الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة البليدة 2 لونيسي علي

كلّيّة الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة

روايتا "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي و"نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج نموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث (LMD)

تخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالبة:

– تباني صليحة

إشراف الدكتور:

– تومي سعيد

السّنة الجامعيّة 2022/2021

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة البليدة 2 لونيسي علي

كلّيّة الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة

روايتا "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي و"نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج نموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث (LMD)

تخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالبة:

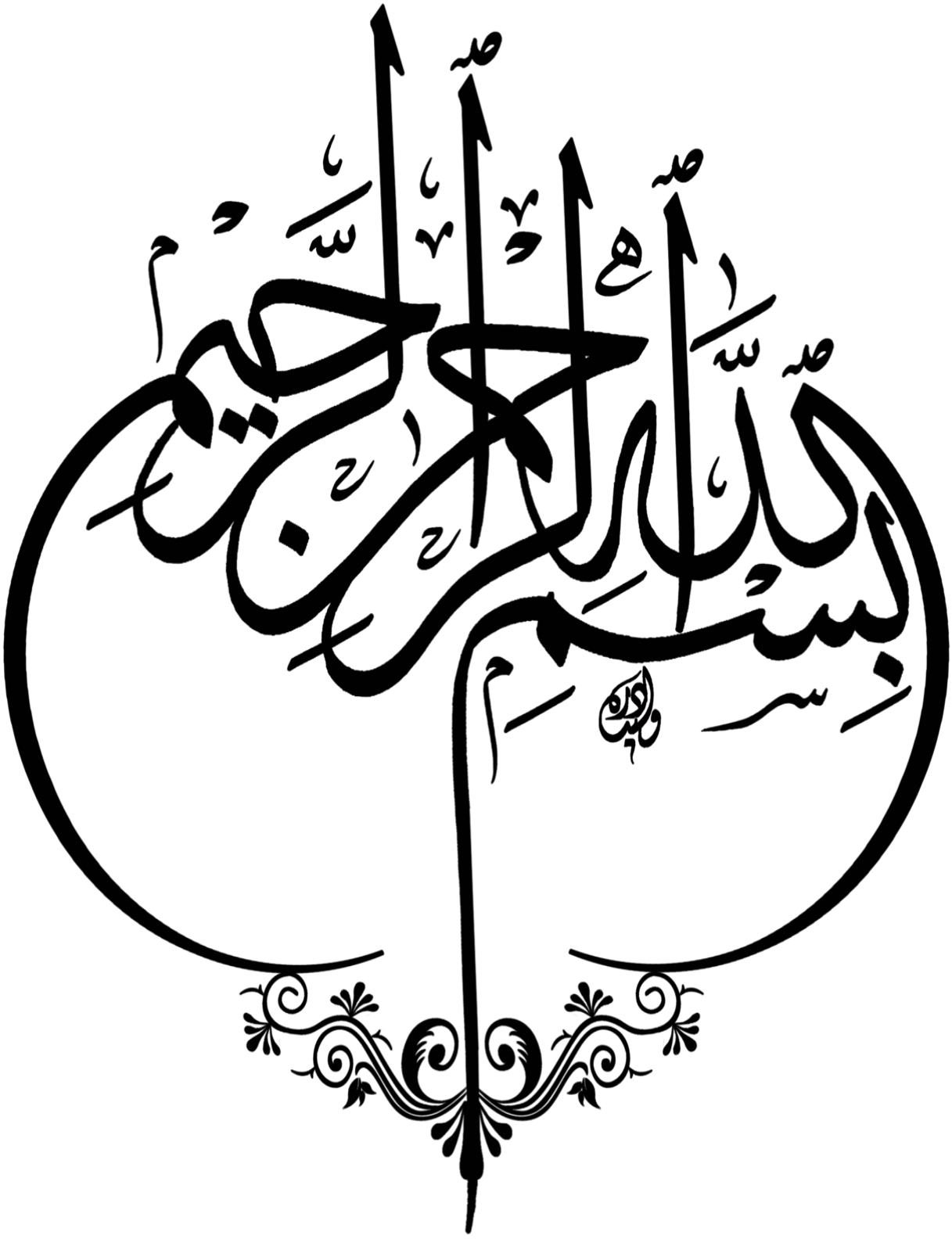
- تباني صليحة

نوقشت يوم: 2022/11/07

أمام اللجنة المشكلة من:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	محمد زيوش	أستاذ	البليدة 02	رئيسا
02	سعيد تومي	أستاذ محاضر "أ"	البليدة 02	مشرفا ومقررا
03	عبد الحليم ريوقي	أستاذ محاضر "أ"	البليدة 02	عضوا مناقشا
04	علي كرباع	أستاذ محاضر "أ"	الوادي	عضوا مناقشا
05	عبد القادر لباشي	أستاذ محاضر "أ"	البويرة	عضوا مناقشا
06	نجاة بوقزولة	أستاذ محاضر "أ"	بومرداس	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة 2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقني لاجتياز هذا الاختبار البحثي، لأوفق في إتمام أطروحتي فأبث أزكى عبارات الشكر والامتنان لله عز وجل، الذي ألهمني القدرة والصبر لأنهي عملي هذا.

وانطلاقا من مبدأ الاعتراف بالجميل، أتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى السيد المشرف:

الدكتور "**سعيد تومي**"، الذي تفضل بتأطير بحثي، فكان سندا لي بتوجيهاته ونصائحه القيمة، فله جزيل الفضل والعرفان، زاده الله علما وعملا وعمرا.

كما أتقدم بوافر الشكر إلى السادة "**أعضاء اللجنة المناقشة**" الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه، فلهم خالص التحايا.

كما يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى توأمتي، أختي التي لم تنجبها أمي، صديقتي التي كانت هدية الله لي في حياتي، والتي دفعتني إلى النجاح وآمنت بقدراتي، فكانت الداعم المادي والمعنوي، رفيقة دربي حبيبتي "**منيرة نوري**".

والشكر موصول إلى كل من كان سببا في إسعادي ودعمي ولو بالقدر اليسير، فأرجو أن يكون عملي خالصا لله عز وجل، وصدقة جارية في سبيل العلم.

الباحثة: تباني صليحة

الإهداء

الحمد لله الذي وفقني إلى ما أنا فيه وأعانني على إتمام بحثي ليكون خطوة متقدمة في مسيرتي العلمية وثمرة نجاح مهداة إلى:

والدي العزيز طيّب الله ثراه وأسكنه الفردوس الأعلى.

جدتي الغالية التي كانت النور الذي أستضاء به في حياتي.

أمي الغالية حفظها الله ورعاها.

صديقتي ورفيقة دربي "منيرة نوري" وفقها الله في حياتها العلمية والعملية والشخصية

إلى كل من فرح لنجاحي وسرّته سعادتي أهدي بحثي هذا حبا وكرامة.

الملخص:

استحوذ السرد على ذائقة القراء لهيمنته على النقد الأدبي الحداثي، سيما جنس الرواية المتقصد للبنية الحداثية، وتدارسها وفق فنيات تستظهر جماليات الفن الروائي، وقد سجل المنجزان الروائيان وقائع فكرية وحضارية رصدتها ووقفت على قضاياها وأزمنتها، كاشفة عن أنماط الخطاب السردي وانعكاساته على الواقع الاجتماعي، المستلهم للأنساق الثقافية المتوارية خلف إيديولوجيات استظهرتها هذه الدراسة الموسومة: الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة روايتا "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي و"نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج نموذجا، المتضمنة لأنساق متغايرة يتم استكشافها بناء على آليات نقدية تستكنه التقاطبات الفكرية بين متنين سرديين متباينين إيديولوجيا.

ومن خلال معاينتي للمنجزين السرديين واستكناه دواخلهما التي ترجمت ميولي إلى مجال السرديات، ما أحالني على إشكالية تمخضت عن سيرورة الروايتين وكيف تمكن الروائيان من بث أفكارهما الإيديولوجية فيه، ليرسخا وعيا ثقافيا يهيمن على مساحة التلقي الراهنة، والتي تمثلت في:

- ما المحمولات الأنساقية المتوارية خلف التحيز الثقافي للمنجزين الروائيين؟ وما مدى تسللهما للذائقة القرائية النقدية؟

وحرصا على الموضوعية المقارباتية للمتنين السرديين، التي انبنت على إشكالية رئيسة، انبثقت عنها عدة تساؤلات وهي على التوالي:

- كيف يمكن الكشف عن الأنساق المغيبة في النصين الروائيين في ظل المخزونات الإيديولوجية؟
- ما الممارسات الإجرائية التي تسهم في تطويع الأنساق واستثمارها في الحفر والتأويل للنصوص الروائية؟
- كيف تتم مجابهة الترسبات الثقافية، وموضعتها لإثراء النصوص السردية؟

وبناء على الإشكالية التي هندستها لدراستي والتي تمخضت عن أسباب كانت حافزا لخوضي في غمار النقد الثقافي، ومن أهمها:

- إرفاق النص السردي بحركة تأويلية تحاور التخصصات العابرة لتنغمس في كل ما هو بعد حداثي.
- الرغبة الملحة لاقتحام مجال السرديات الثقافية.
- العمل على الطروحات السردية ذات البعد الثقافي، وتبنيها في لغة بوليفونية تحتوي خطابا أدبيا ثقافيا يستجلي كل ما هو متخفٍ.

ولعل أهمية الدراسة البحثية التي أنا بصدد إنجازها تحتوي تفاصيل زخرت بها أحداث الروايتين في أزمنة مسطرة من قبل الروائيين، جسدت أحداثا أليمة بتقنيات جمالية، تواكب راهن المأساة العربية، وتسجل حضورا حداثيا على الواقع الفكري.

وقد صنفت دراستي البحثية ضمن الدراسات الثقافية المنبثقة عن النقد الثقافي الذي يرصد كل ما هو دوني ومهمش ليزيح ستار المركزية، ويرفق الوقائع بإيديولوجيات مغايرة لما هو معتاد، فقد حدّد مجال دراستي ضمن مجال السرديات وما تنضويه من أفكار تمخضت عن الوعي الثقافي للفضاء الجزائري والعربي بصراعاته الفكروية التي ترتبت عنها هذه الدراسة.

أما المنهج المتبع في هذا البحث الأكاديمي الاستناد على آليات النقد الثقافي لاستظهار الأنساق المتخفية والاستئناس بالمنهجين السيميائي والتفكيكي في تجلي الأنساق وفك شيفراتها.

أما فيما يخص الخاتمة التي كانت محطة ختامية للدراسة البحثية، والتي انطوت على عدة نتائج كانت إشكاليات لأبحاث ما بعدية تتطلع لتكون محاور لملتقيات أو نقطة انطلاق لبحوث ما بعدية ومن أهمها:

- تغيَّتْ المقاربة النقدية التي أنا بصدد تبنيها استجلاء الأنساق الثقافية المغيبة في كل من المنجزين الروائيين ومحاورتهما للتجريب في إطلالة نقدية تأويلية.
- طغيان الخطاب الإيديولوجي على المتنين الروائيين بأبعاده التاريخية والواقعية والعجائبية، لرصد الصراعات الفكرية بين الأنا والآخر وبين المركز والهامش، ذات الامتزاج الخيالي في قالب يستقطب المتلقي وفق تأويلات ثقافية.
- شيوع الفكر الما بعد حداثي الرامي إلى تكسير السلطة المركزية واعتماد لغة الهامشيين، بناء على وعي مساءلاتي للواقع، ليزيح كل ما هو مقدس ويؤسس لفكر هامشي يقضي على العنصرية.

وتسويغا للنتائج المتوصل إليها والمتوخاة أن تكون أبحاثا ما بعدية، عملت على تسييسها وبرمجتها بما يخدم الدرس الثقافي والنص السردي الجديد، في قراءة تتقصى التجريب وتغوص في غياهب الأنساقية.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان	
الإهداء	
فهرس المحتويات	
مقدمة	أ-م
مدخل مفاهيمي	
أولا- النقد الثقافي بين الفكر الغربي والتجربة العربية.....	18
1- النقد الثقافي في الفكر الغربي	19
2- النقد الثقافي والتجربة العربية.....	23
ثانيا- مفهوم الثقافة بين النقد الثقافي والنقد المابعد بنيوي.....	27
ثالثا- النسق الثقافي بين الماهية والمفهوم.....	32
رابعا- أنواع الأنساق.....	40
1- النسق المفتوح.....	40
2- النسق الفحولي.....	41
3- النسق الفلسفي.....	42
4- النسق الإيديولوجي.....	43
خامسا- مرجعيات النقد الثقافي	44
1- الدراسات الثقافية	45
2- العولمة الثقافية	49
3- التاريخانية الجديدة.....	51
الفصل الأول **قراءة تأويلية في عتبات الروايتين**	
أولا- قراءة تأويلية في عنواني الروايتين ورمزيتهما.....	58
1- قراءة تأويلية في غلاف رواية نساء كازانوفا	58
1-1 العنوان	58

فهرس المحتويات:

1-2 وظائف العنوان	60
1-3 سيميائية العنوان	61
1-4 دلالة الغلاف الأمامي	63
1-5 سيميائية الألوان للغلاف الأمامي	65
1-6 الغلاف الخلفي	69
1-7 مغيبات العناوين الفرعية	75
1-7-1 خلوة لغراند تيراس كازانوفا لم يمت.....	75
1-7-2 وشوشات نساء الدار من يوقف العد العكسي.....	77
1-7-3 مجمع الأسرار الخبيئة	81
2- قراءة تأويلية في غلاف رواية مقامات الذاكرة المنسية.....	**88**
2-1 العنوان	88
2-2 البنية المعجمية للعنوان.....	89
2-3 البنية الدلالية للعنوان.....	90
2-4 البنية التركيبية في العنوان.....	91
2-5 تأويلية الغلاف الخارجي للرواية.....	93
ثانيا: نسقية اللغة الاستعارية في الروايتين وعلاقتهما بالقارئ.....	**96**
1- نسقية اللغة الاستعارية في رواية نساء كازانوفا.....	**97**
2- نسقية اللغة الاستعارية في رواية مقامات الذاكرة المنسية.....	**108**
ثالثا: نسقية الأسماء في الروايتين.....	**115**
1- نسقية الأسماء في رواية نساء كازانوفا.....	**115**
2- نسقية الأسماء في رواية مقامات الذاكرة المنسية	**120**
الفصل الثاني **الثنائيات الضدية في رواية نساء كازانوفا**	
أولا: ثنائية الأنوثة والذكورة.....	**136**
1-الأنوثة	**136**

فهرس المحتويات:

2- الذكورة	**142**
ثانيا: ثنائية الحب والجنوسة.....	**146**
1- الحب.....	**147**
1-1 الحب العذري	147
1-2 حب المصلحة.....	149
1-3 الحب الروتيني.....	150
2- الجنوسة	**152**
2-1 الجنس المقنن	153
2-2 الجنس الهوسي.....	154
2-3 الجنس المازوخي	156
ثالثا: ثنائية المركز والهامش	**158**
1- المركز	**158**
1-1 المركز الاجتماعي	160
1-2 المركزية الأبوية	162
1-3 المركز الذكوري.....	164
2- الهامش	**166**
2-1 الهامشية الأنثوية.....	168
2-2 الهامشية الجهوية.....	169
رابعا: ثنائية البوح والصمت.....	**173**
1- البوح	**174**
1-1 الأحلام (اليقظة والنوم).....	177
1-2 الهستيريا.....	178
2- الصمت.....	**181**
2-1 الصمت القهري	181
2-2 الصمت الاجرامي.....	183

3-2 الصمت الحسري.....	184
خامسا: ثنائية الطبيعة والثقافة	**187**
1- الطبيعة.....	**188**
1-1 الطبيعة الأنثى (الزوجة)	189
1-2 الطبيعة الجسد.....	190
1-3 الطبيعة البيئية.....	192
1-4 الطبيعة الأنثوية المضادة	194
2- الثقافة.....	**195**
2-1 الثقافة الذكورية الشمالية	**196**
2-2 الثقافة المهيمنة (الجنوبية)	**200**
الفصل الثالث **الأنساق العجائبية في رواية مقامات الذاكرة المنسية**	
أولا: نسقية الاختلالات النفسية بين الحلم والهذيان	**204**
1- نسقية الحلم.....	**207**
نسقية الهذيان	**210**
ثانيا: الشخصيات بين النزوع الأسطوري والحضور الواقعي	**216**
1- الشخصيات بين النزوع الأسطوري	**218**
2- الشخصيات بين الحضور الواقعي.....	**229**
ثالثا: تجلي الخيال العلمي في الرواية.....	**236**
1- البنايات الضخمة	**241**
2- الكتاب السحري	**243**
3- مدن الغد الديستوبية.....	**246**
رابعا: عجائبية المكان في الرواية	**250**
1- الجزيرة الغامضة.....	**252**
2- بحر الظلمات	**254**

فهرس المحتويات:

3- الحضارة الضائعة	**256**
4- الكتاب العجيب.....	**258**
خامسا: عجائبية الزمان في الرواية.....	**262**
1- الاسترجاع العجائبي.....	**264**
2- الاستباق الغيبي	**266**
3- الحركات الزمنية للمدة في الرواية.....	**270**
3-1 الحذف	271
3-2 المشهد.....	272
الخاتمة.....	**276**
الملحق	**283**
قائمة المصادر والمراجع	**296**
الملخص	

مقدمة

لابد وأن النقد الثقافي فكر مابعد حداثي تمخض عن الطروحات المابعدية التي تستنطق الخطاب الأدبي وتفك مغلقاته المكتنهة، وبما أنه نقد تقويضي بامتياز، إذ ينتصر للنسق فيجشم كل ما هو مركوز دأبت جمالية اللغة على تسييده، فيستجلي بذلك أوضار الأنساق المتسربة، مستوعبا كل غائب متخفي في قراءة متمردة للمتن السردي، المنضوي على حمولات ثقافوية تؤرق الواقع، فيعمد إلى تأويلها من خلال الحفر الإبستيمولوجي في البنى العميقة المختلجة في ثنايا التخوم اللغوية للخطاب الروائي، وتصويب الرؤى المغلوطة ذات الدلالات السلبية المتلبسة بالمفارقات الإيديولوجية المنغلقة، التي يكتنفها الغموض في ظل المؤثرات التاريخية والسياسية وتعارضاتها مع السياق الثقافي.

فتتنصل الأنساق الثقافية من واقعها المربك متحايلة على المضمر والمسكوت عنه، مستقصية اللاوعي النصي المحتجب، الذي تجذّر في الثقافة العربية والذي احتفت به روايتا "**نساء كازانوفا لواسيني الأعرج**" و"**مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي**"، على ضوء التفسير الثقافي للنصوص الأدبية اللتين تحاملتا على قضايا مصيرية، مستقاة من التاريخ والسياسة، وأبنية دلالية فكرية تعري زيف الحداثوية وتكشف الأنساق المتسربة خلف الجمالية النصوصية، لتتجلى بذلك المفارقات المجتمعاتية المصبغة بأفانين الخيال التي استنطقها المنجزان الروائيان في مشاكلتهما للراهن، فتتداعى بذلك أنساق مدنسة خلف التصحر الإيكولوجي للسرود الروائية.

وقد استحوذ المتنان الروائيان "**نساء كازانوفا**" **لواسيني الأعرج** و"**مقامات الذاكرة المنسية**" **لحبيب مونسي**، على رؤى فكروية اكتنزتها المرجعيات الثقافية والمفاهيم الحداثوية، التي تحرص مقاربتي النقدية إلى تعريتها في فعلها الاجتماعي؛ حيث اتسم نص "**نساء كازانوفا**" بالهشاشة النصوصية لبنيته الهجينة، التي تستبيح تجريبية اللغة في مقصدية متبصرة للمشهد

الثقافي، المصطبغ بالمعرفة الإنسانية في تسويقه لعيوب الثقافة وتداعياته للضمير الإنساني وتماهياته الفلسفية، تماهى الروائي في بناه الأحداثية لاستدعاء الذخيرة الثقافية، التي تشبعت بأوجاع اجتماعية استوذقتها المجتمعات العربية، إثر التسلط المركزي المهيمن عليها في رؤية استنساخية للواقع، تغري القارئ في استكناه مضمراته وكوامنه.

أما نص "**مقامات الذاكرة المنسية**" فقد تقصى رؤى وتصورات مجتمعاتية يرنو الروائي إلى تطويعها، مستلهما التراث السردي العربي حيث جمع بين الواقع والتخييل النبوءاتي، ليهيئ واقعا طوباويا يجابه الراهن المشرئبّ في صدامه الحضاري، من خلال رؤية تجنيسية جمعت فن الرواية بفن المقامة، من خلال استنباط الخبايا الإيديولوجية خلف المتعاليات النصوصية والتمثلات السلطوية، ليفتق الكمائن الثقافية في صدامها مع الوعي الإنساني، في ظل البنية السردية المتحركة للمنجز الروائي ودلالته الديناميكية، ليستجلي الأنساق الوظيفية للبنى الفوقية للمتن المونسوي.

وانطلاقا من أن أطروحتي الموسومة: **الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة روايتا "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي و"نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج نموذجا،** التي استجمعت جل الأنساق المتحولة في الكشف عن عيوب الثقافة ومنافحة سلطة المؤسس ومعتركاته، والدفاع عن الأقليات المدحضة ثقافيا، واستنطاق فحوى الأنساق الملغمة خلف البلاغة اللغوية، سيما وأنّ الروائيين اتَّسما بالتميز السردي الروائي، واستدعائهما للحمولات الفكرية والمرجعيات المعرفية الرصينة، لمصادرة المتخفيات المنسية من خلال نسج أبنية نسقية متمردة يستشفها النقد الثقافي المابعد حداثوي، ليسرّب المكفرات المنفلتة من خلال تعويم المعنى في رؤية وجودية فلسفية دأبت أن تسائل الراهن الثقافي، وذلك باستنطاق الخطاب السردي للروايتين المونسوية والواسينية.

وبما أن المعماريتين السرديتين قد عُجّتا بالأنساق الثقافية المتغايرة من تراكمات إيديولوجية، جعلت كل من الروائيين يلجأ إلى الانفتاح السردي على الأجناس الأدبية، وما تصبغه من رؤى سردية خرقت حدود السرد العربي، لتُلْبِس الرواية طابع التجريب والمثاقفة، فكانت من أهم الأسباب التي جعلتني أرنو إلى سبر أغوار النص الروائي سيما النص الروائي الجزائري، لأتوقف عند المنجزين الروائيين " **مقامات الذاكرة المنسية**" **لحبيب مونسي** و"**نساء كازانوفا**" **لواسيني الأعرج** لتشبعهما برؤى فكرية إنسانوية متوترة، تتجلى في استغراق متضادات علائقية بين الأنا العربية والآخر الغربي، وتجسيد فاعليتهما المسردية في بلورة التناقض الفكري في تنويره للجوانب القاتمة.

بالإضافة إلى استجلاء الجنس الروائي **المونسوي** و**الواسيني** الفضاء الثقافي العربي وحتى العالمي، بتسجيلهما حضورا قويا في المشهد الثقافي الملامس للواقع، وتلغمهما بالأنساق والتمثلات الثقافية، لتكون تجربة النقد الثقافي على الجنس الروائي أهم الأسباب المركوزة لاستكشاف المضمرات الوجودية المتقمصة لدور الثقافة.

وتبدو مساهمة المظهرات الثقافية في إثراء التجربة الثقافة للروائيين جلية في مخزونات نصّيْهِما، ما توجّب علي بلورة إشكالية رئيسة للخوض في غياهب الجنس الروائي وإثراء أنساقه المغلقة، ورصد حمولاتها والتي تمثلت في: **ما المحمولات الأنساقية المتوارية خلف التحيز الثقافي للمنجزين الروائيين؟ وما مدى تسللها للذائقة القرائية النقدية؟**

وقد تدرجت تساؤلات خادمة للإشكالية الرئيسية في تعريتها للزيف النصوصي، وكانت على التوالي:

- **كيف يمكن الكشف عن الأنساق المغيبة في النصين الروائيين في ظل المخزونات الإيديولوجية؟**

- ما **الممارسات الإجرائية التي تسهم في تطويع الأنساق واستثمارها في الحفر والتأويل للنصوص الروائية؟**

- **كيف تتم مجابهة الترسبات الثقافية وموضَعَتِها لإثراء النصوص السردية؟**

وتجسيدا لهذه المقاربة النقدية والقراءة الثقافية للمتنين الروائيين، والتي سأجيب فيها على هذه الإشكالية بتساؤلاتها المائزة في تقصي الأنساق الثقافية المخبوءة، وتأويلها في الكشف عن قبحيات الثقافة، اعتمادا على خطة مؤَسَّسة تستند إلى تجاذبات تأويلية، تستدعي قراءة ممنهجة وممارسة إجرائية تستنزف المفارقات المجتمعاتية، بناء على جدلية المقدس والمدنس، والتي انبنت على خطة مفادها:

مقدمة: تستجمع أهمية الموضوع ومدى جاهزيته النقدية في تأويل الخطاب السردي الجزائري والدوافع القرائية لتخيره.

مدخل مفاهيمي: استحوذ على مصطلحات مفاهيمية حول النقد الثقافي بين الفكر الغربي والعربي، ماهية الثقافية، والنسق الثقافي بأنواعه، بالإضافة إلى مرجعيات النقد الثقافي، ليُعدَّ نافذة مفهومية للجانب التنظيري للدراسة.

أمَّا **الفصل الأول:** فكان عبارة عن قراءة تأويلية في عتبات الروايتين، ليكون فاتحة سيميائية تضيء البنى اللغوية للنصين الروائيين بما في ذلك العنوان، الغلاف واللغة، بالإضافة إلى نسقية الأسماء في الروايتين، وما تنضويه من مغيبات مخندقة.

في حين أنَّ **الفصل الثاني:** فخصصته للثنائيات الضدية في رواية "**نساء كازانوفا**"، حيث انطوى على خمس ثنائيات توزعت كما يلي: ثنائية الأنوثة والذكورة، ثنائية الحب والجنوسة، ثنائية المركز والهامش، ثنائية التداعي والصمت وثنائية الطبيعة والثقافة؛ التي أسعى من خلالها إلى

كسر وهم تسيد مركزية الثقافة المتعالية، واقتناص الفوبيا النسقية التي يتحامل النقد الأدبي على انزياحها.

أما **الفصل الثالث:** فاستحوذ على الأنساق العجائبية في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، لتناميه في الزمن المتشظي ومعانقته لأزمنة خيالية منشطرة، حيث تناولت فيه نسقية الاختلالات النفسية بين الحلم والهذيان، الشخصيات الروائية بين النزوع الأسطوري والحضور الواقعي، تجلي الخيال العلمي في الرواية، وعجائبية المكان والزمان، التي تسفر عن الانفلات السردي بناء على تواشجات أزمانية تبوح بما هو ورائي.

أما **الخاتمة:** فكانت محطة حوصلية، استجمعت أهم النقاط المعالجة، لتكون نتائج أبحاثية تتراءى لأن تكون إشكاليات تنشئوية لمقاربات مابعدية.

وبناء على تقصي النص السردي في الروايتين ارتأيت في مقاربتي هذه اعتماد آليات النقد الثقافي لمقدرته على تحليل الأنساق الثقافية المضمرة خلف المغيب اللغوي، والاستئناس بالمنهجين السيميائي والتفكيكي في استلهام الأنساق الثقافية وفك مغلقاتها.

أما فيما يتعلق بعنصر الدراسات الثقافية الذي عدّ محطة تنويرية من خلال قراءتي للعديد من الدراسات التي تتقاطع مع دراستي الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية ولو في جزئية من جزئياتها، والتي أَثْرَتْ المقاربة الثقافية ومثلت إضافة نوعية في مجال الدراسات الثقافية، سيما الأنساق الثقافية.

أما فيما يخص الدراسات السابقة التي تضمنت موضوع الأنساق الثقافية وما يشاكلها، بناء على وجهات نظر متعددة، والتي انصبت جميعها في مجال النسقية وما يخالجها من عيوب وقبحيات تجابه سلطة المركز والعرف، فقد كانت في مجملها على علاقة وطيدة بموضوع أطروحتي، فقد تقاطعت مع جزئياتها كل على حدة، حيث أفادتني في مجال بحثي معتمدة في ذلك

على جملة من المتغيرات في صياغتي لموضوع دراستي، ومن أهم الدراسات السابقة التي استندت عليها في تقاطعاتها مع دراستي:

1/ تحولات السرد العربي القديم – دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل- إعداد الطالب: ضياء عبد الله خميس الكعبي، إشراف: ناصر الدين محمد أسد، أطروحة مكملة لنيل متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأدرنية، 2004/ 2005.

تضمنت هذه الدراسات التشاكلات السردية وما تنضويها من أنساق ثقافية، حيث قسم الباحث دراسته إلى بابين؛ الباب الأول: تضمن السرد العربي القديم وتقسيماته السردية والأنساق الثقافية، والذي انطوى بدوره على فصلين، تطرق في الفصل الأول إلى السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى، أما الفصل الثاني فقد تناول فيه السرد العربي والأنساق الثقافية، أمّا الباب الثاني فقد تناول فيه: آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث، ليخصِّص الفصل الأول إلى آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم، أما الفصل الثاني فقد تناول فيه آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي والنقد الجديد، لينهي بحثه بخاتمة جمع فيها أهم النتائج المتوصل إليها، أما المنهج فقد اعتمد على المنهج التاريخي ونقد النقد.

2/ النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، إعداد الطالب: قارة مصطفى نور الدين، إشراف: أحمد يوسف، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2010/2009.

ارتكزت هذه الدراسة على النسق وأهميته في التشكيل اللساني؛ الذي يعمل على معالجة إشكالية النص الأدبي وتموضعه في ثقافات متنوعة، حيث قسم الباحث دراسته إلى خمسة فصول، يتصدّرها مدخل نظري: تناول فيه مفهوم نظرية الأدب، أما الفصل الأول: فتطرق فيه إلى النص والنص الأدبي، في حين الفصل الثاني فقد تناول فيه: نسق اللغة ونسق النص، متطرقا في ذلك إلى التواترات التكرارية بأنواعها، أما الفصل الثالث فقد خصصه للنص والشعريات (شعرية النص الأدبي)، ليتفرّد في الفصل الرابع إلى وحدانية النص وتعدّده، أما الفصل الأخير: فتناول فيه النص الأدبي والتأويل والمعنى المتعدد، ليختم دراسته بخاتمة مرفوقة بنتائج البحث المحوصلة أهمها: إن النص متعدد القراءات لا يكتفي بقراءة واحدة، ممَّا يتطلب انفتاح النصوص بانفتاح القراءات واختلاف سياقاتها التأويلية، إلاّ أنه لم يتطرق في دراسته إلى منهج محدد بل كانت دراسته تحليلية.

3 / المتخيل السردي في روايات حبيب مونسي –مقاربة في الرؤية ومفاهيم التشكيل- إعداد الطالبة: نادية نعاس، إشراف: حفيظة عبداوي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة سيدي بلعباس، 2015/ 2016.

ركزت الباحثة في دراستها البحثية على رصد المتغيرات الناجمة عن المتخيل السردي بجوانبه الدلالية والبلاغية واللغوية، وما ينضويه من أنساق ثقافية تومئ بخصوصية المتون السردية المدروسة، وثرائها الإيديولوجي واستنطاقه من قبل المتلقي لتقصي الرؤى المونسوية في مساءلة نصوصية للمنجزات السردية للتنقيب عن مكنوناتها، حيث قسمت الباحثة دراستها إلى أربعة فصول، يتصدّرها مدخل مفاهيمي عنونته ب"مقاربة حول مفهوم الخيال والتخييل وفاعليتهما في المتلقي، أما الفصل الأول فتناولت فيه المتخيل وإسهاماته في البنى المركزية للرواية، في حين أن الفصل الثاني تناولت فيه: فنيات التخييل الروائي في الأدب الجزائري، أمَّا الفصل

الثالث فخصصته للمتخيل السردي في متاهات الدوائر المغلقة، ليتفرد الفصل الرابع بالمتخيل السردي في رباعيات حبيب مونسي، مركزّة فيها على سبعة عناصر لتتذيل الدراسة بخاتمة رصدت أهم النتائج المتوصل إليها وأهمها: أنّ الرواية الجزائرية ذات أهمية في التأطير الأجناسي والمصاحبات النصية وبنية الزمن مع استمرار القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية في النص الروائي، أما المنهج المتتبع فهو المنهج التكاملي مع الاستناد على المنهج البنيوي الذي يرتكز على تحليل البنية والاستفادة من المنهج السيميائي.

4/ الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة "سِفر القضاة " لـ: أحمد زغب نموذجا، إعداد الطالب: قبنة السعيد، إشراف: الشامخة خديدة، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، تخصص أدب جزائري عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة غرداية، 2020/ 2021.

خص الباحث اهتمامه بموضوع الأنساق الثقافية محاولا الكشف عن عيوب الثقافة الجنوبية المهمشة واستجلاء الأنساق المفارقة لزيف الخطابات البلاغية، فقد قسّم دراسته إلى أربعة فصول تطبيقية؛ يتقدّمها فصل تمهيدي حول الثقافة والنسق والرواية، في حين أن الفصل الأول فقد عنون بـ أنساق الولاء والرفض في مجتمع سِفر القضاة، ليستظهر الباحث الأنساق المتخفية التي تبنى على ثنائيات متساوقة، أمّا الفصل الثاني فقد خصه لأنساق السخرية في مجتمع الصحراء التقليدي، ليتغلغل في الفضاء الجنوبي وما ورائيات الخطابات الساخرة، ليخصص الفصل الثالث إلى النسق التاريخي وصراعات الثقافات، أما الفصل الثالث فقد تولى أنساق الفحولة في المجتمع التقليدي وعلاقتها بالصراع النسقي مع القضاة وأسفارهم، ليختم دراسته بنتائج جمعها في خاتمة شاملة لأهم ما توصل إليه: أن المجتمع التقليدي الصحراوي يعيش مفارقة مجتمعية في علاقته مع نسق القيم، فالفجوات التي تركتها الثقافة لم يتمكن الخطاب

الجمالي من توريتها في ظل الانفتاح البيئي، أما المنهج المتبع فهو آليات النقد الثقافي مع الاستعانة بالمنهج التحليلي الوصفي، بالإضافة إلى المنهج السيميائي لفك الشفرات النسقية.

من خلال استجلاء خصائص كل دراسة من الدراسات السابقة تبيّن ما فيها من أوجه شبه واختلاف، أرى أنّ دراستي تتفق والدراسات السابقة في موضوع الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة، وفي الغاية المتمثلة في استنطاق النص السردي والتوغل في بواطنه لاستظهار كل ما هو غيبي مغيّب، إلا أنّ ما تختلف فيه مع الدراسات السابقة هو أنها كانت مرآة للمتغيرات الآنية، وذلك ما تسفر عنه الإشكالية الرئيسة وتساؤلاتها وعلاقتها بمضمون الدراسة باستثناء دراسة: المتخيل السردي في روايات حبيب مونسي مقاربة في الرؤية ومفاهيم التشكيل التي ركزت على المتخيل السردي وفاعليته في المتلقي.

اتفقت الدراسات السابقة في عيّنتها من حيث تطبيق الدراسة، حيث تنوعت النصوص السردية وحتى الأجناسية منها، باستثناء دراسة المتخيل السردي في روايات حبيب مونسي التي درست رواياته في مقاربتها الأبحاثية، ودراسة الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة؛ سِفر القضاة لأحمد زعب نموذجا التي اقتصرت على عينة واحدة.

وظفت الدراسات السابقة مناهج اعتمدتها في دراستها، باستثناء دراسة النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، التي لم تتطرق إلى نوع المنهج المتخذ؛ إنّما يفهم من الدراسة.

واختلفت الدراسات السابقة من حيث المناهج، حيث وظفت الدراسة الأولى؛ المنهج التاريخي ونقد النقد، أمّا الدراسة الثانية التي لم تتقيد بمنهج معين، في حين أنّ الدراسة الثالثة اعتمدت المنهج التكاملي واستندت على المنهج البنيوي والسيميائي، أمّا الدراسة الرابعة فقد اعتمدت على آليات النقد الثقافي، مستعينة بالمنهج الوصفي التحليلي والمنهج السيميائي.

أما من حيث مشكلة الدراسة فقد تناولت الدراسة الأولى والثانية المشكلة من جانب نظري، أمّا الدراسة الثالثة والرابعة فقد استندت على الجانب النصوصي لإسقاط إشكاليتها التي تنعكس على المجتمع في غالب الأحايين.

- **الفجوة العلمية التي تعالجها الدراسة الحالية:**

بناء على استظهار الدراسات السابقة وما تحتويه من أوجه شبه واختلاف، يتبدى أنّ دراستي تقف والدراسات السابقة في الموضوع والهدف، إلا أنّ أوجه الاختلاف متباينة وتمت معالجتها في هذه الدراسة:

- ركزت دراستي على ربط الإشكالية بالمتغيرات الراهنة وإسقاطها على الواقع.
- كما انطوت على مدخل نظري وثلاثة فصول تطبيقية توزعت على المنجزين الروائيين، لتنوع الدراسة البحثية اعتمادا على آليات المنهج الثقافي والاستئناس بالمنهج التفكيكي والمنهج السيميائي.
- لم تقتصر دراستي على مدونة واحدة بل تناولت مدونتين متباينتين إيديولوجيا.
- من خلال ما سبق يتبيّن أن الدراسة الحالية قد عالجت فجوة علمية من جوانب مختلفة؛ بتوليها موضوع ثقافي، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة، وتنوع مدوناتها بالإضافة إلى استنادهما إلى مناهج نقدية تلائم الدراسات الثقافية المعاصرة.
- وعليه فإن دراستي البحثية لم تكن بمعزل عن الدراسات السابقة، بل استفادت منها موضوعا وتحليلا وتفسيرا.
- حيث استفادت من الدراسة الأولى في الفصل الأخير الذي يقوم على الأنساق العجائبية، سيما وأن الرواية هجينة بين الفن الروائي والمقامة.

- في حين أن الدراسة الثانية فقد أفادتها في مجال الأنساق وتنوعها ومدى انفتاح النصوص عليها، واحتضان القارئ لها وتأويلاته اللامتناهية سيما الإطار النظري.
- أما الدراسة الثالثة والتي كانت بعيدة نوعا ما عن الموضوع الرئيس؛ الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة، إلا أنّ مجال الاستفادة هو المتخيل، خاصة وأنّ الرواية المعاصرة لا تقوم إلاَّ عليه.
- لتكون الدراسة الرابعة والأخيرة؛ المبنية على الثنائيات الضدية التي خصصتها للفصل الثاني؛ مدخلا أساسيا ألج من خلاله فضاء الثنائيات.
- وعليه فإن الفجوة العلمية واضحة في هذه الدراسة وهي توزيع المناهج؛ كالمنهج السيميائي في الفصل الأول القائم على عتبات الروايتين، وآليات النقد الثقافي والمنهج التفكيكي على الفصلين الثاني والثالث.
- استظهار نسقية اللغة الاستعارية، ونسقية الأسماء بدل دلالتها في الروايتين، إضافة إلى ثنائية البوح والصمت التي لم تكن موجودة في ثنائيات الدراسات السابقة.
- إرفاق علم النفس وتجلياته في الرواية من خلال عنصر نسقية الاختلالات النفسية بين الحلم والهذيان.
- تجلي الخيال العلمي في الرواية المونسوية وما ينضويه من أنساق مخاتلة.
- أمّا بالنسبة للزمن فتجلت فجوته العلمية في عجائبيته التي يتغافل عنها الباحثين في غالب الأحايين، لتكون دراسة نسقية تستنبط ما هو مختلج في المنجز الروائي الواسيني والمونسوي.

وقد استندت على العديد من المراجع منها ما هو أجنبي ومنها ما هو عربي ومترجم، واخترت عينة كمراجع أساسية في بحثي ومن بينها

-Leo Hoeki la marque du titre, dispositifs sémiotique d'une partique textuelle, éd la haye mouton, paris, 1981.
- Christian Achour, simon Rerroug, convergence critique (introduction , à la litteraire), O.P.U. Alger, Janvier, 1990.

- أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية– تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاوسي.
- محسن جاسم الموسوعي، النظرية والنقد الثقافي – الكتابة العربية في عالم متغير واقعها، سياقاتها وبناها الشعورية.
- محمد عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية–.
- سايمون ديورنع، الدراسات الثقافية –مقدمة نقدية– تر: ممدوح يوسف عمان.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة– من البنيوية إلى التفكيك.

لابد وأنّ لأي مقاربة بحثية صعوبات تنغص عنها شغفها في الوصول إلى النتائج المسطرة، لذا فقد اجتاحتني العديد من المعضلات التي استنفدت طاقتي في مقاربة هذه النصوص الانفتاحية، لتكون قلة الدراسات السابقة حول مجال الأنساق الثقافية بالمفهوم الحق الذي يؤكد جودة الدراسات أهم العراقيل التي اعترتني، بالإضافة إلى الجهد الترجماتي المتواضع الذي حال دون التفحص الدقيق للمراجع الأجنبية، كما أن الرواية الجديدة تتسم بالزئبقية، ممّا أحالني على تعددات قرائية في تأويلية المنجزين السرديين، خاصة وأن مجال النقد الثقافي يتقصى إحاطة مفهوماتية بمجال الدراسات الثقافية، بالإضافة إلى ضيق الوقت بحكم أنني موظفة في مجال التعليم، الطور الابتدائي ذي البرنامج المكثف، ممّا استحوذ مني جهدا ووقتا كبيرين في القراءة النقدية للمدونتين، اللتين اتسمتا ببون شاسع مفهوماتيا وفكريا.

وعليه فما يجدر بي في هذه القراءة التفحصية النقدية للمنجزين الروائيين المونسوي والواسيني، إلا أن أتقدم بأرقى عبارات الامتنان والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور: **سعيد تومي**، الذي أجزل لي الكثير من الإرشادات التصويبية والنقود البناءة، لأخرج بحثي في أفضل صورة، آملة من الله عز وجل أن لا أكون قد انزحت ولو بالقدر القليل عن التوجيهات المسطرة من لدن السيد المشرف، لتكون دراستي إضافة علمية أكاديمية في مجال النقد الثقافي الجزائري.

كما أوجه جزيل التقدير والعرفان للجنة المناقشة على تجشمها عناء قراءة هذا البحث وفق تصويبات نقدية بناءة، تسفر عن أمانتهم العلمية في أن يكون العمل أصيلا جيدا.

ورغبة مني في أن أكون قد وفقت في مساري البحثي والدراسي، أسأل الله التوفيق والسداد والبصيرة وطول نظر يفضيان إلى تدارك الهفوات والعمل على تفاديها، فما سعة الصدر في تقبل النقد إلاّ دليل على موضوعية الطرح، والكمال لله عز وجل.

مدخل مفاهيمي

أولا- النقد الثقافي بين الفكر الغربي والتجربة العربية

ثانيا- مفهوم الثقافة بين النقد الثقافي والنقد المابعد بنيوي

ثالثا- النسق الثقافي بين الماهية والمفهوم

رابعا- أنواع الأنساق

خامسا- مرجعيات النقد الثقافي

شهد النقد المعاصر، انفتاحا واسع النطاق، أباح جملة من التوجهات النقدية التي مكنته من تجاوز المنجز البنيوي إثر ظهور مرحلة ما بعد البنيوية، والتي أدت إلى انحسار النظريات النصوصية والألسنية المتناولة لموضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية، ذات الضرورة الحتمية في تغذية النص الأدبي بأنواعه، مما أكسب النقد صبغة الامتداد والاتساع على مستوى الساحة النقدية، وأردف التنوع الفكري والتداخل الثقافي الإنساني البيئة النصية رؤى حضارية، وبنى معرفية تعدت الحدود والانتماء والجغرافيا، حاملة أنساقا ثقافية ودلالات مرجعية مشكّلة ثقافة فكرية تجسدت في الخطاب النصي.

والنقد الثقافي كتوجه جديد لا يقتصر على الأدب والفن فحسب، بل يتعداه إلى الثقافة ودورها في التنسيق بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفها نشاطا متناميا ينبني على جملة من النظم والأنساق المحوّرة داخل الخطابات الأدبية، إذ لابد أن يكون للنقد الثقافي "وعيا يتجاوز الحدود التي يتعارف عليها النقاد سابقا، وقد لا يبدو الأمر مستغربا عند المثقفين... لولا لزوم عدم الخلط بين النقد السائب وما بين الدربة والمعرفة الدقيقة"[1]، لأن النص من منظور النقد الثقافي نسق يتغير كشفه بإعادة وضعه داخل سياقه الذي أنتجه، مقتنصا حيل الثقافة في إدراج أنساقه، مستندا إلى علاقة النص بالمؤثرات السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والأنثروبولوجية، ثم تحليلها وتبيان أبعادها ومدى تفاعلها مع الثقافة، فقد عرّفه **أرثر أيزابرجر (Arthur Asa Berger)** في كتابه: **النقد الثقافي** بأنه "نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، استخدم نقاده المفاهيم التي قدّمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية في تراكيب وتباديل معينة، ويقومون بتطبيقها في الفنون الراقية والثقافة الشعبية، بلا تمييز بينهما من حيث

[1] محسن جاسم الموسوعي، النظرية والنقد الثقافي- الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، ط1، عمان، الأردن، دار فارس للنشر والتوزيع، 2005، ص28.

الكيف، اعتقادا منهم بأن هذا يتسع لمجال المصطلح الذي كان يطبق على الفن الراقي فقط"[1]، وقد فتحت الخطابات النصوصية مصراعيها للنقد الثقافي من أجل التمثيل الثقافي، والكشف عن الأنساق المضمرة المتوارية داخل البناء اللغوي والجمالي، باعتبارها موضوعا ثقافيا يسهم في ربط الأدب بالعلوم الإنسانية والاجتماعية وإثراء الذاكرة الثقافية، من خلال توسم قضايا معاصرة تتوزع بين الهوية والاختلاف والعنف، وكل ماله علاقة بالإيديولوجيا، مروجا لثورات تنقيبية عما هو مسكوت عنه، متلبسا التقاليد البالية ومتزامنا والأوضاع العالمية، التي تتطلب وعيا ودراية وإلماما بخطوط الثقافة وطبيعتها وقضاياها المختلفة، متذوقة الخطاب ما بعد الحداثي كقيمة ثقافية، يُقرأ في ظل ظروفه المعرفية والمعلوماتية، ومنفتحا على سياقات سياسية وحضارية وتاريخية، في ممارسات خطابية ثقافية يتشابك فيها السرد مع تمثلات الهوية والآخر والهيمنة.

و"النقد الثقافي الذي يتجه إلى كشف المضمر النسقي سيفضح النص ويعري نسقيته مثلما يكشف عن نسقية الاستقبال التي تكلل بالعمى الثقافي حتى لا يرى عيوب الخطاب، ولذا يظل يستهلكها ومن ثم يعيد إنتاجها دون وعي منه"[2]، وتنعت هذه المعضلات بالسرديات الثقافية، التي تطرح نفسها بغية الإبابة عن المغيبات الثقافية الدفينة في النص الروائي، واستكشاف خباياه النفسية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية، التي يشتغل عليها الناقد والمفكر **إدوارد سعيد** في منجزاته والعمل على رواية (**الغريب**) **لأمبيرتو إيكو** (Umberto Eco) **وموسم الهجرة إلى الشمال** ، بالإضافة إلى كتابه النفيس (**الاستشراق**) و(**الثقافة والامبريالية**)، متأثرا بالمشكلات

---

[1] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي– تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاوسي، إشراف: جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، ع203، 2003، ص13.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، بيروت، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2005، ص187.

الثقافية والاجتماعية، كما نلمس مساهمة الناقد الهندي **هومي بابا (Homi K. Bhabha)** من خلال كتابه **(موقع الثقافة)**.

وبما أننا نعيش في عصر النقد الثقافي المتشابك والانفجار المعرفي التكنولوجي العابر للحضارات والثقافات واللغات والقوميات، ممّا استدعى مني رصد تداخل الأنساق الثقافية الملغمة في النص العربي الجزائري، وكشف حركة الأنساق فيه وفعلها المضاد للحس النقدي والوعي الثقافي، وقد وقع اختياري على روايتين انطوتا على رموز فنية وفلسفية أقرب ما تكون إلى التعقيد والغموض، فارتأيت إلى تمظهر الأنساق غير المؤسساتية وتجلي مكنوناتها فكانت رواية "**نساء كازانوفا**" للروائي الكبير **واسيني الأعرج**، قد أدرجت العديد من السياقات الفكرية والحضارية والفلسفية، التي خبأت في ثناياها تختلات ثقافية مغيبة ومتغيبة، تختزل معانٍ ودلالات متوارية، رمى الروائي إلى تسريبها ومحاورة نصه الروائي، مفتشا عن ثنايا أغفلها التاريخ، وسد الفجوات التي نساها أو تناساها، من خلال عمل أركيولوجي يعمد إلى تحليل المهيمنات الخطابية.

أما الرواية الثانية فكانت للناقد والروائي **حبيب مونسي** الموسومة: "**مقامات الذاكرة المنسية**"؛ والتي ضمنت هي الأخرى خطابات نصية تحاكي صراعات محلية وخارجية، أقحمت في ثناياها ثورة التغيير في الفكر والروح، ممزوجة بصبغة عجائبية تنم عن براعة الروائي في رصد خطاباته، متكئا على مستندات فكرية ذات إفرازات ثقافية تؤطر يساره وتمرِّر رؤاه، وتطعِّم أعماله الروائية.

أولا- النقد الثقافي بين الفكر الغربي والتجربة العربية:

ارتبط النقد الثقافي بأسلوب مغاير في التفلسف والتفكير، بوصفه ممارسة نقدية تضمر في ثناياها رؤى ما بعد الحداثة النقدية، والتي تدلي بقصور النقد الأدبي، لإيمانها العميق بضرورة وضع النصوص في سياقاتها الثقافية، التي تنم عن أنساق النصوص ودسائسها، وتعيد فحص النص الأدبي معتنية بكل ما هو هامشي، مغلِّطة المناهج البنائية، فتسعى بذلك إلى نسج خطابات نقدية تقوم على التقويض وخلخلة التوازن الهوياتي والتراتبية المنطقية، كما تعتمد على وجهة نظر مغيّبة، مظهرة عيوب الخطاب وعلله الثقافية وأنساقه المتروكة، معبرة عن الاختلاف والتغاير، والبحث في الهامشية التي تعكس جملة من السياقات الثقافية والاجتماعية، ومدى تفاعلها مع الثقافة بالربط بين البنية اللفظية والواقع الاجتماعي والفكري، إذ يعدّ "مصطلح النقد الثقافي Cultral Critisism واحدا من المصطلحات النقدية المنفتحة على حقول معرفية متعددة، ولعل هذا الانفتاح كان سببا من الأسباب التي أدت إلى تلك الصعوبة الكبيرة التي يواجهها الناقد إزاء هذا المصطلح ومحاولة تحديده وتأطيره، وقد تجاهلت معاجم المصطلحات والنظرية النقدية الغربية هذا المصطلح وتحدثت فقط عن الدراسات الثقافية Cultural Studies"[1]، حيث يعمل النقد الثقافي على تجاوز الأدب الجمالي إلى الإنتاج الثقافي، والكشف عن المتحرك الثقافي داخل النص بربطه بسياق ثقافي غير معلن عنه، وتجريد الخطاب من حلته الجمالية ليكتسي حلة ما وراء النص وحقيقته، وما يتحكم فيه من قوانين فكرية، ليضرب عمق الحضارة ويراقب التطورات الآنية للفعل الثقافي.

---

[1] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، بيروت، لبنان، عمان الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2005، ص18

1- النقد الثقافي في الفكر الغربي:

عُرِف مصطلح النقد الثقافي (Cultural Critisism) في العقد السابع من القرن الماضي أي عام 1979، حيث تم التنبيه إلى "احتشاد الساحة النقدية بما يعرف "ما بعد الحداثة "باتجاهات نقدية جديدة وأخرى أُعيد إحياؤها مثل: مابعد الكولونيالية والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، والنقد النسوي، والنقد الثقافي، وأصبح من الصعب تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات جميعا"[1]، فكان الناقد الأمريكي **فنسنت ليتش (Vincent Leitch)** أول من أرسى دعائم النقد الثقافي في الساحة الغربية من خلال كتابه "**النقد الأدبي الأمريكي عام 1988**"، الذي جعله خليفة لما بعد الحداثة **(Post-modernism)**، وما بعد البنيوية **(Post-stucturalism)** وتابعا لهما، حيث يتميز بالانفتاح على كل الحقول المعرفية والمقاربات المنهجية، ويقوم بدراسة العلاقة بين النص والمؤثرات الأيديولوجية والتاريخية والسياسية والاجتماعية، وقد مثل صورة جديدة يرتبط من خلالها النص بمحيطه الثقافي، كما عُدّ "تقدما نظريا عظيما، فهو إضافات متنوعة لما قام به **غرامشي (Antonio Gramsci)** في مرحلة سابقة حول التشكيلات الثقافية، ولما قامت به المهمة الباكرة لمدرسة فرانكفورت في ألمانيا على نحو أصيل بمنهجية جديدة ونفاذة في التحليل الشكلي التاريخي، ولكن على أسسها الخاصة، كما عمل بنجامين وأدورنو في أعماله المبكرة، **ولونتيال** وآخرين كان عملا مدهشا لا يمكن إلغاؤه"[2]، وهذا يعني أن للنقد الثقافي امتدادات ما قبلية تعود إلى العقد الرابع من القرن الماضي وذلك مع **أدورنو(Adorno)** كما أشرنا سابقا، حين نشر مقالته الشهيرة عام **1949** المعنونة بـ"النقد الثقافي والمجتمع، وفي المقالة

---

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، ط1، عمان، الأردن، دروب للنشر والتوزيع2011، ص137.

[2] المرجع نفسه، ص147.

هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشر بوصفه نقدا برجوازيا يمثل مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية"[1]، ليصبح فيما بعد توجها معرفيا يسمح بحدوث تواشجات بين جل المجالات العلمية، التي تتعامل مع النصوص باعتبارها ظواهر ثقافية تحاكي الأيديولوجيا المجتمعية، وتوسع حقل الدراسات الثقافية، كما تعمل على تأريخ النصوص وتنصيص التاريخ، حيث "صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه ويتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة"[2]، وفي الوقت ذاته يناهض التعريفات النخبوية، ويلغي الهرمية الطاغية ويعبّر عن التغاير والبحث في الثقافة الهامشية، التي تعكس جملة من السياقات الثقافية والاجتماعية ومدى تفاعلها مع الثقافة، ورفضا للعقلانية التأسيسية، وهذا ما دعا إليه الناقد **فنسنت ليتش (Vincent Leitch)**الذي ينطلق من أن النقد الثقافي "نقد يستوعب متغيرات ما بعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية، وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسوية (أي التي تؤمن بوجود أسس مطلقة لأي شيء) أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات أو ماهو معتمد ورسمي في الثقافة"[3].

أما الناقد **ميشيل فوكو (Michel Foucalt)** فيرى أن النظريات النصية قد تجاهلت الخطاب وسلطته، كما ركز على التغيرات الطارئة عبر الحقب المتتالية التي تكوِّن الفكر، متأثرا في ذلك **ببورديو(Bourdieu)** الذي جعل من النقد الثقافي منهجا ذا أصول، منطلقا من ضرورة قيام

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي–إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2002، ص306.

[2] محمد عبد الله الغذامي، النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص17.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي–إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص308–309.

علاقة موضوعية في إنتاجها للممارسات العلمية والمنجزات الحضارية، التي كشفتها الأنساق المضمرة للعمل الفني، مستفيدا من الأنثروبولوجيا والماركسية والتفكيكية والتاريخانية الجديدة، والنقد النسوي والنقد الكولونيالي والسرديات وجل نظريات ما بعد الحداثة فـ"الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا (أن لا شيء خارج النص)، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد البنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت وحفريات فوكو"[1]، وخلخلة النمطية السائدة للعمل الأدبي، وتوليد منجزٍ إبداعي يتراوح بين التجلي والإضمار.

أما **هوجارت (Hogarth)** الرئيس الأول لمركز بيرمنجهام فقد أشار إلى مصادر النقد الثقافي محددا إياها بالتاريخية والفلسفية ثم السوسيولوجية، وبعد ذلك الأدبية النقدية ويعتبرها الأهم لأنها "تركز على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأسمال ثقافي) وتمجيد الخطاب المعارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي، وهكذا يعود الفضل كل الفضل للدراسات الثقافية في الاهتمام بالمهمل والمهمش وتوجههما نحو نقد أنماط الهيمنة"[2]، والاهتمام بكل ما هو شعبي وجماهيري يؤسس لممارسات ثقافية تتجاوز ما وراء النص.

أما الناقد **كلينر(Keynes)** فيقدم نظريته النقد الثقافي "آخذا مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره، مع ما يقدمه من نقد لهما معا ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة والتعددية الثقافية والنقد النسوي...، وقد لاحظ كلينر أن مدرسة

---

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، ص 154.

[2] المرجع نفسه، ص 141.

فرانكفورت ومعها **بيرمنجهام** قد غالتا في الاحتفال بفكرة الرفض، وقد جرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه تماما، كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال، حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة"[1]

أما **رولان بارت (Roland Barthes)** فقد نادى بضرورة إنشاء تاريخ للأدب الماضي بلسان الحاضر، لذا صار نصه مقدسا يعمل على اقتراح تقويم بين بنية النص والبنية الاجتماعية، فكان من المنادين بالسياسة الثقافية كمنهج في قراءة النصوص وتأويلها، ما جعل الدنو من البنى الكبرى يثير العديد من الاختراقات السياسية والاقتصادية والثقافية، مشكلا بذلك تناقضا في نقل المعارف ما وجد صعوبة في تناول هذه الفلسفة التي نادى بها، والتي تحيل على ملابسات حاضر الثقافة وتجميد عمقها في الماضي، وهذا ما انطبق على الأدب أيضا سيما الفرنسي، حيث جمع في فلسفته بين البنائية وما بعد البنائية، ناسجا علاقة بين المنتج والمتلقي، وتفاعلا بين الفرد والمجتمع، حيث "حوّل التصور من العمل إلى النص ووقوفه على الشفرات الثقافية التي فتح بها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي للنصوص"[2]، متعاملا معها من منظور النقد الثقافي، الذي يعدُّ النص علامة ثقافية تتبلور دلالتها ضمن سياقاتها التي حُبِلت بها، حيث يتم "وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى"[3]، ضاربا عمق المعرفة الإنسانية ليشيّع فيها الشك، وفي القيم والثوابت التي مارستها الإدارات الجماعية التي عُدَّت من الثوابت.

---

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، ص 147-148.

[2] سمير خليل، النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ط1، بيروت، لبنان، دار الجواهري، 2012، ص97.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن – منطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات، ط1، الجزائر، لبنان، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2007، ص47.

ويتدرج **جاك دريدا (Jacques Derrida)** مشككا هو الآخر في ثوابت الخطاب، مُفسحا المجال للتأويلات منقّبا عن غير المعقول واللامنطقي في النص، مصوِّبا سهمه اتجاه ما هو خفي ليتم تقويضه وإبانة القصد منه، ومخالفة نمطيته وإزالة الحدود والفواصل بين الثقافات بنزع المركزة (Decentering) منها، لأن التفكيك الذي يتبناه هو استراتيجية تترجم الروح الفكري لما بعد البنيوية، من خلال عزله الدال عن المدلول وتحليل الخطاب الأدبي، مستكنها بناه الفكرية من خلال "النقد والتقويض والهدم وقلب المعادلات والثنائيات والتحرك نحو المناطق المسكوت عنها في فضاءات النصوص...التفكيك ممارسة سياسية يتمخض عنها رؤية مختلفة من الرواية السائدة للخطاب المهيمن حيث يبدو فيها العالم مختلفا كما تبدو أشياء، باعتبارها نتاجا لتاريخ أوسع وأعمق"[1].

2- النقد الثقافي والتجربة العربية:

برز النقد الثقافي في الساحة العربية نتيجة تفاعل أسباب كثيرة أسهمت في حركية واستبدال واسعة في المفاهيم الأدبية والإيديولوجية والثقافية، متداخلة من حيث القيم والمواقف، ثم ما لبثت أن تصارعت فنجم عن ذلك الصراع التباس في التيارات الفكرية القديمة والحديثة، لتتبلور من جديد في النقد المرتبط بالثقافة والفكر، الداعي إلى ضرورة تحرير الفهم التقليدي للنقد، فنجد النقد الثقافي قد اغترف من طروحات الحداثة وما بعدها، حيث كانت البوادر الأولى لهذا النقد منذ منتصف القرن التاسع عشر، بنظرة استكشافية ذات سواعد تقويمية وعلاقة متينة بالثقافة، إذ يمكن اعتبار أن ما "كتبه طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي)، أو في (مستقبل الثقافة في مصر) نقد ثقافي، مثلا، وكذلك كثيرا مما نشره العقاد وجماعة الباحثين المعاصرين

[1] وائل بركات وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2004، ص 386-387.

كعبد الله العروي ومحمد عابد الجابري، وطه عبد الرحمان وهشام جعيط وفهمي جرعان وعلي حرب ومحمود أمين العالم وكثير غير ذلك مما يصعب إحصاؤه"[1]، ينبني على علاقة ثقافية للنص الأدبي تلزم القارئ وعيا ثقافيا، حيث تعمل على كشف الأنساق المضمرة في النص "وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في توسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة"[2]، فتساهم في اتساع دلالة النص، ليشمل جل العلامات الثقافية المكتوبة والمرئية، بتجاوزه العادات والتقاليد التي فُرضت على النص الأدبي، الذي عجز عن "الإحاطة بالنص الأدبي الجديد أو التعامل على نحو مرضٍ مع ما تنطوي عليه وجوهه المختلفة من غنى في التقنيات والدلالات، ولذا فإن على المجتمعات العربية الحديثة أن تدع النقد الأدبي الذي استنفد مسوغات وجوده وغدا مجرد نشاط فكري غير مُجْدٍ ولا فعّال في معالجة الإنتاج الأدبي الحديث"[3]، الذي أصابنا بالعمى الثقافي حسب منظور **عبد الله الغذامي**؛ والذي يعني عجز النقد الأدبي عن استنطاق الأنساق من وراء ستار الجمالي والشعري، لذا يتوجب استبعاد مجال النقد الأدبي عن النقد الثقافي، الذي يعده بمثابة "فرع من فروع النقد النصوصي، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة و(حقول الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، وغير ما هو رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي وهو لهذا معنى بكشف لا الجمالي،

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي– إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 309.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 15.

[3] عبد النبي اصطيف، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟ فصول في مجلات النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، النقد الثقافي، مكتبة الأدب المغربي، مج 25/3، ع 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2017، ص 17.

كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت البلاغي الجمالي"[1]، ويعد أول ناقد عربي يتبنى النقد الثقافي بمفهومه الغربي، ويعلن من خلاله موت النقد الأدبي، ويتبدى ذلك في كتابه: "**النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية الصادر عام 2000**"، الذي يعد التجربة الوحيدة التي "تمثل مسعى جادا لاستكشاف مشكلات عميقة في الثقافة العربية من خلال أدوات النقد الثقافي، وهي من ثم جديرة بوقفة أطول"[2]، لأن جل الخطابات النصية تصب في منهل الثقافة، وذلك بردم هوة الفوارق القائمة بين الخطابات الثقافية، سيما الروائية منها، التي أولاها النقد عناية كبيرة كونها متنفسا واسعا يمكن أن نضفي عليه قراءات وتأويلات تردف صبغة جمالية على النص الروائي، لأن النقد الثقافي لا يتعامل مع "النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أساس أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية، ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية تضمر أكثر ممّا تعلن"[3]، ويبحث عن القيم الثقافية، ويشيع الشك فيها، محدثا تعديلات في دلالة النص، انطلاقا من التناصية التي تفتح ثناياه على نصوص مغايرة، ذات علاقة بكل ما هو حي في المجتمع اللغوي التي تُزحزح المركزية وتنادي بكل ما هو هامشي.

أما الناقد **محسن جاسم الموسوعي**، فيَعِد النقد الثقافي مفهوما ذا علاقة بمعنى النظرية التي استندت إلى عدة سياقات ومسارات، فاعتبره في كتابه: "**النظرية والنقد الثقافي**" "فعالية لا

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 83-84.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 309.

[3] جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، 2010، ص 92.

فرعا معرفيا، فإنه يتوخى ببلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات"[1]، إذ نعته بجملة المناهج والمقاربات المتنوعة التي تغرف في مجملها من الحقول الثقافية وتنقّب عن الأنساق المغيبة، سيما الهامشية الشعوبية التي تقيم عداء مع كل ما هو مهيمن وشائع متجاوزة وشاح البلاغة والجمالية.

في حين أنّ الناقد **صلاح قنصوة** فيقدم هو الآخر تعريفا للنقد الثقافي في كتابه: "**تمارين في النقد الثقافي**"، مقرا بأنه "مصطلح حديث جدا، ولم يقدر له الذيوع أخيرا إلا بمقدم المتغيرات والعوامل التي أدت إلى العولمة وما بعد الحداثة، فلا يعد نتيجة لهما بقدر ما هو شريك ينبع من نفس المصادر، وينتسب إلى ذات المناخ، وهو ليس منهجا بين مناهج أخرى... بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة"[2].

ومن خلال التعاريف التي وُكِّلَت للنقد الثقافي قديما وحديثا كنشاط أو ممارسة ثقافية، تختبئ وراء الجمالي وتبحث عن الأنساق المسكوت عنها محاولة استنطاقها، يتبدى لي أنه ليس بالضرورة أن يكون نقدا معاديا للنقد الأدبي أو مخاصما له، بل مجيئه كان لتصحيح ما أفسده النقد الأدبي ووضْعِه في مكانه الملائم في كنف الفنون والدراسات، دون عزله عن سياقه الخارجي تاريخيا كان أو اجتماعيا، بالإضافة إلى تقديم نظريات أشد عمقا تتجاوز كل ماهو جمالي وترتقي بنظريات النقد الأدبي.

---

[1] محسن جاسم الموسوعي، النظرية والنقد الثقافي – الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، ص12.

[2] صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، القاهرة، مصر، دار ميريت، 2007، ص5.

ثانيا- مفهوم الثقافة بين النقد الثقافي والنقد المابعد بنيوي:

حظيت الثقافة بمحل اهتمام القائمين على العلوم الإنسانية، باعتبارها ثمرة التفاعل الإنساني بين الأفراد والمجتمعات باختلاف بيئاتهم، والذي ينم عن إيجابية العنصر البشري وقدرته على التأثير، واتخاذه دور الوسيط للتغيير الثقافي، وتشكيل ثقافة تعِدُ الإنسان علميا وفنيا على الممارسات الاجتماعية والتكنولوجية، فنجد أن **رايموند ويليامز (Raymond Williams)** يقدم رؤية حول الثقافة التي "تتضمن تنظيم الإنتاج وبناء الأسرة، وإنشاء المؤسسات التي تعبّر عن العلاقات الاجتماعية أو تتحكم بها، والخواص المميزة التي يتواصل أفراد المجتمع من خلالها ببعضهم مع بعض"[1]، بغية الارتقاء بأخلاقيات المجتمع الحديث وفنونه ومقوماته، لأنها تمثل المعيار المتميز لأي مجتمع؛ من عقائد وقيم ولغة ومبادئ ومقدسات وعادات وتقاليد، تنشأ بفعل التواصل وما يحويه من آليات الهيمنة من قوانين وتعليمات وخطط تقوم على التحكم في سلوك الفرد، إذ تعد "المجال المتبقي بعد إزالة أشكال السلوك الإنساني الذي يمكن إخضاعه للملاحظة، لأنها تكوّن الجوانب الداخلية وغير المرئية في الحياة الفكرية للبشر سواء كانوا أفرادا، نوعا من الإحساس الجمعي الذي يصعب تخيله كما هو بالنسبة لفكرة الهدف الجمعي أو نوعا من القيم المشتركة والحقائق المتداخلة بصفة شخصية"[2]، بالرغم من التداول المفرط لهذا المصطلح، إلا أنه الأكثر غموضا وضبابية لعدم وجود تعريف دقيق له، إذ تعرّف الثقافة حسب كل مجال من مجالات العلوم المختلفة وما يتناسب ومبادئها باعتبارها "جملة من الصفقات والعمليات والتحولات والممارسات والتكنولوجيات والمؤسسات التي تنتج أشياء وأحداثا مثل (الأفلام

---

[1] يوسف محمود عليمات، النقد النسقي – تمثلات النسق في الشعر الجاهلي، ط1، عمان، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، 2005، ص11.

[2] بيترل، بيجر وآخرون، التحليل الثقافي، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، إشراف: جابر عصفور، ط1، القاهرة، مصر، المركز القومي للترجمة، 2008، ص18.

والقصائد أو مباريات المصارعة العالمية) يجري اكتشافها ومعايشتها وإعطاؤها معنى وقيمة بطرق مختلفة، ضمن شبكة الاختلافات والتحولات غير المنتظمة التي برزت منها"[1]، فتمثل بذلك التراث الفكري الذي يميز أمة عن غيرها، حيث يحتم على أبنائها الامتثال لها ولقوانينها.

فيعد عالم الأنثروبولوجيا **إدوارد تايلور (Edward Tylor)** أول من وضع مفهوما إنثولوجيا للثقافة، حيث نعتها بذلك "الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عنصرا في المجتمع"[2]، والتي تعمل على تنويع الخطابات في صور منظومات فكرية تتشاكل فيها الممتلكات الرمزية في الحقل الثقافي؛ من فنون وآداب وأفكار وفاعليين ينتمون إلى بيئات مختلفة، آخذين بعين الاعتبار التواشجات بين المحيط الإنساني والطبيعي، بالإضافة إلى المهارات اللغوية والأدبية والتقنية، فتكون بذلك الثقافة أمرا مكتسبا لا وراثيا بيولوجيا.

أما **دوركايم (Durkheim)** فعمد إلى تفضيل المجتمع على الفرد معتبرا الثقافة جسما فوقيا متخذا تأويلات الظاهرة الاجتماعية على أنها ثقافة، حيث أنه "لم يستعمل أبدا، تقريبا، مفهوم الثقافة، لقد ترجمت غالبا كلمة (ثقافة) المستعملة في اللسان الأجنبي بـ(الحضارة) في مجلته، ولكن ولئن لم يعمد إلى استخدام مفهوم ثقافة الاستثناء لم يعنِ ذلك أنه كان يعرض عن الظواهر الثقافية، كان للظواهر الاجتماعية، بالنسبة إليه، بعد ثقافي بالضرورة، بما أنها ظواهر رمزية أيضا"[3].

---

[1] سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية – مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، الكويت، عالم المعرفة (425)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو، 2015، ص23.

[2] دينس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعداوي، مراجعة: الطاهر لبيب، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، مارس، 2007، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص 44.

في حين أن **كلود ليفي شتراوس** (Claude Levi Strauss) يقدم تعريفا للثقافة، بأنها "مجموع أنساق رمزية تتصدرها اللغة وقواعد التزاوج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين، كل هذه الأنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية، وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية ذاتها بعضها ببعض"[1]، فتتغير الثقافة وتنمو كنسق مدمجة قيما جديدة، مشكلة نمطا تعبيريا ينتقل بالذوات عن النمطية الاجتماعية ليعانق علائق الأفراد والمجتمعات ضمن الطاقم المجتمعي.

أما **جيمس كليفور(James Clifford)** فيرى بأن الثقافة ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها برغم تعرضها للشبهات كونها "معيارا للتقدم المادي، كما يؤشره على أحسن وجه تطور الإنتاج الصناعي والثقافة، من جهة ثانية، بوصفها تجسيد لمجموعة من المعايير العليا يمكن أن يشار باسمها إلى الحضارة المادية لضحالتها ورداءتها ونقصانها، حين تصور من وجهة نظر معايير عليا للكمال أو الاكتمال الإنساني الذي صارت تمثله فكرة الثقافة باستمرار"[2]، فتصير بذلك الثقافة الغربية أسيرة التشظي، لاتخاذها معنى النمو والتطور المادي وآلية الهيمنة في قالب مبرمج من خطط وقوانين وتعليمات.

وأما المفكر الجزائري **مالك بن نبي** فيتناول الثقافة كمشكلة في العالم العربي الإسلامي، منطلقا من استخداماتها في اللغة الغربية، محللا معانيها في الإطار النفسي والاجتماعي في ظل الأفكار الجديدة لعلم الاجتماع، وعلم النفس، إذ عدّها "المحيط الذي يعكس حضارة معينة، والذي

---

[1] دينس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص 78.

[2] طوني بينيت وآخرون، مفاهيم اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، لبنان، المنظمة العربية، سبتمبر، 2010، ص229.

يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر، وهكذا نرى أن هذا التعريف يضم بين دفتيه فلسفة الإنسان وفلسفة الجماعة، أي مقومات الإنسان ومقومات المجتمع، مع أخذنا في الاعتبار ضرورة انسجام هذه المقومات جميعا في كيان واحد، تحدثه عملية التركيب التي تجريها الشرارة الروحية، عندما يؤذن فجر إحدى الحضارات"[1]، فتشكل بذلك كُلاًّ متجانسا متوازنا يسعى إلى إحداث نسق ثقافي يتناغم وكل ثقافة وظيفيا، ويولي الثقافة اهتماما بالغا في إطار العمل النقدي، من خلال ربط النص بمحيطه الثقافي بحثا عن علل الخطاب، وتصويب وجهات النظر حول السياقات السائدة، منَصِّبة ثقافة تقوم على المساواة بين الجميع.

إلى هنا ألفي اصطدام النقد الثقافي بمخاطر جعلته عرضة للمعارضة الشرسة، التي رمى بها على الثقافة البنائية، متوجها إلى إرساء ثقافة عالمية تتمركز حول نتاج فردي يستذوق ثقافة الاختلاف، وتنقّب عن جذور الظاهرة وارتباطاتها التاريخية والفكرية والاجتماعية والثقافية، مكتنهة كوامنها، معلنة ثورة عن المناهج النقدية السالفة، التي اتسمت بالعمق في تعاملها مع النصوص وإغراقها في العلمية الصارمة، سيما الشكلانية والبنيوية والتفكيكية، التي كرست أحادية المعنى وعزلت النص عن سياقه الخارجي، غير أن النقد الثقافي يتميز بالانفتاح على عدة علوم ومعارف جعلته "يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها"[2]، ساعيا إلى إبطال مفعول النشاط المخدر الممارس من قبل المؤسسة الثقافية، معتبرا النص الأدبي مجرد مادة خام أو نسقا لابد من كشفه وتعرية حيل الثقافة إزاءه كونه طرفا فاعلا في التفاعل الاجتماعي.

---

[1] مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، ط4، دمشق، سوريا، دار الفكر، 2000، ص74.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي– إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 305.

فإذا نظرنا للنقد الثقافي كقوة هدامة لما هو مؤسساتي فسنجده "لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية بوصفه دورا يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يشكل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز ويصوغ وعينا بها"[1]، موسعا حلقة النقد الثقافي كأحدث توجه نقدي في الفكر الغربي والعربي المعاصر إلى إنتاجية الفكر الإنساني.

إذ يرى الناقد **إدوارد سعيد (Edward W.Said)** أن الثقافة نظام دلالي مدروس، ويتبدى ذلك في كتابه: **الاستشراق** "إذ أثبت أن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطّرت مفهوم الشرق ليصبح مؤسسة ثقافية، رغم أن الدراسات الاستشراقية اِدعت العلمية المحايدة، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي"[2]، فمرتكزات الثقافة الدخيلة على أي مجتمع إنسانوي تقوم على مبدإ فوضوي داخل التركيبة الثقافية العربية، مما جعلها مهددة بالانفلات وعادية مألوفة بعد أن كانت مخفية ومجهولة لدى المستشرقين، فتمكن من كشف الزيف الإنساني المزعوم من على الثقافة الغربية منتقلا من الطروحات النقدية الكلاسيكية، بالإضافة إلى الحقول المعرفية المتجانسة وصبها في فوهة النقد الثقافي المقارن.

في حين يبدو احتضان **عبد الله الغذامي** لهذا التوجه ما بعد الحداثي ليكشف نسقية الثقافة وسلوكها المسيطر منذ أمد بعيد، فاضحا الفحولة الشعرية والهيمنة السياسية التي عدَّها النقد الأدبي، فكان كتابه: "**الخطيئة والتكفير**" فاتحة لمشروعه النقدي عام 1985، ليليه كتابه: "**ثقافة الوهم**" الذي استند فيه على مرحلتين، الأولى لسانية بنيوية استلهم مفاهيمها من الفكر الغربي

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص15.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي– إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 142.

متأثرا "بما أشاعته من مقولات، وذلك تحت شعار علمنة الأدب أي جعله علما والتخلص بعد ذلك من الترهل الذي أصاب النقد الأدبي بشكل عام"[1]، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة النقد الثقافي الذي جاء مناهضا للنقد اللساني المصاب بالعمى حسب رأيه، وأن أي محاولات تأصلية للنقد الثقافي قبل مشروعه الألسني ما هي إلا نقد للثقافة، وبالتالي تضم كتبه قبل المشروع إلى نقد الثقافة، فهنا يدخلنا في مفارقة عجيبة، حيث تثبت التعمية على تواجد أنساق مغيبة ومتغيبة.

ثالثا- النسق الثقافي بين الماهية والمفهوم:

اُصطبغت مرحلة ما بعد الحداثة بصبغة التوسع النقدي، حيث شملت ما وراء الأدبية إلى العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، التي فتحت المجال لنشوء النقد الثقافي متخذة من النص وسيلة وأداة تكشف عن أنظمة ثقافية، مسائلة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مشكلة حراكا يخرج من دائرة المركزية، ناقدةً الخطاب، كاشفةً أنساقه، رافضةً كل ما هو حقيقي مطلق، ومنادية بالحقائق الموضوعية، مستكشفة المبطن في النص بعيوبه وجمالياته، لتخرج بالنقد المعاصر من نفق الشكلانية، مظهرة الإشارات الثقافية المضمرة في الخطاب بتفاعلاته التاريخية والثقافية، وأنظمته العقلية وغير العقلية، مستعينة بالمفاهيم والنظريات المعرفية التي تأبى المناهج الأدبية الخوض فيها، فقد احتفت "بأنموذج التشظي والتشتت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج

[1] نقلا عن: محمد لافي الشمري، جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، إشراف: حامد كساب عياط بحث مقدم استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير، تخصص: أدب ونقد، جامعة اليرموك، 2008-2009، ص49.

المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغير والمستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة"[1].

إذ يبدو أن النسق يرتكز على معايير وقيم تعني الارتباط أو العلائقية، باعتباره أساسا جوهريا يقوم عليه النقد الثقافي لتمثله دلالات مضمرة لم يصرّح بها المؤلف، وإنما أوردتها الثقافة لتكون في متناول المتلقي، لذا فهو يتمظهر من لدن أقنعة لغوية أهمها قناع الجمالية، فقد حظي بتواجد قديم كلما سنحت الفرصة أو تلاءم الوضع، فهو دائما معاد للعلن، إذ يعرفه **عبد العزيز حمودة** بأنه "تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها لا مستقلة عن بعضها"[2]، والمنطوية تحت جمالية الخطاب الروائي محملة بشحونات ثقافية.

كما يحدّد مفهومه استنادا إلى جملة من العناصر المتفاعلة والمختلفة والمكتسبة من بيئة معينة؛ تبحث في المتخفيات منه وفي مقاصده المباشرة وغير المباشرة، إذ يعد مرادفا للسان (Langue) حسب **ديسوسير (De Saussure)** لأن هذا الأخير (اللسان) يمثل جملة التواضعات والاتفاقات الكلامية ضمن المنظومة المجتمعية، إذ يتيح لهم التواصل فيما بينهم وبناء أفكارهم والتعبير عن أحاسيسهم، فهو نسق "من العلامات، يعبر عن الأفكار، ومن هنا فهو شبيه بالكتابة وألفبائية الصُّم البكم، والطقوس الرمزية، وأشكال اللياقة والإشارات الحربية ... نسق سيميائي دال لغرض التعبير عن الأفكار، وهذا لا يظهر إلا من خلال العلامة، بوصفها حصيلة لاتحاد الصورة الأكوستية والمفهوم"[3]، هذا يعني أن أبعاد النسق المعرفية لسانية بحتة، وهذا ما أقرَّت به البنيوية في معاينتها للنصوص ومدى أهمية النسق في التحكم في بنية الظواهر الأدبية أو النقدية.

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي–إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص227.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ط1، عالم المعرفة، 1998، ص184.

[3] قارة مصطفى نور الدين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، إشراف: أحمد يوسف، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2010/2009، ص76.

في حين أن **جان بياجيه** (**Jean Piaget**) يرُدُّ مفهوم النسق إلى علاقته مع النظام والبنية، فيرى بأن البنية "نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر)، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[1]، ذلك أن البنية تتكون من عناصر داخلية، تُخْضِعها لقوانين النسق، بالإضافة إلى عناصرها الخارجية التي تنبني على علاقات تراكمية مستقلة.

أما الناقد **فلادمير بروب** (**Vladimir Propp**) فقد أرسى جهودا معتبرة في مجال النسق باحثا عن مظاهر الانسجام والاتساق داخل الحكاية الشعبية، وذلك من خلال تقديم "الإجراء الوصفي الذي قاده إلى استنباط النسق القار الذي نلفيه في هذا النوع من الحكايات بغض النظر عن زمانها ومكانها، هذا النسق القار على صعيد الكم والكيف يتسم بالبساطة الشكلية وبثبات عناصره ومحدودية وظائفه"[2].

في حين أنّ **نيكولاس لومان** (**Niklas Luhmann**) فيربط النسق بالتواصل، إذ تنطوي تحت كل نسق أنساق أخرى أطلق عليها **لومان** الأنساق الاجتماعية والنفسية، لأن كل نسق منها يتفرد بوظيفة، حيث "يخط حدوده عبر عملياته النوعية الخاصة ويميز نفسه عن البيئة، ولا يمكن مراقبته كنسق إلا بعد أن يقوم بذلك، وبهذه الطريقة يحدث هذا على نحو خاص وليس كيفما اتفق، بل على نحو يوسعنا أن نشير إليه بمصطلح عملية أو بشكل أدق عملياتي، أي على نحو

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)، (د.ط)، مكتبة مصر، (د.ت) ص30.

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، ط1، منشورات الاختلاف، 2003، ص119.

يُنتج فيه النسق ذاته من خلال عمليات نوعية خاصة بالنسق"[1]، فيكون بذلك كل نسق مستقل بذاته وما تنجته عملياته الذاتية، متميزا عن غيره، من الأنساق من خلال مفارقات تميز كل نسق عن غيره، لذا اقترح **لومان** في نظرية الأنساق أنه للنسق عمليات ذاتية، فقط أقيمت لغايتين "الأولى، تكوين البنى الذاتية، حيث يتوجب تشكيل البنى الذاتية لنسق مغلق العمليات، عبر عملياته الذاتية أي لا يوجد استيراد البنى، وهذا يعني أن هناك "تنظيما ذاتيا" والثانية: ليست بحوزة النسق وتحت تصرفه سوى عملياته الذاتية لكي يحدد الحالة التاريخية، أي الحاضر الذي لابد لكل شيء أن ينطلق منه"[2].

وانطلاقا من عالم الاجتماع إلى عالم الأنثروبولوجيا **ليفي شتراوس-(Claude Lévi-Strauss)** الذي يرى أن النسق رديف البنية ذات السمة اللاشعورية، التي تُمكن من "رد الكثرة من المظاهر إلى أنسقة تكشف عن معنى أضفاه الإنسان عليها عبر حياته ومقارنة هذه الأنسقة أو البنى الفوقية ستكشف عن نظام صارم يحكمها، نظام بقي مجهولا لدينا حتى الآن "[3].

في حين أن **جورج سبانسر- براون (George Spencer- Brown)** يرى أن النسق "يقوم بعملياته دائما على الجانب الداخلي من الشكل (From)، أي داخل نفسه، وليس على الجانب الخارجي في الشكل، بيد أن القيام بعمليات على الجانب الداخلي، أي في داخل النسق وليس في البيئة، يشترط وجود بيئة، وجود جانب خارجي"[4] وعليه فالنسق يعني ذلك التفاعل وتبادل المواقف، المتسم بالشمولية، والقادر على دراسة التفاعلات الدينامية، وإدراكها باعتبارها

---

[1] نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، بغداد، 2010، ص84.

[2] نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ص8.

[3] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)، ص234.

[4] نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ص115.

هجومات متحولة وساكنة، مواجهة بذلك سياقات القرار وتغيراته، ويشترط فيه أن يكون ضمنيا بإمكانه تنظيم النشاط الضروري الذي يصل النسق ببيئته، بالإضافة إلى تنظيمه لبنائه الداخلي.

أما النسق في الساحة العربية فقد حظي باهتمام العديد من النقاد والباحثين، سيما الناقد **عبد الله الغذامي** الذي يطرح النسق كمفهوم مركزي في مشروعه النقدي، مُلْبِساً إياه سمات إصلاحية، وقيما دلالية، تعتري كل منها وظائف محددة، لذا عدّه "هنا من حيث هو دلالة مضمرة، فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقرّاء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المسوّد"[1]، فالدلالة النسقية تتشابك في علاقات زمنية لتكون عنصرا ثقافيا يتنامى في التشكيل ليصبح رافدا فعالا، في حين أن الناقد **كمال أبو ديب** فيتخذ السياق الأدبي ليعرّف من خلاله النسق بأنه "عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تنبع من تماثل ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم تكرارها عددا من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، من خلال هذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية، فالتكرار مع النسق صفة لا نهائية، ينعدم معها التمايز والتضاد اللذين لابد أن يتوفرا في تشكيل أي نسق محدد"[2].

أما الباحث **محمد مفتاح** فقد قدّم هو الآخر مفهوما للنسق، سيما الدينامي الذي يتشكل من "عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعا لهذا، فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر نسقا ديناميا، والنسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل بتفاعله مع محيطه"[3]، فلكل ظاهرة نسق دينامي يعمل بطريقة خاصة إما أن تكون انعكاسية أو ارتدادية.

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص79.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، ط3، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، 1983، ص109-110.

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1999، ص135.

أما النسق من منظور النقد الأدبي، فقد حظي باهتمام النقاد المحدثين، لأنه يستقي مفهومه من المعرفة الفكرية والفلسفية كاشفا عن حيل الثقافة كونه وليدها، حيث عرّف **تالكوت بارسونز (Talcott Parsons)** النسق بأنه "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[1]، لتوفره على دلالات تتجاوز النظام إلى التفاعل بين الثقافتين لتتحد علاقتهما بناء على مواقف الأفراد التي تبطنها الرموز المشتركة، العاملة على توسيع الرقعة المجتمعاتية، متخذا دور الفاعل في المجتمع الذي يعمل على الإلمام بتفاصيله، ويضبط سلوك أفراده، محددا ملامح شخصياته، ما يدل على أن النسق الثقافي حركة تتجسد أنماط السلوك الاجتماعي من خلالها، وتتحرك في إطارها الثقافي المنتج وفي وظيفتها النصية، إذ لا يمكن للوظيفة النسقية أن تتحقق إلا إذا توافرت على نسقين متناقضين؛ أحدهما ظاهر والآخر مضمر، حيث يعرفها **عبد الله الغذامي** بأنها "أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضر الذي لابد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه"[2]، ما يجعل من النقد الثقافي ضربا من استجابة القارئ، باعتباره فكرة تتسم بالثبات والإطلاق إذ أن واقع الثقافات البشرية وتاريخ المعرفة يفضيان إلى أن الأنساق الثقافية مختلفة وقابلة للتطور والتغير والمعارضة، وهذا ما تدعو إليه فكرة الحوارية التي تعمل على التسليم بفكرة التعدد والتنوع، وتدعو إلى مشروعية التجانس الفكري، التي تهدف إلى تعرية

---

[1] إديث كريز ويل، عصر البنيوية، تر : جابر عصفور، ط1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993، ص411.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص79-80.

المظاهر الاجتماعية واتخاذها نسقا اجتماعيا يمثل "النظام العقلي لعالم التفاعل الاجتماعي"[1]، الذي يقوم أساسا على حقلين معرفيين؛ أولهما النقد الحديث وتليه الأنثروبولوجيا، ويرى **الغذامي** أن النسق الثقافي يتحدد عبر وظيفته مثلما يتحدد النقد الثقافي عبر وظائف، ويمكن التطلع إلى مواصفات الوظيفة النسقية التي تمحورت في "نسقان يحدثان معا وفي آن وفي نص واحد أو في ما هو يحكم النص الواحد:

- يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلن، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

- لابد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية في أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

- لابد من أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي"[2]،

وهنا يتبدى أن النسق الثقافي حسب **الغذامي** لم يفهم إلا من خلال وظائفه التي انبنت أساسا على ازدواجية متناقضة بين ما هو معلن وما هو مبطن، ليقع في تناقض بين السياق والنسق؛ بين الظاهر المنطوي على جماليات ودلالات متعددة ومجازات كثيرة التأويل وبين المضمر الذي له سلطة التحكم في المبدع والمتلقي، كون النص خطابا ثقافيا يبطن أنساقا ذات وقع وتأثير في توجيه سلوك الفرد والمجتمع، لاحتوائه على ترسبات الثقافة بإيجابياتها وسلبياتها.

أما **يوسف عليمات** فيلجأ هو الآخر للنسق الثقافي ليجترح كوامن النصوص وسبر أغوارها، معطيا "الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكلات هذه

---

[1] بيترل، بيجر وآخرون، التحليل الثقافي، ص19.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص77–78.

الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات"[1]، ليستقرئ النصوص الأدبية ضمن سياقاتها التاريخية والاجتماعية والكشف عن دلالاتها المتنامية وفك شفراتها النسقية، التي تستند على استراتيجية لا متناهية متشظية تسمح بتشكيل أنساق أخرى، وهذا ينم عن مقدورية النسق على المخاتلة و"الانفلات والبناء وإعادة البناء والتحويل، أي أنه بهذا المفهوم نسق عابر للمرجعيات المتعددة للخطاب"[2]، وهنا يخالف **عليمات** فكرة **الغذامي** المنادية بثبات النسق، وأهليته للسلطة والهيمنة، كونها أزلية راسخة، ويؤكد على تعدديته وديناميته وانفتاحيته بالنسبة للخطاب كظاهرة ثقافية نسقية، فلابد وأن أنساقه حتما "تكتسب خاصية الانفتاح على فضاءات في الثقافة والأيديولوجيا والتاريخ، بحيث تلحظ هذه المعطيات، دون أن تكون متعالية على بنية الخطاب، بوصفها بنية نصية مثل اللغة المشكلة للنص"[3]، ذي الشحنات الثقافية، المرهونة بالوعي وبحمولات النص الثقافية، فالنصوص ليست حقائق لغوية تؤدي بالقارئ إلى إغفال "وظيفة اللغة وما تمتاز به من طاقات إشارية وإشاريات نسقية توظف الجمالي الظاهر، بغية إضمار مسكوتاتها وتواتراتها وتوالداتها الدلالية"[4]، بل لابد من اعتبارها تجربة ثقافية جمالية، يتقاذفها المبدع والمتلقي لصنع أنساق دينامية مضمرة، تمكن المتلقي أو الناقد من إدراك الأبعاد المعرفية والحقائق الأثنروغرافية لبيئة النص المتضمن لأنساق متضادة والمتناقضة، التي يكشفها وعي الإنسان لجوهر الصراع الحياتي، لأن الأنساق الثقافية "نظم (Systems) بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث

---

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجا، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص15.

[2] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجا، ص16.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، ص109–110.

[4] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجا، ص30.

الثقافيين والعرف والدين والأعراف الاجتماعية والقيود السياسية والتقاليد الأدبية والطبقة وعلاقات السلطة، التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات، وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكرة وطرائق تلقيه، والأنساق الثقافية لا تقتصر على الأدب الرسمي أو المعتمد (Canon) في ثقافة ما، وإنما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو (غير المعتمد =الأدب الشعبي)"[1].

رابعا- أنواع الأنساق:

لا بد وأن النسق محور مركزي في نشاط النقد الثقافي، متنقلا من الميدان اللساني إلى الأنثروبولوجيا والنقد الحديث؛ حيث وُظِّفَ بمفهوم البناء الاجتماعي لدى الأنثروبولجيين وعلماء الاجتماع، وبرغم تدرجه المفاهيمي، إلا أنّه عيّن بنظام التركيب الخارجي، لذا عرف بمفهوم النسق الثقافي في مجال النقد الثقافي، وقد "ناقشت المناهج النقدية الجديدة منذ الشكلانيين الروس إلى البنيويين أمر النسق المغلق والنسق المفتوح، أي هل تتم دراسة الخطاب في ضوء مرجعياته التاريخية أو الاجتماعية أو النسقية أم تدرس أدبيته الأسلوبية والتركيبية والدلالية بمعزل عن تلك المرجعيات؟ وقد رجحت الاختيار الثاني كما هو معروف"[2].

1- النسق المفتوح:

ساهمت حركة ما بعد البنيوية في تشكيل النص وتأويله، لأنها تؤمن بحركية النص وانفتاحه قرائيا وإثرائه، وتفكيكه والاهتمام بفراغاته، فتحرر القارئ من سجنه وتعيد له قيمته، لأن النسق المفتوح "يقوم على علاقات ما بين النسق والبيئة وأن هذه العلاقات ليست ساكنة بل

---

[1] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص22-23.

[2] عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص545.

ديناميكية في الوقت عينه، وكأنها قنوات توجيه الارتباطات السببية (Kausalitaet) بهذا غدا واضحا أنه لا يمكن للنسق أن يكون بمعزل عن بيئته وإلا لسار النسق نحو الاعتلاج، أو بما تحقق على الإطلاق، لأنه يعاود تحلله مباشرة إلى حالة توازن لا متمايزة"[1]، في فضاء تأويلي يحوّل الدلالة إلى أخرى وينفتح على التحولات المفاهيمية التي تفتح المجال للقارئ، ليبدع في اكتشاف دلالات أخرى تقوم بفتح النسق الذي "يجعل من النسق اللغوي جزءا أو عنصرا في نسق أكبر هو النسق الإبداعي بما يضمنه من جملة النصوص الإبداعية السابقة للنص محل الدراسة، وهذه النصوص التي تشكل في مجملها ذائقة المتلقي التي لا يتناول النص الإبداعي بالدراسة بمعزل عنها وهو ما يعبر عنه ياوس بأفق القارئ أو مخياله، مما يمكن القول إنه بعض النص"[2].

2- النسف الفحولي: (الناسخ)

يبدو أن النسق الفحولي أبرز الأنساق الثقافية هيمنة، باعتبارها علوّا واتساما، فهو النسق الذي " تحرسه الثقافة وتدافع عنه، وتستميت في تقديسه...إذ أن هذه الفحول تتحرك في فضاء الرواية وفق معطيات سياقية جعلت منها حصونا ثقافية يصعب اختراقها"[3]، بينما الأنوثة ضعف ونقص، ما جعل الشعراء يتفادون تأنيث الشعر، فهو نسق متسلط ذكوري "ارتبط بالطبقة (طبقة فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة

---

[1] نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ص84.

[2] نور الدين حديد، مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، إشراف الطيب بودربالة، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، سطيف، الجزائر، 2014/2013، ص54.

[3] السعيد قبنة، الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة "سِفر القضاة " أحمد زغب نموذجا، إشراف: الشامخة خديدة، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، تخصص أدب جزائري عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة غرداية، 2020/ 2021، ص 230.

توظيفا منافقا (يصورون الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق)"[1]، مستعيرا قناعا خطابيا يتخفى وراءه خطاب آخر محجوب وراء الثقافة المحكمة، التي تتأسس على دائرة المتن والهامش، وهي أنساق ثقافية متجذرة، مفتعلة ومقصودة من خلال إحلال الباطل محل الحق والعكس، الذي كرسه الإقصاء القبلي بتعاليمه.

3- النسق الفلسفي:

يعد النسق الفلسفي ذلك الإطار الفكري الذي ينظم فيه الفيلسوف أفكاره ونظرياته المتعددة، كالوجود والقيم والمعرفة بصورة ممنهجة، ذات اتساق ووحدة عضوية غالبا ما تتسم بالحكمة والرؤية الشاملة، ك "بناء فكري مركب من وحدات معرفية (فروض، قضايا، تصورات، مفاهيم، نظريات) تشكل إطارا تصويريا مترابطا ومنسقا في إطار منهج يهدف إلى الإحاطة بالوجود بأسره"[2]، لذا فهو يتسم بالترابط والانسجام في مجال واسع مبني على الاحتمالية والانفتاح، وينبني على الوحدة العضوية والكلية التي يلجأ إليها الفيلسوف في مجالات الإستيمولوجيا والمعرفة والقيم، بالإضافة إلى خاصية العقلانية التي تتضمن العمليات المنطقية وما تشمله من صحة الاستنتاجات والاستدلالات.

وقد تبدو فكرة النسق عشوائية إلا أنها بناء يفسر العلاقات بين الأجزاء بطريقة منسجمة ومتناغمة، حيث يرى **جميل حمداوي** أن كلمة **(النسقيون)** تدل على عدد من الفلاسفة متَّحدي الرُّؤى الفلسفية منها ما هو عقلي، مثل كانط، وديكارت، سينوزا أو تجريبي كجون لوك، ودافيد هيوم وغيرهم، إلا أن الفكر المابعد الحداثي يقوم على عدة مرتكزات ذهنية وفنية وجمالية، منها

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 119.

[2] سلمان أحمد الضاهر، مفهوم النسق في الفلسفة (النسق، الإشكالات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق، مج 30، ع4/3، 2014، ص10.

ما هو تقويضي، ومنها ماهو تشكيلي، ومنها ما يقوم على الفلسفة العدمية هذه الأخيرة التي "تقوم على تغييب المعنى وتقويض العقل والمنطق والنظام والانسجام، بمعنى أن الفلسفات (ما بعد الحداثة) هي فلسفات لا تقدم بدائل عملية واقعية وبراغماتية، بل هي فلسفات عبثية لا معقولة تنشر اليأس والشكوى والفوضى في المجتمع"[1]، ما زادها غموضا وشذوذا في الأفكار.

4- النسق الإيديولوجي:

تعد الإيديولوجيا أكثر المفاهيم الشائكة والأقل ثباتا، لاتسامها بالغموض والضبابية، إلا أنها أكثر المصطلحات شيوعا بين المفكرين والفلاسفة والباحثين على تباين مجالاتهم، باعتبار أنها موضوع تتقاسمه كل الحقول سيما السوسيولوجيا والفلسفية والنقد الأدبي وغيرها، كما تعنى بالمفهوم الفرنسي على الأفكار، الذي يتجاوز الحدود الوطنية، فتنتشر لتتلاءم مع ثقافات مجتمعات أخرى وقيمهم، ذات الأنساق العقدية التي تقدم للجماهير على أساس أنها قيم مشتركة، فتستخدم استخداما عدائيا، إذ أنها مفهوما مراوغا لا يكاد يخلو أي نص من بصمتها وأنساقها الفكرية، وذلك " بوصفها نسقا من الأفكار المتداولة المبثوثة في النص المعبر عنها في ملفوظ المتكلمين والراوي على حد سواء والمشخصة في لغة الرواية، المكونة لما يسميه "بيار ماشيري" النسق الذي هو ضروري لوجود العمل الروائي بكونه يقابل جملة من الإيديولوجيات، ليخلق مجتمع النص، على غرار المجتمع الواقعي"[2]، الذي يستوعب من خلاله التجارب الإنسانية ويصورها تصويرا فنيا، يتيح دلالات جديدة، لأن النص يكشف صاحبه ويفضح ما يبطنه من أنساق فكرية مضمرة في صور وملامح لا حصر لها، حيث عدّ الناقد **بيير ماشيري Pierre Macherey)** النص الروائي مرآة عاكسة تبرز التناقضات الحاصلة على مستوى الواقع، وذلك

---

[1] جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص20.

[2] عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، (د.ط)، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001، ص10.

بدراسة "التناقضات الداخلية لمؤلفاته والعلاقات الجدلية التي تحكمها نظرا لأنها مادة- الواقع التاريخي- مادة مفعمة بالتناقضات"[1]، التي تتجاوز المعنى السطحي، وتغلغل في مكنونات النص لتنفتح على تأويلات مناهضة للنص.

بالإضافة إلى **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)** الذي نادى بالمكنونات الإيديولوجية للنص الروائي قبل أبحاث **بيير ماشيري (Pierre Macherey)** ، إذ يعد الكلمة ظاهرة إيديووجية بامتياز، حيث لا تنفصل عن مضمونها الإيديولوجي لذا يميل إلى الرواية الحوارية التي لا تروج لإيديولوجيا على حساب أخرى، حيث ركز على الأبحاث اللسانية الماركسية محاولا إثبات تغلغل الإيديولوجيا داخل عالم النص الروائي، فيقر بأنّ "الدليل اللغوي محمل شحنات إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنما تجسده وتدخل في سياقه"[2]، فتتيح للروائي تشكيل حبكته، وهذا هو أساس الحوار لدى **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)** .

ويتبين هنا أن النسق الإيديولوجي فكر دينامي متطور يعمل على تمرير الأفكار والمعتقدات التي تبرر مصطلح الجماعات المهيمنة على حقبة تاريخية.

خامسا- مرجعيات النقد الثقافي:

تعود إرهاصات النقد الثقافي إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى أين أثمرت الدراسات الثقافية التي ارتبطت بمدرسة فرانكفورت الأمريكية بجامعة برمنجهام، والتي كانت على علاقة وطيدة بفروع علم الاجتماع والتاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا، التي أسهمت في تحليل الثقافة، حيث حققت قفزة نوعية في مقاربة النصوص، إذ نقلت النص الأدبي من بوتقة ما قبل البنيوية

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا – من سوسيولوجيا الواقع إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1990، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص33.

التي اعتبرت النص مجرد واجهة للأحداث التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية التي تحتجز مساره النقدي، وتعمل على احتكاره للخطاب النخبوي المؤسساتي، ليرتمي في أحضان العلوم الإنسانية، ويهتم بنشاط الإنسان وقضايا الشعوب المهمشة والمهملة، وبكل ما هو جماهيري، والنظر إليه بموضوعية للخروج من براثن النظرة الجزئية التي سيطرت على النقد وأكاديميته، وسأتتبع مسارات النقد الثقافي في الساحة الغربية برصد الظاهرة منقّبة عن جذورها كاشفة عن ارتباطاتها الفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية.

كما أسهمت عدة نظريات في بلورة النقد الثقافي منها الدراسات الثقافية، العولمة الثقافية، مابعد البنيوية والتاريخانية الجديدة.

1- الدراسات الثقافية:

"إن الدراسات الثقافية نفسها شكل ثقافي أفرزته ممارسات نقدية رائدة في الفكر الإنساني، ولهذا ليس مستغربا وليس قدحا أن نقول إن الدراسات الثقافية أخذت أهم استراتيجياتها من نظريات قائمة، وأفادت منها كثيرا في دراسة ظواهر كانت خارج منظور تلك النظريات"[1]، الاجتماعية والأدبية والثقافية والأنثروبولوجية، محاولة دراسة العوامل المؤثرة في تعزيز علاقة الممكنات الإيديولوجية والاجتماعية بظواهر معينة.

وأول من أرسى هذا المصطلح هو **ريتشارد هوجارت (Richard Hoggert)** حيال تأسيسه لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة في **بريمنجهام** عام **1964**، الذي يرمي من خلاله إلى تأسيس حركة فكرية عالمية تنهل من مناهج التحليل الماركسي في تحديد علاقة الأشكال الثقافية بالاقتصاد السياسي، كونها مجال معرفي ومنهج تحليل للثقافة، تنظر إلى النصوص المتباينة

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 148.

"ضمن إطار الممارسة الثقافية، أي العمل والإنتاج وتجليات الحياة اليومية للكائن البشري التي تتأثر بأبعاد اقتصادية وبالطبقة والعرق والجنوسة والسياسة والحاجة والرغبة، وبما أن الدراسات الثقافية تهتم بدراسة الثقافة أو الثقافة المعاصرة، من حيث أسسها التاريخية وصراعاتها، فهي تحلل النصوص من زوايا مختلفة، وتركز على المعنى الذي تولده النصوص من خلال دراسة شكلها وبنيتها وسياقاتها وأسسها النظرية"[1]، المتخطية حدود القومية والمركزية، متنقلة عبر حدود الجغرافية، تصنع الثقافة وتلتزم بها، بما أنها تنتمي إلى العلوم الإنسانية، لذا فهي أحد عوامل الإنتاج الثقافي وعنصرا فعالا في الحقول الثقافية التي تهتم بدراسة تلك الإنتاجات القولية والممارسات الثقافية، كظواهر نصية يتعذر فهمها خارج سياقها الثقافي، ولم تكن الإشارة إلى ظهور الدراسات الثقافية كإشكالية منذ الستينيات فقط، بل يوجد من مهد لها قبل ذلك الوقت حيث "يعد كتاب استعمالات القراءة والكتابة (1957)، والثقافة (1958)، لكل من هوغارت وويليامز المرجعين الأساسين اللذين نقلا الاهتمام بالثقافة من الاستخدام الشاسع الذي يشير إلى الأدب والفنون فقط، إلى أفق آخر تتعين فيه الممارسات الثقافية مثل القراءة، متجذرة في شبكة من الممارسات الأخرى كالشغل والحياة الجنسية والأسرية، كما يتميز هذا الأفق باستبعاد التحليلات التي لا تأخذ بعين الاعتبار المجتمع الذي تتصل به التمظهرات الثقافية التي تدرسها تلك التحليلات وكذلك التمييز بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية"[2]، التي تدل على توسيع الدراسات الثقافية في حقل فهم الثقافة ودراسة الإنتاج، تمهيدا بـ **هورغارت** (Hoggert) و**ويليامز** (Williams) و**تومسون** (Thomson)، والانفتاح على البنيوية والنظرية الفرنسية لكل من **فوكو**(Foucault)

---

[1] سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية - مقدمة نقدية- ص10.

[2] إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، نحو فهم لعلاقة الرواية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، مجلة تبيّن دراسات وأبحاث في اللغة والتاريخ والهوية، ع6، 7، 2014، ص110.

و**بورديو**(Bourdieu) و**دولوز**(Deleuze) و**دريدا** (Derrida) التي تخطت الفهم الثقافي بماديته ورمزيته، لتقفز إلى التمفصل حول الإيديولوجيا، من خلال مساهمة الانثروبولوجي **شتراوس** (Strauss)، الذي استفاد من حقول اللسانيات السوسورية لينتقل إلى تفكيكية كل من **دريدا** (Derrida)، و**لاكان** (Lacan) و**فوكو**(Foucault)، من أجل الاشتغال على العلاقة بين السلطة والمعرفة.

وحَرِيٌّ بأن الدراسات الثقافية تكرس لفهم التاريخ والحياة المجتمعية ورهانات المستقبل وهو النهج الذي ينتهجه النقد الثقافي في تعامله مع النصوص في مقاربته للعديد من التخصصات والمناهج والإجراءات، بغية تقصي المتاهات التي تحول بواسطتها التجارب الفردية والمظاهر الحياتية في سطحيتها المغلقة، بالإضافة إلى الموضوعات والتمظهرات التي تندرج تحت وشاح الثقافة، التي تترصد جينالوجيا الظواهر وتكشف القوى المهيمنة التي تتحكم بها، مما جعلها تضم حقولا معرفية وفلسفات متغايرة، كالماركسية، الأنثوغرافيا، ما بعد الماركسية، النقد النسوي، دراسات الجندر، مابعد الكولونيالية، التحليل النفسي، الهيرمنيوطيقا، البلاغة الجديدة، وغيرها، التي عرفت سجالا تباين بين التعريض والتبشير، منطلقا من فكرة تاريخية الخطاب علميا كان أو ثقافيا، وقد كانت الدراسات الثقافية في كندا تركز على "موضوعات التكنولوجيا والمجتمع، في استراليا تهتم بالسياسة الثقافية، وتركز في جنوب إفريقيا على حقوق الإنسان، وقضايا العالم الثالث، أما الدراسات الثقافية في فرنسا وألمانيا، فربما كانت غير متطورة نسبيا بسبب تأثر حركة السيميوطيقا القوى في فرنسا، وتأثير مدرسة فرانكفورت في ألمانيا التي طوّرت شكل الكتابة في موضوعات معينة مثل الثقافة الشعبية والفن والحديث والموسيقى"[1]، حيث أصبحت

[1] عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي، قضايا وقراءات، ط1، الرياض، السعودية، مكتبة الزهراء، 2009، ص 91-92، نقلا عن: قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012-2013، ص18.

الدراسات الثقافية جل اهتمامها على عمليات إنتاج الثقافة توزيعا واستهلاكا، مُسائِلة بذلك العلوم الإنسانية والاجتماعية ومساهِمة في تطوير الخطاب النقدي المعاصر، وهذا ما أحجمت عنه الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية، ممّا أدى بالنقد الثقافي إلى كشف "زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعيا بدور الثقافة، أي النظام الدلالي في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل وحتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا"[1]، وهذا ما أكسب الدراسات الثقافية فعالية كبيرة في الاعتراف الثقافي العام الحامل للثقافة الهامشية، والمصاحب للتطور التكنولوجي المتنامي في التغيير، والقائم على ردم الهوة بين الأدب والفلسفة والنظرية الاجتماعية والميديا وتوظيفها خدمة للخطاب الفني الإبداعي بألوان جديدة من النتاج الثقافي الجماهيري والإمتاعي، لتقوم على تطوير المؤسسة الثقافية من أجل استيعاب ما كان يتفاداه نظامها، ليعيد استقطاب نظام دلالي يفيد من خلاله عيوب الثقافة، مستنكرا كل مركز ومبيحا كل هامش، لكن المفارقة الغريبة أن الهامش سيعود حتما مركزا وهكذا، وبهذا تكون الدراسات الثقافية قد "عالجت قضايا ملحّة في فضاءات ثقافية مختلفة ... كما كرست استراتيجياتها للكشف عن التواطئ الإيديولوجي بين مختلف فضاءات الثقافة، وشحذت الوعي بالعلاقة بين طبيعة المؤسسة والثقافة، وكذلك العلاقة بين المؤسسة وفرضياتها الخفية، غير أن هذه الإنجازات لم تكن أبدا إنجازات الدراسات الثقافية، لأن الدراسات الثقافية نفسها ما كانت لتكون لو لم تكن هذه الدراسات نفسها إفرازات للممارسة البنيوية وما بعدها، والممارسة البنيوية نفسها ممارسة ثقافية"[2]، حيث انصب اهتمام الدراسات الثقافية على تحليل الثقافة كبنية أساسية، مستحضرة معاني الوعي التاريخي؛ المتضمن التاريخ المفاهيمي والنفسي واللساني، فقد مثل **ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt)** علامة فارقة في حقل الدراسات الثقافية مخترعا

---

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، ص137-138.

[2] المرجع نفسه، ص145.

مصطلح التاريخانية الجديدة، إذ يرى أنها تشترك مع علم النفس والسيميائية والمابعد بنيوية بوصفها إدراكا للتجربة كشيفرة.

2- العولمة الثقافية:

أسهمت التغيرات الثقافية المتشابهة في العالم بترسيم الذهول والاستعراف في ظل ترويج ثقافة الاستهلاك لما أنتجته الرأسمالية الغربية، وما تشيعه من ثقافة التطبيع الإسلامي وتلطيف القبيح، من خلال هيمنة هوية غربية فردية على شعوب العالم، وتأثيرها عليهم بكل ما تَتْلُوه الفضائيات وشبكة الأنترنيت، وما تحتويه من أفكار ثقافية تطيح بمعالم الهوية الثقافية، بالإضافة إلى وسائل الإعلام المسموعة والمرئية ووسائل الضغط كالحروب، وتعدّ "العولمة الثقافية أصل العولمات الاقتصادية والسياسية والأخلاقية، لأن الثقافة هي من تهيئ، وتمهد الناس للانضمام إلى الهيئات والمؤسسات الثقافية الدولية والإقليمية، وخاصة أن هذه المؤسسات تسيطر عليها القوى والدول الفاعلة في العولمة والأطراف القوية فيها"[1]، وتفرض قيودها على كل محاولات التنمية الاقتصادية للدول التي تختلف معها إيديولوجيا وثقافيا، محاولة تعميم الفكر الليبرالي والفلسفي القائم على مبادئ الحداثة بالمفهوم الغربي، المناهض لأنماط الفكر العالمي، وقد كان للجانب الثقافي في ظل العولمة أثرٌ بارزٌ على الثقافات الأخرى، التي تشظت وحدتها بفعل إشكالية العولمة والوحدة الفكرية والدينية والثقافية، التي تعمل على إقصاء كل ما هو خصوصي واحتواء العالم، سيما العالم الإسلامي المستهدف لغايات تاريخية واستراتيجية وعقدية وجيوسياسية بإفراغ هويته الثقافية من كل محتوى، وإعادة استعمارها بطريقة عولمية، مسرّبة إلى دواخل الفكر الشعوبي بزيادة وسائل الإعلام وتطور التكنولوجيا، متخطية مسارات الثقافات

[1] محمد زعو، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، كلية العلوم القانونية والإدارية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، ع4، 2010، ص96.

الأخرى ومسيطرة على باقي الثقافات لتكون ثقافة مركزية والباقي مجرد هوامش، وصهرِها في ثقافة المركز وذلك بتزييف هويتها المفقودة، ونشر ثقافة الانحلال الأخلاقي فيها وإذاعة أنشطة المتعة واللهو، لتمسخ فكرها، وتسحب كل ماله شأن بروحانيتها وقيمها الأخلاقية والإنسانية.

والنقد الثقافي كتوجه ما بعد حداثي هو الآخر كان شديد التأثر بموجة العولمة، وكونه ممارسة نقدية تحليلية تتجاوز مجالات إنسانية وتتعدى العناية بالجماليات الأدبية لتنقب عن علاقة النص بالمؤثرات الخارجية؛ من تاريخ وثقافة وسياسة وفكر وإيديولوجيا، لتكشف عن الأنساق التأثيرية على الفرد والجماعة، معتمدا آليات تهجينية تجعل منه نشاطا منفتحا على التخصصات الاجتماعية والإنسانية، فيجعل من النص متشرذما يصعب إدراك فواصله، حيث نجده يبحث في الثقافة، مواكبا تطوراتها وراصدا حركاتها، مفككا وحداتها، متخذا من النص سلطة يمارس عليها نشاطه التفكيكي، متأثرا بتفكيكية **دريدا (Derrida)** في تقويضه وكشفه المتضادات، التي يسعى من خلالها إلى تباين الأنساق الثقافية المضادة لسياقها الخارجي، وكشف المخبوء منها فعند دراسته لـ"الثقافة الشعبية والإعلام والصحافة على سبيل المثال –لا الحصر– يستثمر مثلا، مفاهيم التحليل النفسي فيستعير مفهوم اللاوعي الفردي من فرويد، ومفهوم اللاوعي الجمعي من يونغ، ومن البيّن أن النصوص الأدبية والثقافية ذات صلة قوية باللاوعي، وليس يخفى أيضا ارتباط الجانب الأكسيولوجي والأنثوغرافي والأنثروبولوجي باللاوعي الجمعي، ويستغل النقد الثقافي مفاهيم السيميولوجيا (علم الدلالات أو علم العلامات) ويوظفها موسعا الاهتمام بها سيما في موضوعات الأدب والإعلام المرئي والمقروء"[1]، ليتبين تأثير العولمة الثقافية على الخطاب الأدبي من خلال اختلاف الأدب النخبوي والهامشي، والدال على قدرة الثقافات العظمى المهيمنة

[1] محمد بن سعيد، النقد الثقافي وموجة العولمة، المركز الجامعي نور الدين بشير، البيض، مجلة دراسات، ع4، جوان 2016، ص119–120.

على الثقافات الهشة وتعميمها بتأثيرها على قيمها الثقافية والحضارية، وإعادة تأسيس قيم جديدة تنادي بهوية أقوى وذلك بفرض لغتها وحضارتها على العالم وهذا ما لمسناه من خلال "انهيار الكثير من المدارس الأدبية وظهور إيديولوجيات فكرية في النقد الغربي الحديث، حتى ظهر ما يعرف عند النقاد ما بعد الحداثة (Post Modernism)، فنجد ناقدا مثل تودوروف Todorov يتخلى عن نظرية البنيوية ويتجه نحو قراءة الخطاب، وفي النقد العربي نجد ناقدا ألسنيا يتجه إلى قراءة الأنساق المضمرة في الخطاب الشعري كعبد الله الغذامي"[1].

3- التاريخانية الجديدة (New Historicism):

هي مدرسة نقدية تُعَدُ فرعا من فروع النقد الثقافي ظهرت عام 1980، مع الناقد **ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt)** ، الذي يعتبرها ممارسة لا اتجاهًا نقديا بحكم عفوية توظيفه، وقد "تم قبول هذه الممارسة من طرف جماعات النقد ما بعد البنيوي، ونظريات الخطاب، إذ بها عبر النقاد الحدود الفاصلة بين التاريخ والأنثروبولوجيا، والفن والأدب والسياسة والاقتصاد، وهكذا نهضت التاريخانية الجديدة كمدرسة نظرية، لها أسسها النظرية وتنظيراتها النقدية والفكرية وأطروحاتها حول مفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافة وآليات قراءة وتأويل النصوص الأدبية، فعادة ما تحيل هذه الممارسة على الاشتغال على العلاقة بين الأدب والتاريخ"[2]، إذ تؤمن من أن الأدب فرع من السياق التاريخي، وركيزة من ركائزه، حيث يقوم على القراءة الفاحصة في تأويل النصوص، وكشف الخصوصية الزمانية لها التي فرضتها السياقات الثقافية المصاحبة للنص الأدبي، قصد إبانتها واستبطان دلالتها السوسيوثقافية، وتبيان

---

[1] محسن لافي الشمري، جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق، ص27-28.

[2] غرينبلات وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، ط1، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، المركز الثقافي للكتاب، 2018، ص5-6.

الأبعاد الاجتماعية والثقافية لذلك النص، ومدى تفاعله مع الثقافة، آخذة بعين الاعتبار تلك الصراعات الإيديولوجية المهيمنة على الحقبة التاريخية وبحث العلاقات القائمة بينها ثم نقلها من وسيط إلى آخر مع دراية التعامل معها، نازعة هالة القدسية عن الأعمال الأدبية ومنادية بالمساواة بين النصوص، متخطية حدود التخصصات في التاريخ والسياسة والأنثروبولوجيا والفن والأدب، متجذرة من أي مشروع سياسي عدا التصورات الليبيرالية الإنسانية العامة، برغم اتهامها من قبل النقاد البنيويين والأمريكيين بالمادية الثقافية البريطانية.

وتكمن "أهمية التاريخانية الجديدة في الفضاء المعرفي المنتمي لما بعد الحداثة وبشكل أكثر تحديدا في النقد الثقافي من خلال بلورتها لمنظومة من العمليات الإجرائية التحليلية ذات النزعة التأويلية في دراسة النصوص الأدبية على خلفية الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي أنتجها، والأخذ بعين الاعتبار طبيعة الصراعات الإيديولوجية والقوى السياسية التي هيمنت على الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها النص الأدبي قيد البحث"[1]، حيث تهدف إلى فهم الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي منفتحة على تاريخ أفكاره، مستكشفة الأنساق الثقافية المغيبة، ومشرحة لمقولات المركزية المهيمنة، لذا ارتبطت بمفهوم التاريخ وقراءة الخطابات التاريخية في ضوء مقاربات تاريخية جديدة، استنادا إلى فرضية أن العمل الأدبي نتاج زمان ومكان لا مجرد عمل منفرد.

وتنضوي تحت الممارسة التاريخانية اتجاهات عدة كالماركسية والتقويضية وأبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية، كما تتقاطع مع المادية الثقافية، من حيث المنطق الماركسي ذي المنحى اليساري الانتقادي لمسلمات الثقافة الغربية، متحدة مع النقد الثقافي في إبعاد سلطة النص الأدبي

---

[1] إيمان برقلاج، النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، الجزائر، ع1، ص84.

وربطه بسياقاته التاريخية والثقافية المنتجة له والمتفاعلة معه، التي لا يمكن تجريدها حتى ولو راوغت وغاصت في المتخيل السردي.

كما تصر على أن النص يمثل جملة من الأنساق الثقافية والتاريخية المغيبة أو المتغيبة محللة إياها، ساعية إلى الكشف عن الخلل فيها، محدثة ثورة تصوّب من خلالها النقود الموجهة لها، كما تواشجت بينها وبين التوجهات التي تُعرف "بالدراسات الثقافية التي تهتم بتحليل مختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها وأنماط إنتاجها وتلقيها، وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي يسائل كثيرا من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصا-سياسية من جهة أخرى. فالمفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعا، من أمثال ميشيل فوكو ولوي ألتوسير وريموند وليامز هم من ذوي الفكر اليساري ماركسيا كان أم غيره"[1]، كما سعى **غرينبلات (Greenblatt)** إلى تطوير منهجه النقدي من التاريخانية الجديدة إلى الشعريات الثقافية **(Cultural Poetics)** التي تسعى إلى دراسة التبادلات التجارية والمعاملات الاجتماعية في البنى الخطابية، مؤكدا على أن النص الثقافي يوظف البنى المجازية بوصفها بنى زائفة تنطوي على معان مضمرة، مستبدلا التعاقب التاريخي للنص بالنص التزامني للنظام الثقافي.

د- المابعد بنيوية والنقد الجديد:

أسهمت حركة النقد الجديد بأمريكا ببلورة البنيوية وما بعد البنيوية، وذلك في القرن العشرين، والتي ترى أن الشعر يدرس لغاية الشعر، ويليه عالم اللسانيات **ديسوسر (Ferdinand**

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 82.

(**de Saussure**) الذي فتح المجال لاستقلال للنص الأدبي، وذلك بوضع فروقات بين الكلام واللغة وعدّ هذه الأخيرة نظاما خاصا، وتليهم آراء **ياكبسون** (**Jackobson**) وحلقة براغ، وكما كانت لفلسفة **كانط** (**Kant**) يدٌ في بلورة البنيوية، إذ ربطت فكرتها بالمنهج التجريبي، واعتبرت أن الظاهرة بنية معزولة عمّا حولها من خلال تشريحها لمعرفة كنهها، ثم تحليلها لإدراك ووعي وظائفها وطبيعة لغتها، لكن سرعان ما تراجعت البنيوية لتحل محلها مناهج مناقضة كالأسلوبية والسيميائية والتفكيكية والعديد من النظريات الأدبية المتجانسة، تستمد "روافدها من ألسنية دوسيوسير وأنثروبولوجية ليفي شتراوس، ونفسانية بياجيه وجاك لاكان وحفريات ميشيل فوكو التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارت"[1].

أما فكرة مابعد البنيوية فقد نشأت بأمريكا تحت مسمى "مابعد الظاهراتية" وقد كان كل من **رولان بارت** (**Roland Barthes**) و**ميشيل فوكو**(**Michel Foucault**) و**جوليا كريستيفا** (**Julia Kristeva**)، و**جاك دريدا** (**Jacques Derrida**) من نادى بفلسفة ما بعد البنيوية، وعملوا على تطويرها، حيث ترى أنّ "الثقافة الإنسانية يمكن فهمها عن طريق الوسائل البنيوية على غرار اللغة (بنيوية اللغة) والتي يمكن أن تميز بين تنظيم الواقع، وتنظيم الأفكار والخيال"[2]، فيعد **ريتشارد هارلاند** (**Richard Harland**) أول منظر لهذا المصطلح، حيث استند إلى مصطلح اللابنيوية (**Antistructuralism**) مناديا بدراسة المعطيات المنهجية النقدية الحديثة ومراجعتها، وأن العالم يتألف من وحدات تُشكل ضمن نسق عام يحدد علاقاتها المتبادلة لتشكل معنى وقيمة، والبحث في هذه الوحدات بغية الكشف عن وحدات النسق، وتقوم هذه النظرية على ثلاث

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص63.

[2] رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، (د.ط)، مصر، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص118.

مقولات رئيسية هي: الكلية التي تشمل العلاقات بين الوحدات التي تستمد منها قيمتها ومعناها، أما التحول فهو نظام يتيح للبنية العثور على تركيبات متجددة وفق قواعد ثابتة في حين أن الضبط الذي يحافظ على الوحدات وعلاقاتها فيما بينها وفق قواعد محددة داخل البنية.

وقد عزف **بارت (Barthes)** في دراسته عن أهمية الكاتب إلى أهمية القارئ ودوره في توليد المعاني، وإنتاج نصوص لا نهائية، شرط امتلاك النص لإمكانيات اللعب بالمعاني هادما ومفككا، ليعيد إنتاج النص ف "بمجرد أن يزال المؤلف فإن الرأي القائل بإمكان تفسير النص أو حل شفرته يصبح رأيا متهافتا، ذلك أنّ إعطاء النص مؤلفا محددا يعني فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير أو بمعنى آخر قفل النص"[1]، وهذا ما تسعى ما بعد البنيوية إلى طمسه.

أما **جاك دريدا (Jacques Derrida)** فقد دحض فكرة البنيوية، إذ يرى أن المركز غير ثابت، لأن الثنائيات الضدية تعمل بصورة نسقية هرمية، فإذا قلبت فيتولد عنها منطقا تفكيكيا يهدّ البنية ويخلخل استقرارها، ليعيد بناء معان جديدة عبر كلمات "تتأكد معانيها عبر المغايرات والخلافات، وكذلك بصفة الكلمات الأخرى كمجموعات حضور مؤجلة لما تعنيه، وبهذا التأكيد على المغايرة والاختلاف، تكون منهجيات دريدا، إعلاء تبيانيا، خلافيا، تنشد إلى الحركة الدائبة، والتوتر الدائم، بما يجعلها من جانب آخر وليدة أخرى لعصر غابت آلهته، تهدمت أحلامه، واهتزت فلسفاته وآمالها"[2].

---

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط3، المغرب، دار توبقال، 1993، ص87.

[2] محسن جاسم الموسوعي، النظرية والنقد الثقافي – الكتابة في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، ص133.

أما **لاكان (Lacan) وفوكو(Foucault)** الناشطان في مجال التحليل النفسي، فيقران بأن البنيويين يرون أنه لا يمكن الوصول للحقيقة إلا باللغة، في حين أن المابعد بنيويين يرون العكس، وأن كل شيء وجودي ميتافيزيقي، والدال دائما معزول ومتحرر عن المدلول، وبالتالي فإن اللغة قابلة للانزلاق، تعيد تشكيل معان جديدة ضد ما هو ظاهري وقلب المعاني إلى مضاداتها، يوحي بعدم استقرار اللغة، وهو الأساس الذي تقوم عليه ما بعد البنيوية التي تبحث عن لاوجودية النص، وعن كل ما كتب في اللاوعي بدل الظاهر.

متأثرين في ذلك بفلسفة **نيتشة (Nietzsche) وهايدغر(Heidegger) وفرويد(Freud)** الذين ينادون بفقدان المركز في مقابل حركة الحداثة في الفن والأدب، الرافضة للانسجام الموسيقي والسرد الزمني ووحدة النص في الرواية، وعصر النهضة الذي يرى أن الإنسان هو المركز بالإضافة إلى الثورة العلمية والتوصل لنظرية النسبية، التي ألغت مركزية الوقت والزمن، حيث أن لا وجود لمركزية ثابتة في الفكر المابعد بنيوي، الذي يتيح الحرية للّعب بالأفكار وتأويلها وسيرورتها، ويرى بأن اللغة ليست وسيلة مباشرة لإيصال الحقيقة، وإنما هي شيفرة تمتلك معنًى متباينا، بالإضافة إلى استنادها على النظريات اللغوية **لسوسير De Saussure)** والأنثروبولوجيا **لشتراوس(Strauss)** ، ونظريات **ديكيدا(Dekida)** التفسيرية.

وعليه فإن المابعد بنيوية نظرية تتمركز حول التمرد داخل النص وخارجه في استراتيجية التفكيك ولا نهائية المعنى والمناداة بقراءة مضادة في الآن ذاته.

الفصل الأول

قراءة تأويلية في عتبات الروايتين

أولا- قراءة تأويلية في عنواني الروايتين ورمزيتهما

ثانيا- نسقية اللغة الاستعارية في الروايتين وعلاقتهما بالقارئ

ثالثا- نسقية الأسماء في الروايتين

أولا- قراءة تأويلية في عنواني الروايتين ورمزيتهما:

1- قراءة تأويلية في غلاف رواية نساء كازانوفا.

يتضارب مبنى النص مع معناه في الرواية الجزائرية التي ضارعت الحداثة بزئبقية سيما في مجال العنونة، ذلك العلم الحداثي الّذي كان السبق فيه لكل من **جيرار جينيت** (**Gérard Genette**) و**ليو هويك** (**Leo Hook**) و**شارل غريفل** (**Charles Grivel**) والذي يعنى بالعتبات النصية، إلا أن الاهتمام بهذا المجال كان قائما في حدود المعقول ما مكن **جيرار جينيت** (**Gérard Genette**) من الاستناد على الأفكار السابقة التي لامست هذا العلم، الذي أسماه المناص (**Paratexte**)، وبلورة أفكاره وطرحها بعقلانية ليحتضنها القارئ مفككا نواتها ومرمِّماً دلالتها.

وقد تمكن مصطلح (**Paratexte**) من مقاربة عدة مصطلحات عنيت بمفهوم المنصصة، فقد ترجمه **محمد بنيس** بالنص الموازي، في حين أن **سعيد يقطين** أسماه في كتابه (**انفتاح النص الروائي**) بالمناص، وقد تنوعت ترجماته إلا أن أبرزها هو النص الموازي وأبرز عناصره العنوان، فقد أسماه **عبد الحق بلعابد** بالتيترولوجي (**La titrologie**) المفعم بالشحنات الدلالية المشفرة، والقابلة للتفكيك والتأويل حيث تعرفه **بشرى البستاني** بأنه "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"[1]

1-1 العنوان:

العنوان أولى العتبات النصية، الذي من خلاله نستكنه دواخل الخطاب الروائي، ونلج سلّمه لاستنطاق أغواره وتأويلها وإشراك القارئ في تفسيره انطلاقا من البعد الأنطولوجي وصولا إلى

---

[1] بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، 2002، ص34.

البعد الدلالي، على شاكلة إشارية تمنح النص هوية وتمييزا يُثير نهم القارئ ويستشف فضوله، مختلقا أفق انتظار يضفي عليه تأويلات متعددة.

واعتدادا بتموقع العنوان في الواجهة النصية كعلاقة سيميائية تتضمن رمزا وتثير معنى، وكرأس للجسد الإبداعي الذي يتسم بأولية التلقي، لذا ألفيت بعض الدارسين يولّونه اهتماما بارزا يجعل منه علما موسوما بعلم العنونة « la titralogie»، أمثال **جيرار جينات (Gérard Genette)** في كتابه **(النص الجامع)**، و**ليو هويك (Leo Hook)** في مؤلفه **(من أجل سيميائية للعنوان)** في نصية متوازية تستقرئ دواخل النص، حيث يعرفه هذا الأخير **هويك (Hook)** على أنه "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]، إذ لم يعد العنوان مجرد وسمة أو اسم، وإنما أصبح نصا قرائيا يستدرج القارئ إلى بناه العميقة، مشكلا معنى تنتجه الثقافة القرائية على حد قول **رولان بارت (Roland Barthes)** "إذا قرأت ما تحت العنوان، ستدرك السبب، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنّها تتضمن قيما مجتمعية، أخلاقية، إيديولوجية كثيرة"[2]،

يعينه "كرسالة سننية في حالة تسويف، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم يحكي، الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[3]

---

[1] Leo Hoeki la marque du titre ,dispositifs sémiotique d'une partique textuelle ,éd la haye mouton ,paris,1981,p17

– نقلا عن: عبد الحق عابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008، ص67.

[2] رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل، ط1، مراكش، دار تينمل للطباعة والنشر، 1993، ص38.

[3] Christian Achour, Simon Rerroug, convergence critique(introduction, à la litteraire), O.P.U. Alger ,Janvier,1990, p28.

– نقلا عن: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص67، 68.

1-2 وظائف العنوان:

1- الوظيفة التعيينية (**F.Désignation**): تعني تسمية الكتاب بعيدا عن العلاقة الاعتباطية بينه وبين مضمونه.

2- الوظيفة المطابقة (**Identification**): حسب **جيرار جينيت (Gérard Genett)** "تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها، غير أننا نجد بعض العناوين المراوغة خاصة السريالية منها التي لا تطابق نصوصها تماما، وتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة وفهم تلويحاتها وتلميحاتها"[1]

3- الوظيفة الوصفية: "يسميها جينيت الوظيفة الإيحائية (Connotiation) التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري، لا يحددان لنا تقابلا موازيا بين وظيفتين الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية"[2].

4- الوظيفة الإغرائية (**F. séductive**): التي تتدرج عنها قيمتين "قيمة جمالية تنشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيه الكاتب وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته"[3]، بيد أن **كلود دوشي (Claude Duchet)** يقدم للعنوان ثلاثة عناصر "أولا، العنوان (Zadig)، ثانيا: العنوان الثانوي (Second titre)، وغالبا ما تجده مرسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية ليدل على وجهته، ثالثا: العنوان الفرعي (Sous-titre)، وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ.....)"[4].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، الدار العربية للعربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص78، 79.

[2] المرجع نفسه، ص82.

[3] المرجع نفسه، ص85.

[4] المرجع نفسه، ص67.

1-3 سيميائية العنوان:

سبق وأشرنا إلى أن العنوان أولى عناصر النص الموازي الذي يختزل كل الأنساق البنائية للمتن الروائي، من خلال التفاعل اللغوي بين أنساقه وانسجامه بصفة عامة، لتربعه قوام العمل الفني أو اعتباره مدخلا وصورة متكاملة تستهوي المتلقي وتستجمع رؤاه محللا ومفسرا ومقوما، وهذا ما ترجمه عنوان رواية **واسيني الأعرج** "**نساء كازانوفا**" فـ "من بين الالتزامات الأساسية التي لا يمكن لأي كاتب أن يحيد عنها في العنونة بمعنى أنه لابد لأي كاتب أن يصنع عنوانا لكتابه، وإلا مسألة التداول مع القارئ ستغدو صعبة"[1].

إذ يوحي عنوان الرواية بتلازمية الدال والمدلول فالدال، مصطلح يطلق على الجنس الأنثوي بينما كازانوفا فهو أشهر عاشق منذ القدم، فولعه بالنساء جعله يرتبط بهم، فلا يمكن لأي متلق أن يتخيل كازانوفا بدون الإشارة إلى علاقته مع النساء الكثيرات.

وقد لجأ الكاتب إلى توظيف اسم مستعار، خاصة وهو شخصية مشهورة بغرض إغرائي واستقطابي للقراء يجذبهم، محاولين المقاربة بين شخصية كازانوفا الحقيقية وكازانوفا **(لوط)** الذي أُلهم هو الآخر بالنساء وبتعذيبهن، متلذذا بذلك بدءاً بلالة كبيرة التي لاقت من الإهانة ما لاقت إلى آخر لحظة في حياتها، حين صارحته بما يختلج ذاتها " كم أشتهي يا سيدي أن أوقف هذا النهر المتدفق بجهنم المخزونة في داخلي، عند هذا الحد ! لكنني لا أستطيع، لقد رميتني في دوامة لا أعرف كيف ستنتهي، ولا كيف ستكون عواقبها، تعلمت طوال الزمن الذي عشته معك أن أكون غفورة رحيمة، لا. ليس غفورة رحيمة، ولكن نسّاية"[2]، تترجم رواية "**نساء كازانوفا**"

---

[1] عبد المجيد حسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، ص172.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ط2، بيروت، لبنان، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2017، ص134.

العالم العربي الذي تحكمه الفحولة، والذي يعد المرأة مجرد آلة لصناعة الأولاد؛ إن لم نقل مجرد آنية في البيت ولعبة لتفريغ الشهوات.

إذ مثَّل كازانوفا الرجل الحقير الذي أعمت بصيرته السلطة والجاه فتحامل على قلبه، وصار زيرا يستهوي ضعف النساء لاسيما المحرومات اجتماعيا، ناهيك عن الناس المهمشين والعمال البسطاء، ولم يسلم منه حتى ابنه الذي من صلبه "كابي"، حيث لعب بمصيره وجعل منه حشرة يتقاذفها الغبار ويتخطاها الغير.

فقد شغل أخيلة الناس وقلوبهم قبل عيونهم، عُدّ فرعون زمانه لا يستمع إلى صوت غيره، فقد غاصت الرواية في عمق النفس الإنسانية لكونها حبلى برسالتين مشفرتين؛ إحداهما السيطرة البطريركية على الذات الأنثوية وتهميش اللقطاء ضحايا العلاقات غير الشرعية، والأخرى النهاية المحتومة التي تلقاها الظالم الذي يمثل عبرة لغيره ولمن سبقوه.

كما تُصور الشرقي الفحولي المريض المغرور الذي يتجبر على من دونه، مستعيرا قدرات كازانوفا الأسطوري الذي يقطن في مدينة افتراضية، له من النفوذ والعلاقات المادية مالا يصعب عده، إلا أنه وبالرغم من جبروته وظلمه وتصيُّدِه للنساء وإذلالهن سيما زوجاته، إلا أنه لم يسلم من القدر المحتوم لينال عقابه على فعائله النتنة، إذ اعتبر المرأة كتحفة يشتريها ليرميها في مستودع يعلوها الغبار ولا تستثير أحدا، فقد سقط جثة هامدة مسجى بين الحياة والموت ما جعل الرواية غير متكافئة من حيث الشخصيات، إذ أسفرت عنها علاقات ضدية بين ما هو مركزي وهامشي على نحو ما يلي:

1- **لالة كبيرة:** المرأة الصبورة التي تحملت ما لم تتحمله كل نساء كازانوفا وهي راضية بما قدّمه الله لها، لدرجة أنها ترعى ضرائرها ولا تحسسهن بذلك، فقد اعتبرنها أمّا لهن.

2- **مباركة:** شخصية مهمشة يتملكها العنف والرغبة الانتقامية جراء انتزاعها لشرفها بالقوة بكل عدوانية، ما جعل منها امرأة مستثناة حيث تعشق الموتى وتجامعهم متأثرة نفسيا بما لاقاها من ظلم.

3- **زينا:** الفنانة المتميزة التي لم يصبها من أذى كازانوفا ما أصاب ضرائرها، لأنها تمكنت من أن تختار لحياتها نمطا فنيا بعيدا عن إملاءات كازانوفا.

4- **روكينا:** (رقية) الشابة الطموحة المثقفة التي قتل كازانوفا حلميها؛ في أن تصير طبيبة وفي أن تتزوج من عليلو، برغم علاقات العشق والحب التي خلفت ابنها يونس، الذي يظنه كازانوفا ابنه لتصنع منه رجلا داهية، يستجمع قواه لينافس إخوته، ومن شدة حقدها على ضرائرها خاصة ساراي المفضلة لدى كازانوفا فقد قتلت ابنها.

5- **ساراي:** المرأة التي عانت الأمرين لمجرد حقد أخوتها عليها بسبب تفضيل والدها لها عليهم، مما أودى بهم للتخطيط لرميها في البئر مثلما فعل إخوة يوسف، وحقد زوجات كازانوفا لذات السبب ممّا تسببوا في قتل ابنها وخنقه، إذ ناله ما كانت ستناله أمه فتحسرت عليه وحزنت حزنا شديدا.

6- **كابي:** الرجل إن لم نقل العبد الذي أمضى حياته متسكعا في الشوارع عبدا لكازانوفا، وهو الأحق بميراثه من والده اللعين، فبعد أن علم بذلك، نذر حياته للانتقام منه، وهذا ما ناله منه فقد استبدل جثته بجثة كلبه الوفي، الذي ضحى بحياته من أجله، بعد أن حرقه في الفرن ورميه في قنوات الصرف الصحي لينتحر في النهاية بعد مقتل حبيبته.

4-1 دلالة الغلاف الأمامي :

يمثل الغلاف أحد عتبات العمل الإبداعي وعلامة تواصلية بين المؤلف والمتلقي، إذ تعدى الأمر إلى صور إنتاج العمل الإبداعي ودقته، بالإضافة إلى تحديد نوع الورق والخط بدءاً

بالعنوان، اسم المؤلف إلى دار النشر والسنة...إلخ؛ ومدى توظيف الألوان والصور التي تمثل المدخل الذهني للمتن الروائي، ومدى تكثيف الدلالات النصية وتقنيات استخدامه في جذب الانتباه، ومدى التناسب البصري للأشكال وحجمها، وما تنجر عنه من حمولات معرفية وفكرية، لتتيح للقارئ سبر أغوار نصه فينساق وراءه بحثا عن المخبوء فيه.

فتبدو واجهة غلاف رواية "**نساء كازانزفا**" مكثّفة تختزل متن الرواية؛ حيث نلمس خلفية ضبابية أميل إلى اللون الرمادي المرقع ببقع بيضاء مترامية على مصراعيها، تحدث انفعالات متعددة، إذ يعد اللون الرمادي رفقة اللون الأبيض من الألوان الحيادية "وتعد الألوان البيضاء والسوداء والمركب منها –أي– الرمادي هي ألوان لا لونية أو محايدة دون وجود أي خاصية تتعلق بالهوية اللونية المميزة لها"[1]، حيث برز الفضاء اللوني لغلاف الرواية كأرضية لمسرح الأحداث والشخصيات، وما البقع البيضاء إلا آثار سقطت على الأرضية لترسخ حدثا أقرب ما يكون حقيقيا واقعيا.

ومن ملامح التجريب التي بدت على غلاف الرواية ظهور الاسم الكامل للروائي في أعلى الغلاف باللغة الفرنسية، ثم يليه بالبند الأسود العريض اسمه فقط (واسيني وهو اسم الشهرة) التي تدل على هوية الكاتب العربية وأولويتها في التعريف به.

يتوسط الغلاف عنوان الرواية بخط غليظ أحمر فاقع **"نساء كازانوفا"** هذا اللون الذي "يرمز للعاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة، ويشير اللون الغامق منه إلى الانبساطية والنشاط والطموح"[2]، الذي تملك كازانوفا ورغبته الجانحة في الإيطاح بالمرأة وإغرائها حتى تحبه وتتعلق به مثيرا انفعالاتها، فتوظيف اللون الأحمر في مدخل المتن (العنوان)

---

[1] شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ط1، القاهرة، دار العين للنشر، 2007، ص130.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط1، القاهرة، مصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1982، ص229.

دليل على سخونة كازانوفا وتحريك شهوته الزائدة والإثارة، فقد ارتبط بـ "لون الدم، وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى"[1]، وبالخط الدقيق مقارنة بحجم خط العنوان كتبت كلمة (رواية) تعريفا بجنس العمل الأدبي وتحديدا له، في ظل اشتباك الأجناس الأدبية وتمازجها في إطار ما يعرف بالتجريب.

لترتسم في ثنايا الغلاف مجموعة من الأشخاص تبدو غامضة للوهلة الأولى، لتتبين فيما بعد أنها زوجات كازانوفا، الذي توسطهم مرتديا معطفا أسودا وقبعة الويتسارن سوداء إذ يعكس اللون الأسود عن غموض الشخصية وتكلفها، بالإضافة إلى "القداسة والوقار في بعض المواقف"[2]، هكذا يتبدى ظاهريا، أما من الجانب المضموني فيبطن جرعات مضاعفة من الألم والهمجية والوحشية إزاء كل من حوله سواء من القريب أو البعيد، وبيد أن الألوان ترجمة للحضارة والثقافة، لذا تتحدد مدلولاتها استنادا لمرجعياتها الثقافية، وسياقاتها التاريخية والإيديولوجية.

1-5 سيميائية الألوان للغلاف الأمامي:

وتوظيف الرواية للباس الشخصية الرئيسية باللون الأسود لم يكن اعتباطيا بل أضفى عليه لمسة دلالية تمكنه من أن "يتعدى ذلك كونه مجرد فضاء لوني أي موضوع دلالي مشبع بأبحاث رمزية لها خلفية فلسفية عميقة، كما يشير إلى ذلك رولان بارت من أن اللون في حد ذاته لغة ناطقة"[3]، إذ دل على خلفية تاريخية إن لم تكن أسطورية وهي العلاقة الكازانوفية بالنساء التي

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص75.

[2] أمل محمود عبد القادر أبو عون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي – شعراء المعلقات – نموذجا، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، نابلس، 2003، ص90.

[3] نادية خاوة، الاشتغال السيميولوجي للألوان، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004، ص348.

تعدت الخمسمائة علاقة والتي تنم عن شهوته الدائمة، التي ولدت هاجسا نفسيا يحترق داخليا ليتناثر كرماد أسود تتقاذفه الرياح، لذا قرنه الروائي باللون الأسود الذي يتسم "بالغواية وفتح باب الرغبات، فهو اللون الأقرب لإثارة الغرائز، والشهوات الباطنية، وإنه كذلك لون الحزن والوحدة والإحساس بالوحشة لهذا كان اللون الأسود الأقرب لتجربة العشق المادية"[1]، فبقدر نهمه الجنسي يبدو عليه الخواء العاطفي، لذا تراه يترنح بين النساء في لهفة، علّه يشبع جوعه العاطفي والجنسي الذي صنع منه شخصية سادية، لا تعرف للرأفة طريقا.

إذ يبدو شغفه بالنساء موضحا في الصورة، فقد كانت أولى زوجاته وهي لالة كبيرة التي ترتدي فستانا أبيض، فبياض فستانها ترجم طهارة قلبها وروحها، إلا أن الدلالة المضادة التي يرمز إليها الروائي باستخدامه اللون الأبيض فهو خضوعها واستسلامها لظلم كازانوفا ورفعها للراية البيضاء، فلم تعد قادرة على المجاهدة من أجل الحفاظ عليه وإشباع غرائز ذلك الزير خاصة وأنها أم لأولاده، إذ سبق لها وإن ارتوت من علقم أهلها وأمها فلا ملجأ منه إلا إليه.

أما المرأة التي تسير خلفه من جانبه الأيمن فهي الأخرى ترتدي فستانا أبيض، لكن بياض فستانها يحمل دلالات أقل ما نقول عنها لا تشابه دلالات الأبيض المتعلق بلالة كبيرة، فقد كانت لالة مباركة فتاة في عمر الزهور، بيضاء بياض الثلج، عذراء، ترتسم على ملامحها علامات البلوغ، كفاكهة فتحت أزهارها البيضاء معلنة عن بداية قطف جديد، ممّا ولّع نار الشبق في نفسية كازانوفا التي لم تكن تتستر عليه، إذ كانت تناديه "بابا" وهو يغويها كفريسة على وشك الظفر بها، فتبدو من خلال الصورة الخارجية للغلاف ذات قوام تستهوي كل من يراه وقامة نبأت عن ملامح أنثى بكامل معاييرها، بالرغم من صغر سنها، ما أودى بالوحش إلى اغتصابها بجنونية، وادعى اعتداءها عليه، فأصيبت البنت بحالة نفسية أقرب ما تكون إلى الجنون، فتمنت

[1] نادية خاوة، الاشتغال السيميولوجي للألوان، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، ص350.

الموت على وجود هذا العار الذي هي فيه وهذا ما أخفاه ارتداؤها للون الأبيض غير المحبب، الدال على الشحوب والإذلال لما نالته من عذاب في دنياها، فقد حرمت من كل شيء؛ طفولتها، شبابها، عذريتها، ابنها... وحتى من حياة كريمة تحظى بها على غرار قريناتها في مثل سنها، ومثلما عانت لالة كبيرة ولالة مباركة من غدر الزمن وسوء الحظ، عانت رقية الفتاة الطموحة والمثقفة على التوالي لتعيش حياة سعيدة في منعرج خطي رسمته رفقة حبيبها عليلو الذي حرمت الزواج منه، بعد أن وصلت إلى آخر محطة، لكنها لم تستسلم لطغيان والد حبيبها الذي أصبح زوجها بالقوة، فقد صورها الروائي في وجه الغلاف بلباس برتقالي يعبر عن تمردها وعصيانها لصفقة بين والدها وزوجها، فبقيت على علاقة مع حبيبها حتى رزقت منه بولد بالرغم من أنه ملقب باسم والده، فقد تناسقت الألوان مع أبعاد السلوك الإنساني، إذ حمل اللون قصة انتقائية لكل شخصية، فقد كانت رقية مخلصة لحبيبها حتى وإن كانت مخطئة في ذلك، فالبرتقالي أيضا "رمز للأمانة والإخلاص"[1]، لكن في المقابل خانت زوجها، فقد كانت في عصمته وهي تعاشر ابنه وهذا ما دل عليه اللون البرتقالي "لون الخيانة والشبق"[2].

– أما **لالة زينة** فهي تلك المرأة الرقيقة الفنانة التي فشلت في زواجها الأول، فتمنت كأي أنثى أن تحظى بزوج عطوف يعوضها عناء المهالك، كأي امرأة تهجلت بسبب ظلم رجل أو طيشه، لتتعرف على الذكر كازانوفا الذي ألهمها بجنة دنيوية وأنها ستكون أميرة قصره بعد وفاة زوجته الشنطاء، التي أصيبت حسب رأيه بفيروس كبدي بدأ في عدّ عمرها تنازليا حسب معتقده الكاذب، فقد صدَّقته إذ غمرها بحب وعطف، واغتنم عاطفتها ورقتها كونها فنانة مغرمة بلوحة الفنان محمد راسم، فقد بدت في واجهة الرواية حسب منظورنا بزي أخضر يومئ عن حبها

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص30.

للحياة ورغبتها في التنويع والتغيير والرخاء، فاللون الأخضر "يقوم كحاجز خلفه تُبْنى إشارات المثيرات الخارجية دون تصريفها، مضاعفا الإحساس بالزهو للتفوق الذاتي على الآخرين، وبالقوة لقدرته على التحكم في الأحداث وتوجيهها على الأقل"[1]، فبرغم معرفتها بأن كازانوفا كان يفتري عليها، إلا أنها لم تنتقم منه وإنما اكتفت بالمغادرة لعدم توافقهما فكريا، بالتالي لم تبدُ أي مشاحنات بينها وبين ضرائرها، إلا أنها كانت تكره ساراي كمثل نظيراتها التي استطاعت أن تستأثر بحب كازانوفا، فقد كانت محبة للحياة محافظة على شبابها ما يعنيها هو تحقيق أحلامها في الريادة الفنية.

– **ساراي:** المرأة الصحراوية التي أنكرها الجميع أولا بحكم جهويتها التي تُنْعت بالدونية مقارنة بالجهة الشمالية التافهة التفكير، فقد كانت جميلة جمال الضحى مثيرة وعاطفية تمكنت من امتلاك قلب كازانوفا والفوز به، فاتهمت بالسحر ممّا ولّد ذلك عداء حادا بينها وبين ضرائرها، فكانت منبوذة على لسان الجميع لا يلفظ اسمها، بل تدعى بأصلها "الصحراوية" مثلما هو شائع عندنا لكل من يغترب عن أصله وموطنه، خاصة وأن الحساسية الجهوية واضحة للعيان كعلاقة المركز بالهامش أو كعلاقة الغرب بالعرب، فقد قدمها الروائي على غلاف الرواية سوداء البشرة، منحازة لوحدها تبدو حزينة وهي مهمشة من طرف الجميع، إلا أنه اختار لها فستانا أحمر ومعطفا أحمر، يرمزان إلى النارية التي تحمل معاني القوة والحب والإثارة والتشويق ممّا جعل كازانوفا يشتاق لها، حتى وهو في أحضان زوجاته ويهذي بها، بالإضافة إلى أنه يحمل دلالات سلبية تحذر منها وتنذر من الاقتراب منها والتأهب لشرورها فقد اُتُّهِمت بالساحرة، غِيرة منها، وسخطا على زوجهن الذي أَلِف البقاء في حضنها وما عاد يبرح لاغراند تيراس وهي فيه، وبالرغم من ذلك فقد كانت جريئة وقوية، فلم تسمح لهن بإذلالها خاصة وأنهن قتلن ابنها الأول

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص191.

والبكر، ممّا اضطرها لمغادرة فضاءٍ ما كان إلا ليضيق في كل مرة لولا انصرافها منه، وعليه فقد بطن اللون رمزية مقننة تحمل دلالات عميقة منها ما هو مجازي ومنها ما هو حقيقي، يتم استنطاقه بلغة سردية تزيل غبار الإبهام والغموض عن خطية اللون وتتقصى تأثيراته على نفسية القارئ.

1-6 الغلاف الخلفي:

في حين أن الغلاف الخلفي للرواية توسط أعلاه اسم واسيني باللون الأبيض، الذي يدل على صفاء سريرته، ثم يليه عنوان الرواية باللون الأحمر بخط سميك "نساء كازانوفا"، الذي يوحي بحجم العذاب الذي سببه كازانوفا لنسائه، إذ طلب رؤيتهن ليعفين عنه وهو مكبل لا حركة ولا كلام، وكأن القدر يعاقبه إلا أنهن اغتنمن الفرصة لمحاكمته، واعترافهن بمدى كرههن له وحقدهن عليه، وقد ترجم ذلك اللون الأحمر الذي خُط به العنوان الذي "يثير روح الهجوم والغزو والافتتان والشجاعة والتأثر، ويخلق في الإنسان نوعا من التوتر العضلي، ويرفع درجة حرارة الإنسان"[1]، ثم يتوسط الغلاف الخلفي ملخص يقدم نظرة سريعة عن شخصيات الرواية وأهم صفاتهم، وتلقين كازانوفا درسا جعله أكثر ضعفا وأقل حيلة، مبطنة عن مفارقات تنبئ عن حقيقة مؤلمة تستدعي تراثا إنسانيا، ينير الحاضر ويسعى إلى مجابهة كل ما هو مُسَلَّم وجامد، سيما في حق المرأة التي صارت مستهلكة كمتاع بيتي مغتصبة جسديا ومستقبليا من كل متردٍ، ثم تليها ملاحظة يتنازل فيها الروائي عن حقوقه المادية للأطفال المرضى بالسرطان، إذ تُجسد هذه الملاحظة ذائقته الإنسانية ورغبته في مساعدة الغير، وتشكيل الوعي الإنساني لتعميم الفكرة وإعطائها بعدا أوسع، أما الدار التي طبعت فيها الرواية فهي دار الآداب اللبنانية، والتي تذيلت

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص154.

الصفحة بمعية رمزها (وهو مربع كتب بأحرف اسم الدار "الآداب" وكان ذلك يمين الغلاف الخلفي).

أمّا أسفل الغلاف الخلفي في جهة اليسار، فقد وُضعت صور أو رسومات لنساء كازانوفا، تتبدى لنا من خلال ما أردفه نص الرواية، فأما الذي يتقدمهن بالزّي الأسود وتكاد تضمحل شاكلته؛ فذاك كازانوفا الذي أوشك على مغادرة الدنيا، بعدما نكّل بهِن وأخذ شبابهن فنلحظ من خلال الصورة أنهن يوبِّخنه كل على حدة، لذا خصه الروائي باللون الأسود الذي "له دلالة البعد السلبي إذا سادت النفس الأمارة بالسوء وأمعنت في ضلالتها واحتجبت بجهلها وسادت في هواها ولذاتها وإمعانها في الكفر، ولم يعد فيها مجال لظهور أي لون من النور تماما كالليل إليهم الذي يحجب نور الأشياء، فلا يبدو معه لون من الألوان"[1]، فقد ارتبط اللون الأسود بذات كازانوفا اللئيمة المسيطرة على الكل، وخاصة نسائه مثلما سيطر اللون الأسود على عالم الألوان ليتخذ الريادة.

فقد اعترتنا قدرة قرائية توصلنا من خلالها إلى تحديد شخصيات رواية "**نساء كازانوفا**" حسب حركاتهن في الصورة، نلاحظ بأن المرأة السوداء التي ترتدي الزّي الأخضر هي طليقته ساراي التي تمقتها كل نسائه، ويشعرن بالغيرة منها، فقد غادرتهن قبل أن يحين دوره، كما أنها لم تحضر لتوديعه وتوبيخه إلا كصورة إلكترونية وصوت، ومن المفارقات العجيبة هو دلالة اللون الأسود التي حظي بها كازانوفا الرجل المتسلط الذي يرتدي بزة سوداء توحي بالفخامة والسؤدد، واللون الأسود الذي يخيم على سحنة ساراي بصورة ساخرة، كانت عبءًا على الإنسان المعاصر، سيما الأنثى السوداء المهمشة التي ينظر إليها بعين النقص.

[1] ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دمشق، سوريا، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، 2012، ص214.

هنا يتبدى التناقض المتخفي الذي أضمره الفضاء اللوني الذي يبرز مدلولات مغايرة، مقترنة بفكر المجتمع وثقافته التي جسدت الفروق الفردية، من خلال التشاكل اللوني الذي يسهم في البناء السردي، وينبئ عن الطبائع الإنسانية السائدة، وارتداء ساراي للون الأخضر "يرتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس"[1]، التي تنم عن ثنائية الخصب والجذب في الحياة الصحراوية.

أما المرأة التي ترتدي فستانا أصفر فهي زينة الفنانة المثقفة ذات الطموح البعيد التي أحبت كازانوفا، بعد أن أوهمها بأنه سيتزوجها لأن زوجته على فراش الموت، لتتفاجأ بخداعه وكذبه، ولم يقف عند هذا الحد وإنما حاول إيقافها عن عملها إلا أنها لم ترضخ له، واستمرت في خرجاتها الفنية لعدم توافق ميولاتهما، وارتدائها للون الصفر تعبيرا منها عمّا تلقته من خداع وغش، وهذا ما يترجمه اللون الأصفر، وهو من الألوان التي تحمل معان متناقضة، فقد مثلته شخصية زينة؛ لأن اللون "جزء لا يتجزأ من ثقافة الإنسان وذاكرته ورؤيته وحلمه، وسياقات تعبيره عن ذاته وعن الأشياء"[2]، ضمن علامات إيحائية تجسد قيمة جمالية تنطوي عليها الأيقونة اللّونية، كما تنطوي على اللون الأصفر دلالات السعادة التي يسببها الانتصار، لما عانته من العذاب النفسي الذي سببه لها كازانوفا، فقد كانت كورقة صفراء أسقطتها رياح الخريف، وألبستها ثوب الحزن والشحوب.

في حين أن المرأة التي ترتدي قميصا أحمر وتنورة سوداء فهي مباركة، إذ يعبر اللون الأسود عن منشئها الأسود وقاعدتها التي منها بدأ حضورها الروائي، فقد جيء بها إلى القصر كخادمة لإعانة لالة كبيرة في مهامها المنزلية مع اقتراب ولادتها، حيث كانت شابة في عنفوان

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص158.

[2] فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ط1، بيروت، لبنان، دار مجدلاوي، 2010، ص44.

شبابها، عانت من التهميش قبل مجيئها لقبرها برجليها، بعد أن توفي أخوها ورفض الإمام الصلاة عليه، فقد حرموا حتى من شبر تحت الأرض فما بالك بفوقها؟ لذا ألبسها الروائي تنورة سوداء تنم عن نظرتها السوداوية للحياة، التي صبغتها بفقدانها عذريتها من قبل الوحش كازانوفا واتهامها بالاعتداء عليه، وهذا اللون انعكاس لحالتها النفسية وما يراودها من كوابيس مزعجة، فقد كانت ميتة روحا، حية جسدا، فقد عبّر اللون الأسود " عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللا متغيرة"[1]، ثم تزوجته ورزقت بولد، فقام بإخفائه وأوهمها بأنها أنجبت بنتا وتوفيت، فقد أراها القبر المزيف الذي اُكتشف فيما بعد أنه لهيكل أرنب، فكثرة الويل من خداع كازانوفا رسم في حياتها نكبات وقهر يصعب تناسي أثرهما، لذا اكتسح اللون الأسود دلالات مأساوية أعمق من الموروث الإنساني وترسبات الذاكرة.

وبعد ارتطام مباركة بكل هذه العقبات ارتأت أن تخرج من وهن ذاكرتها اللعين الذي استحوذ على حاضرها ومستقبلها، فقررت أن تعيش حياتها وأن تعتمد على نفسها وتعيل خالتها، حيث عملت في الحمام لتنظيف أجساد النساء باستلطافهن ومغازلتهن، ثم امتهنت مهنة التمريض وعينت في جناح حفظ الجثث، ولفرط أزماتها النفسية أصبحت بلا مشاعر اتجاه كل حي، فقد صارت صديقة الجثث، لتتوطد علاقتها بهم إلى درجة ممارسة الجنس معهن "النيكروفيليا"، لذا ألسبها الروائي القميص الأحمر الذي أضمر شدة "المشقة والشدة من ناحية، وارتبط بلون الدم والمتع الجنسية من ناحية أخرى"[2]، فقد ربط السارد توظيف الألوان بإقامة جسور تواصل بين المرئي واللامرئي وبين الخيال والواقع ليخلق أفقا يتلقيه القارئ ويترجم دلالته النفسية ويستعيد صوره الذهنية.

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص64.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص75.

أما المرأة التي ترتدي قميصا أبيض وسروالا أسود، فهي تمثل لالة كبيرة (مدام لابلانش) التي رُبيت في بيت بدل أن تكون معززة مكرمة كانت نذير شؤم حتى على أقرب الناس إليها، والدتها التي اعتبرتها جنية بالرغم من الاحتقار الذي وجهته لها، إلا أنها كانت تنجو في كل مرة فقد تزوجت من ابن عمها ذي الشخصية الضعيفة، ممّا دفعها إلى الطلاق منه لتتزوج من كازانوفا التاجر الشمالي المتحضر، لينهب مال أبيها ويسجن أخاها وابن خالها فقد كانت حياتها معه مجرد صفقة تجارية تمكَّن من خلالها إلى الوصول إلى ما يصبو إليه.

حيث عانت هي الأخرى الأمرين سواء في بيت أهلها أو في بيتها الزوجية، وتمييزها باللون الأبيض دليل على صفاء سريرتها ونقاء قلبها فـ "استخدام الأبيض في الكنايات للدلالة على الطهارة والوضوح والشرف والصدق والجمال، وأحيانا للدلالة على الذل أو التعبير عن فقدان البصر"[1]، وهذا ما عانته لالة كبيرة في حياتها فقد تزوج عنها كازانوفا أربع نساء وهي لازالت وفية له وحنونة عليه، وتسامحه رغم أغلاطه المتكررة كما يحمل اللون الأبيض دلالة معاكسة وهو الكفن الذي يرمز للموت والحزن، لذا تفردت باللون الأبيض في جميع ملابسها، لتعبر عن حالتها النفسية.

أما اللون الأسود فيمثل معادلا نقيضا للون الأبيض فهو "صورة للموت، فالأرض والمقبرة والعبور الليلي...إلا أنه يرتبط أيضا بالوعد بحياة متجددة كالليل الذي يحتوي على وعد بالفجر والشتاء يعد بالربيع"[2]، فبقدر سخط لالة كبيرة وتوعدها بالانتقام من كازانوفا أثناء محاكمته إلا أنها سامحته، هكذا هو الشعب الذي يتوعد الرئيس أو المسؤول حيال محاكمته إلا أنه يتسامح معه، وإذا عُفي عنه لا يحتج ولا يداجي.

---

[1] أمل محمود عبد القادر أبو عون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي – شعراء المعلقات – نموذجا، ص90.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص71.

فبقدر التناقض الشائع بين الأبيض والأسود نلمس علاقة الأسود بالأحمر أشد تناقضا؛ حيث "يعتبر الأحمر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته، وقدرته ولمعانه، وهو لون الدم والنار، يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار"[1]، فقد أضمر اللون الأسود كل معاني النكران والحقد، بينما تتخفى معاني الدينامية والرغبة في الاستمرار في اللون الأحمر، وهذا ما عبرت عنه رقية الفتاة المثقفة التي تحصلت على شهادة البكالويا وكلها أمل في دراسة الطب الذي طالما حلمت به رفقة حبيبها عليلو، ابن كازانوفا الذي كان يبادلها الشعور نفسه، ممّا أدى به إلى طلب يدها رفقة أبيه، الذي أفسد فرحتها بإحالته الخطبة إلى نفسه، ممّا أودى بها إلى الانهيار العصبي ورفضها له، وبرغم ذلك أُرغمت على الزواج منه، فقد عانت الأمرَّيْن؛ حب توهمته وتمنته رفقة حبيبها وزواج سوّد حياتها وهي مقبلة عليه، لذا تتبدى من خلال الصورة وهي ترتدي قميصا أحمر الذي "لون الشهوة، لون القلب"[2]، المعبر عن حبها الشديد لعليلو وتنورة سوداء تحمِل دلالات "الغفلة والظلمة"[3]، التي أوقعها فيها كازانوفا، فتزوجها وبقيت بذلك على علاقة مع ابنه الذي أنجبت منه ولدا، والكل يظنه ابن كازنوفا، فقد عاشت منفصمة الشخصية منشطرة الجسد بين الوالد وابنه، فكانت بذلك امرأة حقيرة في ثوب امرأة مظلومة.

وعليه "تتأتى أهمية العلامات الكونية من كونها منظومة إنسانية ذات علاقة تفاعلية، لأنها تتوافر على إشارات تقوم بمهمة التواصل البشري وفي الآن ذاته، تظهر أهميتها في احتوائها على دوال تتحد مع بعضها وتنبثق منها مدلولات هي بمثابة علامات سيميائية"[4].

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص29.

[4] خولة محمد الوادي، قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 45، ع3، 2018، ص3.

1-7 مغيبات العناوين الفرعية:

1-7-1 خلوة لغراند تيراس كازانوفا لم يمت: يمثل المكان المسرح الذي تقع فيه الأحداث وتتصارع فيه الأفكار والرؤى من لدن الشخصيات الروائية، وهو البنية ذات الأبعاد الطوبوغرافية التي تحتوي على أنساق ثقافية مستوحاة من العلاقات المجردة المستمدة من كل ما هو مادي، تجسم الشخصيات من خلاله في حركة درامية قد تبدو متداخلة أو متنافرة، وفق ما يقتضيه البعد النفسي وقد اعترى فضاء خلوة لاغراند تيراس عدة أبعاد متنافرة، ممّا دفع بالكاتب إلى إضفاء لمسات خيالية عليه، جعلته يتسم بالديمومة والانفتاح، بحكم تموضعه أعلى الطوابق، إذ كانت خلوة لغراند تيراس "تشكل طابقا مستقلا، مفتوحا على السماء، يكاد يكون منفصلا عن بقية الطوابق التحتية لولا المصعد الخاص الذي ينطلق من وسط الدار"[1]، اكتست الخلوة بعدا مجردا مرتبطا بنوعية علاقته بالشخصيات، بحكم توغله في دواخلها واقترانه برؤاها، وهذا ما أكدته **صبحية عودة زعرب** حين قرنت المكان بالجوانب الحسية والشعورية في كتابها "**جماليات السرد في الخطاب الروائي**"، حين عدّت المكان "من أهم المحاور الروائية، المؤثرة في إبراز فكر الكاتب وتحليل شخصياته النفسية، لأن إدراك الإنسان للمكان المباشر والحسي وصراعه معه ما هو إلا تأكيد لذاته وتأصيل لهويته، فبقدر إحساس الإنسان بالمكان تكمن أهمية وجوده لا تجافي، الحقيقة إذا قلنا أن المكان يضيق بحياة الإنسان مثل الزمن تماما لأن وجوده في المكان سيستمر معه طوال حياته فلا تكسب الذات أهميتها إلا من خلال تفاعلها مع المكان الموجود فيه"[2]، وهذا ما تجشمته خلوة لاغراند تيراس من دلالات مرجعية فرضتها سيمياء الفكروية

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص11.

[2] صبحية عودة زعرب، غسان الكنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، عمان، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006، ص95.

الكازانوفية المشبعة بالثقافة الغربية، سيما في تسمية الشرفة الكبيرة بلاغراند تيراس، وهذا ينم عن تأثره بثقافة الآخر، ما جعل لها أثرا إيجابيا في نفسيته، حسب ما يتبدى له، من فوقية الآخر وتطوره، لذا فهو يرى نفسه من منظور فوقي وهذا ما يؤكده الشعب الجزائري الذي يوظف الفرنسية في حديثه بدافع تثقيفي مفرنس، وهذا ما أضمره استعمار الآخر لنا فكريا وثقافيا.

وما أَدْلَته خلوة لاغراند تيراس من حمولات عميقة جعلت الروائي يغير اسمها بحكم تغيير الأشخاص المرتبطين بها، فبعد زواج كازانوفا من ساراي حبيبته التي استطاعت التوغل إلى ذاته وإشباع شهواته بسحرها وجمالها الصحراوي المميز، فشغلت بذلك منزلة عالية في قلبه فجعلته يفضلها عن باقي زوجاته، ويمنحها أفضل مكان في قصره، وهو "خلوة لاغراند تيراس"، التي صارت تعرف باسمها لاغراند تيراس دو ساراي؛ حيث كانت "سيدة المكان، الخلوة هي مكانها المفضل مع كازانوفا الذي استقبلها فيه أول مرة، عندما جاء بها من صحراء توات، حتى إنه سماه باسمها لاغراد تيراس دو ساراي"[1]، فقد كان ذلك المكان مشحونا بكل أنواع الحب والهيام والعشق ما جعل كازانوفا يتعبد فيه امرأته، وزوجته التي رزق منها بطفلين هارون ويوسف، ولكن بعد مقتل ابنها يوسف لم تتحمل ساراي البقاء في مكان يبغضها فيه الجميع، سيما وأن زوجها لم يدافع عنها في هذا الموقف ما جعلها تغادر المكان إلى أهلها (صحراء توات) وتُخلي لاغراند تيراس التي بقيت ذكرياتها عالقة في ذهنها متربعة على مخيلتها، فقد كانت الزوجة الأقرب إلى كازانوفا، وذلك مكانها المقدس.

اكتسحت لاغراند تيراس علاقة ودية مع ساراي من المنظور الكازانوفي، وهذا ما أكده **غاستون باشلار (Gaston Bachelard)** حين أردف بأن للإنسان علاقة جوهرية بالمكان في اقتراح أسماه "إنشائية الفضاء" أو"علم النفس النسقي" لمواقع حياتنا الحميمية، يقوم تصور **باشلار**

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص33.

(Bachelard) على دراسة القيم الرمزية المرتبطة إما بما يراه الراوي أو شخصياته من مشاهد، وإما بأمكنة الإقامة كالمنزل والغرفة المغلقة، والسرداب والأنبار والسجن والقبر وما إليها أي بالأماكن المغلقة أو المفتوحة، المحصورة أو الشاسعة، المركزية أو الهامشية، الجوفية أو الهوائية وهي ضروب من المقابلات ينتشر فيها متخيل كل من المؤلف والقارئ"[1].

بيد أن تغير دلالة المكان (الشرفة الكبيرة) بذهاب ساراي التي كانت تعرف الشرفة الكبيرة باسمها، إذ صور من خلالها الروائي علاقة المكان بالشخصيات وتشخيص هويته، واختزاله في وعائها، وانتشاله أنى أفرغ من وعائها، وهذا ما شخصته خلوة لاغراند تيراس التي تبدلت معالمها بمغادرة ساراي وعودتها إلى بلدها، إذ جُردت نسبة المكان لها، وصار أشبه بالمكان الخالي من الروح فـ "عندما غادرت ساراي إلى أهلها بعد وفاة ابنها، أو قتله، أصبح اسمه لاغراند تيراس فقط، ونزع ما كان يحيل إليها"[2].

1-7-2 وشوشات نساء الدار من يوقف العد العكسي: عمد الروائي إلى مقاصد إيحائية من خلال العناوين الفرعية لروايته، يطرح من خلالها انشغالات فكرية وتيمات مثارة تعبر عن دلالات خاصة وتشابكات فعلية، باعتبار أن العناوين الفرعية هي اختزال لما جيء في النص الروائي، ويمثل كل عنوان فصلا من فصول الرواية وقصة من قصصه التي شكلت أحداث نساء عايشهن كازانوفا وتختلف شخصياتهن من امرأة إلى أخرى، وتتباين نفسياتهن بتباين علاقتهن بزوجهن كازانوفا، بغض النظر عن حضورهن في الأحداث الروائية وتوصيفها.

تجتمع النساء في الصالة الأندلسية ليتشاركن بأفكارهن ووشوشاتهن البعيدة كل البعد عن القرارات المتخذة والآراء المحتدمة بين الإخوة حول تعيين خليفة الإمبراطورية الكازانوفية،

---

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، لبنان، دار الفارابي، 2010، ص306.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص33.

وتحرر النساء من استعماره وبطشه، وقوة حضوره في السياق الحياتي لهن يظهر هامشيته بالنسبة لهن، ويضمر أهميته في حياتهن وقربه من قلوبهن ورغبة كل واحدة منهن في الظفر به لنفسها.

فبالرغم من اتحادهن في نفس الهدف والمتمثل في الانتقام من كازانوفا لما نالهن من احتقار وظلم، أن كل واحدة منهن تتفرد بأسبابها عن الأخرى، وتنظر إلى ضرائرها بمنظور المنافس والعدو، وتتضح نفسية كل منهن بالتقزز والكره، مدعية أنها تساندها، فنجد اتفاق أغلب نساء كازانوفا ظاهريا ضد ساراي التي احتلت مرتبة ترفية في قلب كازانوفا، ممّا جعلهن يتمادين ضدها ويقتلن ابنها، وهذا لايترجم علاقتهن المتينة بالعكس، فكل واحدة منهن كانت ستؤول إلى ما آلت إليه ساراي، لو كانت أكثر قربا من كازانوفا، فالنساء أكثر ما يميزهن هي الغيرة، والتي تولد الانتقام، سيما إذا تعلق الأمر بالحب أو المال أو الشهرة، ففي وقتنا صاحب المال حتى وإن كان يحتضر فهو معبود، بخدمه وحشمه يتجرد من إنسانيته ليلبس ثوب المادية حتى في آخر عمره، فحتى الإمام زكريا منح لنفسه رخصا دينية يتصرف فيها كيفما يشاء وفي أي موقف وكأنه يمثل ديانة أخرى فقد "أرسل لكل نسائه حتى يحضرن للوداع الأخير، وطلب المسامحة"[1]، وكأن ما لاقينه من تعنت وظلم من قبل كازانوفا مباح، وعدم مسامحته مكروه بمنظور زكريا الاستفتائي.

توشوش نساء كازانوفا بأسرار لم تمت مع طول المدى، في الصالة "VIP" أين طلب لوط رؤيتهن ليفضفضن له عمّا يختلج صدورهن وهو مسجى حتف أنفه؛ علهن يسامحنه أو يخلعن ثوب الحقد تجاهه ويوقفن العد العكسي الذي تسمّرن ليحددنه .

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص18.

ارتأى الروائي إلى ما يشبه الصفقة في سرد أحداث روايته، سيما النهاية المحتومة أو المشوقة، والمتمثلة في موت كزانوفا، ذلك اللئيم الذي لم ينج منه لا الكبير ولا الصغير حتى زوجاته وأبنائه (كابي)، في سرد منكسر بين الاستباق والاسترجاع، ليجعل القارئ في خضم الأحداث وليشارك بدوره في تخيل نهاية كل حدث توافق ذلك العد أم انعكس؛ لاعبا على أوتار أعصاب كل من يتلقى نص روايته التي أقرب ما تكون فلسفية من أنها اجتماعية واقعية، تحاكي وقائع حياتية.

لتصل اللحظة المحتومة "لحظة العدل الوحيدة التي يتساوى فيها البشر لا فرق بين غني وفقير، الصحيح والمعلول"[1]، يرقد كازانوفا على فراش الموت، ذلك الرجل المشهور، الذي لم يعد إلا جسدا مهترئا، يتناقش أولاده باحتدام حول تنصيب خليفته، ليشغل الرأي العالم من خلال مدخنة لاغراند تيراس التي لا يزال دخانها أسود ولم ترفع رايتها الخضراء بعد، تلك الحادثة التي تخفي أسرارا وجرائم وذكريات أليمة، تسفر حتما عن انتقام لفظي، يزيد من سوء الحالة النفسية الجسدية لكازانوفا.

فلالة كبيرة المرأة الصبورة التي ضحت بمكانتها كزوجة وكأم أولاد في سبيل طيش لوط وعبثه بالخادمة واغتصابها بالعنوة لتخلف كابي اللقيط المتشرد، لتتستر عن لؤمه وحقارته بين أبنائه وبين منارة سيتي، تستحضر كل هذه الطعنات لتزف بها إلى صنم كازانوفا، فتزداد حالته سوءا، وحالة زكريا سخطا، الإمام العابد لكازانوفا، ليردف بأن مجيئها ليس لتصفية الحسابات بل طامعا في مسامحتها لسيده، فقبيل دخولها عليه أبدت تعبها وتحملها معترفة لزينا "يقولون دائما لالة كبيرة صبورة، لكن لم يسألوا الحدائق التي تشتعل في داخلها مثل البراكين النائمة، الصبر يدمر يا زينا ماذا يربح الصابرون في النهاية ؟ لاشيء سوى أن يتحولوا إلى أحجار

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص19.

صوّان ميتة، يتذكرها الناس في صباح الأعياد لسنّ سكاكينهم عليها"[1]، ثم تختلي لالة كبيرة بلوط أبي أولادها لتفضفض له عمّا يؤلمها، حتى وإن كانت صامتة فهذا لا يعني أنها مجردة من الأحاسيس، فقد تعبت من "وظيفة الأخت الكبيرة والأم التي تحل مشكلات الدنيا وتنسى نفسها ولا أحد ينبه إلى قلبها المحروق ولا إلى جسدها الذي ذبل بسرعة"[2].

فقد أعادت شريط حياتها وكيف دُمِّرَت قبل مجيئها لكازانوفا الذي ضاعف جرعة الألم، بأن خدع أباها واحتكر أمواله وعاملها وكأنها خادمة في البيت، لم يعرها أي اهتمام، فقد كان وجودها خطيئة في حدّ ذاته، واسمها (كبيرة) يومئ بذلك وكأنها من الكبائر، برغم العنف النفسي الذي لاقته منذ ولادتها إلا أنها سعت أن تكون أمّا مثالية وزوجة تسعى إلى الحفاظ على عائلتها من الشتات والفتن، فارتأت أن تكون المرأة الصبورة والمتحملة للجميع، ولكن هذا لا يعني أن يلقى عليها الحمل كله فهي ليست "صخرة مرمية على قارعة الطريق، كائن حي يتألم ويحزن ويخاف، لكنه يتكلم فقط"[3].

أسهبت لالة كبيرة في اعترافاتها التي أذهلت كازانوفا، وعكرت مزاجه ووضعه الصحي، إذ يرى الإمام زكريا أن الوقت غير مناسب للملامة فالسيد بين الحياة والموت، ينتظر العفو من زوجاته لا التعنيف والحساب.

ولكن يبدو أن لالة كبيرة محقة فيما آلت إليه فلها كل الحرية أن تبوح بما يختلج صدرها مادام أن لوطا هو من طلب ذلك فليتحمل عواقب فعائله معها، وتظلمه عليها فهذا غيض من فيض ووخز في لحم ميت، لا يغيّر في الأمر شيئا.

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص72-73.

[2] المصدر نفسه، ص72.

[3] المصدر نفسه، ص73.

3-7-1 مجمع الأسرار الخبيئة: تسفر الرواية عن أسرار خفية تضمرها شخصيات الرواية والتي تحاكي واقعا اجتماعيا ظلوما سلطويا، يركز على ديناميكية نفسية الشخصيات وما خلفتها سلوكيات كازانوفا العدائية على شخصياته المتباينة بين القوة والضعف، المركز والهامش.

فلالة كبيرة برغم ما عانته من قهر حياتي إلا أنها كانت أكثر رأفة به من نسائه اللواتي انتقمن لأنفسهن منه، فقد كانت أولهن مواجهة له، والتي من المفروض أن تكون أكثر حدة، إلا أنها أبدت عكس ذلك وأوصت بقية نسائه بأن يرأفوا به فقد أخفت أسرارا خطيرة دبّرها كازانوفا ضد عائلتها فدمرها وسرق ممتلكاتها، فأنى لها أن تسامحه؟ مواجهة إياه "احتفظت بهذه الأسرار التي حالت فيّا مثل أقمشة بالية، فقط لأحميك من نفسك وأمام الناس، وأحمي نفسي وأبنائي أيضا، لا أحد يعرف اليوم ماذا يتخفى وراء هذه المرأة لادام بلانش"[1]، وبالرغم من الأسى الذي ألحق بها إلا أنها ارتأت أن تسامحه "أنا جئت هنا لأسامحك يا سيدي الذي يحاسبك ينتظرك هناك، حيث لا بشر غيركما ولا كذب يجدي في فراغ وسديم لا ينتهيان... أنا لست هنا لأثقل عليك، يكفي أن رائحة الموت التي تحوم حولك مثل بخار الحمامات التركية العفنة تسرق منك كل شيء"[2]، كانت لالة كبيرة أكثر حزما، فقد تأجج لهيب قلبها جراء ما عانته منذ وجودها على هذه الأرض إلا أنها عاملته بنوع من الليونة والرفقة والاحترام "من أين أبدأ يا سيدي ومولاي وزوجي، أشعر بالحزن والقلق الكبيرين عليك، والخوف عليك"[3]، ورغم ذلك لا يمكن أن يكون الشخص نبيلا مع كل الأشخاص، لأن الحديد بالحديد يفلح.

لالة مباركة الشابة اليافعة الرشيقة التي فرت إلى حضن لوط الأبوي، لترتطم بشخصه النتن اللئيم الذي عشش الجنس في عقله فلم يترك لا صغيرة ولا كبيرة، نهمه الجنسي لم يشبع

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص123-124.

[3] المصدر نفسه، ص104.

غرائزه، فكانت إحدى ضحاياه، إلا أن ما يميزها عنهن هو ادعاؤه بأنها هي من اعتدت عليه وبقوة نفوذه تمكن من تزوير الحقائق، وحرمانها من ابنها الوحيد ليتركه يعيش في الشارع متشردا يتصيد لقمة العيش، وكان الأولى به أن يقطن بين إخوانه في قصر أبيه الحقير.

ممّا أجج في داخلها نار الانتقام، والعنف والعدوانية بعد الاغتصاب الذي تعرضت له، فاختلَّت نفسيا وأصيبت بمرض نادر (نيكروفيليا) وهو اشتهاء الأموات ومعاشرتهم، الذي يعد ردة فعل حتى وإن لم تكن طبيعية إلا أنها مجبورة على فعل ذلك، هذا لا يعد دفاعا وإنما ردة فعل متوقعة، فقد كرهته كرها شديدا معترفة "لا يمكنني أن أسامحك إذا لم يعاقبك ربي في الحياة وفي الآخرة، سأشعر بظلم كبير، أنت من دربني على الحقد، الحقد كما الخميرة، يُربّى في غفلة منا، حتى يصبح كتلة ثقيلة ملتصقة بنا يصعب التخلص منها"[1]، فقد ولّد في ذاتها غرابة الأطوار، تحابب الموتى وتجامعهم إذ كانت بالنسبة لها أن "حالة الحب الوحيدة التي لا تتكرر هي تلك التي تمارس فيها الحب مع ميت لأنك تستمر في الحياة بينما هو يوضع تحت التراب، ونفترق على قبلة... وأمضي لأرتاح قليلا"[2]، يتبدى شذوذ مباركة الجنسي مع الأموات حالة مرضية يصعب علاجها إثر ثقل ما يسكنها من عذاب وظلم أفقدها في بادئ الأمر الكلام، لتفقد ابنتها المزعومة (زهرة) فتجد نفسها في الشارع إثر ذنب مدبّر اقترفته على حد اعتراف الإمبراطور كازانوفا، الذي لا يكذب أبدا كما كان غيره من الذكور الذين يفرضون بطريركيتهم على نسائهم ولا يعيرونهم أي اهتمام، فقد كانت النساء تسرد قصصا لمباركة وأحايين كثيرة معاناتهن من أزواجهن لذا تواجه مباركة مغتصبها الضعيف على فراش الموت، الذي لم يحسبها حتى من بين زوجاته في استدعائهن، لكن رغم هذا التهميش إلا أنها أبت أن تأتي باقتراح من ابنها "عكاشة"

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص160.

"معك كبرت بسرعة، وكبر معي حقدي على الرجال، القصص التي كنت أسمعها من زبائن الحمام، عن الضرب والاغتصاب، والتهديد بالقتل، بالسكينة التي توضع في العنق على اللحم الطري إلى درجة النزف، عززت غضبي، أفقدتني توازني"[1]، كازانوفا الوحش الآدمي الذي لم يرحم حتى فلذة كبده الذي استبدله ببنت وادعى أنها ماتت، ورماه في الشارع، فأنى له أن يرحم غيره؟ فقد واجهته "في الوقت الذي كنتَ تنعم بحياتك كنت أنا أغرق في موتي"[2]، فقد كانت مباركة أو كما كانت تدعى (ريكا) في الحمام، تطبق وصايا فراشة فينوس أثناء قيامها بتدليك النساء، سيما البنات في مقتبل العمر "تبدأ بالقبل واللمس، واللحس حتى تحاذي المرأة سقف اللذة الذي يصل إلى درجة 8 من 10، ولبلوغ الدرجة التاسعة ضرورة القيام بحركة دائرية في كل مناطق الإثارة واللذة، ويكون اللسان والأصابع الطريق الأسلم لبلوغ هذه الدرجة من اللذة"[3]، برغم تفرد مباركة في معاملتها الجنسية، إلا أنها كانت قاتلة، حيث انتقمت لإحدى جثثها (رشا) من أبيها الذي قتلها بسبب جريمة شرف لم تتحدد تفاصيلها بعد، فألقته في النهر بعد أن دخّن سيجارة مخدر.

فقد نقل الروائي شخصية ريكا من الفعل إلى ردة الفعل الموازي ليرسم تناقضات ضدية ومفارقات جعلت الجاني كازانوفا يستسمح منها، وحولها من امرأة ضعيفة إلى امرأة قوية تسترد حقها دون سابق خوف، فقد اختلف حضور شخصية ريكا أو مباركة حسب الأحداث وتلونت حسب كل جديد أو مغاير بين ثابت ومتحول وهامش ومركز، وأُعيد ترتيب الشخوص بحسب ما يليق بها، لتعيد لكازانوفا حجمه الحقيقي وتزيل قشور كبريائه، فيرمى في سلة الذكريات الأليمة التي أزاحت غطاء الوجع.

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص172.

[3] المصدر نفسه، ص177.

– **زينا:** امتد جبروت كازانوفا وامتلاكه لذوات نسائه النفسية والجسدية ليتعدى إلى ثقافة المباهاة بذاته التي لا يرى سواها، فقد عدّ زينا الواجهة الثقافية، يباهي بها زبائنه ويصنع لنفسه صورة حضارية فنية تزيد من إنسانيته الزائفة، واستقطابها بأكاذيب لا وجود لها من الصحة، بأن ادعى أن زوجته لالة كبيرة على حافة الموت إثر تعرضها لسرطان، وبأنها ستحتل مرتبة المرأة الأولى في حياته، إلا أنها كانت امرأة سطحية بالنسبة له، فقد كانت مجرد دمية يتفاخر "بها في الجلسات الكبيرة، وعشاءات الصفقات المدهشة، امرأة جميلة للأسفار والمأدبات الكبيرة، يخرج بعدها المدعوون فاغري الأفواه وهم يتساءلون، كيف تمكن ابن الكلب من اصطياد فنانة، بهذا الجمال المدهش"[1]، فقد كان بارعا في تفخيخ الواقع القاتم بكذباته اللامتناهية، حيث سخطت زينا على نفسها وغبائها كيف لم تكتشف خداع كازانوفا لها، وبالرغم من أنها لم تستسلم لسلطانه وسيطرته، إلا أنها لم تسلم من التجفيف الإنساني الذي طالها تحت وطأة الإخضاع والامتلاك، فهاهي تراه جثة نغَّصت حياة الكثيرين فقد واجهته "لا يمكنني أن أتشفى فيك. لكنها المرة الأولى التي أحس فيها أنك في المكان الذي صنعته لنفسك. في الدائرة التي شبكتها، ثم ارتميت فيها وكأنك تلعب فقط، وأن كل المحيطين بك ليسوا إلا مجرد كائنات من الشمع الأحمر"[2]، فبقدر ما كان الحضور أنثويا جمعيا في الرواية إلا أن الهيمنة فردية ذكورية تستنفر كل أنثى، إذ تتبدى أشكال الهيمنة عارية أشد فتكا، تتمازج فيها سلطة المال وسطوة الأعراف فـ"القوة الخاصة لتبرير النظام الاجتماعي الذكوري إنما تأتيه من أنه يراكم ويكثّف عمليتين، إنه يشرعن علاقة هيمنة من خلال تأصيلها في طبيعة بيولوجية هي نفسها بناء اجتماعي مطبّع"[3] تمليه عليه المداهنة

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص233.

[2] المصدر نفسه، ص242.

[3] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعراني، ط1، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، 2009، ص45–46.

المقامية لتمركزه الاجتماعي، وجنسانيته البطريركية والإخضاعية لنسائه وانعكاساتها على نفسياتهن كل على شاكلتها.

- **لالة رقية:** في ظل تداعيات نساء كازانوفا، وحضورهن بأمر منه لتصفية حسابات ماضوية، وترميم الشروخ، واستنباط ما هو مختلج ومتوغل في غياهب نفوسهن، إثر تظلمه عليهن وخداعهن بقوته وجبروته، تتبدى شخصية روكينا الطالبة الطموحة، التي حرمت من الزواج بحبيبها ابن كازانوفا، فكانت مريم التي فقدت عذريتها فقد خانت زوجها المزعوم (كازانوفا) مع حبيبها عليلو، لتنتقم منه ومن أبيها الذي زوجها إياه طمعا، ف "ما إن دخلت الصالة الأندلسية، دخلت وفي رأسها أن تسخر من وضعه وتصغره، وتذكره بما قاله لها في ليلتها الأولى يوم اغتصبها بعنف، وبلا أدنى رحمة، وهي تترجاه أن لا يمسها، وتبوس يده وحذاءه، أن لا يترك على جسدها لطخة... ثم تخرج وتتركه يموت بحقده، كأفعى يقتلها سمها، لكنها أحست بأن ما في داخلها من حرائق، أكبر من هذا كله"[1]، وما إن رأت حاله المزري وسخرية القدر منه، إذ اُستبدل البطش قهرا وسيطرت الأنوثة على الذكورة المزعومة بالهيمنة والحاملة لشظايا جنسانية أنثوية، تظهر سلطة الذكر على الأنثى في الواقع الحياتي سيما العربي "ذلك أن الثقافة العربية فتئت تحفظ مجموعة من الصور النمطية للجنسين فتسرب ذلك من خلد أفرادها، وتمثل في معاينتهم للرجل والمرأة، فالرجل ظل في المقدمة يرفل بالقوة والسؤدد، فيما اقترنت المرأة بالضعف والغدر والجبن"[2]، وحيال ما لاقته رقية، "شهرزاد" التي فظلت أن تكون الأخيرة في المحاكمة لتشدد اللوم عليه وتكون أكثر قسوة من سابقاتها، فبالرغم من انتقامها منه قبل زواجها المعنف، إلا أن ذلك لم يشف غليلها، وبالرغم من أن يونس ثمرة حبها وهي على دراية بأن ما

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص341-342 .

[2] عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ط1، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002، ص88.

تقوم به خطيئة كبيرة، إلا أنها تُحمّل كل ذلك لكازانوفا، ساخرة من ذكورته الكاذبة "أحيانا أصمت رأفة بغطرستك، أن تظل على يقينك أنك سيد كل شيء، سيد جسدي، سيد قلبي، سيد خوفي وفرحي، سيد أنفاسي، بل سيد موتي وحياتي أيضا....وأحيانا أقول باسم ورقة الزنا التي شرعها سلطانك بالعنف والسرقة، يجب أن أسمعك كل ما في قلبي...من ضغائن أنت من أشعلتها ولا تعرف عنها شيئا"[1]، فقد اختارت أن تُدَنَّس بزنا المحارم على أن تُدَنَّسَ بمضاجعة كازانوفا، منتقمة لنفسها من خطيئة ظنتها أكبر من خطيئتها وبأنه ستُطاله يد القدر ويعاقب على فعائله الشنيعة وتسلطه عليها وعلى أهلها، وهو يعلم بأنها تحب ابنه لأن "القلب هو المكان الأوحد والسري الذي لا يحوي إلا ما يريد ويشتهي، ولا تنفع معه كل وسائل الرقابة المعقدة"[2].

– **ساراي:** بعد أن أنصت كازانوفا لزوجاته، الحاضرات تعذر حضور ساراي لأنها متزوجة، بالإضافة إلى أنها لازالت حاقدة على كازانوفا وزوجاته اللواتي تسببن في موت ابنها يوسف، الذي كان نقطة تحول في اتخاذها قرار المغادرة النهائي، فقد كانت البنت الصحراوية النمطية التي فضلها كازانوفا عليهن، مما أثار غيرتهن وسخطهن لدرايتها بسر المودة الزوجية شغفت قلبه فـ "لا شيء يوحي أنها كانت صحراوية مغمضة العينين لا تعرف شيئا"[3]، فقد كانت تُلقب باليهودية من قبل زوجات كازانوفا، نسبة لديانة صحراء توات قديما، إلا أنها كانت امرأة قوية صبورة مكافحة تمكنت من أن تتعلم سبل أسر الزوج وتكبيله بحبال جسدها وإثارة شبقيته وإشباعه، لكن كل ذلك انمحى بمجرد موت ابنها أو بالأحرى قتله، فهذا مؤشر على غيرة ضرائرها منها باعتراف كازانوفا "منذ أن دخلت هذا البيت، وهنّ يتقاتلن لم أعد قادرا على

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص344.

[2] المصدر نفسه، ص345.

[3] المصدر نفسه، ص36.

التحمل، خليهم، اللي ما رضت بالخبزة، ترضى بنصفها"[1]، هذا ما دفع ساراي لأن تحرِّم العودة إلى مدينة منارة سيتي مهما حصل، برغم محاولات الشيخ زكريا الذي كانت تمقته لخبثه، فقد كانت ترفض رفضا قاطعا أن تراسله أو تحاوره مقررة "كيف تريدني أن أحضر؟ سأحرق البيت ومن فيه، في حالة غضب، سأوقظ لوط حتى وهو تحت التراب، وأصرخ في وجهه، لماذا تسترت على القاتل وأخفيت الجريمة؟"[2]، وأَدْرَكَتْ آنذاك أن وجودها في حياة كازانوفا لم يكن كافيا بقدر ما كان إشباعا جنسيا، لأنه لم يردّ لها اعتبارها من زوجاته وتكتم عن جرمهن، وهذا ما جعل ساراي تحقد عليه وتؤنبه أشد تأنيب "الجريمة التي كنت طرفا فيها يا لوط، كانت قاتلة لي، كل الذين جاؤوا من طرفك، منهم إمامك زكريا الذي لا أحبه لأحضر للتسامح معك، لم يحركوا فيّ أي ذرة شفقة أو لمحة ذاكرة، جئتك بصوتي، وصورتي إكراما لابني هارون لا أكثر"[3]، تبدت الجنسانية الأنثوية الساراوية بالنسبة للوط أكثر من باقي النساء، ما جعله يميزها عن غيرها، فلو كان حبا لتجسد في سلوكياته.

وقد تناول الروائي الجنس في الرواية من منظور أنطولوجي يرصد الملابسات الحميمية الحياتية وتشبِع غواية كازانوفا وشغفه بالنساء، ووصفه لمفاتن المرأة ومواطن إثارتها وإدمانه على ممارسة الجنس؛ ما جعله يتزوج بأربع نساء ناهيك عن العشيقات، وهي حالة مرضية تعرف بـ"L'hypersexualite" (فرط الجنس)، وهوسه باللذة، والتغلغل إلى الأعضاء التناسلية وجاذبيتها واعتمدها الروائي في هذا المقام كوسيلة لاكتشاف الذات.

- **كابي:** الكبول كما يناديه الكل؛ الطفل اللقيط ابن كازانوفا غير الشرعي من مباركة الذي اُستبدل بزهرة المتوفية حسب افتراء كازانوفا، نشأ يتيما في بيت امرأة تدعى حليمة، ووُظِف

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص37-38.

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص317.

بمخبزة والده، أما اسمه الحقيقي فهو عكاشة، عاش طفولة قاسية محتقرا، وهو ابن أغنى رجل في مدينة منارة سيتي، يبيع الصحف على دراجة نارية مهترئة عاش الأمرَّين، الفقر واليتم، ولكن لم يحتمل ذلك حتى سعى إلى إثبات هويته التي تبيّنت فيما بعد بمساعدة رقية وعليلو ابن كازانوفا "فبعد تحليل عينات من الأقارب، كازانوفا، مباركة، عليلو، كابي أن الأبوة مثبتة 100٪"[1]، فلم يحتمل كابي هذا الكلام، فسعى للانتقام من والده بعد أن استبدل جثته بجثة كلبه الوفي الذي رمى بنفسه أمام سيارة ليتوفى قبل صاحبه وهذا ينم عن وفائه له، لذا ارتأى كابي أن يضع له جنازة تليق بمقامه، مستبدلا الجثتين، حيث "فتح الكفن الحريري على الطاولة التي كانت عليها جثة كازانوفا، ووضع فيه جسم بيرو ڤيردي، لفّ رأسه بمنشفة أعطت شكلا دائريا لرأسه، مثل إنسان، لم يكن جسم بيرو ڤيردي ليّنا بل كان مثل قطعة خشب داخل الكفن... بيرو ڤيردي لا تخف حبيبي ستتمتع اليوم بجنازة منقطعة النظير، ألم أقل لك أن السيارات الرسمية التي تسير وراءك، ستكون بعدد النحل"[2]، كما أن كابي كُنِيَ باسم خالد بن الوليد، لشجاعته وإقدامه وفي المقابل يلقب باللقيط، حيث لم يسمحوا له بالدخول إلى المسجد كي لا يحدث فرقة بين المسلمين والمصلين، حسب منظوراتهم الافترائية.

2- قراءة تأويلية في غلاف رواية مقامات الذاكرة المنسية:

2-1 العنوان:

لابد وأن الروائي **حبيب مونسي** من الروائيين الذين يحملون طروحات ورؤى إصلاحية تعمل على مشروع صناعة الذات الإنسانية، إذ عمد إلى نسج نصوص سردية لا نمطية ترنو إلى التجريب ومجابهة الرتابة السردية، لذا فقد تصيد العتبات النصية للرواية بعقلانية وتريث،

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص427.

[2] المصدر نفسه، ص435.

فالعتبات "لم تعد بتلك البساطة التي كان يحلو للتقليديين وسمها بها من هنا تغير إدراكنا لفحواها، لأنها ببساطة لم تعد مجرد علامات نصية بكماء خالية من التشويق، والإثارة بل غدت خطابات أدبية غنية الدلالات وملفوظات إشارية ذكية التبلور"[1]، حيث تقصى الروائي الأبعاد الدلالية للمتن النصي توازيا بالعتبات النصية، محاولا فهم خصوصيات النص الروائي وتحليلها وتشخيص معالمه وتأويلها.

وبما أن العنوان يتصدر عتبات النص باعتباره مؤشر العبور إلى كنه النص وفك رموزه فهو "أول مفتاح إجرائي تفتح به مغاليق النصوص كونه علامة سيميوطيقية تضمن لنا تفكيك النص وضبط انسجامه، فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه"[2]، فقد جبل العنوان المعاصر الدال على الزمن على تكسير النمطية الزمانية الحقيقية، وإرادة الزمن الروائي الخاضع لدورة الدلالة، ففي رواية "مقامات الذاكرة المنسية" وظف الروائي حبيب مونسي فلسفة الزمن، لأن الزمن هنا ليس مخيرا وإنما مجاله مفتوح، لا يتحدد بأمصار معينة، يحاور فيه الروائي شخصيات مختلفة الأعصر والأزمنة ليوفق بين ثنائية الماضي والحاضر، متلمسا خيوط الاختلاف بغية التقعيد لزمن تتوافق فيه الرؤى الماقبلية والآنية والمابعدية، ساخطا على جيل اليوم الجاهل بكل ما يمت بصلة لتاريخه وهويته.

2-2 البنية المعجمية للعنوان:

فعنوان رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" **لحبيب مونسي** لم يخل من القصدية والموضوعاتية التي تتساير ومضمون الرواية والإحالة عليه بكل وثوقية، مستدعيا ما فيه من دلالات إيجابية عميقة ومسكوت عنها، حيث يمثل العنوان طاقة تعبيرية وأداة إجرائية في عملية

---

[1] عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، ط1، سوريا، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع للدراسات، 2001، ص06.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإيجاز)، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990، ص72.

تأويل النص فنجد دلالة المقامات التي تصدر بها الروائي عنوانه قد جمعت بين المكان الحقيقي (المقام) والمكان الخيالي؛ ذي الحمولات الأسطورية والمشبع بمعاني الضياع والمتقمص لمسار زماني لا خطي، محطما سلطة المكان، والارتماء في حضن اللامحدود، حيث "تدل لفظة مقامات على حضور الزمان والمكان، وما المقامات إلا حضور تضميني لمكان معين وزمان معين جسده الروائي، هذه الدلائل المكانية والزمانية تفرض هيمنتها الفاعلة في علاقة مستوحاة من قلق مضمر وتوتر خفي رواه صاحب النص"[1]، بينما الذاكرة، فتسفر عن رحلة زمنية إلى الماضي البعيد، الذي يجعل القارئ يستشعر وجوده الإنساني المقترن بدلالات تاريخية غير مألوفة، وذلك من خلال مصطلح (منسية) الدال على غياهب الذاكرة.

إذ يتبدى للقارئ عدميتها، واستحالة حدوثها، لا ضير وأن الحضارة التي أقحمها الروائي في روايته أقامت جدلا بين وجودها من عدمه، نظرا لانعدام آثارها، سيما أنها حضارة طوباوية مثالية، والإنسان قد فطر على الماديات والديستوبيا، حيث تولد حيال ذلك إنسانا ضائعا، ليبدو وكأنه في حلم طال أمده أو رؤيا ضبابية استشعر من خلالها وجوده في فضاءات متصادمة.

2-3 البنية الدلالية للعنوان:

يندرج هذا العنوان ضمن العناوين الموضوعاتية ذات البعد المجازي الإيحائي، باعتبارها "رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات كبيرة، مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي"[2]، وتتسم رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" بانفتاحية البنية الدلالية لاشتمالها على جنسين أدبيين؛ جنس الرواية والسير الذاتية التي تغزوها مواقف الشاعرية، المنمّة عن وقائع حياتية للروائي

---

[1] نادية نعاس، المتخيل السردي في روايات حبيب مونسي مقاربة في الرؤية ومفاهيم التشكيل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، إشراف حفيظة عبداوي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، 2016/2015، ص439.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 25، الكويت، 1997، ص100.

على لسان أحد شخصياته الرئيسية، إذ بنى رؤاه على تنبؤات استشرافية تؤسس لحضارة طوباوية ماثلة لحضارة ما قبل الطوفان التي اتسمت بالمثالية، إذ أن نظرته المستقبلية لم تنطلق من فراغ وإنما أسست على مرجعيات ثقافية، سياسية، سيرذاتية، ذات تموجات تخييلية سردية ولغة شاعرية ملمة بكل العمل القصصي، الذي يرتقي إلى المحتوى الفلسفي، وتحيلنا الرواية إلى "فسحة صوفية، ففي دلائلية المقام، شيء من التجليات تترى، وللذاكرة مؤشر توثيق وتأريخ، وبها تعضيد وتهزيل، فإن كانت قوية أصبحت عقلا وفكرا واعتبارا مع الحدث، وإن كانت تهزيل فهي طيش وتراجع وتغافل"[1]، وبما أن العنوان يحيلنا على البعد الزمني؛ إذ اتسم الزمن في الرواية الحداثية بالزئبقية ممّا سير التلاعب به في ظل المفارقات الزمانية التي تعتري الرواية الحديثة، فاحتل بذلك ركنا رئيسيا فيها بل عُدَّ حتى نمطا عنوانيا فيها يختزل مضامينها، وهذا ما جسدته رواية **حبيب مونسي** "**مقامات الذاكرة المنسية**" التي قدمها كشفرة قرائية تقدم أحداث الرواية "تحمل طاقة حيوية مشفرة قابلة لعدة تأويلات قادرة على إنتاج الدلالة، فلابد للعنوان أن ينطوي على كفاءة الفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات"[2]، التي تنسج علاقة بين العتبة العنوانية والمتن الروائي لتشكل وظيفة.

2-4 البنية التركيبية في العنوان:

اتسم عنوان رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" بكثافة نحوية دلت على حضور المكان والزمان تضمينيا، فقد تشكلت من عنصرين أساسين (مسند، مسند إليه)، حيث حذف المسند إليه

---

[1] محمد شهري، الخطاب السيرذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في تجارب هوامش الرحلة الأخيرة لمحمد مفتاح، مزاج المراهقة لفضيلة فاروق، مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص أدب معاصر، إشراف محمد حمودي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة مستغانم، 2018/2017، ص105.

[2] حلومة التيجاني، البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام (دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، ص73.

المقدر بـ(هذه) الذي يعود على (المقامات)، أما المسند (مقامات) المضاف إلى الذاكرة الموصوفة والمنسية الذي أسهم في توسيع الجملة، فقد جاءت البنية التركيبية على عناصر محددة رسمها السارد وأضفى عليها أبعادا دلالية توغلت في التصوير الشعوري للروائي، الذي أحال إلى مرجعيات سابقة كشفت عن إبداع تراثي، ليستنبطه القارئ من خلال الغوص في أعماقه الإيديولوجية عبر علاماته اللغوية، التي عدّت مفتاحا يتم الولوج إلى عمق النص على إثره، والاكتناز بدلالته العريقة عبر محطات تاريخية متشبعة بالبعد الانتقادي للروائي.

ومن المعلوم أن قواعد اللغة تعبر عن تفاعل الصوت بمعناه داخل اللغة على نحو توليدي، إذ تلائم تركيبية العنوان مضمون الرواية، والأنساق المحققة لديه، فتترسم في أغوار النص محمولات دلالية، من خلال تركيبة العنوان، فالمقامات تحيل على زمن استرجاعي وجهت زاوية النظر إليه، ليكون موطن التبئير ومحط تركيز المتلقي، ليبدو المسند إليه "اسم إشارة" محذوف تتبدى مائزيته في غاية الوضوح، حيث يكشف عن قيمة المقامات التي اعتمدها الروائي في مسرديته، فحُذِف إيجازا للمعنى الذي تترهل به الأساليب، ففي حذف المسند إليه دليل على لزوم الحذف المقدر في العنوان بـ (هذه)، الذي يتبدى في الجملة ما يدل عليه من خلال المعنى، فإن اختل المحذوف (المسند إليه) فيعد مجرد لغوٍ حسب **ابن أثير** "والأصل في المحذوفات جميعا على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل المعنى على المحذوف، فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب"[1]، فدليل رفع "مقامات" أن المتبوع مرفوع وهو المبتدأ، فاختصار اللفظ من جماليات الفن التداولي، ففيه تتقد المعاني وتتسع إيحاءاتها، فهو دليل على جيدة الكلام، واقترابه إلى أهل الطبع والصليقة، ففي الحذف دليل العقل

[1] ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الدين محمد بن الأثير (637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ج2، 1995، ص77.

على اقتصار اللفظ، فيكون بذلك المعنى أقوى، إذ نلمس من خلال هذا التحليل براعة الروائي في انتقاء عنوانه تداوليا تركيبيا، فصيانته للجملة "مقامات الذاكرة المنسية" امتعاض بإثارة الفكر، ورغبة داخلية في الغوص في أنساق الماضي، كما حقق قصدا تداوليا من خلال حذفه للمسند إليه، وهو الاستفادة من التراث الأصيل والتركيز عليه، خاصة في ظل الثورات الإيديولوجية وحتى البيولوجية منها، التي ترمي إلى قطع النسل الأول بعزله عن النشء الجديد، الذي غُسلت أدمغته، فظل مستعبدا للآلة وما ينجر عنها.

2-5 تأويلية الغلاف الخارجي:

انبنت رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" على عالمين متناقضين، عالم واقعي دنسته أبالسة الفكر الحداثوي، وعالم مثالي ينافي الواقع، ويتميز برؤى تقويضية، رسمها الروائي في ذهنه مستدعيا من خلاله شخوصا تصنف ضمن الطابع العجائبي، إذ نلمس من خلال المتن الروائي تنقيب السارد عن عالم ينتشل حاضره وما يحتويه من إيديولوجيات حداثية، فاتخذ السفر عبر الزمن وسيلة للبحث عن عالمه المثالي في قوالب نصية تجريبية كان لفن المقامة فيها الحظ الأوفر، والتي تدل على انزياح "هذا الملفوظ من الشحنة المرجعية ويملأها بالترميز، وكذلك لتحديد محورية تفاعل المنظومة الرمزية"[1]، التي تُمَكِّن القارئ من الغوص في أغوار النص، وتحديد هويته لاستنساخ نسق تفاعلي بين المؤلف والمتلقي.

ولابد وأن "الغلاف الخارجي أهم عتبة يواجهها القارئ للدخول إلى عالم الرواية، وهو يحمل كمّا هائلا من الشفرات القابلة للتأويل"[2]، فقد رصّع الغلاف الروائي بأشكال متموجة وخطوط منحنية اتخذت سمة الغموض، تسفر عن تشابك في الأزمنة والأمكنة الروائية، في

---

[1] نادية نعاس، المتخيل السردي في روايات حبيب مونسي، ص439.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص107.

دوامة تسوق القارئ إلى ماضٍ بعيد وتقفز به إلى مستقبل تنبُئِي، أخذت هذه الخطوط اللون البنفسجي الذي يرمز إلى ثنائيات متضادة فهو رمز "للوضوح ونفاذ البصيرة، والعمل العاقل والمتوازن بين السماء والأرض، والحواس والروح، الشغف والذكاء والحب والحكمة"[1]، كل هذه الصفات توفرت في شخص السارد الذي يسعى إلى التغيير الفكروي للعالم الحداثي، فتشابك تلك الخطوط وتداخلها لترسم شبه بئر مربعة الشكل لا يظهر قعرها، إلا في شكل تشعبات زخرفية ممتدة لتختلط، فتعبر بذلك عن ضياع ولا استقرار إيديولوجي، بالإضافة إلى تقاطع بين الأجناس الأدبية.

وبما أن العتبات تعمل على إزاحة مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، لذا ارتأى الروائي اللجوء إلى العالم العجائبي تنفيسا عن روحانيته في عصر ماداتي، يبلور من خلاله أنساقا تنقب عن كل ما هو مضمر، حيث احتوى عنوان رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" على مقصدية إحالية لمرجعية إيديولوجية تصور سياسة مذهبية تساهم في استكشاف معاني النص، وإيضاح دلالته التي من خلالها تبرز مقروئيته، فتنجر بين العنوان ومتنه علاقة إما انفعالية تأثيرية أو انعكاسية جدلية غير ائتلافية.

فقد توسط العنوان صفحة الغلاف بالبند الأحمر العريض، يضلله بياض، هذا المزج اللوني بين الأحمر والأبيض يدل على أن الروائي "يدمج بين الحكمة والفتح، بين القوة والعدالة"[2]، التي تعكس جرأته في الخوض في هذه المواضيع، فعنوان الرواية يحيل إلى المكان ذي المنحى الثقافي، والميول التبريكي الغرائبي المقدس، الذي ينأى بنفسه عن كل ضوضاء، ليحاور العلم والمعرفة، مستحضرا فضاء مقدسا، في هيأة فضاءين متناقضين ترقص فيها شخصيات تحاكي

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص78.

ما يصبو إليه الروائي عبر محطات تاريخية، اكتنزت بدلالات عريقة ذات أفكار حكيمة وتطور معرفي، لتراث جُهِل مضمونه من قبل جيل تقني أداتي.

ويعلو العنوان اسم المؤلف باللون الأبيض الحيادي، لكن الروائي لم يكن حياديا بل توسم موقف المنقذ والمدافع عن الأصالة العربية، أما أسفل يسار الرواية فقد كتبت كلمة –رواية– باللون الأبيض أيضا المشبع بالدلالة الصادقة ذات المخزون الثقافي الإسلاموي والحمولات الفكرية التوعوية.

أما اللون الأحمر البارز في عنوان الرواية، فهو من الألوان الأساسية، لذا يحمل متناقضات مكنته من الارتباط "بأمور مختلفة، فهو لون الدم، ولون النار، ولون الذهب والطيب ولون الأحجار الكريمة، ولون الزهور، وهو اللون الذي يعلو وجه الإنسان عند الخوف أو الخجل، ويضيع به بياض العين عند الغضب أو الحزن، وهو لون السماء عندما تودعها الشمس، فلا عجب أن يغتني دلاليا بأكثر الدلالات تضاربا بين اللهجة والحزن، والثقة بالنفس والتردد والشك، وبين العنف والمرح"[1]، وهذا يدل على محوريته وما يضمره من شحنات دلالية متناقضة، مردها السياقات المتباينة زمانيا ومكانيا، إذ بقدر ما نسب للدم عبّر عن الحب، فتراوح بين ثنائيتي الخير والشر، اللتين حاول الروائي تغليب كفة إحداهما عن الأخرى سيما إيجابيا، ليسيطر على الغلاف فيما بعد اللون البنفسجي، إذ لابد وأن سمتي الوضوح والغموض تفجران المفارقة.

أما الغلاف الخلفي، فرسمت على متنه خطوط شبكية مائلة توحي بضياع الشخصيات وتخبطها في متاهات الحياة الواقعية أو العجائبية، كما لو تحاول البوح بأمر مسكوت عنه، وكتبت على ظهره خلاصة الرواية معنونة بـ"قال الراوي" يتطرق من خلاله الروائي إلى منظوره

[1] خالد صبكان حسن، دلالة الألوان في الشعر العربي القديم، مجلة دراسات، ع 28، البصرة، 2018، ص138.

في الحياة، ومنظور العامة إلى كل متمرد عن الفكر السائد، والشذوذ العاداتي والتقاليدي، متلمسا مواطن الدرء فيه.

كما كتب أسفله رقم الإيداع القانوني للرواية يمينا، وسعرها يسارا، يختلج من خلالها الروائي التفكير المادي البسيط، فكيف لأفكار نهضوية أن تباع بأبخس الأثمان أو ممكن لغايات ترفيهية؟.

فاهتمام الروائي بأدق تفاصيل الغلاف الخارجي دليل على طريقة تفكيره، ومقابلته للواقع مستدعيا التاريخ، ومحتقرا لواقع كريه اعتلته حمولات فكرية مخاتلة تظلل الحقيقة، وتشوه الهوية في رؤية فلسفية تدق ناقوس الخطر لعصر براغماتي، يحاول الروائي فيه التنقيب عن المغيبات ومحاولة ترقيعها والحفر في بناها المترسبة بالمخبوءات الغامضة.

ثانيا- نسقية اللغة الاستعارية في الروايتين وعلاقتهما بالقارئ:

لا بد وأن لغة الكتابة الروائية تمثل التوجه النفسي للكاتب محاكيا بذلك معانٍ سياقية، يعبّر من خلالها عن وقائع حقيقية ذات مرجعيات وخلفيات فكرية، ملغمة في ثنايا العمل الأدبي ضمن بناه اللغوية الحاملة لمواقف إيديولوجية، تترجم ثقافة الفئة الناطقة بها كما تعد اللغة نسقا ثقافيا لا يُعزل عن الثقافة، ويمتثل لسؤال الهوية الثقافية باعتبارها معيارا تقاس به تنوع الثقافات وتجانسها، وأحد الثوابت المساهمة في اندماج الأفراد في جماعة واحدة تربطهم خصوصيات الأعراف والعادات، كونها "مؤسسة لا وجود لها إلا في نطاق اجتماعي تاريخي مضبوط"[1]، تواضعت عليها هيئة خاصة تمثل مشتركا إشكاليا بين الأنا والآخر وتعكس تماهي الشخصيات مع بعضها، كما تعكس التناقض بين الذات وذاتها وبين الذات والواقع، باعتبار أن اللغة "نشاط

---

[1] عبد القادر لمهيري وآخرون، أهم المدارس اللسانية، (د.ط)، تونس، منشورات المنعقد القومي لعلوم التربية، 1986، ص31.

إنسان يتطور بالممارسة وفق الأنماط المتاحة، وحسب المقام ومقتضيات الحال"[1]، ليتمكن الفرد من تشكيل علاقات تفاعلية يتصرف فيها كلٌّ حسب ذكائه وحسب المستوى الثقافي والاجتماعي لشخصه.

1- نسقية اللغة الاستعارية في رواية "نساء كازانوفا":

تتعالق في رواية "**نساء كازانوفا**" عدة مستويات لغوية تراوحت بين اللغة المباشرة ولغة الجسد، وتنوعت بين اللغة الفرنسية واللغة العربية واللهجة الدارجة، تغلب عليها الهجنة اللغوية، التي أضفت عليها طابعا تجريبيا، فقد نوَّعَ الروائي في مستوى اللغة "التي تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عنه العصر، حيث أن اللغة نفسها تحمل في طياتها أيديولوجية العصر، أو أنّ العلاقة بينهما – كما يقول باختين– لا تكون أبدا بريئة، بل هي دائما مشبعة بالأيديولوجية"[2]، فقد بدت لغة الروائي على لسان شخصياته الروائية مزيجا من الفصحى والدارجة المفرنسة، التي تضمر انفتاحه واحتكاكه بأجانب، فقد أنسب لكل شخصية لغة تلائم مستواها الفكري والاجتماعي والثقافي فنجد مثلا كازانوفا برغم انفتاحه وتطوره ومخالطته إلا أن لغته تضمر عن سذاجة تفكيره السطحي، فلا يهمه سوى المال والجنس والسلطة، فقد كانت لغته عنيفة، تحمل في ثناياها رعبا للآخر وسخرية من غيره، إذ ألقى بظلاله على زوجاته اللواتي عاملهن كجواري عنده، فقد اغتصب مباركة وأنكر ذلك معترفا "جرتني في حبالها حتى ارتكبت المعصية، فحملت مني، الحمل معناه فضيحة، وورقة رابحة تُمنح لأعدائي في السوق، فتزوجتها عرفيا. المفروض هي طالق"[3]، أخفت لغة كازانوفا لؤما متجذرا في أعماقه على حاشيته، الممعن في تحقيرهم ودحض

---

[1] صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، (د.ط)، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)، ص182.

[2] سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ط1، الدار البيضاء، شركة الرابطة، 1997، ص63-64.

[3] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص314.

رؤاهم وأفكارهم، محتكرا الرأي والكلام لنفسه، ومقصيا الصوت الآخر، سيما إذ كان مخالفا له ولنياته، التي تفوح منها سياقاته الاجتماعية ف"الكلمات جميعها مسكونة بالنيات"[1]، وقد انبنت لغة كازانوفا عن فكر شهريار الذي عاش في عمق الإنسان الشرقي عموما، والذي يومئ عن إرث ذكوري تجاه المرأة وما تشكله من حضور إنساني وعاطفي ووجداني لازال قابعا في أنفسنا، ويتبدى بأشكال مختلفة وبأيديولوجيات ضاربة في العمق الفلسفي بلغة عميقة تجسدن العصر، وتحمل رواسبه وتشكل مرجعياته.

أما لغة زوجاته فقد تراوحت بين السطحية العامية والفصحى المؤكدة، حيث احتكر الروائي الكلمة لصالح البطل، الذي جعل منه طاغية اجتماعية ولغوية، ولم يتح الفرصة لنسائه إلا بعد أن وهن عضده ولم تعد له القدرة على الكلام، وهنا نستدعي البعد السياسي اللغوي الذي تسيجه الحوارات الفكرية المضمرة عن صراع وجودي إنساني، سيما العربي منه، الذي غيّب الوعي المعرفي باللغة وحجبه عن النخب المثقفة ليتسيّد السياسة ويميت حضور رجال الفكر ويقزمهم، فيتولى التخطيط للمستقبل ويتجاهل المثقف الذي يعد في "المجتمع العربي وضعية باهتة، يتجاذبه منطق الاعتراف والإقصاء في علاقته بالمجتمع والسلطة"[2]، فيعيش بذلك منفصما بين شخصية ذات حمولات فكرية وروح إبداعية، وشخصية مهمشة تطالها ألسنة العامة، ويعتريها انغلاق داخلي تخلق من رحم التهميش من قبل هجناء الهوية وبسطاء التفكير، يسعون إلى إقصاء اللغة العربية، مثلما حدث مع جريدة الغاشي (الشعب) التي كانت لا تنفك عن معالجة قضايا غاية في الوطنية من قبل متخصصين، يعنون باللغة العربية الفصحى بمضامينها التي

---

[1] تزفيتان تودوروف، باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص215.

[2] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)، (د.ط)، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، (د.ت)، ص09.

يعجز عن إيلاجها غريب، فاستلم المشروع خريج إعلام نيويورك ابن شريك كازانوفا، الذي سيّر بنياتها التحتية، و"حولها إلى تابلويد شعبي، بلغة هي من بين الشارع واللغة المدرسية... ثم غادر الموضوعات التحليلية الثقيلة المتخصصة التي كان يكتبها الجامعيون، وعوّضها بموضوعات صغيرة يومية عن الجرائم وزنا المحارم... كانت في البداية جهوية فأصبحت بسرعة وطنية... بعدها بقليل أنشأ النسخة الدولية بثلاث لغات، العربية والفرنسية والإنجليزية"[1]، تُجسم على إثرها ألم المثقف واستغرابه من العداء الموجه للغة العربية، بإقحام اللغات الأجنبية في ثناياها وإفساح المجال للعامية التي ما فتئت تغزو المحاورات الفكرية حتى وُطنت في الكتابات الأدبية، لكن هذا لم يكن تجريبا من قبل المؤلف بقدر ما هو إسقاط لما هو واقعي، وتألما للواقع الثقافي الجزائري المفرنس لغويا وكيانيا، وهذا ما أخزى خلدون، حيث ركن لمبدإ فلسفة حياتية يتعايش من خلالها مع واقعه "إن رهان الفلسفة بالنسبة لنيتشه هو قلب طاولة القيم، أن تصرخ دوما كما لو أنّ زرادتش هو من يصرخ... بين الناقص والخارق ثلاث مراحل يتخلص فيها الإنسان من قناعاته القديمة التي تلقاها، ليبدع شيئا جديدا مرحلة الجمل، التي يراكم فيها المعارف، بلا تفكير، مرحلة السد التي يتم فيها تدمير مجموع المعارف، التي كان يظنها حقيقة مطلقة، ثم مرحلة الطفل، المصاحبة للولادة من العدم، مرحلة الخلق الصافي للمعارف والأخلاق الجديدة، يتعامل بشكل حقيقي مع ما يظنه حقيقة، لا يتلقى أية أخلاق جاهزة لتطبيقها، ولكنه ينشئها هو بنفسه وحيدا وبلا مرجعية، يصبح الإنسان بهذا خارقا"[2]، إن الوعي بقضية الحضور النخبوي الثقافي في القضايا السياسية مفاده تغليط الرأي العام، وضياع الهوية اللغوية في المنابر الإعلامية المرئية والمكتوبة والمسموعة، التي تنمحي النهوض الحضاري بفصل

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص22-23.

[2] المصدر نفسه، ص21-22.

الجانب اللغوي الثقافي عن الجانب السياسي الاقتصادي، الذي يتثقف بلغة أجنبية على حساب لغته وهو محسوب عليها، ويتقصد صمت المثقف، ويترصد طواعيته فـ"وحده خلدون لا يتكلم إلا قليلا، يظل صامتا يتأمل الخارج الذي تملأ حركة البشر والحناطير"[1]، فمنارة سيتي مجسم لمشروع الواقع العربي الذي يدرس مصوغات إيديولوجية تخلخل الكيان الجزائري، وتزعزع بذور الصراع بين أبنائه وتكريس مغالطات تاريخية تترسب في الذات الجزائرية، وتباغت هويتها لذا لابد من "فضح ومقاومة كل هياكل الهيمنة، وأشكال الظلم والقهر والقمع وتفكيك النماذج والممارسات الاستبدادية، وإعادة الاعتبار للآخر المهمش المقهور والعمل على صياغة الهوية وجوهرية الاختلاف، والبحث عن عملية التطور والارتقاء المتناغم، تقلب ما هو مألوف وتؤدي إلى الأكثر توازنا وعدلا"[2]، فالتنويه بالمرجعيات مفاده تفضيل اللغة الأصلية على الألسنة الاستشراقية والإدلاء بشحناتها التصريحية والمكنية، ولكن الاستئناس بما يسمى باللهجات العامية عدّه علم اللسانيات طاقة ثقافية أكثر ترسيخا للثقافة والإبداع، وهذا ما ترجمته لغة كابي اللقيط المهمش اجتماعيا وثقافيا، الذي جسد تموقع البسطاء إن لم نقل أولي الحق في وطنهم الذي حُرموا من أبسط حقوقه، الاحترام والظفر بمسكن لائق "عمّو خلدون. تعرفني، مثل الجرذ. لا خيار لي في هذا البرد، ماذا أفعل؟ من المخبزة إلى بيع الصحف، إلى السخرة وخدمة الناس، طوال النهار، مقابل ملّيمات، خير من لا شيء. كابي خذ لي الخبز للكوشا... كابي شوف لي تاكسي كبيرة... كابي اشتر لي شويَّة خضر وفواكه... وينتهي اليوم في الركض والجري"[3]، ومن أحقر أنواع سلب الهوية، هو حرمانه من اسمه الحقيقي وهو الابن الأصلي للحاكم، وهذا ما

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص13.

[2] أوماناويان، ساندراهاردنج، نقض مركزية المركز(الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد – استعماري نسوي)، ج1، تر: يمنى طريف الخولي، الكويت، عالم المعرفة، ديسمبر، 2012، ص08.

[3] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص16.

عالجه الروائي في نصه السردي الحامل لجملة من المتناقضات التي حادت عن المألوف في الفضاء السردي، حيث يرسم لوحة فنية مطابقة للواقع الصارح بلغة غير مسموعة؛ فيها من اللغط على حد الساسة ما يعجزهم عن استيعاب واقع يرونه منطقيا بمنظورهم الظلوم، الذي يحجم الإنسان ويبخسه حقوقه فكأنه جالية في وطن غيره، ولم يبق له إلا التحسر في صمت، فكابي نمط من كل الذين يعانون التهميش والمطالبة بأدنى حقوقهم لجهلهم بهويتهم، وهذا ما عبّر عنه خلدون "الجهل قاهر يا عكاشة، والحياة في منارة سيتي ليست بسيطة، الإنسان يأتي ويولد ويكبر ويشيخ فيها، وهو لا يعرف إلى جدوى لوجوده فيها! مدينة ناشفة"[1]، في حين أنه يحمل ألما لا تتسع الجبال لحمله وفي المقابل يظنه الغير غافل عن هويته، بل يتراءى لهم فقط "أقل من الجرذان نحن في منارة سيتي، يا عمّي خلدون. نكبر في الشارع وننتهي فيه. الجريدة ستباع. لأن الناس يحتاجون إلى كذب يوميّ يتغذون به. في كل دقيقة بل في كل ثانية وإلا سيموتون قهرا"[2]، وهذا ما يوحي بأن التغافل لا يعني الجهل، بل التريث والتستر بستار التغابي، فالإنسان "إذا ركن إلى الوجود الاجتماعي متنازلا عن إنسانيته، صار واحدا من قطيع المجتمع، مجرد من شيء يملك إرادته وذاته"[3].

ولعل الانغلاق من لغة الصمت التي طالت المرأة العربية، سيما الجزائرية التي تنصلت منها الثقافة العربية، وعانت من خطاب الاستعلاء الذكوري والمكاشفة الجنوسية المخاتلة لإذلال يعبّر عن "علاقة اجتماعية للذكور فيها سلطة على الإناث وهي سلوك وسياسة ولغة وأي حقل

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، ط1، أربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص198.

آخر يصدر عن رجال ونساء، تعبّر عن وجهة نظر مؤسساتية ونظامية وشاملة ومستقرة تقول بدونية المرأة"[1].

على غرار دونية لغتها التي تنبثق عن رؤى، أقل ما يقال عنها شعبوبة مشدودة إلى ثقافة سطحية مجردة من الآليات الفاعلة، والانجازات المجتمعية فتصنف ضمن الهرم المجتمعي القاعدي، وهذا ما أسقطه الروائي على لغة نساء كازانوفا، التي كانت في معظمها لغة ميتة، تعبّر عن حقيقة المرأة المثالية الصبورة التي تحمل كل شيء من أجل حماية بيتها من الدمار هاهي اليوم تخرج عن صمتها وتفاجئ الجميع الذين اتخذوها حائط مبكى يشكونها همومهم ف"لأول مرة تتجرأ لالة كبيرة، وتتكلم بهذه اللغة المحملة والمشحونة بالأسرار. كانت دائما تؤثر الصمت على الكلام. فجأة، انتبهن إلى أن هذه الأخت الكبيرة، التي حولّنها إلى مشجب لكل همومهنَّ وأمزجتهن الطفولية، كانت في يوم ما امرأة شابَّة مثلهن تماما، مليئة بالفرح والحياة والرغبات"[2]، إذ لابد أن تنبعث في قاموس المرأة العربية كينونتها، الإنسانية وتنفصل عمّا أُلصق بها من نسق تاريخي ثقافي يفارق الآدمية الإنسانية ويؤمن بالدونية النسوية، فلابد من "تعويض الماهوية البيولوجية بالبنائية الثقافية بحيث تبيّن لنا الاختلاف بين الرجل والمرأة مبني ثقافيا وإيديولوجيا وليس حتمية بيولوجية"[3]، تشرنق تموقع الأنثى الذي يخالطه الكثير من الاحتقار والدونية، فتتبلور لديها ذاتٌ مأزومة مشوشة الذهن، تواجه كل الطابوهات المجتمعاتية، ودساتير الرجل البطريركية.

---

[1] زليخة أبو ريشة، اللغة الغائبة نحو لغة غير جنوسية، ط1، سوريا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2014، ص19-20.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص73.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط1، لبنان، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2009، ص44.

أما لغة بقية نسائه فاختلفت باختلاف الرؤى الفكرية لكل واحدة حسب منسوبها اللغوي، الذي استمدته من الموروث الاجتماعي ومسلكها الحياتي، الذي تشربته من الثقافة السائدة؛ فمباركة المرأة المقهورة منذ طفولتها والتي خسرت أنوثتها بعد أن اضطرت للعمل كخادمة لتوفير لقمة العيش، تحت سلطة الطاغية كازانوفا، عاشت حياة بائسة، ولم تتمكن من الدفاع عن نفسها ولا إقناع الرأي العام أنه اغتصبها، إلا بعد أن وهن وحتى لمّا طلب العفو من زوجاته لم تكن هي من بينهن، فقد أصرّت على مواجهته والانتقام منه علّها تخفف وطء الألم الذي سببه لها، فقد واجهته "كازانوفاااا...هل عرفتني؟ أناااااا؟ لا يهمّ. لو فقط تعلم كم أنّ حظك كبير. لم أعد الآن معنية بموتك. أنت تموت من تلقاء نفسك. يااااه وبأية صورة. التآااااكل. أبشع موت ذاك الذي يأتي بالتقسيط. التآكل"[1]، تبعث لغة مباركة عن تسلسل فكري متراكم وطّن لثقافة مدسوسة لمواقف رافقتها تبدلات اجتماعية، تراوحت بين الترحيب والرفض واضطرابات ناتجة عن الإخضاع والسيطرة، التي فرضت عليها لهجة تسفر عن تموقعها الاجتماعي وخلفياته المنغلقة المحقونة بأعراف ظالمة، تراعي المافوقي ولا تهتم لحيثيات الحدث ما جعل لغتها أكثر حدة، مخاطبةً الوحش الآدمي كازانوفا، أعي جيدا "أنك ربّ صغير، لا يُرفض لك طلب، زاد من شهوة الغطرسة. الحيوان الذي فيك غلبك وانتصر على صبرك. لكنك أنت من أيقظ الحيوان نفسه فيّ حيوان الضغينة من أشباهك والانتقام بلا تردد. ببساطة، جعلت مني قاتلة بلا رحمة"[2]، تكتسب اللغة الوظيفية من البنى المجتمعاتية، وترتبط بظروفها ودورها النشوئي، حيث تصدر عن "مجموعة من الأفكار والتقاليد، والعواطف والأحاسيس، والنزوات وشتى المشاعر،

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص152 .

والاعتبارات، تنتظمها الألفاظ انتظاما، أصبح منها كما يكون الشيء من الطبيعة"[1]، فكلما كانت المواقف صعبة كانت اللغة أشد حدة واللهجة أقوى.

في حين أن ساراي المرأة الصحراوية أو الساحرة كما كانت تلقب، تبطن اللغة في حقها نزعة دونية ودلالات استعارية تكني فروقا فردية بين الشمال والجنوب، تحمل في ثناياها عنفا لفظيا، فقد عمدت روكينا إلى السخرية من كازانوفا الذي أحب ساراي حبا جنسيا فقط، وهو على يقين بمنشئها ويهوديتها "حذار من يهوديات توات، يا لوط، تدفئك ثم تلدغك لقد كتبت لك في متاهات الرمل، كي تضيع طريق كل من تعرف، ويفقدك الأقربون منك"[2]، فلغة روكينا هنا حاوية لدلالات نسقية تنم عن إحساس بالكره تجاه ساراي في لغة مراوغة تبطن حنكة تصويرية تباغت فيها عواطف كازانوفا، وتستثيره باعثة على رؤى حالمة بمكانة في قلب كازانوفا الذي سرقته ساراي حسب ما يخيّل إليها، إلا أن ساراي تحمل في قلبها غيظا وألما جراء ما أوتيت من ظلم وكره سواء من نساء كازانوفا أو منه هو أيضا، فقد أرسلت قرصا مسجلا تعبر فيه عن سخطها وتحكي فيه مشاعرها الوجدانية تجاه كازانوفا، التي انقلبت رأسا على عقب إثر حادثة مقتل ابنها يوسف، فقد كانت منطلق الأوضاع والنقطة الفاصلة لوضع حد لعلاقتها مع كازانوفا "سأمنحك آخر ما فيّ، مع أني أغلقت كتابك أبدا، لأمضي في حياة خطَّها لي المولى القدير، وقد ارتضيتها في بعض جوانبها... سأقول لك ما أحرق قلبي... كنت أنوي الصمت عنه وإسكانه في قلبي فقط... لكني لم أفلح... جعلتني أمزق كل شيء حتى الأغلفة الثقيلة التي تخفي سرّي، وأُعري كل شيء على الملإ، بما في ذلك جرحي الذي لم أستطع أن أنساه. الجرح يا سيدي لوط لا يخبو بقرار، لكنه عندما ينتهي نزفه، يكوّن قشرته التي تحميه. إلى اليوم، لم يُتح لهذه القشرة

---

[1] أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، ط3، دمشق، دار السؤال للطباعة والنشر، 1968، ص242.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص307.

أن تتصلب"[1]، حاولت ساري استجماع قوتها واستظهارها أمام كازانوفا حتى لا تحس بالوهن، فقد عمدت إلى إضفاء أناها على لغتها لتتوارى خلف قضبان التأنيث قوة لا يستهين بها ذكر، كاشفة عن نسقية آنوية مغايرة لما عُهِدَ عليه من الأنثى الجنوبية، مقابل الأنثى الشمالية المركز ظاهريا، متقمصة دور الأنثى الكل.

لنصطدم بمدى هامشية الأنثى الشمالية، سيما المثقفة روكينا، التي رضخت للأبوية البطريركية في مقابل براغماتي، وسلبت أناها الهشة، لتبيعها بثمن بخس لرجل في مقام والدها، والأدهى والأمر والد حبيبها، حيث أظهرت تموضعها بين نارين نار الحب التي جعلت منها امرأة زانية ومنافية للأخلاق الإسلامية، ونار السلطة الأبوية التي أخضعتها للزواج من ذكر حقير يمجد فحولته، التي تُضخمها الثقافة المجتمعاتية، فضربت عصفورين بحجر واحد، عاشت حياة منفصمة بين أناة محبة للحياة طموحة، رسمت أهدافها رفقة حبيبها، وأخرى ثائرة تَلْعَن العُرْف الذي يحتم تمركز القوي على الضعيف، أو بالأحرى السّلطة النفوذية التي أباحت له ما حُرِم على غيره، لتستفيق من وهمها وترتطم بمجتمع كوكاكولونيالي يركن إلى كل ماهو مركزي ويعادي دون ذلك، حيث تنوعت لغتها بين اللغة الشاعرية الرقيقة التي تخص بها حبيبها عليلو، أو التي تحكي فيها حرقتها لتحطيمه حلمها في دراسة الطب "كنت أريد أن أكبر بهدوء، وكانت أمامي شهادة البكالوريا علمي، وضرورة الحصول على معدل 17 من أجل الدخول إلى كلية الطب، لأكون في منأى عن كل الاحتمالات غير السارة... كانت أمي خديجة تدلعني باسم روكينا حتى أنسى اسم رقية أمي كانت بطلة كل أحلامي وأشواقي... ثم تبعها حبيبي عليلو الذي ظل يناديني في الثانوية بالاسم الذي اختارته لي أمي لكن مخففا: روكي، لدرجة أن التصق

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص291-292.

بي"[1]، فقد كانت لغتها غنائية عاطفية تكشف مضمرات، تصور من خلالها مكانتها لدى كل من آمن بها وبقدراتها.

في حين تتغير نبرة لغتها في مواقف أوضحت مدى تسيُّد الفحولة الذكورية فيها في ظل التابوهات الإيديولوجية "يا كونتي العزيز... تعودت أن يدهنك الناس وفق ما ترضى وتشتهي، اليوم أنت لا تسمع فقط امرأة مجروحة، ولكن مقتولة في أدق خلاياها... لو سرقت مني حياتي، كنتُ غفرت لك. لكنك أسكنت في أعماقي نصلا صدئًا، سيسحبني نحو قبر بارد لا محالة دون أن ينسيني ما فعلته فيّ، وأقسمت أن أمحو كل شيء تحبه ويسعدك، اسمعني يا قاتلي، وبعدها مت إذا أحببت إلى الجحيم، لن أبكي إلا على ما سرقته مني ومن عليلو"[2]، تضمر لغة روكينا تمردا لغويا لأنثى راضخة لتقاليد الأصالة وطبيعة تفكير انطباعية، ترجمت حالة الأنثى الحداثية القادرة على إفصاح كل ما يخبو، وإيصال مقصديتها إلى تحولات فكرية تنادي بوجودها وكيانها وتموقعها الثقافي.

أمّا زينة التي لم تنجُ هي الأخرى من سلطة كازانوفا وأكاذيبه الملفقة في أثواب قدسية أخذت حيّزا حياتيا ليس بالقليل، إلا أنها لم تسمح بأن تتأذى مثل باقي نسائه اللواتي لازمنه، وتحملنّ سخافته ونتنه الفكري، حيث اشتغلت بمجالها الموسيقي والفني لكنها وقعت هي الأخرى في فخ الزواج والسيطرة المجتمعاتية، وقد كانت وسيلة ثقافية يتباهى بها أمام متعامليه الأجانب؛ حيث كانت لغتها حزينة عتابية "أدركت بعد سنوات كم كنت غبية وكنت أشبه لعبة باريس، إني لم أكن إلا دميتك التي تتباهى بها في الجلسات الكبيرة وعشاءات الصفقات المدهشة، امرأة جميلة

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص349-350.

[2] المصدر نفسه، ص372-373.

للأسفار والمأدبات الكبيرة"[1]، فقد شيأها كازانوفا وقزّم كيانها ووجودها الإنساني وحتى الأنثوي نتيجة التراكمات السوسيوثقافية؛ إذ تموقعت منشطرة الحضور في ظل تفشي مادية ماركس الجدلية، التي طبقها عليها كازانوفا والتي تنكمش على رؤى اقتصادية ظاهرية كبلت كيانها ووجودها الإنساني، بالرغم من حرصها على تفادي الفخ الذي أُدلهمت فيه من قبل، ف "فتحرر المرأة لا يتحقق من خلال الحصول على الحقوق المدنية فحسب، بل كذلك في الحصول على الاستقلالية في الزمان والمكان والحصول على إمكانية التحرر من تبعات التكاثر نتيجة الجماع (مثل وسائل منع الحمل، والتشريعات المتصلة بالإجهاض)، ووجود إمكانية التمتع دون عراقيل خارجية"[2]، لصيقة بالفكر المجتمعاتي، تقرع كوامنه الإنسانية، وتختزن خلفيات ميراثية، تعرّج عن سطوة فسيفسائية للغة مبتذلة تتسم بطابع بروليتاري.

تبدى التلون اللغوي الذي اكتنزه واسيني في روايته "**نساء كازنوفا**" مزيجا من اللغة الراقية والعامية والمفرنسة التي تعلو وتتعثر بحسب المواقف الحياتية لكل شخص، إذ برع في نسج ألفاظها في دائرة نظامية تحيل على هندسة نصية، تتطلب قارئا نهما متفطنا لكل لبس أو غموض أو لعب لغوي يستلهم خياله، ويزيح توقعاته المعيارية، فقد رسم لوحة لغوية زئبقية تعج بالمشهديات الفجائية، وتصور أبعادا حداثية ملفقة بمصطلحات بوليفينية تتعدى المألوف اللغوي الروائي التي قصرت على فن المسرحية، فعمد الروائي إلى تعرية الحوار السردي وتكييفه ليتضايف مع الحدث الروائي فيتخذ ملمحا واسينيا يمزج بين الفصيح واللهجوي العامي، ويتعدى إلى المعرّب في أحايين عدة، نائيا بذلك عن محدودية نصه الروائي سواء الفضائي أو الطبقي،

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص233.

[2] أدغار موران، النهج- إنسانية البشرية، الهوية البشرية، تر: هناء صبحي، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2009، ص101-102.

فتأخذ مسرى لُبسيا يفتح آفاق مقروئيتها ويصبغها بتأويلات لامتناهية، ولكن قد تأخذ مجرى مغايراً يحرّف دلالتها ويهندس مسلكا يضرب وشائج حفريتها المدلولاتية.

يبدو تمظهر الطرح الثقافي في اللغة الواسينية بقوة، من خلال غوصه في غياهب التراكمات التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي هُندِست بأنماط لسانية متفاوتة الرؤى دون الاكتفاء ببعدها الجمالي.

2- نسقية اللغة الاستعارية فيرواية مقامات الذاكرة المنسية:

تمثل اللغة الأسلوب الاختياري الذي ينتهجه الروائي في التعبير عن مقاصده الإبداعية، ليلبسها إيحاءات ودلالات تتزايد مع تزايد معجمها ويحملها بشحنات شعورية متدفقة، تجعل من السرد ينحرف عن خطه المُهندس له، فتتنوع موازاة لمستوى الشخصيات وتتمايز تناسبيا وطموح الكاتب وإحساسه وتتأثر حسب كل مشهد مؤبر، في لولبية سردية تبعث على الارتقاء والتوتر.

وتتبدى اللغة في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" ديناميكية بعيدة عن التفسح الفكري واللغة المرصعة، لغة قيمية حبلى بالفلسفات الحياتية والرؤى العالمية، تمتلك حق الإمتاع، فقد كانت مزيجا بين هوس المقامة اللغوي وبين تقنيات الرواية السردية ذات الجموح الخيالي والرؤى الأسطورية، تراوحت بين الاستذكار والاستشراف ذي النبوءات العلمية والدينية المثقلة بالخلفيات المسيَّسة من قبل الغرب، في قضية صدام الحضارات التي نراها اليوم مِن خلال مَنْ الأقدر على تسيير العالم وفرض هيمنته عليه؟.

وبما أنّ اللغة أهم الأنشطة الثقافية وأداة التفكير الأولى التي تحفظ للأمة عقائدها وتراثها ونشاطاتها العلمية، كما أنها ذاكرة الإنسانية وواسطة لنقل المعارف بين الأجيال "فاللغة ملك مشاع لكل طبقات المجتمع من أعلاها إلى أدناها، ليس كل الناس يكتبون، وقليل منهم نسبيا من

يهتمون بصناعة الأدب ولكن كل الناس يتكلمون"[1]، وكل هذا بعيدا عن اللغة المخشبة الانطباعية، لتلامس اللامألوف، خاضعة للتأمل، بعيدة عن الزخرف اللفظي، تكابد أسيجة الاصطلاح، وتراهن على إغناء التجربة العربية الجديدة، متجاوزة الرتابة السردية، ولجوء الروائي إلى الأسطورة ليس من باب العبث أو الزخم المصطلحي، وإنما لحاجته إلى إظهار مخزونه الفكري اللاوعي والتعبير عن كيانه الروحي المعادي لكل ما هو مادي، المكتنز لرموز ودلالات عالية تتوغل في الإيحائية والغموض.

فقد تجسدت تمايزية اللغة المونسوية من خلال الشخوص الروائية، سيما الواقعية منها التي تأخذ تلميحات ساذجة وبسيطة جعلت الروائي يلجأ إلى شخوص تخييلية يعبّر بها عن أفكاره وهواجسه وأحاسيسه الناقمة تجاه المجتمع الحداثي.

وتستجلى الأنساق اللغوية لشخصيات الرواية عبر مستويات عقلية تختلف باختلاف العقليات الذهنية لكل شخص، وهذا ما أقرّ به **الجاحظ** "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين المستمعين وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2] ليلائم الكلام مقتضى الحال ومقتضى الثقافة التي تشمل دواخل الفرد وإيديولوجياته وتراثه ولغته، وبما أن الوعي الفكري يشكل من منظور الوضع الاقتصادي، فإن الأنساق الثقافية الموروثة هي التي تحدد الوعي الفكري لها وتكشف مضمراته التحتية، وقد استقى الروائي شخصياته الواقعية من واقعه، أما التخييلية فقد تنوعت فضاءاتها؛ فشخصية سليم الأستاذ المتقاعد المتشبع بالثقافات المتعددة، والملم بكل النظم الفكرية

---

[1] ماريو باي ، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، ط8، القاهرة، مصر، عالم الكتب، 1998، ص43.

[2] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محجوب، البيان والتبيين، ط2، بيروت، منشورات دار مكتبة الهلال، ج1، 1992، ص18.

والثقافية، التي اتسمت لغته بالإيحائية والترميز والحجاج والحوارية، التي اقترضها الروائي على لسان شخوصه فلو "فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي إلى مستوى الوعي التنسيبي، الجمالي، باللغة، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم ولم يحقق أبدا، الإمكانيات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائي"[1]، حيث تسفر اللغة المحملة بالوعي والإيديولوجيا عن أنماط علائقية بين الشخوص، آراء متعددة وتصورات متباينة، وممّا يوحي بتعدديتها بين التكافؤ والتعارض، فقد تمكن سليم من تصفيف لغته إن لم نقل لغاته، فقد نسج علاقات متعددة بين أهله الذين عجزوا عن فهمه "فيعرضون عنه ويتركونه لثرثرته إذا كان الحديث هادئا عميقا، ولا يتدخلون إلا إذا صار الحديث عاصفا"[2] فقد أسفرت تلك العلاقات عن ترفعه لترّهاتهم وسخافاتهم، حتى ظنوا أنه مجنون فزجوا به إلى مصحة الأمراض النفسية، ليبقى في صوته الأيديولوجي الأوحد، فيصطدم بالطبيب رفيق المثقف، والمحلل النفساني الذي عجز عن تشخيص حالته، ممّا أودى بسليم إلى السخرية منه ومن مستواه الفكري "هل هناك علم في مستطاعه أن يدعي الإحاطة بالسلامة والجنون مثلا؟... إنني أحاول أن أبين لك أن الاختلاف بيننا في الرؤى والأفكار رحمة مهداة من الله عز وجلّ"[3]، فالروائي هنا اعتمد مبدأ الحوارية في كل روايته التي أسس لها **ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)** علما بأن الحوارات التي أجراها متفاوتة الزمان والمكان، إلا أنها تتضمنها البوتقة نفسها، إذ تقيم اللغة جسورا تؤدي إلى الانفتاح على نصوص أخرى؛ ولم يكتف سليم بحوارات واقعية سلوكية بل تعدى ذلك إلى حوارات ذهنية، جعلت الغير يؤمنون بجنونه

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1981، ص93.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، (د.ط)، منشورات وزارة الاتصال والثقافة، 2004، ص06.

[3] المصدر نفسه، ص09-10.

ويؤكدون غرابته، إذ وظف لغة الصمت مع محاوريه الاجتماعيين حتى يتفادى استنكارهم لما يجول بخاطره، فيوقف حوارهم الاجتماعي ويلجأ إلى الصمت بالحوار، وذلك من خلال "توقف زمني قصدي، يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجه الحوار واستمراره ودلالته"[1]، فاستظهار الصمت إنهاء للحوار، لكن ضمنيا له وظيفة إفهامية تنبني على غايات متعددة؛ فيسيولوجية، معرفية... تعليمية.

– **لغة سليم:** فإذا تأملنا لغة سليم الذهنية نجده يدردش بكل ماله من قوة، يفرغ مكبوتات عجز عن إيصالها في عالمه الواقعي، فيتقصى شخصيات ذات مرجعيات مختلفة؛ أسطورية كشخصية السندباد يرتحل من خلالها إلى فضاءات تخييلية تطفو به إلى عوالم ينأى بها عن دونية الواقع، فينطلق لسانه وإدراكه لكل اللغات التي ما فتئ يدركها واقعه مقرا "كنت في حيرتي أفهم عن كل واحد منهم لغته الخاصة، ولا أجد صعوبة، إن أنا هممت بالتكلم بها"[2]، مستوعبا مختلف الأنظمة العلامية الأخرى، مستعيرا دلالتها وإيحاءاتها ليطغى عليها نوعا من الإثارة والتشويق، فينتقل عبر الأزمنة والأفضية محاورا كل شخصية متسلهما دروسا وعِبَرًا، مسافرًا إلى فضاء يوتيوبي في سبيل الظفر به، فيأخذ من حي بن يقظان مواعظ عَجَزَ عن إدراكها في واقعه، فتراه كالطفل الصغير المنصت لمعلمه أو لوالديه، يخاطبه حول الجزيرة أو بالأحرى حول الدنيا "مازلت تحاورني بعقلك المنطقي الذي يعشق العد والتصنيف..إنها جزيرة واحدة في أثواب مختلفة سواء أكانت شرقا أو غربا، شمالا أو جنوبا..إنها أرض واحدة أبدا...أما اختلاف الطبائع فمواقف تمليها رغبات وقتية عابرة، إذا أنت أدركت حقيقة مفعلها، أرجعتها جميعا إلى رغبة واحدة"[3]،

---

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص50.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص53.

[3] المصدر نفسه، ص46.

هي الخلود ومعانقة الدنيا، فقد تعددت بوليفينية سليم، ولم يكتف بما هو ماض سواء من الخيال التاريخي أو الأسطوري الماضي، من خلال محاوَرَتِه الجاحظ والخضر وجلجامش، بل تتعدى ذلك إلى المستقبل مستشرفا حوارات يعجز العقل عن تصديقها، والتي تتمثل في التكنولوجيا الحالية وما بعدها، فبرغم فضول سليم وحب اطلاعه إلا أنه دهش لِما سمِع، فبرغم التطورات الخارقة إلا أن العلاقات الإنسانية لازالت متجمدة، فقد عجز سليم عن مناقشة أحد شخصيات زمن المستقبل وهو يقدم تقريرا عمّا وصلت إليه حضارتهم من تطورات ومن خيال علمي "نظر إلي وكأنه يشفق على عقلي الذي أصبح عاجزا عن إدراك المسميات التي يستعملها، وشعرت أنه عليّ أن أستمع إليه دون أن أسأله عن كنه المسميات التي ربما طال شرحها من غير أن أنال منها شيئا"[1]، فقد غدا استغمار الروائي على لسان سليم اللغة المتجاوزة للواقع، الحاملة لنوازع فكرية فلسفية تنظم الشبكة العلائقية بينه وبين المرجعيات التاريخية والثقافية والأسطورية، ما يجعل لغته منفتحة تحفر خطوطا عميقة في وجدان المتلقي، وتصر على الدينامية على حد تعبير **باختين**، أين أصبح التوجه الجديد للغة يمثل مبررات تنامي النصوص الأدبية مابعد الحداثية.

وبما أن الروائي انتقل من اللغة الواقعية متجاوزا النمذجة اللغوية فلم يركز كثيرا عليها، بل خلّصها من الطروحات المألوفة ليقحمها في عالم التجريب، حيث تبدت لغة الشخصيات الواعية فيما يلي:

- **لغة الطبيب رفيق:** بدت لغة رفيق علمية، تعليمية تماشيا مع إمكاناته المعرفية ومواقفه الإيديولوجية ومع ما أملته مهنته الطبية، فقد كانت لغته تقوض الواقع، تمتهن التعليمات الموكلة لها بعيدا عن الانزياح، فلم يتمكن من اكتشاف تميّز سليم وعدّه بناءً على إملاءات طبيّة (مجنونا) "لا يمكننا أن ننكر الجنون كلية، في هذه العنابر حالات تأكدنا من إصابتها، ولولا العقاقير

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص151.

لأحدثت في نفسها وفي غيرها ضررا"[1]، فقد كانت لغته مقتضبة معيارية بعيدا عن الزئبقية والتحول، فيتسعين في بعض أقاويله من سفر سليم الذهني ومحاورته لشخصيات ذات مرجعيات متباينة، مخاطبا إياه "هذا هو الوضع الذي يرفضه أبناؤك وأهلك..هذا الضرب من الحديث..وكأنك تعتقد فعلا أنك قد قابلت الجاحظ وجالسته وتحدثت إليه، ألا توافقني أنها حالة شاذة وغير سليمة"[2]

– **لغة الممرضتين عائشة وإسمهان:** وغير بعيدين عن لغة الطبيب رفيق الخشبية تتبدى لغة الممرضتين عائشة واسمهان التي لم تبتعد كثيرا عن لغة رفيق، إذ داهمتها جاهزية التراث من جهة وسلطة الذكورة من جهة ثانية، فقد شكلت بالنسبة إلى المرأة هاجسا حسب الغذامي، إذ "تظهر اللغة تاريخيا وواقعيا على أنها مؤسسة ذكورية، وهي إحدى قلاع الرجل الحصينة، وهذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل، مما جعل المرأة في موضع هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها"[3]، فعائشة كأي أنثى متطلعة لغد أفضل لكنها تتعرض لمبدإ الإقصاء والتهميش، حتى من أبسط حقوقها؛ التعبير عمّا يختلج ذاتها، سيما إذا اعترتها مشاكل اجتماعية، فمن المفروض أن تتسم بالقوة والتأثير النفساني في مصحة جل قاطنيها تقتحمهم الطاقة السلبية، فيحتاجون إلى رفع المعنويات، في فضاء يقبع به إلا المجانين، إلا أن سليم الذي ادعوا أنه مجنون يسخر منها ومن صديقتها إسمهان، فتستسلم معترفة برأيه وبهيمنته الإيديولوجية، معترفة بمدى صحته العقلية "لست مجنونا.. نحن المجانين هذا منطقك يا سليم، إنك تنظر إلينا من وراء نظارتك في ازدراء، وتقول عنّا مساكين.. إن الجنون ينحر عقولهم وهم يتوهمون أنهم عقلاء.. أنا المطلقة، وإسمهان المعقدة.. وزينب العانس.. إنهم أشبه

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2006، ص111.

بالمستنقع الراكد الذي يستر الحياة التي تعج في بطنه، ذلك الغياب الرهيب الذي يمتد بعيدا إلى أعماق لا يعلمها إلا الله"[1]، فحتى مع المجانين مهمشة فكيف مع الأصحاء؟ وهذا نسق تهميش المرأة، وهذه من حيل الرجل في قمع في التعبير عن رأيها ومكنوناتها "وقد أحست المرأة بهذه المؤامرة التاريخية واستسلمت لها ورضيت بقانونها الاستعماري السلطوي، غير أن استسلام المرأة لهذا القانون لم يمنعها من أن تحلم بيوم –أو ليلة– تقتحم فيها مملكة الرجل اللغوية"[2]، أما إسمهان الفتاة الخجولة والعصبية التي عانت هي الأخرى من ظروف اجتماعية ظالمة، تمثلت في طلاق والدتها، مما أودى بالتأثير على ملكتها اللغوية فكريا لا كلاميا، فنشأت نشأة معقدة، إن لم نقل في حاجة إلى علاج نفسي، وقد امتهنت هذه المهنة لغايات مادية؛ تخاف حتى من الحقنة، وهنا يتبدى قمع الأنثى وإقحامها في غير مجالها، فقد وقعت في شباك سليم مثل زميلتها عائشة، فبدل أن تخفف عنه تبادلا الأدوار، فقد كانت "ضربا من الفتيات التي يغلب عليها الخجل والعصبية تتحرك في حركات سريعة..كثيرة الصمت وإن نطقت لم تعرف كيف تجعل لحديثها حدا تقف عنده، فيدفعها ذلك إلى معاودة الحديث حتى تشعر بالضيق فتعلوها حمرة الغيظ والغضب.. لقد حاول سليم تعليمها سرا من أسرار التحكم في العواطف.. فإذا هي تعود إليه بين الفينة والفينة بحثا عن علاج لما بها من قلق واضطراب.. وابتسم سليم وهو يجد في نفسه موقف الطبيب النفساني يعمل على شفاء فتاة من عقدتها، وهو المريض الذي يعترف له الطب بالجنون"[3]، فمن المفارقة أن تعالج مريضا حكيما والظاهر العكس، وهنا أيضا يتجلى نسق السخرية من المرأة من جديد التي تجهل حتى تصنيف مشاعرها والتعبير عنها.

---

[1] حبيب مونسي مقامات الذاكرة المنسية، ص63.

[2] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص112.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص58.

- **لغة العم حمدان:** شخصية تتماشى والبعد الإيديولوجي لسليم كونه يتفق معه في نكران العالم المادي، والمناداة بعالم يوتيوبي يمجد الإنسانية الحقة لا المزيفة، فقد روّض لغته إلى لغة ديناميكية حققت انزياحا شهد منحى تطوريا من حيث الأسلوب والمعجم، مشكلة مخزونا دلاليا ثرًا، أفضى إلى الجمع بين سمات الأسطورة والرواية الواقعية، من خلال نصه الروائي الذي لم يرَ النور بعد على حد قول الروائي، إن استشراف وقائع مستقبلية بزغت بوادرها، فقد زُجَّ هذا الأخير في المصحة لرفضه الواقع المهيمن، وهذه سياسة ينتهجها رجال الدولة لتكميم أفواه المعارضين واتهامهم بالجنون، والتأثير عليهم إما إقناعا أو إكراها، فيعبّر العم حمدان بازدراء عن استخفاف الأمة بمثقفيها وإدحاض آرائهم وأفكارهم، معبرا بأنّ "الجنون الذي تعاني منه البشرية، ناتج عن هذا الخطأ المتأصل فيها وفي فكرها، وإن حالات التوتر والشذوذ والانهيار، أعراض مباشرة لذلك الخطأ فإن أزلنا الخطأ عادت الحياة إلى بساطتها"[1]، فبالرغم من أن حضوره في جل مشاهد الرواية صامتا، إلا أنه في داخله بركان من الأفكار التي يرثي بها أمة تتهافت وراء الماديات، معبرا عن ذلك "إن التاريخ يحتاج إلى رجات عنيفة تزيل عنه ما علق به من أوهام"[2]، يرنو من خلال ذلك إلى تكوين ناشئة مبدعة.

ثالثا- نسقية الأسماء في الروايتين:

1- نسقية الأسماء في رواية "نساء كازانوفا":

لطالما ارتبطت تيمة الاسم بالافتراض الغيبي الذي يعتقد من لهم صلاحية في ذلك، إذ يثير غوايات تيماتية تؤسس لفكرة قصدية من وراء هذه التسمية، تستبطن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع، فتتواشج بين هذا الأخير والآخر أسبقية الوعي، إذ يصنع الآخر الموضوع بدافع

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص101-102.

[2] المصدر نفسه، ص108.

القصدية الاسمية له التي يتيحها التموقع الأسري، السلطوي الذي يسحب منه كينونته الاسمية الأنطولوجية في ظل التابوت الأبوي.

الأمر نفسه الذي يتجلى في العمل الروائي، حين يتسيّد الروائي على شخوصه الروائية بفرض أسماء وألقاب قد لا تعكس ما يصبو إليه استكناه عوالم شخصياته الروائية، ورواية "**نساء كازانوفا**" كباقي الروايات تحمل في تداعياتها تسيّدا اِسمانيا يكتنز دلالات إنسانية تضمر أنساقا مرآوية بحكم أن الرواية جل شخصياتها نساء، وسلطوية من جهة أخرى، احتكارية تصور الدّلالات التي مارستها السلطة على رعيتها، فقوّض بذلك الروائي هذه السلطة ليتمكن من احتكار القصدية الاسمية، متلذذا بماهيتها إيجابية كانت أو سلبية حاملة وعيا معاديا يرتبط بتقاليد البنية الاجتماعية العميقة، تتعدى ملكية الشخص لاسمه فتفرض عليه اسما أو كُنْيَة أقل ما يقال عنها نقدية تستعبد الشخص عن طريق اسمه، فقد نوع الروائي في اسمانية شخصياته وعدّد في كل واحدة منها:

– **اسم كازانوفا:** الشخصية الرئيسية في الرواية، إذ تحمل اسما حقيقيا وأسماء كنيوية ولكل منها دلالته الخاصة وقصديته الاجتماعية، ولكن ما أصبو إليه من خلال رصدي لأسماء شخصيات رواية "نساء كازانوفا" هو تعرية الأنساق المتخفية من تنميط هذه الأسماء، ومدى اختيارها إذ يحمل اسم **لوط** الملقب بـ **كازانوفا** أنساقا متعددة منها ما هو مسقط على شخصيته ومنه ما هو مغيب، أسعى إلى استنطاقه، إذ يحمل اسم لوط دلالة التعلق والالتصاق تيمّنًا بسيدنا لوط عليه السلام، الذي كان متمسكا بعمه سيدنا إبراهيم عليه السلام، ومن خلال حيثيات الرواية نجد أن لوطا كان كثير العلاقات والأموال، فهو ليس بحاجة لأن يتعلق بأي شخص، بل على العكس فهو مستقطب من مجتمع مادي يقدس المال والجاه، فالمتخفي في هذا الاسم منافٍ لما هو بادٍ، إذ تمتزج فيه سطوة المال مع وجاهة المنصب، باعتباره رجل أعمال كبير له سلطة الاختراق

والهيمنة؛ لما يتمتع به من مكانة اجتماعية فارهة تنم عن جوانيته النفسية وتناقضات ذاته السريالية، فحتى الشيوخ يقدسونه إذ يمدحه الشيخ زكريا "لا تشغل بالك يا سيدي نحن في زمن الردّة للأسف، ولن يبقى على هذه الأرض إلا من يعرف سر الأسرار، وأنت مالك مفاتيحه، هذه فتنة الأنقياء والأوفياء إلى ربّهم، لم ينج منها حتى النبيُّ الأكرم"[1]، فقد صوّر الروائي انقياد الناس وراء المال والجاه والسلطة، وحتى المتدينين الّذين يدعون التقوى والعفاف.

– أما اسمه **كازانوفا** فاستند الروائي من خلاله إلى خلفية تاريخية أسطورية تمثلت في شخصية الفنان والشاعر المسرحي الإيطالي(كازانوفا) الذي عُرف بتعشقه للنساء وللجنس معا، يستهلكهن كمن يبدل الثياب المتعرقة، مجسدا جانبا سياسيا، ملغما بصراعات سياسية تغمرها عادة الملاهي الليلية، تنفيسا وتغطيه لشوائب وخيمة مغرقة في الفساد، ومضمرا تظلمات تتبدى للقارئ تسوية مرأوية، إلا أنها تحاكي واقعا عربيا مريرا يبوح عن قهر الحكام واستبدادهم لشعوبهم، فاستحوذوا على أنطولوجياتهم كما يستحوذ الذكر على أنثاه، وهذا ما ذرّ الرماد على العين فَاسْتُعْبِدَ الرجال منهم واسْتُحْوِذَ على نسائهم، وهذا ما يفعله العديد من حكام العرب بشعوبهم، فقد حمل اسم "كازانوفا" نسقا مدنسا متذوقا ثمار الغدر والخيانة من نظام آيل للاندثار، يمرر مجموعة الأفكار التي تروج للإمبريالية، ولأنساق سياسية تمثل عصب مسرودية الرواية التي تحتقر وتتعالى على غيرها، فقد حمل اسم "كازانوفا" نسقا ساديا ضد نسائه اللواتي طبّق ذكورته عليهن وتسلط عليهن مستغلا ظرف كل واحدة منهن.

لابد وأنّ القراءة النسقية جوانية تعمل على كشف الأقنعة وتحولاتها الغائبة، لتنقل الهامش إلى المركز وتضيء الماورائيات موارية عنها المقدس والمدنس، فشخصيات الرواية في معظمها من حواء، إذ تسللت أنساقها الاسمانية من الذاكرة الإنسانية، ومنه إلى السلوك الإنساني

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص40.

السوسيولوجي الذي يواري ويغالط تمظهرات الواقع الخادع والممارسات الثقافية التي تعبر عن مواقف متباينة.

- **فاسم لالة كبيرة:** يتبدى في ظاهره متبوعا بلقب **لالة** الذي يحمل معاني تقديرية وتبجيلية كونها زوجة أكبر رجال الأعمال في منارة سيتي، و**كبيرة** تدل على المكانة العظيمة التي تحملها إلا أن نسقها الذي كان ظاهرا هو قمعها والسخرية منها؛ إذ يتجلى التحرج من جنس الأنثى ومن الإفصاح عن اسمها، فَتُنْعَت بأسماء جارحة تُظْهِر دلعا وتُضمِر احتقارا وفضيحة، فالنسق هنا كان ظاهرا وذلك اعترافا من لالة كبيرة "حتى اسمي جاء ليتمم حالة الحظ البائس، كبيرة ليست من الكبر، ولكن من الفضيحة، كان وجودي في هذه الدنيا كبيرة من الكبائر"[1]، فقد اختصر اسمها مسيرة حياتية ملؤها التظلم والتعنيف، سيما من أقرب الناس إليها وإلى جنسها؛ أمها.

- **اسم رقية:** الفتاة الطموحة والأنثى ذات الانفصام الشخصي حسب ما يبدو للوهلة الأولى، يحمل اسمها دلالات دينية تيمّنًا بابنة الرسول صلى الله عليه وسلم رقية، والتي تزوجت صحابيين من أصحاب الرسول عليه الصلاة والسلام، لكن النسق الذي يظهره هو نسق مناقض تماما، إذ يضمر خساسة الأنثى وحقارتها حتى وإن كانت مرغمة بطريركيا منزاحة عن ذاتها وكيانها الوجودي، فتمظهر نسق العهر في اسمها بدل العفة والطهارة، فقد تزوجت برجلين في الوقت ذاته، وبَنَتْ علاقة زوجية هجينة يرفضها العقل والنقل، لكن الواقع ترجم أناة متواترة متأزمة متعرية المبادئ ظاهريا، موؤودة الصوت من قبل السلطة الخانقة، خلّف منها صوتا متمردا لا نمطيا يكشف المفاسد الاجتماعية الطاغية، وبفعل المنظور الأنثوي الباحث عن مقصدية تضمر الخلاص الأبدي ومرارة الاغتراب والحرمان من السعادة، فقد عبرت عن حالتها "أطلق والدي عليّ رصاصة مزّقتني إلى أشلاء وإلى آلاف القطع، ليتها فقط كانت رصاصة

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص107.

الرحمة، رصاصة صدئة تقتل مع الزمن وتحفر الجيوب في الأمكنة الخفية من الجسد، وتحشوها أحقادا"[1]، ونلحظ تمزقا نسقيا في الأسماء بين المتبدي والمتخفي في لغة مراوغة تبهر القارئ، وتفضي إلى تأويلات أركيولوجية تلمس فجوات العلاقات النصية وتكسر الرتابة المنمذجة ثقافيا في استيلاب الأنثى إلى كل ما هو هامشي.

– **اسم مباركة:** إذا أمعنا النظر في دلائلية الاسم نلفيه يتموضع على معانٍ حالمة تصور إنسانية المرأة وإيجابيتها والاعتراف بوجودها ككيان أنثوي، يحس بالتفوق والآنوية الأنثوية بمعية النسق الفحولي، في لغة تصور النضج الفكري والوعي الثقافي، لكن ما يؤسس له من نسق مخاتل قادم من الماضي يضمر خضوعا وإذلالا للمرأة، ويصور نرجسية ذكورية تتوارى خلف ما هو ثقافي، فقد استفزتنا الإيماءات الجوانية والأنساق العدائية لجنس الأنثى، سيما في شخص مباركة التي لامست الخيال غير المألوف متوغلة في آلام النفس وجراحاتها، والضيم الذي ألحق بها في لغة جريئة وخانقة في الآن ذاته، تنضوي على إحساس زئبقي يشرنق تعالي الآخر وكبحه لذاتها، ما ولّد فيها عنفا أبديا ورغبة انتقامية لا تبرح تفكيرها، ويظهر مرضها النفسي في ممارسة الحب مع الأموات، الذي أنساها ألما وأخرجها من واقعها الأليم فـ"حالة الحب الوحيدة التي لا تتكرر هي تلك التي تمارس فيها الحب مع ميّت، لأنك ستستمر في الحياة، بينما هو يوضع تحت التراب"[2]، فقد مثل نسق اسم مباركة تناقضا يقلل من قيمتها كشخص، فقد أشعرها بالاغتراب الذاتوي وألبسها لعبة التخفي وراء ستار الاسم المفصح عنه، فقد أنكرت ذاتها المهزومة ذكوريا وتماهت في ذاتها المريضة، تذيب وجودها المعدوم وتنصهر في عالم الأموات، فقد تنمطت علاقة عدوانية مع مباركة وذاتها، بسبب الانكسارات التي أُلحقت بها منذ طفولتها، ويحمل اسمها

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص352–353.

[2] المصدر نفسه، ص160.

أنساقا تقليدية تفضي في أحايين كثيرة إلى ذاكرة النسيان والتهميش، فتكون بذلك متنافية وشخصيتها.

2- نسقية الأسماء في رواية "مقامات الذاكرة المنسية":

شهدت السرديات في نهاية القرن الماضي نقلة نوعية صوب النقد الإيديولوجي، ونقد استجابة القارئ، بعد أن كانت ذات صلة بالبحث البنيوي، أين تشكلت النظريات المعاصرة للقراءة في القدرة على القيام بتحليل شكلاني للجانب الإيديولوجي، مما يثبت رحابة المفهوم واحتوائه للعديد من الاختصاصات.

ويعد **حبيب مونسي** من الأقلام الفذة التي تحاكي الواقع بأبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية، مسدلا ستار التخييل على شخوصه الروائية، وفق رؤى فلسفية سيما روايته المفتوحة "**مقامات الذاكرة المنسية**" التي اختار لها اسما جمع فيه بين الاستذكار والاستشراف، جامحا إلى تأسيس مدينة فاضلة لطالما استقرت في ذهن الكثيرين ممن سبقوه، إذ ربط فيها العلمي بالنظري وارتقى بفكرته إلى طيات المستقبل ليدحض به التاريخ الإنساني وينادي باستكشاف عوالم نبيلة مقدسة تكتنز نزوعات ثمينة، تنظم الحياة المادية التي طغت على الموقف الراهن للإنسانية، الذي أقحمته البروليتارية والتي "اُختصرت بأعلى درجة من اللاإنسانية. كل شروط الحياة الاجتماعية المعاصرة، ولأنه بها أضاع الإنسان نفسه، ولكنه بذات الحين لم يحصل على وعي هذا الضياع نظريا فقط، ولكنه أجبره مباشرة. البؤس الذي لا يمكن طرحه ولا تزيينه، وقد بات مطلق الاستبداد- كتعبير عملي للضرورة – على الثورة ضد اللاإنسانية"[1]، ويتبدى نسق الاسم المحايل أمام تعرية المجتمع لذوات المسميات وإقحامها بألقاب أقل ما يقال عنها أنها أنساق مخاتلة،

[1] جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1982، ص29.

تنطوي على قيم مستقبحة لاذها من الصمت والرضوخ والتكتم ما لاذ أقرانها، ومن الأسماء البارزة واقعيا في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**":

– **اسم سليم:** المعلم الحكيم الذي أخذ على عاتقه مسؤولية المجتمع وصلاحه، أو بالأحرى الأمة التي عاث الإنسان المعاصر فيها فسادا ولؤما وتمردا عمّا سُلِّم به، إلا أن النسق الذي ألبسه إياه الروائي الذي تجرع زيف المجتمع وغموضه، جغله يلجأ إلى لعبة الأسماء ليكشف الألاعيب ويسقط الحجب، فالمنظور الذي اغترف منه الروائي أنساقه الاسمية هو منظور حقيقي سائد في المشهد الثقافي والاجتماعي والسياسي، فالشخص السليم أو الذي له أيديولوجيات نفعية وإيجابية، يحارَب ويهمَش حتى لا يطغى عليهم في شيء مما فطروا عليه، وأُدلجوا عليه مسبقا، وبالتالي اختياره لاسم سليم كان تفاؤلا بما يرمي ويدافع عنه ضد زيف المجتمع الخانق، الذي ينعت كل معارض أو معاد لفكرهم بالجنون أو المرض، إذ أنه "سليم حقا لا شيء في ظاهره ينبئ عن مرضه أو اختلال"[1]، وكأنه يقنع نفسه أو يشكك فيما جاء به في ظل المغالطات التي ومض بها المجتمع، وذلك من خلال ادعاء سليم أو جنوحه إلى مغادرة هذا العالم المادي، وذلك باستحضاره لشخصيات تاريخية وأسطورية يرنو من خلالها الروائي إلى تذكير القارئ بعز أمته ورقيها، مسقطا ذلك في استحضار سليم لشخصيات بعيدة عن الواقع سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو أسطورية، لتبين "للناس سبل العودة إلى عالمهم النموذجي أو المثالي، ليس فقط في لحظات النشوة، بل في أعمالهم الاعتيادية اليومية...لأن غرض الأسطورة هو أن تجعل الناس أكثر وعيا بالبعد الروحي الذي هو جزء طبيعي من الحياة ويحيط بهم من كل الجهات"[2]، التي اختلفت أزمنتها ولغاتها وإيديولوجياتها ويكون سليم بطلا ذهنيا فيها لا واقعيا، وهذا يومئ بعجز ومعاناة

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص04.

[2] كارين أرمسترونغ، تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، ط1، بيروت، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص20.

جعلت منه شخصية منفصمة تمثل واقعيا بسليم وخياليا بالسندباد، فعاش مغتربا عن واقعه فقد "أجبرته ظروف الواقع المؤلم المتأزم والمحيط دائما أن يتقوقع داخل ذاته بعيدا عن الحياة المختلفة، وأن يهرب من واقعه، ويعيش حبيس هواجسه وعقله الباطن"[1]،

- **اسم رفيق:** الطبيب الذي طالما رافق سليم في مصحته العقلية، وأبدى له قدرات على تشخيص حالته وإقناعه بغرابته وتفرّده عن الجميع بما أنه طبيب وهو من يُلجأ إليه ليفك ألغازا مكبلة، فاتخذ اسمه الشخصي (رفيق) أو الوظيفي (الطبيب) أنساقا مغايرة لما هو ظاهر هوياتيا، فهناك "ثوابت تساهم في تكوين هوية المرء وتطبع شخصيته، والتي تأتي كمسبقات في تحديد الشخصية كالاسم والمنشأ أو الجنسية والإقامة والمهنة والوظيفة وسواها من الانتماءات التي تسبق المرء، والتي تساهم في تعيين أطر تفكيره ومعايير سلوكه"[2]، فيحمل الاسم أنساقا هوياتية تكون معاكسة لما هو بادٍ، فبدل أن يكون مثقفو الأمة على دراية بما يدور في عالمهم يسعون إلى تجشيم الفساد، استنادا على مناصبهم العلمية والثقافية، فقد كان مرافقا سلبيا لسليم مؤكدا شذوذه ومرضه واستعصاء حالته، كونه هو الموكل الأول الذي سيحدد مصيره، سليما كان أو مجنونا، إلا أنه اختلف معه كثيرا برغم اقتناعه في قرارة نفسه بأنه على صواب فـ"لم تسعفه سنوات الدرس في كلية علم النفس بدليل علمي يركن إليه، وظلت النظريات عاجزة أمام الحالة التي يعاينها الساعة، وكأن علم النفس لم يقابل في تاريخه ضربا من هذه الحالات، ولم يدرجها القائمون عليه في مصنفاتهم"[3]، وهذا لا يوحي بعجز الطبيب عن تشخيص الحالة التي هي بادية للعيان، وإنما عجز عن تشخيص حالة المجتمع التي تزداد سوءا.

---

[1] شوقي بدر يوسف، الرواية وآليات النقد الثقافي (قراءة تطبيقية)، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2015، ص85.

[2] علي حرب، خطاب الهوية (سيرة فكرية)، ط2، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون،2008، ص203.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص03.

فبالرغم من أن الطب مهنة إنسانية نبيلة تستدعي الصدق والأمانة في تحري الأوضاع الصحية للمشخص، إلا أن الطبيب رفيق خصوصا كعينة من الأطباء يرضخون للفساد ويؤمنون به حد الاعتقاد الجازم بأنه الأصح نظرا لشيوع "الواقع المزيف المبني على المنفعة والمصلحة دون الاهتمام بالمبادئ الإنسانية المكونة لانتماءات الإنسان تجاه الواقع الصحيح للحياة بقيمها الأصلية"[1]، إلا أن الطبيب رفيق رضخ أخيرا لمبدإ سليم ووجهة نظره، متفقا معه فيما يصبو إليه مقرا بمعدن سليم وجوانيته "إن الأعراض التي تقدمها تصرفاتك وأقوالك تقول ذلك، ولكن معاشرتك تكشف عن نموذج فريد من الناس قد يكون في صحبتهم الخير الكثير"[2]، ساخطا على أقرانه من الأطباء الذين امتهنوا مهنة الطب ماديا لا إنسانيا.

– **اسم العم حمدان:** المعلم المتقاعد الذي يشترك مع سليم في الأفكار ويحمل معه هم الأمة، فلازمة (العم) التي تُلْحَقُ غالبا بالأشخاص الكبار، إما قرابة دموية أو احتراما وتقديرا لهم، لكن النسق الذي تحمله هذه اللازمة في الرواية هو التخريف، حيث أن العم حمدان لم يعد بوسعه تقديم الكثير، إذ يعامل معاملة الصغير الطائش أو العجوز العاجز جسديا وفكريا، أما اسم حمدان فيتبدى ظاهريا أنه خير الأسامي ما حُمِد وعُبِدَ لكن النسق المخاتل وراء هذا الاسم هو تنفس مجتمعه الصعداء لتخلصهم من هذا الشيخ الذي بات يقدم معلومات مغلوطة لجيل يتنافى وجيله واقعيا، يراهم مجرد "واقع نفعي أما واقعه الذاتي فهو يطمح فيه إلى الانتماء إلى الحق إلى الخير والجمال والبحث المضني عن الحرية والراحة والأمان وسط مجتمع مادي نفعي يتكالب حول المادة والثروة بأي وسيلة من الوسائل"[3]، يتطلع العم حمدان إلى مستقبل أفضل بمعية صديقه سليم، فقد يئسا من العالم الخارجي ولم يعد بوسعهما إلا الكتابة والانفراد بذاتيهما بمعزل عن

---

[1] شوقي بدر يوسف، الرواية وآليات النقد الثقافي (قراءة تطبيقية)، ص108.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص228.

[3] شوقي بدر يوسف، الرواية وآليات النقد الثقافي (قراءة تطبيقية)، ص109.

الواقع ؛ فأصابه من اليأس والقنوط ما أصاب سليم مقرا "الأفضل أن أتصور الحياة كإعداد ضروري للموت... إننا مثل الفراشة التي تبدأ ببيضة ثم تتحول إلى يراعة في شرنقة، ثم تزيل عن أجنحتها الجميلة ذلك الثوب المخيف لتنعم بحياة جديدة... ولدنا ونشأنا ثم شخنا... كلها تحولات تنتهي بنا إلى الموت أخيرا"[1]، يواجه حمدان ضغوطات وأوضاع تنافي ما يجترحه كيانه من مراوغة متناقضة بين ذاته والآخرين، جعلته شخصية تعيش "حالة من عدم التوازن مع الذات والمجتمع المحيط بها"[2].

- **اسم عائشة:** الممرضة التي تعمل بالمصحة النفسية والتي تكفلت بسليم، فقد كانت شخصية تعيش هي الأخرى في ازدواجية ذاتوية تظهر السعادة والنشاط وتكتنه الفراغ العاطفي، كونها امرأة وفوق ذلك مطلقة في مجتمع متشيئ، يراهن على دونيتها فقد انقسمت إلى "شخصيتين متناقضتين إحداهما سوية تحاول أن تجد لنفسها مكانا على مستوى الواقع، والأخرى شخصية مختلفة تماما مفرطة في حساسيتها تحاول أن تدرأ عن نفسها صدامات المشاعر والهواجس التي تكونت داخلها"[3]، واختيار الروائي لاسمها عائشة يضمر أنساقا تومئ بقوتها وعيشها السخيف، فالعيش هو الهناء والراحة النفسية والاستقرار، أما واقعها فهو الألم والمعاناة والتهميش، فاسمها ذي الدلالة العربية الإسلامية يحمل نسقا مناقضا لدلالته، يأبى الكشف عن المخبوء تحت ستار العمى الثقافي، والذي تندرج تحت لوائه كل أنواع القبح والتنكيل والتزييف الحضاري والثقافي، فاسم المرأة في الثقافة العربية يحمل علامات دلالية مستعارة إما تخويفا أو استهزاء أو اعتداد بالذات أو تحقيرا لها، فبدل أن تكون عائشة ممرضة تسعف سليم هاهو ذا يخفف آلامها ويذر الملح على الجرح مخاطبا إياها "أنت في حاجة إلى من يقول لك أنك ضرورية له ضرورة الماء

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص154.

[2] شوقي بدر يوسف، الرواية وآليات النقد الثقافي (قراءة تطبيقية)، ص100-101.

[3] المرجع نفسه، ص102.

والهواء...ضرورة الوجود كله، هذا هو داؤك وذاك دواؤك...أنت في كيانك تشعرين بهذا الفراغ الذي يسمم حياتك كل يوم...تشعرين أنه في إمكانك أن تقدمي السعادة والحياة للغير إن التفت إليك"[1]، فليس كل ما يلمع ذهبا فعائشة تموت وهي حية، تفتقر لأبسط الحقوق الأنثوية التي تبث فيها أنوثتها وتشكو همومها.

- **اسم إسمهان:** اسم عربي من أصل تركي، يحمل معاني الرفعة والعلو أو طلب العز والشرف، بيد أن شخصية إسمهان الممرضة التي غلب عليها طابع الخجل والعصبية حد التعقد، إذ يضمر اسمها نسقا مخاتلا لما يبديه، حيث أنها تعيش حالة نفسية تحتاج إلى من يعالجها، لا مَنْ تسعفه وتخفف عليه، إلاّ أنها صامتة "ففي مواقيت الصمت يكمن الرمز في هواجس الكلام وفي مواقيت الكلام تكمن المعاني البليغة للصمت"[2]، حيث أنها إذا تحدثت أسهبت من جراء ما تعانيه من ذل وقهر عاشته أمها نتيجة تجربة زوجية فاشلة، ما أودى بها إلى التخوف من فكرة الزواج، فقد "رأت البيت تكسوه عتمة سوداء من الحزن والفقر، لقد عزمت ألا تتكرر غلطة والدتها، وأن لا تتزوج أبدا، وقد طرق بابها شاب في المدة الأخيرة...خافت من الغد"[3]، فحِرْص سليم المريض على إسمهان وعائشة قد يحمل نسقا تصغيريا دونيا للمرأة التي احتلت كل الجوانب الحياتية ظاهريا، لكنها مضمونيا ضعيفة لا ترقى إلى العناية بنفسها ومعالجة مشاكلها، بالإضافة إلى أن هذه الأنساق التي قد لا تكون مقصودة من قبل الروائي وإنما جاءت مخاتلة غير مفتعلة أو مقصودة.

أما الشخصيات الخيالية التي اعترضت ذهن سليم واستحضرها إيديولوجيا منها ما يندرج ضمن مرجعيات تاريخية ومنها ما له حضور أسطوري ملحمي:

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص18-19.

[2] شوقي بدر يوسف، الرواية وآليات النقد الثقافي (قراءة تطبيقية)، ص131.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص62.

– **اسم السندباد:** يسفر مسمّى السندباد إلى موروثات بابلية قديمة تعود جذورها إلى الألمانية والذي يعني الأمير البحار، وما يعرف على الأمير هو الترف والرفاهية، وقد استدعاه الروائي على لسان سليم في مقامته الأولى يعبر من خلاله على نسق العجز والخمول، لمن يستند إلى الأنترنيت حينما يجهل أمرا دون السعي إلى البحث عنه، هكذا تبدى حضور السندباد الذي كان شخصية رئيسية في حكايات ألف ليلة وليلة فقد كان "فتى مغرورا نزقا، سريع الغضب، سريع التأثر، سريع التصديق"[1]، هذه أيضا تضمر نسق السذاجة وضعف الشخصية، في مقابل اسمها الذي يفترض أن يكون حكيما، متزنا، متواضعا، واختيار الروائي لشخصية السندباد الطليقة يومئ بنسق العبودية والتكتم، فقد كان شخصية لها حضورها الثقافي والتعليمي، وبإمكانه أن يجسد أفكاره على تلامذته حتى بالقدر القليل، لكنه تكتم عن ذلك واكتنزه في ذهنه وأطلق العنان لأفكاره لتعانق الخيال والعجيب والغريب، ليشبع فضوله ورغبته في التغيير.

ومن الشخصيات التي استدعاها سليم وتلبسها؛ شخصية العلامة الذي سبق عصره وأبدع ما لم يتوقعه غيره، فقد كان النسق الذي يحمله **ابن خلدون** الدال على الخلود، فأعماله تتحدث عنه منذ أمد بعيد واسمه يوحي بذلك، إلا أن النسق المخاتل من هذا الاسم هو النسيان واللاوجود، فبالكاد تجد مثقفا، سيما مؤَخَرًا ينزله المنزلة التي تليق بمقامه، فيعامل كشخصية عادية إن لم نقل يجهله العديدون، وهذا يدل على اهتمام الجيل الجديد بقشور الحضارة وإهمال لبّها، بيد أن بداياتها كلها عربية وقد عُرِف ابن خلدون بالمقدمة التي "احتوت على قوانين الاجتماع التي تقوم عليها الأمم، فهي بمثابة الفرش الذي مهد به ابن خلدون تاريخه الطويل"[2].

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص103.

- **اسم الجاحظ** : من الشخصيات التاريخية التي اختارها الروائي على لسان سليم ليحاورها لاشتراكها في الهدف نفسه، والسخط على الإنسان الحداثي في عملية استشرافية جراء حوار دار بين كل من ابن خلدون وابن بطوطة والجاحظ "الناس اليوم في حاجة إلى الخبر الشاذ... الخبر الذي يخرج عن المألوف... الخبر الذي يضعهم في حيرة، أيصدقونه أم يكذبونه... ربما جاء زمان بطل فيه الصدق، واحتل الكذب مكانته... سيكون الكذب البليغ أبلغ في النفوس من الصدق العاري العاطل، بل سيحترف الناس مهنة تنميق الكذب دفاعا عن المجرم والجاني"[1]، معنى اسم الجاحظ هو الشخص ذو العينين الحدقتين لجحوظ عينيه وبروزهما، وهذا في حد ذاته سُبَّة ليس لقبًا أو دلعًا، فبدل مناداته بأبي عثمان هجُيَ بخلقٍ غير مسؤولا عنه، وهذا في حد ذاته نسقا، أما النسق المهندس له العلامة فهو بسبب العداء الذي ناله نتيجة التراكم الهائل من الفساد الذي قابله بالقيم، إذ لابد أن تكسب الأسماء "هوية اجتماعية، وتصنفه تصنيفا بين الناس، فكأن اسم العائلة يمنح للإنسان هوية طبقية معينة، وكما أن هذا الاسم يمنحه في الغالب هوية مذهبية، مع أنه كان يمنحه دائما إظهار طابعه العالمي، ويصر على انتمائه إلى الهوية الأكبر وهي الإنسانية "[2]، إذ لابد أن يكون الاسم مؤشرا لإثبات الهوية، لكن اسم الجاحظ مخالف لهويته الحقة، لأن توظيفه لم يأت جزافا، وأن الروائي يحن إلى الزمن الماضي أين كان الإنسان بقدره، فالروائي هنا يتحايل على قارئيه باستحضار شخصية الجاحظ ذات الحمولات الثقافية، مستنسخا تناصية ذات تداعيات معقدة تحقق للنص مقروئيته و"تبرز فاعلية الذات الإنسانية بما هي إحالة إلى العرق العربي، ومن ثم خبراتها المعرفية في تأكيد قيمة الحياة عبر مواجهة العائق والمستحيل"[3].

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص165- 166 .

[2] علي حرب، خطاب الهوية (سيرة فكرية)، ص55.

[3] يوسف محمد عليمات، أنساق الخطاب الحكائي، التجليات النسقية لنظرية العصا في نموذج حكائي للجاحظ، الجامعة الهامشية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع16، 2016، ص66.

اسم ابن بطوطة: لم يكن الاهتمام بالاسم بالأمر الحديث، كما أن اختياره لم يكن عشوائيا فـ"اقترن الاسم عند بعض الشعوب بعملية الخلق، وأنه لا يوجد شيء بلا اسم، فاسم الشخص أو الشيء تمثيل حقيقي له، واستحضار خواص الشيء من خلال اسمه، أي عملية خلق ذهني ترافقها أحاسيس وتخيلات واسعة يوحي بطاقة شبه سحرية للكلمة ذاتها"[1]، فانتقاء الاسم في المتخيل السردي في النادر ما يكون وصفا حقيقيا لمسماه، وقد يكون له انسجام وجرس علائقي، حيث يحيلنا اسم ابن بطوطة على الرّحالة المشهور الذي جاب فضاءات عدة وارتكز على أزمنة ثرة، ما يقارب الثماني والعشرين سنة، فاستحضاره يحمل تمجيدا من الروائي، كما يحمل نسقا تساؤليا ساخطا، يفرّ فيه من واقع خشبي يستنكر لأصله وعلمائه ليعانق خيالا طوباويا يحاكي فيه شخصية ابن بطوطة المشبعة بالعلم والثقافة والحكمة، والشغوفة بحب الاكتشاف والتطلع، كما يتخفى نسق آخر يحمل عجز سليم أو تعجيزه من قبل الغير في أن ينال ما ناله ابن بطوطة ويلم بمختلف العلوم واللغات، بالرغم من الفرص المتاحة، ومن عالمية الدين الإسلامي، فيؤنب القارئ على لسان ابن بطوطة في سعيه إلى التغيير والإلمام المعرفي "أنتم لا تطلبون عزيزا ممتنعا.. إن البشرية اليوم خيرا من أمسها.. دين عالمي اضطلع بمشاكلها إلى أن تقوم الساعة.. إن البشرية تعلم ذلك.. وتوقنه أيما إيقان.. إن مشكلتها في الانصراف عنه.. في الابتعاد عن جادة الطريق السوي"[2]، وعليه فقد وظف الروائي اسم ابن بطوطة استنكارا لشباب اليوم وانصياعهم وراء الموضة وإهمالهم لجواهرهم الأصيلة، فتراه يخجل من أن يضع وجها للمقارنة بين الجيلين.

---

[1] يوسف حوراني، البيئة الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي القديم، (د.ط)، بيروت، دار النهار، 1992، ص119.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص169.

- **اسم فرويد:** استحضر الروائي على لسان سليم شخصية فرويد العالم النفساني الكبير الذي يعالج مرضاه بناء على علم النفس، واسم فرويد ارتبط ارتباطا وثيقا بعلم النفس العيادي، إذ اعتقد فرويد "أن فلتات اللسان وزلات القلم والتذكر والاضطرابات العقلية الحادة وأحلام النوم وأحلام اليقظة ترجع كلها إلى عمليات لا شعورية، وأن استخدام التحليل النفسي والتقويم المغناطيسي أو بعض العقاقير يؤدي إلى إيضاح هذه العمليات ومعرفة المزيد عنها"[1]، والاستناد على هذه العمليات في العمل الروائي ينضوي على نسق مناقض لما هُنْدِس له ظاهريا، ويتبدى ذلك في تمفصلات النص من خلال استهزاء سليم بالطبيب الذي أجزم على مرضه وجنونه دون أي مبررات، سيما أنه يخالف المألوف الخانق ومحدودية الفكر مخاطبا إياه "علينا وعليكم تجريب مداخل جديدة حتى وإن بدت لأمثالكم أنها مسالك جنون ومرض...فهل رئيسكم الأول فرويد سليم العقل على عرفكم لمّا صاغ نظرياته صياغة أسطورية وأسّس علمه على خرافات تتلهى بها العجائز والصبية في ليالي الشتاء الطويلة؟... أين صرامة المنطق؟ ومازلت أنت وأمثالك يعالجون المرضى انطلاقا من خرافات ما أنزل الله بها من سلطان، ثم تسمي ذلك علما! إذا حاكمتك إلى منطقك الذي تزعم كنت في عيني دجالا وحسب...دجال يؤسس علمه على الأساطير"[2]، فيتبدى من خلال اعتراف سليم نسق النقيصة من علم النفس وعجزه عن تشخيص الأمراض، إذ أن كل من يخالف هواهم يعدّونه مريضا نفسيا، وهذا الزعم لا أساس له، فحضور الأسماء في الرواية يسد فراغات دلالية تسهم في تنامي الأحداث حين تباغتها الأنساق المغيبة منها أو المتغيبة.

---

[1] كامل محمد محمد عويضة، علم النفس بين الشخصية والفكر، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العلمية، 1996، ص20.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص41.

- **اسم جلجامش:** صاحب ثالث مقامة في الرواية، ويحمل اسمه دلالات متعددة باعتباره "أشهر ملوك سومر، سكن مدينة سومر، وتنتسب إليه الملحمة الشهيرة التي وجدت باللغة الأكادية، اسمه بمعنى جلّ وعظيم... يعد من أقوى وأشرس الحيوانات على وجه الأرض تهابه حتى الأسود... فهو الثور القوي العظيم.. لفرط قوته وفحولته ضمن شريعة الخصب التي تحكمه، حيث تقول الأسطورة إن شهرة جلجامش لم تترك عذراء لحبيبها. لا ابنة محارب ولا زوجة النبيل"[1]، تحمل ملحمة جلجامش فكرة فلسفية، تنم عن نزوع الإنسان إلى الخلود في الحياة والتشبث بها، واقتحام الأهوال والخوض في المغامرات في سبيل ذلك، إذ أدرجه الروائي في نصه بالدلالة نفسها ذات الحمولات العظيمة والقوية التي تفعل المستحيل لنيل مبتغاها والصراع حتى ضد الطبيعة ومحاولة التغلب عليها، كما أدرجه في حالة إنسانية مسالمة بعد أن كان ظالما مستبدا لم يرحم أحدا، جاب البلاد كلها بحثا عن عين الحياة التي إن شرب منها أحد لن يشيخ ولن يموت، وإذا مات تعاد له الحياة، فقد صادف عرّافة جزمت بوجوده "في أرض قصية تقع في بحر الظلمات عين يقال عنها أنها عين الحياة، وأن الذي يشرب منها جرعة لا يشيخ أبدا، وأنه إذا سقينا منها ميتا لتوه جرعة عاد للحياة من جديد، وقالت أنّ الخضر يعرف موقعها، وأنه قد شرب منها منذ عهد بعيد"[2]، فبالرغم من أن أحداث الرواية استشرافية تنبئ عن مستقبل زاهر في جزيرة متطورة تعرف من التكنولوجيا والإعلاميات ما لا يخطر على بال، إلا أنّ النسق المحير والغريب في الأمر أن أهلها مازال تفكيرهم خرافي يؤمن بالعرافات والسحر والشعوذة، فكيف يجمتع العلم والمنطق بالشعوذة والسحر؟ ومازالوا يبحثون عن تلك العين المخلدة، وهذا يستجلي نسق التشبث بالحياة، ونسيان الآخرة، فعالمهم البروليتاري الساذج اُختُصِر "بأعلى درجة من

---

[1] قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة.. توثيق حضاري، سلسلة عندما نطق السراة، ط1، دمشق، سوريا، دار كيون، 2009، ص150.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص68.

اللاإنسانية... ولأنه بها أوضاع الإنسان نفسه، ولكنه بذات الحين لم يحصل على وعي هذا الضياع نظريا فقط، لكنه أجبره مباشرة البؤس الذي لا يمكن طرحه ولا تزيينه، وقد بات مطلق الاستبداد كتعبير عملي للضرورة على الثورة ضد اللاإنسانية"[1].

- **اسم حي بن يقضان العربي (روبنسون كروزو الغربي):** هذه الشخصية الحاملة في طياتها أسرار المعرفة التي تضمنها كتاب ابن سينا في كتابه (الحكمة الشرقية) التي يرمي فيها مؤلفه ابن الطفيل إلى ربط العقلانية بالتصوف، أما استحضاره من قبل الروائي وإدراجه ضمن شخصيات روايته ليصور من خلاله تحولات الإنسان ودلالات تحوله زمانيا، كونه نصا مفعما بالانفتاح يضمر "نموذجا للتمثيل الكنائي، بما تنطوي عليه من الفرار من المباشرة التي قد تصطدم بعوائق السلطة السياسية والدينية في المجتمع"[2]، بعيدا عن مدنسات الماديات، فقد نشأ نشأة إنسانية معزولا في فضاء لا نهائي حافل بقيم رمزية، وأهمها الاسم (حي بن يقضان) فالاسم في الرواية لابد أن "يفسر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو الإثبات، ويفسر منزعها واتجاهها الإيديولوجي"[3]، هذا يعد تماثلا إذ جسد اسمه منشأه الفريد والمغاير لما هو معهود، إذ لم يتبيّن أهله فقد رُبِي من قبل غزالة أمّا يقضان فيوحي باسم الجلالة "الله" الحي اليقظ الذي لا يغفل، فقد رعاه بالرغم من معاناته وتغربه في جزيرة مهجورة رفقة الحيوانات، وبرغم ذلك بقي حيا.

---

[1] جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، ص29.

[2] علي الغريب الشناوي محمد ، القص في النشر الأندلسي ،ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، 2003، ص328.

[3] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ط1، الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، 2000، ص51.

أما التفارق في اسمانية الشخصيات، فينم عن أنساق مضمرة، تؤكد على البناء الساخر أو المتناقض للواقع الحامل لفكر الكاتب وفلسفته ووعيه، إذ يمثل النسق لحي بن يقضان في تبعية العرب للغرب ومجاراتهم وعدم الإقرار لآرائهم، ممّا أودى بهم إلى تكريس مبدأ الفردانية فيقر حي بن يقضان (الدرويش) "لا شيء ينجينا ممّا نحن فيها سوى التعاطف مع العاصفة...أن تكون معها لا ضدّها.. أن تفهم عنها لغتها لا أن تقابلها بالصمم والعمى"[1]، وكأن الروائي لما ألصق به لقب الشيخ الضرير ليس لأنه لا يرى، بل لأنه ترجمة للعربي الذي لا يريد أن يرى الحقيقة المؤلمة التي تعيشها أمته، كما أنه تكريس للعزلة وإجهاظ لكل تجمع حتى لا يعوا من المنطق والحق شيئا.

- **اسم الساحرة:** تتبني البنية الثقافية لكل مجتمع حسب نمط عيشه ومستوى وعيه ولاوعيه الجمعي، والسحر من الأفكار المهيمنة في المجتمعات البدائية الأقل فكرا بدافع العلاج أو فك الرموز المستعصية، وقد تسرّب هذا اللاوعي التاريخي إلى الوعي الحاضر عبر هذا الأثر الفكري، ومدى الاستجابة النفسية له والاعتقاد الجازم به، ك "ضرب من ضروب التفكير الخرافي الذي يختلف اختلافا بيّنا عن التفكير العلمي الموضوعي ويرجع تأريخيا إلى العصور البدائية"[2]، وقد أُلبس هذا اللقب بتلك المرأة لما لها من سلوكيات خارقة تخالف العادة والطبيعة، وتتعدى المخيال الثقافي إلا أن الكناية الثقافية أو النسق المضمر يتبدى في سفر سليم عبر الزمن، ما أودى به إلى استشراف حياة خارقة للمعهود، لكن علمية تكنولوجية لا خرافية مثلما يبدو في بادئ الأمر، وبالتالي فنسق الساحرة هو التكنولوجيا وما آلت إليه من تذييل للصعوبات وتقريب

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص31.

[2] نقلا عن: عروبة جبار أصواب الله، الأهوار في الرواية العراقية –دراسة في ضوء النقد الثقافي إشراف : حامد ناصر الظالمي، رسالة تتقدم بها الطالبة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، 2013، ص72.

للمسافات واستبدال القبيح بالحسن، وتصغير الكبير مثلما جاءت به الساحرة التي تحولت من عجوز إلى شابة حسناء، وهذا ما يفسّر التطبيقات الالكترونية والهواتف الذكية والمساحيق المغرية، التي تخطت الحدود والأزمان ولم يسلم منها لا الصغير ولا الكبير، لتتعدى تجميد الإنسان والاستغناء عنه كليا لا تشييئه فقط، فالقادم أعظم فـ"لو كان في مقدور كل واحد منا أن يمتلك هذا الضرب من التقنية التي تتجاوز حركة المائدة إلى استحضار الطعام من دون عناء أو تعب، أو معرفة المصدر.. فكيف يكون حاله بعد سنوات من الدعة والخمول؟ في أي مجال سيصرف تفكيره؟.. سواء أكان الفراغ ناتجا عن التقنية التي تتكفل بكل شيء، أو الفراغ الناشئ عن عدم توفر الشغل..كلاهما يصب في العواقب ذاتها"[1]، وهذا يكني عن نسق التشيئ الناتج عن استعباد الإنسان وماديته وهي سياسة غربية خططت لها الرأسمالية التي تستهدف الإيديولوجيات وتنتهزها.

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص149.

الفصل الثاني

الثنائيات الضدية في رواية "نساء كازانوفا"

أولا- ثنائية الأنوثة والذكورة

ثانيا- ثنائية الحب والجنوسة

ثالثا- ثنائية المركز والهامش

رابعا- ثنائية البوح والصمت

خامسا- ثنائية الطبيعة والثقافية

ترتب المعمار السردي لمتن رواية "**نساء كازانوفا**" بأرشيف يؤشكل لنظام لامسه الفساد، وتلبس فضاءه بدوغمائية تنم عن فكر شهرياري محفور في الذات الإنسانية يستهويه التسلط، وتتقمصه السادية التي غلبتها سطوة الأعراف وسلطة المركز، فأصبح الإنسان يعيش في فوهة تلذذية بيروقراطية، تدارستها وشائج نصية ذات رؤى أنطولوجية تستنطق المسكوت عنه والمتوارى عنه في منعكس مضاد يرمم كل شرخ متضعضع.

وبواعث الروائي لهكذا متون هي إيقاظ الرؤية الإنسانية الملجومة بالعبثية الحداثية والعلماوية الآخرية، فقد رصد تقاطبات ضدية أفرزت عداء محتدما بين ثنائيات متباينة القوة، في جدلية تراتبية مستنفرة تحاكي واقعا متشرذما، تحكمه التابوهات الليبرالية التي تفند كل ما هو عربي إسلامي، لترصد العالم مدينة تتخندق فيها كل البواعث الاستغوارية، والذوات الهامشية راسمة لوحة موناليزية حقيقية.

وقد لامس الروائي من خلال طروحاته الإيديولوجية جروحا ثاوية بلغت شَأْواً من التقصير والتخويف في طابع حداثوي مؤشكل "يكشف لنا تلك العلائق بين المتغيرات الاجتماعية والصورة الروائية التي يرسمها الروائيون لهذه الشرائح الاجتماعية المختلفة"[1]، التي استلهم منها الروائي مادته الحكائية، دائبا إلى استغلالها في نقد الواقع وإرساء إيديولوجيات، تضمر رسائل إنسانية ذات رؤى إيجابية تؤسس لواقع تجريبي حداثوي حقا، يقلّل من تحجيم الفرد، وتقزيم البنى الاجتماعية وحتى السياسية، مستحضرا بذلك عدة ثنائيات أهمها ثنائية الأنوثة والذكورة، ثنائية الجنوسة والحب، ثنائية المركز والهامش، ثنائية البوح والصمت، ثنائية الطبيعة والثقافة،

---

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيوثقافية)، ط1، القاهرة، مصر، رؤية للنشر والتوزيع، 2015، ص165.

ومن خلال رصدي لهذه الثنائيات ارتأيت إلى تدارسها والتركيب بينها في قولبة تصييرية ترنو إلى ترميم التقاسيم التنافرية، وتأسيس وجاهة ميزانية.

أولا- ثنائية الأنوثة والذكورة:

1- الأنوثة:

يؤشكل عنوان الرواية صراعا جنسانيا بين الرجل والمرأة، يسفر عن تهميش الأنثى لأبسط حقوقها، ألا وهي الحقوق الزوجية، فبدل أن يوظف مصطح زوجاته، تم توظيف لفظة نسائه الدالة على إسقاطٍ حقوقي للمرأة، سيما الجزائرية مكلل بالتهكم وينم عن وعي أعرج يضم معايير طبقية جاهلية بين الشبقية والطهرانية، ويفضي إلى خطابات عربية ذات حمولات شروخية تدّعي الثقافة، وتتسم بالاعتلال المجتمعي.

فقد رسَت العمارة السردية لواسيني على ثنائية الأنوثة والذكورة وأباحت كل ما هو ذكوري، وفي المقابل كبحت الأنثوية تأثرا بالثقافة الغربية الجنوسية، الجندرية، الميكانيكية، وقد عُدَّت ظاهرة نصانية واسينية تركز على العلاقة اللامتوازية بين الذكر والأنثى، ذات أبعاد فلسفية واجتماعية ومعرفية وقيمية، أنشأت "تقاطعا بين الجسد والأنثى، واختلال توازنهما ليؤدي بها إلى حالة فقدان التوازن مع العالم، ليتحد الخوف مع الجسد في سلبية مخيفة، إذ تفقد هويته حتى مع الآخر، وتكون واقعة ضمن مغامرة التابع والمتبوع، فلا جسد تابع لأنثى، ولا أنثى مالكة لجسدها"[1]، إذ صورت الرواية الواسينية الأنثى بصورة سوداوية فحولية، منغمسة في الترسبات البطريركية، تحاكي الفكر العربي المهيمن، الذي يستسيغ أنثى لا امرأة أو إنسانة، ويتوعد انقلابا أنثويا يكرم المرأة ويعترف بكيانها.

---

[1] أسامة غانم، سرديات الجسد والإيروتيكا، ط1، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2019، ص82.

ولعل من جل الشخصيات الروائية التي خطّت تقاسيم الرواية شخوص أنثوية تتراوح عقلياتها بين الرجعية والنسوية في سيكولوجية مائلة، تنمحي في ثناياها تغاليف المحدودية والتسلطية، فقد عانت نساء كازانوفا من قهره وتظلمه وإهانته حتى من قبل خدمه وعملائه، فبالرغم من أفاعيله الشنيعة، حتى وهو على فراش الموت يُهِينُهُنَ ويَتَعَنّت عليهن ويطالبهن بالعفو عنه، فقد أعطى لإمامه زكريا تعليمات صارمة، والتي قام بتنفيذها بحذافيرها "سنشرع الآن في وقائع التسامح كما اتفقنا ستدخلن عليه في سكينة وخشوع، كأنكن تقمن بعيادة مريض في أيامه الأخيرة في حاجة ماسة إليكن"[1]، فقد أفضى سلوك كازانوفا وإمامه بؤرة توتر اجتماعية تلون الثقافة الإنسانية وتسفر عن لعبة تحقيرية تخاف مناصفة العالم مع الأنثى التي في كثير من الأحايين تثبت حضورها في ظل الاستئناد الذكوري.

وقد ترفَّد المتن السردي بأفانين بطريركية نابعة من ثقافة فحولية تغيب حضور الأنثى، وتطوق وجودها لتضفي تباعدا لا إنسانيا يجسم سياقات مجتمع عالمي، يرتئي للأنثى في طابع استهلاكي تسلعي جنساني يطفئ من خلالها ضمأه، وعليه فقد عانت لالة كبيرة الحقرة حتى في بيتها الأبوية، والهدر الأخوي والأمومي، فقد نالها من التسلط الاجتماعي والتنمر لدرجة أن نسبوها لعالم الجن وجرّدوها من آدميتها، فقد واجهت تابوهات استلابية اختزلت وجودها وقيمتها الإنسانية، وامتهنتها كقطعة بيتية لا تصلح حتى للاستهلاك، فقد أسرّت لكازانوفا وهو على فراش الموت بكل آلامها وما عانته منذ ولادتها "حتى اسمي جاء ليتمم حالة الحظ البائس، كبيرة ليست من الكبر، ولكن من الفضيحة، كأن وجودي في هذه الدنيا، كبيرة من الكبائر تأخذني جدتي بين ذراعيها، وهي تتمتم: شوفي يا ابنتي، إذا كنت آدميا، مرحبا بك في ترابك الذي جئت منه وإليه تعودين، وإذا لم تكنوني كذلك، وكنت من سكان الجحيم، ليس هذا مكانك، عودي لذويك، تحت

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص87.

الأرض وبين البراكين، فهم أولى بك منا"[1]، تعدت المرأة حدود الإهانة والتشيئ، والإجحاف في حق وجودها، فلالة كبيرة كغيرها من النساء العظيمات لم تستسلم لذل المجتمع وهوانه، بل صنعت لذاتها مكانة مرموقة فاقت مكانة الرجل بذكائها وحنكتها، فقد "انتصرت الأنوثة بضعفها وقلة حيلتها على الرجولة بعنفوانها وسلطانها التاريخي والاجتماعي وجاءت الهزيمة على صورة هزلية مضحكة، وتكسرت بها هام الرجال وانهارت قاماتهم وتعرى المغطى فيهم"[2]، فقد تم قذف المرأة العربية في مستنقعات القهر والعبودية لكنها لم يرضخ لذلك، بل جابهت المجتمع البطريركي الجندري الذي يتخذ من العادات والقيم مثله الأعلى، ناهيك عن العرف المجتمعي والبعد الديني.

أما مباركة فقد نالتها الجندرة الذكورية في عنفوان شبابها، فلحقها الذل والهوان وفقدت عذريتها التي تضمن تواجدها كأنثى في مجتمع جسدي، يرى المرأة في فرجها، فقد أبعدتها معضلة التمسك بالهوية القومية والدينية عن مسار الإنسانية، فحُصرت في جانب مادي جسدي، من قبل الإيديولوجية الذكورية، حيث استمالها كازاوفا بذئبيته الأبوية، وأشعل جذوة أنوثتها ثم نعتها بالعاهرة، وأنها هي من تعدت عليه، فكيف لذكر بقامة رجولية مجتمعاتية أن يطوَّق بذراعي طفلة !.

يستنطق المتن الروائي المثل الشعبي (ضربني وبكى وسبقني واشتكى)، تبدو مباركة اليتيمة الفقيرة، التي قصدت بيت كازانوفا لتعيل عمّتها على العيش، امرأة فاسقة شهوتها في فرجها في نظر اللئيم كازانوفا فقد "كانت جميلة، وكلما لبست قصيرا أو ضيقا بانت ملامح جسدها المغري، صغيرة كانت لكنها شهية، وتلبس. جسد منحوت كتمثال روماني، على الرّغم

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص107.

[2] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص91.

من أنَّها لم تكن لتعطي جسدها أيَّة قيمة. ربَّما أنَّها لم تكن تدري ما كانت تملكه... لم تكن امرأة، كانت رسماً"[1]، لقد استغل الذئب كازانوفا مباركة كجسد يانع وسخر من أنوثتها وحطم كيانها، إلا أن لالة كبيرة أدركت مكره واشتراءه حتى لرجل دين (زكريا) الذي شهد زورا على الوقيعة وأكد أن مباركة هي من اعتدت عليه، فقد خاطبته ساخرة "أنت شفت في بلادنا امرأة تعتدي على رجل؟ نحب نفهم.. بربك.. قل كيف تعتدي عليه وهو كما الحيط"[2]، تتوالى حنكة لالة كبيرة وجرأتها في مواجهة الآخر الذكوري دون أدنى خوف أو تفكير بالعواقب، فقد فطرت على المواجهة والتصدي حتى لأقرب الناس إليها.

تتداعى هامشية المرأة وإخضاعها للثاني، لتتفاقم في سياق سلطوي آمن، من المعتقدات السائدة التي تمجد الآخر الذكوري وتستحكم فيها دون هوادة.

حيث يُمَفْهَم المتن السردي لرواية "**نساء كازانوفا**" تقزيم الأنثى ويرصد نواقصها واعوجاجها لتبدو الإنسان الناقص الذي يصبو إلى من يكمله ويعزز الثقة فيه، إذ تتمظهر الذات الأنثوية المتشيئة لزينا، امرأة السهرات وديكور الحفلات الراقية، تلك النظرة التحقيرية التي ألبسها إياها الليبرالي كازانوفا فاستسلمت لصبغته الاستحواذية، وأضحت صنما ينقاد على هواه، وهي المثقفة والفنانة التي تتوق إلى الحرية والنسوية فرارا من أغلال الذكور وألاعيبهم القذرة، فقد استرخست زينة نفسها وتأملت لما نالها من عنت واستغباء من قبل كازانوفا "كم كنت غبية وكنت أشبه لعبة باربي، إني لم أكن إلا دميتك التي تتباهى بها في الجلسات الكبيرة وعشاءات الصفقات المدهشة، امرأة جميلة للأسفار والمأدبات الكبيرة يخرج بعدها المدعوون فاغري

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص138.

الأفواه، وهم يتساءلون كيف تمكن ابن الكلب من اصطياد فنانة، بهذا الجمال المدهش"[1]، تبدت مظاهر التيه الأنثوي من خلال زينا التي سقطت ضحية جسدها وتلابيبه، لتقع فريسة الكلاليب الذكورية في ظل التدافع الفكري الحداثوي الذي يستغل الأنثى كظاهرة فنية تجميلية، هذا ما ينم عن تحجيمها وقولبة ذاتها الإنسانية.

في حين أن التناقض الذي طمست فيه رقية ذاتها هو الانفلات من الذكورة الجندرية لتقع فريسة ذكورة عاطفية أقمحت ذاتها في غياهب الظلال والخيانة، فقد رضخت للطابو البطريركي الأبوي الذي حرمها من دراستها ومن حب حياتها، ليلطمها في حضن ذكر بعمر أبيها استسلاما لجبروته وغطرسته ومكانته المرموقة، مما استساغها إلى الانحراف الأخلاقي لتعرف فيه فرارا من زواج الإكراه، ظنا منها أنها نفعت نفسها وحمت والدها الذي كان مكبلا من قبل كازانوفا الطاغية، فسلمت نفسها لحبيبها خارج الإطار المتأسلم، لتغطي جرم أبيها بجرم أفدح منه، فقد أباحت جسدها لحبيبها عليلو وهو ابن كازانوفا لتقع في زنا المحارم، حتى وإن كان ردّ فعل إلا أنه يبقى خطيئة لا تغتفر، ولأن الضغط يولد الانفجار، تحطمت حياة روكي، فمن حلم الطبيبة النسائية إلى الزانية المتخفية في ثوب الظلوم المرتكبة للفاحشة، انتقاما من زوج يستبدل النساء كمن يستبدل ملابسه في زيجات مؤدلجة كل حسب غرضه ومنفعته، شرط أن يكون رجل المجتمع الأول، بمجرد أن دخلت لمسامحته كما تهيأ له، واعترفت بعلاقتها بابنه لتهين ذكورته وتنعته "سيدي الكونت القاتل، هل تعلم على الأقل مقدار خرابك؟ يوم اشتريتني قتلتني، أخذت مني كل شيء بما في ذلك دمي، أنفاسي، أنيني عرقي، وبعض جسدي، إلا أن أكون لك، فذاك أخذه من استحقني وحرمتني منه بجبروتك ويقينك، لكن بسبب عنفك الشديد... حفاظا على

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص233.

عائلتي من الأذى، ولأرضي فحولتك، ولأجعلك تنتشي بأكبر كذبة ابتدعتها الذكورة"[1]، التي اختزلت كيان المرأة وحضورها في فرجها، حتى وإن كانت مكرهة تضمر رغبات دفينة لا تقوى على تأجيجها في مجتمع يمتلك الأنثى كمتاع يتملكه الرجل سواء الأب أو الأخ أو الزوج، فحتى وإن ضحَّت روكينا بنفسها وبكرامتها لتحمي عائلتها إلا أنها لم تنس الأذى النفسي الذي سببه لها والدها؛ بأن أهان رغبتها في مواصلة دراستها وتحقيق حلم الطفولة والزواج من حبيب رغبت فيه وتمنته زوجا في الحلال، حيث اعترفت لكازانوفا "أطلق والدي علي رصاصة مزقتني إلى أشلاء وإلى آلاف القطع ليتها فقط كانت رصاصة الرحمة ورصاصة صدئة تقتل مع الزمن وتحفر الجيوب في الأمكنة الخفية من الجسد وتحشوها أحقادا"[2]، فبالرغم من أنها حافظت على عائلتها إلا أنها لم تصن شرفها، ظنا منها أنها انتصرت لكنها تبقى تابعة للذكورة التي سيطرت على فكرها وأوقعتها في صراع بين العقل والعرف، وبين الدين والجنس، لتبقى الأنثى ثاوية لا تركن لرأي مائز، محاولة إثبات ذاتها لكنها تمنحها للرجل وبدون أدنى تفكير.

وفي إطار تكافؤ الفرص بين الزوجات، تبدو مكانة ساراي المرأة الصحراوية التي في غالب الأحايين تنتمي للفضاء الجنوبي الهامش، إلا أن الموازين انقلبت في ظاهر الأمر، حيث نالت مكانة عالية في قلب كازانوفا حسب ما يخيل لكل أنثى عقلها في شهوتها، إذ تمكنت ساراي من كسب ودّ كازانوفا كما يبدو لها، إلا أن الذئب الذكوري الذي يختلج ذاته لن يبرحها، فقد عدّها دمية جنسية يطفئ بها شبقه في وضعيات تجهلها باقي نسائه، فيقدر اختزالها في جسدها، ليتسع فضاء المنفعة، لأن أهلها كانوا يملكون مصانع ضخمة للنسيج مما زادت رغبة كازانوفا في الارتباط بها، فسكنت الغيرة قلوب نسائه فانتقمن منها بقتل ابنها، لتتبدى نار الحقد مدججة

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص333-334.

[2] المصدر نفسه، ص352- 353.

بينهن، فلم ينصفها كازانوفا حقها فقد تطرف للمنفعة الكبرى لهن، وأهمل المنفعة الصغرى، فقد حكَّم التقاليد والأحكام الذكورية، لتدرك هوانها أمام جبروت ذكورته "من أكون أنا لأناهض سلطانه وجبروته؟ كان كونا، وكنت نملة تسبح في ملكوته"[1]، فقد كانت ساراي تفعل المستحيل لتستميل كازانوفا إليها، فقد اعترفت له في تسجيلها عن جرأتها في خوض مغامرة قد تخبو "كنت مثل شهرزاد جئتك لدرجة أن أخفت والدي وإخوتي بقراري... وجدت استعدادك كبيرا أيضا للذهاب في مغامرة تمنيتها طويلة، فأنا امرأة صبورة وأعطي كل ما لدي لمن أحب... المرأة في ثقافتنا عندما يتحدد خيار المرأة، من حقها أن تفعل أي شيء لاستمالة رجلها نحوها"[2]، مهما بدت جرأة ساراي وشجاعتها وقدرتها على كسب وِدِّ كازانوفا، إلا أنها تبقى مجرد أنثى سريرية ما إن يمل منها الذكر حتى يتركها كمتاع بالٍ، ويبحث عن غيرها في موروث جاهلي يستنكر إنسانية المرأة.

فقد تموضعت الذات الأنثوية في معمارية واسيني السردية في الحضيض، برغم انفتاح الرجل وتحرره وحداثويته، كما يبدو إلا أن الذكر الفحولي الذي بداخله لا يمكنه التفريط فيه، ممّا يسفر عن نسق فحولي جاحد متجاهل.

2- الذكورة:

تيار جندري مهيمن على الذات الأنثوية خاصة في المجتمعات العربية والإسلامية، التي تمركز الرجل في كل مناحي الحياة وتخضعه لجميع الأنظمة، وتوكله على كل الأصعدة، سيما الاجتماعية والثقافية.

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص289.

[2] المصدر نفسه، ص293.

وقد رصدت الرواية التهميش الذكوري للذات الأنثوية، وكيف انقلبت الموازين في نظرهن خاصة لما تجشم جسد كازانوفا، وشلّت أعضاؤه أرادت نساؤه الانتقام منه، لكن متى؟؟ بعد عجزه نهائيا، لكن رغم ذلك لا يزال يفرض ذاته عليهن بتعليماته، فقد حاولت النساء فرض هويتهن وتحسيسه بظلمهن، فتصوير الروائي عجز كازانوفا هو إثبات لصوت نسائه في ظل التمييز الإيديولوجي الذي فرضته الهيمنة الذكورية المتسلطة.

فالذكورة لم تكن من كازانوفا فقط بل هي قابعة في كل ذكر حتى ولو لم تكن له أدنى قيمة، فقد كانت معاملة الإمام زكريا لنساء كازانوفا مجحفة ومتسلعة، سيما مباركة التي لم يعتبرها زوجة له وأهانها "أوقفها بيده الخشنة عند العتبة.. تفحصها كمن يرى وجها غريبا..الحاج لا يستقبل اليوم إلا نساءه الشرعيات"[1]، لتتفاقم نسبة التنمر على المرأة، فحين اغتصبها لم يتذكر الشرع، لكن حين الاستسماح منها لم يرد أن تنال حظها من الانتقام القولي فقط.

في حين أن والد رقية الرجل المادي الذي باع ابنته مقابل ثمن بخس، فبطريركيته لم تقتصر على حرمانها من الدراسة وتزويجها بكهل مجرم؛ بل حتى استبدل اسمها باسم أم الخير، وهو اسم قديم في الثقافة الجزائرية يسبب تنمرا بين بنات جيلها، بل حتى منعها من هوايتها المفضلة وهي المسرح، فقد استتب الطمع في قلب والد رقية، فقبل بزواجها من كازانوفا بحجة أنه أمّن مستقبل ابنته "ستكبرين في العز والرفاه..وتكونين سيدة من سيدات المجتمع..ستعيشين معززة مكرمة مع زوجك، شدة وتزول، وسيفهم عليلو أن والده يريد له كل الخير، مع لوط لن ينقصك أي شيء"[2]، أبرز الروائي التهمة الموجهة للنظام البطريركي وكأنه يشفق على الأنثى،

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص365-366.

وما نالها من تدمير منذ سالف العصور، ينسج خطابا نسقيا يظهر فيه حقيقة الذكر أبا كان أو زوجا.

فالرغبة الذكورية لم يسلم منها حتى الإخوة الذين يتباهون في الترجل على أخواتهم والتسلط عليهن، ما تبرره تراتبية مجتمع مريض نفسي تكبله عقدة النقص، وكأن الرجل لا تستقيم رجولته إلا بإهانة المرأة والتقليل من شأنها، أو حتى محاولة قتلها، ليصور الكاتب إخوة ساراي كإسقاط تاريخي لإخوة يوسف، محاولين التخلص منها كنقيصة تنغِّص حياتهم، فقد تنبهت لدهائهم وانقلب السحر على الساحر، مُقِّرة "كان إخوتي يموتون من الغيرة والحسد، لكنهم كانوا يخافون من ردود فعلي، كان ورائي حائط سميك، والدي كلما ظلموني، جاءهم بهذه الاستشهادات للحد من تسلطهم وجشعهم"[1]، في هذا السياق يتحامل كل المجتمع الذكوري على الأنثى، وينتظر منها الصلاح والاستقامة داخل مجتمع قاهر، يشيء المرأة ويخلخل كيانها الذي يفضحه المخيال الثقافي العروبي، ويكشف ساديته في اختراقه حرمة الأنثى وكيانها الوجودي كامرأة.

وفي المقابل نلمس تأثير البعد الحداثي في القيم الروحية التي تجردت من ذوات الإنسان، ومثلث مشروعا فلسفيا ماديا يجهض كل ما هو قيمي، ويؤَلِّهُ كل ما هو شيئي، فلم يعد الرجل يقنع بامرأة واحدة كشريكة حياتية، بل تعدى إلى درجة تقزيمها وإخضاعها للآخر الذكوري حتى وإن كانت على صواب.

ومما يلاحظ من خلال المتن السردي من تغييب لذات الأنثى وتشظ لكيانها هو نسق ذكوري، سرعان ما يختفي وراء قالب الرجولة التي لها قوامها ومبادئها لإذلال المرأة وانكسارها تحت تأثير المجتمع، ونراه من متعة تأويلية للمتن الروائي الذي "يعرض نفسه على القارئ

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص298.

مستقطبا إياه بألاعيبه اللغوية التي تستفز خلفيته الثقافية، وتحرك فيه لذة القراءة وشهوة التأويل، كما تفرض عليه دراية واعية حول البنية الثقافية التي يثيرها النص، والتي بمقدورها أن تفتح مخزونه الثقافي، منصهرا في معاينته فاتحا مغاليقه"[1]، مصورا مجتمعا متناقصا إيديولوجيا، يغرس ثقافة عرجاء في أجيال، يفترض وعيها وإدراكها بأن المرأة نصف المجتمع وإن لم نقل كل المجتمع، وهذا ما سبب لها عنفا نفسيا تفشى في فكرها وشعورها، مما يجعلها تهرب من جنسها العنصري.

تعمّد الروائي الإطاحة بجنس الأنثى في معماريته السردية؛ لا إذلالا، وإنما دفاعا عنها واستبطانا للأنساق المحرضة ضدّها، مدققا في مخاوفها وألاعيب الآخر الذكوري ضدها الذي يعاني من عقدة النقص التي ألبسها إياه المجتمع.

تبدي ثنائية الأنوثة والذكورة في الرواية بوضوح أسفر عن المفاضلة الذكورية المستوحاة من الترسبات الثقافية والاجتماعية المتوارثة التي سيّدت الرجل وهمشت الأنثى، مما ألحق بها حتى القمع الفكري والتسلط الاجتماعي، الذي نسب العقلانية للرجل والانفعالية للمرأة، وهذا ما يولد تراكمات نسقية وتنمرا عنصريا يقصي حضورها، ويهندس توازنها الهرمي، الذي ينحاز للهرم الذكوري عقلا ولغة، وهو الخيط الفكري الذي توارثته الأجيال، وحللته الرواية الواسينية كمخبر للمتناقضات المخيالية والصراع الجنسي بين الأنا الذكورية والآخر الأنثوي، ليخطو من خلالها الكاتب خطوات نقدية تزعزع ثوابت الصراع، وتشكك في مصداقيته وتفترض إمكانية خلخلة الدوغمائية الثقافية السائدة ودحض طروحاتها، فيتم تصويب الانعراج الإيديولوجي وتعرية الحجب المركزي الذكوري وإضفاء الحضور الأنثوي، وذلك بفرمطة العقلية العربية وحتى الغربية منها من الاستهلاك الأنثوي المقنن كأداة ضرورية إن لم نقل كمالية.

---

[1] صليحة تباني، سعيد تومي، نسقية الأنثى في ثقافة الآخر الجنوبي بين سلطة العقل ورغبة الجسد، قراءة نقدية في مضمون رواية سيرابا لمحمد سعدون، مجلة المدونة، مج7، ع1، جوان 2000، ص28.

وإقحام أنثوية المرأة العربية من خلال الطفلة سوزان والغربية من خلال زوجة كازانوفا (جوليا) ليس من باب الصدفة، بل أن الكاتب يكشف الهالة القدسية التي صُبغت بها الثقافة الغربية الداعية إلى تحرير المرأة من المعقل العربي وإقحامها في الفضاء الإعلامي، بالعكس هذا ما يخفي حضورها الإنساني ويبرز جسديتها، لتكون الثقافة العربية بمنظورها الدوني للمرأة وحجبها عن الأنظار أرحم بكثير من تعرية جسدها وخصوصياتها متباهية بمفاتنها لتكون أحقر مما كانت عليه، فتقع في غواية اللعبة التكنولوجية المذوبة لكيانها فتستفحل فيها العدوى الوبائية بين النساء تحت نسق الموضة والحرية.

لذا لابد من تحطيم الحواجز الأثني ذكورية والمناداة بمبدإ التعدد الجنسي المتكافئ والامتزاج الفكري والاجتماعي بينهما، فكل منهما يضمر طاقة معاكسة لجنسه أو ما يسمى بالهيرمونات التي تتغير بتغيرات البيئة، التي تؤثر في الجانب الفكري أو النفسي، ليحاول كل منهما استخراج الجنس المخالف فيه تغطية عن العجز الذي أُلحق بجنسه ذكرا كان أو أنثى، وهذا ما لمسناه في رواية "**نساء كازانوفا**" بأنساقها المتباينة ودلالاتها المتميزة ورموزها المائزة.

ثانيا- ثنائية الحب والجنوسة:

يتفشى الطابع السوسيولوجي في القضايا الإنسانية وديناميكيتها ذات الفكر التحرري الحداثوي، وتمثل الرواية السياق الهلامي الذي يؤشكل هذه المفاهيم ويصور متغيراتها، وقد عُدّ الجنس نافذة الخطاب الروائي التي تطل على الميول المعصرنة ونسقية تكشف الفكر المسرطن الذي يتغلغل في الثقافة الحداثوية، إذ لا يخلو متن سردي من الكليشيهات الجنسية المثيرة والتي تعدّ جواز سفر الروائي للنجاح.

ورواية "**نساء كازانوفا**" كما لا يخفي موضوعها الأساسي هو المرأة وتأثيرها في الحياة الشخصية والثقافية والاجتماعية، إذ أخضع الكاتب أحداث روايته لدرامات جنسية ساخنة كما ألبسها رداء الحب المزيف الذي تفشى في أواسط الشباب (إناثا وذكورا)، وتوارى في أنسجة الخطاب السردي، بصرف النظر عن تقنينه أو تحريمه، حيث بلغت الثنائية الحبجنسية شَأْواً من المعمار السردي تراوح بين الرغبة والشغف وبين الإكراه والإطفاء، ليتسنى لي الغوص في هكذا ثنائية وتبيان العلاقة بينهما:

1- الحب:

لابد وأن الحب شعور نقي وترياق لكل المشاعر السلبية يستحضره الشخص متى شعر بيأس أو قنوط، وقد عُدّ من أكبر المفاهيم والقضايا التي أثارت جدلا كبيرا سواء في الفكر الغربي أو العربي، وبلغ من الصراعات والتأويلات أمدا بعيدا، فالمحب يعيش دينامية شعورية تجعله "قادرا على حشد تشكيلة متنوعة من المشاعر التي يحددها من خلال حالاتها النهائية، اللذة مقابل الألم، والرضى مقابل السخط، الابتهاج مقابل البؤس، السعادة مقابل السوداوية. فالحب لا ينحصر في تأثيث الفضاء من حوله بكل هذه التشكيلة من المشاعر المتنوعة على غرار حقل واسع للجاذبية، وإنما يخلق حركة لولبية متصاعدة ومنحدرة تقطعها في كل الاتجاهين"[1].

1-1 الحب العذري (العفيف):

بما أن النص الروائي المدروس نص نسائي بامتياز أي أن المرأة هي العنصر المسيطر والمنهزم في الوقت ذاته، لما أُقحمت فيه من سجون شعورية وعلاقات غرامية، وقد تبدت عدة علاقات عاشت الحب الحقيقي مثلما لمسته مع رقية وعليلو، ذلك الثنائي العاشق الذي تحدى كل

---

[1] بول ريكور، الحب والعدالة، تر: حسن الطالب، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ردمك، 2013، ص34.

التابوهات في سبيل استمرار حبهما، حتى وإن كان غير مشروع، فقد اعترف عليلو بحبه لها "روكي حبيبتي..حياتي وحياتك ملكنا..ورب هذه الدنيا لن يحرمنا من بعض أي منهما، في رأسي جنون هو قوتنا المضادة الوحيدة"[1]، ثبت نقاء الحب بينهما الذي لم يكن مبني لا على مصلحة ولا غاية جسدية، بل هو التحام أرواح واستئثار نفوس بنفوس، أما الجنس فهو تحصيل حاصل، الناجم عن الانسجام العاطفي بينهما، إلا أن السياق الخارجي ثبط علنية علاقتهما وكتمها في عدوانية تسفر عن تهميش الأنثى (رقية) وتمركز الذكر (كازانوفا)، ففلسفة حبهما تعدت كل الحدود لتصل إلى العنفوان الجسدي، الذي اعترفت به رقية للمجرم كازانوفا وهو على فراش الموت، لتهين ذكورته وتستشف بهيمنته "إنه من فرط جنوني وهبل عليلو، كان علينا أن نخلق كل الوضعيات المجنونة، ... وحدنا كنا نعرف سره، كنا نريد مولودا يجمعنا أبدا يكون سر العمر"[2]، برغم تغول الأطراف الخارجية وتدخلها في حبهما إلا أنهما لم يستسلما تحت أي عذر، هذا ما يبرر صدق شعورهما الذي "يحمل في خباياه توقا إلى صوفية ترحل بالعاشقين إلى فرح عدن وحبورها، فللحب رموزه المختبئة وغاياته المتسللة إلى أحوال من النشوة والهنيهات الشعشعانية"[3]، التي ارتقى إليها كل من عليلو ورقية بمعزل عن التابوهات المجتمعية والثقافية وحتى الدينية، ليحققا معا معجزة حية تنم عن حب طاهر استمر طويلا وأعطى ثماره "يونس"، ليس تشجيعا مني على الحب المحرَّم وإنما مطالبة في إزالة التابوهات أمام الحب الطاهر وإلاّ حتما سيدنس تحت رداء التقاليد والعادات المكبّلة للانسجام العاطفي.

---

[1] واسيني الأعرج، نساء، كازانوفا، ص368.

[2] المصدر نفسه، ص371.

[3] أمينة غصن، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط1، دمشق سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، 2002، ص49.

1-2 حب المصلحة:

أما الحب الذي جمع ساراي وكازانوفا فقد اتضحت معالمه، وبزغت غاياته المتبادلة، فعن ساراي فقد ارتمت في حضن الرجل الشمالي فرارا من التكبيل الجنوبي، والقهر الأخوي لتقع في حب بدايته حلوة ونهايته أليمة لأنه مخاتل، وفي المقابل كازانوفا فضّل ساراي على باقي نسائه لرغبة تجارية، وحاجة جنسية حُرِم منها قبل زواجه بها، فتراه يشتعل حبا لها "ساراي لم تكن عادية في هبل الحب، لا شيء يوحي أنها كانت صحراوية مغمضة العينين...هو يعرف سلفا أن ليالي ساراي تنتهي كلها بخدر جميل، يستمر طوال الليل واليوم الموالي...لهذا كان حبه لساراي من وراء كل الفتن والاختلافات مع نسائه، كانت الوحيدة التي اخترقت غلالة أحزانه الخفية"[1]، برغم اعتراف كازانوفا بقيمة ساراي وحبه لها، إلا أنه يضمر اختزالا لذاتها كامرأة أو كإنسانة؛ حيث حجَّمها في الجانب الجسدي أو بالأحرى الجنسي، فحتى إعجابه بها فيه نوع من التحقير لهويتها الصحراوية والتقليل من شأن نشأتها البيئية، ليبقى الحب بينهما مجرد صفقة خاسرة، لن ترقَ إلى ما وصلت إليه علاقة رقية وعليلو.

ليستمر زير النساء في سعيه بين النساء وتقلبه كالحرباء، وكأن قلبه موقف للسيارات تتداول عليه الواحدة تلو الأخرى دون أن يشبع أو يقتنع، ليصل به المطاف إلى ادعاء حب مباركة الصبية اليانعة، لم يكن حبا في روحها بل في جسدها، حيث استلطفت اهتمامه بها وظنته حبا أبويا وهي اليتيمة المحرومة، ولم يكن ذلك يثير غيرة لالة كبيرة معترفة: "الذي استغربته ليس هي، ولكن الألبسة التي كنت تشتريها لها، تركض هي صوبك، تأخذها ثم تعود بها وهي على جسدها، وتصرخ، شكرا يا بابا تلتصق برقبتك مثل طفلة محرومة من أي حنان"[2]، إذ يتبين

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص36-37.

[2] المصدر نفسه، ص137.

أن الحب بينهما غير متوازن حسب حاجة كل منهما، فحاجته ذئبوية خبيثة تستدرجها إلى الجنس، بينما حاجتها أبوية ترنو إلى حب حرمت منه، ونوستالجيا تعيد إليها صورة والدها تتمرغ في عطفه وحنانه، أما حبها فقد منحته لجارها حميد الذي كان حبا خياليا تتوق إليه كل شابة في مقتبل العمر، فقد كانت تتبع حركاته وسكناته بتدفق أنفاسها ورغبتها الجانحة في امتلاكه، حيث اعترفت ذات مرة "كم من مرة فكرت في أن أسرقه وأحجزه في البيت، ولا أسمح له بالخروج، أكتفه كلما أشتهيه... أشبع منه مثل أي فتاة في سنّي"[1]، تضمر الحالة الشعورية لمباركة عوزاً عاطفيا وجرحا دمويا، أسفر عن مرض نفسي سببه اغتصاب كازانوفا لها، الّذي أجّج رغبتها الجنسية وأشعل شهوتها الأنثوية، فحتى حبها لعبد الحميد لم يكن حبا طاهرا بل كان غاية جنسية، تضمر عقدة النقص التي حلّت بها، والتي قننتها العادات والتقاليد، التي جعلت من الفرج كيان المرأة، فمن فقدت شرفها أُعدِمت ذاتها، ذلك "أن جميع الظواهر النفسية سواء كانت شعورية أو لا شعورية، سوية أو مرضية، إنما تصدر عن قوى دينامية أساسية تنبعث عن التركيب الفيسيولوجي والكيميائي للكائن الحي"[2]، الذي يصبغ الحياة إما بالتوهج أو يسربلها بالشجن، سيما أن الحب متوارٍ، يغلب عليه طابع الانهزامية وتشحنه الهشاشة ليندثر مع أهون تابو، كما تضفي البيئة المجتمعية وسطوة الأعراف والمعتقدات دورا بارزا في دينامية هذه القيمة الإنسانية أو تلاشيها، وهذا ما أفرزه كرونوطوب بيئة مباركة المرأة الهامشية.

1-3 الحب الروتيني:

في حين أن علاقة الحب التي جمعت زينا بزوجها أدريان كانت قوية لو لم تعكرها عبودية العمل، الذي عُدّ أكثر عائق أفنى حبها وأشعل جذوة الصراع بينهما، بسبب رهافة حس

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص154.

[2] سيجموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، القاهرة، مصر، دار الشروق، 1982، ص18.

زينا وروح المسؤولية لأدريان وأنانيته وحبه لعمله والذي انتهى بالطلاق بينهما، لتعترف بهذا لكازانوفا أيضا "صحيح أن تمركز أدريان على أبحاثه كبير، لكنه يحبني ويمنحني كل فرص الحياة، لدرجة أن بين سفرة وسفرة يرافقني في عروضي حتى البعيدة منها، يكون أحيانا متعبا من عمله لكنه يبذل جهدا خارقا لإسعادي، أصبحت أكتفي بهذا لأنه جوهري في حياتي"[1]، فالحب الذي جمع بينهما متكافئ لأن كل منهما يعده ثانيا، ويعطي الأولوية لعمله، حتى وإن تم الانفصال بينهما لم يكن الأثر بليغا، وذلك من خلال دخول زينا في علاقة جديدة مع كازانوفا، وكأنها ترمم بها الشرخ الذي خلفه أدريان ليس كشخص معين بل كأنيس يرافقها في حياتها، ليتبين معدن الحب بينهما، فهي امرأة حساسة تقرُّ "أحب الإنسان الذي يحسسني بإنسانيتي ويمنحني الأمان الذي أحتاج إليه"[2]، كيف لا وهي الفنانة المرهفة الحس التي تقبع في عوالم خيالية رومنسية، تمظهرت في رقتها وجنوحها العاطفي لخوض غمار تجربة حب أخرى مع رجل ارتسمته مخيلتها، تتوق إليه كل أنثى وتتطابق مواصفاته مع كازانوفا "رجل أعمال ناجح وكبير ويحب الفن، أمر مثل هذا لم تتعود عليه، رجال الأعمال في بلادنا، في الأغلب الأعم بقارين لا أكثر"[3]، مما زاد تعلقها به ورغبتها في الزواج منه، لكن في المقابل كان كازانوفا رجلا ذكوريا "مادامت المرأة ملكه في مرمى ملمسه ونظره تصبح بسرعة جزءاً من المتاع البيتي العام، يشتهي أن يجدها في المكان الذي تركها فيه آخر مرة، عندما تخرج من هذه الدائرة تتحول إلى مشكل حقيقي لا يستطيع تسييره، السلطة والتملك ولا شيء آخر"[4]، لينتشل كازانوفا نفسه من حبل انقطع في منتصف الطريق، من كذبة لم تدم طويلا، من تجربة عشقية مؤقتة، تُصوِّر كازانوفا

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص226.

[2] المصدر نفسه ص231.

[3] المصدر نفسه، ص231.

[4] المصدر نفسه، ص251.

ذلك المصباح السحري الذي يشتري كلما اشتهى، ويبلور صورة المرأة التشيئية التي تشبع رغباته العاطفية الطوفانية والجسدية الخارقة، التي يسكنها وهج تغيير النساء أو بالأحرى الأجساد، لكن لكل منهن حاجتها ووظيفتها وكأنها جارية شهريار "فلا يوجد رجل على وجه البسيطة لا يتحسس بالدلائل المغرية...فقد تمثل هذه الدلائل ستارا حقيقيا من الدخان في المناخ العقلي للمُحاوِر الذكر عند التفاوض أو العمل التجاري، وتستخدم بعض النساء الديكولتية كسلاح لإقناع الرجل الذي يتوجب عليهن التحرش به في المحيط المهني"[1]، لتتكافأ كفتي الحب لدى كل من كازانوفا وزينا فلكل منهما رغبته في علاقة الحب وغايته، فالتحرر الفكري والثقافي له آثاره التي تسفر عن الحب الخؤون، والاختلاط الجنسي الذي يخيم جوا إغرائيا وعاطفيا مشحونا بالمباحات فتتعاظم العلاقات المتوارية التي غايتها جنسية في غالب الأحايين، وعليه فكل ساق يُسقى بما سقى، بعيدا عن الارتهانات والكوابح الحياتية، والمتخندقة في الأفكار الجريئة والمتمردة عن الثقافة السائدة.

2- الجنوسة:

الجنس تيمة جريئة افتعلها الروائيون لاختراق الممنوع والتمرد على القيم السائدة، باعتباره رؤية تحررية أسست لنظرة مغايرة كولونيالية تحتفي بجسد المرأة، وتتناول المستور فيها وكشف المحرم لديها، إذ عُدّت الروايات الجنسية من أدب الاعتراف بتناولها موضوع الجنس، حيث طعّم واسيني متنه السردي بهذه التيمة الحداثية بلغة شبقية إيروتيكية تكسر تابو النمطية التقليدية، وتعبر عن الحميمية الجنسية بجرأة متنامية تضاهي الآداب الغربية، فلم يكن له السبق في هذا الموضوع بل كان لروائيين عرب وجزائريين **كعبد الحميد بن هدوقة** في روايته

---

[1] جوزيف ميسنجر، لغة الجسد النفسية، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ط1، دمشق، سوريا، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2007، ص151.

"**بان الصبح**"، و**جيلالي خلاص** في روايته "**رائحة الكلب**"، أما **رشيد ميموني** فقد اعتمل الجنس كرهان مهيمن من خلال روايته "**طومبيزا**"، **وأحلام مستغانمي**، وغيرهم ممن احتفوا بالجنسانية وخصصوا لها فضاء نصانيا وفكريا كبيرا، خيّم على الفكر الإنساني وألبسه السحر الأنثوي، وكسر ثقافة الصمت ذات الأطر المجتمعاتية فـ"الجسد الأنثوي جسد شبقي غير مأمون وخائن ومثير، تسيطر عليه الرغبة الجنسية، وتعميه هذه الرغبة عن كل الأخلاق والوفاء وحقوق المزاوجة"[1]، التي أثارها الكاتب في معماريته السردية بتركيزه على الإيحاءات الجنسية التي تزخر بها الأنثى، وقد يكون توق الأنثى إلى الجنس ذا دلالات اجتماعية لابد من التنويه إليها.

2-1 الجنس المقنن:

عُدّت رواية "**نساء كازانوفا**" من الروايات النسقية التي أفرزت السلطة الذكورية بما فيها السلطة الجنسية، التي أقحمت أحداث الرواية إما لرغبات فيسيولوجية أو لأفكار غربية كولونيالية، فقد مفهمَ الروائي شخصية كازانوفا المتأثرة بالثقافة الغربية الفاضحة إن لم نقل أصابها عمى الثقافة، فقد كان مهووسا بالنساء وبالجنس، مما جعله يتزوج العديد من النساء ناهيك عن الخليلات والعشيقات والمؤنسات والبغاء وغيرهن، فقد تبدت المشاهد الجنسية لكازانوفا مع نسائه بجرأة مكشوفة ومنفصلة.

فقد استلطف الجنس وعشقه مع ساراي التي أثارت جنونه الجنسي وصخبت شهوته "وحدها تعرف كيف توقظ الشهوات الدفينة، حتى عندما كان يتعب مع ساراي لا يشعر بالغضب، بل بسعادة فائضة... ليالي ساراي كلها تنتهي بخدر جميل، يستمر طوال الليل واليوم الموالي.. بلذتها وشدتها وعنفوانها السخي ذاته..يتأملها في حالة سكر... في وتيرة تتقنها ساراي جيدا"[2]،

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص82.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص35-37.

فقد تماهى كازانوفا في شخص ساراي، لأنها تمكنت من الغوص في دواخله وتنفس عن خيباته، وتعرفت عن المنفذ الذي يضعف بواسطته أي رجل مهما بدت عنجهيته وذكورته، إلا أنه يضعف مع أول لقاء جنسي، وكأن المرأة تترصد هذه المحطة لتثبت أهميتها وتفرض ذاتها برومنسيتها وتفننها في الوضعيات الجنسية، ولهذا احتلت ساراي مكانة عالية لدى كازانوفا، ولكنها لم تكن تدري أنها مجرد خذر يلتهمه كازانوفا ليفر من واقع لعين أو يوم متعب، لتبقى المرأة مجرد وسيلة وليست غاية.

2-2 الجنس الهوسي:

وعلاقة لوط الجنسية مع الأخريات، حتى وإن وصفها بالروتينية والباردة، لكنه لم يستطع التفريط فيها، مطمرا جموحه الجنسي وشهوانيته لذا لُقب بكازانوفا، ويظهر عدله بين نسائه، فهن أيضا لهن رغبات جنسية وومضات شهوانية يتُقْنَ إلى إطفائها، والسيطرة على الذكر المهيمن، حيث كل امرأة تشعر بالسعادة "لأن بمقدورها أن تؤثر عليه وتقوده، وثمة في الوضعية السيكولوجية لكلا الطرفين، ميول إلى الهيمنة والتملك اللطيفين أو الخانقين متصلة بحبهما الشديد وتفانيهما، ولكنها تعمل كمكابدات انفعالية مستقلة"[1]، إذ قد يكون الجنس طريق الحب أو العكس، ولكنه ليس في كل الحالات، وهذا ما تبين مع مباركة التي اُغتصبت من قبل كازانوفا، ليس حبا فيها وإنما شهوة في جسدها الممشوق وسنها الصغير، حيث يظن أن المرأة كلما كانت أصغر سنًّا كلما كانت أكثر شهوة وعنفوانا، فقد تهجم عليها كما يتهجم الثور الهائج، معترفة له "ارتميت عليّ بمجرد دخولك إلى البيت، ظننتك تلاعبني... عندما حاولت أن أصرخ حشوت فمي بما وجدته قريبا... رأيت نارا دموية تشتعل في عينيك... سترين من هو لوط... تظنين أني لم أفهم

[1] ثيودور رايك، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، تر: ثائر ديب، ط1، بيروت، لبنان، دار المدى للثقافة والنشر، 2005، ص15.

غمزاتك بلباسك الذي يظهر كل الجنون المتخفي فيك... ومع صرختي الكبيرة غبت، ولم أعرف ماذا حدث لي"[1]، تضمر فعلة كازانوفا الشنيعة وجماعه العنفي لمباركة مرضا نفسيا لرجل سكر بالجنس وأدمنه فصار يترصد فرائسه كما يترصد الذئب الغزال.

فقد ارتأى الروائي من خلال هذه المشاهد الإباحية أن يؤكد تأثير التيارات الثقافية الغربية في الفكر العربي، الذي انسلخت مبادئه وعُريت مسلماته، وهذا ما شخّصه علم النفس الحديث، حيث أنّ "نظرية الليبيدو مبنية على أساس فاسد لا شك أن تكون الرغبة الجنسية غير المتشبعة يمكن أن تسبب مصائب، بل واضطرابات من النوع النفسي، ولكن بالطريقة ذاتها التي سببها الجوع الشديد الذي لا يعرف للشبع طريقا"[2]، وهاجس نفسي يشوبه الفراغ والقلق والشعور بالتوتر بعيدا عن الطرف الآخر (الأنثوي)، والتدفق الشعوري تجاه الممارسة الجنسية وإشباع غرائزه بعيدا عن تموقعه الاجتماعي أو الثقافي، فمهما بدا كازانوفا للعلن السيد المحترم ورجل الأعمال المثقف، لكنه يضمر ذئبا شرسا لا يرحم ضعف الأنثى ولا استنجادها دون أن يطفئ ظمأه الجنسي.

ولم تتوقف النزعة الذكورية لكازانوفا عند هذا الحد، بل تعدت محارم وتقاليد وأعراف لم يعرها أي اهتمام، فقد تزوج بحبيبة ابنه التي ذهب ليخطبها له وإذا به يحرمه منها، لتتبدى حقارة صورته ونهمه الجنسي، الذي لا تحده حدود، فقد قدمه الروائي شخصية سادية غير سوية قادرة على تغيير القيم والمبادئ، بمجرد أنه رجل ثري جدا، فاستهتاره الجنسي وولعه به أعمى بصيرته، فظن أنه الرجل الوحيد في الفراش، فقد كان زواجه من رقية اغتصابا مقننا، فروحها مع حبيبها وجسدها معه، حفاظا على حياتها العشقية المتخفية قبلت بهذا الزواج الإجرامي،

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص154-155.

[2] تيودور رايك، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، ص91.

خاصة وأنها خانته مع حبيبها بوضع كرية دم في مهبلها لتثبت للمجتمع عذريتها المزيفة وتلجم أفواههم في تقزيم الأنثى، فقد اعترفت لكازانوفا الميت بكل خياناتها وتقززها منه "تملصت منك العديد من المرات وأنا أتحسس بين أصابعي كيس الدم الرخو، ضحكت كثيرا، وأنا أتدرب عليها في حضن عليلو، كان عليّ أن أستعير جسد عليلو حبيبي، وأستعيد كل تدريباتنا وضحكنا... صرخت ألما شعرت بشيء تمزق فيّ حقيقة.. وكأنني كنت عذراء.. وواصلت الاندفاع ولم تكلف نفسك حتى التوقف قليلا"[1]، يتمظهر النسق الجنسي في إجرام وحيوانية ذكورية لرجل متسلط، شهوته في عضوه الذكري، وكأنه بأمواله الحرام يستطيع شراء كل شيء، فذكوريته لم تمارس على أنثى فقط، بل على ابنه وهو ذكر مثله، الذي أهانه واحتقره وتزوج من حبيبته.

2-3 الجنس المازوخي:

تعددت أنساق الجنس وتباينت إلى حد التقزز، حيث لوثها الذكر الفاحش والسادي والشاذ على نساء حطم ذواتهن وأصبغهن بقوالب منحرفة (المومس)، فقد أتقن الروائي لعبة البوح الجنسي بدون هوادة، وكان قلما جريئا في تصويره لنماذج مريضة جنسيا مثل كازانوفا "رجل يحب النساء كما يالي يحب الزلابية وقالب اللوز، يأكل ولما يشبع ينقي أسنانه، الذين أسموه على ذلك المجنون كازانوفا، لم يكونوا مخطئين ما خلا ولا امرأة وجد طريقها سالكا"[2]، اختزلت هذه العبارة الأخيرة سطحية تفكير الرجل الشرقي متمثلا في شخصية (لوط)، إذ يحصر فحولته في عضوه الذكري، كما يقزم المرأة في فرجها، وهذا وإن دل على شيء فإنما يدل على الحيوانية التي تجتاح ذاته وتفكيره والإيديولوجيا الجنسانية، التي تفشت في أواسط المجتمعات العربية، وسيطرت على عقول الشباب من خلال الأفلام الإباحية التي تحصد على أكبر عدد من

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص376-377.

[2] المصدر نفسه، ص42.

المشاهدات، وهذا ما ترنو إليه المجتمعات الغربية، وهو تدمير النشء العربي واستنساخ عقولهم، والتأثير فيهم بالمشاهد والألعاب الإلكترونية وغزوهم فكريا، مما زاد من نسبة الإجرام والانحراف الأخلاقي.

رست ثنائية الحب والجنس على البحر السردي للرواية الواسينية، منبنية إما على الصراع النفسي بينهما أو التوافق العاطفي، حيث انحاز الروائي إلى الجنس اللطيف الذي ينماز بالضعف والليونة، في المقابل أن المجتمع يتحيز للجنس الذكوري، فحسب منظور الروائي الذي ركز على المرأة وجعلها محركة للأحداث ومثيرة للتفاعلات سواء العاطفية أو الجنسية المنبنية أساسا على الحالة النفسية، فكلما كان الانسجام النفسي واردا، كلما كان كان هناك تواشجا جنسيا وعاطفيا منبنيا على رغبة، وكلما كان العكس تفشى العنف الجنسي والاغتصاب والإجرام.

وقد أثار الكاتب هذه التيمات من باب نقدي نسقي، يجابه من خلاله المجتمع العربي الفحولي ومتأثرا بالثقافة الغربية إيجابيا لا سلبيا لأن "الجنس حافز بيولوجي، نتاج للكيمياء، ضمن العضوية، أما الحب فتوق انفعالي شديد، من إبداع خيال الفرد، في الجنس دافع للتخلص من توتر عضوي، أما في الحب فحاجة للفرار من الشعور بالنقص والقصور، في الأول طلب للإشباع الجسدي، أما في الثاني فسعي وراء السعادة"[1]، فعقبة الجنس الأولى هي الإكراه، فالجنس امتداد للحب، الذي ينم عن انسجام روحي بين جنسين، لا تغولاً شهوانيا يترك آثارا نفسية أليمة، فقد انحاز الروائي للمرأة بأن أبان خبايا الرجل العُقَدية.

أما رغبة المرأة الجنسية قد لا تكون عن حب بل عن ضعف، لكن لا يترك آثارا نفسية على الرجل بل العكس، وحشانية الرجل أمام الجنس لا يمكنه مقاومتها حتى وإن اضطر إلى القتل، فلم يصبر كازانوفا على استعطاف رغبة مباركة التي كانت تشتهيه معترفة به "يكفيك أن

[1] تيودور رايك، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، ص32.

تظهر لي قليلا من الحب، هل أنكر أنني أشتهيتك العديد من المرات..وكأن الشهوة أيضا طبقية.. تراتبية.. وكنت يوميا أقاومني... خيالاتي كانت جامحة، وبلا سلطان يوقفها، لا أعتقد أنك كنت في حاجة لاغتصابي"[1]، فقد تكون حاجة الروح للحب قبل الجسد وهذا ما ترومه الأنثى، عكس الذكر الذي تجتاح روحه الجسد ولا مانع إن لم يكن هناك حبا، فنظرة الكاتب كانت بائنة في تغيير نظرة المجتمع الذكوري للأنثى كذات إنسانية وليست جسدا محتشما.

ثالثا- ثنائية المركز والهامش:

امتثل الفن الروائي للفضفاضية والتواشج الفكري والفلسفي والثقافي والسوسيولوجي، ومساءلة الهوية التي تتجه إلى العلاقة بين الأنا والآخر المتشظية والمتضعضعة في غالب الأحايين، فيعمد النسق الثقافي إلى رصد المضمرات وتحويلها إلى مادة أدبية، اشتغل الكاتب على تدوينها، وأشتغل الآن على رصدها واستجلاء مضامينها ومدى اشتغالها في المتن الروائي.

ورواية "**نساء كازانوفا**" استحوذت على كل ماهو محظور وراهن يستشهد الحاضر ويستشرف المستقبل، وتجاذبات عنصرية بين المركز والهامش ومفرزاتهما الخطابية، وإذكاء الصراع المحتدم بينهما، لاستنطاق المسكوت عنه، وقد تجلى هذا المسلوب في ثنائيات ضدية، وقع الجدل فيما بين الهنا والهناك، وبين الذكورة والأنوثة وبين الطبقة الأرستقراطية والطبقة الكادحة داخل المجتمع.

1- المركز:

انبنت هذه الجدليات السالفة الذكر في حوادث روائية، تستدرج الآخر لتثبت الذات، وما تحويه من تبعات نيوكولونيالية وتحولات مجتمعية تبوء بثغرات سياسية وثقافية، أشار إليها

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص157-158.

الكاتب في روايته التي قسّمت تقسيما أحاديا كانت البطريركية عنصرا فاعلا فيه، كما تبوأ الاتجاه السياسي ركنا بارزا فيما يستنطق علاقة الحاكم بمحكوميه، إن لم نقل أصحاب النفوذ بعامة الشعب، فقد عكست واقعا أعرجا أدخل الشعب في متاهة بلغت حد الدموية، سبّبها الظلم والاضطهاد والتَّزَمُّت في ظل الحكومة الدائمة والتغييب الغيري، والاستحواذ على القرارات والأحكام، وقد احتكم إلى عدة مجالات ثقافية، اجتماعية، وسياسية، وبما أن الرواية سيطر عليها المجال السياسي، لذا لابد من السبق فيه، إذ تعد سياسة المركز تلك "الهالة القدسية التي تنفذ بها الأحكام المعيارية بصدد الأطراف والهوامش، بحيث يتجلى الازدراء بالهوامش كجزء من الإقرار بقدرة الخلق والتفضيل الإلهيَيْنِ"[1]، فتتمكن من الهيمنة الغيرية، من خلال إيديولوجياتها الضاغطة، والتسلطية باحتكارها لدائرة العالم، وفرض سلطانها فكريا وثقافيا، وهذا ما تحتكم إليه الإمبريالية ذات القوة الناعمة والشعارات المصبغة بالمفاهيم الديمقراطية الواهية ذات الأنساق المهيمنة.

فقد مثل كازانوفا كإيديولوجيا وليس كشخصية فقط التكنيك المركزي المستبصر للصراع المتأجج بين إيديولوجية المركز وإيديولوجية الهامش، إذ نلمس انعكاسا دوريا في أحداث رواية نساء كازانوفا، ارتأى من خلالها الكاتب إلى كسر أفق انتظار القارئ الذي تعود على دكتاتورية المركز وتذييل الهامش، موظفا لعبة التناوب الأحداثي المنبني على رغبته في رفض سياسة المركز وإقحام تجربته السردية في عالم السرد.

وبما أن هذه الثنائية لصيقة بالشخصيات الروائية، لذا نلمس أن الكاتب قد تماهى في استظهارها وتبيان تقلباتها، من أجل ترميم النظرة الشارخة للمجتمع، وتفكيك التغول السلطوي

---

[1] شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، ط1، الرباط، المغرب، دار الأمان، 2012، ص69.

في المجالات كلها المبطن لمفارقات مسكوت عنها، فقد انطوت سياسة المركز من خلال شخصية كازانوفا المتسلط على منارة سيتي بما فيهم نساؤه، فَقَدَ إشعاعه ككوكب متهاوٍ، ليقع بين يدي نسائه فَيَنْخَرْنَ من فكره المتبقي الهزيل، لتعترف مباركة بعنجهيته وجبروته اللامتناهي "أنت الرجل الغني الذي لا ينقصه أي شيء حتى الجنس يمكنه أن يشتريه في كل لحظة..تعودت على الحصول على كل ما تريده بالقوة والقوة وحدها، يقينك بأنك رب صغير، لا يرفض لك طلب زاد من شهوة الغطرسة"[1]، فقد راهن الكاتب على لسان مباركة على مركزية لوط الدوغمائية، التي خلفت احتلالا مجتمعاتيا، فحتى دعوته لنسائه المتسترة برداء التسامح تضمر فضولا تطفليا ينم عن رغبته في معرفة ما وراء السطور والمغالطات الثقافية المتبادلة، علّه يجد ما يبرر غطرسته ونتوءاته المستقبحة.

1-1 المركز الاجتماعي:

في حين أن المركز الاجتماعي قد بدا جليا من خلال التقسيمات الطبقية التي سنّها الروائي ليستجلي الهامش المبطن في تقاسيم المجتمع، كيف لا وكازانوفا رب المنطقة والبيت، يتحكم في دواليب الحياة تعود به إلى غطرسة القرون الوسطى، التي ابتدعت لنفسها قواعد يرفض كل من يعارضها أو يفندها، لـ" تصبح اللذة والسلطة مترافقتين ومتلازمتين، فالسلطة تمارس لذّتها عبر ممارسات السؤال والمراقبة والترصد..والكشف، واللذة تتصور سلطة وتتوقد حدة عندما تشتري ولا تعود تذعن لسلطة الخطابات، بل على العكس من ذلك، فاللذة لا تكفّ عن محايلتها وخداعها.. والهزء بوصايتها عن طريق التهرب منها، والتنكر أمامها، وتضليلها وخرق نواميسها، والإفلات من أنظمتها"[2]، فإحساس كازانوفا بالفوقية جعله ينماز إلى الهيمنة التي

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص152.

[2] أسامة غانم، سرديات الجسد والإيروتيكا، ص22.

نسجت خيوط التهميش والمأساة على الغير، فقد تمركزت ذاتيته بأساليب قمعية إذلالية وذلك من خلال معاملاته الانتقاصية، التي تمثل كل طاغية مستفحل في رعيته، يستأسد عليهم بإلغائهم والاستحواذ على فرصهم، بأن يجعلهم خاضعين له طيعين متقاوٍ عليهم، مهمش لذواتهم فلا يناديهم إلا بالغاشي "كلمة..صائبة، لأنها هي التي فرق بها نيتشه بين الجماهير الحية، والجماهير التبعية التي لا شخصية لها، كتلة بشرية ثقيلة، عيونها ميتة وقلبها ينبض بالمقلوب؟ تصغي جيدا للتحولات، لتسير دائما في ركب المنتصر..إن رهان الفلسفة بالنسبة لنيتشه هو قلب طاولة القيم"[1]، وتعرية أقنعتها وتحطيم الطابوهات التي تسرطنت في أواسط المجتمعات، واستفزت الكُتاب إلى جر أقلامهم على هكذا قضايا مرتهنة.

وتعدت مركزية كازانوفا لتسيطر بنفوذها على المجتمع، شخصية سادية عانت طفولة قاسية، فنشأت بروح انتقامية خاصة بعد الميراث الضخم الذي استسلمه، فقد "أعطاه الله ما لم يعطه لغيره، مخبزة المدينة الكبيرة، المول الجديد، كافور وفروعه، شركة طيران، شركة سيارات فورد التي يعتبر وكيلها رقم واحد في منارة سيتي..مصنع الإسمنت المسلح، بين يديه كل المشاريع السكنية الكبيرة ومنشآت منارة سيتي من أبراج وطرقات..المركز الإداري والحي الديبلوماسي..سوق الجملة الجديدة خارج المدينة، سلسلة فنادق..مصفاة تحلية المياه الكبيرة في منارة سيتي، مستشفى ابن سينا الذي يعالج في قسمه الرئاسي كل أعضاء الحكومة، القصر الإمبراطوري"[2]، فمن خلال ممتلكاته تتعين هيمنته وتملكه واستعباده لغيره، مستغلا تربعه على عرش منارة سيتي في همجيته وإذلاله للآخرين وإجبارهم على الانقياد لأوامره والتصرف في

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص26-27.

حقوقهم وممتلكاتهم، فهو"طاغية لا يختلف عمن سرقوا هذه البلاد بأرضها وضرعها ونسائها"[1]، فبمجرد أنه يوظف شخصا عنده أو يقضي له معروفا يتعالى عليه ويقحمه في متاهات لا يمكن التنصل منها، فمكانته المركزية في المجتمع خولت له التحكم في ذوات الغير وشرائهم كأشياء، كونهم فقراء مهمشين، فنلحظ الخادم الدؤوم مسعود الرجل الجنوبي الأسود الذي فرّ من موطنه الظالم من أجل أن يظفر بوظيفة تقيه ظلم الحياة وتمنحه لقمة العيش مع أطفاله، فظل مستعبَدا له "يقوم بكل الأدوار الضرورية، من سائق خاص حتى تكليفه بمشترياته..يتبعه كظله، يحمل نعليه عندما يدخل مسجدا للصلاة وإذا قام ألبسهما له، إذا جلس جعلهما في ذراعيه حتى يقوم، يحمل حقيبته كلما كان على موعد، هو أيضا من يرتب فراشه، ووسادته، وعطره، يهتم حتى بلون أحذيته ونعليه بعد أن تركته أغلب نسائه.. يرافقه نحو السيارة، يفتح له الباب من الخلف"[2]، فهامشية مسعود جعلت منه شخصا مقصيا مسخوراً منه أهدر قيمته كي لا يرتمي في الشوارع، وإفراز هكذا خطابات سلطوية تصور مأساوية الحياة وترسي التشكلات المختلفة للمجتمع في المركز سيما السياسية منها.

2-1 المركزية الأبوية:

تتعدى مركزية كازانوفا المهيمنة أن يَحرم ابنه من اسمه لمجرد كونه ابن خادمة فيعيش مذلولا، عاملا مهمشاً عنده، ولّد صراعا متأججا بين المركز والهامش المتمرد "فمن الطبيعي أن يكون فيه صراع لأنه رؤية تقوض رؤية أخرى أو تعيد تشكيلها بعد أن تهيمن عليها بأحداث ترتيب متساوق مع تمثلها للعالم فصراعها على مستوى التمثل وعلى مستوى الشكل"[3]، فكابي (الكبول) الذي مورست عليه المركزية بأنواعها من قبل والده المتملص، عاش مذلولا مشيّئا،

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2018، ص74.

مغتربا، حتى اسمه انتحل، وأفزغ منه، فصار معرّة للمجتمع الظالم، فقد عانى الويل في مدينة مشيأة وتألم فيها عاش وضعا خانقا "أقل من الجرذان نحن في منارة سيتي..نكبر في الشارع وننتهي فيه"[1]، فلم يستسلم عكاشة (كابي) لوضعه المهمش، بل حاول قلب الموازين، حتى ولو بعد حين، فقد فك الأمشاج السلطوية التي غورت عنفا نفسيا في ذاته، وزرعت فيه ثقافة الانتقام من اسم سطّر نفسه ربًا على منارة سيتي، فلم يلتفت إلى ما دونه، فتشظت بسببه العديد من الذوات وتلاشت عائلات، مرتطمة بواقع انتكاسي، جعل له هوية صلبة تلغي كل ما حوله، وتصيبه بحالة مرضية سادية.

لتنقلب الموازين، وتتلاشى الهوية الصلبة حين يقبع كازانوفا في الفراش بعد غيبوبته الأخيرة، أين يمسك عكاشة زمام الأمور، ويتصيّد الفرصة لينتقم منه في حبكة سردية متضاربة مشحونة بالعدوانية، وهو الجدل المحرك لعملية السرد بين مركزية كازانوفا وشعوره الجارف بتفوقه على الآخر، وهامشية الآخر كنقيض يقوض ويفند مركزيته الوحشية، ويفتش اللحظة التاريخية التي استعاد فيها مركزيته، وهي استبدال جثته التي ستشيع في موكب مهيب وإحراقها في فرن مخبزته، وإحلال محلها كلبه الوفي "بيروقيري" الذي انتحر بعد تحسسه بوفاته "أنا أملك كل السلطان عليك، لوط تحت رحمة وجه الشر، حتى لو مزّقتك إربا إربا لن أشفي غليلي، أريد شيئا آخر لم يبتدعه أحد، شيئا بلا اسم ولا مرجع، فكرت طويلا ووجدت..أنا لا أمارس حقدا، سوى أنني وجدت وسيلة لإكرام وفاء كلب، أن يدفن كما يليق بكائن محترم، وسترى عن قرب بأن السيارات التي سترافقه، تتجاوز سيارات أي مسؤول في الدولة أو VIP"[2]، فمن خلال هذا المشهد تبّين قلق الكاتب من الإيديولوجيات الحاكمة والمستحوذة على زمام الأمور، وتقويض

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص431-432.

مركزيتها وفضح آلياتها بقلب الكفتين وتحطيم السرديات النمطية، التي تصور قوى متضاربة تعلو هيمنة المركز فيها، لذا لابد من تفجير هذا الزعم وإنتاج مغامرة تأويلية تجسد الدمقرطة، وتعيد إنتاج إيديولوجيات مغايرة، تذيب الشحنات بين الهويتين وتدشن تجربة تمظهر سياسة الرفض للإيديولوجيات العرجاء المعتمة والمتعتمة.

1-3 المركز الذكوري:

أما المركزية الذكورية فقد استفحلت في المتن السردي، وزخرت به أنساقها في مظهر متحد يثير جدلا اجتماعيا يعكس ثقافة المجتمع العربي، من مكاشفة اعترافية وصمت مقنن بالعادات والتقاليد ومهمش لذات المرأة وإقصاء لكيانها وتجسيدها وتنميطها، فهو "انعكاس لثقافة فحولية اتخذ منها المجتمع الذكوري حكمه القسري التعسفي بمقت الأنثى وازدرائها وكتم صوتها ووأدها حية في مكانها، وهذا ما عطّل فاعلية جسدها لتكون له كيانا تابعا وموضوعا مستلبا وذاتا مقهورة"[1]، فقد ترسخت هذه النظرية التقويضية في مجتمع الرواية، حيث ألمس التصرف في النساء كمن يتصرف في متاعه، بدءاً بنساء كازانوفا ومدى إذلالهن وتشييئهن، فلم تنجُ ولا واحدة من بطشه وطغيانه وذكورته القامعة لذواتهن، فقد تبنى الكاتب أصوات النساء وصرخاتهن محاولا تغيير الواقع بكشف أنساقه اللامعة، النابعة من وعيه بمرارة السلب التي لاحقت الأنثى وفقدانها لدورها الفعلي المجتمعي، حتى ولو خُيِّلَ لها ذلك، لتبقى مجرد واجهة إشهارية، وفي المقابل تمركز الرجل في المجتمع العربي فسح له مجال الاستحواذ والتسلطية، والمرأة الأكثر أذية من نسائه؛ مباركة الخادمة الوحيدة التي نشأت في فضاء فقير وعائلة معدومة عكس باقي نسائه اللواتي كان التقرب إليهن صفقة رابحة مع أهاليهن، وبالتالي فقد كان الوقع أخف، أما هي

[1] نادية هناوي، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، ط1، بيروت، لبنان، دار الرافدين، 2016، ص173.

فمجرد خادمة كما كان ينعتها دائما، فقد كانت تخافه بشدة "فكان كلما رفع صوته، وضعت رأسها بين يديها، لأنها تدرك أن الضربة تتلو الصرخة بسرعة، ثم الشتيمة الثقيلة التي تمسها وتمس أهلها.. حدث لها يوم أخبرته بحملها، شهرين بعد الاغتصاب، ضربها حتى تقيأت، وأحست أن جسدها سيتخلى عنها...جئت به من الشارع وأردت أن تلصقيه بي؟"[1]، تمادت ذكورة كازانوفا وظلمها لمباركة، لا لكونها أنثى فقط، بل لكونها فقيرة وقليلة الأهل، وإلا لما تمادى في تحقيرها وإذلالها وأذيتها، فمجتمعنا مجتمع مركزي يهتم بكل ما هو فوقي، سيما المادي ليتبنى "أخطاء مجتمع غلب الموروث الاجتماعي القبلي على الدين بينما يقابل ذلك الاستنكار أنيس خافت في محاولات الأنثى للانزواء والعزلة، ولما أدركت ..حالة اليتم التي آلت إليها ضعفت عن مواجهة حياة ملؤها الظلم والاستبداد الذكوري وسلمت بعجزها"[2]، فلم يكتف كازانوفا بإذلال مباركة، بل اختطف ابنها، واستبدله بأرنب ودفنه، مقنعا إياها أنها أنجبت بنتا وتوفيت نتيجة نكرانها لها لجفاف جسدها، فما كان من مباركة إلا أن تنصدم وتصاب بمرض نفسي النيكروفيليا (مضاجعة الأموات)، إذ ترى أنهم أرحم من أناس أحياء، لا يؤذونها، بل أكثر طواعية من غيرهم، فقد اعترفت لكازانوفا عن حقدها "معك كبرت بسرعة، وكبر معي حقدي على الرجال، القصص التي كنت أسمعها من زبائن الحمام عن الضرب والاغتصاب والتهديد بالقتل، بالسكينة التي توضع في العنق على اللحم الطري إلى درجة النزف، عززت غضبي، أفقدتني توازني"[3]، فتلذذيته بإيذاء الأنثى لم تتوقف عند هذا الحد، بل بمجرد أن مغاليق جرائمه فتحت، واعترفت الممرضة المتشيئة بجريمتها في حرمان مباركة من ابنها وهو أمام عينيها، ليمتد سلطانه عليها

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص149.

[2] حسن النعيمي، خطاب السرد– الرواية النسائية السعودية– ملتقى جماعة حوار، الكتاب الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، 1427هـ، 2006، ص93.

[3] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص167.

ويستأسد بحواشيه فيقتلها خشية أن يطالب عكاشة بحقه الميراثي، ليُصدم هذا الأخير بموتها بعد حلم ظنه ظهر للعيان بعد أمد بعيد "وجدوا البارحة الطبيبة شافية مذبوحة، ومرمية في حي شيرا، القتلة لا يلعبون يا كابي، ربما شافوها معك؟.. اهتز كابي في مكانه كأن تيارا كهربائيا اخترقه من الداخل"[1]، صوّر الروائي المخيال الذكوري المتمركز على الذات الأنثوية، وعلى الغير بصفة إقصائية لتحصرها في بوتقة عرفية تقاليدية تتنكر لوجودها، وتنكب على الحفر في أنساقها، وإظهار فاعلية الذات الأنثوية في المرتكز الاجتماعي، الذي اختزلها ونمَّط وجودها لعقود طويلة، فتولدت بذلك عنصرية بين الذكر والأنثى أي أن "مسألة العنصرية من حيث أنها مشكلة عالمية هي مشكلة اجتماعية بصفة أساسية حددت فيها بعض العلاقات الجماعية الخاطئة التي عزلت بعضها عن بعض، وإذا ما اشتملت الجماعة على طبقة اجتماعية ما، ولا سيما إذا كانت في مرتبة دنيا أو فئة أضعف فقد لينشأ التمييز في هذه الجماعة"[2].

فبقدر ما يتم تقويض دور المرأة وتطويق فاعليتها فإنها حتما ستظهر تمردها على الآخر الذكوري، مستشفة عن معاناتها ومؤشكلة فحولية الذكر في الراهن الثقافي، لتجابه تعسفيته في مساق سردي، يرد الصاع صاعين مثلما رتبته نساء كازانوفا من محاولة خلخلة ذكوريته، وكما صيّر كابي مركزيته وزحزحها إلى أسفل السافلين، وحلّ محلها كلبه الوفي الذي يستحق أن يشاد به.

2- الهامش:

اشتغلت هذه الدراسة على تجلي الأنساق الثقافية المقصية، إذ يعد نسق الهامش من بين الأنساق ذات الاتجاه الفكري أو الثقافي وخاصة السوسيولوجي والمصطبغ بالطابع الدوني، وغير

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص486.

[2] ر.د.ج، سيمونز، لون البشرة وأثره في العلاقات الإنسانية، تر: علي عزت الأنصاري، (د.ط)، القاهرة، مصر، المركز القومي للترجمة، 2009، ص19.

القانوني؛ والمخالف للقوالب الجاهزة والنمطية، حيث يتسم بالمرونة والزئبقية لمعاكسته الخطاب الرسمي الذي يتجاهل مواضيع الواقع المتردي، والفضاءات الهامشية التي شكلت تراكمات سلبية كونها معزولة اجتماعيا، وقد لامس المتن الروائي الواسيني الهامش ورصد حركيته التي تموضعت في معظمها في كل ما هو ثانوي ومكتنف، حيث يراد به "متخيلات مهمشة ومنسية مبعدة يستعيدها الخيال الروائي"[1]، ويرصدها كظاهرة تبخيسية تصارع من أجل البقاء، سواء الهامش الجغرافي أو الاجتماعي أو السياسي، وإنتاج ثقافة مغايرة تدحض الاعتقادات السائدة، وقد تم توصيف الهامش في رواية "**نساء كازانوفا**" بدقة، إذ زاوج الروائي بين كل ما هو مركزي وهامشي، معبرا عن واقع في قالب تخييلي تراوحت شكلياته بين العنصرية والتنمر والإقصاء، سابرا أغوار مجتمع جبلته الأعراف والثقافة السائدة على تقنين بعض القضايا السائدة، وكما أشرت سابقا إلى الصفة المركزية المتسيّدة للواقع، أستحضر كل ما هو هامشي، استنادا لمرجعية المركز المتسبب في المعاناة النفسية والاجتماعية للمهمشين، الذين استمدوا وجودهم من ديناميكية الاستبعاد والتقويض محاولين إرساء سياسة متوازنة.

وتحضر الأفضية الهامشية بقوة في رواية نساء كازانوفا، فقد رسم حدودا بيّنة بين الأحياء الراقية والأحياء الشعبية التي تفتقر لأبسط ضروريات الحياة، فحي الشيرا "حي صعب جدا، إذا نجوت فيه من كلمة..، لا أنجو من بيّاعي الكيف الذين إما تشتري من عندهم صحيفة الاشيرا وأنت لا تعرف بأية مادة عجنت أو تتفحصك عيونهم الدامية بعنف، لا يوجد في حي الشيرا أي اسم من أسماء شوارعكم وأحيائكم الراقية.. نجد مثلا درب الأفعى، زنقة الحمير، نهج المعدومين، شارع الخلايا النائمة، من الأساس لم يكن طرقنا واحدة يا سيدي"[2]، تتمادى العدمية

---

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيوثقافية)، ص109.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص153.

والهامشية حتى في التسميات التي تعبر عن واقع حقير وخاضع لمركز مسيطر مذِل للآخر وتعنيف له، امتثل لوصاية عبثية تكرس النظرة الأحادية وتقصي الفاعلية المشتركة في منظور قسري سيطر على الفكر الإنساني، مما برمج الأفراد على تقبل أوضاعهم الخانقة، فأوهمهم بالعجز والتقزيم، كما جاء على لسان مباركة "كنت ككل البنات الفقيرات، لا حق لي في رجل، إلا إذا تقدم لي هو، مجرد خادمة غير محسوبة في الاعتبارات الخاصة"[1].

2-1 الهامشية الأنثوية:

من مظاهر الهوية الهامشية، هامشية الأنوثة المعترفة بقسرها وضعفها وتعزيز مبدأ القوامة والفحولة حتى ولو ضمنيا، لأن المجتمع الذكوري أسَّس ثقافة شعبية تثمن فحولته، وتعزز سيطرته، فخضوع نساء كازانوفا إذعانا منهن بدعم المجتمع، وحتى عائلاتهن لهذه الفكرة جعلهن يخضعن لجبروته، وإقصائه، فـ"النساء في التمثيل الذي يصنعنه لأنفسهن عن علاقاتهن مع الرجل الذي ترتبط به هويتهن الاجتماعية، تتطلب بطريقة ضمنية وقاطعة أن يحتل الرجل الموقع المهيمن داخل الزواج (Couple)، وعلى الأقل ظاهريا وإزاء الخارج"[2]، فخنوع كل من لالة كبيرة ورقية وزينة لكازانوفا تتبعه عبودية الأعراف البالية المترسخة في الذهنية العربية، فلما حاولن التمرد عليه ومقاطعته في الفراش، وشكونهن لأهاليهن اتخذ موقفا معاكسا، فذهب رفقة زكريا "نحو أهاليهن ويشكوهن ليصبحن في موقف دفاعي وليس هجوميا... طافا معا بالعائلات بعد أن قطعا مسافات كبيرة داخل المدينة وخارجها.. حتى ينتهي الحديث بسجال طويل حول كيفية تطوير الشراكة..وتجاوز مرحلة الانكماش التي كسرت كل المشاريع"[3]، فحتى ولو حاولت نساؤه الشكوى فلن يجدي ذلك نفعا، لأن العقلية الساذجة عقلت فكر أهاليهن، فصار من يزوج

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص153

[2] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص64.

[3] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص40-41.

ابنته كمن يتخلص من فضيحة، فهذه المعتقدات رسخت ثقافة المسخ الأنثوي، فأصبحت مجرد أثاث بيتي يتصرف فيه الرجل كيفما يشاء.

كما أضمر الكاتب نسقا أنثويا، يتحاشاه ولا يتمناه لأي رجل وهو إنجاب أنثى، إذ يبدو أن كل أبناء لوط ذكورا يتهافتون على من يحكم الخلافة بعده، إذ يصر ويقرّ بعجز الأنثى عن التسيير، لذا اكتفى بتشخيص شخوصه ذكورا، وليفضح الممارسة السلطوية التي فرضها المجتمع وخلّفتها الثقافة البالية، التي كرست علاقة التنافر بين الجنسين؛ حيث لمسته من خلال رقية وعليلو الشابان المتفوقان، والمؤهلان بمهنة شريفة إنسانية، إذ تُحْرَم رقية الأنثى من حلمها، بينما نجد ابنها يونس يواصل تدريسه خارج الوطن ليؤسس نفسه، حيث انتقل "إلى نيويورك، وهناك يتخصص في التسيير، والمانجمنت والمحاسبة البنكية، ويأخذ بعد عودته، زمام البنك والبورصة والإشراف المالي"[1]، تُظهر رقية فخرا بحبيبها يونس الذي أكمل دراسته وحقق حلمه، ولكنها تضمر سخطا وألما دفينين، فقد تمنت أن تكون "طبيبة توليد، تقابل النساء... في بلداننا جزء كبير من النساء يمتن أثناء الحمل أو الوضع، مع تعقد العصر، لم تعد الطرق التقليدية كافية، لن أفعل إلا ما علمتني إياه من حق وخير وفضيلة"[2]، حتى في حلمها تابعة لغيرها، حيث أن أباها هو من حدّد تخصصها الطب الذي ترنو إليه، مخافة منه من الاختلاط الذي ينخر عقله، لتتموضع الأنثى المثقفة في قاعدة الهرم المجتمعي، قابعة لمحدداته، مستسلمة لقوانينه، ورغم ذلك تشوبها المعرات والشتائم لأتفه الأسباب.

2-2 الهامشية الجهوية:

أما الهامشية الأخرى فقد تمثلت في الجهوية أي أن سكان الشمال دائما يتموضعون في خطية المركز، حيث تتوفر كل ضروريات العيش، فالمدن الكبرى تزخر بالمؤسسات العمومية

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص342.

[2] المصدر نفسه، ص349.

والوزارات المتحكمة في دواليب الحياة، حيث تمثل القوة النموذجية سواء ثقافيا؛ (من إعلام وتنشيط، ووسائل بيداغوجية ومراكز ترفيه) أوسياسيا أي أن الحكام جلهم من ذلك الفضاء، في حين أن الفضاء الجنوبي لم يستأثر باهتمام المسؤولين، بل تموضع خارج السرب ينظر إليه بمنظار أسود، مستبعد في كل المجالات والأنشطة ومهمش حتى إعلاميا، فلا يستفيد من أي شيء لتغرطس المركز واستغلاله، مما يؤدي بقاطنيه إلى النزوح نحو الشمال لاستظهار مواهبهم، وإبراز قدراتهم لانعدام التوازن الجهوي، وهذا ما قررته ساراي حيث تخلت عن مسقط رأسها لتفر إلى الشمال علّها تظفر بعيش كريم، وتتاح لها فرصا حرمت منها في الجنوب، إلا أن نظرة المجتمع الشمالي تبقى دونية، سيما إن كان الشخص أسودا، فـ"تحديد لون البشرة يختلف عن الآخر وعلى أساسه تمنح الامتيازات والفرص والحق في الحياة والعيش، كان وما زال آفة تعني تهميش الجنس البشري من خلال التدخل في طبيعة جسده، وما يحمله من صفات، والبناء على أساسها العديد من المعطيات التي تحرم الإنسان أبسط حقوقه"[1]، فقد حزَّت في نفسها احتقار نساء كازانوفا للونها وهو من خلق الله تعالى، ألهذه الدرجة عُميت الأبصار، وقست القلوب؟ "هناك جروح تظل متخفية تحت قشرة خادعة قبل أن تنفجر مثل بركان، أنا مثل آنية توات الطينية السوداء التي لا تجدها إلا في صحراء النقب"[2]، ذلك الفضاء الميت الذي يفتقر إلى أبسط الأمور، ممَّا يجعل الاتجاه المعاكس يهابه أو يعتبره سجنا، فهو "مكان صحراوي وحار، قفر صامت لا حياة فيه، إذ لا سيارات، لا ضجيج تلفزيون، ولا تداخل الموجات الإذاعية ولا أي شيء"[3]، فتتعجب النساء من كازانوفا الذي تمنّع عن نساء منطقته، واختار امرأة سوداء،

---

[1] مازن رسول محمد، حفريات في الجسد المقموع (مقاربة سوسيولوجية ثقافية)، ط1، بيروت، لبنان، الجزائر، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف،2015، ص139.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص292.

[3] المصدر نفسه، ص288.

متنمرات على ساراي ساخرات من مظهرها، ثقافتها معتبرينها يهودية، لأنها من صحراء توات، فاستمالتها لكازانوفا ألصقت بها ثقافة شعبية وهي السحر، فيرددن "أيه بلادة أصابت لوط ليتزوج امرأة من رمل جاف؟ قلَّة جميلات الشمال وهو الغني الذي يسبح في المال؟ جاب أفعى مسمومة من صحراء توات، تلدغ سرا وتمشي في الجنازات"[1]، فمهما تثقفت الأنثى الجنوبية تبقى مهمشة وتلحق بها صفة التخلف والدونية، سيما بين العنصر النسوي، حيث تعرضت ساراي للتهجم لدرجة قتل ابنها بسبب الثقافة الجهوية العرجاء التي سيّدت الشمال وأطاحت بالجنوب، فحتى كازانوفا الذي حظي بالحب والاهتمام والجنس من قبلها ما لم تمنحه أي أنثى شمالية ومثقفة مطلعة على كافة الموضات تراه يُجري موازنة تنمرية بينها وبين زوجاته، تقلل من قيمتها وتحتقر مجتمعها، حيث أقرّ أنه "لاشيء يوحي أنها كانت صحراوية مغمضة العينين، لا تعرف شيئا، كما ظن في البداية، صحراوية بالخطأ "[2]، فثقافة التهميش هذه نابعة من سياسة ليبرالية تلغي الآخر، وتظهر الاختلاف والتمايز بين الجهتين من خلال التقسيمات الواقعية، فنفس الظروف والعراقيل التي عانت منها ساراي أودت بعمي مسعود إلى إذلال نفسه لطاغية مثل كازانوفا كي لا يطرده من عمله المستعبد، خاصة لما أذله ابنه وانظم إلى شبكة إرهابية، فقد "بكى مسعود كثيرا، عندما حاول تقبيل حذاء كازانوفا ومنعه، لم يكن يملك شيئا آخر إلا الانتحار... أعاده كازانوفا إلى عمله.. فظل ملازما له.. يقوم بكل الأدوار الضرورية"[3].

فقد عُجّ الفضاء الجنوبي بمظاهر التهميش التي استرفدها الرواة، سيما واسيني الأعرج وأقحمها في معماريته السردية، مستنبطا ما هو غميس ومختلج في السياق الثقافوي والسوسيولوجي، الذي أعدم أجيالا، وسحب كينونتهم محاولا تصويب المنظور الثقافي من جهة، وهندسة سردية

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص291.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] المصدر نفسه، ص77.

روايته في حبكة فنية تنم عن أنساق تصارعية تجابه الواقع، وتضغط بالخطاب الثقافي على المركز مستدعية مشاهد ثرّة، تصيّر من خلالها النوازع الواقعية بالمرجعية والذهنية الشعبية التي قدست هذه الانحرافات، وأججت التواتر السلوكي في جدلية بالغة تتراوح بين الجدية والسخرية، وتعكس عجزا جليا عن تغيير الواقع والانفراد بالمركز.

وتحيز الروائي إلى نسق المخاتلة حمله على تطوير الموقف الدرامي بين متسلط متمسك بالمركزية، ومهمش ممارس للمقاومة الثورية في لعبة مراوغاتية بين اتجاهين تراوحا بين التخييل والواقع، عبر ممارسات تباينت دلالاتها وتناقضت أنساقها، فتلونت الأنساق وتبادلت الأدوار، بعد الإفصاح عن المكبوت واستظهار المتواري، من خلال تهميش كازانوفا وإذلاله، وخنوعه أمام زيجاته اللواتي لم تتوانين في السخرية منه ونَعتِه بأسوأ الصفات، ليترك المجال لكابي أن ينكّل به أشد تنكيل، وهو اللقيط المعدم والفتى المتشرد، الذي عاش طفولة حُرِم فيها من كل شيء، لتنتقل الموازين له، فيُسْقِط الظالم لوط ويسطو على جثته ويحرقها في فرنه، لتتنوع المضمرات النسقية وتخلق مخرجا تخييليا معاكسا، استند إليه الكاتب ليداول رؤية "ترى في السلطة الظالمة ضدا لها، وتحاول أن تناهض المركز والمتن وهي مشغولة بالقيم الإنسانية الخالدة، ترنو إلى العدالة، وتتطلع إلى المساواة"[1]، شعارها لا للتهميش؛ رسالة أرساها القلم الواسيني وغيره من الكُتّاب الذين يعالجون كل ما هو نسقي وهامشي، ملتزمين بقضايا أمتهم وأوطانهم، جامحين إلى إيجاد حلول ناجحة تصبو إلى الإنسانية.

[1] هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيوثقافية)، ص136.

رابعا- ثنائية البوح والصمت:

تتوارى الهجنية الروائية لتتواشج والتجربة الإنسانية والصيرورة التاريخية بحمولاتها الدلالية، التي تصوغ القناة السردية وقدرتها الانزياحية التخييلية، مشكلة مجالا خصبا يصور الراهن الدينامي، ويكيفه مع الكينونة الروائية، وقد انطوت الرواية الواسينية سجلا مغامراتيا تراوح بين المتخفي والظاهر، وبين البوح والصمت في زخم سردي تباينت ثنائياته في إماطة الستار عن كل ما هو متوارٍ، ولعل الخوض في جدلية البوح الصمت مؤشرا دراميا يعترف بتميز اللغة السردية للرواية، وفاعليتها في خلق دلائل وشائجية تكتنز حضورا نسقيا تفكيكيا، يتنامى مع كل قراءة تأويلية.

وبعد التوغل في المتن الروائي وإلماعاته المترامية إلى شحذ أواصر التخييل التي تخترق المتخفي من السياقات الخطابية، باستدعاء أنساق مخاتلة، وذلك من خلال بوليفينية الشخصيات الروائية، فقد زحزح الستار عن الذوات الروائية، في حوارية تقلب موازين الهرم الشخصياتي، فمن بوح وهيمنة كازانوفا على محيطه، وصمت نسائه ورضوخهن له، إلى إصابة لوط بجلطة دماغية تُسكتُه للأبد وتعيد الحياة إلى ألسنة باقي الشخوص الروائية سيما نسائه ليستأثرن به، ويفضحن أباطيله واستحواذيته عليهن، وذلك من خلال تقنية المكر السردي التي وظفها الروائي في تنقلات شخوصه الروائية، ليزيل القشور التالفة، ويتغلغل إلى ما هو مكتوم، ليعيد بناء الهدم الذاتي لشخوصه الروائية في تقنية سردية انزياحية، تجرّأت على فك أسرار التخفي، متقنة لعبة المراوغة الدلالية المترسبة تحت غياهب الصمت، والمجابهة "لغموض الخطاب وتعدد إمكانية الشكل وحرية التأويل"[1]، المستندة بدواخل ذهنية الشخصيات، وسبر

[1] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، 1996، ص40.

أغوارها في رفضها للواقع، والتصدي له بلسان حواري يعري النص السردي، ويكشف أنساقه في ثنائية ضدية ترسم لوحة تشكيلية روائية جعلتني أتفاعل مع أحداثها التي نسجت على لسان بوليفيني تزاوج بين البوح والصمت.

1- البوح:

بما أن المتن السردي نسوي بامتياز، لذا فقد استأثرت عمارته السردية على الأنثى ومدى إثبات وجودها ثقافيا، اجتماعيا وذاتيا، من خلال بوحها بما يختلج ذاتها، ومجابهتها للرقيب الذكوري، كاشفة عن مطارحات الألم التي اضطلعتها منذ سالف العهود، وخروجها عن الفئوية والخوصصة النسوية الهامشية، محاججة جلاّديها بافتضاحهم، والإفضاء عن ذواتها، فقد ارتأى الروائي أن يجسد تيمة البوح من خلال نساء لوط، لمّا طلبهن يتوخى مسامحتهن له، فقد كثّف من وجودها في المتن الروائي، وأضفى عليها هالة تمردية تجتاح ذواتهن ومحاورته، وقد استند في ذلك إلى فنيات سردية ترصدت كل شخصية على حِدة، تستفرغ ما يختلج نفسها من هواجس وآلام، لتعبر عن مشاعرها انطلاقا من تقنيتي (الديالوغ، المونولوج) كدعامة بَوْحِيَّة، يرتئي إليها الشخص ليخفف ما به من وطء المجتمعات والطابوهات، والاغتراب النفسي الذي أُلحق بها لتشارك غيرها في تجربتها، معترفة بهاناتها الداخلية رامية إلى إثبات ذاتها، في صراع "معادل للحياة، وجرعات كبيرة منه تشبث أكبر بالحياة وجنوح نحو الأمل الذي يجعل النفس في منأى عمّا يعكر صفوها ويشوش على بنائها"[1]، حال عدم توافقها مع العالم الخارجي، لتلجأ إلى تأسيس عالم متخيل تناجي فيه ذاتها المهمشة، فلالة كبيرة منذ أن كانت رضيعة مُشكك في وجودها، من قبل أمها وأهالي منطقتها، لتعيش منشطرة الذات بين الإنس والجن، تحكي كبيرة "أمي هي من

[1] عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الرحاب الحديثة، 2017، ص30.

أشاع بين الجيران أني لم أكن طبيعية، وضعتني داخل كفن من الحرير الأبيض لإغواء نازع الأرواح بالمرور، وبعد سنوات عرفتُ أن أمي عيشة كانت تعاني من عصاب خطير، ومن سكيزوفرينيا عميقة انتهت بها بعد سنوات إلى الجنون والانتحار"[1]، فحديث لالة كبيرة حتى وإن كان موجها للوط، إلا أنها تحادث نفسها من خلال استذكارات أليمة عاشتها في طفولتها ومرارة البوح بما اختلج نفسيتها المتأزمة والألم الذي ألحقه لوط بها، بعد أن خانها مع العديد من النساء، فقد سئمت من حياة مريرة وفقدت الأمل فيها "كان علي أن أدافع عن وجودي برمي كل شيء ورائي، لا لشيء، فقط لأستمر في هذه الحياة لا كما أريد، فهذا انتهى منذ الأيام الأولى من زواجنا، ولكن مثلما تريده الأقدار المتدحرجة من الأعالي"[2]، فقد تبدت حوارية لالة كبيرة مع كازانوفا غير مباشرة، لعدم تفاعل الطرف الآخر معها ومشاركتها في الحديث، ما جعلها تحادث جثة هامدة انتقل فيها الحوار من الديالوغ إلى المونولوغ، إلا أنه يتفاعل بحركات إيمائية صامتة، تنم عن وعيها للحديث، ويتجلى ذلك من خلال إثارتها لموضوع انتمائها لعالم الجن، ففزع كازانوفا حتى "انفتحت عيناه على اتساعهما، بان بياضهما والصفرة التي اخترقتهما"[3]، وتعاود الكرة في استفهامه عن فهمه لحديثها محاولة التأكد من ذلك، محددة له إشارة عينيه كاستجابة لها "فرفَّت عينا كازانوفا بغير انتظام، ثم توقفتا بشكل فجائي"[4]، فقد اعتمد الروائي الحوار كبنية نفسية تواصلية بين زمن الشخصية واستذكاراتها أو استشرافها، ليستبطن الشخص "المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي"[5]، لم تستطع لالة كبيرة

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص134.

[3] المصدر نفسه، ص109.

[4] المصدر نفسه، ص110.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1990 ص110.

السيطرة على مشاعرها، حتى وإن بدت المرأة الصابرة المحتسبة، القادرة على تحمل سخافات الجميع، إلا أن في ذاتها بركان من السخط والألم، فتحادث نفسها بمعزل عن الغير وكأنها تشكو لله ما ألمّ بها من تهميش منذ ولادتها "تعبت أنا أيضا من وظيفة الأخت الكبيرة والأم التي تحمل كل مشكلات الدنيا وتنسى نفسها، لا أحد ينتبه إلى قلبها المحروق ولا إلى جسدها الذي ذبل بسرعة"[1]، تراوح الحوار في شخصية لالة كبيرة بين الداخلي الأخف ضررا والخارجي الذي أفاض الكأس، لتبوح بمدى الزعل الذي يراودها وينهش جسدها.

وتتخذ مباركة نهج لالة كبيرة في تعبيرها عن المعاناة التي ألحقها بها كازانوفا، الذي كهّل شبابها وصوّرها في صورة زانية، وسرق ابنها، ليلحقها بالمصحة النفسية وينفذ بفعائله المشينة، فاليوم الذي أرادت فيه نساء كازانوفا أن تشفي غليلهن، قزم الشيخ زكريا حريتهن في البوح بما يجول في خواطرهن، إلا أن مباركة لم يرقها ذلك فـ"انتفضت بغضب كبير، لم تستطع أن تكتم امتعاضها وغيضها، لأنها كانت ترى في كلام الإمام عبثا.. فقد كان كازانوفا من وراء إعادة تشكيلها من كائن طبيعي إلى هلام خطير.. بلا شكل ولا اسم له.. وبقيت تتساءل في أعماقها، كيف حشر هذا المخلوق الكريه زكريا نفسه في حياتهن الخاصة حتى أصبح وصيا على الجميع؟ أي المسالك قطعها وأي الحيل استعملها، ليصبح كل شيء في الدار الكبيرة"[2]، تدرج الروائي في الحوار، فمن الحوار الخارجي الساخط إلى الحوار الداخلي المتعجب والمتسائل، الذي يعكس حيرتها في الإمام وكيف استطاع أن يلعب على أوتار أخطر رجل ويعينه ممثلا عنه في كل شيء... فقد تضاربت مشاعرها بين الانفعال والتردد، لتصور مشهدا دراميا يسهم في البناء السردي الروائي.

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص87- 88.

تمكن الروائي من تعرية الخطابات السوسيوثقافية من خلال تقنية الحوار بنمطية الديالوغ والمونولوغ، ليسهم في البوح عن فضاعة الوضع الذي آلت إليه المرأة العربية، والغيبوبة النفسية التي اكتسحت ذاتها لتضيء دواخلها وتصور آلامها، والصراع الذي تراوح بين الإقصاء والبوح الذي يفسره علم النفس الحديث بالمرض النفسي إن لم يكن الجنون، سيما إن كان الشخص يعيش في مجتمع ذكوري مادي، ليبرالي، سيجتاحه كابوس مرعب يصعب الخروج منه.

1-1 الأحلام (اليقظة والنوم):

يرتكز البوح في المتن الروائي على حالات ذهنية ونفسية تتعدى الأبعاد الخارجية، ويستظهر الرغبات الشخصية المكبوتة في اللاشعور، وتعد الأحلام بمثابة "نتاج للنشاط النفسي الحر، وضربا من التفريغ لرغبة مكبوتة وإشباعا لها"[1]، محاججة لواقع مرفوض ومقاومة لإثبات الوجود، وقد تكون أحلاما لا شعورية أو أحلام يقظة، مثلما حدث مع رقية التي كانت تحلم بأن تعيش في كنف عليلو الزوجي وتنعم بالسعادة معه، إلا أن حلمها لم يكتمل فظلت تواصله في ذهنها وخيالاتها، وتترصد اللحظة التي تنتقم فيها من كازانوفا، إذ تخالجها أفكار وأحلام يقضوية تقزمه فيها، وتحتقر ذاته، خاصة بعد أن خرّ في غيبوبته، فقد "دخلت وفي رأسها أن تسخر من وضعه وتصغره وتذكره بما قاله في ليلتها الأولى، يوم اغتصبها بعنف، بلا أدنى رحمة، وهي تترجاه بأن لا يمسها، وتبوس يده وحذاءه، أن لا يترك على جسدها لطخة لن تمسحها لنفسها أبدا، ثم تخرج وتتركه يموت بحقده، كأفعى يقتلها سمها لكنها أحست بأن ما في داخلها من حرائق أكبر من هذا كله"[2]، استحضرت رقية في ذهنها رغبة استشرافية انتقامية، تتصيد الفرصة لتطبقها، وتفر من الكابوس الذي ينخر عقلها، واستذكرت أزمة نفسية ألحقها بها اللئيم لوط،

---

[1] سيجموند فرويد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابيشي، ط3، بيروت، دار الطليعة، 1980، ص15.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص341-342.

فتداعت أفكارها وباح بها عقلها، ليكشف عن رغبات مكبوتة عكست تصورات أحدثت خللا نفسيا لدى الشخصية، وخفايا فكرية ظلت تراودها أينما حلت، سيما حلمها الذي حرمت منه، فكيف لها أن تشفى من حرمان حلم على الأبواب؟. وأدخلها في غياهب زواج فاشل فنقلها من واقع حلو جسّد علاقة حب بينهما وبين عليلو، إلى وهم فاشل تحت عباءة الزواج، تلك الجريمة المقننة في حق القواصر، فقد استدعت حلم الطفولة "كنت أريد أن أكبر بهدوء، وكانت أمامي شهادة الباكالوريا علمي، وضرورة الحصول على معدل 17 من أجل الدخول إلى كلية الطب، لأكون في منأى عن كل الاحتمالات غير السارة لوالديّ رؤية أخرى، أمي كانت بطلة أحلامي وأشواقي"[1]، فقد أفضى حلم رقية بخيالات ذهنية محببة، وفي المقابل انتابتها هواجس مريبة استفزتها، وزادت فيها رغبة الانتقام من الرجل الذي حطم أحلامها بمعية أبيها المادي.

واستناد الروائي لتيمة حلم اليقظة رغبة منه في تصوير دواخل الشخصية النسوية واختراق حاجز الصمت، الذي عبّر عن ذواتها، ورغبتها الجامحة في تغليب سطوة الذكورة، وارتسام البعد الفني الذي جسدته الأساليب غير اللفظية في استغوار دواخل الشخصيات بإرهاصاتها الذهنية وسرودها النفسية، وغياهب اللاوعي التي تماهت في تحطيم ذاتية رقية المرهفة وحولّتها إلى امرأة عنيدة، أعمى الحقد قلبها، معترفة "حلمي توقف على حافة الموت، كازانوفا سرق مني حياتي، قتلني، أعماني، وحولني إلى آلة لا شيء في ذهنها إلا الانتقام"[2]، لتبوح رقية بآلامها التي سببها لها كازانوفا فلم تعد تَرَ أي إيجابية فيه، تتنفس الحقد والانتقام.

2-1 الهستيريا:

حالة ذهنية تنتج عن رغبات مكبوتة، يراد من خلالها الشخص البوح عما يختلج صدره من أزمات نفسية وأفعال لم يتقبلها العقل، فيلجأ العقل إلى تخمين أفكار وأساليب يبوح بموجبها

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص349.

[2] المصدر نفسه، ص358-359.

عن تواشجات نفسية لا شعورية تؤثر في سلوكيات الفرد وأقواله، فيبوح بما يشعر ليشكل ملفوظا صادقا لا يحتكم إلى الشعور "تتحول فيه الانفعالات المزمنة إلى أعراض جسمية ليس لها أساس عضوي، لغرض فيه ميزة للفرد وهروب من الصراع النفسي، أو من قلق أو من موقف مؤلم من دون أن يدرك الدافع لذلك"[1].

فقد جسد الروائي لعبة التحولات النفسية التي استندت إليها بعض شخوصه الروائية التي خيّم عليها الشعور بالضيق، فتبوح بنسق انفعالي، يعبر عن خلل في شخصيتها، واضطراب سلوكي، جسدته شخصية والدة لالة كبيرة التي اجتاحها وسواس فرضها عليها العرف التقليدي الذكوري المتنمر من الأنثى والمتطير منها، فقد اعتقدت أن كبيرة فال نحس عليها بأن توفي لها ولدان فكان منها أن تسعى للتخلص منها، واجتاحتها توترات نفسية تجاه ابنتها الرضيعة فقد باحت لالة كبيرة ما أسرته لها أمها أو بما أشاعته نتيجة اضطرابات انفعالية، تسفر عن سخطها من إنجاب البنات وعدم رضاها بذلك، تبوح لالة كبيرة "أصبحت ترى فيّ كائنا غريبا ينبت له أسنان قبل الأوان وكان هذا دليل شؤم..تنومني ليلا في مهد قديم ملأته بالأغطية البيضاء وألبسة أختي التي سبقتني ماتت في شهرها الأول.. تحملني موتها.. كنت كلما شبعت وبدأت ألعب بثديها يسكن الرعب عيني أمي، تغمض عينيها لتتحمل الآلام.. تنتظر لأن تنبت لي مخالب.. عندما فشلت في كل محاولاتها..فكرت في خنقي والانتهاء مني"[2]، فقد تسلط عليها شعور الفزع وسكنتها هستيريا رهيبة أفقدتها توازنها، إذ ارتأى الروائي إلى أسلوب ما قبل اللفظ، لينغمس في بواطن الشخوص الروائية، ويضيء عوالمها الداخلية.

---

[1] تغريد الطائي، الشخصية الهستيرية، 2012\01\04 \\:https\\ dodoegydodo.word press.com، بغداد.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص106-107.

أما شخصية مباركة فقد عانت هي الأخرى من اختلالات نفسية جعلت منها امرأة شاذة بالنيكروفيليا، تضاجع الأموات وتتعشقهم، لتهرب من واقع خندقها وهمشها، فتغير مصيرها بسبب واقع ظلوم يسلط الضوء على كل ما هو مركزي ويصعِّر ضوءه عمّا هو ثانوي وهامشي، بالإضافة إلى استئساد كازانوفا على شرفها ورميها دون الالتفات إليها ليس لأنها أنثى، بل لأنها فقيرة معدومة، لتتجمع عليها المشاعر السلبية وتصل بها حد الجنون، خاصة بعد اختطاف ابنتها زهرة والتي هي في الحقيقة كابي الذي ظل يلازمها طوال الوقت دون أن يعيا ذلك، فقد أضمرت رغبتها في الحياة سواء الاجتماعية أو الجنسية كأي أنثى، فهي ترى أنه لا يحق للفقيرات البوح بمشاعرهن، خاصة بعد علاقتها مع كازانوفا، فما كان منها إلا أن تقيم علاقات سرية مع الأموات معترفة "أصبحت علاقتي بالأموات أهون من علاقتي بالأحياء، مع الأموات مارست كل ما أشتهيه بلا أي رفض منهن كلما انتهيت منهن أشعر بحالة عميقة من الاستكانة أودعهن بحب وفرح، وأجلس بالقرب منهن وأبكي كأني فقدت عزيزا"[1]، فقد تمادت علاقة مباركة بالأموات تعدت مستوى اللاوعي، لانفلات مدركاتها إلى رغبتها الجنسية، فعبرت عن ألمها وسخطها بسلوكيات تسفر عن مرض هستيري يترجم نوازعها المكبوتة، التي تنم عن حرمانها من رغبتها في المحيط الخارجي لتنحرف إلى عالم الأموات، فقد عاشت السعادة في هذا العالم الغريب، لتعبر عن صداها العاطفي وجموحها في تحقيق رغبتها "حالة الحب الوحيدة التي لا تنكر هي تلك التي تمارس فيها الحب مع ميت، لأنك ستستمر في الحياة، بينما هو يوضع تحت التراب، ونفترق على قبلة طويلة... وأمضي لأرتاح قليلا، وأسترجع كل اللحظات الجميلة"[2].

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص159.

[2] المصدر نفسه، ص160.

سجلت رواية "**نساء كازانوافا**" حالات هستيرية لشخوص أصابهم الذهول العقلي حول ما يجري حولهم، والذي أزّم نفسياتهم لينقلهم من وضع التوازن إلى وضع مضطرب، يتم من خلاله البوح واستكناه دواخل الشخصيات ومجابهة واقع تسلطي، خلط الأوراق الواعية باللاواعية، وسيطر على كيانها، لتشهد تداول تقنيات الأسلوب الذهني في المتن الروائي وحضوره المكثف الذي يعترف بتجريبية الرواية وتواشجها مع باقي العلوم الإنسانية والاجتماعية، وينم عن جدلية أسفرت عن البوح ومهدت لأحادية الصمت ذات الدلالات المتوارية.

2- الصمت:

الصمت تيمة نسقية تواري فضائحية السطوة اللغوية، وتداوي الأوضاع المجتمعية بمظاهرها السلبية، التي قوبلت بالتفنيد والحفر في أورامها الداخلية، مشكلة عالما صامتا مفخخا ضمنيا، وباعتباره حدثا إيجابيا في غالب الأحيان، لذا خيمت تيمة الصمت على رواية "**نساء كازانوفا**" مجسدة استراتيجية مخيفة، تستنزف عوالم ما فوق الطبيعة من تخييلات ومونتاجات عقلية، مفضية إلى رفض أوضاع اجتاحت الإنسانية واصطكت بشبابيكها، مما أودى بالروائي إلى استدعاء المستوى اللاواقعي، في حوارية فردية صامتة تنم عن وعي الشخص وتكنيكياته المتمركزة بين الشخص وذاته المقحمة في الخيبة والخذلان.

2-1 الصمت القهري:

خلفت الرواية بتداعيات الصمت المتسترة لمظاهر الرفض والاضطراب الخادمة للحبكة الروائية في بياض سريالي يترجم الوعي الشخصياتي المخاتل لاعترافات البوح، والمتموضع بمنأى عن الخطاب الأدبي الجمالي والمغيب لأنساق مهدومة تجاوزَتْها اللغة؛ منفتحة على التأويل وتعدد القراءات، التي يستحيل الإحاطة بها أو تحديدها، لتعطي للآخر حرية اختلاف عوالم تخييلية تؤسس على أرضية الصمت، باعتبارها الوجه الخفي للغة.

وقد أسهب الروائي في توظيفه لتيمة الصمت ليترك المجال للقارئ أن يسد الثغرات، وقد كان توظيفه لها انحراف عن اللغة المستساغة، وإضمار لأحداث مسكوت عنها ترجمتها لالة كبيرة في صمتها الواعي الذي حافظت من خلاله على زوجها وأولادها من التشرذم، صائنة عائلتها، كاتمة أوجاعها، مقرّة للوط "لكن الصمت الذي تحول إلى ضغط، ثم إلى قنبلة موقوتة، ثم إلى موت بطيء، مع الزمن تحول إلى لعبة سيدها الأساسي وبطلها المركزي الكذب، اخترت الصمت لأنه حائطي الوحيد... وخوف أن أكسر بعنف وترمى أجزائي في كل مكان، فضلت أن أكون مرآتك السرية، وأصمت"[1]، فقد تحامل نسق الأنوثة أيضا على الصمت، هي التي تضحي بكل شيء، تموت ليحيى غيرها، فهي المرأة الصخرة، الواعية، الرزينة، عكس ما كان يبدو لكازانوفا أنها امرأة ساذجة يمكنه السخرية منها، وإهمالها لأنها لا تفقه شيئا، لتواجهه بذلك "لا أريدك أن ترحل عن هذه الأرض، وفي رأسك أن لادام بلانش، كانت نية ودرويشة، وربما غبية أيضا"[2]، إذ عبر الصمت عن دراية لادام بلانش وتحفظها عن انزياحات لوط، وبالتالي فهو استراتيجية دلالية خارج لغوية أو تبئيرية خارجية بالمفهوم الجينيتي، تساهم في الإدراك الخطابي السردي، في حين أنه "يظهر في صيغتين متجاورتين أو متداخلتين وهما متآزرتان، فمنه لون مرتبط وثيق الارتباط بالنص السردي المطبوع، في ذاته يظهر في نقص الحكاية والإخفاء والكلام المقتضب، ومنه لون آخر هو البياض المكاني البصري يلحظ بالعين على الصفحة فارغا خلوا من الكتابة مثل نقاط الوقف والشطب"[3]، فقد امتد الروائي على النمطين، إلا أن النمط المراد استحضاره هو النمط الأول الناجم عن إسقاطات سوسيوثقافية، والمستحضرة لأفكار استدعت

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص122-123.

[2] المصدر نفسه، ص126.

[3] محي الدين حمدي، مدخل إلى الصمت في النص السردي، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، 2011، ص12.

الصمت التفاعلي، الذي يسفر عن أنساق وشفرات يستوجب فكّها، فقد كان صمت لالة كبيرة عن وعي وإدراك.

2-2 الصمت الإجرامي:

أما صمت كازانوفا، لما قتل ابن ساراي، فقد كان يواري سوأة تخصه تحتمل رأيين، إمَّا أن يكون صامتا من أجل أن يطفئ نار الحقد في نفس ساراي ونار الغضب والإنكار لدى زوجاته كي لا تتحول داره إلى محكمة بين جانٍ ومتهم، محاولا بذلك السيطرة على الوضع، لتتفاجأ ساراي في صمته متهمة إياه بالتواطؤ "استغربت صمتك وحيادك كأن الأمر لم يكن يهمك مع أني منحتك كل ما كنت تريده"[1]، فصمت كازانوفا وعدم محاولته التحقق من الأمر الذي بات واضحا للعيان متمثلا في غيرة نسائه من ساراي التي أعمت بصائرهن، فتهجمن على صبي صغير ليقطعن شجرتها ويتخلصن منها، فقد أسفر هذا الصمت عن تخاذل ومشاركة غير مباشرة في هذا الفعل الشنيع، فـ"الصمت حيث يتصادم، الصمت المتواطئ، المعزول، التضادي، اجتماع لا نهائي للممكنات، ستار أمام الفعل والحياة، مرآة في الحقل الشاسع، الثابت، حيث تتشكل الصورة بين الأفواه والآذان"[2]، أما الرأي الآخر فهو انتصاره لمركزيته الجهوية، وإهانة هامشيتها الجنوبية، فقد تعرضت للحقرة من الرجل الذي وهبته كل شيء وتمكنت من إسعاده، كيف لا والابن ابنه، فقد يعامل الابن بمثل معاملة أمه إيجابا أو سلبا، فصَمْتُ لوط أمام حزن ساراي أجلى نسق الإهمال والاحتقار، حيث عاتبته عن كثب وحزن "ظللت أتلوى أمامك كمن أكل سمّا، بينما كنت مندهشا مما كان يحصل أمام عينيك.. لم أفهم صمتك تجاه نسائك قلت لك

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص296.

[2] آني آنزيو، المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، تر: طلال حرب، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992، ص201.

لنذهب للتشريح لمعرفة سبب الوفاة..لا أدري لماذا أصررت على الرفض"[1]، وأنت المهيمن والمالك لزمام المنارة، أي لا يُرفض لك طلب، يتبين نسق الصمت بارزا، وهو ترجيح كفة نساء الشمال على كفة المرأة الجنوبية المظلومة وابنها المتوفي، فقد تشيأت بفعلته هذه وتجردت من كل ميزة ولم تكن إلا رقما لإكمال العدد، وأداة للمتعة وزينة يتزين بها"[2] كازانوفا، ليأخذ الصمت مسارا سوسيولوجيا أضمر تفاصيل عدة، تكشّفت بناءً على سياقات الأحداث، ليلتبس الصمت بوظائف دلالية أثْرَت الزخم السردي، وأبانت عن حبكة سردية متماسكة.

2-3 الصمت الحسري:

في حين أن صمت زينا المرأة المثقفة والمتحررة فكريا التي لم تأبه لمال كازانوفا ولا لخرجاته، فقد كان صمتا عن البوح بسر خطير متمثل في محادثة لالة كبيرة التي أصيبت بسرطان الكبد حسب الكذبة اللوطية، خوفا من جرح مشاعرها، الطُعم الذي استند عليه نوفا في استمالة زينا، وعدها بالزواج منها بعد وفاة لالة كبيرة التي تعّد أيامها الأخيرة، فقد اعترفت بعجزها عن البوح "كنت أفشل نسائك في الحديث والمواجة، أنا أجد صعوبة كبيرة حتى في الحديث مع نفسي، إذا أخرجتني من دار الأوبرا أُصاب بالخرس"[3]، فبالرغم من ميلها الطبائعي للصمت، إلاَّ أنها لم تستطع السيطرة على كتمانها لهذا السر، رأفة وإكراما لطيبتها، حيث باحت لها به " يالالة كبيرة أنا أعرف كل شيء، لوط حكى لي عن المرض وأوصاني بأن لا أخبرك، لكن طيبتك غلبتني، كيف أمثل أمام امرأة طيبة معي كأن شيئا لم يحدث؟ لا يمكنك أن تخفي

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص320-321.

[2] سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ط1، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، دار الجواهري، 2012، ص64.

[3] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص203.

علي مرضا يصيبنا جميعا"[1]، لتكشف نسق الكذب الكازنوفي تحت ستار صمت زينا بمجرد أن فاتحت لالة كبيرة في الموضوع، لتتفاجأ زينا بخيانة كازانوفا وجرها استعطافا لقلبها الطيب وهي الفنانة المرهفة الحس، فقد أقسمت لها لالة كبيرة عن تمتعها بالصحة بمنأى عن أي مرض عضال "أقسم بهذا الكتاب الذي يعني لي الكثير في حياتي هنا وهناك أني لست مريضة، وأني أذهب لمستشفى الأطفال المرضى بالسرطان، فقط لأضع ما أدّخره من نقود لوط وتبرعاته لهذا العمل الخيري الذي أشرف عليه"[2]، انبجس من صمت زينا كلاما محذوفا عبّر عن دهشتها وسخطها من كازانوفا، ذي الأيادي الأخطبوطية الّذي يصطاد فرائسه بشتى الطرق حتى وإن كانت غير لائقة، إذ حاول الروائي استنطاق صمتها إلا أنها عبرت بدموعها عن تأزمها النفسي وإحباطها كردة فعل "بكَيْتُ حتى أحسستُ أن قلبي قد احترق، لا أدري هل كان واجبا على أن أبكي حزنا على الكذبة القاسية والغبية أم فرحا؟ لأن في النهاية كانت لالة كبيرة مشرقة، وبصحة جيدة"[3]، فقد كان البكاء أحد أوجه الصمت التي تسللت إلى شخصية زينا، لكي لا تبقى خرساء عاجزة عن التعبير عن مشاعرها.

وتتبدى تيمة الصمت كإستراتيجية نصية تنتج تأويلا يتعدى الروتيني ويسهم في إنتاج المعنى، إذ يتحول إلى طاقة ترميزية وإيحائية أسقطها الروائي على شخصية روكي، التي تضطلع من خلاله إلى التداعي ودحض الأباطيل المجتمعية التي سيّجت حياة المرأة، سيما لمّا فرض عليها والدها الزواج من كازانوفا بادعاء أنه يهتم لمستقبلها وسمعتها، لكنه لم يدرِ أنه كان سببا وجيها في انحرافها وموت روحها، إذ تعبر عن موقفها "جمد لساني، وتمنيت الموت فقط

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص237.

[2] المصدر نفسه، ص238.

[3] المصدر نفسه، ص239.

ساعتها، لكنه تكبّر علي ولم يمنحني الشجاعة الكافية للانتحار ومرافقته في رحلة العدم"[1]، تجاهل الأب البطريركي رغبة ابنته وإحساسها، ورمى بها إلى مستنقع الانحراف والندية لتتمطى مغامراتها العشقية السرية مع عليلو، في مراوغة تلغي بها دوغمائية كازانوفا ونشوة رجولته لتستنبط المعاني الفوقية المبثوثة، المستلة من مجتمع يجزم أن "العقل واللسان من حصة الرجل وللمرأة الصمت والاستمتاع ولهذا جعلت ثقافتنا المرأة كائنا اصطناعيا وليس طبيعيا"[2]، وقد ترجمت روكينا صمتها البركاني الرافض للاستحواذية والتهميش، خاصة وهي تنتظر دورها في إذلال كازانوفا وبوحها عن مغامراتها التي تطيح برجولته "أحسّت أن ما في قلبها كبير، أكبر من عاصفة، عليه أن يسمعها في تفاصيلها ورياحها"[3]، فخلف صمتها صراخ متأجج، مثل فضاء مرغوب فيه، لاحتوائه على دلالات وأنساق تأويلية يفرضها منطق الاختلاف والتغاير، والانفتاح مع معانٍ خفية، شكلت أنشطة فكرية مغايرة.

أفرزت ثنائية البوح والصمت عن جدلية فكرية تستدعي التوقف عندها وتبيان دلالاتها الفنية، ومرجعياتها السوسيوثقافية ذات التواطؤ السياسي التي تعري الواقع الفاسد، وتكشف مواطن الخلل فيه، وقد تفجرت رواية نساء كازانوفا بالبوح مرة وبالصمت مرات، الذي كشف عن مكنونات العمارة السردية، فقد أوضح الروائي مدى حاجة المتون السردية إلى الصمت، الذي يبسط التأويل ويفكك الأصوات السردية المتوارية وراء انتشار الصمت ذي الطاقات الموحية، والذي يعمق البنية الدرامية للنص السردي بحركيته الجدلية ذات الإثارة التي تمكن من كسر الرتابة السردية المخيمة عليها الكلام واللغة، إذ يحجم الروائي عن الكلام ليفتح المجال للصمت، ليستحوذ على تآويل لا نهائية، تسهم في ثراء المعنى سيما النفسي والوجداني الذي عدّ

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص353.

[2] سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص66.

[3] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص339.

معادلا موضوعيا للتهميش، لذا سيّده الروائي على عرش المتن السردي لتحطيمه أغلال العدمية ليتلبس صفة الصوتانية الرامية إلى فك طلاسم الجماليات، واستظهار كوامنها في لغة صمتية إيجازية مخيالية تعكس عمق المشاعر، وتحفر التواصل، ومنه يحتل حيّزا كبيرا في تنامي الخطاب السردي من خلال الصراعات النفسية والوجودية، بالرغم من غائبيته في النصوص الروائية التقليدية، ليحتاج حضورا مكثفا في السرد الحديث، لماله من سمات تمرسية استكشافية واستنطاقية، ينتفض على كل ما هو ملغم ومسكوت عنه، مصرحا برغبة لاختلاف والتغيير.

خامسا- ثنائية الطبيعة والثقافية:

وسمت الأنثروبولوجيا تنافرية العلاقة بين الطبيعة والثقافة وتوترها لتغير العالم ماديا وفكريا، وارتباطه بأنماط جديدة للحياة تميز وجوده الإنساني، وتدعوه إلى الاختلاف والتباين، ولا مناص من أن لكل مظهر ثقافي تجلٍ طبيعي يتفاعل ويتصارع معه، ببعده البيولوجي وطبيعته الوجودية، كمفهوم فكري زئبقي يسبق مرحلة الثقافة التي تنطوي على السلوكيات الإنسانية سواء الفكرية أو المجتمعية الملهمة بالفكر التنويري، الذي يُصهر كل ما هو طبيعي ويصبغه بالصبغة الثقافية التي يؤثر فيها النظام البيئي.

وبما أن الدراسات الأنثروبولوجية تنادي بجدلية الطبيعة والثقافة، وبضرورة تداخلهما في تكوين الإنسان، لذا يرى **كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss)** أن الثقافة تابعة للطبيعة وأرضية صلبة لها، حتى وأنه نادى من قبل بتعارضها، لأنه أدرك "أن هذا التعارض ليس لا معطى أوليا، ولا مظهرا موضوعيا لنظام العالم، بل هو إبداع من صنع الثقافة وعمل دفاعي حفرته الثقافة في دائرتها، لأنها لم تكن تُحس بأنها قادرة على تأكيد وجودها وأصالتها، إلاَّ بقطع كل الانتقادات والممرات التي تشهد على تواطئها الأصلي مع التجليات الأخرى للحياة"[1].

---

[1] محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الثقافة والطبيعة (دفاتر فلسفية، نصوص مختارة)، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1991، ص24.

وتتموضع مسردية المتن الروائي الواسيني حول الجدل الطبيعي الثقافي الذي يراهن على الكشف عن المغيب عنه في الخطاب الروائي حياتيا، استنادا إلى رؤى معرفية وسوسيوثقافية تتطلب تأويلا قرائيا يحتضن الفاعلية السردية، فقد ركز الروائي في مساره السردي على كل ما هو مغيب عنه في الخطاب الروائي في استراتيجية تعيد إنتاج قراءات تأويلية تلغي النظرة السائدة، أو بالأحرى تزاوجها متعاليا على المرجعيات السائدة، معرجا في العديد من الثنائيات من بينها الطبيعة والثقافة، لذا يجدر بنا الإلمام بسياقاتها واستظهار مضمراتها الإيديولوجية المندمغة في أنساق متغيبة في تجاويف المعمار السردي، وما يميز الرواية الحداثوية بتجريبيتها وانفتاحها على العلوم الأخرى، مما يؤدي إلى تعدد قراءتها وتنامي تأويلها.

وقد اكتسحت رواية "**نساء كازانوفا**" ثنائيات لا متناهية أقرب ما تكون سير ذاتية بتقنية بوليفونية تواشج بين الطبيعة والثقافة، وتكشف عن رؤى فلسفية متباينة بين الطبيعة المتخيلة والثقافة المادية، وقد انعكست الطبيعة المؤنسنة والثقافة المؤنسنة على شخوص الرواية لتصور علاقة ضدية بين مفهومين، ودخلت دهاليز التاريخ ونقشت سجالا ملغما بأنساق ثقافية مضمرة احتدم الجدال بينها، إلا أنه يوجد من أسس تركيبا بين المفهومين مناصفة لتمتد الثقافة وتكمل الطبيعة، وتخضع كل منهما إلى تأويلات متباينة.

1- الطبيعة:

لابد للعمل الروائي المنفتح أن يكون مستوحى من الطبيعة، الضرورة التي تم استدعاؤها في الخصائص السردية؛ سواء الفضاء المكاني أو الزماني أو تفاعل الشخوص معها ومع صراعاتها ومغامراتها، إذ يرسم الروائي في مخيلة القارئ استعارته لمشاهد طبيعية وحركيتها في المسار السردي، إذ أن توظيفه لها لم يكن بدافع رومنسي، ولكن بدافع إسقاطي، إذ يتلاقى الإنسان والطبيعة من حيث الكينونة والتمثيل "في حال من التواصل انطلاقا من دورين

متناقضين.. إنما متكاملين، كونهما لا يقوم أحدهما دون الآخر، يترتب عنه نتائج نظرية واسعة"[1]، تعتقد بوطأة الإنسان تحت بنيات الطبيعة، سيما العنصر النسوي الذي تمارس عليه الحتميات اللاواعية وتفرض هيمنتها عليه باسم القوانين متبجحة، تنادي بأنطولوجية الممنوع الأنثوي والمسموح الذكوري، أو الممنوع المركزي والمسموح الهامشي، إذ اندمجت الطبيعة في الخطاب السياسي تحت غطاء الفكر الإيكولوجي كأرضية خصبة متمفصلة عن الطبيعة، الأمر الذي يرمي إلى تنظيم العلاقة البيوثقافية استنادا إلى مرجعياتها التي خلفت صراعا ذاتويا في الحياة الإنسانية بين ما هو فطري وما هو مكتسب، وقد ارتبطت الطبيعة بكل ما هو ظلي مهمش سوسيولوجيا، والمرتكز على ما هو دوني مهترئ، وتبدى نسق الطبيعة في الرواية في العنصر النسوي وفي الفئة المهمشة والذي ألبسهم بعدا اغترابيا، سلخهم من إنسانيتهم وأعطاهم معنى الثبات، الذي رسخته الفلسفة الحديثة الذاتية، لتساعد الرجل على إعلان سيادته على الطبيعة الأنثوية كنظام حتمي لبنية تحتية أرضية انتقاصية تفضي إلى تنميط الذات الأنثوية، النظرة التي كرستها الثقافة العربية، التي تُموضِع الأنثى في مظهرها، ممَّا يؤدي بها إلى تفجير أنوثتها، مثلما تنحدر الطبيعة في مظاهرها وتتحدد في كثافتها الظاهراتية، بالإضافة إلى ثباتها وسكونها المسقط على انعدام فاعلية الذات الأنثوية أو المهمشة سوسيوثقافيا وقولبة جسدها، ليتم توجيه وعيها وتفكيرها نحو الاهتمام الجسدي والجنسي المحض، فتتباهى بمظهرها، تحضيرا بالدور المنوط بها وهو الزواج، فقد تطبعت نساء كازانوفا كل حسب طريقتها.

1-1 الطبيعة الأنثى (الزوجة):

فطبيعة لالة كبيرة تكتمية، ثاوية، محاطة بالموانع، والضغط النفسي وهي البنت السابعة في العائلة البطريركية التي تغول الذكر، وتؤنث الأنثى التي خلقت لخدمة الذكر، فقد عانت منذ

[1] محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الثقافة والطبيعة (دفاتر فلسفية، نصوص مختارة)، ص16.

ولادتها، مسترسلة لكازانوفا "تعودت على نطق اسمك مشفوعا بسيدي، ولدت مكسورة الجناح، لو نزعت قشور المرأة التي أنجبت لك أربعة ذكور أصحاء كما أردتهم، فلن تجد إلا تلك الطفلة الخائفة من كل شيء حتى من ظلها، كنت البنت السابعة في العائلة، تحكي لي أمي التي كرهتني يوم ولدت على أختي السادسة أنها تمنت لي الموت يومها، حتى أنها رفضت أن تلدني في دلال المستشفى الحكومي تطيرا أن أكون بنتا، فوضعتني في مكان بائس على يد قابلة شديدة الخشونة، اختنق على يدها أطفال كثيرون"[1]، فتيمة العنف ضد الأنثى ترسخ في الثقافة العربية، والكبت النفسي حتى من أمها، فبالقدر الذي تمنت فيه السيطرة على شخصية لالة كبيرة، تتم فيه السيطرة على الطبيعة كرمز مرأوي، فبقدر تسلط أم لالة كبيرة على ابنتها الرضيعة خوفا من الثقافة المجتمعية المستحقرة للمرأة التي تنجب بناتا، إلا أنها تحتكم للسيطرة الطبيعية وتصاغ عليها قوانين الذكورة، ستبقى مجرد امرأة من ذاكرة ميتة"[2]، تُسخَّر لأغراض مادية، لترتبط ذاتها بالثبات الأرضي لارتباطها بالدار الكبيرة لا بزوجها كأي امرأة تريد، بوضعها في خانة الأثاث البيئي وتمكسها بالمكان.

2-1 الطبيعة الجسد:

في حين أن مباركة فقد تجلى المظهر الطبيعي لجسمها الخصب الممشوق كشجيرة يزينها الرطب، كما تزينها الملابس الضيقة التي كان كازانوفا ينتقيها لها متعمدا إثارة جسدها وشهوتها، فأشرقت رغبة الأنوثة فيها، وتفجرت غرائزها كإشراقة شمس الشتاء، لِيَلْتَهِمَهَا لوط بذكورته الوحشية الظمأى، التي حظيت بمكانة مرموقة في مجتمع بطريركي، انمحت فيه ذات المرأة فلم تعد بالنسبة له جسدا عاريا، فقد تقززت مباركة من حالهم "أصبحوا كلهم مرضى في

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص115.

مدينة مريضة، كنت أبكي، الطبيب بدل أن يخفف عني، ظل يدور حولي ويعبر جسدي، صعودا ونزولا بعينيه، كنت مدورة كتفاحة..العالم الذي كان من حولي بدا لي تافها كليا، ومجرما أيضا"[1]، فبالرغم من السيطرة الثقافية لا يزال الذكر متمسكا ببعده البيولوجي الغرائزي عن الإنسانية، والذي اختزل ذات المرأة في جسدها واستمال المتعة الجنسية لديها، لحظوة جسدها على أبعاد لا موضوعية تسيّد الهيمنة الذكورية، وتقزم الذات المرأوية التي رسخت فيها الخنوع والاستكانة، وبلورة فيها مفاهيم الانتقام من الثقافة الذكورية، التي قسمت المجتمع إلى شمال ذكوري وصحراء مرأوية تبعث على صراع سوسيوثقافي، تمظهر في المبالغة في بث معايير مغلوطة تمثلت في ممارسات اضطهادية للأنثى الطبيعية بأبعادها الدياكرونية السانكرونية، المطالبة بتمازج المجتمع بالطبيعة والثقافة معا، تنفعل مباركة "كنْتَ مصمما على استهلاكي نهائيا قبل أن ترميني على أقرب حافة أو تتخلص مني برميي في أي مزبلة بعيدة عن بيتك.. عدت إلى عزلتي أبحث عمّا ضاع مني رفيقي في الليالي الباردة، شاشة كانت تعكس ما بداخلي وأخرجت من خلالها كل نزعات الجريمة المبطنة فيّ، كلما دخلت. وجدتني غارقة في مسلسل القتلة"[2]، فقد برزت رمزية الطبيعة في شخصية مباركة في جسدها؛ الذي اكتشفت جاذبيته بتغيير جغرافيتها ووسطها المعيشي المقفر، إذ أن المجتمع بعث فيها مظاهر الجمال والأنوثة الجسدية بمجرد تزيينها وارتدائها لأزياء جذابة، لتبقى المرأة رهينة الطبيعة الجغرافية، والثقافة الذكورية، نظرا لقصورها في المجتمع، سيما وإن كانت فقيرة لتقع في بؤرة البطريركية والهيمنة.

أما مؤشر الطبيعة الآخر يجسد الروائي مباركة في صورة أقرب إلى جسد أنثى الحيوان "يفرز لبنا أثناء الحمل وبعده لتغذية الوليد الرضيع، ولا يمكن للوليد أو الوليدة البقاء على قيد

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص156.

[2] المصدر نفسه، ص156.

الحياة في هذه المرحلة من العمر دون لبن الثدي أو لبن اصطناعي له تركيبة مشابهة جدا للبن الأم، فإن علاقة الرضاعة بين الأم وطفلها أو طفلتها تعتبر رابطة طبيعية، ويبدو أن الثقافة تشعر أن الأطفال وأمهاتهم ينتمون لفئة واحدة، باعتبار أن هذه المهمة امتداد طبيعي لرابطة الرضاعة بينها وبين أطفالها"[1]، فطبيعة جسدها تمثلت في علاقة الأمومة بينها وبين ابنتها المفترضة زهرة التي "نفرت صدرها حتى جف جسد زهرة وتحول إلى شيء شبيه بالحطبة اليابسة"[2]، فقد اقتصرت ذاتيتها في طبيعتها البيولوجية الأقرب إلى الحيوانية، ودافعيتها النفسية التي أرغمت عليها من قبل الثقافة المجتمعية منذ سالف العصور.

3-1 الطبيعة البيئية:

أمَّا أنثربولوجية ساراي التي عاشت بين مجتمعين متناقضين ثقافيا، فالمجتمع الصحراوي الخشن الذي يلغي وجود الأنثى لارتباطها بإيديولوجيا الطبيعة الشبه ثابتة، عكس المجتمع الشمالي المتأثر بالإيقاع السريع لتحولات العصر التي تهدد وجود الإنسان، مما يستلزم وعيه بالإنسانية وتركيزه على الآنية، أما طبيعة الإنسان التي تفرض عليه التبعية للثقافة كمنزلة ثانوية في المجتمع وكعلاقة حميمية بين الطبيعة والإنسان، فقد تحركت أحداث الرواية بوتيرة غير متساوية، حيث عانت دونية الطبيعة مع إخوتها كإسقاط ديني تاريخي لقصة سيدنا يوسف مع إخوته فتنجو بذكائها وحنكتها، وهذا في النادر حدوثها لدى المرأة التي تتسم حسب الثقافة الذكورية بالبلادة والعاطفة والانفعال، لتعاد الكرة مع ابنها يوسف الذي قتل على أيادي زوجات كازانوفا ويبقى السبب نفسه، وهو تربع ساراي على قلب كازانوفا كما تربعت على قلب أبيها، مما أثار غيرة الطرفين منها، فعانت الويل وعادت لحياة البؤس التي فطرت عليها، فلم يكتمل

---

[1] هانيا شلقامي، دراسة النوع (من رجل وامرأة) والعلوم الاجتماعية، تر: سينة عبد السلام، ط1، مصر، مؤسسة المرأة والذاكرة، 2015، ص31.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص140.

حلمها في أن تعيش حياة الترف والحرية والديمقراطية التي توهمتها، فقد سيطرت ثقافة الذكورة على طبيعة الأنوثة فما كان منها إلا الاستسلام ونسيان ماضيها مع زوجها الاستغلالي الذكوري، لتتأثر بطبيعتها الصحراوية، حتى وإن كانت زوجة كازانوفا، لم تبرح طباعها التراثية حتى في مصارحتها لكازانوفا في تسجيل لها "كانت متكئة على صندوق خشبي قديم مليء بالنقوش الصحراوية الغامضة والمتداخلة، ومختوم في الكثير من جوانبه بالنجمة الفاطمية بمختلف الأحجام"[1]، ستظهر تمسكها بطبيعتها الصحراوية التقليدية التي تكرس ذاتها وكينونتها للرجل، تفعل كل ما يرضيه، تصنع من نفسها دمية "لاستمالة رجلها نحوها"[2]، كما منحت ساراي نفسها مضحّية بكل شيء لتسعد رجلا شماليا، يتأرجح بين النساء، كما تتأرجح الكرة بين اللاعبين، فبالرغم من اهتمامها به وإغداقه في الحب والجنس، إلاَّ أنه لم يلتفت إليها فهي بالنسبة له مجرد حيوان "حمامة" يعيد بها ذكرياته معها، فهي طائر لا يستقر على وضع معين وإنما يكون على أهبة الاستعداد للمغادرة في أي وقت، مثلما فعلت ساراي؛ اليتيمة، المحتقرة من قبل إخوتها، لتعود أدراجها مجروحة، مكسورة الجناح مثلما عادت الحمامة "نور" التي "كانت المسكينة مجروحة.. ونظراتها يتيمة.. لم يكن أحد يعرف سرّها، جناحها الأيسر مكسورا وبه دود صغير بسبب قدم الجرح.. لكنها لم تدم طويلا.. سال منها دم كثيف، قبل أن تصل إلى الدار الكبيرة"[3]، تهمشت ساراي؛ الذات الإنسانية المكافحة كما يهمش أي حيوان بري، لم نألف وجوده؛ بحيث نستصغره، ولا يعنينا خسرانه، لكن نلحظ تأثر كازانوفا بالحمامة أكثر من زوجته ساراي، وهذا نسق ذكوري هيمن، صوّر سذاجة الفكر الذكوري الداعي إلى التّسيد والسلطة والتسيب الثقافي المقزم للوعي الإنساني المائل، الذي مزق العلاقة بين أفراد المجتمع بين محجوبة ومحتكرة إلا

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص289.

[2] المصدر نفسه، ص293.

[3] المصدر نفسه، ص276.

أن طبيعة ساراي كأنثى وكجنوبية، لم تخضع للتّسييج الثقافي المركزي، بل خضعت لحركية دائمة جعلت منها طبيعة غير صامتة، مقاومة للحياة، ويتبدى من خلال ديناميكية الشخوص الروائية، امتلاك الروائي تقنية فنه الذي ينم عن نضجه الفني في صياغة أفكار تجريدية، وإسقاطها على المتن السردي مصورا بذلك ضعف الإنسان وانهزاماته بسبب الوعي الإنساني الحداثوي القائم على بلورة الذات العربية في ظل علاقاتها بباقي الهويات.

4-1 الطبيعة الأنثوية المضادة:

ونلاحظ من خلال شخصية رقية الأنثى التي تفتقد حضورها ثقافيا، تابعة لبطريركية والدها منتقلة من سلطة أبوية إلى سلطة زوجية اغتصابية، مما يؤكد خضوعها وطبيعيتها، ويشخصن نظرة المجتمع الواقعية لها، إلا أنها كانت امرأة حليمة، لم ترض الذل والهوان، فانقلبت طاعتها إلى تمرد وعصيان، لما نالها من ظلم في قضية زواجها، لانضواء إرادتها تحت السيطرة الأبوية بعيدا عن رغبتها، فقد كان "كالقدر الذي قد يكون مدمرا لكن لا سبيل لرده أو الثورة عليه، هذه المرأة ترى نفسها مخلوقا أدنى من الرجل"[1]، بالرغم من مجابهتها لهذا الوضع الذي انعكس سلباً على سلوكياتها ونفسيتها، فخلق منها امرأة متمردة على القيم الدينية والعادات والتقاليد، لتفر إلى أحضان عشيقها الذي هو ابن زوجها المستقبلي، فبدل أن يخطبها لابنه خطبها لنفسه، فتنقلب سلطة الثقافة على هامشية الطبيعة، وتزهق نفسها المعذبة بحب عليلو ابنه، مندهشة من الواقعة المؤلمة "ظننتك في البداية مسيحاً طيّبا، خيّرا جاء ليباركني، فجأة. رأيتني أمام شيطان رجيم، يريدني له، بمقاييسك ومقاييس مجتمع يشبهك في كل شيء، جعلت مني... مجرمة ومريضة أيضا، كل لذّتها في أعالي سقفها، التي تجعلك صغيرا أمامها حتى في

[1] إيمان قاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، السّمات النفسية والفنية (1950-1985)، ط1، دمشق، سوريا، دار الأهالي للطباعة و للنشر والتوزيع، 1992، ص57.

الفراش... لأنك وقفت بيني وبين ما يمنحه لي حبيبي من فرح"[1]، فطبيعة رقية بيولوجية حتى في محاولتها التغلب والانتصار، كان الفعل بيولوجيا يؤكد طبيعتها ويبرهن حيوانيتها، لتتبين براعة الروائي في تشخيصه لرؤية المجتمع للمرأة واقتناعها بذلك، بالرغم من رفضها إلا أنها تبدو ناقصة عقل ودين، كما يحلو للكثيرين نعتها، فتبقى في صورتها النمطية التي تحجرت فيها من خلال العقلية المجتمعية العربية، بالرغم من محاولتها لاقتناص هوية أنثوية تجديدية تعيد لها اعتبارها، وتفرض من خلالها ذاتها بعيدا عن العنف الذكوري الحامل لقيم اضطهادية، انتقاصية لفكرها وكيانها، متجاوزة وجودها الإنساني.

2- الثقافة:

أهم ما يميز ثنائية الطبيعة والثقافة هو الصراع الأحادي الاتجاه الذي يحاول من خلاله الاتجاه الذكوري إلغاء الطبيعة الأنثى، وبالمقابل تحاول هذه الأخيرة مجرد المساواة مع الثقافة الذكورة، ليتبين فيما بعد ترسبات ذاكراتية يصعب إزالتها، لأن "المرجعيات الأولى بالإضافة إلى الثقافة الشعبية المتداولة شعبيا على نطاق واسع مسؤولة إلى حد كبير عن التشكيل السيكولوجي والفكري، للرجل بغض النظر عن مستواه الثقافي، ولهذا نجد الخضوع لرغبات الرجل هو المسلمة الوحيدة التي تكفل للمرأة استمرارها"[2]، في لغة استعلائية ذكورية ذات طابع مهيمن فرضته الفلسفة الحديثة، باعتبارها فلسفة الذات، والإنسان موضوعها الفكري، النابع من الطبيعة، والمتمرد عليها بثقافته المغايرة والملائمة لمرتكزات مفتعلة، والتي تعدها العديد من الدراسات هي الأصل على غرار الطبيعة حسب **سايمون ديورنغ (Simon Durning)**، ويتفق معه كانط

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص378.

[2] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية- في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عمان، عالم الكتب الحديث، 2007، ص102.

في استعلاء الثقافة باعتبار أن الطبيعة حتمية ثابتة، أما الثقافة فهي ديناميكية أميل إلى الإنسانية العاداتية المرتبطة بنمط عيش جمع معين، وأساليب تفكيره، وتمثلات ثقافته الشعبية ومشاربها الحياتية، في عجلات الصيرورة والديناميكية، فقد توثقت الثقافة بالذكورة في المفهوم الحداثي في التجربة الروائية الجديدة، التي تنادي بثقافة الاختلاف التدميرية للأنثى بواقعها المشوه.

2- 1 الثقافة الذكورية الشمالية:

حيث تبدت الثقافة الذكورية في الرواية الواسينية، فلم يقتصر الأمر على الشخصية الذكورية البطلة، بل يبدو أن كل المجتمع يتسم بالتفكير نفسه، فحتى وإن اعتلت الأنثى منابر الثقافة تظل في منظوره طبيعية دونية، فحتى زينة الفنانة المثقفة التي يدعي كازانوفا أنه يفتخر بها، وأنه رجل أعمال مذواق، فهو في الحقيقة مجرد طعم لاصطياد فريسته الاقتصادية، لتتفطن زينا إلى منزلتها في مجتمعها "نسيت فجأة أن في بلادنا. أن تكون المرأة الفنانة أو الأمية يتساوى الأمران، لن أكون في رأيي أكثر تسامحا إلا امرأة تتنافس أمام من يحسدها في راحتها وبهاء جسدها. ومال زوجها، على آخر التسريحات وعروض الألبسة التي تقتني منها أحلى وأهم وأغلى زي لا تلبسه أبدا..حتى تلك الشفافة التي تلتصق على الجسد، وتثير شهية الزوج... الذي يصنع القيمة ليس نحن، ولكن المجتمع الأميّ، بالجهل والبؤس المستشري"[1]، لتترسخ الذات الطبيعية للأنثى زينا في ميدان ذكوري متشبع بالثقافة الفوقية التي موضعت الأنثى في مجتمع اغترابي شَيَّأَها وجعل منها كائنا ماديا طبيعيا خاما، في غياب الحميمية والحوار الإنساني الذي غيبته متغيرات العصر أكثر مما كانت عليه الحياة التقليدية التي سيّدت الرجل وجعلت منه قدسيّا يتلذذ باشتراء الأنثى كبهيمة أو كأثاث بيتي طيّع تغلب مهما كانت مكانته، مثلما مَفْهَمَت زينا كازانوفا "مشكلتك أنك تشبه جميع أهل البلد في علاقتك بالمرأة، حيث يتساوى فيها المثقف

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص233.

والأمي، العاقل والمجنون، الغني والفقير..لست أكثر من امرأة تسعدك في الفراش لأنها لا تنام برفقتك إلا الشكل الذي يجعل اللحظة جميلة ومدوخة"[1]، ليتهاوى اليأس والإحباط إلى نفسها وتختنق ذاتها أمام دخان الثقافة الذكورية، الذي طمس وجودها في مجتمع أحادي الفكر لا يعترف بالأنثى، فيعد انتصارا على الطبيعة وهو المشروع الحضاري للفكر الغربي الحداثوي الذي يرى أن قوانينها وضيعة ولا بد من اختراقها، لذا "قدمت الثقافة وسيلة مهمة لتنظيم المجتمعات باقتراحها أن انقساماتهم الأساسية نتجت عن الطرق التي بدا الأفراد بها يميزون أنفسهم بطبيعتهم استنادا إلى ما كانوا يستجيبون (كالطبقات الوسطى المحترمة) أو لا يستجيبون (كالبؤساء العجزة) للوازع الثقافي في التطوير الذاتي"[2]، إذ يبدو تناقضا بين ما تدعو إليه الثقافة كتوجه حضاري، وبين ما مثلته الذكورة كثقافة فوقية إدحاضية ذات مبدأ براغماتي ذرائعي، ينحو منحى سلطويا، تخضع من خلاله الأنثى إلى الاحتكام لقوانينه التي فرضتها آلية الفحولة العربية بهيمنتها السياسية بدافع عقلاني، ممّا ولد قطيعة مجتمعية جذورها رأسمالية ذات فكر عقلاني، لتتحكم في العالم بعلماويتها، لينمط عالما ظليا لا انتمائيا، كرّس الرتابة العمقية وهذا ما أردفه **بيار بورديو (Pierre Bourdieu)** من خلال أهم أساسيات تأييد العلاقات البطريركية يتمثل في "مشاركة ضحاياها في الاعتقاد فيها كعلاقات طبيعية، لأن معتقدات الجماعة تبرر استعماله، كما يستنبطه ضحاياه، فالمجتمعات الذكورية لا يمكن أن تضمن إعادة إنتاج ذاتها من خلال إخضاع النساء، لذلك لا تتوالى في ابتكار منظومات قيمية ومؤسسات وممارسات تدعم أولوية

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص255.

[2] طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2010، ص235.

الذكر من خلال عدة ميكانيزمات"[1]، فقد تنوعت ثقافة كازانوفا ومعارفه في الحفاظ على مكانته أمام العام، وتسترا على جريمة الاغتصاب من رجل محترم كما يتبدى ظاهريا، ليستغول على فتاة ضعيفة فقيرة، تظهر أمامه بمظهر الزانية وهو الضحية المستأسد عليها "مباركة الخادمة البائسة التي جاءت بها صدفة مجنونة..اليتم..الفقر.. قاسيان مذلان"[2]، فاختلاف المكان واختلاف الجنس جعلا من الروائي يصور مشهدا مفارقاتيا يسجل صراعا بين الطبيعة والثقافة؛ بين أنثى بيتية تقوم على شؤون البيت "الخادمة واجهة الدار"[3]، قاصرة عن المشاركة في الحياة المجتمعية ولا حتى على تدبير أمور عيشها تعترف مباركة "لولا عكاشة –كابي– الذي تحتقره، وربما لا تسمع به أيضا، لمتُّ جوعا، يتيم مثلي، من كل شيء هو من يأتيني مساء عندما ينتهي من عمله في الكوشة..يفتح كفي الباردة ويقول هذا حقك"[4]، تظهر في هذا المقطع رجولة كابي وتحمّله لمسؤولية أمه البيولوجية دون وعي منه، إذ تولى مهمة الراعي على الصعيد العائلي، وابنا على المستوى المجتمعي، في حين أن لوط فقد تبدت ذكوريته المحطِّمة لغيره والمقتحمة كيان الأنثى ظلما واستئثارا بجسدها، ترك وسمة عار ابنتها زهرة، كما خُيّل إليها فقد كانت بالنسبة لها "ثمرة ظلم لا ذنب لها..اغتصاب بشع لم يمزق الغشاوة فقط، ولكنه مزق الحياة..إربا إربا بلا أدنى رحمة"[5]، لتتبدى انحيازية المجتمع وتسامحه مع خطيئات الذكر دون أدنى محاسبة، وفي المقابل ردم الأنثى في طبيعتها البيولوجية الانتقاصية السكونية، التي فرضتها عليها الثقافة الجاهلة، والتنشئة الاجتماعية المازوخية، القائمة على نظام أبوي فكري، يؤمن بإيجابية الثقافة الذكورية

---

[1] عصام براهم، مؤسسة الأسرة في الدراسات النسوية: مقاربة أنثروبولوجية، مجلة الحوار الثقافي، مخبر حوار الحضارات والتنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، م8، ع1، 2019، ص155.

[2] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص150.

[3] المصدر نفسه، ص158.

[4] المصدر نفسه، ص161.

[5] المصدر نفسه، ص191.

وسلبية الطبيعة الأنثوية، لتبدو الهيمنة الذكورية صريحة جدا، لا مواراة فيها إلا أن نساء كازانوفا، لم تقتنعن بما قسمته الثقافة الذكورية، بل ارتأين إلى التصعيد السردي بعيدا عن الاستبطان الدوني الذي كرسته الثقافات العربية والغربية، ويتمظهر ذلك من خلال المتن السردي المخالف للمألوف، الذي قلب الموازيين وغيّر الأرضيات ليبدو كازانوفا الذكر الضعيف على حقيقته التافهة، طالبا الصفح ممن آذاهن في عزّ قواه وجبروته حيث كان "يستهلك النساء، ولا يحبهن"[1]، فلم تتوقف ثقافته الذكورية العدوانية على النساء فقط، بل تعدت هيمنته إلى الفقراء وكل من يخالف رأيه، فقد كان عكاشة المدعو (كابي) انتقاصا من إنسانيته وتجريدا من هويته، وفي الحقيقة هو ابنه من صلبه، الذي كان يبغضه لشدة بطشه وطغيانه على من يصغرونه ماديا واجتماعيا، ليكون طرفا ثانويا يطالب بالانتقام منه وإهانته بعد أن أصابته غيبوبة مميتة، ليجد الفرصة أخيرا، ليقزمه ساخرا من ناحية ومتحسرا عن عمر ضاع في الفراغ المميت "أنت كنت تعيش سعادتك.. متنقلا من جسد إلى آخر، بينما كنت أبحث فقط عمن يعيد لي هويتي التي سرقت مني، يعيد لي أمي الطبيعية، حتى أبوتك لم أكن في حاجة إليها"[2]، لتمتد الطبيعة إلى الذكور الهامشيين، حتى هؤلاء ظلمتهم الثقافة المجتمعية المهيمنة التي سلطت الأضواء على فئات قليلة من الذكور الجبناء، الذين يتخفون وراء السلطة والجاه بعيدا عن الفحولة الحقة، ليصارح كابي والده الميت، لأنه لم يحضَ بفرصة لقائه وهو على فراش الموت ولو كأنثى مسلوبة الحقوق "وحدك تعرف مقدار الخراب والآلام التي تسببت فيها ألم يكن من الأفضل أن تسحبني نحوك، وتدعوني كما دعوت نساءك، ربما وجدت في صراخي المكتوم ما يريحك الآن...أنت سيد العارفين أنك رميتني بين ذراعي امرأة بائسة، كان عليها أن تثبت لزوجها

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص318.

الأكثر بؤسا منها أنها أنثى قادرة على الحب والإنجاب، وليس الموت فقط"[1]، في حديث كابي اعترافان بدونيته وهو الرجل الذكر الذي يجب أن لا يستسلم مما غرفت به رياح الغدر، واعتراف للدونية الطبيعية لأي أنثى في أن تثبت لزوجها بيولوجيتها وحبها، وهو عمل ليس من إنجازها لتتفاقم الفوارق بين الذكورة والأنوثة في جهل مجتمعي، فطر على تحقير الأنثى، وطبقي يدحض الهامش.

2-2 الثقافة المهيمنة (الجنوبية):

أما الثقافة الذكورية الجنوبية فهي أكثر حدة وتسلط على الأنثى، تضع جدارا سميكا بين الرجل والمرأة يحرم تخطيه، لتكسر ساراي هذا التصور العظيم وتخالف عادات أن تخرج الأنثى لغير مسقط رأسها لتكون متبرأ منها مهما عصفت بها زوابع الزواج، ورغم ذلك ارتمت في أغلال كازانوفا ولم يقدِّر مخاطرتها من أجله، ووارى سوأة نسائه في مقتل ابنها ولم يحرك ساكنا، ممّا أودى بها إلى الرجوع مكسورة الخاطر والجناح لمجتمع لئيم مرفوقة بكذبة موت زوجها، وفرارا من همجية وعذاب لا حدود لهما، ليستند عليها كازانوفا طلبا للصفح قبل وفاته، فتحضر رفقة تسجيل صوتي؛ حيث حُرِّمَ عليها الخروج من فضاء مجمر بالثقافة الذكورية المازوخية، لتعترف لطليقها بمعاناتها "تخطيت لأكون بين يديك، محارق أبي وقبيلتي، وعائلة أغلبها ذكورها سعداء في صلواتهم أن الله لم يخلقهم نساء..الخلاص من امرأة هو الخلاص من نار تحت الحطب، قلَّ من يراها"[2]، مجتمع جنوسي هرمي يوضع الأنثى في قاعدة الهرم التي ورثوها عن أجدادهم، بأن الطبيعة الأنثى ما هي إلا الحفاظ على عذريتها وينتهي الشغف بها، ما جعل ساراي تفرّ لأحضان كازانوفا المصبوغ بالساسة الغربية التمثيلية التي تساوي بين الرجل والمرأة، وأن الأنثى هي أساس الحياة إلا أن ساراي كانت ذات حس نسوي خلخل نظام الواقع

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص426.

[2] المصدر نفسه، ص290.

الذكوري بحدّتها في الكلام وعدم اكتراثها لمشاعر لوط الذي أحبته حقا، لتنتقم منه بقسوة "الأقدار انتقمت منك مرتين، الأولى عندما أقعدتك على كرسي متحرك لتثبتك على أرض سرقت منها الكثير، والثانية، عندما سبقت بموتك الجسدي قبل خروجك من هذه الدنيا، حتى ترى ما لا تريد رؤيته، لقد عشت بيقين الذي لا يموت أبدا، وها أنت الآن في وضع أقل من إنسان عادي"[1]، لتنقلب كفتي المجتمع الذكوري، فتهوي ثقافة المهيمن لتصبح هامشية وفي المقابل تتنامى حركية الأنثى النسوية، لتزعزع نمطية القواعد الثابتة واستقرار النظام البطريركي، وتعيد للأنثى وجودها وكينونتها، بالرغم من تحيز الروائي للثقافة الذكورية بدافع جنسوي لا إرادي، ينم عن غريزة مغروزة في الذات الذكورية، حتى وإن بانت ناقمة على مجتمع ترنو من خلال تصويره إلى تحقيق مبدأ المساواة بين الطرفين، وتكريس الديمقراطية دون التمركز لا حول الثقافة الذكورية التي طال أمدها أو الحركات النسوية التي تحاول إرساء هوية نسوية خارج الإطار المجتمعي، مما يزيد من تشييئها واغترابها في ظل ما يسمى بالنظام الجديد العولمي.

ركب الروائي تجربة مغامراتية جسدت واقعا حقيقيا بعيدا عن الزيف السردي أو التجويف الجمالي، غائصا في كل ما هو محظور في تقنية التعدد اللغوي، التي فرضت عليه مزج الثقافة الغربية العربية؛ واستحضار الصراع الطبيعي الثقافي الغربي العربي، في حوار بوليفيني أسس لوعي إيديولوجي حصيف في بيئة كسرت الخطية الزمنية التي أزاحت عن السارد ستار التكلف السردي.

---

[1] واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، ص316-317.

الفصل الثالث

الأنساق العجائبية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية"

أولا- نسقية الاختلالات النفسية بين الحلم والهذيان

ثانيا- الشخصيات بين النزوع الأسطوري والحضور الواقعي

ثالثا- تجلي الخيال العلمي في الرواية

رابعا- عجائبية المكان في الرواية

خامسا- عجائبية الزمان في الرواية

خاضت الرواية الجديدة غمار التجريب مخترقة الواقع، ومتجاوزة المألوف، متلبسة بتقانات الأجناس الأدبية القديمة ومتسللة إلى منافذ العجائبية، وما يضطلع فيها من غموض وسحر يعكس منظور الروائي للحياة ويرصد وعيه في مجابهة الطابوهات البلاغية، ليتزامن والتغيرات الديناميكية، التي مست عصر التيه والقلق، لتشكل جنسا أدبيا ديناميا، كقيمة مضافة في مجال السرديات الحداثوية.

وللتوغل في كل ما هو فانتاستيكي أُرسيت حبالا فكرية على الرواية الجديدة فتحت مغاليق الأدب العجائبي، ومفهمت مداخيله التي تخطت الحدود الأجناسية لجنس الرواية، والتي تمظهرت فيها الفانتاستيكية، واكتضت فيها الأعاجيب والخوارق لتمثل إضاءة سردية في مجال السرديات العربية، للروائي الناقد **حبيب مونسي** في معماريته السردية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، التي توغلنا في كنهها المتماهي وباقي الأجناس الأدبية، من غرائبية وخيال علمي، واختلالات نفسية..إلخ ، تجعل القارئ يبحر في مخيالها السردي الذي اغترف من دهاليز الأساطير والخرافات، لِيُمَظْهِر التجربة الإنسانية الفوق طبيعية، ويستميل الانفتاحات التأويلية المستكشفة لهكذا عوالم، تتخذ من اللفظ كبسولة زمنية تتراوح بين الاستذكار والاستشراف.

وقد أبدع الروائي في نسج دلائلية العجائبي في "**مقامات الذاكرة المنسية**"، التي شقت الأفضية الزمانية والمكانية، وأفرزت عوالم متواشجة يرنو الروائي من خلالها اختراق الظروف الاستبدادية التي تموضعت فيها المجتمعات الشرقية، وتجسيد الأحداث السوسيوثقافية، وسبر أغوارها بعناصر رمزية تخييلية تتجاوز أنماط التعبير القديمة، لتجسد حالة الواقع المجتمعي في زمن العنف المقنن والاضطرابات المعيشية، التي يحاكيها الروائي في "صور ومحكيات عجيبة تذهل المتلفظ فيستعصي على العقل أمر استيعابها، مما يفتح مجال التأويل للقراء فيختلف فهم

النص من قارئ إلى آخر، ومما يزيد غرابة الدلالة إشراقا وإيحاءً"[1]، ويفضي بالأحداث إلى اختراق المألوف وكسر النمطي لاستلهام مغامرات قصصية فانتازية، تنقل الشخوص الروائية من بيئة المعقول إلى اللامعقول لينسج واقعا يرنو إليه، من صنع خياله بإيديولوجيات تخفي استفزازا نفسيا مقتضبا، يختزل انطباعات مفارقة للوجود ومتعالقة مع الأسطورة، فـ"**مقامات الذاكرة المنسية**" كشفت سياقات تاريخية ارتبطت بأوضاع مأساوية استعارها الروائي، لتتشاكل مع الاختلالات النفسية التي أقحمها في نفسيات شخصياته الروائية، محتضنة أنساقا قصدية ذات غواية تلميحية توهم القارئ بالحيرة والفضول، مستكشفا دلالاتها المتناقضة بين الخضوع والمجابهة "وكأن كل خط من الخطوط إنما يحمل ذبذبة من الذبذبات التي تقيس شدة التوتر وارتخائه"[2] وتعبر عن اغتراب نفسي يفقده كينونته الضائعة في عوالم متهاوية بين الحلم والهذيان.

أولا- نسقية الاختلالات النفسية بين الحلم والهذيان.

اتسمت رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" كجنس تجريبي جديد يتصافح وعلم النفس الحديث المنزوي على تقنيات نفسية تكتنز دلالات رمزية، تُشَرِّح الحدود الوعيوية مغترفة من الفلسفة الفرويدية، التي "تنزع الدوافع والرغبات المكبوتة في اللاشعور إلى الإشباع وإلى الظهور في الشعور"[3]، والتوق إلى التواشج الحداثي، والتمرد على الواقعي، واستحضار مونسي للاختلالات النفسية رغبة تجريبية ووسما تجريديا يمرر على وتره انتقاداته السوسيولوجية للعلاقات المتوترة بين الشخصيات الروائية كإسقاطات واقعية، صوّرها على لسان شخصيات متباينة المكان في

---

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ط1، بيروت، لبنان، إكسفورد، بريطانيا، دار الساقي، دار أوركس للنشر، 2007، ص9.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص3.

[3] سيجموند فرويد، الأنا والهو، ص15.

المجتمع بين الأسطورية والواقعية، ليترجم مأساوية الحالة الاغترابية للشخص الحالم الطموح إلى إدحاض الثقافة الماضوية المتشظية، التي تصور تشرذما إنسانيا بين ثقافتين مختلفتين تقوم كل منهما على المعارضة والمفارقة الحياتية، فقد تبنت شخصية سليم اتجاها مغايرا لما تعيشه المجتمعات من "معادلات رمزية لهشاشة الروح واضطرابها الناجم عن تصدع القيم النبيلة وفقدان الواقع صفاءه اللازم"[1]، مما أدى به إلى تأثيث فضاء نفساني في مخيلته يمفهم من خلاله وعيه المنفتح على مستقبل واعد، وماض يستوعب موروثه، ليتفاعل مع شخوصه الإبداعية في انزياح اغترابي يجعل "الواحد منهم عندما يحمل في ذاته اعتقادا يؤمن به، فيجابهه الواقع بخلاف الذي يعتقد، يحدث في أعماقه صداما هائلا، قويا، يضعضع أركانه..إنه اغتراب يشفي الذات ويملي عليها مجاهدة مستمرة تكلف الجسم وغدده نشاطا مضاعفا ينجر عنه تجاوزات بغيضة على مستوى الأعضاء، فيكون الضغط، ويكون القلق ويكون التوتر الذي يبلغ من الشدة ما يعجز معه الجسم على الاتزان ثم ينهار"[2]، فقد تماهت الأبعاد النفسية في المتن الروائي، أشرت إلى أنساق اجتماعوية، انصدم بها السيد سليم، فمركزته في سجن العالم الخارجي، الذي أبى والتأقلم معه، حتى كاد لا "يميز بين الحقيقة والوهم، أو أن الوهم يسيطر عليه إلى درجة استحواذه على الحقيقة فيغمرها ويفسح لصاحبه مجالا تتحرك فيه المخيلة حركة تجوب الماضي والحاضر والمستقبل دون عناء ومشقة، ربما كانت راحته في هذه الجولات التي تقيم فيها اتصالا مع من يحب.. مع من هم في درجته ومستواه"[3]، بمنأى عن الانكسار والتمزق الإنساني الذي يغمر العالم الخارجي، ويعتقل الثقافة التي قزمت من وعي سليم واستظهرته كشخصية مرضية تواري اختلالاتها النفسية بانتقاد المجتمع، غير أن حماسه المنقطع النظير في تغيير الوضع الإنساني

---

[1] عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، ص21.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص12.

انتشله من واقعه الغريب المنطوي على العبثية، وتوطين الوعي المادي، فتولدت لديه تعقيدات نفسية تمخضت بسبب كبْتِهِ لرؤاه المغايرة وشتّتت فكره ليترامى بين العقلانية والخيال، فيبدو شاذا فكريا في مجتمع تعوّد على النفاق الثقافي، الذي أظهره بهذه الصفة ليغطي عن عجزه، ليزجَّ به في المصحة النفسية التي عجزت عن تشخيص الحالة المتلبسة به، إذ "لا شيء في ظاهره ينبئ عن مرض أو اختلال، حتى حديثه الهادئ يكشف عن شخصية مازالت تتمتع بكثير من قواها العقلية"[1]، لقد غاص الروائي في نفسية سليم مصورا تضاربا فكريا بين جيلين متباينين؛ أحدهما مادي يصوغ لأفكار ليبرالية، تنأى عن ترميم الوعي العربي وترمي إلى إحداث شروخ فكرية هوياتية تمحو الكينونة العربية، وترسي مبدأ الاستحواذية التي تنكر كل ماله علاقة بالفكر الماضوي، والآخر المرجعي يجابه الطابوهات الحداثوية "التي يتجاذبها النظام والفوضى باعتبارهما نتاج الصراع القائم بين نضال الأفراد الذين يحلمون بحياة أفضل يسودها نظام عادل وبين قهرية القوانين وإكراهات الزمن"[2]، ليجد سليم نفسه غارقا في أفكار أقل منه فيعجز عن التفاعل معها، ليجد نفسه في دوامة فكرية يستحضر من خلالها شخصيات من مستواه نتاجا لرغبته المتأججة في تخطي الزمن على أجنحة الخيال، مشخصا صورا وأقاويل يستحيل على العقل العادي تقبلها، ليصنفه في خانة المختلين نفسيا.

وتراوحت الاضطرابات النفسية والتهيؤات التخييلية لشخصية سليم حتى تجلَّى شذوذه، لتتفاوت بين الهذيان والأحلام أو أحلام اليقظة، وتتماهى لدرجة ادعائه مقابلة شخوص حقيقية، مرّ زمانها منذ أمد بعيد، ليتمكن من فك قيود الفكر الحداثي واكتساح حرية اللاوعي الذي "يعطي للإنسان صورا جاهزة ورمزية عامة؛ وهو الذي يفسر مماثلات الأحلام والأفعال الناقصة

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص4.

[2] عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، ص22.

والهذيانات والاستعارات والمصائر الإنسانية؛ والحديث عن الحرية يعني رفض إمكانية تفسير هذه التلازمات المحيّرة لكن فكرة الحرية لا تتنافر مع وجود بعض الثوابت"[1]، التي أرجحت شخصية سليم بين الواقع والوهم، ليبقى غارقا في عالمه الهذياني أو الأحلامي كي يتمكن من إيصال رسالته الانطوائية عن بلد غريب، عن شخصيته التي أبت والاندماج في واقع يراه مقيت، ويحكم على ظاهره الاجتماعي الضيق، وفي المقابل يشعر بنقص ذلك المجتمع، وهو الشخصية الانطوائية الناجحة ذات الأهداف العملية، والتحليل العميق وحب الاطلاع بعيدا عن الأحاديث المقتضبة؛ يعيش في عالمه الداخلي بين التوجس والإيديولوجيا الحداثية، في تقنيات نفسانية تراهن على اختلاله النفسي.

1- نسقية الحلم:

يتملص السرد الروائي التجريبي من مساره ليتشابك ومجازات دلالية، تخلق أدبا تخييليا يجابه الواقع، ويصيّر رؤاه الفكرية محاولا الانفتاح على أنساق جمَّدَتها الأبعاد الواقعية واعترفت بهجينتها واغترابها، وهو المادة اللغوية التي ارتقى بها الروائي لينزاح عن الوجود الماداتي، ويلجم الفكر الآداتي، في علائق تواشجية بين الأدب وعلم النفس ليتخذ من تقنيات الاختلالات النفسية وسيلة للانتصار لرؤاه الفكرية بمنأى عن أي قيد.

وقد استبطن الوعي الإنساني وإيحاءاته من خلال شخصية سليم والعم حمدان، وهما القلة القليلة التي تعيش صراعات مع واقع أوهم أهليهما بشذوذهما العقلي وهلوستهما بأفكار، يراها الغير لا تصلح لبيئة تفتقر للبعد القيمي، المغرق في لعبة الحداثوية وتلابيب العلماوية، فانتقل الروائي بسرده إلى عالم تخييلي مغروس في النفس البشرية والذكريات الماضوية؛ لينوع في

[1] سيمون دوبوفوار، الجنس الآخرI، الوقائع والأساطير، تر: سحر سعيد، ط1، دمشق، سوريا، الرحبة للنشر والتوزيع، 2015، ص68-69.

الحفر عن علاقات إنسانية علمية ثقافية، ترحب برؤاه وتتشابك معها لتنتج خطابا إبداعيا يعطي دلالات تقويضية لسلوكات تلبست بالمجتمعات الجديدة وتوغلت في بواطنها، ليقحم شخوصه في غياهب الأحلام، التي "تنفتح على كل النتاجات النفسية من حيث كونها تماثل الحلم، في الجنون في الثقافة"[1]، مستلهمة التراث السردي العربي وتعريته ومجابهة الحضارات الغربية في صداماتها الشاذة، ليؤسس مقاما تخييليا تمارس فيه طقوس التميز والعظمة المكتنز بدلالات توعوية غيبتها الذاكرة ونمَّطتها الآلة، متلبسا شخصية اختلجت في رحلات أشبه "بالحلم الذي يملأ عليه وقته وفكره يمضي به من حال إلى حال من هيئة إلى هيئة، وكانت الأحاديث والعواطف الناجمة عن المواقف المختلفة المتعارضة تفرض عليه أن يتحول معها من حالات الرضى إلى الغضب ومن الهدوء إلى الحركة، ومن الانبساط إلى الانقباض"[2]، ليستعير الروائي ذاته الواعية ليغير الإيديولوجيات السائدة ويكشف أنساقها التي يرفضها المجتمع ويتجاهلها، مؤشكلا الراهن الحضاري المتواري بسطوة التطور والدمقرطة، التي ألغت القيمة الإنسانية كإيديولوجية خطابية مهيمنة أدلجت العلاقة بينها وبين الواقع لتتمكن من معاكسته.

وانزياح الروائي ذهنيا ليعالق شخوصا أسطورية في سرديتها ينتج خطابا ذي دلالات متوغلة في عوالم النفس، ومسطرا شخصية سليم غير السوية في فضاء مأسور يفصله عن واقعه، ليدرجه في عالم الأساطير فيلاقي شخصيات كالسندباد في جزيرة يقرّ بأنه زارها في ذهنه، طبعا لتمثله فضاء هاجسا، ليلج الفضاء الحلمي "هذه الجزيرة مجرد حلم حلمت به، وساعة أستفيق أجد الموت يطوق مركبي يمينا وشمالا بحثا عن شاطئ أوي إليه ساعة من نهار قبل

---

[1] بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، تر: وجيه أسعد، ط1، دمشق، سوريا، أطلس للنشر والتوزيع، 2003، ص16.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص05-06.

رحلة أخرى"[1]، يتغلغل في عالم خيالي من الهذيان إلى الحلم والعكس، ليغيب بذهنه عن واقع أنهك جسده وفكره، ليتعمد الإطاحة بالطب الفرويدي المنمط وفق تجارب قليلة عمِّمت على كل الحالات، محاولا الاغتراب عنه، و"مناهضة هذه القوانين دون الاكتفاء بمغادرتها، ويقوم بمحاولة إسقاطها"[2] ولو ذهنيا، فهو المكبّل في مصحة نفسية تجزم على شذوذه واختلاله النفسي وتمزيق الخطية الزمانية لاستجلاء مكامن الإيديولوجيا التي يرومها، ليجسد تقنية الحلم على شخصيتي الصبيين في رواية حمدان الاستشرافية لعلم يخترق الحواجز والأزمنة، ويضيء الوعي بدلالات مفقودة تسترجع فضاء بدائيا شاسعا ينضوي على تقنية تكنولوجية لا تتوافق وعصرها، ليفجر تناقضا في مناطق مظلمة من الذهن ليكون بذلك الحلم وسيلة لتبني هذا الموقف المتسارع، فينتقل القارئ في كبسولة زمنية تخترق العقل البشري، فقد "أطرق عدي برهة يفكر في وضعيتها أهي لعنة الكتاب؟ أهو حلم آخر؟ لو كان حلما لما شعر بهذا الألم في ظهره ! يبدو أنه كان نائما في وضعية غير مريحة على ظهر الجمل"[3]، فلجوء الكاتب إلى أحلام كصور فانتازية تفضي إلى رغبات مكبوتة متوارية خلف قناعها، مُمُوِّها محتواها، ليتسنى له الكشف عن تداعياته المتجافية ليجليها متخفيا في اللاشعور، لأن الحلم أكثر الآليات انشغالا في الواقع الحياتي للإنسان بمنأى عن الزمان والمكان، ليرصد الأحداث وتموضعاتها في إطار غرائبي يحفر في حيثيات الممنوع كوسيط توفيقي بين الواقع واللاوعي، وانعكاس لمخاوف واقعية، ورهانات مستقبلية، وانعطافات المشهد الواقعي في سياقاته التاريخية والعلمية والثقافية، والتي كشفت عن صراع يحجب الغيب ويستحضر الذاكرة، فاستحضاره لشخصيات فتية اجتاحت الماضي والحاضر أظهر تمسكه

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص94.

[2] يحي العبد الله، الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون)، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص23.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص207.

بالتراث ورغبته في مسايرة التطور العلمي والتكنولوجي المهيمن على الذهنية الإنسانية، فاقتناؤه لتيمة الحلم، كان رسالة يبعث بها إلى جيل يراه تقهقر في الجهل والانحلال الخلقي، بالرغم من التهيئة الفكرية والتوعوية المترامية، إلا أن المعدن صَدِئٌ، فهو حلم يراه لا يزال بعيدا في ظل تعري النشء لا من التراث ولا من التطور الحضاري، بل ظل يسبح في براثن الحضارة التي خصخصتها الثقافة الليبرالية المتسلطة بدافع ديمقراطي تسلطي، ممّا أدى إلى تعدد الأصوات في الرواية نتيجة الصراع الواقعي من جهة أخرى، فشخصية سليم إسقاط لشخصية الروائي.

2- نسقية الهذيان:

يفضي إرساء التقنيات النفسية في الرواية العربية عن الجودة التجريبية للمتن الروائي، الذي عُدّ علامة مائزة في الطرح السردي الجديد، المنفتح على طروحات متباينة، وقد انصب اختيارنا لتقنية الهذيان الملائمة لشخصيات الرواية والحاملة لأفكار مشوشة اُضْطُهِدَت، وعُدت طرحا غرائبيا في مجتمع يتوجس الشرط العصابي، ولعل استفراد الروائي لهكذا نسق، ليتمرد عن سلطة طال أمدها وثقافة انبطحت في فضاء جالب للطاقة السلبية، لذا تشابكت هواجسه بين الواقعي والخيال، ليستفرغ وعيه في متن سردي ملغم بالتجاوزات التي تدحض الرؤى التقليدية للذاكرة العربية.

فاتخاذ الهذيان كأسلوب سامٍ يعيد بناء الفكر ويرسم توجها نال الاعوجاج منه فقولب تفكيره، وأثقل حاضره بتراكمات فجة دحرجت الإنسان عن قيمه لتكوره في مبادئ المادية، فينفلت عن أواصر الإنسانية، كما أفلت أبناء سليم أباهم الذي كان حجرة عثر في طريقهم، يقوض أحابيلهم الفكرية ويدحض أحلامهم، ممّا جعله غريبا في زمانه، وعصيٌّ عليه التعايش معه، ليرتطم بصدام عنيف أسقطه في درك الكفة، ليكون المختل نفسيا، والذي يحاكي شخوصا لا وجود لها، ويؤكد على حضورها وملاقاتها، مما يجعله يتوسد مسكنات المصحة العقلية كحالة

غريبة تهذي بوقائع مستحيلة الحدث "يستمر في حديثه وكأنه يخاطب أحدا من أهله، بل آخر من محيط وهمه، كانت هذه الحالة أشد وطأة على الأهل، لأنهم يدركون أن غيبته أبعد مما كانوا يتصورون، وأن العالم الذي يوجد فيه لا يمكن الوصول إليه..كانوا يشهدون ابتعاده في عجز وحيرة"[1]، فمنظوره المخالف صنفه ضمن خانة المجانين، إذ تتبدى غرابة سلوكياته، التي يرنو من خلالها إلى تجاوز واقع مقرف، يعترض على كل مخالف، جعله يعيش ضياعا نفسيا، يهذي بوجود شخصيات تريحه من عبء التمزق والانشطار بين عالمين متناقضين؛ عالم مأزوم يحيلنا على هامش الواقع، فمفهومه "لا شيء ينجينا مما نحن فيه سوى التعاطف مع العاصفة، أن تكون معها لا ضدّها، أن تفهم عنها لغتها، لا أن تقابلها بالصمم والعمى"[2]، عالم سيكولوجي أبدع الكاتب في تصويره واستبطان "بدائل للذكريات المكبوتة التي تتصدى لها مقاومة تحول دون مثولها لوعي في قسماتها الحقيقية، فلا تفلح في بلوغها هدفها هذا إلا مقابل تغيرات وتشوهات تمليها عليها مقاومة الرقابة..وهو الصراع الذي تدور رحاه على الأرجح لدى كل إنسان سليم العقل في حالة اليقظة"[3] متجردا من الثوب التنكري في ظل المقاومة المجابهة له، فالهذيان آلية تجريبية تمتثل للوعي العام للروائي لكي يحقق مطلبه في التمرد على اليقظة وفرض أفكاره عليها، بتلبسه لشخوص وأزمنة يحاول على إثرها إدحاض الطروحات النمطية الطبنفسانية، التي أرست المنهج التجريبي على عينات وأسقطتها على الجميع، فبالرغم أن الطبيب رفيق اجتهد ليشخص حالة سليم إلاّ أنه عجز، ليترك المجال للطلبة المتربصين علّهم يكتشفون حالته المرضية المزعمة، ليتفاجأوا بشخصية سليم الذي قلّب الموازين وأبداهم على أنهم هم المرضى، ردّ على

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] سيجموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، ط1، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، كانون الأول، 1978، ص66.

سخرية رفيق إبان تقديم سليم كعينة مرضية "ها أنت تقدمني على أنني ضرب من الحالات التي لا تجدون لها في كتبكم اسما ينعتها، إنك تخيف الطلبة مني، وتؤكد لهم جنوني، ألا تدعهم يكتشفون ذلك بأنفسهم، إنها أفضل طريقة للتعلم..في عقولهم الآن يقين واحد..أنني مصاب بالانفصام، وأنه انفصام غريب الشكل وأن عليهم أن يجدوا له نعتا"[1] لتتبين أن حالة سليم نوستالجيا لعصر ولّى ارتسمت على تقاسيم فكره، وتجسدت في طباعه، جعلته أسيرا لماضٍ مجيد، تسكنه الوحدة النفسية بمنأى عن الاحتكاك المجتمعي، مصطدما بمفارقات سلوكية وفكرية، جعلته شخصية شذوذية، تهذي بأحداث غريبة حسب مفهومهم ودرجة استيعابهم، حيث حدَّث عائشة الممرضة عن رحلاته، فقد اعتزم "القيام برحلة في بحر الظلمات ولما سألته لماذا بحر الظلمات بالضبط، قال بأن الظلام يمحو الأشياء والأبعاد والمسافات، ويبقي على جوهر الأشياء في المخيلة فقط..وعندما تتلاشى الحدود تصبح الذات متوحدة مع العالم المحيط"[2].

كشف الروائي على لسان سليم المستوى السطحي لحاملي الشهادات ممن يزعمون التفوق والتفقه في الأمور كلها، فاستلاله لهذه الشخصية الجوهرية هو الإحاطة بنظام تعليمي فاشل، ارتكز على الكم بدل الكيف وأعطى قيمة للورقة بدل الفكرة، فهاهو يسخر من مصحة كاملة وإن لم نقل مجتمعا منمقا بقشور الحضارة، ويحصد الشهادة تلو الأخرى، لكن لم يجرأ على تغيير فكرة ولا معتقد تقاليدي ذكوري، ويبدو ذلك من خلال جهل عائشة لأفكار سليم وما يرمي إليه من غربلة لكل القطاعات "لم تفهم حديثه أسرت به إلى رفيق، وهي تحسب أن سليما يهذي، أو أن نوبات جنونه تملي عليه هذا الضرب من الحديث..نظر سليم إلى رفيق مشفقا وقال: لن تصدق إن قلت لك بأنني مازلت هناك، ولم أعد بعد، إن القلم الذي أعلِّقه على أذني الآن يذكرني

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص130-131.

[2] المصدر نفسه، ص59.

بأنني هناك على شاطئ الجزيرة"[1]، فالمفارقة العجيبة أن طبيبا لم يستطع تشخيص مريضه، فامتهان الروائي لهذا الدور هو إدحاض لعمليات التوجيه التي تتم على مستوى الطلبة الذين يتجهون إلى هذا التخصص، فقد تحدد الوزارتان (التربية والتعليم العالي) أصحاب المعدلات الدنيا محدودي التفكير، وتقحمهم في مجالات أكبر من عقولهم، فتكون النتيجة تلاعبية، فالعلوم الإنسانية أوسع بكثير من العلوم التجريبية التي تركن إلى قوانين جاهزة، ورغم ذلك يتم توجيه المتفوقين ذوي الاستعداد الفكري لها، وفي المقابل نجد ركودا في مجال الإنسانيات من المنظور الإيديولوجي الأكاديمي في الجزائر الذي وأد الاتجاه الإنساني بنوع من العبث بذاتيتنا، كنسق روائي لواقع مشوش يشي "بجسر فكري يمتد إلى المستقبل امتداد لا يحده شيء ، ومادة هذا الجسر هم الكتاب بأفكارهم وأقلامهم وتمردهم على كل ما وجد من الأكاذيب والحقائق، فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحركة والتغيير"[2]، فمنظور الروائي الفكروي الناقد بثه في شخوصه الورقية وأسقطه عليها، وجعل من اللغة سلاحه لتبليغ مقاصده في قالب تخييلي، فحتى تجسيده للاختلال النفسي لشخوصه إيماء بالانفلات من طابوهات تسييسية جعلت سليم يسخر منها "سيرفعون عني القلم.. سأفعل وأقول ما أشاء ومن يجرؤ على محاسبة المجنون"[3]، فركون الروائي إلى المتن السردي وهو الناقد الفذ، إنما هو موارة لأفكار قد تتضارب والواقع الثقافوي والبوليتيكي، ليجد في الفن المنفتح ملاذه في الخوض في هكذا رهان، كاشفا ألاعيب المجتمع، ومستفرغا معاني إدحاضية تجسد رؤيته الفلسفية للحياة، وتفاعل وعيه الفردي بالوعي المجتمعي، الذي رسمه بفنية إبداعية، جعلت القارئ يندمج في أحداث العمارة السردية، ويقحم الجو النفسي من خلال انفعالاتها واقترابها من زمن اللاشعور، الذي تموضعت فيه بعض

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص39-40.

[2] مروة حسين، دراسات نقدية (في ضوء المنج الواقعي)، بيروت، دار المعارف، 1988، ص90.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص226.

شخوصه الروائية كشخصية سليم وحمدان، اللتين عاشتا تذبذبا نفسيا أزّم أحداث الرواية بالغوص في أبعادها ووجدانها وتحريرها من الهيمنة المادية، وديناميكيتها فرحلات سليم الاستذكارية والاستشرافية، تنم عن تميز ذوقه النفسي والذهني الذي أضفى على المخيال السردي تفاعلا فنيا متواشج الإيحاءات والدلالات المخلخلة للواقع والمتمردة على حدوده.

فاختار اسم سليم ذي الدلالات النفسية المتزنة حسب منظوره، والمختلة حسب منظور الغير الحاملة لنسق الجنون والهذيان حسب تشخيص الطب النفسي، وهو نسق احتقاري، جسد صراعا إيديولوجيا انغمست فيه الشخصيات الروائية، ونشازا صوتيا، لطالما اضطهدت فيه الأصوات النسقية المتبنية لمنطق الحياة، لأنها جزء من اللعبة الاجتماعية التي تتفاعل مع تيارات المجتمع بمصوغات فكرية ذات معانٍ إنسانية عميقة، فحتى مخطوطة حمدان "لم تكن قصة بل كانت في أول منشئها حلما عاشه حمدان ليلة من ليالي الشتاء الطويلة"[1]، لتتعدى الهم الذاتي إلى الإنساني في مخيلة إبداعية غير مستقرة، لينأى بذاته الطبيعية إلى السّمة الموضوعية الخاضعة لمعيار التغير، ملبسا شخوصه الروائية أقنعة شاذة لينساق إلى دهاليز اللعبة السياثقافية، الرامية إلى تلاشي الوعي القائم على التوطين الهوياتي في ظل التوتر والصراع الثقافي.

ولعل المجال الطبنفساني كان اختيار الروائي للخوض في أبعاد إنسانية كبيرة، تخلق صدى تأثيريا في القارئ من خلال "تجلي منطق الشخصية في تقزيم ذاتها عبر خطاب تسيطر عليه الهلوسات والأحلام والرؤية الضبابية"[2] التي أقحمها الروائي في نهجه الروائي ليضفي تقبلا من الآخر، واستنفارا من طروحات تفشت في الثقافة العربية، فهي "تكوين اختزالي يتضمن الأفكار والدوافع، والانفعالات والميول والاتجاهات والقدرات والظواهر المتشابهة، وكل

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص193.

[2] فيصل غازي النعيمي، سرديات التجريب، قراءة في متخيل الرواية العربية الجديدة، ط1، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2020، ص146.

الموضوعات التي لها علاقة بطبيعة الشخصية، أصلها وتطورها، أو تغيرها"[1] ولذتها الاعترافية المتوارية في غياهب المجتمع الذي ينمط كل مغاير، ويجمع حبال فكره، فيبدو في نظره مجنونا، مخالفا للعرف الثقافي، فإذا "رأوا من إنسان يروم المستحيل، هذا جنون، وكان الجنون عندهم يكمن في هذه الرغبة التي تحاول أن تحقق الذي لا يتحقق، فالجنون هنا سوء تقدير، وعليه تكون أفعال العباد الذين يمتازون بشيء من روح المغامرة مجانين"[2]، فلماذا لم يصنف علماء الغرب بالمجانين؟ بيد أنهم أفادوا العالم من وجهات عديدة، لذا ارتأى الروائي الخوض في غمار الجنون بناء على معطيات نفسية ترتكز على دهاليز الذات البشرية وتحرك دوافعها، لتكشف عن مدى انقيادها أو تمردها على محيطها.

فتفطن الروائي للكثافة السيكولوجية للشخوص الروائية يخرج بنتيجة مفادها أن "تهمة الجنون هي أيسر الوسائل لتغطية العفن الذي يعشش في العقول"[3]، والذي يعتمد على إزاحته وإماطة اللثام عنه.

وعليه فإن استنادي على المنهج النفسي في تشخيص الاختلالات النفسية للشخصيات الروائية، التي اكتسبت كثافة نفسية بالغة اتسمت بسمة اللامتوقع والانزياح النسقي، المنضوي عن وعي لساني فكروي، استند إلى المرجل اللاشعوري لتعرية الذات النفسية، فتقنيتي الحلم والهذيان أسهمتا في تركيب تجاويف العمل الفني التجريبي الذي يستجلي السلوك الإنساني، ويشرح مضامين مكبوتة سعت المادية إلى إضمارها، فانتابت الروائي التذبذبات الاضطرابية للانطباع الشخصي الذي أربك العملية السردية، وخلق أفق انتظار القارئ في رضوخ الطبنفسي

---

[1] ريتشارد.س. لازاروس، الشخصية، تر: سيد محمد غنيم، محمد عثمان نجاتي، ط4، عمان، دار الشروق، 1993، ص26.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص191.

[3] المصدر نفسه، ص187.

لتهاويل المجتمع، سيما أسرة سليم في حجزه في فضاء مريض أو مجرم، يتنكر لكل ما هو مخالف، بيد أنه سليم يحاول أن يخرج من واقع إلى عالم نسجه، ويرومه "هذا الرجل يعرف الواقع جيد المعرفة، ولو سأله عن الوهم لما تردد في تقديم التعريف الصحيح، ثم إن ما قاله عن التاريخ، وعن ابن خلدون ليس خطأ كله، الغريب في هذه السلسلة من المتنورين الذين يمتلكون الحقيقة حسب زعمه من أين لهم ذلك؟ كيف كان التواصل بينهم"[1] فغاية الروائي دفاعية عن تراث عربي هُمّش وطمس، وفي المقابل أن التراث التنويري تمركز واعترف به، فنقد الروائي كان ملتويا تحت ستار الفن والتجريب، فلو اتخذ الموقف الذي تلبسه سليم لتلقى الرّد نفسه، لكن هذه المرة ليس من أبنائه بل من أبناء هويته؛ التي انمحت في الثقافة الغربية وتعلقت بتفاهاتها وقشورها حتى غدت إسقاطا شكليا لها.

ثانيا- الشخصيات بين النزوع الأسطوري والحضور الواقعي:

"اختلفت النظرة إلى الشخصية باختلاف مذاهب الكتابة القصصية، فقد كانت الرواية الواقعية هي منطلق التصور النفسي للشخصية وكانت الخرافة كما حللها فلاديمير بروب (V.Propp 1966-1970) منطلقا للتصور الذي يرى الشخصية دورا، وكان القصص الأسطوري منهلا استقى منه "غريماس" (Gremas 1966) تصوره السيميائي للشخصية فاعلا"[2]، كونها الثقافة التي تصور الأفعال السردية وتحاكي الواقع الإنساني، ممتزجة في ذلك بالخيال الفني السارد وما يحويه من أطاريح ثقافية، تحكمه قوانين وأنظمة، تتفاعل بين السارد والمتلقي وتتقاطع فيه كل العناصر السردية التي تبعث على الإقناع والإيهام بوجودها في لعبة فنية، وقد تباينت وظائفها السردية، وطرق تقديمها بين السكونية والدينامية والتقديم والتمثيلية، إذ لا وجود لها خارج أفكار

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص109-110.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص270.

الرواية ودلالاتها ضمن التبئير الدرامي للنص الروائي؛ الخاضع لاعتبارات مفهومية تتعدد بتعدد الوظائف والتصنيفات التي ينبغي للكاتب تقمصها، بين كاتب وقارئ وشخصية روائية معيدا إنتاجها وفق مقتضيات الرواية، متراوحا بين شخوص حقيقية حياتية، وشخوص ذات طابع خيالي تنبجس منه أفكارا ورؤى ونوازع نفسية، لأن الشخصية "ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكونها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرا لموقف جاهز يعينه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة، على عالم الواقع المرجعي"[1]، فقد تباينت أهمية الشخصية في الرواية التقليدية والرواية الجديدة، إذ كانت بمثابة الظل للأحداث الروائية، أي العناية بالحدث على حساب الشخصية؛ التي عدت حسب الكلاسيكيين مجرد اسم يقوم بالحدث، وهذا ما يثبت أنّ "خالقي الشخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة، لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها، إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكا للماضي، فقد كانت من الصفات التي تميز حقبة معينة، أعني الحقبة التي وصل فيها الفن إلى قمة مجده"[2]، إذ تباينت آراء النقاد في تحديد مفهوم واضح للشخصية الروائية، التي امتزجت بين الأدب وعلم الاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وذلك لامتزاجها في "وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل مستحيل معه أن يعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط؛ لأن الشخصية من اختراع الروائي فحسب"[3] فقد ظل

---

[1] يمنى العيد، الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية، ط1، بيروت، لبنان، دار الفارابي، 2011، ص44.

[2] آلا روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، القاهرة، دار المعارف، ص36.

[3] روبرت شولز، عناصر القصة، تر: محمود منقذ الهاشمي، ط1، دمشق، سوريا، دار طلاس للدراسات والنشر، 1988، ص72.

المفهوم يعتريه الغموض لفترة طويلة، باعتباره مركزا للأفكار، ومجالا للمعاني التي تكتنفها الأحداث، والطاقة الدافعة التي تتحلق حولها العناصر السردية، وهيمنتها على نحو الخطاب وتقاطعاته الزمكانية واختزاناته الثقافية ذات البعد الحكائي، لأنها تؤثر في سير الأحداث، وفي أسلوب الروائي الذي يتعدد منظوره من الكاتب إلى القارئ إلى الشخصية، مما يتولد عنه مرونة البؤرة العاطفية التي تخترق سياق الرواية وتؤطره.

ورواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" رواية شخصانية بامتياز، حلقت في سمائها شخوصا خطّتْ معمارا واقعيا، كما شيّدت نزوعا أسطوريا، طعمت به خيالها السردي، مستدعية بذلك إيحاءات الأسطورة مشحونة بملامحها على الشخوص الروائية، لتضفي وجودا خارقا تضمره الشخصية في تماهيها مع حيثيات السرد، وما تعكسه من جانب عجائبي وطابع فنتازي يتناسخ وذاتها المتمفصلة في بناء المنجز الروائي المفعم بنفحات الخيال العلمي، والمتضارب مع الحضور الواقعي.

وقد استند الروائي في معماريته الروائية إلى التزاوج الشخصياتي بين شخوص واقعية وأخرى فنتاستيكية، يستنطق من خلالها دواخل الذات الإنسانية ليجسد منظوره الهرمي المتنامي في المسوخ والوهم والحقائقي المدمر للوضع المادي الراهن التكريسي لمعتقدات مغالطة لأفق بات يلوح من بعيد وعلى هذا الأساس تم تشكيل الشخصيات.

1- الشخصيات ذات النزوع الأسطوري:

كثيرا ما يلجأ الفنان إلى الخيال ليمخض همومه وأحاسيسه التي ما فتئت تتفاقم بدافع فجائعي أو خسارة مبدإ أو غيرها، والرواية المونسوية من الروايات الملتزمة ذات الآفاق المتداعية التي تشتغل في معظمها على قضايا العصر، والتواترات المتشرذمة التي نالت الإنسان المعاصر، مما أبدى تساؤلات أنطولوجية اخترقت اللغة واستقرت في المعمارية الروائية التي

نسجت ترسبات أحداثية تستكنه المكبوت السياثقافي لتحرره من الأسلبة الروائية المخندقة، في شعرية تستدعي قراءات نسقية لا نهائية، "تقوض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة التي تمثل الآخر عن طريق اختراقها فنيا ورؤيويا وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي"[1] الذي يحبل به الواقع العربي.

وتباينت الشخصيات الأسطورية في مقامات متعددة اكتسحت الواقع الروائي لتنفذ إلى الخيال الملغم بأبعاد أنطولوجية إنسانية، وتغوص في اللاواقع، مستنفرة التكبيل الزمكاني، محدثة قطيعة مع الواقع، ليتسنى لها استيعاب الدينامية السوسيوثقافية، وتطويع اللغة الروائية إلى عالم الماورائيات التي تلف عالم الشخصيات الروائية.

أُفعم متن "**مقامات الذاكرة المنسية**" السردي بكائنات فانتازية استلهمت وجودها من الفضاء الفنتاستيكي الغرائبي، الذي تتراقص فيه شخوص ذات خصوصيات فانتازية وأفاعيل عجائبية، رسمها الروائي متجاوزا بذلك الأبعاد الخارجية، ومن الشخصيات المستدعاة نذكر.

– **شخصية السندباد:** السندباد من الشخصيات التاريخية المشوهة التي امتدت جذورها إلى عوالم أسطورية، التي تجسدت في كتاب ألف ليلة وليلة، ذلك المنجز النفيس المخلد لقصص ورحلات عجائبية؛ يرجح على أنها من نسج خيال شهرزاد، ذات دلالات خارقة ولا مألوفة مفارقة للواقع.

وتقمص شخصية سليم لشخصية السندباد ليرتحل من عالم مادي يعثر فيه على "القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة عن طريق الصراع بين المعقول واللامعقول بين الخرافة والواقع، بين الخير والشر..بصورة سخرية أو مأساة تعبير عن العالم وتمهيدا لانبعاث مستقبل جديد"[2] يقوده إلى فضاء مفارق ممعن في الخيال، ليقنع مركز الطب النفسي الحديث أنه في مساس مع

---

[1] فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ط1، سوريا، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2004، ص92.

[2] أسامة غانم، سرديات الجسد والإيروتيكا، ص49.

الشخوص الأسطورية؛ فشخصية البحارة المتهور في رحلاته السبع العجيبة أين يلتقي في هذا المتن السردي بشخصيات عجائبية أخرى على متن أغرب الجزر، والتي كان رأس الخيط فيها أداتي مادي، حينما أدرك أن حياة الترف التي تركه عليها والده لن تستمر طويلا، فركب رحل التجارة، فلكل مقامة في الرواية رحلة سندبادية عجائبية رفقة شخصية أخرى في كل رحلة من رحلات سليم التخييلية، مقِّراً "كان السندباد أول فتى صادفه، فادعى أنه يعلم موطنه، وإنه في مقدوره إذا وقف عليه أن يفك حرفه، وقال أنه مجرد تعويذة في إمكانها تحويل البشر إلى ملائكة خرافة.. خرافة، لو كان التحويل ممكنا لكان قد حدث منذ أمد بعيد، ولما شقي الأنبياء والرسل في تبليغ أقوامهم لما قامت الحروب الحاصدة"[1] فاستذكار تعويذة خرافية هو استشراف لتعاويذ مقننة مقرونة بالخيال العلمي، الذي يعجز العقل السطحي البدائي عن تصديقه والإيمان به، وكأن الشيخ يتحسر على ماضٍ تليد تخبط في ضوضاء الخرافة بسبب الجمود الفكري والخواء التفكيري القاتل للإبداع والإحساس بالتغيير "إن السر الذي أحدثك عنه تعويذة نعم ولكنها من نوع خاص، إنها قانون كيميائي يفتح في الإنسان باب الفهم، الفهم الذي يعلمك الحياة من جديد، الفهم الذي يرفعك إلى مرتبة التكريم والتشريف الفهم الذي يمسح عنه قرون السخافة التي شيّدها وأسماها حضارة"[2]، فعودته إلى الماضي هي نقطة تمهيد إلى القفز للمستقبل والتفكير بمنطق الأركيولوجيا الماضوية، ذات القوى الخارقة التي تسعى إلى إرضاء الذوق الآنوي بعيدا عن العلومية، فرحلات سليم بزي الشيخ لم تكن بحثا عن الكنوز المادية مثلما فعل السندباد، وإنما رحلة بحث عن مفاهيم جديدة وإزالة الغبار عن المفاهيم الرثة العتيقة وتعرية مضامينها ورصد دهاليزها، التي أربكته وجعلته يعيش ممزق الذات في عصر جُبِل على الاجترار الفكري دون

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص22.

مراوغة أو إدحاض، ليقتحم عالما فكرويا ملغما بسموم السخرة والإلحاد الفكري الذي ناله من أبنائه وأبناء جلدته، ليقرر الإبحار في بحر الظلمات الذهنية، لأن "الظلام يمحو الأشياء والأبعاد والمسافات، ويبقي على جواهر الأشياء في المخيلة فقط ولا وجود لها في الفعل إلا بالمقدار الذي يعطيه لها الخلد من تجسيم وتصور"[1] لموبقات العصر، التي رضعت منها أجيال وتفننت في تجسيدها دون معارضة أو تطهير.

وتلبسه لشخصية السندباد منفذ زمني يفرغ من خلاله مفاسد الحضارة الماضوية ويبني حضارة جديدة في مستوى لاوعيه، ويبثها في لغته التي جابهت واقعا موبوءاً بأفكار تشربت من التقليد حد الثمالى، ليموضع ذاته كرمزٍ انتقادي يدعو إلى لغة قادرة على مجابهة العصر، وانتقاد المقامات التي غالبا ما "تحيلنا على الموروث العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية ومغامرات السندباد البحري في ألف ليلة وليلة"[2]، فقد جسدت رحلة سليم التخييلية بمعية السندباد مقامة أولى يرنو من خلالها إلى تغيير الإيديولوجيات السائدة، معتمدا أحد مبادئ المقامة التي سنّها صمود، و الذي يرى بأن المقامة "قائمة على مبدأين رئيسين متدافعين في الظاهر وهما مبدأ التواتر أو العودة ويمثل في المقامات الوجه القار الثابت ومبدأ الحركة والتحول، ويمثل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت وهي متغيرة من نص إلى نص"[3] فكان مبدأ التحول والديناميكية الأنجح على تجسيد موقفه، لينتقل إلى مقامة ثانية وهي رحلة السندباد المغامراتية التي يلتقي فيها بشخصيات تاريخية عجائبية أمثال ابن خلدون، ابن بطوطة، جلجامش، روبنسون كروزو، كاهنة بني مزغن، في سرد مزّق الترابط الزمني، مُرْسِيًا سمة الغموض، ومستجليا مكامن الإيديولوجيا الحضارية آنذاك ومشكلا وعيا فكرويا بوليفينيا، يهشم نسق الدلالات الفكرية الظاهرة ويبلور

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص39.

[2] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم- الأنساق الثقافية وإشكالات التأويل، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص509.

رؤية شمولية، يرنو إليها مستندا في ذلك على مرجعيات دينية تجلت في بواكر الرواية وتمظهرت في سياقاتها، مستقطبا بذلك الجيل إلى أصله الإسلاموي بلسان شخصياتي مخيالي، ومستنبطا الوجه الثاني للمعرفة، فكان السندباد المريد الذي لا يتوافق وفكر سليم المنافي لما جُبِل قائلا: "هذا حديث تصوف أيها الشيخ، وليس لي من الوقت ما أصرفه في الاستماع إليك، ابتسم في وجهي وهو ينثر شراع السفينة في وجه الريح، ثم قال: لِمَ لا ترافقني في رحلتي، قد أجد لك من الوقت ما أستمتع فيه بأحاديثك الغريبة؟ قد تجد مريدا آخر أفضل مني تلقنه علمك؟"[1] ليتبدى المبدأ الأول للمقامة هو الثبات والعودة الذي اتسمت به المقامات قديما، في المقابل أن السندباد الجديد الذي يركب المبدأ الثاني للمقامة، والذي ينقب عن حيثيات نقية للمعرفة وسبل نيلها وصبها في مسالكها الصحيحة.

– **شخصية الدرويش:** شخصية معلمة ترنو إلى المعرفة العميقة متجاوزة كل ما هو سطحي، تؤمن بأن رحلة العلم لابد وأن تخضع لمعايير مغايرة لما هو سائد، فأثناء رحلة سليم وتدوينه لمقاماته المغامراتية في لغة مستملحة ووصف دقيق لرحلته، يرفض الدرويش كتابته "امح ما كتبت، واكتب الهجرة.. انفض عن الكلمات خمولها، واكنس اللغة من أوحالها طهّرها من النفاق والمجاملة، دعها تقول حقيقتها عارية من غير بلاغة، إن البلاغة تزييف ألا تراها تحضر وتزهر في الخصومة والجدل"[2] فقد كان الدرويش واعيا، ناضج الفكر يحاول كذات فاعلة تجسيد المعرفة وتطويع اللغة بما يناسبها ليصل إلى أقصى ما يرنو إليه، فتتجسد من خلالها ملامح شخصية الروائي ذات البعد التصوفي الذي يخالف كل ما هو تذوقي، فإيعازه لسليم (السندباد الجديد) من خلال سعيه لطلب المعرفة بمنأى عن رأي العامة، مخاطبا إياه "لست تسعى طلبا

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص24.

لعلم، وشتان بين مبتغاك وبين المهمة التي خرجت وراءها، لو وطنت العزم على جني العلم، لتركت الأذواق وشأنها وخاطبت القلوب وفككت أقفالها"[1] فإيديولوجياته الديناميكية تلبسه حكمة صافية ورؤية استشرافية مغامراتية، لأن الوعي المعرفي يتطلب منا الخوض في غياهب المستقبل دون خوف أو تراجع، فالرحلة على متن السفينة التخييلية التي رسمها الروائي في حبكة فنية مذهلة هي المضي في الحياة والإقبال عليها، فكل ما تخشاه آت لا محالة، فمشهد الغرق المركبي إسقاط لمشهد الاستسلام لمشاكل الدنيا التي لا تنتهي، فالدرويش رجل حكيم يقوم على توصيفٍ حياتيٍ مُعَاشٍ "استسلمت لحركة المركبة..وهنا حدث انقلاب آخر، انقلاب في القيم والموازين، فالذي كنت أخاف منه، وأسعى إلى تحاشيه أبصره، فتأخذني أبعاده، صار يتخللني عبر السمع، صارت الأصوات تحجِّم الأشياء تلبسها أشكالا تعمل مخيلتي على تلوينها وتحديد أشكالها"[2]، تجسدت تعليمية شخصية الدرويش وخبرته بالحياة حتى وإن كان شخصية أسطورية، إلا أنها ذات صبغة تطلعية تعانق المجهول وتستمد قيمتها من ذاتها وتواشجاتها الإيديولوجية، بدافع الرغبة الاستطلاعية على ثقافات الحضارات الأخرى واستحضار المنسي منها.

- **شخصية حي بن يقضان:** استدعاء الروائي لشخصية حي بن يقضان هو انفتاح على دلالات فلسفية ودينية وعلمية، زخر بها تراثنا القديم، وتأرجحت مرجعياته الفنتازية والسحرية الخارقة لقوانين الطبيعة المثيرة لفضول القارئ القصدي في ولوجه إلى عالم الماورائيات، الذي تحركت فيه جل شخوص الرواية ذهنيا، فأضفى عليهم مسحة غرائبية توهم القارئ بواقعيتها، وتستسيغه إلى مراجعة مسلماته الضيقة في رحلة بحث ذاتوية تضيء ما هو مستغلف، لتتجسد ثنائية الحضور الواقعي والنزوع الفنتازي متراوحة بين تحولات لا تخضع لسياق منطقي بقدرما

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص29-30.

تسيرها الفانتازيا، فمن خلال رحلات السندباد الجديد يلتقي بشخصية حي بن يقضان في هيأة شيخ ضرير واعظ يعتمد على نفسه ولا يخاف أهوال الأعاصير، كيف لا وهو الذي رُبِي في حضن ظبية في جزيرة مقفرة من الوجود الإنساني، ورغم ذلك أدرك بعقله إنسانيته وتميزه عن الحيوان، وأخذ مقام المعلم السندباد الجديد الذي أشفق عليه كونه ضرير، فأثبت له أن الأصل في البصيرة لا البصر فيخاطبه "فيم ينفعك البصر وأستار الظلام تطوقك من كل ناحية، من هنا مأتى هلعك وخوفك، أما أنا فلا أعول على البصر الآن لأنني جزء من العاصفة، أنا وأنت والريح والمركبة، كلنا أجزاء من العاصفة..اعلم أنه لا شيء ينجينا مما نحن فيه سوى التعاطف مع العاصفة، أن تكون معها لا ضدّها، أن تفهم عنها لغتها لا أن تقابلها بالصمم والعمى"[1]، فصراع الإنسان مع الطبيعة لا يجدي نفعا في كل الأحايين، إذ أن الطبيعة هي مركزه وموطنه، كما أنها معلّمه، فحي بن يقضان استرشد ذاته من تجاربه منها، ليعده السندباد خير معلم، فبالرغم من شساعة الزمن ومن مرجعيات كل منهما وسبل اغتراف المعرفة، إلا أن التجربة هي خير معلم، ليعترف السندباد بحنكته "علمت أن بيني وبين هذا الشيخ بون شاسع، وليس في وسعي ردم الهوة الفاصلة بيني وبينه، وأحسست بوجوب مرافقته للاغتراف من علمه علني أضيف إلى رصيدي جديدا من التجارب التي قد تسعفني في البحث عمّا ركبت البحر من أجله..شعرت كأنني أولد من جديد لأباشر مسارا آخر لم يحدثني عنه إنس من قبل، وهذا الشيخ خير دليل يقودني إليه"[2].

يتجلى الإسقاط المزجي لثنائيات متتالية ثنائية السندباد وتأثره بالشيخ الضرير، التي كانت امتدادا لثنائية سيدنا موسى وتأثره بالخضر، لتتجلى ثنائية الطبيب رفيق وتأثره بالمعلم سليم، فهذه الإسقاطات لم تأت بمحض الصدفة، بل افتعلها الروائي ليتبين فاعلية المعرفة التجريبية في

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص30-31.

[2] المصدر نفسه، ص49-50.

المعرفة النظرية؛ هذه الأخيرة التي لم نلحظ ثمارها على النشء الذي راح يلهث وراء شهادات ورقية بمنأى عن المعرفة الحقة التي تجسد أسارير الحياة وتعالج مشكلاتها، فبالرغم من الظروف الحياتية الممتازة، إلا أن الإقبال على المعرفة شحيح في ظل التشويش الترفيهي الذي طمس فكر الجيل الجديد وغيّر منظوره للحياة، وغرس فيه إيديولوجيات تقزيمية تقضي على القيم، وتكرس المبدأ الآداتي المادي الذي أوصد أبواب المعرفة الروحية والقيمية، لذا تجسد مبدأ حي بن يقضان في الدينامي التغييري لفكر شتت أجيالا متتالية.

- **شخصية جلجامش:** شخصية تاريخية ذات بعد أسطوري؛ بطل في ميثولوجيا بلاد الرافدين، نصف إله يمتلك القوة الخارقة على مملكته، يصبح صديقا حميما لإنسان بري (أنكيدو)، استحضر سليم هذه الشخصية وزارها في زمنها ومن المعلوم أن جُلَّ الملاحم صورت صراعا بين الآلهة والإنسان، وبين الخير والشر فتجسدت مغامرات جلجامش وتغلبه على العراقيل في سبيل كشفه عن سر الحياة الأبدية وإدحاضه القدر المحتوم للإنسان هو الموت، كما تجسد وفاؤه لصديقه أنكيدو، وسعيه لإرجاعه للحياة، فهي تحمل رسالة تحفيزية لمجابهة أي فكر ثابت، بالرغم أن الأسطورة فيها تكفير، إلا أن الجانب المضيء فيها هو السعي وراء الهدف وعدم الامتثال للظروف، والتماهي وراء القيم الإنسانية فتحوله من طاغية ظالم ومغرور إلى شخص نبيل متشبع بالقيم الأخلاقية، فبالرغم من فشله الذريع في تحقيق هدفه هو كشف السر الأبدي للحياة، إلا أنه ركب أهوالا وصعوبات يستحيل خوضها، فما إن يشرب منها فلن يشيخ أبدا، وإذا شرب منها ميتا عاد إلى الحياة، فلم يقصد الكاتب العودة الجسدية وإنما عودة الحياة الفكرية والعلمية.

يرصد جلجامش الأرض المفقودة على حد تعبير السندباد "إن الخط المتعرج الذي ترى يفسر لك العناء الذي تجشمته للوصول إليها، وكأنها تغير المكان كلما اقتربت منها... إنها تتأبى

على الغرباء وترفض زيارتهم لها..لقد بلغ أهلها من التقدم العلمي حدا لم تبلغه البشرية من قبل، وأخشى أنها لن تبلغه في مستقبل أيامها"[1] فيتقصد الروائي مدينة إرم ذات العماد، إذ أن ملكها عزم على بناء أرض شبيهة بالجنة، تميزت بالقصور الذهبية وأساطين من الياقوت والزبرجد، ولازالت الدراسات جارية حول تموضع هذه المدينة المفقودة، بالرغم من المحاولات التقريبية في أن تكون في مصر أو الشام أو عمان أو الأردن، غير أن أهلها "كانوا يخافون من الأفكار..الأفكار الوافدة التي تلوث ما هم فيه من سعادة وهناء وتجانس، فالغريب الذي يفد عليهم لا يحمل وباء أشد فتكا من الفكر الذي يعشش في عقله، لقد تكبدوا من العناء والعنت في بسط لون من الفكر يناسبهم في معاشهم ومعاملاتهم واستمر بهم ذلك قرونا"[2]، فاستدعاء ساكنة الأرض المفقودة الذين يرفضون الامتزاج بغيرهم كمن يريد تخليد فكرهم، مثل ما يرنو إليه جلجامش من خلال رغبته في الخلود، إلا أن الروائي ومنظوره من هذا التخليد، هو التخليد المعرفي والعلمي الذي لن ينسى صاحبه على مرّ العصور، فكلما بصمتَ في الحياة، فلن تُنسى بل تظل حيا في الأذهان، فقد كان استدعاء الشخصيات الأسطورية تجريد من الزمن وتبني لمخيال ملحمي "فالذاكرة وظيفة معدة بشكل جيد وتؤثر في فئات نفسية كبيرة مثل الزمان والأنا، إنها تحرك مجموعة من العمليات الذهنية المعقدة مع ما تتطلبه هذه السيطرة من جهد وتدريب وممارسة"[3]، فمقامة جلجامش مثلت رغبة الروائي في تخليد إيديولوجيته التطهيرية، وتنقيبه عن المعرفة القيمية الجوهرية، متجاوزة الكرونوطوب الواقعي معانقا كل ما هو تخييلي مؤسطر.

