الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
في تخصص نقد أدبي معاصر
بعنوان:

الرواية العربية الحديثة بين التقليد والتجديد
رواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج ـأنموذجًا ـ

إعداد الطالبة :
فايزة جباري

تحت إشراف:
أ.دكتور: محمد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د.محمد موسوني	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د.محمد بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د.محمد ملياني	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د.محمد بن سعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 01	عضوا
أ.د.هواري بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 01	عضوا
أ.د.عبد الرحمن بغداد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي–مغنية	عضوا

العام الجامعي:1442–1443هـ/2021–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا

إِنَّكَ أَنتَ اَلْعَلِيمُ اَلْحَكِيمُ ﴾

صدق الله العظيم

الآية (31) من سورة البقرة

كلمة شكر وتقدير

من باب الإعتراف بالجميل والاقرار بالحق نتقدَّم

بتشكراتنا وتحياتنا الخالصة إلى من مدَّ لنا يد المساعدة

من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل.

ونخصُّ بالذكر الأستاذ المشرف "د.محمد بلقاسم "

وجميع الأساتذة الكرام الذين أشرفوا على دراستنا

من بداية مشوارنا الجامعي.

فايزة جباري

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على خير خلق الله سيدنا محمد

صلى الله عليه وسلَّم.

وبعد

إلى التي تتذكَّرني في صلاتها بالدُّعاء وأعجز عن ردِّ

جميلها إلى الصدر الحنون والقلب العطوف

"أُمِّي الحبيبة"

إلى من منحني أسمى معاني النصح والتوجيه العزيز

الغالي "والدي الكريم "

وإلى جميع أفراد العائلة كل واحد باسمه وإلى كل

من ساعدني في إنجاز المذكرة.

وإلى كل من ساعدوني خلال المشوار الجامعي.

فايزة جباري

مقدمـــة

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعـــــد:

لقد ارتقى الخطاب الروائي العربي في العصر الحديث، بناء على تطور الفكر الثقافي العربي، هذا التطور الحاصل أعطى ميزة للخطاب الروائي العربي الجديد، شهد على إثره العصر الحديث تحولات كبرى، أهمها الاتصال المباشر بتيارات النقد الغربي عن طريق القراءة الواعية ونقل ما يجري في الساحة النقدية الغربية إلى النقد العربي.

إن نشأة الرواية في الأدب العربي ترتبط ارتباطا مباشرا بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية في العالم العربي، تأثرت بالرواية الغربية بشكل كبير والحقيقة أن تأثر عدد كبير من الأدباء العرب بعد اتصالهم بالأدباء الغربيين، كان رائدهم الأول رفاعة الطهطاوي. عالج الكثير من الكتاب والرواة العرب في العصر الحديث هذا الجانب في عدة أبحاث، عن طريق المثاقفة الحاصلة في المنظومة العربية في مجال الكتابات الروائية الحديثة التي حققها الكتاب العرب، كرواية مصرع أحلام مريم الوديعة ورواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج، وثلاثية نجيب محفوظ ومحاولات أخرى لعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الحميد جودة السحار ومحمد عبد الحليم عبد الله دون أن ننسى رواية زينب لمحمد حسين هيكل، وكتابات روائية أخرى عديدة تبوَّأت مكانة مرموقة لدى القراء العرب.

إن تطور الرواية الجزائرية المعاصرة اليوم، يعد تجربة أدبية رائدة، لها حضور إيجابي بإمتياز، منذ عهد التأسيس الفعلي للرواية الجزائرية إلى يومنا هذا، فبدت ترصد الواقع وتصور أحداثه ،حيث ارتقى بفضلها الأدب الجزائري وصارت نتاجه الفكري والأدبي يجابه العديد من مظاهر الحداثة والمعاصرة فأضحى الإبداع السردي الجزائري يتسم بمظهر التجديد نظرا لما شهده من انفتاح وتطور خصوصا في فترة السبعينات، هذه التغييرات قد خلقت نوعا من التنافس الفكري لدى الأدباء الجزائريين في ذلك الوقت، مما أدى إلى تعدد النماذج الأدبية فكانت النتيجة إبداعات وكتابات سردية جسَّدت نهج الابداع وراحت تخوض وتجدد تجربتها الفنية، هذه التجربة الروائية التي مثلت مرحلة هامة من مراحل الكتابة الروائية في بلادنا، فتعددت

الأعمال الفنية: كرواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة وكتابات الطاهر وطار "اللاز والزلزال" وكتابات واسيني الأعرج في "رمل الماية" ورواية ذاكرة الماء وطوق الياسمين ورواية "نساء كازانوفا" هذه الروايات التي سارت نهج الابداع بالمعنى الجاد للكلمة.

وفي شأن آخر يتعلَّق بأصالة هذا الفن الروائي الذي أصبح يضاهي العديد من الأصناف السردية الروائية العربية وغير العربية،فصار يعرِّف بأصالته وتراثه، يرتسم صورة تجمع بين ما هو موروث وبين ما هو جديد وعصري، ليأتي دور العديد من وسائل الاتصال وتكنولوجيات الحديثة التي زادت من علو شأن الرواية الجزائرية، هذه المستجدات العصرية التي ساهمت هي الأخرى في تسامي وتنامي أفكار الأديب الجزائري، نحو سبل أخرى سواء في المجال الثقافي أوالسياسي أو الاجتماعي او حتى الاقتصادي، لهذا فالرواية الجزائرية اليوم تعالج قضايا العصر من واقع الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها من القضايا التي يطرحها كل أديب في عمله الروائي.

وفي هذا الصدد جاء اختياري لهذه الدراسة الموسومة: **"الرواية العربية الحديثة بين التقليد والتجديد –رواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج أنموذجا"**، ولعل من أهم الدواعي التي قادتني إلى اختيار هذا الموضوع هو حبي للاطلاع والمعرفة في مجال التأليف الروائي العربي المعاصر وبالخصوص السرد الروائي الجزائري لعلي أساهم من قريب في تقديم ما توصل إليه الخطاب الروائي الجزائري الجديد، لذا ارتأيت إلا أن أبحث في هذا الموضوع مستخلصة أسباب موضوعية وذاتية كالآتي:

فكانت الأسباب الموضوعية وعلى ضوء ما إعتمدناه من مقاربات منهجية يتجلى دورها في عمليات الوصف والتحليل والاستقراء والمقارنة، فإن غالبية هذه المقاربة شملت على البحث عن المزيد من الدراسات حول الرواية الجزائرية من الجانب التطبيقي مع إبراز دور التيار المعاصر في العمل على التجديد في الرواية الجزائرية الذي يجمع بين الموروث والأصالة والمعاصرة وكذلك إيضاح دور النقد الحديث في التفوق في بعض الدراسات خاصة المتعلقة بهذا الجانب.

أما بالنسبة للأسباب الذاتية: لذا عملت على اختياري لهذا الموضوع ورغبةً مني للعمل على الاطلاع إلى ما توصلت إليه الدراسات الحديثة في التجديد لأساليب الخطاب الروائي المعاصر، وبالتالي فقد ابتنى

الطرح أو الأشكال لديَّ استنادا للتجربة الروائية التي مثَّلت مرحلة متقدمة، إذ غدا الكتاب إلى البحث عن محاولات تحقق أصالتها ونوعيتها، لهذا فإني اطرح عدة أسئلة حول المنهجية الجديدة لكتابة الرواية العربية الحديثة والمعاصرة بصفة عامة والأساليب السردية الجديدة في الرواية الجزائرية بالخصوص، فهل استطاعت الرواية العربية الجزائرية أن تجدد في أنماطها السردية؟ وما هي ملامح التقليد والتجديد المميزة لها؟ وهل هناك مناهج انتهجتها الرواية العربية الجزائرية في مسارها التجديدي؟ وما هي أبرز ميزاتها من خلال دراسة نموذج روائي جزائري جديد؟

وأما الخطة التي سطرتها للبحث محاولة مني عرض تصور مبدئي حيث بدأت: **بمقدمة:** ذكرت فيها أهم دوافع اختياري للموضوع والأهداف المسطرة لهذا الموضوع وبعدها: **مدخل تمهيدي:** تضمن مبحثين: المبحث الأول: تطرقت فيه للرواية العربية الحديثة بين النشأة والتطور وكشفتُ في لمحة موجزة عن نشوء الرواية العربية وتطرقت في المبحث الثاني لتطور الرواية العربية الحديثة في المشرق العربي ثم في المغرب العربي وبعدها عرضت قضايا الرواية العربية الحديثة بين التقليد والتجديد في شطرين القضايا التقليدية والقضايا التجديدية ليتسنى للقارئ إدراك إشكالية قضايا الرواية العربية بصنفيها.

والفصل الأول تعرضت فيه أولا: لنشأة الرواية الجزائرية حيث ألمحتُ في دراسة موجزة للرواية الجزائرية في عقد الثورة التحريرية ثم للتحولات السياسية والفكرية التي طرأت على الرواية الجزائرية عبر مسارها التطوري، وانتقلت بعدها للمبحث الثاني: الذي تضمن تطور الرواية الجزائرية الحديثة من خلال ذكري لأهم ميزات الكتابة الروائية العربية الجزائرية الحديثة ثم لتطور الكتابات الروائية الجزائرية في مرحلة السبعينات إلى فترة التسعينات.

فأما **الفصل الثاني:** والذي تضمن دراسة فنية للرواية النموذج: رواية "نساء كازانوفا" للروائي واسيني الأعرج في ثلاثة مباحث: فأما المبحث الأول: فابتدأت فيه بالتطرق لقراءة عامة حول الإبداع الروائي الجديد "نساء كازانوفا" ثم المبحث الثاني: تعرضت فيه للخصائص الفنية للرواية من ناحية العتبات النصية كدراسة للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية وتطرقت أيضا لوصف عام لصورة الغلاف، ثم دراسة حول بناء الأحداث في الرواية ثم باشرت بحثي هذا بدراسة شاملة حول الشخصيات من ناحية التعريف بكل الجوانب

في النص الروائي وتوزيع أدوارها داخل المتن، ثم تعرضت للخاصية الثالثة وهي التعريف بالمكان ودراسة خواص الزمان في الرواية.

وأما **الفصل الثالث**: فخصَّصته لأهم التحولات البنائية التي طرأت على النص الروائي: إذ شمل المبحث الأول جانبا من البناء النصي للرواية من ناحية الخواص النصية من جانب التجديد ثم انتقلت إلى دراسة تقنيات السرد في الرواية وخصوصيته كعنصر هام في البحث، كما تطرقت فيه لوظائف الراوي أو السارد في الرواية وأهم مكونات البنية السردية وآلياتها وأنماطها داخل أغوار النص الروائي. وتطرقت لثنائية الثابت والمتغير بعرض مجمل التغيرات والثوابت من جانب إدراج أمثلة من النص السردي حول هذا العنصر لأنتقل لأخر عنصر وهو حوصلة لمظاهر الرواية الجزائرية المعاصرة.

أمّا **الفصل الرابع**: فتعرضت فيه لدراسة ملامح التقليد والتجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة والذي تضمن خواص التجديد في الرواية الأنموذج "نساء كازانوفا لواسيني الأعرج". فأوردت في المبحث الأول: منهج واسيني الأعرج في الرواية من حيث المؤثرات مع تحديد المنهج المتبع في كتابته للرواية، والمبحث الثاني: خصّصته لملامح التقليد من خلال عرض مختصر لبعض مظاهر التقليد في الرواية ثم أوردت خمسة ملامح للتجديد في الرواية تشكل هذه الملامح كالأتي:

1- توظيف الأسطورة في الرواية.
2- التجريب الروائي وتيار الوعي.
3- البناء النصي في الرواية.
4- بناء الشخصية في الرواية.
5- التقنيات الجمالية في الرواية (العتبات النصية).

أمّا المبحث الثالث فتضمّن آفاق التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة التي عملت على دور المساهمة في رقي الكتابة الروائية الجزائرية، فكانت للتقنيات والوسائط الحديثة دور بارز في التجديد والتغيير لأنماط السرد في الرواية الجزائرية، لذلك تعد الترجمة من بين أبرز هذه التقنيات في العمل على التجديد والتغيير، كما كان لدور التأليف الأكاديمي مسار متجدد لما له من علاقة مع الغرب.

وتظهر تقنية أخرى ساهمت في التجديد هي المثاقفة الحضارية التي أثرت بشكل كبير في التأليف الأدبي وخاصّة الروائي، ولا يكتمل دور التقنيات فقط إلا بفضل الوسائط الحضارية الحديثة التي كانت العامل الأساسي في اكتمال هذا الدور، فنجد أن الصحافة ودور النشر وتطور وسائل الاتصال ساهمت في ظهور هذه الآفاق، كما كان للغة العربية تأثيرا واضحا في البحوث العلمية، ونصل إلى إسهام المعلوماتية وتقنياتها الحضارية في العمل على التجديد في الكتابة السردية والتحصيل العلمي.

و**خاتمة**: ضمنتها أهم النتائج المتوصل إليها، أما عن **المنهج المتبع** في البحث فقد لجأت إلى المنهج الوصفي التحليلي إضافة إلى المنهج التاريخي حسب ما تتطلبه أفكار البحث، وعرضت في الأخير **مكتبة البحث** المعتمد عليها في هذه الدراسة، وختمت البحث بمجموعة من **الملاحق**:

الملحق 1: نبذة عن "حياة الروائي واسيني الأعرج".

الملحق 2: آليات التجديد في الأعمال الفنية الروائية للواسيني الأعرج

الملحق 3: من أقوال الروائي واسيني الأعرج حول "آفاق الرواية الجزائرية".

فايزة جباري تلمسان في: الأحد 14جوان2020/ الموافق ل: 22شوال 1441هـ

مدخل تمهيدي

مدخل تمهيدي

نشأة وتطور الرواية العربية الحديثة

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية الحديثة

1- لمحة عن نشوء الرواية العربية الحديثة

2- الرواية العربية المعاصرة.

المبحث الثاني: تطور الرواية العربية الحديثة

1- لمحة عن تطور الرواية العربية الحديثة.

2- قضايا الرواية العربية الحديثة بين التقليد والتجديد.

المبحث الأوّل: نشأة الرواية العربية الحديثة

1- لمحة عن نشوء الرواية العربية الحديثة:

يعد فنُّ الرواية العربية فنٌ أصِيلٌ بذاته فهو في الظَّاهر ذلك الفنُّ الذي يلتمس دقَّة التصوير والتعبير الفني للواقع ويُعرَّفُ أيضاً بذلك النوع النثري الأدبي الذي يقدَّم للقارئ بأسلوب مشوِّقٍ وسلِسٍ يضفي عليه تلك اللمسة التراثية، والثقافية التي تُعبِّر عن العديد من التقاليد والعادات النابعة من عمق المجتمع العربي، وأصبح اليوم قضية هامة تُطرح في عدّة ملتقيات أدبية وفكرية وحتى غربية، بل إنَّه صَار يشمُلُ ذلك التأثُّرُ المباشر بمعالم الرواية الغربية، وتحديداً بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.

هذا الفن الذي استطاع أن يرسم لنفسه طريقه في ظل قوام أدبي يتعلق الأمر بأصالة هذا الفن الأدبي وعراقته، لا يعني ذلك أن هذه المضاهاة للآداب الغربية تنفي وجود إرهاصات في أدبنا العربي، الحافل بأشكال روائية خاصّة به والمليء بالأحداث والمناسبات التي شهدها تاريخ حضارتنا العربية، فكان لها حضور قوي إلى يومنا هذا، كالحكايات والسير الشعبية وقصص العذريين في العصر الجاهلي والقصص الديني والفلسفي في صدر الإسلام والمقامات العربية... وقبل الولوج في حديثي عن بدايات نشوء الرواية العربية استوقفتني إشكاليات عن بدايات ظهور شكل الرواية قبل أن تصل إلى ما وصلت إليه اليوم باسم

" ا لرواية العربية المعاصرة".

ففي العصر الجاهلي كان الفضل للعرب أن بزغت بواكير الفن القصصي وأشكاله وما إن بدى شيوع الأخبار التي يروونها فيما بينهم والمواضيع التي كانت تتناقل بين الألسنة آنذاك حول الحروب بين القبائل أو ما يعرف بالأساطير القديمة، إلا وتباين شكل هذا الفن ونما[1]

[1]-ينظر: سالم المعوش "صورة الغرب في الرواية العربية" مؤسسة الرحاب الحديثة – الطبعة 1 –بيروت–لبنان 1998 ص100

وحين ظهر الإسلام ونزل القرآن الكريم على خاتم الأنبياء والمرسلين مُحَمَّد ﷺ، تطوّرت اللّغة العربية ونمت أساليبها وتكوّنت وتعدّدت أضربُها فصارت تستمدُّ موضوعاته من تعاليم هذا الدّينِ الجديد من قصص الأنبياء وَسِيرهم، وقصّة الإسراءِ والمِعراج[1].

فتطور القصّة بعد ظهور الإسلام، كان مرده الأساس هو اهتمام القرآن باللّغة العربية اهتماما بالغاً، ما مكَّنها أن تتبؤ وتحتلّ مرتبة راقية بين مجمل اللّغاتِ.

وحديثنا عن اللغة العربية حديث شيّقٌ، نجول به في أعماق أصولنا العربية، لما في ذلك من معانٍ تُكسبُ القارئَ مُتعةً تُوحي بتلكَ القداسة التي مفادها أنَّ اللُّغة العربية لغة القُرآن الكريم والدّين الإسلامي إذ أضحت «بعد نزول القرآن لغة مقدّسة استطاعت في ظرف وجيز أن توحّد عدّةَ قبائل بفضلِ حمولتها الدينيةِ الجديدةِ»[2]

والملاحظ أن الكثير من الثقافات قد تأثّرت تأثّرا مباشرا بفصاحة لغة القرآن فراح الكُتَّاب في تلك المرحلة يستلهمون من هذه اللّغة المقدّسة، القواعد الأساسية عن طريقِ التَّدوينِ إذ عُدَّت:« مرحلةً أساسيةً في حياة اللُّغة العربية، إذ نقلها من مرحلة اللاّعلم إلى مرحلة العلم بما تعنيه لفظة العلم من قواعد نحوية وتركيبية وصرفية ودلاليةٍ...فغدت تخضع لنفس النظام الذي يخضع إليه أيّ موضوعٍ علميٍ آخر وقد فُرِض على اللُّغةِ في زمنِ التّدوينِ نِظاما صارِماً وَدقيقاً كانت فيه الصَّنعة تزاحم السَّليقة والفِطرَةَ بسبب الخوفِ من تفشّي اللَّحنِ فِي مجتمعٍ أصبحَ العربُ فيه أقلّيةً ضئيلةً...»[3]

وبعد أن ظهر الإسلام في شبه الجزيرة العربية وانتشر، جاء العصر الأموي الذي حظي بالقصَّة جانبا يسيرا فكان «القصاص يمزجون قصصهم بالحديث عن الرسل والأنبياء والأمم الدائرة كما كانوا يمزجونه بآي الذكر الحكيم وأحاديث الرسول عليه السلام»[4].

---

[1]– ينظر: المرجع السابق ص100–101

[2]– عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة" الطبعة الأولى–عالم الكتب الحديث 2014 ص15

[3]– عبد المجيد الحسيب: نفس المرجع ص16

[4]–شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في النثر العربي" دار المعارف–ط9–مكتبة الدراسات الأدبية–19–ص76

كما بلغت القصَّة في العصر العبَّاسي قسطاً وافراً من الاهتمام من قبل الكُتّاب والأدباء، فراحوا يترجمون قصصهم الأعجمية إلى اللُّغة العربية أشهرُها:

- قصَّة "كليلة ودمنة" لعبد الله بن المقفع التي تعدُّ الاطلالة الأولى التي فتحت أفاقاً واسعة في مجال التّأليف والتَّرجمة إلى القصص العربي فصارت نموذجاً يحتذى به عند العديد من الكُتَّاب والأدباء وبالأخصِّ في مجال الدراسات الفلسفية والأدبية في تلك الفترة[1].
- كما برزت قصص أخرى كانت نافذة للإبداع الأدبي كقصص "ألف ليلة وليلة" ذات الأصل الفارسي[2].

نرومُ فنُطلُّ على الابداع الفنيّ العربي في مجال القصِّ، فنجِدُ ذلك الزّخمَ الكبيرَ من الأعمالِ القصصيةِ التي لا تُعدُّ ولا تُحصى منها القصص الذاتية المؤلّفة عن العرب أنفسهم:

- كالبخلاء للجاحظ.
- التوابع والزَّوابع لابن شهيد الأندلسي.
- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

كما لا ننسى فنُّ المقامة الذي ترك بصماته واضحةً عبر مساراتٍ مديدة عُدَّت أولى انطلاقة لفنِّ القصَّة العربيةِ.

إذ يذهبُ أحد النقاد بوصفه المقامة بأنّها في: «معمارها الفنِّي كانت الصِّلة بين القصَّة العربية القديمة والحديثة وحاول القاصُّون أن يسلكوا طريقةَ المقاماتِ فِي صياغةِ آثارِهم»[3]،فالمقامة في هذا الوصف نجدها توثّقُ الصِّلةَ بين نمطين من القِصَّةِ العربية، النمطُ الأوَّلُ هو القصّةُ القديمةُ والنَّمطُ الثَّاني هو القصّةُ الحديثة وأدرج من خلالِ هذهِ الصِّلَةَ أُسلوبُ كُلِّ أديبٍ، فأصبحَ لفنِّ المقامةِ صياغةٌ بنائيةٌ ذاتيةٌ أقربَ إلى القصَّةِ العرَبيَّةِ الحديثةِ يتميَّز بها كل أديبٍ عن غيرِهِ[4].

---

[1]– ينظر: شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في مصر" ص122–123

[2] – ينظر: سالم المعوش "صورة الغرب في الرواية العربية" ص79

[3] – سالم المعوش "صورة الغرب في الرواية العربية" ص103

[4] - ينظر: سالم المعوش: نفس المرجع ص 103

فمنذُ أن ظهرَ السَّرد العربيُّ بشتَّى فُنونه النَّثرية بدْءاً بالمقامة ثمَّ الأقصوصة ثم القصَّة القصيرة فالرِّواية إلا وظهرت معه قضاياه السَّردية التي أثارت جدلاً واسعاً، ما فتىء أن جُعِلَت منه دراسة طُرِحت كقضية هامَّة: «في الفكر الأدبي العربي، والتي لاتزالُ تُثيرُ الاهتمام، قضية نشأةِ الرواية العربيةَ»[1]

هذه القضية التي تعدُّ من أبرزِ قضايا الفكر العربي، يمكن اعتبارها وليدة «حقبة جديدة في التَّاريخِ العربي الحديثِ» [2] تداولها الدَّارسون العرب وغير العرب، فكان يُنظرُ لها كطرحٍ ذو بعدٍ تراثي أصيلٍ.

فنشوء الرواية العربية كقضيّة تحاول رصد والوقوف أمام تلك التَّحوُّلات التي طرأت على شكل ومضمون الرِّوايةِ العربية خلال فتراتٍ متعاقبةٍ من الزَّمنِ، لذا فقد تضافرتِ الجهود في انتهاجِ مساراتٍ جديدة لدراسة مثل هذه القضايا، خاصَّة وأنَّهم أمام تلك التيارات الغربية، وما نجم عنها من آثارٍ تجاه الفكر العربي.

فراح العرب: «يتبنون هذه الأدبيات النظرية، بشكل أو بآخرٍ ويطَّلِعون على تحققاتها النَّصية في الآداب الغربية»[3].يربطون بين هذه الآداب وبين موروثهم الثقافي، فوجدوا أنفسهم ينقسِمون بين «مَنْ يُثبت وجود القصّة والمسرحية والملحمة والرواية فإذا كلُّ شيء في تراثنا»[4] وبين «من راح يرى أن هذه الفنون الجديدة علينا ولولا الغرب ما كُنَّا لنتعرَّف عليها...»[5]،إلى العموم فإنَّ العرب اهتموا بعدَّةِ جوانب تتعلَّقُ بالسَّرد العربي، شهدت على إثرها تطوُّراً ملحوظاً تمثَّل في ظهور «أنواع وأساليب تستجيب لحاجات التَّحوُّل التي عرفها العربي في تاريخه الطَّويل»[6].

فمحمّد الكتاني يذهبُ في الإشارةِ إلى أن الحياة الأدبية في تلك الفترة الانتقالية ما بين الثَّقافتين أثرٌ بالغٌ نشأ إزاءه صراعٌ «بين التقاء الثَّقافة الشرقية والثَّقافة الغربيةِ»[7] هذه النظرة التي تُوشكُ أن تحتضن

---

[1] –سعيد يقطين " قضايا الرواية العربية الجديدة" الوجود والحدود – منشورات الاختلاف – الطبعة الأولى–2012م ص 23

[2] –سعيد يقطين: المرجع نفسه ص23

[3] –سعيد يقطين "قضايا الرواية العربية الجديدة" ص23

[4] –سعيد يقطين: المرجع نفسه ص24

[5] –سعيد يقطين: نفس المرجع ص24

[6] –سعيد يقطين: نفس المرجع ص25

[7]–محمد الكتاني "مطارحات منهجية حول الأدب والنقد" دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب–ص120

تُراثنا بكل أبعاده وتضمَّ إليه كلَّ ما له علاقة بالثقافة الغربية ذلك هو شأن الرواية العربية فكان لزاماً على: «فكرنا العربي أن يتسلَّح بالمنهجِ العلمي في النظر والتحليل، أي في النظرِ إلى تراثِهِ في حجمِهِ الطبيعي وأبعاده الحقيقيةِ، دون تضخيمٍ أو تهويلٍ أو تقديسٍ وأن يعمدَ إلى تحليل مكوّناته والتَّمييز بين ثوابته ومتغيّراتهِ»[1] فلا جدل أنَّ للأدب العربي همزة وصل بينه وبين أجناسٍ أدبيةٍ نثريةٍ أخرى، من المفترضِ أنها صِيغت أو اشتقت من فنون نثرية أخرى، فدأب الدَّارسون إلاَّ أن يوثّقوا الصِّلة بينها.

هذا الطرح الذي نوَّه إليه عبد المالك مرتاض قائلا بأنَّه: «كان لا مناص، في ظلِّ هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبةِ هذه الموجَةَ الغربية العارمةَ ، من أن يعرف الأدب العربي أجناساً أدبيةً جديدةً...»[2]، إذ نلمحُ ذلك التداخل بين الأنواع الأدبية التقليدية والحديثة، الذي يضفي عليها ذلك الطَّابع التقليدي الجديد أو تلك الحساسية الجديدة أو ما يسمَّى بالامتزاج الأجناس الأدبية من بينها فن الرواية والذي « أمسى موضةَ التعبير الأولى في أسواقِ الأدبِ المعاصرةِ ونواديه الكبرى المشهورةِ شرقا وغرباً»[3] فاعتبار الرواية العربية من وجهة نظر الأدب كجنس أدبي تتحدَّد عناصره وفق متغيرات تحيطه تشكِّل عملا روائيا كاملا، يختلف كل عملٍ عن غيره حسَبَ أسلوب كل أديب ويندرج ضمنه توجُّه يُجسِّد أحداث الروايةِ في قالبٍ نثري، لذا أردنا أن نوضّح هذه الصورة في التعريفِ بالرواية العربية المعاصرة.

2- الرواية العربية المعاصرة:

لا من شك أن في تعدُّد الثَّقافات في عصر النهضة الفكرية واكتمال نضجها الالمام بما هو جديد وحديث، فكان هذا شأن الرواية العربية أن أخذت من كلِّ ثقافةٍ نصيباً من العلم، فصار هذا النوع قابلا للتَّحوُّل والتبدل كجنس أدبي جديد له مزاياه الفنية والأدبية، إذ لا ننسى جهود الأدباء والروائيين العرب الذين أعطوا الشيء الكثير لهذا الفنِّ الأصيلِ.

---

[1]–محمد الكتاني: المرجع السابق 121

[2]–عبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد" عالم المعرفة –وهران الجزائر 1997 –ص22

[3]–عبد الملك مرتاض: نفس المرجع ص23

فكانت تعد أعمالا غايةً في القمة نستطيع أن نذكر أعمال جرجي زيدان الذي كتب في الرواية التَّاريخية، ثم أعمال أخرى كالمقامة المؤلَّفة على النَّمط القصصي القديم، كرواية "الساق على الساق" لفارس الشدياق، و"مجمع البحرين" لليازجي و"حديث عيسى بن هشام" للمويلحي[1].

إن اتصال العرب بالاتجاهات الغربية جعل من الرواية العربية الحديثة تختلف عن القصص العربي القديم من ناحية الخصائص الفنية للرواية فمنهم من تأثّر بالاتجاه الرومانسي ومنهم من تأثَّر بالاتجاه النفسي وآخرون بالاتجاه الاجتماعي والبعض الأخر بالاتجاه الرمزي...

وتعدُّ رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل «أوَّل رواية فنِّية بالمعنى العميق للكلمة»[2] فكان من أهم الأسباب في بلوغ هذه الرواية " القمة في الكتابة الروائية المصرية" تأثُّر هيكل بالفكر الغربي فكانت غايته من كتابة هذه الرواية هو «رغبته في انتقاد المظاهر التقليدية التي تكبِّلُ مجتمعه»[3] وكان من الواضح أن «شكَّلت هذه الرواية أوَّل عمل روائي فنيٍّ حقيقي عبرت عن وقائع مصرية حميمة»[4]،وإذا كانت رواية "زينب" قد مثّلت الاتجاه الرومانسي، فإن رواية عباس محمود العقاد "سارة" في سنة 1939 قد تأثَّرت بالاتجاه النفسي الذي أراد من خلالها العقّاد أن يدرس الجانب النفسي لشخصيات الرِّواية[5].

ثمَّ نصِل بذلك في لمحة مختصرة إلى العصر الذهبي للكتابة الروائية العربية والذي مثَّلها "عميد الرواية العربية" نجيب محفوظ، وممَّا يجدر بنا الوقوف عليه أن هاته الفترة عرفت أحداثا جعلت من الرواية العربية أن بدأت تبلغ النُّضج الفنيَّ والانفتاح، ولا ننسى جهود الأدباء القدامى «من أعمال لا يمكن إنكار قيمتها»[6].ومن ثمة فانَّ الرواية العربية قد عرفت إبداعا لا يمكن إنكاره بتاتا جعل الكُتَّاب يواصلون مسيرتهم الإبداعية نحو التجديد وكُلُهم أمل في الوصول إلى قمَّة الابداع الروائي فكانت ثمرة ذلك أن ظهرت مرحلة

---

[1] –السعيد الورقي "إتجاهات الرواية العربية المعاصرة" دار المعرفة الجامعية –2014 مصر ص19–20

[2] –عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" عالم الكتب الحديث – الأردن – ط1 – 2014 ص24

[3] –عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص2

[4] –عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" صفحة 24

[5] –ينظر: عبد المجيد الحسيب: نفس المرجع ص24–25

[6] –عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص31

التَّجريب الرّوائي التي صنعت من الرِّواية شكلا جديدًا وغيَّرت من أنماطها بحيث «ارتبط اسم الخراط بتيار الحساسية الجديدة في الرواية العربية»[1]

وعلى حدِّ قول الكاتب أن الروائي الحداثي: «راح يحطِّم جسور التَّواصلِ التي كانت ممدودة في الرواية التقليدية بين العمل الأدبي وقارئه»[2] ويبدو أن هذا المصطلح حديث النَّشأة ظهر في مرحلة الستينات ذلك أنه من الصَّعب على القارئ العادي: «أن يتجاوب مع نصوص الحساسية الجديدة»[3].

ومن هذا المرتكز نستطيع القول أن الرواية العربية المعاصرة قد خطت خطوة هامَّة بفضل الانفتاح على الغرب في أواخر القرن العشرين، حيث «ظهرت أسماء جديدة قدَّمت إضافات جمالية وإبداعية للفنِّ الروائي مثل منتصر القفاش، محمود الورداني، علاء الاسواني، يوسف زيدان وغيرهم»[4].

ونخبة كبيرة من الرِّوائيين من مختلف أقطار الوطن العربي من الجزائر والمغرب وليبيا وتونس أمثال الواسيني الأعرج، أسيا عبود، أحلام مستغانمي، فيروز التميمي وغيرهم كثيرون من أبناء هذا الجيل الذين دفعوا بتلك الوتيرة إلى الأمام إلى حين أن بلغت الرواية العربية «اليوم إلى مستوى يبعث نسبيا على الاطمئنان سواء على المستوى الكمي أو المستوى الكيفي»[5]

وعلى حدِّ قول عبد المجيد الحسيب فان الرواية العربية المعاصرة تعدُّ اليوم نتاجٌ فكري عصري تَشكَّل بفعل الجهود الروائية التي أبدعتها جُموع من نُبغاءِ هذا العصر.

---

[1]–عبد المالك اشهبون "الحساسية الجديدة في الرواية العربية–روايات إدوار الخرَّاط نموذجا" منشورات الإختلاف–ط1 إربد الأردن–2014 ص47

[2]–عبد المالك أشهبون المرجع نفسه ص 23

[3]–عبد المالك أشهبون المرجع نفسه ص23

[4]–عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" ص31

[5]–عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص32.

تتكوَّن الرواية العربية الحديثة من جملة من الخصائص الفنيَّة نستطيع ذكرها فيما يلي:

- اللُّغة: هي العنصر الأساسي في الرِّواية وهي «نسيج النَّص» [1] فباختين حينما عرَّف اللُّغة قال أنها عبارة عن: «نتاج تراكمات من الأفكار والتعابير والمعاني تجمعها ذاكرة اللغة وتحوُّل القراءة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتفكيك و إعادة البناء»[2]

- السَّرد: هذه إحدى خصائص الرواية الفنية، إذ لابدَّ من تشخيص هذا العمل السردي وفق ضوابط يتفق عليها كلُّ أديب أو راوي يروي قصَّة أو رواية بحيث «يختلف السَّرد في الرواية عنه في الحكاية الشَّفهية فراوي الرواية ... هو شخصية وهمية ووظيفة من وظائف النَّص الذي يخلقه الكاتب مصوِّرا فيه عالمه وزمانه» [3].

- الكتابة: هي خاصية أساسية في الرِّواية لا يمكن الاستغناء عنها إذ لابدَّ منها، فالراوي حينما يسرد أحداث الرِّواية يكتبها و«يصوغها لغويًّا وأسلوبيًّا وبنيويًّا فيتحوَّل السَّرد بين يديه إلى تمرين على الكتابةِ» [4].

- الصَّوت: يمثل صوت الراوي في الرواية الحديثة بمجموعة من الضمائر المختلفة: كضمير المتكلم أو الغائب أو المخاطب.

- الشخصية: الشخصية في الرواية هي محورها الأساسي عبارة «عن كائن مصنوع من صفات بشرية وأعمال بشرية ولكل شخصية دورها في الرواية حسب أحداث الرواية»[5].

- الفضاء أو المكان: يعد الفضاء عنصرا أساسا في بنية الرواية «يشكله حيز المكان كأحد عناصر ثلاثة للعمل، وهي عنصر الزمان والمكان، الأداة الفاعلة والمتحركة في إطار الزمان والمكان...»[6]

---

[1]– لطيف زيتوني "معجم مصطلحات نقد الرواية" مكتبة لبنان ناشرون–ط1 – بيروت/لبنان 2002 ص99

[2] –لطيف زيتوني: المرجع نفسه الصفحة نفسها

[3]– لطيف زيتوني: المرجع نفسه الصفحة نفسها

[4]– لطيف زيتوني: المرجع نفسه ص100

[5] – لطيف زيتوني: المرجع نفسه الصفحة نفسها

[6]–حسن عليان "تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية"–الأن ناشرون وموزعون–الطبعة الأولى –2015 ص118

- الزمن: لكل رواية أو حكاية زمن «ويختلف الزمن في السرد عنه في الحكاية، ويختلف في الحكاية عنه في الطبيعة »[1] إذ أن الزمن في الرواية يندرج ضمن أحداثها ويستغرق الزمن في الرواية مدة محددة في زمن خطي.

فهذه مجموعة من الأساسيات التي تبتنى عليها الرواية، إذ تعد لزومية وهامة يتوجب على كل كاتب احضارها في كل عمل روائي، فكل خاصية تكمِّل الأخرى فهذا التكامل يصاغ في نهاية المطاف إلى بناء فني متماسك العناصر، فكل رواية تعد ذات خصائص فنية متكاملة، فالملاحظ في مستجدات السرد الروائي بلوغ الرواية العربية المعاصرة التجديد في فنياتها وتقنياتها السردية.

[1]– لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية" ص 100

المبحث الثاني: تطور الرواية العربية الحديثة

1- لمحة عن تطور الرواية العربية الحديثة:

حين ظهرت معالم جديدة تُسَايِرُ التطوُّر الحاصل في الفكر الغربي، نشأت تلك الفكرة التي تنادي بلزوم النهوض بالفنون الأدبية النثرية في الأدب العربي، فتضافرت الجهود والدراسات العربية فولدت وانبثقت عنها اتجاهات فكرية كان مردُّها ائتلاف والتئام الأفكار والأصول المعرفية لدى الأدباء والكتَّاب العرب.

فمسار النقد الأدبي الحديث في مجال التأليف الروائي وصل إلى ذروته، خلال العقد الأخير من القرن العشرين، تمثل في العديد من الإنجازات الروائية العديدة[1] نذكر على سبيل المثال:

- "علم الدين" لعلي مبارك و"حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي.
- و"مجمع البحرين" لناصيف اليازجي و"الساق على الساق فيما هو الفارياق" لأحمد فارس الشدياق.
- و "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم وغيرها[2]...

ففي **المشرق العربي** ظهرت فنون نثرية عديدة أبرزها القصَّة والرواية، ونستطيع القول أنه من بين كل الأعمال والجهود الروائية الأدبية اتجاه خاص ينفرد به كلَّ أديب يحاول إبراز تياره الفكري من خلال عمله الرِّوائيِّ.

1.1-في مصر:

بلغ نضج الأعمال الروائية أوجَّهُ وتحديدا في فترة ما بين القرنين التَّاسع عشر والقرن العشرين إذ أخذ الباحثون في هذا المجال يستلهمون دراساتهم الحديثة ويحاولون استنباط كل ما هو جديد وحديث وأوَّل تيار ظهر في مصر هو التيار التعليمي الذي لم يهتم بدراسة الروايات بشكل لافتٍ ذلك أن «عنايته

---

[1]- السعيد الورقي "اتجاهات الرواية العربية المعاصرة" دار المعرفة الجامعية – مصر– 2014–ص 20

[2]- ينظر: السعيد الورقي: نفس المرجع ص19–20

بالعناصر الروائية كانت ضئيلة محدودة »[1] لذلك أعتبر هذا التيار من ضمن الفنون التي اهتم بها الرواد الأوائل فكان هدفهم الأول "تعليم وتثقيف القرَّاء"[2].

فالكاتب من خلال دراسته المعمَّقة حول هذه الفكرة يبدي في هذا القول أنَّ «الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدِّمون إلى قرَّائهم رواية، وإنَّما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم، وكان هدفهم هذا يتفق وظروف مجتمعهم في هذه الفترة»[3].

ويعد علي مبارك من بين روَّاد هذا التيار أيضًا، حيث سعى إلى التأليف في هذا المجال، إلا أنه لم يوفَّق في بعض أعماله لعدم "التزامه للمقاييس الروائية"[4]، فعُدت روايته هاته رواية غير ناضجة[5].

ولا ننكر أيضا «فضل الريادة التي ينسب إلى عمل علي مبارك في ميدان الرواية التعليمية بخاصَّة»[6] وله جانب آخر هو الفنُّ القصصي بشكل عام.

كما اختصَّ أحد الباحثين في هذا الاتجاه بترجمة عدد من الروايات ذات الأصل الغربي إلى الأدب العربي هو محمد عثمان جلال الذي قام بترجمة رواية "بول وفرجيني" للأديب الفرنسي "برناردين دي سان بيير" فأطلق عليها اسم عربي فأصبحت تسمى «الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة" حيث قصد من خلال هذا العمل «نقل هذا النوع الأدبي الغربي إلى الأدب المصري»[7]،ولا ننسى ذكر الرواية التعليمية التاريخية التي حققت نجاحا كبيرا في تلك الفترة كان رائدها الأول الروائي الشهير جرجي زيدان اشتهر بميله إلى «كتابة التَّاريخ العربي والحضارة الاسلامية»[8]

---

[1]–عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر"–دار المعارف–مكتبة الدراسات الأدبية 32–الطبعة الرابعة–1976 ص60

[2]– عبد المحسن طه بدر: نفس المرجع ص60

[3]– عبد المحسن طه بدر: المرجع نفسه ص60–61

[4]– أحمد هيكل "تطور الادب الحديث في مصر" دار المعارف – الطبعة السادسة –مصر–القاهرة 1994 ص80

[5]– أحمد هيكل: نفس المرجع ص80

[6]– أحمد هيكل: "تطور الأدب الحديث في مصر" ص 81

[7]– أحمد هيكل: نفس المرجع نفسه ص81

[8]– أحمد هيكل: نفس المرجع ص81

له عدَّة مؤلفات "صلاح الدين ومكائد الحشاشين" و"أرمانوسة المصرية" و" غادة كربلاء" "الحجاج وبن يوسف" و"الانقلاب العثماني"[1] والعديد من المؤلفات التي نالت شهرة كبيرة إلى يومنا هذا.

ونخلص إلى القول بأن النهضة الأدبية في مصر، قد أرست أسس النثر العربي من جديد بغض النظر عن الموروث الأدبي، فكان الصِّراع بين القديم والجديد، وكانت حركة الأدب بين مصر وروَّاد الأدب الغربي ممَّا جعلها تتبؤ هذه المكانة على حدِّ قول د.شوقي ضيف: «هذا المركز الممتاز للنثر المصري الحديث جعل مصر تتزعَّم البلاد العربية في الحركات الأدبية»[2]

2.1- في لبنان:

مع تطوُّر السرد في بلاد الشام وتنوع فنونه، أصبح لدى الكاتب العربي روح التحاكي حيث لعبت هذه الأخيرة، دورًا في ترسيخ مبادئ الكتابة الفردية لدى كل واحدٍ منهم ففي لبنان ظهرت أولى المحاولات القصصية على يد سليم البستاني الذي ألف عدَّة قصص كان قد نشرها في مجلَّة "الجنان"[3] نذكر على سبيل المثال:

- "(الهيام في جنان الشام 1870)،(زنوبيا 1871)،(بدور 1872)،(أسماء 1873)،(فاتنة 1877)،(سلمى 1878)،(سامية 1882)"[4].

فراح سليم البستاني يؤلف في عدَّة مواضيع كان لها الصدى الكبير في المجتمع، وكانت قصصه امتزاجا عن التاريخ والجغرافيا والفلسفة وعلم الاجتماع...

إذ مارس سليم البستاني مهنة الصحافة، هذه المهنة التي كان لها دور بارز في نشر أعماله القصصية في عدد من الصحف والمجلات كصحيفة "الأهرام" و"وادي النيل" و"المقتطف" و"البشير" و "الهلال" وقد

1- ينظر: سالم المعوش "صورة الغرب في الرواية العربية" ص237

2-شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في النثر العربي" دار المعارف-الطبعة التاسعة -مصر القاهرة -1960 ص 393-394

3- سالم المعوش "صورة الغرب في الرواية العربية" ص229

4-سالم المعوش: نفس المرجع ص230

خصَّ كل مقال صفحته الخاصَّة، ومنه نستطيع القول أن سليم البستاني قد ساهم بشكل كبير في دعم ونشر الرواية اللبنانية وتطورها في العصر الحديث[1].

ومن بين أبرز كتاب هذه الفترة فرح أنطوان بأولى أعماله الشهيرة:**"الدين والعلم والمال" أو "المدن الثلاث"**[2]،ويعقوب صروف في أعماله التي حازت الريادة ك:**فتاة مصر وفتاة الفيُّوم**[3].

والملاحظ في هذه الأعمال وبالضبط في هذه المرحلة نقص الخصائص الفنية في الرواية، إذ نلمح تلك المثاقفة العربية الغربية بما في ذلك التقليد الذي نلمسه خلال قراءتنا لتلك الأعمال.

فالرواية اللبنانية كانت لها الريادة الأولى ثم بعدها انتقلت هذه الأخيرة للقصَّة المصرية وما لبثت الرواية اللبنانية أن تفقد ريادتها إلاَّ وظهر الروائي "كرم ملحم كرم" ليبعث فيها روح التجديد [4] من خلال كتاباته: حرقة الألم 1939، "الشيخ قرير العين1944 "[5] .

3.1- في فلسطين:

لقد جُعلت الحياة في ظِل الدولة الصَّامدة، دولة أنهكتها الحروب انعكست سلبا على حياة مواطنيها، فقد عكست الحياة الفكرية ظلالها فأحيانا هادئة وأحيانا أخرى متوترة مما نتج عن ذلك حبُّ الحكاية وحبُّ السَّرد لوقائع هذه الحياة، تجلى في كتابة وتأليف كمٍّ هائل من الرِّوايات.

فهذه الأوضاع المتردية لدولة فلسطين مهَّدت السَّبيل للنهوض بالفكر الأدبي ووضع الثقافة في البلاد وكان أثر الصحافة واضحا في تقدم وانتشار الوعي الفكري، لذا فقد ظهر عدد من الروايات في الفترة الممتدة بالخمسين عاما الأولى امتازت في بداياتها بما أسماها حسين مناصرة "بضحلة التأليف كمًّا ونوعاً"[6]

---

[1] سالم المعوش: المرجع السابق ص174

[2] سالم المعوش: صورة الغرب ص239

[3] سالم المعوش: نفسه ص134

[4] ينظر سالم المعوش: نفسه ص134-136

[5] ينظر سالم المعوش: المرجع نفسه ص 134-136

[6] حسين مناصرة "المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية-بحث في نماذج مختارة/نقد أدبي/ ط1-2002/المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت ص21

وبعد ذلك بدأت مرحلة نضج الرواية الفلسطينية في أواخر القرن التاسع عشر بصدور أوّل رواية عام 1912 من تأليف الاديب خليل بيدس فكان من بين المهتمين بالكتابة الروائية والقصصية استطاع أن يمثل الرواية الفلسطينية الرائدة في تلك الفترة، بإبداعه الفني ونبوغه وفطنته بالإضافة إلى أنه دعا إلى الاجتهاد في الكتابة الروائية، واعتبر أن اكتمال نضج الرواية الفنية يكمُن في أنها «ترمي إلى المغازي الحكمية أو الأغراض الأدبية»[1] وجعل الكتابة أو الصنعة الروائية تتسق وتتوافق فنيا إذا ما اشتملت على مواضيع تتعلَّق ب«تمجيد الفضائل أو التنديد بالرذائل»[2] كما اشتهر خليل بيدس بترجمة الروايات فكان له مجموعة من الإصدارات "كرواية الوارث" 1919 المتأثرة بترجماته، و"مسارح الأذهان" 1924 وكل هذه الأعمال تم نشرها في مجلة النفائس[3].

هذه الخصوصية في التأليف الروائي لدى خليل بيرس جعل فن الرواية الفلسطينية يحظى بتقدير وريادة في كون أن جل موضوعاتها كانت حول الانتفاضة الفلسطينية وقضايا الوطن.

لقد سعى الرواة في هذه الفترة الممتدة من عام 1943 إلى فترة الخمسينات إلى ضرورة تتبع مسار هذا الفن والنهوض به، اعتمادا على ما استفاد به من طرائق كان لها الأثر الكبير في الوصول به إلى مرتبة الريادة، لذا ظهرت عام 1943 رواية "مذكرات دجاجة" لإسحاق موسى الحسيني نستطيع القول بأنها اكتملت فنيا، ورواية أخرى صدرت عام 1955 الموسومة ب «صراخ في ليل طويل" لجبرا إبراهيم جبرا «كانت فاتحة لتاريخ الرو اية الجديدة في فلسطين»[4]

ومن هذا المرتكز بدأت الكتابات الروائية تجنح نحو التجديد في الأساليب وتحاول التغيير في التقنيات السردية، والاتيان بما هو جديد، فعدَّت مرحلة الستينات انطلاقة موفقة للرواية العربية الجديدة في فلسطين، كان رائدها د غسان كنفاني الذي اختصَّ في مجال الفن الروائي الواقعي في أولى روايته "رجال في الشمس"

---

[1]- كامل السوافيري "الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة 1860–1960 " دار المعارف – مكتبة الدراسات الأدبية (76) ص357

[2] - كامل السوافيري: نفس المرجع ص357

[3]– ينظر: كامل السوافيري: المرجع نفسه ص 357

[4] - حسين مناصرة "المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية ص 22

1963 ، وبمرور أحداث كثيرة تشكل ذلك الوعي الفكري لدى الفلسطيني وتغيَّرت أساليب هذا الفن، وبدأت الممارسات الروائية تنحو نحو التفاعل مع وقائع حياة المواطن الفلسطيني« ففي الوقت الذي وجد فيه الروائي العربي المدى مفتوحا أمامه للتجريب مضمونا وشكلا بقي الروائي الفلسطيني يحمل فوق ظهره ورأسه وفي عقله وقلبه قضية وطنه»[1].

وعلى العموم فإن الرواية الفلسطينية قد حققت نجاحا بامتياز رغم ظروف الروائي الفلسطيني لكنه وعلى الرغم من ذلك أبى إلا أن يصل بهذا الفن إلى قمَّة الابداع.

4.1- في سورية:

من أبرز ما يصادفه القارئ في الروايات العربية وخصوصا الرواية السورية ذلك التغيير الذي يطرأ على فنيات أو جماليات الفن الروائي السوري، فالملاحظ في هذه المسألة وهي مسألة التجديد التي تظهر على تقنيات السرد متأثرة بذلك بعدَّة مؤثرات أو بالأحرى "باتجاهات الحداثة والتجريب"[2] على اعتبار أن الرواية السورية قد أخذت في منظورها «تأكيد العناصر الفنية وتوفير المستلزمات التقنية...»[3] وقد بلغت الكتابات الروائية السورية مقصدها بشكل متباين من خلال جهود أعلامها في العديد من النماذج كرواية "الشراع والعاصفة" والياطر" ورواية "الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة وروايات أخرى لنفس الكاتبة، حيث يدرج هذا النوع السردي ضمن الروايات الرومانسية والواقعية[4].

وفي هذا المقام اتخذت الرواية السورية العديد من المجابهات التي نستطيع إدراجها ضمن هذه التغييرات التي مسَّت الرواية العربية بصفة شمولية، فكان حضور الرواية السورية متباينا، فأخذت تحدِّدُ خلفياتها وفق ما أوردته جلُّ المذاهب الغربية التي أثرت تأثيرا مباشرا على نظام وسريان تلك المعطيات الجديدة، التي أراد

1– حسين مناصرة: المرجع السابق ص26

2– محمد عزام "فضاء النص الروائي"–دار الحوار للنشر والتوزيع–الطبعة الأولى–1996 سورية – ص175

3– محمد عزام: نفس المرجع ص 175

4– ينظر: محمد عزام: نفس المرجع ص175–176

من خلالها الأديب السوري إلا النهوض بهذا الفن، إذ يذهب محمد عزّام إلى وضع تقسيم تصنيفي للرواية السورية[1] في العديد من الكتابات كالآتي:

نوع الرواية	نماذج روائية
رواية شخصية	رواية(الشراع والعاصفة) لحنا مينا
رواية السيرة الذاتية	رواية الياطر لحنا مينا
رواية المكان	رواية ليلة واحدة لكوليت خوري
رواية الزمان	رواية تيمة (الصحراء) لعبد السلام العجيلي

2- **في المغرب العربي**: فإن الرواية المغاربية بصفة عامة لها ذلك الحضور المتباين إلى يومنا هذا، منذ بدأ ذلك التواصل والتبادل الفكري الحديث بين أقطار البلدان العربية حول ما يعرف بتقييم جهود الادباء المغاربة من خلال عقد عدة ملتقيات تدرس جوانب عديدة لعلم السرديات وتطوره في المغرب العربي، هذا التطور الذي جاء متأخرا رغم جهود عدد كبير من الروائيين المتخصصين في هذا المجال نستطيع أن نورده في نظرة موجزة حول تطور الرواية المغاربية فيما يلي:

1.2- في المغرب الأقصى:

فبحكم أن الرواية المغربية شكلت جانبا أساسيا من النهضة الفكرية بالمغرب العربي فانفردت بتلك الكتابة التي أمدّت الكثير للرواية العربية الحديثة اليوم، ذلك أن المتتبع لمسار تطوُّر الرواية المغربية، يجد أن نشوؤها المبكّرِ كان قبيل الثلث الأول من القرن العشرين بصدور أول رواية موسومة بـ" الرحلة المراكشية" سنة 1924 للمؤلف عبد الله الموقت والواضح أن هذا العمل الروائي كان يتَّسم «بالتصنع اللفظي ويميل إلى الطابع التقريري»[2] .

---

[1]– ينظر: محمد عزام: المرجع السابق ص176

[2]– صالح مفقودة «أبحاث في الرواية العربية (1)"–منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري–جامعة محمد خيضر بسكرة ص14

والملاحظ أن مرحلة الستينات كانت تمثل أبعادا ثقافية وفنية للرواية المغربية، بعدما عاشت تجارب واقعية جعلت من جوهرها الدقة في اختيار الأسلوب والتجديد في أفكارها الروائية من قبل الكتَّاب المغاربة[1]، كل ذلك كان قياسا مع صدى التغييرات التي حدثت في أقطار الوطن العربي بما في ذلك المشرق العربي، إذ بدى ذلك التواصل الفكري في التنويع والتجريب الروائي، فصدرت عدَّة أعمال روائية من قبل روائيين تخصَّصوا في عدة أصناف كمًّا ونوعاً.

ففي هذا الشأن يذهب الناقد إلى القول بأن الرواية المغربية وصلت إلى ذروة الإنتاج إذ أن هذه التجربة لم تفرض وجودها «على القارئ المغربي إلا مع الزمن ولم يتم تجاوز صعوبة البدايات إلا منذ أواسط السبعينات بظهور جيل جديد (محمد عز الدين التازي والميلودي شغموم وأحمد المديني) من الكتاب الذين تولد لديهم نزوع نحو التجديد»[2]

وننتقل بذلك إلى فترة الثمانينيات وما تلاها التي شهدت أعمالا فنية عديدة، بيد أن هذه المرحلة انشطرت إلى محطتين على حد قول د.حسن مودن الذي يوضح ذلك قائلا بأن «الرواية بالمغرب عرفت محطتين مركزيتين، إضافة إلى محطة ثالثة آخذة في النموِّ والتبلور...فالمحطة الأولى ينعتها النقاد ب" التقليدية مازالت تواصل الإنتاج...والمحطة الثانية التي تنعت بالحداثية»[3]، فإذا أمعنا النظر في هذه الحركة الفكرية التي امتاز بها المغرب الأقصى نجد أنها كانت تسير بخطى متزايدة فاحتضنت عدَّة ثقافات جعلت من الكتابة الروائية إبداعا وتعمقا في التفكير الحداثي الروائيّ.

2.2-في ليبيا:

تعد الرواية الليبية من الروايات الشائعة التي أحدثت ذلك التفوق والذي فاق التصور بفضل جهود روَّادها في الفترة الممتدة إلى مرحلة الستينات يمكن أن نشير إلى بعض الأعمال التي حازت مرتبة الريادة في ذلك الوقت إلى يومنا هذا، إذ بدأت الرواية الليبية تنحو منحى التجديد السردي في انتهاج مناهج حديثة

---

[1]– ينظر: حسن المودن "الكتابة والتحول في السرد العربي الجديد" وكالة الصحافة العربية (ناشرون)–2015 ص47

[2]– سعيد يقطين "قضايا الرواية العربية الجديدة–الوجود والحدود" منشورات الاختلاف–الجزائر –ط1 2012 ص 76

[3]– حسن مودن "الكتابة والتحول في السرد العربي الجديد" ص 47

ومعاصرة في التأليف الروائي بفضل أربعة أعمال روائية مثلت ذلك النجاح والتفوق نذكر منها أعمال أحمد إبراهيم الفقيه الموسومة ب:"حقول الرَّماد" باعتبار أن هذا الإنجاز كان بمثابة زبدة العمل الروائي الناضج والمكتمل فنيا[1]، ثم جاءت بعدها أعمال روائية أخرى لإبراهيم الكوني من خلال «رباعيته المعروفة بخماسية الخسوف إلى عالم الكتابة الملحمية»[2] ويفصل لنا في القول الكاتب عبد الحكيم سليمان المالكي مشيرا في بضع أسطر لمسار الرواية الليبية قائلا:« فكان هناك أربع روايات تقريبا في الستينات وسبع عشر رواية في السنوات الأربع الأولى من السبعينات، ثم حدث نوع من العزوف عن الكتابة الروائية فكان عدد الروايات إصدارها في بقية السبعينات كلها روايتين فقط، وعاد للكتابة الروائية نشاطها مع بداية الثمانينات فصدرت في الثمانينات اثنتان وعشرون رواية...»[3]

2- قضايا الرواية العربية الحديثة بين التقليد والتجديد:

1.2- القضايا التقليدية:

أ- قضية نشوء الرواية العربية:

لعل من أثار انتشار الثقافة الغربية في الوطن العربي، تمازجها مع الثَّقافة العربية ونمو الفكر الأدبي نموًّا يجتبي درايةً كافية من العلوم من أدبٍ وفنون نثرية ورواية وما إلى ذلك، فكان للروائيين والكتَّابُ العرب لأن حملوا لكلِّ ثقافة شؤونها فكان من مظاهر هذا التَّمازج أن ظهرت أنواع نثرية تركت بصماتها واضحة في اعمال العديد من الكتاب، وذلك في الفترة الممتدَّة إلى أواخر القرن العشرين.

وما نستطيع ذكره الآن أنَّ الفن الرِّوائي قد نما وترعرع في ظلال العصر الحديث فما إن مضت أعوام قلائل إلاَّ وأخذت الرواية العربية الحديثة تضع موازينها الجديدة، فلم تحضى بمناهجها واتجاهاتها

---

[1] ينظر: عبد الحكيم سليمان المالكي "جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية" ط1-منشورات 7 أكتوبر 2008 ص 11

[2] عبد الحكيم سليمان المالكي-جماليات الرواية الليبية-ص 10

[3] عبد الحكيم سليمان المالكي – جماليات الرواية الليبية – ص 9

الجديدة فحسب وإنَّما أخذت في عدادها حظًّا وافرا من الاهتمام من قِبَل الروائيين العرب الذين باتوا يحملون راية العلمِ والأدبِ في ذلك الوقتِ إلى يومنا هذا.

يقول سعيد يقطين في كتابهِ القيّم الموسوم ب"قضايا الرواية العربية الجديدة"« منذ أن حظيت الرواية بمكانة خاصَّة في الابداع العربي وعرفت تحوُّلها الكبير في الستينات من القرن الماضي وواصلت فرض وجودها وهيمنتها على السَّاحة الأدبية والثَّقافية العربية إلى حدِّ اعتبارها ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين»[1]

فكان لزاما أن تزدهر أشكال الفن الروائي الحديث الذي لا ينقص قيمة عن الأشكال الروائية الأخرى ،فدأب الناقد لأن مثَّله بديوان العرب الحديث نظرا لما آل إليه من شيوع في أوساط المجتمع العربي، ما يُفسِّر تلك الأهمية أو المكانة الكبيرة التي نالتها الرواية العربية وأضحت عوامل نشوؤها وتطوُّرها مسألة هامَّة لها الفضل أن طُرِحت في عدّة ملتقيات عربيَّة ومن خلال ما تعرضنا له من لمحة عن نشوء هذا الفن، يكفي أن نذكر ما قاله الناقد موضِّحا أنَّ الرواية العربية قد واكبت: «مجمل التَّطورات التي عرفها المجتمع العربي، وتفاعلت مع العديد من الفنون وقَّدمت للسينما العربية ولشاشات التلفزة نماذج متميِّزة وشارك في تأليفها المتأدبون والصَّحافيون والمؤرِّخون والفلاسفة والأطبَّاء ورجال التَّعليم...»[2]لذا نخلص إلى القول بأن الرواية العربية كانت ولا تزال تُعدُّ مكسبًا لكلِّ فردٍ مثقف في المجتمع، فما إن ذاعَ صيتُها وبلغت قضيَّةُ نشأتها مقصد كلِّ روائيٍّ عربي إلا وتكوَّن لدى كلِّ أديبٍ فكرة أنه لابدَّ من تغييرٍ لشكلِ عمله الرِّوائيِّ إلى ما هو جديد وحديثٍ، فصارت تتخلى عن الأنماط التَّقليدية وتفضي إلى عمل جديد، لكن دون إهمالٍ لتراثنا العربي الذي انبثقت عنه أصولَ الفنِّ الأدبي النثري بشتَّى أنواعه وبالخصوصِ **" قضيّة نشأة الرِّواية العربية".**

---

[1]–سعيد يقطين – قضايا الرواية العربية الجديدة –ص47

[2]–المرجع نفسه ص231

ب- قضية التَّرجمة وازدهارها:

من الأجدر لنا البحث في أسباب ذلك التواصل الفكري عند العرب هي قضية يوجب ذكرها لما نالته من أهمية قصوى يدرك الباحث بموجبها ضرورة الحسم في قوانينها أو نظرياتها بشكل جاد نظرا لما تكنه لشأن الرواية العربية شأنا خاصا ألا وهي قضيَّة التَّرجمة.

وفي هذا الصّدد كان لابدَّ للأديب العربي ترجمة وتعريب المؤلَّفات ذات الأصول الغربية إلى اللُّغة العربية، ما ألزمه المعرفة الواسعة التي تظفر به إلزاما إلى مسار البحث عن المزيد عن هذه الثَّقافة الوافدة من الغرب فكان ذلك بفضل الترجمة، وإذا كانت الترجمة تُلْزِمُ الباحث الإلمام بكُلِّ قواعدها الأساسية فإنَّ «صياغة الترجمة الأدبية من خلال قالب الرواية عمل شاقٌّ وصعبٌ يحتاجُ إلى موهبة الرِّوائي وعقلية الباحث، واجتماع الروائي والباحثِ يبدو أمر غير سهلٍ»[1]،وأوَّل من اهتمَّ بفنِّ الترجمة في العصرِ الحديث "مخائيل نعيمة" في مؤلفه جبران خليل جبران يليه د.أحمد كمال زكي والذي ألَّفَ «ثلاثة أعمال على الأقل في مجال الترجمة الأدبية من خلال الرِّواية التعليمية هي الأصمعي، الجاحظ، فارس الفرسان»[2].

وما دام أنَّ هذا الفن قد شكَّل نجاحاً في الاطلاع على الفنون الأدبية في ظرفٍ وجيزٍ فإن الرواية العربية كان لها ذلك الحظِّ الثمين للانفتاح والتَّواصل على غِرار الفنون النثرية الأخرى.

ت- **الأيديولوجية والرِّواية:** حدد علاقة الرواية بالأيديولوجية بتلك العلاقة الوطيدة الممتدة إلى فترة محددة من الزمن، إذ تُعدُّ الأيديولوجيا: «نسقًا للتصوُّرات التي تحكُمُ الفكر والممارسةَ»[3] وهي تشمُلُ عدَّةُ أفكار قد تكون «سياسية ودينية وأخلاقية وجمالية»[4].

---

[1]-حلمي محمد القاعود -الرواية التاريخية في ادبنا الحديث/دراسة تطبيقية" دار العلم والايمان 2008 ص 96

[2]-حلمي محمد القاعود -الرواية التاريخية في ادبنا الحديث-ص 96

[3]-عدنان علي محمد الشريم "الخطاب السردي في الرواية العربية"-الطبعة الأولى-عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع-اربد ص: 191

[4]-عدنان علي محمد الشريم-نفس المرجع ص 191

ويعرِّفُها الفلاسفة الفرنسيين بمصطلح "علم الأفكار" ، فمصطلح علم هو:"لوجيا" ومصطلح الأفكار هو "إيديو" ، وترجع نشأة هذا العلم إلى الفيلسوف الفرنسي دستوت دي تراسي Desttut[1] de Tracy(.

ولقد خطت الأيديولوجيا خطوة متباينة في إعطاء الأدب لمسة أيديولوجية خاصّة سواء كان غربيا أم عربيا، فدأب ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine إلاَّ أن يقدِّم بحثا شاملا عن الأيديولوجيا تعرض فيه لمجمل بحوثه حول بنية النصِّ الرِّوائي، وبحث لوسيان غولدمان Goldman-Lucien أيضا ،فجاء في جملة بحوثهما دراسات عن "الأيديولوجيا" وعن" الأبحاث اللسانية الماركسية"[2].

فهذه العلاقة بين الرواية وأيديولوجية قد أخذت في نتاجها عملية إنتاج النَّص الرِّوائي من الجانب الابداعي «إذ تقوم الكتابة الإبداعية في تنظيم الأيديولوجيا ووضعها في قالب جديد هو النَّص الأدبي»[3]، وهنا يجدر بنا أن نذهب إلى أن كتابةَ نصٍّ روائيٍّ يفضي إلى تنسيق أفكار الرواية وصياغتها وفق قالبٍ جديدٍ حتَّى يصِلَ الكاتبُ أو الرِّوائي إلى بناءٍ نصّيٍّ متناسِقِ الأفكار والأحداث.

ويرى المفكِّرين فيلدنغ وبلزاك أن مهمَّة الرِّوائي «تأريخُ الحياةُ الخاصَّة"[4] بمعنى أنَّ «الإنتاج الأدبي والأيديولوجي جزءٌ لا يتجزَّأُ من العملية الإنتاجية الاجتماعية الكُلية»[5].

ذلك أنَّ هذه العلاقة ترمي إلى الرَّبط بين الأدبِ والتّاريخ والزَّمن والعلاقاتِ الاجتماعيةِ لتكَوّن: "وحدة متناقضة وديناميكية معقَّدةً"[6].

ويذهبُ عدنان علي محمد الشريم إلى القولِ بأنَّ «الأيديولوجية تشمُل معتقدات المجتمع وأنشطته أو الأفكار التي تُوَجِّهُ الأنشطةَ»[7]

---

[1]-عدنان علي محمد الشريم: المرجع السابق ص189

[2]عدنان علي محمد الشريم "الخطاب السردي في الرواية العربية" ص192

[3]عدنان علي محمد الشريم " الخطاب السردي في الرواية العربية" ص195

[4]عمار بلحسن "الرواية والأيديولوجية-الملتقى للنشر والتوزيع-مكتبة الأدب المغربي-ط2 مراكش-المغرب-2016 ص58

[5]عمار بلحسن: نفس المرجع ص64

[6]عدنان علي محمد الشريم: "الخطاب السردي في الرواية العربية" ص196

[7]عدنان علي محمد الشريم: نفس المرجع ص 198

ويضيفُ أيضًا في وصفِهِ لإشكاليةِ بناءِ النَّصِ الرِّوائي متَّصِلاً بالأيدلوجيا موضِّحًا: «ونحن إذ نجدُ أن النصّ الرِّوائيّ بطبيعةِ بنائهِ يكونَ مشحوناً بالأيديولوجيا ...فالأيديولوجيا في الرِّواية تكون أكثر وضوحًا لما تتيحُهُ من حريَّةِ التعبير عمَّا يريدهُ الكاتبُ بالإضافةِ إلى اتساع مساحةِ النَّصِ الذي يُمكِّن الروائي من التعبيرِ عن منطلقاتِهِ وآرائهِ»[1]

حين قراءتنا لقول عدنان وجدنا أنَّ الأيديولوجيا تتحدَّدُ في جملة العلاقات الاجتماعية التي يندرج وفقها تناسق الأفكار ووضوحها خاصّة في العملِ الرِّوائيّ الذي يُمكِّنُ الكاتب من التعبير المسترسلِ الذي يشمل أفكارِهِ وآرائهِ في عداد النصّ الأدبيّ.

وخلاصة القول هي أن علاقة الرواية بالأيديولوجيا تمس جانب الكتابة الروائية داخل أنساق الأفكار المتسلسلة في سياق بنية النصّ التي ينجلي وفقها انسجام للعلاقات الإنسانية والاجتماعية في البنية الداخلية للنصّ بحيث «يقوم الكاتب بتوحيد وجمع بيان أيديولوجي وبيان روائي هذا الأخير الذي تتم فيه ولادة الأيديولوجيا التصويرية بحيث ينسجم التصوير الأدبي الروائيُّ مع الأيديولوجيا ويتدخلان لدرجة يصعبُ فصلُهمَا»[2]

ث- الرواية وعلاقتها بالخطاب السياسي:

إن الحديث عن علاقة الرواية بالسياسة حديث شاسع يتجلى في مجمل الأبحاث التي دفعت بعجلة الزمن التاريخي إلى السعي وراء وضع طرائق تبحث عن مجال يراعي فيه الباحث جملة من الأفكار والتوجهات التي تكوِّن آراء سياسية تتصل بالأدب وخاصة فن الرواية.

إذن فمن هذه الفكرة يوجب على الفرد في المجتمع جعل التبادل بين الناس ضرورة حتمية يتعلق الأمر بـ «السعي في سبيل تحسين أحوال الانسان والبحث عن طرق سعادته بتحرره من نير الاستعباد...»[3]

---

[1]-عدنان علي محمد الشريم: المرجع السابق ص198

[2]-عمار بلحسن "الرواية والإيديولوجية" ص73

[3]-مليكة ضاوي "اطروحة دكتوراه بعنوان (تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية-دراسة موضوعاتية فنية) -جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 1995-2005 ص164

وتعد قضية السياسة من قضايا العصر حيث بدأت تحتل مكانة تتوافق قياسا مع باقي القضايا الأخرى، بموجب العقدين الأخيرين بدءا بمرحلة التسعينات ووصولا بثورات التي امتدت إلى الأقطار العربية فبلغت الرواية السياسية مرحلة متقدمة في هذه الأقطار كونها عدَّت «أفكارا وتصوُّرات بل من خلال تجسُّداتها الاجتماعية وانعكاساتها من الواقع اليومي»[1]

هذه العلاقة القائمة بين الرواية والسياسة توحي بمعنى أن الرواية قد اتخذت جزءا من جملة أفكار سياسية تخص مسألة الحكم وانعكاساته على الفرد والمجتمع من زمن أو مكان معين.

وتأتي الرواية السياسية ضمن الروايات التاريخية والأيديولوجية ذات البعد السياسي المحض، يتوجب أن يتحول من حال إلى حال أخرى حسب كل نظام سياسي قائم بموجب كل وطن من الأوطان، لذلك جهِدَ الروائي أن يكتب في هذا المجال حيث يمكنه «أن يتناول هموم الوطن والانسان والنظام بالنقد أو حتى ابداء الرأي والتوجه»[2]

ففي الأدب الغربي صدرت رواية بعنوان " الحرب والسلم" للكاتب الشهير تولستوي حيث تضمنت ملحمة الوطن التي جسَّد فيها الكاتب أفكارا تحكي عن الحكم السياسي في عهد نابليون[3]، ورواية أخرى لدستويفسكي الذي «كتب عن سجون الطبقة الحاكمة»[4] وما عانته الشعوب من فقر وإذلال من جراء الحكم الذي كان سائدا آنذاك.

ننتقل إلى الرواية السياسية العربية التي عدَّها النقاد فن أو جنس أدبي يهتم بقضايا الحكم والأنظمة السياسية في الوطن العربي.

