

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

قسم اللغة العربية وآدابها



التخصص: الأدب والمجتمع الجديد

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر

عنوان المذكرة:

سؤال اللغة في القصة القصيرة النسائية

- رسائل لحكيمة صبايحي أنموذجا -

إشراف الأستاذ:

صطفى درواش

إعداد الطالبتين:

فريدة بومراح

ليندة شعبان

لجنة المناقشة:

د/ الوناس شعباني، أستاذ محاضر "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزورئيسا.

أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزومشرفا ومقررا.

د/ سامية داودي، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزوعضوة ممتحنة.

السنة الجامعية: 2014 - 2015

كلمة شكر

الشكر لله على توفيقه وسداده لنا

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من أمدّ لنا يد العون والمؤازرة والدعم ونخص بالذكر المشرف لأنّ هذا العمل لم يستوف الاكتمال المعرفي والمنهجي إلاّ بتأطير الأستاذ **مُصطفى درواش** الذي كان خير دليل على إتمام هذا البحث منذ أن كان مجرد طرح حتى وصل إلى هذه الصورة.

فهو الذي يحتذى به وينطبق عليه القول:

قم للمعلم وفيه التبجيلا

كاد المعلم أن يكون رسولا

كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة لتفضلها بالموافقة على مناقشة هذه المذكرة وإغنائها بما ستفضي إليه من ملاحظات.

الإهداء

بإسم الخالق الذي أضاء الكون بنوره البهّي وحده، أعبدته وأسجد له خاشعاً، شاكراً لنعمته
وفضله علي في إتمام هذا الجهد، صاحب الفردوس الأعلى وسراج الأمة المنير وشفيعها الندير البشير
محمد صلى الله عليه وسلّم فخراً وإعتزازاً... إلى

من سهرت الليالي... ونسيت الغوالي..... وظلت سندي الموالي.... وحملت همي غير مبالية بدر
التمام.... والدتي الغالية رحمها الله برحمته الواسعة وأسكنها فسيح جنانه وغفر لها ما تقدم من ذنبها
وما تأخر ورحم موتانا وموتى المسلمين أجمعين، وليجعلك الله ممّن يدخلون الجنة بغير حساب ولا
عقّاب... إلخ.

من أثقل الجفون سهرًا... وحمل الفؤاد همًا.... وجاهد الأيام صبرًا... وشغل البال فكراً... ورفع
الأيادي دعاءً.... وأيقن بالله أملاً... أغلى الغوالي وأحب الأحباب.... إلى أبي العزيز الغالي.
إلى زوجة أبي الغالية....

إلى ورود المحبة.... وينايع الوفاء.... إلى من رافقوني في السراء والضراء. إلى أصدق الأصحاب...
إخوتي وأخواتي.... إلى كريمة وزوجها، نورة وزوجها، أحسن وزوجته.... إلى
حسين، كايسة، فارس، مصطفى، وياسمين الغالية.... إلى توأم روحي، سندي وقوة إعتزازي، أخي
العزيز الغالي سعيد... إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة، إلى رياحين حياتي:

إناس، إلياس، يوبا.... إلى القلعة الحصينة التي ألقا إليها عند شدي، صديقاتي الغاليات: فريدة،
رشيدة، سميرة، روزة، زاهية، ونادية، وفازية... إلى من شاركني همي وفرحي وغمرني بحبه ووفائه طالبي
جوfo. إلى أختي و زميلتي في البحث: فريدة بومراح و عائلتها... إلى
نجوم تالّأت في السماء وفدت على الأرض أنوارا رفيفات دربي: نبيلة، ريمة، ريمة، نعيمة، ويزة،
تسعدت... إلى كل من يعرفني.

ليندة

الإهداء

إلى أحلى كلمة لفظتها أول مرة "أمي" الغالية التي بعثت لي من روحها الطيبة حياة هنيئة.
إلى "أبي" العزيز الذي كان لي مصدر فخري واعتزازي والذي كان لي سندًا أأتمن إليه حفظهما الله.
إلى إخواني أعمر وزوجته وأولاده خاصة روح حياتي "مياس" و"ليسيا".
إلى ناصر وزوجته وأولاده "محمد"، "سينتيا"، "أميرة".
إلى أخي العزيز "فريد" خاصة.
إلى أخواتي "كاهنة" وعائلتها خاصة "إلياس" "وليد" الذي أتمنى له الشفاء العاجل.
وإلى "حسينة" و"صوربة" و"ذهبية".
إلى خطيبي العالي "فاتح" الذي كان سندي وقوة اعتزازي وعائلته من صغيرها إلى كبيرها.
إلى من شاركت معهن أيام الجامعة بلجوها ومرّها، ليندة، رشيدة، سميرة، نبيلة، ريمّة، فازية، ريمّة، نعيمة،
روزة، زاهية.
إلى من شاركتني في هذا العمل المتواضع عزيزتي وأختي الغالية "ليندة" وعائلتها.
إلى عمّتي "حجيّة" وعائلتها.
إلى روح عمّتي "وردية" رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه.
إلى كل من يعرفني وأعرفه.

فريدة

مقدمة

يلاحظ في المشهد الأدبي النسوي الجزائري، تنوع الحقول التي ارتادتها الكاتبات، ما بين الومضة الشعرية، والقصة القصيرة جداً، والقصة والرواية، والسيرة الذاتية...

قد مرّت القصة القصيرة النسائية في رحلتها بمراحل رئيسة ثلاث هي: مرحلة التأسيس ومرحلة التأصيل ومرحلة التجريب ولكل منها أعلامها وخصائصها، تحاول التجارب الجديدة أن تخرج عن وصاية المنجز السردى الذكوري الذي شكلته كوكبة من الأصوات على مدى نصف قرن أو أكثر بتتويقاتها وخطاباتها الفنية والإيديولوجية المتباينة.

إنّ حساسية جديدة وتياراً مختلفاً في الكتابة القصصية بدأ يفرضان حضورهما وسماتهما العامة، يهدف هذا البحث إلى الخوض في قضية نقدية مركزية تتعلق بشاعرية اللغة في المجموعة القصصية "رسائل" لحكيمة صبايحي، وهي أنموذج واحد من نماذج كثيرة لا يمكن تهيمشها لنساء بارزات الحجة والبيان، منتجات فكرياً ومعرفياً وإبداعياً.

يرجع سبب اختيارنا لهذا العنوان دون سواه إلى الرغبة في الكشف عن السرديات النسائية وإبراز بعض ملامح النصوص المعاصرة، والخروج بالكتابة النسائية من دائرة التهميش إلى آفاق أكثر رحابة وفاعلية وحضوراً، ومواكبة الطرح للراهن حيث تمثل الكتابة النسائية ظاهرة لافتة في السنوات الأخيرة، وتكشف عن خصوصيات جماليات السرد النسائي الجزائري وتحديداً القصة القصيرة ومحاولة كشف آفاق التجريب في القصة القصيرة النسائية.

أول طرح خضنا فيه: ما الجديد الذي أضفاه القلم النسائي الجزائري على المنظومة القصصية الجزائرية؟ وما خصوصية المنجز القصصي النسائي من خلال رسائل حكيمة صبايحي؟ ما الأدوات الفنية التي اعتمدتها للروح بوجعها وقلقها وتشاؤمها وفضح الواقع بكل تلؤناته؟

حتى يتسنى رصد قضايا اللغة في المجموعة القصصية استثمرنا الأدوات الإجرائية للبلاغة والأسلوبية، والمنهج التاريخي القائم على التتابع الزمني في محاولة تقصي مجمل النتاج القصصي في الجزائر.

يتشكل هذا البحث من فصلين اثنين وخاتمة. تطرقنا في الفصل الأول الموسوم بالسرد النسوي الجزائري إلى النشأة، وإشكالية المصطلح نسوي/ نسائي وسؤال اللغة في السرد النسائي وأفردنا الفصل الثاني لآليات اشتغال اللغة في رسائل حكيمة صبايحي، في ضوء البنى البيانية والبديعية والإيقاعية.

توصل البحث إلى جملة من الملاحظات لخصت في الخاتمة التي احتوت على أهم ما انبثق عن التحليل، من أفكار ورؤى وتصورات أسهمت في تشكل خط نسائي قصصي يفسح المجال أمام المرأة الجزائرية المعاصرة لتحرر ذاتها وتثبت وجودها وترسي معالم لغوية مغايرة إبداعا ودلالة للمنجز اللغوي للرجل حين يؤلف.

عانينا من بعض الصعوبات التي تتمثل أساسا في ضيق الوقت وندره الدراسات النقدية التي تناولت بالقراءة والتحليل والمناقشة القصة القصيرة النسائية، هذا فضلا عن الاضطرابات التي تخللت السنة الجامعية، والتي أثرت سلبا في نهج القراءة والتوثيق.

إعتمدنا على دراسات نقدية متنوعة أنارت طريقنا وعمقت مقاربتنا للمدونة، يذكر منها: خطاب التأنيث ليوسف وغليسي، والبلاغة العربية لابن عيسى باطاهر، والشعري في روايات أحلام مستغانمي لزهرة كمون.

نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ الفاضل مصطفى درواش المشرف على هذه المذكرة، حيث لم يبخل علينا بفيض عطائه ورحابة صدره وتوجيهاته السديدة، التي رافقتنا مدة رحلة البحث، دون أن ننسى إمتناننا وتقديرنا لأعضاء اللجنة المناقشة ولكل من أسهم في إنجاز هذا الجهد العلمي المتواضع.

الطالبتان:

- فريدة بومراح
- ليندة شعبان

الفصل الأول

السرد النسوي الجزائري.

1. النشأة (الولادة العسيرة).

2. إشكالية المصطلح (أدب نوي / نسائي).

3. سؤال اللغة في السرد النسائي

تعدّ اللغة كأعظم إنجاز تاريخي وحضاري قامت به البشرية، فهو محور تواصل اجتماعي وثقافي يعبر به الإنسان عن وجوده الكياني والوجداني، والقصة ضمن هذا الإطار الفاعل، كإحدى التمثلات اللغوية التواصلية والفنية، تستثمر امكانات اللغة لتحقيق غايات فنية وجمالية معينة، وهذا ما يتمثل في بيئة الجزائر من خلال الحضور النسائي في هذا المعن الثقافي.

1- النشأة (الولادة العسيرة):

كان الأدب الجزائري ولا يزال معطاء يزخر بمختلف الأجناس الأدبية، يسعى دائما ليسوق أيّ حدث يطرأ، مردّ هذا إلى موقع الجزائر الإستراتيجي، إذ تطلّ على الدول الفرانكفونية، فضلا عن البعد العربي والإقليمي ممّا خلق توليفة ذات نكهة خاصّة، بفضل الأدباء الجزائريين الذين يقطفون من هذا التفاعل مع الآخر، ثمرات مميزة أسهمت في نشره وتبنيّه، وحفزت بالمقابل باحثين ودارسين بالتحليل والنظر والاقتراح، لاسيما في تلك الأعمال الإبداعية، التي كان للمرأة فيها حضور يبيّن بغض النظر عن قيمة هذا الحضور أو محدوديته.

تعدّ النساء القاصات الأوائل في تاريخ الحكّي. ومن خلال القصص التي روتها الأمّهات والجدّات اكتسب الأطفال الفكرة الأولى عن عنصر القص/ السرد، وبرهنت شهرزاد عن قوة تأثير الحكّي إذ كان من خلال إشغال الملك شهریار في قص يومي والحفاظ على درجة التشويق لديه إن تمكنت شهرزاد من تعويض قراره السابق بأن يتزوج فتاة بكرا، لا يلبث أن يأمر بقتلها، وكان للغة أن تتقذ النساء من العنف الجسدي وتصبح الكلمة سلاحا يحمي أجساد النساء من عنف الرجال ويظهر توثيق التاريخ الشفوي أنّ النساء كنّ على مدى العصور وفي جميع أنحاء العالم أوّل القاصات وأهمهنّ، وأنّهن اللواتي قمن غالبا بنقل الثقافة الشعبية بكل أوجهها من جيل إلى آخر.

إنّ القصة الشعبية ابتكار نسوي ومع ذلك، فحين بدأ التسجيل الرسمي للتاريخ، تمت إعادة النساء إلى الموقع الثاني، واختفين فجأة هكذا⁽¹⁾. وفي ظلّ مجتمع ذكوري يعتمد إقصاء نصفه

¹ - ينظر: بنينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية 1899/ 1990، دار الآداب، ط1، بيروت 1999، ص 45.

الآخر، ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة المهملة، ونعته بالقاهر والمبتور، تدفع المرأة إلى الحاشية ليجري تهميشها كذات يأخذ وجودها معنى واحداً، وهو الجسد مادة اللذة وموضوعها وفي ظلّ مجتمع تتحول فيه المرأة إلى حرباء متقلبة تحجب وتكشف تستبعد وتستحضر في آن واحد، كما تبدو صورتها معقدة، فمرة يريد لها الرجل رمادا، ومرة جمرا، يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال.

كل هذه العواصف والأمواج من الطبيعي أن تتلاعب بالبنية الذهنية للمرأة وتجعلها ترى ذاتها منعكسة في مرآة متعددة، هذا ما يفسر أهمية تضافر الرؤية الأنثوية وظهور تعبير (النص النسائي) أو مصطلح (الكتابة النسوية)، يقول عبد الله إبراهيم: «فإنّ نظر إلى التاريخ الإنساني بصورة موضوعية ظهرت مفارقة لا يمكن قبولها أو السكوت عنها، وهي استبعاد المرأة والتحيز للرجل، وهو تحيز اعتباري وواقعي فرضته ظروف ثقافية واجتماعية وضعت المرأة في مقام أدنى بكثير من مقام الرجل.

إن لم نقل وقع إخراجها من دائرة صنع التاريخ، وكأنّ تاريخ المرأة عار ينبغي طمسه وخطيئة ينبغي محوها، وإنّ ينبغي استئصاله وفي حركة احتجاجية رافضة، انبثقت الحركات النسوية في القرن العشرين لإحداث نوع من التوازن في المواقع الاجتماعية لكل من المرأة والرجل فاتخذت هذه الحركات عمليا ونظريا، وسعت إلى تغيير أوضاع النساء من جهة وإلى الاهتمام بما تكتبه من جهة ثانية، فتعددت اتجاهات الفكر النسوي»⁽¹⁾.

إذا ارتحلت المرأة في شعاب هذه القضية، وجدت أنّها «قد أسالت كثيرا من المداد وأثارت جدالات عديدة تتمحور حول الكثير من الوجوه الأساسية... وتبدو صورة المرأة في هذه الآداب... صورة سلبية، إن تقدمها وكأنها مخلوق محتجب أخرس خاضع لسلطة الرجل»⁽²⁾، وهذه السلطة:

¹ - عبد الله إبراهيم، موسوعة الفرد العرب، ج2، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، بيروت 2008، ص 247.

² - أحمد بشنو، صورة المرأة في الرواية المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية (مقال) عالم الكتب الحديث، عمّان 2009، ص

«أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الإيديولوجية وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل ترى دونية نفسها كبديهيّة مطلقة»⁽¹⁾.

بالرغم من أنّ الأدب النسوي هو ذلك الذي يكشف الستار عن خصوصية النساء كما الفقه النسوي الدقيق الذي يتعسر على الرجل أن يخوض غماره في محيطاته الأنثوية الجارفة، العميقة إلا أنه ظلّ بعيداً عن مستوى الساحة الأدبية الجزائرية، تقول الأدبية فضيلة الفاروق: «إنّ الحديث عن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر حديث يشوبه الارتباك، لأنّه مرتبط بحقيقة المجتمع الجزائري قبل كل شيء، فالإبداع فنّ ومن أهمّ قوام الفنّ بعد الموهبة الحرّية، وعنصر الحرّية يبدو عنصراً غير واضح الملامح في الأجواء الجزائرية خاصة ما يتعلق بحرية المرأة»⁽²⁾.

يعدّ غياب الحرّية أكثر الدوافع، التي تعرض لها المشهد الأدبي بصفة عامة في الجزائر مسبباً له التأخر، وحسب فضيلة الفاروق، فإنّ وجع المرأة الأول هو البحث عن إرساء قواعد احترام لكيانها وفكرها بشكل مستقل تقول: «يحضرني ما قاله الفرنسي "جون فواييه" ووزير العدل سنة 1979 (يستمد الرجل كرامته وثقته من عمله، أمّا المرأة فتدين لهما للزوج)، فإن كانت هذه العبارة صادرة من مثقف فرنسي من خلال مجتمعه المنفتح فإن مشكلة المرأة في الوطن العربي تكون أعمق وأعنف»⁽³⁾.

أثناء البحث عن الذات الإنسانية المسلوبة، «راحت المرأة تشق طريقها مقتحمة بذلك عالم الكتابة ... لتثبت نفسها، إيماناً منها أن الآخر لن يستطيع عكس مشاعرها الأنثوية والتعبير عنها بأقلامه لا لشيء إلا لكونها مخلوقاً قاصراً رغم الثقافة والتعليم والمسؤولية... فصفة الأنوثة تشكل قيّداً للمرأة»⁽⁴⁾.

¹ - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النقاد الأدبي، ط3، الدار البيضاء ص 330.

² - فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، عدد 36، 2009، الموقع:

<http://www.nizwa.com/articlesphp?!2923> بتاريخ 2015/02/09.

³ - المرجع نفسه.

⁴ - صالح مفقودة، النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقع: <http://www.palmoon.net> بتاريخ 2015/03/15.

بتعبير آخر فإنّ «المرأة الكاتبة تستطيع مثل الرجل الكاتب أن تذهب إلى حافة جنونها لتستعيد حريتها وإنسانيتها المغيبتين، ولتسأل الرجل في مقاييسه وقيمه الموروثة وتحاصره بصورة المرأة المتحققة داخل حرية الكتابة بعيدا عن الصورة التي شيّدها إسهاماته»⁽¹⁾.

على هذا الأساس كانت التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر شحيحة سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف، وبخاصة منها ما هو مكتوب باللغة العربية، واتصفت تقريبا بما اتصفت به التجربة الإبداعية في الوطن العربي، فمثلا: «يغيب عن مضمون القصة النسائية بوجه الوعي بأن قمع المرأة هو اجتماعي في أساسه، ويضرب جذوره في تقسيم العمل القديم قدم المجتمعات الطبقية التي استغنت عن دور المرأة في الإنتاج، وحولتها إلى لعبة في متحف الإقطاع.../ حيث تسلي وتمتع وتنجب الورثة أي أنّ المؤامرة الأساسية على حرية المرأة كمنّت بالتحديد في اختزالها إلى جسد، وتجريدها من أسلحة الفكر والعمل الاجتماعي المنتج التي تشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة»⁽²⁾.

حيث ظهرت للمرأة أصوات، جاءت قليلة وضعيفة وعلى استحياء ووجل، لعلّها تعرضت لعمليات مسخ وتحريف وتحويل وهذا هو الأقرب، من ذلك ما حدث لمصنف (ألف ليلية وليلة) الذي هو كتاب يوحى بأنّه حكايات نسائية في أصلها، ولكنها عندما حولت إلى كتاب مدون لم يحافظ على شكله وسماته الأولى، على يد الرجل أو الرجال المدونين وتحولت القصص من خطاب نسوي شفهي إلى مدونة مشوهة، اختلط فيها صوت الأنثى بصوت الرجل وعلى مستوى الأساليب والحكايات، صار الكتاب كتابا عن المرأة وضدّ المرأة في آن واحد... «وإذا كانت المسافة الزمنية بين شهرزاد الأصل وشهرزاد التي وصلتنا، مسافة طويلة غاب خلالها التدوين الأمين لحكايتها. ولذلك حرفت، فإنّ ما تكتبه المرأة اليوم يخضع لنوع جديد من التشويه... ألا وهو التأويل أو القراءة الأخرى للنص معنى ودلالة، فالغالبية من النقاد يفكرون من خلال تلك الفروق بين الجنسين ويتعاطون النصوص النسائية على أساس هذا الوصف، ومنذ البداية يتبعون آثار الأنثى في النص فتتحول القراءة إلى تشريح جسدي قبل كل شيء، ثم تأتي الوقفة المجابهة لكل فكرة تعبر

¹ - مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، ط1، الجزائر 2013، ص 27.

² - الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، ص 16.

عن وجع المرأة في مجتمعنا حيث يدخل القارئ (الرجل) نص المرأة من موقع الهجوم... متوقعا مسبقا أن هذه المرأة التي كتبت قد أخذت حقا ليس لها بممارستها الكتابة، وبالتالي من وراء هذه الخلفية تتكون لديه مجموعة من التهم التي يعرفها في سلوكه ويحدها في النص فيقرأ كرافض لما كتب، لا كمحرب لإبداع المرأة....»⁽¹⁾.

