الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -
كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

لغة السرد النسوي في أدب " زهور ونيسي "

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث
إعداد الطالبة: إشراف الدكتور:

* صالح لمباركية

* فيروز بوخالفة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د- عيسى مدور	أستاذ محاضر	باتنة	رئيساً
د- صالح لمباركية	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفاً ومقرراً
أ- د- عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضواً مناقشاً
د- ابراهيم عباس	أستاذ محاضر	الجزائر	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية

1433 هـ - 1434 هـ

2012 م - 2013 م

الله

يعتبر الأدب النسوي ظاهرة أدبية حديثة، وهو فرع من الأدب الذي يركز على المسائل النسوية وقضايا المرأة التحررية، وقد ظهر هذا الأدب في أحضان الحداثة، حيث شكّلت قيم الحداثة رافعه وأهم مبادئه للمضي قدماً لإثبات وجود إبداع نسوي متميز قائم بذاته له هويته وملامحه الخاصة، وبالتالي نشر الوعي الذاتي عند المرأة ودفعها إلى التعبير عن نفسها في قالب أدبي خاص بها، له شكل وطعم مختلفان عما يكتبه الرجال.

فالأدب النسوي هو ثورة مزعزعة للقوالب الثابتة التي وضعها المجتمع والتاريخ للمرأة حتى تتفوق داخلها، كما أن هذا التيار الأدبي ولد ليحبر عن الآراء النسوية في اللغة والفكر وإنشاء خطاب مختلف بوضعية اللغة التي صنعها الرجل.

وقد انتشر هذا النوع الأدبي في شتى أنحاء العالم، وتأثرت به جميع النساء الكاتبات ومن بينها المرأة الجزائرية المبدعة، هذه الأخيرة التي تميزت عن غيرها من النساء المبدعات بأنها مناضلة ومكافحة على مر الزمان، فالكاتبة عندها سلاح ضد المستعمر وضد العادات والتقاليد المتخلفة، فهي تكتب لتحرر الوطن وتكتب لتحرر نفسها وتكتب لتثبت ذاتها وتستعيد لغتها ولتطمح جدار الصمت القاتل.

إن الحركة النسوية الأدبية في الجزائر، شهدت نشاطاً متزايداً في الآونة الأخيرة من الزمن (بداية التسعينيات) بأقلام نسوية مبدعة ومنتجة أثرت الساحة الأدبية في الجزائر وزادت من تنوعها، ومن بين رائدات هذه الحركة في الجزائر، نذكر: الأديبة والكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" التي تنوعت إبداعاتها واختلفت مواضيعها التي تناولت في أغلب الأحيان قضية

المرأة وقضية الوطن، ومن زخمها الإبداعي المتنوع اخترنا تشكيلة سردية متنوعة من القصة القصيرة والرواية والمسرحية " روسيكادا، "لونجة والغول"، "دعاء الحمام" لتكون موضوع بحثنا الموسوم بـ "لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي"، وهو بلا شك موضوع متشعب وثري باعتبار أن الأدب النسوي قضية شائكة، لا تخلو من الجدل، والأدب النسوي الجزائري خصوصا يشهد له بالخصوبة والعطاء الإبداعي.

ومن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع، هو قلة الدراسات حول الأدب النسوي الجزائري عامة وأدب الكاتبة "زهور ونيسي" خاصة فيما يتعلق بالإبداعات الأخيرة منها، وإعجابنا بهذا الانتقال المفاجئ للكاتبة من جنس أدبي إلى آخر بأسلوب متميز في الكتابة ولغة بسيطة أصيلة وشاعرية.

بالإضافة إلى كون الأدب النسوي قضية جديدة في الساحة الأدبية تسيل لعاب الأقلام النقدية وتشكل فضاء خصبا وواسعا للدراسات والأبحاث الأدبية والنقدية.

وفي هذا البحث نسعى إلى الكشف عن خصوصية الكتابة النسوية عند "زهور ونيسي" ومدى انفتاح اللغة عندها على معارف أخرى مثل التراث مثلا أو التاريخ، أم أنها لغة متحجرة وقديمة؟

كما نسعى أيضا إلى الكشف عن مدى أصالة الكتابة النسوية الجزائرية من خلال إبداعات "زهور ونيسي" نموذجا.

وإذا كانت الدراسات الجامعية وغيرها من المقالات والبحوث، قد حاولت إنارة بعض الزوايا المظلمة والغامضة في قضية السرد النسوي الجزائري وأعمال، الأدبية "زهور ونيسي" إلا أنها قد أغفلت جانبا مهما، وهو الجمع بين هذه القضايا في دراسة شاملة تقف عند خصوصية اللغة النسوية الجزائرية وتميزها في كتابات "زهور ونيسي" المتنوعة.

أما عن الجديد في هذا الموضوع هو تناول عدة جوانب مختلفة في دراسات موحدة وهي : (الأدب النسوي، الأدب النسوي الجزائري، اللغة، وأدب زهور ونيسي)، حيث سنتناول فيه نموذج من المسرحية وآخر من الرواية وآخر من القصة.

وقد اعتمدنا في مقاربتنا لأعمال الأدبية لهذه النماذج من أعمال الأدبية على مراجع مختلفة تنوعت بين موضوع (أدب المرأة) في الجانب النظري وأخرى تطبيقية تهتم بتقديم بعض الأدوات الإجرائية المساعدة على التحليل والمقاربة من مراجع النوع الأول نذكر: "عبد الله الغدامي" (المرأة واللغة)، "أنيسة بركات درار" (نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريري)،... أما ما يتصل بالسرد الجزائري نذكر "أحمد دوغان" (في الأدب الجزائري الحديث)، و"أبو القاسم سعد الله" (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) ... وغيرها.

دون أن ننسى المصادر المعتمدة كمدونة لتحليل نذكر منها رواية "لونجة والغول" ومسرحية "دعاء الحمام" لـ "زهور ونيسي" .
وقد اتبعنا خطة البحث التالية :

بدأنا البحث بمدخل عنوناه بخصوصية الكتابة النسوية، تناولنا فيه قضية مصطلح الأدب النسوي بين القبول والرفض، إشكالية المصطلح، والفرق بين الأدب النسوي والأدب الأنثوي الذي يكتبه الرجل، وتناولنا بالدرس لغة الأدب النسوي وكذلك تاريخ الأدب النسوي الجزائري وميزاته.

أما الفصل الأول : والمعنون باللغة في المجموعة القصصية " روسيكادا":

فتطرقنا إلى تعريف القصة ونشأتها بالجزائر وكذا مراحلها، وبعدها درسنا لغة العنوان ثم البدايات النصية وكذلك أسلوب التكثيف وأخيرا النهايات النصية.

وفي الفصل الثاني المعنون باللغة في رواية "لونجة والغول"، تناولنا الرواية الجزائرية ومراحلها ثم لغة العنوان وبعدها دلالة أسماء الشخصيات وأخيرا اللغة التراثية للرواية.

وفي الفصل الثالث والأخير المعنون باللغة في مسرحية "دعاء الحمام"، تطرقنا إلى قضية المسرح في الجزائر وإشكالية اللغة، ثم لغة العنوان كذلك لغة الحوار وأخيرا صورة المرأة ولغتها في المسرحية.

اعتمدنا في دراستنا على المنهج التحليلي الوصفي باعتباره الأنسب للموضوع، حيث أننا بصدد تحليل مختلف النصوص الإبداعية للكاتبة "زهور ونيسي" (قصة، رواية و مسرحية)، وباعتباره منهجا لنا في التعامل مع مختلف المناهج العلمية الأخرى التي تساعده في التحليل والتأويل والوصف

والاستنتاج، فقد استعنا أيضا بالمنهج التاريخي للتنظير لمراحل كل جنس أدبي، وأيضا المنهج السيميائي في تأويل دلالات العناوين وأسماء الشخصيات.

وككل بحث لا بد من وجود صعوبات تعترض طريق الباحث أثناء البحث وأولها تلك المتعلقة بالمراجع التي تتناول موضوع السرد النسوي كونه موضوعا حديثا.

بالإضافة إلى ندرة الكتب التي تتناول أدب "زهور ونيسي" باستثناء بعض الكتب ككتاب "عمر بن قينة"، (دراسات في القصة الجزائرية) و (كتاب جمال فوغالي) الأعمال القصصية الكاملة "الزهور ونيسي"، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع المتشعبة التي يصعب الإلمام بكل جوانبها.

غير أن هذه الصعوبات لم تثن من عزمي، بفضل المساندات التي تلقيتها من أطراف متعددة بدءا بأساتذتي الأفاضل من بينهم : د/ صالح لمباركية، ود/ بودربالة الطيب و د/ يوسف الأطرش، الذين جادوا بفضلهم علي، بنصائح قيمة وكتب مفيدة فلهم جزيل الشكر والامتنان ولكل من قدم لي يد العون.

وهذه الدراسة هي مجرد محاولة لإثراء بقية الدراسات، وتوسيع الرؤية تجاه الأدب النسوي الجزائري الحديث المكتوب باللغة العربية، علما تساهم في سد ثغرة في هذا المجال الجديد الواسع، فما كان فيها من صواب فهو بفضل الله وما كان فيها من أخطاء وشوائب فذلك من نفسي، ومن الله نرجوا السداد.

مدخل : خصوصية الكتابة النسوية.

أولاً- الأدب النسوي وإشكالية المصطلح.

ثانياً- الأدب النسوي الجزائري.

تمهيد:

الأدب النسوي/ الأدب النسائي/ أدب المرأة...أزمة مصطلح... أزمة قبول ورفض، لكنه حقيقة لا مفر منها... حقيقة تصارع من أجل إرساء معالم الذات النسوية، منذ الزمن الأول للحكي مع "شهرزاد" وهمسات لسانها المخدرة للرجل الفاتك بينات جنسها، حتى تنقذهن من شبح الفناء الذكوري – إلى زمن اقتحام الكتابة واللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة وبوصفها ذاتا مبدعة لا مجرد أداة سردية وموضوع لغوي .

أولاً: الأدب النسوي وإشكالية المصطلح:

1- مصطلح الأدب النسوي بين الاعتراف والرفض:

يعتبر الحديث عن الكتابة النسوية أو أدب المرأة أمر في غاية الصعوبة، خاصة إذا ما أضفنا إليه صعوبة أخرى تتمثل في إشكالية تلقي هذا الأدب من طرف المجتمع العربي، ومكمن الصعوبة يتجلى في هذه الزوبعة التي أثيرت حول هذا الموضوع والتي أخذت أبعادا وتفسيرات بعيدة عن كل طرح موضوعي، ولعل أولى هذه الصعوبات التي تواجهنا هي المصطلح في حد ذاته " الكتابة النسوية"، أو "الأدب النسوي" الذي يتأرجح بين القبول والرفض من طرف النقاد والأدباء بمن فيهم المرأة الكاتبة ذاتها، (حيث تميل معظم هذه الآراء إلى الانتقاص من كفاءات النساء ورفض الإقرار بتميز كتابتهن فلا شك في أن المواقف المتحيزة ضد المرأة وقدراتها الفكرية والإبداعية تقوم على أحكام مسبقة تعزز إقصاءها من فعالية الإنتاج والإبداع وتتنظر إليها وفق البعد الفيزيولوجي، أي باعتبارها جسدا عليه أن يكرر وظائفه تبعا لذاكرة مجتمعية تنظر بعين النقص إلى مؤهلات المرأة وقدراتها، والواقع أن هذا الطرح لا يمكن تبريره علميا)⁽¹⁾.

(1) ينظر، نورة الجرמוني ، الأدب السردى النسائي وإشكالية التنمية، مجلة الراوي، النادي الثقافى جدة، المملكة العربية السعودية، 23 ع، سبتمبر، 2010، ص 41.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

ومن بين المواقف الراضية لتسمية الأدب السردي النسائي «ما يبني أساسا على مفهوم عام للأدب بدعوى قوانين تشكله الثابتة والمشاركة بين الجنسين مثل التشابه على مستوى اشتغال المخيلة أو استثمار الخبرات الفنية والجمالية والفكرية»⁽¹⁾.

فالحجة إذن أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء أكان المبدع رجلا أم امرأة، بمعنى أن لا خصوصية تميز الأدب الذي تكتبه المرأة، باعتبار أن كلا من المرأة والرجل يعيشان في البيئة نفسها والظروف ذاتها، فالاختلاف والتمايز تمليه الظروف الفردية لا نوع الجنس.

وهذه الناقدة "يمنى العيد" (تقر بوجود خصوصية تميز كتابة المرأة إلا أنها خصوصية غير طبيعية؛ أي أنها ليست ثابتة، بل هي نتاج ظروف اجتماعية معينة داخل بيئة معينة وفي ظروف تاريخية خاصة، فهي إذن ليست خصوصية فنية، بل إنها تتغير حسب المكان والزمان لتتوقع في كل الحالات داخل عالم المرأة الصغير الذي لا يتجاوز همومها الذاتية إلى الهم الإنساني بشكل أعم وأعمق)⁽²⁾. فالناقدة من جهة تقر بوجود هذه الخصوصية، ومن جهة أخرى ترفض الإحتكام إليها كتصنيف، فمتى زالت أشكال القهر الإجتماعي الممارس على المرأة ستختفي بالضرورة هذه الخصوصية.

يرى "سيمون دي بوفوار" "S.D.Pouvoir" أن المرأة « ليس لها جوهر أو طبيعة أبدية، بل التاريخ، والمجتمع الذي تعيش فيه يرسم لها في كل حقبة التجويف من أجل قالب تنقيد به»⁽³⁾. "فدي بوفوار" "S.D.Pouvoir" إنما يؤكد على السيطرة الكلية والأبدية للواقع الإجتماعي، والتاريخ على كينونة المرأة ووجودها إلى درجة رسم الحدود والقوالب التي عليها التقيد بها، فكيف لها أن تستقل بإبداع أو أن تتبنى أدبا خاصا بها؟

وفي قضية مصطلح "الأدب النسوي" نجد الناقدة "خالدة سعيد" التي توصلت بدورها إلى أن إطلاق هذا المصطلح على إنتاج المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية، وعلتها في ذلك أن أدب المرأة لا يملك الخصوصية التي تميزه وبالتالي تؤهله لأن يكون

(1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) ينظر، سعيدة بن بوزة، سوسولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسولوجي، وقائع الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر 2006، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007، ص 367.

(3) ينظر، عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص 46.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

أدبا متميزا يحمل هويته الخاصة به، فهي ترى بأن القول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة « يقضي إلى واحد من حكيمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية وهو ما يردّها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس ومركز»⁽¹⁾. فهي ترفض هذا المصطلح لأنه حسب رأيها تصنيف قائم على أساس الجنس (ذكر/أنثى) وهو ما لا تعتبره معيارا يصح الإحتكام إليه في عملية التصنيف، لأنه سيحصر الأدب في الفئوية، فيقول هذا أدب رجالي وذاك أدب نسائي ليخرج بذلك عن مفهومه العام ليتجزأ بالشكل السالف الذكر.

ويؤكد هذا الرأي "بوشوشة بن جمعة" بقوله: «الحال أن التمييز بين أدب نسائي وأدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جل من كتب في الموضوع، فلا معنى لقولنا إن هذه الرواية أو تلك نسائية لمجرد أن مؤلفتها امرأة، إذ ليس من المناسب أن نصنّف الأدب على أساس الذكورة والأنوثة إلا إذا اقتنعنا بوجود خصوصية ما تبرر إفراد الأدب النسائي بالنظر والدرس»⁽²⁾.

وعن موقف المرأة الكاتبة من مصطلح "الكتابة النسوية" فلم يكن مختلفا كثيرا عن المنظور النقدي العربي، فقد تراوح هو الآخر بين الرفض والتحفّظ والتذبذب، ويعود ذلك إلى أسباب عدة ولعل أبرزها هو طبيعة الثقافة السائدة في المجتمع وهي الثقافة الذكورية التي أسست لنسق ثقافي حول دونية المرأة وهامشيتها وتبعيتها للرجل في كل شيء، واستلزمت هذه الثقافة نظرة سلبية من الأدبيات تجاه ما يكتبن أمام ما يكتبه الرجل، بالإضافة إلى ذلك نجد غياب نقد علمي يتسم بالدقة والموضوعية.

وكنموذج عن مواقف الأدبيات حول المصطلح نورد موقف "غادة السمان" التي ترفض المصطلح لأنها ترى (أن الأدب واحد لا يمكن تصنيفه إلى أدب رجالي وآخر نسائي رغم اعترافها بوجود خصوصية في أدب المرأة، كما ترى أن جنور هذه التسمية نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير)⁽³⁾.

(1) سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسيولوجي، ص 369.
(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الإبداع وملاحم الخصوصية، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات و"مهرجان سوسة الدولي"، تونس، ط1، 1999، ص93.
(3) ينظر، سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، ص371.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

فـ"غادة السمان" ترفض التسمية رغم إقرارها بوجود خصوصية تميز ما تكتبه المرأة. وهذه "خنائة بنونة" تعبّر عن الموقف نفسه ولكن بأكثر حدة حيث (ترفض هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه فيما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أو نسائيا)⁽¹⁾.

وعبرت عن نفس الموقف "سهام بيومي" التي تعتبر أن « من يقبلن ذلك من الكاتبات مجرد نساء يتعاطين الكتابة ولسن أدبيات حقيقيات وهن فرضن تلك القيود على أنفسهن قبل أن يفرضها أحد»⁽²⁾، وقد رفضت "نجوى بركات" هذا التصنيف واعتبرته فحا للإيقاع بحرية المرأة تقول: «... شاخت ثورتي الجميلة وتحولت إلى مؤسسة، إلى فخ. قالوا لي: أكتبي، لكن لا تتطولي على ما يتعداك ويتجاوز حدود جنسك اللطيف. لك الأدب النسائي فارتعي فيه ما شئت - دروب النضال ما زالت طويلة وقرون القهر لم تولي كما كنت تأملين»⁽³⁾.

"الطيفة الزيات" ترفض هي الأخرى أن يصنف أدبها ضمن ما يسمى الأدب النسائي؛ لأنها ترى فيه انتقاصا من قيمتها الفنية وكان هذا الرفض « 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 يتضمن تحقيرا لهذا الأدب»⁽⁴⁾.

هكذا تنظر "الطيفة الزيات" إلى الكتابة النسوية وترفضها بإلحاح خشية المساس بقيمة إبداعها وتهميش ما تكتب أمام مركزية الرجل، فهو رفض مفروض من الواقع السائد الذي تحكمه الثقافة الذكورية وتسيطر عليه في كل أبعاده، جرى ذلك حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلم الكتابة، فما بالك بالاعتراف بأدبها، وهو القانون الذي صاغه "خير الدين نعمان بن أبي الثناء" في كتابه الموسوم بـ (الإصابة في منع النساء من الكتابة)، يوصي « أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا

(1) ينظر، محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص11.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نجوى بركات، المرأة والكتابة أية حرية المرأة والحرية أية كتابة، الرواية العربية النسائية، ص143.

(4) سعيدة بن بوزة، سوسولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسولوجي، ص 372.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

أرى شيئاً أضر منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد، وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فانه سيكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمر، وبيتا من الشعر إلى عذب، وشيئاً آخر إلى رجل آخر، فمثل النساء والكتابة، كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفاً أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فالليبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع»⁽¹⁾.

لكن هذا الكلام ليس سوى رقية سحرية لتحصين مملكة الرجل اللغوية، ودفع المرأة عنها كي تظل الكتابة حكراً ذكورياً، لكن هيهات! فقد جاءت المرأة لتخطف القلم من بين يدي الرجل وتدخل عالم اللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة، وبوصفها ذاتاً مبدعة لا مجرد موضوع لغوي أو رمز شعري أو أداة سردية، والدليل على ذلك أن هناك من يؤيد فكرة الإبداع النسوي ويقر بتميزه كأدب قائم بذاته ذا خصوصية، فهذا "توفيق بكار" يرى بأننا «أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنتين لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين، ونذكرها بحسين»⁽²⁾. فقد وجد في الإبداع النسائي إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي وطرافة، لأنه يلقي أضواء جديدة على واقعنا.

ويرى "جورج طرابيشي" أن السرد النسوي متميز بكونه شحنات عاطفية «فالسرد عند الرجل هو إعادة بناء العالم أما عند المرأة فهو بؤرة أحاسيس، والفرق بينهما أن الأول يكتب بعقله أما الثاني فيكتب بقلبه»⁽³⁾، والحقيقة أن ما قرب من الأحاسيس هو الذي يشعر القارئ بالمتعة، أما ما غلب عليه جانب العقل والمنطق فهو أقرب إلى المقال الإصلاحية منه إلى الكتابة الفنية.

وتتفاءل "أليسا أوسترايكر" "Alissa Ostraikr" بأن الكتابة النسوية (سوف تحقق ذاتها وحريتها كلما تيقنت المرأة من قوتها، وكلما كتبت المرأة بوصفها امرأة وكلما أصرت على أنثويتها فإنها ستزداد قوة في نفسها، وإن قدر لهذه العملية الاستمرار

(1) عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ص 112.

(2) محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص 11.

(3) عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر، قراءة في أدب السعودي، مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، 1ع، جوان 2008، ص 136.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

وكاستجابة لمفهوم أن الفن انعكاس للحياة، فإننا سنرى اليوم الذي ندرك فيه المعنى الحقيقي لكون المرأة أنثى ولكون الرجل ذكرا والمعنى الحقيقي لكلمة إنسان⁽¹⁾. فهذا موقف مستبشر بمستقبل متفاعل لأدب المرأة شريطة التحلي بالقوة والثقة، من جهة أخرى هذا الموقف يطرح مصطلح "أدب إنساني" كبديل لهذه التصنيفات الجنسية للأدب. ويبدو الاختلاف مطلباً تدعو إليه بعض النسوة من المبدعات مثل "كارمن البستاني" التي ترفض فكرة (أن يكون للمرأة والرجل الماضي نفسه ولا الثقافة نفسها، فكيف يكون لهما في هذه الحالة التفكير نفسه والأسلوب نفسه)⁽²⁾. فهذه دعوة للتمييز والاختلاف عن الرجل وأدبه في الماضي والثقافة والتفكير والأسلوب ونبذ أية نقاط تشابه معه.

وبعيداً عن التصور التمييزي السلبي، تتوفر المرأة العربية منذ الأزل على نفس الإمكانيات الإبداعية المحتملة لدى الرجل، والتذكير بهذه البديهية يساعد على تبديد الكثير من الالتباسات التي ترافق في الفترة الراهنة الجدالات المتصلة بإبداعية المرأة العربية في مجالات متعددة ومتنوعة، والتي ظلت مطموسة بسبب شروط اجتماعية معينة أو نتيجة فهم محدود للإبداعية وفهم ضيق لفعل التعبير عن قيم حياتيه تتعدى السياق الظرفي.

ورغم التشكيك المتواصل في قدرة المرأة على الإبداع، وكل الصعوبات التي تقف حجر عثرة أمامها، فإنها قد برهنت بحق على جدارتها في حقول معرفية شتى، كما ضربت أروع الأمثلة على المستوى الإبداعي، ولا أدل على ذلك مثل الكتابات السردية النسائية التي تتزايد وتنمو كما وكيفا. (فخصوصية الكتابة النسائية لا تكتسي طابعها الإيجابي إلا في ظل كتابة مسؤولة وواعية تعبر عن عمق إحساس المرأة بالجرح، وتشير التساؤلات وتخلخل القوالب الجاهزة والأفكار المشكوكة دون إهمال لآليات اشتغال الكتابة)⁽³⁾.

(1) ينظر، عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص54.

(2) محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص11.

(3) نورة الجرّموني، الأدب السردى النسائي وإشكالية التسمية، مجلة الراوي، ص41.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

من خلال الآراء المقدمة من بعض النقاد والدارسين حول مصطلح الأدب النسوي نلاحظ أن الإقرار بها بشكل مطلق غير وارد حيث تم ربطها بالواقع الاجتماعي وهو تبرير غير علمي وغير مقنع فمشروعية هذا المصطلح قضية نقدية تحتكم للدقة والموضوعية وهذا ما تفتقده الساحة النقدية العربية.

2- مصطلح الأدب النسوي واضطراب التسمية : "أدب نسائي"، "أدب نسوي"، "أدب أنثوي"....!

كما سبق وأشرنا فإن قضية "الأدب النسوي" تطرح في الساحة النقدية العربية على طاولة نقاش حادة، متذبذبة بين قبول ورفض وبحث عن الاعتراف في محاولة لإرساء معالم أدب نابع من صميم المرأة، ولكن في خضم هذا النقاش الحاد يتسلل إلى الأذهان سؤال بالغ الأهمية لا مفر منه: كيف يتم الاعتراف بهذا الأدب والمصطلح لم يتفق عليه؟

إن أصل المشكلة تكمن في عدم ضبط المصطلح والاتفاق على تسمية واحدة، فما نجده في الساحة النقدية العربية هو عدة تسميات لهذا الأدب مثل: "أدب نسائي"، "أدب أنثوي" وغيرها من التسميات التي تمتّ بصلّة أو بأخرى بالمرأة وعالمها وبالكتابة النسوية.

يعرّف "نور الدين الجريبي" الأدب النسائي بقوله: «إنه أدب ينخرط في الحركة النسائية الهادفة إلى النضال من أجل تحسين وضع المرأة في المجتمع وهي النزعة التي يعبر عنها بالفرنسية بمصطلح **Féminisme** فالأدب النسائي هو المقابل العربي لـ **Littérature Féministe** وليس **La Littérature Féminine** وهي عبارة تترجم بأدب أنثوي»⁽¹⁾.

فـ"نور الدين الجريبي" يعطي مفهومه للأدب النسائي لكنه لا يعطي مفهوماً للأدب النسوي وللأدب الأنثوي.

(1) نور الدين الجريبي، صورة الرجل في الرواية النسائية العربية، "أيام معه" لكوليت الخوري نموذجاً، الرواية العربية النسائية، ص 94.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

وقد عبر "فرج بن رمضان" عن مفهومه للأدب النسائي في أطروحته "المحتوى الاقتصادي والاجتماعي لقضية الجنس والمرأة عند نوال السعداوي" حيث يرى «أن مصطلح الأدب النسائي يبدو مستمداً من خصوصية الموضوع المطروق وليس قائماً في الأساس على معايير شكلية نوعية، لذلك فهو لا ينطوي على قيمة خطيرة من وجهة نظر إنشائية وإنما يحمل في مقابل ذلك دلالة ثقافية تاريخية لا يستهان بها شأن العديد من المصطلحات الجارية على السنة الدارسين الشائعة في الآثار النقدية»⁽¹⁾.

فهو يرى أن مصطلح الأدب النسائي يشمل كل ما كتب عن المرأة وكل ما هو نسائي، أي أن تكون المواضيع المطروقة أنثوية نسوية سواء من طرف الرجل أم المرأة. وفي ماهية الفرق بين "أدب نسوي" و"أدب أنثوي" نقول أنه ليس كل أدب أنثوي أدباً تنتجه المرأة بالضرورة، رغم الإلباس والتداخل بين المصطلحين، حيث يصعب الفصل بينهما وتمثل المؤنث منفصل عن النساء، رغم أن المؤنث يحيلنا مباشرة إلى التمثيل البيولوجي، بينما إنساني أو نسوي يأخذ بسمة التخصيص أي تحديد نوع الجنس إلا أن «حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوجد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء، هنالك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الإشتغال في مستويي الرمز والعلامة»⁽²⁾. بمعنى أنه يمكن للرجل أن يكتب نصاً مؤنثاً كما المرأة، وليس نصاً نسائياً باعتبار أن مصطلح "مؤنث" أعم وأشمل من مصطلح "نساء".

ويميز "محمود طرشونة" بين المصطلحات الثلاثة يقول «هناك "الرواية النسوية" بكسر النون لأنها مشتقة من "نسوة" ويذكر "الأدب النسوي" الجامع بين الشعر والنثر وهو أدب ملتزم، حمّال رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد يتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز، وفيه لهجة نضالية في

(1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) سعيدة بن بوزة، سوسولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسولوجي، ص370.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

أسلوب خطابي يتصف في أغلب الأحيان بالتقريرية والتبسيط على حساب الفن وأدبية النصوص»⁽¹⁾.

فالأدب النسوي بالنسبة لـ "طرشونة" هو أدب ملتزم صاحب قضية تتمثل في المطالبة بحقوق المرأة أكثر منه صاحب أدبية وفن.

ويقول: «وهناك "الحساسية الأنثوية" وليست الرواية الأنثوية لأنه يصعب تمييز اتجاه يتصف بالأنوثة وهي ليست نظرة أو موقفا بقدر ما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النساء تقريبا، نحس فيها أن ما نقرأه صادر عن معاناة امرأة عاشت حالة ما وعبرت عنها بطريقة فنية مثل عاطفة الأمومة أو العشق أو الخوف، وكلها غير خاصة بالمرأة بما في ذلك الأمومة! ولكن التعبير عنها نحس فيه ببعد خاص قد لا يتوفر إلا في كتابات الأنثى»⁽²⁾.

فهو يعرف الأنوثة أو ما اصطلح عليه "بالحساسية الأنثوية" بأنها نكهة خاصة وميزة تميز جميع كتابات النساء تقريبا، فهي وحدها تنفرد بحساسية شديدة وعاطفة مرهفة لا نجدها إلا عند امرأة.

ويكمل "طرشونة" «... وهناك "الرواية النسائية" وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو مدرسة أو إيديولوجية ما»⁽³⁾. فالأدب النسائي حسب تعريفه هو كل ما تكتبه المرأة من إبداعات أدبية.

إذن «فعمق الرؤية الإبداعية المنبثقة من ثنانيا النص تستحق أن يشاد بها على مستوى الإبداع، وهو الأمر الذي يستدعي تميزا بين ما هو "نسائي" مكتوب من قبل النساء، وما هو نسوي أي وعي فكري ومعرفي، وعليه فإن "النسوي" أعم وأشمل من النسائي، كما أنه ينحو نحو ما هو إيجابي وخلاق، في حين أن النسائي قد يتضمن أبعادا إيجابية والعكس، حسب مدى عمق وشفافية رؤية المرأة الكاتبة وكذا طبيعة نظرتها ونقدها لواقعها الاجتماعي»⁽⁴⁾.

(1) محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص 10.

(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص 10.

(4) نورة الجرْموني، الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، مجلة الراوي، ص 44.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

فرغم أن المصطلحات: "نسائي"، "نسوي"، "أنثوي"، تبدو متقاربة للوهلة الأولى، إلا أنها تتضمن فروقات تتراوح بين التمثل البيولوجي وتحديد الجنس الأنثوي، إلى الوعي الفكري المعرفي لنسنتج في الأخير أن مصطلح "النسوي" أعم وأشمل لأنه يعبر عن فكر ورؤية واعية للمجتمع، وعليه الأصح أن نقول "الأدب النسوي".

ومن وجهة نظر أخرى، يطرح مصطلح "أدب إنساني" كمحاولة لإيجاد بديل أعم وأشمل، يقول الغدامي: «نشاهد المرأة تتدفع وراء مصطلح (إنساني) داعية إلى الأخذ به ونبذ مصطلح (التأنيث). ولقد ظهرت مجلة (الكاتبة) في لندن تحمل في برنامجها وفي مقولاتها ومقالاتها دعوة صريحة إلى (أنسنة اللغة) وإلى (الأدب الإنساني) و(الكتابة الإنسانية) وتنفي بإصرار قاطع فكرة (التأنيث) وكأنها بذلك تسهم في عملية استرجال المرأة وتعميق دور المرأة في تذكير اللغة»⁽¹⁾.

فمصطلح "الأدب الإنساني" إذا كان محاولة لإيجاد بديل عام وشامل فإنه أيضا يعبر عن تهرب من مصطلح "الأدب النسوي" و "التأنيث" لما في ذلك من شعور بالدونية والتحقير تجاه هذا الأدب.

3- لغة الأدب النسوي:

اللغة هي التي تبين الوعي الإنساني، المادي والمعنوي والروحي، بل هي التي تبين التاريخ وتثري الحضارة الإنسانية عبر كل العصور في مختلف المجالات، وذلك لأنها هي مظهر ومخبر الحياة الإنسانية، ومظهر ومخبر الوجود كله، بما هو عليه أو بما يمكن أن يكونه.

وبعيدا عن النظرة التقليدية الشائعة لوظيفة اللغة التي لم تخرج عن اعتبارها مجرد وسيلة أو أداة تبليغ واتصال. فان "سابير" "Sapir" يعرف اللغة بقوله: «تمثل أكثر من كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار، فهي أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ

(1) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص50.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

على تعابيرها الرمزية شكلاً مهياً سلفاً، وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسميه «أدباً»⁽¹⁾.

فهو يرى بأن اللغة تسمو عن كونها أنظمة ناقلة للأفكار إلى تعابير أكثر روحانية ورمزية غير مألوفة لتصير أدباً كما يعرف اللغة أيضاً بقوله « هي وسيلة الأدب مثلما أن الرخام أو البرونز أو الطين هي مواد النحات »⁽²⁾.

يؤكد "عبد الله الغدامي" بأن اللغة عملة ذات وجهان: وجه مذكر ووجه مؤنث يقول: « كانت اللغة ذات وجه واحد، وهو وجه مذكر، ومع دخول المرأة كمؤلفة برز وجه جديد للغة مما جعلها ذات وجهين وذات بعدين، وهذا فاجأ الرجل الذي تعود على احتكار اللغة واحتكار دلالاتها وترسخ في نفسه إيمان ثابت بأنه هو وحده منتج اللغة ومستهلكها وله وحده حق التأويل مثلما أنه وحيد في حقوق الاستخدام»⁽³⁾.

فلا مفر من الاعتراف بأن المرأة برقتها وأنوثنيتها نجحت بجدارة وشجاعة في ترويض القلم الذكوري، واستخدام حبره في خوض معركة الكتابة والغوص في بحر اللغة لتنتهل منه الدرر وتقاسم كنوزه الرجل الذي احتل عالم اللغة بعدما كانت «اللغة في الأصل أنثى ثم ضاعت هذه الأنوثة باحتلال ذكوري»⁽⁴⁾.

وبدأت اللغة تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة، وتكتب بقلم المرأة فاستردت بذلك أنوثتها التي سرقت منها وتخلصت من المستعمر الفحل.

ولكن حتى وإن تمكنت المرأة من استرجاع حقها اللغوي والإبداعي فإنه حق مهزوز لا محالة من قبل الرجل الذي لم ولن يقبل بالقسمة العادية بينه وبين المرأة أو المساواة في كيفية امتلاك اللغة واستعمالها، وهذا ما يؤكد رأي "عبد الحميد بن يحي الكاتب" بأن « خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً»⁽⁵⁾. وكأنه بهذا يعلن عن

(1) إدوارد سايبير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص29.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص195.

(4) المرجع نفسه، ص181.

(5) المرجع نفسه، ص06.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

قسمة ثقافية، تتمثل في أن يكون للرجل (اللفظ) المجسد العلمي للغة والأساس الذي تبني عليه الكتابة والخطاب الأدبي، فاللفظ حسب رأيه فحل ذكر، وللمرأة قسمتها من اللغة التي تتمثل في المعنى الذي يخضع لتوجيه اللفظ، ولا وجود للمعنى إلا بوجود اللفظ، فهي قسمة تزيد وتؤكد على تبعية المرأة للرجل كما يتبع المعنى اللفظ ولا يستغنى عنه أبداً. إن اللغة المتحيزة التي هي من صنع الرجل، هي ذاتها التي تستعملها المرأة في خطابها ضد القهر الذكوري الذي ألغى هويتها وهمشها لقرون من الزمن، فكان جديراً بالمرأة إذن أن تتبنى خطاباً لغوياً أكثر اعتدالاً بدل محاولة إثبات تفوق الأنثى لأنها ستقع في خطاب الهيمنة ذاته.

وتمييزاً بين لغة الكتابة عند الرجل ولغة الكتابة عند المرأة يعبر "رشيد الضعيف" عن رأيه في ذلك « كتابتها لا تاريخية أي بلغة العصر بينما كتابة الرجل بلغة قديمة أو كتابتها لا ثقافية وكتابة الرجل تحيل على ثقافات معروفة وكتابتها جريئة بينما الرجل يرمز ويراوغ»⁽¹⁾. فهو يصف اللغة النسوية بأنها لغة حداثة معاصرة جريئة الطرح، بينما لغة الرجل لغة تمثل العراقة والأصالة، كما تتصف بالرمز والمراوغة وعدم التصريح.

لكن لا أحد يستطيع أن ينكر مدى صعوبة التفريق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل دون إيجاد نقاط تشابه أو تفصل، وتبني صعوبة التفريق بين الكتابتين في أن ما يمكن أن نزع أنه خاصة في الكتابة النسائية، يمكن أن نعثر له على نظير في الكتابة الرجالية، والعكس صحيح، فقد استشعرت الباحثة "بياتريس ديدي" **"Piatriss Didi"** هذه الصعوبة حيث تقول: « إن خصوصية الكتابة النسائية لا يلغي تشابهاتها مع الكتابة الرجالية»⁽²⁾. فالقول بأن الكتابة النسوية لها خصوصيتها لا يعني إلغاء وإنكار وجود تشابه بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل.

وهناك من يذهب عكس ذلك التشديد على خصوصية هذه الكتابة واختلافها عن نظيرتها عند الرجل، (وتستعرض " بريجت لوغار" **"Brigitte Logar"** آراء الكاتبات

(1) محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص 15.

(2) سعيد يقطين، الرواية النسائية العربية رجاء عالم نموذجاً، الرواية العربية النسائية، ص 108.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

في هذا المضمرة، مستخلصة أن الحركة النسائية الإبداعية جاءت لتمثل "الاختلاف الأنثوي" في الكتابة، وأن ذلك يتحقق من خلال التركيز على الاختلاف فيما يلي:

1-الجنس 2- إدراك الجسد 3- التجربة 4- اللغة

وكان من ملامح الاختلاف أن يجسد ما يلي:

1- أن الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التواصل، وتفجير الكلمة المتحررة في الصمت أو التي تمارس نوعا من الثرثرة المقبولة.

2- التشديد على خاصية العفوية والمباشرة والاستعمال العادي للكلمة، ثم البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح⁽¹⁾.

وترى الباحثة "سعاد المانع" من خلال متابعتها للأدبيات النسوية الغربية أنه: (يمكن القول أن النقد النسوي في الغرب ما زال موضع عدم استقرار، وبالنسبة لوجود لغة أنثوية خاصة، يبدو هذا أقرب إلى التجربة والشطحات منه إلى نظرية ثابتة، وترى أن النقد النسائي العربي ليس سوى انعكاسا للنقد النسوي في الغرب، وأن الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة وهكذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة)⁽²⁾.

فنظرة "سعاد المانع" إلى إمكانية وجود لغة أنثوية خاصة، أمر مستبعد وهو في رأيها مجرد شطحات وآراء لم تكتمل لتكون نظرية ثابتة، فكيف ذلك والنقد النسوي لم يستقر بعد لا في الغرب ولا عند العرب، وتعطي رأيها في الكتابة النسوية بأنها تعكس طبيعة المرأة الداخلية التي تتميز بالعاطفة والحساسية الأنثوية المرهفة وعليه فهي تعتبر لغة الكتابة النسوية لغة نرجسية لأن النص والبطلة والأنثى امتداد نرجسي للمؤلفة.

إن البحث عن خصوصية لغة الكتابة لدى المرأة المبدعة يتأسس على تصور منهجي يدرك أن اللغة ليست أداة حيادية، ومن ثم يقر بوجود لغة تعبيرية خاصة بالمرأة ترتبط بذاتها وخصائصها البيولوجية والنفسية (فقد أثبتت بعض الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على السند كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 109.

(2) ينظر، سعيد يقطين، الرواية العربية النسائية رجاء عالم نموذجا، الرواية العربية النسائية، ص 109.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

فإنهم يتعرضون للاحتقار. ولا يقتصر الاختلاف اللغوي بين الجنسين على المستوى المعجمي بل إنه ينسحب أيضا على المستويات الصوتية والتركيبية والصوفية⁽¹⁾. وبناء على ذلك يرى "بوشوشة بن جمعة" (أن الإبداع النسائي يتميز بحضور الوظيفة اللغوية في مسالك تعبيره وما يستخدمه من سجلات اللغة ومستويات الكلام بغية تثمين التواصل حسب "رومان جاكبسون" "Roman Jacobsen" بين الفرد والآخر. وهنا بين المرأة الذات الكاتبة والآخر الذات المتقبلة ولعل ما يفسر هذه الوظيفة اللغوية في كتابات المرأة، رغبة المرأة الكاتبة في الإنعتاق من فضاء العزلة الذي يحتمه عليها المجتمع والتحاور مع الآخر بعد أن تضخم لديها الحوار مع الذات، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامها، فليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ولكنها في كون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت وعلى التلطف أو الإطناب في التعبير)⁽²⁾.

وحول هذه الإشكالية تتساءل "زهور ونيسي": «... لماذا لا نكتب هكذا بحرية دون قيود، دون خلفيات صنعت وتصنع كل يوم تصرفاتنا وسلوكياتنا، توقعنا في ذواتنا، تغلق حولنا نوافذ الهواء، وطاقت الانطلاق، تخنق فينا الرغبة في الانسياب نحو المعلوم والمجهول ... ما معنى الحرية ونحن نكتب ما يريده الآخرون منا، ما معنى الحرية وأحكام الآخرين تحاصرنا في كل اتجاه، ما معنى الحرية وسوط الحذر يجلدنا عن كل كلمة مائة جلدة وعن كل تعبير غريب آلاف الجلدات؟»⁽³⁾.

هكذا تصف إحدى النساء الأدبيات مدى وحشية الحرمان الذي تعانيه المرأة الكاتبة في أن تستعمل اللغة بحرية وطلاقة، وأن المجتمع الظالم يسيطر لها حدودا لغوية يمنع تجاوزها فأين حرية الكتابة؟ وأين آفاق الإبداع وكيف يحكم على الأدب النسوي بالتميز في ظل هذه القيود التي تكبل ألسنة النسوة وعقولهن وتجلد حريتهن في التعبير، فلا هن كتبن بطلاقة ولا هن ممنعن من الإنتقادات، ففي كل كلمة أو تعبير هن مرغمت

(1) ينظر، بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الإبداع وملاحم الخصوصية، الرواية العربية النسائية، ص 37.

(2) ينظر، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) زهور اونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعرييج، 2009، ص 149.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

على التلطف والحذر لكن رغم هذا الحصار اللغوي الذكوري على الإبداع الكتابي النسوي، تبقى الكتابة النسوية ذات خصوصية لغوية معترف بها تميزها عن لغة الكتابة الرجالية، وعليه يمكن تعداد خصائص لغة الكتابة النسوية فيما يلي:

- استخدام الكاتبات لغة مرسلة في شبه عفوية وطلاقة ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة والتجويد في الكلام بقصد التأنيق، فهن لا يتلاعبن كثيرا بالأبنية مما يجعل بلاغة اللغة التي يكتبن بها في أنها ترفض البلاغة ولا تحيل على مرجعية ثقافية معروفة.
- إثارة البساطة في نظم الكلام، وسيم لغة الكتابة النسوية تتغير بسرعة الإيقاع الذي يعكس أحوال نفس الأنثى عند التناغم أو التوتر؛ فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أو متلازمة تنسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض تعبر عنه علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة، مما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد توترات الذات الكاتبة النفسية وهي تمارس فعل الكتابة ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي وتقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية.
- الإشتغال على لغة البوح التي تضي على الخطاب شكل المناجاة والاعتراف من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها الأنثى واستبطان أشكال الوجد الأنثوي داخلها، المعيشي والحلمي الواقعي والمتخيل مما يعلل الطابع الذاتي لهذه اللغة الذي تتم صياغته عبر الإستلهامات والتداعيات والاشتغال المكثف على الحلم والذاكرة⁽¹⁾.
- التداخل بين الشعري والسرد والحواري والغنائي في لغة الكتابة النسوية إلى حد يعسر معه تمييز حدود الرواية عن تخوم الشعر لغة وإيقاعا وتخيلاً ولعل هذه السمة الشعرية في إبداع المرأة تجد تعليلها في النسيج النفسي للمرأة التي تؤثر الشعر في الأغلب عن بقية الفنون⁽²⁾.
- توظف التراث وتحيل على المخزون الثقافي.
- تميل إلى الإطناب والتكرار الممل وتمارس لعبة الإضمار والكشف⁽³⁾.

(1) ينظر، بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية، الرواية العربية النسائية،

ص 37

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 38.

(3) ينظر، محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، ص 15.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

إذن فتميز الكتابة النسوية بمثل هذه الخصائص اللغوية المتنوعة إنما يدل على ثراء القاموس اللغوي للمرأة رغم كل التضييقات التي واجهتها، كما يدل على ذكاء أنثوي بارع في استخدام اللغة، فالمرأة الكاتبة مارست طقوس العشق اللغوي بإبداع نسوي متميز عن الإبداع الرجالي فحققت بذلك خصوصيتها بسلاحها اللغوي المغربي الفتاك.

ثانيا- الأدب النسوي في الجزائر:

1- تطور الأدب النسوي في الجزائر:

إن المنتبغ للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة يجد انعدام دور المرأة فيه واضحا، فلا أثر لحضورها، سواء في الحركة الثقافية أو في أي نشاط ذي طابع سياسي أو نقابي، فقد كانت المرأة الجزائرية تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش⁽¹⁾.

ومع دخول الاستعمار لم تكن المرأة الجزائرية أقل حظا من الرجل من العذاب أو من قسوة الظروف، إذ تعرضت للفقر والترمل والتشرد ودفعها هذا إلى الانتقام بالانتماء إلى مساندة الرجل في الكفاح، مقدمة أبناءها للثورة تارة أو مزودة المجاهدين بالماء والطعام أو عاملة على التمريض وحمل السلاح إلى الجبل⁽²⁾.

فالحرب إذن كانت بالنسبة للمرأة الجزائرية فرصة للتعبير عن الذات واثبات قوتها للمستعمر وحتى للرجل، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة وحيكت حول بطولتها الحكايات والقصص وحتى الروايات. ورغم أنها كانت « تتحرك في عزلة بعيدة عن أي اتصال بمثيلاتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكر، ولعل بروز هذه الحركة النسائية في المشرق العربي والتي أثمرت بعد جهد كبير، وعمل طويل، أولى معالم الأدب النسائي في مصر الحديثة، كان له الصدى الإيجابي في التقليل من حدة نظرة المجتمع الدونية للمرأة في الجزائر»⁽³⁾.

(1) باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص9.
(2) أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1931 - 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989، ص84.
(3) باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص9.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

كما ساعد النقاش حول قضية المرأة في فترة ما قبل الإستقلال بين المحافظين والمناصرين لقضيتها على بعث الشعور بأهميتها في المجتمع، حيث أثمر المخاض فيما بعد ظهور حركة ثقافية متواضعة باللغة العربية، بدأت بـ "زهور ونيسي" سنة 1954م على صفحات البصائر العربية، فهي القائلة: «أستطيع أن أزعم أنني عشت حرب التحرير على أعصابي... خلالها وبعدها أيضا»⁽¹⁾.