فمن بين الروايات العربية التي تضمنت البعد السياسي نذكر رواية نجيب محفوظ" ثرثرة فوق النيل 1966" في مصر، وروايات أخرى جسدت القضية الفلسطينية كروايات الكاتب غسان كنفاني، وفي هذا

---

[1]–مليكة ضاوي: المرجع السابق ص 167

[2]–مليكة ضاوي: نفس المرجع ص169

[3]ينظر مليكة ضاوي "تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية –دراسة موضوعاتية فنية" –جامعة العقيد الحاج لخضر –نقلا عن عبد الكريم ناصيف –مجلة الموقف الأدبي ص12

[4]ينظر: مليكة ضاوي: نفس المرجع ص170

الصدد أرجع الناقد أحمد محمد عطية سبب ارتباط الرواية بالسياسة بالرجوع إلى ذلك الدور الهام «في التغيير الاجتماعي والسياسي، بنقدها للواقع الاجتماعي والسياسي، وكشفها لبذور التحول السياسي وتقديمها للشخصيات الإيجابية المبشرة بالثورة...»[1]

لذلك فالرواية العربية كانت محل التغيير والتجديد في علاقتها بالجانب السياسي لأنها فتحت وراء ذلك الغموض الذي كان قائما في تلك الظروف السياسية التي كشفت عنه، إذ أطلق عليها الروائي السويسري "جوتفريد كيلر" مقولته الشهيرة بأن (كلُّ شيء سياسة)[2].

وقد عرفها كل من بلزاك وتولستوي بأن «كل فعل وكل فكر وكل عاطفة من عواطف الانسان، ترتبط ارتباطا لا ينفصم بالحياة وبصراعات المجتمع، أي ترتبط بالسياسة»[3]

شكلت الرواية العربية بعدا سياسيا، إذ عدَّت أداة «لبث الوعي بالأزمة الحادة التي تواجه الحرية السياسية في وطننا العربي»[4] لذلك عالجت الرواية العربية السياسية عدَّة قضايا «تمثلت نقد أزمة الحرية في وطننا العربي، من خلال شخصياتها المحاصرةوالمطاردة والمعذبة والواقعة في أسر السجن والاعتقال...»[5].

باعتبارها قد نبذت بكل أساليبها «من خلال تصويرها وإبرازها لواقع القمع والاضطهاد والتعذيب السياسي الذي يسيطر على الحياة السياسية العربية وبحد من حرية الانسان العربي ويعتدي على حقوقه الإنسانية العامة والخاصة»[6].

ونخلص إلى القول بأن الرواية السياسية قد أعطت للسرد العربي اطلالة واسعة الأبعاد سواء على المستوى الأدبي أو على المستوى السياسي، الذي عد انطلاقة موفقة للأديب العربي حيث شملت آفاقها إلى أن أضحت وسيلة لنشر الوعي لدى المجتمعات العربية، لذلك فإن هذه العلاقة بين الرواية والجانب السياسي تعد علاقة وطيدة تحمل بعدا سياسيا وادبيا يجدر بنا الاهتمام به.

---

[1]–أحمد محمد عطية "الرواية السياسية – دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية" مكتبة مدبولي – القاهرة –(دت) ص 10

[2]–أحمد محمد عطية: المرجع نفسه ص10

[3]– أحمد محمد عطية "المرجع نفسه ص 10–11

[4]–أحمد محمد عطية: نفس المرجع ص17

[5]–أحمد محمد عطية نفس المرجع ص 17

[6]–أحمد محمد عطية: المرجع نفسه ص17

2.2- القضايا التجديدية:

أ- تقنيات السرد الروائي:

لقد ارتقت نظرية السرد الروائي مبلغا وصل إلى ذروة التفكير لدى الباحثين والنقاد في هذا المجال وبفضل جهود هؤلاء ظهرت إشكاليات جديدة تُقيِّم العمل السردي وتكشف عن هذه القضايا من ناحية ضعف أو قوة البناء السردي وفق تقنية الكتابة السردية، لذا فقد استند الناقد المعاصر على التطلع لما جاء به النقاد الغربيون من نظريات وقضايا جديدة في مجال السرد.

لذلك يرى الناقد الفرنسي **جيرار جنيت Genette-Gerard**أن كل حكي **Récit** يتضمن بالضرورة جزءا من تشخيص الأفعال والوقائع والذي يعني السرد **Narration** وجزءا يهتم بتشخيص الأشياء والشخصيات والذي يعني الوصف **Description**"[1]

ومن ناحية أخرى يذهب أمبيرتو إيكو إلى مفهوم أخر للسرد بقوله أن: «السرد في نهاية الأمر وبدايته، هو احتفاء بالزمن إنه محاولة لتلمس آثاره على الذات والأشياء، وربما تكون سن الخمسين وحدها كافية لتفسير ذلك»[2] تبرز إذن قضية "السرد" عند جيرار جنيت في الحكم على أن دلالة كلمة "سرد" جاءت بمعنى "حكي" تشمل درجة مشخَّصة من الأفعال وأيضا تقيَّم من خلالها العمل السردي من ناحية سرد الوقائع الجارية ومن حيث وصفها للشخصيات والبناء السردي لحيثيات هذه الوقائع التي تحكي جانبا من الحياة الواقعية للفرد والمجتمع.

ومن جانب آخر نجد أن إيكو جعل من السرد جزءا من الزمن يحاول من خلاله سرد وملامسة جانب من الآثار التي تعبر عن الذات بمعنى الانسان والأشياء المجاورة له.

هذا الاهتمام الذي يلتمس جانبا من الدراسات السردية جعل الكثير يذهب إلى معرفة المزيد عن هذا التطور في هذا المجال ، ويمكننا بذلك تحديد البدايات الأولى للممارسة النقدية الروائية لدى الناقد

---

[1]-الأبحاث: اسئلة السرد الجديد-الطبعة الأولى-الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة-2008 ص09

[2]-آليات الكتابة السردية امبيرتو ابكو-ترجمة وتقديم سعيد بنكراد-الطبعة الأولى-دار الحوار للنشر والتوزيع-سورية-2009 ص08

الإنجليزي بيرسي لوبوك **Percy Lubok** في كتابه الشهير "صنعة الرواية"[1] اهتم فيه بإشكالية بناء الرواية من جانبها الفني «فهو ينطلق من أن الرواية هي شريحة من الحياة»[2] ويرجع لوبوك أن أي اختلال في بنية الرواية يفسد تلك النظرة المستحاة من الحياة في الرواية، وهذا ما يفسِّره في قوله أن « أي محاولة لتفكيك عناصر الرواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها»[3] فعدت مكانة الرواية في مجال السرد الروائي اليوم، الى درجة أنها مَثُلَتْ كقضية العصر شأنها شأن الفنون الأدبية الأخرى إلى أن أضحى يطلق عليها «ديوان العرب الحديث»[4].

وفي شأن دور الرواية العربية في المساهمة «في صوغ تصوراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافية والقيمة والدينية وصراعاته وتناقضاته الكبرى»[5]، حيث بدت السرديات العربية الحديثة تنمو شيئا فشيئا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ليظهر بذلك أثر «انهيار النسق التقليدي في الثقافة الموروثة، وتفكك المرويات السردية القديمة وانكسار الأسلوب المتصنع في التعبير، فانتزعت الرواية وهي لب تلك السرديات شرعية كاملة بوصفها النوع الأدبي الذي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث»[6]

ومن جانب آخر نرى أن الرواية قد مرت بعدة أطوار شكَّلت مسارا نستطيع القول بأنه قد وُصف بالمسار الصعب لأن بداية ظهور الرواية جعلها تمرُّ بما وصفه الناقد عبد الله إبراهيم «بظروف استثنائية قبل أن تحوز الاعتراف بها باعتبارها نوعا أدبيا جديدا»[7] لذلك نرى أن فكرة رفض الأنماط الأدبية الجديدة شكَّل أمرا مترديا مع العلم أن «مهارات التذوق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبُّل الأشكال الجديدة»[8].

---

[1]–بيرسي لوبوك "صنعة الرواية" ترجمة عبد الستار جواد–ط2 –دار المجدلاوي للنشر–2000 عمان ص17

[2]–حميد لحميداني "بنية النص السردي–من منظور النقد الأدبي" المركز الثقافي العربي–آب1991 –الدار البيضاء–المغرب ص14

[3]–حميد لحميداني "بنية النص السردي" ص14

[4]–سعيد يقطين "قضايا الرواية العربية الجديدة " ص11

[5]–عبد الله إبراهيم "موسوعة السرد العربي" (طبعة جديدة موسَّعة2) –المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت2008 ص05

[6]–عبد الله ابراهيم "موسوعة السرد العربي" ص: 5–6

[7]–عبد الله ابراهيم: المرجع نفسه ص:6

[8]–عبد الله ابراهيم: المرجع نفسه ص6

فباختين حينما أجرى دراسته حول الرواية الغربية ذكر أن «النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يعترف بالرواية بوصفها جنسا مستقلا...»[1] لكن ومع الفترة الممتدة إلى منتصف (ق19) ظهرت «نظرية الرواية بوصفها جنسا أدبيا أساسيا في الأدب الأروبي»[2].

ب- قضية القراءة وعلاقتها بالمقروئية: إن أول لفظ نزل على سيدنا مُحَمَّد ﷺ هو لفظ "اقرأ" في سورة العلق في قوله تعالى:﴿ **إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ** ﴾ **الآية (1) من سورة العلق**، إذن من هذا المنطلق ومن هذه الآية الكريمة أدرك العرب أن الله تعالى قد حثَّ الرسول ﷺ والمسلمين من كافة الأقطار العربية وغير العربية بالقراءة والتعلُّم والنهل من هذا الكتاب المقدس العظيم الشأن "القرآن الكريم" والذي أنزل بلسان جبريل عليه السلام.

هذه المكانة التي مثَّلتها قضية "القراءة" منذ القدم إلى يومنا هذا في أدبنا العربي هي قضية تحثُّ على العلم بشتى فروعه، حثَّ عليها الله ورسوله في مستهل كتابه الكريم، وقد ورد ذكر معناها في عدَّة معاجم عربية وغير عربية، إذ لا يؤتى شأن العلم والمعرفة إلا بفعل القراءة.

ومن ثمَّة فإن الدراسات العربية قد رفعت من شأن القراءة الروائية ذلك أن الكثير من الباحثين العرب اهتموا بهذا الجانب بحكم أن هذا النوع من القراءة قد أيقض الشعور بالوعي القومي لدى الفرد والمجتمع من خلال سرد وقائع اجتماعية حقيقية تبعث إلى تلك الفطنة في ذهن القارئ وتوسع من مداركه المعرفية إذ لابد على الحرص عليها لأنها المصدر الوحيد الذي يقودنا إلى العلم والمعرفة وكان العامل السياسي والاجتماعي والفكري كله يهيئ لهذا الفن الذي لعب دوره الأساسي في تنمية ذلك الحس القومي والشعور بالمسؤولية.

ولعل الغاية التعليمية التي اتخذتها القراءة في المجتمع العربي وغير العربي لخير دليل على التقدم الفكري لدى الفرد بالدرجة الأولى، والتماسه لعدّة قضايا اجتماعية وواقعية وفكرية وحتى اقتصادية في جلِّ المجتمعات ومن هذا المرتكز يذهب عبد المالك مرتاض في مفهومه للقراءة أنها «ضربٌ من الكتابة على الأقل، فكأن

---

[1]-عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي ص 06

[2]-عبد الله ابراهيم: المرجع نفسه ص 06

الكتابة والقراءة وجهان اثنان لعملة واحدة، ذلك بأن الكتابة، في بعض حقيقتها، ليست إلا قراءة أيضا فكأن القراءة مفتاح المعرفة الأول، فأن تكتب، فإنما أنت تعبِّر عمَّا تقرأ في ضميرك...»[1].

فالقراءة هي وجه من وجوه الكتابة وضرب من أضربها، فأيزر حينما عرّف القراءة عدّها بكونها: «نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحها الفهم والادراك »[2] ففعل القراءة من وجهة نظر أيزر تعد جملة من الطروحات ناقشها من خلال عدة وجهات كما يلي:

إن فعل القراءة يظهر عند أيزر في علاقته بين المعنى **Le sens** والدلالة **La signification** في عملية القراءة، فهو يرى أن المعنى: «يظهر في إشراك القارئ في فعل تكوينه أما الدلالة فترتبط بالمعنى في اللحظة التي نهم فيها بترجمته إلى المعرفة ... فالمعنى والدلالة ليسا واحدا...»[3] إذ عده بتلك البنية التي يشيدها التلقي بالاعتماد على المفاهيم أو المرجعيات السابقة التي ناقشها مفهوم التأويل الكلاسيكي والذي عدَّه غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى[4].

فقضية القراءة عند الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو **Umberto Eco** (العمل المفتوح): «تمتد إلى قراءات متصلة في اللسانيات والمناهج النقدية المختلفة بدءا بالنقاد الجدد ومرورا بالبنيويين والاسلوبيين والسيميائيين، وإنتهاء بنظريات التلقي عند النقاد الألمان»[5]

إذن هذا جانب من قضية القراءة أردنا أن نكشف عن جزء منه، باعتبارها جزء لا يتجزَّأ من بنية النصِّ، كونها «عقد بين سيدين، القارئ و النص»[6]، فالقارئ يلعب دور الكشف عن: «المداخل القرائية والعتبات النصية التي يباشر فيها الميثاق عمله»[7] لذلك نجد تلك العلاقة القائمة بين القراءة والمقروئية.

---

[1]–عبد الملك مرتاض " في نظرية النَّقد " دار هومه للنشر – الجزائر – 2010 ص5

[2]–بشرى موسى صالح " نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات" المركز الثقافي العربي –ط1 بيروت 2001 ص48

[3]–عبد الجليل مرتاض "الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الابداع والتلقي" ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر 2004 ص99

[4]بشرى موسى صالح "نظرية التلقي أصول...وتطبيقات" ص48

[5]بسام موسى قطوس "استراتيجيات القراءة"–التأصيل والإجراء النقدي–دار الكندي للنشر والتوزيع إربد الأردن 1998 ص13

[6]عبد الحق بلعابد: "فتوحات روائية" ابن النديم للنشر والتوزيع–ط1–الجزائر 2015 ص26

[7]عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص 26

فعبد الحق بلعابد قد عرف هذا المصطلح أي مصطلح المقروئية في أنه يراعي «النظام النصي على جميع مستوياته اللسانية (المستوى المعجمي-التركيبي-الاسلوبي-الدلالي-التداولي) وهذا قصد الوصول إلى الانسجام النصي»[1].

ومن ناحية ثانية نجده يفسِّر المعنى بأكثر وضوح قائلا:« فالمقروئية مرتبطة بقيمة النص الاستهلاكية والتجارية أساسا، من حيث هو سلعة تباع وتشترى(أي خاضعة لمبدأ العرض والطلب)»[2] فتفسير هذا القول يوحي بفكرة أن المقروئية مرتبطة بمدى استجابة القراء لفعل القراءة «فالرواية التي يروَّج لها في مختلف وسائط الاعلام، ستعرف مقروئية واسعة»[3] لذلك فالمقروئية مرتبطة أشد الارتباط بفعل القراءة، وهذه العلاقة القائمة بينهما تفسِّر الوظيفة الأساسية التي يمثلها كل طرف منهما، فالمقروئية بهذا الأساس هي فعل ترويج للعمل الفني الإبداعي بالموازاة مع قضية القراءة أو القرائية التي «تخرج بنا من القراءة العادية البسيطة إلى القراءة الأدبية المركبة»[4]

ت- قضايا السرد النسائي العربي:

لقد صار لموضوع السرد النسائي العربي شأن بليغ بين ما نسميه المد والجزر، ما يزال متشبثا بالأصالة، ظهر ذلك في عدَّة كتابات في "الأدب النسائي العربي" لاسيما في المنشورات والكتابات الجامعية الآكاديمية وغيرها، وتجدر بنا الإشارة أولا للبدايات الأولى لهذا النوع السردي فمن حيث المفهوم: يقول الدكتور سعيد يقطين في حديثه عن مفهوم السرد النسائي العربي: «بدأ مفهوم" الأدب النسائي العربي" يستقطب الكثير من الاهتمام وتعقد في شأنه الندوات والملتقيات، وتؤلف فيه المصنفات وتسجل الرسائل والأطروحات الجامعية»[5].

---

[1] -عبد الحق بلعابد "فتوحات روائية " ص27

[2] -عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص27

[3] -عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص28

[4] -عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص30

[5] -سعيد يقطين "قضايا الرواية العربية الجديدة " ص195

فالدكتور يشير لهذه المسألة التي بلغت صدى كبيرا وبالخصوص في الملتقيات والندوات التي أضحت تتخذ جزءا يسيرا من الأدب العربي المعاصر، لذلك فالأدب النسائي مظهر ينطلق: «من ابداعات تنتجها نساء في مضمار السرد أو النقد أو الشعر»[1] إذ استندت الكتابة النسوية العربية بتلك التغييرات التي حدثت على الأدب الغربي وحتى العربي حيث: «حظيت في ها المرأة بمكانة خاصَّة منذ أن صار لها دور معترف به نسبيا في الحياة العامة»[2].

وفي هذا الصدد نوَّهَ أحد النقاد بأنه: «لابد من الإشارة أيضا إلى أنه عند الحديث عن الفاعل الأساسي في كل هذا العمل (الكاتبات الروائيات العربيات) وجدنا أنفسنا أيضا أمام تعدد المصطلحات التي تطلق على أدب النساء»[3].

وتعقيبا لما ذكره الكاتب نستدرج حديثنا أن هذا الأدب قد تعددت فيه المصطلحات فمنه من يطلق عليه أدب الحريم، وأخر أدب المؤنث، أو أدب تاء التأنيث ثم الأدب النسوي والبعض الأخر الأدب النسائي أو أدب نون النسوة [4]، وتحرص البلدان العربية على مثل هذا النوع السردي وذلك لما له من أهمية وتسعى للحرص على تنميته من خلال تعزيز الأعمال الأدبية التي ظهرت كأولى البوادر في هذا النوع من الأدب.

---

[1]–سعيد يقطين: المرجع السابق ص 195

[2]–سعيد يقطين: المرجع نفسه ص 200

[3]–الكبير الداديسي "أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة"–مؤسسة الرحاب الحديثة–الطبعة 1–بيروت لبنان 2017 ص15

[4]–الكبير الداديسي: المرجع نفسه ص12

الفصل الأوّل

الفصـــل الأول

نشأة الرواية الجزائرية وتطورها

المبحث الأول: لمحة عن نشوء الرواية الجزائرية

1- مسار الرواية الجزائرية في عقد الثورة التحريرية الكبرى.

2- الرواية الجزائرية ومسارها السياسي والثقافي.

المبحث الثاني: تطور الرواية الجزائرية

1- أصناف الكتابات الروائية الجزائرية الحديثة.

2- تطور الكتابات الروائية في مرحلة السبعينات إلى مرحلة التسعينات.

المبحث الأوّل: لمحة عن نشوء الرواية الجزائرية

إن الحديث عن نشوء الكتابة الروائية الجزائرية، إنما يرتبط بقضايا ومسائل تتعلق بالواقع الذي عايشه الفرد الجزائري، حيث قدم الأديب الجزائري أعمالا استطاع من خلالها أن يضيف للرواية الجزائرية قيمها وتوجهها الخاص، حيث لم يتخلى عن القيم التي تعتبر مهمة بالنسبة لتاريخ الجزائر الذي يعرف بتقاليد وعادات المجتمع في هذا الفن الروائي،إذ لا يمكن فصله عن الوضع الاجتماعي والسياسي الذي كان سائدا في تلك الفترة، ذلك التحول الذي طرأ على مختلف طبقات المجتمع الجزائري آنذاك،فرغم هذه الضغوطات أبى الأديب الجزائري إلا مواصلة مسيرته الأدبية وفضلا عن جهوده المتفانية، استطاع أن يكشف الستار عن ذلك الغموض الذي انتاب الأدب الجزائري في تلك الفترة، فكان سعيه إلى تحقيق هذه الأهداف والمساعي التي مثَّلت القيم والروح الوطنية في أعماله الأدبية والروائية، فكانت جل هذه الكتابات تتكأ على موضوع الثورة التحريرية والكفاح والنضال من أجل استرجاع سيادة البلاد، والدَّعم وتقديم السند والثأر للأعمال القمعية الاستعمارية التي رفضها الأديب الجزائري ، ونبذها نبذا قاطعا فعمل على مسايرة وتأطير وتصوير أحداث الثورة فانفعل «بها انفعالا متفاوتا في مستوى التعبير أسلوبا ومضمونا».[1]

1-مسار الرواية الجزائرية في عقد الثورة التحريرية الكبرى:

تعد ثورة التحرير الكبرى مرحلة جادَّة حدثت بموجبها عوامل تكوُّن الوعي الفكري والثقافي لدى كل مواطن جزائري والذي يعتبر كمحفز أدى إلى دعم هذه القضية الهامة، والتي أكسبت الفرد الجزائري روحا وطنية بكل ما تحمله من معاني وسمات، فمنذ ظهور الحركة الأدبية في الجزائر أواخر السبعينات تغيَّرت الرؤية التاريخية تجاه الأدب في الجزائر، وهذا كله راجع للظرف القاسي الذي عاشه الشعب الجزائري أثناء الثورة.

---

[1] – نور سلمان: "الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير" دار الأصالة – الجزائر–2009 ص10.

فعُدَّ هذا الصمود جزءا من ذلك التَّطور الفكري للأدباء الجزائريين في ذلك الوقت، فراح الأديب الجزائري يستمد أفكاره من أحداث الثورة المسلحة، واتَّخذه كوسيلة للتعبير عن ما يجيش في مخيِّلته من آلام وحسرةٍ وجرائم كان المستعمرُ يقترفها في حقه، فعبَّر بكل مصداقية وثقة عن واقع المواطن الجزائري واهتم في هذا الشأن بفنون النثر بدءً بفن القصة القصيرة، ثم بعدها المسرح وانتقلوا في الأخير إلى فن الرواية، فكان مقصده هو الوصول بهذه الفنون إلى قمة التأليف.

عالجت الرواية أو القصة الجزائرية قضايا متعدِّدة تدخل في إطار «الثورة والوطن والحضارة العربية»[1]ذلك ما أشار إليه الدكتور محمد مصايف في دراسته لعدد من الروايات مبرزا أنها «تعالج الثورة المسلَّحة أو الآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة على هذه الثورة».[2]

كما نوّه الطاهر وطار لفكرته عن هذه القضية قائلا: «أن الثورة لن تنجح إلا إذا وعى الأديب مسؤوليته حقَّ الوعي، فتحمل القضية والأتعاب من أجل هذه المسؤولية»[3] هذا هو شأن الأديب الجزائري الذي يدعوه الروائي الطاهر وطار للتحلي بروح المسؤولية في الإسهام في نشر وبعث الروح الوطنية وتشييد صرح البلاد وذلك بالأخذ بالأسباب التي تقدم الكثير في بناء الشخصية المثقف الجزائري،هذا الرأي الذي دعا إليه الطاهر وطار يكمن في فكرة أن المثقَّف أو الأديب لابد له أن يتحلى بتلك «الجرأة وحرية التَّعبير عن الرأي في قوَّة وعمقٍ».[4]

فالرواية الجزائرية عرفت تجددا مستمرا، أخذت تستمد أصولها ورؤاها من نبع التراث، وأصالة الأمة وانفتاحها وتطرقت للعديد من قضايا العصر، فكانت قضية الثورة الجزائرية محلَّ دراسة سادت أقطار الوطن العربي، إذ بنيت هذه الدراسات على أساس معالجة قضايا الثورة التحريرية والقضايا الاجتماعية التي كان المواطن الجزائري يعيشها في ذلك الوقت، وكان الفن الروائي أفضل وسيلة لذلك، فكان دور

---

[1]-محمد مصايف "الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-1979 ص10

[2]-محمد مصايف: نفس المرجع ص10-11

[3]-محمد مصايف: نفس المرجع ص:11

[4]-محمد مصايف: نفس المرجع ص10

هذا الفن هو السعي لأجل بث روح المواطنة في نفوس الجزائريين، وذلك للمُضيّ قُدُما وكسر كل عائق يحاول الوقوف ضد هذه القضية التي عبرت عن شجاعة وبسالة الشعب الجزائري.

2-الرواية الجزائرية ومسارها السياسي والثقافي:

يعد مسار الكتابات الروائية الجزائرية مسارا مديدا، قد تجلى فبعدة محطات كونها محل النقاش المطروح يتعلق الأمر بتلك التغييرات السياسية والثقافية الفكرية بالخصوص التي انعكست على ظروف الأديب الجزائري، فكان أن جابه هذا الظرف بالنهوض بهذا الفن الأدبي الذي اعتبره بعض النقاد بأنه يميل إلى عدم الاكتمال الفني في البنية السردية (النمط التقليدي) وتحديدا في فترة ما قبل الاستقلال، على عكس الرواية الجزائرية المعاصرة (النمط الجديد) التي اعتبرت رواية ناضجة مكتملة فنيا وتحديدا منذ فترة ما بعد الاستقلال أي مرحلة السبعينيات[1].

1.2- المسار السياسي: نستطيع تقسيم هذه الفترة الى مرحلتين:

- مرحلة ما قبل نيل السيادة الوطنية أي فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر.
- مرحلة ما بعد استرجاع السيادة الوطنية أي الفترة الممتدة من السبعينيات إلى يومنا هذا.

1.1- مرحلة ما قبل إسترجاع السيادة الوطنية:

مرت الجزائر بظروف سياسية عُدت بالمرحلة العصيبة مما أردى الأدباء الجزائريون ينزاحون للكتابة السردية التي تحكي أحداثًا سياسيةً أو أحداثًا عن الثورة التحريرية[2]وما نجم عنها من توجهات فكرية وثقافية وقضايا سياسية تمثلت في تأسيس تيارات حزبية، مع ظهور المقاومة الشعبية التي بلغ تأثيرها وصداها في كل أقطار الوطن العربي، فصارت الصوت المعبر ومقصدا لكل أديب وشاعر جزائري بفضل زعماءها العظماء كالأمير عبد القادر والشيخ المقراني وغيرهم ممن مثلوا هذه الثورات الكبرى[3]...

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية" المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1986 ص85-90

[2]- ينظر: واسيني الأعرج: المرجع نفسه ص:17

[3]- ينظر: واسيني الأعرج: المرجع نفسه ، ص:22-23 وينظر: صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية-منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة محمد خيضر-بسكرة ص:16-17

بالرغم من السياسة الاستعمارية التي انتهجتها ضد كل مثقف جزائري سعيا منها إلى خلق ضغوطات للوصول إلى غرضها من هذه السياسة وهي منع التعلم والانفتاح الثقافي والحد من كل أشكال التواصل والاتصال التي تعزز وتساهم في نشر الثقافة في المجتمع الجزائري[1]، ورغم المقاومة الشعبية التي كان سندها ومحركها الأول الشعب الجزائري بكل فئاته في عام 1930[2] بحيث نتج عنها تأسيس العديد من الحركات السياسية والأحزاب التي عملت على الضغط على السياسة الفرنسية من جميع النواحي.

إن محاولة الاستعمار الضغط على الأدباء والطلاب الجزائريين خلال الثورة، والحدِّ من أشكال المقاومة، أدت إلى عرقلة أعمال هؤلاء الأدباء عن السير في مضمار الآخرين، أعني بذلك أدباء المشرق العربي لكن الأديب أو الروائي الجزائري اعتمد أساليب أخرى للمقاومة كالانخراط في الجمعيات الدينية والثقافية، والعمل على نشر الوعي الفكري لدى فئات لم تسنح لهم الظروف بمواصلة التعليم.

ورغم الظروف الصعبة إلا أن النتاج الأدبي والفكري نضج بخطى متزامنة بعد الفترة الممتدة إلى ما بعد الاستقلال، فهذا كله ساهم بشكل كبير على استرجاع المواطن الجزائري حقوقه وحريته واستقلاله الوطني.وفي هذا الصَّدد عُدَّت قضية تأخر ظهور الرواية الفنية في الجزائر قضية ملموسة تحدَّث عنها الكاتب عبد الله الركيبي بأن سبب التأخر هذا راجع لأن: «كُتَّاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكتاب باللغة الفرنسية الذين وجدوا تراثا غنيا ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي»[3]إلا أن هذا التأخر في حقيقة الأمر كان بسبب الأحداث السياسية من فترة الاحتلال إلى مرحلة استرجاع الحرية.

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ص:50-51-52

[2]- ينظر: واسيني الأعرج: المرجع نفسه ص22-23

[3]- عبد الله الركيبي "تطور النثر الجزائري الحديث" المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1975 ص200

أ- تحديد الإطار الزمني للمسار السياسي للرواية في الجزائر:

فقد مرت الرواية الجزائرية بأحداث ذات بعد سياسي حددها د. واسيني الأعرج بثلاثة أحداث سياسية هامة[1]:

1- الثورة الزراعية (1871-1916).

2- أحداث 8 ماي 1945.

3- اندلا ع الثورة التحريرية الكبرى (1954-1962).

فإزاء الحدث الأول الذي يمثل قضية الثورة الزراعية عام 1871 كان أول ظهور للكتابة الروائية في الجزائر للكاتب لمحمد بن براهيم موسومة بـ"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" ، ولعل ذلكما عدَّه د.صالح مفقودة بـ: «انعكاس لنتائج الحملة الفرنسية على الجزائر وإن كانت الحكاية لا تصوِّر ذلك».[2]

فهذه القضية أحاطت باهتمام الكثير من المواطنين الذين وهبوا حياتهم في خدمة الأرض الزراعية لتكون بذلك هذه الثورة المخرج الوحيد من هذه الأزمة وتعبيرهم الرافض عن استيائهم من هذه السياسة الاستغلالية التي جعلها المستعمر كأداة للاستيلاء على ثروات وأملاك وأراضي الفلاحين الجزائريين في تلك الحقبة الزمنية[3].

أما الحدث الثاني والمتمثل في أحداث 08 ماي 1945 الذي ارتسم ذاكرة أليمة في نفوس الجزائريين الذين عاشوا حدث المشهد الأليم، وقائع مريرة استشهد خلالها 45000 ألف شهيد على ساحة الفداء كيف لا؟ وهذه المشاهد المؤثرة والآلام المحزنة لا تجعل من الأديب الجزائري إلا أن يعبر عن أسفه واستياءه من سياسة المستعمر القاسية في ذلك الظرف إذ عدها أحد النقاد «نقطة تحوُّل على كل المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية».[4]

---

[1]-واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص17-18

[2]- صالح مفقودة " ابحاث في الرواية العربية" ص 18

[3]- ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ص:18-19-21

[4]- صالح مفقودة "أبحاث في الرواية العربية-1- " منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري- جامعة محمد خيضر-بسكرة ص18

نصل إلى الحدث الثالث وهو قضية اندلا ع الثورة التحريرية الكبرى عام 1954 الذي يعد بمثابة حدث هام شكَّل ذلك الوعي بكل مقاصده الاجتماعية والسياسية والثقافية، وتطورت بذلك شخصية الأديب والروائي الذي سعى جاهدا بأن يبرز حضوره القوي من خلال كتاباته السردية في تلك الفترة، فدأب إلا أن يصف ما يجري من أحداث الثورة ومن نضال المواطن الجزائري وغبنه وكفاحه من أجل استرجاع حريته أولا وحرية البلاد ثانيا.

كما تضمنت الرواية الجزائرية مواضيع هامة كان الأديب دائما يسعى إلى تصوير الحياة المعيشية للفرد بكل تفاصيلها، ليفسح بذلك المجال للقارئ بفكرة أن المواطن الجزائري لم يكن ليرضخ بكل هوان لأعمال السيطرة والنهب التي كان على رأسها المستعمر بالتمادي في التمرس بها في حق الشعب الجزائري، هذه السياسة الضاغطة التي أرادها الاستعمار الفرنسي كوجهة أخرى متخذا إياها عملا سياسيا أراد أن يصبو إليه عن طريق استغلاله لثروات البلاد، ولجعل هذه الأخيرة تواطؤا لمصالحه الشخصية.

إذ يذهب محمد صالح الجابري بالإشادة إلى أن الأعمال القصصية للأدباء الجزائريين آنذاك كانت غرضا « لتجسيم أبعاد الثورة والتنديد بالمستعمر وتصوير الواقع الجزائري المؤلم، وإبراز الكفاح الجماعي للشعب الجزائري في مدنه وقراه نسائه ورجاله إلا دليل على ما كانت تتمتع به تلك الثورة من تأييد وما حفلت به من اهتمام...».[1]

1- المسار الثقافي:

من أهم الأسباب التي جعلت ذلك التواصل الثقافي ينمو ويزدهر في الجزائر كظاهرة تمجِّد الأصول والنظم الثقافية بشكل متباين في ظل ظروف سايرت وقادت إلى ذلك التحاكي الثقافي في الكتابة الروائية بصنفيها الرواية المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية ولقد «ساعدها في ذلك النمو، الصراع المر الذي كانت تقوده مختلف الأحزاب والجمعيات الدينية»[2]ففي شأن هذا الطرح تطرق د.واسيني الأعرج إلى تبيان أسس الحركة الثقافية وهذا بموجب إعطاءه رؤى شاملة للتطور الثقافي من بداية الوضع العام في الجزائر

---

[1]- محمد صالح الجابري "الأدب الجزائري المعاصر/دراسة – منشورات السهل–الجزائر 2009 ص:156

[2]- واسيني الأعرج" اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص45

إبان الثورة وبعدها وتشكل منظمات وأحزاب تبعث إلى نشر وتعليم اللغة باعتبارها العنصر الأساس في تطور هذه الحركة.

لذلك أشار واسيني الأعرج إلى نقاط هامة شملت صورة فكرية موسعة للخلفية الثقافية[1]في الجزائر، ومن بين أبرز هذه المنظمات نذكر " نجمة شمال إفريقيا" التي بدأت أعمالها ضمن «برنامجها النضالي عملت على تثبيت اللغة العربية وتكريسها في المدارس الخاصة وفي الشوارع».[2]

فمن بين أعمالها البارزة نذكر برنامجها المرتبط بالحركة الوطنية الذي نورده في لمحة موجزة كما يلي:فأهم النقاط الأساسية التي تطرق لها برنامج "نجمة شمال افريقيا"[3] قضية اللغة باعتبار أنها قضية هامة،والنقطة الثانية تتعلق بالوضع الثقافي في الجزائر،فالحركة الثقافية قد رصدت عدَّة طروحات نظرا لتشعب مجالاتها وتفرعاتها وفق عدَّة مستويات لاسيما المستوى الثقافي لدى كل مواطن جزائري فإذا اتخذنا فكرة أن الاستعمار كان يرفض بشدَّة وبالخصوص التعليم بشتى أنواعه حيث قام بإصدار «قانونا يعتبر من أحط القوانين التي سنَّها في محاولة منه لتطبيقها على الشعب الجزائري».[4]

فتميزت هذه الفترة عن غيرها بالموازاة مع الحق بالزمنية السابقة، إذ عُدَّت فترة الاحتلال العامل الأساس لتبلور الحركات الوطنية من منظمات وجمعيات دينية كجمعية العلماء المسلمين الجزائريين «التي بنت ركائز برنامجها على مبدأ المحافظة على الشخصية الجزائرية أمام الغزوة الشرسة التي كان يقودها الكولون، وهذا يعني بالنسبة للجمعية الحفاظ على الإسلام وعلى لغة القرآن بالدرجة الأولى».[5]

وقد حظي الانفتاح الثقافي في الجزائر عقب النهضة الفكرية مباشرة بذلك التلاقي الفكري والتواصل الذي:« أدى إلى خلق جوّ ثقافي وفكري»[6]أسهم بشكل مباشر في استيعاب كل ماله علاقة

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج: المرجع السابق ص:45

[2]-واسيني الأعرج: نفس المرجع ص45

[3]- ينظر: واسيني الأعرج: نفس المرجع ص:38

[4] -واسيني الاعرج: نفس المرجع ص46

[5]- واسيني الأعرج: المرجع نفسه ص47-48

[6]-واسيني الأعرج: المرجع نفسه ص51

بالأحداث التي جرت في هذه المرحلة الحاسمة وتلك العوامل السياسية التي رفعت من شأن الوعي الفكري لدى المواطن الجزائري والشخصية الوطنية بالخصوص.

ومن جانب أخر لعبت الصحافة الوطنية شأنها الظاهر في ترسيخ مبادئ «الشخصية الوطنية ومقوماتها الأساسية، وقضايا التحرر»[1] فكان مسارها المديد يحفز لمقصد واحد هو نيل حرية البلاد، إذ تقلَّدت مهاما بارزة في العمل على إثراء الصحف الناطقة باللغتين العربية والفرنسية وذلك بالاهتمام بالقضايا المتعلقة بالوطن وفي الوقت ذاته اهتمت بالقضايا الأدبية.

وقد ذهب الدكتور محمد ناصر في مؤلفه عن "المقالة الصحفية الجزائرية"، يتحدث عن نشأة وتاريخ الصحافة العربية في الجزائر إذ يقول: «والحق أن تاريخ الصحافة العربية الجزائرية تاريخ حافل بالصراع والمقاومة زاخر بآيات الصبر والتحدي، تضافرت عليها أسباب التثبيط والعرقلة من كل جهة وامتدت إليها الأيدي بالطعن من كل جانب، فتحملت الطعنات ورغم نفاذها وتخطت العراقيل وهي شائكة فكتب لها الخلود ظافرة ومستشهدة فقد أدت رسالتها كاملة غير منقوصة، واحتضنت راية الكفاح في كل مجالاته،

ويكفيها فخارا أن تكون لها اليد الطولى في تحرير الوطن الجزائري يوم كان التحرير فكرة متحمسة في رؤوس الوطنيين...»[2]، وفي هذا الصدد عبرت الصحافة الجزائرية عن كل ماله دور في الدفاع عن القضية الوطنية فكان صدور أوَّل جريدة باسم"**المبشر**"[3] «التي لم يكن صدورها باللغة العربية المكسرة- بجانب اللغة الفرنسية- محبة للغة العربية أو تقديرا لها...»[4].

ومن ناحية أخرى يورد الكاتب أبو القاسم سعد الله طرحا يبدي فيه أن وجوب "تدوين تاريخ الثورة" كان ضروريا في تلك الفترة، ذلك أن المثقف الجزائري عاش الثورة واستنبط أفكاره التي جمعت بين

---

[1]- واسيني الأعرج: المرجع السابق ص54

[2]- محمد ناصر: "المقالة الصحفية الجزائرية –نشأتها–تطورها–أعلامها من 1903–1931" المجلد 1–الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر ص41

[3]- محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية – المجلد 2– ص42

[4]- محمد ناصر: نفس المرجع ص42

ما كان يجري في تلك الفترة أو العهدة، بكل أساليب الدفاع لا أن هذه النخبة من المثقفين كانت ضئيلة، بالمقارنة مع الجيل المعاصر، على أن « قليل هم أولئك المثقفون الذين عاشوا الثورة ومارسوا نظريا أو في ميدان القتال...»[1].

فلقد تعددت السبل والمناهج في تقديم المثقف لوجهات نظره حول ما يجري في بلاده، فكان لظهور الكتابة أو التأليف الرسمي والشعبي والعلمي سندا للمثقف الجزائري، وما يهمني في هذا الطرح هو التأليف الشعبي الذي مثله «علماء السياسة والصحافيين، والأدباء، وكتاب الوقائع الراغبين بكتابة تاريخ الثورة الجزائرية والإشادة بمواقفها، وإظهار أصالتها وسمو أهدافها، وبذلك تعزز المادة ويقرأ الناس تاريخ الثورة بأقلام أبنائها...»[2]فالملاحظ في الأسلوب القصصي في الجزائر في هذه الفترة، أنه امتاز عن غيره من الفنون الأدبية ببلوغه «تطورا بينا يعتمد على الحوار، والقص ووصف الحوادث، وتصوير الشخوص تصويرا دقيقا، إما الزينة اللفظية وإما الرواية، أما الألفاظ الجزلة فإنها طويت فيما طوته الصحافة من أساليب العهود البائدة».[3]

وفي هذا الشأن نُظِر لهذا الفن باهتمام من قبل الكتاب في الجزائر، إذ أخذ هؤلاء يكرسون ويضعون تلك اللبنة الأساسية، ويبدعون في الكتابة القصصية وبالخصوص في الفترة الممتدة بين 1925-1931 كما استطاعوا أن يحاكوا تلك «العناصر من القصة العربية الفنية التي أخذت تزدهر في هذه الفترة ازدهارا كبيرا على يدي بعض القصاصين المشارقة المشهورين، فتكون منها ما يسميه النقاد بالمقال القصصي الذي يعده بعض الدارسين الجزائريين الشكل البدائي الذي تطورت على محاولاته القصة الجزائرية القصيرة...»[4]فكان ولعهم بهذا النوع أو اللون الأدبي ظاهرا في عملهم المتفاني لنشر قيم الدين الإسلامي في المجتمع الجزائري من خلال التوعية « وحرصهم على استعمال كل الأساليب لإصلاح المجتمع

---

[1]- أبو القاسم سعد الله "أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر" القسم الأول-ط4-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-1981-ص49

[2]-أبو القاسم سعد الله :المرجع نفسه ص45

[3]-محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية - المجلد 2- ص183-184

[4]- محمد ناصر: نفس المرجع -ص184

الجزائري فاستعملوا هذا الأسلوب الجذاب لما يحتوي عليه من عناصر مثيرة تأسر لب القارئ وتستحوذ على مجامع قلبه...».[1]

فمسار الثقافة في الجزائر مجال واسع مثلته أجيال ما قبل الاستقلال وما بعده، فترك آثارا واضحة بإبداع الأدباء كل على حسب توجهاته، وخير ما نختتم به هذا الجزء هو قول لأبو القاسم سعد الله يثني عن جهد المثقف الجزائري فيقول: «أما الآن فأعتقد أن هناك جيلا صاعدا من المثقفين قادرا على تمثل التجربة الثورية للمناضل والتعبير عنها عمليا ونظريا معا، وليس من الضروري أن يكون المثقف قد عاش الحدث جسميا لكي يتمثله ويصوغه، ولو كان الأمر كذلك لما استطاع أن يكتب تاريخ من الفترات...».[2]

---

[4]- محمد ناصر: المرجع السابق –ص18

[2]- أبو القاسم سعد الله "أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر"–القسم الأول ص49

المبحث الثاني: تطور الرواية الجزائرية الحديثة

1- أصناف الكتابات الروائية الجزائرية الحديثة:

لقد كان لمسار الحداثة في التأليف السردي الجزائري الباعث القوي، لجعل الأنماط التقليدية تُعوَّضُ بما ينعت في النقد العربي بالحداثة، هذا التَّطوّر الذي كان مدعومًا بأساس التَّبدل، بالرَّغم من أنَّ هناك ميادين عامَّة تمجد الأصالة، تعدُّ موروثًا هاما توارثه عن الأسلاف ذلك أنه قد جعلت من هذه الحداثة أن تخضع بشكل أو بآخر لقوانين تتماشى مع هذا التَّطوُّر والتبدل الجاري حسب واقع العالم الجديد.

وفي هذه الدراسة أردت أن أعرِّف للقارئ إبداع الكاتب الجزائري، في مجال الكتابة الروائية بصنفيها إمَّا الرواية المكتوبة باللغة العربية وإمَّا الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، قد تبدو لي هذه الدراسة لمحة موجزة لكن حينما أتوغَّل في أغوارها نكتشف أنَّ هذه القضيَّة من الصَّعبِ الحسم فيها بسهولة لأن تاريخ الجزائر يعد مسألة عظيمة يبدو ذلك في جهود الأدباء الجزائريين الذين ساهموا بكتاباتهم وبحوثهم الأدبية الجادة.

1.1-الكتابات الروائية الجزائرية المؤلفة باللغة العربية:

يمكن القول بأن بلاد الجزائر عموما في اعتقاد الكثير من المفكرين قد انفتحت آفاقُ حضارتها حينما بدأ ذلك التغيير السياسي والاجتماعي وحتَّى الثقافي منه عقب الثورة مباشرة، فالتطور الفكري في الجزائر كان يحمل طابعا يغلب على توجهاته التأثر بالأحداث السياسية والفكرية خلال وبعد الثورة التحريرية الكبرى إذ الظاهر أنَّ الفكر الأدبي في الجزائر، قد صوّر لنا حقائق حية من عمق المجتمع الجزائري، فكان لظهور الأحداث دعماً واضحا للكتابة الروائية في الجزائر،هذه الفكرة التي أعطت صبغة جوهرية لهذا الأدب صوَّرت عمق وأصولِ المجتمع الجزائري.

والواقع أن الرواية الجزائرية قد مرَّت بمرحلتين هامَّتين:

المرحلة الأولى: مرحلة ما قبل استرجاع السيادة الوطنية.

عُرفت هذه المرحلة بنقص في الأعمال الروائية، فكانت أوَّل رواية عدَّت باكورة الكتابة الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية[1]عنوانها "حكاية العشاق في الحبِّ والاشتياق"[2]لمحمد بن ابراهيم.

ثم توالت بعدها أعمال روائية أخرى تحكي أحداث الثورة، فأخذت في صميمها طابعا يصور لنا وقائع جارية عن تلك المرحلة، التي اتخذت في مرجعها اللسان المعبِّر عن تاريخ الجزائر المرير الذي عاشه المجتمع الجزائري فكانت الكتابة الروائية تتماشى مع الواقع من أحداثٍ كان المواطن الجزائري يكابدها بإيمانه القوي بأن الجزائر لابد لها أن تتحرَّر وتنال الاستقلال.

وفي هذه الفترة بالذات وتحديدا سنة 1947م صدرت رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو لكن الكاتب تأخر عن كتابتها بأربع سنوات تقريبا[3]، هذا الانجاز للأديب الجزائري أحمد رضا حوحو والذي عدَّه بعض الدارسين على أنه: «أوّل عمل روائي عربي في الجزائر»[4]قبل الاستقلال.

وقعت أحداث هذه الرواية في مكة المكرمة، بحكم أن الكاتب قد أقام بها لمدة، بحيث تطرَّق فيها الكاتب إلى فكرة أن المرأة الجزائرية قد أصابتها الكثير من الآلام والحسرة فأراد الكاتب أن يطمئنها بهذه المقولة هذا نصُّهَا: «إلى تلك التي تعيش من نعمة الحب والعلم والحرية إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود إلى المرأة الجزائرية تعزية وسلوى»[5]ونستطيع الإلماح إلى أن أسلوب هذه الرواية جاء على النمط القديم للقصة العربية، ذلك أن الفكرة التي جسَّدها الكاتب في هذه الرواية كانت مختلفة بالقياس مع الكتابات الأخرى والذي جعل «مجموعة من المعارضين لخطه الذي كان مختلفا عن خطِّ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين من حيث الانضباط والصرامة...»[6].

---

[1]- ينظر: صالح مفقودة "المرأة في الرواية الجزائرية"-دار الشروق للنشر والتوزيع-الطبعة 2-بسكرة-الجزائر-2009 ص50

[2]- ينظر: صالح مفقودة: المرجع نفسه ص50.

[3]- ينظر: أحلام معمري "مجلة الأثر" "نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية" العدد20 جامعة قاصدي مرباح ورقلة جوان 2014 ص57

[4]-صالح مفقودة "ابحاث في الرواية العربية" ص22

[5]-احمد رضا حوحو "غادة ام القرى" صفحة الاهداء نقلا عن صالح مفقودة "المرأة في الرواية الجزائرية" ص53.

[6]-ابو القاسم سعد الله "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" دار الرائد للكتاب ط5-الجزائر 2007 ص58.

فكانت له عدة أعمال قصصية[1]نذكر منها:

أعماله القصصية	سنة الاصدار
- غادة أم القرى	- 1947
- مع حمار الحكيم	- 1953
- صاحبة الوحي	- 1954
- نماذج بشرية	- 1958

تأتي مرحلة الخمسينات التي شهدت أعمالا روائية أخرى، كرواية "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي وهي قصَّة طويلة «رومانسية في أسلوبها وموضوعها فهي تتحدث عن طالب جزائري عاش في تونس في أواخر الأربعينات أحبَّ فتاة تونسية»[2]إذ افتقدت هذه الرواية لخصائصها الفنية من جانب المضمون والشكل الفني للقصّة.

وقد أشار د.عبد الله الركيبي إلى هذه النقطة وهي أن غياب الرواية الفنية الجزائرية في هذه الفترة راجع لسبب هو: «أن هذا الفن صعب يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة ثم يتطلَّب ظروفا ملائمة تساعد على تطوُّره وعناية الأدباء به»[3].

ننتقل لرواية أخرى هي رواية "الحريق"[4]لنور الدين بوجدرة والتي كان صدورها عام 1957 فكان هذا العمل يكتسي صبغة فنية بالمقارنة مع الكتابات الروائية التي سبقت في تلك الفترة.

ويكفي أن نقول أن الأعمال الروائية في هذه المرحلة كانت محدودة النتاج بالموازاة لفترة ما بعد الاستقلال وهذا كله يعود للحالة الاجتماعية المتردية للأديب الجزائري ذلك أن «كتَّاب الرواية في الجزائر

---

[1]-نماذج بشرية أحمد رضا حوحو (كتاب الدوحة39) وزارة الثقافة والفنون والتراث-قطر 2014.ص14.

[2]- عبد الله الركيبي "تطور النثر الجزائري الحديث" المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر-1975 ص 200

[3]- عبد الله الركيبي المرجع نفسه ص200

[4]- نور الدين بوجدرة "الحريق"-دار النشر-تونس-دت.

لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أن ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكتَّاب باللغة الفرنسية الذين وجدوا تراثا غنيًّا ونماذج جيِّدة في الأدب الفرنسي».[1]

المرحلة الثانية: مرحلة ما بعد استرجاع السيادة الوطنية.

وتحدد هذه الفترة من مرحلة الستينات إلى يومنا هذا وبالخصوص هذه الأخيرة التي لم تحظبتطور الكتابات الروائية العربية الجزائرية إلا رواية واحدة الموسومة بـ" صوت الغرام" للأديب الجزائري محمد منيع[2]وهذا ينجرُّ لماشهدته الجزائر من أحداث سياسية هامة، أبرزها الحدث الهام هو استرجاع السيادة الوطنية عام 1962.

وفي هذه الفترة بالذات صارللوعي الفكري والحضاري شأن عام لدى كل مواطن يرغب في التجديد والتغيير في جميعالحالات، فأراد الكاتب الجزائري أن يجعل من هذه المحاولات التجديدية في الكتابة الروائية دعما للكتابة السابقة.

فأضحت الرواية الجزائرية تكتسي ثوبا جديدا بعد الأحداث التي جرت في هذه الفترة، وأصبحت سماتها الفنية تتغير خطوة بخطوة إلى الأمام بفضل المثاقفة العربية بين شقيقاتها في بلدان المشرق العربي.تبرز هذهالبصمات الجديدة في الرواية الجزائرية بوضوح في فترة ما بعد الستينات أي مرحلة السبعينات وقد حرص خلالها الروائيون بالإتيان بما هو جديد مواصلة لمسار الكتاب الجزائريين القدامى،فمجمل الحديث عن الرواية الجزائرية يكمن في أنها ارتقت لعدَّة مواصفات وتغييرات جديدة من حيث البناء الفني لهيكل الرواية في تلك المرحلة.

فكان من أبرز روادها:

- الروائي عبد الحميد بن هدوقة في روايته"**ريح الجنوب**"[3].

---

[1]-عبد الله الركيبي "تطور النثر الجزائري الحديث" ص200

[2]- محمد منيع "صوت الغرام" مطبعة البعث- قسنطينة-1967.

[3]- عبد الحميد ابن هدوقة "ريح الجنوب" المؤسسة الوطنية للكتاب-ط5-دت-الجزائر.

- الروائي الطاهر وطار في روايتيه **"الزلزال" و"اللاز"**[1].
- والروائي محمد عرعار في روايته**"مالا تذروه الرياحّ"**[2].

فبموجب هذه الانطلاقة ارتسمت رؤى جديدة شملت مجال الكتابة الروائية في الجزائر «فتغيرت نظرة هؤلاء إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشفقة والدعم العاطفي...».[3]

وعلى هذا الاعتبار نجد أن رأي الباحثة أحلام المعمري الذي يتضح في أنه: «وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت للنصوص الأولى»[4]تعني بذلك الكتابة الروائية السابقة، فإنها لا زالت بمثابة الحجر الأساس الذي انطلقت منه الكتابة الروائية الجزائرية بدءاً برواية محمد بن براهيم إلى يومنا هذا.

2.1- الكتابات الروائية الجزائرية المؤلفة باللغة الفرنسية

حينما يتصفَّح القارئ كتبا لروايات جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية فانه يلمس ذلك العمق الفكري الآتي من تقاليد وأصول المجتمع الجزائري، ولتقريب الصُّورة أكثر، فإننا نستطيع بناءا على الدراسات التي سبقت وعلى ضوء تلك البحوث التي أقيمت بخصوص هذه الروايات المكتوبة باللغة الأجنبية من قبل النقاد المعاصرين، نرى أن هذا النمط من الكتابات قد لقى إقبالا متزايدا للقرَّاء العرب وغير العرب وتحديدا في الفترة ما قبل الاستقلال، ولعل أبرز الكتَّاب الجزائريين الذين أبدعوا في هذا النوع الأدبي كانوا:

« من الأصول العربية أو القبائلية...ونقصد جيل ما قبل الثورة التحريرية مثل "محمد ديب، مالك حدَّاد ،مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، آسيا جبَّار"»[5].

---

[1]- **الطاهر وطار "الزلزال" الشركة الوطنية للنشر-الجزائر.**

[2]- **محمد عرعار "ما لا تذروه الرياح" الشركة الوطنية للنشر-ط2-1982-الجزائر.**

[3]- **احلام معمري: مجلة الأثر ص60**

[4]- **أحلام معمري: المرجع نفسه ص61**

[5]- **جبور أم الخير" الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية" دار ميم للنشر -ط1 2013 ص7**

إن الصورة العامة التي غلبت على هذا اللون من الكتابات الروائية قد شكَّل في تلك الفترة «نقدا لاذعا ضرب صميم مبادئها وأسئلتها»[1]وكان على رأس ذلك الإدارة الاستعمارية «التي روَّجت لهذه الفكرة لتظهر أن الثقافة الفرنسية خلقت كُتَّابا بارزين في الجزائر»[2]يعني هذا أن كل إنجاز أدبي جزائري كان نابعا من ثقافة وأبعاد اجتماعية ترفض الاستعمار وتدينه.

وما دامت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية قد حملت في جوهرها صورا حية من البيئة الجزائرية التي أمدَّت الكثير لمتجليات الأدب الجزائري، لأنها تقف عند إبداع الكاتب الجزائري، والملاحظ في هذه المسألة أيضا أن هذه اللغة التي بنيت على رؤية جديدة لإبداع الكتابة الروائية الجزائرية، إضافة إلى ذلك الوعي للأديب أو المثقف الجزائري في تلك الفترة ومن وجهة ثانية نذهب إلى القول أن سبب ذلك راجع أيضا للعقبات الصعبة التي مرت بها البلاد، لذلك عُدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ذات اختلاف نوعا ما عن توجهات الرواية العربية من حيث اختيار الموضوعات.

ولما كان الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يسهم في بعث سُبل وأبعاد إنسانية تحيط بانشغال أدباءها بشكل جاد بالقضية الوطنية مدعوما بتلك الأحداث التاريخية التي جعلت منها مسلكا يسير الأديب بخطاه وتجربة ناجحة لازالت قائمة لحد الآن، هذا النمط من الكتابة الذي صار يحمل في طياته أصول المجتمع الجزائري، وتجدر الإشارة هنا إلى نخبة كبيرة من الكتاب البارعين في هذا اللون الأدبي: كمحمد ديب، مولود معمري، مولود فرعون، كاتب ياسين، آسيا جبار، ومالك حداد[3].

---

[1]-جبور أم الخير: المرجع السابق ص7

[2]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث-المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر ص199

[3]- ينظر: جبور ام الخير: " الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية" ص7

2- تطور الكتابات الروائية في مرحلة السبعينات إلى مرحلة التسعينات:

1- تحديد الإطار الزمني لتطور الكتابة الروائية في الجزائر:

- **فترة ما بعد الاستقلال (مرحلة السبعينات):**

تعد هذه المرحلة بداية جديدة للكتابة الروائية الجزائرية وتبدأ من فترة ما بعد الاستقلال إلى مرحلة السبعينات حيث طرأ تغيير كبير في شكل الكتابات الروائية الجزائرية، فنظرتها للرواية الجزائرية في هذه الفترة تغيرت كليا، والتساؤل المطروح ربما يتساءل عنه البعض؟ ما هي أسباب هذا التغيير؟

فالرواية الجزائرية في فترة ما قبل الاستقلال كانت قائمة على النمط التقليدي ربما لسبب واحد هو الظروف والوسط الاجتماعي والثقافي الذي كان سائدا في ذلك الوقت، لكن وبعد استرجاع السيادة الوطنية تغيرت النظرة الفكرية نحو الأدب في الجزائر، إذ شكلت الرواية استجابة فنية جديدة، وأصبحت تتخذ في صميمها تعابير سلسة وأفكارا متعددة، وبذلك قفزت الرواية الجزائرية خطوات إلى الأمام، إذ أضحت باعثا أساسيا من بواعث الأدب وتخلَّصت من الطابع التقليدي فصارت نحو مبدأ التجديد في أسلوبها وهيكلها وبناءها الفني، حيث سعت إلى خلق عدَّة طروحات وقضايا جديدة تصور الواقع الاجتماعي، بحلة جديدة ومتجددة.

بعدما راحت تجسد الألام والحزن لوقائع الثورة وما خلفته من آثار نفسية صعبة في نفوس المواطنين الجزائريين، وبما أن الجزائر كانت تشهد في فترة السبعينات تغيير جدري لأجهزة واقتصاد وتنمية البلاد وتشييد وبناء دولة جزائرية ذات سيادة وطنية دأب الكتاب في هذه الفترة إلا أن يبدعوا في كتاباتهم الروائية الجديدة.

وهذا يعني أن الرواية في فترة السبعينات شهدت تطوُّرا حقيقيا على ضوء الأحداث الجارية فعدت أولى الروايات المكتوبة باللغة العربية بعد الاستقلال رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة الذي أبدع في كتابتها من حيث الأسلوب والخصائص الفنية، فأحدثت شغفا كبيرا لدى القراء في الوطن

العربي، وفي هذه الفترة بالذات ومع ظهور شكل جديد للرواية الجزائرية كانت" الولادة" الثانية والأكثر عمقا للرواية الجزائرية التي عدت" إنجاز فني جريء وضخم" باسم "اللاز"[1]للطاهر وطار الذي اتخذ قضية الثورة الوطنية والأحداث الجارية إبان حرب التحرير حدثا رئيسيا.

فرواية اللاز جسَّدت أفاقا ذات بعد فكري والايديولوجي من جانب الممارسة الكتابية السردية، ويذهب "مرزاق بقطاش" في روايته "طيور في الظهيرة"[2].

ليمثل عملا روائيا يشمل تغطية شاملة "لإنجازات الثورة الوطنية التي لم تتح فيها الظروف الصعبة، للرواية العربية في الجزائر أن تقوم بدورها التاريخي".[3]

فكما جرى ذكر أقطاب الرواية الجزائرية وأعمدتها أبرزهم الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، والأعرج الواسيني الذين برزوا على الساحة الفكرية ومثلوا بذلك التوجهات سنتطرق إليها كما يلي:

إن الكتابة الروائية في هذه الفترة قد توجهت إلى التعريف بالحالة الاجتماعية إبَّان ثورة التحرير لكن سرعان ما «فشلوا بشكل من الأشكال وسقطوا في (الديماغوجية DEMAGOGIE) المجانية والشعارية التي تضر بالعمل الأدبي أكثر مما تنفعه»[4]على حد قول واسيني الأعرج.

وفي رأي أخر لأمنة بلعلي حين تطرقت لدراسة رواية السبعينات :

«في تعاملها مع الثورة أن أصحابها صاغوا نصوصا طغت فيها العلامات والقرائن الدالة على المؤلف الذي تبنى التهويل بالتقديس والتغني بالثورة، إلى درجة موضوع الثورة ذاته يتوارى ليصبح مجرّد موقف اجتماعي أو سياسي محدود من أجل تجاوز وضعية معينة كأن تكون اجتماعية أو سياسية أو رد فعل على تصرف معين كما حصل في الواقع»[5].

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج:"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص90

[2]- مرزاق بقطاش: رواية "طيور في الظهيرة" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع –الجزائر 1981.

[3]-واسيني الأعرج: "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص90

[4]- واسيني الأعرج: المرجع نفسه ص91

[5]- امنة بلعلي " المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف" دار الأمل للطباعة والنشر–تيزي وزو–الجزائر 2006 ص53

فالرواية في هذه الفترة قد أخذت طابعا يمثل وجهة تكاملية نستطيع أن ننسبها لذلك الظرف الذي واجهته الرواية الجزائرية بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية على حسب توجه كل روائي في تلك المرحلة.

فالكاتبة أمنة بلعلي أعطت نظرة أو مقاربة حول الرواية السبعينية من حيث ذلك الرأي الذي يجسِّد أن الروائي هو مؤرخ للثورة وأحداثها.

ومن منطلق أن هذه المحاولات الكتابية للرواية السبعينية كانت موضوعاتها حول الثورة «وما أفرزته بعد الاستقلال من طموحات وعوائق واجهت الفرد الجزائري فلاحا كان أو ابن فقير، أو ابن المدينة المرأة أو الرجل على حد السواء».[1]

فهذا التوجه للروائيين الجزائريين أمثال الطاهر وطار وبن هدوقة ومفلاح ومحمد عرعار وغيرهم، وعلى حد قول د.آمنة بلعلي يوحي للباحث فكرة أن توجه الفرد الجزائري بكل أبعاده وطبقاته ومستوياته الفكرية، حال العائق الوحيد الذي منع من تطورها الفكري.

إن اتجاه الرواية عقب الثورة قد جُسِّد في مجموعة من الإصلاحات سواء على المستوى الثقافي أو الاقتصادي «زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه وظروفه الخاصة والموضوعية لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرواية ولكنها خلقت التربة الأولى، التي ستبنى عليها أعمال أدبية جادَّة فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات».[2]

فمن بين الأعمال الجادة في هذه المرحلة رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة الذي صوّر فيها حياة الريف الجزائري بكل أبعاده وواقع المرأة الجزائرية، لذلك عدت «إنجازا فنيا هاما، أضاف إلى الرواية العربية في الجزائر لبنة متينة في إطار خلق وترسيخ القيم الثورية الجديدة وتدمير الموروث البالي المتخلف»[3].

---

[1]- آمنة بلعلي: المرجع السابق ص 55

[2]- صالح مفقودة "أبحاث في الرواية العربية" ص85

[3]- واسيني الأعرج: "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص 103

2- إتجاهات الرواية الجزائرية في المرحلة السبعينية:

لقد اتسمت الرواية الجزائرية في مرحلة السبعينات بالتغيير الجذري من الأنماط التقليدية أي الكلاسيكية إلى النمط التجديدي في خصائصها الفنية من حيث المضمون والأسلوب الفني ودراسة الشخصيات وقضية اللغة إذ نستطيع القول بأنها قد تفاعلت بشكل متباين بفعل محاكاة الروائيين والادباء الجزائريين، والمتمثل في ذلك التأثر لاتجاهات الغربيين فانتهجوا طرائق من جانب الكتابة الروائية الجديدة التي أمدت الكثير بفضل ذلك الغزو الثقافي والمثاقفة الحضارية بين الشعوب.

فالملاحظ أن الرواية الجزائرية قد تغيَّرت أساليبها وخصائصها الفنية بفعل تبلور هذه الاتجاهات في فترة السبعينات بدءا بالتيار الإصلاحي وصولا إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي.

لذلك فالتيار الإصلاحي قد أسس للأعمال الإبداعية الأولى في الجزائر نذكر أولى هذه الأعمال:

1- **غادة أم القرى**[1]:هي رواية للأديب الجزائري أحمد رضا حوحو عالجت قضايا ذات بعد إصلاحي، وهي بذلك تضاف « إلى رصيد الرواية العربية شيئا كغيره من الكتاب الطموحين الذين اجتهدوا في الخروج عن الاطار الضيق الذي رسمه لهم الكتاب الطموحين الذين اجتهدوا في الخروج عن الإطار الضيق الذي رسمه لهم الكتاب المصلحون السابقون...»[2]وألفت هذه الرواية تزامنا مع أحداث 8 أوت 1945 فكان غرض الكاتب من تأليفها غرض إصلاحي تطرق فيه لقضية المرأة وحريتها في المجتمع، لذلك أشار الواسيني الأعرج إلى ضرورة هذا الإنجاز الفني الجاد « كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة».[3]

وتعقيبا على ما أسلفنا ذكره فإن هذا العمل الروائي هو: «تأكيد مرة أخرى على أن موضوع المرأة في الرواية الجزائرية موضوع أصيل ومتجذر ينطلق بانطلاق الرواية ويتطور بتطوُّرها ولا يثنينا تصوير الكاتب أحمد رضا حوحو للمرأة المكية فما ذلك إلاَّ تطرق لقضية موازية وامرأة مناظرة للمرأة الجزائرية...»[4]فأحمد

---

[1]- رواية غادة أم القرى – أحمد رضا حوحو، المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر ط2–1988.

[2] –واسيني الأعرج " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " ص130

[3]- واسيني الأعرج المرجع نفسه ص18

[4]- صالح مفقودة "المراة في الرواية الجزائرية "ص 52.

رضا حوحو من خلال هذا العمل أراد أن يوسع من فكرة أن المرأة الجزائرية همُشت من الكثير من الحقوق كالحرية مثلا، فأراد أن يهديها هاته القصّة ليرفِّه عنها وعموما فإن قارئ هذه الرواية يدرك تماما مدى اهتمام الكاتب بالجانب الإصلاحي حول حديثه عن المرأة ومشاغلها في ذلك الوقت.

3- **الطالب المنكوب**[1]: هي رواية جزائرية تصور قصة طالب جزائري ذهب لمواصلة دراسته في تونس ليلتقي هناك بفتاة تونسية اسمها لطيفة "ذات الجمال الباهر والنسب العريق"[2].

هذه القصة التي مثلت قضية إصلاحية تكمن في سرد وقائع حكائية من عمق المجتمع، أراد من خلاله: «الأديب الشيخ عبد المجيد الشافعي إيصاله إلى قارئه لكن تصوره المحدود للحياة ولحركتها التاريخية، نظرته الإصلاحية المغرقة في الطوباوية والمثالية أضاعت من بين يدي الأديب، كتابة رواية جيّدة تتوفر فيها الحدود الدنيا التي تشكِّل الشرط الأساسي لكل عمل روائي»[3].

4- **صوت الغرام**[4]: هي رواية للروائي محمد منيع تعد رواية أقرب نجاحا من حيث البناء الفني إذ تصنف ضمن « الروايات التقليدية، من بعض النتاجات التي ظهرت في فترة السبعينات من هذا القرن، هذا لا يعني طبعا تجاوزها للرؤية الإصلاحية في التعامل مع الواقع المتشابك المعقد، فقد ظلت تصورات الكاتب ضيقة وتقليدية».[5]

ننتقل إلى–**الاتجاه الرومانتيكي**– لقد شكَّل في الجزائر رؤية خاصة تطرَّق خلالها الروائي الجزائري إلى تبيان معالم هذا الاتجاه وذلك في فترة السبعينات من هذا القرن، ولعل الارهاصات الأولى لهذا التوجه في الكتابات الروائية الجزائرية جعلت من هذا الفن يرقى لمستوى جاد على الساحة الأدبية والفكرية بغية الوصول لذلك التغيير والتبدل عبر مفارقات زمنية حيث:«اتخذ هذا التيار توجُّها شكليا آخر، لا يختلف

---

[1]– رواية جزائرية للكاتب عبد المجيد الشافعي "الطالب المنكوب"–دار الكتب العربية–تونس–1951.

[2]– صالح مفقودة "المرأة في الرواية الجزائرية " ص89

[3]– واسيني الاعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص144

[4]– رواية جزائرية للكاتب محمد منيع (صوت الغرام).

[5]– واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص152

في الجوهر كثيرا عن سابقه فهناك علاقات إنتاجية جديدة، وهناك تغييرات جذرية وانقلابات اجتماعية حدثت على صعيد الواقع».[1]

فالروائيون الجزائريون مثَّلوا هذا الاتجاه كلٌ على حسب آرائه وأفكاره الأيديولوجية وأبعاده الاجتماعية والثقافية والتاريخية، دون الانزياح عن المواضيع ذات النمط التقليدي وهذا لسبب ظاهر هو «نقص وعيهم أو محدوديته»[2].

إذن فثقافة المواطن الجزائري آنذاك رسخت شخصية ومبادئ الشعب الجزائري، وأوثقت صلته بالدين الإسلامي الحنيف وبأصالته وتاريخه المجيد، فلا نكران لأصالة الجزائر التي ظلت ولازالت تمجِّد تاريخها ونضالها الطويل، وبفكرة أن الشعب الجزائري حافظ على شخصيته الوطنية « إنما يعود لهذه الفنون، وللجانب الإنساني في الثقافة العربية الإسلامية دون أن ننسى ما كان للدين الإسلامي من أثر عميق في كل ذلك»[3].

ومن خلال تطلعنا لعدة آراء وأبحاث وجدنا أن هذا التيار (التيار الرومانتيكي) قد مثَّل ست روايات نذكر البعض منها كما يأتي:

1- **ما لا تذروه الرياح: لمحمد العالي عرعار**[4]: هي عمل روائي خصَّه الكاتب محمد عرعار ليعالج فيه عدَّة قضايا تدخل في إطار سياق ينبني على تشخيص وتصوير ما آل إليه الكاتب «ضمن قوالب روائية تقليدية جاهزة صبَّ فيها كل آرائه في الحياة، وفي مختلف القضايا المطروحة اجتماعيا بإلحاح»[5] فهي رواية صنَّفت في خانة الأعمال الروائية الرومانتيكية.

---

[1]- واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص227

[2]- واسيني الأعرج: المرجع نفسه ص228

[3]- محمد مصايف: "دراسات في النقد والأدب" ص198

[4]- محمد العالي عرعار: "ما لا تذروه الرياح" –الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر–ط2–1982.

[5]- واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"ص234

2- **نهاية الأمس لعبد الحميد ابن هدوقة**[1]: هي رواية أراد بها الكاتب ابن هدوقة «أن تؤسس لنفسها انطلاقة محددة وصحيحة»[2]طرحت فيها عدة مسائل ووقائع اجتماعية حدثت ما بعد الاستقلال، فكان المراد من تأليفها هو الوصول إلى مرتبة التأليف الفني الناجح.

3- **دماء ودموع للدكتور عبد المالك مرتاض:** دارت أحداث هذه الرواية حول الثورة التحريرية الكبرى، وتفرعت أحداثها إلى إثارة عدة موضوعات شكلت جانبا أساسيا يطرح عدَّة قضايا عاشها المواطن الجزائري في تلك الفترة.

4- **الشمس تشرق على الجميع: لإسماعيل غموقات**[3]: يصف لنا واسيني الأعرج هذه الرواية بأنها «بسيطة جدا، ولا تحتاج إلى إدراك خارقٍ حتى يفهمها المرء، تنطلق من حدثٍ صغيرٍ وعادي يقع آلاف المرَّات في اليوم الواحدِ...»[4]فهذا العمل يتمثَّلُ في أن الكاتب قد أختار أسلوبا سهلا يستطيع كلَّ قارئ إدراك معانيه.

أما الاتجاه الواقعي النقدي والاشتراكي:فهما اتجاهانبارزان على الساحة النقدية العربية ذلك أن الواقعية تعد من بين أهم وأبرز المناهج المعاصرة، لكن وعلى الرغم من كونها اهتمت بجانب الواقع لكنها وعلى حد قول واسيني الأعرج «لم تلق اهتماما كبيرا عند النقاد العرب المعاصرين»[5].

ج-مسار الرواية الجزائرية في مرحلة الثمانينات:

بعد نيل الجزائر استقلالها الكلي، دأب الكتاب والروائيون الجزائريون إلا أن يجدِّدوا في أسلوبهم السردي، بحيث نلمح روح التجديد في الفنون النثرية بكل نتاجاتها، فأخذ الأدب الجزائري يرتقي مرتبة بمرتبة من الجيد إلى الأجود، فكانت كتابات واسيني الأعرج والطاهر وطار ورشيد بوجدرة وغيرهم، تشارف على الرُّقي في هذا الابداع.