ما يزال الجدل مستمرا حول وجود أدب نسوي وأدب رجالي، لأنّ العديد من المبدعات العربيات والجزائريات يُرين أن النصّ النسوي له خصوصياته وللنصّ الرجولي خصوصياته... والقارئ الخبير وحده، يميّز ما بين النصين حتى يؤمن بما تفكر به المرأة وما يفكر به الرجل ويدعو إليه، وكأن هؤلاء يتماهون مع ما قالته الكاتبة **جيني هيريكورت** قبل مائة عام: (سادتي لا أستطيع أن أكتب إلاّ كامرأة بما أن لي شرف كوني امرأة)⁽²⁾.

إنّ التقاليد الاجتماعية التي نظرت إلى المرأة نظرة دونية، كان لها بالغ الأثر في تأخر الكتابة النسوية بالجزائر، حيث ترى تواجد المرأة في «الحركة الاجتماعية والثقافية والأدبية يثير الفتنة، ويشجع الانحلال مما كلّها وفرض عليها ظروف العزلة والتجميد لطاقتها الإبداعية»⁽³⁾.

إنّ سبب ندرة الكاتبات مرتبط بحواجز العادات والتقاليد حيث، أنّ كثيرا من الأصوات النسائية «ها تزال تنشر تحت أسماء مستعارة، أو تشير إلى أسمائها برموز، تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة، حتى إن إحدى الأدبيات قد قطعت مرحلة في الساحة الأدبية تجيب على سؤال في مقابلة أدبية عما إذا كان هناك ما يعترض دريها بقولها: (الكثير... منها التقاليد، الجهل، الأمية) ولم تكن هذه الإجابة في الخمسينات وإنما هي عام 1978 وليس وحدها التي تؤكد على ذلك، وإنما عموما هذه إجابة مشتركة»⁽⁴⁾.

¹- الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، ص 16.

²- المرجع نفسه، ص 16.

³- يمينة عبنّاك، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، زهور ونيسي أنموذجا، مجلة التبين الجاحظية، عدد 36، الجزائر 2011، ص 94.

⁴- بشير خلف، النص الأدبي النسوي، تحدي المعوقات وتطلعا إلى الحرية، الموقع:

<http://www.ahewan.org/debat/shawantas=aod301624> بتاريخ 2015/04/19.

يعجّ الفضاء الإبداعي بعشرات الأسماء المستعارة تحايلا على الأسرة أو هروبا من النقد الاجتماعي، كما فعلت الكاتبة الجزائرية فاطمة الزهراء إيملاين حيث نشرت روايتها الأولى العطش (la soif) سنة 1957، باسمها المستعار آسيا جبار قائلة: «لا أريد أن يعلم أبي وأمي بأنني كتبت رواية»⁽¹⁾.

كما تفعل فضيلة الفاروق التي تصرّح بشأن اسمها المستعار قائلة: «استعملت الإسم المستعار لأتحمل أنا مسؤولية ما أكتب ولا أحمل عائلتي أعباء ما يترتب على أفكار الشخصية...»⁽²⁾، وقد ذكرت فريزة مازوني عددا من الأسماء المستعارة وصلة ذلك بواقع المرأة وكيف تحملت ضغط الآخر: «لذلك كانت فضيلة ملكي، وبنّت الريف (رواية يحيى)، منى غول (فاطمة غول)، وبنّت الأقصى (فوزية ضيف الله) والخنساء (فضيلة زيانة) وحواء (جميلة قادري) وعلواء الأديب (حسناء عفاف الإبراهيمي) وغيوم (مسعود لعريط)، وأم سارة (خديجة زواقري) والموهبة السمراء (كريمة ناوي) والنورسة الحزينة (نورة مناصرية) وأم سهام (عارية بلال).

هكذا كان اختيار المرأة للكتابة، الذي يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد وتحضر بالفعل وبالقوة، وتحقق ما يمكنه تجاوزا لوضعها الحالي، أصبحت الكتابة نوعا من الخلاص، كونها آلية دفاع بلا ريب، وهذا ما جعل الباحثين يقولون إنّ التحول الفعلي الذي حدث في مجال القصة قد بدأ مع الكاتبة الجزائرية والمبدعة فاطمة آيت منصور عمروش التي قامت باختزال حياتها في ثلاث نقاط، هي:

- الولادة غير الشرعية.
- المنفى الذي استنزف كلّ لحظة من حياتها في تونس ثم في فرنسا.
- وفاة أولادها وزوجها بلقاسم عمروش (جوان 1962).

¹ - بشير خلف، النص الأدبي النسوي، ص16.

² - يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي للشعر النسوي، طبعة خاصة، قسنطينة 2008، ص 79.

«لقد اتجهت نحو الماضي لتفكيكه وكشف كل المرجعيات التي أهانت النساء عبر التاريخ وبهذه الرؤية رصدت شبكة الممارسات المادية والإيديولوجية والرمزية من خلال آليات استعملتها لكبت ألمها وحزنها»⁽¹⁾.

مرت التجربة النسائية بالجزائر بثلاث مراحل حسب تحديد الباحث التونسي بوشوشة بن جمعة، تتعاش فيها ثلاثة أجيال من الكاتبات أسهمت في إثراء الخارطة الأدبية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، من خلال ما ينشده من نصوص في الصحف والمجلات المحلية والعربية فضلا عن ما تصدره من مجموعات قصصية⁽²⁾.

أ - مرحلة التأسيس (البواكير):

تعود هذه المرحلة إلى فترة الأربعينات من القرن العشرين للميلاد، حيث عرفت الجزائر المستعمرة اسمين بارزين هما طاووس عمروش وجميلة دباش، اللتين ابدتا انشغالهما بالمعاناة التي تعيشها المرأة الجزائرية في ظل التقاليد التي تحاصر مشاعرها وجسدها، وتعرقل تحررها إضافة إلى نصوص زهور ونيسي، زليخة السعودي وجميلة زئير، ونورة سعدي، التي مثلت حدثا ثقافيا وأدبيا استثنائيا في الجزائر، نتيجة إقبال المرأة على الكتابة بجرأة لافتة متحدية بذلك الوعي القائم والإرغامات الاجتماعية، وقد هيمن على هذه المرحلة الاتجاه الواقعي الذي شكّلت فيه قضايا المرأة والمشكلات الاجتماعية والهموم اليومية، طلب المحكيّ فيها.

كتبت جميلة دباش⁽³⁾: ليلي فتاة من الجزائر 1947.

Leila jeune fille d'Algérie

¹ - مازوني فريزة، بين رحلة الكتابة ومتعة الرواية - السيرة الذاتية (قصة حياتي لفاطمة آيت منصور عمروش أنموذجا)، الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة، مقالة في مجلة الخطاب (عدد خاص)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو 2013، ص 273.

² - ينظر: بوشوشة بن جمعة، سيلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي، المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، تونس 2008، ص 90 - 91.

³ - سامية داودي: جميلة دباش، قضية تعليم المرأة، الرواية النسائية في الجزائر، أعمال الملتقى الوطني حول الرواية النسائية، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو 2013، ص 56.

- عزيزة 1955.

Aziza

- دحمان ابن القصبة 1946.

Dahmaneenfant delaCasbah

أبناء لوكري 1947.

Les kens Lochri

كتبت زليخة السعودي⁽¹⁾: القصص الآتية:

- خطوات في الثلوج.
- ابتسامة العمر.
- الحاج زيتون.
- وحي العزلة.
- لن أضيع.
- النهاية.
- الحمامات المهاجرة.
- حفلة في الميلاد.
- عازف النّاي.
- من البطل.
- من وراء المنحى.

كما كتبت جميلة زّير مجموعتين قصصيتين هما⁽²⁾:

- دائرة الحلم والعواصف (1983).
- جنّية البحر (الجزائر 1998).

¹ - شريط أحمد شريط، الآثار الأدبية الكاملة، زليخة السعودي 1943 - 1972، دار القصبة للنشر، الجزائر 2009، ص 23.

² - بوشوشة بن جمعة، سيلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي، ص 91.

ظَلَّت الكتابة القصصية في طورها الأول محتشمة، تقتصر على عدد ضئيل من الأصوات إلا أنها تشكل لبنة أساسية في درب الإبداع.

ب - مرحلة الترسّيخ: في التسعينات من القرن العشرين للميلاد: تمثّلها الأقلام النسائية المؤسسة/الرائدة والجديدة مثل: صبايحية بن بركة، وفضيلة الفاروق، وزهرة الريف.

كتبت زهرة الريف: كلمات تحت الشمس.

كتبت بن بركة صبايحية: سقط المحار.

ج - مرحلة الامتداد: في العقد الأول من الألفية الثالثة: يمكن الإشارة هنا إلى أكثر من اسم لقاصات تمكّن من ترسيخ أقدامهنّ وفرض حضورهنّ في تربة المشهد القصصي بإصدارتهنّ المتواترة⁽¹⁾:

• جميلة طبّاي: أوجاع الذاكرة، وردة الرّمال.

• جميلة خمّار: الهدية.

• فاطمة إبراهيم: بيت النذار الزائر الآخر.

• زهرة بوسكين: الزهرة والسكين.

• عمارية بلال: الرّصيف البيروني.

• حكيمة قربيّع: جمانة، مصادر التوتر.

• حكيمة صبايحي: رسائل.

لأنّ المسألة مرتبطة بالمبادرة في الكشف عن المعاناة والنّهميش والتهوين من الطّبيعة والوظيفة، يمكن الإشارة إلى الريادة في مجال الخطاب النسوي، من خلال شخصية نسائية مناضلة ومؤثّرة، هي:

زهور ونيسي: التي هي رائدة الأدب النسائي الجزائري، وهي من مواليد شهر ديسمبر

1936، بمدينة قسنطينة، حيث تلقت علومها الأولى، ثم التحقت بإحدى المدارس التابعة لجمعية

¹ - بوشوشة بن جمعة، سيلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي، ص 92.

العلماء المسلمين الجزائريين، شجّعها على الكتابة مدير مدرستها أحمد رضا حوحو، وهي مناضلة في ثورة التحرير الجزائرية، انخرطت في جيش التحرير الوطني لتؤدي أعمالاً فدائية، تحمل وسام الاستحقاق الوطني، تحصّلت على شهادة في الأدب والفلسفة وعلم الاجتماع بجامعة الجزائر، لها إسهامات إبداعية في مجال الرواية والقصة القصيرة. وهي لُقّ امرأّة جزائرية تكتب الرواية باللغة العربية، وكان لها السبق أن تأسّس للكتابة القصصية النسائية في الجزائر، من إبداعاتها في فن القصة القصيرة:

- الرّصيف النائم (قصص) 1967.
- على الشاطئ الآخر (قصص) 1964.
- الظلال الممتدة (قصص) 1985.
- عجائز القمر (قصص) 1996.
- روسيكادا (1998).
- لنجة والغول (1996).

إنّ هذه المرأة مارست السياسة والمهام الإدارية والحزبية، نشأت في ظل ثقافة دينية وطنية إصلاحية تشبّعت بأصول العربية، فصاحة وبلاغة، كوّنت منها أدبية متمكنة.

احتلّ النصّ الأدبي النسوي في الجزائر مكانة هامة في المشهد الثقافي العربي، انتزع الجوائز والمراتب الأولى، سواء من خلال جيل ما بعد السبعينات كالروائية والقاصة زهور ونيسي وزليخة السعودي و مبروكة بوساحة وآسيا جبار، وأحلام مستغانمي، وجميلة زّير وفضيلة الفاروق، ربيعة جلطي وجميلة طلباوي وحسيبة موساوي ومليكة مقدم وزينبالأعوج، التي فازت بمسابقة نازك الملائكة للإبداع الأدبي النسوي الشعري في دورتها الرابعة بالعراق والإعلامية الروائية هاجر قويدر التي فازت بجائزة الطيّب صالح للإبداع الروائي عن روايتها (نورس باشا) وهي واحدة من أهم جوائز الرواية في العالم العربي.

2- إشكالية المصطلح: أدب نسوي/نسائي.

تعددت المصطلحات النقدية في ترجمة مفاهيم متجاوزة منها:

أدب المرأة، الأدب النسائي، الأدب النسوي، النقد القطيبي، أدب الأنوثة، أدب الحريم الأدب الجنوسي، النقد النسائي، النقد النسوي، النقد الجينثوي، النقد البيولوجي، النقد الأنثوي المركزية الأنثوية...

إنها مصطلحات ذات إشكالات عديدة هيمنت على سوق الكاتبات، أفرزها صراع التذكير والتأنيث، وفرضها بقوة التداول والاستعمال، وقد طرح يوسف وغليسي جملة من الأسئلة تتعلق بهذه التسميات وهي: أيّ هذه المصطلحات أقرب إلى عنوان الإشكال؟ وما مشروعية الدعوة إلى تكريس هذه المصطلحات؟ بل ما مشروعية الدعوة أصلاً إلى أدب خاص بهنّ؟ وما موقف الكاتبات العربيات مما يدور حولهنّ، مما يكتبنه وما يكتب عنهنّ؟⁽¹⁾

هذا التنوع المفهومي الذي يحمله المصطلح يوحي باللبس الذي طبع المقاربات النقدية في محاولتها التأطير لظاهرة الكتابة النسائية.

تذهب الباحثة عائشة إيدر إلى القول: «يبقى المصطلح هلامياً، سمته الزبئية لقابليته الانفتاح على إمكانات متباينة، تباين التيارات والمناهج النقدية. فالاقتراب من المفهوم يستدعي أكثر من طرح لإزدواجية المصطلح: أدب/ امرأة/ امرأة/ أدب من جهة أخرى»⁽²⁾، ثم إن الإقرار بوجود أدب نسائي كما يذهب إلى ذلك أغلب الدارسين يعني بالضرورة الاعتراف بوجود أدب ذكوري بالمقابل. كما أن تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسية، أمر تدحضه آراء الباحثين وأدباء، رجالاً كانوا أو نساء.

إن أول ما يلفت الانتباه في الموقف النسوي العربي من (الأدب النسائي) ومشتقاته، أنه خلافاً للكاتبات العربيات اللواتي استمتعن في الدفاع عن تلك المصطلحات (تأكيداً لخصوصيتهنّ الجنوسية)، فإنّ مجمل الكاتبات العربيات رفضن المصطلح بشدة: «ومن بين هذه الأصوات

¹ - ينظر: وغليسي، خطاب التأنيث، ص 21.

² - عائشة إيدر، أنطولوجية الرواية النسائية المكتوبة باللغة الفرنسية، مقالة في مجلة الرواية النسائية في الجزائر، عدد خاص، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو 2010، ص 11.

النسوية الرافضة التي تأتي في طليعتها عادة السّمان، وقد تحول اسمها من امرأة كاتبة إلى رمز نسوي ساحر فتن دنيا الكتابة وشغل كتّابها، وقد تحمّلت وحدها - عبء الأنوثة وحملته على كامل قلمها، وحملته مسؤولية ردّ كل عدوان ذكوري من حيثما جاء، حتى تخالها زنوبيا (ملكة تدمر) في مواجهة جيوش الرومان مع فارق نوعي هو أن أعداءها منها بني أهلها وعشيرتها الأقربين»⁽¹⁾ حيث نجدها في مواقع كثيرة تعلن رفضها القاطع لثنائية الأدب النسائي والأدب الرجالي، إحقاقا لمبدأ يؤمن بأنّ: «الفكر الذي لا أعضاء ذكورة أو أنوثة له»⁽²⁾، وإنّما له جوانب معنوية عامة تتقاسم وجودها بين الجنسين.

إن اعتراض عادة السّمان على هذه التسمية التي تفصل ولا توحد، معناه القناعة بأنّ الحواجز مازالت فارضة منطقها، حتى في الكتابة الإبداعية، ومن هنا فإنّها قد مهدّت: "السبيل أمام كثير من الأصوات النسوية الرافضة، ومنها أسيمة درويش، التي ترى أن مصطلحات (الأدب النسائي الكتابة النسوية، إبداع المرأة) هي من قبيل الكلام الدّارج أو الخطأ الشائع، لأن الأدب في نظرها فعل إنساني لا يقتصر على عرق أو جنس»⁽³⁾.

تعتقد سهام بيومي أن مصطلح (الأدب النسائي) وسيلة ذكورية لعزل المرأة، لأن في ذلك «اعترافا ضمنيا بأنّ الأدب السائد هو أدب رجالي، وعلى المرأة أن تطرح أدبا آخر في مواجهته وهذا الوضع يجعل النسوة كما لو يطرقن مجالا ليس لهنّ»⁽⁴⁾.

أمّا جميلة عمايرة، فترفض التبنّي المطلق للمصطلح، لأنّه يؤول إلى مصادرة حرية المبدعة والنّص، وذلك بوضع موجّهات مسبقة للقراءة مثلما نضع العناوين كموجّهات للنصوص: «إنّنا باعتمادنا لهذا المصطلح بإطلاقية لا مبالية نقوم بتدمير النّص ومنجزات إبداعية مميّزة لكاتبات تجاوزن محدودية الانضواء تحت المسميّات ونحجز على النّص وعليهنّ في الدائرة الجنسية»⁽⁵⁾.

¹ - وغليسي، خطاب التأنيث، ص 21.

² - عادة السّمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات عادة السّمان، بيروت 1981، ص 211.

³ - وغليسي، خطاب التأنيث، ص 21.

⁴ - سهام بيومي، الأدب النسائي، مقالة في جريدة الشروق الثقافي، العدد 33، مؤسسة الشروق، الجزائر 1994، ص 15.

⁵ - المرجع نفسه، ص 15.

كأن هذه الأصوات تجمع على أنّ القبول بتسمية (الأدب النسوي/ النسائي) يعني بداية الرضوخ لفعل الوأد، ومضاعفاته الثقافية، وعلى الضفة الجزائرية تصادف القارئ أصداد للصرخة السمّانية (نسبة إلى عادة السّمان)، تؤكد الرّفص لهذه القسمة الأدبية رفضا بالإجماع الذي لا أدل عليه من تلك الندوة الأدبية، التي عقدها عبد العالي رزّاق مع "خمسة أصوات أدبية نسوية" من الجزائر (زينب الأعوج، ربيعة جطّي، إلهام بورابة، حياة غمري، نصيرة بن ساسي) نشرها بمجلة (الجيل) عام 1989، وقد أجمعت المشاركات فيها على أن ليس هناك أدبا رجالي وآخر نسائي⁽¹⁾.

يصرّح الباحث عبد المعطي كيوان أنه ليس ثمة فرق من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي، إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه، لا يعرف التذكير والتأنيث إنه يرفض مصطلح الأدب النسائي، لأنه في نظره لا يملك الخصوصية التي تميّزه مما يكتبه الرّجل، فالرّجل والمرأة سيّان في الكتابة الإبداعية ويرى أن هذا المصطلح قائم على أساس تصنيف جنسي عنصري ذكر، أنثى⁽²⁾.

بحجّة أكثر عقلانية، تعلن أحلام مستغانمي رفضها لهذا التّصنيف: «أنا لا أومن بهذا التّصنيف إطلاقا وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة... فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعدّ كاتبة رجالية في حين يعدّ يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة، لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط»⁽³⁾. من هنا يتبيّن أن مبدأ الرّفص لتداول المصطلح هو المهيمن على الفكر الأدبي والنّقدي.

يبقى مصطلح الأدب النسوي أو النسائي وعلى الرّغم من الحمولة التاريخية أو المعرفية أو التجنيسية، التي تحملها هذه المسميات يبقى مصطلحا إشكالياً، لأنه ينهض في مجتمعات إشكالية، إذ أن الإبداع هو الإبداع أيّا يكن جنس كاتبه، ولا خصوصية إلا للنص وأنّ الفوارق

¹ - ينظر: وغيلسي، خطاب التأنيث، ص 23.

² - ينظر: إيدير، أنطولوجية الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة بالّلغة الفرنسية، ص 02.

³ - وغيلسي، خطاب التأنيث، ص 23.

الموجودة بين الرجل والمرأة لابد أن تنتج أدبا مختلفا من كلا الجنسين، إذ لكل جنس ما يشغله ولكل جنس خصوصيته، التي ربما لا يدركها تمام الإدراك الجنس الآخر.

أولاً: مصطلح الأدب النسوي:

لم يثر مصطلح من المصطلحات النقدية من اللبس والغموض ما أثاره مصطلح الأدب النسوي، سواء في تحديد صيغة متفقة للمصطلح، أو مجرد الاعتراف به كنوع أدبي مستقل عما يكتبه الرجل.

