مجلة حوافز

للدراسات الأدبية واللغوية

مجلة علمية فصلية دولية محكمة

السنة الاولى العدد الاول سبتمبر-اكتوبر2018

ISSN: 2602 - 7852 الترقيم الدولي المعياري

نوران للنشر والتوزيع

تنشر المجلة في المجالات التالية

اللغة العربية وآدابها

اللغات الأجنبية وآدابها

الدراسات اللغوية

نوران للنشر

مجلة حوافز

للدراسات الأدبية واللغوية

مجلة علمية فصلية دولية مُحكمة - الجزائر

تنشر المجلة في المجالات التالية :

- اللغة العربية وآدابها.
- اللغات الأجنبية وآدابها.
- الدراسات اللغوية.

العدد الأول
سبتمبر - أكتوبر
السنة الأولى / 2018

نوران النشر والتوزيع
المقر: طريق المطار -تبسة-الجزائر
هاتف: +213668392428 / +213558400069
البريد الالكتروني: nouranepublishing@gmail.com

الترقيم الدولي : issn

جميع حقوق محفوظة

مجلة حوافز

للدراسات الأدبية واللغوية

مجلة علمية فصلية دولية مُحكمة – الجزائر

تنشر المجلة في المجالات التالية :

– اللغة العربية وآدابها

– اللغات الأجنبية وآدابها

– الدراسات اللغوية

العدد الأول السنة الأولى – **2018**

سبتمبر – أكتوبر

مجلة حوافز

للدراسات الأدبية واللغوية

مجلة علمية فصلية دولية مُحكمة – الجزائر

رئيس التحرير :

أ. مصطفى بحر محمد

مقر المجلة :

ولاية الشلف / الجزائر

البريد الإلكتروني :

Hawafiz2018@gmail.com

رقم الهاتف :

0790908979

الترقيم الدولي issn

.....

الناشر:

نوران للنشر والتوزيع

المقر: طريق المطار –تبسة-الجزائر

هاتف: +213668392428/+213558400069

البريد الالكتروني:nouranepublishing@gmail.com

جميع حقوق محفوظة

مجلة حوافز للدراسات الأدبية واللغوية

رئيس التحرير :

أ. مصطفى بحر محمد

هيئة التحرير

أ. حسين وسمر

د. هارون لعبيدي

أ. الضاوية لسود

أ. خولة خمري

أ. نبيلة بوقرة

اللجنة العلمية الاستشارية

– أ.د.محمد عويد الساير/ جامعة الأنبار - العراق

– أ. د. محمد فتحي الأعصر/ جامعة الطائف – المملكة العربية السعودية

– أ.د. ضياء غني العبودي / جامعة ذي قار – العراق

– د. محروس القللي/ جامعة دمياط – مصر

– أ. د محمد جاسم مطرود الشبيلي/ جامعة القادسية – العراق

– د. كورديا احمد حسن – جامعة السليمانية – العراق

– د . محمد كمال سرحان/ جامعة الإمام محمد بن سعود – المملكة العربية السعودية

– أ. د. جمعة اليوسف / جامعة تكريت – العراق

– د. ريم الشريف / *جامعة القيروان– تونس*

– د. هارون لعبيدي / جامعة العربي بن مهيدي – الجزائر

– د. بخولة بن الدين/ جامعة حسيبة بن بوعلي – الجزائر

د. بن مختاري هشام / جامعة خميس مليانة – الجزائر

مجلة حوافز للدراسات الأدبية واللغوية

تنشر المجلة البحوث والدراسات في ميدان اللغة العربية وآدابها ، اللغات الأجنبية وآدابها

قواعد النشر

1 /- تنشر المجلة الأبحاث والدراسات باللغة العربية والفرنسية والإنجليزية

2/- يُشترط أن لا تكون المواد المرسلة للنشر في المجلة قد نُشرت أو أُرسلت للنشر في مجلات أخرى.

3/- يجري إعلام الكاتب بقرار اللجنة العلمية التحكيمة بقرارها إما بالقبول دون تعديلات أو الرفض أو القبول مع إجراء التعديلات اللازمة قبل النشر.

4/- تكتب المادة العلمية العربية بخط من نوعSimplified Arabic مقاسه 14 ، العنوان الرئيسي Simplified Arabic 16 Gras، العناوين الفرعيةSimplified Arabic Gras 12 ، أما الفرنسية أو الانجليزية فتقدم بخط من نوع Times New Roman مقاسه 12. ، و يرفق البحث بملخص بإحدى اللغتين (فرنسية أو انجليزية) يكون في أول صفحات المقال.

5/- التهميش و الإحالات بطريقة آلية " Note de fin "، أي أن التهميش لا يكون في صفحات المتن بل تعرض الهوامش في آخر صفحات المقال ككل وفق الترتيب التالي : المؤلف ، عنوان الكتاب أو ألمقال، عنوان المجلة أو المؤتمر ، الناشر ، البلد ، الطبعة السنة و الصفحة.

7/- لا تزيد صفحات البحث عن 14 صفحة + صفحة تكتب فيها المعلومات الشخصية للباحث (الإسم واللقب كاملا + الدرجة العلمية + جامعة الإنتساب + التخصص الدقيق+ البريد الإلكتروني + رقم الهاتف)، ولا يقل البحث عن 10 صفحات.

ترسل المقالات عبر البريد الإلكتروني التالي :

hawafiz2018@gmail.com

محتويات العدد

عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
رؤيا العين الواحدة – دراسة نقدية في قصص طلال سالم الحديثي القصيرة جداً(ممّا رأت العين)	جامعة / أ.د.محمد عويد الساير العراق–الأنبار	05
الرواية النسوية العربية ومناهضة الثقافة الذكورية	د. بوحفص بوجمعة جامعة العربي التبسي/ الجزائر	22
(الميتامعنى وتمثلاته في الخطاب المسرحي _ دراسة سيموطيقية)	أ.د. محمد جاسم مطرود الشبيلي – جامعة القادسية / العراق	39
صورة المرأة في الأمثال الشّعبية الجزائرية.	د. نوال مساعد. جامعة محمد بوضياف / المسيلة	58
ظاهرة اللغة في تجربة الحبيب السائح الروائية – قراءة في المنجز النقدي الجزائري	د. سحنين علي / جامعة مصطفى اسطمبولي –معسكر–	72
فنيَّـــــات الكتابة النِّسويَّة الجزائريّة ومساهمتها في تحديد الرؤيَّة الإبداعيّة والنَّقديَّة الكاتبة "جميلة زنير" أنموذجًا	أ. هناء بلعباس/ جامعة البليـــــدة2 – الجزائر	82
زهور ونيسي: بصْمةٌ أنْثويَّةٌ في السَّردِ الجزائريِّ (استقراءٌ في المُمارسَةِ الإبْدَاعِيَّةِ)	أ. نجاة بشير /جامعة أحمد بن بلّة –1– وهران–الجزائر أ. فضيلة ختو / جامعة أحمد بن بلّة –1– وهران–الجزائر	93
تفكيكيّة خطاب الأنوثة الجزائري – روايات آسيا جبار وأحلام مستغانمي أنموذجا-	أ. جمال عبدلي / جامعة مولود معمري/ تيزي وزو – الجزائر	103
المخطوط الجزائري/ كنـز يحتاج إلى تحقيق.	أ– سعيدة تومي /جامعة برج– بوعريريـج – الجزائر	115

الافتتاحيـــة

إن الحمد للّه نحمدهُ ونستعينهُ ونتوكل عليه، والصلاة والسلام على أشرف الخلق محمد بن عبد اللّه وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد :

إن العناية بالبحوث والدراسات أصبحت مطلبا أساسيا لكل باحث لكي يطور من نفسه في ميدان البحث العلمي والتدريس وإثراء الإنتاج الفكري كلّ في ميدان تخصصه ، وها هي مجلة حوافز للدراسات الأدبية واللغوية صرحُ علمي جديد يخط فيه الباحث إنتاجه الفكري والعلمي .

فالمجلة في عددها الأول زخرت بمجموعة بحوث ودراسات قيمة لباحثين من داخل وخارج الجزائر .

وعلى هذا نتمنى أن يثري هذا العدد بمواضيعه الساحة العلمية والأكاديمية وأن نكون قد حرصنا على جودة المضمون والابتكار في طرح عدة إشكاليات مهمة في ميدان اللغة العربية وآدابها .

رئيس التحرير :

أ. مصطفى بحر محمد

رؤيا العين الواحدة – دراسة نقدية في قصص طلال سالم الحديثي القصيرة جداً(ممّا رأت العين)

أ.د.محمد عويد الساير / جامعة الأنبار– العراق

مقدمة :

كانت القصة, والقصة القصيرة, والقصة القصيرة جداً, إحدى روافد الإبداع التي صبّت في أودية الأدب العربي الكثيرة, والمتشعبة أحياناً. ولقد رفد هذا الإبداع الجديد هذه الأودية بأسباب الإثارة, ووسائل الإمتاع, ومظاهر التشويق في كل مكان. وبرزت في الحقب الأخيرة القصة القصيرة, والقصة القصيرة جداً على الساحة الأدبية النثرية. فالتطور الكبير الذي حصل في مناحي الحياة المختلفة ومنها الفكرية والثقافية والعلمية, فضلاً عن ذوق العصر الذي يميل إلى الاختصار, والاقتصار على القراءة والمتابعة اسهما في بروز هذا الفن الأدبي. آية ذلك بروز الصحف, والأخبار اليومية, والنقد فيها, والمقالات المتنوعة التي تُنشر على صفحاتها... فما بالك بالقصة والقصة القصيرة جداً, التي تُمتِّع الذهن, وتشوّق القارئ, وتدعو إلى المتعة والمؤانسة فيما أُعدّت له, وفيما كُتبتْ من أجله.

والأُستاذ طلال سالم الحديثي, باحث وتراثي وأديب وله آثار متنوعة في جوانب الأدب, وتاريخه, وفي موروثه الاجتماعي, والفلكلوري والتراثي. ولعلَّ قصصه الأخيرة كانت من هذه الآثار التي عُنيت بالقصة القصيرة, والقصة القصيرة جداً. فكانت هذه الدراسة النقدية عليها التي أتمنى أن تكون برّزت مناحي الإبداع فيها. وأثْرَت القارئ بما يريد من قراءة تلكم القصص, في الظواهر التي عَنّت لنا فيها, من: العنوان, والمفارقة, والتكثيف, واختزال الزمان والمكان.

أولاً: العنونة :-لا يمكن الفصل بين النص والعنوان بأيِّ شكل من الأشكال. مهما كان ذلك النص, ومهما كان ذلك العنوان, فالعلاقة بينهما علاقة سرمدية, تكشف سيميائية الأول, بمدلول الآخر. فالعنوان هو مفتاح النص, وهو أول عتباته التي تُفاجأ القارئ وتبهره, وتدعوه بلهفة لمعرفة ما في النص, وما يريده الكاتب منه, فالعنوان (هو أول لقاء بين القارئ والنص, وهو آخر لقاء بين الكاتب والنص). وبدت عنوانات قصص طلال سالم الحديثي القصيرة, والقصيرة جداً, موجزة العناوين, لا تعدو الكلمة الواحدة في أغلبها. ولا تبعد هذه العنوانات عن المفارقة التي تأتي في ثنايا القصص, والتي يلمح إليها العنوان, ويدلّ عليها دلالة واضحة. ففي قصته القصيرة جداً (نخلة), نرى هذا العنوان يكشف لنا عن ما في النص القصصي من شموخ, وكبرياء. فضلاً عن المكان المُبطَّن الذي يفترض أن يكون مع هذا الرمز الشامخ, والكبير. إذ نقترب أكثر من العلاقة بين العنوان, وبين ما في القصة, وجدناها – العلاقة – تتمثل في الجملة الأخيرة, من قصته القصيرة هذه في قوله:

(فارق حياته, وعلى لسانه أسم حبيبته, وأثمرت النخلة)!!

العلامات الترقيمية التي ظهرت في الجملة, تدل دلالة واضحة على مدى العلاقة بين النص، وبين عنوانه، وهي بلا شكَّ تدلُّ أيضاً على عظم المصيبة التي فرّقت بين العاشقين، ولذا زرع النخلة، وأثمرت النخلة. وبقى الحب، على الرغم من موته، وبقائه من طرف واحد.

وأحياناً تلعب المفارقة لعبتها الأولى والكبرى في اقتراح العنوان، وعلاقة هذا الاقتراح مع النص القصصي. في قصته القصيرة جداً (ورود) تكوّنت هذه القصة من جملة واحدة فقط. هي: (طرَّزَ قميصهُ بالورود فجفَّت الحديقة!).

فالمكان في: (ورود، القميص، الحديقة) أثار هذا العشق الأزلي بين العنوان وبين القصة. ولعلّ تشديد الحروف، والأفعال الماضية رسمت تلك المفارقة بين الأثنين، (العنوان، والقصة القصيرة جداً)، أما الدلالات فخُفيت وبقي النص القصصي مفتوحاً إلى حدٍّ ما يفهمه القارئ، ويُبقي على تفاؤله، وارتياحه وهو يسمع العنوان، ويتذكر ما يدلّ إليه، وما تحويه الحديقة... .

(الطائر الأخضر)، من القصص القصيرة التي جاءت في مجموعة الأستاذ طلال سالم الحديثي القصصية. رأينا في هذه القصة طولاً نسبياً، ورأينا فيها اطلاعاً على جانب الموروث الشعبي والميثولوجي، وهذا متأتٍ من ثقافة القاص العامة، وما ألمحت إليه من مكونات ثقافية ومعرفية يحتويها، في بدء دراستي هذه. كذلك تعدُّ هذه القصة القصيرة من الموضوعات الاجتماعية التي طرقها القاص في قصصه، فحكاية الزوج وضرّتها، والعادات والتقاليد الناجمة عن الزوج الثاني، له دلالات مفروضة على هذه القصة، وما يريده القاص منها. وبقي الطائر، يلوح بعد موته في أرجاء محبيه .وبقي الأخضر يدلُ على هذه الروح الطيبة المرفرفة بين الاحباب والاصحاب والخلان حتى بعد الموت .فاللون هنا أثار كل هذه المتعة ،وأبقى على

العنوان في تلاصق حميم مع النص القصصي، بكل ما فيه من دلالات ومظاهر، محزنة، عميقة في النفس البشرية، وكوامنها الخفية. في قصته القصيرة (إعدام). يعرّف القاص طلال سالم الحديثي بالحدث من أول وهلة، ومن كلمة واحدة، وما تثير هذه الكلمة من كره وبغض لكل من يسمعها ، أو يعرفها هي وهي في الشعوب كلّها، والمجتمعات أجمعها.

لكنَّ المفارقة حدثت في ثنايا القص، وهو ما وفق إليه القاص إلى حدٍّ بعيد. إذ كان الإعدام حُلماً مخيفاً مفزعاً، للرجل المجهول، الذي مرَّ عليه هذا الحلم المفزع. في ليلة زمنية بغيضة، وفي ساعة انتصاف الليل التي تدلُّ على النهار الجديد، وعلى العمر الجديد الذي وُهب لهذا الرجل المجهول، كما يقول مفسرو الاحلام، والفقهاء في تأويلها. كل القصة حدثت في ليلة واحدة، بل، وفي ليلة اليوم الجديد، ودلالة قرص

الشمس واضحة أن النهار الجديد ابتدأ، وآن العمل، فهو– رجل– في عمر جديد، وفي مأمن، وفي وضوح تام، بعد ما كان في ظلام تام. العنوان هنا حمل دلالة مغايرة لما في القص. نشوة الشوق لمتابعة القصة هو ما أثاره العنوان، وما أجاد فيه القاص، أيما إجادة. أما في قصته القصيرة جداً (الكنز)، نرى الشخوص التي تشرح العنوان الذي وضعه القاص لقصته. وهذه الشخوص هي التي تسير الحدث ، كما أنها التي توضح المكان وتحكي مظاهره في: (الحقل، الباب الخشبي، القرية، المدينة). نرى أنها مظاهر مكانية معيشة، قد يوغل القاص في وصف بعضها لغايات يريد أن يتعرف عليها القارئ والمتلقي، ويكشف العلاقة بين العنوان، وبين النص القصصي الذي وضع فيه. كالباب الخشبي الذي وصفه بذي الصرير المُزعج... دلالة على قدمه، وتعفن خشبه، وفقر حالة أصحابه. أما الثيمة المكانية الأولى (الحقل). فهي المسرح الذي جرت عليه أغلب مضامين القصة. وهو بؤرة الحدث، بل والذي نُظمت فيه الأحداث، وما التفَّ عليه الأخوان، وما تفرقا بسببه ايضاً. إنَّ الكنز الذي عثر عليه نافع، هو من جعله يغادر القرية إلى المدينة، وهناك يظنُّ أنه أغتنى، وأصيب بالثراء فيها، وعاش في مدينة متحضرة، وفي نشوة الغنى، وفرح الناس بلقائه من أثرياء المدن، وأغنيائها. لكن، الحقل هو الذي سبّب له الثراء اولاً، وهو الذي جعله في هذه الحياة الرغيدة ثانياً. وأمّا سطوة الثري في المدينة، ليس كسطوتها في القرية! الزمن، الصباح، اليوم الباكر، العشاء (بين الأخوين)، أتت هذه المظاهر بين ثنايا القصص، بعد ما قدَّم لها القاص بـ : (الخضراوات الصيفية) و(الأيام الماضية). فمن المؤكّد أنّ الزمن هنا معكوس بين الماضي وبين الحاضر. بين القرية والمدينة، بين الفقر، وبين الغنى. بين الشخصية الأُولى في القصة، وبين الشخصية الثانية في القصة. على الرغم من أنهما أخوان، في حقل واحد، وفي زمن واحد، وفي أُسرة واحدة. العنوان يثيرُ فضولاً حادَّاً لإقتحام النص القصصي من قبل القارئ. فمن المؤكَّد أن القاصّ هنا يعرف ما يثيره استخدام مثل هذه الكلمة من المتلقي، وما تبحث عنه النفس البشرية، أيَّة نفسية، من حبّ المال، والشوق لتحصيله وكنزه. العنوان هنا حقق رغبة الإشتياق والإمتاع للنص القصصي، وأحسن القاص في استخدامه عتبةً أولى للنص أفضل مما كان قد استخدم عنواناً مثل (الحقل، الأخوان)... وما إلى ذلك.

وهناك بعض من عنوانات المجموعة القصصية عند القاص طلال سالم الحديثي، توحيبالعنف وتثير الشفقة في آنٍ واحدٍ . ومن هذه القصص القصيرة جداً، العنوانات الآتية: (فراق، انتقاد،انتحار...) ، فضلاً عن قصته (إعدام) التي قدمتُ فيه القول آنفاً .

هذه العنوانات، قصّت مفارقات الخوف والفزع عند المتلقي. كذلك استثمر القاص طلال سالم الحديثي العنوان احسن الاستخدام في التعبير عن المحتوى القصصي الذي جاء مع كل قصة بعد عنوانها هذا. لذا كانت الجمل قصيرة، والأحداث بسيطة، تعتمد على السرد الآني، ومن جهة عين واحدة هي عين القاص، ورؤيته للحدث، وكيفية توظيفه، ومن ثمّ كيفية تعبير القصّ عنه، وكشف محتواه، وما يوحي إليه من دلالات عدة، ومظاهر مختلفة، أوحى إليها العنوان وألمح إليها، وهي ما يحسب للقاص في عنواناته هذه.

علماً ان هناك عنوانات تثيرُ التفاؤل، وتبعثُ على الأمل، وتدعو إلى النشوة، وردت في ثنايا المجموعة القصصية لدى طلال سالم الحديثي، ولعلَّ من أهم هذه العنوانات : (ثريّ، فراشات، قبلة أخوية، ثمار ناضجة...).

هذه العنوانات كلُّها عكست وظائف جمالية لدى القاص، ورسمت وظيفة العنوان بصورة متكاملة، في وحدة وتقارب، واحتفى الكاتب برؤيا واحدة لهذه القصص، ولأغلب مجموعاته القصصية. فاكتفى بالسرد، وبشخصية السارد الذي رأى الأحداث بعينه الواحدة، وبرؤيته الواحدة.

فالقصص من جهة عناوينها في مجموعة طلال سالم الحديثي تسبحُ في دلالة واحدة، تريد أن تُفهم الفكرة وتُعبر عما في الموضوع ، مع ما فيها من قصر وايجاز، يدلُّ في – الأغلب– على قصر الجمل، وإيجاز الحدث، وإبقاء الدهشة والإمتاع والتشويق، وهذه مسلمات القصة وأهم وظائفها.

ثـانـيـا : الـمـفـارقـة : –تحمل المفارقة في معانيها البسيطة التناقض أو التضاد. ويعرفها الدكتور نصرت عبد الرحمن بأنها:(التعبير عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف. كأن تقول للمسيء تهكماً احسنت , أو أن تقول للمخطئ : يا للبراعة ! وتعني أيضاً حدوث ما لا يتوقع).

ويرى الدكتور محمد غازي التدمري :(أن المفارقة هي الأهم في بنية القصة القصيرة جداً, لأنها العامل الأهم في تحريك عمود شحنة اللغة باتجاه الفعل, الذي يحرِّك بدوره انساق الدلالات بهدف الانتقال من الإنفعال إلى الفعل, مشكِّلاً حركة تصادميّة تسعى إلى تعميق احساس المتلقي بالأشياء المحيطة به).

وتحدث المفارقة في الشعر بأساليب وفنون بلاغية , كالمدح بما يشبه الذم, والتضاد... وغيرها, وتقوم في النص النثري على الصور والألفاظ, وتجرح اللغة جرحاً تضادياً لفظياً .

وأما في القصة, فالمفارقة تعني في أبسط صورها جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية أو هي تصرف الشخصية تصرف الجاهل بحقيقة ما يدورُ حوله من أُمور متناقضة لوضعها الحقيقي. وهي من تقنيات القصّ التي لا غاية لها إلَّا الخروج على السرد المباشر ... وهو خروج يبعث على الإثارة والتشويق .

وتقوم أغلب المفارقات في قصص طلال سالم الحديثي على السخرية , واحياناً تؤدي هذه المفارقة تلك السخرية المنشودة بتواجد ضحية متهمة أو بريئة أو غافلة, تجعل المفارقة تنطوي على المضحك والمبكي في آن واحد. وتثير هذه السخرية القائمة على المفارقة حفيظة الناس الأسوياء, وهم ينظرون إلى البطل الذي جاء في القصة, وتدفعهم إلى الهجوم على القاص , وهو يستخدم مثل هذه الضحايا, ويروم من

خلالها التعبير عن الواقع الاجتماعي المحيط بهن – الضحايا – , ويصل إلى المغزى المنشود من قصته من خلال المفارقة ...

ومن هاته الشواهد القصصية التي جاءت في قصص طلال الحديثي في مجموعته : (مما رأت العين), والتي قامت على مفارقة السخرية, تلك القصة التي وسمها بـ : (المنتصر). فالعنوان يثير فينا فضولاً متوقعاً , ومحموداً لمعرفة مَن يكون هذا المُنتصر , وكيف انتصر , ولماذا ..؟! وَعلى مَن ...؟!

لنستمع إلى بعض أحداث هذا المنتصر , في قصة الحديثي :

(وُلد بلا ذراعين , هذا قدره , تربَّى في حضن شقاءِ والديه , ولكنه قاوم كشجرة نامية في تربةٍ مالحة .

- دخل المدرسة وتعلَّم بقلبه وعينه وفمه .

كان يدرب فمه على مسك الريشة والقلم ... شهراً بعد شهر , وسنة بعد سنة , حتى افلح في تعلُّم الكتابة بالقلم .....

- ها انا أراهُ على رصيف شارع تحاذيه دائرةٌ حكومية يكتب للناس شكاواهم ومطاليبهم بخطٍّ جميلٍ لا تُضاهيه خطوطُ الأنامل !!) .

هذه المفارقة القائمة على السخرية، تزيّنت بالتشبيه حيناً, وبالاستعارة أحياناً أُخرى .

إنَّ قلب المفاهيم , من خلال قلب الألفاظ , وجرح اللغة الاعتيادية جرحاً أدبياً , وبلاغياً , وهو ما سعى إليه القاص , وما أراد من قصته .

فالمفارقة اللفظية هنا والتي أثارت السخرية من الأسوياء , كانت صفعة اجتماعية مؤلمة لهم, وهذا هو مغزى القصة .

ولا شكَّ في أنَّ المكان والزمان , كانا مسنداً وعوناً لمفارقة السخرية , ولأحداث القصة في أغلب مضامينها

ومن هنا أدَّت هذه المفارقة , بهذه الأساليب البلاغية , والمظاهر المكانية والزمانية , مغزى القصة وهدفها الاجتماعي النبيل الذي أراده القاص ... وهو العزيمة والإصرار والعمل مهما كان الظرف, ومهما كانت المعطيات .

وفي قصته (لم يعد ثمة مكان). نرى المفارقة القائمة على المكان , وهذا المكان المفقود, أو المكان الذكرى, يثير كلَّ هذا التشاؤم, وكلَّ تلك الحيرة في أحداث القصة كما في قوله :

(عادت الطيور من رحلتها الشتائية , حلّقت فوق المكان الذي أَلِفته كل عام , حدَّقت بعيونها الصافية .. بدا لها أنَّ المكان الذي أحبته وتأقلمت معه وتعلَّقت به لم يعدْ ذلك المكان) .

هذا الاستهلال القائم على المكان , والمرتبط بالعنوان (لم يعد ثمة مكان), والذي يستند على أخيه وتربه (الزمان) في : (الشتائية , كلَّ عام) , لم يعد ذلك المكان .

هنا محور المفارقة, وهي المفارقة الملحوظة التي تقوم على السرد, وتُلاحظ في الجمل والعبارات, وتحكي التناقض والضد, ولاسيما وعودة هذه الطيور الى أمكنتها , والسعادة بهذه العودة , ومن ثَمَّ الحزن على هذه العودة .

وتستمر مظاهر هذا الحزن في باقي القصة , وتستمر هذه المفارقة في تجسيد هذه المظاهر , ونقلها إلى القارئ , كما في قوله :

(خالجها شعورٌ بالتوهُّم , فعادت تتفحَّص ما حول المكان , البيوت على حالها , ولكنها بلا نور...) .

النور هنا , هو بؤرة المفارقة , وهو المكان الذكرى الأهل, المنشود لدى الطيور خلال رحلته وهي تعود إليه , ولكن؟! كيف كانت ؟! ولماذا أقفر – أظلم !!

وإذا بقينا في متابعة هذه الأحداث , رأينا مفارقات ملحوظة أُخرى تقوم على الحزن واليأس, وتحاكي واقع المكان الجديد بعد العودة, وما فيه من مظاهر تدعو إلى الشفقة وإلى البكاء , في مثل قوله : (– النخلة الوحيدة في باحة منزلَ ذاتها غير أنَّ سعفاتها تدلَّت يابسات).

وقوله : (– عجلاتٌ معطوبةٌ , وعجلةٌ زراعيةٌ مهملةٌ !) .

وقوله : (البركة جفّ ماؤها , وأكداسُ القمامةِ أُحرقتْ , والأرضُ أُقيمتْ عليها مقبرةٌ) .

هذه الأمكنة كلُّها , جسّدت لدى القاص مظاهرُ الحزن , وسماتُ الألم في قصتهِ .

وهي تأكيدٌ لما جاء في المفارقةِ الملحوظةِ في بدءِ القصةِ , وهي نتيجةٌ حتميةٌ لما كان في خاتمتها .

المكان الذي لم يعد مكاناً, كان محور المفارقة , بل , مكان القصة برمَّتها , وهو في تحوّل وتغيّر إلى الجفاف , إلى القمامة , إلى المقبرة .

لقد مات المكان ، وماتت عناصر الحياة فيه ، وماتت الطيور العائدة إليه ، ومات النخل ، ويبست السعفات (بجمع القلَّة !) .

فهل مات الوطن ؟! وهل مات الخير فيه ؟! وانتهت الحياة ؟!

هذا ما نلحظه من القصة ، وهذا مغزاها ، فآن لتلك الطيور أن تعود إلى حيث كانت ، ومن أين أتت ، فالمكان الذكرى ، بقي في الذاكرة فقط ، في المتخيل ، لم يعد له وجود على الأرض أو واقع الحياة المعيشة ، إنَّه وهمٌ جميلٌ كانَ في ذاكرةٍ فارغةٍ...نتمنى أن يعود...

وأحيانا تتكئ المفارقة (اللفظية طبعاً) عند القاص طلال سالم الحديثي في مجموعته القصصية هذه على الثقافية الدينية. ولا سيما في قصته القصيرة جداً والتي وضع عنواناً لها بـ: (عقوق) والتي هي:

(خنقَ أمه و وضعها في كيسٍ ورَماها في نهرٍ، ثمَّ رفعَ يديه داعياً: ((ربي ارحمهما كما ربَّياني صغيرا)) .هذه الآفة الاجتماعية الظاهرة اليوم في أغلب مجتمعاتنا العربية اليوم، ألا وهي عقوق الوالدين، كانت من ضمن الموضوعات الاجتماعية في قصص القاص طلال، وفي قصته القصيرة هذه تحديداً.

نعم، هكذا حال الأولاد اليوم ولا اختلاف في ذلك، إلا ما ندر، وإلا ما رحم ربي. والفوضى تدبُّ في المجتمع، من الأُسرة، إلى المدرسة، إلى الشارع، إلى أرجائه كلِّها، ولا أزيد ... فلست مصلحاً اجتماعياً!

المفارقة تحمل في طياتها سخرية وتناقض، وهذا هدفها، وهي التي أكَّدت مغزى القصة القصيرة هنا، وهي التي ختمت، القصة وهي التي حققت أهدافها. ومثل هذه المفارقة، ونحو هذه القضايا والموضوعات الاجتماعية التي عالجها القاص طلال سالم الحديثي في مجموعته القصصية هذه، فقضية الميراث، وكيفية الاستيلاء عليه من قبل شخص طيِّب!؟! من أفراد العائلة الكريمة المترفة؟! ولكن هل فكر فيما بعد هذا الاستيلاء؟ هل سيتَّعظ الآخرون من خاتمته؟ وهل سنفكر في خواتيمنا وكيف ستكون؟ فلنستمع إلى القاص طلال وهو يُحدِّثنا عن ذلك برؤيا عينه الواحدة في قصته القصيرة جداً: (لصُّ الخفاء) (ملأته الفرحة وأسكرته بعد أن استطاع الاستحواذ خُفيةً على ميراثِ أَبيهِ دونَ إخوته، غيرَ أن سكتةً قلبيةً أماتته بعد حينٍ لم يُطِل!!) المفارقة هنا ملحوظة، وضحت في النص الثاني من أجزاء القصة، ألفاظها، وجملها وعباراتها. إنها مفارقة ملحوظة، تهدف إلى الموعظة، وتدعو إلى الإصلاح، والتذكر في هذا الشأن الشرعي الخطير، الذي نُسي، أو تناساه الكثيرون وحلَّ محله العرف الزائل، والقوة المتجبرة... وللأسف الشديد. من هنا كان هذا الموضوع الاجتماعي المهم، من موضوعات القاص طلال، وكانت المفارقة، التي تزيد من السخرية والتهكم في شأن هذا الوريث، وطمعه وجشعه، ما أدَّى المغزى، وما عبَّر عن الموضوع، أحسن التعبير، وأفضل الأداء، بأقصر الجمل، وأبسط الأحداث. وإذ أمضي في استكناه أنواع المفارقة، وأساليبها في مجموعة القاص طلال سالم الحديثي (مما رأت العين)، رأيت أغلبها قائماً على السخرية، وعلى اللفظ، وفي موضوعاتها، يراها القاص بعينه الواحدة التي تحكي جانباً من حياته، وأحداث هذه الحياة، وأماكنها، وأزمنتها، فرحها وترحها، شوقها وحبها، حزنها وسرورها. في قصته القصيرة جداً، والتي عنوانها: (عُرس

)، نرى المفارقة قائمة على الحدث الذي مضى، وتتلاشى بسرعة، سنوات الدراسة، والحياة الجامعية، لقد انتهت اليوم بهذا الاحتفال، بهذا الكرنفال، وبهذا الوداع، الذي أظلم فيه الزمان فجأةً، وغاب عنه القمر، ليزيد هذا الظلم ظلاماً، وليوغل في حزن المشاعر وعمق الجراح التي كانت بعد سنوات وسنوات من الدراسة والبحث والتألق.. يقول القاص طلال في قصته القصيرة جداً هذه: (في ليلةِ عرسِالكلية، انطفأت الأنوارُ وغاب القمر!!). فالعرس، الدراسة، انتهى كان جميلاً ومفيداً، ولكن هذه الدنيا، وهذه الأشياء الجميلة والمفيدة فيها. إنها تنتهي سريعاً مهما طالت.

وفي قصته التي عنوانها: (خيبة)، يطرح لنا الكاتب والناقد والقاص طلال سالم الحديثي، قضية اجتماعية أُخرى تقوم على المفارقة، والسخرية والتهكم، هذه القضية الاجتماعية المهمة، والتي هي قضية الشباب والثراء. وما يفعله الغنى بالشباب الذي نسي دينه وخلقه وآدابه، ولم يُعِر أهميةً، وشأناً لحرمات الآخرين، ولم يفكر في تصرفاته، وفي الموت الذي ينتظره في كلِّ لحظة، وفي أيِّ مكان.

يقول القاص طلال الحديثي في قصته هذه: (وُلد في حضن الثراء، وشبَّ بين الجميلات صائداً بعشقٍ مموّه. أوقع في شباكه الكثيرات، وابتزَّت وسامته ما لا يُحصى من النساء، ولكنه مات وحيداً مفلساً). المفارقة اللفظية قامت على التضاد في : الثراء × الإفلاس. الناس(العشيقات) × الوحدة. الشباب × الشيب. الولادة (الحياة) × الموت.

هذه المفارقات الضدية عبَّرت عن مضمون القصة، وأوصلت مغزاها الاجتماعي إلى القارئ، وإلى المتلقي، وإلى المجتمع. ولعلَّه أحسن الإيصال، في فكرته، وأَحداثها، في مفارقته وأساليبها. ولكن أين المتعظ، وأين المفكر، وأين المُعتبر...؟!

هنا، أَظُنُّ أنَّ القاص عرف كيف يلج المفارقات، وكيف يخرج منها، فكانت أكثر مفارقاته لفظية، وملحوظة قامت على الحدث وعلى المكان، واستنطقت الأساليب البيانية، في التعبير عن مغزى القصة ومضامينها كما جاءت في هذه القصص، وغيرها في باقي مجموعاتها القصصية. لقد تكاتفت المفارقة مع السرد، ومع عين القاصِّ في التعبير عن الموضوعات التي جاءت في عناوين قصصه، وجعلت القارئ يهيمُ في نشوة وسعادة ليتابع القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً في نتاج القاص طلال في قصصه هذه. وهو ما تؤديه المفارقة بأشكالها كلِّها، وما تسعى إليه القصة بأنواعها أجمعها، في جلب الإثارة والتشويق والإمتاع في مظاهرها وأساليبها. فكانت المفارقة – وهذه وظيفتها– المدعاة لهذه الإثارة، والجالبة لهذا الشوق في القراءة والمتابعة.. ولعلَّه أحسن.

ثـالـثـاً : الـتـكـثـيـف: -لا يمكن أن نحكم على النص الأدبي، أيّ نص أدبي، وعلى مقومات الإبداع فيه، بالنظر إلى مسألة الطول والقصر. فقد تؤدي القصة القصيرة جداً، مضامين وموضوعات واتجاهات كبيرة، لا تؤديها القصيدة الشعرية، أو الرواية، أو المسرحية.

والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، هي ما يتداخل التكثيف في معماريتهما البنائية، من الحدث إلى الشخوص إلى الزمان والمكان، إلى المفارقة والدهشة، إلى اللغة. ولذا كان الاختزال في الأحداث الطويلة، وفي وصف الأمكنة والأزمنة الكثيرة، والإتكاء على اللغة واللفظة الموحية المعبرة، من أهم سمات القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، فهي ولا سيما الأخيرة، لمحة بارقةٌ خاطفةٌ، أو ومضة حدث عارض، تحرك فينا أجيالاً من الزمن، وتعبّر عن مظاهر للمكان، وتختصر الكثير الكثير من الأحداث.

إذن، فالتكثيف لازمة من لوازم العمل القصصي، ولاسيما في القصة القصيرة جداً، بل، وبدونه تتخلّى القصة القصيرة جداً عن مقوّماتها، وأهدافها، وتكون أقرب إلى الترهل والإطناب، الذي هو ضدّ مكونات القصة القصيرة جداً، وضدّ أهدافها، وما تأتي لأجله. وهنا تقرب لغة القصة القصيرة جداً، من لغة القصيدة الشعرية، أو من لغة قصيدة النثر، في الاقتصاد اللغوي، والوصول إلى الدلالات بأقلّ الألفاظ والعبارات، وليس ذلك فحسب، وإنما تكون القصة القصيرة جداً بناءً غنائياً صريحاً، يقوم على القصر الشديد، والإيقاع، والإيحاء، وبناء الحدث بأقلّ الكلمات، وهي ما يتشابه فيه الشعر والنثر إلى حدٍ كبير.

وإذا ما حاورنا القصة القصيرة جداً في مجموعة طلال سالم القصصية هذه، رأينا التكثيف أحد العناصر البارزة في قصصه القصيرة جداً. بل، هو أهم العناصر وأكثرها حيوية، وانسجاماً مع عنوان القصة، ومضمونها.

ففي قصته القصيرة جداً، والتي وسمها بـ: (فراق). نرى أهمية التكثيف بادية على ألفاظ القصة، وعباراتها، وجملها. يقول في قصته القصيرة جداً هذه: (بعدما أشاح بوجهه عنها مودعاً،تلفّت قلبهَ). ففي هذه القصة المكثفة جداً جداً، يسرد القاص عالماً من المشاعر المكبوتة تجاه الآخر، المعشوق، والتي أحدثها عنصر الوداع، وآهٍ لما يفعله بين المحبين! أما القلب فبقي متلفتاً هناك وهناك، باحثاً عن حبٍّ جديد، وعن وجه جديد، يعوّض ما كان في الحرمان الأول، وفي العشق الأول.

الزمان والمكان هنا غير محددين، والكلمات تؤدي الدلالة المطلوبة بعمق وصدق. فتكاملَ بناءُ القصة القصيرة جداً، بلغة رشيقة وخاطفة، وبلغت القصة القصيرة جداً هدفها، وعبَّرت عن مضمونها، من خلال هذا التكثيف الكبير في عناصرها كلّها.

وأما في قصته القصيرة جداً، والتي وسمها بـ: (انتقاد)، فنرى التكثيف بادياً بصورة واضحة ومكشوفة ولا سيما في الأحداث، التي جلبت هذا الانتقاد، والتي جعلت القصة تميل إلى العنف والعدوان في خاتمتها.

يقول القاص طلال الحديثي في قصته القصيرة جداً هذه: (تزوَّجها بعدحبّ، ولما عابت على حماتِها طقمَ أسنانِها، شهرتْ حماتها سكِّينةَ الطلاقِ بوجهها).

الجمل القصصية، وعلى الرغم من قلة كلماتها، صرّحت بالكثير من عناصر القصة، وهي:

الشخوص: الرجل، الزوج، الحماة(أُمُّ الزوج – الرجل).

الزمان: بعد الحب.. بعد الزوج... بعد العشرة.

المكان: البيت العائلي (الأُسرة).

الحدث: العداء بين الزوج (المرأة)، والحماة (أُمُّ الزوج – الرجل)، الكره، الطلاق. هنا الجمل والكلمات واقعة قصصية متكاملة. ولكن القاص أحسن التكثيف في العبارة، واختزال الأحداث ليصل بقصته القصيرة جداً هذه إلى المضمون وإلى المغزى، بأقلِّ الكلمات والجمل والعبارات، وهو ما تؤديه القصة القصيرة جداً، ويأتي التكثيف اللازم لهذا الأداء، وهذه الوظيفة. ومثل هذا الكلام، وشبيهه، يمكننا أن نقوله على قصته القصيرة جداً (انتحار). فالشخوص وضحوا، وكذلك والزمان والمكان، والحدث، من خلال التكثيف الجيد الذي بُنيت عليه القصة القصيرة جداً، ويجب أن تُبنى عليه. ولنقتطف القصة من حديقتها، ونترك للقارئ ما فيها من عناصر، وهي واضحة، أدى التكثيف أداه فيها أيما أداء. يقول القاص طلال:

(زاملَها في الجامعةِ، أحبَّته لذكائهِ المفرطِ، وأحبَّها لجمالِها، وترفِها، ولمَّا تقدَّمَ لخطبتِها بعدَ تخرجهِ رفضتْهُ عائلتُها فانتحرَ!).

وأمّا في القصة القصيرة جداً (قبلة أخوية). نرى التكثيفَ في المفارقة في اللفظ وفي الجمل القصصية، في الحدث، في حرارة اللقاء ما بين المحبة والسرقة، ما بينَ الفعل المحبب، والفعل المشين، الذي كاد أن يقع في أحداث القصة، لولا الاستدراك الذي أوقع المفاجأة، وأبقى على المشاعر بين الأخوين في محبة خفية، وفي لقاء مزيف، كان له غايات أخرى...!!!

يقول في قصته القصيرة جداً:

(دسَّ يده في جيبه ليتحسَّس محفظته، ولما لم يجدها، تبيَّن له أنها كانت ثمناً لقبلة أخوية!!).

نلحظُ أنَّ القصة هنا مكثفة بشكل دقيق، وبشكل عملي في استنطاق عناصر البناء القصصي داخلها، من الشخوص إلى الزمان وإلى المكان وإلى الحدث. كما أنها تطرح قضية اجتماعية متقلبة بين جيلٍ وجيلٍ آخر، وبين فئةٍ وفئةٍ أخرى من الناس. القاص هنا، ومن خلال التكثيف، عرف كيف يلج إلى القارئ،

ويجعله يبحث في صميم هذه القبلة وصميم هذه الإخوّة، التي كانت ستنتهي إلى صراع طويل، لو وُجدت المحفظة؟!

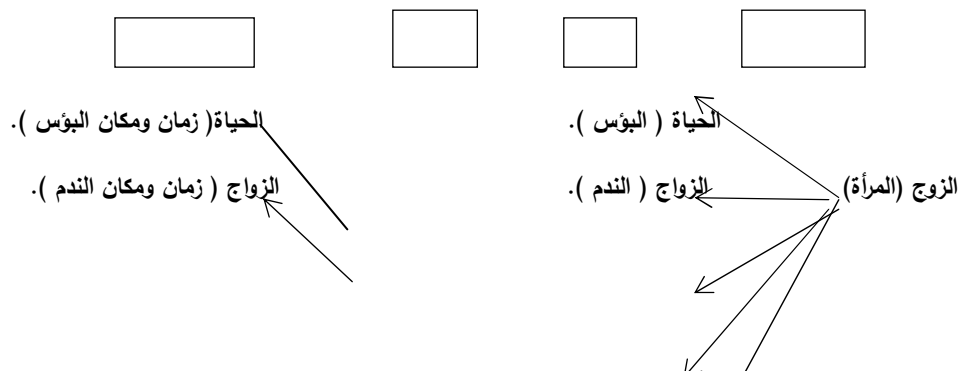
إنَّ التكثيف في القصة القصيرة جداً، مقوّمٌ أساسٌ من مقومات القص، غايته إيصال الفكرة والحدث إلى القارئ، كما هي، وكما هي في شكلها البنائي، وفي واقعها الذي عاشه القاص، بدون المحسنات البديعية، وهي التزويق والتزيين، وبدون الإطالة والاستغراب. وغايته من التكثيف، طرح الأفكار كما هي طازجة باردة، مهما كانت، وأنّى كانت. ونلحظُ ذلكَ جلياً في أغلب قصص طلال سالم الحديثي في مجموعته هذه. ومن ذلك القصة القصيرة جداً والتي عنونها بـ: (صديقي). والتي هي على الشكل الآتي:

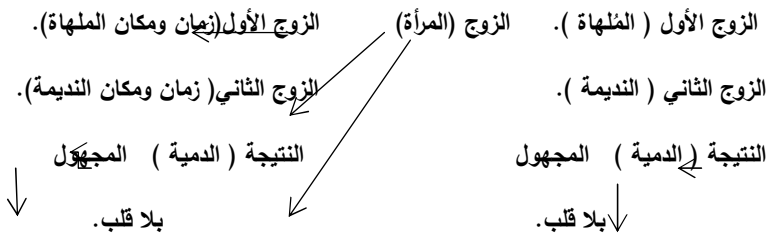
(يا صديقي سألتني عن رفيق طفولتك إياد، فأخبرك أن قلبه قد علق بغانيةٍ أذاقتهُ شقاءً حدَّ الجنون). التكثيف هنا في ضغط الحوار، والوصول إلى نتيجة السؤال التي كانت جريئة، صريحة، ولك أن تتصور ما سيحدث بعد ذلك.

وأمّا في قصته القصيرة جداً (زوجة)، فالقاص يرمي بكلِّ آفات المجتمع في المرأة من خلال هذه القصة، ومن خلال التكثيف، الذي طرح أحداث القصة، وشخوصها، وزمنها الطويل، ومكانها المختلف بين الزوج الأول، والزوج الثاني، أمّا هي، فكانت دُميةً (!)، أُلهية (!)، نديمةً (!)، إلّا إنها لم تكن زوجة، إلّا في المكان، وهويتها الشخصية الذي تغيّر فيها اسم الزوج، وتغيّرت وظيفتها، تبعاً لهذا التغير والتجدد.

يقول: (زوجها الأول اتخذها أُلهيةً لتمضية لياليهِ السكرى. وزوجها الثاني اتخذها نديمةً تملأ كأسه كلَّما فرَغت. وعاشتْ هي دُميةٌ بلا قلب !).

مع إنَّ الطرح الاجتماعي، وقضايا تعدد الزوجات هو ما أراده القاص طلال من قصته هذه، إلّاإنَّ عناصر القصة فيها واضحة كلَّ الوضوح من: الشخوص، والزمان والمكان، والحدث. وكلّها أدَّت النتيجة المأساوية التي حالت بهذه الزوجة التي لم تعرف معنى الزواج، وطعمه الشرعي، والاجتماعي... على ما يبدو ذلك جلياً من الأحداث المكثَّفة المتسارعة التي تأتي بها القصة. ومن الشخوص (الزوج– الرجل)، المتغير المتجدد، ومن الزمان والمكان العصيبين، اللّذين عاشت فيهما الزوج (المرأة)، وكم هو موَّضح في السرد الآتي:–





وأمّا في قصته القصيرة جداً (مُتربِّص)، فتبدو المفاجأة غالبة على القصة، وأما التكثيف، فاختزل الأحداث بسرعة ليصل القاص إلى المفاجأة في كفاية قصته، وفي خاتمة مفتوحة، ظاهرها الغناء والفرح، وباطنها الشجن والمرارة.

يقولُ القاصُّ طلال في قصته هذه:

(أحبَّها فأزهر عُمرهُ وأورق عوده، وأحبَّتهُ فتفتَّحت قُرنفلةً في حديقتها!

- امتدَّ إليها قلبٌ مُتربصٌ وقطفها!!
- تركهُ وحيداً يُغنِّي لأشجانه!).

إنَّ الحدث مكثفٌ جداً، أفضى إلى خاتمته سريعاً. لقد جاء القاص طلال بألفاظ مأنوسة ومحببة إلى النفس، مثل: الزهر، الورق، القرنفل، الحديقة. ليضفي على قصته شيئاً من البهجة والمرح، وليخفف من غلواء الترح والأحزان في خاتمة قصته .