---

[1]-ابن هدوقة عبد الحميد "نهاية الأمس" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-ط1-1975.

[2]- واسيني الأعرج:"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص250

[3]- إسماعيل غموقات "الشمس تشرق على الجميع" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع -الجزائر ط1-1979.

[4]- واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص306.

[5]- واسيني الاعرج "المرجع نفسه" ص341

لقد تجسد لدى الكثير من الروائيين الجزائريين، عقب الاستقلال «اتجاها روائيا تجديديا حديثا في نمط الأدب الجزائري»[1] لذلك نجد أن هذه الخطوة في جعل الأديب الجزائري يتقدم بإصرار إلى إعطاء هذا النمط من الكتابة الروائية تغييرا جذريا، حقَّق فيها الأديب الجزائري مبتغاه خاصَّة في مرحلة التسعينات، التي شهدت قفزة جادة للكتابة الروائية، على الرغم من العقبات التي سايرت ظروف الأديب الجزائري في تلك الفترة نستطيع أن نطلق عليها إسم الفترة العصيبة أو فترة التأزم التي خلقت نوعا من الحيادية للكتابة الروائية لدى الكاتب، فعلا أن فترة الأزمة التي مرت بها البلاد قد اثرت تأثيرا مباشرا بخصوص تراجع نسبة التأليف والأعمال الأدبية، ورغم كل هذا فقد ظهرت فئة من الكتاب لم تكترث لما ستواجهه من متاعب، لكن أصروا إلى التعبير عما يحدث بكل مصداقية وحزم.

د – مسار الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينات:

كانت بداية مرحلة التسعينات تشهد العديد من الأحداث السياسية، وكان الأديب الجزائري، يعيش حالة من الذُّعر بسبب الظروف التي ألمت بالشعب الجزائري في العشرية السوداء هلع وخوف وتأزُّم ومآسي فما كان على الأديب إلا مجابهة هذا الظرف القاسي ومساهمته في بث ونشر الوعي ومواكبة أحداث هذه الأزمة التي مرت بها البلاد، فكانت كتاباتهم تتسم باتخاذها لأفكار تعبر عن ذلك الاضطهاد ووضع هذه المأساة التي تركت بصماتها في نفوس الجزائريين بما في ذلك الأديب الجزائري آنذاك.

لقد واجه رواد الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينات "الإرهاب الصادر عن التعصب والقمع والتطرف السياسي والديني والعقائدي والاجتماعي"[2]، فكان السبيل الوحيد هو التعبير عن هذه الأزمة، نذكر أعمال الطاهر وطار في روايته "الزلزال" و"الشمعة والدهاليز"،وأعمال واسيني الأعرج في روايته "سيدة المقام" و "ذاكرة الماء"و"محنة الجنون العاري"،وأعمال إبراهيم سعدي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وعدة أعمال للحبيب السائح الذي كتب عن هذا الموضوع "الصعود نحو الأسفل" ورواية

---

[1]–لصحف حياة "جماليات الكتابة الروائية/ دراسة تأويلية تفكيكية " رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر/ جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان 2015–2016 ص14.

[2]– عبد الله أبو هيف "الابداع السردي الجزائري"–دراسة/ صدر عن وزارة الثقافة – الجزائر – 2007 ص349

"ذاك الحنين"، وعدة أعمال أخرى كان لها صدى لمواجهة الخطر المحدق الذي ساد البلاد في ذلك الوقت...

فقد خطت الرواية الجزائرية خطوة جادة رغم الصعوبات التي أثرت بشكل واضح على سير ونمو هذا الفن، خلال هذه الفترة العصيبة فما كان إلا على الأديب أن يلتفت نحو تقديم سنده في سبيل مواجهة هذه التيارات المتطرفة التي توغلت إلى الأنظمة بشتى شُعبِهَا وتفرُّعاتها.

فلقد انساق الأدباء الجزائريون في هذه المرحلة، إلى التعبير عن الأحداث الجارية، فتعدَّدت المواقف في العديد من الإصدارات الروائية آنذاك، وتجلى لدى كل من عاش هذه الفترة وأزماتها، لأن يبادر ويروي تلك الوقائع المريرة التي خلقت عدَّة قضايا فعُدَت «من القضايا العميقة التي أغفلتها المقاربات المحايثة»[1]وفي خلال تطرقنا للموضوعات التي عالجها الروائيين في هذه الفترة، من أعمال روائية تضمَّنت عدة مواقف بشرية جرت في الواقع المعاش وخاصة الأزمة الجزائرية في تسعينيات هذا القرن مثَّلها الأديب الجزائري على صعيد نتاجٍ سرديٍ محض عبَّر فيه بكل ما تحمله الكلمة من معاني وآثار نفسية وتجارب اجتماعية وواقعية تقلَّدت بهو الريادة، لذا أردت عرض عينة من هذه الأعمال كما يلي:

[1]- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية" ص05

كاتب الرواية	عنوان العمل الروائي	الموضوعات التي عالجها الكاتب
الطاهر وطار	-الشمعة والدهاليز	– ارتسم الطاهر وطار في هذه الرواية الحياة اليومية التي عاشها المواطن واجه كل أشكال التطرف الذي سمي بالإرهاب في تلك الفترة.
واسيني الأعرج	-ذاكرة الماء	– عبرت هذه الرواية عن:" الارهاب الديني تعبير عن فجائعية الذات القومية في الجزائر"
الحبيب السائح	تماسخت	– لقد صور الكاتب في هذه الرواية حالة الشعب الجزائري من خلال أخذ عينات مثلت صورا واقعية وحقيقية، لحالة الذعر والخوف في تلك الفترة.
رشيد بوجدرة	تيميون	– هي رواية صورت مظاهر الارهاب والعنف الذي كابده المواطن الجزائري
ابراهيم سعدي	بوح الرجل القادم من الظلام	– الجت موضوع الارهاب بتصويرها لصور حية عن ما عاشه الفرد الجزائري في خلال هذه الفترة.

الفصل الثاني

الفصل الثانـــي

"دراسة فنية لرواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج"

المبحث الأول: قراءة مجملة لرواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج

المبحث الثاني: العناصر الفنية للرواية.

1-العتبات النصية في الرواية

2-بناء الأحداث في رواية "نساء كازانوفا".

3-دراسة الشخصيات في رواية"نساء كازانوفا.

4-دراسة المكان في الرواية.

5-دراسة الزمان في الرواية.

المبحث الأول: قراءة مجملة حول رواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج

"نساء كازانوفا"[1]هي رواية جزائرية جديدة لواسيني الأعرج نشرت عن دار الآداب للنشر سنة 2016، تحاكي أحداث الشخصية الايطالية الشهيرة جياكومو كازانوفا[2] ومذكراته مع زوجاته،استهل هذه الرواية بخبر موت الرجل الذي إذ يصفه الأديب الألماني الكبير "اميل لودفيج" بأنه «أشهر رجال قرنه بعد نابليون»[3].

وفي عنوان لكتاب آخر "كازانوفا العجيب" لجيمس ستيوارت يقول عنه: «هي قصة رجل قدر له أن يتخذ مكانا إلى جوار الخالدين من أهل الأرض بل إنه بلغ من الشهرة ذروة لا يشاطره إياها إلا القليلون فأصبح اسمه علما في كثير من اللغات»[4].

وفي كتاب آخر مترجم إلى اللغة العربية "كازانوفا الرائع"[5] لفيليب سولير.

في الباب الأول للرواية ابتدأ:

أ- خلوة لاغراند تيراس:(كازانوفا لم يمت)

يصف واسيني الأعرج الشخوص البارزة، كاستهلاله بشخصية الفتى الذي يدعى "كابي" مرددا مقولة "كازانوفا مااات" بنبرات صوته الخافتةوالمختلطة بهدير تلك الرياح العنيفة التي تنتاب المشهد الذي يصفه الكاتب في أجواء حلول فصل الخريف،إذ يمثله بالاحتجاب الذي غطَّته سماء "منارة سيتي" بالغبار الأحمر ممثلا بذلك المشهد الواصف لتلك الرياح المنبعثة قائلا:

1- "نساء كازانوفا " واسيني الأعرج – موفم للنشر–السداسي 2 الجزائر –2016

2-"كازانوفا" رجل أعمال ذي الأيدي الأخطبوطية في مدينة منارة سيتي، شغل الدنيا قبل ان يستسلم للجلطة الدِّماغية التي أقعدته في شكل تراجيدي فحرمته الكلام والحركة ، يطلب رؤية زوجاته الأربع وخادمته، ليتسامح معهن ويعتذر لهن قبل موته.(هذا النص مأخوذ من جريدة الحياة . www.alhayat.com

3-حلمي مراد "مذكرات كازانوفا" 9 –مكتبة مصر ص 04

4- حلمي مراد: نفس المرجع ص4–5

5– كازانوفا الرائع "لفليب سولير ترجمة سلمان حرفوش–دار كنعان–دمشق– ط1– 2006

« ...عندما علت بقايا الصحف القديمة، والنباتات الميتة، وأوراق الأشجار التي التصقت بالأرض، وغبار المدينة الممزوج بالرمال الحمراء أدرك كابي بحواس حيوان خائف، كم أن الخريف حلَّ بسرعة غير منتظرة، بعنفه ورياحه...»[1]، فالكاتب قد وصف مشهدا تخيُّليا للمدينة بسرده فصل الخريف بفارق زمني فائق السرعة وقد أوردها في افتتاحية مجملة صوَّرت فصل الخريف.

ويواصل الكاتب استرساله الواصف للمشهد ذلك الركن أو الجهة التي علَّق أو ثبت فيها كابي دراجته النارية على ذلك الحائط العتيق، مثبتا إيَّاه بقفل حديدي قديم غلب عليه مظهر الصَّدأ، ليطلق عنان الشخصيات المتفاعلة كشخصية كابي الذي لازال يتأمل في بناية كازانوفا "الدار الكبيرة"، المتواجدة في الحي المسمى بـ: "منارة سيتي" هذا ما أوضحه الأديب قائلا:«...رفع رأسه من جديد تأمل بناية كازانوفا العالية، الدار الكبيرة كما يسميها جميع سكان منارة سيتي، مسحها بعينيه للحظات...»[2]،لينساق الكاتب في مضمار الحكي معبِّرا عن حال كابي وهو يحدق بنظراته أين توقف بالاستبصار عند "خلوة لاغراند تيراس" ساردا الأجواء فوق الطابق الرابع، الذي يتواجد في طابق منفرد عن باقي الطوابق الأخرى، أين ترتسم لوحة بغطاء نباتي يدعى "نبات اللابلاب" ينزل من الطابق في شكل تسلسلات مخضرة تصل حتى الطابق الأرضي يضيف الراوي: «تنزل من الأعلى، في شكل خيوط خضراء، حتى تكاد تلامس الأرض ونوافذ الطوابق التحتية كلها، بألوانها الكثيرة وزهراتها المتداخلة، مثل شجيرات نوار الدَّفلى التي تملأ مدينة منارة سيتي».[3]

ليذهب إلى وصف المشهد المحزن الذي يخيم في "خلوة لاغراند تيراس": «لا دخان أبيض ولا علم أخضر»[4]في خلوة لاغراند تيراس «منذ أن دخل الاخوة الستة بشير، عمر، مهدي، عليلو، يونس وهارون، في عزلة الخلوة لتعيين خليفة كازانوفا...».[5]

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص9

[2]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص9

[3]– واسيني الأعرج: نفس المصدر ص10

[4]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص10

[5]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص10

وبعدها إتجه كابي واضعا الجرائد على صدره، وهو يصيح بصوت مرتفع في شوارع المنارة مكرّرا العبارة بحيث يصفه الراوي بصوت حنجرته قائلا: «صاح كابي بصوته الرملي المكسور الذي يجرح الآذان كازانوفا مااات... كازانوفا مااات».[1]

لا زال كابي يردد عبارة "كازانوفا مات" وفي الوقت نفسه الذي يبيع فيه باقي الجرائد، فيرد عليه الرجل قائلا: «لا عليك يا عكاشة، كازانوفا لن يموت سيدفننا كلنا حتى قبل أن يرحل».[2]

ويصف لنا الروائي واسيني الأعرج الشخصية المحترمة "عمُّو خلدون": هذا الرجل الذي يقضي وقته في الجلوس أمام «الزاوية المطلة على الفراغ، في نفس المكان منذ أن عرفه، بنفس طقوسه وحركاته... أمامه كأس صغيرة من القهوة البيضاء...تبقى أمامه ساعات حتى تبرد»[3]

فيسأل العم خلدون كابي فيقول له: «أي جديد تحمله لنا نهار اليوم يا عكاشة؟»[4]

فيجيبه قائلا: «لا جديد يا عمو خلدون إلا أخبار كازانوفا، شفتك من برا عرفت أنك تشرب قهوتك البيضاء ماء ساخن مخلوط بماء الزهر قبل القهوة المرة التي تستمر معك ساعات طويلة حتى بعد قراءة اليوميتين...»[5]هذا الحوار الجاري بين الشخوص أراده الروائي بخلق جو متفاعل ضمن مضمون الرواية ذلك أنه جعل هذا التفاعل الحواري بين شخصيات الرواية، ثم ليواصل الروائي بعدها ذلك التعليق عن شخصية "ماما مباركة" على لسان ابي فيقول: «ماما مباركة ببعض الخير، تقاوم باستماتة وشجاعة، ليان مذعورة، قالت لي يما مباركة في النهار تظل نورمال وفي الليل تهذي خوفا، كلما تذكرت والدها الذي قتل لأنه كان عاشقا وصديقا لحسين فرجامي ومرافقا له».[6]

ثم يرد عليه عمو خلدون موضحا أن الجهل يودي بصاحبه إلى الهلاك خاصة في ظل ظروف العيش في منارة سيتي فالحياة فيها صعبة في قوله: «الجهل قاهر يا عكاشة، والحياة في منارة سيتي ليست

---

[1]-واسيني الأعرج: المصدر السابق ص10

[2]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص12

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص12

[4]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص12

[5]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص12

[6]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص13

بسيطة، الانسان يأتي يولد ويكبر ويشيخ فيها وهو لا يعرف أي جدوى لوجوده فيها مدينة ناشفة ...»[1] وينوه أحدهما في حديثهما لاتخاذهما: «زاوية صغيرة عند مدخل سوق المدينة»[2]،وذلك لغرض الغناء، ففي حديث الراوي عن هذا الموضوع أوجدنا شرحا مفصلا يإبراز وظيفة القارئ في استكشاف ماهية لبِّ موضوع الرواية مفصَّلا ومجزئا عن ذلك الغموض الذي يكتنف فهم القارئ، لذا أردنا توضيح الفكرة في هاته القراءة المفتاحية لمعرفة مغزى هذه القصة الشيِّقة التي تبرز من خلال قراءة العنوان بكل شفافية وتبصُّرٍ إذ يبدو منذ الوهلة الأولى واضحا غير مبهم في كلمة "نساء" التي تعني "**Femme**" باللغة اللاتينية وكلمة "كازانوفا" **Casanova** ذلك الرجل الإيطالي الشهير.

فطرحه هذا يعد كاستدراج شارح بخلقه ذلك الحوار حول عدة قضايا كقضية الغناء في مدخل سوق المدينة بقول الراوي على لسان كابي فيقول «فكرنا أن نحتل زاوية صغيرة عند مدخل سوق المدينة، هي تغني فارسي، وأنا أغني دحمان الحراشي، لكن يبدو أن الناس عندنا لم يتعودوا على هذه الحرفة الحرة، كما قالت يما مباركة انتظروا شوي يا ليان، الناس في منارة سيتي غير متعودين على هذه الظاهرة بعدها بأيام، جربنا الغناء في ميترو منارة سيتي، هي تحمل السِّنتور الذي اشتراه لها والدها تضعه في حجرها وأنا على البانجو نجلس على حافة الميترو نعزف ونغني يحلق حولها العابرون، يستمتعون لها في انتظار الميترو الذي لا يتأخر أبدا، بعضهم من شدة إعجابه، يتركه يمضي في انتظار الميترو القادم، ويضعون في قبعتها الوردية الأوراق النقدية، وقطع العملة الوطنية المفرغة من أية قيمة، لكنها ضرورية للعيش في إحدى المرات أخذتنا الشرطة بتهمة الاخلال بالقانون واحتلال أمكنة بشكل غير قانوني، وتعطيل حركة الناس طلبوا منها الاقامة القانونية، لم تكن ليان تملك إلا جوازا سوريا انتهت صلاحيته من شهور»[3].

ليسترسل الروائي في سياق حديثه المطول فكان التساؤل عن ابنة يما مباركة "ليان" التي عاشت البؤس فأبت ممارسة الغناء لكسب القوت اليومي لكنها لم توفق في ذلك، فكان التساؤل من طرف الجميع

---

[1]- واسيني الأعرج: المصدر السابق ، ص13

[2]- واسيني الأعرج: نفس المصدر، ص13

[3]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص13

من المارَّة وضباط الشرطة فقد صدق العم خلدون حينما قال أن الحياة ليست يسيرة في مدينة منارة سيتي فالحياة صعبة حقًا محفوفة بالمخاطر بالنظر إلى سن هذه الفتاة على حد قول الراوي.

لا يزال السؤال والجواب قائما إذ يواصل الراوي الحديث: «استدعوا يما مباركة لتثبت أنها تعيش عندها، وأنها يتيمة الأبوين، من ذلك اليوم خافت ليان من أن تطرد، قال لها محافظ الشرطة، عمي صالح الذي يعبر يوميا أعماق منارة سيتي، شوفي يا بنيتي، أعرف أن الوضع صعب، لكن رجاء لا تورطي نفسك في ما هو ممنوع قالت ببراءة طفل أعمى يتكلم على سجيته، يا عمي صالح ما سويت شي مو منيح، بس كان بدي أفرح شوي، وأفرح الناس معي، بدي بس أتذكر بابا، الله يرحمه وجيب أربح شوية مصاري بكرامة مو أكثر، بحياتي ما مديت إيدي لحدا، قال وهو يحك على رأسها، ويمسح دمعاتها التي امتزجت بالغبار الذي كان يغطي وجهها: المشكلة يا ابنتي ليست فيك، تجمع الناس من حولك هو المشكل العمى يا ابنتي عندما يصيب البشر يتذابحون سنحاول أن نجد لك مكانا بإذن الله يسهل عملك، الآن عودي مع ماما مباركة حتى نحل هذا المشكل»[1].

فالملاحظ في سياق هذا الحكي أنه قد أدرج في الرواية ذلك التفاعل مع شخوص الرواية إذ يستعمل اللغة الفصحى وأحيانا تتوسطها بعض عبارات الدَّارجة الجزائرية وأحيانا أخرى اللهجة السورية كقوله في إحدى النصوص على سبيل المثال:

- **"ربي يشوف في حالها"**[2]
- أو كقوله **"هههه ارحم هذا المسكين، وما تبيعش الجريدة على ظهره"**[3]

ومن ناحية أخرى يضيف الروائي قائلا: «رب يشوف في حالها، تمتم خلدون بصعوبة واش تشرب يا عكاشة؟ كما العادة كافي كريم عمو خلدون. تعرفني مثل الجرذ لا خيار لي في هذا البرد، ماذا أفعل؟ من المخبزة إلى بيع الصحف، إلى السخرة وخدمة الناس، طوال النهار مقابل مليمات خير من لاشيء، كابي

---

[1]- واسيني الأعرج: المصدر السابق ص14

[2]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص14

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص15

خذ لي الخبز للكوشا...كابي شوف لي تاكسي كبيرة...كابي اشتر لي شوية خضر وفواكه...مر علي على الواحدة، رافقني عند الطبيب...».[1]

فكابي في شجون حديثه مع العم خلدون يروي تفاصيل سير يومياته مع مهنته ومع الناس وذلك باشتغاله اليومي في سبيل احتياجات من يحيطون به ، ليس لديه متسع للراحة، إذ نلمح ذلك التهيأ اليومي لعمله وتحصيله لقوته اليومي، لذا أراد الروائي دور هذه الشخصية إذ أكسبها حركية دائمة في النص الروائي فأراد إلا أن يبتدأ بها كشخصية أساسية في النص الروائي.

وفي هذه الآونة الكل منهمك بالخبر المنتشر في مدينة منارة سيتي وهو خبر "موت كازانوفا" الذي يشدو ألسنة الناس فالكاتب حينما أدرج في سرده أحداث الرواية بين مدٍ وجزرٍ واصفا الوقائع من خلال خاصية البياض الدلالي مضيفا ومعللا كل فكرة يستدرجها في المتن الحكائي قائلا: «شرب كابي قهوته بالحليب شعر بحرارتها تنزل في أعماقه الباردة تأمَّل قليلا الجرذ الكبير في الخارج الذي أطل برأسه من حفرة قنوات صرف المياه، أخرج رأسه أكثر من مرَّة...»[2]ليذهب الكاتب لوصف الحديث تارة يصف أحوال سكان منارة سيتي وتارة أخرى يرجع للحديث عن حالة كازانوفا الصحية إذ الملاحظ أن الكاتب يورد بين الفينة والأخرى سلسلة من الحوارات بين كابي والعم خلدون عن وضع كازانوفا على لسان الشخوص نورد نصَّه:كابي: " أنت أعرف مني بأهل منارة سيتي، كازانوفا سيموت الليلة لأن الإمام زكريا أرسل لكل نساءه حتى يحضرن للوداع الأخير وطلب المسامحة"[3].

العم خلدون:" عكاشة؟ خفف شوي على الرجل، أنت تقتله قبل الوقت..."[4]أما كابي:" كازانوفا بدأ يتحلل وهو حيٌّ يا عمِّي خلدون، فَقَدَ كلَّ سلطته وقُدُراتِه الجسدية..."[5]

---

[1]– واسيني الأعرج: المصدر السابق ص 14

[2]– واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص15

[3]– واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 17

[4]– واسيني الأعرج: المصدر السابق ، ص17

[5]–واسيني الأعرج: نفس المصدر ص17

ب- وشوشات نساء الدار: من يوقف العد العكسي؟[1]

يدور القسم الثاني من الرواية حول النقاش الجاري بين نساءه بعنونة: "وشوشات نساء الدار" ويضيف عبارة: "من يوقف العد العكسي؟" لذلك فاستدراج الراوي لأحداث الرواية في سياق التحول بعبارة "من يوقف العد العكسي؟" أي يأتي تفسير ذلك التحول والتغير من حال لأخر والمقصود من ذلك هو العد العكسي الذي أشير إليه في العنوان ، فكازانوفا كان رجلا ذا أملاك كبيرة أبهر الناس بشهرته،سرعان ما تبدلت الأحوال وصار كل هذا عكس ذلك منذ اصطدامه بحالة صحية موعكة ألزمته الفراش وصفها الروائي بالحالة الصعبة والمتردية،إذ يقول: «**العد العكسي كان قد بدأ ولا أحد يستطيع أن يوقفه**»[2]ويضيف أيضا:

«**كل شيء كان هادئا في الصالة الأندلسية الكبيرة بعد أن انتهي من تنظيفها وترتيبها**»[3]فعملية التنظيف كانت تشمل كل أركان الصَّالة الاندلسية كان كازانوفا يريد تحقيق مراده قبل موته أن يستقبل فيها نساءه للتسامح معهن ، وفي الوقت الذي يترقب الحاضرون حالة الرجل وها هي ذي «رائحة المنظفات المعطرة برائحة الخزامى تملأ المكان المفتوح على سماء كان برقها يرتعش من حين لأخر، محدثا شقوقا وشعلات فيها راسما أشكالا متعددة على الحيطان تنسحب بسرعة...»[4]، ثم يتجه الروائي إلى وصف فريق التنظيف قائلا: «رفع عليلو رأسه بسعادة ظاهرة على وجهه ثم تمتم: مممستمطر اليوم لا محالة، أردف مسعود وهو ينظر إلى فريق التنظيف الذين كانوا يجمعون أغراضهم على وجوههم الكثير من السعادة لأنهم أتموا عملهم في ظرف قياسي...»[5].

لا زالا لكل يرتقب الجديد في الوقت الذي تتم فيه عملية التنظيف مع اقتراب موعد انتهاء هذه العملية ذاكرا حالة شخصية عليلو من ناحية حزمه للوقت: «وهو ينظر إلى ساعته اليدوية، الآن انتهى كل

1- واسيني الأعرج: المصدر السابق ص51

2- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 53

3- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 53

4- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 53

5- واسيني الأعرج نساء كازانوفا ص 53

شيء، ها هي مشيئته قد نفذت كما أرادها هو من اختار هذه الصالة الأندلسية للحديث مع نساءه، عزيزة عليه لأن بها شيئا يخصُّه لا أحد يعرف ما هو، ولا سرها يمكنكم الآن أن تأتوا به ليرى ذلك بعينيه ويمنحنا بعض رضاه، نحن لم نقم إلا بما سيّد هذا البيت»[1]،وفي هذه الأثناء وحسب قول الكاتب كازانوفا الآن في المغسل وهو لا يزال ينظف ويعطر ثم «يرتاح قليلا ثم نأتي به بعدها وفق ما أمرت في كامل راحته وقواه الذهنية والجسدية»[2].

وفي هذه اللحظات مسعود منهمك في تجهيز الصالة، واهتمامه مُنصب من جهة أخرى في الاعتناء بالرجل، فعليلو قد انتهى هو أيضا من مهمة شغلت باله طوال هذه الفترة لذلك عبَّر الراوي بثقل هذه المهمة قائلا: « لم يعلق عليلو لكنه شعر بالراحة الكبيرة، لأنه انتهى من ثقل ظل يضغط على صدره طوال اليوم...خلافة والدهم»[3]فعليلو ابن كازانوفا من (لالة كبيرة) إحدى نساءه أراد أن يتزوج بروكينا لكنه فشل في ذلك بسبب رفض والده لهذا الزواج فالابن لا يستطيع مخالفة أمر أباه، ذلك يظهر في أن عليلو لا يريد «أن يخلق لوالده أمرا ، على الرغم من أنه عاش حزينا منه وعليه، منذ سنوات طويلة لم يعد يفكر في حادثة الخطوبة الفاشلة التي كلَّفته روكينا أو كادت...».[4]

وفي الوقت نفسه الذي نلمح أن كل زوجاته على استعداد لاستقبال "كازانوفا" في اللحظات الأخيرة من حياته، أراد الراوي أن يبرز من خلال أسلوبه في الحكي استعمال ذلك التفاعل بين النص والقارىء جاعلا تلك العلاقة بين النص والقارئ وتفاعلهما، يتجسَّد ذلك من خلال فرضية آيزر «أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها عن طريق مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم».[5]

إذ نلمح أن الراوي قد استخدم تقنية الحوار بين الشخصيات ليبرز للقارئ تصويره الشامل لحيثيات القصة، والراوي حينما جعل الحوار بين شخوص الرواية، قد وضح للقارئ تصويره لبنية الحكي من خلال التفاعل بين الشخصيات رغم ابتداءه بحدث هام هو "موت كازانوفا" لكن وكما جاء ذكر قول الكاتب

---

[1]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 53

[2]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 54

[3]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص5

[4]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص54

[5]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص54

سامح خضر: « تبدأ الرواية بخبر موت كازانوفا، الشخصية التي يخشاها الجميع، صورة الوحش التي استغلَّها واسيني الأعرج خلفية بيضاء يلوِّن عليها أحداث الرواية وتحولات شخصياتها من الشيء إلى ضده إلا أن هذا البياض لا يمكن أن نعده خلفية سردية مريحة فقط، هو لون حاضر بسريالية كبيرة في لوحات الشخصيات منفردة ومجتمعة...».[1]

هذه التقنية تبرز في قول الراوي على سبيل الذكر: «كل زوجاته هنا يا سيدي في صالة VIP قاعة الضيوف المميزين لالة كبيرة، لالة زينا، لالة روكينا حتى لالة مباركة على الرغم من أنها طليقته، لالة ساراي الوحيدة التي لم تحضر، يبدو أن زوجها وأبناءها منعوها من ذلك، الله وحده يعلم الأسباب الخفية، ابنها هارون، معكم في الاجتماع، ربما يعرف الأسباب الدقيقة».[2]

يواصل الراوي سرد الأحداث في هذه الأثناء متحدثا: «هارون لا يتكلم كثيرا، منهمك معنا في البحث عن الشكل الأمثل لاستثمار ثروة الوالد...»[3]الكل يتساءل عن قضية الميراث، لأن كازانوفا كان رجلا ثريا، امتلك ثروة كبيرة، تضاهي أملاكا كبيرة وثرية.

لذلك يفصل الراوي بلسان أحد الشخصيات: «طبيعي لالة ساراي في رقبة رجل آخر ومن حقها أن لا تأتي، مجتمعنا قاس ولا يرحم، هي مسألة وضع، والدي سيتفهمه جيدا، يجب فقط أن نشرح له...»[4] فساراي طليقة كازانوفا، هي متزوجة من رجل آخر لا تستطيع المجئ للحضور لهذا الموعد الهام «أما مباركة حقها هي زوجته في النهاية، وعاشت معه مرارة الفقدان...».[5]

فالراوي هنا يحكي تفاصيل زوجات كازانوفا ومعاناتهن، ففي تبيان هذه التفاصيل أراد الكاتب إلا أن يستدرج في بعض أجزاء هذا المتن الروائي تصويره لمشاهد قد جرت أحداثها في حقيقة الأمر، فلا يلبث الراوي من حين لأخر إلا أن يبرز الأدوار ويستحضر بعض الأقوال في أنساق تتخلل النص الروائي، لذلك

---

[1]-سامح خضر-مقال: "نساء كازانوفا-لعبة التحولات من الشيء إلى ضده"-فسحة/ورق/ نقد- 21-05-2017 Arab -48.com-

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص55

[3]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص55

[4]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص55

[5]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص55

يوجب للباحث في دراسته لسرد القصة، أن يولي الاهتمام لتلك المفارقات التي يوظفها الروائي في النص الروائي كتمثيله مثلا لمشهد تجهيز الصالة الأندلسية لاستقبال زوجاته للمقابلة، وإعطاء كازانوفا الحق لكل واحدة منهن لإدلاء وإبداء كلمتها بعد معاناة وشقاء كانت قد واجهته في حياتها مع هذا الرجل "كازانوفا".

يواصل الراوي سرده للأحداث من خلال الحوار الجاري بين الشخوص: «معك حق يا سيدي بالنسبة لسراي، الإمام زكريا زارها في صحراء توات، كما تعرف ومعه كل التفاصيل أحسن مني...».[1]

ليتضح أن تغيب الزوجة ساراي كان لأسباب إذ يوضح: «التقينا وعرفت منه تغيبها عن الموعد وتعويضه برسالة صوتية وحده الإمام المؤمن عليها...»[2].

ج-مجمع الأسرار الخبيئة: لم تكن شهرزاد غبية[3]:

يعرف واسيني الأعرج بأسرار زوجات كازانوفا فيسمي المحور "**مجمع الأسرار الخبيئة**" من خلال سرد وقائع هذا المتن تفصيلا وقولا ليستحضر بالدرجة الأولى تفاعلات الحدث الروائي ضمن مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها يحددها لنا واسيني الأعرج بتسلسل وتدرج منطقي، يوصل القارئ لفهم أبرز "المفاعلات الدرامية" في عملية السرد الروائي.

1- لالة كبيرة-La Dame blanche"أكفان لادام بلانش"[4]:

في لحظات تتراءى للقارئ ، يصور لنا واسيني الأعرج مشهدا محزنا لحالة الرجل "كازانوفا" إذ يقول: «...زاد شخير كازانوفا أصبح بين الحشرجة والصفير...وحيدا كان، مفرغا من كل شيء أمام قدر أعمى، محاطا ببياض الموت والأكفان التي كانت تنبتُ في كل جسده وبأسلاك شائكة غير ظاهرة...»[5] ليضيف الراوي من خلال تساءل زوجته "لالة كبيرة":« وهي تتناول دواء الضغط، حتى قبل أن تنطق بأي كلمة، كيف أصبح الموت حقيقة تتحرَّك في كل أرجاء البيت، أينما التفتت أحست بأنه يرقبها، يقتفي خطواتها...

---

[1]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص55

[2]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص55

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص93

[4]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص95

[5]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص97

وكأنه سيِّد المكان لا حول ولا قوة إلاَّ بالله، بسم الله الرحمان الرحيم، ثم حاولت أن تطلق لسانها الذي ظل للحظات مكبَّلا كأنه كان مربوطا بخيط أو بسلاسل ثقيلة غير مرئية، كانت تسمع صليلها ينزل ثقيلا نحو أعماقها...».[1]

فلالة الكبيرة تأثرت بحالة كازانوفا «منذ دخوله في الغيبوبة الأخيرة، عندما تعقَّدت حاله، وأصبح تحت رقابة طبية دائمة في مستشفى بن سيناء بحيث كان يشرف عليه مختصون أتوا من خارج البلاد قبل أن يأمر بإعادته إلى بيته...»[2]وتفسيرا لقول الراوي فإن لالة الكبيرة هي الزوجة الأولى لكازانوفا ابتدأ بها الراوي هذا المحور بتساءلها عن حاله وكيف أصبح بعدما دخل بغيبوبة طالت أمره وهو الآن لازال في المستشفى وفيما يلي حوار لالة الكبيرة مع زوجها متحدثة بارتباك:

«فجأة خرجت الكلمات هاربة من سواد الأعماق، مرتبكة من أين أبدأ يا سيدي ومولاي وزوجي، أشعر بالحزن والقلق الكبيرين والخوف عليك ...تمتمت، وهي تحاول أن تستقيم في جلستها، وترتب غطاء رأسها الذي لا تنساه لحظة واحدة، وكأنها كانت تقف وجها لوجه أمام إنسان غريب، يترقب حركاتها لحظة بلحظة»[3].

وفي سياق الحديث ومن حين لآخر تتساءل لالة الكبيرة لتعيد الذاكرة الأليمة التي تتذكرها في أيام نستطيع أن نسميها أيام غابرة مضت...تقول: «هل أدركت أخيرا من أكون ياسيدي؟ أنا أكثر من لفام بْلانْشْ... في لحظات ألقك التي انطفأت بشكل شبه كلي، هكذا كنت معي، كلما لبست الأبيض انت انتشاء مني بشجاعتك، لأنك انتصرت على منافس كبير، في مزايدة أو مناقصة ضخمة أو استعدت سوقا سُرقت منك في عالم لم يكن رحيمًا، عالم الذئاب المتوحشة والكواسر الدموية»[4]يستكمل الروائي هذا الحديث بين الطرفين حينها تتساءل مرة أخرى لالة كبيرة حائرة تقول: «أليست هذه تسمياتك؟ أحسدك أحيانا أنك بقيت حيًّا ومنظِّما لحياتك؟».[5]

---

[1]- واسيني الأعرج: المصدر السابق ص97

[2]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص97

[3]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص97-98

[4]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 98 -99

[5]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 99

فكان اسم لافام بلانش متداولا بين الالسنة في منارة سيتي قُصِد به أن لالة الكبيرة كانت تلبس بكثرة ألبسة باللون الأبيض فجاءت هذه التسمية كسبب واضح لذلك إذ تقول تعليلا لهذا: «...حتى أصبح كل سكان منارة سيتي يتهامسون بإسمي الجديد، لأني لا ألبس غير البياض ولا أنزعه لا في الأعراس ولا في المأتم لأرضي انتصاراتك وفحولتك...لكن السبب أعمق من هذا كله...».[1]

فحديث لالة كبيرة المطول يسري في عمق الذات حيث أظهرت الزوجة أسرارا خفية لم يكن يعلمها أي أحد لذلك ندرك من خلال هذا الحديث، مدى تأثرها بالأحداث التي عايشتها لالة كبيرة، طيلة سنوات مضت سواء في سن الطفولة أو لما صارت امرأة ناضجة، وكلما كانت تحكي لالة كبيرة مجريات إلا وتذكر عبارات لتفطن بها الزوج(كازانوفا) كقولها: «ماذا يا لوط لو عرفت أنك كنت تعاشر امرأة ليست من هذه الأرض؟ جنية من العالم الأخر؟».[2]

وعبارة أخرى «**هل فهمتني يا سيدي؟ لا تكابر ربما كنت أقرب لك من أمي أكثر نسائك خوفا عليك كنت أعرف أن ما حصل لك ذات مرَّة سيعود لك...**»[3] وتقول أيضا «**قل يا لوط إنك فهمتني وسمعتني قلها بعينيك فقط، وامنحني فرصة أن ما في القلب؟**».[4]

ونلحظ من خلال سريان الحديث بين الفينة والأخرى ظهور ملامح التأثر على وجه كازانوفا بادية كقول الراوي:«**انفتحت عيناه على اتساعهما بان بياضهما والصفرة التي اخترقتهما...**».[5]

وأيضا «**رفت عينا كازانوفا، بغير انتظام ثم توقفتا بشكل فجائي...**».[6]

وفي عبارة أخرى «كان كازانوفا يتلون ويتغير وجهه باستمرار كلما سمع كلاما يهزُّه بعنف داخليا، فجأة أصبح أصفر مثل قشرة ليمون، من حين لآخر، يرتعد جسده كأن به نزلة برد أو كأن يدً ثقيلة

---

[1]- واسيني الأعرج: المصدر السابق ص99

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص102

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص102

[4]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص103

[5]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص102

[6]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص103

كانت تحركه بشخص فجأة بعينيه في الفراغ، لا ترمشان قبل أن تنغلقان من جديد مثل عيني دمية ثم تنفتحان لتظلا على هذه الوضعية للحظات، ثم تعاودان نفس الحركة من البداية بشكل شبه آلي..».[1]

لتعود لالة كبيرة في شجون الحديث لتعبّر عما جرى لوالدها الحاج إبراهيم قائلة: «هذا هو والدي الذي التقيت به في لحظة تأزم، وافترقتما في لحظة موت، كنت أنت وراءها هذا الرجل الذي لم تقتله حروب العصر مجتمعة وظل وفيا لمثل صنعها بنفسه لنفسه، قتلته أنت تستغرب؟».[2]

إن عمق الأسرار التي أدلت بها لالة كبيرة لَدَلالَةٌ على تكتمها حفاظا على تماسك أواصر العائلة وترابطها يبرز ذلك في قولها: «احتفظت بهذه الأسرار التي حالت في مثل أقمشة بالية فقط لأحميك من نفسك، وأمام النَّاس وأحمي نفسي وأبنائي أيضا؟ لا أحد يعرف اليوم ماذا يتخفى وراء هذه المرأة لدام بلانش التي مات والدها بين يديها بعد أن ختمت جلطة دماغية سرطانه...»[3]لِتطال لالة كبيرة الحديث عما اعتبره أهم شيء تركه لها والدها بعد وفاته وهي الوصية أو الرسالة التي تركها تعد كأهم شيء في حياتها يقول في مطلع الرسالة «حبيبتي آنستي البيضاء أعرف أن طلبي ثقيل جدًّا لكن حاولي تطبيق هذه الوصية...».[4]

فكلام لالة كبيرة كان طويلا ومحزنا في الوقت ذاته يظهر ذلك في قولها: «كم أشتهي يا سيدي أن أوفِّق هذا النهر المتدفق بجهنم المخزونة في داخلي عند هذا الحدّ لكنني لا أستطيع، لقد رميتني في دوَّامة لا أعرف كيف ستنتهي، ولا كيف ستكون عواقبها...».[5]

لتختتم قولها: «لن أُثقل عليك... أنا أيضا أشعر بتعب كبير يا لوط، وفي حاجة ماسَّة إلى من يسمع براكيني العميقة وهي تشتعلُ في داخلي... ويقولُ لي: ميما كبيرة نامي قليلا، فأنت متعبة، عيناك مرهقتان، ونظرتكِ مُنطفئة ارتاحي ولا تُفكِّري في أيِّ شيء...أنا متعبة يا سيدي لوط أكثر

---

[1] واسيني الأعرج: المصدر السابق ص104

[2] واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص107

[3] واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص113

[4] واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 113

[5] واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 125

مّنك...حقيقي لا أريد شيئا، سوى أن أنام قليلا وعندما استيقظ أَجِدُ ذاكرتي بيضاء كغيمةٍ...بيضاء كالاشيء...كالموت...»[1].

2- **مباركة**: ليأتي دور "مباركة" في حديثها المطوَّلِ والمحزن حيث تتساءل للوهلة الأولى «هل هذا هو أنت يا سي لوط الملقب في الأوساط الاجتماعية بكازانوفا؟ أكاد لا أصدق كم تبدو بعيدا...وكم أبدو غريبة لا تتعب نفسك، فأنت الآن لا تستطيع فعل أي شيء؟ لقد هزلت؟ »[2].

وفي إيجاز نريد أن نختصر قول مباركة إجمالا حيث حكت تفاصيل حياتها ومعاناتها القاسية وأظهرت أو بالأحرى أفشت أسرارا يصعب للمرء الإدلاء بها أمام الجميع لكن عزيمتها وإصرارها على الانتقام قادتها لهذا الكلام القاسي الذي صرحت به وبجرأة كبيرة لتنهي حديثها بقولها: «هل تسمعني يا لوط؟ هل سمعت الحمم التي لم تكن تراها، أولا تريد أن تراها؟ لا أعتقد فأنت تعوَّدت أن لا تسمع إلا نفسك، ومن لا يسمع إلا نفسه ينس وجود الآخرين لقد انتهى كل شيء وأشعر براحة كبيرة،

أكثر مما تتصوَّر، أعرف أنَّك ستعود إلى جحيمك الذي تربيت فيه وإلى حممك التي جئت منها، إذ لا يمكن أن تكون قد ولدت من تراب...».[3]

يبدو الحزن على كازانوفا، حزنٌ تَمَالَكهُ منذُ بدأ الحديث المتثاقلِ عليه، يختلط مع صراعه للمرض، بل حتى الموت الذي يقترب منه شيئا فشيئا «تثاقلت عيناه ككلب مجروح في رأسه وصدره، تستجديان منها رصاصة الرحمة»[4]، هذا الحوار الذي دار بينهما يستجدي منهما، لأن يتسامحا لكن مباركة لم تسمح بذلك لأنها المرأة الوحيدة التي عانت الظلم من بين الزوجات الأخريات، مباركة المرأة التي كانت تنوي الخير، وأرادت أن تعيش حياتها مثل كل النساء ، لكن الزمن خانها وسرق منها طفولتها البريئة وشبابها البائس، عاشت مرارة منذ أن دخلت هذا البيت لتبحث عن عمل يؤويها من شر الزمن وعواقبه.

لتصل مباركة لنهاية هذا الحديث المليء بالشؤم لتقول عبارتها الأخيرة:

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 134

[2]- واسيني الأعرج: نفسه ص137

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 184- 185

[4]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 185

«لا يا لوط... لا أستطيع إلا رصاصة الرحمة، لن تنالها مني أبدا...»[1].

3- زينا: التحقت زينا بالصالة الأندلسية وباشرت في حديثها مع كازانوفا، بعد رؤيتها لحاله وهو يصارع المرض لا يستطيع الحركة ولا حتى الكلام، هذا هو حاله منذ أن لزم الفراش، لم يعد كازانوفا الرجل القوي والمسيطر لقد تغيَّر كل شيء وفي هذه الأثناء «هزت زينا رأس ها قليلا وهي تسترجع آخر جملة لمسعود قبل أن يخرج ويتركها وجها لوجه معه، شعرت كأنه بالغ فيها كثيرا: أنت أمام زينا، إحدى زوجاتك الطيبات المحبَّات لك، لأنها أكثرهن قربا من قبلك، وأكثرهن ذكاء وأقلُّهن حقدا على أخطائك معها، إذا وُجدت هي سامحتك حتى قبل أن تدخُل إلى الصَّالةِ الأندلسية...».[2]

كانت زينا تكِنُّ له اسما منشطرا، إذ كانت تناديه "بنوفا" إذ تقول: «أكاد أشك في أن الذي أمامي هو نوفا، رجل اليقين المطلق اعذرني أنت لا تريد ذكر اسمك مبتورا نوفا تقول إمَّا كازانوفا أو لوط، عفوا أنا أفعل ما يفعله معك أصدقاؤك الأمريكان "هاوآريو مستر نوفا، ديرنوفا، واو ماي غريت نوفا...».[3]حيث حكت زينا عن أيَّام قضتها في الدار الكبيرة، وهي لا تعلم «أنها مكان ملتهب بحرائق الغيرة والخوف...»[4]لقد مُيِّزت زينا عن باقي الزوجات بأنها امرأة مثقفة ما مكنها من حل المشاكل العائلية بسهولة، بالإضافة إلى أنها كانت تؤدي "الأوبرا" على خشبة المسرح الايطالي.

4- ساراي: كما منحني الإله لك، بحسب مشيئته:

يقول مسعود: «لالة ساراي تقدرك فلا تحاسبها يا سيدي، كنت أنت والدها وأمها»[5]،بهذا القول أردت أن أباشر حديث لالة ساراي إذ الظاهر أن ساراي كانت الزوجة الرابعة، التي حظيت باهتمام كازانوفا، ولهذا السبب فقد كانت الزوجات الأخريات تكنّ لها الكثير من الغيرة والحسد المبالغة من طرفهن، لتقول في إحدى عباراتها «هناك جروح تظل متخفية تحت قشرة خادعة قبل أن تنفجر مثل البركان،

---

[1]- واسيني الأعرج: المصدر السابق ص 185

[2]- واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا" ص199

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص200

[4]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 203

[5]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص266

أسامحك؟ على ماذا ؟ غفرت لك كل شيء مما أصابني منك، لكنني عاجزة حتى أن أرى وجهك بدون أن أتذكر حبيبي يوسف الذي أسميته على والدي يوسف بن داوود، الذي رمته نساؤك في البئر ثم جئن يتباكين أمامك، وبدل أن تحاسبهن، رحت نسترضيهن وسُحق حبيبي يوسف بين الأرجل وكأنه لم يكن...».[1]

لقد كثرت الأقوال عنها، منذ مجيئها إلى الدار الكبيرة، إذ لم تسلم من حديثهن الجارح، بحيث «لم يصمتوا من كثرة الشتائم...»[2]كأن أبدوا الحقد والبغض للإلتحاقها بالدار الكبيرة كان هذا نصُّها «أيه بلادة أصابت لوط لتتزوج امرأة من رمل جاف؟...مادام حبيبي لوط معي، غير معنية بالباقي...».[3]

وبهذا تبدأ ساراي في استجماع ذكرياتها التي تركت في نفسها أثرا إما مفرحا أو محزنا لتقول« تمنيت أن أحكي لك بصوتي ووجهي وحضوري، لكني عاجزة يا سيدي عن فعل ذلك وأنا أجر ورائي جرحا استقر في عمق لا يمكنني أن أدركه...»[4]وفي سياق حديثها تقر ساراي بأن زواجها من كازانوفا كان برضاها ولم يفرضه عليها أحدا يظهر ذلك في قولها:« زواجي بك كان خياري ولم يفرضه علي أحد لهذا لا أندم على أي شيء، كنت مثل شهرزاد...»[5]يبدو ذلك معاناة ساراي الكثير من الصَّدمات لكنها قاومت وصبرت صبرا كبيرا حيث أنها وفي قولها هذا تعبِّر بكل ثقة.

5- **كابي: يستيقظ في رماده:** كعادته كابي لايزال يواصل عمله على متن دراجته النارية، المحملة بالجرائد أو الصحف اليومية (كجريدة الغاشي-La populace) الناطقة باللغتين العربية والفرنسية[6]،وفي الوقت ذاته يتجه كابي صوب الطريق المؤدي إلى حي الدار الكبيرة بعد إنهاءه عمله اليومي الشاق.

الكل يترقب الجديد، وفي هذه الأثناء يصل كابي للدار الكبيرة، بحيث قام بإيقاف أصوات محرِّك دراجته على مسافة كبيرة قبل أن يصل إلى باب الدار الكبيرة وبعد دخوله إلى الدار، بدى له ضوءا مقشعرا

1- واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا" ص:273

2- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص274

3- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص274

4- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص274

5- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص275

6- ينظر: واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 371

بالأشعة الخضراء تنير مدخل الدش ودورة المياه ليتفاجأ كابي برؤية «جثة كازانوفا مسجاة بكل طولها في سرير عال، كبير وواسع، ليس بعيدا عن نافورة البيت، وقف قليلا أمامها نزع قبعته ثم قرأ الفاتحة في صمت، حاول أن يرى الوجه، لكنها كانت مكفنة ومنتهية، في حركة لاشعورية...».[1]

فكابي في هذه الأثناء يتلقى خبر موت كازانوفا من طرف مسعود الذي وقف معه إلى أخر لحظات حياته الأخيرة، بعدما استدعي الطبيب الشرعي الذي:« سجل ثبوت الموت رسميا للمرة الثانية»[2]، ليتم تسليم ملف وفاته لسير تام لعملية الدفن، فالكل ينتظر إجراءات ومراسيم إخراج الميت من الدار الكبيرة، باتجاه مسجد المنارة الأعظم ثم باتجاه المقبرة،في هذه الأثناء لازالت الأمور كما هي، ولازالت أطراف الحديث بين مسعود وعكاشة متواصلة حول الانشغالات الجارية المتعلقة بواقع الحياة **ليل الضباع" الدخان الأبيض أخيرا"**:يبدأ السارد في وصف أجواء" لاغراند تيراس" ليعبر عنها بكل ما تحمله الكلمات من أوصاف هذا المكان قائلا: «الأشعة الحمراء خرجت أخيرا من الغيوم الثقيلة التي كانت تكتم أنفاسها، فأضاءت مساحة لاغراند تيراس، ومنحت أشجارها ونباتاتها وزهورها لونا نحاسيا جميلا»[3] إذن هذا تقديم يصف فيه الكاتب "لاغراند تيراس" بعدما كان الحزن سائدا، بحيث يصف الكاتب أجواء التجمعات التي طغت على ذلك الحي بسبب الحدث الهام ورجال الشرطة يحاصرون المكان وفي هذه الأثناء تتواصل التعازي إذ يصف الروائي المكان قائلا:« على طول الرصيف اصطفت السيارات الفارهة، منها سيارات الشرطة وسيارات الإسعاف المليئة بصور كازانوفا وهو في ريعان شبابه ببزته العسكرية. ثم صورته هو يضم جده إلى صدره، على قمة جبلية عالية، صورة ثالثة وهو يقبل رأس والدته.

ثم وهو في لباس الاحرام في مكة المكرمة وهو يمنح الهدايا لليتامى والمسنين، في بيوت العجزة التي تحمل اسم والدته **بيوت الرحمة لالة ضاوية** ويظهر شعارها واضحا **كما ربباني صغيرا...**».[4]

---

[1]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص 374

[2]-نفس المصدر الصفحة نفسها.

[3]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص425

[4]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص445

إذن أجواء حزينة تبدو على الحي الدار الكبيرة، وتنتهي هذه القصة المحزنة لكازانوفا بعدما كان شهرته ولهوه وسيطرته، انتهى كل شيء وبقي إلا الرماد والدخان الأسود المتعالي في سماء مدينة منارة سيتي، والدار الكبيرة أين تعلق لافتة كتب فيها: «انتقل إلى جوار الله، عبد ربه شهيد الحق والخير لوط بن عبد ربه بن عبد القادر الجلالي ولد شايب الذراع ولد قليس ولد ماسينيسا ولد ياسين ولد سيدي أحمد الخلوي العلوي ولد المنور...».[1]

وفي هذه اللحظات يلتحق كابي بدراجته لكنه يلمح نهاية بهذا مكان "هز كابي رأسه وهو لا يعرف بالضبط لماذا هو هنا أصلا"[2].لقد "انتهى كل شيء وكأن المدينة نفسها لفظت آخر أنفاسها، في غفلة كل من فيها" [3].

[1]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص445

[2]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص446

[3]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص446

المبحث الثاني: العناصر الفنية للرواية:

1- العتبات النصية في الرواية:

أ- إشكالية العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية:

- **العنوان الرئيسي:**

حينما نتصفَّح قاموسا أو معجما من المعاجم اللغوية أو كتابافلا شك أن أوَّل ما نطَّلِع عليه هو عنوان الكتاب كيفما كانت صفته أو نوعه أو شكله، فابن منظور قد تطرَّق لكلمة "العنوان" في مادة (عَنَنَ) ،إذ استزاد في عنونة الكتاب بوصفه لهذا المعنى بـ: «عننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرَّضته له وصرفته إليه وعنَّ الكتاب يعنه عنًّا بمعنى واحد مشتق من المعنى».[1]

فمحمد فكري جزار في مصنَّفه حول إشكالية العنونة، يقدِّم بحثا شاملا حول معاني تعريف كلمة "عنوان" في مادة – عنن-لتكون زبدة البحث في إيجاده للمعاني السابقة الذكر قائلا: «ويمكننا أن نجمع لكلمة "عنوان" من المادة عنن المعاني التالية الظهور، الاعتراض، التعريض، المعنى»[2]

فالدلالات اللغوية لهذه الكلمة عند ابن منظور «تتدرج فيها كلمات "القصد والاعتراض والتحريض والاثر والسمة"»[3]لذا فهذا الاشكال الذي نوَّه اليه فكري جزار يتناسق مع جلّ المسائل أو الجزء منها التي أثارتها المعاجم العربية وغير العربية.

أما في **المفهوم الاصطلاحي**فنجد أن د.محمد فكري جزار قد كان له السبق في إيراده لبحث العنونة في إطار مجموعة من الدلالات المصطلحية المقترحة كالاتي:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب جزء13 /مادة عَنَنَ/ ص290

[2]- محمد فكري جزار" العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" –الهيئة المصرية العامة للكتاب–1998 ص16

[3]- محمد فكري جزار: نفس المرجع ص18

فعنونة الكتاب توجب ملازمة الباحث في أي مجال، في تصنيفها ضمن ما يختلج مضمون الكتاب من أفكارٍ إذ أن «كتابة عنوان عمل ما هو فعالية لها شروطها وملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه»[1]ويضيف محمد الجزار على أن «علامات العنوان لها وضعيتها المستقلة والقائمة بذاتها، على الرغم من وظيفتيها التي تعالق بينها وبينه»[2].

بلغت الأبحاث الجارية والمعمقة حول مصطلح العنوان فيالنص السرديبالعناية الفائقة من طرفالنقاد الغربيين، فكانعلى رأسهم الباحث والمفكر الفرنسي الشهير جيرار جنيت Gerard Genette في كتابه[3] **Seuils** 1987 وترجم إلى اللغة العربية باسم "عتبات"[4] يبحث في سميائية العنونة ودلالالتها.

ثم أعقبتها أبحاث ليوهوك Leo heok في كتابه La marque du Titre وتوالت بحوث أخرى لروبرت شولز وجان كوهين، هذه المناظرات البحثية القائمة في إطار علم اللسانيات وعلم المصطلحات[5]،قد بلغت شُهرةً ذاع صيتها عقب صدورها، فتوجَّه الدارسون العرب على ضوء ما شملته هذه النظريات الجادَّة لسميائيات العنونة، إلا اتخاذ طرائق للإفادة منها كالترجمة وتقنياتها وتطبيقها على البحوث الجارية في مجال الدراسة النصية العربية بشكل مكثَّف وممنهج. وفي شأن الدراسات العربية توصل د.محمد فكري جزار إلى تلك البديهيات التي يدخل في جوهرها مصطلح العنوان الذي أجاد في تعريفه إلى ضرورة اتسام متلقي النص خلال عملية قراءة العنوان إلى ظهوره في ثلاثة مستويات[6]:

- **المستوى الأول**: المستوى الفعلي أو الأنطولوجي
- **المستوى الثاني**: المستوى النصي
- **المستوى الثالث**: مستوى الخطاب

1- محمد فكري جزار: المرجع السابق ص19

2- محمد فكري جزار: نفس المرجع ص19

3-Genette Gerard Seuils – paris seuil– 1987

4-عبد الحق بلعابد: "عتبات–(جيرار جنيت من النص إلى المناص)" تقديم د.سعيد يقطين–منشورات الاختلاف–ط1 الجزائر 2008.

5- ينظر: بسام موسى قطوس "سيمياء العنوان" قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ط1 وزارة الثقافة،عمان الأردن2001 ص33.

6- محمد فكري جزار: "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" ص36–37–38.

فمسألة العنوان الرئيسي التي تظهر في تباين واضح أنها تحمل كل دلالات مضمون وجوهر الرواية فالقارئ ينجلي دوره في تشخيص الكتابة الواردة عن فعل كتابي الذي يلتمس فيه حسًّا فنيا يجنح مبتغاه إلى الاستزادة لمعرفة المزيد عن وقائعهاالجارية في سياق النص وذلك يتجلى في إحاطة التأثير العنوني الرئيس الذي يجسِّد المؤشِّر الدال على الفكرة الأولى عن هذه الرواية.

فكل روائي أو مؤلف فيمستهل الأمر يوجب عليه أن يجتاب العنونة الرئيسة بكل جدِّية وإحكام ذلك أنه: «لابد لأي كاتب أن يضع عنوانا معيَّنا لكتابه»[1] فالعنوان العام للكتاب يبرز كأوَّل مدخل ينجلي في استزادةفهم القارئ لدرجة قراءته كعتبة أولى تُقْدِمُعلى كشف غموضٍقد تكتنفهمعاني هذه الرواية، لنلفي بعدها عتبات ثانوية تعمل على المزيد من الادراك لدى القارئ وقياس مدى ذلك التواصل الذهنيفي خلال قراءاته هاته، بالإضافة إلى أنه يعدُّ: «أولى العتبات أو الفواتح النَّصية التي تسترعي انتباه القارئ نظرا لاحتلاله واجهة الغلاف»[2].

ويذهب الباحث ليوهوك بوصف العنوان أنه «مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص»[3] كونه ينساق في ذلك المفهوم الشارح الذي يبدو في جملة من الكلمات التي تتباين للقارئ في مضمون النص الذي يقرأه.

يقول محمد فكري جزار في إيراده لتفسير لهذا الجزء أن «كل "عنوان" هو "مرسلة" Message صادرة من "مرسل"Adress إلى "مرسل إليه" Adress»[4]ومن ثمة يصل فكري جزار من خلال بحوثه النظرية والتطبيقية حول مدار المسألة التي تكمن في تلك « المرسلة محمولة على أخرى هي "العمل" فكل من "العنوان" وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة».[5]

---

[1]– صدوق نور الدين "البداية في النص الروائي"–دار الحوار للنشر والتوزيع ط1–سورية–1994 ص69

[2]–حسينة فلاح "الخطاب الواصف–في ثلاثية أحلام مستغانمي" دار الأمل–الجزائر–2012 ص48

[3]– عبد الحق بلعابد "فتوحات روائية" ابن النديم للنشر–ط1–الجزائر 2015 ص47

[4]– محمد فكري جزار: "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" ص 19

[5]–محمد فكري جزار: المرجع نفسه ص 19

فمن ناحية **التعريف المصطلحي لكلمة عنوان** توصَّل جزار إلى ثلاث دلالات للعنونة كالأتي[1]:

- يدل إما على **"القصد" و"الارادة" أو على "الظهور" والاعتراض" أو يدل على "الوسم" و"الأثر"**.

كما ذهب بسام قطوس إلى الإلماح للمنظور الوظيفي للعنوان قائلا: «ويظل العنوان مفتاحا تأويليا يرتبط أحيانا بالمضمون، ولكنه يبتعد عنه في كثير من الأحيان فيبدو العنوان شكليا، لا علاقة مباشرة له بالمضمون وأية علاقة يمكن أن يقيمها المؤول هي علاقة من صنع القارئ المثقف ذي الخلفية الفكرية والذهنية المتفتحة».[2]

فالناقد في هذه المقاربة يُرجع وظيفة العنونة بأنها تخلص لإيراد المفتاح النصي التأويلي الذي يفسِّرُ المحتوى أو الفحوى الذي يتألف منه بناء النص السرديُ، ومن ناحية أخرى يبرز التفسير الأولي للعنوان على إطاره الشكلي بصرف النظر عن المضمون.

فلقد ذهب النقاد الغربيون في هذا الصدد إلى الجمع بين دراسة وظائف العنونة أو العناوين، وما توصلوا إليه من نظريات قياسا للدور الذي قام به ليوهوك في بحوثه عن **"الوظيفة التداولية للعنوان"**[3]وكذلك محاولة "كلود دوشي" و " هنري ميتيرون" واللذان أعاديا تسميتها "بالوظيفة التحريضية والاغوائية"، ليواصل (ج.جنيت) تطبيقاته حول وظائف العنونة[4] من خلال تقسيمها إلى وظائف هامة .

ومن خلال التطرق لتجسيد فكرة "وظائف العنوان" وعلى ضوء هذه الدراسات يحمل عنوان رواية "نساء كازانوفا" بُعدًا اجتماعيًا فحينما يقرأ القارئ العنوان مباشرة تنتاب ذهنه فكرتين، الفكرة الأولى تحمل دلالة "نساء" تعني باللغة اللاتينية "Femmes" والكلمة الثانية "كازانوفا" تترجم باللاتينية "Casanova" فيكتمل حينها لدى القارئ مباشرة فكرة أن الدلالة عبرت في العنوان على إحدى تلك الوظائف كما يلي:

---

[1]- ينظر: محمد فكري جزار المرجع السابق ص20-21-22

[2]- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان-قسم اللغة العربية وآدابها-جامعة اليرموك-عمان-وزارة الثقافة-ط1- 2001 ص52-53

[3]- بسام موسى قطوس: المرجع نفسه ، ص53

[4]- ينظر: بسام موسى قطوس"سيمياء العنوان" ص52

1- الوظيفة التعنينية[1]:

هي الوظيفة التعنينية التي تحلل تسمية الكتاب وتعرَّف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات الغموض في وضع أو تعيين هذه التسمية.

إذ أن أول سؤال يتبادر إلى الأذهان لماذا نعطي للرواية عنوانا؟ إذن من هذا المرتكز يبدأ الاستفسار عن هذا الاشكال، فالنص الأدبي أيما كان نوعه روائيا أم قصصيا يفرض على محرره في بادئ الأمر إعطاءه اسما أو عنوانا فمن «الممكن للعنوان أن يكون بداية النص»[2]، أو بالأحرى فاتحة للنص أي أن العنوان يفرض نفسه بنفسه.

ففي دراسة د.عبد الحق بلعابد الذي يذهب في الاشارة إلى أن: «استراتيجية التسمية لها دور مهم في هذه الوظيفة كونها إلزامية وضرورية لأي كتاب فأن نسمي رواية/كتاب يعني أن نعيِّنه/نعننه (désigner)، وأن يصبح مجالا للتعامل قراءة، ومنطقة للتداول إهداء وشراء».[3]

فعنوان رواية نساء كازانوفا للواسيني الأعرج يبرز للوهلة الاولى في واجهة الكتاب للقارئ بتلك الالتفاتة المحفزة لمعرفة ما مضمون الرواية، ذلك أنه يتساءل بعدة احتمالات من هو كازانوفا؟

من هم نساءه؟ هل تزوج أكثر من امرأة؟ ماذا تناول الكاتب الواسيني الأعرج -في حكايته حول هذا الرجل الشهير؟ هذه مجموعة من التساؤلات التي تتبادر إلى ذهن من قرأ عنوان الرواية في بداية الأمر، فقد لمحت إليها من باب الفضول لتبيان غرض الروائي من اختيار هذا العنوان، فالعناوين بصفة عامة «لا تحمل نفس الدلالة»[4] إضافة إلى أن بعضها «يأتي مباشرا يحيل على محتوى العمل الأدبي ككل...خاصة الحامل لأسماء شخصيات توجد في النص»[5] والبعض الأخر يأتي «غير مباشر فتركيبه مجازي استعاري

1- عبد الحق بلعابد "عتبات" ص86

2-صدوق نور الدين" البداية في النص الروائي" دار الحوار للنشر والتوزيع –ط1– سورية–1994 ص69

3- عبد الحق بلعابد "فتوحات روائية" ص54

4- صدوق نور الدين "البداية في النص الروائي" ص69

5- صدوق نور الدين: المرجع نفسه ص69

بحكم الشاعرية التي يتسم بها العنوان»[1]فالعنوان يمكن حصره في المعنى الأول ذلك أنه دلالة متوافقة مع مضمون الرواية لذلك نجد واسيني الأعرج قد اختار تسمية مباشرة للنص.

يصف الناقد هذه الفكرة قائلا: «أن القارئ يضطلع بدوره التأويلي والتفاعلي، لأن العنوان مداره التخاطب والتحاور ليكشف عن مقصديات الكاتب وإرادته وهو يوصل عمله للقارئ، لأنه بين مقصديات الكاتب والخلفية المعرفية للقارئ يقع تأويل العنوان وتداوله»[2] فعبد الحق بلعابد قد فسر فكرة أن الكاتب هو الذي يوصل عمله، برجوع القارئ للعنوان الأول للرواية أو العنوان الرئيسي.

1- الوظيفة الوصفية[3]:

هي الوظيفة التي تفصح عما يدل عليه العنوان من مسألة تخص بناء النص وتعرف بالوظيفة المسؤولة عن النقد الموجه للعنوان، وقد سماها امبيرتو ايكو المفتاح التأويلي للعنوان وتعرف أيضا عند لدنشتاين بالوظيفة التلخيصية ولدى ميهايله بالوظيفة الدلالية وعند كونتورويس بالوظيفة اللغوية الواصفة(f.metalinguistique)، إذ أن ج.جنيت أعتبر في دراسته المتخصصة لهذه الوظائف ب «الصعوبة والتعقيد الذي يكتنف وظائف العنوان»[4].

تعتبر الوظيفة الوصفية من أهم الوظائف فيما يخص ضبطها لإشكالية العنوان المدروس باعتبار هذه الوظيفة معقدة ومهمة في ذات الوقت، تعمل على «تحديد مضمون النص/ الرواية»[5]، فيتحدد لنا مضمون الرواية من خلال القراءة الأولية للعنوان الرئيسي ثم بعدها القراءة الداخلية للعناوين الفرعية باتباع الوظيفة الوصفية التي «تحمل في أطوائها قيمتين أو لنقل وظيفتين الأولى موضوعاتية، على أساسها تتحدد الموضوعة المركزية للعناوين».[6]

1- صدوق نور الدين: المرجع السابق ص69

2- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية ص55

3- عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص 87

4-عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص87

5-عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص56

6 عبد الحق بلعابد: عتبات ص 56

وتتحدد الوظيفة الوصفية لعنوان **"نساء كازانوفا"** في كون أن هذا العنوان يتجلى في تقديم ووصف نساء كازانوفا، إذ الأمر هنا يتعلق بسرد حياة كل واحدة منهن وما تكابدته من معاناة من جراء القساوة التي كان كازانوفا يستعملها معهن ، فأراد الكاتب أن يخصص لكل واحدة محورا خاصا ويفسح المجال لسرد أحداث هذه الرواية وذلك على لسان كل واحدة منهن تحكي صورا في ذكريات لازالت راسخة في مخيلتهن، رغم أن الرجل لازال يصارع المرض والموت في آن، إلا أنه أراد مقابلتهن في الصالة الأندلسية للتسامح معهن ورد الاعتبار، لكن حال الأمر دون ذلك وارادت كل واحدة منهن إلا أن تنتقم وتعبر بطريقتها الخاصّة وأن تفرغ ما في جعبتها ، لهذا انقلبت الموازين كل شيء إلى ضده «العد العكسي كان قد بدأ ولا أحد يستطيع أن يوقفه...كل شيء كان هادئا في الصالة الأندلسية الكبيرة بعد أن انتهي من تنظيفها وترتيبها... ها هي مشيئته قد نفذت كما أرادها، هو من اختار هذه الصالة الأندلسية للحديث مع نسائه عزيزة عليه لأن بها شيئا يخصها أحد يعرف ما هو، ولا سرّها، يمكنكم الآن أن تأتوا به، ليرى ذلك بعينيه ويمنحنا بعض رضاه، نحن لم نقم إلا بما أراده سيد هذا البيت».[1]

2- الوظيفة الايحائية[2]:

هذه الوظيفة تعد «أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية»[3]، ذلك أن مصطلح "الايحاء" يدل على الاشارة إلى الشيء وبالتالي فعلاقة مصطلح الايحاء بالوصف تبرز في إيرادٍ أو سياقٍ واضح الدلالة، بمعنى أن الوصف والايحاء هما دلالتين متكافئتي المعنى.

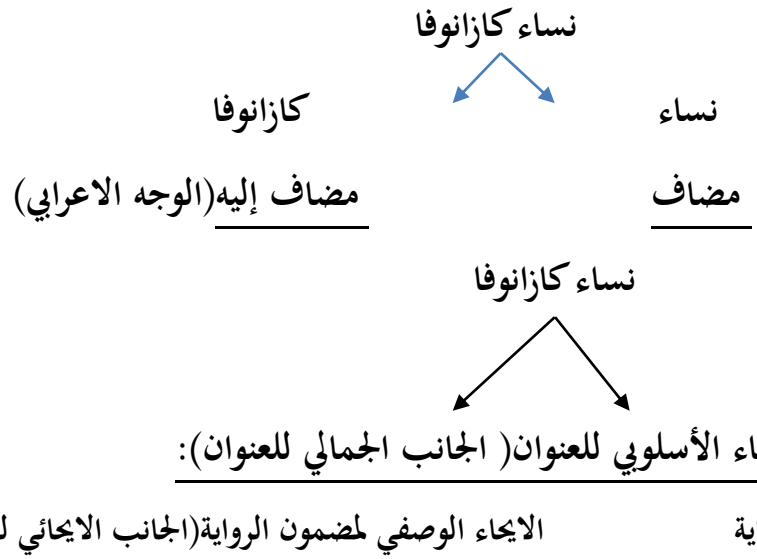
فهذه الوظيفة قد أخذت نصيبها في الرواية "نساء كازانوفا"، بدلالة أن الكاتب قد أعطى تفصيلا إيحائيا، شارحا بذلك مضمون ما ورد في النص بوضعه للعنوان العام للرواية، بإعتبار أن العنوان يوصف بالتركيب الدلالي التالي:

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 53

[2]-عبد الحق بلعابد: "عتبات" ص87

[3]- عبد الحق بلعابد "عتبات" ص 87



3- الوظيفة الاغرائية[1]: ويراد بها أن «يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه المغترف لما يناسب نصه»[2]وهي كذلك «وظيفة ذاتية تحتمل الإيجاب كما تحتمل السلب...».[3]

فعنوان **"نساء كازانوفا"** يظهر في أول قراءة، واضحا للقارئ من الجهة الايجابية، أما من الجهة السلبية فذلك يرجع لمدى نسبة الاغراء لهذا العنوان، كل قارئ على حسب ذوقه وميولاته.

- **العناوين الفرعيةأو الداخلية في الرواية (نساء كازانوفا)**:هي العناوين الفرعية أو الداخلية التي يراد بها: «عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص»[4]وقد حددها جيرار جنيت باعتبارها عناوين تأتي «داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والاقسام والاجزاء...والروايات...»[5].

