها هنا لالة كبيرة تسرد قصّة لأبيها تقول: "**والدي الحاج إبراهيم كبير وجهاء المدينة، سلسل الحروب الكبيرة الحرب العالمية الثّانية بجانب الحلفاء، والحرب التّحريرية...عرفت منه أنه في شبابه كان يعيش في باريس على تهريب الأسلحة لثوّار الجبهة الوطنية، السّريّين، في مواجهة النازيّة، كان في شبكة المجموعة الأولى الّتي دافعت عن باريس، ودفعت الثّمن غاليا بفضل صفقاته السّرية الدقيقة مع تجار الأسلحة الأميركان، والروس، وجزائر السّواحل، والألمان أنفسهم، استطاع أن يسهم في تحرير باريس.**"[1] وبعد التعريف به على لسامها تورد حوارا دار بينهما ليظهره بحرية القول: "**قلت له يوما ألم تغرّك النازية بنظامها القوميّ السّاحر؟**

أجاب بلا تردد: أبدا، على الرغّم من أنّ الكثير من قياديّين كانوا يومها مع النازيّة لبعدها القومي حتى ولو كان مجرّد وهم، وبعد سقوطها اختفوا. عدوّ عدوّي صديقي. كان من الصعب تفاديها إلا بالميل لجهة معادية لها في ظلّ دعاية النازيّة المرعبة، وصلت إلى اعتبار هتلر حجّ إلى بيت الله، وبعد اعتناقه الإسلام. طبعا، سخافات وجدت لها سوقا غبيّة. ذهبت مقاوما، عن قناعة. مصير الإنسان شديد التّعقيد."[2] ليجيب هو بلا تردد في نفس الصفحة: "**بعد أحداث 45 الّتي ذهب ضحيتها أكثر من 45 ألف ضحيّة في أقل من أسبوع، بينما خرجنا نحتفل بانتصار حقّقناه على النازيّة بدمنا انقلبت أنا ومجموعة من أصدقائي الشّيوعيّين**

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص 112.
[2]-نفسه، ص112.

الفرنسيّين ضدّ ما كان يحدث من جرائم. أخذونا لفيتنام لخوض حرب لم تكن لنا هربت في عزّ معركة ديان بيان فو، لا جبنا، ولكن لأنّي لم أر في الفيتنامي عدوّا لي"[1]، في هذا المقطع يبدو أنّها تعمدت أنّ تجعل من خطابها خطابا تاريخيا مملوء بأحداث متنوعة، وهي تقدم وجهة نظرها الّتي تعبر عن إيديولوجيتها، ولم تقتصر على سرد أحداث ذات بيئة معينة أو فترة معينة، بل بيئات مختلفة تحمل توجهات مختلفة (السّيريّين، النازيّة، ثوّار الجبهة الوطنيّة)، ثم عن الحروب (الحرب العالميّة الثّانية والحرب التّحريريّة لثوار الجبهة الوطنيّة ومعركة ديان بيان فو)، ثم عن تجار الأسلحة (الأمريكان والروس وجزائري السّواحل والألمان)، وبهذا الخطاب التّاريخي المكتظ بالتّعدّد الإيديولوجي الّذي أظهره السّارد ووجهات النظر المختلفة، يتضح الصّراع جليا خاصة عند قول لالة كبيرة: "**ألم تغرك النّازيّة بنظامها القوميّ السّاحر؟**".

كما أنّ كل هذه الأحداث زامنت فترة تحرير باريس، وبالإضافة على هذا قد أشار السّارد إلى أعظم قادة الحروب ليحدّد الزّمن التّاريخي أكثر –هتلر– لينتقل بنا إلى أحداث تاريخيّة، مقترنة بزمن محدّد بالسّنة الميلادية أحدث 1945 الّتي ذهب ضحيتها أكثر من 45 ألف ضحية، ليختم السّارد خطابه بآخر نقطة تاريخية منتمية إلى سنة 1954 ميلادي، ليشير إليها بمعركة ديان بيان فو.

ومن الملاحظ على هذا الخطاب أنّه من الممكن حصره تاريخيا بأهم حدثين، فنرى امتداده بين سنة 1939 وسنة 1954 بداية بحديثه عن الحرب العالميّة الثّانية 1939، لينتهي بمعركة ديان بيان فو 1954.

نجد جنسا تعبيريا تاريخيا آخر خاصا بمباركة فتقول: "**اكتشفت فجأة أنّي لم أكن الأولى في عشق جسد النساء الميّتات، الظاهرة انتشرت في كل الأرض، حتى**

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص113.

أصبحت عاديّة، قصة الرقيب الّذي كان يجامع الأموات، أو مصّاص دماء مونبارناس في القرن التّاسع عاشر، الّذي كان يخرج جثث الفتيات من قبورهنّ، ويمارس معهن الجنس قبل أنّ يقطّعهنّ إرباً إرباً. عندما ألقي عليه القبض بالجرم المشهود، لم يعاقب إلاّ بسنة جنا شارلمان الّذي يحفظ له التّاريخ البطولات العظيمة، لم يستطع مفارقة عشيقته، وظّل ينام معها حتى تلّلت. كان يرشّها بالعطور القويّة ليستمرّ في تحمّل الرائحة."[1].

لقد تعمّدت مباركة في نقل أحداث تاريخية مختلفة الأزمنة، مشتركة في نقطة واحدة (ممارسة الجنس مع الميتة) مشيرة إليها بشخصيات مختلفة البيئة ومختلفة المنطلق، بين الدين والقانون، بين الوطن والغرب، وكأنها تحاول تعليل وتبرير فعلتها مستندة إلى أنَّ ما عمَّ وتكرّر عبر التّاريخ فهو عادي، ومن هنا لعبت هذه الأحداث التّاريخية الموظفة من قبلها دوراً مهماً في ذاتها لتبرير أفعالها.

لم يقتصر هذا النّص الرّوائي على الخطابات التّاريخية المتعلقة بالسّياسة والاقتصاد والأمراض فقط، بل إنّه تعدّاها إلى ما له علاقة بالفن فهذه زينا تقول: "**قصة اللوحة غريبة كانت آخر منمنمات محمّد راسم. وهو يرسمها، لكنه بعدها بأقلّ من أسبوع، أصيب بالشّلل مرّتين. وكأنّ ذلك كان إنذاراً عاد من جديد إلى رسمها، لكنّه بعدها بأقلّ من أسبوع، فقد الصوت لمدّة سبعة أيَّام وسبع ساعات وأُصيبت زوجته بحالة اكتئاب. لم تستطع كتم غضبها قالتّ له هذه اللوحة مشؤومة، تخلّص منها بعها لأيِّ شخص.**"[2] بعد تقديم تاريخ للوحة تأتي البطلة مباشرة بخطاب تاريخي لصاحب اللوحة: "**يوم انتهى منها ووضعها على حائط بيته، شعر بدوار كبير، فذهب لينام. في الليلة نفسها، أصبح مقتولاً هو وزوجته**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص 176–177.
[2]-نفسه، ص247.

قُتل وهو لا يعرف لماذا، حتى قتلته لا يعرفون جيِّداً لماذا ارتكبوا جريمتهم. لم يلتقوا بمحمَّد راسم، ولا يعرفوه، لا من بعيد ولا من قريب، أودعوا السّجن، وبعد مدَّة خمس سنوات، أطلق سراحهم، لأنَّ التّهمة لم تثبت. إلى اليوم...هل تتذكر يا نوفا اليوم الّذي اقتنيناها؟ طبعا لا... الذكريات تفتح المخ المغلق. الحدث لم يكن عاديًّا لهذا لا أنساه. كان ذلك في الذكرى العشرين ليوم اغتياله الّذي يصادف يوم 30مارس 1975 في سكنه في الأبيار."[1].

إنَّ هذا الخطاب التّاريخي المتعلق بشخصية فنية جزائرية متخصصة في المنمنمات، قد بناه السّارد ممزوجاً بين الواقعي والتّخيلي، مصورًا بذلك مرجعية ثقافية خاصة بالمجتمع الّذي تنتمي إليه الشّخصيّة في حقبة زمنية عاشها هو، كما أنَّ السّارد حاول أن يتصور الحدث المؤطر زمنيًا من وجهة نظره ناقلًا للأحداث ومعلقا عليها، وهي حرية خاصة بالفن الرّوائي لسرد التّاريخ.

نضيف إلى هذا أن واسيني عودنا بأسلوبه في التّوظيف والتّهجين، وخاصة بما وراء الحروف، فالنّمط الواحد يستخدمه لأكثر من غرض، وها هو يقدم لنا خطابًا تاريخيًا يسرده السّارد على لسان شخصية عارفة، تبين الصراعات الحاصلة، وهو ما يخدم الطرح الحواري بامتياز "**وذكَّرنا كيف استطاع رجل عظيم مثل هنري فورد أن ينطلق من العدم لينشئ إمبراطوريّته. بدءاً من فورد تي FORD T حيث نجاحه الكبير في 1908 نجاحا غيّر العالم.**"[2] –ثم خطاب لسيرة هنري خارج عالم التجارة– "**كنتُ دائمًا أتساءل في مجتمع اللوبيّات كيف نفذ هنري فورد من نقد اللوبي اليهودي والصهيونيّ تحديداً، الّذي صمت، أمام حالة معادية للسامية، كحالة هنري الّذي اشترى جريدة ديربورن إندبندنت في العشرينات، ونشر فيها**

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص248.
[2]-نفسه، ص259.

افتتاحيّات ملتهبة ضد اليهود، جمعها في كتاب ترجم إلى لغات عالميّة متعدِّدة، عنوانه اليهوديّ العالميّ، الّذي استفاد منه هتلر في سيرته: كفاحي، الشّخص الوحيد الّذي كان يحتفظ له هتلر بصورة في إطار، في مكتبه، كان هو هنري فورد"[1].

فهذا الخطاب التّاريخي الّذي يدور حول شخصية واحدة تعدّ محورية له، قد عدّد السّارد فيه وجهات نظر مختلفة تتمحورها هي (هنري فورد)، فترى وجهة نظر السّارد للمجتمعات اللوبيّة آن ذاك، ثم وجهة نظر اللوبي اليهودي نحو هنري فورد وفي المقابل وجهة نظر هذا الأخير للأوّل، بالإضافة إلى وجهة نظر أعظم شخصية حربية سياسية حديثة في العالم –هتلر– نحو هنري، فيلاحظ من خلال هذا النّص الصراع القائم الّذي يخدم النّص الديالوجي، أمّا عن الغرض فهو واضح متمثل في تأثير الشّخصية في عالمها من أجل التّأثر بها والاعتبار منها، وقوله – ينطلق من العدم لينشئ إمبراطوريته– توحي لذلك. وبما أنّنا ذكرنا سابقا أنَّ واسيني بارع في التّنويع، والمتفق عليه أنَّ الرّواية الديالوجيّة رواية تعدّدية، تعترف بالتّعدّد الإيديولوجي والصراعات الحضاريّة الاجتماعيّة، نختم بخطاب تاريخي يثبت فنية وإبداع واسيني في إنشاء الطابع الحواري عندما يقول السّارد: "**منارة سيتي عروس المتوسط هكذا كانت تسمَّى في العصر القديم، اختزلت كلَّ الحضارات، من القديم حتى اللحظة: النّوميديّة، الرومانيَّة، الإسلاميّة، العثمانيَّة والفرنسيَّة.**"[2] اختصر هذا الخطاب التّاريخي الحواريّة ببضعة كلمات، فصوّر فيه الصراعات المتعدّدة الّتي تحمل دلالات فكريّة واجتماعيّة ناتجة عن ذلك التّفاعل بين الحضارات المختلفة، ومنه اتخذت منارة سيتي موقعًا مميزًا في هذه الرّواية، فهي المكان الّذي يسكنه نوفا–بطل الرّواية–، وهي مزيج بين عدد كبير من الحضارات المختلفة.

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا،ص260.

[2]–نفسه، ص471.

لقد وظّف الكاتب النّص التّاريخي في الرّواية، بمواضيع مختلفة، بين السّياسيَّة والجغرافيَّة والدينيَّة وغيرها بطرق مختلفة، من إشارة أو ذكر شخصية تاريخيَّة أو تحديدا لتاريخ معين، فجاءت لتعبّر عن التّعدّد المرجعي والإيديولوجي في العالم، خاصّة وأنّها لم تقتصر على تاريخ جِّهة معينة دون غيرها وبذلك ساهمت في تشكل الرّواية الديالوجيّة، فقد أدى واسيني الحواريّة بامتياز وهو يجعل النّص الرّوائي يحاور النّص التّاريخي، للتبرير والتّفسير والاعتبار والتّأثر، فحدث تماهي النّص التّاريخي مع النّص الرّوائي، ويمكن الجمع على أنّ هذه الخطابات السّابق ذكرها، المتعدّدة الألسن، قد اشتغلت كجنس تعبيري كاسر لنوايا الكاتب، إذ إنَّها لم توظف لما يخدم طرحه هو بل جاءت كلها نصوصًا تاريخيّة على لسان شخصيات العمل الرّوائي، كل منها خادم لتوجّه المتكلم، وبالعودة لخطاب مباركة على سبيل المثال يتضح ذلك، حين تصرح مباركة بدورها أنَّ ما تلقيه على مسامع لوط والّذي يظهر على أنَّه تبرير منها لتصرفاتها، هو في الحقيقة محاولة منها في إذاقته المرّ الّذي عانته من جرّائه.

2/ التّرسل:

إنّ فن التّرسل من أقدم الفنون التّعبيرية الّتي تُظهر قوة الأسلوب عند الكاتب، وقد تعدّدت مجالات استخدامه، فهو نص أدبي من التّراث يفيد التّواصل، وهو"**نص مكتوب نثرًا، يبعث به صاحبه إلى شخص ما يسمى المرّسَل إليه**"[1]، وبهذا هو وسيلة تواصل بين مرسل ومرسَل إليه، بغية غرض معين بأسلوب معين حسب نوع الرسالة، وفي هذه الرّواية حضرت الرسالة كجنس تعبيري، تدعيمًا لبقية الأجناس حتّى تصنع نمذجةً للجنس الرّوائي ونذكر منها:

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 2002م، ص378.

هذه زينا تقول: "**كانت تمطر تلك الليلة على فيينا، وكنت مسحورة بالمدينة. كتبت لك رسالة عشقيَّة من هناك، ما زلت إلى اليوم أتذكّر بعض جملها حرفاً حرفاً حبيبي رغم كلّ شيء وكلّ وعيي وثقافتي، فشلت في أن أكون كلّ شيء إلاَّ امرأة رومانسيَّة. كلّ شيء في فيينا يدهش، وجوه الناس، محبَّتهم، حبّهم للموسيقى وهذا المطر الدافئ في هذا الفصل.**"[1]

ثم العودة إلى المتلقي بخطاب مباشر في نفس الصفحة: "**تخيَّل بمن التّقيت؟ ما أغرب هذه الأقدار. آدريان. هو هنا في مهمَّة، وزارني. عرض الفرقة الصينيَّة قبلنا كان مدهشاً تعرَّفت على الفنَّانة الرئيسيَّة، كانت تتقن الإنجليزيّة، وحكيت لها عن حلمي الصغير أن أُبعث؟ مولي الّتي تعني في الصينيَّة ياسمين، لتتعلمَّ الموسيقى الصينيَّة واللّغة أيضاً كانت تحكي بنعومة كبيرة، وعزمتها لحضور عرضي إيزولا دي السّينا، في اليوم الموالي.**

لابدّ أنَّك تتذكَّر يا نوفا كلّ ما حدث؟ أحياناً يقف الحبّ من شدَّة هشاشته، على شعرة."[2].

استذكرت زينا رسالتها الموجّهة لحبيبها نوفا، من أجل عرض الحال بحكم بعد المسافة بينهما، فحاولت تصوير أهمّ ما حصل وما يحصل بكل بساطة وتلقائية وحميمية للحبيب البعيد، ومن هنا دخلت الرسالة بين ثنايا الرّواية بأسلوبها ولغتها الخاصّة، حاملة لإيديولوجية صاحبها، فالرّسالة "**تتميز بلغة الاعتراف والحميمية والبوح كما تتميز بالبساطة لكون صاحبها لا يجهد نفسه وقلمه بل إنه يكتب، بتلقائية وعفوية مثلما يفعل عندما يتكلم وهكذا تحس داخل الرسالة بوجود ضمير**

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص266.

[2]-نفسه، ص267

المخاطب الّذي تتوجه إليه الرسالة"[1] لذا يمكن اعتبار الرّسالة عنصراً تكوينيًا أساسياً في البناء الرّوائي.

وهذه لالّة كبيرة تستذكر رسالة والدها، الّتي جاءت توجيهًا لها في وصية:

"**حبيبتي آنستي البيضاء. أعرف أنَّ طلبي ثقيل جدًا، لكن حاولي تطبيق هذه الوصيَّة. سأكون سعيدًا لو تمكَّنت من ذلك. ولن أغضب إذا صعب عليك الأمر. كنت أحب أمّك كثيرًا، لكن وضعا كان صعبًا، وحياة التّرحال لم تسهِّل من استقرارها يكفي أنَّها أنجبتك لأكون أسعد إنسان في الدنيا لا ألومها على أيِّ شيء، لقد تعبت معي كثيرًا عندما ماتت، اختارت قبرها بجانب أمّها في مرتفعات جرجرة. كيًّا منحتني كلّ شيء، في أصعب الظروف وأخرجتني من تجارة الأسلحة. وفاء لها(...)**"[2].

كما حصل وقد تخلل هذا الجنس التّعبيري (الرّسالة) بموضوعه وليس بكل نصه حين تقول روكينا: "**وضع بعدها عليلو غلافاً خشناً.قليلاً بين يديّ. وقال اقرئي الرسالة الّتي في الداخل، لن تأخذ من وقتك أكثر من خمس دقائق. اقرئيها واحرقيها هي مجرَّد تذكير لشيء سبق أن مارسناه. كنت أعرف تقريباً ما يحتويه الغلاف عندما تحسَّست محتوياته. كنَّا قد فكَّرنا في موضوع ترقيع غشاوة البكارة. طبعاً رفضتها جملة وتفصيلاً، شعرت أنَّ بها امتهاناً لجسدي، ورفضها عليلو وهو يعتذر.قلت له، ماذا يساوي هذا كلّه أمام أول ليلة اغتصاب من رجل لا أحبّه، وعمره عمر والدي؟ أجاب بجملة كأنَّها نبتت فيه فجأة: ماذا يساوي عمر كلّه مقابل ليلة واحدة في بيت السّراب؟**"[3]، فنجد أنَّ الكاتب قد اعتمد تسريد الرسالة هنا

[1]–عبد المجيد حسيب، الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014م، ص61.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص121.

[3]–نفسه، ص375.

بدلاً من إدراجها هي كليًا داخل النّص الرّوائي، وبهذا يضمن لفن التّرسل حضوراً في الرّواية مدعما وصانعا لحواريتها من باب الأجناسيّة.

و من هنا جاءت هذه الرسائل كجنس تعبيري، دخل الرّواية حاملا معه لغته الخاصّة، وهو ما يفرض وضعها على الكاتب أي تجريدًا له من السّلطة وتحقيق النوايا مرَّة، ومرَّة أخرى نجدها موظفة بقصدية، فالرّسالة الأولى عملت على تكسير نوايا الكاتب فهي رسالة غرامية عشقيَّة، إلَّا أنَّ توظيفها في هذا المقام كان من أجل اللوم والعتاب، في حين الرسالة الثّانية كانت على شكل وصيّة تبين حال كاتبها وهو ما يعمق دلالة الخطاب في هذا السّياق.

3/ الفلسفة:

هناك صلة قديمة بين السّرد والفلسفة فكثيراً ما نجد الرّوائي يتكئ على الأفكار الفلسفية ومحاولته أن يثري أعماله برؤى فلسفية، فالفلسفة حاضرة في النّص الرّوائي العربي المعاصر بشكل قوي، لكن ليس كهدف، أي بتعبير النّص الرّوائي (بحكاياته وأحداثه وشخوصه) عن رؤية فلسفية ضمنية أو مضمرة، بل باستدعاء الفلسفة في الرّواية حضوراً على شكل مقولات يطرحها الكاتب، فالرّواية على حد تعبير [[ميلان كونديرا]]: "**تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب ففي حين أن الشّعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرّواية، تقدر الرّواية على استيعاب. الشّعر والفلسفة دون أن تفقد شيئاً من هويتها الّتي تتميز على وجه الدقة بنزعتها نحو ضم كل الأنواع وبقدرتها، على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية**"[1] وفي هذا النّص الرّوائي تحضر المقولات الفلسفية كجنس تعبيري مساهم في حوارية الرّواية، يقول خلدون مجيبًا على سؤال عكاشة والمتمثل في فحوى كلمة غاشي.

[1] – ميلان كونديرا، فن الرّواية، تر بدر الدين عروكدي، الأهالي للتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1999م،ص39.

"نعم. قلت إنَّ رهان الفلسفة بالنسبة لنتشيه هو قلب طاولة القيم أن تصرخ دوما كما لو أنَّ زرادشت هو من يصرخ، مع الصباح الموالي استوقفتني حقيقة جديدة تعلمت القول: في أي شيء تهمني السّاحة العامة الغاشي أو آذانه الطويلة"[1]، وهو يدرج هذه المقولة الخاصّة بالفيلسوف نيتشه ليثبت أنَّ كلمة غاشي هي كلمة صائبة، والملاحظ هنا أنّ القائل (خلدون) الرجل المثقف، يوجِّه هذه النظرية للطفل المشرد (عكاشة)، ومن المعقول جداً ألّا يستوعبها فيقول **"لم أفهم جيداً، لكن لا بأس"**[2]، وهذا ما تفرضه إيديولوجية كل منهما، ومن هنا وجب على خلدون أن يشرح النظريّة الفلسفيّة، فكان الشّرح نفسه نصًا فلسفيًا: **"اسمعني مليح، بين الناقص والخارق ثلاث مراحل يتخلّص فيها الإنسان من قناعته القديمة الّتي تلقاها ليبدع شيئاً جديداً مرحلة الجمل، الّتي يراكم فيها المعارف بلا تفكير، مرحلة الأسد الّتي يتم فيها تدمير مجموع المعارف، الّتي كان يظنها حقيقة مطلقة، ثم مرحلة الطفل، المصاحبة للولادة من العدم، مرحلة الخلق الصافي للمعارف والأخلاق الجديدة.يتعامل بشكل حقيقي مع ما يظنه حقيقة. لا يتلقَّى أيَّة أخلاق جاهزة لتطبيقها، ولكنَّه ينشئها هو بنفسه، وحيداً وبلا مرجعيَّة، يصبح الإنسان بهذا خارقاً"**[3].

فهذا خلدون الّذي تعمَّد أن ينطلق في كلامه معتمدا على فكر نيتشه، الفيلسوف الألماني الّذي يعدّ إلهام المدرسة الوجودية. وبحديثنا عن الوجوديّة يمكن أن نحط الرّحال عند علاقة التّداخل بينها وبين الرّواية الحواريّة، خاصة وأنّه يمكن القول:**"أنَّ بعض الرّوائيين العرب قد تأثروا بالتّيار الوجودي بصورة أو بأخرى، نتيجة لترجمة بعض الأعمال الرّوائية الوجودية إلى العربية كروايات حجان بول**

[1]–واسيني الأعرج ، نساء كازانوفا، ص21

[2]–نفسه، ص21 .

[3]–نفسه، ص21–22

سارتر>، و<ألبير كامي>، و<سيمون دي بوفوار>، و<فرانسوا زساجان>، ومن الأعمال الّتي ترجمت إلى العربية لسارتر روايات:<الغثيان>، و<الجدار>..."[1]، فكلاهما يعكس علاقة الإنّسان بالمجتمع في صورتها العميقة كما يشتركان في مبدأ الحرية، فهذا جان بول سارتر يرى أنّ الإنّسان وصي على نفسه "**فإن الوجودية فلسفة متفائلة لأنها في صميمها تضع الإنسان مواجها لذاته، حراً يختار لنفسه ما يشاء**"[2]. فالوجوديّة تعترف للإنّسان بحريته وإرادته في شق طريقه وهذا ما تدعو إليه الرّواية الحواريّة في كل شخصياتها، لتمتاز بالحريّة فتنطلق من إيديولوجيتها الخاصة غير مهتمة بالتّصنع لصالح توجّه الكاتب، إذ الوجوديّة ثورة على المرجعيات المستبدة الّتي سلبت الإنّسان حريته، وهو نفس موقف الرّواية الحواريّة، الّتي فتحت المجال لشخصياتها وتركتهم في حرية تامة، وهذا تجريد من نوايا الكاتب إذ لا وجود لوجهة نظره الخاصّة على حساب العالم الرّوائي.

هذه روكينا تقول: "**تذكَّرت كلمات ديدرو الّتي حفظتها في الثّانويّة، بصدد تحرير المرأة: رأيت امرأة شريفة ترتعد ذعراً كلَّما اقترب منها زوجها رأيتها تستحم العديد من المرَّات عبثاً، للتخلُّص من لطخة الواجب، هذا النّوع من الرفض لا يمكن أن نحسّه نحن الرجال**"[3]، استطاعت روكينا أن تسقط كلام الفيلسوف ديدرو الّذي حفظته في الثّانويّة على حالها مع كازانوفا، فقد استخدمت هذا الجنس التّعبيري من أجل إثبات موقفها والتّدليل على حالة اجتماعية ليست الوحيدة بين النّساء اللاتي مرّت بها.

4/ التّراث الديني:

[1]–عبد البديع عبد الله،الرّواية الآن (دراسة في الرّواية العربية المعاصرة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990م، ص145.

[2]– جان بول سارتر، الوجودية مذّهب إنساني، تر عبد المنعم الحفني، دار نشر مكتبة الحياة، لبنان، ط1، 1964 م،ص09

[3]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص353–354

قليلاً ما نجد رواية عربية معاصرة خالية من الخطاب الديني، فالنّص الديني هو النّص المقدس الّذي تنتهي إليه كل المعارف، والتّراث الديني بصفة عامة، هو المكوّن الثّقافي الأوّل للمجتمع العربي "**لذا فإنَّ أي معالجة للتراث الدينيّ هي معالجة للواقع العربي وقضاياه**"[1]. فوظّف الكاتب في نصه التّراث الدينيّ بمصادر مختلفة، بين القرآن الكريم والتّوراة والأحاديث بنصوص مقدّسة، أو باستحضار الشّخصيات الدينية والقصص، مع توظيف بعضها بطرق هزلية خادمة لفكرة ما وأخرى بدلالتّها الأصلية.

1.4/ نصوص من الكتب السّماويّة:

1.1.4/ القرآن الكريم:

قوله تعالى "**يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَآ أَحَلَّ ٱللَّهُ لَكَۖ تَبۡتَغِي مَرۡضَاتَ أَزۡوَٰجِكَۚ وَٱللَّهُ غَفُورٞ رَّحِيمٞ ١**"[2] سورة التّحريم الآية 1

لقد ذكر الإمام زكريا الآية الكريمة مفسراً بها موقفه، من حال سيده الّذي اعتزلته زوجاته لماّ دخل بزوجة جديدة.

أمّا هذه الآيات الكريمات فجاءت على التّوالي:

(قوله تعالى:"**كَيۡفَ تَكۡفُرُونَ بِٱللَّهِ وَكُنتُمۡ أَمۡوَٰتٗا فَأَحۡيَٰكُمۡۖ ثُمَّ يُمِيتُكُمۡ ثُمَّ يُحۡيِيكُمۡ ثُمَّ إِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ٢٨**"سورة البقرة

وقوله تعالى:"**كُلُّ نَفۡسٖ ذَآئِقَةُ ٱلۡمَوۡتِۖ ثُمَّ إِلَيۡنَا تُرۡجَعُونَ**٥٧"سورة العنكبوت.

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، ص 272

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص 40

وقوله تعالى:"**وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ لَنُبَوِّئَنَّهُم مِّنَ ٱلۡجَنَّةِ غُرَفٗا تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَاۚ نِعۡمَ أَجۡرُ ٱلۡعَٰمِلِينَ ٥٨**" العنكبوت)[1].

كلها على لسان مباركة والّتي تعتقد أنَّ هذه الآيات الكريمة، واجب حضورها في مغسل الموتى لإضفاء نوع من الخشوع والاحترام على المكان، وهو ما يبرهن ويؤكد إيديولوجيتها وتوجهها الدينيّ، وفي موقف آخر لسياق آخر وُظفت آية كريمة معبرة عن حال صاحبها ألا وهو الإمام، حيث تؤكد على توجهه إضافة لصفته (الإمام) وهي صفة إسلامية تخص رجل الدّين خطيب المسجد "**لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا ٱكۡتَسَبَتۡۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ٢٨٦**"[2] سورة البقرة

وفي موقع آخر يقول الإمام زكريا قال تعالى:"**يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تُحَرِّمُواْ طَيِّبَٰتِ مَآ أَحَلَّ ٱللَّهُ لَكُمۡ وَلَا تَعۡتَدُوٓاْۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُعۡتَدِينَ ٨٧**"[3] سورة المائدة

2.1.4/ سفر التّكوين :

يلاحظ أنَّ كل الخطابات الدينية لسفر التّكوين جاءت على لسان ساري، وإن دلّ ذلك على شيء سيدل على معتقد هذه الشّخصية ومرجعيتها الدينية. تقول:

التّرتيب	النص	رقمه	الصفحة
أ	فـأوقع الـرب الإلـه ساباتا علـى آدم فنـام	21/2	290

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا ، ص174.

[2]–نفسه، ص282.

[3] –نفسه، ص312.

	فأخـــذ واحـــدة مـــن أضـلاعه ومـلأ مكانـها لحماً		
ب	ودعـا آدم اسـم امرأتـه [[حـواء]] لأنهـا أم كـل حـي	20/3	290
ت	وبنـــى الـــرب الإلـــه الضـلع الّتـــي أخـذها مـــــن آدم امـــــرأة وأحضرها إلى آدم	22/2	290
ث	هل أكلت من الشّجرة الّتـــي أوصـــتك أن لا تأكـل منهـا؟ فأجـاب آدم المرأة الّتي جعلتها معـــي هـــي الّتـــي أعطتنـي مـن الشّـجرة فأكلـت فكـان عقـاب الإلـه لحـواء عنـدما خاطبها بـالوجع تلـدين أولاداً وإلـــى رجلـــك يكـون اشـتياقك وهـو يسود عليك	11،12،16/3	297

لقد وردت هذه النّصوص متتالية على لسان ساري كما ذكرنا آنفا مسقطة إياها على قصتها مع نوفا، لأنّها ترى أنّ في قلبها إيماناً كبيراً بأنّ شيئا منه فيها،

وإنّه من الملاحظ أنّ كل النّصوص الخاصّة بسفر التّكوين، جاءت على لسان شخصية ساري، وهو ما يئن عن ديانتها وتوجهها وإيديولوجيتها.

2.4/ خطابات وقصص:

كما وظّف الكاتب في نصه خطابات دينية كثيرة مع تغيير بعض المصطلحات، وخصت هذه الخطابات الحديث النبوي الشّريف أو القرآن الكريم فاستحضر آيات منه مع التّبدِّيل لبعض ما ورد فيها، حتى يجعل منها محاورة للنّص الرّوائي خادمة لسياقه، من دون الإشارة إلى المصدر، خاصة باعتبار القرآن الكريم "**أهم مصادر المرويات العربية، فالأمر لا يحتاج إلى بيان، نظراً للمادة القصصية المعتبرة الّتي وردت فيه، وهي مادة تناولت قصص الأنبياء وأقوامهم وأخبار الأمم السّابقة، وكثير من هذه المادة، أو على الأقل الأطر العامة لبعضها- لم يكن جديدا ولا غريباً على السّامعين إجمالاً لأنهم كانوا سابقي معرفة به سماعا أو مشاهدة أثار أو اقتباساً أو تناقلاً، ومثلها مثل القرآن الكريم حفلت السّيرة النبوية الشّريفة على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التّسليم بكم هائل من المرويات والسّرود**"[1]، فتجلى هذا الاقتباس داخل الرّواية مستحضراً بطريقة حواريّة تحيّ النّص الأصلي، وتجعله يولّد دلالات جديدة حسب ما يتطلبه السّياق الجديد.

1.2.4/ من القرآن الكريم :

التّرتيب	الخطاب	الصفحة
أ	**لا إله إلاّ الله سبحان من خلق فسوى**	43
ب	**كما ربياني صغيرا**	474
ت	**سيدي لوط الآن في جنات نعيم تجري من تحتها الأنهار**	476

[1]-ينظر إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم(أنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008م، ص72-73.

ث	**وكان عرشه على الماء**	476
ج	**سيدرك الظالمون أي منقلب ينقلبون**	504
ح	**والله لا يحب القوم المترددين**	504
خ	**الرجل الّذي أطعمها من جوع وآمنها من خوف**	355
د	**المؤمنات القانتات الصالحات الصائنات لفروجهن**	315

الملاحظ هنا أنّ الرّوائي استحضر هذه الجمل من الخطابات الدينيّة، المبتورة من النّص القرآني مع تحوير لها بإضافة أو تغيير كلمات، حتى يستطيع صنع حواريتها مع النّص اللاحق، فقد جاءت تحاور الآيات التّالية لتصنع الحواريّة العامة مع النّص الرّوائي:

قوله تعالى :

أ:"**ٱلَّذِي خَلَقَ فَسَوَّىٰ ٢ وَٱلَّذِي قَدَّرَ فَهَدَىٰ ٣**" سورة الأعلى

ب:"**وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤**" سورة الإسراء

ت:"**إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ لَهُمۡ جَنَّٰتُ ٱلنَّعِيمِ ٨ خَٰلِدِينَ فِيهَاۖ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٗاۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٩**" سورة لقمان

ث:"**وَهُوَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٖ وَكَانَ عَرۡشُهُۥ عَلَى ٱلۡمَآءِ لِيَبۡلُوَكُمۡ أَيُّكُمۡ أَحۡسَنُ عَمَلٗاۗ وَلَئِن قُلۡتَ إِنَّكُم مَّبۡعُوثُونَ مِنۢ بَعۡدِ ٱلۡمَوۡتِ لَيَقُولَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا سِحۡرٞ مُّبِينٞ ٧**" سورة هود

ج:"**إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرٗا وَٱنتَصَرُواْ مِنۢ بَعۡدِ مَا ظُلِمُواْۗ وَسَيَعۡلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ أَيَّ مُنقَلَبٖ يَنقَلِبُونَ ٢٢٧**" سورة الشّعراء

ح:"وَإِمَّا تَخَافَنَّ مِن قَوْمٍ خِيَانَةً فَٱنۢبِذۡ إِلَيۡهِمۡ عَلَىٰ سَوَآءٍۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡخَآئِنِينَ ٥٨" سورة الأنفال

خ:"ٱلَّذِيٓ أَطۡعَمَهُم مِّن جُوعٖ وَءَامَنَهُم مِّنۡ خَوۡفِۢ ٤" سورة قريش

د:"إِنَّ ٱلۡمُسۡلِمِينَ وَٱلۡمُسۡلِمَٰتِ وَٱلۡمُؤۡمِنِينَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتِ وَٱلۡقَٰنِتِينَ وَٱلۡقَٰنِتَٰتِ وَٱلصَّٰدِقِينَ وَٱلصَّٰدِقَٰتِ وَٱلصَّٰبِرِينَ وَٱلصَّٰبِرَٰتِ وَٱلۡخَٰشِعِينَ وَٱلۡخَٰشِعَٰتِ وَٱلۡمُتَصَدِّقِينَ وَٱلۡمُتَصَدِّقَٰتِ وَٱلصَّآئِمِينَ وَٱلصَّٰٓئِمَٰتِ وَٱلۡحَٰفِظِينَ فُرُوجَهُمۡ وَٱلۡحَٰفِظَٰتِ وَٱلذَّٰكِرِينَ ٱللَّهَ كَثِيرٗا وَٱلذَّٰكِرَٰتِ أَعَدَّ ٱللَّهُ لَهُم مَّغۡفِرَةٗ وَأَجۡرًا عَظِيمٗا ٣٥" سورة الأحزاب

2.2.4/ من السّيرة النبوية :

نذكر منها:

التّرتيب	النص	الصفحة
أ	**لا حول ولا قوة إلاّ بالله**	46
ب	**لله ما أعطى وله ما أخذ**	422
ت	**حوقل وبسمل**	503

إنّ هذه الأقوال الّتي حضرت داخل النّص الرّوائي، هي في الأصل أقوال مأثورة من التّراث الدينيّ الإسلاميّ على لسان سيد الخلق محمد عليه الصلاة والسّلام، وظّفها واسيني بما يخدم السّياق الرّوائي، لتتحاور مع أحداث النّص فتساعد في صنع حواريته.

أمّا النصوص الأصلية :

نذكرها:

أ: حدثنا محمد بن مقاتل أبو الحسن قال، أخبرنا عبد الله قال: أخبرنا سليمان التّيمي عن أبي عثمان، عن أبي موسى الأشعري قال: أخذ النبي صلى الله عليه وسلم في عقبة–أو قال في ثنية– قال فلما عليها رجل نادى فرفع صوته، لا إله إلا الله والله أكبر، قال: ورسول الله صلى الله عليه وسلم على بغلته قال: (فإنَّكم لا تعون أصمًا ولا غائبًا) ثم قال: (يا موسى–أو:يا عبد الله– ألا أدلك على كلمة من كنز الجنة؟) قلت: بلى، قال: (لا حول ولا قوة إلَّا بالله)"[1]

ب: "حدثنا عبدان ومحمد قالا: أخبرنا عبد الله، أخبرنا عاصم بن سليمان، عن أبي عثمان قال: حدثني أسامة بن زيد رضي الله عنهما قال: أرسلت ابنة النبي صلى الله عليه وسلم إليه: إنَّ ابنا لي قبض فأتنا، فأرسل يقرئ السّلام ويقول: (إنَّ لله ما أخذ، وله ما أعطى، وكل عنده بأجل مسمى، فلتصبر ولتحتسب)"[2]، يلاحظ في هذا الحديث تقاطع قصة الملفوظ المشَخَص وقصة الملفوظ المشخِص في سياقهما، إذ كلاهما قيل في تعزية على فقيد (طفل).

ت: وهي دعوة لقول لا حول ولا قوة إلا بالله، وقول بسم الله وهو ما ورد عن النبيّ صلى الله عليه وسلم يدعو فيه الناس لمثل هذه الأقوال المأثورة.

أمّا عن القصص المأخوذة من التّراث الديني والمسقطة على سياق النّص الرّوائي، سواء عن طريق المخالفة أو المشابهة، نذكر منها:

أ:أخرجوني ذات مرّة ودخلوا معي في رهان.أن آتيهم بالماء بئر الذئب قلت لهم تحتاجون إلى الماء فقط ؟ قالوا نعم. عرفت قصدهم من عيونهم، صنعت من سعف النخيل امرأة تشبهني ألبستها لباسي وملايتي. ثم أوقفتها على حافَّة بئر

[1]–أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ابن إبراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، مجلد1، البشرى ، كراتشي، باكستان، دط،1433ه/2016م، ص2837.

[2]–أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ابن إبراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، مجلد2، دار التّأصيل، مركز البحوث وتقنية المعلومات، نصر، القاهرة، ط1433،1ه/2016م، ص239.

الذئب في عزّ خلوة الرمل والخوف. ووضعت في يدها الحبل لدرجة أن بادرت كما لو أنَّها أنا، وبقيت أتأمَّلها من وراء سعف نخيل الواحة، كنت متأكِّدة من أنهم سيأتون. جاء أخي الأكبر يعقوب، ورمى بي في عمق البئر وهو يصرخ: إلى الجحيم. بهدلتنا يا زانية، على مرآة من إخوتي."[1] ثم تروي البطلة نتائج هذه الأحداث مباشرة: "**في المساء عدت، وتخفيّت وراء صندوق المؤونة الّذي تراني الآن أتَّكئ عليه، فهو ذاكرتي. دخل أبي الأكبر على أبي وهو يبكي: ذهبت سيّدتنا وأمّنا الصغيرة، تلك الّتي جعلت منّا رجلاً و يردّ عليه إخوتي السّبعة: يعقوب، موسى، أيُّوب، هود، يحي، عاد، يوبا، ذهبت قرَّة العين وسيِّدة الخير والنعيم، أبي وحده كان يبكي بصدق. عندما خرجت من وراء الصندوق، اندهشوا عانقني والدي بقوَّة. قال ظننت أنَّ الذئب أكلك، أو سقطت في البئر**"[2]،

ب: "أربعة أسابيع، وأنت تحاول معهنَّ، في كلّ مرّة كانت أبواب أجنحتهنَّ توصد في وجهك، بعثت لهنَّ الإمام زكريا للهداية. لم يستمعن إليه، صرخ فيهنَّ عندما رفضن الاستماع له: لا يمكن أن يقبل منكنَّ الله هذا الغضب، لأنَّكنَّ تعصين سلطانه. العقوبة هي الاعتزال وهذا جزاؤكنَّ كما فعل الرسول الكريم يوم اعتزلته نساؤه الغاضبات تسعا وشرين ليلة، فأنزل الله عزّ وجلّ، لِمَ تُحَرِّمُ مَآ أَحَلَّ ٱللَّهُ لَكَۖ."[3]

ت:"...فعلنا ما أمرنا الله وسيدنا الخضر، الحذر من الأطفال واجب والحذر من الحب من الإيمان. كره الأعداء فرض عين. الحب يلطخ الروح"[4]

---

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص297.

[2]-نفسه ص298

[3]-نفسه، ص315.

[4]-نفسه، ص503.

ث: "الشّيطان أفضل مني بكثير نحن من نار و ماء. وسلسلة من الخطايا تحملها معك حتى النهاية، وأبونا الأول أيضا، آدم لم يكن أفضل منك ومني. وجد نفسه بين امرأة وتفاحة. وشجرة يانعة من المعرفة. أراد أن يهم زيادة. فوجد نفسه في صحراء الربع الخالي"[1]،

إنَّ هذه القصص الدينيّة المتماهيّة داخل النّص الرّوائي، هي شكل من أشكال توظيف التّراث الدينيّ داخل الرّواية. فالتّراث الدينيّ "**في قسم منه، هو تراث قصصي لذا وّجد بعض الرّوائيين أنَّ تأصيل الرّواية العربية يقتضي العودة إلى المورث السّردي الدينيّ والاستفادة منه في التّأسيس لرواية عربية خالصة**"[2]،

فكانت هذه القصّة الدينيّة الموظّفة، تحاور عالم الرّواية بأحداث مشابهة أو مخالفة، توظيفًا لها من أجل العبرة والتّأكيد لمواقف داخل النّص الرّوائي، وسنورد القصص الدينية الأصلية على التّوالي.

