الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القســـــم: اللّغة العربيةو آدابها.
التّخصص: دراسات أدبية.

التجريب في رواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج

مذكرة مُقدّمة لنيل شهادةالماسترفي اللّغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:
فتيحة موساوي

إشراف الدكتور:
- سعد لخذاري

لجنة المناقشة

أ/ مصطفى ولد يوسف ..... رئيسا
د/ سعد لخذاري ..... مشرفا ومقررا
أ/ إسماعيل جبارة ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2018/2017.

إلى ينبوعا الحنان الّذين زرعا في نفسي الطّموح والمثابرة

..... أمي وأبي

إلى أفضل سند ومن رسموا طريقا من الذّكريات في حياتي

.....إخوتي وأولادهم خليف، علي، بوثلجة، مراد،عزيز

ياسين، محمد، عز الدّين، نعيم، هيثم

إلى من شاركتهم أجمل لحظات عمري وأصعبها

... ربيحة، سعيدة، زوليخة، خديجة، سلوى، يامنة، والكتكوتة شروق.

إلى زوجي وعائلته

إلى صديقاتي

حياة، صبرينة، شهرة، سهام، صارة، سليمة، إيمان

شكر

أتقدم بجزيل الشّكر إلى أستاذي المشرف الدّكتور
"لخذاري سعد" الّذي كان خير عون لي في مشواري
البحثي وإلى صديقتي حبيبة الّتي ساعدتني.

مقدّمة

مقدّمة

لقد بات مصطلح التّجريب محلّ نقاش وذلك لاحتلاله مكانة كبيرة في كلّ من المجالين الأدبيّ والنقديّ، بحيث عُرّف في مختلف المجالات الأدبية كالمسرح، والشّعر وخاصّة في الرّواية،فهو الفعل الّذي من خلاله ينطلق الرّوائيّ في كتابة نصّه من فكرة لابد فيها من كسر القوالب السّائدة والإتيان بالسّمات الإبداعية ليستفيد منها القارئ، ورغبة منّا في التّعرف على آليّات التّجريب في الرّواية الجزائريّة ، حاولنا الاقتراب من هذه الأخيرة، بانتقائنا واحدا من أهمّ المبدعين الجزائريين الرّوائي "واسيني الأعرج" فجاء بحثنا موسوما بالتّجريب في الرّواية الجزائريّة رواية "نساء كزانوفا" "لواسيني الأعرج" متسائلين عن ماهيّة التّجريب عامة وفي الرّواية خاصّة؟

وكيف تمظهر التجريب في النّصوص الموازية للرّواية؟ وما هي مستويات التّجريب في الرّواية؟

وفيما يخصّ الدّراسات السّابقة حول موضوع البحث نقول أنّ التجريب موضوع جدّ واسع لذلك نلقى العديد من الدّراسات نذكر منها:

التّجريب في الخطاب الرّوائي المغربي: الذّاكرة الموسومة لعبد الكبير خطيبي وحصان نيتشه، لعبد الفتاح كليطو أنموذجين ل.العباسعبدوش و يحياوي، فعل التّجريب في الرّواية الفلسطينيّة المحليّة امرأة الرّسالة وأرافوار عكا نموذجا لفاطمة ريان ،التّجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدّين جلاوجيلبدهوم فاروق وعطيّة بلال، لغة الرّواية الجزائريّة هاجس التّعريب وهوس التجريب والتغريب لرشيد بوجدرة نموذجا لسكينة قدور

المنهج المتبع في البحث هو استقرائي تحليلي لتحليل مستويات التّجريب و قراءة النّصوص الموازية .

وقد وضعنا خطة بحثنا كالتالي قسمناه إلى فصلين مصدرة بمدخل وآخره خاتمة تناولنا في المدخل ماهية التّجريب لغة واصطلاحا وكذلك مفهوم الرواية و ذكرنابعض الرّوايات التجريبيّة الجزائريّة، وقد عالج الفصل الأوّل تمظهر التّجريب في النّصوص الموازية للرواية (دلالة الغلاف، دلالة العنوان العناوين الفرعيّة التصدير ، التهميش ، أما الفصل الثاني خصص لمستويات التجريب في الرواية (على مستوى اللّغة وعلى مستوى التراث) فقد زخرت الرواية لغويا بالتنوع والتكرار أما تراثيا وجدنا التراث الشعبي والديني وتبعنا ذلك بملحق وضعنا فيه لمحة عن

الرّوائي وملخص الرّواية، وذيلنا البحث بخاتمة أدرجنا فيها أهمّ النّتائج الّتي توصلنا إليها، وقد واجهتنا بعض المصاعب منها حداثة طبعة رواية نساء كازانوفا، وقد تلاشت هذه المصاعب بمساعدة أستاذي وتوجيهاته التي اشكره لأنّه لم يبخل علينا في تقديمها لنا.

مـــدخـــل:

بين التّجريب والرّواية

1_ التّجريب لغة

2- التجريب اصطلاحا

3- الرّواية الجزائريّة والتجريب

مدخل

لقد شاع في السّاحة الأدبيّة و النّقديّة، مصطلحات جديدة وكثيرة التّداول، يسودها نوع من الغموض ومن بينها مصطلح التّجريب، الّذي ظهر في مختلف المجالات الفنيّة، خاصّة الرّواية والشّعر والمسرح، لذلك وجب البحث عن مدلول مصطلح التّجريب.

1)_ المعنى اللّغوي للتّجريب:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور« **جرّب الرّجل تجربة وتجريبا: الشّيء حاوله واختبره مرّة بعد أخرى.... ورجل مجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها، والمُجرّب: الّذي قد جرّب في الأمور وعُرف ما عنده**»[1].

ونفس الدّلالة الّتي وجدت أيضا في معجم الوسيط «**جرّبه تجربة: اختبره، رجل مجرّب كمعظم، بلي ما كان عنده، مجرّب: عرف الأمور، ودراهم مجرّبة: موزونة**»[2] وقيل:«**جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرّة بعد أخرى ويقال: رجل مجرّب:جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرّب عرف الأمور وجرّبها**»[3]، نقول أنّ كلمة التجريب مشتقة من الفعل (جرّب)، ويأخذ من التّجريب ما يعرف بالتّجربة

[1]–ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار الصادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص100.

[2]– الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1420، 1999، ص60

[3]–إبراهيم مصطفى زياتي، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، معجم اللّغة العربيّة، مصر، ط4، 2014، ص114.

«والتّجربة EXPERIENCE: المعرفة أو المهارة أو الخبرة الّتي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة»[1].

«والتجربة في العلم: اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين»[2] وهنا تكمل دلالة التّجريب الّتي تعني عرض شيء للاختبار والتغيير فيه عن طريق إتّباع منهجيّة معينة، وباستعمال التّنظيم والملاحظات المستمرة، ليتم في الأخير الخروج من هذا الاختبار باكتساب مهارة وهدف من النتيجة المتحصل عليها.

«ويأتي معنى التّجريب في بعض المعاجم الغربيّة كالتّالي: كلمة EXPERIMENTATION الّتي تعود أصولها إلى الكلمة اللاّتينيّة EXPERIMENTEIN وتعني البروفة والمحاولة»[3] وهنا كلمة التّجريب تعني التّكرار أو الاستمرار الدّائم، في الامتحانات لشيء ما يراد التّغيير فيه، لنخلص في الأخير بالشيء المجرب في شكل جدّ متقن وفنيّ.

وهو ذات المعنى الّذي وجد في المعجم الفرنسيّ LA ROUSSE والمعجم الانجليزيّ EXFORD.

---

1)_مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب،مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2 (منقحة ومزيدة)، 1984، ص77.

2)_ إبراهيم مصطفى زياتي، معجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، معجم اللّغة العربيّة، مصر، ط4، 2014، ص114.

3)_زهيرة بولفوس، آليات التّجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعزّ الدّين جلاوجي، كلية الآداب واللّغات، جامعة الأخوة منشوري، قسنطينة، ص194.

«نجد في المعجم الفرنسيّ LA ROUSSE مفردة التّجريب تعني الدّربة والمران بقصد الإفادة، وهو ذاته ما ورد ف معجم EXFORD الإنجليزي بحيث دلّت الكلمة على التّجربة و الخبرة ومدى الإفادة منها» [1]، نقول أنّ مصطلح التّجريب يدلّ على محاولة التّعرف عن الحياة بشكل أوسع عن طريق القيام باختبار، لنكتسب من خلاله التّدرب أو التّمرن، ويكون ذلك انطلاقا من فرضيات وملاحظات تنتهي في الأخير بنتائج منطقيّة، تمدنا الخبرة والاستفادة في الحياة اليومية.

ما نخلص إليه بعد التّعرف على معنى لفظة التّجريب في بعض المعاجم العربيّة والغربيّة، أنّ الدّلالة اللّغويّة تكاد تكون واحدة فيهما فالتّجريب رغم أنّه يحمل معاني كثيرة، لكنّها تصبّ كلّها في قالب الاختبار وخوض التّجارب في مجالات الحياة بهدف استكشافات جديدة، وخبرة ليست لها حدود.

2)_المعنى الاصطلاحي:

تعددت التعاريف في الجانب الاصطلاحي لكلمة التّجريب وهذا ما سنحاول معرفته من خلال بعض آراء وأفكار النّقاد الّتي ستحدد لنا المفهوم.

من المعروف أنّ التّجريب قد ظهر في جميع الأجناس الأدبيّة لكن بدايته كانت مع المسرح والرّواية، بحيث يعرف "إبراهيم حمادة" المسرح التّجريبيّ بأنّه« **المسرح الّذي يحاول أن يقدم في مجال لإخراج النّصّ، أو النّصّ الدراميّ، أو الإضاءة أو الديكور...أسلوبا جديدا يتجاوز الشّكل**

1)_ زهيرة بولفوس، آليات التّجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعزّ الدّين جلاوجي، ص194.

التقليديّ...بغية الوصول إلى الحقيقة الفنيّة»[1] ، فكرة التّجاوز هنا تعني التّخلي عن الأشكال القديمة الموجودة في الأعمال المسرحيّة، والبحث عن أشكال جديدة في النّصّ والإضاءة وحتّى الدّيكور، للوصول إلى شيء مضبوط ومتقن، ويكون فنيّا أكثر ممّا كان عليه وكذلك ارتبط التّجريب بتجاوز الأشكال التّقليديّة والقديمة والتّخلي عنها بهدف البحث عن أشكال أكثر انفتاحا قد يصل أحيانا إلى الانسلاخ عن كلّ موروث قديم[2]، نجد أنّ كلمة التّجريب باتت تلازم ما يسمّى الإبداع والتّجديد بحيث أنّ التجريب هو ما يهب ويعطي الكتابة شعريّتها[3] إنّ التّجريب والإبداع ثنائيّة يحكمها التّكامل، أو بتعبير آخر هما وجهان لعملة واحدة، فالإبداع هو التّخلص من الشّكل القديم والتّعرف على الأفضل، والتّجريب هو التّغيير في بعض الأمور الّتي تعدّ قواعد غير مواكبة لزمن العصر، وحتّى يتمكن الكاتب أو النّاقد من أن يجرب في مجال من المجالات الفنيّة لابد أن يتميّز بموهبة الإبداع، وحب الاستكشاف والتّطلع نحو الأحسن.

لقد تعددت معاني مصطلح التجريب فنجدها تدور حول المحاولة والتجديد والتجاوز وكسر المألوف، وخلق قيم جديدة « **اقترن مفهوم التجريب عند بعضهم بالانحرافات والخروج والتجدد والتفرد»**[4]

وعند تأملنا لهذه المفاهيم المتتالية يتضح لنا أن مفهوم التجريب يتضمن دلالات كثيرة كلها تفضي بالارتياح، وترك الشيء المعتاد والمألوف وبذلك فإن التجريب مرتبط بالوهج الإبداعي الحداثي للفرد، بالدرجة الأولى.

---

1)_ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحيّة والدراميّة، دار الشعب، 1971، ص134.

2)_ ينظر سكينة قدور، لغة الرواية الجزائريّة(هوس التعريب وهوس التجريب والتغرب)، رشيدة بوجدرة نموذجا، ص6.

3)_ ينظر نبيل سليمان، التجريب في الرّواية الجزائريّة(كتاب الملتقى الرابع لـ"عبد الحميد بن هدوقة") دار الهومة للنّشر، ط1، برج بوعريريج الجزائر، 2001، ص63.

4)_ ينظر سكينة قدور، لغة الرواية الجزائريّة(هوس التعريب وهوس التجريب والتغرب)، رشيدة بوجدرة نموذجا، ص6.

لقد ظهرت الحداثة قبل التجريب. وجاء التجريب بمثابة تكملة لما بدأت به الحداثة التي كانت ثورة في التجديد «**لقد دخل التجريب في فلك تيار أدبي معروف وظهر مقترنا بالحداثة وأدى دلالاتها نفسها. فهو سعي مستمر نحو التجديد**»[1] إنّ مفهوم التجريب في مجال الأدب ارتبط ارتباطا وثيقا بالحداثة. فكليهما يعني محاولة التجديد وترك القديم حفاظا على خصوصية الشيء المجرب. ويتعلق التجريب بالظروف الاجتماعية وكذلك المستوى الثقافي والخبرة الأدبية للشخص المجرب، أي الأديب فكلما كان المجتمع والمستوى المعرفي لهذا الأديب أفضل كلما نجح التجريب أكثر.

وكذلك نجد التجريب يحمل معنى التفوق على القديم « **وغالبا ما يحمل مصطلح التجريب دلالات على الرغبة في البراعة والتفوق ومخالفة السائد وقد أسماه "محمد عزام" أدب التجاوز** »[2]

ينطلق التجريب من الأصالة ويقوم ببلورتها على وفق ما تقتضيه الحاجة الإبداعية بالتخلي عن الفكرة الثانوية والحفاظ على الأساسية وتطويرها.