ويذهب عبد الحق بلعابد إلى تفسير دقيق يبدي أن العنوان الرئيسي له ذلك الحضور المؤكد في كل عمل روائي بخلاف «العناوين الداخلية التي يمكنها أن تختفي في الروايات»[6]وجاء تحديدي للعناوين الداخلية في رواية "نساء كازانوفا" فيما اتبعه واسيني الأعرج من نظام ترتيب العناوين الداخلية وفق تقنية

1- عبد الحق بلعابد "عتبات" ص88

2- نفس المرجع الصفحة نفسها

3-عبد الحق بلعابد فتوحات روائية ص59

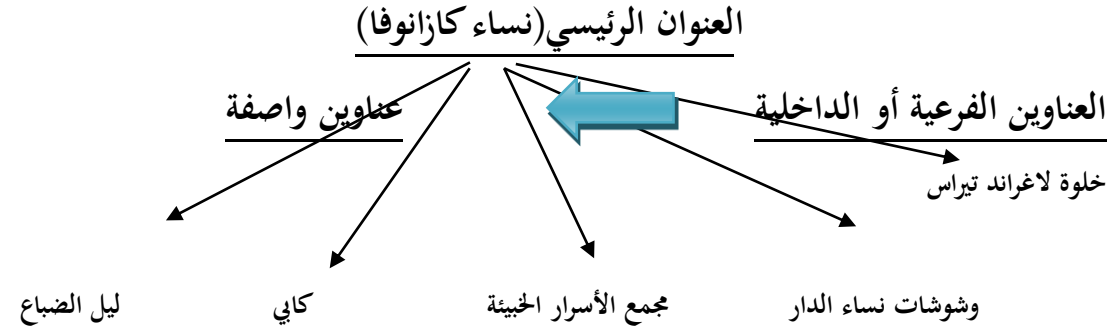
4 -عبد الحق بلعابد "عتبات" ص 124

5- عبد الحق بلعابد "عتبات" ص125

6-عبد الحق بلعابد " فتوحات روائية" ص60

جديدة تمثلت في "ترقيم رؤوس الفصول" حيث ورد في ترقيم محاور الرواية (نساء كازانوفا) بالأرقام الرومانية تتخلل كل فصل عناوين فرعية أخرى.

أ- **وظائف العناوين الداخلية في رواية (نساء كازانوفا) intertitre**: يجري البحث عن وظائف العنونة في الرواية وفق نظرية جيرار جنيت التي تؤكد بأن «الوظيفة الرئيسة التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند جنيت»[1]، إلا أن "جوزيب بيزا" قد واصل البحث عن وظائف العنونة لهذا فقد اعتبرها «كبنى سطحية»[2] أو«عناوين واصفة/شارحة»[3] للعنوان الرئيسي.



فالعنوان الفرعي للمحور الأول لرواية "نساء كازانوفا" يأتي كمستهل لبداية القصَّة وكشارح افتتاحي للرواية، والذي أراده الروائي كمدخل سمَّاه **"خلوة لاغراند تيراس"** مضيفا عبارة "كازانوفا لم يمت"، فهذا العنوان يعد كانطلاقة ممهدة للوصول إلى ما يريده الكاتب من غرض أو من مقصد لتأليفه لهذه الرواية واصفا إياها في هذا الفصل كالأتي:

لقد اختلق واسيني الأعرج ذلك المونولوج الحواري الذي دار بين الشخصيات من حين لآخر كالتالي:

1- "كازانوفا ماااات ، كازانوفا ماااات ،كازانوفا ماااات"[4]

---

[1]- عبد الحق بلعابد "عتبات" ص126

[2]- عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص126

[3]-عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص126

[4]-واسيني الأعرج:"نساء كازانوفا ص10-11

ههه شكون قال لك مات؟

استمر في نداءاته لبيع الجريدة.

كازانوفا مااات

لا عليك يا عكاشة كازانوفا لن يموت، سيدفننا كلنا قبل أن يرحل..."[1]

"كل العيون مصوَّبةنحو خلوة لاغراند تيراس، في أعالي بناية كازانوفا".[2]

"منذ أن سمعوا خبر وفاته، وحركة النَّاس تزداد اتساعا هل مات؟ نعم مات، لا، أعداؤه من يقولون ذلك، كازانوفا لم يمت؟".

أما **العنوان الفرعي** المتعلق بالمحور الثاني الموسوم ب: **"وشوشات نساء الدَّار"** من يوقف العدُ العكسي؟ يقصد بذلك حديث نساء الدار الكبيرة أو حديث زوجات كازانوفا، إذ تستطيع اتخاذ عدّة تسميات تفسِّرُ هذا العنوان، والذي يعطي صورة شاملة عن هذا المحور، من منظور جاء يبيِّنُ حديث نساء كازانوفا الذي آثار جدالا بينهن حول مصير كازانوفا هل مااات أو لا زال على قيد الحياة.

لينتقل إلى تجسيد **العنوان الفرعي الثالث** الموسوم ب: **"مجمع الأسرار الخبيئة"**، الذي يعدُّ المحور الأهم أو الأساس في الرواية لأنه يسرد الحوار الذي أراد الروائي أن يجعله بين نساء كازانوفا وكازانوفا الزوج قصد من خلاله واسيني الأعرج إظهار كل التفاصيل التي جرت لكل واحدة منهن، وإفشاء الأسرار العميقة التي يخجل الفرد من حكيها علنا، فكان لكل زوجة الجرأة في البوح بها أمام الملأ.

ويظهر **العنوان الفرعي الرابع** الموسوم ب:" **كابي، الكبُّول يستيقظ في رماده**" الذي انتقاه الكاتب كعنوان يفصح عن انتقام كابي الابن الغير الشرعي لكازانوفا، ليُقدم على فعل ما لم يكن في الحسبان، فيخرج كابي من سباته الذي ظلَّ يراوده طيلة سنين، فكانت طريقة انتقامه، مفجعة تقشعرُّ منها الأبدان، ذلك أنه أقدمَ على أخذ جثة كازانوفا ليتجه بها إلى المخبزة، أين قام بحرقها بكل بشاعةٍ حتى صارت رمادا واستبدل جثة كازانوفا بكلبه "بيري بيردو" كما ورد في النص الروائي:« بيرو بيرد لا تخف حبيبي، ستتمتع اليوم بجنازة منقطعة النظير...من يدري يابيرو بيردي؟ ربما جاورتك يوما؟ لكن لا

---

[1]- واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا" ص11-12

[2]- واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا" ص24

أظنني سأحصل على هذا الشرف لأنك ستدفن في مربع العظماء، وهو مكان لا يدخله البشر العاديون حتى الأموات...»[1].

هذه المرة لن يتسامح كابي، ولن يتراجع عن أخذ ما ضاع منه في زمن استرق من عمره، كان سببه إهمال وتسيُّبُ ضمير أناسٍ غفلوا عن أفعالهم ليدفع الثمن أبرياء لا ذنبَ لهم في ذلك، هذا هو شأن كابي أو عكاشة كما كان يُلقَّبُ في حي منارة سيتي.

ليعود كابي ليباشر في مهمته«وهو يحاول جاهدا رفع جثَّة كازانوفا إلى مستوى مدخل الفرن ثبَّت الجثة على الصينية المعلَّقة على الرافعة الصغيرةزاد من تدفق الغاز في الفرن اشتعلت النار أكثر بينماجلس مقابل الفرن على أكياس الدقيق يتأمل المشهد...»[2]إلى أن تمكن كابي من تنفيذ ما كان يدور في رأسه فـ «جسد كازانوفا قد تحول إلى كومة رماد...»[3].

ليختتم واسيني الأعرج **بعنوان فرعي أخير** عنوانه: "**ليل الضباع– الدخان الأبيض أخيرا**" وتنتهي في هذا المقطع حيثيات القصة بأجواء الحزن في مدينة منارة سيتي، في مراسيم جنازة كازانوفا بهذه النهاية المحزنة لكازانوفا، ختم واسيني الأعرج روايته هاته، ليوجه رسالته بأن لكل بداية نهاية إما أن تكون محزنة أو مفرحة.

1- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 409

2- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص418

3- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 419

- **صورة الغلاف لرواية "نساء كازانوفا":**

صورة غلاف لرواية "نساء كازانوفا" للروائي واسيني الأعرج[1]

صورة الغلاف: نموذج للوحة فنية تشكيلية تفصح إجمالا عن ما ورد في صميم الرواية فحينما نلمح الصورة نلفي فعل قراءة العنوان الذي يتبدى على شكل تخييللهذه الصورة التي تحمل دلالة الأوللعبارة "نساء" في بادئ الأمر كما نلمح في الصورة رسم لخمسة نساء متوجهين نحو الأمام تظهر بدلاتهم بألوان باهتة تدل على أنهم في حزن أو عزاء.

والدلالة الثانية هي كلمة "كازانوفا" وهي تمثل ذلك الرجل وهو يسير في عكس سير نساءه يراقبهن بعد خطواتهن في هذه الآونة بعدما ألهته مشاغل الدنيا بسبب جلطة دماغية أدركته فجأة، إذ لم يعد بطباع المتسلط على زوجاته، وذلك المتجبر، فالمشهد الأولى للرجل انقلب إلى ضده، إذ وفي صدد البحث في العمل الأدبي أو العمل الروائي بالخصوص يذكر محمد الأمين خلادي في احدى دراساته في هذا المجال يقول :« فالعمل الأدبي لا يفصح عنه إلا بفعل التخريج الفني برسم الخط وتقنيات الكتابة وأدوات الإيقاع، فانه لا يستغنى – أحيانا– عن فنون أخرى كالرسم والتمثيل والمسرح والموسيقى والسينما والنحت والرقص والفن التشكيلي وغيرها، ما دام أن بعض هذه الفنون في حوج إلى النص الأدبي، كحاجة المسرح والسينما إلى متن الرواية والقصة».[2]

---

[1]–هذه صورة الغلاف الأمامي لرواية "نساء كازانوفا" للواسيني الأعرج – دار الأداب النشر– مأخوذة من موقع الالكتروني ،سنة 2016

[2]– محمد الأمين خلادي "المؤتمر الدولي الأول لكلية الأداب والعلوم الانسانية– جامعة السويس ص7

فمحمد الأمين خلادي يستدرج مدى أهمية العمل الأدبي ضمن الفنون التشكيلية التي تعمل على تكملة أو التكامل بين الأدب والفنون معا، لذلك لا يمكن الاستغناء عنهما لأنهما وجهان لعمل واحد.

ومن هذا المرتكز ذهب العالم الشهير "ج جنيت" إلى الاشارة بأن الغلاف هو عنصر: « من بين العناصر المناصية... وتحديدا عنصر من المناص النشري(أو مناص الناشر) كونه دعامة مادية تحمل الكتاب/الرواية»[1] فهذا العنصر بالذات يحدده "ج جنيت" باسم مناص الناشر الذي عدَّه من بين «المداخل الأدبية المهمة ...لهذا شبه الغلاف بالإله جانوس (جانفي) ذي الوجهين، فوجهه الأول هو الصفحة الأولى للغلاف، ووجهه الثاني الصفحة الرابعة للغلاف، فلإن كان جانونس حارسا للبوابات ،فإن الغلاف حارس للعتبات».[2]

فالغلاف يظهر في الصفحة الأولى في شكل دلالات مناصية أو على شكل أيقونات توضح محتوى العمل الأدبي من حيث «العناصر المناصية (اسم الكاتب، العنوان، الصورة، دار النشر)»[3] بمعنى توصيف العمل الأدبي (الرواية) كلوحة إشهارية تزود القارئ بلمحة موجزة عن مضمون هذا الكتاب أو الرواية.

فالدكتور عبد الحق بلعابد في دراساته حول هذا الموضوع يطرح عدة تساؤلات فيما يخص قضية الغلاف إذ يرجع غاية الباحثين من دراسة الغلاف أنها تكمن في: «إبراز أهمية الإبداع الطباعي، الذي وصلت إليه الفنون المطبعية في قول: فهم النصوص من عتباتها، وتبيان استراتيجية دار النشر في قدرتها على الحفاظ على هاتين القيمتين المناصيتين (القيمة التجارية، والقيمة الجمالية)».[4]

---

[1]- عبد الحق بلعابد "فتوحات روائية" ص 79

[2]-عبد الحق بلعابد نفس المرجع ص79

[3]-عبد الحق بلعابد: نفس المرجع ص 79

[4]- عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ص81

2- بناء الأحداث في رواية نساء كازانوفا:

تسير مجريات الحدث الروائي في رواية "نساء كازانوفا" في عملية تصوير لمشاهد القصَّة ، فالحدث الروائي يكمن في أنه «مجرد واقعة حدثت أو تحدث في مكان أو زمان معين»[1]وهو أيضا «صورة التفاعل»[2] الذي يتمظهر وفق ما تمثله الحركية الدلالية في النص الروائي للشخصيات الروائية، لذلك يقصد بالحدث الروائي «تفاعل الشخصيات والافعال الروائية»[3]فكل حدث أو واقعة إلا ولها مدلولها الزماني والمكاني يجسَّد في بناء فني يختص به كل عمل روائي من ناحية سردهلأحداث القصة.

وعلى حدِّ قول **"سامح خضر"** في مقاله الموسوم "**نساء كازانوفا–لعبة التحولات من شيء إلى ضده"**[4]حول بناء أحداث هذه الرواية فيما اسماه: «بلعبة التحولات النفسية والبنيوية باقتدار، مستفيدا من النقائض التي تتشكل منها وتستند إليها شخصيات الرواية»[5].

فأحداث الرواية تبدو للقارئ ذات بعد دلالي يبعث على تحول الحدث وتفاعله من حال إلى حال، وبذلك قد جعل الراوي في سرده الأحداث توظيفه لتقنية الفاعل وردِّ الفعل البارز أي الفعل ورد الفعل ثم للفاعل والمفعول به، فهذه الحركية الدلالية للأفعال قد جعلت القارئ يتمكن من قراءاته وتأويله للنص الروائي الجديد، من ناحية قراءته المشخصة لمستوياتها السردية والبنائية وتحولاتها التي طرأت على بناء الأحداث في الرواية.

لقد ركَّز الروائي في روايته على أحداث واقعية امتازت بالتفرد في تدرج سياق الأحداث، ذلك أنه يمكن حصر هذه الرواية ضمن رواية ذات سياقين الأول تتوزع فيه الأحداث من ناحية الواقع والثاني تتوزع فيه الأحداث من الجانب اجتماعي التاريخي، فهذه الرواية تعد رواية ذات بعد اجتماعي وواقعي في نفس

---

[1]- علي لخضاري" اطروحة دكتوراه بعنوان: أثر السرد القصصي في رواية الحدث في الرواية العربية والجزائرية" ص49

[2]- علي لخضاري: نفس المرجع ص50

[3]- علي لخضاري: نفس المرجع ص50

[4]-سامح خضر: مقال بعنوان "نساء كازانوفا–لعبة التحولات من الشيء إلى ضده" الموقع الالكتروني: فسحة/ورق/نقد21–05–2017

[5]- سامح خضر–مقال: "نساء كازانوفا–لعبة التحولات من الشيء إلى ضده"–فسحة/ورق/ نقد – 21–05–2017 Arab 48.com

الوقت، ولا نلمح أيضا ضمن السياق الروائي تداخل الأنساق الدلالية من حيث سرد الخطاب الروائي أو الحدث الروائي.

وتتوزع شخوص الرواية عبر سلسلة من الأحداث نستطيع التماسها، حينما نتعمق في أغوار النص أو المقطع الروائي، لذا فالحدث الروائي في رواية "نساء كازانوفا" ينضوي على وقائع اجتماعية محددة تكشف عن سياق واقعي ذو بعد تاريخي واجتماعي، فعمق النص الروائي وطبيعة الحدث الروائي في رواية "نساء كازانوفا" يستدعي الدقة في استحضار أحداث الرواية.

إن ما يلفت الانتباه في "رواية نساء كازانوفا" أنها اشتملت على أحداث تحكي وقائع قد جرت في زمن هذا الرجل مع نساءه الخمس، ذلك التغير الطارئ المفاجيء للأحداث (أي التبدل من حدث إلى حدث)، جعل القارئ ينزاح في بعض الأحيان في قراءته للأحداث من خلال ذلك البياض الذي امتازت به وقائع وتفاصيل هذا المتن الروائي، ومن حيث الدلالات ومدى استيعاب القارئ لفعل قراءة النص الروائي في رواية "نساء كازانوفا.

فعندما نستحضر الحدث الأول في بادئ الأمر نجد الروائي واسيني الأعرج قد ابتدأ بعبارة "خلوة لاغراند تيراس" كازانوفا لم يمت، وفي حين نجد عند قراءة النص للوهلة الأولى في عبارة "كازانوفا مااات" التي يرددها كابي.

وهنا نجد عبارتين متضادتين:

1- كازانوفا لم يمت

2- كازانوفا مااات

إذن هذا الاختلاف في العبارتين يجعل القارئ بين فكرتين متضادتان تجعله يتساءل هل كازانوفا مات أم لم يمت؟ وبالتالي فواسيني الأعرج جعل القارئ يكتشف نوعا من الانفتاح على أغوار النص الروائيالذي يتجزأ إلى جملة من الأحداث تحكي عن موت الرجل وكيف سوف تتقابل معه زوجاته الخمس اللواتي أردن إلا التعبير بكل حرية بعدما انقلبت كل الموازين وبدى ذلك التغير والتحول فمن المتسلط المتجبر إلى طريح الفراش يصارع الموت ومن النساء البائسات اللواتي عانين الكثير بسبب معاملات الزوج

"كازانوفا" لهن إلى النساء المتجبرات اللاتي تحاولن تسليط معانتهن الماضية والانتقام والثأر لما تكابدنه من متاعب وأحزان.

فكل شيء تغير في خلوة لاغراند تيراس بين عبارة كازانوفا لم يمت وعبارة"كازانوفا مااات" فالكل ينتظر الجديد عن هذا الرجل "جياكومو كازانوفا".

فقراءة النص الروائي يقودنا لأن نكشف خبايا «وعوالم الغرابة ومتاهات الغموض ثم الجزئيات التفصيلية التي تبدو على درجة من الرتابة والملل».[1]

في حين أن الحدث الذي يلي الحدث الأول يقترب نوعا ما للحدث الأول المتمثل في **"وشوشات نساء الدَّار"** بعبارة إضافية **"من يوقف العدّ العكسي؟"**.

في الوقت ذاته يتواصل العد العكسي، وتتواصل أحاديث النساء ووشوشتهن عن وصول "كازانوفا"، فالكل يترقَّب هذا الحدث الهام يبدو ذلك الحوار الذي يخلقه ذلك التفاعل الدلالي من لأفعال كعبارة: «العدُّ العكسي كان قد بدأ ولا أحد يستطيع أن يوقفه»[2] وعبارة أخرى :«كل شيء كان هادئافي الصالة الأندلسية الكبيرة بعد أن انتهي من تنظيفها وترتيبها».[3]

فطبيعة الحدث أخذت في مجراها أنماط حكائية يمكن اتخاذها «كنمط جمالي تبعا للحالة النفسية للشخصية الروائية، فبغض النظر عن تأثير الواقع على منظومة القيم والأفكار الكامنة في ذهنية الشخصية لا يمكن للمتلقي سوى مسايرة الحدث الروائي من منطلق التركيبة النفسية لهذه الشخصية ذلك أن مجمل الأحداث تساير واقعا اجتماعيا متناقضا»[4].

فمن هذاالمنطلق يرجع فتحي بوخالفة أن الحدث الروائي يكمن في أنه يساير بالدرجة الاولى أنماط حكائية تتجسد في جمالية النمط الحكائي ضمن أفق تجديدي يعبر عن الحالة النفسية التي تنماز بها

1- فتحي بوخالفة "شعرية القراءة" ص185

2- واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا " ص 53

3- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 53

4- فتحي بوخالفة "شعرية القراءة" صفحة 187

الشخصية الروائية، لذلك فتأثير الواقع ينعكس مباشرة على حالة الشخصية من خلال سرد الحدث الروائي الذي يتجلى في مجموعة من الأفكار والقيم.

ففي حديثنا عن فصول الرواية يستوقفنا "حديث نساء كازانوفا" التي عبر عنها الروائي في بداية هذا المحور **"وشوشات نساء الدار"** يعني بعبارة اخرى **"وشوشات نساء كازانوفا"** فهنا في مآل العنونتين "نساء الدار" أو "نساء كازانوفا" تبدو أن كلا العبارتين تعنيان المعنى نفسه، فالكاتب أراد أن يختلق هاته العبارة في العنوان ليبرز للقارئ فكرة أنه جمع دلالة واحدة في "نساء كازانوفا" بدلالة أخرى "نساء الدار". ففي توافق أفكار النص يستدرج الروائي وقياسا لطبيعة الحدث في الرواية، مقاربة حداثية تحمل نوعين حكائيين يندرج الحدث الأول ضمن تصور «المتخيل السردي فهو حدث تخييلي من ابتداع النص الروائي»[1] أما الحدث الثاني فيتجسد وفق الواقع الاجتماعي والتاريخي أيضا.

إذ نلحظ في هذا المتن الروائي تعاقب الأحداث الواحدة تلو الأخرى، ويتخلل كل حدث تَوَزُّعُ الشخصيات الكل حسب دوره في النص الروائي، فالقارئ حينما يقرأ نصًّا روائيا ضمن هذا الفصل يدرك مدى تشعب هذه الأحداث وأدوار الشخوص من خلال بنية كل حدث حسب المتغيرات والمتناقضات التي تتفاعل مع طبيعة الحدث وذلك بالعودة لقراءتها في سياق النص الروائي.

فالمتلقي أمام فكِّ شيفرات النص دون شعور، وبخصوص تكرار الأحداث استخدم الكاتب تقنية نظام الأحداث، حيث يذهب الناقد صلاح فضل إلى وضع تصنيف لنظام الأحداث [2]كما يلي:

- **النظام المنطقي الزمني.**
- **النظام المكاني.**

لينتقل الروائي إلى سرد **وقائع الحدث الثالث** الذي وسمه ب **"مجمع الأسرار الخبيئة"** مع العبارة الاضافية **"لم تكن شهرزاد غبية"** فهذا الحدث يعتبر جوهر الأحداث في الرواية، باعتبار أن الروائي قد أولى العناية الخاصة بأن سلَّط الضوء على أسرار الخبيئة لنساء كازانوفا أردن أن يفشين تلك الأسرار بالعودة إلى

---

[1]- فتحي بوخالفة: "شعرية القراءة" ص189

[2]- صلاح فضل "نظرية البنائية في النقد الأدبي" منشورات – دار الآفاق الجديدة– ط3– بيروت/ 1985م ص284

الماضي والثأر وردِّ الاعتبار كل واحدة حسب طريقتها في الحديث باعتبارها اللحظة الحاسمة للكشف عن تلك الأسرار الخبيئة، كما عبّر عنها واسيني الأعرج في عنونته لهذا الحدث.

3- **من جانب (الترتيب أو نظام الأحداث)**:لقد استعان واسيني الأعرج في نظامه لأحداث الرواية بجملة من الأدوات الإجرائية تفي بتوافق الأحداث أو بعدم توافقها، لذا نجد أنفسنا مضطرين لأن نتطرَّق لمسألة الترتيب وفق أحداث وقعت إما في "الماضي أو المضارع أو الحاضر أو المستقبل"[1]، أما من الناحية الثانية التي تنبني وفق عدم توافق الحدث في الرواية الذي «يرجع إلى إيراد أحداث ماضوية في اللحظة الأنية، وأخرى مستقبلية في اللحظة نفسها، وهذا ما أطلق عليه جنيت (مفارقات سردية) وأطلق عليه غيره تشوهات زمنية أو تحريفات زمنية»[2]

لذا يجري ترتيب أو نظام سَريان الأحداث في رواية نساء كازانوفا، حسب نظام ضبطه للخطة أو الحبكة التي سطّرها في بناءه للأحداث، فمن جانب الترتيب يظهر أن اواسيني الأعرج قد استدرج العديدمن التقنيات الجديدة كاستخدامه لخاصية "النسق الزمني المقطع"[3]الذي عرَّفه النقاد الحداثيون بأنه الابتداء السردي «من نقطة تأزُّم درامي قوي وسط المحكي تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية، هبوطا وصعودا وتوقفا سعيا منه إلى إلقاء ممكن من الأضواء على اللحظة المتأزمة»[4].

فهذه الميزة في الرواية صيغت وفق ما يعرف في النقد الجديد بمصطلح اندغام أو تمازج «أحداث ماضوية (استرجاع) أو أحداث مستقبلية(استباق) مع الأحداث الآنية».[5]

---

[1]- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة–دراسة مقارنة في آليات السرد وقراءات نصية" عمان –الأردن ص105

[2]-شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه ص 105

[3]-شعبان عبد الحكيم محمد: نفس المرجع ص 106

[4]- شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه ص106

[5]- شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه ص106

- **الاسترجاع:** هو تطبيق يجسده الكاتب على وحدات القص في أثناء عملية السرد إذ: «يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها...».[1]

ويظهر في هذه الخاصية ثلاث أنماط من الاسترجاع:

أ- **استرجاع خارجي:** يتمثل في خلق أو تصوُّر حادثة أو حوادث يرجع سريان زمن وقوعها إلى ما قبل بداية القصَّة.

ومن هذه الناحية يبرز عمل الكاتب في ملأه لفجوات «زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث...فكلَّما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر...».[2]

فالروائي ابتدأ بمحور نستطيع عدَّهُ بمقدمة للرواية أو افتتاحية له، موظفا أفعال الماضي مثلا ك:"رفع-وضع كابي-كان-استمرَّ" فالكاتب أحيانا يحتاج: «إلى العودة إلى الماضي الخارجي في بعض المواقف...»[3] لاسترداده لحدث وقع في الماضي بنظرة تبثُّ في ذهن القارئ استعادة ذكريات أو مستجدات أخرى عمِدَ الكاتب إلا استحضارها في الرواية، فمسار الزمان له قدرة التحول والتغير في استرجاع أحداث إما ماضية أو حاضرة وفق تقنية استرجاع الزمن الخارجي لكنها تمضي على وتيرة البقاء على المفهوم السابق أو المعنى الأول أو التغيُّر الكلي للمعنى فالعادات تتغير أو تظل كما هي ولكنها تكتسب معنى جديدا أو تفقد معناها كليا.

---

[1]-سيزا قاسم "بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-سلسلة إبداع المرأة – مكتبة الأسرة-مهرجان القراءة للجميع – 2004 ص58

[2]- سيزا قاسم: "بناء الرواية" ص58-59

[3]-سيزا قاسم "بناء الرواية" ص59

وهذا الجدول يبين تسلسل الاحداث في الرواية:

الزمن	التسلسل الزمني أو التزامن	رقم الصفحة(تحديد الجملة في النص)
الماضي	-انتشار الخبر"بين موت كازانوفا أو عدم موته في خلوة لاغراند تيراس" - الكل يترقب الجديد عن كازانوفا. -انتظار قدوم كازانوفا والعد العكسي كان قد بدأ وزوجاته في داخل الصالة الأندلسية التي تم تجهيزها كما امر كازانوفا للتسامح معهن.	4- 09 5- من 24 إلى 50 6- 51
الحاضر	-الآن الكل يصل كما أمر أن ينفّذ الصالة الأندلسية جاهزة، لاستقبال الزوجات والتحدث معهن. -من هنا تبدأ القصّة وتبدأ كل واحدة من نساءه في إفشاء اسرارها الخبيئة كما اسمها واسيني الأعرج ب"مجمع الأسرار الخبيئة"	7- من 63 إلى 92 8- من 93 إلى 368
المستقبل	-في هذا الجزء يخصّص واسيني الأعرج ماذا سيحدث مستقبلا لكابي حينما أعلن عن وفاة والده كازانوفا الذي لم يعترف به طوال حياته.	من 371 إلى آخر صفحة.

نستطيع أن نورد أمثلة عن **النوع الأول** من **الاسترجاع** كالآتي:

"اختلط صوت كابي الجاف...ورياحه...."[1]

"تأمَّل بناية كازانوفا العالية...على السَّماء..."[2]

" لا دخان أبيض ولا علم أخضر... من يرأس إمبراطورية كازانوفا الكبيرة..."[3]

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:09

[2]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص:09

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص:10

فنجده قد وظف **تقنية الاسترجاع الخارجي** في ظهور شخصيات في الإطار الزمني الأول في مقدمة الرواية ثم اختفاءها في التوسيع أو العرض لتعود مرَّة أخرى مثلا للظهور في آخر الرواية.

فمثلا ابتدأ بشخصية كابي ثم نلحظ ظهورها في نهاية الرواية، حيث يصف هذه الشخصية النَّشطة، التي حركت بداية الرواية، لتختفي في فحوى الرواية وتظهر مرَّة أخرى.

" رفع كابي رأسه قليلا، لا شيء تغيَّر، دائما نفس الدخان الأسود...".[1]

"إختلط صوت كابي...".[2]

أما النوع الثاني لتقنية الإسترجاع هو: **الاسترجاع الداخلي**:يتمثل في حدث وقع في الماضي يرجع "لبداية الرواية" ثم تأخيره في عملية السَّرد، وهو أيضا نمط «يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي».[3]

فهذا النوع من الاسترجاع يندرج وفق عملية نظام الزمن لأحداث القصة، أو ما يعرف بالتزامن الذي «يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية...».[4]

ونستطيع من خلال هذا التعريف استنتاج أن واسيني الأعرج في خلال عملية سرده الأحداث، قد استهلَّ بالتشهير بقضية موت كازانوفا ثم ليعود الروائي في المحور الثاني ليروي لنا أحداث القصة بتجسيده لحوار كازانوفا مع زوجاته في الصالة الأندلسية، ثم لتلتئم أحداث القصة مع أجزاءها الواحدة تلوى الأخرى.

لذا أقرُّ أن الكاتب قد استخدم تقنية الاسترجاع الداخلي لسير عملية تزامن الأحداث في الرواية «كأن يتناول حدثا ماضيا مرتبطا بحياة إحدى الشخصيات وفاعلا في سلوكها الحاضر أو حدثا مؤثرا في الحدث الرئيسي شرط أن يكون هذا الحدث واقعا ضمن زمن الحكاية أي لاحقا لبدايتها...»[5]

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:9

[2]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص:9

[3]- شعبان عبد الحكيم محمد: "الرواية العربية الجديدة" ص107

[4]- سيزا قاسم "بناء الرواية" ص61

[5]-شعبان عبد الحكيم محمد:"الرواية العربية الجديدة" ص107

الاستباق:

يعرفه شعبان عبد الحكيم بأنه «مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد...»[1] إذ نجد أن الكاتب قد استخدم هذه التقنية بشكل متباين، لذلك فوجه الاستباق في الرواية ظهر بعدة أوجه، كأن أعلن عن خبر لم يحن زمنه بعد وهو خبر موت كازانوفا، الذي أراد من خلاله أن يستبق المدة قبل أن يحدث هذا الحدث، فهو حدث رئيسي وظفه الكاتب في النص الروائي ليفتعل أو ليخلق آثرا ويمزج بينه وبين تقنية أخرى هي خاصية البياض الدلالي الذي غلب على سائر المتن الروائي.

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد:"الرواية العربية الجديدة" ص109

3-دراسة الشخصيات في الرواية:

تعتبر الشخصية عنصرا اساسيا يبتنى عليه الفن الروائي أو بالأحرى فن الرواية، فالشخصية «أهم ركائز العمل الروائي، بل إن مركز استقطاب مجمل أبعاده الفنية وذلك لاعتماد كل عنصر فيه بشكل أساس على فاعلية نشاطها الحيوي عبر ما تصدره من أقوال وأفعال تتبلور على إثرها أحداث الرواية المترابطة»[1] ويبدو أن هذا القول يستدرج الجانب الايجابي للشخصية باعتبارها العنصر الأساس لبناء الرواية، لهذا يذهب الناقد الفرنسي (رولان بارت) في مقولته الشهيرة بأنه: «يمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة في العالم من غير شخصيات»[2] فرولان بارت قد أقر بأهمية الشخصية التي لا يمكن الاستغناء عنها في أي عمل روائي أو قصصي، وبالتالي أصاب في القول بأنه أجمع أن أية قصة في العالم لابد أن تحتوي على شخصيات روائية التي لربما قد يخضع البعض منها "لقانون التغير والتبدل"[3]،فالشخصية الروائية لها تقنيات تأثيرها ضمن الحدث الروائي الذي يلعب دورا هاما في بلورة سير أي نمط حكائي، لذلك فالروائي مجبر أن ينسّق بين أدوار الشخوص في الرواية، والروائي واسيني الأعرج في روايته هاته استطاع أن يرسم ويصف في الوقت ذاته ملامح كل شخصية، إذ يعرف للقارئ بالشخصية الرئيسة والفرعية وهذا في أثناء سير عملية السرد الروائي، إذ يرجع محمد مصايف رسم الشخصية في الرواية إنما هو:« جانب هام من جوانب التعبير العام الذي يمكن للقاص أن يستخدمه في قصَّته»[4].

لم تحظى الشخصية ببلوغها حدَّ التوافق والتكامل في التعريف بهويتها بدءا بجانب التنظير الغربي أمثال أرسطو وأتباعه ذلك في أن «النظرية الأرسطية للصناعة، كان لمفهوم الشخصية النصيب الأقل من الاهتمام.....»[5] لكن ومع سريان عمل البحث والدراسات تغيَّر شأن البحوث حول هذا المصطلح

---

[1] نفلة حسن أحمد "التحليل السيميائي للفن الروائي-دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات"-المكتب الجامعي الحديث (د ت) 2012 ص37

[2]- نفلة حسن أحمد: المرجع نفسه ص37

[3]-نفلة حسن أحمد: المرجع نفسه ص38

[4]-محمد مصايف "النقد الأدبي في المغرب العربي"-المؤسسة الوطنية للكتاب-ط2 الجزائر-1984 ص182

[5]- رولان بارت "النقد البنيوي للحكاية" ترجمة انطوان أبو زيد ص122

"الشخصية" وصار «قواما نفسانيا، فأضحت فردا "شخصيا" أو"كائنا" مشكلا بملئه، حتى لو لم يقم بأي عمل»[1] فرولان بارت يدرج فعل الشخصية ضمن خاصية ذات "القوام النفساني أو النفسي"[2].

ويذهب تودوروف إلى الالماح بالمقولة التي أشار إليها توماشفسكي تعقيبا عن مسألة هامة يؤكد أن الشخصية «جوهر بسبب إشكالية التصنيف التي تفرضها»[3].

بيد أن تودوروف أراد تبيان ما آل إليه توماشفسكي حينما قال عن الشخصية أنها «تفي هذا الأخير عن الشخصية أية أهمية إنشانية، وخفف من حدَّة هذا الرأي لاحقا...».[4]

لكن يذهب بروب إلى إدراج عمل الشخصية دون نزعها من العملية التحليلية التي تؤول إليها كل شخصية وفق العمل السردي من الناحية الدراسة البنيوية للرواية.

وفي رأي آخر لدكتور عبد المالك مرتاض بخصوص وضع أو مكانة "الشخصية" في الرواية التقليدية «على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وصوتها وملابسها وسحنتها وسنها وأهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها وسعادتها وشقاؤها...ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي (بلزاك-إميل زولا-نجيب محفوظ)».[5]

فهنا يُرجع عبد المالك مرتاض وصف الشخصية بكل أبعادها ومستوياتها البنائية والشكلية في الرواية التقليدية أو الكلاسيكية على أنها تتكامل وتتوافق مع توجهين إثنين:

-الأول: يندرج وفق "النزعة التاريخية والاجتماعية"[6].

-الثاني: ضمن "الهيمنة الأيديولوجيا السياسية"[7]

---

[1]-رولان بارت: "النقد البنيوي للحكاية" ص122

[2]- رولان بارت: المرجع نفسه ص122- 123

[3]- رولان بارت: المرجع نفسه ص123

[4]- رولان بارت: المرجع نفسه ص123

[5]-عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية" ص86

[6]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ص86

[7]- عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه ص86

فرأي عبد الملك مرتاض يشير إلى أن دور الشخصية مرتبط قياسا مع مدى جودة العمل السردي الذي يُمنح للأديب من جانب «تقنيات إجراءاته وتصوُّراته وأيديولوجياته أي فلسفته في الحياة...»[1].

ولتبيان مكانة هذا الكائن الحكائي وهو الشخصية في الرواية الجديدة أردنا إلا طرح إشكالا عمَّا هو دور الشخصية في الرواية الجديدة؟ من الناحية البنائية للرواية؟

لنعود لقول عبد الملك مرتاض على أنه بانقضاء المدة الزمنية لمسار الرواية التقليدية وبمجيء «الكتاب الحداثيون ومنهم أصحاب مدرسة الرواية الجديدة، إلى أطروحاتهم فحاولوا أن يحبطوها ويسفهوها تسفيها ساخرا: قلبوا الموازين وذهبوا في التطرف إلى أبعد الحدود فرفضوا هذه الشخصية جملة وتفصيلا.....».[2]

إذ لا ينقضي شأن الشخصية في الرواية الجديدة، باعتبار أن ما عدَّه أغلب النقاد المحدثين بأنها **"كائن ورقيٌّ"**[3]، لكن وفي هذا الصدد لا ينبغي أن نُقلَّ من أهميتها ذلك في أنها تعتبر: «الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت، ربما في جنس المقالة...».[4]

فالشخصية بذلك «هي عماد من أعمدة البناء الروائي»[5]ونجدها من ناحية أخرى «رمزا لجيل بعينه»[6] ففي تحليل أحد النقاد العرب لبعض الروايات العربية نجد ذلك الحضور القوي للشخصية بشكل مكثَّف، كروايات نجيب محفوظ في «رواياته (التي تجاوز الثلاثين) بشخصيات متنوعة من واقع الحياة تمثل أيضا رموزا لطبقاتها كالسيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية (رمز للطبقة البرجوازية في النصف الأول من القرن العشرين)»[7].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: المرجع السابق ص86

[2]- عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه ص103

[3]-عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه ص103

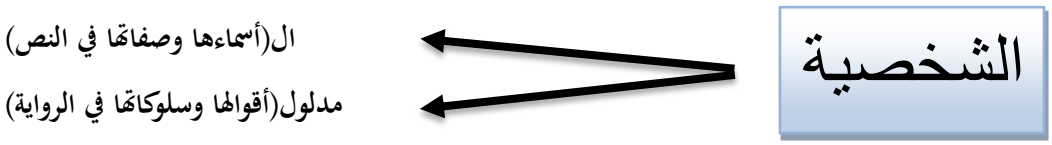
[4]-عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه ص103

[5]-شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة-دراسة في آليات السرد وقراءات نصية"-الوراق للنشر-ط1- عمان ،2014 ، ص69.

[6]- شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه ص69

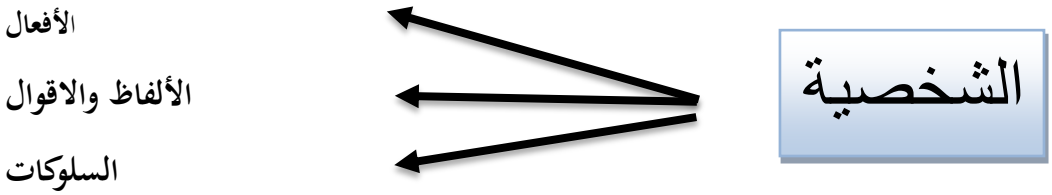
[7]- شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه ص69

لقد ارجع النقاد الحداثيون مسألة الشخصية في الرواية الجديدة من جانب النقد الشكلاني والبنيوي، أمثال فلاديمير بروب وغريماس وغيرهم أنها "قضية لسانية"[1]، تتحدد في النقد البنائي في كونها «مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات»[2] على أنها لا تخرج عن إطار نظرية دي سوسير التي تعرَّف ب:"دليل Signe له وجهان: أحدهما دال(Signifiant) والأخر مدلول.



(دليل Signe) الجانب الدلالي.

أما من جانب المفهوم اللساني فهي تتحدَّدُ في: «مجموعة من الكلمات»[3].



(الجانب اللفظي والنحوي)

وفي أثناء تحليلي هذا أدرك أن لكل شخصية توجهها الخاص، فالروائي قد جعل في الرواية الشخصية الرئيسة هي شخصية "كازانوفا" كشخصية محورية تحرّك جميع الأدوار مع إظهار كل الملامح الفكرية والأيديولوجية واللغوية للشخصية في الرواية، ذلك أنه ركز على كل دور من الأدوار فيسرده للحكاية وهذا حتى يتسنى للقارئ فهم هذه الرواية.

ففي المشهد الأول تبرز شخصية "الرجل الشهير كازانوفا" :«كل العيون مصوبة نحو خلوة لاغراند تيراس، في أعالي بناية كازانوفا، لا دخان أبيض لا علم أخضر، ما تزال المدخنة البرونزية تنفث دخان أسود للتذكير بأن الاخوة الأربعة +اثنين، لم يتفقوا حتى اللحظة على خليفة كازانوفا، بعد غيبوبته الأخيرة التي طالت، التي أقعدته وحولته إلى رجل على حافة الموت، لقد أعطاه الله ما لم يعطه لغيره كما يقول الامام

---

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة"ص73 وحسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" ص213

[2]- شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة ص72

[3]- شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة " ص73

زكريا....مخبزة المدينة الكبيرة...كارفور وفروعه... شركة طيران وشركة سيارات فورد التي عتبر وكيلها رقم واحد في منارة سيتي،.....كل هذا يحتاج إلى خليفة حقيقي، وإلى رئيس مجلس إدارة قوي، قادر على تسيير المكان بدقة، كما فعل كازانوفا دائما...».[1]

ثم ينتقل إلى وصف الشخصيات الثانوية في الرواية المتمثلة في نساء "كازانوفا" هي شخصيات نستطيع تمثيلها بالشخصيات المحورية حيث تبرز في توجهاتها وأدوارها متوزعة في خمس شخصيات تشغل وحدات القص في هذا المتن الحكائي.

كما لا ننسى ذكر شخصيات فرعية اخرى كما وصفتها لنا الكاتبة الأردنية رزان إبراهيم في إحدى نقاشاتها مع الروائي واسيني الأعرج تقول: «الرواية تتحرك بأحداثها عبر شخوص أو عناصر غير متساوية القوة رجالا ونساء وآباء وأبناء وسادة وعبيد أو خدما، كان كازانوفا بطل الرواية الرئيسي، قد ترك وصية قبل موته يطلب فيها الاتيان بنساءه اللواتي كنَّ له وكان لهن على شرع الله ودينه، كي يتسامح معهن قبل أن يغادر الحياة»[2].

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 24-25

[2]- رزان إبراهيم "نساء كازانوفا لواسيني الأعرج":صوت الهامش والانتقام من تاريخ السلطة-القدس العربي www .alquds.com

1.3- تحديد الشخصيات في الرواية (نساء كازانوفا):

1.1.3- الشخصيات المحورية:

أ- شخصية كازانوفا:

تعد هذه الشخصية من الشخصيات المغامرة في زمنها حتى أنه سميَّ ب:"الطَّائش المشاغب"[1]ويصفه أحد الأدباء قائلا: «لقد نظم لنفسه عيدا في جميع اللحظات، فلا شيء يعيقه لفترة طويلة، لا شيء يقسره حتى أمراضه وإفلاساته وخيباته تثير لديه الفضول أو تسلِّيه ودائما في كل مكان، ارتجالا ودون تحضيرات، هناك نساء حاضرات للدخول في دوَّامته...،هو لا ينفك يروح ويجيءُ وهو خصوصا "في فرار" إنه دون أي شك على الاطلاق أبرع متفنِّن استهلك حياته في الفرار...»[2].

ونستشف ضمن قراءتنا لحياة هذا الرجل المغامر في عصره، أنه شخصية تقمصت دور البطل الرئيسي وشغلت أكبر مساحة في هذه الرواية، نظرا لما عُرف به كازانوفا من مركز هام في مدينة منارة سيتي[3] بامتلاكه لثروة كبيرة وطائلة جعلت منه شخصية متجبرة ومتسلطة خاصة من جانب الطرف الأخر الأنثوي(نساءه).

لقد عُرِف كازانوفا بمغامراته وتجاربه التي أثارت الجدل في أوساط المجتمعات آنذاك، حتى أطلق عليه العديد من التسميات، كازانوفا الرائع، كازانوفا المشاغب، لهذا أراد واسيني الأعرج في هذه الرواية اتخاذ شخصيات أخرى، غير الشخوص المتعود اختيارها، ليصوِّر لنا أحداث هذه القصة "نساء كازانوفا" مبرزا فيها الطابع الأسطوري والرمزي للرواية، الذي يقودنا لكشف الصورة الحقيقية لهذه الشخصية في تقاليد المجتمع الجزائري، والملاحظ أيضا أنه أدمج صورا حية من المجتمعين، المجتمع الإيطالي والمجتمع الجزائري.

كان من المؤثر الذي قاد الروائي لاختياره الشخصية المحورية الممثلة في شخصية "كازانوفا" هو تأثره لبعض التيارات الوافدة من الغرب، فالدقة في جعل شخوص الرواية تتلاءم مع الظواهر أو المظاهر المستوحاة

---

[1]-فيليب سولير "كازانوفا الرائع" ترجمة سلمان حرفوش –دار كنعان –دمشق –ط1- 2006ص16

[2]- فيليب سولير "كازانوفا الرائع" ص17

[3]- مدينة منارة سيتي .Manara City

من مجتمع ما لمجتمع آخر، وضبطها مع سير الحدث شيء شديد التعقيد قياسا مع اختيار نستطيع أن نطلق عليه بالاختيار الطبيعي العادي لحياة ذات طابع اجتماعي معاش.

فكازانوفا هاته الشخصية البارزة في الرواية، التي دارت كل الأحداث الجارية حولها، من منظور أنه كان رجلا يوصف بإعجابه وسيطرته الكاملة على النساء خاصة زوجاته كما ورد في القصَّة، فلم يكن رجلا ذا عدلٍ بينهن، إذ نلمح ذلك التفاوت في درجات التعامل مع نساءه أقصد زوجاته.

ناهيك على ما سببه من مضايقات وإحراجات حالت إلى مشاكل نفسية لهن، تبعث الفرد إلى حالات الانتقام والعداوة وحتى ظاهرة الانتحار وحالات أخرى.

لهذا أراد كازانوفا وهو يعاني المرض في آخر أيام حياته أن يستدعي نساءه للتسامح معهن يظهر ذلك في قوله: «قل لنسائي أن يأتين لأتسامح معهن»[1] فهذا يمثل أنه استرجع ما كان يفعله من مضايقات معهن، لكن الندم ويا حسرتاه على الندم الذي أخذ نصيبه من هذا الرجل بعد فوات الأوان.

ب- شخصية لالة كبيرة:

هي الشخصية البارزة في الرواية باعتبارها "أولى نساء كازانوفا أو بالأحرى زوجاته، لقد كابدت المشاكل والأزمات حتى في أيام صِباها، مع والدتها التي تدعى "عيشة" حيث «تقول أمي عيشة، بلا خجل من صراحتها، إنها كانت تغربل الدقيق وأنا في حجرها حتى يصبح وجهي أبيض، لأني لم أمت، أغرقتني في عمق كومة الدقيق حتى اختنق به لكن الحظ لم يسعفها...»[2] فالملاحظ في هذا القول أن لالة كبيرة لم ترى الرحمة ولا الشفقة حتى في وسط عائلتها، أعني والدتها التي كانت تحاول في كل مرة قتلها، فهذا الأمر يبعث على القلق، والارهاق النفسي أيضا، إنها المرأة المثالية والصامدة، التي واجهت عدة مواقف الصعبة لذلك «تظهر لنا هذه الشخصية خلافا لبقية شخوص الرواية أختا كبيرة وأمًّا تحل مشكلات الدنيا وتنسى نفسها».[3]

---

[1]- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص27

[2]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص100

[3]- رزان إبراهيم "نساء كازانوفا لواسيني الأعرج":صوت الهامش والانتقام من تاريخ السلطة-القدس العربي www .alquds.com

ومن ناحية أخرى كانت ألبستها المفضلة ذات اللون الأبيض، لما يعنيه لها هذا اللون من ذكريات ماضية، جعلها تحب ارتداء اللباس الأبيض حيث تقول: «...لبسني البياض فكان كازانوفا يطلق عليها إسم (لادام بلانش)».[1]

وفي ذات الوقت تراكمت عليها المشاكل، في حياتها الزوجية مع كازانوفا، ولم تعد تقدر على اجتيازها لهذا الأمر، خاصة وأنها أمام ظرف قاسي يجبرها لأن تصبر وتتغاضى عن الكثير، فعلى سبيل الذكر قضية ميراث والدها "الحاج ابراهيم" الذي كان كازانوفا قد تلاعب بأملاكه وسطا عليها يبرز ذلك في قولها:

«والدي الحاج إبراهيم، كبير وجهاء المدينة، سليل الحروب الكبيرة، الحرب العالمية الثانية بجانب الحلفاء والحرب التحريرية، كان يثق بي أكثر من أخوي الكبيرين خالد وعادل، ومن بقية إخوتي، كان يستشيرني في الصغيرة والكبيرة وكلما تأزم وضع تجارته يقول لهم: نادوا لي على لدوموازيل بلانش بسرعة...»[2] ففي خلال تحاور لالة كبيرة مع الوالد في كل مرة، تنامى لديها دراية وحقائق واسعة كان يقوم بها الوالد، حيث كانت على علم بأمور عديدة جعلت منها الابنة الأقرب لأبيها الحاج ابراهيم، الذي «كان يعيش في باريس على تهريب الأسلحة لثوار الجبهة الوطنية، السِّريين في مواجهة النازية...»[3] وبهذا كان الوالد يدعم الثوار في تلك المرحلة بشتى الطرق والسبل وساهم أيضا في دعم القضية الوطنية على اعتبار أنه و« بعد أحداث 45 التي ذهب ضحيتها أكثر من 45 ألف ضحية في أقل من أسبوع...»[4] شارك في القضية الوطنية بكل نضال وحزمٍ، إذن «هذا هو والدي الذي التقيت به في لحظة تأزم، وافترقتما في لحظة موت كنت أنت وراءها. هذا الرجل الذي لم تقتله حروب العصر مجتمعة (...) أنت من أنهى رجلا كان كل شيء بالنسبة لي لدرجة الأسطورة، ولا شيء لدرجة التحول إلى غيمة يصعب لمسها أو سجنها...»[5].

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 105

[2]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص105

[3]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص105

[4]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص105

[5]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص107

ج- شخصية مباركة:

هي المرأة التي حرمت من السعادة في ريعان شبابها، تظهر هذه الشخصية الأكثر انتقاما وحقدا لكازانوفا لأنها لازالت تتذكر الحادثة التي ألمت بها هي حادثة دفعت بها لأن تبرز تلك العداوة وذلك الانتقام في اللحظات الأخيرة من حياة "كازانوفا"، لذلك أصرَّت مباركة إلا أن تفرغ ما في جعبتها لأنها بصراحة عانت الكثير من المشاكل بسبب فقرها وسوء معيشتها، فأرادت إلا أن تجد عملا لتضمن قوت يومها وتسد ذلك الفقر والمعاناة اليومية الناجمة عن صعوبة ظروف الحياة في ذلك الوقت يتضح ذلك في قولها: «كنت أبحث فقط عن عمل يحمي خالتي ويحميني».[1]

أرادت مباركة أن تحكي تفاصيل قصَّتها بالتدقيق، فكانت لها تلك الشجاعة لأن تفصح عمَّا سلف من أحداث أمام الجميع، وتعيد مرددة أن «القصَّة طويلة لكني سأحاول أن أجد لها ترتيبا، لكن هل تتحمَّل ثقل ما يسكنني؟»[2] وما شجعها على المجيء هو ابنها عكاشة الذي أصرَّ على ذهابها وضرورة التسامح معه وأنه لابد من استرداد حقوقها المسلوبة من طرفه فقالت: «لم أكن أنوي المجيء وأتركك بينك وبينربّك، لكن وليدي عكاشة شجعني، قال: ميما مباركة اليوم يتسامحن معه جيبي حقك منه...».[3]

فخبر هذه الحادثة شاع في أوساط العائلة، وكان أوَّل من سمع الخبر هي زوجته لالة الكبيرة التي تفاجأت، لكن ورغم كل ما عانته فلقد تكتمت عن الخبر، وكانت الفاجعة أن حملت مباركة من كازانوفا بولد يدعى "كابي" الذي لم يعترف به كازانوفا، وتمَّ التستر واستبداله بطفلة اسمها "زهرة" التي ادعوا أنَّها ماتت، في حين أن مباركة لم تتقبل وفاة ابنتها، حتى جاء اليوم الذي ظهرت فيه الحقيقة بأن ابنها هو كابي وهو لازال على قيد الحياة.

---

[1]- واسيني الأعرج : المصدر السابق ، ص140

[2]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 148

[3]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 149

د- شخصية زينا:

هي من زوجات كازانوفا، تزوج بها باعتقادها أن زوجته "لالة كبيرة" تعاني المرض ، لكن الأمر حال دون ذلك باختلاقه للأكاذيب، لكن زينا مع كل ذلك صدَّقته، التحقت زينا بالدار الكبيرة، كزوجة لكازانوفا وبمرور الزمن تعرَّفت على زوجاته "لالة الكبيرة-والخادمة مباركة" وعلى افراد العائلة، واتضح لها أن ما قاله كازانوفا عن زوجته لالة كبيرة كان كله كذبا وافتراءات لكن لالة كبيرة كانت قد حكت لزينا الحقيقة بكل تفاصيلها.

هـ- شخصية ساراي:

هي الزوجة الرابعة لكازانوفا أبوها هو يوسف بن داوود بن يحي بن سليمان، عاشت في قبيلة صحراوية تدعى آل توات[1]، جاء بها كازانوفا لتعيش معه وتستقر لكنها لم تكن تعلم أن الحياة تخبّأ لها أسرار وخبايا، لقد حكت ساراي المعاناة التي أصابتها في تلك الأيام المحزنة، لقد فقدت فلذة كبدها يوسف، هذا الجرح الذي هو راسخ في ذاكرتها لن يُنسى أبدا، إذ تُحدث ساراي كازانوفا عن هذه الحادثة المؤسفة لتقول:« أتذكَّر حبيبي يوسف الذي أسميته على والدي يوسف بن داوود، الذي رمته نساؤك في البئر، ثم جئنَ يتباكين أمامك وبذل أن يحاسبهن، رُحتَ تسترضيهن...قُتِلَ أمامك ولم تحرّك ساكنا لحمايته...».[2]

هي لحظات تسترجعها ساراي لتبوح بها أمام كازانوفا أسرار خبأتها وجاءت اللحظة التي ستفشي بها هذه الخبايا لتقول: «زواجي بك كان خياري ولم يفرضه علي أحد، لهذا لا أندم على أي شيء...».[3]

1- ينظر: واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص272

2- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 273

3- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 275-276

ولأن ثقافتها العالية جعلتها تواجه مشاكل الحياة وصعابها، أدركت أنها امرأة لازالت تحافظ على أصالتها وتقاليدها، فبعد أن سرقت منها الحياة ابنها يوسف التي كانت تراه «في شكل هالة نور هاربة في الفضاء»[1].

لقد غادرت ساراي بيت كازانوفا متجهة إلى قبيلتها حيث الرِّمال والشمس السَّاطعة، وهي حامل بابنها هارون لتقول عنه: « لولا هارون الذي خرجت مثقلة به من بيتك، لمتُّ قبل أن أصل إلى بيتِ أهلي، فقد ولد في الرِّمال وكبُرَ داخل عواصفها ورياحها...».[2]

فهارون قد عوضها عن كل شيء ضاع منها «وكاد يمحو صورة يوسف...»[3] من ذلك الجرح العميق، فلقد «ولد هارون يتيما من أخيه ووالده، ختنَّاه في اليوم الثامن من ولادته...».[4]

حتى كبر هارون وصار رجلا ذا همَّة وشهامة، حيث عمل في «مؤسَّسته الصَّغيرة لتحويل الذهب مع المتعاملين من إفريقيا الجنوبية...»[5] إلى أن حقَّق هارون رغبته في تطوير شركته الصَّغيرة بدءا «برأسمال صغير وشراء ذهب عجائز صحراء توات...وانتهت إلى ذهب الصَّحراء كله...»[6].

و- شخصية روكينا:

بقيت إلا لالة روكينا أو رقية في الصَّالة الأندلسية تنتظر دورها، حيث كانت أمها خديجة في أيام صباها تناديها باسم روكينا، لكن أبوها كان يعارض ذلك، واعتبره حرام إلى درجة أن «كان أبي كلما رأى أمي تناديني روكينا ينهرها بشدة، حرام؟ ألا تعرفين أن اسمها مقدَّس؟ رقية ابنة الرسول(ص) فكيف تحولينه إلى اسم غربي؟»[7].

---

[1]- واسيني الأعرج: المصدر السابق ، ص282

[2]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص282

[3]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص283

[4]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص304

[5]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص304

[6]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص304

[7]- واسيني الأعرج: نفس المصدر 328

كانت روكينا تحب الدراسة، وكان طموحها أن تنجح في شهادة البكالوريا، وأن تصير طبيبة فوفقها الله لهذا، فنجحت وتحققت أمنيتها إذ تقول: «ويوم نجحت بالمعدل الذي اشتهيت، الذي يضعني خارج عاصفة الحسابات الخطيرة 18.92 ...»[1] التحقت للدراسة في مقاعد الجامعة لقد أصبحت روكينا دكتورة، حينها أراد عليلو أن يتزوَّج بها" فجأة تحوَّلَ الحلم الذي ظللت أنظر في وجهه

كل صباح وأقرأ أسراره، وأشكر الله". كل شيء تغيَّر لقد انقلبت الموازين، حين أراد كازانوفا الزواج من روكينا.

وبهذا روت روكينا القصَّة بتفاصيلها لكازانوفا المريض البائس لتقول حينها: «هل فهمت القصَّة جيِّدا أيها الكونت المخدوع؟ يونس ليس ابنك ولن يكون أبدا، هو ابن ابنك، حفيدك بالعربي الفصيح أنت جدُّه فقط...».[2]

هكذا انتهت قصّة روكينا المحيِّرة وبدأت علامات الحزن على وجه كازانوفا المريض ينتظر الموت ربما قد يعينه من هذه المعاناة.

2.1.3- الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات تعد من الأفراد إما مساعدة ومرافقة لشخصيات البطل وإما معارضة لها لذلك في تقسيمنا لشخوص الرواية أردنا إيضاح هذه العلاقات الموجودة في هذا المتن:

أ- كابي(عكاشة):

هي شخصية عاشت البؤس وكل أنواع القهر رغم وجود الأبوين على قيد الحياة، إلا أن كابي لم يكن يعلم بذلك، فكان يعيش بين سكان منارة سيتي، البعض منهم يعرف حقيقته فيتعاطفون معه أو يعاملونه معاملة قاسية، والبعض الآخر لا يعرفون حقيقة كابي أو كما يدعى في الحي "بعكاشة"، حقيقةٌ في الواقع مُحزنة، فكان هو من يتحمَّل قساوة الأمر، لكنه ورغم هذا كله، فقد وجد من يحظى به ويحِنُّ عليه، امرأة تسمى "حليمة" التي قامت بتربيته والعناية به، لكننا لا ننكر شقاء الام "مباركة" التي عانت هي الأخرى إذ تقول في حديثها عن ابنها:« الحقيقة التي لا تعرفها أيضا لو لا عكاشة كابي الذي تحتقره

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص329

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص357

وربما لا تسمع به، أيضا، لمتُّ جوعا، يتيم مثلي من كل شيء، هو يأتيني كل مساء عندما ينتهي من عمله في الكوشة، وبيع الصحف يفتح كفي الباردة يقول، ميما هذا حقَّك، ثم ينسحب بعد أن يقتسم معي أرباح اليوم، سألتك مرارا أن تقول لي، إذا كانت زهرة على قيد الحياة أم ماتت؟

كرَّرت عليَّ أسطوانة أنها ماتت بجفاف جسدها، لأنها كانت ترفض صدري، حاسة الأمومة لا تخطئ أبدا يا سيدي، لا تخطئ لأن بها عطرا خاصا».[1]

وفي حال وفاة مربيته حليمة، اتجه صوب أحد ديار الأيتام، إلى أن بلغ وصار في مقتبل العمر، حينها بدأ يبحث عن شغل، فعمل في إحدى المخبزات بالمدينة بالفترة المسائية وفي الصبيحة يعمل كبائع للجرائد على متن دراجته النارية.

وحينما كبُرَ كابي وعرف الحقيقة بدأ يبحث عن أصله، فكانت روكينا هي من ساعدته على ذلك، بذهابهما إلى المرأة التي نفذت الأمر في الماضي وهي الدكتورة "شافية" كان ذلك بأمر من أباه "كازانوفا" يوضح لنا ذلك هذا المقطع: «وصلنا إلى مكان يشبه الضيعة واسعا ومليئا بالأبقار...رحبوا بنا كثيرا...».[2]

لكن كابي ولينتقم من فعلة أباه كازانوفا الذي لم يعترف به حتى بعد وفاته، وفي حين سماع خبر وفاته، اتجه إلى القصر أو الدار الكبيرة فدخل الغرفة التي كانت تتواجد بها جثة "كازانوفا"، وقام بأخذها على دراجته دون علم أحد بهذا الامر، فاستغل هذه الفرصة ووضع جثة كلبه مكان جثة كازانوفا، واتجه كابي بسرعة إلى المخبزة أين وضع الجثة في صينية ساخنة، وانتقاما له قام عكاشة بحرقها بطريقة مشوَّهة حتى أرداها رمادًا. كما ورد في الأقوال التالية: «**أخرج كابي القفازتين البلاستيكيتين من جراب الدراجة النارية، ارتداهم ا بسرعة...**»[3]

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص150

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص391

[3]- واسيني الأعرج : نساء كازانوفا ص384

«قال وهو ينظر عميقا في عيني كازانوفا من تحت الكفن...والآن يا سيدي كازانوفا؟ هل عرفتني؟ أنا كابي...»[1].

«تمتم كابي وهو يحاول جاهدا رفع جثَّة كازانوفا إلى مستوى مدخل الفرن...زاد من تدفق الغاز في الفرن...بدأت الجثة تتفحم وتتحول إلى رماد...»[2].

ب- **مسعود:**

هي شخصية ثانوية لها علاقة وطيدة بكازانوفا، وتعد أيضا الشخصية المساعدة لأن مسعود كان قريبا من كازانوفا، فهو من أصول صحراوية جاء من مسقط رأسه ليشتغل عند كازانوفا، وهذا بفضل نبوغه وفطنته فأثار ذلك اهتمام كازانوفا وأمره بالمجيء معه، كان يقضي وقته في العمل بإحدى المقاهي بصحراء الجنوب تسمَّى "مقاهي قاعدة حياة أمريكية للنفط"[3]وفي خلال الزيارة الأولى التي قام بها كازانوفا للصحراء لغرض تفقُّد أحد المنشآت هناك رفقة مدير شركة فورد أين التقى كازانوفا بمسعود في زيارته للقاعدة[4].

فسأله كازانوفا قائلا: «لماذا تريد ترك الجنوب والذهاب إلى الشمال؟ أجابه بلا تردُّد ولا تفكير: إن المرض الأكبر سيكبر أكثر بهدوء هنا، على هذه الرمال الميتة، ولن يراه أحد وهو يتحول إلى قنبلة تفجِّرُ كل هذا النسيج، الأمريكان هم الوحيدون الذين يشغلون السكان الأصليين، كل عمال الشركات الوطنية للتنقيب وإنتاج النفط آتون من الشمال برفقة أهاليهم وموظفيهم أيضا...»[5].

وفي ذلك اليوم بالذات قرَّر كازانوفا اصطحاب مسعود معه بعدما استمع إليه، وتوجهوا إلى أداء صلاة الجمعة في المسجد هناك، أين «طلب منه صراحة أن يأخذه معه ليعمل عنده في أيَّة وظيفة فكَّر

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 384

[2]واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 418-419

[3]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص70

[4]- ينظر: واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص70

[5]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص70-71

كازانوفا طويلا قبل أن يخبره بقبوله المبدئي، شرط أن لا يطلب منه سكنا، أو أية مزايا أخرى، ما تزال تلك الجملة التي غيَّرت حياته، ترن في رأسه: خذ أغراضك وتعال معي...»[1].

فكازانوفا حينما قبِلَ بمسعود لأن يعمل معه، وبفضل فطنته وخفَّته التي لاحظها فيه، أراد كازانوفا وقبل أية خطوة، أن يُجرِّب مسعود في عدة شؤون كان مدَّتها عاما تقريبا، إذ وُفق مسعود في هذا الاختبار، وهذا ما دفع كازانوفا بأن يُسنِد لمسعود كل حقوق العمل[2]

حيث قام بتسجيله «رسميا في البلدية بوصفه عاملا من عماله، واستخرج له بطاقة الضمان الاجتماعي، عمل في كل المهن قبل أن يجبره على تعلُّم سياقة السيَّارات... وبفضل التسبيقات التي كان يمنحها له بانتظام، اكترى مسعود سكنا في أعالي مدينة منارة سيتي القديمة...»[3] لذا فقد ضمن كازانوفا كل حقوق العيش لمسعود رغم المعرقلات والصعاب التي واجهها في الحياة.

ج- الامام زكريا:

هي الشخصية المقربة إلى كازانوفا حيث كان يساعده في الكثير من الأمور والمسائل الدينية، فكان الوجيه الوحيد الذي استند عليه كازانوفا لاستشارته في كل أمر يُستصعب عليه حتى أنه وفي آخر لحظات حياة كازانوفا، والذي أمره فيها لتنفيذ الوصية وإدلاء بها لزوجاته.

لقد كُلِّف الامام زكريا في عدة مهام، بحيث كان ينشُطُ في إعداد الترتيبات "كما أوصى عليها سيدي لوط..."[4] فقد «كان الامام زكريا يتحرك بسرعة وكأنه رئيس أوركسترا موسيقية مشهورة...».[5]

لكن ومع أن كازانوفا قد أسند له هذه المهام إلا أن بعض زوجاته كانت ترفضه أو تنبذه قطعيا لهذا «تتساءل مباركة في أعماقها، كيف حشر هذا المخلوق الكريه زكريا، نفسه في حياتهن الخاصَّة حتى أصبح وصيا على الجميع؟ أي المسالك قطعها، وأي الحيل استعملها ليصبح كل شيء في الدار الكبيرة؟ كان لا

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص71

[2]- ينظر: واسيني الأعرج: نفس المصدر ص71

[3]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص71

[4]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص81

[5]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص81

يدعى إلى البيت إلا لفك مشكلة دينية أو توقيع عقد بشهود أو أيام الأعياد وها هو يتحول إلى كل شيء؟ لا شيء يمر من دون رضاه...».[1]

فكازانوفا منذ انتشر المرض بكامل جسده، كان أوَّل من يناديه هو الامام زكريا ثم أبناءه ثم زوجاته[2]، فلم يسعفه القدر على قيامه بأبسط شؤون الحياة ظل مُقعَدا في كرسي متحرك، ينتظر رحمة الخالق، إذ وفي آخر مرة «ناداه في منتصف الليل وأبلغه قراره: أن تكون حاضرا في كل الأوقات إذا لم أستطع أن أُشهد كن بجانبي وارفع سبَّابتي وشهِّد لي...».[3]

فكان كازانوفا ملزما لأن يفعل هذا، حيث أمر الكل (أعني زوجاته وأبناءه) بأن يكون للإمام زكريا رأيا مسموعا بين أفراد العائلة وأن يتمتَّع بكامل الحرية والحركة في الدار الكبيرة.

لكن رفض مباركة وزينا لمثل هذا القرار كان واضحا بحيث حاولت زينا بأن تطرده من الدار باعتبار أنه فضولي يتدخل حتى في أبسط الأمور «لكنها خافت من تأزُّم الوضع أكثر...»[4] ذلك لأنه «كان محملا بالوصايا والحقائب المليئة التي لا توجد فيها إلا الشهادات وتكليفات كازانوفا التي يخرجها عند الحاجة...»[5]، وأما مباركة كذلك فقد نبذت تدخلات الامام في حديثها مع كازانوفا بحيث فرض عليها بأن تتحفظ ببعض الأمور ولا تتلفظ بها «فحدد لها ما يجب قوله والطريقة».[6]

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص82

[2]- ينظر: واسيني الأعرج: نفس المصدر ص83

[3]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص83

[4]-واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 83

[5]- واسيني الأعرج نفس المصدر ص83

[6]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص83

د- مدام شانيل:

هي المرأة التي قام كازانوفا، بتكليفها بالاهتمام بمظهره وشكله، لها اسم آخر هو "شام" فـ: «كانت مِرآته الحية والنَّاطقة، كانت هي وأميرة القائمة بشؤون البيت، تُشكلان حاسة المكان ونبضه...»[1]،لكن وبمجيء ساراي الزوجة الرابعة لكازانوفا تبدَّلت الأحوال فصارت مدام شانيل لا تعني له شيئا، حتى اقتراحاتها التي كانت تبديها له، لا يبالي بها شيئا، حتَّى أنه في أحد الأيام أصيب بنوبة تساقط شعره، فوجد إلا مدام شانيل وساراي اللتان رافقتاه إلى مستشفى إسطنبول، للقيام بعملية زرع الشعر.

ذ-الخادمة ميمونة:

كانت خادمة وفية ومتواضعة، تعمل بجد في الدار الكبيرة، فبمجيء ساراي لأول مرة، كانت ميمونة تقدم لها يد المساعدة في تنظيم شؤون البيت، وغيرها من الأعمال، ففي أحد الأيام الأولى من زواج ساراي «طلبت منها بأن تفك معها خيوط هديتها الضخمة، كان كازانوفا مندهشا كطفل يتتبع حركة أياديهما. ففككتا كل الخيوط، ثم نزعتا الأغلفة التي كان ينام داخلها سجاد صحراوي كبير.

قالت له، هذه هديتي لنا من نساء توات. لقد قضين وقتا طويلا في إنجازها. ثم بسطته بمساعدة ميمونة وكازانوفا، في كل الصالة الزجاجية المفتوحة على حديقة لاغراند تيراس...».[2]

و- الممرضة زكية:

هي الفتاة التي رغبت بمحض إرادتها للمجيء للدار الكبيرة لتخدم أفراد العائلة، بما في ذلك "كازانوفا" امتهنت مهنة ممرضة بارعة تؤدي عملها بإتقان، قبلت أن «تعمل مع مرضاها في بيوتهم،...تقول إنها تجد المستشفيات متسخة ولا تحترم ضوابط الصحة الدنيا، خرجت موجوعة من الدار الكبيرة...»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 30

[2]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص31

[3]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص191

2.3- توزيع أدوار الشخصيات في الرواية (نساء كازانوفا):

فتشعب الدراسات حول التقسيمات المتعلقة بهذا الجانب، وهو توزيع أو تصنيف الشخصيات حسب مركزها في المتن الروائي، يتبادر للدارس بموجب اتخاذ النظريات التي جاء بها النقاد الغربيون، ليتسنى لنا معرفة دور كل شخصية ومركزها في الرواية، وفي هذا الصدد يذهب محمد عزَّام لهذا الغرض في تقديم نظري حول هذه المسألة (تصنيف الشخوص وابراز دور كل منها) . بدءا بقاعدة بروب الذي أرسى بذلك قواعد التحليل البنيوي، من خلال عرضه لمؤلفه الشهير "مورفولوجيا الحكاية"، فقد قسم أدوارها (الشخصية) بصفة عامة إلى «شخصية البطل- البطل المزيف- المساعد-الآمر- المانح- المغتصب»[1] ثم ينتقل إلى دراسة غريماس في تحديد أدوار الشخصيات، فهو يشير إلى أن هذه الأخيرة، تكمن في ظهور« علاقات عاملية، تشكِّل نماذج محدَّدة وهذه العوامل هي: الذات/ والموضوع – المرسل/ والمرسل إليه – المساعد/ والمعاكس».[2]

هذا وقد أعطى الروائي واسيني الأعرج لكل شخصية دورا أو وظيفة تتصل بالعلاقات العاملية تسري وفق ما سطره الكاتب في الرواية، لنعاود مقولة غريماس، والتي تتعلق بقضية توزيع الوظائف بين الشخصيات حيث قدم فصلا شارحا لهذه المسألة، وهذا ما نحن بصدد البحث عنه وهو الجوهر المقصود الذي يظهر في ثلاثة مفاهيم أساسية استوفيناها لما لها من أهمية في هذه الدراسة كما يأتي:

1.2.3 - شخصية البطل أو الأبطال في الرواية:

فمن منظور تصنيف الشخوص البارزة في النص الروائي يجدر وضعها في إطار شخصية البطل لما تحتله من مساحة أكبر في الرواية منذ بدء السرد إلى نهايته. ذلك أن «الشخصية الروائية تكون في الغالب ذات صفات بطولية، ولكنها لا تصل أبدا إلى مستوى البطولة الكاملة...»[3] فشخصية البطولية تتأثر أحيانا بما يحيط بها من سلوكات لشخصيات أخرى لذلك ومن خلال استقراء أقوال بعض الدارسين لتبدل أحوال الشخصية في الرواية،ندرك أن واسيني الأعرج في الرواية منح دور البطولية للشخصية الأولى التي آل

---

[1]-محمد عزام "فضاء النص الروائي" مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان-دار الحوار-ط1- 1996 ص87

[2]-محمد عزام: المرجع نفسه ص87

[3]- حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي"الفضاء- الزمن- الشخصية" المركز الثقافي العربي-ط1- الدار البيضاء-1990 ص212

عليها مدار القصَّة، وهي كازانوفا ويشاطرها في ذلك الزوجات الخمس، لكن سرعان ما انتزعت من البطل هذه الوظيفة، فهذا التحول في النص السردي جعل من هذه البنية، تنزاح في تبادل المراكز، فالبطل كما عرَّفه أحد النقاد من ناحية أخرى أنه «العنصر الذي يتتبعه القارئ ليتمكن من إعادة كتابة الرواية، فهو يجمع أجزاءها المتباعدة، ويقدِّم وجهة نظرها ومنظورها، ويساعد في حلِّ رموزها، وكشف قيمها الاجتماعية والثقافية...»[1].