أ: قصة سيدنا نبي الله يوسف عليه السّلام وهي من أحسن القصص حين أراد إخوته أن يتخلصوا منه "**فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجۡمَعُوٓاْ أَن يَجۡعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّۚ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمۡرِهِمۡ هَٰذَا وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ١٥ وَجَآءُوٓ أَبَاهُمۡ عِشَآءٗ يَبۡكُونَ ١٦ قَالُواْ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبۡنَا نَسۡتَبِقُ وَتَرَكۡنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئۡبُۖ وَمَآ أَنتَ بِمُؤۡمِنٖ لَّنَا وَلَوۡ كُنَّا صَٰدِقِينَ ١٧**" سورة يوسف

اختلفت قصة سيدنا يوسف المقتبسة على القصة الموظّفة في الرّواية من حيث الأشخاص، والغرض والنهاية، إلاّ أنّها تشابهت معها من حيث الأحداث والانطلاقة والبداية وفي بعض من أغراض الأحداث.

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص506.

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، ص271.

ب: لقد وظف الكاتب قصة اعتزال النبيّ لنسائه على لسان الإمام موجّها إياها إلى نساء كازانوفا لمّا تماثل الحدثين ليعتبرنّ، وقد اختلفت الروايات عن سبب الاعتزال إلا أنه ثبت في الصحيحين، ففي رواية البخاري وردت بلفظ "**حدثنا عمرو بن عون حدثنا هشيم عن حميد عن أنس قال. قال عمر رضي الله عنه: اجتمع نساء النبيّ صلى الله عليه وسلم في الغيرة عليه. فقلت لهن عسى ربه إن طلقكن أن يبدله أزواجا خيرا منكن فنزلت هذه الآية (عَسَىٰ رَبُّهُۥٓ إِن طَلَّقَكُنَّ أَن يُبۡدِلَهُۥٓ أَزۡوَٰجًا خَيۡرًا مِّنكُنَّ مُسۡلِمَٰتٖ مُّؤۡمِنَٰتٖ قَٰنِتَٰتٖ تَٰٓئِبَٰتٍ عَٰبِدَٰتٖ سَٰٓئِحَٰتٖ ثَيِّبَٰتٖ وَأَبۡكَارًا ٥)**"[1] سورة التّحريم

واضح ما تشترك فيه القصتان –القصة الغائبة والقصة الحاضرة– نقصد غيرة النساء، كما تشتركان في ردّة الفعل من النّساء بسبب الغيرة، الغيرة على الزوج بحصوله على حقه الشّرعي من امرأة أخرى (مارية القبطية) في القصة المقتبسة، بالإضافة إلى أنَّ الحديث المذكور سابقا قد لعب أدواره شخصيات الرّواية لتقريب الاقتباس أكثر، هذا الإمام يلعب دور صاحب رسول الله عمر بن الخطاب وهو يوجه نفس معاني الخطاب لنساء نوفا مع معاني الخطاب الّذي وجهه الأوّل لنساء رسول الله، وليزيد الإمام كلامه قوةً واستحضارا للنّص الغائب ذكر كلمات من سورة التّحريم الآية 5 فجعل نصه الحاضر يحاور ذاك النّص الغائب. فكانت الآية الأولى من سورة التّحريم"**عتاب من الله لنبيه محمد عليه الصلاة والسّلام حين حرَّم على نفسه ساريته مارية**"[2]، مرضاة لزوجاته الأخريات.

ت: استطاع الكاتب أن يعبر على تفكير ديني خاص بفئة معينة (الإرهاب)، والّتي تفسر آيات القرآن الكريم بما يخدم توجهها ويفسر أفعالها، فاستنسخ فعلا شنيعا لهذه الجماعة الّتي قامت به داخل النّص الرّوائي مفسرة ذلك بما ورد في

[1]– أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح بخاري، مجلد01، ص1246

[2] –عبد الرحمان بن ناصر السّعدي،تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار ابن حزم، بيروت لبنان،ط2003،1م، ص834

القرآن الكريم، لذا فإنّ شخصية الشّيخ منصور الّتي تحمل صورة سيد الجماعة الإرهابية، تفسر قتل كوتر ل(ليا) بقصة سيدنا الخضر من خلال ما قام به وهو يعلِّم سيدنا موسى، فجاء في محكم التّنزيل على لسان سيدنا موسى عليه السّلام مستفسراً: "**فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا لَقِيَا غُلَٰمًا فَقَتَلَهُۥ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةًۢ بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْـًٔا نُّكْرًا ٧٤**" سورة الكهف.

ليرد الخضر مفسراً قال الله تعالى :"**وَأَمَّا ٱلْغُلَٰمُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَآ أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَٰنًا وَكُفْرًا ٨٠ فَأَرَدْنَآ أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكَوٰةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا ٨١**" سورة الكهف.

فإنَّ التّشابه بين القصتين يكمن في قتل من لم يبلغ الحلم بعد، ففي الرّواية قُتلت ليا بحجة أنها مسيحية وخشية على أن ترهق كابي، بينما في القصة الغائبة قتل الغلام من سيدنا الخضر خشية أن يرهق أبويه، كما تشاركت القصتان في إرادة التّبديل من الله لخير منهما، وبين طيات هذا التّوظيف إشارة من الكاتب للفكر الإرهابي، بوضع المتلقي أمام المشهد الّذي لا يمت صلة بالدين الإسلامي، بل مجرد قياس من دون ضوابط من هذه الجماعة لتفسير توجهاتها، فالخضر لا يقارن بالشّيخ منصور، فقد أوتي الأوّل ما لم يؤتى به غيره من الحكمة، يقول عزّ وجلّ :"**فَوَجَدَا عَبْدًا مِّنْ عِبَادِنَآ ءَاتَيْنَٰهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا ٦٥**" سورة الكهف.

ث: نجد هنا شخصية كابي (عكاشة) الّتي لا تعي من أين هي، وتعتبر نفسها من دون أب ولا أم قد مثلت لقصتها بقصة سيدنا آدم أبو البشر، منذ خلقه إلى خروجه من الجنة إلى الأرض الّتي بها وفاته، يقول تعالى في محكم التّنزيل :"**قَالَ ٱهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ ٢٤ قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ ٢٥**"سورة الأعراف

تعمَّد الرّوائي واسيني أن يجعل للخطاب الديني حضورًا بطرق مختلفة، فاستطاع أن يستفيد من هذه القصص الدينية في بناء أحداث القصص الخاصة بشخصيات الرّواية، فيزج بها في أحداث مشابهة لأحداث القصص الدينية الغائبة، وهذا لا ينفي الاختلاف في بعض الجوانب بين القصتين الحاضرة والغائبة، إذ "**ترتكز طريقة توظيف الرّواية للقصة القرآنية إلى الاختلاف والمشابهة**"[1].

وبعد أن ذكرنا بعض النّصوص الدينية المقدّسة كما وردت في الكتب السّماوية، وبعض القصص المستقاة من الخطابات الدينية، يمكننا الآن أن نلتفت إلى نوع آخر لإدراج الموروث الديني في النّص الرّوائي، والمتمثل في:

3.4/ توظيف الفكر الدينيّ:

نذكر منه أ: "**ظلَّت مباركة، تصد جيرانها الراكضين نحوها لخطبة ليان، بأنَّها مثل ابنتها، وأنَّ عكاشة عينه عليها. هو مظلوم مثلها، وهي يتيمة. مقطوعين من شجرة. فقط لكي يبتعد عنها الشّباب، أو من يريد أن يعاكسها فكَّرت أن تقول إنَّها مسيحيَّة، لتبعد أكبر عدد من الناس عنها،لكنَّها خافت عليها**"[2]، إنَّ فكرة الزيجات بين الأديان، وعلى الرغم من أنّها تحل إلاَّ أنَّ فيها شيئا من النّقص عند بعض الإيديولوجيات الدينيّة، لذلك فكرت مباركة في إعلان مسيحيَّة ليان ظنا أنَّ ذلك يساعد في نفور الشّباب منها، لتُتم التّفكير بعدم طرح هذه الحيلة الّتي تجعلها خائفة عليها. وفي ذلك (الخوف عليها) إشارة إلى عدم التّقبل للآخر–من المسلم لغير المسلم– من قبل بعض الطوائف الإسلاميَّة، وقد أكد ذلك واسيني في تتمة النّص الرّوائي حين قُتلت ليان من قبل الجماعة المتطرفة (الغاضبون على

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، ص301.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص492

اللـه)[1] فيقول الشّيخ منصور :"**تمالك يا رجل. لا تقل شيئًا حوقل وبسمل، الّذي أمامك لم يعد كوتر، هو أبو قتادة التّميميّ، الآن.سيمنحك المولى القدير، غيرها،مسلمة قنوعًا. تشبعك وتشبعها اسمع من أخيك وحبيبك الّذي أنقذك في الأيَّام الصعبة. ليست أكثر من مسيحيَّة وكافرة دخلت إلى أرض الإسلام في مهمَّة تخريب عقائدنا وديننا وأخلاقنا لا تليق بك. فعلنا ما أمرنا اللـه به وسيِّدنا الخضر**"[2].

ب:"سمع يونس موسيقى خلفيَّة هادئة.

- **من وضعها يا مسعود ؟**
- **لالَّة زينا قالتّ :إنّها ستريحه.**
- **سبحان الله. فكَّرت فيما فكَّرت فيه اللحظة. زينا امرأة راقية. الموسيقى نفسها الّتي كنت أسمعها عندما كنت أدرس في نيويورك. موسيقى الراحة النفسيَّة. الموسيقى التّبتيَّة**"[3]

واضح في هذا الخطاب وجود جوّ دينيّ فالموسيقى التّبتية موسيقى ذات بعد ديني بوذي وهي من الطقوس الدينيّة البوذيّة، فعزفهم على الآلات الموسيقية هو نوع من تجسيد الرّاحة النفسيّة في معتقدهم، وهذا العزف بالإضافة إلى قرع الأجراس، يعد سبيلا للبحث عن السّعادة الروحيّة لأنّه "**بالإضافة إلى قدماء المصريّين والإغريق، توجد العديد من الحضارات الّتي ما توال مبادئها وتقاليدها الاستشفائية**

[1]–الغاضبون على الله :فرقة إسلامويّة متطرّفة، ظهرت في الجزائر ببيانات غاضبة من كلّ شيء، بعد إزاحة الشّاذلي بن جديد من الرئاسة، بسبب عجز الدولة أمام التّطرف الإسلامويّ .احتجَّت حتى على الله،لأنه، كما تعتقد،لم يوصلها إلى سدّة الحكم . أعضاؤها نزعوا السّبَّابة احتجاجًا، لأنَّ الله حرمهم من إعلاء كلمة الحقّ،لا يُعرف لها وجود حقيقيّ ومادِّ، ما عدا الحضور الإعلامي في عشريّة التّسعينَّات السّوداء، في الجزائر .

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص503.

[3]–نفسه، ص 334

باقية حتى يومنا هذا، مثل تقاليد الاستشفاء الشّمانية[1]، والّتي تستخدم الطبول في تغير حالة الوعي عند المريض، وأيضا استخدام التّرانيم والأجراس المعدنية وأواني الاستشفاء في التّبت"[2]، واستخدام زينا لهذه الموسيقى بغية الراحة النفسيّة لنوفا، وموافقة يونس على الفكرة، فيه إشارة لموروث ديني، متمثل في فكرة الراحة النفسيّة عن طريق الموسيقى التّبتيَّة، في حين وُجد توظيف للفكر الديني بالإشارة إلى جو مختلف عن هذا، في نفس الفضاء، حين أورد السّارد مشهداً يخص نوفا أيضا بقوله:

"**عمِّي مسعود، سيِّدي لوط جاهز.**

اتَّجه سريعاً نحو المغسلة .

فجأة، توقَّف القرآن الّذي كان يأتي من مكان قريب.

صمت يشبه الموت."[3]

يلاحظ في هذا خطة فنيّة من واسيني تصور صراع الإيديولوجيات المختلفة والثّقافات المتعدّدة، وهو ما يخدم النّص الحواري، بتصوير أكثر من وجهة نظر للموقف الواحد.

ومنه فباعتبار الموروث الدّيني جنس تعبيري متخلل في هذا النّص الرّوائي قد بان حضوره هنا بطرق مختلفة، تعبر عن وجهات نظر حاملة لمضامين فكرية

[1]–الشّامانية هي ظاهرة دينية بارزة بدأت جذورها في سيبيريا ووسط أسيا،فهي الشّامان shaman هو وسيط بين عالم الإنس و عالم الأرواح .

[2]–مروة يوسف الصياد، الشّوكة الرنانة وقدرتها على ضبط ترددات الجسم البشري، مج علوم وفنون الموسيقى، كلية التّربية الموسيقية،مجلد 38 يناير ،2018 ص2242

[3]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص66–67

مختلفة، تساعد الرّواية على إظهار أكثر من منظور ورؤية للعالم، وهو ما يجعل سلطة الكاتب محدودة، فبقدر ما نجد نواياه مباشرة قصدية، نجد أيضا كسرا لها.

5/ الحكم والأقوال المأثورة :

يجعل واسيني فاتحة نصه من هذا النّوع، وكأنّه يجعل من الحِكم ألغازًا، من أراد فكَّها عليه أن يتمّ آخر النّص، فجاءت مجموعة من الأقوال المأثورة متتالية قبل الولوج في أحداث الرّواية، نذكرها على التّوالي:

أ:"**كلما كان وضعي الصحي جيداً، لا أقوم بأي شيء آخر أبداً سوى العمل لدرجة الإنهاك، وكلما خانني جسدي علي أن أعمل لأستعيد عافيتي**" جياكمومو كازانوفا

الشّخصية المحورية لهذه الرّواية، هي كازانوفا(لوط) وتأتي أحداث الرّواية لتبين إيديولوجيتها وتوجهها الّذي بني بالدّرجة الأولى على شقين أساسيين، هما العمل بدون توقف، وحب النساء، أمَّا الشّق الأوّل هو ما ينادي به جياكومو كازانوفا، والّذي تبناه لوط في حياته عبر كل الفصول في أحداث الرّواية، ومنه نجد هذا القول من الكاتب وخادم لنوياه.

ب:"**عندما نكتب عن النساء، علينا أن نغمس الريشة في قوس قزح، ونزرع سطورها بنثار أجنحة الفرشات**" دوني ديدرو

بالنظر إلى عنوان الرّواية يلاحظ الجمع بين الذّكر المفرد والجمع المؤنث، فمن البديهي أن تجد صوت المؤنث أو الخطاب الموجه للمؤنث يغزو المتن الرّوائي، وهنا خطاب عن المؤنث، يعبر على الميل للنساء والدعوة للرأفة والعطف والتّعامل مع هذا الجنس اللطيف بأكثر مرونة، إلاَّ أنّه عكس ما يحصل في أعماق

هذا النّص الّذي يصور حالة المرأة في المجتمع العربي، وبهذا يكون هذا القول خطابًا موضوعًا يحدّ من سلطة الكاتب.

ت:"حذاري من الكذب على النساء، إنَّهنَّ يملكن قدرةً كبيرةً على تحسُّس الحقيقة، وملكاتٍ أعظم على التّظاهُر بعدم معرفتها" شكسبير

إنَّ جل الشّخصيات الرئيسية لهذا العالم الرّوائي هي نسوية، فهذا القول المحذِر من الكذب عليهن، هو نتيجة أحداث النّص، الّذي جاء فيه الكذب على النّساء في أكثر من مناسبة، مع اكتشافهن له في كل مرَّة، وبموازاة هذا القول مع هذه الأحداث نلاحظ قصديته وخدمته لها، أي أنّه يحمل وجهة نظر تطابق وجهة نظر الكاتب.

ث:"عندما يَحلُّ الصَّمتُ محلَّ الحقيقة، يصبح الصَّمتُ كذبًا" يوفتشينكو

ليختم الكاتب مجموعة الأقوال بصوت الشّاعر يوفتشينكو الّذي ينصح بحكمة، قد تمارسها جل شخصيات الرّواية، مفسرًا لها بالصّمت على الحقيقة=الكذب، وهو الآخر بدوره خادم لنوايا الكاتب، يعبر عن وجهة نظره.

وبعد اطلاعك على النّص الرّوائي حتّى النهاية، ستكتشف أنَّ كل قول من هذه الأقوال في معناه وموضوعه هناك ما يبرهن على صحته بين ثنايا النّص، سواء بقصدية أو موضوعة.

وإنّه من الملاحظ بين هذه الأقوال الموظّفة، من ثقافات متباينة جعلت الرّواية ذات طرح متعدّد لا تعبر عن توجه واحد، كما أنَّها ليست منتمية لثقافة واحدة بل صوّرت لغة الشّاعر والأديب والمسرحي وغيرهم، فساهمت في صنع التّعدّد اللّغوي من أجل تشكّل الرّواية الديالوجيّة، خاصةً وأنّ إدخال جميع أنواع الحكم والأقوال

المأثورة إلى الرّواية تستطيع أن"**تتأرجح بين الأشكال الغيرية الخالصة (الكلمة المظهرة) وبين الأشكال القصديّة مباشرة**"[1].

ومن خلال ما يأتي سنحاول إضافة بعض الأمثال الموظّفة بين ثنايا أحداث النّص الرّوائي والّتي بدورها ساهمت في تشكيل ديالوجيته، فالمثل أسلوب من أساليب التّعبير الشّعبي الّذي يعكس مشاعره، فهو يحمل ثقافته وتصوَّره، لذلك يعتبر حكمته في الحياة ولا يقتصر على طبقة اجتماعيّة معينة، أو أنَّه يوضع لحالة دون سواها، وعرَّف الأستاذ أحمد أمين الأمثال الشّعبية بأنّها"**نوع من أنواع الأدب بامتياز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التّشبيه وجودة الكتابة. ولا تكاد تَّخلو منها أمة من الأمم. ومزية الأمثال أنَّها تنبع من كل طبقات الشّعب**"[2]. فالمثل وإن لم يعرف سببه يبقى أسلوب تعبيري صالح لإظهار ثقافة ما تحمل وجهة معينة، فاتّخذ المثل قيمة أدبية ولغوية كبيرة جعلت الأدباء العرب والغرب يولونه اهتمامهم، خاصة وأنَّه صورة من صور الأدب الشّعبي فهو "**الكلام الفني الجميل الناتج عن الشّعب من خلال معارفه وثقافته القولية والفعلية**"[3]، وهو "**جملة أو عدة جمل بليغة مختصرة تعبر عن واقعة أو تجربة معينة مرّ بها الإنسان، وتؤرخ لحوادث سعيدة أو أليمة تبقى عبر الأجيال اللاحقة، وغالبًا ما يتم تداوله شويًا**"[4]، إذا هو ثقافة جماهرية تبرز الخصوصيّة في تشكيل صورة الشّخصيّة الفردية أو الاجتماعيّة، يمكنها المشاركة في رسم الهويّة، بطريقة غير مادية، ومن هنا استطاع المثل أن يكون لغة من لغات التّواصل الثّقافي والانتشار الثّقافي الّذي يعني "**التّواصل بين**

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص89.

[2]–أحمد أمين، قاموس العادات و التّقاليد والتّعابير المصرية، طبع لجنة التّأليف والتّرجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط،1953م، ص61.

[3]–محمد بوزاوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية، الجزائر، دط،2009،ص،18

[4]–التّلي بن الشّيخ، منطلقات التّفكير في الأدب الشّعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط،1990،ص:18

الأشخاص من ثقافات مختلفة "[1] فامتصاصه وتوظيفه في النّص الرّوائي هو بدوره تصوير للثقافة الشّعبية سواء كان فصيحًا أو دارجًا، ولعل هذه الأخيرة تؤدي دلالات منبثقة من الواقع أكثر عمقًا وتعبيرًا عنه فهو"**الأسلوب البلاغي القصير الذائع بالرّواية الشّفهية المبين لقاعدة الذوق أو السّلوك أو الرأي الشّعبي ولا ضرورة لأن تكون عباراته تامة التّركيب**"[2]. وخاصة باعتباره "**خلاصة تجربة نقل لخبرة، جملة موجزة بليغة تلخص حادثة أو واقعة فتكون دليلًا لها و مخبرًا عنها وموحية بها، ذلك إن ذكر المثل يعني بالضرورة استعادة الواقعة حتى وإن لم تُروَ...**"[3]، فهو ثقافة شعبيّة موروثة تعبر عن أهلها بأحداثهم ووقائعهم، فلم يُغفل واسيني هذا الجنس من نصه، بل أعطاه حقه للظهور ليساهم في صناعة الرّواية الديالوجيّة كجنس أدبي متخلل قادر على أن يظهر مباشرة بقصدية أو موضوعًا كليًا ونذكر منها ما يلي:

المثل	الصفحة	سياقه
الفلوس يعلم باباه النقب	20	هو مثل شعبي مغاربي يقال عندما يكون العالم يسير بالمقلوب، فتجد الصّوص يعلم الدجاجة كيف تنقب الحبوب وهي أمه، والأصح أنَّها من تعلمه، فكابي الّذي أخذ يخاطب خلدون الأستاذ الجامعي المثقف المتقن للغات، يعلمه لغة الشّعب في مشهد سخرية على صعيد البارودیا، فهو خطاب يحمل فكرة التّمرد على هذا النوع من المثقفين.

[1]–محمود نديم الطبقلجي، التّواصل الثّقافي في الأعمال الدولية، غيداء للنشر والطباعة، دط،2012،ص98.

[2]–إبراهيم أحمد شعلان، الشّعب المصري في أمثاله العامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1972، ص15.

[3]–إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم، ص62.

اللـي وجـد أحبابـه، نسـي أصحابه	24	مثل شـعبي مغاربي يقال حين تغير الشّخص بمجرد دخول شخص جديد إلى حياته.
صاحب كف مثقوبة	31	مثـل مغـاربيّ، يقـال عـن الّـذي لا يعطـي قيمـة للمال،كـل مـا يربحـه، يوزِّعـه علـى الفقـراء، أي سـخيّ إلـى أبعد الحدود.
خلِّـيهم لـي مـا رضـت بالخبزة، ترضى بنصفها	38	مثل شعبي مغاربي يقال في حق من لـم يأخـذ شـيئا أو أخـذ القليـل بعـدما أخذ الكل ولم يقتنع.
تبيعـون القـرد وتضـحكون على مشتريه	47	مثل مغاربي يقال للذي دفعك للقيام بشـيء ما وهو يعلم نتائجه الوخيمة، ليكون في مقدمة من يحملك العواقب ويسخر منك.
إدِّ و إلَّا خلّ	71	مثـل شـعبي عربـي يقـال فـي بـاب الاختيـار، بمعنـى خـذه كمـا هـو أو اتركه
ادهن السّير يسير	196	عبـارة تعنـي أنّ الجلد إذا دهـن لان، ومنـه تسـتعمل كمثـل مـن المرتشـي الّـذي يعرقـل الأمـور طلبـا فـي رشـوة لقضـاء الحوائج المستعصية.

كوّر وأعطي للأعور	197	مثل شعبي جزائري يعني عدم الإتقان في العمل بما أنَّه متوجّه إلى شخص غير مهم، وقد استعمله عكاشة وتعبيرًا عن استيائه وتقريرًا لحاله وحال بلدته على عكس المدينة العالية، الّتي تتقن العمل.
تجعل من الحبَّة قبَّة	221	يطلق هذا المثل على من يضخم الأمور فيعطيها أكثر من حقها.
نفطر بيه قبل ما يتعشى بيا	234	مثل مغربي يضرب في عدم تفويت الفرصة على من تتوقع منه شرًا، فزينا استعملته في سياق تعبر فيه عن عقلية لوط الّتي انتهجها مع باقي الناس.
ضربني وبكى وسبقني واشتكى	248	مثل شعبي معروف بين مختلف دول العرب، فاستخدمته زينا موجهةً إياه لكازانوفا معبرة عن حالها، وبطريقة بارودية ساخرة إذ أنه المعتدي، وهو نفسه الغاضب في دور المعتدى عليه.
خلّ البئر بغطاه	331	مثل شعبي يقال في جلّ الدول العربية، مفاده أن دع الأمور في السّتر لأن إخراجها للعلن يسبب ما لا يحمد عقباه.
عينك ميزانك	332	يستعمل هذا المثل في الجزائر بكثرة ويعني تقدير قيمة الشّيء من خلال النظر إليه، أي تقييمه بالعين

		المجردة.
ناس مكة أدرى بشعابها	336	مثل شعبيّ حجازي معروف في العالم العربي الإسلاميّ، ويطلق نظرًا لدراية أهل الحجاز بكل مسالك وشوارع مكة بما أنهم أهلها، فاستخدمه مسعود محاولًا التّعبير على الرأي المقابل من أهل الدار في حين كان يرى هو عكسه.
اضربه يعرف مضربه	469	مثل مغاربي، يستعمل عند تمرد شخص ما، بعد المحاولة معه بطرق متعددة، وقد استعمله الكاتب على لسان بشير الغاضب من عكاشة متوعدا بردعه ضربًا، حتى لا يقترب من قصر نوفا.
حشيشة طالبة معيشة إذا وجدت فطورها، غاب عليها العشاء.	481	هو مزج بين مثلين شعبيين جزائريين لتوافقهما في مبتغى التّوظيف، فجاءا على لسان عكاشة يصور بهما حالتّه، والطبقة الّتي ينتمي إليها في مجتمعه.
مقطوعين من شجرة	492	مثل عربي يستعمل يقصد به الشّخص الّذي لا أهل له، واستعمله مسعود ملخصًا به حاله وحال عكاشة معبرًا عن اللاأهمية لهما بين غيرهما.

إنَّ للأمثال والحكم كجنس متخلل داخل النّص الرّوائي دور مهم في البناء الحواري، وهو ما وفّره هذا الجنس، الّذي وُظِّف في صورة تحاور الخطاب الرّوائي، بالإضافة إلى تراوحه بين قصدِّية الكاتب أو التّكسير لها، فبانت سلطة هذا الأخير محدودة غير مطلقة، فقوله (مقطوعين من شجرة) تمثل قصدية الكاتب الّذي استعمل سلطته ليضع الشّخصية هذا الموضع، عكس (ناس مكة أدرى بشعابها) والّذي ترك لشخصيات النّص حرية المعرفة من عدمها، كما أنّ الكاتب قد وضع مسعود في سياق أعلم شخص في القصر، ليأتي هذا الأخير بالمثل لينفي الذل ، كما أن هذه الأمثال والحكم قد عبَّرت عن التّنوع بحواريتها مع النّص الرّوائي من ناحية وعن التّعدّد الثّقافي من ناحية، فمن الملاحظ عليها أنَّها لم تكن وليدة إيديولوجيا واحدة ولا لغة واحدة، ومنه وردت الحكم من أفواه مختلفة، كما وردت هذه الأمثال مستحضرة من الحجاز إلى أقصى مواطن العروبة.

إنَّ معظمها قد أدت وظيفة اجتماعية بمنظور معين خاص بصاحب القول وذلك حسب إيديولوجيته، فاختلفت المنظورات بتجسيد الثّقافات بألوانها، فهي نتاج عقل إنساني مشكل من ثقافات اجتماعية مختلفة، وبذلك تكون اللّغة (المتمثلة هنا في هذا الجنس الأدبي) هي صورة لثقافة الإنسان لتعبيره عمَّا يحيط به.

6/ الخطبة:

إنَّ أهم ما يميز الخطابة هو وجود الجمهور فكلما بحثنا عن تعريف للخطبة إلَّا ووجدنا الجمهور والخطيب هما أوّل أركانها، وكل التّعاريف توحي إلى أنَّها رسالة تواصل من خطيب إلى جمهور معين قصد الإقناع فهي "**صناعة علمية بسببها**

يمكن إقناع الجمهور في الأمر الّذي يتوقع حصول التّصديق به بقدر الإمكان"[1]، وأنَّها "**قياس مركب من مقدّمات مقبولة أو منظمة من شخص معتقد فيه والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم**"[2]، فالغاية الأولى من صناعة الخطبة هي "**حصول ملكة الخطابة الّتي بها يتمكن الشّخص الخطيب من إقناع الجمهور**"[3].

أمّا القناعة فالمراد منها هو"**التّصديق بالشّيء مع الاعتقاد بعدم إمكان أن يكون له ما ينقض ذلك التّصديق، أو مع الاعتقاد بإمكان ما ينقضه إلَّا أنَّ النفس تصير بسبب الطرق المقنعة، تميل إلى التّصديق من خلافه**"[4]، ومن هنا أمكننا القول أنَّه من أهم وظائفها أيضا، هو أن تصنع القبول والتّصديق عند المتلقي لما يريد الخطيب أن يقنعه به، وهذا الفن بتنوع موضوعاته يشترك في قواعده العامة، فكاتبنا واسيني قد أدرج هذا الفن التّعبيري في نصه بموضوعات مختلفة حتى يزيد من تعدّديته، ونذكر منها (الخطبة الدينية، ويلحق بها مجلس التّعزية) "**فهي الّتي تلقى لوعظ الناس وإرشادهم وتصبيرهم في شؤون دينهم وتوضيح عقائدهم وحثهم على المعروف ونهيهم عن المنكر**"[5]، وأمّا مجلس العزاء والّذي يمكن له أن يدرج تحت رداء الخطبة الدينية كما يحضر في المناسبات الخاصة بكل مقام، وبما أنَّ الخطبة هي فن تعبيري إنشائي يحمل معنى مقصود من مرسِل(خطيب) موجِّها أفكاره إلى الجماهير، يمكنها أن تخدم الطرح الحواري باستقلالية الشّخصية في العمل الرّوائي، فما الخطيب إلَّا شخصية تحاول إقناع الغير بفكرها الخاص، فهي شخصية حاملة لإيديولوجية خاصة من حقها الدفاع عنها وطرحها ومشاركتها مع

[1]–محمد رضا المظفر، المنطق، دار التّعارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط3، 2006م، ص369.

[2]–علي محمد الشّريف الجرجاني، كتاب التّعريفات،م كتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، دط،1985، ص104.

[3]–محمد رضا المظفر، المنطق، ص369.

[4]–نفسه، ص369.

[5]–إبراهيم البدوي، فن الخطابة، دار المحجة البيضاء، ط3، 2008م، ص85.

الآخر. وهذا مثال من النموذج "**الإمام زكريا الّذي أُخبر بالفكرة منذ بدأ تنفيذها، هو من أشاعها في صلاة الجمعة الّتي أعقبت استعمال المدخنتين لأول مرة في منارة سيتي قبل الخطبة، دعا لعائلة الحاج لوط، المعروف شعبيًا بكازانوفا بالصلاح والفلاح: أمدّهم الله بالصحة والعافية، وجعلهم أحسن خلف لأحسن سلف، لقد كان والدهم صاحب كف مثقوبة، حبيب المساكين، وإن شاء الله سيجمعون على أكثرهم شبهًا بوالده...**"[1] ثم يشرح الإمام قضية الدخان بقوله: "**الدخان الأسود سيظل يصعد من المدخنة حتى يتفق الإخوة، فيحل محله الدخان الأبيض، كما في عادة الأولين من علية القوم والصحابة والخلفاء الراشدين الّذين كانوا يعلنون عن الاتفاق بالأدخنة، لقد أعادة عائلة لوط لنا عادة الشّورى الحميدة الّتي انقرضت من زمان**"[2].

إنَّه بالحديث عن هذا الخطاب المدرج في النّص الرّوائي، يتضح أنّه خطبة نظرًا للأركان العامة الموجودة من خطيب، وجمهور، ومناسبة(الجمعة)، ونص الخطبة الّذي يعمل على إمالة العواطف وتوجيه الجمهور إلى التّصديق فهو "**فن من فنون الأدب النثري، مختص بكلام يلقى إلقاء أمام جمهور مستمع، ويعرف بالخطبة، ويهدف إلى توضيح أمر أو قضية هما مثار جدل لإفهام هذا الجمهور واستمالتّه بإثارة عواطفه، لاتخاذ موقف ما، هو الموقف الّذي يرمي إليه الخطيب**"[3]، وبالحديث عن الموضوع المرفق للخطبة هنا نلتمس فيه توجيها خاصا لوعي الجمهور استغلالًا للمقام، فهذا الإمام زكريا عرّاب كازانوفا يمدح ويدعو لسيده، وهو مواجه للجمهور قصد اللعب على عواطفهم، فليس من المعقول اتفاق كل الناس على محبة شخص واحد، إلَّا أنَّه من الواضح أنَّ الإمام يريد ذلك فيما

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص31.

[2]–نفسه، ص31.

[3]–انطوان القوال، فن الخطابة، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص11.

يتعلق بكازانوفا وعائلته، ليتبنى فكرة الدّخان الخارجة عن الدّين الإسلاميّ في مناسبة إسلاميّة، بغية نشر الصورة الحسنة لهذه العائلة من باب الدين، ومن هنا يظهر تكسير نوايا الكاتب، فحضور الخطبة هدفها معالجة قضية اجتماعية، عكس ما فعله الإمام زكريا بتعبيره عن فكره وتوجهه الشّخصي الذّاتي، ودفاعه عنه.

7/ القصائد والأغاني :

معلوم أنَّ الشّعر من أهم سبل التّعبير ومن أقدمها، فاعتمده العرب منذ القدم كأسلوب للتعبير عن حوائجهم، فالأشعار كانت ومازالتّ تستطيع أن تصور حديث الناس وقصصهم وهمومهم وأشجانهم وتطلعاتهم، وهذا واسيني يتفنن في الطرح الحواري لرواية (كازانوفا) فتخللت الأجناس التّعبيرية المختلفة وتجاورت مع نصه، لذا كان للنصوص الشّعرية والغنائية حضورا للمساهمة في صنع أحداث الرّواية خاصة وأنَّ "**الأجناس الشّعرية المنظومة (الغنائية مثلا) المدرجة في الرّواية، يمكنها أن تبدو قصدية شعريًا وبكيفية مباشرة، بدون سوء نية، هذا ما ينطبق. مثلا، على الأشعار الّتي أدخلها جوته إلى رواية (ويلهيم ميستر) wilhem meister، وكان الرومانسيون يدرجون أبياتًا شعرية ضمن كتاباتهم النثرية: ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعرية في الرّواية (باعتبارها تعبيرات مباشرة عن نوايا الكاتب) بمثابة علامة مكوِّنة للجنس الرّوائي.وفي حالات أخرى تقوم القصائد المدمجة بتكسير نوايا الكاتب.**"[1]، أي أنَّ هذه الأجناس التّعبيرية متراوحة بين نوايا الكاتب القصدية والمكسرة، لذلك حقَّ لها أن تصنع لنفسها مكانًا بين باقي الأجناس المتخللة تدعيمًا لحوارية الرّواية. نذكر منها:

أ : "تنّي ميما ننّي / أنا ولدت من عاصفة الريح/ رافقتني الريح، وعشقني الخوف حتى صار وليفي/ عاتبت قوافل العابرين لم تحملني إليك قبل الموت؟/ في

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص89.

قلبي ما يمنحك الراحة من فزع الغابات/ امنحني بعضك، فلن أسألك عن كلّك، اترك ما تبقّى للندى، سيأتي فقط ليسأل عنك/ ننّي ميما ننّي."[1] إنَّ هذه الدندنة الشّهية (على حدّ تعبير السّارد) من ساري لكازانوفا، هي تعبير عن الحب والحرص على هذا الأخير، مع توفيرها له كل ما لذّ، حتى ما يُطرب أذنيه، كما أنَّ فاتحتها تدعو إلى النوم في راحة، مع ربط اللفظ بلفظة (ميما) الّتي تحمل كل معاني العطف والحب والحنان، فبذلك و"**مع الزمن تغيَّرت عاداته وأصبح أكثر ارتباطًا بساراي. لا يرى لياليه من دونها**"،[2] ومن هذا القول الّذي جاء به السّارد تتضح نوايا الكاتب القصدية المباشرة، المتمثلة في تعزيز مكانة ساراي عند نوفا بين بقية النساء. وما يزيد ذلك إثباتا تمتمة كازانوفا بلا صوت وهو يحتضر.

ب :"يا لالَّة بنت توات.

يا أميرة الغاشي،

الجبال والصحاري والموت القاسي،

طير بينا يا حمام الخير و زيد

غطّينا بالغيمة ن وظلّ الجريد

هذا نشيدك الّذي كنت تغنيه كلما اشتقت لها."[3]

الأوّل نشيد ساري لكازانوفا وهي معه، أمّا هذا فهو نشيد كازانوفا لساري الغائبة وهو يحتضر غير قادر على الكلام، وبما أنَّ مسعود رفيق دربه فبمجرد

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص35–36.

[2]–نفسه، ص36.

[3]–نفسه، ص285.

تمتمت الأوّل لمناسبة معينة فإنَّ الثّاني يفهمها، وقد ساعده في إخراجها من صدره، فهي تعبير عن الحنو والاشتياق وهو أيضا ما يخدم نوايا الكاتب المباشرة.

ت : وردت قصيدة شعبية من الموروث الغنائي الجزائري، إلاّ أنَّ كل بيت منها يمثل مقطعا خاصا على لسان شخصية ما، فجاء على لسان عكاشة الطفل المشرد بأسلوب استفهام:

"–**تعرف الأغنية لي تقول إذا طاح الليل وين نباتو؟**"[1]، ليأتيه الرد من ريزو، الّذي لا يختلف عنه كثيرًا من حيث الانتماء إلى الشّارع، وهو يحاول التّساؤل عن تركيب جوابه الّذي يمثل الشّطر الثّاني من البيت.

"– **فراش حرير ومخدَّاته، هذا ما تقوله الأغنية.**

راحوا يدفنوا كازانوفا في فراش حرير؟»[2]

ما يلاحظ في هذا البيت أنَّ الشّطر الأول عبارة عن استفهام، إجابته في ذيل البيت نفسه، كما أنَّ عكاشة لم يكن السّؤال مهم له بقدر أهمية الجواب، وبالنظر إلى سياق هذا الخطاب ندرك أنّه قيل حين نُقل تابوت كازانوفا إلى مثواه الأخير على الأرض، خاصة وأنَّ ريزو أردف عجز البيت بقوله (راحوا يدفنوا كازانوفا في فراش حرير؟)، و يمكن اعتبار هذا الرد كاسرا لنوايا الكاتب الّتي تظهر عكس ما أشار إليه ريزو فليس عكاشة الّذي يتمنى مثل هذا لكازانوفا، وليس هذا المتشرد الّذي يملك هذا المستوى في القول.

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا،481.

[2]–نفسه، ص 481.

ث : ليتم واسيني إبهاره لقرّائه، بتمثلات انفتاح الرّواية على الفنون الأخرى من خلال استثماره لملكته الشّعرية، فيضطر شخصية عكاشة المفعمة بروح الانتقام وهي أمام هدفها لتقول :

"**مَنْ قَالَ لَكَ يَا مُدْمِنَ حُزنِ النساء، إنّ الإذْلالَ يُنْسى بِشَهْوَةٍ عَابِرَة؟ كُلُّ شَيْءٍ تَغْفِرُهُ امْرَأَةٌ عاشِقَةٌ بِكُلِّ حَواسِّها، إلَّا أن يُسرَقَ مِنْ بَيْنِ يَديْها كِتابٌ غَفَت عَلَيْه في ليالي الشّتاءِ، وأنْ يُباعَ جَسَدُها لأوّل عَابِرٍ، وأَنْ يُسجَنَ حلمُها في ظُلْمةِ الغَباوَة. تُريدُ أَنْ تَعرِفَ كَمْ أَكرهُكَ؟ لا أكْرهُكَ، لأنّي لا أستطيع. أسْتَكثِرُ فيك كرهي. لقد انطَفَأتَ حتى مِنْ ذاكِرتي، على الرَّغم من حضور جثَّتك.**"[1] وواضح تثبيت نوايا الكاتب وعدم التّجرد منها من خلال هذا الخطاب، إذ هو حامل لتوجه خادم لسياق النّص الرّوائي.

إنَّ واسيني بأسلوبه هذا أي استدعاء القصيدة لخدمة الخطاب الرّوائي يجعل من نصه متعدّد الملامح، كما يجعله يصطبغ بفنية موسيقية تكسب الرّواية إلى تناغمها السّردي تناغما موسيقيًا، فهذه النصوص الّتي استدعتها الحاجة للتعبير عن وظيفة معينة. قد أدت كذلك زينة للفضاء الرّوائي "**فالفن الأصيل للغناء هو الشّعر، والغناء نوع من الشّعر فهو طريقة لأداء الشّعر بالتّنغيم والتّلحين**"[2]، ومنه استحضار القصيدة واستغلالها لدواعي فنية قد أثارت الجو الحواري بتنسيقها وتنظيمها حواريا مع الخطاب الرّوائي.

عكس الرّواية الكلاسيكية الّتي وضعت حدود بين الشّعر والنثر، ففي هذه الرّواية المعاصرة تُصور المتغيرات الّتي يفرزها الواقع بما يناسب القضايا المعاصرة،

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص410.

[2]–بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط،2009، ص70.

بغض النظر عن الجنس التّعبيري، ومنه هي تعبير عن واقع يتصف بالتّغير والانفتاح.

8/ النصوص المتّصلة بالإعلام :

يعد النّص الإعلامي من الأجناس التّعبيرية الحديثة الّتي تعبر عن الواقع المعاصر "**سواء كان مسموعا مثل المذياع أو مقروءا مثل الصحافة أو لافتات الدعاية (الانتخابات)**"[1]، وكاتبنا واسيني قد دّعم نصه بهذا النوع من الخطابات "**الّذي يرتبط بوسائل الإعلام على اختلافها، ويُثري مادته من كافَّة الأجناس الأدبية، والأشكال الخطابيَّة على اختلافها، كالوصف والسّرد و الحجاج، لكنَّ هذا النّص يتميّز بعّدة خصائص، كالمباشرة، والوضوح والاقتضاب، والاختزال، إضافةً للعناوين المشوِّقة والمثيرة والمواضيع الجادة الّتي من شأنها أن تفيد أوسع شريحة من الناس**"[2]، وبما أنّه جنس تعبيري فهو يزيد من حوارية الرّواية وواقعيتها، الّتي تضع القارئ في عالم واقعي يصور الحال المعاش أكثر، فكان بعض هذه الخطابات من نصيب الورق، وبعضها من نصيب الآلة، كما حضر بعضها على شكل لافتات، وبالنظر إلى بداية أحداث العالم الرّوائي نجد كابي بائع الجرائد، وهو ما يدل على اهتمام الكاتب بهذا الجنس التّعبيري. نذكر منها:

1.8/ الجرائد :

سنورد أوّل خطاب على لسان شخصية كابي، يثبت فيه تعدّد أوجه هذا النوع من وسائل الإعلام داخل النّص الرّوائي، لنشير بعدها إلى بعض خطابات الجرائد الواردة.

---

[1]–سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي(النّص و السّياق)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص108.

[2]–سمية عكاشة حمزة المتولي،التّشكل النّحويّ في النّص الإعلامي وأثره في اللّغة العربية والهوية الوطنية والقضايا الثّقافية، مج6، ع35، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية مصر، ص872–873.