يعدّ التجريب مصطلح ظهر في جميع الميادين فهو لم يختص بمجال معين أو ظاهرة محددة بل مس مختلف الأجناس العلمية والأدبية «**ومن هنا فإن التجريب لا يتعلق بفن دون آخر، أو كتابة دون سواها** »[3] بحيث أننا نجد هذه "التيمة" متواجدة في جميع الفنون حتى الرسم والموسيقى غير أنها أكثر بروزا في الفنون الأدبية مثل الرواية والشعر، حيث عبر من خلاله الأديب عن رفضه للسائد المألوف، وأراد بذلك أن يخلق قاعدة خاصة به عن طريق التجريب على بساط الإبداع، بشرط التمسك بأصالة الفكرة أو المادة الأدبية التي تخضع للتجريب.

1)_ سهام ناصر، مفهوم التّجريب في الرّواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، (مجلد 36)، (العدد5)، 2014،تاريخ الإيداع2014/06/30، ص307.

2)_ سكينة قدور، لغة الرواية الجزائريّة(هوس التعريب وهوس التجريب والتغرب)، رشيدة بوجدرة نموذجا، ص6.

3)_ سهام ناصر، مفهوم التّجريب في الرّواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، ص308.

ما نخلص إليه بعد قيامنا بدراسة حول مصطلح التجريب. نقول أن التجريب يعني كسر القوالب السائدة والقديمة واستحضار ما يعرف بالتجديد يكون هذا الأخير مؤسسا على فكرة واضحة يمكن للعقل البشري فهمها وتقبلها والاستفادة منها.

3_ الرواية الجزائرية والتجريب:

أ.معنى الرواية

لقد ولدت الرواية الجزائرية في رحم الرواية العربية والمشرقية خاصة، فالأديب الجزائري لم يكن منعزل عن الوطن العربي والقضايا الوطنية والقومية، التي جسدها في الرواية الجديدة.

- **الرواية لغة:** الرواية مصدر (روى) فهو (راو) في الشعر والحديث من قوم، رواة، كأن نأمر أحدا فنقول له: أنشد القصيدة يا هذا. ولا تقل: أروها. ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه من كثرة الرواية عنه » [1] ، وكذا يقال أنّ «**الرواية. جمع روايات وهي قصة نثرية طويلة أي أنها مأخوذة من قص الخبر والحديث إذا ساقه وأورده**»[2]

فالرّواية تعدّ سلسلة من الأحداث الّتي تجمع في قصّة واحدة، تكون مقصوصة من قبل كاتب معيّن.

«**وتعني الرّواية في الأدب novel سرد نثري خيالي طويل، عادة تجمع فيه عدّة عناصر في وقت واحد ومع اختلافها في الأهميّة النّسبيّة باختلاف نوع الرّواية**»[3]

---

1)_ سعيد سلام، التّناص التراثي، (الرّواية الجزائريّة أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1431،2 2010، ص19.

2)_نفسه، ص20.

3)_ مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص183.

تتميز الرواية عن غيرها من الفنون الأدبية أنها عبارة عن حكايات نثرية طويلة تتسم بالخيال الواسع، وتتنوع بتنوع أصنافها ودلالاتها، فنجد رواية تاريخية ورواية سياسية ورواية دينية. ورواية اجتماعية...

- **الرواية اصطلاحا**:فالرواية (ROMAN) «**تعرف بأنها سياق حوادث متصل ترجع إلى شخص أو أشخاص يدور ما فيها من الحديث عليهم فيها يعالج المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر**» [1]

وفي تعريف آخر«**الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة،المتنافرة، المركبة المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن**»[2]

وبذلك فهي الفن الذي من خلاله يستطيع الكاتب رسم وتصوير **قصة** تحتوي على مجموعة من الأحداث وقعت في زمان ومكان معين بين مجموعة من الأشخاص التي تعد المحور الأساسي لهذا الفن، والرواية هي التي توصل للإنسان الواقع الاجتماعي وظروفه وتطوراته.

بعد هذه الأطروحات حول معنى الرواية. نحاول التعرف على معنى الرواية الجديدة. هذا المفهوم الذي ظهر في الدول الغربية لينتقل إلى العالم العربي ويصبح بمثابة مرآة عاكسة في الوطن **الجزائري** وللأوضاع السائدة فيه «**الرواية الجديدة عنوان لاتجاه جديد في الرواية ظهر بفرنسا في أوائل الخمسينات من هذا القرن ويقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية** » [3]

---

1)_ سعيد سلام، التّناص التراثي (الرواية الجزائريّة أنموذجا)، ص02.

2)_ محمد هادي مرادى، آزاد مونسى، قادر قادرى، رحيم خاكبور، لمحة عن ظهور الرواية العربيّة وتطوّرها، دراسة الأدب المعاصر، السنة الرابعة 1391، العدد السادس عشر، 101_117، ص03.

rahimkhakpoor@yahoo.com

3)_ مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللّغة والأدب، ص10.

إذن المصطلح ظهر ونشأ في الغرب، لينتقل إلى العرب بعدها وهو يعني ترك أو التخلي عن طريقة الكتابة القديمة في الرواية سواء من حيث التقنيات المستخدمة في الرواية أو موضوعها.

والرواية الجديدة تختص بميزة التّجريب، وقد أصبحت تلقب بالرّواية التّجريبيّة، فما هي الرّواية التّجريبيّة أو التّجريب الرّوائيّ؟ الرّواية التّجريبيّة منهجا في التفكير وميلا متأصلا في شخصيّة الكاتب، إنّها تقوم قبل كلّ شيء على التّجريب الّذي لا يعرف الكاتب نتيجته، إلاّ بعد انتهاء الرّواية[1]، إنّ التّجريب في الرّواية...ينطلق من حاجة ماسّة إلى التجديد...تستدعي بالضّرورة نضج الرّاوي الفكريّ... وتنويع أساليبه الفنيّة[2] التّجريب في الرّواية هو إحضار شيء مغاير لم يكن في الكتابات الرّوائيّة القديمة، يتعلق هذا الجديد بشخصيّة الكاتب الّذي يجب أن تتوفر فيه ميزة النّضج الفكريّ، والوعي بالضّروف الّتي تحيط به، ليصورها ويجسدها كما هي من خلال الكتابة بأسلوب جديد، نتعرف عليه بعد نهاية الرّواية.

سبق الذّكر أنّ الرّواية التّجريبيّة الجزائريّة تستمد جذورها من الرّواية العربيّة، وقد كان لـ"نجيب محفوظ" الفضل في ظهور التّجريب في الرّواية عند العرب في ثلاثيّته.

وفي الجزائر كانت رواية (ريح الجنوب) لـ"عبد الحميد بن هدوقة" 1973 أوّل رواية تجريبيّة« إنّ رواية ريح الجنوب، هي أوّل رواية عربيّة صدرت بالجزائر...1971، استطاعت أن تصف بتلقائيّة بسيطة ولغة عربيّة مبنيّة على واقع المجتمع الجزائريّ» [3] إذن جاءت هذه الرّواية المتميّزة للتّعبير عن الأوضاع السّائدة في المجتمع الجزائريّ آنذاك، وقد كتبت بلغة سهلة عن قضايا اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة للوطن.

---

1)_ ينظر سهام ناصر، مفهوم التجريب في الرّواية، مجلة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلد 36، العدد 5، 2014، تاريخ الإيداع30/ 2014/6، قبل النّشر في 2014/10/20ص 318.

2)_ نفسه، ص311.

3)_ عبد الفتاح عثمان، الرّواية العربيّة الجزائريّة ورؤية الواقع(دراسة تحليليّة فنيّة)، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب، ص90.

من روّاد الرّواية التّجريبيّة في الجزائر بالإضافة إلى "عبد الحميد هدوقة" الّذي كشف السّتار عن التّجريب من خلال رواياته، ريح الجنوب 1971، نهاية الأمس 1975، بان الصّبح 1980، الدّراويش 1983.

نجد الرّوائيّ "الطّاهر وطّار" وروايته اللّاز 1974، الزلزال 1974، عرس البغل 1978، العشق والموت في زمن الحراشي1980.

وكذلك "واسيني الأعرج" هذا الرّوائيّ الّذي نلمس في روايته التّجريب والإبداع لتوظيفه لمختلف التيمات العصريّة من خلال رواياته أسماك البر المتوحش1986، فاجعة اللّيل السّابعة بعد الألف 1993، ويتجلى التّجريب في روايته "نساء كازانوفا" 2017 الّتي هي موضوع بحثنا.

الفصل الأوّل

تمظهر التّجريب في النّصوص الموازية

1_ دلالة الغلاف

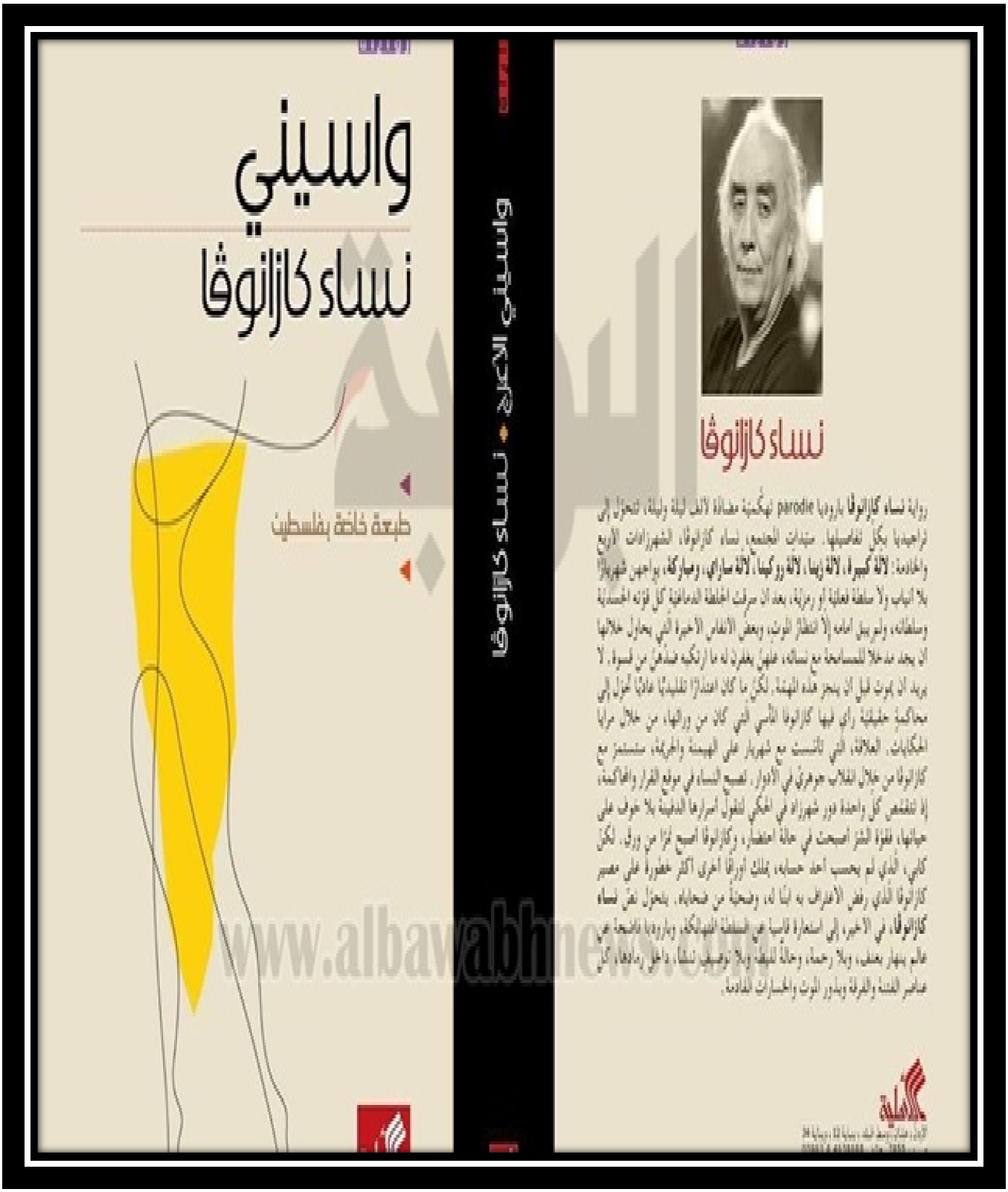
2_ دلالة العنوان

3_ التصدير

4_ التهميش

الفصل الأوّل

أوّلا- دلالة الغلاف:



يعدّ غلاف كلّ رواية هو العتبة الأولى الّتي يواجهها القارئ، وقد أولته الكتابات الجديدة أهميّة واعتبارا كبيرا، وقد عرف "بيبرس" الغلاف بقوله:« **هو علامة من علامات المسار التّواصليّ، حيث يرى أنّه من خلال علامة فإنّما أفهم من يوصل معطى محددا الشيء مهما كان، كما يعتبرها شيئا ما يأخذ موضع شيء آخر**»[1]

فهو يتشكل من مجموعة من الكتابات والرّسومات والألوان الّتي قد تبوح بما جاء في النّصّ الروائيّ« **تحوّل الغلاف في النّصوص الرّوائيّة المعاصرة من مجرد وسيل تقنيّة معدّة لحفظ الحاملات الطباعيّة إلى فضاء من المحفزات خارجيّة والموجهات الفنيّة الّتي يستعين بها القارئ في مقاربته لنصّ المتن**»[2]، فقد أصبحت صورة الغلاف تشكّل للمتلقي أو القارئ خلفية حول ما سيقرأه قبل تعرضه للنّص والعلامات الّتي يحتويها الغلاف هي الّتي تولج بالمتلقي إلى النّص« **لا يمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباتها**»[3]

رواية نساء "كزانوفا" من الرّوايات الجديدة الّتي يوحي غلافها إلى دلالات معينة، والّتي جسّد "واسيني الأعرج" فكرة التّجريب من خلالها، فقد وجد على الغلاف الأماميّ للرّواية في أعلى الصّفحة مجموعة من الحروف باللّغة الفرنسيّة وبشكل صغير، تشكّل اسم المؤلّف أو الكاتب.