إن مصطلح (النسوية) هو المقابل العربي للمصطلح الانجليزي: Féminism حيث أنه: «يشير إلى الفكر الذي يعتقد أن مكانة المرأة أدنى من التي يتمتع بها الرجل في المجتمعات التي تضع كلا الجانبين ضمن تصنيفات إقتصادية أو ثقافية مختلفة»⁽¹⁾.

أي أن النسوية توصف بأنها نضال لإكساب المرأة المساواة في دنيا الثقافة، التي يسيطر عليها الرجل، فالنسوية تعني: «الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة لا لأي سبب سوى كونها امرأة في المجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته»⁽²⁾.

لا تعامل المرأة بقدم المساواة، ولا تحصل على حقوقها في مجتمعات تنظم شؤونها وتحدد أولوياتها وفق رؤية الرجل واهتماماته، لا تنشئ سوى أنها امرأة، وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة في الموقع الذي يحور كل شيء، بينما في حقيقة الأمر تتجاوز الرجل في أكثر محطات الحياة، دون دراية منه، فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف ظاهرا، وأيضا الرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفية والرجل بالفعل والمرأة برد الفعل، وما إلى ذلك...

كان الظهور الأول لمصطلح (النسوية) Féminism، في أدبيات الفكر الغربي عام 1895. «في حين أن مفهوم المصطلح المتمثل في فعل نسوي مطالب بحقوق المرأة قد بدأ مع نهايات القرن الثامن عشر، أما اعتماد مصطلح النسوية في مجال العلوم الإنسانية، فقد بدأ رسمياً عام 1910م، في مؤتمر دولي أسهمت فيه عمدة النساء البارزة كلارا زاتكين، حين أعلن الثامن من

¹ - صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية، دراسة سنوية تحليلية، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة 2014، ص 06.

² - المرجع نفسه، ص 06.

مارس عيدا عالميا للمرأة. إنّه التاريخ، الذي اعتمده عصبة الأمم لإحياء ذكرى العصيان المدني الذي قامت به العاملات في نيويورك عام 1895، احتجاجا على الأوضاع البائسة التي كنّ يعانين منها، وقد ماتت فيه بعض العاملات»⁽¹⁾.

لذلك يعدّ مصطلح (النسوية) من أهم الحركات إثارة للجدل في القرن العشرين للميلاد، وبأنّ تأثيرها يظهر في كل جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية، والثقافية في مختلف أنحاء العالم، إنّ هذا المنظور يجعل المرأة في كل مكان تتصف بالسلبية وينكر عليها الحقّ في دخول الحياة العامة، وفي القيام بدور في ميادين الثقافة والسياسة والاقتصاد كما الرجل بالتساوي معه، ومن هنا يمكن القول إنّ النسوية حركة تعمل على تغيير الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة، وتصرّ النسوية على أن هذا الظلم ليس أمرا ثابتا أو حتميا، وأن المرأة تستطيع أن تغيّر النظام الاجتماعي، والاقتصادي والسياسي عبر العمل الجماعي، وبالتالي فإنها تسعى إلى تحسين وضع المرأة في المجتمع.

إنّ النسوية بشكل عام: «كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب، أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرجل هو المركز هو الإنسان، والمرأة جنس ثانيا أو آخر في مرتبة أدنى»⁽²⁾.

تعرف ماري ايجلتون الأدب النسوي على أنّه «الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتمّ بها الأدب لعصور طويلة خلت»⁽³⁾.

أي أنّ الأدب النسوي هو الذي يعبرّ بصدق عن الطابع الخاص لتجربة الأنثى في معزل عن المفاهيم التقليدية، وهو الأدب الذي يجسّد خبرات المرأة في الحياة، كما أن الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطابا مرتبطا بالمرأة بشكل لازم. ومن هنا نلاحظ أنّه من الممكن إلحاق الرجل أحيانا في الكتابة الأنثوية، مما يضيّع أهميّة الحديث عن تجربة المرأة وانعكاس هذه التجربة على كتاباتها.

¹ - الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية، ص 08.

² - رياض القرشي، النسوية قراءة في الخلفية المعرفية، خطاب المرأة في الغرب، دار حضر موت للدراسات والنشر، ط1، صفاء 2008، ص 62.

³ - إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2007، ص 03.

بينما تضيف إيلين شولتر تعريفاً آخر للأدب النسوي على أنه: «الأدب الذي يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذاتها»⁽¹⁾.

أي أنّ الأدب النسوي يتعلق بالجانب الذاتي للأنثى وباهتماماتها بنفسها لا غير، فالأدب النسوي كما تعرفه هيلين سيكسوس هو: «أدب ذو لغة خاصة هي لغة المرأة التي اكتسبتها منذ الطفولة، فلا يمكن لها -مثلاً- البحث عن ذاتها والكشف عن تجربتها الخاصة، وعن أسلوبها الذي يجسّد وظيفتها التعبيرية، وعمّا لديها من جماليّات وخبوءة حتى هذا الزمن دون هاتيك اللغة، ولكي يتحقّق مثل هذا الأدب الإبداعي ذي اللغة الخاصة لابدّ لها من أن تتحرر تحرراً كاملاً من الحياء والخوف»⁽²⁾.

فإذا كانت سيكسوس تشير في تحديدها لمفهوم الأدب النسوي إلى اللغة الخاصة بالمرأة فإنّ هذا ما تبتعد عنه إيلين مور التي تعرف الأدب النسوي على أنه: «الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهراً من مظاهر الحركة النسوية العالمية التي عرفها القرن الماضي، وأدت إلى ظهور أعمال أدبية جديدة، اتخذت من حقوق المرأة ومطالبها بالمساواة مادة أساسية للبحث»⁽³⁾.

من خلال ما سبق يتضح أنّ إيلين مور تؤكد ارتباط مصطلح الأدب النسوي بالحركات النسوية في العالم ومن هنا نعتقد أنّ مصطلح الأدب النسوي هو مؤامرة على الإبداع الإنساني أولاً وعلى أدب المرأة ثانياً، لأنّه محاولة لفصل الجزء عن الكل، فالحضارة لا تعرف خصوصية ذكورية أو أنثوية، وإنّما هناك خصوصية لقيمة الأثر الإبداعي ومدى مساهمته ببناء في الوجود الإنساني. يشير مصطلح الأدب النسوي إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، وليس الأدب الذي يكون موضوعه المرأة ومن هنا فإنّ: «استخدام مصطلح الأدب النسوي في المجتمع العربي الذي اعتاد الكتابة الذكورية، جاء لينبه حق المرأة في ارتياد مجال الإبداع وتفقّوها فيه»⁽⁴⁾.

¹ - خليل، في الرواية النسوية العربية، ص 03.

² - المرجع نفسه، ص 04.

³ - المرجع نفسه، ص 04.

⁴ - حسن ثليلي، الأدب النسوي (مجال في مصطلح)، جريدة النصر، العدد 2707، قسنطينة 2008، ص 15.

من هنا كان لابدّ من مساءلة لغة المرأة لكي لا نقول أدب المرأة، تميّزا له من أدب الرّجل مما يجعلنا نؤثر استخدام لغة بدلا من أدب المرأة، ذلك أن مصطلح الأدب في اعتقادنا لا يتجزأ بل نمط الكتابة هو الذي يتغيّر من كاتب لآخر «إنّ مصطلح الأدب النسوي بدعة عربية صرفة تستقي مشروعيتها ومبرراتها من الظروف الاجتماعية للمجتمع العربي وليس حديث الأجساد فهو إنساني بطبعه، لا سلطة للجنس أو اللون»⁽¹⁾.

منذ ستينيات القرن الماضي، وبفضل نضالات المرأة العربية وإصرارها على الحضور في الحياة العامّة للمجتمع، فإنّ هذه السّنوات باتت تشهد خلاف ما كان يحدث من قبل، حيث أصبح الصّوت النسوي أكثر قوة وحضورا من النّقاد والدارسين، ومن خلال هذا الاهتمام الإعلامي والنّقدي المتزايد أصبحنا نلاحظ وجود سعي للكشف عن هوية الأدب النسوي بإبراز خصائصه الفنّية، وهي في العموم مستوحاة من البعدين الجسدي والاجتماعي للمرأة العربيّة، هناك من يرى أنه أدب ينسجم مع شخصية المرأة من حيث كونها كائنا عاطفيا رقيقا، ولذلك يتميّز أدبها بالرّقة والعذوبة في اللفظ والمعنى، في حين يرى آخر أنه أدب تحضر فيه حرارة الجسد والحب المحموم بقوّة، وذهب القديس توما الأكويني: «إلى أنّ المرأة رجل ناقص، وأنّ الشّكل مذكر والمادة مؤنثة، وأنّ العقل المقدّس الأعلى المذكر يطبع شكله على المادة الطبيعية الخاملة الأنثوية، ونظر الرّجال إلى منيهم، قبل قوانين مندل للوراثة على أنّ البذور الفاعلة التي تهب الشّكل لبيضة تنتظر بلا هويّة إلى أنّ تتلقّى ميسم الذكر وأعلى من شأن النظام الأبوي على حساب النظام الأموي»⁽²⁾.

إنّ هذا المصطلح حسب رأيه يكتسب مشروعيتها النّقديّة إلّا إذا كان يعكس المشكلات الخاصّة بالمرأة، فهو لا ينفي وجود الكتابة النسوية، لكنّه يشترط فيها أن تتغلّ كلّ انشغالات المرأة وما يتعلق بها من أمور خاصّة، وفي بعض الأحيان تتجه الأذهان إلى حصر مصطلح الأدب النسوي بالأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديد من خلال التصنيف الجنسي لا وجود له في حقيقة الأمر.

¹ - حسن تليلالي، الأدب النسوي، ص15.

² - المرجع نفسه، ص 15.

فالمراة عن أفلاطون «إنسان له مثل الرجل نفس القدرات الفيسيولوجية ونفس المواهب الطبيعية، وإن كانت هناك بعض الفروق الطبيعية بينهما فهذه الفروق إنما وجدت ليتكامل الأداء الإنساني في الحفاظ على النوع وفي المشاركة في بناء حياة إنسانية سعيدة وفاضلة»⁽¹⁾.

أي أنّ طبيعة المرأة لا تختلف عن طبيعة الرجل، حيث أنّ هذا الاختلاف لا يؤثر في إسهامها في الحياة، أي أنّه باستطاعتها تقديم الأفضل إبداعا وثقافة وفنًا.

بينما تضيف إلين شولتر تعريفا آخر للأدب النسوي على أنّه: «الأدب الذي يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذاتها»⁽²⁾.

أي أنّ الأدب النسوي يتعلق بالجانب الذاتي للأنثى وباهتماماتها بنفسها لا غير.

ثانيا: مصطلح الأدب النسائي:

مع بداية التسعينات من القرن العشرين للميلاد، بدأ يتصاعد نوع من الاهتمام بأدب المرأة إبداعا ونقدا، وأخذت المواقفة النقدية تستوعب هذا النتاج الأدبي مع نحت مفاهيم وطروحات أسهمت في إغناء الحركة النقدية النسائية عبر كشفها عن التّيمات والعلامات التي تمنح كتابة المرأة ملامحها الخاصة، وقفزت إشكالية المصطلح: أدب نسوي - أدب المرأة - أدب نسائي إلى واجهة النقاش حيث الاضطراب حاصل في مجال تداوله الثقافي والاجتماعي.

وإذ تبنيّا مصطلح (الكتابة النسائية) فلأننا نراه مصطلحا يقوم فقط بدور تصنيفي، وإن كان بعض النقاد يعده غير محايد، لأنّه يمكننا من رصد خصوصيات هذه الكتابة، وبالتالي وضع اليد على الخصائص المميزة له، ويشكل إضافة حقيقة للإبداع الإنساني بشكل عام، وهذا المصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، ولكنه يؤكد بالخصوص على أن للمرأة الكاتبة تصورا مختلفا للمسكوت عنه، بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين، والطريقة الخاصة في التعبير، وعلى مستوى الجراة في طرح بعض المواضيع ذات التضاريس المجروعة في كينونة عمقنا الثقافي - فكما ترى: رشيدة بن مسعود «أنّ تبني مصطلح (النسائية) أو مصطلح (الإبداع النسائي) بصفة عامّة

¹ - مصطفى النشار، مكانة المرأة في فلسفة أفلاطون، قراءة في محاورتي الجمهورية والقوانين، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة 1997، ص 76.

² - المرجع نفسه، ص 03.

من طرفها لا يعتبر عن نظرة تجزيئية للأدب، بل طمح في الكشف عن الجرح الأنثوي الذي يسكن الكتابة النسائية وعن قواعد لعبة الانتماء من خلال فعل الكتابة عند أقلية فاعلة داخل المشهد الثقافي العربي والسعي من خلاله إلى حبس النبض الخاص بالنصوص النسائية لمعرفة كيف تمارس المرأة شعبها داخل النص بمستوياته، كأفق الإبداع والحرية»⁽¹⁾.

إنّ الكتابة النسائية: «باعتبارها نشاطا إبداعيا هي موجودة فعلا منذ الخنساء حتّى حنان الشيخ وسحر خليفة، لأنّ كل ما تكتبه المرأة حسب فرجينيا وولف هو دائما نسائي ولا يمكن أن يكون إلا نسائياً، والكتابة الصادرة عن المرأة كما هو معروف تعتبر كتابة فئة كانت تعيش على هامش، لكنها اليوم نراها تزحف بإصرار وصمت نحو مركز الفعل الثقافي والسياسي»⁽²⁾.

مهما يكن من تضارب الآراء، فإنّ الكتابة النسائية فرضت وجودها وإطارها وكيانها في الساحة الإبداعية من خلال اعتناق المرأة لمهام الكتابة أيضاً: فتحدد الكتابة النسائية بما تكتبه المرأة لا الرجل فقط، ومن هذا نفهم أن الكتابة النسائية مرتبطة بجنس المرأة و جنس الرجل: «إنّ مصطلح الأدب النسائي لا يتحدد من خلال التصنيف الجنسي»⁽³⁾ فليس الجنس هو الذي يحدد طبيعة الكتابة.

كما أنّ الحديث عن الكتابة النسائية ليس بالأمر الهين حيث أنّ كل عنصر فيها يعدّ إشكالية تاريخية وحضارية عامّة تنبئ بكثير من التحولات في التصوّرات والخطابات⁽⁴⁾.

فالمراة التي تكتب خرجت عن العرف المعلوم الذي هو سيطرة الذكورة على كلّ المجالات ولما كانت المرأة تكتب وتخطت تلك الحواجز اعتبروها غير مبدعة «فالمراة تلغي هكذا في مجال الكتابة لأنّ التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها رغم قدرتها على الإبداع... من هنا تبدأ

¹ - رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الرباط 2010، ص 05.

² - المرجع نفسه، ص 07.

³ - عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية، الذات والجسد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع75، مصر 2009، ص 24.

⁴ - ينظر: معجب الزهراني، صورة في كتابات المرأة العربية أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات المؤسسة العربية للنشر، ط1، بيروت 1995، ص 68.

المرأة بالإبتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السّحري المرتب من طرف الرجل، إته نظام موضوع مرتب حسب إستراتيجية ذكورية معلومة»⁽¹⁾.

هكذا يستمر فضح السلوك الرجولي في محاولة التضييق على المرأة كيانا وإبداعا ودورا في الحياة بمختلف أشكاله وتداعياته.

الملاحظ أنّ الدراسات النقدية المعاصرة لا تكاد تقيم تمييزا بين المصطلحين نسوي/ نسائي فصرنا نستعمل الكتابة النسائية ونعني بها النسوية، وقد نجد عبارة أخرى تستوعب الكتابتين معا وهي أدب المرأة.

3- سؤال اللّغة في السرد النسائي:

إنّ الأدب بتعبير رولان بارت ليس سوى: «لغة أي نظام من العلامات، ووجوده ليس في رسالته بل في هذا النظام»⁽²⁾، وهي في القصة/ الرواية لا تصوّر وحسب، بل هي نفسها موضوع تصوير أيضا أي أنّها تنتقل من كونها أداة إلى كونها موضوعا.

تشغل اللّغة في الإبداع الأدبي بوجه عام وفي النصّ السردّي على وجه التّحديد، مكانة مهمّة إنّها الأداة الأساس في التشكيل الفنّي للقصة والوجه المعبر عن أدبيّتها وهويّتها، التي لا تتجسّد إلّا بواسطة اللّغة ومن خلالها⁽³⁾. أي أنّ اللّغة على مستوى النصّ القصصي الرّوائي «وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدّلالة وبناء هيكل المعنى الكلّي للنصّ، وتنظيم عمليات التّصوير والرّمز دون أن يصل من التبلور والكثافة والنشوء إلى الدرجة التي يحلّ فيها محلّ عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهّجة منطلق الطّاقة التّصويرية ومناطق الإبداع»⁽⁴⁾. وعن طريقها (أي اللّغة) تتمّ عملية التأثير والإيصال لدى المتلقّي، ويرمي إليها النصّ الأدبي مهما يكن جنسه، إنّ اللّغة تشكّل الوعاء الماديّ الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيّا، ولغة القصة

¹ - بوزيدية راضية، سالموكور ليزة، شعرية لغة السرد في رواية "أدين بكل شيء للنسيان"، أعمال الملتقى الوطني حول الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة، ص 263.

² - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، طه، الكويت 1992، ص 48.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 293.

⁴ - صلاح صالح، السرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2003، ص

ليست خارجها وليست أداة اتصال، وإنما أداة إنتاج والنسيج الداخلي الذي يتحدّد في جميع العناصر الأخرى، و يحدّدها في آن واحد، من هنا فتداول اللّغة قصديّة أساسية لكلّ متكلم، وعندما يكتسب المتكلم معرفة لغوية قويّة تحوله إنتاج نصوص لغويّة متغيّرة، فإنّ فطرة التكلم عنده تتحول من عد" وسيلة إلى كونها غاية في حدّ ذاتها وموضوعا مستهدفا والاستهداف ظاهر، فيما يؤسس لصورة اللّغة في القصّة وهو التعددية الموضوعاتية والتعددية الكلامية، كما تظهر أيضا في نيّة الكاتب في الدوران حول اللّغة في كل أركان القصّة.

تلعب اللّغة دورا كبيرا في الأدب بصفة عامّة، ذلك أنّ الظاهرة الأدبية- خصوصا كما تتجلى في القصّة والرّواية والنصّ المسرحي- تعتمد على لغة تقوم على التشخيص والتخصيص والتحديد، أي تحيل على متخيّل مشابه في مظهره، وبهذه الدّرجة أو تلك للواقع، كما يتكوّن في وعينا المباشر اليومي السّابق على كل تحديد، على كل فصل بين الوجوه والماهية، بين الشيء ومفهومه، فعالم القصّة عالم عيني محسوس شبيه بما تختبره في الحياة خارج النصّ، ولذلك كانت لغة القصّة تثير الشعور الواهي بحقيقة الواقع المسرود، ثم إنّ اللّغة القصصية هي لغة محاكية للحياة، لكن دون أن يعني ذلك خطابها هو بالضرورة محاكاة للحياة الموجودة خارج النصّ، بل أيضا إنتاجا لحياة أخرى بهذا القدر أو ذلك داخل النصّ نفسه، هي أيضا مخبر لإعادة إنتاج الحياة بوساطة تقنيات الكتابة السردية، وبوساطة اللّغة، وبهذا المعنى فقط يمكن النظر إلى اللّغة القصصية، من حيث كونها تجريدا، لأنّه لا يبقى من الوجود الحسيّ والحقيقي حين تشكله كنصّ سردي سوى اللّغة ذاتها فالوجود كنصّ غير الوجود كشيء خارجي⁽¹⁾.

إذا عدنا للحديث عن الوظيفة الفاعلة التي تلعبها اللّغة في الأدب، «فعلى صعيد الوظيفة لا تؤدّي اللّغة في الخطاب الأدبي دور الوسيط بين النصّ والمتلقي فقط، بل تبلغ نفسها أيضا بوصفها تشكيلا جماليا لذاتها، فالأديب لا يتعامل مع اللّغة كمجرد أداة تبليغ، بل يحرص بمكان على أن يستعملها استعمالا نوعيا يجعلها تضيف قيمة إضافية أساسية على الخطاب، إنّ اللّغة كأسلوب تتميز بجماليات معيّنة هي أيضا مضمون وموضوع للخطاب القصصي، وليست وسيلة أو أداة تبليغ وهذه الوظيفة المعبرة للّغة في الخطاب القصصي والأدبي عموما تفسر لماذا صنع

¹ - صلاح، السرد الآخر ، ص 47- 48.