أمّا الحدث فكان بطيء الوقع، ثقيلَ الخطى إلى حدٍ كبير، ربّما أتقن القاص التعريف به في الاستهلال، وألمح إليه في الجمل والعبارات القصيرة المكثفة تكثيفاً جمالياً، ودلالياً منشوداً، ليصلَ إلى القارئ بهدوء وسكينة، وبنتيجة حتمية لهذا المتربص القاطف لحبيبته، ولقلبه الذي بقي وحيداً بلا قلب(بلا حب)!

رابعاً: اختزال الزمان والمكان:- لا أحد يمكن أن يتصوّر الزمان بلا مكان، أو المكان بلا زمان. هذه العلاقة السرمدية ، الأزلية، الباقية بينهما، نفسياً، وتعايشاً، وفكراً، وعلمياً، وعملياً، أورثت هذه الدراسات كلّها في العلوم النفسية، والعلوم الفلسفية، والعلوم الاجتماعية، فضلاً عن الأدب، شعره ونثره.

وكثيراً ما يرتبط الزمان بالمكان، ويعرفان بالزمكان. فأفعال الخلق يجبُ أن تقع في زمان معين، ومكان محدد، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، مما استضافت الزمن ووظائفه، واستضافت أيضاً المكان وظواهره، الطبيعية، والتاريخية، والصناعية ... وغير هذه الظواهر. وعلى الرغم من أن هذا البناء القصصي تلمح فيه مظاهر السرد لمحاً خفياً، غير ظاهر في الكثير منه، وهو مغلفٌ بالعناصر السردية الأُخرى ولاسيما (الشخوص، والاحداث) إلّا إنَّ الزمان والمكان، لا يخلوان في الكثير من هذا السرد من

وضوح، ومن وظيفة سامية نبيلة غايتها كشف الأحداث التي يريدها القاص من قصته، والمغزى والهدف الذي يسعى في تحقيقه عند القارئ . والزمن المختزل في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، هو الزمن النفسي الذي يخفي القاص مشاعره خلفه بشكل ملحوظ ومكشوف، كذلك هناك الزمن السردي الذي غايته توضيح زمن السرد، وحركة الشخوص داخله، ومن ثمَّ الأحداث التي تأتي مع هذا السرد ومع هذه الشخوص في ذلك الزمان . ومثل هذه الأزمان المختزلة اختزالاً تقوم به الشخوص، وترسم الحدث نراها جلياً في قصص طلال سالم الحديثي في مجموعته (مما رأت العين)، آية ذلك في الاستهلال الذي كان في قصته القصيرة (زوجة) ، والذي يقول فيه القاص طلال: (أنا زوجة هذا الرجلالواقف قبالتك يا حضرة الضابط. امتلأت اساريرُ الرجل الذي تخطّى الخمسين ووخط الشيب مرفقيه بالدهشة، ونطق بثقةٍ قائلاً: لقد تركتُ زوجتي نائمة في حُجرتها ، وهذه المرأة التي أمامي لم أرها إلّا الآن!).

الزمن المختزل هنا يحكي جرأة المرأة، أمام هذا الرجل المسنّ. ويوحي بالمكان المعادي (غرفة التحقيق+ الضابط)، الذي يعمِّق جراح هذا الرجل الكبير. أمام اتهام هذه المرأة الباطل.

الزمن هنا محور القص، وهو زمن نفسي استرجاعي لما حدث مع الشخصية (الرجل الكبير)، من أحداث، كانت في زمنٍ مضى، وهي تقف أمامه الآن بعد أن أربى على الخميس، بعين المتهم، وبشكٍّ المُدَّعى عليه. لم يعد القاص إلى الزمن مرةً أُخرى في ثنايا قصته هذه وإنما اطلق للحوار العنان ليكشف زيف المرأة، وبطلان دعوتها ضدّ هذا الرجل. وهنا يأتي الاختزال في أول القصّ، ويرسم ملامح الشخصية وأحداثها التي تتابع علواً وكبراً حتى النهاية. فالزمن هنا هو الذي فتح الباب الواسع للقاص، ويثير الشفقة عند القارئ وهو يتابع الحوار، إلى أعلى الحدث، إلى الإنفراج، إلى البراءة، التي كانت حتمية وطبيعية لما حدث مع هذا الرجل الخمسيني .

وربما يلجأ القاص طلال سالم الحديثي في التفصيل في الزمن السردي في قصصه. وذلك ما جاء في قصته القصيرة جداً (لون آخر للحب). إذ يلجأ إلى التفصيل في السرد على أزمنةٍ يصفُ بها شخوصه داخل هذه القصة. ولكنه يختزل الحدث من خلال اختزال زمنه. ولا يعود إليه إلّا من خلال المكان، والحدث اللّذين يقومان بعد اختزال الزمن بإدارة عناصر القص، والوصول إلى مغزى القصة وهدفها. ليقول القاص طلال في قصته هذه: (لقد قاده الحب وهو شابٌ إلى الزواج مرتان، وهو اليوم يتخطَّى سنَّ الخمسين ومعه زوجةٌ لها ستة أولادٍ أكبرهم على أعتاب العشرين).

يتجلّى في هذا النص التزاخم الزمني، فلا تكاد ألفاظ الزمن تفارقنا بين عبارة وعبارة أُخرى، للتعبير عن الحالة النفسية التي تنتاب هذا الشاب، حينما كان شاباً، وإلى هذه التجربة بعد أن أصبح شيخاً. فالزمن المتتابع، والمختزل هنا– وإلى حدٍ كبير– هو المحرِّك للحدث، والسرد الذي يأتي في ثنايا هذه القصة في فقراتها اللاحقة. ومثل هذا الاختزال في الزمن ووحداته نراه أيضاً في قصته (فتاة) حين يقول: (كان وليد

قد استيقظ ضحىً ولم تزل أوشالَ الليل تُطبق على جفنيه). ومثله جاء في قصته (ثمار ناضجة) في قوله: (تفانت في رعاية أُمٍّ عجوزٍ أقعدتها الزَّمانة، فكانت لها طيلة اثنتي عشرة سنة البنت الرفيقة، تسهرُ على رعايتها كأُمٍّ دوام الليلِ والنهار.. حتى إذا توفَّى الله الأُمَّ العجوز، وجدت أنّ بقاءها في بلد الغربة غير مُجدٍ). وأحياناً يتلاعب القاص طلال سالم بألفاظ الزمن، ويحركه كيفما يريد ليدير الحوار بين الشخوص، في اختزال زمني واضح، وتتابع سردي مكشوف ليحقق التكثيف المطلوب في القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، كما أشرتُ إلى ذلك آنفاً. ومن ذلك قصته التي حملت عنوان: (ثري)، والتي يحدِّثنا فيها عن هذا الثري قائلاً: (الثري العجوز تزوَّج عروساً يقلُّ عمرها عن ثلثي عمره، هو يقضي شطر ليلته متحدِّثاً عن ثروته وأملاكه الواسعة، وهي تصغي إليه بأُذُنٍ واحدة، وأُذُنها الثانية تستمعُ إلى همسِ الأحلامِ التي تتراقصُ في قلبها). تتابعٌ.. تتابعٌ.. في السرد، في الحدث، في الشخوص، في الكلمات، في الصوت، في الواقع، (الثري)، في الحلم (الفتاة الحالمة). هذا التتابع يؤديه الاختزال الزمني في هذا المشهد من القصة ويوحي بكل هذه الأحداث التي يريدها القاص من المضمون الاجتماعي لزواج الرجل الكبير، بالشابة الصغيرة، والتبعات والنتائج المترتبة على هذا الزواج، وما فيه سلباً وإيجاباً نفعاً وضرّاً.

لقد وظّف القاص طلال الزمن توظيفاً جديداً مع عناصر السرد الأُخرى داخل قصصه القصيرة، وقصصه القصيرة جداً. وكسر الحدود الفاصلة بين الوحدات الزمنية، وعُدَّ عنصراً فاعلاً في بناء النص القصصي. ولعلَّ الاختزال في الكثير من مفردات الزمن وعناصره فتح مساحةً جديدةً، للحوار، وللحدث ليكمل القاص قصته، ويحقق لها ما أراد من العنوان إلى الخاتمة، قائماً على هذا الاختزال الزمني، الذي غالباً ما يكون نتيجة لا وصفاً، يأتي في مستهلِّ قصصه... أما عن المكان، فلا أشهر ولا أكثر منه، نطقاً، وتأويلاً، وبناءَ حدث. والسابر لعناوين قصص طلال سالم الحديثي في مجموعته القصصية هذه ليرى عمقَ ما ألمحنا إليه، وكبيرَ ما نتحدث عنه، في أهمية، وأهمية استنطاق ظواهره كلّها. فأغلب العناوين تدلُّ على المكان. وبما أن قصصه القصيرة، وقصصه القصيرة جداً، هي من البساطة في الحدث، والرقة في الحوار، أدركنا بوضوح جلي أهمية الاختزال في الثيمات المكانية المستخدمة عند القاص طلال. سواءٌ أكانت في عناوين قصصه، أَم بين ثناياها، وفي جملها وعباراتها.

عناوين مثل: (المفتاح، الكلب، الكنز، فتاة، انتحار، شرطي المرور، ورود، الطائر الأخضر، عرس). تدلُّ على المكان بوضوح، وتعبِّر عن آلياته وأنماطه المستخدمة داخل البناء القصصي في هذه القصص القصيرة، والقصص القصيرة جداً عند القاص طلال سالم الحديثي. وهذه الأمكنة متنوعة المظاهر، منها الأمكنة الطبيعية الثابتة، ومنها الأمكنة الطبيعية المتحركة، ومنها الأمكنة الصناعية، ومنها الأمكنة الآنية. وفضلاً عن تنوعها في المظاهر، فهي متنوعة في الدلالات أيضاً، فمن ذلك الدلالات المعادية للأمكنة، ومن ذلك الدلالات الأليفة للأمكنة، ومن ذلك دلالات الغربة للأمكنة، ومن ذلك دلالات العتبة للأمكنة... وغيرها.

وعناوين مثل: (فراق، انتقاد، انتحار، مساومة، رثاء، طلاق، خديعة، عقوق، حريق، خيبة). تدلُّ على موحياتٍ للمكان الذي تحدث فيه مثل هذه العناوين. ومع العلم أن القاص طلال أراد طرح قضايا اجتماعية دقيقة وخطيرة في المجتمع، ومع العلم أنه وُفِّق إلى ذلك- في حدود ظنّي- توفيقاً كبيراً، إلّا أنه رسم المكان المعادي، أو دلالات العداء للمكان من خلال هذه العناوين، ومن خلال حركة الشخوص، والأحداث داخلها.

وعناوين مثل: (قبلة أخوية، صديقي، قلب، أُم، حب، إصرار). تدلُّ بدلالة قطعية واضحة على تفاؤل وأمل وفرح بالأمكنة التي تأتي مع كلّ قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جداً، من هذه القصص.

وهنا يلعب الاختزال أثراً طيباً من خلال المكان. ويختزل الحدث، ويؤدي المفارقة بين ما يريده القاص من العنوان القائم على المكان، ومن القصة التي تقوم – في الأغلب – على الشخوص والحدث.

وأحياناً نرى القاص طلال سالم، يصف بعض الأمكنة بجمل قصيرة مكثفة، كالمكتبة، أو البيت، أو الحديقة... وغيرها. وأحياناً أيضاً، يشير إلى عتبات المكان كالباب، أو الجسر، أو الشارع... وغيرها. ويتعاضد الزمان والمكان بشكل كبير، في إظهار الحدث، وإدارة الحوار، وتمييز الشخوص في أغلب قصص طلال القصيرة، والقصيرة جداً، وكما وضح في مفردات هذا البحث، وفقراته السابقة، وبما لا حاجة بي إلى الإعادة والتكرار.

لعلّ طلالاً قاصٌّ عرف الكثير من عناصر القصّ، وأحسن في الكثير في بناء قصصه في مجموعته هذه، وهو يعالج قضايا حدثت له، أو قضايا اجتماعية عرفها المجتمع، ومارسها من يسكن ويعيش فيه وما زال يمارسها.

إنَّ تجربته القصصية هذه لم تكن الأُولى في مسيرته الأدبية والثقافية. فلقد لاقت قصته (أقداح مهشمة) استحسان الكثيرين من الدارسين، والنقاد، والأُدباء. ورُشِّحت للفوز بإحدى الجوائز الأدبية الثمينة في الستينيات من القرن الماضي.

وهناك قصته في هذا العهد أيضاً والتي حملت عنوان (أشجار بلا جذور) وأيضاً كان لها شرف الاستحسان والإجادة، كما كان لقصته الأُولى. وقصته: (حلم الساعة الرابعة صباحاً). وفي عام 2010 صدرت في دمشق روايته (السلطان)، وصدرت روايته الثانية (ما تقوله الرحى) في عام 2013، في مدينته الباسقة الحديثة، وقصته (مضاض ومي) في عام 2014... كل هذا النتاج يضعنا أمام قاص وروائي، أحبَّ هذا النوع من الإبداع الأدبي، وآثر على نفسه، وجهده، وماله، أن يكون من بين يسهموا فيه اسهامة حقيقية. إنه ثمرة أدبية عراقية ناضجة في عالم المعرفة والتأليف، والبحث، والتحقيق. وقاص وروائي أصيل يستحق منا الكثير من الاهتمام والرعاية والعناية، ونأمل منه المزيد من القصص والروايات،

ولا سيما ومجتمعنا العراقي، والعربي، مملوءٌ بالحكايات النادرة، والحكايات الغريبة، التي لا تُصدَّق أو تُتصور. وقضاياه الاجتماعية أكثر من أن تُعدُّ وتُحصى، فهنيئاً لقلم طلال سالم الحديثي هذه الثمار، وهنيئاً له هذه المجموعة التي استمتعت معها متعة حقيقية، وفعلية، وإلّا لما كتبتُ عنها ما كتبت.. .

الـهـوامـش :-

1 – عبد الله الغذامي, الخطيئة والتفكير, منشورات النادي الأدبي بجدة, 1985: ص263.

2- طلال سالم الحديثي ، مما رأت العين، مجموعة قصصية، دار العرّاب-دمشق,ط1, 1439هـ-2018م: ص54.

3- م. ن.: ص41.

4- م. ن.: ص58.

5- م. ن.: ص52.

6- م. ن. : ص27- 28.

7- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى – عمّان، ط1، 1979: ص61.

8- محمد غازي التدمري، لغة القصة القصيرة، دار علا – حمص، ط1، 1994: ص85.

9- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى – دمشق، ط1، 2010: ص154.

10- مما رأت العين , مجموعة قصصية :ص37.

11- م. ن. : ص17.

12- م. ن. :ص46.

13- م. ن.: ص51.

14- م. ن. : ص64.

15- م . ن .: ص65.

16- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً: ص121 – 123.

17- مما رأت العين، مجموعة قصصية : ص31.

18- م. ن. : ص32.

19- م. ن. : ص33.

20- م. ن. : ص42.

21- م. ن. : ص43.
22- م. ن. : ص53.
23- م. ن. :ص57.
24- م.ن.: ص53.
25- م. ن. : ص23.
26- م.ن. : ص29.
27- م. ن. : ص38.
28- م. ن. : ص49.

مكتبة البحث :-

- جاسم خلف إلياس(الدكتور)، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى – دمشق، ط1، 1430هـ – 2010م.
- طلال سالم الحديثي، مما رأت العين (مجموعة قصصية)،دار العرّاب- دمشق , ط1, 1439هـ – 2018م.
- عبد الله الغذامي (الدكتور)، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، منشورات النادي الأدبي- جدة، ط1، 1985م.
- محمد غازي التدمري (الدكتور)، لغة القصة القصيرة، دار علا- حمص، ط1، 1994م.
- نصرت عبد الرحمن (الدكتور)، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى- عمّان، ط1، 1979م.

الرواية النسوية العربية ومناهضة الثقافة الذكورية

د. بوحفص بوجمعة

جامعة العربي التبسي . تبسة . الجزائر

الملخص :

تسعى هذه الدراسة إلى مناقشة مفهوم الأدب النسوية عموماوالرواية النسوية على وجه خاص، والذي صار يثير العديد من الإشكاليات والتساؤلات إن على مستوى التسمية أو على مستوى التطور الذي حققته الروائية العربية في طرحها لموضوعات كانت إلى زمن غير بعيد من الطابوهات لم يجرؤ على طرحها كثير من الروائيين الذكور.

وتهدف الدراسة من جهة أخرى إلى الخوض في نشأة الرواية النسوية وتطوره.كما تبيّن الدراسة مواقف النقاد من الرواية النسوية حيث يرى البعض أن الرواية النسوية العربية ما هي إلا نوع من التمرد على الثقافة الذكورية، والبعض الآخر يرى أنها لم تعد مجرد صرخة احتجاج ضد حرمان المرأة من حقوقها، بل خرجت إلى آفاق العالمية.

الكلمات المفتاحية

الأدب النسوي ـ الرواية النسوية ـ الطابوهات ـ التمرّد . الثقافة الذكورية .

Résumé:

Cette étude cherche à discuter du concept de littérature féminine en général et du roman féministe en particulier, qui a soulevé de nombreux problèmes et questions sur le niveau de dénomination ou le niveau de développement atteint par le romancier arabe dans l'introduction de sujets qui n'étaient pas loin des tabous que même les romanciers masculins n'osaient pas les aborder.L'étude montre également les attitudes des critiques du roman féministe, où certains voient que le roman féministe arabe n'est qu'une sorte de rébellion contre la culture masculine, et d'autres voient que ce n'est plus seulement un cri de protestation contre la privation des femmes De leurs droits, mais est allé à l'horizon mondial . Les

mots clés :
Littérature féminine _ Roman féministe _ Des tabous _ Rébellion _ Culture masculine.

تقديم :

لم تكن علاقة المرأة بالقص وليدة القرن العشرين، بل أبعد من ذلك،ربما يوم ما نصبت شهرزاد (المرأة) نفسها راوية عن بنات جنسها وهي تدافع عن ذاتها ضد شهريار(الرجل)،كل ليلة تتفنن في نسخ قصص تحبكها بفنية عالية لتضمن المتعة للملك، حتى تنجو بحياتها وتنجي بذلك بنات جنسها.

والآن قد تغيرت الأحوال وانتقلت حفيدات شهرزاد من فعل الحكي الساكن إلى فعل الكتابة المتحرّك والسبب ذاته هو الدفاع عن نفسها وعن بنات جنسها،فلم تعد الكتابة همّا ذكوريا فحسب،بل أصبحت انشغالا أنثويا، تسائل بها الأنثى عالمها،وتدافع بها عن خصوصيتها،وعن حقوقها الإنسانية المسلوبة، وتقتحم بها عوالم التجريب ضمن حقل اللغة،وفي هذا الصدد يقول عبد الله الغذامي" إنّ أبرز صورة ظهرت بها المرأة في زمن ما قبل الكتابة(كتابة المرأة) هي صورة شهرزاد بطلة(ألف ليلة وليلة) حيث لم تكن تحكي وتتكلم أي تؤلف فحسب ولكنها كانت أيضا تواجه الموت من جهة،وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى، كانت تتكلم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة وسلطان النص، ولم يكن للمرأة في زمن الحكي سوى اللسان وسيلة وأداة اتصال،بينما كان يستعمل الرجل اللسان للخطابة وللاتصال الجماهيري،كانت هي تحكي في مجال محدود مثل لسان شهرزاد الذي يتجه إلى مستمع محدد،وهذا هو المجال الأنثوي بحدوده المرسومة والمقرر... وعندما أرادت المرأة أن تمدَّ يدها إلى القلم ،وتكتب فإنّها بهذا تخرج من زمن الحكي وتتحول من كائن مندمج إلى ذات مستقاة تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف "([1]).

مما جعل الكاتب والناقد السوري ناظم مهنا يعتز بالمنجز الروائي النسوي ويرى بأنّه ليس من المبالغة القول، إن الروايات المكتوبة بأقلام نساء، باتت تثير غيرة زملائهن الرجال. ففي كل يوم تكاد تطل علينا روائية جديدة، تجعلنا نكتشف أن ليس للجرأة من سقف، وأن الحدود التي رسمها المجتمع العربي طوال مئات سنين خلت، تأتي حفيدات شهرزاد لينسفنها بحكاياتهن الحادة والقوية، بل نقول الانفجارية. فمن المغرب إلى السعودية، ثمة عشرات الأسماء المؤنثة، التي أحدثت ما يشبه الزلزال في مسار السرد العربي. وأنه ليسمن المبالغة أيضا القول بأنّ روايات الرجال هي نفسها باتت تتلمذ على روايات المرأة العربية وتستفيد منها، بل وتحاول تقليدها أو اللحاق بها، أحياناً. والتفاعل جارٍ وسريع بين روايات رجالية

ونسائية، ستفقد جنسها، ربما بأسرع مما كنا نتصور، لنجد أنفسنا أمام رواية عربية أكثر إنسانية، وسعيا للانفتاح على آفاق أوسع وأمتع([2]).

أولا: الأدب النسوي أو النسائي وإشكالية المصطلح:

شاعت في الأوساط الثقافية العربية في السنوات القليلة الماضية مجموعة من الأبحاث التي تنظر لأدب المرأة باعتباره أدبا مختلفا ومنفصلا عن الأدب الذي ينتجه الرجل. وقد استندت تلك الكتابات على الفرضية التي تقول بوجود خصائص نوعية في النصوص التي تبدعها المرأة الكاتبة.

في هذه الأثناء قفزت إلى الواجهة مجموعة من المصطلحات التي تصف هذه الظاهرة، كالكتابة الأنثوية مقابل الكتابة الذكورية، والكتابة النسوية مقابل كتابة الرجال. غير أن المشتغلين في هذا الحقل لم يتوصلوا إلى اتفاق محدد، فقد تشعبت الآراء فيما بينهم، وظل الموضوع محاطا بهالة من الغموض.

ففي أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضي نشطت في الغرب الدعوات التي تنادي بتحرر المرأة. وجنبا إلى جنب انبثقت مع هذه الدعوات مجموعة من الدراسات التي تتحدث عن نظرية خاصة بالأدب الأنثوي.

أما فيما يتعلق بالكتابة فقد تم ملاحظة مجموعة من الثيمات الخاصة التي تتكرر باستمرار في النصوص المكتوبة من قبل النساء والتي تدور في معظمها حول الاضطهاد والمعاناة الذين يسببهما الرجل.وقد رصدت هذه النصوص مثلها مثل النصوص التي كتبها الرجل التحولات الهائلة الاجتماعيةوالسياسية التي مرت بها البلاد العربية تحديدا في المراحل التي تلت حقبة الاستقلال([3]).

وعلى الرغم من الانتشار الواسع لهذا المصطلح " الأدب النسوي " إلا أنه يبقى مصطلحا غامضا لتشعب مدلولاته واختلاف النقاد حوله ذلك لأن تيارات فكرية مختلفة تتجاذبه.حتى إن بعض النقاد يرى عدم الجدوى من إثارته والبحث فيه؛ لما يشوبه من غموض وإبهام لأن النقد النسائي لا يمتلك طرقا نقدية موحدة نظرا لاختلاف وجهات النظر وتباين التيارات النقدية بهذا الصدد.

فقد اعترف كثير من النقادبأن البحث في تحديد مفهوم الكتابة النسوية أمر صعب للغاية إن من حيث التعريف أو من حيث التنظير له،لذلك دعوا إلى استعمال مصطلح عدم القابلية للتحديد (Undisirability) أثناء تصور الكتابة النسوية ([4]).مما جعل هذا المصطلح يتأرجح بين الرفض والقبول من لدنالنقاد العرب،إذ أن أكثرهم يرفض مصطلح (الأدب النسوي) أو (الكتابة النسوية) على اعتبار أن الإبداع لا جنس له؛فالكتابة واحدة سواء عند الرجال أو النساء ،فلا ينبغي أن تصنف تصنيفا جنسيا بيولوجيا بين الذكورة والأنوثة " فالتعبير بمصطلح الكتابة النسائية أو الأنثوية لا يعدو أن يكون اصطلاحا يفتقر إلى الدقّة الموضوعية،لأن الفكر الإنساني ينتج عن وحدة حيّة هي مخ الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية " ([5]).

ومن النقاد من يرجع صعوبة تحديد مصطلح الكتابة النسوية أو النسائية إلى غياب مرجعية موحدة ومحددة للمصطلح،وذلك لاختلاف النقاد في تحديد إطاراشتغال هذا المصطلح،حيثتطرح أسئلة عدّة بخصوصه منها على سبيل المثال: هل نعتبر الإبداع النسائي،كل ما تكتبه المرأة فحسب؟ أم أنه تلك الكتابات التي تُعْنَى بموضوعات المرأة ؟بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيثالثيمات المميزة لها؟أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية أدبية،قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة؟([6]).

وينظر النقاد الغربيون إلى الأدب النسوي أو الكتابة النسائية من ثلاثة جوانب هي: الأدب الذي تكتبه المرأة أو الأدب الذي يكتب عن المرأة أو الأدب الذي تقرؤه المرأة .غير أن لا واحد من هذه المداخل قادرة على استيعاب جميع موضوعات أدب المرأة.

وقد أوضحت إحدى الناقدات أن هذا التصنيففيه كثيرمن التحامل على المرأة ،وقد أكدت إنه من الخطأ تصنيف العمل الأدب على أنه أدب نسائية بمجرد أن تقبل النساءعلى قراءته ،وعللت ذلك بأن كثيرا من الأعمال الأدبية قد أساءت إلى المرأة ومع ذلك فقد أقبلت النساء على قراءتها .وترفض الناقدة أيضا اعتبار العمل الأدبي أدبا نسائيا لمجرد أن تكتبه امرأة ،وتعلل ذلك الرفض أيضا بقولها إن كثيرا من الكتابات الرومانسية التي تكتبها المرأة بعيدة كل البعد عن ملامح الأدب النسائي ([7]).

ويمكن أن نفهم مما سبق أن هذه الناقدة تعتبر الأدب النسوي هو كل أدب يهتم بقضايا المرأة أي كان كاتبه وقارئه رجلا أو امرأة.هذا وقدميّز بعض النقاد أيضا بين مفهومي (الكتابة النسائية) و(الكتابة النسوية) معتبرا أن (الكتابة النسائية) تعني ما تكتبه النساء،ومن وجهة نظر النساء،سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر.

أمّا (الكتابة النسوية)،فتعني الكتابة التي تعالج قضايا نسوية،سواء أكانت هذه الكتابة من إبداع رجل أو امرأة.ويرى هذا الباحث أيضا أنه لا ينبغي الخلط بين المفهومين" فالأول ليس مرادفا للثاني،ذلك أن النسوية هي بالأساس اصطفاف مصالح سياسية،يمكن أن يتبناها بعض النساء ولا يتبناها البعض الآخر،أي أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء،وبالمقابل فإننا لا نستطيع أن نفصل،فصلا كاملا ،بين النسوية كمشروع سياسي وبين تجربة النساء،دون أن يعني هذا،بالضرورة،أنّ التأكيد على التجربة النسائية يجعل من العمل الأدبي نسويا "([8]).

وهذا يعني أن النسوية تصطبغ بصبغة السياسة والأيديولوجيا بينا النسائية تحمل طابع التجربة الإنسانية النسائية والبعد الفني الأدبي.

وقد بدأ تداول مصطلح الأدب النسوي أو النسائي منذ نهاية خمسينيات القرن الماضي،حيث ترى الروائية والناقدة المغربية(زهور كرّام)أن الإبداع النسائي كمصطلحوانشغال نقدي في الساحة الأدبية العربية،قد بدأ الاهتمام به تقريبا . منذ الخمسينات من القرن الماضي.

ومعظم الدراسات تعتبر أن رواية (أنا أحيا) للروائية اللبنانية (ليلى بعلبكي) الصادرةسنة 1958م،الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية،بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم "أنا"ومنذ منتصف

الثمانينات،أعيد طرح المصطلح من جديد،وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية،في مختلف البلاد العربية،ولاسيما فيحقب العقد التسعيني،وتم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح بالنسبة للكتابة بشكل عام وعلى علاقته بالمرأة بشكل خاص([9]).

وقد ظهرت تسميات عدّة للأدب النسوي انتقلت إلينا عن طريق المثاقفة،منها تلك التسمية التي ظهرت في السويد والتي تسمّي كتابات المرأة بأدب (الملائكة والسكاكين)، وهي التسمية التي تأثر بها الكاتب أنيس منصور حيث أطلق تسميّة (أدب الأظافر الطويلة) علىكل إبداع نسوي،وأسماه إحسان عبد القدوس(أدب الروج والمانكير) إذ رأى فيه أدبا شكليا تعتني المرأة فيه بالتأثير الرنيني والتخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة دون التدقيق في الموضوع. ([10]).

والجدير بالذكر أن معظم الناقدات العربيات يرفضن تسمية مصطلح (الكتابة النسائية) لأنه لا يستند إلى أي أساس فكري محدد ويركز على أنه من إبداع المرأة. كما أنهن يرفضن مصطلح (الكتابة الأنثوية) لأنه يحمل دلالة العنصرية ترتكز على الفروق البيولوجية والجنسية بين المرأة والرجل وهو يفتقد إلى الموضوعية العلمية. بينما يكون مصطلح(الكتابة النسوية) هو الأفضل عندهن لأنه يتساوق مع أفكار النقد النسوي الهادف إلى خلخلة الفكر الذكوري المتجنّي على المرأة.

ثانيا :الرواية النسوية :النشأة والتطور:

فقد بدأت المرأة العربية بداية الكتابة الفعلية مع بداية النهضة بعد الحرب العالمية الأولى، حيث اشتغلت نسبياً مثلها مثل الرجل في مستويات الإبداع كافة وإن كانت المسألة اتخذت مسلكية التطور البطيء والمحدود حتى بداية الستينات لتخوض الكاتبة العربية بعد الستينات غمار الكتابة المنفتحة متشابهة في ذلك مع الكاتبة الاوروبية فكانت تجربة الكتابة النسائية الحقيقية بكل اشكالياتها كما ونوعا مع تحفظات اجتماعية ايضا في وجهها.

وقد اقتصرت الكتابة النسائية في بداية النهضة الحديثة على مجموعة من المجلات العائلية الاجتماعية من خلال تأسيس بعض النساء لعشرات المجلات كتبن فيها القليل من الروايات والأشعار التعليمية المتسقة مع الكتابة الذكورية مع بروز لبعض الرائدات في النصف الاول من القرن العشرين مثل اليس البستاني، وزينب فواز، ولبيبة هاشم، وعائشة التيمورية، وملك حفني ناصف، ومي زيادة، وهدى شعراوي، ووردة اليازجي، وروزا أنطون وغيرهن ([11]).

فمن يستطيع اليوم أن يتخيل المنجز الروائي العربي، بمعزل عما قدمته كل من غادة السمان، وأحلام مستغانمي، ورضوى عاشور، وسلوى بكر، وليلى العثمان، وحنان الشيخ، وهدى بركات، وإلهام منصور، وأخريات ممن سبقنهن أو أتين بعدهن؟! فقد استطاعت الروائيات رغم تقليدية المجتمع العربي، وهيمنة الرجل وتسلطه، وتهميش المرأة، أن يحققن اختراقاً لم يعد قابلاً للتجاهل، وهو يقوى ويترسخ، ترافقه حركة نقدية داعمة، وتحولات في الثقافة تجعله مألوفاً اليوم أكثر من أي وقت مضى. فنحن نعيش زمناً جديداً على المستوى الثقافي، أو إرهاصات لزمن جديد، للمرأة دور فيه، سواء عاملة أم مبدعة، ولها دور في

قيادته أيضاً. فتهميش المرأة ثقافياً، لم يعد ممكناً،وقد غدت موجودة بقوة في الإعلام والتعليم وكل مجالات الإبداع تقريباً. ومن موقعها هذا، قد تضع تاريخ الرجل موضع تساؤل، بسبب الإخفاقات التي تسبب بها وألحقت أذى بالغاً بالمجتمع! ([12]).

إذ حاول الرجل عبر مختلف العصور طمس نجاحات المرأة وبخس حقوقها بدءا من حقها في الحياة وحقها في الحرية ومنها حرية التفكير والكتابة وفي هذا الشأن تصرح الكاتبة عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ):"والذي مارس وأد البنات في الجاهلية وفي عصرنا الراهن ظل يمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث وأنّ مؤرخي الأدب قد تعمّدوا طمس أدب المرأة العربية في عصورنا الماضية وأنّهم قد ألقوا بآثارها في منطقة الظل ومارس عصر التدوين ورجاله بخس النساء حقوقهن فكان عصر الوأد العاطفي والاجتماعي"([13]).

وعلى الرغم من أن الحكاية منسوبة عربياً للمرأة إلا أن ثقافة التعصب للذكورة أوحت بأن فن الرواية يبدعه الذكور. ولعل سبب غياب الأنوثة التام عن كتابة التاريخ هو غيابها عن اللغة وعن كتابة الثقافة فجاء التاريخ مسجلا بقلم الذكر، حتّى إنّ تاريخنا نسب للمرأة الحكي، وجعل الكتابة للرجل.. فشهرزاد ممثلة لحالة المرأة الحكواتية، لا المرأة التي تدون إبداعها ([14]).

فهذه الثقافة الذكورية المتعصبة انحازت للرجل في كلّ ما يتعلق بريادة المرأة في مجال الإبداع الأدبي؛فقد تحيز انحاز النقاد إلى بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونسبوا إليهما ريادة قصيدة الشعر الحر. وكذلك فعلوا مع الرواية حيث عدّوا رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل التي صدرت سنة 1914م أول رواية عربية تستوفي شروط فن الرواية الحديثة .بينما الواقع ينفي ذلك أو على الأقل يبيّن أن المرأة شاعرة أو كاتبة كان له قصب السبق. إذ أكدت بعض المصادر التي جاءت فيما بعد أن كثيرا من الكاتبات كانت لهن الأسبقية في الكتابة الفنية، وممّا ذُكِرَ أنّ اللبنانية (زينب فواز)(1845م/ 1914م) نشرت في عام 1893م روايتها الأولى بعنوان:"حسن العواقب". وفي عام 1894م نشرت معجماً لسيّر النّساء بعنوان:"الدّرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور"، وفي سنة 1905م نشرت رواية"الهوى والوفاء"، ورواية "الملك قورش" في سنة 1906م ([15]).وللكاتبة اللبنانية(لبيبة هاشم) رواية " قلب الرجل" التي صدرت في مصر عام 1904م و" فتاة الشرق" 1907م([16]).وأصدرت اللبنانية (عفيفة كرم) (1883م . 1924م) من المهجر روايتين، هما: "بديعة وفؤاد"و"فاطمة البدوية " عن مطبعة الهدى بنيويورك سنة1909م،وصدرت لها "غادة عمشيت" عام 1913م عن مطبعة الهدى بنيويورك أيضا، ولها روايتان مجهولتا التاريخ، هما: "كليوباترا "،و"محمد علي الكبير"([17]).

وتؤكد بعض المصادر أن هناك روائيات أخريات من البلاد العربية، أحرزن قصب السبق في الكتابة السردية، نذكر منهن على سبيل المثال: الكاتبة (خديجة بيرم) ولها رواية " أليس" التي صدرت سنة1903م،([18])، و(عائشة التيمورية) ولها كتاب في الأدب بعنوان" نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" صدر سنة 1888م([19])،و(لبيبة صدقة) ولها "حسناء سالوتيك " الصادرة سنة 1909م وهي رواية

مترجمة ([20]).لكن، ولأسباب كثيرة، تتعلق بطبيعة مجتمعاتنا وغلبة الذكورة فيها، برز هذا الفن وكأنه فن رجالي. فحتى وقت قريب كان عدد الروائيات لا يزال قليلاً إذا ما قيس بعدد الروائيين، وكأنه حكم على النساء أبدياً، أن يحكين الحكايات في البيوت، كما يحكن الصوف، أما الكتابة فهي ميزة احتكرها الذكور ([21]).

ومنذ حقبة العقد الستيني تحديداً تطورت كتابة المرأة لتبدو كتابة متنوعة ومتمردة على الوعي الذكوري كنتيجة من نتائج التطور الحضاري الذي تحقق بانتشار التعليم الجامعي أولا ثم الانفتاح الثقافي والاجتماعي والتحرري ثانياً،فضلا عن نيل المرأة للكثير من حقوقها المتساوية مع الرجل من ناحية قانونية ثالثاً. وأمست الكتابة النسائية في ضوء هذا التصور بالنسبة للمرأة حياة جديدة تظهر من خلال تعددية المستويات في توصيف حياة امرأة تعاني ولا تجد مخرجاً لها مما تعاني سوى الكتابة التي تصبح الوسيلة الوحيدة للتنفس عند (نوال السعداوي) أو علاقة زوجية حميمة بديلة عن علاقة المرأة بالرجل الزوج،حيث تكون فيها الكاتبة ملكة وقلبها من الورد عند (فوزية رشيد) أو جحيما ذهبيا في ظل الصراع مع الاحتلال عند(ليانة بدر)، أو وسيلة لتحدي الموت عند (رضوى عاشور) لأنّ الحياة في الكتابة تستوقف وتدهش وتشغل وتستوعب وتربك وتخيف..([22]).

وصارت الرواية عند كاتبات أخريات رفضا للعبودية والتهميش وإعلانا للحرية والانعتاق، وقد تجلى ذلك في كثير من العناوين التي تعلن التحدي وتصر على إثبات الوجود منها هذه الروايات " أنا أحيا" لـ (ليلى بعلبكي) الصادرة سنة 1958م، و"عيناك قدري" لـ (غادة السمّان)الصادرة سنة 1962م،و"أنا والمدى" لـ (كوليت الخوري) الصادرة سنة 1962م،و"لن نموت غدا " لـ (ليلى عسيران) الصادرة سنة،و" تعلمت الحب"لـ (نوال السعداوي)الصادرة سنة 1962م، و"طيور أيلون "لـ (إملي نصر الله) الصادرة سنة 1962م أيضا. كما عرفت الكتابة الروائية النسوية انتشارا قويا منذ مطلع السبعينيات إذ ازداد وعي الروائيات العربيات بما آلت إليه ظروف المجتمع العربي من مآسي وحروب وظواهر عنف دخيلة أربكت المجتمعات العربية وأدخلتها في دوامة من العنف والصراعات الداخلية، فظهرت نخبة من الروائيات اللائي استطعن مواكبة الأحداث الراهنة بكتابة واعية واعدة،فازداد عدد الإصدارات حتى بلغت في بعض الأحيان أكثر مما يصدره الروائيون الرجال،حتى بلغ الخط البياني لتجربة السرد النسوي ذروته،وفرض الصوت النسوي حضوره من خلال كتابات سحر خليفة، وحميدة نعنع، ونادية خوست، ورضوى عاشور، وسلوى بكر، وهالة البدري، وميرال طحاوي، وليلى العثمان، ورجاء عالم، ورشا الأمير، وحنان الشيخ، وهدى بركات، وعلوية صبح،وأنيسة عبود، وسميحة خريس.وروائيات أخريات من كافة الأقطار العربية شرقا وغربا.

وتجدر الإشارة هنا أن عموم الروائيات العربيات يشتركن في بعض الموضوعات أو الثيمات منها على وجه الخصوص موضوع الجنس وعلاقة المرأة بالرجل،حتى إن بعض الروائيات تجاوزن حدود الأدب والأخلاق والعرف والدين والتقاليد الاجتماعية في وصف اللحظات الحميمة بين الرجل والمرأة بشكل ملفت للنظر،بل

إن جرأة بعضهن في تصوير الفعل الجنسي لم يجرأ عليه كثير من الرجال الذين كتبوا في هذا الموضوع،وقد حاولت الكاتبات تدنيس الرجل وتحقيره وتقديمه في صور لا تخرج عن كونه شاذا جنسيا أو خائنا أو ضعيفا، وقد سيطر موضوع الرجل على الكتابة النسوية، إذ قلما نجد رواية لا تتحدث عن صورة مشينة للرجل، فقد سُحِبَ بساط البطولة من تحت قدميّ الرجل في الرواية النسوية، وماتت بطولته فيها وتلاشت، وأسندت إليه الأدوار الثانوية بينما تقمصت النساء البطولة والأدوار الأساسية في الرواية النسوية،مما جعل أحد النقاد يقول :" ولا أخفيكم سرا إذا قلت أن أملي لما رميت شبكتي في (أوقيانيوس) الرواية النسائية العربية كان هو اصطياد ما أستطيع من مفاهيم :الحب والغرام، الهوى، الوجد، الصداقة، الحنان، الشغف، الصبابة، الكلف، الهيام، الوجدان، الذلة...لكن لم يعلق في شبكتي سوى (الجنس)لأقف مستسلما وأنا أرى في كل عمل درسته الجنس أكثر بروزا يواري الحب وإن ترك له هامشا للظهور جعله يبدو قدرا يستعصى على الفهم ([23]).

ومن هذا المنطلق راحت الروائيات العربيات تسرد قصصا تصور علاقة المرأة بالرجل وقد جعلتها علاقة انتقام تمارسها المرأة على الرجل من خلال الموضوعات السابقة الذكر،فقلما أسند للرجل دور يكون فيه سويا من حيث الأخلاق والدين، فأغلب الرجال متهمون بالشذوذ الجنسي والعنف ضد المرأة والخيانة الزوجية" وبتركيز الرواية النسائية المعاصرة على المرأة وعلاقتها بالرجل كان طبيعيا أن يحتل الجنس والحب الحيز الأوفر في الثيمات التي قاربتها هذه الرواية، فاتخذ الجنس تجليات متعددة سواء كان جنسا شرعيا بين الأزواج، أو جنسا خارج مؤسسة الزواج وبين عاشقين لا يربطهما رابط شرعي، أو خيانة زوجين لبعضهما البعض، أو اتخذ صورة اغتصاب أو شذوذ"([24]).

وإذا كان بعض الروائيين العرب قد قارب موضوع الشذوذ الجنسي وعلاقة المرأة بالرجل في المجتمع العربي مثل رواية "عمارة يعقوبيان" لـ(علاء الأسواني) أو رواية "العفاريت " لإبراهيم الحجري، فإن الروائيات العربيات في مختلف الأقطار قد بالغن مبالغة فجّة في مقاربة تلك الموضوعات إلى درجة اشمئزاز القارئ العربي مما يعرض عليه.

ومن تلك الروايات الجريئة نذكر على سبيل المثال رواية" طريق الغرام" للروائية المغربية (ربيعة ريحان) ورواية " زينة " لـ(نوال السعداوي)ورواية "اكتشاف الشهوة" للجزائرية (فضيلة الفاروق) ورواية "بنات الرياض" للكاتبة السعودية (رجاء عبد الله الصانع)، ورواية "سلالم النهار "للكاتبة الكويتية (فوزية شويش)، ورواية " الملهمات "للكاتبة المغربية(فاتحة مورشيد)، ورواية "وراء الفردوس" للمصرية (منصورة عز الدين)، ورواية " أوهام" لـلكاتبة اللبنانية (نازك سابا يارد) ، ورواية "العمامة والطربوش"لـ (بن عزيزة صبرينة) من الجزائر، ورواية "طشاري" لأنعام كجاجي من العراق، ورواية "سعار "للروائية الكويتية (بثينة العيسى)، ورواية "في قلبي أنثى عبرية " لـ (خولة حمدي) من تونس ورواية" زوج حذاء" لـ(عائشة نبيلة الزبير) من اليمن ورواية "صلصال" لـ (سمر يزبك) من سوريا.

وهكذا عَمَّتْ حمّى الجنس في أوساط الروائيات العربيات ،فعَمَتْ أبصار وبصائر العديد منهن عن رؤية محاسن الرجال وفحولتهم في معظم الروايات النسائية العربية المعاصرة ، فكان الرجال الحاضرون في الروايات كلهم سالبون أباءا وأخوانا أو أزواجا فهم لا يخرجون عن الرجل المستهتر الذي لا يعرف القيم يخون زوجاته أمامهن وأمام بناته، يدفع بناته للدعارة من أجل المال، المرأة عنده لا قيمة لها ولا يراعى شعورها، وصار الرجال وكل الرجال ضعاف الشخصيات أمام المرأة ولا يستطيعون التعبير عما يختلج في صدورهم، سلبيين وعاجزين أمام جبروت جمال المرأة وطغيان أنوثتها.

ثالثا: مواقف النقاد العرب من مصطلح الأدب النسوي/النسائي :

اختلفت مواقف النقاد العرب من مصطلح الأدب النسوي أو النسائي؛ فمنهم من أجاز هذه التسمية ومنهم من رفضها،وكل فريق اجتهد في تقديم مبررات القبول أو حجج الرفض،ولم يقتصر الرفض والقبول على النقاد الذكور فحسب،بل إنه تجاوزه إلى الناقدات العربيات اللائي أدلين بدلائهن في الموضوع، ودافعن عن آرائهن بما رأين من الأدلة والمسوغات.

أ/وجهة نظر المؤيدين للمصطلح:

يستند أصحاب هذا الرأي على أن الكتابة النسوية تحمل خصوصية الإبداع النسائي وسمات خاصة بكتابة المرأة،ودليلهم في ذلك تلك التيمات الموحدة التي تكتب فيها المرأة والتي تدور في أغلبها على موضوع قهر واضطهاد المرأة من قبل الرجل والمجتمع،كموضوعات العزوبة والزواج والاغتصاب والأمومة والطلاق والترمّل،وكل الأمور اللّصيقة بالمرأة .

ومن القائلين بخصوصية الكتابة النسوية الناقد التونسي(توفيق بكار) الذي يقول:" يعتبر وجود الرواية النسائية حدثا بالغ الأهمية في حياة الأدب العربي الحديث،في كل أوطاننا،لا لأنّ هذه الرواية تعدّ إضافة مميّزة إلى الإنتاج الرجالي فحسب، بل ولأنّها أيضا فيها طرافة من حيث أنها تلقي على واقعنا أضواء جديدة،فكأنّنا قد أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي، ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنين لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين وندركها بحسين.بل يقيني أن كاتباتنا الروائيات،قد أبدين ويبدين من الجرأة والشجاعة ودقة الشعور،ما قد يفوق أحيانا جسارة الرّجال "([25]).

ويرى الناقد إدوارد سعيد أنّ الأدب الذي تكتبه امرأة نسمّيه ببساطة:كتابة المرأة أو الأدب النسوي،أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدّد عقائدي،ينبع بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنّه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه،فإنّه نسمّيه أدبا أنثويا موازيا.وهو ما يمكن أن نسمّيه بالنقد الأنثوي والذي قد يكتبه الرجل أيضا،بينما الأدب النسوي فهو إنتاج امرأة أو أنثى وهو موازي للأدب الذي يكتبه الرجل"([26]).

وهنا تصادفنا معضلة تضارب المصطلح بين الكتابة النسوية والكتابة الأنثوية أو النقد الأنثوي على حد تعبير إدوارد سعيد، حيث يقع اللبس والخلط بين المصطلحين.

أما جورج طرابيشي فقد أكد وجود خصوصية الكتابة النسوية بقوله:" إذا سلمنا بإمكانية وجود رواية نسائية، فلا مفر من التسليم أيضا، بأن الرواية النسائية ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب، بل هي أيضا تلك التي تكتبها بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها الرجل([27]).

ويفهم من هذه المقبوسة أن جورج طرابيشي يقر بالفرق بين كتابة كلّ من المرأة الرجل،وأن رواية المرأة مغايرة للرواية التي يكتب الرجل.

بينما تنفي الشاعرةحمدة خميس أن يكون مصطلح (الأدب النسوي) دالا على دونية المرأة،إذتقول:" إن أدب المرأة – واقعا ومصطلحا– ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد. إذ إنه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته.كما إنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويعنيه ويتكامل معه. وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير"([28]).