يقول "**أحضرت الصحف والمجلّات لجماعة لاغلراند تيرَّاس، جريدة الغاشي ولابوبيلاس اليوميّتين، والمجلّات الأسبوعيَّة الجسم السّليم الرياضيَّة، والفتاوى المجلَّة الدينيَّة، بليزير plaisirs بالفرنسيّة، والخاصَّة بالموضة، وأخبار الجريمة المهتمَّة، بشكل فاضح بالجرائم اليوميَّة، وبزنا المحارم وجرائم الشّرف ورحلة التّائبين من المهرّبين، والمغنِّيات، والفنَّانين، والكتَّاب و العلماء.يبدوا أنهم منشغلون جدًّا، بالمستجدَّات الّتي قلبت كلّ الحسابات و التّوازنات. هم لا يقرؤون**"[1]، ومنه يلاحظ التّعدّد الهائل في أنواع الجرائد، والمواضيع الكثيرة المختلفة خاصة وأنَّ "**الإعلام يمثل مرآة المجتمع الكبرى، والّتي يتطلع فيها الجميع ليرى بعضهم بعضًا**"[2].

أ:" ذات صباح و أنا أقرأ جريدة الغاشي في نسختها الفرنسية LA POPULARE فوجئت بخبر عن امرأة من سكان الشّيرا تقوم بالشّيء نفسه الّذي نصحت به رقية ميمّس الّتي أشير لاسمها في الصحيفة بالحروف الأولى R.M"[3].

ب:" قرأت في الغاشي، في زاوية: أخبار منارة سيتي الصغيرة، وفاة M,KH حاول الانتحار بسبب موت زوجته الّتي كان مرتبط بها ولم يتحمل غيابها لكل الّذين يعرفونه ويحبونه، الجنازة ستكون عند السّاعة الثّانية،بعد صلاة الظهر"[4].

ت: "كازانوفا أخيرا تركته الحياة، كازانوفا يلحق ببيرو قيردي الّذي رمي بنفسه تحت عجلات شاحنة زبالة"[5].

---

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص481.

[2]–علي عبد الفتاح كنعان، الإعلام والمجتمع، دار اليازوري، عمان الأردن، دط،2014، ص09.

[3]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص186.

[4]–نفسه، ص171.

[5]–نفسه، ص411.

ث: "واش كاين في عدد اليوم يا ترى؟. كلها فضائح. وسحر. وزنا المحارم وجرائم. شيء من هذا، لكن العنوان الرئيسي خبر وفاة كازانوفا"[1].

إنَّ هذه المجموعة من الخطابات المنتمية للجرائد هي تعبير عن حضور الصحافة المكتوبة داخل المتن الرّوائي، ومن الملاحظ أنّها لم تنتم لجريدة واحدة بل كانت متعدّدة، إلّا أنّه يمكننا الحكم عليها بكسرها لنوايا الكاتب، وذلك بعد سرد كابي مثلًا لجملة من المجلّات والجرائد، والّتي من المفترض أنَّ وجودها تعبير عن القراءة إلَّا أنّه أردفه بقوله (هم لا يقرؤون).

2.8/ الآلة :

وردت في هذا النّص مجموعة من الخطابات عبر وسيلة أخرى متمثلة في الآلة بغية التّواصل، ونذكر منها:

أ :"بعد خسة أيَّام رأيت صورته في التّلفزيون، في الأخبار، مع تعليق صغير كتب تحته: قاتل ابنته ينتحر في النهر"[2]، فالوسيلة الإعلامية في هذا الخطاب هي التّلفاز ولو أنّ ما ورد كان مكتوبًا.

ب: بعد الفصل الخاص بزينا في الرّواية، نجد الفصل الخاص بسارايْ والّذي خاطبت فيه كازانوفا، بحوالي 36 صفحة من الرّواية كلها عبر الآلة لتقريب المسافة، نظرًا لتواجدها البعيد.

وهذه بعض الخطابات الدّالة على ذلك:

1 : من السّارد "**عدّل مسعود الشّاشة البيضاء الكبيرة جدًا على الحائط المقابل لسرير كازانوفا، جرب جهاز الكمبيوتر وداتاشو. ضغط على الزّر. بدت**

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص439.

[2]–نفسه، ص182.

صورة عن الطبيعة تتلاحق. ضبط الشّاشة من جديد بشكل أكثر دقَّة. الجهة اليمنى كانت منزلقة كثيرًا نحو اليسار، وظهر جزء من الصور على الحائط، خارج الشّاشة. جرَّب مرَّة أخرى. ظهرت الصور بشكل واضح"[1]

2 : "**سيدي لوط كما قلت لك، ربما تسمعني جيدًا زوجتك السّابقة ساراي منعتها ظروفها الصعبة من المجيء لكنها لم تتخل عنك يا سيدي وعن الاهتمام الّذي أوليتها إياه"**[2].

3 : "**آن الأوان لتسمع صوت لالّة ساراي، ستكلمك كأنها بجانبك مثل الأخريات لقد ضخمت الصوت قليلا حتى تتمكن من سماعها بلا مشقة كبيرة كل شيء جاهز ورهن إشارتك. نبدأ**

وضع مسعود السّماعتين على رأس كازانوفا من جديد، ثبتهما جيدًا"[3].

4 : "**سيدي لوط جاهز هو يعرف الآن أنَّ لالَّة ساراي غائبة. لكنها ستكون حاضرة بصوتها وصورتها"**[4].

كلها خطابات من السّارد أو على لسان شخصية من شخصيات الرّواية، سبقت الخطاب الموجّه عبر القرص المضغوط، لتدلّ على خطاب عبر وسيلة من وسائل التّواصل، أمّا الخطاب عبر الآلة يحضر بدايةً من صفحة 289 بقول ساراي:

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا،ص279.

[2]–نفسه، ص284.

[3]–نفسه ص 286.

[4]–نفسه، ص287.

"**جاء صوتها واضحًا هذه المرة. دون أن يفقد بحّته الناعمة. قطرة من مشروب اللّاغمي. صباح أو مساء الخير، يا سيّد لوط.**"[1]، إلى غاية نهاية الفصل الخاص بها في الصفحة324، وبما أنَّ هذا الخطاب مسموع ومصور وجب أن يرد في النّص الرّوائي مقروء لفظيًا أي"**نقل النّص من مستوى صوري أو سمعي إلى مستوى لفظي**"[2]، فكان الخطاب على القرص المضغوط والدّاتاشو كوسيلة إعلامية حاملة للصوت والصورة.

كما وردت كذلك خطابات إعلامية عبر مواقع التّواصل الاجتماعي الّتي تتطلب وسائل تواصل (آلة) ومنها الفيسبوك.

ت : "آخر مرَّة نشر صورة تظهر فيها ليان بلباسها الجميل الّذي اشتراه لها كابي بمناسبة عيد ميلادها و كتب تحتها أنا ليان. شاميَّة أصيلة. أرغب في الزواج مع من يسترني. سارعوا ثم كتب تعليقًا آخر:انظروا ما أحلاها من يظفر بهذه الصبيَّة، له بيت في الجنَّتين، في الأرض و السّماء. سوريَّة، مشرَّدة، لا تطلب إلَّا أن يسترها زوج مسلم وخلوق."[3] ثم خطاب مباشر يشير إلى الآلة: "**لم يكن كابي يعرف بالقصّة إلَّا عندما أخبرته مباركة، وحذَّرته من الإقدام على أيَّة حماقة، لن تغفرها له. في الصباح الباكر. تأمَّل آخر بوست وضعه كوتر،صعدت النار إلى رأسه وهو يقرأ التّعليق الّذي دوَّنه: شابَّة سوريَّة، لمن أراد أن يتبنَّاها وينقذها ويتزوجها، تقيم عنده سنة، وبعدها تحلّ له، سارعوا، وسنفصل في الأمر بالقرعة، لاحظ كابي أنَّه تقدَّم لها في اليوم الأول فقط أكثر من ألفي خطيب، وفي اليوم الثّاني تقدّم ثلاثون ألف، وفي اليوم الثّالثّ، أكثر من مائتي ألف مترشِّح**

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص289.

[2]–سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، ص109.

[3]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، 492.

للزواج بها بعدها لم يعد يفتح الحاسوب"[1]. هذه الخطابات الّتي يضعها كوتر على صفحته بالفيسبوك عن طريق الآلة (هاتف أو حاسوب) هي خطابات إعلامية مشاركة مع عامة الناس، وردت من أجل الدعاية والإشهار والتّواصل، مع أنَّ كلها قد مورست بشكل معتدل متتبعة تصور الكاتب، أي مظهرة لنواياه.

3.8/ اللافتات :

وردت خطابات إعلامية مختلفة في الرّواية على شكل إعلانات في لافتات، نذكر منها:

أ : "**في بيوت العجزة الّتي تحمل اسم والدته بيوت الرحمة لالَّة الضاوية، ويظهر شعارها واضحًا: كما ربيَّني صغيرًا**"[2].

ب : "**كل من يمرُّ قريبًا من الدار الكبيرة، يقرأ اللافتة الّتي تحتلّ الشّارع الرئيسيّ: انتقل إلى جوار الله، عبد ربِّه شهيد الحقِّ والخير لوط بن عبد ربّه، بن عبد القادر الجيلاليّ ولد شايب الذراع، ولد قليس، ولد ماسينيسا، ولد ياسين، ولد سيدي أحمد الخلويِّ العلويِّ ولد المنوّر**"[3].

ت : "**التّفت كابي نحو قبر كازانوفا الجاهز، والمساحات الخضراء من حوله والأشجار. قرأ ما كُتب عليه بماء أصفر يُقال إنَّه ماء الذهب: هنا ينام عبد ربّه الشّهيد لوط بن عبد ربّه بن عبد القادر الجلالّي ولد شايب الذراع، ولد قليس ولد ماسينيسا ولد ياسين ولد سيدي أحمد الخلويِّ الهاشميّ العلويِّ ولد المنوّر**"[4].

---

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص 492.

[2]– نفسه، ص474.

[3]–نفسه، ص474–475.

[4]–نفسه، ص487.

إنَّ هذه الإعلانات الواردة عبر لافتات تعلوا قبرًا أو بناء، هي بدورها وسيلة من وسائل الإعلام الجماهريَّة، المتاحة لعامة الناس بغرض الإعلام، وهي قصدية من الكاتب خادمة للأحداث الّتي تليها في النّص الرّوائي.

فهذه الخطابات الإعلامية قد وردت في الرّواية كجنس تعبيري مدعّم لحوارية الرّواية محاورًا لها، مع تعدّد وسائله، فبما أنَّ الإعلام اتصال غير مباشر، وجب توفر التّنوع والتّعدّدية والتّكرار في الإعلان لبلوغ كافة الجمهور، وهو ما صوّر الصراع القائم بين طرق الإعلام عبر الوسيط الواحد.

9/ النصوص المتصلة بالميدان العلمي:

هناك الكثير من النصوص الّتي تعالج مشكلة متخصصة منتمية للميدان العلمي، فهذه النصوص تمتاز عن غيرها بمصطلحاتها ورموزها المتعارف عليها، وهي ذات لغة تختلف عن تلك اللّغة الّتي يستخدمها الناس في تعبيراتهم ومعاملاتهم ذات الطابع الإنشائي، والمفعمة بالأحاسيس، بل إنّها نصوص تقف على معلومات محددة برموزها الرياضية، ولغتها العلميّة، وذاك ما يجعلها تتصف بالعلمية.

وبما أنَّ النّص الحواري نص منفتح يقبل أن نُدخل إلى كيانه جميع أنواع الأجناس التّعبيرية، بما في ذلك الخارج أدبية مثل"**دراسات عن السّلوكات نصوص بلاغية وعلمية، ودينية إلخ**"[1]، حقّ للتقارير العلميّة والطبيّة أن تحظى بمكان بين باقي الأجناس التّعبيرية داخل الرّواية الحواريّة، وفي الرّواية الّتي نشتغل عليها قد عملت تقنية اللصق عملها، إذ إنَّه بتقنية الكولاج استطاع واسيني الإشارة إلى نصوص علمية ممتصة من حقول معرفية أخرى وتوظيفها بعد إفقادها مرجعيتها،

[1]–ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ص88.

ليوظفها توظيفًا جديدًا وفق سياق جديد، لأنّ سياق التّقرير الطبي مثلًا فضاؤه الأصلي هو المخابر والعلوم الطبية لا السّرد والعمل الرّوائي، فاستطاع أن ينقل هذا الخطاب ويوظفه في غير فضائه الأصلي، لأنَّ العمل الرّوائي هو عمل فني يقتضي التّركيب بين الأجناس المتعدّدة لصناعة الرّواية الحواريّة، لا متوقفًا عند السّرد فقط أو الخطاب المسرود مثلا.

فهذه مباركة تقول : " **هل تعلم أنّي بدأت أخاف من نفسي، لكنْ في أعماقي كنت سعيدة أيضًا أصبحتُ أقرأ عن حالة النيكروفيليا، والانجذاب الجنسيّ إلى الجثث. حتى أفهم نفسي، حتى اطَّلعت على تحقيق قام به الباحثان روزمان ورزينك على34 حالة نيكروفيليا، وقد واءمني السّلوك الّذي انتهيا إليه، يعني رغبة حصول على شريك غير قادر على الرفض أو المقاومة. الاتِّحاد والتّواصل مع شريك جنسيّ سابق. تقوية الثّقة في النفس عبر التّحكُّم بأشخاص لا يملكون القدرة على المقاومة**"[1] وتضيف خطابا علميا آخر يثبت توجهها فتقول: "**قرأت أيضًا حالة جيفري دهامر القاتل المتعوِّد الّذي كان يعاني من النيكروفيليا حتى يشعر بالإثارة، كان يقتل ضحاياه قبل أن يغتصبهم، ويمارس معهن الجنس، حتى لا يتركنه بعد الانتهاء من اللحظة الحميميَّة. اكتشفت فجأة أنّي لم أكن الأولى في عشق جسد النساء الميِّتات.الظاهرة انتشرت في كلّ الأرض، حتى أصبحت عاديَّة...**"[2].

يلاحظ في هذا المقطع السّردي معالجة قضية اجتماعيّة عالميّة، وإن كانت شاذة، فمباركة في مقام الدفاع عن وجهة نظرها، فما كان عليها إلَّا أن تشير للموضوع من جوانبه المختلفة، دينيّة، اجتماعيّة، خلقيّة، علميّة... وحتى تثبت أنّ

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا،ص176.

[2]-نفسه، ص176.

للموضوع شأنا، قررت توظيف خطاب علمي مسرود تفتح به موضوعها، فتمثل في التّحقيق الّذي قام به الباحثان الغربيان، والّذي أجري على (34 حالة نيكروفيليا) وفي هذه العبارة قد ورد العدد بالإضافة إلى المصطلح الطبي، واللذان يعدان صفتان من صفات الخطاب العلمي، فليس العلم ظاهرة منعزلة عن المجتمع،كما أنَّه للخوض في القضايا العلمية وجب حط الرحال عند المجتمع، ليحدث ذلك التّفاعل المنتج للإبداع الآلي أو الإبداع الخطي من نصوص علمية، والّتي تستفيد منها الرّواية الحواريّة بجعلها نصوصا تكوينية لها متحاورة مع الإنتاج السّردي.

وهذا كابي (عكاشة) ينقل لنا خطابًا علميًا حرفيًا، وهو خطاب متمثل في وثيقة (تقرير طبيّ) فيقول: "**ثم بسطت أمامي وثيقة الإقرار الجيني بالأبوَّة. بأختام ثلاثة مخابر مُجازة، على رأسها مخبر الرجاء الكبير.**

قرأتها بسرعة. ثم أعدت قراءتها عشرات المرَّات، حتى بردت القهوة. بقيت في رأسي هذه الجملة الّتي لا تُنسى: بعد العديد من التّحاليل المخبريَّة لإثبات الأبوَّة، تبيَّن لمخبر الرجاء أنَّ عكاشة هو الابن البيولوجيّ للوط ومباركة بلقاضي 99،99%، وبعد تحليل عيِّنات من الأقارب، كازانوفا، مباركة، عليلو، كابي، تبيَّن أنَّ الأبوَّة مثبَّتة 100%."[1]

ومن هنا فإنَّ هذا الخطاب الأخير الناتج على لسان عكاشة، هو خطاب علميّ مثبَّت قد نلتمس فيه تجريدًا للكاتب من نواياه وتحديدًا لسلطته على شخصياته، إذ صنع لعكاشة عالمًا خاليًا من الأبوة، بل جعل منه شخصًا منَ العدم على طول أحداث السّرد، وبإدخال الشّخصيَّة لهذا الجنس التّعبيري المحمل بحقائق علميّة، فإنها تدفع بالقارئ لالتّماس ذاتها الّتي تتمتع بحريَّة داخل المتن، عكس لو

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص427.

أنَّ هذا النّص العلمي ورد على لسان السّارد في سياق تدعيم فكرة الكاتب الّتي تنص على إفقاد الشّخصية لعالم الأبوة.

وممَّ سبق يتضح أنَّ رواية كازانوفا، رواية عربية حوارية من باب الأجناسيّة، فالأجناس التّعبيرية المختلفة والعديدة الّتي نُسبت لمختلف شخصيات هذا العمل الأدبي سواء على لسانها أو مسرودة عنها، أدبية أو خارج أدبية، مباشرة قصديَّة، أو موضوعة كلية، أي خادمة لنوايا الكاتب أو مكسرة لها، قد توزعت من بداية الرّواية إلى نهايتها، منتشرة بين ثناياها متحاورة بينها كما أنَّها متحاورة مع النّص الأصلي، بدون تصنع من الكاتب، بل محتفظة بمرونتها وأسلوبها ولغتها الخاصّة، وهو ما يصور التّعدّد اللساني الّذي يميز الرّواية الحواريّة.

الفصل الثاني

باعتبار أنَّ المتكلم وكلمته في الرّواية هما موضوع التّشخيص الأدبي كما أنَّهما أكثر ما يميز أسلوبية الرّواية، فإنَّ باختين قد خطَّ ثلاثة طرائق لتشييد صورة اللّغة في الرّواية، والّتي من خلالها يسلط الضوء على هذين العنصرين، خاصة وأنَّ الكلمة عبارة عن عينة إيديولوجية تجعل من حاملها منتج إيديولوجي، وهذه الطرائق هي ما تجعلنا نتجاوز النقل الحرفي للكلمة إلى الإحساس بأنَّ "**وراء كل ملفوظ منقول، بطبيعة اللّغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها الدّاخلية، ولا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية الّتي تحدّد إعطاء القيمة اللَّهجَّوية للُّغة وتفريدها، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللّغة تفريدًا اجتماعيًا يمكن أن يتحقق أيضًا في إطار لغة وحيدة لسانيًا، محددًا نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات معجمية**"[1].

ولقيام اللّغة في صورتها المنشودة من وراء الكتابة الرّوائية، لابدّ من التّخاطب بين الشّخصيات، إذ "**يولد التّخاطب أنسجة وخطابات، وبدونه لن يكون هناك سلوك لغوي منتج للخطاب، ولا قيمة للشخصيات في العمل الأدبي... فالحواريّة قائمة على وجود أصوات متكلمة، مهما كانت أصنافها.**"[2] لذلك اجتمعت جملة من الطّرائق اللّغوية لنقل الأفكار والوقائع بين شخصيات العمل الرّوائي، وهي:

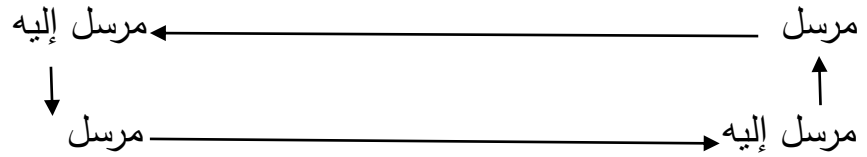
1/الحوار الخالص الصريح:

يتم خلق صورة اللّغة بأشكال تعبيرية مختلفة مكونة لحوارية الفن الروائي عوضًا عن لغة واحدة ثابتة مباشرة، ومن بين مشكّلات هذه الصورة الحوار الخالص

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[2]–ينظر، مسعود ناهلية ، التّعدد اللّغوي في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، مجلة الآداب واللّغات، مج02، ع07، 2014/09/01، ص116.

"**يقصد باختين بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكات (mimesie) أي حوار الشّخصيات فيما بينها داخل الحكي، وباختين كعادته يستخدم صيغًا متعددة للتعبير عن الشّيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عمّا يسمى (الحوارات الدّرامية الخالصة) ثم عن (حوار الرّواية) وهو يقصد دائمًا حوار الشّخصيات المباشرة في الحكي**"[1]، فالحوار عملية تعبيرية تقتضي تداول الكلام بين طريفين أو أكثر، بتناوب الأدوار كلٌ يعبر عن قضيته الفكرية والإيديولوجية، بواقعية وحرية داخل العمل الأدبي الّذي يتلقاه القارئ مفسرًا إياه بواقعية أكثر من أنّه تخييل، أمّا عن التّناوب أي أنَّ المرسل نفسه مرسل إليه، والمرسل إليه يلعب أيضًا دور المرسل. سواء كان الحوار داخليًا بين الشّخصية وذاتها، أو خارجيًا.



ومن هنا تكون الرسائل متبادلة بين الشّخصيات، أو حتى بين التّصورات، لتصوير صراعات وعي مختلفة ورؤى معبرة عن إيديولوجيات متباينة، بطريقة أسلوبية تساهم في صناعة حواريّة الرّواية العامة كفنّ أدبي من منظور باختين فـ"**إنَّ الحوار الخالص بالنسبة إليه لا يكون قاصرًا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحواريّة الكبرى في الرّواية أي من التّهجين والأسلبة، وهذا هو معنى قوله: (وحوار الرّواية نفسه، بصفته شكلًا مكونًا، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بحوار اللّغات الّذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحواريّة للرواية)** "[2]، إذن للحوار الخالص دور في رسم الحواريّة الكبرى للرواية، كصورة من صور اللّغة الّتي بها يتم تشكّلها، ومنها تتغذى، إذ أنَّ الحوار يكون واقعيًا خاليًا من سلطة

[1]–حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية(مدخل نظري)، ص90.

[2]–نفسه، ص90.

الكاتب معبرًا عن العالم الحواري في الرّواية بلغات ذات رؤى مختلفة للعالم كما هو الحال في التّهجين والأسلبة "**إنَّ حوار الرّواية إذن مندمج في حواريتها العامة، وإذ كان له ما يميزه من حيث شكل الكتابة وغياب الراوي، فإنَّه مع ذلك خاضع لنفس المقاييس الّتي يخضع لها التّهجين والأسلبة، فهو أيضًا تعبير عن تصارع أنماط الوعي، والرؤى للعالم كما أنَّه توجد بين اللّغات المتحاورة عبره، لغة مُنَظِّمَة ومُؤَسْلِبَة.**"[1]، ومنه يكون حوار الشّخصيات الموظف في العمل الروائي هو انعكاس على بناء وعي المجتمع وتركيبته، فهذا الأخير هو مجموعة من المواقف الّتي تعبر عليها الشّخصيات المتحاورة والّذي يُفترض أن يكون متنوعًا في ثقافته وواجباته... ذا شرائح اجتماعية متنوعة تحتاج إلى أصوات مختلفة تعبر عنها وتتبنى القيم الّتي تتوخاها، وفيما يلي نماذج من النص الروائي "نساء كازانوفا" على الحوار الخالص الصريح.

وهذا المقطع الآتي من بين المقاطع الحواريّة في الرّواية، هو حوار مطول خالص وصريح، لا مكان للراوي فيه، كما أنّه صورة من صور الصراع الإيديولوجي، المنبثق من تعدّد المستويات في طرح الأفكار والتّصورات.

"–**أقل من الجرذان نحن في منارة سيتي، يا عم خلدون نكبر في الشّارع وننتهي فيه. الجريدة ستباع، لأن الناس يحتاجون إلى كذب يوميّ يتغذّون، به في كلّ دقيقة، بل في كلّ ثانية، وإلاّ سيموتون قهرًا، تعلَّمت منك هذا لا شغل لهم إلَّا المقاهي الرخيصة، والبطالة، والأسواق، والفراغ، وقراءة سخافات جريدة الغاشي، و**la populace **الّتي أصبحت تختلق لهم القصص الّتي يريدون سماعها، أو الانغماس في قراءتها كلّ الجرائد الفرانكفونيّة في هذه البلاد تبيع**

[1]–حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية(مدخل نظري)، ص91/90.

أكثر من العربيّة، إلّا جريدة الغاشي(...)"[1] (ليتبادلا أطراف الحديث في هذا الموضوع الفلسفي): "**-الّذي أطلق عليها اسم الغاشي ما أخطأ.**

-لا أعرف يا عميّ خلدون، أنا أبيع البؤس وأنسحب.

-كلمة populace لفيلسوف ألمانيّ اسمه نيتشه.

-قلتَ لي هذا من قبل. أتذكّر. الرجل لي هبل على امرأة، وهبّلها معه.

-هههه هذا اللي بقي في مخك الصغير؟ أو صراخك الّذي لا ينتهي: كازانوفا مااااات. كازانوفا مااااات(...)"[2]

-أنا نصحت روكينا بأن لا تعود لطاغية متخلِّف، وأقسمت أنَّه لن يرى وجهها ثانية. ولكنَّها مزاجيَّة جدًّا. كبرت، ولم تتغير إلّا قليلًا. لا فرق بين غنيّ وفقير، الصحيح والمعلول. أنت من سمَّاها العدالة الباردة."[3].

إنّه بالوقوف عند الفضاء المكاني لهذا الحوار المتمثل في مقهى شعبي، نلتمس توجيهًا من الكاتب عن حالة شخصيات الرّواية المتواجدة فيها فهي"**كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات العطالة والممارسات المشبوهة الّتي تنغمس فيها الشّخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائمًا سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشّخصية ضمن مقهى ما ...**"[4] وتوجيها منه على نوعية المواضيع المطروقة قبل الولوج في أعماق النص، فهو فضاء اجتماعي ذو بعد واقعي يسمح بدخول أنماط وعي مختلفة بحرية لوجهات نظر متعددة ورؤى مختلفة للعالم، وهو المطلوب بالتّجسد في الرّواية الدّيالوجية، كما

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص17.

[2]-نفسه، ص18.

[3]-نفسه، ص20.

[4]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، بيروت،ط1، 1990م، ص91.

أنَّ الروائي غالبًا ما يستخدم المكان متجاوزًا التّأطير للواقع الحسيّ الحامل للأحداث، إلى الوظيفة الإيديولوجيّة "**ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير، أو تشخيص للواقع الاجتماعي، والطبقي للشخوص**"[1]، وبالتّالي تكون الإشارة إلى هذا المكان تعبيرًا من الروائي عن مضمون إيديولوجي معين.

فالملاحظ من خلال هذا الحوار أنّه خالص، وأنَّ وجود أطراف الحوار في هذا الفضاء قد كان تأطيرًا للحظة عطالة من خلدون الأستاذ الجامعي المتقاعد، الّذي لا ملجأ له بعد انتهاء صلاحياته. وتأطيرًا لمكسب رزقٍ، والعالم الّذي يحتوي شخصية عكاشة، وقد تمّ بين هاتين الشّخصيتين المختلفتين حوارا يعبر عن تصارع في أنماط الوعي والرؤى المختلفة للعالم باختلاف الإيديولوجيات، إذ إنّ شخصية خلدون الحاملة لوعي الرجل المثقف المُعبرة بلغتها المستقاة من عالم الكتب والجامعات تصارع وعيًا أقل منها، (عكاشة) بلغته المكتسبة من الشّارع الجامع لمختلف أنماط الوعي يحاول تبين وجهة نظره في مواضيع مختلفة، وهذا ما يبدو في الشّق الأوّل من الحوار الّذي دار حول أصل كلمة غاشي، فكانت الغلبة فيه للرجل المثقف باعتراف من المحَاوَر، إلّا أنّ الموازين تنقلب حين الخوض في مواضيع الحياة الواقعية بين شوارع المدينة، فعكاشة أدرى بما هو في يوميات السّاحة العامة، هو بائع الجرائد إذن أكثر احتكاكًا بما يستهلكه وما يبحث عنه العوام. وبهذا يكون كلٌّ أدرى بعالمه ليتصور صراع الوعي الحامل لدلالات اجتماعية مختلفة القوى في الحوار، والّتي بدورها تنتج تفاعلًا اجتماعيا خارجًا عن إطار خطاب المؤلف.

وبالانتقال إلى بقية الحوار يتأكد ذلك:

[1]–ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010م،ص137.

"–على كلٍّ، كازانوفا على أبواب الرحيل. انتهى مل شيء.

–من يصدِّق خبَّازًا في الليل، وفي الفجر بائع صحف يا عكاشة هههه؟

–للموت رائحة يا عمِّي خلدون. يجب أن تصدّقني، لأنَّ الذّين يقرؤون جريدة الغاشي يعرفون ذلك جيِّدًا أنت كنتَ أستاذًا جامعيًّا في قسميّ اللّغة والتّرجمة، تعرف كل لغات العالم من العربيَّة إلى الفرنسيَّة والإيطاليَّة،(...)"[1]

يضيف عكاشة: **"–ألم تقل لي إنَّ كلمة غاشي صائبة، لأنَّها هي الّتي فرَّق بها نيتشه بين الجماهير الحيّة، والجماهير التّبعيّة الّتي لا شخصيَّة لها، كتلة بشريّة ثقيلة، عيونها ميتّة وقلبها يضرب بالمقلوب؟ تصغي جيِّدًا للتحوُّلات، لتسير دائمًا في ركب المنتصر**

–نعم، قلتُ إنَّ رهان الفلسفة بالنسبة لنيتشه هو قلب طاولة القيم أن تصرخ دومًا كما لو أنَّ زرادشت هو من يصرخ"[2]

يختتم الحوار خلدون بفكرة فلسفية يقول فيها: **"–اسمعني مليح، بين الناقص والخارق ثلاثة مراحل يتخلَّص فيها الإنسان من قناعاته القديمة الّتي تلقّاها، ليبدع شيئًا جديدًا مرحلة الجمل، الّتي يراكم فيها المعارف بلا تفكير، مرحلة الأسد الّتي يتمّ فيها تدمير مجموع المعارف، الّتي كان يظنّها حقيقة مطلقة، ثم مرحلة الطفل، المصاحبة للولادة من العدم، مرحلة الخلق الصافي للمعارف والأخلاق الجديدة. يتعامل بشكل حقيقيّ مع ما يظنُّه حقيقة، لا يتلقَّى أيَّة أخلاق جاهزة**

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص20.

[2]- نفسه، ص21.

لتطبيقها، ولكنَّه ينشئها هو بنفسه، وحيدًا وبلا مرجعيَّة، يصبح بهذا الإنسان خارقًا"[1]

نلاحظ من خلال هذا النص الحواري إيديولوجيتين مختلفتين ووعيين متصارعين، تظهر لغة كل شخصية من الشّخصيات المحاورة في صراع مع لغة الشّخصية الأخرى، وقول عكاشة لخلدون **(أنت تعرف كل لغات العالم...لكن تنقصك لغة الشّارع)** هو تعبير منه على اختلاف الرؤى للعالم بين الشّخصية المثقفة والشّخصية العامية الّتي يمثلها عكاشة، الشّخصيتين المختلفتين من حيث الإيديولوجيا والمستوى التّعليمي وحتى الحقبة الزمنية المنتمي إليها كلٌ منها، وبعد ربط هذا الفضاء(المقهى) ذو البعد الاجتماعي بمواضيع الحوار الفكريّة والثّقافيّة والاجتماعية، يكون حوار وجهات نظر متصارعة فيما بينها بأبعاد واقعيّة في جدل حر، منصب داخل الحواريّة الكبرى للرواية المنشغلة بمواضيع اجتماعيّة، ومنه حوار اجتماعي بأبعاد واقعيّة، مستفيد من التّهجين والأسلبة لتغذية الحواريّة الكبرى للرّواية، فلا يخلو هذا الخطاب من اللهجات المختلفة داخل ملفوظ الرّواية، ولا من وعيين مختلفين في ملفوظ واحد داخل الرّواية كقوله: **(هههه هذا اللي بقي في مخك الصغير؟ أو صراخك الّذي لا ينتهي: كازانوفا مااااات. كازانوفا مااااات.)**.

كما ورد في النص حوارات صريحة وخالصة داخليَّة عديدة، كقول لالة كبيرة في حضرة كازانوفا الغير قادر على الكلام:

"-ما الّذي تغيَّر فيك بالضبط يا سيّدي؟

-لاشيء يا قلبي سوى أنَّ الّذي ترينه ليس أنا، لكنَّه الموت!

-أيّ موت يا مجنون؟ لا أرى إلَّا بريقًا يملأ عينيك.

[1]-واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص22.

-لا بريق إلّا ما تحمله عيناك، في النهاية.

-لا بالضبط ذاك البريق. انسحب نهائيًّا"[1]

لتعقب هذا الحوار الّذي يبدو أنَّه ثنائي بقولها: "**عندما تأمَّلته، كان ما يزال في سكينته. من تكلَّم في مكانك إذن؟**"[2]، ليتأكدَّ أنَّه كان حوارًا داخليًا.

ليصنع الحوار الخالص صورة أخرى من صور اللّغة، المساهِمة في ديالوجية الرّواية بإدخال التّعدد اللّغوي فيها، إذ إنَّه لا يتعلق بالأغراض الذاتيّة النفعيّة للشخوص وفقط، بل هو يتغذى من الحواريّة الكبرى للرواية والصانع لها فـ"**مدار الحواريّة كما حدده باختين وبسط محاوره لا يتعلق بحوار مشهدي فقط، ولكن بحوار موزع على كل مفاصل النص الروائي دون تضخيم جانب على آخر. وهو كذلك لكونه لا يعد تراشقًا بالألفاظ أو تلاعبًا بالكلمات ولا ترفًا تعبيريًا، ولكن لأنه بالأساس، حوار اجتماعي، حوار وجهات نظر تتصارع فيما بينها عبر شتى الوسائط والوسائل والطرق والحقول الفكرية والثّقافية في جدل حر وطليق، بحيث تختلف حدة النبرات ودرجة التّشديدات وتتعدّد الألسّن وتتشعب اللهجات**"[3] فالقول بالحوارات الخالصة "**لا يعني أبدًا أنَّها تخلو من أشكال الأسلبة السّابقة، بل على العكس من ذلك، فإنَّ تقاطع اللّغات في الحوارات المباشرة له حضور قوي منه في الأسلوب غير المباشر للسارد، ذلك، أنَّ هذا الأخير وكما يقول باختين نفسه-لا يستحضر من تلك الأشكال سوى أجزاء تعابير وأنصاف لغات الشّخصيات**"[4]،

[1]-واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص127-128.

[2]-نفسه، ص128.

[3]- ادريس قصوري، أسلوبية الرّواية، (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2008م، ص436.

[4]-ادريس قصوري، أسلوبية الرّواية، ص436.

فالرّواية الدّيالوجيّة بطبعها تتيح لشخصياتها الحريّة في قول ما تشاء بالأسلوب الّذي تشاء، من دون أن يتدخل الرّوائي في ذلك.

2/التّهجين:

لقد تعدّدت الحقول المعرفيّة لمصطلح التّهجين، "**فهناك التّهجين النباتي والتّهجين الكيماوي والتّهجين الحيواني والتّهجين الإلكتروني الجزيئي ومنه التّهجين اللّغوي، وقد تناولت المعاجم والموسوعات العربية والأجنبية مصطلح ومفهوم التّهجين, وحتى وإن ابتعدت في أصول وابستمولوجيا التّهجين إلّا أنَّها التّقت في المفهوم مع اختلافات بسيطة لم تؤثر على وظائفية المصطلح.**"[1] ، لذلك ارتأينا أن نحدد مفهومه لغة في البداية، فجاء في لسان العرب لابن منظور "**هجن: الهُجْنة من الكلام: ما يَعِيبُك، والهَجِينُ: العربيّ ابنُ الأَمة لأنه مَعِيبٌ، وقيل: هو ابن الأَمة الراعية ما لم تُحَصَّنْ، فإذا حُصِّنَتْ فليس الولد بِهَجينٍ، والجمع هُجُنٌ وهُجَناء وهُجْنانٌ ومَهاجِينُ ومَهاجِنَةٌ؛ قال حسان:**

مَهاجِنةٌ إِذا نُسِبوا عَبيدٌ عَضَارِيطٌ مَغالثّةُ الزِّنادِ

أَي مؤْتَشِبُو الزناد، وقيل: رِخْوُو الزناد. قال ابن سيد هو غنما قلت في مَهاجِن ومهاجنة إنهما جمع هَجِينُ مُسامحة، وحقيقته أنه من باب مَحاسِنَ ومَلامح، والأنثى هجِينة من نسوة هُجْن وهجائن وهِجان(...)"[2] وأبو العباس أَحمد بن يحي قال: **الهجين الّذي أبوه خير من أمّه؛ قال أَبو منصور: وهذا هو الصحيح. قال المبرد: قيل لولد العربيّ من غير العربية هجين لأن الغالب على**

[1]–مسعود ناهلية، اللّغة في النص الروائي المعاصر بين التّهجين والابتذال،مجلة مقابسات في اللّغة والأدب، مج02، ع02، 2020/12/02، ص45.

[2]- أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، حرف الهاء، مادة هجن ، ج15، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان ، ط3، 1999م، ص42.

ألوان العرب الأُدمة...وقالتّ العرب لأولادها من العجميات اللاتي يغلب على ألوانهن البياض، هُجنٌ وهجناء، لغلبة البياض على ألوانهم إشباههم أمهاتهم. وفرس هجين بينُ الهجنة إذا لم يكن عتيقًا"[1]، وجاء في الصحاح لأبي نصر إسماعيل بن حمَّاد الجُوهري "**هِجانُ بيّن الهِجانة، ورجلٌ هَجينٌ بيِّن الهُجْنَةِ. والهُجْنَةُ في الناس والخيل إنَّما تكون من قِبل الأمِّ، فإذا كان الأب عتيقًا والأمُّ ليست كذلك كان الولد هجينًا"**[2].

فهذا مفهوم التّهجين لغويًا والّذي يعني في اللّغة العربيّة، التّزاوج والخلط بين الأنساب والأجناس والسّلالات من أجل الخلق، أي مزج اثنين مختلفين في واحد.

ولا يخرج معنى المصطلح عن هذا السّياق، ليقارب هذا المفهوم العربي المفهوم الأجنبي(Hybridiztion) الّذي يعني: "**ذلك التّداخل والتّقاطع بين عرقين أو نوعين مختلفين لينضمّان معا من أجل إنتاج مزيج هجين.**"[3]

ومن هنا فالتّهجين هو بمعنى المزج والتّنويع والخلط، والتّركيب، والتّجميع والتّوليف.

أمّا ميخائيل باختين فقد أولى التّهجين اهتمامًا بالتّحدث عنه في المجال الرّوائي، فجعل منه أمرًا أساسيًا في تشكيل الرّواية الحواريّة البوليفونيّة، المتعدّدة اللّغات والأساليب والملفوظات والحوارات، وكان أوّل من تحدث عنه في مجال النقد الأدبي ليعرفه فيقول: "**إنَّه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد والتّقاء وعيين**

---

[1]–أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، حرف الهاء، مادة هجن ص42.

[2]–أبو نصر إسماعيل بن حمَّاد الجوهري، الصحاح، حرف الهاء، مادة هجن، دار الحديث، القاهرة، دط،2009م، ص1191.

[3]– oxford advanced learners dictionary .of current english .a s horndy. sixth edition edited by sqlly wehmeier phonetics editor michael ashby. oxford university paress. P638

لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التّهجين قصديًا."[1]، إنّه وبوقوفنا عند هذا التّعريف سنلاحظ أنّ أوّل ما اشترطه باختين في التّهجين هو المزج، أي أنَّ اللّغة الواحدة المنتمية لمجتمع واحد بوعي واحد لا تصنع هجنة، فبقوله المزج يفرض –الاجتماع من أجل الظهور في المفرد– فيحدّد ذلك ليكون هذا المزج في صورة ملفوظ واحد يشترك فيه وعيين لغويين مفصولين عن قصد، أي بوعي وإرادة فردين عند المشخِّص والمشخَّص، إذ إنَّ التّهجين عبارة "**عن تعالق لغتين غير متكافئتين إحداهما مشخصة (بفتح الخاء) والأخرى مشخصة (بكسرها). تقدمان عبر وعي فردي منسكن بحمولة رؤيوية للعالم، ومعناه أنَّ البناء الهجين يتأسس على ثنائية الفردي/الجماعي**"[2]، وهو ما يحيل للتمييز بين التّهجين القصدي الإرادي والتّهجين اللاإرادي، فالرّوائي "**يقصد إلى التّهجين إراديًا بينما يقع التّهجين عادة بين اللّغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إراديًا، بل يدخل في سياق تبادل التّأثير المألوف بين اللهجات واللّغات الّتي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، وهذا النوع من التّهجين ليس له بعد جمالي إطلاقًا، وإنما تتحاور اللّغات بطريقة إبداعية أدبية، في التّهجين الإرادي داخل الفن الروائي**"[3].

إذن التّهجين اللاإرادي مفروض من قبل التّحولات المجتمعيّة الماديّة والمعنويّة من تحوير للغة وتراكيب الجملة، ونبرات الذّات المتلفظة، وحين نقول أنَّه مفروض فنحن ننفي عليه الإرادة والوعي والقصديّة، الّتي هي من سمات التّهجين الإرادي الأدبيّ الفني المقصود، لأنَّ الرّوائي "**يلجأ إلى التّهجين قصد تنويع أسلوبه**

[1]–ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، ص18.

[2]–أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي (مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996م، ص103.

[3]–حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، ص86.

الروائـي، توجهـه مقصـديّة فكريـة وجماليـة، وبـذلك يكـون التّهجـين علامـة ملغيـة لبراءة مزعومة تربط الروائي باللّغة"[1].

وقد تجلى التّهجين في رواية نساء كازانوفا بين اللّغات، اللّهجات، وأشكال الوعي المختلفة، وهو ما أضفى تنوعًا لغويًا في الرّواية، فجاء الخطاب المشخَّص بوعي وإرادة وعن قصديّة بصور مختلفة، ونذكر منها ما هو مشَّخص لأشكال الوعي المختلفة:

قول خلدون وهو يخاطب عكاشة: "**من سمَّاك صوفة طايرة لم يخطىء**"[2]، إنَّ القارئ لهذه العبارة يظهر له أنَّ هذا اللفظ، هو خطاب خلدون الخاص به، لكن المتأمل فيه يتَّضح له أنَّ هذا الأخير بإرادة وقصدية منه قد شخَّص ملفوظ الآخر في ملفوظه، وجعل من صوته يحاور صوتا مجهولا، ليُظهِر صوتين في صورة ملفوظ واحد، فقوله (من سمَّاك) يثبت به أنَّ هذا اللفظ يخص غيره، وبإرادة منه شخَّصه في صوته، ليؤكِّد على صحته وميول وعيه إلى الوعي المتلفظ، إذ "**تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية و لغة أجنبية (إذا حدث ذلك في العمل) في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللّغتين وتعطيه شكلًا وكذلك تفعل مع شكليهما الدّاخليين وأنظمة قيمها الخاصة. وبالنسبة للوعي الّذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهره من الحقل الّذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرَّد بل، وبدقّة، ذلك الّذي يجعل من اللّغة إدراكًا محسوسًا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقًا: وبالتّحديد أسلوب اللّغة كوحدة كاملة.**"[3]، وهو نفس التّشخيص الّذي جاء به عكاشة

[1]–محمد بوعزة، التّعدد اللّغوي أشكاله وصيغه، مجلة البيان، الكويت، ع318، يناير1997م، ص08.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص14.