الأسلوب شهرة بعض النصوص؟ ولماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نصّ متميّز من هذا الجانب، لهذا يرى ألبير ميمي أنّ كيفية القول قد يكون أهمّ من القول نفسه في الخطاب الأدبي»⁽¹⁾.

هذا ما يلاحظ في الكتابات القصصية النسائية الجزائرية من اهتمام بالّلغة والأسلوب والقالب الذي تقدم فيه القاصات نتاجهن الأدبية عموما والقصصية خصوصا، إذ تحرص أشدّ على استعمال تقنيات لغوية جديدة لترقى بها إلى مصاف اللّغة الأدبية الرّاقية، فبعد أن كان مضمون النصّ القصصي هو الأهمّ الذي يجب على الأديب أن يركز عليه أولاً، كما رأينا مع رائدة القصة القصيرة النسائية زهور ونيسي التي أولت عناية خاصة بالمواضيع المعالجة في قصصها لظروف خاصّة، فجاءت لغتها بسيطة ومباشرة وتقريرية، أصبحت الكتابات يجربن تقنيات سردية جديدة منها استعمال اللّغة الشاعرية من إيقاعات وتراكيب مجازية...

لا تتعامل قاصات الجيل الجديد مع اللّغة بوصفها تركيباً نحويّاً أو صرفياً خاضعا لقوانين موضوعية ثابتة أو بوصفها شكلاً جمالياً منمقا يتّـمّ التلاعب فيه بالألفاظ، بل ينظرن إليها بصفقتها فضاء مفتوحاً على التجديد والاختراق⁽²⁾.

- اللّغة الشعرية:

أضحى التّجانس بين الأنواع الأدبية والفنون المختلفة من السمات القارة والمرتبطة بالجنس الرّوائي والقصصي، إلى درجة أنّ بعض الدّارسين والنّقّاد عدّوه من المقولات المسلم بها اليوم في الإبداع الرّوائي والقصصي، ذلك أنّ التحرر من قيود التجنيس الأدبي وتجاوز حدوده عمّق أكثر جمالية النوع الأدبي وخلق رؤية فنيّة حديثة جديدة، كما يظهر ذلك في روايات واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وقصص منى بشلّم وآسيا علي موسى... إذ نجد درجة عالية من الشّعريّة أو الشّاعرية أو التّشاعريّة، وهي سمة تكاد تهيمن بشكل واضح على سمات النصوص النثرية المختلفة الأخرى من حيث لغتها.

¹ - ينظر: إبراهيم سعدي، الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، العدد 1، مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو 2006، ص 177.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 177.

إنّ اللغة الشعريّة كما يعرفها الباحثون لا تعني فقط اقتباس الشعر وتضمينه في العمل الروائي أو القصصي. بل «مفهوم اللغة الشعريّة نسبي في الرواية، ولا يعني ذلك الاقتباس الشعري وحشوه في ثنايا السرد، وإنّما يعني نشوء النصّ الشعري ونشوءه مندغما في النصّ النثري ليحدث بينهما عملية تخلق»⁽¹⁾، فاللغة الشعريّة في أبسط تعريفاتها هي: «مكوّنات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى»⁽²⁾.

يرد مصطلح اللغة الشعريّة بصيغ مختلفة منها: الشعري والشاعري والشاعر وهو لجوء المبدع أو الرّوائي أو أحد الشخصيات الحكائيّة إلى توظيف أبيات شعريّة أو مقاطع في المتن القصصي أو الروائي إلى جانب العناصر الفنيّة والتقنيّات اللّغويّة المتنوّعة البلاغيّة كالنّسيب والاستعارة والمجاز والكناية والتكرار والعدول لتعميق جمالية العمل الأدبي وشاعريته والتوسيع من مقاصده بالإضافة إلى كل ما يعبر عن أعماق الذات الإنسانية ومعاناتها الداخليّة ومن أحلام وتطلعات ورغبات وفواجع وآلام الإنسان في هذا الوجود بعامة، أخذ النثر الحديث باللجوء إلى هذه اللغة لأنها وحدها التي تستطيع خلق المعادلات الروحية والنفسية والفكرية ولأنّها المسلك التعبيري الأمثل الذي يؤدي وظائفه بسبب تعقيد الرّوح الإبداعية للمبدع المعاصر وتراكم الخبرة الأدبية والإنسانية والإيديولوجية»⁽³⁾.

إنّ اللغة الشعريّة تلعب دورا مهما في احتواء انتباه القارئ بمحاولة حصره في دوامة من الأسئلة التي يحاول بواسطتها تنمية وعيه بخصوص الكتابة الجديدة كضرورة لتجديد لغة السرد وهو ما يعبر عنه إدوارد الخراط بقوله: «إنّ اعتماده اللغة الشعريّة والارتكاز إلى الدلالة الموسيقية التي تتجاوز المعنى المتداول تؤدّي إلى خلق قارئ إيجابي يتفاعل مع كل ما هو شعري، ولعلّ ذلك شرط لتغيير الواقع والقضاء على كل ملامح الابتذال والانحطاط والتدليّ الإنساني»⁽⁴⁾.

¹- سليمان حسين، مضمّرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الكتاب العرب، دط، بيروت 1999، ص 371.

²- المرجع نفسه، ص 327.

³- حسين، مضمّرات النص والخطاب، ص 327.

⁴- إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، دار الأدب، ط1، بيروت 1993، ص 344.

يتجلى تفاعل الشعري مع السرد في القصة القصيرة النسائية على مستويات عدة كالمستوى الصوتي باعتماد ظاهرة تكرار الجمل والألفاظ والأصوات، والمستوى اللغوي عبر توظيف معجم الوجدانيات، والمستوى البلاغي عن طريق اللجوء إلى الآليات البلاغية كالاستعارات والكنایات والتشبيهات، والمستوى الموضوعاتي، حيث هناك تيمات تؤدي إلى خلق الأجواء الشعرية في النصوص السردية كالحب، والموت والفاجعة.

إذا كانت الكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدها المرأة عموماً، فإنّ الكتابة النسوية تتبع من خلفية إيديولوجية تنصب المرأة الكاتبة (وقد يكون الرجل أيضاً) فيها مدافعاً عن حقوق المرأة كاشفة عن المواقع المعادية لها في ميادين مختلفة كالميدان الاجتماعي والسياسي والحقوق... وتتدرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيرية واليوميات والتقارير والتحقيقات والاستجابات والروايات التي يكون قصدها ومغزاها مرتبطين، بالخلفية الإيديولوجية للحركة النسوية المحلية أو الدولية.

إذا كان المختصون يفرقون بين النسوية والنسائية؛ فالنسائية هي الفعاليات التي تقوم بها النساء دون اعتبار للبعد الفكري والفلسفي، وإنما مجرد فعاليات تقوم بها المرأة، والنسوية تعبر عن مضمون فلسفي وفكري مقصود، فإنّ العديد من الدراسات النقدية المعاصرة لا تكاد تميز بين المصطلحين فكلاهما يحيل إلى كتابات المرأة/ أدب المرأة.

يبقى مصطلح الأدب النسوي أو النسائي أو الأنثوي رغم الحمولة التاريخية أو المعرفية أو التجنيسية التي تحملها هذه التسميات مصطلحاً إشكالياً. وتتفق الأغلبية حول فكرة مفادها أنّ الفوارق الموجودة بين الرجل والمرأة لا بد أن تنتج أدباً مختلفاً من كلا الجنسين، لكلّ جنس ما يشغله ولكلّ جنس خصوصيته التي ربما لا يدركها تمام الإدراك الجنس الآخر.

الفصل الثاني

آليات اشتغال اللغة فيمدونة "رسائل"

1. البنية البيانية.

2. البنية البديعية.

1.2. المحسنات اللفظية: (السجع).

2.2. المحسنات المعنوية: (الطباق).

3. البنية الإيقاعية.

1.3. التكرار.

2.3. التوازي التركيبي.

3.3. الشكل الطباعي.

انبنت استعمالات اللغة العربية قديماً على مبدأ المقاربة في التشبيه، وعدم المعاضلة في الكلام، قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: "إن العرب لا تعاضل في كلامها" ومعناها أن يركب الكلام بعضه بعضاً، ومفاده أن العرب لا تحبذ الغموض في كلامها، أي كان نوعه (سواء كان خطاباً يومياً مباشراً أو أدبياً راقياً)، والأخبار في هذه الباب كثيرة كأخبار أبي تمام ومنها ما حدث له عندما أنشد بيته المشهور:

يادهر قوم من أخذعيك فقد

أضجبت هذا الأنام من خرقك

فعلق الأمدى رادا (رافضاً) هذه الاستعارة: "أي ضرورة دعتني إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول (من اعوجاجك) أي يادهر أحسن بنا الصنيع، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل"⁽¹⁾. ذلك أن الذوق البدوي مازال فارضاً منطقته، وأن كل خروج عليه يعد من بعيد الاستعارات، أي أن الأذواق لا تقبله وليس قريباً منها.

دخولهم فيما يسمى بالحدثاء الأدبية، فقد استغنوا عن قاعدة المقاربة في التشبيه، والأمثلة على ذلك كثيرة وبخاصة لدى شعراء الحدثاء وروادها من أمثال أدونيس، وأنسي الحاج، ومحمود درويش وقد ذهب بعضهم مذهباً بعيداً في الغموض حتى قيل: إن الغموض في شعرهم مبالغ فيه وهو المقصد في حد ذاته وليس الجمالية، ولا تشد الكتابة السردية عن هذه المسيرة، فقد عمد الكثير من كتاب السرد (سواء الرواية أو القصة) إلى استعمال لغة شعرية تكون هي عماد العمل القصصي أو الروائي والأكثر من اعتمادها على الحبكة السردية، ولعل من أشهر من اتخذ هذا المنوال في الكتابة "أحلام مستغانمي"، "حكيمة صبايحي" التي تبدو من خلال عملها القصصي "رسائل" أنها تتحو هذا المنحى.

إن هذا الميل لدى الكتاب جعلهم بشكل أو بآخر يفضلون الاستخدام الاستعاري مبتعدين عن قاعدة المقاربة في التشبيه لذلك فإن الصفة الأنسب لوصف أعمالهم أنها أعمال استعارية، ذلك

¹ - أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى، كتاب الموازنة، ج2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، بيروت 1944، ص 240.

أنها (الاستعارة) تمنح حركة أكبر للكاتب في صنع صور جديدة وابتداع معان لم يسبق إليه. وهذه الخاصية التي تكتسبها الاستعارة هي ما جعل "حكيمة صباحي" تعتمد على آلية أساسية في عملها. إنَّ العمل الذي نحن بصدد قراءته وتحليله حافل بالاستعارات البسيطة منها والمعقدة وحتى المبتذلة المألوفة التي استعملت سابقاً، لذلك انصب اهتمامنا في هذا الفصل على البحث عن البنية الاستعارية لقصص "حكيمة صباحي" من خلال نماذج مختارة نقوم بتحليلها.

1. البنية البيانية:

الاستعارة في اللغة من العارية، وهي ما يتداوله الناس بينهم، أو هي نقل شيء من شخص إلى آخر، واستعار الشيء: طلب منه أن يعيره إياه¹ أما اصطلاحاً فهي نقل اللفظ من معناه الذي عرف به، ووضع له إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل، لوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي وتوجب إيراد المعنى المجازي⁽²⁾.

من التعريفات المتداولة للاستعارة ما يأتي:

أ - الاستعارة: مجاز لغوي علاقته المشابهة.

ب - الاستعارة: تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على المحذوف.

فالاستعارة إذن: تجمع بين المجاز والتشبيه، وسميت استعارة لأننا في هذا الأسلوب الجميل نستعير صفة من شيء ما قد عرف بها واشتهر إلى شيء آخر لم يعرف بها ولم يشتهر⁽³⁾.

إن الاستعارة أبلغ من التشبيه، لأننا أكثر مبالغة في الدلالة على الصفة في التشبيه يقال: "قلان يتحدث بكلام كالعدل"، فأوجدنا فاصلاً بين المشتبه والمشبّه به، أي أنهما شيئان مختلفان أما في الاستعارة، فيقال: "قلان يتحدث عسلاً"، فكأن المشبه (الكلام) والمشبّه به (العسل) اتحدا وأصبحا شيئاً واحداً، وهذه المبالغة، هي التي جعلت الاستعارة أكثر بلاغية من التشبيه⁽⁴⁾.

وللإستعارة أركان ثلاثة وهي:

¹ - ينظر: بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت 2008، ص 253.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 253.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

أ. المستعار.

ب. المستعار له.

ج. المستعار منه.

وهذه الأركان الثلاثة لا بد من وجودها واستنتاجها من الكلام⁽¹⁾.

• أنواع الاستعارة:

قسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام كثيرة، بالنظر إلى جوانب مختلفة فيها، وقد كان حرص البلاغيين على الإكثار من هذه التقسيمات من أجل زيادة الإيضاح، وبيان الفروق الدقيقة بين أنواعها المختلفة، ولكن ينبغي أن تكون عناية الدارس منصبة على الكشف عن مواطن الجمال في الاستعارة، وبيان الغرض البلاغي الذي هدفت إليه⁽²⁾.

تنقسم الاستعارة حسب قطبيها (المشبه) و(المشبه به) إلى قسمين: تصريحية ومكنية:

أ - الاستعارة التصريحية:

الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه، وقد عرفت-قبل-أن طرفي التشبيه هما المشبه والمشبه به، فالشيء المحذوف-إذن-تارة يكون المشبه، وتارة يكون المشبه به، فإذا حذف المشبه سميت الاستعارة تصريحية لأنه تصريح بلفظ المشبه به.⁽³⁾

ب - الاستعارة المكنية:

تسمى أيضا الاستعارة بالكنائية، وهي التي حذف فيها المشبه به وذكر المشبه، ولكن لا بد أن يدل على المشبه به شيء من صفاته أو لوازمه.⁽⁴⁾

• نماذج من الاستعارة في مدونة البحث:

استخدمت المؤلفة عددا مهما من الاستعارات للعبارة عن تصوراتها ومواقفها ورؤاها، من مبدأ أن الخطاب الأدبي خروج متعمد على مألوف الكلام والتشكيل من بين هذه الاستعارات:

¹ - ينظر: باطاهر، البلاغة العربية، ص 254.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 254.

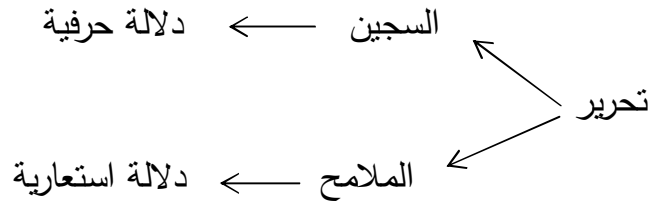
³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 256.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 257.

1. "كانوا تحريراً جميلاً لملاحها"⁽¹⁾.

في هذا المثال نتحدث الروائية عن الملاح، حيث شبهتها بالسجين، فذكرت المشبه (الملاح)، وحذفت المشبه به (السجين)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (التحرير)، فعلاقة المشابهة هي: (التحرير) والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات التحرير للملاح وليس للسجين على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة (الملاح) في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+جمال]، [+بريئة]، [+جاذبة]، [+رقيقة]، [+حزينة]، وتكتسب سمة عرضية [+تحرير] وهي لازمة في السجين مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة ملاح كآتي:



2. "خطر على جنونها خاطر"⁽²⁾.

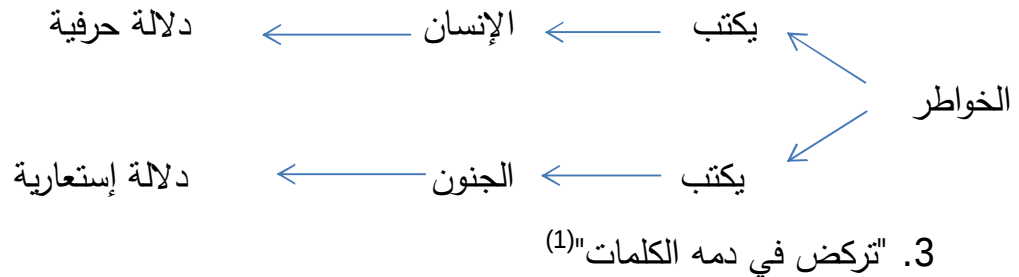
اعتمدت الكاتبة في وصفها للجنون على الاستعارة، حيث شبهته بالإنسان، فذكرت المشبه وهو الجنون، وحذفت المشبه به وهو الإنسان، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (الخواطر)، فعلاقة المشابهة هي: (الخواطر) والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الخواطر على الجنون وليس على الإنسان، على سبيل الاستعارة المكنية.

تصور هذه الاستعارة الجنون على أنه إنسان، يقوم بكتابة خواطر، فتفقد كلمة (الجنون) سماتها اللازمة من مثل: [+تعطل العقل]، [+التيه]، [+غياب المسؤولية]، [+الحب]، [+المرض] وتكتسب إحدى السمات اللازمة في الإنسان، وهي [+خواطر] التي تصبح سمة عرضية في الجنون وإسناد فعل يكتب خواطر إلى الجنون (المرض) يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ

¹ - حكيمة صبايحي، رسائل (قصص)، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر 2000، ص11.

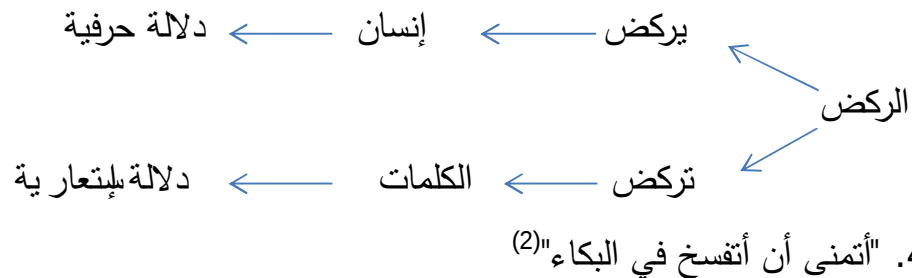
² - المرجع نفسه، ص11.

فعل كتابة الخواطر مرتبط بـ[+عاقل] والجنون [-عاقل]، وعليه لا يمكنه أن يكتب خواطر، وهذا ما يكسب الدلالة الاستعارية لكلمة الجنون، التي يمكن أن نمثلها على النحو الآتي:



تصف الكاتبة في هذه الاستعارة الكلمات وذلك من خلال تشبيهها بالإنسان، فذكرت المشبه وهو (الكلمات) وحذفت المشبه به وهو (الإنسان)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (فعل الركض) فعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: (الركض)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي اثبات الركض على الكلمات، وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد لفظة (الكلمات) في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+ملفوظ]، [+لسان] [+دال]، [+جسد]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في الإنسان وهي: [+الركض] التي تصبح سمة عرضية في الكلمات، وإلحاق صفة الركض بالكلمات يكسب دلالتها الإستعارية، لأن الركض مرتبط بـ[+حي] والكلمات [-حي]، وعليه لا يمكنها الركض، ويمكن أن نمثل ذلك على الشكل الآتي:



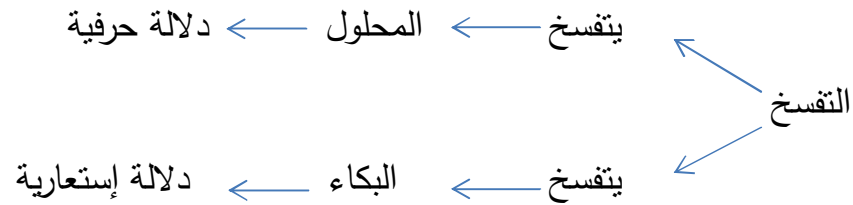
اعتمدت "حكيمة صبايحي" في وصفها للبكاء على الاستعارة، حيث شبهت البكاء بمحلول تتفسخ فيه الأشياء، فذكرت المشبه (البكاء) وحذفت المشبه به (المحلول)، وأبقت لازمة من لوازمه

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 12.

² - المرجع نفسه، ص 13.

وهي (التفسخ)، فعلاقة المشابهة هي: (التفسخ)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات التفسخ للبكاء وليس للمحلول على سبيل الاستعارة المكنية.