واستمرت بعد ذلك مع مجموعة من الأدبيات من أمثال "زليخة السعودي" و"جميلة زنير" و "خيرة بغدود" ... وقد كانت المرجعية المشتركة في موضوع هذه الكتابات هي الثورة التحريرية ومعالجة الواقع الجزائري المعاش آنذاك، فقد شاركت المرأة الجزائرية في الثورة والإصلاح بكل جرأة، وشجعها ذلك على دخول معترك الحياة بما فيه الحياة الأدبية والفكرية.

إذن فقد لجأت المرأة الجزائرية إلى الكتابة كغيرها من بنات جنسها كوسيلة لتحقيق ذاتها، الذات المقموعة باسم الأعراف الإجتماعية البالية؛ فطال ما نظر المجتمع الجزائري كمجتمع ذكوري إلى المرأة الكاتبة بنوع من الريبة، فالمرأة التي تكتب هي امرأة ترتكب خطيئة، خاصة إذا ما تجاوزت المواضيع المسموح بها عرفيا، (فلا ننسى أن جمعية العلماء اعتبرت الحديث عن الحب والمرأة ترفا محضورا يفسد أخلاق الشباب ولذلك يحسن اجتنابه، ولا يخفى علينا وضع المرأة في هذه الفترة الشائكة، فقد فرضت عليها عزلة قاتلة، إذ لم يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الإجتماعية أو الثقافية أو السياسية، فالكاتبة "زهور ونيسي" نفسها التي استطاعت تحطيم جدار العزلة والخروج إلى الحياة الثقافية للمساهمة في ترميم جوانبها المتصدعة بدت خاضعة لتأثيرات حركة الإصلاح غير مهمة بقضايا المرأة وبمصيرها القاتم، إلا إذا دعت ضرورة الإصلاح إلى التعرض لبعض جوانبها وتناولها من منظور جمعية العلماء المسلمين ومبادئها الإصلاحية)⁽²⁾. لذلك نجد المرأة الكاتبة تدرك جيدا الصعوبات والعوائق التي تصادفها وهي تحاول الإسهام في إضافة فجوات التاريخ الفكري والأدبي،

(1) زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، الجزائر، 1979، ص18.

(2) ينظر، أحمد طالب، الإلتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1931-1976)، ص 48.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

لأن شروط هذا الإسهام لا يقتضي الوعي بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب، وإنما يقتضي أيضا نوعا من صراع المرأة ضد نفسها، قبل صراعها ضد وضعها ومحيطها ومفهوم الثقافة السائدة حولها⁽¹⁾.

كما أن أغلب الكتاب الذين تعرضوا لطرح قضية المرأة الجزائرية لم تتح لهم إمكانيات واسعة لإدراك هدفهم، والسيطرة على مادتهم الفكرية والفنية لصياغة واقعها بكل أبعاده النفسية

والاجتماعية والسياسية لإعادة تشكيل الواقع السلبي إلى واقع أكثر إيجابية يتفاءل بامرأة أكثر قوة وأكثر تحديا في مواجهة صعوبات المجتمع، وإعطاء صورة أكثر إشراقا عن المرأة الجزائرية. ثم إن المفارقة الملفتة للانتباه بشكل مثير، هو أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري الحديث، لم تهتم بالأدب النسوي الجزائري كثيرا، فلم تشر إلا إلى الكاتبة "زهور ونيسي" و "أحلام مستغانمي"، رغم وجود أقلام نسوية جزائرية عديدة أمثال: "زينب الابراهيمية"، "ليلي بن دياب"، "ليلي بن سعد اليعقوبية"، "جميلة زنير"، "زليخة السعودي"، "خيرة بغود"... وغيرهن.

كما أسهمت تلك الكتب في تناول الأدب النسوي باللغة الفرنسية، وأشادت بالكاتبات الجزائريات اللاتي يكتبن باللغة الفرنسية أمثال: "أسيا جبار"، "صفية كتو"، "نادية قندوز"... أكثر من الأدبيات الجزائريات اللاتي يكتبن باللغة العربية وفي ذلك إجحاف كبير.

2- مراحل الأدب النسوي الجزائري:

ولو تساءلنا عن الحركة الأدبية النسوية الجزائرية ومراحلها، يجيبنا "باديس فوغالي" بأنها مرت بمرحلتين ساهمتا في نشأتها قبل الاستقلال وهي:

أ- **مرحلة المقال الصحفي:** تبدأ من سنة 1954م، مقترنة باندلاع ثورة التحرير الوطنية من خلال مساهمات نثرية تمثلت في مقالات اجتماعية حول المرأة والإصلاح الاجتماعي نذكر منها: مقال "باية خليفة" بعنوان "قيمة المرأة في المجتمع" تطرح

⁽¹⁾ زهور ونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، ص148.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

فيه دور المرأة في تثقيف المجتمع وضرورة اعتمادها على قدراتها الذاتية لتطوير المجتمع.

ومقال آخر بعنوان "إلى الشباب" لـ"زهور ونيسي" تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية وتعليم المرأة وإعدادها للمشاركة الايجابية في حركة التنمية. ولعل ما ساعد من نشاط الكتابة النسوية في هذه الفترة هو متابعة الكاتبات لما ينشر في الصحف. إما من باب التنويه والشكر أو من باب المشاركة في إثراء الموضوعات المطروحة، فـ"لويضة قلال" ترد في مقال لها بعنوان "حول المرأة الجزائرية" على "زهور ونيسي" وتشاطرها الرأي فيما ورد في مقال لها بعنوان "حول المرأة الجزائرية والتمدن"، كما تنوه "فريدة عباس" في مقالها "شكر وأمل" بما أثارته "زهور ونيسي" في مقالها "إلى الشباب"⁽¹⁾. هذا عن بدايات الكتابة النسائية في الجزائر، وهي جد متأخرة بالقياس إلى بداية نشاط الحركة الصحفية في الجزائر، باعتبار ارتباط الحركة الثقافية بالصحافة المكتوبة.

ب- مرحلة الصورة القصصية: تمثلها المحاولات القصصية التي يمكن عدّها بداية حقيقية للقصة النسائية، (تبتدئ بالصورة القصصية* المعنونة بـ "جناية أب" لـ"زهور ونيسي"، وقد نشرت في ركن تحت عنوان "من صميم الواقع" تتناول موضوع تخلي زوج سكير عن مسؤوليته تجاه أبناءه وزوجته ويتزوج بامرأة أكثر شبابا وجمالا).

كما نشرت عملا آخر تحت عنوان "الأمنية" وهو موضوع يتناول الفقر والحرمان، أما صورتها القصصية "من المعلوم؟" فتعالج فيها آثار التخلي عن القيم والأخلاق بسبب اللغة الأجنبية والقيم الدخيلة)⁽²⁾.

(1) ينظر، باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 12 و ص 13.
* الصورة القصصية هي تمهيد للقصة الفنية وهي قصة لم تنضج لم تتوفر لها السمات الكاملة للقصة الفنية وهي أقرب للقصة من المقال القصصي.

(2) ينظر، باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 14 و ص 15.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

لكن في هذا الشكل من أشكال القص؛ أي الصورة القصصية، كثيرا ما يتعسر على الكاتبة تقديم موضوعها في صورة تتوفر على بناء فني متكامل، فقط تكفي بتقديم مجموعة من الصور، تعرض فيها بعض مظاهر الحياة.

وعليه يتسنى لنا القول بأن بدايات الحركة الأدبية النسوية الجزائرية قد كانت في شكل مقالات وصور قصصية بسيطة وساذجة من حيث الشكل والمضمون. لكن من البديهي أن تكون قد نضجت مع القصة كمرحلة ثالثة ثم اكتملت بالرواية في المرحلة الرابعة.

ت- مرحلة القصة: يرى أغلب الباحثين أنها بدأت مع أول مجموعة قصصية للكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" بعنوان "الرصيف النائم" في بداية الستينيات وهي تتناول موضوع الثورة وتركز على دور المرأة فيها. كما تناولت الكاتبة في قصة لها بعنوان "الثوب الأبيض" قضية التقاليد ووضع المرأة حين تحرم من التعلم، وتجبر على الزواج المبكر من شخص لا تعرفه ولا يتناسب معها...

كما تمثل القصة عند "زليخة السعودي" مرحلة متطورة في القصة العربية الحديثة في الجزائر- بدأت الأدبية الكتابة القصصية في مرحلة الثورة التحريرية، إلا أن قصصها لم تعرف النشر إلا مع بداية الستينيات، حيث بلغ عدد قصصها ثماني عشرة قصة في فترة وجيزة لم تتعدى العشر سنوات، تنوعت قصصها في الموضوع والصيغة والمنظور، وقد جمعها الأستاذ "شريبط أحمد شريبط" ضمن الأعمال الكاملة للأديبة ضمن كتابه المعنون بـ"الأثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)" (1)

أول قصة للأديبة بعنوان "عازف الناي" جسدت فيها الثورة التحريرية بصدق وانفعال، وكتبت أيضا قصة "ابتسامة العمر"، وكانت أقرب إلى السيرة الذاتية حيث عكست من خلالها علاقتها الخاصة مع الرجل، وفي قصتها "من البطل؟". حيث وزعت الأديبة دور البطولة بين الرجل والمرأة. أما في قصة "عرجونة"، فقد صورت الكاتبة مأساة المرأة الجزائرية التي ضاعت في مجتمعا وهي تبحث عن ذاتها.

(1) شريبط أحمد شريبط، الأثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، 1943-1972، ط1، وزارة الاتصال والثقافة، ص131.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

استقرت الكتابة الأدبية لدى الكاتبة "جميلة زنير" على الإبداع القصصي بعدما تراوح قلمها بين الشعر والقصة، إلا أنها تعترف في الأخير أن القصة وحدها الأقدر على استعاب ما بداخلها، فهي ترى أن (... القصة لتمنحها حرية أكبر في التنفس والتعبير أكثر)⁽¹⁾. هكذا اتجهت "جميلة زنير" إلى كتابة القصة لتسهم في تحديد ملامح السرد النسوي في مرحلة السبعينيات، حيث خرجت بالقصة من البيئة الثورية إلى معاينة الواقع الاجتماعي، ففي قصتها "لن يطلع القمر"، تصور حالة الفرد الجزائري خارج الوطن، وتصور صدمة فتاة تنتظر عودة ابن عمها لتتزوج، فإذا به لا يعود لأنه تزوج في فرنسا.

ث- مرحلة الرواية : والتي كانت في التسعينيات من القرن العشرين، حيث اتجهت المرأة الجزائرية الكاتبة إلى جنس الرواية وأبدعت فيها متحررة من قيود الشعر وحدود القصة القصيرة، وهذا ما عبّرت عنه "فضيلة الفاروق" وهي تكشف عن سر تحولها من القصة إلى الرواية حيث أنها تعتبر بأن القصة (لم تعد تستوعب ألمها، وأنه أصبح يلزمها دفاتر ودفاتر لتملأها بما يؤلمها)⁽²⁾.

ففهم من هذه الأدبية أن الرواية هي الصدر الأرحب والمتسع العميق لآهات المرأة الجزائرية، التي لن تقبل بقيود بعد قيود المجتمع الطاغي والمستعمر الباغي والإرهاب المغتصب، وفي السياق نفسه تكشف "ياسمينه صالح" عن سبب تحولها إلى الرواية وهو أن « في الرواية نفس أطول يثير بداخلها تلك الحالة اللذيذة من التعب ومن اللهاث ومن الكلام... »⁽³⁾.

وقد كانت فترة التسعينيات أشد الفترات سوداوية في الجزائر، فكيف للمرأة الجزائرية المبدعة أن تعزف لموتى الوطن شعرا وقوافي، وهي المصدومة بهول الفاجعة؟ لذلك كانت الرواية وحدها القادرة على استعاب هذا الكم الهائل من الألم،

(1) عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر قراءة في أدب السعودي، مجلة المعنى، ص 139.

(2) سعيدة بن بوزة، صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، ص 246.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* كتبت زهور ونيسي "من يوميات مدرسة حرة" 1979، جاءت في شكل مذكرات لذلك تردد أغلب النقاد في اعتبارها رواية.

مدخل — خصوصية الكتابة النسوية

فجاءت رواية "لونجة والغول" لكاتبة لزهور ونيسي* (1993م)، مع رواية "ذاكرة الجسد لـ"أحلام مستغانمي" (1993)، وتوالت بعد ذلك روايات صدرت لعدة كاتبات جزائريات نذكر منها: "فوضى الحواس" لـ"أحلام مستغانمي" (1996) "رجل وثلاث نساء" لـ"فاطمة العقون" (1997) و"بين فكي وطن" لـ"زهرة ديك" (1999) و"تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق" (1999) و"عابر سرير" لـ"مستغانمي" (2002)، "وطن من زجاج" لـ"ياسمينه صالح" (2006). فقد جاءت الرواية النسوية الجزائرية لتكفكف دموع الوطن، وطرحت قضايا وطنية سياسية دون أن تنس موضوع المرأة وعلاقتها بالواقع السياسي والحضاري والذاتي وواقعها وإن كانت في كثير من الأحيان صورة مأساوية، امرأة مغتصبة وضحية الإرهاب والمجتمع، لتنتحر في نهاية المطاف.

من خلال هذه المراحل الأربع التي مرت بها الكتابة النسوية الجزائرية يمكن أن نقول عنها أنها كتابة واعية، وهي وعي بالمفقود ووعي بالمطلوب، ولذا فإن الكتابة النسوية الجزائرية تأتي كمثال قوي ودقيق على الكتابة النسوية وعلى المجاز الأنثوي في مواجهة الفحولة ومُجَارَاتِهَا، كما أنها تأتي تنويجا لجهود عظيمة في مجال الكتابة النسائية واقتحامها عوالم اللغة بكل جرأة وتضحية.

والمرأة الجزائرية تكتب لتتناضل، لتستعيد ما سرق منها خلسة، لتستعيد الأرض وتستعيد اللغة وتتحضر من المستعمر لكي تحتفل في الأخير بمجد اللغة وحريتها وعودة أنوثتها الضائعة.

الفصل الاول:

اللغة في المجموعة القصصية

روسياكادا

أولاً: القصة القصيرة ونشأتها في الجزائر

ثانياً: لغة العناوين

ثالثاً: البدايات النصية في المجموعة القصصية

رابعاً: أسلوب التكتيف

خامساً: النهايات النصية في المجموعة القصصية

أولاً- القصة القصيرة ونشأتها في الجزائر.

لا يخلو تراث أي أمة من الظاهرة القصصية، ولا يقتصر وجودها على الكتب المقدسة فقط، وإنما توجد في معظم الأشكال الأدبية خاصة الشعبية منها. لكن أغلب الرأي يؤكد أن الفن القصصي ولید الغرب أو بالأحرى الأدب الغربي، وذلك بفعل السبق في النضج الفني والاكتمال الشكلي وبفضل بداية التأريخ الحقيقي لهذا الفن.

وبالنسبة للقصة القصيرة بالذات، يجمع أغلب الدارسين والنقاد على أن نشأتها، كانت في «القرن التاسع عشر على يد الأمريكي "أدجار ألن بو" " Idgar Alan Pod"، ثم ساعد حجمها واحتضان الصحافة لها على أن تنتشر في سائر أنحاء العالم بسرعة قلما توفرت للأشكال الفنية الأخرى»⁽¹⁾.

ثم انتقل هذا النوع الأدبي إلى الوطن العربي عن طريق التأثير والتأثر، وبفعل الترجمة وكذلك الصحافة، (إلا أن البدايات لم تكن مبكرة لأنه ومنذ سنة 1870م وهي السنة التي صدرت فيها "مجلة الجنان" وجدت أول قصة قصيرة مترجمة عن الفرنسية، وقد ترجمت المجلة أكثر من ثلاثة عشر قصة قصيرة عن الفرنسية طوال فترة صدورها، وعند احتجابها كان الانتظار حتى نهاية القرن لتظهر مجلة أخرى "كالضياء" تفرد صدرها للترجمة عن الفرنسية وعن بقية اللغات)⁽²⁾.

فإذا كانت هذه هي حال المشرق العربي في اتصاله بفن القصة، وهو السباق فكيف بالمغرب العربي، وخاصة الجزائر التي عمل الاستعمار جاهدا لعزلها عن العالم العربي؟ لكن قبل الإجابة عن هذا السؤال حري بنا أن نعرف ما هي القصة القصيرة؟

1- تعريف القصة القصيرة: ذكرت القصة في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله

تعالى:

« وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمَلَ تَحْمِلَهُ

يَلْمِزُ أَوْ تَنَزَّهُ يَلْمِزُ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصِرْ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ»⁽³⁾.

(1) عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دار الأمل، ط2، 2008، ص24.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 29.

(3) الأعراف- 176.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

وقد اختلف الكتاب والنقاد في تعريف القصة الفنية الحديثة، لكنهم اتفقوا على الأسس العامة، وهي أن «القصة القصيرة فن أدبي نثري يتناول بالسرود حدثاً وقع أو يمكن أن يقع»⁽¹⁾. ويعتبرها "أدجار ألن بو" " Idgar Alan Pod " بأنها: « عمل روائي نثري يستدعي لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين...»⁽²⁾.

"فادجار ألن بو" " Idgar Alan Pod " في هذا التعريف يركز على عنصر التكثيف لكل العناصر السردية للقصة القصيرة خاصة عنصر الزمن.

ويفرق الدكتور "محمد يوسف نجم" في كتابه (فن القصة) بين القصة القصيرة والأقصوصة بقوله: « أن القصة القصيرة تختلف عن الأقصوصة في أنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوانات، بينما الأقصوصة تتناول قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة، ولذا يضطر الكاتب إلى الخوض في تفاصيل يتجنبها كاتب الأقصوصة، لأن هذا يعتمد على الإيحاء في المقام الأول»⁽³⁾.

فالأقصوصة أو القصة القصيرة تعتمد على مبدأ الاختيار، فهي تصب اهتمامها على موقف معين أو صورة من صور الحياة لتؤكد حوله فكرة معينة وتبرزها، عكس القصة التي تهتم بالتفاصيل من الأحداث والشخصيات وغيرها...

والقصة القصيرة هي (نص مكثف إلى أقصى درجة لا حشو فيه ولا تأكيد ولا تكرار، وربما يسمح بالتشبيه في أضيق الحدود، الألفاظ مرهفة ومسنونة بلا تزديد، وليس ثمة مجال لاستعراض ثروة الكاتب اللغوية).⁽⁴⁾

ويرى "اخنبوم" " Ikhenbawm " بأن « القصة القصيرة يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقى من طائرة ليضرب بحدة الهدف المنشود »⁽⁵⁾، فهي شريط لغوي قصير زمنياً مختصر العناصر السردية، له هدف واضح عادة ما يكون فكرة معينة يريد إبرازها.

وإذا كانت (Nouvilia) الإيطالية و (Nouvelen) الألمانية و (News) الإنجليزية، كلها تعني الأخبار الحديثة التي لم يمر عليها زمن طويل، وإذا كانت (Nouvelle) الفرنسية

(1) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008، ص 21.

(2) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، 2005، ص 19.

(3) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص9.

(4) ينظر، فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 32.

(5) عبد الله رضوان، البنى السردية، نقد الرواية، ج2، دار اليازوري العلمية، ط1، 2003، ص 447.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

تعني القصة، وكلمة (Tale) الإنجليزية تعني جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان وإنما على الخيال والأساطير وتهدف إلى التسلية، فإن الذي نخلص إليه هو أن مصطلح القصة القصيرة، نقل عن المصطلح الإنجليزي (Short Story)، وعن المصطلح الفرنسي (Nouvelle) وهما على الأرجح اسمان لمصطلح واحد ومدلول واحد⁽¹⁾.

2- نشأت القصة القصيرة في الجزائر:

نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة بالنسبة إلى القصة القصيرة في العالم العربي، نتيجة ظروف مرت بالجزائر فأخرت نشأة القصة القصيرة، « فبينما خُطت هذه الأخيرة خطوات واسعة في بداية القرن العشرين، وظهر كتاب أرسو دعائمها مثل: "محمود تيمور" و"محمد طار لاشين" وغيرهما، كانت الجزائر في هذه الفترة تتلمس طريقها، وتبحث عن شخصيتها التي حاول الاستعمار طمس معالمها والقضاء عليها»⁽²⁾.

فقد كان الاستعمار الفرنسي العلة التي تنخر عظم الثقافة الجزائرية من خلال العمل على شل فاعليتها وحريتها بدءاً بالقضاء على اللغة العربية، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عموماً والقصة القصيرة خاصة.

كذلك (ارتباط الأدب بالحركة الإصلاحية المحافظة قيدت الحدود الإبداعية لأدباء هذا الاتجاه ولم يحاولوا التجريب في مجال الفنون الإبداعية الجديدة بما في ذلك القصة القصيرة)⁽³⁾.

ومن بين أسباب تأخر ظهور القصة القصيرة في الأدب الجزائري نذكر (النظرة للقصة وفهم وظيفتها في العقود الأولى من هذا القرن، فلم يكن هناك اهتمام بها كفن قائم بذاته، والنظرة للأدب بأنه ينحصر في الشعر وحده دون غيره من الفنون، وليس أدل على ذلك ما فعلته جريدة "البصائر" من عام 1947م إلى عام 1955م بتخصيصها باباً يحمل عنوان "الأدب الجزائري" ولا يتناول إلا الشعر والشعراء)⁽⁴⁾.

(1) ينظر، عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص 23.

(2) مصطفى عبد الشافعي، دراسات في القصة العربية القصيرة، دار الوفاء، الإسكندرية، ص 162.

(3) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد

البحوث والدراسات العربية، 1976، ص 161.

(4) ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

كما نجد من بين العوامل التي عاقت ظهور القصة وتطورها ما يتعلق بالتقاليد خاصة (بالمرأة في المجتمع إلا إذا كانت مغلقة لا يسمح لها بالاختلاط أو المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، دون التعرض لعلاقة الرجل بالمرأة. بالإضافة إلى ضعف النقد وانعدام الناقد الدارس الموجه، وضعف النشر)⁽¹⁾. وكذلك ضعف الترجمة.

لكن الأدب العربي في الجزائر لم يبق على هذه الحال من الركود والانحطاط، بل شهد مرحلة من الانتعاش رافقت اليقظة الوطنية في منتصف العشرينيات وواكبت ظهور صحافة عربية وطنية أصدرتها جمعية العلماء المسلمين "كالشهاب" و"البصائر" التي تناولت بعض المحاولات النظرية التي تساهم في الحركة الإصلاحية.

وجدت القصة القصيرة منفذا ومتنفسا لها في صحافة جمعية العلماء المسلمين في حين أن الرواية كانت مقيدة بسبب الوضع السياسي السائد آنذاك في الجزائر، وحتى القصة القصيرة كانت تحت شرط تحصين الشباب بالأخلاق. وقد أجابت "زهور ونيسي" في ردها على تعقيب حول الطبيعة المتعصبة لقصصها القصيرة بأن (ذلك كان هو الاتجاه العام في تلك الفترة)⁽²⁾.

3- مراحل القصة القصيرة في الجزائر:

وعن المراحل التي مرت بها القصة القصيرة ترى "عايدة أديب بامية" أنه يمكن تقسيم تاريخ القصة القصيرة العربية إلى مرحلتين:

أ- مرحلة القصة القصيرة الإصلاحية: اتسمت بطابع الروح الإصلاحية، مع الدعوة المستمرة إلى المواضيع التي تدور حول المسائل الاجتماعية والتعليمية والفكرية في الجزائر خلال فترة الاحتلال، وهنا نلاحظ اهتماما ضئيلا بالمسائل السياسية الصرفة الناجمة عن احتلال الجزائر.

وأول قصة قصيرة هي "دمعة على البؤساء" كتبها "علي بكر السلامي"، وهي تهاجم الطرقيين بأسلوب واعظ إصلاح، باتهامهم أنهم مسلمون غير مخلصين.

(1) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830 1974)، ص 162.

(2) ينظر، عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 304.

وقد مضى ما يقارب العشر سنوات لتظهر قصة أخرى على صفحات الشهاب، فقد نشر "محمد بن العابد الجلاي" قصته الأولى عام 1935م تحت اسم مستعار هو "رشيد" وله موقفه الجريء ضد الاستعمار⁽¹⁾.

وكان أدبية النص الأدبي في هذه الفترة تتمثل في قيمة الوعظ والإرشاد، ولا يهتم التركيز على اللغة والأسلوب بقدر ما يهتم التركيز على الفكرة الإصلاحية.

ب- مرحلة القصة القصيرة السياسية: فترة ما بعد الحرب العالمية وقد اتسمت بتدفق القصص القصيرة التي يمكن تفسيرها فحسب على ضوء الوضع السياسي في الجزائر، ذلك لأن القصة القصيرة استخدمت كواسطة لنقل أفكار الكتاب وآرائهم. وإن موقف جمعية العلماء المسلمين والتزامهم يمكنها أن تفسر هذه الظاهرة وتعللها.

تعكس القصص القصيرة التي كتبت خلال هذه الفترة شعورا بالتشاؤم مّيز موقف الكتاب الذين شرعوا في انتقاد الأوضاع السائدة وظلم الاستعمار والفساد في المجتمع الجزائري، وشهد عام 1945م هجوما ساخطا على الإدارة الفرنسية تم التعبير من خلال الرمز والتلميح، ومع تدهور حال الشعب الجزائري أعلن الأدياء غضبهم العام نذكر من بينهم "الجلالي، أحمد بن عاشور، أحمد رضا حوحو، زهور ونيسي و محمد قنانش... " وغيرهم. كما نجد من النظرة المتفائلة ما دفع ببعض الكتاب إلى الكتابة حول الحب والسعادة والإخلاص ويعكس "صفي الدين خضر" هذه الروح المتفائلة في قصته (عاد السرور إلى البيت الكئيب).

وعن مكانة المرأة في القصة القصيرة فكما سبق الذكر أن كتاب القصة القصيرة، نادرا ما يذكرون المرأة في قصصهم، وإذا ذكروها كانت باهتة الصورة. ومن بين هذه القصص قصة "غادة أم القرى" "لأحمد رضا حوحو" يتأسف فيها لحال المرأة الجزائرية المحرومة من التعلم وحتى من الاحترام⁽²⁾.

والقصة القصيرة بعد الاستقلال وإلى يومنا هذا قطعت شوطا لا بأس به من الحركية والتطور في تنوع نماذجها وكثرة كتابها، ولكن رغم ذلك فهي ما زالت بحاجة إلى نضج في

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 306.

(2) ينظر، عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 309 و ص 318.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

الشكل وعمق في التحليل وتميز في اللغة والأسلوب خاصة وبخاصة أكثر إلى تميز العنصر النسوي فيها كاتبات وموضوعا للكتابة.

ثانيا- لغة العناوين:

تعتبر "زهور ونيسي" من المبدعات الجزائريات اللاتي واكبن تطور الأدب الجزائري في مختلف مراحلها، ولها الريادة في القصة القصيرة النسوية نذكر منها: المجموعة القصصية "عجائز القمر"، "على الشاطئ الآخر"، "الضلال الممتدة"، "الرصيف النائم"، "روسيكادا"، هذه الأخيرة - محط دراستنا في هذا الفصل - وهي عبارة عن مجموعة قصصية في ثلاثة وعشرين ورقة تحوي هذه القصص القصيرة المعنونة كالأتي: "جحيم وذهب"، "سكر وذباب"، "كف الوطن"، "زخات المطر"، "حنين"، "الاسم الحلم"، "قلعة التفاح الأزهر"، "القرية الصغيرة"، "روسيكادا".

فهذه العناوين تلفت انتباه القارئ للوهلة الأولى وتأسر فضول الباحث ليجازف بالإبحار في أعماق دلالاتها المتناقضة، لعله يجد جسر عبور بينها وبين متنها ومعانيها.

1- أهمية العنوان:

انصب اهتمام الدراسات الحداثية على عتبات النص من عنونة وبيداتيات وخواتم، كونها تمثل الركيزة الأساسية للنص ومنطلقا منه وأليه. ونظرا لأهميتها فقد تناولها الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" "Gerare Genette" بالدراسة، وقد سماها (المناص)(Para texte): ونجده حسب تعريف "جنيت" "Genette" في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذبول، والصور، وكلمات الناشر...⁽¹⁾. ولها دور كبير في عملية القراءة والتلقي، ترشد القارئ وعن طريقها يلج إلى عوالم النص اللامتناهية.

حظي العنوان بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، كعتبة أولى فيها تختزل شفرات النص الأدبي، فهو المفتاح الأولي والأساسي الذي على الباحث قراءته وتأويله للغور في تشعبات النص الدلالية الوعرة. وعليه فمن الصعب عزله عن النص أو فهمه بعيدا عن بنيته

(1) ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 2006، ص97.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

الكلية، فلا ندرك إشاراته إلا عبر العلاقة بينها، (إذ تعتبر العلاقة بين العنوان والنص الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب إلى تبليغها للقارئ بهدف إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النص، أما العلاقة الممتدة من النص إلى العنوان، فإنها تقودنا إلى النظر في النص على أنه آلة لقراءة العنوان)⁽¹⁾.

والعنوان لغة... "عَنْ" و"عَنَا"، وقد ورد عن ابن منظور في "لسان العرب": «العنوان والعنوان سمة الكتاب. وَعَنْوَنَةُ عَنَوْنَةٌ وَعِنَوَانٌ وَعِنَا، كلاهما: وَسَمَهُ بِالْعِنَوَانِ»⁽²⁾.

أما في الاصطلاح فالعنوان «مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في السياق، ب- خارج السياق. والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل»⁽³⁾.

ويرجع الفضل في تأسيس علم العنونة «إلى "كلود دوشي" "Cloud Duchet" الذي أفرد بحثا مستقلا حول المبادئ الخاصة التي تتحكم في العنونة الروائية وينظر إلى العنوان على أنه العنصر الأول الذي يظهر على الغلاف بوصفه إعلانا مكتفا، إشهارا، كلاما معسولا على النص»⁽⁴⁾.

ويعد العنوان أول نقطة تلاقي القارئ مع النص والمحطة الأساسية التي ينشط فيها ذهنه وخياله، ليذهب بعيدا في عوالم التأويلات ومجموعة من معان لا رابط بينها فيلتهت وراءها عطشا فضوليا لا ينتهي إلا باكتمال قراءة النص واكتمال نشوة بلوغ المعاني وربطها ببعضها، وانطلاقا من ذلك فإن للعنوان دور هام، بل له وظائف متعددة ومتنوعة في تقريب النص ولعل من أهمها:

أ- **الوظيفة التعيينية:** يقوم العنوان في ضوء هذه الوظيفة على تمييز الآثار الأدبية عن بعضها، فلا يوجد تصنيف إذا غاب العنوان، وقد تختل الوظيفة التعيينية إذا ما اشتركت مجموعة من المؤلفات في عنوان واحد.

(1) ينظر، رشيد بن مالك، سميائية العنوان في رواية نوار اللوز، أعمال وبحوث الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، مديرية الثقافة، برج بوعريبيج، ط6، 2003، ص133 و ص134.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م15، ط1، 1992، ص106.

(3) عبد الحميد ختالة، سميائية العنونة عند السعيد بوطاجين، النص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول السعيد بوطاجين، منشورات المركز الجامعي خنشلة، جوان 2009، ص166.

(4) رشيد بن مالك، تحليل سوسيو سيميائي لرواية الصحن لسميحة خريس، النقد السوسولوجي، ص500.

وتسهل هذه الوظيفة عملية التعرف إلى الأعمال الأدبية بدقة. ويرى "جيرار جنيت" **Jerrare Jeunette** "أنها «وحدة ضرورية في الممارسة والمؤسسة الأدبية»⁽¹⁾.

ب - **الوظيفة اللغوية الواصفة (الميتالسانية):** يتحدث العنوان عن مضمون النص من خلال الوظيفة اللغوية الواصفة، ويصبح وسمًا وتسمية له، « فقد يكون بين النص وعنوانه شبه تناص يحيل فيه هذا الأخير على ما يمكن أن ننتظره من الأول، فهو – العنوان- الذي يهب النص قيمته ومعناه ليس فقط لأنه يضعه ضمن سياق معين، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات قبل القراءة، وهو أيضا الذي يزودنا بالتقاليد والمواضعات التي تمكننا من فهم أي عمل أدبي نتعامل معه»⁽²⁾.

ت- **الوظيفة الإغرائية:** إذا كان للعنوان وظيفة إغرائية فلأنه يستميل القارئ ويثير فضوله تجاه العمل الأدبي « فلغة العنوان تبدو في ظاهرها غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق، وبالتالي فان إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كلها قابلة لتشكيل العنوان، وهنا يركز المرسل/ الكاتب على أن يفعل الإغراء في تركيبه العنوان»⁽³⁾.

ومن خلال هذه الوظائف يمكن القول أن العنوان لا يملك وجودا مستقلا، فهو يتصدر النص ليحفز ويغري القارئ أولا وليقول ثانيا شيئا ما عن النص، وفي ذلك يعتمد على اللغة، ليس مطلق اللغة، وإنما تلك المنظومة الكلامية الرمزية التي تولدها المخيلة الأدبية من النظام أو الأنظمة اللغوية العامة، وهذه المنظومة الكلامية الرمزية التخيلية تتميز بقابليتها على تجاوز الأنظمة الكلامية الخارجية المجمع عليها بشكل من الأشكال⁽⁴⁾.

2-العنوان والنص:

العنوان الذي انتقته الأدبية "زهور ونيسي" لمجموعتها القصصية – محل الدراسة- ينم عن مخيلة دلالية ثرية بالمعاني ومعاني المعاني المخبوءة فيما وراء المظهر اللغوي الخارجي للنص، فهو عنوان واقعي ذو منزع مكاني "روسيكادا" وهي (تسمية فينيقية تتكون من كلمتين "روس" وتعني رأس و"اكاد": تنطق "أوكاد" وتعني المنارة ومعناها الكامل رأس المنارة،

(1) عبد الحميد ختالة، سميائية العنونة عند السعيد بوطاجين، النص والظلال، ص 168.

(2) المرجع نفسه، ص 169.

(3) المرجع السابق، ص 169.

(4) ينظر، عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، ص 28.

* استورا ميناء بسكيكة

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

ونجد هذا الاسم مشابها كثيرا لاسمين أطلقهما الفينيقيون على مدينتين ساحليتين أخرتين هما Rusazir أزفون... كان الفينيقيون يوقدون النار فوق شناخ روسيكادا وهو طرف الجبل الداخل في البحر، كل ليلة حتى يوجهوا البحارة القادمين من الشرق نحو استورا*، فالمنارات لم تكن موجودة بعد⁽¹⁾.

وبذلك تكون "روسيكادا" هي الاسم اللاتيني القديم لمدينة سكيكدة بشرق الجزائر. هذا من الناحية المعجمية أما على المستوى النحوي يعدُّ العنوان جملة اسمية و"روسيكادا" خبر لمبتدأ محذوف وهو بذلك يطرح أمام المتلقي جملة من التساؤلات، لا يستطيع الإجابة عنها إلا من خلال العودة إلى النص الذي يفسر غموض العنوان ويقدم صورة واضحة لما أجمل فيه.

تفصح "زهور ونيسي" في صيغة العنوان عن تعلق كبير بالمكان، لكن كيف هو هذا التعلق؟ الإجابة تكمن في الضمير "هي" على من يعود؟ فقد يعود على الذكرى فيكون الجواب في العنوان "الذكرى روسيكادا"، أو قد يعود على المدينة؛ أي "المدينة روسيكادا"... وغيرها من التأويلات المبدئية التي لا تكتمل إلا باكتمال قراءة المعاني وفهم هذا التعلق بالمكان إن كان لجمال المكان، أو لعراقة آثاره وأهميتها، وإما لذكريات مرتبطة بالمكان.

وهذا العنوان يعتمد على الغياب الصيغي أي أن ثمة محذوفاً، مما يجعله مكثفاً تركيبياً، يعتمد الاقتصاد والتركيز على ما يهتم به، فالعنوان يشكل جملة اسمية يغيب عنها المبتدأ، وهذا ما يزيد من جماليته ولفته لانتباه المتلقي بسرعة تبين رغبة الكاتبة في تحريضه على قراءة النص.

3- النص والعنوان:

أما العلاقة الثانية الممتدة من النص إلى العنوان، فإنها تقودنا إلى النظر في النص على أنه آلة لقراءة العنوان «Machine à lire le titre» وبناء الدلالة... يدخل العنوان والنص في علاقة تكاملية وترابطية: الأول يعلن، والثاني يفسر، بفصل ملفوظا تفصيلا يعيد من خلاله وفي خاتمة النص إعادة إنتاج العنوان في كلمة بوصفها مفتاحا للنص⁽²⁾.

(1) ينظر، سكيكدة، تاريخ وبصمات، دار الحكمة، 2008م، ص 06 .

(2) رشيد بن مالك، سيميائية العنوان في رواية نوار لونيبي الأعرج، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، ص 134.

إن المجموعة القصصية "روسيكادا" تختزل اثنتي عشر عنوانا لاثنتي عشر قصة قصيرة:

- **جحيم وذهب:** هي القصة القصيرة الأولى في المجموعة، هذا العنوان مركب من مفردتين تجمعان بين متناقضين: "الجحيم" هو العذاب و"الذهب" متعة ونعيم لكن هذين المتناقضين لهما نقاط ترابط؛ فالجحيم نار والذهب يصهر بالنار ليعاد تشكيله، ومن نقاط الترابط أيضا، أنه للحصول على الذهب المكنوز لا بد من المرور بمغامرات ومواقف جحيمية. وقد ذكرت "زهور ونيسي" الجحيم قبل الذهب وكأني بها تريد أن تقول للشباب الجزائري "اصبر فان بعد العسر يسرا"، أو تقول أنه "في أقصى حالات العذاب والشقاء نجد السعادة".

القصة القصيرة جاءت في ستة صفحات: ذكرت الأدبية الجحيم ست مرات مقابل الذهب مرة واحدة في آخر القصة، وفي ذلك دلالة على كثرة العذاب والتعب مقابل جزء يسير من السعادة أو الذهب. فالكاتبة تؤكد بذلك على علاوة وصعوبة الشيء الثمين سواء كان مادي أو معنوي، والجحيم: نار، والذهب: معدن، وفي القصة نجد ذكر "النار" ونوع آخر من المعادن غير الذهب هو "الحديد"؛ ذكرت النار سبع مرات والحديد ست مرات وهو دلالة على مصنع للحديد والمعادن.

تقول "زهور ونيسي" في البداية التمهيدية للقصة:

«... فوق ربوة خضراء زاهية بالألوان تخفي تحتها مصنعا ضخما للحديد، حيث يعمل الولدان، بركان من الحديد والمعادن الأخرى يطويانها ويشكلانها حسب برنامج المصنع، وهما يقومان بذلك مع العمال الآخرين يهزهما الشعور بالقوة والثقة، إنهم جميعا يطوعون بالحديد، إنهم في هذه الحالة أقوى من الحديد...»⁽¹⁾.

فالحديد هنا يعني القوة، ونجد أيضا ما يدل على معدن الذهب دون التصريح بذكره في

قولها:

« بركان من الحديد والمعادن الأخرى »⁽²⁾.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، عاصمة الثقافة العربية، ج1، 2007، ص 354.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لكن الأدبية تصرح بالذهب في خاتمة القصة بقولها:

« ... ويضع الولدان يديهما على كتفيه، وتتسع الابتسامات، وتلمس الأقدام الأرض أكثر نحو مدينة حبلى بالجحيم والذهب.»⁽¹⁾

"فالجحيم والذهب" تحكي فكرة هجرة الشباب الجزائري، والرضا بالذل في بلاد الآخرين أهون من العيش في بلاده، العنوان نداء للشباب الجزائري: جحيم بلادك أفضل من ذهب غيرك... اشقي بالعمل في بلادك وتحمل جحيم الفقر وذهبك هو عدم الاغتراب، والسعادة في أحضان الوطن.

● **سكر وذباب:** هذا العنوان يلفت انتباه القارئ بالجمع بين متناقضين أيضا لكنهما مرتبطان في أغلب الأحيان خاصة إذا انعدمت شروط النظافة فأينما كان سكر وُجِدَ ذُباب لكن الغريب في الأمر أن السكر حلو لذيق والذباب قذر مقرف، السكر أبيض نقي والذباب أسود وسخ يدنس صفاء السكر ونقاوته، والذباب يعني الإزعاج ودلالة على الفوضى والتفاهة. جاءت هذه القصة القصيرة في خمس صفحات، ذكر فيها السكر مرتين في الصفحة الأولى وفي الصفحة الأخيرة وذكر الذباب مقرونا بذكر السكر لكنه ذكر أربع مرات في القصة، وكأن الكاتبة تريد أن تبين لنا حجم القذارة والفساد في المجتمع وطغيانه على كل ما هو جميل وظاهر. تقول "زهور ونيسي":

« الرجلان يجلسان على كرسيين أبيضن أصلا، رماديين من أثر الاستعمال وقلة النظافة... الطاولات تشكو ضبابا مكثفا، لا تزيله إلا مياه مطهرة ذات مواد قوية، ذبابات نشيطة لحوح تنتقل من الطاولة إلى فناجين القهوة، إلى وجوه الجالسين، ثم تستقر بإصرار في ملعقة الرجل...»⁽²⁾

(1) المرجع السابق، ص 359.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 362.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

فالعنوان في هذا المقطع السردي حاضر لوصف المكان المتسخ، وقد جاءت كلمة ذبابات جمع مؤنث: دلالة على الكثرة والتكاثر في القذارة مقابل سكر: مفرد، لا سكاكر، لتعني به الكاتبة أنه أينما وجد طُهر وخير إلا وكَثُر بل و تكاثر عليه الفساد. تقول الكاتبة:

«... هل هو هذا الماء الملوّث المصبوغ والذي أطلق عليه مجازاً: قهوة؟ هل هي هذه الكراسي والطاولات؟ وقد أصبحت حلبة لمباراة جنسية بين ذباب نشيط، وكأنه يتعاطى المنشطات؟ هل هو هذا النادل ورداءه الذي لم يعرف الماء والصابون، منذ الحرب الكونية الأولى؟» (1).

فالعنوان في هذا النص رمز يصرخ اللامبالاة، وفساد الأخلاق وتدهور الحالة السياسية والاجتماعية، يحكي انحطاط القيم، عنف الاغتيال، غياب العدل... وكثرة النفاق.

• كف الوطن:

« كف الشيء يكفه: جمعه،... والكف اليد: أنثى، والكف كف اليد، والعرب تقول: هذه كف واحدة» (2).

الكف: راحة اليد ووسطها والوطن: حزن دافئ، الكف: لمسة لطيفة والوطن: أم حنون، والوطن كعنوان يوحي إلى الديار والحنين إليها، وكأن الوطن أم حنون تُمسح بيدها على رأس ابنها المغترب وتحضنه بذراعيها ولذة اللقاء حلم كل مغترب بعيد عن وطنه.

إذن تكشف صيغة العنوان الاغتراب عن الوطن وتحديد مدة هذا الاغتراب يكون بعد قراءة النص، وقد استهلّت الكاتبة النص بدلالة على السفر تقول:

« أخيراً تقلهما الطائرة معاً... وحدهما زوج وزوجة يصعدان سلم الطائرة في اتجاه السياحة والمتعة، ولأول مرة في اتجاه السياحة والمتعة...» (3).

فمدة السفر تتحدد بأنها للسياحة والمتعة، فهي إذن ليست بمعنى الاغتراب القاتل، والعنوان يُقرُّ بشوق كبير إلى الوطن رغم مدة الغياب القصيرة، كما يُنمّ العنوان عن اعتراف

(1) المرجع السابق، ص 364.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م9، ط1، 2003، ص359.

(3) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 368.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

بحب الوطن الذي يجري في عروق الجزائريين، فكل وسائل الاستجمام والراحة والحرية في بلاد الغير لا تضاهي لحظة في أحضان الوطن بكل ما فيه من سلبيات وصعوبة العيش، وهذا ما تؤكدُه "زهور ونيسي" في عدة مقاطع سردية منها قولها:

«الغربة شعور بالوحدة رغم عشرات الناس من حولك، شعور بالوحشة، بالفراغ، باليأس، بأنك وحدك في عالم غير عالمك، في عالم جميل، لكنه ليس عالمك، في مدينة رائعة شفافة، لكنها ليست مدينتك، هكذا تحب دائما، أن تصبح مدينتك، لكن ليس لأية مدينة مهما كانت روعتها أن تصبح مدينتك، إن لكل مدينة أصحابها وشعبها، أما أنت فلست إلا سائحا غريبا أجنيا... مهما فعلت فأنت أجني ...» (1).

كذلك يحضر العنوان في نهاية القصة ليؤكد مدى الشوق إلى الوطن والسرعة في العودة إليه على أحر من الجمر تقول الكاتبة:

« - الحمد لله أنها عطلة محدودة وتنتهي... وأخذ نفسا عميقا... وكأنه كان قبل الساعة يختنق ومد يده يبحث عن يدها ليأخذها في يده، وكأنه يجد الوطن كله وبعد غيبة طويلة» (2).

● زخات المطر:

هي القصة القصيرة الرابعة في المجموعة، وعنوانها من عمق الطبيعة يوحي بالصفاء والجمال ويدعو إلى التأمل. وفي العنوان نظرة تفاعل بالمستقبل فالمطر غيثٌ يُعشّش الأرض ويرويهما فتربو وينمو نباتها ويخضر ربيعها. العنوان "زخات المطر" يعني قطرات المطر أو الرذاذ: وهو المطر الخفيف المفيد للأرض ولا ضرر فيه، عكس لو قالت "المطر" فقد يعني المطر الغزير المدمر للتربة والنبات فيكون بدلالة الخراب.

لكن يجد الباحث في النص ما يدل على قوة المطر عكس ما يدل عليه العنوان ويتجلى ذلك في قول "زهور ونيسي" في الصفحة الأولى من القصة:

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 372.

(2) المرجع نفسه، ص 373.

«وفجأة أسمع قطرات من المطر، ثم أمطارا تتهاطل، أشاهدها من زجاج النافذة، ها هي تحدث صوتا، تصنع الحدث، الصوت حدث، وسماعه حدث آخر، ورؤية الأرض الجافة تشرب وترتوي، حدث وأي حدث، الأرض الجذباء، أبدا الصبور على كل مكروه تشرب أخيرا»⁽¹⁾.

فهي تعيش بداية العام الجديد الممطرة بالتأمل وتتفاءل خيرا به وبأمطاره التي تغسل أجنحة الطيور وأوراق الأشجار وتلثم شقوق الأرض الجذباء فتكسي الطبيعة حُلَّةً نظيفة لاستقبال العام الجديد، وهي أمطار تغسل أفكار الإنسان كما تراها الكاتبة حيث تقول:

«-انظر، إلى الطيور الداجنة والحررة، كيف تنتفض، تغسل أجنحتها الملوثة، الأمطار حررتها من الانكماش والتفوق، إنها تبسط أطرافها المقيدة، تشعر بالسعادة، الأمطار أسعدتها وأسعدت الأرض، وتكاد تحي الأفكار الجامدة في رأسك ورأسي.»⁽²⁾.