أمّا الناقدة السورية بثينة شعبان فتنفي كل ما يتبادر للأذهان من أن الكتابة النسوية صفة سلبية توحي بدونية المرأة وتهميشها،وتعتقد عكس ذلك ،فهي ترى أن الإبداع الروائي النسوي"يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها، والمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة...وفهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء البعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي، يجعل ولا شك من هذه الصفة (نسائي) صفة قيمة، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها ويتجنبنها"([29]).

وتدعو النقاد إلى ضرورة الاهتمام بهذا الإنتاج النسوي دراسة ونقدا وتوجيها إذ تقول أيضا"علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادةومعمقة وهادفة وليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة وعميقة، حينئذ قد تشعر جل كاتباتنا بالفخر لإلحاق صفة نسائي بكتاباتهن، وقد نضيف الجديد والغني إلى الأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائي طال إهماله وتجاهله وتشويه منهجه ومغزاه"([30]).

أمّا الباحث التونسي بوشوشة بن جمعة يقر بوجود علامات دالة على خصوصية الإبداع الروائي النسائي إذ يرى أن هذه الخصوصية في كتابة المرأة الروائية تستمد مقوماتها من خصوصية تركيبة الأنثى النفسية،ووضعها الاجتماعي،وأفقها الوجودي،وهي الخصوصية التي تسعى الكاتبة الروائية التونسية من خلالها إلى إثبات كيانها المتميز،وتأكيد هويتها الخاصة، حتى تتحول من الهامش إلى المركز ([31]).

ونجد الكاتبة الروائية والممثلة المسرحية المصرية نورا أمين تقرّ بوجود الكتابة النسائية حيث تقول:" نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي ومسرح نسائي،اعتراضي هوأنّنا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة.هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ بل كان لها تاريخ وجهود كثيرة لها مسار بمعنى أدق ونحن لا ننتمي لنفس التيار ولا أقول أنّنا حتى فرع لهذا التيار"([32]).

فالكاتبة تقرّ بوجود أدب نسائي ونقد نسائي وحتى المسرح النسائي،لكنها تعترض على استخدام المصطلح عن طريق الترجمة عن الغرب وأنّ هذا المصطلح ناتج عن نضال واجتهاد وظروف مرّت بها المرأة الغربية ولم يكن نابعا من ظروف اجتماعية عربية،والعرب لا ينتمون لهذا التيار . على حدّ تعبير الكاتبة .

وعموما فالآراء كثير ومتشعبة في الموضوع لا يمكن حصرها،إلا أنّ ما يلاحظ أن هذه الآراء المؤيدة لمصطلح الكتابة النسائية والنسوية تبدو ضئيلة إذا ما قيست بالآراء الرافضة لهذا المصطلح،على اعتبار إنه يوحي بالتمييز الجنسي بين الذكر والأنثى من جهة وبدونية المرأة وتهميشها من جهة ثانية.

ب/وجهة نظر الرافضين للمصطلح:

معظم النقاد الرافضين لإطلاق مصطلح الكتابة النسوية أو الأدب النسوي على الإبداع الذي تنتجه المرأة يرتكزون على حجة أن لا جنس للكتابة،وأن تلك الكتابات لا تحمل خصوصية الإبداع النسائي.ذلك ما نجده عند الناقد المصري (عبد العاطي عبد المعطي كيوان)،الذي يرى أنّه لا يوجد فرق بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل،حيث يقول:إنّه"ليس ثمّة فرق ما . من جهة نظرنا. من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي،إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه،لا يعرف التذكيرأو التأنيث،إذ هي مسمّيات لم تتبلور بعد،وأظن أنها لم تتبلور،أو يتّضح منهجها،أو تستقل بذاتها،وإنما هي مسميات . كما هي العادة . تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى آن،وإذا كان من شيمة العلم عدم التحيّز والعنصرية فهنا ينقشع الخلط وتتضح الرؤية "([33]).

والروائية الجزائرية أحلام مستغانمي لا تؤمن بالأدب النسائي وتقول في هذا الصدد: " أنا لا أؤمن بالأدب النسائي وعندما أقرأ كتابا لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبه رجل أو امرأة "([34]).

وترفض الباحثة العراقية نازك الأعرجي مصطلح الكتابة الأنثوية لأنه" يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية،وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية "([35]).

وتدعو في المقابل إلى استخدام مصطلح (الكتابة النسوية) لأنه يكون مفرغا من دلالات السلبية والاستسلام والضعف ولأنه" يقدم المرأة والإطار . المحيط به . المادي والبشري والعرفي والاعتباري في حالة حركة وجدل "([36]).

أما الأديبة غادة السمّان فترفضمصطلح الكتابة النسائية لأنها لا ترى فرقا بين ما يكتبه الرجل وما تكتبه المرأة وترفض أن يقسّم الأدب إلى أدب رجالي وآخر نسائي،إلا أنّها تقرّ بخصوصية الكتابة الأنثوية،وتعتقد أن تسمية الكتابة النسائية هي" تسمية نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير وقياسا على المبدأ القائل:الرجال قوامون على النساء،فخرج نقادنا بقاعدة . على طريقة المنطق الصوري . تقول :(الأدب الرّجالي قوّام على الأدب النسائي).وإمّا أن تكون التسمية، الأدب النسائي انعكاسا لواقع يتجسّد في كون أنّ أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حولالمرأة وحريتها وتمرّدها وقلقها ([37]).

غير أن تبريرها لهذه التسمية في شطره الأول لا ينسجم مع الموضوعية العلمية بينما يمكن اعتبار ما ذهبت إليه في الشكر الثاني من إقرارها كلاما موضوعيا ومنطقيا.

وترى الناقدة(خالدة سعيد) هذا مصطلح (الكتابة النسوية)أو(الكتابة النسائية مصطلح بعيد كل البعد عن العلمية والموضوعية لأنه يوحي بالتمييز والفئوية"فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين:إمّا كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية،وهو ما

يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية،فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية،أيكتابة بالإطلاق،كتابة خارج الفئوية،ممّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوريونسائي"([38]).

هذا،وقد رفضت كثير من الروائيات العربيات أن تدرج كتاباتهن تحت مصطلح الكتابة النسائية أو النسوية،لأنّ ذلك يوحي بتهميش كتاباتهن ووسمها بالدونية " مما دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسب كونها امرأة ،فكيف إذا صنفت على أساس الكتابات النسوية التي تحيلها غالبا الأخلاقي السلبي"([39])،مما حدا بالأديبة المصرية (لطيفة الزيّات) إلى القول"رفضت في إصرار أن تبوّب كتاباتي الإبداعية في الأدب النسائي...وكان هذا القول دفاعا عن النفس في وجه محاولة مستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة في مكانة أدبية وفنية أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل،وفي استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمّن تحقيرا لهذا الأدب...وكان مثل هذا التوصيف للأدب النسائي مرفوضا من معظم الكاتبات العربيات"([40]).

والموقف نفسه نجده عند الكاتبة المغربية (خناثة بنونة) التي ترى بأنّ هذا التصنيف من وضع الرجال للهيمنة على المرأة،إذ نجدها تقول:" أعتبر التصنيف (رجاليا) من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع... مع العلم أنّني أرفض بشكل مسبق هذا التصنيف على أساس أنّ الإنتاج يعطي نفسه،ويملك الحكم عليه فيما يقدّمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أو نسائيا "([41]).

ومثل هذا الموقف الرافض لأدراج إبداع المرأة ضمن الكتابة النسائية أو النسوية نجده عند الروائية المصرية (مي التلمساني) التي تصرح قائلة"لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة لأنّ الساحة الأدبية في مصر الآن لا تحتفي بأيّة كتابة لمجرّد أنّ صاحبتها امرأة وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة،وإنقاص من قيمة الإبداع نفسه ([42]).

وترى الباحثة والأكاديمية اللبنانية(ريتا عوض) أن للمرأة يد في هذا التصنيف طالما ما تزال تتحدث عن الأدب النسائي الذي يوحي بدونيتها،على الرغم من أنّها حققت مساواتها بالرجل في الحرية والاستقلالية والتعليم والعمل المنتج مما حقق لها إنسانيتها في التمتع، وبذلك يصبح التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشي بأن إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية، بينما من المفترض–بعد مرور زمن لا يعد قصيرا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وإنجازا فيه–أن ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرا اعتياديا،فإبداع المرأة كإبداع الرجل صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي،وهذا التوجه يشي أيضا بأن المرأة لم تقتنع تمام الاقتناع بمساواتها بالرجل وما تزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارا–ولو ضمنيا – بدونيتها ولم تصل إلى تحقيق القناعة بإنسانيتها المتجاوزة الانفصام الجنسي والمتعالية عليه([43]).

فمجرّد مناقشة هذه القضية من قبل الناقدات والروائيات العربيات يعد اعترافا . ولو ضمنيا . بدونية كتابة المرأة من جهة وعدممساواتها بالرجل من جهة ثانية.

ولم يبق أمام المرأة لكسر غل الضعف والدونية والإفلات من سيطرة الرجولة والفحولة إلا الحل الوحيد الذي يقترحه عبد الله الغذامي والمتمثل في تأنيث الذاكرة إذ يقول:"فبعد إدراك المرأة لهذا المعضل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري ،المضروب على اللغة وراحت تسعى إلى تأنيث الذاكرة لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فالعينة ستظل رجلا، ولن تجد المرأة مكانا فيخزّان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة "([44]).

خاتمة:

وخلاصة القول في هذا الموضوع :إن الرواية العربية المعاصرة بنون النسوة لا تنفك تعلق كل مآسي النساء على جبروت الرجل، والفكر الذكوري الذي يستغل وضعية المرأة لاستعباد النساء، ويجعلها رغما عنها تقبل بأن تخدم الرجل. وقد انشق النقاد العرب إزاء مصطلح الرواية النسوية ما بين مؤيد لهذا التصنيف، ومعارض يرفض إطلاق اسم الرواية النسوية على الإبداع الذي تنشؤه المرأة ،بحجة أن الكتابة لا فرق فيها بين ما تكتبه النساء وما يكتبه الرجال. وقد انحازت الكتابة النسوية إلى صف المرأة لأنصافها من عبودية الرجل وتخليصها من الأغلال التي كبلها بها طوال القرون السالفة. بالإضافة إلى طغيان موضوع الجنس على عموم الكتابات النسوية ، حتى غدا ظاهرة أسالت كثيرا من الحبر في البحث عن أسباب تفشيها في الكتابة النسوية بحدّة فاقت ما شاع عند بعض الروائيين العرب الذين كتبوا في موضوع الجنس...

الهوامش والإحالات:

[1]/ الغذامي، عبد الله :المرأة واللغة ، د.ط ، المركز الثقافي، الدار البيضاء ، المغرب ، 1996م، ص 50.

[2] / ينظر: مهنا، ناظم :كيف غيّرت حفيدات شهرزاد وجه الرواية العربية ، جريدة الشرق الوسط ، العدد 10096،(الأربعاء 22جمادىالثاني 1427هـ /19يوليو2006م .

http://archive.aawsat.com/details.asp?article=373784&issueno=1009

[3] / مصطلحات نسائية :الكتابة الأنثوية ، شبكة النبأ المعلوماتية- الخميس 19 نيسان/2007 - 28/ربيع الأول/1428م، عنوان الموقع : www.annabaa.org

[4] / كدو ، فاطمة : الخطاب النسوي في الأدب والنقد ،عنوان الموقع :

20http://www.uop.edu.jo/download/Research/members/

/09/2012. 21h54

[5] / الإبراهيم ،طيبة أحمد: تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، عالم الفكر ، العدد الثاني ، المجلد32، أكتوبر /ديسمبر 2003م ص 227.لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[6]/ ينظر: كرام، زهور: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، الطبعة الأولى، شركة النشر والتوزيع ـ المدارس ـ الدار البيضاء، 2004م، ص 65.

[7] / كدو ، فاطمة : الخطاب النسوي في الأدب والنقد .

[8] / الظاهر، رضا : "غرفة فرجينيا وولف"، دراسة في كتابة النساء، الطبعة الأولى ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، 2001م، ص 10.

[9]/ ينظر: كرام، زهور: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص ص 23/22.

[10]/ ينظر: أشرف توفيق، اعترافات نساء أديبات، الطبعة الأولى، دار الأمين، القاهرة،1998م،ص11.

[11] / ينظر: المناصرة، حسين : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، 152.

[12] / ينظر: مهنا، ناظم: كيف غيّرت حفيدات شهرزاد وجه الرواية العربية .

[13] / عبد الرحمن ، عائشة : بنت الشاطئ الشاعرة العربية المعاصرة ،د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص 02.

[14] / ينظر: الغذامي، عبد الله :المرأة واللغة ، ص 212.

[15] / التنوخي، محمد : معجم أعلام النساء ،الطبعة الأولى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 2001م، ص 98.

[16] / المرجع نفسه، ص 105.

[17]/ ينظر: سابايارد، نازك وبيومي، نهى : الكاتبات اللبنانيات بيبلوغرافيا (من 1850م إلى 1950م) د.ط ، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، 2000م ، ص ص 155/140.

[18] / التنوخي، محمد : معجم أعلام النساء ، ص 142.

[19] / المرجع نفسه ، ص 121.

[20] /المرجع نفسه ص 151.

[21] / ينظر: مهنا، ناظم :كيف غيّرت حفيدات شهرزاد وجه الرواية العربية.

[22] / ينظر: المناصرة، حسين : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، 158.

[23] / الداديسي، الكبير : أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة ، الطبعة الأولى ،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،لبنان، 2017م ،ص 09.

[24]/ ينظر: المرجع نفسه ، ص 102.

[25] / بن جمعة، بوشوشة: الرواية النسائية التونسية، الطبعة الأولى، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، 2009م ، ص 122.

[26] /إدوارد، سعيد: الثقافة والامبريالية ،الطبعة الثانية ، ترجمة كمال أبو ديب ، بيروت ،لبنان ، 1998م، ص ص 53/52.

[27] / طرابيشي، جورج: الأدب من الداخل ، الطبعة الأولى، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، 1975م، ص11.

[28] / خميس ،حمدة: في مفهوم الأدب النسائي جريدة الجزيرة، العدد 93 88، 1997/2/2. ص 265/264.

[29] /المناصرة، حسين : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، الطبعة الأولى ، دار الفارابي، 2002م ، 265.

[30] / المرجع نفسه ،ص ن .

[31] /بن جمعة، بوشوشة: الرواية النسائية التونسية، ص 123.

[32]/ أبو النّجا، شيرين :عاطفة الاختلاف ،(قراءة في كتابات نسوية) د.ط ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ص 13.

[33] / كيوان، عبد العاطي: أدب الجسد بين الفن والإسفاف(دراسة في السرد النسائي)،سلسلة الدراسات التربوية والنفسية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003م، ص 13.

[34] / كرام، زهور: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 94.

[35] / الأعرجي، نازك: صوت الأنثى(دراسات في الكتابات النسوية العربية)،د.ط، دار الأهالي،دمشق،سوريا،1997م،ص 31.

[36] / المرجع نفسه ، ص 35.

[37] / بنمسعود، رشيدة: المرأة والكتابة(الاختلاف وبلاغة الخصوصية)،الطبعة الثانية، مطبعة إفريقيا الشرق،المغرب،2002م، ص 80.

[38] / كرام، زهور: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 92.

[39] / المناصرة، حسين: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، 140.

[40] / قطب، سيد محمد السيّد وآخرون: في أدب المرأة (سلسلة أدبيات) الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر ،مصر،2000م ،ص28.

[41] / بنمسعود، رشيدة: المرأة والكتابة(الاختلاف وبلاغة الخصوصية)، ص 81.

[42] / أبو النّجا، شيرين :عاطفة الاختلاف ،(قراءة في كتابات نسوية) ، ص 13.

[43] /المناصرة، حسين : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، 142.

[44] /الغذامي، عبد الله :المرأة واللغة ، ص 208.

المصادر والمراجع المعتمدة:

[01] /إدوارد، سعيد: الثقافة والامبريالية ،الطبعة الثانية ، ترجمة كمال أبو ديب ، بيروت ،لبنان ، 1998م.

[02] / أشرف توفيق، اعترافات نساء أديبات، الطبعة الأولى، دار الأمين ،القاهرة،1998م.

[03]/ الإبراهيم ،طيبة أحمد: تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، عالم الفكر ، العدد الثاني ، المجلد32، أكتوبر /ديسمبر 2003م .لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[04] /الأعرجي، نازك: صوت الأنثى(دراسات في الكتابات النسوية العربية)،د.ط، دار الأهالي،دمشق،سوريا،1997م.

[05] / التنوخي، محمد : معجم أعلام النساء ،الطبعة الأولى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 2001م.

[06]/بن جمعة، بوشوشة: الرواية النسائية التونسية، الطبعة الأولى، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، 2009م .

[07] / خميس ،حمدة: في مفهوم الأدب النسائي جريدة الجزيرة، العدد 93 88، 1997/2/2.

[08]/ الداديسي، الكبير : أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة ، الطبعة الأولى ،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،لبنان، 2017م .

[09]/ سابايارد، نازك وبيومي، نهى : الكاتبات اللبنانيات بيبلوغرافيا (من 1850م إلى 1950م) د.ط ، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، 2000م .

[10] / طرابيشي، جورج: الأدب من الداخل ، الطبعة الأولى، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، 1975م.

[11] / الظاهر، رضا : "غرفة فرجينيا وولف"، دراسة في كتابة النساء، الطبعة الأولى ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، 2001م.

[12]/ عبد الرحمن عائشة : بنت الشاطئ الشاعرة العربية المعاصرة ،د.ط، دار المعارف، القاهرة،1995م.

[13]/الغذامي، عبد الله :المرأة واللغة ، د.ط ، المركز الثقافي، الدار البيضاء ، المغرب ، 1996م.

[14]/قطب، سيد محمد السيّد وآخرون: في أدب المرأة (سلسلة أدبيات) الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر،مصر،2000م .

[15]/كدو ، فاطمة : الخطاب النسوي في الأدب والنقد ،عنوان الموقع :
/09/2012. 21h5420http://www.uop.edu.jo/download/Research/members/

[16]/ كرام، زهور: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، الطبعة الأولى، شركة النشر والتوزيع . المدارس . الدار البيضاء، 2004م.

[17] /كيوان، عبد العاطي: أدب الجسد بين الفن والإسفاف(دراسة في السرد النسائي)،سلسلة الدراسات التربوية والنفسية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003م.

[18]/بنمسعود، رشيدة: المرأة والكتابة(الاختلاف وبلاغة الخصوصية)،الطبعة الثانية، مطبعة إفريقيا الشرق،المغرب،2002م.

[19]/ مصطلحات نسائية :الكتابة الأنثوية ، شبكة النبأ المعلوماتية– الخميس 19 نيسان/2007 – 28/ربيع الأول/1428م، عنوان الموقع : www.annabaa.org

[20]/ المناصرة، حسين : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، الطبعة الأولى ، دار الفارابي، 2002م.

[21] / مهنا، ناظم :كيف غيّرت حفيدات شهرزاد وجه الرواية العربية ، جريدة الشرق الوسط ، العدد 10096،(الأربعاء 22جمادىالثاني 1427هـ /19يوليو2006م .
http://archive.aawsat.com/details.asp?article=373784&issueno=10095

[22]/ أبو النّجا، شيرين :عاطفة الاختلاف ،(قراءة في كتابات نسوية) د.ط ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .

(الميتامعنى وتمثلاته في الخطاب المسرحي _ دراسة سيموطيقية)

أ.د. محمد جاسم مطرود الشبيلي

جامعة القادسية / العراق

ملخص البحث:

تُعد عملية بناء المعنى وتحولاته في الخطاب المسرحي, المُشَكِّل عبر وسائل مختلفة (السمعية منها والبصرية) لتصبح عملية التلقي لا تقتصر على المعنى, بل تكون محملة بمعلومات تفضي الى عدة معانٍ تتمثل للمتلقي بحسب ما يملك من خزين معرفي وخبرةٍ ودرايةٍ في تأويل الرموز والعلامات التي يتلقاها. فأصبحت عملية ادراك المعنى عملية استنتاجية واستقرائية, تحتاج الى اتقان ادوات التحليل والتأويل والتلقي.نظراً لأهمية المعنى في تحقيق الافهام اللازم للمتلقي نتيجة تعرضه لأي خطاب مسرحي جاءت هذه الدراسة تحت عنوان(الميتامعنى وتمثلاته في الخطاب المسرحي _ دراسة سيموطيقية) اذ تمحورتالمشكلة بالاستفهامالاتي (كيف يتمثل الميتامعنى في الخطاب المسرحي على وفق المنهج السيموطيقي؟) في محاولة فهم اليات تمثل الميتامعنى في الخطابات المسرحية ومنها الى كافة الخطابات الاخرى. وتحدد هدف الدراسةبالاتي:(كشف تمثلات الميتامعنى في الخطاب المسرحي عبر السيموطيقا) فضلا عن ابراز اهمية وحاجة هذه الدراسة كواحدة من الدراسات النقدية التي تتناول موضوع المابعد في تحليل المعنى وسبر اغواره, اما الحد الموضوعي فقد اهتم بدراسة تمثلات الميتامعنى في الخطاب المسرحي في عدد من اعمال منتخبة من المسرح العالمي.

اما الاطار النظري فقد تضمن عدة محاور منها قراءات في المصطلح والاصل الاشتقاقي, وهو على محورين. المحور الاول يدرس مفهوم الميتامعنى بينما اهتم المحور الثاني بمولدات الميتامعنى, وجاء المبحث الثاني ليدرس الميتامعنى في ضوء النظرية السيموطيقية, ودراسة آليات اشتغال الميتامعنى في تحليل الخطاب المسرحي معتمداً على تتبع آليات انتاج الميتامعنى ,وقرأتضمناً العلاقة بين الميتامعنى وعتبات الخطاب المسرحي, وابراز دور المتلقي في عملية بناء الميتامعنىذهنياً. وتضمنتالدراسة تحليل مقتطفات من نصوص مسرحية منتخبة من المسرح العالمي,كنموذجا في التحليل وتقفي اثر الميتامعنى فيها. ثم تضمنت خاتمةالدراسة اهمالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات مع قائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : الميتامعنى, الخطاب, السيموطيقا, الشفرة الدلالية, الانزياح, السياق, الاستدلال.

كل هذا وغيره سنحاول الاجابة عنه من خلال تتبع العلامات السيمائية والاحالات التي نصل اليها عبر اليات الاستدلال والاستنتاج والتأويل لكشف ميتامعنى الخطاب المسرحي واظهاره. وتعزيز وسائل الافهام والتفسير واليات تحليل الخطاب بأنواعه وفسح المجال لتعدد القراءات الذي يفضي الى تعدد في العاني التي يستنبطها الجمهور اثناء عملية التلقي على اختلاف مستوياتهم العلمية والفكرية والثقافية.

Summary

The process of building meaning and its transformations in theatrical discourse, which is formed through various means (audio and visual) to become a reception process is not limited to meaning, but is loaded with information leading to several meanings is the recipient according to the treasures of knowledge and experience and knowledge in the interpretation of symbols and signs received.The process of realizing meaning has become a deductive and deductive process that needs to master the tools of analysis, interpretation and reception. Due to the importance of meaning in achieving the necessary understanding of the recipient as a result of exposure to any theatrical speech came this study under the title (The Meta meaning and its representations in the theatrical discourse - a simotheque study).The problem has been addressed by the following question (how is the meta meaning in the theatrical discourse based on the stereotypical approach?) In an attempt to understand the mechanisms that represent meta meaning in theatrical speeches and from them to all other speeches. The goal of the study is defined as: (detection of the representations of the dead in the theatrical discourse through the Simotika).As well as highlighting the importance and need of this study as one of the critical studies dealing with the subject of the dimension in the analysis of meaning and Wading ambiguity, but the objective limit was interested in the study of the representations meta meaning in theatrical discourse in a number of works elected from the world stage.

The theoretical framework included several axes, including readings in the term and the derivational origin, which is on two axes.

The second topic deals with the concept of meta meaning, while the second axis concerned the generators of the meta meaning. The second study examined the meaning of meta in the light of the simotecic theory and the study of the mechanics of the work of the meta meaning in the analysis of theatrical discourse based on the follow-up mechanisms of the production of metamorphism, and implicitly read the relationship between meta meaning and the thresholds of theatrical discourse , And to highlight the role of the recipient in the process of building the meta sense mentally. The study included analysis of excerpts from the texts of a play selected from the world stage, as a model in the analysis and trace the impact of meta meaning. The conclusion of the study included the most important findings, conclusions, recommendations and proposals with a list of sources and references.

يشكل المعنى احد اهم المسائل الانسانية التي يناقشها الفكر البشري, والتي تمثل في تطورها الزمني غاية تتبناها مجموعة أشخاص يتفقون فيما بينهم حول آلية انتاجها, وللمعنى دوراً بارزاً في تواصل الشعوب وتقدمها ورقيها والتعرف على تاريخ من سبقهم والثقافات المجاورة.وعلى مدى الزمن لا يمكن فصل المعنى عن لغة التواصل الاجتماعي التي يتحدث بها صاحب الخطاب الثقافي, فهو من الناحية اللغوية مأخوذ من مصدر فعل تواصل الذي يعني المشاركة والإبلاغ والاطلاع والإخبار والتلقي، إذ ان أي نوع من التواصل (بصري, شفاهي, مكتوب...) يحتوي دائما على رسالة، وكل رسالة تتكون من دلائل، وكل دليل يتكون من دال ومدلول.فاللغة تتكون من مفردات تُشكل الجمل التي تكّون بمجملها خطاباً معيناً له سياقه الخاص, وهذا الخطاب لا يحدد شخصية الأفراد فحسب, إنما يعطيهم رؤية ينظرون من خلالها إلى الحياة، إلى أنفسهم، والى الاخرين, وإلى امور الحياة الاخرى. ولأنّهم يفكرون بهذه المفردات وبهذه المصطلحات، فهي تعطيهم طابعاً متميزا لتعيين مسيرة حياتهم ورؤيتهم بالنسبة للقضايا والظروف التي تمرّ عليهم. فالخطاب إذا كان متسقاً وذا معنى, بإستطاعته أن يهيمن على جماعةمعينة ويمنحها منهجاً للحياة وفقاً لما يحمله من مفردات وكلمات ومصطلحات ومعانٍ ومفاهيم, ويمكن تحديد نوع الخطاب من سياقه ومفرداته, من خلال الفكرة العامة المهيمنة, فقد يكون الخطاب يحمل افكاراً سياسية, فيكون الخطاب حينها سياسياً. وقديكون الخطاب وعضياً يحث على الصلاة والصوم والابتعاد عن الكبائر والامر بالمعروف والنهي عن المنكر, تبين انه خطاباً دينياً, وهناك ايضاً الخطاب الثقافي والاخلاقي وغيرها, وهذا ما يمكن ان نفهمه من عبر المعاني المنتظمة في سياق ما بعد اتقان لغتها وجودة لفظهالبلوغ معناها الذي يفضي بدوره الى الميتامعنى الذي من خلاله يمكن تسميةخطابها... فخلف المعنى هناك معنى اخر يسميه البعض معنى المعنى... والمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير وساطة.. اما معنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى أخر, حتى تتكون صورة ذهنية لذلك المشهد في مخيلة المتلقي يصاحبه حضور ميتافيزيقي للبيئة يصور زمكانيةتلك الصورة الذهنية, يمكن تصور بيئة الحدث ومكانه وكل ما يتعلق بإكمال المعنى اللازم للإفهام, بيد ان هذا التصور نسبي يختلف باختلاف السياق الذي نظمت فيه ومقدار ثقافة المتلقي وخبرته ويعتمد ايضا على الية التلقي والادراك الواعي لشفرة الرسالة .وقد يكون النص ذو بعداً دلاليا محملاً بالفرغات التي يجب ان تملأ من قبل المتلقي حتى يكتمل المفهوم وبالتالي المعنى او ما يمكن القول عنه (المعنى المضمر او المؤول او المعنى المضاعف) او المسكوت عنه. فالعمل المسرحي لابد ان يحمل في طياته خطاباً موجهاً الى شريحة ما, او يكون خطاباً عاما موجهاً الى كافة البشر من خلال تناول القيم الانسانية التي تشترك بها الشعوب, فعندها يكون معنياً بالخطاب كل من له صفة الانسانية, وعلى اعتبار الخطاب المسرحي نصا يتضمن رسالة، تتشكل من دلائل تتكون من دوال ومدلولات، فإن الميتامعنى في الخطاب المسرحي يدخل ضمن علاقة تواصلية بين الخطاب وبين القارئ فيتمثل

على هيئة افكار وصور ذهنية, يستدل عليها المتلقي بما يملكه من قدرات معرفية, ولذا جاءت مشكلة البحث متمحورة بالاستفهام التالي: كيفيتمثل الميتامعنى في الخطاب المسرحي على وفق المنهج السيموطيقي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:تكمن اهمية البحث الحالي في انه دراسة تخصصية تنتمي الى ما بعد الحداثة, يسلط الضوء على مكامن الخطاب المسرحي باختلاف انواعه, ان كان خطابا شفاهياً او مكتوباً او خطاباً بصرياً, ويعرض جهدا معرفيا خاصا بالمصطلح النقدي من خلال طرحه مصطلحاً لم يتناوله احد في الخطابات النقدية المعاصرة . وهو (الميتامعنى) وما له من التجديد في لغة النقد الادبي الذي يعتمد مختلف الطرق والاساليب لإنتاج المعنى والمعنى المجاور وما وراء المعنى, فضلا عن تسليط الضوء على مفهوم المعنى وما لهذا المفهوم من اثر في تطوير وتفعيل وتجديد قراءة الخطاب المسرحي, وانعكاس ذلك على النتاجات الفنية المعاصرة.بينما تجلت الحاجة إليه في انه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها خاصة, لاسيما التخصصات المسرحية, وكليات الآداب (الأدب والنقد) فضلا عن العاملين والدارسين في المجالات الأدبية, من كتاب وأدباء ونقاد .

تحديد المصطلحات :

1. تمثلات اجرائياً : هي تجلي الشي وحضوره امام الشخص اثناء الوعي نتيجة التأمل والاستبطان.

2. المعنى اجرائياً: هو دلالة اللفظ على الغرض او الفكرة التي نستنتجها في الخطاب المسرحي سواء كان نصا او عرضاً.

3. الميتامعنى اجرائياً :ويقصد به ما وراء المعنى الظاهري للخطاب المسرحي وما يكمن خلفه من معاني مستترة وصور ذهنية تدرك عن طريق التأمل والاستبطان والتأويل عبر تتبع احالات الاشارة والايقونة والرمز في ذلك الخطاب, يمكن وصفه بانه معنى ديناميكي متنامي ومتجدد.الخطاب اصطلاحا:يرى (اميل بانفنست) " يجب النظر الى الخطاب من حيث بعده الواسع اي من حيث هو كلام, تلفظ يفترض وجود متكلم ومخاطب وان للأول نية التأثير على الثاني بشكل من الاشكال[1].

❖ قراءات في المصطلح والاصل الاشتقاقي :

مفهوم الميتامعنى :عند قراءة مصطلح الميتامعنى يتجه العقل من اللحظة الاولى الى عالم الميتافيزيقا والماورائيات ويتحفز للتفكير في ذلك العالم الغيبي الغير مدرك الذي كان فضاءه ملتقى لأفكار الفلاسفة منذ اقدم العصور, الذي يسميه (بونتي) بالعالم (البيني)[2], وفي هذا العالم اللامرئي

واللامحدود تنطلق متواليات المعاني من اصل المعنى الاول سواء كان جزءاً (صوت لحرف او كلمة) او كلاً (جملة او فكرة لخطاب ما)[3].وبما ان المرحلة الثقافية الانية تمر بحالة من المراجعة النقدية الذاتية, فان ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلي المتشكك على نظريات النقد والحداثة, ويضع الدارسين في (المابين) حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حدّ, وكما يشير (هايدجر) محيلاً الى الدلالة الاغريقية لكلمة حدّ, وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما, وانما يشير الى بداية شيء اخر جديد ومختلف[4].

فليس من السهل ادراك المعنى وما يقف خلفه من مفاهيم محمولة على شيء ما, في عالمنا المادي او الميتافيزيقي, وعند التأمل في ماهية معاني الاشياء لوجدت انها مرت بمراحل مختلفة حتى اتخذت معناً محدداً متفقاً عليه لشيء محدد ومتفق عليه ايضا كنظير لذلك المعنى, فالعلاقة بين المعنى والميتامعنى علاقة جدلية لا مناص منها ولا يمكن فرد احدهما عن الاخر.

فالمعنى المُدرك يقود عادةً الى معنى اخر ابلغ من الاول, وهذه العلاقة بين المعنى وما يحيل اليه من معان اخرى هي بمثابة جدلية مشروطة, فالمعنى يشير الى شيء له معنى اخر غير معناه الحقيقي, وهنا المعنى المستتر يفرض على الزمن استحضار كافة عناصر الصورة الجديدة (الصورة الذهنية) لإتمام الفهم للمعنى المحمول على المعنى الاول وهذا المعنى الجديد يعني (الميتا معنى او ما رواء المعنى) والذي يقود اليه غالباً المعنى الظاهري الحقيقي للشيء, ويؤثر اللفظ في تصور المعنى الانفعالي. فالحوار المسرحينوعين, نوعٌ انت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وذلك اذا قصدت ان تخبر عن حدث ما فتقول: جوكاستا ماتت.. قتلت نفسها, او قولك اوديب فقع عيناه. او تخبر عن دخول او خروجشخص فتقول : ذهب كريون الى معبد ابولون, وعلى هذا القياس يكون ونوعٌ اخر انت لاتصل منه الى الغاية بدلالة اللفظ وحده, ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في الحوار ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية نصل بها الى الغرض, ومدار هذا الامر في الكناية والاستعارة والتمثيل. ومثالها في الحوار التالي:" اركب الفلك بعيني،واحمل معك بلبل الدار يهدِك إلىجبلالجوديَّ بشدوه. ولابد كي تصلإلىهذاالجبلمنأنتركبالطوفانإلىالجزائر السلوكفتتزودمنملوكهابعضمايعينكفيبلوغالأرب, اكتحل بالملحكي لاتنام،فمنناممغفلومنغفل حُجب. وليكنقلبكمترعًابالهمةالعاليةكي تدركالسعادةاللانهائية" [5] .

فالمعنى هنا لا يلغ الغرض المطلوب من اللفظ المجرد, ولكن اللفظ يدل على معناه الذي يوجههُ ظاهرهُ, ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثاني هو الغرض من ذلك الحوار.

❖ المحور الثاني : مولدات الميتامعنى.

اولاً : اللغة :

لعل من الضروري ذكر عدداً من تعاريف اللغة التي تعد مفتاح الدخول لفهم وادراك ميتامعنى الخطاب المسرحي, قد يكون اشمل تعريف للغة حديثاً هو التعريف القائل " ان اللغة ظاهرة سيكولوجية اجتماعية ثقافية مكتسبة, لها صفة بايلوجية ملازمة للفرد مكونة من مجموعة رموز صوتية لغوية, اكتسبت عن طريق اختبار معاني مقررة في الذهن, وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة ما ان تتفاهم وتتفاعل[6].

يمكن الوصول ايضاً للميتامعنى من خلال الدلالة الصرفية للغة بوصف الصرف لغة التغيير او التحويل او التصريف بالكلام, اي اشتقاق الكلام بعضه من بعض.اذ تتمكن بالإفادة من علم الصرف من معرفة دلالات اني الالفاظ, وما تحمله من معانٍ مختلفة, بحسب الزيادات التي تطرأ عليها, فعلى سبيل المثال, تغيير اللفظ الصوتي للكلمة او ما يطلق عليه(المورفيمات)[7].فضلاً عن ذلك تستطيع اللغة اعطاء توصيفات مختلفة لفحوى الخطاب مثلاً توصيف المكان والزمان وما لذلك من اثر في اثراء الدلالة, اذ يعد المكان عنصراً من عناصر توليد المعنى في اي خطاب. ففي العرض المسرحي يمكن تشييد ذلك المكان على خشبة المسرح وتحويله من الافتراض الا حيز الوجود الفعلي التقريبي. ويوضح (فوكو) "انه في نظرية اللغة (وفي كل العلامات الاخر) التي استخدمتها القاعدة المعرفية (Episteme) في القرن السادس عشر والتي سبقتها القاعدة المعرفية الكلاسيكية, كان تحقيق الدلالة (Signification) يتكون من ثلاث جزئيات هي: الشيء المشار اليه (وهو المدلول في المصطلح الحديث) والاشارة (الدال) والتشابه المفترض بين الاثنين.وعليه فقد اتسعت المفاهيم المعرفية مع البنيوية وما بعد البنيوية من تفكيك وتاريخية جديدة لتفتح ابواب التأويل ليصبح التعامل النقدي مع مفاهيم حديثة منها (الوعي الجمعي, فلسفية النشأة والدلالة , الذاتي والموضوعي, الميتا لغة والميتامسرحوالميتانقد, الداخل والخارج, التأويل والظاهراتية, ثنائية الحقيقة, النصية, البينصية, الذات , اليقين), كل ذلك قاد الى تحولات معرفية جذرية غيرت طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول.

ثانياً: العلامة..

ان علاقة العلامة بالميتامعنى هي علاقة ازلية, من حيث اثر العلامة في تكوين المعنى والذي بدوره يفضي الى معانٍ اخرى تأتي عن طرق متعددة منها اللغة والاستدلال والسياق ..الخ من طرق توليد المعاني وهذه العلامات ترتبط فيما بينها بعلاقات معينة منها علاقات ترابطية واخرى امتدادية. هذه العلاقات هي التي تتحكم في انظمة العلامات اللغوية ويمكن توزيعها على محورين هما:

أ- المحور الاستدلالي: (Paradigmatic or Associative): والذي هو مجموعة من الالفاظ في الرصيد المعجمي للمتكلم, ولها قابلية التبادل فيما بينها على وفق قانون تداعي المعاني, وهذا المحور يعد مجالاً خصباً للبحث عن الدلالات الاضافية للمفردات داخل النص,

ب- المحور السياقي:(Syntagmatic) الذي يعنى بترتيب الالفاظ حسب ما يقتضيه علم النحو, وحسب ما يسمح به مجال التصرف في اللغة, وهذه العلاقات سميت بعلاقات الحضور لأنها تتحد على اساس تعاقب المفردات وتجاورها[8].فمن خلال السياق يمكن الاطلاع على مناسبة انتاج النص والعصر الذي انتج فيه واحداثه المختلفة, والتعرف على شخصية مبدعه وتاريخ نشأته وحالته النفسية وعلاقاته الاجتماعية[9]. وحين تدخل العلامات اللغوية في علاقات تبادلية واخرى تتابعية, يتحدد الاسلوب بانه شبكة علاماتية تتقاطع فيها العلاقات الركنية مع العلاقات الجدولية اذا تعطي معاني متباينة من مجموع علائق بعضها ببعض[10].

❖ فاعلية الاسلوب في توليد الميتامعنى.

يرتبط الميتامعنى بالإضافة لما تقدم بالأسلوب الذي يصاغ به الخطاب المسرحي. فالأسلوب كما يراه (عبد القاهر الجرجاني) "هو نظم الكلام , وتركيب الجمل اعتماداً على المعاني المختلفة التي يتبعها علم النحو _ والاسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه _ فيعتمد شاعر اخر ذلك الاسلوب فيجئ به في شعره .. فيقال قد احتذى على مثاله"[11].ويعرف (ابن خلدون) الاسلوب بقوله "اعلم انه عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب .. والقالب الذي يفرغ به"[12].ولذلك يقول (بارت) "الاسلوب في حقيقة الامر ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة البذور يهدف الى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ"[13]. ونحن اذ نبحث عن الميتامعنى في الخطاب المسرحي لا يمكن ان نهمل الاسلوب الذي رُوتبت فيه الفاظ ومعاني ذلك الخطاب كي نستطيع ان نتصور المعنى اللامحدود في ذلك الخطاب من خلال تلك الرسائل التي يحملها.فالاسلوب اذن هو السمة المميزة بين الخطاب العادي (النفعي) والخطاب الفني (الابداعي).وقد اكد المنظرين الاسلوبيين امثال (والاك _ Wellek) و (فاران _ Warren) مبدأ الاختيار ومبدأ الانزياح كشرطين اساسيين في حصول هذه النقلة النوعية في الخطاب[14]. ويتجلى ذلك في الحوار التالي :" هو : ارى عربتين تجر كلاً منهما ستة جياد.

هي : وينزل منهما اثنا عشر صبياً"[15].

وكأنه اشار للعربتين بانهما الصيف والشتاء, تجر كل منهما ستة جياد, اي مدة كل فصل ستة اشهر(ستة اشهر صيف, وستة اشهر شتاء) ومجموعهما يكون اثنا عشر شهراً وهو مجموع

الصبيان الذين نزلوا من العربتين. نجد ان هذا المعنى يمكن الوصول اليه بالإمعان في المعاني الاولية واحالاتها التي تفضي الى ماورائها. وهذا ما يجعل اللغة السيمائية لغة ذات معان متوالدة وغير منتهية تخفي وراء كلماتها ابلغ المعاني. فعندما تقول هي: "(وهي تزعم في الوهم انها تعد قطعاً من الكعك) قد فزت باثنتي عشر كعكة"[16].فالجملة تعني انها صنعت اثنتا عشر كعكة في اداء حالم ونوع من القناعة والرضى... والمعنى الكامن انها صنعت ذلك الكعك في خيالها لأنها عاجزة عن اكله في الواقع ويُدرَك من المعنى الاول والمعنى الثاني معنى اخر مفاده انها بحالة بائسة فقيرة لا تستطيع شراء الحلوى لشدة فقرها, وانها اخذت تحلم وتتمنى صناعة الكعك واكله طيلة شهور العام, اي ان عاماً يمضي وهي لم تتذوق الحلوى, بدلالة الاثنا عشر كعكة التي تمثل عدد الشهور في السنة. فكانت اللغة الشعرية التي استخدمها (مترلنغ) في مسرحية العصفور الازرق محملة بالرموز التي تضاعف المعاني وتضفي في نفس الوقت لمسة شاعرية في العمل. ففي الحوار ..

" هو: هاته الانسات الجميلات .. من هنَّ ؟

الجنية: لا تخف انهنَّ ساعات عمرك, وهنَّ في غمرة من الحبور اذ ملكنَّ الحرية والانكشاف للاعيّنْ مدى برهة ولو وجيزة"[17].

ويرى الباحثان هذه المفاهيم لها ضرورة في التجربة الابداعية المعاصرة التي تتطلب وعياً لغوياً فنياً وجمالياً, كونها نابعة من مواقف ذاتية, متمردة, ترفض كل ما هو كائن, وتتطلب ايضاً موقفاً وجوديا ديناميكياًيشكل ويتساءل على الدوام, وموقفاً انسانياً منفتحاً على الذات والاخر متحاوراً معها, وفي نفس الوقت فأنه يلجأ الى الميتافيزيقا ليجد تفسيراً لتساؤلات لا يمكن الاجابة عنها عبر الاثباتات المادية, فيعمل لها عالماً خاصاً تكون فيه معضلات العالم الواقعي هي من بديهيات ذلك العالم. وعليه فأن الخطاب ومن خلال اللغة ومفرداتها ونظمها والسياق التي صيغت فيه والزمن والمناسبة التي انتج فيها ذلك الخطاب, فضلاً عن التجسيد الحركي الحي السمعبصري يجعل منه خطاباً متجاوزاً غرض الابلاغ والتفسير من خلال ملاحقة مالم يدرك بعد. وبالتالي يلاحظ فاعلية الخطاب متنامية على الدوام, ويتصف بالتحول ولا يمكن القبض عليه وتحديده باطار ثابت كانه يعطي معناً ثابتاً ومغلقاً معتمداً على ايحاءً غامضاً مواكباً التطور الفكري والحراك الثقافي على مستوى التلقي والقراءات المتعددة للخطاب الواحد[18]. هذا ونجد منتج الخطاب يهفو الى ملامسة العمق الانساني وتحريك الحس الجمالي عند المتلقي معتمداً على لغته بأبعادها التشكيلية والفكرية والتصويرية محولاً الخطاب الادبي مسرحاً للعالم يتحرك فيه الممكن والمستحيل والمعقول واللامعقول والذاتي والموضوعي والخاص والانساني والخيالي والواقعي والاسطوري[19]. فالأدب لم يعد يُتذوق على انه دائرة مغلقة, وطبقة اجتماعية خاصة, ولكن على انه كتلة متماسكة وعميقة, مملوءة بالأسرار تحمل

رائحة الحلم والتهديد معاً[20].وهذا ما تشير اليه نهاية مسرحية (الطائر الازرق) اذ يُلمَحْ خطابها المسرحي المتمثل في مجازها وحل شفراتها وتبيان معاني كلماتها التي جسدها مترلنغ في المشهد التالي:

" هو : ولكن الطائر الازرق ليس معي, مأن طائر عالم الذكريات قد اسودَّ لونه, وطائر عالم الغد قد احمرَّ لونه, وطيور فحمة الليل قد ماتت, ولم استطع اقتناص طائر الغابة, هل الذنب ذنبي ؟ اذ بدلّت الطيور الوانها, او طارت من يدي . هل ستغضب الجنية ؟ وماذا عساها تقول"[21]. وهذه العبارات بليغة في شرح تفاصيل كثيرة عبر كلماتها تلك, فطائر عالم الذكريات قد اسوَّد لونه.. تعبيراً عن الماضي الاسود المليئبالالام والاحزان والمحن. وطائر الغد قد احمَّرَ لونه , تعبيراً عن المستقبل الدامي الذي ينذر بالحروب والكوارث والدماء والدمار . وباقي الطيور هي عبارة عن الفرص الضائعة التي لم يستغلها من سبقني في حمل المسؤولية والطائر الزرق نفسه هو اشارة الى الحرية التي يسعى اليها الفرد بكل وقت وفي مكان. (والحرية)هي التي يتغير معناها اذا وضعت في قفص ليصبح اسمها (قيود , سجن , كبت..الخ).

وتعتمد عملية تحليل الخطاب المسرحي وفهم فحواه بدرجة كبيرة على فهم لغة ذلك الخطاب, اذ تفرض تلك العملية الى اجراء تحليل دقيق للغة وبنيتها وخصائصها ومميزاتها من اجل تحقيق الادراك الامثل الاني للخطاب والقابل للقراءة برؤية اخرى في الوقت نفسه من قبل نفس الشخص او من قبل اشخاص اخرين في فترات مختلفة[22].تؤثر سياقات الخطابات المختلفة تأثيراً مباشراً في عملية انتاج المعنى والدلالة الكامنة والمعنى المضاعف او المؤول, والغرض من الخطاب الموجه الى جماعة المتكلمين. وقبل الحديث عن معنى السياق لابد من الاشارة الى ان السياق يرادف في اللغة كلاً من المقام والحال والموقف والمفترض والنظم[23].

❖ السياق:قال (الزمخشري): " تساوقت الابل : تتابعت , وهو يسوق الحديث احسن سياق, واليك يساق الحديث, وهذا الكلام مساقه كذا, وجئتك بالحديث على سوقه: على سرده"[24].وبهذا يتضح ان السياق يدور حول معنى التتابع والاتصال, فسياق الكلام تتابعه واسلوبه الذي يجري عليه, ويعمل السياق على كشف المعنى وتحقيق الفهم وازالة الشك في الخطاب. وهذا يعني ان الخطاب يحمل معنيين او قصدين احدهما اولى من الاخر لارتباطه بالسياق. ومن الامثلة المسرحية على ذلك مسرحية (الطائر الزرق) كما في الحوار التالي :

" هو: هيا بنا نقوم من فراشنا

هي: هذا محرم علينا"[25].