[3]–تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، دار فارس للنشر والتّوزيع، عمان بيروت، ط2، 1996م،ص1232.

حين يقول: "**واش يقدر يقول قدَّماك يا عمِّي خلدون؟ بحر! الله يبارك، يقولون إنَّك تشبه عالمًا كبيرًا يُسمُّونه: ابن خلدون.**"[1]، فهو بوعي منه وبقصديّة يحاول استحضار ملفوظ الآخر في ملفوظه، حتّى يزيد في التّعبير على الإعجاب بشخصية خلدون.

وهذه لالة كبيرة تقول لكازانوفا: "**أنت لا تعرف بأنِّي كنت الوحيدة من نسائك، ربمَّا، الّتي لم تخترك لغناك، ولكن لأَّنك كنت أنت، شابًّا طموحًا، جميلًا، ذكيًّا وخلَّاقًا لا يعرف الملل أو الاستسلام للخسارة والخيبة**"[2]، إنَّ هذا الخطاب الوارد على لسان لالة كبيرة بصوتها وبوعيها المقدم بأسلوب الاستثناء، يبين للمتأمل فيه أنَّ المتكلم على دراية ووعي تام بتوجه الآخر الغائب، والّذي استثنى نفسه وتوجهه عنه، فلالة كبيرة وهي تملي على كازانوفا سبب اختيار زوجاته له، تُقدم ملفوظ يخصّ باقي الزوجات بوعي منهن في ملفوظها بوعي منها، فتستحضر ملفوظ الآخر بقصدية لتنفيه عن نفسها وتستدرك بـ(لكن) توجهها هي، ومنه تشخيصها لصوت الآخر في صوتها هو مزج مفاده الإثبات للمشخَّص والنفي للمشخِّص.

وها هي كبيرة تأتي بملفوظ آخر بصيغة التّهجين"**تسَّاية وصبورة؟**"[3]، أطلقت لالة كبيرة صفتان تبعتهما بعلامة استفهام فكان ملفوظها على شكل سؤال موجَّه منها للآخر فهذا الأسلوب (الاستفهام) الّذي يكون عادة من السّائل لمعرفة شيء مجهول تأكده علامة الاستفهام، عند النظر إلى مقام الملفوظ وتحديد المرسل إليه(كازانوفا)، ندرك وجود هذا الأخير في حالة عدم القدرة على الرّد وهي تعي ذلك، مما يجعل سؤالها مجازي بلاغي ليست غايته معرفة الإجابة وإنّما من أجل غاية أخرى، متمثلة في الإدانة المتوارية حين تذكيره بقوله على سبيل (الاستفهام

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص16.

[2]–نفسه، ص124.

[3]–نفسه، ص134.

التّذكيري)، ليكون على القارئ استنطاق الملفوظ بوظيفته التّداولية لا مقتصرًا على بعديه التّركيبيّ والدّلالي لـ"**يقع الانتقال في دراسة الظاهرة اللّغويَّة من مقاربتها كيانًا مستقلًا منغلقًا على نفسه إلى كيان منفتح على المقاصد الضمنيَّة لمستعملي اللّغة، فتتأول بالمقال والمقام.**

فاللّغة بهذا المعنى ليست أداة إخبار فحسب بل هي الملفوظ منزلًا في المقام، يُبحث من خلاله عن المعنى الّذي قد يكون القوة المضمنة في القول (أو المقصودة بالقول أو القوة بالقول force illocutioier) وقد يكون موصلًا بمقاصد القائل يكزن جادًّا تارة ومتهكمًا أخرى بحسب مقام القول."[1] كما قد يستنبط المعنى من "**وجوه للضمنيّات المضمرات مختلفة (charaudeau & maingueneaue.2002)، وبهذا يكمِّل الجانب الثّاني الجانب الأول في اللّغة الّتي كثيرًا ما عولجت باعتبارها كيانًا منغلقًا على نفسه، ويكون المخاطب أيًّا يكن موقعة أكثر إسهامًا في إنشاء القول عامّة والنص الأدبي خاصّة، وتتعمق في هويةّ هذا النسق من المعاني أو ذاك."**[2] وهو ما يدعم اعتبارنا لهذا الملفوظ أنّه هجينً، لقد تمّ التّشخيص بقصد وبوعي استهزاءً لهاتين الصفتين من المشخِّص للغة ملفوظ تابع لوعي آخر، فأصل الملفوظ لغة (كازانوفا) بوجهة نظره الخاصّة المتمثلة في الإعجاب، ليحصل صراع وعيين مختلفين في ملفوظ واحد أي "**لغة مباشرة أ، مع، ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.**"[3]

ويظهر ذلك حين الوقوف عند المقام الّذي أدى فيه المشخِص عمله اللّغوي المتلفظ به والمتمثل في الاستفهام، ليلي هذا الملفوظ خطاب في نفس الصفحة

[1]- مجموعة من المؤلفين، معجم السّرديّات، إشراف محمد القاضي، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010م، ص81.

[2]–مجموعة من المؤلفين، معجم السّرديّات،ص81.

[3]–ادريس قصوري، أسلوبيَّة الرّواية،ص 411

متمثل في قولها: "**أليس هذه كلماتك الهاربة**" وهو ما يحيل الملفوظ لصاحبه الأوّل ويؤكد التّقاء، أسلوبين، ومزج وعيين لغويين اجتماعيين مفصولين في الملفوظ الأوّل بقصدية من المشخِّص(لالة كبيرة). ليكون الملفوظ تركيبًا هجينًا، فـ"**إنَّنا نسميّ تركيبًا هجينًا ذلك القول الّذي يعود بسماته النحوية والتّأليفية إلى متكلِّم واحد، إنما يختلط فيه، في الواقع، قولان، طريقتان في الكلام، أسلوبان، ((لغتان))، أفقان من المعاني والقيم. ونعود فنكرر أن لا حدّ شكليًا-تأليفيًا أو نحويًا-بين هذين القولين، الأسلوبين، اللّغتين، الأفقين، الانقسام بين الأصوات واللّغات يجري في نطاق الكل النحويّ الواحد وغالبًا ما يكون في نطاق الجملة البسيطة، بل كثيرًا ما تعود جملة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين.**"[1]

وهذه مباركة تقول"**لا تشغل بالك، أنا لم آت لتعذيبك**"[2] نجد مباركة تلقي ملفوظها هذا الموجَّه لكازانوفا بقصدية وهي تريد به راحة له وهو ما يبدو للقارئ من مضمونه، لكن وفي نفس السّطر تعقب ملفوظها بتبرير(كما قال الإمام زكريًّا، إمام الشّؤم،) ومن هنا يتضح أنَّ في هذا الملفوظ صوتين، صوت آمر مشخَّص وصوت ناقل مشخِّص، إلَّا أنَّ الصوت الأوّل بوعيه جاء من باب الرحمة بالمريض كازانوفا، أما الثّاني فكان بوعيه من باب الاستهزاء بحجم القصّة الّتي يرويها وتقليلًا لأهميتها في هذه المرحلة. "**الشّيء الّذي يجعل الوعي المشخص وعيًا مختلفًا له بنية اللسانية المغايرة علمًا بأن لغته تلقي أضواءها الكاشفة على اللّغة الأولى دون أن تخرج عن نفس التّركيب اللّغوي ونفس الملفوظ ولتخرج في نفس الوقت، على نوع من الضابط الأدبي أي على تلك المسافة بين الذات الكاتبة وبين لغة الشّخصية تحت الكشف، الشّيء الّذي يحتفظ، وفق ذلك في النهاية لكل شخص ولكل وعي**

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر يوسف حلاق، وزارة الثّقافة، دمشق-سورية، ط1، 1988م، ص69-70.

[2]-واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص154.

باستقلاليته النسبية، وفي بنية النص حيث تتوفر لها جميعًا نفس الحظوظ الأسلوبية والأدبية لتبادل الانجذاب والانتداب دون تأييد مسبق لإرادة على أخرى"[1]

لتأتي مباركة بخطاب مهجَّن مرة أخرى وهي تعرّف بنفسها لكازانوفا حين تقول: "**مندهش في وجهي كأنَّك تراني للمرَّة الأولى؟ وكأنِّي أتكلَّم بلغة غير لغتك أو كأنَّ حديثي يبدو لك شديد الغرابة؟ ربما كنت أنا من اغتصبتك!**"[2]، هذه مباركة في مقام التّعريف بالنفس، بصوتها، الّذي يبدي أنها تحمل صفة المغتصب، لكن هذا الملفوظ في الحقيقة يحمل صوت شخصية أخرى(كازانوفا)، حين قامت الأولى بتشخِّيصه عن قصدية في صوتها من أجل غاية تخدم وجّهة نظرها، وحين تردف هذا الملفوظ بلفظ آخر على شكل سؤال في نفس السّطر(أليس هذا تصريحك؟) فهي تؤكّد ذلك، أمَّا الغاية فكأنَّها عتاب، فالملفوظ من وجهة نظر الأوّل بوعيه وبلغته وبإرادة منه، يريد به تبرير فعلته بأسهل الطرق، أمّا الصوت الثّاني فيريد تبييّن صورة الرجل المتنصل من المسؤولية، بهذا نرى الكاتب هنا يعالج قضية اجتماعية عربية شائعة (الاغتصاب)، حين يحاول المعتدي فيها دائمًا أن يُظهر نفسه في صورة الضحيّة لِكِبَرِ الجريمة في الوسط العربيّ، ومن هنا تجسّد صوتين بوعيين اجتماعيين مختلفين في ملفوظ واحد، الأوّل صوت الرجل الفاشل في فحولة الاعتراف، والصوت الثّاني بأسلوب بارودي في تشخِّيص صوت الأوّل، الّذي ينفي صحته في نفس الصفحة وهو يقول:(ألم تقل أنِّي اغتصبتك؟ لو فقط سألتّني؟ ربَّما لعرفت أنَّك لم تكن في حاجة لاغتصابي.) وهذا ما يشير إليه باختين بقوله "**الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) فحسب بل هي، مزدوجة اللسان، وهي لا تشتمل فقط على وعيين اجتماعيين-لسانين-وعلى**

[1]-إدريس قصوري، أسلوبية الرّواية، ص410.

[2]-واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص157.

حقيقتين ليستا في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية (كما هو الشّأن في هجنة عضوية) بل هما قد التّقيتا بوعي، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ."[1]

ففي الهجنة القصدية "**لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيرًا) بمزج وإشارات الأسلوبين واللّغتين، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء بالصدمة الّتي تصيب وجهتا النَّظر حول العالم داخل تلك الأشكال لذلك فإن هجنة أدبية قصدية ليست هجنة دلالية تجريدية ومنطقية (كما في البلاغة) بل هي ملموسة واجتماعية**"[2].

وهذه فتيحة الملقبة بفاتي تقول: "**–أحرقته. كبِّيت عليه غالون بنزين، وأشعلت عود كبريت.**"[3]. إنَّ هذا الملفوظ الّذي جاءت به فتيحة في حضرة مباركة، هو تعبير عن فعلتها الّتي أقدمت عليها وهذا ما يفرض إرادتها ووعيها في ملفوظها، إلَّا أنّ المتتبع لقصّة فتيحة من أولها يدرك أنَّ هذا الملفوظ مشخَّص، لصاحبته مباركة، فحين تعرض فتيحة حالها عليها، تقول الأولى: "**ربي يعطيك الصبر يا فاتي. أنا لا أتحمَّل. لو كنت مكانك، كنتُ وجدتُ وسيلة للتخلُّص منه، والله نكبّ عليه غالون بنزين وأحرقه بلا ندم أبدًا كانت تأتي مرَّة في الأسبوع، وتطلبني دومًا وفي كلّ مرّة تسألني: ماذا تفعلين لو كنت مكاني؟ بلا تردُّد: أكبّ عليه غالون بنزين وأحرقه.**"[4]، وبذلك تكون هذه الكلمة مشخَصة "**يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين فيها، قبولًا أو رفضًا أو تقاطعًا.**"[5]

كما تجلى التّهجين في الرّواية عن طريق لغتين منتميتين إلى لغة أم ذات نظام محدّد، مثل الفصحى والعامية، فكان التّهجين بين العامية والفصحى حاضرًا

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص121.

[2]–نفسه، ص121.

[3]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص171

[4]–نفسه، ص170.

[5]–فيصل دراج، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1999م،ص66.

بمظاهر فردية خاصة بالمتكلم، إذ إنَّ اللّغة المعتمدة من المؤلف في النّص الروائي هي العربية الفصحى، إلاَّ أنَّ الحريَّة الّتي تسمح بها الرّواية الحواريّة، فتحت المجال للمتكلم في إبداء مظاهره الفردية الخاصّة حسب الإيديولوجيّة، ففي هذا النّص المعتمد للغة العربيّة نجد جملة من اللهجات العاميّة المختلفة الّتي تعبر عن أصحابها، نذكر منها:

الملفوظ	اللّغة	المعنى	الصفحة
واش تقول جرائدك؟	العامية الجزائرية في الشّمال	ماذا.	12
ما سوِّيت شيء مو منيح بس كان بدّي أفرح شوي	العامية السّوريّة الشّاميّة	لم أفعل شيئًا، فقط كان بِودّي أن أفرح قليلًا.	15
أربح شويَّة مصاري	العامية السّوريّة الشّاميّة	أربح قليلًا من المال.	15
الفلّوس يعلم باباه النقب	العامية الجزائرية في الشّمال	الصوص.	20
لالّكم تكشف أسراركم	العامية الجزائرية في الشّمال	سيدتكم.	23
جريدة القاري واللي مش قاري	العامية الجزائرية في الشّمال	المتعلم وغير المتعلم.	23
في جناح الزاوالية	العامية الجزائرية في الشّمال	الفقراء.	28
كانت أمَّا لكبّول	العامية الجزائرية في الشّمال	لقيط.	28

إذا كلاك قلبك	العامية الجزائرية في الشّمال	أكلك.	50
هدروا شوي	العامية الجزائرية في الشّمال	تكلموا قليلا.	70
إدِّ و إلّا خلِّ	العامية الجزائرية في الشّمال	خذه كما هو أو اتركه.	71
أخوه آهار	في لغة الطوارق بالجزائر	الأسد.	76
تلّيت	في لغة الطوارق بالجزائر	القمر.	76
آمولاس	في لغة الطوارق بالجزائر	الوجه الأصفر.	76
إلهة تركيَّة	في لغة الطوارق بالجزائر	تأمر فقط.	82
يعرف واش يدير	العامية الجزائرية في الشّمال	يعرف ماذا يفعل.	124
الكوشة	المغرب العربي	فرن الحطب.	161
طيَّابة	العامية الجزائرية في الشّمال	الّتي تغسل وتدلك الأجسام في الحمَّامات.	165
مسدس ربعة فرنك	العامية الجزائرية في الشّمال	لا يساوي شيء.	180
جيب باطة قاطو وأرواح	العامية الجزائرية في الشّمال	اشتري لي علبة حلوى وتعال.	195
البقَّار	العامية الجزائرية	تطلق على التّاجر	231

	في الشّمال	الجاهل.	
مخي حبس وليت ما نفهم والو	العامية الجزائرية في الشّمال	مخي توقف، أصبحت لا أفهم شيئًا.	329
يا الربّ، حتى ميّت وما تطلقش؟	العامية الجزائرية في الشّمال	يا إلهي! حتى أمام الموت لا تنسى عاداتك.	343
المرَّة الجاية نقطع لك قلاويك	العامية الجزائرية في الشّمال	في المرّة القادمة سأقطع لك خصيتيك.	494
يعيش القافزين	العامية الجزائرية في الشّمال	يعيش فيها الشّطّار والأذكياء.	477
وقت الحصلة	العامية الجزائرية في الشّمال	لحظة المأزق.	415
زيزته	العامية الجزائرية في الشّمال	ثديه.	406
أربح	العامية الجزائرية في التّل	تعال.	405
كابي	العامية الجزائرية	اختصار لكلمة كَبُّول والّتي تعني اللقيط، الّذي خُلق في الشّارع ويظلّ فيه	409
الحركي	العامية الجزائرية	الخائن لوطنه.	363
ما شفتك من يومين، ليش بتعمل فيني هيك؟	العامية السّوريّة الشّاميّة	لم أراك منذ يومين لماذا تفعل فيا هكذا.	499

راح زت حالي من أعلى الحافَّة	العامية السّوريّة الشّاميّة	سأرمي بنفسي من أعلى الحافة.	499
مو قلت لك إنَّه قط لطيف ما بيخرمش	العامية السّوريّة الشّاميّة	ألم أقل لك أنَّه قط لطيف لا يخدش.	500

يلاحظ من خلال هذا الجدول أنَّ العامية قد حظيت بمكان واسع داخل المتن الرّوائي، بصور مختلفة حسب إيديولوجيّة المتكلم، محاورة الفصحى الموحدَّة الّتي لا يعرفها ولا يتخاطب بها إلّا المثقفون، فالعامية الدّارجة "**هي كثيرة الأنواع تختلف اختلافًا بينًا لا من قطر إلى قطر فحسب، بل من مدينة إلى مدينة في القطر الواحد أيضا**"[1]، لم تقتصر العاميّة هنا على قطر واحد ولا مدينة واحدة، بالجزائر (تليت= اللهجة الطوارقية+ بقّار= لهجة الوسط الجزائري) بل امتدّت من الشّرق العربي إلى غربه، من سوريا إلى الجزائر،(أربح، أدّ، واش، فلوس...من الجزائر) تجد هذه الملفوظات كلها تنتمي إلى شخصيات جزائرية وإن اختلف المتلفظون بها، كما تجد مايلي على لسان شخصية سوريّة (زت، مو، ليش، بديّ، مصاري...من سورية)، وهو ما يساعد في إبراز فردية المتكلم، داخل الرّواية الحواريّة، فيصور نص الرّواية علاقة اللّغة بالمجتمع حين التّحليل السّوسيولساني له من القارئ، لأنَّ "**النص مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة ، وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التّعددية. وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنَّه القارئ**"[2].

[1]–أبو خلدون ساطع الحصري، في اللّغة والأدب وعلاقتهما بالقومية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1985م، ص29.

[2]–رولان بارث، هسهسة اللّغة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999م، ص83.

إنَّ القارئ وهو يقف أمام هذه اللّهجات المختلفة الموظفة هنا بسياقاتها الاجتماعيّة للتواصل، ستتضح له علاقة هذه الأنشطة اللّغوية بمستعمليها، فوظيفة اللّغة تكمن في التّواصل، وهي على حدّ تعبير ابن جني "**أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم**"[1]، وبهذا تكون العاميّة لغة تتكامل مع الفصحى لغرض التّعبير، ولعلها أكثر منها طاقة تعبيريّة بتقريبها من الواقع المعبّر عنه ورسمها لإيديولوجية المرسل، (مسدس ربعة فرنك) في معناها (بخص الثّمن) وهذا الأوّل ملفوظ عامي جزائري يحدّد قيمة الشّيء الّذي لا قيمة له بل هي أدنى ما يقيّم به الشّيء، (مخي حبس وليت ما نفهم والو) كذلك هذا الملفوظ عامي جزائري في معناه (توقف عقلي، عن العمل أصبحت لا أفهم شيء) إذن للعامية كملفوظ دور مهم في قوة التّعبير وواقعيته الملتمسة من القارئ الّذي يفهم ذلك من بنية النّص رغم أنَّها تحتاج إلى إعادة النظر من الجانب النحوي وكذا الصرفي، إذ إنَّ الخطاب العامي على المستوى النحوي "**يحتاج منّا إلى عناية كبيرة للنظر فيه على ضوء القواعد النحوية الشّائعة في العربية المعاصرة وهي من القواعد الدّخيلة في نظر النحو التّقليدي**"[2] فإن لم تكن هذه الدّلالة من البنية كانت من سياق الحديث فـ"**النظر إلى مدى انجازيته في الواقع اعتدادا بشروط التّواصل العامة. ومثل هذه الأساليب لا يدرك السّامع دلالتّها إلّا بالاستناد إلى ما يمكن أن يفصح به المتكلم على مستوى البنية، أو إلى عناصر السّياق المختلفة، وملابسات الحديث...وإلى أخفق الإبلاغ المقصود.**"[3]

فهذه اللّهجات الّتي تم التّعبير بها من قِبل الشّخصيات، هي في حدّ ذاتها تعبير من المؤلف عن إيديولوجياتها المختلفة، وقد تحاورت مع اللّغة الفصحى

---

[1]–ابن جني، الخصائص، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2،ج،20031م،1424ه، ص87.

[2]–إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص246.

[3]–خليفة بوجادي، في اللسانيات التّداولية (مقاربة بين التّداولية والشّعر دراسة تطبيقية)، بيت الحكمة، ط1، 2012م، ص165.

بتهجين فني قصدي، فالتّهجين في الحياة اليومية لاإرادي بينما في الفن هو إرادي من الكاتب، وكاتبنا واسيني قد أورد هذا النّوع من التّهجين –محاورة العاميّة للفصحى– بقصدية وفنية إذ أنّه استطاع أن يستعمل تهجينًا لغويًا جزئيًا داخل تهجين عام، وذلك حين، يستخدم لغة عامية خاصة على لسان شخصية مغايرة، فقول عكاشة المنتمي للجزائر والحامل للّهجة الجزائرية "**وأنا ليش طلبت أشوفك؟ مش اتّفقنا؟**"[1]. هو تهجين بالتّقاء وعيين لغويين مفصولين بملفوظ واحد مقصود من الرّوائي، ليكون تهجينًا بصورة أخرى داخل نفس الملفوظ متمثلة في استحضار الشّخصية المُخاطِبة للغة غير لغتها، ثم التّعبير بلغة معبرة عن إيديولوجية المخَاطَب، فشخصية عكاشة كمرسل ببنائها الاجتماعي ووعيها الذّاتي تستعمل العاميّة الخاصّة بالمرسل إليه، وهو ما يصور القصديّة في مزج اللّغتين الاجتماعيتين داخل الملفوظ الواحد.

ومن هنا نجد أنَّ المؤلف قد تجاوز اللّغة المتداولة في الجرائد والكتب والقصص والحكايات القديمة، والشّعر المنظوم إلى المحاكاة الدّقيقة منه لشخوص نصه وهم يتكلمون بتفاعل مع ما يصدر عنهم من أقوال في عالمهم الواقعي، على أساس أنَّ الرّواية "**ما هي إلا محاكاة من حيث إنَّ الشّخصيات، والحوادث، وجلّ ما يجري الكلام عليه في الرّواية، إنما هو صورة لذلك العالم الّذي نعيش فيه، ونتحرك، بما يميزه من حوادث، وشخوص، وأمكنة، وزمان**"[2]. وبذلك تم المزج بين مستويين من الكلام، الأوّل تمثله الفصحى والثّاني ذلك المتداول في الحياة اليومية المنتمي إلى"**المستوى الهابط من القول والوضيع،لا إلى الأدب الراقي الرفيع.**"[3]، كما أنَّ كل ما جاء على المستوى العاميّ، لم يتجاوز واقع الشّخصية المتلفظة، إذ

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص499.

[2]–إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص240.

[3]–نفسه، ص240.

إن كل فعل لغوي هو تعبير عن واقع المتلفظ ورسم لإيديولوجيته، فاللّغة العاميّة الّتي صاغها المؤلف على لسان الشّخصيات المختلفة، كانت من واقعها ومهنتها الّتي تدل على رتبتها الأقل ثقافة من الشّخصية المثقفة.

لننتقل إلى صورة أخرى من صور التّهجين الحاضرة على ساحة هذه الرّواية، والمتمثلة في التّهجين بين اللّغات، المحليّة والأجنبيّة، في إضاءة للوعي اللّساني للغة على أخرى، ومن خلال ما يلي سنذكر أمثلة منها:

الملفوظ	أصل الملفوظ	اللّغة الأصلية	المعنى	الصفحة
خُلْــوَة لاغْرانْــد تِرَّاس	الفرنسيّة	La grande terrasse	الشّرفة الكبيرة	11
منارة سيتي	الفرنسيّة	Manara city	البناء المرتفع في المدينة	10
بيرُّو فيردي	الاسبانيّة	perro verde	الكلب الأخضر	12
لعبة الروندة	الاسبانيّة	Juego A la ronda	لعبة الشّدة	13
نورمال	الفرنسيّة	Normal	عادي	14
كافي كريم	الفرنسيّة	Café créme	قهوة بالحليب	16
الفيستي	الفرنسيّة	Feisty	المشاكس	19
كابي فالصو	الإسبانيّة	Falso	كابي المزيف	24
لادام بلانش	الفرنسيّة	La femme blanche	المرأة البيضاء	28
لِغارغويّ	الفرنسيّة	Les gargouille	نــــوع مـــــن الحيوانات البرية	60

الموتيفات	الفرنسيّة	Motif	أنماط	62
لَـــــــدوموازيل بلانش	الفرنسيّة	La demoisielle blanche	الآنسة البيضاء	109
جيفري دهامر	الانجليزيّة	Jeffrey dahmer	اســـم علم(اســـم قاتل)	176
هـــاو آر يـــو مســـتر نوفـــا؟ ديـــر نوفـــا، واو مـــاي غريـــت نوفا!	الانجليزيّة	How are you mister nova? Dear nova. waaw my great nova!	كيف حالك؟ سيد نوفـــا!، عزيـــزي نوفـــــــا، واااو عظيم نوفا	215
صولو	الاسبانيّة	Solo	وحيد	231
جيـــــــــاكومو بوتشيني	الإيطاليّة	Giacomo puccini	اسم علم لملحن إيطالي	244
ستاجيير	الفرنسيّة	Stagiaire	متدرب	259
ديربورن إندبنت	الإنجليزيّة	Dearbon independent	اسم جريدة	259
القاديش	الآراميَّة	Kadich	المقدَّس	319
طورشون	الفرنسيّة	Torchon	خرقـــة باليـــة يـــتمّ بهـــــا تنظيـــــف الأوانـــــي بعـــــد غسلها	331
مولي	الصينيّة	Mouli	ياسمين	347
لا فيراي	الفرنسيّة	La ferraille	قطـــــع حديديـــــة مهملة	489

فرملية	الفرنسيّة	Infirmiere	ممرِّضة	482
يوتشانغ	الصينيَّة	Youcheng	النجاح	453
الكوميسير	الفرنسيّة	Commissaire	محافظ الشّرطة	425

حين نقف أمام هذه الملفوظات المصاغة من المؤلف داخل المتن الروائي، سنلاحظ تزاوج لغوي مقصود منه معبّرًا عن التّعدّد الإيديولوجي الحامل للقيم المختلفة بوجهات نظر متعدّدة، لتساعد هذه اللّغات المتعدّدة في إضاءتها للّغة العربيّة (لغة المؤلف)، وهي شروط كلها تجتمع لتصور اللّغة الهجينة إذ إنَّه لابدّ أن يخضع التّهجين لقصدية واعية، تحيل على صراع القيم والإيديوليجيا، واختلاف الأفكار وتباين وجهات النظر، ومن خلال ما يظهر في الجدول أعلاه، يتّضح التّعدد اللّغوي المختلف والمحاور للغة المؤلف الوارد على لسان شخصيات متنوعة، وهو ما يدعو إليه الطرح المنولوجي الّذي لا يعترف بسلطة المؤلف، فلم يقتصر المؤلف هنا على إبراز ذاته وإيديولوجيته بلغته الخاصّة (العربيّة)، بل ترك الحريّة لشخصياته في التّعبير بلغتها الاجتماعيّة الّتي تصور إيديولوجيتها هي، والّذي يستفيد منها هو في تكوين عمله الإبداعي بنهله "**من واقعه ومحيطه الاجتماعي باعتباره مادة أولية يصوغ بها روايته، وبطبيعة الحال فإنَّ ذلك المحيط الاجتماعي لا يمكن أن يكون متصالحًا مع نفسه، فكل واقع يتخبط في ظل صراعات اجتماعية وسياسية وفكرية... تسمى هذه الرؤى المتناقضة بالإيديولوجيات السّائدة.**

يلتقط وعيُ الروائي تلك الإيديولوجيات ويصوغها في شكل تصادمي ليخلق عملا روائيًا محملًا بهذه الرؤى المتصارعة"[1]، وهنا نلمس ذلك التّعدّد والاختلاف

[1]–سعيدة خلايلية، الإيديولوجي والفني (مقاربة بنيوية تكوينية)، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، دط،2014، ص12.

للغات بشكل واضح بين صينيّة، وإيطاليّة، وإسبانيّة، إنجليزيّة، الأريميّة، والفرنسيّة، مما يعبر عن تعدّد صور اللّغة، ولو أنَّ هذه الأخيرة كانت لها غلبة الحضور، يتضح ذلك بعد عملية إحصائيّة للألفاظ الفرنسيّة بالحروف العربيّة مقارنة بباقي الألفاظ ليتبين من خلال المدونة أنَّ هذا الشّكل التّعبيري ورد 13 مرة من 24 ملفوظ أجنبي بمعدل 54.16 %، وقد استعملنا الإحصاء لأنّه "**سواء تجسد في عملية بسيطة أو معقدة يدرس بعض الخصائص الّتي تميز أفراد مجتمع ما، إما مع الأخذ بعين الاعتبار مجموع هؤلاء الأفراد، أو بالاقتصار على دراسة هذه الخصائص عند عدد معين منهم يتم اختياره كنموذج عن الكل**"[1]، وهذه الخاصية (الملفوظ الأجنبي الفرنسي بالحروف العربيّة) قد ظهر ورودها بنسبة كبيرة، ليعبر الكاتب بها كأقوال شخصيات متلفظة باللّغة الأجنبية مدونة بلغته ووعيه هو ليكون تهجينًا مقصودًا في المتن الروائي، ولعل هذه النسبة الكبيرة للغة الفرنسيّة مفروضة من غلبة الشّخصيات الموجودة في الرّواية والمنتمية للمجتمع الجزائري المتأثر بالمستعمر الفرنسي.

إذن هذا التّهجين الواسع والعميق عنصر جمالي فني في بناء صورة اللّغة المشخصة يقول باختين: "**إنَّ التّهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللّغة ويجب أن ندقق أنَّه في حالة تهجين فإن اللّغة الّتي تضيء(عادة تكون نسقًا من اللّغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعًا موضوعيًا إلى حد ما، لتصبح صورة، وكلما طبقت طريقة التّهجين في الرّواية بطريقة واسعة وعميقة(من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت،اللّغة**

[1]–سعد عبد العزيز مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، دار الآفات الجديدة، بيروت، لبنان، دط،1985، ص35.

المشخصة والمضيئة طابعًا موضوعيًا لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرّواية"[1].

لكن لم ينف هذا مزاوجة الكاتب للغته العربيّة لغة أجنبية بحروفها الأصلية، أي مزج وعيين لسانيين بتشخيص قصدي للغة اجتماعيّة أجنبيّة وتقديمها محاورة للغته، ليكون الملفوظ المستورد بحروفه اللاتينيّة داخل الرّواية خاص باللّغة الفرنسيّة، يستوقفنا ذلك في أصول وإيديولوجية المؤلف(واسيني الأعرج) ابن الجزائر العربيّة الّتي كانت مستعمرة فرنسية ليكون تبريرًا فرنكفونيًا لإضاءة لغته باللّغة الفرنسية، كما أنَّه أستاذ الجامعة المركزية في الجزائر وجامعة السّربون في فرنسا والّذي يعد هو الآخر تبريرًا لذلك، أمّا من الناحية الاجتماعية والحرية الإيديولوجية الّتي تسمح بها الرّواية الدّيالوجية فإنَّها ترخص للشخصيات المتصارعة بتسجيل ذاتها، ولأنَّ فضاء هذا العمل الروائي ذكرنا أنّه جزائريّ جاز أيضًا إخضاع الشّخصيات المتواجدة فيه لقانون الفرنكفونية، إذ إنَّ كل المستعمرات الفرنسيّة كانت "**شعوبًا مستعمرة تحت هيمنة الدّولة الفرنسية، ثم انتقلت إلى حالة الاستقلال فانتقلت من حالة الاستعمار الفرنسي العسكري إلى حالة الاستعمار الفرنسي الثّقافي، ولم تكن العلاقة بين هذه الشّعوب واللّغة الفرنسية علاقة اختيارية، بل فرضت هذه الحالة، حالة (الإرث الاستعماري) المتجدد**"[2].

وفيما يلي جدول إحصائي للملفوضات الأجنبية الخاصّة باللّغة الفرنسية، المستدعاة من المؤلف في عمله الإبداعي ليزيد إضاءة للوعي اللساني من اللّغة الأجنبية على لغته:

---

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص122

[2]–عز الدّين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن (منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م،ص98.

الملفوظ	المعنى	الصفحة
La populace	الجماهير	13
Escapade	الابتعاد	22
Nova hotel	الفندق الجديد	27
La palace imperial	القصر الإمبراطوري	27
VIP	كبار الشّخصيات	27
La grande terrasse de saray	الشّرفة الكبيرة لسراي	33
Plaisirs	السّرور	52
Butyrate dhydrocortisone	بوتيرات الهيدروكورتيزون	69
Lagmy nor.lagmy vool	لاغمي نور اسم مشروب صحراوي يستخرج من جذع النخل	81
Madame la comtesse	السّيدة لا كونتس لقب تشريفي يطلق على الشّخصية المرموقة	153
Jolie-vue	المنظر الجميل	153
La princesse	الأميرة	153
Spa	السّبا اسم حي	166
R.M	(ر، م) أول حرفين من اسم شخص	168
M.KH	(م ، خ) أول حرفين من اسم شخص	171

النقطة G	النقطـة الأكثـر إثـارة فـي جسـد المرأة	177
Fils du vide et neveu du néant	ابن فراغ وابن لاشيء	188
Zinay	زيناي اسم فنانة بالي وطنية	255
Ford t	اسم شركة فورد تي	259
Meeerde	العنة	270
The red blussoms	الزهور الحمراء	276
GBH	الحـروف الأولـى مـن اسـم بنـك الحلال الكبير	316
R & A	(ر،أ)الحـرفين الأولـين مـن اسـم ولقب شخص	345
Poiles de carottes	شرطة	350
Oh!regardez.le traitre de deux sous hahahaha	آه أنظـر ! الخـائن الّـذي لا يساوي فلسين	363
Escapade	اسم شركة فنادق (الهربة)	381
Ford	شركة تحت اسم فورد	391
Ford Mustang est lincarnation de la performance et la liberté	فـور ماسـتينغ هـي التّعبيـر الأمثل للكمال والحرية	392

La fumée qui cache mal.la guerre de succession	الـدّخان الّـذي يغطـي بالكـاد، حرب الخلافة	411
La daas	لاداس: مديريـة جزائريـة صـحية واجتماعية	425
Sunset	اسم شارع	438
Ren youcheng	اسم صيني وتعني النجاح	453
Casa-nova &co	(كازا نوفا كو) اسم مؤسسـة من مؤسسات كازا نوفا أما علامـة& تسـتعمل فـي اللّغـة اللاتينيـة للإسناد	464
Casa-nova airlines	كازا نوفا للطيران	467
CNBI Casa-nova Baque islamique	(ك، ن، ب، إ) الحروف الأولى مـن اسـم بنك(بنـك كـازا نوفـا الإسلامي)	480

ATR	إيـه تـي آر اسـم شـركة فرنسـيَّة إيطاليَّة لتصنيع طائرات	480
مسدسP.A	مسدس نوع (ب، أ)	507

يقول باختين: "**التّركيب الهجين الروائي هو، بخلاف المزج الغامض بين اللّغات في الأقوال الحية المقولة بلغة في طريقها إلى التّكوّن تاريخيًا (وأي قول حي بلغة حية يتصف، في الواقع، بقدر أو بآخر من الهجانة)، نسق مزاوجة بين اللّغات منظمٌ فنيًا، نسق يرمي على إنارة لغة بلغة و تشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى.**"[1]

فإن التّهجين المقصود الموجَّه فنيًا "**إحدى أهم الوسائل في بناء صورة اللّغة، زمن الضروري الإشارة إلى أنَّ اللّغة المنيرة (وهي عادة نظام اللّغة الأدبية المعاصرة) تتشيئ هي ذاتها إلى حد ما في عملية التّهجين لتبلغ هي نفسها مستوى الصورة، وبقدر ما يزداد التّهجين في الرّواية اتساعًا وعمقًا، أي حين لا يقتصر التّهجين على لغة واحدة بل يتعدى إلى عدّة لغات، تزداد اللّغة المصوِّرة والمنيرة نفسها تشيئا وتتحول في النهاية إلى واحدة من صور لغات الرّواية.**"[2]، إذن حقيقةٌ هي حضور المزج بين اللّغات في الأقوال اليومية لأسباب تكوينية تاريخية، لكن لا يمكننا الحكم على التّهجين باللاإرادي في هذا العمل الإبداعي الفني المقصود من الروائي الّذي يحاور فيه بين اللّغات الاجتماعيّة المختلفة مع لغته، لتجسيد الصور الإيديولوجية المتصارعة.

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص148.

[2]-نفسه، ص 148.

3/تعالق اللّغات والملفوظات:

يفسرها باختين بقوله أنَّها:"**دخول دخول لغة الرّواية في علاقة مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد**"[1]، أمّا صيغ هذا التّعالق فقد حدّدها باختين في ثلاثة صيغ:

1.3/الأسلبة:

يَعُدُّ ميخائيل باختين الأسلبة ظاهرة فنية وأسلوبية مهمة في تجسيد الثّنائية الصوتية داخل الرّواية، يقول: "**هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، كما قلنا، هي فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصوِّر(لأي وعي اللّغوي المؤسلب) والوعي المصور، المؤسلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللّغوي بالضبط (أي وعي المؤسلب وجمهوره)، الّذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدًا جديدين**"[2] إذن الأسلبة هي مزج بين وعيين لغويين بإضاءة لغة بلغة أخرى، وهو ما يتقاطع مع التّهجين، ليفصل بينهما باختين بقوله: "**تتمايز الأسلبة عن التّهجين في كون الأسلبة في الرّواية تقوم على تقليد الأساليب والجمع بين لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية(ب) في ملفوظ واحد، أما التّهجين فهو لغة مباشرة (أ) مع أو من خلال لغة مباشرة (ب) في ملفوظ واحد**"[3].

فالمؤسلب بوعيه يحتاج إلى اللّغة المؤسلبة من أجل خدمة موضوعه، ليجعلها أداة تصور وعيه من خلالها بلغته ووعيه اللّساني المعاصر، أمَّا بقولنا معاصر فنحن نؤكِّد على أنَّ اللّغة المؤسْلبَة لغة تراثية، لتكون عبارة عن مادة أوّلية

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص 18.

[2]–نفسه، ص149.

[3]–حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، ص88–89.

أجنبية عنه، يبني عليها موضوعه فيقدمها على ضوء الوعي اللّساني المعاصر ليستفيد من بعض عناصرها، وبذلك تكون إضاءة متبادلة بينهما.

في روايتنا هذه نلتمس الكثير من الأسلبة نذكر منها:

"**مَنْ قَالَ لَكَ يَا مُدْمِنَ حُزنِ النساء، إنّ الإذْلالَ يُنْسى بِشَهْوَةٍ عَابِرَة ؟ كُلُّ شَيْءٍ تَغْفِرُهُ امْرَأَةٌ عاشِقَةٌ بِكُلِّ حَواسِّها، إلَّا أن يُسرَقَ مِنْ بَيْنِ يَديْها كِتابٌ غَفَت عَلَيْه في ليالي الشّتاءِ،وأنْ يُباعَ جَسَدُها لأوّل عَابِرٍ، وأَنْ يُسجَنَ حلمُها في ظُلْمةِ الغَباوَة. تُريدُ أَنْ تَعرِفَ كَمْ أَكرهُكَ؟ لا أكْرهُكَ، لأنِّي لا أستطيع.أسْتَكثِرُ فيك كرهي. لقد انطَفَأتَ حتى مِنْ ذاكِرتي، على الرَّغم من حضور جثَّتك.**"[1] نلمس من هذا الملفوظ أسلوب شعراء العصر الجاهلي ونخص بالتذكير عنترة بن شداد في مطلع قصيدته **(إذا كشف الزمان لك القناع)**، وهناك تقارب الأسلوب من خلال المعالجة للموضوع، ولو أن الموضوع يختلف عن المؤَسلب إلَّا أنَّه يقاطعه في قضايا عدة كاحتضار المخاطَب.

وهذه أمثلة أخرى لأسلوب آخر:

أ/"**قللوا من البكاء، السّيّد لوط الآن في جنَّات نعيم، تجري من تحتها الأنهار.**"[2]

ب/"**سيدرك الظالمون أيّ منقلب ينقلبون**"[3]

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص410.

[2]–نفسه، ص476.

[3]–نفسه، ص504.

ت/"**حتى السّائق الّذي لم يراها إلّا ملثّمة وهي في سيّارته بقي لحظات مشدوهًا بجمالها، ثم هزّ رأسه وهو يتمتم: لا إله إلّا الله سبحان من خلق فسوّى**"[1]

ث/"**وشهد شاهد من قومهم. هنري فورد كان أيضًا يعرف جشعهم**

مثل كل الشّعوب يا قلبي.لا يوجد شعب مجرم كلّيًا، ولا شعب خيّر كلّيًا."[2]

يلاحظ أن الأسلوب الوارد في الأمثلة الأربعة (أ. ب. ت. ث) قد قلّد أسلوب القرآن الكريم، قد ظهر استخلاص البطل لبعضٍ من عناصر هذا الأسلوب، مستخدمًا أسلوبه المعاصر كمادة مضيئة للموضوع المؤَسلَبْ، ففي المثال (أ) بين أنّ جزاء الرجل جنات تجري من تحتها الأنهار، مما يجعل القارئ يدرك صلاح الرجل بحكم فرضية جنة من تحتها الأنهار للذين اتقوا الله، بفعل طاعته وترك معصيته، وهو نفس الأمر مع المثال (ب)، أمّا المثال (ت) فقد حاول إسقاط اللّغة المؤسلبة على حدثه المعاصر، فهذه المادة الأجنبية عليه تمّ توظيفها من المؤَسلِب ليتحدث عن موضوعه من خلالها بوعي لساني،"**أي قيام وعي لساني معاصر بأَسْلَبة مادة لغوية((أجنبية)) عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه: ((فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءًا خالصًا على اللّغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل...))**"[3]. أمّا المثال (ث) حين أراد التّعبير عمن يشهد في قومه شرًا، قد كان لهنري موقف من أهل بلده، بيَّنته البطلة، بأسلوب قرآني.

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص43.

[2]–نفسه، ص260.