فالعنوان يحمل معاني الطبيعة وجمالها ويدل في النص على إمعان الفكر في التأمل، والدعوة إلى تجديد الأفكار لحماية الذهن من التصحر، دعوة إلى زرع أفكار نيرة وريها بالتفأول عليها تنمو من جديد، تورق وتخضر، لتخضر معها الأفكار اليابسة. إذن باختصار هي دعوة إلى التجديد في القيم والمبادئ وطريقة التفكير، دعوة إلى السباق مع الزمن نحو الأفضل.

● بدلة العيد:

"بدلة العيد" عنوان يحمل في طياته ذكريات من الماضي تستحضرها الكاتبة لتقارن فرحة الماضي بفرحة الحاضر التي نخطئ في نظرها لو سميناهها فرحة؛ لأنها فقدت صلاحيتها في هذا الزمن بسبب رداءة الأذواق وفساد العاطفة، فرحة الماضي سببها الكبرياء والعنفوان والفخر بالمبادئ الأصلية أما اليوم فقد ضاعت الأصالة وسط ركام الحضارة والتحضر والإعجاب بثقافة الغير.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص376.

(2) المرجع نفسه ، ص 377.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

فالعنوان يرمز إلى أن المبادئ والأخلاق التي صارت كالملابس تتبدل حسب المزاج، ومن المبادئ الفاضلة في زمن الثورة والجهاد، إيثار الشاب الجزائري حب وطنه على حبه لحبيبتة، مثل الشاب "بمبو" الذي رفض الاستسلام لحبه "الحورية" وترك الوطن يعاني ظلم الاستعمار، يقول الفتى بمبو بعد رفضه الهروب مع حبيبتة:

« أنا أيضا أحبك... ولكني أحب وطني، قبل كل شيء آخر، أحبه قبل نفسي، وقبلك وقبل كل ما هو حولي من بشر وغير بشر، والهرب في مثل هذه الظروف جبن... وأنت تعلمين أنني لا يمكن أن أكون جبانا، فأتخلى في ساعة الخطر، عن أولئك الذين وثقوا بي، وائتموني على أنفسهم وأموالهم، ولو فعلت ذلك لما كنت جديرا بهم ولا جديرا بك، إنهم أيضا لهم أحبابهم، إنهم أيضا يحبون... ويحبون... غير أنهم فضلوا الحرية»⁽¹⁾.

والعنوان يمارس نوعا من كسر أفق توقع القارئ؛ إذ يتبين للوهلة الأولى من قراءة العنوان أنه يتحدث عن العيد وألبسته الجديدة لكنه يفاجئ القارئ فيما بعد بأن الكاتبة تتحدث عن تدهور القيم في زمن الزيف والعنف، ونهاية النص تعطي جوابا قاطعا على أن القيم النبيلة هي المنتصرة لا محالة، تقول الكاتبة:

«... كل سنة وأنت طيب، فقد أنستني الهموم أن أعيد عليك، وليس سبب نسياني، أنني لم أحس بالعيد، فقد كنت أنتظره وأتعبه... لأتطلع على الأطفال، وهم يرتدون بدلة العيد، الجميلة الشفافة... وإلى الناس وعلى وجوههم ابتسامات الأمن والطمأنينة، وإلى الأناشيد والألحان، تصدح في كل الأجواء وإلى الألوان وهي ترفرف فوق الهامات، وإلى الأعداء والحساد والحاquدين وهم يتحسرون، وقد ردت الشماتة إلى صدورهم، وإلى الحوريات الحمامات لا تقلقها صيحة رعب، أو طلقة طيش...»⁽²⁾.

• حنين:

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 387.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 390.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

هي القصة السادسة في المجموعة جاءت في خمس صفحات بعنوان بسيط لكنه كتوم، "حنين" لكن إلى من؟ الإجابة تكمن في النص، وهي طريقة مشوقة من "زهور ونيسي" تستدرج بها القارئ إلى الغوص في أغوار النص القصصي ليكتشف الذكريات أو الأشياء أو الأحداث التي تحن لها الكاتبة. ويكشف لنا النص أن الحنين الذي يوقد أفئدتها هو حنين إلى سعادة الاستقلال والحرية والسلام تقول:

«البركان لم يصدر لهيبا ونارا وجمرا، إلا بعد أن استنفذ الأناشيد والزغاريد، والألحان المعذبة، الأصوات بدأت تشدو الحنين للوطن، تلثم الألوان المشرقة، تغسلها بدموع الفرحة والثقة، والتسامح، البركان لا عنف فيه، البركان كما يوزع الحب والنشيد ودموع الفرح والرجاء في الحياة»⁽¹⁾.

والبركان الذي تقصده الكاتبة هو الثورة التي أنتت بثمره الاستقلال وفرحة السلام، لكن هيهات للفرحة أن تدوم، فما إن خرجت الجزائر من بركان الظلم وجحيم الاستعمار الفرنسي حتى دخلت بركانا أعمق وأشر من الذي عرفته هو بركان العشرية السوداء، بركان الإرهاب المنبثق من رحم الجزائر بعد أن خلفه الاستعمار، وكأنه الابن غير الشرعي بين الاستعمار والجزائر المضطهدة، وبذلك تتمنى "زهور ونيسي" عودة السلم إلى بلادها وتحن إلى أيام الفرحة والسعادة والسلام تقول:

«... بعد سنوات، ينفجر بالمقابل بركان آخر ينفث سما ونارا ودماء، يمزق نشوة الحب، ولذة الانتصار تتبعثر شظايا...»⁽²⁾.

فالإرهاب الشرس المدمر أفسد فرحة الجزائريين باستقلال وطنهم وأعاد ضباب العنف من جديد، ومزق بدلة العيد لكل الأبرياء واغتيال أعيادهم ودمر أحلامهم الجميلة. ولا تجد "زهور ونيسي" من مؤنس لها غير أغنية الحنين تلتئم بها أشلاء الزمن الجريح تقول:

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 396.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«اليوم، وبعد ست وثلاثين سنة، وقد ولى العمر، بربيعة... أحاول أن أنام، وفيروز تغرد

كطائر جريح في تساؤل حنون

-أنا عندي حنين، وما بعرف لمين؟

وتحاصرني عدوى الحنين، وتتأرجح في العين دمة بين الاستقرار والسقوط،

وأتساءل:

- لمن أنا، اليوم أحن؟ هل لعنفوان مصطفى؟ أم لابتسامة أحمد؟ أم لبراءة صليحة؟ أم لربيع

العمر أم أن حنيني لكل ذلك؟ ثم لماذا نحن للأحلام، وكل الأحلام أحرها حنين؟ إنها لا ترضى

إلا بتعب العمر كله»⁽¹⁾.

- الاسم الحلم: "الاسم الحلم" هو عنوان لقصة قصيرة في خمس صفحات يوحى للوهلة الأولى

بأن لكل اسم حلم، أحلام صغيرة لأطفال صغار لم يفهموا قساوة الحياة وكل ما يظلمون به هو

عالم أفضل، اكتشفت "زهور ونيسي" أحلام هؤلاء الأطفال بعد أن وجدت نفسها كسليمان

الحكيم، تفهم لغة النمل والطير والجوارح البشرية، "وردة"، "سعيد"، "فاطمة"، "حدة"، أسماء

تحمل في طياتها أحلاما بسيطة بساطة عقولهم، بريئة براءة سنهم.

"وردة": تحلم بمحيط أفضل من البيت المكتظ بنساء أبيها الأربع بما فيها أمها وإخوتها

غير الحقيقيين. وترى هذا المحيط أو البيت في المدرسة، ترى فيه السعادة المفقودة في بيتها

الحقيقي. تقول:

«في الحقيقة الأطفال بالمدرسة هم إخوتي، أمنا المعلمة وأبونا المعلم والمدرسة بيتنا

الفسيح الرحب المشرق، لا أشعر فيه بالقلق أو الخوف. أحب المدرسة أما البيت فهو قفص

يضغط علي بقضبانته..»⁽²⁾.

"سعيد": يحلم بالعيش مع والديه المطلقين لكنه يكره أباه لأن ذلك لم يتحقق بسبب أنانية

كل منهما، وقد انعكس ذلك سلبا على نفسية الطفل فصار يكره معلمه ويكره كل الرجال لأنه

يرى فيهم وجه أبيه. يقول:

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 397.

(2) المرجع نفسه، ص 401.

« أنا أحب أن أدرس عند معلمة لا أحب المعلم، كل الرجال يشبهون أبي... أبي صعب شديد، لم أسمع منه يوماً كلمة طيبة، أو لمسة حنونا، رغم أنه ما فتئ يكرر ويعيد أنني أبنة، وأبنة وحده، وليس لأمي الحق في أن تستحوذ علي... »⁽¹⁾.

وكان حلم "سعيد" يصرخ ألما في وجه والديه: « حرروني من خلافاتكم، وفروا لي لحظة من عمري البريء في حضنكم ».

"فاطمة": حلمها أن تحضن أباهما الذي لا يأتي لزيارتها عند أمها المطلقة، وهي تكره أمها التي تتحجج بانشغاله. و"فاطمة" على عكس سعيد تحب حصة المعلم لا حصة المعلمة لأنها ترى في المعلم أباهما الذي حرمت من عطفه تقول:

«أنا أحب حصة المعلم ولا أحب حصة المعلمة، لست أدري لم؟ لكن الذي أدريه أن معلمي يشبه أبي في كل شيء، ملامحه، طوله، ابتسامته، شعره الأشقر، كل صباح عندما أرى معلمي أتمنى أن أقبله، وأن يأخذني بدوره بين (2) أحضانه، أرى فيه أبي...»⁽³⁾.

"حدة": حلمها محدود، حلمها تغيير اسمها الذي يحمل خلفيات تشاؤمية من إنجاب الأنثى دون الذكر، وحدة من الحد والحُدود والحدّة لتحد المرأة عن إنجاب الإناث. تقول الطفلة عن اسمها:

«... قالوا أنهم اختاروه لي حتى تحد أمي عن إنجاب البنات، ولم تتوقف أمي عن ذلك، بل أنجبت بعدي بنتين، خامسة وسادسة، الذكر لا يريد أن يشرف، من المسؤول عن ذلك؟ هل هي أمي كما يقولون أم أبي؟... لست أدري، لكن الذي أدريه أن أبي حزين دائما، لأننا بنات...»⁽⁴⁾.

فكل هؤلاء الأطفال الأبرياء يحلمون بالتخلص من أخطاء أولياءهم التي يدفعون ثمنها حزنا وألما يطفئ شمعة براءتهم، ويحرمهم أبسط الحقوق حتى الاسم الجميل حرّموا منه بسبب الجهل الذي ينخر تفكير أولياءهم.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 397.

(2) المرجع نفسه، ص 402.

(3) المرجع نفسه، ص 403.

(4) جمال فوغالي، المرجع نفسه، ص 403.

- **نجمة الراعي:** "نجمة الراعي" عنوان للقصة الثامنة في المجموعة وقد جاءت في أربع صفحات، ذكر العنوان في المتن في الصفحة الأخيرة فقط للقصة في قول الكاتبة:

« أحبب ورفاق درب نبيل، حلمنا معا، أرقنا عرق شباب وعمر واعدن، بيننا درجات السلم نحو الفضاء الفسيح درجة درجة، طمعا في أن نصل بواسطته إلى نجمة الراعي، تلك النجمة الهادية في صحاري الضياع والسراب...»⁽¹⁾.

فنجمة الراعي من خلال النص تعني الطموح، طموح في غد أفضل بعيدا عن اغتيالات الأعداء وأمراض الإجرام والتوحش الإرهابي الذي أصاب الجزائر فهي مريضة تصرخ:

« ألامي ثقيلة يا حكيم... آلام لم أتعرض لها في أي مرض أصابني في حياتي الطويلة وما أكثر الأمراض التي تعرضت لها وعانيت منها... الأصابع تضغط على الزناد ولا تتعب من الضغط، لا تمل ولا تشل، أمخاخ تتطاير منفجرة، تحفر نعيها على الجدران والسقوف، العبقريات تنعى نفسها بخطوط حمراء ناتئة»⁽²⁾.

فالجزائر في وضعها المأساوي هذا بحاجة لنجمة راعي تمددها بالأمل وتنير دربها في رحلتها الطويلة للبحث عن السلام ووفق العنف هذا العنق الذي يغتال العقول المفكرة والقلوب البصيرة التي لن تعوضها العشرات من السنين .

حتى البراءة في الجزائر بحاجة إلى "نجمة راعي" تهديها إلى الطريق الصحيح وتبين لها الصحيح من الخطأ، فقط صارت الحرب لعبة يلعبها الأطفال وتخلوا عن باقي الألعاب البريئة، تقول الكاتبة:

« هناء ورياض يرفعان علمين صغيرين بألوان مشرقة، خطوات عسكرية، يطوفان حول المنزل، هذا وراء الآخر، لحن حماسي يحرك الخطوات البريئة أخوان حبيبان عدوان، كلاهما

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 408.

(2) المرجع نفسه، ص 407.

حبيب، وكلاهما عدو، ولعبة الحرب أقدر الألعاب، يزهو بها الكبار أكثر من الصغار، الصغار يقتلون لا غير...»⁽¹⁾.

● قلعة التفاح الأزهر: العنوان في هذه القصة القصيرة يحمل صورا تفاعلية، فالقلعة علو ورفعة وحصانة، والتفاح الأزهر: بداية إثمار التفاح زهور تتفتح في بداية الربيع لتبشر بقدوم غلال وفيرة وموسم ملئ بالخيرات، وأزهار التفاح لها دلالة جيل جديد قادم وعلى ميلاد جديد وبالتالي بداية جديدة.

لكن في المتن نجد ما يدل على غير ذلك إذ أن هذه القلعة مهددة. فهذه "سعدى" ابنة "الزناتي" * خليفة الفارس الهلالي تحاور أباهما حول أهمية التجديد في القلعة لإعادة الشباب والقوة لها تقول:

«... والقلعة تحتاج، أكثر من أي وقت مضى، إلى الجمال والقوة، والعقل، إنها مهددة، مهددة في كل شيء، في ثوابتها وأسرارها، مهددة في جبالها وسهولها، في صنوبرها الأخضر، وتفاحها الأزهر وزيتونها الشافي»⁽²⁾.

فقد كانت "سعدى" جزعة مثل جميع حرائر القلعة مما ألم بقلعتهم المنيعه من عمليات تدمير وتخريب، لكنها تخفي خوفها بشجاعة ورثتها عن أبيها وزادتها الحكمة جمالا فهي تتضح فكرا نيرا يدعو إلى التجديد والحذر من الأعداء حتى داخل أسوار القلعة والدعوة إلى إعداد الفرسان الأقوياء المخلصين تقول:

« وهل تنفع الأبواب الحديدية؟ المغلقة؟ الحديد يصدأ، من الرطوبة الدائمة، قليل من نور الشمس ودفنها لا يقتل أحدا، بل إنه يحي الإنسان وينمي الأرض، ويقتل مواكب

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 407.

* تروي سيرة بني هلال تغريبتهم إلى أرض جديدة وزواجهم الخالد بأرض المغرب بعد أن أجدبت بلاد نجد العادية (موطنهم الأصلي)، يقود حملة البحث عن الأرض الموعودة "أبو زيد الهلالي" مع ثلاث أمراء، لكنهم يسجنون في قصر الزناتي خليفة ملك تونس، فيعود "أبو زيد" طلبا للنجدة، مذهبولا بخيرات العرب، فينهار الملك الجبار "زناتي" أمام قوة "ذياب بن غانم"، ويستولي الهلاليون على البلاد تونس. لمزيد من المعلومات ينظر: سيرة بني هلال، تغريبة بني هلال، موفم للنشر، الجزائر، 1989.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 412.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

الحشرات الجرثومية المتعفنة، التي تحكمت في أركان القلعة وزواياها الظاهرة والخفية، وتمكنت من أغوارها تنخر كالسوس بإصرار كبير...»⁽¹⁾.

لكن الأب كان يأمل في حماية أكبر للقلعة وأن الموت لن يصله، لكن هيهات! فقد كان أول هدف للعدو، لم يتصور أن القضاء يأتي بسرعة، يجهض الأمل والحلم الجميل، ويجعل من الأمن نحيبا وعويلا؛ فقد مات " الملك زناتي " وصارت القلعة مهددة أكثر وحزينة أكثر تصرخ حفيدة القلعة:

« واكرامتاه... لا أريد شيئا سوى أن تحافظوا على كرامتي، خذوا كل شيء ورد والي الأنفة...»⁽²⁾.

وحتى في ظل هذه الظروف العصبية للقلعة تبقى الكرامة والأنفة هي الأهم ورغم الخوف والهلع الذي يحيط بالأجواء فإن الحزن واليأس لا ينسي أن القلعة حبلى بالفرسان إذا مات فيها فارس قام فارس آخر...

• ليس عيبا أن يبكي الرجال:

هذا العنوان جاء جملة منفية، تنفي أن يكون بكاء الرجال عيبا، لكن ذلك يوحى بعظم الموقف وبهول الفاجعة التي تستدعي بكاء الرجال وأن لهم الحق في البكاء، فحتى الأجفان لم تعد تغمض ولا العقول تعرف الراحة، الخوف والهلع يسيطر على الأرض، وفي النص ما يدل على ذلك، تقول "زهور ونيسي":

« النوم سلطان رغم الجهاد، النوم للأحياء ونحن بين بين، لا نحن بالأحياء ولا نحن بالأموات... نحن رمل وجليد... ودخان ودم لماذا ننام نحن؟ ليس من حقنا أن ننام... النوم للسعداء، لأولئك الذين يملكون يومهم وغدهم...»⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 413.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 414.

(3) المرجع السابق، ص 418.

فالموت يحاصر الجميع، وكل فرد يعتبر مشروع ميت طال الزمن أو قصر، ولن يطول مع هذه الوحوش التي تنهش الأبرياء، وتختبئ في الغابة حيث الأشجار الكثيفة تساعدهم على التواري، تقول الكاتبة:

« الغابة مليئة بالكائنات، والأشجار ساعدت بعضهم على التواري، مكتفين بالمشاهدة من بعيد دون توغل فيما يجري...»⁽¹⁾.

وإذا كانت الغابة ملجأً للوحوش الأدمية مغتصبة الأرض البراءة فالحل هو أن تحرق هذه الغابة ويحرق معها الشر المعشش فيها تقول:

« الحرائق التي أشعلت لتدمر الأرض، وإعدام الخير والإنسان والحضارة عملت على تطهير الأرض، وإحياء الخير والإنسان، والتذكير بالحضارة... الحرائق تبدو كمناورات متناثرة تنير الغابة ... »⁽²⁾.

وفي نهاية القصة القصيرة نجد حضوراً للعنوان بصورة مباشرة ليعطي الإجابة عن مدلوله فبكاء الرجال يعني أيضاً الفرحة لتخلصهم من الأعداء، تقول "زهور ونيسي":

«...والرجال يبكون ويضحكون... ليس عيباً أن يبكي الرجال... في استسلام شريف للمصير، ينظرون إلى حلقة الرقص رؤوسهم تتحرك مع الإيقاعات... وأصابعهم تشعل النار من جديد وكل مرة...»⁽³⁾.

فهذه النيران هي بشرى بقهر العدو وتدمير أعشاشه الكامنة في الغابة.

● **القرية الصغيرة:** "القرية الصغيرة" عنوان للقصة الحادية عشر في المجموعة والتي جاءت في خمس صفحات، وقد ذكر العنوان في النص مرة واحدة فقط في نهاية القصة ليعطي إيضاحاً لدلالته بأن العالم مجرد قرية صغيرة لسرعة انتشار الأخبار فيه عكس ما كانت تضنه بطلة القصة الفتاة الصغيرة الساذجة التي قررت أن تصبح فتاة أخرى بتغيير شكلها؛

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص421.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تقص ضفائرها الطويلة، تغير لون شعرها... لكنها تنسى تغيير ذاتها، عقلها ، قلبها وقناعاتها، فرغم جمالها الطبيعي فهي تريد التغيير لأنها تدرك كما تقول الكاتبة:

« أن هذا الجمال والوسامة والفتنة، تخفي وراءها صبية لم تأخذ من التعليم إلا حصيلة السنوات الأولى، سنوات الحروف الهجائية، وتشكيل الجمل، لتأتي بعد ذلك ظروف ترغمها على المكوث بالبيت لتنسى مع الأيام حتى تلك الجمل والنصوص التي سبق وحفظتها...»⁽¹⁾.

وهذا التغيير الذي تهدف إليه الفتاة إنما هو الخطوة الأولى في متهاتات لم تجد لها من حل إلا قرار الهروب من البيت بعد أن وقعت في المحذور وتحقق هدف زوجة الأب في التخلص منها.

فهي تعمل على تغيير مظهرها لتصبح غير معروفة ولتصير امرأة جديدة فيتحقق لها ذلك لكنها تظن أن لا أحد يعرفها وأن الأخبار لن تنتشر في هذا العالم الكبير الصغير تقول "زهور ونيسي":

« يخلق الله ما يشاء ... وتخلق المساحيق أيضا ما تشاء، تدفع المرأة الصغيرة الجديدة، ثمن كل ذلك مضافا إليه إكراميات معتبرة للعاملات، تنظر للجميع، مبتسمة تلك الابتسامة المسجلة المخططة لمثل هذه اللحظات... تنطق إلى سيارة ضخمة، كانت تنظرها على رصيف الشارع، لتبتلعها، في لحظة حلم من الزمن ... وتدخل بها إلى زمن آخر، وعوالم قدرت هي أنها عوامل أخرى، غير مدركة أن الكرة الأرضية قد أصبحت قرية صغيرة...»⁽²⁾.

تتضح في نهاية القصة دلالة العنوان "القرية الصغيرة" في كونه يعني "العالم" أو الكرة الأرضية التي ورغم كبرها أصبحت في الوقت الحالي مجرد قرية صغيرة لا تخفى فيها خافية.

● روسيكادا:

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص430.

(2) المرجع نفسه، ص431.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

العنوان في هذه القصة الأخيرة يدل على المكان، "فروسيكادا" هي الإسم اللاتيني القديم لمدينة سكيكدة بشرق الجزائر، أما في النص "روسيكادا" هي الحنين وهي الذكريات، روسيكادا الأم التي يتجرع "ناصر" في أحضانها كأس اليتيم والظلم وكأس الوحدة القاتلة يقول:

« روسيكادا هبيني ثقتك وهويتك، إنك الوحيدة أُمي، عندما أصبحت أدركها معنى الأمومة، ما معنى القرابة، ما معنى دفء الأهل والأحباب. روسيكادا، حكايتي في التاريخ الحديث أغرب من حكايتك في التاريخ القديم، فلماذا لا تضع اليد في اليد، ونغسل بالدموع المشتركة أحزاننا» (1).

"روسيكادا" هي المكان الشعاري الذي يعتبره "ناصر" الأم والحب والانتماء، ولا يكتفي بهذا الانتماء بل يصل إلى حد التطابق مع المكان لشدة الشبه بينهما وهو غرابة التاريخ؛ "فناصر" تبنته عدة أمهات في سجن المستعمر بعد أن توفيت أمه أثناء الوضع، وكذلك "روسيكادا" تبنتها الحضارة الفينيقية كمنارة ثم الحضارة الإسلامية الجزائرية كآثار سياحية وكمدينة عريقة، وهو يرى أن "روسيكادا" ولدت في سجن التاريخ وهو في سجن الاستعمار، يقول:

« ... إنه لم يحكم علي وحدي، ولا على أُمي وحدها، الحكم كان عليك أنت أيضا يا روسيكادا، يا مدينة رغم مختلف الأحكام، ما فتنت تضحك للأمواج العابثة... روسيكادا أيتها المدينة اللاهية، أتدريين أنني أحبك، رغم لا مبالاتك وإهمالك؟ » (2).

فهو يعتبر أمه ونفسه وحتى "روسيكادا" مجاهدين في سبيل الوطن، يحكي حبه "لروسيكادا" فهي الوطن وهي الأم وهي تاريخ ذكريات تنماوج في ذاكرته وفي بحر "روسيكادا"، ذكرياته الثقيلة التي أنهكت شباب عمره تعشش في صخور "روسيكادا" معشوقته ومهوى أسرارها.

وعنوان هذه القصة القصيرة هو نفسه عنوان المجموعة القصصية، ولا نجد في المجموعة القصصية قصة قصيرة تتحدث عن روسيكادا إلا هذه القصة القصيرة الأخيرة، كأن

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 434.

(2) المرجع نفسه، ص 435.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

العنوان للمجموعة يمارس نوعا من الضغط على القارئ ودفعه إلى قراءة هذه المجموعة القصصية ضنا منه بأنها حكاية مدينة أو آثار ليجد بعد القراءة أن روسيكادا التي تعني المنارة قديما، هي الدعوة إلى إنارة الفكر وتوعية المجتمع بإنارة طريقه نحو مكارم الأخلاق، وإيجاد حلول سليمة تقضي على الإرهاب والعنف وعلى العادات الفاسدة وإنارة الأذهان المظلمة المتحجرة.

ثالثا- البدايات النصية في المجموعة القصصية:

يعتقد "تشيكوف" "Tchikof" «أن القصة القصيرة لا يجب أن يكون لها بداية ولا نهاية»⁽¹⁾، وهو لا يعني بمقولته عدم ضرورة وجود بداية فنية للقصة، ولكنه يعني تواصل البداية وامتداد النهاية، باعتبار أن القصة القصيرة تصور قطاع من الحياة يتصل بما قبله ويستمر إلى ما بعده.

1- تعريف البداية النصية:

لقد وضع بعض النقاد تعريفات وتحديدات لمفهوم البداية مثلما نجد عند "رشاد رشدي" الذي يرى «أنها الشيء الذي هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئا آخر يمكن أن يسبقه من النص، والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء»⁽²⁾، فالبداية تتربع على مكانة مهمة في النص؛ إذ قد تختل إذا تغير موقعها، ولكنها تستلزم أن يليها شيء من النص فهي كتمهيد للدخول في أغوار النص.

ويرى "جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني" في كتابه "الإيضاح في علوم البلاغة" أنه على المتكلم أن يتأنق في الإبتداء؛ لأنه «أول ما يقرع السمع، فإن كان كما ذكر أقبل السامع على الكلام فوعى جميعه، وإن كان بخلاف ذلك أعرض عنه ورفضه وإن كان في غاية الحسن»⁽³⁾.

حسب كلام "القزويني" الإبتداء معناه أن يتألق الأديب في أول الكلام، لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان مثيرا أقبل السامع على بقية الكلام، وإن كان عكس ذلك أعرض عنه.

(1) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر، الأردن، عمان، 2005، ص 56.

(2) المرجع نفسه، ص 57.

(3) جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وشرح: علي بوملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991، ص 351.

فالبداية النصية تلفت إنتباه القارئ وتدهشه، وبذلك تبعته على البحث عن أسباب تواجدها في مكانها من النص، وما تحيل عليه من دلالات مرتبطة بفكرة النص وأحداثه، وهي شكل من أشكال الإغواء التي يمارسها النص على القارئ، قابلة للتأويل ومنفتحة على عدة قراءات لا تتضح إلا باكتمال قراءة النص، وهي كما يراها "كلود دوشي" **Claud Duchet** «...تساعد على تقريب طبيعة الجنس الأدبي للمتلقى...»⁽¹⁾. فالبداية النصية للقصة القصيرة مثلا، تدل على أن الجنس الأدبي الذي نحن بصدد قراءته هو عبارة عن قصة قصيرة، وفي هذا تكمن صعوبة الانتقاء فعلى الأديب اختيار وتحديد البداية النصية الأكثر إدهاشا للمتلقى والأشد استحواذ على فكره، والأقدر تواسلا معه داخل النص، وقطع صلته بالعالم الخارجي.

وقد يخطئ الباحث في اعتبار أن البداية النصية هي نفسها المقدمة "**Préface**" التي هي (عتبة من عتبات النص تتقدمه وتحيل عليه، نص تتواشج فيه رؤى المبدع في بنية نصية مستقلة بذاتها ينتقيها من بين نصوص كثيرة، لتؤدي وظيفة دلالية تواصلية وهي مما أطلق عليه "جيرار جنيت" "**Gerard Genette Para texte**" النصوص الموازية)⁽²⁾، وهي تلي النص القصصي زمنيا وتكون آخر خطاب يقدم القاص على تدوينه، وتسبقه في احتلال الصدارة المكانية وتعمل على أن « يُقدّم النص الذي يعلن عنه العنوان »⁽³⁾.

2- أهمية البداية النصية:

تعتبر بداية أي عمل أدبي، إشكالية إبداعية لما قد يكتنفها من صعوبات ولما لها من أهمية ودور كبير داخل النص الأدبي، فهذه النقطة ستؤثر في فهم القارئ / المستمع لكل ما يليها من خطاب؛ حيث إنها تمثل السياق النصي الأولي الممهّد لما سيلحق، وعليه فلا بد من وجود ارتباط قوي بين نقطة البدء وما يليها من وسط أو نهاية.

ويؤكد "إدجار ألن بو" "**Idgar Alan Pod**" «لو أن جملة الإبتداء لم تكن تفضي إلى إبراز هذا الأثر المراد إعطاؤه – السابق تصوره وحمله- فإنه يكون قد فشل في أولى

(1) هداية مرزق، شعرية العتبات في النص البوطاجيني، قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعته اللعنة عليكم جميعا، النص والضلال، ص23.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص22.

(3) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص51.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

خطواته»⁽¹⁾. وهو بذلك يحذّر المبدع من الاستهانة بهذا الترتيب والتتابع الذي يربط البداية النصية ببقية القصة القصيرة وإلا لفشل في أولى خطواته.

ويرى "عبد الله إبراهيم" أنه يمكن اعتبار «جمل الإستهلال إيذانا للكتاب بالبداية بالنص، فهم حالا يبدؤون إثر انتهاء جمل الإستهلال»⁽²⁾؛ أي أن نهاية البدايات النصية يعني بداية النص.

وتتنوع أساليب الإبتداء وطرق صياغته؛ فقد يبدأ القاص بالوصف وقد يبدأ بالحوار... وفي كل ذلك نلمس هذه الخيوط التي تجمعت وربطت أجزاء القصة وصنعت لها نسيجاً واحداً. ويرى "علي عبد الجليل" أنه إذا كانت القصة القصيرة «تحاسب القاص على المفردة الزائدة أو الصورة غير المفيدة، وتطالبه بضرورة توظيف كل العناصر الفنية لتحقيق أهداف القصة، وتطالبه بالتحام البناء القصصي من خلال الإحالة على ما سبق وربطه بما يلحق»⁽³⁾.

والبداية الجيدة تمارس سيطرتها على القارئ بنجاح فتقوده إلى متابعة القراءة إلى غاية نهاية النص، فهي تدغدغ فضوله وتستهويه ليعيش بقية أحداث القصة القصيرة، أما البداية الرديئة فإنها تجعل القارئ ينفر من إتمام القراءة حتى ولو كانت بقية النص جيدة، وبالتالي فهي «تفتح أفق الانتظار كما يقول أصحاب نظرية القراءة، وبداية النص هي مكان الانفتاح الذي لا يتحدد معناه إلا مع العتبة الأخرى (النهاية)، التي تصرفه إلى العالم والتي تغلقه وتفتحها في الوقت ذاته»⁽⁴⁾.

وبداية النص عادة ما تكون دليلاً على وجوده وهويته، يرى "لوتمان" **"Lutman"** عن ذلك في الوظيفة المندمجة **Modélisaute**: «أن للبداية وظيفة مندمجة قاطعة، فهي ليست شاهد على وجود النص فحسب، ولكنها تعتبر بديل مقولة العلية المتأخرة»⁽⁵⁾. فالنص مرتبط بالنهاية من خلال البداية، والبداية تحيل على النهاية، والنص بذلك يسير على اتجاه موحد نحو النهاية.

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص194.

(3) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص58.

(4) حسين خمري، نظرية النص من بينه المعنى إلى سميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص115.

(5) المرجع نفسه، ص 116 .

كان هذا عن أهمية البدايات النصية، ومما زاد من أهميتها هو الدور المهم الذي تمارسه

مع النص ومع القارئ على حد سواء وذلك لاختلاف الوظائف التي تؤديها.

3- وظائف البداية النصية: للبداية النصية أربع وظائف مهمة وهي:

أ- **الوظيفة الترميضية:** إن الدور الوظيفي الذي تلعبه الفاتحة النصية هو افتتاحها للنص/ السرد،

(وهذا الافتتاح يعد بالضرورة تعريفا للخطاب من حيث هو تلفظ مخصوص يتم إبرامه بين

الكاتب والقارئ الذي سيحدد كيفية تلقية، والتعامل معه على مستوى القراءة والتأويل، فالدور

المنوط بالوظيفة الترميضية هو البحث عن الميثاق الأدبي الذي اعتمده القاص⁽¹⁾.

ب- **الوظيفة الإغرائية:** تتمثل في إغراء الملتقى ولفت انتباهه، لأن الإغراء «ظاهرة نصية

تكشف عن القدرة التخريبية للبداية النصية، لذا يتعسر علينا حصر أشكالها وإن أمكننا تعيين

بعضها كالألغاز والإضمار في مستوى تعليق بعض الدلالات الرئيسية لفهم المراد، وتنوع

عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب»⁽²⁾.

ت - **الوظيفة الإخبارية:** في الوظيفة الإخبارية يخبرنا السارد بوقائع الأحداث وبما جاء فيها

من استرجاعات ومعرفة بملامح الشخصيات، وتعني «أن نقوم بعملية إخراج التخيل»⁽³⁾.

ث- **الوظيفة الدرامية:** تحدد الوظيفة الدرامية «انطلاق الحكى والكيفيات التي يتخذها في

تناميته، مساوقا مجرى الأحداث»⁽⁴⁾.

4- البدايات في المجموعة القصصية:

إن القارئ للقصة القصيرة الجزائرية بصفة عامة، يلفت انتباهه مجموعة من البدايات

النصية التي يستهل بها القاص قصصه، تتميز في غالبيتها أنها عادة ما تكون جملا خبرية أو

مقاطع وصفية، وقد تكون البداية النصية حوارا أو مقطعا من حوار، قد تكون طويلة وإما

قصيرة... يختارها الكاتب لتهيئة القارئ لبداية أحداث القصة القصيرة والتفاعل معها؛ إذ عادة

ما تكون البداية القصصية مقتطعة من أحداث سابقة فتغري القارئ بإتمام قراءة القصة

(1) عبد الحق بلعابد، شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي

الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، ص 39.

(2) المرجع السابق، ص 38.

(3) عبد الحق بلعابد، شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، ص 40.

(4) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

القصيرة والتلذذ بنشوة النهاية التي تعرّفه بنهاية الأحداث ومصير الأبطال وقد تكون مفتوحة فتفسح المجال للخيال والتأويل اللامحدود.

والمجموعة القصصية "روسيكادا" للأديبة الجزائرية "زهور ونيسي" تزخر بالبدايات التي تتضح شاعرية، انتقتها الأديبة من صميم إبداعها الخاص، لتجعلها بصمة بارزة في تاريخ القصة الجزائرية، ولتبيان هذه البدايات في المجموعة القصصية "روسيكادا" ارتأينا تقديمها في الجدول الآتي:

الصفحة	نص البداية	عنوان القصة	المجموعة القصصية
ص 354	الشمس تنحدر منكسرة الخاطر... يطوعون بالحديد، إنهم في هذه الحالة أقوى من الحديد...	جحيم وذهب	روسيكادا
ص 362	رشيد: هل قرأت صحف اليوم؟ ... الرجل، الذي يكرر سؤاله بعصبية ظاهرة:	سكر وذباب	
ص 368	أخيرا تقلهما الطائرة معا... وهدما زوج وزوجة يصعدان سلم الطائرة في اتجاه السياحة والمتعة، ولأول مرة في اتجاه السياحة والمتعة...	كف الوطن	
ص 376	كل عام ونحن بخير... حدث وأي حدث، الأرض الجدباء أبدا الصبور على كل مكروه تشرب أخيرا.	زخات المطر	
ص 382	صديقي، ورفيق دربي... ولا حتى بدلة العيد أصبحت صالحة...	بدلة العيد	
ص 394	في مثل هذا اليوم... وهل هذا هو الحريق الأخير؟	حنين	
ص 400	هنالك في قرية ، حقوق أخذت من	الاسم الحلم	

	طرف أفراد، دون مراعاة للشروط والالتزامات التي تضمن للآخرين حقوقهم، أو حتى أبسطها.		
ص406	أغمض عيني ، مسمومة،... ينوء كاهلها ببذور الفناء * * *	نجمة الراعي	
ص412	لماذا ينسينا اليأس بالفرسان والفوارس... إذا مات فيها فارس قام فارس...	قلعة التفاح الأزهر	
ص418	الليل شديد الظلمة، ... نحن مشاريع أموات، حتى ونحن في عالم الحياة.	ليس عيباً أن يبكي الرجال	
ص428	عندما كانت تنتظر دورها، في تسريح شعرها، وقص ضفائرها... ولمثل هذه المحلات، صالونات التزيين والأناقة دور كبير في المحافظة على تلاميذ الشباب، أو بعض من هذا العمر الجميل القصير.	القريبة الصغيرة	
ص434	مشيت كل المسافات حافياً... وعندما اختصرني الزمان، ولفظني المكان، في حكاية مرتبة، كفكفت دموعي وتجرعتها جراحاً... من شدة واقعتها ذابت في الأساطير، أسطورة هي في الزمان والمكان، وواقع هي من حيث أنا اليوم موجود...	روسيكادا	

نلاحظ من خلال الجدول أن البدايات التي اختارتها "زهور ونيسي" لمجموعتها القصصية (روسيكادا) تتراوح بين بدايات طويلة وأخرى قصيرة، منها ما يبتدئ بالوصف، ومنها ما يبتدئ بالحوار وما يبتدئ بالمكان، وما يبتدئ باستفهامات أو تساؤلات تكمن الإجابة عنها في النص، ومن خلال الجدول أيضا نلاحظ أن هذه البدايات جاءت أغلبها بمسحة حزينة تتم عن خوف من المصير أو بمسحة نقدية للأوضاع الاجتماعية والسياسية للبلاد.

5- قراءة نقدية للبدايات:

إن موقع البدايات النصية في صدارة العمل القصصي يجعل منها خطابا متميزا، يمارس سلطته ويثير انتباه المتلقي الذي لا يمكنه تجاوزها، فهي تأسر القارئ داخل النص، فلا يكاد ينهي قراءتها حتى يجد نفسه داخل متاهات يبحث عن النهاية، وتلكم هي البدايات النصية الناجحة، فهي تمارس من الفتنة والإغراء ما يمارسه العنوان بل وأكثر؛ لأن العنوان كلافنة إشهارية يغري بقراءة النص، وإذا شرع المتلقي في قراءة البداية ولم تكن جيدة، فلن يكمل قراءة بقية النص حتى وإن أعجبه العنوان.

والبدايات النصية عند "زهور ونيسي" في مجموعتها القصصية "روسيكادا" تتميز بلغة تمزج بين الشعرية والواقعية، تلفت انتباه المتلقي بلغتها الشعرية العذبة لتدخل به في عوالم الواقع ونقد الواقع، تجعله يعيش كل لحظة وكل حدث مع شخوص القصة القصيرة وأبطالها. ففي القصة القصيرة "جسيم وذهب" تبتدئ "زهور ونيسي" بلغة شعرية تصف لحظة الغروب قائلة:

«الشمس تنحدر منكسرة خاطر، بعد أن شن الغروب عليها حملته، والسحب البيضاء والرمادية في رقة ندف عجيب الريفية، تحوم فوق الأفق القريب والبعيد»⁽¹⁾

فبعد هذه الاستهلالية التي تصف شاعرية لحظة الغروب تنتقل، الكاتبة في البداية إلى وصف الولد وهو يشعل نارا ليحضر القهوة عن الطريقة البدائية، وصفا دقيقا، لتدخل في بداية القصة القصيرة بذكرها مصنع الحديد الذي تصل درجة الحرارة فيه إلى درجة الجسيم تقول:

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص354.

«... فوق ربوة خضراء زاهية بالألوان تخفي تحتها مصنعا ضخما للحديد، حيث يعمل الولدان، بركان من الحديد والمعادن الأخرى يطويانها ويشكلانها حسب برنامج المصنع، وهما يقومان بذلك مع العمال الآخرين يهزهما الشعور بالقوة والثقة، إنهم جميعا يطوعون بالحديد، إنهم في هذه الحالة أقوى من الحديد...»⁽¹⁾.

لقد جاءت بداية القصة القصيرة طويلة بدأتها الكاتبة بوصف لحظة الغروب، ووصف طريقة إعداد القهوة انتقالا إلى ذكر مصنع الحديد والمعادن الأخرى بما فيها الذهب، ووصف قوة وصلابة العمال رغم درجة الحرارة القصوى، وفي ذلك ما يوحي بالصبر للوصول إلى المبتغى، وهي بداية وصفية، نجحت بها الكاتبة في إدخال المتلقي عوالم النص لمعرفة العلاقة بين الجحيم والذهب وقصدية الكاتبة بذلك.

وفي قصة "سكر وذباب" تبدأ "زهور ونيسي" بداية القصة القصيرة حوارية وصفية:

«- رشيد: هل قرأت صحف اليوم؟

- لا لم أفعل...»⁽²⁾.

ثم يلي هذا الحوار وصف لطريقة إجابة رشيد عن السؤال:

«قال رشيد ذلك بإيماءة جافة، دون أن تنفرج شفتاه عن حرف واحد، كان يبتلع بصمته كلاما متزاحما، وكانت الصبيحة ثقيلة بأشياء غير مرئية، زادتها موجة من الضباب الرمادي، فحجبت عن الأرض وجه الشمس، لكنها لم تقلل من حرارة آخر ربيع قصير العمر بهذه المناطق مثله مثل الأزهار والأحلام الوردية...»⁽³⁾.

فهذه الطريقة للإجابة عن سؤال بسيط حول قراءة الصحف يوحي بخطب ما، وهذا الملل والحزن المخيم على رشيد رغم أنه في بداية اليوم أي الصبيحة، فالقارئ يتعجب من هذه

(1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص362.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإجابة الكئيبة والجو الكئيب فيدفعه، ذلك إلى إتمام قراءة بداية القصة التي تنتقل بالقارئ إلى وصف المكان الذي هو مقهى قذرة، تقول الكاتبة:

« الرجلان يجلسان على كرسيين أبيضين أصلاً، رماديين من أثر الاستعمال وقلة النظافة، رغبة في جلسة مسلية، تبعد عنهما قليلاً شبح السأم، والشعور بغربة نفسية ضاغطة، في مقهى يزعم صاحبه أنه يشارك بفتحه في تنشيط الاستثمار الحر، وتنمية الاقتصاد الوطني، وكأن المدينة المسكينة في حاجة إلى مقهى، إلى عنوان بطالة... إلى تسكع... إلى كسل وتثاؤب، الطاولات تشكو ضباباً مكثفاً، لا تزيله إلا مياه مطهرة ذات مواد قوية، ذبابات نشيطة لحوح تنتقل من الطاولة إلى فناجين القهوة، إلى وجوه الجالسين، ثم تستقر بإصرار عاقل على بقايا سكر، في ملعقة الرجل، الذي يكرر سؤاله بعصبية ظاهرة:»⁽¹⁾.

ففي هذا المقطع السردي تتعاقب بداية القصة مع العنوان، الذي يحمل دلالة القذارة، وبداية النص أيضاً تحكي قذارة المكان لدرجة أن الذباب يلعب مباراة فوق حلبة الطاولات الوسخة ويحط في ملعقة الرجل، لكن الذي يلفت الانتباه هو هذا السؤال المهم الذي يكرره الرجل دون أن يكثر بالذباب التي على ملعته، وهذا ما يدفع المتلقي إلى إتمام القراءة خاصة وأن ارتباط القذارة بالصحف تدل على واقع سياسي وإعلامي فاسد.

وبذلك تكون الكاتبة قد نجحت في أولى خطواتها وتمكنت من أسر القارئ داخل أغوار النص، لبحث عن العلاقة بين القذارة والصحف والاكثئاب السائد في أجواء المقهى والمدينة، وهذا ما سيجده في نهاية القصة.

وفي قصة "بدلة العيد" البداية عبارة عن مجموعة أسئلة والإجابة تكمن في النص، وهذه طريقة ذكية من الكاتبة وكأنها تدفع بالقارئ إلى البحث عن أجوبة لهذه التساؤلات من خلال قراءته للنص تقول "زهور ونيسي":

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 362.

« صديقي ورفيق دربي... لماذا تحل الأعياد في غير زمانها؟... في غير أيامها؟ فلا الأيام أيام أعياد، ولا الفرحة فرحة عيد، ولا الزمن ظل وعاءً صالحاً للأعياد والأفراح، والابتسامات... ولا حتى بدلة العيد أصبحت سالحة...»⁽¹⁾.

هذه البداية تشاؤمية تجعل من هذا الزمن غير الصالح للأفراح، بل ويتمادى التشاؤم ليشمل حتى بدلة العيد التي تراها الكاتبة غير سالحة لهذا الزمان، مما يثير أسئلة أخرى يطرحها المتلقي: لماذا لم يعد هذا الزمن صالحاً للأعياد والأفراح؟ ليدفعه ذلك إلى استكمال قراءة القصة بحثاً عن أجوبة تريح فضوله، وبحثاً عن نهاية متفائلة.

وتتزوج البداية بالعنوان "بدلة العيد" الذي يحيل على تغير القيم والمبادئ وفسادها ويحيل أيضاً على انعدام الأمن والسلام الذي يسمح بالأفراح والابتسامات، ويدعو النص القارئ إلى اكتشاف أغواره ومعرفة ما إذا كانت هذه الإحالات والتأويلات صحيحة. والبداية في قصة "ليس عيباً أن يبكي الرجال" هي بداية وصفية؛ تصف الضياع الذي يعانيه الإنسان المهتد في أمنه تقول الكاتبة:

«الليل شديد الظلمة، والتهيه شاسع، يفتح فمه كمن يبحث عن فريسة كل لحظة، في الليل والنهار ولا يشبع»⁽²⁾.

فهذا المقطع السردي من بداية القصة القصيرة يوحى باغتيال متواصل لا ينفذ، لكن من هم ضحية هذه الاغتيالات؟ يجيب النص:

«طال السفر، امتدت المسافة الزمنية، وعجز الزمان، لم يعد ينبج النجباء والمروءات والبطولات إلا نادراً...»⁽³⁾.

فهذه الاغتيالات تلتهم العقول النيرة بالدرجة الأولى والقلوب الحكيمة، وهي ضحايا يصعب إنجابها ولو طال الزمن، تقول "زهور ونيسي":

(1) المرجع نفسه، ص382.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة، زهور ونيسي، ص418.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«النوم سلطان رغم الجهاد، النوم للأحياء ونحن بين بين، لا نحن بالأحياء ولا نحن بالأموات... نحن مشاريع أموات، حتى ونحن في عالم الحياة»⁽¹⁾.

فالأرق يسيطر على الجميع لأنهم مشاريع أموات والرعب والهلع يأكل كل لحظة من حياتهم في انتظار الموت المحتم.