فكلمة الفراش هنا اشارة الى النوم والرقاد... ومحاولة نهوضة من الفراش تعني محاولة الانتفاضة على ذلك السبات العميق والتصدي للقوى المسيطرة , الا ان في الحوار ما يوحي الى بطش تلك السلطة التي تعد هذا الفعل محرمٌ عليهم , كونها تمارس السلطة الدكتاتورية في اصدار الاحكام القاسية لكل من ينوي النهوض والانتفاض.سياق الموقف: ومثاله في الحوار التالي:"برتلدو:... يا اصدقائي الاعزاء لن ابقى هنا على هذه الحال! لن ابقى هنا"[26]. فقد تحيل الى معنى اسمحوا لي بالرحيل فلا اطيق البقاء، و قد تعنيرفض الحالة التي هو عليها من فقر او ذل او سجن، وقد تكون بمعنى الاستنكار لما يصدر عن المخاطب من فعل.السياق الثقافي : وهو استخدام المفردة اللغوية من قبل مجموعة افراد لهم ثقافة معينة يتفقون تماماً على مفهوم تلك المفردة, ويختلف توظيف تلك المفردات باختلاف جماعة المتكلمين, على أن السياق الثقافي قد يكون أوسع من ذلك مع اتساع دائرة الاستعمال اللغوي والتداولي[27].السياق التصوري:قد يتمثل الميتامعنى عند الكلام عن أشياء حدثت في الماضي ولا نملك منه ألا صورا وأفكارا من تجاربنا الماضية، ومثالها في الحوار التالي: "اميليا":... كلما رأيت اغسطس في عنفوان مجده, واعدت الى ذاكرتي ما كان منه اول عهده بالمُلك من سفك دم ابي, كلما مثلت لي تلك الصورة الدامية التي اثارت اضغاني واجترحتها يد نقمته, استسلمت لحوافزك الملحة, وطابت نفسي لتقتيل الفٍ في واحد"[28].وقد يتحقق ذلك في الكلام السحري كذكر الجن والصواعق والحيوانات المفترسة والأمراض المخيفة التي تمثل كلماتها أعيانها فتؤثر في السامعين كتأثير الأشياء نفسها، ويصدرون عند سماعها تعاويذ وردود فعل تنبئ عن تساوي العناصر الثلاثة. ومثالها في الحوار التالي:" جوكاستا: ما هذا الهم الجاثم على صدرك يا اوديب... لا تقل لنا انه الطاعون الذي نزل بالمدينة!... فانت لا تملك لدفعه شيئاً! ولقد فعلت ما استطعت, واسرعت في طلب (تريسياس) ليشير عليك بما يوحى اليه اطلاعه على علوم البشر واسرار الغيب"[29].

- ❖ الميتامعنى في ضوء النظرية السيميائية .اولاً: مفهوم السيميولوجيا.

عرفت السيميولوجيا بانها ذلك العلم الذي يبحث في انظمة العلامات سواء كانت لغوية أوايقونية أو حركية.فإذا كانت السيميائيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في رحم المجتمع. وعليه فاللسانيات هي جزء من السيميولوجيا حسب (فرديناندديسوس- f-Desaussure)[30].ومن البديهي في تحليل اي خطاب وفق المنهج السيميائي الوقوف على الانساق المكونة له, وبما ان اللغة هي "نسق من العلامات والاشارات هدفها التواصل والتبليغ, خاصة اثناء اتحاد الدال مع المدلول بنيوياً, او تقاطع الصورة السمعية مع المفهوم الذهني"[31]ومن الامثلة المسرحية في هذا المجال, مسرحية (الحبل المتهدل او اغنية القطار الشبح) لفرناندو اربال, التي احتوت العديد من الاشارات والعلامات السيميائية التي تحيل الكلام الى غير

معناه الحرفي من خلال تطبيق بعض العمليات الرياضية كالاستعاضة مثلاً فكثير من الحوادث التي تعكسها اعمال ارباب هي في الحقيقة مستقاه من حياته الخاصة, وذلك عبر تصويره عددا من الحالات الدينية المرتدة, وهي انعكاس لما تلقاه من تربية مقموعة خاضعة على ايدي الرهبان. لذا نجده قد اطلق على اولى مسرحياته اسم (صلاة) الا انه احداث المسرحية تفصح عنما بينه وبين الدين من علاقة .. وفي مسرحية (مقبرة السيارات) يشحن اسماء شخصياتها بطاقة سيميائية ورمزية دينية, فان بطلها الرئيسي (ايمانو) مختصر (ايمانويل) انما هو رمزاً للمسيح, الا انه صور مولده عند بوابة بالقرب من مربط ثور وبقرة, ثم تعلم حرفة النجارة وهجر ابويه في الثلاثين من عمره, غدر به توبي (يهوذا), وبسبب قُبلة يجلد بالسياط ويصلب كالمسيح. بحيث صور ارباب عملية الصلب فوق دراجة ثُبت راسه على مقودها وتهدلت ساعداه على جانبيها, بينما تمددت رجلاه على حمالتها .. لتاخذ في النهاية شكل الصليب, وهذه الرموز والاشارات تدعوا الا انه اراد تصوير المسيح بهذه الصورة التي تجرح مشاعر المسيحيين, وهذه ما اكده (برنارد جيل) حيث قال" ان ايمانو عبارة عن مسيح لا امل في بعثه من جديد. فهو ضحكة ساخرة اكثر منه انسان مُهاب"[32]وعندما ظهرت نظرية العلامات العامة منذ بداية القرن العشرين فتمسك الانكلوسكسونيونبالسيميوطيقا، في حين اختيار الاوربيون، السيمولوجيا. ويمكن التفريق بينهما بشكل دقيق فنقول: ان السيميولوجيا عبارة عن نظرية عامة وفلسفة شاملة للعلامات، او هي بمثابة القسم النظري، في حين تعد السيميوطيقا منهجية تحليلية، تشتغل في مقاربة النصوص والخطابات والانشطة البشرية تفكيكا وتركيبا، تحليلا وتأويلا، او هي كذلك بمثابة القسم التطبيقي للسيميولوجيا.

ثانياً: تحليل الخطاب :

تفترق السميوطيقا النصية عن لسانيات الجملة ايما افتراق. لان هذه الاخيرة تركز كثيرا على الجمل في تمظهراتها البنيوية او التوزيعية او التوليدية او التداولية, فتزيد فهم كيفية توليد الجمل اللامتناهية العدد, وذلك من خلال قواعد متناهية العدد, او كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية او الاسمية او الحرفية او الظرفية, مع تحديد وظائفها التداولية. بيد ان السيميوطيقا تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص, ورصد اختلافاتها سطحاً, واتفاقها وعمقاً.[33] ومن امثلة ذلك مسرحية (اجتماع شمل العائلة) لـ (ت . سي اليوت) التي صممت لتنتسب الى المسرحية المسيحية, برموز غير مألوفة, ونغمة وثنية طاغية, لنقل رسالته المسرحية المحجبة التي لا يمكن التشكيك بمسيحيتها مقدماً, ولكي يجد موضوعاً مثيراً لمسرحيته المنتسبة سراً للمسيحية.اما الخطاب المسرحي المتمثل في مسرحية(اجتماع شمل العائلة) فانه مبني على جذور افكار اعماله السابقة, فالفكرة الرئيسة هي بعينها (حس اليوت المكثف بالاختناق الروحي والموت في الحرب التي تجتاح انكلترا واوربا.. حالة اللاجدوى واللامبالاة المتفشية في الفترة التي عاشها اليوت)[34]. ويمكن ان نرصد

تناص هذا الخطاب مع خطاب قصيدته (ارض اليباب)عام 1922 التي تصور نفس الفكرة وتوحي بنفس الخطاب. بل انها تشريح للحضارة المتعفنة حياة- في – الموت- كما في الحوار التالي :"نحن كنا احياء نموت الان بصبر قليل"[35].

ويتطلب الميتامعنى في الخطابات تتبع المعطى الخطابي وما له من علاقات حتى يتم الالتقاء بالمعنى الاقرب للاقناع في الوقت الحاضر ووفق ظروف التلقي والتحليل المتاحة, الامر الذي يدفع الباحث الى اقتفاء اثر (اليوت) كونه طُرح للمثال اعلاه لنؤكد موضوعه المسرحي المتناص مع نفسه, فمسرحية (الصخرة) عام 1934 فيها اتهام كبير لغياب الله عن مدينة لندن, التي سادها فقدان معاني الحياة, واختناق الروح بالماديات واعمال التجارة.ان المتلقي في المسرح عنصراً من عناصر توليد المعنى واكماله وهو الباحث والمنقب عن الميتامعنى ايضاً, اذ ان المسرح يدفع المتلقي للانفعال بتحريك مكامن الرؤية لديه, فالتحرر من الروابط السياسية والعائلية والقمعية وحتى الجنسية, تجد صداها في نفس الجمهور فينساق وراء رغبته الملحة في مقاطعة هذه الشراك وبالتالي يكون ميتامعناه خطاباً تحريضياً لمثل هكذا ممارسات. ومثال هذا في مسرحيات(فرناندو اربال) اذ نجد فيها اشارات جنسية وانه شغوف في تصويرها فهو يقول في هذا المجال "ان الاطمئنان الذاتي, تعكر صفوه بسبب شعوري بالذنب ورغبتي في الجنس.. لقد كانت الحياة الجنسية دائماً مضطهدة في اسبانيا"[36]. ومن هنا كانت مشاهد العري في مسرحياته مثل (المعماري وامبراطور اشور, وقيدوا الورد).

وقد افرزت مدرسة الشكلانيون الروس عدد من المرتكزات الشكلانية التي اصبحت من دعائم نظريتها التطبيقية منها: الاهتمام بخصوصيات الادب والانواع الادبية.. أي البحث عن الادبية , وما يجعل من الادب ادباً. وعملت ايضاً على شكلنة المواضيع الادبية والفنية من خلال بناء مقاربات شكلانية. كما اكدت على استقلالية الادب عن الافرازات والحيثيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية, وهذا يعني دراسة الادب كبنية مستقلة عن المرجع, والتركيز على التحليل المحايث وذلك بقصد استكشاف خصائص العمل الادبي. عملت هذه المدرسة على التوفيق بين اراء بيرس وسوسير حول العلامة كما فعل (ليكومستيف) اذ استبدلوا مصطلح السيميولوجيابالسيميوطيقا, والاهتمام بالسيميوطيقاالابستمولوجية والتركيز على الاشكال الثقافية, التشديد على خاصية الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر. وكان اعضاء هذه المدرسة يؤمنون باستهلاك الانظمة, وتجددها وتطورها باستمرار من تلقاء نفسها. وقد توسعت في دراستها اثناء التطبيق النصي والنظري بحيث شملت الاجناس الادبية مهما كانت قيمتها الادبية كالمذكرات والمراسلات بهدف معرفة مدى مساهمتها في اثراء الاعمال العظيمة كما عند (باختين) مع الاجناس الشعبية الدنيا في كتابه (شعرية دوستويفسكي)[37]وكذلك اشعار بودلير وتيسي اليوت (ازهار الشر , وارض اليباب) ويورد الباحث مثالاً

كما في الاتي :"أنتياأجملوأبرعملكبينالملائكة...يا إلهاًخانهالحظوحُرممنالمديح...أيهاالشيطان ارحمبؤسيالطويل...ياأميرالغربةيامظلوماً...يامنإذاقهرنهضدائماًأقوىوأصلب...أنتيامنتعرفكلشيء...ياملكاً عظيماًللخفايا"[38]. وفي هذا المقطع الشعري لبودلير انزاحت كلمة (الملاك) لتعني (الشيطان). ولو تأملنا عبارات المقطع لوجدانها بمجملها قد انزاحت عن المعنى الحرفي المحدد لها, وذلك بفعل اللغة الشعرية والسياق الذي نظمت فيه.

ويبدو الميتامعنى الناتج عن الانزياح القصدي في مسرحية (الجزيرة القرمزية) واضحاً وجلياً اذ يلاحظ ان العبارات قد ازيحت عن معناها الحرفي بصورة قصدية واعية ومدروسة لتعطي مجالاً اوسع في تأويلها. وتتحول المحاكاة الى هجاء لاذع وانتقاد للاوضاع السائدة. فضلاً عن كونها تناص من حيث التركيب البنائي للمسرحية فانها بُنيت على الية (المسرح داخل مسرح) ففي المسرحية يقوم الممثلون بالاستعداد لتقديم مسرحية (ماري ستيوارت)*. فقد كانت حوارات المسرحية ملغومة بالشفرات اللغوية الانزياحية التي تطلب من القارئ قلب المراة حتى يدرك معناها الماورائي, ففي حوار ميتيولكين اذ يقول : "لقد تمزق الديكور الخلفي لماري ستيوارت"[39].فالكلام يوحي بانه يقصد تمزق الخلفية المخصصة لمسرحية (ماري ستيوارت).. الا ان المتتبع والعارف لقصة ستيوارت يعرف انها قطع راسها بأمر من ملكة بريطانيا (اليزابث الاولى) عام 1587. ولأسباب سياسية كونها كانت منافسة خطيرة لملكة بريطانيا وانها قادرة على ان تصل الى العرش البريطاني, ومن هنا فقد اصبحت ماري ستيوارت علامة سيميائية في مسرحية (الجزيرة القرمزية) تمثل للمعارضة والانقلاب على السلطة, فشخصيتها القوية وقدرتها على التضحية جعلها وهي في السجن تنتظر تنفيذ حكم الاعدام فيها .. وذلك ايماناً منها بان موتها بمثابة قرباناً يجب تأديته في سبيل قضيتها. وهذه المقدمة الموجزة عن ماري ستيوارت تجعل المتلقي يستوعب هذا الرمز السيميائي الذي يمثل كل التضادات الفكرية والدينية والسياسية والاقتصادية التي تدعوا الى استخدام وسائل القتل والاجرام والتعذيب والسجن, فأصبحت تلك العبارة (تمزق الديكور الخلفيلماري ستيوارت) لها اكثر من معنى يتبادر الى ذهن المتلقي .. فلربما يشير الى الطعنات التي يتلقاها المعارض للسلطة من خلف ظهرة, ومن اقرب الناس اليه. وقد تشير الى المؤامرات التي تحاك ضده.. بينما تحمل العبارة معان عديدة تتباين بحسب ما يذهب اليه فكر المتلقي, والمسرحية باعطائها رمزاً للمعارضة مثل – ماري ستيوارت–فانها تُصور المعارضة بأنها امثل اخلاقياً من السلطة الحالية مقارنتاً بنبل ستيوارت التي تغلبت على اليزابث اخلاقياً في مواجهة الصلح... ومن الواضح ان هذا الانتصار الاخلاقي يدفع بالسلطة الى ازدياد كراهيتها للمعارض المنتصر. فتعمل على قتله وتعذيبه, ويمكن رصد التلميح والدس المقصود في الحوار التالي "غينادي: لن نعرض (ايفان الرهيب) بعد الان...اذن اليك ما ستفعله.. قص قطعة مناسبة منه . فهمت؟

ميتولكين: مفهوم .. (يصرخ فولوديا!.. خذ قطعة من خلفية (ايفان الرهيب) وفصل منها رقعة لخلفية (ماري ستيوارت) .. ايفان الرهيب لن يعرض ... منع عرضه"[40]. كانه اعلان لرفض بطش القيصر ايفان الرهيب وسلطته الطاغية وبداية عصر جديد يتطلع الى الحرية ومواجهة الظلم تمثله ايقونة (ماري ستيوارت), كل هذا جاء من تلك العبارة ذات الاحرف القليلة التي اشارت الى معنى غامض توجب الرجوع الى التاريخ والادبيات للإلمام بما تحيل اليه تلك العبارة .ويرى (جاكبسون) ان للعنوان نفس الوظائف التي يمكن تطبيقها عل اي خطاب او نص عام, وذلك كون العنوان بحد ذاته يُعد رسالة لغوية متكاملة, الامر الذي جعل الباحثين يعاملونه معاملة النص الكامل. لذا تجري وظائف جاكبسون عليه وهي: (الانفعالية, المرجعية, الشعرية, الانتباهية, الميتالسانية, الافهامية)[41].ونظراً لما للعنوان من دور كبير في عملية انتاج المعنى ومعنى المعنى وما ورائه من معنى, كونه رسالة متكاملة لها خواصها وعناصرها الافهامية, فيرى الباحث ان تحليله يعتمد على تحديد العلاقة بين المرسل والرسالة والمرسل اليه, ليشكل بذلك احد مفاتيح الميتامعنى. وفق هذا المعنى لا يمكن ان يقدم المنتج الابداعي نصاً او عرضاً او أي خطاب اخر, بمعزل عن محيطه والا بقي المعنى ناقصاً وغير متكاملاً مالم تحدد سياجاته وبواباته, فهي تفيد في فتح ما غلق على الفهم وقراءتها قراءة سليمة, وتبدأ عملية البحث عن الميتامعنى في أي خطاب ابداعي من العنوان, فضلاً عما يحمله العنوان من عنصر تشويقي وغواية بالنسبة للمتلقي لجذب انتباهه وشده الى المنتج الابداعي. وهذه الاحالات والممارسات هي نفسها متبعة في عملية تتبع الميتامعنى في الخطاب المسرحي. فالعنوان يمكن ان ينم عن انزياح او يحيل الى مرجعيةٍ ما في الحين ذاته, اود يدل على بعد رمزي دال او أي مغزى اخر اراده منتج الخطاب[42]. وهذا ورد في اعمال (هارولد بنتر) مسرحية (لغة الجبل) والدي كانت مناصاً لخطاباً سياسياً يشرح حالة حزب العمال الكردي في تركيا وما كان الوضع عليه في حقبة التسعينيات من القرن المنصرم, عندما صدر قانون منع التحدث بغير اللغة التركية.. فكان (السرجنت) في المسرحية يردد دوماً "ان لا تتحدث بلغة الجبل , ممنوع... ممنوع... لا يجوز التحدث الا باللغة الرسمية"[43].

الخـــاتمـــــــة:

في ختام هذه الدراسة المتواضعة التي اطرحها للباحثين واتمنى ان تكون محركاً يدفعهم للبحث في خفايا المعاني ومدلولاتها اوادراج عدد من النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليها تمثلت بالاتي :

1. اعتمدت الاعمال المسرحية في تجسيد الميتامعنى على استعمال اللغة الفنية ذات الدلالات العميقة, المعتمدة على آليات التناص والاحالة والانزياح والتأويل والتلقي, في عملية انتاج ميتامعنى الخطاب المسرحي على مستويي النص والعرض.

2. التكثيف والتنويع في استعمال الدوال الموحية بالميتامعنى, عبر استعمال علامات مختلفة منها (علامات نوعية , علامات عقلية, علامات عرفية).

3. تبنت الاعمال استخدام الامكانيات السيميوطيقية في تصوير الميتامعنى لخطاباتها المسرحية عبر مستوياتها الموحية بالمسكوت عنه.

4. فأكدت الجوانب الاخلاقية, عبر تعزيز القيم الانسانية ومحاولة ايجاد العلاج لبعض الامراض الاجتماعية, كما في مسرحية ماري سينيوارت.

5. تأثرت عملية الادراك الميتامعنائي بالسياق الذي نظمت به الدوال, كما في مسرحية (الطائر الازرق) ومسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف).

6. ان هناك نمطين رئيسين في التعبير عن الميتامعنى هما (التعبير الرمزي الشامل) و(التعبير الرمزي الجزئي) الاول يكون في شكل توظيف فني تام ، والثاني يكون في شكل لمسة فنية مركزة.

7. اتسمت النماذج بهيمنة الخطاب السياسي فيها وكانت هذه السمة مهيمنة على الوان التعبير الاخرى، مما يؤكد غلبة الهموم السياسية في ذهن الكاتب المسرحي لإنتاج الميتامعنى.

الاستنتاجات:

1. ظهرت آثار الكولينياليةفي ميتامعنى خطابات بعض الاعمال المسرحية المنتخبة.

2. استخدمت بعض النماذج المسرحية اللغة (الشعرية والتعبيرية) لإمكانية لتنامي التعبير الميتامعنائي فيها.

3. الميتامعنى مفهوم متنامي قائم على التعددية, وقادر على ارضاء جمهور المتلقين كلٌ حسب ثقافته.

4. يعتمد ادراك الميتامعنى على قدرة المتلقي في اعادة انتاج الدلالة من الجذور الدالة في اي خطاب مسرحي.

5. الميتامعنى تصور ذهني, ينطلق الميتامعنى من المعنى الظاهري ولا يشترط التطابق معه. عالمة الميتافيزيقا, يجتمع فيه الممكن والمستحيل.

6. يؤثر الاسلوب والسياق والنسق وكذلك القيمة الصوتية في بناء وادراك الميتامعنى.

التوصيات:تأسيساً على ما جاء من نتائج الدراسة، يوصي الباحث بالاتي:

1. تقديم العون للمسرحيين ومساندتهم وتطبيق اساليب الانتاج الحديثة.

2. العمل على استثمار النصوص المسرحية وقراءتها قراءة جديدة وخاصة في الاتجاه المابعد حداثي الذي يتضمن معانِمتشظية .

3. إقامة مسابقات سنوية للتأليف والاخراج المسرحية بهدف ترصين عملية الانتاج المسرحي وانتقاء الجيد منه. الاهتمام بترجمة وتسويق النصوص لكتاب المسرح العربي إلى اللغات العالمية.

4. ضرورة تدريس مادة النقد المسرحي في المراحل الثانوية في مدارسنا العربية, لما لهذه المادة من اثر في توسيع مدارك الطالب وتطوير قدراته المعرفية.

ويقترح الباحث الاتي : اولاً:دراسة الميتامعنى في ضوء النظرية التفاعلية.ثانياً: دراسة تحولات المعنى من البنيوية الى التفكيكية.

المصادر والمراجع:

1 العالم البيني :inter mode هو في الاصل فضاء خلوي بين العوالم قيل انه مكان الالهة : للمزيد ينظر: اندريه روبينه : ميرلو بونتي, تر: جاك الاسود, سلسلة اعلام الفكر العالمي,(بيروت: المؤسسة العربية المتحدة للدراسات والنشر , 1998),ص32 .

2 ينظر:اندريهروبينه : ميرلو بونتي, المصدر نفسه, ص.ص 31_32.

3 ينظر:الغذامي, عبد الله: النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية,ط3,(الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي, 2005).,ص16.

4 قلعجي , عبد الفتاح رواس: معراج الطير الحبيس,(دمشق: اتحاد الكتاب العرب, 2004),ص10.

5 سليمان, نايف واخرون : مستويات اللغة العربية : (الاردن: دار الصفاء للنشر والتوزيع, 2000), ص9.

6 ينظر: ماريوباي: اسس علم اللغة : تر: احمد مختار عمر,ط8,(القاهرة : عالم الكتب, 1419هـ/ 1998م),ص53.

7 ينظر: عبد المطّلب, محمّد: البلاغة والأسلوبيّة ,(مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب . مصر 1984),ص129 .

8 ينظر: يقطين, سعيد : من النص الى النص المترابط, عالم الفكر , ع2 , مجلد 32, 2003, ص77.

9 المسدي , عبد السلام : الأسلوبيّة والاسلوب ,ط3, مصدر سابق , ص94-96 .

10 الجرجاني , عبد القاهر: دلائل الاعجاز: (القاهرة : مكتبة الخانجي ,1989),ص468,469.

11 ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون: ط5,(بيروت : دار القلم , 1984),ص570.

12 فضل , صلاح : علم الاسلوب مبادئه واجراءاته,(القاهرة : دار الشروق , 1998), ص108.

13 ينظر: فضل , صلاح : علم الاسلوب مبادئه واجراءاته, مصدر سابق , ص 108.

14 مترلنغ, موريس: الطائر الازرق: تر: يحيى حقي, سلسلة زوائع المسرح العالمي , الدار المصرية للتأليف والترجمة, (العدد72), ب.ت,ص27.

15 المصدر نفسه , ص30.

16 المصدر نفسه , ص39.

17 ينظر:اودنيس : صدمة الحداثة. الثابت والمتحول , بحث في الايقاع والابداع عند العرب ,(بيروت: دار العودة, 1983),ص260. وينظر: غريب, جورج: دراسات اولية ,ط2,(بيروت : دار الثقافة , 1997), ص270.

18 ينظر: اودنيس : مقدمة للشعر العربي : ط3, (بيروت : دار العودة , 1979),ص283.

19 Roland Barth, LedegeZerodelecriture, Paris, 1972,P.80.

20مترلنغ, موريس: الطائر الازرق, مصدر سابق , ص190.

21 ينظر: براون, جون : تحليل الخطاب:تر: محمد لطفي , منير تركي ,(المملكة العربية السعودية : النشر العلمي والمطابع الجامعة , الملك سعود, 1997),ص, ي من المقدمة.

22 ينظر: البركاوي , عبد الفتاح: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث, دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق,(القاهرة : دار المنار , 1411هـ), ص 30.

23 الزمخشري, ابو القاسم محمود بن عمر : اساس البلاغة : (لبنان: دار الفكر,1399هـ), ص 314.

24 مترلنغ , موريس: الطائر الزرق : تر: يحيى حقي: سلسة روائع المسرح العالمي , الدار المصرية للتأليف والترجمة , العدد 72, ب. ت, ص26.

25 بيراندللو, لويجي: هنري الرابع: تر: محمد اسماعيل محمد,(القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر,1966),ص81.

26 ينظر: السد, نور الدين: الاسلوبية وتحليل الخطاب,ج2, دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع,2010.,ص74.

27 كورناي, بيار: سنا او حلم اغسطس: تر: خليل مطران,(بيروت: دار الجليل, ب. ت),ص 15-16.

28 الحكيم, توفيق: الملك اوديب: (القاهرة: دار مصر للطباعة, ب. ت), ص56.

29 حمداوي , جميل : بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات, بحث منشور في شبكة الالوكة ,www.alukah.net, ص4.

30 دو سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة ,عن الموقع.2.html _/linguistiques_madi/co/ cte.univ_setif.dz/coursenligne الساعة الخامسة عصراً , السبت, 21\3\ 2015.

31 ارابال , فرناندو: الحبل المتهدل او اغنية القطار الشبح: تر: محمد السرغيني , من المسرح العالمي , وزارة الاعلام , الكويت,1986, ص9.

32 مفتاح, محمد : تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – ,(الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ,1985), ص10–11.

33 اليوت, ت.سي: اجتماع شمل العائلة: تر: محمد حبيب,(دمشق : دار المدى للثقافة والنشر , 2001), ص7.

34 المصدر نفسه , ص11.

35اربال, فرناندو: الحبل المتهدل: مصدر سابق , ص 13.

36 ينظر: حمداوي, جميل : بناء المعنى السيميائي , مصدر سابق , ص24.

37 مسرحية شيلر: تتحدث عن ملكة اسكتلندة التي حكمت من عام 1542– عام 1567.

38 بولغاكوف, ميخائيل: الجزيرة القرمزية : تر: نزار عيون السود , من المسرح العالمي , سلسلة شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, الكويت, العددان 276–277, 1994, ص18.

39بودلير: ازهار الشر: تر: حنا الطيار, جورجيت الطيار, عالم المعرفة, الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, ب.ت, ص77.

40 بولغاكوف, ميخائيل: المصدر السابق, ص20.

41 ينظر: جاكبسون, رومان : قضايا الشعرية: تر: محمد الولي ومبارك حنون, (الدار البيضاء : دار طويكال للنشر,1988),ص27–33.

42 ينظر: فطوس, بسام : السيمياء العنوان, (عمان: وزارة الثقافة , مطبعة الهيجة,2002),ص147.

43 بنتر, هارولد : لغة الجبل : تر: نهاد صليحة, (القاهرة : روائع المسرح العالمي , 1991), ص5.

صورة المرأة في الأمثال الشّعبية الجزائرية.

د. نوال مساعد.

جامعة محمد بوضياف / المسيلة

الكلمات المفتاحية: صورة المرأة, المثل الشّعبيّ, المثل الجزائري, المثل الاجتماعي.

الملخّص:

تُعتبر الأمثال الشعبية عصارة لتجارب الأفراد المجتمعات؛ وهي خلاصة تجارب الجماعات لإنشاء حِكَم موجزة, تأتي هذه الأمثال في قوالب موسيقية جميلة, أو في أساليب موجزة متينة, يتأثر بها المتلقون, ويبقونها حية بتداولها الشفوي فيما بينهم, فتنتقل من جيل إلى جيل, وتنقل معها صورا مختلفة عن واقع الحياة.

وتختلف موضوعات هذه الأمثال الشعبية باختلاف موردها ومضربها؛ وتتنوّع بتنوّع خلفيات المجتمعات وطريقة حياتها وظروفها, ولعل أهم هذه الموضوعات هو موضوع المرأة؛ أمّا كانت أم زوجة أم أختا أم بنتا...

والأمثال الشعبية الجزائرية كغيرها من الأمثال عند الأمم الأخرى, لا تختلف عنها إلا في الزمان والمكان والأشخاص. إنها بمثابة المرآة العاكسة لأحوال وظروف المجتمع, وخاصة ما يتعلّق بأحوال النساء وظروفهن, فالنساء هن شقائق الرجال, ولا حياة للرجل أو الأبناء دون وجود المرأة.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه-هنا- وبشكل مُلحّ هو: كيف ينظر هذا المجتمع للمرأة الجزائرية من خلال أمثاله الشعبية !؟ وما هي الصورة التي رسمها المجتمع الجزائري لهذا المخلوق الضعيف!؟

The title of the article:

The Image of woman in the Algerian Popular Proverbs.

Keywords:

the woman's image, the popular proverb, the Algerian proverb, the social proverb.

The summary:

The popular proverbs are considered as the gist of the experiences of individuals and societies. It is also the recap of groups life experiences that would form brief proverbs. These proverbs are introduced in a nice linguistic form with a musical touch and a good structure that makes a great deal of influence in the listeners' minds. People memorize and transmit them from one generation to another along with some pictures of their real lives.
The popular proverbs deal with different topics.Woman is one of them as a mother, sister, wife, daughter …etc.

The Algerian popular proverbs like other countries ones are alike. They differ only in place, time and personalities. The women's circumstances reflect the social phenomena since they represent the second half of the society.
The question that arises here is how does the Algerian society see the woman through the popular proverbs!? And how does this society depict this feeble creature!?

أولا: المَثَل

1- تعريف المَثَل لغة:

ورد في لسان العرب حول كلمة المثل ما يلي:" والمثَلُ: والمثيلُ: كالمِثْلِ, والجَمْعُ أَمْثَالٌ, وهما يَتَمَاثَلاَنِ.. والمثَلُ: الحديثُ نَفْسُهُ.. والمثَلُ: الشَّيءُ الذي يُضْرَبُ لِشَيْءٍ مَثَلاً فَيُجْعَلُ مِثْلَهُ, وفي الصِّحَاح: ما يُضْرَبُ بِهِ مِنَ الأَمْثَالِ. قال الجوهريُّ: وَمَثَلُ الشَّيءِ أَيْضًا صِفَتُهُ"[1].

وفي نفس المعجم حول كلمة المثَل؛ ورد قول صاحبه:" وَيُقَالُ: تَمَثَّلَ فُلاَنٌ ضَرَبَ مَثَلاً, وَتَمَثَّل بالشَّيءِ ضَرَبَهُ مَثَلاً.. وَقَدْ يَكُونُ المثَلُ بمعنَى العِبْرَةِ"[2].

ونجد تعريفا مشابها لتعريف كلمة المثَل في معجم العين؛ حيث يورد صاحبه ما يلي:" المثَلُ: الشَّيءُ يُضْرَبُ للشَّيء فَيُجْعَلُ مِثْلَهُ. والمثَلُ: الحديث نفسُه"[3].

أما في القاموس المحيط؛ فَوَرَدَ في تعريف المثَلِ – أيضا- في فصل (الميم), بأنّه " الحجَّةُ والحديث.. وتَمَثَّلَ بالشّيءِ: ضَرَبَهُ مَثَلاً.. ومَثَّلَهُ لَهُ تَمْثِيلاً: صَوَّرَهُ له حتى كأنه يَنْظُرُ إليه. وامْتَثَلَهُ هو: تَصَوَّرَهُ"[4].

من خلال التعريفات السابقة نستنتج بأن الجذر (م.ث.ل) في القواميس العربية القديمة يدلّ على الشبه والنظير وأنّ كلمة (مثل) تعني المشابهة والمماثلة.

2- تعريف المَثَل اصطلاحا:

عُرِّف المثل على أنّه:" قول مأثور موجز العبارات يتضمن فكرة صائبة في السلوك الإنساني أطلق في فترة من الزمن ثم شاع على الألسن يعبر عمّا يجول في صدور الناس مما لا يمكن حسن التعبير عنه. ومضرب المثل هو الحال الذي استخدم فيه المثل. والمثل هو صوت الشعب ويأتي المثل في مقام التعبير عنه"[5].

وعُرّف- أيضا- على أنّه:" تصريح أو تقرير لمبدأ أو حقيقة أو عاطفة, يرد في إيجاز بليغ زاخر بالمعنى ويعنى بالفكر والحكمة أكثر مما يعنى بالظرف والطلاوة. وهو قريب الصلة بالبديهية والحكمة وكلها تشير إلى تعبير جامع عن حقيقة عامة أو معتقد عام"[6].

ويمكننا القول بأنّ المثل هو" ذلك الفنّ من الكلام الذي يتميّز بخصائص ومقومات تجعله جنسا من الأجناس الأدبية, قائما بذاته, وقسيما للشعر والخطابة, والقصّة والمقالة والرسالة والمقامة..."[7]. ولكلّ مثل مَوْرِدٌ ومَضْرِبٌ؛ أما المورد فهو الحالة التي قيل فيها المثل ابتداءً, وأما المضرب فهو الحالات والمواقف المتجددة التي يمكن أن يستعمل فيها المثل لما بين الحالتين من تشابه[8].

ثانيا: المثل الشعبي

1- تعريف المَثَل الشّعبي:

المثل الشّعبي هو" قول وجيز يعبر عن خلاصة تجربة, مصدره كامل الطبقات الشعبية يتميز بحسن الكناية وجودة التشبيه له طابع تعليمي ويرقى على لغة التواصل العادي"[9]. وعُرّف- أيضا- بأنه:" قول شعبيّ مأثور يمثل خلاصة تجارب حياتية ومحصلة خبرات إنسانية (شعبية فردية أو جماعية), يتميز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وجودة الكناية"[10].

والأمثال الشّعبية؛ أو الأمثال العامية, كما يطلق عليها بعض الباحثين هي "عبارة عن حكم جمعت في تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة والذوق, وهي تدخل في جميع مظاهر الحياة.

فهناك أمثال تخص التعامل اليومي بين الناس, وأخرى تخص التربية والأخلاق التي تواضع عليها المجتمع,وغيرها تخص الدين أو المجتمع, ومن بلاغتها وحسن صوغها يسهل على الإنسان حفظها وتتعلق بالذهن بمجرد سماعها لأنها تدل على حقيقة من حقائق الحياة الثابتة التي لا تتغير, فهي صالحة لكل زمان ومكان لأنها نتيجة تجارب اجتماعية أو فردية, وهي خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني, أي أنها تكاد تكون حقائق إنسانية شاملة"[11].

لقد تعددت الدراسات والبحوث التي تناولت الأمثال الشعبية في الجزائر وخارجها[12], وطبع أصحابها مؤلفات كثيرة[13], من هؤلاء من اعتنى بجمع الأمثال وتبويبها حسب حروف الهجاء, ومنهم من حاول دراستها دراسة فنية, بإبراز جماليتها من خلال الصور البيانية والمحسنات البديعية المضمرة فيها, أي من خلال التّصوير والإيقاع.

وما هذا الاهتمام الكبير بالأمثال الشعبية في الجزائر إلا لأنها " تعبير صادق عن نفسية طبقات الشعب وأفراده على اختلاف مشاربهم وألوانهم واتجاهاتهم وأنماط معيشتهم, وهي دليل على تطور ذوق الجمهور وحسه الحضاري الرفيع, من جهة أخرى يعد المثل (أداءا) شعبيا اتفق الناس على تقديره والاهتمام به وحظي بالأنس والألفة لديهم والتسليم بما جاء فيه حتى وإن تضمن إيجابية أو سلبية في التفكير.. فيعد أحسن تعبير عما يكنونه من أفكار, وما يجسدونه من عادات وسلوكات"[14].

2- صورة المرأة في المَثَل الشّعبي الجزائري[15]:

حظيت المرأة عبر العصور باهتمام بالغ؛ فهي الأم, وهي الأخت, وهي الزوجة, وهي الخالة, وهي العمّة, وهي الجدّة, وهي البنت, وهي راعية البيت, ومنجبة الأجيال, ومربّية النشء, وهي مصدر الحنان والحبّ, وهي موطن الأمن والاستقرار, وهي ملاذ المتعب والخائف, وهي الصدر الرّحب, والدّفء, لا تقوم حياة إلا بوجودها, ولا يلذّ عيش إلا بقربها, هي الأنثى التي لا يستطيع رجل أن يحيا بدونها.

لقد تفنّن التّراث العربيّ في تخليد ذكرها, والإشارة إليها, وتنوّع ذلك بين الشعر والنثر, بين القصة والمثل, فذكرتها الأمثال بالإيجاب تارة وبالسّلب تارة أخرى, ومهما يكن من ذكر سلبياتها, فذلك ليس إنقاصًا من قيمتها, وإنما هو أسلوب إرشاد وتوجيه مضمر, للمحافظة على دورها البارز وقيمتها الهامّة داخل المجتمع.

والمرأة الجزائرية كغيرها من النساء العربيّات؛ كانت لها أهميّة عظمى في التأثير على الحياة بمختلف اتجاهاتها: السّياسية, الاقتصادية, الدّينية, الثّقافية, والاجتماعية, والتأثّر بها, وبالتالي انتشرت الأمثال التي تصف المرأة, وتنقل صورها من خلال علاقاتها بغيرها, وسلوكاتها ونشاطاتها وأحوالها وما يؤثر فيها وما تتأثّر به, وقد كانت هذه الأمثال الشّعبية الخاصة بالمرأة أكثر رواجا وانتشارا من الفنون الأخرى ولازالت, وذلك لقصرها وسهولة حفظها من عامة الشعب, وموضوعاتها الحسّاسة التي تهتمّ بهذا الكائن الرّقيق.

هذا؛ ويمكننا التمثيل لصورة المرأة في الأمثال الشعبية الجزائرية بمجموعة من الأمثال المتناثرة في المناطق الواسعة من الجزائر, والمنتشرة في القرى والأرياف, والمحفوظة في الذاكرة الشعبية للأفراد خاصة كبار السّنّ منهم, مع ملاحظة اختلاف التراكيب واللّهجات, حتّى بالنّسبة للمَثَل الواحد...

- عند التّرغيب في الزواج بابنة العمّ:

يُقال:(خُوذْ بنْتْ عَمّكْ وَلَوْ بَايْرَة وُخُوذْ الطّْرِيقْ الْمعْلُومَة وَلَوْ دَايْرَة وَاصْحَبْ كَلْبْ وُمَا تَصْحَبْشْ دَايْرَة)[16]؛ فالزواج من القريبة يجعل تكاليف العرس أقلّ, ولا يكون هناك تخوّف من حدوث مشاكل أثناء الزّفاف أو بعده, كما أنّ ابنة العمّ معلومة الأصل والنّسب, ومهما وصلت إلى سنّ معيّنة(بَارتْ), فهي أحسن بكثير من البعيدة الأجنبية التي لا يُعرف لها أصل ولا فصل.

والمعنى المستنبط من عبارات هذا المثل هو الحثّ على اتّباع أقصر الطرق وأسهلها وأوضحها في قضاء المصالح ونيل المآرب, وعدم التّهوّر والجري وراء الأمور المعقّدة التي تضيّع الوقت والجهد والمال.

يظهر السجع جليا في هذا المثل الشعبيّ, ما يحدث نغما موسيقيا عذبا, تستعذبه النفوس, وتلذّ بسماعه الآذان قبل القلوب.. فالكلمات(بايرة, دايرة, دايرة) لها نفس النهايات وهي على نفس الوزن, كما أنّ الكلمتين(دايرة, دايرة) تشكلان محسنا بديعيا آخر هو الجناس التّامّ, كما لا يخفى على المتلقي وجود أسلوبي إنشاء هما: الأمر والنهي.

ويأتي المثل السابق ذاته, ولكن هذه المرة بلهجة ثانية, وبتركيبة مغايرة؛ فتقول الذاكرة الشعبية حينئذ:(بِنْتْ الْعَمّْ وَالَوْ بَارتْ, وُالثّْنِيَّة وَالَوْ دَارتْ, وُالْمدينَة وَالَوْ جَارتْ), ويحتفظ المثل بنفس المعنى تقريبا.

– في التّركيز على أهميّة الوالدين وخاصّة الأمّ:

للأمّ في الطّبقات الشّعبية مكانة رفيعة, فهي الحاضنة, وهي المطعمة, وهي الساقية, وهي الكاسية, وهي المربيّة, وهي المعلمة, ولو غابت برحيل أو موت ستغيب معها البهجة والبسمة والسعادة و السرور, كيف لا وهي الأنس عند الوحدة, والمواساة عند الشكوى, والفرحة عند النجاح! والمصيبة أعظم لو حدث وغاب الأب أيضا!

تقول الذاكرة الشعبية في وصف حالة اليتيم بعد موت أمه وغياب أبيه:

احْليلْ منْ ماتتْ امُّو وُبَابَاهْ فالْحجّْ غَايبْ

مَا صَابْ حدّنْ يلمُّو واضْحَى بيْنْ الدّْوَاوِيرْ سَايبْ[17]

شعور لا يعرفه إلا من عاش تجربته, ألم يقل المثل الشعبي:(مَا يحسّْ بالجَمْرَة غيرْ اللّي كْوَاتُو), أو(مَا يحسّْ بالجَمْرَة غيرْ اللّي عَافسْ عْلِيهَا) ؟ أجل؛ لا يعرف الشعور باليتم إلا من تيتّم حقا, ولابد لهذا المثل من مورد, وقصة قيل فيها لأول مرة, ولكنها لم تصلنا, ولم تؤرخها لنا الذاكرة الشعبية.

ورد المثل الشعبي السابق في شكل رباعية جميلة, قريبة من الشعر إلى حد بعيد, تشابهت فيها قافية الشطرين؛ قافية الصّدْرين وقافية العَجُزين, مما أحدث رنة موسيقية قريبة من اللحن الغنائي, وما زاد الأشطر اتّساعا وطولا في النفس هو توظيف حرفي الميم الممدودة بالواو والباء الساكنة, والاستخدام البارز للكلمات التي تتضمن حرف الحاء الذي يوحي بالتوجّع والفجيعة والألم, ويصور العواطف بكل صدق, وينقل المشاعر بأنينها وآهاتها.

وفي نفس المعنى تقريبا؛ نجد مثلا شعبيا آخر, يقدّس مكانة الوالدين, فلا أحد يستطيع أن يعوضهما أو يحلّ محلّهما, ولا ثقة في غيرهما, يقول المثل:(بَعْدْ امَّا وُبَابَا, النَّاسْ اُكْلْ كَذَّابَة), وهو واقع معيش خاصة في أيامنا هذه, مع انتشار ظواهر سلبية في المجتمع وتفشّيها كالنفاق والخبث والكذب والخيانة ونكران الجميل وسوء الأخلاق.

وتعود الذاكرة الشعبية لتؤكد معنى المثل الشعبي السابق بمثل مشابه:(رِيحة امَّا تغْنِينِي, يَا لُو كَانْ بالنَّارْ تكْوِينِي), فلا غنى عن الأم مهما اشتكت وغضبت منا, ومهما صدر منها ضدنا, لأنها لا تغضب منا إلا على حق, ولا يصدر منها أمر ضدنا إلا في مصلحتنا, فحتى نارها جنّة بالنسبة إلينا, لأنها هي الوحيدة التي تفهمنا, وتعرف ما نريده بمجرد إشارة واحدة منا. ألم يقل المثل الشعبي- أيضا-: (العَقُّونْ تَفْهْمُو امُّو).

التّحليل الظّاهري للمثل السّابق يحتمل تحليلا أعمق؛ فهو يصوّر لنا حالة اليتيم الذي فقد أمّه, فهو يبكيها كلما هيّجت لواعجه رائحة عطرها, وما أخطر رائحة العطر في استعادة الذّكريات المدفونة في الصّدور! أليس العطر موقظا لشجن الأحياء عند ذكر الأحياء, فكيف الحال بذكر الأموات!؟ إنها غصّة ما بعدها غصّة, ومرارة ما بعدها مرارة, وألمٌ مُضْنٍ...

إنّه الشّوق, وما أدراك ما الشّوق! شعور يشبه الاحتراق بنار ملتهبة, تكوي القلوب كَيًّا, وتشوي الأفئدة شَيًّا, فالنّفس البشريّة بفطرتها لا تقوى على تحمّل ألم الفرقة ومرارة الاشتياق. فكيف إن ارتبط الأمر بنفس تعلقنا بها وأحببناها, وما موقفنا إن رحلت وفقدناها!؟

يتضمّن المثل الشّعبيّ السّابق محسّنا بديعيا جميلا؛ هو السّجع في قوله:(تغنيني, تكويني), وهو ما كان له أثر بلاغي واضح في نقل صورة الخوف من فقدان الأم, بتوظيف حرف النون الممدودة بالياء في آخر الكلمتين, فقد صدر عن هذا التوظيف نغمٌ حزين يشبه إلى حد ما صوت البكاء الممزوج بالأنين, الذي يصدر عن صبيّ لا يستطيع رفع صوته والصراخ عاليا, فيلجأ إلى غلق فمه ومواصلة بكائه المجهور الصامت في الوقت ذاته.

أما هذه عبارة: (يَا لُو كَانْ بالنَّار تكْوِينِي)؛ فتتضمّن صورة بيانية بديعة؛ هي الكناية, فكلمة النّار هي كناية عن شدّة شوق اليتيم وحنينه لأمّه, فكلما التهبت ألسنة النار, تأجّجت مشاعر الشّوق في صدره, وكثر نحيبه, وفاضت دموعه.

ومن لم يصدّقنا بعد, تجيبه الذّاكرة الشّعبية, بطريقة مهذّبة: (سَالْ اللّي مَا جَرَّبْشْ مَرْتْ أُبَيُّو), فمن لديه زوجة أب هو الوحيد الذي يدرك الفراغ الذي تركته أمّه, ومهما كانت زوجه أبيه إنسانة طيّبة, فلن تعوّضه حنان أمّه وعطفها ورأفتها وحبّها. ألم يرد عن الذاكرة الشّعبية قولهم:(قَلْبْ أُمَّا عْلَى جَمْرَة, وُأَنَا قَلْبِي عْلَى تَمْرَة), وهو مثل شعبي يؤكد معاني الأمثال الشعبية السابقة.

وهذا الشيخ "عبد الرحمن المجذوب" الذي اشتهر برباعياته, حيث جمعت وطبعت من قِبَل العديد من الباحثين, يزوّدنا بحكمة من حكمه, وهي حكمة بالغة الأثر, توحي بخبرة طويلة في الحياة وحنكة وذكاء شديدين, ودروس مأخوذة من الحياة آنذاك. يقول الشيخ المجذوب:

مَا كَانْ كِي الْحَرْثْ تْجَارَة مَا كَانْ كِي الْأُمْ حْبِيبْ

مَا كَانْ كِي الشَّرّْ خْسَارَة مَا كَانْ كِي الدَّيْنْ طْلِيبْ[18]

إنّ شفقة الأمّ على أولادها, وحنانها عليهم أمر معروف لا يحتاج إلى الإطناب وتطويل الكلام, فالأمّ أمّ بكلّ ما تحمله كلمة أمّ من معانٍ ورموز يطول الحديث عن تفاصيلها, وبذهابها يذهب الخال, يعني أنها كانت تضمّ العائلة الكبيرة, وتمنعها من التشتّت والتفرّق.