1)_ كهينة كنعان، العتبات النّصيّة في رواية المراسيم والجنائز لبشرير مقاربة سيميائيّة، ص24.

2)_زهيرة بولفوس، آليات التّجريب وجماليّاته في رواية العشق المقدنس لـ"عزّ الدّين جلاوجي"، مجلة ديالي، ع67، الجزائر، 2015، ص203.

3)_ عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدمة النّقد العربي القديم، إفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، 2000، ص23.

وتحته قد كتب باللّغة العربيّة وكذلك بالخطّ الصّغير كلمة روايات في مربع صغير ملوّن باللّون البنفسجيّ الّذي له دلالة على حدّة الإدراك والحساسيّة المثاليّة لهذا الفنّ الّذي يحتويه النّصّ الأدبيّ.

وفي أعلى الصّفحة من الجهة اليمنى كتب اسم المؤلّف باللّغة العربيّة وبالخطّ الغليظ، وقد تشير كتابة اسم الرّوائيّ بالخطّ العربيّ في شكل أكبر من الخطّ الفرنسيّ إلى أنّ الرّوائيّ هو عربيّ الأصل وليس أجنبيا.

وتحت اسم المؤلّف نجد عنوان الرّواية الّذي كتب بشكل كبير وباللّون الأسود "**نساء كزانوفا**" هذا اللّون الّذي له دلالة على الحزن والشّر والألم والخوف الّذي تعانيه مجموعة من النّساء في هذا النّصّ السردي« **أمّا اللّون الأسود فقد كان مكروها منذ القدم وقد رمز القدماء به وبكل القاتمة إلى الموت والشّر**»[1]، فهو لون التشاؤم فقيل أيضا« **الأسود رمز الحزن والألم والموت، كما أنّه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التّكتّم**»[2]، فنساء الرّواية نجدهنّ تتكتمن على كثير من الأسرار والخوف من البوح بها.

ونجد بالخط المتوسط وتقريبا في وسط الصّفحة كتب باللّون البنيّ الطبعة(طبعة خاصة بفلسطين) بحيث تكمن دلالة اللون البنيّ «**يقلّ فيه النّشاط الضاغط الموجود في الأحمر**»[3] وقد يدلّ استعمال هذا اللّون بالطّبعة الخاصّة بفلسطين دلالة على قلّة النّشاط الموجود في المطبعات الفلسطينيّة، وتحته مباشرة نجد مكتبة النّشر(مكتبة الرمحي أحمد) كتبت باللّون الأخضر «**وهو يمثّل التّجديد والنمو**»[4] مما يدلّ على نوع من التّجديد يختلج ثنايا هذه المكتبة.

1)_أحمد المختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، دط، القاهرة مصر، ص223.

2)_نفسه، ص229.

3)_نفسه، ص230.

4)_ نفسه، ص229.

ولعلّ أهمّ ما يواجهنا في غلاف الرّواية بعد العنوان رسم بشكل متوسط وبالخطّ الرقيق منحنى يشكّل جسم امرأة واقفة، وهذا المنحنى لم يأتي من عدم أو من أجل التّزيين، بل هو مرتبط بالنّصّ الرّوائيّ، فهذا الرّسم يدل على أنّ النّصّ سيتحدث عن امرأة أو مجموعة من النّساء اللّواتي سرد المؤلّف قصصهنّ المختلفة.

أمّا رسم هذا المنحنى بالخطّ الرقيق له دلالة على رقة نفسيّة المرأة وضعفها الذي تمتاز به عن الرّجل، وكذلك تجسيد شكل امرأة في وضعيّة الوقوف وليست في وضعية الجلوس أو النّوم، له دلالة على قوة شخصيّة المرأة وصمودها، رغم المشاكل الّتي تواجهها والمواقف الّتي تتعرّض لها في حياتها.

ومن الدّلالات الّتي يحيلنا إليها اللّون الأصفر الّذي لوّن به جسم المرأة ، أنّه يدلّ على الجبن والغدر والخيانة والغيرة« **والأصفر المخضرّ من أكثر الألوان كراهيّة وهو يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والخيانة**»[1] الّتي تتملّك وتختلف في نفسيات بعض النّساء في النّصّ الرّوائيّ اللّواتي أصبحن زوجات لرجل واحد.

ومن الطبيعيّ أنّ كلّ امرأة تصبح لديها شريكة تقاسمها في زوجها تشعر نحوها بالحسد والجبن،أمّا الغلاف الخلفيّ للرّواية فقد وجد عليه صورة للرّوائيّ الكبير "واسيني الأعرج" وتحته اسم الرّواية "نساء كزانوفا" وتحته تماما في حوالي ثمانية عشر سطرا يحاول أن يلخّص مضمون الرّواية، بحيث يرى أنّها رواية تهكمية مضادة لألف ليلة وليلة.

وفي الأخير نخلص أنّ للغلاف أهميّة كبيرة في ترسيخ الرّواية وتوصيلها إلى القارئ، فلا يمكننا تجاهل الدّور الكبير الّذي يلعبه الغلاف في نجاح العمل الأدبيّ وخاصة الواجهة الأماميّة، فهي الّتي تدفع إلى الولوج في المتن الرّوائيّ، وقد جسّد الرّوائيّ "واسيني" فكرة التّجريب من خلال العلامات الموجودة على الغلاف.

1)_ أحمد المختار عمر، اللّغة واللّون، ص229.

ثانيا- دلالة العنوان:

1)_ العنوان الرّئيسي:

يعرف مصطلح العنوان مكانة كبيرة في الأدب، لذا فقد تميّز بدراسة واسعة تتّسم بالّتحليل والمناقشة من قبل الدّارسين في كلّ من الحضارة العربيّة والحضارة الغربيّة، ولأنّه ينفتح على العديد من التأويلات ويقوم على التّكثيف الدّلاليّ الّذي يقودنا إلى النّصّ « **لأنّه الحاضر الأوّل على صفحة غلاف كل منجز نصيّ فهو حارسه وهو العتبة الأولى الّتي يقام على حافّتها فعل التّفاوض، وإيذانا بالدّخول إلى عوالمه أو التّراجع عن ذلك**»[1]

فهو يمثّل بعدا أساسيّا من أبعاد النّصّ، الّذي من خلال وظائفه قد يجذب انتباه القارئ للمتن أو يبعده عنه، وقد أشار ابن سيده إلى أنّ «**العنوان هو سمة الكتاب**»[2] فهو ميزة كل كتاب والتّيمة الّتي من خلالها يستطيع القارئ أن يسبح داخل الفضاء النّصيّ ويكتشف معانيه.

ولقد ذهب «**ليهوك إلى أنّه مجموعة من العلامات اللّسانيّة الّتي يمكن أن تندرج على رأس نصّ لتحرر وتدل على محتواه وتغذي الجمهور المقصود بالقراءة**»[3] **فالعنوان الرّئيسيّ هو عبارة عن بضع مفاهيم دلاليّة استنتجها الكاتب ووضعها في جملة مفيدة لتدل بصفة مختصرة على ما تضمنه كتابه أو نصّه**« **يقدم لنا معنونة كبرى لضبط انسجام النّص وفهم ما غمض منه**» [4]، فهو من السمات الأساسيّة الّتي تذهب بالقارئ إلى التكثيف الدلالي لمحتوى النّصّ واتّساقه.

العنوان من العتبات الأساسية الّتي تمدنا بفكرة عامّة حول النّصّ، والّتي من خلالها يتبادر إلى ذهن القارئ تصوّر عمّا يحويه النّصّ« **فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار إليه، ويدل عليه**»[5]، فلا يمكن التّعرف على أيّ كتاب دون ذكر عنوانه، فهو الخاصيّة

1)_زهيرة بولفوس، آليات التّجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لـ"عزّ الدّين جلاوجي" ص205.

2)_ سوسن البياتي، عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النّقديّة، دار غيداء، ط1، 2014، ص27.

3)_نفسه، ص27.

4)_ عبد المجيد حسيب، الرّواية العربيّة الجديدة وإشكاليّة اللّغة، عالم الكتب الحديث، ط1، ص221.

5)_محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا العمل الأدبي، مطابع المصريّة للكتاب، ط1، 1998، مصر، ص15.

الوحيدة الّتي تميّز كتابا عن الآخر، أو رواية عن رواية أخرى...« ومن بين الالتزامات الأساسيّة الّتي لا يمكن لأيّ كاتب أن يحيد عنها هي العنونة، بمعنى أنّه لابد لأيّ كاتب أن يضع عنوانا لكتابه وإلاّ مسألة التّداول مع القارئ ستغدوا صعبة»[1]، فهو من الأسس الّتي يجب أن يتقيّد بها كلّ كاتب في كتابه، فلا يمكن الحصول على كتاب دون معرفة عنوانه، أو بالأحرى من المستحيل أن يكون هناك كتاب بدون عنوان.

ونحاول معرفة إن كان الرّوائي "واسيني الأعرج" قد أضفى ملمح التجريب من خلال عناوين رواية "نساء كزانوفا" أم هي مجرّد عناوين يتخلّلها التّكرار لعناوين سبق التّعرف عليها.

تبيّن لنا من خلال عتبة عنوان "نساء كزانوفا" أنّ الرّوائي يصوّر لنا محتوى النّصّ حيث اهتمّ بصياغة العنوان ليكون بمثابة بؤرة استقطاب للقارئ« **فالعنوان هو العتبة الأساسيّة الّتي تشيد تلك العلاقة المفترضة بين الكاتب والقارئ»** [2]

فبمجرد قراءة العنوان يستحضر ذهن القارئ تساؤلات كثيرة حول أحداث الرّواية، وقد عنونت الرّواية بعنوان رئيسي كبير "نساء كزانوفا" حيث يتشكّل من كلمتين أو اسمين، نساء / كزانوفا وهما يشكّلان فيما بينهما دال ومدلول نساء "دال" كزانوفا "مدلول"، ولتحليل العنوان يجب أن نتطرّق إلى تعريفه اللّغوي.

نساء: مفرد امرأة (من غير لفظه): إناث من البشر، خلاف رجال، فازت ابنته بمسابقة الجري للنّساء {قُلْ هُوَ أذَى فاعْتزلُوا النّساءَ في المَحيضْ} سورة البقرة الآية 222.

النّساء: «**اسم سورة من سور القرآن الكريم، وهي السّورة رقم أربعة في ترتيب المصحف، مدنيّة، عدد آياتها ست وسبعون ومائة آية»**[3] .

فقد خصّ اللّه تعالى صورة كاملة تتحدّث عن هذا الجنس البشريّ وقد وردت فيها لفظة نساء أكثر من مرّة {وآتُوا النّسَاء صَدقاتهنّ} النّساء الآية 4.

1)_ عبد المجيد حسيب، الرّواية العربيّة الجديدة وإشكاليّة اللّغة، ص172.

2)_نفسه، ص172.

3)_ قاموس المعجم الوسيط، اللّغة العربيّة المعاصر، قاموس عربي_ عربي

https ://www .almaay .com/ar/dict/ar.

{ فَإنْ كنَّ نسَاء فَوْقَ اثْنين فَلهُنّ ثُلثُ ما تَركَ} النّساء الآية 11.

{ والّتيْ تَأتينَ الفَاحشَة من نسَائكُم فاسْتَشْهدوا عَليْهنّ} النّساء الآية 15

{ والمُحْصَنات منْ نسَائكُم إلا مَا مَلكتْ أيمَانكُم} سورة النّساء آية 24

فلفظة نساء تعني النّوع الآخر من البشر بعد الرّجال ويطلق عليها اسم الجنس اللّطيف.

لفظة كزانوفا: تعني كزانوفا، متتبع النّساء عامة،[1] a Casanova

ومن هنا فإنّ هناك علاقة وطيدة تربط هذين المفهومين بحيث أنّ "كزانوفا" تعني الرّجل الذي تكثر علاقاته بالنساء وهو ذلك الرّجل الشهوانيّ المستفحل الّذي لا تكفيه امرأة واحدة.

وكلمة نساء إحالة على النّوع الآخر من الجنس البشري الّتي مفردها امرأة أو أنثى، ونجد دلالة قويّة بين العنوان الرئيسيّ"نساء كزانوفا" وما يحويه نصّ الرواية، بحيث أنّ العنوان يعدّ ترجمة كبيرة للأثر.

لكنّ القارئ أو المتلقي عندما يواجه هذا العنوان لا تبدوا له الكلمة الأولى غامضة، فبمجرد ذكر كلمة نساء، يفهم أنّه يتحدث عن مجموعة من الأنثوات، فمن لا يعرف أو يفهم كلمة نساء، فهي لفظة سهلة وتتداول يوميا، لكن يحدث اللّبس في المفردة الثانية.

كلمة "كزانوفا" هي مفردة غامضة ودخيلة فالمتلقي عندما يقرأ هذا العنوان للوهلة الأولى قد لا يفهم معنى كلمة "كزانوفا"، فقد يخطر في ذهنه بأنّها كلمة تدلّ على مكان معيّن ، أو هو اسم لمنطقة

ما، ولكن "كزانوفا" هو اسم رجل تحدثت عنه الرواية، بحيث أنّه رجل أعمال مشهور، تعددت زوجاته، ولقب بـ"كزانوفا" في مجتمعه وبين شعبه لتعدّد علاقاته.

1)_ جريدة الزمان، العدد4164، التاريخ 2012/4/3

http://www. Almany.com/ar/dict/ar_en/casanova.