ولهذا فإن الدور الذي أسنده الكاتب لشخوص الرواية وعلى رأسها البطل(كازانوفا) الذي يعد الفاعل الأول ومحرك الحدث الروائي الرئيسي، ثم يأتي بعده الفاعل الثاني وهو نساءه فذلك يتماشى مع سير النمط الحواري الذي أدخله واسيني الأعرج على النص الروائي، وبالتالي غذى هذا السياق في اختيار دور البطولية في الرواية أمر ضروري وأساسي.

2.2.3- شخصية المساعد أو المساعدون:

ويعرَّف هذا المصطلح بتسمية العامل المساعد « Helper-Adjuvant »، بالإضافة إلى أنه يعرَّف أيضا بـ: " الدور أو الوظيفة الإيجابية التي يضطلع بها عامل متميز عن العامل الذات، ويتمثل هذا الدور في إعطاء الذات القدرة أو المعرفة التي تعينها على تنفيذ مشروعها أي تحقيق البرنامج السردي..."[2] ، ففي إطار تنسيق الأدوار نجد أن الروائي واسيني الأعرج قد أسند هذه الوظيفة لعدد من الشخصيات التي كانت تقوم بمساعدة البطل الرئيسي وهو كازانوفا، كشخصية الإمام زكريا ومسعود و مدام شانيل وخدام القصر كلهم قدموا له مساعدات، فهذا التواصل بين هذه العوامل يدفع بنا إلى وضع تصنيفٍ حول مدى فاعلية العلاقات سواء الاجتماعية أو النفسية داخل المجتمع الإنساني.

كما تطرَّق محمد عزام إلى إعطاء ميزة للعامل المساعد أسماها بـ:"**النصير**"[3] فتمثيل واسيني الأعرج لمثل هذه الميزة، كأن مثل المساعد الأول للبطل وهو الامام زكريا الذي كان يشاوره في الأمور الدينية، التي

---

[1] لطيف زيتوني "معجم المصطلحات نقد الرواية" ص34

[2]- لطيف زيتوني "معجم مصطلحات نقد الرواية" ص123

[3]- محمد عزَّام " فضاء النص الروائي" ص89

كانت تعترضه في الأيام الماضية كما جعله يقوم بمهام مسير شؤون الدار الكبيرة في حال نشوب أي نزاعٍ، وشخصية أخرى كانت مساعدة له هو مسعود الذي كان يقوم بشؤون وبعض المهام

المتعلقة بإدارة أعماله (كازانوفا)، وشخصية نسائية أخرى كانت تهتم بشكل وأناقة كازانوفا هي مدام شانيل، ولاننسى ذكر بعض زوجاته اللواتي كنَّ أحيانا يساعدنه وأحيانا أخرى يعارضنه.

3.2.3- شخصية المعارض أو المعارضون:

يعرف هذا النمط من الشخصيات بأنه: « شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي وتقف في طريق الشخصية الرئيسة أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها، وتعد أيضا شخصية قوية ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية والقوى المعارضة وتظهر هنا قدرة الكاتب الفنية في الوصف وتصوير المشاهد التي تمثل هذا الصراع»[1].

فالشخصية المعارضة تمثل دورها المتباين في رواية "نساء كازانوفا" وذلك بورود أسماء لشخصيات حملت دور الشخصية المعارضة لشخصية البطل هو كازانوفا، اذ تبرز شخصية تأتي في المرتبة الأولى في تعارضها مع شخصية كازانوفا البطل هو كابي الذي مثل دور العداء الصامت والانتقام البارز في اخر الرواية، ثم تأتي بعدها المرتبة الثانية للقوى المعارضة لزوجاته اللواتي لأخفين عداءهن لكازانوفا إلى آخر لحظة من حياته ليفشين بأسرارهن بدافع الانتقام والمعارضة أولهن "مباركة" التي عاشت أنواع البؤس فهي أكثرهن انتقاما له ثم باقي الزوجات كساراي وروكينا ولالة كبيرة وزينا.

[1]- شريبط أحمد شريبط "تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة" دار القصبة للنشر- الجزائر -2009 ص46.

3.3- ملامح رسم الشخصيات في الرواية:

1.3.3- ملمح ذو بعد تاريخي وأسطوري:

لقد اختار الروائي شخصيات مجتباة من وقائع جرت خلال مسارات تاريخية عريقة، يوحي ذلك بالبعد التاريخي الذي سارت في غضونه شخصيات بارزة منها من تركت ذكريات سعيدة نقتدي بها، ومنها من ننبُذها وينبذها المجتمع أيضا.

لذلك جاء اختيار الكاتب لشخصية ذات ملمح أو بعد تاريخي وأسطوري هي شخصية "جياكومو كازانوفا" من أصول إيطالية، تميز بشهرته الكبيرة، في مغامرته مع النساء واللهو معهن كان رجلا مرتحلا أكثر من غيره، جاب مختلف العواصم، كما اشتهر بكتاباته ومؤلفاته التي تحكي تلك المغامرات.

لهذا فإن هذا الاختيار لشخصية كازانوفا كان فيه الروائي واسيني الأعرج مقلّدا لشخصية تاريخية من المجتمع أوروبي(الإيطالي)، بدليل أن هذه الشخصية البارزة أعطت صورة عن واقع المجتمع في ذلك الوقت، وعالج الروائي فيها عدة مظاهر وقعت ولازالت تقع في الحياة الاجتماعية.

وتعود هذه التسمية لكازانوفا إلى أستاذه أو مدرسه الذي كان يلمح فيه أنه كثير الحديث مع الفتيات، ومن ثمة بدأ يطلق عليه اسم "كازانوفا".

فشخصية كازانوفا في الرواية التي نحن بصدد التعرف على بنيتها السردية، تظهر أنها امتزاج من ناحية دلالتين الأولى واقعية تاريخية والثانية أسطورية، أراد جعلها كمزج يفسِّر أن الروائي لم يكن ليقصد بهذه الأسطورة إلا الالماح لإطارها ذو البعد الواقعي والاجتماعي ليتمثلها ضمن أفكار وهيكل القصَّة.

2.3.3- ملمح ذو بعد إجتماعي:

لقد أعطى الكاتب لشخصيات أخرى تسميات بارزة في مجتمعنا الجزائري، كشخصية عمي خلدون، عكاشة، عليلو، مسعود، رقية، زكية كل هذه الأسماء وصفها واسيني الأعرج في الرواية وارتسم ملامحها التي حملت طابعا اجتماعيا وواقعيا، يعد امتزاج وتلاحم بين عدَّة أوصاف مجتاباة من مختلف المجتمعات العربية. فتداول هذه الأسماء في الرواية أو التعمَّق في حيثياتها يوجب على الكاتب استخدام هاته التسميات المستمدة من واقع الحياة الاجتماعية ليتسنى للقارئ تبسيطها.

هذه الشخصيات أيضا قد حرَّكت الأدوار بمجملها في الرواية، فكانت بمثابة جوهر القصَّة أو الحكاية فتوظيف الروائي واختياره للشخصيات ذات بعد اجتماعي كان عملا موفَّقا وجادًا، استطاع الكاتب من خلاله وضع كل شخصية في مقامها المناسب كشخصية الخادمة مباركة، وعمي خلدون، الضابط صالح، عكاشة، مسعود، رقية، زكية، ليان، وغيرهم ممن تقلَّدوا أدوارا اجتماعية.

3.3.3- ملمح ذو بعد ديني:

لقد أراد الروائي أن يخصص إطارا محايدا للشخصية الدينية، التي ألمح إليها بحضورها متخذا البعد الديني وراسما ملامحها بطريقة تتوافق ومجريات الحدث في الرواية، كشخصية الإمام زكريا الذي اختار الروائي أن يمثله كرمز الرجل التقي الذي يساعد كازانوفا دائما في حل المشاكل بأساس ديني، ومن جانب أخر نرى ذكر الروائي لأسماء وردت في القرآن الكريم في مثل "آدم وحواء" في النص الروائي الاتي:«جئتك لأن في قلبي ايمانا كبيرا بأن شيئا فيك مني، مهما كانت الخلافات بيننا، من ضلعك لحظة نومك، اخرجني الاله، فأوقع الاله سُباتا على آدم فنام، فأخذ واحدة من أضلاعه، وملأ مكانها لحما، وبنى الاله الضلع التي أخذها من آدم امرأة، وأحضرها إلى آدم، ودعا آدم اسم امرأته حواء لأنها أم كل حيٍ».[1]

4.3.3- ملمح ذو بعد نفسي:

لقد خطى المنهج النفساني خطوات أساسية في تنمية ورقي الأعمال الأدبية الفنية في ميدان تحليل شخوص الرواية على ضوء تعاليم علم النفس وما قدَّمه لنا فرويد

في هذا المجال لذلك فعلاقة الأدب وفنونه بعلم النفس أدى إلى «ظهور ما يسمى بعلم النفس الأدبي».[2]

هذا العلم الذي أسس رؤية جديدة «من الممكن أن يكون مفيدا في فهمنا ومن ثم في تقديرنا للأعمال الأدبية القديم منها والحديث على السواء...»[3] ففي أثناء ولوجنا إلى خبايا النص الروائي(نساء

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص272-273

[2]- عز الدين اسماعيل: "التفسير النفسي للأدب"-مكتبة غريب- ط4-دت ص265

[3]- عز الدين إسماعيل: "التفسير النفسي للأدب" ص 265

كازانوفا) وجدنا أن جلَّ أحداثه، لها علاقة ظاهرة بهذا التوجُّه أو البعد النفساني الذي مثلته شخصيات الرواية.

فالروائي قد رسم ملامح لشخصيات ذات بعد نفسي، بمعالجته لظواهر نفسية محددا بذلك ملمح كل شخصية من ناحية التحليل النفسي، معتمدا في ذلك على توظيفه لحالات كل شخصية على حدى، فالبعد النفسي قد لعب دوره في هذه الرواية، حيث وخلال الدراسة التحليلية والتطبيقية في الوقت ذاته، يكتشف القارئ تقديم الكاتب واسيني الأعرج وإدخاله لهذا التوجه أو المنهج (علم النفس) بشكل مكثَّفٍ في المتن الروائي.

فرواية نساء كازانوفا قد جعلت للباحث في إطار علم النفس منهلا يقوده لأن يكتشف نتاجا من الحالات النفسية للشخوص، فبعضها تفسِّرُ حالات من الانفعالات والتوتر وبعضها الآخر يمتزج بقالب من العواطف والمشاعر الجياشة التي تعبِّرُ إما عن شعور نفسي حسب تفاعل وحركة الشخصيات داخل إطارها الداخلي في الرواية.

فحينما اختار دور الشخصيات وسلوكاتها في الرواية، قد أعطى لكل شخصية ملامحها الخاصَّة، باعتقاد أن المؤلف (واسيني الأعرج) قد صوَّر هذه الأدوار من تجارب أو تجربة وقعت في مجتمع ما، لذلك نجد أن أكثر الشخصيات التي تأثَّرت وانفعلت وتفاعلت بمشاعرها وأفعالها وأخذت جزءا يسيرا من تمثيلها للبعد النفسي هي "زوجات كازانوفا".

4.3- دراسة تحليلية لأدوار الشخصيات في الرواية(نساء كازانوفا):

استعان الكاتب في عملية السرد على تقنيات ضبط أدوار الشخوص وتوزيعها المحكم على مساحة لغوية شاسعة تشمل كامل المتن الحكائي.

فهيمنة السرد النسائي قد شغل أكبر جزء في الرواية في حين يشمل الجزء المتبقي باقي الشخوص، والملاحظ في توزيعه لأدوار الشخوص اتباعه النقاط الآتية:

- إعطاءه الملامح الأيديولوجية والاجتماعية المتعلقة بكل نمط من أنماط الشخصيات سواء أكانت شخصية محورية أم فرعية.
- ضبطه المحكم في تصنيفه للوحدات القص التي تشغلها كل شخصية في الرواية:

- شخصية كازانوفا: خمسة وحدات شغلت أغلب مساحة في الرواية.
- زوجاته(نساءه): أربعة وحدات القص من متن الرواية.
- خدام كازانوفا أو مساعديه: تتوزَّع على مجمل وحدات القصِّ.
- معارضين: تتوزَّع على بعض أجزاء الرواية.
- توزيعه لأدوار الشخوص على مساحة لغوية تشمل كامل المتن الروائي.
- هيمنة السرد النسائي أكبر جزء في الرواية في حين يشمل الجزء المتبقي لباقي الشخوص.
- ضبطه لشخصيات الروائية ضمن شطرين متقاربين من حيث دلالتين العمر والجنس.

4-دراسة المكان في الرواية(نساء كازانوفا):

لقد ورد ذكر مصطلح "المكان" في الدراسات العربية بالعديد من التوجهات، إذ تبرز دراسة جادة قام بها الناقد غالب هلسا التي عدَّت «أولى الدراسات التي تناولت المكان باعتباره عنصرا حكائيا مهما في الرواية»[1]كما عدَّه أيضا: «قابل للتغيير بفعل الزمان»[2]، فهذه العلاقة بين المكان والزمان تعد ارتباطا متكاملا بينهما فلا وجود للمكان في الرواية دون زمان والعكس بالمثل.

ويرد ذكر الكلمة أيضا ب: مصطلح آخر "الفضاء الروائي" حيث تختلف وجهات النظر في تقديم مفاهيم شملت تطوُّرا ملحوظا عبر امتداد زمني مديد في مجالي النقد والأدب، فالفضاء هو «كتصور مفهوم أولا وكأداة إجرائية ثانيا قد تجاوز معناه اللغوي/ المعجمي الذي يعني في اللغة العربية أساسا المكان الطبيعي(= أو الجغرافي) المشترك والمحايد، وغزا مفهومه على المستوى السيميائي المدرك حتى بعضحقول العلم المحض أو شبه المحض كالقانون وعلم النفس وعلم الاجتماع واللسانيات...إلخ فضلا عن الأجناس الأدبية والفنية المتعدِّدة».[3]

وفي تطرق الناقدة حورية الظل في خلال دراساتها المكثفة حول إشكالية الرواية العربية وعلاقتها بالفضاء الروائي في رواية لإدوار الخراط، تقول أن «الرواية لم تخضع للتدرج المرحلي كما هو الأمر في الرواية الغربية وللتحولات عبر تاريخها...»[4] فالرواية العربية قد أخذت في منحاها التجديدي عدَّة تغييرات سواء من جانب الدراسات الآكاديمية والجامعية والتأليف والنشر للأعمال الإبداعية الفنية،كما أدى هذا التطور إلى تغيير تقنياتها الفنية كالاطار الزماني والمكاني وغيرها من التقنيات الأخرى...

وفي تطرقنا لدراسة المكان في الرواية، وجدنا أن المكان أو الفضاء الروائي له تأثير ظاهر في ضبط سير الحدث، فالمكان في الرواية يعبر عن المحيط الذي تجرى فيه الأحداث، فهو من بين العناصر الثابتة التي لا تتغير إلا بتأثير الزمان والمتأمل في الرواية يجد أن المكان قد أخذ نصيبه في سير الحدث وتفاعله مع

1- محمد عزام "فضاء النص الروائي ص111.

2-محمد عزام "المرجع نفسه ص111.

3- حورية الظل: "الفضاء في الرواية العربية الجديدة-مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا دار نينوى-دمشق سورية-2011ص48

4-حورية الظل: المرجع نفسه ص48

الأدوار مختلقة جوا أو فضاءا بين الشخوص داخل هذا الإطار المكاني الذي تحددت فيه أحداث القصة من البداية إلى النهاية.

لنعود للقول بأن الأحداث بمجملها وقعت في مدينة "منارة سيتي" بالدار الكبيرة التي تركت مجريات القصة (قصة كازانوفا الثري وزوجاته)، بصماتها مُرتسِمةً ذاكرة أحيانا مفرحة وأحيانا أخرى محزنة. وفي شأن تحديدنا للإطار المكاني في العملية السردية نلحظ مساحة واسعة أخذت للفضاء أو المكان في الرواية جزءا متباينا:

1.4- **مدينة منارة سيتي[1] Manara City**: هي المدينة التي جرت فيها أحداث قصة أو رواية "نساء كازانوفا" وصفها الروائي بالمدينة الشهيرة التي أقام فيها "كازانوفا" مشاريعه الكبرى، وأسس فيها شركاتمتخصصة في مجالات متعددة ك: «شركة طيران، وشركة سيارات فورد التي يعتبر وكيلها رقم واحد في منارة سيتي...مصنع الاسمنت المسلح والبناء الذي شيده استجابة للحاجة الوطنية...»[2] كما شيَّد فيها كازانوفا مباني سكنية كثيرة «ومنشآت منارة سيتي من أبراج وطرقات...»[3].

هذا الرجل الثري الذي استطاع أن يؤسس لهذه المدينة سؤددها بفضل منجزاته الضخمة، ذات شهرة وبهاء كبيرين، فإضافة إلى هذه الإنجازات الهامة تمكَّن أيضا من تأسيس: «المركز الإداري والحي الدبلوماسي، الذي به البناية العالية التي تحتوي على الكثير من الإدارات التي يؤجرها كازانوفا للدولة...سلسلة فنادق Nova Hotel التي تنتشر عبر الساحل كله وجنوب البلاد من ثلاث K إلى خمس نجوم...»[4].

2.4- **خلوة لاغراند تيراس[5] LaGrande Terrasse**: مثلها الروائي بالشرفة الكبيرة المتواجدة: «فوق الطابق الرابع، التي تشكل طابقا مستقلا، مفتوحا على السماء، يكاد يكون منفصلا عن

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 9-20

[2]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص24

[3]- واسيني الأعرج: نفسه ص24

[4]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص 24-25

[5]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 7-9

بقية الطوابق التحتية لولا المصعد الخاص الذي ينطلق من وسط الدار، إلى لاغراند تيراس مباشرة...»[1]أين يوجد نبات اللبلاب الذي يغطي هذه الخلوة أو الشرفة، يضفي عليها ذلك المنظر الجميل المختلط بلون الخضرة، يصفه الكاتب: «في شكل خيوط خضراء حتى تكاد تلامس الأرض ونوافذ الطوابق التحتية كلها، بألوانها الكثيرة وزهراتها المتداخلة، مثل شجيرات نوار الدَّفلى التي تملأ مدينة منارة سيتي».[2]

3.4- **الدار الكبيرة[3]La grande Maison**: هي بناية "كازانوفا" العالية (القصر)، التي شبهها واسيني الأعرج بالقلعة، ذات المبنى العاليطرأ عليها تغييرات بامتداد الزمن من طرف كازانوفا، بحيث: «لم تبق من علامات غاودي التي أنجزها أحد تلامذته إلا القليل...»[4]، فأصبحت ذات شكل معماري جديد ف: «عوضها بالعمارة الإسلامية على حساب العمارة الكتالونية»[5] حيث شكلت عدة طوابق كل طابق يضم المعدات والأشخاص كل واحد باسمه.

- فالطابق السفلي احتوى: «على المصاعد الرئيسة، والمطابخ الأساسية وديوانية الضيافة المطلة على الحديقة، وبيوت الخدم وساحة الراحة في وسط الدار»[6].
- والطوابق الأربعة خصصها كازانوفا لإقامة زوجاته كل واحدة لها جناحها الخاص بها:
- الجناح الأول: "جناح زنوبيا" أقامت به لالة الكبيرة زوجة كازانوفا الأولى.
- الجناح الثاني: "جناح زرقاء اليمامة" خُصص لزينا الزوجة الثانية لكازانوفا.
- الجناح الثالث: «جناح شهرزاد" غلب عليه اللون الأحمر، سكنته" رقية أو روكينا"

- الجناح الرابع: هو الجناح الأخير سُمي بـ «جناح صافو الموجود في الطابق الأخير، أقامت به ساراي زمنا طويلا قبل انفصالها عن كازانوفا بعد موت ابنها»[7]

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص9-10

[2]- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص10

[3]- ينظر: واسيني الأعرج: نفس المصدر ص25

[4]- واسيني الأعرج: نفسه ص25

[5]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص25

[6]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص25-26

[7]- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص 26

4.4- الصالة الأندلسية:

هي الصالة التي أراد كازانوفا لأن يتقابل فيها مع زوجاته، فكان من وراء هذا الأمر رغبته في تصفية الحساب مع كل من ظلمهم وبالخصوص نساءه، إذ يقول عليلو:« ها هي مشيئته قد نفذت كما أرادها هو من اختار هذه الصالة الأندلسية للحديث مع نساءه...»[1] وللتسامح معهم لكن يوجد من عارض هذا الأمر كمباركة وكابي وكثيرون هم الضحايا الذين أرادوا إلا إفشاء أسرار كانت تختلج صدورهم.

هذه الغرفة الكبيرة التي طرأ عليها تغييرات مع مرور الزمن، حيث «أضاف عليها الكثير بعد أن وسَّع الطابق الأرضي، محا جزءا كبيرا من الحديقة ولم يحتفظ إلا بحديقة صالةVIP،نزع كل الملحقات الفنية التي أضافها مهندسه الخاص الذي استفاد من أشكال غاودي...».[2]

احتوت هذه الصالة على صور ولوحات فنية، كما أدخل عليها تعديلات «فأصبحت خليطا من الأشكال...الحيطان التي كانت بيضاء فقدت كل ضوئها، أصبحت وردية وصفراء، مغطاة بشكل شبه كلي، باللوحات القرآنية وصور المصاحف المذهبة، والمنمنمات الفارسية...».[3]

5.4- مستشفى ابن سينا:

هو المشفى العسكري الذي خُصِّص لعلاج المرضى من السلك الديبلوماسي يأطره الطَّاقم «الطبي المحلي والأجنبي، العالي التخصص والدِّقة...»[4] قام كازانوفا بإنفاق الملايير من أجل التكفل بعلاجات مختلفة لهذا «يفتخر كازانوفا بأن المليارات التي كانت تنفقها الدولة لعلاج أعضاء الحكومة في الخارج تمَّ ادخارها في ظل الأزمة المالية التي تجتاحُ العالم...»[5].

بالموازاة مع باقي المؤسسات الاستشفائية الأخرى في مدينة منارة سيتي «يراهن المستشفى على تخطي عتبة 99٪ نسبة نجاح عملياته والوصول إلى 100 ٪ بالخصوص تلك الدقيقة الخاصة بأمراض

1- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص 53

2- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص56

3- واسيني الأعرج المصدر نفسه ص57

4- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص25

5- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص25

القلب أو زرع الأعضاء...»[1] فكازانوفا قد جعل من هذا المستشفى ذا مرتبة أولى من ناحية المعدات والتجهيزات الحديثة، وتأطيره العالي الجودة بحيث يعدُّ «المستشفى الوحيد الذي لا يشكو من ندرة في الأعضاء التي يمول بها حتى المستشفيات الأجنبية الصديقة، في صيغ تبادلية...»[2].

6.4– مسجد منارة سيتي: هو مسجد منارة سيتي الأعظم، وكان إمامه الذي يسير شؤونه «الحاج زكريا إمام مسجد منارة–سيتي الأعظم، الذي موَّله كازانوفا من ماله الخاص، واختار له حافة البحر وشعار: وكان عرشه على الماء...»[3].

5–دراسة الزمان في الرواية(نساء كازانوفا):

إن بناء الزمان في الرواية، مسألة ضرورية لابد من الإقرار بتنسيقها في أي فن من الفنون الأدبية وبالخصوص فن الرواية أو القصة أو ما شابه ذلك.

إذ تُقرُّ سيزا قاسم بأن " هناك عدة أزمنة تتعلَّق بفنِّ القص: أزمنة خارجية (خارج النَّص): زمن الكتابة زمن القراءة...وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية..."[4]

والملاحظ في الرواية أنها تبتدأ بمقدمة ثم تنتهي بخاتمة بحيث تسري فيها الأزمنة متخذة ترتيبا متدرِّجا حسب الأحداث التي سطرها الكاتب في روايته بدءا بزمن الحاضر ثم الماضي ثم المستقبل.

لذا «فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدِّدُ حاضره وتضعُ بقية الأحداث على خطِّ الزمن من ماضٍ ومستقبلٍ وبعدها يُستطردُ النص في اتجاه واحدٍ في الكتابةِ غير أنه يتذبذبُ ويتأرجحُ في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبلِ»[5]كالأتي:

---

[1]– واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص25

[2]– واسيني الأعرج: نفس المصدر ص25

[3]– واسيني الأعرج: نفس المصدر ص447

[4]– سيزا قاسم: "بناء الرواية" ص37

[5]–سيزا قاسم: نفس المرجع ص41

	الماضي	الحاضرُ	المستقبلُ
خطُّ الزمن	←		
النص	حاضر / ماض / مستقبل / حاضر / مستقبل / ماض / ماض		

ومن خلال القراءة المشخصة للرواية فإننا نسعى إلى توسيع المدارك للتوصُّلِ إلى معرفة مجمل المحطَّات الزمانية في رواية نساء كازانوفا، ومن منظورنا للرواية نجد أن وحدات القص قد قسَّمها واسيني الأعرج إلى فوارق زمنية يمكن لنا تحديدها كالأتي:

- نلمح أن تسلسل الأحداث يرتبط بالتسلسل الزمني، الذي يأخذ طابعا من التغير بمثابة المد والجزر في وتيرة سير الأزمنة، فالواسيني لم يضع ذلك الانتظام في الترتيب الزماني للأفعال فنجده يمزج بين الزمن الماضي والحاضر كأن يتحدث عما جرى في الحاضر ثمَّ يتخلل كلَّ زمن حاضر زمن ماضٍ.
- والملاحظ أيضا أن الروائي قد وظَّف تقنية "الزمن الخارجي(زمن الكتابة- زمن القراءة)"[1]حيث يقترح أيضا أحد الباحثين وضع تعريف مجمل للزمن الخارجي Clock Time في أنه « مجرد إطار يمسك التجربة، لمجرَّد تقديمها واقتراحها، ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية»[2] فالزمن الذي ضبطه واسيني الأعرج هو زمن يمثل لحظة زمنية غير حقيقية، خارجة عن الاطار الزمن الحقيقي للرواية، لهذا فمفهوم الزمن الروائي ينضوي في: «صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر...»[3].

فالتحوُّلات التي طرأت على مسارات الأشخاص تأتي في سياق **"التحول والتبدل"** في الرواية الذي يكون ساري المفعول، بالمفهوم الجوهري الآخذ للمعنى بمحض العبارة أو المصطلح الآنف الذكر، لذلك فقارئ الرواية، ينأى في مجمل قراءاته ذلك التَّبصر الذي يرصد التغيُّر الطارئ على مسار كل شخصية من الشخوص الروائية من ظاهرة إلى ظاهرة أخرى.

1- محمد شعبان عبد الحكيم " الرواية العربية الجديدة" ص94

2-محمد شعبان عبد الحكيم: نفس المرجع ص95

3- محمد شعبان عبد الحكيم: نفسه ص94-95

فتحول "شخصية كازانوفا" من المهيمن والمسيطر(البطل) على نساءه إلى الشخص المنهار والبائس(الضحية): فشخصية البطل في الرواية تحولت من شخصية قوية تهيمن بسلوكاتها الطاغية المستبدة لا تعرف الخير ولا الشفقة، وإنما هي أنانية تحب نفسها فقط، وتفسح المجال للسيطرة الذكورية، ناهيك عن التعامل القاسي مع نساءه(الجانب الأنثوي)، فما وجهتنا هاته إلا الكشف عن ما طرأ من تغيير في شخصية الرواية الرئيسة(البطل) الذي يخلق ذلك التبادل الدلالي والبنيوي، في متن الرواية ويزيحُ تلك الصورة المبدئية التي بدت من منظورها الذي يلزمنا القول بأنه مزيف للشخصية في الرواية ثم ما يكاد ينزاح ليصبح صورة أخرى غير الصورة التي ظهر بها في البداية.

ففي إطار التحول الخطابي السردي في الرواية ندرك أن الروائي واسيني الأعرج قد تناول تقنية التغيير من حالة السيطرة الذكورية إلى سريان باقي المحتوى السردي في الرواية للخطاب النسوي الذي غلب على سائر النص الروائي.

ويتأتى وصفنا لملامح هذه الشخصية "كازانوفا" إنما يوصلنا لهدفنا المنشود هو التعمق في هذا الوصف: « فإذا كانت ملامح الشخصية ليست سوى وصف، فلا يمكن تصغير الشخصية إلى هذه الرؤية السطحية، فالسمات التكوينية للرواية تستدعي علامات ضمنية وخارجية تنتمي إلى عدَّة سجلات سردية وصفية أو استنباطية يمكن تلخيصها على النحو التالي:

وفي هذا الصدد حاولنا تطبيق هذا الوصف الذي طبقه برنار فاليت[1]على إحدى شخصيات فاتبعنا الخطوات الآتية في هذا المتن:

[1]- فاليت برنار: "الرواية–مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته" ترجمة سمية الجراح–مراجعة المنظمة العربية للترجمة–ط1–بيروت 2013ص67

ملامح شخصيات	السرد: ما تقوم به الشخصية	الحوار: ما تقوله الشخصية	المونولوج: ما تفكِّر فيه الشخصية
*كازانوفا هو شخص امتاز بالرفاهية والشهرة. *وصفه الأدباء بالرجل الوسيم ذا قوام متحضر	*اللهو والترف مع النساء والزواج بعدد كبير منهن فبعضهن من أعطى لهم قيمة والبعض الآخر من أهملهن حتى من ناحية عدم الزواج الشرعي بهن.	*التحاور مع نساءه والتعامل مع مختلف فئات المجتمع من كبار السن وأصغرهن سنًّا.	*فكَّر كازانوفا بالتسامح مع زوجاته، في اللحظات الأخيرة.
*زوجات كازانوفا كلهن وسيمات وجميلات يعتنين بمظهرهن بأناقة وجمال.	*التحاق بالصالة الأندلسية للسماع للوصية أو الرسالة التي تركها لهن كازانوفا.	*التحاور مع كازانوفا وهو على فراش الموت.	*زوجات كازانوفا تفكرن كل واحدة بطريقتها المفضلة فبعضهن أردن التسامح مع كازانوفا وأخريات لم يرغبن بذلك.

لذا يطرأ- على الشخصية في الرواية جملة: «من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد...»[1] فالملاحظ إزاء هذا التبدل الجاري في مستوى مراكز الشخصيات أي من جانب (تبادل المراكز)، يقودنا إلى الأخذ بالطرح الصَّائب الذي يخلص للتوافق مع النظرية اللسانية ،لهذا فالباحث معرَّض أحيانا ل:« الخلط الشائع بين الشخصية ومحتواها السيكولوجي ذلك الالتباس المخيَّم على مفهوم البطل في علاقته بالشخصية».[2]

فتبادل المراكز بين الشخوص نلمحه منذ بدأ السرد إلى نهايته، فخلال سير العملية نخلص إلى الكشف عن خاصية (**انقلاب أو تحوُّلِ الموازين**) فمن **كازانوفا** (**البطل**)-الثري-القوي-المسيطر إلى **كازانوفا**(**الضحية**)-المريض-الهزيل-البائس-لا يستطيع الحركة.

1- حسن البحراوي: "بنية الشكل الروائي-الفضاء-الزمن-الشخصية" ص215

2-حسن البحراوي: نفس المرجع ص212

إن التأثيرات التي ذهب الروائي واسيني الأعرج لجعلها تسري مجرى سير الحدث، إنما هو تداوله لتقنيات فنية جديدة طرأت على تغيير ظاهر من ناحية تبدل أحوال ومسار الشخصيات ووظيفة كل منها في النص، ذلك أننا لاحظنا اضمحلال الوظيفة المبدئية للشخصية:

فمثلا نلمح أن وظائف شخصيات تبدلت من حالة إلى أخرى:

- شخصية كازانوفا ⟵ تصبح شخصية منهارة يطلب من نساءه(الضحايا) التسامح معهن.
- نساء كازانوفا ⟵ يتحولن إلى نساء يطالبن الحق في ما سلبه كازانوفا منهن (أي أصبح لهن حق التعبير بحرية مطلقة وبكل صدق وشفافية أمام كازانوفا وهو يشارف على الموت).
- خدام كازانوفا ومساعدوه ⟵ يصبحون مسيّري القصر بعدما كان كازانوفا هو الذي يطالبهم بذلك.
- الضحايا يطالبون بحقوقهم دون التسامح، ويعيدون التأمل في استرجاع ذكرياتهن أمام ماضي قاسي، وقفن وقفة تأملية أمام واقع مرير سلب من وجوههن الابتسامة والأمل.

ففي هذه الموازنة بين وظائف كل دور في الشخصيات يظهر التبدل على مستويات الحبكة أكثر من ترابطها، فهذا يشير إلى مبدأ جديد الذي ضمَّنه الروائي في هذا المتن، مفاده أن الكاتب قد أدخل أنماطا جديدة، فهذا الشكل يجعل القارئ في أثناء القراءة النصية، يلمس حسا فنيا آخر، على الرغم من أن الروائي يستعمل بعض التعبيرات غير متداولة في حياتنا اليومية.

يعد هذا الفصل كتعريف للعمل الروائي الجادِّ فمن خلال التحليل المنهج لهذا العمل، وجدت أن عناصره الفنية أخذت في عدادها العديد من الخصائص ذات بعد تجديدي، يوحي بالحداثة والجدة في اختيار النمطية السردية، التي تعرِّف بمدى المنهجية المتخذة أو المسطرة في البناء الفني للعمل الروائي.

فلقد ذهب واسيني الأعرج إلى خلق ذلك الجوِّ المتفاعل بين الشخوص داخل البنية السَّردية، مع إدخال تقنيات جديدة فيما يتعلق بتعدد الرواة والشخصيات وتفاعلها في النصِّ، وكذلك بالنسبة لخاصية الزمان وتمظهراته الجديدة في النص، كخاصية الاستباق والاسترجاع والتواتر وغيرها، ونلحظ أيضا صورا أخرى تنساق في إطار التجديد، كتنسيقه واختياره لأماكن مختلفة لوقوع أحداث القصة لهذا فقد نسَّق الروائي محاور الرواية وخصائصها الفنية في سياق جديد يبرز فنيات أخرى للرواية الجزائرية وتطوراتها حسب ما آلت إليه مستجدات الخطاب الروائي الجديد.

الفصل الثالث

الفصل الثالث

التحولات البنائية في النص الروائي "نساء كازانوفا"

المبحث الأول: بناء النص في الرواية

1- تحديد الخواص النصية من جانب التجديد.

2- طبيعة الخطاب الروائي الجديد في الرواية.

المبحث الثاني: تقنيات السرد في الرواية وخصوصيتها.

1- أشكال البنية السردية في رواية "نساء كازانوفا".

2- وظائف الراوي أو السارد في رواية"نساء كازانوفا.

المبحث الثالث: الثابت والمتغير في الرواية.

1- الثابت في النص الروائي

2- المتحول في النص الروائي

المبحث الأول: بناء النص في الرواية:

يمكن للباحث أن يطرح إشكالية بناء النص في كل عمل روائيأو سردي يتطرق للبحث في بنية النص الروائي، ويستحضر جملة من الأدوات الاجرائية ليتمكن من تحليل النص، لذلك استوقفتنا اشكالية النص وبناءه في اتخاذنا لرواية "نساء كازانوفا" انموذجا، فارتأينا إلا أن ندرس هذه الجوانب بالتحليل والاستعانة لبعض الطروحات عند بعض النقاد المحدثين والمتخصصين في علم النص.

وقد ظهر هذا المفهوم الحديث لعلم النص في عقد السبعينات من هذا القرن، أطلق عليه بالفرنسية اسم **Science du texte**"[1] ولا تختلف هاتين تسميتين عن بقية اللغات الحية، مما يجعل ترجمته إلى "علم النص" في اللغة العربية أمرا مقبولا[2]

وفي هذا الشأن يذهب الناقد ليبدي طرحا اشكاليا عن علم النص وبدايته قائلا: «وقد جاءت نظرية النص لإصلاح بعض المنظورات النقدية والسياقات الفلسفية التي تناولت الخطاب الأدبي وكرد فعل على التصلب المنهجي والنقد الراديكالي فتجاوزت بذلك مقولة الأجناس الأدبية التي حددت خصائصها منذ عهد أرسطو وركَّزت على مفهوم النص كمقولة أدبية أساسية»[3].

فعلم النص يهدف الى التطرق لدراسة جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة كما وأنه يلجأ إلى رصد مجموعة من الاجراءات النظرية الوصفية والتطبيقية للنصوص الأدبية بمنهجية علمية محدثة[4].

وعلى الرغم من أن مصطلح "تحليل النص" كان معروفا منذ فترة طويلة، وكذلك عبارة "تأويل النصوص" وبالتحديد في الدراسات اللغوية والنقدية، التي أولت اهتمامها بالتنسيق المحدد للنصوص الأدبية، وقد لجأ صلاح فضل إلى تقريب مصطلحي "تحليل النصوص" و"تأويل النصوص" من "علم النص"[5]،

1- صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص"-الشركة المصرية العالمية للنشر (ط1) لونجمان-مصر-1996-ص319

2- ينظر صلاح فضل نفس المرجع" ص319

3- حسين خمري "نظرية النص –من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" منشورات الاختلاف-الطبعة1- 2007 ص12

4- ينظر: صلاح فضل:"بلاغة الخطاب وعلم النص" ص319

5-فايزة جباري "صلاح فضل ناقدا نسقيا" رسالة ماجستير-شعبة الدراسات الأدبية بين القديم والحديث- اشراف محمد بلقاسم،2012-2013 ص152

فهو يعتقد أن هذا بعيد نوعا ما، لأن علم النص يكتسي طابعا علميا تطبيقيا يستمد أدواته من اللسانيات وينصب اهتمامه على النص في حدوده الأنطولوجية النسقية، في حين أن تحليل النصوص قد استمر في اطار المناهج السياقية مثل علم الاجتماع وعلم النفس.

فرولان بارت RolandBarthمع بقاءه في إطار اللسانيات السويسرية قام بإبراز ثنائية "الدال و المدلول" فوجهته هذه تحيل للطابع النسقي التسلسلي للنص/العلامة، باعتبار النص: مجموعة من العلامات (الكلمات) المتسلسلة والمتتابعة التي تكون علاقات تعد نوعية فيما بينها، خلافا لعلاقات الجملة التي تعد معيارية ونمطية[1]، فبارت يحدد إطارا مفاهيميا لنظرية النص فيقول: «هي حتما نظرية نقدية ومراجعة للخطاب العلموي Scienticité ولهذا السبب فإنها تدشن تحوُّلا علميا حقيقيا...»[2] يقصد به بارت تقاربا علميا ينظر إلى جوانب عديدة بخصوص النُّظم الدلالية والسيميائية واللسانية التي تقترب وظيفيا ومنهجيا لعلم النصِّ.

1- تحديد خواص النص الروائي(من ناحية التجديد):

أ- طبيعة الخطاب الروائي الجديد في الرواية:

السردية التي احتضنها الخطاب الروائي الجديد، الباعث إلى التغيير في العديد من خواص الكتابة السردية أو الروائية الآنية، لذا فإن هذا العمل ومن منظور الدراسات البنيوية التي ارتأت إلى وضع أساس بين المقاربة الفعلية التي تدخل في إطار ما يصطلح عليه بـ" استقلالية عن النظم الخطابية التقليدية الأخرى..."[3].

لذلك نستطيع وضع هذه الرواية في الخانة التي عبَّر عنها د.فتحي بوخالفة بمصطلح: "الانزياح عن المألوف السردي"[4] إذ وفي هذا الشأن تطرَّق الناقد في إحدى دراساته التطبيقية، يتعلق الأمر بتسليط الضوء على العملية التحليلية للنص السردي، بالنظر إلى ما تطرَّق إليه الناقد في الإطار المفاهيمي لمصطلح

1- ينظر: المرجع السابق ص39

2- حسين خمري "نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" منشورات الاختلاف ط1- الجزائر-2007 ص23.

3- فتحي بوخالفة "شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة" عالم الكتب الحديث -اربد الأردن - 2010 ص108

4- ينظر فتحي بوخالفة "المرجع نفسه ص109

"تهشيم عمودية السرد"[1] لهذا أردنا إلا تطبيق هذه الخاصية بالاعتماد على التحليل البنائي وتحولاته وفق التجليات التي جسدها واسيني الأعرج في هذا العمل، تظهر هذه الميزة الجديدة في النص الروائي المقتطف من الرواية هذا نصه:«الأشعة الحمراء خرجت أخيرا من الغيوم الثقيلة التي كانت تكتم أنفاسها، فأضاءت مساحة لاغراند تيراس ومنحت أشجارها ونباتاتها وزهورها لونا نحاسيا جميلا، تدرج من الحمرة والصفرة حتى البياض، وبدا سقفها القرميدي الذي صمم في شكل شبه دائري، مفتوحا على الفجر من كل جوانبه...»[2] إذن تظهر عمودية السرد مجسدة في شكل متداخل يحمل خاصية جديدة من الناحية السردية والبنائية أيضا.

ب–تداخل الخطابات وتفاعلها مع النص:

فمن منطلق أن مصطلح "تداخل الخطابات" يتفرع إلى عدَّة معاني أو مفاهيم تسير في نفس المنحى الدلالي الذي تؤول إليه "ظاهرة التناص"[3]في النص الروائي، لذلك أردنا توضيح المبهم في محاولة تحليل يُفسر هذه الظاهرة التي شاعت في معالم الخطاب الروائي الجديد جعلت منها ميزة غلبت وأضحت جزءا متباينا في الرواية الجديدة.

وبتعدد ميزات هذا الخطاب الجديد نجد أنه تشترك فيه آنيا: «تلك البنى الخطابية المتنوعة، فنجد فيه المسرحي والشعري والديني والتاريخي...»[4] فالخطاب الروائي في رواية نساء كازانوفا يتعدد من ناحية أشكاله السردية، إذ يتبدى الحوار المسرحي بشتى تمثلاته في النص الروائي، إذ نرى أن واسيني الأعرج من خلال توجهاته البنائية للنصوص في الرواية، أنه أضاف لمسة مسرحية وحتى سينيمائية تظهر في النص كعينة كالآتي:

العد العكسي كان قد بدأ ولا أحد يستطيع أن يوقفه.

- **(...) رفع عليلو رأسه بسعادة ظاهرة على وجهه، ثم تمتم.**

---

[1]- فتحي بوخالفة المرجع السابق ص109

[2]- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص 425

[3]- فتحي بوخالفة "شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة"ص111

[4]- فتحي بوخالفة نفس المرجع ص111

- **ممم ستمطر اليوم لا محالة.**
- **أكيد ستمطر، أردف مسعود وهو ينظر إلى فريق التنظيف الذين كانوا يجمعون أغراضهم، على وجوههم الكثير من السعادة لأنهم أتموا عملهم في ظرف قياسي.**
- **أضاف عليلو وهو ينظر إلى ساعته اليدوية.**
- **الآن انتهى كل شيء. ها هي مشيئته قد نفذت كما أرادها. هو مناختار هذه الصالة الأندلسية للحديث مع نسائه...»**[1].

ويبرز خطاب آخر هو الخطاب الشعري أو النص الشعري على شكل متداخل في النص الروائي:

«تمتم كازانوفا بلا صوت.

- أساعدك.
- **يا لالة بنت توات، يا أميرة الغاشي،**
- **الجبال والصحاري والموت القاسي،**
- **طير بنا يا حمام الخير وزيد**
- **غطينا بالغيمة، وظل الجريد.**[2]

ومن ناحية أخرى نجد تعدد النصوص الدينية أو الخطاب الديني في الرواية ظاهرا كالآتي:

«...منذ تلك اللحظة، حفظ الامام زكريا الدرس جيدا. يكتفي فقط بتنفيذ ما هو مكلف به، ولا يتعداه. حتى أصبح كلما طلب منه مسعود استشارة، أجابه: ﴿**لا يُكلِّف الله نفسًا إلاَّ وُسعَهَا. لَهَا مَا كَسَبَت وعَلَيهَا ما اكتسَبَت. ربَّنا لاَ تؤاخِذنَا إنْ نَسِينَا أو أَخْطَأنَا ربَّنا وَلَا تَحمِلْ عَلينَا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا. ربَّنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به. واعف عنَّا واغفر لنا وارحمنا. أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين**﴾ صدق الله العظيم – **سورة البقرة الآية "285"**.

إذ نجد توظيف الكاتب للنص الديني في النص الروائي كعِبَر ومواعظ دينية من **القرآن الكريم**.

---

[1]- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص53.

[2] - واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص267

المبحث الثاني: تقنيات السرد في الرواية وخصوصيتها:

يعد هذا العمل ضمن الأعمال السردية الجديدة لواسيني الأعرج ففي تحليلي لبعض نصوصه وجدت فيه موجبات ما تطرَّق له الكاتب من تحوُّلات وتغيُّرات تنساق في الاطار البنائي النصي الجديد إستنادا في ذلك على بعض آليات التفكيك وانطلاقا من نظريات العالم الشهير "فلاديميربروب"من خلال مؤلفه "مورفولوجيا القصة"[1]لهذا يبتنى الطرح أو الاشكال لديَّ، ماهي الآليات التي اعتمدها الروائي في بناءه للنص الروائي؟

1-أشكال البنية السردية في رواية "نساء كازانوفا":

يصادف الباحث في أثناء بناءه لأعماله الفنية العديد من الرُّؤى التي تؤول بدورها إلى تشكيل بنى وأشكال سردية مختلفة، ما ينتج حيالها حصول التغير والتبدل في غالب المجتمعات، ذلك ما أثَّر تأثيرا بارزا على أمر الواقع، كونه في ذلك تخطي العقبات، فصار الفن الأدبي يرقى إلى مستوى فكري وأيديولوجي نامي، ما أسهم بشكل إيجابي ومحفِّزٍ، لعملية التمايز والتوافق في آن واحد داخل بنية النص السردي، فنلحظ أن « الواقع المعيش برؤاه ومضامينه وشبكة علاقاته، وممارسته على مختلف الصعد والأصر سواء ما تعلَّق بالأفراد أو الجماعات أو بالنظم الحاكمة هو خلفية كتَّاف الأعمال الروائية لكن ما يميِّز هذا الكاتب عن ذاك في كتابة العمل الروائي، هو تقنية العمل الروائي...»[2]

ففي حيال أداء عملية استقراء عدَّة آراء وأقوال، دفعني الفضول لأن أستجلي دور السرد ومكوناته في مادة الحكي، التي نحن بصدد دراستها، فمصطلح السرد له دلالات تعريفية لكن في سياق أو منحى واحد هو أنه « شكل المضمون (أو شكل الحكاية)»[3] وهو كذلك «الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص(...) فكأن السرد إذن هو نسج الكلام في صورة حكي»[4]، إذن فالسرد من عدَّة جوانب يؤول إلى ذلك الطرح الجوهري، الذي يتمثل في "الشكل" أو "الطريقة" أو "نسج الكلام" فهذه المصطلحات

1-فلاديميربروب "مورفولوجيا القصة"-ترجمة عبد الكريم حسن-سميرة بن عمو-شراع للدراسات والنشر-ط1-دمشق-1996.

2-حسن عليان "تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية"- الأن ناشرون وموزعون،ط1، عمان 2015 ص26

3- شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة" ص37

4-شعبان عبد الحكيم محمد: نفس المرجع ص37

الثلاث تبعث إلى أن مصطلح السرد هو طريقة بناء النص السردي على حد قول عبد الملك مرتاض، وانطلاقا من هذا المفهوم، نستطيع إيراد نظرة مفاهيمية، كون أننا نبحث عن أشكال السرد في رواية "نساء كازانوفا" فلابد أن نستعرض للقارئ مكوِّنات البنية السردية[1]، في الرواية وهو صميم الموضوع المطروح،إذ يذهب الناقد شعبان عبد الحكيم إلى عرض ثلاثة مكوِّنات[2] هي:

-الرَّاوي/ السارد- المروى/ المسرود - المروى له/ المسرود له.

1- الراوي أو السارد: هو العنصر الأساسي من عناصر العمل السردي، لا يوجب «وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل»[3]ما يقودني إلى استجلاء متعدد الخواص والتفاعلات داخل البنية السردية مع أداء وظائف أخرى تسري مجرى بقية الخواص الأخرى.

لذلك تبتنى عملية استكشاف خواص جديدة في الرواية المتعددة الأصوات ذلك أن الراوي «هو الذي يقوم برواية الحكاية، ويختاره الكاتب ليفوضه راويا تخيليا للحكاية، ويقدمها للقارئ المتخيل إنه الآنا الثانية للكاتب وعين الكاميرا المبهرة السحرية»[4]، فكون الراوي في هذه المرتبة يكسبه تعدد الأدوار في المتن الحكائي، إذ يأخذ دور الكاتب كراو تخييلي، في الرواية المتعددة الوجهات أو الأصوات، لهذا نخلص إلى أن الراوي متعدد الوظائف[5] بخلاف الرواية التقليدية التي تكاد تنعدم فيها هذه الخاصية.

إضافة إلى مفهوم آخر الذي يكشف عن أداء الراوي فهو: «ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقة أو متخيلة، ولا يشترط في الراوي أن يكون اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت، أو يستعين بضمير ما...»[6]فهنا أستشف أن المفهومين السابقين لهما أوجه الشبه ذلك أنهما يتقاربان في المفهوم بأنه "راوٍ"[7]، وبذلك لا يمكن تغييرهما بخاصية أخرى بموجب العمل السردي

1- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة" ص39

2- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: نفس المرجع ص39-40

3- يمنى العيد " تقنيات السرد الروائي-في ضوء المنهج البنيوي" دار الفارابي-بيروت لبنان -ط3 - 2010 ص175

4- حسن عليان "تقنيات السرد" ص66

5- ينظر: حسن عليان: نفس المرجع ص66

6-شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة" ص39

7-ينظر: لطيف زيتوني "معجم مصطلحات نقد الرواية" ص96-97

الذي يقوم به الكاتب، بحيث أرى عدة تداخلات في الدور الذي يؤديه داخل عينات تشكل تكافؤا في هذا العمل، لذا فدور الراوي هو دور متعدد ومتفرع داخل البنية السردية.

2- المروي أو المسرود: استنادا لما ورد في عدة تعاريف لهذا المصطلح فإنه يعرَّف بـ: « كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص...»[1] وقد تطرق النقاد لهذا المفهوم، واعتبروا « أن السرد والحكاية هما وجها المروي المتلازمان»[2] فرولان بارت نجده قد عرف السرد فقال أنه:« لا يرى، ولا يقلد، والانفعال الذي يشعلنا لدى قراءة رواية ليس انفعالا تثيره "رؤيا" (والواقع أننا لا" نرى" شيئا) بل انفعال المعنى أي نظام أعلى للعلاقة(علاقة القراءة بالانفعال) الذي يملك بدوره انفعالاته آماله تهديداته وانتصاراته...»[3]لذا ففي حيال القراءة المتمعنة في هذا القول يشعرنا بأن السرد في كافة الأحوال هو نظام منتظم من العلاقات ، فهذا ما آل إليه رولان بارت في هذا القول، موضحا دوركل وظائف ومكونات السرد في الرواية بالدرجة الأولى.

لهذا فالمروي لا ينفصم عن هذين الجزءين (السرد/ الحكاية) فهما يؤديان دورهما بالاستناد على العديدمنالأقنعة التي يؤديها الراوي داخل البنية النصية، لهذا فتكامل دور وعمل الوظائف في العمل الحكائي يبرز« لدى الشكلانيين الروس... طرفا ثنائية الخطاب/ الحكاية أو السرد/ الحكاية لدى السردانيين اللسانيين(تودوروف، جنيت، ريكادو)»[4].

فكما ورد قول أحد النقاد بأنه: "يرتبط الحديث عن الراوي بالعالم المروي نفسه"[5] فهذه المقولة تبرز مدى العلاقة القائمة بين عنصري " الراوي" بـ "المروي" فهذه الميزة لكلايهما تفصح عن الصلة بين

---

[1]-شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة" ص40

[4]- آمنة يوسف "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق-دراسات -أدب" المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط2-بيروت لبنان 2015 ص41

[5]- رولان بارت "النقد البنيوي للحكاية"-ترجمة أنطوان أبو زيد-شوسبيرس-الدار البيضاء-منشورات عويدات،بيروت باريس-ط1- 1988 ص148

[4]-آمنة يوسف "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" ص41

[5]-سمر روحي فيصل "البناء والرؤيا في الرواية العربية-مقاربات نقدية"-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق،2003 ص145.

فعل الراوي الذي يرجع إلى المرسل والفعل الذي تستند للمرسل إليه وهو المروي وذلك اعتبارا أن هذه العلاقة هي رسالة تتماشى وفقها شبكة من الارتباطات المتشعبة تدخل في إطار عمل البنية السردية.

3- المروي له أو المسرود له: فهو المتلق الظاهر للرسالة أي أن المروي له وحسب ما ورد في هذا القول: «هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء كان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم كان كائنا مجهولا»[1]

وقد مثل النقاد الحداثيون هذه العلاقة بين ثلاث عناصر (الراوي-المروي-المروي له) بهذا المخطط[2]الشارح:

الراوي _____ المروي (القصة)_____ المروي له

وتكملة لمفهوم مكونات وعناصر البنية السردية، فقد أورد الناقد شعبان عبد الحكيم في كتابه "الرواية العربية الجديدة" جملة من العناصر التي لها ارتباط بأشكال أو (مظاهر الحكي)[3] يقول:« تتشكل البنية السردية للخطاب من ثلاث مكونات: الراوي والمروى والمروى له...»[4].

فرولان بارت بطرحه هذا يفسر بإيضاح: « أن الراوي- وكذلك المروى له-شخصية من ورق، لأنه: وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته»[5] فرولان بارت بهذا الطرح يؤول إلى مبدأ أن المؤلف يزاول استعمال هذه الطريقة، وذلك بتفويض راويا تخيليا لأداء عملية القص.[6]

وفي إشكالية أخرى يرى د.سعيد يقطين في دراسته التطبيقية لرواية زيني بركات وفي إطار، تتبع ما نتج عن هذه الدراسة الجادة أردنا مجابهة هذا الطرح ووضع مقارنة في بحثنا هذا وأخذ نقاط الشبه في الروايتين خاصة فيما يتعلق بمسألة دور الراوي في رواية نساء كازانوفا.

1- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة" ص40

4- حميد لحميداني "بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي" -المركز الثقافي العربي-آب 1991- الدار البيضاء المغرب ص45.

3-ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة" ص39

4- شعبان عبد الحكيم محمد: نفس المرجع ص39

5-شعبان عبد الحكيم محمد : نفس المرجع ص42

6-ينظر:شعبان عبد الحكيم محمد: نفسه ص:42-43

هذا الطرح ينجلي في دراسة دور الراوي في تفاعله في النص الروائي لزيني بركات، ومن خلال المقارنة بين العملين وجدنا أنه يوجد نقاط شبه، في تحليل الناقد سعيد يقطين، إذ يبدي سعيد يقطين وتماشيا مع ما ورد النص (زيني بركات)، نجد تقارب هذه الفكرة قياسا مع العمل الروائي (نساء كازانوفا) بحيث يبرز الناقد هذه الفكرة قائلا: «وإلى جانب هؤلاء الرواة هناك راو غير مشارك وغير محدد هذا الراوي يسهم في تأطير الفضاء(أول الناس–وصف المدينة صباحا)...»[1] ففي الرواية المدروسة "نساء كازانوفا"يرد الراوي متخذا وصف مكان مدينة منارة سيتي في الصباح فهذا يدل على شبه واضح، ليواصل سعيد يقطين طرحه حول عمل الراوي قائلا:

« لكنه سرعان ما يتحول إلى ناظم داخلي يركز على شخصية من الشخصيات ومن منظورها يقدم لنا مادة القصة...»[2] وقد أورد الناقد مخططا[3] يفسر هذا الطرح:

الراوي (الراوي ← الخطاب ← المروي له) المروى له

يبرز هذا المخطط مدى تفاعل عناصرالبنية السردية، وهذا متوافق مع ما ورد في النص الروائي (نساء كازانوفا)، فهنا تتباين وظيفة السارد: «الذي يقوم بتأطير الخطاب ككل ولكنه يتناوب ورواة آخرين في تقديم المادة الحكائية...»[4]

فجاتمان قد أقدم في بحوثه إلى الإحالة لثلاث مستويات[5] لعملية تلقي النصوص الروائية كما يلي:

- المستوى (1): يحيل على مؤلف حقيقي–قارئ حقيقي يرسل إليه الأثر الأدبي.
- المستوى(2): يحيل على مؤلف ضمني–قارئ ضمني يرسل إليه الأثر الأدبي.
- المستوى(3): يحيل على راو ينتج المروى – مروى له.

---

[1]–سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي–الزمن السرد التبئير" المركز الثقافي العربي – ط3– بيروت 1997 ص384

[2]–سعيد يقطين: المرجع نفسه ص384

[3]–سعيد يقطين: المرجع نفسه ص384

[4]–سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي" ص384

[5]– ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة" ص40–41

فبحث جاتمان قد لخص مستويات تلقي النص السردي، بمعنى أن الراوي يظهر في ثلاث تمظهرات ويقابله بذلك القارئ في تلقي الرسالة الابداعية في ثلاث أشكال أوصور.[1]

وفي شأن أوجه الاختلاف الواردة لدى كل ناقد في هذه مسألة وهي العلاقة بين الراوي أو السارد وبين المؤلف في تلقي الرسالة أو الأثر الأدبي على حد قول جاتمان نورد طرحا آخرا لعبد الملك مرتاض حين قال بأن:

« النص السردي المؤلف يتركب من مؤلف هو الذي يكتب عمله السردي، وشخصية أو شخصيات هي التي تتلقى عنه الرواية مباشرة(وخصوصا لدى اصطناع ضمير المتكلم أوالمخاطب)(وعلى أن من العسير تقبل هذا أيضا ما دامت الشخصية جزءا من كيان المؤلف، وليست كيانا منفصلا عنه مثل القارئ مثلا الذي لا يمت إليه إلا بعلاقة الشعرية، فالشخصية، في حقيقة الأمر، في أي حال تقدمتْ، وفي أي صورة تجلت ولأي ضمير استعملت...»[2].

وفي تجليات بناء النص السردي يقودني التحليل في رواية "نساء كازانوفا" للروائي واسيني الأعرج إلى تبيان أنها رواية ذات أصوات متعددة داخل النص الروائي، فألحظ من ذلك أنها متعددة الشخوص، وبالتالي متعددة الأصوات وبذلك يأخذ الراوي مكان الكاتب الغائب عن الأنظار من زاوية محايدة، وبهذا يأتي أيضا تفاعل ودور تعدد الضمائر كأن يستجلي ضمير المتكلم (الأنا)[3]كما ورد في هذا المقطع: "رفع كابي رأسه قليلا لا شيء تغير. دائما نفس الدخان الأسود[4] ففي هذا المقطع يروي السارد سرده في ذاته، فمن خلال تشخيص دور الزمن يتوقف الكاتب عند إخبار القارئ بما يجري في استهلاله للمتن الروائي بتريُّثٍ، ثم يبدأ بالإخبار بالنبأ الذي سوف تسري في غضونه كل أحداث الرواية وهو خبر "موت كازانوفا" على لسان أحد الشخوص وهو "كابي" بائع الجرائد قائلا:"كازانوفا مااات" ليعاود تكرارها ثلاث مرات، ثم يعود الراوي لوصف الحالة السائدة في مدينة منارة سيتي المدينة التي اختارها الكاتب لسريان وقائع الرواية،

1- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة" ص40-41

2- عبد الملك مرتاض "في نظرية النص" ص267

3-ينظر: آمنة يوسف ""تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" ص54

4- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص9

ثم ليعود لتجسيده للحوار الجاري بين عدد من الشخوص ليتخلل النص بعض الأحيان تدخل صوت الراوي/ أو السارد ليشرح ماذا يحدث ؟ من زاوية حيادية دون إشعار المتلقي بذلك كقوله في هذا المقطع:

في قول الراوي المتخفي:« لا دخان أبيض ولا علم أخضر، في خلوة لاغراند تيراس، منذ أن دخل الاخوة الستة، بشير، عمر، مهدي، عليلو، يونس، وهارون، في عزلة الخلوة لتعيين خليفة كازانوفا...»[1] فالسارد هنا يصف الوضع الذي تشهده مدينة منارة ستي وبالضبط خلوة لاغراند تيراس في انتظار انطلاق « علامة الدخان الأبيض التي تقول إن الاخوة اتفقوا أخيرا على من يرأس امبراطورية كازانوفا الكبيرة والمتشعبة...».[2]

وفي نص آخر أيضا يصف السارد الأحوال والأوصاف السائدة للشخصيات الواردة في كل محور التي اختصَّها الكاتب في هذا المحور المعنون بـ:" وشوشات نساء الدار–من يوقف العد العكسي؟"[3]

لقد جاء ورود هذا الفصل مستقلا للتحضير للحدث الهام وهو تجهيز للصالة الأندلسية الكبيرة للمقابلة الهامة التي أرادها كازانوفا للحديث مع نساءه، وتتجلى مكونات البنية السردية في رواية نساء كازانوفا، في المبدأ الذي يؤول إلى "تمظهرات خطاب السارد والشخصية الساردة"[4]، فمصطلح التمظهرات يعني أن السارد في الرواية له حضور في آن وغياب في آن آخر.

ففي جملة المحاور في الرواية نلمح تجسيد الكاتب واسيني الأعرج لأحداث كان محورها أو موضوعها الرئيسي هو الترقب لخبر "موت كازانوفا" بعدما أن شاع هذا الخبر وهو في حالة ميؤوس منها، ثم تأتي بعدها الأحداث الثانوية التي أراد من خلالها الكاتب كمنظور تسير في مضماره مسرحة الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، ذلك أننا لمحنا خاصية تعدد الرواة في القصة، وهي ميزة الرواية الجديدة.

لذلك ذهب الروائي إلى أن يسند كل صوت مقابل لشخصية مجتباة من النص، تروي قصتها من البداية إلى النهاية، لذلك فالخاصية التي طرأت على هذه الحكاية هي أن اشتغال كل شخصية اجتباها

1- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص10

2- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص 10

3-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص51

4-شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة ص61

الروائي إلاَّ ولها تقمص دورها المسند إليها، بحيث يعرض في فصل "مجمع الأسرار الخبيئة"[1]حكاية لكل زوجاته على لسان كل واحدة منهن، فتقدير الروائي واسيني الأعرج لسرده الحكائي في التوصل لذلك الترابط والتناسق الحكائي الذي وصفه النقاد بمصطلح البياض الدلالي[2]، هذا المصطلح يبين مدى تحفيز وشوق المتلقي لمعرفة حيثيات القراءة، ونريد من خلال القراءة المشخصة إلا تفسير مسألة هامة قد أشار إليها الكاتب في أحد المحاور كأن ابتدأ بعبارة «العد العكسي كان قد بدأ ولا أحد يستطيع أن يوقفه».[3]

في هذه العبارة يخبرنا الروائي بأن شيئا ما سيحدث ألا وهو "العد العكسي" فابتداء الكاتب بعبارة "كازانوفا ماااات" يدل على أن الكل يتساءل عن هذا الخبر في اختلاف وجهات النظر هل كازانوفا ماااات أم عكس ذلك؟ فهذه التقنية التي استخدمها الكاتب تدل دلالة على أن الراوي أو السارد يترقب الحدث من زاوية عاكسة، أما باقي الأحداث جعلها مدار المونولوج الحواري الداخلي للشخوص بمعنى أن هذا الحوار قد جرى في أزمنة مضت يعني وقعت بفعل أزمنة الماضي، ولكن من ناحية أخرى جعل الحادثة الجوهرية أو الرئيسية محل تطلُّع الشخصيات المتفاعلة في النص الروائي، فالعد العكسي قصد به الكاتب حديث أو كلام نساء كازانوفا دون الاغفال عن ذلك التنبأ في كل مرة عن حالة الشخصية "البطل" التي تقمَّصها "كازانوفا" وكما أورد أحد النقاد حول إشكالية "العاكس في الفن الروائي" في كتابه "السرد في الرواية المعاصرة"، إذ يقول:

«العاكس يأخذ من الراوي أهم ميزة فيه، وهي رؤية الأشخاص والاشياء من خلال عينيه ومن خلال رؤيته فقد كان الراوي في الروايات القديمة أو الحديثة التي أبقت على صورته، هو الذي يعكس الأحداث، ويصوغ الصور المعبر عنها أو يعرضها...».[4]

فهذه الظاهرة قد تجسدت في رواية نساء كازانوفا بأن أبرز الكاتب في عبارة "العد العكسي" بدأ خاصية انعكاس الأحداث، التي تعد من مظاهر التبدل في خصائص الخطاب الروائي العربي الجديد.

1- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص93

2-ينظر:صلاح فضل "أساليب السرد في الرواية العربية"– دار المدى – ط1، دمشق –2003. ص106

3- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص53

4- عبد الرحيم الكردي " السرد في الرواية المعاصرة–الرجل الذي فقد ظله نموذجا"–مكتبة الآداب– القاهرة ط1–2006 ص 135

حينما نعرف مصطلح "السرد" نجابه العديد من المقترحات النظريةالتي تقودنا إلى استخلاص المعنى المقصود من هذا المصطلح، ولهذا فتعريف السرد يتشعبإلى العديد منالآراء والمفاهيم فهناك من عرَّفه بأنه: «مظهرا أخر من مظاهر جمالية الخطاب في الرواية»[1]وأخر: «هو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص...»[2] ويضيف أخر بأنه: «نسج الكلام ولكن صورة حكي...»[3].

وفي إقتراح آخر في أن السرد مصطلح ينجلى في «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[4]إذ يتمظهر هذا الاطار المفاهيمي في أنه يصبو إلى إدراك أن النظام السردي في الرواية يسري ضمن الخصوصية التامة في رسم الحبكة أو العقدة التي يعتمدها الكاتب في كل عمل روائي، إذ أنني أُلفِي تناسقا وانسيابا لمسار الأحداث توافقا مع النظام الزمني الذي يسطره الكاتب في الرواية.

ومن البديهي يمكنني تصنيف هذه الرواية "نساء كازانوفا" في خانة البناء السردي الجديد، فالكاتب المبدع يبرز عمله في تجلياته المتباينة التي تتبدَّى في معالجته لقضايا تمس الحياة الاجتماعية والنفسية للفرد في المجتمع، فالدور المتوخى للكاتب هنا هو توصيل الفكرة إلى القارئ لبعض التجاوزات التي يتصف بها بعض الأفراد في الواقع وهذا يبرز في أثناء سرده لأحداث القصة.

ومن منظور تصنيف الروائي لدور كل شخصية حسب تزامن الأحداث الجارية ومن منطلق ما تتضمنه التقنيات السردية الحداثية التي لمحتُ توظيفها في النص الروائي وفق ما حدده بعض النقاد الحداثيين من مصطلحات جديدة في السرد الروائي كالآتي:

1.1.2- تعدد الأصوات والرواة:

مع المستجدات الحاصلة في ميدان العلوم الإنسانية والآداب، تغير نمط العيش في المجتمع الغربي أو العربي وتبدلت الآراء كل على حسب ميولاته ونمطية حواره وتفكيره وما يشغل باله، لهذا فقد « تعددت

1- فتحي بوخالفة " شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة" ص205.

2- آمنة يوسف "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" ص38.

3- شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة-دراسة في آليات السرد وقراءات نصية" ص:37

4- نفس المرجع الصفحة نفسها.

وجهات النظر حول تعدد الأصوات في الرواية...»[1] فالفنون الروائية الحداثية بدورها قد هيمن عليها التعدد في أنماط التفكير فخلصت بذلك إلى ما يعرف بتعدد الأصوات ، فأصبحت تضاهي مجالا رحبا من آليات السرد الجديد، أضحى يسير بخطى متزايدة في هذا المجال بما في ذلك نخبة من النقاد أو الروائيون الغربيون من نظريات جديدة حوَّلت منحى هذا اللون الأدبي من أنماط تقليدية إلى أنماط تجديدية، لذلك نجد في أن تعدد الأصوات يعني:« تجانس العمل الأدبي في صور متعددة الرُّؤى، يمكن أن تبرر لرؤية المؤلف تبريرا فنيا مقنعا دون فرض سلطة المؤلف وهيمنته على النص...»[2]ويعد باختين bakhtine من بين الأوائل الذين زاولوا بحوثهم في هذا المجال، بحيث أجرى بحثا تطبيقيا في آليات هذا المصطلح (تعدد الأصوات) من خلال تحليله لعدد من الروايات نذكر منها(روايات دوستويفسكي)[3]كما ذهب أحد النقاد أيضا إلى استجلاء هذا المنحى الاستدلالي في دراسة تعدد الأصوات مع وجوب أو ضرورة وضع هذه الخاصية وهي تعدد الأصوات لمثل هذه التقنيات الجديدة في الفن الروائي، بمقتضى أنه يستزيد من جماليات السرد الروائي الحديث، لذا نستطيع القول أن هذا الفن (الرواية) قد استدرج ضمن هذا النمط السردي آليات بحيث « بدأت بنى عوالمها تنفتح على التعددية والاختلاف وتعتمد عليها، وعلى التحرر من سلطة الراوي المستحوذ على السرد ومن وحدة وجهة النظر واللغة والأسلوب...»[4] ومن المقرر أيضا أنه « سمة من سمات الرواية تنفرد به دون غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى بوصفها–الرواية– جنسا يتسم بالطابع التمثيلي»[5].

وفي هذا الشأن أردنا الكشف عن هذه الخواص الفنية من ضمنها (تعدد الأصوات) في رواية "نساء كازانوفا"، وفي سياق القراءة المشخصة لهذا الابداع ألفينا أن الرواية قد طغى عليها النمط الحواري أو ما يعرف بمصطلح المونولوج الحواري الذي مثل هذه التقنيات المتمثلة في تعدد الأصوات أو وجهات النظر،

---

[1]– بوريس أوسبنسكي "شعرية التأليف – بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي" ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي–المجلس الأعلى للثقافة، 1999 ص: 19–21 نقلا عن "تعدد الأصوات في الرواية العراقية" ص47.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد " الرواية العربية الجديدة – دراسة في آليات السرد وقراءات نصية" ص: 127

[3]–ينظر: هديل عبد الرزاق أحمد "تعدد الأصوات في الرواية العراقية–دراسات نقدية في مستويات وجهة النظر"–دار غيداء للنشر والتوزيع–الطبعة الأولى–2016–ص:13 وينظر: شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة" ص: 127

[4]– هديل عبد الرزاق أحمد "تعدد الأصوات في الرواية العراقية" ص:11.