[3]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

كما استسقى أيضا من أسلوب الفلاسفة القدامى، إذ قدمت فيه البطلة حكمًا نهائيا، يفيد بنسبية الخير في المجتمع، وهي عبارة عن إشكالية فلسفية منذ العصور القديمة، تضفي إلى دراسة الخير والشّر بين الكلّية والنسبية لدى الفرد، وهي ذاتها لدى المجتمع (الشّعب) بحكم أنَّ الفرد جزء منه، وهذا الأسلوب الفلسفي نلتمسه عند العديد من الفلاسفة اليونانين، كفيثاغورث، وهرقليطس، وبرمنيدس، وسقراط، وأفلاطون...وغيرهم من الفلاسفة اليونان، فـ"**هذا الوعي اللساني الثّاني للمؤسلب ولمعاصريه يباشر عمله اعتمادًا على المادة الأولية للغة المؤسلبة. ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلَّا من خلال تلك اللّغة الّتي سَيُؤسْلبها والّتي هي(أجنبية) بالنسبة إليه. لكن هذه اللّغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلب فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءًا خاصًا على اللّغة موضوع الأسلبة، (...) وباختصار، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لا تترجم إرادة ما سيأسلب فحسب، فهذه هي الأسلبة**"[1]

2.3/التّنويع:

هو "**نوع من الأسلبة يتميز بأنَّ المؤسلب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع، الأسلبة، مادته ((الأجنبية)) المعاصرة (كلمة، صيغة جملة،...) متوخيًا من وراء ذلك أن يختبر اللّغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها.**"[2]

في حين أنَّ "**في الأسلبة يعمل الوعي اللساني المؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها و يدخل إليها اهتماماته ((الأجنبية)) لكنه لا يدخل إليه مادته ((الأجنبية))المعاصرة، والأسلبة بهذا المعنى، يجب أن يحافظ عليها**

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص122.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص18.

من البداية إلى النهاية، لكن إذا دخلت عليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة، شكل، صيغة جملة، الخ)...فإنَّها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ، أو مفارقة، عصرية."[1] وهنا بيت القصيد (الخلل) فهذا الخطأ في الأسلبة، حين إضافة اهتمامات أجنبية معاصرة وعدم الانضباط والتّتبع من البداية إلى النهاية يمكنه أن يكون مقصودًا بحيث "**يستطيع الوعي اللساني المؤسلب ليس فقط إضاءة اللّغة موضوع الأسلبة، بل يستطيع أن يدمج فيها مادته التّيماتيكية واللسانية، في هذه الحالة، لا يعود الأمر يتعلق بالأسلبة بل بالتّنويع**"[2]

وبهذا نأخذ على سبيل المثال لا الحصر نموذجين من ذلك:

أ/ –قالتّ روكينا: "**الأعمار بيد الله، عندما يأتي الموت يأتي، يأتي،لا يسبق بدقيقة ولا يتأخر ثانية**"[3]. إنّ هذه اللّغة المعاصرة الّتي تخصّ روكينا هي في الحقيقة أسلبة منها بإدخال لغتها على اعتبار أنَّها أجنبية للغة الموضوع، فحقيقة اللّغة المؤسلبة هنا تخصّ كلام الله عزّ وجلّ في محكم تنزيله، لقوله: [وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌۖ فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمۡ لَا يَسۡتَأۡخِرُونَ سَاعَةٗ وَلَا يَسۡتَقۡدِمُونَ] الأعراف/34.

وقوله تعالى:[وَلَوۡ يُؤَاخِذُ ٱللَّهُ ٱلنَّاسَ بِظُلۡمِهِم مَّا تَرَكَ عَلَيۡهَا مِن دَآبَّةٖ وَلَٰكِن يُؤَخِّرُهُمۡ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗىۖ فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمۡ لَا يَسۡتَخِرُونَ سَاعَةٗ وَلَا يَسۡتَقۡدِمُونَ] النحل/61.

عند توقفنا في قول روكينا للفظتين المعاصرتين (دقيقة وثانية) نجد أنَّها لغة معاصرة خاصة بالكاتب، جعلت المقطع عبارة عن أسلبة تحولت إلى تنويع، لما كان الأمر مقصودًا، ويتضح ذلك حين الوقوف عند معنى السّاعة في القرآن الكريم كنصٍ مؤَسلب بأنَّها جزء قليل وخفيف من النهار كما استعيرت لاسم يوم القيامة،

[1]–ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي ، ص18.

[2]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص123.

[3]–نفسه، ص69.

في حين أنَّ السّاعة الّتي نعرفها اليوم هي جزء من الأربعة والعشرين جزء في اليوم والّتي تنقسم إلى ستين دقيقة وهذه الأخيرة إلى ستين ثانية، وهذا الحساب المعاصر استّغله الكاتب قاصدًا النزر القليل من الوقت الّذي ربما تتمناه روكينا في حياة كازانوفا. "**التّنويع لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو اللّغة المعاصرة من حيث مادتها اللّغوية وحمولتها الفكرية، إذ يتم انتقاد لغة التّراث، بلغة معاصرة مجسدة وحاضرة في الملفوظ**"[1].

ب/"مقتل الحب العادة والتّكرار"[2]، كذلك المتمعّن في هذه العبارة خاصة إذا كان دارسًا للفلسفة فسيلاحظ أنَّ الجزء الثّاني منها(العادة والتّكرار) ثنائية فلسفية أرقت كاهل الفلاسفة كـ(أرسطو) المنتمي إلى النظرية الآلية بنظرته على أنَّ العادة وليدة التّكرار، أو أصحاب النظرية العقلية أمثال (فون دير فيلت) و(مين دي بيران) أنَّ العادة لا تكتسب بالتّكرار وحده بل لابدّ من الوعي، إلّا أنَّ ما ورد هنا كان بأسلوب مخالف تمامًا، ليجعل الثّنائية الفلسفية كلها في كفّة و(مقتل الحب) في كفة أخرى، ليتضح أنَّ الروائي قد حافظ على مفردات الثّنائية الفلسفية مع طرح أفكاره من خلال إدخال هاتين اللفظتين الأجنبيتين، واللتين أسلبتا هذه اللّغة الفلسفية بجعلها موافقة للغة المعاصرة، كما ساهم هذا في خلق الحواريّة العامة للرواية بين اللّغة المعاصرة والموروث الفلسفي، ومن ثمة كان التّنويع في المرة الأولى أسلوبا مساهما في ارتحال المعنى إيحاءً، كمعنى إضافي فالسّاعة الّتي لم تخرج عن معناها الأصلي الظاهر المفيد للوقت، قد استعان المؤلف باللفظ للإفادة بمعنى إضافي مقصود يخص الوقت لكن القليل منه، في حين أنَّ الثّانية قد ارتحل معناها مما أسسه لها الفلاسفة منذ القدم، إلى معنى جديد مؤسس من المؤلف يحكمه

[1]–رشيد وديجي، التّعدد اللّغوي وحوارية الخطاب في الرّواية عند باختين التّجليات والدّلالة، مجلة تبين، مج01، ع02، 29،8،2019، ص93.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص105.

المعنى النسبي، إذ استخدام النظرية الفلسفية خدمة للعوامل الخاصة كالحالة الاجتماعية والنفسية ... لهذه الشّخصية المتلفظة.

3.3/الباروديّة (المحاكاة السّاخرة):

انطلاقا من تقسيم باختين للمحاكاة السّاخرة بقوله : "**إنَّ كلمة المحاكاة السّاخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبًا، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التّفكير، في الكلام. بالإضافة إلى ذلك، فإنَّ المحاكاة السّاخرة تكون عميقة بهذه الدّرجة أو بتلك يمكن أن تقتصر المحاكاة السّاخرة على الأشكال اللفظية السّطحية غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة السّاخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير**."[1]، فإننا نحاول تحليل القول بنماذج تمثيلية من روايتنا المختارة.

1.3.3/المحاكاة السّاخرة لأسلوب الغير:

تقول البطلة موجهة كلامها لكازانوفا: "**أيها الكونت المسكين، لست على ما يرام. أرى اللحظة الجرح الّذي يرتسم فيك. وتكابره كأيِّ ذكر يتفاحل على امرأة هزمت منذ أن سُرقت، لكنَّها لم تستسلم لقاتلها. في الليلة نفسها الّتي سجنتَ بخاتمك إصبعي الّذي تمنَّيت أن أقطعه، مرَّ فارسي وحبيبي عليلو، ووضع قلبه في إصبعي، ومسح النار الّتي كانت تشتعل فيّ، وقبَّلني طويلا، وقال:هذا لحبيبتي وقلبي وسكني، (...)**.

[1]–ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص282–283.

حبيبي مقتلك، مقتل الرجل الّذي يقتل جسدًا لم يكن في أي يوم له."[1]

إنَّ التّعبيرات الواردة في هذا الملفوظ قد وضّحت الأسلبة الباروديـة للغة الآخرين، فزينا بنيّة مقصودة منها قد أسلَّبت أقوال شخصيات أجنبية بسخرية، فأوَّل ما تنطق به في هذا الملفوظ بعد الضمير أي هو الكونت الّذي يطلق عادةً على الشّخصية المرموقة النبيلة ذات المراكز الاجتماعية المرموقة، والثّراء الفاحش، إلَّا أنَّها تصل الكلمة وصفًا لصاحبها بالمسكين، وهو ما يطلق على أصحاب المراكز الأدنى في المجتمع، وهذه المقابلة المقصودة منها أسلبة للغة الآخرين من وجهة نظرها هي، فالمتتبع لأحداث النص الروائي يلاحظ قدر التّعظيم من الشّخصيات الاجتماعية العامة لهذه الشّخصية، والّتي تبدو من منظور المتكلم عكس ذلك، لتكرر النداء لهذه الشّخصية بكلمة الغير إلَّا أنَّها تعقبها مرة أخرى بوصف يعطيها اتجاهًا آخر يخدم أهدافها على سبيل السّخرية (أيُّها الكونت الجليل في خرابه)، إذ إنَّ لا جلالة في الخراب ولكن "**المؤلف يستطيع أن يوظف كلمة الغير لأهدافه حتى عن طريق إدخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة إلى الكلمة الّتي سبق لها أن كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها وتعمل على المحافظة عليها، وفي هذه الحالة فإنَّ مثل هذه الكلمة يجب أن تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير، في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان، وصوتان هكذا تكون كلمة المحاكاة السّاخرة، هكذا يكون تقليد الأساليب، وهكذا تكون الحكاية المشبعة بروح محاكاة الأساليب**"[2]. وهو ما مارسه المؤلف مع التّعبير الثّاني الخاص بلفظ (حبيبي) الّذي تطلقه الشّخصية في المرة الأولى على عليلو بقولها: (مرَّ فارسي وحبيبي عليلو) وتحاول تبريره ليكون هو الأحق به، فهذه اللفظة تطلق عادةً إلى من يسكن القلب

[1]– واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص 345.

[2]–ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص276.

حبًا، في حين أنَّها استعملت نفس اللفظ مع كازانوفا المخرّب لحياتها مخاطبة إياه بقولها: (حبيبي مقتلك، مقتل الرجل الّذي يقتل جسدًا لم يكن في أي يوم له) فالملاحظ من خلال هذا أنَّ السّخرية كانت مقصودة من المتكلم بأسلبة وتنويع لملفوظ الغير لما يخدم أهدافه هو، فـ"**في المحاكاة السّاخرة parody القضية مختلفة، هنا نجد المؤلف شأنه في تقليد الأساليب، يتحدث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنه-بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب-يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليًا يتعارض تمامًا مع النزعة الغيريّة**"[1]، وبذلك تم تصوير كلمة الغير معكوسة وبتهكمية.

2.3.3/ طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي:

تقول البطلة: "**اسمعني بقلبك، لأنّي أخاف أن تكون حواسّك الأخرى قد ماتت نهائيًّا، أو شُلَّت. أعطيت وقتك كلّه للآخرين. أعطني جزءًا يسيرًا منه، لألعب معك لعبة الصدق الّتي كثيرًا ما يتفاداها الأزواج.**"[2]، في هذا الملفوظ ترسم البطلة صورة صريحة لمستوى اجتماعي، يعتبر قاعدة بحكمها، فالصدق بين الأزواج مندثر لأسباب حياتية، لكن البطلة في موقفها هذا أتيحت لها فرصة كسر هذه الطريقة النموذجية المعتادة وتحطيمها، مما جعلها تسخر مما يتفاداه الأزواج بنعته لعبة، ثم "**إنّ تحطيم اللّغة عن طريق الأسلبة يسمى أسلبة بارودية، وهي غالبًا ما تحمل موقفًا من اللّغة الموضوع.**"[3]

3.3.3/ طريقة في الرؤيا:

[1]-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص282..

[2]-واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص110.

[3]-حميد لحميداني، أسلوبية الرّواية، ص90.

في هذا الملفوظ محاكاة من نوع آخر تأتي به البطلة: "**كنت سعيدة بل وجدت أيضا وقت للسخرية: يا نااااس الحقوني، حبيبي عليلو اغتصبني، ضمني نحوه وهو يتمتم سعيدة؟ أجبت بلا أدنى تردد أكثر من السّعادة.**"[1]

تسخر من الرؤيا الاجتماعية للاغتصاب، الّذي أرادته لنفسها بالظروف (مكان وزمان وأحداث) قد صنعها لها المؤلف، فالمعلوم على الاغتصاب أنَّه إكراه جنسي من رجل لامرأة، وهذا المقصود كان محلّ سخرية من البطلة بتوظيف الملفوظ في غير محله، لذلك "**نوايا اللّغة المشخِّصة لا تتوافق مطلقًا مع نوايا اللّغة المشخَّصة، فتقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة الباروديا**"[2].

4.3.3/ طريقة في التّفكير:

تقول البطلة: "**أيها الكونت العظيم، ألم تتوقَّع كلّ هذا الامتحان العسير! تعودَّت على الامتحانات الّتي تدخلها منتصرًا، وتخرج منها كبيرًا هذه المرَّة تغيَّر كلّ شيء أين هو كازانوفا المخيف؟ الرجل القويّ، الّذي أرعب الكبار وفشل في مواجهة نسائه، أنت الآن لا شيء. لست قادرًا حتى على تنظيف نفسك. مسكين مسعود، سيتقيأ عشر مرَّات قبل أن ينظِّفك.**"[3]، يلاحظ أنَّ فكرة الرجل العظيم الّذي لا يخسر قد سكنت عقول كلّ من يعرف كازانوفا، مما جعل البطلة تصفه بالمخيف القوي على اعتبار ما يفكر به الناس اتجاهه، إلَّا أنَّها تعقب ذلك بحكمها عليه باللاشيء انطلاقًا من فشله في مواجهة نسائه، وهو ما عرَّضه للسخرية، وبذلك

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص370.
[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص123.
[3]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص388.

كانت لغة السّخرية لدى البطلة منبعثة من تشخيصها للغة الآخر، إذ نواياها في الاستفهام عن الرجل المخيف المرعب ليست نفسها نوايا الملفوظ عند سابقيها، فالباروديا "**نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخَّصة مع مقاصد اللّغة المشخِّصة فتقاوم اللّغة الأولى الثّانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطم لغة الآخرين بسيطًا وسطحيًا، بل عليها (أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري مَالِكٌ لمنطقِهِ الدّاخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطًا وثيقًا باللّغة الّتي بُوشِرتْ عليها).**"[1]

5.3.3/ طريقة في الكلام:

تقول البطلة: "**وصلتنا رسالة مكتوبة باللّغة اليابانيَّة، من شابَّة محاطة بثلاثة أطفال، بالقرب منها، رجل وامرأة تجاوزا العقد السّادس من عمريهما لم يكن فينا من يعرف اليابانيّة. عندما رأتها أمّي، سألتني ماذا تقول، أجبتها: هاااه. هي عائلة كيموتو الّتي تحبك وتقدرك وتنتظر زيارتك أنت وزوجتك. رحمك الله يا سيّد إبراهيم، وأدخلك فسيح جنانه. قالتّ أمّي: سبحان الله، يتحدثون مثل المسلمين، هم أيضًا يقولون أدخلك فسيح جنانه؟.**"[2]

تذكر البطلة ما دار بينها وبين والدّتها من حوار حول الرسالة اليابانيّة، عندما تصرح في بداية الملفوظ بعجزها هي ومن حولها على فهم هذه اللّغة، ومع ذلك بعد سؤال الأم عن فحواها قررت التّمثيل على أنّها تقرؤها، إلاَّ أنَّ ما جاء في الخطاب يتنافى وإيديولوجية المرسل مما أثار التّعجب لدى الأم من طريقة الكلام، وهو ما جعل الموقف عرضة للسخرية من البطلة، ليكون الاستفهام في آخر الملفوظ (هم أيضًا يقولون أدخلك فسيح جنانه؟) والخاص بالتّأكيد لقول البطلة (أدخلك الله

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص 124–125.

فسيح جنانه)، أسلبة بارودبة إذ "**لابدّ للكلمات الغيرية الّتي تدخل كلامنا أن تحمل فهمنا الجديد وتقويمنا الجديد. أي أن تصبح مزدوجة الصوت. غير أنَّ العلاقة المتبادلة بين هذين الصوتين يمكنها أن تكون متنوعة. إنّ مجرد نقل التّأكيد الغيري بصفة الاستفهام يؤدي إلى تصادم إدراكين اثنين داخل الكلمة الواحدة: حقا إننا لا نكتفي بأن نستفهم بل نسبغ قيمة إدراكية أخرى على هذا التّأكيد الغيري.**"[1]

6.3.3/ المحاكاة السّاخرة للمبادئ والأسس:

تقول البطلة: "**ربَّما أدركت لحظتها كم كان قاسيًا عليّ أن أقبل بما حدث وكأنَّ شيئًا لم يكن. كدت أن أضحك بشكل هيستيريّ . في ماذا يهمّني أن يكون قد بارك اعتداءك وزناك، نور الدّين أو زكريًّا؟**"[2] في مجتمع من مبادئه الأساسية تقديس الدّين، ورجال الدّين، يظهر منهم من يستغل الدّين لخدمة مصالحه الشّخصية، فالأصل في الزواج الفرح والتّبريك، لكن ما صنعه المؤلف من ظروف لبطلته، هو استنطاق لها، فراحت تسخر من محدثها ومن مبادئ مجتمعه اتجاه رجال الدّين ضحكًا بشكل هيستيريّ، بعد تشريعهم لزنا سيدهم.

7.3.3/ المحاكاة السّاخرة التّهكمية:

هذا الملفوظ عبارة عن حوار بين شخصيتين من النص الروائي به تتم المحاكاة الساخرة التهكمية: "**سبحان الله! من قال: وفيّ ككلب لم يخطئ. انتحر حتى لا يعيش بعد سيِّده.**

-الصدفة يا الحاجّ بن زكري.

[1]-ميخائيل باختين، شعرية ديوستفيسكي، ص284.

[2]-واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص138.

-اسمي الإمام زكريًّا وقيل يا وليدي راك سكران؟ رُحْ الله يفتح عليك بالخير.

-هو كلب كبقيَّة الكلاب يا الحاجّ. بن زكري. بيرو قيردي عنده طبيعة سيِّئة. يجري دائمًا وراء سيَّارة القمامة عندما يكون في الخارج. هذه المرة أكلها بيرو قردي ليس أفضل من الكلاب الأخرى!."[1]، في هذا المقطع على اعتبار أنَّ لوط صاحب الكلب المنتحر، وهو على فراش الموت، يتقدم الإمام زكرياء بقراءة للموقف اتجاه سيده وكلبه بعبارة (سبحان الله! من قال: وفيّ ككلب لم يخطئ. انتحر حتى لا يعيش بعد سيِّده) وهو ما يجعله محل سخرية ممن يحضرون الحدث، ليوجه ريزو تعليقه نحو الإمام باستهزاء وسخرية تهكمية مقصودة من خلال التّلاعب باسمه (بن زكري)، وما يجعل القارئ يدرك درجة الاستفزاز والسّخرية هو ردّ الإمام بتصحيح اسمه والاستفهام من ناطقه عما إذا كان في حالة سكر، أمّا قولنا سخرية تهكمية مقصودة يتأكد بتكرار ريزو نفس الخطأ أو نفس قول محدّثه متجاهلا الإجابة عن سؤاله فـ"**عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدثنا، فغنَّه يجري تغيير حتمي في النغمة وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلمين : إنَّ كلمة الآخر تتردد دائمًا على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا، وغالبًا ما يصحبها مزيد من النبرة الهازئة، والمتهكمة والمبالغ فيها... بالتّكرار الهزلي والسّاخر بحدة للفعل في الجملة الاستفهامية للمحاور، وذلك في الجواب الّذي يترتب عليها، في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ أنَّهم يلجئون في الغالب ليس فقط إلى البنية الصحيحة من ناحية القواعد، بل وحتى إلى الجريئة جدًا والمستحيلة أيضًا.**"[2].

[1]- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص50-51.

[2]-ميخائيل باختين، شعرية ديوستوفيسكي، ص284.

الفصل الثالث

يعتمد الكاتب حيلًا في تنويع الكتابة الرّوائيّة، تجعل من العمل الأدبي صورا أسلوبية متعدّدة، وهذه الصور كلٌ منها يعتمد جملة من النّظريات، كل نظرية تحمل معنى خاصا، فإنَّ هذه الحيل "**يستخدمها الكاتب أو الرّاوي الّذي ينوب عنه لعرض الشّخصيات وترتيب الزّمن وتحديد زاوية النّظر إلى كل شخصية والقطع الزّمني، وتوزيع الأدوار العمليّة، وسكونية أو تغيير الصفات والأسماء والطباع السّيكولوجية لدى الشّخصيات**"[1].

أما الرّواية الحواريّة، لا يمكن الحكم عليها بالثّبات، فالتّعدّد سمتها الأساسية وهو ما يخدم ارتحال المعنى، ومن غير المعقول الارتحال بدون التّعدّد، لذا نلحظ في المدونة الّتي نشتغل عليها على اعتبارها رواية حوارية، معاني متعدّدة، كانت أرضًا خصبةً لهذا الارتحال، إنَّ رواية (نساء كازانوفا) لم تخلو من هذه الحيل لنرى تفاعل الزّمن، وتعدّد الشّخصيات، وتعدّد الفضاءات، من الصور الأساسيّة في تنويع الكتابة الرّوائية، وهو ما يخدم ارتحال المعنى.

1/تفاعل الزّمن وترتيبه:

يعد الزّمن من بين أكثر المواضيع الّتي حظيت باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء على مر العصور والأزمنة، فكان البحث فيه وفي إشكالياته قدم الوجود الإنساني لما له من علاقة بالكون والحياة والإنّسان فهو يفرض نفسه ويعلن حضوره "**كأنَّه هو وجودنا نفسه**"[2]، وبما أنَّ التّعريف اللّغوي كثيرًا ما يكون مفتاحًا للتعريف الاصطلاحي ارتأينا رصد مصطلح الزّمن من خلال اللّغة:

لغة:

[1] –حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية، ص78.

[2] –عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد240. ديسمبر 1998، ص171.

جاء في لسان العرب: "**الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره. وفي المحكم الزّمن والزّمانُ والعصر والجمع، أزمُن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد.**

وأزمن الشيء: طال عليه الزّمان، والاسم من ذلك الزّمن والزّمنة، عن أبي الأعرابي، أزمن بالمكان، أقام به زمانًا، أقام به زمنًا، وعامله مزامنةً وزمانًا من الزّمن...الزمان زمن الرّطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد"[1].

وفي معجم الوسيط جاء الزّمن بعدة معاني منها:

"**أزمن بالمكان: أقام به زمنًا، والشيء طال عليه الزّمن، يقال مرض مزمن وعلة مزمنة، ويقال أزمن عنه عطاؤه، أبطل وطال زمنه...**"[2].

من خلال هذه المفاهيم نجد أنَّ دلالة الزّمن تقتصر على أنَّها كلمة نطلقها على مقدار معين من الوقت قصيرًا كان أم طويلًا.

أدبيًا:

فلا شك أنَّ الزّمن من المباحث الرئيسة المكونة للخطاب الروائي، فهو يعلن عن نفسه في كل شيء، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه، بل يزداد الاهتمام به خاصة في الرّواية باعتباره عنصرا مهما مشكلا لحواريتها، فلقد تعدّدت الرؤى للزَّمن الروائي بتعدّد الدّارسين له، وبذلك قد كانت الانطلاقة الفعلية مع الشّكلانيين الروس ودراساتهم المعمقة لهذا الجانب، الّتي تظفي إلى أنَّ العلاقة الّتي تربط بين أحداث السّرد وتوحد أجزاءه هي القيمة الفعلية للعمل السّردي، هذا جيرار جينيت كان له جهد عظيم في دراسة زمن الخطاب الروائي، فحاول من خلا كتابه (خطاب

[1] –أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مج7. ط1،جديدة ومنقحة،2000م، ص61.

[2] –مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدّولية، مصر، ط4، 2005م، ص401.

الحكاية) وضع نظرية للحكاية بدراسةٍ لرواية (البحث عن الزّمن الضائع) فأوجد الثّنائية الزّمنية:

-زمن القصّة: والّذي هو "**زمن خطي خاضع لترتيب محكم...تقدم فيه أحداث مرتبة ترتيبًا متتاليًا، يأتي فيه الواحد منها بعد الآخر متمثلًا لتسلسل الكلام وصيرورته من بعض إلى بعض**"[1]، فهو زمن يعتمد على التّرتيب المنطقي لأحداث متتابعة متسلسلة، أي تسير كما هي موجودة في الواقع أو كما هي متخيلة، وهذا ما يختصره حميد لحمداني في قوله: "**إنَّ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث**"[2].

-زمن السّرد: لا يتقيد بالتّتابع المنطقي للأحداث، إذ هو زمن لا منطقي، تتداخل فيه الأزمنة فتتحاور فيما بينها، وبالتّالي زمن متعدّد الأبعاد، قد تقع فيه أحداث كثيرة في آن واحد، كما يتراوح بين الرجوع إلى الخلف وبين القفز إلى المستقبل استشرافًا، ليصنع لنفسه دورًا فعالًا داخل فن الرّواية الحواريّة، فيرتدي حلّة جديدة مركزها التّلاعب وكسر الأزمنة، خدمة لصنع المعنى، فقصة ما "تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيًا على الشكل التّالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإنَّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلًا الشّكل التّالي:

ج ← د ← ب ← أ

[1] -وهيبة بوطغان، البنية الزّمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، أدب عربي، جامعة المسيلة، الجزائر،2009/2008،ص48.

[2] -حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1991م، ص73.

وهكذا يحدث ما يسمى(**مفارقات زمن السّرد مع زمن القصة)** "[1].

1.1/ الزّمن والمعنى في الرّواية:

تعدّ رواية (نساء كازانوفا) من الرّوايات الجديدة الّتي اتخذت من الزّمن عنوانًا بارزًا في بناء معالمها، لتمتاز بالتّشظي والانكسار على مستوى بنية الزّمن، فهذه الرؤية تستمد شرعيتها من الغموض الحاصل على مستوى النّظام الاجتماعي الواقعي، والأنسجة الاجتماعية المتعدّدة، وما يسودها من اضطراب وتغير مستمر، وهو ما يصور لنا الرّواية الحواريّة من نافذة الزّمن، فتلك المفارقات السّردية هي ما تنفي خطية وكرونولوجية الزّمن السّردي "**بل هو زمن دائري يبدأ من الحيرة والشك والقلق، وينتهي بالحالة نفسها وفي الوقت نفسه، يخضع هذا النّسق الزّمني للتداخل والتّقاطع والتّقطع، حيث يحضر الحاضر إلى جانب الماضي والمستقبل ويعني هذا أنَّ الزّمن بوليفوني في تداخلاته وتعدّديته الحواريّة**"[2]، فالتّفاعل الزّمني من الأبعاد الجمالية المشكلة للنص السّردي الحواري، وإذا كان المنطق يقتضي أن تسير الأحداث وفق خط زمني أفقي باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، فإنَّ النّص السّردي الحواري يكسر هذه الصيرورة، المتوالية إذ غالبًا ما يستحضر أحداثًا ووقائعًا، فتسمى عملية استرجاع، وهي عملية سردية تهدف إلى استذكار واستدعاء الماضي لدمجه في الحاضر الحكائي، فيتمثل في كلّ "**مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنّسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقع أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة الّتي يتوقف فيها القص الزّمني لمساق من**

[1] – حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص73.

[2] –جميل حمداوي، أسلوبية الرّواية (مقاربة أسلوبية لرواية –جبل العلم– لأحمد مخلوفي)، صحيفة المثقف، ط1، 2016، ص79.

الأحداث ليدع النّطاق لعملية الاسترجاع)"[1]، كما هو الحال في الاستباق حيث التّطلع إلى المستقبل بحكي شيء قبل وقوعه، أي القفز إلى المستقبل وبالتّالي "**التّطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي**"[2]، فغزارة الزّمن داخل هذه الرّواية مشتغل في بنائها ويعتبر ثيمة بارزة، كون المؤلف تعمّد جعل روايته كفصول سردية على لسان الشّخصيات الرئيسية، فكان لكلٍ منها وهي تروي الأحداث حظها الوافر في تحريك الزّمن، من استرجاعات متحاورة مع استباقات، تسمح بربط الأحداث مع بعضها وإن كانت منفصلة ومتباعدة، ليكون المؤلف قد أدى التّعدّدية السّردية بتعالق الأزمنة من أجل بناء مقصدية اللحظة الراهنة.

فهذه لالة كبيرة في الفصل الخاص بها من الرّواية تقول: "**ترى، هل عرفتني يا لوط، سيِّدي وحبيبي؟ هل هي لحظة امتحان شديدة القسوة؟**"[3]، يلاحظ من خلال هذه الانطلاقة للراوي أنَّه في اللحظة الراهنة في حيرة حول صنع المعنى، إذ يستفهم رغم أنَّه يعلم اللّاجواب، ليقرر استرجاعًا لذاته أمام المتلقي من أجل التّعريف بنفسه، وقد أدى هذا الاسترجاع على ثلاث مراحل، لكل مرحلة قصد معين يخدم مقصدية اللحظة الراهنة ومنه خدمة السّرد الكلي، وأوّل هذه المراحل.

مرحلة قبل الولادة: "**تحكي لي أمِّي الّتي كرهتني يوم وُلدت على أختي السّادسة، أنَّها تمنت لي الموت يومها، حتى إنَّها رفضت أن تلدني في دلال المستشفى الحكومي تطيّرًا، مخافة أن أكون بنتًا فوضعتني في مكان بائس، على**

[1] –جيرالدّ برنس، المصطلح السّردي (معجم المصطلحات)، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص25.

[2] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص104.

يد قابلة شديدة الخشونة، اختنق على يدها أطفال كثيرون، فجأة وجدتني أمامها بصدفة الأقدار القلقة..."[1].

تكمن وظيفة هذا الاسترجاع في التّذكير بأحداث ماضية، كان لها الأثر الأوّل في صنع هذه الشّخصية المنبثقة من مجتمع ذكوري، المرجو التّعريف بها اللحظة، لتنتقل بنا إلى مرحلة بعد الولادة (مرحلة الطفولة): "**تقول أمّي عائشة، بلا خجل من صراحتها، إنَّها كانت تغربل الدّقيق وأنا في حجرها حتى يصبح وجهي أبيض، ولأنّي لم أمت، أغرقتني في عمق كومة الدّقيق حتى أختنق به، لكنَّ الحظ لم يسعفها، حدث شيء في نفسها لم تعرف سرّه، امتدت يد جاءت من الفراغ، إذ تقسم أن لا أحد كان معها وهي تغربل الدّقيق، وضعتني في حجرها بدون ذرة دقيق على جسدي أو وجهي، وتقسم أنها عندما منحتني ثديها، نظرت إليها بعينين مدوّرتين، كأني كنت أعاتبها، فجأة بدأت تخاف مني وأهملت فكرة قتلي، أصبحت ترى فيَّ كائنًا غريبًا، نبتت له أسنان قبل الأوان**"[2]، هذا الاسترجاع الخاص بهذه المرحلة هو الآخر تمّ لأحداث معبرة عن المجتمع، تأثث مقصدية الحاضر وتحضيرا لمرحلة مقبلة، مرحلة الشّباب والزواج: "**عندما تزوجت تغيرت لدوموازيل إلى لدام بفضلك**"[3]، إنَّ استرجاع هذه المرحلة لم يختلف عن أهداف سابقيها إلَّا في اشتراكيتها مع المتلقي، فالراوي في المراحل السّابقة يقوم بالاسترجاع قصد إظهار عوامل تكوين شخصيته من دون المُخاطب، إلَّا أنَّ هذه المرحلة المسترجعة تؤدي إلى تحول في السّرد، إذ فيها تكوّن جديد للشخصية، وقد ساهم فيه هذا البطل (لوط)، إذ إنَّ الاسترجاعات السّابقة غائبة عن وعي الآخر، ولعل الراوي

[1] -واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص106.

[2] -نفسه، ص106-107.

[3] -نفسه، ص109.

استخدمها قاصدا اطلاعه عليها بحكم أنَّها وقعت قبل وجوده في عالم الشّخصية، لكن السّؤال المطروح هنا، ما هدفها في السّرد؟.

إنَّ من وراء هذه الاسترجاعات الممزوجة بالمستقبل والحاضر مقصدية تتمثل في تحقيق المعنى المرجو في الحاضر، فلا يتحقق بكل أبعاده إلَّا إذا تلامس وتكامل مع أزمنة أخرى، ليكون استرجاع الراوي لهذه الأحداث هو دعم للوصول إلى مقصدية المعنى الحاضر، والمتمثل في: من أنا بالنّسبة للآخر؟، أي موقف الآخر من الأنا بعد اطلاعه على الأحداث الغائبة، وذلك ما يثبته قول البطلة: "**ماذا يا لوط لو عرفت أنك كنت تعاشر امرأة ليست من هذه الأرض؟ جنِّيَّة من العالم الآخر؟ أو ربما مخلوقة مسكونة، جاءت من تحت البراكين الخامدة، أو من دنيا أخرى منذ ملايين السّنين؟**"[1]، يلاحظ أنَّ الراوي يكسر استرجاعاته المتتالية بالرجوع إلى اللحظة الراهنة في السّرد، إلَّا أنَّ هذا ليس حكرًا عليه فقط، إذ للسارد إمكانية قطع الأحداث أيضًا بتعليق أو وصف خاص بلحظة السّرد، فالجملة الأولى من هذا المقطع خاصّة باللحظة الراهنة، بينما ما يليها هو استرجاع، لينتقل بنا الراوي مباشرة من هذا الاسترجاع إلى قطع من السّارد بقوله: "**تفتحت عيناه على اتساعهما، بان بياضهما والصفرة الّتي اخترقتهما**"[2].

إن حوارية الأزمنة لا تقتصر على الماضي والحاضر فقط، وفيما يلي تلاقح للأزمنة الثّلاث، يخترق التّرتيب المنطقي، لتتجاذب بينها كتشكيل جمالي زمني في السّرد، "**كم صرت غريبًا وكم أنَّك ستذهب وأنا منفصلة عنك كليًّا على الرغم من أني في النّهاية لا أملك شيئًا آخر سوى أن أسامحك، لكن الآخرين الّذين لم يعودوا بيننا، ماذا ستفعل معهم؟ هل ستطلب من الله أن يغفر لك؟ أخي تفيق**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص109.

[2] –نفسه، ص109.

الّذي كنت السّبب الأول في انتحاره، ماذا ستقول له؟ ماذا لو طلب منك أن تعيده إلى وضعه الأول؟ شاب مليء بالنّور والحياة، يحلم كما كل الشباب في سنه، أن يكبر ويتزوج ويعيش؟ هل بقي لديك شيء تقوله؟ كيف؟ قل لي؟"[1]، في هذا الخطاب تماهت الأزمنة متشظية منكسرة متحاورة كاسرة للترتيب، قدمت بذلك صورة لحوارية الأزمنة وتكاملها فيما بينها، فالحركة التّنقلية لم تحتاج إلى ضوابط، إذ ورد السّرد من الحاضر إلى المستقبل إلى الحاضر إلى الماضي ثم الرجوع إلى الحاضر، مم رسم لوحة فنية من الزّمن، فتمت الأحداث متوالية عبر أزمنة متحركة متشظية متحاورة بكل أبعادها، من أجل تحقيق المعنى الآني الخاص بالشّخصية.

كما استعمل المؤلف نفس التّقنية مع باقي الفصول الروائية لصناعة المعنى المركزي للرواية، فنلاحظ في الفصل الخاص بمباركة تحاور كل الأزمنة خدمة للمعنى الّذي يتم السّرد من أجله.

" لوط؟ لا يبدو عليك أنَّك تتذكَّرني؟ ربَّما تكون قد نسيتني يا سيّدي؟ أنا مباركة. مباركة الخادمة، البائسة الّتي جاءت بها صدفة مجنونة إلى بيتك، اليتم والفقر قاسيان، مذلان.

لا تجيب حتى بحركة عينيك؟ ربّما كنت تفضّل الاستماع فقط.

سأجعلك تتكلّم حبيبي. يجب أن تتكلّم.

كان الشتاء قاسيًا، وكنت منهكة من النّاس ومن توحُّشك، أن تكون المرأة جميلة في بلادنا، عليها أن تخضع لعمليتين قيصريتين:..."[2].

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص128.

[2] –نفسه، ص150.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنَّ السّرد انطلق من الحاضر لينتقل إلى الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل ليعود إلى الماضي، وهذا التّراوح بين الأزمنة من أجل معنى الحاضر، إذ يلي هذا الخطاب متواليات صغرى من السّرد، تخدم المعنى العام الّذي يصرح به هو: "**جئت أسمعك نار حرائقي فقط، وأضع حفنة الرماد الّتي هي أنا، في كفك، لترى عن قرب ماذا فعلت بي، أنا مباركة يا سيدي، التّي، دعني أخفف عنك ثقل الكلمات، التّي(...)إني المرأة الّتي حاولت أن تنام معها بالقوة**"[1]، وإذا كان العتاب ومشاركة الآخر في الألم يقتضي الحركة الزّمنية، فإنَّ الراوي بعد استذكاره لمجموعة من القصص المتكاملة باستباقات واسترجاعات من أجل تأثيث المعنى والوصول إلى مقصديته، فهاهو يختم قوله بحاضر متناسل مع المستقبل لعله يشفي غليله بقوله:"**هل تسمعني يا لوط؟ هل سمعتَ الحمم الّتي لم تكن تراها، أو لا تريد أن تراها؟ لا أعتقد فأنت تعوَّدت أن لا تسمع إلَّا نفسك، ومن لا يسمع إلَّا نفسه، ينس وجود الآخرين.**

لقد انتهى كل شيء وأشعر براحة كبيرة، كبيرة أكثر ممَّا تتصوَّر.

أعرف أنَّك ستعود إلى جحيمك الّذي تربَّيت فيه، وإلى حممك الّتي جئت منها، إذ لا يمكن أن تكون قد وُلِدتَ من تراب."[2]

لقد اشتغل واسيني في روايته على شخصية محورية (كازانوفا) بهيمنة تقنية الانشطار والتّوالدّ في البنيات السّردية، فكان المحكي الإطار، وضعية الرجل المتجبر في العالم العربي، والّذي من خلاله الكشف عن المستور، بالإضافة إلى الشّخصيات المحيطة به، الّتي تعتبر وجهات نظر سردية مختلفة منتمية لمجتمعه، فكان لابدّ لصناعة هذا المعنى المركزي أن تتعالق الأزمنة وتتداخل فيما بينها سواء

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص152.

[2] –نفسه، ص198.

على لسان هذه الشّخصيات الرئيسية أو على لسان السّارد، ليكون اجتماع الوقائع المرتبطة بالزّمن الماضي والحاضر والمستقبل بناء للواقع التّخيلي الهادف إلى مقصدية المؤلف، وذلك "**بتكسير خطية الأحداث والزّمن، واستبدال الشكل التّقليدي بشكل جديد مولد قوامه التّناسل الحكائي الدّاخلي، وتقطع الزّمن والسّرد والتّعالقات النّصية والقالبية**"[1]، إذن باشتراك كل هذه الأزمنة على اختلاف ترتيبها، وما تحمله من مقصدية عند كل متكلم حسب إيديولوجيته الخاصّة، تكمن صناعة المعنى العام للعمل الروائي، وهذا عكس ما اشتغلت عليه الرّواية القديمة، والّتي بعد هذا التّفكك الاجتماعي أضحت غير قادرة على التّعبير عنه بشكل مناسب، والّذي يتطلب امتلاء زمان ذو صلة بكشف هذه التّناقضات الاجتماعية، فهذه الرّواية التّقليدية نفت دور الحركة الزّمنية، كما فعلت مع المستقبل كمشارك في صنع المعنى ، بينما الرّواية الحديثة ركزت على دعم الماضي والحاضر لمقصدية المستقبل، إذ "**أي كشف للتناقضات الاجتماعية يفتح الزمان بالضرورة على المستقبل وبقدر ما يكون عليه كشف هذه التّناقضات من عمق، وبالتّالي بقدر ما تكون عليه من نضج**"[2]، فقرارات اليوم مبنية على تجارب الماضي، أي أنَّ قرارات اليوم الّتي تخص المستقبل هي تلاقح وتناسل وتحاور بين الماضي والحاضر.

يمكن الحكم على واسيني من خلال نموذجه المرشح هنا للدراسة، أنَّه أجاد في هذه التّقنية الّتي تحتاج إلى روائيين كبار بقدره لتحقيقها، فقدم عمل متفاعل الأزمنة بطريقة حوارية تجعل القارئ يبحر في ذلك التّراوح والتّشظي المنكسر للزمن وهو يشدّ الانتباه ويخلق التّشويق لديه، ففاتحة هذا النّص الأدبي بنظرة استشرافية

[1] –عبد الحميد عقار، الرّواية المغاربية تحولات اللّغة والخطاب، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، ط1، دت، ص32.

[2] –ميخائيل باختين أشكال الزمان والمكان في الرّواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، دط،1990م، ص19

تخص الحاضر وهي على وزن الماضي "**كازانوفا مات، كازانوفا ماات، كازا نوفا ماااات**"[1]، فهذه العبارة بتكرارها لأكثر من مرة في بداية الرّواية، يبدو للقارئ أن الحدث الأوّل الّذي تنطلق منه العملية السّردية هو موت الرجل، لكن بعد الغوص في أعماق الرّواية يتضح أنّها تحمل نتيجة هذا العمل الأدبي، ويظهر ذلك بداية من قول خلدون: "**من الصباح وأنت تصرخ، كما البارح؟ كازانوفا مات، كازانوفا مات؟ والسّيد حيا يرزق؟ من وين جيت بهذا الخرطي**"[2]، ثم تجد الرّواية تعمل على أحداث متتالية من أجل تحقيق هذه النّبوءة، لتكون النّتيجة في آخرها "**مات يا غبي**"[3]، وبذلك يكون تحطيم هذا الجبروت(كازانوفا) هو ما تفاعلت وتحاورت الأزمنة الموجودة في النّص من أجله منذ بداية السّرد كحدث مركزي في هذا الواقع التّخيلي، والحركة الزّمنية تقنية استخدمها المؤلف لتثمين أحداث السّرد.