ولكنّ السّؤال الّذي نطرحه: لماذا لم يقم الرّوائي بصياغة عنوان الرّواية كالتالي؟ مثلا "نساء رجل الأعمال"أو "نساء الحاج"، فقد ذكرت الرّواية أنّه كان يدعى الحاج وكذلك "لوط" « **الحاج لا يستقبل اليوم إلاّ نساءه الشّرعيات**»[1]، « **الحاج لوط المعروف شعبيا بـ"كزانوفا"**»[2]

بل استخدم الكاتب كلمة "كزانوفا" وهو اسم غريب وبغير اللّغة العربيّة المعتاد عليها في الرّوايات الجزائريّة، وهنا نلمس صفة التّجريب على مستوى العنوان الرّئيسي بإدماج هذا الاسم الجديد في العنوان، بحيث يحدث هذا الأخير وظيفة اغرائيّة لدى القارئ، تكمن في تشويق القارئ وحبّ المعرفة، والتّطلع على الرواية« **فإن كان العنوان يلمّح ويومئ إلى مسار سرديّ، فإنّ النّصّ يكشف على هذا المسار عبر مختلف تجليّاته وتعرّجاته**»[3]

فالعنوان يقدّم إغراء كبيرا وجاذبا للقارئ، ويتضمّن دلالات لا نتعرف عليها إلاّ بعد تصفّح النّصّ، فبعد قراءة رواية "واسيني" "نساء كزانوفا" تعرفنا على أنّ" كزانوفا " هو الرّجل الّذي تعددت زوجاته في الرّواية.

2)_ العناوين الفرعيّة:

العناوين الفرعيّة من بين التقنيّات الجديدة الّتي نجدها في المتن الرّوائيّ، ومن الآليات الّتي تساعد القارئ في فهم وتحليل هذا المتن« **يعدّ العنوان أحد مكونات النّصّ الموازي الّذي يلازم العمل الرّوائيّ، ويأتي إمّا في صيغة الدّليل البسيط العنوان فقط، أو في صيغة الدّليل المركب العنوان والعنوان الفرعي**»[4]، وترتبط العناوين الفرعيّة ارتباطا وثيقا بالعنوان الرّئيسيّ ليزيح في الأخير اللّبس والغموض الموجود لدى المتلقي« **ينهض العنوان على قطبين، يمثّل الأول عنوانا رئيسيّا عائما لا يشكّل أسلوب تحققه المعرفيّ إلاّ بارتباطه بالقطب الأخير، الّذي جاء عنوانا فرعيّا مكمّلا له**»[5]

1)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، مكتبة الرمحي، 3ط، طبعة خاصة بفلسطين، 2017، ص46.

2)_ نفسه، ص31.

3)_ عبد المجيد حسيب، الرّواية العربيّة الجديدة وإشكاليّة اللّغة، ص222.

4)_ نفسه، ص 109.

5)_ سوسن البياتي، عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النّقديّة)، ص37.

تعدّ العناوين الفرعيّة بمثابة اختزال لما جاء في نصوص الرّواية وتختلف عن العنوان الرّئيسيّ في نقطة واحدة، بحيث أنّ هذا الأخير هو العتبة الأساسيّة بسبب موقعه على الغلاف الخارجي للرّواية، فهو يصادف كلّ متلقي.

أمّا العناوين الفرعيّة فلا تصادف إلّا من فتح الرّواية وتمعن في مضمونها، أي انخرط فعلا في القراءة السّردية لها.

وجاءت العناوين الفرعيّة لرواية "نساء كزانوفا" مرقمة كالتالي:

1

خلوة لاغراند تزّاس
كزانوفا لم يمت ص7

2

وشوشات نساء الدّار
من يوقف العدّ العكسي ص55

3

مجمع الأسرار الخبيئة
لم تكن شهرزاد غبيّة ص 99

4

كابي
الكبول يستيقظ من رماد ص393

5

ليل الضّباع
الدّخان الأبيض... أخيرا [1] ص451

نلاحظ من خلال هذه العناوين أنّ "واسيني"أراد أن يقسم النّصّ الرّوائيّ إلى فصول، وكلّ فصل يعبّر عن قصّة ما لتتشكل هذه الفصول، فيما بينها العنوان الأساسي للرّواية " نساء كزانوفا" ويبقى الهدف من هذه العناوين كلها الإخبار و الإيصال

وهناك ظاهرة جديدة لمسناها في رواية "نساء كزانوفا" حيث نجد تحت عنوان فرعيّ مجموعة من العناوين الجزئيّة، ورقمت بالأرقام العربيّة وهي كما يلي:

_لالة كبيرة
_اكفان لادام بلانش ص101

_مباركة
_فراشة فينوس في مطهر الأموات ص145

_زينا
_مولي الّتي لم تعمّر طويلا ص201

_ ساراي
_كما منحني الإله لك بحسب مشيئته ص277

_ روكينا
_ مريم الّتي جسدت عذريتها[2] ص327

1)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص7، ص55، ص99، ص393، ص451.

2)_ نفسه، ص101، 145، 201، 277، 327.

جاءت كلّ هذه العناوين الجزئيّة تحت عنوان فرعي وكل واحد فيها يبدأ باسم امرأة أي أن هذه العناوين الجزئية هي بمثابة فاتحة للتحدث عن قصص مجموعة من النساء اللواتي شكلت أحداثهن و قصصهن المتن الروائي.

نقول أن "واسني" قد أدرج العناوين الجزئية تحت العناوين الفرعية، و جاءت العناوين الفرعية بمثابة تفاسير للعنوان الفرعي و العناوين الفرعية تفاسير أخرى للعنوان الرئيسي.

ثالثا_ التّصدير:

يعدّ التّصدير من بين النّصوص الموازية للرّواية« **مصطلحات التّمهيد والمدخل والتّصدير غالبا ما ترد متلازمة، لا تكاد في معناها العام أن تخرج عن مفهوم المقدمة**»[1] إذن فالتصدير يشبه المقدمة في معناه العام، من خلال أنّه يتقدم العمل الأدبيّ، وقد مارس الرّوائيّ"واسيني الأعرج" فعل التجريب من خلال هذه العتبة في رواياته، وهذا ما نلحظه في روايته الجديدة "نساء كزانوفا" بحيث نجد في الصّفحة الخامسة والسّادسة من المتن أقوال بعض النّقاد والشّخصيّات، لا نفهم معناها و مقصديّتها إلاّ بعد العبور للنّصّ الرّوائيّ، وهذه الأقوال لها دلالات معيّنة ترتبط كلّها بمحتوى النّصّ، وهذا أمر مقصود من الكاتب، من أجل تكثيف الدّلالة للنّصّ« **فعتبة التّصدير لم ترد عبثا بل يحاول الكاتب من خلالها أن يدلّ على وضع معيّن ومفارقة بين ما هو موجود في الرّواية، وما يفترض أن يوجد**»[2] فقد جاء هذا التّصدير بمثابة افتتاح يتقدّم النّصّ ليدلّ على مضمونه، وليدلّ على ما يفترض أن يحتويه.

- **القول الأوّل:**

« **كلّما كان وضعي الصحيّ جيّدا، لا أقوم بأيّ شيء آخر أبدا سوى العمل لدرجة الانهاك، وكلّما خانني جسدي، عليّ العمل لأستعيد عافيتي**»[3] جياكومو كزانوفا

1)_ طبيش حنينة، النّصّ الموازي في الرواية الجزائريّة" واسيني الأعرج" أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة باتنة، 2016، ص133.

2)_ نفسه، ص133

3)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص5

هذا يعني أنّ الإنسان كلّما كان يتمتّع بصحّة جيّدة ولا يعاني من أيّ مرض جسديّ كان أو نفسيّ، فانه لا يهتمّ إلاّ بالعمل الّذي يمنحه الشّهرة والمال، في حين إذا مرض و أصبح على فراش الموت، يصبح يفكّر في استعادة صحّته.

وهذا القول يرتبط كثيرا في الرّواية مع شخصيّة "كزانوفا" الّذي كان ذا شهرة كبيرة، وأموال كثيرة، ولا يهتمّ إلاّ بهما، ولكن عندما أصبح على فراش الموت حاول تحسين نفسيّته من خلال طلب العفو من النّساء اللّواتي سبّب لهنّ الحزن والألم، واللّواتي كنّ زوجاته، وقد كان الغرض من هذا الطّلب تصفية الحسابات معهنّ في الحياة الدّنيا قبل الآخرة.

- **القول الثّاني:**

«عندما نكتب عن النّساء علينا أن نغمس الرّيشة في قوس قزح، ونزرع سطورها بنثار أجنحة الفراشات»[1] دوني ديرو.

هذا يعني أنّ الكتابة عن النّساء تتطلّب ألوانا كثيرة، لأنّ شخصيّاتهنّ تختلف من امرأة لأخرى ، فهناك الحسودة أو المرحة والثالثة قد تكون متعصّبة...إلخ وهذا ما أعطى القرينة الّتي تربط بين تنوّع ألوان قوس قزح، وكذا تنوّع هذه الشّخصيّات.

ولكن تبقى المرأة جميلة داخليا بجمال أجنحة الفراشات إنّ هذا القول له دلالة على ما يتضمّنه المتن الرّوائيّ، حيث تعددت النّساء، واختلفت حالتهنّ النّفسيّة من امرأة إلى أخرى، فنجد "لالة الكبيرة" تختلف عن كل من "مباركة" أو "زينا" وكذا "سراي"... إلخ من النّساء اللّواتي شكّلت قصصهنّ المتن الرّوائي، كما اختلفت ظروفهنّ المعيشة من واحد إلى أخرى، ولكن مهما اختلفت هته النّساء، لكل واحدة فيهنّ صفة متفرّدة في الروح والجمال والوقار، والطّموح.

- **القول الثّالث:**

« حذار من الكذب عن النّساء، إنّهنّ يملكن قدرة كبيرة على تحسّس الحقيقة، وملكات أعظم على التّظاهر بعدم معرفتها» [2]شكسبير.

1)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص5

2)_نفسه،ص6.

شكسبير يحذّر من الكذب عن المرأة لأنّها تتشمّم رائحة الحقيقة وتسبر أغوارها، وتتقصّى ثناياها، مع قدرتها الفنيّة والدراميّة في التّمثيل بعدم معرفتها للحقيقة، وهذا ما نجده في بعض النّساء في الرّواية، فـ "لالة كبيرة" كانت تعلم حقيقة شعور "كزانوفا" نحو مباركة ورغم ذلك أخفت وتظاهرت، بعدم معرفتها أن "كزانوفا" يحبّ هذه الأخيرة.

- **القول الرّابع:**

«**عندما يحلّ الصّمت محلّ الحقيقة، يصبح الصّمت كذبا**»[1] يوفتشيكو .

عندما يكون الشخص شاهدا على موقف يتخلله جدال حول قضيّة معيّنة، وهو يعرف الحقيقة ويسكت عنها، فيكون سكوته بمثابة شهادة زور، أو كلام كاذب.

وقول "يوفتشيكو" عبارة عن حكمة ذات أبعاد دلاليّة خاصّة تحضر تمفصلاتها في ثنايا النّصّ الرّوائيّ، فنجد الكثير من الشّخصيّات تحَطُّ في مواقف تكون فيها شاهدة عن الحقيقة، إلاّ أنّ خوفها وسكوتها عن قولها يحطها في موقف شهادة كاذبة، ومن ذلك ما فعله الإمام زكريّا في النّصّ الروائيّ حين علم بقصّة اغتصاب "كزانوفا" لـ"مباركة" رغم ذلك سكت ولم يقل الحقيقة.

مما يجعلنا نخلص إلى أنّ هذه الأقوال لديها إسقاطات وخلفيات في المتن الرّوائيّ، وهي ليست مجرد ملأ فراغات في صفحات الرّواية، بل إنّ هذا التّصدير كان له وظائف عديدة، منها وظيفة التّعليق على العنوان، فكلّها كانت ترتبط بالعنوان الرّئيسيّ للرّواية، وهي أيضا تحدّد دلالات النّصّ الرّوائيّ، زيادة على ذلك هذه الأقوال لشخصيّات مشهورة حاول واسيني تجسيد شهرتها على تصدير عمله الرّوائيّ، فهذا الرّوائيّ أدّى فعل التّجريب من خلال عتبة التّصدير التي تمثّلت في أقوال الشّخصيّات المشهورة.

1)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص6.

رابعا_ التّهميش:

يعدّ "واسيني" من بين الرّوائيين الّذين يحاولون دائما خلق التّجريب لإفادة القارئ، بذلك يبدع في رواياته خاصّة الجديدة منها، والّتي تحضر فيها خاصيّة التّهميش« **والتّهميش ملفوظ لغويّ قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو مقطعا أو فقرة أو نصّا...فليس للهامش حجم نصيّ محدد، ويتحدد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنّصّ بشكل من الأشكال**» [1] فالتّهميش يتنوع ما بين كلمة أو عبارة أو جملة، وحتى في بعض الأحيان يكون نصّا يأتي لشرح ما قد يبدوا غامضا في المتن الرّوائيّ، لذلك فهو يرتبط مباشرة بالنّصّ، ونجد رواية "نساء كزانوفا" تزخر معظم صفحاتها بهذه التيمة حيث قام "واسيني الأعرج" في التّهميش بشرح معظم الكلمات والعبارات المتداولة في مجتمعات معيّنة، والّتي وردت معظمها في المتن السّردي بالعاميّة الجزائريّة.

1)_ طبيش حنينة، النص الموازي في الرواية الجزائريّة، واسيني الأعرج أنموذجا، ص153.