[5]– هديل عبد الرزاق أحمد: المرجع نفسه ص:12

فالمقاربة أو الموازنة التي تكشف خلالها أبعاد الكاتب واسيني الأعرج في العمل على استخلاصها من خلال التأمل والتحليل النصي لذا وجدنا أن توظيف مثل هذا التكنيك في الرواية كان ساري المفعول،بحيث ابتدأ واسيني الأعرج بافتتاحية كان الغرض منها تبيان بدايات القصة للقارئ ليتعرف على الحدث الروائي الرئيسي على لسان بعض الشخصيات في النص كإبتدائه مثلا:

" صاح كابي بصوته الرملي المكسور الذي يجرح الآذان...

كازانوفا ماات...كازانوفا ماات...كازانوفا ماات..."[1]

ويتبعه قول لشخص آخر: "هههه شكون قال لك مات؟"[2]

فابتداء الكاتب بالوقائع المبدئية للرواية على لسان أحد الشخوص ككابي والعم خلدون وعليلو وغيرهم...جاء ذلك ليفسر المغزى من هذا الحوار مستبينا بإعلام القارئ بالخبر المفاجئ الذي كان متداولا على لسان بعض الشخوص التي جاء ذكرها أعلاه، فالوهلة الأولى استهلها بصوت كابي يقول "كازانوفا ماات" وهذا للافصاح عن الحدث الرئيسي وهو(موت كازانوفا)، إذ ورد كمحور رئيسي في القصة لتتوزع خلاله الوقائع الثانوية، ومواصلة الروائي الحديث الجاري بين الشخوص مستخدما آلية التفاعل الدلالي لسريان أحداث القصة، أو ما يطلق عليه في المصطلحات السردية "آلية البياض الدلالي" وفي سياق هذه التعاريف أستشف أن ورود العديد من الأصوات في الرواية، تتوافق مع دور كل شخصية لذلك فتوزيع الأدوار من البديهي أن تكون في تتابع الأحداث الواحدة تلوى الأخرى لذا فإن «كل شخصية تروي وتنتصر لرأيها...»[3] وأيضا «كل شخصية تعبر قطاعها التي تنتمي إليه...»[4].

---

[1]- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص: 10

[2]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص:11

[3]- شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة" ص:128

[4]-شعبان عبد الحكيم محمد: نفس المرجع ص:128

2.1.2- التـــناص:

يجدر بنا إدراك العديد من المصطلحات التي تم إدراجها في خانة السرد الروائي كمصطلح التناص باعتبار أن هذا المصطلح له العديد من الوجهات الدلالية ذات تقارب في المعنى الذي نحن بصدد التطرق إليه فلقد ذهبت جوليا كريستيفا تعريف إلى تلك «العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى...».[1]

وبمقتضى أنها قد أولت لهذه الفكرة المبدئية اهتماما بالغا فتوصَّلت إلى مفهوم شامل "للتناص في الرواية" وفي هذا الشأن أيضا أشار د.سعيد يقطين إلى هذه القضية مبرزا دلالة هذه "الكلمة" التناص[2] **intertextualité** بأنها تتقارب في المعنى مع مصطلح "التفاعل النصي"[3] إضافة إلى وجوب استعمال مصطلح آخر له دلالة متقاربة في المعنى وهو "المتعاليات النصية"[4] لذا فهذه إحدى النظريات التي استدرجها العالم الفرنسي جيرار جنيت في بحوثه المطبقة والمتداولة في مجال الدراسات البنيوية للنص السردي.

وفي إيضاح آخر للتناص ذهب أحد النقاد وهو محمد بوعزة: «أصبح معروفا في الأدبيات النقدية المعاصرة، يشير إلى طبيعة العلاقات التي تربط نصا بآخر...»[5] فمن خلال هذا المفهوم بإمكاني توضيح بصورة إجمالية من خلال الكشف عن دور التناص في النص الروائي بأنه تمازج نصوص أصلية بأخرى دخيلة[6]، ويوصف أيضا بـ:« إحدى خصوصيات النص الأدبي، أي جزء من طبيعته، قد تحول في الوقت ذاته إلى مفهوم إجرائي وأداة تحليله وهو ما يسمى بالوظيفة التناصية»[7].

فالحديث عن التناص في رواية "نساء كازانوفا" يفضي إلى التوصل إلى أن دلالة العنونة التي أقف عند تفسيرها وتوضيح معناها المقصود إذ أنه يُتم مضمون الرواية بين الوقائع والمجريات التي صادفت زوجات

---

[1]-شعبان عبد الحكيم محمد: نالمرجع السابق ص:126.

[2]-ينظر: سعيد يقطين "انفتاح النص الروائي-النص والسياق" المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-المغرب-ط2-2001 ص:92

[3]- ينظر: سعيد يقطين: نفس المرجع ص:92

[4]- ينظر: سعيد يقطين: المرجع نفسه ص:92

[5]-محمد بوعزة "حوارية الخطاب الروائي-التعدد اللغوي والبوليفونية" رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة -ط1-2016 ص:71

[6]- ينظر: فتحي بوخالفة "شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة " ص:278

[7]-حسين خمري "نظرية النص" منشورات الاختلاف-الجزائر- الطبعة الأولى-2007 ص:259

رجل الأعمال الشهير "كازانوفا" الذي بعدما ألزمه المرض الفراش فكان أن جعل الوسيلة الوحيدة هي التسامح مع كل واحدة معهن، فاصرَّت كل واحدة الانتقام بطريقتها الخاصة والإدلاء بالأسرار التي أخفتها طيلة أزمنة مديدة.

ومن أشكال التعالي النصي أو التناص في الرواية وتمثُّلا بقاعدة د.سعيد يقطين التي أوردها في ثلاث أصناف كالآتي:

أ- **المناص:** يراد به بناء نصي أو بنية نصانية تحتوي النص ذاته، إذ تتجاور هذه البنية مع البنية الأخرى في النص الروائي، مع إمكاننا ملاحظة بداية ونهاية هذه البنية النصية[1].

ذلك أننا نستطيع في هذا التعريف توضيح الاشكال المطروح ليتسنى لنا إزاحة الغموض الذي يكتنف بعض النصوص للقارئ.

- مثال:في هذا المثال يبرز التفاعل النصي في شكل تقنية المناص كالتالي: «لا يريد عليلو أن يخلف لوالده أمرا، على الرغم من أنه عاش حزينا منه وعليه منذ سنوات طويلة لم يعد يفكر في حادثة الخطوبة الفاشلة التي كلفته روكينا أو كادت، **يدرك جيدا أكثر من غيره أن السفينة بلا قائد لا يمكنها أن تتحرك، وإذا تحركت تنتهي في أعماق البحار بسبب الخلافات التي يمكن أن تنشب بين الجميع...علاقاته واسعة وتمتد حتى ما بعد البحار...**»[2] فخاصية التناص في هذا النص ألمحها متجاورة مع البنية الأولى، بدون انفصالها عنها بمعنى أنها متقاربة ومتماسكة فيما بينها.

- **المتناص:** ويعرف هذا النمط بتداخل بنية نصية مع بنية أخرى دون إنفصال إحداهما عن الأخرى[3].

---

[1]- ينظر: شعبان عبد الحكيم " الرواية العربية الجديدة" ص:130.

[2]- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص:54.

[3]-ينظر: شعبان عبد الحكيم " الرواية العربية الجديدة" ص:130

- **مثال:** «وحيدا كان، مفرغا من كل شيء أمام قدر أعمى، محاطا ببياض الموت والأكفان التي كانت تنبت في كل جسده، وبأسلاك شائكة غير ظاهرة، جزء منها كان يتوغل عميقا في لحمه...»[1]

- **ومثال آخر:** « فجأة تحوَّل الحلم الذي ظللت أنظر في وجهه كل صباح، وأقرأ أسراره وأشكر الله أن شكَّله على تلك الصورة، إلى رماد ناعم بعثرته أولى العواصف الليلية...»[2].

ومن نموذج "الميتانص":

- «فجأة توقف القرآن الذي كان يأتي من مكان قريب صمت يشبه الموت...لا يسمع إلا شخير متقطع يأتي من مكان لم يكن بعيدا عن المكان الذي اجتمعن فيه...»[3].

ويبرز التفاعل النصي أيضا أو التناص في الرواية من ناحية توظيف و إدراج الكاتب لوقائع دينية أو تراثية وذلك لتصويره أحداث تعود إلى سيدنا آدم وأُمنا حواء، فهذا الجانب يستوجب وجوب إحياء القصص الديني والتراث العربي بنظام محكم في أي عمل روائي إذ يظهر ذلك في العبارة الآتية:« ... بينما تقول المرأة في هذه الصلاة، مبارك أنت يا رب الذي خلقتني بحسب مشيئتك، الباقي أتدبر أمرهم بنفسي، بابا مثلك يصمت أحيانا ولا يقول شيئا حتى تمر العاصفة...أعرف أن الله خلق آدم وحواء وأسكنهما الجنة وسمح لهما بالأكل من ثمرها إلا الشجرة الموجودة في وسط الجنة، نهاهما الله عن الأكل منها قائلا: هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها؟ فأجاب آدم: المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت، فكان عقاب الإله لحواء، عندما خاطبها، بالوجع تلدين أولادا...»[4]. فتوظيف القصص الديني له قيمته ودوره في نشر القيم الدينية وتوعية الفرد في المجتمع.

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:97

[2]-واسيني الأعرج:المصدر نفسه ص:330

[3]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:63

[4] - واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص 279

وتبرز آلية جمالية أخرى أسماها محمد شعبان بتقنية:"الكولاج **collage**":«وهذه التقنية تقوم على لصق عناوين وصفحات جرائد ومجلات بالنص الروائي في صورة متناغمة مع بنية النص...»[1].

فقد أورد الكاتب هذه التقنية بكثرة في هذا النص بحيث ألفينا عدَّة أمثلة دلت على هذا النمط كالآتي:

- " أصيب بنوبة حك لم تنفع معها أية وسيلة تهدئة، حتى مرهم بوتيرات الهيدروكورتيون**Butyrate D'hydrocortisone**"[2].

- **ومثال آخر: "طلبت من عكاشة الذي كنت أجد صعوبة في ندائه بالإسم الذي التصق به كابي، ابن الفراغ وحفيد العدم Fils du Vide et Neveu du Néant كما يسمي نفسه..."**[3]

- وأيضا: "المكان شبه مقفر، خال من أية حركة، أضواؤه قليلة إلا النيون الذي يرسم بلمعانه إسم الجريدة مرة بالفرنسية ومرة بالعربية **الغاشي– La Populace**".

- ومثال أخر أيضا: "ولم يسمع إلا صوت سيارتها **فورد ميستانغ** التي سهلت لها حريتها كما تقول الدعاية: **Ford Mustang est L'incarnation de la performance et la liberté**."[4]

1- شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة" ص:134

2- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:64

3- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص175

4-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص368

3.1.2- التقنيات السنيمائية:

من المسلم أنه من جماليات الرواية الجديدة أنها حظيت على مثل هذه التكنيكات الحديثة، التي تسعى لإضفاء لمسة سينيمائية من خلال عرض نماذج من المشاهد على شكل لقطات عمد الكاتب على إيرادها في سرده للرواية، وهذا ما ذهب إليه الناقد قائلا: « هذه الحلقات القصصية...يعرضها الكاتب في شكل مشاهد سينيمائية مصورة بقلم الكاتب الذي يقوم بدور الكاميرا، والمشهد السينيمائي يقوم على السيناريو والحوار، وهذا ما يتحقق في المشاهد القصصية...»[1].

إذ وفي حيال فعل القراءة أدركتُ أن الكاتب قد خصص في هذه الرواية محاور[2] على شكل مشاهد متباينة بإمكان عرضها على شكل مشهد سينيمائي أو مسرحي تمثلت كالآتي:

1- خلوة لاغراند تيراس.

2- وشوشات نساء الدار.

3- مجمع الأسرار الخبيئة.

4- كابي.

5- ليل الضباع.

فالمحور أو المشهد الأول تم إبتداؤه بالتساؤل عن الخبر المفاجئ في شوارع مدينة منارة سيتي الذي كان يهتف به كابي بائع الجرائد، بعبارة "كازانوفا مااات"[3] على لسان الراوي من زاوية الرؤية السردية الحيادية، واصفا اياه بالمشهد المحزن الذي كان يسود أجواء المدينة وما يحيطها وذلك بالحوار الجائر بين الشخوص حول هذا الخبر المنتشر في المدينة.

أما المشهد الثاني فقد جعله الروائي ذلك الحدث الهام وهو التهيُّأ والقيام بكل التجهيزات التي طلب "كازانوفا" أن تنفذ والتي استدرجها في هذا القول على لسان أحد الشخصيات: «... الآن انتهى كل شيء، ها هي مشيئته قد نفذت كما أرادها، هو من اختار هذه الصالة الأندلسية للحديث مع

---

[1]- شعبان عبد الحكيم "الرواية العربية الجديدة" ص139

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص07 إلى 448(محاور الرواية)

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص09

نساءه...عزيزة عليه لأن بها شيئا يخصه لا أحد يعرف ما هو، ولا سرها...»[1] وبهذا المنطلق تتم عملية العدُّ العكسي وينطلق حديث ووشوشات نساء كازانوفا.

لينتقل الروائي لثاني محور أسماه بـ"مجمع الأسرار الخبيئة"[2] ليأتي دور زوجات كازانوفا "لالة كبيرة– مباركة – زينا –ساراي –روكينا" في الادلاء بأقوالهن التي لازالت في ذاكرتهن تخفي أسرارا أسماها الروائي بـ: "الأسرار الخبيئة".

أما المشهدين الرابع والخامس فقد أوردهما الكاتب في شكل ختام للقصة جعله انتقام ابن كازانوفا "كابي"، الذي عانى من مرارة الحياة وقساوتها، فلم يجد سوى هذا السبيل ليتخلص من هذا الرجل الذي حرمه من أبسط الحقوق لهذا فالكاتب أرادها نهاية مؤسفة لكازانوفا، وليوصل فكرة أن كل شيء في الحياة إلا وله نهاية إما محزنة أو مفرحة، وكل إنسان مهما عمَّر طويلا، وتجبَّر وقسى على أقرب الناس إليه لابد له أن يجازى عليه.

وانطلاقا من تذكير تلك المشاهد المقترنة مع الحدث الروائي بانتظام في هذه الرواية، ارتأينا إقامة مجابهة بين العمل الروائي، وبين السينيما، على ذكر أن هذه الأخيرة توجب على المشرف عليها ضرورة تفعيل "السيناريو" الذي لا يخلو في عملية الإخراج السينيمائي أما بالنسبة للإطار الروائي(الرواية) فهي «ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات...»[3]

ولقد ذهب أحد النقاد لدراسة مثل هذه الجوانب الخاصة بالدراسات التطبيقية بحيث أشار في ذلك إلى الأسلوب السينيمائي في الرواية العربية المعاصرة، فكان من حقل تجاربه فعمل على اعتماده على نماذج روائية لروايات عربية جادة، نذكر على سبيل المثال رواية "وردية ليل" فاستهل وصفه هذا لسيناريو القص لتحديد لسلطة المكان والزمان لأنهما دوران هامان في تأطير الجزء الأكبر لتجسيد عمليات تصوير السيناريو السينيمائي، بحيث: «أن السينيما فن يكرس سلطة المكان على الزمان، فهو يعتمد على الفضاء البصري

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص53

[2]- نفس المصدر ص93

[3]-صلاح فضل "أساليب السرد في الرواية العربية" ص:194

وتحريك المشاهد فوق سطح منظور...»[1] لذلك اعتمدتُ لمثل هذه الدراسات وجسدتها في تحليلي لرواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج.

4.1.2- تمثيله للسيناريو القصصي:

يظهر هذا العمل الروائي على شكل تداخل عدة عناصر جمالية تخلص في نهايته إلى تشكيل سيناريو المشاهد التي سطرها الروائي في كتاباته السردية، فالكاتب يعرف بسعته وبداهته في تصويره الواقع بوجه حقيقي، متمكن من اختياره لسيناريوهات سينيمائية، بكل تدقيق ذا أبعاد مُمنهجة، ذلك إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على إلمامه في رصده لواقع الحياة الاجتماعية، وجعل مقاربته هذه ليصور لتقاليد المجتمعات تبعا لرسمه المشاكل والعقبات التي يصادفها الفرد في المجتمع.

إذ يقول الراوي في المشهد الآتي:

«رفع كابي رأسه قليلا. لا شيء تغيَّر. دائما نفس الدخان الأسود...».[2] ص9

وقوله: « كازانوفا مااات...كازانوفا مااات...كازانوفا مااات...اختلط صوت كابي الجاف، بهدير الرياح العنيفة التي ارتفعت فجأة لدرجة أن غطت سماء منارة سيتي بغبار أحمر. عندما علت بقايا الصحف القديمة، والنباتات الميتة، وأوراق الأشجار التي التصقت بالأرض، وغبار المدينة الممزوج بالرمال الحمراء، أدرك كابي بحواس حيوان خائف، كم أن الخريف حل بسرعة غير منتظرة، بعنفه ورياحه...».[3]ص9

فهذا الوصف في خلوة لاغراند تيراس يبرز بطريقة مدققة ومحكمة وكأن المشهد الذي يُروى، يصور في الوقت ذاته بعدسة الكاميرا، المصوَّبة على هذه المدينة التي أسماها في القص بـ "مدينة منارة سيتي Manara City".

ومن المنظور الأتي فإن تحديد الروائي لـ:"عناصر الإضاءة ومؤشرات الزمن"[4]يظهر في تلك الدقة الثاقبة في اختياره لعنصر الزمن والمكان دون إعلام بهذا التلميح ونلمح بذلك الاسترسال العنفواني الذي

---

[1]-صلاح فضل: المرجع السابق ص: 198

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:09

[3]-نفس المصدر ص:09

[4]- صلاح فضل "اساليب السرد في الرواية العربية" ص196.

يكوِّن صورة مستجلية ذلك المنظور الحكائي أو السردي الذي يتماشى مع التقنيات السينيمائية مثلما أوردها الكاتب في الرواية.

يظهر ذلك في استخدامه المونولوج الحواري في بدايات القص: «وضع كابي أمام خلدون صحيفتي اليوم...أي جديد تحمله لنا نهار اليوم يا عكاشة ؟...لا جديد يا عمُّو خلدون إلا أخبار كازانوفا. شفتك من برَّا. عرفت أنك تشرب قهوتك البيضاء، ماء ساخن مخلوط بماء الزهر، قبل القهوة المرة التي تستمر معك ساعات طويلة حتى بعد قراءة اليوميتين...».[1]

5.1.2- التعدد اللغوي واللهجات:

ومن المعلوم أن الباحث في أسرار اللغة العربية ومكامنها يصادف من البلاغة ما يبعث على الفخر لما لها من شأن توصف بالمقدسة من بين اللغات الأخرى، ذلك أن الاستبصار في هذه اللغة، يردي لنا وجهتين الأولى تقليدية: «ترى أن اللغة معطى نهائي وثابت ومقدس لا يجوز الخروج عنه...»[2]والوجهة الثانية تجديدية تكمن في أنها ستغدو «شيئا متجددا ومتحولا في الزمان والمكان...».[3]

فشأن هذه اللغة أنها لم تتمكن من بلوغها سمات «التجدد بشكل كبير إلا مع أدب العامة الهامشي والمنسي كما هو الشأن مع السرد العربي القديم...وغيرها من أشكال السرد الذي حررت اللغة العربية من جموديتها ورتابتها وصرامة قواعدها البلاغية والنحوية...»[4] فاستخلاصا فإن اللغة العربية هي منبع خالص ينبني على قواعد إما تتعلق بالسرد بشتى أصنافه أو بطريقة تحصيل العلم وفروعه المتعددة، أو تستخدم في العديد من الميادين الأخرى المتصلة بالآداب والعلوم الإنسانية والنظريات الأدبية الجديدة وما نتج عنها من آليات أخرى...

---

[1]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:12

[2]-عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" عالم الكتب الحديث – إربد الأردن –ط1-2014-ص15.

[3]- عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص:15

[4]-عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص:15

لذلك تعد « اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها، مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث»[1]، ومن خلال هذا الاستجلاء الذي أشار فيه عبد الملك مرتاض على ضرورة حضور اللغة في أي عمل سردي، معنى ذلك أن أي بناء لعناصر الرواية لا يتأتى إلا بفضل اللغة، والملاحظ أيضا أن التجديد في الاستعمال اللغوي في الفن الروائي، ذلك أن الرواية الجديدة تمتاز عن مثيلاتها من أشكال السرد بظاهرة التعدد اللغوي واللهجات، فالرأي الصائب هذا الذي تطرق إليه باختين عندما أشار « إلى أن الرواية قبل كل شيء هي تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية»[2]، باعتبارها أيضا ذات أهمية مثلى في سيرها داخل مضمار لغوي متفرع يتفكك إلى أو « لهجات اجتماعية، تعبر عن فئات، وأجيال، وأعمار متفاوتة، واتجاهات بعينها...».[3]

فهذا ما ألحظه في رواية "نساء كازانوفا" بأن جعل الكاتب إطارا مخصّصا لوحدات وفروقات ذات بعد اجتماعي وثقافي ونفسي، وهذا لغرض إحداث ذلك التكافؤ في توصيل الفكرة للمتلقي، وهذا ما قصد إليه أحد النقاد في تفسيره أنه:« من المفترض في الرواية المتعددة الأصوات أن تغيب لغة المؤلف وكلمته، وأن يختفي أسلوبه لصالح لغات شخصياته المتعددة، وأن ينتمي الكلام والأسلوب للشخصية نفسها...»[4]لذلك نجد أن الميزة التي اصطنعتها الرواية الجديدة في تشكيل أنماطها اللغوية، التي تتوافق مع تعدد أصواتها، إذ يضيف ميخائيل باختين أن « التفكك الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات فيها هي شرط النثر الروائي الحقيقي...»[5].

لذلك وبمقتضى تحليلي للنص الروائي في رواية "نساء كازانوفا" لمحتُ تماشي نظرية باختين مع ما جاء في النص، ذلك أن الكاتب قد أدرج تعددا لغويا متباينا، في تمثيله لصورة واقعية جرت في المجتمع

---

[1]–عبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد" عالم المعرفة–سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب – الكويت 1998–ص:125.

[2]– هديل عبد الرزاق أحمد "تعدد الأصوات في الرواية العراقية" ص:114.

[3]–هديل عبد الرزاق أحمد: نفس المرجع ص:114

[4]–هديل عبد الرزاق أحمد: نفس المرجع ص: 117

[5]–ميخائيل بختين "الكلمة في الرواية" ترجمة: يوسف حلاق – منشورات وزارة الثقافة–دمشق–سوريا 1988 ص: 13

مع خلق ذلك التفاعل من جانب العديد من القضايا الاجتماعية المتشعبة، كقضية المرأة ومشاكلها في المجتمع كالطلاق والاغتصاب وحالات الانتحار وغيرها من القضايا الاجتماعية، ومعالجته لقضية أخرى تتعلق بـ "السيطرة الذكورية"[1]، أو سيطرة الرجل على المرأة في عدة مسائل (حقوقها في المجتمع) لأن ديننا الإسلامي الحنيف قد أعلى من شأن المرأة في المجتمع وأوجب عليها حقوقا وواجبات، وهذا ما غاب في بعض سلوكات هذا الرجل(كازانوفا) الذي أراد من خلاله واسيني الأعرج إلا تصوير وبعث الوعي للفرد في المجتمع العربي بالخصوص.

وبخصوص توظيف الكاتب لعدد اللهجات فكان استعماله للهجة الجزائرية بكثرة ولهجات أخرى كالسورية مثلا يظهر ذلك في النص الآتي: «من سماك صوفة طايرة لم يخطئ كيفها مباركة وليان؟...»[2].

وقوله أيضا: «ربي يشوف في حالها، تمتم خلدون بصعوبة، واش تشرب يا عكاشة؟»[3].

وفي قول أخر: «هههههه ارحم هذا المسكين، وما تبيعش الجريدة على ظهره...».[4]

مع توظيفه للهجة السورية على لسان احدى الشخصيات (الفتاة ليان) في حوار لها مع (العم صالح) تقول: «قالت ببراءة طفل أعمى، يتكلم على سجيته: "يا عمي صالح ما سويت شي مو منيح، بس كان بدي أفرح شوي، وأفرح الناس معي، بدي بس أتذكر بابا الله يرحمه، وجيب أربح شوية مصاري بكرامة مو أكثر، بحياتي ما مديت إيدي لحدا...»[5]

---

[1]- ينظر: علي حميداتو – مجلة اللغة العربية وآدابها– "خطاب الهيمنة والهيمنة بالخطاب–قراءة في رواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج" ص30

[2]– واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:12

[3]واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص:14

[4]–واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص: 15

[5]–واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص14

6.1.2-المونولوج المسرود أو المروي:

يقصد بالمونولوج المسرود Narrated monologue عند الناقدة دوريت كوهن أنه عبارة عن تصور ذهني مرتبط مع ذلك التفاعل النفسي للشخصية في الرواية، وفق ما ادخله الكاتب من حوارية الخطاب داخل المونولوج الذي إختاره[1] وبالتالي يعد «من التقنيات الأساس المستعملة في تشخيص الحياة النفسية للشخصية الروائية في سياق بضمير الغائب، وهو أكثر أشكال المونولوج الداخلي تعقيدا...»[2]، إذ طرح أحد النقاد لهاتين الإشكاليتين في اعتماده على تحليل إحدى الروايات.

وتماشيا مع هذا استعنتُ بهذا الطرح كإسناد أعتمد فيه على وصف واستجلاء بعض النتائج حول قضية المونولوج، في خلال دراستي لرواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج.

فالطرح الأول أسمَاه بـ"تحديد مصدر الكلام وصاحبه"[3]فمن هذه الوجهة نتمكن من تحليل بعض النصوص الروائية كعيِّنة من العينات لتحديد المغزى من هذا الطرح.

بحيث ورد في النص التالي: «...منذ أن سمعوا خبر وفاته، وحركة الناس تزداد إتساعا...هل مات؟ نعم مات، لا أعداؤه من يقولون ذلك، كازانوفا لم يمت؟ يريد فقط أن يتسامح مع نساءه كلهن...».[4]

والملاحظ في هذه العبارة انشطارها إلى نمطين من حيث (المصدر المتحدث) فالأول يُعنى بقول الراوي أو المتحدث(المتكلم) بحيث أستطيع تقسيم العبارة كالأتي:

" منذ أن سمعوا خبر وفاته، وحركة الناس تزداد إتساعا..."ص40

أما الشطر الثاني فقد جعله الكاتب "صوت من داخل الشخصية"[5]كالآتي: "هل مات؟ نعم مات، لا أعداؤه من يقولون ذلك، كازانوفا لم يمت؟ يريد فقط أن يتسامح مع نساءه كلهن...". ص40.

والمراد من هذه التقنية الكلامية التي وظفها الروائي في أنها تتجسد في تصوير الحدث الروائي ممتزجا بتلك الحيوية المتفاعلة بين الشخوص داخل النص ، حتى يتبدى للقارئ فهم الحوار الجاري داخل النص

---

[1]- ينظر:حسن المودن " الرواية والتحليل النصي" منشورات الاختلاف(الجزائر-ط1 2009) ص154

[2]-حسن المودن: المرجع نفسه ، ص:154

[3]-حسن المودن: المرجع نفسه ص:154

[4]-واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص:40

[5]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص: 40

السردي، لهذا الصدد سمي بالمونولوج المسرود وبالتالي ندرك أن هذه العبارة لا يمكن انشطارها عن بعضها البعض، فهي متلاحمة رغم اختلاف وتعدد الأصوات، فالصوت الأول ورد من الراوي أو السارد في حين أن الشطر الثاني من العبارة فقد انبثق من كُنهِ الشخصية ذاتها، أو من داخلها أي أن الكاتب قد ادرج في كلامه نوعين فجعل المتحدث الأول على لسان الراوي أما الثاني جعله من ولوجه إلى منحى الحوار الداخلي للشخصية.

ثم نصل إلى تقنية "تعدد الضمائر" التي تظهر في عدة نصوص كالأتي:

«ليس أنا من كتب الوصية، ولكنه هو سيد هذا البيت لوط، واستمعتن إلى الوصية كما هي لا كما نريدها...»[1] في هذا المقتطف النصي يظهر ضمير المتكلم (أنا) على أنه "سارد الرواية"[2]بحيث يتخذ واسيني الأعرج تعدد الضمائر خاصة ضمير المتكلم (أنا) وسيلة «على إرسال مجموعة من المثيرات التي تجعل القارئ متشوقا لمعرفة خبايا السارد...»[3].

كما يظهر في هذا النص ضمير الغائب هو/هي الذي يعد: «حتمية سردية لا مناص منها»[4]وضمائر أخرى، وبالتالي فإن تعدد الضمائر في هذه الرواية يأخذ جانب حصَّة الأسد في النص، إذ يضفي عليها جمالية في السرد، ويكسبها دلالات إيحائية وتعددية صوتية (تعدد الأصوات) في الرواية.

2-وظائف الرَّاوي أو السارد في رواية "نساء كازانوفا":

تتمظهر وظائف الرَّاوي أو السَّارد في أي رواية، بالاستناد على دور المتكلم أو المتحدِّث في عملية الحكي، لذا فباتخاذ آليات ووظائف السَّارد في رواية "نساء كازانوفا"، تظهر جليا في عملية وضع موازنة جادَّة تكشف عن أصناف الراوي داخل أغوار النصِّ السردي، في إطار إزاحة المبهم في خلال تحليلنا للنص السردي والبحث عن التحول الطارئ على شخصية الراوي، في نماذج من نصوص الرواية، فيظهر ذلك سياقيا من ناحية تحليل البنية السردية، ذات البعد الجوهري الذي قاد الباحث إلى استئصال رُؤى جديدة تؤول إلى التجديد في مجال الدراسات القائمة التي تبنَّاها الخطاب الروائي الجديد في الآونة الأخيرة.

---

[1]-واسيني الأعرج: المصدر السابق ، ص40

[2]-حسينة فلاح "الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي-"دار الأمل"-الجزائر 2012 ص 95

[3]-حسينة فلاح: نفس المرجع ص97

[4]-حسينة فلاح: نفس المرجع ص 115

يعد الراوي أو السارد المحرِّك الأساسي في أداء العديد من الوظائف داخل البنية السردية، ونظرا لاختلاف وجهة نظر كل مؤلف في أسلوب حكيه، فإن المؤشرات الأيديولوجية التي تسير على نظام تركيبها كل وظيفة، هي دلالة توضيحية لما اختاره الكاتب في هيكل وبناءه للقصة، لذا ارتأينا في هذا السياق إلا توضيح عمل السارد حسب الوظائف التي نوردها من خلال المكونات السردية في رواية "نساء كازانوفا" باعتبار أن «هذه الوظائف هي نفسها العلامات التي تحدد نموذج الرَّاوي وتضبط موقعه وتصنع قوامه العقلي والجسدي والوجداني، وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به وطريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم»[1]، فهذا التعريف قد شمل مجمل النقاط التي نود إيرادها في وظائف السارد في هذا المتن السردي(نساء كازانوفا) كالآتي:

1.2. - **الوظيفة التنسيقية**[2]: يتجلى دور السارد في سياق هذه الوظيفة التزامه بوضع عمل تنسيقي للنص السردي داخل البنية النصية، بحيث: «يأخذ السارد على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي أو العمل السردي الذي يجب أن يتمتع بالتنسيق من أجل استتباب ما يريد النص قوله بغض النظر عن أخلاقية النص، فلابد من أن يقدِّم ما يريد قوله بصورة منظمة منسقة، ولا يمكن أن يحدث هذا دون أن يقوم السارد بهذه الوظيفة، فيقوم مثلا بالتذكير بالأحداث أو استباقها أو ربطها بغيرها أو التأليف بينها...».[3]

ويوصف هذا النوع من الوظائف كأن يقوم السارد في الرواية بسرده ووصفه بطريقة منتظمة للحالة والأجواء التي سادت مدينة منارة سيتي والناس المحيطين والقاطنين بها في ترقب "الحالة المرضية لكازانوفا" بحيث يروي السارد هنا بطريقة يتخلل نصوصها الحوارية أو المونولوج الداخلي بين الشخوص المختارة في مقدمة الرواية، كأن الغرض من ذلك هو إشعار المتلقي بما يحدث في المدينة والدار الكبيرة أين يقطن كازانوفا

---

[1]-سحر حسين شريف "دراسات نقدية في الرواية العربية"- دار المعرفة الجامعية- مصر-2014 ص123

[2]-محمد عبيد الله:السرد العربي " أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول07-2008/11/10"والملتقى الثاني3-2010/7/5 منشورات رابطة الكتاب الأردنيين-2011 ص335

[3]-محمد عبيد الله: نفس المرجع نفس الصفحة.

وزوجاته وباقي الأفراد، شارحا بذلك كواليس هذا المونولوج ليبدي للقارئ النظرة المجملة التي تدور وقائعها في النص الروائي كمقدمة استهلالية كما يأتي:

كأن يقول: «رفع كابي رأسه قليلا. لا شيء تغيَّر. دائما نفس الدخان الأسود»[1].

في هذه العبارة يود السارد أن يشرح الوضع بهذه المقدمة، ويبرز للقارئ أنه لم يحدث شيئا والحالة لم تتغير فهذا للتنبئي بالأحوال التي تسود في البداية في هذه الفكرة.

وفي مثال آخر يشهر الفتى كابي بأن يعلن سكان المنارة بالخبر المفاجئ والمعلن في جريدة الغاشي أو La Populace وهو خبر "موت كازانوفا" كأن يقول:

« كازانوفا مااات...كازانوفا مااات...كازانوفا مااات...».[2]

وفي وصفه لمشهد الخريف في مدينة منارة سيتي يقول:

«اختلط صوت كابي الجاف، بهدير الرياح العنيفة التي ارتفعت فجأة لدرجة أن غطت سماء منارة سيني يغبار أحمر. عندما علت بقايا الصحف القديمة، والنباتات الميتة، وأوراق الأشجار التي التصقت بالأرض، وغبار المدينة الممزوج بالرمال الحمراء، أدرك كابي بحواس حيوان خائف، كم أن الخريف حل بسرعة غير منتظرة، بعنفه ورياحه...».[3]

لينتقل السارد لوصف "خلوة لاغراند تيراس" كافتتاحية للرواية، أين يضيف الراوي عبارة "كازانوفا لم يمت" عكس ما نجده داخل الأصوات الداخلية التي تكون بمثابة مرآة عاكسة تصور حالة كازانوفا، فمنهم من يظن أن كازانوفا لا زال حيا ومنهم من يرى عكس ذلك في قول الراوي "كازانوفا مااات"، وعلى رأسهم كابي الفتى النشيط الذي ظل يكتم سره منذ سنين طويلة، سر مخبأ في أعماقه، لا يجد من يواسيه فيه، لأن قساوة المجتمع في ظل الظروف التي عاشها جعلته يبحث دون ملل عن أمه ووالده، لكن في الأخير تحقق حلمه وتبيَّنت حقيقة الأمر، ورأى أنه لابد للانتقام والثأر من والده، فكان انتقامه بطريقته التي فضلها أن تكون، وفعلا حققهما وانتقم لنفسه ولأمه مباركة المسكينة، لهذا نرى تخصيص

---

[1] واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص9

[2] –المصدر نفسه ص9

[3] – واسيني الأعرج: المصدر نفسه ، ص9

الروائي المحورين الأخيرين من القصّة لموضوع الشاب "كابي" الأول بعنوان "كابي- الكبول يستيقظ من رماده"[1] بحيث أورد الكاتب على لسان السارد تحقيق كابي لما كان يود فعله بصمت حيث يقول:« خرج كابي بصمت على غير عادته. بدا له مخه مغسولا من كل شيء حتى من ذاكرته...لأول مرة يشعر بأن الحياة بالضبط كما وصفها له ريزو، وهو في أقاصي تجلية: مجرد حفنة فراغ، عبث ينتهي يوما داخل بالوعة.»[2] والمحور الأخير عنونه بـ:"ليل الضباع-الدُّخان الأبيض ...أخِيرًا".

فهذه المقاطع هي نماذج من هذا المتن، نبين من خلالها كيف اتخذ الروائي صياغته لرؤى السارد، فكانت رؤية السارد في تنسيق الحدث أحيانا منتظمة وأحيانا أخرى عشوائية، فالكاتب قد أراد من هذه الطريقة السردية، توصيل الفكرة للقارئ لتغطية سير الأحداث من جميع الجوانب، وبالتالي فان تعدد الرواة كانت خاصية هذه الرواية.

2.2. – وظيفة الحكي والتفسير[3]: ويراد بها مباشرة السارد لحكيه السردي وتفسيره لأحداث القصة داخل نظامها الذي سطره كاتب الرواية، بحيث يكون دور السارد هو سرد أحداث الرواية بتتابع ونسجه المترابط للأفكار، مع تفسيره طبعا لمستويات القص، كحركة مدٍ وجزرٍ، تنتاب سياق الحكي المراد من تجلي باقي خواص البناء السردي كعنصر الزمن والمكان والشخصيات والتفاعل الذي يحدث بينها.

كأن يبدأ الراوي بوصف أحوال المكان والزمان وحوار الشخصيات ليورد من ذلك تفسيره لبداية القص، ثم يبدأ في التوغل في الحكي كأن يُصوِّب حكيه عن الرجل أعني بذلك "كازانوفا" وهي الشخصية التي آل إليها مدار الحديث كما يأتي في هذا النص:

« كل العيون مصوبة نحو خلوة لاغراند تيراس، في أعالي بناية كازانوفا...لا دخان أبيض. لاعلم أخضر. ماتزال المدخنة البرونزية تنفث دخان أسود للتذكير بأن الاخوة الأربعة + اثنين، لم يتفقوا حتى

1-واسيني الأعرج: المصدر السابق ، ص369

2-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص422

3-سحر حسين شريف "دراسات نقدية في الرواية العربية" ص123

اللحظة على خليفة كازانوفا، بعد غيبوبته الأخيرة التي طالت، التي أقعدته وحولته إلى رجل على حافة الموت».[1]

وفي مقطع آخر يقول الراوي: «لقد أعطاه الله ما لم يعطه لغيره كما يقول الامام زكريا، مخبزة المدينة الكبيرة التي تمول كل المخابز الصغيرة بالخبز الآلي، وخبز الحطب والمول الجديد، كارفور وفروعه شركة طيران، وشركة سيارات فورد..مصنع الاسمنت المسلح»[2]، أراد السارد في هذا المقطع وبلسان أحد الشخصيات الثانوية، وهو الصديق والمساعد لكازانوفا الامام زكريا، سرده بطريقة تفسيرية أملاك هذا الرجل الشهير، الذي أنهكه المرض وصار لا يقدر على مواجهة الواقع، حتى أملاكه وأمواله لم يعد يتصرف فيها، كما كان في الماضي، فهنا يرجعنا الكاتب إلى نقطة الصفر حيث يبدأ "العد العكسي" بعدما كان رجلا مسيطرا على نساءه صار يطلب منهن اللقاء ليتسامح معهن...

-الوظيفة التعبيرية[3]: هو اختيار السارد أو الراوي للغة التعبير التي تناسب القصَّة بحيث يتصرف فيها بمنطق وانتظام، باتخاذه للوسائل التعبيرية التي تتماشى مع سرده للوقائع المراد تبليغها للمتلقي، فالملاحظ في هذه البنى النصية اختيار الكاتب للغة متعددة، كاستعماله لمفردات وصيغ متعددة كأن يتخلل النص بعض اللهجات، كاللهجة الجزائرية بكثرة، وفي بعض الأحيان اللهجة السورية، أما اللغات الأخرى كاللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية وحتى الصينية في بعض الأحيان نورد عينة منها كما يأتي:

والملاحظ في النص الروائي كثرة استعمال اللهجة الاجتماعية، كاللهجة المحلية أو اللهجة الجزائرية كالآتي:

وردت كلمة شعبية: «بقَّارين" إذ يفسرها الكاتب بأنها: «تطلق على التاجر الجاهل، الذي لا علاقة له بأي شيء آخر إلا بالمال والربح السريع (...) البقَّار في الأصل هو تاجر الأبقار الذي جمع بين المال والأمية والجهل...»[4].

---

[1]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص24

[2]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص24

[3]- سحر حسين شريف "دراسات نقدية في الرواية العربية" ص124

[4]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص 215

وعبارة أخرى تمثل اللهجة الجزائرية: «إذا كْلاكْ قلبك، روح شهَّد له قبل خروج روحه، واش راك تستنى؟ مش كلب سيدك...».[1]

ونفس الشيء بالنسبة للهجة السورية والأمثال الشعبية المغاربية في بعض الأحيان:

كقول السارد على صوت الفتاة ليان: " بدي بس أتذكر بابا، الله يرحمه/ وجيب أربح شوية مصاري بكرامة مو أكثر. بحياتي ما مديت إيدي لحدا"[2]

ومثل شعبي مغاربي:" لقد كان والدهم، صاحب كف مثقوبة"[3]

فالسارد في هذه النصوص قام بمهمة الكاتب، باتخاذه تعدد اللغات واللهجات أو ما يسمى بالتهجين اللغوي[4] إذ يستعين مؤلف الرواية «على توظيف لغة وسطى تتراوح بين الفصحى والعامية»[5]، ومن منظور أن هذه الميزة تجلت في هذه الرواية يبرز تشكيل السارد لتعابيره بين اختياره للهجات مختلفة واللغة الفصحى «فعملية المزج بين ما هو عامي وما هو فصيح جعلت النص ينطق بلغة ثالثة وهي ما يسميه البعض باللغة الثالثة»[6]

يقول الراوي: « ... ساعده ثلاثة شبان في حمله، ثم وضعوه في مقطورة الدراجة، التي يجرها كابي عادة وراءه، محملة بصحف الصباح التي يستلمها فجرا من مقر جريدة الغاشي و لابوبيلاس اليوميتين والمجلات الأسبوعية الجسم السليم الرياضية، والفتاوي المجلة الدينية بليزير Plaisirs بالفرنسية والخاصة بالموضة...».[7]

---

[1]-واسيني الأعرج: المصدر السابق ص48

[2]- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص14

[3]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص29

[4]-عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة"-عالم الكتب الحديث-ط1-إربد، الأردن-2014ص266

[5]-عبد المجيد الحسيب: نفس المرجع ص266

[6]- عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص266

[7]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص49

وبمبدأ تحليل هذا النص ألمح بذلك تداخل بين اللغات ولغة ما يعرف "بالأدب الشعبي الشفهي"[1]، أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى فقد رغب الراوي إلا أن يستخدم بعض المفردات والصيغ تتخلل السياق الكلامي بين الفينة والأخرى، كأن وردت كلمة "الغاشي" باللهجة الجزائرية الشعبية ترادفها كلمة "Populace" باللغة الفرنسية.

وتظهر كذلك كلمات أخرى بنفس اللغة في قول السارد:" سلسلة فنادق الهربة "Escapade" "القصر الامبراطوري "le palace Impérial" [2]وكلمة "لاغراند تيراس دو ساراي La grande/ Terrasse de Saray"[3].

وتظهر أيضا مفردات باللغة العربية ذات أصل انجليزي مترجمة باللغة الأنجليزية: كعبارة الترحيب على لسان الراوي بضمير المتكلم أنا(صوت زينا) يقول: «عفوا أنا أفعل ما يفعله معك أصدقاؤك الأمريكان. أسهل للتواصل. هاو آريو مستر نوفا. دير نوفا.واو ماي غريت نوفا...»[4]

قام بترجمتها الكاتب:

« How are you Mister Nova Dear Nova.Waaaw my great Nova. »[5].

هذا جزء مما ورد في النص السردي، فالسارد في هذه العبارات قام بدور المؤلف من ناحية تقلد الأصوات المتعددة في القصة، بمعنى أن مهمة الراوي أو السارد تجلت في عدة وظائف.

وبالتالي نجد مصطلحات كثيرة بعدة لغات، جسدها الكاتب في النص السردي فأضحت تتداخل وتتلاحم فيما بينها صانعة بذلك، تقنية جديدة في عملية القصّ وقد أشرنا إليها، بأنها عملية التهجين اللغوي[6]، والتي تعد من علامة أو مؤشر التعدد الثقافي الشعبي في الأوساط الاجتماعية.

1- عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" ص266

2- واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص20

3 - واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص30

4- واسيني الأعرج: نفس المصدر ص200

5- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص200

6- عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" ص266

4.2. –الوظيفة الأيديولوجية[1]: هذه الوظيفة تعد أساس العمل السردي ذلك لأنها تدخل في نظام القصَّة من ناحية ضبط السارد للأفكار المجتباة، فدور السارد هنا هو التنسيق المحكم للأفكار في تسلسل منطقي، ليمكن القارئ من تلقي رسالته في أتم الضبط، بما أن هذه الوظيفة تتصل مباشرة بعلم الأفكار الذي يقوم بدور تنظيمي بالدرجة الأولى.

فالمراد بالأيديولوجية اختيار السارد لجملة من الأفكار تُنسج في شكل حكي، فواسيني الأعرج حينما اختار أفكاره، في أسلوب أقدم من خلاله على مسايرة السارد أو الراوي في عرضه كل واقعة، كأن رتب محاور الرواية حول الحديث عن أبطال القصة كازانوفا ونساءه ليتم بهذا، هيمنة الخطاب تارة وخطاب الهيمنة تارة أخرى[2]على حد قول الناقد علي حميداتو.

فالمحور الذي خصه الكاتب بكل تفاصيله وحيثيات مكامنه، هو الحدث الرئيسي في الرواية أسماه " بمجمع الأسرار الخبيئة"[3] الذي سرده الراوي بخاصية تعدد الأصوات على لسان الشخصيات المتمثلة في زوجات كازانوفا، فأراد الكاتب تخصيص دور الراوي في حكي كل زوجة من زوجات "كازانوفا" وحياتها معه، إما حياة بائسة أو سعيدة فكل واحدة كانت لها، محطات أرادت إلا الوقوف عندها، بكل جرأة وانتقام كما ورد في بعض النصوص كالآتي:

يقول السارد على لسان "لالة الكبيرة": «من أين أبدأ يا سيدي ومولاي وزوجي، أشعر بالحزن والقلق الكبيرين، والخوف عليك...»[4]. ثم مباركة: «هل هذا هو أنت يا سي لوط الملقب في الأوساط الاجتماعية بكازانوفا؟»[5].

---

[1]–سحر حسين شريف "دراسات نقدية في الرواية العربية" ص124

[2]– ينظر: علي حميداتو: "مقال: "خطاب الهيمنة والهيمنة بالخطاب–قراءة في رواية(نساء كازانوفا لواسيني الأعرج" م6– ع1 –2018.

[3]–واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص30

[4]–واسيني الأعرج: : نساء كازانوفا ص97

[5]–واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص137

ويأتي دور السارد في وصف حالة "زينا" الزوجة الثالثة: «وضعت زينا رأسها بين يديها، وبدأت تتأمل كل ما كان يحيط بها كانت تريد أن تنتهي من كل شيء بسرعة، لأنها لا تشعر بنفسها معنية كثيرا بالرجل، هو اختار وهي اختارت، وافترقا بدون مشكلات وحرائق كبيرة...»[1].

ويتابع الراوي سياق الحديث بضمير المتكلم أنا (صوت ساراي) يقول: « ها أنا ذي قد قررت أن أتكلم احتراما للشيخ زكريا الذي قطع الفيافي، وهارون حبيبي الذي ما يزال متشبثا بفكرة الأب مهما كانت الآلام التي تسبّبَ فيها أو احترق بها، وأتكلَّمُ احتراما لما كان بيننا(...)لابد أنك عرفتني؟»[2].

نصل بذلك إلى الزوجة الأخيرة "روكينا" تتحدث إلى الكونت لتقول:

«اتركني أيها الكونت، أدخر لك الأجمل للنهايات قبل أن أغادر هذا المكان نهائيا، ولا أعتقد أني عندما أخرج من هنا، سألتفت إلى الوراء مرة أخرى بعدما أكون قد تركت لك ما لم تشته سماعه أبدا في حياتك...»[3].

---

[1]-واسيني الأعرج: المصدر السابق ص189

[2]-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص272

[3]- واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص324

2 .5-الوظيفة الابلاغية[1]: إن دور هذه الوظيفة إبلاغي محض، كون أن هذه الوظيفة تسري ضمن العمل على "إبلاغ رسالة للمتلقي" ذلك أن مضمون هذه الرسالة يقتفي طابعا يتماشى مع ما يريده الراوي من رغبة في إيصاله للمتلقي[2].

وفي هذا الصدد يلجأ بعض الكتاب الروائيين الحداثيين إلى ممارسة مثل هذه الوظائف في كتاباتهم، ومنها الوظيفة الإبلاغية، إذ يذهب الناقد يحي عبابنة إلى الإشارة أن حضورها يتجلى ويجمُّ: «في القصص الرمزية التي كتبت أو رويت على ألسنة الحيوانات...»[3].

ويكون حضورها أيضا في الأعمال السردية النسائية التي تتضمن العديد «من الأحكام الإنسانية أو الاجتماعية على شكل رسائل قصيرة تتناسب مع الوظيفة الابلاغية...»[4].

بالإضافة إلى أنها تتطرق إلى الدعوة لـ: «تحقيق العدالة والمساواة مع الرجل من وجهة نظرهن...»[5].

وهذا الطرح نجده في رواية "نساء كازانوفا" بحيث ينظر الروائي واسيني الأعرج لمثل هذه المسائل المشابهة ويعالج فيها هذه القضية والمتمثلة في تعدد الزوجات وما شابه ذلك، كمسألة أخرى هي العدل بين الزوجات، فتباين هذه الوظيفة كان واضحا، إذ وفي سياق حديثنا في هذا الشأن، ابتغينا إلا إيصال هذه الفكرة في إيراد مثال يتضمن المقصود في هذه الرواية.

ففي هذا المقطع يبرز الراوي متحدثا بصوت ساراي زوجة كازانوفا التي تقوم بإبلاغه(كازانوفا) بشيء هام، إذ يقول السارد: «أرأيت يا كازانوفا كم إن الدنيا قلقة وصغيرة؟ لكل منَّا تاريخه وأسطورته التي تركض وراءه حتى تدركه. صحيح لم نعد معنيين ببعض. فلكل حياته الخاصة، لكن في الحياة أيضا متسع لغير الأحقاد. ربما كان أولادنا أفضل منَّا...ليس لديَّ أي حقد عليك، أطلب منك

1- "أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول-وملتقى السرد العربي الثاني" تحرير وتقديم ومراجعة: محمد عبيد الله-منشورات رابطة الكتاب الأردنيين-2011 ص335

2- محمد عبيد الله: نفس المرجع ص335

3- محمد عبيد الله: المرجع نفسه ص335

4- محمد عبيد الله: المرجع نفسه ص335

5-محمد عبيد الله: نفسه ص335-336

شيئا واحدا أن تقنع نساءك القاتلات، أن تعدن لي ابني وحبيبي يوسف...مضى الذي كان يجمعنا مضى إلى الأبد...أعانك الإله فيما تبقى من عمرك، على ألمك وخوفك...»[1] فدور الراوي في هذا المقطع إبلاغي بالدرجة الأولى.

2. 6-الوظيفة الاستشهادية[2]: هي « وظيفة فرعية لا تعد شرطا من شروط العملية السردية... وتظهر هذه الوظيفة حين يقوم السارد بمحاولة إثبات مصدره الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته»[3].

يقول السارد واصفا ومستشهدا بما ورد في جريدة الغاشي عن وضع كازانوفا: «ثم مدّ يده إلى جيبه الخلفي. سحب جريدة الغاشي، في نسختيها العربية والفرنسية...في العنوان الصغير: كازانوفا يلحق ببيرو بيردي الذي رمى نفسه تحت عجلات شاحنة زبالة ربما كنت لا تسمعني جيدا. أما الفرنسية اختارت موضوع الخلافة ودخان خلوة لاغراند تيراس: La fumée qui cache mal, la guerre de succession خليني أحررك من هذا الظلام الذي فرض عليك وأنت مازلت في بيتك في الدار الكبيرة.يكفي أنك ستعيش ظلاما أبديا»[4].

---

[1]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص305

[2]-محمد عبيد الله: السرد العربي ص337

[3]-محمد عبيد الله السرد العربي ص337

[4]-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا ص385-386

المبحث الثالث: الثابت والمتحول في النص الروائي:

حين تطلعي للنص الروائي (نساء كازانوفا) وجدنا أن هذا الأخير قد صوَّر جزءا من مظاهر الحياة الاجتماعية للمجتمع الجزائري، إذ وبفعل التطور الحضاري والتغير في سبل ووسائل التَّواصل الفكري والثقافي والاجتماعي بحيث أن « طغيان التكنولوجيا الحديثة أدى إلى بتر الوشائج التراثية بين الماضي الثابت بكل تراكماته، وبين الحاضر المتحول تحوُّلا إنشائيا جديدا، حيث يسعى هذا الحاضر إلى خلق فضاء يختلف عن سابقه، ليؤسس منه وعليه انطلاقة ثقافية تتساير والأبعاد الثقافية الجديدة المبنية على الوسائط الإعلامية في أغلبها...»[1] فهذا التحول الذي طرأ على شكل السرد الروائي اليوم، يوحي بدلالة أن هذا التغيير قد مسَّ طرائق عدَّة في الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة، إما من ناحية طريقة صياغة وسرد الأحداث بتقنيات فنية جديدة، يذهب الناقد في كتابه "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة" إلى تبيان "الطريقة الحديثة" وهذا ما سار وفقه الروائي في الرواية بحيث جعل رصده للثوابت أمرا جادًّا كما جرى تتبعه للتغييرات الحاصلة في المجتمع من رصد لوقائع قد يتم معالجتها بفعل المناظرات والتطورات الجارية حول إيجاد حلول لمشاكل تحدث أو حدثت في المجتمع بموجب أن تطلع الروائي واسيني الأعرج على مشاكل الفرد الجزائري وحلولها وخاصَّة المرأة الجزائرية ومعاناتها وبالخصوص قضايا عدَّة كالطلاق وتعدد الزوجات والعدل بينهم وقضايا اجتماعية أخرى، كالانتحار والاغتصاب ومعاناة المرأة في حياتها الزوجية مع الزوج.

-دراسة تطبيقية حول الثابت والمتحول في الرواية (نساء كازانوفا):

يراد بالثابت النصوص أو «الوحدات التي تبقى ساكنة مهما لحق به تغير الناتج عن الإضافات، أو تعددت رواياته حتى أصبحت نصوصا قائمة بذاتها، وللوصول إلى معرفة هذه الوحدات، تجمع جميع النصوص ذات المضمون الواحد ثم تقارن مع النص الأكثر تكاملا، فالوحدات المتكررة في النصوص

---

[1]- أمحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية" دار ميم للنشر-ط1-2013 ص 301

هي التي يمكن تسميتها بالوحدات الثابتة حتى وإن اختلف شكلها...»[1] لذا أردتُ إجراء حوصلة من الناحية التطبيقية التي تدخل في الإطار المصطلحي الذي ينبني في الأساس على البناء النصي الذي يبرز مفهوم "الثابت والمتحول" في الرواية.

1-الثابت في النص الروائي:

إذ يبرز الثابت في رواية "نساء كازانوفا"، في تلك المدلولات الثابتة والمستقرة داخل المتن بكل تفاعلاته النصية، والمتمثلة في الوحدات المكرَّرة باعتبار أنها يمكن أن يطرأ عليها تغيير طفيف من الصياغة الشكلية لا من حيث المضمون، ذلك أن النصوص الشرعية والدينية تمثل الثابت من النص الروائي أو السردي.

فالخطاب الديني يعتبر من الثوابت في أي رواية، إذ ذهب الكاتب إلى تأصيل وترسيخ المبادئ التراثية رغم حدوث ذلك التغير والتبدُّل في نمط الحياة الاجتماعية.

لذا ارتأيتُ إبداء عينة من هذه النصوص كما يلي: يعتبر النص السردي" نساء كازانوفا" نص ذا بعدين دلاليين : **نساء كازانوفا** ← **بعد دلالي ذا ثوابت** / **بعد دلالي ذا تغيرات**

فمن خلال التمعن في هذا المتن نجد الكاتب قد جعل للثابت وللمتحول جزءا يسيرا في عدَّة مقاطع كالآتي:

-المقطع الأول: سماه خلوة لاغراند تيراس ضمنه وصف المشهد السائد في الحي والتعريف الممهد كإفتتاحية، تقودنا إلى التوغُّل إلى حيثيات القصَّة مع إيراد الحدث الرئيسي والثابت في القصَّة وهو "موت كازانوفا وحالته قبل وفاته" وهذا الحدث يمكن إدراجه ضمن خانة الثابت باعتباره يسري في كامل وقائع القصَّة رغم تخلل النص لبعض المتغيرات والأحداث الثانوية لكنها لا تؤثِّرُ على مجريات القصَّة من حيث الثوابت الواردة في المتن.

---

[1]- أمحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية"-دار ميم للنشر-ط1-2013-الجزائر ص303

-المقطع الثاني:سماه "وشوشات نساء الدار-من يوقف العد العكسي؟" فهذا الجزء من النص في حقيقة الأمر قد تضمَّن جزءا طفيفا من الثوابت/ باعتبار أن هذا الجزء يعد بداية التحوُّل والاستكشاف في مجريات الحكاية.

-المقطع الثالث: قد خصّصه للمتحول في القصة بحيث اسند عدة مظاهر ذات بعد متغير، ذلك أن ا لكاتب جعل من هذا الجزء يحمل خبايا وحقائق واقعية في المجتمع، إذ سماه بـ" مجمع الأسرار الخبيئة" يحكي فيها تفاصيل الأحداث الجارية على لسان كل زوجات أو نساء كازانوفا.

والمقطعين الأخيرين: عنونهما ب:"كابي-الكبول يستيقظ في رماده" والأخير"ليل الضباع-الدخان الأبيض أخيرا" تضمنا نهاية مجريات القصة بحيث صور فيها الكاتب الانقلاب والتحوُّل الذي جرى لمسار كل شخصية من الشخصيات المتفاعلة في هذا المتن، وهنا ندرك أن الكاتب قد سطَّر بناء الأحداث وفق تقنيات التجريب الجديدة، فاستعمل تقنية فنية جديدة في القصِّ تبعث القارئ لأن يستكشف كل جديد بكل شوق وواقعية.

2-المتحول في النص الروائي:

تظهر إشكالية التحول أو المتحول في الرواية في مفهوم أو في معنى ذلك « التغير الذي يصيب الانسان نتيجة عدة عوامل فينتقل من حال إلى حال قد يختلف وقد يتشابه بالحال الأول»[1] فإذن تختلف وجهات النظر في تعريف هذا المصطلح وبخصوص أنه يعتمد على «تلك التغيرات التي تطرأ على شخوص النصوص الحكائية، سواء أكانت هذه التغيرات إرادية أو لا إرادية...».[2]

ومن ناحية أخرى يراد به « التحول الذي يصيب إنسان النص على الرغم من غرابته في بعض الأحيان يبقى فعالا في الوسط الاجتماعي المروي له، وحتى إن بدا مخالفا لمألوفه(الوسط)»[3]،لذلك نجد هذا التغيير يحدث غالبا على مستويات عدة سواء على مستوى الشخوص أو على مستوى أفكار أو أحداث الرواية أو على مستوى النص الروائي.

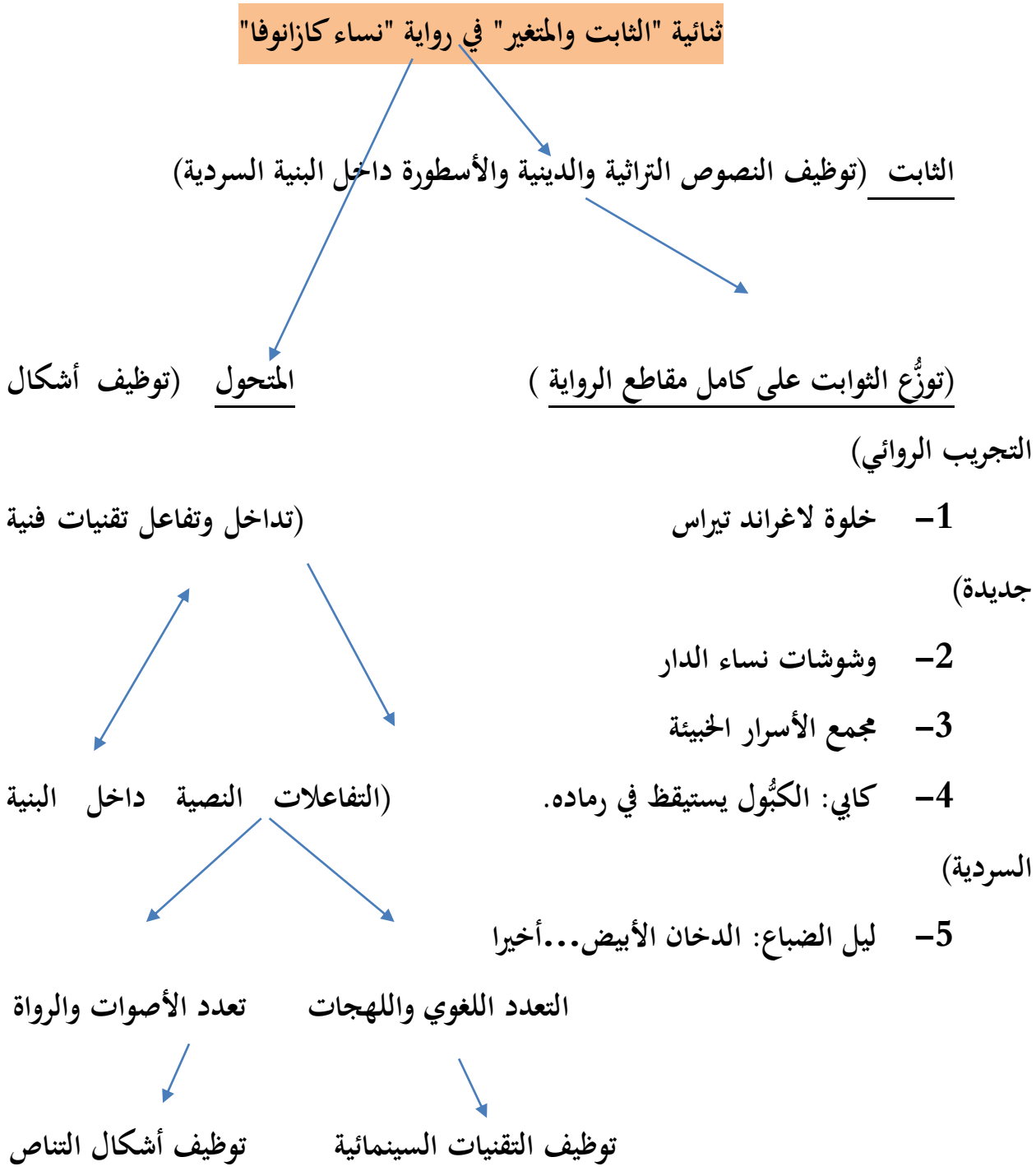
---

[1] أحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية" ص145

[2] أحمد عزوي: المرجع نفسه ص 145

[3] أحمد عزوي: المرجع نفسه ص 146

ففي إطار هذا النص الروائي (نساء كازانوفا) أُحاول تفصيل وإيراد سياق التحول الذي طرأ على مستويات من النص السردي الجديد، فعلى سبيل المثال نجد الكاتب قد جعل تداخلا متباينا بين ثنائية الثابت والمتحول كوحدة متماسكة، في حين أنه قد أدخل بعضا من التقنيات الفنية الجديدة على مستويات القص، فنجده استعمل أشكال التجريب الروائي يظهر ذلك على مستوى القص اجمالا بحيث دار حول الرجل الثري كازانوفا وزوجاته، لذلك نجد أن هذا المستوى يمكن اعتباره مستوى ذا المنحى الأول، لكن سرعان ما يطرأ عليه تغييرات فتتبدل الصورة الأولى لمستوى القص، بحيث ألمح أن هذا الرجل الثري والمسيطر قد تحول إلى رجل منهار لا يقدر على المشي إلا على الكرسي الآلي، أما الزوجات فبعدما كان كازانوفا يهيمن عليهن قوة وسيطرة، أصبحن في حالة انتقام ووجوب إرجاع حقوقهن وإفشاء أسرار كانت تخفيهن على الجميع، فموقفهن هذا يبرز أنهن مرين بظروف صعبة للغاية كما ورد في الرواية، فهذا التحول الطارئ على مستويات القص يوحي للقارئ أن الكاتب قد استطاع أن ينتقل من الثابت إلى المتحول دون إشعار لذلك فهذه التقنية الفنية الجديدة في أشكال التجريب، تجعل من النص يتداخل ويتفاعل داخل هذه البنية، باعتبار أنه قد خلق تفاعلا آخرا من وجهة التعدد اللغوي وتعدد الأصوات والرواة وتوظيف العديد من أشكال التناص وإدخال بعض التقنيات السينيمائية في النص.


ثنائية "الثابت والمتغير" في رواية "نساء كازانوفا"
الثابت (توظيف النصوص التراثية والدينية والأسطورة داخل البنية السردية)
(توزُّع الثوابت على كامل مقاطع الرواية)
المتحول (توظيف أشكال التجريب الروائي)
1- خلوة لاغراند تيراس
2- وشوشات نساء الدار
3- مجمع الأسرار الخبيئة
4- كابي: الكبُّول يستيقظ في رماده.
5- ليل الضباع: الدخان الأبيض...أخيرا
(تداخل وتفاعل تقنيات فنية جديدة)
(التفاعلات النصية داخل البنية السردية)
التعدد اللغوي واللهجات
تعدد الأصوات والرواة
توظيف التقنيات السينمائية
توظيف أشكال التناص

إن جماليات الرواية العربية الجزائرية تظهر في الابداع الفني الذي ينساق ضمن عدة أعمال روائية تقلدت بهو الصَّدارة، فأضحت تواكب مسارات عدّة في عداد ما أنجزه الخطاب الروائي العربي الجديد في الآونة الأخيرة، ومن بين هذه الإنجازات نذكر أعمال واسيني الأعرج التي حظيت بإقبال القراء في العالم العربي وحتى العالم الغربي فارتأينا في هذا العمل إلا التطرق لإشكالية بعض آليات البناء النصي الفني في رواية "نساء كازانوفا".

فمظاهر الرواية العربية الجزائرية المعاصرة تكمن في أنهاتتجلى اختيار مضمون الرواية ذلك أن هذه المسألة تعد متداولة من الناحية التقليدية، لأن الكاتب حينما يختار الموضوع الذي تدور فيه أو حوله الحكاية أو القصة فإن ذلك يسري في إطار ما يعرف بالتداول، لهذا فإننا قد ينتابنا بعضا أو شيئا من اللبس الذي يقودنا حتما إلى الاستفسار عن هذه القضية، فالرواية الجزائرية بصفة خاصّة قد خطت خطوة هامة، ذلك لأنها تجاوزت المعايير الكلاسيكية نحو أو باتجاه التجديد أو التجريب الروائي، بحيث تعددت أشكال الخطاب السردي، ونمت بذلك سبل ووسائل التعبير، فصارت تواكب التطور الحاصل في المجتمعات العربية عموما، والمجتمع الجزائري خصوصا، وراحت تعالج عدَّة مساعي وقضايا اجتماعية، لكننا نلمح أن هذا التغيير أو التحول لم يطرأ على مضمون الرواية الجزائرية، لأن اختيار المؤلف لأحداث الرواية يشكل بعدا اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا لا يمكن أن يتغير مهما تبدلت الظروف أو الأحوال.

ومن خلال الدراسات التي أجريت على عينة من الروايات الجزائرية نلحظ أن الكتاب الجزائريين قد تطرقوا لمعالجة قضايا اجتماعية حسب الواقع المعاش، فمثلا الروائي ابن هدوقة في عمله الروائي "ريح الجنوب" قد أعطى مغزى جاد يفسِّر مضمونه حول قضية المرأة وظروف معيشتها في الريف، وكيف كانت تعاني من حرمانها من التعلم والسيطرة الأبوية التي تجعلها مهمشة، لذلك فإن هذه القضية تعد ملمحا ينجلي في خانة التقليد الذي يعد الأساس الذي تدور حوله أحداث القصة.

أما رواية "نساء كازانوفا" فهي رواية اختارها المؤلف ليكون مضمونها يعالج عدّة مشاكل اجتماعية، ليست بالجديدة وإنما هي قضايا يمكن إدراجها كذلك في خانة التقليد، فالواسيني الأعرج بذلك قد ذهب إلى تفسير عدّة مسائل حول: تعدد الزوجات والانصاف أو العدل بينهن وقضية الطلاق وقضية الزواج غير

الشرعي وقضايا أخرى متعددة صار لها شأن بليغ في الحياة الاجتماعية. وبالتالي فإن المضمون الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة لم يحدث فيه تغيير إلا في بعض المسائل الطفيفة.

نماذج روائية	مضامين الروايات
رواية اللاز للطاهر وطار	تروي أحداثا عن الثورة التحريرية وتنتهي بالحدث الهام هو الاستقلال.فهي رواية أيديولوجية.
رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة	تروي أحداثا عن حياة المرأة في الريف وقضية الأرض الزراعية.
رواية"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش	تروي أحداثا عن الثورة في المدينة من خلال سرد وقائع تدور عن حياة الأطفال وما يتعلق بالغابة أين يقضون وقتهم.
رواية "الطموح لمحمد عرعار	تروي أحداثا عن الحياة والموت وعلاقة الفرد بالمجتمع وأحداثا عن الحب والخيانة وسيطرة الرجل على المرأة وغيرها من الأحداث.
حب أم شرف:شريف شناتلية	تحكي الرواية مشاكل عاطفية في خلال حرب التحرير بين إثنين.

من خلال هذه الدراسة لاحظتُ أن وصول الرواية الجزائرية المعاصرة لهذه مرتبة قد بلغت خطى متسارعة في الازدهار والتطور رغم بعض التناقضات، من جانب التحولات البنائية للنص الروائي ذلك أن بحثي هذا قد كشف عن عدة نقاط مستجدة تبعث على التفاؤل لما أشادت به الرواية الجزائرية ولما بلغته من تحول في تقنياتها الفنية الجديدة، ربما لجهود الأديب الجزائري الذي لم يبخل في عطاءاته في هذا المجال آلا وهو الخطاب الروائي.

فمن ضمن هذه التحولات لمحتُ أن الرواية الجزائرية في هذه السنوات الأخيرة قد ذهبت إلى مآل التغيير والتحول البنائي، خاصة وأن العالم يشهد تطورا كبيرا في كل المجالات السياسية والثقافية والاجتماعية وحتى الاقتصادية، وظهرت كذلك التكنولوجيات ووسائل الاعلام والاتصال والمهارات التدوينية والكتابية لهذا فتأثير هذه العوامل جاء ليسهم بشكل جدِّي في تطور الكتابات التأليفية والروائية، ومع كل هذا فإن القضايا التي يعالجها الكاتب الجزائري هي قضايا معقدة حسب ما يجري في كل مجتمع من المجتمعات العربية.

لهذا نرى أن الكاتب قد أدخل تقنيات جديدة تندرج ضمن أنماط التجريب الروائي كتعدد الرواة والشخوص في الرواية وتوظيفه لتقنيات جديدة كالسيناريوهات السينيمائية والمونولوج الحواري داخل النص السردي، وأشكال التناص: كالمناص والميتاناص فكل هذا نستطيع أن نسميه جوهر الكتابة السردية التجديدية، التي يكشف عنها كل كاتب في عمله الروائي، فواسيني الأعرج بذلك قد أمد للرواية الجزائرية شكلا متجددا من خلال مضاهاتنا لما يسير فيه الكتاب العرب والغرب في كتاباتهم السردية الجادة.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

ملامح التقليد والتجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة (نساء كازانوفا)

المبحث الأول: منهج واسيني الأعرج في الرواية

1- المؤثرات.