فهذه البداية التي تصور الخوف وعمليات الاغتيال وغرق الأرض بدماء الأبرياء إنما تحيل على العنوان "ليس عيباً أن يبكي الرجال"؛ فكيف لا يبكي الرجال لهول ما ألم بأرضهم من قتل ودمار، الرجال يكون لعظمة المصيبة ولشراسة الموت المنتظر على أبواب الاغتيالات، هذه البداية إنما هي صرخة آلام وعذاب وقهر، هي رفض للظلم والإرهاب، وكيف لا يبكي الرجال من الفرح، لو تخلصوا من الموت وحلفاءه، وبذلك تكون الكاتبة قد نجحت في السيطرة على فكر القارئ وتوجيهه نحو النص ليعرف هول الفاجعة، وليعذر هو الآخر بكاء الرجال في مثل هذه المواقف.

وفي قصة "القرية الصغيرة" البداية طويلة نسبياً تتحدث عن امرأة بضمير الغائب، لا تصرّح باسمها ولا بسنها تقول الكاتبة:

«عندما كانت تنتظر دورها، في تسريح شعرها، وقص ضفائرها، كانت نظرتها تسقط على المرئيات حولها، دون اكتراث كانت لا تعني لديها شيئاً، خالية من كل تفسير أو تعبير»⁽²⁾.

في هذا المقطع الأول من بداية القصة القصيرة، تبين لنا الكاتبة أن هذه المرأة المجهولة تسعى لتسريح شعرها وتغيير شكلها بهدف التجديد، لأنها ترغب في قص ضفائرها، والصفائر طراز تقليدي قديم، ورغبتها في التجديد تسيطر عليها لدرجة أنها لا تهتم بمن حولها من مرئيات، وعن عمر هذه المرأة نستشفه من خلال هذا المقطع السردية الذي تقول فيه "زهور ونيسي":

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة، زهور ونيسي، ص 428.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

«... الجمال يعني الشباب، والشباب عمره قصير... وقصير جدا، ولمثل هذه المحلات، صالونات التزيين والأناقة دور كبير في المحافظة على تلابيب الشباب، أو بعض من هذا العمر الجميل القصير»⁽¹⁾.

فمن خلال حديث الأدبية عن الشباب نفهم أن هذه المرأة شابة، وضافتها تدل على أنها في عمر البراءة وأنها صاحبة جمال طبيعي لم تمسه الأصباغ ولا القصات العصرية. لكن هذه البداية التي تصف لنا الرغبة الملحة في التغيير الشكلي للفتاة، يجعل القارئ يتساءل عن سبب هذا الإلحاح الشديد على تجديد الشكل، وأن وراءه خطة ما، وبالتالي فهذه البداية النصية تدفع القارئ إلى إتمام القراءة لمعرفة سبب إلحاح الفتاة على تغيير شكلها الأول مرة وهي بذلك تمارس نوعا من الإغراء.

والقصة الأخيرة من المجموعة القصصية والمعنونة أيضا "روسيكادا" تبدأها "زهور ونيسي" بلغة شعرية تأسر القارئ من الوهلة الأولى، تقول الكاتبة على لسان بطلها:

«مشيت كل المسافات حافيا... وعندما اختصرني الزمان، ولفظني المكان، في حكاية مرتبة كفكفت دموعي وتجرعتها جراحا...»⁽²⁾.

فهذه البداية الأولية توحى بمعاناة طويلة ورحلة بحث شاقة وذكريات تجرح الذاكرة، لكن القارئ يتساءل عن ماذا يبحث هذا الشخص؟ ومن يكون؟... فيستزيد في القراءة ليعرف المزيد عنه لكنه تقول الكاتبة على لسان بطل قصتها:

«من أكون بالنسبة لكم؟ اسمي هو اسمكم جميعا، وجنسياتي هي المكان وهي الزمان، مكان وزمان محددان. مكان ضيق... فيه قضبان وزمان غول مافتئ يكشر لي عن أنيابه... في حكاية مرتبة أو حكاية ملحمة... من شدة واقعيته ذابت في الأساطير، أسطورة هي الزمان والمكان، وواقع هي من حيث أنا اليوم موجود...»⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة، زهور ونيسي، ص 434.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البداية النصية في هذه القصة القصيرة هي مكانية وزمانية، لكنها توحى بأن هذا المكان الضيق والزمان المحدد، والقضبان بالسجن أو بحكاية مثيرة حدثت داخل السجن، حكاية أشبه ما تكون بالأسطورة أو الملحمة هي من صميم الواقع، هذه الحكاية الغريبة تحكي ميلاد هذا الشخص في السجن، فهو رهين المحبسين، رحم أمه والسجن، بل هو مجاهد، وضحية استعمار سجنه دون سبب وعذبه دون إثم وحرمه من أمه... بقية الحكاية يحكيها النص، والبداية الشعرية التي تعزف بلغتها على أوتار القلوب الحساسة كفيلة بجعل القارئ يستسلم للحكاية العجيبة التي هي من صميم الواقع الثوري الجزائري، وبذلك تكون البداية قد نجحت في وظيفتها الاغرائية بلغتها الجذابة الاستعمارية.

من خلال دراسة هذه النماذج من البدايات النصية في المجموعة القصصية "لزهور ونيسي" المعنونة بـ "روسيكادا" يتضح أنها بدايات متصلة مع ما قبلها وهي بذلك بدايات تدل على نوع الجنس الأدبي للنص الذي هو القصة القصيرة التي تصور قطاع من الحياة يتصل بما قبله ويستمر إلى ما بعده.

رابعاً- أسلوب التكتيف:

القصة القصيرة باعتبارها قصة ذات شريط زمني قصير تستلزم تفرد أسلوبها وتميزه عن غيره من أساليب الأجناس الأدبية الأخرى، فالقصة القصيرة لا يسمح لها حجمها باستيعاب كافة التفاصيل الفنية واللغوية وبالتالي فهي لا تتحمل كل ما من شأنه أن يكون حشواً، ولذلك يتجه كاتب القصة القصيرة في أغلب الأحيان إلى أسلوب التكتيف أو ما يسمى بالاقتصاد اللغوي.

1- تعريف أسلوب التكتيف:

التكتيف، الإيجاز، الاقتصاد اللغوي، هي مصطلحات لمفهوم واحد يحدد الأسلوب الذي يتبعه كاتب القصة القصيرة لتفادي الحشو غير المرغوب به في حجم القصة القصيرة والأسلوب كما يعرفه "شارل بالي" "Ch . Balih" هو: «مظهر القول الناجم عن إختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، ومقاصده»⁽¹⁾. فهو يقصد بالأسلوب تلك الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختبارات اللغوية.

(1) عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ط1، 2000م، ص 44.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

وقد عرّف البعض الأسلوب القصصي بأنه «الطريقة التي يعالج بها القاص أحداث قصته، ويقدم بها الشخصيات إلى المتلقين ويصور بها بيئة القصة ومواقفها المختلفة، ويصف بها نظرته للأحداث والشخصيات»⁽¹⁾. وبذلك ندرك أن أسلوب القصة يلتحم مع العناصر الأخرى ويؤثر فيها ويتأثر بها فهو يمتد مع النسيج القصصي ليكون في الحدث والشخصيات والحوار وبيئة القصة.

وعندما يتأهب القاص لطرح قصته على الورق (ينفتح الباب أمام البوتقة الإبداعية المستنفرة، فتطلق ما بداخلها في عفوية وتدفق، وتنساب الأفكار والصور، وملامح الشخصيات والحوار، وكل ما تخلق حول حدث ما أو موقف... ويدعوها "فؤاد قنديل" في كتابه "فن كتابة القصة" بالمرحلة العفوية، ثم تأتي المرحلة الثانية ويسميتها مرحلة الاقتصاد والتكثيف؛ وتعني أن يقوم الكاتب بإجراء عملية فنية واعية تماما تستهدف تخليص القصة القصيرة من كل ما لا يصب مباشرة في موضوعها...)⁽²⁾.

وترى "نور الهدى باديس" أن «الأساليب التي فيها اقتصاد في القول ورفع من مردودية ذلك القول، هي كل الأساليب التي تقوم على المقابلة بين التقليل من جهة والتكثير من جهة أخرى، وعادة ما ذهب الظن بالدارسين إلى أن التقليل يتعلق باللفظ والتكثير يتعلق بالمعنى»⁽³⁾.

فهي ترى أن التكثيف توسط بين الإطناب والإيجاز الشديد؛ أي تقليل في الألفاظ نسبيا لكن معانيها غزيرة ووافرة.

2- التكثيف والإيجاز:

يعتبر الإيجاز من الأساليب التي تعتمد التركيز والتكثيف والاقتصاد مع ضرورة الإيفاء بالمعنى باعتباره في تاريخ البلاغة العربية عنوانا من عناوينها ويعرفه "جلال الدين القزويني" في كتابه "الإيضاح في علوم القرآن" بقوله: «الإيجاز هو أداة المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط»⁽⁴⁾. ويرى أن الإيجاز عكس الإطناب وأن الوسط بين الإيجاز والإطناب هي المساواة ويعرفها بقوله: «... والمراد بالمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل

(1) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص31.

(2) ينظر، فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008، ص 87.

(3) نور الهدى باديس، بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 08.

(4) جلال الدين محمد عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 165.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

المراد لا ناقصا عنه بحذف أو غيره، ولا زائدا عليه بنحو تكرير أو تتميم أو اعتراض ... وهو أن يكون اللفظ قاصرا على أداء المعنى»⁽¹⁾.

وتطلق "نور الهدى باديس" مصطلح (الندرة) على الإيجاز، وتعرفه بقولها: « وتكون الندرة جملة الأساليب التي يسعى بها المتكلم إلى قصده عن طريق الإيماء والإيحاء والإشارة؛ أي باستدعاء قدرة القارئ أو السامع وسعة اطلاعه لكي يستحضر هو نفسه كل تلك السياقات التي تشير إليها الإيماءات والإيحاءات»⁽²⁾.

فهي ترى بأن الندرة أو الإيجاز يعتمد الإيحاء والإيماء في أغلب الأحيان، ولا يصرح مباشرة بالمعاني، مما يستدعي تدخل القارئ لتأويل تلك المعاني وحل الإشارات الدلالية الملغزة وبذلك تكون الألفاظ والمفردات قليلة موجزة لكنها مكثفة دلاليا ذات معاني متعددة.

فالإيجاز لا يقوم إلا إذا توفرت أكثر من طريقة في أداء المعنى إذا يقوم أساسا على التعبير عن المعنى بأكثر من طريقة بالانتقال من معنى أصلي إلى ما يسمى معنى المعنى، والدراسات البلاغية متفقة على أنه لا يمكن الحديث عن الإيجاز إلا إذا توفرت أكثر من إمكانية لأداء المعنى.

3- وجهها الإيجاز: للإيجاز وجهين أساسيين هما: الإيجاز بالحذف والإيجاز بالقصر.

أ- إيجاز القصر: ويرى "القزويني" بأنه: (... لا حذف فيه مع أن معناه كثير يزيد عن لفظه)⁽³⁾.

ب- إيجاز الحذف: هو (ما يكون بحذف، والمحذوف إما جزء جملة أو جملة أو أكثر من جملة...) ⁽⁴⁾.

(فلا شك أن العرب القدامى قد أدركوا أهمية التكتيف وكانوا يطلقون عليه (الإيجاز) حتى عرّف البعض البلاغة بأنها الإيجاز)⁽⁵⁾ وعندما نتأمل البناء الفني للقصة سنجد أنها تتبنى

(1) المصدر السابق ، ص 166.

(2) جلال الدين محمد عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 09.

(3) المصدر نفسه، ص 169.

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص 170.

(5) ينظر، علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 45.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

الإيجاز كعنصر من عناصر التأثير الجمالي مما يمنحها التميز والتفرد (فالإيجاز البليغ أن يقتصر المرء على الإيفاء بحاجته من خلال الإقلال من الألفاظ والتكثيف في المعنى) (1).

لكن ما قاله البلاغيون القدامى في بلاغة الإيجاز لا يعني التقليل من أهمية الإطناب وجمالياته إن أحسن استعماله، فالمعيار الأساسي في كل ذلك هو مطابقة الكلام - موجزا أو مطنبا- لمقام الحال، (فإذا كان الحال يحتاج إلى الإسهاب والشرح والتفصيل كما في الرواية فالإطناب أبلغ وأولى، وإذا كان الحال يحتاج إلى التكثيف والاختصار كما في القصة القصيرة فالإيجاز أبلغ وأولى) (2).

والتكثيف كسمة من سمات القصة القصيرة يمتد، إلى كل مقومات البناء الفني لها حيث يشمل الاقتصاد في الشخوص والأبطال إلى الاقتصاد في الحدث والسرد والحوار إلى الاقتصاد في الزمان والمكان أيضا، حيث يطالب القاص بالقدرة على جمع الماضي والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة تمثل للعيان، بحيث تظهر هذه الأزمان وكأنها لحظات متعاصرة تزدهم فيها حياة كاملة في بضع دقائق. (3)

وعليه يمكن القول أن لغة القصة القصيرة انتقائية مما يعطيها أبعادا جمالية وإيحائية، فهي تترك للخيال حرية التأويلات المتعددة للنص المكثف.

4- التكثيف في لغة المجموعة القصصية:

لقد اختارت الكاتبة "زهور ونيسي" لغة التكثيف لقصصها القصيرة داخل المجموعة لتصل القارئ بأسرع ما يمكن بأفكار النص ولُبِّه، وهذا التكثيف يشمل الاقتصاد في الزمان والمكان والاقتصاد في الأحداث والشخصيات وحتى الحوار.

ففي قصتها القصيرة "جحيم وذهب" نجد أنها اعتمدت التكثيف في الشخصيات؛ بحيث أنها اختارت ثلاث شخصيات ولم تُعْطِ أيًا منها اسما، فقط ذكرت الولدان والرجل الغريب الذي يمثل بطل القصة، وهو مثال للشباب الجزائري الذي يفضل الاغتراب بعيدا عن وطنه ظنًا منه أنه سيجد السعادة والمال والحرية وهو لا يعرف أنه بذلك يهين كرامته ويحد من حريته، فهو

(1) سمير أبو حمدان، البلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدان، بيروت، ط1، 1991، ص 128.

(2) ينظر، علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 45.

(3) ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

سيعمل ليزيد في تطور بلاد ليست بلاده وليت الفضل يعاد إليه، لكنه سيبقى دائما مهانا باعتباراه أجنبي غير مرحب به.

وحتى وصف الكاتبة لهذه الشخصيات كان مقتضبا يفهمه القارئ من خلال قراءته للنص، وهذا الوصف يتوزع على مختلف مقاطع القصة فيتضح صورة الشخصيات لدى القارئ بطريقة تدريجية تقول "زهور ونيسي":

«... لقد انتهى الولد لتوه من العمل، وها هو مع زميل له، لا تحلو لهما القهوة إلا إذا طبخاها بهذه الطريقة البدائية، وتسليا قليلا قبل الرجوع إلى البيت، فترة فاصلة بين فترتين... نهار من العمل الشاق وليل في بيت يذكر بالعمل لأنه يفتقد إلى لوازم الراحة»⁽¹⁾.

فمن خلال هذا المقطع السردى يتضح أن الولدان يعيشان حياة جد بسيطة ويمارسان العمل الشاق، وهما فقيران لكنهما رغم ذلك يستمتعان بأبسط الأمور حتى ولو برشفة قهوة بدائية التحضير وفي قولها:

« ضحك الولد الثاني ضحكته مدوية، حتى انفتح فمه لتظهر أسنانه البعيدة والتي بينها وبين فرشاة أو سواك بعد زمني لا بأس به، وبغبطة كبيرة ضرب كفا على كف صاحبه موافقا ومعجبا، وكأنهما يفوزان بمباراة مصيرية»⁽²⁾.

فالوصف هنا يزيد في وضوح ملامح شخصية الولد التي يتبين أنها غير مرتبة وغير مهتمة بالنظافة، وهي عفوية التصرفات.

أيضا استخدمت الكاتبة التكتيف الشديد في الزمان والمكان مما زاد في جمالية القصة القصيرة وخدم بناءها الفني، فأحداث القصة كلها تجري في زمن الغروب وبالتفصيل أثناء فترة طهو القهوة وارتشافها مع خيوط التبغ، أما المكان فهو موحد وهو ربوة خضراء قرب مصنع الحديد، والحوار كان مقتضبا اعتمدت فيه الكاتبة أسلوب الحذف أو ما يسمى بالإيجاز

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 354.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

بالحذف، ويتجلى ذلك بوضوح في هذا المقطع الحوارى الذى دار بين الرجل الغربى والولدان:

«- هل هى قهوة؟»

كما ترى، هل تريد قليلاً؟

أكون شاكراً لكما ذلك، رغم أن القهوة لا تشرب والبطن خاوية.

هل تريد أن تقول أنك جائع؟

لقد فهمت...»⁽¹⁾.

لقد كان بإمكان الكاتبة أن تقول على ألسنة شخصياتها:

- ماذا تطبخان هل هى قهوة؟

- نعم هى قهوة كما ترى، هل تريد قليلاً؟

- بالتأكيد وسأكون شاكراً لكما ذلك، رغم أن القهوة لا تشرب والبطن خاوية.

لكن الكاتبة اعتمدت أسلوب التكتيف بالحذف فحذفت كل من المقاطع (ماذا تطبخان، نعم هى قهوة، بالتأكيد) وتركت للقارئ تأويل ما تم حذفه، وملاً الثلاث نقاط المتتالية التى تتكرر فى مقاطع القصة بين الحين والآخر.

وفى قصة "سكر وذباب" يشمل التكتيف كلاً من الشخصيات المتمثلة فى "رشيد" و "صالح"، وصاحب المقهى والمكان الموحد الذى هو المقهى والزمان الموحد المتمثل فى فترة الصبيحة، لكن الإطناب فى القصة القصيرة يطغى على التكتيف اللغوى وذلك ما يتجلى فى الحوار المطول بين "رشيد" و"صالح" الذى يحكى فساد الصحف والواقع السياسى وفساد المبادئ يقول رشيد ردًا على سؤال صالح له عما إذا كان قد قرأ صحف اليوم:

«-أية صحيفة يا أخى هاته التى تعتمد الإثارة والتشويه والقذف فى ضمير الأمة، فقط، حتى تباع أعداداً أكبر... تعتمد التشهير والتضخيم والمبالغة الأبسط الظواهر الاجتماعية والأخلاقية الموجودة فى كل المجتمعات مهما بلغ رقيها، فقط حتى تباع أعداداً أكثر، أقلام تبحث عن الخطيئة والعيوب، وعند المرأة بالخصوص حسب المزاج، دون أن تكلف نفسها

(1) المرجع السابق، ص 355.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

مشقة البحث عن الأسباب والعوامل والحقائق... هكذا تعميم وإطلاق وعناوين عريضة... فقط حتى تتبع أكثر... أليست هذه هي الدعارة نفسها؟ الكلمات تنطلق شاردة، كالرصاصات والقنابل وهي تخرب مقدرات الإنسان على هذه الأرض، وتمزق الأمل الواعد، وتعبث بالثقة في الوطن والمخلصين لهذا الوطن، وتضع كل شيء جميل على طاولة المزاد، هكذا بغفوان كبير وشجاعة سوداء في الحق أو في الباطل... هكذا نحن نبالغ، في كل الحالات، في الحب، في الحقد، في الحرب، أو في السلام... لا وسط عندنا، رغم أننا أمة وسط...»⁽¹⁾.

فهذه الإجابة المطولة عن سؤال بسيط حول الصحف، يوحي للقارئ بمدى جديده المسألة التي تستدعي هذه الإجابة المفصلة والمبينة للقارئ قمة الفساد الإعلامي الذي ينشر الرعب وعدم الثقة بين المواطنين، فقد كان بإمكان "رشيد" أن يجيب عن السؤال المقتضب بإجابة موجزة، لكن هذا الإطناب لم يُخلُ بالبناء الفني للنص، بل إنه يخدم جمالية القصة القصيرة من حيث التأثير في القارئ، وجعله يشعر بالاشمئزاز من الفساد الذي يعم المجتمع والسياسة ووسائل الإعلام التي تزيد الطين بلة.

وفي قصة "كف الوطن" زاوجت "زهور ونيسي" بين التكتيف والإطناب بطريقة عملية تخدم الفكرة العامة للقصة؛ حيث تجعل الكاتبة حصة الأسد من السرد للوصف الذي عمل على تأكيد فكرة حب الوطن والشوق إليه حتى ولو كان البعد عنه رحلة سياحة للراحة فلا راحة، إلا في أحضان الوطن.

اعتمدت الكاتبة التكتيف في الشخصيات التي هي الزوج والزوجة دون التركيز على التسمية أو أدق الأوصاف التي تحدد ملامحها بدقة فقط صفة الوفاء للوطن وحبه، وزاوجت المكان بين الطائرة وبلد الحرية، الذي اكتفت بإطلاق عليه هذا الاسم أو اسم أكبر عواصم العالم لتترك للقارئ تأويله، حسب ثقافة ليكون المكان هو البلد (باريس) تقول الكاتبة:

«الطائرة تحط في أكبر عواصم العالم... ها هما في بلد الحرية هكذا يسمونها...»⁽²⁾.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 364.

(2) المرجع السابق، ص 370.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

وتقول الكاتبة في وصف معاناة المغترب بعيدا عن وطنه وأهله: «الغربة شعور بالوحدة رغم عشرات الناس من حولك، شعور بالوحشة، بالفراغ، باليأس، بأنك وحدك في عالم غير عالمك، في عالم جميل، لكنه ليس عالمك، في مدينة رائعة شفافة، لكنها ليست مدينتك، هكذا تحب دائما، أن تصبح مدينتك، لكن ليس لأية مدينة مهما كانت روعتها أن تصبح مدينتك، إن لكل مدينة أصحابها وشعبها، أما أنت فلست إلا سائحا غريبا أجنيا... مهما فعلت فأنت أجنبي... هيبتك تقول ذلك: نظرتك تعلن عن ذلك، حيرتك تصيح بذلك، في عيونهم وقلوبهم وعقولهم، حتى لو لم يتفوهوا لك بذلك... إنك أجنبي بقدر عمق انتمائهم، بقدر ما يشعر أهل المدينة باعتزازهم بمدينتهم، بقدر ما يتجذر شعورك أنت بالغربة... بأنك دخيل ضائع... تبحث عن شيء ما لم يتحقق في مدينتك، تلك التي تشعر فيها بالدفء والأمومة، رغم كل شيء»⁽¹⁾.

فهذا الوصف المطول لشعور الاغتراب ومرارته بصور بالتفصيل المدقق كيف يعاني الإنسان المغترب عن بلاد غير بلاده من تمييز ونظرة دونية فهو دخيل ضائع في بلاد ليست ببلاده، وهذا الإطناب في الوصف رغم ما فيه من تكرار إلا أنه يساعد في إيصال الفكرة للقارئ على أتم وجه، والتأثير فيه ليعيش نفس شعور الإنسان المغترب ويحس بالآلامه. كما تتكرر في المقاطع السردية للقصة القصيرة، الثلاثة نقاط المتتالية، وهي تدل على كلمات أو مقاطع محذوفة وهي من ناحية أخرى دعوة للقارئ بالمشاركة في إنتاج النص من خلال تأويل ما تم حذفه، وبالتالي ستكون التأويلات مختلفة باختلاف القراء وهذا ما يعطي النص جمالية لا متناهية وثراء لغوي ودلالي متنوع.

وفي قصة "القرية الصغيرة" تعتمد الكاتبة تقنية الاقتصاد اللغوي من خلال تكثيف الشخصيات: المرأة الصغيرة، زوجة الأب، صاحبة الصالون، فهذه هي الشخصيات الثلاثة فقط التي تصنع أحداث القصة ولا تتكبد الكاتبة عناء تسمية شخصيتها، فقط تركز على بعض الأوصاف التي تبين بعض ملامحها، وذلك لأنها تركز أكثر على إبراز الفكرة وإيصالها للقارئ بطريقة تؤثر فيه وتترك انطبعا في ذهنه عن القصة بأكملها، والمكان أيضا مكثف وضيق، يمثله صالون التجميل الذي تقصده الفتاة رغبة في التغيير.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 372.

كما استخدمت الكاتبة تقنية الاستباق لتكثيف الزمن تقول:

« تمر الأيام بليدة متكررة لتصبح صديقه لزوجة أبيها وليست ربيبة... »⁽¹⁾.

فبقولها: «تمر الأيام» تختصر جزءا كبيرا من الزمن مقداره عدة أيام، وكان الحوار موجزا في أغلب الأحيان، كما في هذا الحوار الذي دار بين الفتاة وزوجة أبيها:

«- آه لو كنت أملك بعض جمالك.

- وماذا ستفعلين لو حصل ذلك؟

- على الأقل كنت ساعتها في مكان آخر»⁽²⁾.

فالألفاظ في هذا الحوار مساوية للمعاني لا إطناب فيها ولا إيجاز مُخِلٌ بالمعنى وهذا مناسب لحجم القصة القصيرة وبناءها الفني.

ومن بين المقاطع السردية التي توضح بلاغة التكثيف قول الكاتبة:

«يخلق الله ما يشاء... وتخلق المساحيق أيضا ما تشاء»⁽³⁾.

فهو إيجاز بالقصر أي أن ألفاظه قليلة ومعانيه كثيرة فهي تقصد بأن للمساحيق التجميلية القدرة على تغيير شكل المرأة إلى أفضل بكل مواصفات الجمال، وكيف أن حال الفتاة تبدل إلى أفضل وشكلها صار أجمل وأكثر إثارة.

وفي قصة "زخات المطر" زاوجت "زهور ونيسي" بين التكثيف والإطناب، فقد اعتمدت الإيجاز في الشخصيات فكانت شخصيات القصة: الزوج والزوجة، وهي شخصيات لم تطلق عليها أسماء كما الحال مع أغلب شخصيات قصص المجموعة، والتكثيف في القصة القصيرة يشمل أيضا المكان الموحد فهو مكان مغلق متمثل في البيت حيث يدور الحوار بين الزوجين عن دخول السنة الجديدة وهطول الأمطار التي تمثل بشارة خير وتفاعل، تمثل التجديد لما

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي ، ص 430.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه ، ص 431.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

للمطر من فضل على الأرض الجافة في تلثم شقوقها وارتواءها واكتساءها بالاخضرار المتجدد.

وفي النص أيضا ما يدل على كلام محذوف تتوب عنه الثلاث نقاط المتتالية كنوع من التكتيف اللغوي من أمثلة ذلك قول الكاتبة في بداية القصة القصيرة:

«كل عام ونحن بخير... وكأنا في كل مرة نقول ذلك نكون بخير... هذا كل ما يمكن أن نجود به، نجتهد لنردده لكل من حولنا في أول يوم من السنة الجديدة... نتصورها جديدة، وهي ككل السنوات الأخرى، تأكل وفي كل مرة، جزءاها ما من أعمارنا، والأعمار القصيرة قصيرة لا تواكب ما في صدورنا من أحلام قصيرة بشكل فضيع... ورغم ذلك نضيعها في نضال مع النفس، مع قضايا نعتقد، ولمدة طويلة، أنها الأهم...»⁽¹⁾.

ففي هذا المقطع السردي من بداية القصة تتكرر تقنية التكتيف بالحذف الذي تدل عليه الثلاث نقاط خمس مرات، مما يدل على أن الكاتبة اعتمدت الاقتصاد اللغوي لخدمة النص الذي لا تسمح له طبيعته بالحشو اللغوي كونه قصة قصيرة.

ورغم ذلك فالحوار الذي دار بين الزوجين في فترة زمنية محدودة تقدر بفترة إعداد القهوة لجلسة حميمة كان مطولا وذلك لطبيعة فهو حوار فلسفي يتضمن أفكار وتساؤلات عن الحياة والكون وسباق الأعمار مع الزمن، أسئلة وقضايا فكرية تثيرها الزوجة المثقفة صاحبة العقل النير الداعي لتجديد الأفكار مع السنة الجديدة والدعوة إلى حسن استغلالها قبل أن تأكل أشواطاً من العمر وها هي تجادل زوجها:

« - أنظر إلى الطيور الداجنة والحررة، كيف تنتفض، تغسل أجنحتها الملوثة، الأمطار حررتها من الانكماش والتفوق، إنها تبسط أطرافها المقيدة، تشعر بالسعادة، الأمطار أسعدتها وأسعدت الأرض، وتكاد تحي الأفكار الجامدة في رأسك ورأسي.

- تتصورين أشياء غير موجودة.
- كيف ذلك إننا عندما لا نفكر، ولا نتكلم، ولا نقول شيئا، نكون قد بدأنا نموت، إنها السنة الجديدة.

- الموت يبدأ من الرأس أم من الرجلين؟

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 376.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

- لا أدري إنه لا يصعب عليه أن يحتوي كل شيء في لحظة واحدة، ما الفرق بين من يدخله الموت من الرأس أو من القدمين؟ لا فرق أبداً، الموت واحدة الموت، في كل الحالات، وبأي الأسباب، والزمن ألا تراه قد مات هو الآخر؟
- تبالغين دائما في تصوراتك»⁽¹⁾.

فهذا الحوار المطول ليس سوى جزء يسير من حوار كبير ومطول بين الزوجين يتجادلان حول قضايا كونية وفكرية، فالزوجة تبالغ في تأملاتها ونظرتها الفلسفية للكون والزوج يخالفها الرأي، لكنها تزيد فلسفة لمحاولة إقناعه وهذا ما يجعل الحوار مطولا لدرجة أنه يأخذ بالقصة القصيرة منحى المسرح.

من خلال دراسة أسلوب التكتيف اللغوي في هذه النماذج القصصية من المجموعة يتبين أن "زهور ونيسي" أبدعت في اقتصاد القول من خلال التوسط بين الإطناب والتكتيف؛ فقد زاوجت بين الأسلوبين مما أضفى صبغة جمالية على لغة القصص، وزاد في تميز الأسلوب النسوي لدى الكاتبة.

خامسا- النهايات النصية في المجموعة القصصية:

إذا كانت البدايات النصية مهمة أهمية العنوان لما لها من علاقة وطيدة بين النص والمتلقي، فإن النهايات النصية لا تقل أهمية عن ذلك باعتبارها إحدى أهم العتبات النصية التي تحتم على القارئ الوقوف عندها، فهي دليل اكتمال أحداث النص وهي مبحث القارئ منذ بداية النص.

1- تعريف النهاية النصية:

بعد قراءة البداية النصية والنص ككل لا بد بعد ذلك من الوصول «إلى هذه المرحلة التي تعد من أهم اللحظات التي ربما يترقبها المتلقي بشغف حتى تصدق توقعاته ويخلص منها إلى المعاشية الثانية للقصة بعد قراءتها مكتملة، إذ أنه لا توجد قراءة أخرى في ذهن المتلقي وخياله تعقب لحظة انتهاء القصة ولا يستطيع الوصول إليها إلا بعد مرحلة النهاية التي يتبدى فيها العمل بصورته المكتملة»⁽²⁾.

(1) المرجع السابق ، ص 377.

(2) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 69.

والخاتمة في القصة القصيرة (آخر ما يصل القارئ بالمبدع، ولا يمكننا أن نقع على تعريف محدد للخواتم/ النهايات في القصة القصيرة يقوم بتوجيه البحث في هذا النوع من العتبات، لتبقى قدرة المبدع على إيجاد خاتمة لقصة تقوم على الابتكار والذاتية، فهو يجتهد في أن تكون الخاتمة ملائمة لبدائيات قصصه ونهاياتها في جانبها الفني والدلالي)⁽¹⁾.

وقد اهتمت البلاغة العربية القديمة بالخواتم النصية لما لها من دور في رسم الانطباع الآخر لدى المتلقي، فهذا "جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني" يرى بأنه على المتكلم أن يتأنق بالإضافة إلى الإبتداء، في الانتهاء من كلامه (حتى يكون أعذب لفظاً وأحسن سبكاً وأصح معنى، ويؤكد على الانتهاء، لأنه آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس، فإن كان مختاراً كما وصف جبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وإن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، وربما أنسى محاسن ما قبله... وأحسن الإنتهات ما أذن بانتهاء الكلام)⁽²⁾. فحسن الختام يضمن حسن الانطباع الذي يبقى في ذهن القارئ بعد القراءة حتى ولو كان النص مليئاً بالمطبات فالنهاية الجيدة تضمن ترميم الأخطاء السابقة.

وكل نص يحمل بوادر اكتمال حلقاته ويؤسس لعلاقات مماثلة في بدايته ونهايته، فيستعير أحدهما ملامح الآخر، لذلك «لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني سوى في نهاية القراءة»⁽³⁾، «فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى»⁽⁴⁾، لكن هذا لا يمنع من احتفاظ النهاية لنفسها بخيط رفيع يربط بدايتها كلها ويشكل نسيجها العام، والنهاية قد تبقى مفتوحة لذلك يمكن تسميتها بالنهاية الافتراضية.

وقد لاحظ "فرانك كرمود" "frank karemode" «أن نهاية الرواية لا تعني عجز الروائي عن مواصلة السرد ولكنها تعني أنه يريد أن ينهي روايته كبدئية وكمتالية مترابطة من الأحداث تسير نحو نهاية معلومة، لأن السرد لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية وكل تأجيل

(1) ينظر، هداية مرزق، شعرية العتاب في النص البوطاجيني، قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعته اللعنة عليكم جميعاً، ص 33.

(2) ينظر، جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 354.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 31.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

في النهاية هو في حقيقة الأمر خضوع لإحراجات فنية، وفي هذا السياق فإن النهاية تعادل التوقع»⁽¹⁾.

فهذا يعني أن النهاية المفترضة جزء من مجموعة من التوقعات أو الإفتراضات التي تحملها الأحداث سواء كمضامين أو كعلاقات والنهاية لا تعني دائما موت الشخص أو البطل ولكنها قد تعني نهاية حدث أو بداية إنطلاق جديدة.

2- أهمية النهاية النصية:

إن نهاية النص تمكنا من (رسم حدود إطار النص وانغلاقه على ذاته بما هو بنية لها خصوصيتها واستقلاليتها عن البنى اللغوية والتواصلية الأخرى، فإذا كانت البداية مهمة، فإن النهاية التي تمثل الطرف الآخر/ الأخير للنص، يجب أن تكون معلمة وتقوم بدور الحد البنيوي الذي يرسم حدود نص معين)⁽²⁾.

وتكمن أهميتها أيضا في أنها تأخذ تنوعات كثيرة أهمها أنها نهاية مفتوحة أي قابلة لتأويلات عديدة.

وتكمن أهميتها أيضا في «تأخرها مما يجعل أثرها يمتد ويطول بعد الانتهاء من القراءة»⁽³⁾. فالموقع المتأخر للخاتمة يجعل منها ذات أهمية بالنسبة للقارئ، فهي شوق القارئ ومبتغاه ليعرف نهاية الأحداث أو خاتمة القصة، وهي أيضا تمارس انطبعا ثابتا في ذهن القارئ عن النص فتجعله يفكر فيه حتى بعد انتهائه.

«والنهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة، فهي التي تجعلها قصيرة من ناحية الشكل وليس من ناحية الحجم فحسب، ولهذا فالنهاية ليست منفصلة عن البناء الفن للقصة ففيها تتجمع كل القوى التي احتواها الموقف أو البداية في نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث»⁽⁴⁾.

(1) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 125.

(2) ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) هداية مرزق، شعرية العتبات في النص البوطاجيني، قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعته اللعنة عليكم جميعا، ص 33.

(4) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 69.

يرى "لوتمان"¹ "Lutman" ارتباط البداية بالنهاية والعكس وأن « السؤال الأساسي " من أين جاء هذا؟ وليس " بأي شيء انتهى " لأن النهاية مرسومة في البداية توحى بالنهاية»⁽¹⁾.
وبذلك تكون أهمية النهاية النصية في بداية النص ونهايته، لأن البداية كما يراها "لوتمان"
" Lutman " تحيل على النهاية، وهي في طريق مستقيم نحو النهاية.

3- خصائص النهاية النصية:

- يمكننا أن نوجز أهم السمات التي يجب أن تتسم بها النهاية وهي:
- ارتباط النهاية بعناصر القصة القصيرة لاسيما البداية، وتواصلها معا بخيط رفيع يمسك البناء القصصي، وارتباطها كذلك بالحدث إذ أنها كاشفة لملاحمه ولأبعاده.
- النهاية توصل إلى المعنى أو المضمون أو الدلالة الكلية للقصة.
- لغة النهاية تنطوي على كثير من القيم الجمالية، فهي لا تنفصل عن جماليات القصة عامة بل هي تؤكدتها وترسخها، ولذلك تكون لغة النهاية⁽²⁾ قريبة من الإطار اللغوي العام للقصة، فلا يجب أن تتسم بالغموض والتعقيد بل إنها يجب أن تتمسك بروح التنوير والكشف حتى لو انطوت على رموز وشفرات فإنها من المفترض أن تكون الباب الأخير الذي يطرقه المتلقي⁽³⁾.
- بحثا عن جمال القصة الكلي وخاتمة ترضي فضوله وتوقعاته.
- وبالرغم من هذه الميزات الأساسية للنهاية النصية والتي تجعل منها بالغة الأهمية (فإننا نجد الكثير من نماذج القصة القصيرة لا تلتفت إلى أهميتها ودورها وتحولها إلى لحظة التعقيد عندما تنفك عرى الروابط بينها وبين عناصر العمل الأخرى، وربما يعود هذا إلى تفضيل البعض لما يسمى النهايات المفتوحة أو المباغته التي يفاجئ بها المتلقي، وهنا يتحتم علينا النظر إلى هاتين الإشكاليتين، النهاية المفتوحة والنهاية المباغته)⁽⁴⁾.
- فبالنسبة إلى إمكانية تحمل القصة لانفتاح النهاية واستمراريتها، يرى "علي عبد الجليل"
أن هذا صحيح وضروري أحيانا؛ لأن القصة القصيرة كفن أدبي مكثف لا تستطيع طرح كل الأفكار أو تحمل كل الرؤى، ولهذا فالنهاية لا يجب أن توصل الباب أمام التساؤلات والتأملات التي تعقب النهاية وتبقى مستمرة إلى ما بعدها، ويسمونها "علي عبد الجليل" (لا نهاية لنهاية

(1) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 116.

(2) ينظر، علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 169.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 170.

(4) ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

وفي ذلك أبعاد فلسفية وجمالية للقصة لكن يبقى على القاص أن يراعي ارتباط النهاية بما قبلها من بداية وحدث ومعنى...

أما عن النهاية المباشرة لا يستحسن أن تصل إلى حد اللامنتطقية حتى لا يلهث وراءها المتلقي أو يصاب بالإحباط في نهاية القصة وذلك لا يمنع من استمرار التساؤلات والتأويلات بعد هذه النهاية⁽¹⁾.

وعليه يمكن القول أنه بقدر ما للبدايات من أبعاد جمالية ودلالية، وبقدر ما للعناوين من أهمية في جذب القارئ إلى أعماق النص، فإن للنهائيات النصية أو الخواتم الدور الكبير والمهم في ختم رحلة القارئ داخل النص بطريقة تجعله أكثر تعلقاً بالنص وحنيناً إلى أفكاره فحسب الانتهاء كفيل بإصلاح المطبات التي وقعت فيها الكاتب أثناء كتابته للنص.

4- النهايات النصية في المجموعة القصصية:

إن النهايات أو الخواتم في قصص المجموعة تأتي لتختتم النص القصصي ولتشارك في إضفاء أبعاد دلالية وجمالية للنص ولتؤثر على المستوى التواصلية بين الكاتبة والقارئ الذي لا يمر بها إلا ويثيره حسنها وجودتها، فيتعلق أكثر بالنص ويبحث أكثر في عمق معانيه وكثرة إحالاته والجدول الآتي بين النهايات النصية داخل المجموعة القصصية:

جدول النهايات النصية:

الصفحة	نص النهاية	عنوان القصة	المجموعة القصصية
ص 359	مبررات الهجرة غير واردة، لكن مبررات الهروب واردة (...) ويضع الولدان يديهما على كتفيه، وتتسع الابتسامات، وتلتمس الأقدام الأرض أكثر نحو مدينة حبلى بالجحيم والذهب.	جحيم وذهب	روسياكادا
ص 365	* * * النادل لا يزال يصيح على فجاجين المياه الملوثة التي	سكر وذباب	

(1) ينظر، المرجع نفسه، ص 170.

	تسمى مجازاً قهوة (...). تصبح أمراً لا جدوى منه، ككل الأشياء الأخرى حولهما..	
ص373	أما أنا، فهكذا، أحب الحياة في حرية كاملة وأمن لا محدود، إنني أشعر بإنسانيتي محفوظة، وكرامتي غير مداسة تحت ضغط فكري، أو قهر اجتماعي، أشعر بالنور حولي وفي داخلي (...). وكأنه كان قبل الساعة يختنق ومدیده يبحث عن يدها. ليأخذها في يده، وكأنه يجد الوطن كله وبعد غيبة طويلة.	كف الوطن
ص379	* * * وسط الحوار، يسمع الإبريق القهوة صوت غليانه، معلنا عن نفسه، وأجري ملهوفة خوفاً من فيضانه (...). دون أن ندري، هل هو مؤشر للسعادة أم للأحزان؟ العزاء أن ذلك ليس بأيدينا.	زخات المطر
ص390	* * * - صديقي (...). وإلى الحوريات الحمامات لاتقلقها صيحة رعب، أو طلقة طيش أو خطوات همجية، وأشرب من كأس الزمن، وقد تطهرت وعادت لاحتواء الأعياد...	بدلة العيد
ص397	* * * اليوم، وبعد ست وثلاثين سنة، وقد ولى العمر، بربيعته (...) لمن أنا، اليوم أحن؟ هل لعنفوان مصطفى؟ أم لابتسامة أحمد؟ أم لا ربيع العمر؟ أم أن حنيني لكل ذلكم؟ ثم لماذا نحن للأحلام، وكل الأحلام آخرها حنين؟ إنها لا ترضى إلا بتعب العمر كله.	حنين
ص403	ليتزوج أبي كما يشاء، فقط أعطوني اسماً جميلاً، ليس	الاسم الحلم

	لي الحق في ذلك؟	
ص408	هناك ورياض يرفعان علمين صغيرين بألوان مشرقة (... لكن ترى من هو الخاسر؟...)	نجمة الراعي
ص414	-لماذا ينسيك الحزن واليأس أن قلعتنا حبلى بالفرسان، إذا مات فيها فارس قام فارس...	قلعة التفاح الأزهر
ص424	- لا افتعال، ولا خجل، لا تمثيل بعد الآن، لا غرض من وراء أي شيء، الكل يحب أن يرقص، يرقص للفرح ويرقص للموت، وكلنا الرقصتين عبادة (...) ويسقط الكلام... ويسقط العفو العربي...	ليس عيباً أن يبكي الرجال
ص431	يخلق الله ما يشاء (...) تنطلق إلى سيارة ضخمة، كانت تنتظرها على رصيف الشارع، لتبتلعها، في لحظة حلم من الزمن غير مدركة أن الكرة الأرضية قد أصبحت قرية صغيرة...	القرية الصغيرة
ص436	يرتعش جسمه فتكتمل يقظته، ليدخل في عالمه المعتاد (...) مصحوبا بابتسامته فيها الكثير من الود والألفة، البيت لا يزال بعيد، لكنه كلما خطى خطوة إليه إلا وشعر براحة كبيرة، إنها روسيكادا في انتظاره على أحر من الجمر...	روسيكادا

من خلال الجدول نلاحظ أن النهايات النصية التي اختارتها "زهور ونيسي" لمجموعتها تتراوح بين نهايات محددة بثلاثة نجوم وأخرى يحددها القارئ حسب فهمه للنص وهي عموماً نهايات مفتوحة كون النص قصة قصيرة لا يسع حجمها أن تكون النهاية مكتملة التفاصيل، فقط يبقى على القارئ أن يؤول بقيتها. كما تتراوح هذه النهايات بين الطويلة والقصيرة حسب ما يقتضيه النص من إيحاء وإيحاء أو تصريح.

5- قراءة نقدية للنهايات في المجموعة القصصية:

في هذه النهايات النصية للمجموعة يصعب الفصل فيها بين النهايات كقفر أو النهايات كجمل، لأن النهاية المطولة ترتبط أكثر بما يسميه "جلال الدين القزويني" (التخلص الذي يراه مهما أهمية الإبتداء والانتهاه ويرى بأنه من المواضع الثلاثة التي ينبغي للمتكلم أن يتأنق فيها حتى يكون كلامه أدق لفظا وأحسن سبكا وأصح معنى، ويعني بالتخلص الانتقال مما شرب الكلام به من تشبيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملائمة بينهما، لأن السامع يكون مترقبا للانتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون، فإذا كان حسنا متلائم الطرفين حرك من نشاط السامع وأعان على إصغائه إلى ما بعده، وإن بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس)⁽¹⁾.

فالتخلص إذن هو المرحلة الانتقالية من النص إلى نهايته، وقد لا يفرق القارئ بينه وبين النهاية في القصة القصيرة التي يمكن اعتبارها شبه قصاصة من شريط الحياة الطويلة، وبالتالي يكتفي المتلقي في أغلب الأحيان بإكمال الثلاث نقاط التي تمثل النهاية المفتوحة القابلة للتأويل.

إن ما جاء عند "زهور ونيسي" من نهايات نصية مكثفة ختمت بها كل قصة من قصص مجموعتها، تستوقف القارئ عند دلالاتها ليتأمل معانيها ويؤول دلالاتها المفتوحة، وبما أن القارئ يسعى باستمرار لتواصل مع النص فإنه يسعى بالضرورة إلى فهم النص من بدايته إلى نهايته وفك كل ألغازه، ومن بين الخواتم النصية التي تستوقف القارئ وتقر سمعه بلغة بسيطة موحية، مثلا قول الأديبة في نهاية قصته "كف الوطن" على لسان زوج البطلة:

« أما أنا، فهكذا، أحب الحياة في حرية كاملة وأمن لا محدود، إنني أشعر بإنسانياتي محفوظة، وكرامتي غير مداسة تحت ضغط فكري، أو قهر اجتماعي... »⁽²⁾.

يوحي هذا المقطع السردي من نهاية القصة بأن الإنسان الجزائري حر بطبعه فخور بكرامته، وهذا ما لا يجعله لا يقبل العيش ذليلا في بلاد الغرب التي تنظر إلى كل غريب عنها بعين النقص والازدراء. وهذه النهاية النصية تحيل على دلالة العنوان، ونلمس ذلك في قول الكاتبة:

(1) ينظر، جلال الدين القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص 351.

(2) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 373.

«وأخذ نفسا عميقا... وكأنه كان قبل الساعة يختنق ومد يده يبحث عن يدها، ليأخذها في يده ، وكأنه يجد الوطن كله وبعد غيبة طويلة»⁽¹⁾.