الكلمة في النّصّ الرّوائيّ	التّهميش	الصّفحة
_خلوة لا غراند تيراس	_من الفرنسية la grande terasse وتعني الشرفة الكبيرة	11
_بيروفيردي	_أصل الكلمة إسباني perro verde وتعني الكلب الأخضر	12
_لعب الرواندا	_من الاسبانية وهي لعبة الورق أو الشدة كما في بلدان المشرق	13
_نورمال	_تعني عادي من الكلمة الفرنسية normal	14
_ إمام الفستي	_الكذب	19
_الفلوس	_الصوص	20
_لالاكم	_سيدتكم	23
_جريدة القاري واللي ماشي قاري	_جريدة المتعلم وغير متعلم	24
_ كابي فالصو	_كابي المزيف	24
_ماكرو	_نوع من انواع السمك maquereau	24
_ الزوالية	_الفقراء	ص28
_الفستي	_الكذب	ص42
_ إمام التيوان	_إمام مغشوش	ص25
_هدروا	_تحدثن قليلا	ص70
_اخوه اهار	_الأسد في لغة الطوارق	ص76
_ تليت	_القمر (الطوارق)	ص76
_ أمولاس	_ الوجه الأصفر(الطوارق)	ص76
_الغسال	_ إناء نحاسي مكون من قطعتين، إناء فوقي يقال له	85

	البقراج. فيه ماء دافئ، عادة يقدم للضيوف لغسل أياديهم، إستعدادا للأكل وإناء تحتي يسمى الشلال يستقبل الماء المستعمل أثناء الغسل	
_الكوشة	_ فرن الحطب	161
_شيرة	_ من انواع المخدرات	170
_مذوزي	_ لفافة كيف مخدرات مركزة	181
_البقار	_ كلمة شعبية تطلق على التاجر الجاهل، الذي لا علاقة له بأي شئ آخر الا المال والربح السريع اغنياء آخر الساعة كما يسمون أيضا، البقر في الاصل هو تاجر الابقار الذي جمع بين المال والأمية والجهل	231
_اللاغمي	_ مشروب يستخرج من جذع النخيل بعد جرحه يمكنه أن يكون عصيرا كما يمكن أن يكون مشروبا مسكرا بحسب درجة التخمر	306
_الكوميسير	_ من الفرنسية commisaire وتعني محافظ الشرطة	425

_وقد تطرق الكاتب الى التهميش باللغة الأجنبية لبعض الكلمات والعبارات التي وردت في السرد معربة

الكلمة أو العبارة في النص	التهميش	الصفحة
_الشبه طبي	la paramedical_	161
_هو آر يو مستر نوفا؟ دير نوفا واو ماي غريت نوفا	how are you mister _ nova ?dea nova waaow my great nova	215
_لموسيقى جياكومو بوتشيني	opera modam butterfly_ giocomo puccini	244
_تويوتا راف فور	Toyota RAV4_	265
_أوبرا هيندل، ألسينا	isola de alicina. _ Poéme épique de l'arioste. Opera de haendel	265

ويذكر التهميش سور لبعض الآيات القرآنية التي وردت في المتن الروائي مثل ما هو في الصفحة 174

1 سورة البقرة الآية 528

2 سورة آل عمران الآية

3 سورة العنكبوت الآية

ويذهب للتعريف ببعض الشخصيات في التهميش

« Etion Dinet فنان فرنسي اختار الجزائر منطقة مكانة لإقامته أسلم وأطلق على نفسه اسم نصر الدين. ولد في 861 وتوفي في 1949

زيادة على هذا فإننا نلاحظ في بعض الصفحات شرح للأمثلة الشعبية

« **الصوص يعلم الدجاجة كيف تنقب** » الصفحة 92، مثل شعبي يقال عندما يكون العالم يسير بالمقلوب.

إن "واسيني" ومن خلال تقنية التهميش تلك الكتابة الموجودة في ذلك المكان المحايد في أسفل بعض الصفحات والذي يفصل بينه وبين النص السردي خط صغير حاول أن يزيح الغموض الموجود في النص ويسهل على القارئ عملية الفهم ويضعه في صميم الموضوع. من خلال شرحه لبعض الكلمات والعبارات والأمثال الشعبية ونجده يستعمل كلا من اللغتين العربية والفرنسية وذلك عائد ربما لخلفياته وإيديولوجياته الثقافية المتسمة بالتنوع اللغوي والازدواجية الأدبية وكذالك تحديد تحديد سور الآيات القرآنية والتعرف ببعض الشخصيات التي شكلت النص الروائي ل" نساء كزانوفا " فقد أبدع وجسد ما يعرف بالتجريب الروائي.

كما يقتبس من القرآن والحديث وهذا إن دل فإنما يدل بأن للكاتب جذورا دينية تتأصل في ذهانيته الموسوعية والأدبية

الفصل الثّاني

مستويات التّجريب في الرّواية

1_ على مستوى اللّغة

2_على مستوى التّراث

أوّلا: على مستوى اللّغة:

إنّ اللّغة هي البنية الأولى الّتي يتأسّس عليها فنّ الرّواية « **تعدّ الرّواية فناّ، والأداة الأولى الّتي تجعله فنّا هي اللّغة الفنيّة المستخدمة فيها، وطريقة التّعامل معها في تشييد وبناء هذا النّصّ**»[1]، فاللّغة هي الوحدة الجماليّة في النّص الرّوائيّ لأنّها أوّل ما يفكّر فيه الكاتب، وكذلك أوّل ما يواجه القارئ« **فاللّغة مثل الكائن الحيّ تنمو وتتطوّر، وقد تنحسر وتذبل وقد تموت لهذا ينبغي الاهتمام بها وضخّها دوما بدماء التّجديد والحياة**»[2]، وقد مثّلت اللّغة ظاهرة تجريبيّة واضحة في رواية "نساء كزانوفا" لـ "واسيني الأعرج"، حيث اهتم بلغته وطوّرها من خلال استخدامه، ظاهرة المزج بين اللّغات، حيث مزج بين الفصحى واللّغة الأجنبيّة وكذلك عبّر في نصّه باللّغة العاميّة وبعض اللّهجات المتداولة بين النّاس، لذلك فقد تميّزت الرّواية بالتّنوع اللّغويّ، وأيضا فقد حاول الكاتب ضخّ ملفوظاته بصبغة التّجريب من خلال تقنيّة تكرار الحرف في الكلمة الواحدة في المتن الرّوائيّ أو ما يسمى بالترديد اللّغويّ.

1)_ سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائريّة أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2010، ص308.
2)_ عبد المجيد حسيب، الرّواية العربيّة الجديدة وإشكاليّة اللّغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، ص30.

1)توظيفازدواجية اللغة:

هناك ظاهرة جديدة نلمسها في رواية "نساء كزانوفا" "لواسيني الأعرج" بحيث يميل هذا الأخير إلى استخدام لغتين في عبارة واحدة، لهما نفس المعنى عن طريق منبع ثقافيّ لغويّ والمتمثّل في التّرجمة من اللّغة العربيّة إلى اللّغة الأجنبيّة « **سلسلة فنادق nova hotel الّتي تنتشر عبر السّاحل**»[1]، يذكر مجموعة الفنادق باللّغة العربيّة وأمامها، يترجمها باللّغة الفرنسية.

«**القصر الإمبراطوري le palace impérial** »[2]يوظّف الكاتب عبارة القصر الإمبراطوريّ باللّغة العربيّة وباللّغة الفرنسيّة في نفس الجملة.

«**مرهم بوتيراتالهيدروكوزتيزون butyrote d'hgdocortisone**»[3] يتكلّم الرّوائي عن نوع المرهم باللّغة العربيّة وأمامها يقوم بترجمة نوع المرهم باللّغة الأجنبيّة.

«**لاغمي نور، ولاغمي كول، lagmynor.lagmykool الأوّل عبارة عن عصير والثّاني مخمّر وكحوليّ** »[4]، نجد الكاتب يسرد أنواع المشروبات من عصير وخمر باللّغة العربيّة، ليترجمها في نفس الجملة باللّغة الفرنسيّة.

«**جريدة الغاشي في نسختها الفرنسيّة la pepalace**»[5] يوظّف في هذه الجملة كلمة الغاشي بالعاميّة وبالفرنسيّة.

---

1)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص27.
2)_ نفسه ،ص27.
3)_ نفسه، ص69.
4)_ نفسه، ص81.
5)_ نفسه، ص168,.

« **المهندس الصّيني رين يو تشانغ (النجاح) ahenyoucheng**»[1]، في هذه العبارة يذكر اسم المهندس الصّينيّ باللّغة العربيّة، وفي نفس الجملة يكتبه باللّغة الفرنسيّة.

«**كزانوفا بنك والبنك الإسلامي، Casanova banqueislamiquecnbin**»[2] يكتب واسيني البنك باللّغة العربيّة وكذلك باللّغة الفرنسيّة.

نخلص إلى أنّ الكاتب يوظّف في بعض عبارات نصّه السّرديّ خاصيّة جديدة تتمثّل في استخدام لغتين، الأولى تكون توظيف كلمات باللّغة العربيّة ليقوم بترجمتها في نفس الجملة باللّغة الأجنبيّة (الفرنسيّة) تسمى الظّاهرة التّآخي اللّغوي، لنقول أنّ الكاتب قام بعمليّة التّجريب الرّوائيّ من خلالها.

2)توظيف العاميّة:

يكتب واسيني بالعاميّة الجّزائريّة المتداولة بين جميع النّاس« **والعاميّة الجزائريّة يتمثّل هيكلها اللّغوي العام في هذه اللّهجات الإقليميّة الّتي تختلف من جهة إلى جهة بل أحيانا، تختلف من قرية إلى قرية مجاورة لها**»[3]، ويظهر ذلك في حوار بعض شخصيّات الرّواية، فنجد على لسان شخصيّة كابي "بائع الجرائد" الّذي كان يردّد عبارة" كزانوفا مات" والعم خلدون الّذي يسأله عن مصدر الخبر« **من الصّباح وأنت تصرخ كما البارح؟ كزانوفا مات كزانوفا مات؟ والسّيد ما يزال حي يرزق؟ من وين جيت بهذا الخرطي؟ قتلت الرّجل قبل الوقت حتّى صحيفة الغاشي تقول أنّه مريض وأنت تكبرها وتقول أنّه مات؟....لا ياعمي خلدون هذه المرّة انتهى كل**

1)_واسيني الاعرج، نساء كزانوفا، ص453

2)_ نفسه، ص480

3)_ عبد المالك مرتاض، العاميّة الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة 05، 2012، ص7.

شيء...هههارحم هذا المسكين وما تبيعش الجريدة على ظهره»[1] فالعاميّة الجزائريّة أدت دلالات كثيرة منها دلالة التّساؤل والإخبار والتّعجب والنّصح، فخلدون يسأل"كابي" عن الخبر ويتعجب من موقف بائع الجرائد لماذا يردد خبر كاذب، ويخبره أنّ كزانوفا ما يزال حيّا لينصحه في الأخير بعدم الافتراء والكذب على النّاس، من أجل قضاء مصالحه المتمثلة في بيع الجرائد.

لقد تنوعت الحوارات في النّصّ الرّوائيّ وتجسدت العاميّة في بعض منها«**هاهي نسختك واللّه ما نسيتك يا بابا الطّيب، أنت في القلب دائما، هكذا أحسّ بأني أعني لك شيئا وليدي "كابي" تاع صح مشي كابي الفالصو»**[2]، يحاول الرّوائيّ أن يصوّر لنا الحبّ والاحترام الموجود بين فئات المجتمع الجزائريّ، فيتّجه إلى العاميّة كلّما أحسّ أنّ الفصحى ستكون قاصرة في نقل أبلغ وأدق.

فيفتح المجال أمام اللّهجة الجزائريّة للتّعبير عن أحاسيس وانفعالات الشّخصيّات، فهو يمثّل لنا من خلال هذا الحوار الحبّ الموجود بين شخصيّة "كابي" و"الطّيّب" بائع الحوت.

ينتقل "واسيني" في سرد نصّه الرّوائي من الفصحى إلى العاميّة بكلّ حريّة فالفصحى عنده ليست موضوعا مقدّسا بل يمزجها بالعاميّة ذات لهجات مختلفة.

« **قالت ببراءة طفل أعمى عن سجيّته، يا عمي الصّالح ما سويت شيء مو منيح بس كان بديّ أفرح شوي وأفرح الناس معي بدي بس أتذكر بابا اللّه يرحمو وجيت إربح شويا مصاري مو أكثر، بحياتي ما مديت إيدي لحدا»**[3]، يذكرنا المشهد بحالة بعض النّساء السّوريات اللّواتي لجأن إلى الجزائر أثناء تعرض بلدهن للاستعمار، ومحاولة كسبهنّ العيش الحلال.

1)واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص17.
2)_نفسه، ص24.
3)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص15.

وظّف الرّوائي اللّهجة السّوريّة لإيهام ونسجواقعيّة الأحداث، وأيضا أدّت العاميّة هنا دلالة أكثر قوّة على التّعبير والتّبليغ لمثل هذه المواقف، فالعاميّة تسمح للشّخصيّات بالتّعبير عن همومها بلغتها الخاصّة.

لا تتوقّف اللّغة عند"واسيني" في رواية "نساء كزانوفا" عند الفصحى بل يمزجها بتعابير ولهجات عاميّة كلما بدت له هذه الأخيرة أكثر على التّبليغ، وتتلخّص وظائف اللّغة العاميّة الجزائريّة أو غيرها من اللّهجات الموجودة في النّصّ الرّوائيّ، في أنّها تساهم في تحريره من أحادية الفصحى، وقد تكون في بعض الأحيان أقوى في التّعبير، ولا يوظف "واسيني" العاميّة في الحوارات فقط، بل نجدها في المتن الرّوائي حسب الحاجة، كما أنّه لا يبالغ في توظيفها كلّما دعت الضّرورة إلى ذلك بكلمات وعبارات سهلة ومتداولة بين العامّة، فالروائيّ يقدّم روايته لكافة الطّبقات، من خلال المزج بين اللّغات الموجودة فيها، فهي ليست موجهة فقط لذات المستوى العالي في التعليم، فمن خلال دمج اللّغة العامية بإمكان أيّ كان قراءة هذه الرّواية وفهمها، وقد جسدت فكرة التّآخي اللّغوي أو استخدام اللّهجات العاميّة في رواية "واسيني الأعرج" "نساء كزانوفا" التجريب بحدّ ذاته، كما ساهمت في إثراء النّصّ وجمالياته.