يقول المثل الشّعبي:(كِي كَانتْ اُمَّا كَانُوا خْوَالِي, وُكِي رَاحتْ اُمَّا رَاحُوا خْوَالِي), وهذا أكبر دليل على أنها كانت ملتقى الأحباب, وعروس البيت, فهي لا تهنأ ولا يغمض لها جفن إلا إذا نام الكلّ, وارتاح الكلّ ونجح الكلّ, وفرح الكلّ, وشبع الكلّ, وارتوى الكلّ, واكتسى الكلّ, واحتذى الكلّ, وأمن الكلّ, حتى أنها لا تصدّق ابنتها فتسأل عنها زوج ابنتها لتتأكد بأنها مرتاحة ومستقرة في زواجها منه, وبأنها تقوم بواجباتها اتّجاهه وتؤديها على أكمل وجه.

تقول الذّاكرة الشّعبية على لسان البنت المتزوّجة:(مَا اهْبَلْ اُمَّا, تْسَالْ عَنِّي رَاجْلِي), فالبنت في هذا المثل تصف أمّها كمن فقدت عقلها(مجنونة) من كثرة سؤالها لزوج ابنتها وإلحاحها على تلقّي الإجابة, فهي في كلّ الحالات تريد معرفة الوضع الذي آلت إليه البنت بعد زواجها.

– في نشاط النّساء وكسلهن:

لقد كثرت الأمثال الشّعبية التي تتناول موضوعي نشاط المرأة وكسلها بصفة عامة, وتنوعت الأساليب الموصلة لهذه المعاني. وأغلب هذه الأمثال وردت على شكل مقارنة بين المرأة النشيطة, المجتهدة, الجادّة في الأعمال المنزلية, وبين نظيرتها التي لا تحسن القيام بأي عمل.

تقول الذّاكرة الشّعبية:(كِي نَاضتْ الْفَحْلَة تْذَوَّبْ, نَاضتْ الْخَايْبَة تْرَوَّبْ)؛ فالمرأة الأولى أنهت أعمالها في وقت قصير, واستطاعت أن تحصل على نتائج جهدها في ظرف يسير, أما الثانية الكسولة فقد بدأت عملها للتوّ, وبالتالي فإنها ستتأخر عن الرّكب, ولن تحصل على نتائج تعبها إلا بعد فترة من الزّمن.

ويظهر الطّباق في المثل السابق بين الكلمتين(الفحلة, الخايبة), وكما يقال دائما: "بضدّها تعرف الأشياء", أما السّجع فيظهر بين الكلمتين(تْذَوَّبْ, تْرَوَّبْ), وما يحدثه من نغم موسيقي, يجعل المثل مستساغا وسهلا للحفظ من طرف الطبقة الشعبية.

وهناك المثل الشعبي المنتشر في الأوساط الشعبية, وهو المثل الذي تُعرف قصة مورده, وهي القصة التي تحكيها ذاكرة العجائز, فتقول:" كانت هناك امرأة تعجن الخبز وتضعه ليختمر وتنام بقربه, فتأتي الدجاجات ويثقبنه بمناقيرهن, وتستيقظ المرأة لتخبزه, وقد تعوّد زوجها على شكل الخبزات المثقوبات, ومرّ زمن وتوفيت هذه المرأة, وتزوج الرجل بامرأة أخرى, ولكنها لم تكن كالزوجة الأولى, بل كانت نشيطة, كانت تصنع خبزها وتحرسه وتخبزه وتحضره لزوجها ساخنا لذيذا, ولكن الزوج الذي تعوّد على الخبزات المثقوبات لم يكن يعجبه شكل الخبز الجديد, فلم يكن يعبأ به, ولا أعجبه شكله, وكان دائم الحسرة والأسّف والتنهّد, يردّد القول ذاته كلما حضر الخبز الجديد ووضع أمامه:(ملّي مَاتتْ الْمَرْحُومَة مَا كْليتْ كسْرَة مَرْقُومَة), ويعود السّجع للظهور من جديد وبكل قوة هذه المرة بين الكلمتين(المرحومة, مرقومة), وهو جناس ناقص في نفس الوقت.

وتنبّهنا الذاكرة الشعبية لبعض الأمور التي ربما نغفل عن ملاحظتها في يومياتنا؛ فترد بعض الأمثال دالة على ذلك, ففي قولهم:(إِذَا دْخَلْتْ لْدَارْ, وُلْقِيتْهَا نْقِيَّة, أَعْرَفْ فِيهَا خَادمْ ولاَّ صبِيَّة), والمقصود بالصَّبيّة هنا الفتاة, فهي التي تقوم بأعمال البيت خاصة ما تعلّق بالنظافة, والسّجع واضح هنا بين الكلمتين(نقيّة, صبيّة).

وتُلحق الذّاكرة الشّعبية بهذا الموضوع أمثالا أخرى تقع في نفس هذا الباب, منها قولهم:(أُقْصُدْ الْبَيْتْ الْكبِيرَة, لاَ مَا شْبَعْتْ تْبَاتْ دَافِي), فالقائم على هذه البيت هي امرأة, وبالتّالي لن يخيب ظنّ الضّيف إذا قصدها. ولفظة البيت الكبيرة-هنا- هي كناية عن الخير والرزق والبركة وإكرام الضيوف.

وفي نفس الحقل الدّلالي نجد مثلا آخر يقول:(لمْرَا لَصَبْرتْ, دَارْهَا عَمْرتْ), والصّبر من الصفات التي أوجبها المولى عز وجل على عباده, وخاصة ربات البيوت منهن, فلا يجب عليهن أن يضيّقن على الزوج بالطلبات ونكران الجميل.

أما الأمثال الشّعبيّة التي تخصّ المرأة عديمة النّشاط أو قليلته؛ فهي كثيرة لا تحصى, منها ما اختصّ بصفاتها, ومنها ما اختص بحركتها, ومنها ما تعدّى ذلك إلى الدعوة إلى هجرها وطلاقها. يقول المثل:(طْيَابْ الْمَعْفُونَة, يَاكْلُوهْ وُلَيْدَاتْهَا), ويقول مَثَلٌ آخر:(عُرَّة الْفَاكْيَة الْبَرْقُوقْ, وُعُرَّة الرَّجَّالَة

اللِّـي يسَـوَّقْ عْقَـابْ سُـوقْ, وُعـرّة النْسَـا اللِّـي تْحَـرَّكْ وُتْـذُوقْ), والسّـجع واضـح-أيضـا- بـين الكلمات(البرقوق, سوق, تذوق).

ويمكننا أن نورد أمثالا أخرى تندرج داخل نفس الحقل الدّلالي, وهي أمثال قريبة في معناها من معاني الأمثال السابقة من حيث الموضوع. سنسردها تباعًا مع تحليل بسيط:

- طَلَّقْ الرَّادْيَة قْبَلْ مَا تضْنِي, وُإِذَا ضْنَاتْ ضَمْنتْ مَضْرَبْهَا: يُضرب هذا المثل عند التحذير من الزواج بالمرأة رديئة الأخلاق, لأنّ طلاقها صعب بعد إنجابها للأولاد, وقد يضرب في حالات أخرى منها: وجوب اتّقاء المشاكل والمصاعب والمصائب قبل وقوعها وتوغّلها واستحكامها.

- سَبْعْ نْسَا, وُالقرْبَة يَابْسَة: يضرب هذا المثل عند اتّكال الإنسان على غيره, ويحذّر من عدم تحمّل الفرد للمسؤوليات الملقاة على عاتقه.

- كِي تْجِي للْخدْمَة مْرِيضَة, وُكِي تْجِي الْمَاكْلَة تْخَيَّرْ الْمُغْرفْ الْعْرِيضَة: يُضرب هذا المثل في الإنسان الأناني الذي لا يعتمد على نفسه أبدا, وإنما يعتمد دائما على غيره, ويتظاهر بالمرض حتى لا يساعد الآخرين, ولكنه حريص أشدّ الحرص على ما ينفعه

- مَا تتْحَزَّمْ الْعَوْرَة حَتَّانْ يتْفْرَقْ الْعرْسْ: يُضرب هذا المثل في الإنسان الكسول الذي لا يقوم بواجباته, ولا منافع ترجى منه, رجلا كان أو امرأة, فهو لا يشارك الناس أعمالهم في وقتها المخصّص لها, بل يتأخر عن ذلك حتى ينتهوا منها لشدّة كسله وتهاونه.

- بْنَاتْ الْفَحْلَة, يْجُو جَايْحَاتْ: تحرص الأمّ النشيطة على القيام بأعمال البيت بمفردها, ولا تطلب من بناتها مشاركتها هذه الأعمال, لذلك ينشأن متّكلات, متهاونات, لا ينفعن غيرهن في الشدائد. ويضرب هذا المثل في لحظات الحاجة إلى المساعدة, ولكن لا وجود لمن يقدّمها رغم الوجود الفعلي للنّساء والرجال في المجلس, ولكن, وكما يقول الشاعر:

لقد أَسْمَعْتَ لو ناديتَ حَيًّا ولكنْ لا حياةَ لمنْ تُنادِي[19]

والبيت الشعري هذا؛ هو مثل يُضْرَبُ لمن يُوعَظُ فلا يقبل ولا يفهم[20].

– زْهَرْ الشَّيْنَة, يَخْدَمْ عْلِيهَا: يُضرب هذا المثل عند تمكّن الشّخص الذّميم, القبيح, صاحب الشّكل العادي من نيل الأشياء الجميلة في حياته, وكأنّي به تعويض من المولى عزّ وجلّ له على ذلك النقص الذي اعتراه, فالحظّ معه دائما.

– سَعْدْ الْفَحْلاَتْ يدُّوهْ الْخَايْبَاتْ: يبدو التّقابل واضحا في هذا المثل, حيث أنّ صفة التّضادّ هي الغالبة على كلّ ما في هذا الكون من كائنات, فالأشياء تكمّل بعضها بعضا بتضادها, وهذا أمر مشهود.

– زُوجْ حْرَايرْ عْلَى زُوجْ فْطَايرْ: يضرب هذا المثل عند طغيان صفة الكسل والاتكال واللامبالاة والإهمال عند بعض الأشخاص, مع أن الأمر لم يكن يستدعي ذلك لسهولته.

– اتْلَخْفتْ وُجَاتْ, لْقَاتْ الْعرْسْ فَاتْ: يضرب هذا المثل في من خانته دنياه, فلا حظّ له في حياته, إذ كل الأشياء الجميلة تفوته, مع أنه يستعدّ لها أحسن استعداد, ويبذل قصارى جهده لحضورها, والاستمتاع بها.

في آخر هذه الدراسة يمكننا القول بأن الأمثال الشّعبية الجزائريّة قد لعبت دورا كبيرا في نقل صورة حيّة للمرأة الجزائرية عبر العصور, وصوّرت حياتها الاجتماعية أحسن تصوير, أمّا وأختا وزوجة وابنة, فكانت مرآة عاكسة لأحوالها, وتصرّفاتها, وحركاتها, وعلاقاتها مع غيرها, ونشاطاتها, وذكائها, وغبائها, ونشاطها, وكسلها, وكلّ ما يؤثّر فيها وتتأثّر به, وباختصار شديد؛ يمكننا القول على لسان الذّاكرة الشّعبية:(الْخيْرْ مْرَا, وُالشَّرْ مْرَا).

الهوامش:

[1] – ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، المجلّد السّادس, باب[الميم]، ص4133.

[2] – المصدر نفسه، ص: 4134.

[3] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين, تحقيق: عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج4، 2003، باب[الميم]، ص118.

[4] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط, تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي, مؤسسة الرسالة, بيروت, لبنان, ط8, 2005, ص: 1056.

[5] – قارة مبروك بن صالح: الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة, المؤسسة الصحفية للنشر, المسيلة, الجزائر, 2011, ص: 79.

[6] – إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية, المؤسسة العربية للناشرين المتحدين, التعاضدية العمالية للطباعة والنشر, صفاقس, الجمهورية التونسية, ط1, 1986, ص: 310.

[7] – لخضر حليتيم: صورة المرأة في الأمثال الشعبية الجزائرية– دراسة تحليلية دلالية مقارنة – المؤسسة الصحفية للنشر, المسيلة, الجزائر, ط2, 2011, ص: 16.

[8] – المرجع نفسه, ص:17.

[9] – أحمد زغب: الأدب الشعبي– الدرس والتطبيق– مطبعة مزوار, الوادي, الجزائر, ط1, 2008. ص:88. نقلا عن: نبيلة إبراهيم, في كتابها: أشكال التعبير في الأدب الشعبي, ص: 173, وما يليها.

[10] – أمينة فزاري, مناهج دراسات الأدب الشعبي– المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية التراث الفولكلور الحكاية الشعبية– دار الكتاب الحديث, دراية, الجزائر, 2010, ص: 121.

[11] – محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس, الدار التونسية للنشر, تونس, 1967 ص:33.

[12] – بعض هذه المصنّفات التي أُلّفت حول الأمثال الشعبية في الجزائر؛ ذُكرت في مداخلة لعبد الحميد بورايو. ينظر:

– عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية– التاريخ والقضايا والتجليات– فيسيرا للنشر, الجزائر, 2011. ص: 145.

[13] – من بين هذه الدراسات في الجزائر؛ ينظر:

– عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية – تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية– ديوان المطبوعات الجامعية, بن عكنون, الجزائر, 2007.

– العربي دحو: أمثال وأقوال مأثورة وبوقالات شعبية جزائرية, دار الهدى , عين مليلة, الجزائر, 2011.

– نبيلة عبد الشكور: المرأة في الأمثال الشعبية المغاربية– ما قيل عنها وما قالت– مؤسسة كنوز الحكمة, الأبيار, الجزائر, 2012.

[14] – بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي, الرابطة الوطنية للأدب الشعبي, الجزائر, ط1, 2009, ص: 67.

[15] – جُمعت مدوّنة الأمثال هذه من الذّاكرة الشّعبية الجزائرية, ومن بعض الحصص الإذاعية مثل حصة "ألغاز, أنغام, وحكايا" التي تُبثّ عبر أمواج إذاعة المسيلة الجهوية (الجزائر) للإعلامي والأستاذ الجامعي الدكتور "بوزيد رحمون".

[16] – خُوذْ: فعل أمر أصله خُذْ؛ وَرَدَ في العبارة الأولى بمعنى: تَزَوَّجْ, وفي العبارة الثانية بمعنى: اسْلُكْ. بايْرَة: مهدّدة بالعنوسة. دايْرَة: من الدّوران. اصْحَبْ: صَاحِبْ. دايْرَة: المقصود بالدايْرَة؛ الموظف الحكومي, كالدّرك والشرطة والمسؤولين عموما.

– ينظر: بوزيد رحمون: الأمثال الشّعبية الجزائرية– دراسة موضوعاتية جمالية– أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي, إشراف: عمار بن لقريشي, جامعة محمد بوضياف بالمسيلة(الجزائر), كلية الآداب واللغات, قسم اللغة والأدب العربي, تخصص: أدب عربي, السنة الجامعية: 2016/2015, تاريخ المناقشة: 2016/06/05, ص: 77/76.

[17] – الدّواوير: جمع دوّار وهو القرية. سايب: تائه: ضائع.

[18] – ينظر: عبد الرحمن رباحي: قال المجذوب...! دار الجزائر للكتب, الجزائر, ط3, مارس 2011, ص:145.

[19] – عَمْرو بن مَعْدي كَرِبَ الزُّبَيْدي: ديوانه الشّعري, جمع وتنسيق: مطاع الطرابيشي, مطبوعات مَجْمَع اللغة العربية بدمشق, دار الفكر للطباعة, سوريا, ط2, 1985, ص: 113.

[20] – ينظر: المرجع نفسه, الصفحة نفسها.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر والمراجع الشّفهية:

1. برامج وحصص إذاعية منها حصة بعنوان" ألغاز, أنغام, وحكايا" وهي حصّة تُبثّ عبر أمواج إذاعة المسيلة الجهوية(الجزائر) على المباشر, يعدّها ويقدّمها الإعلامي والأستاذ الجامعي الدكتور "بوزيد رحمون".
2. الذّاكرة الشّعبيّة الجزائرية.

ثانيا: المصادر والمراجع المطبوعة:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية, المؤسسة العربية للناشرين المتحدين, التعاضدية العمالية للطباعة والنشر, صفاقس, الجمهورية التونسية, ط1, 1986.
2. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، المجلّد السّادس.
3. أحمد زغب: الأدب الشعبي- الدرس والتطبيق- مطبعة مزوار, الوادي, الجزائر, ط1, 2008.
4. أمينة فزاري, مناهج دراسات الأدب الشعبي- المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية التراث الفولكلور الحكاية الشعبية- دار الكتاب الحديث, دراية, الجزائر, 2010.
5. بوزيد رحمون: الأمثال الشعبية الجزائرية- دراسة موضوعاتية جمالية- أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي, إشراف: عمار بن لقريشي, جامعة محمد بوضياف بالمسيلة(الجزائر), كلية الآداب واللغات, قسم اللغة والأدب العربي, تخصص: أدب عربي, السنة الجامعية: 2016/2015, تاريخ المناقشة: 2016/06/05.
6. بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي, الرابطة الوطنية للأدب الشعبي, الجزائر, ط1, 2009.
7. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين, تحقيق: عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج4، 2003.
8. عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية- التاريخ والقضايا والتجليات- فيسيرا للنشر, الجزائر, 2011.
9. عبد الرحمن رباحي: قال المجذوب...! دار الجزائر للكتب, الجزائر, ط3, مارس 2011.
10. عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية – تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية- ديوان المطبوعات الجامعية, بن عكنون, الجزائر.
11. العربي دحو: أمثال وأقوال مأثورة وبوقالات شعبية جزائرية, دار الهدى , عين مليلة, الجزائر, 2011.
12. عَمْرو بن مَعْدي كَرِبَ الزُّبَيْدي: ديوانه الشّعري, جمع وتنسيق: مطاع الطرابيشي, مطبوعات مَجْمَع اللغة العربية بدمشق, دار الفكر للطباعة, سوريا, ط2, 1985.
13. قارة مبروك بن صالح: الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة, المؤسسة الصحفية للنشر, المسيلة, الجزائر, 2011.

14.لخضر حليتيم: صورة المرأة في الأمثال الشعبية الجزائرية– دراسة تحليلية دلالية مقارنة – المؤسسة الصحفية للنشر, المسيلة, الجزائر, ط2, 2011.
15.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط, تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي, مؤسسة الرسالة, بيروت, لبنان, ط8, 2005.
16.محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس, الدار التونسية للنشر, تونس, 1967.
17.نبيلة عبد الشكور: المرأة في الأمثال الشعبية المغاربية– ما قيل عنها وما قالت– مؤسسة كنوز الحكمة, الأبيار, الجزائر, 2012.

ظاهرة اللغة في تجربة الحبيب السائح الروائية – قراءة في المنجز النقدي الجزائري

د. سحنين علي / جامعة مصطفى اسطمبولي –معسكر–

1–تمهيد:

تعد تجربة الحبيب السايح في مجال الكتابة الروائية من التجارب الإبداعية الرائدة والفريدة في الساحة الأدبية العربية عموما، والجزائرية على وجه الخصوص، وذلك بالنظر لما أثبته السايح من تميز، وما أبان عنه من قدرات فائقة على الإبداع الروائي وعلى التشكيل اللغوي والجمالي والفني والمضموني. ولعل هذا التميز والتفرد قد أتاها من مناحي عديدة، ولا سيما من ناحية اشتغال السايح على اللغة بوصفها العلامة الفارقة التي ميزت جل أعماله الإبداعية والروائية؛ ولأنها وسيلة من الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في تمرير رسائله، وفي تصوير الواقع بكل تناقضاته وبكل أحلامه وآلامه وآماله.

ابتدأ السايح مسيرة هذه التجربة الروائية الحافلة بباكورة أعماله الروائية "زمن النمرود"[1] الصادرة سنة 1985 والتي سببت له الكثير من المشاكل، وجلبت له العديد من المتاعب، مما دفعه إلى الابتعاد عن الأضواء والسفر بعيدا إلى تونس (1994) والمغرب ووهران وأدرار ليستقر به المقام في مدينة سعيدة، وهي محطات تاريخية كان لها حضور في تجربته الطويلة مع الكتابة، فقد أعطت هذه المحطات الجغرافية لنفسه الروائي دفعا قويا، وجعلته يعيش تجربة مغايرة في كل مرة وفي أماكن مختلفة جسدتها مختلف أعماله الروائية: (ذاك الحنين سنة 1997، وتماسخت سنة 2002 وتلك المحبة سنة 2003 وغيرها من الأعمال الروائية الأخرى التي صدرت للروائي تباعا كرواية الموت في وهران، ومذنبون وزهوة وكولونيل الزبربر وأخيرا روايته البوليسية من قتل أسعد المرّوري. إن هذه المسيرة الروائية الطويلة ما كان لها أن تستمر وتحافظ على وجودها، لولا أن السايح صقلها بموهبته السردية، وبامتلاكه لناصية اللغة، وبجرأته الكبيرة على اقتحام عوالم الواقع والمحرم والمدنس، وتحمله لتبعات ذلك كله؛ لأنه يحمل رسالة، ويسعى إلى تحقيق أهداف وغايات معينة. وفيما نعلم أن الحبيب السايح لم يكن يبحث عن الشهرة، ولا الألقاب العلمية والأكاديمية، كما هو الشأن بالنسبة لأبناء جيله الأعرج واسيني والزاوي أمين ومحمد ساري ومخلوف عامر، ويختي بن عودة وعمار بلحسن...وغيرهم من الكتاب والباحثين الأكاديميين، وإنما اختار العزلة والتفرغ للكتابة السردية والروائية التي كانت سبب ألقه وشهرته؛ لأن هناك فرقا بين نصوص تصنع شهرة أصحابها، وبين نصوص تصنعها الشهرة.

من هذا المنطلق استهوت هذه التجربة الروائية القراء، واستقطبت أنظار العديد من الدارسين والباحثين داخل الوطن وخارجه[2]. ونحن من خلال هذه المقالة سنقف على بعض الاهتمامات النقدية الجزائرية التي استهدفت هذه التجربة الروائية وحاولت الكشف عن جمالياتها الفنية وسبر أغوارها ودفائنها، وتلمس دلالاتها العميقة المتوارية خلف متاريس المعنى وحجبه. وقد حرصنا –ضمن هذه الاهتمامات النقدية– على انتقاء بعض النماذج النقدية بعناية فائقة، وذلك بهدف توكيد مسألة تنوع التجربة الروائية عند الحبيب السايح، وتميزها وثرائها، ولا سيما في مجال اشتغال السائح على اللغة التي شكلت ظاهرة لافتة في جل أعماله الروائية.

وبناء على تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

–ما مظاهر جماليات اللغة في تجربة الحبيب السائح الروائية؟

–كيف شكلت اللغة ظاهرة مائزة وخاصية بارزة في جل أعماله الإبداعية؟

–ما مدى تفاعل النقد الجزائري مع هذه التجربة الروائية؟

–وإلى أي مدى أسهمت النماذج النقدية المدروسة في الكشف عن مميزات هذه التجربة الروائية وخصوصياتها؟

2–النقد الجزائري وظاهرة اللغة في روايات الحبيب السائح:

إن الإقبال على قراءة روايات الحبيب السايح يتطلب قارئا نموذجيا من عالم آخر، له من الإمكانات الأدبية واللغوية، والمؤهلات النقدية، ما يمكنه من فك شفرات هذا الخطاب العجيب الفريد المتعالي على النقد، ويقوده إلى الظفر بمكتنزاته وذخائره، والوقوف على مجازية تراكيبه اللغوية والمعجمية وتشكيلاته الفنية والتخييلية. ذلك لأن القارئ العادي أو الكسول –على حد تعبير آمنة بلعلى– ليس بمقدوره قراءة أعمال الحبيب السايح الروائية، كما ليس بإمكانه الغوص في مكنوناتها وإدراك عوالمها الغرائبية، وإذا ما كتب له فتح إحداها فإنه سيغادرها سريعا ويغلقها مبكرا. فهذه التجربة الروائية الطويلة، وإن كانت تبدو مختلفة زمانا ومكانا، إلا أنها تؤسس لمشروع سردي متكامل ومترابط تؤثثه مملكة اللغة التي لا يُشق للسايح فيها غبار، وتصنعه موهبته الفذة وأدواته الجمالية واللغوية ومقدرته العالية على التصوير الفني والإنشاء المجازي. وهو ما عبر عنه "الحبيب السايح" نفسه بالقول: "...لذلك، أحسب أن ما يواجه الكتابة الروائية هي تشكيل الصورة؛ أي إخراج موضوع القول المتداوَل المعاوَد بصبغة مختلفة مغايرة مفارِقة.

فكلما كنا قادرين على فتح زاوية تخييل تلك الصورة بأقصى درجة –لأننا نمتلك أدواتها المعجمية والنحوية– ابتعدت كتابتنا عن مغريات الواقع التبسيطية وترفعت عن منواليات الكتابات الأخرى شبه الأدبية وصارت أقرب إلى الوهم الجميل؛ إن لم تكن في لحظة ما من حياة القارئ الافتراضي هي الواقع البديل عن واقع عياني متوحش!"[3]. وبهذا يبدو أن الروائي متأثر بالفلسفات الاجتماعية لدى كل من لوكاتش وغولدمان التي ترفض أن يكون الأدب تصويرا مرآويا مباشرا للواقع؛ أي أن الأديب بوصفه فنانا لا بد له من أن يمتلك رؤية فنية جمالية عن الواقع هي ما تم التعبير عنه برؤية العالم.

2–1–السعيد بوطاجين في كتابه السرد ووهم المرجع:

انتبه الناقد "السعيد بوطاجين" إلى ظاهرة الاشتغال على اللغة في روايات الحبيب السايح، من خلال دراسته لروايتين له، وهما: ذاك الحنين وتماسخت ضمنهما كتابه "السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث"، وقد بدا اهتمامه بهذه الظاهرة اللافتة في الروايتين واضحا من خلال العنوان الذي وضعه للدراستين، حيث عنون الأولى بـــ: "ذاك الحنين: اللغة المسروردة" والثانية بـــ: "تماسخت–دم النسيان– أو لغة اللغة". وفي هذا الإطار يقول عن رواية "ذاك الحنين": "تعتبر هذه الرواية انزياحا مزدوجا للوعي: الوعي الاجتماعي والوعي الفني معا، وهو أمر مفارق من حيث الإدراك الجمالي على الأقل. فإذا كانت الرواية الجزائرية في مرحلة سابقة قد اتخذت من اللغة وسيلة لتمرير أفكار ورؤى ومواقف وقناعات ظرفية في كثير من الأحيان، بسبب انتماءات للواقع، فإن ذاك الحنين اتسمت بانتمائين متكاملين: انتماء للواقع لأنه مادة للسرد، وانتماء للغة لأنها أداة ناقلة ومنقولة في الوقت ذاته. أي إنها ذات وموضوع. ذات لأنها تقوم بفعل إبلاغي له مرجعية واقعية، أو شبه واقعية، وموضوع لأنها تغدو في مجملها غاية أو هدفا للسرد، لأن الكاتب يعمل من أجل الإعلاء من شأن اللغة والتقليل من أهمية الموضوعات المحتملة. ليس لأن الموضوعات المحتملة ليست ذات قيمة أدبية، بل لأن اللغة أولى. وما أشكال الأسلبة والمداورات الكثيرة والألفاظ الجديدة –استعمالا– والصور الآيلة إلى التكديس المقصود إلا أدوات بينة تجعل اللغة تتبوأ صدارة الخطاب"[4] . بهذا تغدو اللغة غاية أساسية في حد ذاتها، وليست وسيلة يتوصل بها الكاتب لتبليغ خطابه، ونقله للواقع بكل حَرفية وأمانة.

من هذا المنطلق تبرز قضية الاشتغال على تيمة اللغة عند السايح بوصفها ظاهرة جمالية طبعت جل أعماله الروائية، مما شكل خصوصية وميزة فارقة في الخطاب الروائي الجزائري بعامة، جعلت الدارس أو

القارئ يقف مشدوها أمام لغة الروائي المتعالية وأمام إيحاءاتها المتوالية ومرجعياتها المكثفة والمعقدة. وعلى هذا الأساس شكلت اللغة –حسب بوطاجين– "نواة الخطاب ومنتهاه. وفي الوقت الذي تنقل الحالات وتسرد الأحداث بأشكال متباينة، يقوم الكاتب بسرد اللغة مانحا إياها شخصيتها المستقلة. وهكذا تصبح اللغة خطابا له نظامه وتمفصلاته وأبعاده التي لا يكشفها النص الظاهر ببساطة. كونها مؤسسة على مرجعيات مركبة ومتشعبة تحيل المتلقي على أنظمة بنوية ومعرفية ليس من السهل تفكيكها وإعادتها إلى الأصول اللسانية التي أنتجتها... وقد يجد القارئ فاصلا واضحا بين الوضع والاستعمال، لأن الحقل المعجمي أخضع لوعي ذاتي من حيث الوظيفة الدلالية والبلاغية"[5] التي تجسدها قناعات الكاتب، ومختلف أفكاره وطرائق تصوره لمسألة الكتابة والتبليغ غير المباشر للمعنى.

يشير بوطاجين إلى ذلك الارتقاء اللغوي في مستوى الكتابة السردية الذي انتهجه السايح منذ "ذاك الحنين" مقارنة بلغة نص "زمن النمرود" الذي سقط في فخ السلطة وجعل عرضة للاختراق من طرفها، مما جعل الحبيب السايح يغير من نمط الكتابة لديه، ويجدد في أساليبها وفي قاموسه اللغوي عن طريق تركيز الدال وتكثيف المدلول، كي تستعيد اللغة شرفها وبريقها وسلطتها؛ لأن "انحسار الدلالة في الألفاظ الشائعة قاموسيا ووظيفيا سيحد من القدرات الإبلاغية الفرضية"[6]، كما هو الشأن بالنسبة للغة زمن النمرود التي جاءت مزيجا بين الفصحى والعامية، إن لم نقل أنها كتبت بلغة عامية جزائرية مصوغة في قالب فصيح، الأمر الذي جعل الناقد التونسي "بوشوشة بن جمعة" يعدها أقرب ما تكون إلى ما عرف باللغة الوسطى[7] التي لم تعد تصلح أداة لتصوير الواقع الاجتماعي، ولمواجهة قارئ السلطة الحاكمة وقوى المعارضة.

يؤكد الناقد "بوطاجين" على الاستثمار الجيد للغة وللبلاغة العربية وللتراث العربي بشكل عام وللقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ولمختلف الأجناس الأدبية كالشعر والأسطورة والخرافة والمقامة ...وغيرها. وقد تتصادى هذه الأجناس مجتمعة وتتواشج داخل نص "ذاك الحنين" مشكلة نوعا من التوليف المتشابك والمعقد الذي يمنح للغة الخطاب الروائي قيمة تبلغ درجاتها العليا ومستوياتها القصوى، وكل ذلك يرجع إلى خبرة الروائي، ومدى تحكمه في الأداة اللغوية، وتلاعبه بألفاظها وأساليبها.

استعان الباحث ببعض المقطوعات السردية من الرواية كيما يثبت ذلك الاحتفاء البليغ باللغة عند السايح، وسنقتصر على إيراد مقطع واحد كالآتي:

(كتابة بالفحم على جدار المدرسة، فبصر مستبينا الخط فوجده مختلفا عن الخط المدرسي، من النوع الذي على جدران المزولة الأربعة، كتبت به الآيتان وأخبار عن الظل والشمس وأسماء الشهور وتذكار تخليد بناتها. –على لوحتي المصلصلة المسطرة بعقب القلم القصبي كتبت بالسمق وختمت بالمح فأكرمت بالتمر

والروينة والعسل)[8]. لم يجد "بوطاجين" من تعليق على هذه المقطوعة سوى توكيده على طابعها اللغوي الذي ينبض شعرية، ويتميز بالانتقاء اللفظي والإشباع الدلالي. يقول الحبيب السايح: "فمن العجيب، في سيرورة تأثير اللغة على متلقي خطاباتها الأدبية، خاصة، أن يجتمع تحت ظل سلطانها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب ليكون القاسم المشترك بينهم ما يمكن أن يعتبر ميتا لغة، بعلوها على السائد والمبتذل وباختراقها حدود ما وراء اللسان، تعود منه تلك السياقات التي توقع الاختلافات وتحدث الانبهار وتثير الدهشة وتحصل المتعة"[9]. كما أنها تزيد الرغبة وتضاعف التحفيز من أجل فك شفرات خطابها المدثر. "إننا أمام لغة تكتب لغة، لغة ساردة ومسرودة، ناقلة ومنقولة، لأنها تحكي عن العالم الخارجي وتتحدث عن نفسها بنفسها"[10] بعيدا عن اللغة العادية السائدة في أعراف المجتمع والمتداولة في سوق الاستعمال.

والأمر نفسه ينطبق على رواية "تماسخت" التي تعزز مشروع الاشتغال على اللغة وتقويه لدى السايح، وهو ما أكده بوطاجين حينما قال: "لا يمكن قراءة رواية تماسخت دون أن تشدك لغتها بسننها ونواميسها، فالشحنة الإخبارية تكتسب قيمتها الحقيقية بوساطة الإثارة الصورية والمعجمية في علاقتهما بالاستعمال السياقي. ولو أن المفردات وحدها كافية للإقرار بأن القاموس اللغوي للروائي "الحبيب السايح" يمثل حدثا ألسنيا في حد ذاته، بغض النظر عن طبيعة البلاغات المحتملة التي يمكن أن يمررها للقارئ الفرضي"[11]. من هذا المنطلق تتجاوز اللغة نطاقها الضيق، وتتعدى إمكاناتها الإبلاغية المحدودة، بالثورة ضد السائد والمتواضع عليه من الأساليب والألفاظ المستعملة، والتمرد على المراجع الإحالية للتراكيب اللغوية المألوفة وهدمها وتقويضها والعدول عن أنساقها المعتادة، وزعزعة استقرار دوالها.

2-2-محمد تحريشي في كتابه أدوات النص:

وعن نص (ذاك الحنين) يقول الباحث "محمد تحريشي": "أعتقد جازما، أن "ذاك الحنين" تجربة فنية مميزة استطاع الروائي أن يتجدد فنيا فيها عبر الاستمرارية في الكتابة، ومن خلال الاستفادة من تقنيات الرواية الجديدة، وفي الوقت نفسه نلمس حنينا إلى تجاربه السابقة، واستثمارا فنيا لها، وتوظيفا لجماليات لغوية تنهل من حقل دلالي مؤسس على المتناقضات، ويجمع بين شعرية اللغة، وتقنية الخطاب السردي...إن "ذاك الحنين" تجربة سردية تقاوم اللغة باللغة من أجل اللغة...لقد استطاع السايح الحبيب بناء النص بناء خاصا مزج فيه بين الفصيح والعامي في تدرج لافت للنظر، حيث تتموج اللغة وتسبح في هذه الثنائية في تناسق وانسجام يكشف على أن المبدع قد واجه اللغة وأراد أن ينتج نصا تعلن فيه اللغة طواعيتها على الرغم منهان وبذلك استطاع الروائي أن يمارس لعبته المفضلة على القارئ بسلطة النص

المعاند والذي لا يسلمك نفسه بسهولة، إنه نص يقاوم القارئ ويهاجمه ولا يهادن. وقد يشعر المقترب من النص بقدرته على الممانعة والعصيان إلى درجة النفور، وما إن يصل غلى هذا الحد يدعوك من جديد في تحد صارخ"[12]. ومن أجل إثبات ذلك ذهب تحريشي إلى محاولة إبراز بعض المظاهر اللغوية في ذاك الحنين، ومنها ظاهرة توظيف العامية* التي تستمد قاموسها من الثقافة الشعبية كاستحضاره لذلك الجو الاحتفالي الذي كانت تعقده الحلقة في الأسواق الشعبية: "كانت الفرجة أيام العز يا حضار، وكان الإنسان يروض الجن والحيوان، سبحان الله خالقي الجبار، ولما صار الإنسان يروض الإنسان، وصارت الحكمة للفجار والبلاد معرة للأخبار وتصالحت البومة مع العقاب، وتسالم الضبع مع الحمار، جاء القبلي ورفع ظل الخضرة غيبها في القفار..."[13]. يستنتج الباحث أن توظيف العامية واستثمار الثقافة الشعبية يساعد القارئ على إضاءة النص وقراءته في ضوء الواقع الراهن.

ومن المظاهر اللغوية الدالة التي اكتشفها تحريشي كذلك في نص ذاك الحنين نسجل وقفته مع عناوين الفصول التي وجدها تتنوع في صياغتها اللغوية بين اعتماد الجملة الاسمية والفعلية. فإذا كانت الجمل الاسمية تدل على الثبات والاستقرار وعدم الحركة مثل عناوين: (أي قادر على قهر الدهر، أنت أم الحجر؟-ريق الفجر من عسل الجنة-الشتاء يفقد ذاكرته-اليوم من أمسه في غده آيل إلى الحسرة-احتراق ظل لفاجعة أحزانه...)؛ فإن العناوين الأخرى مثل: (أبغي أن أجن كي اقترب منك-إني أنكوي بصقيع الفرقة والوحشة-قطعت الشجرة كبرت المقبرة وغادرت الشحارير-افتقدت الأعشاش لقاقيها ورحلت مادلين-غابت مادلين. أبدا) لتدل على الحركة والتبدل والتغير والتحول وعدم الاستقرار على حال[14]؛ لأن دوام الحال من المحال، فالحبيب السايح في ذاك الحنين، ومن خلال هذا التنويع يبين ذلك التحول الذي عرفته البلاد، ولعل ذلك هو السبب في إنتاج ذاك الحنين رغبة منه وتمنيا لو استمرت تلك الحياة السالفة التي تشكل ماضيه وطفولته وصباه.

2-3-مخلوف عامر في كتابه الواقع والمشهد الأدبي:

شدت لغة رواية زهوة انتباه الناقد "مخلوف عامر" وقادته إلى الوقوف على بعض الظواهر اللغوية والجمالية فيها، وحملته على إيجاد بعض التأويلات الدلالية لهذه الظواهر، ومنها: قراءته لهذه الجملة التي تنذر ببدء الرحلة (نترادف. لك الرسْن. وعلي الاتجاه)[15]. أول ما لفت انتباه الناقد هو استعمال الكاتب للفعل المضارع نترادف في صيغة الجمع. لكن المترادفين إثنان، كما أن هذا الفعل استعمال متداول بين عامة الناس ويدل على ركوب اثنين دابة واحدة. يقول "مخلوف عام": "توظيفه الفعل نترادف في الرواية نهاية للمقدمة وبداية لرحلة يمثل مفتاحا للقراءة، ومرتكزا للكاتب يسمح له بإدارة حوار ثنائي، ولأنهما

إثنان، متقاربان في الركوب إلى درجة أن الواحد منهما يحضن الآخر، فهو حوار مهموس، أقرب إلى المناجاة منه إلى الجهر. لذلك لا تعترض الكاتب عقبة عند الانتقال من الهمس إلى المناجاة. فحينما يتوقف الحوار الثنائي، لا يتوقف سيل الكتابة...ولأنهما إثنان أيضا، أحدهما يشد الرسن والآخر يحدد الاتجاه، فهو صوت الكاتب الذي بدأ واحدا ليصبح اثنين. أحدهما له الرسن/القلم، بما يوحي به الرسن من قدرة على التحكم وما يوحي به القلم من حكمة، والثاني عليه الاتجاه في التفكير والتدبير. ثم يمتد هذا الخيط ليجمع لاحقا عددا من الأصوات قد تختلف أو تتناقض، ولكنها في النهاية تلتئم أدبيا–وتتناغم في عقد فريد جوهرته الوسطى عبد النور"[16].

يتواصل احتفاء الباحث بلغة زهوة مضفيا عليها نوعا من الزهو والتشويق الذي يحفز على قراءتها، ويقود إلى الرغبة الشديدة في الاطلاع عليها. وفي اختياره لهذا العنوان (زهو الوصف..زهو اللغة) دلالة غير خفية على جمالية هذا النص وارتقاء لغته وجاذبيتها وتأثيرها في النفوس، لا سيما وأن مادة ذلك هي الوصف الذي يمثل له الناقد بهذا المقطع من الرواية، الذي ينبض شاعرية، مدارها على الوصف والرسم بالكلمات:

(وتولى إلى يمينه. فانشدّ عنه إلى المتاع. لا شيء بدا منه وضع لزينة، إن لم يكن للضرورة–حتى الزربية المبثوثة ذات العمق الأسود المخلل برقوم حمراء غالبة متقنة التوزيع حسب موتيفات هي أشكال هندسية من أنصاف مربعات ومعينات متقابلة كأن الفراغات ما بين أطرافها معابر ومداخل لخيام أو ديار مترامية في سهل ليبدو المربع الأكثر صغرا في مركزها هو نواةَ الحياة ومن حوله الخطوط المعقوفة شبيهة بالصلبان والمتقاطعة بلا نهاية والملتفةُ على بعضها في حركة ثنائية كما لذكَر وأنثى مقترنين وهنا وهناك أشكال أخرى كما أعمدة فقرية نخرة دالة على فناء ضمها كلَّها محيط مغلق من خطين متوازيين متداخلين في انكسار مسنن بزوايا قائمة سياجا للزمن بقبضته السرمدية. على أطرافها وسائد مخملية من لونها ذاته مسندة إلى الحيطان الثلاثة فحسب لأن الحايط الرابع احتل وسطه كانون فيه جمر زاهر فوقه بقراج. على جانب منه مائدة فيها صينية بكؤوس وبراد"[17]. يقول مخلوف عامر معلقا على هذا المقطع الوصفي: "هي الزربية التي نفترشها أو نتغطى بها أو نراها يوميا معلقة أو مسندة إلى جدار، لكنها مألوفة لا نرى فيها ما يراه الكاتب، فهو يلاحق تفاصيل رسومها التي لم توضع اعتباطا بقدر ما تحيل على ذاكرة منسية، فصفة المبثوثة تستدعي من القرآن –حتما– (وزرابي مبثوثة)[18] في سورة الغاشية مشهد من مشاهد أهل الجنة...ففي هذه الفقرة، ومن غير حاجة إلى مقارنة ولا إلى تشبيه صريح، لا شك تشتغل خلفية القارئ – إذا كانت قرآنية– لتستكمل المشهد، وإذا أهل المقام كأهل الجنة...والمربعات والمعينات تحيل على الخيام أو الديار، على مجتمع هو في فترة تاريخية مجتمع ريفي. وربما في الصلبان إشارة إلى حقبة من

التاريخ كانت حاضرة في ذهن من وضع تلك الرسوم...هي زربية متحركة، متحدثة تدب فيها الحياة، أو على الأصح، الكاتب يزرع فيها الحياة. نراها نحن أثاثا جامدا لا روح فيها، بينما يراها هو بروح العين التي نسجتها ورقمتها، إن الزربية التي يراها هو، ممتدة امتداد التاريخ، نراها نحن دوما مطوية على نفسها وعلى التاريخ. إنها اللغة التي ترقى بالمألوف إلى درجة اللامألوف. من الكلام العادي إلى الإنشاء الأدبي"[19]. وبهذه القراءة التأويلية يكون مخلوف عامر قد توصل إلى اختراق لغة هذا النص الروائي الذي يعد اختبارا حقيقيا لقدرة القارئ على استيعابه وإدراك دلالاته العميقة التي تتطلب إعمال فكر وجهد مضاعف، لا شك أن مخلوف عامر قد اتصف به من خلال توفره على الأدوات التحليلية اللازمة، والخبرة الكفيلة بمقارعة مثل النصوص العصية واستنطاقها.

أخيرا يمكن القول بأن الخطاب الروائي لدى الحبيب السائح يبقى خطابا حمال أوجه فما أبطنه ولم يصرح به أكثر مما أعلنه وباح به، وبذلك يبقى أمام الدراسات النقدية المعاصرة بذل مزيد من الجهد والتأويل من أجل الكشف عن جماليات هذه التجربة الروائية الفريدة، والعمل على إزالة الحجب عن مختلف مناطق الظل والتعتيم فيها، ولا سيما أن هذه التجربة تقوم على سلطان اللغة، وأساليب المجاز والبلاغة، وعلى المعاني المحتملة والمضمرة والخطابات المبطّنة والمشفرة. كما أنها تجربة حافلة ليس فقط على المستوى اللغوي والجمالي وإنما على مستويات أخرى مضمونية، حيث وظفت التاريخ وكتبت عن تيمة العنف والسيرة الذاتية والديستوبيا (أدب المدينة الفاسدة) واليوتوبيا (أدب المدينة الفاضلة) والرواية البوليسية...وغيرها.

كما يبقى أن نشير كذلك إلى أن هذه المداخلة، وإن ركزت على بعض القضايا الجمالية التي قاربها بعض النقاد الجزائريين ضمن التجربة الروائية السائحية، إلا أنها لا تدعي الإحاطة والشمولية بجميع المقاربات النقدية التي تصدت لهذه التجربة الحافلة، كما أنها لا تدعي أيضا تقييمها ودراستها وفق مقتضيات نقد النقد وإنما جاءت في ملمحها العام مجرد توصيف للمادة النقدية، ذلك لأن غايتنا الأساسية كانت من أجل توكيد تميز هذه التجربة الإبداعية وتنوعها وثرائها، وهو ما أثبتته هذه الأقلام النقدية الجزائرية التي تفاعلت إيجابيا مع روايات الحبيب السائح، واستجابت لخصائصها ومكوناتها؛ لذلك جاءت أدواتها النقدية وإجراءاتها التحليلية معللة ومبررة، ولم تكن مسلطة على النص من الخارج، فهي مستخلصة من داخل النص، ومن منطلق بنياته اللغوية والدلالية.

الهوامش:

[1]: ابتدأ الحبيب السايح مسيرته الإبداعية بكتابة القصة قبل أن يجرب الكتابة الروائية، حيث صدر له بدمشق سنة 1979 مجموعته القصصية الأولى (القرار)، وأصدر بعدها مجموعته القصصية الثانية الموسومة بـ: "الصعود نحو الأسفل" بالجزائر سنة 1981. كما صدر له بعد زمن النمرود وذاك الحنين مجموعته القصصية الثالثة (البهية تتزين لجلادها) بدمشق سنة 2000، ومجموعته القصصية الرابعة (الموت بالتقسيط) بالجزائر سنة 2003 بعد روايته تماسخت.

[2]: حوار أجرته معه مجلة عمان ودراسة لروايته تماسخت لبوشوشة بن جمعة منشورة ضمن الملف الذي خصصته مجلة مسارب الإلكترونية للاحتفاء بتجربة الحبيب السائح الإبداعية.

: الحبيب السايح، هذا المجاز: قراءات أدبية، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، ط1، 2014[3]، ص. 326.

[4]: السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص. 43.

[5]: المرجع، نفسه، ص، 43، 44.

[6]: المرجع نفسه، ص. 46.

[7]: ينظر، بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص. 239.

[8]: الحبيب السايح، ذاك الحنين، دار الحكمة، الجزائر، دط، دت، ص. 42.

[9]: من رسالة للحبيب السايح إلى السعيد بوطاجين بعنوان: الكتابة وتجربة الكتابة. نقلا عن السعيد بوطاجين، المرجع السابق، ص. 51.

[10]: السعيد بوطاجين، المرجع السابق، ص. 47.

[11]: السعيد بوطاجين، المرجع السابق، ص. 66.

[12] : تحريشي محمد، أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص. 122، 123، 124.