فالعنوان "كف الوطن" يتجلى في نهاية القصة في يد الزوجة التي تمثل يد الوطن لما في ذلك من وجه الشبه بينهما في الرقة والحنان والدفء، وبذلك تكون هذه الخاتمة النصية إجابة عن معنى العنوان وما تقصد به الكاتبة. وفي قصة "زخات المطر" التي تحمل بذورا فلسفية تجسدت في تفكير المرأة بالتجديد واستغلال الوقت في التفكير والتأمل، وتتراكم تساؤلات المرأة الفلسفية وتأملاتها في الطبيعة بدءا بقطرات المطر التي ترى فيها التفاؤل والأمل، أمطار تسقي الفكر وتحيي الأفكار الجامدة، وفجأة تأتي النهاية لتستفيق المرأة من غفوتها الفلسفية مع غليان إبريق القهوة الذي يماثل غليان أفكارها وعواطفها تقول:

«وسط الحوار، يسمع لإبريق القهوة صوت غليانه، معلنا عن نفسه، وأجري ملهوفة خوفا من فيضانه،... لم أشعر بقلق، مثلما كان يحدث لي، في مثل هذه الحالات، بل شعرت براحة كبيرة، وكأن كل ما كان يمسك بخناق ذهني وقلبي، قد أنفك الغثيان الذي كان يسد منافذ جسدي»⁽²⁾.

فرغم انقطاع تفكيرها فجأة، إلا أنها تشعر براحة كبيرة بل وبسعادة أكبر، وهي تعتبر كل ذلك حدثا مهما يرسم نفسه على لوحة العام الجديد، تقول:

« أليس كل هذا حدثا تميز به اليوم، أول يوم في سنة جديدة، ستلتهم جزءا مهما من أعمارنا؟ في انتظار حدث جديد، سيصنع حتما غدنا، دون أن ندري، هل هو مؤشر للسعادة أم للأحزان؟ العزاء أن ذلك ليس بأيدينا»⁽³⁾.

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه، ص 379.

(3) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي ، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

وفي قصة "الإسم الحلم"، تأتي الخاتمة مختصرة تناسب نوعية النص (القصة القصيرة) ولتجيب عن سؤال القارئ ماذا يعني العنوان؟ لتكون الإجابة مخبأة في رغبة الطفلة "حدة" في اسم جميل كصديقتها، وما ذنبها أن تدفع الثمن باسمها في كون أبيها لا يرغب في إنجاب الإناث، تقول حدة:

«ليتزوج أبي كما يشاء، فقط أعطوني اسما جميلا أليس لي الحق في ذلك»⁽¹⁾.

وفي ذلك تتجلى الرغبة الملحة بالمطالبة بأبسط الحقوق لدرجة الأنانية وهي التي لم يفكر فيها أحد بمعانتها باسمها القبيح - في نظرها- الذي يحمل خلفيات اجتماعية تفرق بين الذكر والأنثى.

وفي قصة "قلعة التفاح الأزهر"، النهاية النصية مفتوحة تبقي القارئ مرتبطا بالقصة القصيرة حتى بعد نهايتها غير المكتملة التي تفتح أفق توقع القارئ ليتوقع هو بنفسه كيف ستكون النهاية، فقد أنهت الكاتبة قصتها بصرخة الصوت الجماعي إجابة للشخص المعارض اليأس:

« لماذا ينسبك الحزن واليأس أن قلعتنا حبلى بالفرسان، إذا مات فيها فارس قام فارس...»⁽²⁾.

وهذه النهاية النصية هي نفسها ما ابتدأت به "زهور ونيسي" القصة وهي تحيل على العنوان "قلعة التفاح الأزهر"، بما فيه من تفاعل بأن القلعة محصنة بالفرسان دائما، حتى وإن تمكن العدو من القضاء على فارس قام آخر، وفي ذلك أيضا تفاعل بالمستقبل، بقدوم جيل جديد يمثل القوة والحماية والحصانة للقلعة ويعيد الكرامة والأنفة.

والنهاية النصية لهذه القصة القصيرة هي نفسها المقولة التي طمأن بها "الزناتي خليفة" الفارس الهلالي المغوار ابنته "سعدى" عندما اقتحم الأعداء قلعته لكنه لم يكن يعلم أن موته سيحين بعد هذا التفاعل، ثم بعد موت "الزناتي" أهم فرسان القلعة، اجتمع حكماءها يرددون نفس

(1) المرجع نفسه ، ص 403.

(2) المرجع نفسه ، ص 414.

الفصل الأول

اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا

مقولة "الزناتي" وكأنهم ورثوا تفاعله وثقته بالجيل القادم الذي يمثل الحماية والحصانة للقلعة، لكن يتساءل القارئ ما بقية الأحداث بعد هذه الثقة الكبيرة بالجيل القادم؟ وما مصير القلعة؟ ليتخيل بذلك النهاية حسب توقعاته، ويمكن اعتبار هذه النهاية مفتوحة دعوة من الكاتبة إلى قراءة السيرة الهلالية والإطلاع على بقية الأحداث.

وتختار "زهور ونيسي" نهاية تعجبية تهكمية تبين سذاجة الفتاة الصغيرة التي لا تعلم أن العالم اليوم قرية صغيرة مهما غيرت من شكلها الخارجي وهربت من واقعها المرير، فهي ستدخل عوالم شبه دوامة لن تستطيع الخروج منها، تقول "زهور ونيسي" في خاتمة قصة "القرية الصغيرة":

«يخلق الله ما يشاء... وتخلق المساحيق أيضا ما تشاء»⁽¹⁾.

فهي تتعجب من تغير شكل الفتاة بفعل المساحيق التي تملك القدرة على رسم الوجه الجديد للفتاة الصغيرة لتصير امرأة جديدة، لكن بعد ذلك تكون النهاية مجهولة تقول الكاتبة:

«... تنطلق إلى سيارة ضخمة، كانت تنتظرها على رصيف الشارع، لتبتلعها، في لحظة حلم من الزمن غير مدركة أن الكرة الأرضية قد أصبحت قرية قصيرة»⁽²⁾.

وفي قصة "روسيكادا"، تنجح الكاتبة في جعل القارئ يستأنس باللغة الشاعرية للنهاية النصية التي توحى بالاحتواء والرجوع إلى المكان الأم، فروسيكادا تحضن الشاب (ناصر) بكل همومه وذكرياته الثقيلة الحزينة المؤرقة وهي التي تحتوي أسرارها وتعوض يُثمَّه ومعاناته الأسطورية الحقيقية، تحضنه روسيكادا لدرجة الارتعاش والاستفاقة من غفوة الماضي الحزين والبحث عن الانتماء لتكون بالنسبة له الأم والبيت والذكرى تقول "زهور ونيسي":

«يرتعش جسمه فتكتمل يقضته، ليدخل في عالمه المعتاد، عالم السفوح والأصوات الأكثر صلابة، يمر على الكثيرين وهو يحث الخطى صلبا بجسم نحيل وعقل مارد. يحث الخطى نحو بيت معين...»⁽¹⁾.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 431.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فروسيكادا تمسح عن الشاب أحزانه وتعطيه القوة للبدء من جديد، فهي الأم والموطن وهي البيت تقول:

«... البيت لا يزال بعيدا لكنه كلما خطا خطوة إليه إلا وشعور براحة كبيرة، إنها روسيكادا في انتظاره على أحر من الجمر...»⁽²⁾.

وهذه النهاية النصية تمارس مع العنوان تزاوجا تتوالد عنه إجابات عن كل إحالاته، ففيها الإجابة القاطعة عن تساؤل القارئ: ماذا تعني مدينة روسيكادا؟ ليقر سمعه ويطمئن فضوله بأنها الموطن والحصن والبيت وهي منارة النفس المعذبة ومخبأ الأسرار الدفينة. وفي الأخير يمكن القول بأن لغة المجموعة القصصية "روسيكادا"، هي لغة متنوعة بتنوع الموضوعات التي تناولتها الكاتبة في مجموعتها، بدءا بالعناوين المغربية وانتقالا إلى أساليب التكتيف والاقتصاد اللغوي التي تخدم جمالية النص وصولا إلى بلاغة البدايات والنهايات.

(1) جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، ص 436.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني:

لغة السرد النسوي في رواية لونجة والغول

أولا : نشأة الرواية الجزائرية

ثانيا: لغة العنوان

ثالثا : أسماء الشخصيات

رابعا : اللغة التراثية

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

أولا- نشأة الرواية الجزائرية:

إن النثر أشد التصاقا بالأرض من الشعر، وقد تجلت هذه الحقيقة في النثر الجزائري بعامة، والرواية بخاصة ذلك أن ظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى قد ساعدت على ظهور المذهب الواقعي الذي وجد فيه الكتاب على اختلاف ميولهم وثقافتهم مجالا للتعبير من واقع البلاد فيه من متناقضات وعزلة وحرمان⁽¹⁾.

وقد ظهرت الرواية العربية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية، بل أن هذه الأشكال الجديدة تعتبر حديثة بالقياس إلى مثيلاتها في الأدب العربي الحديث⁽²⁾.

فالرواية تمثل مولودا أدبيا جديدا وقد «عجلت الحرب العالمية الثانية من ميلاد الرواية الجزائرية فالشباب الجزائري المتعلم خاض غمار الحرب في صفوف الجيش الفرنسي وكانوا مساوين للأفراد الفرنسيين في الواجبات وأقل منهم في الحقوق. وكردة فعل لهذا الوضع اتخذ التعبير عند الشعور بالمرارة اتجاهين إما المقاومة المسلحة أو الكتابة. وأن الكتاب الجزائريين، من خلال تجربتهم في سنوات الحرب، قد أنتجوا أعمالا عنيفة تنتقد الإدارة الفرنسية وتعزي إليها السبب في العديد من مظاهر البؤس والفاقة والحرمان»⁽³⁾.

1- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

لقد تعودت الساحة الأدبية قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بسبب كثرة انتشارها بفعل الترجمة (ففي عام 1925 ظهرت أول رواية جزائرية ألفها الكاتب الجزائري "حاج حمو"، فقد نشر أولا أخ الطاهوس le Frère d'Ettahous وفي عام 1926 نشر كتابه زهراء زوجة عامل المنجم Zohra , la femme du Uineur وبعد ذلك ظهرت روايات أخرى كما ظهر روائيون آخرون أمثال: "بن الشيخ"، "عيسى زاهر"، "جميلة دباش"... وغيرهم.

وظهر الأدب الأصيل في عام 1939 على يد "جان عمروش" في كتابه أغاني بربرية من بلاد القبائل(chanson Berbères Kabilie), وفي عام 1947 نشرت الكاتبة

(1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الأدب، ص 57 و ص 58.

(2) عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ص 196.

(3) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ص 59.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

"مارجريت طاوس عمروش" روايتها الأولى بعنوان "الزنبقة السوداء" (Jacinthe Noire) وهي بمثابة سيرة ذاتية... أما الرواية في شكلها ومعاييرها الفنية المعروفة فقد ظهرت عام 1950 مع ابن الفقير (Le Fils du Pauvre) لـ "مولود فرعون"⁽¹⁾. فانتشار هذا النوع من الرواية الجزائرية ساهم في التمهيد لظهور الرواية الجزائرية باللغة العربية.

2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

• مرحلة الستينيات:

اختلف الدارسون والنقاد في تحديد تاريخ نشأة الرواية الجزائرية وبداياتها ومسارها، تقول "عايدة أديب بامية" عن الرواية العربية في الجزائر: « لم تظهر إلا رواية واحدة قبل الاستقلال وهي "الطالب المنكوب" بقلم "عبد المجيد الشافعي" أما بعد الاستقلال فقد تأخر ظهور هذا النوع الأدبي حتى عام 1967 حيث صدرت رواية "صوت الغرام" "لمحمد منيع"⁽²⁾»

أما "عبد الله ركيبي" فيرى أنها « من مواليد السبعينيات بالرغم من أن هناك بذورا ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية يمكن أن نلاحظ فيها بدايات بعض الشيء كتبها "أحمد رضا حوحو" وسماها "غادة أم القرى" ... ثم هناك قصة كتبها "عبد المجيد الشافعي" وأطلق عليها عنوان "الطالب المنكوب" »⁽³⁾

وهذين العاملين اعتبرهما الناقد "محمد مصايف" قصتين طويلتين، لكنه لا يرى مانعا في عدهما روايتين على سبيل التجاوز والريادة في العمل الروائي يقول:

« ... بهذا الأسلوب الخاص كتبت كل من "غادة أم القرى" و"الطالب المنكوب" ومع ذلك فليس هناك ما يمنعنا من عد هذين العاملين روايتين على سبيل التجاوز، فتكون الرواية الجزائرية العربية قد ظهرت قبل الاستقلال في شكل غير واضح... »⁽⁴⁾.

ويؤرخ "أحمد دوغان" لبداية الرواية الجزائرية العربية برواية سبقت هاتين الرواتين هي « (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) للكاتب "محمد بن ابراهيم"، التي كتبت سنة

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 60 و ص 61.

(2) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ص 61.

(3) عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ص 197 و ص 198.

(4) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 118.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

1849، وكان الناقد والباحث الجزائري الدكتور "أبو القاسم سعد الله"، قد عثر عليها

مخطوطة في المكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة، فقام بتحقيقها وطباعتها»⁽¹⁾

ومهما تفاوتت هذه الرويات في الشكل والمضمون تبقى ضعيفة لم ترق إلى مستوى الرواية الفنية، لأنها نشأت في بيئة مكتظة بالذهنيات التقليدية المتشددة في الحكم على العلاقات الإنسانية، خاصة ما يتعلق بعلاقة الرجل بالمرأة، بالإضافة إلى عامل الثقافة الفرنسية التي أثمرت في الكتاب الجزائريين الذين استفادوا من كتاباتها الروائية وهذا ما لعب دورًا كبيرًا في بروز الرواية المكتوبة بالعربية.

• مرحلة السبعينيات:

حيث عرفت هذه المرحلة قفزة نوعية في مجال الإبداع الروائي الجزائري، بعد غياب طويل تجاوزت فيه تلك المحاولات الأولى لبناء رواية فنية جزائرية.

« فبينما نجد أن القصة القصيرة بذلت جهودا مستفيضة في سبيل التطوير من ناحية الكم أكثر من كيف نرى أن الرواية بقيت راکدة فإذا كان هناك من مبرر يمكن التذرع به خلال فترة الاحتلال، فإن الحجة تنعدم بعد الاستقلال...»⁽²⁾

وبالفعل فقد أخذ جيل السبعينيات على عاتقه مسؤولية تأسيس وتأسيس الشكل الروائي الفني الجزائري الحديث، وأول مؤسس للرواية الجزائرية العربية الفنية هو الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" من خلال روايته "ريح الجنوب" التي تعتبر « أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة كتبت باللغة العربية»⁽³⁾ والى جانب هذا الإبداع الرائد والمنفرد جاء الأديب "الطاهر وطار" الذي حاول بإبداعاته «إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي والمضامين المستهلكة ... فجاءت روايته "اللاز" كإنجاز فني جري وضخم، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية»⁽⁴⁾.

ومن بين الأسماء الراسخة في ذاكرة هذه المرحلة نذكر: "محمد عرعار"، "جيلالي خلاص"، "مرزاق بقطاش"، "اسماعيل غموقات"، "مصطفى فاسي"، "أحمد منور"...

(1) أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 85.

(2) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، (1925-1967)، ص 61.

(3) مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصب للنشر، الجزائر، 2000، ص 07.

(4) وانيسي الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 90.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

وغيرهم من الأسماء الشابة التي اقتحمت الساحة الأدبية الجزائرية ، وفرضت وجودها بشكل بارز بعد الأدباء الرواد.

وإذا استبعدنا البدايات للرواية الجزائرية "غادة أم القرى" "لأحمد رضا حوحو"، و"حكاية العشاق" "لمحمد بن ابراهيم"، و"الطالب المنكوب" "العبد الشافعي"، و"صوت الغرام" "لمحمد منيع"، فإن الحدث يأتي على المحاور التالية:

1- الثورة الجزائرية المسلحة.

2- التطبيق الاشتراكي والثورة الزراعية.

3- الالتزام... ونقد الواقع.

4- الجالية الجزائرية وواقع المهجر.

5- الهجرة من الريف إلى المدينة.

6- قضايا أخرى .(1)

فالرواية الجزائرية واكبت أحداث الثورة المسلحة كما عايشت أحداث الاستقلال وعالجت قضايا المجتمع الجزائري المتخبط في الفوضى العارمة التي خلفها الاستعمار، والمحاولات الترميمية المتنوعة من ثورة زراعية وتطبيق اشتراكي ونقد للواقع، فكأن الرواية الجزائرية طبيب يعالج أمراض المجتمع، أو مصلح متطلع للتغيير للأفضل.

• مرحلة الثمانينيات:

تميزت هذه المرحلة بتصعيد أكثر في إختراق السائد والمألوف تحت اسم الحداثة والتجديد كما شهدت تنوعا ملحوظا في التجربة الروائية من كاتب إلى آخر، وإصرارا قويا على معاشنة الواقع الجزائري الذي يشكل رافدا غزيرا يستمد منه الروائي الجزائري إبداعاته وفحوى متنه الحكائي، وكون الجزائر بلد لم يعرف الاستقرار أبدا، فقد انعكس ذلك على الساحة الأدبية التي تشهد تنوعا في الإنتاج الروائي.

ومن بين أهم الروائيين هذه المرحلة نذكر: "رشيد بوجدره" في روايته "التفكك" سنة 1982م "الموت" سنة 1984م، و"ليليات امرأة أرق" سنة 1985م، "معركة الزقاق" سنة 1986م.....

(1) أحمد دوغان، في الادب الجزائري الحديث، ص 87.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

شكلت هذه الرواية تجارب مختلفة عن بعضها البعض، لكنها تتشابه في التوغل في عمق المغامرة الشكلية عامة واللغوية خاصة، حيث تتحول اللغة الى فضاء إبداع وخلق، أما من ناحية الموضوعات فلم تخرج عن قضايا ومشاكل وتاريخ الشعب الجزائري (1).

إضافة الى "رشيد بوجدره" نذكر: "مرزاق بقطاش" في روايته "البزاة" سنة 1982م، "عزوز الكابران" سنة 1989م، والكاتب "بن هدوقة" في روايته "الجازية والدرائش" سنة 1983م، والكاتب "جيلالي خلاص" في روايته "رائحة الكلاب" سنة 1985م و"حمام الشفق" سنة 1988م، والكاتب "الطاهر وطار" في "تجربة في العشق" سنة 1988م ... و غيرهم.

• مرحلة التسعينيات:

لم تكن هذه المرحلة بأوضاعها المختلفة النتيجة الحتمية للظروف التي مرت الجزائر بها، وتفاقت أزمته منذ أحداث أكتوبر 1988م التي فجرت الفتنة في الجزائر والتي عرفت بالعشرية السوداء نظرا لما عاشه الشعب الجزائري من مأساة وخوف واغتيالات... مما انعكس على الأجواء الثقافية وخاصة منها الأدب في جنسه الروائي، حيث ظهرت روايات عايشت هذه الأزمة فسميت بروايات "المحنة" وهي: «نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه ثيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفى، وهي ثيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية وسميت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة» (2).

وفي هذه المرحلة من مراحل الرواية ظهرت الرواية النسائية الجزائرية وتميزت بتنوعها على مستوى الساحة الأدبية وعليه يمكن تقسيم رواية التسعينيات إلى رواية رجولية ورواية نسائية؛ يندرج تحت الرواية الرجولية مجموعة كبيرة من أسماء وأعمال روائية منها: "رشيد بوجدره" "فوضى الأشياء" سنة 1990م، و"الشمعة والدهاليز" للكاتب "الطاهر وطار" سنة 1995م، "ذاك الحنين" سنة 1997م للكاتب "الحبيب السايح"، "المراسيم والجنائز" سنة 1998م للكاتب "بشير مفتي" ... وغيرها من الأسماء.

(1) ينظر، بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصور، دار سحر، تونس، ط1، 1998، ص 44.

(2) المرجع نفسه، ص 11.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

عالجت هذه الأعمال التغيرات الطارئة على الجزائر من سلطة وأعمال عنف وممارسات تنافي المبادئ الإنسانية...

أما الرواية النسائية هي رواية حديثة النشأة، ومن أهم الأعمال الإبداعية النسوية في هذه الفترة: "لونجة والغول" سنة 1993م للكاتبة "زهور ونيسي"، "ذاكرة الجسد" سنة 1993م "الأحلام مستغانمي" و"فوضى الحواس" سنة 1996م، و"زهرة ديك" في روايتها "بين فكي وطن" سنة 1999م، و"فضيلة الفاروق" في "مزاج مراهقة" سنة 1999م... وغيرها من الأعمال الروائية النسوية المتنوعة الموضوعات حول الثورة التحريرية والإرهاب والفتنة وتعالج كلها قضية المرأة ومعاناتها في المراحل الدموية التي مرت بها الجزائر.

• مرحلة مطلع الألفية الثالثة:

امتازت هذه المرحلة بانفتاح آفاق الرواية الجزائرية نحو كتابة جديدة تسعى إلى العالمية، إلى جانب بقاء بعض الأعمال محافظة على قيمتها رغم معالجتها قضايا ساخنة حديثة ومن أهم هذه الأعمال نذكر النسوية منها: "في الجبة لا أحد" "زهرة ديك" سنة 2001م "بحر الصمت" سنة 2001م "فضيلة الفاروق"، "عابر سرير" "الأحلام مستغانمي" 2002م، "وطن من زجاج" سنة 2006م "لياسمينة صالح"... وغيرها.

ومن الأعمال الروائية الذكورية نذكر: "شاهد العتمة" سنة 2002م "البشير مفتي"، و "تاسماخت" لـ"الحبيب السايح" سنة 2002م، و"رأس المحنة" سنة 2003 لـ "عز الدين جلاوجي" ... وغيرها من الروايات التي تناولت أغلبها موضوع الإرهاب أو أدب المحنة إلى جانب قضايا مختلفة كالدين والجنس والحب والثورة...

ونافلة القول أن الرواية الجزائرية متنوعة بشقيها: المكتوبة منها باللغة الفرنسية، والمكتوبة باللغة العربية، ومتنوعة أيضا بجنسيها: الرواية الذكورية والرواية النسوية، عدا عن مختلف الموضوعات التي تناولتها مما يجعلها تساهم في إثراء الأدب الجزائري.

ثانيا- لغة العنوان:

إن اختيار العنوان الجيد يضمن نجاح النص الذي يسمه، ويضمن رواجه وشهرته أو العكس، لذلك نجد الكثير من المبدعين يولون أهمية قصوى لعناوينهم تماما كاهتمامهم

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

بالعمل ذاته، فمثلا "إميل زولا" "Imil Zola" الكاتب الفرنسي المشهور وضع أكثر من مائة وثلاثين عنوانا لإحدى رواياته ليختار واحدا منها تبين له أنه هو الأحسن⁽¹⁾.

وتعتبر رواية " لونجة والغول" "زهور ونيسي" رواية واقعية نضالية، تتناول فيها الكاتبة الواقع الجزائري المرير أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، إلا أن العنوان بلغته التراثية يشي بأبعاد أسطورية خرافية من عمق ما تتداوله الحكاية الشعبية الجزائرية عن فتاة جميلة

«يقولون أن الغول سرق أمها الجميلة في يوم من الأيام على جواد له جناحان يطير ولا يسير كسائر الجياد وتزوجها (...) غصبا عنها ولأنها تزوجها دون رضاها فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها ولا تشبهه في شيء...»⁽²⁾.

1- بنية الدال /لغة العنوان الخارجي:

العنوان الذي اختارته "زهور ونيسي" لروايتها - محل الدراسة - يحيل على عمق التراث الجزائري، الذي لا يمكن لغير المطلع عليه معرفة خلفياته، فالعنوان يحاكي قصة شعبية خرافية هي: "لونجة بنت الغول"، وقد جاء العنوان جملة اسمية " لونجة والغول"، ولأنه كذلك فإنه يوحي للقارئ بأن النص عبارة عن مزيج من الحكيم والوصف وشيء يسير من الحركية، بخلاف الجمل الفعلية التي توحى بالحركية وأحداث مختلفة. كما أن اختيار الكاتبة عنوان روايتها في شكل جملة اسمية يوحي بأن هذه الأخيرة «تتمسك بإسميتها لتخلق تكويننا دلاليا ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عندما تبثه من (شفرات) المعنى القابع في كينونة الإسمية... التي تختلف عن الفاعلية وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية»⁽³⁾.

وبذلك يصبح العنوان عبارة عن هوية للرواية، غير قابلة للتعبير وهي مرتبطة بقوة وبشدة بقيمتها الدلالية. والملاحظ أن الشق الأول من العنوان جاء اسم علم بصيغة المؤنث "لونجة" أما الشق الثاني منه جاء على صيغة المذكر "الغول"، فهو بذلك يجسد الصراع القائم بين الذكورة والأنوثة، فالأنثى رقة وجمال، والذكورة سلطة وقوة قاهرة، وأن يبتدىء العنوان باسم امرأة دليل على أن بطلة الرواية امرأة، وهي من تتخبط في هذا الصراع القائم

(1) Gerard Genette, *Seuils*, edition du Seuil, Paris, 1987, P. 64.

(2) زهور ونيسي، لونجة والغول، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 142.

(3) ينظر، علي حداد، العين والعتبة، مقارنة شعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، منشورات الكتاب العرب، ع 370، من موقع الانترنت WWW.aWa-dam.otg.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

بين الخير والشر، والكاتبة تريد أن تجسد من خلاله كيف أن المرأة برقتها تستطيع مواجهة كل سلطة قاهرة تهددها.

يتشكل عنوان الرواية من دالين لونجة والغول، وهو يعتمد على الغياب الصيغي؛ بمعنى أنه يوجد محذوف في بدايته أو في نهايته، كأن يكون العنوان "حكاية لونجة والغول" وهذا يجعل القارئ يظن أنه بصدد قراءة حكاية شعبية، فيغري العنوان أصحاب الميولات التراثية والحكايات الشعبية، وقد يكون العنوان "لونجة والغول حكاية تتكرر"... وغيرها من الاحتمالات التي يتضمنها العنوان.

وبذلك يكون العنوان محفزا ومستقطبا للقراء، فضولا لمعرفة الجزء المحذوف من العنوان داخل النص وعليه فلغة العنوان لغة تراثية مكثفة تختزل معاني الحكاية الشعبية الجزائرية "لونجة بنت الغول" وهي أيضا لغة تجمع بين متضادين؛ لونجة التي تمثل الجمال الفاتن والبراءة، والغول الذي يمثل القبح والشر، واجتماع هذان المتضادان في العنوان دليل على وجود صراع بين الخير والشر، وأن تختار الكاتبة الابتداء باسم لونجة لا الغول دليل إعطاء الأهمية والبطولة للمظلوم على الظالم، كما أنه إيذانٌ بانتصار الحق على الباطل.

وأول دال ظاهر في العنوان هو "لونجة" الذي يمثل اسم (فتاة من أصل أمازيغي يتسمى به بعض سكان الجزائر، ولونجة هي أيضا نسبة الى قصة شعبية معروفة في الأوساط الجزائرية باسم (لونجة ابنة الغول) وهي رمز الجمال الفتان الذي كانت تمتلكه لونجة ابنة الغول، والتي فُتِنَ بها الأمير فتعلقت به، وعندما خطفه العقاب وسجنه ظلت تطل على القمة الجبلية التي كان مسجوناً فيها، وتنتظر عودته إليها)⁽¹⁾.

أما الغول فيفسره "ابن منظور" في "لسان العرب" بقوله: « غول: غاله الشيء: غَوْلًا واغتاله أهلكه وأخذه من حيث لم يدر. والغُول المنية ... والغول، بالضم: السُّعْلاة، والجمع أغوال وغيلان، والتغول التلون...»⁽²⁾.

باعتبار معنى كُلِّ من الدالين، كان بإمكان الكاتبة أن تقترح عنوان روايتها "الجمال والقبح" أو "الشباب والموت" أو "البراءة والشر" ... ولكنها اختارته أن يكون "لونجة

(1) ينظر، سعيد سلام، التناسل التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، إربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 426.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م11، ط1، 2003، ص3.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

والغول"، فتميز العنوان بأنه منفتح على التراث الجزائري والحكاية الشعبية الجزائرية، وهذا يشير إلى أن النص يتناول قضية جزائرية من عمق الواقع الجزائري. وبذلك يمكن القول أن العنوان رسالة متبادلة بين مرسل ومرسل إليه، وهي محملة بشفرات لغوية، يعمل المتلقي على تفكيكها وفقا لتصوراته وحسب مخزونه الفكري واللغوي؛ بحيث يعمل على قراءة العنوان الخارجي للنص كدال، ومحاولة تأويله وفقا لمحتوى النص الذي قد، يتوافق وينسجم مع توقعات القارئ وقد يخيبها.

2- لغة العنوان داخل المتن:

إن القارئ لرواية " لونجة والغول" "لزهور ونيسي" لا يجد تجليا للعنوان بصيغة مباشرة في النص، إلا في الفصلين الآخرين من الرواية السادس والسابع، فالعنوان لا يكتفي بإغراء القارئ لقراءة النص ولكنه يدعو أيضا إلى البحث عن معانيه داخل المتن، وهذا ما لا يتنسى له إلا بعد إتمام قراءة النص ليحصل الترابط بين القراءات المبدئية للعنوان، وبين ما تريده الكاتبة، وفي أحيان كثيرة قد يُكسر أفق توقع القارئ وهذا ما يزيد من جمالية اللغة وقدرتها على إحداث أثر في نفس المتلقي من خلال انزياحاتها غير المتوقعة.

وفي الرواية يظهر العنوان بصورة مباشرة لأول مرة في الفصل ما قبل الأخير (الفصل السادس) في قول الكاتبة:

«تكلم الرجال قليلا، كأنهم يصرون قرارا لا بد من إتمام إجراءاته، في هذا الظرف بالذات، أنهم أدرى بمصلحة الأبناء في هذا الزمن الغول»⁽¹⁾.

فهي تشبّه شراسة الزمن وقساوته وغدره بالغول الشرير الذي يفتك بكل من يصادفه في طريقه؛ فزمن الاستعمار زمنٌ غولٌ متوحش فتك بكل الجزائريين نساء وأطفالا، شيوخا ورجالا، والتي كانت من بينهم "مليكة" التي شردها الزمن وجعلها أرملة في عقدها الثاني من ربيع عمرها؛ فقد استشهد زوجها "أحمد" وهو الآخر في ريعان شبابه بعد مدة قصيرة من انخراطه في التنظيم الثوري، كما أنها فقدت والدها "محمد" وأخاها "رشيد" بسبب الاستعمار، لتجد نفسها وحيدة وهي حامل، فتنزوج من "كمال" أخ زوجها رغما عنها، لأنها خافت على نفسها وعلى طفلها من الاستعمار ومن التشرّد.

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 102.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

هو مصيرٌ غول يلاحق الجزائريين في زمن الاستعمار، و"مليكة" إحدى أجمل وأرق الضحايا، فاتنة كالجرائر التي فتنت بجمالها المحتلين الطامعين في خيراتها، حزين الجزائري على أبنائها وهم يهبون لها حياتهم لتحيا، ويستشهدون في سبيل حريتها. ويتكرر العنوان بنفس المعنى الأول في قول الكاتبة:

«ها هي مليكة تتزوج بأسلوب بسيط جدًا جدًا، فهل هذا هو الزواج؟ نعم في هذا الزمن الغول»⁽¹⁾.

فمليكة لم تحظ بعرس يسعدها كما كانت تحلم، لأن زمن الاستعمار- هذا العذاب الذي ينكّد حياة الجزائريين وحريرتهم- لا يترك لهم مجالاً للتفكير في سعادتهم وأفراحهم، كل ما يهمهم هو البقاء والتشبث بأرضهم والحفاظ على الشرف والنسل في انتظار يوم تشرق فيه شمس الحرية من جديد.

وفي الصفحة الأخيرة من الرواية يحضر العنوان بصورة مكثفة ليرسم نهاية القصة بلغة شعرية متنوعة تمزج بين اللغة الرمزية واللغة البلاغية التي تعتمد على جمالية التشبيه واللغة التراثية، فالكاتبة ترمز للاستعمار بالغول وللجرائر بلونجة، كما أنها تشبه "مليكة" الفتاة الجميلة بلونجة الفاتنة، "مليكة" ضحية الزمن الموحش، زمن الاستعمار، ولونجة ضحية الغول وسجينته، كما تعتمد الكاتبة الحكاية الشعبية أو بالأحرى الحكاية الخرافية Conte de fees ,Conte merveilleux وذلك ما يزيد من جمالية النص من خلال اللغة التراثية التي تثري معاني النص.

يلاحظ القارئ لرواية "لونجة والغول" أن العنوان يتجلى بقوة في الورقة الأخيرة من الرواية، حيث تتكرر لفظة (الغول) ستة مرات و(لونجة) أربع مرات، وذلك دلالة على شدة الظلم الذي لحق بالجزائريين من طرف الاستعمار الفرنسي، كما أنه دليل على قساوة زمن الاستعمار وضاوة القهر الذي تعرضت له الجزائر وأبنائها، و"مليكة" إحدى أجمل بنات وأبناء الجزائر تموت ألما وقهرا بعدما عانت اليتيم.و ميلاد ابنتها دلالة على استمرار الأمل وعلى الجيل الجديد، جيل الاستقلال الذي سينعم بزمن رغد في سماء الجزائر الحرة، تقول

(1) المصدر السابق، ص 103.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

الكاتبة على لسان "كمال" الزوج الثاني لمليكة الذي يتألم لموتها، وهي تضع له مولودتها "نواره":

« مليكة أنت مليكة في مكان ما من الزمن أنت لست مليكة أنت لونجة بنت الغول»⁽¹⁾.

ف"كمال" لا يجد من الوصف ما يليق بزوجته "مليكة"، إلا بأن يشبهها بلونجة بنت الغول التي تمتلك من أوصاف الجمال الفاتن ما يُناقض بشاعة الغول ووحشيّته، فمليكة هي الجمال والشباب الذي قضى حنقه لأنه في زمن غول لا يليق بمقامه، كما أنها رمز للشباب الجزائري الذي ضحى بحياته من أجل حرية بلاده. وقد يتساءل القارئ من تكون لونجة بنت الغول، لكن الإجابة لن تكتمل إلا باكتمال قراءته للنص الروائي، ففي خاتمة الرواية يقول "كمال" وهو يخاطب قبر "مليكة":

«أتدريين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جدّاتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصرًا عظيمًا عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول...»⁽²⁾.

إذن لونجة بنت الغول هي إحدى الحكايات الشعبية الخرافية التي تحكيها العجائز عن فتاة جميلة اسمها لونجة، وبقية الحكاية يسردها "كمال" في حوار يتخيله بينه و "مليكة" وأنها تريد معرفة الحكاية الشعبية لونجة بنت الغول:

«- فليكن... لكن لماذا لا يصل إليها أحد؟

- لا يصل إليها أحد لأن أباه هو الغول نفسه يا مليكة..

- ويقولون إنها جميلة جدا؟ كيف يمكن ذلك وهي ابنة الغول؟

- تريد أن تعرفي؟ حسنا يقولون أن الغول سرق أمها الجميلة في يوم من الأيام على جواد له جناحان يطير ولا يسير كسائر الجياد وتزوجها، تزوجها غصبا عنها، ولأنه تزوجها دون رضاها فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها ولا تشبهه في شيء؟...»⁽³⁾.

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 142.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 142.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

وبذلك يكون العنوان قد أبدع في ممارسة سلطته الإغرائية على القارئ من خلال وجهين، الوجه الأول للعنوان أن يعرف القارئ حكاية لونجة والغول وفحواها وذلك لا يتأتى له إلا بإطلاع مسبق على التراث الشعبي الجزائري، أو مع اكتمال رؤيته التي تربط بين دلالة العنوان خارج المتن و داخله.

إذ إن القارئ للعنوان " لونجة والغول" تهيء له أنه بصدد قراءة حكاية شعبية ذات شخصيات خرافية لا وجود لها على أرض الواقع، ولكنه يفاجئ بعكس ذلك بمجرد شروعه في قراءة النص، إذ يجد بأن الرواية تحكي قصة فتاة جزائرية اسمها "مليكة" وجدت نفسها فجأة ضحية غدر المستعمر الفرنسي، يتيمة وأرملة وأم لطفل يتيم، كما فقدت أيضا أباها "رشيد"، وتتزوج "مليكة" من "كمال" أخ زوجها رغما عنها، خوفا من الاستعمار المغتصب الشرير.

والمتمعن في معاني النص، يجد همزة وصل بين الصيغة التراثية للعنوان والصيغة الواقعية لنص الرواية تكمن في البعد الرمزي للعنوان، "لونجة" هي "مليكة"، الجمال الفاتن والشباب الغض رمز الجزائر، و"الغول" هو الزمن الصعب القاسي رمز الاستعمار المغتصب لخيرات الجزائر، فعلاقة العنوان بالنص يمكن القول عنها بأنها علاقة مجازية، تكمن جمالياتها في لغتها الانزياحية التي تكسر توقعات القارئ وتخرج من النص نحو انزياحات دلالية لم تكن في حسبانها عند أول قراءة للعنوان.

فأهمية العنوان تكمن في تفعيل نشاط الحركة الذهنية للمتلقي، فيعمل على كشف تضارباته اللغوية والدلالية المتنوعة كدال له استقلالته الخارجية عن النص/المتن، ثم البحث عن معانية اللامتناهية كمدلول داخل النص/المتن من خلال القراءات المتعددة التأويلات للنص، ثم بعد ذلك يحصل العلاقة الرابطة بين العنوان والنص، لتكتمل بذلك قراءته، فالكاتبة أبدعت في ممارسة لعبتها اللغوية على عتبة العنوان بمفارقة عميقة الدلالة، بين عنوان مستقل بذاته في موضع مستفز و ملغوم بالشفرات الدلالية المحتملة، وبين تجلياته في النص المحبطة لكثير من التأويلات الأولية للعنوان.

ثالثا- أسماء الشخصيات:

تعتبر الشخصية إحدى أهم مكونات البناء الروائي لما لها من دور فعال في تحريك أحداث النص وصيرورتها، والشخصية كائن حبري خيالي لا يعكس الشخوص التي على

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

أرض الواقع، وإلا لكانت شخصية تاريخية وهذا ما ينافي حقيقة العمل الأدبي الذي يستند الى التخيل وتحوير الواقع بشكل كبير، تمتلك الشخصية القدرة والليونة في أداء الأدوار المختلفة الموكلة إليها من طرف الروائي، خاضعة في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وإيديولوجيته.

1- تعريف الشخصية الحكائية:

من الصعب إيجاد تعريف جامع ومحدد للشخصية، بسبب تنوعها وتعقيد تركيبها النفسي والفيزيولوجي، إلا أنه توجد بعض الاجتهادات لإيجاد تعريف للشخصية، إذ يعرفها الدكتور "لطيف زيتوني" في معجمه "مصطلحات نقد الرواية" بقوله: « هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي الى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها » (1).

فهذا التعريف يربط الشخصية بالأحداث؛ فهي عنصر مبتكر داخل الرواية تقوم بالأدوار المنوطة بها داخل النص والتي يسطرها لها الكاتب وفق برنامج السرد.

ويعرفها "فليب هامون" "Filip Hamon" بقوله: «هي علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير "ر.بارت" "R.Bart" » (2).

فهو يرى أن الشخصية لا قيمة لها داخل العمل الروائي إذ لم تنتظم داخل نسق محدد يبين وظيفتها في النص.

ويذهب "محمد بوعزة" في كتابه "تحليل النص السردى" إلى أن «الشخصية كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها» (3).

فالشخصية تبنى من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد.

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1 ، 2002، ص 113 و ص114 .

(2) فليب هامون، سمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص 08.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم ، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010، ص 40.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

ويفرق "عبد الملك مرتاض" بين مصطلحي الشخص والشخصية بقوله : «المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي "Personnage" هو "شخصية"؛ وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون "الشخص" هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا، على حين أن إطلاق مصطلح الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية»⁽¹⁾.

"فبعد المالك مرتاض" يرفض الاضطرابات التي تشوب المصطلح داخل الوسط النقدي العربي المعاصر، والتي من أبرزها الخلط بين مصطلح (الشخص) ومصطلح (الشخصية) ويدعو إلى تعريف الشخصية على أنها « كائن حركي حي ينهض في العمل السردى بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وتجمع الشخصية جمعا قياسيّا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع الشخص»⁽²⁾.

فالشخصية في نظره هي كائن خيالي سردي يقوم بأدوار مماثلة للأدوار التي يقوم بها الشخص الحي على أرض الواقع، ولكنها على الورق؛ أو بصيغة أخرى الشخصية هي صورة مزيفة للشخص، تؤدي دورها داخل العمل السردى لا على أرض الواقع.

« والشخصية الفنية الدرامية لا تختلف في تكوينها ونشاطها في النص الأدبي عن الشخصية الحقيقية، بل إن الشخصية الفنية صورة للشخصية الواقعية، التي يمثلها الإنسان في الطبيعة، إضافة إلى أن الشخصية الفنية تمتاز عن الشخصية الحقيقية، بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير، والعمل والاستجابة ورد الفعل، وتمتاز كذلك بالبناء والتركيب في الأبعاد النفسية والبيولوجية والاجتماعية...»⁽³⁾.

وقد تغيرت النظرة إلى الشخصية الحكائية من شخصية مسيطرة على حركة العمل السردى داخل المتن الروائي تتربع على جزء كبير من الوصف والاهتمام، مع بداية القرن العشرين المتخلخل القيم والمبادئ والتائه في عالم العبث، حيث الإنسان لاشيء في هذا الكون الفسيح، وكأنه مجرد رقم أو حرف، وذلك جرّاء الحربين العالميتين، فظهر التيار الوجودي العبثي، والتيار الشكلاني والبنوي بعده.

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 110.

(2) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 126.

(3) صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، شركة الأمل للطباعة والنشر، ص 53.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

فقد أبدا بعض البنيويين اهتماما خاصا بالشخصية، ولكن من منظور التغيير الذي طرأ عليها، فهذه "نتالي صاروط" "Natali Sarot" (1999/1900) تبدي رأيها عن البطل في الرواية فترى بأنه «كائن بلا شكل خارجي، غير معرف، لا يمكن القبض عليه، وغير مرئي، عبارة عن ضمير "أنا" غير مسمّى، هو كل شيء وهو لا شيء»⁽¹⁾.
وبذلك يفلت النص الروائي من سيطرة الشخصية؛ إذ إن البطل المتضخم المستحوذ على الرواية والنقد التقليديين سرعان ما تحول إلى مجرد شخصية ورقية أو بطل من ورق في النقد المعاصر، وهذا ما يراه "رولان بارت" "R.Barthes" بأن «الشخصيات في الأساس كائنات ورقية»⁽²⁾.

وبالتالي تصبح الشخصية الحكائية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية لا أثر لها خارج حدود ممكنة اللغة. ورغم ذلك لا يمكن الاستهانة بمكانتها داخل العمل السردية.
2- أهم تصنيفات الشخصية الحكائية :

تعددت تصنيفات الشخصية الحكائية واختلفت باختلاف المعايير المحكم إليها في تصنيفها والتي تتمحور في مجملها حول طريقة بناء الشخصية ووظائفها داخل العمل السردية ومن بين أهم التقسيمات المعتمدة في تصنيف الشخصية نذكر منها أهم التصنيفات الحداثية :

أ- تصنيف "فورستر" "E.M. Forester": هو التصنيف الذي اهتدى إليه هذا الناقد الإنجليزي في كتابه "مظاهر الرواية الجديدة" وهو كما يلي:

- الشخصية المدورة: **Personage Rond**: وهي تجسد كل أنواع التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية، لذلك يعتبرها الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي.
- الشخصية المسطحة: **P. Plat**: هي التي تعكس فكرة ثابتة لمؤلفها وهي ذات بعد أحادي ثابت غير متغير، تفتقر الى الكثافة السوسولوجية وإلى التعقيد الذي يميز الطبيعة الإنسانية⁽³⁾.

(1) سامية حامدي، شعرية النص الروائي في رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور لمباركية صالح، كلية الآداب و اللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، ص 117.

(3) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1993، ص 72.

(3) ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردية، تقنيات و مفاهيم، ص 57.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

تصنيف " فيليب هامون " "Ph. Hamon": وهو التصنيف الذي استخلص من خلال دراسته حول سيميائية الشخصية.

● **الشخصية المرجعية: "P. Référentiel":** هي التي تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محددة سلفا في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطين بدرجة استيعابها لهذه الثقافة وينظر إليها «كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا...»⁽¹⁾.

وأهم نماذج الشخصيات المرجعية:

- الشخصيات التاريخية (صلاح الدين الأيوبي، نابليون...)
- الشخصيات الأسطورية (سيزيف، السندباد...)
- الشخصيات الرمزية: (الحب، الكراهية،...)
- الشخصيات الاجتماعية (البخيل، العامل...)

● **الشخصية الواصلة: (الإشارية) "P. EMBRQYEUR":** وتمثل علامات وجود المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما⁽²⁾.

فهي شخصيات ناطقة باسم المؤلف كالشخصيات العابرة والرواة.

● **الشخصية التكريرية (الاستذكارية) "ANAPHORE":** يعتمد هذا النوع من الشخصيات على الحلم والذكرى والاعتراف والكشف عن السرّ والاسترجاع.

3- دلالة أسماء الشخصيات:

أ- أهمية أسماء الشخصيات الروائية:

الأسماء التي يختارها الكاتب لشخصيات روايته ليست عشوائية ، و لا هي تعكس الواقع بالضرورة « فالتسمية غير بريئة، بل تخضع بدقة الى الوظيفة التي أوكلت إلى الشخصية المقصودة بها. وهذا الصنيع في حد ذاته جزء من البناء العام لملامح الشخصيات وتحديد إطار حركتها عبر الخطاب السردى»⁽³⁾.

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص24.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 55.

(3) عثمان بدري، وظيفة اللغة، في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، ص 51.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

كما يرى الدكتور "يوسف الأطرش" أن (مميزات الشخصية تظهر في أبسط صورها في الاسم الذي يعطى لشخصية معينة ويرتبط الاسم عادة بصفة من الصفات السلوكية أو العقلية⁽¹⁾).

فأهمية أسماء الشخصيات الروائية تتجلى في الدور الذي تؤديه في تبيان أهم مميزات الشخصية خاصة السلوكية منها والعقلية « أما المميزات الأكثر تعقيدا فتظهر من خلال أفعال الشخصية التي تفسر في ضوء خلفيات سيكولوجية محددة»⁽²⁾.

وعليه يمكن القول بأن الأسماء المعطاة للشخصيات مبنية على القصدية التي تتيح للمتلقي أن يستشرف « ويتمثل الآفاق غير المنظورة للدلالة الفنية التي تنتظم الخطاب الروائي»⁽³⁾.

إنّ بناء الشخصيات اللغوية عند "زهور ونيسي" ليس إيهاما للمتلقي بحضور الواقع الموضوعي فحسب، وإنما هو صناعة لغوية منتجة للدلالة، ومن بين ما يلفت الانتباه في بناء "زهور ونيسي" للشخصيات الروائية، هو دلالة أو قصدية الأسماء التي انتقتها الكاتبة لشخصياتها في رواية "لونجة والغول".