أمّا عن تحليل هذا النّص الأدبي تحليلا إحصائيا فإنَّ جل ما ورد في فصول الرّواية بين الصفحة 104 إلى الصفحة 429، هو عبارة عن استرجاعات تتخللها بعض الاستباقات، والرجوع إلى اللحظة الراهنة في الحكي بمرّات قليلة، ولعل مقام الشّخصيات السّاردة هو ما فرض تقنية الفلاش باك بهذه النّسبة الكبيرة من الاسترجاعات، إذ كل شخصية في فصلها الخاص تحاول استعراض المآسي والآلام الواقعة من وراء الشّخصية المخاطَبة في السّرد، فتستخدم الزّمن لتأكيد المعنى بعد ارتحاله، فنلاحظ لالة كبيرة تسترجع المعنى الّذي يحمله زواج الزوج على زوجته الّذي يفيد القهر والحزن "**كنت كل ما زرتني وجدتني غارقة في سيل من الدّموع**"[4]

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص10.
[2] –نفسه، ص16.
[3] –نفسه، ص391.
[4] –نفسه، ص137.

لكن الزّمن عمل على تغيير المعنى فتقول:"**كل أعراسك اللاحقة وضعتني في منأى عن الغضب**"[1].

2/**الشّخصية:**

يقول محمد التّونجي في المعجم المفصل في الأدب: "**خصائص تحدد الإنسان جسميًا، واجتماعيًا، ووجدانيًا، وتظهره بمظهر متميز عن الآخرين، والشّخصية قبل أن تكتمل لابد لها أن تمر بمراحل يتعرف بها صاحبها بذاته الجسمية، ثم بذاته النّفسية، وأخيرًا بذاته الاجتماعيّة، وبذلك تتكون الشّخصية الّتي تختلف من إنسان.**"[2]، ويهمنا هنا إشارته للمعرفة الاجتماعية، كون دراستنا تخص المعنى في الرّواية الحواريّة، الّتي تهتم بالمجتمع، أما محمد عزام فيقول: "**ليست (كائنًا) جاهزًا، ولا (ذاتًا نفسية، بل هي –حسب التّحليل البنيوي–بمثابة دليل sing له وجهان: أحدهما (دال) signifiqnt والآخر (مدلول) signifie فتكون الشّخصية بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها، أما (الشّخصية) (كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها**"[3].

يتضح من خلال هذا القول أنَّه جاز للشخصية داخل المتن الروائي أن تحظى بأكثر من اسم أو صفة، بل ولذلك دور مهم في تكوينها كدال مساهم في صنع المعنى العام للعمل الأدبي، وبوقوفنا عند تعدّد الأسماء والصفات لدى الشّخصية الواحدة، يدفعنا ذلك الوقوف إلى الغوص في أعماق الرّواية، يمكن اعتبار هذا تشخيصا أدبيا للواقع، إذ نجد في الحياة الاجتماعية الواقعية، أكثر من اسم

[1] -واسيني الأعرج نساء كازانوفا، ص143.

[2] –محمد التّونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ/1990م، ص546.

[3] –محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص11.

للشخص الواحد، وتختلف الأسماء من مرسل لآخر ومن مكان لآخر، "**حيث يكتسب كل صوت مركزه الخاص المستقل لغويًا وفكريًا عن الأصوات الأخرى، ويدخل في ذات الوقت معه في علاقة حوارية، ليصير الخطاب وفق هذا المنظور متعدّد الدّلالات**"[1]، ومنه يلاحظ التّوتر الاجتماعي والثّقافي والتّاريخي وكذا التّعدّد الإيديولوجي، مما يتطلب الحركة لدى شخصيات العمل الأدبي.

تقدم لنا رواية نساء كازانوفا نموذجا مثاليًا عن الرّواية الواقعية الاجتماعية، فهو نص يكشف عن مظهر خاص في تعامل الروائي مع تعدّد الأسماء للشخصية الواحدة، إذ إنَّ هذا التّعدّد هو عنصر تكويني للرواية الحواريّة، ثم إنَّ الروائي تجده مرخصا لشخوصه تبرير الانتقال من اسم لآخر، أو فتحه المجال للسياق في ذلك التّبرير، فتكون الأسماء المتعدّدة للشخصية الواحدة داخل المتن الروائي، كلٌ منها ناتج بحسب الفضاء المُتلفظ فيه باسم من دون الأسماء الأخرى، شريطة التّبرير لهذه الحركة سواء بعبارات من الشخوص نفسها أو من الكاتب أو حتى تبريرات سياقية، لذلك يرى حسن بحراوي أنَّ الكاتب مضطر لتفسير الحركة الاسمية للشخصية بملفوظات حكائية، تسعى "**إلى سد الثّغرات الدّلالية النّاجمة عن مراوحته بين اسمين مختلفين يتناوبان في الدّلالة على الشّخصية، كما أنَّ الملفوظات التّفسيرية الّتي يسوقها ستكون ذات أهمية كبرى بالنّسبة لتماسك السّرد ومقروئيته، لأنَّها تؤكد على التّطابق بين الاسمين.**"[2].

تعدّدت شخصيات الرّواية، فاكتفينا بالعمل في هذا المبحث على الشّخصيات الرئيسية، واخترنا الأسماء التّالية من بين العديد من الأسماء لذات الشّخصية والواردة في المتن الروائي، نظرًا لتسمية المؤلف فصول روايته بها:

[1] –عائشة العشمي، تحاقل الفنون واستراتيجيات التّخييل في الأدب التّفاعلي، مجلة المدونة، مج08، ع02، 30 جوان 2021م، ص1474–1475.

[2] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص257.

1.2/كابي:

الأسماء والصفات	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
كابي	12+ 409	ريزو+ كابي	كابي+ كازانوفا	"**اختصار لكلمة كبول والّتي تعني اللقيط الّذي خلق في الشارع ويظل فيه حتى يموت**"[1]
صوفة طايرة	14	خلدون	كابي	كناية عن الخفة والرشاقة
عكاشة	14	خلدون	كابي	اسم علم ومعناه"العنكبوش"[2]
وجه الخير	431	مباركة +روكينة	كابي	تمثيلا للخير بوجه كابي
وجه الشر	431	كازانوفا	كابي	تمثيلا للقبح والشر بوجه كابي
الفرخ	483	بشير أحد أبناء نوفا	مسعود	اللقيط
كبول	493	كوتر	كابي	اللقيط

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص409.

[2] –وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1997م، ص143.

أبو حمزة	503	الشيخ منصور منظم جماعة ارهابية	كابي	كنية يطلق مثلها على أشخاص بدلا من أسمائهم حتى لا يعرفون، استعملت للتوجه الدّيني.

في البداية علينا أن نحدد موقع الشّخصية من الفضاء الروائي، لنستنتج أنّ كابي مشرد بدون مأوى، وغير معروف نسبه، وحالتّه هذه تدفعنا كقرّاء، إلى النّظر إليه على أنَّه لقيط، ليمثل لنا الشّخصية ذات الكثافة السّيكولوجية، فتجده ينعت نفسه بكابي المختصرة من كلمة كبول في حضرة من كان سببا في كونه لقيطًا، ولو أنَّه جثة وذلك من باب السّخرية، فهو "**الوضع الاستثنائي الّذي تعيشه بعض الشّخصيات من جراء إحساسها بلا مشروعية وجودها وما ينشأ عن هذا الشعور من صراع نفسي وشعور بالذنب يظل يلاحقه وينغص عليه حياته**"[1].

هذه الشّخصية قد تعدّدت أسماؤها وصفاتها المندرجة تحت هذا النّموذج (اللقيط) من ذاتها أو من قبل أفراد يمثلون الطبقة الدّنيا من حيث الوعي في المجتمع، كسكير(ريزو) أو خائن (كوتر) أو غير مُعترَف (كازانوفا)...في حين أنَّ دلالة الاسم عند العوام كانت من باب الدّلع، فالمعنى المحمول في هذا الاسم مرتحل بين المتلفظين به كلٌ حسب وجهة نظره، أمَّا عن مدلول الشّخصية فهو

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص303.

الآخر احتكم للدلالات المختلفة، إذ لقبت الشّخصية بكنية تحمل المعنى الدّيني من رجل الدّين بـ(أبو حمزة)، وصفة خير تحمل معنى الود ممن تكفله بـ (وجه الخير)... .

2.2/روكينا:

اللقب	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
مريم	327	المؤلف	القارئ	المرأة الشريفة
رقية	335			اسم علم وضع تبركا باسم بنت رسول الله ومعناه "**من الرقية الّتي تستعمل نفعا أو ضررًا**"[1]
روكينا	349	الأم خديجة	رقية	اسم دلع لاسم رقية مع تغيير بعض الحروف العربية إلى الأجنبية
أم الخير	349	الأب أحمد	رقية	كل ما يأتي منها خير
روكي	350	عليلو الحبيب	رقية	اختصار لاسم الدّلع روكينا

[1] – وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص246.

يبدو جليًا أنَّ الاسم الخاص بهذه الشّخصية يكتنفه بعض الغموض الدّلالي، إذ هو ليس بعربي، إلّا أنَّ المؤلف اعتمده بكثرة ولو أنَّ الاسم الأوّل للشخصية هو رقية، وبالبحث عن أصل التّسمية(رقية)، ومدلولها في هذا العمل الفني، ومرسلها كعلامة، ستتضح لنا رمزيته المقصودة، فالاسم وُجد تيمنًا ببنت رسول الله أملا في اكتساب المسمى بعضا من صفاتها، وبالعودة إلى المرسل نجده الوالدّ الملتزم بأسس الدّين، وهو ما يفسر اختياره للاسم، إذا رقية اسم علم خاص بشخصية (روكينا)، فإن كانت (روكينا) كذلك علامة فعلينا تتبع مدلولها، وللوصول إلى ذلك، نتوقف عند المرسل الأوّل وهو الأم الّتي أشاعته، فكان أصله نقحرة وتحريف للاسم الأول بحروفه الأجنبية (rokia) وذلك من باب الدّلع، مثل ما فعل الحبيب عليلو حين اختصر هذا الاسم في (روكي)، فكل متلفظ اختار الاسم الّذي يمكنه التّعبير من خلاله عن توجهه، على اعتبار أنَّ المرسل يمكنه تحقيق القيمة للشخصية المتلفظ باسمها، فحتى المؤلف انفرد باسم (مريم) لشخصيته دونه تحت عنوان الفصل، ولا بدّ أنَّ ذلك الانفراد يحمل معنى توضيحي للقارئ، إذ هو "**الشيء الّذي أراد الكاتب أن يبعث به إلى القارئ عن طريق التّلاقي ويكنى عنه بالقصد intention عادة**"[1]، خاصة أنَّ واسيني الأعرج يحمل قدرا من الأهمية لهذا الاسم الّذي أطلقه أيضا على شخصية أخرى (مباركة) في نفس العمل، وحتى أنَّه يحظى بنصيب من الوفرة في أعماله الروائية الأخرى، كرواية الليلة السّابعة، وضمير الغائب، وشرفات بحر الشمال... وغيرهم، أمّا عن الاسم كعلامة فإن دلنا عن شخصية رقية فإنّ هذا الانفراد المعنونِ للفصل يحيل إلى رمزية.

[1] –إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ص265.

يبدو أنَّ علاقة الاسم بعذرية المرأة علاقة وطيدة فكلا منهما (رقية) و(مباركة) حين تتبع تاريخهما داخل المتن الروائي يتضح أنَّهما فاقدتا للعذرية، الأولى كانت هروبًا من الاغتصاب والثّانية كان السّبب في ذلك الاغتصاب، أما صيت اسم (مريم) دائما ما يحيلنا إلى (مريم العذراء)، لذلك كان الاستخدام من قبل المؤلف للاسم هو عبارة عن توجيه لوعي القارئ عن براءة الفاقدات للعذريات، إذن هو تبرير مسبق يقدمه الكاتب للقارئ يساعده في تحريك العاطفة نحوهما.

3.2/مباركة:

الاسم	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
يما مباركة	45	كابي	مباركة	أمي مباركة، ومباركة اسم علم بمعنى "**الخير. البركة**"[1]
قحبة	46	مباركة	الإمام زكريا	عاهرة
بكوشة	160	الجماهير	مباركة	خرساء
ريكا	168	رقية ميميس	مباركة	اختصار لاسم مباركة من باب الدّلع
غسالة الأموات	178	مباركة	مباركة	وظيفة
العاشقة للأموات	185	مباركة	مباركة	كناية عن وظيفتها
مريم	436	خلدون	كابي	كناية عن المرأة

[1] – وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص275.

				الشريفة

اختار المؤلف الاسم لشخصيته، وكان عنوانا لفصلها السّردي موضحًا لذلك، لكن المؤلف لم يلزم شخصياته كمتلفظين بذات الاسم، وهو ما يعبر عن حرية تمتاز بها الرّواية الحواريّة عن غيرها، فالحرية المطلقة للشخصيات داخل المتن الروائي، فتحت المجال لواقعية الأسماء والألقاب المُتلفَظ بها، فمباركة لم تحمل نفس الاسم والصفة عند كل مخاطِب، بل حتى عندها حين تتكلم عن نفسها، وبمراعاة المتلفظين بالأسماء والصفات، سيتضح أنها تعبر عن إيديولوجياتهم موازاة لشخصية مباركة، فتجد من تكفله يوجه لها اسم (يما) وهو اسم يطلق على الأم منذ القديم في الجزائر، كما أنَّه يعبر عن الحب والاحترام لها، وهو غير ما تصف نفسها به في حالة توجيه للمتلقي، بقولها (غسالة الأموات) إذ هو لقب خاص بالوظيفة وذلك جائز في العمل الروائي، إذ يمكن أن يطلق على الشّخصيات "**ألقابًا مهنية (الأستاذ، المقدم، الخمّاس)**"[1]، وبالنّظر إلى المتلقي الّذي توجهت إليه بهذا الخطاب في هذا الفضاء، تتضح الحالة النّفسية الخاصة بالشّخصية، فمعلوم أنَّ الشّخصية بوعيها، وتدرك اسمها الّذي قدمت نفسها عبره قبل زمن هذا الخطاب، إلَّا أنّها ألقت على نفسها لقبا مهنيا يختصر حالها أمام المتلقي الّذي لم يسبق له بها معرفة، ويصف ما آلت إليه بعد حملة المآسي المسرودة.

4.2/لالة كبيرة :

الأسماء والصفات	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
لافام بلانش	105	كبيرة	كازانوفا	المرأة البيضاء

[1] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص247.

كناية عن لباسها الأبيض				
الشابة البيضاء كناية عن لباسها الأبيض	كازانوفا	كبيرة	109	لادموزيل بلانش
"**حتى اسمي جاء ليتمم حالة الحظ البائس كبيرة ليست من الكبر، ولكن من الفضيحة، كان وجودي في هذه الدّنيا كبيرة من الكبائر**"[1]	كازانوفا	كبيرة	107	كبيرة

بنيت هذه الشّخصية تحت اسم وظَّفه المؤلف قصد المفارقة إذ "**يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته فلا يسمى (الأمين) مثلا (بالخائن) ولا (الكاذب) بـــ(الصادق) إلّا إذا أراد (المفارقة).**"[2]، يتضح المعنى أكثر حين توقُف القارئ في شرح لالة كبيرة لاسمها الظاهر في الرّواية فإنَّه أكثر المعاني ارتباطا بهذا الاسم، تقول: "**حتى اسمي جاء ليتمم حالة الحظ البائس كبيرة ليست من الكبر، ولكن من**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص107.

[2] –محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، ص18.

الفضيحة، كان وجودي في هذه الدّنيا كبيرة من الكبائر"[1]، فالمعنى المحمول في الاسم المذكور يتنافى والمعنى المعجمي له، كما يتنافى والمعنى في أسماء أخر للشخصية عينها ولو أنَّ كلّ الأسماء من نفس المُتَلفِظ، إذ إنَّ التّعبير عن حالة البأس أوجب على الشّخصية اختيار الاسم المناسب لها، المصور للمفارقة (كبيرة)، في حين يتم الارتحال لاسم يناسب حالة السّرور في نفسية المتكلم أناء استرجاع الذكريات الجميلة بقولها (لادام بلانش) و(لادوميزال بلانش) أي المرأة البيضاء والشابة البيضاء نسبة للباسها الأبيض كناية عن العروس الجميلة المتزينة.

5.2/زينا:

الأسماء والصفات	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
مولي	201	الروائي	القارئ	اسم علم مؤنث
زينا	215	زينا	كازانوفا	اسم علم ومعناه "**ما يتزين به**"[2]

عنون المؤلف الفصل الخاص بهذه الشّخصية باسم (زينا) ثم أردفه بعنوان فرعي (مولي الّتي لم تعمر طويلًا) وبالخوض في جوانب أحداث هذا الفصل، اتضح لنا، أنَّها الشّخصية الرئيسية الوحيدة الّتي اكتفت باسم واحد، ولو أنَّ الخطاب السّردي في هذا الفصل قد تعدى الفصول الأخرى حجمًا، إلَّا أنها لم تكن شخصية تفاعلية بقدر الشّخصيات الأخرى، بل جلّ ما دار من سرد تعلق بها وعلاقتها مع

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص107.

[2] –وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص250.

شخصية كازانوفا، ومنه نلتمس البعد الجمالي للعنوان الفرعي الّذي أورده واسيني في بداية الفصل (الّتي لم تعمر طويلًا).

6.2/ساري:

الأسماء والصفات	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
ساري	284	مسعود	كازانوفا	**"اسم عبراني معناه (المجاهدة) وهو الاسم الأصلي لسارة زوجة إبراهيم"[1]**
أمنا الصغيرة	298	الأخ	الأب	تمثيلا لقيمة الأخت بحنان الأم
سيدة الخير والنّعيم	298	الأخ	الأب	أكثر من جدنَّ بخيرهن
قرة العين	298	الأخ	الأب	الوحيدة

اقتصرت هي الأخرى على اسم واحد مثل سابقتها (زينا)، إلَّا أنها حظيت ببعض الأوصاف الطيبة كـ(الأم، والحنون) المستعملة بطرق هزلية، فاجتمعت كلها من فئة مرسلة واحدة (الإخوة)، بعد أن حاولوا التّخلص منها بقتلها، إلَّا أنّهم لم

[1] –مجموعة مؤلفين (نخبة من الأساتذة اللاهوتيين)،قاموس الكتاب المقدس، باب (س)، شركة compubrail، دت، دط، ص16.

يفلحوا، حين جاهدت ساراي من أجل البقاء كما جاهدت ويلات زوجها في الدّار الكبيرة بعد انعزالها عن عالمها العائلي بوفاة والدها، وصبرها هذا لعله مطابق لصبر زوجة سيدنا إبراهيم عليه السّلام، وهي وحدها معزولة في صحراء قاحلة، ولعله ما يفسر اختيار اسم ساراي لها، فهو "**اسم عبراني معناه (المجاهدة) وهو الاسم الأصلي لسارة زوجة إبراهيم**"[1].

7.2/كازانوفا:

الأسماء والصفات	الصفحة في الرّواية	المرسل	المرسل إليه	المعنى
كازانوفا	10	كابي	الجمهور الوسط الاجتماعي	اسم علم، تشبيها بكازانوفا الشّخصية التّاريخية الّتي عرفت "**كأشهر زير نساء في التّاريخ إذ في سيرته الذاتية يسجل إغواءه 116 امرأة**"[2]
الطاغية	42	الجمهور	في الوسط الاجتماعي	ظالم شديد الظلم
النّمرود	47	مباركة	الإمام زكريا	كناية عن

[1] –مجموعة مؤلفين (نخبة من الأساتذة اللاهوتيين)،قاموس الكتاب المقدس، باب (س)، ص16.

[2] –وولفجان نيدوبيت، كازانوفا والذوق الإيطالي،

casanova and the italian taste.journal.july2008.dol.10.2139/SSRN.1702198. P01

الجبروت والظلم والكفر				
اسم علم لشخصية كازانوفا، "**نسبة إلى النّبي لوط**"[1]	كازانوفا	كبيرة	104	لوط
ذو سيادة تكن له الولاء	كازانوفا	كبيرة	104	السّيد ومولاي
مالك كل شيء			147	رب صغير
اختصار لاسم كازانوفا من باب الدّلع	كازانوفا	زينا	203	نوفا
الأولى تعني الرؤساء الأوربيين وأصحاب المراكز المرموقة "**هم الأقماط أو الكونتات condes**"[2] لقب ذكر مشفوعا بصفة مشبهة تدل على العظمة	كازانوفا	روكينا	341	الكونت الجليل

[1] –وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، ص176.

[2] –محمد عبد الله عنان، دولة الغسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م/1417هـ، ص66.

الكونت القاتل	343	روكينا	كازانوفا	لقب ذكر مشفوعا باسم فاعل للدلالة حدث القتل وفاعله
الكونت المسكين	345	روكينا	كازانوفا	صفة مشبهة تعبر حالة الضعف
الكونت المخدوع	380	روكينا	كازانوفا	وصف يتمثل في اسم مفعول يعبر عمن وقع عليه الخداع
الكونت العظيم	388	روكينا	كازانوفا	من العظمة والكبر

تعد شخصية كازانوفا الشّخصية المركزية لهذا العمل الروائي، فهي الشّخصية المحورية الّتي تملك علاقات مباشرة وغير مباشرة مع كل شخصيات الرّواية، الرئيسية والثّانوية، فهي الشّخصية الوحيدة الّتي ورد اسمها في المتن وفي العنوان(عنوان الرّواية) أيضًا، خاصة وأنَّ "**دلالة العنوان لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل الّذي يعنونه**"[1]، فعلاقة العنوان بالنّص المعنون يمكن اختصارها في قول حسين حسين خالدّ: "**نص مختصر، يتعامل مع نص مفصّل فالعنوان يحي إما**

[1] – حسين حسين خالدّ، في نظرية العنوان، التّكوين للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2007م، ص46.

بجزئيته تمثيله للنّص أو بشموليته، وهو يختزل النّص مبنى ومعنى"[1]، لذلك من طبيعي أن ترد الشّخصية بأسماء مختلفة على ألسّن الشّخصيات المختلفة، كل حسب إيديولوجيته.

وبممارسة القراءة لنص هذه الرّواية يجد المتلقي نفسه أمام أكثر من اسم لذات الشّخصية، ونحن ندرج تحته (اسم) كل من الألقاب والكنيات والصفات، فشخصية كازانوفا لقبت كذلك من أستاذ الجغرافيا الّذي رأى عليها صفات مماثلة لشخصية كازانوفا التّاريخية.

"قلت من أيام الدّراسة ومن ألصقها بك هو أستاذ الجغرافيا الّذي لم تكن تحبه كثيرًا، كان عندما يراك محاط بالبنات، يناديك كازانوفا تعال.

قلل من البنات إذا أردت أن تنجح وتصبح شخصية مرموقة، كما كنت تحلم دائمًا مال والدّيك لن يقودك بعيدًا، سينتهي يومًا مع الزّمن، التّصق بك الاسم نهائيًا ولم ترفضه، كان يمنحك نوعًا من الرضا النّفسيّ، والإحساس بالنّجاح في مغامراتك"[2]، بينما الاسم الّذي اختاره المؤلف لشخصيته هو (لوط) وهو اسم نبي من أنبياء الله، في حين أنَّ باقي الشّخصيات وبالحرية الّتي تضمنها الرّواية الحواريّة أمكنها أن تلقب الرجل بما يظهر لها، فالوسط الاجتماعي لقبها بـ(الطاغية) جراء ما يصل عنه من أخبار سيئة، ومباركة تسميه (النّمرود) لجبروته بعد اغتصابه لها، ولالة كبيرة أوّل زوجاته وأكثرهن عيشًا معه تفضل اسمه (لوط) احترامًا للحياة الطويلة المشتركة بينهما، وزينا الّتي لم تعمر طويلا اكتفت بلقب (كازانوفا) في الأيام الصعاب و(نوفا) في الأيام الملاح، بينما روكينا الّتي خدعها بكذبة عاشت

[1]–ينظر، مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر،رسالة دكتوراه في الدّب الحديث والمعاصر، جامعة وهران، الجزائر، 2014/2013، ص125.

[2] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص216.

معه بها فقد أسقطت الاسم على نفاقه إذ تصفه تارة بالكونت الجليل، وتارة أخرى بالكونت المسكين، وأخرى بالكونت المخدوع، وأخرى بالكونت القاتل أو العظيم.

فالروائي يقرر "**حسب رؤيته الإبداعية عدد ونوعية الصفات والمزايا الإيحائية الّتي يحدد بها شخصياته ويترك للقارئ إمكانية تحديد دلالة تلك القرائن النّصية وأبعادها، فالروائي ليس بحاجة لإتقان فن الوصف المظهري والنّفسي لكي يجعل شخصياته واقعية وذات دلالة**"[1]، ومنه للخوض في ارتحالات المعنى بين الأسماء المتعدّدة للشخصية الواحدة داخل الرّواية الحواريّة، كان لزامًا علينا دراسة توزع سمة الشّخصية وفق "زاوية الرؤية"، أو الصيغ الّتي يسلطها السّارد على شخصيته فإذا كانت هناك مقامات تكون فيها: "**باريس ليست معادلا لعاصمة فرنسا، ولا يمكن استبدالها به**"، **ولا تكون فيها** "**بنت مينوس وباسيفي**" **معادلتين لفودر، فإنَّه سيكون من المفيد أن نحدد الأماكن الّتي يسمى فيها ستاندال بطله: جوليان، والأماكن الّتي يسميه فيها جوليان سورال، وتلك الّتي يسميه فيها الرجل الشاب، بطلنا، صديقنا، وأين ومن يحدثه بضمير المخاطب المفرد** "**أنت**"، **أو الجمع** "**أنتم**"، **وأين ومن يتحدث عنه بالسّيد سورال، أو** "**ولدي**" **الخ**"[2]، هذا نفسه ما يفرض علينا تجاوز المعاجم في تحديد معنى الدّال داخل المتن الروائي، إذ إنَّ الألفاظ اللّغوية يكتنفها معنى خاما، كفلته لنا المعاجم اللّغوية على تنوعها، ويبقى السّياق هو من يضبط المعاني، ويحدد الدّلالات تحديدا دقيقا، وعليه لا مناص من الاهتمام به في الاستعمال والتّحليل، فصناعة المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، بل تتجاذبه حيثيات عدّة، أبرزها مراعاة القرائن السّياقية، ولعل أكثر

[1] –دوالي بلخير، البعد الدّلالي السّردي للشخصيات الروائية في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة الآداب واللّغات، مج3، ع01، 2015/06/11، ص244.

[2] –فيليب هامون، سميولوجية الشّخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط1، 2013م، ص161–162.

ما يوجهنا إلى السّياق في تحديد المعنى هو حين يخبرنا عن واقع الاستعمالات اللّغوية إخبارا جيدا، فدال الشّخصية في الرّواية هو كلمة والكلمة فيها هي علامة، والعلامة إحالة إلى مادة مادية، إلّا أنَّ هذا لا ينفي عنها الشعرية، إذ إنَّ "**الشّخص الّذي يقع له الحدث، أو يقوم به، فهو ذاتٌ، والذوات هي الأخرى علامات ترتبط بها قيم معينة تتصارع، أو تتنافى، مع قيم أخرى ترتبط بعلامات أخرى، كأن تكون ذاتا تناصب الذات الأخرى العداء، أو تعارضها، أو تضع العراقيل في وجهها لمنعها من تحقيق الهدف الّذي تسعى له، والغاية الّتي تعمل من أجلها في الرّواية.**"[1]

أمّا أكثر القرائن السّياقية الّتي يمكن الاحتكام لها حتّى تحديد المعنى، وإيضاح ارتحاله فهي كل ما يندرج تحت الوقائع الاجتماعيّة، من مخاطِب ومخاطَب إضافة إلى الزمان والمكان، فانطلاقًا من الشّخصية الموضحة في الجداول أعلاه سنلاحظ أنَّ الأسماء المتعدّدة لها، قد اختلفت باختلاف المعطيات السّياقية، والنّفسيّة، والإيحائيّة، والأسلوبيّة...، سواء عند المخاطِب أو غيره، فالشّخصية ذاتها تتواتر بدلالات مختلفة، حيث يمكن أن يتم تحديد معالمها من خلال اسم العلم الّذي يدل عليها، وذلك راجع لموقع الاسم في الحياة العادية، ويكون ذلك بدراسة "**الطريقة الخاصة الّتي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على أنَّها فرد معين، وذلك بتسمية الشّخصية بالطريقة ذاتها الّتي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية**"[2].

3/الفضاء المكاني وعلاقته بالشّخصية:

[1] –إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ص275.

[2] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص248.

تتضارب مفاهيم الفضاء في الرّواية بين الفضاء الجغرافي وفضاء النّص، والفضاء الدّلالي، والفضاء كمنظور، كما يوجد من يميز بين الفضاء والمكان في الرّواية إلّاَ أنَّ حميد لحمداني يرى الفضاء هو مجموع الأمكنة في العمل الفني "**لأنَّ الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّواية غالبًا ما تكون متعدّدة, متفاوتة، فإنَّ فضاء الرّواية هو الّذي يلُفُّها جميعاً، إنَّه العالم الواسع الّذي يشتمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو السّاحة كل واحد منها يعتبر مكانًا محددًا، ولكن إذا كانت الرّواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنَّها جميعا تشكل فضاء الرّواية**"[1].

أمّا ما نحن بصدد تحليله هو إجابة عن سؤال: ما دور التّعدّد المكاني المشكل للفضاء الروائي في تحديد المعاني المختلفة في المتن الروائي الحواري؟، على اعتباره عنصراً حكائيًا، إذ هو غير زائد فيها "**بل هو متحكم في الوظيفة الرمزية والحكائية، ويتضمن معاني عديدة في العمل الروائي، ويدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى كالسّرد، والشّخصيات، والأحداث.**"[2]، وهل تتعدّد المعاني للمكان الواحد بتغير وجهة النّظر إزاءه، أي هل الريف عند (أ) يؤدي نفس المعنى عند (ب)؟، خاصة وأنَّ "**المكان لا يتشكل إلَّا باختراق الشّخصيات له**"[3]، فهو لم "**يعد مجرد أداء لوظيفة إشارية لمعنى من المعاني الثّابتة أو**

[1] –حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ،ص63.

[2] –محمد عزّام، فضاء النّص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1996م، ص117.

[3] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

(ديكورًا) هامشيًا لمشهد من المشاهد الحديثة، إنما صار عنصرًا حكائيًا هامًا قائمًا بذاته"[1].

ارتأينا الخوض في هذه الدّراسة بناء على ثنائية المفتوح والمغلق، وسنعمد في معالجتها على ثنائية التّأثير والتّأثر الواقع بين الشّخصية والمكان، لأنَّ "**أي حديث عن المكان يستدعي الحديث عن الشّخصية الّتي تخترقه**"[2] فالرّواية الحواريّة شعارها التّعدّد والحريّة، وحرية الشّخصية تكمن في إنتاج معان خاصة بها حسب حالها اتجاه أي مكان وُضعت فيه، "**فالمكان لا يمثل الخلفية الّتي تقع فيها الأحداث فحسب، بل الإطار الّذي يحتويها، والعنصر الفاعل في الشّخصية الروائية والّذي قد يدفع بالشّخصية إلى الفعل، في علاقة جدلية بينه وبينها، فمن المعروف تأثير المكان في السّكان وتأثير السّكان في المكان**"[3]، كما أنَّه في الرّواية "**لا نواجه فضاء خامًا بمعنى الكلمة وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي الّتي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية الّتي تحملها الشّخصية عن المكان وتحيطنا علمًا بالكيفية الّتي تدرك بها أبعاده وصفاته.**"[4]

وقد تعدّدت الأماكن في النّص بين المفتوحة والمغلقة، إلَّا أنَّنا اقتصرنا على مكان واحد لكل نوع تحليلا له من أجل التّوضيح وتجنبًا للإطناب، بالإضافة إلى أماكن أخرى للاستشهاد على وفرتها وتعدّدها في الرّواية.

1.3/الأماكن المفتوحة:

[1] –باديس فوغالي باديس، التّجربة القصصية النّسوية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م، ص107.

[2] –جوادي هنية، صورة المكان ودلالتّه في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، أدب جزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013/2012، ص327–328.

[3] – محمد عزَّام، فضاء النّص الروائي، ص114.

[4] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص42.

1.1.3/المدينة:

تجلت الأماكن المفتوحة في رواية نساء كازانوفا على أوجه متعدّدة مختلفة، وبما أنَّ المكان هو عنصر حكائي تقع عليه أحداث الشّخصيات فإنَّ الرّواية "**تتاج علاقات تتفاعل في المدينة بكل ما تعنيه الأخيرة من مظاهر عمران ونمط حياة واختلاط بين البشر وانفتاح على الآخر، فإنَّ المدينة تبدو حاضنا لها من جهة وفضاء لسردها من جهة ثانية، فضاء لأحيائها وأزقتها وشوارعها وحواريها وأحلام ساكنيها وحكاياتهم وشروط حياتهم وتفاعلهم وتآلفهم معا واغترابهم فيها وعنها ومواقفهم منها وكشفهم لجمالياتها وقبحها**"[1]، إذا دلالات المدينة تتعدّد وتختلف من شخصية إلى أخرى، فأكثر الأحداث المتعلقة بالحكي داخل هذا المتن الروائي تمت في المدينة كمكان مفتوح يسمح بإقامة العلاقات والتّردد عليه، إلَّا أنَّ دورها في تفاعل الأحداث والشّخصيات مهم، فمدينة منارة سيتي عند الأستاذ الجامعي الرجل المثقف تحمل دلالات من وجهة نظره تكمن في أنَّها بيت ألغاز يصعب تفسير سبب الوجود فيها وهذا الجهل ما يجعل العيش فيها صعب، يقول: "**الجهل قاهر يا عكاشة، والحياة في منارة سيتي ليست بسيطة.**

الإنسان يأتي، يولد ويكبر ويشيخ فيها، وهو لا يعرف أيّ جدوى لوجوده فيها! مدينة ناشفة."[2]

بينما كابي المشرد الّذي منحه الروائي حرية البوح بمشاعره، فهو لم يصفها إلَّا من وجهة نظره وما تُحدثه فيه هذه المدينة على اعتبارها مكان لا يحتاج لمثله، حدّد موقعه فيها بقوله: "**أقل من الجرذان نحن في منارة سيتي، يا عمِّي خلدون**

[1] –علي عبد الرؤوف، مدن العرب في رواياتهم، مدارات للأبحاث والنّشر، مصر، ط1، 2017م، ص37.

[2] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص14.

نكبر في الشارع وننتهي فيه"[1]، فلم تكن المدينة بالنّسبة له إلَّا محطة للحياة أكثر ما تعنيه العيش والموت بدون أهداف غير ذلك، إلَّا أنَّ رؤيته اختلفت اتجاهها حين المقارنة مع الجنوب، إذ مثلت مقصد الدّفء والهروب من الجوع ليقول مخاطبًا مسعود المهاجر إليها من الجنوب بقوله: "**أنت دخلتها في وقت مبكر بعد أن تركت جنوب الجوع وراءك"**[2].

في حين أن يونس وخوليو من منطلق الطبقة الاجتماعية الّتي يعيشونها، كانت تمثل مدينة منارة سيتي بالنّسبة لهم محل استثمار ومشاريع مربحة فهي "**ممتدة على مرمى البصر، بأبراجها العالية، والمارينا الّتي شيدها كازنوفا مع شركاء في الدّولة، وحدائقها الكثيرة الّتي تتنفس منها، وطرقاتها الواسعة الّتي يمتد النّخيل على أطرافها، وفي وسطها عشرات الكيلومترات، يقال أنَّ مسؤولا كبيرًا كان من وراء ذلك، إذ رفع شعار المليون نخلة قي منارة سيتي. كان مشروعًا كبيرًا لتغيير وجه المدينة وتقريبها من طبيعتها الأصلية الّتي تشبه كاليفورنيا(...)"**[3]

تدخل شخصية خوليو مباشرة في الحوار بقولها:

"**منذ أربع سنوات وأنا هنا في القنصليّة أرى عن قرب تحولات منارة السّيتي القويّة، ما يحدث فيها مهم جدًا، تملك كل تلك المؤهلات السّياحية الّتي تسمح لها بأن تحتل الصدارة في المنطقة.**

-لنقل أيضا أن مستثمر اليوم، قال يونس، ليس هو مستثمر البارحة، الّذي يغامر وينشئ عالما ضخمًا من الفراغ تقريبًا وبلا أي ضمانات، أن تستثمر

[1] -واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص17.

[2] -نفسه، ص403.

[3] -نفسه،ص156.

معناه أن تغامر."[1]، كما أنَّ هذا المقطع يوضح نقطتين مهمتين تتعلق بالمكان: أوّلهما صورته الثّقافية، والمتمثلة في رؤية جوليا كريستيفا على أنَّه "**حضارة تسود عصره، حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم**"[2]، ويثبت ذلك المقطع الموالي حين يقول مستر فريدي: "**منارة سيتي عروس المتوسّط، هكذا كانت تسمى في العصر القديم.**

اختزلت كلّ الحضارات، من القديم حتى اللحظة: النّوميديّة، الرومانيّة، الإسلاميّة، العثمانيّة والفرنسيّة."[3] والثّانية علاقة التّأثير والتّأثر بين المكان والشّخصية وهو ما أشرنا إليه سابقًا عند حسن بحراوي، إذ اتخذت هذه المدينة منظورًا اقتصاديًا لدى شخصيات معينة في النّص، فالمكان هنا خاضع لتطوير السّرد عند الشّخصية الفاعلة حين بناء هذه المدينة، وذات المكان هو عنصر تحفيزي لتوجيه منظور شخصية معينة في النّص.

وهذه جملة من الأماكن المفتوحة والمتعدّدة الواردة في نص الرّواية في أكثر من دلالة:

المكان	الصفحة	الدّلالة
الشارع	48/46/11	محل تجارة
	48	تقاطع بين الحياة والموت
حي الشيرا	142	البحث عن المفقود
	153	ركن للآفات الاجتماعية والرذيلة

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص457.

[2] –محمد عزّام، فضاء النّص الروائي، ص114.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص471.

	163	الحنين إلى الماضي
المقبرة	164/163/162	عند النّاس من أجل الدّفن
	189	مباركة: البحث عن المفقود
	191/142	السّحر
المخبزة	443/26/20	مصدر رزق
	447	مكان الانتقام للحصول على الراحة النّفسية
الميترو	15	مصدر رزق
	442	ملجأ المعدومين
المقهى	12/11	الهدوء والراحة
	13	التّسلية والهروب من الواقع

ليكون هذا التعدد للمكان المفتوح شكلا من أشكال الحيل المتيحة لارتحالات المعنى.

2.3/الأماكن المغلقة:

1.2.3/بيت خلوة لاغراند تيراس:

يعد البيت أكثر الأماكن المغلقة الّتي يستطيع المؤلف توظيفها في عمله، على أبعاد مختلفة ومنظورات متعدّدة كأن تشارك في أحداث داخلية بصور سردية مختلفة، أو أحداث بنظرة خارجية تساهم في تشويق القارئ على اعتبار أنَّ لهذا الفضاء (البيوت) أسرارها، فـ"**عدم إيلاء الأهمية لرؤية الإنسان لبيته، أو فضائه**

المعاش والاكتفاء بالوصف الموضوعي سيتسبب، بتجاهله الحضور الإنساني الضروري، في التّشويش على بناء المكان وهيئته الّتي يتشكل فيها"[1]، فالبيت كمكان مغلق تغلب دراسته في الحيز الّذي يشغله بينما من الممكن تجاوزه إلى خارج الجدران إذا أردنا اعتباره رمزًا، و"**الرمز هو شيء له وجود حقيقي مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد**"[2]، ومنه يمكن التّوقف عند البيت كمكان مغلق يؤدي دلالات قيمية وفيض من المعاني بجزئياته الدّاخلية وعلاقتها مع السّاكنة، كما يمكن تجاوزه إلى المعاني والدّلالات الّتي يصورها عند الآخر من خارج جدرانه، وهذه (خلوة لاغراند تيراس) في رواية (نساء كازانوفا) كمكان مغلق متمثل في بيت كازانوفا، عمد المؤلف تقديمها للقارئ بعدة صور على عدة ألسّن، فرغم أنّها مكان مغلق إلّا أنَّ دلالاتها تجاوزت إلى شخصيات من غير ساكنيها.

فنجدها حاملة لدلالة معينة عند المارَّة حين "**يعطون قيمة خاصة لما يرونه، يقضون وقتًا طويلًا وهم يتأمَّلون خلوة لاغراند تيرَّاس والنّباتات الّتي تغطِّيها قبل أن تنزل ملتوية على كل شيء تصادفه في تمدُّدها، في انتظار أن يصعد من مدخنتها الفضيَّة دخان أبيض ليرفع العلم الأخضر، وهو دلالة على أنَّ الإخوة السّتَّة قد اتَّفقوا على الخليفة في النّهاية.**"[3]، ودلالة المكان هنا عند الجمهور صرَّح بها المؤلف إذ هو محل إعلان عن نتيجة منتظرة، لكن ما يصنع دلالة إضافية عند القارئ هو حين تساؤله عن مدى أهمية الاتفاق بين الإخوة لعائلة ما في انتخاب خليفة لوالدّهم عند البقية خارج البيت، فالواضح أن للعائلة مكانة مرموقة بين النّاس، ومن الواضح أنّ المكان هنا بجزئياته الخارجية هو رمز لإشكالية مشتركة بين أهل البيت ومن هم خارجه، فأصحابه عائلة مهمة في الوسط الاجتماعي.

---

[1] –حسن بحراوية، بنية الشكل الروائي، ص42.

[2] –أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج16،ع3، 1985م، ص4.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص30.

لتنتقل دلالتّها إلى محل إقامة الجنس والانتشاء به، فخلوة لاغراند تيراس كانت المكان المفضل لكزانوفا "**في سهراته مع ساراي حينما يكون منتشيًا، بعد أن يشرب قرص الفياغرا الزرقاء الّذي يعيد له شبابه حتى الفجر.**"[1]، كما كانت المكان المفضل لدى ساراي لنفس الأسباب إذ هي "**مكانها المفضل مع كازانوفا الّذي استقبلها فيه أول مرة عندما جاء بها من صحراء توات (...) هناك حولها من عذراء إلى امرأة وزوجة كما يليق بسيدة سليلة ملوك الرمال.**"[2]، في حين أنَّ روكينة ترى هذه الخلوة بمنظور مختلف يمثل الألم ومحل الاغتصاب الشرعي حين تسمي ذلك "**دعارة مشروعة**"[3] حين تمّ تزويجها بكزانوفا وأقام علاقته الأولى معها عكس ساراي الّتي تصورها كمكان للراحة بقولها "**ما أبهرني وحسَّسني أنّي كنت خارج الزّمن، خلوة لاغراند تيرّاس الّتي أنجزتها لراحتنا**"[4].