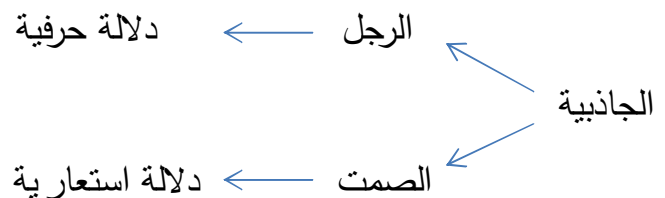
تصور هذه الاستعارة البكاء على أنه محلول فتفقد كلمة (البكاء) سماتها اللازمة من مثل: [+الفرح]، [+الحزن]، [+المرض]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+التفسخ] التي تصبح سمة عرضية في البكاء، والعادة في الثقافة العامية القول [يتفسخ ضحكا لا بكاء] واسناد فعل التفسخ للبكاء يكسب هذه الكلمة دلالتها الإستعارية، لأنّ فعل التفسخ مرتبط بـ [+مادة] والبكاء [-مادة]، وعليه لا يمكنه أن يتفسخ، وهذا ما يكسب الدلالة الإستعارية للبكاء التي يمكن أن نمثلها على النحو الآتي:



5. "أخاف أن يفقد الصمت جاذبيته" (1)

تصف "حكيمة صبايحي" في هذه الاستعارة الصمت، وذلك من خلال تشبيهه بالرجل الوسيم أو الجذاب، فذكرت المشبه (الصمت)، وحذفت المشبه به (الرجل)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (الجاذبية)، فالعلاقة المشابهة هي: (الجاذبية)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجاذبية للصمت وليس للرجل على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة (الصمت) في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل [+قائل]، [+مخيف] وتكتسب سمة عرضية [+جاذبية] وهي اللازمة في الرجل، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة صمت كالآتي:

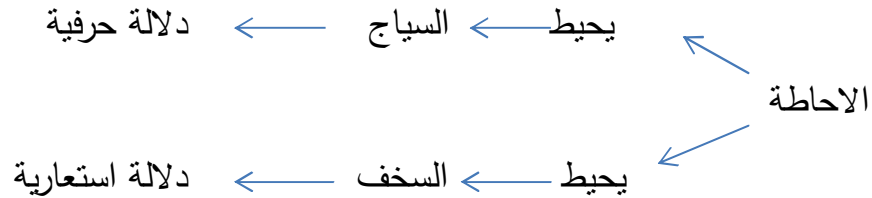


¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص13.

6. "أشعر بالسخف يحيط بي"⁽¹⁾

في هذا المثال نتحدث الروائية عن السخف الذي هو شيء معنوي وذلك من خلال تشبيه السخف بالسياج الذي هو شيء مادي، فذكرت المشبه وهو (السخف)، وحذفت المشبه به وهو (السياج)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (الإحاطة)، فعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: (الإحاطة)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي اثبات الإحاطة للسخف، وليس للسياج على سبيل الاستعارة المكنية.

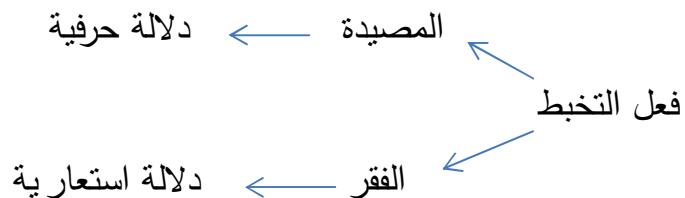
تفقد كلمة (السخف) في هذه الاستعارة سمتها اللازمة من مثل: [+الشديد]، وتكتسب سمة عرضية [+الإحاطة] وهي اللازمة، في السياج مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة السخف كآتي:



7. "ظلوا في الفقر يتخبطون"⁽²⁾

في هذا المثال نتحدث الروائية عن الفقر، وذلك من خلال تشبيهه بالمصيدة أو الفخ، فذكرت المشبه وهو (الفقر)، وحذفت المشبه به وهو (المصيدة)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي: (فعل التخبط)، فعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: (فعل التخبط)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي اثبات فعل التخبط للفقر، وليس للمصيدة على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة (الفقر) في هذه الاستعارة سمتها اللازمة من مثل: [+الشقاء]، [+الحاجة]، [+غياب المال]. وتكتسب سمة عرضية [+فعل التخبط]، وهي اللازمة في المصيدة، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة الفقر كآتي:



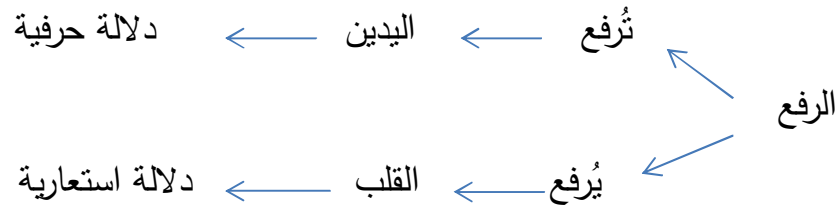
¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 61.

² - المرجع نفسه، ص 11.

8. "رفع قلبه إلى السماء"⁽¹⁾

اعتمدت "حكيمة صبايحي" في وصفها للقلب على الاستعارة، حيث شبهت القلب باليدين فذكرت المشبه (القلب)، وحذفت المشبه به (اليدين)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (فعل الرفع) فعلاقة المشابهة هي: (فعل الرفع)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات فعل الرفع للقلب، وليس لليدين على سبيل الاستعارة المكنية.

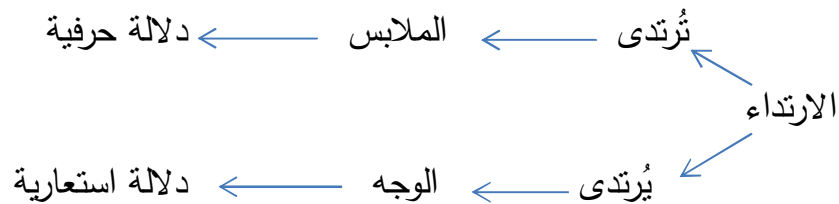
تصور هذه الاستعارة القلب على أنه شيء يقبل الحمل، فتفقد كلمة (القلب) سماتها اللازمة من مثل: [+مخفي]، [+لا يمكن لمسه]، [+مريض]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في اليدين وهي: [+الرفع]، التي تصبح سمة عرضية في القلب. وإسناد فعل الرفع للقلب يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية التي يمكن أن نمثلها على النحو الآتي:



9. "سأرتدي وجهي من جديد"⁽²⁾

في هذا المثال تتحدث الروائية عن الوجه، حيث شبهته باللباس، فذكرت المشبه (الوجه) وحذفت المشبه به (اللباس)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (فعل الارتداء)، فعلاقة المشابهة هي (فعل الارتداء) والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الارتداء للوجه وليس لللباس على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة (الوجه) في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+قبيح]، [+حزين]، [+جميل] وتكتسب سمة عرضية [+الارتداء] وهي اللازمة في اللباس، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة الوجه كالآتي:



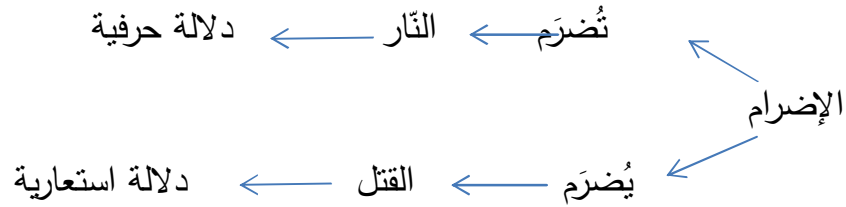
¹ صبايحي، رسائل (قصص)، ص 102

² - المرجع نفسه، ص 119.

10. "لكن الذي أضرَمَ القتلَ سالمٌ".⁽¹⁾

في هذا المثال نتحدث "حكيمة صبايحي" عن القتل، حيث شبهته بالنار، فذكرت المشبه (القتل)، وحذفت المشبه به (النَّار)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (فعل الاضرار)، فعلاقة المشابهة هي (فعل الاضرار) والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الاضرار للقتل وليس للنَّار على سبيل الاستعارة المكنية.

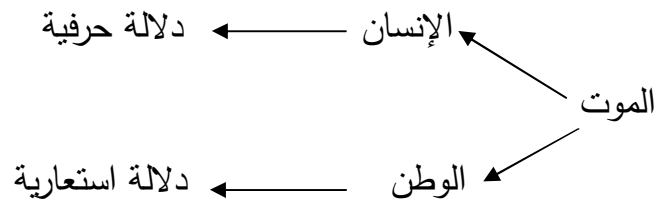
تفقد كلمة (القتل) في هذه الاستعارة سمتها اللازمة من مثل: [+جريمة]، [+شنيع]، [+قتل من أجل الدفاع عن النفس]، وتكتسب سمة عرضية [+الاضرار]، وهي اللازمة في النَّار، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة القتل كالآتي:



11. "ليس بيّ موت الوطن".⁽²⁾

تصف الكاتبة في هذه الاستعارة الوطن وذلك من خلال تشبيهه بالإنسان، فذكرت المشبه وهو (الوطن) وحذفت المشبه به وهو الإنسان. وأبقت لازمة من لوازمه وهي (الموت)، فعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: (الموت)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الموت على الوطن، وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد لفظة (الوطن) في الاستعارة سمتها اللازمة من مثل: [+موطن]، [+بلاد]، [+أرض] وتكتسب سمة عرضية [+الموت] وهي اللازمة في الإنسان، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة الوطن كالآتي:



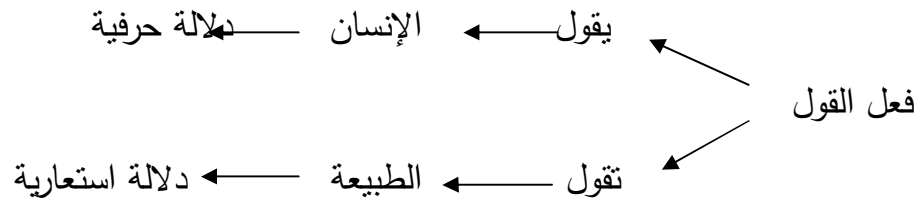
¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 119.

² - المرجع نفسه، ص 120.

12. "تقول الطبيعة"⁽¹⁾

في هذا المثال نتحدث الروائية عن الطبيعة، وذلك من خلال تشبيهها بالإنسان، فذكرت المشبه وهو (الطبيعة) وحذفت المشبه به وهو (الإنسان) وأبقت لازمة من لوازمه وهي (فعل القول)، فعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي (فعل) القول، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات فعل القول بالطبيعة، وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

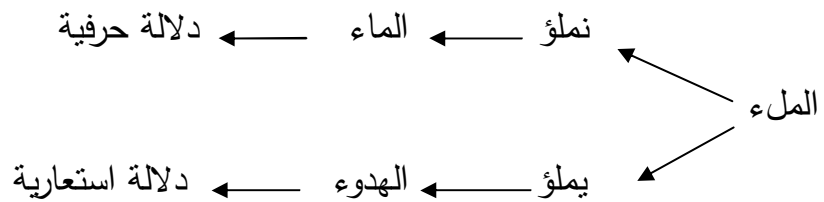
تفقد كلمة -الطبيعة- في هذه الاستعارة سمتها اللازمة من مثل: [+خلابة]، [+النهر]، [+المخضرة]، [+الهائلة]، وتكتسب سمة عرضية [+فعل القول]، وهي اللازمة في الإنسان مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة الطبيعة كالآتي:



13. من أيّ عين أملأ الهدوء؟⁽²⁾

في هذا المثال نتحدث المؤلفة عن الهدوء وذلك من خلال تشبيهه بالماء، فذكرت المشبه وهو (الهدوء)، وحذفت المشبه به وهو (الماء)، وأبقت لازمة من لوازمه وهي (الملء من عين الماء)، فعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: (الملء من عين الماء)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الملء للهدوء وليس للماء على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة (الهدوء)، في هذه الاستعارة سمتها اللازمة من مثل: [+الثابت]، [+السكنية]، [+الراحة]، وتكتسب سمة عرضية، [+الملء] وهي اللازمة في الماء، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة الهدوء كالتالي:



¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 120.

² - المرجع نفسه، ص 136.

التبرير: لماذا هي استعارات مكنية في مجموعها؟

استنادا إلى الغرض من توظيف هذه الاستعارة التركيز على الموصوف، لأنه لا يكتفي عن اللفظ، وإنما يكتفي عن المعنى بالمعنى، من هنا كان اختيار المؤلفة "حكمة صبايحي" متعلقا بالتصوير والسلوك والرؤية، أكثر مما هو مرتبط بالشكل الخارجي.

2. البنية البديعية:

ينقسم علم البديع إلى نوعين من وجوه تحسين الكلام:

1. محسنات لفظية.

2. محسنات معنوية.

فاللفظية تتعلق بتحسين الألفاظ وتزيينها، والمعنوية تتعلق بتحسين المعاني وتجميلها، وهما متجانسان ومتكاملان في أداء وظيفة التحسين، وهي وظيفة بلاغية مهمة في توصيل الكلام إلى المخاطبين في أفضل صورة، وأجمل تعبير. والمحسنات البديعية اللفظية والمعنوية كثيرة جدا كما هو مبثوث في كتب البلاغة القديمة والحديثة، وهذا ما سنحاول تناوله في هذا العنصر:

1.1. المحسنات اللفظية (السجع):

تتعلق المحسنات اللفظية بتحسين اللفظ، وعلامتها أنه لوغير اللفظ إلى مايرادفه انتفى الحسن وزال.

• مفهوم السجع:

السجع في اللغة مشتق من سجع الحمامة، وهو ترديد صوتها، وسجع يسجع: استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا، الكلام المقفى، والجمع: أسجاع وأساجيع⁽¹⁾.

أما اصطلاحا فهو: "تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد"⁽²⁾. وهو في النثر كالقافية في الشعر. ويسمى -أيضا- عند البلاغيين: التّسجيع. والسّجع فنّ بلاغي قديم، فقد ورد في كلام العرب في الجاهلية، وكان حضوره واضحا في القرآن الكريم، وكان النبي صلى الله عليه

¹ - ينظر: باطاهر، البلاغة العربية، ص 325.

² - المرجع نفسه، ص 325.

وسلم، وكلام البلغاء والفصحاء على مرّ الأزمان والعصور. ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله تعالى: (يا أيُّها المُدَثِّرُ قُمْ فَأَنذِرْ وَرَبَّكَ فَكَبَّرْ وَثِيَابَكَ فَطَهَّرْ) [المدرثر: 1.4] وقد انتهت الجمل بحرف الراء.

ومن أمثلته في مدونتها "رسائل" نذكر:

- "يا رحيق الكلمات، الشهيات، الشقيّات، المنذورات، لِمنازلة فناء الأمنيات"⁽¹⁾

توافقت ثلاثة فواصل هي: الشهيات، الشقيّات، المنذورات، كلّها تنتهي بحرف التاء، وهذا ما شكل إيقاعا موسيقيا جميلا.

- "لا حرب تتوج الخيانة ملكة البلاد والعباد والسجود والعقود والملوك والجنود وفاتحات العقود".⁽²⁾

نلاحظ في هذا المثال أيضا توافق عدّة فواصل: (البلاد، العباد، السجود، العقود، الجنود) كلّها تصف نتائج الخيانة، ممّا شكل جرسا موسيقيا عذبا.

- "لغات الأشجار أعرفها، لغات الطيُور، لغات الصخُور"⁽³⁾

جاءت كل من لفظة (الطيور، الصخور) على شكل فواصل مشكلة بذلك السجع الذي ولّد بدوره نغمة موسيقية.

- "ماذا يؤلمك؟ ماذا يشغلك؟"⁽⁴⁾

نلاحظ أنّ كلمة يؤلمك ويشغلك تنتهيان بحرف الكاف، وهذا الإتّفاق الصوتي في أواخر الجمل، يمنح لعبارات الكاتبة اتساقا وانتظاما صوتيا، مما يقوّي وقعها لدى المتلقي (القارئ) وبالتالي تكون أبلغ في الإدلال.

- "ومعرفتي ليست حصانتي وعزمي ليس زوادتي وهواك ليس هويتي..."⁽⁵⁾

(معرفتي، حصانتي، هويتي، زوادتي) كلّها مختومة بالياء، وهذا ما يولد نغمة موسيقية.

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 28.

² - المرجع نفسه، ص 28.

³ - المرجع نفسه، ص 49.

⁴ - المرجع نفسه، ص 64.

⁵ - المرجع نفسه، ص 90.

-أراها وعزم الانطلاق سيدها

في مقدمة الموكب تحرصها

ورود الولاء لصوت الحياة والبكاء رفيقها⁽¹⁾

يحمل هذا المقطع سلسلة من الفواصل وكلها متوافقة، (سيدها، تحرصها، رفيقها) وكلها تنتهي بحرف الهاء الممدودة، وهذا ما شكل إيقاعا موسيقيا جميلا.

"يقتلك الخجل هناك والحسابات السيئة عن مستوأي العلمي وكبريائي الخاوي، ويقتلني هنا جسدي وفقري"⁽²⁾

تحمل هذه الجمل سلسلة طويلة من الفواصل وكلها متوافقة (مستوأي العلمي، وكبريائي الخاوية، ويقتلني جسدي وفقري) وكلها تنتهي بحرف الياء، ومنه أيضا ما استعملته الكاتبة في وصف حالتها التعيسة.

-وكذبت ظنوني، كذبت قراراتي كذبت كلماتي...⁽³⁾

لقد جاءت فواصل هذا المقطع مختومة بحرفي التاء والياء (قراراتي، كلماتي)، وهذا ما شكل إيقاعا موسيقيا رصين ومتوازن.

-رضيت أن أخلد متعبة

رضيت أن أدوب في الصلوات المستحيلة ولا فائدة.

رضيت أن تمضي أبعد من عيني وقلبي إلى المدن البعيدة

وتأنس روحك سيده أخرى وألف سيده.⁽⁴⁾

جاءت فواصل هذا المقطع مختومة بالتاء (متعبة، فائدة، بعيدة، سيده) وكأنها بحرف التاء هذا تخفف عن حزنها وشدة يأسها وكرهها الشديد لتلك الحياة التي كانت تعيشها.

-فلكم ماشئتم من دعايات حبكم لي وإخلاصكم وصدقكم...⁽⁵⁾

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 95.

² - المرجع نفسه، ص 103.

³ - المرجع نفسه، ص 103.

⁴ - المرجع نفسه، ص 131.

⁵ - المرجع نفسه، ص 146.

جاءت هذه الألفاظ (فلکم، حبکم، وإخلاصکم، وصدقکم) مختومة بالضمير المتصل "کم" مشكلة بذلك السجع الذي ولد بدوره نغمة موسيقية.

كان لهذه المحسنات اللفظية أثر بالغ في النسيج اللغوي للمدونة القصصية "رسائل" فمن الناحية البنيوية أضفت جمالا وتناسبا بين عبارات القصص وإيقاعا موسيقيا متناسقا منتظما أما من ناحية الدلالة فإن لإيقاعها الموسيقي والجمالي تأثير على نفسية المتلقي (القارئ) وهذا ما يؤثر على فهمه وتفاعله مع مقاصد الكاتبة.

2.2. المحسنات المعنوية (الطباق):

هي التي يكون التحسين بها راجع الى المعنى وإن كان بعضها يفيد تحسين اللفظ ايضا والمحسنات المعنوية كثيرة منها:

• الطباق:

له اسماء كثيرة منها: المطابقة، والتضاد والتطبيق والتكافؤ والمقاسمة⁽¹⁾ والطباق في اللغة هو الطبق ويقال له المطابقة والتطبيق لغة على رأي الفراهيدي - من قولهم: "طابقت بين الشيئين إذا جمعتهم على حذو واحد."⁽²⁾ قيل بل هو في اللغة: "أن يضع البعير رجله الأخيرة موضع رجله الأولى، فإذا فعل ذلك قيل طابق البعير، وقال الأصمعي: المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع. أما اصطلاحا فهو: "الجمع بين الشيء وضده في الكلام"⁽³⁾ هو أسلوب بديعي ضروري في إيضاح المعاني، وتوصيلها إلى النفوس في صور جميلة، لأن الاشياء تتميز بأضدادها، كما أنهم قالوا: "الضد يظهر حسنه الضد"، ولذلك لا يخلو كلام بليغ من هذا الأسلوب، سواء جاء بطريقة عفوية -وهو الغالب- أو جاء بطريقة مقصودة من أجل تقريب المعاني وتحسينها. وقد يقع الطباق بين اسمين أو فعلين أو حرفين أو اسم وفعل، أو غير ذلك.⁽⁴⁾

¹ - ينظر: باطاهر، البلاغة العربية، ص 339.

² - ينظر: أحمد مطلوب-د.حسن البضير، البلاغة والتطبيق، الجمهورية العراقية، ط1، الواق 1982، ص 438

³ - ينظر: باطاهر، البلاغة العربية، ص 339

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 339.

• أنواع الطباق:

الطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق سلب.