فكما أن العنوان الذي اختارته "زهور ونيسي" لروايتها -محل الدراسة- يشكل فضاء لغوي، يتيح للقارئ أن يستكشف جمالية اللغة عند الكاتبة، فذلك الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية، فهي مخططة تخطيطا فنياً ولغوياً محكما لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي.

وقد تكون أسماء الشخصيات الروائية بحد ذاتها لا أهمية لها، وإنما تكمن أهميتها فيما تفسره وتؤوله من دلالات متنوعة الحقول، من شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الإستراتيجية التي يولدها الخطاب الروائي ككل، «فالاسم يفسر طبيعة الشخصية

(1) يوسف الأطرش، بنية الخطاب السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث،

إشراف الدكتور عز الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2003-2004، ص 80.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ص 135.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

الروائية ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو بالإثبات ويفسر منزعها واتجاهها الإيديولوجي»⁽¹⁾.

وما يلفت انتباه الباحث في أسماء الشخصيات التي اختارتها "زهور ونيسي" لروايتها، هي الطريقة الفنية التي يتشكل بها اسم الشخصية الروائية ليبدل بذلك على رؤية الكاتبة للواقع الذي توهم بحضوره.

ب- أسماء الشخصيات المدورة:

• الأسماء الأنثوية:

مليكة: هو اسم من الواقع الجزائري تتسمى به أغلب النساء الجزائريات، وهو من المُلْك والتملك، والامتلاك و "مليكة" هي بطلنة الرواية، تمتلك مُلْكًا لا يتأتى لأيِّ كان وهو الشباب والجمال الفاتن والطيبة والحلم، من امتلكها كان صاحب حظ وافر، وفي النص/ الرواية ما يدل على ذلك تقول "زهور ونيسي":

«مليكة فتاة تستقبل ربيعها السابع عشر هذا العام، قريباً جداً كانت تنعم بالذهاب الى المدرسة واللهو مع البنات وهن في طريقهن... كالبراعم بين المدرسة والبيت، جميلة فاتنة بالقدر الذي لا تقدر فيه هي ذلك»⁽²⁾.

وعكس الامتلاك هو فقدان ومليكة تفتقد السعادة، الأمان السلم، تفتقد العيش بحرية في زمن غول لا يرحم واستعمار وحش يفتك بكل الأبرياء، كما أنها محرومة من خيرات بلادها تعاني الفقر المدقع، تصرخ ألماً ورفضاً للواقع المرير تقول:

«لماذا وجد الفقر؟ لامتحان بعض البشر، واختبار قدرتهم على الصبر؟ وفي هذه الحالة لماذا يختبر البعض ولا يختبر البعض الآخر؟ كان من الأفضل ألا نضع الغنى بجانب الفقر، ولكن كيف تتميز الأشياء أليس بأضدادها؟ لا بأس، أليس من الأعدل أن يتداول الناس على الفقر والغنى؟...»⁽³⁾.

(1) عثمان بدري، وظيفة اللغة، ص 51.

(2) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 14 و ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 9.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

ولكن رغم فقرها الشديد كحال كل الجزائريين إلا أن فكرها الحالم يزيد لها جمالاً، وعنفوانا تمر البطلة بإعصار من الأحداث الكارثية تهز شبابها وجمالها وتزيد لها حزناً وهما تفقد والدها في حادث انفجار مدبر من الاستعمار، وتفقد أخوها الذي استشهد، كذلك الحال مع زوجها الأول "أحمد"، تقول مليكة مخاطبة مولودها من زوجها "أحمد":

«تزوجت أباك في السابعة عشرة، ووضعك يتيماً في الثامنة عشرة، دون العشرين، كنت زوجة وأما وأرملة، ما هذه المعادلة الصعبة وهذا السباق مع الزمن؟»⁽¹⁾.

تتزوج "مليكة" "كمال" أخ زوجها خوفاً على نفسها وعلى طفلها من التشرذم لتضع له مولودته وتموت إثر عملية الولادة المستعصية، فاسم البطلة مزيج من المفارقات يجمعها "كمال" في قوله:

«لماذا لا يكتبون: هنا يرقد الألم العذاب، الشباب، الجمال...»⁽²⁾.

كما يتضح جانب آخر من دلالات الاسم في نهاية القصة:

«مليكة أنت ملكة في مكان ما من الزمن انت لست مليكة يا مليكة أنت لونجة بنت الغول، أتدريين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جدتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصراً عظيماً عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول...»⁽³⁾.

خالتي البهجة: لقب خالتي، هو من بين الألقاب الاجتماعية الجزائرية التي تضاف إلى الاسم النسوي للدلالة على الاحترام والتقدير، أما اسم "البهجة" فهو يتضمن معاني الفرح والابتهاج، لكن واقع خالتي البهجة في نص الرواية يدل على عكس ذلك فهي :

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول ، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 142.

(3) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

«طليقة كهلة تعمل طيابة في حمام الحي لم تنجب في حياتها، تطلقت شابة لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفي بمرض خطير»⁽¹⁾.

فكيف للبهجة أن تعرف طريقها إلى السعادة مع كل هذا الشقاء، لكنها لا تبخل بالمساعدة على طريقته الخاصة لإبهاج الآخرين فقد كانت:

« متطوعة لمساعدة جميع الناس، كل أنواع المساعدة متطوعة لها ومستعدة: السؤال عن المرضى، عن الغائبين، اكتشاف العرائس من الفتيات والفتيان، بيع الذهب وشراؤه، رهن القديم والجديد من الحلي والأثاث، النصيحة الصادقة في كل المجالات، وفي كل الأوقات...»⁽²⁾.

ولأن لسانها أهم أسلحتها فقد استثمرته المقاومة لخدمتها ونشر الأخبار التي تخدم القضية الوطنية.

«... فلم يكن هناك تجمع بمناسبة أو دون مناسبة، إلا وخالتي البهجة هناك تصول وتجول وتقول ما تريده لها المقاومة أن تقول وحسب المناسبات...»⁽³⁾.

نور/ نوار: هو اسم يحمل في طياته الأمل والتفاؤل، وهناك سبب اختيار "كمال" تسمية مولودته نوار ، والتي تعني أيضا (زهرة) أملا في مستقبل زاهر للجزائر، يقول "كمال":

«... أسميها نور وأناديها نوار، نوار تنغلق لتنام قليلا ثم تنفتح، رائحتها لا تنفذ أبدا لا تتأثر لا بالفصول ولا بالطبيعة، الشتاء يحضنها والربيع يزينها والخريف يرقصها والصيف يهددها بين أحضانه، لا تذبل ولا تموت أبدا...»⁽⁴⁾.

ورغم أن اسم هذه الشخصية لم يرد إلا في نهاية القصة إلا أنه يمكن اعتبارها شخصية مدوّرة، وذلك لبعدها الرمزي، فهي تعني الاستقلال الذي ولد من رحم الجزائر

(1) المصدر السابق، ص 68.

(2) زهور ونيسي، لونجة والغول ، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه ، ص 68.

(4) المصدر نفسه، ص 70.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

الثائرة باعتبار أن "مليكة" لها بعد رمزي آخر، فهي الجزائر الملكة والمتحررة من الاستعمار الغول.

إذن "نوار" هي الجيل الجديد، وهي المستقبل المتفائل لجزائر حرة، وهي ثمرة المخاض العسير لمليكة وللجزائر التي ورغم فقدانها لكثير من أبناءها إلا أن الحياة توهب لها من جديد، وبذلك يمكن القول أن نهاية النص مفتوحة تقبل عدة قراءات، "فنوار" هي الحرية التي ستكتب لها حياة أفضل مع الجزائر وأبناء الجزائر وهي لا تزال في أول الطريق.

• الأسماء الرجولية:

رشيد: من الرشد والإرشاد، فقد يعني أن صاحب الاسم إنسان راشد واع لتصرفاته، ذو رزانة واتزان، وقد يعني أنه بحاجة إلى من يرشده ويوجهه في اختيار طريقه وفي ضبط تصرفاته وأهواءه و"رشيد" هو أخ "مليكة"، وفي النص ما يبين أنه كان ذو تصرفات طائشة عكس أخته العاقلة التي تقدر الوضع المزري لحالتهم تقول الكاتبة:

«لماذا تدرك مليكة وحدها كل ذلك؟ ولماذا لا تكون مثل أخيها رشيد، يأكل، يشرب، ويفرح ويحتج أيضا على الأكل السيء واللباس القديم هكذا بشكل تفصيلي جريء لا يدرى له سببا، ولا يريد أيضا أن يعرف شيئا، سوى أن يجد ما يطلبه،...»⁽¹⁾.

لكن سرعان ما يتفاجئ القارئ بشخصية "رشيد" تتخذ مسارا عكسيا فينخرط في الجهاد، ويصبح مسؤولا عن وطنه بعد أن كان لا يتحمل مسؤولية نفسه، يقول:

«إنني مطارذ في المدينة، وستبدأ الشرطة في البحث عن هذه الليلة إذا اعترف صديقي الذي هو بين أيديهم الآن، لذلك لا بد لي أن أغادر إلى...»⁽²⁾.

فقد اختار "رشيد" طريقة في الجهاد ليلقي مصيره المشرف وهو الاستشهاد. وبذلك يمكن القول أن التسمية لم تكن اعتباطية، بل اختارتها الكاتبة حسب المسار السردى للشخصية.

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 55.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

أحمد: تقول الكاتبة في هذا الاسم:

«... أليس اسم محمد أو أحمد واحدا، يعني الحمد والشكر، ويرمز إلى سيد

الخلق...»

- عليه الصلاة والسلام...»

إن كل مسلم هو محمد أو أحمد، حتى ولو كان اسمه غير ذلك، ياسي محمد... هكذا ينادي أي رجل لا يعرف اسمه في كل البلاد الإسلامية...»⁽¹⁾.

كما يعني هذا الاسم أن صاحبه محمود الصفات والخصال، و في النص ما يدل على

ذلك :

«... فهو كبير العائلة وكل العائلة تقدره وتعزه، اعتبروه الكبير والعاقل والمشارك في أمرهم جميعا، كان الإخوة لا يقدمون على عمل إلا بعد استشارته، وطلب الإذن منه، إنه المثل الطيب للجميع...»⁽²⁾.

وهذا ما جعل مكانته كبيرة في قلب زوجته مليكة خاصة وأن ما زاد من جمال صفاته الحميدة هو انخراطه في الجهاد واستشهاده في سبيل الوطن.

كمال: فهو اسم يتوافق مواصفات الشخصية، هو أخو "أحمد" الشهيد وزوج "مليكة" الثاني، تقول عنه مليكة عندما قبلت به زوجها أنه :

«...شاب كامل من جميع الوجوه لا ينقصه شيء...»⁽³⁾.

وهو أيضا كامل العقل والشجاعة مما جعله ينخرط في التنظيم الجهادي، وقد باح بسرره لمليكة بقوله:

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول ، ص 87.

(2) المصدر نفسه ، ص 61.

(3) المصدر نفسه، ص 98.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

« ها أنت ترين أنني قد غرقت تماما في العمل النضالي و اصبحت مهددا في كل وقت... كل وقت » (1).

كما أن اسم "كمال" ينطبق على وظيفته داخل النص التي اكتملت ليشهد اليوم الموعد الذي انتظره كل الجزائريين وقلة هم الذين حضروه لأن أغلبهم استشهدوا. فالتسمية التي اختارتها الكاتبة لهذه الشخصية "كمال" تتوافق مع دورها في النص.

ب- أسماء الشخصيات المسطحة:

• الأسماء الأنثوية:

الزهرة: هذا الاسم يحمل معاني الجمال والرقة والنعومة، وعادة ما تحظى الزهرة بالفخامة والاهتمام والرعاية، لكن ما يحدث للشخصية صاحبة هذا الاسم في الرواية هو العكس فهي:

«... امرأة مسالمة لا تشبع ولكنها تدعى الاكتفاء، لا تتذمر، مطيعة لزوجها، حنونا على أطفالها السبعة، ورغم ذلك فهي حامل يسبقها بطنها الى الأمام، في كل حركة تقوم بها...» (2).

"فالزهرة" أم مليكة هي الأم الحنون الودود الولود، صبورة رغم كثرة الأعباء عليها وشدة الفقر هي لا تتذمر فقد اعتادت الألم لأنها:

«كانت ومنذ صغرها البعيد، تعيش اليتيم المبكر، والوحدة النفسية، عالة على عم له من الأطفال تسعة... أما هي فقد حباها الله من الشباب المبكر ما أدخل الخوف في قلب عمها المريض، خاف عليها من أبنائه... فزوجها محمد، ليبنى بها بيتا، ويكون بها أسره، وينقذ بذلك عمها من فم مفتوح...» (3).

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول ، ص 109.

(2) المصدر نفسه ، ص 10.

(3) المصدر نفسه ، ص 11.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

فالأم "زهرة" كانت حياتها شقاء، يتم ووحدة في صغرها، وتعب وفقر في كبرها، ويمكن القول عنها أنها زهرة رغم الصعاب.

عائشة: زوجة عمي سحنون، عائشة من العيش والتعايش وقد جاءت في صيغة "فاعلة" مما يوحي بأن موقعها في الحياة هو موقع الفاعلة الفعالة لها موقعها في الحياة وطريقتها الخاصة في العيش، وأنها توفر بيئة مسالمة للتعايش معها، فهي:

«امرأة جميلة وعاقلة، لكنها لم تنجب له أطفالا، الطبيب قال: أنه السبب وليست هي، لكن عائشة تمسكت به، بشخصه اكتفت برفقته، وحنانه، ورغم شكها الدائم في أنه لا يزال وفيا لحبه القديم... لكنها لم تكن لتجروا على سؤاله أبدا عن أي شيء في الموضوع، حتى لا تقلق راحته»⁽¹⁾.

أنيسة: أنيسة من كلمة أنسة مما قد يعنى أن صاحبة هذا الاسم امرأة غير متزوجة وهذا ما يؤكد النص فهي إحدى زميلات "مليكة" وهي (فتاة من عائلة غنية)⁽²⁾. كما أن أنيسة (فدائية ومعها أسلحة)⁽³⁾. منخرطة في التنظيم الفدائي تلقى حتفها فيما بعد في السجن وحيدة دون أنيس.

• الأسماء الرجولية:

سي محمد: "سي" هي إحدى الألقاب الاجتماعية المعروفة لدى الجزائريين وتعني، "السيد" تدل عادة على المكانة الاجتماعية المرموقة، كما يضاف هذا اللقب للاسم كنوع من التقدير والاحترام لصاحبه.

أما اسم "محمد" فهو من الحمد، ويعني أنه إما حامد لحاله وراض عنها أو العكس؛ حانق على وضعه ورافض له، وعادة تحمد النعمة كأن يكون الشخص ميسور الحال، ولكن "سي محمد" فقير، ورغم ذلك يحمد الله دائما، وتحاول الكاتبة تبرير سبب صيره وحمده تقول:

(1) ينظر، زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 37.

(2) ينظر، المصدر نفسه، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 118.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

« علام تحمد الله أيها الرجل؟ لعنك اقترفت ذنبا، وقد خلقت فقيرا، معدما لعنك خيّرت بين هذه الحياة المحرومة وحياة أخرى ورضيت بها وتحمد الله خوفا من حرمانك منها، أو لعنك تحمد الله حتى تجد غدا مثل هذا الطبق من العدس الأسود، وقد طفت قشوره كما تطفو أنت وجيرانك وكل من تعرفهم وتراهم حولك على سطح الحياة!!!»⁽¹⁾.

والإنسان الكثير الحمد عادة يسهل التعامل معه لأنه ذو شخصية لينة، ولكن مع "سي محمد" يصعب التعامل معه لشدة صرامته، وهنا تركز الكاتبة الضوء على الأبوة الحاضرة بشكل سلبي استسلامي وبشكل سلطوي تقول:

«... لم يكن من الرجال الذين يسهل التفاهم معهم دائما، إنه لا يبدو راضيا إلا في الحالات القليلة، وطبعه الانفعالي كثيرا ما أدى به الى القنوط والتشاؤم والشعور بالغبن الدائم والظلم»⁽²⁾.

لم يلتحق بالجهاد لكنه استشهد أثناء عمله بالميناء، إثر انفجار مدبر من قبل الاستعمار،

فهذه الشخصية تتوافق مع اسمها بطريقة متناقضة "سي محمد" كثير الحمد وحانق على حاله في نفس الوقت.

عمي سحنون: عمي لقب اجتماعي فيه دلالة على الاحترام والتقدير دون شرط القرابة، و"سحنون": مشتق من اسم طائر السحنون المغربي.

وإذا كان اسم "عمي سحنون" يتوافق مع اسم طائر السحنون، فقد يعني هذا أن هناك ميزة مشتركة بينهما، وهذا ما تبينه الكاتبة في وصفها لشخصية "عمي سحنون" زميل "سي محمد" في العمل بالميناء تقول عن شخصيته المرححة:

«... لا يترك فرصة تصدر فيها نغمة من المذيع أو من أحدهم إلا ورقص على دقاتها محركا جذعه في دلال، وأسنانه تقبض على عقب سيجارة، وغصن من الفل

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 13.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول
يختبئ وراء أذنه، يترك أي عمل بين يديه ويبدأ في الرقص ملغيا من ذهنه كل أمر خطير
أوحقير فتصبح اللحظة راقصة وحالمة أكثر من كل اللحظات»⁽¹⁾.

فشخصيته مرحة ومغردة يهزّها الطرب، رغم كل المشاكل والهموم فهو يشبه جدّه
(الدندانى).

الدندانى: يقول "سحنون" عن سبب تسمية جده بهذا اللقب أنه:

«قضى عمره في السجن، فقط لأنه كان يقول شعرا ضد الاستعمار، شعر شعبي،
يدندن به كل مرة لكن الناس في القرية فضحوه حين أعجبوا بشعره هذا وحفظوه
ورددوه، ثم بدأوا يتناقلونه من قرية إلى قرية...
كان في شعره هذا، يحكي تاريخ الأجداد وبطولاتهم الكثيرة فكان الناس لا يرونه إلا
مدننا، فلقبوه بالدندانى ألغوا اسمه الحقيقي...»⁽²⁾.

فهى إذن تسمية مقصودة تعبر عن الدور الذي تؤديه الشخصية في حياتها.
سي الأخضر: سي: من الألقاب الاجتماعية التي تحمل معنى المكانة المرموقة كأن يكون
الملقب به متعلما، الأخضر: من الأسماء الجزائرية التي يتسمى بها معظم الرجال، ويعني
لون(الأخضر)، لون التفاؤل والأمل.
"سي لخضر" هو أيضا عامل بالميناء مع "سحنون" و "سي أحمد"، تقول عنه الكاتبة:

«... إن أعلمهم جميعا هو سي الأخضر، يضيفون (سي) الى اسمه لأنه على الأقل
لا يستعمل⁽³⁾ سورة واحدة بعد الفاتحة عند الصلاة، فهو كل مرة يفاجئهم بآيات لم
يسمعوها من قبل، ورغم ذلك فهو لن يكون أبدا أكثرهم فهما أو أقربهم من الخط...»⁽⁴⁾.

(1) زهور ونيسي، لونجة و الغول، ص 24.

(2) المصدر نفسه، ص 32.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) زهور ونيسي، لونجة و الغول، ص 28.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

فهو المتعلم الوحيد بين زملاءه العمال خاصة في الدين، وهو بذلك يبعث بصيصا من الأمل على أن الثقافة العربية الإسلامية لا تزال حية رغم حقد الاستعمار وعمله على طمسها.

سليم: هذا الاسم من مصدر "السلام" أو "السلم"، ويبدو قريبا من مصدر سلبي آخر هو "الإستسلام"، مما يعني أن مجيء هذا الاسم بصيغة "فعل" إنما هو من باب التصغير، فهو مراهق معجب بملكية، وتصرفاته الصبيانية تدل على ذلك:

« ... كان يتعلل لينظر إلى باب بيتها ويحدق النظر عندما لا يرى خيالا لأحد أمام الباب ويتسكع في مشيته لعلها تخرج أو تفتح نافذة، أو تنفض فراشا أو تدخل حاجة من سقيفة البيت المشترك بين شقيتهما»⁽¹⁾.

وحتى "ملكية" نفسها لم تتفائل بهذا الحب الصبياني الذي لا مستقبل له وذلك ما يوضحه النص:

« ... ماذا ستجني من حياتها مع شاب مثل سليم؟ ليس له عمل قار بعد ولا يزال يأخذ مصروفه من والده»⁽²⁾.

كما أنّ الفتى "سليم" استسلم في حبه لملكية بمجرد أن تمت خطبتها لـ "محمد"، فهذه التسمية تتوافق مع دور الشخصية في الرواية.

وعليه يمكن القول أن الأسماء التي اختارتها الكاتبة "زهور ونيسي" لتمثل شخصيتها الروائية في رواية (لونجة والغول) هي أسماء قصدية مشحونة بدلالات عميقة ومتناقضة في نفس الوقت حيث تحمل أغلب الشخصيات في هذه الرواية أسماء تناقض تصرفاتها وأخرى تتوافق وأدوارها التي تؤديها داخل النص، وبذلك تكون التسميات أو هذه الأسماء عبارة عن لعبة لغوية أخرى يمارسها النص ويفتح أفقا تأويلية غير محدودة ودلالات رمزية لا تكتفي بالقراءة الواحدة.

رابعا- اللغة التراثية:

(1) المصدر السابق، ص 47 و ص 48.

(2) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 50.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

يعد موضوع توظيف التراث الشعبي في النصوص الأدبية من أهم الإشكاليات المطروحة حالياً في الساحة النقدية، حيث إن أغلب الكتاب يولونه اهتماماً بالغاً وذلك لمحموليته الثرية ودلالاته العميقة.

« فقد ظل الموروث الشعبي الشفوي منه والمدون مادة خام، يغترف منها الفنان، مستلهما ما يناسب موضوعاته، على اختلاف طبائع الميول الفكرية والجمالية بين الأدباء والكتاب، وحسب قدرات تطويع هذه المصادر الشعبية الثرية»⁽¹⁾.

1- تعريف التراث:

أ- **التعريف اللغوي:** الجذر اللغوي لكلمة التراث (الإرث): « بالكسر/الميراث والأصل والأمر القديم توارثه الآخر عن الأول والرماد والبقية من كل شيء، والتأريث والإغواء بين القوم وإيقاد النار كالإرث، اتقدت، والأرث بالضم شوك»⁽²⁾.

وعن معنى كلمة (تراث) يقول " يوسف محمد رضا" في معجمه "العربية الكلاسيكية والمعاصرة" أنها تعني:

« - ما يخلفه الميت لورثته

- كل ما يملك

- مجموع الآراء والأنماط والتقاليد والعادات الحضارية المنتقلة من جيل الى جيل»⁽³⁾.

ب- **التعريف الإصطلاحي:** لقد صادف الدارسون الكثير من الصعوبات في إيجاد تعريف شامل ومحدد للتراث الشعبي، خاصة وأنه يتضمن معنيين مختلفين سواء تعلق الأمر بموضوع هذا العلم، أو تعلق بمجموع القواعد المنهجية التي تحكمه باعتباره فناً من فنون المعرفة الإنسانية⁽⁴⁾.

فالتراث الشعبي بهذا المدلول يشغل عدة جوانب فهو (يتسع ليشمل كل شيء العادات والتقاليد والأزياء والطقوس في المناسبات كطقوس الزواج والميلاد ونحوهما، بل يتسع

(1) الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 05.

(2) محمد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج 1، ص 166.

(3) يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 338.

(4) سمية فالح، إشكالية المصطلح في التراث الشعبي، مجلة المعنى، منشورات المركز الجامعي خنشلة، ع02، جويلية 2009، ص 165.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية وعلاقاتهم بالآخرين وانتقال الأصول من جيل لآخر، بل لقد اتسع ليشمل سلوكيات الأفراد مع أنفسهم فيما يأخذون وما يدعون...⁽¹⁾.

فالتراث الشعبي متأهل في حياة الناس ومتشعب بتشعب مجالاتها المختلفة، كما أنه « كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»⁽²⁾.

فهو كل ترسبات الأزمنة الغابرة من أفعال وعادات وأعراف وتقاليد.. كما يشمل كل المأثورات الشعبية والفنون من شعر وغناء وقصص وحكايات وخرافات وأمثال.. وكل ما يرثه المجتمع عن أسلافه.

2- أشكاله:

يتصل التراث الشعبي بجميع مناحي الحياة، ويمتد رابطا لماضي الشعوب بحاضرها، وهو بذلك يمثل ركنا من أهم أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات حيث يعطي لكل واحد منها صبغته الخاصة به.

ويرى "سعيد يقطين" أن النصوص الروائية المعاصرة وهي تتعامل مع التراث العربي تتجلى عبر شكلين اثنين:

الشكل الأول: هو الانطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه... من ذلك التداخل بين لغة المبدع باللغة المستلهمة كأسلوب المقامات والرسالة...⁽³⁾

الشكل الثاني: هو الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص⁽⁴⁾.

(1) ينظر، حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، مصر، 2، 1997، ص13.

(2) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، مارس، 1979، ص63.

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السرد، من أجل وعي جديد بالتراث السرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 07.

(4) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 16.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

الشكل الثالث: برز إلى ميدان الرواية العربية المعاصرة نمط جديد يتبنى أشكالاً قولية شفوية؛ تدور أغلب مواضيعها حول السير الحكائية الشعبية الضاربة في القدم وهي تحاذي (الحكايات) بذلك الأسطورة هذه الأشكال المبدعة يمكن أن نسميها نصوصاً عالمة لأن تداوليتها مقصورة على نماذج خاصة من القراء (1).

فيعدو التراث الشعبي منبعاً خصباً يمد الكتاب والأدباء بخدمات الإبداع الأدبي ومواضيع أولية لها من الحيوية والبعد الإنساني ما يضمن أدائها لهذه المهام المتعددة، التي ينتصر فيها دائماً الخير على الشر (2).

ولما كان كذلك فقد خطي السرد الجزائري النسوي بفرصة أن ينهل من هذا المنبع الخصب الذي أثرى التجربة الإبداعية الجزائرية، التي تشربت معاني المثل الشعبي الموزونة، وغرابة الحكاية الخرافية، وجمال الأغاني الشعبية...

3- اللغة التراثية في الرواية:

وقد كان للكاتبة "زهور ونيسي" نصيب من هذا التراث الجزائري الذي وظفته في روايتها - محل الدراسة - الذي أغنى لغتها بمعاني تراثية رمزية موحية. فالنص الروائي يعج بأشكال متنوعة من التراث الشعبي من حكايات شعبية وأغاني شعبية وأمثال وكثير من الأقوال المأثورة بالإضافة إلى الشعر الشعبي... وقد جاءت هذه الأشكال التراثية متفرقة بين طيات الرواية بطريقة متوازنة تخدم لغة النص تثري معاناة نذكر من بينها:

● **الأمثال الشعبية:** تعد الأمثال الشعبية سرا من أسرار الإلهام الشعبي، وهي «تركيب ثابت، شائع، موجز، يستخدم مجازياً، صائب المعنى، يعتمد كثيراً على التشبيه، ويتسم بسمات منها: الإيجاز البليغ، التشبيه، الثبات، جودة الكناية، الاستعمال الشائع، جمال اللغة، الاستعمال المجازي.» (3).

ومن بين الأمثال الشعبية الواردة في النص:

(1) المصدر السابق، ص 08.

(2) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانشاد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 47.

(3) الطاهر بلحيا، التراث الشعبي الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 13.

الفصل الثاني لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

- « اعمل بفلس وحاسب البطال...»⁽¹⁾. وهو مثل يشجع على العمل.
- « يأكل القوت وينتظر الموت...»⁽²⁾. وأصل المثل بالعامي: (يأكل القوت ويستنى الموت) وهو دلالة على اليأس، وفقدان الأمل.

- « اسأل مجربا... »⁽³⁾. وأصل هذا المثل (سال لمجرب وما تسالsh الطبيب) وهو اعتقاد بأن خبرة الإنسان المجرب تفوق خبرة الطبيب.

- « المصيبة إذا عمّت هانت»⁽⁴⁾. ويعرف هذا المثل أيضا بصيغة أخرى (المصيبة إذا عمّت خفّت) ويضرب للتخفيف من هول الفاجعة.

• **الأغاني الشعبية:** اعتمدت الكاتبة الأغاني الشعبية بذكرها أو بذكر مقطع منها لإثراء النص وتنويع لغته، من ذلك إشارتها إلى الأغنية الشعبية المعروفة في الوسط الجزائري بقولها وهي تصف البحر :

«...وكانه يحتضن الطوفان الذي تغنى به المطرب الشعبي مناديا: يا بحر الطوفان...»⁽⁵⁾.

فأغنية " يا بحر الطوفان " أغنية معروفة في الأوساط الشعبية الجزائرية، تتغنى بأهوال البحر و من يركبه، وتتجلى الأغنية الشعبية الثانية في النص في قول "مليكة" وهي تخاطب نفسها:

« - ألم يقولوا في الأغنية التي تحبينها:

اغتم ساعة في الحياة يا من عينك بكاية، اللي مكتوبة تكون راهي الدنيا ساعة»⁽⁶⁾.

وهذه الأغنية محملة بنفحات دينية وعظية تحث على اغتنام فرصة الحياة القصيرة، كما يبرز هذا الشكل التراثي العريق مع "خالتي البهجة" وهي تدندن:

(1) وردة مسيلي، بنية المثل الشعبي القسنطيني، مقارنة بسيكو لسانية، النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة، ص 345.

(2) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 28.

(3) المصدر نفسه، ص 46.

(4) المصدر نفسه، ص 104.

(5) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 28.

(6) المصدر نفسه، ص 116.

« الجندي خويا ما تعديش علي، تشوفك فرنسا وتقتلك بالغدرة... الجندي خويا...»⁽¹⁾.

وهي أغنية تبين التلاحم الأخوي بين الجنود والنساء الجزائريات، فالأغنية الشعبية ورثت « رصيذا ضخما من الرموز والدلالات الموحية ، الشيء الذي جعلها معنا لا ينضب للفنان الذي يستطيع أن يستمد منها ما يعني تجربته الفنية، ويعمقها ويستفيد من طبيعتها الرامزة المتسمة بالشمول والاستمرار والقدرة على اختراق حاجز الزمن»⁽²⁾.

● **المعتقدات الشعبية:** من بين المعتقدات السائدة في الذهنية الشعبية أن المرأة التي تقف أمام المرأة وقتا طويلا أثناء فترة الوحم تنجب طفلا يشبهها تقول الكاتبة:
« ... تلد أطفالا فيهم بعض ما عندها من الملاحة والجمال، ولكي يتحقق ذلك عليها عندما تكون في فترة الوحم أن تقف أمام المرأة وقتا طويلا تنظر الى وجهها وتتأمله...»⁽³⁾.

ومن بين المعتقدات أيضا: الوعدة؛ وتعني النذر، وزيارة الأولياء الصالحين للتبرك بهم وفي النص ما يشير الى هذه الظاهرة الشعبية المنتشرة بشتى مناطق الجزائر، تقول الكاتبة:

« ... إنهم جميعا يقصدون اتجاها واحدا (سيدي عبد الرحمن) مقبرته يقصدون بركته يوم النذر جميعهم يحسن عملية الانتظار، انتظار لقيمات وجود بها احدهم ممن نذروا للقطب الرباني، أن يحدوا على الفقراء حوله الساكنين على الارصفة تحت رعايته قصعة أو سلة خبز، لأن الحاجة قد قضيت ببركة الشيخ المبارك الصالح، إنه يوم الصدقة، فيه يعيش بعض الناس أنفسهم يغتمون الفرصة حيث يكون الله فيه رحيفا فقط وليس شديد العقاب. وسيدي عبد الرحمن الرجل الصالح هو معبرهم الى الله... »⁽⁴⁾.

(1) المصدر السابق، ص 121.

(2) الطاهر بلحيا ، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، ص 131.

(3) زهور ونيسي، لونجة والغول ، ص 52.

(4) المصدر نفسه ، ص 114.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

فالكاتبة تعتبر أن هذه الظاهرة قد ساهمت في سدّ جوع الكثير من الفقراء باعتبار يوم الوعدة يوماً للصدقات و قضاء الأمنيات.

• الشعر الشعبي:

وهو أحد أهم مظاهر التراث الشعبي الجزائري ويتميز عادة بلغته العامية الموزونة كالشعر الملحون وفي لرواية يتجلى هذا الشكل التراثي في مقطع من شعر شعبي حول القصة وجمالها وغناها التراثي ، هذا المقطع هو كآآتي:

« أنا القصة

يسموني البهجة ويسموني زينة البلدان...
عذرا بين الابكار وريمة بين الاريام...
بيضاء تتلالا كي رغوة الموج مكسر جواهر...
بانية ساسي في قلب الجبل... خايفة عدر الزمان...
عيوني سواقي، وبياري شطآن
دياري قصور بالقناعة، ودروبي آمان...
القمر في(البوقالة*) ساكن والسعد بينهم حيران...
أولادي حوريات وحواري، في حضني تلاقا وباحسان...
الحق والعدل عبادة واللحن والوتر سلوان
الحبق والياسمين شهادة، والياس والسيسان...
الحسن والبهاء يتهادى والحب في القلوب سلطان...
الحرية حلمهم وزيادة ، وشيخهم عبد الرحمن...»⁽¹⁾.

وما يلفت النظر هو في هذا الشعر هو جمالية اللغة وبلاغتها، وعمق معانيها، وبعْد رمزيتها، وبذلك فقد زادت من إثراء اللغة التراثية للنص.

* البوقالة: هي مزيج من الشعر و اللغز في مقطع قصير، و هي لعبة تمارس في منطقة القصة خاصة، تكون عبارة عن أمثال تسمى بالفال لتكهن المستقبل.
⁽¹⁾ زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 26.

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

• الحكايات والقصص الشعبية: لا تزال الحكايات والقصص الشعبية تحتفظ بمكانتها لدى جمهورها، وذلك لما تحقّقه من لذة ومتعة الحكّي.

ويعرف "عبد الحميد بورايو" الحكاية الشعبية بقوله: «... هي أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثرىا، يروي أحداثا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف الى التسلية وتزجية الوقت والعبرة...»⁽¹⁾.
ورواية (لونجة والغول) يوحى عنوانها للقارئ من الوهلة الأولى أنها تحكي قصة شعبية، أو أنها نسيج من الحكايات الشعبية المختلفة التي يزرز بها التراث الشعبي الجزائري العريق.

وبالفعل فالعنوان وحده يتناقض مع الحكاية الشعبية (لونجة والغول) والتي تحكيها "زهور ونيسي" على لسان "كمال" زوج بطلة الرواية "مليكة" كما يلي:

«... يقولون أن الغول سرق أمها الجميلة في يوم من الأيام على جواد له جناحان يطير ولا يسير كسائر الجياد وتزوجها وتزوجها غضبا عنها ولانه تزوجها دون رضاها فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها ولا تشبهه في شيء.»⁽²⁾.

وأصل هذه الحكاية أن: لونجة بنت الغول هربت مع الأمير فلحق بهما الغول ولكنه لقي حتفه بعد أن أوصاهم بالحذر من ثلاث أشياء؛ رجلان يتعاركان، وكيس ذهب ونسران يتقاتلان، لكن الامير خالف الوصية فنال جزاءه بأن خطفه النسر العملاق، فبقيت لونجة وحيدة تنتظره لكنها تعثر عليه ويتزوجها⁽³⁾.

وتندرج هذه الحكاية ضمن الحكاية الشعبية الخرافية Conte de fees باعتبار شخصية الغول من أهم الشخصيات التي تزخر بها الحكايات الشعبية الخرافية المشبعة بالمبالغات والخوارق، والكاتبة ترمز بها الى الصراع بين الخير والشر بين الجزائر والاستعمار، حيث أن الغول يرمز للاستعمار الذي يمثل الشر و"لونجة بنت الغول" هي

(1) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة، الجزائر، 2007، ص 185.

(2) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 142.

(3) ينظر، حكاية لونجا، على الموقع : WWW.djelfa.info/vb/showthread.php?p=460

الفصل الثاني

لغة السرد النسوي في رواية لونجة و الغول

مليقة التي ترمز للجزائر التي تمخضت عنها الحرية رغم ضراوة ووحشية عنف الاستعمار الغول الحرية ترمز لها نواراة ابنة مليكة التي ولدت مع الاستقلال.

ومن بين الحكايات الشعبية التي اعتمدها الكاتبة في روايتها، حكاية جحا وحيلته الخبيثة ، فتشبهه خبث المستعمر الواضح بحيل جحا المضحكة في صيغة تهكمية تقول:

« يريدون تقسيم البلاد الى قسمين قسم الثروات، لهم يبقون لاستثماره مدة الحياة، يريدون أن يفعلوا مثلما فعل جحا باع المنزل واستبقى لنفسه مسمارا داخل الدار، وفي كل مرة يعلق على ذلك المسمار شيئا، مرة ثوبا ومرة جيفة كلب حتى نفذ صبر الشاري الساكن الجديد فترك الدار دون أن يطالب بماله الذي سبق ودفعه...»⁽¹⁾.

هذه الحكايات الشعبية ترّوح عن القارئ بين الفينة والأخرى وتخدم موضوع الرواية في نفس الوقت، فالكاتبة "زهور ونيسي" استقت من التراث الشعبي الجزائري أشكالا تراثية مختلفة ساهمت في تنوع الخطاب السردى عندها، كما ساهمت في إثراء اللغة السردية داخل النص كما أن الصيغة التي تأتي فيها الأمثال الشعبية الموزونة والحكايات الخرافية الخارقة في الخيال إنما تزيد من جمالية النص الروائي ورمزيته وتجعل منه بوتقة تتجمع فيه مختلف الأجناس الأدبية لتشكل جنسا أدبيا متفردا ومتميزا هو رواية لونجة والغول.

وعليه يمكن القول أن اللغة السردية في رواية (لونجة والغول) هي لغة متنوعة وثرية مشحونة بدلالات عميقة تستوقف القارئ ليتمعن في معانيها، ويقراً ما بين سطورها بتأويلات غير محدودة بدءا من العنوان الذي يبعث على الفضول ومرورا بأسماء الشخصيات الروائية التي لا تخلو من قصدية تربطها بأدوارها في الرواية وصولا إلى إثراء اللغة التراثية والتي زادت من جمالية لغة النص.

(1) زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 123.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

أولاً: المسرح في الجزائر وإشكالية اللغة

ثانياً: لغة العنوان في المسرحية

ثالثاً: لغة الحوار المسرحي

رابعاً: صورة المرأة في مسرحية دعاء الحمام

يعتبر المسرح أحد أهم المعايير التي بها تقاس عظمة الأمم وحضارتها وتُعرف قوة شعوبها التي لن تفرض وجودها، إلا بتجسيد واقعها وحتى تاريخها في مسرحيات تحكي آلامها وأحلامها وترسم إنجازاتها وتوقع حروبها وثوراتها وكفاحها الطويل في سبيل البقاء، فالمسرح بذلك تجسيد وترسيخ لثقافات الشعوب وحضارات الأمم.

1_ تعريفات المسرح والمسرحية:

المعنى الشائع لكلمة مسرح هي الكلمة الإنجليزية (teatre)، وهي أيضا مشتقة من كلمة إغريقية تعني يرى **To See** أو يشاهد **To View**. وهاتين الكلمتين، قد حدّدنا، وبشكل نهائي المساحة التي تشغلها دراسات الدراما في أوسع معانيها، والذي يتضمن كل من المسرحية والعرض المسرحي لهذه المسرحية⁽¹⁾.

وتعرّف الموسوعة العربية العالمية المسرح بأنه «شكل من أشكال الفنون يؤدي أمام المشاهدين، ويشمل كلا أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات»⁽²⁾. وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه «شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف»⁽³⁾.

فالمسرح هو تصوير حقيقي للمسرحية، أو هو إعادة إحياء أحداث المسرحية التي هي عبارة عن نص مكتوب مقروء، ليصبح مشاهد مرئية تمثيلية مجسدة في الواقع، وبذلك يرى "بومارشيه" **"Bomarchih"**: (إنه إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجري في هذه الدنيا، فإن الإهتمام الذي تثيره فنيا لا بد

(1) ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، ص 09.

(2) الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، م23، ط1، ص 220.

(3) ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* بومارشيه (1732-1799): كاتب فرنسي، ناقد لاذع للمجتمع الفرنسي في روايته: (حلاق أشبيليا) Le Barbier De Echville و (زواج فيقارو) Le Mariage De Figaro

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي تنظر بها الى الحقيقة⁽¹⁾، وهو بذلك يؤكد على أن المسرح نسخة من الحياة ومرآة للواقع وصورة تعكس الحقيقة.

وليس المسرح كالمسرحية بالرغم من أن الكلمتين تستخدمان عادة وكأنهما تحملان المعنى نفسه؛ ذلك لأن (المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض، أي النص ذاته، وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر: المسرح شكل فني عام، أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي أو المسرحية، ويعتقد بعض النقاد أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور. ويعتقد البعض أن النص ليس سوى مخطط يستخدمه المخرج والفنانون الآخرون كأساس للعرض)⁽²⁾.

فيمكن القول عن الفرق بين المسرح والمسرحية بأن المسرح أعم وأشمل من المسرحية والمسرحية جزء لا يتجزأ من المسرح وهي عبارة عن نص أدبي أو مخطط قابل للأداء المسرحي بينما المسرح يجمع بين النص والجو الذي يبتكره مضمون الديكور والإلقاء والحركات التي يقوم بها الممثلون لذلك يسمى (بالفن المختلط)⁽³⁾.

ويرى الناقد والكاتب المسرحي "درايدن" "Draiden" (1700-1631) أن المسرحية، (ينبغي أن تكون صورة صادقة، حية تجسد الطبيعة الإنسانية، وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات، والتغييرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع، من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه)⁽⁴⁾.

إذن المسرحية هي الأداة أو الوسيلة التي يضمنها الكاتب مجموعة أفكاره السياسية و الإجتماعية، وهي الوعاء الذي يحوي الأمناني والأحلام والرغبات التي يسعى المؤلف لتجسيدها على أرض الواقع ، وهي حجر الأساس في إقامة العرض المسرحي المرئي حيث يقدمها المؤلف في (تسلسل هذا الموضوع في الفصل

(1) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص13.

(2) الموسوعة العربية العالمية، ص 220.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) مجدي وهبة ومحمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964، ص 67.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الثاني وبعضها من الفصل الثالث، حتى يصل إلى ذروة التعقيد، ثم فيزيد من إثارتهم ومتعتهم⁽¹⁾.

والمسرحية ذات الجودة العالية المفعمة بالحيوية المشحونة بالأفكار والمتنوعة المشاهد والتقنيات، سواء أكانت مسرحية كوميدية أو مسرحية جدية، فهي تلهم المشاهد وتحقق نجاحها، وبالتالي تؤثر بالإيجاب على الفن المسرحي وسمعه الفنية الإنتاجية.

2- المسرح الجزائري:

المسرح الجزائري منذ نشأته وحتى اليوم (لم يجد العناية الكاملة من الدارسين والنقاد بالرغم من الكتب والمقالات التي عرضت تطوره واتجاهه وفي مقدمة العوامل التي حالت دون ذلك، يأتي عامل النص، وذلك أن دراسة الأدب بوجه عام وخاصة في الأدب الرسمي، تعتمد على النص المكتوب والمطبوع، وهذا ما لم يتوفر بالنسبة للمسرح الجزائري سوى في الفترة الأخيرة)⁽²⁾.

كما أن الجمهور الجزائري لم يكن يهتم بالمسرح (لظروف مريرة كان يعيشها، بالإضافة إلى أن قاعات المسرح التي أنشئت كانت تبعد عن الأحياء الجزائرية، كما أن الكثير من الجزائريين يجهلون أصلا المسرح و الطريق الذي يؤدي إليه، ونظرة التقاليد للمسرح على أنه غير وفي للعادات والتقاليد وحتى الجمهور الجزائري لم يكن معدا ولا مكونا لتقبل المسرح)⁽³⁾.

والحقيقة أن ملامح المسرح في الجزائر الحقة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، (حيث لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الإجتماعية والخرفات، التي حلت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا الساعية لطمس معالم الشخصية الوطنية، فقد كان المسرح الوسيلة الفعالة

(1) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص 03.

(2) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ص 212.

(3) ينظر، بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 13.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

للترويج للثورة لأنه من أقرب الفنون إلى روح الشعب، وهو أقدر على إيصال رسالته الوطنية والفنية رغم الصعوبات⁽¹⁾.

فالمسرح الجزائري رغم بساطته الفنية، ورغم سياسة تكميم الأفواه التي مارسها الإستعمار الفرنسي عليه، إلا أنه أدى دورا لا يستهان به في إخراج الشعب الجزائري من أزمتيه، وشحن عزيمته طيلة المسيرة الثورية والكفاحية، شأنه في ذلك شأن المسرح العربي الذي كافح ضد الإستعمار الأجنبي وكافح أيضا لأجل إرساء معالمه الخاصة به كمسرح عربي متألق في فضاءات الإبداع، يرى الأديب الجزائري "محمد الطاهر فضلاء" «أن المسرح العربي في الجزائر، هو جزء من النهضة الثقافية، والمسرحية التي انتشرت في الوطن العربي منذ مطلع هذا القرن العشرين لم يكن إلا ذلك المولود الطبيعي الذي نشأ في وسط يأخذ نفسه بالصرامة والجد، ولا يقبل الهزل إلا في كثير من التحفظ والتخرج، وهذا أمر طبيعي أيضا زرعه بين أبناء الأمة ذلك الجو المتوتر من الإستعمار والطغيان وقوانين العنصرية والإرهاب المسالطة على الشعب في ضروب من التعسف والتعنت يدنى لها جبين الإنسانية خجلا»⁽²⁾.

فهذه الفقرة توجز معاناة المسرح العربي والجزائري، فالإستعمار الفرنسي حارب الفن المسرحي في الجزائر لأنه يشكل أحد أعمدة الكفاح الثوري، كما أن المسرح الجزائري كان صاحب رسالة نبيلة تتمثل في توعية الشعب وتوجيههم إلى الكفاح من أجل الحرية، ولذلك كان في كثير من الأحيان لا يقبل الهزل إلا بشيء كبير من التحفظ، فالمسؤولية الملقاة على عاتقه لا تسمح بتضييع الوقت في الضحك والترفيه.

وعن بدايات المسرح في الجزائر تذكر مؤلفة كتاب (المسرح الجزائري) "أرليت روت" "Arlit Rot" بأن (بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر في سنة 1835 مثلما ذكر "بوكليير موسكو" "Boklire Mosko"، على أن هذا

(1) ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، ج1، ص 09.

(2) أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 251.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الإحتلال الأجنبي للجزائر، لأسباب سياسية وكان ذلك في سنة 1843، إلا أن هذا النوع من المسرح بقي محصورا في طبقة البرجوازية في القرن التاسع عشر الميلادي بفعل الإدارة الفرنسية التي ترفض كل من يقف في وجه الإستعمار⁽¹⁾.

هكذا كانت المواقف الجبانة من الإستعمار الفرنسي تجاه أبسط أشكال المسرح البدائية، فكيف سيكون موقفه من الفن المسرحي المبدع المتطور ففي في ي شتى أشكاله تأليفا وإخراجا وتمثيلا.