2- تحديد المنهج في الرواية.

المبحث الثاني:

أ- ملامح التقليد في الرواية

1- من حيث اختيار الكاتب للمنهج

2- من حيث توظيف الجانب التراثي

3- من حيث اختيار المكان الروائي

4- من حيث إختيار الشخصيات من الجانب السوسيوثقافي

ب- ملامح التجديد في الرواية

1- توظيف الأسطورة في الرواية

2- التجريب الروائي وتيار الوعي

3- البناء النصي في الرواية

4- بناء الشخصية في الرواية

5- التقنيات الجمالية في الرواية (العتبات النصية)

المبحث الثالث: آفاق التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة.

1- التقنيات والوسائط الحديثة (عوامل ظهور وازدهار آفاق التجديد الروائي).

أ- الترجمة

ب- التأليف الأكاديمي وعلاقته بالغرب

ج- تطور العلوم والمناهج المعرفية الحديثة

د-المثاقفة الحضارية وتأثيرها في التأليف الأدبي.

2- الوسائط الحضارية الحديثة (التقنيات الحضارية المساهمة في دفع وتيرة آفاق التجديد الروائي).

أ- الصحافة ودور النشر وتطور وسائل الاتصال

ب- اللغة العربية وأثرها في البحث العلمي.

ج- المعلوماتية وتأثيرها في التحصيل العلمي.

المبحث الأول: منهج واسيني الأعرج في الرواية

1- المؤثرات:

إن التَّطلع المعرفي إلى الحديث والمعاصر مجال واسع تنساق ضمنه عناوين فرعية لها العديد من التسميات تتفاوت وتتداخل ضمن عدَّة مصطلحات كالصِّراع بين **"القديم والجديد أو التجريب أو الطليعية في مواجهة القديم"**[1]، وقد بدأ تفاعل هذا المسار مع ظهور اتجاهات جديدة في الأدب والنقد حيث كان الصراع بين القديم والجديد حول هذه الاتجاهات قائما، كما باتت الكتابات الأدبية والتأليف في مجال القصة والرواية يحمل في طيَّاته السمة الأساسية التي مثَّلها نخبة كبيرة من الكتاب العرب فنجد الدارسين العرب الذين حملوا لواء البحث والمعرفة والاطلاع والانفتاح على ثقافات أخرى استمدوا منها مناهج جديدة خاصّة في مجال النقد القصصي والروائي، فلقد وضعت هذه الأخيرة في عداد اختصاصاتها قضايا المجتمع العربي بكل نواحيها وأبعادها المعرفية.

فتطور النثر العربي بشتى فنونه يرجع لذلك التبادل الثقافي العربي الأوروبي ونستطيع أن نطلق عليه مصطلح "التأثر والتأثير"[2] ، فكان العرب يسارعون في الاتيان بما هو جديد في ابداعاتهم السردية في تلك الفترة.

فلازال الكتاب والنقاد العرب الذين تأثروا بالدراسات الحديثة وخاصة الدراسات الغربية ومناهجهم، يبدعون في كتاباتهم خاصة في مجال الابداع السردي، فنجد فنون النثر قد ارتقت كذلك وأصبحت تستمد بعض الطروحات من معالم الفكر الغربي. ففي بلدان المغرب العربي تطورت أساليب التأليف الروائي بفضل تلك المثاقفة التي أصبحت وسيلة تعتمد على نقل ما هو جديد، ولعل أبرز الرواة والكتاب الذين كان من أسمى مبتغاهم أن يحققوا ازدهار وتنامي النثر الأدبي في العالم العربي خاصة المغرب العربي، سعيهم بشتى الطرق إلى الاطلاع المعرفي دون المساس بأصالة التراث العربي.

---

[1]- **عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)- منشورات إتحاد الكتاب العرب-دمشق - 2002 ص115**

[2]-**ينظر: سعيد علوش "اشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي(دراسة مقارنة)-المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء) ص121**

ومن بين الكتاب المغاربة الذين نظروا لهذا الجانب نذكر الروائي واسيني الأعرج الذي اهتم بالفن الروائي حيث تأثر بالاتجاهات الجديدة، واستطاع أن يتمثَّلها في كتاباته السردية، فانتهج بذلك منهجا متعدد الجوانب.

كما سعى لأن يكون معادلا في اتخاذه لرموز من شخصيات غربية (كازانوفا الشخصية الإيطالية) ليتخذها كأسطورة وتمثيلها في قضايا اجتماعية صارت معروفة في المجتمع الجزائري، وبهذا فقد عالج واسيني الأعرج عدة قضايا، ملتمسا عدَّة توجهات كالمنهج الرمزي والمنهج الاجتماعي والنفسي.

2- تحديد المنهج في الرواية:

أ- المنهج الرمزي:

جاءت النظرية الرمزية لتوضح العديد من الحقائق سواء أكانت تجسد رموزا جتماعية أو تاريخية أو دينية أو أدبية، فلذلك نجد الكثير من الأعمال الأدبية توظف مثل هذه الرموز، فالكاتب مثلا قد وظف المنهج الرمزي في روايته "نساء كازانوفا" وفيما يلي تفصيلا في أنواع الرموز التي وظفها في هذا العمل:

1- الرمز الاجتماعي: يعد « المجتمع هو الوارث لكل موروث، وهذا الموروث لا يبقى على حالته الأولى نظرا لتفاعله مع قضايا اجتماعية جديدة، حيث يأخذ شكلا جديدا لكنه غير مغاير لشكله الأول...»[1].

فهذا التعريف يبرز أن المجتمع هو الذي يخلق ذلك التفاعل والتغيير الفطري من عصر إلى عصر أخر تماشيا مع التغييرات التي تحدث داخل هذا المجتمع، لذلك نجد الكاتب قد طرح قضايا اجتماعية داخل سياق الحكي، ووظف رموزا اجتماعية مجتباة من وقع الحياة الاجتماعية لكن بتقنية فنية جديدة هي إدخال بعض الرموز الأخرى، في النصوص فالنص في الواقع هو:« ملفوظ لغوي موجه إلى مستمع، يحمل خطابا مشفرا يتمثل في موضوعه ومضمونه...»[2]. فهذه الميزة في النص الروائي تجعل القارئ يعيش بالفعل حيثيات القصة بكل جوانبها. فاختيار الكاتب لشخصية كازانوفا كان يقصد من خلاله إظهار ملامح

---

[1]- امحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية"-دراسة"-دار ميم للنشر-ط1-2013 ص257

[2]- امحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية" ص262

شخصية مستبدة ومسيطرة، لا تحب إلا نفسها تحتقر وتقوم بتصرفات ينبذها المجتمع، لكنها في نهاية المطاف ندمت لكن بعد فوات الآوان. فانقلبت كل الموازين وصارت عكس ذلك.

- **بين الحلم والواقع:**

لقد بدى الحلم والواقع كدلالتين أستند عليهما الكاتب فـ: «من هنا تبرز المفارقة واضحة بين الحلم كحالة نفسية يعيشها الانسان في فترات معينة، والواقع كحالة معيوشة تستغرق كل حياة الانسان ما عدا فترات الحلم»[1] ففي النص دلالات رمزية تدل على رموز اجتماعية وأخرى تدل على الحلم، فاتخاذ واسيني الأعرج هذه الدلالات كسند ليعرِّف بها الواقع وما مدى تماشيها مع الحلم ذلك أنه في بعض الأحيان يصور الواقع بتوسط مع الحلم، إذ وفي الرواية يظهر ذلك إلى درجة أن الكاتب قد أرداهما جزءان لا ينفصمان عن بعضهما، فقد جعل أمثلة كثيرة في النص الروائي، فهذا يدل على رمزية المنهج الذي أراد الروائي تجسيده في الرواية.

1- الرمز الديني:

يعبر الرمز الديني على مدى التزام الفرد بتعاليم الدين باعتباره «كقوة معيارية تلزم الفرد على الخضوع دون اللجوء إلى وسائل الاخضاع(...)والاحساس الديني أو الإحساس بالدين ظاهرة إنسانية رافقت الانسان عبر العصور الطويلة...»[2].

فالإنسان مهما كانت هويته وأصوله له إحساس وتعبير ديني يلزمه أداء شعائر وطقوس دينية توارثها عن الأجداد عبر الزمان، لذلك فالرمز الديني يعبر عن حقيقة مثلى عن القيم العقائدية.

فنجد أن الكاتب قد أورد رموزا دينية عديدة في النص الروائي، وأشرنا إليها في سياق البحث. فعلى سبيل الذكر:

- **" توظيف الكاتب في إلماح لقصة سيدنا آدم وأمنا حواء".**

1- أحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية" ص267

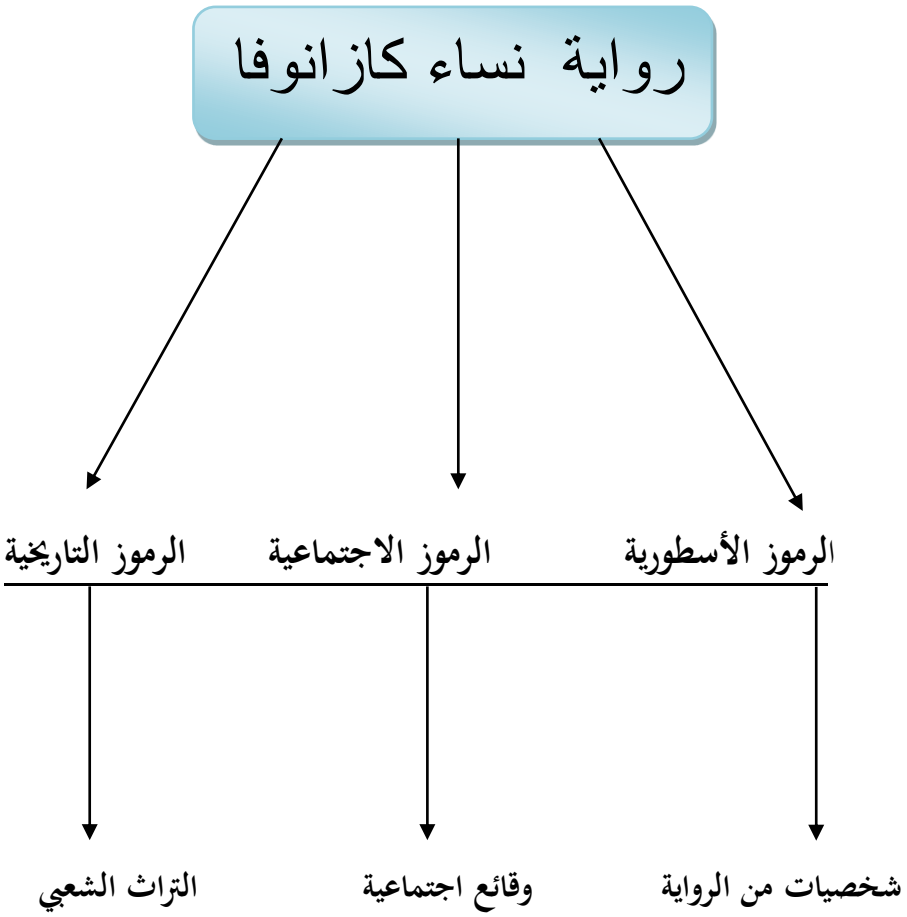
2-أحمد عزوي: المرجع نفسه ، ص167.

2- الرمز الأسطوري والتاريخي:

بالإضافة إلى أن الرمز الأسطوري والتاريخي هو عنصر فاعل في هذا النص قد أخذ حصته التي سطرها الكاتب في سريان أحداث القصة في ثلاث وجهات:

- الوجهة الأولى (**أسطورية**).
- الوجهة الثانية (**إجتماعية**)
- والوجهة الثالثة (**تاريخية وتراثية**)

كما يلي:


رواية نساء كازانوفا
الرموز التاريخية
الرموز الاجتماعية
الرموز الأسطورية
التراث الشعبي
وقائع اجتماعية
شخصيات من الرواية

المبحث الثاني: ملامح التقليد والتجديد في الرواية الجزائرية

من مظاهر التجديد في أي رواية ذلك التناسق والتداخل في تقنيات السرد الذي يبدو من خلال تحليل المادة الحكائية في النص، لذلك فقد ارتأيت تقديم وجهة نظرية في البادئ ثم تطبيقية بعد ذلك، لنورد للقارئ صورة أكثر وضوحا عن مضمونها الذي يلتمس شمولية المعنى.

1- ملامح التقليد في الرواية:

1.1- من حيث إختيار الكاتب للمنهج:

بيد أن هذا العمل (نساء كازانوفا) يتسم بتأثر الكاتب بالعديد من المنهجيات الغربية، يظهر ذلك في اختياره لأسماء الشخصيات كشخصية كازانوفا وزوجاته، بحيث نلمح انفتاح النص على بعض التداخلات بين المجتمع الغربي (كان مقلدا في بعض الجوانب من ناحية إتخاذه للمنهج الرمزي كإختياره لأسماء الشخصيات) ومجدّدا في بعض الجوانب من ناحية طرحه لقضايا العصر، ذلك أنه سعى بكل جهوده أن يبرز مدى الصعوبات التي يواجهها الفرد الجزائري وبالخصوص المرأة الجزائرية.

1.2- من حيث توظيف الجانب التراثي:

ما يجدر بنا قوله، هو أن تراث أمَّة لا يمكن محاذاته، ذلك لأنه جزء من أصالة وتقاليد هذه الأمة، ينطلق من التعريف بأصولها وعاداتها، لذلك يتخذ الخطاب الروائي الجديد نهجا جديدا ومتجددا ويعمل بشكل جِديٍّ على التوافق والتكامل بين ما هو تقليدي وبين ما هو تجديدي.

فالحداثة والمعاصرة تنطلق من الثوابت لتصل في نهاية المطاف إلى تشكيل حيز تدخل ضمن سياقه الحداثة والمعاصرة، فالتراث منبع للأصالة، وقد اتخذه العديد من الرواة في تجسيده ضمن العديد من الأعمال الروائية، التي شملت توظيف العديد من الأمثال الشعبية والحكم والشعر الشعبي أو ما يعرف (بالشعر الملحون).

كما أدرج جزءا هاما من التراث وهو توظيف التراث الديني في تشكيلات عديدة كتوظيف النصوص الدينية والقصص الديني، فالرواية الجزائرية المعاصرة راحت تجمع بين ما هو تراثي وما هو معاصر

كأن جعلت للجانب التراثي قاعدة تنطلق منها لتكوّن بذلك قالبا وروائيا معصرنا وتراثيا في الوقت ذاته، فالروائي الجزائري باعتبار أنه قد عاش عصرا مخضرما أي عصر ما قبل الاستقلال وما بعده أي فترات السبعينات والثمانينات إلى التسعينات وصولا إلى يومنا هذا.

لقد وظف جانبا تراثيا يسيرا في رواية "نساء كازانوفا"، إذ وفي حيال دراسة النص الروائي وَجدتُ أن الخطاب الروائي، قد تشعَّب مساره بفضل انفتاحه وتماشيه مع مستجدات العصر ومتطلباته، إذ أن الموروث الديني الذي وظَّفه في الرواية طبع عادات وأصول المجتمع الجزائري بحيث مثَّل التراث الديني في الرواية بأشكال متعددة.

- **توظيف الأمثال والألفاظ الشعبية**: من خلال دراسة النص الروائي "نساء كازانوفا" وجدنا أن الروائي واسيني الأعرج قد أعطى صورة واضحة للأمثال الشعبية الجزائرية، المستمدة من عادات المجتمع الجزائري، وقد تجلت هذه الأمثال والألفاظ في النص الروائي كالتالي:

- ورد مثل شعبي مغاربي أراد الكاتب تمثيله كعبرة يستفيد منها القارئ: «لقد كان والدهم صاحب كفٍّ مثقوبة»[1].

- وردت كلمة من الأمثال الشعبية: هي "بقَّارين" وفسَّرها «الروائي بأنها كلمة: "تطلق على التاجر الجاهل الذي لا علاقة له بأي شيء آخر إلا بالمال والربح السريع (...) البقَّار في الأصل هو تاجر الأبقار الذي جمع بين المال والأمية والجهل»[2].

أ- **توظيف الشعر الشعبي**: لقد صوَّر الروائي جانبا آخرا من التراث وهو الشعر الشعبي بحيث لمحنا أنه قد أورد نصًّا واحدا للشعر الشعبي هذا نصُّه:

"يا لالة بنت توات، يا أميرة الغاشي

الجبال والصحاري والموت القاسي

1- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص29.

2- واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ص215.

طير بنا يا حمام الخير وزيد

غطينا بالغيمة وظل الجريد"[1].

هذا النص قد أورده الروائي كاستشهاد بصوت "شخصية كازانوفا" يمدح فيها زوجته ساراي.

ب- **توظيف التراث الديني:**

لقد حملت الرواية الجزائرية المعاصرة أصولا دينية وعقائدية، فراحت تنسج مساراتها مسايرة كل حدث أو واقعة تجري في مضمار قد يكون سببا حقيقيا في فرض وجودها على السَّاحة الأدبية والفكرية، بفضل الالمام بكل صور الحياة الاجتماعية والدينية للفرد الجزائري، فأعطى بذلك جانبا أصوليا ودينيا يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وبذلك حققت الرواية الجزائرية نجاحا وتطورا خالصا يُعلي شأنها ويمدُّ الفرد الجزائري وعيا ثقافيا دينيا في المجتمع ويطور من مداركه لما لهذا الفن من غاية في تنمية فكر الفرد المثقف في المجتمع.

3.1- من حيث إختيار المكان الروائي:

يعرّف هذا العنصر في الرواية العربية بأنه فضاء أو «عنصر حكائي مثل غيره من مكوّنات السرد، إنه لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي Verbal-Espace»[2] وهو مشكّل من خاصيتين هامتين هما: الحدث والشخصية[3].

يعد الفضاء حيزا هاما في الرواية ذلك أنه لا يمكن فصله عن مجريات القصة، ولقد شكل المكان حصة الأسد في هذا المتن، ففي توخينا لعدة دراسات حول عدد من الروايات، أدركنا أن المكان من الملامح الغير متغيرة في القصة، إلا بتغير الزمن، بحيث ضرب لنا الروائي أمثلة عن بعض الأمكنة:

- كاتخاذه لأماكن كمدينة منارة سيتي و خلوة لاغراند تيراس هذه الأماكن بعضها مجتبى من المجتمع الغربي والبعض الأخر يرد من المجتمع الجزائري، وهذا بتصرف الكاتب على حسب تجربته ودرايته

1-واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" ص 267

2-ينظر: شعبان عبد الحكيم" الرواية العربية الجديدة" ص83

3- ينظر: شعبان عبد الحكيم: المرجع نفسه ص83

الواسعة، مستجليا الجوانب الحسية التي تتداخل وتتجاذب بفعل تفاعلها مشكلة رسما لملامح الأمكنة بتصوير دقيق ومحكم.

- لقد تعامل الروائي بتعمق في وصفه للمكان على نطاق واسع فتناولها بتصوير جاذب للقارئ.

- خصص مساحة شملت كامل هذا المتن بتصنيفه وخلقه لفضاء متمازج من الجانب الحضاري والفكري والتاريخي لكلتا المجتمعان.

فلقد توالت الأحداث المسطَّرة في الرواية، بالتناوب حدثا وراء حدث، يعني أن الحدث الروائي قد جرى متداخلا ومتعاقبا، وفق تعايش الحدث مع البيئة التي كان الروائي قد وظفها في النص الحكائي، لهذا فاختيار الروائي واسيني الأعرج لهذا الإطار الزمني والمكاني في الآن ذاته، كانا يتناسبا مع حيثيات القصة.

لقد خطت الرواية الجزائرية خطوات هامة خلال فترة ما بعد الاستقلال، راح بموجبها الكاتب الجزائري يختار مسارا متباين التوجهات بحيث رسم أهم المعالم والأسس التي بنت الخصائص الفنية الروائية، ومثلت الأوجه الصحيحة للرواية الجزائرية، عقب الاستقلال فظهرت كتابات روائية جادَّة كروايات الطَّاهر وطار وعبد الحميد ابن هدوقة وعبد المجيد الشافعي ومحمد منيع ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي... وغيرهم ممن أعطوا للرواية الجزائرية انطلاقة صحيحة وجادة في نفس الوقت.

4.1- من حيث إختيار الشخصيات من الجانب السوسيوثقافي:

لقد جرى اختيار الشخصيات في الرواية الجزائرية ضربا من التقليد، حسب الجانب الثقافي والسوسيولوجي أو الاجتماعي، فهذه المستويات أو الطبقات الاجتماعية تفسِّر عدة جوانب، لأن الفرد في المجتمع ينماز عن غيره بمستوى ثقافي واجتماعي يجعله ذا مكانة نستطيع توصيفها كمؤشر يقود الكاتب إلى اختيار دور كل شخصية حسب مكانتها في المجتمع، فهذه المسألة نلحظها من خلال التحليل البنيوي للحكاية.

2- ملامح التجديد في الرواية:

فملامح التجديد قد استوفت شروطها في هذه الرواية كما يأتي:

1.2 -توظيف الأسطورة في الرواية:

يقول الناقد حسن عليان عن الأسطورة بأنها «حقائق حدثت في الأزمنة القديمة، وتناقلتها الأجيال وقد حملتها صورا وأخيلة ومفاهيم ثقافية وفلسفية وفكرية هي أقرب للخيال منها لما يحدث على أرض الواقع».[1]

فالأسطورة بذلك عالم من الخيال يوظفها الكاتب في الرواية، ليجعل منها بعدا يرمي إلى وصف وتصوير الواقع في وجهات عدة، فمنها ما هو ثقافي ومنها ما هو فلسفي، لهذا فتوظيف الكتَّاب للأسطورة كان ساريا بالفعل خلال الظرف الذي نعاصره، فلقد أقدم واسيني الأعرج من خلال روايته نساء كازانوفا إلى اختياره وتوظيفه للأسطورة كرمز قاده إلى جعل شخصية "كازانوفا" ومغامراته الغريبة حيث نرى أنه مزج بين الأسطورة والحقيقة أو واقع المجتمع الجزائري، من خلال منح كل شخصية الدور الخاص، ومن هذا المنطلق نرى أن الروائي قد مزج خليطا من العادات والتقاليد والثقافات العربية وغير العربية، لتولد ما يعرف بالأسطورة الرمزية « بدلالتها ورموزها وقدراتها»[2] بتفاصيلها الجمَّة ذلك أن هذا المنهج في اعتباري يندرج ضمن رؤى عميقة شكَّلها الروائي بتداخل وتشابك في عدة عناصر قد وظفها في هذه الرواية، نقصد بذلك عنصر عادات وتقاليد المجتمع الجزائري، والقضايا الاجتماعية والعنصر اللغوي وتعدده، وتوظيفه كذلك للقصص الدِّيني من خلال التلميح لقصة أبانا آدم وأمُّنا حواء، وقضية تعدد الزوجات والعدل بينهن ، وقضية الطلاق والزواج غير الشرعي كل هذا تطرَّق إليه الروائي في هذا المتن الحكائي، بغض النظر عن قضايا أخرى قد عالجها الروائي لذلك يمكن اعتبار أنها مزيج من التفاعلات والمعتقدات والمفارقات والحكايا والقصص الدينية وكل الإشكالات التي تعرض لها الكاتب في هذه الرواية.

1-حسن عليان "تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية" الآن ناشرون وموزعون – ط1-2015 صفحة91.

2-حسن عليان "تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية" ص95.

2.2 –التجريب الروائي وتيار الوعي:

إن متجليات التجريب الروائي هي في حقيقة الأمر تعتبر نتاج جديد في عالم السرد الروائي إذ «طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية»[1]،فالتجريب نمط جديد من أنماط الكتابات الروائية الجديدة دخل أغوار النص السردي بمختلف التشكلات والتمظهرات النصانية، إذ يعد بمثابة:« سؤال معرفي يقع السائد من أشكال الكتابة وأدواتها موضع تساؤل، وهو سؤال نقدي يفترض وجود وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية وأدواتها، وهو إلى ذات ممارسة إجرائية تشكل مغامرة بحث عن المستحدث من الأشكال والمغاير من أنماط الكتابة خاصة في مستوى أنساق البنية وأشكال الخطاب ومستويات الكلام»[2]، فالرواية الجزائرية قد اتسمت بالتجديد في كيانها بعدما سادتها البنى التقليدية إذ طغى على خصائصها وكيانها أشكال التجريب الروائي، لدى الكثير من أعمال الروائيين الجزائريين الحداثيين، أمثال ابن هدوقة والطاهر وطار وواسيني الأعرج وغيرهم ممن مثلوا هذا الاتجاه.

وفي إطار تشكُّل وانبناء «رواية التجريب وبخاصَّة الرواية التي تعتمد تيار الوعي، لم تعد تُعنى بالترتيب النمطي العقلي المنسق ببداية ووسط ونهاية، لأن مهمتها تكسير القوالب النمطية–الكلاسيكية– والثورة على الجمود والتراتيبية الزمنية، التي تعني عدم القابلية للتطور، وفق رواية تيار الوعي...»[3]فبهذا القول تندرج سياقيا أن الرِّواية بصفة عامَّة لم تعد مرتبطة بالنمط الروائي القديم الكلاسيكي وإنما صارت تغدو إلى التجريب الروائي في إطار بوتقة التجديد التي أحاطت بكل البنى الجديدة في حيز النصِّ السردي بكل ما يحيطه من عوامل ومؤثرات تسعى إلى التغيير نحو أساسٍ كان له الدَّافع إلى تشكُّل وتجلي "رواية التجريب وتيار الوعي".

فمصطلح التجريب وتيار الوعي كلاهما يسيران في خط واحد يتعلَّق الأمر بما يكتنف سياقه التعريفي من مفاهيم متنوعة تتفرّع إلى توجهات تتصِل بالتجريب وتيار الوعي، وذلك بمحض وجوب أن هذا الأخير قد التمس العديد من الفنون النثرية ذات بعد دلالي يتسم بالتجديد والتغير.

1– حسن عليان" المرجع السابق ص31.

2– عبد الله أبو هيف "الابداع السردي الجزائري"–وزارة الثقافة–الجزائر/عاصمة الثقافة العربية–2007 ص152.

3– حسن عليان "تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية" ص32

لذلك يظهر التجريب في رواية "نساء كازانوفا" من خلال جوانب عدة:

أ–من الجانب اللغوي:

لقد سعى واسيني الأعرج مثله مثل باقي الروائيين الى التغيير والتجديد من ناحية توظيف التقنيات الجديدة التي ترمي إلى جعل الجانب اللغوي أكثر اتساعا وانفتاحا على مستجدات العصر ومواكبة التبدلات الجارية في شتى مناحي الحياة العامة، إذ يذهب الناقد عبد المجيد الحسيب في دراساته الحديثة حول اللغة وارتباطها بالخطاب السردي فيقول: «تكمن أهمية المحاولات التأسيسية للسرد العربي الحديث في قدرته على تطويع اللغة وترويضها وتكييفها مع لغة الحياة التي تمور بالتنوع والتعدد التجدد...».[1]

فالناقد يوضح صورة اللغة بعد إقحامها ومسايرتها لمتغيرات العصر، فاضحت جزءا يتمازج مع مختلف اللغات راسمة بذلك صورا وأشكالا لغوية متعددة على عكس اللغة الكلاسيكية التي كانت تعبر عن زمنها ومتطلبات عصرها فقط «إذ شكلت قضية اللغة أهم معركة خاضها الرعيل الأول من القصاصين والروائيين العرب لأنهم اصطدموا بلغة تقليدية جامدة مثقلة بسلطة البلاغة والبديع، لهذا كان من المفروض على هذا الجيل أن يعمل على تطويع اللغة وإخراجها من القواميس وجعلها تعيش حياة زمنها وعصرها...».[2]

لذلك تطورت الأشكال اللغوية ونمت وأصبحت تتماشى مع تغيرات العصر نستطيع إيراد جزءا من هذه الأنواع كما يلي:

ت– التهجين اللغوي:

هو عبارة عن مزج لغوي بين اللغة الفصحى والعامية إذ «أن عملية المزج بين ما هو عامي وفصيح جعلت النص ينطق بلغة ثالثة وهي ما يسميه البعض باللغة الثالثة»[3] لذلك ألاحظ هذه المسألة في رواية

1- عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" ص23

2–نفس المرجع ص23

3- عبد المجيد الحسيب: المرجع نفسه ص266

نساء كازانوفا بحيث عمد الكاتب إلى إدخال مثل هذه التقنيات الجديدة والتي تندرج ضمن قضية التجريب الروائي فعملية المزج هذه قد استوفت شروطها في الرواية فعلى سبيل الذكر يقول الروائي في هذا المقطع:

«لا جديد يا عمو خلدون إلا أخبار كازانوفا شفتك من برّا، عرفت أنك هنا تشرب قهوتك البيضاء...»[1].

ومقطع آخر: «من سماك صوفة طايرة لم يخطئ كيفها مباركة وليان؟...»[2]

وفي مقطع أخر: «**ربي يشوف في حالها تمتم خلدون بصعوبة واش تشرب يا عكاشة؟...**»[3].

ث- تعدد اللهجات:

يبرز هذا العنصر في الرواية أكثر وضوحا، ذلك لتوظيف الروائي جانبا آخرا يكشف عن ثقافات ولهجات أخرى غير اللهجة الجزائرية، فالكاتب بهذا أراد مزج العديد من اللهجات ليطرح بذلك موضوعا يفسر مدى قابلية الخطاب الروائي الجزائري لاستيعابه لمظاهر وعادات أخرى غير العادات الجزائرية وليدخل بذلك صورا أو لهجات أخرى كاللهجة السورية والمغربية مع اللهجة الجزائرية، مع توافق هذه العملية في تنسيقه لهذا المزج بطريقة فنية جديدة تتناسب مع مظاهر التجريب الروائي.

1-واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا" ص12

2-واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا" ص12

3-واسيني الأعرج: المصدر نفسه ص14

3.2- البناء النصي في الرواية:

إن الملاحظ لإشكالية البناء النصي في رواية "نساء كازانوفا" يظهر من خلال تمكين القارئ لنصوصها من تمكنه للخلاص إلى فهم العلائق النصية لبنية الرواية، وذلك يمكِّننا من تحديد عنصرين أساسيين في إطار تقريب المفاهيم السردية لدى القارئ نذكرها كالأتي: التناص – السرد.

1- التناص في الرواية:

تبرز قضية التناص عند كريستيفا بمصطلح "حضور النصوص الأخرى"[1] وفي هذه القضية يورد حسين خمري مقاربته لمفهوم التناص قائلا أنه وفي سياق إجراء:« الدراسات اللسانية والسيميائية تتم مقاربة مفهوم "التناص" وفق طريقتين مختلفتين لكنهما متكاملتان:

- الأولى: هي اعتبار التناص خصوصية من خصوصيات النص الأدبي ومكوِّنا أساسيا من مكوِّناته.
- أما الثانية: فهي التعامل معه بوصفه أداة إجرائية في تحليل النصوص...»[2]

فالنص في أصله وطبيعته يتداخل في سياق نصوص أخرى، فرولان بارط حينما أجرى دراسته حول علم النص أكَّد أن بنية النص تتجسَّد «من خلال تلك التداخلات والعلاقات ومسألة التواصل التي هي ظاهرة تتابعية بعد التناص، لا تتحقق إلا بحسب الظواهر النصية التي حققتها النصوص السابقة...»[3].

حينما نجول في أعماق النص الروائي الذي بين أيدينا نكتشف طبيعة هذا النص الذي يطرح قضية" المرأة الجزائرية"، لذلك فالبعد الذي آلت إليه هذه النصوص إلى إمكانية الراوي إلى تجسيد بنية جديدة لهذا المتن. فالتناص في الرواية يظهر في سياق مجريات الحدث في النص، إذ يبدأ في تلك التجزئة للمعاني والتداخل بين النصوص وتعالقها، من تصوير الكاتب لقصَّة متشعبة جرت في وسط يغلب عليه السيطرة والمصلحة الخاصة، فمن خلال القراءة الجادة للرواية تظهر تلك المقاطع السردية المتداخلة كانفعالات من حين لأخر والحوار الجائر بين شخوص الرواية.

---

[1]- حسين خمري "نظرية النص–من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" منشورات الاختلاف–الجزائر–ط1–2007 ص254

[2]- حسين خمري: المرجع نفسه ص256

[3]-فتحي بوخالفة " شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة" ص196

ومع تعاقب أحداث الرواية، تتزايد وتيرة التعمق في تقنية تداخل النصوص السردية، لذلك يلعب التناص دوره في إعطاء تفاسير لأدوار الشخوص في الرواية كأن ترفض كل زوجة في التسامح مع كازانوفا البائس بالطريقة المناسبة لكل واحدة منهن والذي جسده واسيني الأعرج في شكل حوارات متداخلة، فالتناص في الرواية يبرز في ذلك الحوار القائم بين الشخصيات الروائية.

فقد استند النص في الرواية على بعد واقعي من تصوير الحياة في المجتمع الجزائري وقضاياها ذات البعد الاجتماعي المحض بصورة عامَّة، فالولوج إلى أغوار العمق النصي، نجد أن المتن الروائي قد حقق إطارا تناصيًّا في عدة مستويا ت سواء من الناحية اللغوية أو الأسلوبية أو تركيب الصيغ فهذا كله يشير إلى مدى توافق النص مع نصوص أخرى.

ولهذا الصدد نستطيع القول بأن الأفق التجديدي في نصوص الرواية كان ظاهرا، لكن ومهما تعددت الاسباب واختلفت الآراء تبقى رواية نساء كازانوفا رواية فنية تألقت أفق التجديد السردي.

أ- **السرد:**

يأتي وصف فتحي بوخالفة لعملية السرد الروائي بأنها تعد: «مظهرا آخر من مظاهر جمالية الخطاب في الرواية»[1] فالكاتب قد حقق مبلغه من تأليفه لرواية "نساء كازانوفا" الذي استطاع من وراء هذا العمل إلى تحقيق مبدأ التجديد في أسلوبه السردي.

فكان مقصد الكاتب من تأليف هذه الرواية هو رسم صورة أكثر وضوحا لمجتمع بات ينبذ مثل هذه التصرفات التي تضر بالمجتمع وخصوصا المرأة، فسرد القصَّة أو الرواية كان مستوفي الشروط الأساسية للبناء السردي الذي أستند عليه الكاتب من لغة وأسلوب وبناء فني غلب على سائر حيثيات الحدث الروائي، فكان غرضه من هذا هو معالجة قضايا المرأة في المجتمع وتصوير الخبايا التي أراد من خلالها الكاتب وضع لها حَدّ في المجتمع.

فمن ناحية استجابة المضمون مع القراءة الداخلية للنص نلحظ جملة من الخصائص تدخل في إطارها السردي نوردها كما يلي:

1- فتحي بوخالفة "شعرية القراءة التأويل في الرواية العربية الحديثة" ص205

- **الحدث الروائي:**

وبالمقابل الذي سعى إليه الكاتب في تحقيقه هذا التأليف، استطاع أيضا وفي عُجالة أن يحدِّد أحداث النص ويظهر وجهات نظر إيجابية وسلبية، ربما ينبذها القارئ أحيانا وأحيانا أخرى تكون الاستجابة، فمن خلال التأمل المتمعِّن للقارئ يأخذنا إلى أن الكاتب قد ألمح أن الغرض الأساسي كان يمثل سرده لحدث جوهري في الرواية "الغرور إلى حدِّ التعدّي على الحقوق وعدم العدل بين أفراد الأسرة أو الزوجات".

فتوظيفه لمثل هذه الأفكار يقودني حتما إلى اعتبار أن هذا العمل يسعى بالدرجة الأولى إلى إيراد مسائل هامّة تعتبر أساسية في الواقع الاجتماعي خصوصا.

وبناء الحدث في الرواية جاء ليفصِّل عدَّة قضايا متعلقة بالمرأة الجزائرية، لذلك فالملاحظ أن معالجة مثل هذه القضايا الاجتماعية يحفز على عدم الرجوع لمثل هذه التصرفات بأخذ العبرة من خلال تجسيده الحياة الواقعية التي تعيشها المرأة مبديا بذلك، صورا حية من الواقع باتباعه لطرائق فنية جديدة قاد الرواية الجزائرية إلى ذروة التفكير الناضج إذ اعتبرت «حدث ثقافي يستجيب لمتطلبات واحتياجات الأجيال الصَّاعدة لأدب واقعي وملتزم»[1].

- **خصائص اللغة والأسلوب في الرواية:**

لقد امتاز أسلوبه في الرواية بالتماسك في بنية النص، وذلك يظهر في ضبطه لسائر الأحداث ونظام الحبكة كان نوعا ما متشعبا ومتداخلا في المتن الروائي، إذ ينجلي على إثر التحليل الأسلوبي والبنائي للنص. أراد من خلاله أن يوصل للقارئ مدى نبوغ الكاتب الجزائري في فنية الكتابة الروائية وبإمكانية ترابط الأفكار لذلك فتح الروائي مجالا واسعا يظفر بخلق فجوات للمعاني وانسجامها في النص الروائي لمعرفة المزيد عن هذا الابداع، ومن ناحية الأسلوب فقد استعمل بعض الألفاظ الدخيلة من ناحية عدم تداولها كثيرا وبفرضه لأدوات فنية كاستعماله للحوار بين الشخصيات وإمكانيته لفرض أسلوب، الحجة والاقناع

[1]-واسيني الأعرج: " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ص384

بحيث امتاز بالشفافية الألفاظ الأمر الذي جعله يقدم على توظيف العديد من الأمثال من التراث الشعبي نورد توضيحا عن ذلك:

أ- توظيفه للآمثال الشعبية:

لقد خصص الروائي جانبا يسيرا في توظيفه للأمثال الشعبية في الرواية، بالموازاة مع الحياة المجتمع الجزائري وباقي المناطق الأخرى قصدا منه سرد يوميات المواطن ا وتعامله مع سائر أفراد المجتمع، ليعبر عن مقاصده وإيحاءاته الذاتية والمصاعب التي يتلقاها الفرد ، لذلك يجد الكاتب أن في مثل هذه الظروف يلجأ المواطن للتعبير عن خواطره وهو تمثله أو نظمه للأمثال والحكم الشعبية، التي لطالما نجدها ترفّه عنه بشكل يوحي بأصالة الريف أو البادية الصحراوية أو أي منطقة ريفية أخرى، لذا فقد لجأ إلى توثيق النص التراثي بما في ذلك النص الشعبي أو المثل الشعبي ليضفي عليه جانبا تراثيا أصيلا يصور مشاهد اجتماعية اعتادها في يومياته كأن وظف أمثال عديدة.

ب- توظيفه للهجة الجزائرية:

إلى جانب التراث الشعبي الذي نجده يحاكي القصة أيضا هو لجوء الكاتب إلى استعماله للهجة الجزائرية في النص الروائي، فهذا يبرز مدى تمسُّك الكاتب بالمواطنة وحرصه الدائم على تعزيز اللهجة الجزائرية التي تنبع من أصالة الجزائر، فمثل هذه التقنيات الفنية تضفي على الخطاب السردي جمالية، أو وقع جمالي يمثل بالدرجة الأولى ثقافة المجتمع وهويته وروح المواطنة والقيم فهذا لا يقل أهمية عن الحفاظ على ثوابت الأمة وعمق أصالتها فالكاتب بهذا، أراد أن يعرف القارئ بثقافة المجتمع الجزائري ولهجاته ليكوِّن أواسر الأخوة مع بلدان المغرب العربي وحتى المشرق العربي ويفسح بذلك الطريق إلى خلق ذلك التواصل بين المجتمعات العربية وبالخصوص في تلك المرحلة.

4.2- بناء الشخصية في الرواية:

تندرج بنية الشخصية في الرواية، إلى عملية توصيف دور كل من هذه الشخوص، إذ نجد الكاتب في هذا العمل الحكائي الجاد، يفسح المجال إلى تفسير الحدث الروائي من خلال إدماج أدوار الشخوص وتفاعلها فيما بينها.

إذ وفي هذا الصدد يشير أحد النقاد في كون أن «تعدد المشاكل التي يطرحها تقديم الشخصية في الرواية لابد من اتخاذ طريقة إجرائية حاسمة تقرّبنا من التعرف على الشخصية، وتسمح لنا بتصنيفها دلاليا...»[1].

ففي اقتراح أحد الباحثين الغربيين وهو فليب هامون الذي أجرى تحديدا مجملا حول دراسة الشخصية من ناحية الكمّ ومن ناحية النوع أيضا، حيث نفَّذها على قياس أن هذا الاقتراح يمكننا من التغاضي عن «الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات كما في التحليلات التقليدية...»[2]لذلك نجد «بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي (بالزاك-إميل زولا-نجيب محفوظ)»[3] هذا الأخير الذي استطاع أن يلفت نظر القراء في ثلاثيته .

إن الشخصية خاصية هامة من خواص البنية السردية، إذ تعد محطة يقف الكاتب أو الروائي عندها وقفة تأمُّل وتفكير، ليستجد منها عملا جادًّا من ناحية ابتناء متكامل ومتماسك البنية وفق جعل كل شخصية يختارها ذات دور مناسب مع ما ورد في النص الروائي، وتماشيا مع أحداث الرواية، بحيث ابتدأ الروائي روايته هاته، بالتعريف بأحوال شخوص الرواية، بالاستعانة بتقنية جديدة وهي تعدد الأصوات أو الرُّواة، ففي مستهل الأمر سار على سرد البداية بصوت راوٍ مشاركٍ بمعنى راو مشارك للمؤلف، على لسان أحد الشخوص وهو "كابي" أو "عكاشة" فتعدد الأصوات أو الشخصيات هي خاصية الرواية

---

[1]- حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي-الفضاء-الزمن-الشخصية"-المركز الثقافي العربي-ط1-الدار البيضاء-1990 ص224

[2]-حسن البحراوي "بنية الشكل الروائي" صفحة 224

[3]- عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية" ص86

الجديدة، إذ «توفر هذه التقنية الأسلوبية، أي إيصال الحكاية عبر راوٍ مشارك يقص على القارئ انعكاسات حكاية الشخصية عليه هو نفسه نوعا من التشويق واستثارة فضول القارئ...»[1].

فعلى هذا المنحى سار الروائي واسيني الأعرج على سرد روايته في البداية التي يروي فيها أجواء مدينة منارة سيتي بوصف أحوال الشخوص، وجعل المحور الأساس الذي تدور فيه أحداث الرواية هو ترقب حال كازانوفا بين الحياة أو الموت، بإيضاح مفسِّرا للحالة، بخلق نوع من الحوار المتفاعل بين شخصيات الرواية التي اختارها الكاتب وبالتالي فهذا الاختيار كان محاكاة للتقليد بالرغم من تداخل التقنيات الفنية التجديدية مع التقليدية.

5.2-من حيث التقنيات الجمالية (العتبات النصية):

1- العنوان:(نساء كازانوفا):

يقول الباحث بسام موسى قطوس في دراسته حول "سيميائية العنوان" أن: «العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية ...»[2]،ويذهب الباحث أيضا إلى أن: «العنوان سمة الكتاب أو النص ووسم له وعلامة عليه وله»[3]،بالإضافة إلى أنه أشار للعنوان بأنه يقصد إلى مرجعية إمَّا «ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو أيديولوجية»[4].

فدلالة العنوان ترجع إلى ما يحتويه الكتاب من أفكار وأحداث متسلسلة وبالتالي نخلص إلى القول بأن «الكتاب يقرأ من عنوانه»[5].

---

[1]-فخري صالح"في الرواية العربية الجديدة منشورات الاختلاف ط 1 الجزائر 2009 ص24

[2]- بسام موسى قطوس "سيمياء العنوان"قسم اللغة العربية وآدابها-جامعة اليرموك-ط1-وزارة الثقافة-عمان الأردن-2001ص06

[3]- بسام موسى قطوس "سيمياء العنوان" 31

[4]- بسام موسى قطوس: نفس المرجع ص31

[5]- بسام موسى قطوس المرجع نفسه ص32

يأتي تعريف العنوان من وجهة نظر أنه يمتاز عن غيره بالقيمة الأدبية في مجال الابداع الفني بأنه «سمة العمل الفني أو الأدبي الأول من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن...»[1].

وفي تعريف آخر بأنه «يشكِّل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بكر يتم منها العبور إلى النص...»[2] فعنوان "نساء كازانوفا" هو عنوان يكشف للوهلة الأولى فكرة تحديد مجريات القصة، بحيث ينساق هذا التحديد إلى "لحظة ظهور العنوان"[3] بمعنى أن الكاتب قد جعل من هذا العنوان مناسبا في زمن تأليف الرواية، فلقد جاء العنوان يتوافق مع ما ورد في المضمون.

وفي شأن ما شملت صورة غلاف الكتاب، يبرز الفن التشكيلي الذي يضفي صورة جمالية أنه يتناسب ومحتويات الكتاب مع الإشارة إلى أن عبارة "نساء كازانوفا" تمثل نافذة تعد كرسالة للقارئ تبعث في ذهنه أولى الإشارات أو العتبات التواصلية التي تفصح عما ورد في المتن الروائي.

ومن خلال عنوان رواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج، نجد الروائي قد اختار عنوانا يتماشى مع وقائع وأحداث هذه الرواية، حيث ذهب إلى تلك النزعة التي تمثل أحداث عن السيطرة وقضايا المرأة الجزائرية بكل أبعاده ورموزه الدلالية.

فعنوان الرواية متوافق مع دلالات النص الروائي، يجسِّد واقعا ملموسا من وقائع المجتمع الذي يحكي لنا "قصَّة " صورت مظاهر الحياة العصرية ومشاكلها التي تجلب المعاناة والشقاء ، فالروائي في هذه الرواية جسّد عنوان الرواية بكلِّ دلالاته وأبعاده الايجابية والسلبية، إن شفافية "العنوان" لدى الروائي واسيني الأعرج تقف عند دلالتين مزدوجتين يمكن إيجازهما كما يلي:

أ- **الدلالة الأولى:** مصطلح نساء الذي بدل على مجموعة من النساء.

ب- **الدلالة الثانية:** مصطلح كازانوفا الرجل الذي يلهو مع النساء.

---

[1]- بسام موسى قطوس "سمياء العنوان"ص 39

[2]- بسام موسى قطوس: نفس المرجع ص 39

[3]- عبد الحق بلعابد "عتبات" ص 70

والملاحظ أن مظاهر التجديد تظهر من خلال اختيار الكاتب لإشكالية العنوان، فدقة الاختيار هذه، جعلت منه هذا العمل متوافقا فنيا يعبَّر بكل أفكار ومدلولات الخطاب الروائي حيث استطاع أن يبلغ المستوى السردي الأساسي في البناء الجوهري للرواية، لذلك فقد استوفى العنوان مظهرا من مظاهر التجديد من ناحية تصويره للحدث الروائي.

2- صورة الغلاف:

إن علاقة العنوان بصورة الغلاف علاقة وثيقة، تبعث القارئ للرواية، ذلك الانسجام التوافقي لكلتا الدلالتين إذ تظهر في صورة الغلاف خمس نساء هن في اتجاه واحد ورجل في الاتجاه المعاكس يراقب خطواتهن وفيما يلي الصورة أردنا أن نوردها لتبيان تفاصيلها:

تبرز أيقونات الصورة مكتملة قياسا مع ما ورد في المتن الروائي كصورة النساء والرجل وإشارات الوجه في شكل اضطراب نفسي لمن خلال شكل هندامه، فهذه التصوُّرات التي جاءت لتبرز للقارئ من خلال نظرته للوهلة الأولى للصورة تفصح عن تقريب العلاقة بين العنوان والصورة ومحتوى المتن الروائي.

لذلك فالبعد التجديدي الذي يبرز في صورة الغلاف، يمثل انطلاقة موفقة لهذا العمل . ففي خلال وصفنا لصورة الغلاف تظهر الصورة ، تلفت النظر للوهلة الأولى وتعبِّر عن ما تكتنفه أفكار الرواية، لذلك فالقارئ حينما يقرأ مضمون الرواية يخلُصُ حتما إلى فكرة أن هذه الصورة تقوده إلى ما احتوته هذه الرواية بالفعل.

فصورة الغلاف تعد بمثابة شرح أو تفسير فني يتكامل وينسجم مع محتوى هذا المتن، فهذه اللمحة المختصرة التي تفسِّرُ أيقونات الصورة في رؤية مفصَّلة ومدققة ليصل معناها للقارئ في صورة واصفة لجزئيات تبدو لنا دون جدوى لكنها في حقيقة الأمر تضاف لجماليات الفن الروائي وتكسبه ميزة جديدة من منظور القارئ لها.

3- التصدير:

لقد جعل واسيني الأعرج التصدير في بداية هذا العمل، حكم أو أمثال لعدد من مشاهير الكتاب الغربيين فاختار موضوع هذه الأقوال حول ماورد في عنوان الرواية أو ما يتحدث عنه النص الروائي كما يأتي:

نص التصدير	معنى التصدير	الغرض منه
قول كازانوفا: **"كلما كان وضعي الصحي جيدا، لا أقوم بأي شيء أخر أبدا، سوى العمل لدرجة الانهاك وكلما خانني جسدي، علي أن أعمل لأستعيد عافيتي".**	**يراد بهذا القول مدى تطابق شخصية كازانوفا مع ما ورد في النص الروائي حيث يصف إجمالا حالات الوضع الصحي لكازانوفا وأعماله المحققة طوال سنين.**	**إبراز دور شخصية كازانوفا في المتن الروائي إعطاء نظرة موجزة للقارئ عن دوره في القصة.**
قول شكسبير: **"حذار من الكذب على النساء إنهن يملكن قدرة كبيرة على تحسس الحقيقة وقدرات أعظم على التظاهر بعدم معرفتها"**	**ومجمل هذا القول يرد في أن الله سبحانه وتعالى خلق المراة بذكاءها وفطنتها فلها قدرة فائقة لإدراك الحقيقة، وذلك يرجع للتجارب التي مرت بها في الحياة وهذا ما نلحظه في هذا المتن من سلوكات وتصرفات زوجات كازانوفا..**	**إعطاء نظرة حول دور شخصيات "نساء كازانوفا" في الرواية.**
قول بيفتو شينكو: **"عندما يحل الصمت محل الحقيقة يصبح الصمت كذبا"**	**معنى هذا القول يتضح في أن الصمت حكمة لكن في بعض الحالات يلزم على المرء الصمت وكتم الحقيقة لأنها قاسية ومرَّة لا تحتمل**	**تبرز هذه الميزة في بعض الشخصيات في الرواية كشخصية لالة الكبيرة–ساراي وأخريات.**
قول دوني ديدرو: **عندما نكتب عن النساء علينا أن نغمس الريشة في قوس قزح ونزرع سطورها بنثار أجنحة الفراشات**	**فالكتابة عن المرأة تبرز مدى صفاتها وحركياتها وسلوكاتها على اعتبار أن المرأة حساسة تغلب عليها العاطفة ولها من الجمال ما يدعو إلى المزيد من الكتابة والتأليف عنها.**	**فصفة المرأة في هذا القول تبرز في الرواية من خلال دورها في القصة وتفاعلها مع باقي الشخوص الأخرى.**

4- نظام اللغة والأسلوب في الرواية:

بالتطرق لنظام اللغة والأسلوب في الرواية نجد علاقة الاثنين ببعضهما فلا يكادا ينفصلان، حيث تبرز قضية اللغة في الرواية ذات قيمة مثلى، تقتضي الدقة في نسج العبارات من حيث عدة دلالات تنضوي ضمن ألفاظ وأفكار انسيابية وسلسة تضفي على بنية الرواية قواما أو هيكلا متوازنا ومتكاملا من الناحية السردية.

واختيار الروائي للغة الرواية كان غير متسقا بحيث استخدم عبارات والفاظ هجينة ذلك الجانب اللفظي المختلط والمتأمل لمعاني وألفاظ هذا المتن الروائي يتبدى له ذلك واضحا.

فواسيني الأعرج أصاب من جانب في اختيار لغة القصة ومن جانب آخر قد اخفق حيث انمازت عن غيرها بأسلوب سردي ينساق ضمن الانزياح عن اللغة العربية في انتقاء العبارات والالفاظ، فالقارئ حينما يتوغل في أغوار النص يجدي به لأن يتمعن في ذلك الأسلوب اللغوي ، المعبر عن كل حدث أو مشهد في سياق سير وقائع القصة.

فقد استهل الكاتب في الرواية بافتتاحية كان مطلعها: «..عندما علت بقايا الصحف القديمة، والنباتات الميتة وأوراق الأشجار التي التصقت...»[1]

هذه العبارة التي افتتح بها واسيني الأعرج شارحة مشهدا من السويعات التي كان كابي يقضيها في أشغاله في شوارع مدينة منارة سيتي ووصف أجواء المدينة.

إذن وبهذه الصورة التي اعتاد الكاتب لأن يجسدها في أغلب اعماله السردية، نجد القارئ لهاته القصة يكتشف أسلوبا جادا في الالقاء يحمل في طياته وقعا داخليا وحسيا ينمو شيئا فشيئا ليكتمل في صور ومشاهد حية، تقودنا إلى ذلك الأسلوب الاستبطاني الذي يغمر أحاسيس ومشاغل وانفعالات الشخوص في الرواية.

فالوصف المدقق الذي قاد الكاتب إلى جعل النمط اللغوي في افتتاحيته بحيث نلمح فيه ترابط الأحداث في تتابع وانسياق ملفت للقارئ، كاستخدامه لعبارات واضحة ومركبة في نفس الوقت.

---

[1]-واسيني الأعرج " نساء كازانوفا" ص9

وفي هذا الشأن يذهب الناقد إلى الكشف عن طبيعة اللغة في النص الروائي بصفة اجمالية فيقول: «تكشف القراءة الوصفية والتصنيفية لمكونات النص الروائي أنه يتقوَّم بمجموعة من العناصر: فهو أوَّلا منسوج في لغة مكتوبة، غير أن اللغة الروائية ليست واحدة بل متعددة، تبعا لتعدد الطرائق واختلاف الأساليب (أسلوب تقريري، وصفي، رمزي، إيحائي، إنزياحي...)».[1]

فالرواية اجمالا تقتضي وجوب اكتمال خصائصها الفنية من حبكة وعقدة وحل وسلامة اللغة والأسلوب، ذلك أن رأي الكاتب الطيب بوعزة حول تشخيص لغة الرواية في أنها متعددة الوجهات من ناحية ارتباطها مع باقي المكونات الأخرى، فهي لا تنفصل عنها بل لها ارتباط وثيق بها، إذ و«من زاوية الخاصية التواصلية، يمكن أن نختزل فنقول بأن اللغة قد تتمظهر بمستويين اثنين: فتكون لغة تصويرية شفافة تكشف وتصرح أو لغة مكثفة تشير ولا تفصح...».[2]

ففي قراءتنا الواصفة للرواية تشدُّنا عبارات الكاتب التي تعبِّر عن مكنونات الفرد في التعامل مع الأحداث اليومية في سياق الحديث بين الشخصيات التي تبدي حركية تفاعلية داخل نسق النص الروائي.

ومن المؤكد أن أسلوب الرواية هو المرآة العاكسة للأديب، فإن كان الأسلوب راقيا كان العمل كله جادا يضمن ترابطا فنيا متسقا لمكوناته، فالمكونات الفنية تأتي على اتصال مباشر مع أسلوب الكاتب على أنه يوصف بأسلوب التشويق، لأن فواسيني الأعرج يؤثر بشكل واضح في انتقاءه لأفكار الرواية، فهو مبدع وصانع الحبكة التي تتبدّى لنا، متماسكة ومرتبطة بالعناصر أو الخصائص الفنية، فهي جزء لا يتجزأ منها(الحدث- الشخصية-الزمان- المكان...) .

فالرواية هي عبارة عن عناصر تؤدي وظائف مختلفة تخلص إلى تصوير للوقائع بتفاعل وحركة الشخوص داخل مونولوج حواري يصنعه الكاتب بتناسق وتتابع الأحداث ومجريات الحكاية، لذا فالكاتب ملزم لأن يضع وينسق بين هذه المكونات الفنية بإحكام، فالحدث الروائي لا يمكن فصله عن الشخصيات المتفاعلة في النص الروائي، كما لا يمكن فصل الزمن بتطور هذه الأحداث ولا نغفل عن عنصر هام هو

---

[1]- بوعزة الطيب "ماهية الرواية" ص 45

[2]- نفس المرجع ، ص 45

المكان لأنه ضروري يجعل من القصة ذات توازن وانطباع خاص، فيزيد من واقعية الحكي أو السرد، فبمجرد اتساق هذه المكونات ينساق أسلوب الكاتب حيال ما سطره وما ابتغاه من جوهر هذا العمل الفني.

ومن خلال هذه الرواية "نساء كازانوفا" يظهر لنا أن الكاتب قد اتبع طريقة للوصف الحسي بغية الوصول إلى جوهر الحكي أو السرد، فهذه الطريقة المتبعة تركت آثارا صاحبت تلك العناصر الفنية، لذا فواسيني الأعرج قد استعمل أسلوبا يصل إلى التجديد في الكتابة السردية، فسريان ذلك الوصف في القصة قد اعطى أسلوبا خاصا للكاتب، بحيث اتخذ وصفه لمظاهر وحركية الشخوص من أفكار وعواطف وحالات أخرى من تفاعل الشخصيات فيما بينها.

المبحث الثالث: أفاق التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة

فمن هذا المنطلق لابد للرواية الجزائرية أن تحافظ على أصالتها وتراثها وذلك من جانب الموضوعات التي تطرحها والقضايا التي تثيرها، ومن هنا فإن الاشكال الذي يتبادر لدي، ماهي جوانب التأصيل والهوية في الرواية الجزائرية؟

فثوابت الفن الروائي تكمن في ذلك الموروث الحضاري والقيم والاصالة، من عادات وتقاليد رسخت مبادئ الرواية الجزائرية، وهويتها ثابتة لا تتغير مهما تبدلت السبل والأوضاع ونمط العيش، وذلك التطور الحاصل في مجالات شتى، كوسائل التواصل والاتصال وتطور العلوم والمعرفة، وثورة المعلومات التي نراها اليوم، هذا كله لن يؤثر على ما هو أصيل إنما يحافظ على هذا الموروث الحضاري من حكايا شعبية وأمثال والأساطير القديمة، التي نرى أنها متداولة في أعمال أدبية سواء في المذهب الغربي أو العربي.

وجانب آخر أكثر أهمية هو الموروث الديني الذي يمثل الأصالة بمعنى الكلمة، فديننا الإسلام حافل بعديد من الأحداث والمواقف ذات الأبعاد الدينية، فالرواية الجزائرية قد احتضنت هذا الجانب بكل ما تحمله من معان، إذ أن القصص الديني يرمز إلى الإخلاص والعبادة، في عدة شؤون من الحياة يعيشها الفرد الجزائري بالخصوص، فنجد عدَّة رواة قد كان لهم السبق في ذلك، فاستعانوا بتوظيف هذا النمط القصصي في رواياتهم.

إذ يذهب الناقد معجب العدواني إلى طرح هذه المسألة في كتابه الموسوم بـ "الموروث وصناعة الرواية" حيث يقول:« من المهم الإشارة إلى دور الدين بوصفه القوة الفاعلة المؤثرة في تشكيل هوية العالم العربي...»[1] ويلح أيضا بأنه « لا يمكن تجاهل دور الدين الإسلامي بوصفه مكونا فاعلا في تشكيل الهوية للروائي العربي...».[2]

فالهوية العربية مرتبطة أشد الارتباط بالدين الإسلامي والقرآن الكريم واللغة العربية، هذه الثوابت الثلاث تبرز لا محال هوية الروائي العربي، لذلك فهوية الروائي الجزائري هي دليل قاطع يفصح عن مدى

1-معجب العدواني "الموروث وصناعة الرواية"، ص16

2-نفس المرجع ، ص17

تمسكه بالأصالة والتراث العربي، يحضر ذلك في العديد من الأعمال الروائية لكتاب جزائريين فرضوا أصالتهم وهويتهم على الساحة الأدبية والفكرية، وبالخصوص في الأخلاق والدين والتقاليد وعادات المجتمع الجزائري أمثال: عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وعبد الملك مرتاض، وواسيني الأعرج وغيرهم كثيرون هم الذين أعطوا للرواية الجزائرية عروبتها وأصالتها وهويتها.

حينما يشُدُّنا أزر التَّطلع والبحث عن ثوابت الرواية الجزائرية ينزاح لنا اللبس وعلى الأرجح تتباين لنا عدة مقاربات تعريفية حول عدَّة معطيات تخص مفهوم الرواية التقليدية أو الكلاسيكية، وفق العديد من المقاربات أو المفاهيم تفصح للباحث مدى اشتغاله ووضعه إطارا مفاهيميا لكل مصطلح يخلص بذلك لمصطلح الرواية التقليدية، وفي هذا الشأن يتطرق سمر روحي الفيصل بإبداء رأيه قائلا: «إن الرواية التقليدية تحتاج إلى بناء روائي متماسك أو شكل عضوي تلتحم فيه الأجزاء الفنية بغية إبراز المضمون على نحو يمتع المتلقي ويقنعه بما يقرأ...»[1] فسمر روحي قد كشف صورة تجسِّد فكرة أن الرواية التقليدية هي بنية متناسقة الأفكار ومتماسكة الأجزاء ومتسلسلة زمنيا ومكانيا.

ويذهب عبد المالك مرتاض من ناحية أخرى ليعرف الرواية التقليدية بأنها «تحترم التاريخ وتمجده، بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي أو المنطقي، كما تستميز برسم ملامح الشخصية بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها فعلا، في عالم الواقع، ثم بحكم أن التاريخ زمان ومكان، وإنسان...».[2]

لذا يوجب للباحث وصفها بالرواية الكلاسيكية التي تأخذ في عدادها تعزيز الأصول والقيم وبناء الشخصية والأحداث في سياق كل عمل روائي، ومن هذا المنطلق أيضا يعتقد «بعض النقاد العرب من كون الرواية العربية قديمة النشأة والجذور مدللين على حكمهم هذا بما ورد في القرآن من قصص بالإضافة إلى القصص الواردة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسير الشعبية وغير ذلك...».[3]

---

[1]–سمر روحي فيصل " الرواية العربية البناء والرؤيا–مقاربات نقدية" منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق 2003 ص13

[2]–عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد" ص35

[3]– عبد المجيد الحسيب"الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع–الطبعة الأولى–إربد –الأردن 2014 ص17

لذا فمصطلح الرواية التقليدية يتجلى عند العديد من المفكرين: «على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب، وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا»[1]ذلك أن من شأنها أنها جزء يسير من جانب السرد العربي القديم، الذي يراد به ذلك المعطى التراثي والثقافي الذي مُيِّزَ عن باقي الأصول بذلك العمق التفكيري الذي يبحث في أصول الهوية والأصالة.

لذا فتُميَّز الرواية التقليدية عن غالبِ أنماط السَّرد بسمات فنية حيث عُدت كقالبٍ لغويٍ يتألق نحو التجديد والتبدل مرورا بفترات زمنية إلى أن صار يحمل تسمية مصطلح جديد هو "الرواية الجديدة".

لذا يذهب أحد الباحثين في إحدى أقواله «أن الرواية العربية فرضت نفسها فترة زمنية من مسيرتها عبر تاريخ الأدب العربي الرائع»[2] إذ صار هذا النمط من الرواية–الكلاسيكية–ازدهارا يوحي بذلك التبدل والتغير تطرأ على مستوى تقنيات السرد الروائي الذي لازال يشكل بعدا تاريخيا وقياسا مع الدراسات التي أقيمت حول السرديات العربية والغربية أيضا، فقد توصل أحد الباحثين إلى فكرة أن «إسهامات الرواية التقليدية لا يمكن أن يستهان بها»[3.] سواء على مستوى اللغة أو الأسلوب أو بناء الحدث السردي ومدى علاقته بالسارد.

يظهر جليًا ذلك المعطى الفني التقليدي الذي يُشكِّل «طابع الرواية التقليدية التي أفادت من الوسائل الفنية الجديدة ووظَّفتها لخدمتها»[4]ومع وجوب ولزوم ما اتخذته الرواية الجزائرية من تغيير في شكلها ونمطها التقليدي ونمطها المحض، الذي يظهر في هيكل الرواية من صياغة الحبكة إلى حل العقدة، نرى أن الرواية التقليدية صارت تأخذ في جوهرها أنماطا مختلفة عن الرواية الجديدة .

فالرواية الجزائرية تقلَّدت الأفق في الابداع الروائي الجديد الذي يعد جزءا لا يتجزَّأ من تقنيات السرد الروائي سواءا ببعده التقليدي أو التجديدي والذي يدخل ضمن حيز العمل الإبداعي الذي يتماشى مع التقنيات الجديدة للسرد الحكائي والذي وصف بالبناء الفني الجديد للرواية، إذ أشير إليه من طرف أحد

---

[1]– عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية" ص54

[2]–علي لخضاري " أثر السرد القصصي في رواية الحدث الرواية العربية والجزائرية الحديثة –نماذج" ص53

[3]– علي لخضاري: المرجع نفسه ص53

[4]– سمر روحي الفيصل "الرواية العربية البناء والرؤيا" ص11

النقاد في تبيانه بأن الرواية الجديدة «تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتذى مقبولا في تمثُّل الروائيين الجدد»[1]كما يذهب أخر إلى التعريف بمصطلح الرواية الجديدة قائلا بأنه: «مصطلح إبداعي ونقدي عالمي عبر عن اتجاه في الكتابة الروائية ارتبط بجملة التحولات التي حدثت عالميا منذ ما يزيد على نصف قرن، وعربيا منذ ما يزيد على ثلاثين عاما...».[2]

إذ وفي شأن التغيير الذي طرأ على هيكل الرواية، وبالخصوص ما أشير إليه بـ: "المفهوم الجديد" للبناء الفني للرواية العربية ، نلمح أن نخبة كبيرة من الروائيين الجزائريين تقدَّموا في كتاباتهم السردية، فبفضل تلك التحوُّلات السريعة للرواية الجديدة، بحيث تجاوزت المعايير الكلاسيكية للكتابة الروائية، وصار يجدر إلى أن هذا النمط الروائي بدى كرد فعل للاتجاه الواقعي في التأليف الروائي، فتوافق النظرة التجديدية التي اتسمت بها الرواية الجديدة من بناء فني ومن جانب عدَّة مستويات أما من ناحية تقنيات السرد فيذهب النقاد الحداثيون إلى الكشف عن عدَّة جوانب مزيحة الغموض الذي يكتنف هيكلها والتي لابد للباحث أن يفسح المجال لعدة طروحات جديدة دخلت عالم السرد الروائي لذا ارتأيت طرح البعض منها كنقاط هامة فيما يلي:فمن حيث البناء السردي يورد لنا أحد النقاد فكرة حول تقنيات هذا البناء الفني الجديد في الرواية الجزائرية وكما وصفها عبد المالك مرتاض مبديا رأيه حول هذا الطرح: «هذا العالم الأدبي الرحيب، وهذا الشكل السردي العجيب الذي أيْما حدوده فانعدمت وأيْما أطرافه فتناءت وغبرت».[3]

ففي **تعدُّد الأصوات** أي (روايات الأصوات) تعرَّف بأنها: «تمنح النص الحيادية وتمنح المؤلف فرصة للتعبير عن رأيه في صوت حيادية، بعيدا عن التقريرية والنبرة العالية وتقدم الحدث من عدَّة رؤى لذا

---

[1]– عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية" ص53

[2]– احمد جاسم الحسين " مجلة جامعة دمشق–المجلد25–العدد (1) و(2)–2009–عنوان المقال: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان– قراءة في روايات رجاء عالم– (قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الانسانية)ص110.

[3]– عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية" ص55

تساعد على جلاء الحدث وعرضه مستوفيا»[1] تظهر هذه الخصائص في الكتابات السردية الجزائرية كأعمال واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي" ...وغيرها من الأعمال السردية التي استوفت هذه الميزات،أما تقنية **التناص** فيكون ذلك بامتزاج عدَّة نصوص في سياق نص واحد ويظهر ذلك في عدَّة كتابات، كرواية جديدة للكاتب نساء كازانوفا لواسيني الأعرج .أما **الكولاج**Collage فهذا مصطلح جديد في مجال السرد إذ يعرَّف بعملية: «(القص واللصق) وهذه التقنية تقوم على لصق عناوين وصفحات جرائد ومجلات بالنص الروائي في صورة متناغمة مع بنية النص، لغاية فنية في التعبير عن الواقع(المتردي) بلازمات الواقع وأدلته الدامغة، ليكون تأكيدا لرؤية الكاتب»[2].

ففي هذا الشأن ذهب بعض الكتاب الجزائريين من الجيل الجديد إلى إدخال هذه التقنية الجديدة في كتاباتهم الروائية.

وفيما يتعلق بتوظيف التقنيات الدرامية والغنائية والسينمائية فهذا مجال رحب قدم عدة رؤى وأفكار جديدة لتشكيل بناء جديد ذا نظرة جديدة في البنية السردية للرواية، إذ ذهب صلاح فضل إلى تقسيم أنماط السرد العربي إلى ثلاث أساليب تدخل ضمن هذه الفكرة التي نحن بصدد التعريف بها، وهي هذه التقنية الجديدة —التقنية السنيمائية والدرامية–فاعتماده هذا التقسيم في الأسلوب الروائي أنبنى على أسس جديدة في السرد الروائي، باعتبار أنه يمكن إدراجها في مرتبة التجديد في أساليب الرواية العربية الجديدة.

لقد ارتقت نظرية السرد الروائي مبلغا وصل إلى ذروة التفكير لدى الباحثين والنقاد في هذا المجال وبفضل جهود هؤلاء ظهرت إشكاليات جديدة تُقيِّم العمل السردي وتكشف عن هذه القضايا من ناحية ضعف أو قوة البناء السردي وفق تقنية الكتابة السردية، لذا فقد استند الناقد المعاصر على التطلع لما جاء به النقاد الغربيون من نظريات وقضايا جديدة في مجال السرد.

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد" الرواية العربية الجديدة" ص282

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه ص134

وفي شأن دور الرواية العربية في المساهمة «في صوغ تصوراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافية والقيمة والدينية وصراعاته وتناقضاته الكبرى»[1]، حيث بدت السرديات العربية الحديثة تنمو شيئا فشيئا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ليظهر بذلك أثر «انهيار النسق التقليدي في الثقافة الموروثة، وتفكك المرويات السردية القديمة وانكسار الأسلوب المتصنع في التعبير، فانتزعت الرواية وهي لب تلك السرديات شرعية كاملة بوصفها النوع الأدبي الذي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث».[2]

فنجد أن **قضية القراءة وعلاقتها بالمقروئية في بلادنا** تعد قضية هامة، فثمَّة دراسات عربية قد رفعت من شأن القراءة الروائية ذلك أن الكثير من الباحثين الجزائريين اهتموا بهذا الجانب بحكم أن هذا النوع من القراءة قد أيقض الشعور بالوعي القومي لدى الفرد والمجتمع الجزائري من خلال سرد وقائع اجتماعية حقيقية تبعث إلى تلك الفطنة في ذهن القارئ وتوسع من مداركه المعرفية إذ لابد على الحرص عليها لأنها المصدر الوحيد الذي يقودنا إلى العلم والمعرفة وكان العامل السياسي والاجتماعي والفكري كله يهيئ لهذا الفن الذي لعب دوره الأساسي في تنمية ذلك الحس القومي والشعور بالمسؤولية.

ولعل الغاية التعليمية التي اتخذتها القراءة في المجتمع الجزائري لخير دليل على التقدم الفكري لدى الفرد بالدرجة الأولى، والتماسه لعدّة قضايا اجتماعية وواقعية وفكرية وحتى اقتصادية في جلِّ المجتمعات.