1. **طباق الإيجاب:** وهو الاتيان بالكلمة وضدها، أي أن يقابل بين المعنيين بالتضاد، كما

في قول أبي صخر الهذلي:

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمر

فالطباق بين كلمتي: (أبكى) و(أضحك) وبين كلمتي (أمات) و(أحيا) هو طباق إيجاب.

2. **طباق السلب:** وهو الاتيان بالمعنى وضده عن طريق الاثبات والنفي أو الامر والنهي

فمن طريق الاثبات والنفي في قوله تعالى: (تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ).

[المائدة، 116]. فقد طابق بين الفعل المثبت (تعلم) والفعل المنفي (لا أعلم). ومن طريق

الامر والنهي قوله تعالى: (فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَاخْشَوْنَ) [المائدة، 44] فقد طابق بين النهي (لا

تخشوا) والأمر (اخشوا) وهو طباق سلب.⁽¹⁾

إنّ الطباق رغم كونه محسنا معنويا إلا أن هذا لا ينفي إيقاعه الصوتي المتميز وأثره على

البناء اللغوي للقصة، لكن أثره الأهم يرتبط بالدلالة وذلك بخلق فضاء بين المتناقضات التي لا

تجتمع إلا في اللغة الشعرية التي نصطلح عليها بالسرد حيث أن هذا الطباق يأتي كمدعم لآليات

السرد باعتباره فن التعبير وهذا بما يمتلكه الطباق من إمكانات تصنع المفارقة بين مظاهر لغوية

ومعنوية لا تشترك في الأصل على قرينة واصله وفكرة جامعة، يأتي الطباق للخروج عن نسقية

اللغة العادية للتأثير على المتلقي من خلال المعطى البلاغي.

نماذج تطبيقية:

- "إني إنسان أيضا، كخالق ربّ هذه الوحدة وهذا الموت وهذه الأكاذيب الجائعة لدماء

البشر، تشتهي هذي الحياة أن تحط في قلبي الموت سيذا على ربّ هذا القلب...".⁽²⁾

لتجسيد فكرة المخالفة بين ألفاظ تحمل مفاهيم ورؤى تتولد من خلالها معاني أخرى تتجاوز

المعنى (الحياة) والمعنى المخالف (الموت) الذي يرمز إلى الفناء من خلال رؤيا سوداوية في إطار

¹ - ينظر : باطاهر، البلاغة العربية، ص 340-341.

² - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 39.

البياض (الحياة) التي بدورها ترمز من خلال بياضها إلى العمى، كون أن بياض العين فقد البصر على غرار السواد الذي يحتل مكانة الرؤيا في مداخلته للبياض، وهذا الطباق بين الحياة والموت هو في الأصل بحث عن بعد البياض من خلال السواد الذي يحط في القلب، ويكون سيدا يتصرف بحرية ويجند كامل الأعضاء لخدمته.

هذا الصراع بين البياض والسواد يستمر في هذه القضية، عندما تدمج في مقولتها بين الصباح والمساء، "إنه الصباح، إنه المساء، إنها بداية الأسبوع، إنها النهاية، إنه ... إنها"⁽¹⁾ فالصباح يرمز للنور والضياء الذي هو أصل البياض المتحول إلى سواد في المساء، بجانب تدريجي في السلم القيمي للون الأبيض، كبدية للتشكل حتى يستقر إلى المختلف عن الأبيض الذي هو المساء المقرب من السواد كنهاية للون الصبحي، وهو ما يدل عليه الطباق من خلال "إنه وإنها"، التي تحمل في مشاكستها بعدا يمزج بين الأنا والآخر، هي حالة الوجدانية المترتبة عن هذا المزج في قولها: "ففي الانزواء ركن للصمت المعلن، تخريش فيه بعض الكلام".⁽²⁾

فالسواد صمت والبياض كلام، فنجد أن بعد الطباق من خلال هذه المداخلات بين [الموت والحياة، الصباح والمساء، البداية والنهاية، إنه وإنها، الصمت والكلام] تفضي إلى أبعاد ضمنية تتصلح فيها هذه الثنائيات لتولد دلالات تتجاوز معنى اللفظة واللفظة المخالفة.

في قصة الدرس تتوالى عدة طباقات من بينها قول الكاتبة: "وكبر استياؤهم من غيابي يحتاجون إلى حضوري حتى عندما يكون فارغا مني"⁽³⁾ فالغياب الذي هو ضروري لإيجاد الحضور في منطقة أخرى يكون غائبا من المنطقة الأولى، فتحاول "حكيمه" أن تجد نفسها بين مكان الغياب الذي هو الحضور في المكان وبين الحضور في المكان الغائب بالنسبة للمكان الأول، وهذا الغياب يتجلى من خلال لغة القصة في إظهار الكلام وإعلان السكوت في قولها: "لا يجب أن تمنحه الفرصة ليفكر ويتكلم... عليك أن تفرض عليه السكوت حتى لا تتعب وتنتهي الحصة بسلام".⁽⁴⁾

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 41.

² - المرجع نفسه، ص 41.

³ - المرجع نفسه، ص 71.

⁴ - المرجع نفسه، ص 78.

ليحل فعل الكلام الحاضر الذي منحته الكاتبة فرصة اللاغياب لتفرض غياب السكوت في كتابتها. هذا الطباق الذي يظهر في قولها: "كنت أحسب أن الذي ضاع لا يمكن أبدا استعادته..."⁽¹⁾

فالضياع هو ضياع وجودي في مقابل الاستعادة التي هي غيبية، فبين الواقع والغيب مسافة يجب أن يقطعها المتلقي لإدراك معنى هذا الطباق الايجابي بين الضياع الذي هو غياب وسكوت وبين الاستعادة التي هي حضور وكلام.

لحصر أنواع الطباق المتجلية بكثرة في المجموعة القصصية نتناول طباق السلب الذي يعيد اللفظة بالنفي، فتقول حكيمة في قصة الموت: "عدت ولم أمت... ولم أعد أشتهي"⁽²⁾

فتأكيد لفظة العودة بنفيها (عدت، لم أعد) يدخل القارئ في حيرة من أمره، يخلخل المعنى الحاصل في بحثه عن المعنى الذي سيفقد المتجلى في (لم أعد)، وهذا النفي يحاول التوقف في وسط الطريق بحثا عن مفترق الطرق للهروب من أسرى الواقع المعقد والحياة الصاخبة النمطية الروتينية، تحاول القاصة أن تنسى ما تكتب لتعيد الكتابة مرة أخرى فتقول: "لا يمكنني أن أركن عمري إلى هامش الويل لأنساك... سوف لن أنساك"⁽³⁾

هنا تعيد إثبات الفعل ثم نفيه، لأنها تنسى كون أنها لن تنسى لتتنقش الذكرى بريشة فنان يصنع من حبر النسيان ذكرى لن تنسى.

فهذا الطباق في بعده السلبي، من حيث أنه إعادة لفظة من خلال نفيها هو في الحقيقة ليس سلبيا بالمعنى السطحي بمفهوم السلبية، وإنما لتأكيد الفعل واللافعال.

عندما يأتي هذا المحسن المعنوي (الطباق) ليتحدث عن اللغة كآلية تستخرج جماليات التعبير من خلال إحضار الكلمة وتوظيفها في معطى دلالي مخالف لمعناها، من خلال إيجاد المخالفة بصفة ايجابية أو بصفة سلبية، تحاول أن تجمع كلا المفهومين لتولد مفهوما آخر، ما يزال ينضج (يسيل) بالدلالة والمعاني، يمارس سحرها وجذبها حسب كل قارئ وطادة قراءة، حيث

¹ - صبايجي، رسائل (قصص)، ص 79.

² - المرجع نفسه، ص 127.

³ - المرجع نفسه، ص 97.

تتحول إلى رمز يوحي بكل ما يجول في دائرة الحقل الدلالي الأول ومشاكسته للحقل الدلالي الثاني، تتبعها لوحة ترسم هذا التداخل بشكل جمالي يتجاوز المعاني التقليدية.

3. البنية الإيقاعية:

إنّ الإيقاع مقوم جوهري من مقومات الشعر، إنه "في الأصل قرين الشعر فيه".⁽¹⁾ فالشعر الحر وقصيدة النثر وعلى الرغم من "تخلصهما من نظام الشطرين المتساويين ومن نسق القافية الموحدة"⁽²⁾ فإنهما قد احتفظا ببنى إيقاعية تقيهما من الالتباس بالنثر، وحتى الكلام العادي الذي يحمل ضربا من النغمية.

إن الإيقاع غير مشروط بالوزن، فالوزن يمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل⁽³⁾، وما دام كذلك فهو يوجد في النثر كما في الشعر ولكنه في النثر عرضي نادر وهو في الغالب غير وظيفي في حين أنه في الشعر مقوم محوري لكونه: "عنصرا حيويا لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغة"⁽⁴⁾ لما كان الإيقاع خاصية من خواص الشعر وكان مدار بحثنا استجلاء مظاهر الشعرية في قصص "حكيمة صبايحي" بات البحث في مستويات حضور الإيقاع في كل القصص مبحث حتمي فكيف يتولد الإيقاع فيها؟ وما شكل حضوره؟ وما وظائفه؟ وكيف يكسب الإيقاع قصص "حكيمة صبايحي" أبعادا شعرية؟

إنّ للإيقاع في الشعر مظاهر وأشكال متعددة وفي قصيدة ما، قد تحضر أشكال من الإيقاع وقد تغيب أخرى، ولما كان النص الذي نشغل عليه نصا سرديا بالأساس، فمن الطبيعي ألا تتوفر فيه كل مظاهر الإيقاع، ومع ذلك نلاحظ في نصوص "حكيمة صبايحي" حضور أشكال شتى من الإيقاع سنقتصر على أكثرها حضورا وتواترا.

¹ - محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر، ط1، 2003، ص 175.

² - محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي لحديث، أنشودة المطر أنموذجا، دار الجنوب للنشر، ط1، 1995، ص 27.

³ - محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، تونس 1991، ص 20

⁴ - كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، ط1، بيروت 1974، ص 31.

أكثر مظاهر الإيقاع حضوراً في رسائل "حكمة صبايحي" ظاهرة التكرار التي تحضر بأشكال مختلفة وظاهرة (التوازي التركيبي).

يقول "يول فريس: إن بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضاً"⁽¹⁾ إنه يلح على ظاهرة التكرار من حيث هي أهم مولد للإيقاع، بل غدا التكرار في هذا التعريف شرط تحقق الإيقاع، وللتكرار حضور بارز في قصص "حكمة صبايحي"، واتخذ أشكالاً مختلفة فما مفهوم التكرار وما أشكاله؟

1.3. التكرار *

يكون بتكرار حرف أو كلمة أو تركيب أو أسلوب معين، ومما يستحب أن يكرر الاسم، وهذا من باب التشويق والاستعذاب ومنه قول امرئ القيس:

ديار لسلمى عافيات بذى الخال ألح عليها كل أسجم هطّال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامى أو على رأس أو عال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيظ بميثاء محلال
ليالي سلمى إن تريك منضداً وجيلا كجيد الرئم ليس بمعطال⁽²⁾
والتكرار على أنواع منها:

أ - التكرار الصوتي: أعزم به الأعشى، ومنه قوله المشهور:
وقد دخلت إلى الحانوت يتبعني شاؤ مثل شلؤل شلشل شؤل
وقوله:

غشيت لليلي بليل خدورا وطالبتها ونذرت النذورا⁽³⁾

¹ - زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والاشهار، ط1، الجزائر 2007 ص 132.

* - اعتمدنا ذكر شواهد شعرية للتكرار على كتاب عبد القادر المرسوب في العروض والإيقاع الشعري).

² - ينظر: صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، شركة الأيام، ط1 الجزء 1، 1997 ص 162.

³ - المرجع نفسه، ص 163.

ب-تكرار الصيغة: وهو أن يأتي الشاعر بصيغة محددة من صيغ الكلام في بداية الشطر الأول من البيت ويأتي بالصيغة نفسها في الشطر الثاني، ونجد مثل هذا التكرار الإيقاعي في شعر ابن زيدون:

ومن قوله مخاطباً:

وراقك سحر العدى المفترى	و غرك زورهم المفتعل
علام أطبتك دواعي القلى	وفيم ثنتك نواهي العذل
سعيت لتكرير عهد صفا	وحاولت نقض وداد كمل
ألم ألزم الصبر كيما أخفّ	ألم أكثر الهجر كي لا أمل
فما عوفيت مقت من أذى	ولا أعفيت ثقتي من خجل
فلم يك حظي منك الأخسّ	ولاعدّ سهمي فيك الأقل ⁽¹⁾

يذهب صلاح عبد القادر في تعليقه على الأبيات السابقة إلى القول:

"مع أن هذه الأبيات جاءت متفرقة في قصيدة ابن زيدون إلا أنّها أضفت عليها جمالا موسيقيا كان سيزداد الإحساس به لو جاءت متتالية، وكلما ازدادت الصيغ المكررة بتوالي الأبيات كان الإيقاع أكثر جمالا، وقد تبدي هذا الأمر بينا في أبيات هذا فضلا على أن التكرار يكتف في الدلالة ويجعلها أكثر فعالية فضلا عن البعد الإيقاعي الذي تلتذ به الأسماء، إنه أسلوب مؤثر في تأليف الشعر وتلقيه وقد درج المغنون الفنانون على اختيار قصائد تتضمن تكرارات لفظية وأسلوبية

ج- التكرار بالأمر: وهو أن يستهل كل بيت بفعل أمر يحمل معنى معيناً.

د-تكرار الأسلوب الاستفهامي: ومنه قول الخنساء:

فمن لقرى الأضياف بعدك إن هم	قبالك حلوا ثم نادوا فاسمعوا
ومن لهم حل بالجار فادح	وأمرد هي من صاحب ليس يرقع
ومن لجليس مفحش لجليسه	عليه بجهل جاهاذا يتسرع ⁽²⁾

¹ - ينظر: صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص 163-164.

² - المرجع نفسه، ص 165.

هـ- التكرار بالاستهلال بالنداء: أو بما يشبه القافية الاستهلالية وكلاهما يعطي مدلولاً بلاغياً ونفسياً يترتب عليه مردود إيقاعي جميل، بحيث يأخذ المستوى الصوتي منحى تصاعدياً، ثم يتضامن مع تكرار الصيغة للمرة الأخيرة.⁽¹⁾

ابن زيدون بهذا الترتيب، وباستثناء البيت الثالث كان الإيقاع يتكشف بزيادة التكرار من بيت إلى آخر.⁽²⁾

يستحضر صلاح عبد القادر أنموذجاً شعرياً جزائرياً (حدثاً) يشير فيه إلى اعتماد التكرار:

يا فارس الساح أقضي العمر لي قدم

في الشوك أو قدم في الموج والزبد

يا فارس الساح هل أطوي السرى أبدا

أهيم من بلد ناء إلى بلد

هذا يعني أنّ التكرار ظاهرة جمالية، لا تقتصر على بيئة دون أخرى ولا على عصر دون

آخر، ولا على ثقافة دون أخرى، بدليل توظيفه في الثقافتين الشفاهية والكتابية.

- نماذج تطبيقية:

• على بعض جهل⁽³⁾

- على كثير من الجهل

- على ملح الجهل وزهر الجهل وعطر الجهل ولوعة الجهل، ورعش الجهل.

—تكرار الصيغة

هنا الإلحاح على تكرار (الجهل) دليل على تداعياته الخطيرة والسلبية على الإنسان الذي يراد منه أن يكون متحدياً مثابراً، طالبا للعلم والمعرفة، فإن الجهل ينقض العلم والثقافة والوعي ويجعل من صاحبه مجرد تابع. فما بالنا إذا انتشر الجهل في أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب؟

¹ - صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 164-165.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

³ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 34.

• وأتباعاً لأتباعاً وأتباعهم والدائرة تدور حول نفسها وحول العالم تدور الذئاب.⁽¹⁾

—التكرار الصوتي.

من عادة الذئاب إذا جاءت واجتمعت، فإنها تحيط بفريستها من كل جانب، بحيث لا تسمح له بالفرار والنجاة، إن كلمة (أتباع المكررة) تكشف عن الولاء الأعمى للآخر الذي منه تصدر الأوامر والأهراءات المادية، التي من شأنها ألا تسمح بحرية الرأي والقرار.

ومن هنا فإن (التابع) حالة سلبية، مؤثرة وموجهة في حين أن هذا المصطلح في فكر الجماعة يرمز إلى الهدى واتباع السنة الحميدة.

• أحبك وأتمنى أن أفني، لا تزال صامتا.

-أحبك تصنع وشاحا من الحزم يقيك التجلي

-أحبك لا يمكن أن تتظاهر كثيرا... أحبك

-أحبك لا تنوي أن تغفر لي...

-أحبك أنصت

—التكرار بالاستهلال

سمحت المؤلفة لنفسها أن تبوح بغريزة الحب لأبيها، هذا الذي ضحى من أجل أن تعيش الجزائر حرة كريمة. تحبّ حاضرا ومستقبلا، من هنا جاء الاصرار بتكرار: أحبك، بما تحمله هذه الصيغة من إحساسات تربط بموطنها وحيها الذي تتحرق شوقا للعودة إليه، وهي التي عاشت غربة فراق من تحبهم.

• لا أستطيع أن أعلنه لكنه يمارسني في كل آن⁽²⁾

-لا أستطيع أن أكون لجاما لأكون معلما ممتازا

- لا أستطيع بالمرّة أن أزعم أنه بإمكانني تغيير الطريق.

—تكرار بالاستهلال

¹-صبايحي، رسائل (قصص)، ص 39.

²- المرجع نفسه، ص 81.

في هذا المثال نفهم غياب القدرة، لأسباب مبررة أو غير مبررة، لكن الصياغة تؤكد أنه لا يستطيع أن يقبل وضعاً هيناً ومهيناً لكرامته. لهذا تم اختيار أسلوب التكرار (الرفض).

• أدري أنك لا تصدقين⁽¹⁾

-أدري أنه الموت المحقق

-أدري أنه الجنون

← التكرار بالاستهلال

اقناع الآخر بأن المتكلم يعلم ويعي ويعرف، وأنه ليس جاهلاً بالأشياء ولهذا ارتبط الفعل (أدري) بأداة التوكيد لزيادة اقناع الآخر بالمعرفة المسبقة، ومع ذلك فإنه يتحمل ما يحصل له.

• أراها تنسج من ويلات الأيام⁽²⁾

-أراها في الذهول شاهدة تملأ المرح

-أراها تتزل مصيرها...

-أراها وعزم الانطلاق سيدها...

-أراها هناك... كم هي ساحرة؟.

←التكرار بالاستهلال

إن تكرار لفظة (أراها) يكشف عن التحدي والاصرار على التحول من حالة إلى أخرى وتوظيف فعل الرؤية، ينطوي على أن هذا الإصرار قريباً وآت لا محالة، وأن العين لا تخطئ من هنا تم توظيف كلمة (ساحرة).

• فانتشروا في الأرض واذبحوا واحرقوا وهدموا وانكحوا ما طاب لكم مائة أو ألفاً أو ما اشتبهت خنازيركم⁽³⁾...

←التكرار بالأمر

¹ - صبايجي، رسائل (قصص)، ص 84.

² - المرجع نفسه، ص 94. ص 95.

³ - المرجع نفسه، ص 109.

في قصة حب، تحكي المؤلفة أحداثا دارت في الجزائر وسادت فيها فوضى الفتاوى والاجتهادات التي تبيح تعذيب وقتل من تشم منه رائحة التمرد واللامبالاة.

توظف شخصية الخليفة العباسية (أبو العباس السفاح)، لتجعل منه مجرما لا يردعه رادع ديني أو أخلاقي أو إنساني، يباح فيه الآخر الذي يختلف معه، ليتحول الحب إلى كراهية وحقد وتعذيب وإبادة، (أنا لا أحبك، لأنني أختلف معك).

لقد استندت إلى تاريخ الخلافة العباسية وكأنها تريد أن تبرر ما يحدث في الجزائر، على نهج من وظيف أحداث التاريخ السابقة، للتأكيد على أن الخطاب المتلبس بالدين، لا يتغير مهما تتغير البيئات والعصور والأحوال.

من هنا فإن اختيار هذا الاسم (السفاح)، قد قصدت إليه المؤلفة قصدا لأن اسم السفاح يطلق على من يعتمد قتل الآخر، ولو كان على حق.

• قررنا: من له شهادة علمية عليا، يذبح كالشاة⁽¹⁾

-قررنا محو كل من ظهرت عليه أعراض الخروج وطرح الأسئلة.

-قررنا أن يباد هو وأهله.