3) الترديد اللّغوي(تكرار الحرف):

لقد وجدنا في رواية " نساء كزانوفا" سمة لافتتة للانتباه**تتمثل في التكرار «فالتكرار يعني والترديد الصّوتي»**[1] إذ أنّه إعادة صوت واحد أكثر من مرّة، وقد قام "واسيني" بإعادة الحرف الواحد في الكلمة له دلالة لغويّة يستخلصها الملتقى بعد قراءته للنّصّ وفهمه.

1)_ عبد الرّحمان محمد شهراني، التكرار مباحثه أسراره، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، 1983/1402، ص4

لقد تميّز النّصّ الرّوائيّ بتكرار الحرف الواحد في الكلمة أكثر من مرّة ونلحظ ذلك في السّرد الرّوائيّ من خلال شخصيّة "كابي" الّذي كان يقول "**كزانوفاااات**"[1] ، فقد تكرر حرف ألف المدّ في الفعل (مات) ويؤدي هذا الترديد دلالة لغويّة تكمن في محاولة الإثارة وشدّ الانتباه نحو المتكلم وسماع خبر الموت.

وأيضا تردّد حرف ألف المدّ في لفظة (حرام) (حرام) «**حرااام غير مأذون للمرأة الصّلاة على الميّت**»[2]، له دلالة على تأكيد خصوصيّة العقيدة الإسلاميّة حيث لا يجوز للمرأة وتحرم عليها صلاة الجنازة.

وقد تكرّر حرف ألف المدّ في لفظة (وعلاه) و (لماذا) وحرف الواو في لفظة (يوسف) في عبارة « **كنت تبكي بأعلى صوتك وتصرخ وعلاااااه يا ربي يووووووسف حبيبتي لماذاااااياللّه؟ لأوّل مرّة أرى دموعك على خدّك بذلك الشّكل**»[3]، فأدّى دلالة الصّراخ والبكاء الشّديد إثر واقعة الحزن والألّم المتمثّلة في وفاة الولد يوسف، والتّساؤل الّذي تعاني منه كلّ امرأة فقدت ابنها.

وفي جملة أخرى يتكرّر حرف ألف المدّ في اسم الإشارة (هذاك) « **قالت هذاااااكالمشحاح الطّماع أعطاك الخبز، أستغرب جدّا؟**»[4]، فقد دلّ على الإشارة إلى شخص بعيد والتّعجب والتّساؤل من موقف هذا الشّخص الّذي لا يتصدق أبدا_ ويميّزه الطمع_ وفجأة يتصدق بالخبز.

إنّ الكاتب ومن خلال ظاهرة الترديد اللّغوي أو تكرار الحرف الواحد في الكلمة، أبدع في نصّه وقام بالتجريب فيه.

---

1)_ واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص23

2)- نفسه ص130

3)- نفسه، ص320.

4) واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص407.

ثانيا. على مستوى التّراث:

❖ماهيّة التّراث:

أ. المدلول اللّغوي:

الأصل في كلمة تراث héritage ورث، وتدلّ مادة "ورث" في معاجم اللّغة العربيّة على المال الّذي يورثه الأب لأبنائه، واستخدم القرآن الكريم كلمة تراث بالمعنى نفسه الّذي ورد في معاجم اللّغة، أي المال، {وتأكلون التّراث أكلا لمّا} سورة الفجر الآية 19. وهو يعني الأموال الّتي تتداول في العائلة من الأب إلى الابن، وهذا ما نجده في هذا القول « **إنّ لفظة تراث... تعني ما يرثه ابن عن أبيه من مال وحسب**»[1] أو «**الحصول المتأخر على نصيب ماديّ أو معنويّ ممن سبقه**»[2] فالتّراث في اللّغة يعني تركة الأب لابنه، أو بتعبير آخر، هو ذلك النّصيب الّذي يأخذه الابن عن أبيه، سواء كانت أشياء ماديّة أو معنويّة تقضي كلّها بالأموال.

ب.المدلول الاصطلاحي:

لقد اختلف النّقاد والباحثون في تحديد مصطلح التّراث بحيث يعرّفه "زكي نجيب محفوظ" بقوله: «**إنني لعلى علم بأنّ هناك شيئا اسمه التّراث، ولكنّ قيمته عندي هي كونه مجموعة من وسائل تقنيّة يمكن أن نأخذها عن السّلف لنستخدمها اليوم**»[3]، فهو بذلك مجموعة الأشياء القديمة والخصوصيّات الّتي تركها الأجداد للأبناء للاستفادة منها في الحياة، أي وجود ميزة السّلف في

1)_ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص19

2) سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائريّة أنموذجا، ص11

3)نفسه،ص 14.

الخلف، والماضي وفي الوقت الرّاهن، وهو ما نجده في هذا القول« **فالتّراث أصبح بالنّسبة للوعي العربيّ المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن، وحضور السّلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر**»[1]

بما أنّ التّراث هو الأشياء الماديّة والمعنويّة الّتي تضمن للإنسان الأمن والرّاحة في الماضي والحاضر، فقد تضاربت الأفكار حول مقومات هذا التّراث« **الدّكتور عابد الجابري يعرّف التّراث بأنّه الجانب الفكريّ في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، العقيدة والشريعة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتّصوّف**»[2] فهو هنا يشمل كلّ ما تعلّق بالثّقافة العربيّة الإسلاميّة من أحكام الدّين الإسلاميّ والأدب وفنونه من نثر وشعر وأمثال وحكم وفلسفة أي كلّ ما صنّف ضمن الفكر الإسلاميّ يعدّ تراثا.

أمّا "فهمي جدعان" فقد وسّع في مفهوم التّراث، وأضاف إلى الجانب الفكريّ الجانبين: الاجتماعي المتمثّل في العادات والتّقاليد المتواجدة في المجتمعات كمراسم الزّواج والدّفن والجانب الماديّ كالعمران والمسكن وأشياء أخرى ملموسة كالنّقود[3]

ما يمكن أن نستنتجه هو أنّ التّراث هو الموروث الثّقافيّ والاجتماعيّ والماديّ المكتوب والشّفويّ والرسميّ والشعبيّ، اللّغويّ وغير اللّغويّ، الّذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب »[4]بذلك فهو حصيلة أفراد المجتمع من ثقافة اجتماعيّة كالعادات والتّقاليد والماديّة كالأموال والسّكن.

1)_ محمّد عابد الجابري، التراث والحداثة، حقوق النشر للمركز، ط1 ،بيروت، 1991،ص24.
2)_ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية، ص19.
3) ينظر :نفسه، ص20.
4) نفسه، ص21.

قد يصلنا هذا التّراث عن طريق التّدوين أو الشّفاهية ويكون رسميّا كالتراث الدينيّ (مثل النّص القرآنيّ) والشّعبيّ (الأمثال والحكايات الشّعبيّة).

وللأهميّة الّتي يحتويها التّراث، فقد قام النّصّ الروائيّ الجديد بتوظيفه بمختلف أنواعه حيث يعدّ وجوده نقطة تحوّل وتطوّر لهذا النّصّ« **إنّ توظيف الرّوائيين للتّراث بأنواعه المتعددة يعدّ مقياسا لتطوّر هذا الفنّ**»[1]والمتفق عليه أنّ الرّواية الجزائريّة المعاصرة تطرقت إليه بحيث« **وصل التّجريب في حقل الكتابة الرّوائيّة إلى ظاهرة توظيف التّراث**»[2] فقد قام الرّوائيون الجزائريّون بتجسيد هذه التّيمة في نصوصهم بهدف الإبداع والتّجريب من خلال دمج ثقافتهم الاجتماعيّة والماديّة الشّفويّة والمكتوبة في المتن الرّوائيّ، وبهذا نحاول التّطرّق إلى أنواع التّراث الّذي تزخر بها رواية "نساء كزانوفا" لـ "واسيني الأعرج":

1) التّراث الشّعبي:

يوظف "واسيني" رواية "نساء كزانوفا" بالتّراث الشعبيّ لأنّه من بين الرّوائيين اللّذين تتضمّن كتاباتهم هذا النّوع من التّراث«**عمد الجزائريون إلى توظيف التّراث الشّعبيّ بمختلف أصنافه الشّعر والأمثال والموسيقى الشّعبيّة والصّناعات التّقليديّة والمعمار الرّيفيّ والحضريّ...إلخ**»[3] فالتّراث الشعبيّ يتنوّع ما بين أقوال شعريّة والأمثال الشّعبيّة الّتي تعبّر عن طبيعة حياة مجتمع معيّن، وكذا الموسيقى الشّعبيّة الّتي تندرج تحتها الأغنيّة والأنشودة الشّعبيّة والصّناعات التّقليديّة، كالنّسيج وصناعة الفخار والحليّ إضافة إلى ذلك تعدّ السّكنات الحضاريّة في المدن كالعمارات والريفية

1) العربيّة المعاصرةمحمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية ، ص31

2) مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة (بحث في الرواية المكتوبة بالعربيّة) ، منشورات دار الأديب، ط1، ص25.

3)نفسه ،ص 24.

كالقرية أو الدشرة تراث شعبي، ومن ضمن التّراث الشعبي الموجود في الرّواية "نساء كزانوفا" نجد المثل الشّعبي.

أ. المثل الشّعبي:

« **أصل المثل في اللّغة هو النّظير، وقد حددّ بأنّه الشّيء الّذي يضرب لشيء مثله فيجعله مثله**»[1]والأمثال الشّعبيّة هي نوع من أنواع الأدب الشّعبيّ « **لأنّها تنبع من أفراد الشّعب نفسه وتعبّر عن عقليّة العامّة**»[2]، نقول أنّ الأمثال الشّعبيّة حصيلة أفكار وطرق تفكير في الوقت نفسه، تعتبر أفكارا لأنّها تلخّص تجربة عاشتها الجماعة،وطرق تفكير لأنّها توضّح نظرة هذه الجماعة إلى ما تمّر به من تجارب مشتركة.

ومن الأمثال الّتي نجدها في النّصّ الرّوائيّ "نساء كزانوفا" «**الفلوس يعلم باباه النّقيب**»[3] هذا المثل يعني أنّه قد يكون صغير الدّجاجة أو الفلوس أي الصّوص يتقن طريقة البحث عن الأكل أي النّقب أفضل من الدّيك، وقد يصبح الدّيك يتعلم من الفلوس كيفيّة النقيب.

وقد وظف المثل في الرّواية، حيث كان عكاشة بائع الجرائد يحاول تعليم أو إطلاع خلدون على لغة الشّارع أو الغاشي، بحيث أنّ "خلدون" مثقّف ويحسن لغات كثيرة منها اللّغة العربيّة والفرنسيّة والإيطاليّة، واليونانيّة واللاتينيّة والإسبانيّة والألمانيّة والفارسيّة والعبريّة والتركيّة، لكن رغم ذلك فهو تنقصه لغة الغاشي الّتي يفهمها "عكاشة" وحاول توضيحها إلى خلدون الرّجل الكبير والمثقّف، يعلّمه بائع الجرائد الّذي لا يتقن إلاّ لغة واحدة.

1)مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة (بحث في الرواية المكتوبة بالعربيّة) ، ص111.
2) واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص20
3) نفسه، ص31.

وهناك مثل آخر« **لقد كان والدهم صاحب كفّ مثقوبة**» هو مثل شعبي يقال عن الشّخص الّذي لا يعطي قيمة للمال، كل ما يربحه ويجمعه من شغله يوزّعه على الفقراء والمساكين، فكلمة مثقوبة تعني إنسان سخيّ ومتصدّق إلى أبعد الحدود، وقد وظّف هذا المثل في النّصّ عندما كان الإمام زكريا يدعوا لأبناء "كزانوفا" الّذي كان حبيب الفقراء والمساكين، فأطلق عليه هذا المثل.

توظيف المثل خاصيّة جديدة تميّزت بها الرّواية الجديدة، لذلك فإنّ واسيني من خلالها حاول أن يبدع ويجرّب على مستوى نصّه "نساء كزانوفا.

ب.الأغنيّة الشّعبيّة:

من ضمن التّراث الشّعبيّ الّذي نجده في النصّ _الأغنيّة الشّعبيّة_ الّتي لها خصوصيّات تميّزها عن بقيّة التّراث الشّعبي، كما أنّها جماعيّة وتعبّر عن مشاعر العامّة، وهي صالحة لأكثر من زمان ومكان مما يمنحها الدّيمومة.[1]

نجد الكاتب يغني على لسان شخصيّة "كزانوفا":

يا لالة بنتتوات، يا أميرة الغاشي

الجبال والصحاري والموت القاسي

طير بنا يا حمام الخير وزيد

غطينا بالغيمة، وظلّ الجريد

1)- ينظر: موسى الأحمد، تراث الموسيقى الشعبيّة الفلسطينيّة، مجلة جامعة النّجاح الوطنيّة للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، المجلد 23، 1، 2006، ص106.