*:استوقفت هذه الظاهرة عند الحبيب السايح مخلوف عامر في دراسته لرواية زهوة، حيث يرى أن "سعيه الدؤوب إلى توظيف الشائع في الاستعمال العامي وهو أصلا من الفصيح. يدل ذلك كما تدل قدرته على الوصف على مخزون لغوي يحضر لديه حين ممارسة الكتابة. فما أكثر الكلمات التي نسيناها أو نتوهم أنها عامية، تأخذ موقعها في السياق بما تستحق من أصل ثابت نحوا وصرفا. أو هي مما درج

الناس على استعماله ولا يمانع في استعماله، كما لم يستنكف العرب قديما عن التعامل مع الدخيل، والقرآن خير شاهد على أدرجته العربية في قاموسها من الدخيل. ثم إنه من طبيعة الإبداع أن يبتكر ويرسّخ ويكرّس، خاصة إذا ما انفتحت المنظومة التربوية لتحتضن الإبداع. ومن هذه الألفاظ: (رسن، نترادف، النسيب، صينية، بقراج، البورابح، بدعية، تريكو، الكانون، المزاود، الكنبوش، الشاش، الكروش، الخرطال، تُعوعش، الضحوية، العشوية....إلخ). ينظر، مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي: نهاية قرن وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 2011، ص. 301، 302.

[13]: الحبيب السايح، ذاك الحنين، ص. 86، 87.

[14]: ينظر، تحريشي محمد، المرجع السابق، ص. 126.

[15]: الحبيب السايح، زهوة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2011، ص. 17.

[16]: مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي: نهاية قرن وبداية قرن، ص. 295.

[17]: الحبيب السايح، زهوة، ص. 32.

[18]: سورة الغاشية، الآية: 16

[19]: مخلوف عامر، المرجع السابق، ص. 299، 300.

فنيَّـــــــــات الكتابة النَّسويَّة الجزائريّة ومساهمتها في تحديد الرؤيَّة الإبداعيّة والنَّقديَّة الكاتبة "جميلة زنير" أنموذجًا

أ. هناء بلعباس/ جامعة البليـــــــدة2 .

الملخَّـــــص:

تختلف الأجناس الأدبيَّة اختلافًا متباينًا فلكلِّ جنسٍ أسُسُه وقواعدُهُ التِّي تضبطُهُ ما يجعلُ التَّفريق بين الجنس وغيره سهلاً، والإبداع متاحٌ لمنْ تتوفَّر فيهِ القدرة على الإقناع وتشويق القارئ والمتمكِّن منْ جعلِ القارئ يتفاعل والنَّص وما يحتويه منْ خصائص وفنِيَّات، ومتاحٌ لذوي الموهبة والملكة لذلك الأدبُ ليس حكراً على فئةٍ معيَّنة فقد كتب فيه الرَّجل وأيضًا المرأة التِّي حاولت أنْ تضعَ بصمةً خاصّة في مجال الكتابة الإبداعيَّة وأيضًا النَّقديَّة وفي الجزائر نجد منَ الكتابات الغنيَّة ما يجعلُنا نقِرُّ بوجودِ أدبٍ نسوي بالرّغم منْ اختلاف التَّسميَّات، وهي مسميات تلتقي في نقطة واحدة لا اختلاف فيها وهو الإبداع النسوي، فكل ما كتب من طرف النساء هو أدبٌ نسوي، وقد جاءت هذه الدراسة لتقف عند مميزات الكتابة النسوية وخصائصها، وكذا فنيّاتها من خلال كتابات "جميلة زنير" .حيث كتبت في أجناس أدبية متنوّعة أهمُّها القصَّة والرواية. ومن دوافع اختيارنا لها كنموذج نسوي هو اهتمام أدبها اللافت للطفل ،هذه الفئة التي تصنع جيل الغد ،وفي خضم الأحداث الصعبة التّي تعيشها هذه الفئة حريٌّ بنا أن نركز على دراسة أدب الأطفال وكيفية استغلال واستثمار هذا الأدب لبناء طفل ناجح فعّال في أسرته وفي مجتمعه. دون تغييب المرأة في كتاباتها باعتبار أنّ أقرب من يفهم المرأة هو امرأة مثلها. فالأدب النِّسوي قائم مادام هناك نساءٌ يكتبْن.

الكلمات المفتاحية:

الأدب– المرأة– الفنيّات–النَّقد– جميلة زنير.

الملخَّص بالأجنبيّة:Abstract

Names for Femaleliteraturediffer in Algeria .they are So Colled in one undebatable point whichisFemalecreativity .All women'swriting are Femaleliterature and the ter mis the best reflection for that. This study has came to deal with the characteristics of Femalewriting , itsproperties and artis tries through the writing of "Djamila Zenir" whowrote in diverse literarygenders,tgemost important ones are: the story and the novel, and one of ourreasons to chose her as a Femalexampleisthatherliteraturestressed on infant, thisCategorywhichwouldmake the future generation and through out

tgedifficut Conditions thatthisCategorylives in , weshouldfocusetherefore on studing infant literature and how Can we use it and investcitswritings to build a successful active child in hisFamily and Society. Withoutignoringfemalewritibg. Withtaking in to Considerationthat the best one to understands a womanis a notherwoman .soFemaleleteratur

Is standing as for as womanwritersexist.

KeyWords

Literature- Female-Artistries- Djamila Zenir.

مقدّمـة:

الكتابة النِّسوية أو الأدب النسوي وكذا النّسائي كلّها مسميات تدور في فلك واحد وهو ما أنتجته الأيادي النسوية في السّاحة الأدبية على وجه الخصوص، فالكتابة النسوية قضيّة من القضايا الهامة التّي لابد من تسليط الضوء عليها ،لأنّ الإبداعات التّي خطت بأيدي نسائية وبلمسة أنثوية كفيلة بالقول والتصريح حقيقة أنَّ هناك أدباً نسويا، وهذا ليس مدعاة لغياب الرجل في كتاباتٍ نسوية والعكس صحيح .ودعونا نقر بحقيقة وهي أنّ المرأة منذ القديم كانت مبدعة فالأدب الجاهلي نقل لنا شعراً قيّما "للخنساء" وغيرها من الأسماء اللاَّمعة ، أمّا العصر المعاصر فقد شهد ثورة في مجال الكتابة الأدبية النسوية الجزائرية أمثال: أحلام مستغانمي ،ليلى عثمان، ربيعة جلطي، فضيلة الفاروق، جميلة زنير ، فاطمة بوزيان، مبروكة بوفجي، مريم يونس، مليكة لوشاني ،ليلى لعوير، لميس سعيدي، لطيفة حساني، فهيمة بلقاسمي، فضيلة قوتال، الوازنة بخوش، نعيمة نقري، وسيلة بوسيس، نوال جبالي، نوارة لحرش، نصيرة محمدي، سمية محنش، سميرة بوركبة، سميحة شفرور، سعاد بوقوس، زهرة بلعاليا، حسناء بروش،...إلخ. في الشعر والرّواية والقصّةوالقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جداً. كل هذا جعلنا نمعن التفكير في هذا الزخم الإبداعي الكثيف الذّي أثرى السَّاحة الأدبيَّة،ولتخصيص الموضوع أكثر اخترنا الكاتبة "جميلة زنير" كأنموذج نسوي حفلت رفوف المكتبات بمؤلّفاتها لنجيب عن تساؤل أو تساؤلات في مقدّمتها: ماهي موضوعات الأدب النسوي؟ وما هي مميزات الأدب النسوي؟ وهل هذه الأعمال مكنت الأديبة من فرض وجود لها في السّاحة الأدبية ؟. هذه مجموعة تساؤلات طرحت نفسها سنحاول الإجابة عنها في ظلّ النتاج الأدبي المتوفر عندنا. فإن أصبنا فمن الله و إن أخطأنا فمن الشيطان والنفس الأمارة بالسوء والتوفيق منك يا ذا المنّة يا رب. استطاعت الكتابة النسوية أنْ تجد لها واقعا مميّزاً ، بفضل حب المرأة لإثبات وجودها في منافسة شريفة مع شقيقها الرّجل و ما الكاتبة "جميلة زنير" إلاّ واحدة من بين الآلاف التّي وجدت كتابتها وإبداعاتها في مختلف الآداب طريقا للمتلقي الذوّاق لهذه الفنون ،واستطاعت أنْ تحرّك الأقلام الناقدة

والباحثة والدَّارسة من أجل الكشف عن القيم الجمالية في كتاباتها، والغوص في تجربتها الإبداعية ،حيث تجاوزت تلك المزاعيم الباطلة القائلة بقصور الكتابة لدى العنصر النِّسوي.

1-تعريف الأدب النِّسوي:

يتنوَّعُ الأدبُ بين شعرٍ ونثر فهذان اللَّونان كتبت فيهما المرأة ولنا في الشِّعر أجود القصائِد

الشِّعريَّة للنِّساء، ولم تكتفي المرأة بالكتابة الإبداعيَّة بل كانت لها إضاءات لامعة على مستوى النَّقد النِّسوي بداية من النِّصف الثاني من القرن الأوّل للهجري حيثُ نلاحظ «صدور الأحكام الجماليّة على روائع الشِّعر العربي، إذ وجدت مجالس أدبيّة تضمُّ عدداً من الأدباء وأصحاب البلاغة. منْ ذلك الأحكام التِّي أصدرها ابن أبي عتيق ناقد الحجاز على أشعار عمر بنُ أبي ربيعة وغيرهُ، ومنها اجتماع جرير والفرزدق وكثّير وجميل ونصيب في ضيافة السّيدة سكيْنة بنت الحسين بنُ علي في المدينة، وحكمها على نماذج منْ أشعارهم»(1). فأثبتت المرأة أنَّ الأدب والنَّقد ميدانان تتفوَّق فيهما المرأة وأحكام السَّيدة "سكينة" على أشعار الأمويين خيرُ دليلٍ عنْ ذلك فنجد المرأة شاعرة ومبدعة وناقدة أيضًا، غير أنّنا وفي الأدب النِّسوي نلمس تلك الصعوبات والعراقيل التّي تعيق الكتابة النّسائية لأنّ الرجل يريد فرض هيمنته على الكتابة حيْثُ و:«منذ القديم حاول الرجلأنْ يستأثر باللُّغة الأدبية ،وأنْ يستبدّ بمملكة الكتابة دون المرأة التّي أزاحها إلى أطراف نائية مهملة منْ مملكته ،و حين أرادت المرْأة العربية في العصْر العباسي أنْ ترفع صوتها مطالبةً ببعض حقوقها اللُّغوية والسياسية، واجهها الرجل بلهجة جنْسيّة صارخة، تختزل كل حقوقها في نصيبها البيُولوجي ممّا يتصدّق عليها به منْ ذكورته!، »(2).لم يتوقف بالرغم منْ ذلك نضالهنَّ في المطالبة بحقوقهنّ الأدبية و جميع الحقوق حتّى باتت كتابتهنّ تنافس كتابات الرجال وتفوّقت في مواطن عدَّة خاصّةً ما تعلَّق بالقضايا النّسويَّة ومضامين كثيرة تعذّرعلى الرّجل ملامسة تلك المضامين مثل: أدب الأطفال والمرأة وغيرها من الموضوعات حتى كُتِب لقصة النِّضال والتَّحدي والمطالبة بالحقوق النَّجاح بأيدي نسوية.

ويبقى التّأسيس لظهور النَّقد والأدب النِّسوي حديثًا فهو مرتبط بالمرحلة التّي اهتمّ فيها النُّقاد «بدراسة الطرائق التّي تشكّلت بها صورة المرأة في وسائل الإعلام، كما اهتّموا بأمور منْ مثل عدد النِّساء مقارنة بالرِّجال، في النُّصوص المعروضة في وسائل الإعلام الجماهيريّة، وبدور المرأة في النُّصوص الدراميّة، وبالاستغلال الجنسي لجسدِ المرأة، واهتمُّوا أيضًا بالمسائل المرتبطة بذلك،...حيثُ تبيّن أنّ أصحاب النّقد النِّسوي، يركِّزون على: دور المرأة الذِّي تلعبُهُ في النُّصوص ودورها في الحياة اليّوميّة، وعلى استغلال المرأة بوصفها موضوعًا جنسيًّا، وعلى سيطرة الرّجل في أماكن العمل، والعلاقات الجنسيّة، وغيرها، وعلى وعي النِّساء منْ حيثُ ارتباطه بحياتهنّ»(3).ظهر النّقد النِّسوي مع ظهور المرأة في وسائل الإعلام

المختلفة كونها تستقطب أكبر عدد من المشاهدة فالإعلام سلاح ذو حدّين إيجابيٌّ وسلبيٌّ إذ أنّه لم يخدم العنصر النِّسوي نظراً للاستغلال والرؤية الجنسيّة لجسد المرأة ونحنُ نراهُ جانبًا مظلمًا لا يخدم المرأة بأي شكلٍ من الأشكال. لكن لا نلغي ذلك الجانب الذِّي سلّط الضّوء على تحدِّيات المرأة وكفاحها ونضالها منْ أجل أن يسمع صوتها وتقف موقف المرأة الصّامدة أمام القوّة الذكوريّة.

يتناوَلُ النَّقد النِّسوي قضايا المرأة والدِّراسات التِّي كتبتْها المرأة وهنا يتَّضح أنّ الأدب النِّسوي هو ما كتبته المرأة وهذا ما ينقلهُ "إدوارد سعيد" حين يفرِّق بين الأدب النِّسوي والأدب الأنثوي يقول "حفناوي بعلي": «فالأدب الذِّي تكتُبُهُ امرأة يسميهِ ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النِّسوي. أمّا الأدبُ الذِّي يعبّر عنْ موقف محدّد عقائدي، ينبع من التّعلق بما به يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبته بأنّهُ سمات خاصّة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنّهُ يسميهِ أدبًا أنثويًّا موازيًّا.»(4). يميِّز الباحث بين نوعين من الأدب ويعتبر الأدب الأنثوي شاملاًتكتُبُ فيه المرأة وكذا الرّجل أمّا الأدب النِّسوي فهو خاصٌّ بالمرأة ونتاجها الأدبي يوازي الأدب الذِّي ينتِجُهُ الرّجل ويمكن القول أنّ الأدب الأنثوي يقابله الأدب الذُّكوري الذِّي يكتب فيه الرّجل والمرأة معًا. ونلمّح هنا إلى صعوبة ما تصادفُه المرأة منْ نظرة الآخر التِّي تحجب كثيراً منْ صور الكتابة الأدبيّة الجيِّدة يقول "إدريس بوديبة": «على الرغم من وجود عدد معتبر من النّساء الشاعرات في مختلف العصور التّي وردت أشعارهن في بعض المصادر القديمة فلقد ظلت الشاعرة العربية مغمورة على العموم ولم تحْظ بالترويج الذِّي أعطى لشعر الرَّجُل ،وكأنَّها مجرّد متاع وهامش للتأنيث والزخرفة ...»(5).لذلك فقد واجهت النِّسوة المبدعات صعوبات كثيرة منذ القديم جعلت منهنَّ يحملن راية التّحدي ويبُحن بأجود ما لديهنّ جسّدته كتاباتهن المشرقة بالأنوثة والمشاعر النسائية الرّقيقة فتعدّدت مواضيع أدبهنّ ومضامينه والشعر النِّسوي ما هو إلاّ بستان من البساتين الزاهية الذّي زرعت فيه النسوة أجمل الكلمات وأبهى الحروف حيثُ: «يتبدى الشّعر النّسوي كبستان هادر بالسّواقي والأفنان، يكتنزُالأصوات الموغلة في التّاريخ والبهاء، إذ كلّما دنونا منهُ ورتلنا هذه الأشعار داهمتنا الأحاسيس المتضاربة ،فمن قسوة البلُّور المهيج، إلى رقة الحرير الجارح، إلى أناقة اللُّغة الملتاعة، نساء شاعرات...هنَّ هنالك، مثلما هنَّ هنا يتحدين السَّديم ،يجاهرْن بعذابهنَّ وحبّهنّ،ويؤرّخن ليوميات الانعتاق»(6). وفي هذا القول ميزة من مميزات الأدب النسوي وهو الانتقال من القسوة إلى الرّقة والدِّفء إلى جو شاعري تتزاوج اللُّغة الأنيقة مع جمال إبداع المرأة و كأنَّها بلسم يريح النّفس ويمنحها ذلك الهدوء الآسر. ونجد للمرأة حضورًا في كتابات الرّجل نقداً ودراسةً وإحصاءً حيثُ قدّم الباحث "يوسف وغليسي" دراسة حول كاتبات جزائريّات بتقديم أعمالهنّ وسيرهنّ وتوضيح مساهمتهنّ في مجال الإبداع والنّقد(7)، ما يجعلنا نُقرُّ بوجودِ أدب نسوي جزائري. ويمكنُ تعريف الأدب النِّسوي أنّه أدبٌ كتبتْه المرأة فكل ما تنتِجه يسمّى أدبًا نسويًّا بالرّغم.

2-<u>خصائص الكتابة عنْد "جميلة زنير"(8):</u>

تتميَّزُ الكتابة النِّسوية عنْ الكتابات الخرى بخصائص ومميِّزات تتّضح منْ خلال اللُّغة وطبيعة الأسلوب الموظَّف في الكتابة وتوظيف الشِّعريّة أي كل ما منْ شأنه خلق شاعريَّة في النَّص الأدبي والكاتبة "جميلة زنير" من الرَّائدات التَّاريخيَّات للأدب النِّسوي في الجزائرابتدأت شاعرة ثمّ صارت كاتبة قصصية وروائية. كما لها آراءٍ ومواقف نقديَّة منْ بينها رفضها لمصطلح "الأدب النِّسوي" حيثُ قالت: «ليس هناك أدب رجالي أو أدب نسائي، هناك أدب أو لا أدب، هناك أدب راقي الأحاسيس والخيالات، فنّ يعلو القارئ إلى فضاءات الضّوء والانعتاق، فما دخل الجنْسين هنا؟»(9). لا تفرِّق "جميلة زنير" بين أدب نسوي أو أدب رجالي بل تؤمنْ بوجود أدب جنسي ومعيار تصنيف الأدب عندها هو رقي الأدب ومدى تعبيرهِ عنْ الأحاسيس والمشاعر فالأدب هو الذِّي يوظّف الخيال منْ أجل أنْ يأخذ القارئ إلى بعيد وإلى أفقٍ أرحب وأوسع ممّا فيه أي يفتح لهُ فسحة أمل فيمثِّل الأدب هنا الملجأ والوطن بالنسبة له.

مشوارٌ حافل بالنجاحات و الإبداعات القيّمة خصوصا ذلك المرتبط بأدب الأطفال باعتبار أنَّ الطفولة وفي وقتنا الحالي لا تحتاج لعناية واهتمام فقط بل إلى احتواء من كل الفئات والجهات ،والأدب كفيلٌ بصنع طفل يحب المطالعة والقراءة والبداية تكون بقصّة في مستواه برسومات تعطيه ذهنيةً حول الواقع المعاش نعن القصّة الهادفة الواعظة أتحدث. والمتتبع لهذه السيرة يلمح أنّ الكاتبة "جميلة زنير" أستاذة و شاعرة وقاصّة وروائية أيضاً والمميّز هو اشتغالها على الأدب الموجه للأطفال قصص وأناشيد وما يدلّ على أنّ الأدب النسوي يوجه لخدمة الطفولة ولمّا نقول الطفل تتجلّى تلك البراءة فهو أدبٌ مشوّق وثري فتكوين طفل صالح يعني بالضرورة تكوين مجتمع صالح فميدان أدب الأطفال شغل الأدب النسوي ودعوني أطلق هذا الحكم أنّ المرأة أقرب من غيرها إلى الطفل تحسن التعامل والتصرّف معه والتفاعل يكون معها أكثر من غيرها خصوصًا في جانب القصّة المحكية أي التّي تقومُ بسردها على الأطفال.

اخترنا مجموعة قصصية تحت عنوان "دائرة الحلم والعواصف"(10) لتكون ميدان للدِّراسةوالتّي ضمّت ثمانية عشر قصّةً وهي :لن يطلع القمر، الآمال الضائعة، العفوة الأولى، سيعود إلي، المواجهة، ثمن الخطأ، المطاردة، نداء الأمومة، رائحة البصل، دائرة الحلم و العواصف، حذاء الصوف، الأسوار و الأيدي الطويلة المعروقة، حدث ذات ليلة ، رحيمة ، الأيدي السوداء، المجنونة، امرأة في العاصفة، أمَّا مجموعتها القصصية "جنية البحر"(11)، ضمت أيضاً ثمانية عشر قصّةً و هي: جنية البحر، القراصنة، رجل في عالم آخر، أوجاع امرأة خلعتْها القبيلة، وجع آخر، رسالة عتاب، سر الغرفة السّابعة، السّائق و الطيْف، المخاض، تسع رسائل إلى الراحل الطيب، وحيدة، تجربتان في الموت، الهارب، المهمة الصّعبة ، حنين – الطمأنينة، الطيْف الهاربْ، النّداء الأخير، المرآة الضريرة.

وقصتها "المواجهة" في المجموعة الأولى السابقة الذكر مبرمجة كنص للمطالعة الموجّهة في السنة الأولى من التعليم الثانوي للشعبة الأدبية تقول في مقدّمتها باستهلالية سرديّة جميلة تضع بها القارئ في جو القصّة لا بل في قلب الحدثْ القصصي:« سمرت عينيها على الموقد المنطفئة جمراته منذُ الصبح...حركت رأسها تباعا وهي تحس طعم الملح في فمها كلما توسدت أفكارها ذكرى ولدها العاق.. اختنق الدمع في عينيها و ضجت أعماقها المطعونة تتساءل ككل مرّة:

-كيف استطاع أن يخلعنا من ذاكرته طوال هذه الفترة، و قد امتص الاحتياج عمرنا وحوّل أيامنا رماداً؟».(12).

ناهيك عنْ أدب الأطفال الذّي وضعت فيه بصمةً مميّزة ، فعالجت في هذه القصّة قضيّة من القضايا الاجتماعية مرتبطة بالمجتمع العربي عامّة و المجتمع الجزائري خاصة وهي عقوق الوالدين ،ومحاولة الإنسان الصّراع منْ أجل تحقيق ذاته وطموحاته ،وهي بهذا تلامس الواقع حقيقة باعتبار أنّها قصص موجودة في أوساط المجتمع الجزائري. واعتمدت على شعرية السّرد واضعة تلك الأحداث في بناء متناسق ومحكم البناء خصوصاً في مرحلة تأزُّم الوقائع فتقول: «..أشرقت الفرحة في عيني الشيخ و انبثق أمل في قلبه دفعة نحوه بلهفة، وظنّه الابن متسوّلاً فهرب بوجهه عنْه إذْ اعترض طريقه.. سطا الحزن على فرحة الأب و تقلصت لهفته وهو يقول:

-أولم تعرفني حقاً يا بني؟

ارتبك الابن وابتسم بمرارة ثمَّ راح يداري خجله وهو يتلفت في كل اتّجاه .. قاده بعدها إلى شارع جانبي غادره الضوء وسلّم عليه ..نظر أسفل فارتطم بصره بأصابع قدمي والده تطلُّ من النعل المطاطي المثقوب.. »(13).

يتداخل الحدث مع كل مكونات القصّة وهي ميزة من مميزات القصّة الجديدة يقول "عبد القادر بن سالم":« فإنَّه في القصة الجديدة ،لم يعد مفصولاً عنْ البنية الفنيّة التّي تسهم في الهرم الجمالي للخطاب القصصي بحيْثُ غدا الحدثُ يتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التّي تُشكّل فضاء النّص »(14).

ومن الموضوعات التّي شغلت الأدب النسوي موضوع "المرأة" فهي من الموضوعات المطروقة في هذا الأدب و"جميلة زنير" واحدة من اللواتي كانت المرأة محوراً هاماً في كتابتهم فأشارت إلى الأنوثة وطباع الأنثى (15). وحملت على عاتقها مسؤولية نقل أفراح وأحزان وقضايا المرأة واحاسيسها و مشاعرها فكتبت لذلك قصة أمومة (16)، رحيمة، امرأة في العاصفة، وأوشام بربرية (17). ونحمل هذا المقطع الذّي يجعل أيضاً اللُّغة الختامية ذات جمالية متناهية تقول :«-لقد كنت مثار إعجاب الآخرين بقوّة

شخصيتي واتزاني ورجاحة عقلي وطلاقة لساني أنا الواثقة من نفسي، الواثقة من حسْن أدائي لعملي، الواثقة من احترام الآخرين لي .. لقد كنت ملجأ للزملاء الذّين يحملون إليَّ همومهم.وأناأنصحهم كأنّني عشت التَّجارب والأحداث..»(18). مقطع حمل العديد من المشاهد من صور المرأة كيف تكون في المجتمع هي صورة تبدو في قمّة الجمال والروعة واثقة بليغة كاريزما قويّة وحضورٌ جذاب لكن تتلاشى المرأة ويهدم كيانها بدخول الجنس الذكوري في حياتها ما حملها على البوح بهذا الخطاب :«فما الذّي حطّم نفسي و جعل منّي مثل هذه المرْأة المتردّدة المهزوزة التّي تريد أنْ تتحدى أنْ ترفض ولكنّها لا تملك في الأخير غير الرضوح*.. »(19).توجد مشاهد أخرى تحمل هموم المرأة وتحديّاتها في فرض واقعٍ يعجُّ بالأمل دون الرضوخ للظروف الصّعبة التّي توجهُها.

خاتمة:

توصّلنا في نهاية الدِّراســـة إلى النتائج التَّالية:

كان للمرأة حضورٌ واسعٌ وبصمةٌ خاصّة في المجالات المتنوّعة والمتعدِّدة وفي مجال الأدب بشكلٍ لافت وخاص فسميّ الأدب الذّي كتبت فيه المرأة بالأدب النسوي أو النّسائي وغيرها من المصطلحات في حين هناك من رفض هذه التّسميّة وجعل من الرقي ومخاطبة الأحاسيس بلغة تميل إلى الخيال معياراً للحكم على الأعمال الإبداعية التّي تصنّف إلى الأدب أو لا أدب. غير أنّنا نضيف إلى تلك الخصائص أنّ الأدب النسوي ينفرِد بميزةٍ وهو ما أنتجتهُ المرأة فكل ما كتبته هو أدب نسوي من المرأة وإلى المرأة.

يعدُّ موضوع المرأة جوهر القضايا في الأدب النسوي ،و" جميلة زنير" نموذجٌ عن ذلك وهذا لا يغيب وجود الجنس الذكوري في كتاباتهنّ.غير أنّنا وفي الأدب النسوي نلمس تلك الصعوبات والعراقيل التّي تعيق الكتابة النّسائية لأنّ الرجل يريد فرض هيمنته على الكتابة حيْثُ وما جميلة إلاّ محطةٌ تحتاج كتابتها إلى من يدرسها ويستخلص أهم مقومات الكتابة عندها وأبرز القيم الجمالية التّي أفرزتها إبداعاتها في الشعر والقصّة والرّواية.

يتطرق الأدب النسوي إلى الموضوعات التّي تشمل القضايا الاجتماعيَّة،بغية تأسيس أدب كفيل بملامسة الواقع الاجتماعي وتلبية لأذواق السَّامع الذّي حقيقة يتفاعل مع المشهد القصصي ذات المواضيع الاجتماعية الواقعية. ويمكننا القول بأنّ الأدب النِّسْوي في العصر الجديد وجد ميداناً رحبا للتطوّر والازدهار باحتواء من الكتاب والباحثين الذين حركهم هذا الزخم الإبداعي والإنتاج الغزير لكاتبات ومبدعات شملت كتابتهم مختلف الفنون الأدبية. فلا نجد ذلك الانطواء في فن واحد فقط بل تجد الكاتبة روائية وشاعرة وقاصّة ومنشطة وإذاعية وأستاذة أيضاً....و هذا هو الأدبُ النِّسْوي.

تعد الكاتبة "جميلة زنير" من الكاتبات الرّائدات في الكتابة الإبداعيّة حيث كتبت في الرّواية والقصّة القصيرة وقصص الأطفال وضمّت مؤلّفاتها علاجاً لقضايا اجتماعيّة مختلفة ومتنوّعة علّ أبرزها تلك القضايا المتعلّقة بالمرأة والطفل حائزة على عدّة جوائز وأثقلت رفوف المكتبات الجزائريّة بإنتاجات غزيرة نرى أنَّها مازالت بحاجة لرسائل ودراسات مستفيضة.

تعدُّ مجموعتها القصصيَّة " دائرة الحلم والعواصف" عملاً إبداعيّا موحّداً في مؤلَّفٍ واحد وقد ضمّت ثمانية عشر قصّةً وهي :لن يطلع القمر، الآمال الضائعة، العفوة الأولى، سيعود إلي، المواجهة، ثمن الخطأ، المطاردة، نداء الأمومة، رائحة البصل، دائرة الحلم والعواصف، حذاء الصوف، الأسوار والأيدي الطويلة المعروقة، حدث ذات ليلة ، رحيمة ، الأيدي السوداء، المجنونة، امرأة في العاصفة وقد تنوّعت في الموضوعات وفي عدد الصَّفحات إلاّ أنّها تتفق في كونها قصص قصيرة كان السّرد فيها متمثّلاً في أحداثها بداياتها ونهاياتها.

الهوامـــــــــــش:

1-: يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغةِ العربيَّة علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007، ص13.

2-يوسف وغليسي:خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري،دار جسور، الجزائر، ط1، 2013، ص46.

3-حفناوي بعلي: مدخل في نظريّة النّقد الثّقافي المقارن المنطلقات.. المرجعيّات.. المنهجيّات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص109.

4-المرجع نفسُهُ: ص110.

5-إدريس بودبية، أنطولوجيا الشعر النسوي،دار المدار الثقافية،الجزائر،ط1، 2013م،ص7.

6- المرجع نفسه، ص11.

7-ينظر: يوسف وغليسي:خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص167-295.

8-جميلة زنير كاتبة جزائريَّةمن مواليد 16ماي 1949م بجيجل، دخلت مدرسة للبنات سنة 1958م، ثمّ خرجت منها نحو التعليم العام 1968م.وفي سنة 1974م التحقت بالمعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة بقسنطينة، و بعد التخرج عادت إلى جيجل أستاذةً في مرحلة المتوسط. ثمّ كان اللّقاء التاريخي بينها و

بين الأديب إدريس بوذيبة ، والذي تُوّج بالزواج، فانتقلت إلى سكيكدة ؛ حيث واصلت مهنتها التعليمية إلى غاية تقاعدها سنة 1998م. بدأت الكتابة في منتصف ستينيات القرن الماضي، و في ظروف معادية للكتابة؛ حيث كانت من الأسماء النّادرة التي تجرّأ على كسر الأعراف الاجتماعية القاهرة في مدينتها المحافظة جداً. حين نشرت اسمها في الصحافة المكتوبة والمسموعة.نالت جائزة ابن باديس التّي نظمتها جريدة(النصر) سنة 1973م، و جائزة وزارة الثقافة في أدب الطفل سنة 1997م، والجائزة الوطنية الأولى في الرواية سنة 2000م،و جائزة الامتياز الأولى لكاتبات حوض البحر الأبيض المتوسط بفرنسا سنة 2001م، وجائزة القصّة القصيرة مع عضوية الشرف في دار ناجي نعمان بلبنان سنة 2004، نشرت قصائدها (التّي هي أناشيد للأطفال في عمومها) في جرائد ومجلات وطنية شتى: الشعب، النصر، المساء، الجيش، الجزائرية، الوحدة، آمال،... أصدرتْ ديوانها الوحيد (أناشيد الأطفال) ، بدعم من وزارة الثقافة ، في وقت متأخر2009 ،وفي طبعة فاخرة؛ مجلّدة وملوّنة و مرفقة برسومات الفنان عبد الكريم بشكير، تقع في 171 صفحة من القطع الكبير، وتضمُّ 84 أنشودة ،أمّا خارج الشعر فقد أصدرت:دائرة الحلم والعواصف (قصص) سنة 1983م، جنية البحر (قصص) 1999،أسوار المدينة (قصص) 2001، المخاض (قصص) 2004، أوشام بربرية (رواية) 2004، تداعيات امرأة قلبها غيمة (رواية) 2002، أصابع الاتهام (رواية) 2006، أنيس الروح

(نصوص) 2007، الصرصور المُتجوّل (قصة للأطفال) 1991، الطفل والشجرة (قصة للأطفال) 1999، لينة والمطر (قصة للأطفال) 2005، الوسام الذهبي (ثماني قصص للأطفال) 2007، الأعمال القصصية (ستة أعمال سردية) 2008، أنطولوجيا النسوية في الجزائر (مختارات قصصية) 2007.سلسلة الأقحوان (4)(مجموعة قصصية)،سلسلة رياض الأطفال 1و2 (5)(مجموعة قصصية). 8-بتصرُّف: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص217-218. وينظر: جميلة زنير، سلسلة الأقحوان، دار العلم و المعرفة، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).و: جميلة زنير، سلسلة رياض الأطفال2/1، دار العلم والمعرفة، الجزائر، (د. ط)، (د.ت).

9-نقلاً عن: فوزيّة لارادي، محاورة مع جميلة زنير، يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص32.

10-جميلة زنير، دائرة الحلم والعواصفقصص،موفم للنشر، الجزائر،(د.ط)، 2008،ص199.

11-جميلة زنير، جنية البحر مجموعة قصصية، موفم للنشر، الجزائر،(د.ط)، 2008،ص215.

12-جميلة زنير، دائرة الحلم والعواصف "المواجهة"، ص63.

13- القصّة نفسها، ص65-66.

14- عبد القادر بن سالم،مكوّناتالسرد في النَّص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر، (د. ط)، 2009، ص86.

15- ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص108.

16-ينظر:جميلة زنير، دائرة الحلم والعواصف، ص87-155-190.

17-جميلة زنير، أوشام بربرية قصّة ،موفم للنشر، الجزائر، (د .ط)، 2008.

18-القصّة نفسها، ص79.

*نعتقد أنّها "الرضوخ"

19-القصّة نفسها، ص80.

<u>قائمـــــــــــــــة المصادِر والمراجِع:</u>

1-المصـــــــادر:

1-جميلة زنير، أوشام بربرية قصّة ،موفم للنشر، الجزائر، (د .ط)، 2008.
- جنية البحر مجموعة قصصية، موفم للنشر، الجزائر،(د.ط)،2008.
- دائرة الحلم والعواصفقصص،موفم للنشر، الجزائر،(د.ط)، 2008.

2-المراجـــــــع:

4-إدريس بوديبة، أنطولوجيا الشعر النسوي،دار المدار الثقافية،الجزائر،ط1، 2013م.
5- حفناوي بعلي: مدخل في نظريّة النّقد الثَّقافي المقارن المنطلقات.. المرجعيّات.. المنهجيّات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
6- عبد القادر بن سالم،مكوّناتالسرد في النَّص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر، (د. ط)، 2009.
7- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغةِ العربيَّة علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007.

8- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، دار جسور، الجزائر، ط1، 2013.

زهور ونيسي: بصْمةٌ أنْثويَّةٌ في السَّردِ الجزائريِّ (استقراءٌ في المُمارسَةِ الإبْدَاعِيَّةِ)

أ. نجاة بشير / جامعة أحمد بن بلَّة –1– وهران–الجزائر

أ. فضيلة ختو / جامعة أحمد بن بلَّة –1– وهران–الجزائر

المُلَّخص:

تقُومُ هذه الورقةُ البحْثِيَّةُ بتسْليطِ الضَّوْءِ على قامةٍ أدبيّةٍ جزائريّةٍ أرْسَتْ جُذُورَها الإبداعيّة في بحر الأدب الجزائريّ والعربيّ، لتُوصِّل بصْمَتَها السّرديّة العربيّة كأنثى، فصاحتُها وجُرْأتُها الأدبيّة تُضاهي قُدْرَةَ نظيرِها الكاتبِ الرَّجُلِ.

الكلمات المفْتاحيّة: زهور ونيسي، السَّرْد النِّسْويّ الجزائريّ، "رُوسِيكادا"...

تُعَدُّ زهور ونيسي أُولى النّساء الجزائريّات اللائي اعتنقْنَ مجالَ الكتابة الأدبيّة باللّغة العربيّة، لتُسجِّل خلال مسيرتِها الفنّيّة بصْمَةً متميّزةً في فنّ القصّة القصيرة، أسْفَرَتْ عن مجموعات قصصيّة خصْبَةً لُغةً ومضْمُوناً.

فمَنْ هي زهور ونيسي؟ وما الذّي أفْرَزَتْه قرِيحَتُها الأدبيّة من إبداعاتٍ جعلَتْها تتألّق في سماء الأدب العربيّ؟ "رُوسِيكادا" من بيْن المجموعات القصصيّة اللّامعة لدَى زهور ونيسي؛ تُحاكِي من خلالِها الثورة الجزائريّة وانعكاساتها على المجتمع الجزائري، والمسؤوليّة الكُبرى المُلْقاة على عاتِق الشّعب غداة الاستقلال..تُرَى ما هي الثيمات السّرديّة التّي عالجَتْها الكاتبة –زهور ونيسي– في ثنايا هذه القصص؛ بمعنًى آخر: هل تعدّدت ثيمات "روسيكادا" أمْ أنَّها تصُبُّ في منْبَعٍ سَرْدِيٍّ واحدٍ؟ إذا نظرنا إلى زهور ونيسي بأعْيُنِ النّقدِ، ناقدةً ومنقودةً، ما الذّي يتراءى لنَا عنْ أديبةٍ جزائريّةٍ يستَسِيغُ اللّسانُ ذِكْرَها؟

نعْتمِدُ منْهجاً، يَمْثُلُ في هيئةِ مُقاربةٍ تحليليّةٍ واصِفَةٍ، تستنِدُ في أطْوارٍ منها إلى بعْض الأدوات المنهجيّة التّحتيّة، من مثل: الوصف، النّقد، الاستقراء، والاستنباط، والتلقّي...

Abstract :

This paper aims to highlight the biography of Zuhur Ounissi, a prolific writer who has produced a lot of works in a variety of genres, one of the distinguished women in the literary field in Algeria that her literature has received recognition in Arab states and around the world.

she is considered as the first Algerian woman to write in Arabic and well known by her feminist orinetations.

key words : Zuhur Ounissi, Algerian Feminist Narrative, «Rosicada»…

Résume :

Cet article vise à mettre en lumière la biographie de Zuhur Ounissi, une écrivaine prolifique qui a produit de nombreuses œuvres dans divers genres, l'une des femmes distinguées dans le domaine littéraire en Algérie, dont la littérature a été reconnue dans les pays arabes et autour du monde. monde. elle est considérée comme la première femme algérienne à écrire en arabe et bien connue par ses féministes.

Mots clés: Zuhur Ounissi, récit féministe algérien, «Rosicada»...

نبْذَةٌ تعريفيَّةٌ عن حياة زهور ونيسي:

كاتِبَةٌ جزائريَّةٌ..هي زهور ونيسي أبْصَرَتْ عيناها النُّورَ يوم 13 منْ شهر ديسمبر سنة 1936م بمدينة قسنطينة، مدينة الجُسُور ، مدينة العلم والعلماء، ترعرعَتْ وشبَّتْ زهور ونيسي في مسقط رأسِها –قسنطينة– بين عائلة بسيطة، مُحافظة وعريقة في العِلْم والإصْلاح، تحصَّلتْ على شهادة جامعيّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة والفلسفة، درسَتْ علم الاجتماع، كما عمِلَتْ في تدريس الإعلام. تتلمذَتْ على يد الشّيخ عبد الحميد بن باديس، آمنَتْ بأفْكارِهِ الإصلاحيّة، فكانت من مُروِّجِيها، واحتضنتْ دعْوَتَه لحماية اللّغة العربيّة، إذْ تمسَّكَتْ بالعربيّة لُغةً وثقافةً لتُعَبِّر عنْ الثورة الجزائريّة وتجرُبتِها النّضاليّة الوطنيّة، الأمْرَ الذّي جعل التّاريخ يُسَطِّرُها أوَّلَ أديبةٍ جزائريّةٍ تكتُبُ باللّغة العربيّة، في فترةٍ كانت اللّغة الفرنسيّة رمْز تعبيرٍ للعديد من أبناء جيلِها، تذكُرُ زهور ونيسي أنَّ انضمامَها للثورة الجزائريّة لمْ يَكُنْ خياراً بقَدْرِ ما كان واجباً أمْلاه الحسُّ الوطني، وأجْبَرَها على التخلّي عنْ أحلام الطّفولة، كما أنَّ فرَحَها بلّذّة الاستقلال لمْ يُسْقِطْ وعْيَها أنَّ جهاداً أكبر ضد الجهل والتخلّف والأميّة في انتظارِها هي وأبناءِ جيلِها.[1]

استُدْعِيَتْ زهور ونيسي عُقْبَ استردادِ رابطِ الحرّيّة ونَيْلِ استقلال الجزائر لتكُون أوّل امرأة جزائريّة تحْمِلُ حقائب وزاريّة، يشْفَعُ لها ذلك تاريخُها الثّوريّ وثقافتُها العاليّة، تقلَّدَتْ عدَّة مناصب فكانت أوّل وزيرة جزائريّة تُشْرِفُ على قطاع الشّؤون الاجتماعيّة سنة 1982م بعْد أنْ كانت سكرتيرة الدّولة في القطاع نفْسِه في السّنة ذاتِها، وأوّل وزيرة للتربيّة الوطنيّة سنة 1986م، كما كانت عُضْواً في المجلس الشّعبي الوطنّيّ في الفترة ما بيْن سنة 1977م وسنة 1982م، كانت أيْضاً أوّل امرأة جزائريّة تتولَّى رئاسة تحرير مجلّة تُعْنَى بقضايا المرأة، أسْمَتْهَا مجلّة "الجزائريّة".[2]

النَتاج الأدبي لدَى زهور ونيسي:

نُورِدُ أعمالَ زهور ونيسي الأدبيَّة، المَمْزُوجَةِ بيْن روايةٍ وقصصٍ، فِي جدْولٍ، مُبْرِزِين فيه سنة ميلاد كلِّ أثرٍ أدبيٍّ ونوْعِه الفنّيّ.[3]

السّنة	المولود الأدبيّ	مُلاحظة
1967م	"الرَّصيف النَّائم"	مجموعة قصصيّة..
1974م	"على الشَّاطئ الآخر"	مجموعة قصصيّة..
1978م	"من يوميَّات مُدَرِّسَة حُرَّة"	رواية..
1982م	"الظِّلال المُمْتدَّة"	مجموعة قصصيّة..
1996م	"لونجا والغول"	روايةٌ ..مُصَنّفةٌ كواحدة منْ أهمّ مائة رواية عربيّة جاءتْ ضمْن قائمة اتّحاد الكُتّاب العرب
1996م	"عجائز القمر"	مجموعة قصصيّة..
1999م	"رُوسِيكادا"	مجموعة قصصيّة..
1999م	"تقاط مضيئة"	مجموعة مقالات..
2007م	"جِسْرٌ للبَوْح وآخر للحنين"	رواية..
2008م	"دُعاء الحمام"	النّص اقْتُبِس مسرحيّاً وعَرِض بالجلفة..

صدَر لزهور ونيسي مجموعة قصصيّة بعنوان "السَّاكنة الجديدة"، قدْ كتب مُقدِّمَتَها زوجُها الأستاذ –أحمد جابر– مُورِداً فيها: "لا يزال همْسُ قلمِها يصْنع من الألم عِطْراً وأملاً، ويُنَقِّي من الرَّمْلِ حبّات لؤلؤ مصْقولة بفلسفة الحبّ والجمال، هادئة بتواضع العارفين، ..إنَّها زهور ونيسي في مجموعتِها القصصيّة الجديدة فاقرؤوا لتسترَدّوا لأنفسِكُم بعضاً منْ قيمٍ ضائعةٍ أو مسْلُوبةٍ.."[4]، كما صَدَرَ لها سنة 2012 عن دار "القصبة" للنّشر في الجزائر مُذكّراتُها تحت عنوان "عبْرَ الزّهُور والأشواك"، قام بتقدِيمِها أيضاً زوجُها أحمد جابر، لتغدُو أيضاً أوّل امرأة جزائريّة تكتُبُ مذكّراتها.

الثّيمات السَّرديَّة في قصص "رُوسِيكادا":

اتَّخذَتْ زهور ونيسي من الثّورة الجزائريّة مَنْبَراً تتَّكِئ عليْه في جُلِّ إصْداراتِها الأدبيّة –روايةً كانتْ أمْ قصصاً–، إذْ تنْطلِقُ أعْمالُها السّرديّةُ منْ بذْرةٍ واحدةٍ هي حيثيّاتُ الثّورة الجزائريّة، وإفرازاتُها غداة

الاستقلال وأبْعادُها المُرْتقبة، إذْ عبَّرَتْ الكاتبة منْ خلالِ نتاجاتِها عنْ انْعكاسات الثّورة على المُجتمع الجزائريّ، الذّي أمْسَى ضحيَّةَ التخلّفِ والجَهْلِ والأمّيَّةِ بأسْلُوبٍ سَرْدِيٍّ يتخلَّلُه التّشويق والإثارة الفنّيّة، تنضوِي هاتِه النتاجات على أبْعادٍ إصلاحيّةٍ يكْتشِفُها القارئُ الواعِي مع نهايةِ كلِّ أثرٍ أدبيٍّ.

تتزيَّنُ مكتبةُ الأديبة الجزائريّة زهور ونيسي بعديد الرِّوايات الفاخرة، جعلَتْ صيْتَها يعْلُو في فضاء الأدب العربيّ كأوّلِ سيِّدةٍ جزائريّةٍ تُعبِّرُ عن مُثْقلات مُجْتمعِها –الجزائر– باللّغةِ العربيّةِ، لُغَتِه القوميَّةِ...ذاكَ وإنْ كانَتْ زهور ونيسي قدْ وضعَت بصْمَتَها الخاصّة في فنّ القصّة القصيرة، إذْ تميَّزَتْ في هذا المضمار الفنّي بإصْداراتٍ شهيَّةٍ تُثِيرُ لذَّةَ القارئِ لاسْتِكْناهِ أفْنانِها، حيْثُ تَزْخَرُ خزانة زهور ونيسي الأدبيّة بمجموعاتٍ قصصيّة ذات روْنَقٍ لُغَوِيٍّ عذْبٍ ومقاصِدَ فكْرِيَّةٍ ثمِينَةٍ، مِنْ بيْن تلك المجموعات قصص "رُوسِيكادا"، وقَعَ اخْتِيارُنا عليها لِغرابةِ عُنْوانِها ومُخالفتِه للمألوفِ إذا ما رنَّ جرَسُهُ على أسْماعِ القارئِ –الجزائريّ خُصُوصاً والعربيّ عُمُوماً–، إنْ كان مقْصِدُهُ مُسْتَتِراً عنْ ذِهْنِهِ، فحْواهُ الذّي يتجلّى تحْت عنوانٍ لإحدى قصص هاته المجموعة (القصّة الأخيرة) المَوْسُومة به "رُوسِيكادا"، اختيارُها الذّي لمْ يكُنْ صُدْفَةً إذْ على القارئ البَحْثَ عنْ مرامِي العنوانِ داخِلَ أحداثِ القصّةِ.