وإذا كان "رشيد بن شنب" يرى أنه أثناء هذه الفترة لم ينشأ المسرح من طرف الجزائريين، فإن "علاو" يرى أنه (في هذه السنة أنشئت جمعية تحت اسم (المهدبية) نشطها "الظاهر علي شريف" الذي كتب كل من مسرحيات الشفاء بعد العناء) في فصل واحد، وفي سنة 1922 كتب، "قاضي لغرام" وفي سنة 24 كتب مسرحية (بديع)⁽²⁾، وقبل ذلك تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة إحدى وعشرين وتسعمائة وألف. وهذه الفرقة هي جمعية الأدب والتمثيل العربي ويبدو أن تأسيس هذه الفرقة التمثيلية كان له علاقة وثقى بزيارة الممثل المصري "جورج أبيض" مع فرقته للجزائر⁽³⁾.

وبعد ذلك برز فنانون جزائريون قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب، وكان من أشهر رجال المسرح في هذه الفترة "رشيد القسنطيني" (الذي تعلق به الجمهور، فكان أبرز فنان حيث إنه عرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة، كذلك "محي الدين بشطارزي" الذي كان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية)⁽⁴⁾.

ويمكن أن نميز ثلاثة إتجاهات في المسرح الجزائري العربي الحديث: الإتجاه التاريخي، والإتجاه الإجتماعي، والإتجاه الثوري النضالي.

(1) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ص 212 و ص 213.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 14.

(3) ينظر، عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 197.

(4) ينظر، بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 14.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

أ- **الإتجاه التاريخي:** وهو أسبق الأنواع ظهوراً، واستمر حتى بعد الإستقلال، بالرغم من قلة نصوصه مثل غيره من الأنواع الأخرى وهذا الإتجاه يحمل بدور المسرحية التاريخية التي تنشأ في ظروف الصراع بين القوميات المتعددة، وتسعى الى إثارة الحمية في النفوس، ومسرحية "بلال بن رباح" للشاعر "محمد العيد" أول نواة مسرحية شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي، كذلك مسرحية "هانبيال" للكاتب "توفيق المدني" التي مثلت بالمسرح وأذيعت من إذاعة لندن⁽¹⁾.

ب- **الإتجاه الإجتماعي:** وفيه يعنى أصحابه بنقد المجتمع وأوضاعه والتقاليد والعادات، (وقد كان هذا الإتجاه غالباً في المسرحيات التي مثلت بالمسرح أو في الإذاعة رغم أن نصوصه قليلة لأنها لم تنتشر، ومعظمها كتب بلهجة عامية)⁽²⁾، وفي معظم الأحيان هي مسرحيات تهدف لإصلاح المجتمع وتحريره. (وهذا الإتجاه لم يستمر في مسرحيات طويلة ومطبوعة لكنه ظهر في مسرحيات باللغة العامية تعرضت لكثير من العيوب الإجتماعية، خاصة ما تعلق منها بالفكر الإشتراكي وبقانون الإستعمار)⁽³⁾.

ت- **الإتجاه الثوري:** وهو اتجاه نحو النضال الثوري أو المستقبل الحر، وتمثل هذا الإتجاه مجموعة من المسرحيات المطبوعة القليلة، أما النصوص غير المطبوعة فهي كثيرة ترجع لأيام الثورة مثل مسرحية "مصرع الطغاة" "عبد الله ركيبي" ومسرحية "التراب" "لأبي العيد دودو"⁽⁴⁾.

فالمسرح الجزائري رغم الصعوبات التي واجهها، إلا أنه كان ذا دور فعال في خدمة الوطن والثورة وتنقيف الشعب، وكان أكثر فاعلية على المستوى الإجتماعي حيث؛ أنه عمل على معالجة مختلف الأمراض الإجتماعية، فقد كان المسرح قريباً من الفئات الإجتماعية البسيطة لأن المسرح في الجزائر (مسرح شعبي إرتجالي بعيد عن القوالب الأدبية والفنية الرسمية، وهو أساساً يعتمد على

(1) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ص 217 وما بعدها.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 228.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 231.

(4) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، ص 234.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الموهبة والعفوية ولم يقترن أبدا بالمدارس الأوربية، وأصحابه عصاميون يجهلون حتى الكتابة والقراءة⁽¹⁾.

وإذا كان كذلك، فإن مشكلة اللغة تطرح نفسها عمّا إذا كان المسرح الجزائري بلغة فصحي كلاسيكية أم أنه بلهجة عامية، ومدى تأثير اللغة على جودة المسرح.

3- إشكالية اللغة في المسرح:

تعتبر إشكالية اللغة في المسرح العربي عامة وفي المسرح الجزائري خاصة، من أعقد وأطول الإشكالات التي عرفها المسرح أثناء تطوراته، والجدل الكبير يدور حول اللغة المسرحية، هل يجب أن تكون لغة فصحي أم لهجة عامية؟ ولو تأمل الباحث خصوصية اللغة المسرحية، لوجد أن لها من (التمايز، والفرادة، ما يجعلها تتجاوز لغة الرواية أو القصة، و ما يجعلها تتجه إتجاهها مختلفا تماما من حيث كونها لا تكثرث بالبلاغة لذاتها، ومن حيث أنها منطوقة، مسموعة، مقيدة بانحلال الزمن المسرحي الذي يتعاقب ويتنامى، دون أن يكون في وسع المتلقي أو المتفرج إيقافه)⁽²⁾.

ففي الرواية أو القصة يمكن للقارئ أن يوقف الزمن للحظة، لاستعادة جملة أو فكرة لم يستوعبها، لكن في المسرح، المتلقي أو المتفرج يسمع الكلام ولا يقرأه، وبالتالي فعليه أن يتفاعل كلياً مع المسرحية حتى لا يفوته شيء منها وإلا سيضطر إلى إعادة مشاهدتها مرة أخرى، هذا إن توفر له ذلك، فالزمن في المسرح يخرج عن سيطرة المتلقي أو المشاهد.

ومنشأ قضية ازدواجية اللغة في المسرح الجزائري أن هناك صداما حادا بين أنصار التعريب وخصومه، (فالذين يجهلون العربية لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد على اللغة القومية وإنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة، ويرى "عبد الله ركيبي" أن هذه النظرة حين تتجرد من الفكرة المسبقة ومن الشخصية أو من العقد أو من النظرة المحلية الضيقة تكون منطقية ومقبولة، أما إذا

(1) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج1، ص 46.

(2) نظر: نديم معلا، قضايا مسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1995، ص 09.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

كانت تصدر عن تعصب من اللغة العربية فإنها تفقد سندها وبالتالي تفقد المنطق وتدخل في مجال التعصب الذي لا يخدم الشعب ولا الأدب⁽¹⁾.

فاللغة المسرحية إذا كانت عربية فصحي ينتج عن ذلك أن يكون جمورها نسبة قليلة من المتعلمين ، أما بقية الشعب الأمي فلا تهمه هذه المسرحيات لأنه لا يفهم لغتها ويرى بأنها مملّة أكثر منها ترفيحية تثقيفية، ومرد ذلك (ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عند الجواريين وصعوبة فهمهم لها مع عدم تداولها بينهم، وهذا ما يؤكد رأي الفرنسيين بأن اللغة الفصحى ليست لغة الجزائريين، فهي كلاسيكية كاللاتينية، لا تستعمل إلا للعبادات وخطب الجمعة، وليس للمسرح والحياة العامة)⁽²⁾.

أما إذا كانت لغة المسرح عامية، فإن ذلك يجعلها سهلة الإستيعاب من طرف الشعب، كما أنها ستكون مسرحيات قريبة من الواقع الجزائري، وستكون أكثر قدرة على معالجة القضايا الإجتماعية المختلفة، وستؤدي دورها التوعوي والتربوي والتثقيفي على أتم وجه، وسط جمهور غير من مختلف الشرائح الإجتماعية لكن رغم ذلك إلا أن قضية التدوين ستكون أكثر صعوبة، فكيف للمسرحيات باللغة العامية أن تدون؟ وهل يمكن إعتبارها أدبيات ضمن الموروث الأدبي العربي؟

فالمسرحية قصة لا تُكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي تُكتب لثُمّثل، وقد تشعبت الآراء، وتضاربت في حقب الكاتبة باللغة الفصحى، أو باللهجة العامية، أو المزج بينهما⁽³⁾.. وفصاحة الحوار وعاميته قضية تكون أكثر ظهورا في المسرحية النثرية منها في المسرحية الشعرية⁽⁴⁾، ويبين "طه حسين" الفرق بين أن تكتب المسرحية باللغة العربية الفصحى وأن تكتب باللهجة العامية إذ يرى(أن المسرحية

(1) ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1974)، ص 231 و ص232.

(2) ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج1، ص 44.

(3) ينظر، عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص 203 و ص 204.

(4) توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المنطوق والمكتوب، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 163.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

المكتوبة باللغة الفصحى مفهومة في جميع الأقطار التي تتكلم العربية، في حين أن المسرحية المكتوبة باللهجة العامية لا يفهمها إلا أصحاب هذه اللهجة⁽¹⁾.

إذن "طه حسين" من مؤيدي الكتابة المسرحية باللغة العربية الفصحى لأنها أوسع نطاقاً من اللهجة العامية، فكل من يتكلم باللغة العربية أو يفهمها سيتفاعل مع المسرحية ويفهمها، أما اللهجة العامية فمحدودة القراء أو المشاهدين، وهو يتوجه بكلامه هذا إلى الأدباء والكتاب المسرحيين يطلب منهم أن يرفعوا مستوى الشعب إليهم لا أن يهبطوا هم إلى مستوى الشعب.

ويرى "نديم معلّ" أن استخدام الفصحى (يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، فالفصحى ليست نهائية... كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر بل ولا في كل إقليم)⁽²⁾.

وفي الجزائر تدخل اللغة المسرحية (ضمن الإهتمامات الكبيرة للفن المسرحي، وإن التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا التوعية وإيقاظ الشعور الوطني)⁽³⁾. وهذا الإتجاه الفصيح الراقى (مثله جمعية العلماء المسلمين بمدارسها، وكتابها، ومن بين زعماءه "محمد الطاهر فضلاء" الذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير، أطلق عليها: "فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي" وقد كانت هذه الفرقة تجوب مدن الجزائر الكبرى، ثم جاوزت الحدود الجزائرية شرقاً إلى تونس، وليبيا، ومصر)⁽⁴⁾.

أما أصحاب الإتجاه الثاني والداعين إلى التأليف بالعامية فقد (لمسوا الواقع الإجتماعي الجزائري وعبروا عنه بكل صدق وأمان، وكانت لغتهم لغة الشارع والمنزل، فكشفوا عن الأمراض الإجتماعية بأسلوب نقدي بالدرجة الأولى)⁽⁵⁾.

(1) المرجع السابق، ص 143.

(2) نديم معلّ، قضايا مسرحية، ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

(4) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية وفنية)، دار الهدى، الجزائر، ج2، 2005، ص 153.

(5) ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج2، ص 154.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

وهذا الإتجاه الشعبي في المسرح الجزائري القائم على اللهجة المسرحية العامية قد (تزعمه "رشيد القسنطيني"، ثم خلفه "محي الدين باشطارزي")⁽¹⁾.

وهذا الإتجاه يعتبر الأقرب الى قلب وعقل الشعب الجزائري باعتبار أنه يمثل المستوى البسيط للشعب بمختلف فئاته وشرائحه الإجتماعية، واللغة المسرحية العامية تكون بذلك الأقدر على استقطاب عدد غفير من المشاهدين المتفاعلين مع أحداثها.

عكس المسرحية ذات اللغة الفصحى، التي رغم أنها لغة كلاسيكية راقية توعوية وتربوية إلا أنها ستحرم كثيرا من الفئات الإجتماعية ذات المستوى التعليمي البسيط من مشاهدتها والإستمتاع بها، لأنه سيتعسر عليها الفهم وستصاب بالملل عوض الترفيه والمتعة .

وهناك من الكتاب المسرحيين الجزائريين من اعتمدوا لغة ثالثة تمزج بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية البسيطة، وبالتالي فهذه اللغة هي العامية المهذبة وهي وسط بين اللغتين؛ لا هي بالفصحى الراقية ولا هي بالعامية لغة الشارع، ومن بين الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين نهجوا هذا النهج في لغة المسرح الكاتب ("رويشد" الذي طور أسلوبه اللغوي المعتمد على العامية كلية إلى لغة عربية منتقاة نوعا ما، ويتضح ذلك في مسرحيته "البوابون" التي لم تلجأ إلى الكلمات الفرنسية ولا إلى اللهجة العاصمية كما في مسرحية "الغولة"، ونادرا ما نجد كلمة محلية أو كلمة فرنسية)⁽²⁾.

وإذا كانت ظاهرة الازدواج اللغوي في المسرح الجزائري قد أثارت جدلا كبيرا في وسط الساحة الأدبية والثقافية والنقدية، وبين تضارب الآراء حول اختيار اللغة التي تخدم المسرح، وتزيد من فعاليته وإنتاجه الفكري المسرحي، فإن الأعمال المسرحية الجزائرية تنوعت بين أعمال باللهجة العامية وأعمال أخرى باللغة الفصحى ومن أعمال تمزج بين اللغتين وهذا إنما يعتبر مؤشرا إيجابيا للمسرح الجزائري الذي حظي ولا يزال سيحظى بأعمال مسرحية متنوعة،

(1) ينظر، عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، (1931-1954)، ص 203.

(2) ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج2، ص 155.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

وبرصيد لغوي وفكري يثري المسرح والأدب محلياً، وحتى في القطر العربي ككل.

ثانياً- لغة العنوان في المسرحية:

من خلال قراءة مختلف الأعمال الأدبية التي تكون الخطاب السردي النسوي عند "زهور ونيسي"، يتبين أن المخلية السردية في هذا الخطاب مخلية دلالية ثرية بالمعاني ومعاني المعاني المخبوءة فيما وراء المظهر اللغوي الخارجي للنص، و(البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف "البراجماتية" ممثلة في لفت الإنتباه والإخبار والإعلام، فهي تفسر طبيعة الإتجاه الفني للكاتب، كما تؤثر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزاً عند هذا الأديب أو ذاك، والأهم من كل ذلك أنها تستطيع أن تكون مؤشراً أولياً مهماً يستقطب داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء النصي كله) (1).

وتتمثل المهارة الفنية لـ "زهور ونيسي" في استخدامها للغة، استخداماً وظيفياً بنائياً ودلالياً يتسق وينسجم مع خصائص النوع الأدبي الذي تنتمي إليه أعمالها الأدبية كما الحال في مسرحية "دعاء الحمام"، فعند قراءة العنوان قراءة قصدية لا قراءة عابرة فسيبدو أن الأمر ليس بالبسيط، وسيوضح أن الوظائف المختلفة لهذا العنوان تتكامل وتتفاعل فيما بينها لتوليد آفاق دلالية متنوعة تتكامل بدورها لإنشاء بؤرة تأويلية للعنوان تستوقف القارئ مطولاً عند عتبتها لإستكشاف معانيها المختلفة، وبالتالي قراءة كامل النص لإسقاط العنوان ودلالاته على معاني النص.

أ- بنية الدال/ لغة العنوان خارج المتن:

لا يخلوا العنوان الذي اختارته "زهور ونيسي" لمسرحيتها- محل الدراسة- من الدلالات المكتنزة وراء تركيبه البسيط وألفاظه السهلة، وهذا العنوان بوصفه (عنصر بنيويًا سيميائيًا، يقوم بوظيفة الإشارة إلى الفاعل المحوري في النص،

(1) ينظر، عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 29 و ص 30.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

وتحديد وظائفه وصفاته بصورة مكثفة، مختزلة، موحية بدلالات مقتضبة، ومشوشة، لا تتضح معالمها الكلية إلا بتتبع آثارها في النص اللاحق⁽¹⁾.

وكان بإمكان الكتابة أن تكتفي بعنوان مسرحيتها (دعاء) أو (الدعاء) فحسب، ولكنها أضافت (الحمام) فجاء العنوان جملة اسمية، والتقدير (هو دعاء الحمام) أو (هذا دعاء الحمام)، وهو عنوان محمل من المعاني الدينية والصوفية، حيث إن الدعاء مصطلح ديني يحمل معنى الخضوع والتضرع والتذلل للخالق، وفيه أيضا من معنى الضعف وقلة الحيلة وهوان الأمر من المخلوق صاحب الدعاء إلى الخالق صاحب القدرة على إجابة دعوة الداعي، كما أن العنوان يوحي بعظمة المصاب الذي يستدعي رفع الأيدي إلى السماء و التضرع بالدعاء طلبا للمساعدة و الإغاثة.

و الحمام طائر يحمل معاني الرقة و الجمال و الرفعة، يحلق في الفضاء الواسع وهو دليل السلم و السلام، كما أنه يرمز للحرية، لكن العنوان يوحي بأن هذا السلام في خطر، و أن يتضرع هذا الطائر البريء بدعائه للخالق دليل على أن الدعاء مستجاب و تغيّر الحال آت لا محال، فالخطاب يصعد من أنفس بريئة مظلومة إلى الخالق الذي لا يخيب دعوة المظلوم.

فالحمام العذب الهديل يرمز إلى المرأة، وأن يلجأ الحمام إلى الدعاء يعني أن المرأة في خطر، وأنها ضعيفة أمام عدوّ يتربص بها شرًا، ولا حيلة لها عليه سوى الدعاء للخالق علّ الخطر يزول، فهي ترفض الرضوخ لكل ما من شأنه أن يهدّد حرّيتها ويمسّ بكيانها، وهذا إنما يؤكد على قوة المرأة و صمودها رغم شراسة العدو المحدق بها.

وعادة ما يكون عدوها هو الرجل الذي يقف عائقا في طريقها ويمنعها من تحقيق أحلامها كامرأة طموحة متفائلة بالمستقبل، و المرأة تمثل نصف المجتمع وأن تكون في خطر يعني أن المجتمع أيضا مهدد بهذا الخطر... كل هذه التأويلات يثيرها العنوان المشفر و المتحدي للقارئ في معانيه العميقة داخل النص.

(1) عبد الحميد ختالة، سيمائية العنونة عند "السعيد بوطاجين"، النص والظلال، ص 168.

(2) زهور ونيسي، مسرحية دعاء الحمام، منشور Aneper، ط1، 2004، ص 169.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

ب-بنية المدلول/ لغة العنوان داخل المتن:

يتجلى العنوان كتلميح في بداية نص المسرحية، تقول "زهور ونيسي":

« مجموعة من النساء و الفتيات يظهرن كأطياف، بعضهن واقفات والأخريات جالسات في ردهة واسعة... »⁽¹⁾

فأن تكون النساء كالأطياف دليل على الشحوب و الخوف من خطر محقق، تقول الكاتبة:

«الأضواء خافتة تبعث على الحزن...صمت وتهدات...»⁽²⁾.

فالنساء حزينات والأجواء كئيبة يجوبها الصمت القاتل، والتهدات تنبئ عن بركان من الغضب و الرفض على وشك الانفجار، وذلك إنما يوحي بضخامة المشكلة التي حلت بهن و بعظمة مصيبتهن. والقارئ يجد نفسه يتعمق تدريجيا في قراءة النص دون أن يشعر، فقط يقوده فضوله ليجد إجابات عن تساؤلاته داخل المتن، وهذا الحوار الذي يدور بين النسوة حول الموت الذي يأكل الشباب والجمال والطموح هو دليل أكيد على خطورة العدو وشراسته، تقول مريم في استغراب:

«- ولكن ما الذي جنته حتى تموت كذلك؟إنها في عز الشباب...وردة لم تعط

أريحتها بعد!

حبيبة بلهجة حزينة :

-غصن بان أخضر انكسر...بعد أن استوى واستعد لتذوق الحياة .

سميرة:

- ماذا جنت حتى تؤد؟لكن على الطريقة الحديثة ...ما ذنبها حتى تنتهي قبل أن

تبدأ»⁽¹⁾

⁽¹⁾ زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 16.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

امرأة تلقى حتفها في ريعان شبابها، هكذا فجأة ولا أحد يعرف لماذا تغتال من دون سبب، والعنوان يحاول أن يفشي بعضا من الأسرار الدفينة بين الجثث البريئة الطاهرة، وذلك بأن يدعو القارئ للتعمق أكثر في معاني النص، وفي محاولة للتعمق في أسباب الموت المحقق بالمرأة يجبن النسوة :

«نادية بصوت تقريري:

-ماتت لأنها مثقفة .

وردة:

-ماتت لأنها عاملة.

فطومة:

-ماتت لأنها صحفية.

سميرة

-بل ماتت لأنها طالبة جامعية أو تلميذة في الابتدائية...»⁽¹⁾.

المرأة ضعيفة مقهورة تتجرع من كأس اليأس والموت، لكنها تقاوم بفكرها المتطرف الرفض للاستسلام تقول "وردة" إحدى نساء المسرحية.

«كلا إن كيفية الموت أيضا يجب أن تناقش وزمن الموت كذلك، وإلا كيف تفسرين نهاية فتاة في مقتبل العمر هكذا ظلما وعدوانا؟ وهل يحدث ذلك حقا قضاء وقدرًا؟ وهل هو حقا تقدير من الله عز وجل أن نموت كذلك وفي غير زمن الموت؟ وهل جننا للحياة لتنتهي في بدايتها؟»⁽²⁾.

إنه الرفض المطلق للهزيمة، إنها الرغبة في البقاء وحب الحياة تصارع من أجل المرأة والوطن، ومن أجل قول: كفى! في وجه العدو المتعطش للدماء الضعيفة، والذي يخطف الأرواح في غير زمن الموت ودون مواعيد، تزداد حدة الرفض بصرخة أنثوية قوية:

(1) المصدر نفسه، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

«قلبنا الأبيض يثير الحقد الأسود، وأجنتنا القوية تبعث الغيرة العمياء وأهدافنا في السلم والحرية تثير أكثر من علامة استفهام»⁽¹⁾.

وعادة ما يكون الرجل هو العدو للمرأة ويكشف النص ذلك من خلال بعض الأدوار التي يؤديها في المسرحية:

«يدخل رجل في ثوب فضفاض أسود وهو يصيح في غضب.

- الحمامات هن سبب المشاكل التي تعانيها الغربان، إنهن الأرواح الشريرة التي تزرع الفساد والفجور والفتنة...»⁽²⁾

الغيرة والحقد يعميان قلب الرجل، يجعلانه ينكر كل ما للمرأة من دور فعال في المجتمع وكل ما لهما من إيجابيات، فقط النظرة الدونية تستحوذ على عقله وتفكيره فيرى أن المرأة فتنة وأنها سبب للفساد الأخلاقي والفجور، العقلية الرجعية تتحكم في تصرفاته وأحكامه على المرأة، وليته يكتفي بإطلاق الأحكام فحسب بل يتعدى الى تطبيق الحدود بالقتل والقتل فقط الإبادة الجنس الأنثوي على الأرض وإبقاء السلطة للرجل المتمرد، لكن ليس بالضرورة كل الرجال كذلك، فمن الرجال من يحترم المرأة وتبادلهم الإحترام، منهم من يرفض كل ما يدنس شرفها ويهين كرامتها، هو الرجل الذي ينظر للمرأة بعين إنسانية لا تفرق بين ذكر وأنثى تقول "زهور ونيسي":

«(يدخل رجل آخر في ثوب ديني جزائري أبيض، في يده يحمل مصحفا مفتوحا، ليقول بين استحسان النساء و إحناء رؤوسهن تبجيلا واحتراما للرجل وما يحمل)

الرجل الأبيض:

- اللعنة على كل شيء، اللعنة على اليوم الذي عرف فيه الإنسان عملية القتل... بدء عملية قتل الإنسان للإنسان...

⁽¹⁾ زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 19.

⁽²⁾ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

ثم مستفسرا باستغراب في حركة مسرحية خطابية:

- قابيل لماذا قتلت أخاك هابيل؟

- ما الذي استفدت بعد ذلك سوى أنك احترت كيف تواري سؤته؟

ثم بصوت حزين خافت:

- كيف تبعده عن ذهنك ضميرا نشيطا، وندما مرّا، ذنبا فادحا في عملية الحياة وبدء الخيلقة؟⁽¹⁾.

فهذا الرجل يرفض كل عمليات الإغتيال ولا يراه اغتيالاً للجنس الأنثوي فحسب بل هو إبادة للجنس البشري ككل ويرى بأنها عمليات جبانة لن تخلق سوى الذنب والندم الدائم، الرجل يمثل نظرة الدين التي لا تفرق بين الرجل والمرأة بل تفرق بين العمل الخير والعمل الشرير، الدين يرفض كل ما يمس بالحياة وبسلامة الكائنات الحية على وجه الأرض.

والعنوان يوحي بالفكر الديني وذلك ما يؤكد النص من خلال بعض الألفاظ المشحونة بالمعاني الدينية والصوفية، وهي واردة في النص كالاتي:

(الموت، تؤد، خمارها الأبيض، الله عز وجل، قضاء وقدر، شياطين، ملائكة، الخير، الشر، الخلق، الدنيا، الإنسان، الفضيلة، الرذيلة، الجنة، النار، القيامة، باسم الله، ديني، مصحفا، قابيل، هابيل، اللعنة، تواري سوءته، ذنبا، الصبر، الإيمان، إن شاء الله، الترحم، الظلمات، النور، النهاية، تدعو الله، الجلباب الأبيض، الإسلام، العلم، طارق بن زياد، نتسامح، عقيدة، رسالة سماوية، التوحيد، ديانة، مسيحية، مسيحا، سبحان ربك رب العزة عما يصفون، وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين، الأعمار بيد الله، القرآن، السنة الشريفة، النصر، المجاهدين، الشهداء، يا رب).

ومن بين المقاطع السردية التي تدل على التوجه الديني لبعض الشخصيات

المسرحية صرخة "مريم" في وجه الرجل المتشائم:

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 21.

«-أخرج لعنك الله أيها الشيطان، دعنا نعتقد أكثر في قدرة الله على منحنا

الصبر، دعنا نتسلح باليقين والإرادة والإيمان لتحقيق أهدافنا» (1).

فهي تدعو عليه باللعنة، لأنها ترفض التشاؤم وكل ما من شأنه أن يحبط ثقتهم بالله وقدرته العظيمة، هي تريد أن تصبر وتزداد صبرا في مثل تلك الظروف القاسية تريد أن تتسلح باليقين والإرادة وأن تكون أكثر إيمانا لتمضي قدما في الدروب الصعبة والنص المسرحي يشي بالعنوان بطريقة مباشرة أيضا، فالعنوان "دعاء الحمام" نجد أن ألفاظه واردة في النص ومُصَرَّحٌ بها ولكنها تبقى ذات أبعاد رمزية تقول الكاتبة على لسان "سميرة" إحدى شخصيات المسرحية:

« الحمامة ماتت لأنها أصرت على التحليق في أجواء الحرية وفضاءات

الإبداع...» (2).

فالحمامة ترمز للمرأة المقتولة ظلما فقط لأنها تحلم بأن تطير في سماء الحرية، كما أن الحمامة هنا ترمز أيضا للوطن الجريح الذي يعاني الاغتيالات والإرهاب والعنف بأشكاله فقط لأنه أراد حريته ولأنه رفض الاستعباد، تقول الكاتبة:

« يدخل رجل في ثوب فضفاض أسود وهو يصيح في غضب:

-الحمامات هن سبب المشاكل التي تعانيها الغربان، إنهن الأرواح الشريرة

التي تزرع الفساد والفجور والفتنة...» (3).

الغيرة تعمي القلوب والحق يد من تعطش أصحاب النفوس المريضة للدماء وقتل الأبرياء، ظننا منهم أنهم يطهرون الأرض من الفساد وهم أهل الفساد والدمار يغتالون كل امرأة طموحة ويقودهم في ذلك فكرهم المتخلف الرجعي الذي

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 19.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

لا يرى بدءًا من تطور المرأة ومشاركتها الرجل ترقية المجتمع، فقط يريدون احتكار كل شيء للرجل وإلا فالموت هو المصير.

والحمام في النص يعني رسول السلام في الأرض يعمل الأمن والحرية بين جناحيه تقول "حبيبة":

« إنها أهداف كل الحمام الراحل، ورسول السلام في الأرض»⁽¹⁾.

فكل النساء اللاتي تعرضن للإغتيل هنّ صاحبات رسالة، هنّ ناشرات للسلام والسلام وذنبن الوحيد هو حبهن للوطن، أردن أن يحمين الوطن فكن الضحية الأولى.

وفي المشهد الخامس من المسرحية تشبه الكاتبة الفدائين المترافقين في عملياتهما الفدائية "مريم عتورة" صاحبة الاسم الثوري "ياسمينه" و "سليمان" الملقب "حملوي"، بزوجي حمام يحملان رسالة السلام وينشران الحرية في سماء وطن الجزائر:

« كان الفدائيان يبدوان لاتقين على بعضهما وكأنهما زوجي حمام ينشدان الحب و التحليق عاليا في سماء الحرية...لكن حقيقتها كانت بعيدة عن الحب الشخصي وأهدافه الصغيرة.»⁽²⁾.

- لكن بعد أن شبّهت الكاتبة المجاهدين الشبابين بزوجي حمام ينشدان الحب و الأمل و يحلقان في سماء الحرية التي ستعم الوطن بنضالها، تؤكد للقارئ بأن الحب الذي ينشدانه ليس بالحب الأناني الشخصي بل هو حب الوطن والإخلاص له والتضحية من أجله ومن أجل نشر السلام في كل أرجاءه الحرة، وهنا يتجلى الحرص الشديد من الكاتبة على عدم الخوض في قصص الحب ومغامرات العشاق باعتبارها موضوعات لا تخدم القضية الوطنية، وذلك

(1) المصدر نفسه، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 67.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

من أهم الشروط التي وضعتها جمعية العلماء المسلمين والتي تقتضي عدم إقحام الأدب في المسائل الغرامية لأن ذلك يمس بصرامة التوجه الثوري والإصلاحي، وتزيد الكاتبة تأكيدا على أن الحب الذي يجمع بينهما إنما هو حب أخوي تقول :

« حملاوي بعطف وهو يقترب منها :

-ماذا تقولين يا أختي يا سميئة، إن الرياض أيضا والحرية الجميلة، تصبح غير جميلة ولا رياضاً بدونك... يبدو أن النهاية قد تقترب... دعيني أبوح لك بسر... أنني أحبك مثل أختي أو أكثر... » (1).

وإذا كان الشباب الجزائري والمرأة الجزائرية كالحمام الذي يشدو بحرية وطنه وينشد السلام في سماءه، فإن دعاء هذا الحمام هو أن ينصرهم الله عز وجل في أداء واجبهم نحو الوطن، وأن يحقق حلمهم الذي هو حرية الوطن حتى ولو كان الثمن حياتهم. تقول "مريم":

«وتخفق أجنحتنا البيضاء خارج القضبان الصغيرة والكبيرة، ونسمو إلى أعلى كحمامات الحب والسلام... يا رب، أليس عرشك هناك فوق كل شيء... ساعدنا، أنصر، لنغني يوماً ما أنشودة الحرية والوطن. يا أمي... يا أبي... ويا أهلي... سامحوني... أنني أحبكم كثيرا لكنني أحب أيضا بلادي» (2)

هكذا يصرح العنوان بدلالاته في نهاية المسرحية، وكأنها المفاجأة التي كان ينتظرها القارئ طيلة رحلته مع النص وأجوائه اللامتناهية المعاني المتوالدة التأويلات، ليوضح في الأخير دلالاته الرمزية بأن الحمام نساء الجزائر وشبابها، الحمام أبناء الجزائر الأوفياء لحبها، المضحين لأجلها، الهادفين لنشر السلام على أرضها وإحلال الحرية في أرجاءها، ودعائهم في ذلك كله أن يوفقهم

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 70 و ص 71.

(2) الصدر نفسه، ص 70.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الله لتحقيق مبتغاتهم ومنحهم الصبر لمواصلة الكفاح رغم شراسة الأعداء، شباب الجزائر يدعون بالنصر والعيش سعداء في أحضان الوطن وسماء الحرية.

وبذلك تكون الكاتبة قد أبدعت في اختيار عنوان مسرحيتها وجعلته حر المعاني في فضاء التأويلات، ليمارس بذلك سلطة الإغراء ولعبة التشويق إلى مضمون النص وفحواه.

وعليه يمكن القول بأن الكاتبة " زهور ونيسي " اعتمدت العنوان المستعصي على الحدود والحواجز والقواعد والنظم، فهو لا يوفر للمتلقي طمأنينة تسهل له التواصل مع مكائد السرد وخدعه ومفاته، بل يدخله في متاهة اللعب وحبائله السردية ليتصارح مع الكائنات الرمزية المموهة خلف لغة السرد، (فهو يعمل مكثفياً بذاته مفتوحاً على ما أمكن من أفق التأويل، كما يعمل بدلالة تجلياته المتنوعة في المتن السردية، وتتداخل هذان المستويان في العمل وما يتخمس عن ذلك من منتج دلالي، يمكننا أدراك الأسرار التي تتحكم في تسيير اللعبة وتوجيه مساراتها)⁽¹⁾

ثالثاً- لغة الحوار المسرحي:

إن الخطاب المسرحي هو « النظام الذي يحاول أن يقدم موضوعياً فكرة معينة تعبر عن اعتقاد ونظرة كونية للإنسان حول الوجود والحياة، ويعتمد على الإقناع بوسائله الفنية التي تكرر مشاعر وانفعالات وعواطف المشاهد، إلى جانب إثارة عقله بهدف خلق التوازن وتطوير الوعي والإدراك»⁽²⁾.

فالخطاب المسرحي هو ذلك العمل الفني المسرحي الذي تم إبداعه وإنجازه، ليقوم بنشر أفكار الكاتب، وإقناع المتلقي بها عن طريق جودة أسلوبه وعمق دلالاته وقيمه الفنية، ويعتمد على الحوار كوسيلة لغوية فنية مسرحية فعالة في تبيان صراع الأفكار وإقناع المتلقي أو المشاهد بوجهة نظر الكاتب وآرائه.

والفن المسرحي يعتمد على الحوار؛ (لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قيادته إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه،

(1) ينظر، محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ط1، ص 70

(2) عوني كرومي، الخطاب المسرحي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2004، ص 46.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير عنها، وفنان يضع في الاعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة، ومرئية، ومنظورة⁽¹⁾.

فالحوار المسرحي الناجح دليل على قدرة المبدع على تصوير الواقع الحي وتمثيل التفاعل بين الأفراد، وتجسيد الصراع القائم بين الذهنيات المختلفة والآراء المتضاربة.

1- تعريف الحوار:

يعرف صاحب كتاب " فن كتابة القصة" "فؤاد قنديل" الحوار بقوله:

«الحوار أو الديالوج، هو المحادثة التي تدور بين شخصية أو أكثر، وهو أحد أهم التقنيات الفنية المشاركة في البنية النصية السردية؛ لأنه وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعريف بها من داخلها لا من خارجها، بلسانها وليس بلسان الراوي أو المؤلف»⁽²⁾.

فالحوار يُضفي مشاهد وصور حيوية على النص، ويزيد في إنتاجية معانيه ودلالاته حتى وإن كان الحوار موجزا ومقتضبا كما أنه حسب تعريف "فؤاد قنديل"، وسيلة مهمة للتعريف بشخصيات أو بشخوص النص وأبعادها النفسية والاجتماعية وعلى الحوار أن يعمل على إيضاح أفكار الكاتب وإقناع المتلقي بصحتها وترسيخها في ذهنه، فيكون بذلك النص المسرحي أو المسرحية قد تركت أثرها على المتلقي أو المشاهد.

ويفرق "فؤاد قنديل" بين الديالوج والمنولوج بقوله: «المنولوج هو حوار يدور بين الإنسان ونفسه، ويمكن ألا يكون حوارا، وإنما مجرد استرسال في التعبير عن المشاعر الدفينة أو النوايا التي يعزم صاحبها العمل على تنفيذها، ومن ثم يشغل فكرة كيفية التغلب على العقبات التي تقف في سبيلها»⁽³⁾.

(1) توفيق موسى اللوح، لغة المسرح، ص 29.

(2) ينظر، فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 187.

(3) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 206.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

وبالتالي فالمونولوج له نفس أهمية الديالوج وربما أكثر لأنه يجسد أقصى لحظات الصدق للشخصية المسرحية مع نفسها، كما أنه يعمل على توضيح ملامح شخوص المسرحية للمتلقي وأهم أفكارها، وخاصة مراعاتها النفسية الدفينة بالاشعور.

ويؤكد "محمد يوسف نجم" في كتابه "فن القصة" على أهمية الحوار، إذ يرى أن (الحوار جزء هام من الأسلوب التعبيري في النص، وهو صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه....)(1).

2- أهمية الحوار:

سبقت الإشارة إلى أن أهم دور يقوم به الحوار هو رسم ملامح شخوص المسرحية، كما أنه يوضح أفكار النص التي يسعى المؤلف إلى نشرها وترسيخها في ذهن المتلقي أو المشاهد.

والحوار مثله مثل الحدث يعتبر وسيلة مشتركة بين الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، لكنه يتميز في كل فن أدبي عن الآخر؛ (حيث يحتل مركز الصدارة في الفن المسرحي لأنه الأساس الذي تبنى عليه المسرحية وبالتالي يتحكم في تفاعل العناصر الأخرى كالحدث والشخصيات والزمان والمكان، بينما نراه في الرواية يتعاون مع هذه العناصر ويمتد حاملا للتفاصيل والشروح، أما في القصة القصيرة فالحوار يقوم باللمحة الدالة والإشارة الهادفة إنه يقوم بدور العلامات الإرشادية التي تنير جنبات النص وبما يتناسب مع اتساعه)(2).

فالحوار من أهم أركان الأسلوب التعبيري سواء للمسرحية أو الرواية أو حتى القصة القصيرة، وقد اكتسب أهميته من اعتماد الكاتب عليه في رسم الشخصيات وبيئته الحدث، بالإضافة إلى دوره البارز في بث الحركة والحيوية داخل النص وبالتالي التخفيف من الرتابة والملل، والتمييز بين الشخصيات المتحدثة وتبيان حالتها النفسية والاجتماعية والثقافية، ومراعاة الفروق الفردية بين الشخصيات، فالحوار هو لغة الشخصية ولا يفترض أن يكون صورة طبق الأصل عن لغة الكاتب.

(1) ينظر، محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 117.

(2) ينظر، علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 65.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

ولغة الحوار الناجحة هي التي تكون منسجمة كلياً مع النمط اللغوي للنص ككل ولا تشذ عنها مهما كانت دواعي الواقعية، كما أن للحوار أبعاداً جمالية فنية لا يستهان بها فلغة الحوار تتنوع بتنوع شخوص المسرحية وبالتالي تجعل المتلقي أو المشاهد يعيش أجواء النص ويتفاعل معه بعيداً عن الملل والضجر.

3- لغة الحوار في مسرحية دعاء الحمام:

اعتمدت "زهور ونيسي" في هذه المسرحية اللغة العربية الفصحى البسيطة في الحوار المسرحي الذي دار بين شخصها، وهو متنوع بتنوع شخصها على مستوى المشاهد الخمسة للمسرحية.

ففي المشهد الأول يجسد الحوار الجدل القائم بين مجموعة من النساء والفتيات الجزائريات حول الموت والأسباب، الزواج والمشاكل المختلفة التي تواجهها المرأة الجزائرية المعاصرة في مختلف الأصعدة، ومن بين الحوارات التي تبين حزن المرأة وأسفها على ما يحلّ بينات جنسها من ظلم واغتيال، وتحاول أن تجد سبباً لهذا الموت الفاتك بأزهار في ريعان شبابها:

«تقول مريم في استغراب:

- ولكن ما الذي جنته حتى تموت كذلك؟ إنها في عز الشباب... وردة لم تعط أريجها بعد!

حبيبة بلهجة حزينة:

- غصن بان أخضر انكسر.. بعد أن استوى واستعد لتذوق الحياة. سميرة:

- ماذا جنت حتى تؤد؟ لكن على الطريقة الحديثة.. ما ذنبها حتى تنتهي قبل أن تبدأ؟

نادية بصوت تقريري:

- ماتت لأنها مثقفة..

وردة:

- ماتت لأنها عاملة.

فطومة:

- ماتت لأنها صحفية

سميرة:

- بل ماتت لأنها طالبة جامعية أو تلميذة في الابتدائي..

فطومة: (1).

- بل ماتت لأنها امرأة تمردت على الأوضاع السيئة على القهر والظلم...

- ماتت ... ماتت ... ماتت...» (2).

فالمراة ضحية الإغتيال الإرهابي، والموت هو مصيرها في بلاد يحرم عليها أن تسأل عن مصيرها أو أن تبحث عن حريتها، الموت ينهل عمرها الشبابي ويدمر طموحاتها الحاملة بأرض حرة، ولا حق لها في أن تبحث عن الأسباب، وإلا فهي المتمردة والموت جزاءها.

ومن الحوار ما هو بسيط اللغة يهتم بطرح قضايا المرأة الجزائرية والمشاكل التي تعترض طريق نجاحها:

«سميرة بتأفف:

- دعونا هن كل ذلك الآن... إذن ذلك يزيدنا مرارة وتشاؤما واحباطا، ولنفكر في حل لمشاكلنا أولا.

نادية:

- فلأبدأ أنا... ومشكلتي هي أخي الصغير العزيز لا يريدني أن أعمل ... بعد أن تخرجت من الجامعة، وفشل هو في المرحلة الثانوية ... وأسرتي تعيش التمزق بين ارضاء أخي، وبين حاجتها مدخول يغطي كثيرا من الحاجات الأساسية لأخوتي الستة، وأكبرهم أخي الفاشل...

مريم تجفف شعرها:

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

-أما أنا مشكلتي أنني لا أريد الزواج إلا من الذي أختاره، إنها حياتي ويجب أن أعيشها مع الذي يختاره قلبي وعقلي...

حبيبة بتأفف:

-رجعنا إلى المحور الأول الذي بدأنا به حديثنا، مشاكلنا الخاصة، المشكلة العامة لمن نتركها؟»⁽¹⁾.

فهذا الحوار عبارة عن حديث نسائي يتضمن مشاكلهن الخاصة التي سببها الأول والأخير هو الرجل المتسلط، حتى ولو كان أقل سنًا من المرأة وأقل مكانة منها، فهو ذو سلطة عليها، يمنعها الحب والزواج ممن تحب، يمنعها العلم، وإذا تعلمت يمنعها العمل فهو دائمًا لها بالمرصاد، وكأنه يرى في المرأة بلاءً أحلَّ به، لا رفيقة درب، أو فردا له الحق في الحياة والحرية، والحوار مزيج بين الطول والقصر؛ يطول في المواضيع التي تحتاج إلى توضيح وتفسير ليبين أكثر حالة المرأة المزرية في بلادنا، واللغة بسيطة تعبر عن أفكار ومشاكل كل النساء الجزائريات بغض النظر عن مستواها، سواء كانت معلمة أم طبيبة أم مأكثة بالبيت، فلا حق لها في اختيار مصيرها.

لكن رغم هذه المشاكل التي تخنق الواقع النسوي في الجزائر إلا أن ذلك لم يمنعها من التفكير في الوطن وهمومه الوطن كالمراة يعاني الاغتيال وعنق الإرهاب، الوطن كالمراة يحتاج إلى الحماية، فالمرأة هي الوطن، والحوار بذلك يطرح قضايا مليئة بمعاني المعاني، كامنة وراء السطور، تجعل المتلقي يتأمل ويبحث في هذه العلاقة التي تربط بين المرأة والوطن.

وفي المشاهد الأخرى من المسرحية يسمو الحوار تدريجيا إلى مواضيع الجهاد والنضال والتضحية في سبيل الوطن، حوار تتخلله نفحات دينية إيمانية، كما في الحوار التالي بين "لالا فاطمة نسومر" ووالدها الشيخ وهو يحتضر:

«حزين أنا يا ابنتي، لأنني سأتركك يتيمة وحيدة...»

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 27.

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الفصل الثالث

تجيبه لالا فاطمة بحنان:

لا تقل ذلك يا أبي، إن الأعمار بيد الله، ولو أن اليتيم عندي ستكون له مرارتان ...
مرارة فراقك، ومرارة أن تتركنا، وقوة الاحتلال جائئة على أنفسنا، عابثة
بأرزاقنا، مالكة لحريتنا، قاهرة لعقيدتنا وتاريخنا.

الشيخ الوالد وهو يمسخ على شعر ابنته الأصغر:

- لا تخافي يا ابنتي ... لقد تركت لك في حفظ القرآن والسنة الشريعة ما يحميك
من كل الشرور، وما يوجهك الى طريق الحق والصواب، ويسدد خطاك نحو
الخير والنصر بإذن الله.

لالا فاطمة متحمسة:

- إنني يا أبت على خطاك سائر، وعلى طريق حرية الأرض والوطن باقية، حتى
تتظهر أرضنا من المحتلين أو أموت دون ذلك...»⁽¹⁾.

فهذا الحوار يرسم لنا جانبا مهما من شخصية "لالا فاطمة نسومر" ، فهي
المرأة المناضلة ، الحاملة الفكر، المتدبنة المبادئ، المؤمنة بالحرية والاستشهاد في
سبيلها، "لالا فاطمة نسومر" المرأة القوية في أحلك الشدائد رغم اليتيم تعتبر اليتيم
الأكبر أن يعيش شعبها تحت رحمة الإستعمار، والحوار يجسد قوة شخصيتها
وقدرتها على إتمام مسيرة الأجداد في النضال من أجل الحرية، رغم كونها امرأة،
فالإيمان والتحلي بمبادئ الدين الإسلامي الحنيف هو طاقتها الإيجابية نحو الأمل
بيوم التحرر والإستقلال.

وهذه الشجاعة التي تتجلى بها "لالا فاطمة نسومر" صارت محط إعجاب سكان
قريتها و

«المرأة الأولى بلهجة شفقة:

محط استغراب نساءها، وهذا ما يدل عليه الحوار الآتي:- تريد أن تحارب وهي
الفتاة الصغيرة أكيد أنها لا تعرف ماذا تفعل...

المرأة الثانية بلهجة التقرير:

(1) المصدر السابق، ص 60.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

-إن مكان الفتاة البيت والزوج والإنجاب، مالها هي والجهاد، إنَّ الجهاد للرجال كما نعرف...» (1).

فـ"لالا فاطمة نسومر" تتجاوز الفتيات العاديات بفكرهن الأثنوي الساذج الحالمة ببساطة عيش في بيت الزوجية بمسؤولية لا تتعدى تربية الأبناء وطاعة الزوج، هي تحمل هم الوطن، تتجاوز المسؤولية البسيطة للمرأة أو الفتاة العادية الى مسؤولية الجهاد في سبيل الوطن والتضحية بشبابها وحياتها لأجل حياة الوطن وحرية.

وهذا الحوار بين نساء القرية يبين طريقة تفكيرهن في تقسيم المسؤوليات بين، مسؤوليات خاصة بالمرأة وأخرى متعلقة بالرجل لا تقدر عليها المرأة الضعيفة، وهن يرفضن ما تقدم عليه "لالا فاطمة نسومر" من مخاطرة الجهاد، ويشفقن عليها، بينما هي تنافس الرجال في أسمى وأخطر مهمة، التي قد يتهرب منها الرجال ولكنها تقدم عليها بكل شجاعة ورباطة جأش.