هذه الأغنيّة كان يرددها " كزانوفا" كلّما اشتاق إلى "سراي" بحيث يصفها بلالة وهي كلمة كانت تطلق على المرأة الجميلة ذات الشّخصيّة القويّة والشّأن الرّفيع ، ويقول: يا لالة بنتتوات، توات منطقة تسكن فيها "سراي" الموجودة في الصّحراء، وكذلك يخاطبها بأميرة الغاشي، وهنا أيضا يرفع من قيمتها وكأنّها أميرة موجودة في الجبال والصّحراء حيث تعدّ الحياة فيها صعبة وكأنّها موت قاسي، ذلك لقساوة الظّروف الطبيعيّة في هذه المنطقة "توات" بعدها يتكلّم عن حمام الخير بحيث يطلب منه الطير ربما إلى مكان أحسن من الصّحراء، لأنّه وظّف عبارة غطينا بالغيمة توحي إلى الرّحيل لمكان ينزل فيه الغيث، وظل الجريد توحي إلى المكان الموجود فيه الأشجار والبنايات، الّتي لها ظلّ وهذا عكس الصّحراء، الّتي لا يوجد فيها الغيث ولا الظلّ.

ما نخلص إليه أنّ الأغنيّة الشّعبيّة ساهمت في وجود ما يعرف بالتّجريب الرّوائيّ في هذا النّصّ، لأنّها آليّة جديدة من آليّات التّراث الشّعبيّ الّتي استخدمها الرّوائيّ الجزائريّ "واسيني الأعرج" ووجود التّراث الشّعبيّ ككلّ من المثل الشّعبيّ و الأغنية الشّعبيّة هو بحدّ ذاته تجريب.

2) التّراث الدينـيّ:

بما أنّ التّراث هو ذلك المخزون الماديّ والثّقافيّ المتنوّع والموروث من قبل الخلف عن السّلف، عن طريق الماضي البعيد أو القريب، فمن بين هذا المخزون الّذي وصلنا من الماضي البعيد نجد ما يعرف بالتّراث الدينيّ، الّذي بات توظيفه في الرّواية المعاصرة يعدّ ضمن آليات التّجريبفقد«**وظفت الرّواية العربيّة المعاصرة النّصّ الدينيّ بمصادره القرآنيّة ...بالإضافة إلى توظيف الحديث الشّريف والتّراتيل الدّينيّة والفكر الدّيني**»[1] فقد يطرح الكاتب ما يعرف بالأفكار و الأحكام الدّينيّة الّتي تخصّ الشّرعة الإسلاميّة ويدعمها بالسّور والآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة، ويسرد قصصا

1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص139.

دينيّة تخصّ الأنبياء والرّسل لأخذ العبرة منها، لتأسيس رواية عربيّة تجريبيّة، وقد لجأ "واسيني الأعرج" في روايته "نساء كزانوفا" إلى انتهاج ما يعرف بالتّراث الدّينيّ حيث حفلت بتوظيف الآيات القرآنيّة والقصص الدّينيّة.

أ. توظيف النّص الدّيني (الآيات القرآنيّة):

لقد اعتمد واسيني أثناء سرده لأحداث في بعض المواقف على توضيحها بأقوى المسلّمات الّتي يأخذ بها المسلم العربيّ والمتمثّلة في النّصّ القرآنيّ« **وعلّقت على الحائط أيضا آيات قرآنيّة كريمة لإضفاء نوع من الخشوع و الاحترام على المكان، كَيْفَ تَكْفُرونَ باللَّه وكُنتُمْ أمْواتا فأَحْياكُمْ، ثُمَّ يُميتُكمْ ثُمَّ يُحْييكُم ثُمّ إليه تَرْجعونْ**» سورة البقرة الآية 38، وعلقت على الحائط الثّاني«**كُلُّ نفْس ذائقَةُ المَوت ثُمّ إلينا تُرجَعُون**» سورة آل عمران الآية56، وفي الخلفيّة« **والّذينَ آمنُوا وعَملُوا الصَّالحَات لنبوئنّهم منَ الجَنّة غُرفا تَجْري منْ تَحتها الأَنهَار، خالدين فيهَا نعْمَ أَجرُ العَاملينَ**» سورة العنكبوت الآية 57_ 58.

وظفت هذه الآيات لتذكير الإنسان بالموت ورجوعه إلى ربّه مهما عاش، وتبشير المؤمن الصّالح بالجنّة الخالدة، وقد كان الهدف من حضورها في المتن بعث الخوف والخشوع في نفسيّة أيّ إنسان يزور المستشفى

وفي موقف آخر يقول« **حفظ الإمام زكرياء الدّرس جيّدا يكتفي فقط بتنفيذ ما هو مكلّف به ولا يتعدّاه، حتّى أصبحت كلّما طلب منه مسعود استشارة أجابه لا يُكلّفُ اللَّهُ نَفْسا إلا وُسْعَهَا، لَهَا مَا كَسَبتْ وعَليهَا مَا اكْتسَبتْ**»سورة البقرة الآية 316ص282، يتّضح لنا أنّ الإمام زكريا قد حفظ حدوده ولا يمكنه أن يتدخل فيما لا يعنيه، بحيث أنّه أصبح كلّما سئل أجاب بأنّ رحمة اللّه واسعة واللّه تعالى لا يحمّل الإنسان مالا طاقة له به.

وفي الأخير نقول أنّ توظيف النّصّ القرآنيّ في الرّواية آليّة تجريبيّة

ب. توظيف تراث قصصي ديني (قصص دينيّة)

يقوم " واسيني" أثناء سرده لنصّه الرّوائيّ بتوظيف ما يعرف بالقصص الدّينيّة، حيث أنّ توظيفها يعتبر آليّة تجريبيّة وإبداع في هذا النّصّ ذلك « **أنّ التّراث الدينيّ في قسم منه هو تراث قصصيّ، لذا وجب على بعض الرّوائيين إلى تأصيل الرّواية العربيّة يقتضي بالعودة إلى الموروث السّرديّ الدّينيّ والإفادة منه في تأسيس لرواية عربيّة خالصة**»[1]

فمن أجل كتابة رواية عربيّة أصيلة تتميّز عن غيرها من الرّوايات الأجنبيّة، لابد للعودة إلى القصص الدّينيّة القديمة الّتي تعدّ تراثا للعالم العربيّ والإسلاميّ، مثل توظيف قصص الأنبياء والرّسل للاستفادة منها.

وقد حفل النّصّ الرّوائيّ ببعض منها« **أعرف أنّ اللّه خلق آدم وحواء وأسكنهما الجنّة، وسمح لهما بالأكل من ثمرها إلاّ الشّجرة الموجودة في وسط الجنّة، نهاهما اللّه عن الأكل منها قائلا هل أكلت من الشّجرة الّتي أوصيتك أن لا تأكل منها؟ فأجاب آدم المرأة الّتي جعلتها معي هي الّتي أعطتني من الشّجرة فأكلت فكان عقاب اللّه لحواء الوجع تلدين أولادا بالوجع**»[2]

ومن هنا يتحدّث عن قصّة أب البشر آدم عليه السّلام وزوجته حواء حين أسكنهما اللّه الجنّة، وطلب منهما أن يأكلا ممّا شاءا إلاّ شجرة واحدة لكن وسوسة الشّيطان لهما جعلت حواء تقطف ثمرة هذه الشّجرة وتأكل منها، وتعطي لآدم منها أيضا، فخاطب اللّه آدم وسأله هل أكلت من

1) محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، ص139

2) واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، ص 297.

الشّجرة، فأخبره آدم أنّ حواء هي الّتي أعطته منها، فقام اللّه بعقاب حواء بالألم الّذي يصيب المرأة عند الولادة.

قد يكون الغرض من توظيف هذه القصّة الدّينيّة أخذ العبرة في عدم معصية أمور اللّه، والخوف من غضبه في الحياة الدينيّة والدنيويّة، فالإنسان مهما بلغت طموحاته لا يجب أن يتعدى على حرمات اللّه عزّ وجلّ، كذلك توظيف هذا السّرد الديني في الرّواية جسّد طابع التّجريب والإبداع، من خلال التّعرف على ثقافة التّراثيّة القديمة والتّاريخ الإنساني.

لقد استعمل "واسيني" التّراث الدينيّ في النّصّ بهدف الإبداع والتّجريب، وتوظيف الجديد.

الملحق

ملخص الرّواية:

يمكننا الآن أن نتحدث معا في فراغ أصبحنا فيه متساويين، أنا وأنت. لم تعد وحدك سيده. لست الآن أكثر من جثة هامدة» (الرواية). لم يعد كازانوفا كما كان في صورته المعهودة، كامل القوة والسطوة، يحرك العالم وفق هواه، ها هو الآن مُسجّى ما بين الحياة والموت، وما وصيته الأخيرة إلا طلب المغفرة من نساء، كن ضحاياه طوال حياته. هي الفرصة الوحيدة الآن، فبعدما صمت إلى الأبد، فصوتهن هو الأعلى، وسيتصدر المشهد ويبدأ الحكي. هكذا يرى الكاتب الجزائري «واسيني الأعرج» في روايته «نساء كازانوفا/دار الآداب 2016». لذا تحمل الرواية ما يكفي من معطيات تدفع الدارس في اتجاه التركيز على الديناميكية النفسية لأفرادها، في إطار (مركز/هامش) أفـرزت العلاقة الضـدية بينهما الكثير من سلوكيات عدائية. أمر يستدعي استبصاراً وتأملاً لما يمكن أن نعده عوامل تحريضية، لها تداعياتها الخطيرة على المجتمعات؛ فالرواية تتحرك بأحداثها عبر شخوص أو عناصر غير متساوية القوة، رجالا ونساء وآباء وأبناء وسادة وعبيدا أو خدما. كان «كازانوفا» بطل الرواية الرئيسي قد ترك وصية قبيل موته يطلب فيها الإتيان بنسائه اللواتي كنّ له وكان لهن على شرع الله ودينه، كي يَتسامح معهن قبل أن يغادر الحياة. وفي هذا الإطار تنقسم الرواية على نحو أساسي إلى فصول تكون البطولة في كل واحد منها لشخصية نسائية، تُترك لها الفسحة كاملة كي تبوح بما في قلبها دون أدنى خوف، فـ كازانوفا في هذه الأثناء بسبب مرضه ـ الجلطة الدماغية ـ «فقد الكثير من وهجه وأصبح مثل هيكل عظمي». وبالتالي فإن الرواية تفتح الباب بكامل دفتيه لتفصح كل واحدة من نسائه عما في داخلها بحرية كاملة. بالتوازي مع هذا البوح النسائي يجري وعلى نحو محتدم بين أبناء كازانوفا موضوعُ تعيين خليفة يرأس إمبراطوريته المتشعبة، وهي مهمة يتزعمها الأخ الأكبر الذي يتحكم في توزيع الأدوار بحكم سِنه.

لالا كبيرة

على الرغم مما تعرضت له هي وعائلتها من مصائب بسبب كازانوفا، فإنها تحضر في الرواية كائناً غير بعيد عن أب رمزي كما الأب الذي في السموات، فهو رحيم وغفار للذنوب والخطايا، بما يستدعي تأكيداً بأن البشر يتفاوتون في ردود فعلهم النهائية؛ وبالتالي تظهر لنا هذه الشخصية خلافاً لبقية شخوص الرواية أختاً كبيرة وأماً تحل مشكلات الدنيا وتنسى نفسها، في وقت لم يسأل

أحد عن حرائقها الداخلية. حتى في مواجهتها لكازانوفا كانت الأقل قسوة عليه، وأوصت بقية نسائه بأن «خففوا عليه»، بل وفي لحظات بعينها نجدها وقد انتابها إحساس أمومي غريب وهي ترقب رجلاً صبرت عليه وحافظت على أبنائه وامبراطوريته.

مباركة

تبدو هذه الشخصية الأكثر عنفاً بين النساء، برغباتاتها الانتقامية، فتمثل حال المرأة حين تؤخذ على غير إرادتها، وتتعرض لفعل اغتصاب هو بمثابة تعبير مكتمل عن العدوانية الذكورية في حالتها القصوى. ينضاف إلى هذا شعورٌ بالظلم تملّكها حين استثناها «كازانوفا» من نسائه اللواتي رغب في الاستماع إليهن في النزع الأخير، بمن فيهن ساراي طليقته. هي امرأة تقف وراء أكثر من جريمة قتل، وتعاني في الوقت نفسه مرضاً نادراً/نيكروفيليا ـ اشتهاء الجثث وعشق الموتى ـ مع أحاسيس جد متباينة، من المحبة والبراءة إلى كتلة كراهية. ولذلك أصرت فترة مرض «كازانوفا» على المواجهة بعنف كما تقارع وحشاً ضارياً، وحدثته قائلة: «أنت الآن لا تستطيع فعل أي شيء، لقد هزلت، أكاد لا أصدق أن الرجل الذي ينام ليس بعيداً عني هو الوحش الذي اغتصبني، وادّعى بجبن أني أنا من اغتصبته».

زينا

وفي إطار جدلية تراتيبة تحوم حول مقدار الأذى الذى ألحقه كازانوفا بنسائه، تحضر «زينا» فنانة الأوبرا لتكون الأقل تضرراً، ساعدتها في هذا خلفية معرفية ثقافية مكنتها من استعادة حياتها والعيش من جديد، بعيداً عن إملاءات وتدخلات «كازانوفا» بحرفة ساهمت في دفعها للأمام، والمضي قدماً باتجاه حياة أخرى تختارها. لتكون أنموذجاً لذات مظلومة كانت الأقدر على التجاوز والعيش من جديد من أخريات قابعات في أسفل التسلسل الهرمي الثقافي.

روكينا

أما روكينا التي قتل كازانوفا حلمها في أن تصبح زوجة لعليلو/ابن كازانوفا، أو حتى الطبيبة التي اشتهت، فإنها إذ تتزوج غصباً من «كازانوفا»، نراها وقد استجمعت في ذهنها كل وسيلة ممكنة للانتقام: «قتلك لي أيقظ كل مكامن الانتقام المتخفية في أعماقي». بما في ذلك الاستمرار في علاقة أثمرت «يونس» ابنها المشترك مع «عليلو» الذي كان يظنه ابنه هو، ليصبح هدفها في

الحياة آنئذ أن يتغلب ابنها على بقية إخوته في صراعهم حول السلطة. وليصل معها حقدها ورغبتها في الانتقام حدّ قتل ابن «كازانوفا» من ساراي التي كانت تمقتها.