—التكرار بالاستهلال

إن لفظة قررنا: إشارة، بل تأكيد على أنه هناك سلطة متحكمة هي التي تصدر الأوامر، دون أن تناقش أو يبدى فيهل أي، وهو ما حاولت الأديبة أن تشهر به، لينتبه الآخر المتلقي إلى خطر وتداعيات: قررنا، لهذا فإن التكرار يأخذ بعدا تنبيها، قد ينتج عنه وعي ومقاومة.

• انتظرته أمه ان يعود، إنه الأصغر⁽²⁾

-انتظرته أن يعود، لم تنقطع عن الصلاة

-انتظرته طويلا...

—التكرار بالاستهلال.

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 109.

² - المرجع نفسه، ص 113.

هذا الأسلوب في التكرار وبصيغة الماضي (انتظر)، لا يترجم إلاّ عن أمومة مليئة بالعطف والحنان، على فلذة كبدها، إنّها انتظرت، ولم تكل أو تيأس أو تتذمر، وهذه حالة، يمكن أن تتعت بأنها طبيعية من أم تنتظر ابنها أن يحل سالما، وبالتالي فإن التكرار غرضه الإبانة عن قلق الأم عن غياب ابنها.

• لتتبخر كل الأحلام، لكن أنت لا...

- أنت أكبر من الأحلام وأعظم وأنبّل...

- أجمل الأحلام وأكثرها سحر

← التكرار بالاستهلال.

في هذا المثال تريد "حكيمة صبايحي" الإشارة إلى عدم استغناء الإنسان عن التعلق بالأحلام، تعويضا عن الأمور المفقودة في عالم الواقع. إن الأحلام كما يرى التحليل النفسي، دليل على رغبات لم تتحقق في الواقع، واستخدمت هذا التركيب للتدليل - ولو ضمنيا عن العلاقة الجدلية بين الأدب والحلم.

• لم أغادر بعد كوكب الأرض...⁽¹⁾

- أنا هنا، وليأتي أحد، بدل أن ينهال عليّ بكل أنواع الكلمات السامة، التي تعقم...

- أنا هنا، أن أحدا قال، من باب الغفلة...

- لم أغادر بعد كوكب الأرض...

- أنا هنا لست محصنة ضد أي شيء، وأنا معرضة في كل آن...

- أنا هنا... لقد ألقوا بي إلى هذا الصقيع اللافح.

- لم أغادر كوكب الأرض.

- أنا هنا... لا ازال قابلة للنزال، قابلة للتهميش،...

- أنا هنا.

← تكرار الصيغة.

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، 146

وظفت إيقاع تكرار (لم أغادر كوكب الأرض) لتثبت به عدم فشلها أو خنوعها. إنها صامدة وحالمة، ومتشبثة بموقفها. وهذا الجزم الذي تصرّ به على البقاء يحيل إلى عدم استقرار الساردة على حال. إنها في مرات كثيرة متألّمة، كثيبة، وفي أخرى قليلة، تعود إلى وعيها فتبدو صامدة. ولأن الإيقاع انتظام وانسجام بين حركات وسكنات، بين موت وحياة، اختارت أن تعتمد إيقاع التكرار في صورة الجمع بين المتناقضات بغرض تعميق الدلالة وتكثيفها.

وخلاصة القول إن للتكرار دورا كبيرا في تحقيق الاتساق النصي لهذه القصص (رسائل)، فقد وظف توظيفا نصيا تماسكيا في نصوص المجموعة، إذ ساهم تكرار الألفاظ والعبارات في تماسكها، حيث أن هناك نماذج تكرارية ساهمت في اتساق مواضيع القصص كاملة.

2.3. التوازي التركيبي:

يشكل التوازي دعامة أساسية في فنون القول، فهو "المبدأ المنظم للغة الشعر"⁽¹⁾ كما يقول هوبكس - ويعني التماثل بين مكونات الجمل سواء في البيت أم في مجموعة من أبيات القصيدة العمودية، وبين الأسطر وفي القصيدة التفعيلية، وفي قصيدة النثر. ويمكن اعتماد التقسيم الثلاثي للتوازي: (التوازي الصرفي والتوازي النحوي والتوازي الدلالي)، حيث تتعاقب هذه المستويات لمنح النص قوته الشعرية الإضافية وتمكينه من طاقة شعرية بديلة.

إنّ التوازي لا يتم بنهج واحد ولا هو واحد عند المبدعين، إنّ ما يميزه هو الاختلاف والتنوع وهذا يضيف عليه إيقاعا يستثير الآخر المتلقي.

لا يتولد الإيقاع في رسائل حكيمة من تكرار الألفاظ والمركبات النحوية المتشاكلة والصيغ الصرفية المتماثلة فحسب، بل يتولد أيضا وبشكل آخر من مظاهر التوازي التركيبي، إذ تحرص الكاتبة في مواضع كثيرة من قصصها على أن يكون البناء النحوي لبعض الجمل المتلاحقة واحدا. وهذا التماثل في مستوى البنى النحوية يحدث إيقاعا ونغما موسيقيا تطرب الأذن لوقعه ويحوّل الكلام من رتبة النثر إلى إيقاعية الشعر، شأن هذا المثال:

"من له شهادة علمية عليا، يذبح كالشاة"

¹ - الطيب هلو، بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، شركة مطابع الانوار المغربية، وجدة، ط1، المغرب 2010، ص 63

من له رأس يفكر به يرحل سريعا عن الحياة.

من له رؤية جميلة لمستقبل الناس تقطع رأياه".⁽¹⁾

إن هذا التماثل التام في التركيب النحوي في هذه الجمل المتتابعة يجعل من كلّ جملة مرادفة للأخرى، فيحدث من جراء ذلك نغما موسيقيا تتأتى أساسا من معاودة وحدات إيقاعية متوازنة ومتماثلة، والملاحظ أن هذا النغم يرفده نغم آخر تولد من تكرار أداة الشرط "من" وجملة جواب الشرط. وكل هذه العناصر تكثف الإيقاع وتغنيه، بل يتحول الكلام إلى ضرب من الغناء، لاسيما وأن الساردة تكتب بلغة مجازية إيحائية، فتغدو الجمل وكأنها أبيات شعرية اقتطعت من قصيدة ما. وتتواصل ظاهرة التوازن التركيبية في مدونة صبايحي المتمثلة في المثال الآتي:

"توقف الزمان

توقف الريح

توقف العمر"⁽²⁾

في هذه الجمل كلها خضعت لظاهرة تقديم الفعل ثم يتبعه الفاعل، فقد ورد الفعل والفاعل في كل الجمل.

إنّ هذا التماثل التام في التركيب النحوي في هذه الجمل المتتابعة يجعل من كل جملة مرادفة للجملة الأخرى فيحدث من جراء ذلك نغم موسيقي تأتى أساسا من معاودة وحدات إيقاعية متوازنة ومتماثلة، والملاحظ أن هذا النغم يرفده نغم آخر تولد من تكرار الفعل "توقف" والتوازن بين "الريح" و"الليل" و"العمر".

فكل هذه العناصر تكثف الإيقاع وتغنيه، بل يتحول الكلام إلى ضرب من الغناء.

إنّ هذه الطريقة في رسم النص على الورق تتواتر في (رسائل) والدليل على ذلك المثال الآتي:

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 109.

² - المرجع نفسه، ص 131.

"مغمض العين

مربوط اليدين" (1)

إنّ هاتان الجملتان أتيتا على شكل جمل اسمية مبنية في محل نصب حال، فقد وردت الصفة والمضاف إليه في كلتا الجملتين.

والملاحظ أن ظاهرة التوازي التركيبي تحضر في "رسائل" بشكل مكثف حتى بدى وكأن الكاتبة لا تقصد إليها قصدا فحسب، بل تبحث عنها بحثا لاسيما عندما يكون الخطاب خطابا تتوجه به الساردة حكيمة لأبيها، تصور فيه حالة الحزن والوجع الذي تعيشه لفراقه.

وهناك مثال آخر في هذا المجال:

"رضيت أن أخلد متعبة

رضيت أن أدوب في الصلوات

رضيت أن تمضي أبعد" (2)

إنّ الناظر في هذا المثال يلاحظ أن هناك تواترات ثلاث جمل خضعت كلها لبناء نحوي واحد، إذ ابتدأت كلها بالفعل "رضيت" وتعلق به المركب بالموصول الحرفي "أن" ووردت صلة الموصول متكونة من فعل ورد في صيغة المضارع، ومن شأن هذا التوازي التركيبي الذي تكرر ثلاث مرات أن يورد إيقاعا موسيقيا ونغما عذبا منشأه هذا التوازي التركيبي لتوحي بذلك التماثل الدلالي الذي تعبر عنه، فهي تريد أن تبين للقارئ مدى صبرها مع كل ما يحدث معها، ومهما كان نوع الأثر الذي يتركه فيها سلبيًا كان أو إيجابيًا، وبذلك تتسجم البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية.

على هذا النحو إذن كان التوازي التركيبي ابرز مولّد من مولّدات الإيقاع في "رسائل" لـ

"حكيمة صبايحي".

¹-صبايحي، رسائل (قصص)، ص 101.

²- المرجع نفسه، ص 131.

3.3. الشكل الطباعي:

إنّ البحث في الإيقاع لا يقف عند حدود التكرار بشتى أشكاله والتوازي التركيبي بل يتجاوز ذلك إلى دراسة إيقاع البياض، فإذا كان التكرار والتوازي يمثلان إيقاع السواد أي إيقاع الاصوات والكلمات والجمل، فإن للبياض أيضا إيقاعه، وهو إيقاع الصمت، يقول جان كوهين "يبدو من النظرة الأولى أن صفحة من النظم تتميز عن صفحة من النشر بنظامها الطباعي... فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت، وعليه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت".⁽¹⁾

إنّ هذا التوسيع لمفهوم الإيقاع ليشمل إيقاع البياض رفضه بعض الباحثين منهم "محمد الهادي الطرابلسي" في تحديده لمفهوم الإيقاع، يقول: "وهكذا جاز عندهم الحديث عن إيقاع الفكرة بل جاز عندهم أيضا بما توهموه من تحرير مفهوم الإيقاع من هيمنة المادة الصوتية - الحديث عن إيقاع نظام النقط ومحلات البياض".⁽²⁾

غير أن "هنري ميشونيك" وسع من مفهوم الإيقاع وتحدث عن أشكال مختلفة منها: "الإيقاع المرئي" (Le rythme visuel).⁽³⁾

درس "محمد الخبو" هذا النمط من الإيقاع، وبين في سياق تسويغه للمصطلح أن: "الإيقاع ليس بمقصود على التعاود المنتظم لوحداث سمعية، وإنما يتسع مجاله ليشمل كل ما تعتدل سيرته على التكرار والتداول الذي صورته (تنوع أساسي لأشياء متماثلة ومتباينة)، ومن هنا يسوغ الحديث عن إيقاع مرئي صورته ما نراه من تعاود لأسطر شعرية متناسبة الطول وانتظام لأنساق كتابية متناسبة الشكل، وكذلك الأمر بالنسبة إلى صور تعاود البياض"⁽⁴⁾

¹- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1981، ص 98.

²- محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص 16.

³- Henri Meschonnic, critique rythme (anthologie du langage), éd. Verdier, Paris 1982, p. 32.

⁴- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 43.

ونحن إن نذهب مذهب الباحثين الأخيرين فلأننا وجدنا في قصص "حكيمة صبايحي" هذا النمط من الإيقاع إذ توزعت بعض المقاطع على فضاء الصفحة توزعا مخصوصا يرشح بإيقاعات شتى.

إن امتداد السواد على فضاء الصفحة يوحي بالامتداد والرتابة، تلك الرتابة التي يشيعها النثر بخطيته وامتداده، في حين أن انسحاب السواد وتكاثر البياض، يجعلان الكلام يتردد بين الصوت (امتداد السواد) والصمت (امتداد البياض) وفي تردد الكلام بين الصوت والصمت، يتولد إيقاع ما.

• البياض والسواد:

يعتبر توزيع البياض والسواد، مستوى ثانيا في إطار الفضاء النصي، إن المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتم داخلها خلق الاشكال وبنائها، لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق مفتوحة لا تشهد عملا بنائيا.⁽¹⁾

عادة ما يكون توزيع البياض والسواد في الكتابة العادية، ثابتا لدى نفس الخطاط، ولكن التوزيع الذي يتم تحت لزامات تعبيرية خاصة كما هو الأمر هنا، لا يقدم هذا الشكل الثابت.

هكذا يمكننا رصد صيغ توزيع متباينة، على مستوى النص الواحد، بحيث تقدم بعض المواقع اكتساحا خطيا للفضاء الابيض، في حين تقدم أخرى اكتساحا أبيض للفضاء المكتوب في صورة مد وجزر بحيث تنتج داخل الفضاء النصي الواحد علاقات متعددة ومختلفة بين المساحتين هذه العلاقات يعاد بها أساسا الى طبيعة الانشطة المدمجة في البناء لأن الكاتب (أو الشاعر) يبني بموجبها فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي.⁽²⁾

¹ - ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1991، ص 237.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 238.

نماذج من المدونة

جنتي في النار
فالهوى أسرار
والذي يُغضي على جمر الغضا أسرار
يا الذي تخفي الهوى بالصبر
يا بالله كيف النار تخفي النار
يا غريب الدار
إنها أقدار
كل ما في الكون مقدار و أيام له
إلا الهوى
ما للهوى يوم و لا مقداره مقدار.
تتابعني، و أنا أبحث عنك تطلع من المفاجأة لأتجاهلك كما
تفعل و لا أدري إن كنت صادقاً في تجاهلك كما لست .. لم أكن
أبداً ..
عندما وصلت إلى قراءة هذا اليوم غرقت أختها في البكاء ..
كان البحر .. وديعاً .. كما لا يمكن في يوم شتاء ..
و بعد أن هدأت قليلاً ..
قالت: "كم كانت تحب البحر و تحبه و تحبني .."
و لقد رأتنا في ذلك اليوم ..

تراك مثل جميع الناس ممتلئ بالحقد والكراهية والقدرة
العجيبة العملاقة على اللا تفهم ؟
تراك بليد مثل الناس بلا قلب ؟
(خلت الله يبيكي مثلي، فكفت عيناى عن الدموع.
" لم أتعبت نفسك
وأتعبتني ؟
توما كان ثمة داع
لتخلقني
إن كان العمر تموت به الروح
بلا انقطاع " ؟
و أنا أهذي : إني وحدي في هذي الصحراء الإنسانية، عد..
لا تتركني ..
(قبل أن أواصل الشد :
أصرح بكل ما أوتيت من ضعف : طوبى للذي خلق كل هذا
الآلم !)
(عندما أذكر روحي المدفونة هناك، يأتي إلي الله باكيا
يحضنني، أدري أن لا أحد على الكرة الأرضية يستطيع لي شيئا..
أدري أنه علي أن أعيد تشكيل الأنقاض، أدري أنه علي أن
أبدو كي أبدو كما أبدو، غير عابئة وعنيدة، أدري يا رب الأرض
أدري أنه لم يعد هنا و إلى الأبد.)

أعرف أن العبارة لا تلخص شيئا، لكن ريثما ألد لغة أخرى لا
تليق بغيرنا ولا تصل إلى أحد.. وما يهمني؟ لا أحد يهتم أمر
أحد. أريد أن أقول أيضا : أحبك .. إلى ما لانهاية - أحبك ! (أنا
(لنتفق : من مات ؟ لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
تقول الصحف : هو مات. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
تقول الطبيعة : لا أحد يموت عن الآخر. أكره .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
لا أحد يموت مع الآخر. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
لا أحد يموت بالآخر. أحبك .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
ولا أقول شيئا. لا فائدة .. لا فائدة .. لا فائدة .. لا فائدة .. لا فائدة ..
يقول مظفر النواب : منذ قرون وأدتُ روعي للعالمية الأولى ؟
منذ قرون كان بكائي نازة وأسماء في الزمان .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
أبحث عن ثدي يرضعني .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
فأنا خاو.. الجمهورية العربية السورية .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
ولا أقول شيئا.. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
بعد انتهاء مراسيم الجنازة ، أصرّ زملاؤه على أن تذهب أمه
إلى الأراضي المقدسة لأداء شعائر العمرة التي دفع تكاليفها
و طلب منها أن تدعو له أمام قبر الرسول - صلى الله عليه
وسلم - بطول العمر.. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
و صمتت صديقتها. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..
لم تقل لأحد : إني أموت. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد .. لا أحد ..

استيقظت ذات صباح و كانت ترقص فرحا أضرمت النار في
كل أوراقها ثم اغتسلت و تأنقت و ذهبت إلى المكان الأول
الذي التقيا فيه للمرة الأولى ..
و عند المساء عادت منهكة فنامت دون أن يسألها أحد : ما
بك؟ لكنها لم تستيقظ في الغد .
قال الطبيب : سكتة قلبية .
و قال الناس : لم تتحمل قصص الذبح المجانية و المجازر..
و سكتت الدنيا ..

من منظور شعري صرف يمكن أن ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام في حين تؤثر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت، إلا أن هذا الرأي يمكن أن يرد وفي هذا السياق يمكن الاستناد إلى الرأي الذي يقول... كيف يمكننا أن نعطي تصنيفاً لائقاً، بالانطلاق من اعتبارات شفهية، حتى ولو كانت ملاءمتها تتم بشكل مخالف على المستوى الفضائي.⁽¹⁾

هذا يعني أن البياض والسواد في توزيعهما لا يثيران ضرورة إلى تحقق التتالي الصوتي في الشعر ولا يكون العامل الفضائي بمقتضى ذلك مجرد مضاعفة للعامل الإيقاعي، بل إنه يمكن أن يضطلع بدوره الخاص.

إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثر لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنفيذ الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية، إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسياق النصي.

إن هذه الطريقة في رسم النص على الورق تتواتر في (رسائل) والدليل على ذلك المثال الآتي:

"انتهى الشريط..."

شريط آخر وآخر، وآخر

العام على أهبة الرحيل، ... وعام آخر... آخر... وآخر

الشتاء وها خريف آخر... وآخر... وآخر

كنت... كان نقصان يتم أبداً"⁽²⁾

فلئن تولد الإيقاع في هذا المقطع من التوازي التركيبي والتكرار فإنه اغتنى بنقاط الاسترسال التي وضعت بين الكلمات من كل سطر إضافة إلى عنصر البياض في كل سطر آخر، فذلك التردد بين امتداد السواد وتراجعته وبين امتداد البياض وانسحابه يعكس تردداً بين الصوت والصمت، بين اليأس والامل.

¹ - ينظر: الماكري، الشكل والخطاب، ص 238.

² - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 64.

الملاحظ أن هذا المعنى الصوتي يعكس المعنى الدلالي، فالساردة تصف تلك الموسيقى التي تتردد بين صوت خافت وكأنه اليأس عبرت عنه بقولها (انتهى الشريط، العام على أهبة الرحيل، كان نقصان لن يتم ابدا) وبين صوت قوي يدل على الامل وعبرت عنه بقولها (عام آخر، خريف آخر... وهكذا نلاحظ انسجام البنية الإيقاعية صرحت به البنية الدلالية.

هناك نص آخر من المدونة، يستقطب النظر لمن ينطوي عليه من دلالات:

"لم أقل

كنت أغني لأستدرك بعض الصمت، وكان يردد: "أصدقك حتى عندما تكذبين"

انفصلت عن البكاء...

اختليت بقلبي... بعيدا عن كل الاسماء...

شعرت بغضب البحر الذي نزلت منه قبل قليل جثة صديقي ثم ... لا شيء...

أغمضت عيني لأراك... خلفتك في "بوخالفة" ورحلت وأنت لا تعرف فيّ إلا شهادتي العليا

ومهنّتي...⁽¹⁾

إنّ المتأمل في هذا المقطع مرسوما على فضاء الصفحة يلاحظ أن السواد تراوح بين الامتداد والانسحاب، فاسحا المجال لتقدم البياض، فالسواد أحيانا يمتد وأخرى ينقبض، وإن غلب عليه البياض. إن الكاتبة تستغل الاسترجاع، وكأنها تريد أن تحمل الآخر عدم السؤال عنها، مع أنها لم تستطع أن تخفي إحساسها، وحتى صراحته معها.

إن التحول من مكان إلى آخر لم يمنعها من الارتباط العاطفي مع من كان يظهر أمامها كل يوم. بوخالفة: مكان ضيق، مقارنة بالتحول إلى فضاء أكثر راحة وحركية وإثارة للألفة والعلاقات ومع ذلك ظلت مشدودة إلى ذلك المكان (بوخالفة)، إنه الوفاء، الذي تضحي من أجله أحيانا، حيث تقلل من شأنها.

هذا ما لم يعهد من المبدعين إلا في النزر القليل (هي سوداوية تشاؤمية)، اللامبالاة صفة لم تستطع الكاتبة أن تخفيها لأن هناك خلا في شخصيتها (شخصية مرضية).