وفي المقطع الموالي وظف هذا المكان بتفاصيل دقيقة تحمل دلالة عميقة تظهر الطبقة الاجتماعية العالية الّتي يحيا فيها أهل الدّار حين يقول الراوي:

"**طلب المصعد الأساسي، ضغط على الزر. دخل. انغلق الباب وراءه.**

صعد نحو خلوة لاغراند تيرَّاس."[5]

إضافة إلى هذه التّفاصيل فحتّى الأسلوب المباشر الّذي أُلقيت به هذه الأحداث، فيه دلالة على التّبسيط والسّهولة، مما يزيد المعنى قوة في ترسيخ فكرة الثّراء.

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا ، ص29.

[2] –نفسه، ص33.

[3] –نفسه، ص347

[4] –نفسه، ص302

[5] –نفسه، ص60.

وهذه نماذج أخرى من الأماكن المغلقة والمتعدّدة الواردة في نص الرّواية في أكثر من دلالة مساهمة في المعنى العام للرواية، فـ "**المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرّواية**"[1]:

المكان	الصفحة	الدّلالة
المستشفى	28	محل للجريمة
	137	الألم
	160	التّحول
	427	إثبات النّسب
الحمام	19	الراحة المادية
	141	مكان للبوح بالمشاعر
	166	استعادة الأنوثة للبنات المحرومات من الرجال بالممارسة مع نفس الجنس
	169	محل عمل
البيت	44	الأمان والظروف الطبيعية لكبر الأبناء
	44	الموت
	301	الغربة والنّكران والشعور بعدم قبول الآخر للأنا
	440	التّخلص من روائح العالم الخارجي

[1] –حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص70.

بذلك ننتهي إلى أنَّ المكان أكثر منه ديكورًا في الرّواية الحواريّة، بل يتجاوز الأمر إلى الإدراك، وبذلك يكون علامة ثابتة برمزيات ودلالات متعدّدة، تخضع لأبعاد أكثرها نفسية لدى الشّخصيات في تحديدها، من خلال اللغة فـ "**لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تتضاعف معانيه وتكثُر، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي ...والفضاء الدّلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي . وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب.**"[1]

4/ المنظورات المتعدّدة لوعي البطل بذاته وبعالمه:

إنَّ المواقف الايديولوجية المتبلورة داخل المتن الروائي الحديث والمعاصر، قد حطمت التّراتبية الأحادية الرؤية، وهو ما يدفعنا للتسليم بفتح المجال أمام وجهات النّظر المختلفة، من أجل أن تكون الرّواية إنتاجا جماعيا، وبهذا نحن نتحدث عن الرّواية الحواريّة الّتي من شأنها تعدّد وجهات النّظر بتعدّد الأصوات، وهو ما يجعل السّرد تحت منظار النّقد، في أسلوب تقديم المادّة القصصية (الراوي) الّذي يعد "**وسيلة أو أداة فنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه**"[2].

من هنا نجد أنفسنا أمام معادلة يؤكدها حميد لحمداني بقوله: "**إنَّ تعدّد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدّد وجهات النّظر**"[3]، وإبراهيم خليل فيقول: "**قد يجمع الكاتب في روايته بين رواةٍ كثر. وقد يكون عددهم بعدد الشّخصيات الرئيسية في الحكاية. وتسمى هذه الرّواية مثلما ذكرنا من قبل رواية وجهات النّظر points of**

[1] –محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، ص75.

[2] –يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط3، 2010م،ص135.

[3] –حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص49.

view."[1]، وهو ما يجعلنا نتصور الوعي المهيمن للعالم بين سيطرة تامة للمؤلف، أم توسعته لاستقطاب رؤى الأصوات المتعدّدة بوعيها، والمساهمة في إظهار الوعي بالعالم، ولكي نتأكد أنّ الرّواية هي صراع اجتماعي يحتاج جدالا وحوارا، كان علينا الإقرار برؤى متعدّدة تسهم في انتشار وعي المؤلف، وفي هذا الصدد يقول ميخائيل باختين: "**مؤلف الرّواية المتعدّدة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي، (الحقيقة عليه أن يفعل ذلك في ضوء اتجاه محدد) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق**"[2]، وإذا كان الوعي عبارة عن رؤية تحمل موقفا فكريا، لا بدّ للمؤلف أن يتجاوز الرؤية الأحادية ليضع العالم الفني مقابل وجهات نظر مختلفة تمثلها أشكال وعي متعدّدة، إذ كثيرا ما نجد هذه الأعمال الفنية تنقسم إلى عدة فصول، وكل فصل تحت اسم شخصية من شخصيات الرّواية، إذن هو اعتراف لوعيها بالعالم، فتجد رواية "نساء كازانوفا" تنقسم على فصول كلٌ منها معنون باسم شخصية من شخصيات الرّواية، وبذلك يتضح أنَّ المؤلف قد رخَّص لوعي الآخر بالعالم ظهوره، ولعل المعنى بذلك يظل متعدّدا مرتحلا بين الإيديولوجيات المختلفة، لا ثابتا تحكمه وجهة نظر واحدة، وحين تحدُّثنا عن تعدّد وجهات النّظر، نحن نتحدث على الوعي المتعدّد الّذي يؤدي إلى نتائج مفتوحة عكس الوعي الأحادي الّذي يؤدي إلى نتائج مغلقة، فيكون للنّص وجهة نظر واحدة وقراءة واحدة لعالمه متمثلة في رؤية أحادية، رؤية المؤلف.

[1]–إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ص87.

[2]–ميخائيل باختين، شعرية ديستوفيسكي، ص97.

نجد رواية نساء كازانوفا عمل فني حواري بامتياز، إذ لم يغلب وعي الراوي على وعي أبطال الرّواية[1]، بل كان موازيا له سواء وعي البطل بذاته أو بالعالم المحيط له، وفي هذه الرّواية وعلى ترتيب فصولها سنحاول استنطاق وعي أبطالها بذاتها وبالعالم.

1.4/ لالة كبيرة :

1.1.4/ وعيها بالذات:

تقول لالة كبيرة: "**هل تصدقني إذا قلت لك لا أجد كلماتي؟ ليس لي غنج نسائك الصغيرات، أكبر واحدة منهنّ في عمر أصغر أبنائك، لا أعرف كيف أتأوّه، لأثبت لك ولو كذبًا، رجولتك الّتي بدأت تتخلّى عنك، بينما في أعماقي أسخر من عجزك، تركت كلّ هذا لهنّ، لم يعد جسدي يهمّني إلّا بالقدر الّذي يمنحني فرصة العيش بلا أمراض تثقله، أعرف أنّي سأكون الخاسرة الكبرى لو جاريتهنّ، لهذا، انفصلت عن كل شيء، إلّا عن الدّار الكبيرة، الّتي أشعر أنَّ بها شيئًا كبيرًا منّي، لا أعرف بدقة ما هو، لكن على يقين أنَّه موجود وربما هو ما أبقاني هنا حتى اليوم.**"[2] نلاحظ أنَّ المؤلف رخّص لبطلته أن تُظهر وعيها بذاتها وبالعالم، بصوتها الخالص إذ لم يشاركها هو بوعيه، فلم يساعدها في التّعبير عن ذاتها وهي تبدأ قولها بتصريح يفيد أنها لا تجد كلماتها، وهو وعي بالذات هذا الحين، لِيلي ذلك وعيها بذاتها مقارنة مع باقي النّساء، فالبطلة هنا تعي نتيجة هذه المقارنة، لمَّا تقدّر خسارتها معهنّ.

---

[1]–أما قولنا أبطال فإننا نقصد فكرة –نهاية البطل– فالروائي الحديث يميل إلى التّجريب باستخدام تقنيات جديدة، ولعل تجاوز البطل الواحد والتّركيز عليه باعتباره محور القصة، إلى تعدّد الأبطال هو تقنية جديدة في الرّواية الحديثة.

[2]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص104–105.

تقول البطلة مخاطبة كازانوفا " **– هل أدركتَ أخيرًا من أكون يا سيّدي؟**" لتجيب مباشرة عن سؤالها "**أنا أكثر من لافام بلانش، حبيبي كما كان يحلو لك أن تناديني، كما كان يفعل والدّي، في لحظات ألقك الّتي انطفأت بشكل شبه كلّيّ، هكذا كنتَ تلعب معي، كلمَّا لبست الأبيض انتشاء مني بشجاعتك، لأنك انتصرت على منافس كبير، في مزايدة أو مناقصة ضخمة**"[1]، يصارح المؤلف بطلته بكل ما يحيط بها لتستنتج هي ذاتها، وفي تتمة لإثبات وعيها بذاتها تسرد ميلادها وما يدور فيه رغم أنَّها لم تتجاوز الرضاعة بعد "**حتى اسمي جاء ليتمّم حالة الحظّ البائس، كبيرة ليست من الكبر ولكن من الفضيحة، كان وجودي في هذه الدّنيا كبيرة من الكبائر، تأخذني جدتي بين ذراعيها وهي تتمتم: شوفي يا ابنتي إذا كنت آدميًا، مرحبًا بك في ترابك الّذي جئت منه وإليه تعودين، وإذا لم تكوني كذلك، وكنت من سكّان الجحيم، ليس هذا مكانك، عودي لذويك تحت الأرض والبراكين، فهم أولى بك منّا، بعد هذه الدّعوات ترضعني أمّي، حتى أنام في حضنها، فتضعني في عمق المهد القديم**"[2] ثم يلي خطابها هذا عن الذات خطاب عن الآخر لتتم القول: "**أحيانًا كنت كلّما شبعت، وبدأت ألعب بثدييها، يسكن الرعب عينيّ أمّي، تغمض عينيها لتحمّل الآلام، إذ تنتظر أن تنبت لي مخالب، تتوغّل عميقًا في لحمها، أو تنظر لعينيّ التّين تنفتحان تنفتحان بهدوء، بغموض مخيف، أميّ تقول، هي نفسها لا تعرف لماذا كلّما اشترت لي لباسًا اختارته باللون أبيض**"[3] ثم تختم البطلة كلامها بآخر ما فكر فيه الآخر:

"**فكرت في خنقي والانتهاء منيّ، كما تفعل الكثيرات، ثم تصرحنّ أنَّ الملاك الّذي رافقها يوم الولادة، تخلّى عنها في النّهاية، لأنَّه رأى فيها روحًا شريّرة،**

[1]–واسيني الأعرج، نساء كازانوفا ، ص105.
[2] -نفسه،ص 107.
[3] -نفسه، ص107.

عندما بدأت العمليّة ارتعبت وهي ترى عينيّ المفتوحتين عن آخرهما تتأمّلانها، فخافت وتقيأت كثيرًا، ومرضت، ونفرتني لأيام حتى جفّ حليب ثدييها، كانت تعطيني لجارتها لترضعني مع ابنتها الّتي لم تعش طويلًا، كان ثدياها مدرارين، وكانت تحبّني، بل اعتبرتني ابنتها، تقول دائما الله أخذ منيّ حنان..."[1].

يصوغ المؤلف هنا نمطًا حياتيًا يجعل فيه بطلته بمواقف صعبة، ومن وراء ذلك أهداف، منها إظهار البطلة لموقفها اتجاه هذه الخطة، فهي علاقة حوار بين المؤلف وبطلته، أمّا عن وعيها، نجدها في وعي بذاتها داخل ما يحيط بها ولو أنَّها رضيعة، فقد سردت كل ما يخصها في هذه الفترة من عناء، مخطط له من المؤلف، إلَّا أنَّ المتتبع لخطابها لا يجد أي عبارة كره وبغض لمن ساهم في ذلك، بل في كل مرة تستعمل كلمة أمي احتراما لمكانتها وهي الّتي كانت تنوي خنقها، وكانت تشيع عليها ما يسوؤها، فـ"**البطل حسب خطة دوستويفسكي، حامل للكلمة الكاملة القيمة، وليس مجرد عنصر صامت وأبكم من عناصر كلمة المؤلف، إنَّ خطة المؤلف حول البطل هي خطة حول الكلمة، ولهذا فإنَّ كلمة المؤلف حول البطل هي الأخرى كلمة حول الكلمة، إنها تسترشد بالبطل استرشادها بالكلمة ولها فإنها توجه إليه بطريقة حوارية، المؤلف يقص كل بنية روايته لا حول البطل بل مع البطل**"[2].

2.1.4/ وعيها بالعالم:

طالما يستفز المؤلف بطله ليخرج ما بجعبته فيسرد لنا الأحداث على لسانه وبوعيه الذاتي، وهنا نجده يستفز لالة مباركة بإمام يبارك مولودها بعد اقتراحه لزوجها الزواج بمن زنا بها، حتى يتستر على فعله، فتقول: "**كلّ الّذين تسند عليهم**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص108.

[2] –ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص90.

ظهرك من عساكر ورجال مال وحكّام، من الّذين تعرفهم، نصحوك بستر هذا الهتك بالزواج منها، ولو بالفاتحة، حتى يصبح نكاحك خارج فعل الزنا."[1] لتضيف "**في ماذا يهمّني أن يكون قد بارك اعتداءك وزناك، نور الدّين أو زكريًّا"**[2] ففي هذا الملفوظ تظهر البطلة (لالة مباركة) الوعي بالعالم المحيط بها حين تبدي وعيها بعالم كازانوفا وما يحيط به.

أما في الخطاب الموالي ورغم أنَّ لالة كبيرة في دور الغاضبة من زوجها وممن زنا بها (مباركة)، إلَّا أنَّ المؤلف يحاول استنطاق جانبها الإنساني حين يضعها أمام العالم القاسي على مباركة فهو استفزاز منه لها، لتبيين وجهة نظرها بهذا العالم فتقول: "**الألسّنة مزقتها وأعطت كل الحق لك: كيف لرجل كبير مثل كازانوفا أن يصبح تحت رحمة خادمة فقدت عقلها؟ أفعى سترها قبل أن تلدغه؟ كل النّاس يتهمونها بالجنون، والّذين يعرفونها يقولون عكس ذلك، حتى هناك من يقول إنَّها تذهب إلى المقابر بعد كلّ جنازة لتأخذ من المقبرة ما يسهل سحرها، لكنَّها تنفي ذلك، حتَّى كابي كل ما سألتّه عنها يجيب بلا تردُّد ولا إساءة، على العكس من الآخرين هذيك المهبولة اتركوها لحالها من الأفضل أن لا تثقل عليها فقدت ابنتها يؤكّد أنَّه يراها يوميًّا تراقب البنات و هنّ يتجهن إلى مدرسة الحيّ في الشّيرا"**[3].

تعطف لالة كبيرة على مباركة فتسرد لنا عالمها وعالم زوجها بوعي، حتى أنّها تقدم أكثر من وجهة نظر بين النّاس لقضية جنون مباركة، وهو ما يساوي وعي لالة كبيرة مع وعي الآخر ليحاوره حتى تحقيق وعي العالم ف"**وعي الذات عند**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا ،ص138.

[2] –نفسه، ص138.

[3] –نفسه، ص142.

البطل، وهو يحتوي مجموع عالم الأشياء في الرّواية، لا يمكنه إلّا أن يحاور وعيًا آخر، كما أنَّ حقل رؤيته، لا يمكن إلّا أن يوضع بجانب إيديولوجيا أخرى، وأمام هذا الوعي الّذي يتلبس بكل شيء، فإنَّ الكاتب لا يمكنه إلّا أن يضع في المقابل عالمًا موضوعيًا، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المساوية"[1]، فعالم الرّواية الحديث إذن يدفع بالبطل إلى تكوين وعيه بالعالم عن طريق الآخر بتفاعله معه، انطلاقًا من الحدث الّذي تسلط عليه وجهات نظر متعدّدة بتعدّد الأصوات وبجمع الأضداد.

2.4/ مباركة:

1.2.4/ وعيها بالذات:

تقول مباركة: "**لوط لا يبدو عليك أنَّك تتذكَّرني ؟ ربَّما تكون قد نسيتني يا سيّدي؟ أنا مباركة، مباركة الخدامة، البائسة الّتي جئت بها صدفة مجنونة إلى بيتك. اليتم الفقر قاسيان مذلّان. لا تجيب حتى بحركة عينيك؟ ربمَّا كنت تفضّل الاستماع فقط. سأجعلك تتكلّم حبيبي، يجب أن تتكلّم(...)**"[2] يلاحظ فيما يلي انتقال مباركة من الخطاب عن الذات إلى الخطاب عن العالم حين تتم القول:

"**كان الشتاء قاسيًا، وكنت منهكة من النّاس ومن توحُشك، أن تكون المرأة جميلة في بلادنا، عليها أن تضع لعمليَّتين قيصريَّتين: إما أن تتحوَّل إلى قحبة لمن يحميها، أو تلعب كما تلعب كلّ بنات جيلها في أرض ناشفة من أيّ حياة، حتى يأتيها الله بزوج، عليها أن تثبت له أنَّه أوَّل رجل في حياتها، وأنَّ جسدها انفتح عليه، وتحذر من أيَّة قبلة جميلة وطويلة وحقيقية تأتي من أعماقها، حتى**

[1] –حميد لحمداني، النّقد الروائي والإيديولوجيا، ص79.

[2] - واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص150.

لا يجرحها السّؤال القاسي: كيف تعلَّمت التّقبيل، لم أكن أريد لا هذا ولا ذاك، لم أتخلّص بعد من طفولتي..."[1].

تمزج مباركة في خطابها هذا بين وعي الذات ووعي العالم، تبدأ كلامها بالسّؤال عن ذاتها وكأنها تريد اكتشاف ذاتها من وجهة نظر الآخر، لكنها تباشر في التّعريف بنفسها أمام الرجل العاجز عن الكلام والّذي يفترض أنَّه يعرفها جيدا لظروف صنعها المؤلف بينهما، تشوبها الآلام والمآسي، وأكثرها اغتصاب كازانوفا لها قبل أن يتزوجها، لتخوض في أعماق المجتمع فتبدي وعيها به وبالخصوص البنت الجميلة في مجتمعها القاسي، ثم موقعها بين فتيات جيلها، إنّها تعي جيدًا ذاتها وكلّ ما خطه لها المؤلف من ألم فتقول: "**جئت أُسمِعك اشتعال نار حرائقي فقط، وأضع حفنة الرماد الّتي هي أنا، في كفِّك، لترى عن قرب ماذا فعلت بي، أنا مباركة يا سيِّدي**"[2]، نلاحظ أنَّ البطلة لها الوعي الكافي بالذات، إلى درجة استنتاج ذاتها بتشبيه لحفنة الرماد بل بتشبيه بليغٍ للتعبير عن درجة الوعي، فالمؤلف لم ينتج الوعي لدى البطلة، لذلك نجدها تعبر عن وعيها وحتى عن حالة اللاوعي، وهذه مجموعة خطابات أخرى للبطلة تظهر درجة وعيها بالذات:

***"لا أدري ما هو مصدر النّعومة الّتي كنَّ يحسسن بها من وراء تدليكي، لكن كلّ ما كنت أقوم به كان يسعدهن"[3].**

***"لم أكن أعرف أنَّ الحمام مدرستي الأولى، أو الموت أيضا"[4].**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص150.

[2] –نفسه، ص152.

[3] –نفسه، ص166.

[4] –نفسه، ص166.

***"لست أدري ما الّذي قادني نحو تغسيل الأموات، حمّام النّسّاء، هل هو الحاجة فقط إلى عمل، أم أنّ الموضوع أكثر تعقيدًا ربّما قبلت، لأنّني كنت أحلم برؤية حبيبتي زهرة من بين جموع الأموات، يستيقظ فيّ هذا الإحساس كل ما جاءوني بصغير لا يتجاوز عمره العشر سنوات، كنت أشعر نحوهم بإحساس غريب من الأمومة المحروقة."[1].**

إنَّ استقلالية البطلة بكلمتها داخل الرّواية، يمكّنها من الوعي بالذات حتى في حالة اللاوعي، وهو ما يسهم في تكوين الرّواية الحواريّة.

2.2.4/ وعيها بالعالم:

تقول مباركة: "**...بيَّاعي الكيف الّذين إمَّا تشتري من عندهم صفيحة الشّيرا وأنت لا تعرف بأيَّة مادَّة عُجنت، أو تتفحّصك عيونهم الدّامية بعنف، ولا تقول شيئًا لأنّك ابنة الحيّ، اللي يحب، يجد له لحظة هرب في غيمة الدّهشة، أو يعيش ليلة بين الأرض والسّماء، أو من يريد أن ينتفي أسبوعًا خارج دائرة البشر، عليه أن يأتي إلى حيّ الشّيرا**"[2] إلى هنا كل خطابها عن حي الشيرا لتلحق به خطابا على شكل مقارنة بسرد تفاصيل الأحياء الراقية: "**لا يوجد في حيّ الشّيرا أيّ اسم من أسماء شوارعكم وأحيائكم الراقية: حيّ مدام لاكونتس Madame La Contsse الّذي أصبح بعد استقلال البلاد حيّ الياسمين الّذي شيَّده وبناه المعمّرون في وقت هيمنتهم، حي المنظر الجميل Jolie-vue الّذي كان يطلّ من الأعالي على البحر، حي الأميرة La Princesse الّذي كانت تتنافس فيه الأوروبيّات على استعراض آخر ألبستهنَّ الغالية، وغيرها من الأحياء الأخرى. في**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا ، ص173.

[2] -نفسه، ص153.

الشّيرا الأمر يختلف، نجد مثلًا: درب الأفعى، زنقة الحمير، نهج المعدومين، شارع الخلايا النّائمة، من الأساس لم تكن طرقنا واحدة يا سيّدي."[1]

يلاحظ أنَّ مباركة تُفصّل في حديثها عالمها، والعالم الموازي له، وبلوغ هذا الوعي لم يكن وليد الصّدفة، بل هو إبداع من المؤلف، إذ أنَّ الظروف الّتي وضعها فيها من فقر وألم وبأس ويتم، هي عملية استفزاز منه لها، فدرجتها الدّنيا في مستوى الحياة تفرض عليها إدراك عالمها المتدني وحتّى عالم البذخ الموازي، وإبراز وعيها بذاتها يحدّد بموقفها الفكري عن العالم وعن نفسها، إذ المهم للمؤلف "**لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدّرجة الأولى ما الّذي يكونه العالم بالنّسبة للبطل وما الّذي يكونه هو بالنّسبة لنفسه ذاتها."**[2]، فوعي البطل بالعالم لا يهم أكثر من وعيه بذاته من خلال نظرته للعالم، فالعالم لا يهم البطل إن لم يستخلص منه ذاته.

يظهر وعي مباركة بالعالم، ذلك الوعي الّذي يجعل منها وجهة نظر، حين تقول:

"**البشر أصبحوا كلّهم مرضى، في مدينة مريضة، كنت أبكي.**

الطبيب بدل أن يخفِّف عنِّي، ظلَّ يدور حولي ويعبر جسدي، صعودًا ونزولًا بعينيه، كنت مدوَّرة كتفاحة مليئة بالماء. تمنَّيت حقيقة أن أدفن في بطنه سكّينًا.

العالم الّذي كان من حولي بدا لي تافهًا كلّيًا، ومجرمًا أيضًا في النّهاية، فتح عينيّ على خفاياه الدّفينة.

أنت سيّد إرادتك، وكنتُ أنا في عالم لم يكن لي."[3]

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص153.

[2] –ميخائيل باختين، شعرية دوستيويفسكي، ص67.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص156.

إنَّ استهزاء البطلة بالعالم حين قولها أنَّه تافه، بعد سردها لما يسببه لها من ألم، يدل على وعيها الكامل به، حتى استهزاءه بها هو ضرب من وعيها به لتقول:"**دخلت إلى مستشفى التّوليد في بنيّ سينا، بحمّى حادّة، وخرجت منه بلا لسان، كلهم ينادونني البكوشة، الخرساء، مع أنيّ، على الرّغم من مأساة الاغتصاب الّتي كنت أحملها على ظهري، كنت فرحة بمجيء حبيبتي زهرة، وحدها من يفهمني، كنت متأكدة أنَّ حضورها سيساعدني على صعوبات الحياة.**"[1]، استطاع المؤلف تكوين جو فني مؤثر للبطل، من خلاله يكتشف ذاته وعالمه فيظهر ذلك الوعي من خلال كلمته، "**فالبطل بالنّسبة للمؤلف لا (هو) ولا (أنا) بل (،أنت) الكاملة القيمة، أي (أنا) الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق، (أنت هنا)، البطل هو ذات للمخاطبة الحواريّة الجدية بعمق والحقيقة، وليس مجرد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابية أو فرضية استثنائية**"[2].

3.4/ زينا:

1.3.4/ وعيها بالذات:

تقول زينا: "**عزيزي نوفا لا أدري لماذا أفضّل الصمت مع نفسي على الحديث معك بصوت عالٍ. ربما احتجت إلى حالة خاصّة اخترق بها بياض الصمت، لا يفصلنا شيء الآن إلَّا هذا السّتار النّاعم ذو الملمس الحريري، كأنّنا في مسرحيّة يتماه فيها الجمهور بالممثّلين، ستار يشبه بخارًا دافئًا شيء يقرّبك ويبعدك أيضًا، ويمنحني إمكانيّة رؤيتك، داخل تراجيديّة فنّيّة لا علم لي لا ببدايتها ولا بخواتيمها، لم أكن مرتاحة كما كنت أنت يوم تخطّيت لأول مرة عتبة بيتك.**"[3]،

[1] –واسيني الأعرج نساء كازانوفا ، ص160.

[2] –ميخائيل باختين شعرية دوستويفسكي، ص89.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص218.

لو لم يكن هذا الخطاب في الفصل الروائي المعنون باسم زينا، لكان القارئ قد ربطه بالبطلة زينا، فإيديولوجيتها بارزة بمصطلحات تخصصها من دون باقي النّساء كقولها: **تراجيدية– مسرح– فن– ستار**، وهي المرأة الّتي تزوجها نوفا من عالم الأوبيرا، فكلمتها عن ذاتها، تصور إيديولوجيتها وموقفها الفكري، فلم يؤد الخطاب من المؤلف عنها، بل قدمت ما تملك من معلومات عن ذاتها بوصفها لما تعايشه الحاضر أمام نوفا، ثم ما كانت عليه أوّل مرة في حياة نوفا.

2.3.4/ وعيها بالعالم:

تقول زينا: "**أعرف الألم الّذي يمكن أن تشعر به امرأة حتى وهي غير مثقّفة، وغير مثقلة بالجرح الّذي ينفتح فجأة في جسدها، عندما تشعر أنَّ يد حبيبها أو زوجها أو الرجل الّذي في قلبها، تمتد نحو جسد آخر على مسافة خطوات منها، لا يفصل بينهما إلّا حائط يضخّم الصرخات أكثر ممّا يكتمها وتدرك بالفطرة أنَّ الأمر لا يعدو أن يكون مجرّد يد، يمكن للرجل أن يحكي ما يريده، أن يروي الخرافات الّتي يشتهي للتخفيف من تلك المرارة، ستظّل هي هي، ثقيلة وتعطي الإحساس بالعبث والرغبة في مغادرة الدّنيا بكاملها.**"[1]، يترك المؤلف التّعبير عن عالم النّساء للنساء، إذ زينا توجه خطابها هذا لنوفا عن نوع خاص من النّساء –المرأة الغير المثقفة– من وجهة نظرها هي على أساس أنها مثقفة، فلم يأت الخطاب على لسان لالة كبيرة المرأة الغير متعلمة ولا مباركة الخادمة، وهو ما يحيل القارئ إلى اعتقاد أنَّ البطلة هنا يصدر خطابها من وجهة نظرها وعلى لسانها بحرية واستقلالية، فحتى حين أراد التّعبير عن وجهة نظر المرأة بخصوص الرجل وهو مع الزوجة الأخرى، ترك الأمر للبطلة فهي من يحاكي الحدث وخطابها عن هذا العالم، سيكون منبثق من وعيها.

[1] –نفسه، ص221.

" أنت تدرك يا عزيزي نوفا أنَّه من بين كلّ نسائك، كنت أقلّهنّ تعبًا لك، وإرهاقًا ليس لأنّي رزينة، فأنا لست كذلك، (...)مشكلتك أنّك تشبه جميع أهل البلد في علاقتك بالمرأة، حيث يتساوى فيها المثقّف والأمّيّ، العاقل والمجنون، الغني والفقير، الخوف نفسه من الخوف الّذي نصدّقه، وننسى أنّنا نحن من خلقناه، المرأة الّتي تريد ليست أكثر من صورة لا وجود لها إلّا على تلك الصفحة الملساء والمسطَّحة، الّتي تخرجها، نرى الوجه، ثم تخفيها وتنسى مع الزّمن أين وضعتها لست أكثر من امرأة تسعدك في الفراش، لأنها لا تنام برفقتك إلّا بالشكل الّذي يجعل اللحظة جميلة ومدّوخة، شيء جميل تلوِّن به رحلاتك الكثيرة..."[1]، يلاحظ أنَّ البطلة تدرك جيدًا موقعها في مجتمعها، الّذي تعيه بشتى طبقاته من المثقّف والأمّيّ، العاقل والمجنون، الغني والفقير، فبعد إظهارها لوعيها بذاتها نسبةً لغيرها، وبالعالم خاصة حين تقارن المخاطَب بجميع أهل البلد، هي على دراية تامة بالعالم المحيط بها، حتى أحاسيسه "**كل شيء في فينا يدهش وجوه النّاس، محبّتهم، حبّهم للموسيقى وهذا المطر الدّافئ في هذا الفصل**"[2].

4.4/ ساري:

1.4.4/ وعيها بالذات:

تقول ساري: "**أنا ساراي بنت يوسف، بن داوود، بن يحيى، بن سليمان، من آل توات الّتي منحت لقبيلتنا الحياة بعد الحروب العنيفة، كانت معبرنا في البداية، قبل أن يستقر المقام فيها، فالصحراء كالعقرب، لدغتها قاتلة، وسمها دواء. لا أعرف بالضبط السّاعة الّتي سيتمّ فيها سماع ورؤية هذا الألم الّذي في داخلي، مع أنيّمن قلبي تمنّيت أن يظلّ بعيدًا، لأنَّ إثارة هذا الألم لم تعد تجدي**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص255.

[2] –نفسه، ص266.

نفعًان وأنَّ ما فعلته أنت معي، أو ما فعلته أنا فيك، أصبح بعيدًا ، وحده الرب من يستطيع أن يحكم عليه في نهاية الأيّام، المصائر مثبّتة"[1]، يأتي دور ساري للخطاب، لكن خطة المؤلف لم تتغير، إذ كل بطل من أبطال الرّواية يلقي خطابه على رجل مشلول طريح الفراش، وهو ما يتطلب من المتحدث الإفصاح عن ذاته بالتّعريف على نفسه أمام المرسَل إليه (لوط)، إلاّ أنَّ البطلة في دورها هذا على وعي بذاتها فتقدم نفسها، ولظروف صنعها المؤلف تتمثل في بعدها الجسدي عن المتحدث إليه، والتّوجه إليه بخطاب مسجل عبر آلة، يدفعها لإظهار وعيها بالاعِلم عن وقت عرض هذا التّسجيل، وهو نوع من اعتراف المؤلف باستقلالية البطل، وانسحابه من مشاركته في تقديم المعلومات.

تضيف البطلة في إبداء وعيها بذاتها "**أعرف أنّي أثرثر، وربما أقول ما لا يفيدك مطلقًا، أو ما تنتظره منيّ، لكنِّي أتكلَّم على سجيَّتي ولا أنتظر في النّهاية شيئا، فقط لتعرف أنَّ الوقت لم يمنحنا ما نشتهي، وأنَّ سرقة يوسف من بين يديَّ، وضعت بيني وبين صمتك المتواطئ خطًّا من نار مشتعلة، تشبه جحيم البراكين. في البدء كنت جميلًا. لم يكن هناك ما ينغَّص عليّ، أمر زوجاتك من نساء أخريات، لم يكن يهمّني إلّا قليلًا، لأنيّ كنت أعرف أنيّ الأقوى والأكثر قربًا إليك من نفسك.**"[2]

2.4.4/ وعيها بالعالم:

تقول ساري: "**كنت من توات، مركب العربان، وملتقى التّجارة وفضاء الخير والحبّ فقد اجتمع فيها العلم والعمارة، والولاية والدّيانة والرئاسة، وانتصبت بها الأسواق والصنائع، والتّجارة والبضائع، لا يستغني عنها الزاهد العابر نحو المدى**

[1] – واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص290/289.

[2] –نفسه، ص295.

وطريق الله، ألم يقل ابن خلدون عنها، إنّها حاضرة الخير وملتقى المدن ومعبر التّجّار، بعد أن تركوا، خطَّ السّوس ولاتا، ونهجوا الطريق إلى بلاد السّودان من أعالي توّات، جعلها ذلك محطَّة لالتقاء القوافل التّجاريّة القادمة من سجلماسة، والعائدة إليها من تومبكتوا وصحراء التّكرور."[1]

تتم خطابها هذا بقول عن ذاتها نسبة لمحيطها: "**هناك نبتّ حيث للتراب معنى، وللعواصف الرمليّة لغة. كان أهلي وما يزالون تجارًا كبارًا، يعرفون سرّ كلّ المعابر بعضه أعلنوا عنه، بينما البعض الآخر بقي في جعبة أسرارهم. ونظرًا لعمارة أسواق المدينة ورخصها وتنوّع منتجاتها، أصبحت مقصدًا لقوافل الحجيج أيضًا، المارَّة بالصحراء في طريقها إلى أرض الحجاز، فحجاج سجلماسة وتافيلالتّ وشنقيط كانوا يعرجون على أسواق توات، الّتي كان أغلبها تحت إشراف عائلتي مباشرة أو ملكًا لها لتجهيز قوافلهم لما تحتاج له من مؤونة قبل السّير طويلًا في رحلة الحجّ.**"[2]، يلاحظُ أنَّ كلمة البطلة عن العالم هي وصف دقيق لبلاد توات، فما كان من المؤلف إلا أن صنع ظرفا خاصا للبطلة، فجعل بلاد توات منبتها، وترك وعيها بالذات من يصور عالمها من خلال كلمتها، فلم تقتصر البطلة في تقديم عالمها المادي بل إنَّ وعيها بالعالم تجاوزه إلى الروحي، إذ تقول:"**تعلَّمت ممَّا يحيط بي الكثير، رجالنّا، عبيد عند أسيادهم، أسودٌ على ذويهم، يعيشون في يقينيّات قديمة، لم أعد فقط أكرهها ولكن أيضًا أحاربها، لدرجة أنَّ والدّي نبّهني يومًا:**

احذري، الاختلاف مع الشّخص يمرّ، مع المجموعة يمكن أن يصبح قاتلا.

[1] - واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص294.
[2] -نفسه، ص294.

قلت له: أنقذني من ذكورك، السّعيدين بصلوات الموت، هل سمعت جنونهم يومًا؟ مبارك أنت يا ربّ لم تجعلني لا وثنيًّا، ولا امرأة، ولا جاهلا.

بينما تقول المرأة في هذه الصلاة: مبارك أنت يا ربّ الّذي خلقتني بحسب مشيئتك، الباقي أتدبّر أمرهم بنفسي."[1]

استطاعت البطلة تصوير العالم الذّكوري الّذي تحياه ، من خلال الجنسانية الاجتماعية إذ يحتكم العالم هنا في التّمييز والطبقية إلى النّوعية الجنسيّة، لتصفو إلى المركزيّة الذّكورية وكأنّها تعبر بلسان **بيار بورديو** اتجاه الهيمنة الذّكورية في المجتمع "**إنَّ العالم الاجتماعي يبني الجسد واقعًا مجنسًا، ومؤتمنًا على مبادئ رؤية مجنَّسة. وينطبق هذا البرنامج الاجتماعي المدمج للإدراك عل كل الأشياء في العالم، وفي المقام الأول على الجسد نفسه في حقيقته البيولوجية، إنَّ البرنامج نفسه هو الّذي يبني الاختلاف بين الجنسين البيولوجيين وفق مبادئ رؤية أسطورية للعالم متجذّرة في العلاقة الاعتباطية لهيمنة الرجال على النّساء."[2]**

" تعرف يا لوط، الدّنيا حكمتها في أنّها قصيرة ولحظة الفرح فيها عابرة، لهذا عندما تأتي، فمن العبث تضييعها، لأنَّ الثّابت هو حزن الإنسان، ومأساته وليس فرحه"[3].

5.4/ روكينا:

1.5.4/ وعيها بالذات:

[1] – واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص296.

[2] –بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر د سلمان قعفراني، مراجعة ماهر ترميش، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009م، ص28.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص322–323.

تقول روكينا: "**أنا روكينا رقيّة، أو أمّ الخير، كما أرادني بابا أحمد، وكما حلم بي أن أكون، سيّدة كبيرة في علوم الدّين والفقه، تعلّم الذريّة صلاحًا وخيرًا، وتنمي أمّة الإسلام بأكبر عدد يرفعون راية الخير، الخلل لم يكن في الجوهر، ولكن في الرؤية، لما كبرت قليلًا ضحكت وأنا أبوس رأسه، يا بابا ذاك الزّمن راح مع أصحبه الّذين ملئوا وقتهم، امنحني فرصة أن أوثث زمني بطريقتي في الخير أيضًا، ربيتني على الطبية والتّفكير في الغير، ولن أكون إلّا كذلك سأجتهد لأكون طبيبة توليد، تقابل النّساء.**"[1] لم يشارك المؤلف بطلته في تقديم نفسها، بل ترك لها حريّة واستقلاليّة كاملة في التّعريف المباشر للذات، مستخدمة الضمير (أنا)، فصورتها هي كلمتها، لا كلمة المؤلف عنها، حتى أنها على وعي كامل بكل الألقاب المطلقة عليها وتعزز ذلك الوعي بقولها: "**عليلو الّذي ظلّ يناديني في الثّانويّة، بالاسم الّذي اختارته لي أمّي لكن مخفّفًا روكي، لدرجة أن التّصق بي، في الثّانويّة وخارجها، كان بتناسب مع شكل وجهي ولون شعري، إذ أنَّ بعضهم ظلّ يناديني بالفرنسيّة Poiles de carottes، نسيت بعدها اسم رقيّة الّذي سمّاني به والدّي تبرُّكًا بكلّ ما يمتّ للدين بصلة.**"[2]

2.5.4/ وعيها بالعالم:

تقول روكينا: "**تعرف أنّه في بلداننا جزء كبير من النّساء يمتن أثناء الحمل أو الوضع، مع تعقّد العصر، لم تعد الطرق التّقليديّة كافية، لن أفعل إلَّا ما علّمتني إياه من حق وخير وفضيلة.**"[3] يلاحظ من خلال هذا المقطع أنَّ روكينا تملك وعيًا بالعالم، لكن بالعودة إلى ما صرحت به عن ذاتها قبل هذا الخطاب

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص349.

[2] –نفسه ، ص350.

[3] –نفسه، ص349.

مباشرة، يتضح أن ذلك الوعي الذاتي مرتبط بوعيها بالعالم، إذ كوَّنت الوعي الأوّل من خلال الوعي الثّاني، وهو ما يؤكد أنَّ وعي البطل بالعالم هو دافع للوعي بالذات.

" **يوم العقيقة عندما رأيته في حجرك سخرت كثيرًا من سخافة الأقدار الّتي يصنعها البشر لأنفسهم ويؤمنون بها، إلى أن ينتهوا بالدّفاع عنها كحقيقة، يظنونها تدوم وهي مجرد عبث لحماية حالة الضعف.**"[1]، تواصل البطلة إبداء وعيها بالعالم حين تستهزئ بما يقوم به البشر حماية منهم لحالة الضعف الّتي يعيشونها، ولم يكن هذا الوعي به وليد فراغ، بل هو استنتاج من واقع معاش كان فيه الآخر (الموجَه إليه الخطاب) نموذجًا.

6.4/ كابي:

1.6.4/ وعيه بالذات:

يتحدث كابي: "**والآن يا سيّدي كازانوفا؟ هل عرفتني؟ أنا كابي، أو كابي الّذي يعجب الكثيرين بنغمة اسمه الأوروبيَّة، لكنَّهم لا يعرفون أنَّه مختصر كبُّول، اللقيط بالعربي الفصيح، اللقيط الّذي خلق في الشارع ويظلّ فيه حتى الموت، الفرخ بلغتنا القاسية، أصبحنا وحيدين الآن أنا وأنت لا شيء يفصل بيننا إلَّا الموت الّذي، احتلّ جسدك، وأسكته أخيرًا، وذاكرة هربت منها، ولكنّها أدركتك في نهاية المسافة وأنت تستعد للرحيل، الفرق الكبير بيني وبينك بسيط، هو أنّي أعرف كل شيء عنك، بينما أنت لا تعرف شيئًا عنّي(...)**"[2]

[1] -واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص380.

[2] -نفسه، ص409-410.

لم يختلف عكاشة(كابي) عن سابقيه، الّذين افتتحوا فصولهم بالتّعريف بأنفسهم، ليضيف في مقطع آخر، تظهر فيه كلمته المعبرة عن قمة وعيه بذاته فيقول:

"**هل تعرف يا كازانوفا أنَّ ميما مباركة لم تكن حاملًا بزهرة الّتي أحبذتها من كلّ قلبها واشتهت مجيئها إلى الدّنيا، ولكن بطفل صغير سيتشرّد طويلًا، قبل أن يعود إلى حضنها دون أن تعرف؟ كنت تعرف أنَّ المولود ذكر، لكنَّك أخفيت كلّ شيء عنها، هل سألتّ عن مصير ذلك الطفل الصغير أين هو؟ أليس ابنك؟ هو الآن أمامك، عكاشة، كبّول منارة سيتي.**"[1] يضيف إلى القصة تفاصيل أكثر تظهر وعيه:"**في ابن سينا، وُلِدتُ بقيصريَّة، في مصلحة الولادات الطارئة، لم تترك يدّ لالّة كبيرة إلَّا وقت الوضع، بكلّ محيطك الثّقيل، لم تجد من يسير معك في جريمة قتل موصوفة، لا تترك وراءها أيّ أثر، موتها ينهي مشكلتين، مباركة والاغتصاب، والكبّول الّذي واجهتك به ذات صباح، وهو من صلبك، أحد الأطباء قال سرِّيًّا بالحرف الواحد للالّة كبيرة: أخاف الله وأخاف من نفسي، صحيح أنَّ سيدّي لوط ساعدني على الوظيفة لكنّني لا أستطع أن أقتل مولودًا حيًّا في الدّنيا، يا كازانوفا نفوس يصعب شراؤها(...)**"[2]، فكلمة البطل عن ذاته دقيقة لأحداث وقعت قبل ولادته وهو ما يوضح الدّراية الكاملة لذاته، بغض النّظر عن مورد هذه المعلومات الهائلة.

"**عمو خلدون تعرفني مثل الجرذ لا خيار لي في هذا البرد، ماذا أفعل؟ من المخبزة إلى بيع الصحف، إلى السّخرة وخدمة النّاس طوال النّهار، مقابل ملّيمات، خير من لا شيء، كابي، خذ لي الخبز للكوشة، كاب شوف لي تاكسي، كابي**

[1] - واسيني الأعرج، نساء كازانوفا،ص 214.
[2] -نفسه، ص415.