فالقارئ يلعب دور الكشف عن: «المداخل القرائية والعتبات النصية التي يباشر فيها الميثاق عمله»[3]لذلك نجد تلك العلاقة القائمة بين القراءة والمقروئية « فالمقروئية مرتبطة بقيمة النص الاستهلاكية والتجارية أساسا، من حيث هو سلعة تباع وتشترى(أي خاضعة لمبدأ العرض والطلب)».[4]

فتفسير هذا القول يوحي بفكرة أن المقروئية مرتبطة بمدى استجابة القراء لفعل القراءة «فالرواية التي يروَّج لها في مختلف وسائط الاعلام، ستعرف مقروئية واسعة».[5]

---

[1]-عبد الله إبراهيم "موسوعة السرد العربي" (طبعة جديدة موسَّعة2) –المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت2008 ص 05

[2]-عبد الله ابراهيم "موسوعة السرد العربي" ص: 5–6

[3]-عبد الحق بلعابد:فتوحات روائية ، ص 26

[4]- عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ،ص27

[5]-عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه ، ص28

لذلك فالمقروئية مرتبطة أشد الارتباط بفعل القراءة، وهذه العلاقة القائمة بينهما تفسِّر الوظيفة الأساسية التي يمثلها كل طرف منهما، فالمقروئية بهذا الأساس هي فعل ترويج للعمل الفني الإبداعي بالموازاة مع قضية القراءة أو القرائية التي «تخرج بنا من القراءة العادية البسيطة إلى القراءة الأدبية المركبة».[1]

فالجزائر اليوم تفتح المجال لمثل هذه الغايات كالقراءة والمقروئية وتشجع الفرد الجزائري على فعل القراءة والمطالعة سواء الجرائد أو الكتب بشتى مجالاتها ومعارفها خاصة كتب الفن الروائي والقصصي، ويبقى الخيار الوحيد للفرد الجزائري، فالقراءة فتحت آفاقا جديدة في عالم العلم والمعرفة وعالم الرواية بالخصوص، ومن بين ما ساهم في الوصول إلى آفاق تجديدية آخرى العديد من التقنيات والوسائط التي كان لها دورا هامّا في التجديد الروائي.

1- التقنيات والوسائط الحديثة (عوامل ظهور وازدهار آفاق التجديد الروائي):

1.2-التقنيات الحديثة:

أ- الترجمة:

تعدُّ الترجمة أهمُّ وسيلة بلغ تأثيرها الكبير إلى حدِّ أنّها أضحت "رافدا أساسيا من روافد الابداع"[2]بغض النظر عن بعض معيقات التي واكبت هذا الميدان —ميدان الترجمة-قبل بلوغها هذا النضج خاصَّة في بلدان الوطن العربي.

إذ يذهب الدكتور شحادة الخوري إلى أن العرب استطاعوا أن يحققوا مقصدهم في مجال الترجمة إلا بعد أن «حققت البلدان العربية استقلالها وملكت حرّيتها»[3] لذلك فتأثير الترجمة في مجال التأليف القصصي والروائي الجزائري كان واضحا خاصّة في فترة الخمسينات والستينات وصولا إلى فترة اكتمال نضوجها أي فترة السبعينات إلى يومنا هذا.

1-عبد الحق بلعابد: المرجع السابق ص30

2-عبد الله أبو هيف " نقد الرواية" ص 96

3- عبد الله أبو هيف: المرجع نفسه ، ص 95

لقد ازدهر —ميدان الترجمة–بشكل لافت في بلدان الوطن العربي خاصة الجزائر، وهذا بفضل الدراية والمعرفة الواسعة والتطلع المعرفي في حقل الدراسات اللغوية الأجنبية «إذ لم تعد مقتصرة على اللغتين الإنجليزية والفرنسية»[1] بل شملت التعريب إلى لغات أجنبية أخرى ذلك أن: «توافر الأعداد الكبيرة من مترجمي النصوص الأدبية الذين يتحلون بالشروط اللازمة لمثل هذه الترجمة وفي تعدد دور النشر العامة والخاصة التي زادت على المئات في بعض الأقطار العربية».[2]

ب– تأليف الأكاديمي وعلاقته بالغرب:

فالنَّاظر فيما نجده من مؤلَّفات أكاديمية "من خريجي الجامعات والمعاهد العليا"[3] فإننا لا نكاد نلمس ذلك الابداع الأدبي الخالص، الذي يثري مكتباتنا العربية الأكاديمية إذ انعكس إيجابا في «إشباع البحث العلمي بالمنهجية المعرفية الحديثة»[4] فأخذ النثر بجميع فنونه ينمو ويزدهر بصفة عامَّة والذي كانت الرواية والقصَّة أحد محاوره الأساسية على حدِّ قول د.عبد الله أبوهيف "إن النظرة إلى حجم الأطروحات والرسائل الجامعية في الدراسات الروائية والقصصية في فترة البحث قياسا إلى الفترة ما قبلها يوضح حركة النقد القصصي والروائي..."[5].

فبالإضافة إلى اقتران هذين النوعين معا، نجد فنون النثر الأخرى قد ارتقت كذلك وأصبحت لا تستغني عن البحث الأكاديمي بشتى أضربه وأنواعه ولهذا السبب خُصِّصت دورٌ تهتم بنشر مثل هذه المؤلفات وتُعزِّزها، إذ لا ننسى أيضا ذلك الصِّراع القائم بين فن الرواية العربي والغربي معا الذي لازالت بوادره قائمة إلى حدِّ الآن.

---

[1]–عبد الله أبو هيف "النقد الأدبي العربي الجديد" ص93–94

[2]– عبد الله أبو هيف: المرجع نفسه ص94

[3]– عبد الله ابو هيف: المرجع نفسه ص 96

[4]– عبد الله ابو هيف: نفس المرجع ص96

[5]–عبد الله ابو هيف: نفس المرجع ص96

ج -**تطور العلوم والمناهج المعرفية الحديثة:**

يعد مسار تقدم العلوم الحديثة صرحا شامخا لطالما اتخذه الباحثون للاستعانة به، في عدة دراسات أدبية وفكرية حيث حظيت هذه لعلوم باهتمام بالغ الأثر، خلال العقدين الأخيرين، فثمة «علاقة ظاهرة للعلوم وتكنولوجيا المعلومات بالأدب».[1]

هذه العلاقة التي تعتبر همزة وصل بين العلوم والأدب، والتي لازالت قائمة إلى حدِّ الأن، إذ غدت ثمرة من ثمار ذلك التطور في شتى مجالات الحياة سواء الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية وصولا إلى الفكرية والأدبية وهو الغرض من الدراسة.

تظهر من خلال دراسة لعبد الله أبو هيف المعمقة للتأثيرات العلوم ومناهجها عدّة مؤلفات[2] نذكر مؤلف واحد قد لقى صدى كبير في ذلك الوقت عنوانه: مؤلف "على مشارف القرن الواحد والعشرين الثورة التكنولوجية والأدب"[3] باللغة الروسية عام 1984-مترجم إلى اللغة العربية لفخري لبيب-مصر- هو كتاب يطرح إشكالية العلاقة بين التكنولوجيا والأدب.

فالرواية الجزائرية بهذا قد بلغت ذروة الابداع الفني، بفضل فعل تقدُّم وتطور العلوم والمناهج بشتى مناحيها، فالملاحظ أن تأثير العلوم كان له أثرا واضحا في ذلك التبدل والتغير في الأدب وفنونه، لذلك إذا أردنا البحث عن سبل هذا النمط من التأثير نخلص إلى القول بأن الأدب لم يجد له طريقا إلى بلوغ هذا التقدم والازدهار في تقنيات متحضرة، إلا قياسا لتلك التيارات الوافدة من الغرب، فكان ذلك إلا سعيا منه وراء إيجاد طرائق للخروج من بوتقة التقليد إلى أنماط التجديد والسير نحو التغيير في فنون الأدب خاصة فن الرواية إذ «مارسها عدد من روائيي العصر ممن كان لهم تأثيرهم البالغ على الرواية العربية ونقدها...».[4]

1- عبد الله ابو هيف "النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد) ص 104

2- عبد الله أبو هيف: "النقد الأدبي العربي الجديد" ص104-105

3- عبد الله أبو هيف: نفس المرجع ص105

4- عبد الله أبو هيف المرجع نفسه ص105

ويرجع محمد الكتاني تنامي هذا الفن أو الجنس الأدبي بفضل تطوُّر المناهج المعرفية الحديثة «بفعل الفلسفات الاجتماعية كالمادية التاريخية والبنيوية الانثروبولوجية وظهور الفكر الاشتراكي-اليساري-الذي اعتبر الفن الروائي انعكاسا لواقع المجتمعات وصراع الطبقات...».[1]

إذ يذهب أيضا للإشارة إلى أن ظهور هذه المذاهب جاء ليفسح المجال لتلك المفارقات المتباينة فيما بينها «منها البنيوية اللسانية أو البنيوية الاجتماعية والانثروبولوجية والبنيوية الشعرية والبنيوية الروائية...»[2].

فلا شك أن فن الرواية قد تفاعل مع عدة مناهج باعتبار «أن الرواية تعبير عن رؤية العالم من حيث أن هذه الرؤية تتكون في رحم المجتمع أو داخل طبقة معينة في تفاعلها مع الواقع الموضوعي، وصراعها مع غيرها»[3].كلّ ذلك ساهم في ظهور آفاق جديدة عملت على تغيير أسلوب الكتابة الروائية الجزائرية.

د- المثاقفة الحضارية وتأثيرها في التأليف الأدبي العربي:

يراد بالمثاقفة ذلك «التفاعل وتبادل التأثير والتحاور والتواصل بين عدة ثقافات عن طريق وسائل الاتصال والثقافة»[4]، وتتعدد المفاهيم في تحديد تعريف جامع لهذا المصطلح عبر مراحل تاريخية متزامنة فهو يقوم على ذلك التواصل الفكري بين العديد من ثقافات الشعوب ذات الاجناس المختلفة.

وفي مقام آخر يعرفها خلدون الشمعة بمصطلح آخر هو المثاقفة الحضارية موضحا ذلك في قوله بأنها: «استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافي المباشر والتفاعل الذي يعقبه وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصية والتعديلات التي تطرأ عليها، عندما توضع في سياق تجربة حضارية مغايرة»[5]فقضية تعدد الثقافات وامتزاجها فيما بينها أثر بارز في بلوغ الحركة العلمية غايتها من النضج الفكري في الجزائر فأصبحت تعدُّ مكسبا ثمينا لجميع العلوم والمعارف

1- محمد الكتاني "مطارحات منهجية حول الأدب والنقد" ص199

2-محمد الكتاني: نفس المرجع ص199

3- محمد الكتاني: المرجع نفسه ، ص200

4- عبد الله ابو هيف "المسرح العربي المعاصر-قضايا ورؤى وتجارب" منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-2002 ص150

5- خلدون الشمعة "المثاقفة الأليوتية" مجلة فصول-الهيئة المصرية العامة للكتاب-المجلد15-العدد33-القاهرة 1996 ص62

بشتى فروعها، فحينما نتحدث عن امتزاج الثقافات يتبادر إلى ذهننا أصناف هذا الامتزاج والذي نستطيع تمثيله في عنصرين أساسيين كما يأتي:

أما الامتزاج اللغوي[1]: فنستطيع القول بأن اللغة العربية الفصحى تعد أفضل اللغات باعتبارها لغة القرآن الكريم ولغة الدين الإسلامي، إذ نلمح الكثير من الشعوب الذين اتخذوا من اللغة العربية منهلا لهم في التعبير وفي دراسة العلوم بشتى أنواعها بالإضافة إلى أن علماء اللغة كانوا يدرسون طرائقها التعبيرية والنحوية والبلاغية لما تمتاز به من مكانة، كيف لا وهي لغة القرآن الكريم، فتداخل وتلاقح الثقافات في بيئات مختلفة أدى إلى الامتزاج اللغوي وإلى ذلك التواصل الفكري واللغوي بين شعوب وأجناس متعددة مما أدى إلى انتشار العلوم والمعارف.

نصل إلى الامتزاج الثقافي[2] الذي كان من نتاجه بما فيها الثقافة العربية والثقافات الأخرى كالثقافة الفارسية واليونانية وما تفرَّع منها، كل حسب ميولاته وتطلعاته الفكرية، يتخذ كل ما تصبو إليه ثقافته واستعداده ونوع تعلمه فأدى ذلك إلى امتزاج ثقافي انصهر في بوتقة واحدة مشكِّلا ما يعرف بالمثاقفة الحضارية والأدبية.

فالإمتزاج اللغوي والثقافي لَعِب دوراً هاماً في بعث آفاقٍ جديدة في مجال التأليف السردي خاصَّة في بلادنا الجزائر.

2- الوسائط الحضارية الحديثة: (التقنيات الحضارية المساهمة في دفع وتيرة آفاق التجديد)

أ- الصحافة ودور النشر وتطور وسائل الاتصال:

لقد تبدلت سُبل ووسائل الاعلام والاتصال بعد ظهور النهضة الفكرية تبدلا ملموسا وانقلبت انقلابا متباينا وأضحت الوسيلة البارزة والرائدة آنذاك، أعني بذلك تقنيات التواصل بين مختلف فئات المجتمع هي التأليف، إذ شاعت طرائق عدَّة وعلى سبيل الذكر الصحافة.

---

[1]-ينظر: أحمد أمين "ضحى الاسلام" ص373 إلى407.

[3] -ينظر:أحمد أمين "ضحى الاسلام" ص 373-407.

كانت الحياة الفكرية والثقافية العربية قديما تعتمد على وسائل الاتصال التقليدية، فكان العامل الوحيد للتواصل هو لسانهم المعبر عن كل ما يجول في خواطرهم من أفكار ويختلج في أفئدتهم من دوافع وتعابير. وفي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بدأت ظلال التبدل والتحول تشيع وعوامل النهوض والكشف عن الوقائع والأحداث التي كانت تصير في العالم بأسره فبدت مظاهر العصرنة وعظُمت واتسعت رقعة التواصل بين البشر وبين مختلف أصقاع العالم. إذ «شهد القرن العشرون العديد من التغييرات النوعية في وظائف الاعلام والاتصال في المجتمعات المعاصرة»[1]فكان ذلك التأثير المباشر و«الضخم لوسائل الاعلام والاتصال من ناحية وبين النصوص الجامدة التي لا تتواكب مع هذه التغيرات من ناحية أخرى...».[2]

ولما كانت الصحافة مظهرا مُعَصْرَنًا فقد كانت سبيلا للتواصل المباشر والسريع، بعيدة الآفاق ومختلفة الطرائق والموضوعات والمظاهر كما شملت كل مناحي التعبير عن الفكر والثقافة والعلوم وشتى مجالات الحياة بجميع مناحيها، بل كانت تتخذ لنفسها أهم المواقف وأعظم الأحداث الناطقة بجميع الألسنة العربية وغير العربية، وكانت خير منبِّئ للإنسان في أمر من الأمور الجدية وغير الجدية في مختلف مجالات الحياة.

ولأنها أيضا كانت تبعث لقارئها الوعي والفطنة بما يدور من حولها من أخبار ووقائع وكانت ولا تزال من أقوى سبل الاقناع وأشدُّها تأثيرا في النفوس، كما أنها ترتبط أيضا ارتباطا وثيقا بمختلف أساليب التعبير الأدبية وفنونها وأبرزها الفن القصصي والروائي لما لها من أوجه الشبه من ناحية الأسلوب واللغة والحدث وغيرها...

والحديث عن «نشأة الصحافة كأوَّل وسيلة للاتصال الجماهيري قد أسفر عن نشوء مفهوم حرية التعبير كنتيجة طبيعية لذلك، وقد شهد القرن التاسع عشر التطور الهائل لمهنة الصحافة وتصاعد النضال

---

[1]- عواطف عبد الرحمان " دراسات في الصحافة العربية المعاصرة"-دار الفارابي-ط1-كانون الثاني-بيروت-لبنان-ص11

[2]- عواطف عبد الرحمان: نفس المرجع ص11

من أجل حريتها، ثم توالى ظهور وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى (الكهربائية والالكترونية وهي السنيما والراديو والتلفزيون...»[1]

ومن جانب آخر يذهب الدكتور فاروق خورشيد إلى توضيح مسألة هامة تخص مدى تأثير الصحافة في الحياة الثقافية العربية بشكل متباين ذاكرا أنه «ليس من شك في أن الصحافة لعبت الدور الأول في تطوير حياتنا والتأثير فيها، وليس من شك كذلك في أنها تدخلت بشكل أو بآخر في تحديد مفهوماتنا الثقافية ورسم مستقبل أي تطور في فن الكلمة المكتوبة...أعني الأدب...»[2]، فهنا يظهر تحديد العامل الأساسي الذي سار مسار تطور الحياة الفكرية والثقافية آلا وهو دور الصحافة ووسائل الاعلام في نشر الثقافة في أوساط المجتمعات العربية بالخصوص ففي علاقة الصحافة بالأدب يجدر بنا القول بأن كلاهما له وجهة خاصة، ذلك أن هذا الارتباط بين الصحافة التي كونها « عمل له أصوله وقواعده وله ارتباطه بعوامل أخرى خارجية بعيدة عنه وهي مع هذا تؤثر فيه التأثير كله...»[3]،وبين الأدب الذي «لا علاقة له بكل هذه المؤثرات الخارجية وإنما المؤثرات التي تؤثر على الكتابة الأدبية تنبع من داخل الكاتب نفسه لا من خارجها...»[4].

ولكن من ناحية ثانية نستطيع القول بأن هذا «التطور الذي لحق الصحافة مس الأدب في فنونه وتقنياته أما جوهره فبقي ثابتا فهو "التعبير عن تجربة شعورية بصورة موحية"، منذ القديم إلى اليوم وقد كان للصحيفة أو ذلك المطبوع الذي يصدر دوريا (يوميا أو أسبوعيا أو شهريا) الدور الكبير في تقدم الأدب وفتح الآفاق أمامه وخاصة الصحيفة المتخصصة–ميزة العصر– وبالضبط الصحيفة الأدبية التي يعرِّف كتابتها أدوين هفورد بقوله: "اصطلاح الصحافة الأدبية يمكن تعريفه على أنه الكتابات التي تقع داخل المنطقة التي تفصل الأدب عن الصحافة...»[5].

---

[1]–عواطف عبد الرحمان "دراسات في الصحافة العربية المعاصرة " ص12

[2]– فاروق خورشيد " بين الادب والصحافة" منشورات إقرأ – بيروت لبنان–1972 صفحة 15

[3]–فاروق خورشيد "بين الأدب والصحافة " صفحة 75

[4]–فاروق خورشيد: نفس المرجع صفحة 76

[5]–محمد الصالح خرفي "تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر–مجلة آمال نموذجا" –دار النشر دحلب–الجزائر صفحة 11

ويرجع فاروق خورشيد ليستخلص فكرة أن «الأحداث وتطورها ونهايتها ليست هي القصد نفسه فان استطاع الصحفي بأسلوب الكتابة الصحفية أن يخلص ما يكتبه الروائي في مجلدات كبيرة في خمسة سطور مثلا فهذا الذي عمله ليست من الكتابة الروائية في شيء...».[1]

فعمل الصحفي ينظر للأحداث ذاتها من حيث الجدَّة والطرافة وما تخلقه من رغبة التطلُّع على حال شخوص ما التي تدور حولها تلك الاحداث على تنوع تصرفاتهم ومذهب عقولهم وتفكيرهم[2]، فالصحافة الجزائرية بكامل توجهاتها عملت على دعم الكتابة الأدبية والفنية بشكل إجمالي يبعث على التمعن والتبصُّر في أن هذه الأخيرة تطورت بفعل ازدهار الأدب بشتى فنونه الإبداعية كفن الرواية على سبيل المثال، لذلك فيمكن البوح بأن الأدب قد استفاد: «من التطورات التقنية الحاصلة بدءا بالمطبعة إلى القرص المضغوط واتصاله بالمعارف الأخرى(الفلسفة- علم الاجتماع) ودخوله ميدان الصحافة وظهور أشكال أدبية جديدة ليحصل التصوُّر المذهل فبعد أن كان النص الأدبي محدود الآفاق(في الزمان والمكان) ولا يصل (مكتوبا) إلا للقلة أصبح يصل إلى كل الأيدي في شتى أصقاع العالم في مدة قصيرة...».[3]

فهذا كله بفضل شبكات التواصل والاتصال بدءا بدور النشر ووسائل الاتصال العصرية كالانترنيت والتلفزيون وجهاز الحاسوب التي عملت بشكل بارز في الاسهام في تطوُّر مجمل الفنون الأدبية بما في ذلك فن الرواية والقصة وفنون نثرية أخرى.

ب- **اللغة العربية وأثرها في البحث العلمي:**

ان الحديث عن اللغة العربية وأثرها في البحث العلمي حديث طويل لا نهاية له فاللغة العربية تعتبر من أقدم اللغات حيث تعود إلى زمن بعيد كما بينت الدراسات الحديثة، ألا وهي لغة القرآن الكريم قال الله تعالى: ﴿ **قُرآنا عربيًا غير ذي عِوجٍ لعلَّهُم يَتَّقُونَ** ﴾**الزمر الآية 28.**

لقد كان للغة العربية فضل عظيم في تطور وازدهار الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة الجزائر، فاللغة العربية اكتسبت هذه المكانة العالية الشأن كيف لا وهي لغة القرآن الكريم والدين الإسلامي ولغة العرب.

---

[1]- فاروق خورشيد "بين الأدب والصحافة" صفحة 96

[2]-ينظر فاروق خورشيد "بين الأدب والصحافة" ص96

[3]– محمد الصالح خرفي "تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر" ص 11

إن السبب الرئيسي وراء تطور مناهج البحث العلمي في الجامعات الجزائرية، لما كان له من أثر بالغ الأهمية في التعامل مع مناهج وتيارات عدَّة، فلقد كان للغة العربية مرتبة عظيمة عند العرب في شتى المناحي فاقبلوا على النهل من العلوم ومن تقديم بحوث في إطار ما يتداول أو ما يعرف بمناهج البحث العلمي المعاصر، فتطور هذه الطرائق والطروحات في هذا المجال إلى اليوم هو تكفُّل اللغة العربية وآدابها، والحفاظ على مكانتها ومرتبها وسموها، فرُقي هذه الطرائق له صلة وثيقة ومرتبة راقية مع اللغة ومناهجها فاصبح البحث العلمي في الجزائر محط جميع الأنظار وغذى التواصل باللغة العربية مبلغ كل باحث على غرار باقي اللغات لما امتازت به من إيجابيات وأغراض وثيقة الصلة بالعلوم وازدهارها فتقوية سبل التعلم

والنهل من اللغة العربية والرقي بها نحو شدِّ أزر كل منهل يُنهل به وكل باحث يقدم بحثه وآفاق التطوُّر والعلم والمعرفة.

ومن المعلوم أن الادب العربي هو منبع للمعرفة والدراية بأسرار هذه اللغة الراقية، وتعلم فنونها بشتى أنواعها كفن الخطابة وفن الشعر ثم الفن القصصي والروائي فلولا أسرار هذه اللغة لما ظهرت هذه الفنون ولما أزدهر الأدب العربي ولما نمت ملكة النقد لدى الأديب واتسعت من الجيد إلى الأجود عند القارئ والباحث، لذلك فان أُطُرَ البحث العلمي تتجسد في تطور البحوث العلمية في إطار ما يعرف بالبحوث الأكاديمية كالدراسات اللسانية الحديثة النظرية والتطبيقية.

فتعدد البحوث اللغوية المتعلقة بخواص الأبنية الصرفية والصوتية والدلالية عند الغربيين كلها ترجمت إلى اللغة العربية، لتمكن الدارس العربي من الولوج إلى كنهها والمزيد من الدراية في إطار البحث العلمي لذلك فإن الدراسات التي أجريت في مجال علم اللغة في بلادنا أخذت الحظَّ الوافر من البحوث الهامَّة خاصة في التخصصات التالية الذكر كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والبلاغة والشعرية والأسلوب وصولا إلى الفنون الأدبية أبرزها الفن القصصي والروائي.

ج-**المعلوماتية وتأثيرها في التحصيل العلمي:**

لقد جرى تطور البحوث العلمية تحت التأثيرات الظاهرة في مجال المعلوماتية والتكنولوجيا فكان ذلك الاتصال المباشر بين العلوم والآداب كفن القصَّة والرواية معا، الذي بدى أشدّ تأثرا ، فتأثير المعلوماتية سار على دربه رواد الابداع والتواصل في تطوير سُبُل العلوم المبرمجة في هذا المجال المتقن والمتحضر على اعتبار أنه قد نما وتطور بفعل وسائل الاتصال وثورة المعلوماتية الجائرة في هذا العالم الذي نعتبره قد أضحى صغيرا في نظر هؤلاء الرواد الذين سعوا إلى جعله كقرية تتواصل فيها كل عوامل وأسباب ذلك التطور في الأجهزة التي تعمل على اكتشاف ما يحصل في هذا العالم، لذلك نرى أن الباحث في المجال العلمي يسعى دائما إلى إيجاد واكتشاف الجديد، سواء في العلوم الأدبية أو الفنون بشكل عام، وهذا بتعليل المبدأ القائل بأن :

«التطور الهائل في وسائل الاتصال وثورة المعلومات قد أثر في الابداع العربي برمته ولاسيما الرواية ونقدها، فطالت التبدلات العميقة التعبير الروائي والقصصي ونقدهما...»[1].

فإزاء التغيير الطارئ على الفن الروائي الجزائري من جانب النقد وعملية تكوين النص السردي قد جرى من خلال ما يحصل في ذلك التطور المتقدم في جل الميادين وبالخصوص ميدان المعلوماتية ووسائل التواصل في بلادنا، بدى لنا أثر التبدل في أساليب التأليف وطريقة السرد الجديدة، وهذا ناتج عن سبل وحداثة ما يطرأ من تغيير على تكنولوجيا وأجهزة المعلوماتية والتي بدورها طوَّرت أساليب الكتابة الروائية والأدبية الجزائرية بشكل كثيف وممنهج.

~ ****~

[1]– عبد الله أبو هيف: "النقد الأدبي العربي الجديد" ص106

خاتـــمة

بعد التَّأمل والاستقراء المتمعن في هذه الدراسة حول الابداع الروائي العربي وبالخصوص الجزائري الحديث، بحيث قادني هذا التَّمعن إلى وجوب ذكر العديد من الملاحظات المتوخاة من هذا البحث، إذ يجدر الوقوف عند محطات منه كونها محل البحوث والدراسات المعاصرة، فتوصلنا إلى جملة من النتائج كانت بمثابة حوصلة لهذا البحث:

1- إن تعدد قضايا السرد العربي بشتى فروعه وشعبه زاد من تطور الرواية العربية فمنها ما كان ينجلي في إطار التقليد ومنها ما سار على درب التجديد.

2- لقد سارت الرواية العربية الحديثة منحى التجديد من حيث بنياتها السردية وتقنياتها الجديدة التي تتماشى مع تبدلات وتحولات الحياة العصرية، فكانت لرواية نجيب محفوظ (الثلاثية –بين القصرين) أن قدمت نموذجا للرواية الفنية الناضجة بمعنى الكلمة.

3- إن مسار الرواية الجزائرية مسار مديد بدأ منذ عهد الثورة التحريرية إلى يومنا هذا، حيث انتهجت العديد من التجارب ومرت بعدة أحداث زادت من دخولها صميم النضج الفني، فكانت أول رواية حطَّت رحالها على الساحة الأدبية هي رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، فكانت ثمرة من ثمار التجديد في الابداع السردي الجزائري.

4- إن من تجليات الابداع الفني الذي قاد الروائي واسيني الأعرج إلى قمة الابداع هو تجربته ودرايته بالتحولات والتبدلات الجارية في إطار التجديد، فكان من بين أعماله الجديدة " رواية نساء كازانوفا" التي سارت ضمن مسار التحولات السردية التي احتضنها الخطاب الروائي الجديد، الباعث إلى التغيير في العديد من خواص الكتابة السردية أو الروائية الآنية،

لذا فإن هذا العمل ومن منظور الدراسات البنيوية الذي ارتأتُ من خلاله إلى وضع أساس بين المقاربة الفعلية والنظرية كما يأتي:

- لقد تميزت رواية "نساء كازانوفا" بتعدد الأصوات والشخوص وبالتالي تعدد الرواة.

– ان دور الراوي في الرواية هو إيصال الرسالة الى القارئ، ذلك ان المؤلف لم يكن له ظهور فلقد اسند هذا الدور للسارد، يظهر ذلك في عدة نصوص.

- لقد خصص الكاتب واسيني الأعرج محاور عدة، ووزع الأدوار على العديد من الشخوص، وكان الراوي ينسق هذه الأدوار، كما نلحظ تعدد الضمائر التي ميزت هذا المتن الحكائي.
- للسارد وظائف يؤديها كل وظيفة ولها دور خاص في النص السردي حسب تقنيات السرد المكونة لهذه الرواية، مع مواكبة قوانين التغير والتحول التي تطرأ على الخطاب الروائي العربي والغربي.
- من بين هذه الوظائف نذكر الوظيفة التنسيقية، وظيفة الحكي والتفسير، والوظيفة التعبيرية والوظيفة الأيديولوجية، والوظيفة البلاغية والوظيفة الاستشهادية.
- وقد قادني البحث إلى معرفة جملة من النتائج في إطار المنهج المتبع في الرواية فاستخلصت هذه العناصر كالآتي:
- اتبع واسيني الأعرج في سرده الروائي، منهجا متعدد الوجهات على ذكر أن المنهج الغالب هو المنهج الرمزي المتعدد الجوانب، كالرمز الاجتماعي والأسطوري والرمز الديني والتراثي. مع تطرقه لمناهج أخرى كالمنهج النفسي من خلال دراسته للأحوال النفسية للشخوص.
- إنّ آفاق الرواية الجزائرية المعاصرة في مجال التجديد بلغت ذروتها، وصارت تُحابه العديد من الأعمال الروائية الجادَّة في عصرنا هذا، نظرا للمستجدات والتغيرات الحاصلة في المجالات الأدبية والروائية العديدة.

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

أ- المصادر:

1. واسيني الأعرج: "نساء كازانوفا"-موفم للنشر-السداسي2-الجزائر 2016.
2. واسيني الأعرج "ذاكرة الماء" - دار الجمل-ألمانيا 1997.
3. واسيني الأعرج "رمل الماية"-دار الاجتهاد-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1993.
4. واسيني الأعرج: "البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق-الجزائر 1980.
5. أحمد رضا حوحو "غادة أم القرى"- المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-ط2-1988.
6. أحمد رضا حوحو نماذج بشرية-(كتاب الدوحة39) – وزارة الثقافة والفنون والتراث-قطر-2014.
7. إسماعيل غموقات "الشمس تشرق على الجميع" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-ط1-الجزائر-1979.
8. الطاهر وطار: "الزلزال" الشركة الوطنية للنشر-الجزائر.
9. الطاهر وطار: "اللاز" الشركة الوطنية للنشر-الجزائر.
10. عبد الحميد بن هدوقة: "ريح الجنوب" المؤسسة الوطنية للكتاب-ط5- دت- الجزائر.
11. عبد الحميد بن هدوقة: "نهاية الأمس" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-ط1-1975.
12. عبد المجيد الشافعي "الطالب المنكوب" دار الكتب العربية-تونس-1951
13. محمد عرعار: "ما لا تذروه الرِّياح" الشركة الوطنية للنشر-(ط2)- الجزائر 1982.
14. محمد منيع "صوت الغرام"-مكتبة البعث-قسنطينة 1967.
15. مرزاق بقطاش "طيور في الظهيرة" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-ط2-1988.
16. نور الدين بوجدرة "الحريق" دار النشر-تونس-دت.

المراجع باللغة العربية:

1. ابن منظور "لسان العرب" – دار صادر – المجلد الثاني عشر.
2. ابن منظور "لسان العرب"–دار المعارف– الجزء 1– مصر.
3. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري "لسان العرب" دار صادر–المجلد السادس–بيروت–لبنان.
4. أحمد أمين "ضحى الاسلام"–دار الكتاب العربي–بيروت–لبنان–ج1–ط10.
5. ابو القاسم سعد الله "أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر–القسم الأول–ط4–الشركة الوطنية للنشر والتوزيع–الجزائر–1981.
6. ابو القاسم سعد الله "دراسات في الأدب الجزائري الحديث"–دار الرائد–ط5– الجزائر– 2007.
7. أمحمد عزوي "الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية–دراسة"–دار ميم للنشر–ط1– 2013.
8. آمنة بلعلي" المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف" –دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع–تيزي وزو– الجزائر–2006.
9. آمنة يوسف "تقنيات السرد الروائي– في النظرية والتطبيق–دراسات–أدب"–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–ط2–بيروت–لبنان–2015.
10. بسام موسى قطوس "إستراتيجيات القراءة"– التأصيل والاجراء النقدي–دار الكندي– الأردن–1998.
11. بسام موسى قطوس "سيمياء العنوان" قسم اللغة العربية وآدابها–جامعة اليرموك–ط1– وزارة الثقافة–عمان–الأردن–2001.
12. بشرى موسى صالح "نظرية التلقي أصول...وتطبيقات" المركز الثقافي العربي–ط1 بيروت– 2001.
13. بوعزة الطيب "ماهية الرواية" عالم الأدب للترجمة والنشر–ط1–بيروت–2016.

14. جبور أم الخير "الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية"-دار ميم للنشر-ط1-الجزائر-2013.

15. حسن البحراوي" بنية الشكل الروائي-الفضاء-الزمن-الشخصية" المركز الثقافي العربي-ط1-الدار البيضاء-1990.

16. حسن المودن "الرواية والتحليل النصي-قراءات من منظور التحليل النفسي" منشورات الاختلاف-ط1-الجزائر-2009.

17. حسن المودن "الكتابة والتحول في السرد العربي الجديد" وكالة الصحافة العربية(ناشرون)-2015.

18. حسن عليان" تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية" الآن ناشرون وموزعون-ط1-عمان 2015.

19. حسين خمري"نظرية النص-من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"-منشورات الاختلاف-ط1-2007-الجزائر.

20. حسينة فلاح-"الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي"دار الأمل-الجزائر-2012.

21. حلمي محمد القاعود "الرواية التاريخية في أدبنا الحديث- دراسة تطبيقية"-دار العلم والايمان-2008

22. حلمي مراد "مذكرات كازانوفا"-9- مكتبة مصر.

23. حميد لحميداني "بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي" المركز الثقافي العربي-آب1991-الدار البيضاء-المغرب.

24. حورية الظل "الفضاء في الرواية العربية الجديدة-مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا-دار نينوي للنشر والتوزيع-سورية-دمشق-2011.

25. زهرة ديك "واسيني الأعرج-هكذا تكلَّم...هكذا كتب" دار الهدى- الجزائر.

26. سالم معوش "صورة الغرب في الرواية الحديثة"-مؤسسة الرحاب الحديثة-ط1-بيروت-لبنان-1998.

27. سحر حسين شريف "دراسات نقدية في الرواية العربية"-دار المعرفة الجامعية-جامعة الاسكندرية-مصر 2011.

28. السعيد الورقي "إتجاهات الرواية العربية المعاصرة"-دار المعرفة الجامعية-مصر-2014.

29. سعيد علوش" إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي"-دراسة مقارنة-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء.

30. سعيد يقطين "إنفتاح النص الروائي-النص والسياق"- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-المغرب-ط2-2001.

31. سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي- الزمن – السرد - التبئير" - المركز الثقافي العربي-ط3-بيروت – 1997.

32. سعيد يقطين "قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود"-منشورات الاختلاف-ط1-2012.

33. سمر روحي فيصل "الرواية العربية البناء والرؤيا-مقاربات نقدية"-منشورات إتحاد الكتاب العرب-دمشق-2003.

34. سيزا قاسم "بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"-سلسلة إبداع المرأة-مكتبة الأسرة-مهرجان القراءة للجميع-2004.

35. شجاع مسلم العاني "الرواية العربية والحضارة الأروبية"-الموسوعة الصغيرة-31-العراق 1979.

36. شريبط أحمد شريبط "تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة" دار القصبة للنشر- الجزائر-2009.

37. شعبان عبد الحكيم محمد "الرواية العربية الجديدة-دراسة مقارنة في آليات السرد وقراءات نصية"-عمان-الأردن.

38. شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في النثر العربي"دار المعارف، ط9-مكتبة الدراسات الأدبية-19.

39. صالح مفقودة "أبحاث في الرواية العربية" منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة محمد خيضر بسكرة.

40. صالح مفقودة "المرأة في الرواية الجزائرية"-دار الشروق للنشر-ط2- الجزائر-2009.

41. صدوق نور الدين "البداية في النص الروائي" دار الحوار للنشر والتوزيع-ط1-سورية-1994.

42. صلاح فضل "أساليب السرد في الرواية العربية"-دار المدى-ط1-دمشق-2003.

43. صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص" شركة لونجمان-ط1- القاهرة-1996.

44. صلاح فضل -"عين النقد على الرواية الجديدة"-دار قباء للطباعة والنشر-مصر -1998.

45. صلاح فضل "منهج الواقعية في الابداع الأدبي" الهيئة المصرية للكتاب-القاهرة-1978.

46. صلاح فضل " نظرية البنائية في النقد الأدبي" منشورات دار الآفاق الجديدة- ط3 بيروت 1985م.

47. عادل ضرغام "في السرد الروائي"-منشورات الاختلاف-الطبعة الأولى-2010.

48. عبد الحق بلعابد "عتبات-جيرار جنيت من النص إلى المناص" منشورات الاختلاف-تقديم سعيد يقطين-ط1- الجزائر-2008.

49. عبد الحق بلعابد "فتوحات روائية" ابن النديم-ط1-الجزائر-2015.

50. عبد الرحيم الكردي " السرد في الرواية المعاصرة-الرجل الذي فقد ظله"-مكتبة الأداب-ط1-

51. عبد الله إبراهيم "موسوعة السرد العربي"(طبعة جديدة موسعة2)-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-2008.

52. عبد الله أبو هيف " الابداع السردي الجزائري"-صدر عن وزارة الثقافة-الجزائر 2007.

53. عبد الله أبو هيف "النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)-منشورات إتحاد الكتاب العرب-2000.

54. عبد الله ابوهيف "المسرح العربي المعاصر-قضايا ورؤى وتجارب"-منشورات إتحاد الكتاب العرب-دمشق-2002.

55. عبد الله الركيبي "تطور النثر الجزائري الحديث" المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1975.

56. عبد المالك أشهبون "الحساسية الجديدة في الرواية العربية-روايات إدوار الخرَّاط نموذجا"-منشورات الاختلاف-ط1-الجزائر-2010.

57. عبد المجيد الحسيب "الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة" عالم الكتب الحديث-ط1-إربد الأردن 2014

58. عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر"-دار المعارف –مكتبة الدراسات الأدبية -32- الطبعة الرابعة-1976.

59. عبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد"-عالم المعرفة-سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-1998.

60. عبد الملك مرتاض "في نظرية النقد-دار هومة للنشر-الجزائر-2010.

61. عدنان علي محمد الشريم "الخطاب السردي في الرواية العربية" الطبعة1-عالم الكتب الحديث-إربد.

62. عز الدين اسماعيل "التفسير النفسي للأدب"-مكتبة غريب-ط4-دت.

63. عمار بلحسن "الرواية والأيديولوجية-الملتقى للنشر والتوزيع-مكتبة الأدب الغربي-ط2-مراكش-المغرب-2016.

64. عواطف عبد الرحمان "دراسات في الصحافة العربية المعاصرة"-دار الفارابي-ط1-كانون الثاني-بيروت-لبنان.

65. فاروق خورشيد "بين الأدب والصحافة"-منشورات إقرأ – بيروت-لبنان-1972.

66. فتحي بوخالفة "شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة"-عالم الكتب الحديث-اربد الأردن-2010.

67. فخري صالح "في الروية العربية الجديدة"-منشورات الإختلاف-ط1-2009-الجزائر.

68. كازانوفا الرائع لفيليب سولير ترجمة سلمان حرفوش-دار كنعان-دمشق-ط1-2006.

69. كامل السوافيري "الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة1860-1960 "دار المعارف-مكتبة الدراسات الأدبية(76).

70. الكبير الدايدسي" أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة- مؤسسة الرحاب-بيروت.

71. لطيف زيتوني "معجم المصطلحات نقد الرواية" مكتبة لبنان ناشرون- ط1-بيروت-لبنان 2002.

72. محمد الصالح خرفي "تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر"-مجلة آمال نموذجا-دار النشر دحلب - الجزائر.

73. محمد الكتاني "مطارحات منهجية حول الأدب والنقد" دار الثقافة-الدار البيضاء- المغرب.

74. محمد بوعزة "تحليل النص السردي" منشورات الاختلاف-ط1-الجزائر-2010.

75. محمد بوعزة "حوارية الخطاب الروائي- التعدد اللغوي والبوليفونية"-رؤية للنشر والتوزيع-ط1-القاهرة-2016.

76. محمد داود "الرواية الجديدة نشأتها وتحولاتها" دار الروافد الثقافية-بيروت-لبنان-ط1-2013.

77. محمد صالح الجابري "الأدب الجزائري المعاصر-دراسة –منشورات السهل-الجزائر-2009.

78. محمد عزام "فضاء النص الروائي"-مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان-دار الحوار للنشر والتوزيع-ط1-1996.

79. محمد فكري جزار "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" الهيئة المصرية العامة للكتاب-1998.

80. محمد مصايف "الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر-1979.

81. محمد مصايف "النثر الجزائري الحديث" - المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1983.

82. محمد مصايف "دراسات في النقد والأدب"-المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر

83. محمد مصايف النقد الأدبي في المغرب العربي" المؤسسة الوطنية للكتاب-ط2-الجزائر 1984

84. محمد ناصر "المقالة الصحفية الجزائرية-نشأتها-تطورها- أعلامها -1903 - 1931- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع -المجلد1- الجزائر.

85. معجب العدواني "الموروث وصناعة الرواية- مؤثرات وتمثيلات"-منشورات الاختلاف- الطبعة الأولى -2013.

86. نفلة حسن أحمد "التحليل السيميائي للفن الروائي"-دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات- المكتب الجامعي الحديث-2012.

87. نور سلمان "الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير" دار الأصالة-الجزائر-2009.

88. هديل عبد الرزاق أحمد "تعدد الأصوات في الرواية العراقية-دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر 1985-2010"-دار غيداء للنشر والتوزيع- ط1-عمان-2016.

89. واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"-المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر -1986.

90. يمنى العيد "تقنيات السرد الروائي-في ضوء المنهج البنيوي"-دار الفارابي-بيروت-لبنان- ط3-2010.

91. يمنى العيد "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب" دار الآداب-ط1- بيروت-1998.

ج-المجلات والأطروحات:

1. أحلام معمري "مجلة الأثر"-العدد 20- جوان 2014-"نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية"-جامعة قاصدي مرباح ورقلة- الجزائر.

2. أحمد جاسم الحسين "مجلة جامعة دمشق-المجلد 25- العدد(1) و(2) "الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان-قراءة في روايات رجاء عالم"-قسم اللغة العربية-كلية الآداب والعلوم الانسانية.

3. اسئلة السرد الجديد" الأبحاث"-الطبعة(1)-الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة-شركة الأمل للطباعة والنشر-2008.

4. خلدون شمعة "مجلة فصول" المثاقفة الأليوتية"-الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد15- العدد 3-القاهرة-1996.

5. فايزة جباري "صلاح فضل ناقدا نسقيا"-مذكرة ماجستير-شعبة الدراسات الأدبية بين القديم والحديث-تحت إشراف. محمد بلقاسم.-(2012-2013).

6. صالح مفقودة-"عنوان المقال "أبحاث في الرواية العربية (1) منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة محمد خيضر-بسكرة.

7. علي لخضاري "أثر السرد القصصي في رواية الحدث"-الرواية العربية والجزائرية الحديثة- إشراف د.محمد عباس-2015-2016-جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان.

8. لصحف حياة "جماليات الكتابة الروائية-دراسة تأويلية تفكيكية" رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة في النقد الأدبي المعاصر-جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان- السنة الجامعية 2015-2016.

9. محمد الأمين خلادي "المؤتمر الدولي الأول لكلية الأداب والعلوم الانسانية-جامعة السويس.

10. مليكة ضاوي: أطروحة دكتوراه بعنوان: "تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية"جامعة العقيد الحاج لخضر-باتنة.

د- الكتب المترجمة:

1. آمبيرتو إيكو-آليات الكتابة السردية –ترجمة وتقديم-سعيد بنكراد- دار الحوار للنشر والتوزيع-ط1-سورية -2009.

2. بيرسي لوبوك "صنعة الرواية" ترجمة: عبد الستار جواد-دار المجدلاوي للنشر-ط2-عمان-2000.

3. رولان بارت "النقد البنيوي للحكاية " ترجمة سلمان حرفوش- دار كنعان-دمشق-ط1-2006.

4. فاليت برنار "الرواية –مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته" ترجمة عبد الكريم –سمية الجراح- مراجعة المنظمة العربية للترجمة-ط1-بيروت-2013.

5. فلاديميربروب "مورفولوجيا القصة" ترجمة عبد الكريم حسن سميرة بن عمو-شراع للدراسات والنشر-ط1-دمشق-1996.

6. كازانوفا الرائع "-لفيليب سولير-ترجمة سلمان حرفوش-دار كنعان-دمشق-ط1-2006.

7. ميخائيل باختين "الكلمة في الرواية" ترجمة يوسف حلاق-منشورات وزارة الثقافة-دمشق-سوريا-1988.

هـ-المراجع باللغة الأجنبية:

1. Genette Gerard Seuils- Paris Seuil- 1987
2. Mémoire de J.CASANOVA DE SEINGALT- ECRITS PAR LUI-MEME- TOME PREMIER-EDITION GARNIER FRERES.
3. Julia kristéva Sémiotike , recherche pour une sémanlyse ed, Seuil ,Paris 1969.
4. Julia kristéva , le texte du roman, ed mouton 1970

و-المواقع الالكترونية:

1. رزان إبراهيم "نساء كازانوفا لواسيني الأعرج-صوت الهامش والانتقام من تاريخ السلطة- القدس العربي -https://www.alquds.co.uk

2. سامح خضر: مقال بعنوان "نساء كازانوفا-لعبة التحولات من الشيء إلى ضده"(فسحة/ ورق/ نقد 21-05-2017 Arab.com48)

3. من جريدة الحياة- www.alhayat.com

4. الموقع الاكتروني لصورة غلاف رواية "نساء كازانوفا".

5."كتاب في جريدة" عدد رقم 115 آذار2008) "www.kitabfijarida.com

يصدر بالتعاون مع وزارة الثقافة-بيروت لبنان.

الملاحـــق

الملحـــق الأول

"نبذة عن حياة الروائي واسيني الأعرج"

نبذة عن حياة الروائي واسيني الأعرج[1]

1- مولده ونشأته:

ولد واسيني الأعرج في 8 أوت عام 1954 ب بة سيدي بوجنان الحدودية، في ضواحي مدينة تلمسان.

2- مشواره الدراسي:

تلقى تعليمه في الجزائر ونال الدكتوراه من جامعة دمشق.

3- أحداث هامة في حياته:

أستشهد والده في الثورة التحريرية عام 1959، وقد عان خلال طفولته من قسوة الحياة الريفية وويلات حرب التحرير الوطني.

بعدها انتقل مع عائلته إلى مدينة تلمسان حينما بلغ العاشرة من عمره وبقي فيها من 1968 حتى 1973 وفي عام 1973 انتقل إلى مدينة وهران، أقام فيها 4 سنوات عمل كصحفي محرر ومترجم للمقالات، وفي نفس الظرف كان يواصل تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي.

وفي عام 1974 صدرت أول رواية "جغرافية الأجساد" عن مجلة آمال بالجزائر.

وبعدها انتقل إلى بلد سورية-دمشق ليواصل مشواره الجامعي هناك تحصل على شهادة الماجستير برسالة موسومة ب" اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ثم ناقش رسالة دكتوراه دولة بعنوان "نظرية البطل في الرواية" حيث أقام بدمشق 10 سنوات،ثم رجع إلى الوطن عام 1985 وتقلد منصب أستاذ بجامعة الجزائر المركزية،وعاش واسيني الأعرج سنوات العشرية السوداء أي فترة التسعينات ثم غادر الجزائر عام 1994 باتجاه باريس بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السربون. ويعتبر واسيني الأعرج الكاتب الأكثر تنقلا من أبناء جيله، درس الأدب في جامعة السوربون بباريس منذ عام 1994.

---

[1]- أنظر: زهرة ديك "واسيني الأعرج-هكذا تكلم-هكذا كتب..." -دار الهدى - سلسلة أدباء جزائريون-ص09 إلى 13.

4- مؤلفاتـــــه:

عنون الكتاب	تاريخ الصدور
– جسد الحرائق(جغرافية الأجساد المحروقة)	– 1978- الجزائر
	– دمشق- الجزائر 1980
– البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل)	– بيروت 2002
– طوق الياسمين(وقع الأحذية الخشنة)	– بيروت1983
– نوار اللوز	– بيروت1984
– مصرع أحلام مريم الوديعة	– دمشق 1990
– ضمير الغائب	– دمشق الجزائر 1993
– الليلة السابعة بعد الألف	– الجزائر 1995
– سيدة المقام الجزائر	– 1996
– حارسة الضلال	– 1993
– مرايا الضرير	– 1995
– شرفات بحر الشمال	– 1999
– كتاب الأمير	– 1998
	– 2001
	– 2005

5- الجوائز التي تحصَّل عليها:

- تحصل في أكتوبر 2001 على " جائزة الرواية الجزائرية" كتكريم لأعماله الأدبية.
- وفي سبتمبر 2006 تحصل على "جائزة المكتبيين الجزائريين"
- وفي 2007 توجت روايته الأخيرة "كتاب الأمير" بأعلى وسام وهو:"الجائزة الكبرى للأدب العربي".
- وفي سنة 2008 حصل على جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي على روايته "كريماتوريوم" (سوناتا لأشباح القدس).

الملحـــق الثانـــي

"آليات التجديد في الأعمال الفنية الروائية للواسيني الأعرج"

الملحق الثاني: آليات التجديد في الأعمال الفنية الروائية للواسيني الأعرج:

يوصف إنجاز الروائي الجزائري واسيني الأعرج ذا إعجاب بالغ الأثر من جانب جمهوره العربي والاجنبي بنظرة أن أعماله حظيت بالصدارة في الابداع الروائي الجزائري، هذا الأديب الذي ساهمبالكثير في سبيل رقي الكتابة العربية المعاصرة والرواية العربية الجزائرية بالخصوص، فأضحى رونق التألق ظاهرا في كتاباته السردية،فطال شغف القراءةمن قبل المهتمين بالمطالعة، والطلاب الجامعيين الذين يسعون إلى التطلع ورصد كل جديد في الساحة الأدبية الفكرية،فكانت هذه الأعمال رغبة منهم للنهل والبحث فيها عما هو جديد في هذا الابداع،فكان ذلك إصرارا منهم لإيجاد سبل المعرفة في هذا المجال، إذ كانت الوسيلةالوحيدة لذلك هو اللجوء إلى وسائط التواصل المتعددة التي أضحت همزةوصل لا يمكن الاستغناء عن خدماتها كدُور النشر، الصحافة، شبكة الانترنيت، المجلات الأدبية والفكرية...

فلما كنت أتصفح إحدى الكتب طال انتباهي عنوان ورد فيه: "واسيني الأعرج هكذا تكلَّم... هكذا كتب..." للباحثة زهرة ديك، وإذا بي أتأثر بأحد أقواله–الروائي واسيني الاعرج–في القسم الأول من الكتاب يقول: «الهوية مشروع مفتوح واللغة تدمر نفسها عندما تنغلق–اللغة ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم مستمر»[1]

فقضية اللغة عند الروائي واسيني الاعرج هي سيرورة متواصلة في الكتابة لا تنغلق ولا تنقضي تتتابع فيها ديمومة البحث، فهي في رأيه لا تنبثق من عدم أو حتى من فطرة ولكن هي جهد فكري مستمر ودائم، ذلك أن هذه الفكرة القيِّمة التي أشار إليها الروائي حقا فيما أنجزه من جهود وبحوث طغى عليها البعد الفكري المنفتح لآفاق نخبةالجيل الجديد، فالروائي في نقاش له مع إحدى الصحفيات أبدى حديثه الشيق حول أولى مساراته أو مشواره الجامعي[2] وتجربته في التأليف التي فتحت له سبلا كثيرة، يبرز ذلك في أول عمل روائي له عنوانه «البوابة الزرقاء وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر»[3]بجامعة دمشق.

---

[1]–واسيني الأعرج "هكذا تكلَّم ...هكذا كتب" لزهرة ديك –دار الهدى – الجزائر 2013 صفحة 132

[2]– عبد الله ابو هيف "الابداع السردي الجزائري" ص 132

[3]– البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق/ الجزائر 1980

فكان الحوار الجاري حول بداياته الأولى في التأليف الروائي، الذي بلغ فيه من السؤدد ما يبعثإلى مرتبة تشارف على رُقي الكتابات السرديةالتي أفضت إلى بزوغ تلك المفارقة في جل أعماله الفكرية التي غلب عليها النمط التجديدي، فالجزائر اليوم تقتدي بنبراس هؤلاء الذي شكل بعدا معصرنا باشرها رواد جيل ما قبل وما بعد الاستقلال أي فترة السبعينيات بأول رواية موسومة ب "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار في رواياته "اللاز" و"الزلزال".

ثم واصل الركب رواد الجيل الثاني أو الأخير أمثال نور الدين بوجدرة وعبد المالك مرتاض ومرزاق بقطاش وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وغيرهم...

وفي دراسات نقدية لأعمال واسيني الأعرج التي اجتباها الدكتور عبد الله ابوهيف في مستهل الأمريورد فيه عنوان كتابه: "إبداع الواسيني الأعرج الروائي"[1]كان ذلك في الملتقى الدولي الخامس للرواية باسم عبد الحميد بن هدوقة"[2]ناقشت في غضمه الدكتورة إيناس عياط «باحثة من الجيل الجديد»[3]في دراستها التحليلية لرواية "ذاكرة الماء"[4] من ناحية تطرقها للجانب البيذاغوجي لهذا العمل، فكان لها أن خلصت إلى ما يخطر ببال الكاتب في ما قد «حاول أن يعطي للقارئ في هذه الرواية صورة حية لواقع فقد جميع بناه الفكرية والسياسية الاقتصادية والثقافية فتحول كل شيء إلى رعب وخوف»[5] هاته الرواية التي ارتسمت أفكارها لدى الروائي في الفترة الممتدة إلى التسعينات فنسج في غالب موضوعها قضايا اجتماعية وسياسية عاشها الفرد الجزائري في تلك المرحلة فغلب عليها سمات النضج والاكتمال الفني فهي: «تجربة فنية ناضجة صادقة بأسئلة جريئة ذات خط فني وفكري واضح يرفض التقليد»[6]

فكون أن هذا المنظور السردي الجاد الذي يُدرج في القائمة الأدبية والفنية لكتاباته، التي ترقى بهذا العمل إلى وجهة فنية أخرى والتفاتةذات واقعية حاضرة في سير الاحداث التي سادتها البلاد في فترات ما

---

[1]-عبد الله أبو هيف "الابداع السردي الجزائري" ص195

[2]- عبد الله أبو هيف " الابداع السردي الجزائري" ص169

[3]- عبد الله أبو هيف: نفس المرجع ص 195

[4]- ذاكرة الماء "دار الجمل" ألمانيا 1997

[5]- عبد الله أبو هيف "الابداع السردي الجزائري" ص195

[6]- عبد الله أبو هيف: المرجع نفسه ، ص196

بعد نيل الحرية فاكسبها الأديب شكلا روائيا جادا، يتماشى مع مستجدات الحياة العصرية نظرا لما آلت إليه التكنولوجيات الحديثة من تطور.

وفي محور آخريتحدَّث رشيد قريبع عن "حداثة الرواية عند واسيني الأعرج في روايته الموسومة ب رمل الماية"[1] حيث قصد في بحثه إلى إيجاد المغزى الذي يبرز أهم نقاط هذا النقاش ومدلولاته الذي يعزز مبدئا متباينا يفي بالالتزام بالخصائص المبني عليها السرد الروائي من غير إزاحة المنحى المراد من تلكالتحولات الجارية من النمط التقليدي الى النمط التجديدي،الذي أوشك أنيشكِّلُموازنة بين النمطين السابقين الذكر، لهذا فجعل هذه الدراسة قيد البحث يلزم الدارس رشيد قريبع الى دمج بيانات ما أفادنا بهالكاتب من صياغة كتابته الروائية ذات البعد الحداثي والتجديدي الذي أورده الباحث في جملة نقاط كما يلي[2] :

1- ينتمي الكاتب واسيني الأعرج إبداعيا الى التحديد الزمني ما بين فترتين فترة الثمانينيات والتسعينات.

2- للكاتب قدرة نابغة في توصيل الغرض الفني والانسجام مع المناهج الجديدة.

3- لديه ثقافة تراثية وحداثية فائقة تتجلى في ضبطه المحكم للنصوص المتوزعة داخل النمطية السردية.

4- ربطه وتوثيقه بين الواقعي والأسطوري والعجائبي وجعله في إطاره الزمني المناسب.

5- جمعه المتوافق بين مجموعة من المستويات التعبيرية النابعة من الوسط الشعبي والاوساط المثقفة.

6- دعوته عبر نصوصه إلى الحوار وممارسته له.

فهذه الحوصلة الهامة للبحث في مسار ابداع الأديب واسيني الأعرج ينظر لها كمرآة عاكسة لشخصية الكاتب لما لها من أهمية إبداعية تسهم في علو شأن الكتابة الجزائرية.

---

[1]- واسيني الأعرج: رواية "رمل الماية"-دار الاجتهاد-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-1993

[2]- عبد الله أبوهيف "الابداع السردي الجزائري"-وزارة الثقافة -عاصمة الثقافة العربية -2007 ص197

ليختار بحث اخر لإلهام علوان بعنوان "الفضاء القصصي" [1] يتعلق الامر بدراسة " غلاف رواية ذاكرة الماء للروائي واسيني الأعرج"[2] من وجهة نظر الكاتبة الهام علوان حيث «عرفت الباحثة بعناصر تكوين الغلاف ومفرداته وعلائقها التشكيلية والجمالية والدلالية، وتوقفت عند الألوان ودلالاتها والعنوان ووظائفه التناصية مع العتبات السردية الأخرى»[3].

وفي قراءة سيميائية تطرق الباحث رشيد بن مالك «إلى تخصيص نقده بفاتحة رواية "نوار اللوز" من خلال دراسة النظام السيميائي لفاتحة الرواية والبحث في مستويات النص وأشكال بنيته ويصعب اقتطاع جزء من النص أو تلخيصه،» [4]

وبهذه البحوث الهامَّة افضى مجموعة من الباحثين إلى استخلاص الأفق التجديدي للواسيني الأعرج الذي بدى في نقاط هامة تجسّدت فيما يلي على حد ذكر عبد الله ابوهيف[5]:

1- امتداد منظورات المناهج النقدية الحديثة إلى دراسة التشكيل الفني للنصوص.

2- امتداد منظورات المناهج النقدية الحديثة إلى تعليمية النصوص أو ادراجها في مناهج التربية والتعليم.

وبالتالي فالرؤية التجديدية لأعمال واسيني الأعرج نالت الأفق في الابداع، فأردت الحداثة بعدا ينظر له في آفاق الكتابة الروائية الجزائرية بالخصوص، والعربية عموم.

---

[1]- ينظر: عبد الله أبوهيف: الابداع السردي الجزائري ص198

[2]- ينظر: عبد الله أبوهيف: نفس المرجع ص198

[3]- عبد الله ابو هيف نفس المرجع ص198

[4]- عبد الله أبو هيف: المرجع نفسه ص199

[5]- عبد الله أبو هيف: نفس المرجع ص201

الملحـــق الثالـــث

من أقوال الروائي واسيني الأعرج حول

" آفاق الرواية الجزائرية"

الملحق الثالث: من أقوال الروائي واسيني الأعرج حول " آفاق الرواية الجزائرية"[1]

إن كافة الأشكال الروائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الروائية، تجد مبرراتها التاريخية، في تاريخ الجزائر الثقافي، والسياسي ذاته. فالواقعية الاشتراكية مثلا، في الرواية عند الطاهر وطار، لم تبدأ فجأة مع وطار وإن كنا لا نقلل من قيمة هذا الأخير. فقد اتكأ وطار، بكل تأكيد على ثقافة إنسانية واسعة، ولكن كذلك، وهذا مهم، فقد بنى أعماله الروائية على الزخم الثوري الذي خلفته كتابات محمد ديب، وغيره فاستطاع ضمن منطق ظروفه التاريخية، الخاص منها، والعام، أن يضيف الكثير، إلى الساحة الأدبية الفقيرة في الجزائر، وأن يبدع، ويطور هذا الاتجاه نحو أكثر الأشكال تأثيرا على الجماهير التي يكتب من أجلها (روايته: الحوات والقصر مثلاً). والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الاتجاهات الأخرى التي تجد مبرراتها الاجتماعية و الاجمالية،في الثورات الاجتماعية وفي مخلفاتها، كما رأينا ذلك في تقديمنا لكل الاتجاهات التي قولبت فيها مختلف الروايات الجزائرية مع ما تحمل هذه القولبة من خطورة ومصاعب.

يلاحظ أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، لم تفرز إلا كاتبًا واحدًا، واقعيًا اشتراكيًا وللمسألة مبررات كثيرة، تقف على رأسها تجربة وطار الكتابية الواسعة جدًا والغنية كذلك. فإضافة إلى كونه من الكتاب الذين رصدوا المرحلة الوطنية الديمقراطية، فهو كذلك من الكتاب المخضرمين، الذين عاشوا الثورة الوطنية، وقدموا لنا أروع انجاز روائي عنها(اللاز). مع كل ذلك، فهذا لا يعني أبدًا أن هذا الاتجاه، سيظل متوقفاً على وطار وحده، وإلا حكم هذا الاتجاه على نفسه بالموت كما يقول وطار نفسه[2]. فأبوابه بدأت تنفتح على مختلف التجارب الأدبية الشابة، التي شرعت في السنوات الأخيرة تقتحم الساحة الروائية بجرأة كبيرة، والواقعية الاشتراكية كمنهج مستقل عن الأدب الجزائري، تمتلك هذه الخصوصية، يعني خصوصية النمو الإيجابي، والانفتاح على المستقبل الإنساني الزاهر، وبإمكانها مستقبلاً إفراز تجارب أدبية رائدة إذا طورت أدواتها في الأدب الروائي الجزائري، وإذا سار الواقع على وتيرته التطويرية الطبيعية. فالكثير من التجارب الشابة الرومانتيكية، والواقعية النقدية، ستصب في النهاية في المنهج الواقعي الاشتراكي بوعيها بتفاصيل الحركة الاجتماعية.

---

[1]– واسيني الأعرج "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر– بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية" المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986 (هذا النص مأخوذ من خاتمة الكتاب) ص (597– 599– 600 –601 –602).

[2]–الراشد، محمود: الروائي الجزائري الطاهر وطار لليسار العربي (حوار مع الطاهر وطار)، اليسار العربي–باريس– العدد 28 فبراير(شباط) 1981 ص(31/30).

أما الملاحظة الأخرى، فهي الظهور الكمي للرواية الجزائرية في العشرية الأخيرة وهذا الأمر في حد ذاته، يحمل في جوهره تفسيرات عديدة. يحاول البعض أن يعطي لذلك تفسيرا شكليا ليس إلا، على أساس أن العملية هروبية بحتة. من القصة القصيرة لقصرها واللجوء إلى ما هو أطول . وكأن قيمة العمل الأدبي تتحدد بطوله أو بقصره. بطبيعة الحال، فالمسألة في الجوهر، نابعة نظرة جد قاصرة، لأنها تعزل الظاهرة الأدبية عن الواقع الاجتماعي الذي كان أساسيا في خلقها على الساحة. بكل تأكيد ، فلهذا الحضور الروائي الضخم نسبياً، وقياساً بالواقع الثقافي في الجزائر، مبرراته، وتفسيراته الاجتماعية وفي اعتقادي، أن هذا الركام الكمي، ليس إلا الوجه الآخر، لواقع تعقد ، وتشابك ، ولم تعد فيه العوالم القصصية القصيرة قادرة على استيعابه بكل تفاصيله. فالرواية وحدها تمتلك إمكانية القيام بمثل هذه العملية، لسعتها، ولإمكاناتها الاستيعابية الكبيرة .

أما الملاحظة الأخيرة، فهي مرتبطة بالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، فمقابل هذا التراكم الكمي للرواية العربية، هناك انحسار كبير في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية وإذا كانت مرحلة الخمسينات والستينات قد أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل محمد ديب وفرعون، ومالك حداد وغيرهم ، فمرحلة السبعينات لم تنجب إلا تجربة واحدة من التجارب التي تمتلك خاصية التمييز.(رشيد بوجدرة).وهذا يعني شيئاً واحداً، وهو أن اللغة الوطنية بدأت تأخذ مكانها الطبيعي على كافة الأصعدة التعبيرية بما فيها القصة والرواية. وطبعاً للعملية تفسيرات أخرى يمكن إيرادها في بحث خاص غير هذا. وإلغاؤنا للرواية المكتوبة باللغة الفرنسية من هذا البحث فرضته ضرورات منهجية وليس موقفاً شوفينياً أبداً. فالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظل تمارس حضورها الإيجابي، في التوعية الجماهيرية ودورها الحضاري التاريخي ولكن مجالاتها التعبيرية نقصت، وحلت محلها الرواية العربية، وإن كانت هذه الأخيرة ما تزال عاجزة، بشكل عام عن الوصول إلى الذروة الفنية، والعالمية التي وصلت إليها الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي على يد ديب، وياسين، وفرعون، ومالك حداد، ورشيد بوجدرة، وهنري علاق، وغير هؤلاء كثير، لكن آفاق التطور مفتوحة للرواية العربية في الجزائر بشكل أوسع سواء على صعيد الواقع الاجتماعي الذي وفر إمكانات تعبيرية تقدمية هائلة أو على صعيد التفتح على الثقافات الإنسانية وعلى الإنجازات الثقافية في الغرب، وفي الوطن العربي، وهذه الخصوصية الإيجابية والمتميزة تضاءلت بالنسبة للرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي، على ما كانت عليه فترة الخمسينات.

((واسيني الأعرج))

فهرس

المحتويات	الصفحات
إهـداء	
كلمـة شكر	
مقـدمة	أ
مدخل تمهيدي: نشأة وتطور الرواية العربية الحديثة	
المبحث الأول: نشأة الرواية العربية الحديثة	09
1- لمحة عن نشوء الرواية العربية الحديثة	09
2- الرواية العربية المعاصرة	13
المبحث الثاني: تطور الرواية العربية الحديثة	18
1- لمحة عن تطور الرواية العربية الحديثة	18
2- قضايا الرواية العربية الحديثة بين التقليد والتجديد	26
الفصل الأول: نشأة الرواية الجزائرية وتطورها	
المبحث الأول: لمحة عن نشوء الرواية الجزائرية	41
1- مسار الرواية الجزائرية في عقد الثورة التحريرية الكبرى	41
2- الرواية الجزائرية ومسارها السياسي والثقافي	43
المبحث الثاني: تطور الرواية الجزائرية	51
1- أصناف الكتابات الروائية الجزائرية الحديثة	51
2- تطور الكتابات الروائية في مرحلة السبعينات إلى مرحلة التسعينات	57
الفصل الثاني: دراسة فنية لرواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج	
المبحث الأول: قراءة مجملة لرواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج	68
المبحث الثاني: العناصر الفنية للرواية	86

1- العتبات النصية في الرواية	86
2- بناء الأحداث في رواية "نساء كازانوفا"	99
3- دراسة الشخصيات في رواية "نساء كازانوفا"	108
4- دراسة المكان في الرواية	132
5- دراسة الزمان في الرواية	136
الفصل الثالث: **التحولات البنائية في النص الروائي "نساء كازانوفا"**	
المبحث الأول: بناء النص في الرواية	144
1- تحديد الخواص النصية من جانب التجديد	145
أ- طبيعة الخطاب الروائي الجديد في الرواية	145
ب- تداخل الخطابات وتفاعلها في النص	146
المبحث الثاني: تقنيات السرد في الرواية وخصوصيتها	148
1- أشكال البنية السردية في رواية نساء كازانوفا	148
2- وظائف الراوي أو السارد في رواية "نساء كازانوفا"	170
المبحث الثالث: الثابت والمتغير في الرواية	181
1- الثابت في النص الروائي	182
2- المتحول في النص الروائي	183
الفصل الرابع **ملامح التقليد والتجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة (نساء كازانوفا)**	
المبحث الأول: منهج واسيني الأعرج في الرواية	191
1- المؤثرات	191
2- تحديد المنهج في الرواية	192
المبحث الثاني: ملامح التقليد والتجديد في الرواية	196
أ- ملامح التقليد في الرواية	196
1- من حيث اختيار الكاتب للمنهج	196
2- من حيث توظيف الجانب التراثي	196

3- من حيث اختيار المكان الروائي	198
4- من حيث إختيار الشخصيات من الجانب السوسيوثقافي	199
ب-ملامح التجديد في الرواية	200
1- توظيف الأسطورة في الرواية	200
2- التجريب الروائي وتيار الوعي	201
3- البناء النصي في الرواية	204
4- بناء الشخصية في الرواية	208
5- التقنيات الجمالية في الرواية (العتبات النصية)	209
المبحث الثالث: آفاق التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة.	217
3- التقنيات والوسائط الحديثة (عوامل ظهور وازدهار آفاق التجديد الروائي).	223
أ- الترجمة	223
ب- التأليف الأكاديمي وعلاقته بالغرب	224
ج- تطور العلوم والمناهج المعرفية الحديثة	225
د- المثاقفة الحضارية وتأثيرها في التأليف الأدبي	226
3- الوسائط الحضارية الحديثة (التقنيات الحضارية المساهمة في دفع وتيرة آفاق التجديد الروائي)	227
أ- الصحافة ودور النشر وتطور وسائل الاتصال	227
ب- اللغة العربية وأثرها في البحث العلمي	230
ج-المعلوماتية وتأثيرها في التحصيل العلمي	232
خاتمة (نتائج البحث)	234
مكتبة البحث	237
ملاحق	248
الفهرس	261

ملخص

تتطرق هذه الدراسة الى تجليات التأليف السردي العربي حول تطور الرواية العربية الحديثة من قضايا التقليد والتجديد، وكذا الأساليب السردية الجديدة من خلال عرض عينة للتجربة الروائية المعاصرة في الجزائر، اذ يطرح عدة اشكاليات تتجلى في تتبع مسار الرواية العربية وبالخصوص الرواية العربية في الجزائر. والتطرق لدراسة رواية جزائرية جديدة "نساء كازانوفا" للروائي واسيني الاعرج أنموذجا.

الكلمات المفتاحية: رواية – تقليد – تجديد – نساء كازانوفا – واسيني الأعرج.

Résumé

Cette étude traite des manifestations de la paternité narrative arabe sur le développement du roman arabe moderne à partir des questions de tradition et de renouveau, ainsi que des nouvelles méthodes narratives en présentant un échantillon de l'expérience romancière contemporaine en Algérie, car elle pose plusieurs problèmes reflétés dans le tracé du parcours du roman arabe, en particulier le roman arabe en Algérie. En étudiant un nouveau roman algérien « Les Femmes de Casanova » du romancier « Wannecy Laaraj » comme modèle.

Mots-clés : roman – tradition – renouveau – femmes Casanova – Wanissi Laaraj

Abstract

This study deals with the manifestations of Arabic narrative authorship on the development of the modern Arabic novel from the issues of tradition and renewal, as well as new narrative methods by presenting a sample of the contemporary novelist experience in Algeria, as it poses several problems reflected in tracing the path of the Arabic novel, especially the Arabic novel in Algeria. By studying a new Algerian novel "The Women of Casanova" by novelist « Wannecy Laaraj» as a model.

.**Keywords**: novel – tradition – renewal – Casanova women – Wanissi Laaraj