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 27.

اللامبالاة سلوك غير سوي يقوم به إنسان ما، بأثر من اضطراباته النفسية، فلا يعير اهتماما لعلاقته مع الآخر، سواء على مستوى العقيدة أو العرف أو قوانين المجتمع.

وهناك مثال آخر في هذا المجال وهو:

"لم أحتج..."

قلت بمنتهى الوداعة: "شكرا وعفوا"...

وانسحبت...

كأن الموت المجاني في هذي البلاد التي تأكل

أبناءها ولا يكفي، كأن اغتيال صديقي لا يكفي،

كأن يتم كمال لا يكفي، كأن ضياع أجيال

من الأصدقاء، وتعفن قرون من المعاني

لا يكفي...

كان لا بد أن تضيف غيابك لقلبي...

كأني عاهرة الأزمان جميعها... لعبت بك...

ادعيت...

وعليك أن تشبعتني غيابا...

كأني لا أحبك... كأني.

شدي... اشتدي.... النور هنا قوي فابتعد

وكلمني من خلف الصمت، الجوع يهرب مني...

غريب هذا الدم..."⁽¹⁾

إنّ الكاتبة استندت إلى تكرار "كأني" في موقع الاستخفاف من ذاتها من خلال تصور عدم

رضا الآخر عنها لكنها كشفت عن عمق المعاناة التي سببها من لا يرحم (الارهاب) فأضاع

أجيالا، وحول النور إلى ظلام، والصفاء إلى عفن. لقد أفرغت معاني الحياة من جوهرها وعصف

الزمان الغادر بالمحبة وعبث بالمودة والألفة، فكيف لأديبة حاملة صاحبة مشروع إبداعي أن

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 44.

ترضى عن أوضاع قبلت المفاهيم والمسلمات؟ فأحيانا لا يستطيع القارئ أن يبرر معاناة الادبية وتبريراتها إلا باتفاق إحساساتها وأفكارها ومواقفها مع الفكر الرومانتيكي الغربي والعربي، حيث تذهب الرومانتيكية العربية في تركيزها على العاطفة (احساس الاديبي) على انها طاقة بشرية قوية وثابتة تنتج من تظافر عوامل عدة منها:

الفكر والشعور والذكاء والتأمل، إنها ليست فورة طائفة أو انفلا أنيا..

هناك مثال آخر في هذه المدونة وهو:

"لا الزملاء، ولا التلاميذ، ولا الدروس، ولا اليتامى، ولا الأرامل....

لا لقاء...

إنه الصباح...

إنه المساء...

إنها بداية الاسبوع... إنها النهاية...

إنه ... إنها...

ولا غير... لا أدري... ولا هي... ولا أحد.

بإمكانها أن ترتاح لو كانت حجرا... لكنها... لا تملك الآن إلا النوم في الظلام... قد...

ففي الانزواء ركن للصمت المعلن، تخريش فيه بعض الكلام".⁽¹⁾

وظفت الأدبية فن الطباق البلاغي لتجمع بين الأضداد والمتباعدات في نمط تأليفي موحد:

[(الصباح ≠ المساء)، (البداية ≠ النهاية)، (إنه ≠ إنها)، (الصمت ≠ الكلام)] تكشف من خلاله عن

المعاناة التي تميز مدونتها. إنها باعتمادها للطباق عبرت عن قلق الخوف من العزلة وكشفت عن

عمق المعاناة والسخط على حياة الانسان عندما يستبد به القلق.

¹ - صبايحي، رسائل (قصص)، ص 41.

خاتمة

على ضوء قراءتنا النقدية لمدونة "حكمة صبايحي" (رسائل) وبعد معاينة القضايا المتعلقة بعنوان المذكرة الإشكالي استقرّ الرأي على الملاحظات الآتية التي نعتقد أنها محاولة للتواصل أكثر مع مبدعة جزائرية معاصرة، لها من الإمكانيات المنهجية والمعرفية، ما يسهم في بناء تصورها لقضايا ذاتية وغيرية متداخلة إبداعيا ورؤبوا:

1. التوظيف المميز للاستعارة، على حساب أدوات بلاغية أخرى، ولهذا علاقة بالرؤية والتخصص والمعرفة.
2. طبيعة الشكل الطباعي، التي أضفت جمالية على المدونة، فضلا عن الدلالات المتولدة منها.
3. التوازن التركيبي، الذي ميز المدونة في بعدها الإيقاعي.
4. البعد الزخرفي والتحسيني للمدونة من خلال عنصري السجع والطباق، دون أن يعني ذلك هيمنة هذا البعد عن رؤية الكاتبة وتصوراتها.
5. كشف المدونة عن ميل خصوص لجمالية المفارقة، حيث اكتشفنا كاتبة غير عادية في لغتها التي اتخذتها أداة للعبارة عن دواخلها ومواقفها.

الملاحق

معجم بعض الكاتبات الجزائريات:

• زهور ونيسي:

زهور ونيسي ولدت بقسنطينة 1936م، مجاهدة في ثورة التحرير الجزائرية، تحمل وسام المقاوم ووسام الاستحقاق الوطني، تقلدت مناصب عليا ثقافية وإعلامية واجتماعية وسياسية، أول امرأة جزائرية ترأست و أدارت مجلة نسائية جزائرية.

السيدة "زهور ونيسي" من الوجوه السياسية لعهد "الشاذلي بن جديد" وهي أول امرأة جزائرية يعهد إليها بمنصب وزاري.

وزيرة للشؤون الاجتماعية في حكومة "محمد بن أحمد عبد الغني" في يناير 1982م.

ثم وزيرة للحماية الاجتماعية في حكومة "عبد الحميد براهيمي" سنة 1984م.

وزيرة للتربية الوطنية في التعديل الوزاري 18 فبراير 1986.

شغلت أيضا منصب عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة من 1977 إلى 1982

تعود إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر 1997م.

كما شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات، وأدارت مجلة "الجزائرية" لها:

الر صيف النائب (قصص 1967)، على الشاطئ الآخر (قصص 1974)، من يوميات مدرسة حرة

(رواية 1978)، لونجا والغول (رواية 1996)، عجائز القمر (قصص 1996)، روسيكادا

(قصص 1999).

• آسيا جبار:

ولدت آسيا جبار واسمها الحقيقي فاطمة الزهراء ايملاين في 30 حزيران عام 1936 في

شرشال، غرب مدينة الجزائر، حيث تلقت دراستها الأولى في المدرسة القرآنية في المدينة قبل أن

تلتحق بالمدرسة الابتدائية الفرنسية في موزيا (متيجة) ثم البلدية في الجزائر العاصمة.

تسافر إذن إلى فرنسا في سنة 1954 وتلتحق بالمدرسة العليا للبنات سيفر (Sevres)

وتدرس التاريخ، تغادر فرنسا في 1958 وتعين أستاذة التاريخ الحديث والمعاصر والمغاربي في

كلية الآداب بالرباط، وفي 1962 تعود إلى الجزائر وتنظم إلى فريق الأساتذة بجامعة الجزائر

لتنترك التعليم الجامعي في الجزائر نهائيا بعد تعريب شعبتي التاريخ والفلسفة.

تحتل منصب مديرة في مركز الدراسات الفرنسية والفرنكوفونية بلوزيان (الولايات المتحدة) سنة 1995، وتصبح عضوا في الأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسيين ببلجيكا سنة 1999 وعضوا في الأكاديمية الفرنسية سنة 2006، ومنذ 2001 تلقي دروسا في قسم لدراسات الفرنسية بجامعة نيويورك.

تخوض آسيا جبار تجربة الكتابة الروائية وتنتشر أول أعمالها بعنوان "العطش" في عام 1957 ولم تتجاوز العشرين من العمر وبعد استقلال الجزائر تتوزع بين تدريس مادة التاريخ في جامعة الجزائر والعمل في جريدة "المجاهد" والاهتمام بالمرح والسينما.

نالت آسيا حبار الكثير من الجوائز الدولية في ألمانيا والسويد وإيطاليا وبلجيكا والولايات المتحدة... جائزة نوستراتد الدولية للأدب سنة 1996، جائزة السلام سنة 2002.

وما يميز الكاتبة هو نضالها الدائم من أجل القضايا العادلة سواء في الجزائر أو خارجها ولطالما أخذت على عاتقها الدفاع عن التنوع الثقافي والألسني في الجزائر أو في دول أخرى إلى جانب بيار بورديو وجاك ديريدا...

كانت آسيا جبار أول امرأة تنتسب إلى دار المعلمين في باريس عام 1955 وأول أستاذة جامعية في الجزائر ما بعد الاستقلال في قسم التاريخ والأدب وأول امرأة عربية تفوز بجائزة "السلام" وأول امرأة عربية تدخل الأكاديمية الفرنسية. أهم رواياتها:

- العطش La soif سنة 1957.
- القلقون (أو عديمو الصبر) Les impatients سنة 1958.
- أطفال العالم الجديد 1962 Les enfants du nouveau monde
- القنابر الساذجة 1967 les allumettes naïves
- الحب الفانتازيا 1985 L'amour, le fantasme
- الظل السلطاني ... 1987 l'ombre
- بعيدا عن المدينة 1991 Loin de la médine
- واسع هذا السجن 1995 vaste est la prison

- بياض الجزائر Le blanc d'Algérie 1996
- ليالي ستراسبورغ Nuits de Strasbourg 1997.
- امرأة بلا قبر 2002 la femme sans sépulture
- اختفاء اللغة الفرنسية La disparition de la langue française 2003
- لا مكان في دار أبي Nulle part dans la maison de mon père 2007.

جميلة زينير:

جميلة زينير من مواليد 1949 بمدينة جيجل وهي أستاذة الأدب العربي لهانتاجات كثيرة في مجال السرد القصصي، ساهمت بكتابتها بإثراء خزانة القصة القصيرة، إذ تعد في نظر بعض النقاد الجزائريين أول أديبة جزائرية تكسر طابو الجنس والسياسة من خلال نصها "ثقوب في ذاكرة الزمن"، الذي يغوص في أعماق امرأة اغتصبت في فترة فرحة البلاد عام 1962، نالت جوائز وطنية منها:

- الجائزة الوطنية في مسابقة أدب الطفل التي نظمتها وزارة الثقافة سنة 1997.
- الجائزة الوطنية لمسابقة الرواية التي نظمتها ولاية سكيكدة سنة 2000.
- جائزة الامتياز الدولية الأولى لفرنسا الخاصة بكتابات حوض البحر المتوسط عام 2001.

من مؤلفاتها:

- دائرة الحلم والعواطف (مجموعة قصصية 1983).
- أوشام بربرية (مجموعة قصصية 2000).
- أصابع الاتهام (رواية).
- أنطولوجيا عن القصة النسوية 2007.

• طاوس عمروش:

هي أديبة وشاعرة جزائرية تكتب باللغة الفرنسية، ولدت في 4 مارس 1913 بإغيل علي ولاية بجاية، واسمها الحقيقي ماري لويزة عمروش، ابنة المناضلة والشاعرة الأمازيغية فاطمة أيت منصور عمروش، وأخت الكاتب "جون عمروش"، توفيت في 2 أبريل 1976 في فرنسا ودفنت هناك.

ترعرعت وسط الراهبات الكاثوليكيات في مدينة واضية، وانتقلت إلى تونس بعدها حيث تلقت دراستها، عادت بعدها إلى الجزائر وعملت في مجال التدريس والثقافة وإحياء التراث الأمازيغي ساهمت في تأسيس الأكاديمية البربرية في باريس سنة 1966 إلى جانب بعض الأدباء الأمازيغ بالمهجر، تزوجت من الرسام الفرنسي أندري بورديل.

مؤلفاتها:

Jacinthe noir, Roman, 1947.

Le grain magique, roman 1966.

• فضيلة الفاروق:

من مواليد 20 نوفمبر 1967 في مدينة آريس بقلب جبال الأوراس، التابعة لولاية باتنة شرق الجزائر، عاشت الكاتبة فضيلة الفاروق حياة مختلفة نوعا ما عن غيرها، فقد كانت بكر والديها ولكن والدها اهداها لأخيها الأكبر لأنه لم يرزق أطفالا... كانت الابنة المدللة لوالديها بالتبني لمدة ستة عشر سنة، قضتها في آريس، حيث تعلمت في مدرسة البنات آنذاك المرحلة الابتدائية، ثم المرحلة المتوسطة في متوسطة البشير الإبراهيمي، ثم سنتين في ثانوية آريس، غادرت بعدها إلى قسنطينة لتعود إلى عائلتها البيولوجية، فالتحقت بثانوية مالك حداد هناك، نالت شهادة البكالوريا سنة 1987 قسم رياضيات والتحقت بجامعة باتنة، كلية الطب لمدة سنتين، حيث اخفقت في مواصلة دراسة الطب الذي يتعارض مع ميولاتها الأدبية.

لها إسهامات كثيرة في مجال الرواية (مراج مر اهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة).

وصدر لها في مجال القصة القصيرة لحظة لاختلاس الحب (قصص) 1997م.

• أحلام مستغانمي

ولدت الشاعرة في 13 أبريل 1953 بتونس، انتقلت الى الجزائر حيث درست مع أول فوج للبنات يتابع دراسته في مدرسة الثعالبية (أول مدرسة معربة للبنات في العاصمة) وبعد البكالوريا دخلت كلية الآداب بجامعة الجزائر، حيث أحرزت الليسانس في الأدب العربي سنة 1976، ثم دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون، حازت الكاتبة على جائزة نجيب محفوظ للرواية سنة 1998.

اغتربت عن وطنها مرتحلة إلى باريس سنة 1977، أسست أحلام مستغانمي سنة 2001 بالاشتراك مع رابطة كتاب الاختلاف والتلفزة الوطنية ودار الآداب جائزة "مالك حداد" أصدرت ثلاثة أعمال شعرية:

- على مرفأ الأيام 1972.
- الكتابة في لحظة عربي 1976.
- أكاذيب سمكة 1993.

الروايات:

- ذاكرة الجسد 1993.
- فوضى الحواس 1997.
- عابر سرير 2003
- نسيان 2009.
- الأسود يليق بك 2012.

قائمة المراجع

الكتب باللغة العربية

1. إبراهيم عبد الله، موسوعة الفرد العرب، ج2، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، بيروت 2008.
2. باطاهر بن عيسى، البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 بيروت 2008.
3. الأمدي أبو القاسم الحسن بن بشر ، كتاب الموازنة، ج2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، بيروت 1944.
4. بشنو أحمد، صورة المرأة في الرواية المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية (مقال) عالم الكتب الحديث، عمّان 2009.
5. بوشوشة بن جمعة، سيلوغرافيا الأدب النسائي المغربي، المغاربية للطباعة والإشهار ط1، تونس 2008.
6. حسين سليمان، مضمرة النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الكتاب العرب، دط، بيروت 1999.
7. الخبو مح مد، مدخل إلى الشعر العربي لحديث، لنشودة المطر أنموذجا، دار الجنوب للنشر، ط1، 1995.
8. الخبو محمد، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر، ط1 2003.
9. الخراط ادوارد، الحساسية الجديدة، دار الأدب، ط1، بيروت 1993.
10. خليل إبراهيم، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2007.
11. أبو ديب كمال، البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل دار العلم للملايين، ط1، بيروت 1974.
12. الرويلي ميجان ، سعد البازغي، دليل النقاد الأدبي، ط3، الدار البيضاء.
13. الزهراني معجب، صورة في كتابات المرأة العربية أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات المؤسسة العربية للنشر، ط1، بيروت 1995.
14. السّمان غادة، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السّمان، بيروت 1981.
15. شريط أحمد شريط، الآثار الأدبية الكاملة، زليخة السعودي 1943 - 1972، دار القصة للنشر، الجزائر 2009.

16. شعبان بثينة، 100 عام من الرواية النسائية العربية 1899/1990، دار الآداب، ط1 بيروت 1999.
17. صبايحي حكيمة، رسائل (قصص)، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر 2000.
18. صلاح صالح، السرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2003.
19. عبد القادر صلاح، في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، شركة الأيام، ط1، الجزائر 1997.
20. فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، الكويت 1992.
21. القرشي رياض، النسوية قراءة في الخلفية المعرفية، خطاب المرأة في الغرب، دار حضر موت للدراسات والنشر، ط1، صفاء 2008.
22. كمّون زهرة، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والاشهار، ط1، الجزائر 2007.
23. الماكري محمد ، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء 1991.
24. بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق الرباط 2010.
25. مطلوب أحمد-حسن البضير، البلاغة والتطبيق، الجمهورية العراقية، ط1، العراق 1982.
26. مفقودة صالح المرأة في الرواية الجزائري، دار الهدى، ط1، الجزائر 2013.
27. النشار مصطفى، مكانة المرأة في فلسفة أفلاطون، قراءة في محاورتي الجمهورية والقوانين، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة 1997.
28. هلو الطيب ، بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، شركة مطابع الانوار المغاربية، وجدة ط1، المغرب 2010.
29. وغيلسي يوسف، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم لأعلامه منشورات محافظة المهرجان الثقافي للشعر النسوي، طبعة خاصة، قسنطينة 2008.

الكتب المترجمة:

1. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1،
الدار البيضاء 1981.

الرسائل الجامعية:

1. الطيب صبرينة، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية، دراسة سنوية تحليلية، مذكرة
ماجستير، جامعة باتنة 2014.

المجلات والدوريات:

1. إيدير عائشة، أنطولوجية الرواية النسائية المكتوبة باللغة الفرنسية، مقالة في مجلة الرواية
النسائية في الجزائر، عدد خاص، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو 2010.
2. بوزيدية راضية، سالموكور ليزة، شعرية لغة السرد في رواية "أدين بكل شيء للنسيان"،
الرواية النسائية في الجزائر، مقالة في مجلة الخطاب (عدد خاص)، منشورات مخبر
تحليل الخطاب، تيزي وزو 2013.
3. بوطيب عبد العالي، الكتابة النسائية، الذات والجسد، مجلة فصول، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، ع75، مصر 2009.
4. بيومي سهام، الأدب النسائي، مقالة في جريدة الشروق الثقافي، العدد 33، مؤسسة الشروق،
الجزائر 1994.
5. تليلالي حسن، الأدب النسوي (مجال في مصطلح)، جريدة النصر، العدد 2707،
قسنطينة 2008.
6. داودي سامية جميلة دوياش، قضية تعليم المرأة، الرواية النسائية في الجزائر، النشأة
وأسئلة الكتابة، مقالة في مجلة الخطاب (عدد خاص)، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو
2013.
7. سعدي إبراهيم، الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، العدد 1، مجلة الخطاب، منشورات
تحليل الخطاب، تيزي وزو 2006.
8. الطرابلسي محمد الهادي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32،
تونس 1991.
9. عجنالك يمينة، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، زهور ونيسي أنموذجا، مجلة
التبين الجاحظية، عدد 36، الجزائر 2011.

10. مازوني فريزة، بين رحلة الكتابة ومتعة الرواية - السيرة الذاتية (قصة حياتي لفاطمة آيت منصور عمروش أنموذجا)، الرواية النسائية في الجزائر، النشأة وأسئلة الكتابة مقالة في مجلة الخطاب (عدد خاص)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو 2013.

الكتب باللغة الفرنسية

1. Henri Meschonnic, critique rythme (anthologie du langage), éd. Verdier, Paris 1982.

المواقع الإلكترونية

1. خلف بشير، النص الأدبي النسوي، تحدي المعوقات وتطلعا إلى الحرية، الموقع:
2. صالح مفقودة، النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقع:
<http://www.palmoon.net>
3. الفاروق فضيلة، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، عدد 36، 2009،
الموقع: <http://www.nizwa.com/articlesPHP?/2923>
4. صالح مفقودة، النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقع:
<http://www.palmoon.net>

الفهرس

الفهرس

1 مقدمة

الفصل الأول

السرد النسوي الجزائري

1- النشأة (الولادة العسيرة) 5

2- إشكالية المصطلح: أدب نسوي/ نسائي 15

أولاً: مصطلح الأدب النسوي 18

ثانياً: مصطلح الأدب النسائي 22

3- سؤال اللغة في السرد النسائي 24

الفصل الثاني

آليات اشتغال اللغة فيمدونة "رسائل"

1. البنية البيانية 32

2. البنية البديعية 41

1.2. المحسنات اللفظية (السجع) 41

2.2. المحسنات المعنوية (الطباق) 44

3. البنية الإيقاعية 48

1.3. التكرار 49

2.3. التوازي التركيبي 56

3.3. الشكل الطباعي 59

69	خاتمة
71	الملاحق
77	قائمة المراجع
82	الفهرس