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص70.

[3] جان بيار فرنان، الأسطورة والفكر عند اليونان (دراسات في علم النفس التاريخي)، تر: جورج رزق، ط1، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2012، ص207.

– **شخصية الساحرة:** للروائي القدرة على استشراف المستقبل، مساهمة منه في صناعته برؤية ثاقبة وطموح بالغ يحول حقائق ملموسة، تتمحور في قدرة المتن الروائي على صناعة علمية مدرجة في مجملها في الخيال العلمي، واتكاء السرد الروائي لمعمارية "**مقامات الذاكرة المنسية**" على شخصيات تكهنية ساحرة بالمفهوم العلمي، الذي اشتغل على ميكانيزمات الرواية، وأتاح لها الغوص في مستقبل فجّر معارف علمية متوهجة، قد تبدو في ظاهرها تخمينات نسبية أو أفكار فلسفية، لكنها تؤكد على الاتجاه الهرمي التصاعدي لمسار العالم التطوري، وقد بدت الساحرة في المتن الروائي ذلك الكائن الذي أسس فضاء استشرافيا حداثويا في سيناريوهات جامحة بالخيال العلمي؛ المواري للعالم الأرضي، الذي ضاق به فأسقطه على شخوصه الروائية، سيما سليم الذي يرنو إلى احتضان فضاء عقلي ينطوي على القيمة والقداسة، فلقاؤه بالكاهنة التي دقق في وصفها إيمانا منه بإيجابية الحياة السحرية التكنولوجية، فقد "كانت جميلة الوجه قوية البدن، حادة النظر، رمقتني بنظرة قوية، ثم ابتسمت فإذا وجهها يفيض بشرا"[1]، فمن تبتسم له الدنيا حسب العرف الشعبي هو من تيسرت حياته، فذهنية سليم الاستشرافية ذات الاتجاه الإيجابي والرؤية المثالية للحياة المستقبلية واستباقية التوقع، ولا نهائية الوعي الثاقب والبناء الذاتي والفكري تبشيرا مغامراتيا بقلب موازين الحياة، لتلج غيبوبة تكنولوجية مستجدة في الذكاء الاصطناعي، الأمر الذي تنبأ به العديد من روائيي الخيال العلمي ووفقوا في ذلك، وهذا ما يستند إليه مونسي في كتاباته الاستبصارية.

وشخصية الساحرة كأنثى في الرواية لم تكن عبثا، وإنما إيمانا من السارد بقدرة المرأة على مسايرة الحضارة وتموضعها في كفة الثقافة، لا الطبيعة مثلما هو سائد على مرّ العصور، فتهميش المرأة في مجال الذكاء الاصطناعي أو التكنولوجي بادٍ حسب ما صرحت به الساحرة "بدأت أشتغل خاصة في القصر، ولكنني تعلمت من الشيوخ الكثير من المسائل التي كانت تبدو

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص57.

لي في أول الأمر مجرد معارف مبعثرة، ولكنني مع تقادم العهد بدأت أتبين الفرص التي يمكن أن يوفرها توظيف المعارف لاكتساب قدر كبير من السلطة والهيمنة، وفاتحت أحدهم غير أنه سخر مني، وقال أن عقل المرأة لا يصلح لمثل هذا التفكير"[1]، الذي يعد ضربا من الجنون فحقيقة استبعاد المرأة من أي مجال شرخ إنساني يشعرها بالارتياب من الآخر، مما يمفهم لديها ثقافة الانتقام والتفوق وبإيديولوجيا صارمة محددة الأهداف، لتتخلص من الرؤية الثقافية الفوقية، والنزعة الهيمنية التي استأثرت بها عصبة من الناس، فقد "عرفت منهم كيفية استخدام الآلات وسر قهر الزمن والمسافات، واستعمال عناصر الطبيعة سلاحا ضد أعدائها، فاستأثرت بالكل، وجعلت الزمن حلقة كلما انتهى عند حد الشيخوخة والضعف أعادتها إلى أولها من جديد... وتَسَمَّتْ بالساحرة إمعانا في ترهيب الناس وقهرهم"[2]، فدونية المرأة وقهرها للزمن سرديا تمثل في عمليات التجميل التي استحوذت على الفكر الأنثوي ظاهريا، فلن ترضى الأنثى بتصدعات الزمن وتأثيراته على سحنتها، فتلجأ إلى الآلة في توقيف الزمن عند المحطة الشبابية وتختزله في عقارات طبيعية، تبدي مفاتنها متلبسة الزيف الشكلي، أما فيما يخص العاصفة النتنة التي اغتالت السندباد ورفاقه في الرحلة، فما هي إلا عاصفة الثقافة الغربية الاستحواذية التي تغلغلت في الفكر الشبابي، ليتقمص السارد من جديد شخصية الحبشي المعلم وهو يتنصح السندباد الشاب الذي هرول وراء نتن العاصفة الساحرة، محذرا إياه "أحذرك إذا التقيت بها ألا تعير شكلها اهتماما، إن الصورة التي ستشاهدها ليست لها، إنما هي للغواية فقط، فالساحرة عجوزا امتد بها الزمن قرونا، إن الشكل الذي تعرضه على زائريها مرآة فقط، بل تدليس وتلبيس توهم به الزائرين"[3]، فاعتماد السارد الحبكة التشويقية الغرائبية، ذات الاتصال بالثورة الصناعية والاستبصار الجيوسياسي، وتخطي إذن الواقع وما يتصوره الروائي وهو "يجيب عن اهتمامات

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص142.

[3] المصدر نفسه، ص122.

تتعلق بالمستقبل يتجه بشكل شبه حصري نحو الماضي، ليبني ماضيه الفردي ولا الماضي بصورة عامة كما لو كان الأمر يعني إطارا فارغا مستقلا عن الأحداث التي تدور فيه، الزمن الغابر، بمحتواه وصفاته الخاصة؛ العصر البطولي، أو أبعد أيضا، العصر الأولي، الزمن الأصلي"[1] ما جعل الروائي ينفتح على مصراعي الزمن الماضي الأسطوري والمستقبل العلمي، في إطار تحقيق العقل الوصفي، والتقدم المادي والإنساني حسب ما يتوافق والعقلانية الهبرماسية والتواصل الأفقي، الذي يعد "الوسيلة الوحيدة لتجاوز حالة العنف والصراع، لأن هدف الفلسفة هو إعادة بناء شروط تحقيق توافقات بين الذوات"[2]، فاستيقاء الروائي هذا النوع من الشخوص تهيئة للأذهان وتبلور لمعارف علمية واسعة، توفر المتعة الذهنية للقارئ، وتستثير خياله.

2- الشخصيات ذات الحضور الواقعي:

"**مقامات الذاكرة المنسية**" إبحار في الماضي، وتخطٍ لزمن كان دافعا لاستبصار مستقبل على قدر من التفكير الإبداعي الجاد، والذي كان منطلقه عقول واقعية تشتغل على التنقيب عن طبيعة العقل البشري، فإن لم يكن الإدراك الواقعي فلن يكون هناك تجارب علمية فذة.

فقد أثرى الروائي متنه السردي بشخوص ذات نزوع واقعي، جسدت مشاهد تعرض الواقع وتستوقف مطباته، فتتصاعد أحداثه، وتتنامى شخوصه الروائية في انشداد واعٍ، يعكس منظور الروائي للحياة وتجسيد طروحاته بلغة نسقية تستفرغ فحوى الخطاب الروائي الملفق بأفكار تطهيرية قصدية.

---

[1] جان بيار فرنان، الأسطورة والفكر عند اليونان (دراسات في علم النفس التاريخي)، ص109-110

[2] نقلا عن: نورة عابد، مفهوم الاختلاف في فلسفة هابرماس، مجلة المعيار في الآداب والعلوم الاجتماعية، ع19، جامعة تيسيمسلت، الجزائر، ديسمبر 2017، ص08.

فقد أثيرت الكثير من التساؤلات حول قصدية الشخصيات الروائية وبعدها الفكري الذي يمثل "السمة الجوهرية لتمييز الشخصيات بعضها عن البعض وكلما اعتنت ملامحها الفكرية كانت أكثر ديمومة وتميزا"[1].

وبما أن الرواية ترقيش اجتماعي للكلام بالمفهوم الباختيني، فقد بزغت علاقات صوتية بين الشخصيات الروائية على اختلاف وعيها الثقافي ومنظورها للحياة، فتعددت وجهات نظرها في حبكة فنية أزّمت الصراع فيما بينها، وقوضت المألوف منه في التصدي للكشف عن مستجدات العلاقات المجتمعية بأبعادها الواقعية، وإقامة توازن بينها وبين الشخوص التخييلية ذات البعد العجائبي، ومن الشخصيات ذات الانتماء الواقعي:

- **شخصية سليم:** الجدير بالملاحظة في هذا المتن السردي أن شخصية سليم اكتسبت أبعادا متغايرة واقعية وذهنية، لما لها من نزعات إيجابية وانتقاد إيديولوجي سائد جعل منه شخصية مرضية لا بد من استئصالها، وأيقونة تؤدي إلى نشاز فكري يميّع القيم السائدة، وشى به سارد كلي المعرفة يستنطق الصمت ويناوئ بالقمع الإيديولوجي المعارض، الذي يعري السلوكيات في سياقها الثقافي، فبدا غير عادٍ من منظور أهله، فأحالوه على المصحة العقلية، لسرحانه الذهني وهروبه من الواقع سيما "وهو يطالع كتابا يبسطه أمامه..ثم يرفع صوته مخاطبا شخصا، يشرح فكرة ينتقد أخرى..يراجع..يعارض.. يستحضر المؤلف، يلومه على التقصير، يشكره على الجهد الذي بذل، ينتقي من شخصيات الرواية أو التاريخ ويجري معه الحوار الطويل الذي يغوص في دوامات الماضي"[2]، فيجعله الروائي البؤرة المحورية والصوت المتسيد في المعمار السردي الذي ينقب على عالم جميل لم تدنسه أفاعيل الإنسان.

---

[1] نبهان حسون السعدون، الشخصية المحورية في رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، دراسة تحليلية، أبحاث كلية التربية الأساسية، ع1، مج 13، جامعة الموصل، العراق، 2014، ص181.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص06.

فبالرغم من التقدم العلمي إلا أن الإنسان آفاقه ضيقة مشدودة لعالم آداتي بعيدا عن القيم الأخلاقية، وهذا ما يرنو إليه المعلم سليم الذي عاش صراعا مونولوجيا أثبت انفصاله عن العالم الخارجي، خصوصا فضاء المستشفى المحدود المتصل به جسديا فقط، جعله يعيش انفصاما شخصيا وغربة فكرية كنوع من التطهير النفسي ونوستالجيا تأسر ذكرياته وانجذابه للماضي الجميل كشخصية واقعية ومحور الأفكار والمعاني الإنسانية، ونقدية تسعى إلى فضح ستار الواقع ونقل حقائقه، يتم تشكيل رؤية إيجابية رافضة لتشيؤ الوعي أقرب ما يكون إلى الشخصية الواقعية السحرية المتموضعة خارج الإطار الحقيقي، ليستنطق تفاعلات الحياة ويكشف القوى المحركة لها، فتخضع لها دوافعه النفسية وتصوراته الذهنية، فيتداخل الواقع مع المتخيل في رؤية تداعياتية لإيديولوجيات يرنو إليها، باستحضاره جموع من الشخصيات المتخيلة تتشابه أهدافها، وتتنامى في بحثها عن المجهول والمعرفة ما جعل منه شخصية جنونية في نظر محيطه المنافق، الذي تعوَّد الزيف والخداع، فلن يتقبل الحكمة والدافعية وراء المعرفة والحقيقة، فيشخّص سليم حالة الإيديولوجيا المناقضة في تهكم "يا سادة الجنون اليوم موضة العصر، السعيد هو المجنون الذي لا يحاسبه الناس على قول أو فعل، بل حتى قلم الرقيب رُفِع عنه، إنه في حال من أمره يقول ويفعل ما يشاء"[1]، تجلى نسق الوعي الفكري لدى سليم باستناده إلى مرجعيات أسطورية تاريخية، إبرازا للوجه الثاني للمعرفة لفئات متباينة من المجتمع؛ رفقاؤه في المصحة، الممرضتان، الطلبة وحتى الطبيب، محاولا إصلاح حاضره، مخاطبا عائشة الممرضة "الإصلاح في حقيقته ترقيع موضعي في عجلة بدأت تتهرأ من كل ناحية، نحن نصلح العجلة ريثما توصلنا إلى أقرب نقطة، إذ هذا الفعل أول ما يفصح عنه هو غياب المشروع في الأمة، الأمة التي تسير وهي تدرك أن العلل بدأت تنخر عودها، يرى بعض المتنورين أن خير العلاج البتر غير أن

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص180-181.

الذين يسمعون منهم هذا القول يهولونه ويعتقدون أنها دعوة إلى محو الماضي، وطمس التراث وهدم المنجز من آثار الأجداد"[1]، وهذه قراءة سليم للبعد الواقعي الذي تعيشه الأمة اليوم، وهو الوجه الجديد للمعرفة الذي يرنو سليم إلى تطبيقه على الناشئة.

- **شخصية حمدان:** شخصية رئيسية لا تقل شذوذا وانحرافا عن شخصية سليم حسب المنظور الواقعي لأهله ومحيطه، القريب إلى تفكيره وانقلابه على الوضع الذي تعيشه الأمة اليوم؛ ما جعل سليم ينبهر بوعيه الفكري "وكأن الرجل يساكنه منذ زمن، يتصنت على هواجسه فيعلم منها الشيء المكنون الذي تعجز اللغة عن حمله"[2]، طالبا منه سر القراءة التي تجعله ينجر في عالمه بعيدا عن العالم النكد الذي يراه "أشبه شيء بالران الذي يعلو القلب وكأنه الصدأ، فيستحيل إلى قشرة سميكة يتعذر معها الخلوص إلى الفطرة النقية الأولى.. وأن المعرفة التي ترافق هذا العالم معرفة جاهلة"[3]، لعجزها عن تجسيد المثالية، وتخبطها في ضوضاء الحضارة في نظرة مراجعاتية، لتاريخ الإنسانية وتوثيق الذاكرة، إذ أبدع الروائي في تصوير شخصية حمدان استنادا لمعايير متداخلة الإيديولوجيات، تمحورت في مخطوطته الروائية القائمة على شخصيتين منقبتين عن المعرفة "حسين وعدي" بدافع الفضول، في ملفوظه الحكائي، بيد أنه شخصية صامتة تحمل همَّ الأمة في كبت بإرادة، جازم على التغيير ولو لفظيا، فبُتِرت أهدافه بأن زُجّ إلى مصحة المجانين، للسبب نفسه الذي جيء من أجله سليم، منتقدا مشاريع الأمة والراهن وبكل تناقضاته بالرغم من الانفتاح العلمي، إلا أن الإنسان لا يزال يجهل طرق المعرفة والنهل منها فيخاطب الطبيب رفيق "إن التاريخ يحتاج إلى رجات عنيفة تزيل عنه ما علق به من أوهام"[4]، فقد نحت

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص82.

[3] المصدر نفسه، ص83-84.

[4] المصدر نفسه، ص108.

شخصية حمدان منحًى تطهيرياً محاولا تحقيق ذاته واستنهاض الواقع في تداخل زمني يجمح إلى الخيال، لذا تراه يميل إلى الأدب العجائبي، والخيال العلمي، إذ "كانت له من المحاولات الأدبية ما جعله يفكر يوما في استثمار هذا الميل لكتابة لون من الأدب العجائبي للفتيان يستحثهم فيه على القراءة والانفتاح على مشكلة الزمن"[1]، والإقرار بالأحاديث التي تغافل عنها التاريخ وتجاهلتها الأخبار ليُعانق حرما هندسه في مخيلته، فأفسد عليه واقعه، ولو لم يكن ملتزما بقضايا أمته لما حمل همّها، واتهم بالجنون "لا يزال في عقلي شيء من هذا العلم النكد الذي أحالني إلى المرض والتقاعد والعجز، فإذا أنا تخلصت منه كلية بلغت الطهر الذي يؤهلني إلى دخول حرم الجنون الذي أريد"[2]، فسخطه على العالم يحتم عليه محوه واستبداله بحرمه الجنوني المحبب، فقد بدت فاعلية شخصية حمدان في المتن الروائي وإن كان مؤخرا، لاستيقائها من المتخيل الذي يساهم في إخصاب فكر الناشئة وتنوير عقولهم، وإعطائهم نفسا تطلعيا لرؤية استشرافية بمقامة ذات صلة بمقامات سابقتها، في لغة سردية قصصية مشحونة بالقيم الإيعازية في قالب خيالي علمي عجائبي، يحاكي الواقعي باعتباره "الجانب المستهدف في التبئير الفانتاستيكي حيث يخضع لتحولات وامتساخات يلجأ فيها الكاتب إلى استعمال غزارة قواه وحوافزه كي يشهد على الواقع الإنساني"[3]، في جدلية نسقية تعري مكنونات الواقع وترنو إلى الترديد بين الواقعي والتخييلي في ظل الانشطار الذاتي للشخصيات.

– **شخصية رفيق:** الطبيب النفساني والكاريزما الحضورية التي تفرض ذاتها في فضاء مرضي يسوده القنوط والانكسار، تسطر شخصيته الذات الواعية والفئة المجتمعية الفوقية التي تراهن

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص192.

[2] المصدر نفسه، ص83

[3] شعيب خليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2009، ص45.

على تشخيص الفرد، لتفرز صحته من سقمه استنادا على "كناشات الفحص التي كانت تعتمد على لطخة الحبر التي تقدَم للمريض ينظر فيها ثم يعبر عمّا يشاهد..إن العملية مجرد تأويل حاذق قد يوفق وقد يخيب"[1] فتشخيصه لحالة كل من سليم وحمدان كانت مبنية على محض تجارب محدودة، وتم تعميمها على كل الحالات، إلا أن رفيق تميّز بنوع من الذكاء الذي مكنه من إبطال زعم جنون سليم وإخراجه من المصحة، لتتقلب الأدوار بينهما، فيشاء النهل من علم سليم ورجاحة عقله بالرغم من تعامله مع "حالات يصعب معها التمييز بين الحقيقة والوهم"[2]، إلا أنه ارتأى ملازمة سليم والاستفادة منه، فعرضه على جمع من الطلبة المتربصين الذين تلبّسهم الفضول لملاقاة حالة مرضية استثنائية يطبقون عليها أبحاثهم "إنها حالة مرضية مما اعتدنا على تسميتها بالانفصام، بيد أن ما ستشاهدونه لا يمكن أن يكون انفصاما مرضيا على النحو الذي تصفه كتب علم النفس، إنه نوع خاص لم أهتدِ بعد إلى مثل له فيما صنف المحللون النفسانيون"[3]، اغترف الروائي هذا المشهد من الواقع وألبسه لبوسا سحريا نوعا ما، نتيجة الصدامات النفسية التي خلفتها أبنية المجتمع الثقافية والاجتماعية، فتعرت على إثرها الذات من السكون والجمود، وساهمت في تجييش الرغبات التطهيرية من ركام الماضي وتغريباته، فكان رد سليم ساخرا من الطبيب وطلبته في تمييزه بين السوي والمجنون، وتبيان عجز اللغة عن خلق قناة بينهما، مما أدى إلى عرج المفاهيم العيادية، مفسرا موقفه للطلبة "إن مشكلة التحليل النفسي يا بني ليست في تحديد سمات المرض ولا في تشخيصه، بل في إيجاد لون من اللغة التواصلية التي تتيح ضبط التواترات والذبذبات حتى تضبط الحديث على موجة واحدة يصدر عنها التفاهم"[4]، ليتفاجأ رفيق مرة أخرى ويجزم على سلامة سليم (اسم على مسمى)، فيجد فيه

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص110.

[2] المصدر نفسه، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص130.

[4] المصدر نفسه، ص133.

المنفذ الذي عجز عن التوصل إليه فيما سبق، إلا أنه ارتأى إلى دروب معرفته الحقة بعيدا عن متاهات المعرفة السطحية التجريبية، إذ استطاع الروائي أن يرمم نسقا تفاعليا بين الشخصية السوية الواقعية والشخصية المرضية السحرية.

– **شخصية اسمهان:** استنطق الروائي شخصية اسمهان وكشف أعماقها النفسية، إذ تبدو ظاهريا شخصية قوية محبة لمهنة التمريض التي لا بد أن تتسم بالشجاعة وسعة القلب، لكنها في الحقيقة عكس ذلك تماما، حيث اعترفت لسليم المجنون وهي السوية بعجزها عن مواصلتها في هذا الميدان "لا أريد أن أكون ممرضة بقية حياتي، لا أريد أن أعيش في هذا المكان المغلق الذي يعشش فيه المرض..وأي مرض !"[1]، يتبدى التناقض الأدواري بين الشخوص الروائية وتتبادل الوظائف فيما بينهم، مما يصور نسقا اجتماعيا يعشش في الفكر الحداثي، الذي يرفض كل مجابه ولا متبنٍ للحقيقة، فيتجسد البعد النفسي لشخصية اسمهان الرقيقة الخائفة التي تدَّعي مساعدة الغير وعلاجهم وهي من يحتاج إلى هذا الدور، ليتبنى سليم المجنون في نظرها وظيفة التخفيف من روعها وتشخيص حالتها التي تحتاج إلى رعاية واهتمام، لما نالته من فزع وتضعضع أسري في حياتها؛ فيشخص لها الاضطرابات التي قد يتموضع فيها كل من وقع ضحية سوء تربية واعوجاج فكري "إنه الاغتراب، الغربة، إن الواحد منهم عندما يحمل في ذاته اعتقادا يؤمن به فيجابه الواقع بخلاف الذي يعتقد، يحدث في أعماقه صداما هائلا قويا، يضعضع أركانه، فيشعر أنه ليس في مكانه، وإن الناس من حوله لا يحملون له حبا ولا تفهما، وإنما همهم مواجهته بما يكره، وقد يتعاظم الأمر إلى تبييت نية الشر للآخر"[2] استجابة لمؤثرات خاصة.

فبدل أن تكون شخصية اسمهان شخصية علاجية، تقدم مفاهيم معقدة عن الذات النفسية وتضبط الوعي الذاتي حسب التحليل النفسي الحديث، تراها تقبع في سجنه الفضائي كمركز

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص61.

للعلاج النفسي الذي أحدث تغييرا سلبيا في شخصيتها، جعلها تعيش عزلة ذاتية تعشش فيها الأفكار السلبية، المرتبطة باضطراب اليقظة والخوف أهم أعراضه، سيما الخوف من هذه الوظيفة بالضبط، ليكون سليم المنبه لها بعدم استمرارها في هذا الكابوس "فإن تماديك في هذه الوظيفة وأنت تكرهينها سيضاعف من متاعبك، خذي لنفسك ساعة من التوقف، أوقفي زمنك الخاص، ثم ارسمي لنفسك مسلكا آخر ترضينه واسلكيه..على الإنسان أن يتعلم كيف يوقف زمنه الخاص للمراجعة وتحديد الوجهة التي يريد ثم ينطلق"[1]، فكان طرفا أساسيا في تحريك التفاعل الأحداثي، وينتقل بالشابة اسمهان من احتلال مأساوي إلى تفكير مثالي، لتلجأ إليه في كثير من الأحايين لا أن تعالجه، بل لأن تنهل من معرفته اللامحدودة، لفلح الروائي في تغيير بذور أفق انتظار القارئ، الذي يرسم نتيجة متوقعة وهي تغيير الممرض إيديولوجية المريض، ليتوافق فكره مع ما هو مألوف، مقدما ترسيمة فكرية يرنو من خلالها إلى تغيير نمط التفكير، متواريا في الخطابات الحوارية بين الشخوص الروائية سيما شخصية سليم، ليتبين مشاركة الراوي في الأحداث كلها وملازمة صوته لها، وهي الرؤية الملائمة للسرد العجائبي الفنتازي.

ثالثا- تجلي الخيال العلمي في الرواية:

غزت البيوتكنولوجيا العالم المعاصر وترسخت في الفكر العلمي، وخلقت تراكما معرفيا علميا لا يستهان به، بلغ ذروة المغامرات الخيالية العلمية، حيث فرض نفسه على الإنتاج الأدبي، خاصة الرواية التي تعد فضاء تجريبيا ينفتح على كل الميادين، والرواية العربية، سيما الجزائرية التي انبنت هي الأخرى على ثقافة الاكتشافات العلمية التي ترتاد الفضاء وتجتاح ما وراء الطبيعة الإنسانية، منتجة أفكارا خيالية تتعرض لتيارات التغيير العالمي استشرافا للمستقبل

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص61-62.

البعيد، الذي يتخطى التوقعات ويعبر الأزمنة في حركة ديناميكية متسارعة، تتنبأ بمصير العالم في رؤى متصلة بالمستقبل، وتعد رحلات رواية مقامات الذاكرة المنسية ضربا من الخيال العلمي؛ حيث دارت أحداثها في أفضية غرائبية مفتونة بالتطور التكنولوجي، كفضاء الأرض المفقودة التي زارها السندباد بمعية جلجامش، فقد "بلغ أهلها من التقدم العلمي حدا لم تبلغه البشرية من قبل.. وقد خول لهم ذلك العلم استحداث ستار حاجز يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء..إنك تقترب من شواطئها فلا تشاهد سوى امتداد البحر، وكأنك أمام مرآة تعكس لك الوجه المقابل للبحر، فإذا آنسوا منك إصرارا، أثاروا في وجهك الموج والزوابع، وأرسلوا الصواعق التي تلتهم السفن"[1]، فقد موضع الروائي القارئ في فضاء خيالي علمي يعجز العقل عن تجسيده فتفتح آفاقه لاستحضاره في ذهنه والسفر إليه، إذ تمسرح الخيال العلمي في اكتشاف حاجز يُخفي المكان المراد إضماره، ويؤمنه بأجهزة يصعب الاقتراب منها وقد تتعارض مع المبادئ المتداولة، لكن لا يستحيل حدوثها سيما في عصر الذكاء الاصطناعي، فالخيال العلمي بكامله انبثق من **هربرت جورج ويلز (Herbert George Wells)** الذي وازن بين الوهم الخيالي والاحتمال العلمي إذ "يمكن للتبصر المرجو أن يبقى على المستوى التقني، أو أن يرقى إلى اعتبارات سياسية واجتماعية وفلسفية الأساس، وهذا شيء جديد هو أن قاعدة هذا التبصر تقوم دائما على فرضية علمية أو تقنية لم تحقق بعد، وهي بذاتها مبنية على أساس نجاح حديث للتقانة"[2]، إذ أن خيال **هربرت جورج ويلز (Herbert George Wells)** العلمي ذو طابع فلسفي سياسي جلي، ممّا يتيح إمكانية تحقيق هذه العوالم المستكشفة، سيما المريخ، أما الخيال العلمي الأمريكي فكان بريادة **رايس بوروغس** في "تحت قمر المريخ" السلسلة المغامراتية في المريخ

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص69.

[2] جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، ط1، دمشق، دار طالاس للدراسات والترجمة والنشر، 1990، ص24.

التي أُطلقت عام 1912 "حيث يعيش كائن بشري واحد هو جون كارتر إلى مالا نهاية (بعد ميتات عديدة وتقمصات) ويقوم بمغامرات جنسية_حربية على كوكب المريخ، وبالرغم من أن بوروغس قد ظهر في مؤلفات أخرى وخاصة في (العقل الموجه للمريخ) كعلمي جدي كبير، فالشيء الجديد هو العرض بطريقة التماثل في رزانتها أيّة رواية مغامرات واقعية وإقامة على كوكب آخر غير كوكبنا"[1]، وهي المغامرات الرحلاتية التي قام بها السندباد الجديد على أرض غير أرضه، فرحلة جلجامش إلى الحاضر وهو ابن زمان بدائي يفتقر للآلة، فالجزيرة التي تحدث عنها الروائي هي أرض الواقع اليوم التي تزخر بكل أنواع الرفاهية والتقدم التكنولوجي، وهذا ما يثبت تخمين الأدباء ونجاحهم في استشرافاتهم وتنبؤاتهم العلمية "كان المعراج يهبط بنا في هدهدة لطيفة ثم استوى أخيرا وانفرج الباب على فسحة أخرى غير التي سلكها من قبل، تنفتح على شارع واسع من المدينة.. كانت العربات المزينة بالقماش الفاتح المورد تنساب على وجه الطريق ممرد، وكأنها تلامسه بل تظل معلقة على ارتفاع قليل، لا يصدر عنها ضجيج ولا صخب"[2]، ما يؤكد انسيابية السرد الروائي للمعمار السردي، واستزادته للمرونة التي وضعت ترسيمات استشرافية لمستقبل البشرية المَعْلَم المستجد، إذ يتميز بالغرابة العلمية، التي تتراوح بين الممكن واللاممكن، حسب فاعلية الإنجازات العلمية، ولعل فكرة المعراج التي بدت غريبة للسندباد، أصبحت ممكنة اليوم والمتمثلة في السلالم الكهربائية، أما بالنسبة للمركبات التي تسير في الفضاء على بعد دقيق من الطريق فلم تتواجد بعد لكنها ليست مستحيلة الحدوث، فوجود الطائرة والصاروخ لا ينفي وجود سيارات تطير، أو بالأحرى ترتفع قليلا عن الطريق دون إحداث أي صخب، أي أن الإنتاج الأدبي في مجال العلوم لا يشترط عليه تشخيص الحقيقة

---

[1] جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص35.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص95.

العلمية بدقة، لتمتعه بالميوعة والمرونة التي تعفيه من هذه الوظيفة حيث "يبتدع النص نهجا بديعيا في التعامل مع المختلف الخيالي، اللامعقول الجامح، المتجاوز حدود التاريخي والمعقول بترسيخه وتجذيره في التاريخ والمعقول، وهو بذلك يمنحه مصداقية مواهمة لا مصداقية منطقية حقيقية ومشروعية مخايلة لا مشروعية قابلة للتمحيص والبرهان"[1] تقوم على الحدس والتخييل، لذا فنظرة كتاب الخيال العلمي للمستقبل وما يتصورونه من المنطقي أن تكون قابلة للتحقيق، مثلما أشاد به **هربرت جورج ويلز(Herbert George Wells)** أحد رواد هذا الأدب في روايته **(آلة الزمن 1985)**، التي تعد بدايات الخيال العلمي الحقة والتي لا تعتبر "مجرد نص من الخيال العلمي يرسي قواعد فرع السفر عبر الزمن، ولكنها علاوة على ذلك إرهاص بتطور فرع الخيال العلمي عن المدينة الفاسدة Distopia"[2]، فقد غالى الروائي في التوغل في المستقبل واختراعاته تنقيبا عن مجتمع مثالي، لكنه يتفاجأ بمجتمع ديستوبي "تدهورت فيه البشرية، وانحلت إلى فصيلتين؛ فصيلة سلبية مغلوبة على أمرها تسمى الإلوى Eloi، وفصيل حيواني بهيمي يدعى المورلوك Morlocks، حيث يستخدم الفصيل الأول كطعام للأخير..فاهتمام ويلز منصبّ على التعليق على قضايا اجتماعية بعينها لا على طبيعة الزمن"[3] فاستشراف **ويلز (Wells)** للمستقبل لم يكن خاطئا؛ حيث تجلت سمات المستقبل التي شخصها في روايته **(آلة الزمن)** وما رسمته الرأسمالية بتقسيمها العالم إلى قسمين علوي ودوني، وهذا ما جسده الروائي في معماريته السردية؛ باستحضاره شخصية الجاحظ الذي وسم الحياة الحداثية قائلا: "قلّبت الطبائع البشرية جميعها رأسا على عقب ولم أجد سوى صفات السلب تسيطر على الإنسان، وتوجه سلوكه..كلها

---

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص19.

[2] كيث بوكر، آن ماري توماس، المرجع في روايات الخيال العلمي، تر: عاطف يوسف محمود، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010، ص319-320.

[3] المرجع نفسه، ص319-320.

يمليها عقله الخاص، فكيف أطمئن لهذه الجارحة التي تحبب للبخيل بخله وتسميه اقتصادا وحرصا وعدم تبذير والتي تسول للجاني اقتراف الذنب، وتسميه انتقاما وثأرا..لقد خدعنا العقل دهرا"[1]، فسفر الجاحظ للمستقبل يفرض عليه السخط على قيمه ومبادئه وقضاياه التي ركزّ عليها ويلز في رحلته عبر الزمن، فلم يهتم بالفيزيائيات ولا بالنظريات وإنما ركز على الجانب الإنساني فيها، لتبيين أن استشرافه في محله، لما آلت إليه الإنسانية من أداتية وجمود.

أما **مارج بيرسي (Marge Piercy)** فقد اجتاحت الخيال العلمي من خلال روايتها **(امرأة على حافة الزمن 1976)** والتي ترنو من خلالها إلى إعادة إحياء اليوتوبيا ورغبتها في تشكيل مدينة فاضلة نسائية، في ظل التهميش والفوقية الذكورية، لتزيح الفكر البطريركي وتثور على الثقافة العرجاء التي تهين المرأة وتقلل من قيمتها الإنسانية "كنقيض للواقع الديستوبي لأمريكا..تصور مجتمعا في القرن الثاني والعشرين هو "ماتابويست" وهو مجتمع يوتوبي انمحت فيه الفروق الجنسية القائمة على الفرد ودوره، وتصلح الرواية نقدا فعالا لأحوال التسلط الذكوري القاتمة، وتأكيدا على عدم الاطمئنان إلى تمام صلاحية هذه اليوتوبيا تذكر بيرسي أن "ماتابوسيت" هي مجرد خيار، مستقبل يمكن أن يتحقق في الواقع فقط من خلال النضال ضد النظام الذكوري ومقاومته"[2]، إذ يفند الروائي الزعم الذكوري من خلال إقحامه للكاهنة الأمازيغية وقدرتها على اجتياح العلم والتكنولوجيا، وتسيّدها الجزيرة بنفيها لكل من كان يتغول عليها وعلى جنسها فقط، كانت مجرد خادمة بيتية، هذا هو الموقع الذي يريد كل الذكور إقحام الأنثى فيه ويرون عيبا مشاركتها الرجل في باقي مجالات الحياة، فـ"استطاعت بذكائها أن تسترق السمع إلى أحاديثهم وعرفت منهم كيفية استخدام الآلات، وسر قهر الزمن والمسافات، واستعمال عناصر

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص54.

[2] كيث بوكر، آن ماري توماس، المرجع في روايات الخيال العلمي، ص413.

الطبيعة سلاحا ضد أعدائها، فاستأثرت بالكل، وجعلت الزمن حلقة كاملة انتهى عند حد الشيخوخة والضعف أعادتها إلى أولها من جديد، استعملت كل ذلك للنفوذ والتسلط، وتسمت بالساحرة إمعانا في ترهيب الناس وقهرهم"[1]، لينتهج الروائي المسار نفسه الذي انتهجته بيرسي في إقحام المرأة في كل مجالات الحياة، لكن استشرافهم ليس بالبعيد، بل القريب جدا، لما نراه من تأنيث للقطاعات وجرأة المرأة على الخوض في كافة الميادين وحتى العسكرية منها، مما يجعل التنبؤ الأنثوي **لبيرس (Marge Piercy)** والرجولي **المونسي** على مشارف التحقق، فوظيفة الخيال العلمي تتجسد في تطبيق الخيالات على أرض الواقع بفاعلية تشبهه بـ"جميع أشكال الروايات، لكن تحت غطاء الرواية الممتعة أو الجادة، فهو أسطورة الحداثة، في تطويرها وككل أسطورة ومركز الثقل لكل آمالنا"[2]، مستندا على المنهج التجريبي ومبادئ الإنسانية التخييلية التي ألبسته وظيفة إمتاعية تنم عن مرونة المفهومية، التي صالحت بين العلم والأدب، فصُنِفت رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" ضمن الخيال العلمي اللّين المفعم بالتشويق والإبداع، لميله إلى علم النفس و علم الاجتماع والأنثروبولوجيا التي تشتغل على إيديولوجيات لمضامين قد تكون واقعية أو تخييلية، والتي تجلت في معمارية مونسي السردية، كما نجم الخيال العلمي عن تواشج الخيال بالعلم وتنبؤاته اللامحدودة، لأن الخيال العلمي يسبق البحث العلمي بأشواط زمنية، تقرأ الراهن وتستشرف المستقبل.

1- البنايات الضخمة:

يعد أدب الخيال العلمي النوع الأقدر على تمثيل العصرنة ومظاهر التكنولوجيا وما تزخر بها من انبثاق الاكتشافات المذهلة القاهرة للطبيعة، التي تتحكم في متغيرات المجتمع وتأثيراتها

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص142.

[2] Louis vincent thomas- Utopies- sciencefiction et Fantasmes- Recherches scocioloyques ,1990-1991- p 08

اللامتناهية عليه، وتعد البنايات الضخمة أعظم مظاهر الخيال العلمي، حيث يتجاوز فن المعمار التصاميم المألوفة، إلى تصاميم شاهقة تنم عن رؤى حضارية للسكنات المستقبلية، وهندسة تثير الدهشة؛ حيث نجح العلم اليوم في تحقيق نسب كبيرة منها، سيما دول الغرب (اليابان) وحتى الدول العربية (الخليج)، التي كانت مجرد استراتيجيات مستقبلية مستوحاة من عالم مثالي، عالم بتصاميم عملاقة لهياكل معمارية معقدة، والتي عدّت معيقا للمجتمع أكثر من كونها معينا، حيث يتخيل الكاتب مباني وأبراج تتحدى قوانين الفيزياء، وما يتيحه الخيال العلمي المرن، الذي يصور أشكالا معمارية خيالية، عدّت من الفن الرقمي الحضري، المتضمن لهياكل مستحيلة يفرضها التطور التكنولوجي، وبما أن الرواية الجزائرية كانت هي الأخرى من الفنون العربية والعالمية التي احتضنت هذا الفن المرتبط أساسا بالعلم الذي يعد مجالا استهلاكيا لا إنتاجيا، إلا أن العديد من الروائيين الذين خاضوا غمار هذا الفن **كواسيني الأعرج** في روايته **(أنثى السراب)**، **فيصل الأحمر** في روايته **(أمين علواني)**، **وعز الدين ميهوبي** في روايته **(تام سيتي)**، لنصل إلى الروائي **حبيب مونسي** في روايته **(جلالته الأعظم)**، ليرسي شذرات الخيال العلمي على روايته "**مقامات الذاكرة المنسية**" التي ولج في متنها الروائي استباقات علمية مبتكرة من شأنها تطوير العالم تقنيا و معماريا، وإضفاء الطابع الدراسي للخيال العلمي بشخوص تتبنى هذه الاختراعات، سيما المباني التي لها "من الخفة والتطور ما يجعلها أهون شأنا مما نتصور"[1]، استجابة لأنواع التقدم الخيالية لإنسان الغد، وتطبيقا لأفكاره، كناطحات السحاب التي عدت وجهة سياحية للعديد من السائحين سيما في اليابان والصين وغيرها من الدول المتطورة، أما في الوطن العربي فتعد دبي رائدة البنايات التخييلية التي تتكون مما يقارب 50 طابقا، كبرج خليفة بدبي الذي يعد أول مبنى على مستوى العالم، والذي يتكون من 163 طابقا، وقد استلهم تصميمه من

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص159.

الفن المعماري الإسلامي، لتكون التخييلات العلمية موجودة حاليا في عصرنا، إذ أن الخيال العلمي لن يبقى حبيس الكتب والروايات لأنه "ريادة تتقدم العلم في هذا المجال، فهو الذي يفتح الآفاق أمام العلم ليزود المجاهل الحقيقية للكون"[1]، فقد صور الكاتب في مسرديته الذائقة الخيالية العلمية، سواء بالاستناد إلى ماضي إرم أو استشرافا لعوالم تجاوزت الأقاليم وانغمست في استكشاف مجاهيل مفقودة، ورغم ذلك يظل الخيال العلمي فتيا في الأدب العربي لارتباطه "بقدرة الثقافة على استبطان قيمة العلم والاستفهام في إنتاجه وجعله عنصرا أساسيا في منطق التحليل والمقارنة والاستقراء"[2] نظرا للطابع الاستيرادي للعلم، أي أن أبسط الأمور العلمية وسيما التكنولوجية يتم استهلاكها من الغرب، لذا مهما تفننت الذائقة الروائية للخيال العلمي العربي سيستفاد منها حتما العلم الغربي؛ إذ ما ترجمت النصوص وذاع صيتها في الثقافة الغربية.

2- الكتاب السحري:

تواشجت رواية مونسي بمقولات علمية تبناها كل من سليم والعم حمدان، اللّذين استبصرا بالعلم وارتادا نمط الخيال العلمي تلبية لما يمليه التطور العلمي المتزايد، وتأثر فئة الأطفال بكل متغيرات الحياة، مما أودى بحمدان إلى تبني هذا النوع من الخيال العلمي ليغرس في أبناء العرب شهوة الأدب العلمي، سخطا منه على الغربيين الذين احتكروا كل شيء، مصمما على ترويض "أبطال بأسماء عربية يجوبون مجاهل الفضاء الخارجي في مركبات عجيبة، تزرع هذا الحلم في نفوس أبنائنا حتى يستشعرون ضرورة الخوض في هذا العالم المستغلق، هل نتركه حكرا على الغربيين وحدهم يصنعون فيه ما يشاؤون"[3]، حيث استشرف العم حمدان كتابا عجيبا

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص218.

[2] محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ط1، القاهرة، آفاق للنشر والتوزيع، 2008، ص109.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص219.

ينتقل بالإنسان عبر الأزمنة، وكأنه كبسولة زمنية وحتى مكانية قياسية، فبمجرد وضع الكتاب على الشكل المحفور في الجدار تتحرك القاعة "نازلة إلى أسفل في سرعة متزايدة..كان لون الغرفة ونورها يتغير من لون إلى آخر..سبع مرات حتى صار أبيضا، وتوقفت الغرفة..غمغم عدي قائلا لابد أن يكون الطابق الواحد بقدر مسافة ما بين الأرض والقمر.. لقد كانت السرعة خاطفة"[1]، حيث شخص العم حمدان صورة خيالية تقدم اختراعا استشرافيا، يسجل نظرته البعيدة لما سيحققه العلم من آفاق، وما ييسره من عراقيل ، وقد تبلورت فكرته في التسارع الزمني، رغبة منه في قطع سنوات ضوئية عن واقعه ومحيطه المتلذذ بالفكر الخرافي، وبصلاحية الإنسان الذي بمجرد أن يصل إلى سن معينة يستغنى عنه وتنتهي صلاحيته، لذا ركز على فئة الأطفال البقية الباقية التي تحمل مشعل الحياة، وتأسيسا لعالم طوباوي يمجد العلم، والمقدرة على استخدامه، وتوظيفه فيما ينفع، إذ أشار من خلال الطفلين اللذين لم يحسنا استخدام تقنية الكتاب السحري، فبدل أن ينتقلا إلى فضاء استباقي عاد بهما الكتاب إلى زمن الماضي البعيد، ليلتقيا بشيخ من ذلك العهد "أخذ الشيخ يتفرس في حسين وعدي ..وواصل حديثه، عندما وصلتني الإشارة الأولى من العين الزجاجية، توقعت أن تنقل الزائر إلى هذه القاعة مباشرة لكنكما لم تحسنا استعمال الكتاب، الأمر الذي انتهى بكما في الصحراء..لكن عجبي أن أجد أمامي غلامين..كنت أنتظر شيخا في مثلي سني، مرحبا بكما، رفع عدي يده وكأنه يرد التحية، وقال: أين نحن؟ من فضلك"[2]، فللعلم مداخيل إركيولوجية تتطلب العقلنة والتسييس، فاختيار الكاتب فئة الأطفال تمثيلا للخيال العلمي لينمي في ذواتهم تلذذية العلم والمعرفة وليغرس فيهم الإثارة والمتعة التخييلية، ويقحمهم في العالم الغرائبي، فتثمر ثقافة الطفل وتتسع مداركه العلمية، فيقبل

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص220.

[2] المصدر نفسه، ص222.

على الإبداع والاختراع، ويلج عالما غامضا مستعصيا، مغرقا في العجائبية والدهشة التي تستلهم سحرها من النتاج الخيالي، الذي يعالج "استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود الحياة في الأجرام السماوية الأخرى"[1] المجهولة في إطار غرائبي يصور ما حازه وسيحوزه التطور العلمي الذي أقحمه العم حمدان في مسرديته المخطوطة، التي صورت ضربا من القصص الخيالي العلمي القديم، والذي لم تشهده البشرية إلا في وقت أقل ما يقال عنه أنه غرائبي إلا أن ملامحه في القرآن الكريم، أي ما يسمى مدينة إرم أين "كانت البشرية واحدة، قليلة العدد، طويلة العمر، واسعة الغنى، واسعة العلم، ثم بدأ عصر الظلام فاختنقت في قلب الأرض"[2]، يحاول الروائي أن ينقب عن إرث علمي تكنولوجي مفقود، مستندا إلى الأطفال في بلوغهم شأواً من الفضول والبحث عما هو غرائبي الذي "تظهر فيه آلات صغيرة، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في عصر المؤلف، إلا أنها بعد كل شيء ممكنة على أكمل وجه"[3]، فباكتشافهما الكتاب السحري وسفرهما عبره ليلتقيا بأحد الشيوخ ليريهم أحد أطفال مدينة إرم على الشاشة "ما تشاهدون على الشاشة فطفل من أطفالها..أشار الشيخ بيده، فانقلبت الشاشة إلى رياض وقصور وطرقات، ملساء تنزلق عليها مركبات انزلاقا هينا من دون صخب وعلى أرصفتها أناس يرفلون في ثياب فاخرة، وكأن السكينة ترف على كل قلب وفي كل ضمير، ثم عادت صورة الشيخ تملأ الشاشة الواسعة، وهمس حسين إن هذا لم تبلغه الحضارة عندنا بعد، تنهد الشيخ وقال ولن تبلغه أبدا"[4]، يبدو أن

---

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1974، ص226.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص224.

[3] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، الرباط، دار الكلام، 1993، ص230.

[4] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص224-225.

استشراف الروائي قد ثبتت معالمه فبالرغم من إصرار الشيخ على عدم بلوغ البشرية هذا النوع من التطور إلا أنها بلغته، حيث تمثلت الشاشة في الهواتف الذكية وقدرتها على رؤية كل شخص لآخر على بعد ملايير من الكيلومترات، وتغزوها عوالم ذكية وحياة فردوسية يهرب إليها الشخص من واقعه ليشفي علته، ويخفف من وطء بيئته، بالإضافة إلى مواقع التواصل الاجتماعي التي ارتادها كل من يحمل شاشة ذكية ويؤسس على متنها عائلة وأصدقاء لا يمكنه الابتعاد عنهم ليعيش بين عالمين؛ عالمه الواقعي الحقيقي وعالمه الافتراضي الذي يضمن له التوغل في أي بقعة من الأرض، مدركا خصوصياتها ولغاتها، فلابد وأن الكتاب السحري هاتف ذكي يجتاحه الشخص برقم سري في طابع فرداني، صوره الروائي في رحلة كل من عدي وحسين "توقدت الشاشة الكبيرة وكأنها تنفتح على عالم آخر أشد وضوحا"[1]، أي أن السردية الغرائبية لخيال الكتاب السحري ألقت بظلالها على الحبكة، التي سمحت بهامش الخيال العلمي الذي بلوره الروائي في لعبة سردية تقلب مقاليد فهم مدركات القارئ في استحالة إرساء تمخضات علمية ناجمة عن أدب الخيال العلمي، الذي اتخذ من الغرائبية أساسا تتنبأ بميلاد أفضية تخييلية بعيدة التحقيق في عصر الكاتب غالبا، لكن مونسي شهد كل التخييلات العلمية، حتى ولم يؤسس لها زمنا استشرافيا معينا، نظرا لتسارع التطور العلمي والتكنولوجي.

3- مدن الغد الديستوبية:

تنطوي الديستوبيا تحت عباءة الخيال العلمي المفعم بالكوابيس في آلة زمنية لا واقعية، تصور أزمة إنسان الغد وتخبطه في تقنيات الحروب والوسائل المهيمنة الفتاكة، فيسودها القلق في تحطيم الحدود بين الخيال والعلم في اكتشافاته المتسارعة، فتضيق الحدود ليعيش الإنسان في

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص222.

مجتمع تحكمه منظمات قمعية ذات نفوذ عالمي يصور مستقبلا وهميا، إلا أنه مظلم بيروقراطي يحظر الأفكار والرؤى الحرة.

ولعل انكباب الروائي في جل رواياته على رؤى استشرافية إيعازية تعبر عن مخاوف الثقافات المهيمنة بكل مساوئها على عقائد باقي الثقافات، هو تصوير النهايات المدرجة تحت أدب الخيال العلمي، فقد تبدى الأثر الديستوبي في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" من خلال الأسطرة العلمية المسكونة بالفكر السلطوي ذي المغامرات والروائع الغربية، فارتسمت في مخيلته ما ستؤول إليه البشرية من دمار وخراب بفعل الآلة وبفعل التكنولوجيا الديناميكية على لسان بحارة مشهور "السندباد" الجديد، وهو ينقب من المعرفة ليلج في دوامة لا أساس لها ويقحم في جزيرة تبدو من خلال تأويلاتنا أرض المستقبل التي سنؤول إليها يوما ما "كانت الفسحة التي انفتحت أمامنا تشبه بالميدان الذي حدثت فيه معارك متتالية، فبقايا العظام المنثور هنا وهناك تحدث عن مآسي جسيمة فاضت فيها الأرواح، وغادرها اللحم تاركا العظام تبيضها الشمس والأنواء..لقد كان المنظر..يبعث في النفس رعشات الفزع والخوف، ويملأها قرفا مما سيلاقيها إن هي أقدمت على تخطي الحاجز الفاصل بين المسموح والممنوع"[1]، مما يؤدي إلى انقسام العالم إلى مهيمِن ومهيمَن مستهدف لانتهاك حقوقه بتفوق الآلة على البشر بمعدل سريع، مما يؤدي إلى دمار شامل للعالم وتفشي الفساد فيه لتعمَّ الفوضى فيتجرد الإنسان من إنسانيته، إذ يتبدى لنا أن "الكُتَّاب من خلال كتاباتهم عن الفوضى كانوا في الوقت نفسه يبحثون عن النظام، ومن خلال الديستوبيا يبحثون عن اليوتوبيا المفقودة، أو على الأرجح يتنبؤون بنهاية اليوتوبيا ويعبرون بهذه الطريقة

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسي، ص126.

عن رفضهم القاطع للواقع المرير"[1]، فمهما أظهرت التكنولوجيا من أفكار يوتوبية إلا أنها تضمر خبثا يعكس مخاوف الثقافة السائدة؛ المهيمنة الغربية التي تسيد الحضارة التكنولوجية، ولم تكتف بالسيطرة على الغلاف الأرضي بل تعدت ذلك إلى كواكب أخرى، وتجلى ذلك من خلال رحلة السندباد إلى المستقبل ليلتقي بأحد رجالاتها الذي قدّم له تقريرا عن فضائله "لقد بلغنا العلم والتقنية ما جعلنا نستكشف أطراف المعمورة..وقد استطاع علماؤنا تصنيع مركبات تقهر السرعة والزمن، فبعثنا إلى أطراف المجرات بعثات عادت لتخبرنا عن كواكب صالحة للعيش..فقرر مجلس الحكماء إنشاء مستعمرات جديدة تقام للبحث على أن تظل الأرض هي القاعة التي تنطلق منها الأحكام التي تنظم سير المستعمرات، ومع تقادم العهد وتوالي الأجيال، بدأت الصلة بالأرض التي عمّها الشرور والفساد والقتل في تراجع، حتى انتهت وتنوسيت الأرض الأم"[2].

و من مظاهر الديستوبيا في المتن الروائي الحروب التي فتئت تقضي على كل ما هو سوي؛ من خلال استقراء المستقبل ومشهدياته في محاورة تاريخية توغل على إثرها الروائي في ثقافته السردية المبعدة عن العالم الواقعي، سيما في المنطق الديستوبي، الذي لم يعد بالمنطق الجديد عن السرد العربي، الذي يصور المعاني الوحشية والمتوغلة تحت إمرة هيئات ومنظمات مهيمنة مثقلة بالنزعة السوداوية المفعمة بالمغبات الانزلاقية، التي تنزل إلى القضايا الواقعية المنغمسة في المسار السردي الراهن، والمتن الروائي متلبس بمظاهر الديستوبيا من استبداد واستغلاق للفكر المعارض، فتلجأ الهيئات المهيمنة إلى فرض سلطتها على الشعوب المنافية لثقافتها وتعاملاتها، إذ يعترف أحد رجال المدينة الديستوبية، فكلما بدا أنّ "الآلة إذا تواتر إنتاجها

---

[1] فاطمة برجكاني، الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية "أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذبيان، إضاءات نقدية، مجلة فصلية محكمة، السنة الثامنة، ع29، آذار 2018، ص133.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص141.

وجدنا أنفسنا في حاجة إلى تسويق المنتوج إلى شعوب أخرى، وإذا رفضت التعامل معنا، أرغمناها على ذلك باللين أو بالقوة، وربما اضطرّنا الأمر إلى إثارة الحروب بينها لتجد موادنا سوقها..وأن ذلك سيوجه اهتمامنا إلى السلاح والتفنن في وسائل الدمار، وهي دوامة لن تنتهي عند حد معين، بل هي ككرة الجليد كلما انحدرت من المرتفع ازدادت سرعتها وكبر حجمها إلا بكارثة تذهب بهم وبنا، انظر إلى الأسلحة التي نحملها، إنها بسيطة، ولكن في مقدورها أن تدك الحبل الصلد بشعاع واحد، فكيف إذ استعملناها في صدور الرجال والنساء"[1]، تبدل الجانب الفنتاستيكي في الرواية بطروحات علمية تؤول إلى أفضية ديستوبية تخضع لسلطة النص السردي الذي ينبني على حمولات ثقافية مفعمة بصدى الهيمنة الخارجية المشوهة لروح الإنسان الإنسانية المتهاوية أمام ثورة التغيير، الخاضعة لمفاهيم لبيرالية تجثم سطوتها على العالم بأفانينها التكنولوجية، فتتيح الظلم والقهر والطغيان ومشهدياتها التي خلفتها الديستوبيا كتيمة فكرية هيمنت على العصر التكنولوجي بمستوياته، وعكست أنساقا ثقافية أُخضعت لمبادئ يوتوبية يديرها العقل البشري بتصوراته الإيجابية، مضمرا أنساقا ساخرة بسيناريوهات عاتمة تسطرها الحكومات المستبدة من خلال عواقب التكنولوجيا، وآثارها السوداوية ذات الكوابيس المنبثقة عن الأنظمة السياسية الظالمة، حيث "تتنوع عناصر الديستوبيا في القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وحتى البيئية كما أنها تقدم صورة مظلمة عن المجتمع الذي يفقد فيه الفرد حريته وأمنه وفردانيته وحتى مشاعره"[2]، فتمظهر الديستوبيا في الرواية ناجم عن تموضع شروطها في ظل تحديات العصر وانعكاسها على الحياة التي انسدت معظم محاولات التغيير فيها بسبب السلطوية، فيلجأ الكّتاب الروائيون إلى التحذير من اتجاهات الديستوبيا وتطوراتها السلبية، وبلورة تصورات

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص148 .

[2] فاطمة برجكاني، الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية "أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذبيان، ص136.

إيديولوجية يوتوبية، تنفر من عواقب العلم مثلما حدث مع الوضع الكوروني الناجم عن التوغل في غياهب العلم المرعبة التي تسطو على الفكر الإنساني فتكبل حركيته أو تلغيها.

فاستناد مونسي إلى تقنية الخيال العلمي بمظاهره تنم عن ملامح الرواية التجريبية، وتوظيف الأنماط الروائية المستحدثة التي تعكس أدبه الماتع المستمد من الواقع، والممتزج بمخيلة الأديب واهتماماته المستقبلية ومتكئا على الثقافة الفنتازية، بخلق أكوان تعد التقدم في العلوم والتكنولوجيا أساسها فترتكز على معطيات علمية تؤطر على إثرها منظورها وفاعليتها في الحياة.

رابعا- عجائبية المكان في الرواية:

تتمظهر تلازمية العجائبي الأسطوري في الرواية التي انتقلت بالمكان الروائي من السكون إلى الدينامية في تداخل بين الحقيقة والخيال، واستنادا لِلعبة المرئي واللامرئي أمام حوادث خاضعة للعقل وأخرى خارقة للعادة تشكل قطيعة مع العلم الواقعي.

وقد زخر المتن السردي المونسوي "**مقامات الذاكرة المنسية**" بالمتخيلات السردية ذات الطابع العجائبي، التي تتجلى في الأفضية الزمانية والمكانية على وجه الخصوص، ليكسر بها التجريب نمط التأصيل السردي ويتمطى نمط الانزياح وتجاوز الواقع، ليساهم في إدهاش المتلقي وترديده بين الحقيقة والخيال، وبين الوهم والطبيعة للكشف عن المخبوء الذي ينمحي في الواقع الإنساني ويستحضر كل ما هو غير معقول.

وقد تجسدت العجائبية في الأفضية الروائية لتنحو منحى غرائبيا خارقا لقوانين الواقع وأكثر ترويعا منه، تسبح فيها شخصيات غرائبية "فالفضاءات العجائبية ليست منفصلة أبدا عن دلالاتها الحضارية، فهي تشكل من خلال العالم السردي مع جميع الدلالات الملازمة لها التي

تكون عادة مرتبطة برؤية العالم أو إيديوليجم العصر بتعبير جوليا كريستيفا J-kristiva"[1]، محددة بذلك وظائف العجائبي وموضوعاته المافوق طبيعية، التي أُفتتن بها الروائي فأدرجها في متنه السردي؛ مستعرضا رحلات السندباد الجديد وومضاته مع شخوص عجائبية ذات حضور غرائبي في جزيرة تموه القارئ وتبعث في النفس الرهبة والخوف، لكونها فضاء خارقا وهميا معزولا عن العالم الخارجي، ينبض بالحركة والحياة ويتمرد من ماديته الجامدة، ليبدع الروائي في تصويرها والتفنن في وصفها الساحر ذي المرجعيات المتباينة، التي تقترب بمضمونها إلى الأسطورة؛ فقد ارتعب السندباد الجديد من تركيبتها "كانت الأرض تحتي رخوة الموطئ، وكأنها لحم حي، لقد اختفى الميدان واختفى معه طرف الغابة التي تركت فيها الحبشي، وانفتح أمامي عالم آخر من شجر وأحراش قصيرة تنتهي ببناء شاهق عرفت فيه القصر الذي شاهدت فيه الرؤية"[2]، فقد تماهى الروائي في توصيف فضاء الجزيرة الغامض والغريب، تتحرك فيه الشخوص الروائية فيصعب الوصول إليها لعجائبيتها "المرعبة أو المعجزة، والمثيرة للتساؤل أو التردد، هذه الأمكنة التي خلقتها لغة الروائي لتصبح مسرحا للتحولات والإعجاب والإدراك، بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان، وينعدم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات"[3]، فقد أخذت الجزيرة العجائبية التي زارها السندباد الحيز الأكبر في الأمكنة العجائبية في الرواية التي أنتجها الحكي الروائي، لتمرَّ حتما بالغرائبي وتعود مرة أخرى

---

[1] ضياء عبد الله خميس الكعبي، تحولات السرد العربي القديم–دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل – أطروحة مكملة لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: ناصر الدين محمد أسد، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004، ص53.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص128.

[3] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2009، ص160.

للعجائبي لارتباطها بالوحشية والقلق، وقد حفلت الرواية بالعديد من الأفضية الروائية العجائبية من أبرزها.

1- الجزيرة الغامضة:

تجسدت العجائبية في فضاء الجزيرة السحرية التي زارها السندباد الجديد في رحلته العجيبة، بحثا عن المعرفة ليصطدم بمظاهر مدهشة سجلت حضورها الماتع الذي يجتاح ناحية التفكير الخرافي، باعتباره العنصر المحوري الذي تتقاطع فيه العناصر السردية، ممّا بدا التحام العجائبية فيه لارتباطه بالارتحال بين الأمكنة العجائبية التي لها سمات خاصة لا معقولية محفوفة بالمخاطر، تستقطب القارئ وتثير فضوله ونهمه لاستكشافها، وتختلف الأفضية العجائبية حسب رؤية المبدع وتوجهاته الثقافية والأيديولوجية، وعُدّت الجزيرة رافدا من روافد المتن السردي الروائي العجائبي كونها تزخر بطبيعة عجيبة تكفل لها أسطرتها التخييلية، واندهاش ذاتيتها منها، فوصفها السندباد باستغراب "كانت خطواتي تقودني إلى قلب الجزيرة دون أن أشعر بالتعب وقد سرت طويلا، وغصت في أعماق الغابة، تسكنني روائحها وأصواتها تتحسسها ذاتي وكأنها لا تستند إلى البصر، حتى خيل إليَّ أنه في إمكاني أن أسير مغمض العينين دون أن أضل طريقي، ولدهشتي كنت أسلك طريقا لا يكاد يبين فعلا متجها إلى مقصد معلوم..إن الأغصان لتبتعد عني فاسحة أمامي مجال الطريق وكأنها تعرفني تستقبلني حتى وقفت أمام بيت ضخم من الحجارة البيضاء"[1]، تبدى لنا فضاء الجزيرة كونيا أميل إلى الأسطورة كفضاء تجريبي، أتاح للكاتب طرح رؤاه المتنامية المستكشفة عمَّا هو مجهول، بحثا عن الذات وتوقعها في هذا العالم الحداثي، الذي أبدى صراعا مع الطبيعة في تحرره معها، ومعانقته للخيال والانزياح إلى ماوراء الطبيعة، ليهرب من واقعه في إلحاح ليستكشف عوالم جديدة في الجزيرة، ويلتقي بشخوص أسطورية

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص50-51.

كشخصية جلجامش السومرية وابن خلدون والرحالة ابن بطوطة، والكاهنة الأمازيغية وغيرهم ممن عاشوا في غابر الأزمان، ليجتمع بهم في مجلس واحد ويتحدثون اللغة نفسها، إذ يرمي الكاتب من هذا القصد الإلمام بالتراث القديم بأنواعه مهما امتد ومهما سجّل العالم من تطورات حضارية، ستظل نقاطا على أحرف قامت عليها حضارات عديدة لا محدودة، تمجيدا لفكرة الجمع بين التراث القديم والحديث، ليترجم أصولية التراث وعدم التجرد منه في صورة تراءت للعيان في الوقت الحالي، فقد تجلت مقدرة الروائي في تجسيد فضاء الجزيرة الذي جمع بين أجيال متفاوتة الزمن والعمر والمجال "لقد كان عالمهم مفتوح، لا سيّد فيه ولا مسود، تقودهم جماعة من الشيوخ كان الخضر واحد منهم قبل أن يبدأ رحلته في أطراف الأرض عندما بدأت حضارتهم تسلك منحاها المنحدر إثر تسرب بعض الأفكار التي تسربت إليها من وافدين استطاعوا أن يدخلوا الجزيرة"[1]، فقد كان منهجهم التمازج الفكري والفضول المعرفي، يجسم من خلالها الروائي التحولات القيمية والأبعاد الإنسانية للإنسان الماضي الترحالي.

لعل المتتبع للمتون السردية المونسوية يستكشف رغبته التغييرية، والتنقيب عن الماضي التليد ليعيد بثه في طابع حداثي تجريبي يزعزع نمطية الفكر الآداتي، ويستوطن الفكر الشباني في طابع عجائبي تشويقي، يبعث على الإثارة والإغواء، ليرسم الجزيرة اليوتوبية التي تتداخل فيها الشخوص الأسطورية والثقافات المتباينة "ربما كانت هذه الجزيرة هي الجنة التي وصفتها الأخبار في الكتب القديمة"[2]، وهي النواة التمهيدية لزعزعة الشبح التكنولوجي الذي فرض نمط التفرد والغموض الإنساني، ليكون الفضاء المحبب لكل من يرتاده ليتفق الكاتب على لسان سليم وزميله حمدان في تشخيص فضاء عجائبي يرويانه فرارا من واقعهما، ليقحم هذا الأخير فئة

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص96.

الأطفال، هذه الفئة التي لابد من الاهتمام بها وزرع في نفوسها ثقافة الأصل وعدم الانفلات عنها والتغاضي دون مسايرة الواقع الحضاري، ليتمكن في ذلك من المزج بين زمنين وثقافتين بعيدتين بعد السماء عن الأرض، ففي مخطوطه يجد نفسه يتفق مع سليم في تصوير الجزيرة "ولكني لما قرأت الوصف الذي قدمته للجزيرة التي بلغها جلجامش..أصبت بالفزع الشديد..إنها حضارة الشيخ الذي أوقفت عليها الفتية في الجزء الأول من القصة، إنها هي بمركباتها وقصورها، إنها الحضارة التي اختفت، جعلتها أنت وسط البحار..وجعلتها أنا في وسط الصحاري"[1]، لتتفق طروحات الرجلين الملتزمين بإصلاح واقعهما من العبثية العلمانية، والتلبيس الفرداني الذي جشم ثقافة الانقطاع عن حضارة الأصل، والتراث القديم، بحجة التطور والتكنولوجيا، ليكتسب فضاء الجزيرة أبعادا عجائبية مرجعية تستوعب كل فروع المعرفة بمتناقضاتها ومستوياتها، وتماهيها بين الماضي والحاضر.

2- بحر الظلمات:

تواشج العجائبي بالسرد الروائي المونسي، في مقامات رحلية تثير الانبهار والدهشة، ولعل بحر الظلمات من الأفضية المكانية التي أثارت ذائقة المتلقي، إذ ألبسه الروائي وشاح العجب والخوف، كيف لا فكل بحر ينطوي على المخاطر لما يجهله المبحر من معاطب تستعظم سره، فقد ترسخت صفة العجائبية في بحر الظلمات "لأن الظلام يمحو الأشياء والأبعاد والمسافات، ويبقى على جواهر الأشياء في المخيلة فقط، ولا وجود لها في الفعل إلا بالمقدار الذي يعطيه لها الخلد، من تجسيم وتصور"[2]، يحمل بحر الظلمات مرجعيات أسطورية تعود لأسطورة جلجامش وصديقه أنكيدو، الذي قُتِل وأراد أن يعيده إلى الحياة، منقبا عن كل السبل

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص225.

[2] المصدر نفسه، ص39.

المواتية لذلك، ليلتقي بعرافة فتدله على عين الحياة التي تقع "في أرض قصية تقع في بحر الظلمات عين يقال عنها أنها عين الحياة، وأن الذي يشرب منها جرعة لا يشيخ أبدا، وأنه إذا سقينا منه ميتا لتوه عاد للحياة من جديد"[1]، فالأفضية العجائبية في أغلبها ليست منفصلة عن سياقاتها التاريخية أو الأسطورية وحتى الواقعية منها، بل تطرق ذهن الإنسان في ذلك الحين وما يزخر به من معتقدات سيولية، لا ترتبط بمجتمع إنساني معين، فلو تمعنا في فضاء بحر الظلمات لوجدناه ينطوي على قصديات سلوكية تجسد مواقف ترميزية، تناظر الواقع ذي النزعات العدائية، فبحر الظلمات هو بحر التكنولوجيا التي أغرقت عقول البشر، فغاصوا في دواخلها وعز عليهم الانفلات منها، إذ لابد من وعي لإدراك غياهبها، فاستعانة الكاتب بشخصية جلجامش المغامر، الذي تحدى الأهوال في سبيل الكشف عن علاج للموت، ليخاطب السندباد الجديد ورفقته، وهم يهمون بالبحث عن المعرفة "أنتم مغامرون فعلا، تركبون بحر الظلمات في مراكب بدائية، وكأنكم تمتطون صهوة الموت، هذه الأعواد التافهة لا تقاوم شراسة الموج، ولا تقوى على دفع يد الريح، فكيف بها إذا تلاحقت عليها الصواعق من كل جانب"[2]، يضطلع الروائي من وراء تجسيده الفضاء العجائبي إلى براعته السردية التخييلية، وتأثيثه للفضاء بمكونات حقيقية تتقاطع والحكمة، لتستصيغ القارئ للانشغال عليه، واستنطاق حروفه كفضاء غير معلوم مفتوح، تمارس فيه أفاعيل عجيبة متشظية ذات دلالات فلكلورية، تجعل فضاء بحر الظلمات محظورا يهلك كل من يجتازه بنية الاستخفاف والسخرية، فالثقافة العجائبية تتطلب الإيمان بالفكرة والتماشي معها، لأنها تجثم على الفكر الشعبي، الذي توارى في الإيديولوجية الروائية التي تدفقت شطآنها السحرية في الفكر العربي خاصة، حين استند الروائي على

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص72-73.

المقامات العربية بحثا عن الأرض المفقودة التي اندثرت معالمها، إلا أنّ العرافة توقن أنها في أعماق بحر الظلمات، لأن أهل زمانها "لا يزالون يبحثون عنها في أعماق بحر الظلمات، هناك اعتقاد بأنها قد غرقت دفعة واحدة جراء زلزال عنيف، أو انفجار بركان هائل"[1]، يبدو التناقض الإيديولوجي في الطرح الروائي ملفتا للنظر، فكيف من ينقبون عن حضارات علمية عقلية يؤمنون بالفكر العرّافي والتنجيم والشعوذة، إلا أن حسب رأيي اعتماد الكاتب إلى مثل هذا النوع من الأدب كنسق ثقافي ليستنطق على إثره عوالم مستفزة وتكشُّف جوانب حياتية للقارئ الحذق، أما القارئ العادي، فتتضخم العجائبية لديه ويفزع لكل حدث غير طبيعي وهذا ما فسرّه تودوروف في تعريفه للعجائبي، هو "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا (فوق) طبيعي حسب الظاهر"[2]، فيلجأ السارد إلى تفسير الظواهر الطبيعية التي يمتزج فيها الواقع بالخيال، حتى لا يقع الصدام الفكري بفعل التردد الشعوري الذي يعد صراطا بين المرئي واللامرئي الذي تفرضه طبيعة العجائبي، الخارجة عن المألوف والمعقولية والمنبثقة عن الخارق والوهمي الغائر في الحكايات العجيبة ذات الإبداع التخييلي.

3- الحضارة الضائعة (إرم):

استحضر الروائي فضاء الحضارة التطورية الضائعة (إرم) كجزئية عجائبية يتردد المتلقي في تقبل وجودها، لكثرة الإغراق في وصفها، والاستعصاء على تفسير مظاهرها، وتشكل بنائها الخيالي المعصرن في زمن غابر، يُخَيل إلينا أنه زمن بدائي لا يرقى إلى هذا الوصف العلمي الحضاري، فقد كان المتخيل الروائي جريئا في الاستشهاد بالحضارة الآرمية منوها عن عالم ماورائي في رحلة استرجاعية مغامراتية، لفضاء لم تبلعه الحضارات الماضية ولا الحضارة

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص69.

[2] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص18.

التي كتب عنها سليم في مذكراته عن "التقدم العلمي المذهل الذي حققته هذه الحضارة"[1] التخييلية ذات الأبعاد الواقعية والمرجعيات الدينية في قوله تعالى ﴿**إِرَمَ ذَاتِ ٱلعِمَادِ (7) ٱلَّتِى لَم يُخلَق مِثلُهَا فِى ٱلبِلَـٰدِ(8)**﴾[2]، ليتبين أن حضارة إرم حضارة واقعية إلا أن السرد ألبسها لبوسا تخييليا، يتراءى إلى المتلقي استحالة تواجدها أصلا، في حين أن المتخيل يومئ بضرورة الوقوف على هكذا حقائق علمية والتمعن فيها كفضاء عجائبي واقعي من جهة، وتخييلي من جهة ثانية، فيعرفه **نبيل حمدي** بأنه "الفضاء المصطنع من خلال السارد مع إبراز الجوانب فوق الطبيعة بداخله، فهو ليس فضاء خياليا محضا كباقي الأماكن المتخيلة أو المرجعية التي ينضاف بعض الخيال، أنها مزيج من تداخل الخيالي مع الخرافي، ولذلك يفارق كل الأبعاد المرجعية، إنه يحتاج من الخيال أقصى درجاته"[3]، المخالفة للواقع بسيرورته الأحداثية، وتجدر الإشارة إلى اختيار المتخيل لفضاء إرم، هو الاعتراف بوجودها ورسم صورة تقريبية للمتلقي تُغْرِيه للتنقيب على الثقافة الدينية وخصوصياتها الإيديولوجية، واستيفاء الجانب العجائبي فيها، بإعادة التفكير لتسويغ القناعة لديه لتدارس التراث الأدبي، وربطه بمستجدات العصر سيما وأن إرم تحتوي عليها، فقد "وصفها المؤرخون، وجعلوا أعمدتها من ذهب وأرضها من فضة... شبه معزولة عن العالم عن جريان الزمن، عن ضوضاء الخارج..إنها أشبه بأمكنة العبادة التي يتعطل فيها الزمن نظريا على الأقل"[4]، فيؤثر ذلك في المتلقي في بنيته الثقافية والمعرفية، سواء صلتها بالحقيقة أو تموضعها التخييلي السردي الذي تحقق على إثره التردد العجائبي التودوروفي، الذي يحسمه

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص153.

[2] القرآن الكريم بالرسم العثماني برواية ورش لقراءة الإمام نافع عن طريق ابن يعقوب الأزرق، سورة الفجر، الآية 7– 8، ج30، القاهرة، دار القدس للنشر والتوزيع، 2010، ص593.

[3] نبيل حمدي، عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا)، (د.ط)، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع، 2012، ص297.

[4] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص160–162.

المتلقي ليعري من خلاله الروائي الحقيقة الإيديولوجية، ويفك لغز هذا الفضاء الخرافي الذي تغافل وجوده، محاولا في متنه السردي تداخل العجائبي بالخيال العلمي، ويستطرد في التماهي العجائبي متكئا على الإيديولوجية الدينية.

4- الكتاب العجيب:

جثم على الكتاب العجيب الذي استحضره العم حمدان في مخطوطته الروائية هالة أسطورية عجائبية تجاوزت الكتاب الورقي والكتاب الرقمي، فقد اكتشف حسين أن وراء الكتاب عالم آخر، حيث "كانت أشعة الشمس المتدفقة من نافذة الغرفة تملأ المكان ضوءا و دفءا، ولما وقع الكتاب على حافتها انعكست أشعتها على العين الزجاجية، فانتشرت في الغرفة ألوانا عجيبة، ورسمت على السقف خطوطا متداخلة لا تتوقف حركتها ولا تهدأ..حتى ارتكزت الأنوار في قلب السقف..وأضحى سقف الحجرة ميدانا للألوان يعجز اللسان عن وصفها، إنها ألوان خيالية، لا تستطيع النعوت العادية أن تنعتها"[1]، فكيف لفضاء مغلق أن تنجر عنه ألوان غريبة تثير الاندهاش والرعب والفضول، بدعوة استحالة وقوع أمر كهذا مع أي كتاب كان، حيث راح الولدان ينقبان عن رمزية الألوان وأبعادها، مشدوهين لهول المنظر، تقدم أحدهما و "رفع الغلاف، فاختفت الأنوار، وعاد السقف إلى بياضه، ثم عرض على الأشعة ورقة فتحول السقف إلى صحيفة مكتوبة.. إذا تدفق النور من عيني فأغمد سيفه في عين الظلام.. حاول عدي أن يعيد الألوان إلى ما كانت عليه لكنها راحت تدور في سرعة فائقة، وأحس حسين بدوار ينتابه، واستيقظ وهو يشعر بألم في ظهره..في صحراء شاسعة يملؤها السراب المتموج..يدفع به إلى ثقب ينفتح أمامه كالدوامة الهائلة، يتلقفه يبتلع كل شيء من حوله حتى الجدران والمنزل

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص204

والمدينة"[1] ليتجاوز الحدث العجائبي الذي اندسَّ على خيال مستحيل الحدوث، أن ينتقل الفرد من الفضاء المعلوم إلى فضاء مجهول عبر فضاء كتابي، لتُكْتب كتجربة غريبة على مستوى التلقي بالدرجة الأولى ترصد أحداثا مغرقة في الغرابة، ويرجع هذا إلى الخيال المطواع للروائي ورغبته في اجتياح عالم الخيال العلمي، متحججا بشخوص تخييله أدبية أو على قدر من الثقافة الأدبية، ليؤسس حضارة كتابية تخترق المعقول.

فتنقُّل كل من عدي وحسين إلى الصحراء المخيفة كان بسبب الكتاب العجيب، فلما أدرك كل منهما ذلك حاولا العودة إلى فضائهما المعتاد بترويض الكتاب صوب القمر "تدّرج القمر في كبد السماء وغدا أشد سطوعا، عندما قام حسين ووضع الكتاب بين يديه، موجّها عينه الزجاجية إلى القمر، وفجأة انتقدت العين وشعت بعمود مصقول من نور، ارتفع إلى عنان السماء وكأنه سيف مرهف يتحرك يمينا ويسارا كلما حرك حسين الكتاب"[2]، فقد صوّر المتن السردي الكتاب كعالم عجيب يعجز العقل البشري على تصديقه لارتباطه بالعالم الميثولوجي، ذي الأحداث الخيالية والفتوحات الزمانية الغريبة، يشتغل فيها السرد العجائبي على "الأحداث كما أنه يشكل علامة لها سماتها، تجعل من الرواية لعبة السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة"[3] تخلق الحيرة والتردد في نفسية المتلقي، إثر الاختلاف الوهمي والتصور الذهني الذي تجلى في سردية الرواية، ولعل اختيار الروائي للكتاب كفضاء عجائبي لم يكن من باب الصدفة؛ بل رغبة منه في التغيير الواقعي ابتداء من الكتاب الذي يعد بوابة التحضر، والولوج إلى عالم يوتوبي يقضي على كل ما هو فجائعي ومأساوي، يتحرك وفق قوانين عادلة تميط اللثام عن الظلام الذي أسر

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص205-206.

[2] المصدر نفسه، ص214.

[3] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، ط1، دار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 2001، ص09.

البشرية منذ عقود طويلة، فما إن "أقدم حسين على وضع الكتاب على الشكل المحفور في الجدار، ثم دفعه بقوة حتى اتحدت آثاره البارزة بالأخاديد المحفورة في الجدار عندها تراجع الجدار فاسحا المجال أمام قاعة مربعة وطيئة السقف..فجأة تحركت القاعة نازلة إلى أسفل بسرعة متزايدة..توقف الصديقان عند فتحة الباب يتأملان القاعة في دهشة وقد توسطتها شاشة بيضاء.. ذكر بياضها حسينا صفحات الكتاب المعدنية..هذا المكان لا يوحي بالحياة أبدا"[1]، تبدى تموقع العجائبي بشكل إيجابي في هذا المتن، سيما في الفضاء لامتداده على خصوصيات متنوعة ذات الارتباط بالماضي الغيبي والمستقبل اليوتوبي، كما أراده المتخيل عبر مكاشفة خارقة توحي بالتحول المغامراتي المحكي، ذي الدلالات الواسعة كون الفضاء فاعلا في تغيير أحداث المتن الروائي، بناء على الآراء الفكرية والإنسانية المنبثقة عن المجتمع، وهذا ما يؤكده الناقد **الشريف حبيلة** في تماهي الفضاء في المجتمع، حيث يعده "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه"[2]، وما زاد عجائبية الكتاب رمزية كتابته في "أشكال مختلفة من دوائر ومربعات ومستطيلات مصفوفة جنبا إلى جنب في أعمدة محكمة الدقة، تقف على قوائم منحوتة من المرمر الأحمر، تزينها نقوش معقدة التلافيف"[3]، يتجلى من خلال هذا الوصف سفر الطفلين في عالم الكتب؛ حيث أقدم الروائي على تقزيمهما في حجم لا يرى إلا بالمجهر، فقد تمثلت الأشكال الرياضية في الكتابة من حروف ونقاط، ولشدة صغر حجم الصبيين بدت لهما شديدة الضخامة، ليتبادر إلى أذهاننا براعة التخييل الروائي، الذي استطاع أن يجعل من الكتابة وسائل هندسية يفك

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص220-221.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص190.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة لمنسية، ص221.

شفرتها كل من يفهمها، فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تلازمية العجائبي بالخيال العلمي في هذا الموضع، فالعجائبي في غالب الأحيان تكون له علاقة بالمحكيات الشعبية والأساطير البدائية، لكن للروائي منظور آخر، ورغبة تقويضية لفكر عمّر أزمانا طويلة دمت الفكر الإنساني في الماضي، فأعطى للكتاب أبعادا فوق طبيعية تخترق المألوف، وتجسد فضاء عجائبيا مدهشا بما أن الكتاب بوابة العلم، إذ لابد من اختيار الاتجاه الأمثل، والتركيز على الوجهة، فلو أحسن الولدان قراءة الكتاب أو بالأحرى استعمال الكتاب لما رمى بهما في صحراء مقفرة، حسب تصريح الشيخ لهما "عندما وصلتني الإشارة من العين الزجاجية، توقعت أن تنقل الزائر إلى هذه القاعة مباشرة، ولكنكما لم تحسنا استعمال الكتاب، الأمر الذي انتهى بكما في الصحراء"[1]، فكلما تعمق الشخص في المعرفة زاد نهمه للإطلاع أكثر، ليجد نفسه في متاهة معرفية يعجز فيها عن التمييز بين الصحيح والخطأ، فابتداع الروائي لفضاء الكتاب كأيقونة عجائبية تبلور إشارات لغوية منظمة ترصد أيديولوجيات يؤشكلها الروائي ليجعلها أحداثا تدور حولها الرواية، وكفضاء معرفي مغلق يتسم بالمرفوضية السطحية بل يتقصد قارئا حذقا يترصد الدلالات والأنساق، ويحاول بلورة قراءات لا متناهية تكسر ما هو واقعي وتهمشه، وتستلهم النزوع الإنساني الذي يفيض بالإبداع سحرا وغرابة، ليبرز الصراع الدائم بين المرئي واللامرئي والمعقول واللامعقول ليشخص بنية الفضاء الإيجابي الغني بالدلالات التعبيرية لينتج تفاعلا عجائبيا ذا وظيفة إيعازية.

لنخرج بنتيجة مفادها تحرر الفضاء الروائي التجريبي من المادية الجامدة، ليعانق الحرية التخييلية في توجه هرمي يخترق الواقع بنواميسه الطبيعية وثقافته الميثولوجية، مستعينا بالوصف والسرد البلاغي الذي يبث في المتلقي روح التشويق الملازم بالتردد في قبول الأحداث الخيالية

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة لمنسية، ص222.

بأنساقها البنائية، وتقاناتها الوصفية ذات العلاقة بجغرافية الفضاء، الذي أضفى عليها الروائي أُبّهة تخييلية تسيطر على لب المتلقي وتستحوذ خياله، ما جعل القارئ يتلهف لمتابعة أحداث أبطاله في تعضيد سردي تتشابك فيه الأضداد وتتبلور طبيعة الإدراك للفضاء الواقعي واللامألوف في طابع يكسر نمطية السرد التقليدي، ويثمن لغة الراوي وتمسرحها في الأحداث الروائية المتحولة، ليندغم الفضاء العجائبي في الجانب التخييلي لانفتاحه على انفعالات المتلقي واستغرابه لطبيعة اللغة التخييلية المتأتية من رغبات نفسية دفينة، ذات أبعاد انفتاحية على آفاق بعيدة، يغلب عليها الطابع الاجتماعي والسياسي، اللذين عانى منهما الروائي ليؤسس أفضية يفسر بها منظوره للعالم الحداثي في طابوهاته الدوغمائية التي جعلت من الإنسان آلة.

خامسا- عجائبية الزمان في الرواية:

يتموضع زمن الخوارق بين العقلانية واللاعقلانية المنعكسة عن الراهن بتناقضاته الحداثية القيمية لا الزمنية، التي تعبر عن الرؤى الجديدة المتجاوزة للحدود الواقعية التي تحمل وعيا يكسر نمطية الترتيب الزمني السردي، كسمة من سمات الرواية التجريبية سيما المتخلية منها، التي تشهد ارتدادية زمنية، تجعل من الزمن زئبقيا مهمشا، بحسب تهمش الذات الإنسانية بفعل الحالات الشعورية المأزومة، فاختلت الخطية الزمنية للسرد الحكائي العجائبي مقارنة بالسرد الواقعي، إذ يبدو جليا التلاعب بعنصر الزمن ممّا يفضي عليه طابعا تخييليا حيث "يتضافر الزمان والمكان ليشكلا معا فضاء زمكانيا يخلق الشكل مثلما يخلق المضمون؛ فالزمن بوصفه عنصرا هلاميا لا يمكن القبض عليه، يتداخل مع المكان بوصفه الشكل الأكثر محسوسية وواقعية لينتجا معا زمكانيات الحكي العجائبي الذي يهيم في أزمنة المجهول وفوق أرض الخرافي"[1]،

[1] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغربية نموذجا، ص281.