تتجلَّى قصديَّة عنوان المجموعة القصصيّة "رُوسِيكادا" لزهور ونيسي من خلال مُكاشفة القصّة الأخيرة من هذه المجموعة، القصّة التّي تحْمِلُ العنوانَ ذاتَه، إذْ تتناولُ هذه القصّة حِكاية "رُوسِيكادا"؛ التّي هي في الأصلِ تسميَّةٌ فينيقيَّةٌ لمدينة الفراولة "سكيكدة"، وهي تعْنِي "رأس المنارة"، تذْكُر السّاردة في هاتِه القصّة: "رُوسِيكادا، حِكايتي في التّاريخِ الحديثِ أغْرَبُ منْ حِكايَتِك في التّاريخِ القديمِ..."، ربَّما تُحاوِلُ الكاتبةُ من خلال هذه القصّة مُشاركةَ القارئ بعضاً من ذكرياتِها وآمالِها مع هذا المكان، أو رُبَّما تهْدِفُ الإشارةَ إلى أهمّيَّة الآثار الجزائريَّة العريقة، تخْتزِلُ هذه القصَّةُ جميعَ القصص الوارِدَةِ في المجموعةِ، الأمْرَ الذّي جعَلَ "رُوسِيكادا" عُنْواناً للمجموعةِ القصصيّةِ الكامِلَةِ.[5]

"رُوسِيكادا"..هي مجموعة قصصيّة منْ إبداعِ قلمِ زهور ونيسي، صدَرَتْ سنة 1999م، تضمُّ اثنتي عشرة (12) قصّة قصيرة، نُعبِّرُ عن ثناياها في الجدْولِ التالي:[6]

رقْمُ القصَّةِ	عُنْوانُ القصَّةِ	ثِيمتُها القصصيَّة
01	"جحيمٌ وذَهَبٌ"	تُشِيرُ هذه القصّة التّي يحْمِلُ عنوانُها جمْعاً بيْن نقيضيْن (جحيمٌ، ذهبٌ) إلى أنَّ بعْد كلِّ ضيقٍ فرجاً، وأنَّ العذابَ يتلاشَى بالتمسُّك بحبالِ الخيْرِ المتينةِ.

02	"سكّرٌ وذُبَابٌ"	يجْمَعُ عُنْوانُ هذه القصّة مِثْلَ نظيرتِها الأولى جمْعاً بيْن نقيضيْن (سكّر، ذُباب) كأنَّ السَّاردة تقِفُ أمامَ صُورةِ المُجْتمعِ الجزائريّ التّي أفْسَدَتْها تلْك الأنظمة الغير الأخلاقيّة.
03	"كَفُّ الوطنِ"	يُشِيرُ الكفّ إلى راحة اليد مع الأصابع، يبْدُو أنَّ زهور ونيسي تعْنِي بالكفّ الجزائر (الوطن) والأصابِعُ أبْناؤُها، مهْما سافرُوا واغتربُوا لابُد منْ رُجُوعِهِم يوْماً إلى الوطن.
04	"زخَّاتُ المطرِ"	يعْنِي العُنْوان هُطُولَ قطراتٍ مِنَ المطرِ المُفيدةِ للتُّربةِ والأرضِ عُمُوماً، التّي تعْكِسُ الأمَلَ الأخْضَرَ بِمَا سيكُونُ مُسْتَقْبَلاً (الأمَلَ في مُسْتَقْبَلٍ أفْضَل للجزائر).
05	"بَدْلَةُ العِيدِ"	تُشِيرُ زهور ونيسي من خلال هذه القصّة إلى تدَهْوُرِ القيم وشبْه غيابِها في هذا الزَّمَنِ، وإنْ كانَ العُنْوان يَعْكِسُ الفرْحةَ ويُعِيدُنا إلى أجواء الطّفولة.
06	"حَنِينٌ"	تُسَطِّرُ زهور ونيسي عبْرَ القصّةِ طُلْمَ المُسْتَعْمِرِ للجزائريّ، وسَلْبِهِ حُرِّيتَه دُونَ رقَّةِ قلْبٍ، دُونَ وجْهِ حَقٍّ.
07	"الاسْمُ الحُلُمُ"	تعْكِسُ القصّة أحلاماً بريئةً على لسانِ أربعةِ أطْفالٍ 'وردة، سعيد، فاطمة وحدّة) همُّهُمُ الوحيدُ البحْثَ عنْ أبْسَطِ حُقُوقِهم، خُصُوصاً أنَّهم ضحايا أخْطاءِ أوْلِيائِهم ولمْ يَبْقَ لهذه الفئة البريئة سوى التمسُّكِ بشُعاعِ الحُلْمِ.
08	"تجْمَةُ الرَّاعِي"	تَحْمِلُ هذه القصّة أملاً في حياةٍ سعيدةٍ عُنْوانُها السَّلام.
09	"قِلْعَةُ التُّفاحِ الأزْهَرِ"	تتحدَّثُ هذه القصَّة عنْ شخصيّة "سعدى" ووالِدِها "الملك زناتي" ومؤقفِه السّلْبِيّ ومُحاولاتِه الفاشلةِ في حمايةِ القلْعةِ، لكنَّ النِّهاية بوفاتِه تحْدُثُ عَكْسَ ما يُمْكِنُ أنْ يتخيَّلَه القارئ خُصُوصاً بتلك الصّرخة المُدويَّة من ابنتِه، إذْ مضْمُون القصّة يُخالِفُ قصديَّة العُنْوان الذّي يَعْكِسُ نظْرةً تفاؤليَّةً.
10	"لَيْسَ عَيْباً أنْ يبْكِي الرِّجالُ"	تتعاطفُ زهور ونيسي من خلال هذه القصّة مع فئةِ الرِّجالِ، إذْ ترى أنَّ البُكاءَ حقٌّ إنْسانيٌّ ليْسَ حِكْراً على النِّساء فقط، فكما تسْتَعْمِلُهُ الأنثى تعْبِيراً عنْ خلجَاتِها، يُمْكِنُ للرَّجُلِ في عُيُونِ الأديبةِ أنْ يُعَبِّرَ عبْرَ دُمُوعِه عنْ حُزْنِه وفرَحِه.

11	"القريَّةُ الصَّغيرةُ"	دلالةً على المكان..تَرْسُمُ زهور ونيسي ملامِحَها منْ خلال تلّك الصَّبِيَّةِ التّي تسْعَى لتغييرِ شكْلِها الخارجيّ مُتناسيّةً شكْلَها الداخليّ، الذّي يدْفَعُها للهُرُوبِ من البيتِ ظنّاً منْها أنَّ أخْبَارَها لنْ تنْتَشِرَ فِي عالمٍ طَغَتْ عليه الشّكليّاتُ السّطحيّةُ والمظاهرُ.
12	"رُوسِيكادا"	هي اختزالٌ لجميع القصص السّابقة..تدُورُ حوْلَ شخصيّة "ناصر" المُولَعِ بِحُبِّه لهذا المكان، الذّي يعْتَبِرُه الأمَّ الحنُونَ، حيْثُ رضعَ منْ ثديِّ التّبنّي شأْنُه شأنُ رُوسِيكادا التّي تَبَنَّتْهَا الحضارةُ الفينيقيَّةُ كمنارةٍ والحضارةُ الإسلاميَّةُ رمْزاً للسّياحةِ.

يتبيَّنُ منْ خلالِ قصصِ هاتِه المَجْمُوعَةِ المَوْسُومَةِ "رُوسِيكادا" تميُّزها بطابعٍ شّعريٍّ مُوغِلٍ في القصِّ والرَّمزيَّةِ العاليّةِ للتعْبِيرِ عنْ الواقعِ بِصِدْقٍ وأمانَةٍ أدبيَّةٍ، باستعمالِ أسْلُوبِ التّلميحِ دُونَ التّصْرِيحِ في عمليَّةِ السَّرْدِ، كما تتمتَّعُ الأديبةُ زهور ونيسي بأسْلُوبِ تشْوِيقٍ وتنْوِيعٍ ورُوحِ مُغامرةٍ سَرْدِيَّةٍ تبْدُو جلِيَّةً عبْرَ مساراتِ هذه القصص، ما جعَلَ "رُوسِيكادا" أثراً أدبيّاً ذاتَ ألقٍ مُمَيَّزٍ في تاريخِ القصّةِ الجزائريّةِ.[7]

تسْتَنِدُ كتاباتُ زهور ونيسي فِي مُجْمَلِها على موضُوعةٍ رئيسةٍ تتمثَّلُ في الثّورةِ الجزائريّةِ وتجلّياتِها على المجتمعِ، كونَ الأديبة الجزائريّة زهور ونيسي قدْ عايَشَتْ حيثيّاتَ هذه الثّورة وتفاصِيلها، وواكَبَتْ مرحلةَ ما بعْد الاستقلال بكلّ ما حمَلَتْهُ من تقلُّباتٍ عصيبةٍ ذاقَ مُرَّها الشَّعبُ الجزائريّ. أمَّا قصص "رُوسِيكادا" فتنْضَوِي تحْت ثيمةٍ محوريَّةٍ كُبْرَى هي (الوطن)، تُحاكِي من خلالِها الكاتِبَةُ أوْضَاعَ المجتمعِ الجزائريِّ وآمالِه بأسْلُوبٍ سَرْدِيٍّ مُشَوِّقٍ، وتُمَرِّرُ عَبْرَهَا أحْلامَهُ وتطلُّعاتِها المُسْتقبليّةِ إلى غدٍ أفضل.

زهُور ونيسي في مِيزانِ النَّقْدِ:

أزْهَرَ اسمُ الأديبة الجزائريّة –زهور ونيسي– في حدائقِ الأدبِ العربيِّ بفضلِ قوّةِ شخصيتِها الأدبيَّةِ، التّي أثْرَتْ المكتبةَ الأدبيّةَ الجزائريّةَ خاصّةً والعربيّةَ عامّةً بإصْداراتٍ تصْدَحُ بجُنُونِ اللّغةِ العربيّةِ وسِحْرِها، تتدفَّقُ حُرُوفُها قيماً نبِيلةً ..ذاكَ لِمَا تمْتلِكُه منْ ناصيةِ اللّغةِ العربيَّةِ ولِمَا تتمتَّعُ به من جُرْأةٍ سَرْدِيَّةٍ.

أحْدَثَ صوتُ زهور ونيسي الأدبيّ صدىً مُحَبَّباً لدَى جُمْهُورِها، قُرَّاءً مُتذوِّقينَ، وأثارَ أقْلامَ نُظرائِها منْ أُدباء ونُقَّادٍ.

تُرَى ما الذّي تداوَلَتْهُ الأقْلامُ منْ مُلاحظاتٍ عنْ الأديبة زهور ونيسي؟

تُبْدِي الصحفيّةُ والرّوائيّةُ العراقيّةُ إنعام كجه جي (و.1952م) احترامَها لزهور ونيسي، الإنسانةُ النبيلةُ، السيِّدةُ الضئيلةُ القدِّ العظيمة الإرادةِ ،كمَا تصِفُها، وتتحدَّثُ إنعام كجه جي عن مذّكرات زهور ونيسي "عبْرَ الزُّهُور والأشْواك –مسارُ امرأةٍ–" الصّادرة سنة 2012 في ما يُقارِبُ الخمسمائة صفحة (500) عنْ دار "القصبة" للنّشِر في الجزائر، إذْ تراها (مذّكرات زهور ونيسي) مسَارَ امْرأةٍ تتسَلَّحُ بطموحٍ واسعٍ، وتحتفِظُ بطاقةٍ هائلةٍ على العمَلِ، وتمتلِكُ ناصية اللّغة العربيّة التّي تمْنَحُ حُجَّتَها طابَعَها المُفْحِم، ذلك أنَّ حُسْنَ التّعبيرِ هو سرُّ الإقناعِ، وتَرَى أنَّ هناك سرّاً آخر يقفُ وراءَ نجاحِ زهور ونيسي ويُبارِكُ مسِيرتَها، هو زوجُها (أحمد جابر)، زميلُها في النّضالِ ورفيقُ سنواتِ فرحِها وغصَّاتِها، هلْ رأيْتُمْ رجُلاً يكْتُبُ تقدِيماً لمذّكراتِ زوجتِه؟، هكذا تتساءَلُ إنعام كجه جي مُقَدِّرَةً دَوْرَ (أحمد جابر) في ألَقِ زوجته –زهور ونيسي–.[8]

يذكُرُ أحمد جابر (زوج زهور ونيسي) أنَّ زهور ونيسي قدْ جمعَتْ عدَّة مهامٍ بإرادةٍ كبيرةٍ، جعَلَتْ بعْضَهُم يسْتَكْثِرُ عليْها الجمْعَ بيْن تلك المهام والنّجاح فيها، وكان هناك من رفيقاتِها ورفاقِها منْ كان يُرِيحُهُم أنْ يُلقِّبُوها الوَزيرة فقط، أو الأسْتاذة، أو المُجاهِدة فحسْب، ويُتْعِبُهُم أنْ تُزاحِم وتحْتَلَّ في كلِّ مرَّةٍ المكانةَ المُتميِّزةَ.[9]

تُجِلُّ زهور ونيسي العلاقةَ المتينةَ التّي ترْبِطُها بزَوْجِها المُجاهِد أحمد جابِر، الذّي ارتبطتْ به بَعْدَ استقلالِ الجزائرِ مُباشرةً، إذْ تُصَرِّحُ: "...أعْترِفُ جازِمَةً، أنَّ كُلَّ نجاحٍ حقَّقْتُهُ، وكُلَّ مكانةٍ تبوَّأْتُها، وكُلَّ حُبٍّ فِي بلادِي وغير بلادِي اكْتَسَبْتُهُ، وكُلَّ شَرَفٍ ومَجْدٍ وتَقْدِيرٍ حظَيْتُ به، إنَّما كان بفَضْلِ هذا الحُبِّ الكبيرِ الكبيرِ..."[10].

يطْرَحُ الكاتبُ مدحت صفوت في إحدى مقالاتِه إشكاليَّةً جوهريَّةً تتعلَّقُ بالأسبابِ التّي جعَلَتْ الكاتبةَ زهور ونيسي تتوقّفُ أمامَ حكايةٍ شعبيَّةٍ خُرافيَّةٍ لتُعِيدَ منْ خلالِها قراءةَ الواقعِ الجزائريِّ مرَّةً أخْرى؟، روايةُ "لونجا والغُول" المُصَنّفةُ كواحدةٍ منْ أهمِّ مائةِ روايةٍ عربيّةٍ جاءَتْ ضمْن قائمة اتّحاد الكُتّاب العرب، ليُثَمِّنَ مدحت صفوت اشتغال الكاتبة (زهور ونيسي) على العوْدةِ للتّراثِ الجزائريِّ مرَّةً أخْرى، للتواصلِ مع ما حاوَلَ الآخرون قَطْعَهُ والابتعادَ عنْه منْ جهةٍ، وحِرْصها منْ جِهَةٍ أخْرى على شَرْحٍ وتفْسِيرٍ وضعيَّة المرأةِ الجزائريّةِ بعْد انتهاءِ الثّورةِ الجزائريّةِ ضدَّ الاحتلالِ الفرنسي، حيث عادَ المجتمعُ الجزائريُّ إلى صُورتِه الأولى التّي تَرَى المرأةَ بنظْرَةِ قُصُورٍ ودُونيَّةٍ، كمَا يقِفُ الكاتبُ على أدواتِ زهور ونيسي الأدبيّةِ والإبداعيّةِ

في إعادةِ توظيفِ حكايةِ (لُونجة بنْت الغُول) بِبُعْدِها التُّراثِي مُضْفِيَّةً علَيْها بُعْداً مُعاصِراً، وأزماتٍ جديدة أصْبَحَتْ مُلِّحَةً بعْد الثَّوْرَةِ.[11]

أثْنَتْ النّاقدةُ والأديبةُ المصريَّةُ سهير القلماوي على مجموعةِ زهور ونيسي القصصيّة الأولى "الرَّصيف النَّائم" سنة 1967م، إذْ قامَتْ بكتابةِ مُقَدِّمَة هذه المجْمُوعةِ، ووصفَتْ الأديبةَ زهور ونيسي بالثَّائرةِ، التِّي ألْهَمَتْها الثَّوْرَةُ سِرَّ الحياةِ، ورأَتْ أنَّ قُوَّةَ الإبْداعِ لدَيْها تكْمُنُ في أنَّها تَنْفُذُ إلى أعْماقِ نفسِيَّةِ المرْأةِ والشَّعْبِ، مُؤكِّدَةً أنَّ إيمانَها بالثَّوْرةِ والشَّعْبِ سيمْنَحُها القُوَّةَ في إنْجازِ أعمالٍ فنِّيَّةٍ خالِدَةٍ.[12]

تصِفُ النّاقدةُ والكاتبةُ عائشة عبد الرّحمان (بنْت الشَّاطئ) إبداعات الأديبةِ زهور ونيسي أنَّها لا تمْلِكُ قلَمَها العربيّ فحسْب، إنَّما تمْلِكُ كذلك فنَّها القصصيّ بأصالةٍ واقْتِدَارٍ، ورأَتْ أنَّها بارِعةٌ في عمليَّةِ الأداءِ والتَّعْبِيرِ، تُحَدِّدُ لكُلِّ كلمةٍ دَوْرَها في التَّعْبِيرِ ومكانَها في البِناءِ القصصيّ، ذلك ما لا يسْتطِيعُ فِعْلَهُ إلّا أدِيبٌ مُقْتَدِرٌ، وتُضِيفُ عائشة عبد الرّحمان في تقييمِها لقصص زهور ونيسي "على الشَّاطئ الآخر" سنة 1974م أنَّها انبهَرَتْ بالقلمِ العربيِّ الذّي تمْتَلِكُهُ الأديبةُ الجزائريَّةُ (زهور ونيسي).[13]

تُدْلِي الأديبةُ الجزائريَّةُ زهور ونيسي آراءً صريحةً، تمَسُّ الوضْعَ الأدبيّ منْ جهةٍ، والجانبَ الثّقافي الجزائريّ والسّياسي العربيّ منْ جهةٍ أخْرى، وكانتْ (أحلام مستغانمي) ممَّنْ تحدَّثَتْ عنْهُم زهور ونيسي، إذْ كانت أحلام مستغانمي تلميذةَ زهور ونيسي المتفوّقةَ، النّجيبةَ والنّشيطةَ، في مرْحلةِ الثّانويّةِ، مكَّنَتْها هذِه الصّفاتُ منْ تحقيقِ طُمُوحِها، غيْرَ أنَّ ما تأْخُذُه (زهور ونيسي) على تلميذتِها (أحلام مستغانمي) عدَمَ تقبُّلِها للنّصيحةِ ممَّنْ يكْبُرُها عُمْراً ويفُوقُها تجْرُبَةً، إذْ تؤكِّدُ زهور ونيسي أنَّ أحلام مستغانمي غادرَتْ الجزائرَ باتجاهِ لبنان لسبَبٍ واحدٍ، البَحْثَ عنْ الشُّهْرَةِ والنُّجُومِيَّةِ الزَّائلةِ، التّي تُحَوِّلُ الإنْسانَ إلى عُنْصُرٍ مادِيٍّ وتقْضِي على رُوحِهِ، وتُبْدِي إعْجابَها الشَّديدَ بأسْلُوبِ أحلام مستغانمي الشَّيِّقِ، وتعْتَزُّ بنجاحِها الذّي تعْتَبِرُهُ نجاحاً لكلِّ الجزائرِ، لكِنَّها تُضِيفُ أنَّها أحْجَمَتْ عنْ تقْدِيمِ النَّصائحِ لِمَنْ لا يقْبَلُهَا، كمَا تنْتَقِدُ زهور ونيسي الوضْعَ الثّقافي في الجزائرِ الذّي تصِفُهُ بالعشْوائيَّةِ والتسْيِيرِ العبثِيّ.[14]

شارَكَتْ زهور ونيسي في الثّورةِ الجزائريّةِ، مِثْلها مِثْلَ الرَّجُلِ، مُؤدِّيَةً واجِبَها الوطنيّ، حِفاظاً على حُقُوقِها وحُقُوقِ أبناءِ الجزائرِ نساءً ورجالاً، استمرَّتْ زهور ونيسي بعْدَ استقلالِ الجزائرِ في العطاءِ، إذْ ساهمَتْ في مجالِ التَّعْلِيمِ، والإعْلامِ، تقلَّدَتْ مناصِبَ حُكُوميَّةً مِثْلها مِثْلَ نظيرِها الرَّجُلِ، نجَحَتْ بتفوُّقٍ في تأديَّة المَهَامِ المُوكَلَةِ إليْها، لِتَفْصِلَ القَوْلَ في أنَّ الرَّجُلَ والمرْأةَ كيانانِ لِعُمْلَةٍ واحِدَةٍ، هي الحياة، يمْلُكَانِ الحقَّ ذاتَهُ في خِدْمَةِ المُجْتَمَعِ، فكَيْفَ لامرأةٍ تخْدُمُ الرَّجُلَ –رجُلاً تسْقِيهِ المرْأةُ عُمُراً– أَلَّا تخْدُمُ مُجْتَمَعَها، لنْ

يحْتَكِرَ الرَّجُلُ العالَمَ لمُجرَّدِ ذُكُورِيَتِهِ، كمَا أنَّه لنْ يحْتَكِرَ عالَمَ الأدبِ، الرَّجُلُ الذّي لنْ يُبْدِعَ أثَراً لا تُدَاعِبُ حُرُوفُهُ امْرأةً.

تُرِيدُ زهور ونيسي أنَّ العَقْلَ الحكِيمَ هو الفيْصَلُ الوحِيدُ في الحُكْمِ على قُدْرَةِ الإنْسانِ رجُلاً كان أمْ امْرأةً، وجُلَّ ما تَطْلُبُهُ الاحترامَ في التَّعامُلِ مع المرأةِ، فتَكْتُبُ: "ما أرِيدُهُ هو أنْ أحْظَى باحترامِ الرَّجُلِ، كما أحْترِمُهُ، ويحْفَظُ حُقُوقِي تماماً كما أحْفَظُ حُقُوقَهُ، يحْترِمُنِي كامرأةٍ نَعَمْ، لكِنْ امْرَأةً تَمْلِكُ عَقْلاً، تماماً مِثْلَمَا أحْترِمُهُ كامرئٍ يحْمِلُ عقْلاً، يجِبُ أنْ تكُون المُروءَةُ قاسِماً مُشْتَرَكاً بيْنِي وبيْنَهُ، وليْسَ الذُّكُورَةُ أو الأُنُوثَةُ"[15].

ألْقَتْ زهور ونيسي عبارةً تُشِّعُ ألَقاً "إنَّ الأدَبَ لُعْبَةٌ لُغَوِيَّةٌ...وهذِهِ اللُّعْبَةُ لا تتراكَمُ إلَّا مِنْ خلالِ القِرَاءَةِ"[16]، مقولةٌ نقديَّةٌ أجادَتْ زهور ونيسي وصْفَ الأدبِ من خلالِها، إذْ تُحِيلُ في ثناياها انتصارًا لجماليَّةِ الأدبِ وتمكُّنِ مُعْتَنِقِهِ مِنْ مفاتيحِ اللُّغةِ والمعرفةِ بعِيداً عنْ ربْطِ الأدبِ بجِنْسِ واضِعِهِ، فالأدبُ أدبٌ، نسويًّا كان أمْ ذُكُوريًّا، خُلَّتُهُ الإبداعُ لا جِنْسَ مُبْدِعِهِ.

يتراءَى لنَا أنَّ وَسْمَ الأدَبَ الذِّي تَنْسُجُهُ أنامِلٌ أُنْثَوِيَّةٌ، بالأدَبِ النِّسويِّ، وِسَامٌ استَحَقَّتْهُ المَرْأَةُ المُبْدِعَةُ اعْتِرَافاً بِخُصُوصِيَّةِ وُجُودِهَا، وتفَرُّدِ كَيْنُونَتِهَا الأدَبِيَّةِ، لا استِهَانَةً بمَلَكَتِهَا الإبْداعِيَّةِ، كمَا استحقَّتْ الأديبةُ الجزائريَّةُ زهور ونيسي لَقَبَ المُناضِلَةِ المُبْدِعَةِ لأدائِهَا اللُّغَوِيِّ العربِيِّ الأصِيلِ، وطَرْحِهَا السَّرْدِيِّ الجَرِيءِ، الذِّي جَعَلَهَا تُضَاهِي الرَّجُلَ في حُرِّيَتِهِ الأدَبِيَّةِ.

الهوامِش:

---

[1]. ينظر عدَّة فلَّاحي. مع الوزيرة السّابقة والسّيناتورة الأديبة زهور ونيسي. جزايرس. نُشِرَ في صوت الأحرار يوم 2008/06/24م. https://www.djazairess.com/alahrar

[2]. ينظر (أبجد). https://www.abjad.com/author

[3]. ينظر واتا: الجمعيَّة الدوليَّة للمُترجِمين واللُّغويين العرب. https://www.wata.cc/forums/showthread

[4]. م.ن.

[5]. ينظر عبد القادر كعبان. قراءة في قصص "رُوسِيكادا" للأديبة زهور ونيسي. مُدَوَّنَةُ أحمد طوسون. http://ahmedtoson.blogspot.com/2015

[6]. م.ن. وينظر قصص "رُوسِيكادا" لزهور ونيسي.

[7]. ينظر م.ن.

[8]. ينظر إنعام كجه جي. زهور ونيسي أوَّل وزيرةٍ جزائريَّةٍ تنْشُرُ مُذكَّراتها. الشَّرق الأوْسَط. ع.12529. 2013. http://archive.aawsat.com

[9]. ينظر م.ن.

[10]. شيخة البادي. أعْطِنِي زهور ونّيسي.. أُعْطِيكَ وزيرةً تكْتُبُ "لُونْجة والغُول". شرق غرب. ع.01. 2015. http://sharqgharb.net

[11]. ينظر خيرة بوعمرة. صحيفة الخليج تُقَدِّمُ رواية "لُونْجة والغُول" لكاتبَتِهَا الجزائريَّةِ –زهور ونيسي– للقارئِ العربيِّ. الحوار الجزائريَّة. http://elhiwardz.com

[12]. ينظر عبد الله مُسْلِم. الأديبة الجزائريّة زهور ونيسي. مُلْتَقَى المرْأة العربيَّة. http://ar.arabwomanmag.com

[13]. ينظر م.ن.

[14]. ينظر عبد الجبار بن يحيى. زهور ونيسي: أحلام مستغانمي تبْحَثُ عنْ نُجُومِيَّةٍ زائِلَةٍ. العربيَّة.نت. 2015. http://www.alarabiya.net/ar/culture-and-art/2015

[15]. شيخة البادي. أعْطِنِي زهور ونّيسي.. أُعْطِيكَ وزيرةً تكْتُبُ "لُونْجة والغُول". (م.س)

[16]. م.ن.

تفكيكيّة خطاب الأنوثة الجزائري – روايات آسيا جبار وأحلام مستغانمي أنموذجا–

أ. جمال عبدلي / جامعة مولود معمري/ تيزي وزو– الجزائر

ملخص:

يتناول المقال الرّواية النسائية الجزائرية برؤية تفكيكيّة، وقد تضمّن العناصر التاليّة: تفكيكيّة الرّواية الجزائريّة كمقدمة للمقال، نقد المركز في الرّواية الجزائرية: في روايات أحلام مستغانمي وكذا روايات آسيا جبار. كما قاربت في الشطر الثاني للمقال: الحضور والغياب في الرّواية الجزائريّة، سواء في روايات أحلام مستغانمي أو روايات آسيا جبار.

Abstract :

This artcle deals withe the déconstriction of algerien's women's naration. It contains the following element : déconstriction of algeriens story i made it like introdiction, after that i stady critics of the center in the storys of assia djebar and ahlem mostaghanmie . then i approchedin the seconde part of this artcle : present and absence in algerien's storys : assia djebar and ahlem mestghanmis naration.

تفكيكية الرّواية الجزائريّة : إنّ كيان الكتابة في الرّواية يتأسس من: اتحاد الفعل اللّساني مع الفعل الرّوائي أي جماليات اللّغة:(فلا يمكننا أن نعرض أحداثا روائية دون استعمال لغة تروق القارئ وتشد أزر انتباهه)، و جماليات السرد:(فالأحداث تصوّر واللّغة وعاء حامل لهذا التصوّر).

فبالرغم من أنّ مفهوم الكتابة كما هو مطروح عند جاك ديريدا jacques derida وبيكيتbeckett ينفي قضية الحصر (حصر مدلولات الدّال) ويطرح فكرة لانهائية التدليل واللامسمى واللامحدّد في الكتابة الروائية (انفتاح دلالة النّص الرّوائي) تماما مثل الشكل الذي نراه بطة وفي نفس الوقت أرنب. صورة التعدّد هذه نلمحها كذلك عند ميخائيل باختين في تحليله للخطاب الرّوائي (لانهائية النّص الروائي).

تؤمن التفكيكية بمبدأ " لا شيء خارج النّص، تشكل هذه العبارة دعامة من أهم دعامات النظرية التفكيكية/ التقويضية، وقد عبر "جاك دريدا" عن ذلك بقوله: "لا يوجد شئ خارج النص". ومعنى هذا أنّه يرفض التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور ورصد المصادر لأنّها تبحث في مؤثرات غير لغوية وتبعد

بالناقد عن عمل الاختلافات اللغوية. ويعتبر التفكيكيون أنّ الغوص في الدلالات وتفاعلاتها واختلافاتها المتواصلة تعد معادلا للكتابة، فمن حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضي ويقدم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل، فالتفسيرات أو القرارات الخاطئة المنحازة هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي. وقد طبق جيفري هارتمان هذه القناعة على أعمال لودذوورث قتلت بحثا فانطلق بحدود تفسيراته لشعره وكتب مقالات مستوحاة من النّص دون أن تتقيد به تحفل التوريات اللفظية بأشكالها المختلفة وإحالات الألفاظ والتعابير إلى أعمال سواه ومن ثم احتمالات التناص مظهرا في ذلك براعة يحسده عليها الشباب ولا يوافقه عليها الشيوخ لهدم المعاني التي ألفتها الأجيال على مدى قرنين من الزمان.

وحسب الدكتور محمد عناني فإنّ المذهب يشهد في التسعينات تحولا عجيبا يسمى "استخدام المصطلح دون مضمونه"، فالنقاد التفكيكيون أصبحوا يسخرون من القول بأنّ للغة وظيفة عقلانية أو معرفية، إضافة للوظيفة التعبيرية والتخييلية. وقد أجروا تعديلات غريبة على مفهوم العلاقة بين اللّغة والواقع أو الحقيقة، فبدأوا يرصدون حركة اللغة من الخارج عن طريق رصدها في تلافيف النّص أو النّص الباطن مثل الرغبات الجنسية (فرويد) أو المادية الماركسية أو ما وصفه نيتشة بالنزوع إلى التسلط وإرادة القوة. منهم من يقول إنّ هذه الرغبات غير العقلانية تساهم في عملية الدلالة على المعنى أكثر مما تساهم فيه المعرفة العقلية، وإن كان الدكتور عناني يصف هذه الاتجاهات الجديدة بأنّها تنتفع بالتفكيكية/ التقويضية دون أن تكون تفكيكية/ تقويضية.(1)

1-نقد المركز في خطاب الأنوثة الرّوائي الجزائري:

يتحددخطاب الأنوثة من خلال علاقته المعادية بمنظومة الفكر الأبوي، وبالموقع الذي يتخذه حيالها،وبآليات عمله التي تستهدف إزاحة المركز المهيمن اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً. وليسذلك سعياً إلى إقامة بديل مركزي مضاد، يقلب سلم المراتب، ويعيد توزيع القيمة، أويعمل عكسياً على مركزتها من جديد، وإنّما هو توجه يتوخى توسيع آفاق المعرفي والفكريوالحضاري، عبر التصدي لإنارة المساحات المعتمة في المجتمع، ومن المقصيوالمستبعد، وعبر مواجهة النموذج المتشكل، والمصور على أنه الطبيعي و"الأمثل" فيصيغة العقل السائد والإيديولوجيا المهيمنة وفق تطلع الأنثى التي ترى ذاتها مهمشة ومقصية اجتماعيا، فيتولد في نفسيتها السخط والرغبة في الثوران لإسماع صوتها، والإخبار عن تطلعاتها.

لاينصرف خطاب الأنوثة، إلى ما تكتبه المرأة حصراً، لأن ذلك يقود إلى تحديد بيولوجي من شأنه أن يفضي إلى نوع من العزل والتنميط والاختزال، وينتهي إلى إقرارالرؤية التي ينهض المصطلح في مواجهتها، وينمي حمولته المفهومية في حركته الراميةإلى مناهضة ما يقتضيه منطقها من صلابة وانغلاق.

وفضلاً عن ذلك، فليس كل ما تكتبه الأنثى، إبداعاً ونقداً، ينتمي إلىدائرة هذا المفهوم، بل ربّما كان قسم كبير منه يتقلد منطق الخطاب المهيمن، ويحاكيه،ويؤسس نفسه على منواله، فيعيد إنتاج مقولاته، ويضطلع بتدعيم أسسه، وتعزيز رؤاه .وعلى هذا الأساس، فإنّ التحديد لا يأتي من خارج أو من نسبة الخطاب إلى منتجه، بلإنه يستمد أساساً، وقبل كل شيء، من داخل الخطاب نفسه.

وإذاكانت البنية الأبوية الموروثة للتفكير، تستولي على الحقائق، عبر آليات إنتاج خطابهاالخاص الذي يضاعف أفعال التهميش، ليعلو وينفرد، ويستبعد إمكانات التخصيب والاختلاف،ليتطابق مع نفسه ويتجوهر، فإنّ هذه البنية هي التي شطرت الوجود إلى حدين متناقضين،وشطرت الكائن إلى نصفين متفارقين، ورسخت نظرة مزدوجة إلى الذكورة والأنوثة، من حيث هماماهيتان متمايزتان كل التمايز، بل إنّهما متقابلتان على نحو ضدي، تحوز معه الذكورةخاصيات الفاعلية والعقل والإيجاب، وتنفرد الأنوثة، على المحور الآخر، بخاصياتالانفعال والطبيعة والسلب، وكذا الثورة في الكتابة لإبراز الذات. وعلى أساس هذا التعارض الكلي أنشأت المنظومة الأبويةبنيانها التراتبي، وعبأت رموزه في نسيج خطاب الحقيقة الشامل الذي تتولاه وتقومعليه.

منالواضح أن هذه الصيغة الموروثة والثابتة، هي التي تشكل، بقواعدها ومفاهيمهاوإجراءاتها، المطلق النظري، الذي يتعين داخله مفهوم الهوية على نحو نمطي يفك ارتباطه بالتاريخ، عبر سمات محددة للهوية الفردية أو الجماعية،وعلائها، ونفي ما سواها، وهو ما يؤدي إلى إنتاج هوية محصورة في كتلة من التصوراتالمتصلبة، التي تهدد الهوية نفسها بفعل الحصر والتثبيت، اللذين يحولان التعاطيمعها، في هذا السياق، بلا جدوى. ويجري تحديد الذكورة والأنوثة داخل حقلالتصورات المشار إليها، وفي مجرى فعلها الضروري، على نحو لا يتأتى عنه إلا الإفقارالإنساني للجانبين معاً، وإن كان ذلك يتعين داخل علاقة السيطرة، ويلتقي ببنية التسلط، يقوم بها وينتجها، في حركة تتناوب الأخذ بمواقع السبب والنتيجة على محيطالدائرة.

فيعلاقة السيطرة هذه، ترجّح الذكورة، فتعلو الجانب الأنثوي لتحجبه، وتجذبه لتقصيه،وتطوقه لتعطل ظهوره، إلا من داخل مساحتها الخاصة ووجودها الذاتي. وبهذا، فإنّالذكورة تكتسح الأنوثة، وتتولى

تمثيلها، في الوقت الذي تدفع بها إلى الضموروالصمت والغياب، مما يعني أن الأنوثة هنا . وبمقتضى أفعال النيابة والتمثيل . لاتحوز إلا ضرباً من الوجود الناقص، الذي لا قيام له إلا بغيره، فهي لا تستطيع الحضورإلا على مسرح الذكورة، ومن خلال مقولاتها، التي تستعير جوانب من الدّين والغيبوالأسطورة، تكيفها وتتداخل معها، أو تأخذ منها وتحيل عليها، في حركة مزدوجة تضمنلها مزيداً من الحسم والرسوخ.

لقدسبقت الإشارة إلى أن هذه الممارسة الأحادية لا تنقطع عن بنية التسلط والسيطرة، ويعنيذلك أن الآليات التي يفعّلها الجانب الذكوري هي نفسها الآليات التي تتوسّلبها السلطة الأبوية، وتقوم على أساسها، أو تترسخ بها وتؤسس بلاغتها عليها، وتستنهضمن ذلك سياجاً يكفل حمايتها، ويضمن استمرارها، بقوة الدفع الذي يولدهلتجديد دورتها وبسط سيطرتها على الدوام (2)

أ-نقد المركز في روايات آسيا جبار:

اهتمت آسيا جبار في رواياتها بنقد المركز الذي تحدّث عنه جاك ديريدا وأسهب في الحديث عنه، فهي تنقد المجتمع الأبوسي الذي يضع السيطرة الاجتماعية للذكر socio-paternal وحاولت كسر هذه السيطرة- تمركز السلطة في يد الذكر- في عوالم رواياتها وذلك بالتعبير عن هواجس الأنوثة وكسر الطابوهات من أجل الإقناع أي إقناع المجتمع بضرورة إعادة النظر في بنيته السوسيولوجية وإعطاء حرّية أكثر للأنثى تتوافق ونظرة آسيا جبار الاستشرافية.

تقول آسيا جبار:" من هذه الزيجات الكثيرة، التي تتم دائما في الصيف، أحتفظ بذكريات متشابكة متداخلة مغايرة لأغاني النّساء الجماعية. ثمة صور غريبة داكنة تلوح في ذهني: من بينها ابنة عمي هذه الباكية الناحبة غداة ليلة زفافها، وكنت أنا ذات العشر سنوات أو الإحدى عشرة سنة، أرثي وأتألّم لحالها، علما بأنّي كنت محزونة لا أفقه شيء – كأنّ كلّ ليلة زفاف، المحتفى بها بزخم من طرف الجميع، تتطلّب تضحية غريبة مفروضة على العروس التي تتحوّل بفضل زينتها إلى معبودة، ولكن وجهها المدعوك في الصباح الموالي، يجعل منها إيفيجينيا في الإسلام." (3)

تتحدّث آسيا هاهنا عن التضحيّة الغريبة التي تقدّمها العروس أو بتعبيرها مفروضة على العروس من طرف السلطة الأبوية، في مجتمع ذكوري السلطة، التي تراها آسيا رحمها الله بهذا المنظور تسلّط، حيث تزوّج المرأة باتفاق الأب مع أهل العريس، ولا تشرك المرأة في هذا القرار، هذا ما تقصده آسيا بالتضحيّة الغريبة المفروضة على العروس، فهي تضحية ليست من محض إرادتها.

في مقطع آخر أيضا نلمح نقدا للمركز من قبل آسيا جبار في قولها:" إنّ هذه الذكريات المتشابكة عن عطلة الصيف في مدينتنا القديمة، كنت أرسمها لمسعودة كي أستحضر من أجلها العالم النسائي المسيّج، ولكن ذو صور ملوّنة متباينة: صيف كانت تتعاقب فيه الزيجات، من شرفة إلى أخرى، وحيث أصوات الفرح تطغى على النحيب المخنوق جزئيا لهذه أو تلك." [4] فآسيا جبار هنا تتحدّث عن عالم الأنوثة المسيّج، بعالم ذكوري يفرض منطقه وسيطرته، ويعزل مجتمع الجنس اللطيف بسياج من خشونة في تعامله مع الأنثى – حسب تصوّر آسيا جبار– ومنطق تفكيرها وكتابتها.

ب–نقد المركز في روايات أحلام مستيغانمي:

لم يكن نقد المركز (المجتمع الأبوسي) خفيا في روايات أحلام مستغانمي، فلقد كان التمرّد والعنفوان باديين في كتاباتها الرّوائية كما في كتابة آسيا جبار. على الرغم من أنّه يختلف في طريقة عرضه وأساليب التعبير عنه. أوردت أحلام مستغانمي قول الممثلة الفرنسية إيمانويل بيار:"الحب هو أفضل شدّ وجه. لكن عموما من الأسهل العثور على جرّاح تجميل من العثور على رجل يستحق الحبّ." (5) وقد ساقت هذا القول للدّلالة على أنّ الجنس الخشن شيمتهالغدر وعدم الوفاء، فهو أهل للهجران والنسيان، فعدم وجود رجل يستحق الحب معناه في قاموس أحلام مستغانمي القيمي لا يوجد رجل يصلح لقيادة المجتمع، فهو انتقاد صارخ للمجتمع الأبوي الذي يملك فيه الذكر عصمة إدارة شؤون المجتمع، ولكنه لا يديرها بالشكل المرغوب على حد اعتقاد أحلام مستغانمي.

وتظهر عدوانية أحلام مستغانمي، وعدوانيتها للرجل بجلاء في المقطع الآنف سرده، تقول:" أين ذهب الرّجال؟ الكل يسأل.

اختفاء الرّجولة لم يلحق ضررا بأحلام النّساء ومستقبلهنّ فحسب، بل بناموس الكون وبقانون الجاذبيّة," (6) فأحلام هنا لا ترى شل الرجل في علاقاته الحميميّة؛ بل تراه فاشلا في كل نظمه وأطره الاجتماعيّة فهو– حسب اعتقادها– لا يليق لقيادة المجتمع طالما قوانينه ونواميسه واهية. هنا يتجلى بجلاء نقد المركز أو نقد المسيطر اجتماعيا في خطاب أحلام مستغانمي الرّوائي.

2–الحضور والغياب في روايات آسيا جبار وأحلام مستغانمي:

يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكي، فجوهر النقد التفكيكي قائم على مبدأ حضور الدوال وغياب المدلولات، فتحوّلت المعادلة المعرفية من ميتافيزيقا الحضور إلى ميتافيزيقا الغياب (غياب المعنى واختلافه وتعدده)، ما أدى إلى بالتفكيكيين إلى التسليم بنسبية المعنى وتعدد تخريجاته، أي حضور الدّال وغياب الدلالة نخص بالذكر العبارات التي يمكن أن تحمل معنيين مختلفين.

يرى محمد شوقي الزين أن مفهوم الرجئية الذي هو قوام الفكر النقدي التفكيكي – الذي يقابل عند دريدا الاختلاف/الارجاء – مركب من عنصرين متناقضين في الظاهر: بين" أمر يسير إلى الأمام" و" أمر يسير إلى الوراء"، ولكن لا يجب أن نقرأ مفهوم الرجئية بشكل خطي لأن هذا المنطق على هذا الأساس منطق جاف. فما قام به محمد أحمد البنكي في استعمال المفردة هو بمثابة" أكسيمور" أوتناقض ظاهري، وهو معروف في الأدب خاصة في الشعر كمن يقول:" وعيني رأت شمسا حالكة" (يجمع بين النور والعتمة للتدليل على وضعه)، أو كمن يقول:" شفيت من هذا الألم اللذيذ" (كالمقلع عن شرب الخمر) فهو لذيذ لحاجة المدمن وصبابته إليه، ومؤلم نفسيا لوضعه بعد الشرب، فيعثوا في بيته فسادا. وقول أحلام مستغانمي " بالثلج الذي سرت على ناره حافية" (7) فهي تقصد بالثلج برودة العلاقة العاطفيّة بعد الفراق والهجر والنسيان، والذي يسبب لها سهاد واكتواء بنار بسبب الصّبابة ولوعة الشوق للحبيب كمن يمشي على الجمر حافيا، فلا يجتمع ثلج ونار، وإنّما استعارت الكاتبة هذا المعنى وضدة لإحداث المفارقة في المعنى والتعبير عمّا تلاقيه جراء البين وفراق الحبيب. كما أن استعمال اللغة في الوضع العادي قد يحمل معنى ومعنا ضده، فقولك لشخص" لقد جئت باكرا إذا أبكر فعلا، وتقولها لشخص" لقد جئت باكرا" ويكون قد جاء متأخرا من باب الاستهزاء، فأنت استعملت السياق اللغوي نفسه للدلالة على المعنى وضد ذلك المعنى. هذا ما يمثله الشكل الذي ابتكره جوزيف جوسترو في مجال سيكولوجيا الجشتلت (سيكولوجيا الإدراك)، المتمثل في شكل الحيوان الذي نراه تارة بطة وتارة أرنب [8].

أ–الحضور والغياب في روايات أحلام مستغانمي:

أهم مبدأ ركّز عليه جاك ديريدا في طرحه التفكيكي: مسألة الحصور والغياب، ما يعني به حضور الدّال وغياب الدلالة، ففي الزخم العتيد للّغة تتوارى معاني كثيرة لا يمكن الوصول إليها إلّا بضرب من التأوّل من قبل القارئ، هذا ما يجعل القرّاء يصلون لقراءات متباينة للنّص الواحد، والأمثلة عديدة في روايات أحلام مستغانمي.

تقول أحلام مستغانمي: " هل ثمة ما هو أكثر سعادة من الفراق؟"[9] نحن هنا أمام معنيين محتملين: إما أنّ الكاتبة تقصد أنّها تعيش على ذكرى الأيام الوردية قبل الفراق، وهي بهذا ودّعت الحاضر وسافرت إلى الماضي، وإمّا أنّها من باب السخرية وإثارة الهزل لأنّها ودّعت السعادة للأبد.

كما نجد في سياق آخر مقطع أو كلام حضر داله، في حين غابت دلالته، وذلك في قول أحلام مستغانمي:" وفي إحدى معارض الكتاب بالجزائر. قصدني أحدهم سعيدا برؤيتي قال أنّه تردّد على المعرض عساه يصادفني لأنّ حبيبته طلبت منه مهرا كتاب عابر سرير بتوقيعي الذي كان قد صدر لتوه. فتركت لها قبلة على الكتاب وحدّثتها على هاتفه ووعدتهما يوم زواجهما بثلاثة أيام إقامة في أي فندق يختارانه في الجزائر. فقد كان واضحا أنّهما طالبان جامعيان لا يملكان إلّا ثراء الحب. كانت تلك أجمل وعودي على الإطلاق. ككاتبة متورّطة في حياة قرّائها حدّ التحوّل إلى وكالة زواج وتأمين مراسيم الأفراح للعرسان منهم. لكنّهما ما عاودا الاتصال بي. لعلّهما افترقا..أو لعلّها ما أحبّت الكتاب ! " [10] في هذا المقطع حضر الدال وهو"افترقا" وغابت دلالته لاتصاله بكلمة " لعلهما" التي فتح المعنى على عدّة احتمالات: ربما ضاع منهما رقم الكاتبة أحلام، أو ربّما تزوجا. لكن الكاتبة ذهب بالها إلى الفراق لأنّه يتناسب مع الدلالة العامة للرّواية التي تتحدّث على النسيان والبين والفراق. دون أن تتأكد يقينا بأنّهما افترقا، لذلك لم تحضر دلالة الفراق يقينا في الرّواية.هذا ما يسمى عند التفكيكيين بالحضور والغياب الذي يحكم اللّغة الأدبية كما العادية، وهو حضور الدال لفظا وغياب دلالته ومعناه.

هذا الحضور والغياب لا يحكم الخطابات الجزئية في الرّواية فقط. وإنّما يحكم الخطاب الكلي أو النّص الرّوائي برمته، فكثير من الرّوايات العالمية على وجه العموم، والرّوايات الجزائريّة على وجه الخصوص- كما في رواية نسيان- ذات نهاية مفتوحة أو لا نهاية فيها، أو بالأحرى تنتهي بلا نهاية. مما يجعل الدلالة العامة للرّواية غائبة، بالرغم من حضور النّص الرّوائي كاملا غير منقوص، ما يجعل القرّاء في حيرة من أمرهم، يتصوّر كل واحد منهم نهاية خاصة للرّواية، أو قد يتقاربون في تصور نهاية للرّواية وفق مقدمات القول، فيصبح كلّ واحد منهم كاتبا لروايته.