اشتري لي شويّة خضر وفواكه، مرّ عليّ على الواحدة، رافقني عند الطبيب، كابي خذ لي هذا الطرد للبريد ووو. وينتهي اليوم في الركض والجري، لولا توسّطك ما وظّفني، مدير مخابز كازانوفا، في المخبزة ."[1]

من خلال هذا المقطع يتأكد لنا أنَّ البطل على وعي بذاته، وكلمته هي من تحدده، وبطلنا يقدم لنا صورة عن حياته اليومية بوعيه الخاص، فهو هنا ليس ذلك النّموذج المقتدى به الّذي لا يشبهه أحد، بل هو من عامة النّاس، وهو يعي طبقته وحالتّه في عالمه، واسيني لا يصور لنا كابي بل كابي يصور ذاته بوعيه، لـ" **نرى أمامنا لا الشّخص الّذي هو عليه بل الكيفية الّتي يعي بها ذاته**"[2]، ومنه قد حاك المؤلف خطة فنية بارعة حول الكلمة، أي كلمة! كلمة البطل، فما كان منه (المؤلف) إلَّا أن يقدم جوًا يستنطق به بطله، ليلقي إلينا موقعه في عالمه، بكلمته، أي بوعيه الذاتي، يصور المؤلف مشهدًا أمام البطل كتحفيز لكلمته "**الجرذ الكبير الّذي أطل برأسه من حفرة قنوات صرف المياه، أخرج رأسه أكثر من مرَّة، ثم عاد بسرعة خوفًا من كثرة الأرجل المتزاحمة الّتي كانت تذهب وتجيء...**"[3]، إنَّ هذه الصورة المقدمة من المؤلف، لم تكن اعتباطًا ولم تقدم من أجلها هي، بل من ورائها خطة استنطاق للبطل، لتكون كلمة المؤلف مساوية لكلمة البطل تحاوره، وتلهمه في إدراك ذاته "**أقل من الجرذان نحن في منارة سيتي يا عمي خلدون، نكبر في الشارع وننتهي فيه**"[4].

من خلال هذا الملفوظ يتضح أنَّ المؤلف يستميل بطله الموجود في استقلالية وحرية ليقدم الأخير وجهة نظره، لترى المؤلف في موقع أستاذ يقدم صورة

[1] –واسيني الأعرج نساء كازانوفا ، ص16

[2] –ميخائيل باختين، شعرية دويستويفسكي، ص69.

[3] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص17.

[4] –نفسه، ص17.

لتلاميذه بغية التّعبير عنها، وكلٌ يملي وجهة نظره عنها بوعيه الذاتي حسب إيديولوجيته، وبتلمسنا خطاب كابي يتضح لنا أنَّه على دراية ووعي كامل بموقعه الّذي وضعه فيه المؤلف، والّذي من خلاله يعي اللّا إنجازية، الّتي يحيا فيها، لكن الأهم إن كان هذا البطل يحمل داخله التّمرد وروح التّغيير أم أنَّه يستسلم.

يبدأ التّمرد من البطل حين إبراز ذاته وتقديم وعيه أمام وعي الآخر، وهو يحاول فرض كلمته بين الكلمات الغيرية، "**للموت رائحة يا عمي خلدون، يجب أن تصدّقني لأنَّ الّذين يقرؤون جريدة الغاشي يعرفون ذلك جيّدًا، أنت كنت أستاذًا جامعيًا في قسمي اللّغات والتّرجمة، تعرف كلّ لغات العالم من العربيّة إلى الفرنسيّة والإيطاليّة، إلى اليونانية إلى اللاتينيّة، إلى الإسبانيّة والألمانيّة، والفارسيّة والعبريّة والتّركيّة أيضًا لا أدري كيف فعلت لتتعلّم كلّ هذه اللّغات، لكن تنقصك لغة الشارع، لغة الغاشي، لأنَّك يا عمي خلدون غرقت في الكتب، أعرف أنَّك ستقول، الفلوس يعلّم باباه النّقب؟**"[1].

البطل يلقي كلمته وهو يعي مقامها، فعلى الرغم من أنَّه يدركه، وعلى الرغم من تنبُئه بما سيقال عنه إلَّا أنَّه يدلي بكلمته، فحواره مع هذا الإنسان المثقف(خلدّون) كان من عمل المؤلف، إذ إنَّ خطته كانت من أجل إظهار البطل من الدّاخل بوعيه وتمرده، أي يدفعه ليرى نفسه من الدّاخل، وهو ما أسفر على حركة أولية ضدّ الاستسلام، والتّسليم بالذّات، فدور المؤلف هو جعل الواقع كله كعنصر من عناصر وعي البطل فلا يترك لنفسه أي حكم جوهري مهما كان حجمه، ولهذا الخطاب دافع بفلسفة عميقة من المؤلف جعلت–وعي البطل– يتكون من يومياته، ولمّا أراد أن يضع سطرًا تحت صنف من المثقفين الّذين يعيشون خارج هموم الجماهير، ويعيشون في برجهم العاجي، قرر أن يقيم حواره مع بطله في ذلك،

[1] –واسيني الأعرج نساء كازانوفا ، ص20.

فما كان منه إلّا أن يضع بطله في الموقع الّذي يتحتم فيه عليه أن يصرح بوجهة نظره، والّتي تمثلت في نقد لهذا الصنف من خلال العملية الحواريّة الّتي أسفرت على إبراز البطل لحكم مبني عن وجهة نظره بوعيه الذّاتي.

2.6.4/ وعيه بالعالم:

يقول كابي: "**ماذا بقي في منارة سيتي، يا عمّي مسعود؟ لا شيء، أنت دخلتها في وقت مبكر، بعد أن تركت جنوب الجوع وراءك، لا شيء، سوى عصابات السّوء والقتل والمخدِّرات، الّذين سيتحوّلون إلى بارونات مخدّرات ومهلوسات، وأسلحة وكحول وسجائر، قبل أن طمعوا في الحكم، يدفعون بعدها بالبلاد إلى الهاوية، لا أنتظر الشيء الكثير يا عمّي مسعود من هذه الحالة(...)سمعت من بعض الأطبّاء والّذين يقومون بالتّشريح الجثث أنَّ دود منارة سيتي، من الصلابة والجوع، أنَّه بعد مدّة قصيرة لا يترك أيّ شيء**"[1].

" **عانقني الكثيرون من أنصار أبو ذات النّطاقين، وضحك منيّ الكثيرون أيضًا، سمعت بعض وشوشاتهم الكثيرة، تعرف وعلاه سمّاوه كابي؟ يعني الكبّول يعني الفرخ.**"[2]، رأينا أنّ كابي على وعي كامل بذاته، حين يحدّد مفهوم لقبه، كما أنَّه بهذا الخطاب يفيدنا بوعيه للعالم إزاء لقبه هذا الشائع بين الجماهير، فـ"**الخطاب الّذي يكونه البطل حول نفسه يتكون من الخطابات الّتي يكونها الآخرون حوله: إنَّه يتكلم ويفكر من خلال الآخر. ومن هنا تتداخل أصوات متناقضة وأحكام ووجهات نظر متنوعة على فم واحد**"[3]

---

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص403.

[2] –نفسه، ص433.

[3] –مجموعة من الكتاب، نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير، تر ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنّشر، ط1، 1989م، ص111.

"معك حقّ يا عمّي صالح. ماذا تخسر البلاد بموت كابي؟ لا شيء، ستستمرّ وكأنَّ شيئًا لم يكن."[1]

تحقيقًا لقول باختين المذكور سابقًا الوعي بالعالم من أجل الوعي بالذات، يلاحظ أن كابي يعي ذاته من خلال وعيه بالعالم، فهو يعي اللّاقيمة له في عالمه، ووعيه بالعلم هذا، يفرض وعيه بذاته.

إنَّ علاقة المؤلف بالبطل في الفن الروائي من منظور النّقد التّقليدي، هو أنَّ هذا الأخير ليس سوى أداة لإبراز وعي المؤلف وتعبيره عن كينونته الخاصّة، لذلك كانت السّلطة التّامة والكاملة للمؤلف، الّذي يعتبر البطل صورة موضوعية تؤدى بها الكلمة، وبملاحظة النّماذج المقدمة يتضح أنَّ هذا يتعارض والرّواية الحواريّة الّتي تعدّ "**ملتقى أساليب متعدّدة، والكاتب يقوم بدور المنظم لأنَّه يحاور بين اللّغات لكي يعبر من خلال صورة اللّغة وليس من خلال اللّغة ذاتها عن تصوره**"[2]، فلم تنف الرّواية الحواريّة فعالية المؤلف ودوره في العمل الروائي، بل يبرز في "**إفساح المجال أمام كل واحدة من وجهات النّظر المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوتها وإلى أقصى مداها ولتبلغ أقصى درجات الإقناع**"[3]، بهذا يكون المؤلف قد أدى إبداعا فنيا صعبا وعظيما مقارنة بالمؤلف في الرّواية التّقليدية، فطالما كان دور المؤلف اتجاه بطله في الرّواية المنولوجية الكشف والوصف والاستخلاص للواقع الحياتي الخاص به، أي العمل على الإجابة عن سؤال من يكون هذا البطل؟، بينما في الرّواية الدّيالوجية، البطل وجهة نظر تتم بالكشف عن "**المحصلة النّهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته، إنَّه في نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول**

[1] –واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص441.

[2] –حميد لحمداني، أسلوبية الرّواية مدخل نظري، ص72.

[3] –ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص98.

عالمه"[1]، ومنه لا لتشيء البطل، لأنَّ الرّواية الحواريّة قد فصلت بين المؤلف وبطله، إذ خطة المؤلف هي خطة حول الكلمة، وبما أنَّ البطل حاملها، فيمكن الحكم له بالحرية والاستقلالية الحركية داخل الرّواية، ليكون المطور الذّاتي لنفسه، وباعتباره ليس عنصرًا جامدًا فإنَّ المؤلف يقصّ بنية عمله معه، فـ"**كلمة المؤلف تقف وجهًا لوجه أمام كلمة البطل الكاملة القيمة والنّقية تمامًا**"[2]، ومن هنا يكون المؤلف قد ولج عالم الحواريّة متخطيا الرّواية المنولوجية الّتي تنفي الوعي عن غيره، بل وتجعل من الرّواية حاملة لوعي ذات اتجاه واحد " **فالرّواية المونولوجيّة لا تقدم رؤية للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشّخصيات، وإنَّما تعكس رؤية خاصّة بمؤلفها، على نقيض الرّواية البوليفونيّة الّتي تقدم رؤية متعدّدة للعالم، مرتبطة باختلاف أنماط ورؤى الشّخصيات، وما يسود بينها من علائق حواريّة. وبسبب هيمنة رؤية المؤلف، فإنَّ الرّواية المونولجيّة لا تعرف أفكار الغير وآراء الشّخصيات بوصفها مادة للتشخيص الأدبيّ، إنَّ كل ما هو أيديولوجي يتقسم في هذه الرّواية إلى نمطين: نمط الأفكار اليقينية والصّائبة، ومثل هذه الأفكار، لا يجري التّعبير عنها، بل يجري تأكيدها وتثمينها.**"[3].

بما أنَّ الوعي بالذات وبالعالم عند البطل يخص الكلمة، فإنَّه كان بالإمكان أن يكون البحث في ذلك تتمة للفصل السّابق من العمل (صورة اللّغة)، لكننا ارتأينا أن نجعله جزء من هذا الفصل حتّى يوضح أهمية التّقنيات السّردية المعتمدة من المؤلف كحيل في العمل على ارتحال المعنى في الرّواية الحواريّة، إذ إنَّ البطل هنا يتمتع بالحرية والاستقلالية في تكوين أفكاره، ولا يمكن تكوّن المعاني لديه إلَّا بتعرضه لعالمه ولذاته، فيمكننا تصور ثبات المعنى لدى البطل بوعيه لو أنَّ العمل

[1] –ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص67.

[2] –نفسه ، ص80.

[3] – محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص101.

الرّوائي اكتفى بمكان واحد، وشخصية واحدة، وخطية زمن متتابعة، بيد أنَّ الرّواية الحواريّة قد عمدت التّعدّدية والتّفاعل لا في اللّغة وحسب، بل أيضا في جميع آليات السّرد، ومنه فإنَّ وعي البطل بذاته الآن ليس هو ذاته بعد الخوض في معارك الحياة من مآسي وأفراح مختلفة، لتجد وعي بطلنا كابي مثلًا بذاته في بداية السّرد يحصّله معنى معين يتمثل في (أنا المشرد)، فيعبر بوعيه عن ذاته: "**تكبر في الشارع وننتهي فيه**"[1]، وهي نتاج ما خطّه له المؤلف من حدود يعيشها، لكن ذاك الوعي يتغير ويتحرك حين إدراكه من أنا؟ (أنا ابن كازانوفا) ويثبت وعيه بذلك حين يأتي على لسانه: "**ماذا سيكتبون على شهادة قبري؟ عكاشة، الكبّول؟ كابي؟ ابن من؟ ابن مباركة ولوط**"[2] بعد أحداث متعدّدة، في أماكن مختلفة، وأزمنة متفاعلة، فالوعي الأوّل مكوَّن في مقهى أمام رجل غريب وفي بداية الأحداث، والثّاني في بيت الوالد أمام (لوط) –المتسبب في غياب الوعي الكامل لدى الشّخصية– بعد كشف الأحداث المتتالية لحقائق مغايرة، فالرّواية الحواريّة بكل تقنياتها بما فيها وعي أبطالها، تشتغل على إيديولوجية معينة، تحصل حين توظيف الصراع بين إيديولوجيات متعدّدة ومختلفة، ولا يتم ذلك إلَّا بوعي البطل الكامل لذاته ولعالمه، ليتأكد أنَّ الوعي عبارة عن رؤية تحمل موقفا فكريا ومعنى معينًا يرتحل عبر التّعدّدية باختلاف أشكالها.

[1] -واسيني الأعرج نساء كزانوفا، ص17.
[2] -نفسه، ص436.

خاتمة

وفي الختام الّذي نتمناه أن يكون مسكًا لهذه الدّراسة، الّتي سعت إلى ملامسة حركية المعنى وتعدّده داخل المتن الروائي الحواري، عبر نموذجها المنتخب ("رواية نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج)، نخلص إلى جملة من النّتائج، نذكر أهمها:

1_يَعتبر ميخائيل باختين الرواية مسرح الفنون، بها يحصل التلاقح وتجتمع الأجناس التعبيرية الأدبية وغير الأدبية، فهي النص المنفتح القابل لحمل مضامين فكرية مختلفة لأكثر من وجهة نظر، بأساليب ولغات مختلفة، مما ينفي عنها الحواجز التعبيرية ويساهم في تعالق النصوص وتأثرها فيما بينها، فهي أقرب الفنون التعبيرية تشخيصًا للواقع الاجتماعي، لتكون بذلك الأصدق تعبيرًا عنه، وتخلل الأجناس التعبيرية هو صورة واقعية للإيديولوجيات والطبقات الاجتماعية المختلفة، وبهذا تكون الأجناس المتخللة في رواية نساء كازانوفا عامل تأثير مهم في بنائها على مستوى أسلوبيتها، كما هو الحال مع الدور المهم للرواية في تأثيرها على هذه الأجناس بإعادة خلقها والمحافظة عليها، وإذا اعتبرنا تعدد الأصوات من تعدد الأساليب هو ميزة أولية في الرواية الحوارية، فإنَّ تعدد الأجناس يقتضي تعدد الأساليب لذلك هو ضرب مهم للحوارية، ومرونة هذه الأساليب للأجناس المتخللة في الرواية ولغتها الخاصة هو ما يصور التعدد اللساني الذي يميز الرواية الحوارية.

2_الرواية عمل فني أدبي يعتمد اللغة، والرواية الحوارية تخص المتكلم والكلمة، لتعتبر الكلمة عينة إيديولوجية تجعل من حاملها منتج إيديولوجي، ثم يرى باختين أن الكلمة هي تعبير عن لغة اجتماعية تحتاج آليات لتفريدها تفريدًا اجتماعيًا، وهو ما طبقه واسيني الأعرج في رواية نساء كازانوفا، بتوظيفه كل هذه الآليات والمتمثلة في: (الحوار الخالص الصريح، التهجين، تعالق اللغات والملفوظات والتي تكون عبر "الأسلبة، والتنويع، والمحاكاة الساخرة"). وبذلك أخذت

الكلمة في هذه الرواية أهمية خاصة في إظهار التعدد الإيديولوجي والعلاقات الاجتماعية المختلفة، إذ جعلتها محور الحوارية.

3_تتميز الرواية الحوارية بسمة التعدد، وهو ما ظهر جليا في كل فصول رواية نساء كازانوفا، من خلال تعدد الشخصيات، تعدد الرواة، تعدد الكلام والأساليب بين الشّخصيات.

4_يعتبر وعي المؤلف وإيديولوجيته في الكتابة الروائية حسب باختين جزء مكون للعمل الأدبي، لينفي عليه السلطة التامة التي كان ينالها أناء الرواية التقليدية، فالرواية الحوارية ساوت بين أسلوبه وأسلوب مجموعته، وهو ما نلمسه في في رواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج، إذ تساوت أصوات الشخصيات بأساليبها مع صوته وأسلوبه.

5_لم تكن الحوارية حكرًا على الغرب إذ تلقاها العرب فأجادوا التوغل بالبحث فيها لنجد محمد برادة وحميد لحمداني على رأس قائمة النقاد العرب الذين أولوها أهمية في بحوثهم ودراستهم، كما تبناها المبدعون الروائيون في أعمالهم، ورواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج التي نشرت في أكثر من بلد مثال لذلك.

6_لعل عنوان الرسالة يحيل القارئ إلى انفتاح النص على النصوص الأخرى، وبذلك ارتحال المعنى من نص إلى نص آخر عبر الأنساق والسياق، لذلك يفترض وجود أكثر من نموذج للدراسة، بينما في الحقيقة فكرة ارتحالات المعنى في الرواية الواحدة رأيناه الأقرب لتصوير الرواية الحوارية، فمفهوم الارتحال يقتضي التعدد والحركة والانتقال، وهي ميزات اهتمت الرواية الحوارية بتبنيها، إضافة إلى التشخيص الأدبي للواقع الاجتماعي، الذي يتطلب تصويره (الاختلاف والتعددية)، عكس الرواية التقليدية التي اكتفت براوي واحد، وأسلوب واحد، ولغة واحدة، وإن قلنا

تعدد المعنى في الرواية، فإننا نقصد حركته من شخصية لأخرى ومن مكان لآخر ومن زمن إلى زمن آخر أي التوقف عند المعنى ضمن التصور اللساني الاجتماعي واللسانيات التداولية، لذلك يرى ميخائيل باختين في كتابه شعرية ديستويفسكي أنَّ "الحقائق يجري إدراكها بطرائق مختلفة" وهو ما حاولنا تبيينه من خلال الفصل الثالث بالحيل التي يمكن للمؤلف اعتمادها في ذلك، فقد برزت هذه الحيل عند واسيني الأعرج في روايته نساء كازانوفا من خلال التفاعل الزمني، تعدد الشخصيات وألقابها، المكان كفضاء، تعدد المعاني عند البطل بين وعيه بالعالم ووعيه بالذات.

7_رسم واسيني الأعرج في روايته (نساء كازانوفا) عملا حواريا بأشكال الوعي الذاتي والوعي بالعالم، وصورا كثيرة للغة مشيدة بطرائق حوارية، كما عمد أجناس تعبيرية أدبية وغير أدبية، ليسمو هذا العمل الأدبي إلى مقام الحوارية، وبحديثنا عن هذه الرواية، كان لزامًا علينا التوقف عند كسره الطابوهات فيها، باستعماله ألفاظًا سوقية كان بإمكانه تعويضها بمفردات لغوية محسّنة كأن يقول (عاهرة، خصيتين...)، ولعل استعماله هذه الألفاظ بصيغها السوقية، على لسان شخصيات من الطبقة الدنيا في المجتمع هو ذاته تشخيص للواقع الاجتماعي.

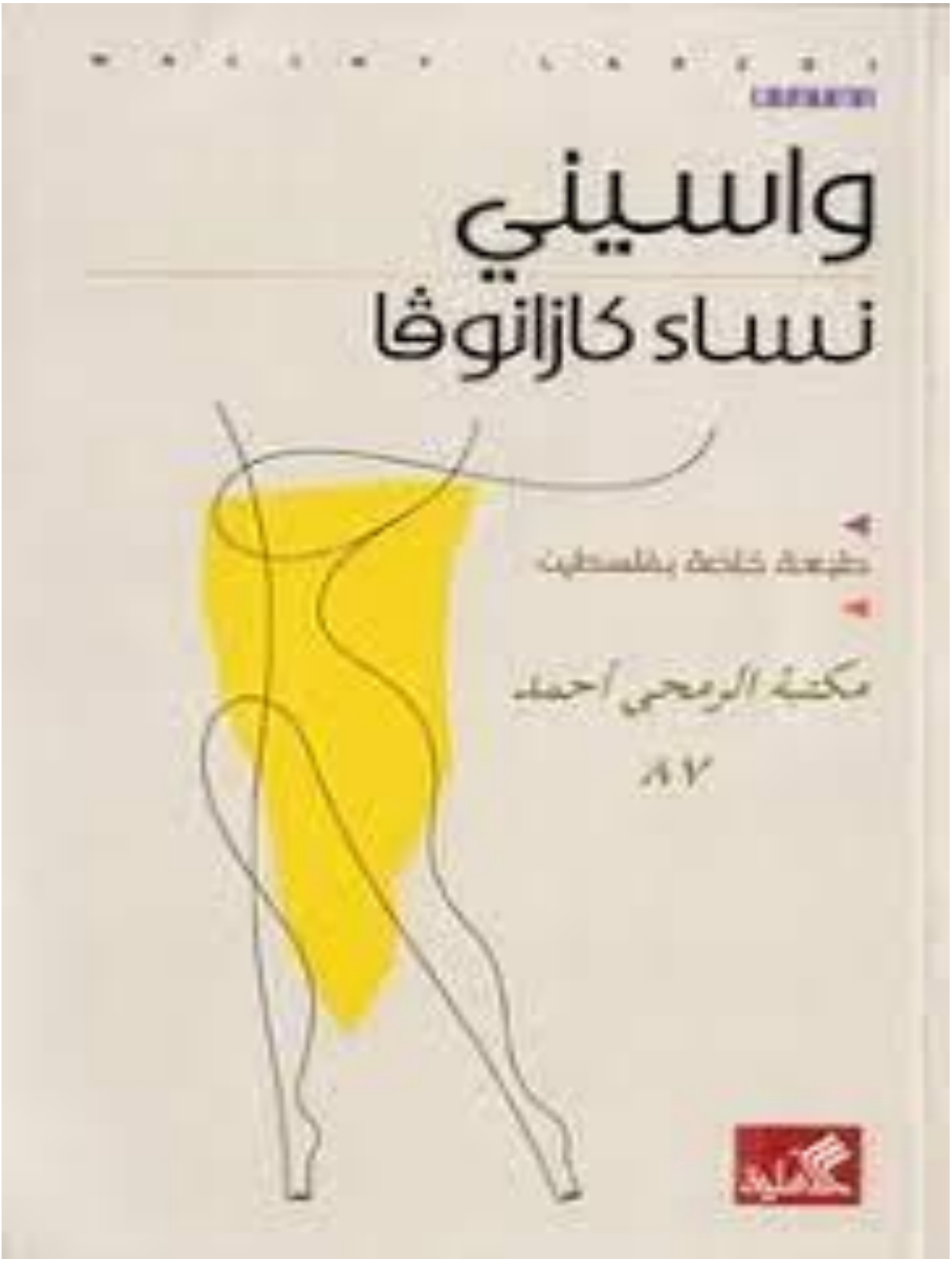
كما يحسن بنا أن ننوه في ملاحظة قصيرة إلى نقطة مهمة في ترتيب أحداث الرواية لعلها كبوة فارس منه، ألا وهي حين تقديم شخصية روكينا على أنها آخر زوجات كازانوفا والتي جاءت بعد رحيل مباركة وساري وزينا قد أنجبت طفلا باسم (يونس)، وبحديثها عنه للوط في الصفحة 383: "أدخلناه في أكبر المدارس والجامعات الأمريكية، وعندما عاد بعد سنوات التكوين، كان مدركًا لما عليه فعله، اشتغل في المحاسبة البنكيَّة في شركة عالمية معروفة... رفض أن يكون رئيسًا لكنه

قبل بإدارة المركز الماليّ..."، يدفع الوصف الطويل ليونس القارئ إلى تكوين صورة زمنية عن يونس بدراسته في الجامعات والمعاهد، واشتغاله في مناصبة مختلفة.

في حين أنَّ الزوجة الثانية لكزانوفا (مباركة) أنجبت طفلا باسم عكاشة والملقب بكابي، ويأتي على لسان الممرضة شافية في آخر أحداث الرواية بعد وفاة لوط أنَّ سنه لم يتجاوز الست عشرة بعد، بحديثها عن يوم ولادته في الصفحة 418: "أنا سأرويها كما حدثت منذ ستّ عشرة سنة"، وهو ما يتنافى مع، تتابع الأحداث الرئيسية للرواية، ليُفترض أن يكون يونس أقل سنا من عكاشة الذي يبلغ من العمر ست عشرة سنة إلَّا أنه قدِّم بأحداث وصفات ترفض السن المطلوب للشخصية.

في الأخير وبعد طرحنا ما أمكن الوصول إليه، ولو أنَّ الرضا التام لدى من يكتب يقارب العدم، فإننا نرجوا التوفيق من الله عز وجل في بلوغنا مبتغانا من هذا البحث، وإن لم يحصل فيكفينا أجر المجتهد، وإن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله وحده، ونسأل الله العافية والحمد لله ربي العالمين.

ملاحق



رواية نساء كازانوفا

C A Z A N O V A´S W O M E N

رواية



نساء كازانوڤا

رواية **نساء كازانوڤا** بارووديا parodie تهكّميّة مضادّة لألف ليلة وليلة، تتحوّل إلى تراجيديا بكلّ تفاصيلها. سيّدات المجتمع، نساء كازانوڤا، الشهرزادات الأربع والخادمة: **لالّة كبيرة، لالّة زينا، لالّة روكينا، لالّة ساراي، ومباركة**، يواجهن شهريارًا بلا أنياب ولا سلطة فعليّة أو رمزيّة، بعد أن سرقت الجلطة الدماغيّة كلّ قوّته الجسديّة وسلطانه، ولم يبق أمامه إلّا انتظارُ الموت، وبعضُ الأنفاس الأخيرة الّتي يحاول خلالها أن يجد مدخلًا للمسامحة مع نسائه، علّهنّ يغفرن له ما ارتكبه ضدّهنّ من قسوة. لا يريد أن يموت قبل أن ينجز هذه المهمّة. لكنّ ما كان اعتذارًا تقليديًا عاديًا تحوّل إلى محاكمةٍ حقيقيّة رأى فيها كازانوفا المآسي الّتي كان من ورائها، من خلال مرايا الحكايات. العلاقة، الّتي تأسّست مع شهريار على الهيمنة والجريمة، ستستمرّ مع كازانوڤا من خلال انقلاب جوهريّ في الأدوار. تصبح النساء في موقع القرار والمحاكمة، إذ تتقمّص كلّ واحدة دور شهرزاد في الحكي لتقول أسرارها الدفينة بلا خوف على حياتها، فقوّة الشرّ أصبحت في حالة احتضار، وكازانوڤا أصبح نمرًا من ورق. لكنّ كابي، الّذي لم يحسب أحد حسابه، يملك أوراقًا أخرى أكثر خطورة على مصير كازانوڤا الّذي رفض الاعتراف به ابنًا له، وضحيّةً من ضحاياه. يتحوّل نصّ **نساء كازانوڤا**، في الأخير، إلى استعارة قاسية عن السلطة المتهالكة، وبارووديا فاضحة عن عالم ينهار بعنف، وبلا رحمة، وحالةً لقيطةً وبلا توصيفٍ تنشأ، داخل رمادها، كلّ عناصر الفتنة والفرقة وبذور الموت والخسارات القادمة.

ISBN 978-9957-39-155-3
9 789957 391553

مكتبة الرمحي أحمد

@ktabpdf تيليجرام

الأهلية
الأردن، عمّان، وسط البلد، بناية 12، وبناية 34
ص.ب 7855 هاتف 00962 6 4638688
فاكس 00962 6 4657445 ◆ منشورات 2017
الغلاف: 00962 7 95297109

رواية نساء كازانوفا

ملخص البحث

الملخص بالعربية:

تناول البحث واقع المعنى بين التّعددية والثّبات في الرّواية الحواريّة العربيّة المعاصرة من خلال رواية نساء كازانوفا أنموذجًا، إذ إنَّ الرّواية الحواريّة تسعى لتصوير الواقع الاجتماعي إلى حد بعيد، وهو ما يتوافق وتعدد المعاني، فكانت الدراسة محاولة في التّحليل السوسيونصي المبني على أفكار وطروحات ميخائيل باختين في سوسيولوجيا النّص الروائي، وكذا اللسانيات التّداولية الّتي كانت من أسس انطلاق البناء لنظريته.

فجاء البحث في مقدمة، ومدخل يمثّل الجزء النظري للرواية الحواريّة من الغرب إلى العرب، وكذا أهم المفاهيم المتعلقة بالمعنى، وثلاثة فصول، ثم خاتمة وملاحق، أما الفصلين الأوّلين أكثر ما يهدف إليه كل منهما هو التّحليل والإثبات لمدى إمكانية إطلاق صفة الحواريّة على الرّواية المنتخبة كأنموذج ومدى تطبيق فكرة الحواريّة لباختين عليها من خلال صورة اللّغة، والأجناس المتخللة، وكذا البعد الحركي للمعنى في الأنموذج، ليشمل الفصل الثّالث أهمّ التّقنيات السّردية من (تفاعل زماني، ومكان، وشخصية من خلال الأسماء المتعدّدة، ووعيه لذاتها ولعالمها) الّتي تمكّن المؤلف من خلالها تحصيل المعنى متحرك ومتعدد داخل الرّواية.

لتضم الخاتمة أهم ما تمّ الوصول إليه من نتائج ولعل أهمها أنَّ ارتحالات المعنى هو الوجه الثّاني للحوارية في الرّواية الاجتماعية الديالوجية، فالمعنى متحرك طالما كانت وجهات النظر مختلفة، وصورة اللّغة وآليات السّرد في النّص الروائي متعدّدة .

الكلمات المفتاحية: الحواريّة، تخلل الأجناس، صورة اللّغة، ارتحالات المعنى.

The conclusion includes the most important results that have been reached, and perhaps the most important of them is that the meaning shifts is the second aspect of dialogue in the dialectical social novel.

Keywords: dialogue, interpenetration of races, image of language, metaphors of meaning.

ترجمة: د.العشمي عائشة، جامعة يحي فارس المدية

Abstract in English:

The research deals with the reality of meaning between pluralism and constancy in the contemporary Arabic dialogical novel through the novel of Casanova women as a model, as the dialogical novel seeks to portray the social reality largely, which is compatible with the multiplicity of meanings. In the sociology of the fictional text, as well as pragmatic linguistics, which were among the foundations for the construction of his theory.

The research starts with an introduction, and a preface that represents the theoretical part of the dialogical novel from theWestern and Arabic point of view, as well as the most important concepts related to meaning, and three chapters, then a conclusion and appendices. The two chapters deal with the extent to which Bakhtin's idea of dialogue is applied to it through the image of language, the interspersed genres, as well as the kinetic dimension of meaning in the model, so that the third chapter includes the most important narrative techniques (interaction of time, place, and personality through multiple names, and awareness of itself and its world) through which the author was able to obtain Moving meaningand multiple within the novel.

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

المصادر والمراجع:

1.واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، رواية عربية ، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، خاصة بفلسطين، ط3، 2017م.

المراجع:

العربية:

1.إبراهيم أحمد شعلان، الشعب المصري في أمثاله العامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1972.

2.إبراهيم البدوي، فن الخطابة، دار المحجة البيضاء، ط3، 2008م.

3.ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010م، ص137

4.ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (أنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

5.أبو خلدون ساطع الحصري، في اللغة والأدب وعلاقتهما بالقومية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1985م.

6.أبي عبد الله محمد بن إسماعيل ابن ابراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، مجلد1، البشرى ، كراتشي، باكستان، دط، 1433هـ/2016م.

7.أبي عبد الله محمد بن إسماعيل ابن ابراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، مجلد2، دار التّأصيل، مركز البحوث وتقنية المعلومات، نصر، القاهرة، ط1، 1433هـ/2016م،

8.أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي (مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996م.

9.أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.

10.ادريس قصوري، أسلوبية الرواية، (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق)، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2008م.

11.انطوان القوال، فن الخطابة، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

12.أنور المرتجي، ميخائيل باختين الناقد الحواري، مجموعة مقالات مترجمة، منشورات زاوية، الرباط، دط، 2009.

13.باديس فوغالي باديس، التّجربة القصصية النسوية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

14.بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009م.

15.التّلي بن الشيخ، منطلقات التّفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1990.

16.جميل حمداوي، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية –جبل العلم– لأحمد مخلوفي)، صحيفة المثقف، ط1، 2016م.

17.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

18.حسين حسين خالد، في نظرية العنوان، التّكوين للطباعة والنشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2007م.

29.حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مكتبة الأدب المغربي، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

20.حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا-من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي-المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

21.حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

22.خليفة بوجادي، في اللسانيات التّداولية (مقاربة بين التّداولية والشعر دراسة تطبيقية)، بيت الحكمة، ط1، 2012م.

23.سعد عبد العزيز مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، دار الآفات الجديدة، بيروت، لبنان، دط، 1985م.

24.سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

25.سعيدة خلايلية، الإيديولوجي والفني (مقاربة بنيوية تكوينية)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، دط، 2014.

26.صلاح الدين صلاح حسنين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، دت.

27.عبد البديع عبد الله، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990م.

28.عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، دت.

29.عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار ابن حزم، بيروت لبنان، ط1، 2003م.

30.عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

31.عبد المجيد حسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014م.

32.عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن (منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م.

33.علي عبد الرؤوف، مدن العرب في رواياتهم، مدارات للأبحاث والنشر، مصر، ط1، 2017م.

34.علي عبد الفتاح كنعان، الإعلام والمجتمع، دار اليازوري، عمان الأردن، دط، 2014م.

35.علي محمد الشريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، دط، 1985م.

36.عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م.

37.فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

38.محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

39.محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي (التّعدد اللغوي والبوليفوني)، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2016م.

40.محمد رضا المظفر، المنطق، دار التّعارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط3، 2006م.

41.محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002م.

42.محمد عبد الله عنان، دولة الغسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م،1417هـ.

43.محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005م.

44.محمد عزَّام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1996م.

45.محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، دط،2001م.

46.محمود نديم الطبقلجي، التّواصل الثقافي في الأعمال الدولية، غيداء للنشر والطباعة، دط،2012م.

47.وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1997م.

48.يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط3، 2010م.

المترجمة:

1.بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر د سلمان قعفراني، مراجعة ماهر ترميش، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009م.

2.تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، دار فارس للنشر والتّوزيع، عمان بيروت، ط2، 1996م.

3.تيفان ساميورت، التّناص ذاكرة الأدب، تر نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م.

4.جان بول سارتر، الوجودية مذّهب إنساني، تر عبد المنعم الحفني، دار نشر مكتبة الحياة، لبنان، ط1، 1994م.

5.جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

6.رولان بارث، هسهسة اللغة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999م.

7.فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط1، 2013م.

8.مجموعة من الكتاب، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التّبئير، تر ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، 1989م.

9.ميخائيل باختين أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، دط، 1990م.

10.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

11.ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ط1، 1988م.

12.ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، تر جميل نصيف التّركيني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

13.ميشيل زيرافا، الرواية ضمن الأدب والأنواع الأدبية، تر طاهر حجار، دار طلاس للدراسات، دمشق، ط1، 1985م.

14.ميلان كونديرا، فن الرواية، تر بدر الدبن عروكدي، الأهالي للتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1999م.

المعاجم والموسوعات:

1.ابن جني، الخصائص، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، ج1، 2003م/1424هـ.

2.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، حرف الهاء، مادة هجن، ج15، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م.

3.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مج7. ط1، جديدة ومنقحة، 2000م.

4.أبي نصر إسماعيل بن حمَّاد الجوهري، الصحاح، حرف الهاء، مادة هجن، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009.

5.أحمد أمين، قاموس العادات والتّقاليد والتّعابير المصرية، طبع لجنة التّأليف والتّرجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط،1953م.

6.مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2005م.

7.مجموعة من المؤلفين، معجم السرديّات، إشراف محمد القاضي، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010م.

8.مجموعة مؤلفين (نخبة من الأساتذة اللاهوتيين)، قاموس الكتاب المقدس، باب (س)، شركة compubrail، دط، دت.

9.محمد التّونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ/1990م.

10.محمد بوزاوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية، الجزائر، دط، 2009م.

الأجنبية:

1.casanova and the Italian taste.journal.july2008.dol.10.2139/SSRN.1702198.

2.oxford advanced learners dictionary .of current english.a s horndy. sixth edition edited by sqlly wehmeier phonetics editor michael ashby. oxford university paress.

الرسائل الجامعية:

1.حسن مهدي، التّجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة لنماذج مختارة)، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر02، 2019م-2020م.

2.جوادي هنية، صورة المكان ودلالتّه في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، أدب جزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة،2013/2012.

3.مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة وهران، الجزائر ،2014/2013.

4.وهيبة بوطغان، البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، أدب عربي، جامعة المسيلة، الجزائر،2009/2008م.

المقالات:

1.أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، الكويت، مجلة عالم الفكر، مج16،ع3، 1985م.

2.دوالي بلخير، البعد الدلالي السردي للشخصيات الروائية في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة الآداب واللغات، مج3، ع01،2015/06/11.

3.رشيد وديجي، التّعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين التّجليات والدلالة، مجلة تبين، مج01، ع02، 2019/8/29.

4.سمية عكاشة حمزة المتولي، التّشكل النَّحويّ في النّص الإعلامي وأثره في اللّغة العربية والهوية الوطنية والقضايا الثقافية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، مج6، ع35، ، الإسكندرية مصر، دت.

5.عاشة العشمي، تحاقل الفنون واسنراتيجيات التّخييل في الأدب التّفاعلي، مجلة المدونة، مج08، ع02، 30 جوان 2021م.

6.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد240. ديسمبر 1998م.

7.محمد بوعزة، التّعدد اللغوي أشكاله وصيغه، مجلة البيان، الكويت، ع318، يناير1997م.

8.مروة يوسف الصياد، الشوكة الرنانة وقدرتها على ضبط ترددات الجسم البشري، مج علوم وفنون الموسيقى، كلية التّربية الموسيقية، مجلد 38 يناير،2018م.

9.مسعود ناهلية، التّعدد اللغوي في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، مج02، ع07، 2014/09/01م.

10.مسعود ناهلية، اللغة في النص الروائي المعاصر بين التّهجين والابتذال، مجلة مقابسات في اللغة والأدب، مج02، ع02، 2020/12/02م.

11.محمد وهابي، مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، جدة، ج54، م14، شوال 1425هـ-ديسمبر2004م.

الفهرس

الفهرس

المقدمة.....05

مدخل.....13

1/ الرواية الحوارية من الغرب إلى العرب.....14

1.1/ من الغرب.....14

2.1/ إلى العرب.....18

2/ المعنى.....21

1.2/ أنواع المعنى.....22

1.1.2/ المعنى الأساسي أو الأول أو المركزي.....22

2.1.2/ المعنى الإضافي.....22

1.2.1.2/ المعنى الأسلوبي.....23

2.2.1.2/ المعنى النفسي.....24

3.2.1.2/ المعنى الإيحائي.....25

4.2.1.2/ المعنى النسبي.....26

2.2/ المعنى والمؤثرات الخارجية.....27

2.3/ المعنى والسياق.....28

الفصل الأول:تخلل الأجناس التّعبيريّة.....30

1/ التاريخية.....33

2/ الترسل.....41

3/ الفلسفة.....44

4/ التراث الديني.....46

1.4/ النصوص من الكتب السموية.....47

1.1.4/ القرآن الكريم.....47

2.1.4/ سفر التكوين.....48

2.4/ خطابات وقصص.....50

1.2.4/ من القرآن الكريم.....50

2.2.4/ من السيرة النبوية.....52

3.4/ توظيف الفكر الديني.....58

5/ الحكم والأقوال المأثورة.....61

6/ الخطبة.....68

7/ القصائد والأغاني.....71

8/ النصوص المتصلة بالإعلام.....75

1.8/ الجرائد.....75

2.8/ الآلة.....77

3.8/ اللافتات.....70

9/ النصوص المتصلة بالميدان العلمي.....81

الفصل الثاني: صورة اللغة (طرائق تشييدها).....85

1/ الحوار الخالص الصريح.....86

2/ التهجين.....94

3/تعالق اللغات والملفوظات.....118

1.3/ الأسلبة.....118

2.3/ التنويع.....121

3.3/ الباروديا (المحاكاة الساخرة).....124

1.3.3/ المحاكاة الساخرة لأسلوب الغير.....124

2.3.3/ طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي.....126

3.3.3/ طريقة في الرؤيا.....126

4.3.3/ طريقة في التفكير.....127

5.3.3/ طريقة في الكلام.....128

6.3.3/ المحاكاة السّاخرة للمبادئ والأسس.....129

7.3.3/ المحاكاة السّاخرة التّهكميّة.....129

الفصل الثالث: حيل الكاتب في ارتحالات المعنى داخل الرواية الحوارية132

1/ تفاعل الزمن وترتيبه.....132

1.1/ الزمن والمعنى في الرواية.....135

2/ الشخصية.....143

1.2/ كابي.....145

2.2/ روكينا.....147

3.2/ مباركة.....149

4.2/ لالة كبيرة.....150

5.2/ زينا.....152

6.2/ ساري.....153

7.2/ كازانوفا.....154

3/ الفضاء المكاني وعلاقته بالشخصية.....159

1.3/ الأماكن المفتوحة.....161

1.1.3/ المدينة.....162

2.3/ الأماكن المغلقة.....165

1.2.3/ بيت خلوة لاغراند تيراس.....165

4/ المنظورات المتعددة لوعي البطل بذاته وبعالمه.....169

1.4/ لالة كبيرة.....171

1.1.4/ وعيها بالذات.....171

2.1.4/ وعيها بالعالم.....173

2.4/ مباركة.....175

1.2.4/ وعيها بالذات.....175

2.2.4/ وعيها بالعالم.....177

3.4/ زينا.....179

1.3.4/ وعيها بالذات.....179

2.3.4/ وعيها بالعالم.....180

4.4/ ساري.....181

1.4.4/ وعيها بالذات.....181

2.4.4/ وعيها بالعالم.....182

5.4/ روكينا.....184

1.5.4/ وعيها بالذات.....184

2.5.4/ وعيها بالعالم.....185

6.4/ كابي.....186

1.6.4/ وعيه بالذات.....186

2.6.4/ وعيه بالعالم.....190

خاتمة.....195

ملاحق.....200

رواية نساء كازانوفا.....201

ملخص البحث.....203

قائمة المصادر والمراجع.....207

الفهرس.....218