خاضعا للتحولات العجائبية بين الماضي والمستقبل في دينامية لا متناهية كرونولوجيا، تنماز بكثافة عالية من الاندهاش والتعجب في جدل مفتوح وثنائية مفارقاتية بين الاتصال والانفصال الواقعي في دائرة زمنية تنبثق عن منظور المؤلف للحدث الروائي العجائبي وتقاطعاته الزمنية، متمفصلا على امتداد الرواية، متوصلا إلى خصوصية زمنية استند عليها الراوي في بناء أحداثه في علاقاته مع باقي المكونات السردية وتلازميته بها، سيما الشخصيات والمكان.

وقد قامت رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" على فوضوى زمنية، تأسست وفق ثنائيات فكرية بين العالم الواقعي والمتخيل بين تقانات متباينة بين الاسترجاع والاستباق، متقصية التحولات الجذرية التي مست الفكر الحداثي، مؤسسة لفضاء مغاير اقتطع من المشهد العجائبي أشواطا، يكسر بها نمطية السرد التقليدي ضمن رؤية فنية لا عقلانية الزمن، يتوهم فيها البطل سليم أمورا غيبية لا علاقة لها بالواقع، تستسيغه إلى الماضي البعيد في أحداث عجائبية تدل على عالم مفقود يرنو إليه الكاتب من خلال نزعته القيمية الإنسانية.

ولعل تدهور المبدأ القيمي هو ما ارتأى بالروائي إلى الخوض في هكذا رهانات ينقب على إثرها في واقعه، لينكشف على حقائق تتعايش في هلوسات شخوصه الروائية؛ سيما سليم وحمدان، دون التزام في التسلسل الزمني، وذلك بناء على المفارقة الزمنية التي تتمثل في "استحالة التوازي بين زمن الخطاب أحادي البعد، وزمن التخيل المتعدد الأبعاد أدى إلى خلط زمني يحدث مفارقات زمنية على خط السرد"[1] ينبع من الذات الإنسانية فيتعارض مع الزمن الطبيعي، فوظيفة الشخصيات الروائية الانفلات من إكراهات الواقع الدفينة، والغوص في المسكوت عنه وتعريته، إلى اللاوعي العقلي، استنادا إلى ترميزات الفانتازيا الخارقة، التي تجعل

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2004، ص51.

من الزمن مقلقا، مثلما شخصه سليم؛ ذلك الرجل الذي "لا يكاد يميز بين الحقيقة والوهم، أو أن الوهم الذي يسيطر عليه إلى درجة استحواذه على الحقيقة فيغمرها، ويفسح لصاحبه مجالا تتحرك فيه المخيلة حركة حرة تجوب الماضي والحاضر والمستقبل دون عناء ومشقة"[1]، فقد تم تكسير الزمن الاعتيادي وتراوحه بين المابعد والماقبل والراهن، حيث يتجول سليم عبر أزمنة متباعدة دون عناء منه، وكما أنه يتلذذ بالغياب عن الزمن الواقعي، ساخرا منه ومتأسفا عليه، موغلا في الزمن القديم الذي يراهن على أنه الزمن الأصوب والواقع الأمثل، الذي يراوده بين الحين والآخر في خيط زمني مفارق للنص الواقعي، لاستحضاره شخوص ميتة من أزمنة غابرة ومجالستها وإقناع غيره بذلك، في نظرة مؤسطرة تنم عن عجائبية زمنية متمردة على الذائقة التقليدية، ومتجاوزة للعقل في عالم ماورائي قائم على عجائبية الحدث الروائي، فيتجلى تلاعب الروائي بالزمن الطبيعي الذي يصبغه بصبغة فنية جمالية، تثير شغف المتلقي وتسوقه إلى التردد في تفسير أحداث المتن الروائي عبر مسافات زمنية لا متناهية.

1- الاسترجاع العجائبي:

طغت تقنية الاسترجاع على أحداث الرواية عبر مقاطع سردية متباينة، جسدتها شخوص روائية عجائبية وأخرى ترنو إلى اللاواقعي وتعانق الخيالي فرارا من تأزم الأوضاع الواقعية.

ولعل مفارقة الاسترجاع الزمني التي ركز عليها الروائي في متنه السردي هي التلذذ بمخلفات الماضي وحوادثه الذكرياتية أو بالأحرى لإضاءة أغواره النفسية؛ فقد يتلبس شخصية سليم الذي اُتهم بالجنون في مجتمع لا يفقه في إبحار النفس شيئا حيث "يحدِّث نفسه، يخاطب شخصا يتخيله، يخلق عوالم لا وجود لها في واقع الناس"[2]، محاولا تنوير القارئ وإضاءة بعض

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص37.

جوانب الشخصيات التي استحضرها في متاهات زمنية تسيطر على تجاربه الذاتية، وخبراته الموضوعية لأن "الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماضٍ إلا حين يذوب في ماضي المؤلف؛ وروايته أو حكايته؛ فيغتدي ماضيا بالقياس إلى حاضر المؤلف الذي يستحيل إلى مستقبل بالقياس إلى زمن الرواية المكتوبة"[1]، يجسد وعيه ومظاهره النفسية وحالاته الشعورية وعلاقاته بالحياة الاجتماعية، حيث تمثلت تقنية الاسترجاع في استحضار أحداث سابقة بعيدة عن الواقع، فمجالسته لشخصية جلجامش وتلبسه لشخصية السندباد وهو يجوب بقاع الأرض ليتلاقى مع شخصيات أسطورية ودينية كالخضر ، ابن خلدون، والكاهنة الأمازيغية وغيرهم من الشخصيات التي يراها مثلا لغيرها في أزمنتهم السابقة "تختلف أعمارهم وأزياؤهم، وكأنهم لا ينتمون إلى بلد واحد بل ينتمون إلى زمن واحد، إنني أعرف أزمنة بعضهم مما شاهدته في رسوم على المعابد والقصور، والبعض الآخر لا أعرف إن كان قديما أو حديثا"[2]، استطاع الروائي أن يوقف أزمانا متشظية ويجمعها في لحظة واحدة ومكان واحد بمعية السندباد الجديد، تتواجد في زمن قصير جعل الماضي يهيمن على الحاضر بترسيمة من الراوي الذي يرنو إلى معايشة أجيال متعددة وشخصيات معينة، في مسار سردي منكسر متشابك "يلغي الزمان ويتبخر المكان، وتعطل آليات الوجود وقوانينه، وتنقلب آليات نشاط الجسد الإنساني، ويتحول العالم إنسانا وإلها وأشياء إلى كون خارق لكل ما هو مدرك، هنا تتحقق غرائب الأحلام وتتسربل الأشياء بشهوة الإرادة البشرية"[3]، فعودته إلى الماضي رغبة منه في إحداث مغامرات غير مرئية توهمها، ليحقق مبتغاه في تغيير الواقع وتقصي قضاياه المتنافرة مع الزمن المتخيل، المحتضن لسوسيولوجيا الزمن المرتهن بالتحولات الفكرية والثقافية الهروبية، والتنقيب عن المعرفة الغيبية، حيث يحاور

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة، 1990، الكويت، ص201.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص52.

[3] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص25 –26.

جلجامش السندباد ويُسائِله عن رحلاته "كانت رحلاتك يا سندباد كلها في بحر الهند إلى الجزر القصية من أرخبيل مطلع الشمس، أما أنا فقد سرت إلى الغرب في بحر الظلمات، وهذا الخط المتعرج هو المسار الذي سلكته بحثا عن عين الحياة"[1]،فالِتقاط الروائي لهذا الزمن بالذات انتقاء لزمنه الكرونولوجي، وتخطيه إلى أعماق ذاته، لينتشلها من خلال شخصية سليم الذي غادر زمنه بشهادة أهله الذين "يدركون أن غيبته أبعد مما كانوا يتصورون، وأنّ العالم الذي يوجد فيه لا يمكن الوصول إليه، إنها عزلة تقع في مسافات بعيدة عن الواقع عنهم"[2]، فتحديد الزمن الكرونوطوبي للمتن الروائي الذي لا يتجاوز أشهر، إلاَّ أن استرجاع الأحداث الماضية وسّعت من دائرة الزمن بملايين السنين، إذ يعجز القارئ عن حصرها، لانفلات الزمن اللامتناهي، بالمقارنة مع الزمن الواقعي للراهن الروائي الذي سطرته العجائبية العبثية، التي تهشم الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، و تستجلي الهامشي فيها المأهول بالغرابة والارتباب.

2- الاستباق الغيبي:

اتسم الزمن الروائي الاستباقي في الرواية بالمفارقاتية الواقعية التي تستشعر الخوف والغوص الذي يتجاوز الواقع، ويستطرد في كل ما هو غيبي مستحدث يعتري تهاويم الخيال في قلق وجودي، يخترق المألوف جامحا نحو الخوارق اللامنطقية، في زمن زئبقي يجاهد استدامة الواقع ليرتمي في أحضان اللاعقلانية، وقد أبدع الروائي في شق طريق العجائبية إثر زمن انكساري مدعوم بالرؤيا التي تؤمن بالعالم المستحيل، إذ يبدو التلاعب بالعنصر الزمني في الرواية جليا في لمسة تغيِّب العقل وتستحضر الخيال، وبما أن المتن السردي متواشج مع الفن المقامي الملائم لتقنية الاسترجاع، إلا أن الاستباق متبدٍ متجاوزا الواقع، بنيَّة "نبذ التسلسل الخطي

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص07.

للمتواليات الحكائية، ومناهضة كل ماله صلة بالتتابع والرتابة في السرد"[1]، تغيبا للماضي ورفضا للراهنية، فسليم يفنّد حاضره، ليخالط زمنا ويتخطاه "كما يتخطى الواحد منا الشارع ليعبر من مكان إلى مكان"[2]، يقطع زمن الحاضر ليلج زمنا غيبيا، ينسلخ من خلاله من التهميش ليثبت تميزه ويقنع النشء بمشاريعه الإصلاحية، لكن "المستقبل الذي يريد، ليس حتما لازبا، بل هو مجرد شبكة من الإمكانات، يختار منها ما يشاء بحسب القدرة التي يجدها في نفسه"[3]، إذ تميّز الاستباق هذا بنوع من الترقب والتساؤل، فلم يجزم السارد حدوث الاستباق لعدم التفصيل فيه، فهو مجرد تنبؤ واستشراف اقتصر على الفكرة دون تطبيقها، ليتسم الزمن بالطابع الإنساني النفسي، من خلال الغوص في بواطن الشخصيات، ليؤسس عالما ماورائيا غيبيا يجسد مفارقات بينه وبين الزمن الواقعي؛ حيث يتواشج وأحداث "لم تقع بعد، أي أنها مرتبطة بزمن مجهول لا نطلق عليه صفة القرب أو البعد، لأن وقوعه الحقيقي يبقى غير معروف، حتى السرد جعله غير محدد، وهذه الأحداث عدت بواسطة التخييل استباقا"[4]، فتتبدى عجائبية العالم الاستباقي المدهش وفق تصورات وخيالات تقفز نحو المستقبل، وتؤكد خطية الزمن الفانتاستيكي في الرواية التي أثبتت قدرة الروائي على اختراق المألوف، والحِيد عن الخط الزمني باستجلاب المستقبل عن طريق الفعل السردي المشحون بعواطف الشخصيات وأحلامها تجاه الزمن القادم المعلن عنه، حسب أحد رجال الجزيرة المفقودة، حين كان يتفاوض مع الساحرة، مثبتا للسندباد مَكْرَهَا وخداعها فكان منظوره للمستقبل إعلانيا "لقد قرر حكماؤنا استبقاء قسط من النشاط البشري قائما على اليدوية والحرفة، فهي الضمان الوحيد الذي يكفل للمجتمع استمرار حركته المنتجة التي

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص143.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص96.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص132.

تجعل الجسد قادرا على الاستمرار والحركة"[1]، فتخوف الناس من المستقبل في ظل التحديات التي تراهن على زوال التطور والتكنولوجيا والعودة إلى الحياة البدائية، لذا قرّر الحكماء المحافظة على الحرف اليدوية التي تكاد تنقرض في ظل تسيد الآلة التي ألغت الإنسان وشيأته، في ظل "كثرة الإنتاج والوفرة، والتنافس على الأسواق والاستهلاك"[2]، ليتبين الاستباق الداخلي على هيأة إعلان.

أما تقنية الاستباق الخارجي الذي مورس من قبل شخصية سليم وحمدان كونه الملاذ الوحيد في تغيير منظور العالم وفق استراتيجية تحمل طموحا يقفز بزمن السرد إلى الزمن المألوف مستقبلا، في نسج كون آخر مغايرا لواقعهم المدحض للجانب الإنساني في رحلة "إلى عالم لا يعرف المتغيرات التي يعرفها هذا العالم"[3]، فيتنبأ القارئ بأحداث قبل وقوعها الطبيعي في الزمن القصصي، تمهيدا لما هو آتٍ، عن طريق مؤثر زمني، يمكّنه من "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل"[4] في تخمين قد يكسر أفق انتظار القارئ في حالة ما أخفق في التحقيق إذا كان إعلانيا، أما إن كان تمهيديا، فلا تلزم القارئ بتوقع معين، فالغاية الاستباقية للزمن هي تقويمية، يتطلع من خلالها الروائي إلى عدٍ مفارق لواقعه، منزاح لاختلاف أحداث أمامية، أقصى ما تكون زمن الآلة الّذي تواترت تقنياته في سيرورة متسارعة، وفي إيديولوجية تأويلية لنهاية ديستوبية، منتقلا بين عالمين الواقع والمتخيل الذهني، منطلقا من الواقع المجتمعي ليعانق الخيال في مغامرة معلنة، من خلال شخصية سليم، الذي أرهقه الواقع العبثي، ففي كل استباق ترى الروائي يستند

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص147.

[3] المصدر نفسه، ص154.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص132.

على تقنية الاسترجاع اليقيني، الذي عدّه سليم قاعدة ينطلق منها في أحابيل فكره، وعبر رحلات جمعته بشخوص حقيقية وأخرى أسطورية، فقد تبدت تقنية الاستباق التمهيدي من خلال شخصية جلجامش وهو يبحث عن عين الحياة، آنسا منها القوة والإصرار على إحياء صديقه أنكيدو، بعد مصادفته للعرافة التي أخبرته أن عين الحياة التي تحيي الموتى، وتعيد الشباب، وتمنع سفر المرء إلى دار الآخرة أي أن يبقى حياً، والتي "تقع في قلب بحر الظلمات، وأن الذي يشرب منها جرعة لا يشيخ أبدا، وأنه إذا سقينا منها ميتا لتوه جرعة عاد للحياة من جديد، وقالت أن الخضر يعرف موقعها، وأنه قد شرب منها منذ عهد بعيد"[1]، فقد تنامت أحداث القص الروائي في استباق مبهم، يتسلل إلى وعي المتلقي، ليحل لغز هذه العين، ليتبين الاستباق التمهيدي الذي ظل مرهونا بالتحقق بعيد المنال.

في حين اعتمد الروائي تقنية الحلم لاستشراف أحداث مستقبلية "كعامل إيديولوجي هام في الرواية، حيث نجده اُعتُمِد كوسيلة للإفصاح عن البدائل الإيديولوجية المقترحة والممكنة، إذ ما استطاع المجتمع إزالة الإيديولوجية المهيمنة بشكل من أشكالها"[2]، فكان حلم سليم مغرقا في المستقبل بعيدا عن ممارسات الإنسان الجرائمية؛ حيث يتوقع عالما طوباويا يؤسسه بدءا في خياله، ليجاهر به في مجتمعه، الذي أيقن جنونه، فقد كانت حركيته مزيجا بين الماضي والمستقبل وفق منظور منفتح عن الإنسانية، والذي يحيل على علاقة جدلية بين الموجود والكائن والممكن، في فعل تأويلي تفرع من نواة الواقع، لينفتح على خطر المستقبل الذي ظنه في بادئ الأمر ملاذا يفر إليه من ضوضاء حاضره، فيتعجب متلبسا شخصية السندباد "أخذني العجب كل مأخذ، وأحسست أنني أقف على عالم لم أتخيل وجوده من قبل، وأنّ هذا الشعب قد بلغ حقا ذروة

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص68.

[2] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ط1، الجزائر، دار كوكب العلوم ، 2014، ص336-337.

الحضارة"[1]، فليست الحضارة هي السعادة والطمأنينة، بل هي عالم غامض ينبئ بخطر يهدد البشرية، ويستشف عن قيم متوارية.

3- الحركات الزمنية للمدة في الرواية.

لابد وأن التمايز في مسردية الأحداث يستدعي كسر نمطية السرد، التي تتعارض والتتابع الزمني الذي يضفي نوعا من الرتابة على التذوق الفني للمتن السردي، حيث يندرج التحليل التقني للنظام السردي بحركاته الزمنية التي تترجم سيرورة الأحداث، ويدعم هذا الرأي **ميشال بوتور(Michel Butor)** في عمله (بحوث في الرواية 1964) القائم على استحالة ترتيب الأحداث وفق خطية مسترسلة، فحتى "في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني لا يغش الزمن باعتباره استمرارا في بعض الأحيان، وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات التي تتناوب على السرد وما يزيد هذا الانقطاع بروزا وعنفا هو طبيعة الحياة المعاصرة التي تحمل الكتاب على تقديم سردهم ككتل موضوعة جنبا إلى جنب"[2]، فمن خلال نظرة **بوتور (Butor)** ، القائمة على كسر تراتبية الزمن وخلخلة النظام الزمني، وفق وسائل زمنية تحقق على إثرها غايات دلالية يتوخاها القارئ وتتأتى صعوبة البحث في ماهيتها، لضرورتها الغائية، وتمثل الحركات الزمنية للمدة في التواتر الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب التي تتمثل "في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته"[3]، بالنظر إلى انفتاحية العمل الحكائي لأي نص، لذا يصعب رصد المدة

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص74.

[2] ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط1، بيروت، لبنان، منشورات عويدات، 1971، ص116-117.

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، بيروت، لبنان، دار الفرابي، 2010، ص142.

الزمنية للمتن بدقة متناهية في كل الحالات، وذلك لتعدد تأويلية كل قارئ، فهي مجرد انطباع يختلف باختلاف القراء وذلك من خلال:

3-1 الحذف: يتوخى الروائي تربع عملية السرد بتجاوز فترات زمنية، والقفز بالأحداث سواء بإشارة أو بدونها، وإما أن تكون صريحة أو ضمنية فقد عرّف **غريماس (Greimas)** تقنية الحذف بأنها "علاقة بين وحدة من البنية العميقة وأخرى من البنية السطحية، غير ظاهرة، ولكننا نكتشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها وتشكل سياقا لها. ويشترط غريماس أن لا يضعف الحذف قدرة القارئ على فهم القول (الجملة أو الخطاب)، أي أن يكون بالإمكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقا من الوحدات المذكورة"[1]، ذلك أن الحركة السردية تقوم على أنساق متفاوتة تنزاح بين التسريع والبطء، وقد تبدت تقنية الحذف في الرواية في العديد من المواقف الحكائية التي أسقطت أزمنة غابرة ، حيث اختزل الروائي أحداثا عدة، خاصة عند ما نقل سليم إلى مصحة الأمراض النفسية، إذ يتفاجأ الطبيب رفيق بحالة سليم التي لم يرَ مثلها قط " فقد صادف في حياته المهنية كثيرا من الحالات التي يصعب الاقتراب منها..بله التحدث إليها ..أما سليم فأمر آخر"[2]، تتجسد تقنية الحذف من خلال احتلال المدة الزمنية لمهنة رفيق في كلمتين من الفضاء الأصلي فإذا تفصَّلت فيها فإنه بإمكانها أن تركن إلى مجلدات لا يمكن عدّها.

أما عجائبية الحذف فتكمن في سفر سليم بتلبسه شخصية السندباد الجديد إلى ماض تليد في إيقاع غرائبي، إذ يجمع الزمن الماضي بالزمن الحاضر وحتى المستقبل في جلسة واحدة "كان الممر واسعا.. ينتهي بقاعة واسعة ..يجلس عليها جمع من الناس، تختلف أعمارهم وأزياؤهم وكأنهم لا ينتمون إلى بلد واحد، بل لا ينتمون إلى زمن واحد، إنني أعرف أزمنة بعضهم ممّا

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، 2002، ص75.

[2] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص4.

شاهدته من رسوم على المعابد والقصور والبعض الآخر لا أعرف إن كان قديما أو حديثا"[1]، إذ يبرع الروائي في حذف أعصر ماضية وأخرى آتية، ليستجمع الناس بعيدا عن تفاصيل تلك السنين، ليحصر الزمن في الصفر حسب منظور **جيرار جينيت (Gérard Genette)** فقد طغت الحذوف الضمنية على الصريحة والتي تدل على إبداع الروائي وقدرته على ترويض المسار السردي.

3-2 المشهد: لابد وأن رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" رواية بوليفونية بامتياز حيث ضاعف الحوار الشخصياتي تكثيف المضمون الأحداثي للمتن السردي استجابة لقانون البراغماتية (الفائدة والغاية)، فيعتزل الراوي تاركا المجال للشخصيات تتحاوز فيما بينها، فيتطابق زمن القصة وزمن الخطاب، إذ تقوم المشاهد على الحوار، فحسب **تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)** فإن المشهد "بمثابة الإعلان عن حالة التوافق التام بين الزمنين، عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهدا"[2]، يغفل الفرق بين مدة الحوار الحقيقي والحوار النصي متراوحا بين البطء والسرعة، وبين الحوار الداخلي والحوار الخارجي، فيعطي بذلك إحساسا للمتلقي بالمشاركة الأحداثية في المتن السردي، فينتقل الحوار من الداخلي إلى الخارجي، ليحدّث الطبيب نفسه عند تلقيه لحالة سليم مستغربا كيف صُنف في خانة المجانين "حقا إنه سليم لا شيء يوحي في ظاهره ينبئ عن مرض أو اختلال، حتى حديثه الهادئ يكشف عن شخصية مازالت تتمتع بكثير من قواها العقلية"[3]، فالبرغم من الحوار الداخلي إلا أنه تطابق مع الخطاب؛ حيث أن سليما لا يزال يجالس الطبيب وأنه لم يبدأ في فحصه بعد، أما الزمن

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص52.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1990، ص49.

[3] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص4.

العجائبي فهو الزمن الذي اختلقه سليم بعودته إلى ماض بعيد أشكله في ذهنه، فالتقى بشخوص طبيعية وأخرى أسطورية، فمن خلال التقائه بالشيخ الضرير (الخضر)، الذي كان بالنسبة له معلما، أرشده في كثير من الاتجاهات مدعما إياه على تهاويل الحياة في رحلاته المعرفية، حيث سمعه يتمتم "أعلم أنه لا شيء ينجينا مما نحن فيها سوى التعاطف مع العاصفة، أن تكون معها لا ضدّها أن تفهم لغتها، لا أن تقابلها بالصمم العمى"[1]، فإبحار سليم في بحر الظلمات، والتقائه بشخصية الشيخ الضرير الذي تبدت حركة الحوار الداخلي في تيمته التي تنم عن درايته بالحياة، وتجربته فيها، حيث لابد على المرء أن يتصالح مع مشاكله لا أن يصدها وينكرها، فتبدو له حبالا عاتيات فقد تقصّت حركية الحوار بين الشخص ونفسه التي تقر عن ذهنية الروائي وقدرته على الغوص في دواخل الشخوص الروائية.

أما حركية الحوار الخارجي فتؤكد غياب الروائي مباشرة، وبشكل ملفت للانتباه، فمن خلال حوار سليم (السندباد الجديد مع الشيخ الضرير) في رحلته إلى الظلمات "ثم انتهت فجأة إلى صوت الشيخ الضرير وهو يمسك بيدي فصحت به، ما الذي جاء بك؟ لماذا تركت أمن المقصورة؟ ضحك الشيخ وقال: أي أمن يا بني؟ هل ينجيني من الموت مجرد بقائي في المقصورة؟ لا ..لا أريد أن أشاهد العاصفة وهي تكسب من عصفها حقيقة اسمها، أريد أن أرى كيف يتشكل الخوف منها في نفسي؟.. أمسكت به وقد مالت السفينة إلى جنبها الأيمن ميلا شديدا كاد يذهب بي وبالشيخ المجنون، صرخت في وجهه، أنت ضرير عُد من حيث أتيت، هزّ العجوز رأسه وقال: ظننت أنك قد وعيت الدرس..لست أنا الضرير بل أنت"[2]، تباينت الحوارات الخارجية بتباين الشخوص الروائية الواقعية منها والتخييلية، فمن خلال هذا المقتطف السردي

---

[1] حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص30.

الحواري الّذي كُثِّف بالحوار المؤدي إلى تناقضات صراعية إيديولوجية بين الفكر السطحي للسندباد الجديد، والفكر التوعوي للشيخ الضرير، الذي كان بدوره كشفا واقعيا في صور عجائبية تومئ بترددية القارئ في كيفية محاورة شخص حداثي لشخص من الزمن الماضي، يتوخى الروائي من خلالها إثارة وتكسير خطية الأحداث والتسلسل الزمني.

لم يقتصر الحوار الخارجي على السندباد والشيخ الضرير بل تعداه إلى شخصية كل من الطبيب والعم حمدان والممرضتان والطلبة، ليبدو الحوار بنوعيه، مشهدا أسس حضوره التغايري، الذي يعد مؤشرا تطهيريا فاعليا في تنامي الأحداث الروائية، فتشابكت الأحداث بين البعد التشاؤمي الديستوبي، والبعد التفاؤلي اليوتوبي، في تناقضات زخر بها المتن السردي لرواية "**مقامات الذاكرة المنسية**".

من خلال التحليل التقني لتيمة الزمن العجائبي للرواية المونسوية التي عجت بالصراعات والتناقضات الإيديولوجية بين ماضٍ وآتٍ، وزحزحت ثبات الخطية السردية في تداخلات حركية، لصور رؤية فنية للعمل الروائي المشبع بالتجريبية، ذات الزمن الفوضوي اللاعقلاني المتسم بالانفتاحية والتأويل والانسيابية.

فبالرغم من التنافر الأبعادي بين الواقع والمتخيل في الرواية، إلاَّ أن الروائي حاول التركيب بين العالمين باختلاف الشخصيات، التي تجوب الفضاءين في أزمنة لا سكونية، تجمع بين المجتمع الأرضي والذهني، في رؤية فلسفية تترجم الثنائية الضدية بين الواقع الاستفزازي والخيال العجائبي.

خاتمة

يتقصى النقد النسقي منطق الفكر في غياهب الخطاب النصي، المنبني على خلفيات ثقافية وإيديولوجية، متوارية وراء الخطابات المستقوية التي تَغَيَّت مقاربتي النقدية إلى استجلاء أنساقها الديناميكية وفق منجزين روائيين معاصرين: رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" **لحبيب مونسي، و"نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج**، لامتدادهما الشاسع على آفاق التجريب في إطلالته النقدية على التأويل، واستنباط مواطن التحول في الخطاب السردي وكثافته الأنساقية، لأخلص إلى نتائج رصدتها من خلال دراستي النقدية المتفحصة.

❖ تتسم الرواية الجزائرية المعاصرة، سيما الواسينية والمونسوية بالانفتاح على الأجناس الأدبية وتعالقاتها معها، فتجتاحها الهجنة السردية ممّا يجعلها فنا مائزا.

❖ برع كل من الناقد حبيب مونسي والروائي واسيني الأعرج في تسييس عالم تخييلي سردي ينطلق من الواقع ليحتضنه الخيال، فيُبِينُ عن خلفياتهما الثقافية التي تراوحت بين المحافظة والانفتاح، سيما في اللغة الاستعارية.

❖ ينم تفكيك العتبات السردية للروايتين عن طموح فذ في إبانة قبحيات الثقافة ومنظوراتها التقزيمية للذات الإنسانية خاصة النسوية منها، ما أودى بالروائيين إلى كشف هذا الزيف واستظهار مدنساته الفكروية.

❖ سعى الخطاب الإيديولوجي في المتنين الروائيين بأبعاده التاريخية والعجائبية والواقعية، إلى رصد صراعات فكرية بين الأنا والآخر وبين المركز والهامش ممزوجة بالخيال الذي يستقطب ذائقة المتلقي في تأويليته للمخزونات الثقافية.

❖ أدى شيوع الفكر المابعد حداثي الرامي إلى تكسير السلطة المركزية إلى اعتماد لغة الهامشيين ومقاومتهم للثقافة النخبوية، بناء على وعي مساءلاتي للواقع ليزيح كل ما هو مركزي ويعيد الهامش إليه، وهذا ما مثلته كل من الروايتين المونسوية والواسينية التي أزاحت غشاء القداسة المركزية للخطابات السردية التي كانت بمثابة طابوهات أسست لمفارقات معجماتية.

❖ اعتمد كل من الروائيين مبدأ الحوارية في منجزيهما السرديين التي تُبِين عن تصورات مختلفة وآراء متعددة بين التكافؤ والتعارض، لتتواشج الشخوص الواقعية بالتخييلية، وهذا يدل على براعة الروائيين في توصيف شخصياتهما، ورسم جسور انفتاحية بين عوالم مختلفة.

❖ انضوت تيمة الصمت في كل من الروايتين أنساقا تحقيرية ودلالات تضمر أفكارا تمردية ترفض النسق القمعي، مثلته لالة كبيرة في رواية "**نساء كازانوفا**" والعم حمدان في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، إلا أنهما يضمران بركانا من الغيظ في معترك الثقافة العربية.

❖ تبدت دونية المرأة في المتنين الروائيين، ففي رواية "**نساء كازانوفا**" كانت مجرد وسيلة لإشباع غريزة الرجل الجسدية والبيتية، أما في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**"، فبقدر ما صوّرها الكاتب مثقفة ومتعلمة، إلا أنها عجزت كممرضة أمام الرجل المريض الذي قزّم ذاتها واستبدل الأدوار بينهما، فبدل أن يستأنس بها في شفائه هاهي ذي تلجأ له في تشخيص حالتها، وهذا ما مثلته كل من الممرضتين؛ اسمهان وعائشة.

❖ بالرغم من التوصيف الدوني للمرأة العربية في كلا الروايتين، إلا أنّ الروائيين اعتمدا تجربتيهما في الدفاع عن الذات الأنثوية ومجابهة التسلط الذكوري في إطار القيم الإنسانية.

❖ اتسمت لغة رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" بالديناميكية البعيدة عن التفتح الفكري واللغة المرصعة، لانطوائها على الرؤى العالمية والفلسفات الحياتية، ذات النبوءات المثقلة بالخلفيات المسيسة، بناء على قضية صدام الحضارات.

❖ تنوعت الشخصيات الروائية في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" بين الواقعية والتخييلية، التي اعترتها هالة العجائبية، سيما وأن الجنس الروائي مزيج بجنس المقامة الذي يستدعي زمنا فانتاستيكيا لا معقولا، يتجاوز فيه الروائي المألوف ويخترق المحظور من أجل تمرير خطابات سياسية استفحلت في الواقع الراهن، من هيمنة نفوذية على الشعوب البسيطة، وهذا يدل على إلمامه بالثقافة العربية وتشعباتها، ورغبة منه في الخروج من عالمه الظلوم، الذي يهمش المثقف

ويلغي كل ما له علاقة بالإصلاح، واستثمار أفكار الشخصيات المستدعاة في معالجة الواقع والتطلع لغد أفضل.

❖ تجلى الخيال العلمي في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" من خلال موضعة القارئ في فضاء مفقود يغزوه الذكاء الاصطناعي، وذلك بتوغل الروائي في غياهب المستقبل واختراعاته ويخلق أكوانا متقدمة علميا وتكنولوجيا.

❖ زخر المتن السردي المونسوي بأفضية تخييلية تعانق العجائبي لتكون الجزيرة العجائبية التي زارها السندباد في رحلته العجيبة ذات التفكير الخرافي، الذي يستوعب فروع المعرفة وتشعباتها بين الماضي والحاضر، بالإضافة إلى بحر الظلمات الذي ألبسه الراوي وشاح الخوف لما يزخر به من مغامرات ودلالات فلكلورية منبثقة عن الخارق والوهمي الغارق في الحكايا الشعبية.

❖ أضفى الروائي **حبيب مونسي** أبعادا تخييلية على أفضيته الروائية سيما الواقعية منها، حيث يرتحل الشخص من واقعه ليطأ أفضية متخيلة عبر تقنيات الحلم والهذيان والخيال.

❖ اتسم الزمن الروائي في رواية "**مقامات الذاكرة المنسية**" بالتهشيم حيث تراوح بين الاستشراف والاسترجاع، ليستقر في المستقبل أين يؤسس لواقع طوباوي يرنو الروائي إلى تأسيسه متعمدا إرساء نص روائي ثانٍ، تعود فيه الشخوص الروائية إلى الزمن الحاضر، وهذا ينم عن وعي الروائي واستيعابه للقضايا الحداثية ووقوفه على الأعرج منها.

❖ تندرج رواية "**نساء كازانوفا**" على مفارقة إيديولوجية مربكة بين الرقيب السلطوي والتابع الشعبي المغلب عليه، في نزعة إقصائية تنتهي ببراغماتية دينية تغلّب القيم الإنسانية على القيم الدينية، التي وُظِفَت في المتن الروائي كذريعة لمغالطة الرأي العام وهذا ما مثّله الإمام زكريا في تصنعه لفتاوى سياسية تخدم كازانوفا.

❖ تدعو رواية "**نساء كازانوفا**" إلى ضرورة التمازج الثقافي وإلغاء الحدود العرقية والدينية واللغوية، وذلك من خلال زواجه بنساء مختلفات عن بعض دينيا وعرقيا ولغويا، ما يدل على

الحس الانفتاحي الذي يحمله الروائي، ليضيق فجوة الحدود ويجعل من الخطاب السردي خطابا إنسانيا لا تحكمه المسافات، ويرمم الشرخ بين الأنا والآخر ليحتوي الاختلاف الثقافي بينهما.

❖ جسد الروائي **واسيني الأعرج** في منجزه السردي مبدأ التحليل اللوكاتشي في تشييئه للإنسان، هادفا من خلال ذلك إلى التوسع التجاري الرأسمالي الذي أضمرته العلاقات الاشتراكية بين المتعاملين، الذين نسج كازانوفا وإياهم شبكات عنكبوتية متحايلة إثر تزوجه للعديد من النساء كصفقات رابحة، وهو النسق الذي يقزّم ذات المرأة، ويؤلِّه العلاقات التجارية التي تلغي الحدود اللغوية والعرفية والدينية، في نسق إنسانوي يضمر تشيؤا للذات الإنسانية عموما والمرأة على وجه الخصوص.

❖ أبانت رواية "**نساء كازانوفا**" عن معضلة سياسية مرهونة بعدم استقرار المجتمعات العربية، التي همّشها الاستعلاء الحكومي ودوره السياسي في خلخلة الآلة المجتمعية، بسبب الاضطهاد الذي مورس عليها، مثلما تظلم كازانوفا على نسائه، وعلى منارة سيتي لتكون إسقاطا للراهن العربي.

❖ تجلي فاعلية المثقف في استقرار الأوضاع، والدفاع عن حالة الأمة دون استسلام في رواية "**نساء كازانوفا**" فقد مثله كل من عليلو وزوجته رقية اللذين تحديا المجتمع في تحقيق طموحهما، حتى وإن كانت الطريقة خاطئة.

❖ حُبكت رواية "**نساء كازانوفا**" بناء على وعي إنساني اختزل منظور الروائي للحياة بتوجيهاتها الثقافية والسوسيولوجية، التي أبانت عن تناقضات صراعية بين المجتمعات وتوقعها سوسيولوجيا.

❖ تبدت الأنساق الذكورية بشكل لافت في رواية "**نساء كازانوفا**" التي ترى بأن المرأة وحدة بيولوجية تجسدن السياسة كيانها بقدر ما يجسدنه الرجل، وبالتالي فهي مجرد شيء للَّهو والمتعة جرّدها من إنسانيتها وألبسها ثوب العهر والدناءة.

❖ حازت التجربة الجنسية عند **واسيني الأعرج** حيّزا كبيرا أبانت عن ضغط مجتمعي كبّل الذات العربية، لم تجد بدا إلا بركونها للجنس الذي تحسبه بابا من أبواب التحرر، وهذا ما يدل على وعي الكاتب بهذه التيمة التي لا تكاد تخلو جل الروايات من توظيفها.

❖ عُجّت عوالم رواية "**نساء كازانوفا**" بنسق العنف سواء اللفظي أو الجسدي، من خلال معاملة كازانوفا لنسائه ومتعامليه، سيما ابنه "عكاشة" الذي جرّده من اسمه، بأن جعله يعيش مذلولا يصارع ليكسب قوت يومه وهو ابن أغنى رجل في المدينة، أمّا العنف السيكولوجي فيتمثل في الآثار النفسية التي خلفها في نفسيات زوجاته بمكره وخداعه.

❖ حملت رواية "**نساء كازانوفا**" استئسادا اسمانيا لشخصيات الرواية، أضمر أنساقا مرآوية وسلطوية مورست عليها الطابوهات الأبوية التي تحتكر القصدية الاسمية، وهذا ما سوغه عنوان الرواية "**نساء كازانوفا**"، إذ ألبس الروائي لقب كازانوفا على الشخصية الرئيسية "لوط" لما له من أنساق غرائزية.

❖ تسفر الثنائيات الضدية التي اعتمدتها مقاربتي البحثية في رواية "**نساء كازانوفا**" عن إيقاظ الرؤية الإنسانية الملجومة بالعبثية الحداثية والعلماوية الآخرية، التي ترجمت واقعا تسيره الطابوهات الليبرالية في تفنيدها لكل ما هو عربي إسلامي.

❖ تموضعت مسردية المتن الروائي الواسيني حول جدلية الطبيعة والثقافة المراهنة عن الإحاطة بالقبحيات السوسيوثقافية، التي تلغي النظرة النمطية للثقافة والإيديولوجيا المجسدة للواقع وتجاويفه.

❖ عالج الروائي **واسيني الأعرج** المفهوم الديني المزيف الذي يتخذه العديدون واجهة نسقية تخفي تناقضات خبيثة، تدنس الدين الإسلامي، وتؤرهبه من خلال القتل والألاعيب باسم الدين، وإرساء الروائي لهذه التيمة ليُبِينَ عن رؤى ماسونية ويعمل على فضحها والإطاحة بها.

❖ تعاظمت الأنساق الثقافية في المتنين الروائيين وتنوعت بتنوع المرجعيات بأبعادها الإيديولوجية والسياسية والسوسيولوجية والثقافية، التي كشفت عن تناقضات مجتمعية، خاصة وأن كل من الروائيين من أدباء الأزمة الذين يتخذون من الواقع تقعيدا لمسردياتهم، فينغمسون في المجتمعات لتسويغ خطاباتهم السردية والإبحار في الذاكرة ومساءلتها، لكشف زيف الثقافة وأوهامها المنفلتة من الطابع التجديدي للفن الروائي، فقد جسدت مقاربتي البحثية مشروعها الاستكشافي لترميم الشروخات والإبانة عن المعضلات التي عاشها المجتمع العربي، في كل من الروايتين "**مقامات الذاكرة المنسية**" لحبيب مونسي، و"**نساء كازانوفا**" لواسيني الأعرج، بالاستناد على آليات النقد الثقافي الأقدر على توصيف هكذا مقاربات مستعينة بالمنهج السيميائي والتفكيكي، لاستجلاء الأنساق المتوارية خلف الأبنية اللغوية، واستنباط دلالاتها المتخفية من خلال القراءات المتعددة بتأويلات تجزم بانفتاحية النصين الروائيين وتعالقتها أجناسيا، فكانت رغبتي في خوض هذا الدرب جدية في تقصي الأفضية فإن أصبت فمن الله تعالى وإن أخطأت فمن نفسي وتلك طبيعة الإنسان.

الملحق

1- كبْت (كبح، قمع)، إحباط (Repression) :

مصطلح استعمله س. فرويد، وغدا متداولا في النفسانيات المعاصرة للدلّ على المسار الذي به يتجنّب الفكر، دون إرادة منه، وفي الأغلب دون علمه، ويستبعد الأفكار الشديدة عليه أو المقيتة لديه، ويدفعها خارج مجال وعيه.

2- الأركيولوجيا (Archaeology):

منهج نقدي حديث يحمل معنى الحفريات، استخدمه ميشيل فوكو(1984) للبحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة، أو الأبنية المعرفية الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها، فضلا عن وظيفته في الكشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل الثقافات.

3- البراجماتية (Pragmaticism):

اتجاه فلسفي مادي يهتم بدراسة استخدام اللغة في سياقات مختلفة، أي تداولها عمليًا، ويستخدم في الميدان الأدبي عن طريق تفسير تواصل الأدب وسياقاته، ويقتضي منهجها دراسة النص لتحديد الجماليات الفنية التداولية التي تقود إلى تحرير الدلالة، وترتبط التداولية بدراسة دائرة الحدث الكلامي، والعلاقات الدلالية الناشئة بينها من (ناص، ونص، ومتلق)، والمذهب الفلسفي للبراجماتية –كما أسسه بيرس (1914)- يركز أهميته على الجانب النفعية ذات المصلحة الفردية، ولا يركز على القضايا التجريدية.

4- تابو (Taboo) :

مصطلح أناسي أطلقه شتراوس ويعني (المُحرم)، ويشير إلى العوائق الاجتماعية والعرفية للتحريم في السلوكيات الفردية والجماعية، ويشكل التابو خطرا يهدد البناء التركيبي للمجتمعات، لأن تنامي العلاقات الشادة والمُحرمة يضعف من تماسك المجتمع ويقوده إلى نهايته.

5- التاريخانية (Historicism) :

اتجاه نقدي تحليلي في نظريات التاريخ، يهدف إلى تفسير الواقع والأحداث، وتحليلها في ضوء تصور سردها التاريخي، وحركة التاريخانية الأدبية هي حركة ذات وظيفة حيوية في تحليل الظاهرة الأدبية في عصرها، واستخلاص المواقف النقدية منها.

6- التأويلية (Hermeuticism) :

أسلوب نقدي بدأ مع تفسير النصوص المقدسة وبيان منزلتها وأهميتها، وارتبط بعلوم الدلالة واللاهوت، واتسعت مباحثه واتجاهاته لتدخل ميادين المناهج النقدية الحديثة، وقد سلكت التأويلية مسارين في تحديد أسلوبها النقدي التحليليّ، الأول: التأويلية بوصفها منهجا نقديا مع الظاهراتية، والثاني: بوصفها آلية نقدية مع المناهج النقدية الحديثة كالسيميائية، والبنيوية، والأسلوبية، والتفكيكية، فضلا عن دخولها مجالات معرفية وثقافية متنوعة في إطار تحديد العلاقة بين النص، والمُفسِر والمُفسَّر له.

7- الثنائيات المتضادة (Binary Opposition):

مبدأ أساسي من مبادئ التفكيك، يقتضي محاولة تفسير الدال من خلال دال مضاد آخر متعارض معه، ويندرج هذا المبدأ ضمن مصطلح الاختلاف ومصطلح الانتشار والتشتت عند النقد التفكيكي.

8- الجنوسة (Genedar):

مصطلح نقدي حديث ينتمي إلى ميدان النقد النسوي، ويميل إلى مجموعة مفاهيم مختلفة حسب تناول الناقدات له، فمن معانيه: التركيز على الأنوثة وتقديم نتاجاتها بصورة منعزلة عن إبداعات الرجل وخبراته، ومن معانيه الأخرى إلغاء الفواصل الجنسية بين الرجل والمرأة، والدعوة إلى

التحرر الجنسي والأخلاقي والعلمي...إلخ، ولتعدد مفاهيم هذا المصطلح لم يستقر على مدلول محدد، وهذا يعكس حيويته، وإمكانيته في التطور الدلالي.

9- الجينالوجيا (Geneology):

مصطلح نقدي أطلقه ميشيل فوكو (1984) للإشارة إلى دراسة أشكال التاريخ من أجل رصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر، ثم تحليل أسباب سيطرة موضوعات معينة في تاريخ محدد، ويبدأ هذا المصطلح الذي يعني (علم الإنساب) من حيث انتهى مصطلح فوكو الأول وهو علم الآثار الحفريات (الأركيولوجيا).

10- الدوغمائية (Degmatcism):

نظام من المبادئ المتشددة فكريا وعقائديا، تتسم بالتسلط، أُطلقت في البدء على الطائفة الكاثوليكية في بريطانيا بوصفها حقيقة لا جدال فيها، من دون الحوار مع المختلفين عنها، والدوغمائية لا تؤمن بالأعمال التحليلية والتجريبية، وتدّعي امتلاك الحقيقة الكاملة، لأنها تحوي تعاليم جوهر الرسالة المسيحية.

11- السادية (Sadism):

مصطلح نفسي يشير إلى ممارسة القسوة ضد الآخر أثناء تأدية أو ممارسة الفعل الجنسي، وتستخدم في النقد الأدبي للإشارة إلى التلذذ بأحداث الألم أثناء تلقي بعض الكتابات الشاذة، وتحليل دلالاتها، وقد انتشرت معطيات هذا المصطلح في مقاربة النقد النسوي للنصوص، ويناظر هذا المصطلح مصطلح المازوخية (Masochism) الذي يشير إلى التلذذ بفعل قسوة الواقع على الذات من قبل الآخر أثناء ممارسة الفعل الجنسي.

12- الشيئية (Refication):

مصطلح معرفي يشير إلى تحول الإنسان إلى شيء، بمعنى تحول جميع العلاقات بين الفرد والفرد، وبين الفرد والمجتمع إلى علاقات شيئية لا إنسانية، لا تتسم بصفة القداسة أو القيمية، ويرتبط هذا المصطلح بشكل كبير بالهيمنة الإمبريالية (Imperialism) التي تسعى إلى تحويل قيم الإنسان إلى مجرد علاقات يومية، لا تخضع لمعايير إنسانية، إنما تخضع لمعايير المادة ورأس المال ونحو ذلك .

13- الأسطرة (Mythologizatiom) :

مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الطقس الأسطورى على ما هو ليس بأسطورة، أي تحويل مجمل الفعل الدلالي إلى أحداث ذات طابع أسطوري، وهذا المصطلح ذو أهمية كبيرة، وتتجلى أهميته في تحويل الحقل الدلالي إلى حقل مشبع بالعلامات والرموز، ويقود هذا إلى انتظام على صعيد الدوال، وتنوع على صعيد المعاني.

14- أنسنة الإله (The God Humanization) :

مصطلح نقدي يشير إلى نزع صفة التقديس عن المظهر الميتافيزيقي للأشياء، والتعامل مع الظواهر والأشياء والموجودات بوصفها أشياء فيزيقية لا تنتمي إلى الميتافيزيقيا، ويقود هذا التوجه إلى نتيجة مفادها: نزع صفة الخصوصية بين الخالق والمخلوق، بحيث يمكن أن يمثل الإنسان موقع الإله في الحكم والتشريع، ومن ثم التحكم بمصير الموجودات، وقد انتشر هذا المصطلح بشكل كبير في الأوساط النقدية لما بعد البنيوية، ومنظِّري ما بعد الحداثة.

15- التيمات (Themes):

عناصر موضوعية تقع في نص أو مجموعة نصوص، ويسند لها مهمة تصنيف النوعية الدلالية لفئة من فئات المعاني المختلفة.

16- الكينونة (Desien):

يحيل هذا المصطلح أصل المعنى إلى الوجود أو الموجود، واستخدمه هيدجر(1976) للإشارة إلى الموجود العيني المتعين للفرد، الذي يكون له علاقة بالوجود بشكل دائم، وكينونة الوجود الإنساني يُنظر إليها من خلال ذلك الموجود المتعين، وترجم هذا المصطلح بـــــــ (الآنية) وهي تحقق الوجود العيني من حيث رتبة الذاتية، ويستعمل عادة في مقابل الماهية، وترجم أيضا بـ(الموجود هناك) أي الكائن الملحق به في العالم، الموجود فيه بالقرب من الأشياء والموجودات.

17- اللاوعي (Unconsciousness):

مصطلح فلسفي يحفظ للفرد أرشيفه الخاص، وينظم له معرفته من خلال استحضار الأرشيف الخاص بكل مرحلة زمنية معينة، ويتسم اللاوعي بمطلقية الزمان والمكان ويظهر في ثلاث صور (الأحلام، الخيال، التداعي الحر)، ولهذه التمظهرات خصوصيات فردية وجماعية فالأحلام والخيال والتداعي الحر(Free Association) ذات خصوصية فردية في إطار الذات وجماعية في إطار الأساطير، فالأولى هي مظهر فردي للاوعي، والثانية هي مظهر جماعي له، فهي ميراث الشعوب وأرشيفهم المحدد لهويتهم، ويُعد يونك (1961) من علماء النفس البارزين الذين تحدثوا عن ذلك وسعوا لتفعيل ممارسات اللاوعي من أجل إعادة التوازن إلى العلاقة القائمة بين الوعي واللاوعي التي هي الأساس في اتزان سلوك الفرد وتصرفاته.

18- اللبيدو (Libido):

مصطلح فلسفي أطلقه فرويد (1939) للإشارة إلى فعل الرغبة والاشتهاء والشبق، ويتم إطلاق هذا المصطلح على الطاقة الجنسية الحيوية الكامنة في الذات، التي تكون بحاجة إلى مثير أو منبه لإبرازها.

19- نظرية اللذة (Hedonism):

نظرية في الأخلاق تعرض الخير على أنّه ما يؤدي إلى لذة أو إلى خلاص من الألم، والشر على أنّه ما يسبب الألم، وبلغت هذه النظرية ذروتها على يد أبيقور (-270 ق م)، ولاشك أن تصور اللذة وفقا لهذا التفسير المطلق يمثل تصورا ساذجا لحل المشكلات الأخلاقية.

20- الوعي (Consciousness):

أعلى أشكال انعكاس الواقع الموضوعي، وهو كامن في الإنسان وحده، والوعي هو المجمل الكلي لعمليات العقلية التي تشترك إيجابا في فهم الإنسان للعالم الموضوعي، ولوجوده الشخصي، ويرجع أصله إلى العمل ، وإلى النشاط الإنتاجي الاجتماعي، ويرتبط ارتباطا وثيقا بظهور اللغة وفلسفتها، وهي قديمة قِدم الوعي، ولها تأثير كبير في ظهوره وتشكيل التفكير المنطقي المجرد، والوعي هو التفكير المنطقي المتسلسل المنتظم، وماعدا ذلك فهو تمثلات أو علامات لضعف الوعي أو عدم مقدرته على استيعاب الموجودات، وتقديم المفاهيم.

21- هذيان (Délire):

حالة ذهنية ظرفية، مميّزة باختلاط حالات الوعي، تشوّشها، وبتوتر الصّور الخيالية التي تغدو هُلاسية في الأغلب، وتحدد أحيانا أعمالا عنفيّة ولا سويّة.

22- أنطولوجية (Ontologisme):

نزعة فكرية مؤاتية لعلم الأيس، باعتباره البحث عن سمات وطبيعة الكائن بذاته أو الكائنات بذاتها.

23- الأنثروبولوجي (Anthropologie):

فرع من كُبريات فروع العلوم الطبيعية، وذلك الذي يشكل، على سبيل المثال، علم حياة الجنس البشري بروكا "بأنها دراسة الجماعة البشرية، في مجملها بتفاصيلها وعلائقها ببقية الطبيعة (في

معجم ريشيه)، بهذا المعنى تشمل علم التشريح البشري، ما قبل التاريخ، علم الآثار، والأتنوغرافيا، والأتنولوجيا بالمعنى الأوسع، علم الاجتماع، الفولكلور، اللسانة.

24- السلطة (Autorité/Authority):

مفهوم أخلاقي يشير إلى النفوذ المعترف به كليا لفرد أو لنسق من وجهات النظر أو لتنظيم مستمد من خصائص معينة أو خدمات معينة مؤادة، وقد تكون السلطة سياسية أو أخلاقية أو علمية، ويتوقف ذلك على مجال النفوذ.

25- الليبرالية (Liberalism) :

هي فلسفة سياسية أو رأي سائد تأسست على أفكار الحرية والمساواة، وتشدد الليبرالية الكلاسيكية على الحرية في حين أن المبدأ الثاني هو المساواة يتجلى بشكل أكثر وضوحا في الليبرالية الاجتماعية، يتبنى الليبراليون مجموعة واسعة من الآراء تبعا لفهمهم لهذين المبدأين، ولكن يدعم الليبراليون بصفة عامة أفكارا مثل: حرية التعبير، حرية الصحافة، الحرية الدينية، السوق الحر...

26- العجائبية (Fantastique):

مصطلح من المصطلحات التي برزت في حقل النقد الأدبي، بعد أن وضع أسسه ونظّر له تودوروف تزفيتان، وهي نزعة إنسانية قوامها ابتكار كل ما هو عجيب، والعجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن، ليخترق المستحيل، ويحقق له ما يمكن تحقيقه، محدثا بذلك حالة من الدهشة.

27- الديستوبيا (Dystopia) :

أدب المدينة الفاسدة أو عالم الواقع المرير، وهو مجتمع خيالي، فاسد أو مخيف أو غير مرغوب فيه بطريقة ما.. هو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه

الخراب، القتل والقمع والفقر والمرض، باختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته يتحول فيه المجتمع إلى مجموعة من المسوخ تناحر بعضها البعض.

28- الميثولوجيا (Mythology):

هو أحد الفروع العلمية التي يهتم بتفسير ودراسة الأساطير القديمة الخاصة بالثقافات المختلفة التي تم الاعتقاد بها وتصديقها على أنها حقيقية وصحيحة في وقت من الزمن، فهو العلم الذي يختص بتفسير الأحداث الطبيعية وشرح الإنسانية والطبيعة، ويعتبر لفظ الميثولوجيا لفظ يوناني بمعنى الأسطورة يشير إلى الحكايات القديمة والأساطير الخاصة بأبطال عاشوا في الماضي أو أساطير دينية.

29- التبعية (Dependency) :

هي نظرية من مجال العلوم الاجتماعية، مفادها أن الفقر وعدم الاستقرار السياسي والتخلف في دول الجنوب يعود سببها إلى المسار التاريخي الذي رسمته لها دول الشمال، غير أن استحالة النمو بالنسبة لدول الجنوب قد دحضه الإقلاع الاقتصادي الذي حققته النمور الآسيوية في عقد الستينيات وفي الصين والهند في عقد الثمانينيات.

30- النوستالجيا (Nostalgia):

مصطلح يستخدم لوصف الحنين إلى الماضي والتوق إليه، أصل الكلمة يرجع إلى اللغة اليونانية إذ تشير إلى الألم الذي يعانيه المريض إثر حنينه للعودة لبيته وخوفه من عدم تمكنه من ذلك للأبد، تم وصفها على أنها حالة مرضية أو شكل من أشكال الاكتئاب في بداية الحقبة الحديثة.

31- إنسانوية (Humanism):

مصطلح صاغه فردريك نايتهامر Friedrich Niethammer في بداية القرن التاسع عشر للإشارة إلى نظام تعليمي مبني على دراسة الأدب الكلاسيكي (الإنسانوية الكلاسيكية)، وبشكل عام يشير

المصطلح إلى وجهة نظر تؤكد على مفهوم حرية الإنسان وتقدمه، وتنظر إليه باعتباره المسؤول الوحيد عن تطوير ورقية الأفراد وتؤكد الاهتمام بعلاقة الإنسان بالعالم.

32- كرونوطوب (Chronotope):

أحد أهم مفاهيم ميخائيل باختين المعقدة، وتعني حرفيا "الزمان المكان" لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معا، وهو مصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي حيث يصف الشكل الذي يجمع معا الزمان والمكان.

33- النيكروفيليا (Necrophilia) :

النيكروفيليا أو حب معاشرة الجثث؛ مصطلح أطلقه علماء النفس في أواخر القرن التاسع عشر للدلالة على حالة الانجذاب الجنسي لجثث الموتى، وهذا الانجذاب قد يكون تخييليا فقط أو قد ينطوي على اتصال جسدي حقيقي، ويعتقد الباحثون النفسانيون أن الحافز الرئيسي الذي يقود إلى هذه الممارسة هو حب السيطرة في شريك جنسي لا يملك خيار الرفض أو المقاومة، وهذا ما يدل على أن الشخصية النيكروفيلية تمتاز بالاضطراب و الشذوذ النفسي.

34- السريالية (Surréalisme):

السريالية أو الفوق الواقعية، كلمة مشتقة من الفرنسية التي تعني حرفيا "فوق الواقع"، هي حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب منظرها أندريه بْرِيْتُون فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر أما شفويا أو كتابيا

35- بوليفينية (Polyphony):

يقصد بالبوليفينية: لغة تعدد الأصوات ولقد أُخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد، ومن ثم فالمقصود بالرواية البوليفينية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات

المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، أي أنها رواية حوارية متعددة، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب.

36- الأسلبة (Stylisation):

الأسلبة: هي إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصيغة أو التقليص أو التمطيط أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة.

37- إيروتيكية (Erotic):

كلمة إيروتيك erotic مشتقة من الكلمة eros، أي جنسي وشهواني، يماثله في الميثولوجيا الرومانية كيوبيد، والمحاور التي تدور في فلكها الآيروسية هي: الرغبة الجنسية العارمة والجامحة، والجسد والانتشاء ما بين خمر ومجنون طائش، وتجارب جنسية عابثة ظامئة، تتلوى على وتر الشره والافتتان.

38- الإيديولوجية (Idélogie) :

تعرف بأنها: النسق الكلي للأفكار والمعتقدات والاتجاهات العامة الكامنة في أنماط سلوكية معينة، وهي تساعد على تفسير الأسس الأخلاقية للفعل الواقعي، وتعمل على توجيهه، وللنسق المقدرة على تبرير السلوك الشخصي، وإضفاء المشروعية على النظام القائم والدفاع عنه، فضلا عن أنّ الإيديولوجيا أصبحت نسقا قابلا للتغيير استجابة للتغيرات الراهنة والمتوقعة، سواء أكانت على المستوى المحلي أو العالمي.

39- الكولونيالية (Colonialism):

الكولونيالية أو الاستعمارية: هي ممارسة أو سياسة للسيطرة على أشخاص أو مناطق أخرى من قبل شعب محدد أو سلطة ما، غالبا عبر إنشاء المستعمرات، بهدف الهيمنة الاقتصادية، وفي عملية الاستعمار، قد يرفض المستعمر دينه ولغته واقتصاده وممارساته الثقافية الأخرى، ويحكم المسؤولون الأجانب المنطقة سعيا وراء مصلحتهم، وذلك للاستفادة من موارد وشعوب المنطقة المستعمَرَة، وترتبط الاستعمارية بالامبريالية ، ولكنها تختلف عنها.

40- البطريركية (Patriarchy) :

كلمة يونانية مكونة من شطرين، ترجمتها الحرفين "الأب الرئيس"؛ ومن حيث المعنى فهو يشير إلى من يمارس السلطة بوصفه الأب، على امتداد الأسرة، ولذلك فإن النظام المعتمد على سلطة الأب، يدعى النطام البطريركي.

41- الماركسية (Marxisme):

هي ممارسة سياسية ونظرية اجتماعية مبنية على أعمال كارل ماركس الفكرية، مبدأها الأساسي هو تحسين أوضاع العمال المهضومة حقوقهم من قبل الرأسماليين، والقضاء على استغلال الرأسمالين للإنسان العامل.

42- اليوتوبيا (الطوباوية) Socialisme Utopique / Utopian Socialism :

تعاليم في المجتمع تقوم على أساس الملكية المشتركة والعمل الإلزامي لجميع الأعضاء والتوزيع المتساوي للمنتجات، و كان توماس مور أول من استخدم اصطلاح "يوتوبيا" (هو في اليونانية يعي حرفيا مكانا غير موجود) كوصف المجتمع المثالي، وكان هذا الاسم الذي أطلقه على جزيرة خيالية ينشأ عليها مجتمع مثالي.

43- الاغتراب النفسي (Aliénation Psychologique):

الاغتراب: مصطلح ابتكره كارل ماركس في نظرية أسماها نظرية الاغتراب، وكانت تلك النظرية تشكل نقدا للنظام الرأسمالي وآثاره التي تخلو من الإنسانية وتجعل العمال مغتربين في النظام الرأسمالي، حيث يصبح العامل معزولا عن منتجات عمله الخاص، أما الاغتراب النفسي فهو انسحاب الشخص من البيئة ويرفض أحبائه وأصدقائه الذين يعيشون معه في مجتمعه، ويظهر مشاعر الابتعاد عن الآخرين وحتى الابتعاد عن مشاعرهم الخاصة، وهذه الحالة هي حالة معقدة على الرغم من أنها شائعة، وهي نتاج عوامل نفسية واجتماعية.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم بالرسم العثماني برواية ورش لقراءة الإمام نافع عن طريق ابن يعقوب الأزرق، سورة الفجر، الآية 7–8، ج30، القاهرة، دار القدس للنشر والتوزيع، 2010.

- **المصادر:**

1. الأعرج واسيني ، **نساء كازانوفا**، ط2، بيروت، لبنان، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2017.

2. مونسي حبيب، **مقامات الذاكرة المنسية**، (د ط)، الجزائر، منشورات وزارة الاتصال والثقافة، 2004.

- **المعاجم:**

3. ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الدين محمد بن الأثير (637هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ج2، 1995.

4. أسعد أحمد علي، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ط3، دمشق، دار السؤال للطباعة والنشر، 1968.

5. أيزابرجر أرثر، **النقد الثقافي–تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاوسي، إشراف: جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، ع203، 2003.

6. بينيت طوني وآخرون، **مفاتيح اصطلاحية جديدة**، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2010.

7. زيتوني لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، 2002.

8. القاضي محمد وآخرون، **معجم السرديات**، ط1، لبنان، دار دار الفرابي، 2010.

9. وهبة مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1974.

- المراجع بالعربية:

10. إبراهيم عبد الله، **المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية**، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

11. أبو ديب كمال، **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي**، ط1، لبنان، إكسفورد، بريطانيا، دار الساقي ودار أوركس للنشر، 2007.

12. أبو ديب كمال، **جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)**، ط3، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، 1983.

13. أبو ريشة زليخة، **اللغة الغائبة نحو لغة غير جنوسية**، ط1، سوريا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2014.

14. إسماعيل محمد عماد الدين، **النمو من الحمل إلى الرشد**، (دط)، الكويت، دار القلم، 1995.

15. أشبهون عبد المالك، **العنوان في الرواية العربية**، ط1، سوريا، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع للدراسات، 2001.

16. أفاية محمد نور الدين، **الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)**، (د.ط)، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، (د.ت).

17. بحراوي حسن، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ط1، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1990.

18. بدري عثمان، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، ط1، الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، 2000.

19. برادة محمد، **الرواية ذاكرة مفتوحة**، ط1، القاهرة، آفاق للنشر والتوزيع، 2008.

20. برهومة عيسى، **اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة**، ط1، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002.

21. البستاني بشرى، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، 2002.

22. بعلي حفناوي رشيد، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن –منطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات**، ط1، الجزائر، لبنان، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، 2007.

23. بعلي حفناوي رشيد، **مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب**، ط1، عمان، الأردن، دروب للنشر والتوزيع، 2011.

24. بلعيد صالح، **دروس في اللسانيات التطبيقية**، (دط)، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (دت).

25. التيجاني حلومة، **البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام**، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013.

26. ثامر فاضل، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**، ط1، سوريا، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2004.

27. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محجوب، **البيان والتبيين**، ط2، بيروت، منشورات دار مكتبة الهلال، ج1، 1992.

28. جواد فاتن عبد الجبار، **اللون لعبة سيميائية**، ط1، بيروت، لبنان، دار مجدلاوي، 2010.

29. حبيلة الشريف، **الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)**، ط1، أربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010.

30. حبيلة الشريف، **بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديثة، 1990.

31. حرب علي، **خطاب الهوية (سيرة فكرية)**، ط2، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.

32. حسيب عبد المجيد، **الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة**، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث.

33. حسين مروة، **دراسات نقدية (في ضوء المنج الواقعي)**، ط1، بيروت، دار المعارف، 1988.

34. حمداوي جميل، **نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة**، مؤسسة المثقف العربي، 2010.

35. حمودة عبد العزيز، **المرايا المحدبة**، من البنيوية إلى التفكيك، ط1، عالم المعرفة، 1998.

36. حوراني يوسف، **البيئة الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي القديم**، (دط)، بيروت، دار النهار، 1992.

37. خليفي شعيب، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ط1، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2009.

38. خليل سمير، **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب**، ط1، بيروت، دمشق، دار الجواهري، 2012.

39. الرويلي ميجان، البازعي سعد، **دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، ط3، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2002.

40. زعرب صبحية عودة، **غسان الكنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006.

41. زكريا إبراهيم، **مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية**، (دط)، مكتبة مصر، (دت).

42. سبيلا محمد، عبد السلام بنعبد العالي، **الثقافة والطبيعة، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة**، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1991.

43. شاكر عبد الحميد، **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، ط1، القاهرة، دار العين للنشر، 2007.

44. الشاهد نبيل حمدي عبد المقصود، **العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا**، ط1، عمان، الأردن، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2012.

45. الشناوي محمد علي الغريب، **القص في النشر الأندلسي**، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، 2003.

46. صالح ضاري مظهر، **دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي**، ط1، دمشق، سوريا، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، 2012.

47. صالح هويدا، **الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيوثقافية)**، ط1، القاهرة، مصر، رؤية للنشر والتوزيع، 2015.

48. عابد عبد الحق، **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008.

49. عباس إبراهيم، **الرواية المغاربية تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، ط1، الجزائر، دار كوكب العلوم، 2014.

50. عبد السلام فاتح، **الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)**، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

51. العبد الله يحي، **الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون)**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

52. عبيد كلود، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)**، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013.

53. العقيلي عبد الفتاح، **النقد الثقافي، قضايا وقراءات**، ط1، الرياض، السعودية، مكتبة الزهراء، 2009.

54. علام حسين، **العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد**، ط1، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010.

55. عليمات يوسف محمود، **النقد النسقي –تمثلات النسق في الشعر الجاهلي**، ط1، عمان، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، 2005.

56. عليمات يوسف محمود، **جماليات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي نموذجا**، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

57. عمر أحمد مختار، **اللغة واللون**، ط1، القاهرة، مصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1982.

58. عويضة كامل محمد محمد، **علم النفس بين الشخصية والفكر**، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العلمية، 1996.

59. العيد يمنى، **الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية**، ط1، بيروت، لبنان، دار الفارابي، 2011.

60. العيد يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط3، بيروت، لبنان، دار الفرابي، 2010.

61. عيلان عمر، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، (دط)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.

62. غانم أسام ، **سرديات الجسد والإيروتيكا**، ط1، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2019.

63. الغذامي عبد الله محمد، **المرأة واللغة**، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2006.

64. الغذامي عبد الله محمد، **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005.

65. غصن أمينة، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، ط1، دمشق سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، 2002.

66. قاسم سيزا، **المفارقة في القص العربي المعاصر**، ط1، الدار البيضاء، شركة الرابطة، 1997.

67. قاضي إيمان، **الرواية النسوية في بلاد الشام، السّمات النفسية والفنية** (1950-1985)، ط1، دمشق، سوريا، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1992.

68. القصراوي مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2004.

69. قنصوة صلاح، **تمارين في النقد الثقافي**، القاهرة، مصر، دار ميريت، 2007.

70. الكعبي ضياء، **السرد العربي القديم-الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل**، ط1، بيروت، عمان المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع 2005.

71. لحميداني حميد، **النقد الروائي والأيديولوجيا -من سوسيولوجيا الواقع إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، ط1، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1990.

72. لمهيري عبد القادر وآخرون، **أهم المدارس اللسانية، (دط)**، تونس، منشورات المنعقد القومي لعلوم التربية، 1986.

73. ماجدولين شرف الدين، **الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي**، ط1، الرباط، المغرب، دار الأمان، 2012.

74. مجموعة من الباحثين، **السرديات والترجمة العربية**، ط1، الجزائر، دار ميم للنشر، 2018.

75. محمد مازن رسول، **حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سوسيولوجية ثقافية**، ط1، بيروت، لبنان، الجزائر، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، 2015.

76. مرتاض عبد المالك، في **نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–** عالم المعرفة، 1990، الكويت.

77. المصباحي عبد الرزاق، **الأنساق السردية المخاتلة**، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الرحاب الحديثة، 2017.

78. مفتاح محمد، **المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي**، ط1، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1999.

79. مفتاح محمد، **دينامية النص (تنظير وإيجاز)**، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990.

80. مهيدات نهال، **الآخر في الرواية النسوية العربية– في خطاب المرأة والجسد والثقافة–** عمان، عالم الكتب الحديث، 2007.

81. الموسوعي محسن جاسم، **النظرية والنقد الثقافي –الكتابة العربية في عالم متغير واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية–** ط1، عمان، الأردن، دار فارس للنشر والتوزيع، 2005.

82. النعيمي فيصل غازي، **سرديات التجريب، قراءة في متخيل الرواية العربية الجديدة**، ط1، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2020.

83. هناوي نادية، **الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي**، ط1، بيروت، لبنان، دار الرافدين، 2016.

84. وائل بركت وآخرون، **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2004 .

85. وغليسي يوسف، **مناهج النقد الأدبي**، ط1، الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

86. يوسف أحمد، **القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة**، ج1، ط1، منشورات الاختلاف، 2003.

87. يوسف شوقي بدر، **الرواية وآليات النقد الثقافي (قراءة تطبيقية)**، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2015.

- المراجع المترجمة:

88. إديث كريز ويل، **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، ط1، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993.

89. آلا روب جرييه، **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، القاهرة، دار المعارف.

90. أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، 1996.

91. آني آنزيو، **المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي**، تر: طلال حرب، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992.

92. أوماناويان، **ساندراهاردنج، نقض مركزية المركز(الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد- استعماري نسوي)**، ج1، تر: يمنى طريف الخولي، الكويت، عالم المعرفة، ديسمبر، 2012.

93. بن نبي مالك، **مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة**، تر: عبد الصبور شاهين، ط4، دمشق، سوريا، دار الفكر، 2000.

94. بول ريكور، **الحب والعدالة**، تر: حسن الطالب، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ردمك، 2013.

95. بول ريكور، **في التفسير محاولة في فرويد**، تر: وجيه أسعد، ط1، دمشق، سوريا، أطلس للنشر والتوزيع، 2003.

96. بيار بورديو، **الهيمنة الذكورية**، تر: سلمان قعراني، ط1، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية 2009.

97. بيترل، بيجر وآخرون، **التحليل الثقافي**، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، إشراف: جابر عصفور، ط1، القاهرة، مصر، المركز القومي للترجمة، 2008.

98. بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكريم الشرقاوي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 2001.

99. تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1990.

100. تزفيتان تودوروف، **باختين المبدأ الحواري**، تر: فخري صالح، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

101. تزفيتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، ط1، الرباط، دار الكلام، 1993.

102. ثيودور رايك، **سيكولوجيا العلاقات الجنسية**، تر: ثائر ديب، ط1، بيروت، لبنان، دار المدى للثقافة والنشر، 2005.

103. جان بيار فرنان، **الأسطورة والفكر عند اليونان- دراسات في علم النفس التاريخي**، تر: جورج رزق، ط1، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2012.

104. جان غاتينيو، **أدب الخيال العلمي**، تر: ميشيل خوري، ط1، دمشق، دار طالاس للدراسات والترجمة والنشر، 1990.

105. جورج لوكاتش، **التاريخ والوعي الطبقي**، تر: حنا الشاعر، ط2، بيروت، لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1982.

106. جوزيف ميسنجر، **لغة الجسد النفسية**، تر: محمد عبد الكريم إبراهيم، ط1، دمشق، سوريا، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2007.

107. دينس كوش، **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، تر: منير السعداوي، مراجعة: الطاهر لبيب، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، مارس، 2007.

108. ر.د.ج، سيمونز، **لون البشرة وأثره في العلاقات الإنسانية**، تر: علي عزت الأنصاري، (دط)، القاهرة، مصر، المركز القومي للترجمة، 2009.

109. رامان سلدان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، (دط)، مصر، دار قباء للطباعة والنشر، 1998.

110. روبرت شولز، **عناصر القصة**، تر: محمود منقذ الهاشمي، ط1، دمشق، سوريا، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988.

111. رولان بارت، **المغامرة السيميولوجية**، تر: عبد الرحيم حزل، ط1، مراكش، دار تينمل للطباعة والنشر، 1993.

112. رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، تر: عبد السلام عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط3، المغرب، دار توبقال، 1993.

113. ريتشارد.س. لازورس، **الشخصية**، تر: سيد محمد غنيم، محمد عثمان نجاتي، ط4، بيروت، دار الشروق، 1993.

114. سايمون ديورنغ، **الدراسات الثقافية –مقدمة نقدية**، تر: ممدوح يوسف عمران، الكويت، عالم المعرفة (425)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو، 2015.

115. سيجموند فرويد، **الأنا والهو**، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، القاهرة، مصر، دار الشروق، 1982.

116. سيجموند فرويد، **الحلم وتأويله**، تر: جورج طرابيشي، ط3، بيروت، دار الطليعة، 1980.

117. سيجموند فرويد، **الهذيان والأحلام في الفن**، تر: جورج طرابيشي، ط1، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، كانون الأول، 1978.

118. سيمون دوبوفوار، **الجنس الآخرI، الوقائع والأساطير**، تر: سحر سعيد، ط1، دمشق، سوريا، الرحبة للنشر والتوزيع، 2015.

119. شلقامي هانيا، **دراسة النوع (من رجل وامرأة) والعلوم الاجتماعية**، تر: سينة عبد السلام، ط1، مصر، مؤسسة المرأة والذاكرة، 2015.

120. غرينبلات وآخرون، **التاريخانية الجديدة والأدب**، تر: لحسن أحمامة، ط1، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، المركز الثقافي للكتاب، 2018.

121. كارين أرمسترونغ، **تاريخ الأسطورة**، تر: وجيه قانصو، ط1، بيروت، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.

122. كيث بوكر، آن ماري توماس، **المرجع في روايات الخيال العلمي**، تر: عاطف يوسف محمود، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010.

123. ماريو باي ، **أسس علم اللغة**، تر: أحمد مختار عمر، ط8، القاهرة، مصر، عالم الكتب، 1998.

124. موران أدغار، **النهج –إنسانية البشرية، الهوية البشرية**– تر: هناء صبحي، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2009.

125. ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1981.

126. ميشيل بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، ط1، بيروت، لبنان، منشورات عويدات، 1971.

127. نيكلاس لومان، **مدخل إلى نظرية الأنساق**، تر: يوسف فهمي حجازي، (د ط)، كولونيا(ألمانيا)، بغداد، منشورات الجمل، 2010.

– المراجع بالاجنبية:

128. Christian Achour, simon Rerroug, convergence critique (introduction, à la litteraire), O.P.U. Alger,Janvier,1990, p28.

129. Leo Hoeki la marque du titre, dispositifs sémiotique d'une partique textuelle, éd la hayemouton, paris,1981,p17

130. Louis vincent thomas- Utopies- sciencefiction et Fantasmes- Recherches scocioloyques , 1990-1991- p 08

- المجلات:

131. اصطيف عبد النبي، **ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟** فصول في مجلات النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، النقد الثقافي، مكتبة الأدب المغربي، مج 25/3، ع 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2017.

132. براهم عصام، **مؤسسة الأسرة في الدراسات النسوية: مقاربة أنثروبولوجية**، مجلة الحوار الثقافي، مخبر حوار الحضارات والتنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، م8، ع1، 2019.

133. برجكاني فاطمة، **الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية "أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذبيان، إضاءات نقدية**، مجلة فصلية محكمة، السنة الثامنة، ع29، آذار، 2018.

134. برقلاج إيمان، **النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة**، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، الجزائر، ع1.

135. تباني صليحة، سعيد تومي، **نسقية الأنثى في ثقافة الآخر الجنوبي بين سلطة العقل ورغبة الجسد، قراءة نقدية في مضمون رواية سيرابا لمحمد سعدون**، مجلة المدونة، مج7، ع1، جوان 2000.

136. حمداوي جميل، **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، ع3، مج 25، الكويت، 1997.

137. حمدي محي الدين، **مدخل إلى الصمت في النص السردي**، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، 2011.

138. خالد صبكان حسن، **دلالة الألوان في الشعر العربي القديم**، مجلة دراسات، ع 28، البصرة، 2018.

139. خاوة نادية، **الاشتغال السيميولوجي للألوان**، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004.

140. الخضراوي إدريس، **السرد موضوعا للدراسات الثقافية**، نحو فهم لعلاقة الرواية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، مجلة تبيّن دراسات وأبحاث في اللغة والتاريخ والهوية، ع6، 7، 2014.

141. زعو محمد، **أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب**، الأكادمية الاجتماعية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، كلية العلوم القانونية ولإدارية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، ع4، 2010.

142. السعدون نبهان حسون، **الشخصية المحورية في رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، دراسة تحليلية**، أبحاث كلية التربية الأساسية، ع1، مج 13، جامعة الموصل، العراق، 2014.

143. الضاهر سلمان أحمد، **مفهوم النسق في الفلسفة (النسق، الإشكالات والخصائص)**، مجلة جامعة دمشق، مج 30، ع4/3، 2014.

144. الطائي تغريد، الشخصية الهستيرية.

بغداد **https:\\dodoegydodo.word press.com.04 \ 01\2012**

145. عابد نورة، **مفهوم الاختلاف في فلسفة هابرماس**، مجلة المعيار في الآداب والعلوم الاجتماعية، ع19، جامعة تيسيمسلت، الجزائر، ديسمبر 2017.

146. عليمات يوسف محمد، **أنساق الخطاب الحكائي، التجليات النسقية لنظرية العصا في نموذج حكائي للجاحظ**، الجامعة الهامشية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع16، 2016.

147. محمد بن سعيد، **النقد الثقافي وموجة العولمة**، المركز الجامعي نور الدين بشير، البيض، مجلة دراسات، ع4، جوان 2016.

148. الوادي خولة محمد، **قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 45، ع3، 2018.

- الأطاريح والرسائل:

149. أبو عون أمل محمود عبد القادر، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي –شعراء المعلقات– نموذجا**، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، نابلس، 2003.

150. حديد نور الدين، **مفهوم الإبداع الأدبي في النقد العربي المعاصر**، إشراف الطيب بودربالة، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، سطيف، الجزائر، 2014/2013.

151. الشمري محمد لافي، **جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق**، إشراف: حامد كساب عياط بحث مقدم استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير، تخصص: أدب ونقد، جامعة اليرموك، 2009/2008.

152. شهري محمد، **الخطاب السيرذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في تجارب هوامش الرحلة الأخيرة لمحمد مفتاح، مزاج المراهقة لفضيلة فاروق، مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص أدب معاصر، إشراف محمد

حمودي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة مستغانم، 2018/2017.

153. عروبة جبار أصواب الله، **الأهوار في الرواية العراقية – دراسة في ضوء النقد الثقافي، حامد ناصر الظالمي** رسالة تتقدم بها الطالبة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، 2014/2013.

154. قارة مصطفى نور الدين، **النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح**، إشراف: أحمد يوسف، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2010/2009.

155. قبنة السعيد، **الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة "سِفر القضاة" لـ: أحمد زغب نموذجا**، إشراف: الشامخة خديدة، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، تخصص أدب جزائري عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة غرداية، 2020/ 2021

156. قماري ديامنتة، **النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/2012.

157. الكعبي ضياء عبد الله خميس، **تحولات السرد العربي القديم–دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل** –أطروحة مكملة لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إشراف: ناصر الدين محمد أسد، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004.

158. نعاس نادية، **المتخيل السردي في روايات حبيب مونسي مقاربة في الرؤية والمفاهيم والتشكيل**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، إشراف حفيظة عبداوي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، 2016/2015.

- ملتقيات:

159. النعيمي حسن، **خطاب السرد -الرواية النسائية السعودية-** ملتقى جماعة حوار، الكتاب الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، 1427هـ/ 2006م.

- توثيق:

160. قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، **الأسطورة.. توثيق حضاري**، سلسلة عندما نطق السراة، ط1، دمشق، سوريا، دار كيون، 2009.

الملخص:

لابد وأن التحليل المحايث للخطاب السردي سواء الواسيني أو المونسوي، استثمر العلامات الثقافية في إنتاجيتها للخطاب، التي أحالتني إلى مساءلة تأويلية لفحوى روايتيهما؛ "نساء كازانوفا لواسيني الأعرج" و "مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي"؛ اللتين تتحينان على تداعيات نسقية تسوّق للخطاب السردي في بناه الفوقية، المدثرة بألاعيبها اللغوية المزالق النسقية المتماهية خلف التورية الثقافية، والكاشفة لمشاهد الانزياحية المخبوءة ضمن معترك التباين الثقافي، الذي يسفر عن اطّراد لافت لحركية الأنساق الثقافية في المنجزين الروائيين.

وعرجت في أطروحتي الموسومة: **الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة: روايتا "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي "ونساء كازانوفا" لواسيني الأعرج نموذجا،** إلى تحسس فجوات الثقافة، واختراق الطابو الجمالي للنص السردي، لاستقطاب القبحيات الملغمة في رحم السكون الروائي كنشاط إنساني، يستدعي توهجا نسقيا لتأويل الماورائيات الثقافية.

وفي مساءلتي للنصين الروائيين، قسمت دراستي إلى: مدخل خصصته للجانب النظري في علاقته مع الدراسة، وثلاثة فصول تطبيقية؛ حيث انطوى الفصل الأول على قراءة تأويلية في عتبات الروايتين، أما الفصل الثاني فأفردته للثنائيات الضدية في رواية نساء كازانوفا وتداعياتها النسقية، في حين أن الفصل الثالث فقد خصصته للأنساق العجائبية في رواية مقامات الذاكرة المنسية، لتكون الخاتمة محطة استنتاجية للطروحات السالفة.

إذ لابد وأنّ أيّ دراسة تستدعي منهجا تستند عليه في مقاربتها، لذا ارتأيت أن أعتمد آليات النقد الثقافي المتباينة في مقاربتي للنصين الروائيين، مستأنسة على المنهج السيميائي والمنهج التفكيكي، في استفزازاتهما الدلالية للأنساق المغيبة، وشغفا مني في استنطاق كوامن الروايتين، ارتكزت على إشكالية رئيسة لاستظهار الأفكار الضمنية، والتي تمثلت في:

- ما المحمولات الأنساقية المتوارية خلف التحيز الثقافي للمنجزين الروائيين؟ وما مدى تسللها للذائقة القرائية النقدية؟

وقد اندرجت عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات أماطت اللثام عن الفعل التراكمي الثقافي وهي:

- كيف يمكن الكشف عن الأنساق المغيبة في النصين الروائيين في ظل المخزونات الإيديولوجية؟

- ما الممارسات الإجرائية التي تسهم في تطويع الأنساق واستثمارها في الحفر والتأويل للنصوص الروائية؟

- كيف يتم مجابهة الترسبات الثقافية ومَوْضَعَتِها لإثراء النصوص السردية؟

وكأي دراسة تجتاحها العديد من العواقب والصعوبات، فمن أهم العراقيل التي اعترضتني حداثة الموضوع المدروس عربيا، بالإضافة إلى الطابع التجديدي للنص الروائي، الذي كلفني جهدا ليس باليسير لمعالجة كوامنه واستنطاقها.

Abstract:

The immanent analysis of the narrative discourse, whether Wassini or Munsi, must have invested the cultural signs in their productivity of the discourse, which let me to an interpretive questioning of the content of their two novels: **"The Women of Casanova ofWassini al-Aradj"** and **"The sites of forgotten memory of HabibMunsi,"** which are talking about the systemic repercussions of the marketing of narrative discourse in its high structure, and is covered with its linguistic games, the identifiable systematic pitfalls behind the cultural pun, and revealing the scenes of displacement hidden within the battlefield of cultural variation, which results in a remarkable progression of the dynamism of cultural patterns in the two accomplished novelists.

And I want through my dissertation tagged: the cultural patterns in the contemporary Algerian novel: the two novels: **"The Sites of Forgotten Memory of HabibMunsi"** and "**The Women of Casanova ofWassini Al-Aradj"** as a model, to explore the gaps of culture and the penetration of the aesthetic taboo of the narrative text, and to attract the hidden ugliness in the womb of the novelist stillness as a human activity, that calls for a systemic glow to interpret cultural metaphysics.

In my questioning of the two novelistic texts, I divided my study into: an introduction which I devoted to thetheoretical aspect in its relationship with the study, and three practical chapters; Where the first chapterincluded an interpretive reading in the thresholds of the two novels, while the second chapter I devoted it tothe opposite dualities in the novel of **The Women of Casanova** and its systemic repercussions, whereas the thirdchapter I devoted it to the miraculous patterns in the novel of **the sites of forgotten memory**, so that the conclusion is a deductive station for the previous propositions.

As any study calls for a method based on its approach, I decided to adopt the different mechanisms of cultural criticism in my approach to the two novelistic texts, relied on the semiotic and the deconstructive method, in their semantic provocations of hidden patterns.

And because of my passion for examining the potentials of the two novels, i relied on a major problem for memorizing the implicit ideas, which was represented in:

- **What are the hidden structural patterns behind the cultural bias of the two accomplished novelists? What is the extent of its penetration of critical reading difficulty?**

Several questions emerged from this problem, which were revealed about the cumulative cultural act, namely:

- **How can we reveal the hidden patterns in the two novelistic texts in the light of the ideological stocks?**
- **What procedural practicesthatcontribute to adapting formats and investing them in digging and interpreting narrative texts?**
- **How to confront cultural sediments and place them to enrich narrative texts?**

Like any study, it has many setbacks and difficulties. Among the most important obstacles that I encountered is the modernity of the subject being studied in the Arab world, in addition to the regenerativenature of the novelistic text, which cost me a not easy effort to address and interrogate its potentials.