ساراي

مع «ساراي» يتكرر حضور قصة سيدنا يوسف بالتوازي مع حادثين تسترجعهما ويستمع إليهما «كازانوفا» مسجلتين؛ الأولى مع إخوتها الذين أخرجوها كي تأتي لهم بالماء من بئر، وكان في ذهنهم رميها والتخلص منها. فما كان منها إلا أن تنجو بنفسها، لكنها في المرة الثانية تأكل هي حسرة يعقوب وأكثر مع يوسف ابنها من كازانوفا الذي رمته نساؤه في البئر وجئن يتباكين عليه، وبدلاً من أن يحاسبهن، راح يسترضيهن.

سلالة السادة

كل سلوك عنيف يرتكبه «كابي» . ابن كازانوفا من مباركة– مرده في الرواية إحباط كبير كان قد سكنه لأن «كازانوفا» رفض الاعتراف به حتى في ساعاته الأخيرة قبل أن يفارق الحياة «لم تطلبني لتعتذر مني لأنك في النهاية غير معترف بي، بل أنا بالنسبة لك، غير موجود أصلاً». وبالتالي ارتأى بأن جنازة كالتي كان سيحظى بها «كازانوفا» هي من حق كلبه «بيرو فيردي» الذي ألقى بنفسه قبالة شاحنة حين أحس بأن سيده قد اقتربت ساعته، محققاً ما بذهنه أن المجد للوفي كائناً من كان، وغير الوفي يستحق أن يُحرق وتُرمى بقاياه في فتحات الصرف الصحي. لذلك يتلقفه «الشيخ منصور» الذي يمتدحه ولا يتوقف عن منحه وأمه مباركة بعض حاجيات البيت من سكر وقهوة وشاي ولحم، مع تنبيهه بأنه ينقصه الالتحاق بصفوف الحق. لكن وفي النهايات يحجم «كابي» عن تفجير نفسه. يحصل هذا مع لحظات إدراك عاطفي تنتابه ساعة مقتل «ليان» التي أحبها.

سلالة العَبيد

«مسعود» سائق «كازانوفا» وحارسه الأمين يجسد أولئك القادمين من صحراء برمال ميتة، محكوم عليهم هم وآباؤهم ـ كما يقول ـ أن يبقوا في وضعية ظالمة. وهو من أولئك الضعفاء الذين رأوا في كازانوفا حائطاً يحميه. ظلّ مخلصاً له رغم أن قربه منه جعله يعرف عن خبايا البيت ما لا يعرفه غيره، حتى ليبدو أنه يتحدث عن هذه الخبايا في سره وحسب: «لم أتدخل في أي شيء،

حتى الأشياء التي كان يرتكبها، ولا يريدها لا الله ولا العبد ... شممت رائحة الصفقات الظالمة والاستيلاء على العقارات الكثيرة».

تأويل العمل ودلالته

وفق تأويل العمل يتجلى حضور منطق فني يسمح بتعامل أكبر يمتد ليربط الإنسان العربي بعالمه. فالمرأة بكيانها الإنساني ومشكلاتها النفسية حاضرة بالتوازي مع مستوى سياسي، يبدو في علاقات «كازانوفا» بنساء، معظمها ذات طابع سلطوي متجبر، بما يفتح باباً تنسحب معه طبيعة هذه العلاقات على أخرى يحكمها مبدأ الاضطهاد والسيطرة. وعليه فإن صورة للمُراود/ كازانوفا تبدو تنطبق تماماً على صورة الطاغية المستبد، وهو ما يتضح من دلالة ما تقدمه نساء كازانوفا من بوح من خلال مواجهات أفضت إلى وصفه «طاغية لا يختلف عمن سرقوا هذه البلاد بأرضها وضرعها ونسائها».

وبالتالي فإن تتبعاً لتصرفات «كازانوفا» تؤكد أن مواضيع النساء لا تنفصل عن مواضيع البنى الاجتماعية والسياسية القائمة في العالم العربي. هناك علاقة متبادلة ما بين المجالين العام والخاص، بذلك التأثير المتبادل بين ما هو داخل المنزل، وما هو خارجه في حقل العمل مثلاً، أو ما هو أوسع من ذلك، فالسيطرة الذكورية لا تتجلى ضمن نطاق الأسرة حسب، بل يمكن القول إن لهذه السيطرة تجلياتها في الحياة العامة.

انسجاماً مع ما سبق، يصبح في إمكاننا استحضار «كازانوفا» مع نسائه في إطار جدلية (حاكم/ محكوم) تتفاوت معها ردود الفعل تجاه ما يقع على الطرف الثاني من قمع وإنكار وظلم؛ فهناك (الصامت/لالا كبيرة) وهناك (المنتقم: كابي/روكينا) وهناك (المتجاوز: ساراي/زينا). إضافة إلى «جوليا» المرأة الأمريكية الحاضرة بذكائها وشيئيتها بعلاقة سرية ربطت «كازانوفا» بها، وإمكانية مماهاة بين غرب ذكي يتمكن من مصالحه من خلال أطراف داخلية تجمعه بها مصالح مشتركة.

الحلم الروائي بالثأر

إن مواجهة كالتي شهدناها في «نساء كازانوفا» ما كان لها أن تكون لولا سياقُ ينقلب فيه الشيء إلى ضده، هنا تحضر لعبة قلب الأدوار في أقسى حالاتها حين يلبس السلطان وهو في حالة

مزرية من التحلل والتفسخ، دور الضحية المخدوع، وينقلب من فاعل في التاريخ إلى مفعول به، فينتقل من الجلاد إلى الضحية، ومن اللاعب إلى الملعوب به، ليكون باختصار كما يُقال حارس جنينة التاريخ الذي يقع ضحية ما كان يراه طحالب وطفيليات.[1]

1)_ رزان ابراهيم، "نساء كزانوفا" لواسيني الأعرج : صوت الهامش والانتقام من تاريخ السلطة، مجلة القدس العربي، د ع،دم، 2017/6/7
www.alquds.co.uk p 6605

خـاتـمـة

خـاتـمـة

لقد توصلنا من خلال رحلة بحثنا في موضوع التّجريب في الرّواية الجزائريّة إلى مجموعة من النّتائج:

1_ التجريب فعل مؤسس على الإبداع والجرأة وهو يحمل معاني عديدة في المعجم، أهمّها كسر القوالب السّائدة والخروج عن المألوف، واستحضار الجديد الّذي يكون مبنيا على فكرة واضحة يمكن للعقل فهمها والاستفادة منها.

2_ عرف التّجريب الرّوائيّ في العالم العربيّ، وبعدها في الجزائر ليصبح مصوّرا للواقع المعاش ومن أهم الرّوائيين الّذين تميّزت كتاباتهم بخاصية التّجريب نجد، عبد الحميد بن هدوقة طاهر وطار، واسيني الأعرج.

3_ الرّواية التجريبيّة "نساء كزانوفا" حافلة بمجموعة من الخصائص والآليات الّتي لا نجدها في الرّوايات الأخرى، وخاصة التقليديّة.

4_ وخلصنا من الفصل الأوّل أنّ غلاف الرّواية الجديدة سمة تميّزها عن غيرها من الرّوايات لما يحتويه من كتابات ورسومات وألوان لها دلالات معينة جاءت مقصودة من الكاتب إذ أنّها توحي كلها بما يوجد في النّصّ الرّوائيّ.

5_ يعد عنوان الرّواية جوهرة النّصّ الّذي يقدمه "واسيني الأعرج" إلى المتلقي، الّذي من خلاله تتكون لدى المتلقي خلفيّة حول المتن.

6- جاء توظيف التّصدير في الرّواية المتمثل في بعض أقوال النّقاد بمثابة تقديم للنّصّ، والّتي كانت تصبّ في قالب واحد مع مضمون النّصّ.

7- لقد سيطرة ظاهرة التّهميش على صفحات النّصّ الّتي ساهمت في فكّ الطلاسم الموجودة في بعض العبارات.

8_شكّل التنوع اللّغوي في الرّواية إحدى اللّوازم الأساسيّة في رواية "نساء كزانوفا" حيث تنوعت ما بين اللّغة الفصحى والأجنبيّة والعاميّة الّتي جسّدت التّجريب في حدّ ذاته.

9_ حفلت الرّواية بنمط التّرديد اللّغويّ المتمثل في تكرار الحرف، والّتي ساهمت في بناء النّص وكانت له دلالات معينة نستنتجها بعد قراءة الرّواية.

10_ لقد زخرت الرّواية بالتّراث الشعبيّ المتمثّل في المثل الشعبيّ والأغنية الشعبيّة، الّتي وظّفها الكاتب لأغراض إيحائيّة وجماليّة، وللتّعريف بالبيئة الجزائريّة، واستقصاء الجذور التّاريخيّة لها، فالماضي يخدم الحاضر، وهو مرآة عاكسة لما يستطيع الإنسان تطويره في ذاته ومجتمعه.

12- اتجه الرّوائي في توظيف التّراث الدّينيّ في نصه، بحيث نجده يحتوي عل السور القرآنيّة، وبعض القصص الدينيّة، وذلك بهدف إرساء دعائمه من خلالها، وبغرض الاستفادة وأخذ العبرة منها.

وفي الأخير نقول أنّ "نساء كزانوفا" تحفل بمستويات تجريبيّة أخرى، لم يسعني الوقت لدراستها.

قائمة المصّادر والمراجع

المصادر والمراجع

المصادر:

1.القرآن الكريم

2. واسيني الأعرج، نساء كزانوفا، مكتبة الرمحي، 3ط، طبعة خاصة بفلسطين، 2017.

المراجع:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحيّة والدراميّة، دار الشعب، 1971، ص134.
2. إبراهيم مصطفى زياتي، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، معجم اللّغة العربيّة، مصر، ط4، 2014، .
rahimkhakpoor@yahoo.com
3. ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار الصادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص100.
4. رزان ابراهيم، "نساء كزانوفا" لواسيني الأعرج : صوت الهامش والانتقام من تاريخ السلطة، مجلة القدس العربي، دع،دم، 2017/6/7
5. زهيرة بولفوس، آليات التّجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعزّ الدّين جلاوجي، كلية الآداب واللّغات، جامعة الأخوة منشوري، قسنطينة، ص194.
6. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1420، 1999، 2010.
7.سعيد سلام، التّناص التراثي، (الرّواية الجزائريّة أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2،1431
8.سكينة قدور، لغة الرواية الجزائريّة(هوس التعريب وهوس التجريب والتغرب)، رشيدة بوجدرة نموذجا
9.سهام ناصر، مفهوم التّجريب في الرّواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، (مجلد 36)، (العدد5)، 2014،تاريخ الإيداع2014/06/30،.

10. سوسن البياتي، عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النّقديّة، دار غيداء، ط1، 2014،

11.عبد الرّحمان محمد شهراني، التكرار مباحثه أسراره، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، 1983/1402، ص4

12.عبد الفتاح عثمان، الرّواية العربيّة الجزائريّة ورؤية الواقع(دراسة تحليليّة فنيّة)، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب

13.عبد المالك مرتاض، العاميّة الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة 05، 2012، ص7.

14.عبد المجيد حسيب، الرّواية العربيّة الجديدة وإشكاليّة اللّغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، ص1.30

15. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب،مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2 (منقحة ومزيدة)، 1984،.

16.محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002،

17.محمّد عابد الجابري، التراث والحداثة، حقوق النشر للمركز، ط1 ،بيروت، 1991،ص1.24) العربيّة

18. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا العمل الأدبي، مطابع المصريّة للكتاب، ط1، 1998، مصر

19.محمد هادي مرادى، آزادمونسى، قادر قادرى، رحيم خاكبور، لمحة عن ظهور الرواية العربيّة وتطوّرها، دراسة الأدب المعاصر، السنة الرابعة 1391، العدد السادس عشر، 101_117، ص03.

20.مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة (بحث في الرواية المكتوبة بالعربيّة) ، منشورات دار الأديب، ط1، ص25.

21.نبيل سليمان، التجريب في الرّواية الجزائريّة(كتاب الملتقى الرابع لـ"عبد الحميد بن هدوقة") دار الهومة للنّشر، ط1، برج بوعريريج الجزائر، 2001.

22.موسى الأحمد، تراث الموسيقى الشعبيّة الفلسطينيّة، مجلة جامعة النّجاح الوطنيّة للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، المجلد 23، 1، 2006، ص106.

www.alquds.co.uk p 6605

الفهرس

الإهداء.....2
الشكر.....3
المقدمة.....ب
مدخل.....6
المعنى اللّغوي للتّجريب.....6
المعنى الاصطلاحي.....8
الرّواية الجزائريّة والتّجريب.....11
الفصل الأوّل: تمظهر التّجريب في النّصوص الموازية.....11
دلالة الغلاف.....16
دلالة العنوان.....20
العنوان الفرعيّة.....23
التصدير.....26
التهميش.....29
الفصل الثّاني: مستويات التّجريب في الرّواية.....35
على مستوى اللّغة 35
التّآخي اللّغوي.....36
توظيف العامية.....37
الترديد اللّغوي 39
على مستوى التّراث.....41
المدلول اللّغوي.....41
المدلول الاصطلاحي.....41
التّراث الشّعبي.....43
المثل الشّعبي.....44
الأغنية الشّعبيّة 45
التّراث الدّيني.....47
توظيف النّص الدّيني.....47
توظيف التّراث القصصي الدّيني.....48

الفهرس

الملحق.....52
ملخص الرّواية 53
خاتمة.....59
قائمة المصادر والمراجع.....62