يؤمن المنهج التفكيكي بتعدد المعنى في الخطابات، والذي لا يقبض عليه إلاّ بالتأويل، وأنّ أي معنى وصلت له هو معنى صحيح طالما يفكك شيفرة غامضة من النّص أو كلّ النّص. يقول جاك ديريدا:" إنّ تأويلي سيعتمد على نبرة الحوار وعلى العلاقة التي تجمعنا على طرفي الخطاب، وعلى ألف معطى آخر . بإيجاز، على سياق لا يمثل على الفور سياقا لغويا. إنّه نص أوسع، دائم الانفتاح، ولا يحدّد بفن الخطاب وحده." (11)

في مقطع آخر نتلمس حضورا وغيابا، لكنه أقل حدّة من المقطع السابق، تقول أحلام:" مازلت أذكر قولك ذات يوم:

الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث" (12)

ورد في هذا المقطع عبارتي " ما حدث" و" ما لم يحدث"، حضر في كلتا العبارتين لفظ " حدث" ولا كننا لا نجد دلالة لهذه الأحداث: ما الذي حدث؟ وما الذي لم يحدث؟. ليس قصورا من الكاتبة أن تقولهما ولكنّها فسحت المجال للقارئ كي يفكك ويستحضر دلالة من جملة الدلالات التي تحدث في الحب، ودلالة مما لم يحدث في الحب، وكتبت عنه الكاتبة في رواياتها. أنّ الذي حدث حسب رأينا في الحب: هو اللقاءات والمواعدات، والحنين، والقبلات...، أما الذي لم يحدث وكتبت عنه الكاتبة آلاف الأوراق هو: استمرار العلاقة ودوامها، ما جعل الكاتبة تكتب عن معاناتها، آلامها جرّاء الفراق ونسيان الحبيب لها. أنّه الخطب الجلل الذي ألمّ بها، تركها تلطخ الأوراق بالحبر، علّها تجد من يصغي لأنينها ويشاركها ألمها وحسرتها.

إنّ إطلاقية الدلالة وعدم تحديها تدخل في باب الحضور والغياب الذي أسهب جاك دريدا الحديث فيهما ، ما يجعل القارئ ليس أمام غياب تام للدلالة، وإنّما غياب تحديدها ما يستلزم منه التفكيك ليحصل على دلالة تتواءم والمقطع، وتتواءم كذلك مع النّص الرّوائي ككل.

ب- الحضور والغياب في روايات آسيا جبار:

لا شك أنّ الأدب فيه من تعدّد التخريجات كما أقرّه جاك ديريدا ما فيه، هذا ما لمحناه في روايات أحلام مستغانمي، أكيد أنّ روايات آسيا جبار ليست في منآى عن هذا. إنّ ما يغيّب المعنى ويجعله متعدّدا الاستعارات، فلقد وردت جمّة في ثنايا روايات آسيا، ما ينبئ عن حتميّة غياب الدّلالة، علّق عبد القادر بوزيدة في تقديمه لرواية آسيا جبار المعنونة بـ: نساء الجزائر في شقّتهن قائلا:" وكان التحدّي المطروح على المجموعة: كيف يمكن نقل نص آسيا جبار إلى العربية، علما بخصوصيّة أسلوبها في الكتابة المنحوت نحتا الذي يبتكر طرقا في االتعبير غير جارية؛ أسلوب يعجّ باستعارات غير معهودة تفاجئ القارئ." (13)

تقول آسيا جبار:" استدارت في الفراش باتجاه زوجها: عينان غائرتان ولحيته محلوقة بشكل سيّء وأنفاسه تفوح منها رائحة الخمر، هذا المساء فقط، بصورة استثنائيّة." (14) في هذا المقطع قول الكاتبة: "هذا المساء فقط، بصورة استثنائيّة" يفتح القول على التأويل، فإمّا أنّ هذه الزوجة هذا المساء فقط استدارت إلى زوجها وقابلته وجها لوجه، أو أنّ الزوج لم يتعود شرب الخمر إلاّ ما ورد هذا المساء، ولا يمكن للقارئ

الفصل في الأمر والإفصاح عن الدّلالة الحقيقيّة إلا من خلال تمثله لما تقدّم من الرّواية، وكذا ما سيقرؤه منها بعد هذا المقطع، والأرجح من كلّ هذا أنّ تأويلات القرّاء ستكون متفاوتة فيما بينهم. إنّ إطلاقية الدلالة وعدم تحديها تدخل في باب الحضور والغياب الذي أسهب جاك دريدا الحديث فيهما، ما يجعل القارئ ليس أمام غياب تام للدلالة، وإنّما غياب تحديدها ما يستلزم منه التفكيك ليحصل على دلالة تتواءم والمقطع، وتتواءم كذلك مع النّص الرّوائي ككل. يقول بيير زيما عن التفكيكيّة:" إنّ التفكيكيّة التي يتصوّرها جاك ديريدا كهدم منهجي للميتافيزيقا الأوروبيّة يمكن تحديدها، في طور أوّل كمحاولة لتفكيك الفكر النّقدي للتراث الفلسفي المماسس ولطرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنّقاش" (15)يقصد بيير زيما بالمفهمة هي طريقة فهم كلّ واحد منا لقول ما أو نص والذي أطلق عليه مصطلح المفهوم وقد قرنهما جنبا لجنب في هذا الخطاب. فهو يرى أنّ التفكيك يعني به جاك ديريدا طريقة فهم كل واحد منا لمفهوم معيّن. نلمح أيضا عدم الحضور والغياب في قول آسيا جبار:" ترى هل هذا شكل من أشكال الإقصاء – أم الحضوة؟" (16) تستفهم الكاتبة هنا عن حالها في عرس فلم يكن أحد يأبه لها وهي طفلة صغيرة، وتركت وشأنها تلعب وتمرح في خضام انشغال النساء في التحضيرات، وهي هنا لم تحدّد للقارئ دلالة هذه الحالة، وفتح له بابا يلج منه لتأويل هذا القول وفق تصوّراته.

والمتأمّل في هذا القول لآسيا جبار سيلاحظ بجلاء بأنّه يوحي بضرورة بذل المزيد من الجهد استهدافا للبحث عن الألغاز والتناقضات الظاهريّة المؤيّدة للذات.(17) فكثيرا ما يمزج الرّوائي الأحداث الحقيقية والخياليّة كذلك من أجل بناء شخصيّته البطوليّة التي يستعيرها لبناء عالمه الرّوائي ينطلق فيه عادة من ذاته أي من سيرته وواقعه الاجتماعي.

يرى التفكيكيون أنّ المعنى نسبي، فقد نقرأ جميعا النّص ذاته لكن لا نصل إلى فهم أو معنى متطابق، وعلى هذا الأساس فهم يقرون بأنّ المعنى مهمل، أي لا يجب أن نعيره أي اعتبار طالما أننا نصل إلى تخريجات مختلفة، ولكنهم لا ينفون وجود المعنى، فهو موجود بشكل خاص لكل واحد منّا. وهذا ما يحمل التفكيك على الاختلاف كما التأويل، لأنّ التفكيك حضور للدّال وغياب للمعنى، وبالتالي لا نصل إلى نفس النتيجة في البحث.

ويؤمن التفكيكيون كذلك بأنّ التفكيك ما هو إلاّ تفاعل بين نص وقارئ، فلا يجب أن يفرض القارئ على النّص مالا يطيق فلا يفرض فكره على النّص بل يستخرج من أثره كل ما خفي من المعاني فيظهرها ويجليها. كما أنّ طبيعة النّص هي التي تحدّد نمط دراسته وتفكيكه، يقول :" يعود تراجع الأدب وانكماشه داخل أطر ضيقة وفضاءات محدودة إلى أزمة في القراءة وأزمة في الفهم، ذلك أن القارئ صار يقبل على

النص بخلفية جاهزة وطروحات معدة سلفاً تم إنتاجها داخل سياق مخصوص ثم يحاول بالتالي تطويع النص لها.

إن القراءة الجاهزة الماقبلية تلغي خصوصية النص الأدبي وتجهض تاريخيته لأنها تجعل كل النصوص تساوي "الواحد"، أي تختزل مجموع الإنتاج الأدبي في نص واحد، ووظيفتها تقتصر على التفتيش عن الأشياء المألوفة والأنساق المتحجرة متجنبة بذلك كل الأسئلة الشائكة والممتعة، فهي بجهلها لقوانين الكتابة والطبيعة الرمزية للأدب ترى أن كل النصوص متشابهة وتتنفس بذات الطريقة وبالتالي للأدب، تتم هذه القراءة من الذاكرة وليس من واقع النص إن هذا الوضع المأزوم يجعلنا نتساءل: من ألغى الآخر هل هو النص أم القارئ؟.

إنّ القراءة التي يكون منطلقها هو الذاكرة يمكن اعتبارها مجرد "عادةً" وليست ممارسة فعلية وواعية للعمل الحضاري الذي هو الكتابة. إن القراءة العادة تعتمد على النص كوسيلة لا غير، في حين تعني ممارسة القراءة الأشتغال على النص كلغة وكبناء وترصد دلالاته وتحولاته.

إنّ ممارسة القراءة تعني–فيما تعنيه– تجاوز كل معيقات الفهم للانتقال من التلقي السلبي إلى طرح الأسئلة الجدية وتفكيك الخطاب لتفحص أسراره والأشياء المسكوت عنها، ثم إعادة بنائه وفق النظام المعرفي للقارئ. وبهذه الكيفية، فإن القراءة تفتتح النّص على العالم والثقافة والنصوص الأخرى.

وأما القراءة الناقصة أو الجاهزة فإنها تسيء إلى النص وتشوهه، لأنّها تقبل عليه بأقل تكلفة ومن أيسر السبل، وهي بهذه الطريقة تلغي خصوصيته وتاريخيته، لأنّها خطاب خارج أفق التجربة وخارج فعل اللّغة." (18)

نخلص هاهنا للقول أنّ التفكيك بالرّغم من أنّه لعب حرّ باللّغة على حدّ قول جاك ديريدا، إلاّ أنّه يملك أسس وأطر ونواميس يجب على المفكّك أو المؤوّل الانصياع لها، وأخذها بالحسبان لا البهتان وهو يمارسة تفكيكه.

الهوامش:

1- ينظرممدوح الشيخ: التفكيكية من الفلسفة إلى النّقد الأدبي، ملتقى البحث العلمي، ص5. WWW.RSSCRS.INFO.

2- ينظر توفيق سلمان: خطاب الأنوثة تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية، مجلة الموقف العربي، ع 378، تشرين الأوّل سوريا 2002.

3- آسيا جبار، بوابة الذكريات، سلسلة فسيفساء، ص222.

4- المرجع نفسه، ص223-224.

5- أحلام مستغانمي، نسيان، منتديات النجم، ص72. WWW.STARDZ.COM

6- المرجع نفسه، ص17.

7- المرجع نفسه، ص8.

8- شوقي الزين محمد، محمد أحمد البنكي التفكير الرجئي: مدخل إلى فلسفة واعدة، ط1، مؤسسة الدوسري للثقافة والابداع، البحرين 2010، ص12- 20.

9- أحلام مستغانمي، نسيان، منتديات النجم، ص5. WWW.STARDZ.COM

10- المرجع نفسه، ص8.

11- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سي ناصر، ط2، دار طوبقال، المغرب 2000، ص65.

12- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، ص3.

13- آسيا جبار: نساء الجزائر في شقّتهن، ترجمة جماعية بإشراف عبد القادر بوزيدة، مطبعة الموقان، الجزائر 2017، ص6.

14- المرجع نفسه، ص82.

15- بيير زيما: التفكيكيّة دراسة نقديّة، تعريب أسامة الحاج، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان 1996، ص9.

16- آسيا جبار: بوابة الذكريات، ترجمة محمد يحياتن، سلسلة فسيفساء، 2007، ص21.

17- ينظر كريستوفر لوريس: التفكيكيّة النظريّة والممارسة، ترجمة صبري محمد الحسن، دار المريخ للنّشر، السعوديّة 1989، ص281.

18- حسين خمري: الظاهرة الشعريّة العربيّة – الحضور والغياب – ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2001، ص230-231.

المخطوط الجزائري/ كنـز يحتاج إلى تحقيق.

أ- سعـيدة تـومي /جامعة برج- بوعـريريــج.

*ملخص :

لطالما كان المخطوط الجزائري جزءا لا يتجزأ من تاريخنا، ومن هويتنا المعرفية، فهو رمز ماضينا، ودليل علم أجدادنا، ولهذا فهو يكتسي أهمية بالغة في الدراسات الأكاديمية التي تسعى في كلّ مرة إلى لفت الانتباه إلى هذا الكنز الموروث، لاستحضار ما حمله من قيّم معرفية ودينية وأخلاقية.

ولأنّ المخطوط هو كلّ ما تمّ تدوينه بخط اليد في عصور سالفة وجب علينا البحث في سبل تفعيله لتحيين معارفه في مختلف المجالات، ولهذا تروم هذه الورقة البحثية رصد مختلف الآليات التي يتم من خلالها تحقيق المخطوطات لإخراجها في الصورة الأقرب لمّا أراد بها صاحبها، تأسيسا على ذلك سنحاول معالجة الإشكالية الآتية: ما هو واقع المخطوطات في وطننا الجزائر؟ وماهي الآليات التي تعتمدها مراكز البحث لتحقيق المخطوطات؟ وما هي سُبل تفعيل تحقيق المخطوط الجزائري ؟

تروم هذه الورقة البحثية الوقوف على مختلف السبل و الآليات التي من شأنها أن تبعث بعملية تحقيق المخطوطات إلى النور كما أنّ عملية تحقيــق المخطوط تخضع - في سبيل انجاحها - إلى جملة من الأسس و القواعد يقف عندها هذا المقال في جزئه الأول ، ثم نعتزم البحث في منهج تحقيق المخطوطات كما ينبغي أن يكون بالوقوف عند مراحل التحقيق في الجزء الثاني منه.
ولأنّ التراث الجزائري كنز يحتاج إلى تحقيق على الوجه الصحيح المستند فيه إلى قواعد محددة و أسس علمية ثابتة ، تُأتي ثمارها وانعكاساتها الإيجابية على فكر الأمة الجزائرية ، و لتحقيق هذا الهدف لابّد من تفعيل بعض الآليات نشير إليها في الجزء الثالث من المقال.

*ملخص المقال بالفرنسية:

: Titre de l'Article : le Manuscrit Algérien : un trésor en quête d'authentification.

Le manuscrit algérien n'a jamais cessé d'être une partie intégrante de notre histoire et de notre identité cognitive ; il est le symbole de notre passé ; le guide de nos aïeux ; pour cela il revêt une importance vitale dans les études

académiques qui tendent à chaque fois d'attirer l'attention à cet héritage valeureux afin d'invoque ses valeurs cognitives, religieuses et morales.

Et puisque le manuscrit est tout ce qui se consigne à la main durant des temps révolus ; on se voit dans l'obligation de rechercher le moyen de sa mise en œuvre dans le but d'actualiser ses connaissances dans différents domaines ; tel est l'objectif de cette recherche qui vise la recherche de tous les mécanismes par lesquels les manuscrits sont réalisés comme le voulait son rédacteur et sur la base de laquelle on va tenter de répondre à la question suivante : Quelle est la réalité des manuscrits en Algérie ? Et quelles sont les mécanismes adoptés par les centres de recherches aux fins de les authentifier ? Et quels sont les procédures d'authentification du manuscrit algérien ?

Ce travail de recherche a pour objectif la de mettre l'accent sur les différentes procédures et les mécanismes utilisés pour la mise en valeur de l'authentification ; aussi l'opération d'authentification pour qu'elle soit réussit, est conditionnée à un nombres de bases et de règles que nous soulignerons dans sa première partie de cet article, ensuite nous procèderons à la recherche de la méthode d'authentification des manuscrits comme ils doivent de l'être en insistant sur les étapes d'authentification et cela dans la deuxième partie.

Et puisque le patrimoine algérien est un trésor qui nécessite une authentification d'une manière correcte, basée sur des règles définies et des bases scientifiques prouvées, dont les résultats et les répercussions positifs se traduiront sur la pensée de la nation algérienne ; pour atteindre cet objectif il est nécessaire d'activer certains mécanismes dont nous nous étalerons dans la troisième partie de cet article.

*نص المقال:

لطالما كان المخطوط الجزائريجزءا لا يتجزأ من تاريخنا، ومن هويتنا المعرفية، فهو رمز ماضينا، ودليل علم أجدادنا، و لهذا فهو يكتسي أهمية بالغة في الدراسات الأكاديمية التي تسعى في كلّ مرة إلى لفت الانتباه إلى هذا الكنز الموروث، لاستحضار ما حمله من قيّم معرفية و دينية و أخلاقية.

ولأنّ المخطوط هو كلّ ما تمّ تدوينه بخط اليد في عصور سالفة وجب علينا البحث في سبل تفعيله لتحيين معارفه في مختلف المجالات، ولهذا تروم هذه الورقة البحثية رصد مختلف الآليات التي يتم من خلالها تحقيق المخطوطات لإخراجها في الصورة الأقرب لمّا أراد بها صاحبها، تأسيسا على ذلك سنحاول معالجة الإشكالية الآتية: ما هو واقع المخطوطات في وطننا الجزائر؟ وماهي الخطوات التي تعتمدها مراكز البحث لتحقيق المخطوطات؟ وما هي سُبل تفعيل تحقيق المخطوط الجزائري ؟

تعد المخطوطات «الوعاء الحضاري الذي يكتنز جزءا مهما من فكر و إبداع الشعوب و الأمم، و أحد أهم الروافد التي تتيح للدارسين الاطلاع على حركة التأليف في مختلف الأقطار، و بابا يلج منه الباحثون للتعرف على الآثار الفكرية و دراستها».[1]ولهذا وجب على الباحثين أساتذة و مهتمين العمل الجاد من أجل حماية هذا الموروث الحضاري من الضياع و التلف و السرقة ، إنّه حق الأجيال في الوقوف على معرفة الأجداد.

ولهذا نعتزم الوقوف على أهم الآليات التي تعتمدها مراكز البحث في الجزائر للحفاظ على هذا الكنز، ولكن ما المقصود بتحقيق المخطوط ؟ وما هي غايته؟

1- تحقيق المخطوط / مساءلة المفاهيم:إنّ الدلالة اللغوية لمصطلحالتحقيق – وفق ما ورد في لسان العرب – تحيل على الحق وهو نقيض الباطل ، و حقّ الأمر صار حقا ، ويقال أحققت الأمر إحقاقا، إذا أحكمته وصحّحته، و حقَقْتُ الأمر إذا كنتَ على يقين منه.. وغيرها [2]، و لهذا فهي تحيل في مجملها إلى العلم بالشيء ومعرفة حقيقته على وجه اليقين .

أما التحقيق اصطلاحا فهوإخراج نص معيّن في شكل أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها عليه مؤلفه اعتمادا على المقارنة بين كل النسخ التي وجدت من الكتاب [3]، كما أنّه بذل عناية خاصة بالمخطوطات حتى يمكن التثبت من استيفائها لشرائط معينة، فكتاب المحقق هو الذي صحّ عنوانه، واسم مؤلفه، ونسبة الكتاب إليه و كان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه .[4]

إنّ التحقيق هو الفحص العلمي للنصوص من حيث مصدرها و صحة نصّها وتاريخها و هو أيضا أن يؤدي الكتاب أداء صادقا كما وضعه مؤلِفه كما و كيفا قدر الإمكان، إنّه « بذل الجهد، و استقصاء البحث بغية الوصول إلى حقيقة ما قاله مؤلف النص ».[5]ولهذافإنّ محقِق المخطوط ليس مُطالبا

بالارتقاء بأسلوب المخطوط و تلخيص عباراته و فقراته كأن يختار أسلوبا غير أسلوب المؤلف مثلا أو يضع كلمة مكان أخرى بدعوى أنّها أجمل أو أبلغ أو أنسب ، و ليس من حقه أيضا أن يوجز في عبارة المؤلف أو أي شيء من هذا القبيل لأنّ تحقيق النص أمانة في الآداء وتقتضيها أمانة التاريخ و أمانة الأمة. (6)

وغالبا ما يرتبط مصطلح التحقيق بمصطلحات أخرى كـ"النصوص، التراث، المخطوط" ، فيقال تحقيق النصوص أو تحقيق التراث أو تحقيق المخطوط ،والمخطوط لغة حسب ما ورد في "لسان العرب" : من خط يخط ، خطّا ، والخطّ الطريق، و خطّ الشيء يخطّه خطا : كتبه بقلم أو غيره ، والخطّ : الكتابة ونحوها ممّا يُخَط(7).

واصطلاحا هو النسخة الأصلية التي كتبها المؤلف بخط بيده ، سواء كان كتابا أو وثيقة أو رسالة و سواء كان باللغة العربية أو غيرها ، غير أنّ العرب الأوائل لم يتداولوا هذا المصطلح فكانوا يطلقون على المخطوطات أمهات الكتب ، المؤلفات، كتب الأصول، و يبدو أنّ مصطلح " المخطوط" ظهر بعد عصر الطباعة ليتم التفريق بين المطبوع و المخطوط(8)، و بالتالي فهي « كناية عن كتب أو رسائل لم تطبع بعد، و لا تزال بخطّ مؤلفيها الأصليين و النُساخ».(9)

و المقصود بتحقيق المخطوطات هو الاجتهاد في جعل النصوص المخطوطة مطابقة لطبيعتها في النشر كما وضعها مؤلفها من حيث الخط واللفظو المعنى، بحيث يظهر المخطوط بعد الطبع كما وضعه مؤلفه قدر الإمكان.

يعد المخطوط دعامة من دعائم التراث البشري،فهو الحامل لمعرفة الأوّلين، و الشاهد الحيّ على علمهم وحضارتهم ، فهو «سجّل حافل يحفظ الأحداث و يرصد مجريات التاريخ و يواكب التطور الحضاري ويقرّب بين الجماعات التي تفصلها مسافات أو يحول بينها زمن، و هو وثيقة مكتوبة يمكن بالاطلاع عليها الاقتراب من عصر صاحب المخطوط ومكانه، و من معرفة تفاصيل دقيقة عن الحياة الفكرية و الأوضاع الاقتصادية والحالة الاجتماعية و يصلح مصدرا هاما للتأريخ و للحضارة ومتابعة تطورها».(10)

إنّ التراث الثقافي الجزائري تراث عريق وغني، يعدّ ثروة ثمينة من تراث الإنسانية، إنّه ضارب في القدم في شتى فنون الآداب و العلوم فالجزائر كباقي الدول العربية تزخر بمخطوطات نفيسة في مختلف مجالات المعرفة ما يجعلها المؤشر الحقيقي لإدراك مستويات العلم و الثقافة التي كانت عليها مجتمعات الأمة الجزائرية، بل صورة حيّة لواقع العلوم و الآداب من لغة و نحو وفلسفة و دين ورياضيات وفنون وعمران وغيرها.(11)

ولقد تنوعت المراكز و الهيئات التي جُمعت فيها المخطوطات بين مراكز رسمية وخاصة تمثلت أساسا في الخزانات الشعبية و مكتبات الزوايا و المدارس القرآنية العتيقة ، فمن بين المركز الرسمية نجد مختلف المكتباتوالأرشيفات التي تشرف عليها هيئات رسمية وعمومية كالمكتبة العامة التي لها فروع ولائية عبر الوطن ومثالها مكتبة جمعية الأبحاث و الدراسات التاريخية بأدرار، و مكتبات نظارات الشؤون الدينية في الولايات وغيرها، ومن المراكز الخاصة نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر الخزانات الشعبية الموجودة بمنطقة أولف بأدرار كخزانة عائلة عقباوي بزاوية بنعامة و خزانة عائلة بالشيخ بتقراف ، وخزانة الشيخ الباي بالمدرسة القرآنية ، وخزانات منطقة تنجرين و فيها 12مكتبة موزعة على القصور التي بنيت بالمنطقة أشهرها مكتبة بني عامر وزاوية سيدي حيدة وخزانة ولاد عيسى، أما الخزانات المتواجدة في منطقة بسكرة فنجد خزانة الزاوية العثمانية (علي بن عمر) في طولقة حيث تعد من أغنى الخزانات بالمنطقة إذ تحتفظ بمخطوطات كتبت بالفارسية و التركية ، يضاف إلى ذلك خزانة الزاوية المختارية بأولاد جلال ، وخزانة زاوية سيدي خالد ، و خزانة زاوية سيدي سلام بمنطقة وادي سوف ، ومكتبة الشيخ عبد المجيد بن حبة بمنطقة المغير ،وفي منطقة تندوف نجد خزانة زاوية محمد المختار بن تفغ بن العمش الجكاني التي تحوي على500 مخطوطة ، أما في منطقة غرداية فالحديث يطول ذلك أنّ المنطقة تزخر بموروثات ثقافية واكبت عمارة المنطقة منذ أزيد من عشرة قرون ولذلك نجد المخطوطات فيها كثيرة متنوعة ، و في منطقة بشار خزانة الزاوية القندسية للقنادسة.[12]

تزخر الجزائر إذن بثروة علمية كبيرة تمثّلها جملة المخطوطات المتواجدة في مختلف المكتبات الرسمية والخاصة، غير أنّ هذا التراث وعلى كثافته خاصة بمنطقة الجنوب لا يزال جزءا كبيرا منه في ظلمات الخزائن بعيدا عن متناول الباحثين والمحققين،ذلكواقع الحال يفصح عن عقبات كثيرة تواجه المهتمين القائمين على دراسة هذه المخطوطات وتحقيقها، أولاها حيازة جزء من هذا التراث من قبل بعض الزوايا التي يتحفظ أصحابها على هذه المخطوطات و يعتبرونها إرثا للعائلة لا يحق لأي أحد المساس به، فكثيرا ما يحجم القائمين عليها في مكتبات الزوايا ويعرضون عن فتح المجال أمام الباحثين للمعالجة هذه المخطوطات و الوقوف على ما تحتويه من علوم ومعارف .

وثانيها قِدم المخطوط وتلفه إذ قد يصيبه من جراء قِدمه نقص من أوله أو آخره، وفقدان بعض أجزائه، فيضيع عنوانه أو اسم مؤلفه وقد تختلط أوراقه ويختل ترتيبها، كما يمكن أن تؤثر العوامل الطبيعية كالرطوبة و الحرارة والحشرات و بهتان الأحبار وغيرها.

وثالثها مسألة الخط الذي كتب به المخطوط، فقد يكون خط المؤلف خطا جميلا ، و على العكس من ذلك قد يكون الخط رديئا تصعب قراءته ، و هنا تبرز فائدة وجود نسخة أو نسخ أخرى للمخطوط حتى يتسنى للباحث التقليل من حدة هذا المشكل ، يضاف إلى ذلك مشكل آخر يتعلق بصحة نسبة المخطوط لصاحبه

الحقيقي الذي ألّفه ، فقد يحدث أحيانا نسبته إلى شخص آخر غير صاحبه عن طريق الجهل أو الغلط أو التزييف، مما يحتّم على المحقق اليقظة و التقصي، و لذلك آليات مختلفة كقراءة مقدمة المخطوط و خاتمته بتمعنوحتى بدايات الأبواب و الفصول.[13]

وإذا استطاع الباحث أن يتخطى كلّ هذه العقبات ، ونظرا لأهمية هذا الإرث الحضاري فقد عكف المهتمون على الاهتمام و العناية به، وبذلوا في سبيل ذلك جهودا متواصلة من أجل إحيائه و إلقاء الضوء على مكنوناته ، ولا يتأتى ذلك إلاّ بتحقيق هذه المخطوطات تحقيقا علميا صحيحا حسب منهج علمي دقيق من أجل إعادتها للصورة التي وضعها فيها أصحابها ولاسيما نصوص التراث الأدبي ، و الحقيقة أنّ تحقيق النصوص أو المخطوطات عمل علمي عسير وغير هيّن و لا يسير وهو إبداع مثل سائر الإبداعات في المجال الأدبي و العلمي سواء.[14]ينبغي أن يتحرى المحقق في سبيل انجاح عملهمراحل متعددة سنركز عليها في الآتي .

2- تحقيق المخطوط كما ينبغي أن يكون : لقد لقيت المخطوطات في الآونة الأخيرة اهتماما بالغا وعناية خاصة من قبل المحققين و أهل الاختصاص سعيا منهم للكشف عن مكنونات هذا الإرث الثمين المترامي في مختلف أنحاء الوطن ، و في هذا الصدد يرى الباحث يقرّر الباحث صالح يوسف ين قربة أنّه لا عبرة للحديث عن التراث العلمي المخطوط واحيائه، سواء كان أدبيا أو علميا وغيره مما تعلّق بالحِرف والصنائع و العمران دون الانتصاب في جهود فرادى و جماعات لتحقيقه و دراسته، وذلك لأن التحقيق هو الذي ينقل التراث من مجرد مخطوط يستعصي على الفهم ويصعب على القارئ قراءته، إلى تراث انساني جدير بالتسجيل والاحياء [15].

إنّ التحقيق العلمي الجاد هو الذي يبعث بالمخطوطات إلى الحياة ليتم بذلك «إخراجها في ثوب جديد خال من المغالطات والأخطاء ، وبعيدٌ عن الزلل و التشويه، مع ضرورة تدعيم هذه العملية بالأدلة العملية والبراهين على صحة النصوص العلمية المحققة وفق أسس التحقيق ومناهجه».[16]

2-1- أسس تحقيق المخطوط: في بادئ الأمر لابّد للمحقق أن يتأكد من أنّ المخطوط لم يحقق من قبل أو على الأقل لم يحقق تحقيقا علميا أو نُشر بدون تحقيق أو تصحيح، وفيه كثير من التحريف ، وهو يستحق منه الجهد الذي سيبذله فيه لإخراجه إلى النور، يضاف إلى ذلك أيضا التأكد من قيمة المخطوط العلمية حتى يتم الانتفاع بما تحتويه من معارف.[17]

إنّ عملية تحقيق المخطوط تخضع في سبيل انجاحها - أيضا - إلى كفاءة المحقق وخبرته في هذا المجال ، ومدى قدرته على معالجة النصوص و فهم الخطوط و إثراء المخطوط قيد التحقيق بالتعليقات والتصويبات الهادفة و الفعالة .

كما ينبغي أن يكون على دراية بالخطوط العربية ذلك أنّ علم قراءة الخطوط من أهم العلوم التي لابّد أن يتسلح بها المحقق في عمليات دراسة و تحقيق النصوص، فيتوجب بذلك على المحقق و الباحث تعلّمها و التدرب على قراءتها، حتى يضمن علمية البحث و البعد عن الخطأ والزلل في قراءة النصوص، ومن هذه الخطوط : الخط الكوفي ، الخط المغربي ، الخط الرقعي والخط الأندلسي غير ذلك ، ما يعني أنّ « معرفة أنواع الخطوط ، وتاريخ كلّ خط ضرورة حتمية للمحقق لمعرفة تاريخ المخطوطة التي يدرسها، ولفك رموز بعض الكلمات الغامضة ».[18]

2-2- مراحل تحقيق المخطوط : لتحقيق أيّ مخطوط تحقيقا علميا دقيقا لابّد من المرور بمراحل مختلفة، بدءا بالبحث في صحة المخطوط من حيث نسبته لمؤلفه و مطابقة العنوان لمتنه ، وهذا ما يحتّم على الباحث الرجوع إلى فهارس المخطوطات لتمييز نص المخطوط محل التحقيق من المخطوطات المدروسة، و كذا الوقوف على ترجمة المؤلف ، و دراسة أسلوبه المتبّع في التأليف في ذلك المخطوط وفي مصنفاته الأخرى ، حتى يتسنى للمحقق بعد هذا نسبة المخطوط لصاحبه .[19]

وهذا ما يعرف تحديدا بعملية "توثيق النص" إذ يجب على أولا التأكد من أنّ للمؤلف كتابا يحمل عنوان المخطوط المنسوب اليه وذلك باستقراء ما في فهارس الكتب العربية التي تصل إلى عصر النص، من رصيد الكتب المؤلفة في مادته وموضوعه .[20]فإذا لم يهتد إلى المخطوط فيما ذكرناه فإنّ هذا لا يقطع بكونه منحولا للمؤلف، و إنّما يحتاج الأمر – في مثل هذا الحال – إلى فحص متن المخطوط التماسا لما يُرجح نسبته إلى المؤلف أو حمله عليه، وهذه مهمة بالغة الدقة تقتضي الخبرة بشخصية المؤلف وأسلوبه ومعجم ألفاظه وطريقة استعماله للمجاز وأدوات الجر مثلا، والدراية بعصره وبيئته.[21]

بعد توثيق النص ينتقل المحقق إلى مرحلة ثانية تُعرف بمرحلة المقابلة أين يعمل المحقق فيها على الكشف عن النسخ الموجودة للمخطوط، ليثبت الفروق بينها، فإذا كانت هذه النسخ كثيرة جدا بحيث لا يمكن مراجعتها كلّها، حينها على المحقق أن يختار أهمها وأنفسها، ذلك أنّ قيمة النسخ الخطيةلمخطوط ما متفاوتة جدا فمنها ما لا قيمة له أصلا في تصحيح نص المخطوط، ومنها ما يُعوَّل عليه ، و يوثق به، ووظيفة المحقق أن يُقدِر كل نسخة من النسخ التي تقع له، و يفاضل بين هذه النسخ متبعا في ذلك بعض الأسس:

- ✓ النسخ الكاملة أفضل من النسخ الناقصة .
- ✓ النسخ القديمة أفضل من الحديثة .
- ✓ وواضحة الخط أحسن من غير الواضحة .
- ✓ والنسخ التي قوبلت بغيرها ومثبت عليها هذه المقابلات أحسن من التي لم تقابل .[22]

إنّ أحسن نسخة تعتمد للتحقيق بعد مرحلة المقابلة نسخة كتبها المؤلف بنفسهلأنها تحمل شهادة الزمن على صحتها، وتكاد تلحقها في الثقة النسخة التي يكون المؤلف قد أشار بكتابتها أو أملاها أو أجازها و يمكن التحقق من ذلك بملاحظة نوع الورق والحبر ودراسة خط المؤلف بمقارنته بكتابات أخرى له إنّ وجدت.[23]

وتقوم عملية توثيق المخطوط الذي تقرر دراسته و تحقيقه على "تحقيق العنوان"، وهي مرحلة حساسة من مراحل التحقيق لأنّه غالبا ما يكون المخطوط خاليا من العنوان إما لفقدان الورقة الأولى أو انطماس العنوان، وقد يثبت على النسخة عنوان واضح جليّ و لكنّه يخالف الواقع إما بداعي من دواعي التزييف وإما لجهل قارئ ما وقع على نسخة مجردة من عنوانها فأثبت ما خاله عنوانها .[24]

وضمانا للوصول إلى العنوان الصحيح لابّد من التأمل في نسخ المخطوط أولا، فإذا كان من بينها نسخة بخط المؤلف ، و أثبت العنوان على الصفحة الأولى منه بالخط نفسه كان ذلك من أقوى الأدلة على اعتماد هذا العنوان ، كما يمكن الاستعانة أيضا بمقدّمة المخطوط التي قد يصرح المؤلف فيها بعنوان مؤلفه كقوله "وسميته كذا" ، و لابّد من الانتباه أيضا إل خاتمة المخطوط فقد يرد فيها الحديث فيها عن العنوان .[25]

وفي عملية التوثيق يصاحب توثيق العنوان"توثيق اسم المؤلِف" كاملا وهي عملية لا تختلف كثيرا عن عملية تحقيق العنوان، فلابّد من عدم الاكتفاء بما هو مدوّن في ظاهر النسخة لنحكم على صحة اسم المؤلف وإنّما لابد من إجراء تحقيق علمي يطمئن معه الباحث إلى أنّ الكتاب أو المخطوط صادق النسبة إلى مؤلِفه،.[26] و للتحقق من ذلك لابّد من التأكد مما هو مكتوب على النسخة الأصلية المعتمدة في التحقيق، فقد يصرح بذكر اسمه في مقدمة المخطوط أو في ثناياه أو في خاتمته أو قد يرد ذكر أحد من شيوخه أو تلاميذه المذكورين في ترجمته، أو بعض العلماء الذين يستشهد بهم ،و يورد أقوالهم ، فيبحث المحقق في الزمن والذي عاشوا فيه، هل هم من السابقين أو اللاحقين بعد عصره ووفاته.[27]

فيتم بذلك توثيق عنوان الكتاب والتأكد من نسبة الكتاب إلى مؤلفه،لينتقل المحقق بعد هذه العملية إلى عملية"تحقيق المتن" و هي في الحقيقة عملية جادة و شاقة تتطلب الوقت الكافي ، والصبر و التفاني من قبل المحقق ، و تسمى هذه العملية بفحص المتن و التحقق من سلامته بكونه ما صحّ من نص المؤلف، و تحقيق المتن معناه أن «يؤدي الكتاب أداء صادقا كما وضعه مؤلفه كما و كيفا فليس معنى تحقيق الكتاب أن نلتمس للأسوب النازل أسلوبا هو أعلى منه ، أو نحّل كلمة صحيحة محل أخرى صحيحة بدعوى أنّ أولاهما أولى أو أجمل أو أفق ، أو ينسب صاحب الكتاب نصّا من النصوص إلى قائل ،و هو

مخطئ في هذه النسبة فيُبدل المحقق ذلك الخطأ و يحل محله الصواب،أو أن يخطئ في عبارة خطأ نحويا دقيقا فيصحح خطأه في ذلك، أو أن يوجز عبارته ايجازا مخلا فيَبسط المحقق عبارته بما يدفع الإخلال »[28].

إنّ مهمة المحقق تقتصر على إخراج الكتاب كما كتبه المؤلف مخطوطا و لا صلاحية له في التحسين و التصحيح في متن الكتاب إنّه أمانة الآداء التي تقتضيها أمانة التاريخ، لأن متن الكتاب حكم على المؤلف و حك على عصره و بيئته ، و هي اعتبارات تاريخية لها حرمتها ، كما أنّ ذلك الضرب من التصرف عدوان على حق المؤلف الذي له وحده حق التبديل و التغيير.[29]

غير أنّ هذا لا يعني ترك مجال الخطأ للانتشار و الشيوع فللمحقق حق التعديل و التوضيح و التصحيح في حاشية الكتاب أو نهايته و بذلك يكون قد أدى الأمانة العلمية و التاريخية.

3- سُبُل تفعيل تحقيق المخطوط الجزائري : التراث الجزائري كنز يحتاج إلى تحقيق على الوجه الصحيح المستند فيه إلى قواعد محددة و أسس علمية ثابتة ، تُأتي ثمارها و انعكاساتها الإيجابية على فكر الأمة الجزائرية ، غير أنّه للوصول إلى ذلك يتعيّن على الباحث عدم الخوض في موضوعات مستهلكة، يتعذر عليه أن يأتي فيها بشيء جديد يدلّل به على موهبته العلمية وقدراته الخاصة، ولذلك على المحقق ان يراعي أيضا الوقت الكافي لإخراج عمله في صورة حسنة فلا يستعجل إنجازه دون بلوغ الهدف المنشود، و لتحقيق هذا الهدف لابّد من تفعيل بعض الآليات نلخصها في النقاط الآتية :

1. الأمر الذي لا يختلف فيه اثنان أنّ المخطوط الجزائري قد نال نصيبا كبيرا من الضياع والحرق من قبل المستدمر الفرنسي الذي حاول بكلّ الطرق طمس معالم الهوية الجزائرية ورموز فكرها وآثار علمائها على مدى حقب متعاقبة، ولذلك وجب على المهتمين بالمخطوط الحفاظ على ما تبقى من هذا الكنز حتى لا يضيع هو الآخر بفعل عوامل الطبيعة التي كثيرا ما تؤثر سلبا على المخطوطات.
2. تفعيلا لإحياء التراث الجزائري المخطوط وتفاديا لاندثاره لابّد من التجنّد هيئات ومؤسسات وجهود فردية من أجل القيام بعمليات الفهرسة والتحقيق والتصوير وحتى الاحتفاظ بالمخطوطات في مكتبات خاصة بهذه الكنوز المعرفية و الوقوف على نظافتها و تنظيمها ومعاينتها لحمايتها من مخاطر الرطوبة .
3. لابدّ من التحلي أيضا بروح المسؤولية والواجب العملي تجاه المخطوط و العمل على تكاتف الجهود من أجل صيانة المخطوطات بتحقيقها و دراستها، حتى لا يعتقد البعض أنّه ملكية خاصة للأفراد و الزوايا، إنه ملكية عامة للدولة تحيل على فكرها و حضارتها و نشاط علمائها.ولتحقيق ذلك لابّد أيضا من وجود هيئات رسمية تمنح الباحثين فرصة الحصول على المخطوط القابع في خزانات الزوايا.

4. العمل على إقامـة ندوات ومؤتمرات وملتقيات بصفة دورية تكشف الستار عن أهمية المخطوطات وتحقيقها، والعمل على تكوين فرق بحث تهتم بتحديد أماكن تواجدها والحرص على دراستها.

5. على الأساتذة و المشرفين والمؤطرين توجيه اهتمام الطلبة إلى هذا المجال و تحفيزهم على تحقيق مخطوطات جديدة ، تقدّم الإضافة في مجال البحث العلمي .

6. توسيع مهام مراكز البحث العلمي المتخصصـة في تحقيق المخطوطات وكذا المخابر الملحقـة بالجامعات الجزائرية المختلفة عبر الوطن، و تفعيل مهامها ،بالإضافة إلى تنشيط عملية اصدار مجلات متخصصة في تحقيق التراث.

7. الاهتمام أكثر بالمراكز الوطنية للمخطوطات وإعطائها مزيدا من الصلاحيات التي تخدم البحث العلمي و الطالب المهتم بهذا المجال، و مساعدته على تجسيد مهامها ميدانيا ، مثال ذلك المركز الوطني للمخطوطات فإذا كان من مهامه حفظ المخطوطات بالطرق العلمية الحديثة ، و الاهتمام بعملية الجرد العام للمخطوطات وتصنيفها ،و تحديد الخريطة الوطنية للمخطوطات ، بالإضافة على دراسة مكنونات المخطوطات كالورق ، الحبر، صناعة أدوات الكتابة ، كما يتخذ على عاتقـه مهمة الوعي بأهمية المخطوط وضرورة الحفاظ عليه.فلابّد له أيضا من عقـد اتفاقيات مختلفة مع الجامعات لمزيد من البحث وإثراء الجهود المختلفة.

8. تعزيز العلاقات بين مختلف مراكز المخطوطات من أجل التعاون المشترك في سبيا احياء التراث الجزائري، وليكن هدفها الأسمى الوصول إلى انشاء قاعدة بيانات رقمية لعدد المخطوطات الجزائرية ، وتصنيفها حسب مواضيعها و أماكن تواجدها، حتى تختصر على الباحث المهتم مسافات وأوقات البحث عليها.

9. برمجـة بحوث علمية حول تحقيق مخطوط معيّن في شكل مسابقات بين الطلبة ، و تقديم جوائز تحفيزية من أجل تفعيل تحقق المخطوط على أكثر من صعيد، و لعلّ الأهم من ذلك هو برمجة مقياس تحقيق المخطوط في المناهج الدراسية للجامعات الجزائرية خاصة في التخصصات الخاصة بالعلوم الإنسانية والاجتماعية و اللغة و الأدب و علوم الدين مما يسمح برفع المستوى في هذا المجال .

تكتسي المخطوطات أهمية بالغـة في التعبير عن تاريخنا، فبيـن صفحاتها العتيقـة يفوح عبق التاريخ والحضارة، و ينكشف فكر علمائنا و اجدادنا ، كما يمكننا الاطلاع على ما أبدعـه أسلافنا في مختلف مجالات العلوم، فهي المصدر الأول للتأريخ لماضي الأجداد ما يتيح العمل على تفعيله إيجابيا في الحياة الفكرية للأحفاد، وتبقى المخطوطات جزءا من الهوية الحضارية ومن ذاكرة الأمـة .

* الهوامش و الاحالات :

[1]– مريم خالدي – مساهم أبو القاسم سعد الله في بعث التراث المخطوط – مجلة تاريخ العلوم – جامعة زيان عاشور الجلفة – العدد 6 –2016– ص448.

[2]–ينظر : محمد بن مكرم بن منظور – لسان العرب – المجلد 2– الجزء–17– دار صادر – بيروت – ص940–941–942.

[3]– ينظر : شوقي بنين و مصطفى طوبي– معجم مصطلحات المخطوط العربي – الرباط – الخزانة الحسنية – ص74.

[4]– ينظر: عبد السلام هارون – تحقيق النصوص و نشرها – ط1– دار النهضة العربية – بيروت لبنان – –2001– ص43.

[5]– عبد المجيد دياب – تحقيق التراث العربي –/ منهجه و تطوره – دار المعارف – ط2– 1993– مصر – ص 134.

[6] – ينظر: مريم خالدي – مساهمة أبو القاسم سعد الله في بعث التراث المخطوط – مجلة تاريخ العلوم – العدد 6– ص449.

[7]– ينظر : محمد بن مكرم بن منظور – لسان العرب – ص1199.

[8]– ينظر: غازي عناية – إعداد البحث العلمي – دار الشهاب – 1985– باتنة – ص103–105.

[9]– مهدي فضل الله – أصول كتابة البحث و قواعد التحقيق – دار الطليعة للطباعة و النشر – ط 2– 1998 – بيروت – لبنان – ص140.

[10] – يحي بن بهون حاجا محمد – تجربتي مع التراث جمعا وتحقيقا ودراسة – مجلة الذاكرة – العدد4– – ديسمبر 2014– ص12.

[11]– صالح يوسف بن قربة – واقع المخطوط بين الفهرسة و التحقيق – المجلة المغاربية للمخطوطات – ع4– مخبر المخطوطات – جامعة الجزائر 2–2013–ص35–36.

[12]– ينظر : براركة شوقي – التراث المخطوط بالصحراء الكبرى / حفظه و مراكزه واتاحته للباحثين – مجلة الواحات للبحوث والدراسات – ع15–2011– جامعة غرداية – ص57–58–59.

[13]– ينظر : عزة حسن – مشاكل تحقيق النص الأدبي – ضمن كتاب تحقيق النصوص التراثية – التصور و الواقع– تنسيق نجاة المريني – دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء – المغرب– ط1– 2006– ص66–67–68.

[14]– عزة حسن – مشاكل تحقيق النص الأدبي – ص65.

[15]– ينظر : صالح يوسف بن قربة – واقع المخطوط بين الفهرسة و التحقيق – ص49.

[16]– بوقاعدة البشير – التراث الجزائري المخطوط /دراسة في أهمية التحقيق وآليات التفعيل – مجلة الذاكرة – العدد 4–2014– ص173–174.

[17]– ينظر: مهدي فضل الله – أصول كتابة البحث و قواعد التحقيق – ص143.

[18]– محمد التونجي –المنهاج في تأليف البحوث وتحقيق المخطوطات– عالم الكتب – ط1– 1986– بيروت– لبنان – ص155.

[19]– ينظر : صالح يوسف بن قربة – اقع المخطوط بين الفهرسة والتحقيق – ص49.

[20]– ينظر : عبد المجيد دياب – تحقيق التراث العربي / منهجه وتطوره – ص209.

[21]– ينظر : المرجع نفسه – ص 209.

[22]– ينظر : عبد المجيد دياب – تحقيق التراث العربي / منهجه و تطوره – ص211.

[23]– ينظر : المرجع نفسه – ص 211.

[24]– ينظر: عبد السلام هارون – تحقيق النصوص و نشرها – ص44.

[25]– عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان – تحقيق المخطوطات بين الواقع و النهج الأمثل – مكتبة فهد الوطنية – الرياض –1994–ص236.

[26]– ينظر: عبد السلام هارون – تحقيق النصوص و نشرها – ص45.

[27]– عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان – تحقيق المخطوطات بين الواقع و النهج الأمثل– ص 240.

[28]– عبد السلام هارون – تحقيق النصوص و نشرها – ص48.

[29]– المرجع نفسه – ص48.