وفي المشهد الخامس من المسرحية تبدع "زهور ونيسي" في اختيار الحوار المناسب لشخص مسرحيتها من حيث الطول والقصر، فلا هو بالحوار الموجز الذي يحذف أشياء مهمة من أحداث المسرحية وتفصيلها المهمة، ولا هو بالحوار المطب الممل الذي لا يخدم النص، فمثلاً هذا الحوار الذي يدور بين "مريم بوعتورة" وزملائها في العمل الفدائي:

«- خويا بشير يبدو أننا انكشفنا...»

بشير محاولة السيطرة على عاصفة في نفسه:

-ولماذا جئتما هنا مباشرة؟ لا شك أن الشرطة قد تعقبكما...

حملوي وهو يخفي رعشة في صوته.

-كلا... إننا حاولنا أن نضيع عليهم المتابعة، لقد اتخذنا دروبا وأزقة لا يعرفون

عنها شيئاً محمد مصححاً:

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 62.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

-انك تخطئ حين تقول أنهم لا يعرفون شيئا عن دروب القسبة ... إن خريطة القسبة العليا والسفلى، بأزقتها ودروبها وممرات بيوتها الخفية، كلها عندهم، مثلما عندهم بطاقات حملوي يرعب وهو الفدائي الأشجع في تاريخ الفدا بقسنطينة:

-وما العمل إذن؟

بشير: (1).

-نصبر قليلا ... ربما لم يقتفوا الأثر

مريم بحرص:

بل نغير المكان وبسرعة ... إنني أشم في الأمر خدعة، لا بد أن هناك من الإخوان من ضعف أثناء التعذيب» (2).

أول ما يلفت الإنتباه في هذا الحوار هو وجود كلمة باللهجة العامية (خويا)، وهي كلمة باللهجة الجزائرية تدل على الإحترام الذي تكنه المرأة للرجل، وتجسد أكثر هذه الكلمة الصلة الوطيدة بين أفراد العمل الفدائي الجزائريين وكأنهم أسرة واحدة، وبذلك تكون الكاتبة "زهور ونيسي" قد أحسنت استعمالها في الموضع المناسب فلا هي أخلت بلغة الحوار الفصيح.

كما أن الحوار الذي دار بين "مريم بوعتورة" وزملاءها الفدائيين يصور بدقة واضحة الخوف والخطر الذي يتربص بالمجاهدين، رغم التخطيط الدقيق للعمليات الفدائية فقد يكشفهم العدو في أية لحظة، وبذلك يكون الحوار قد أضفى على النص المسرحي حيوية ونشاط يعيشه المتلقي مع شخصيات النص ويعيش معها بقية الأحداث بكل شغف منتظرا بأقل صبر نهاية النص.

وفي الحوار التالي يتبين التكتيك الذكي للفدائيين الجزائريين بأن يقرروا حرق كل الوثائق التي تتضمن العمليات الفدائية الخاصة بمنطقة القسبة، حتى لا تتكشف الحركة كلها.

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 68.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

«حملاوي وكأنه يتذكر فجأة:

-الوثائق ... تذكرت الوثائق؟

بشير يقرر:

-صحيح الوثائق لا بد أن تحرق الآن ، ثم يأسف.

ولو أن حرقها خسارة كبيرة وتعطيل لاستمرار العمل الفدائي بالمدينة لوقت لا

ندري مدته...

حملاوي:

تعطل العمليات خير من أن تتكشف الحركة كلها... إن الحركة في إمكانها

وضع خطط جديدة ملائمة للعمل الفدائي.

مريم بلوم ذاتي:

يبدو أننا لم نكن حريصين بما فيه الكفاية...مثلا في ذلك مثل الذين لا

يحتملون التعذيب...»⁽¹⁾.

فالحركة الفدائية رغم أنها ستخسر كثيرا بحرق الوثائق، وسيتبين ذلك بتعطيل

لاستمرار العمل الفدائي بالمدينة لوقت طويل، الا أن ذلك يبقى الخيار المناسب ،

لأنها ستقدر فيما بعد على وضع خطط جديدة ملائمة.

ويتواصل الحوار بين الفدائيين وسط جو رهيب من الرعب والهلع من أن

ينكشف مكانهم للعدو:

« مريم برعب وكأنها ترجع من صلاتها

-لقد لحقوا بنا... إننا محاصرون...

ثم قائلة لرفيقها، وكأنها تتخذ قرارا يحضها:

-انني سأستعمل رشاشي ولن أستسلم أبدا.

لا يجيبها الرفاق

(بل ينطق تبادل اطلاق النار بين الجانبين، والنار لا تزال تأكل آخر

الوثائق...)

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 70.

أثناء توقف إطلاق النار من الجانبين يقول بشير مسؤول الخلية وكأنه يصدر

حكما بإعدام الجميع:

-أيها الشباب؟ إن القوة التي تضربنا ليست رشاشا ولا بندقية... إنها (الشار) إنه سلاح لا يستعمل في المدن أبدا... وهذه أول مرة يستعمل معنا، يبدو أن قتلنا أغلى عندهم من كل القوانين والأعراف العسكرية»⁽¹⁾.

فالحوار هنا يجسد لحظة حاسمة ومرعبة ترسم نهاية الفدائيين المقتربة، ويبين الحوار قوة المرأة "مريم بوعتورة" التي تتخذ قرارا بعدم الاستسلام حتى الموت، وتقترح تبادل إطلاق النار مع العدو رغم قوته وخداعه، فهو يستعمل أشد الأسلحة فتكا، هي لحظة مؤثرة تجعل المتلقي يتفاعل معها وكأنه أحد الفدائيين خاصة مع الألفاظ التي يتضمنها الحوار فهي ألفاظ خاصة بالقتال والجهاد منها: (محاصرون، رشاشي، لن استسلم، إطلاق النار، مسؤول الخلية، إعدام، القوة، بندقية، الشار، سلاح، قتلنا، العسكرية) فهي ألفاظ من لغة السلاح والحرب، تزيد من قوة الحوار على تصوير الأحداث الثورية كما تزيد من تأثير النص في المتلقي.

وقد نجحت "زهور ونيسي" بالحوار في هذا المشهد ولغته البسيطة المركزة في تبيان الفكر النضالي وفكرة الجهاد في سبيل الوطن حتى وإن كان المجاهد امرأة فالأهمية للوطن وللحرية لا للتفرقة بين امرأة ورجل. ويهدف الحوار إلى التأثير في المتلقي وتحريك عواطفه اتجاه الوطن والثورة.

وعموما يمكن القول عن الحوار المسرحي عند "زهور ونيسي" في مسرحيته "دعاء الحمام" أنه ذو لغة عربية فصحة بسيطة تهتم بالفكرة أكثر من اهتمامها بتحسين اللغة أو زخرفتها، كما أنه يدل على قدرة الكاتبة على تجسيد الصراع القائم بين الذهنيات المختلفة، كما أنه يساهم في بناء أحداث المسرحية ورسم شخصياتها من شيء جوانبها النفسية والاجتماعية، كما ساهم في جعل القارئ يتفاعل مع النص الى أبعد الحدود والحوار المسرحي عند "زهور ونيسي" يحتل جزءا هاما من النص ويساهم في تحريكه وتنويع خطاباته وأفكاره وعليه يمكن

(1) المصدر نفسه، ص 71.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

القول أن الحوار جزء لا يتجزأ من النص المسرحي وهو يحتل الجزء الأكبر منه فالمسرحية حوار بالدرجة الأولى وتميز الحوار يعني تميز النص المسرحي ونجاح المسرحية.

رابعاً- صورة المرأة في مسرحية دعاء الحمام:

تعتبر المرأة مصدر إلهام الشعراء والأدباء والمنهل الذي يغترفون منه صور الجمال ومعاني الرقة فالمرأة كائن لطيف يجمع بين متناقضات الصفات، مخلوق ضعيف لكنه قوي في أصعب المحن والتاريخ كفيل بإثبات قوة المرأة وشجاعته على مر العصور، فالمرأة مقاتلة وحاكمة ومربية أجيال وحكيمة نقشت بطولاتها على صخور الزمن لتبقى شاهداً على فعاليتها وإنجازاتها التي لا تزال متواصلة الى اليوم.

والكاتبة "زهور ونيسي" من الأدبيات الجزائريات القليلات اللاتي يمتلكن الجرأة على نبش قبور الزمن ومساءلة التاريخ عن دور المرأة الجزائرية في بناء التاريخ، فـ"زهور ونيسي" أرادت أن تضيئ الجانب الفعّال للمرأة الجزائرية منذ العصور الجاهلية إلى غاية الثورة التحريرية الكبرى، ورغم كون المرأة الضحية في كثير من الأحيان فالكاتبة تغض النظر عن هذا الجانب السلبي من حياة النساء الجزائريات وتعمل على قوتهن وصلابتهن أمام الصعاب والأعداء، وكل ذلك يتجلى في مسرحية "دعاء الحمام" للكاتبة، من خلال شخص المسرحية والأدوار المنوطة بها، وهي شخصيات من عمق التاريخ الحافل بالبطولات والمفاخر رغم الأعداء وكل شخصية تجسد صورة من صور المرأة الجزائرية المشرفة.

1- صورة المرأة:

تتجسد صورة المرأة المحبة لوطنها والغيورة عليه والمتمردة على الأوضاع المتدهورة التي يتخبط فيها الوطن وتتجرعها المرأة الجزائرية كجزء لا يتجزأ من هذا الوطن في المشهد الأول من المسرحية من خلال الصراع الفكري ولغة الجدل الذي يدور بين نساء جزائريات من مختلف طبقات المجتمع.

(مريم: فتاة عادية)

سميرة: طالبة

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الفصل الثالث

نادية: طيبة

فطومة: خياطة

وردة: مدرسة

حبيبة: صحفية (1).

يدور كلام النسوة حول الموت وأسبابه، وحول الزواج والحب ومختلف المشاكل التي أكبرها مشكل الوطن والإغتيالات التي تحدث فيه، ويتساءلن لماذا المرأة بالذات هي الأكثر عرضة للإغتيال بل هي الهدف:

«سميرة:

ماذا جنت حتى تؤد؟ لكن على الطريقة الحديثة... ما ذنبها حتى تنتهي قبل أن

تبدأ؟

نادية بصوت تقديري:

-ماتت لأنها مثقفة...

وردة:

-ماتت لأنها عاملة.

فطومة:

-ماتت لأنها صحفية.

سميرة:

- بل ماتت لأنها طالبة جامعية أو تلميذة في الابتدائي.

فطومة: (2).

-بل لأنها امرأة تمردت على الأوضاع السيئة على القهر والظلم...» (3).

فهن يرفضن الموت قبل الأجل، ويعطين عدة اقتراحات تجيب عن سبب

اغتيال المرأة لعل لأنها مثقفة؟ أم لأنها عاملة؟ أم لأنها طالبة؟ أم...)

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 11.

(2) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 11.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

والإجابة هي أن المرأة الجزائرية هدف للإغتيال لأنها تمردت على الظلم والقهر، ولأنها جزء لا يتجزأ من الوطن، ولأنها تعمل على تطور الوطن ورقية، لذلك فإن موت المرأة يساوي موت الوطن؛ فالمرأة والوطن واحد.

الموت شبح يدور في الظلام يترصد بكل امرأة بقيت على قيد الحياة.
«نادية في تدمر:

وحتى التي بقيت على قيد الحياة ألا تعتبر مشروع ميته؟

فطومة وهي تعدل خمارها الأبيض:

- الدور الآتي علينا نحن مهما اختلفت الأسباب... أسنا عقدا من اللؤلؤ طالما زين صدر الجزائر، تنفرط اليوم حباته الواحدة تلو الأخرى...

وردة وهي تجرى على الخشبة، في حالة من الرعب:

- الطوفان عارم، والجنون جارف، وكل السدود والحدود، جرفها التيار، من طيش ورعونة، والمسألة زمنية ليس إلا.

سميرة في تأمل كمن يقنع نفسه:

- لقد ذهبت واستراحت، والدور الباقي علينا هكذا كأننا نعالج⁽¹⁾ نساق إلى المذبح دون أية مقاومة، يا لها من ميتة غريبة...⁽²⁾.

فهذا الحوار يجسد صورة المرأة الجزائرية بأنها مدركة تماما لكيد العدو وشراسته، ولكنها تبقى تصارع اليأس والاستسلام بخيوط رفيعة من شعاع الأمل أملها في الحياة من أجل الوطن وحرية.

الجدل النسوي أو الأنثوي المستمر يتراكم إلى قرار مفاده أن حل الأزمة المستعصية الباعثة على التشاؤم، يبدأ بحل المشاكل البسيطة الخاصة بكل امرأة، ورغم اختلاف مشاكلهن الخاصة إلا أنها تتمحور حول قضية واحدة هي معاناة المرأة داخل المجتمع الذكوري المتسلط والذي يجرمها حتى من أبسط الحقوق كالتعلم والعمل والزواج...⁽³⁾.

(1) زهور ونيسي، المرجع نفسه، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 24.

«سميرة بتأفف:

- دعونا من كل ذلك الآن ... إن ذلك يزيدنا مرارة وتشاؤما وإحباطا، ولنفكر في حل لمشاكلنا أولا.

نادية:

- فلأبدأ أنا ... ومشكلتي هي أن أخي الصغير العزيز لا يريدني أن أعمل ... بعد أن تخرجت من الجامعة، وفشل هو في المرحلة الثانوية ... وأسرتي تعيش بين إرضاء أخي وبين حاجتها الى مدخول يغطي كثيرا من الحاجات الأساسية لأخوتي الستة، وأكبرهم أخي الفاشل...

* مريم تجفف شعرها:

- أما أنا مشكلتي أنني لا أريد الزواج إلا من الذي أختاره، إنها حياتي ويجب أن أعيشها مع الذي يختاره قلبي وعقلي...»⁽¹⁾.

فالمرأة الجزائرية تعيش قهرا مزدوجا وظلما مضاعفا، ظلم الرجل المتسلط في البيت وفي المجتمع، وظلم الأيدي الجبابة التي تغتال الوطن غدرا وتفتك بكل امرأة عاشقة للوطن حاملة لشعار السلام والحرية، وهي امرأة مناضلة ومكافحة من أجل حريتها وحرية وطنها وترفض أن تتفوق في مشاكلها الخاصة بينما الوطن يتخبط جريحا بين أيدي الشر والغدر.

المرأة الجزائرية تريد أن تكمل مسيرة الكفاح كما فعلن أمهاتها المجاهدات ولكن المشكلة أنها لا تعرف من تقاثل، لأن عدوها اليوم خفي يترصدها في الظلام الحال ك ذلك ما يزيد من ألامها ومعاناتها وخوفها وذلك ما يوضحه المقطع الآتي :

«دعيتها تحلل، أسكتي، إنني شخصا أشعر بالألم وأنا أرى والدتي التي دخلت السجن بالأمس القريب، وحكم عليها بالإعدام نظير دورها الكفاحي في ثورة التحرير، أراها اليوم مساهمة يكاد اليأس يعصف بها، تنظر إلى كل صباح وأنا في الطريق إلى الجامعة نظرة لوم وعتاب وخوف، وكأنها تقول: ماذا

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام ، ص 27.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

تنتظرين أنت ورفيقاتك؟ ماذا تنتظرن لتتحركن وتدافعن عن مكاسب حقتها لكم بالدم والدموع، بالثبات بالحياة كلها؟...⁽¹⁾

فطومة:

- ما الذي تريد أمك أن نصنعه؟ الأزمة أقوى منا... إننا لا نعرف ما الذي يجري حولنا، فجأة تنقلب المفاهيم وتتغير المبادئ ويصبح الوطن والانسان والتاريخ مثار شك ومحلا للجدل»⁽²⁾

المرأة الجزائرية صاحبة رسالة تثقل كاهها على مر الأزمنة، فالمرأة الثورية واجهت الاستعمار وحقت حلم الاستقلال مع أخيها الرجل، أما المرأة اليوم التي تنعم بالاستقلال تحمل رسالة أكثر ثقلا وأشد صعوبة، رسالتها هي الحفاظ على بقاء هذا الاستقلال وأن يبقى الوطن ينعم بالحرية دائما رغم مكر الأعداء وما خلفوه من ذهنيات مريضة وفكر منحرف متعطش للدماء.

2- صورة المرأة الحاكمة القوية:

تتجسد صورة المرأة القوية الحاكمة، صانعة المعجزات والأمجاد والملاحم التاريخية والتي قصدت للغزاة وعرفت كيف تميز بين الغزاة والدعاة في المشهد الثاني من المسرحية من خلال الشخصية التاريخية ((الكاھنة)) * ملكة الأوراس، صورة من عمق التاريخ ومن عراقية التراث، تقول الكاتبة في وصفها الملكة وهي جالسة تتربع على كرسي عرشها الأوراسي:

«أحد قصور جبال الأوراس، الكاهنة ملكة الأوراس بملابس أوراسية على عرشها. العرش مزين بأفرشة وزرابي وسجادات في الأرض والجدران. بعض

(1) المصدر السابق، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 29.

* الكاهنة دھيا بنت ماتية... حقيقة تاريخية عاشت في المغرب الأوسط في القرن الأول الهجري، الثامن الميلادي، كانت تملك البربر، عرفت بالكهانة وكانت تخبرهم بأشياء من الغيب ولهذا سميت بالكاهنة... وكان لها بنون ثلاث ورثو رئاسة قومهم من سلفهم وتربوا في حجرها فاستبدت عليهم وعلى قومها بهم وبما كان لها من الكهانة والمعرفة فانتهدت إليها رياستهم): ينظر: تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، منشورات المركز الوطني للدراسات البحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، ص34.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الرموز القديمة هنا وهناك، خصوصاً الفصيات والأواني الخزفية، على يمينها ويسارها أبناءها (بغاي وقايس) وأمام قدميها تجلس ابنتها (خنشلة)»⁽¹⁾.

فهذه الرموز التراثية التي تحيط بالملكة وتزين عرشها، تبين مدى أصالة الكاهنة وتجذرها بالهوية البربرية، وهذا جزء لا يتجزأ من شخصية المرأة الجزائرية المحافظة على تراث أجدادها على مر العصور.

كما تهتم الكاهنة باللباس الأوراسي وتعتبره أحد أهم رموز الشخصية البربرية، ويتضح ذلك في استنكارها الشديد للباس الذي تلبسه ابنتها (خنشلة) تقلد به أميرات الرومان تقول الكاتبة:

«الكاهنة تتمعن ابنتها وتقول باستنكار ودهشة:

- ما هذا يا خنشلة؟ وهل هذا لباس تلبسه أميرة أوراسية؟

تأمل خنشلة نفسها قائلة بلهجة دلالة:

- وما الذي ترينه عيباً في لباسي يا أمي ... إنه جميل جداً... ألا ترينه كذلك؟»⁽²⁾.

فا"لكاهنة" في رفضها لتقليد الآخر وعدم تنازلها عن تراثها وهويتها تجسد موقف كل امرأة جزائرية تجاه من يحاول طمس شخصيتها وانتماءها، تقول الكاهنة عن التقليد:

«- وهل التقليد الأعمى هو الحضارة؟ وهل الإنصياع للآخر هو الحضارة...»

أنت يا خنشلة انبهرت بسرعة وحاولت تقليد غيرك دون أي تفكير، إنني لن أَرْضَى بِذَلِكَ أَبداً...

وتسكت لحظة وهي تحملق في وجه خنشلة ثم تستطرد:

- إن لباسنا الوطني فيه من الجمال والفن والألوان الكثير... ثم إنه لباسنا عنواننا، يطبع شخصيتنا، ويميزنا عن غيرنا ويبرز حضارتنا وهويتنا...

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 71.

(2) المصدر نفسه، ص 37.

إن هي وغيري هذه الملابس وكوني واثقة من نفسك وشخصيتك، فربما الرومان هم الذين يقلدونك...» (1).

فهي ترفض فكرة التقليد الأعمى وتراه استسلاماً للآخر وتبعية له ولا حضارة فيه، بل الحضارة حسب وجهة نظرها - هي في الحفاظ على معالم الشخصية الوطنية، التي هي عنوان الفرد والشعب، وهي التي تميزه عن غيره من الشعوب وتبرز حضارته وهويته كما جسدت شخصية الكاهنة صورة المرأة الجزائرية وحكمتها ومواقفها البطولية التي سجلها التاريخ بأحرف من ذهب، وهن بين مواقف الملكة "الكاهنة" موقفها من الفتح الإسلامي الذي تجتمع فيه الشجاعة والخوف على الوطن مع الحكمة والتريث، وحسن اتخاذ القرار، ليكون قراراً يحدد مصير أمم بعدها، ويتبين من خلال الأحداث والوقائع التي يحكيها كتاب "تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر" بأن (حركة مقاومة قبائل البربر بزعامة "الكاهنة" للمسلمين كانت ذات طابع محلي، خالص، بدليل أن قبيلة (جراوة) لم تكن تعرف (2) أهداف المسلمين وسألتهم السماوية في المغرب الشيء الذي جعلها من اقتراب زحف المسلمين من موطنها، فاستعدت لمقاومتهم... وقاتلتهم اعتقاداً منها بأن هدفهم هو السلب والنهب، ولكنها لما أدركت الغاية التي ينشدونها وأهدافهم السامية (3) أوصت أبناءها بالدخول في الإسلام وتبع ذلك دخول جميع قبائل البربر في الإسلام) (4).

وتحكي "زهور ونيسي" قصة الكاهنة مع العرب الفاتحين المسلمين في مسرحيتها (دعاء الحمام) في المشهد الثاني من المسرحية؛ حيث تناقش "الكاهنة" مع أبناءها (قايس) (بغاي) قضية العرب المسلمين وهدفهم المنشود من قدومهم إلى قبائل البربر الأوراسية بعدما نبهها أبناءها (قايس) بقدوم أمير عربي يريد أن يكلم الملكة، تقول "الكاهنة":

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 39.

(2) ينظر، تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، ص 35.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 36.

(4) المرجع نفسه، ص 37.

«- وماذا يريد منا هذا الأمير العربي؟ لماذا لا يتركنا وشأننا؟
قايس:

- الأمير العربي أيتها الملكة يريد أن يوضح لنا أنه وصحبة لم يأتوا لبلادنا
للاحتلال أو الغزو، أو طمعا في مقدراتنا، بل جاءوا لنشر الإسلام، هذا الدين
الجديد الذي اعتنقه الكثيرين من الشعوب في آسيا.
الكاينة باستهزاء مصطنع:

- بل قل أنهم يريدون أن يردونا عن ديننا وعقيدة أسلافنا...
ثم بصوت منخفض:

- أنا لا تهمني الأعراق في شيء فكم من خاملا حملته بطن أمي، وناءت بثقله
الإنسانية وهي تحمله» (1).

فالحوار يبين صورة "الكاينة" الراضة للدخلاء الأجانب عن شعبها وعدم
ثقتها بنواياهم، حتى تثبت أدلة نواياهم الحسنة، وحتى نتأكد من مبتغاهم، كما أنها
امرأة قابلة للحوار بعقلها النير وفكرها الواعي، وهي إحدى أهم النساء الجزائريات
العظيمات التي يفخر بهن تاريخ الجزائر عبر العصور.

وملكة لأوراس بحكمتها وعقلانيتها استطاعت أن تتقبل فكرة الإسلام وأعجبت
بالدين الإسلامي الحنيف، وقبلت بأن يعتنقه أبناءها، ولكنها بتعصبها الشديد لكونها
الملكة قررت أن تموت على دينها (اليهودية)*، لكن ذلك لم يمنعها من استقبال
أمير العرب ومحاورته حول دينه والترحيب بالإسلام تقول الكاينة:

«- أيها الأمير؟ لا أنكر أن والدتي الأميرين قد أعجبا بأفكار دينكم هذا وهما
يرددان كل مرة أن مبادئ هذا الدين تتطابق تطابقا كاملا مع قيم شعبنا و تقاليدنا
في الحرية و العدل والمساواة وكرامة الإنسان، وإن هذا الدين لا يرغم أحدا على

(1) تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، ص 40.
* كانت ديانتها وأفرادها البربر هي اليهودية. ينظر، تاريخ الجزائر في العصر الوسيط من خلال المصادر، ص 35.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

اعتناقه، بل هو دعوة للسلم والمحبة والتوحيد والإيمان بذلك دون أي قهر أو إرهاب فكري.

الأمير العربي:

- أيتها الملكة المبجلة .. مادمت قد فهمت جيدا هذا الدين فما المانع أن يدخل نوره قلبك؟ إن ذلك يصبح حدثا تاريخيا خالدا
- الكاهنة بغضب وتوتر:
- لا تطلب مني ذلك أيها الفارس...
- ثم بصوت عاتب تضيف:
- يكفي أن هذا النور قد غمر قلبي وعقلي ولدي الأميرين...
- ثم مخاطبة الأمير:
- خذهما إلى صفك أيها القائد لنشر دينك الجديد إنهما من الآن اخوانك.»⁽¹⁾.

فموقفها تجاه الدين الاسلامي بأنه دينٌ سَمَحٌ يدعو للسلم والمحبة والتوحيد دون إرغام أو قهر، يدل على أنها ليست متحجرة الفكر، ولا مناهضة للحق، كما يدل على أنها امرأة تحكم بالعدل وتحكم بالسلم، وهي متضافرة مع كل ما من شأنه أن يخدم الحرية والسلم على وجه الأرض.

3- صورة المرأة الحاملة الفكر، الذكية:

في المشهد الثالث من المسرحية تبرز صورة المرأة الجزائرية بالجنوب الجزائري الصحراوي، المرأة العقارية الطارقية المحافظة على تراثها الصحراوي من الزوال، يبرز ذلك في النص من خلال وصف الكاتبة المكان الذي تتواجد به ملكة التوارق "تين هينان" * تقول "زهور ونيسي":

«منطقة الأهقار بصحراء الجزائر موطن موطن التوارق... في قصر من قصور* الجنوب الكبير، داخل القلعة، البيت الصحراوي من الداخل نفس النمط النمودي الموجود بالشمال في الفرش والسجاد واللباس والأدوات المنزلية الفخارية.

(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 40 وما بعدها.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

الحلي تختلف قليلا من حيث المتانة... أسورة وخواتم وتيجان على الجبين وأقراط وخلخل وكلها فضيات مثلما هي في لأوراس وجرجرة»⁽¹⁾.

فهذا الوصف يبين للقارئ لرموز التراثية التي ترسم ملامح الشخصية التراثية للمرأة الصحراوية الجزائرية، وعلى رأسها "تين هينان" هذه المرأة رمز الحلم والذكاء الأنثوي، فعندما تردد بعض رجال القصور في التصدي للغزاة، تحمست هي ونساء القلعة لاتخاذ موقف، تبين الكاتبة قوة " تين هينان " أمام رجال القلعة في هذا الحوار:

«-أيها الرجال، لماذا رجعتم؟

الأول:

- إن الغزاة بالعشرات ولا يبدو أننا قادرون على صدّهم.

الثاني:

- إنهم يحملون مؤونة كبيرة، ويسوقون أكثر من مئة بعير.

الثالث:

- ويتقدمهم قائدهم واثقا من نفسه وجيشه وعتاده.

تين هينان هازمة:

- ثم ماذا؟ وهبل هذه أول مرة تغزي فيها قلاعنا؟ إذهبو الحال سبيلكم إنني لست أميرة عليكم حتى أتحمل عنكم هذه المسؤولية...»⁽²⁾.

كما أنها امرأة تحسن مشورة أمور قلعتها مع أهلها لذلك تحظى بقدر كبير من التقدير، تقول:

« ما العمل يا حرائر القلعة...»

* اسمها يعني بالعربية (ناصبة الخيام). ينظر، همام هاشم الأوراسي، الطوارق، الشعب والقضية، دار أبي قراق للطباعة والنشر، ط1، 2010، ص 37.
*القصور هي القرى الريفية الكائنة في صحراء الجزائر بالجنوب الكبير.
(1) زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ص 49 وما بعدها.

النساء بصوت واحد:
الرأي رأيك...»⁽¹⁾.

ويمكن حل المشكلة في ذكاء "تين هينان" وتقول:

« - وجدتها، المياه...»

جميعا في تساؤل:

- ما بالها المياه...»

تين هينان:

- نفرغ منها خارج أسوار القلعة...»

ثم موضحة بتأن:

- ننظف ونغسل ملابسنا وأوانينا، وحتى حمامات أطفالنا نقوم بها خارج

الأسوار... الآبار كثيرة والمياه متوفرة، نستغلها بسبب⁽²⁾ وبدون سبب وأمام

أنظارهم كل يوم...»⁽³⁾.

فقد قررت أن تستعمل المياه بكثرة لتوهم العدو بأن لها من الماء المؤونة ما

يجعلها تصمد أمامهم شهورا كثيرة وقد نجحت في ذلك، أما الرجال فقد عادوا

ملثمين لأول مرة وهم يبررون ذلك:

« - إن اللثام*ومن اليوم رمز بتخاذلنا... إنه دليل خجلنا منكن»⁽⁴⁾.

وطال ما كانت المرأة الجزائرية متسامحة ومسارعة للعفو؛ تقول "تين

هينان":

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

* اللثام تقليد مشهور عند الطوارق يسمى تاكليموس ولا يتزين به إلا طبقة النبلاء، ينظر: أحمد سليمان، تاريخ المدن الجزائرية، دار القصب للناشر، 2007، ص 201.

(4) زهور ونيسي، المصدر نفسه، ص 55.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

« - إنكم فرسان شجعان دائما وأبدا، ونحن النساء بدونكم لا نساوي شيئا، ولكنكم هذه المرة وفرتم لنا فرصة مشاركتكم في الدفاع عن القلعة، حتى لا تستأثروا بحب الوطن وحدكم»⁽¹⁾.

فملكة الطوارق تين هينان تمثل رمز المرأة الشجاعة الذكية والمتسامحة.

4- صورة المرأة الثورية:

« كثير من الحقائق التاريخية تشهد بأن المرأة لعبت دورا نضاليا أثناء الثورات والانتفاضات الشعبية ضد المستعمر منذ 1830م، فقُدّر للمرأة أن تبرز في بعض الفترات من التاريخ رغم الكبت والحرمان»⁽²⁾، ومن بين النساء الجزائريات المجاهدات: "لالا فاطمة نسومر"؛ هذه المرأة المجاهدة التي ألهمت ابداع الكتاب والشعراء، تبين "زهور ونيسي" صورتها المشرفة من خلال الحوار الذي يدور بينها وبين والدها المحتضر وهو يطمئنها:

«- لا تخافي يا ابنتي ... لقد تركت لك في حفظ القرآن والسنة الشريفة ما يحميك من كل الشرور، وما يوجهك الى طريق الحق والصواب، ويسدد خطاك نحو الخير والنصر بإذن الله.

لالا فاطمة متحمسة:

- إنني يا أبت على خطاك سائرة، وعلى طريق حرية الأرض والوطن باقية حتى تتظهر أرضنا من المحتلين أو أموت دون ذلك...»⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 56.

(2) أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985، ص 13.

*: هي فاطمة بنت الشيخ محمد بن عيسى مقدم الزاوية الرحمانية، ولدت سنة 1830م بقرية ورجة، توفيت سنة 1857م في معركة دامية مع الاستعمار الفرنسي: ينظر: موسى محمد الشريف، مقاومة لالا فاطمة نسومر للاستعمار، كفاح المرأة الجزائرية. ينظر، دراسات وبحوث الملتقى الوطني الأول حول كفتاح المرأة، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، ص 33.

³: زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص 60.

الفصل الثالث

اللغة في مسرحية دعاء الحمام

- فـ"لالا فاطمة نسومر" اختارت الجهاد في سبيل حرية الوطن وهي مجازفة كبرى بالنسبة لامرأة، فحتى بعض الرجال يصعب عليهم الجهاد لما يحتاجه من صبر وقوة تحمل، وتتعجب النساء من قرار "لالا فاطمة نسومر" :

«المرأة الأولى بلهجة شفقة:

- تريد أن تحارب وهي الفتاة الصغيرة أكيد أنها لا تعرف ماذا تفعل...»

المرأة الثانية بلهجة التقرير:

- إن مكان الفتاة البيت والزواج والإنجاب، ومالها هي والجهاد، إن الجهاد للرجال كما نعرف...» (1).

رغم الذهنيات الرجعية التي ترى أن مكان المرأة هو البيت ولا قوة لها على الجهاد الذي هو حكر على الرجل في رأيهم إلا أن المرأة الجزائرية برهنت أنها أهل لتحمل المسؤولية ومواجهة الصعاب وضحت بكل ما تملك من أجل حرية الوطن.

فالمرأة الجزائرية بحكمتها وذكائها وحلمها، ضعت ملامحها وبطولاتها التاريخية حاکمة قوية، وملكة ذكية وقائدة شجاعة، تشهد لها الأجيال بأنها رمز التضحية والعطاء والإخلاص.

وفي الأخير يمكن القول بأن اللغة في مسرحية "دعاء الحمام" للكاتبة "زهور ونيسي"، هي لغة عريضة منفتحة على التراث وعلى التاريخ، ورغم بساطتها فإنها تجسد صلابة المرأة ومواقفها المشرفة عبر العصور، وهي لغة عربية فصحة اعتمدها الكاتبة لتنتشر أفكارها في شتى الأقطار العربية، عكس اللغة العامية المحدودة.

(1) المصدر نفسه، ص 62.

الله

تستوقفنا خاتمة البحث لنحاول من خلالها رصد بعض ما استنتجناه في حوصلة هذه الدراسة ومن أهم هذه النتائج نذكر :

- الأدب النسوي أدب مكافح رغم الصعاب التي واجهته، يثبت كفاءة المرأة وفعاليتها في الإنتاج الأدبي والإبداعي.

- أنه مظهر من مظاهر الحداثة يسعى إلى تحرير المرأة من قيود المجتمع والرجل وفرض ذاتها، ليس فقط كموضوع سردي بل كأداة سردية وذات مبدعة.

- هو أدب أثار كثيرا من الجدل بين مؤيديه ومعارضيه ودعاة إلى أنسنة الأدب (أدب إنساني) ليشمل أدب الرجل وأدب المرأة معا، تفاديا لتجنيس الأدب.

- أثرى الساحة الأدبية و النقدية ونوع الإبداع الأدبي ليشمل الأدب الذكوري والأدب النسوي.

- نال اعتراف الطرف النسوي من مبدعات وناقداً، وحتى الطرف الذكوري بجدارة كونه يلقي أضواء جديدة على الواقع الأدبي.

- الأدب النسوي أدب نضالي وصاحب قضية المرأة وحقوقها أكثر منه صاحب أدب وفن.

- من مميزات لغته، أنها لغة عصرية، جريئة، حداثية، عفوية مباشرة وهي لغة ممارسة للاعتراف و البوح.

- الأدب النسوي الجزائري امتداد للأدب النسوي العالمي، وهو تحد للمستعمر للأعراف، وإثبات للوجود.

- مر الأدب النسوي الجزائري بأربع مراحل مهمة هي : مرحلة المقال القصصي في الصحف الجزائرية ثم مرحلة الصورة القصصية وهما مرحلتان مهدتا للمرحلة الثالثة مرحلة القصة وأخيرا مرحلة الرواية، وهو أدب يساير التطورات المختلفة من إبداع وقضايا سياسية نسوية ووطنية.

- الكتابة النسوية الجزائرية كتابة واعية متنوعة وواعية، واعية بالمفقود، وواعية بالمطلوب.

- الأدب النسوي الجزائري متنوع وثري ومتعدد الموضوعات، مواكب للحدثة.

- الكتابة النسوية عند (زهور ونيسي) متنوعة الأجناس الأدبية رواية، قصة، رواية مسرح.

- الكتابة عند (زهور ونيسي) متميزة بالثراء اللغوي والجمالية الأسلوبية.

- الملمح الأساسي في قصة "روسيكادا" يتصل بلغتها، من خلال الاقتصاد اللغوي في القصة القصصية وجمالية البدايات والنهايات فيها وكذا جمالية عنوانها.

- تكمن جمالية اللغة في رواية (لونجة والغول) في عنوانها بأبعاده التراثية ودلالة أسماء شخوصها القصصية، وكذا الثراء اللغوي الذي أغنى النص.

- مسرحية "دعاء الحمام" ثراء فكري، تاريخي وحضاري ولغوي، والحوار فيها بسيط قوي وشاعري يوحي بالفكر النسوي الجزائري الجذاب.
- فأدب (زهور ونيسي) أدب متنوع متميز بلغته البسيطة والجذابة، أدب أضاف الكثير إلى الأدب النسوي الجزائري الحديث.

قائمة المصادر

والمرجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص

أولاً- المصادر:

- 1- زهور ونيسي، لونجة والغول، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 142.
- 2- زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، الجزائر، 1979.
- 3- زهور ونيسي، مسرحية دعاء الحمام، منشور Anep، ط1، 2004.

ثانياً- المراجع العربية:

- 4- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الأدب.
- 5- أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996.
- 6- أحمد طالب، الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1931 - 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989.
- 7- الجزائرية، أسئلة الكتابة والسيرورة، دار سحر، تونس، ط1، 1998.
- 8- الطاهر بلّحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
- 9- أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985.
- 10- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.
- 11- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- 12- توفيق موسى اللوح، لغة المسرح بين المنطوق والمكتوب، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
- 13- جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وشرح: على بوملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2.
- 14- جمال فوغالي، الأعمال القصصية الكاملة لزهور ونيسي، عاصمة الثقافة العربية، ج1، 2007.
- 15- حسين خمري، نظرية النص من بينه المعنى إلى سميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- 16- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، مصر، ط2، 1997.
- 17- رشيد بن مالك، سميائية العنوان في رواية نوار اللوز، أعمال وبحوث الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، ط6، 2003.
- 18- سعيد سلام، التناسخ التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، إربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- 19- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- 20- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 2006.
- 21- سكيكدة، تاريخ وبصمات، دار الحكمة، 2008.
- 22- سمير أبو حمدان، الابلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدان، بيروت، ط1، 1991.
- 23- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
- 24- شريط أحمد شريط، الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، 1943-1972، ط1، وزارة الاتصال والثقافة.
- 25- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
- 26- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية.
- 27- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، ج1.
- 28- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية وفنية)، دار الهدى، الجزائر، ج2، 2005.
- 29- صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، شركة الأمل للطباعة و النشر.
- 30- عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دار الأمل، ط2، 2008.
- 31- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصب، الجزائر، 2007.
- 32- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
- 33- عبد الله رضوان، البنى السردية، نقد الرواية، ج2، دار اليازوري العلمية، ط1، 2003.

- 34- عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.
- 32 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- 35- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 36- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب للنشر والتوزيع.
- 37- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.
- 38- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ط1، 2000م.
- 39- علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة للنشر، الأردن، عمان، 2005.
- 40- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.
- 41- عوني كرومي، الخطاب المسرحي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2004.
- 42- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008،
- 43- مجدي وهبة ومحمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964.
- 44- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الإختلاف، الرباط، ط1، 2010.
- 45- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانتيقا السرد، مؤسسة الانشاد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 46- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ط1.
- 47- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- 48- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
- 49- مصطفى عبد الشافعي، دراسات في القصة العربية القصيرة، دار الوفاء، الإسكندرية.

- 50- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000.
- 51- نديم معلا، قضايا مسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1995.
- 52- نور الهدى باديس، بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.
- 53- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

ثالثا- المراجع المترجمة:

- 54- إدوارد سايبير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993.
- 55- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1993.
- 56- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية
- 57- فيليب هامون، سيكيولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

رابعا- المراجع الأجنبية:

- 58- Gerard Genette, Seuils, edition du Seuil, Paris, 1987

خامسا- المعاجم والموسوعات:

- 59- ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م11، ط1، 2003.
- 60- ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م9، ط1، 2003.
- 61- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م15، ط1، 1992.

- 62- الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، م23، ط1.
- 63- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- 64- محمد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج1.
- 65- يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

سادسا- المجالات:

- 66- مجلة المعنى:
- سعيدة بن بوزة، صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية، ع1، جوان، 2008.
- سمية فالق، إشكالية المصطلح في التراث الشعبي، منشورات المركز الجامعي خنشلة، ع02، جويلية 2009.
- عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر، قراءة في أدب السعودي، المركز الجامعي خنشلة، ع1، جوان 2008.
- 67- مجلة الراوي:
- نورة الجرמוني، الأدب السردى النسائي وإشكالية التسمية، النادي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ع23، سبتمبر، 2010

سابعا- الملتقيات والندوات:

- 68- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات و"مهرجان سوسة الدولي"، تونس، ط1، 1999.
- 69- زهور اونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج، 2009.
- 70- سعيد يقطين، الرواية النسائية العربية رجاء عالم نموذجاً، الرواية العربية النسائية.

- 71- سعيدة بن بوزة، سوسولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسولوجي، وقائع الملتقى الدولي الثاني حول - الخطاب النقدي الأدبي المعاصر 2006، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007.
- 72- عبد الحق بلعابد، شعرية الفاتحة النصية في رواية ربح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريريج.
- 73- عبد الحميد ختالة، سميائية العنونة عند السعيد بوطاجين، النص والظلال، فعاليات الندوة التكريرية حول السعيد بوطاجين، منشورات المركز الجامعي خنشلة، جوان 2009.
- 74- محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية.
- 75- نجوى بركات، المرأة والكتابة أية حرية المرأة والحرية أية كتابة، الرواية العربية النسائية.
- 76- نور الدين الجريبي، صورة الرجل في الرواية النسائية العربية، "أيام معه" لكوليت الخوري نموذجاً، الرواية العربية النسائية نور الدين الجريبي، صورة الرجل في الرواية النسائية العربية، "أيام معه" لكوليت الخوري نموذجاً، الرواية العربية النسائية.
- 77- هداية مرزق، شعرية العتبات في النص البوطاجيني، قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعته اللعنة عليكم جميعاً، النص والظلال.
- 78- وردة مسيلي، بنية المثل الشعبي القسنطيني، مقاربة بسيكو لسانية، النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة

ثامنا- الرسائل الجامعية:

- 89- يوسف الأطرش، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، إشراف الدكتور عز الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2003-2004.
- 79- سامية حامدي، شعرية النص الروائي في رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي

الحديث، اشراف الدكتور لمباركية صالح، كلية الآداب و اللغات، جامعة
الحاج لخضر، باتنة، 2008.

تاسعا- المواقع الإلكترونية:

80- علي حداد، العين والعتبة، مقارنة شعرية العنونة عند البردوني، مجلة
الموقف الأدبي، منشورات الكتاب العرب، ع 370، من موقع الانترنت .

WWW.aWa-dam.otg

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
	<p>مدخل: خصوصية الكتابة النسوية.</p> <p>أولاً- الأدب النسوي وإشكالية المصطلح.</p> <p>ثانياً- الأدب النسوي الجزائري.</p> <p>الفصل الاول:</p> <p>اللغة في المجموعة القصصية روسيكادا</p> <p>أولاً: القصة القصيرة ونشأتها في الجزائر</p> <p>ثانياً: لغة العناوين</p> <p>ثالثاً: البدايات النصية في المجموعة القصصية</p> <p>رابعاً: أسلوب التكتيف</p> <p>خامساً: النهايات النصية في المجموعة القصصية</p> <p>الفصل الثاني:</p> <p>لغة السرد النسوي في رواية لونجة والغول</p> <p>أولاً : نشأة الرواية الجزائرية</p> <p>ثانياً: لغة العنوان</p> <p>ثالثاً : أسماء الشخصيات</p> <p>رابعاً : اللغة التراثية</p>

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....أ-ح

مدخل: خصوصية الكتابة النسوية.

أولاً: الأدب النسوي واشكالية المصطلح

1- مصطلح الأدب النسوي بين الاعتراف والرفض:.....09

2- مصطلح الأدب النسوي واضطراب التسمية:.....15

ثانياً: الأدب النسوي في الجزائر

1- تطور الأدب النسوي في الجزائر:.....25

2- مراحل الأدب النسوي الجزائري:.....27

الفصل الأول: اللغة في المجموعة القصصية (روسيكادا)

أولاً: القصة القصيرة ونشأتها في الجزائر

1- تعريف القصة القصيرة:.....34

2- نشأة القصة القصيرة:.....35

3- مراحل القصة القصيرة في الجزائر:.....37

ثانياً: لغة العناوين

1- أهمية العنوان:.....39

2- العنوان والنص:.....41

3- النص العنوان:.....42

ثالثاً: البدايات النصية في المجموعة القصصية

1- تعريف البداية النصية:.....58

2- أهمية البداية النصية:.....60

3- وظائف البدايات النصية:.....61

4- البدايات في المجموعة القصصية:.....62

5- قراءة نقدية للبدايات:.....65

رابعاً: أسلوب التكتيف

1- تعريف أسلوب التكتيف:.....71

72.....-2 التكثيف والايجاز:

73.....-3 وجها الايجاز:

74.....-4 التكثيف في لغة المجموعة القصصية:

خامسا: النهايات النصية في المجموعة القصصية

81.....-1 تعريف النهاية النصية:

83.....-2 أهمية النهاية النصية:

84.....-3 خصائص النهاية النصية:

85.....-4 النهايات النصية في المجموعة القصصية:

88.....-5 قراءة نقدية للنهايات في المجموعة القصصية:

الفصل الثاني: لغة السرد النسوي في رواية لونجة والغول

أولا : نشأة الرواية الجزائرية

94.....-1 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

95.....-2 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

ثانيا: لغة العنوان

100.....-1 بنية الدال\ لغة العنوان الخارجي:

102.....-2 لغة العنوان داخل المتن:

ثالثا : أسماء الشخصيات

106.....-1 تعريف الشخصية الحكائية:

109.....-2 أهم تصنيفات الشخصية الحكائية:

110.....-3 دلالة أسماء الشخصيات:

رابعا : اللغة التراثية

122.....-1 تعريف التراث:

123.....-2 أشكاله:

124.....-3 اللغة التراثية في الرواية:

الفصل الثالث: اللغة في مسرحية دعاء الحمام

أولا: المسرح في الجزائر وإشكالية اللغة

132.....	1- تعريفات المسرح والمسرحية:
134.....	2- المسرح الجزائري:
138.....	3- إشكالية اللغة في المسرح:
	ثانيا: لغة العنوان في المسرحية
143.....	1- بنية الدال لغة العنوان خارج المتن:
144.....	2- بنية المدلول لغة العنوان داخل المتن:
	ثالثا: لغة الحوار المسرحي
152.....	1- تعريف الحوار:
153.....	2- أهمية الحوار:
154.....	3- لغة الحوار في مسرحية دعاء الحمام:
	رابعا: صورة المرأة في مسرحية دعاء الحمام
163.....	1- صورة المرأة المثقفة المحبة للوطن:
167.....	2- صورة المرأة الحاكمة القوية:
171.....	3- صورة المرأة الحاملة الفكر، الذكية:
174.....	4- صورة المرأة الثورية:
178.....	خاتمة:
181.....	قائمة المصادر والمراجع:
189.....	فهرس الموضوعات: