الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشاذلي بن جديد-الطارف-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات الشعر النسوي المغاربي المعاصر

- نماذج مختارة -

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

شعبة: الدراسات الأدبية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
بثينة ناصري

إشراف الدكتورة:
سميحة عباس

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	الشاذلي بن جديد –الطارف-	رئيسا
سميحة عباس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة باجي مختار –عنابة-	مشرفا ومقررا
نظيرة الكنز	أستاذ التعليم العالي	جامعة باجي مختار –عنابة-	عضوا ممتحنا
صبرينة بوساحة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 –سكيكدة-	عضوا ممتحنا
ليلى تحري	أستاذ محاضر "أ"	الشاذلي بن جديد –الطارف-	عضوا ممتحنا
ماجدة بن عميرة	أستاذ محاضر "أ"	الشاذلي بن جديد –الطارف-	عضوا ممتحنا

الموسم الجامعي: 2025/2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله العزيز الحكيم ذو الفضل العظيم..الحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه، الحمد لله ما كان من نعمة فمن الله...

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان لكل أساتذتي الأعزاء وخاصة أساتذتي من جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1–، ولمن تركوا بصمة في قلبي قبل عقلي، ورحم الله من فارق الحياة واستوطن الروح، وليس لي إلا أن أردد:

لوكنت أعرف فوق الشكر منزلة

أوفى من الشكر عند الله في الثمن

أخلصتها لكم من قلبي مهذبة

حذوا على مثل ما أوتيتم من حسن

مقدمة

فجرت صدمة الحداثة انقلابا عنيفا على المنظومة الكلاسيكية، فزعزعت أركانها وأسسها القائمة على إعلاء النسق الفحولي الذي حرصت المؤسسة على بسط هيمنته ومضاعفة سلطته، من خلال تمريره كنسق مضمر يتوارى في أعمال القلم الرجالي، الذي أخضع المجتمعات لقواعده الخانقة التي تنطلق من الرؤية الأحادية القاصرة في كثير من الأحيان على تقديم الرؤى والمعارف وفق الرؤية التكاملية التي تقصي فكرة "**التفضيل الجنسي**" بل العكس من ذلك، فمنذ الفكر اليوناني والنظرة الدونية تكبل قضية المرأة، فقد عدها بعض الفلاسفة والمفكرين والنقاد مصدرا للمتعة والإنجاب فقط، فعمدوا إلى خلق هوة "**التفريق الجنسي**" في البنية الاجتماعية، وحتى بعض الديانات الوثنية وأبرز مثال على ذلك سياسة الوأد المنتهجة قديما، ولو بحثنا في خبايا التاريخ لوجدنا أن الأسرة "الآمسية" نسبة إلى الأم كانت هي المركز الأول كونها تقوم بجل الأعمال الأساسية، وبعدها انتقلت إلى الأسرةالآبسية ومن هنا انبجس الوعي البطرياكي الذي كرسته الكنيسة.

لتعلن المرأة تمردها على القيود التي فرضتها الثقافة الذكورية، محاولة فرض وجودها وكينونتها وخاصة من خلال الكتابة تحت مقولة"**أسيا جبا**": "**أكتب تجنبا للموت، أكتب تفاديا للنسيان**" فراحت تنظم الشعر وتنسج الروايات وتسرد القصص، وأطلقت العنان لخيالها الجامح لبناء عالمها الشعري المناهض لفكرة الإقصاء التي عاشتها منذ القدم، ليتجلى الأدب النسوي كظاهرة فكرية تبرز إبداعات المرأة وقدراتها المتعددة في خلق خطاب يؤسس للمغاير ويكسرأفق التوقعات المعتادة، بالاستناد على الذات الأنثوية الخاصة وهويتها المستقلة، لتعكس الكوجيطو الديكارتي بطريقة مميزة تبرز خصوصيتها وهذا ما يتجلى بحسبنا في مقولة:"**أنا أكتب... أنا مختلفة، إذن أنا موجودة**".

أضف إلى ذلك متطلبات روح العصر التي دفعت بالشاعرة المعاصرة إلى خلق نص مضاد للمألوف من خلال الارتكاز على التجريب والتجاوز والمسائلة المستمرة، فالذائقة الشعرية المعاصرة جمحت نحو الدهشة والمفاجأة والحلم والكشف والخلق، وسئمت من القالب المقدس لقصيدة الأب التي نشأت وترعرت في كنف الوصاية الذكورية التي لم تسمح إلا

بتمرير النسق الفحولي، والتي عمدت إلى خنق الصوت النسوي وإجهاض ابداعاتهن وارتكزت على النظرة الأحادية، ما أفضى إلى تفجير ثورة ضد النموذج الكلاسيكي وهذه الأغلال والقيود التي كبلت إبداع المرأة لردح من الزمن، فالعديد من الدراسات تؤكد تهميش المرأة منذ سياسة الوأد قديما إلى سياسة الإقصاء المنتهجة ضد المرأة حاليا.

لأجل ذلك برز الأدب النسوي الذي كان في بداياته الأولى تعبيرا عن رغبة المناضلات النسويات في تحقيق المطالب السياسية، لتنتقل إلى محاربة النظرة الإقصائية بالاستناد إلى الخطاب الأدبي لكونه وثيقة اجتماعية من شأنها مناهضة الثقافة الذكورية، وبالتالي يعد الأدب النسوي من بين القضايا الأدبية الحديثة والمعاصرة الشائكة، والذي ظهر نتيجة تفاعل لعدة عوامل حصرها "**عبد الله إبراهيم**" في: نقد الثقافة الذكورية والتعبير عن عالم المرأة ناهيك عن محاولة تحدي النظام البطرياكي(الأبوي) الذي امتد من عام 1550 إلى 1700، وقد أثرت الحركة الغربية على الكتابة النسوية العربية نتيجة عملية المثاقفة والبعثات العلمية، وسرعان ما امتد هذا التأثر ليشمل المغرب العربي، ورغم أن النص الشعري النسوي المغاربي قد تأخر ظهوره نوعا ما إلا أن المرأة العربية استطاعت أن تكسر قيود الواقع وتتجاوز المألوف وتتحرر من شرنقة النمطية والذهنية التقليدية، ما ألزمنا البحث والتنقيب عن مناهله ومرتكزاته، وسبر أغوار القصيدة النسوية التي أثارت جدلا وسجالا في الوسط النقدي والأدبي.

استنادا على ما تقدم جاء موضوع بحثنا موسوما بـ: "**جماليات الشعر النسوي المغاربي المعاصر –نماذج مختارة–**"، وسنسعى لرصد مواطن الإبداع في الشعر النسوي وتتبع فنياته كاللغة الضوئية التي تجاوزت المألوف والشعرية الباذخة، بالإضافة إلى التركيز على الهندسة الإيقاعية وسيميائية الصورة الشعرية، وانفتاح النص على المتعدد القرائي، وقد حددنا مجال بحثنا وحصرناه في الشعر المعاصر، وبما أن المعاصرة الأدبية تحدد عادة بخمسين سنة الأخيرة من الحياة الأدبية، فهذا يعني أننا سننطلق من سنة 1974م، وتفاديا لتكرار بعض الدواوين الشعرية النسوية التي أخذت حظا من الدراسة فقد انطلقنا من سنة

1991م إلى 2023م، لنحصل على مئة واثني عشر ديوانا(112) لسبع وسبعين شاعرة (77) من الجزائر وتونس والمغرب وليبيا وموريتانيا.

وقد ركزنا على اختيار بعض النماذج دون أخرى بحسب التجربة النسوية التي تضج بها دواوينهن، القائمة على الرؤية المغايرة للسائد، المتمردة على المنظومة الكلاسيكة للقصيدة التقليدية، ذلك أن الكتابة النسوية لا تعني كتابة المرأة برؤية سطحية تابعة، بل العكس من ذلك، وهذا ما جعنا نختار نماذجا دون أخرى، فلم نخترها بحسب معايير تفضيلية اعتباطية أو إقصائية عبثية، وإنما حاولنا الاشتغال على الأعمال الشعرية التي عكست وعيا ناضجا ورؤى مغايرة للمألوف والمتمردة على الوصاية الذكورية.

وبعد قراءتنا للمدونة موضوع الدراسة والاطلاع على الدراسات السابقة انبثقت لدينا عدة إشكاليات تتجلى في طرحنا التالي:

-هل استطاعت المرأة تجاوز الرؤية الأحادية للشعرية العربية وفق آليات إنتاجية دلالية وجمالية مغايرة للمنظومة الكلاسيكية؟

- ما هي أبرز الأدوات الفنية والخصائص الجمالية في الخطاب الشعري النسوي المغاربي المعاصر؟ وأين تتجلى مكامن الإبداع في القصيدة النسوية؟

- ما هو الوعي الشعري الذي يتحكم في التجربة النسوية المغاربية؟

- هل كان للشعر النسوي المغاربي إضافات خلاقة في عالم الشعرية اللامتناهي أم أنها مجرد تحطيم لقواعد وقوانين الأنماط السابقة؟

- هل استطاعت القصيدة النسوية المغاربية المعاصرة أن تخلق إبدالات جمالية وشعرية تتسلخ بفضلها من الوصاية الذكورية؟.

- هل تمكنت الشاعرة المغاربية من إبداع نص شعري حداثي بملامح أنثوية تبرز خصوصية الرؤيا وبلاغة التشكيل اللغوي أم أنها ظلت انعكاسا لتجربة الآخر؟.

– هل كتابة المرأة تعد أدبا نسويا أم نسائيا؟ ما الفرق بينهما؟ ولماذا نجد أدبا نسويا بقلم رجالي بخلاف بعض نصوص النساء؟

– لماذا انتقلت المناضلات النسويات من المطالب السياسية والاجتماعية إلى التركيز على الكتابة النسوية؟

– هل تكتب المرأة للبوح والتفريغ فقط أم تكتب انطلاقا من أسئلة وجودية؟

لهذا لم يكن اختيارنا للموضوع عشوائيا بل انبثق من بحث عميق في التجربة الشعرية النسوية المغاربية، وبعد تمحيصها انتجت لنا القراءات الأولية تلك النماذج المختارة، بالإضافة إلى أسباب أخرى ذاتية وموضوعية.

أما الأسباب الذاتية فتتجسد في حبنا الخالص للشعر والمتعة التي نجدها في دراسته بالإضافة إلى ميلنا الشديد إلى البحثوالتنقيب عن أجوبة للإشكاليات المعاصرة التي تفرضها الحداثة وما بعد الحداثة، واهتمامنا بالقصيدة النسوية التي لطالما فجرت تساؤلاتنا ورغبتنا الجامحة في خدمة الشعر الجزائري خاصة والمغاربي عامة.

أما عن الأسباب الموضوعية فيمكن تلخيصها فيما يلي:

– قلة الدراسات الأكاديمية –إذا لم نقل نذرتها– التي تطرقت للبحث عن جماليات الشعر النسوي المغاربي؛ ذلك أن جلها ركز على الشعر النسوي الجزائري المعاصر، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى وجدنا أن القصيدة النسوية من أكثر الأنواع الشعرية جدلا على الإطلاق، فهي ما تزال مجالا رحبا وخصبا للدراسة والبحث ذلك أن معظمها تنظيرات تخضع لمقاييس وشروط تجربة الأخر، لم يتملص منها بشكل نهائي،ما يفرض علينا التعمق في دراسة تجارب شعرية لشاعرات مغاربيات معاصرات احترفن الشعر.

– استطاعت القصيدة النسوية أن تفرض نفسها، ولكنها لم تستطع الإجابة عن عدة أسئلة ما تزال مطروحة لحد الآن تحتاج لدراسة والبحث، ولما كانت ثورة على النمذجة فقد

ألزمنا هذا بتسليط الضوء على خصوصية التجربة الشعرية المغاربية، وتتبع مسار إبداعها لإثبات كينونتها الخاصة.

– إن إشكاليات القصيدة النسوية (المصطلح، التجنيس، اللغة، الإيقاع...) لم نجد لها دراسات كثيرة بل لا تتجاوز بحسب إطلاعنا المتواضع الثلاثة كتب وهذا في الشعر الجزائري، أما في الشعر المغاربي فهناك أطروحة دكتوراه واحدة، ما دفعنا للتصدي لهذه الإشكاليات بالبحث والتنقيب والتمحيص.

– كما أن مبدأ التمرد على الوصاية الذكورية الذي قام عليه الشعرالنسوي أدى ببعض المنجزات الشعرية إلى معضلة اللاشكل، ما أفضى إلى دق ناقوس الخطر الذي يهدد أدبنا بضياع جوهره ومميزاته الجمالية، هذا ما أجبرنا على البحث عن أهم وأبرز الخصائص الفنية التي تحقق أعلى درجات الشعرية في القصيدة النسوية.

تتجلى أهم الأهداف التي نسعى إلى تحقيقها من خلال هذه الدراسة فيما يلي:

– محاولة البحث والتنقيب عن أهم الخصائص الفنية والجمالية للشعر النسوي المغاربي الذي أثار العديد من التساؤلات المتضاربة.

– التدقيق في التجربة الشعرية النسوية المغاربية للكشف عن منبع الإبداع وجوهر تميزها عن النص الشعري الفحولي.

– السعي للإجابة عن تساؤلات الراهن الشعري في تتبعه للعملية الإبداعية وآليات إنتاج المعنى وطابعها الرؤيوي الخاص.

– رصد أهم التحولات والإبدالات النصية الإبداعية في النص الشعري النسوي المغاربي

– السعي إلى إبراز الخصائص والمميزات الفنية التي جسدت خصوصية كل بيئة عن الأخرى.

– دراسة أهم المرجعيات الفكرية والثقافية التي شكلت البعد الرؤيوي للشعر النسوي المغاربي الذي انتقل من تفجير اللغة واللعب الحر بالدوال إلى محاولة انفتاح الذات الشاعرة على العالم.

– البحث عن أهم المرتكزات التجريبية والأدوات الاجرائية الجديدة التي استثمرتها الشاعرة المغاربية لرسم عالمها الشعري الخاص.

– تعزيز مكانة الشعر العربي المعاصر من خلال فهمه وتأويله.

– إبراز إمكانية تطبيق مختلف الأسس والمفاهيم الحداثية على نصوص شعرية مغاربية معاصرة.

– التنويه بالثراء الفني والجمالي للقصيدة النسوية المغاربية المعاصرة التي تستحق اهتماما من لدن القارئ العربي.

– المشاركة في التأسيس للنقد النسوي العربي المعاصر الذي يجمع بين أصالة التراث وحداثة الأدب العربي المعاصر.

تجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أننا في رحلتنا الاستكشافية هذه لا نسعى إلى المفاضلة بين الجنسين، ولكننا نسعى إلى النظر من زاوية مغايرة تلغي النظرة البؤبؤية القاصرة عن تقديم حقائق مكتلمة، ذلك لأننا نعلم يقينا أن النظرة الأحادية أفضت إلى تقييد الإبداع وإلغاء جوهر الفن فأصابت القارئ بالملل من تكرار قوالب مستهلكة، لهذا ركزنافيالبحث عن مكامن إبداع جديدة وفنيات مبتكرة والإنصات إلى خطاب الآخر، لنرى مدى قدرته على تقديم إبدالات وتحقيق إنزياحات وخلق تحولات في النص الشعري، دون الحاجة إلى الإجابة عن أسئلة سطحية تدعو إلى تعميق هذا الشرخ بين الجنسين، كما أننا لسنا بصدد فرض أدوار ولا فصل الأدب إلى قسمين بل العكس من ذلك تماما، فمسعانا من خلال هذا البحث منح الأدب خصائص فنية مغايرة وجماليات مميزة.

كما أننا لا نمنح الأفضلية أو الأحقية أو الأسبقية لطرف على حساب طرفٍ الآخر، بل إننا فتحنا مجال البحث والتنقيب على جماليات جديدة لا مألوفة بالتركيز على النظر من زوايا أخرى، زوايا تتجاوز الهيمنة البطرياكية والنموذج المقدس المستهلك،وتتعدى القلم الذكوري الذي كتب بخصائص مختلفة، ورؤى خاصة، وبمواضيع مختلفة، كانت الأنثى أبرزها، فقد رأينا كتابة الرجل عن المرأة ولكن لم نركز اهتمامنا على المرأة كذات كاتبة منتجة، فوجب علينا البحث في الكتابة النسوية عن الخصائص الفنية والمميزات الجمالية التي تمتاز بها كتابة المرأة عن كتابة الرجل؛ فبعد أن كانت الأنثى موضوعا لقلم الرجل صارت المرأة تكتب بقلمها الخاص وهذا ما يؤكد وجود فروق جوهرية بين الكتابتين.

لقد سبقتنا دراسات فتحت أمامنا أفاقا رحبة للخوض في مغامرة البحث والتقصي وبثت فينا شغف التساؤل ومتعة الفضول ولذة الاكتشاف، فلا أحد ينكر أن هناك دراسات سابقة خاضت قبلنا رحلة البحث في موضوع الشعر النسوي، ولا أحد يستطيع أن يقر بأن هذه الدراسات قد استوفت معنى الدراسة الشاملة وأنها سلطت الضوء على مختلف جوانب هذا الموضوع المتشعب، ومن بين هذه الدراسات نذكر:

– رزيقة بوشليقة: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، إشراف: راوية يحياوي، (ماجستير)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015، والتي ركزت كما هو موضح في العنوان على الشعر النسوي الجزائري، وقد تجاوزنا ذلك إلى التركيز على التجربة المغاربية ككل لتتبع الشعر النسوي وسبر أغواره وإبراز مدى تأثير البيئات الثقافية على الذات الشاعرة.

– عامر رضا: العنونة في الشعر النسوي المعاصر شعر "هدى ميقاتي" أنموذجا، إشراف: جاب الله أحمد، (دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014، وقد عمد الباحث إلى دراسة مختلف العناوين في الشعر النسوي المعاصر دون التركيز على الخصائص الفنية والجمالية للقصيدة النسوية، وهذا ما نسعى له في بحثنا هذا.

على ضوء هذا التقديم نجد أن دراستنا تعد من البحوث التأسيسية المتتبعة للشعر النسوي المغاربي المعاصر، والباحثة عن مكامن الإبداع فيه والتي ارتكزت على الجانب النظري والتطبيقي،كما قدمت للقارئ ملحقا يضم نبذة وجيزة من السير الذاتية لسبع وسبعين شاعرة وهذا ما كان لنا فيه أفضلية السبق.

للإجابة عن هذه الأسئلة اقتضت ضرورة الدراسة أن يقسم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، بالإضافة إلى ملاحق وفهرس الموضوعات، وبناء على ذلك تمت هيكلة البحث وفق المخطط الآتي:

الفصل الأول: وقد كان فصلا تنظيريا يحمل عنوان "**تأسيسات نظرية**"، وقد حاولنا من خلاله ضبط المفاهيم والمصطلحات المفتاحية البارزة في عنوان البحث، وقد تطرقنا فيه إلى الجماليات والنسوية وحركاتها وموجاتها وروادها.

أما بالنسبة **للفصل الثاني** الموسوم بـ: "**أسئلة الهوية وتحولات الذات الأنثوية في التجربة الشعرية النسوية المغاربية**"، فقد ركزنا فيه على إبراز هواجس الذات الأنثوية وتمظهراتها وخصوصية الكتابة النسوية.

في حين وقفنا في **الفصل الثالث** المعنون بـ: "**شعرية الرؤيا وخصوصية التشكيل اللغوي**"على الانفتاح اللانهائي للغة، والتفاعل النصي، وشعرية التخييل، بالإضافة إلى تحولات الهندسة الإيقاعية.

أما **الفصل الرابع** والأخير الموسوم بـ: "**بلاغة التشكيل البصري والانفتاح على المتعدد القرائي**"، فقد تطرقنا فيه إلى التشكيل البصري بأنماطه المختلفة، بالإضافة إلى التشكيل الطباعي وهندسة الصفحة وسيمياء علامات الترقيم وفاعلية إنطاق المسكوت.

في الأخير خلصنا إلى خاتمة أدرجنا فيها النتائج المتوصل إليها بعد هذه الرحلة البحثية.

من أجل ذلك تطلب منا الأمر منَّا الارتكاز على بعض أسس النقد النسوي وآلياته، بالإضافة إلى الاستناد على المنهج السميائي الذي كان المنهج الرئيس في الدراسة، كما

استعنا بالمنهج الأسلوبي في بعض محطات البحث، ذلك أننا أردنا دراسة الدواوين الشعرية النسوية من عدة جوانب ولكل منهج من المناهج دوره في إضاءة جهة مظلمة في النصوص الشعرية، ناهيك عن استثمار آليات نظرية القراءة، واعتماد فاعلية التأويل لأن عالم القصيدة اللامتناهي يتعاضد مع العوالم الباطنية للذات الشاعرة لتتشكل عدة قراءات تقحم المتلقي في نسيجها أيضا، ما يسنح بجعل القصيدة الشعرية منبعا للإبداع المستمر فليس للنص معنى مفرد كما يقول تودوروف.

للخوض في هذه الرحلة البحثية تطلب الأمر منا التزود بمجموعة من المصادر والمراجع، فاعتمدنا بالدرجة الأولى على جملة من المراجع العربية والمترجمة والأجنبية، ككتاب مية الرجبي: "النسوية مفاهيم وقضايا"، ودراسة محمد العباس: "سادنات القمر سرانية النص الشعري الأنثوي"، وكذلك كتاب: "التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر للباحثة "رزيقة بوشلقية"، واعتمدنا على كتابين أولهما"لجون كوهن"بعنوان: "النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، وكتاب رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، وكتاب: **Roman Jakopson: Huit question depoètique**

بما أن كل بحث لا يخلو من الصعوبات والعراقيل، فقد واجهتنا بعض صعوبات التي أتعبتنا ولكنها لم تعجزنا، ومنها: طبيعة الموضوع في حد ذاته؛ فهو متشعب وشاسع يتضمن إشكاليات عديدة ومتداخلة، ونذرة المراجع التي تطرقت إلى الشعر النسويالمغاربي فمعظمها ركز على الرواية النسوية، وإن وجدت بعض المراجع فهي تتناول الشعر الجزائري دون غيره، بالإضافة إلى إتساع المودنة التي اشتغلنا عليها في هذه الدراسة، كل هذه الصعوبات وغيرها جعلت لهذه الرحلة الشاقة متعة ولذة رغم كل شيء، لأن رحلة النجاح أفضل من النجاح في حد ذاته.

قبل الختام أشكر الله ذو الفضل العظيم وأحمده أن منحني القوة والصبر لإتمام هذا البحث فالحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه، ثم أجزل الثناء لأستاذتي المشرفة "سميحة عباس" على رحابة صدرها في استقبال أسئلتي المتتالية وتوجيهاتها المستمرة وحرصها على إتمام

عملي، فجزاها الله خير الجزاء، كما أتوجه بالشكر الخالص للجنة المناقشة الموقرة الذين تجشموا عناء قراءة بحثنا المتواضع للتصويب والتصحيح.

الفصل الأول:

-تأسيسات نظرية-

تمهيد

المبحث الأول: في الجماليات

أولا: مفهوم الجمال

1/- الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني

2/- الجمال في الفكر الغربي

3/- الجمال في الفكر العربي الإسلامي

4/- الجمال في التراث النقدي العربي

ثانيا: مفهوم الجميل

ثالثا: مفهوم الجمالية

رابعا: مفهوم الجماليات

خامسا: علاقة الشعر بالجمال

سادسا: جماليات الخطاب الشعري

1/- في التراث النقدي العربي

2/- في النقد الغربي

3/- في الدراسات العربية المعاصرة

المبحث الثاني: النسوية (قراءة في الجهاز المفاهيمي)

أولا: اشكالية المصطلح بين النقد الغربي والعربي

1/- معضلة الترجمة وزئبقية الدلالة

2/- فوضى المصطلحات وإشكالية التصنيف

أ/- الأدب النسائي/النسائية: Fèminism

ب/- الأدب الأنثوي/ الأنثوية:Femaleness

ج/- الأدب النسوي/النسوية:Femininity

ثانيا: اشكالية الكتابة النسوية بين الرفض والقبول

أ/- الاتجاه الرافض للأدب النسوي

ب/- الاتجاه المؤيد للأدب النسوي

المبحث الثاني: الحركة النسوية الغربية

أولا: الحركة النسوية الفرنسية

1/- روادها

ثانيا: الحركة النسوية الأمريكية

1/- روادها

ثالثا: موجات النسوية الغربية

1/- الموجة الأولى

2/- الموجة الثانية

3/- الموجة الثالثة

رابعا: اتجاهاتها

1/- النسوية الليبرالية

2/- النسوية الماركسية

3/- النسوية الراديكالية

4/- النسوية الاشتراكية

5/– نسوية ما بعد الحداثة

أ/- اعتبار الفكر الرجولي

ب/- سيالية هوية المرأة

ج/- الاهتمام باختلافات النساء

المبحث الرابع: الحركة النسوية العربية

أولا: مراحلها

1/- المرحلة الأولى

2/- المرحلة الثانية

3/- المرحلة الثالثة

ثانيا: روادها

المبحث الخامس: القصيدة النسوية المغاربية (التكون /التمركز)

أولا: القصيدة النسوية الجزائرية (الغياب/ الحضور)

ثانيا: الشعر النسوي التونسي (واقع التمرد وأفاق التحرر)

ثالثا: الشواعر المغربيات (الانطفاء/ التوهج)

رابعا: التجربة الشعرية النسوية الليبية (أزمة الكتابة/ أزمة النشر)

خامسا: الكتابة الشعرية النسوية الموريتانية (أصالة الفكر/عوائق النشر)

خاتمة الفصل

تمهيد:

دفعت النزعة الجمالية بالإنسان إلى البحث الدائم عن مكامن الإبداع اللامنتهية والمساءلة المستمرة لاكتشاف جماليات مبتكرة لا مألوفة تداعب إحساسه بكل فاتن ساحر، لتأسر رغباته الجامحة بما يستلذه من حسن باهر، هذا الجمال الذي اتخده الإنسان ملاذا من واقع مؤلم وتعبيرا عما تضج به أعماقه وتفجيرا لمكبوتاته وتأثيرا في ما حوله، ونظرا لأهمية الإحساس بالجمال ومدى تأثيره على النفس البشرية قيل إن " الفن ابن الحياة"، فاتخد الجمال علما له أسسه ومجالاته الخاصة به عام 1735م بفضل الفيلسوف الألماني ألكسندر جوتليب بومغارتن"(Alexander Gottlieb Baumgarten)(1714 -1762م)، ما أفضى إلى تفجير جدل وسجال بين المفكرين والفلاسفة والمهتمين بالجماليات انطلاقا من الفكر الفلسفي الإغريقي إلى يومنا هذا، وانقسمت الآراء بين مؤيد لمصطلح "علم الجمال" ورافض له؛ إذ كيف يكون علما وبعضهم يصفه بالذاتية والنسبية؟ بخلاف من يرى أنه علم له ميادينه ومنطقه الخاص، لذا ظل موضوع الجمال من بين القضايا التي تفجر إشكاليات عويصة نظرا لعلاقاته المتفرعة والمتداخلة التي يمتزج فيها الذاتي والموضوعي والمادي والمعنوي،المحسوس والمجرد، بالإضافة إلى الأسسس والمعايير الجمالية المستعصية عن التحديد حينا والمتغيرة في كل زمان ومكان حيانا آخر، أضف إلى ذلك اختلاف المرجعيات الفكرية والفلسفية في وصفه وشرحه التي زادت الموضوع تعقيدا .

فانفتح "علم الجمال" على عدة علوم وحقول معرفية وأقام علاقات متينة مع مختلف الفنون ومن أبرزها "فن الشعر" الذي كان تجسيدا لأغلب الفنون الجميلة، ولما كان العمل الجميل غاية الفن ومطلب الإنسان منذ الأزل دفعنا هذا للتساؤل: كيف يصبح الشاعر فنانا؟

وما هي الأسس التي نستند عليها في الإقرار بجماليات قصيدة ما دون سواها؟ أو بالأحرى ما الذي يجعل من عمل ما خلقا إبداعيا عالميا خالدا رغم أن جماليات العمل الأدبي في تجدد وتطور باستمرار؟

وبما أن لكل عصر فنياته ولكل شاعر أسلوبه الخاص وقدراته كان لزاما علينا التنقيب عن مكامن إبداع جديدة تواكب روح العصر وتثري القصيدة العربية برؤى مغايرة للمعتاد؛ ذلك أن الذائقة الشعرية المعاصرة سئمت من النظرة الأحادية للجماليات، كما سئم القارئ من قيم وخصائص فنية كررتها الثقافة الذكورية وجعلتها النموذج الأسمى دون مراعاة قانون الإبداع.

لأجل ذلك نتساءل: ما الجمال؟ وما علاقته بفن الشعر؟ وهل جماليات الخطاب الشعري في تغير مستمر أم أنها هي نفسها باعتبار أن الجمال قيمة فنية متجذرة في النفس البشرية منذ الأزل؟

المبحث الأول: في الجماليات

أولا: مفهوم الجمال

فجرت رغبة الإنسان الجامحة في إضفاء جماليات على واقعه الخانق إلى بحثه الدؤوب عن مكامن إبداع خلاقة لا مألوفة، فمنذ أن تمرد وعيه على السائد والمستهلك بدأ الإنسان رحلة التنقيب عن جماليات منذ فجر التاريخ، والحضارات الأولى تؤكد ذلك من خلال ما خلفه الإنسان من آثار وكتابات هيروغليفية وروسومات في الكهوف الحجرية، فاستقطب اهتمام العديد من العلماء والمفكرين، وبما أن علم الجمال وليد المباحث الفلسفية، استحوذ على انتباه كبار فلاسفة الإغريق، فقد" **اشتق مصطلح علم الجمال أو الجمالياتAesthetics من الكلمة الإغريقيةAisthanesthai والتي تشير إلى فعل الإدراكTo perceive وأيضا من كلمة Aisthea ،التي تعني الأشياء القابلة للإدراك**

Things Perceptible وذلك في مقابل الأشياء غير المادية أو المعنوية ، ومن هنا فإن قاموس أكسفورد يعرف الجماليات بأنها " المعرفة المستمدة من " الحواس " وهو

تعريف لا يحدد خاصية مميزة لهذه المعرفة (...) كذلك عرف القاموس الإنجليزي الجديد The New English Dictionary هذا الفرع على أنه" فلسفة أو نظرية التذوق، أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن"[1]، ومن هنا انبجس الصراع المفاهيمي لمصطلح علم الجمال، نظرا لاختلاف الرؤى والمرجعيات التي تسعى لتحديده، فانقسمت الآراء بين موضوعية الخصائص الجمالية وبين ارتباطها بالذات المدركة.

وهذا ما يدفعنا إلى التنقيب عن مفهوم الجمال من عدة زوايا، نحاول من خلالها الكشف عن وجه الشبه بين المفاهيم المختلفة وإبراز أهم الفروق التي بينها.

1/- الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني:

لا يخفى على أحد منا أن اليونان أسبق الشعوب في التنقيب عن الجمال وأسسه وأسراره، نظرا لاهتمامهم العظيم بالفنون وسعيا منهم لتطويرها وبحثا عن تخليد آثارهم ببلوغهم منتهى الكمال، أضف إلى ذلك كبار الفلاسفة اليونانيين الذين برعوا في البحث عن القضايا والقيم الجمالية، **فكانت البداية الفعلية لبروز الفلسفة الجمالية من رحم الفلسفة اليونانية، وبالعودة إلى أقدم المظاهر التحليلية الجمالية التي يمكننا أن نضعها في خانة الفلسفة هي الأشعار والأساطير التي وضعها (هوميروس) و(هيسيوديوس) فقد استعمل (هوميروس) أهم التعبيرات الجمالية مثل (التناسق، الجمال الرائع) فكانت البدايات الحقيقية للفلسفة اليونانية بصورة عامة والجمالية منها خاصة قد ظهرت ما بين القرن العاشر والسابع (ق.م)، (...) وهذا ما يتجلى عند دراسة الآراء الفلسفية الجمالية عند**

[1]- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي -دراسة في سيكولوجية التذوق الفني-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2001، ص: 18.

(الفيثاغوريين) و(السفسطائيين) فقد سبقت آرائهم وأفكارهم أراء سقراط مباشرة والذي افتتح بابا جديدا وكبيرا في الفلسفة اليونانية الذي كان يمثل الثلاثي العملاق (سقراط أفلاطون وأرسطو) الذين أسسوا العصر الذهبي للفلسفة اليونانية ومنها النظم الفكرية بتحليل الجمال والجميل والفن والفنان[1]، لذا نجد أن الفلسفة الجمالية عند اليونانيين كانتثرية وعميقة بحس آراء الفلاسفة واختلاف توجهاتهم، فهناك من ربط الجمال بالذاتية والنسبية وهناك من ربطه بالقيم العليا والمثل والأخلاق وغير ذلك من التفسيرات.

فأما "**سقراط**" (Socrates)(399 ق.م) فيرى أن الجميل هو ما يحقق الغاية الأخلاقية العليا الموصلة للخير، وقد تأثر بالعقل وجعله وسيلة أساسية للابتعاد عن الوهم والخداع للتأثير على الناس " **فلا عجب أن وثق في العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعا في البحث والتنقيب عنه، يجلو صداه ويختبر معدنه، وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة في نفوسهم**"[2]، فاتجه اتجاها مغايرا للمعتاد، أو بالأحرى ما كان سائدا في عصره، فتجنب ربط الفن بالوهم للتأثير على الجمهور بل أكد على دور العقل الموصل للحقيقة الأخلاقية، " **فلم يكتف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فنا جميلا أو فنا صناعيا له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية، أما الجمال فهو جمال هادف، إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا**"[3]، ومن ثم كان الجمال منوطا بالقيم الأخلاقية السامية التي تسعى لتحقيق الخير لكل الناس من خلال الاستناد على العقل للحكم العقلي المنطقي، وبالتالي ركز على الجمال الباطني ورفض الجمال الحسي الذي ركز عليه بعض السفسطائيين.

---

[1]– نجم عبد حيدر: علم الجمال (أفاقه وتطوره)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ط2، 2001، ص: 07.

[2]– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء، القاهرة، د.ط، 1998، ص: 27.

[3]– المرجع نفسه، ص: 28.

وبالنسبة "**لأفلاطون**"(**Plato**)(347 ق.م) فقد أكد أن الجمال منوط بجمال أسمى أو ما أطلق عليه"**عالم المثل**"، فهو يرفض فكرة الجمال الحسي، ويسعى إلى ربطه بغاية نفعية أخلاقية لتطهير النفس البشرية، " **وقديما قال أفلاطون بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا، وأن الجمال الذي نخلعه على الأشياء بحسب موافقتها لنا ليس سوى جمال عارض، أي أننا لا نستطيع أن نسميه جمالا، وإنما هو حالة شعورية خاصة. ومن ثم فالجمال عند أفلاطون –وربما كان عند اليونان بعامة كما سبق أن عرفنا– موضوعي لا شخصي، أي أن الميزان في تقدير الأشياء الجميلة ميزان مستمد من طبيعة الأشياء نفسها، فلا يقوم على هوى الشخص أو مزاجه**"[1]، وهذا ما يفسر نزوعه إلى الجمال المطلق أو ما يعكس عالم المثل؛ ذلك أن الجمال الحسي مرتبط بالذات التي هي في تغير مستمر أما الجمال الحقيقي فهو الذي يكون في عالم أسمى من عالم المحسوسات، ذاك الجمال الذي لا يتأثر بتغير الزمان والمكان.

وبالتالي سعى "**أفلاطون**" إلى تحقيق الجمال المثالي من خلال التأمل في حقيقة الجمال المنوطة بالخير والقيم الأخلاقية العليا، فقد" **كان ينزع نزعة مثالية في فهم الجمال، وينزع نزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء، ففي الأشياء جمال، وهو جمال نسبي بالقياس إلى مثل الجمال، وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال. بعبارة واحدة نستطيع أن نلخص أفلاطون في فهمه للجمال في أنه كان تجريديا، مثاليا، وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل**"[2]، والمتمعن فيما سبق يجد نزعة صوفية تتوارى خلاف رؤى "أفلاطون"، فقد كان ميالا لعالم أسمى من عالم الماديات زاهدا في ملاذاتها متطلعا إلى عالم القيم الأخلاقية المطلقة ويرى أن تحقيق الجمال يكون في تخلي النفس عن شهواتها لأجل تحقيق الفضيلة والخير ولتعليم الناس وتهذيبهم .

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة–، دار الفكر العربي، د.م، ط3، 1974، ص: 68.

[2]– المرجع نفسه، ص: 39.

أما الفلسفة "الأرسطية" فقد ارتبطت بالتناسق بين أجزاء الشيء ففي تعريف " **أرسطو**" **(Aristote)** (384 ق.م) للجمال يؤكد أن " **الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخد أبعادا ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة (...) ثم يكمل أرسطو تعريفه بالإشارة إلى التحديد والتماثل والوحدة فالجمال يتلخص عنده في تناسق التكوين لعالم يتبدى في أحلى مظاهره، فهو لا يعنى برؤية الناس كما هم في الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه**"[1]، معنى هذا أن رؤية الجمال بالنسبة لأرسطو منوطة بالبنية الصورية، فقدركز على الشكل ومدى خضوعه للتناسق والتماثل، ذاك النظام الذي يوحد أجزاء الشيء لينسجم ويبرز لنا ككيان متناسق، كما " **يجعل من الجمال مبدأ منظما في الفن، ولكنه لم يقل البتة- أو يعن- أن غاية الفن هي جلاء الجميل. والقوانين الموضوعية للفن مستنبطة لا من بحث في الجميل وإنما من ملاحظة للفن من حيث هو، وللآثار التي ينتجها ومع ذلك فرأينا أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن، فأفلاطون يبحث في جمال الأشياء وأرسطو يبحث في الأثر الذي تحدثه في الإنسان** "[2]، فذاك التناسب يخلق العظمة في الأشياء ويضاعف جمالياتها وهذا ما يحققه الفنان البارع الذي ينتبه لانسجام الأشياء ويحرص على تناسب الأجزاء.

إلا أننا بالمجمل نرى أنه " **على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث في مبادئ النقد الفني والإحساس بالجمال وإبداعه وهي على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقي، فالجمال وإن كان القيمة العليا التي يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذي هو القيمة العليا التي**

[1]- دنيس هويسمان: علم الجمال (الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، د.ط، 2015، ص:24.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة-، ص: 39.

توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذي هو غاية المعرفة"[1]، حتى ولو تعددت المنطلقات الفكرية في تحليل القيم الجمالية وجب أن تصب في بوتقة واحدة وهي السعي لتحقيق الأخلاق العليا دون التمادي في الخضوع إلى عالم المحسوسات والماديات الذي يعلي دورالشهوة ويفضي إلى الرذيلة .

2/- الجمال في الفكر الغربي:

شهد النشاط الجمالي تغيرات بارزة شكلت تحولات في التصور الجمالي، " **فمع بداية العصر الحديث بدت الملامح واضحة لمفهوم الجميل فلم يكن الجمال مرتبطا بالفضائل والأخلاق والمنفعة وابتعد عن المثالية وارتبط كثيرا بالتطورات العلمية في مجال الفلسفة والفن وعلم النفس وعلم الهندسة حتى غدا علما في القرن الثامن عشر على يدي الفيلسوف الألماني " ألكسندر بومغارتن" (1714-1762م) فأطلق عليه لأول مرة اسم " الأستطيقا" أو" علم المعرفة الحسية". وفرق بين نوعين من المعرفة: المعرفة العليا أو العقلية التي تقدم مفاهيم وتصورات قابلة للقياس والمنطق لكن دون تمييز وهي ميدان علم الجمال ولا شك أن بومغارتن ذو نزعة عقلية في مفهوم الجمال وهو متأثر بأستاذه العالم الرياضي " ليبنتز" وبالمنطق الديكارتي إلى حد بعيد"**[2]، فتخلى التصور الجمالي الحديث إلى حد ما عن الذاتية النفعية نتيجة تأثره بالفلسفة العقلية الديكارتية التي تعلي العقل وتجعله أساس الحكم الجمالي.

كما يرى الفيلسوف الألماني "**إيمانويل كانط**" **(ImmanuelKant) (1724-1804م)** أن الجمال منوط بالذوق أو بالأحرى الإدراك الحسي، ومن هنا بدأ عصر جديد للتصورات الجمالية الحديثة على يدي " **إيمانويل كانط" وخاصة من خلال كتابه الشهير**" "

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص: 231.

[2]- سحر هادي شبر: الصورة في شعر نزار قباني -دراسة جمالية-، دار المناهج، عمان- الأردن، ط1، 2011، ص: 40.

نقد ملكة الحكم" الذي يعد من أبرز الكتب الحديثة التي تتصدى للحكم الجمالي، وقد انتقل من " نقد الذوق " إلى نقد ملكة الحكم" وركز على تعريف الجمال ورفض الغائية وبين أن" علم الجمال هو " العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي"[1]، وأكد أن " **الذوق هو ملكة الحكم على شيء أو على ضرب من ضروب الامتثال بالرضا أو عدم الرضا خلوا من أية مصلحة وموضوع مثل هذا الرضا هو الجميل"[2]**، فالجميل هو الذي يحقق سرورا ورضا في نفس الإنسان دون الخضوع إلى مصلحة أو منفعة ما، فالجميل يجعل الانسان يتحرر من قيود خارجية وينقاد إلى الإحساس بالجمال برضا وبهجة، ومن هنا يكون الجميل معروفا عند أغلب الناس الذين يتركون النفعية ويستندون على الرغبة في الإحساس بالجمال دون معرفة مسبقة لماهيته أو أسسه أو مجالاته.

والجدير بالطرح في هذا المقام إلى أن الفروق بين الجنسين في الشعور بالجمال تعد فروقا إيجابية رغم اختلافها فقد" **لوحظ في أدب هذه الفترة التمييز بين الذوق "الأنثوي" للأشياء الجميلة والساحرة، والذوق "الذكوري" للفن الأكثر عمقاً وصعوبة. وكان التمييز الذي وضعه بيرك بين سحر الجمال الأنثوي الصغير المنحني والميول الذكورية القاسية إلى الموضوعات الصعبة والسمو يعكس التفكير الشعبي. وكما قال كانط في عمله المبكر "ملاحظات حول الشعور بالجمال والسمو" (1763)، فإن النطاق الضيق للجمال يميز حساسية المرأة، في حين ينبغي للرجل أن يسعى إلى فهم أعمق للسمو. وكلاهما قدرات إيجابية"[3]**، وهذا ما يفتح المجال لاستثمار فنيات جديدة تثري الالشعرية العربية المعاصرة.

وبانتقالنا إلى الفكر الغربي المعاصر نجد أن التقدم العلمي البارز في هذا العصر حدد طرقا مختلفة عما سبق في إدراك الجمال والحكم عليه، فانتقلت من المثل العليا والارتباط

---

[1]– شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي –دراسة في سيكولوجية التذوق الفني–، ص: 18.

[2]– إمانويل كنت: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2005، ص: 110.

[3]-Carolyn Korsmeyer : GENDER AND AESTHETICSAn introduction, First published by Routledge, New York, 2004,P:46-47

بالقيم الأخلاقية السامية إلى الارتباط بالواقع والانسان، وهذا ما ذهب إليه " **جون ديوي**" **(John Dewey) ،(1859-1952م) الذي " يربط الفن بالتجربة أو الخبرة، فقد**

قدم نظرية واقعية للفن من خلال كتابه " الفن خبرة" مبينا من خلال هذه النظرية علاقة الفن بالواقع وربطه بجوانب الفعالية الإنسانية الأخرى، فالأساس الذي يبني عليه " ديوي" نظريته في الفن هو تعريفه بأن " الفن خبرة" محاولا الاقتراب من الواقع من خلال ربط الفن بالتجربة أو بالخبرات"[1]، ومن ثم نجد أن الخبرة الجمالية من أهم المقولات التي أقام عليها "جون ديوي" فلسفته الجمالية، فالخبرة هي التي تقوم الإنسان وتساعده على تنظيم أفكاره وأحاسيسه وفق نظام متناسق.

3/- الجمال في الفكر العربي الإسلامي:

إن القارئ لكتاب الله عز وجل يجد أن هناك العديد من الآيات الكريمة تبرز مجموعة من الألفاظ الدالة على الجمال وبعض مرادفاتها، فقد وردت لفظة " **جمال**"، في قوله جل وعلا﴿**ولكُمْ فيهَا جَمالُ حينَ تُريحونَ وحينَ تَسرحُونَ** ﴾**[النحل:06]**، وكذا لفظة "**جميل**" كما ورد في قوله تعالى: ﴿**وجَآؤوا عَلى قَميصهِ بدمٍ كَذبٍ قالَ بل سَولتْ لكمْ أَنفُسكمْ أمرًا فصبرُ جَميلُ واللهُ المستعَانُ على مَا تَصفونَ**﴾ **[سورة يوسف: 18]**، بالإضافة إلى لفظة " **الجميل**" كما جاء في قوله عزوجل﴿**وإنّ السّاعةَ لآتيةُ فاصْفحِ الصفحَ الجَميلَ**﴾**[سورة الحجر: 85]**، ولفظة "**حسن**" كما في قوله تبارك وتعالى﴿**ذلكَ متاعُ الحياة الدُّنيَا واللهُ عندهُ حُسنُ المَآبِ**﴾**[سورة آل عمران: 14]**، ولفظة "**زينة**" كما ورد في محكم تنزيله﴿**المالُ والبنونَ زينةُ الحياة الدنيَا والبَاقياتُ الصّالحاتُ خيرُ عندَ ربكَ ثوابًا وخيرُ أملاً**﴾**[سورة الكهف: 46]**، ولفظة " **بهيج**" كما جاء في قوله عز وجل﴿ **ترى الأرضَ هامدةً فإذَا أنزلنَا عليهَا الماءَ اهتزتْ وربتْ وأنبتتْ من كلِّ زوجٍ بهيجٍ** ﴾ **[سورة الحج: 05]**، ومنه نجد أن

[1]- منتهى عبد جاسم: فلسفة الفن عند جون ديوي، مجلة كلية الآداب، جامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم الفلسفة، ع: 101، ص: 559.

كل هذه الألفاظ التي تعكس معاني الجمال تعبر عن دلالات ومقاصد متعددة بحسب سياق كل آية كريمة إلا أنها تعكس جميعا معاني الجمال، بالإضافة إلى ألفاظ أخرى " **كالبهجة، وحلية، ونضرة وغيرها** " تعكس صور الجمال العديدة، كما تسعى إلى إرشاد المؤمن وتزويده بقيم تربوية سامية وتؤكد للمؤمن أن كل جميل على وجه الأرض هو قبس من جمال خالقه الذي ليس كمثله شيء في الأرض ولا في السماء.

شهدت الرؤية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي سموا بارزا على ما سواها من الرؤى الجمالية إلا تلك التي تدعو إلى القيم الأخلاقية السامية وتحقيق الخير وتجنب الانقياد للشهوات والمحظورات، ذلك أن المعايير الجمالية والأسس الفنية في الفكر العربي الإسلامي مستقاة من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف ومن سنة رسولنا الكريم المصطفى صلى الله عليه وسلم، " **فعن عبد الله بن مسعود، عن النبي صلى الله عليه وسلم قال" لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كبر"قال رجل:" إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنا ونعله حسنة" قال:" إن الله جميل يحب الجمال.الكبر بطر الحق*وغمط الناس**"**[1]**، ومن هنا نجد رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم يؤكد عظمة وجمال الخالق هو الله تبارك وتعالى أحسن الخالقين.

كما اهتم جل العلماء المسلمين وكذا الفقهاء بمسألة الجمال وإشكالياته وكذا أسسه ومعاييره، حرصا على سلامة المجتمعات من الخضوع لفلسفة بعضهم القائمة على جعل " **الفن للفن**" دون تمحيص القيم اللاأخلاقية التي تشوه معتقدات المجتمعات العربية الإسلامية، ومن أبرز علماء الإسلام الذين أدوا دورا مهما في تشكيل الفكر الجمالي نجد" **أبو نصر محمد الفارابي**"* **(950م)** الذي يرى أن " **الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن**

*(بطر الحق) هو دفعه وإنكاره ترفعا وتجبرا.

**(غمط الناس) معناه احتقارهم.يقال في الفعل منه غمطه ينمطه وغمطه يغمطه. أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيرى النيسابورى: صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ج1، ط1، 1991، ص: 93

[1]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير. وإذا كان الأول وجوده أفضل وجود، فجماله فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته"[1]، وهذا يعني أن " **الفارابي**" يؤكد أن لكل موجد على وجه البسيطة له جمال خاص به، وأن أصل هذا الجمال هو جمال خالق الجمال " **الله عز وجل**" كما يدعو إلى السعي نحو المثالية ويدفع المرء إلى أن يحسن من نفسه وذاته باستمرار ليبلغ الكمال المنشود وأن تكون القيم الخيرة هي أقصى ما يطمح إليه المرء، ومن هنا يتجلى لنا تأثر " **الفارابي**" بالفكر الفلسفي اليوناني، فقد تأثر بفلسفة" **سقراط**" القائمة على الخير والفضيلة وخاصة الفلسفة المثالية " **لأفلاطون**" الذي نحى منحىً مغايرا للمعتاد، فقد أظهر نزعة صوفية من خلال بعده عن الجمال الذي يفجر شهوات الإنسان، وهذا ما يتجلى عند " **الفارابي**" الذي جمع بين الفكر الفلسفي والإسلامي والصوفي لبلورة مفهوم وأسس الجمال دون أن يهمل دور العقل في إرشاد الإنسان .

كما تجدر الإشارة في هذا المقام إلى الرؤية الجمالية لأحد أهم العلماء المسلمين، وهو "

---

* **أبو نصر محمد الفارابي** فيلسوف إسلامي ولد في مدينة فاراب في إقليم تركستان عام 874م وتوفي عام 950م، درس الفلسفة والمنطق وعلوم اللسان والموسيقى في بغداد، ودرس الطب في حران، ووصل إلى مستوى عال من الثقافة والعلم والمعرفة الواسعة والعميقة بالفكر الفلسفي إلى درجة أنه اعتبر " **المعلم الثاني**" بعد " أرسطو" الذي كان يسمى "**المعلمالأول**"، كتب في مجالات فلسفية شتى أهمها الميتافيزيقا والسياسة والأخلاق، وحاول التقريب بين الفلسفة اليونانية والعقائد الدينية الإسلامية بغرض التوفيق بينهما. كمال بومنير: في معنى الجميل كتابات فلسفية– استطيقية (من أفلاطون إلى لوك فيري)، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2018، ص: 28.

[1]– المرجع نفسه، ص: 31.

أبو حيان التوحيدي"* (ت.414هـ) الذي يرى أن جمال " **الموجودات كلها إنما تستمد جمالها من كونها، قبل أن تكون بالفعل موجودة بالقوة في العلم الإلهي، فهي تستمد جمالها من جمال مصدرها الذي كانت في علمه قبل أن تكون**"[1]، ومعنى هذا أن أي جمال على وجه البسيطة إنما مرجعه لخالقه الأول سواء أكان جمالا طبيعيا أم صناعيا، والملاحظ أن " **التوحيدي**" يدعو إلى توحيد الخالق، والعمل لأجل رضاه، ومن هنا تتراءى لنا الأسس الدينية والصوفية التي ينطلق منها لتشكيل رؤيته عن الجمال، تلك الرؤية التي تدعو إلى التأمل في الجمال الطبيعي الذي هو قبس من جمال صانعه، فيزداد إيمان الإنسان بالتدبر في نور الحق واليقين بعظمة الله تبارك وتعالى الذي ليس كمثله شيء وهو العزيز الحكيم.

كما يستند " **التوحيدي**" في إدراك الجمال على قوة العقل وقدرته على التمحيص ويعمد إلى اجتناب الحواس التي غالبا ما تقدم أحكاما واهية، وبما أن " **جمالية الأشياء كلها مستمدة من الجمال الإلهي، فإن الوصول إلى هذا الجمال لا يكون عن طريق الحواس، وإنما عن طريق العقل وحده، فالحواس مهالك مضلة، والعقول ممالك مدلة على الملك المالك**"[2]، وعليه اسند "**التوحيدي**" إدراك الجمال المطلق إلى العقل بخلاف الجمال النسبي المتغير الذي تكشفه المدركات الحسية.

أما " **أبو حامد الغزالي"* (ت505هـ)** فقد استند في تكوينه للرؤية الجمالية الخاصة به إلى الأسس الصوفية التي تؤكد أن أي جميل هو قبس من الجمال المطلق وهو الجمال الإلهي خالق كل الموجودات، كما يرى أن " **حب كل جميل لذات الجمال لا لحظ ينال من**

---

* **علي بن العباس التوحيدي**، أديب وفيلسوف، لم تصلنا معلومات كافية عنه، وكل ما نعرفه في هذا المجال أنه عاش في القرن الرابع الهجري (...)، كما لقب بالتوحيدي نسبة لأبيه الذي كان يبيع التوحيد ببغداد، وهو نوع من التمر بالعراق، وهناك رأي آخر يرى أنه لقب بذلك نسبة إلى التوحيد، لأنه ممن يقولون بالعدل والتوحيد وهم المعتزلة. حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، سوريا- حلب، ط1، 2003، ص ص: 65-66.

[1]- المرجع نفسه، ص: 94.

[2]- المرجع السابق، ص: 95.

وراء إدراك الجمال فقد بينا أن ذلك مجبول في الطباع، وأن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة"[1]، وهذا يعني أن قيمة الجمال لا ترتبط بمنفعة معينة بل تتحرر من كل غاية وهدف سوى تلك المتعلقة بتحقيق الخير والفضيلة وسمو الأخلاق، كما يقسم الجمال إلى قسمين أحدهما ظاهري نسبي والآخر باطني مرتبط بنور الحق يجنح إلى الارتقاء لعالم أسمى .

فالأمر الذي نستبينه من رؤية " **الغزالي**" للجميل هو تمسكه بعالم الروحانيات السامي عن كل جميل نسبي لا يتعدى عالم المحسوسات، وفي هذا ما يوضح لنا نزعته الصوفية التي تدفعه للتأمل في جمال الموجودات التي تكشف عظمة الله عزوجل وجماله وجلاله.

4/- الجمال في التراث النقدي العربي:

إذا كان منتصف القرن الثامن عشر الولادة الفعلية لعلم الجمال لأول مرة على يد الفيلسوف الألماني " **بومغارتن**" في كتابه "**الاستطيقا**"، فإننا نؤكد أن هذه الولادة ما كانت لتكتمل دون إرهاصات أولى ساهمت في بلورة الفكرة، فقد أدى نضج الوعي إلى اكتمال الرغبة في إرساء "**علم الجمال** "، ولا ريب أن عملية المثاقفة أثرت على فكر روادها وتأثرت باختلاف المرجعيات والظروف وحتى البيئة الثقافية التي تحتوي الفكرة، فلولا تعانق الأفكار وامتزاجها لما نضجت إلى أن تصل إلى حد الرغبة في وضع علم قائم بذاته له أسسه

---

* **أبو حامد الغزالي:** فيلسوف وفقيه وأصولي إسلامي، ولد بالقرب من مدينة طوس عام 450هـ/1058م وتوفي في عام 505هـ/1111م. تلقى العلم على يد علماء كبار، واهتم بدراسة الفلسفة وعلومها، مر أبو حامد الغزالي في حياته الفكرية بعدة مراحل تحدث عنها بالتفصيل في كتابه الموسوم ب" **المنقذ من الضلال**" حيث درس مختلف الاتجاهات الفكرية التي كانت سائدة في عصره: وهي الاتجاه الكلامي، الاتجاه الباطني، الاتجاه الصوفي والاتجاه الفلسفي. وانتهى في آخر المطاف إلى الاقتناع بالتصوف لذلك انتقد التوجه الفلسفي، وخاصة لدى ممثليه الكبار المتأثرين بالفلسفة اليونانية، من أمثال الكندي وكالفارابي وابن سينا، كان لأبي حامد الغزالي أثر كبير في العديد من الحقول المعرفية (الفلسفة، المنطق، أصول الدين، أصول الفقه، التصوف)، إلى درجة أنه لقب ب " **حجة الإسلام**". كمال بومنير: في معنى الجميل كتابات فلسفية- استطيقية (من أفلاطون إلى لوك فيري)، ص: 34.

[1] -المرجع نفسه، ص: 38.

ومعاييره ومنطقه الخاص، وإن اختلفت المصطلحات والمفاهيم وكذا المرجعيات إلا أن النزعة الجمالية والرغبة الجامحة للاستمتاع بالجميل دفعت الإنسان الأول إلى البحث والتنقيب، وبالعودة إلى تراثنا النقدي العربي نجد أن العرب قديما فسروا الجمال انطلاقا من ذوقهم الخاص، فأغلب الآراء النقدية كانت تنبجس من انطباعاتهم الأولى بالاستناد لما يحيط بهم من قسوة البيئة الصحراوية، وقلة الإمكانيات للعيش الرغيد.

وقد كان الشعر من أبرز الفنون المتداولة إلا أن أحكامهم النقدية كانت مستندة على الذوق الفكري والانطباع الذاتي، ولم تكن مؤسسة على أفكار ورؤى نقدية تحليلية عميقة، وهذا لا ينقص من براعتهم ولا يهز من مكانتهم، بل هذا ما اختلفوا فيه عن الغير وبرعوا فيه، فالكثير من الدراسات تؤكد أسبقيتهم في التطرق إلى أهم القضايا الأدبية والنقدية التي تشكل أبرز النظريات الحديثة والمعاصرة، وسنسعى إلى إبراز ذلك فيما يأتي.

وبالتالي اتبع العربي قديما طرقا مغايرة للبحث عن الجمال " **فقد اتجه الإنسان العربي فيإحساسه بالجمال، وتعبيره عنهفي أول الأمر إلى المرأة، والتي كانت فيهذه العصور المتقدمة مأواه ومغناه، فأفرغ عليها كل إحساساته الجمالية، لأنها تمثل عنده أجمل ما في الوجود**"[1]، فاتخدها موضوعا لأشعاره يتغنى بجمالها ومفاتنها، وتأسست القيم الجمالية لديهم انطلاقا من فكرة الاعتدال وتناسق الأعضاء وتناسب الأجزاء، وهذا ما تطرق إليه"**ابن طباطبا**" **(190هـ)** الذي يرى أن " **علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت**"[2]، وهذا ما يبين لنا أن ملامسة الجمال

[1]– يسرى عبد الغني عبد الله: الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة، منشورات صفحة البلاغة الرحبة، تطوان– المغرب، د.ط، 2016، ص: 55.

[2]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط2، 2005، ص: 21.

بالنسبة للعرب القدماء كانت تتأسس على البنية الصورية والشكل الخرجي، نظرا للمجتمع العربي الذي كان يتأثر بما تجود به بيئته وبمظاهر الطبيعة، فتضاعف حسهم بالجميل بالاستناد إلى حواسهم، وحتى الشعر كانوا يستندون على الحكم عليه من خلال السمع .

أما " **الجاحظ**"**(868 م)** في تعريفه للجمال، فهو يجزم بأن " **الجمال هو التمام والاعتدال أو هو صفة الجسم التام الأجزاء المعتدل التكوين**"[1]،وهذه النظرة الجمالية تعكس خصوصية المجتمع العربي قديما وإن كانت الرؤيا الجمالية مختلفة قليلا على ما هي عليه الآن إلا أن هذا يؤكد ثراء المعايير الجمالية وتنوعها .

ثانيا: مفهوم الجميل

ظل مصطلح " **الجميل**" لصيقا بمصطلح " **الجمال**" فكلما ذكر مصطلح منهما استوجب حضور الثاني تلقائيا، فكان الجمال يعني الجميل والعكس، إلا أن المتمعن في المصطلحين، يجد أن مصطلح " **الجمال**" أعم وأشمل من " **الجميل**" ليصبح هذا الأخيرا فرعا من "**الجمال**" أو بالأحرى صفة تطلق على شيء محدد، وعليه " **بقي الجمال ذلك المفهوم المرتبط بالفلسفة والبعيد عن التعيين، بل الذي يقدم فقط رضا وإشباعا للنفس البشرية، لكن بعد إشباع النفس البشرية بدأ الإنسان يبحث عن تفسير لهذا الإشباع، فحاول أن ينتقل من الإشباع والرضا المتأتي من الجمال إلى محاولة تفسير هذا الجمال، لكن الانتقال من الإشباع إلى التفسير حتم على المفهوم الانتقال من المطلق إلى المتعين، فأصبح الجمال المطلق جميلا متعينا، فهو صفة تطلق على شيء محدد، مما يجعل الجميل متعينا في شيء أو سياق ما**"[2]، ومن هنا يتراءى لنا الفرق بين المصطلحين وإن كان بسيطا

[1]– علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، ط1، 1990، ص: 32.

[2]– مثنى محمد عبد الحسين: مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2023، ص ص: 07–09.

بالنسبة لبعضهم، إلا أن المطلق لا يتساوى بصفة معينة تتجلى في شيء محدد، وبالتالي "**يعد الجميل صفة الشيء المدرك والمحسوس التي يمكن أن تتحدث عن نفسها من خلال تقديم تعليل أو حكم تعليلي لجمالية هذا المدرك؛ أي لم (كان الشيء الجميل جميلا) (...) ومن خلال هذا الطرح يتبين لنا أن صفة الجميل ارتبطت بظهور المناهج النقدية، وبهذا لا يمكن استخراج الجميل من العمل الفني أو النص الأدبي إلا بمعايير أو إجراءات منهجية(...) وبما أن الفلسفة القديمة هي فلسفة بناء مفاهيم، فقد أبقت الجمال كمفهوم عام عصي على الوصف، أما المناهج الحديثة ولأنها مناهج بناء إجراءات، صار الجميل معها متعينا ويمكن وصفه وخاضع لهذه الإجراءات**"[1]، ونحن نرى أن مفهوم الجمال وجب أن يظل مستعصيا عن التحديد؛ نظرا لأننا نجد الكثير من الأشياء التي تبرز جمالا بارزا إلا أننا لا نستطيع وصف أسس قيام الجمال فيها، بل نصل إلى التعبير عن إحساسنا بالجمال وأحيانا بوصف بعض الخصائص الفنية في شيء ما، إلا أن الجمال يظل جوهرة نفيسة يستحيل تحديدها، لذلك كان الجميل في كثير من الأحيان مصدرا للجمال وفرعا منه إلا أن الجمال أصعب من هذا التحديد المباشر.

ثالثا: مفوم الجمالية

إن تعدد الرؤى الجمالية واختلاف مرجعياتها أفضى إلى إشكالية فوضى المصطلحات، فهناك من يربط مصطلح الجمال بالشعرية أو الأدبية أو الإنشائية، وهناك من يجعل له اشتقاقات أخرى كالجميل والجمالية والجماليات، فأما مصطلح **جمالية" (Esthètique)**

: فيشير هذا اللفظ، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إلى اللفظ الألماني (Aesthetica)، ثم الفرنسي وغيره، الذي بات مع الفيلسوف الألماني بومغرتن لفظا اصطلاحيا، بل عنوانا لمقاربة خاصة باتت تميز بين "أحداث الذكاء" و"أحداث الحساسية"

[1]- المرجع السابق، ص: 09.

(ومنها "أحداث الفن")، وهو ما بلغ عنده طموح تأسيس سبيل دراسي جديد، فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل، ومن الفن، موضوعا له (...) إلا أن طموح بناء " العلم" تحول، أو بات يتحدد-مع النقلة الثانية في أهميتها، مع كنت- في بناء قواعد ل" حكم الجميل"، وهو ما توسع (مع هيغل وغيره) في خيارات متعددة باتت تجعل من الجمالية اسما جامعا لجماليات مختلفة، منها: الجمالية الفلسفية، الجمالية التكوينية، الجمالية المقارنة (بين الفنون)، الجمالية النفسية وغيرها[1]، كما تشير الجمالية إلى الدراسة العلمية لموضوع الجمال، نظرا لقيام المصطلح على شقين: لفظة " **الجمال**" و"اللاحقة " **ية**" والتي تعكس البعد العلمي، أو بالأحرى الدراسة المنطقية الموضوعية للقضايا الجمالية وعلة اختلافها واجتناب النزعة الذاتية، ومن ثم تسعى الجمالية إلى البحث والتنقيب على الأسس والمعايير التي تنتج العمل الجميل باعتبار أن هذا الأخير غاية الفن.

أما "**عبد السلام المسدي** " فيرى أن " **الجمالية (L'esthètique)تستعمل اللفظة**

نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل من غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال، على أن هناك من يلجأ إلى اللفظ المعرب " استطيقا". وفي الفلسفة يميز بين الجمالية النظرية أو العامة والجمالية التطبيقية أو الخاصة، فالأولى تعنى بمجموع الخصائص التي تولد لدى الإنسان إدراك الجمال أو الإحساس به والثانية تعنى بالأشكال المختلفة للفن"[2]، وعليه نجد أن " **علم الجمال**" **أو** " **الاستطيقا**" هي الدراسة العلمية التي تسعى إلى استخراج الخصائص الفنية والتنقيب عن المعايير والقيم الجمالية لتقييم العمل الفني والحكم عليه بالجميل أو القبيح، ومن ثم يمكننا أن نعرف " **الجمالية بأنها مجموعة**

[1]- ينظر: مارك جيمينيز: ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص: 444.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د.م، ط3، د.ت، ص: 147.

الإجراءات والمقاربات النقدية للمناهج الأدبية وليس الفلسفية، وعليه علم الجمالية يوازي علم النقد، لأن الجمال هو المعنى الذي يريده النص، والجمالية هي الآلية للوصول إلى ذلك المعنى دون أن تتلاعب بطبيعته أو طريقة تشكيله، وعلى هذا التأسيس تصبح الجمالية قيمة معيارية أو مقاربة إجرائية لمفهوم الجمال في النص، وهذا يوصلنا إلى أن الآلية التي يستخدمها النقد للوصول إلى المعنى في النص هي نفسها الآلية الجمالية التي يستخدمها لتقصي الجمال، لأن الجمالية وفق التفسير النقدي لها هي مجموعة الشروط والمعايير والمقولات القبلية للحكم على الجميل"[1]، ومن هنا أصبح علم الجمال علما قائما بذاته له أسسه ومنطقه الخاص لدراسة الأعمال وتمحيص جيدها من رديئها.

رابعا: مفهوم الجماليات

نجد الكثير من الفلاسفة والنقاد والأدباء يركزون على استعمال مصطلح " **الجماليات**" ذلك أنه يعكس تعاضد مجموعة من الفنيات في عمل ما، ومن ثم نجد أن الجماليات " **علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع، وتسمى الجماليات نظرية أو عامة بقدر ما تأخذ على كاهلها تحديد أي طابع أي مجموعة سمات L'èmotion esthètiqueمشتركة تصادف في إدراك كل الأغراض التي تثير الانفعال الجمالي وتسمى عملية أو خاصة عندما تدرس مختلف الأشكال الفنية (دراسة الأعمال الفنية، كل على حدة، هي النقد الفني)**"[2]، لأجل ذلك كان النقد موازيا لعلم الجمال، نظرا لتركيزهما على كشف الخصائص الفنية للأعمال الإبداعية.

أما " **من حيث فقه اللغة، فإن الجماليات كانت تعني دراسة الإدراك الحسي، لكن ولع "بومجارتن" بالشعر خاصة، والفنون عامة، جعله يعيد تعريف حدود هذا الموضوع على أنه**

[1]– مثنى محمد عبد الحسين: مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية، ص: 10.

[2]–أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية،تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط2، المجلد: A– G، 2001،ص: 367.

" **نظرية الفنون العملية، أو علم المعرفة الحسية**" **وقد سار على هذا الدرب لأنه كان يعتقد أن اكتمال الوعي الحسي يمكن أن يوجد في أنقى حالاته خلال الإدراك الفائق للجمال**"[1]، ذاك النضوج الحسي يجعل المرء قادرا على تتبع العناصر الجمالية ووصفها، ذلك أن الإدراك الحسي من أهم الوسلئل لخلق جماليات مغايرة للمألوفة انطلاقا من التأمل ومرورا بتجاوز المحاكاة للوصول للخلق والابتكار.

خامسا: علاقة الشعر بالجمال

يعد الشعر من أبرز الفنون التي يتفجر فيها الجمال بصور مختلفة، فالمتمعن في الشعر يجده يجمع جل الفنون إن لم نقل كلها " **فهو كالنحت يستقطب الطاقة على التجسيد، وهو كالرسم يمتص قوة الألفاظ للتصوير، وهو كالرقص يقدر على تسجيل الحركة بوساطة البنى النحوية، وهو كالموسيقى يمتلك القدرة على الإيحاء بما يتوافر له من عناصر النغم الموسيقي، النابع من الوزن والقافية، ومن تمازج الحروف والأصوات. إذن يستأثر الشعر بخصائص الفنون الجميلة ويضيف إليها جمال الإفصاح**"[2]، وبما أن " **علم الجمال**" يسعى إلى تقويم الأعمال وإبراز الجميل والقبيح منها، أدى إلى خلق عناصر جمالية في الخطاب الشعري ومضاعفة فنياته، بدفع الشاعر إلى التنقيب عن مكامن إبداع خلاقة لإثراء قصيدته بجماليات مغايرة للمألوف، تلك الخصائص الفنية التي تجعل من عمل ما عملا إبداعيا خالدا وليس مجرد حشد لكلمات مستهلكة، ذلك أن " **العمل الجميل غاية الفن، وشرط أساسي في تكوينه. ودون الجمال يبقى كل تعبير عن المضمون فارغا، مبتذلا لا يتمتع بطاقات الروعة والاندهاش وهي المظاهر الأولية للإحساس بالجمال**"[3]، ومن هنا وطد الشعر علاقته بالجمال للارتقاء إلى سموات الإبداع اللامنتهية لانفتاح قصيدته

[1]- المرجع السابق، ص ص: 15-16.

[2]- سحر هادي شبر: الصورة في شعر نزار قباني -دراسة جمالية-، ص ص: 35-36. نقلا عن: إسماعيل الصيفي: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ص: 229.

[3]- المرجع السابق، ص: 35.

على المتعدد القرائي بالاعتماد على جمالية اللغة الواصفة والخيال المجنح الذي يصور استعارات مبتكرة هي دليل الشاعر العظيم، بالإضافة إلى النغم الموسيقي الذي يداعب إحساس المتلقي ويحرك عواطفه، تلك المزاوجة بين الفنون التي استند عليها الشعر يجعله خطابا جماليا بامتياز وارتكازه على مبدأ اللاحسم.

كما أدى " **علم الجمال**" بالشعر إلى مواكبة الذائقة الشعرية وتطلعاتها، انطلاقا من تحديده للفنيات التي تعتمد عليها ثقافة المجتمع في كل مكان وزمان، ولم يجعله حبيسا لنظام معين أو لجماليات محددة، فانفتح الشعر على مختلف الفنون وواكب روح العصر وجمالياته المختلفة، فإذا " **كان الجمال يقطن في الصورة أو الصوت أو الحركة أو النغم فإن الشعر أقدر على استيعاب أطيافه هذه (...) معنى ذلك أن للشعر خاصية شمولية تنضوي تحتها حصيلة الحواس جميعها.وفن الشعر مركز اجتمعت حوله كل أصناف الفنون الجميلة، يواتي الفكر ويبحث ويصور ويغني ويتحرك ويوحي ومن ثم هو الفن المتكامل بالجمال**"[1]، وعليه شكل الشعر رؤية جمالية متكاملة لامتزاجه بعدة فنون .

سادسا: جماليات الخطاب الشعري

1/- في التراث النقدي العربي:

لا يخفى على أحد منا سعي القدماء الحثيث واهتمامهم الأثيث بوضع أسس ومعايير للنظم، نافست نظريات الشعر الحديث، فالكثير من الدراسات تؤكد تأثر بعض القضايا الأدبية والنقدية بالتراث النقدي العربيلما اتسم به من عمق لغوي وبعد فلسفي ووعي نقدي، كما يرى بعض النقاد أن الرؤية الجمالية عند القدماء في بدايتها كانت تستند على الأحكام الانطباعية، ورغم غياب مصطلح الجمال بشكل واضح وجلي في آراءهم النقدية إلا أن هناك

[1]- سحر هادي شبر: الصورة في شعر نزار قباني -دراسة جمالية-، ص: 36.

من المصطلحات التي وظفت كمرادفات للمصطلح الذي نحن بصدد دراسته الآن، وللكشف عن المفاهيم الخاصة بصناعة الشعر وعموده، ارتأينا أن نوضح ذلك في الجدول الآتي[1]:

التسمية	القائل بها	المقولة	المرجع
الصناعة	– ابن سلام الجمحي – قدامة بن جعفر – الجاحظ – أبو هلال العسكري	"وقد أخذ مفهوم الصناعة عندهم مدلولا خاصا تمثل في المهارة وحسن التفنن" يقول ابن سلام الجمحي: "والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"	– نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية، ص: 85. – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، ص: 22. – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: 405.
عمود الشعر	القاضي الجرجاني	حددها المرزوقي في سبع مبادئ كان قد عدها الأمدي ووضعها الجرجاني	احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص: 405
النظم	عبد القاهر الجرجاني	"توخي معاني النحو في معاني الكلام"	عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ترجمة محمد المتويخي، ص:

[1]– ينظر : خولة بن مبروك : الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم،مجلة المخبر، أبحاث في اللغة وفي الأدب الجزائري، الجزائر ، ص : 267 .

			.99
التخييل	حازم القرطاجني	"والتخييل عنده أن تتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل بتخيلها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض"	حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 29.

-الجدول رقم (01): يبين المفاهيم الخاصة بصناعة الشعر وعموده في التراث النقدي العربي.

وتأسيسا على ما سبق نجد أن النقد العربي قديما لم يذكر مصطلحات كالجمالية أو الشعرية، إلا أنه انطلق من بيئته وما حوله لصياغة مصطلحات تعكس ثقافة القبيلة آنذاك، فاستعمل مصطلحات مختلفة:" **الصناعة، عمود الشعر، نظرية النظم** ..."، إلا أنهم حرصوا على تحديد أسس متينة ومعايير رصينة لتحديد قيمة الشعر، ورغم اختلاف تحديداتهم لجماليات الخطاب الشعري، إلا أن جميعها كانت تنم عن وعي نقدي ناضج .

ونظرا للاهتمام الكبير بالشعر عن باقي الأجناس الأدبية فقد عمدوا إلى وضع أسس فنية وخصائص جمالية تفجر في القصيدة شعرية باذخة، ومن بين النقاد الذين ركزوا على وضع مقومات الشعر وتحديد جميله من قبيحه نذكر"**ابن عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** " **(ت.255هـ)** الذي يرى أن " **أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان**"[1]، ومنه نجد أن الجاحظ قد وضح عناصر الجودة في الشعر، وأبرز ما نستشفه من

[1]- ابن عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ج: 01، ط 7، 1998، ص 67.

آراءه النقدية، أن " الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"، فالصناعة بالنسبة له هي حسن الصياغة وبراعة في تركيب الكلام والحرص على سلامة الوزن، وأما النسج فيتطلب براعة في النظم وفطنة من الشاعر في حبك كلامته واختيار أجودها، بالإضافة إلى التصوير الذي يستند على إبداع الخيال في خلق صور لا مألوفة من خلال تشبيهات واستعارات تثري القصيدة وتفتحها على المتعدد القرائي.

أما " **أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني**" **(ت 271 هـ)** فقد كان له دور بارز في إبراز مقومات الشعر الجيد، إذ يعد من أبرز علماء البلاغة، وأسمى ما تقدم به هو نظرية النظم، والذي يؤكد أن سحر الكلام يتجلى في حسن النظم، وهذا الأخير أقرب المصطلحات إلى الشعرية التي تحقق قيمة جمالية في الشعر، إذ يقول في هذا الصدد: "**اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو**"[1]، وهذا يؤكد اهتمام الجرجاني بعلم "النحو" وقوانينه وأصوله ومناهجه لعدم الوقوع في اللحن، الذي يشين اللفظ ويفسد المعنى، كما اهتم الجرجاني بالصورة اهتماما كبيرا؛ إذ "**تكاد تكون الصورة – بمعناها البلاغي– مساوية (الشعرية) عند عبد القاهر، بل هي عنده علامة الشاعرية أيضا**"[2]، وهي بالنسبة له كنز من كنوز البلاغة على حد قوله، يعرف بها الشاعر المبدع في نسجه للصور تكون قريبة للأفهام مثيرة للدهشة والإعجاب.

بالإضافة إلى ذلك نجد أن الجرجاني لم يعر الظواهر الخارجية للقصيدة اهتماما كبيرا "**فالوزن ليس هو الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له دخل فيهما، لكان يجب في قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفق في الفصاحة والبلاغة (...) فليس بالوزن ما كان**

[1]– عبد القاهر الجرجاني أبو بكر بن عبد الرحمان: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: أبو فهد محمود محمد شاكر، د. م، ط1، د.ت، ص 81.

[2]– المرجع نفسه، ص: 122.

الكلام كلاما، ولا به كان كلاما خيرا من كلام"[1]، ومن ثم يبدو لنا أن الجرجاني لم يأبه للوزن ولا للقافية بل لم يستحضرهما كأساس للشعر الجيد.

كما لا يفوتنا التطرق في هذا الصدد إلى " **أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني**" **(ت. 684هـ)**، الذي قدم عدة قواعد وقوانين وحرص على وجودها كأساس لخلق جماليات في النص الشعري، وهي"**ثمانية عناصر تتفاوت فيما بينها فاعلية وتأثيرا وهي: التخيل، والتصوير الحسي، والنظم والتركيب والتناص، والتماسك النصي، والإغراء والتعجب والوزن والايقاع والتذوق الفني**"[2]، ومن ثم يتضح لنا جليا أن القرطاجني على دراية كبيرة بالعناصر الجمالية الأساسية والتي أهمها الخيال، هذا الأخير في أبسط تحديداته عند حازم القرطاجني هو: "**فعالية نفسية فنية تمس اللفظ والمعنى والأسلوب والنظام بشكل عام؛ أي أنه نمط من التصوير الفني له القدرة على تحريك المتلقي**"[3]؛ ما يعني أن الهدف الأساسي للتخيل هو بث ذلك الانفعال للمتلقي ومدى تأثره بالصورة التي يركز عليها الشاعر.

2/- في النقد الغربي:

يعد " **علم الجمال**" من أبرز العلوم المستعصية عن التحديد المطلق والنهائي، فبانتقاله من المجال الفلسفي إلى المجال النقدي والأدبي ظلت الإشكالية على حالها، ذلك أن القارئ لمقطع شعري أو المستمع لأغنية ما والمتأمل في صورة معينة يمكن أن يشعر بجمالها يداعب أعماقه، ذلك الإحساس بالجمال يصعب على المتلقي تحديده ووصفه بدقة، إلا أن الملاحظ الدقيق المتعمق في سبر أغوار جمال العمل، يلاحظ بعضا من فنياته فيستطيع في أغلب الأحيان وصف بعضا من الخصائص الجمالية، لذلك يعد " **علم الجمال**"

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 474.

[2]- المرجع نفسه، ص: 38.

[3]- خليفة محمد: فاعلية التخييل عند حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء):دراسة نقدية، مجلة جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية، دار المنظومة، ع: 9، شوال 2008م، ص 294.

" حسب عبارة " بيوس سيرقيان" يفترض عمليتين: اختيار وملاحظة.ولتحقيق الموضوعية المطلوبة يجب ألا يسند دور المنتخِب والملاحِظ لشخص واحد بعينه، وما دام عالم الجمال يلعب دور الملاحظ فيلزمه أن يتخلى عن دور المنتخِب لشخص آخر، وتبعا لذلك أسندنا الدور للجمهور الواسع الذي يعتبر خلفا بمجرد مرور الوقت، قد يخطئ الجمهور جزئيا ولوقت ما، ولكن لن يكون الخطأ شاملا ودائما. ذلك أن الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس"[1]، ومن ثم نجد أن الجمال هو ذاك الشعور الذي يستميل أكبر نسبة من الجمهور، وهذا ما ذهب إليه "**كانط**"حين أقر أن الجمال منوط بالذوق والحس لذا يختلف فيه بعض الناس.

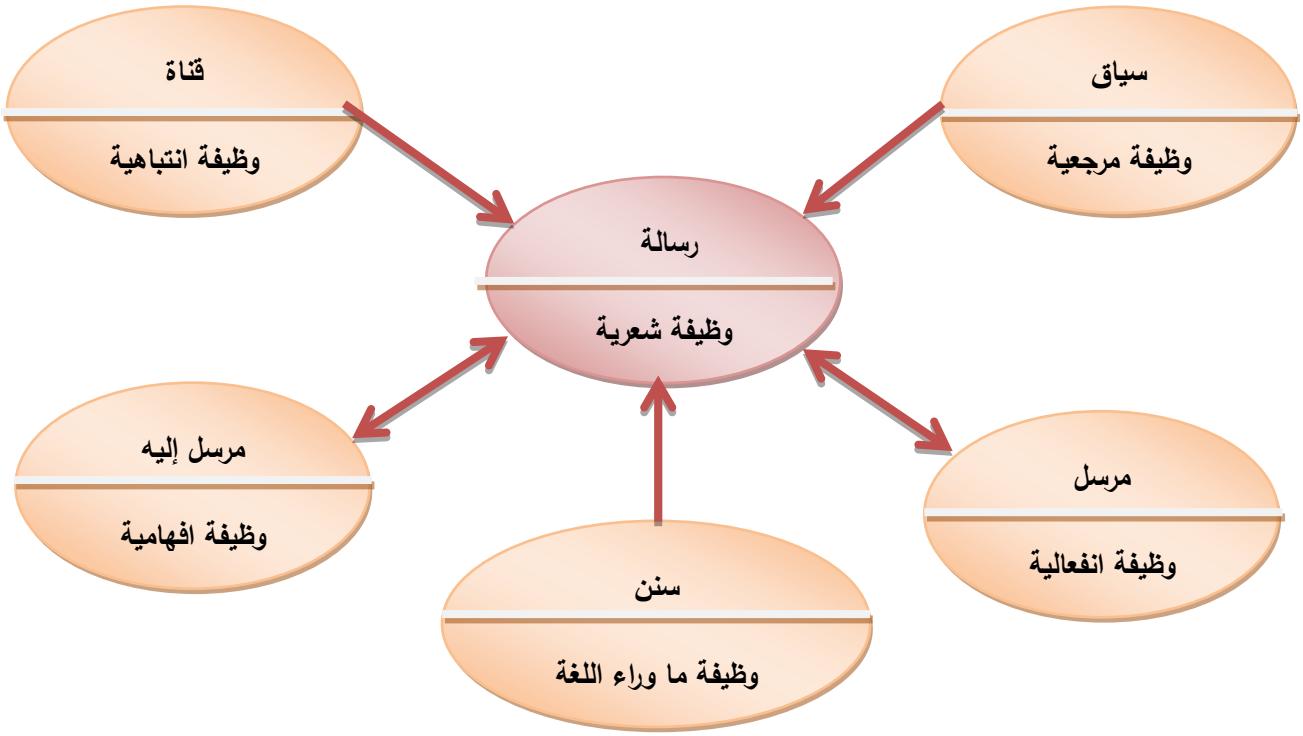
وبالتأكيد هذا يحيلنا إلى إشكالية أخرى، فلو كان الجمال ذاتيا ونسبيا، فكيف يمكننا أن نحكم على الجمال بالاستناد إلى أذواق بعض الناس، ونحن على يقين تام بأن الإنسان في تغير مستمر، حاله كحال مفهوم الجمال الذي تغير في كل زمان ومكان، وذالك منذ الفكر اليوناني إلى يومنا، إلا أننا نرى أن العمل الجميل تختلف نسب جماليته فتختلف الآراء حوله، بعكس العمل الباهر الساحر الذي يستميل أكثر عدد من الجمهور؛ حيث يجمع أغلبهم علىجمالياته رغم تعاقب السنين وتغير الفصول، أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن نجعل من الجمال علما دون أن تكون له أسس ومعايير، كما لا نستطيع دراسة الأعمال الإبداعية إن كانت تقوم على الحدس والإحساس فقط، بل اتباع بعض العناصر الجمالية التي تضاعف من جماليات النص الأدبي أو أي عمل كان، وهذا ما تطرق إليه النقد الغربي الذي حدد بعض جماليات الخطاب الشعري، ورغم اختلاف بعض تلك العناصر إلا أنها من أهم الخصائص الفنية وأكثرها تداولا في الأعمال الإبداعية الجميلة.

[1]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1986، 19.

وهذا ما ذهب إليه"**رومان جاكبسون(1896-1982)(Roman Jakobson)**" في محاولته لتفسير شعرية الخطاب الأدبي الذي يرى أن " **موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكنه الأدبية، يعني ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا**"[1]، وقد بحث عن القوانين والمعايير التي تجعل من عمل ما عملا إبداعيا باذخ الشعرية، هذه الأخيرة التي وجب أن تشتمل على جمالية لتفجير شعرية النص، وفي بحثه هذا استند على اللغة وأهميتها في خلق جمالية الخطاب الشعري، وقد ميز بين اللغة الشعرية أو بالأحرى اللغة الواصفة وبين اللغة اليومية أو اللغة المباشرة التقريرية التي تؤدي وظيفة التواصل، بعكس اللغة الضوئية التي تحقق وظيفة شعرية، ومن أبرز ما امتازت به دراسة"جاكبسون" هو ربط الشعرية بوظائف اللغة، " **فالشعر هو اللغة فيوظيفتها الجمالية**"،والمخطط التالي يوضح ذلك[2]:

[1]- Roman Jakopson: Huit question de poètique, Editions du seuil, paris, 1977, p 16.

[2]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1988، ص: 61.



الشكل (01): يبين وظائف اللغة عند جاكبسون

ومنه نستنتج أن"**جاكبسون**"أعطى ست وظائف للغة، والوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية، إذ لا تخلو كل رسالة من وظيفة أدبية غير أن الوظيفة الشعرية تخرجها من نطاقها العادي إلى اللغة الواصف" **فالشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية**"[1]، لأجل ذلك نجد اهتمام " جاكبسون بالشعر على غرار بقية الأجناس الأدبية .

كما ركز " **جاكبسون" على صيغة الاختيار والتأليف وباختصار هما مبدآن أساسيان للخطاب، فالمتكلم يقوم باختيار أحد المرادفات المتاحة، ثم يمنحها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى، والتأليف يعتمد على قدرة المتكلم على إنتاج الجملة، ويرى جاكبسون البنية الشعرية تتضح بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور الترتيب**[2]،

[1]- Roman Jakopson: Huit question de poètique, p16.

[2]– ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط1، 1994م،ص:99.

فتنفتح الدوال على مدلولات جديدة وتتملص من شرنقة العادي والمستهلك لتجنح باللغة صوب أفق رحب من الإيحاءات والتأويلات ومن ثم يمكننا الإجابة عن السؤال الذي طرحه **جاكبسون:** "**ما يجعل من الأدب أدبا هو المادة الأدبية نفسها؛ أي اللغة لأن لها وظائف متعددة تستطيع من خلالها تقديم رؤية كاملة للعالم والمجتمع**[1]، وهذا ما يفسر اهتمامه الكبير باللغة التي تعد من أبرز العناصر التي تفجر جمالية النص الشعري.

فضلا عما سبق نجد أن الرؤية الجمالية الحديثة ركزت على لغة الخطاب بعدها أهم العناصر الفنية التي تسمو بالشعر إلى اللغة الواصفة، وهذا ما أشار إليه "**جون كوهن**" **(John Cohen)(1919- 1994)**الذي عمد إلى وضع علم الشعر من خلال الإسهام في بلورة مفهوم الشعرية ما يؤكد اهتمامه الواضح باللغة التي تعد الجوهر والأساس ومكمن السر وخاصة في طريقة توظيفها، لذلك تقتصر الشعرية على الشعر وحده، وهذا ما يفضي إلى قضية التفريق بين الشعر والنثر والبون الشاسع الذي حرص كوهن على تعميقه، إذ جعل "**اللغة الطبيعية لغة النثر، والشعر لغة الفن**"[2]، وبالنسبة له فإن لغة النثر لغة تقريرية واضحة عكس لغة الشعر المصنوعة المثالية التي تضاعف جماليات النص الشعري.

والجدير بالذكر أن "**المحك الأساسي في الشعر الكامل عند كوهن هو الانتقال (...) من وظيفة المطابقة إلى وظيفة الإيحاء ومن وظيفة التوصيل إلى وظيفة التأثير والخلق (...) وهذا ما يطلق عليه بالانزياح الذي يتجسد في تجاوز قانون اللغة والعدول بها عن منطق المعقول**"[3]، وهذا ما يحلينا إلى أهم خاصية امتازت بها دراسة "جون كوهن" الشعرية وهو الانزياح (العدول/ الانتهاك)، ويعد "**جون كوهن**" **أبرز من اهتم بخاصية الانزياح إذ**

[1]- محمد جاسم جبارة: مسائل الشعرية في النقد العربي (دراسة في نقد النقد)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2013، ص: 30.

[2]- المرجع نفسه، ص: 46.

[3]- أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا بين المنظور المعجمي ومنظور النحو العربي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 12، 2003- 2004، ص: 239.

عد " الواقعة الشعرية تبتدئ انطلاقا من خرق لقانون اللغة؛ أي الانزياح اللغوي هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"[1] فالشعر هو انزياح عن اللغة اليومية التي تحقق وظيفة التفاهم والتواصل بعكس اللغة الشعرية؛ إذ تتجلى الشعرية من خلال درجة توظيف الانزياحات في القصيدة، ومعنى ذلك أن الشاعر يعمد إلى تحطيم القوالب الجاهزة التي حنطت المعنى وقيدت الدلالة لصياغة تراكيب جديدة ذات دلالات مبتكرة ومتنوعة تزخر بقراءات وتأويلات متشعبة وخلاقة بالنسبة للقارئ، وذلك لا يحدث إلا حين تغتسل اللغة من دلالاتها الاعتيادية لتكسر أفق التوقعات المنتظرة.

والجدير بالطرح في هذا المقام أن الرؤية الجمالية في العصر الحديث قد عرفت تمردا على النمذجة والنمطيعة بخلالف الرؤية الجمالية الكلاسيكية التي حرصت على الامتثال لقوانين النموذج المقدس، أما النقد الغربي الحديث فقد ركز رواده على اللغة الانزياحية واللعب الحر، لأجل ذلك يعد الانزياج " حدثا أسلوبيا ذا قيمة جمالية" يضاعف شعرية القصيدة ويفتحها على المتعدد القرائي.

3/- في الدراسات العربية المعاصرة:

شهدت القصيدة العربية تحولات وإبدالات على مستوى الرؤيا والتشكيل، نظرا لروح الإبداع الشعري الذي يسعى للتجاوز والتجديد لمواكبة روح العصر وتلبية لرغبات الكاتب والقارئ معا، وعليه "**عرفت نهاية الستينات وبداية السبعينيات مرحلة جديدة في كتابتنا الشعرية، حيث بدأت الحداثة تدخل إلى الواقع العربي بحركات كبيرة (...) لقد انطلقت القصيدة ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة في لا نهائية الخلق الفني**"[2]، ما أدى إلى زعزعة الأنظمة والقواعد السائدة المألوفة منذ أمد بعيد، إذ قضت هذه الرؤية الثائرة على كل ما هو معتاد، ما أفضى إلى تحول القصيدة العربية إلى نص مفتوح يستند على اللعب الحر

[1]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 42.

[2]- أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة- مصر، ط1، 2000م، ص: 99.

ومبدأ اللاحسم، تتداخل فيه الأجناس الأدبية وتمتزج فيه الفنون، هذا النص الذي عكس قلق الكتابة التي لا تهدأ، فاستعان الشاعر بالتجريب والمساءلة المستمرة لتجاوزالنمذجةوالنمطية والتخلص من شرنقة النموذج المقدس، فتحرر القصيدة منوط بتحرر خالقها، إذ ليس من المعقول " **أن ننتظر شعرا جديدا من شاعر لم يكن جديدا جدة حقيقية، وليس لهذه الجدة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك رؤيا خاصة به، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤيا تجدده من الداخل، وتجعل من عمله الشعري، أو مجموع كتاباته الشعرية، وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي، متجانس، شديد الفاعلية**"[1]، فأصبح الشاعر المعاصر إزاء تحد صعب نتيجة التطورات التي يعيشها في عصر السرعة والتكنولوجيا، الذي غير الأذهان وخلخل المنظومات الكلاسيكية، فأصبح الشاعر ملزما بمواكبة روح العصر وتطلعات القراء في التجديد والابتكار دون التملص بشكل نهائي من أصالته ومن هويته الثقافية، فانفتح على ثقافات مغايرة للمعتاد بحثا على أدوات جديدة وفنيات مبتكرة لإثراء قصيدته المعاصرة .

ومنه أصبح للقصيدة المعاصرة جماليات مغايرة للمألوف، فمن المريب أن لا يتأثر الشاعر المعاصر بالتطورات التي هي قانون الحياة ويظل خاضعا لإحساس غيره وأوزان من سبقوه، هذا الاتباع الذي ينسف الإبداع الذي هو أساس الشعر، أضف إلى ذلك أن الحقيقة الشعرية" **حقيقة لا نهائية، حقيقة تمتلك مناعة كبيرة ويتجلى ذلك في تمتعها وهروبها إلى الأمام وهذا ما يفسر لا محدودية الكون الشعري ولا نهائية دلالته، ثم إن الحقيقة الشعرية هي حقيقة غامضة؛ لأنها مشحونة بفيض معرفي وجمالي ونفسي وهي قائمة على منطق الدهشة أو الفجائية لما تطرحه من رؤيا غير أليفة وأحلام واعدة.**"[2]، فهي تصبو للارتقاء

[1]– علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية–، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص: 13.

[2]– بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب، القاهرة– مصر، ط1، 2009م، ص: 211.

إلى عوالم الشعر الممتدة، وهذا ما دفع الشاعر المعاصر إلى التزود بخصائص فنية مبتكرة لا مألوفة، فركز على اللغة الواصفة، تلك اللغة الضوئية التي تتحرر دوالها من المدلولات الرثة المستهلكة وتغتسل من الحمولات الدلالية الخانقة لتسمو إلى أفاق رحبة؛ أين تنفتح على المتعدد القرائي.

فتتحرر اللغة من الطابع التقريري الواضح وتجنح صوب الغموض الذي يراه " **أدونيس**" أساس اللغة الشعرية، فالوضوح بالنسبة له يجعل القصيدة جوفاء لا جوهر لها، فركز على الكثافة الدلالية للغة، كما أكد على أن "**اللغة الشعرية قائمة على منطق الانحراف والانزياح**"[1]، فلا ترضخ للقوالب الجاهزة، وإنما تحلق في فضاء لا محدود تسعى للكشف عن أسرار العالم، هذا الانزياح الذي يستند على الخيال المجنح الذي يرسم صورا لا معتادة تكسر أفق توقعات القارئ في كل حين، عكس الصور التقليدية التي كانت تستكين للتمثيل الأقرب للواقع، ومن ثم تغيرت " **الأشكال الشعرية العربية المعاصرة، وعرفت تحولا وخاصة مع بداية الرواد في البنية اللغوية لأن التغيير ينبع من الاستفادة الجمالية بأنواع أدبية وبفنون أخرى تستتبع تغيرا وظيفيا للشكل الفني للقصيدة، من الخارج بحكم (التشكيل) ومن الداخل بحكم (الرؤية) وكلاهما ينبعان من الأصل الاجتماعي العام الذي يساعد على هذه النقلة؛ حيث إن أي نقلة جمالية لابد أن تجد ما يساعدها من ممهدات وارهاصات وتغييرات اجتماعية تراعي النوع الأدبي وخصوصيته والمتلقي (وتكوينه واستجابته) والمبدع برغبته في التجاوز**"[2]، ما أفضى إلى زعزعة المنظومة الكلاسيكية وانفتاح القصيدة على مغامرة الكتابة والخلق فثارت على البناء الهيكلي والهندسة الإيقاعية التقليدية فشهدت القصيدة المعاصرة انقلابا بارزا في المعايير الجمالية واستندت على خصائص فنية مغايرة للمألوف .

[1]– المرجع السابق، ص:211.

[2]– محمد أزلماط: خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربيالمعاصر –مقاربة سيميائية–، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006، ص: 179.

وبالاستناد إلى ما سبق نجد أن الذائقة الشعرية المعاصرة جمحت نحو الدهشة والمفاجأة والحلم والكشف والخلق، وسئمت من القالب المقدس لقصيدة الأب التي نشأت وترعرت في كنف الوصاية الذكورية التي لم تسمح إلا بتمرير النسق الفحولي، وعمدت إلى خنق الصوت النسوي وإجهاض ابداعاتهن وارتكزت على النظرة الأحادية ، ما أفضى إلى تفجير ثورة ضد النموذج الكلاسيكي وهذه الأغلال والقيود التي كبلت إبداع المرأة لردح من الزمن، « **فمنذ فجر تاريخ الحضارة اليونانية، والجدل بقي قائما حول قضية المرأة، وطبيعتها البشرية، والنفسية، ودورها داخل طبقات المجتمع، وقد احتدم الصراع خاصة بعد أن"كتب الشاعر الكوميدي " أرستوفانيس" 445-338ق.م مسرحيته الشهيرة "براكساغورا" أو "برلمان النساء"، والجدل قائم بين الأدباء والدارسين حول طبيعة الأدب النسائي"، والذي ينبغي أن تكتبه المرأة وأن تعبر عنه»**[1] فأرسطو يصنف المرأة في درجة دنيا و"**جان جاكروسو**"(**Jean-Jacques Rousseau**)يرى أن المرأة وجدت من م1788 -1712

أجل الإنجاب فقط وغيرهم من الفلاسفة الذين يعمقون الهوة واللامساواة في البنية الاجتماعية وكذا بعض الديانات الوثنية وأبرز مثال على ذلك سياسة الوأد المنتهجة قديما، ولو بحثنا في خبايا التاريخ لوجدنا أن الأسرة الآمسية نسبة إلى الأم كانت هي المركز الأول كونها تقوم بجل الأعمال الأساسية وبعدها انتقلت إلى الأسرة الآبسية ومن هنا تفجر الوعي البطرياكي الذي كرسته الكنيسة لتعلن المرأة تمردها على القيود التي فرضتها الثقافة الذكورية، محاولة فرض وجودها وكينونتها وخاصة من خلال الكتابة تحت مقولة " **أكتب تجنبا للموت، أكتب تفاديا للنسيان**" فراحت تنظم الشعر وتنسج الروايات وتسرد القصص، وأطلقت العنان لخيالها الجامح لبناء عالمها الشعري المناهض لفكرة الإقصاء التي عاشتها منذ القدم "**وإذعدنا إلى تعريف الشعر النسوي إصطلاحا فإننا لا نكاد نعثر عن تعريف شامل يغنينا عن كل المفاهيم التي لم تقدم مفهوما دقيقا لهذا الجندر (...)ف"ناصر معماش" يشير إلى ذلك قائلا** هو:" **ظاهرة فكرية فنية تغني النص فتفتح أمامه عوالم متداخلة في الأزمنة»**[2]؛

---

[1]-رضا عامر :الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، دار أسامة، الأردن -عمان، ط1، 2019،ص:71.نقلا عن: ابراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية، الأردن،ط1، 2007، ص:03.

[2]- المرجع السابق، ص: 13. نقلا عن : دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي: عبد النور ادريس، سلجمانة ، مكناس – المغرب ، ط1، 2006، ص: 69.

ما يؤكد تميز الشعر النسوي المنفتح على عوالم مختلفة، أما " **فاطمة حسين العفيف**" تعرفه قائلة " **إنه الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نسوي إلى جانب إبداع ذكوري، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي، الذي يجسد ازدواجية المعايير التي تحكم الجنسين وتجاربهما الخاصة، كما يعكس نظرة المرأة إلى ذاتها وإلى الآخر، ويصف مشاكلها وآلامها الناتجة عن صراعاتها الداخلية والخارجية في اصطدامها بالمجتمع**"[1]؛ ومنه يرتبط الأدب النسوي بعالم المرأة بآمالها وآلامها ورؤاها و قضاياهاجميعا سواء خط هذا الخطاب رجل أوامرأة.

وهذا ما يحيلنا إلى ما كتبه " **نزار قباني**" عن المرأة حتى وصف "**بشاعر المرأة**" نظرا لإتقانه صناعة الكلمة اللطيفة الموحية والمثقلة بالمشاعر والأحاسيس، إلا أن الجدير بالطرح في هذا المقام أن الأدب النسوي لا يسعى إلى تعميق الهوة بين الطرفين ولا إلى إعلاء طرف على حساب الآخر بل يسعى إلى منح خصائص فنية جمالية مغايرة للمألوف.

المبحث الثاني: النسوية (قراءة في الجهاز المفاهيمي)

أولا: إشكالية المصطلح بين النقد الغربي والعربي

إن أغلب المصطلحات الوافدة من الغرب تصطدم بمأزق الرفض وفتنة التأييد، فتخلق جدلا وسجالا كبيرين في الوسط الأدبي والنقدي " **ونظرا للهوية الصامتة للمصطلح – كما يقول المسيري – فإن المصطلح النسوي الغربي محل إشكال نظرا لهويته الغربية، ولعدم استطاعة الحقل الدلالي العربي على ضبطها بشكل دقيق مما يتسرب معه المكونات الصلبة للمصطلح الغربي**»[2]؛ أي أن المصطلح رهين ببيئته؛ حيث يضج بأصولها

[1] – فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر: نازك الملائكة، سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب نماذج، عالم الكتب الحديث، إربد–شارع الجامعة، 2011،ط1، ص ص: 22–23. نقلا عن: خصوصية الإبداع النسوي، منشوراة وزارة الثقافة،عمان، 2001.

[2] – خالد بن عبد العزيز السيف: إشكالية المصطلح الأنثوي –دراسة دلالية مصطلح المساواة ..الحجاب، التمكين، أنمودجا، دار التكوين، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016، ص: 42.

ومرجعياتها ومفاهيمها وكذا شروطها فتكسبه خصوصية مرتبطة بهويته الأصلية؛ لذلك تنبثق عوائق الانتقال من بيئة لأخرى وهذا ما حدث للمصطلح النسوي الذي خلق لنا:

1/- معضلة الترجمة وزئبقية الدلالة:

لعلنا لا نحيد عن الصواب إذا قلنا إن مشكلة استراد مصطلح غربي يختلف في السياق والثقافة قد شكل مأزقا عويصا «**ففي موضوع المصطلح النسوي فإن إشكالية نقل وترجمة المصطلح النسوي من حقل معرفي لا يعني الترجمة الحرفية، ولكنه نقل لمفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية وفلسفية متعلقة بوضع المرأة في الغرب إلى جانب النظرة الفلسفية تجاهها**»[1]؛وبهذا نصطدم بمشكلة المفهوم التي تكون مشبعة بدلالات إيديولوجية وتاريخية مختلفة، ومشكلة الترجمة التي ألهبت التساؤلات حول الترجمة الأقرب للغة الأصلية؛ فكلما اختلفت الترجمات وتباينت تحررت من سلطة الضبط المعرفي وهوت إلى ورطة اللامحدود" **فتعدد اللغات المنقول منها جزء من مشكلة تعدد الترجمات، فالعرب لا ينقولون عن لغة واحدة، بل هناك أكثر من لغة منقول منها حيث يغلب على المشارقة النقل من النصوص الانجليزية بينما يغلب على المغاربة النقل من النصوص الفرنسية**"[2]؛وعليه نجد أن الترجمة لاتنبع من مجهودات جماعية بل هناك قطيعة بين المترجمين انبثقت عنها ترجمات فردية تنطلق من مرجعية المترجم الفكرية والمعرفية سعيا منه لإرساء بصمته الخاصة دون نظرة موضوعية فاحصة، ولأجل ذلك تتراءى لنا الجهود في الترجمة ضخمة إلا أنها تتطاير كريشة في مهب الريح لعدم تعاضد الرؤى في البحث عن الدلالات والمفاهيم الأقرب للغة الأصلية؛ فتتجلى لنا الترجمة جميلة خائنة في الآن ذاته.

2/- فوضى المصطلحات وإشكالية التصنيف:

[1]- المرجع السابق، ص ص:50 -51.

[2]- المرجع نفسه، ص: 54.

إن اختلاف الترجمة أفضى إلى تعدد المصطلحات واختلافها فنجد تسميات كثيرة منها **(أدب المرأة، الأدب النسائي، الأدب الأنثوي، أدب الأظافر الطويلة، أدب الروج والمانكير، الأدب النسوي،...)**؛أفضى إلى انبثاق ثلاثة مواقف نقدية تصف كتابة المرأة؛ إذ تبنى كل موقف مصطلحا يراه أكثر اقترابا من ترجمة المصطلح الغربي(Feminist Writing).

أ/- الأدب النسائي/ النسائية: "Féminism "

يوحي المصطلح في حد ذاته «**بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، وما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم الرجال أم عن أي موضوع آخر** »[1]؛أي أن الأدب النسائي له علاقة وثيقة بما تكتبه المرأة بغض النظر عن الموضوع الذي تتطرق إليه، إلا أن هناك من يربطها بالبعد السياسي كذلك .

ب/- الأدب الأنثوي/ الأنثوية:"Fenaleness "

لطالما كان " **لفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية**"[2]؛ وبذلك نجد أن الأدب الأنثوي محصور في التمييز الجنسي بين الطرفين هذا من جهة،ومن جهة أخرى يحمل دلالة الخضوع والضعف ما يعزز النظرة الدونية للمرأة .

ج/- الأدب النسوي/ النسوية: "Femininity "

أما ما يخص «**مصطلح " النص النسوي " فبات الأكثر دلالة إلى حد كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرجل، فالنسوية إذن تمثل وجهة نظر**

[1]-خالد بن عبد العزيز السيف: إشكالية المصطلح الأنثوي -دراسة دلالية مصطلح المساواة ..الحجاب، التمكين، أنموذجا، ص: 05.

[2]- عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، الأكادمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب والفلسفة، ع:15، جانفي 2016، ص:05 .

النساء بشأن قضايا المرأة وكتابتها »[1]، كما أنه« **حقل واسع له دلالاته العديدة ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء والرجال عن المرأة، ويهتم بوصفه خطابا خاصا بتصوير مختلف تجارب النساء اليومية من هموم، ووعي فكري »**[2]؛ وعليه نجد أن الأدب النسوي هو كل الكتابات التي تعالج قضايا المرأة بصرف النظر عن جنس كاتبها سواء كان امرأة أو رجلا،إلا أنه يميل أكثر لخصوصية كتابة المرأة ومميزاتها الثقافية والإبداعية عن الرجل.

كما" **يطلق مصطلح النسوية، إذن، وحسب " العزيزي" على الفكر المؤيد لحقوق النساء، والداعي لتحريرهن من القمع الذي تمارسه السلطة الذكورية ضدهن...ويتضمن الاصطلاح- تضيف الكاتبة- تعريف النساء بأنهن مقموعات بصورة دائمة ومنتظمة، وأن علاقات الجنوسة (العلاقات بين الذكور والإناث) ليست ثابتة، ولا يصح أن تدرج في الاختلافات بين الجنسين، كما يتضمن أيضا الالتزام السياسي بتغيير أوضاعهن نحو الأفضل**"[3]،وهذا يعنيأن هناك اختلافا جوهريابين الكتابة النسوية والكتابة النسائية، وبالتالي يمكننا القول أن " **ليس كل الكاتبات الإناث نسويات، وهذا ينطبق بشكل خاص على كاتبات ما قبل القرن التاسع عشر. وبالتالي فإن النظرية النسوية تحدد موضوع الدراسة (كتابة النساء)، ولكن العلاقة بين الاثنين أعمق من ذلك. تعبر عديد النصوص التي كتبتها النساء عن المخاوف نفسها التي تعبر عنها النظرية النسوية: التجربة الفريدة للنساء في التاريخ؛ مفهوم الوعي الأنثوي؛ تعريفات الجندر (الجنوسة) التي تحد وتضطهد وسبب**

[1]- المرجع السابق، ص:06

[2]- رضا عامر: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، ص:07

[3]- سلمى براهمة: سرديات النسوية، دار الحوار، اللاذقية – سورية، ط1، 2019، ص: 19. نقلا عن: خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ص: 17.

تحرير النساء من تلك القيود"[1]، ما يفجر إشكالية أخرى مترامية الأطراف تنضوي تحت مسمى "**الجندر**" **أو** "**النوع الاجتماعي**".

والجدير بالذكر في هذا المقام أن فكرة التحرر من الوصاية الذكورية والمطالبة بالحقوق المسلوبة أساس الاتجاه الفكري والسياسي والأدبي النسوي، **و**" **هنا، تطرح الأسئلة الآتية: هل كل النساء نسويات؟ هل التجربة المشتركة للنساء قادرة وحدها على جعلهن نسويات؟ هل أعمال النساء (الإبداعية والنقدية مثلا) نسوية، لأنها نسائية أو قامت بها نساء؟ هل يمكن للرجال أن يكونوا نسويين رغم أنهم يفتقدون لتجربة الأنثى**"[2]، وعليه نجيب أنه ليست كل النساء نسويات، كما أن التجربة المشتركة للنساء وحدها ليست قادرة على جعلهن نسويات فبعضهن خاضعات للسلطة الذكورية الخانقة، وكما سبق وأشرنا إليه أن الفكر التحرري الجامح الذي يسعى إلى التخلص من شرنقة الثقافة الذكورية والتمرد على النسق الفحولي المهيمن على المجتمعات، واسترجاع حقوق المرأة المسلوبة بالقوة أساس الفكر النسوي، ذلك أن المرأة التي مازالت خاضعة للاستعمار البطرياركي فهي بالتأكيد لا تعبر عن التجربة النسوية ولا تنتمي إليها أبدا، معنى هذا أنه حتى الرجل الذي يكتب لمناهضة سياسة الوأد الممنهجة ضد المرأة يحمل الفكر النسوي.

وبذلك يمكن أن يشترك في التجربة النسوية كشاهد أو كمخبر على تجربة المرأة المهمشة وليس كجزء منها، ما يعني أن المرأة لكونها جزء من تلك التجربة المأساوية فهي الأقدر على التعبير وفضح عقم الثقافة الذكورية أكثر من سواها، فقد حرصت المرأة على الدفاع عن حقوقها وطالبة باسترجاعها وعمدت إلى التخلص من هاجس التفضيل الجنسي فانطلقت من الاتجاه السياسي وانتقلت إلى الأدب كوسيلة لتحرير المجتمعات من هيمنة

[1]-Deborah L. Madsen : Feminist Theory and Literary Practice, PlutoP Press, First published by Pluto Press, LONDON • STERLING, VIRGINIA, 2000, P: ix

[2]– سلمى براهمة: سرديات النسوية ، ص: 20.

الثقافة الذكورية، وهذا بدوره يحيلنا إلى إشكالية أخرى " **وهنا السؤال المحوري، كيف نوازن بين النسوية كقضية فكرية سياسية، تعود إلى قرابة القرن السابع عشر، وبين النسوية كقضية أدبية فنية، ويمكن أن يؤرخ لها بأواخر السيتنيات؟ وجواب هذا السؤال هو أن القضية الفكرية والسياسية والاجتماعية تعد إرهاصات ضرورية ومهمة، للوصول إلى الخصوصية الجمالية والاستقلال الفني للإبداع الأنثوي؛ دون إغفال دور الأدب كرسالة لغوية وفكرية في الدفاع عن قضايا المرأة، والتعبير عن اهتماماتها، ومن ثم كسر الحواجز الثقافية والأيديولوجية المعرقلة لها**"[1]، ولما كان الأدب وثيقة اجتماعية مهمة سعت المرأة إلى تحررها بتغيير النظرة الدونية التي تحتضنها المجتمعات.

وعليه يمكننا القول إن" **كتابة النساء ترتبط بقضايا المرأة واهتماماتها والدفاع عن أفكارها، أما الكتابة النسوية فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية، وسواء كانت هذه النصوص من إبداع امرأة أو رجل، المهم أنها تخص عوالم المرأة الخاصة والذاتية، معناه أن كتابة النساء لها علاقة بالقضية السياسية، والكتابة النسوية تهتم بالناحية الأدبية، وقد يحدث تداخل بينهما لدرجة يصعب الفصل بينهما، عندما تكون الكتابة النسوية الوعاء الذي يحمل القضية السياسية ويروج لها في مختلف الأشكال الأدبية، في الشعر والرواية والقصة**"[2]، لذا ارتبط الأدب النسائي بالموقف السياسي،أما الأدب الأنثوي متعلق بالفارق البيولوجي، والأدب النسوي هو الأكثر تداولا لما يحمل من دلالات تجزم بخصوصية الكتابة الإبداعية للمرأة ومنطلقاتها الفكرية وطرحها لمواضيع اجتماعية وإنسانية وتركيزها على معالجة شتى القضايا المتصلة بكينونتها والسعي لخلخلة المنظومة الكلاسيكية الذكورية من خلال كتاباتها التي تطمح فيها إلى منح البديل لتجاوز النموذج النمطي وتجاوز النظرة العنصرية التي تقزم ابداع المرأة وقدراتها المميزة .

---

[1]- المرجع السابق، ص: 42.

[2]- ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤسسة حسين راس الجبل، قسنطينة، د.ط، 2016، ص: 29.

ثانيا: الأدب النسوي بين الرفض والقبول:

1/- الاتجاه الرافض للأدب النسوي:

الموقف	الاسم	القول
الموقف النقدي الرافض للأدب النسوي	"**حسين البحراوي**"	«" الأدب النسوي لا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل، الذي ابتكر اللغة وفرض سيطرته على التاريخ فكانت حكرا عليه وحده...أنا لا أنكر أن هناك اضطهادا خاصا بالمرأة، لكن هذه المرأة، الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد"»[1]
	" **محمود فوزي** "	" إن الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليس لها خريطة، ولا توجد تفرقة بين مايكتبه الرجل أو المرأة، إنما مناط التفرقة يكمن في: هل هذا العمل يدخل في عداد الإبداع الأدبي أم لا»[2]
	" **خالدة سعيد**"	"إن إطلاق مصطلح الأدب النسائي أو الكتابة النسائية يبتعد عن الدقة والموضوعية، لأن ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميزه، وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا يحمل هويته الخاصة، فهي ترفض المصطلح لأنه سيحصر الأدب في الفئوية (نسائية/ذكورية) »[3]
	" **سعيد يقطين**"	« وقد رفض مصطلح " **الأدب النسوي** " بالنظر إلى اعتبارين اثنين، يتمثل الأول في أن هذا الأدب – حسبه – ليس حكرا على المرأة وحدها، بل بإمكان الرجل أن يكتب أدبا نسويا إذا أمكنه تمثل القضايا النسوية شديدة الصلة بعالم المرأة أوضاعا وأدوارا، وما يتوفر عليه

[1]- رضا عامر: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، ص:231.نقلا عن: حسين البحراوي: هل هناك لغة نسائية في القصة؟، مجلة أفاق، عدد12، المغرب،1983م، ص: 135.

[2]- كريمة بكاي: الموقف النقدي والأدبي من " الأدب النسوي " في العالم العربي ، مجلة الصوتيات،المجلد(20) العدد (02) شعبان 1439/أفريل O218، ص: 514.

[3]- المرجع نفسه، ص ص: 515-516. نقلا عن: خالدة سعيد: المرأة ،التحرروالإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، بإشراف: فاطمة المرنيبي، نشر الفنك، 1991م، ص:86.

		النص من علامات المؤنث التي تتراوح بين الاستعاري والجمالي والرمز وحتى الحقيقي، أما الاعتبار الثاني في رفضه فهو كون أن هذه التصنيفات والتنويعات تضر الأدب أكثر مما تخدمه، فالتاريخ الأدبي الحديث لا يركز بالدرجة الأولى والأخيرة إلا على محتوى الإبداع وعلى منتجه ومن هو، والأولى من ذلك التركيز على الطابع الجمالي، لأن إهماله والتركيز على معايير ثانوية أدى إلى تراجع الأدب والفن وعدم نضج النقاش الجمالي.. »[1]
	"**يمنى العيد**"	« أن خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة بل هي رهينة الظروف، فمتى زالت ظروف القهر وأشكاله زالت خصوصية هذا الأدب، فالكتابة بالنسبة للمرأة – حسبها – وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع متردٍ يهدد وجودها وكيانها ناشدة من خلالها التحرر»[2]
الموقف الأدبي الرافض للأدب النسوي	"**غادة السمان**"	« ترفضهذا التصنيف الأدبي وتتساءل: لماذا تم اعتبار كل ماهو نسائي غير إنساني؟ لماذا هناك هواجس نسائية، أما الهواجس الرجالية فتقلب إنسانية رحبة »[3]
	"**أحلام مستغانمي**"	« لا تؤمن بالأدب النسائي قائلة: عندما أقرأ كتابا لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الكاتب رجل أم امرأة »[4]

[1]– المرجع السابق، ص: 517. ينظر: سعيد يقطين: الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 2002، ص: 58.

[2]– كريمة بكاي: الموقف النقدي والأدبي من " الأدب النسوي " في العالم العربي ، ص: 516. نقلا عن: رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية) ،إفريقيا الشرق، المغرب/بيروت، ط2، 2002م، ص:77.

[3]– المرجع نفسه، ص:12.

[4]– المرجع نفسه، ص516: ينظر: زهرة جلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2002، ص:13.

	"**خناثة بنونة**"	« وتجيب عن سؤال وجه لها حول وجود الأدب النسوي في بلدها المغرب، فتقول: " أعتقد أن هذا التصنيف رجاليا، من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع ...فيما يتعلق بالمغرب هناك بدايات ومواصلة لا بأس بها في الإنتاج الأدبي ولو بشكل قليل في عالم المرأة، مع العلم أنني أرفض مسبقا هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه في ما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا"»[1]
	"**عروسية النالوتي**"	« فترى أن كل السمات والنعوت التي نعت بها الأدب النسوي، تدل على الرغبة في إقصائه وتهميشه، فمنذ أن تم اصطلاح هذا المسمى على كتابات المرأة وصف بأبشع الصفات كالأدب المريض، والأدب المراهق، وأدب الرذيلة، وأدب متعثر وغير ذلك، فتقول:" فإن كان لابد من أن تكون هناك نصوص أدبية نسائية، فهي أدب نسائي أي أدب دون الأدب...مانكتبه هو أدب إنساني بقطع النظر عن جنسنا"[2]»
	لطيفة الزيات "	« رفضت أن تصنف كتاباتها في خانة الأدب النسائي لأن ذلك سيجعله أقل شأنا من الأدب الذي يكتبه الرجل بحكم نظرة الأمة العربية إلى الأدبيين، وهي النظرة التي تحقر– حسبها – أدب المرأة »[3]

الجدول رقم (02): يبين الموقف النقدي والأدبي الرافض للأدب النسوي

ومنه نستنتج النقاط الآتية:

[1]– المرجع السابق، ص: 517. ينظر: سعيد يقطين: الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار ال بيضاء، ط1، 2200، ص: 58 .

[2]– كريمة بكاي: الموقف النقدي والأدبي من " الأدب النسوي " في العالم العربي ، ص:519. نقلا عن : السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة ، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2002م، ص: 28.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– إن النظرة الدونية للمرأة كبلت الرؤية النقدية الموضوعية؛ فتتراءى لنا حججهم واهية ليست مصقولة ببراهين صلبة، فمن المريب أن يحتكروا الخصائص الفنية والمميزات الجمالية للأدب في أقلام الرجال دون سواهم.

– إن أغلب الأراء تبدو حتمية مطلقة لا جدال فيها تكرس للطبقية والعنصرية بين طرفين يمتلكان نفس القدرات؛ فالمقارنة التي تقصي طرفا على حساب الآخر دون أن تكون له حجج دامغة فهي أراء نسبية تبرز هشاشتها وتنبؤ بزوالها؛فالنقد الانطباعي لا يؤسس لنظرية ثابتة.

– يرفض أغلب النقاد والأدباء الأدب النسوي لأنه سقط تحت وطأة التصنيف(ذكر/ أنثى) ، وبما أن الأدب ليس له جنس فقد وجب التركيز على الإبداع الأدبي وحسب؛ ولكن لو صرحنا بأن المناهج النقدية السياقية والنسقية تختلف آلياتها في قراءة وتحليل النصوص في إبراز مكامن الجماليات فيها ألا يحيلنا هذا إلى انفتاح النص على المتعدد القرائي، فتختلف القراءات باختلاف المتلقين، كذلك الحال بالنسبة للمبدعين الذين تختلف تعابيرهم وأساليبهم ودفقاتهم وتجاربهم الشعرية، أليس هذا كفيل بصنع الفارق؟.

– إن جل الأراء لا تسعى إلى البحث والتنقيب عن مناهل جديدة لتجديد عجلة الإبداع والبحث عن خصائص فنية جديدة، بل تظل متقوقعة تحت الهيمنة الذكورية وسيطرة النموذج المقدس، وهذا ما يفضي إلى حصر الأدب في زاوية واحدة فيحرمنا من الولوج لعوالم الإبداع اللامتناهي.

– أغلب النقاد لا يعترفون بخصوصية الكتابة النسوية بل يجزمون أن الإبداع مرتبط بالقلم الرجالي فقط؛أليس هذا حكما مطلقا يوقع أصحابه في معضلة أحكام القيمة، ولما كان تركيزهم على الأدب كعمل إبداعي جمالي فلماذا نشهد تقزيم دور المرأة وقدراتها؟.

– لم تستطع بعض الناقدات والأديبات الرافضات للأدب النسوي التحرر من هاجس العنصرية والعبودية،ولم تتجاوزن عقدة النقص التي وسمن بها منذ أمد بعيد؛ لا يستطعن الإقرار بوجود أدب يعكس خصوصيتهن وكينونتهن.

2/– الاتجاه المؤيد لوجود الأدب النسوي:

الموقف	الاسم	القول
الموقف النقدي المؤيد للأدب النسوي	"**شوالتر**"	« تؤمن بوجود أدب نسوي، من منطلق وجود واقع للمرأة مختلف عن واقع حياة الرجل، لكنها لا تؤمن بأن العامل وراء هذا التقسيم بيولوجي، وإنما هو نتاج الظروف الاجتماعية، التي أدت إلى كون المرأة تحيا في واقع مختلف، بالإضافة إلى ما أشارت إليه من تأثير الناحية المادية، ووجود خيط يربط بين الجيل الواحد للكاتبات؛أي عامل الزمن»[1]
	"**جورج طرابيشي**"	« يقر بالاختلاف القائم بين إبداع المرأة وإبداع الرجل، فيقول:" إذا سلمنا بإمكانية وجود رواية نسائية فلا مفر من التسليم أيضا بأن الرواية النسائية ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب، بل هي أيضا تلك التي تكتبها بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها الرجل"»[2]
	"**توفيق بكار**"	«" يعتبر وجود الرواية النسوية حدثا بالغ الأهمية في حياة الأدب العربي الحديث في كل أوطاننا، لا لأن هذه الرواية تعد إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي فحسب، بل ولأنها أيضا فيها طرافة من حيث أنها تلقي على واقعنا أضواء جديدة، فكأننا قد أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنين لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين وندركها بحسين، بل يقيني أن كاتباتنا الروائيات

[1]– فاطمة حسين: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر: " نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب" نماذج: فاطمة حسين العفيف، ص: 35

[2]– المرجع نفسه، ص: 232.نقلا عن: جورش طرابيشي: الأدب من الداخل، دار الطليعة،بيروت–لبنان،ط1،1978، ص:11.

		قد أبدين ويبدين من الجرأة والشجاعة ودقة الشعور، ما قد يفوق أحيانا جسارة الرجال»[1]
	"**كارمن البستاني**"	« تقول ليس لنا والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا والحال هذه التفكير نفسه، والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، لاسيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبر عن الدونية والمحدودية بل حري التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز"»[2]
	"**سارا ميلر**"	« ولعل ما أكدته في كتابها " **الخطاب** " يدعم الإبداع النسوي ووجوده، وذلك بقولها: " إن العمل النسائي الحديث تحرك من كونه رؤية المرأة كمجموعات مضطهدة، أو كضحايا لسيطرة الرجال إلى محاولة لصياغة الطرق في تحليل القوة كما أظهرت نفسها وقاومت علاقات الحياة اليومية"»[3]

[1]– المرجع الساق، ص:232.نقلا عن: بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية،ص:122.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها. نقلا عن: كارمن البستاني: الرواية النسوية الفرنسية، تر:محمد علي المقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد34/1985،ص: 122.

[3]– سوسن ابرادشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد وبداياته في الوطن العربي، جامعة الجزائر02، أبو القاسم سعد الله، ص:227.نقلا عن: عصام خلف كامل: إبداع المرأة العربية، رؤية سوسيولوجية، دار فرحة ، القاهرة، ص:22.

	"**حمدة خميس**"	« وتقول الناقدة إن أدب المرأة واقعا ومصطلحا، ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد، إذ إنه يصحح مفهوم الأدب النسائي الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما إنه يضيف على الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويعينه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير"»[1]
	ماجدة حمود""	« ومن هؤلاء الناقدة التي ترى أن استخدام مصطلح الأدب النسوي فيه إشارة مباشرة إلى جنس صاحب الإبداع (المرأة) كما فيه تلمس لمدى خصوصيته، فهو حسبها " لا يحمل دلالات تفضيلية أي أننا في هذه الدراسة لا نفضل أدب المرأة على أدب الرجل فالأدب الحقيقي ليست له جنسية سوى الإبداع "، وعليه ، فمعايير تقييم الأدب عندها أدبية، وتسمية "**نسوية**" لا تعدو أ ن تكون دالة على نوع من أنواع الأدب هو أدب المرأة »[2]

[1]–فاطمة حسين: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر: " نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب" نماذج،ص: 233. نقلا عن: حمد خميس: في مفهوم الأدب النسائي، جزيرة الجزيرة، 93 88، الصادر ب: 1997/02/02،ص: 265/264.

[2]– كريمة بكاي: الموقف النقدي والأدبي من " الأدب النسوي " في العالم العربي ، ص:518. نقلا عن: ماجدة حمود: الخطاب القصصي النسوي (نماذج من سورية،)، دار الفكر، بيروت– دمشق، 22OOم، ص: O8.

	" **رشيدة بنمسعود** "	« ومنهم أيضا الناقدة التي حاولت رد الاعتبار إلى المصطلح وتخليصه من التأملات الخاطئة، إذا رأت أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح " **الأدبالنسائي** " راجع إلى عدم تحديد كلمة " **نسائي** " التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري مما دفع إلى النفور منه خاصة من قبل المبدعات، ونجد الناقدة تحدد خصائص الكتابة النسوية التي تميزها عن كتابة الرجال وفي مقدمة هذه الخصائص الوظيفة التعبيرية التي تؤكد على دور المرسل الذي يكون في الكتابة النسوية مرتفعا إضافة إلى الوظيفة اللغوية التي تتجلى من خلال الإطناب والتكرار...»[1]
التقبل الأدبي للأدب النسوي	" **نورا أمين** "	« والموقف ذاته نجده عند الأديبة التي تقر بمشروعية هذا المصطلح إذ تقول:" نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي ومسرح نسائي، اعتراضي هو أننا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة، هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ بل كان لها تاريخ وتراث وجهود كثيرة لها مسار بمعنى أدق، ونحن لا ننتمي لنفس التيار ولا أقول أننا حتى فرع لهذا التيار "، فاعتراض الأديبة لم يكن على المصطلح (التسمية) في حد ذاتها، بل على المفاهيم الخاطئة التي اتخذت لها في العالم العربي، وهي المفاهيم الناتجة عن الترجمة الحرفية من دون الرجوع إلى الخلفية الثقافية والفلسفية الأصلية التي نقل منها هذا المصطلح »[2]

الجدول رقم (03): يبين الموقف النقدي والأدبي المؤيد للأدب النسوي.

وعليه نستنتج النقاط الآتية:

[1]– المرجع السابق، ص: 518. نقلا عن: رشيدة بنمسعود: المرأو الكتابة، ص: 82.

[2]– المرجع نفسه، ص:521. نقلا عن: شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية) ،الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998م، ص: 43.

– إن التصريح بوجود أدب نسوي يعكس التأكيد على خصوصية الكتابة النسوية التي تختلف في رؤاها وميولاتها في معالجة القضايا الاجتماعية والانسانية وفي التطرق لقضاياها الحياتية؛ بل إن الاختلاف ينطبق على الجنسين فالنساء لا تكتبن بنفس العاطفة ولا التجربة الشعرية والرجال كذلك.

– يرى "**توفيق بكار**" أن الكتابة النسوية إضافة متميزة للنتاج الرجالي،وبالنسبة له أصبحنا ننظر إلى مجتمعنا وتاريخنا بعينين لا بعين واحدة وندركها بحسين وهذا بيت القصيد؛ فالأدب فن قولي تتهادى فيه اللغة الضوئية بعيدا عن التحديدات العلمية الصارمة، وهذا فيه رد على القائلين أن الرجل يرتكز على العقل والفكروالمرأة تسيطر عليها العاطفة والمشاعر، ذاك ما أسقطهم في زلة فادحة؛ذلك أن الأدب يرتكز على الوجدان وفي هذا ما يرجح كفة الكتابة النسوية .

– إن إستعمال مصطلح الأدب النسوي ليس فية عنصرية ولا طبقية ، بل هو إقرار بخصوصية كتابة المرأة التي تتجلى حسب "**رشيدة بنمسعود**" في الوظيفة التعبيرية ، فهي تسعى لإثبات ذاتها من خلال الإطاحة بالنموذج النمطي وفي هذا محاولة للتجديد والابتكار.

ومنه نخلص إلى أن المصطلحات النقدية على اختلافها شهدت أراء متضاربة بين مؤيد ومعارض، إلا أن ذلك شيء طبيعي فهي تنتقل إلينا من سياق وثقافة وفكر مغاير، فتكون مثقلة بالدلالات المحملة بالمرجعيات التاريخية والفلسفية والاجتماعية المتباينة، فيظل المصطلح بين مد وجزر دون أن تكون هناك نهاية مطلقة لفوضى المصطلحات واختلاف المفاهيم فهذا أمر يستحيل حدوثه؛لذلك فإن الأدب النسوي قد استطاع فرض نفسه في الوسط النقدي والأدبي وهو اليوم يبحث لنفسه عن ركائز متينة لفرض هيمنته .

المبحث الثالث: الحركة النسوية الغربية

مما لا شك فيه أن نشأة الكتابة النسوية كانت من رحم الغرب وعليه صار من الواجب التطرق إلىهذا الأدب في مهده الأول و«**بالنسبة للغرب ، يشير كتاب "شيلا روبتهام "Sheila rowbetham"الثورة وتحرر المرأة "إلى أن أول تمرد على ظلم الواقع على النساء حدث في أوروبا في القرن الثالث عشر، ثم توالت حركات التمرد منذ ذلك الحين بشكل محاولات فردية وجماعية(...) وقد خاض العديد منهن في القرنين السادس والسابع عشر نضالات واضحة في الحقلين الثقافي والاجتماعي دفاعا عن حقوق المرأة** »[1]؛ذلك أن سياسة الإقصاء التي عاشتها المرأة والإجحاف الذي طالها لأمد من الدهر دفع بها إلى شن ثورات ضد القيود التي كبلت خصوصيتها وكينونتها وما فرض عليها من تهميش تحت سياسة السيد والعبد، وقد «**طرح مصطلح النسوية لأول مرة féminisme عام 1860، ثم طرح في القرن العشرين بقوة في أمريكا، بينما طرح في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية وازدهر في الستينات والسبعينيات في فرنسا:**

يعرف معجم **Hachette** النسوية بأنها " **منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن مصالح النساء، وداعية إلى توسيع حقوقهن** "، أما معجم ويستر **Wesster** فيعرفها على أنها " **النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وتسعى كحركة سياسية إلى تحقيق حقوق المرأة واهتماماتها وإلى إزالة التمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة** " وتعرفها "**سارة غامبل"Sara Gambel**" في كتابها " **النسوية و مابعد النسوية** " **Feminism and pastfeminism** بأنها " **حركة سعت إلى تغيير المواقف من المرأة كامرأة قبل تغيير الظروف القائمة وماتتعرض إليه النساء من إجحاف كمواطنات على المستويات القانونية والحقوقية في العمل والعلم والتشارك في السلطة السياسية والمدنية** "[2]؛ ومن ثم نجد أن جل التعريفات تصب في نقطة واحدة ألا وهي الدفاع عن حقوق المرأة

[1]– مية الرجبي: النسوية مفاهيم و قضايا، الرحبة ، دمشق –سوريا ، ط1، 2014، ص: 13.

[2]– المرجع نفسه، ص: 14.

المسلوبة والمطالبة بالمساواة بين الجنسين بعيدا عن الإجحاف أو الإقصاء، ما فجر مجموعة من الحركات النسوية في الغرب والتي من أهمها وأعمقها طرحا نذكر:

أولا: الحركة النسوية الفرنسية

كانت فرنسا مهد أغلب الثورات الفكرية كونها ترحب بمبدأ الاختلاف وتؤمن بتباين الآراء وتفاوت الرؤى« **ولما جاء عصر النهضة أحرزتالمرأة الفرنسية قفزة إيجابية في قريحة الكتابة لديها فكانت هذه المرحلة عصرا ذهبيا للشعر النسائي بامتياز ظهرت فيه "مارغريت دي نافار" 1492-1549 التي أعطت المثال مثل "كريستين دي بيسان"لعبقرية نادرة كمسرحية وكشاعرة أسطورية والتي كانت بمثابة الانفجار البركاني الهائل الذي أفرز صلابة أنثوية لم تعرفها نساء أوروبا من قبل** »[1]؛ وبذلك تحررت الرؤى من المسلمات ومن شرنقة النموذج النمطي وشكلت رؤى مغايرة للمألوف ،« **ويشكل تاريخ 1690 دلالة خاصة في تاريخ أدب النساء بفرنسا وذلك مع "ماري كاترين- أولنوي" 1650-1705 (...) قامت بتنشيط صالون أدبي معاصر ابتداء من سنة 1685»**[2]؛ وكانت البداية للاتجاه صوب نشاط نسوي يتطلع إلى خوض غمار الكتابة لإثبات الكينونة المغيبة منذ أمد بعيد، فالحركة كما الكتابة حياة وخلود، والخضوع والصمت موت وفناء، وقد «**انطلقت الكتابة النسوية الفرنسية منذ سبعينيات القرن الماضي نحو خلق مراكز جديدة وفاعلة، ف"النظرية النسوية المابعد بنيوية الفرنسية المعروضة من طرف "هيلين سيكسو"، و"لويس إريغاراي"، و"جوليا كريستيفا" مثلا لم يكن لديها شيء تقوله عن كتابة الجنس الثاني، فعلى الرغم من كون قراءات رائدات النسوية الفرنسية تعكس تأثرهن بفكر "سيمون**

[1]- مية الرجبي: النسوية مفاهيم و قضايا، ص: 72. نقلا عن: عبد النور إدريس: الكتابة النسائية (حفريات في الأنساق الدالة – الأنوثة – الجسد، الهوية) ص: 93.

[2]- المرجع نفسه، ص: 72.نقلا عن: عبد النور إدريس: الكتابة النسائية (حفريات في الأنساق الدالة – الأنوثة – الجسد، الهوية) ص: 94.

دوبوفوار" فإنهن يرفضن تماما المساواة مع الرجل"»[1]؛ بل يصرحن باختلافهن وتميزهن عن الجنس الآخر" **فالنسوية الفرنسية تقوم بشكل عام على تمجيد** "**الأنوثة**" **و** "**التعددية**" **و** "**الاختلاف**" **سواء بين المرأة والرجل أو بين المرأة والمرأة، بمعنى أن الأنوثة ليست قالبا ينطبق على جميع النساء وإنما تقوم على أسس كثيرة تعتمد على اختلاف النساء فيما بينهن، وتباين تجاربهن**"[2]؛ إذ يصبح لكل امرأة وجودها وكينونتها الخاصة والمنفردة عن الآخر، وفي هذا مايلغي السلطة البطرياكية ويمهد لانبثاق فكر متحرر لايتطلع للمساوة بل للتميز والتفرد.

1/- روادها:

1/- نماذج من رواد الحركة النسوية الفرنسية
1* "سيمون دوبوفوار: كتابها"الجنس الثاني"
2* هلين سيكسو: كتابها "المولودة حديثا – ما بين الكتابة –بورتري دورا"
3* لويس إريغاراي: كتابها"رسالة فلسفية بعنوان مرآة المرأة الأخرى"[3]
4* "جوليا كريستيفا: مقالتها"زمن النساء"
5* كلير أنشر للي: كتابها "قضايا النساء والرواية النسوية والشعر النضالي"[4]

[1] – رضا عامر: الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، ص: 74. نقلا عن: نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر و الأدب) ص ص: 28-29.

[2]– المرجع السابق، ص: 74. نقلا عن: نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر و الأدب) ص: 31.

[3]–مية الرجبي: النسوية مفاهيم و قضايا، ص: 78. نقلا عن: نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر و الأدب) ص: 38.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها. نقلا عن:حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص:118.

ثانيا: الحركة النسوية الأمريكية

شهدت الولايات المتحدة الأمريكية تمردا غير مجرى السائد والمألوف، وبما أنها وطن متعدد الأجناس والأعراق فإن فكرة الطبقية كانت متوغلة في مجتمعها منذ ردح من الزمن و"**لقد أخذت الحركة النسوية في الولايات المتحدة طابعا اجتماعيا وسياسيا، مست به كل الجوانب، حيث ثارت فيها لأول مرة مشكلة حقوق المرأة السياسية، وهي الحركة التي ارتاعت لها أوروبا المحافظة المتمسكة بالتقاليد القديمة**"[1]؛ ذلك أن هذه الثورة فجرتها مجموعة من النساء السود اللاتي كن يعشن أصناف الذل والهوان بسبب النظرة الدونية وآفة العنصرية التي سيطرت على المجتمع وكرست فيه مبدأ الطبقية واللامساواة.

وفي "**منتصف القرن التاسع عشر، كانت الحركة النسوية على أشدها وانعقد في أمريكا مؤتمر "سينيكا فولز" للمرأة، المحاذية لنهر "سنيكا" في ولاية نيويورك الأمريكية، وهو أول مؤتمر لحقوق المرأة بمبادرة من الأخوات: "سارة غريمكسي" مؤلفة كتاب "رسائل عن المساواة النوعية"، و"مرغريت فولر" مؤلفة كتاب "المرأة في القرن التاسع عشر" و"لوكرسيات موت" ، و"إليزابيت كادي سنانتون""**[2]؛ وهن أديبات كرسن أقلامهن للدعوة إلى الإعلاء من دور المرأة وتثمين جهودها في جميع مجالات الحياة،و«**كانت الكتب التي بدأت أولا بتعريف كتابة النساء بتعابير نسوية، هي كتاب "باتريشيا مييز سباكس""الخيال الأنثوي" ، وكتاب "إلين مورس""نساء أديبات" وكتاب "إلين شوالترز"،"أدبهن الخاص" ، فقد حدد تاريخا أدبيا لكاتباتإنجليزيات في القرن التاسع عشر والعشرين**»[3]؛ وكان ذلك رغبة منهن في وضع أسس للكتابة النسوية ومميزاتها لرسم طريق واضح المعالم صوب المطالبة

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية (قراءة في سفر التكوين النسائي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2009، ص:162.

[3]– المرجع نفسه، ص: 167.

بالراديكالية التي تعد أساس الحركة النسوية التي لا تطمح إلى المساواة فقط بل إلى اختلاف الجنسين .

1/-روادها:

نماذج من رواد الحركة النسوية الأمريكية
1* " الكتابة النسوية السياسية:نانسي هارتسوك، (النقود والجنس والقوة، نحو مادية تاريخية ملائمة له) كيت ميليت، (السياسة القائمة على التحيز للرجل) شولاميت فايرستون، (جدلية الجنس) روبين مورغان، (أختية النساء..قوة)
2* الكتابة النسوية الجنسانية: بيتي فريدان (السحر الأنثوي) – أليس جردان (سفر التكوين النسائي)
3* الكتابة النسوية الأكاديمية: كارول توماس- جوديث بروان – جوليت ميتشل"[1]

ثالثا: موجات النسوية الغربية:

1/- الموجة الأولى:

بدأت الموجة النسوية الأولىفي أواخر القرن الثامن عشر في بريطانيا ؛ حيث " **يؤرخ تقليديا لهذه الموجة بظهور مؤلف " ماري ولستون كروفت" " دفاعا عن حقوق النساء" 1792، والتي أوضحت فيه أن النساء بحاجة للعقلانية، التي يوصلنا إليها التعليم، كما ناقشت نظرة المجتمع للأنوثة"[2]**، والتي أكدت فيه على معاناة المرأة وسياسة الإقصاء الممنهجة اتجاهها، جراء الذاكرة الجمعية والفردية التي تحتضن رؤى دونية وأفكارا سلبية حول

[1]-المرجع السابق، ص ص:188-189.

[2]- مية الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، الرحبة للنشر، دمشق -سوريا، ط1، 2014، ص: 15.

المرأة التي عدها الكثير من المفكرين ورجال الدين والفلاسفة أنها أصل الخطيئة، وقد اصطدم الكتاب بموجة رفض قاسية خاصة بعد اطلاعهم على حياتها الخاصة، وقد توقف طبع الكتاب سنة 1884 وقد تلا ظهوره فترة رد فعل سيطرت عليها الكاتبات اللاتي اخترن الكتابة بأسلوب النص والارشاد إلى ألوان السلوك المفروض مثل كتابات " حنا مور عن تعليم الفتيات"، وكتاب " نساء إنجلترا" البالغ التأثير ل"سارة ميلز" 1839، الذي أصدرت بعده "أمهات إنجلترا" 1842، و"بنات إنجلترا" 1843.

وكانت هذه الكتب موجهة إلى الطبقة الوسطى ومؤلفة بقصد ترسيخ الإحساس بأن للمرأة رسالة تجمع بين وظيفتها وإخلاصها لأسرتها وفي ذلك الوقت انتشرت فكرة " **الميادين المنفصلة**"*[1]، فقد كان الرجل يسعى إلى إقصاء المرأة من السوق للهيمنة عليه، " **أما ميدانيا فقد بدأت الدعوة لحقوق النساء في أمريكا في مؤتمر كبير في "سينكا فولز" عام 1848 شاركت فيه أكثر من 300 شخصية، منهم 40 رجلا، وكان من أهم كطالبه وقف التمييز ضد النساء، وقد اهتمت الأمريكيات بحق التعليم، والعدالة وتحرير العبيد، وحق التصويت أما في إنكلترا فقد ركزت المطالب النسوية في خمسينيات القرن التاسع عشر على المطالبة بحق التعليم والعمل وتعديل قوانين الزواج**"[2]، وبالتالي كانت الموجة النسوية الأولى أول حركة منظمة تهدف إلى المطالبة بالمساواة الاجتماعية والسياسية والقانونية ونبذ التهميش التي كانت تعاني منه المرأة، لأجل ذلك سعت جل رائدات هذه الموجة إلى إبراز دور التعليم، والسعي إلى إقحام المرأة في عالم الشغل.

2/- الموجة الثانية:

---

*" **الميادين المنفصلة**": ومعناها أن الرجل هو الذي يتصدى لمغريات السوق، بينما تبقى المرأة في البيت لتحافظ على جو السكينة والطهارة من أجل الأسرة. سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002،ص: 42.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 41-42.

[2]- مية الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، ص ص: 15-16.

انبثقت الموجة الثانية من رحم الموجة الأولى هذه الأخيرة التي أدت إلى زيادة الوعي وتأجيج المطالب لاسترجاع الحقوق المسلوبة، لذا" **نشأ ما يطلق عليه أحيانًا "الموجة الثانية" من النسوية، بعد الحرب العالمية الثانية في عدة بلدان، ففي عام 1947، أنشأت الأمم المتحدة لجنة لوضع المرأة، وبعد عامين أصدرت إعلانًا لحقوق الإنسان، أقر بأن الرجال والنساء يتمتعون "بحقوق متساوية فيما يتعلق بالزواج، أثناء الزواج وعند فسخه"، فضلاً عن حق النساء في "رعاية ومساعدة خاصتين" في دورهن كأمهات. وفي الفترة ما بين عامي 1975 و1985، دعت الأمم المتحدة إلى عقد ثلاثة مؤتمرات دولية بشأن قضايا المرأة، في مكسيكو سيتي وكوبنهاجن ونيروبي، حيث تم الاعتراف بأن النسوية تشكل التعبير السياسي عن هموم ومصالح النساء من مناطق وطبقات وجنسيات وخلفيات عرقية مختلفة.."**[1]، وقد ارتكزت الموجة الثانية على أسس متينة وإيديولوجيات جديدة.

وعليه " **الموجة الثانية تشير إلى نشاطات الحركة النسوية الممتدة بين 1960 وحتى نهايات القرن العشرين، في هذه المرحلة بدأت الحركة النسوية تأخذ طابعا عالميا يشمل المرأة في جميع أنحاء العالم، وفيها تجاوزت مطلب المساواة واعتمدت النقد العقلاني(...) وقد دعت الموجة الثانية إلى إعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة بما يسمح للمراة بالوصول إلى النضوج واكتمال الذات أي تحقيق الأنوثة، ذلك أن الأنوثة غامضة وغريزية وقريبة من خلق الحياة وأصلها، إلى درجة أن العلم الذي صنعه الرجل قد لا يستطيع فهمها تبعا " لبيتي فريدان""**[2]، وعلى الرغم من أن أوج فترة الموجة الثانية من النسوية يرتبط عموما بصدور كتاب " كيت ميليت" عن " السياسات الجنسية" 1970، إلا أن العديد من الأفكار التي أثرت على الموجة الثانية من الحركة النسوية، وكذلك العديد من الأفكار التي سعت بعض النسويات لمواجهتها وتحديدها يمكن تتبع أصولها إلى:

[1]-Margaret Walters : Feminism: A Very Short Introduction, Published in the United States, by Oxford University Press Inc, New York, 2005, P:97

[2]– مية الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، ص ص: 17–18.

كتاب " أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة" ل" فريدريك إنجلز" 1884 (...) الذي يرى أن البشرية عاشت العصر الأمومي، الذي كانت فيه القرابة تحسب وفقا لنسب الأم، وكانت فيه الملكية جماعية، فكل ما تملكه القبيلة ملك لجميع الأفراد، قبل أن يتم الانقلاب الذي سيطر فيه المجتمع الأبوي البطريكي على مقاليد الأمور بظهور الملكية الخاصة، وتم إسقاط الحق الأمومي وتلك كانت الهزيمة التاريخية العالمية لجنس النساء[1]، بالإضافة إلى كتب أخرى من أهمها: كتاب " الجنس الآخر" ل" سيمون دي بوفوار"، كتاب " اللغز الأنثوي" ل" بيتي فريدان"، وقد انقسمت الحركة النسوية في هذه الموجة إلى تيارات ومناهج عديدة، وتشير أغلب الدراسات إلى أربعة رئيسة منها: النسوية الماركسية، الليبرالية، الاشتراكية، الراديكالية ، في حين تضيف أبحاث أخرى إلى تلك الاتجاهات تيارات أخرى: النسوية البيئية، السوداء، الثقافية، الوجودية إلا أن النسوية الاشتراكية والليبرالية والماركسية تشكل أكثر من 80% من الحركات النسوية[2]، وهذا ما نبينه فيما يأتي بالتطرق إلى أبرز الاتجهات النسوية الغربية.

3/- الموجة الثالثة:

ويطلق عليها " ما بعد النسوية" أو " ما بعد الحداثة"وقد " بني مفهوم ما بعد الحداثة على أساس أن صيرورة تسلسل الأحداث لا بد أن يؤدي إلى تجاوز ما، فالعصور تتوالى، والواقع يتغير ويتبدل، والفكر والمعرفة في تطور مطرد بحكم تطور العقل، لذلك فإن ما نعتبره الآن حديثا يعطي الانطباع بأنه سيصبح قديما في فترة لاحقة، كما يدعو مفهوم ما بعد الحداثة إلى نبش الأسس وكسر للقوالب الجاهزة والخروج من النماذج المألوفة، بل إن ثمة تفجيرا للأشكال وتدميرا للأنساق، كما يستخدم " ميشيل فوكو"و "جاك دريدا" وهما من البنيويين الجدد عدة مصطلحات تتجلى فيها أوجه النفي ما بعد الحداثي بوضوح مثل:

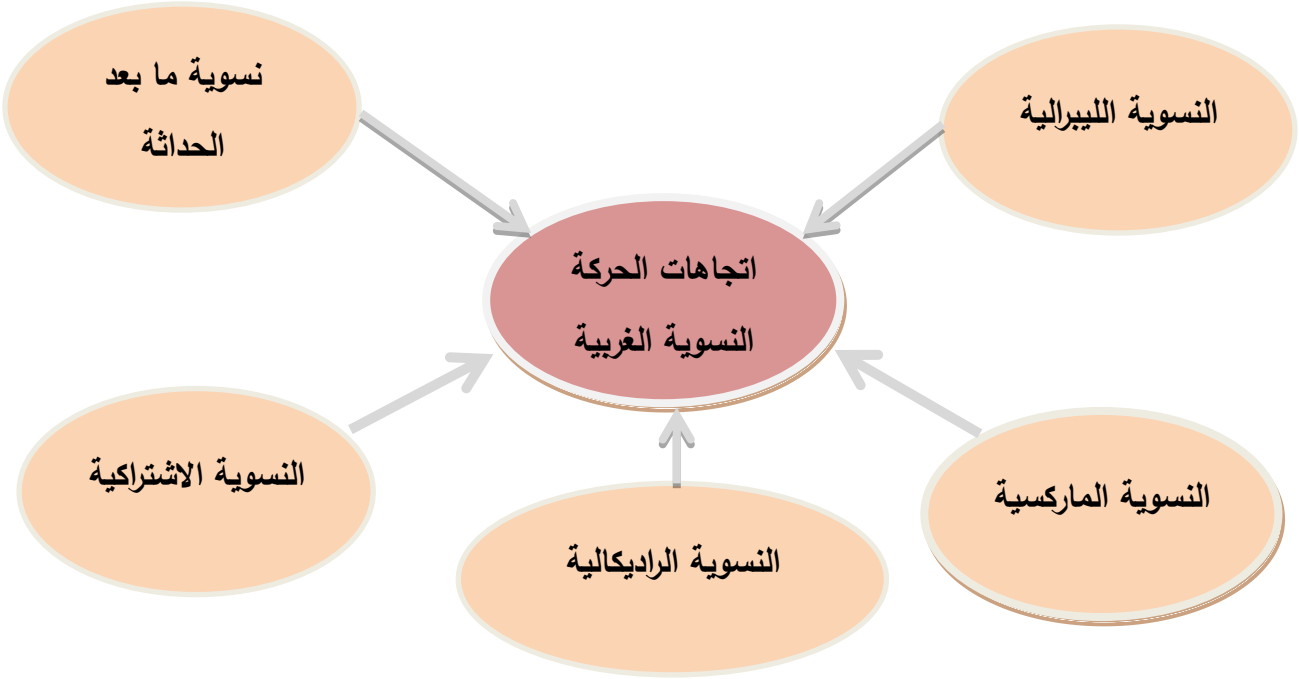
[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 18.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 19- 23.

التفكيك، الاختلاف، التشتيت، واللااستمرارية، بالإضافة إلى ذلك نجد أن من مفهوم ما بعد الحداثة اشتق مفهوم ما بعد النسوية، هذه الأخيرة التي اعتمدت على تحولات ما بعد الحداثة في النظر إلى الذات العارفة من حيث أن لها الدور المحوري في عملية المعرفة، وأضافت إليها بناء على ذلك تأثير الجنوسة أو دورها في عملية المعرفة[1]، وهذا ما سنتطرق إليه بشكل مفصل في اتجاهات الحركة النسوية المغربية.

رابعا: اتجاهاتها

لا يفوتنا في هذا الصدد أن نصرح باختلاف وتعدد اتجاهات الحركة النسوية الغربية التي كانت لها مرجعيات فكرية فلسفية ساهمت في وضع أسس كل اتجاه وميزته عن الآخر نذكر منها:



-الشكل رقم (02): يبين اتجاهات الحركة النسوية الغربية

1/- النسوية الليبرالية:

[1]- مية الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، ص ص: 31-32.

تعد من أبرز الاتجاهات النسوية الغربية ويمكننا القول « **تاريخيا، إن أول اتجاه رئيسي نسوي هو النسوية الليبرالية والتي ظهرت من قلب النداءات العامة لليبرالية، وتبرز أهمية هذا الاتجاه في كونه الاتجاه الغالب في الموجة النسوية الأولى، مضافا إلى ما له من حضور في الموجة الثانية والثالثة**»[1]، وهي اتجاه فكري يقوم على مبدأ الحرية الفردية، كما أنها « **تيار نسوي يركز على الفردية أو على المرأة كفرد، وعلى قدرات المرأة وإمكانياتها فيالحصول على حقوقها والمحافظة عليها من خلال نشاطها وفاعليتها واختيارها، عندما تؤمن لها الحرية وكافة الحقوق الأخرى، وهي تؤمن بالتفاعل الشخصي بين الرجل والمرأة كوسيلة لتغيير المجتمع، وتؤمن بقدراتها على الحصول على المساواة التامة وبإمكانية ذلك دون تغيير في البنى الاجتماعية، وأن المساواة بين الرجل والمرأة تأتي من خلال العدالة وسيادة القانون، وكما ذكرنا يعتبر كتاب "بيتي فريدان" المؤسس لهذا التيار**»[2]؛ ومن ثم نجد أن النسوية الليبرالية تحاول إزالة نظرة الآخر البؤبؤية للمرأة وتسعى لإثبات كينونتها انطلاقا من كشف قدراتها التي من شأنها أن تعلي مكانتها، وتهدف إلى إرساء العدالة الاجتماعية وتحقيق المساواة بين الجنسين، ومن "أبرز شخصيات هذا التيار: **ماري أستيل، ماري وولستونكرافت، جان ستيوارت مل، هاربيت تايلور، بيتي فريدان**"[3]، وقد سعين إلى تحقيق الحكم الذاتي الذي يمكن المرأة من التمتع بالحرية الشخصية المطلقة.

الانتقادات:

لقيت الليبرالية ككل الاتجاهات انتقادات جمة فالمبدأ التي نادت به أسقطها في زلة فادحة؛ ذلك أن الحرية الفردية التي نادت بها جعلها تهمل دور الأخلاق في المجتمع، ولما كانت بعض مآرب الأفراد تتعارض مع المبادئ والظوابط الأخلاقية فإن هذا أدى إلى

[1]– نرجس روگر: فيمينزم (الحركة النسوية) مفهومها (أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية)،تر:هبة فاضل، دار المخطوطات العتبة العباسية المقدسة، بيروت– لبنان،ط1، 2019،ص:81.

[2]– مية الرجبي :النسوية مفاهيم وقضايا ،ص:25.

[3]– المرجع نفسه،ص ص: 86–88.

تراجعها، وقد واجهت انتقادات حتى من الاتجاهات النسوية فهذه الأخيرة كانت ترى أن مشاكل النسوية لا تنحل بالمساواة في الحقوق بل تدعو لنيل أكثر من ذلك.

2/- النسوية الماركسية:

ترى النسوية الماركسية أن العنصرية هي أساس الصراع بين الجنسين وأصل النظرة الدونية للنساء؛ لذلك فهي تسعى للقضاء على الطبقية انطلاقا من جعل المجتمع اشتراكي يدعو إلى المساواة في فرص العمل والأجر بين المرأة والرجل بعكس النظام الرأسمالي الذي يكرس التمييز الجنسي؛ ومن ثم وجب مناهضة الاقتصاد الرأسمالي الذي خلق مبدأ الملكية الخاصة ما أفضى إلى اختلال الموازين بين البنى الاجتماعية والبنى التحتية وعمق الهوة بين الطرفين، ومن" **أهم الشخصيات البارزة في هذا التيار نذكر: ماركس، إنجلز، ميشيل باريت»**[1]، وهم من صنعوا بأفكارهم وتوجهاتهم النظرية الماركسية المناهضة للنظام الرأسماليومن ثم تؤكد النسوية الماركسية أن سلب حقوق المرأة يعود إلى معضلة الطبقية والقضية الاقتصادية.

<u>الانتقادات</u>:

إن النسوية الماركسية دعت إلى المناهضة الرأسمالية وهذا فيه كبح للحرية الفردية كما أن «**أشهر اعتراض يرد على النسوية الماركسية هو عدم اهتمام "ماركس" بقضايا المرأة بشكل كاف، وتهميشه لهذا الأمر، ووضعه لقضايا المرأة في المرتبة الثانية، وإنكاره لمشاكل المرأة والصعوبات التي تواجهها بسبب جنسها والتي تعاني منها بسبب الرجال**»[2]؛ ما يعني أنها ظلت مجرد كلمات وتوجهات وليست حلا نهائيا للتمييز بين الجنسين.

3/- النسوية الراديكالية:

[1]- المرجع السابق، ص: 99.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

برزت النسوية الراديكالية رغبة في الإطاحة بالنظام البطرياكي الذي يعمق الفروق بين الجنسين ويعمل على اضطهاد المرأة و« **لقد ثار هذا التيار بتأثير من التغييرات الثورية الراديكالية في ستينات القرن العشرين في أمريكا وانبثق من داخل الحركة الطلابية واليسارالجديد والحقوق المدنيةو...، وأغلب مؤيديه من الفتيات والنساء البيض من الطبقة المتوسطة الأمريكية، وأغلبهن ممن حصلن على تعليم جامعي** »[1]؛ ومن ثم نجد أنها حركة نسوية تضم مثقفات يطالبن بتحرير المرأة من قيود السلطة الذكورية التي وسمتها بالسيد والعبد،« **ومن بين استراتيجيات هذا التيار، الهادفة إلى تغيير المعادلة الاجتماعية القائمة، استعادة النساء لأجسامهن وكيانهن وإعادة الاعتبار إلى ثقافة خاصة بهن، إلى حد الانفصال عن الرجال والعيش في مجتمعات نسائية مستقلة (...) واستعاد هذا المذهب قول المفكرة والنسوية الفرنسية "سيموندو بوفوار" (لا تولد المرأة مرأة، لكنها تصبح كذلك)**»[2]؛ ومن هنا تتراءى لنا ملامح ثورية ضد السلطة الذكورية والتمرد على الطائفية وفكرة الأحزاب السياسية، والسعي إلى خلخلة المنظومة الكلاسيكية للمجتمع التي كرست فكرة العنصرية بمساعدة قيود المؤسسات التي شكلت السلطة الأساسية.

ومن " **أبرز الشخصيات: شولاميث فارسيتون، كيت ميليت آن أوكلي ماري دالي**"[3]،وقد ركزن على الإطاحة بالنظام البطرياكي نهائيا من خلال النضال لنيل الحقوق المسلوبة تحت سياسة السيد والعبد، وخاصة عالمة الاجتماع "**شولاميث فارسيتون**" التي سعت إلى إقصاء دور الرجل من خلال تهميش مؤسسة الأسرة .

<u>الانتقادات:</u>

[1]– نرجس روگر: فيمينزم (الحركة النسوية) مفهومها،أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية،ص: 102.

[2]– مية الرجبي:النسوية مفاهيم وقضايا ،ص: 26.

[3]– المرجع السابق،ص ص:113–118.

لابد أن المغالاة في طلب تحرر المرأة يسقط هذا الاتجاه في الزلل؛ ذلك أن المرأة التي تتحرر حتى من وظيفتها البيولوجية في الإنجاب والتربية يسهم في تدهور وتراجع البنية الاجتماعية، كما تبرز" **أهم إشكالات باقي النسويات على هذا الاتجاه هو تركيزهم الشديد على النظام الأبوي باعتباره العامل لقمع النساء وتجاهل باقي العوامل (...) جعلت العداوة بين الجنسين وابتعاد النساء عن الرجال محط هجوم من المنتقدين**"[1]؛ وهذا يعمق الهوة بين الطرفين دون أن يمنح حلا للقضاء عليها.

4/- النسوية الاشتراكية:

لا غرو أن " **السنوات الأخيرة لستينات القرن العشرين وبداية سبعينات القرن العشرين كانت شاهدا على ظهور نسخة جديدة من النسوية، فالنسوية الاشتراكية اتجاه يسعى إلى دمج التعاليم النسوية الموجودة وخصوصا التعاليم الراديكالية والماركسية، وقد سعى هذا الاتجاه إلى طرح تحليل يعالج كافة جوانب قضايا النساء بالاستعانة بالتحاليل المطروحة لهذين الاتجاهين مع تجنب الإشكالات التي فيالاتجاهين**"[2]؛ أي أن النسوية الاشتراكية سعت إلى المطالبة بحقوق المرأة انطلاقا من المبادئ الإيجابية لكل من النسوية الراديكالية والماركسية والحرص على تجنب زلاتهما؛فهي ترفض مغالاة الراديكالية في عد النظام الأبوي هو السبب الرئيسي للنظرة الدونية للمرأة، كما تصرح النسوية الاشتراكية أن المرأة لا تستطيع التحرر نهائيا من الرأسمالية لأنها مرتبطة بالتبعية الاقتصادية الذكورية ، فركزت النسوية الاشتراكية من خلال ذلك على مشاركة المرأة للرجل في العمل ما يضمن انهيار التقسيمات الجنسية ،ومن ثم كانت «**حرية النساء تعتمد على زوال النظامين الأبوي والرأسمالي سويا وفي آن واحد**»[3]؛ وفي سقوط النظامين ما يسمح بتحرر المرأة شريطة أن

[1]- المرجع السابق، ص ص: 118-121.

[2]- نرجس روگر: فيمينزم (الحركة النسوية) مفهومها،أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية ،ص: 121.

[3]- المرجع السابق، ص:126.

تتعاضد المطالب في السعي بالإطاحة بجميع أنواع الطبقية ومظاهرالظلم الأخرى،ومن " **أبرزشخصيات هذا الاتجاه:هايدي هارتمان ،جولييت ميتشل**"[1]، وقد سعين لخلق مجتمع أكثر عدلا ومساواة بين الطرفين بفضل تنمية الوعي للقضاء على الأفكار والمسلمات المغلوطة التي صاغها المجتمع الكلاسيكي.

5/- نسوية ما بعد الحداثة:

يسعى هذا الاتجاه إلى إزالة سلطة النظام الأبوي وتحرير المرأة من السطوة الذكورية لنيل المساواة بين الطرفين و« **لقد بدأت الموجة الثانية من تاريخ النسوية مع ظهور نسوية مابعد الحداثة ومن أهم خصائص هذا الاتجاه النسوي هو قبوله لأن يتأثر بالمدارس الفكرية مابعد الحداثة ومابعد البنيوية اللتين تم تشكيلهما ابتداء من الثمانينيات والتسعينيات في أوروبا ونسوية مابعد الحداثة ناجمة عن دمج آراء وأفكار متعددة لفيلسوفات مابعد الحداثة، حيث تم البحث والتدقيق في قضايا النساء بالاستعانة بآرائهن التي طرحنها عن ما بعد الحداثة** »[2]؛ أي انتهاج الآراء التي جاءت بها فلسفة مابعد الحداثة في خلخلة السرديات الكبربوربط قضية المرأة بعلم النفس، أما« **النسوية مابعد البنيوية فيقر هذا التيار بقبول الاختلاف، ويدعو إلى الاعتراف بكل صفات الشخصية وتقديرها جميعها من دون تمييز، ويرى أن هذا الأمر يبشر بحياة أفضل للفرد ذكرا كان أم أنثى، وأن التمييز النوعي هو نسق ذهني لا علاقة له بالاختلافالبيولوجي** »[3]؛ أي أنها تسعى إلى تنمية الوعي وتجاوز الذهنية الكلاسيكية إلى أفاق جديدة تؤمن بالاختلاف بعيدا عن العنصرية، وبما أنها تركز على المنهج التفكيكي فهي بذلك تلغي المركزية الذكورية وسيطرة العقل

[1]- المرجع السابق، ص ص:126-129.

[2]- نرجس روگر :فيمينيزم (حركة النسوية) مفهومها أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية، ص:192.

[3]- عبد المجيد زراقط: النسوية الأدبية -رؤية نقدية للمعطى والمنهج ، الجامعة اللبنانية - لبنان، مجلة الاستغراب، 2019، ص ص: 140-141.

الإنساني، والميتافيزيقا ومركزية التاريخ ؛ فسقوط نظرية المركزية ظهرت مع مبادئ مابعد الحداثة، ومن« **أهم النظريات التي كانت محل اهتمام في نسوية مابعد الحداثة هي:**

أ/- اعتبار الفكر الرجولي:

ترى نسوية مابعد الحداثة أن مختلف المعارف المتداولة ماهي إلا انعكاس للهيمنة الذكورية التي استحوذت على قرار توجيه الأفكار والرؤى بحسب توجهاتها وميولاتها؛ حيث" **ترى النسويات بأن العلوم الرائجة مجموعة من السرديات والروايات العظيمة التي اتخدت شكلها بنحو رئيسي بواسطة المفكرين الرجال ومتأثرة بالحالات والخصائص الشخصية للمفكرين الذكور؛ ولذلك فإن العلوم تمثل انعكاسا للرواسب الرجولية**»[1]؛ وعليه سادت هذه الرؤية التي تمنح كل السلطة للنظرة الذكورية وتمادت حتى أصبح قانونا لا جدال فيه .

ب/- سيالية هوية المرأة:

لا غرو أن فكرة الاختلاف والفروقات الجوهرية خلقت خصوصية للطرفين مازالت قائمة مع استمرار الحياة،ذلك أن« **النسويات ترى بأن الهوية النسائية سيالة ومتغيرة تبعا للهوية الإنسانية؛ولذلك ليس هناك أي تعريف ثابت لخصائص والسلوكيات النسائية؛ وبالتالي فالأنوثة والجنس أمران نسبيان ومتغيران ولايمكن جعلهما معيارا وأساسا لفصل الأدوار، ولا لتعريف الوظائف والأدوار النسائية (...)" وترى "ألن سيزو" أنه من المتعارف أن تكون المرأة في صراع لا مفر منه ضد الرجال، ولكن ليس هناك امرأة عامة وامرأة نوعية، فللنساء أوجه تشابه، ولكن ليس هناك أنوثة موحدة ومتجانسة"**»[2]؛ ومن هنا هن

[1]- المرجع السابق، ص ص: 138-139.

[2]- نرجس روگر: فيمينيزم (حركة النسوية) مفهومها أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية، ص ص:140-141.نقلا عن: ريتشارد أبيغنانري وغريس كارات، پسامدرنيسم، قدم أول [= ما بعد الحداثة، الخطوة الأولى]، ترجمه إلى الفراسية: فاطمة جلالي سعادت، ص101و103؛ وحميرا مشير زاده، از جنبشتا نظريه اجتماعي: تاريخ دو قرن فمينيسم [= من الحركة إلى النظرية الاجتماعية : تاريخ قرنين من النسوية]، ص: 451.

يطالبن بدحض فكرة اللامساواة بين الجنسين؛فالفروق في تغير مستمر وعليه فالأدوار كذلك تتغير ولا تتقوقع في زاوية مغلقة،وهذا مايضمن لها التحرر من فكرة السلطة الذكورية.

ج/- الاهتمام باختلافات النساء:

كانت للحركة النسوية منذ ظهورها اتجاهات مختلفة عكست تعدد مرجعيات وتوجهات رائداتها ما أفضى إلى تباين الموجات ف« **نحن نشهد في الموجة الثالثة على تشكل مجموعات متنوعة ومختلفة من النسويات، وهذه المجموعات تشكلت على أساس الفروقات بين النساء؛ كالنسوية السوداء (حركة النسوة السوداوات) وأحيانا أيضا نتيجة تلفيق بين شعارات النسويات وبين الشعارات الاجتماعية الأعم؛ كحركة السلام النسوية أو النسوية البيئية** »[1]؛ مايؤكد اتساع رقعة حركة نضالهن للتحرر من شرنقة الأبوية رغم اختلاف شعارتهن وأعراقهن .

<u>الانتقادات</u>:

إن تعدد شعارات نسوية مابعد الحداثة يوقعها في المساءلة أيضا، كما أن « **تركيز النسوية على نفي الهوية الثابتة أدى إلى تقييم النسويات للمرأة والأنوثة على أنها مسائل متغيرة ونسبية، وهنا طرأت هذه المسألة، وهي أنه إذا لم تكن هناك هوية نسائية ولا يوجد مفهوم ثابت باسم المرأة من الأساس، فعن حقوق من تدافع النسوية أساسا؟ فعندما يكون من غير الممكن تعريف المرأة، فإذن كيف يمكن الحديث عن مشاكل النساء والدفاع عن النساء؟ (...) ولذلك فإن تطبيق تعاليم ما بعد الحداثةفي النسوية، أدى إلى نوع من التراخي والضعف في الأنشطة السياسية كما أدت إلى تناقضات نظرية، وبشكل عام**

[1]- المرجع السابق،ص:142.

أظهرت مباني النسوية على أنها ضعيفة سواء كحركة أم كنظرية »[1]؛ فتباين توجهاتها ورغبتها في خلخلة نظرية المركزية أوقعها في زلة المتناقضات ومتاهة اللاتحديد .

المبحث الرابع: الحركة النسوية العربية

رغم اختلاف المرجعيات الثقافية والفلسفية والتاريخية للحركة النسوية إلا أن هدفها كان واحدا؛فقد سعت إلى مناهضة السلطة الذكورية الخانقة التي مارست على المرأة جميع أشكال القمع والاستعباد،وقدكانت المرأة العربية مثل نظيرتها الغربية التي عاشت نفس ظروف القهر والتهميش الذكوري، الأمر الذي جعلها تخرج من سجنها باحثة عن ذاتها وهويتها التي قمعت زمنا طويلا، فكانت المرأة العربية قد بدأت حينها في الاستيقاظ من سباتها نتيجة لثلاث عوامل ساهمت في بروز وعيها وتعاظم رغبتها في التحرر، وهي:

* تأثير التيار الغربي المتمثل في الحركة النسوية العالمية خلال السبعينات، والذي يشكل في نظرنا المرجعية الأساسية للحركات النسوية الحالية في الوطن العربي.

* تولد الوعي لدى المناضلات من النساء بأوضاعهن الاجتماعية والجنسية.

* بروز تيار الإصلاح وما كان له من دور فعال، وأثر إيجابي في بلورة الوعي النسائي خاصة، وأنه عمل اجتماعي وثقافي داخلي، أي وليد المجتمعات العربية نفسها[2]؛ ساهمت هذه العوامل وغيرها على تمرد المرأة على قيود العادات والتقاليد وسطوة الذكورة .

أولا: مراحلها

مرت الحركة النسوية العربية بثلاث مراحل بارزة ومتباينة وقد « **استقى دعاة الأنثوية العربية أفكارهم من مرجعية غربية غير اسلامية ولدت ونشأت في سياق حضاري وفكري**

[1]– نرجس روگر: فيمينيزم (حركة النسوية) مفهومها أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية ، ص ص: 144–145.
[2]– رضا عامر: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، ص:04.

مخالف لسياق حضارتنا وثقافتنا وتقوم بطرح أفكارها مجزأة ومتناثرة ومع كثير من الغموض المقصود أحيانا(...) وتقوم النسوية العربية بإسقاط كل أفكار ومطالب الأشياء الغربية على عالمنا العربي على الرغم من اختلاف الديانة والخلفية الثقافية والحضارية (...) وقد مرت النسوية العربية بثلاث مراحل بدءا من منتصف القرن التاسع عشر الميلادي »[1]؛ وقد كانت قضية استيراد المفاهيم والمصطلحات من الغرب ومحاولة تقمصها بكل أبعادها دون تمحيص وليدة فكرة الحاكم والمحكوم،فأمام الانبهار بالآخر تسقط أسس ومبادئ كينونتنا الخاصة التي وجب أن ننطلق منها لنحور الأفكار ونصيغها برؤيتنا الخاصة ، وبما أننا لا ننكر اضطهاد المرأة العربية منذ سياسة الوأد، إلا أنه وجب علينا الانطلاق من مبادئ المجتمع العربية الإسلامية في نسج مطالب لنيل حقوق مسلوبة مع الحفاظ على الهوية والمنظومة الأخلاقية .

1/- المرحلة الأولى:

إن صدمة الحداثة أدت إلى الانفتاح على الآخر « **حيث زاد اختلاط العرب بأروبا، وتوسع انفتاحهم على حضارتها وثقافتها(...) فنادت مجموعة من المثقفين العرب إلى الأخذ والاستلهام من الحضارة الغربية المتقدمة في محاولة للخروج من حالة التخلف والأمية والفقر الموجود في بلاد العرب(...) وقد ركزت هذه المرحلة على حق المرأة في التعليم وطالبت بالاختلاف بين الجنسين لأن ذلك من مقتضيات التعلم والعمل(...) وكان من أبرز رموز هذه الفترة : "رفاعة الطهطاوي"، "خير الدين التونسي"، "بطرس البستاني" ، "محمد فارس الشدياق"، "فرح أنطون"** »[2]؛ والملاحظ أن المرحلة الأولى دافع فيها الرجال عن حقوق المرأة المسلوبة في إطار منظومة أخلاقية دينية، وربما هذه أبرز النقاط التي

[1]- مثنى أمين ستاني، كاميليا حلمي محمد: الجندر: المنشأ،المدلول،الأثر، جمعية العفاف الخيرية ، عمان- حي المدينة الرياضية ، ط1، 2004،ص:45.

[2]- عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، ص ص: 45-46.

اختلف فيها العرب عن الغرب،فبداية المطالبة بحقوق المرأة كان من الرجال ولم تكن صرخة نسوية غربية مضطهدة، مايؤكد لنا أن المرحلة الأولى للحركة النسوية كانت تعكس الوعي الذكوري في مجتمعنا العربي.

2/- المرحلة الثانية:

كانت هذه المرحلة بداية لتوجيه الرؤية نحو الغرب « **وتبدأ هذه المرحلة منذ نهاية القرن التاسع عشر على إثر صدور كتاب (مرقص فهمي) سنة 1894م بعنوان " المرأة في الشرق " والذي أحدث هزة كبيرة لكونه نقل موضوع حقوق المرأة إلى ميدان المواجهة مع المعتقدات الإسلامية، ثم صدور كتاب " المرأة الجديدة " عام 1900م "لقاسم أمين" والذي دعافيه إلى اقتفاء أثر المرأة الغربية، ونحا نحو العلمانية الليبرالية في قضايا المرأة** »[1]؛ وبدأت الجهود تتوالى لاستيراد أفكار الحركة النسوية الغربية، و« **يمكن أن نقول إن هذه الفترة تميزت بالمطالبة بالمساواة في الميراث، والمطالبة بإصلاحات قانونية في نظام الأحوال الشخصية (...) أما على المستوى العلمي تأسست الاتحادات النسائية التي شاركت في مؤتمرات عالمية لدراسة وضع المرأة**»[2]؛ ومن هنا كانت الانطلاقة لتجاوز المطالبة بحق التعليم إلى المطالبة بالمساواة في الميراث وبعض الاصلاحات القانونية،« **ومن أبرز كتاب هذه الفترة: "قاسم أمين"، "مرقص فهمي"، "هدى شعراوي"، "درية شفيق"، "سلامة موسى"، "أمينة السعيد" رئيس تحرير مجلة حواء، "مصطفى أمين"، "إحسان عبد القدوس"، "نزار قباني" وآخرون** »[3]؛ونلاحظ أن هذه المرحلة مزجت بين الكتاب النساء والرجال مايؤكد زيادة الوعي بأهمية الأفكار الوافدة من الغرب، إلا أننا نصرح أن المؤسس الفعلي للحركة النسوية العربية هو " **قاسم أمين** "؛ وذلك اعتمادا على كتابيه " تحرير المرأة"

[1]- المرجع السابق، ص ص:46-47.نقلا عن: كتابتحرير المرأة.

[2]- مثنى أمين ستاني، كاميليا حلمي محمد: الجندر: المنشأ، المدلول، الأثر، ص: 47.

[3]- المرجع نفسه، ص: 48.

سنة 1899م، و" المرأة الجديدة" سنة 1900م، ليؤكد من خلالهما رفضه للأغلال التي كبلت المرأة منذ أمد بعيد،انطلاقا من العادات والتقاليد الاجتماعية الرثة إلى النظرة البؤبؤية أو بالأحرى الدونية للمرأة التي تختصر دورها ومكانتها في العمل البيولوجي وفقط.

3/- المرحلة الثالثة:

والجدير بالذكر أن هذه المرحلة « **تبدأ من الخمسينات من القرن العشرين، حيث زادت الأحزاب التي تتبنى الأيديولوجية العلمانية والشيوعية، وانتشر نفوذها (...) وأدى النشاطفي ترجمة الكتابات اليسارية الماركسية حول تحرير المرأة، مثل كتاب (الجنس الآخر) "لسيمون دي بوفوار"، (لينين والمرأة)، (الحبو الحضارة)، (نحو ثورة جديدة)، (الاشتراكية و المرأة)، (النشاط الجنسي وصراع الطبقات)، وغيرها الكثير أدى إلى انتقال أفكار الثورة الجنسية واليسارية المتطرفة إلى الحركة النسوية العربية، فسادت أجواء الشك في الدين والقيم، وعم التبرج والعري**»[1]؛وعليه بدأ الانحلال الأخلاقي والتخلي عن المنظومة القيمية بشكل بارز نظرا للتأثر بالأفكار الغربية المتطرفة التي يتوارى خلفها السعي لطمس الهوية والقضاء على العقيدة الدينية في محاولة لإرساء معالم الثقافة الغربية .

وتأسيسا على مع سبق نجد أن " **أول الشاعرات اللاتي نظمن الشعر في عصر النهضة** " **وردة اليازجي" شاعرة تعالج فنون المدح والرثاء لها ديوان بعنوان" حديقة الورد" نشرته سنة 1867**"[2]؛ والملاحظ أنها لم تتجاوز أغراض الشعر القديمة بل حافظت على تتبع الذائقة الشعرية العربية المتداولة،« **كذلك نجد "فدوى طوقان" والأدبية المنحدرة من الأصل التركي "عائشة التيمورية " التي تعتبر من رائدات الحركة النسائية في الربع الأخير**

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- رضا عامر: الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح،ص:28.نقلا عن:محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة،الكتابة والهامش، أفريقيا، الشرق بالدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988،ص:35.

من القرن الماضي »[1]؛ وكلهن تتبعن أغراض وموضوعات الشعر قديما، فنجد "**فدوبطوقان**" مثلا ركزت في أغلب أشعارها على التغني بالحب وذكر المحبوب وتوظيف عناصر الطبيعة، أما "**عائشة التيمورية**" فهي الأخرى اتبعت الغزل والمدح والرثاء؛ ومنه نجزم أن شاعرات هذه المرحلةلم تخترق النموذج النمطي بل أعدن بعثه بما يتلاءم مع تجاربهن الشعرية ودفقاتهن الشعورية،أما أبرز " **العوامل المساهمة في عملية إبداع المرأة وهي: مراكز التعليم،الجمعيات النسوية،الصحافة النسوية،الصالونات الأدبية**"[2]، كلها ساهمت في التأسيس والترويج للكتابة النسوية ولفت انتباه القارئ الذي اعتاد على اقتفاء أثر النموذج الذكوري .

ثانيا: روادها

والجدير بالذكر في هذا المقام أن أبرز رائدات الحركة النسوية في الوطن العربي كن من " **لبنان، مصر، الجزائر، تونس، المغرب**" لكن هذا لا يعني أن الدول العربية الأخرى لم تكن لها رائدات بل إن ظهورهن كان محتشما، والجدول الآتي يوضح رائدات الحركة النسوية في المشرق والمغرب العربي:

أ/- رواد الحركة النسوية في المشرق العربي:
1* **لبنان:** زينب فوار، لبيبة مخائيل، لبيبة هاشم، فريدة عطية
2* **مصر:** سهير القلماوي، عائشة عبد الرحمان، بديعة فؤاد، مي زيادة، أمينة السعيد[3]
ب/- رواد الحركة النسوية في المغرب العربي:
1* **الجزائر:** شامة بوفجي الزمورية، زهور ونيسي، سعدية بن حمزة، أنيسة بركات ،آسيا

[1]- المرجع السابق، ص ص:28-30. نقلا عن:روز غريب : نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، المؤسسة العربية، بيروت- لبنان، ط1980،1،ص ص: 15-16.

[2]- المرجع نفسه، ص: 32-37.

[3]- رضا عامر: الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح،ص: 79.نقلا عن: نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص ص: 147-150.

جبار، زينب الميلي، دليلة مرسلي ...الخ
2* **تونس:** حفصة الشريف، سعاد عبد العزيز، زهرة جلاصي،خيرة الشيباني،جليلة الطريطر...الخ
3* **المغرب:** فاطمة المرنيسي، رشيدة بنمسعود،خناثة بنونة،فاطمة شبشوب،زهرة زيراوي، فريدة بن اليزيد...الخ[1]

ونستنتج مما تقدم أنه رغم اختلاف مشاربهن وتباين مرجعياتهن الإيديولوجية وتفواتهن الطبقي والاجتماعي والفكري إلا أنهن سعين إلى تحطيم صنم النموذج المقدس في محاولة إرساء كينوناتهن الخاصة من خلال كتابتهن .

المبحث الخامس: القصيدة النسوية المغاربية (التكون / التمركز)

أولا: القصيدة النسوية الجزائرية(الغياب / الحضور)

شهدت المرأة الجزائرية كل أساليب الهيمنة الذكورية سواء كانت قضبان العادات والتقاليد الخانقة أو سطوة الاستعمار القاتلة والظروف المزرية التي عاشتها، إلا أنها لم تلبث في القيد حتى تمردت على أشكال الاضطهادجميعا ، « **فالمتتبع لحركة الشعر النسوي في الجزائر يجدها تكاد تكون باهتة غير دقيقة التوثيق لكون جل الكتابات الشعرية النسوية كانت محجوبة عن الرؤية والظهور للعلن في زمن الاستعمار الفرنسي الذي مارس سياسة التجهيل وفرضه للفرنسية كلغة رسمية في جل التعاملات، وترك اللغة العربية تهان ويضيق عليها الخناق من الدارجة ومختلف العاميات التي كانت منتشرة في الجزائر، ومع ذلك برزت بعض الكتابات الشعرية النسوية بين الفينة والأخرى، والتي كلها ضاعت ولم توثق، حيث نعثر على شعر "مبروكة بوساحة " والتي صدر لها أول ديوان جزائري نسوي سنة 1969م، كما نعثر على شعر عميدة الأدب النسوي المعاصر " زوليخة السعودي"**»[2]؛

[1]–المرجع السابق، ص: 79.نقلا عن: حفناوي بعلي: النقد النسوي في خطابات النسوية المغاربية،ص ص: 42–49.

[2]– رضا عامر:الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، ص ص:80–81. نقلا عن: ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال الشاعرات حداثيات في الخليج العربي ص ص:26–27.

وهذه الأخيرة كانت تنشر أعمالها بأسماء مستعارة "**أمال**"، "**أمل**" وقد كانت من رائدات السرد الجزائري هي والمناضلة "**زهور ونيسي**" الذي كان لها أول مجموعة قصصية بعنوان" **الرصيف النائم**"، بالإضافة إلى "**مبروكة بوساحة**" التي عرفت باسم "**توال**"؛ وهذا ما يؤكد أغلال المجتمع وحتى الأسرة التي قيدت المرأة وخنقت حريتها، ما أفضى إلى شح في إصدارات االشعر النسوي الجزائري كما وكيفا .

ويجدر الإشارة إلى أن فترة السبعينيات كانت بداية توهج الشعر النسوي فقد« **بدأت الكتابة الشعرية النسوية في الجزائر تأخذ منحى آخر لها خاصة مع ترؤس الكاتبة " زهور ونيسي " لأول مجلة نسوية جزائرية تحت مسمى "الجزائرية " والتي كانت منبرا حرا للعديد من الشاعرات الجزائريات اللواتي كن يخفين أسماؤهن الحقيقية ويكتبن بأسماء مستعارة نجد منهم " أحلام مستغانمي"بديوانها:(على مرفأ الأيام) سنة 1972م، وديوان (الكتابة في لحظة عري) سنة 1976م، كما نجد الشاعرة " زينب الأعوج" في ديوانها (يا أنت من منا يكره الشمس) ، وغيرها من الشاعرات اللواتي خضن تجربة النظم في قلق كبير جعلها تنقل الذات الأنثوية إلى حيز التعبير الأدبي والفني الثقافي بمختلف أشكاله**»[1]،ولكن أغلب هذه الكاتباتلم تستطعتجاوز النموذج النمطي بل سرن على قواعده وهيكلته،« **ولما جاءت فترة الثمانينات انفتح المجتمع الجزائري، وقد بدأت العقلية الذكورية تتزحزح نحو المرونة مع ماتكتبه المرأة من أدب وخاصة الشعر منه الذي بدأ يحقق مكانة للمرأة بعد صدور العديد من الدواويين الشعرية النسوية في عدة منابر كالإذاعة الجزائرية ومختلف المجلات والجرائد الوطنية التي بدأت تخصص أعمدة صحفية لبعض الشعر النسوي دون حرج في ذلك، أما في فترة العشرية السوداء (التسعينيات)، نلاحظ توقفا طفيفا لبعض قرائح الشعر النسوي نظرا للمأزق الخطير الذي بات يكابده المبدع في ظل ظروف مؤلمة وهو التصفية**

[1]– المرجع السابق، ص:82. نقلا عن:ظبية خميس: (الذات الأنثوية في الخليج العربي)، ص:41.

الجسدية فكفت جل القرائح النسائية عن قرض الشعر في جو مشحون»[1]؛ وهذا مايبرر تأخر بروز الشعر النسوي الجزائري؛ذلك أن الحرية هي أساس الإبداع فكيف تستطيع الشاعرة الارتقاء لعوالم الإبداع وهي محنطة في شرنقة الاستعمار بجميع أشكاله .

ولا مناص من القول إن «**بدايات القرن الواحد والعشرين فجرت جل قرائح النساء الشاعرات وظهرت العديد من الشاعرات الرائدات إلى جانب بروز نخبة من الشاعرات الشابات على الساحة الشعرية في العديد من المهرجانات الشعرية خاصة مهرجان مدينة قسنطينة سنة2008م وبعض المدن الجزائرية التي اختيرت كعواصم للثقافة (...) وهذا الأمر دفع بالعديد من الشاعرات الشابات الإسراع في نشر أعمالهن الشعرية،وعليه نشير إلى بعض تلكم الدواوين الشعرية التي وجدت الترحيب وخرجت للعلن في الجدول الآتي:**

اسم الديوان	اسم صاحبة الديوان	سنة الطبع
راهبة في ديريها الحزين	نادية نواصر	1981
متاهات الصمت	ليلى راشدي	1982
يا أنت من منا يكره الشمس	زينب الأعوج	1983
تضاريس لوجه غير باريسي	ربيعة جلطي	1983
جزية حلم	نوارة سعدي	1983
شظايا	جميلة طلباوي	2000
راقصة المعبد	زينب الأعوج	2002
غجرية	نصيرة محمدي	2007
شمس على مقاسي	لطيفة حرباوي	2013
يغريني وينسحب	هنية لالة رزيقة	2014

[1]– المرجع السابق، ص:82.

نجد أن "**جل المدونات النسوية السالفة للذكر نجدها حظيت بشاعرية جمالية باتت تضاهي الشعرية الذكورية في ظل العولمة الشعرية، فتمكنت بذاك المرأة الجزائرية من اعتلاء مكانة شعرية متميزة في العالم العربي**»[1]؛ وعليه فإن الضغط الذي عاشته المرأة من عادات وتقاليد إلى استعمار فعشرية سوداء فجر عندها وعيا صريحا بإلزامية التمرد على هذه الأوضاع التي ضيقت عليها الخناق، ما أفضى إلى انفجار طاقات إبداعية وأصوات شعرية متميزة حاولت من خلالها مناهضة كل صور الاضطهاد وإثبات كينونتها الخاصة؛ ولما كان الأدب فنا قوليا فقد سعت الشاعرة إلى البوح مما تعانيه وتكابده واستطاعت أن تبلور كلماتها وتسمو بأسلوبها إلى سموات الإبداع اللامتناهي.

وفضلا عما سبق فإننا نقر رغم بداية أغلب الشاعرات نظم دواوينهن وفق النموذج الكلاسيكي وتبني جل الأغراض الشعرية كما فعلت " **مبروكة بوساحة** " في ديوانها الأول ؛ أين ركزت على المدح نظرا لحسها المرهف وغيرها من الشاعرات، إلا أن هناك من الشاعرات اللاتي تمردن على القالب العمودي باستحياء كما فعلت " **احلام مستغانمي**" في ديوانها " **الكتابة في لحظة العري**" والملاحظ أن عنوان الديوان يواري ثورة في ثناياه، فهو أول ديوان للشاعرة يضم القصيدة النثرية، وبعذ ذلك تمادت الشاعرات في البحث عن أساليب جديدة ورؤى مختلفة لا معهودة لتقتنص بعض المميزات الفنية لقصيدتها التي باتت عنوان هويتها ومازالت حتى اليوم في رحلة البحث عن خصائص جمالية تفجر اللغة فيها وتفتحها على المتعدد القرائي الذي يحقق لذة النص للقارئ.

ثانيا: الشعر النسوي التونسي- واقع التمرد وأفاق التحرر-

شهدت تونس تأخرا في ظهور الكتابة النسوية بعكس أغلب البلدان العربية؛ نظرا للتهميش والمعاناة الاجتماعية وأغلال الاستعمار الذي كبل صوتها وطمس وجودها "**فكان لا**

[1]- رضا عامر:الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح،ص ص:82-83.

بدّ من انتظار مرور أكثر من عشر سنوات بعد نَيْل تونس استقلالها لتظهر أول مجموعة شعرية في العام 1968 لـ"زبيدة بشير" بعنوان "حنين"، ثم "ليلى مامي" في مجموعتها القصصية "صومعة تحترق"،إلى أن تتالت الإصدارات الأدبية بتوقيع المرأة التونسية في شتّى الأجناس الأدبية ولأسماء لفتت انتباه النقّاد والمُتخصّصين منهن "نافلة ذهب"، "فاطمة سليم"، "عروسين نالوتي"، "حياة بن الشيخ"، و"هند عزوز"، "نعيمة الصيد"، "ناجية ثامر" و"فضيلة الشابي" في الشعر. الأخيرة كان لها دور كبير في الجماعة التي أطلقها الراحل "الطاهر الهمامي"، للتمرّد على القوالب الشكلية في نظم الشعر"[1]؛ والملاحظ أن الأدب النسوي التونسي قد اصطدم بأزمة الكتابة؛ حيث عجزت الأقلام عن البوح بمعانتهن وألامهن تحت وطأة الرؤية البؤبؤية للمجتمع وهيمنة المنظومة الذكورية هذا من جهة، ومن جهة ثانية إشكالية الرفض التي عانت منها من قبل المجتمع والقارئ والناقد.

والجدير بالطرح في هذا المقام أن أبرز العوامل التي ساهمت في انفجار الأصوات النسائية للشاعرات هو الواقع المرير التي كابدته وسياسة التهميش التي طبقت عليها "**من هنا برزت أصوات نسائية متمرّدة على الواقع التونسي السياسي والاجتماعي، فكانت "سميرة الكسراوي" التي مثلّت مدوّنتها الشعرية عنوان "رفض ومقاومة النظام البورقيبي" ، ما أدّى إلى حبسها لكن بالموازاة، تواصل النتاج الأدبي للمرأة التونسية في شتّى الأجناس والأغراضوهو في أغلبه كان يخدم نضال المرأة التحرّري"**[2]؛ ومن ثم يتراءى لنا أسلوب الإقصاء ومبدأ الوأد التي عانت منهما الشاعرة، فليس هناك بقاء لصوت يغني خارج السرب أو ما فرضته الذائقة الذكورية، لذا لم تشهد الساحة الأدبية لكتابات إبداعية كثيرة لكن يمكننا " **ذكر "هند عزوز"، و"فاطمة سليم"، وغيرهما. أما في ما يتعلّق بالناشئة فلا بدّ من ذِكر مجموعة من الكاتبات التلامذة وهن "غادة كلاعي" و"رحمة بوزيد" و"تورس المكشر" و"إكرام عياري" وغيرهّن ممن أنتجن كتابات مُتميّزة ولقد أدّى التراكم الكمّي لإنتاج المرأة الأدبي"**[3]؛ومن ثم كانت زيادة الوعي لدى أغلب الشاعرات للتمرد على الواقع مطلبا أساسيا

[1]–آمنة الرميلي :الأدب النسوي في تونس: أزمة مُصطلَح ام أزمة هوية ؟!،الميادين نت، 24 أوت 2024،12:29، https://www.almayadeen.net/investigation/909023/

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

لتحرر الذات الشاعرة من شرنقة النموذج النمطي لتتعالى الأصوات النسائية وتتوالى الكتابات الإبداعية.

ثالثا:الشواعر المغربيات (الإنطفاء / التوهج)

اصطدمت المرأة كسابقاتها بواقع مرير وإقامة جبرية تحت وصاية النموذج النمطي الذكوري، ورغم أن صوتها تأخر ليسمع إلا أن صداه كان أقوى وأبقى فقد"**عرفت مدينة مراكش حركة شعرية نسائية منتعشة دؤوبة بفضل مجموعة من الشواعر المقتدرات اللواتي تركن بصمتهن في الساحة الشعرية المغربية بصفة خاصة، والساحة الشعرية العربية بصفة عامة، منهن** "**مالكة عاصمي**"، "**نجاة الزباير**"، "**ثريا إقبال**"، "**حبيبة الصوفي**"، "**دليله حياوي**"، "**ربيعة رغيب**"، "**رجاء بنشمسي**"، "**سلوى بنعزوز**"، "**منى عبد السلام لعرج**"، "**إلهام زويريق**""[1]؛ وبأقلامهن استطعن التمرد على سطوة الذهنية الكلاسيكية وبشعرية كلماتهن تجاوزن هيكلة القصيدة التقليدية ورغم أن ظهورهن في الوسط الأدبي كان محتشما في البداية خوفا من ردود أفعال القراء والنقادو"**حسب بعض الكتابات تعود الخطوات الأولى لحركة النضال النسائي المغربي (التيار الفكري المناصر لقضايا المرأة) إلى الأربعينيات من القرن الماضي، لما اهتمت الأحزاب السياسية الأكثر حضورا بوضعية النساء (...) نظمت النساء المنتميات لأحد الحزبين الوطنيين في تلك المرحلة أنفسهن في جمعية** "**أخوات الصفاء**". **وفي سنة 1944 تم الإعلان عن عدة مطالب لتحسين وضعية النساء اللواتي كانت أغلبهن أميات وفقيرات (...) أتت القضية الرئيسية التي دافعت عنها جمعية** "**أخوات الصفا**" **هي احترام النساء الخادمات في البيوت، وإعداد مدونة للأحوال الشخصية لحماية النساء في إطار الزواج، لأن مثل هذه المدونة لم تكن موجودة آنذاك، ثم اشتغلت في**

[1]– جميل حمداوي: الكتابة الشعرية النسائية بالمغرب في ضوء بلاغة المكونات والسمات، دار الريف، الناظور–تطوان/ المملكة المغربية، ط1،2016، ص: 09.

مجال التوعية ضد تعنيف النساء"[1]؛وعليه استطاعت كسر حاجز الصمت وأطلقت العنان لكلماتها لتبوح بما تكابده وترفض التبعية والخضوع لغيرها وتثبت وجودها بكلماتها الخالدات في سموات الشعرية العربية.

علاوة على ذلك نجد أن أول مجموعة شعرية نسوية كانت سنة 1975م "**لفاطمة الزهراء بن عدوالإدريسي**" المعنونة ب:" **أصداء من الألم** " والعنوان في حد ذاته يوحي بطاقة تعبيرية انفجارية تناهض كل أساليب الإقصاء والتهميش للمرأة، كما " **شكلت تجربة كل من "خناثة بنونة"، و"فاطمة الراوي" و"زينب فهمي" و"مليكة العاصمي"، و"ليلى أبو زيد" تأسيسا فعليا للشكل الإبداعي السردي والشعري، اعتبارا لتوظيفهن للكتابة الإبداعية كمجال للتعبير عن قضاياوطنية وقومية واجتماعية ونقابية،وهذا مايعطي لهذه المرحلة من علاقة المرأة المغربية بالكتابة أهميتها التاريخية باعتبارها بدأت منخرطة في أسئلة المرحلة**"[2]؛ ما يؤكد وعي المرأة لإثبات وجودها في الانخراط في القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية ولم تكتف بالتعبير عن رأيها بمحاكاة أساليب الشعرية العربية المألوفة بل سعت لخلق خصوصية لكتاباتها من خلال حساسيتها الشعرية المرهفة والتركيز على تفجير اللغة وتميز رؤيتها التي تجاوزت الرؤية الأحادية إلى التعددية محاولة ربط لغة النص برؤية العالم، و"**عندما نقوم بعملية إحصائية لأعمال الكاتبات المغربيات، سنلاحظ أن منتصف الثمانينيات- تقريبا- يشكل مرحلة تأسيس بداية التراكم المفتوح على التنوع في تجربة إبداع الكتابة لدى المرأة المغربية وهو تراكم سيعرف تطورا كميا ونوعيا خاصة مع العقد التسعيني من القرن العشرين، ومايزال يعرف تحولات في هذا التطور**"[3]، حتى اليوم نجد أن رغم هشاشة

[1]-خديجة رياضي: تاريخ وحصيلة الحركة النسوية في المغرب، 2022/09/06، 12:45 ، https://capiremov.org/ar/tajarib/alnasawiat-almaghrib/

[2]- زهور كرام: الكتابة النسائية المغربية- أفق مفتوح على التنوع- ،المغرب، ص: 98.

[3]-المرجع نفسه، ص: 99.

الانطلاقة الشعرية للمرأة المغربية إلا أنها استطاعتإثبات ذاتها من خلال إبداعاتها المتتالية والتي زاوجت بين النظرة الثقافية والفنية.

رابعا: التجربة الشعرية النسوية الليبية (أزمة الكتابة/ أزمة النشر)

لم يحظ الشعر النسوي كغيره من الكتابة النسوية العربية باهتمام القراء وترحيب النقاد بل تصدى لموجة من الرفض في بداية ظهوره ويمكننا القول إن الأدب النسوي في ليبيا مر بثلاث مراحل وهي:

المرحلة الاولى:

لا غرو أن البداية الأولى من كل مشروع تكون الأصعب؛ فهي ثورة على منظومة متوغلة في القدم، وهكذا كان الأمر بالنسبة للكتابة النسوية الليبية فقد"**بدأت المرحلة الأولى منذ منتصف الثلاثينيات، وحتى نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، فالمتتبع للمسيرة الأدبية للمرأة الليبية، يلاحظ أن الأقلام النسائية بدأت تتحسس طريقها –بخجل شديد – منذ تلك الفترة (...) لكن الأوضاع القاتمة، لم تكن لتحجب النور، الذي بدأ ينسرب على أيدي بعض النساء، اللاتي أخذن حظا من التعليم، وبدأن يحاولن بكل جد، الأخذ بيد المرأة الليبية،نحو أفاق أرحب وأوسع، منهن الرائدة "حميدة العنيزي"، التي كان لها فضل وضع الأسس الأولى، للتعليم النسوي في ليبيا بعد الاحتلال الإيطالي، ومن الرائدات أيضا "جميلة الأزمرلي"، التي كانت أول إمرأة ليبيةتعين مديرة لمدرسة للبنات بمدينة طرابلس 1945**»[1]؛ لذا نجد أن البداية الأولى تجلت في المطالبة بحق التعليم لزيادة وعيها بدورها الأساسي وقدراتها المميزة، والملاحظ أن جل الشواعر قد كانت بداية كتابتهن بأسماء مستعارة خوفا من عادات بالية مجحفة فرضها المجتمع الذكوري، وما إن تبرز كاتبة وتدشن بداية وجودها الفعلي باسمها الحقيقي حتى تتفجر بعدها أسماء الشاعرات .

المرحلة الثانية:

[1]– فوزي عمر الحداد: القصة القصيرة النسائية في ليبيا (دراسة نقدية في النشأة والتطور والقضايا)، دار الرواد، د.ط، د.ت، ص: 44.

بعد سنوات من العتمة والإقصاء التي عاشتها المرأة الليبية أتت مرحلة أخرى رأى فيها الأدب النسوي الليبي النور بعيدا عن التقوقع في زاوية واحدة، وقد بدأت "**هذه المرحلة، مع بداية الخمسينيات وتنتهي بنهاية عقد الستينيات من القرن الماضي (...) وتعد هذه المرحلة هي البداية الفعلية لأدب نسائي كامل الملامح (...) ففي هذه المرحلة نجد انطلاق بعض الأقلام النسائية، التي توجت مسيرتها فيما بعد بإنتاج أدبي مكتمل، مثل الكاتبة "لطيفة القبائلي"، التي بدأت أول خطوتها من خلال خاطرة بعنوان "حيوها" نشرتها في صحيفة طرابلس الغرب** »[1]؛ حيث أماطت اللثام عن الإبداع المرأة الليبية الذي عاش مخاضا عسيرا قبل أن يرى النور ولكن لم تستطع لفت انتباه القراء ولا النقاد في هذه المرحلة.

المرحلة الثالثة:

شكلت هذه المرحلة نقطة تحول في مشهد الأدب النسوي وقد بدأت "**هذه الفترة ببداية عقد السبعينيات وتنتهي بنهاية الثمانينيات من القرن الماضي، وفيها نقاط تحول كبرى، شهدها المجتمع العربي الليبي في مختلف المجالات(...) ففي أوائل السبعينيات نجد الكثير من أنماط التعبير، التي تحتويها القصة، أوالشعر، أو الرواية، فبرز عدد من الأقلام النسائية الشابة(...) مثل "صبرينة عويتي" و"فوزية شلابي" و"فاطمة محمود" و"عائشة المغربي" و"خديجة الصادق" و"أسماء الطرابلسي" و"زاهية محمد علي""**[2]؛ وقد كرسن أقلامهن للبوح بما يشعرن من آلام ومعاناة كابدتها الذات الشاعرة ولم تتوقف عند هذا الحد بل عالجت قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية .

وفي الجدول التالي ندرج أسماء أبرز الشاعرات اللاتي حظين بفرصة نشر دواوينهن:[3]

[1]- المرجع السابق، ص ص:50-58. نقلا عن: العدد 326، السنة الثالثة عشرة، 1958/03/16،ص:04.

[2]- المرجع نفسه، ص ص:62-65. نقلا عن: الطاهر بن عريفة: أصوات نسائية في الأدب الليبي،ص: 81.

[3]- المرجع نفسه، ص ص:68-69. نقلا عن: مليطان عبد الله سالم: معجم الشعراء الليبين، ج1، ص ص:125-175.

اسم الشاعرة	عنوان الديوان	السنة
عائشة المغربي	الأشياء الطيبة	1986
	البوح بسر أنثاي	1995
	أميرة الورق	1998
خديجة الصادق	ليل قلق	1992
زاهية محمد علي	الرحيل إلى مرافئ الحلم	1986

وعليه نستنتج أزمة النشر التي كانت تعاني منها الشاعرة الليبية؛ نظرا لرفض النقاد الاعتراف بشاعريتها وشعرية قصائدها، فلم تحظ بدراسات نقدية تعالج دواوينها وتفحص خصائصها الجمالية وخصوصية كتاباتها إلا ما ندر، ورغم تزايد إصداراتها إلا أن أغلب النقاد يرون الشعر النسوي الليبي قيد النضج والتطور ولم يرتق لتجربة شعرية مكتملة تغري النقاد على دراستها، وهذا نتيجة النظرة الإقصائية للمرأة المتوغلة في جدور المجتمع، إلا أننا لاننفي سعيها الدؤب لفرض صوتها في الوسط الأدبي والنقدي .

خامسا: الكتابة الشعرية النسوية الموريتانية(أصالة الفكر/ عوائق النشر)

إن بدايات الشعر النسوي الموريتاني رغم تأخر ظهوره كان نتيجة تزايد الوعي والنضج عند المرأة الموريتانية؛ حيث تشكلت حركة للمطالبة بحقوق المرأة، ما أفضى إلى ظهور تجارب شعرية تصدرت المشهد الشعري النسوي،و"**ترجع الدراسات الأولى للشعر النسوي في موريتانيا مع الشاعرة "مباركة باته بنت البراء" في ديوانها "ترانيم وطن واحد" الصادر سنة1991، حيث واكب الشعر النسوي بدايات هذا الشعر، إذ يطالعنا إنتاج شعري نسوي ينتمي زمنيا وفنيا لهذا الشعر بعصوره وصوره الفنية وأنساقه الدلالية** »[1]؛ وقد اهتمت "

[1]–زهية سويسي: الشعر النسوي في موريتانيا بين الأصالة والتحديث (الشاعرة مباركة باته بنت البراء نموذجا، دراسة إيقاعية)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد:13،العدد: 02، 2023،ص:987.نقلا عن:فاطمة محمد محمود بنت عبد الوهاب، الشعر النسوي في موريتانيا، ملاحظات أولية حول الصيغ والدلالات، مجلة روافد، ع:1،2017، ص: 83.

مباركة بنت البراء" بالشعر الموريتاني الحديث وبخاصة فن " **التبراع**" كنوع شعري تنظمه المرأة وتتغزل فيه بالرجل ولكن البداية الأولى للشعر النسوي الموريتاني باللغة الفصحى كان بقلم "**مباركة بنت البراء**"، "**وفي هذا المجال تقول الكاتبة "حواء بنت ميلود**": "**إن باته و"خديجة بنت عبد الحي" رائدتي النهضة الشعرية النسوية المعاصرة في بلاد شنقيط فمعهما بلغ الخطاب النسوي المعاصر مرحلة الازدهار كما ظهر مع جيل نهضتنا النسوية تمثيل قوي وإحياء للتراث مع الشاعرة "باتة بنت البراء" لكن بأسلوب ومنهج جديدين وبتوظيف للتراث العربي الأصيل وتعانق الشعور القومي وتستنهض بعاطفة جياشة مترعة بالدلالات الحضارية همم أمتها من ضفاف الخليج وحتى سواحل المحيط**"[1]؛ ومن ثم نجد أن البدايات الأولى لنظم الشعر النسوي كانت استلاهاما للتراث وحمولاته التاريخية والثقافية التي تضمن إرساء علائق متينة بين طبقات المجتمع، فالمرأة الموريتانية كانت تتأثر بألام وطنها وتكابد معاناة شعبها فراحت تعالج همومه وقضاياه لإثبات حضورها ودورها .

وفضلا على ما سبق نجد أن أغلب قصائد الشاعرة الموريتانية كانت تضج بشعرية باذخة بفضل جزالة اللفظ والكلمة الموحية المكتنزة بالدلالات ، فقد « **تميزت الشاعرة الموريتانية عن غيرها من الشاعرات العربيات باستثناء العراق بالفصاحة اللفظية في بناء الجملة الشعرية، من منطلق البهاء الايحائي الذي تمتلكه ميزتها الذهنية التي اختلفت بها عن غيرها بامتلاكها الحاسة اللغوية النحوية موصولة بالثقافة المعنوية، التي تثبت ذواتاً تتفق مع اختلاف النص تحاكي قرار الحالة التثويرية حيث يفضي بيانها الحسي عبر منشئات حداثية بين تصورات المضمون التوليدي، عبر نظم شعرية خلاقة في وعيها ولغتها وفنيتها**»[2]، أي أن الذات الشاعرة كانت تتوسل بالصورة الفنية المفتوحة على المتعدد

[1]–تربة بنت عمار:التجربة الابداعية للمرأة الموريتانية بين الشعر والسرد، 2022/09/24، 12:55، https://saharamedias.net/2312/

[2]–جعفر كمال: الشعر الموريتاني المحكوم بالتزامن الوراثي / نتناول الشاعرة مباركة باته بنت براء ، 2022/08/02، ، 12:14،https://oudaba.mr/?q=node/1396

القرائي للتعبيرعن واقعها انطلاقا من رؤيتها للعالم، بالإضافة إلى حسها المرهف والمزاوجة بين الماضي والحاضر، لإثبات أصالة فكرها العريق من جهة ومواكبة الشعرية الحديثة من جهة أخرى .

ورغم أن موريتانيا تعرف ببلد المليون شاعر إلا أن هناك شحا كبيرا فيالنشر؛ أين يختار جل الشعراء والشواعر وجهات أخرى لنشر دواوينهم بينما يكتفي البقية بنشرعها على مواقع التواصل الاجتماعي أو في النوادي الأدبية أو غير ذلك، لذا "**تعترف بمرارة بأن موريتانيا رغم كثرة دواوين شعرائها القدامى والمحدثين ما زالت متخلفة في مجال النشر، فأن تجد شاعرة أو شاعر موريتاني فحل هذا أمر متوقع، بل ربما موجود، لكن أن نعرفه نحن في المشرق العربي فالأمر صعب إلى حد كبير، وهنا نصبح أمام مشكلة أخرى تتصل بالعلاقات البينية بين المشرق والمغرب العربيين، والتي هي ضعيفة على مستوى الثقافة بل على مستوى تبادل الشعر أيضا**»[1]؛ وهذه من أبرز العوامل التي أفضت إلى صعوبة النشر وتفاقمها.

خاتمة الفصل

وعليه نجد أن " **الفلسفة النسوية كمشروع شامل لها التزام مزدوج فكري وسياسي. أولاً، إنها ملتزمة بالكشف عن التحيزات الجنسانية في الفلسفة والقضاء عليها. وهي ملتزمة أيضًا، بالامتداد، بتحديد وإزالة الفكر الذكوري في المجتمع بشكل عام، حيث تم تعزيز هذا الفكر من خلال التقاليد الفلسفية. وهنا تتجلى العلاقة المتبادلة بين الفلسفة النسوية والحركة النسوية في أوضح صورها: حيث تتولد الفلسفة النسوية وتضيف في الآن ذاته إلى المعرفة التي أنتجتها الحركة النسوية حول وضع المرأة. والالتزام الثاني للفلسفة النسوية هو – من خلال استخدام وجهات النظر الفلسفية والرؤى التي نشأت من**

[1] – معاوية موسى: قراءة في ديوان الشاعرة الموريتانية مباركة بنت البراء \"ترانيم لوطن واحدا\"، نادي الجسرة الثقافي،الأردن، 2024/03/29، 15:18، https://aljasrah.net/aljasra732/

هذا النقد الأولي- لإعلام وإعادة بناء تخصص الفلسفة نفسها"[1]،وهذا ما جعل الأهداف السياية للحركة إلى التركيز على الأدب بعده وثيقة اجتماعية من شأنها القضاء على الوصاية الذكورية.

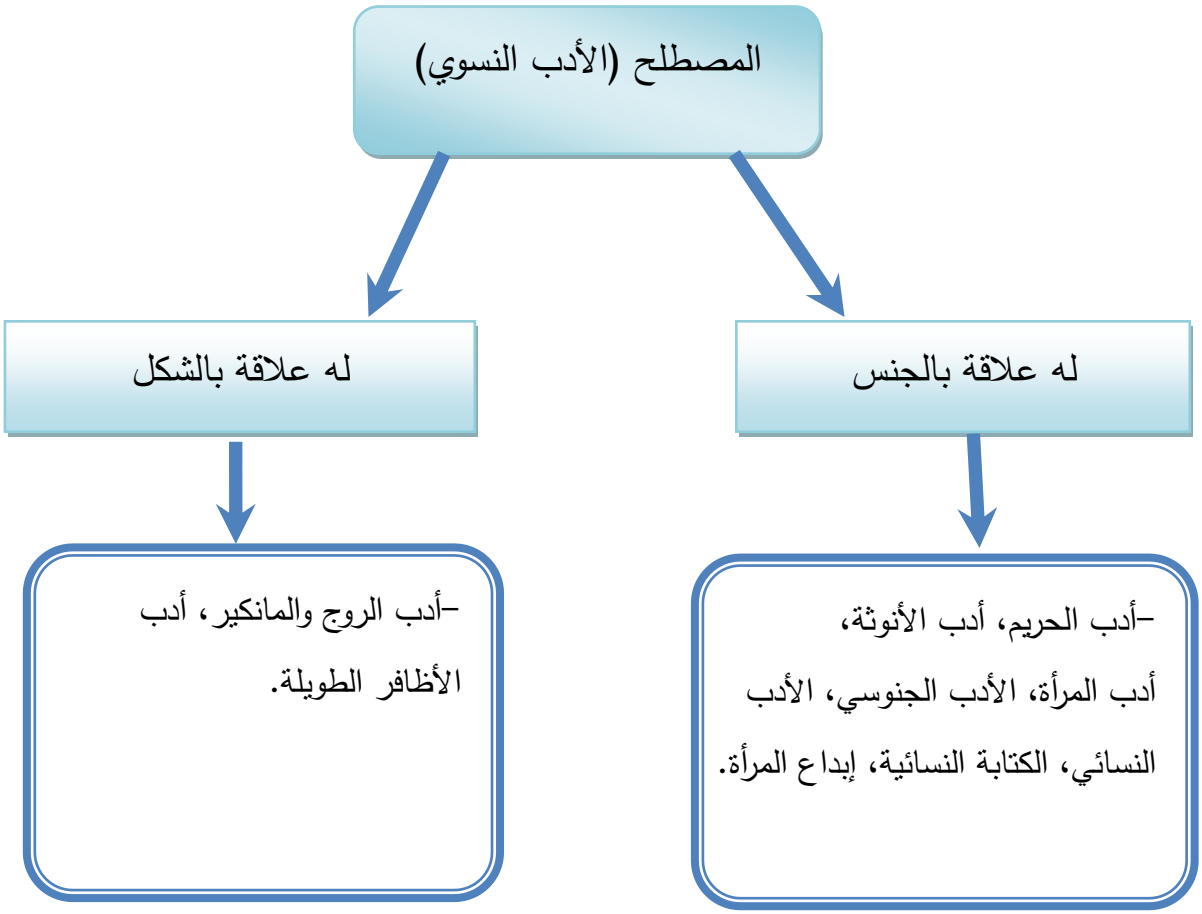
كما أن الموقف النقدي والأدبي الرافض للأدب النسوي يضمر تناقضات في طياته، فالبعض يصر أن الأدب لا يحتكم إلى جنس المؤلف بل يرتكز على الإبداع وفقط، ويؤكدون أننا حين نقرأ النص لا يهمنا من كتبه سواء كان رجلا أم امرأة، وإذا سألتهم عن منبع الشعرية والجمالية يقرون ببراعة الشاعر الفحل، أنظر كيف يحكمون؟ إن حجتهم تدفعنا إلى التخلص من المناهج السياقية وهذا ما يستحيل فعله، ذلك أن النص متعدد الأوجه والمداخل، وليسللنص معنىً واحدًا كما يقول "تودوروف"، أضف إلى ذلك لماذا يرفضون الاستناد إلى جنس المؤلف بينما يقرون بأساس التفضيل الجنسي، ولو كان قلم الإبداع مرتبطا بالنسق الفحولي فهذا يعني أننا سقطنا تحت وطأة التكرار، ولو نتفادى مأزق اجترار النموذج المقدس، فهذا يعني أن لكل ذات اسلوبها ورؤيتها وطريقة تشكلها المنتميزة على الآخر، فإن كان ذلك لماذا نلغي الإبداع النسوي، ونحن على يقين تام أن لكل شاعر دفقته الشعورية وتجربته الشعرية الخاصة ورؤيته وميولاته وأسلوبه وهلم جرا، بل إن الشاعر نفسه تتغير شعرية كتاباته من نص إلى آخر فهل هذا يسمح لنا بنفي شاعريته، طبعا لا، وكذلك الأنثى فالذات ذوات مختلفة بأصوات ورؤى متعددة، بل إن الشاعرة نفسها تتقاسمها عدة أصوات، وهذا ما يحيلنا إلى اختلاف الذاوات الشعرية وهذا ما سنتطرق إليه بالتفصيل في الفصل الموالي.

[1]-Catherine Villanueva Gardner : Historical Dictionary of Feminist Philosophy, Published in the United States of America, Scarecrow Press, Lanham, Maryland • Toronto • Oxford 2006, P:xxiii

علاوة على ذلك لماذا تحرم المرأة من التعليم ومن أبسط حقوقها ثم تتهم بالجهل والغباء،" **هذا العالم لا يعلم المرأة مهارة ثم يقول: إن عملها غير محكم، ولا يسمح لها بأن تبدي رأيها، ثم يقول إنها لا تعرف كيف تفكر، لقد منعها من الكلام الجماهيري ثم قال إن جنسها لا يجيد الخطابة**"[1]، ولماذا تستميت السلطة الذكورية في قمع القلم النسوي؟ لماذا تقصى أغلب الناقدات والأديبات وغيرهن من التصنيفات والتتويجات؟ ألا يحيلنا هذا الإقصاء الممنهج والتهميش المدبر من لدن النظام الأبوي إلى الإقرار بأنانية الرجل الذي يمقت فكرة منافسته؟ ليجهض كل فعل واع يهدد مكانته، فيعمد إلى إقصاء الذات الأنثوية وإلغاء خصوصية الخطاب النسوي ليسيطر على الواجهة الاجتماعية والثقافية وغيرها من خلال تلك اللغة التي غيرتالمفاهيم وفرضت علينا النظر للمرأة وفق ما يسمح الآخر بتمريره لا من نظرتها هي لنفسها، وبهذا نجد أن سياسة الإقصاء كانت وجها من أوجه الظلم والجور الذي فرض على الذات الأنثوية والقارئ معا وإن اختلفت الطريقة ومدى تأثيرها، وهذا ما يحيلنا إلى مقولة إحدى أبرز رائدات الأدب النسوي" فرجينيا وولف" التي تقول في هذا الصدد" الحضارة التي تقمع الحضارة ليست حضارة" .

كما لا يفوتنا التطرق إلى إشكالية المصطلح التي تبدو في أغلبها تطفو على السطح، فلو لاحظنا اختلاف التسميات والمصطلحات وجدناها تتجلى كالآتي:

[1]– أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996، ص: 21.



–الشكل رقم (03): يبين تعدد مصطلحات الأدب النسوي.

وهذا ما يدفعنا إلى القول: إن فوضى المصطلحات واختلاف المفاهيم نابعة من أزمة الترجمة التي تنقل لنا مصطلحات بحمولات تاريخية وثقافية وفكرية لا علاقة لها بثقافتنا العربية ولا بيئتنا، كما أن تعدد المصطلحات يزيد الإشكالية تعقيدا، فقد وجب البحث والتنقيب عن خصائص جمالية مغايرة وفنيات مختلفة لمواكبة روح العصر وضمان تطور عجلة الإبداع واستمرارها،وهذا في كثير من الدراسات" **فقد ركز المنظرون المعاصرون على تقديم مقاربات تتحدى المفاهيم التقليدية حول الشعر والشعرية**"[1]، بالانطلاق من الرؤية التكاملية

[1]-Otared Haidar : The Prose Poem and The Journal Shi'r-A comparative Study of Literature ,Literary theoray and Journalism, First Edition, British Library, 2008,p:48.

وليست تلك القائمة على الصراع والتصادم، بل وجب علينا التساؤل: كيف تصنع المرأة آليات إنتاج المعنى؟ ولها خصوصية تعكس الذات الأنثوية المستقلة؟ أم أنها مجرد امتداد لصدى النسق الفحولي؟ ما هي أهم القضايا التي أثارتها الكتابة النسوية المغاربية المعاصرة؟ وهل استطاعت المرأة أن تسترجع هويتها الضائعة؟ كل هذه الأسئلة وغيرها سنسعى في الفصل الموالي إلى الإجابة عنها.

الفصل الثاني:

أسئلة الهوية وتحولات الذات الأنثوية في التجربة الشعرية النسوية المغاربية

تمهيد

أولا: الهوية

1/- الهوية من منظور فلسفي

2/- الهوية من منظور علم النفس

3/- الهوية من منظور علم الاجتماع

ثانيا: الذات

1/- الذات من منظور فلسفي

2/- الذات من منظور علم النفس

3/- الذات من منظور علم الاجتماع

المبحث الأول: انتفاضة الذات الشاعرة والتأسيس للمركزية النسوية

أولا: خصوصية الكتابة النسوية

1/- الاختلافات الفيزيولوجية

2/- الاختلافات السايكولوجية

3/- الاختلافات التاريخية

4/- الاختلافات الاجتماعية والثقافية

ثانيا: هاجس الهوية والسعي لإثبات الذات

1/- الكتابة وسيلة لتحقيق الذات: من موقع المفعول به إلى الفاعل

2/- الأنا الأنثوية من سطوة الواقع إلى كرامات النص

3/- شعرية الكتابة بالجسد

المبحث الثاني: المنجز الشعري النسوي وتمركز الهامش

أولا: الذات الأنثوية وتمظهراتها فب الخطاب الشعري النسوي

1/- الذات المتمردة

2/- الذات النرجسية

3/- الذات المتصوفة

ثانيا: الذات وجدلية الغياب والحضور

1/- اغتراب الأنثى والرؤية السوداوية

ثالثا: النزعة الوجودية في الشعر النسوي المغاربي

1/- قلق الوجود

2/- هاجس الموت

خاتمة الفصل

تمهيد:

أدركت المرأة أخيرا ألا سبيل لها للخلاص من الهيمنة الذكورية وإثبات كينونتها الخاصة إلا باقتحام عالم الكتابة لخلق لغة متمردة تعمل على تصحيح المفاهيم الواهية وخلخلة مركزية المركز وفضح عقم النظام الأبوي القاصر على تقديم المعارف والحقائق الخاصة بالمرأة دون نقص أو تشويه،أضف إلى ذلك الحركات التحررية التي أدت إلى خلق وعي يناهض كل أشكال الظلم والاستبداد، بالإضافة إلى موجة الحداثة التي اجتاحت الوطن العربي وحررته من شرنقة نسق الفحل وفتحت المجال للمختلف، فتمردت الذات عن السلطة الذكورية رغبة في إثبات هويتها المستقلة عن الآخر؛ ذلك أن" **الحداثة تنبثق من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك؟ سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود**"[1]،إلا أن ذلك ينقسم إلى مستويين " **على المستوى الأول، تبدأ الحداثة من انقسام الوعي المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة وموضوعا منفعلا، ذاتا فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذي هو هي من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى، وعلى المستوى الثاني، فإن الوعي المنقسم على نفسه ينشق على واقعه، فيتمرد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة في هذا الواقع وعلاقاتها، ويبحث عن أدوات جديدة يؤسس بها معرفة مغايرة، تحرره في علاقته بنفسه على المستوى الأول، وعلاقته بواقعه على المستوى الثاني**"[2]، ما عزز اهتمام المرأة بفرض ذاتها الأنثوية وعد تلك الاختلافات البيولوجية والسايكولوجية بين الجنسين ذريعة لإقصاء المرأة وتهميشها، فتلك الفروق تعني أننا " **مختلفون لكن متساوون**" وليس العكس.

[1]– جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 61.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أضف إلى ذلك رغبة الذات الجامحة في إعادة ترتيب واقعها وفق رؤية تكاملية تجعل منها طرفا مهما في تشكيل الواقع كجزء أساسي من صناعة المجتمعات وليس عنصرا ثانويا، تلك الأغلال التي سئمت منها المرأة دفعتها إلى التمرد على السلطة المركزية؛ إذ "**لا يتم هذا التمرد إلا بنوع من الوعي الضدي، ينبع من الإحساس بأن ما أنجز لم يعد يكفي، وأن ما هو واقع يمثل عائقا أمام تشوق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية تتمزق بين نقيضين أو نقائض كثيرة، وأن الأفق يخايل بالوعد**"[1]،فلماذا تخضع المرأة لقيود جائرة ؟ وهي قسيمة الرجل في استمرار الوجود البشري، كما أن نزوع الذات الأنثوية إلى تجاوز المعتاد ورسم منحى مغاير وفق رؤيتها الخاصة للعالم تلبية لتطلعاتها وتجسيدا لخيالها ، والتزاما بتقديم إضافات للشعرية العربية أدى إلى انقلاب على مركزية نسق الفحل.

كما تجدر الإشارة إلى دور" **الفكر المعاصر الذي اقترح تحولا جذريا لفهم** " **الحقيقة**" **في سياق ظاهري حركي يحتفي بالعالم بما هو معيش، وبالوجود البشري بوصفه طرائق وجود متنوعة، وذلك عبر الحديث عن لوغوس عياني بصري ينقد الدال من حصار المدلولات القبلية العقلانية، ويفتح تجربة الحياة الإنسانية في فجوة الوجود، بوصفها فجوة كشف لأساليب جديدة تتغاير وتتباعد وتختلف عند كل انفتاح، متجاوزة حيز الثنائيتين التقليديتين (الحقيق/ اللاحقيقة) و(الذات/ الآخر)**"[2]،هذا الفكر المتحرر شكل وعيا مضادا دفع بالمرأة للتمرد على النموذج المقدس الذي خنق المتلقي برؤية أحادية وفق ما يحدده هو، فتحرر العقل من نسق الفحل المتبجح بقوته وأمجاده، تلك الذاتية التي سئمتها المرأة فأيقنت أن العالم أوسع وأكبر من تقييده في نظام واحد يتكرر باستمرار، وأن حقيقة الإبداع تتجلى في التجاوز والمساءلة المستمرة وليس الهيمنة على الذائقة الشعرية،فأدت الحداثة إلى خلق وعي مضاد للسائد والمألوف وتلك النمذجة التي شكلت حائلا بين الذات وتطوراتها الإبداعية.

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– جاد الكريم الجباعي: فخ المساواة تأنيث الرجل..تذكير المرأة، مؤمنون بلا حدود، المملكة المغربية– الرباط، ط1، 2018، ص: 33.

وعليه نسعى في هذا الفصل إلى التركيز على سؤال الهوية الذي أثار إشكالية علاقة الذات الأنثوية بالكتابة، والتنقيب عن الآليات والطرق التي اعتمدتها المرأة لإثبات هويتها الخاصة، فنتساءل: ما الهوية؟ وهل استطاعت المرأة أن تخلق هوية خاصة بها بعيدا عن النظرة التقليدية؟ وما هي الذات؟ هل خلقت التجربة النسوية ذاتا مستقلة؟ وما هي أبرز تحولات الذات الأنثوية وتمظهراتها؟ .

وعليه وجب علينا التطرق في هذا المقام إلى مصطلح الهوية الذي فجر سجالا واسعا بين الباحثين لصعوبة تحديده بشكل مطلق، نظرا لانفتاحه على عدة مجالات كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والسياسة والأدب.

أولا: الهوية

1/- الهوية من منظار فلسفي:

لا غرو أن مصطلح " **الهوية**" من المصطلحات الزئبقية التي أثارت جدلا وسجالا كبيرين، فاستقطبت اهتمام الكثير من الدارسين على تعدد مجلاتهم واختلاف مرجعياتهم، فقد"**استعمل الفلاسفة القدماء لفظة "هوية" المنحوتة من الضمير "هو" بوصفها مقابلا للفظة "إستين" باليونانية لتدل على مفهوم الوجود الذي أقره "أرسطو" (...) ومع الفلسفة الحديثة أو "الأنا أفكر " أو الكوجيطو sujet وقع الانزياح من "الهوية" (الوجود) إلى "الذات " وذلك بجعل معنى "الهوية" الوجود نفسه مستنبطا من واقعة " أنا أفكر" "**[1]، ومنه **Cogito**يتراءى لنا مصطلح الهوية مرادفا للوجود في الفلسفة اليونانية القديمة؛ ذلك أن البحث عن جوهر وجود الإنسان والغاية منه كان مطلبا رئيسا لإثبات هويته وكينونته، أما " الكوجيطو" الديكارتي الذي تبلور في مقولته الشهيرة " **أنا أفكر إذن أنا موجود**"فقد منح سمة أساسية للوجود البشري، وجعل من قوة الفكر وجوهره العميق أساسا لخلق كينونة خاصة بكل فرد، هذا العقل الذي باستطاعته الارتقاء إلى سماوات لا مألوفة وبناء تصورات جديدة

[1]- فتحي المسكيني: الهوية والزمان –تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن"، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2001، ص ص:06 –08.

وأسسمبتكرة للتفكير بعيدا عن الوثنية الخانقة، ما يفضي إلى تشكيل هوية خاصة بالإنسان إنطلاقا من فكره ورؤيته للعالم.

أما في الفكر الغربي نجد أن الهوية هي تطابق الشيء مع ذاته؛ أي أ = أ هذا ما ذهب إليه" **هيدجر**" " **فعند مبدأ الهوية نفسه إذا أصغينا إليه، إلى لازمته الأساسية بانتباه وإذا أعرناه تفكيرنا بدلا من تلاوة المعادلة (أ) هو (أ) بلا ترو، علينا أن نقول بحصر المعنى يكشف لنا المبدأ كيفية كينونة كل est (أ هو أ)، ماذا نفهم إذا؟ ففي هذا (الهو)ما هو موجود، يعني هو بذاته**"[1]،فهو يربط الهوية بوحدة الشيء مع ذاته باعتبار أن لكل كائن الحق في خلق كينونته الخاصة.

2/- الهوية من المنظار النفسي:

تتقسم الحياة النفسية إلى الشعور واللاشعور بحسب ما تطرق إليه المحلل النفسي" **فرويد** "**Sigmund Freud** "" **(1856-1939)**، فكان الشعور من أهم المميزاتالتي ينفرد بها الإنسان عن غيره، لذا ربط أغلب الباحثين الهوية بشعور الفرد إزاء ذاته؛ وقد" **عرف تاب**" **الهوية في البداية على أنها جملة معايير تمكن من تعريف فرد ما، وهي شعور داخلي، ويتعدد هذا الشعور بالهوية إلى الشعور بالوحدة والانسجام والانتماء وبالقيمة والاستقلالية والثقة، إنها مجموعة هذه المميزات منظمة حول الإرادة في التواجد (...) كما اعتبر الهوية نظاما من تصورات الذات ونظام المشاعر إزاء الذات**"[2]، هذه النفس التي تسعى إلى فهم مكنوناتها وسبر أغوارها تحمل في أعماقها تصورات متعددة عن ذاتها تكونها فتجعلها ذاتا مختلفة عن الآخر متميزة عنه لتفرض كينونتها المستقلة، كما " **ينطوي مفهوم الهوية على شعور الفرد بكونه قادرا على العمل كشخص منفرد دون انغلاق العلاقة بالآخر**"[3]؛ ذلك أن الفرد له القدرة والقوة على التفرد والتميز عن الآخر انطلاقا من شعوره

[1]- عادل عبد الله: التفكيكية " إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، دار الحصاد، سورية -دمشق، ط1، 2000، ص: 70.

[2]- فتيحة كركوش: إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية -دراسة تحليلية نقدية-، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة البليدة، الجزائر، العدد: 16، سبتمبر 2014، ص: 270.

[3]- أشرف حافظ: الهوية العربية والصراع مع الذات -دعوة للنهضة الفكرية وإعادة صياغة المفاهيم-، كنوز المعرفة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2012، ص: 29.

المختلف وما يكونه عالمه الداخلي من تصورات حوله دون الحاجة إلى تكرار الآخر أو الخضوع له، ما يؤكد وعيه الذاتي المتمكن من تشكيل صور حول هذه الذات المستقلة، أما

عجزها عن تشكيل هذه الصور يؤدي إلى الانطواء وتقوقع الذات على نفسها وابتعادها عن الآخر الذي يسهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تأزم الحالة النفسية للفرد واهتزاز ذاته وهذا ما يطلق عليه بعض الباحثين ب" **أزمة الهوية**"*، لذلك ركز علماء النفس على ربط الهوية بشعور الفرد إزاء ذاته ومدى قدرته على خلق ما يميزه عن الآخر، فتصوراته حول نفسه يمكن أن تؤسس لهوية مستقلة أو تنفيها.

3/- الهوية من منظار علم الاجتماع:

لا يخفى على أحد منا أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه وتأثره وتأثيره في المجتمع لا مناص منه، ونتيجة هذا التفاعل القائم بين عدد من الأفراد يؤدي إلى تكوين هوية اجتماعية وإرساء دعائم متينة لمجتمع له لغته الخاصة وثقافته ومعتقداته وديانته على حدود جغرافية معينة، لذا " **تنطلق الهوية في المنظور الاجتماعي من الإحساس الواعي للإنسان بالتفرد، والتضامن مع قيم الجماعة وتمثلها، فهي مجموعة عمليات تقع في الشخصية وفي مركز ثقافتها الاجتماعية**"[1]،لذلك يكون الفرد هويته الخاصة انطلاقا من تفاعله مع أفراد المجتمع الذي يضج بهويات مختلفة تدفعه لبناء هوية خاصة به مختلفة عن الغير، لأجل ذلك " **ترتبط الهوية بالعوامل المجتمعية، وتتعدد وفق التيارات الفكرية داخل المجتمع**"[2]، فلكل مرجعيته ورؤاه ما يسمح بخلق هويات متعددة من خلال وعي صاحبها بوجوب التفرد بكينونة

***أزمة الهوية:** الاضطراب الذي يصيب الفرد فيما يختص بأدواره في الحياة، ويصيبه الشك في قدرته أو رغبته في الحياة طبقا لتوقعات الآخرين عنه، كما يصبح غير متيقن من مستقبل شخصيته إذا لم يتيسر له تحقيق ما يتوقعه الآخرون منه فيصبح في أزمة. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، المجلد:01، ص: 2372.

[1]- فريال حمود: مستويات تشكل الهوية الاجتماعية وعلاقتها بالمجالات الأساسية المكونة لها لدى عينة من طلبة الصف الأول الثانوي من الجنسين- دراسة ميدانية في المدارس الثانوية العامة في مدينة دمشق-، مجلة جامعة دمشق، دمشق، المجلد:27، 2011، ص: 563. نقلا عن: إسماعيل عبد الكافي عبد الفتاح: التعليم والهوية في العالم المعاصر، العدد66.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخاصة، الذي لا يدرك تميزها إلا من خلال هوية الآخر فالصورة التي يكونها الفرد على الآخر تجعله يشكل هوية مختلفة عن غيره، هذا التفاعل بين الأفراد يفضي إلى تشكل هويات مختلفة، لكن هذه الهوية ليست ثابتة أو مطلقة فهي تتغير بتغير الزمان والمكان والظروف التي يعيشها الفرد داخل المجتمع، لذلك تتغير الهوية وتتطور نتيجة تفاعل الفرد مع غيره ونتيجة لرغبته الذاتية في اختيار الصور التي يجب أن تتشكل منها هويته.

وعليه نخلص إلى القول:

إن الهوية مصطلح هلامي يصعب حصره في نطاق معين لانفتاحه على عدة علوم ومجالات مختلفة، إلا أن الهوية هي وعي الفرد بأهمية خلق كينونة مستقلة من خلال قدرته على التفرد والتميز عن الآخر، فيؤدي شعور الذات ورغبتها في الوحدة والاستقلال والانتماء، وإرادتها في تكوين وجودها الخاص إلى بناء تصورات حول هذه الذات واختيار صفات من شأنها تمييزها عن باقي أفراد المجتمع، هذا الأخير الذي يؤدي دورا بارزا في تشكيل هذه التصورات انطلاقا من تفاعل الفرد مع غيره.

وبالاستناد إلى ما سبق نجد أن الهوية الأنثوية قد شوهت من قبل الثقافة الذكورية التي حرمتها من بناء تصورات حقيقية حول ذاتها وكونت شعورا دونيا حول هذه الهوية؛ حيث ساهم نسق الفحل في الهيمنة على الضمير الجمعي فولد شرخا كبيرا بين هوية الرجل والمرأة، هذا الرجل الذي حرص على كتابة تاريخ طويل يصف المرأة بالآلية والشيئية، ووسموا الهوية الأنثوية بالضعف والنقص، فبحسب النظام الأبوي وجدت المرأة من أجل المتعة والإنجاب فقط، ما أدى إلى ولوج المرأة إلى عوالم مظلمة من العتمة والضياع والكبت فلم تتمكن من خلق ذات مستقلة ولا حتى من إعلاء صوتها ضد هذا التيار الجارف، ولم تستطع التخلص من تلك التصورات المشوهة التي طالت هويتها لردح من الزمن، إلى أن انبجست الحركات النسوية المطالبة بمنح المرأة حقوقها التامة، فسعت المرأة إلى تكوين هوية أنثوية بتصورات تعكس مدى قدرتها على التفرد والتميز عن الآخر والتخلص من التبعية القاتلة.

لذا يرى بعض الباحثين أن الهوية الأنثوية لا تقوم إلا على شرطين " **وهو أن هوية المرأة بصفتها أنثى أولا، ثم تحولها إلى نسق في الكتابة النسوية ذات الوعي (أو اللاوعي) النسوي ثانيا**"[1]، ما يولد داخلها شعور الاستقلالية والحرية؛ ذلك أن المرأة تنطلق من ذاتها وما يجيش في عوالمها الباطنية التي لا يستطيع أي أحد أن يدركها أكثر منها لتمرر النسق النسوي في كتاباتها المناهضة للتصورات الواهية التي طالت كينونتها الخاصة بسبب نسق الفحل الذي أراد أن يحكم الواقع انطلاقا مما يراه فقط، وبما أن " **الهوية تتشكل من معطيات داخلية، وأخرى خارجية، وتظهر بشكل أو بآخر في الأسلوب الذي يوظفه المتكلم في حديثه، أو الكاتب في نصه، مع عدم إغفال وضع الشعور بالهوية ضمن سياق تفاعل الذات مع المجتمع، كنسق ثقافي وحضاري خاص، ترتبط فيها الهوية بالجسد، باعتبار أن الجسد يؤدي إلى الشعور بالهوية، ويشكل خصوصيات التفرد، التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال نظرة الآخر، كون الهوية الشخصية تتكون بتفاعلها مع الآخر، ومن ذلك يمكن القول إن هوية المؤنث تتشكل وتبرز كجسد وكلغة، وتتحدد بالاختلاف عن الآخر**"[2]،وعن هذه الصورة الدونية التي شكلها النظام الذكوري بذريعة الاختلافات البيولوجية بين الطرفين وانطلاقه من مبدأ اختلاف الجنس ليصف المرأة بالنقص ليعد نفسه النموذج الأسمى، لذلك عملت الحركات النسوية المناضلة إلى تغيير هذه الصورة الوضيعة التي طالت المرأة منذ أمد بعيد بالانتقال من الجنس (البيولوجي) إلى النوع (الاجتماعي) لتغيير تلك الصورة الموشوهة.

لذا " **انتشر مفهوم الجندر بين الحركات النسوية التي ساهمت في بعثه وإعادة صياغته في تسعينيات القرن الماضي. وقبل ذلك كانت " سيمون دوبوفوار" (1908-1986م فيلسوفة فرنسية) محطة تحول مهمة في تاريخ الجندر منتصف القرن العشرين من خلال كتابها " الجنس الآخر" الصادر عام 1949م والذي تضمن عبارتها الشهيرة: " لا يولد المرء امرأة إنه يصبح كذلك". لا يوجد أي قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي**

[1]-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008، ص: 154.

[2]- ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 60.

يستطيع تحديد الصورة التي تبدو عليها الأنثى البشرية ضمن المجتمع؛ إن مجمل الحضارة هو الذي يصنع هذا المنتج الذي يقع بين الذكر والخصي والذي يصفونه بالمؤنث"[1]؛وبما أن المرأة لا تستطيع تغيير الجنس البيولوجي الذي خلقت به فهي تستطيع خلق هوية اجتماعية لمحاربة الهيمنة الذكورية وفضح أهداف الرجل المتسلط.

أما مصطلح "**الجندر**" فقط اتفق بعض الباحثين على أنه " **النوع الاجتماعي**" و" **أصل** "، **وتعرف الموسوعة البريطانية الهوية Gender**"**المصطلح في اللغة الإنجليزية بأنها: شعور الإنسان بنفسه كذكر أو أنثى، وفي Identitè Gender الجندرية الأغلبفإن الهوية الجندرية تطابق الخصائص العضوية، لكن هناك حالات لا يرتبط فيها شعور الإنسان بخصائصه العضوية، ولا يكون هناك توافق بين الصفات العضوية، وهويته الجندرية، أي شعوره الشخصي بالذكورة أو الأنوثة، (...)" إن الهوية الجندرية ليست ثابتة بالولادة- ذكر أو أنثى- بل تؤثر فيها العوامل النفسية والاجتماعية بتشكيل نواة الهوية الجندرية وهي تتغير وتتوسع بتأثير العوامل الاجتماعية كلما نما الطفل**"[2]، ومنه نجد أن الهوية الجندرية قد استندت إلى الجانب النفسي والاجتماعي لتكوين تصورات وصفات للهوية الخاصة بفرد معين،وجعلت من الجنس البيولوجي جانبا ثانويا، لتهز أركان النظام الذكوري الذي لطالما اعتد بهذا الفرق البيولوجي، مركزة على العوامل النفسية والاجتماعية في بناء الهوية الجندرية، وقدمت أمثلة لدعم موقفها بانطلاقها من تسليط الضوء على بعض النماذج البشرية؛ إذ ترى أن بعض الرجال يحملون صفات أنثوية ولا يعترفون أو بالأحرى لا يشعرون بالقوة الذكورية بل يميلون إلى الليونة ورهافة المشاعر والأحاسيس

---

[1]- فيروز رشام: تاريخ النساء الذي لم يكتب بعد دراسة حول الكتابة والجندر في الثقافة العربية، دار فضاءات للنشر، عمان، ط1، 2022، ص: 26.نقلا عن:

Simone De Beauvoir, Le Deuxième sexe II , Folio essais 38, Edition Gallimard 1949 renouvelè en 1976, France, p13.

[2]- عبد النور إدريس: النقد الجندري – تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية-، دار فضاءات ، المغرب، ط1، 2013، ص: 80.

والعكس صحيح بالنسبة للنساء، وهذا ما يوضح لنا حقيقة التجربة والكتابة النسوية التي نجدها عند بعض النساء وليس كلهن بل وحتى عند بعض الرجال.

ثانيا: الذات

أثار مصطلح " **الذات**" جدلا كبيرا بين الباحثين، نظرا لكونه من المصطلحات المستعصية على التحديد المطلق لانفتاحه على عدة علوم ومجالات كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأدب وغير ذلك،إلا أننا سنسعى في هذا الفصل إلى إبراز بعض مفاهيم " الذات" للإجابة على عدة أسئلة تطرح نفسها بإلحاح: هل الذات انعكاس للفرد وتصوراته فقط؟ أم أن الآخر طرف ضروري لتشكيل هذه التصورات؟ وهل علاقة الذات بالآخر علاقة تفاعل وحوار أم تصادم وصراع؟

وبالعودة إلى مصطلح " **الذات** "نجد عدة تعريفات له من بينها التعريف اللغوي الذي" **جاء في المعجم الوسيط " الذات": النفس والشخص.يقال في الأدب: نقد ذاتي: يرجع إلى آراء الشخص.وانفعالاته.وهو بخلاف الموضوعي، ويقال: جاء فلان بذاته: عينه ونفسه، ويقال: عرفه من ذات نفسه: سريرته المضمرة.وجاء من ذات نفسه: طبعا**"[1] ، فنجد التعريف اللغوي للذات يجعلها مرادفا للنفس ويربطها بالشخص عينه.

1/- الذات من منظار فلسفي:

لا يخفى على أحد منا أن الاهتمام بموضوع الذات ظهر تاريخيا في اليونان من قبل أكبر علماء الفلسفة " **سقراط، أفلاطون، أرسطو**"، ما يؤكد سعي الإنسان لفهم نفسه وإدراك حقيقة وجوده منذ القدم، لذا **يرى بعض الباحثين أن جذور وأسس مفهوم الذات قديمة جدا وقد ظهرت قبل الميلاد، ليرجع بعضهم أن الأفكار السائدة في الوقت الحاضر تعود ل**" **هوميروس**" **الذي ميز بين الجسم المادي والوظيفة غير المادية والتي أطلق عليها فيما بعد بالنفس أو الروح وأحيانا الذات والأنا**[2]، وهذا يحيلنا إلى ما ذهب إليه سقراط في مقولته

[1]-إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، طهران- ايران، ط1، د.ت، ج1، ص: 307.

[2]- قحطان أحمد الظاهر: مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل، الأردن- عمان، ط2، 2010، ص: 15.

الشهيرة " **اعرف نفسك، اهتم بنفسك**" هذه الصيحة التي تدفع بالفرد إلى التفكير العميق حول حقيقة وجوده والهدف منه،ووجوب تطوير الذات بالعلوم والمعارف والولوج لعوالم رحبة تكشف لها أسرار الذات البشرية وتجعل لوجودها دورا هاما في الحياة، ولا تعني العزلة والتقوقع على الذات وتجنب الآخر، بل إن كل ذات تسعى إلى سبر أغوارها والتغلغل في أعماقها لفهم مشاعرها وميولاتها وتطلعاتها لتصنع من نفسها كيانا متميزا عن الآخر وتساهم في الوقت ذاته في بناء تصورات عن ذات أخرى من خلال تفاعل أفراد المجتمع فيما بينهم، فكل ذات تعي دورها ستساعد الآخر في تكوين جزء من تصوراته حول ذاته.

وهذا ما انطلق منه " **أفلاطون**" إلا أنه حرص على تزويد الذات بالأخلاق السامية والصفات الخيرة، والاستناد إلى العقل الذي يعد مفتاح المعرفة وأساسها في رحلة بحث الذات عن حقيقتها والكشف عن جوهر الوجود، وبناء هذه الذات بالأخلاق الفاضلة للكشف عن دور الذات في هذا العالم، وقد اجتمع " **أفلاطون**" وتلميذه " **أرسطو**" على وجوب تزود الذات بالأخلاق الخيرة التي من شأنها إصلاح نفسها والمجتمع وكذا العالم، ودور العقل في كشف حقيقة هذا الوجود .

أما في الفلسفة الغربية الحديثة وخاصة عند رائد المذهب العقلي نجد أن مفهوم الذات أخذ بعدا مميزا، فقد " **كان الفيلسوف الرياضي الفرنسي " ديكارت" (1596-1656) قد اهتم بمسألة الثنائية بين الجسم والروح أو النفس في كتابه المعروف " مبادئ الفلسفة عام 1644" حينما أطلق مقولته الشهيرة " أنا أفكر إذن أنا موجود" وهذا يعني أنه لا يمكن إنكار وجود الشخص مازال التفكير واقعا، وهذا ما يدلل على أن هناك تفاعلا ميكانيكيا بين العقل والجسم، و" ديكارت" أول من ناقش المدرك أو الذات كجوهر مفكر**"[1]،فقد أخده شكه المتواصل في المعارف التي تنقلها لنا الحواس وشك بقدرتها على

[1]- محمد كاظم الجيزاني: مفهوم الذات والنضج الاجتماعي- بين الواقع والمثالية-، دار صفاء، المملكة الأردنية الهامشية، ط1، 2012، ص: 26.

الوصول إلى قوة العقل الذي هو أساس المعارف الدقيقة وأكد أن أساس وجود الذات هو العقل الواعي الذي يحررنا من الوثنية ويقودنا لمعارف وحقائق لا معلومة عن العالم.

2/- الذات من منظار علم النفس:

استقطب موضوع الذات اهتمام العديد من علماء التحليل النفسي، نظرا لمحاولاتهم المستمرة في فهم الحياة النفسية وعوالمها الباطنية، ويقر بعض علماء النفس أن **هي الشعور والوعي بكينونة الفرد، وتنمو الذات وتنفصل تدريجيا من**Self " **الذات المجال الادراكي، وتتكون بنية الذات كنتيجة للتفاعل مع البيئة وتشمل الذات المدركة، والذات الاجتماعية، والذات المثالية، وقد تمتص قيم الأخرين.وتسعى إلى التوافق والثبات.وتنمو نتيجة للنضج والتعلم**"[1]،ومن ثم كانت الذات هي المحور الأساس لتشكيل شخصية الفرد؛ ذلك أنها تعكس مجموعة الأفكار والتصورات والمشاعر التي يكونها الفرد عن ذاته، وكذا مختلف القيم والمبادئ والمعتقدات التي تنبثق من خلال تفاعله مع أفراد المجتمع، وبالتالي تتطور الذات وتنضج بحسب رؤاها وأفكارها عن نفسها وبحسب تفاعلها مع الآخر، فالذات ليست تشكلا نهائيا وثابتا بل هي في تغير مستمر بتغير الزمان والمكان والظروف المحيطة بالفرد.

أما"" **يونج**" **فقد استخدم مصطلح** " **الذات**" **كمرادف لمعنى النفس**Psyche**في صورتهالنهائية في كتاباته المبكرة،ولكنه استخدم الذات كمركز أو الشخصيةللشخصية في كتاباته المتأخرة، وهي تربط بين هذه التنظيمات جميعا على نحو يكفل للشخصية الوحدة والاتزان والاستقرار**"[2]،لذلك كانت الذات النواة الأساس التي تتموضع بين الشعور واللاشعور لتحقيق الاتزان النفسي.

كما اهتم مؤسس مدرسة التحليل النفسي " **سيغموند فرويد**" بتقسيم الجهاز النفسي إلى ثلاثة أقسام: " **الهو، الأنا، الأنا الأعلى** " ولكل قسم سماته الخاصة إلا أنهم يكملون بعضهم البعض، والذات تسعى للموازنة بين هذه الأقسام تجنبا للوقوع في اضطرابات نفسية.

[1]- حامد عبد السلام زهران: علم النفس الاجتماعي، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1984، ص: 291.

[2]- قحطان أحمد الظاهر: مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، ص: 18.

3/- الذات من من منظار علم الاجتماع:

يقر بعض علماء الاجتماع أن المجتمع يسهم في بناء تصورات الفرد حول ذاته انطلاقا من تفاعله مع الآخر،لذا يرى عالم الاجتماع " **هربرت ميد**" أن " **الذات أو النفس وحدة اجتماعية مميزة عن الكائن الفيزيقي رغم أنه لا يمكن أن تظهر إلا على أنه أساس هذا الكائن. بينما غيره يعتبر أن "الذات" أحد الأبعاد الهامة في الشخصية التي لها أثر كبير في السلوك ينمو حصيلة خبرات الفرد الاجتماعية والذاتية التي يمر بها**"[1]، وبما أنه عضو من هذا المجتمع فسيتأثر بلغته وبعاداته وتقاليده وثقافته ويؤثر هو الآخر بعده فردا فاعلا في المجتمع بحسب أفكاره ورؤاه، لذا نجد " **الذات عند** " **جورج هربت ميد**" **تشمل العقل والنفس.فالنفس البشرية هي بتعبير آخر الذات الفاعلة بالتآزر مع العقل البشري، وتنشأ عبر عمليات التفاعل واكتساب الخبرة المتولدة عنه وعن طريق استخدام الرموز واللغة والإشارات، إذن فالذات حسبه هي الفرد عبر علاقاته التبادلية مع الأخرى**"[2]، هذا الآخر الذي يعزز من وجود ذات متميزة ومختلفة، ولا تعني هذه العلاقات التبادية التشابه بين ذوات الأفراد، بل لكل ذات أفكارها ومشاعرها وإدراكها الخاص الذي يؤكد اختلافها ووجودها المستقل.

وبعد تطرقنا لآراء بعض العلماء والفلاسفة والمفكرين نخلص إلى أن مصطلح الذات تداخل مع مصطلحات أخرى كالنفس والروح والأنا ...، فاختلفت المصطلحات والمفاهيم بحسب اختلاف المرجعيات والرؤى، فهي من المنظار النفسي شعور الفرد وتصوراته حول نفسه، بخلاف علم الاجتماع الذي يقر بدور المجتمع ومدى مساهمته في تشكيل هذه التصورات؛ ذلك أن الذات الفردية ماهي إلا انعكاس للمجتمع،وعلى كل حال لا نستطيع الفصل بين كل هذه المفاهيم لأن النفس البشرية هي مزيج من كل هذا فلا نستطيع تأكيد

[1]- إيمان توهامي: الذات والتفاعلات الاجتماعية عند " جورج هربرت ميد"، مجلة التكامل، الجزائر، العدد: 06، أوت 2019، ص: 212. نقلا عن:عبد اللطيف آذار، العلاقة بين مفهوم الذات والتكيف الاجتماعي لدى المعوقين جسديا .

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جانب وإبطال غيره، كما أن الذات أكبر من أن نحصرها في تعريف معين أو في زاوية محددة، ما يفضي إلى جعلها محور بحث مهم وتطور مستمر، إلا أننا نرى أن الذات هي شعور الفرد ومختلف أفكاره وتصوراته حول هذه الذات التي تتأثر وتؤثر من خلال العلاقات التباديلة مع الآخر.

لأجل ذلك نقر أن الذات الأنثوية ذات مستقلة كغيرها من الذوات التي لها الحرية في تشكيل تصورات عن نفسها ومن خلال شعورها بالتفرد داخل المجتمع الذي يجب أن يراها كيانا مستقلا لا كائنا تابعا لإرداة غيره، ونحن هنا نتكلم على ما يجب أن يكون لا على ما هو كائن، فالنظام البطرياركي حرص على خنق هذه الذات وقيد حركتها داخل المجتمع فأنتج تصورات دونية حول الذات الأنثوية.

المبحث الأول: انتفاضة الذات الشاعرة والتأسيس للمركزية النسوية

إن تاريخ النساء الذي طمسته الثقافة الذكورية وشوهت منطلقاته وأبعاده، أفضى إلى قيام حركات نسوية تطالب باسترجاع حقوقها المسلوبة وهويتها الضائعة وذاتها المهمشة من طرف نسق الفحل الذي سيطر على كافة مجالات الحياة، كل تلك الضغوطات التي كانت تكابدها المرأة فجرت يقينا جامحا بأهمية الانقلاب على واقع يرى المرأة جسدا دون روح أو بالأحرى آلية إنتاج واستهلاك للمتعة وفقط، ما خلق وعيا مضادا متمردا على الواقع والعالم فانتفضت الذات الأنثوية وتمردت على النمذجة والنمطية محاولة إرساء ركائز متينة لفرض كينونتها الخاصة، وتفطنت إلى أن الاختلافات البيولوجية والسايكولوجية يمكن أن تكون نقاط قوة وليس العكس، وتزودت بالشك لتمحيص المعارف والحقائق، فتساءلت: لو انقلبت الأدوار وتغيرت الظروف هل سنرى النتائج نفسها أم لا؟

هذا السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو ما تصدت له " **مي زيادة**" أول مرة حين تساءلت عن إمكانية اختلاف الأدوار بين الجنسين فقالت " **لو أبدلنا المرأة بالرجل وعاملناه بمثل ما عاملها فحرمناه النور والحرية دهورا فأي صورة هزلية يا ترى تبقى لنا من ذياك**

الصنديد المغوار"[1]، هذا التساؤل الذي يحيلنا إلى الاصطدام بفروق جوهرية في هذه القضية؛ إذ كيف نزعم أن المرأة لا تقدر على الإبداع وليس لها خصوصية لغوية تمتاز بها عن الآخر ولا عاطفة جياشة تغري بها القارئ، ونحن في الوقت نفسه نجردها من أصغر الإمكانات التي تصقل بها أسلوبها، ونمنع عنها الانخراط في أحداث الحياة التي تفتح أفكارها على عالم رحب، بل نصر على قمعها وإقحامها في زاوية مظلمة محدودة ثم نتهمها بالضعف والفشل والخنوع، في الوقت الذي منح الرجل لنفسه كل الحريات والحقوق للولوج لعوالم تضاعف قوته وتصقلها بمواهب متعددة، لأجل ذلك انتفضت المرأة على واقع موبوء لتنادي بإقامة العدل ومنحها الحق الذي جردت منه لسنين خلت، إذ كيف يمكن لنا أن نحجز المرء في زاوية مظلمة ونتهمه بالعمى؟ وعليه اتجهت إلى تقويض مركزية المركز وفضح عقم النظام الأبوي الذي أدى في كثير من الأحيان إلى تخلف المجتمع العربي.

أولا: خصوصية الكتابة النسوية

دفعت سياسة الإقصاء المنتهجة ضد المرأة إلى خلق وعي متمرد على النظام الأبوي الذي سيطر على المجتمع والثقافة لردح من الزمن فألقى بقيوده على الوسط الأدبي والنقدي، وألغى خطاب الأنثى ونعته بالنص الأجوف الذي لا يتعدى اجترار آلام وأحزان ذات مكبوتة ولا يتجاوز ثرثرة لمشاكل ذاتية، فوسمها بالدونية وجردها من أدنى معالم الخصوصية وذاك في ظل غياب صارخ لنقد موضوعي لكتابات المرأة إن وجدت، ما حرض المرأة على اقتحام عالم الكتابة وخلق لغة خاصة انطلاقا من رؤاها ومن تجربتها الذاتية ودفقاتها الشعورية، هذا الوعي المتمرد على النمذجة السائدة ثار على القوالب المستهلكة وكرس مبدأ المساءلة المستمرة، وخلخلة المعتقدات الواهية التي حنطت الإبداع وحصرته في قيم ومبادئ يحددها النظام الأبوي الذي لا يمرر إلا الخطابات التي تضاعف هيمنته وتبسط سيطرته، فكون أدبا خاصا به وإرثا تاريخيا عظيما يضج برؤاه وأفكاره.

[1]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1996، ص: 11. نقلا عن: الأعمال الكاملة، (1/650).

لذلك انتقلت الحركة النسوية من نضالها السياسي إلى الاهتمام بالأدب،فعمدت إلى هدم وتفكيك الإيديولوجيا الذكورية وبناء مفاهيم جديدة من خلال مناهضة أشكال الهيمنة البطرياركية بالاعتماد على لغة متمردة تعيد فيها المرأة قراءة نصوص الرجل وتقضي بها على المفاهيم المغلوطة، ما أدى إلى تضاعف شغف المرأة للكتابة فأصبحت وسيلتها لتحطيم أغلال الثقافة الذكورية ومعتقدات المجتمع الواهية، وتحرير الذات الأنثوية من السطوة الأبوية الخانقة لإثبات ذاتها بعيدا عن التبعية والخضوع، من هنا انبجس خطاب المرأة الثائر على النموذج المهيمن، فركزت المرأة على تفعيل حواسها وخيالها المجنح ومشاعرها المتدفقة لخلق خصوصية في خطابها؛ لذلك نجد أن" **فيض المشاعر، والهواجس المتأثرة بنبض القلب، وتداعي الأفكار والمعاني،هي سمة بارزة في الكتابة النسائية، تقوم حركيتها على استنطاق الحواس، والقبض على البؤر المضيئة في الذات، حيث التوتر والانفعال، والإنصات لما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، فالمرأة بطبيعتها، تحسن الاستثمار المعرفي والشعري للحواس التي تتسلل من الجسد إلى الذات، ينعكس بدوره على الجسد النصي (...) فالمرأة تكاد تكتب بحواسها بل إن كتابة المرأة هي كتابة الحواس المسهمة في تشكيل الوعي**"[1]؛هذا الوعي المتمرد دفع بها لتمرير خطاب يتضمن تمثلها الخاص بذاتها لينقلها من موقع المفعول به إلى الفاعل.

وعليه يمكننا القول إن خصوصية الكتابة النسوية ومكمن إبداعها يتجلى في دفقتها الشعرية الجياشة وتركيزها على صياغة عبارات مثقلة بكم هائل من الدلالات القوية والمعاني الموحية المرهفة المثقلة بالعاطفة الجامحة، وذاك مرده لآلام الذات الشاعرة وآمالها الضائعة التي استحالت إلى منبع متدفق يثري القصيدة بطاقات جمالية وخصائص فنية مبتكرة، تلك الفنيات التي كانت نتيجة للاختلافات الجوهرية بين الجنسين قد منحت لكل خطاب خصوصياته وجمالياته، ومن أبرز هذه الاختلافات نذكر:

[1]- الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء–، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص ص: 117-118.

1/- الاختلافات الفيزيولوجية:

مما لا شك فيه أن الاختلافات البيولوجية تنعكس على لغة الرجل والمرأة وأسلوبهما فتخضع كل طرف للتعبير بطرق تختلف عن الآخر، وفي هذا الصدد " **يقر دورين كيمورا (Doreen Kimura) مثلا أن الاختلافات بين الجنسين لها أسباب بيولوجية مرتبطة بالتنظيم الدماغي، الذي يتغير بحسب الجنس، بحيث يمكن القول إن هنالك " دماغ رجل**" و" **دماغ إمرأة**" "[1]،هذا الاختلاف الجوهري الذي من شأنه أن يفجر خصوصية بارزة، ولغة مميزة عن لغة الآخر وإن كانت اللغة العنصر المشترك بين الطرفين إلا أن كيفية استعمالها تختلف طبعا، بل إن أسلوب الشخص ذاته يتغير من تجربة إلى أخرى ويختلف كذلك باختلاف الزمان والمكان، لأجل ذلك" **كان يسود في أوساط الفلاسفة والعلماء اعتقاد مفاده أن الفروق بين النساء والرجال في الأدوار الاجتماعية، وممارسة السلطة، والمكانة المهنية، ترجع إلى عوامل بيولوجية وراثية، ونيروبيولوجية وتكوينية، منها تأثير هرموني الأندروجين والإستروجين في تطور أجزاء من الدماغ تظهر فروقا جنسية وفروقا في السلوك والقدرات الإدراكية**"[2]،وعليه تنتج هذه الاختلافات والقدرات خطابات بملامح خاصة بكل ذات مستقلة لها كينونتها وتوجهاتها وميولاتها ورؤاها تنبثق في خطاب أدبي يعكس الفروقات الجوهرية بين الطرفين.

وهذا ما يؤكده الناقد " **محمد برادة**" الذي يقر بأن " **الرجل الكاتب يلتقي والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات- ببعدها الميتولوجي- من هذه الناحية يحق لي أن أفتقد لغة نسائية؛ فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة. لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها. التمايز موجود على**

[1]- البشير عصام المراكشي: جدل النسوية والذكورية، مركز رواسخ، الكويت، ط5، 2023، ص: 69. نقلا عن:
Doreen Kimura ,Cerveau d'homme, Cerveau de femme , Odile Jacobe , 2001.

[2]- جاد الكريم الجباعي: فخ المساواة تأنيث الرجل..تذكير المرأة، مؤمنون بلا حدود،ص: 85.

مستوى التميز الوجودي"[1]،هذا التمايز تخلقه أحداث مختلفة عاشتها المرأة وحدها دون الآخر كالطمث والحمل والولادة وغيرها، هذه المواقف التي تصطدم بها المرأة وتعيشها انطلاقا من قدراتها البيولوجية والسيكولوجية المختلفة عن الآخر وبالتالي تكون استجاباتها للقضايا الحياتية وكيفية معالجتها خاصة بها وحدها ولن تمنح هذه القدرة لغيرها مالم يعش تجربتها الخاصة.

ومن هنا تسقط النظرة الأحادية ويتبدد وهمها، وتنتقل الذات الأنثوية من موقع المفعول به إلى الفاعل لتصنع خطابا أدبيا مختلفا عن خطاب الآخر بالاعتماد على الهدم والتفكيك وإعادة البناء.

2/- الاختلافات النفسية:

إن الفروق بين الرجل والمرأة سواء كانت خارجية أم داخلية بيولوجية أم سيكولوجية تؤثر بشكل مباشر على طريقة تفكيرهما وكيفية معالجتهما لشتى القضايا الحياتية، ولما كانت هذه الاختلافات جوهرية في بنية وتركيب الدماغ والهرمونات نجد أن لكل طرف مرتكزاته الأساسية التي تفرض عليه التفكير والحديث من خلالها، وأبرز مثال لذلك ميول المرأة للعاطفة أكثر من الرجل الذي غالبا ما يركز في لغته عن كلمات خالية من الاكتناز العاطفي أو تلك العبارات المنمقة الطافحة بكم من المشاعر الجياشة، لأجل ذلك " **يجب أن نعترف في سياق هذا التصور أن للمرأة خصوصية مهمة ظهرت في كتابتها، ولم تظهر في كتابة الرجل عن نفسه أو حتى في تناوله للمرأة في السرديات تحديدا، وهي خصوصية ناتجة في سياق إحساسها المختلف بالأشياء التي تربت عليها منذ طفولتها، وهي أشياء تطلبتها أنوثتها التي عنت وأكدت الإحساس بضيق المكان، ومحدودية اللغة الحوارية الاجتماعية، وثقل الزمن، واختلاف الجسدي والنفسي في شخصيتها عن شخصية الرجل**"[2]، تلك

[1]- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، إشراف: الطيب بودربالة، (دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، 2008، ص: 69. نقلا عن: محمد برادة: هل هناك لغة نسائية في القصة؟، مجلة أفاق، المغرب، ع: 12، 1983، ص: 135.

[2]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص:04.

المشاعر التي تسيطر على لغة المرأة في كثير من الأحيان فجرت لغة مميزة خاصة بها لا يستطيع أغلب الرجال تقليدها؛ " **وإذا كانت الكتابة فعلا انسانيا غير محصور في جنس معين، وإنما يرتبط بقيمة الإبداع الفنية، سواء كان من يمارس هذا الفعل رجلا أم إمرأة، وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة، فإن هذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسايكولوجية على عملية الكتابة**"[1]، ذلك أن التجربة الذاتية والدفقة الشعورية ليست نفسها، فكيف يزعم الرجل أنه يستطيع التعبير على ماتعيشه أكثر منها؟ متناسيا أنه يراها خلف حواجز؛ ذلك أن لكل منا عالمه الخاص وصراعاته وميولاته، هذا العالم النفسي الذي لا يستطيع فهم كل أسراره ومتاهاته أفضل علماء التحليل النفسي، فكيف يكون ذلك للرجل الذي نشأ وترعرع في ظروف تختلف عن تلك التي كابدتها المرأة .

وهذ ما ذهب إليه" **جورج طرابيشي**" في حديثه عن الاختلافات الجوهرية بين الرجل والمرأة؛ إذ يرى أن " **الرجل يكتب بعقله والمرأة تكتب بقلبها وأن العالم هو محور اهتمام الرجل، أما المرأة فمحور اهتمامها هو الذات، حيث تستمد جمالية الكتابة في المقام الأول من ثراء العواطف وزخم الأحاسيس**"[2]، لذلك تبرز اللغة الشعرية الطافحة بالأحاسيس والمشاعر في أغلب قصائد المرأة وهذا بالتحديد جوهر الشعر وأساسه، وهذا ما ردده " **عبد الرحمن شكري**" في قوله " **ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان**"، هذه الميزة التي تبرز فيها المرأة وتبدع بها، فالشعر ليس مجالا لتقديم حقائق علمية ومنح مفاهيم علمية دقيقة ترتكز على المنطق والدقة والموضوعية، بل الشعر على العكس من ذلك.

لذلك نجد المرأة تنغمس في القضايا الحياتية بكل كيانها وتتأثر بها نتيجة أحاسيسها المرهفة وعواطفها الدافقة، ولأجل ذلك نرى بعض النساء يركزن على مواضيع معينة قد لا

---

[1]– رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف– دراسة في كتابة النساء–، دار المدى، د.م، د.ط ، د.ت ، ص: 13.

[2]– سهام خينوش: النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، إشراف: جمال مجناح، (دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسلة– الجزائر، 2018، ص:135. نقلا عن: كريمة غيتري: جمالية الرواية السيرية رواية السمك لا يبالي لإنعام بيوض أنموذجا، ص: 05.

يلتفت إليها الرجل أبدا ولا يتأثر بها، وإن حدث وتفاعل مع قضية ما فهو" **يكتب بشكل توثيقي فنحن نعرف 90%مما سيقوله فحياته مكشوفة أما عندما تكتب المرأة في نفسالاتجاه تأتيكتابتها صادمة ومدهشة؛ لأنالقارئ لا يعرف سوى القليل ومن هنا تنبع الخصوصية**"[1]، وهذا ما يفجر لذة النص بالنسبة للقارئ فتأويلاته المعتادة غالبا ما تكسر أمام العوالم الخفية للمرأة اللامنتهية واللامتوقعة، وأمام زخم مشاعرها وعواطفها يميل القارئ إلى تفاصيل حياتها وقضاياها فتجبره على الشعور والتأثر بها وكأنه يعيشها واقعا فعلا.

3/- الاختلافات التاريخية:

إن استنطاق التاريخ يؤكد لنا تلك الفروق التي كانت قائمة بين الرجل والمرأة، وأبرز مثال على ذلك سياسة الوأد المنتهجة ضد المرأة قديما وحديثا، الذي انعكس على تفكيرها وتوجهاتها فكون شخصية تضمر جانبا مظلما بسبب ظلم المجتمع والثقافة للذات الأنثوية، وصفات النقص التي التصقت بها رغما عنها، فكبتت آلامها وأحزانها لردح من الزمن، وهذا ما يبرز بشكل واضح في الخطابات التي تنسجها المرأة وما يشكل فرقا جوهريا بين حديثها وحديث الآخر، لذلك نجد " **تجربة الموقع التاريخي الذي تعيشه المرأة، وما عرفته من قهر تاريخي يضيفان إلى التعبير الأدبي بعض المميزات المقترنة بشرط الذات الكاتبة، والذي تنعكس بعض ملامحه على تجربة الإبداع سواء على المستوى المضمون أو الشكل**"[2]، هذه الذات المقموعة حين تمردت على وضعها المأساوي ثارت على القوالب المستهلكة وجنحت بخيالها لمواطن الأمن والاستقرار كتعويض على ما اصطدمت به من انكسارات وحادثات عبر التاريخ.

ورغم ذلك يرى البعض أن هذه الاختلافات التاريخية بين الطرفين فجرت خصوصية بارزة في خطاب كل طرف، فهذا الناقد المغربي " **محمد برادة**" " **يرجع مصدر الخصوصية**

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها. نقلا عن: محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، ص:7.

[2]- زهور كرام: السرد النسائي العربي -مقاربة في المفهوم والخطاب-، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 73.

إلى الشرط التاريخي الذي حدد ذاكرة المرأة وذاتها، ولذلك فإن اشتركت المرأة مع الرجل في الشروط العامة التي تنعكس على الكتابة الأدبية، فإنها تعزز كتابتها بخصوصية تجربتها النفسية والحياتية. فالمرأة التي " فرض عليها، لآماد طويلة، أن تعيش مهمشة، خاضعة للحيف والدونية والاستغلال غير المشروع، تمتلك تجربة شعورية واجتماعية مغايرة لتجربة الرجل المتشبث بمنطق الذكورية وسلطتها"[1]، هذه الظروف التي عانت منها المرأة ساهمت في منحها ذاكرة ثرية بشتى القضايا والمواضيع، وأكسبتها مادة حكائية خام تضمر في جعبتها الكثير من الخطابات التي تغري القارئ وتكسر توقعاته، وبالتالي تختلف الرؤية الذاتية الأنثوية عن تلك التي يرسمها الرجل فالأحداث تختلف والظروف والتجارب وهذا ما يمنح المرأة القدرة على خلق لغة مختلفة ويفجر خصوصية في عملها الأدبي بخلاف خطاب الآخر.

4/- الاختلافات الاجتماعية والثقافية:

خلقت الاختلافات الاجتماعية والثقافية قاموسا خاصا بالمرأة وميولات ورؤى تختلف عن الآخر، بحكم التميز الذي فرضه المجتمع على الجنسين، هذا المجتمع الذي خلقت عاداته وتقاليده شرخا واضحا بين الطرفين، فمنحت الرجل المركزية وقدمت له الأولوية في كافة المجالات في حين دفعت بالمرأة إلى الهامش وأقصت دورها من الحياة فلم تسند إليها إلابعض الوظائف التي يعتبرونها منقصة لغيرها، لذلك نرى ملامح خصوصية بارزة في خطاب المرأة تنفرد بها " **فليس لنا نحن والرجل، الماضي نفسه ولا الثقافة نفسها ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، لاسيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن**

[1]- المرجع السابق، ص: 72. نقلا عن: محمد برادة: الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، 12 يوليوز، السنة 1996.

دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز"[1]؛ وبما أن التجارب تختلف والمشاعر كذلك فمن الطبيعي أن تكتسب المرأة نمطا مغايرا عن المألوف، في تفكيرها ولغتها وأسلوبها، " **ولعل الجمالية الخاصة بالنساء، تنشأ من رؤيتهن المحكومة بأوضاعهن شديدة الخصوصية، والمتعلقة بالتكوين الثقافي الأنثوي للمرأة، والذي قد لا يخطر بذهن الرجل عند معالجته للشخصية النسوية في كتابته، ويمكن أن ينجر هذا الكلام على الكثير من الخصوصيات الأخرى كالنفسية والجسدية والاجتماعية والاقتصادية والتربوية..التي تجعل تكوين المرأة الكلي مختلفا عن تكوين الرجل في الحياة أولا، ثم في الإبداع ثانيا**"[2]، ومن هنا تكون معجما خاصا بالمرأة فتناولها للقضايا الشائكة التي ترنو إلى إقامة العدالة ومناهضة أشكال الظلم والجور،حررها من المواضيع المستهلكة فاقتحمت الطابوهات وفضحت المحظورات لتعالج جراح وآلام المظلومين والأقليات .

وعليه " **يمكن رصد الاختلاف الحاصل في الكتابة الأدبية بين المرأة والرجل، على كل المستويات منها: الصوتي، اللفظي، النطقي، والدلالي والسلوك اللغوي غير اللفظي، من حيث إن هناك تعبيرات خاصة بالرجال تفهم النساء سياقاتها ولا يستطعن التلفظ بها، لأنها تعتبر خاصة بجنس الرجال، كما أن هناك كلمات وعبارات تستعملها النساء فقط، ومن يوظفها من الرجال يعرض نفسه للهزء والاحتقار، ويصفه النسق الذكوري بالأنثوي والنسوي**"[3]،وهذا نظرا للمنظومة الاجتماعية والثقافية التي أرست هذه النظرة الدونية وعمقت تلك الفروق دون الرجوع إلى أسباب منطقية موضوعية سوى الاحتكام إلى الفروق الخارجية والداخلية بين الطرفين التي لا تعد منقصة للمرأة في الحقيقة بل العكس.

---

[1]– رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2002، ص: 91. نقلا عن: كارمن بستاني: الرواية النسوية الفرنسية، الفكر العربي المعاصر، العدد 34، 1985، ص: 122.

[2]– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 115.

[3]– عبد النور إدريس: النقد الجندري – تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية–، ص: 153.

كما لا يفوتنا الإشارة في هذا المقام إلى دور النقد النسوي في تتبع كتابات المرأة وتمحيصها وتقويمها من خلال التركيز على مختلف الفروق الجوهرية بين الطرفين التي من شأنها خلق خصوصية في خطاب كل طرف، لذا" **تبدو مهمة النقد النسوي كامنة في التفاعل مع الكتابة النسوية من خلال الارتكاز على عدة اختلافات بين الرجل والمرأة (...) ومن هذه الاختلافات:**

1/- البنية النفسية للمرأة تختلف عن البنية النفسية للرجل، مما يفرض وضعا نفسيا مغايرا في الكتابة النسوية!!

2/- البنية الجسدية للمرأة تختلف عن البنية الجسدية للرجل، مما يفرض وضعا جسديا مغايرا في الكتابة النسوية.

3/- البنية الاجتماعية الانطوائية المفروضة على المرأة تختلف عن البنية الاجتماعية الذكورية المهيمنة، مما يفرض علاقات اجتماعية نسوية مغايرة في الكتابة النسوية.

4/- التاريخ الثقافي الذكوري الممتد يقابله تاريخ نسوي محدود جدا، مما أوجد دورا مهمشا للمرأة في الثقافة والإبداع.

5/- الدور الإنتاجي للرجل اقتصاديا يقابله هضم حقوق المرأة الانتاجية من خلال تهميش دورها في المنزل، واختزالها إلى دور المرأة الخادمة.

6/- اختلاف خيال المرأة عن خيال الرجل، مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية"[1]؛ لأجل ذلك نرى أن الاختلافات بين الجنسين على تنوعها سواء كانت اختلافات بيولوجية أم نفسية أم تاريخية أم اجتماعية وثقافية تعد أحد أهم مكامن الإبداع والخصوصية في الكتابة، فغالبا ما نجد المرأة تميل إلى التطرق إلى معالجة قضاياها الحياتية، وتناهض أشكال الاستعمار والاستبداد، هذه المواضيع التي تعالجها المرأة وتستنطق أفاقها قد لا ينتبه إليها الرجل أو لا يعبر عنها بتلك العاطفة الجياشة وتلك الدقة في تتبع

[1]- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 111.

التفاصيل، وكيف له ذلك؟ وهو لم يكن جزءا منها، وبالتالي تخلق تلك الاختلافات خصوصية بارزة في الكتابة النسوية.

كما تركز المرأة في نسج نصها غالبا على التعبيرات الغامضة أو بالأحرى الملتوية، ما يفضي إلى اتساع التأويلات وتوالد الدلالات لدى القارئ، هذه الفسحة التي تمنح القارئ لذة في جعله طرفا إيجابيا يسهم في بناء النص دون منحه دلالات نهائية ومؤكدة، ورغبة منها في إعادة تشكيل الواقع وأدوار من حولها انطلاقا من نظرتها الخاصة التي تركز على ما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن.

وتجدر الإشارة ها هنا إلى أن هذه المفارقات والاختلافات التي تتجلى في كلا الجنسين والتي يراها البعض فكرة تعلي طرفا على حساب آخر فكرة واهية أوبالأحرى فكرة موبؤة تهدف إلى التفرقة بين الجنسين؛ فرغم كل المميزات والخصائص التي يمتاز بها كل طرف عن الآخر إلا أن التحامهما أساس الوجود البشري، وهذا ما يؤكد فكرة الرؤية التكاملية التي يجب أن نلتفت إلى أبعادهاوأهدافها؛ إن هذه الاختلافات الجوهرية بين الطرفين تصنع النموذج الأمثل في كل مجالات الحياة، وبما أن الاختلاف أساس الحياة قد أصبح لزاما علينا إسقاط النظرة الأحادية القاصرةعن فهم الطرف الآخر، تلك الرؤية التي قدمت بعض النتائج والحقائق ناقصة لأنها من زاوية واحدة.

كما أن العدالة تقتضي منح كل طرف حقه بما يتناسب والاختلافات التي وجد عليها ثم الحكم عليه بعدها وليس العكس، ففي الوقت الذي كان فيه الرجل يستحوذ على أغلب معالم القوى ويستبد في فرض هيمنته وقوته، كانت المرأة تعاني من هذا الاستبداد مكتفية بالمشاهدة بصمت من أجل حياة تعيشها مطأطأة الرأس ضمن القطيع الذي يحرم فيه التفكير خارج السرب، لذلك يجب أن نقر"**بالشبيه المختلف**"كما ورد في كتاب " **سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية**" لمسعودة لعريط، فالاختلاف جوهر الوجود وسر الحياة ومبدأ يضم كل الكائنات؛ إذ كل شيء مختلف ومغاير وإن بدت صفاته متشابهة مع الآخر أو مشتركة أحيانا، يظل الاختلاف عميقا بينهما، بل إن الشخص بحد ذاته تختلف رؤاه

وتوجهاته من تجربة إلى أخرى؛ ذلك أن كل تجربة تمنحه إبدالات وتخضعه لتحولات مختلفة.

ثانيا: هاجس الهوية والسعي لإثبات الذات

سعت المرأة إلى اختراق عالم الكتابة لإثبات ذاتها الأنثوية المستقلة، فكان لزاما عليها خلق لغة خاصة بها لفضح سياسة الإقصاء التي انتهجت ضدها لردح من الزمن، فحاولت تفجير لغة متمردة على هيمنة الثقافة الأبوية التي شوهت صورتها ووسمتها بالدونيةوألقتها على هامش الحياة،وإبراز قدرتها على التعبير عن عالمها بخلاف الآخر الذي لم يعش تجاربها ولم يتعمق في عوالمها الباطنية، ولتعيد بناء رؤية صحيحة عنها أدركت قيمة الأدب كوثيقة ثقافية قادرة على خلخلة موازين القوى وفضح الحقائق المغلوطة التي كان يصدرها النظام الأبوي للقارئ، كما ركزن على الأدب لخدمة الحركة النسوية والدفاع عن الحقوق السياسية والاجتماعية وإثبات دواتهن الخاصة من خلال لغة تعبر عن هويتها ، لذا " **تتأسس الهوية الأنثوية بنسق لغوي يختص باستخدام المرأة للغة (...) فلا بد أن تختص الأنثى بلغة بديلة تقوم بتمثيل تجاربها فلا خيار للمرأة إلا بترسيخ مفهوم أنثوي للكتابة يتخطى الحبسة التي فرضتها عليها الثقافة الأبوية**"[1]، وبهذا يمكنها تقويم المعتقدات الواهية وبناء مفاهيم جديدة تنبع من الذات الأنثوية كشريك مهم في تشكيل المجتمع واستمرار الحياة.

وبالتالي ركزت المرأة على خلق لغة تضمر نسقا مغايرا للمألوف لإثبات هويتها وذاتها، فما كان عليها سوى أن تعمد إلى محو تلك الصور الخاطئة وبعث أخرى ناتجة عن ذات عالمة بدواخلها وعوالمها أكثر من الآخر الذي نزع حقها للتعبير عن هواجسها وفرض نفسه دون وجه حق، لذا" **يتضح مما سبق أن هناك رغبة في إعلاء الذات الأنثوية، التي ترغب في محو أشكال الذكورة سعيا إلى بناء آخر لامرأة مغرقة في تعالياتها الذاتية،فتبدو الأنا المتكلمة كأنها تسعى إلى الإجابة عن أنا أخرى أسست وجودها، ولذا، فإن الذات،**

[1]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2011، ص: 103.

ورغبة منها في تأسيس أنوثتها تبدو رهينة بمحو صورة الآخر المهيمن على الوجود. وبالرغم من أن الذات الأنثوية تسعى إلى بناء فردي للذات، أحادي الرؤية والتصور، إلا أنها تبني خطابا مزدوج الصوت تبنيه لغة المضطهد، ولغة النرجسي، وتبدو هذه الثنائية ملازمة لخطاب الكاتبة"[1]؛ لذلك كان هذا خطابا إبداعيا خاصا مزدوجا يضمر صوتين له ملامح لا تشبه تلك التي قررها الآخر، يعكس قوة الذات الأنثوية وتميزها .

لذلك اتخدت المرأة الكتابة وسيلة لإثبات ذاتها وفرض كينونتها في مجتمع ظل حبيس الهيمنة الذكورية منذ أمد بعيد، وهذا ما عبرت عنه " نوال السعداوي" حين قالت: " **الكتابة في حياتي هي الملاذ. لا شيء يعوضني عن حروفي فوق الورق.الكتابة أنقذتني من الموت.عن طريقها أتنفس.أعبر عن نفسي.أكسر العزلة بين جسدي والعالم. أخلق كلماتي وكلماتي تخلقني. لا أملك في حياتي إلا حروفي وحروفي تملكني. علاقة حب متساوية متكافئة لا يسيطر فيها طرف على الآخر، لولا الكتابة لأصبحت من الموتى**"[2]؛الكتابة التي تجاوزت بها نسق الفحل وفرضت ذاتها الأنثوية وتملصت من الشوائب المزيفة التي ارتسمت على كيانها، هذه اللغة التي حررتها من العبودية وفتحت لها مجالا رحبا لإثبات حضورها الخاص وتحقيق وجودها المستقل.

1/- الكتابة وسيلة لتحقيق الذات/ من موقع المفعول به إلى الفاعل:

ركزت الحركة النسوية على إقامة علاقة وطيدة مع الأدب بعده وثيقة ثقافية لها القدرة على إرساء أنظمة وإزالة أخرى من خلال اللغة المثقلة بحمولات تاريخية واجتماعية وثقافية، فعمدت إلى تصحيح المفاهيم المغلوطة في واقعها ومجتمعها محاولة إرساء رؤى جديدة انطلاقا من تأسيس لغة متمردة على كل المسلمات المقيدة بالهيمنة البطرياركية، لإثبات كينونتها وذاتها، فكان " **هذا هو سبب اهتمام النسويات بالأدب بوصفه خبرة ثقافية مؤثرة متجسدة في مؤسسات قوية، إنهن مهتمات باكتشاف كيف أن الأدب-بوصفه خبرة**

[1]-لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية- الجنس الملتبس، محاكاة للدراسات، دمشق-سورية، ط1، 2013، ص: 132.

[2]- المرجع السابق، ص ص: 33-34. نقلا عن: نوال السعداوي: أوراقي ...حياتي، ج2، ص: 25.

ثقافية- ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء في نصوص أدبية، فهو مؤثر في إنتاج المعاني والقيم التي تكبل النساء بقيد عدم المساواة؛ ما كنه إدراك الواقع الذي تقدمه لنا الكتب العظيمة المكتوبة بلغتنا؟ وإلى من ينتمي هذا الإدراك الذي تقدمه تلك الكتب؟ من يقيم وينتقي النصوص التي تشكل التراث الأدبي؟ لماذا ترد على أذهاننا بشكل أتوماتيكي أسماء الكتاب الذكور حينما نفكر في الكتب العظيمة؟"[1]،كل هذه الأسئلة سعت المرأة لكشفها لتفضح انحياز الرجل وسطوته الخانقة من خلال تعرية ذاك الأدب الذي خطه انطلاقا من رؤيته الأحادية، ذاك الإرث الأدبي الذي استولى عليه وقهر صوت المرأة وصادر حق القارئ في رؤية الحقيقة مكتملة، فركزت المرأة على اللغة لخلخلة الوسط الثقافي الذي ضج بالمعتقدات الواهية وفضح الواقع لمعالجة مختلف القضايا المسكوت عنها.

لذلك ركزت الكتابة الأنثوية على اللغة لإرساء معالمها الخاصة وفرض كيانها، دون الخوض في حروب تعلي طرفا وتقصي طرفا آخر، ولا لإعلاء ذاتها على حساب الغير، بل للمشاركة في حياة أقصيت منها لزمن طويل، فكانت اللغة وسيلة لإثبات ذاتها، " **فاللغة تأخد دور العادات والتقاليد، كما تأخد دور الشرائع والقوانين، وفي اضطلاعها بدورها المضموني، تحمل نظرة دونية لجنس النساء، ومن ذلك اعتبرت الحركة النسوية أن التحيز الذكوري هو تحيز ثقافي واجتماعي وتاريخي يتمركز في اللغة، وقد عبر هذا المركزيةأوsexismeالمذهب عن هذه العلاقة بعدة مصطلحات منها الجنوسية والذي يعني الموقف الذكوري المتحيز masculisteأوAndrocentric الذكورية ضد المرأة باللغة والثقافة**"[2]،وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن اللغة لا تنحاز إلى جنس معين، ولكن المجتمع والقوانين الثقافية تجعل اللغة تنحاز إلى الجانب الأقوى، ذلك أننا لا نشك في أن اللغة تضج بحمولات تاريخية واجتماعية وثقافية تسيطر على الضمير الجمعي وتحول مساره، فاتخدت الأنثى من الكتابة وسيلة للتعبير عن ذاتها ومكنوناتها وهواجسها بنفسها فهي

[1]- بام موريس: الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحى عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص: 38.

[2]- عبد النور إدريس: النقد الجندري – تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية-، ص: 155.

أدرى بعوالمها الخفية ومكامن قوتها وتميزها، لذلك" **يبدو للوهلة الأولى ومن خلال مقاربتنا للإنتاج الأدبي النسائي، أن نص المرأة لا يزال مؤشرا قويا على حضورها المتميز، بوصفها ذاتا فاعلة منتجة للخطاب وذلك عبر مستويين اثنين: المستوى السردي، والمستوى الفعلي، وكأن لسان حالها يقول: " أنا هنا " فالحضور يحاور الغياب، والكينونة تحاور العدم، ورؤية المرأة لا تزال قائمة على الاختراق والتجاوز، لا القبولوالمصالحة**"[1]؛ذاك الوعي المتمرد جعل منها ذاتامتحررة لا تستكين للواضح والمألوف، ذلك أن إثبات كيانها المستقل فرض عليها تجاوز النمطية والنمذجة والتركيز على التجريب والمساءلة المستمرة للبرهنة على خصوصية خطابها وتمتعه بجماليات مغايرة وتقديم فنيات نابعة من رؤيتها الخاصة للعالم كذات فاعلة قادرة على خلق خطابات تتجاوز النظرة الدونية التي فرضت عليها، ذلك أن " **وعي أنا ما باختلافها هو بداية المعرفة التي تمثل نوعا خاصا من أنواع القوة، وحين تدرك الأنا اختلافها، وتملك معرفتها بهذا الاختلاف، توظف هذه المعرفة، وتمارس مظاهر القوة التي تفرزها**"[2]، وبالتالي كانت الكتابة بالنسبة للمرأة ولادة جديدة وحضورا مختلفا وضمان خلودها من خلال إثبات هويتها وذاتها الأنثوية التي انتزعت منها بسبب الثقافة الذكورية التي جردتها من أنوثتها وألصقت بها كل معاني النقص والجهل والشر، فقد اتخدت المرأة كموضوع يتفنن الرجل في كتابته بحسب رغبته وميولاته، فهي أصل الشرور وسبب الخطيئة، وتارة أخرى جسد يضج بالشهوة والمكر، وإن منحت صورة محمودة فهي على الأغلب تضمر نوايا مذمومة.

كما حرصت المرأة على على بث رؤى مختلفة عن عالمها الخاص بعكس تلك التي قدمها النظام الأبوي بطريقة مشوهة أو لم يستطع الولوج لأعماقها، فتجاوزت البوح والتفريغ في كثير من الأحيان ردا على الآخر الذي وسم خطابها بالقاصر والعاجز على استيعاب القضايا الإنسانية التي يزعم أنها لا تتعدى التعبير عن ذاتها وقضاياها فقط، وعليه اتجهت

[1]– المرجع السابق ، ص: 23.

[2]– علاء عبد الهادي: شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل: الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية)، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد: 01، المجلد: 36، 2007، ص: 284.

المرأة لكتابة نص متمرد على المستهلك واعتنق أفاق التجاوز والتجريب، " **فكسر نص المرأة جدار الصمت بكل تأكيد، وأثبت وجوده وفاعليته كطاقة مغيبة، ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية، بل وجاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبلته وكبلت سرده، لا على أساس التجاوز والاختراق فحسب، بل والمصالحة والتفاهم والتعاون المتنوع المتكامل**"[1]؛ لإثراء النص بجماليات مختلفة تواكب روح العصر وتطلعات الذائقة الشعرية المعاصرة، ما دفع المرأة إلى إقامة علاقة وطيدة مع النص والقارئ ففتحت خطابها على المتعدد القرائي من خلال تركيزها على توالد الدلالات وتناسلها، لتمنح بذلك القارئ لذة النص واقحامه في صناعة تأويلاته ودلالاتهليكون طرفا إيجابيا لا مستهلكا سلبيا.

وأبرز مثال على تحول المرأة إلى ذات فاعلة هو خطاباتها الإبداعية في شتى الأجناس التي حظيت باهتمام الكثيرين وخاصة في الرواية كثلاثية " **أحلام مستغانمي**"" **ذاكرة الجسد**"، " **فوضى الحواس**"، " **عابر سرير**"، ودواوين " **زينب الأعرج**" و "**ربيعة جلطي**" والمغربية" **مليكة العاصمي**"و الموريتانية "**باتة بنت البراء**" والليبية " **حواء القمودي**" وغيرهن كثيرات، وظهر أيضا النقد النسوي ليؤكد وعي المرأة المتمرد على سياسة الوأد المنتهجة ضدها.

ومن أبرز النماذج المعبرة عن ذلك نذكر " **حنين عمر**"*في قصيدة" **حنين الملائكة** "[2]

يَا نازِكَ الشّعرِ التي خَاطبْتهَا

لِمي الغيُوم عنْ الشُموسِ الكَاسِفة

إنّيْ وَقفتُ أمامَ وجْهِ خَناجِريْ

مَا هَمنيْ...إنّيْ سَأبْقى وَاقفَة

* ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء–، ص: 06.

[2]– حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث " أكاديمية الشعر"، أبو ظبي–الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010، ص: 158.

قَدْ كان وَعدُكِ فيْ الكِتابةِ مُمطِرًا

لكنْ وعّديْ فيْ الكِتابةِ: عَاصِفة

إن ما يشدنا في هذه القصيدة لأول وهلة هو عنوانها الذي جاء جملة اسمية عمدت من خلالها الشاعرة إلى المزاوجة بين اسمها " **حنين**" ولقب الشاعرة العراقية رائدة " **الشعر الحر**" " **نازك الملائكة**" ليصبح عنوان قصيدتها " **حنين الملائكة**" وفي هذا العنوان إشارة واضحة إلى الذات المتمردة التي تسكن الشاعرة؛ حيث تربط رغبتها في الانقلاب على النموذج النمطي بما يحمله لقب " **نازك**" من دلالة التمرد على القوالب المستهلكة، فتجلت لنا الذات الأنثوية المتمردة التي تسعى إلى إثبات ذاتها كفاعل لا كمفعول به.

فبدأ المقطع الأخير من قصيدتها بنداء الشاعرة " **نازك**" ودعوتها إلى تبديد الظلمات وإزاحة الحواجز التي كانت تخنق صوت المرأة وتحول بينها وبين تحقق كينونتها وإبداء إبداعاتها، لتؤكد في البيت الموالي تمرد الذات الأنثوية وتمزيقها لشرنقة النظام الذكوري المستبد، وإعلانها للانقلاب على مركزية المركز الذي جعلها هامشا على طرف الحياة، لترفض هذا القيد وتثور على جلادها وهذا بحسب قولها:" **إني وقفت أمام وجه خناجري**" للدلالة على الثقافة الذكورية المهيمنة على المجتمعات والتي سلبت المرأة حريتها في كافة مجالات الحياة، لتقر الشاعرة برغبتها الجامحة في تحطيم تلك القيود والأغلال التي فرضت عليها لردح من الزمن، مؤكدة تمردها على النظام الأبوي وعدم اكتراثها بما ستجنيه من آلام وأحزان جراء خلخلة نسق الفحل المتجدر في المجتمع العربي والذي يرى صوت المرأة من المحظورات.

واللافت للانتباه هو ما أبدته الشاعرة من قوة وصلابة كسرت بها أفق توقعات القارئ فرغم ثورتها على نظام ساد منذ أمد بعيد لا تبالي بالنتائج الوخيمة التي ستقع عليها، بل وتؤكد صمودها اتجاه ما يمارسه نسق الفحل من إقصاء وتهميش ضد المرأة التي تسعى

لاسترداد حقوقها المسلوبة، وهذا ما نستشفه من قولها:" **إني سأبقى واقفة**" وفي هذا تحد واضح وصريح للذات الأنثوية التي سئمت ألاعيب السلطة الذكورية، التي جعلتها عبدا لأهواء الرجل ومتاعا له، فرفضت دورها كآلة إنتاجية ومن صفة الشيئية وسعت إلى استرجاع دورها كفاعل في تشكيل المجتمع وتكوين الأفراد وتحقيق إنجازات تثبت كينونتها المستقلة.

لتنتهي قصيدتها بتأكيدها على الذات الأنثوية الفاعلة، فقدمت مثالا على تجربة " **نازك الملائكة**" الشعرية التي تحررت من قيود الوزن الخليلي الصارم وعلى الهيمنة الذكورية وارتادت عوالم الإبداع اللامألوفة، حتى أضحت أول امرأة تصدح بشعرها خارج القالب الخانق، إلا أن اللافت للانتباه هو تجاوز الشاعرة للحدود التي رسمتها " **نازك الملائكة**" لكتابتها وسعت إلى كتابة تنسف القيود وتتجاوز النمذجة وذلك في قولها:" **لكن وعدي في الكتابة: عاصفة**".

لنجد الشاعرة تنطلق من الحمولة الدلالية لاسم الشاعرة " **نازك الملائكة**" لتتخطاها كذات متمردة على النمطية، لتصنع لنفسها طريقا مبتكرا لا تتبع فيه خطوات غيرها بل تحرر ذاتها من كل سلطة وتجعلها ذاتا فاعلة باستطاعتها خلق أبعاد جديدة في الكتابة النسوية، فتؤكد على الذات الأنثوية القادرة على إنتاج نص برؤاها الخاصة .

ومن التجارب الشعرية التي تبرز فيها الذات الأنثوية كذات فاعلة نتطرق لقصيدة " **عتبة الوجود والوجدان** " للشاعرة" **فاطمة محمود سعد الله**"*التي جاء فيها[1]

أنا اللوْنُ

أنا الحرْفُ

أنا التماهي بيْن عتبات المنظومة الكونية

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية ".

[1]– فاطمة محمود سعد الله: إشراقات حرف..صوبك..، مطبعة الثقافية المنستير، تونس، د.ط، ، 2020، ص ص: 101–102.

أنا الحرْفُ ..نارًا مُوقَدةً

أنا الحرْفُ ماءً دافقًا

أنا الحرْفُ ترابًا

أنا الحرْفُ قُدَّ منْ لوْحِ القصيدِ،تتلألأُ فيه

الألوانُ،،أنا القصيدُ يتناسَلُ فيه الوجدانُ والوجودُ..

رحْمةً ورمْزًا وانْصهارًا.

تبرز الشاعرة انطلاقا من عنوان قصيدتها الذات الأنثوية الفاعلة حين ربطت وجود الذات بمشاعرها وأحاسيسها المرهفة التي تميزها عن غيرها، فراحت تعظم ذاتها من خلال تركيزها على توظيف ضمير المتكلم "**أنا**" بداية أغلب الأسطر الشعرية لتؤكد للقارئ قوة الذات الأنثوية وقدرتها على تأسيس لغة خاصة بها واقتحام عوالم الإبداع اللامنتهي، وذلك من خلال تكرار قولها:" **أنا الحرف**" في أغلب الأسطر االشعرية للتأكيد على قدرتها في اختراق عالم الكتابة وتجاوز كل ما هو نمطي ومستهلك، وجرأة الأنا الأنثوية على خلق نص بملامح نسوية متحررة من التبعية والهيمنة الذكورية، وإصرارها على إنتاج نصها بالاستناد على تجربتها الشعرية ودفقتها الشعورية كذات فاعلة مستقلة،فشبهت نصها بالنار المستعرة والماء الجامح والأرض الخصبة المعطاء وذلك ما يتراءى لنا من خلال قولها:" **أنا الحرف، نارا موقدة، أنا الحرف، ماء دافقا، انا الحرف ترابا**" وتصر على مقدرة حرفها على اقتحام عوالم الكتابة المختلفة .

وعليه أدى حرصها على إبراز ذاتها الأنثوية كذات صانعة للنص النسوي إلى تكرار ضمير المتكلم "**أنا**" ما أفضى إلى خلق نرجسية صارخة على نصها والتغني بذاتها الأنثوية الجريئة، ككينونة مستقلة وذات عارفة بأسرار القصيدة وخباياها ومكامن جمالياتها حين يتعانق الوجود والوجدان.

وبالاستناد إلى ما سبق نرى أن ارتباط النص الشعري بضمير المتكلم "**أنا**" نابع من تهميش الذات الأنثوية وحرمانها من إعلاء صوتها، تلك المحظورات التي خنقت أنفاسها

دفعتها للاحتماء بالنص كتعويض عن سياسة القهر التي عانت منها، و" **إذا كانت المرأة تكتب عن ذاتها، فهي تكتب عن حياتها وعن طفولتها، كأنها تشعر بفقدان الذات، وأن الثقافة هي التي سلبت منها ذاتها، وليس غريبا أن تبق المرأة المبدعة ملتزمة بالضمير (أنا)، ولا تريد أن تبرحه بغية إثبات حضورها، وتعويض هذا التغييب الذي طالها ذاتا وروحا وفكرا وجسدا، مثلما يجب أن ينظر إلى المرأة، بوصفها فاعلا، وبوصفها فعلا، وأنموذجا، ولغة**"[1]؛لذا كان نصها ملاذا من قيد مجتمعهافترجم خطابها معاناتها،كما شكلت من خلاله عالمها الرحب الذي حرمت منه في واقعها الموبوء.

2/- الأنا الأنثوية من سطوة الواقع إلى كرامات النص:

إن حركات التحرر التي شهدها العالم بأسره ضاعفت رغبة المرأة في إعلاء صوتها وفرض كينونتها وإرساء ذات أنثوية لها رغباتها وميولاتها الخاصة، كما أن " **الخلفية الثقافية التي تقدس فحولة الرجل، قد ولدت لدى المرأة المبدعة، سلطة الخرق، وتكسير المألوف، من خلال تلك اللغة المسبوغة بالذاتية، كما كان فعل الكتابة عندها رفضا للسائد، وثورة عليه، وتجاوزا للمحظورات (الحريمية) التي حالت دون ممارستها لحقها الإبداعي، بحيث لم تعد ترى تحقق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها، أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي**"[2]؛ما أفضى إلى خلق ثنائيات ضدية تتوارى في ثنايا صوتها: **الأنا ≠ الآخر، الذاتي≠ الموضوعي، الواقعي≠ التخييلي** ، فأدى إلى انشطار الذات بين رغباتها وقيود محيطها، وولد صراعا في دواخلها فجر أزمة الذات الأنثوية.

وعليه ظهر خطاب المرأة أحيانا مقيدا برغبيتين متناقضتين، " **فبداية البوح لدى المرأة أضمر خطابا مزدوجا، إذ نجد أن البطلة التي تتحدث عنها الكاتبة ما زالت تتأرجح بين راغب وممتنع، الشيء الذي جعل الكاتبة تتيه في تحقيق هوية الذات الأنثوية، فهي**

[1]- الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء-، ص: 55.

[2]- المرجع نفسه، ص ص: 23-24.

بين من يرغب في كسر القيود ومن يخافها في نفس الآن، ولعل الأنا التي أسهبت طويلا في التعبير عن الذات الأنثوية، تضمر مراتب عديدة تخفي وراءها صوت الكاتبة، وصوت الأنا الأخرى التي توجه هذه الأنا ولذا، فإن هذه الأنا الأنثوية تحمل أعباء الإرث الأيديولوجي، وما الرغبة في الكتابة إلا رغبة من هذه الأنا في تحطيم هذه الأعباء"[1]،وبانشطار الذات الأنثوية بين المرغوب والممنوع نجد الخصائص الفنية في كتاباتها تمتنع على التحديد المطلق فتتجلى لنا أحيانا غير ثابتة وزئبقية.

كما أن خطاب المرأة لم يبرز لنا بطريقة سهلة واضحة كما بدأ خطاب الرجل الذي خضعت له المجتمعات وآمنت به كنموذج مثالي وصوت مميز لا بديل عنه ولا شريك له ، بخلاف المرأة التي بدأ نصها كثورة خلخلة الثقافة الذكورية وفضحت مآربها الواهية الخاطئة، فخطت المرأة في بداية رحلتها الاستكشافية لذاتها ولعالمها نصا محتشما فلم تستطع التملص بشكل مطلق من سلطة الواقع وهيمنة الثقافة الذكورية المتجدرة في المجتمعات وما تحمله من عادات وتقاليد صارمة أرست قواعدها منذ زمن بعيد، كما أخدت بعين الاعتبار رغبات القارئ وتطلعاته للتجديد واحترمت نظرته للنموذج المثالي فما كان عليها سوى أن تقدم نصها بتغيرات يستوعبها القارئ وتمنحه أفاقا رحبة وزوايا أخرى للنظر منها على الجميل المختلف، ولتحقق تغيرا جدريا كان لزاما عليها تقديم المتغيرات تدريجا لتضمن استيعاب الآخر لرؤيتها، دون الاصطدام به بشكل مباشر قد يؤدي إلى الرفض القاطع.

لذا ركزت على نسج نص يستوعب آمالاها وألامها بعيدا عن المخزون الثقافي الذي شكل ذاكرة تراكمية تستعبد فيها المرأة ، هذا النص الذي كان وسيلتها للخلاص من شرنقة الثقافة الذكورية المتحيزة، لترسم لنفسها لغة متمردة بفضل خيالها الجامح الذي يسعى إلى خلق صور جديدة ودلالات لا مألوفة تفتح النص على المتعدد القرائي فتغير من المفاهيم المغلوطة، لتعيد تأثيث عالمها النصي أولا لينعكس ذلك على محيطها ثانيا، ذاك النص الذي

[1]– لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية– الجنس الملتبس، ص: 07.

احتمت به فضمن لها الحرية والحياة والخلود فأصبحت الكتابة بالنسبة لها تجاوزا وخلقا وولادة جديدة.

وحين يزداد وعي المجتمع بخصوصية الكتابة النسوية، تبدأ مرحلة جديدة من النضج والوعي الأكثر تقدما هنا تتحرر المرأة من انشطار ذاتها بين الواقعي والتخييلي وبين الأنا والآخر أو بالأحرى بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وتتملص من خوفها اتجاه الإرث الثقافي والاجتماعي الذي شكل قيدا لإبداعها في كثير من الأحيان.

ومن التجارب الشعرية التي أبدت قصيدتها كرامات النص نجد" **فاطمة سعد الله**" في قصيدة " **الأنثى/القصيدة**"[1]

عابرةٌ للبحورِ والأجناسِ..

بيْن شقوقِ الوجَع ..تُزْهِر خُصلاتُها

خضراءَ..

يدْفَقُ ما خبّأتْهُ منْ أنوثةٍ

بيْن ثقوبِ النّاي..

بأطْرافِ ظِلّي..تتشبّثُ طفْلةُ البراري..

تبْحثُ بيْن الصّخورِ..عنْ

منْبعِ التاريخِ..

أو مصبِّ الربيع..

لِنعْبُرَ ضفّةَ العجْزِ والظلامِ...

سيُوقدُ سِراجُ الكلِماتِ..

[1]– فااطمة سعد الله: كلمات تقترف غواية البوح، ص ص: 80–81.

أنا القادمةُ من حقول الغيابِ

سأزْرعُ الحضورَ..

باقاتِ ياسمين يقودني عطْرُها

إليْك أيّها الحرفُ الرابضُ وراء المدى

يشد انتباهنا من الوهلة الأولى عنوان القصيدة الذي صرحت فيه الشاعرة بشكل مباشر عن العلاقة المتينة بين الأنثى والقصيدة؛ فالأنثى قصيدة والقصيدة أنثى من هنا تنطلق الشاعرة لتؤكد لنا قدرة الذات الأنثوية على الولوج إلى عوالم الإبداع والتأسيس لنص مختلف بملامح نسوية خاصة، وهذا ما صرحت به بداية قصيدتها حين قالت:" **عابرة للبحور والأجناس**" فلا تقيدها حواجز ولا تخضعها قواعد، هذه الأنثى المتمردة على واقع موبوء خنق صوتها منذ أمد بعيد بثقافة ذكورية منعتها من الحياة والخوض فيها بسبب نظرة أحادية، لتكشف لنا الشاعرة من خلال قصيدتها تلك المعاناة التي كابدتها المرأة منذ القدم، وذاك ما نستشفه من قولها:" **بأطراف ظلي...تتشبث طفلة البراري.، تبحث بين الصخور..عن، منبع التاريخ، أو مصب الربيع، لنعبر ضفة العجز والظلام**"، ذاك الظلام والظلم الذي عانت منه المرأة بسبب تقسيم جائر يرى الفحل مركزا والأنثى هامشا، هذه الانثى التي لجأت إلى الكتابة لتغير مسار حياتها ولإعادة صياغة مفاهيم جديدة انطلاقا من رؤية تكاملية لا تقصي أي طرف، فاتخدت نصها ملاذا آمنا بعيدا عن سياسة الوأد التي عانت منها، وكتعويض عن واقع مشوه هيمنت عليه الثقافة الذكورية المستبدة وذاك ما أبدته كلماتها التالية:" **سيوقد سراج الكلمات، أنا القادمة من حقول الغياب، سأزرع الحضور**" هذا الحضور الذي يحققه نصها الذي احتمت به من هول ما اصطدمت به، الكتابة المفعمة بالحياة والنور بفضل كلماتها المضيئة التي هزت نسق الفحل.

لتبين بعد ذلك أهمية الكتابة التي حررتها من قيود الغياب وخلقت لها حضورا مميزا من خلال كلماتها المشرقات الشامخات، نص المرأة الذي صنع لها عالما بعيدا عن آلام

الواقع وتشوهاته، فجنحت بخيالها نحو عوالم الإبداع التي تضمن لها الحياة والخلود، فهي في سعي دائم لاختراق آفاق رحبة لا معهودة لتؤسس للغة مميزة خاصة بها تعكس كينونتها المستقلة.

كما تستعرض لنا الشاعرة " **سيدة نصري**"*في قصيدةعنونتها ب" **قصيدتي**"[1]حبها للشعر الذي وجدت فيه الملاذ الآمن من واقع مرير فتقول:

هِي نبُوءتِي فيْ فيافِي الشّك..

وأسْفارِ السِنين..

هيَ توقُ حواسِيْ..

وهِي ترفِلُ فيْ نسغِ القيُود.

نجْمتيْ حيْنَ يَجن الليْل..

حيْنَ يُعربِدُ، والكوْنُ يمورُ

ويقْذفُنيْ بَعيدًا.

هيَ عَلاقةٌ أُخرى مَع الأشّياءِ

معَ الأحْياءِ..

تَفسيرٌ جَديدٌ.

يتراءى لنا مما سبق العلاقة الوطيدة التي تجمع الشاعرة بالقصيدة، هذه الأخيرة التي كانت ملاذا آمنا من واقع مؤلم وسراجا أضاء لها عتمة حياة لا تكترث لصوتها ووجودها، هذه القصيدة التي كانت لها عالما رحبا يضج بالأماني والآمال بعيدا عن مجتمع سطت

* ينظر: ملحق رقم (01) "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– سيدة نصري: ترانيم لما قبل الغسق، دار المسار، شارع باريس– تونس، ط1، 2019، ص ص: 37–38.

عليه الثقافة الذكورية فكبلت إبداعه وأخضعته للنموذج المركزي، ما جعل المرأة تلجأ إلى الكتابة لتؤسس عالما يناهض خيباتها المريرة، هذا النص الذي وجدت فيه الشاعرة ما ترجو وتتمنى، وهذا ما أكدته بقولها:" **هي نبوئتي في فيافي الشك، هي توق حواسي، وهي ترفل في نسغ القيود، نجمتي حين يجن الليل**"، لأجل ذلك كان نص المرأة وسيلة لإثبات ذاتها وكينونتها الخاصة، نصها الذي كان ذريعة لتصحيح المفاهيم المغلوطة وإعادة صياغة العالم وفق نظرة تكاملية، الكتابة التي ضمنت للمرأة الحياة بفضل حرفها المناهض لكل أشكال الاستعمار والظلم.

كما أكدت من جانب آخر دور القصيدة في حياتها، فهي لم تحررها من وطئة النظام الذكوري فقط بل رسمت لها علاقات جديدة وفتحت لها آفاقا شاسعة وحررت رؤيتها من النظرة البؤبؤية للعالم فقصيدتها كما تقول:" **هي علاقة أخرى مع الأشياء، مع الأحياء، تفسير جديد**"، ما يؤكد أن الشاعرة أعادت تأثيث عالمها فأضافت شخصيات وحذفت أخرى وغيرت الأدوار وألغت تلك المعادلة التفاضلية المتحيزة للنسق الفحولي، ومن ثم قدمت القصيدة للشاعرة فهما جديدا للواقع ورؤية مغايرة للحياة.

3/- شعرية الكتابة بالجسد:

يرى بعض الباحثين أن مصطلح " **كتابة الجسد**" أطلقته لأول مرة " **جوليا كريستيفا**" عام 1974، في كتابها " **ثورة اللغة في الشعر**" بعدما اتخذ الرجل جسد المرأة كموضوع أساس للكتابة وحرمه على المرأة وجعل كلامها عن جسدها والتعبير عن مكنوناته من المحظورات، فقيدت الثقافة الذكورية جسدها وجعلت الإفصاح عنه من طرف المرأة من الطابوهات أو بالأحرى من المحرمات، لتنشأ المرأة بعقدة جسدها المحرم عليها، إلا أن ثارت على نظام ظالم أطبق على أنفاسها وكتم صوتها لردح من الزمن، وخاصة مع نداءات رائدة النسوية التي " **سيمون دي بوافوار**"**(Simone de Beauvoir) (1908-1986)** ركزت على تحرير جسد المرأة من كل الشوائب المدنسة له، لذا" **كان شهر ماي سنة 1968م بداية لمرحلة وصفت بأنها مرحلة من أجل الجسد، رفعت فيه " سيمون دي**

بوافوار" شعارها التاريخي عندما صرخت بأن " هذا الجسد جسدنا ونحن نريد أن نسكنه بحق ونتصرف به بحرية"، وقد جعلت هذه المرحلة من الجسد أحد وسائطها الرسمية لتخطي العديد من القيود والتراتبيات الرمزية، ولم يكن من سبب لتحرير الجسد المهان سوى تحرره ليصبح شريكا غير مرتقب لتطور الذات، فمع تطور فعل تحرير الجسد داخل فضاءات ثقافية وعاطفية، تولدت الرغبة في نسج مفاهيم عامة لوصف جديد حياة المرأة"[1]،ذلك أن الجسد هو علامة أساس على الوجود المستقل، وأساس ظهور هويتها الخاصة، ومنه كان جسد المرأة مكمن خصوصيتها وتميزها عن الآخر، لذلك عملت على إعادة تحرير جسدها للتعبير عن الذات الأنثوية والأنا المتحررة من كل تبعية، من خلال خلخلة المركزية الذكورية .

كما دعت " **هيلين سيكسو**"المرأة للتحرر من سلطة المرجع**(HèlèneCixous)** الخانقة، والانقلاب على المركزية الذكورية انطلاقا من التعبير عن أجسادهن في نصوصهن لتحطيم القيد وفضح الرؤية البؤبؤية القاصرة التي وسمت جسد المرأة بصفات دونية، لتقول في هذا الصدد " **عبري عن نفسك بالكتابة، لا بد أن يسمع جسدك، عندئذ فقط ستنطلق القدرات الهائلة للاوعي. سينتشر نفطنا، في جميع أنحاء العالم، بدون دولارات– سوداء أو ذهبية–والقيم غير المقدرة التي ستغير قواعداللعبة القديمة**"[2]، وبهذا التعبير تكتسب الذات الأنثوية حضورا مختلفا وتبرز وعيا جديدا بكينونتها الخاصة، وترسم أفاقا لا مألوفة لجسدها غير تلك الصورة النمطية التي حددها الرجل، وكما قيل " **أهل مكة أدرى بشعابها**" كذلك المرأة الأقدر والأعلم بأسرار جسدها ومكامن تميزه.

وبما أن المرأة تسعى دائما إلى كتابة ما يميزها عن الآخر عمدت إلى إبداء المميزات الجوهرية التي تنفرد بها عن غيرها، فركزت على جسدها كمورد ثري تنهل منه لإثراء نصها

[1]– عبد النور إدريس: النقد الجندري – تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية–، ص: 165.

[2]– ويندي كيه.كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية – مقتطفات مختارة–، تر: عماد إبراهيم، مراجعة: عماد عمر، الأهلية للنشر، المملكة الأردنية الهاشمية– عمان، ط1، 2010، ص: 217.

بدلالات لا مألوفة، إذ " **يسهم في إنتاج العناصر المشكلة للإبداع، وتشكيل لوحات شعرية مشفرة، هذا التميز في كتابة المرأة، يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها الكتابة الذكورية لنمطية الجسد الأنثوي عند الرجل، مع تشكيل الجسد عند المرأة، نعيش المباغتة والتحول والانشطار، وما يترتب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي، ويلتئم المتعدد بالواحد الكلي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلل إلى ما وراء الأشياء**"[1]؛ فتلجأ الشاعرة إلى الجسد كمنهل خصب يضج بطاقات جمالية وإيحاءات متعددة يفتح قصيدتها على المتعدد القرائي نظرا لقدرته الهائلة على إنتاج المعنى وخلق تأويلات متضاربة لتجعل منه مكمن إبداع خاص بالذات الشاعرة يكشف ذكاء ودهاء الأنثى حينا وجمالها وفتنتها حينا آخر و" **يحقق للمرأة الوجود اللغوي والنفسي والاجتماعي، والنص-الجسد يقرأ في اتجاهين وتتحقق في الاتجاهين هوية الأنثى، فبالجسد الأنثوي يكون النص بالفعل وتكون إذاك الأنثى في النص بالقوة، إن الكتابة بجسد المؤنث موقف يدعو إلى التعدد الدلالي وهو جاهز لأي قراءة على أساس مواصفاته البلاغية، فالجسد يتجلى حسب مواصفات الجمال الطبيعي ويتحرك ضمن الشرط البلاغي، في اتجاه أفق التمثيل الثقافي للجسد**"[2]،وبذلك أدى الجسد دورا بارزا في خلق شعرية اللغة من خلال بلاغة الاستعارة التي شكلتها المرأة بالاعتماد على معجم الجسد، ولما كان الجسد رمزا للخصوبة بالنسبة للمرأة جعلته بؤرة تتوالد منها الدلالات وتتناسل مجتازة العرف اللغوي المعتاد، للغة واصفة لا تعرف قيد المنطقي والمباشر.

لأجل ذلك راهنت المرأة على تحرير جسدها لتحطيم التصورات الخاطئة التي صنعتها المجتمعات الذكورية، حين جعلت الرجل معادلا للعقل، والمرأة معادلا للجسد الضعيف، ولتزيل الأكاذيب والأوهام والتصورات المزيفة، ركزت على إعادة بعثه من رماد الأسى، جسدا يعبق بالحرية ومكمن البهاء والخصوصية، ورمزا للخلق والحياة، لذلك" **تكتب الأنثى بجسدها مستخدمة تنويعات لفظية، مستقاة من القاموس الأنثوي، وتكمن خصوصية لغة الأنثى**

[1]- الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء-، ص ص: 194-195.

[2]- عبد النور إدريس: النقد الجندري – تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية-، ص: 200.

من ناحية الأسلبة في التعبير بالجسد، كتقنية خطابية عالية الوقع والأثر، وهي نظرة مختلفة عن الوصف الحسي المباشر لمفاتن جسد الأنثى"[1]،لتفتح خطابها على فضاءات جديدةوأبعادا دلالية لا مألوفة وترتقي به عن عالم الماديات وما طاله من تهميش وزيف،لذلك نجده في كثير من الأحيان موظفا توظيفا رمزيا من خلال اللغة التي عبرت بواسطته على تهميش المرأة وجسدها الذي استعبد منذ أمد بعيد، وهذا ما دفع بالمرأة إلى الكتابة بالجسد لفضح المعتقدات الخاطئة الجائرة، لذا" **يعتبر الجسد أكثر العناصر تأثيرا في إنتاج النص، حيث يتدخل الرصيد الداخلي للذات الكاتبة بصورة أو بأخرى في فضاءات الكتابة ومدارات التخييل؛ يعد المنبع الرئيس للنص ومصدر للأفكار، والأحاسيس والمشاعر والصور، ومحدد الهوية والمنظور الفكري**"[2]، ومن ثم اتخد سمة بارزة في الخطاب النسوي على اختلاف جنس النص وصاحبته، فركزن على فاعلية الصورة والاستعارات على تغيير المفاهيم ورسم صور أخرى للجسد بالاعتماد على التمثيل الجمالي حينا والتمثيل الإيروتيكي حينا آخر أو بالمزاوجة بينهمابفضل الجسد الذي استقطب اهتمام الكثير من الشعراء والروائيين سواء كانوا من الرجال أم من النساء، وهنا وجب علينا التساؤل: لماذا يسمح للرجل بالحديث عن جسد المرأة كموضوع للمدح أو للذم، بخلاف المرأة التي جردت من حقها حتى في التعبير عنه؟ والتاريخ يبرز ذلك انطلاقا من حكايات ألف ليلة وليلة مرورا ببعض الشعراء في الجاهلية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: امرؤ القيس، أبو نواس، عمر بن أبي ربيعة، الأعشى...وغيرهم.

وعليه ركزت المرأة على منح جسدها روحا لا مألوفة تختلف عن تلك التي استعبدها النسق الذكوري لتحميه من الدونية والشيئية، متجاوزة الحدود الضيقة التي تكبله، مركزة على تجربتها الذاتية ودفقتها الشعورية وخيالها الجامح لخلق لغة واصفة " **وهنا تتشكل لوحات شعرية، توقظ مخيال المتلقي، حيث ينغمس مع فراديس النص وفضاءاته المتشعبة، خاصة حين يتحول هذا الجسد إلى وابل من الرموز المشعة، المعرية لكثير من الحقائق**

[1]- ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 330.

[2]- المرجع السابق، ص: 59.

السياسية والتاريخية والاجتماعية، من خلال الجسد الذي تتلون أبعاده، فأحيانا نجده المدينة، وأحيانا أخرى الوطن، والسياسة، والقومية، والإيديولوجيا، وقد تتعدد دوائر هذه الأبعاد إلى ما لا نهاية، تحت قدرة الانزياح الاستعاري المشفر"[1]؛ فتؤدي الكتابة بالجسد عدة أدوار مختلفة فتثبت الذات الأنثوية المستقلة وتبرز هويتها الخاصة، وتفتح النص على المتعدد القرائي من خلال التمثيل الجمالي، وتحقق اللذة التي ينشدها القارئ، كما يكون الجسد بذلك علامة للتعريف بصاحبه وأداة للتواصل مع غيره .

ورغم أننا لا ننفي المراحل التي مرت بها الكتابة بالجسد من لدن الكاتبات اللاتي ركزن في المرحلة الأولى على التمثيل الجمالي للجسد ومنحه أبعادا أيديولوجية لإسقاط الثقافة الذكورية، واعتماده كعنصر مهم يمنح خصوصية للمرأة ولا يقتصر فقط على تلك الأدوار التي التصقت به؛ حيث اتخذه البعض كوعاء للإنجاب أو للمتعة فقط، وعده البعض الآخر آلة للرعاية والخدمة، وبسبب هذه الصفات الهامشية تجلت المرحلة الثانية من الكتابة بالجسد التي ألغت الطابوهات وأنطقت المسكوت عنه وفضحت كل مكبوتات المرأة بتعابير خدشت الحياء في كثير من الأحيان فامتزج التمثيل الجمالي بالتمثيل الإيروتيكي، إلا أن الشعر النسوي استطاع أن يبرز وعيا ناضجا واهتماما بارزا بكل معالم الذات الأنثوية وخاصة جسدها؛ أين عمدت الشاعرات إلى تحقيق التمثيل الجمالي ومناهضة الإيديولوجية العنصرية التي هيمنت عليها الثقافة الأبوية، واستطاعت أن ترسم أفاقا جديدة لجسدها وترسم له دلالات مختلفة عما هو سائد.

وهذا ما يتجلى في قصيدة" **في عصمة قبلة لم تحدث**" للشاعرة " **أحلام مستغانمي**"*التي تقول فيها[2]:

سَيدِيْ..

---

[1]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، ص: 137.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية" .

[2] –أحلام مستغانمي: عليك اللهفة، هاشيت أنطوان، بيروت– لبنان، د.ط، 2015، ص ص: 34–35.

قُبلتُكَ تِلكَ التِيْ لمْ تكُنْ

مَا تَركتْ لِيْ يدًا لكِتابَتِهَا

لَكأنهَا بَدأتْ بِلثمِ أصَابِعِيْ

ثُم التَهمتْنِيْ..حتّى أخْمصِ قَدميْ

وَهي عَلى رُكبتيْهَا تَطلبُ يَدي

إلى أن تقول:

فيْ غَفوتهِ

فيْ ذُروةِ عُزلتهِ

يُواصِلُ قَلبيْ إبطَال مَفعولِ قُبلةٍ

فَتيلُهَا أنتَ

كيْفَ لقبلةٍ أنْ تُوقفَ الزمَن؟

كيْفَ لشفَتينِ أنْ تُلقيَا القبضَ عَلى جَسدِ؟

إن المتمعن فيما سبق يرى أن الشاعرة استطاعت أن ترسم بخيالها عالما يضج بالمتعة واللذة انطلاقا من تركيزها على الكتابة بالجسد، فأغرقت الدوال بمدلولات شبقية فتملصت من اللغة المباشرة التقريرية وراحت تشكل عالما يترنح فيه الجسد بين الرغبة والامتناع، فشكلت فضاء انزياحيا يتعانق فيه التمثيل الجمالي بالتمثيل الإيروتيكي، فرسمت للقارئ صورة مشهدية وأقحمته في عالمها الخاص، فلفتت انتباهه للتأثير على مشاعره من خلال تركيزها على تفعيل شعرية الكتابة بالجسد بتوظيف بعض عناصره وذلك ما بدا لنا جليا في المقطع الأول حين قالت " **لكأنها بدأت بلثم أصابعي، ثم التهمتني، حتى أخمص قدمي، وهي على ركبتيها، تطلب يدي**" فأصبح الجسد منبعا يتدفق بالرموز والإيحاءات المختلفة أو بالأحرى الدلالة الرئيسة التي أدت إلى بناء النص.

لتضيف في المقطع الأخير ما يؤكد تركيز الشاعرة على جسدنة اللغة لخلق فضاءات انزياحية لا مألوفة لتحيد الكلمات عن مدارها الصارم، وتجنح بها إلى دلالات مثيرة تستقطب بها اهتمام القارئ بعد أن سئم من التوظيف الاستعاري الأقرب للتمثيل الواقعي منه إلى الخيالي، فعمدت إلى إثارة مشاعره واستفزاز خياله لرسم صور لا معهودة، لتؤكد له في نهاية القصيدة على فاعلية التصوير الذي يستند على بعض عناصر الجسد ومدى قوتها في التأثير عليه حتى وإن كان جسد المتلقي ذاته لتقول " **كيف لشفتين أن تلقيا القبض على جسد؟**" هذا التمثيل الإيروتيكي الذي حرر الجسد من قيوده ضاعف التأثير على عواطف القارئ واستمال انتباهه فاعتمدته الشاعرة كوسيلة لإثراء القصيدة المعاصرة بطاقات لا مستهلكة وإثارة أحاسيس القارئ.

كما عمدت" **سمية محنش**"*في قصيدة" **مراهق وسيدة**"[1]إلى الكتابةبالجسدفكانت قصيدتها كالآتي:

قَبلتُهَا..
يَا ثَغرِيَ المنهالَ عشقًا في معابدِ حُسْنِهَا
يا ثَغْرَهَا..

يَا صَيْحَةَ المَولودِ تُذْعِنُ لموُجُود..
وما احْتَوَى
أني البداية كنتُها..

..والمنتهى

يا جِيدَهَا..
يا رَعْشَةَ العُصفُورِ بللهُ القَطَر

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات الضفاف، الجزائر، ط1، 2013، ص: 33.

استعارت الشاعرة من معجم الجسد بعضا من عناصره وانزاحت بلغتها من التصوير التمثيلي الأقرب للواقع إلى تشكيل صور واستعارات مختلفة الإيحاءات ومتضاربة التأويلات، فأثرت قصيدتها ببلاغة الجسد لما له من طاقات تعبيرية هائلة، ونلمس ذلك في قولها:" **يا ثغري المنهال عشقا في معابد حسنها، يا ثغرها، يا صيحة المولود تدعن لموجود، يا جيدها، يا رعشة العصفور بلله القطر**" فانزاحت باللغة المسموعة إلى لغة تكاد تكون ملموسة فجرت في النص حركة وحيوية، وأخذت تشكل صورا مشهدية بالمزاوجة بين التمثيل الجمالي والتمثيل الإيروتيكي للجسد الذي التهب بالرغبة.

هذا التجسيد الاستعاري الذي أدى إلى تشكيل لوحات شعرية باذخة الشعرية، تتعانق فيها تجربتها الشعرية ودفقتها الشعورية ورغبتها المكبوتة التي حررتها لغة الجسد، هذه اللغة التي تنفلت من معناها المعجمي المباشر إلى فضاءات رحبة مترامية الأطراف.

كما تسوقفنا في هذا الصدد قصيدة " **معلقة بالمسامير أجنحتي..**"للشاعرة" **شامة درويش**"* التي تقول فيها[1]:

وثَغريْ بَاهتُ الضَحكةِ

يَداي مَبتورتَان

ونهدَاي مرخمَان، على جَانبيهمَا نبتَ (الخزُ)

هذا الجَسدُ الخَاويْ يعْويْ

تُدشنهُ ديدانُ تمسدُ طراوتهُ

قضماتٌ محترفةٌ

جسدٌ باردٌ لا يتَحركْ

* ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– شامة درويش: إيزلوان، دار ميم، الجزائر، ط1، 2018، ص ص: 66-67.

وعظامٌ ذابلةٌ تمتصُ العفَن

والجوعُ الكافرُ ينهشُ بطنيْ المنتفِخة

عمدت الشاعرة إلى إقحام الجسد من خلال استعارة بعضا من عناصره وتفاصيله، فمزجت بين غواية اللغة وبلاغة الجسد لخلق صور متعددة الدلالات، وهذا ما يتضح في النص الشعري أعلاه؛ أين جعلت الشاعرة الجسد دالا عما تكابده من معاناة وآلام انطلاقا من عنوان قصيدتها الذي تؤكد فيه للقارئ ألم الذات الأنثوية وشجونها وآمالها المفقودة وعجزها عن تحقيق أحلامها، وفي هذا ما يعكس حقيقة الجسد الأنثوي الذي شوهه الآخر بسمات بغيضة وصفات دونية، فأرادت الشاعرة أن تعكس تلك التشوهات التي رسمتها الثقافة الذكورية على جسد المرأة، وهذا ما حرصت الشاعرة على تقريبه لذهن القارئ، فسعت إلى تصوير معاناتها مع جسد فرض عليها أغلالا وقيودا منذ ولادتها وحال بينها وبين رغباتها دون الآخر، وهذا ما أوحت به عباراتها التالية: " **ثغري باهت، يداي مبتورتان، نهداي مرخمان، الجسد الخاوي تدشنه ديدان، قضمات محترفة، جسد بارد لا يتحرك، عظام ذابلة تمتص العفن، الجوع الكافر ينهش بطني المنتفخة**"، هذا الحضور المكثف لعناصر الجسد خلق حركية ونشاط في النص،ففضحت الأنا الأنثوية المكبلة بقيود الجسد الذي شكلته الثقافة الذكورية، فأصبح الجسد الأنثوي المحور الأساس التي استندت عليه الشاعرة لبناء دلالة النص، فامتزجت بلاغة الجسد وفاعلية التجسيد الاستعاري بطاقات اللغة الانزياحية أفضى إلى خلق لغة شعرية باذخة .

المبحث الثاني: المنجز الشعري النسوي وتمركز الهامش

بعد أن كانت المرأة هامشا على أطراف الحياة في مجالاتها كافة، سعت إلى التحرر من صفات الدونية والشيئية التي التصقت بها منذ أمد بعيد، تلك الثقافة الذكورية المتحيزة التي منعت المرأة من إعلاء صوتها وإن حدث وتسرب إلى الآخر فخطاباتها لا تتعدى تلك الآداب الهامشية كأدب الأقليات، وأدب الزنوج...وغيره من الفئات المقصية من الحياة، ولما سيطر الرجل على الواجهة الأدبية والنقدية وأرسى هيمنته على الوسط الثقافي، ازداد وعي

المرأة بالذات الأنثوية المختلفة عن الآخر، وهذا الاختلاف ليس لتهميشها بل العكس، فمن ذا الذي يقر بأن الرجل هو أسمى نموذج في كل شيء؟ ومن ذا الذي يؤكد لنا أن خطابه الشعري يضج بفنيات لا يستطيع بلوغها غيره؟ هذا ما دفع المرأة إلى إعادة قراءة هذا الأدب الذي اختاره الرجل وخطه وفق منظاره الخاص، فعمدت إلى تمحيصه وإعادة صياغة كتاباته كرد فعل يعيد صياغة الأدب وفق رؤية تكاملية لا أحادية، لذا ركزن على الأدب كوثيقة ثقافية بإمكانها قلب الموازين وفضح المستور، وركزت على النقد النسوي للتعريف بدراسات النساء المغمورة وتقييمه وتقويمه، ورغم أن " **حقيقة النسوية لم تظهر في الشكل الأدبي الفني بل ظهرت بادئ الأمر كحركة سياسية تهدف إلى تحسين وضع المرأة الاجتماعي، ثم انعكس ذلك على موقعها الأدبي ومحاولة فرض قيمتها الخاصة في الثقافة الذكورية المهيمنة على الإبداع والفن**"[1]،ما أفضى إلى بروز إبداعاتها الخاصة في كافة الأجناس الأدبية وإن كانت تميل لجنس أكثر من الآخر، إلا أن الرواية والشعر النسوي استقطب اهتمام الكثيرات، ما لفت انتباه العديد من النقاد إزاء هذا الكم الهائل من الإبداع الذي استطاع أن يفرض نفسه في الوسط الأدبي والنقدي وتمكن من إبراز ملامحه وخصوصيته من خلال لغة المرأة المتمردة على صنمية الكتابة، وأسلوبها الخاص الذي يضج بالكلمة المنتقاة والحس المرهف.

أولا: الذات الأنثوية وتمظهراتها في الخطاب الشعري النسوي

إن المتمعن في المشهد الإبداعي النسوي يجد أن الذات الأنثوية بارزة في كل الخطابات على اختلافها؛ ذلك أن المرأة تنطلق من الأنا المضطهدة والمهمشة محاولة التعبير عن آمالها وآلامها وكسر الطابوهات لإثبات حضورها وكينونتها الخاصة من خلال نصها الذي يعكس الذات الأنثوية وتحولاتها وهواجسها، وعليه تعد" "**الذات الأنثوية**" **ذات متحركة، متغيرة في محاولة كشفها لذاتها في نصوص هؤلاء الكاتبات وهي، أيضا ليست ذات واحدة، تماما، إذ تختلف كل منهن في محاولة كشفها ومحاورتها مع العالم بتفاوت**

[1]- ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 36.

يبرره إختلاف درجات الوعي بالذات وإختلاف تجاربهن على المستوى الذاتي، والإنساني"[1]، وكذا اختلاف دفقاتهن الشعورية وأساليبهن، ما يجعل نص المرأة مفتوحا على المتعدد القرائي، نصا خالدا بفضل لا محدودية تأويلاته، هذه الذات التي تكسر أفق توقعات القارئ فتختلف من شاعرة لآخرى تغري القارئ وتضاعف شوقه لانتظار إبداعاتها باستمرار لما له من حركية وحيوية في النص.

وبالعودة لما أحاط به البحث من نماذج مختلفة، وجدنا أن أبرز تجليات الذات الأنثوية في الشعر النسوي المغاربي المعاصر كانت كالآتي:

1/- الذات المتمردة:

أدت حركات التحرر التي شهدها العالم إلى تفجير وعي متمرد على النظام الأبوي الجائر، فآمنت الذات المقموعة بأهمية الانقلاب على أشكال الظلم والاستبداد وما عانته من تمييز عنصري وتهميش وإقصاء، " **هذا الوعي الضدي علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة للحداثة، ذلك لأنه وعي مناقض لصفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة، القوالب المتكررة، الذات العارفة بكل شيء، وهو الوعي الذي يستبدل بالمطلق النسبي، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم. وهو يؤسس نفسه بوصفه وعيا إشكاليا يرى في الشك علامة العافية، وفي السؤال شرط الوجود، وفي النفي دلالة الحرية**"[2]، ومنه جاءت الكتابة النسوية تضمر نسق التمرد على الأوضاع الاجتماعية والثقافية المقيدة بالهيمنة الذكوية، ونظرا للكبت الذي عانت منه الذات الأنثوية لردح من الزمن، تفجر في لحظة وعيها انقلاب وعصيان على السائد والمألوف، هذا التمرد الذي قاد المرأة إلى ارتياد عوالم جديدة بالاعتماد على الشك والمساءلة المستمرة فكانت جريئة في فتح الطابوهات والمحظورات لتحرير الذات من مخاوف خنقت أنفاسها منذ أمد

[1]- ظبية خميس: الذات الأنثوية – من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار المدى، دمشق-سورية، ط1، 1997، ص: 14.

[2]- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص ص: 61-62.

بعيد، فسعت إلى الانفتاح على أفاق رحبة تعكس الجرأة والتجاوز والتمثيل الجمالي وفق تجاربهن الذاتية ودفقاتهن الشعورية المتأججة، هذه المزاوجة التي جعلت من النص رحما تتوالد منه الدلالات وتتضارب فيه التأويلات،ذاك المزيج لم يكن مألوفا في كتابات بعض الرجال بسبب تعالي النسق الفحولي الذي شوه الحقائق ابتغاء ضمان مركزيته.

لذا تجلت الذات الأنثوية المتمردة في الكتابة النسوية بشكل واضح نتيجة الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية وحتى الاقتصادية التي أثقلت كاهلها، وأصبحت الكتابة في حد ذاتها فعلا متمردا حين ترغب المرأة في ملامسة المسكوت عنه أو في معالجة تلك المكبوتات الدفينة، كما أصبح التمرد فعلا أساسيا لمواجهة الواقع الذي مارس ضدها سياسة الوأد قديما وحديثا، فلم تجد المرأة إلا العصيان والتحدي والمواجهة لإعادت هويتها وكينونتها الخاصة فما أخد بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة.

ومن النماذج الشعرية التي برزت فيها الذات المتمردة بشكل واضح نذكر تجربة الشاعرة" **رجاء طالبي**" في قصيدة " **سماوات مستحيلة**"[1]

يُحلِقُ خَياليْ

حَيثُ لمْ تطأ قَدمُمُسافِر

أيّها التَمردُ العَزيّز

أنتَ منْ يَمنحُ للأشكَالِ العَابرة

أنّ تبزُغَ شَمسَها،

تُشرقُ لتأفَل،

الشَكُ: رسُولٌ منَ الجنةِ

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– رجاء الطالبي: أوراق أندروميدا، فضاءات، المغرب، ط1، 2022، ص ص: 05-06.

إذَا كانَ للفِكرِ

أنْ يَسرقَ كلمَة منَ اللغزِ

كُل شيءٍ يُمكنُ تَحريفهُ

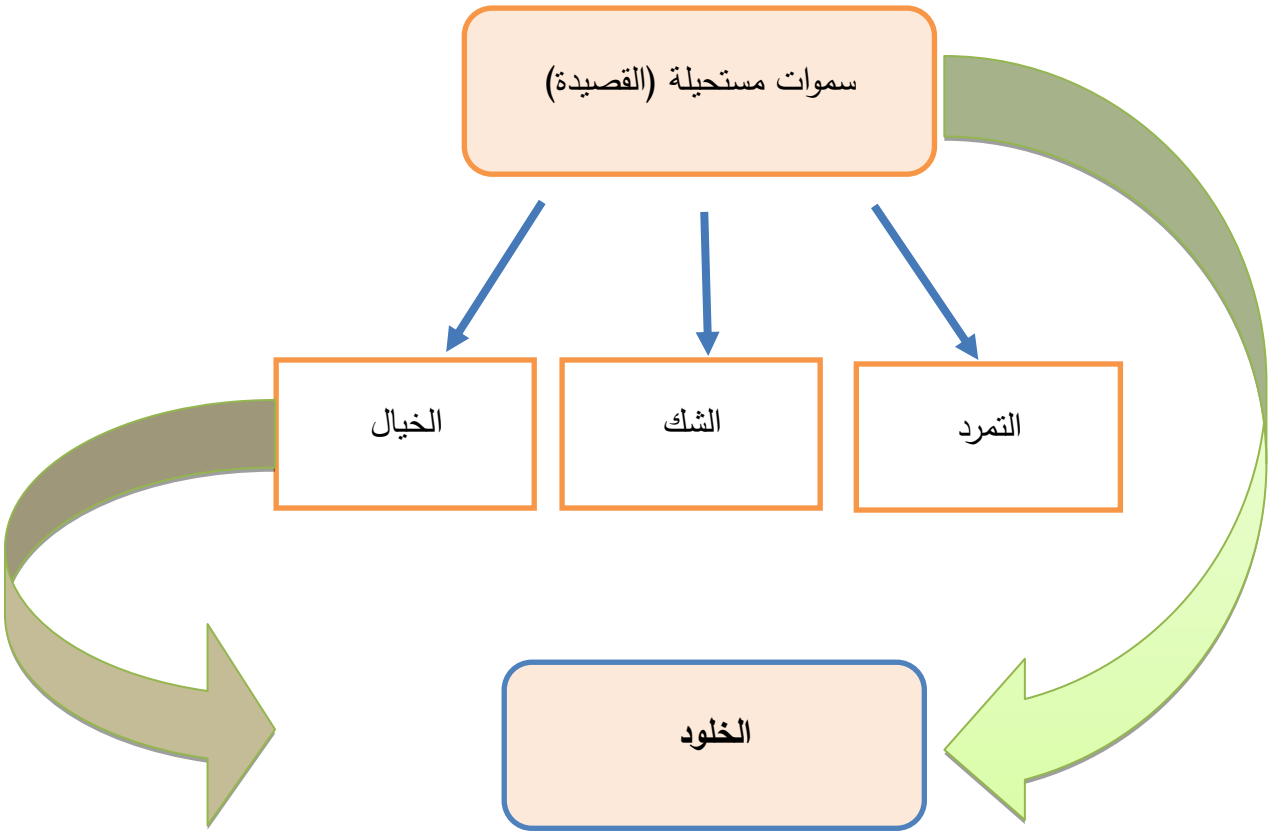
أيّها الخَيالُ، أنتَ أكثرُ وفاء

أنتَ منْ يؤمنُ بِعشبةِ الخلُود

كمَا يُمكنهُ أنْ يَكتُبَ قصِيدة.

برزت الذات الأنثوية المتمردة انطلاقا من العنوان الذي جاء جملة اسمية توحي بمناهضة النمذجة والنمطية، ورغبتها الجامحة في ارتياد عوالم الإبداع اللامألوفة إلى فضاءات رحبة صعبة الإدراك، فتحدت الشاعرة من أول جملة شعرية في قصيدتها مركزية المركز محاولة فرض الذات الأنثوية كذات فاعلة قادرة على إنتاج النص، متوسلة بخيالها المجنح والتمرد للانقلاب على القالب الكلاسيكي والهندسة الإيقاعية التقليدية، كما تزودت بالشك الذي هو أساس تجلي المعارف والحقائق، هذا الشك الأنثوي الذي يهز مركزية الثقافة الذكورية، ويفضح عقمها وظلمها، لتؤكد مرة أخرى على ذلك بقولها:" **كل شيء يمكن تحريفه**" لتلفت ذهن القارئ للمعارف الزائفة التي رسمها النظام الأبوي حولها، ذاك النظام المتحيز الذي احتكر الحياة لنفسه وأكد بأن الإبداع منجز ذكوري فقط هذا من جهة، ومن جهة أخرى تؤكد دور الخيال الذي يصنع المستحيلات ويفتح النص على أبعاد جديدة .

لنجد الشاعرة بعدها تصرح بسر القصيدة والأساس الجوهري الذي يشكل الأشياء كيف شاء لتقول:" **أيها الخيال، أنت أكثر وفاء، أنت من يؤمن بعشبة الخلود،كما يمكنه أن يكتب قصيدة**" فتحيلنا بذلك إلى الخيال الذي هو منبع الشعرية وأساس الخلق بفضل الصور التي يصنعها والتي باستطاعته تخليد نصها بفتحه على المتعدد القرائي، وتضيف له التمرد وكذا الشك، وعليه يمكننا توضيح حركية العملية الإبداعية عند " رجاء طالبي" في قصيدتها هذه من خلال الشكل الآتي:



الشكل رقم (04): يبرز حركية العملية الإبداعية عند رجاء الطالبي .

من جهة أخرى تأخذنا " **سميرة البوزيدي**"*في قصيدة " **نص لم أكتبه بعد**"[1]إلى تمرد الذات الأنثوية وسعيها إلى خلق نص لا يبالي بالحدود التي فرضت عليه بل يؤمن بالكتابة الجديدة التي تطيح بالسائد والمستهلك فتقول:

نَصٌ شَرِسٌ

نصٌ سَافِلٌ

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– سميرة البوزيدي: تحت القصف، وزارة الثقافة والمجتمع المدني ، طرابلس– ليبيا،، ط1، 2013، ص ص: 30–31.

نصٌ لا يَحمدُ قلبي

ولا يُسبحُ بملكوتِ حِبري

نصٌ لا يغسِلُ يدَيه مِنيْ عِندمَا ألتهِمهُ ،

نصٌ مُشاكِس

يَقرصنيْ

يَرميْنيْ بوسائدِ العبثّ ويَجذبُ شَعريْ

نصٌ شَبَقٌ

يَخمشُ جَسديْ ويَقتفِيْأثرُ الحليْب فيْ صَدّريْ

نصٌ بلا ذاكِرة بِلا مُجاملَة بِلا تأويِل

نصٌ كُلمَا تَعتم وضَحْ

وكُلمَا وضَحَ سمقْ

نصٌ يَرتكبُ كلّ المجَاز

يَركبُ أُرجُوحةُ التنَاص

ويزْكلُ المعنَى

يَستندُ على ضحْكَتيْ

وينامُ على يَدي

نصٌ يَعبثُ بِنظَاميْ

يَمحوُ علامَات مُروريْ ويَعكسُ طُرقيْ

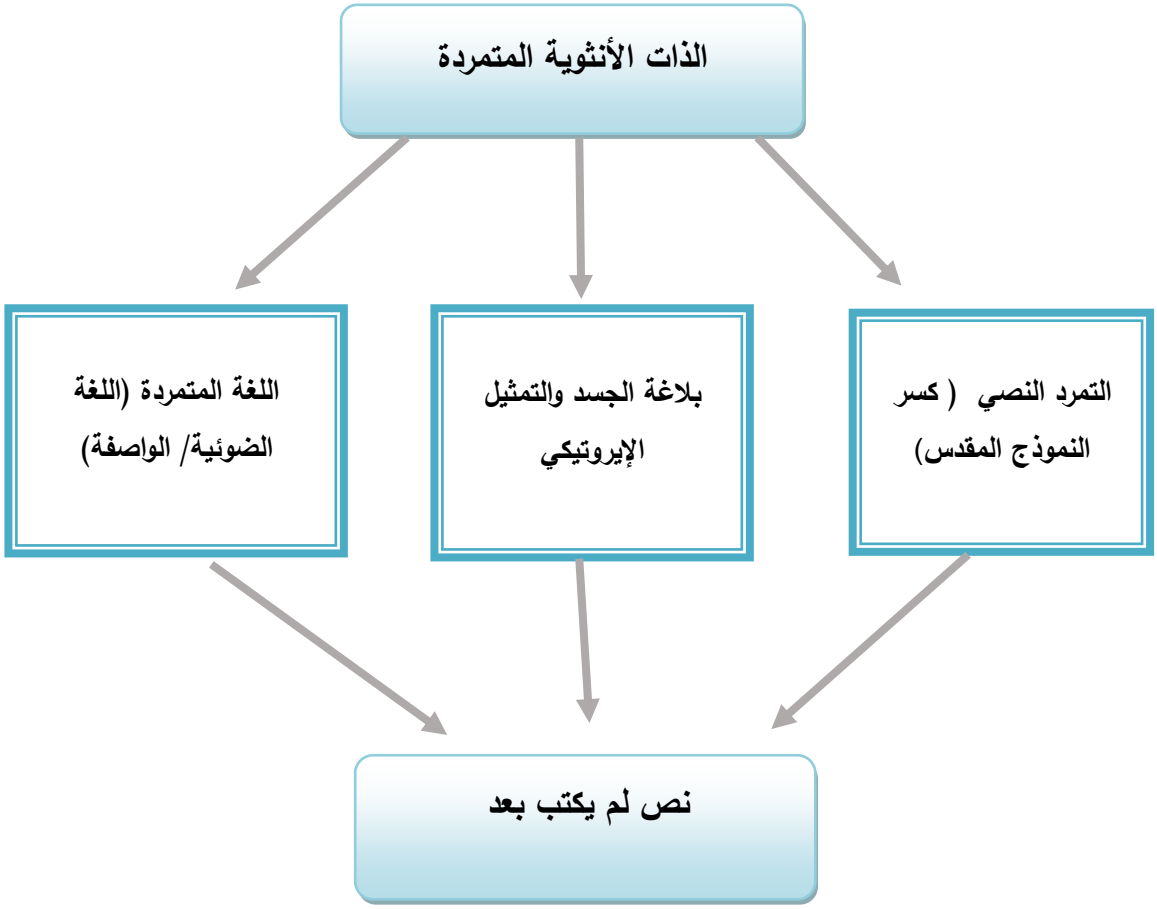
ويَكسرُ مِسطرتيْ

نصٌ يَلعنُ ويشتمُ ويضحكُ أيضًا ،

نصٌ مَجنوُن

نصٌ لا يَغضبُ عِندمَا أنقَلبُ عليهِ وأصْفعُ قفَاه

ركزت الشاعرة منذ الوهلة الأولى على الانقلاب وانتفاضة الذات الأنثوية على النموذج المقدس، ومنظومة القصيدة الكلاسيكية التي سئمت منها الذائقة الشعرية المعاصرة، فتحدت الشاعرة نفسها وتمردت على نص الآخر وجنحت بالكتابة نحو التجديد والتجاوز والمساءلة المستمرة، وهذا ما بينته الصفات اللامألوفة التي أسندتها للنص حين قالت: " **نص مشاكس، نص سافل، نص شبق، نص مجنون**" ما يعكس تمرد الذات الأنثوية ومحاولة الارتقاء إلى سموات الإبداع اللامعهودة من خلال تجاوز المستهلك وتحطيم العادي والمنطقي، والتأسيس للغة متمردة على العرف اللغوي المتداول وخلق نص لم يكتب بعد، نص مستحيل أن يولد من ذات متمردة ولغة عنيفة ومن قلق الكتابة التي لا يهدأ ولا يستكين ليفجر رغباته المكبوتة ليحقق التمثيل الإيروتيكي دون أن يطمئنها بركونه إلى قالب معين بل هو في تجاوز قلق ومستمر، وهذا ما توضحه في قولها: " **يقرصني، يرميني، يخمش جسدي، يعبث بنظامي، يمحو علامات مروري ويعكس طرقي، يكسر مسطرتي، يلعن ويشتم ويضحك**" هذا النص العنيد الثائر حتى على كاتبه فهو يكسر ليمحو علامات مرورها ويعكس طرقها ليأخدها إلى أبعد من المألوف والمستهلك، ومن ثم عكس عنف اللغة الموظفة مدى قوة الذات الأنثوية التي تسعى إلى انقلاب على الثقافة الذكورية السائدة وفرض ذاتها انطلاقا من إعلاء صوتها وتمردها على المنظومة الكلاسيكية للقصيدة العربية،وهذا ما يمكننا توضيحه في الشكل الآتي:



الشكل رقم (05): يبرز حركية العملية الإبداعية عند سميرة البوزيدي في قصيدة " نص لم يكتب بعد"

2/- الذات النرجسية:

أدت سياسة الإقصاء المنتهجة ضد المرأة إلى تقييد ذاتها من طرف المجتمع وعاداته وتقاليده التي تعلي من النسق الفحولي وتهمش سواه، وكذا المفاهيم الثقافية المغلوطة التي فرضت على المرأة العيش على طرف الحياة كآلة استهلاكية وحسب، ما دفع ذاتها إلى التمرد على الأوضاع المزرية التي فرضت عليها، فجاءت نصوصها تضخيما لذاتها كتعويض لما سلب منها، وكرد فعل متحرر على كل الأغلال، و" **هكذا يغدو نص الشاعرة**

ممرا لأناها، بما هي –أي تلك الأنا– قشرة وجودية للذات، تسمح بانفتاحها على الذاكرة التاريخية، بحيث تكون سيرة جسدها بكل ما يتقاطع فيه من الخبرات العاطفية والمادية والإيقاعية أيضا، هي التجلي النصاني لذاتها، الأمر الذي تعتبره "فيرينا رينش" في قراءتها لليوميات النسائية الحميمة، نرجسية صادمة، مردها الإفراط في إعتدادها بالأنثوي"[1]،هذا الإفراط كان فعلا أتوماتيكيا اتجاه قسوة الوأد التي كانت تعيشها المرأة، وبقدر ما كانت تكابده من معاناة شرسة تعالت بذاتها وأعتدت بها حتى تهادت في خطاباتها نرجسية واضحة.

لذلك" **تقدم المرأة الكاتبة خطابا أدبيا نرجسيا يتضمن تمثلها الخاص لذاتها، من خلال تقنية الإضمار والإظهار، حيث تعتمد أثناء سردها للجسد إلى التخفي وراء اللغة المجازية والتراكيب الغامضة كوسيلة تمكنها من خرق الموروث الثقافي التقليدي الذي يقدم قراءة مثالية وأخلاقية للمرأة، كما ينزع خطاب المرأة إلى انتهاك المنظومة اللغوية والفنية والثقافية (...) فالكاتبة تمارس فعل الانتهاك كتأكيد استراتيجي ذكي للاختلاف– في التشابه– بتدمير التقنيات المستعارة من الخطاب المهيمن، وفي ذلك نوع من المقاومة تسمح لها بالسير نحو التحرر عبر التبادل وإعادة قراءة مسألة الحدود"**[2]، إذ لم تكتف المرأة بإسماع صوتها للآخر واسترجاع ما أخذ منها، بل تمادت في ذلك إلى أن جعلت نفسها محورا مهما في بناء النص الأنثوي واعتمدت على عنف اللغة لتحقيق التمرد النصي حينا وإلى جسدنة اللغة حينا آخر، فحاولت أن تزيح الرجل من عليائه وتستحوذ على المركزية التي حرمت منها دون وجه حق، فكانت نصوصها عالمها الذي تمارس فيه حرياتها بحسب ميولاتها ورغباتها دون قيد أو أحكام معيارية تطلقها العادات والتقاليد الاجتماعية الخانقة، ولما كان الأدب وثيقة ثقافية أدركت المرأة أهمية اللغة في خلخلة أنظمة وبناء أخرى، سعت إلى فرض ذاتها والاعتزاز بكينونتها الخاصة لتربط بعض الأشياء بذاتها الأنثوية.

[1]– محمد العباس: سادنات القمر سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق– سورية، ط2، 2010، ص: 25.

[2]– مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2013، ص: 24.

لذا تعد" **النرجسية الفائضة في ذلك النص دلالة على رغبة مبيتة وواعية لإضفاء طابع شخصي على الموجودات، تشبه إلى حد كبير نرجسية الحداثة كخطاب**"[1]،وكان ذلك كرد فعل على استرجاع ما سلب من المرأة عنوة، فأرادت خلق النسق الأنثوي المتمرد على بعض ما يحيط بها لإرساء قواعد متينة لفرض الذات الأنثوية، وهذا ما أطلق عليه الدكتور " **البشير عصام المراكشي**" في كتابه " **جدل النسوية والذكورية**" بمصطلح " **تأنيث المجتمع**" وهو رد فعل حول هيمنة الحركة النسوية المتطرفة في المجتمعات الغربية، وهذا على سبيل المثال لا الحصر، فنحن ننطلق من الموضوعية إذ لا إفراط ولا تفريط والدافع بالنسبة إلينا استرجاع حقوق مسلوبة دون المغالاة ولا المبالغة فذاك ما يمكننا من تحقيق "**تسوية راشدة**" كما أطلق عليها الدكتور" **البشير عصام المراكشي**"لا الوقوع في هوة أخرى، ومنه نرى " **ذلك الفعل الإنساني المتمادي بقدر ما يعلي الحس النرجسي في المرأة، لا يسمح لها بالإنكفاء على قضية بعينها، إذ لم تختصر المرأة ذاتية وحقيقة وجودها الشعري في تلك المتاهات الموضوعية، فالنرجسية الحديثة تحديدا، وبما هي حاضرة في التيارات النسوية، تترجم الواقع المتناقض ظاهريا إلى واقع وجود، تتولد بموجبه مسافة نحو الذات نفسها،وبتصور ديفيد لوبرتون تحيل الشخص إلى عامل، يجعل من وجوده، ومن جسده شاشة تنتظم فيها الإشارات بشكل ذوات**"[2]؛ ومن ثم تظهر الذات النرجسية في النص النسوي كمعادل لحضورهاالأنثوية البارز.

وتجدر الإشارة إلى أن بروز الذات النرجسية في الشعر النسوي يضمر صوت الموت الذي تضج به أعماق الذات الإنسانية بصفة عامة، لذلك لا نزعم أن النرجسية تتجلى في نص المرأة وفقط بل العكس فهناك الكثير من الشعراء يتراءى لنا نصهم بنرجسية صاخبة، إلا أنها تبدو لنا في الشعر النسوي بشكل أكثر وضوحا نظرا للاختلافات النفسية بين الطرفين؛ إذ نجد المرأة تنطلق من ذاتها للتعبير عن هواجسها والقضايا المهمة في عالم الإنسان، ومن بين تلك المواضيع فكرة الموت التي تسيطر على الذات الأنثوية، لذلك

[1]– المرجع السابق، ص: 31.

[2]– محمد العباس: سادنات القمر سرانية النص الشعري الأنثوي، ص ص: 86–87.

أن العمل الإبداعي هو رعب ضد الموت Anzieu Didier" يؤكد الباحث " ديديي أنزيو"

، فهو idèal narcissique ورغبة في الأبدية، وهذا من أهم مكونات النرجسي المثالي

يحتمي بواسطة النرجسية ضد الموت فيميز ويعلي من ذاته بين الآخرين. إن الأنا- كما يقول الباحث- تنسلخ إلى مرحلتين، فواحدة تعرف أنها منتهية عاجلا أم آجلا، والأخرى تنكر ذلك وتجهل واقع موتها الخاص"[1]،لذلك تسعى المرأة لجذب الاهتمام وجعل حياتها ذات مغزى لضمان خلود نصها .

ومن الشاعرات اللاتي برزت في أشعارهن الذات النرجسية المتعالية نجدالشاعرة " **أمينة المريني**"*فيقصيدة " **من سيرة الخروج**" من ديوانها " **خرجت من هذه الأرخبيلات**"[2]:

خَرجتُ إلى صَباحاتٍ

شَفيفاتٍ تُنادِينِي

تُرِيقُ النُّور

والنّيرَانَ

في أقصَى شَرايِينِي

أنا الأُنْثَى

أنا مِسْكٌ

وبَاقي الكَونِ

مِن طِينِ،،

[1]- لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية- الجنس الملتبس، ص: 115. نقلا عن:

ANZIEU (Didier): Crèer , dètruire, p 36-37, Paris, Dunod, 1996.

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2] -أمينة المريني: خرجت من هذه الأرخبيلات، د.م، ط1، 2015، ص: 07.

إن المتمعن فيما سبق يرى كلمات الشاعرة تضج بنرجسية صاخبة تتهادى في أثناء الأسطر الشعرية، فهي تبرز قوتها على تجاوز الصعاب والآلام انطلاقا من عنوان قصيدتها مرورا بنصها الذي تؤكد فيه خروجها من ظلمات المعاناة إلى أنوار القوة والعنفوان، إلى أن تنتقل بشكل مباشر وصريح إلى تضخيم ذاتها الأنثوية والمبالغة في تفضيل نفسها على الآخرين، وهذه أبرز السمات التي تتجلى في الشخصية النرجسية وذاك ما نستشفه من قولها:" **أنا الأنثى، أنا مسك، وباقي الكون، من طين**".

وعليه نرى توظيفا بارزا لضمير المتكلم "**أنا**" لتعظيم الذات الأنثوية وإثبات كينونتها الخاصة، هذه الأنثى التي هزت النظام الذكوري فأبدت ظلامه وظلمه، كما يلفت انتباهنا هنا هو النزعة الصوفية التي تطفو على سطح القصيدة فقد سمت بنفسها إلى عالم الروحانيات وتخلصت من رواسب الطين فتحررت من العتمة وجمحت إلى النور فأدركت جوهر الروح العليا وحقيقة الجسد الفاني.

كما نستعرض في هذا المقام قصيدة " **أسرار البحر**" للشاعرة" **ليلى لعوير**"*التي جاء فيها[1]:

أنَا لوحةٌ مِن جَمالِ الإله

وعزْف التسابيحِ عندَ السّحر

أنا صبرُ أيوب في حَملهِ

وصرخةُ يونس عندَ الضرَر

أنا لغةُ الكونِ حينَ يسيحُ

وبوحُ الصُخور إذا مَا انفجرْ

أنا آية الله تجريْ مع الموجِ

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– ليلى لعوير: سجدات على جبين الاعتراف، منشورات فاصلة، قسنطينة– الجزائر، ط1، 2017، ص ص: 65–66.

تحي المَوات ومنْ قد قبرْ

أنا نسمةٌ من نسيمِ الصّباح

وبردُ سلام لأيامِ حر

أنا لوحاتُ الوجودِ تجلتْ

فسَبحْ بحمدِ الإله تُسرْ

تبدي القصيدة نرجسية جامحة تتهادى في أثناء الكلمات، انطلاقا من عنوان قصيدتها الذي ربطته بحمولة دلالية عميقة، فكسرت أفق توقعات القارئ باختيار عنوان ساخر يظهر عكس ما جاء في القصيدة، إلا أن المتمعن فيها يدرك العلاقة المتينة بين العنوان والقصيدة، هذا العنوان الذي جاء ليبرز عظمة الذات الأنثوية ويكشف عوالمها الباطنية اللامحدودة فشبهت خوافي الذات الأنثوية وقوتها بالبحر وما يضمر من أسرار سحيقة.

والملاحظ أن توظيفها لضمير المتكلم "**أنا**" قد تكرر ست مرات بداية أغلب الأبيات الشعرية كتضخيم للذات والمبالغة في تفخيمها كقولها: " **أنا لوحة من جمال الإله، أنا صبر أيوب في حمله، أنا لغة الكون حين يسبح، أنا آية الله تجري مع الموج، أنا نسمة من نسيم الصباح، أنا لوحات الوجود تجلت**" هذا التعظيم البارز للذات يظهر نرجسية صارخة في النص الشعري، وبالإضافة إلى ذلك تشبه قوتها على تحمل الحادثات وصلابتها أمام النائبات بصبر سيدنا "**أيوب**" عليه السلام لتبرز للقارئ مدى قدرتها على تحمل الشدائد والمصاعب، كما أضافت إلى ذلك الصبر التمسك بالله والعودة إليه في كل المآسي، وهذا نراه في قولها:" **وصرخة يونس عند الضرر**" فهي تبرز للقارئ تعاظم القارعات وتهافتها عليها ومدى قدرتها على اجتيازها.

وعليه تكشف لنا القصيدة أبرز سمات الشخصية النرجسية فهي تتغنى بذاتها وتشيد بأعمالها وتبالغ في الزهو بها، وتعظم الذات وتفتخر بها، كل ذلك صاغته في قالب باذخ الشعرية ضج بالتمثيل الجمالي وبطاقات اللغة الانزياحية فصورت لنا أنثى باهرة الجمال

فاتنة الصفات تتغنى بذاتها الأنثوية كرمز للجمال والحياة والصبر والقوة، بعكس الثقافة الذكورية الجائرة.

3/- الذات المتصوفة:

لجأت الشاعرة إلى الخطاب الصوفي هروبا من عالم الماديات القاتم ورغبة في تأسيس لغة شعرية تنهل من الرؤى الصوفية لتحرر ذاتها من قيد العرف اللغوي المعتاد للارتقاء إلى العالم العلوي اللامنتهي؛ أين تمتزج التجربة الروحية والوجدانية لتشكل عالما خاصا ولغة صوفية باذخة الشعرية منفتحة على مبدأ اللاحسم، فتتجاوز بذلك النموذج النمطي الذي سئمته الذائقة الشعرية المعاصرة، لتزعزع مكانة النسق الفحولي الذي هيمن على المنظومة الكلاسيكية للقصيدة العربية.

أضف إلى ذلك رغبة المرأة في الحب نظرا لمكانته المهمة في حياتها ومدى احتياجها له بخلاف الرجل، وهذا بالتأكيد مرده إلى الاختلافات السايكولوجية بين الجنسين، لذلك نجد أن " **النساء بعكس الرجال، يعشن لهفتهن الصوفية بصورة عاطفية لا فكرية. والمحبوب يبقى غائبا ولكنه يتصل بعابدته عن طريق الرموز المبهمة.وليست المرأة في حاجة إلى الرؤية واللمس كيما تحس بالحضور إلى جانبها، ويتمازج الحب الانساني والحب الإلهي لا على أن الحب الثاني تصعيد للأول، وإنما لأن الحب الأول هو أيضا وثبة نحو السامي، نحو المطلق**"[1]، وعليه يتراءى لنا الحب بالنسبة للمرأة أساس الوجود أو بالأحرى المؤشر الأساسي لإثبات حضورها، ولما خذلها هذا الحب وجعلها جسدا دون روح ومارس عليها مختلف أشكال التعذيب تحررت منه إلى حب أسمى وأرقى، ففرت من الهيمنة الذكورية ومن الحب الإنساني إلى العشق الإلهي فتجاوزت عالم الماديات الفاني وارتقت بروحها إلى مقامات أعلى لتجد في هذا العشق النقي اللامنتهي جوهر الحياة وحقيقة الخلود، فنهلت من معين الصوفية وأصغت إلى لغة الإيحاءات والإشارات فتمردت لغتها على القوالب الصارمة

[1]- سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة، د.م، د.ط، د.ت، ص: 303.

ومن قيود النمطي والمستهلك إلى أفاق رحبة أضحت فيها لغتها واصفة عليا لها الكون الشاسع الذي يحررها من سجن الجسد وأغلال الأعراف الخانقة.

ومن هنا كان اللجوء إلى عالم الروحانيات بديلا عن عالم مشوه يترصدها بالآلام فتملصت الذات الأنثوية من سياسة الوأد إلى مقامات العشق الإلهي.

وفي هذا تقول " **فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة " **بين كان...ويكون**"[1]

عندما يفْتحُ المحرابُ قلْبَهُ

تتسلَّلُ الرّوحُ إلى...الخَلْوةِ
تُسْدِلُ الحجابَ وتتعرَّى منْ كلّ الشوائبِ

تتخفّفُ منْ ثقْلك أيّها الفاني

تطْرحُك أرْضا

تعْلُو

تسْمُو

تحَلِّقُ في سماء العشْقِ المُتجلّي

ترْنو إلى / ..بياضِ المدى

اِمْتدادِ الرؤى
الروحُ هناك..

لا ثقْلَ

لا كثافةَ

[1]– فاطمة محمود سعد الله: إشراقات حرف ..صوبك، ص ص: 91-92.

يلاحظ فيما سبق ارتقاء الذات الأنثوية إلى عوالم روحانية سامية للتخلص من عالم الماديات المرهق، وتحرير روحها من أعباء الجسد الفاني وذاك ما نستشفه من قولها:" **تتسلل الروح إلى خلوة، تسدل الحجاب وتتعرى من كل الشوائب، تتخفف من ثقلك أيها الفان، تعلو، تسمو**"، لتتجلى لنا الذات الأنثوية المتصوفة التي فرت من عالم الماديات القاتم وسعت إلى تأسيس لغة شعرية تنهل من الرؤى الصوفية فتحرر الذات من قيد الجسد والعرف اللغوي المعتاد.

تلك الخلوة التي تجنح بها الروح للتدبر في ملكوت الخالق والارتقاء إلى مقام التجلي والحضرة الإلهية فتهيم الروح بحب خالقها فتتجرد من كل المآسي وأعباء الحياة الدنيا، وهذا ما نلاحظه في قولها:" **تحلق في سماء العشق المتجلى ، ترنو إلى بياض المدى، الروح هناك، لا ثقل، لا كثافة**"، ومن ثم تبرز لغة الذات الشاعرة الخاصة بعيدا عن خيبات الواقع وشجونه وتتحرر من العبودية التي عانت منها جراء الثقافة الذكورية التي شوهت هويتها وكذا كينونتها.

الأمر نفسه مع الشاعرة" **أمينة المريني**" في قصيدة " **إخلاص**"[1]التي سعت إلى الارتقاء بروحها إلى سموات النور والعشق الإلهي فقالت:

تبِعْتُ هوَايَ لاَ أحَداً سِوَاهُ

ورُوحِيَ كَمْ يُسَخِّرُهُ هَوَاهُ

فيُرْسِلُهُ ولاَ يَعصِيهِ أمْراً

ويَقْبِضُهُ إذَا شَاءَتْ يَدَاهُ

وحَسْبِي أنَّنِي عَبْدٌ حَفِيٌّ

بِمَنْ أهْوَى وعَيْنِي لاَ ترَاهُ

[1]– أمينة المريني: سآتيك فردا، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي، فاس– المغرب، ط1، 2001، ص: 33.

تضج القصيدة بالنزعة الصوفية انطلاقا من عنوانها الذي يؤكد وفاء الشاعرة وصدق محبتها للذات الإلهية التي أخلصت لها وجدها فهامت بنوره وعظمته، فجاءت أبياتها الشعرية تنضح بالروح المتصوفة التي تسعى لنيل مرضاة خالقها، فأخلصت له الحب دون سواه، وأطاعت أمره فخضعت لتكليفه واجتنبت نواهيه، علما منها بحقيقة الدنيا الفانية وملذاتها الآنية الزائلة، فتعلقت بخالقها حبا فيه وطلبا لرضاه.

ومن ثم نجد الذات الأنثوية المتصوفة العاشقة تظهر بشكل واضح في أثناء القصيدة، ما جعلها تشكل هالة روحانية تسمو بروح كاتبتها وقارئها إلى عوالم لا مألوفة تلتذ فيها الروح بقرب خالقها وترتاح من واقع موبوء .

ثانيا: الذات وجدلية الغياب والحضور:

عانت الذات الأنثوية من انشطار بارز انعكس على النص بشكل جلي؛ ذلك أن الكتابة هي صدى لما يضج به عالمها الباطني، وبما أن المرأة عاشت حياة منقسمة بين الرغبة الصامتة والوأد الصارخ، تجسد ذلك في كتابتها فبرزت الذات الشاعرة متمزقة بين ما كان وما يجب أن يكون، وهذا ما أطلق عليه بعض الباحثين "**انفصامية مأساوية**"، هذه الأخيرة التي شكلتها الثقافة الذكورية المهيمنة، التي سعت المرأة لاستئصالها محاولة استرجاع حياة مسلوبة، عن طريق محو الماضي المؤلم وإثبات ذاتها في حاضر يرى الاختلاف بين الجنسين أساس الحياة وليس ذريعة لإعلاء طرف على حساب الآخر، فركزت على حاضرها لخلق مفاهيم مضادة للمعتقدات الخاطئة المتشبثة بالتاريخ منذ أمد بعيد،" **وهكذا يجد نصها حراكه في حيز الحرية، على اعتبار أن الكتابة مشتقة برأي رولان بارت من حركة دلالية تصدر عن الكاتب، وتلامس التاريخ بشكل محسوس، وإن لم يصحح نصها الشعري خطأ تاريخيا مفجعا، لكنه بالتأكيد يحفظ لتلك الذات الشاعرة حيوية الحضور، ويهبها شهوة الحياة، من خلال نص، أو فن يشتهي الحياة بتعبير نيتشة**"[1]،لأجل ذلك يضج نص المرأة بالحيوية والنشاط جراء هذا الانقسام التي تعانية الذات

[1]– محمد العباس: سادنات القمر سرانية النص الشعري الأنثوي، ص: 10.

الشاعرة، هذه الثنائية الضدية تفضي إلى خلق ثنائيات متناقضة يقوم عليها عالم المرأة (الذكورة ≠ الأنوثة)، (المركز ≠الهامش)، (الألم ≠الأمل)، (الحياة ≠الموت)، وغيرها من الثنائيات التي تبرز في النص بحسب تجربة كل شاعرة ودفقتها الشعورية ورؤيتها للواقع وللعالم.

ومن ثم نجد أن الحضور والغياب "**ثنائية مضادة أحدهما يلغي الآخر، يمكن للحضور والغياب أن يعملا في كل الاتجاهات المعرفية الإنسانية وهما الأصل في التفكير والإبداع الذي يحقق الوجود للنشاط الإنساني المتفوق، الذي يقوم بتحويل العالم إلى علامات مشفرة قابلة للقراءة والتأويل**"[1]،وهذا من شأنه أن يفجر في نص المرأة خصوصية صارخة، مغايرة لأغلب خطابات الآخر، بسبب تلك الظروف التي فرضت على المرأة وبعض الأقليات من الزنوج وطبقة البروليتاريا(الطبقة العاملة).

وفي هذا الصدد نقدم تجربة الشاعرة الجزائرية " **نوارة لحرش**"*؛ حيث تتجلى ثنائية الغياب والحضور بشكل واضح في ديوانها الموسوم ب " **كمكان لا يعول عليه**"انطلاقا من صفحة الغلاف مرورا بالعنوان إلى المتن، وقد شكلت الشاعرة بفضل لغتها الشعرية الخاصة جسرا بين عالمها الخاص وقصيدتها التي بثت فيها صراعها الداخلي بين الحضوروالغياب.

ومن أبرز القصائد التي تجلت فيها هذه الثنائية نجد قصيدتها: "**الحياة أقصر من قامتي**"[2]:

أَتَسلَقُ طَرِيْقِيْ، عَاصفةً... عَاصفَة

لاَ شَجَرَ يَرّتَشفُ غيَابيْ، لاَ غياب يَتوَضأُ بحُضوريْ

---

[1]– حورية قادري: الذات الكاتبة بين الحضور والغياب قراءة في رواية: "الخابية " لجميلة طلباوي، مجلة مقاليد، جامعة طاهري محمد، بشار– الجزائر، ع: 13، ديسمبر 2017، ص 71.

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، الوطن اليوم، سطيف– الجزائر، د.ط، 2016، ص ص 19– 20.

الحُضورُ عُكازٌ أَعرجٌ مُهمَلٌ فيْ بَال الذكّريَات

الغيابُ حَشرجةُ العُمر المُنتكسة أَجنحتهُ فيْ

حُنجُرة اللانـهار

وتقول كذلك:

الحُضورُ ياقةٌ مُتهدلةٌ علىَ صدر الأوهام الكثّة ،

يَتهجَاها الغيابُ

الغيابُ ثوبٌ مرقّع بذنوبيْ.

يلاحظ فيما سبق أن كلمة "**غياب**" وردت أكثر من كلمة "**الحضور**" حتى الجمل التي تشير إلى معاني الغياب كانت الأبرز وهذا ما يوضحه العنوان، فالحياة أو وجود الشاعرة أيل للزوال، وكأن الحياة بما فيها من آمال وأحلام ومن المسرات دقائق معدودات سرعان ما يتلاشى سرابها فيحيلها للعدم، ذلك لأن توالي القارعات على الشاعرة شوه فرصتها في الحياة، وهذا ما يتجلى في قولها: "**أتسلق خريفي، عاصفة .... عاصفة**" وفعل التسلق هنا يوحي بصعوبة والمشقة التي تكابدها في خريف حياتها الحزين الكئيب خيبة تلو الأخرى، فالحضور لا يعول عليه فهو عكاز أعوج مترع بالوهم والافتراء.

وكذلك يتجلى هاجس الحضور والغياب في قصيدتها المعنونة: "**مأدبة متأخرة**" والتي تقول فيها[1]:

صرتُ الغَائبة عنْ مَحافلَ ، لا تَحفلُ بيْ

لاَ تَنتَبهُ إليْ

[1]– المصدر السابق: ص39 .

لاَ تتَعرفُ عليْ

وَكانَ الغيابُ ذَريعةَ الأصّابع

كيْ تَفرُكَ عنْ العُيون مسّحة انتظار بَليدة لمْ

تَعُدْ تُؤْمنُ بأنّ "الانتظار فنٌ جميل

وهذا ما يؤكد ما سبق فانسحاب الشاعرة من واقعها المؤلم أحالها إلى منفاها وعزلتها العالية، فقد أصبحت الغائبة الحاضرة وهذا ما يتضح من قولها: "**صرت الغائبة عن محافل لا تحفل بي، ولا تنتبهإلي، لا تتعرف علي**"، وكأن هناك نوع من الإلغاء لذاتها فلا أحد يكترث لأمرها فعزلتها أدت إلى غيابها التام، وحتى آلامها وأحزانها المتجذرة في أعماقها نسفت فرصة التشبث بأمل الانتظار فقد أصبح احتمالا لا طائل منه.

ومن النماذج الشعرية التي برزت فيها ثنائية " **الغياب والحضور**" نجد الشاعرة " **راوية يحياوي**"* في قصيدة " **هواجس**"[1]

أتلاشى حدَّ الامِّحاءِ

وما تبَقّى من عُبوري

إلاّ حُضوري

كَفَ...رَ...ا...شَ...ة

تشير الشاعرة فيما سبق إلى صراعات الذات الأنثويةوانشطارها انطلاقا بما أوحى به عنوانها الذي يبرز مخاوفها ووساوسها، هذه الذات التي انقسمت بين حضور باهت وغياب

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]–راوية يحياوي: أنا لا أحد، دار ميم، الجزائر، د.ط، 2022، ص: 15.

صاخب، وذاك ما تقره بقولها:" **أتلاشى حد الامحاء**"، وحتى حضورها أو بالأحرى ما تبقى منه على حد تعبيرها قد شبهته بفراشة للدلالة على الحساسية المرهفة والوجود الجميل وحياتها القصيرة، بل وأكدت على الحضور المؤقت حين استندت الشاعرة على ظاهرة التفتيت الكتابي؛ أين لجأت إلى تقسيم الكلمة فجاءت مجزءة حروفها بينها نقاط حذف لتؤكد مصيرها المربوط بالزوال، لذلك نجد الذات الأنثوية تعبر عن هواجسها المعلقة بين سندان الحضور المؤلم ومطرقة الغياب المحتوم.

ومن ثم نجد أن فكرة الغياب أدت إلى:

1/- اغتراب الأنثى والرؤية السوداوية:

لا مناص من القول إن نص المرأة ضج بمعاني الألم والحزن وتفجر في ثناياه الحس المأساوي، فتجلت الذات الحزينة بشكل صارخ في أغلب خطابات المرأة، فقديما كانت الخنساء أبرز مثال على ذلك؛ إذ ارتبط الرثاء والعويل بالمرأة أكثر من الرجل، أما حديثا ظهر الحزن باعتبار أن الشعر المعاصر لا يكترث بتقسيمات الأغراض الشعرية، ومن ثم كان الحزن تيمة بارزة في نص المرأة أكثر من سواه وذاك نتيجة البناءالسايكولوجي للمرأة، وما اعتاد عليه الرجل من كبت ألامه وعدم الإفصاح عنها، بخلاف المرأة وما عاشته من شجون وظروف قاهرة.

وقد ساهمت الذات الحزينة إلى إحياء معنى قوي جامح في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة؛" **ذلك لأن المعنى الجديد للحزن أكسب الخطاب الشعري منظورا جديدا كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني، ولقد ظل هذا المعنى معزولا ومهملا لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها**"[1]، نظرا للحس المرهف للأنثى

[1]- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005، ص: 57.

وعواطفها الجياشة وتركيزها على تتبع تفاصيل حياتها يجعلها عرضة للآلام والأحزان، وخاصة الاغتراب الروحي الذي فرضه عليها الآخر دون وجه حق.

ومن بين النصوص التي برزت فيها الذات الحزينة نذكر على سبيل المثال لا الحصرالشاعرة " **نوارة لحرش**" في ديونها " **كمكان لا يعول عليه**" لنجد فكرة الاغتراب تتجلى كذلك في الإهداء الذي يعد عتبة نصية مهدت فيها الشاعرةلنصوصها، تبرز جدلية الغياب والحضوروذلك في قولها: "**إلى من رحلوا وظلوا في القلب شجرة مثمرة بالحنينوالغصص**"؛ إن هذا يفسر غربة الشاعرة في حياة لم تعرف منها إلا الموت وخيبات متتاليات، ونستشف من قولها أنها تخاطب أولئك الذين اختطفهم الموت، وهذا ما صرحت به لي شخصيا حين أكدت ما اعتقدته عندما خلصت من قراءة الديوان،فهذه الآلام والأحزان والسوداوية لا تنبجس إلا من ذات عانت الفقد والحرمان لأقرب الناس لها، والحقيقة كانت كذلك فقد اختطف الموت والدها و عمها وهكذا قالت: "**كمكان لا يعول عليه كتب بعد تجربة فقد الوالد والعم الوحيد الذي كان بمثابة الوالد**"، *وعليه*" **يمكن أن ننظر إلى الموت هنا، على أنه لا يشكل موقفا نهائيا للشاعر، وإنما قد يكون مرحلة خضع الشاعر خلالها لظروف اجتماعية صعبة، وتعرض فيها لصنوف من القهر الاجتماعي والنفسي، فتسببت بإحداث شرخ كبير في رؤياه حيث ظهرت الحياة، من خلال نصه، عقيمة، مشوهة، غير جديرة بأن تعاش**"[1]وهذا ما أكدت عليه حين قالت في إحدى قصائدها الموسومة بـ "مأدبة متأخرة" "**كمكان لا يعول عليه هي الحياة عادة!**".

وفي هذه الأثناء تنهمر لغة "**نوارة**" الشعرية الخلاقة التي أحالت من الألم والمعاناة منبعا يتفجر منه إبداعها ويتدفق، أين يتراءى لنا جمال اللغة وشاعريتها الصاخبة، وكما قيل "**إن الألم هو أعظم معلم فيمدرسة الحياة**"، وهذا ما ركزت عليه هي الأخرى حين أوردت أقوال "**لأنطونيو بوشيا**" (1885م– 1968م) هذا الإيطالي الذي عانى من مرارة الحياة

[1]– يوسف حامد جابر : قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق– سوريا، د.ط، 1988، ص 182.

ومآسيها، الذي يقول: "**لا تولد الروح القديسة من فردوس، بل من جحيم**" وهذا ما يوضح أن النوائب والشدائد هي التي تخلق روح الإبداع مما دفع شاعرتنا لإبداع هذا الديوان الرائع الذي بين أيدينا، "**فوحده الجرح يتحدث لغته الخاصة**" فلغة الشاعرة تنبع من احساسها المرهف بما حولها لا يستطيع أن يشعر به غيرها وهذه الأقوال من أبرز ما جاء فيما سمته "**بمثابةنشيد**" وهو عينة نصية افتتاحية لتمهد إلى نصوصها الآتية.

وفضلا على ما سبق نجد أن الشاعرة تؤكد فكرة غربتها في أكثر من قصيدة وأبرزها قصيدة "**قميص**" حين تقول:[1]

مُنذُ هُطوليْ منَ الأسّى وَالأنَا وَمعنايْ

أَتحَسسُ جهةَ القلب/ شَاسعة الجُرح

شَاسعةُ الغُربة

نلاحظ أن تيمة الاغتراب كان مردها توالي الشجون وفقدان المعنى الذي كانت الشاعرة تعيش لأجله وبزواله أفضى ذلك إلى اغتراب الروح والجسد فأصبحت **(شاسعة الجرح/ شاسعة الغربة)**، وهذا كذلك ما تؤكده في قصيدتها "**الحياة أقصر من قامتي**":[2]

لاَ سَماء تتَسعُ ليْ

لاَ أرضٌ تتَهجى خُطواتيْ وَتُهيّئُنيْ أَبجَدية نَاصعة

للحضُور

أضف إلى ذلك قولها:[3]

---

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 09.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه: ص: 46.

مُنذُ متَى وَخطُواتك تَرتعشُ منْ غُربتها

فَلا وَطنٌ تتكئُ عليه كَعكاز فَرح شحيّح

ولاَ سمَاءٌ تتسعُ كرغيْف طازج ،

كقصيدة

وكَوليمة لتأتأة المسرّات .

يبدو لنا مما سبق أن توالي الضربات أفقد الشاعرة الرغبة في النظر للعالم من زاوية جديدة غير تلك المظلمة الحالكة، فكل هذا الأفق الرحب لم يعد يتسع لها، وحتى وطن الأمن والآمال استحال إلى آلام منذ غياب أقرب أحبابها إلا أن انسحابها من الواقع المؤلم، أحالها إلى القصيدة التي جعلت منها عالمها ووطنها فهي تعلن انتمائها للغة التي شكلت من خلالها عالمها المميز، فالشعر فقط من ضمن لها الحياة والخلود، وذلك من خلال قولها في قصيدتها "**قميص**"التي تؤكد فيها عن دور اللغة فتقول[1]:

وَحدهُ قميصُ اللغة

وَطنيْ ومنفايْ

كما نستعرض في هذا الصدد قصيدة "**المنفية**" للشاعرة " **فاطمة عكاشة**"[2]

لا لونَ ليْ، لا طعمَ ليْ، لا رائحة كالماءِ أَنحتُ فِي الصُخورِ الجَارحةِ

لا طَعم ليْ...أبدًا فراشةُ شَهوتيْ تحْيا وتَفقسُ فيْ السنينِ الجائحَة

وطَراوةٌ فيْ الروحِ تاخذُ دائمًا أَشكالُ أنثَى بالمواجعِ طَافحةٌ

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 09.

[2]– فاطمة عكاشة: أنات مهملة، زينب، نابل– تونس، ط1، 2020، ص: 64.

منْ لعنةِ التأنيثِ أولدُ مُضغةً كَسحتْ مَلامحهَا الكفِيفةُ كاسِحة

لا وجهَ ليْ... لكنْ مِرآتيْ الكسِيرة مِثل جُرحيْ بالملامحِ راشحَة

يا عمّري المسفوحُ أياميْ تضَاءل والقتامةُ ملءَ عيْني سَابحةٌ

يتوزع صوت الذات الأنثوية الكئيبة بشكل بارز في ثنايا القصيدة انطلاقا من عنوانها الذي يؤكد غربة الذات والرؤية السوداوية التي كبلتها، وبالعودة إلى النص نجد هالة الحزن والآلام قد طوقت الشاعرة فهي كما تقول:" **لا لون لي، لا طعم لي..لا رائحة**" هذا الاغتراب الذي تعيشه الذات الأنثوية جعلها تفقد هويتها وملامحها فلا تبصر إلا خيباتها ولا تشعر إلا بجراحها، وهذا ما وضحته حين قالت:" **أنثى بالمواجع طافحة**" هذه الشجون والمآسي التي كانت بسبب الثقافة الذكورية الجائرة، التي حرمت الأنثى من أغلب حقوقها وجعلتها هامشا على طرف الحياة لذا تقول:" **من لعنة التأنيث أولد مضغة، كسحت ملامحها الكفيفة كاسحة**"، لتؤكد للقارئ هويتها التي سلبت منها ظلما وزورا بسبب هذا التقسيم اللامنطقي الذي يعلي نسق الفحل ويحارب الأنثى بالإقصاء والوأد منذ ولادتها.

وقد استطاعت الشاعرة أن تصور آلام الذات الأنثوية وأوجاعها من خلال لغتها الانزياحية الصاخبة التي تضج بالشجون والمآسي.

ثالثا: النزعة الوجودية في الشعر النسوي المغاربي

لا يخفى على أحد منا أن الفلسفة الوجودية ظهرت نتيجة الحياة القلقة التي هيمنت على أوروبا والعالم ككل نتيجة الموت الذي فجرته الحرب العالمية الأولى والثانية، ما أفضى إلى انتشار الشعور باليأس والضيق والاغتراب نتيجة الفكر الوجودي الذي انتشر في أوروبا، فرأت الوجودية أن مصير الإنسان هو الفناء بسبب كل الشرور والمخاطر التي تحيط به، إلا أن هذه الرؤية تضاعفت بشكل رهيب وحرفت من لدن بعض النقاد، إذ يرى بعض الباحثين أن " **الوجودية ليست فلسفة تأمل وسكون، لأنها تحدد الإنسان طبقا لما يفعل، وهي ليست فلسفة متشائمة، لأنها تضع مصير الإنسان بين يديه، ومن ثم فهي أكثر الفلسفات تفاؤلا،**

وهي تدفع الإنسان للعمل، ولا تثنيه عنه، بل إنها لا ترى له أملا إلا في العمل، فالعمل هو سبب استمرار الانسان في الحياة، وإذن تكون الوجودية فلسفة أخلاق عمل والتزام"[1]، فإحساس الإنسان بالقلق اتجاه وجوده والغاية منه وفكرة الموت التي تطارده تدفع به إلى أعمال تخلده وتضمن له البقاء، لذا تفجرت الأسئلة الوجودية في كثير من الخطابات الأدبية وعالج الكثير في نصوصهم بعض القضايا الرئيسة في الفلسفة الوجودية، نظرا لتأزم الحالة النفسية لبعض الشعراء وكذا لإثراء نصوصهم برؤى مختلفة ترمم وعي الإنسان وتصقله وتفتح له المجال للنظر خارج الحدود المألوفة، وهذا ما دفع بعض الشعراء للجنوح نحو النزعة الوجودية؛ ذلك أن" **الوجودية أقرب الفلسفات إلى الشعر؛ والشعر أقرب الفنون إلى الوجودية، فالشعر والفلسفة صورتان للتعبير عن الوجود: إحداهما للتعبير عن الإمكان، والأخرى للتعبير عن الآنية، والوجود إمكان وآنية معا، ولهذا كان الشعر والفلسفة متكاملين، ولا غنى للواحد عن الآخر"**[2]، لذلك يرى بعض الباحثين أن القصيدة التي لا يثريها كاتبها بأسئلة وجودية تستظل حبيسة الأوراق ولا تتجاوز الأسماع عكس تلك التي تفجر رؤى مغايرة للمعهود لتبحث عن جوهر الوجود البشري وتسعى لتحقيق أهداف تضمن له الخلود،لأجل ذلك الكتابة تساوي الوجود عند من يحسن الإصغاء لرغبته في الخلود.

وعليه انتشرت النزعة الوجودية في الشعر المعاصر والمتتبع للموجات التي مرت بها الحركة النسوية في العالم يجد أن انعكاسها تجلت بشكل واضح في الكتابة، فمرت بعدة مراحل هي الأخرى، لتصل الذات الشاعرة إلى الوعي الناضج المتمرد على السائد والمألوف، وتجاوز فخ المساواة لخلق فنيات خاصة بها دون العودة لاقتفاء أثر الآخر بل انطلاقا من أسئلة وجودية تضمن لها الخلود وتحقق لها فرادة إبداعية مغايرة.

---

[1]– جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفنى، د.م، ط1، 1964، ص ص:43–44.

[2]– عبد الرحمان بدوي: الانسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1947، ص:107.

كما أن مسار الكتابة لدى المرأة لم يكن خيطيا بل كان في محاولة مستمرة لارتياد عوالم الإبداع اللامنتهية بالاعتماد على التجاوز والمساءلة المستمرة، كي لا تصبح عبدا للنموذج النمطي مجددا، لذلك برز لنا في الشعر النسوي المغاربي تحولات وإبدالات مختلفة لإثراء نصها وفتحه على المتعدد القرائي، فلم تعد الذات الشاعرة مقيدة بالثقافة الذكورية ولا بالرؤية الذاتية، بل جنحت بخيلها الجامح إلى آفاق رحبة لا مألوفة، فبرزت عدة تحولات على مستوى الذات الشاعرة من موقع المفعول به إلى الفاعل، وجعلت من ذاتها الأنثوية محتوية لا محتواة، " **بمعنى أننا قد صرنا ندرك الذات بوصفها منتجا للنص وناتجا عنه، أو قائلا عنه ومقولا فيه، ومن ثم بوصفها انبناء لا بنية، وتشكلا لا شكلا، وتخلقا لا خلقة**"[1]،وبذلك نحت الذات الشاعرة منحىً جديداً فتتبعت تغيرات العالم وتأثرت بتحولاته لتجعل من نصها منفتحا لا مقيدا بمركزية المركز، بل أصبحت كتابتها تضج بالحس الوجودي وما يشتمل عليه من قضايا مهمة كسؤال الموت، والقلق الوجودي، والإنسان، والحرية، واغتراب الذات والضجر والسوداوية، وهذا مايتراءى لنا في أغلب دواوين الشاعرات المغاربيات اللاتي ضجت قصائدهن بقضيتين جوهريتين في الفلسفة الوجودية وهما:

1/- قلق الوجود:

إن جوهر الأدب ينبثق من تلك الأسئلة الوجودية التي تعكس قلق وحيرة الإنسان لما يحيط به، فيسعى للتساؤل رغبة منه لإسكات فضوله والحصول على المعرفة التي يبحث عنها باستمرار، وبذلك يكون النص الخالد هو النص الذي يفجر ثورة من الأسئلة العميقة والحائرة، وهذا ما يتهادى في ديوان "**كمكان لا يعول عليه**" للشاعرة" **نوارة لحرش**" التي تتساءل عن معنى الوجود وهو في الأغلب وجود لا يعول عليه مؤقت يحيل إلى الغياب وهذا

[1]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،لبنان، ط1، 1999، ص: 09.

ما نستشفه من عنوان الديوان، ناهيك عن أسئلتها التي تتفجر في قصيدتها المعنونة بـ "**وليمة الأسئلة**" والتي جاء فيها:[1]

مُنذُ متى والحياةُ غافية

علىَ ذيْل فُستانك المّرقع بالصّبر المُتآكل؟

مُنذُ متى وَنهارك الحافيْ منْ أبهة النور

يَنتعلُ غُروبهُ المائل صَوبَ صباح عَليْل

وتقول كذلك:

مُنذُ متىَ والحياةُ فكرةٌ شَاحبةٌ تتدلى منْ شَجرة

غيْر مباركة؟

إن هذه الأسئلة تعكس اليأس المتجذر في حياتها ووجودها الذي تلاشى معناه بغياب الأمل الذي كانت تعيش لأجله، وهذه هي الفكرة الأساس التي تقوم عليها الوجودية وهو الموقف الوجودي للإنسان، لأن شعوره بضياع الهدف والفراغ يجعل العالم والحياة بلا معنى وهذا ما دفعها إلى اللجوء للقصيدة لخلق معنى يحقق لها الخلود الذي لم تضمنه الحياة لها .

والجدير بالذكر أن النزعة الوجودية تتجلى في الديوان عن طريق عدة مفاهيم منها:(**الإغتراب، الخيبة، القلق، الموت، التمزق، اليأس، الضياع، السأم)**؛ أي كل ماله علاقة بمأساةالإنسان الوجودية، وبذلك تجلت تساؤلاتها حول الحياة ومصير الإنسان ومعنى وجوده الذي غالبا ما يكون بلا جدوى، وهذا ما تؤكده قصيدتها "**شجر المعنى**":[2]

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص ص: 44– 46.

[2]–المصدر السابق، ص: 6–7 .

لوْ مرة سَقطتُ سهوًا

منْ شجر المعنى

كيفَ للعصافير

أنْ تفتحَ قميصَ الرفرفة

فيْ أمزجة السماء؟

كيفَ لها أنْ تَربُتَ على

غيّمة تُؤثثُ خُدوشَ الأمكنة!

لطالما كانت الشجرة رمزا للحياة وللوجود وللتأمل، فأضافت لها الشاعرة "**معنى**"، وكأنها تقصد جوهر الحياة الذي لو مرة ضاعت وحادت عنه في غفلة منها، كيف للعصافير أن تفتح قميص الرفرفة، وقد عمدت الشاعرة إلى توظيف "**العصافير**" لتعبر عن قدرة القصيدة في التحليق والارتقاء من عالم مترع بالآلام، وهذا ما يتجلى بوضوح في قصيدتها "**قميص**" التي أكدت فيها على أن قميص اللغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة، إلا أن إضافتها "**للغيمة**" كثفت الدلالة وشتت المعنى، فكثيرا ما يوحي الغيم بالضبابية، ما يفسر التصاق آلام الشاعرة بها جراء وجع الفقد والحرمان، والملاحظ أنها تنهي القصيدة بسؤال وجودي في قولها:

لوْ مرة

سَقطتُ سهوًا

منْ شجر المَعنى

كيفَ أتعرفُ على (آنا)؟!

ومن النماذج التي تبرز قلق الوجود نذكر تجربة الشاعرة الليبية " **حواء القمودي**"* في قصيدتها الموسومة " **وجودية**"[1]

قَذفتنيْ أميْ على فراشِ رمْل

منْ أنا

كيفَ حلمتْ بي

جمعتْ عناصريْ

منْأنَا

دمعةٌ .. لعنةٌ

تطرح الشاعرة سؤالا وجوديا بارزا تكرر منذ آلاف السنين " **من أنا**" هذا السؤال الذي يعكس قلق النفس البشرية وهم الذات وهواجسها الوجودية، والبحث الدائم عن أجوبة للأسئلة التي تراود الذات بغية فهم الحياة وسر وجودها وما دورها، هذه الذات التي تسعى دوما لأن تجعل لحياتها معنى ولوجودها هدفا .

لنجد الشاعرة تحيلنا إلى أسئلة عميقة عن كيفية وجود الإنسان وعن كيفية تكونه وخروجه للحياة، لتختم قصيدتها بأبرز مظاهر السؤال الوجودي وهو حزن الذات وآلامها اتجاه حياة تضج بأسئلة مربكة وذاك حين قالت:" **من أنا، دمعة..لعنة**" لتبرز الرؤية السوداوية والاغتراب الذي تعيشه الذات الشاعرة في حياة قاسية بالنسبة لها.

2/- هاجس الموت:

سيطرت فكرة الموت على الإنسان منذ القدم فتداولت في الأساطير والحكايات والمسرحيات وغيرها، وملحمة جلجامش أبرز مثال على رغبة الإنسان الجامحة في الخلود

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- حواء القمودي: بحر لا يغادر زرقته، دار الأدهم، القاهرة- مصر،ط1، 2018، ص: 37.

وسعيه الدائم له يدفعه إلى إدراك أن الموت مصيره المحتوم، فظل الموت هاجسا يؤرق الفكر البشري خوافا من النهاية وجهلا بها، وبما أن الشاعر من أكثر الأشخاص تأثرا وإحساسا بما يحيط به وما يعيشه نجد جل خطابته تتفجر بسؤال الموت؛ ذلك أن" **الشاعر أكثر إحساسا بقضية الموت والفناء، لأنه أكثر تأملا في الوجود والعدم، يستبطن الأشياء، يتغلغل فيها بحثا عن حقيقتها، يتابعها وهي في أوج حركتها وديمومتها، إنه يكسر الحاضر الآني، منطلقا إلى الآتي**"[1]، وبما أن نص المرأة يسعى دائما إلى خلق ملامح خاصة به سعت المرأة للنهل من معين الفلسفة الوجودية لتجعل من قصيدتها ملاذا آمنا لطرح أفكارها ومخاوفها ومعالجتها ومنح قصيدتها زاوية أخرى تنفتح عليها إلى آفاق رحبة بعيدة عن الذاتية لإثبات ذاتها المستقلة المتميزة عن الآخر برؤيتها المختلفة للعالم،" **وكما يشير لاندسبيرج..Landsberg إن الوعي بالموت يمضي جنبا إلى جنب مع الاتجاه الانساني نحو الفردية، ومع قيام الكيانات الفردية المتميزة**"[2]، لذا سعت المرأة إلى تخطي النمذجة والنمطية والانفتاح على آفاق رحبة لم تألفها الذائقة الشعرية المعاصرة.

فضلا عما سبق نجد أن هاجس الموت طغى على الحياة البشرية التي أضحت تعاني من القهر والعنصرية والحروب، كل ذلك يؤدي إلى تضاعف هاجس الموت لدى الشاعرة، ذلك أن الشعر العربي المعاصر" **موت متواصل، أو هو رحلة لا تنتهي، موت من أجل الوطن، وموت من أجل الانسان: من أجل الحق والعدل والخير، وموت من أجل البحث عن الذات وعن الحقيقة**"[3]، كل تلك الأسباب فتحت القصيدة على رؤى مغايرة ودفعت المرأة إلى

---

[1]– عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة–مصر، ط1، 2005، ص:16.

[2]– جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، تقديم: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1984، ص: 19.

[3]– منصور قيسومة: الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016، ص: 126.

خلق أسئلة وجودية تعالج أبرز قضايا الوجودية التي تتجلى في الحرية والإنسان والاغتراب والنظرة السوداوية، تلك القضايا التي عاشت معظمها المرأة بسبب الثقافة الذكورية المتحيزة.

وعليه تجدر الإشارة في هذا المقام إلى بعض التجارب الشعرية التي طغى فيها هاجس الموت بشكل واضح وجلي، لنجد الشاعرة الجزائرية " **شامة درويش**"في قصيدة " **قضية خلف البرقع..**" التي تقول فيها[1]:

تَموتُ المرأةُ كل يومٍ

بَسببِ عفْتهَا

وبسببِ عُهرهَا أيضًا تمُوت..

تَموتُ وهيَ تولدُ في الوَقتِ الخَطأ

وتَموتُ على يدِ مُعلمهَا وهيَ تتلقَى الدرسَ الخطأ

تَموتُ بالحُبِ

كمَا بالغدْرِ

وتَموتُ بالوفاءِ

...

تَموتُ بالخُبزِ

بالمَاءِ

بالمِلحِ

[1]– شامة درويش: كعب على حافة الألوان، دار الألمعية، قسنطينة–الجزائر، ط1، 2016، ص ص: 61–67.

بِالقلمِ والبندقيةِ

تموتُ بالنسْيانِ والذكرياتِ

تموتُ بالحضُورِ

وبِالغيَابِ

وتضيف:

تَموتُ المرأةُ حينَ ترفضُ أن تموتَ

وتموتُ حينَ تقبلُ أن تموتَ

وتموتُ بينما هيَ ميتة

في بلادِ المَوتِ

تنـهِكنيْ الألوانُ..

قدمت الشاعرة مأساة المرأة وحياتها المريرة في قصيدة توجهت بها للقارئ وللثقافة الذكورية الخانقة، حقيقة الموت الذي يترصد المرأة من المهد إلى اللحد، فانطلقت من عنوان القصيدة لجذب انتباه القارئ واستقطاب اهتمامه للولوج للقصيدة، بحثا عن هذه القضية التي تتوارى خلف حجاب منذ القدم، تلك القضية الجدلية التي تدور حول المرأة وذاك ما أوحت به حين قالت:" **برقع**" هذا النقاب أو الحجاب الذي تضعه المرأة لتغطية وجهها، لتكشف انطلاقا من عنوانها أزمة المرأة في المجتمع الذكوري.

لتنتقل بعد ذلك إلى إبراز ذاك في أثناء القصيدة بشكل مباشر وواضح كسياسة الإقصاء والتهميش التي عانت منها المرأة عبر سنين طوال على مرأى من الجميع، فكررت الفعل المضارع " **تموت**" أربع عشرة مرة في المقطعين السابقين؛ أما المقطع الأول فوظفتها بداية

أغلب الأسطر الشعرية عكس المقطع الأخير الذي بدا فيها الفعل بداية ونهاية السطر الشعري، ومن ثم نجد هاجس الموت يطفو على سطح القصيدة ويسيطر حتى على الذات الشاعرة بكونها ذاتا أنثوية طالها التهميش فخضعت لفكرة الموت المؤلمة وذلك بحسب قولها:" **في بلاد الموت، تنهكني الألوان**"، هذه الثقافة الذكورية التي تمنع المرأة من نور الحياة وتحرمها من حقوقها فهي لا ترى إلا ما يسمح لها برؤيته.

وبالعودة إلى مأساة المرأة نجد الشاعرة تكرر الفعل المضارع "**تموت**" للتأكيد على هاجس الموت والمأساة التي كابدتها المرأة ولتبين تلك السوداوية التي عانت منها المرأة فتجسدها في ذهن القارئ للتأثير عليه، وقد جعلت جل أفعالها مضارعة لتؤكد فكرة الموت التي سيطرت على حياة المرأة فلم ينته هذا الهاجس أبدا؛ ذلك أن الفعل المضارع يوحي بالاستمرارية والديمومة.

لأجل ذلك استعانت الشاعرة بالفعل المضارع لتبرز كيف تعاني المرأة من واقع موبوءيحرم عليها كل شيء حتى الحياة، واستندت على توضيح ذلك من خلال الثنائيات الضدية التي تتجلى في النص لتؤكد سياسة الوأد الممنهجة ضد المرأة، وهذه الثنائيات الضدية تتجلى بحسب قولها في الكلمات التالية: (عفتها ≠ عهرها) ،(تموت ≠ تولد)، (الغدر ≠ الوفاء) ،(النسيان ≠ الذكريات) ،(الحضور≠ الغياب)،(ترفض ≠ تقبل)، هذه الثنائيات المتضادة فجرت مفارقات كبيرة في النص تعكس هاجس الموت الذي تعاني منه المرأة في مجالات الحياة كافة ، لتنتهي إلى القول: إن بلاد الموت لا تمنح إلا الموت والظلام.

كذلك نجد تجربة الشاعرة" **سلوى الرابحي**"*في قصيدة "**اللوح الثاني الأسماء**"تبرز

هاجس الموت والتي تقول فيها[1]:

لا موْت بعدَ الموْتِ، والنارُ العصّية ضُمهَا...

إنّ مرَ صوْتٌ حذوَ قَبركَ قائلاً:

قُلْ ما الذي يُبقيكَ حيًا فيْ القبورِ

وكيفَ تَعزفُ لحنَ موْتكَ؟

قلْ: لكمْ نثرتُ فراشَات رماديْ فيْ قلوبٍ مِثلَ قَلبيْ،

تلكَ رُوحيْ أينَعتْ

وانظرْ إلى الألحانِ تَعزفهَا عِظاميْ فيْ سُكونِ

لا تخفْ للموتِ أُغنيةٌ تقيكَ مِن الظلامِ فَلا تخفْ.

تكشف القصيدة هاجس الموت الذي تعاني منه الشاعرة، ليس خوفا من الموت بل الخوف من الاندثار، هذه الفكرة التي تعاني منها الذات البشرية الواعيةالتي تخاف النسيان وزوال اسمها ووجودها الذي ينتهي دون إنجاز ما فيخلد ذكرها، هذا الهاجس الذي يدفع المرء إلى أعمال صالحة يرفع بها اسمه فيضمن وجوده حتى بعد غيابه.

ذاك الهاجس الذي أوحت إليه الشاعرة فأبدته على شكل مونولوج بين رغبتها في الخلود وسؤال الموت، فهي تسأل نفسها بحثا عن وسيلة للخلود قائلة: " **قل ما الذي يبقيك حيا في القبور، كيف تعزف لحن موتك** " لتجيب على هاجس الموت بما يضمن لها الحياة والخلودفترد:" **لكم نثرت فراشات رمادي في قلوب مثل قلبي، تلك روحي التي أينعت**"بل

*ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية ".

[1]– سلوى الرابحي: ضمائر الطوفان، دار ميارة، تونس، ط1، 2018، ص: 57.

وتجعل الموت متعة حين تكون الروح راضية على ما قدمت وذاك ما نلاحظه في قولها:" **لا تخف للموت أغنية تقيك من الظلام فلا تخف**" فهي تطمئن ذاتها وتسعى لإزالة فكرة الموت المخيف وتبديد الظلام بما تركت من كلمات خالدات؛ ذلك أن الكتابة تساوي الوجود عند أغلب الشاعرات.

وعليه نستنتج أن رؤيا الموت وكل تلك المعاناة جعلت الشاعرة ترى الوجود والحياة من منظار مختلف، فهناك من الشاعرات من تمردت على السلطة الذكورية، ومنهن من تمردت عن النمذجة والنمطية فراحت تطرح الأسئلة محاولة كشف بعض أسرار الوجود والذات، أفضى هذا إلى خلق شعرية خاصة تجلت في الشعر النسوي، كما أصبحت كتابتها تساوي الوجود، لأن المرأة اكتشفت أن سياسة الإقصاء وفكرة الموت لا يزيلها إلا النص العظيم الذي يعلي ذاتها فيخلد هويتها، كما تجاوزت حدود المألوف للارتقاء بالقصيدة إلى سماوات مفتوحة محاولة الكشف عن أسرار العالم اللانهائي.

خاتمة الفصل

وبالاستناد إلى ما سبق نخلص إلى القول إن " **المرأة قسيم الرجل في الوجود البشري، وعليه فهي قسيمه في الوجود اللغوي؛ قد تختلف عنه في صورتها الدالية؛ صوتا وبنية وتركيبا؛ تماما كاختلاف الرجل عن المرأة صورة ومقولة وسياقا، لكنه الاختلاف المحكوم بجدلية الأضداد والافتقار والاحتياج لا الاختلاف المحكوم بإشكالية تجنيسهما في ضوء وظائفهما، وحتمية سيادة أحدهما على الآخر**"[1]،ومنه لا يمكننا أن نجزم بأن الإبداع هو منجز ذكوري وأن الكتابة النسوية هي أدب البوح فقط وتفريغ لمكبوتاتها وأنها لا تستطيع أن ترى خارج ذاتها، كل هذه الآراء ذاتية تنطلق من رؤيةبؤبؤية أحادية، ذلك أن الرجل احتكر الحياة لنفسه وحارب المرأة لكي لا يسمع صوتها وإن حدث وأعلته فهي منبوذة بسبب

[1]– سهى فتحي نعجة: خطاب المرأة في المعجم العربي مقاربة سوسيولغوية، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط2، 2015، ص: 01.

تلك التقسيمات الجائرة التي استندت على الفروقات بين الجنسين، إلا أن هذه الفروقات تؤكد الاختلاف والتنوع وهما جوهر الحياة وليس دليلا على وجوب تهميش المرأة، ومن ثم" **توصلنا إلى أنه لا توجد خاصية بيولوجية أنثوية في كتابة المرأة بقدر ما توجد فيها خاصية ثقافية أنثوية، كما اتضح لنا أن الاختلاف في هذا النوع من الكتابة، يعبر عن الوعي بالذات كفرد مستقل الشخصية، ويؤكد قضية الاعتراف بالتنوع والتعدد**"[1]،هذا التنوع الذي يفتح أفاقا جديدة لا معروفة ويدعم الإبداع ويصقل المواهب عكس النظرة الأحادية التي غالبا ما تنقل المعارف والحقائق ناقصة .

وعليه نتساءل من كون تلك القيم والمعارف التي ظهرت في الأدب الذي صنعه الرجل منذ أمد بعيد؟ وكيف ذلك؟ ومن سمح بتمريرها؟، وكيف تسقط أسماء الشاعرات والروائيات عن الموروث الأدبي بصفة بارزة، فعلى سبيل المثال لا الحصر يرى بعض الباحثين أن هناك روايات نسوية ظهرت قبل رواية "**زينب**"للروائي"**محمد هيكل**" لكن أغلبنا لا يعرف إلا روايته و" **من المهم التأكيد هنا على أن ظهور ثلاث عشرة رواية نسائية قبل رواية زينب يبرهن على حجم المساهمة النسائية في ولادة الرواية العربية. لكن الغريب في الأمر هو أن كل الدراسات التي تناقش أصل الرواية العربية قد كتبت مع التجاهل المطلق للروايات النسائية. ومن المستحيل طبعا اتهام كتاب مثل جمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف ومحمد دكروب باتخاد مواقف متعمدة ضد النساء، ومع ذلك فإن دراساتهم الهامة عن أصل الرواية العربية لا تذكر روائية واحدة، مع أن النساء، كما رأينا، قد بدأن بكتابة هذا الصنف الأدبي قبل الرجال بزمن**"[2]، ألا يعني هذا أن هناك سياسة إقصاء ممنهجة ضد المرأة منذ الخنساءوفكرة الدونية الملتصقة بالأنثى وقبل ذلك بكثير، ثم لماذا ندفع المرأة في زاوية مظلمة ثم نتهمها بالعمى؟ ولماذا يركز الرجل على فكرة الفروق البيولوجية والسايكولوجية بين الطرفين ويجعلها حجة لتهميش المرأة ؟ ربما هذا ما دفع بالباحثة " **بثينة شعبان**" إلى البحث والتنقيب عن الحقيقة من لسان نقاد رجال والتي تقول" **حين سألت**

[1]– مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، ص: 141.

[2]– بثينة شعبان: 100عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص: 62.

دكروب عن السبب في أن كل هذه الدراسات، بما فيها دراسته، لم تذكر أية روائية، أجابني بصراحة وبابتسامة ودية " إن السبب الوحيد الذي يمكن لي أن أفكر به هو أن الكتاب – بمن فيهم أنا طبعا– يعتقدون بشكل لا شعوري أن الأدب الذي تكتبه النساء غير هام"، وهكذا فقد عبر دكروب بأمانة كاملة وبمودة عما كنت أشك دائما في أنه هو السبب"[1]، ومن ثم نقر أن المجتمع الذكوري عزز نسق الفحل وعظمه حتى أصبحت كتابات الرجل ورؤاه نموذجا مقدسا في المجتمعات سواء كانت الغربية أم العربية، هذه الهيمنة التي خضع لها المجتمع دون تمحيص ومساءلة.

كما تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الفروق بين الطرفين ليست لإعلاء طرف على حساب آخر،إن الاختلاف جوهر الحياة والرؤية التكاملية من ضروریاتها، إذن نحن مختلفون لكن متساوون وليس العكس، أضف إلى ذلك الزلات التي وقع فيها بعض النقاد حين بدت توجهاتهم متناقضة، ففي الوقت الذي يؤكدون فيه على أن الإبداع عامة والأدب خاصة لا يخضع للتصنيف الجنسي، ينكرون دور المرأة ويجردونها من القدرة على الكتابة ويرفضون الإقرار بخصوصية خطابها واختلافه عن الآخر.

ولو بدت التحولات والإبدالات التي أتى بها الشعر النسوي زئيقية وغير ثابتة أحيانا، إلا أنه استطاع أن يثبت عكس ما ينادي به رافضوه؛ ذلك أن الشعر النسوي المغاربي استطاع إثبات جماليات بارزة للقصيدة النسوية تدعو إلى قراءة جديدة لهذه الكتابة وتقر بأن هناك نظرة أخرى ممكنة .

ومنه أصبح البحث عن منابع جديدة لإثراء القصيدة المعاصرة مطلبا ملحا من لدن القارئ، هذا الأخير الذي خضع للنموذج المقدس كمنظار ثابت لا توجد حقيقة غير الذي يقدمها، هذا ما يدفعنا للتساؤل:ألم يسأم القارئ العربي من النظر للمرأة من منظار الرجل السليط؟ هذا القالب وتلك الحدود التي رسمها له لردح من الزمن ألم يضجر منها؟ لماذا نتقيد بجماليات وضعها الرجل وفق رؤيته الخاصة ألا توجد فنيات أخرى خارج هذا المنظار؟

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لذا سنسعى في الفصل الموالي إلى الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها والتنقيب عن مكامن الإبداع في الخطاب الشعري النسوي المغاربي المعاصرة .

الفصل الثالث:

شعرية الرؤيا وخصوصية التشكيل اللغوي

تمهيد

أولا: في الرؤيا

1/- لغة

2/- اصطلاحا

3/- بين الرؤية والرؤيا

ثانيا: في التشكيل

1/- لغة

2/- اصطلاحا

المبحث الأول :الانفتاح اللانهائي للغة

أولا : التكثيف الدلالي

1/-نظام العنونة واللعب الحر

1-1/- أصناف عناوين الدواوين

أ/- الصنف التلميحي المتناص

ب/- الصنف الميتا-شعري

ج/- الصنف الاختصاري

1-2/- أصناف عناوين القصائد

1-2-1/-العناوين البسيطة

أ/- العنوان الاختصاري

ب/- العنوان المتمم

ج/- العنوان المحيط

د/- العنوان الإهدائي

1-2-2/- العناوين المركبة

أ/- العنوان المثير

ب/- العنوان التلميح

ج/- العنوان المربك

د/- العنوان الميتا-شعري

2/-التوتر (الفجوة الدلالية)

أ/-متاهة المعنى ومبدأ اللاحسم

ب/-المفارقة ولعبة الأضداد

1/-المفارقة اللفظية

2/-المفارقة السياقية

أ/- المفارقة الدرامية

ب/- المفارقة السقراطية

3/- المفارقة الرومانسية

ثانيا: الانزياح وتفجير اللغة

1/- الانزياح الاستبدالي

2/- الانزياح السياقي

أ/- الانزياح على المستوى الصوتي

ب/- الانزياح التركيبي

*** التقديم والتأخير**

ثالثا: التفاعل النصي

1/- التناص

1-1/- التناص الديني

أ/- التناص بالقرآن الكريم

ب/- التناص بالحديث النبوي الشريف

1-2/- التناص الأدبي

أ/- التناص مع الشعر العربي القديم

ب/- التناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر

المبحث الثاني: شعرية التخييل وبناء الصورة الشعرية

أولا: الصورة الحسية

1/- الصورة البصرية

ثانيا: الصورة المشهدية

1/- الصورة المشهدية الوصفية

ثالثا: الصورة الرمزية

1/- الرمز لغة:

2/- اصطلاحا

أ/- الرمز الأسطوري

*** أسطورة شهرزاد**

*** أسطورة عشتار**

ب/- الرمز الصوفي

*** رمز الحب والفناء**

*** رمز الطبيعة**

*** رمز الخمرة**

*** رمز الرحلة**

ج/- الرمز التاريخي

1/- توظيف شخصيات تاريخية اسلامية (الأنبياء)

*** يوسف عليه السلام**

*** أيوب عليه السلام**

2/- توظيف شخصيات تاريخية (ثورية)

*** صلاح الدين الأيوبي**

*** زنوبيا**

3/- توظيف شخصيات تاريخية (تراثية)

*** البسوس**

*** ليلى**

المبحث الثالث: تحولات الهندسة الإيقاعية

أولا: هيمنة النموذج العروضي الخليلي

1/- سلطة الوزن الخليلي الصارم

2/- التدوير

ثانيا: الشعر الحر وبداية التحرر

1/- من نسق البيت إلى نسق السطر الشعري

2/- إيقاعية التكرار

أ/- تكرار الحرف

ب/- تكرار الكلمة

ج/- تكرار الجملة

ثالثا: قصيدة النثر وشعرية التجاوز

1/- إشكالية الإيقاع والوزن

2/- الإيقاع الصوتي

2-1/- التوازي

* التوازي المقطعي

* التوازي المزدوج

* التوازي الأحادي

3/- الإيقاع الدلالي

أ/- إيقاع التواصل

ب/- إيقاع التمايز

خاتمة الفصل

تمهيد:

إن الإبداع روح الشعر ولأجل ذلك وجب التجاوز لتفجير فنيات مغايرة للمألوف، وذاك ما يدفعنا إلى البحث المستمر عن رؤى جمالية مبتكرة وخصائص فنية خلاقة تطيح بالعرف اللغوي المستهلك، وتحطم حواجز المنظومة الكلاسيكية التي سئمت منها الذائقة الشعرية المعاصرة، بحثا عن مكامن إبداع جديدة تثري القصيدة المعاصرة وتفتحها على المتعدد القرائي لتقوم على مبدأ اللاحسم واللعب الحر لتفجر شعرية باذخة في القصيدة وتجعل منها نصا خالدا لا يموت، لا يخضع لقيود الثقافة الذكورية بل يناهض النظرة البؤبؤية الأحادية، ذلك أن فن الشعر لا يستسلم للنمذجة والنمطية، بل يسعى دوما لجماليات مغايرة للمعتاد.

وبما أن المعايير الجمالية تتغير بتغير الزمان والمكان فقد آن الأوان لتحطيم هذا الجدار الفاصل بين الرؤية التكاملية والتفضيل الجنسي، هذا المأزق الذي عمق الهوة بين الجنسين، وجعلنا نغض الطرف عن إشكالية جوهرية أشار إليها أدونيس من قبل بقوله" **إن مشكلة اليوم ليست قصيدة جديدة بل كتابة جديدة**"، وهذا ما يدفعنا باستمرار للبحث عن رؤيا مغايرة للمألوف تعكس تشكلات جمالية تدحض البناء الهيكلي والهندسة الإيقاعية للقصيدة الأبوية وثنائية "الشكل والمضمون" التي جعلت من القصيدة صنما بسبب التحديدات الصارمة التي كبلتها بعكس القصيدة المعاصرة التي ثارت على الأنظمة التقليدية الخانقة وتحولت من قصيدة الزخرف والبهرجة اللغوية إلى قصيدة الكشف والخلق والحلم، وانتقلت من الوصف والتمثيل الأقرب للواقع إلى عالم عجائبي ساحر يضج باللامنطقي واللامألوف، فانسلخت القصيدة من ثباتها وخضوعها إلى الارتكاز على مبدأ اللاحسم فغدت القصيدة أكثر حركة وحيوية وديناميةواستحالت من قصيدة خاضعة لأغلال الشكل المباشر الثابت ومن

حواجز المضمون النمطي المستهلك" إلى قصيدة الرؤيا والتشكيل اللانهائي، فتحررت الشعرية العربية من النمذجة والنمطية إلى لا نهائية الخلق الشعري .

وعليه وجب علينا التساؤل: ما الرؤيا؟ وما هو التشكيل؟ وفيم تتمثل أبرز العناصر التي شكلت رؤيا الشاعرة المعاصرة؟ وما هي أهم الوسائل التي استندت عليها الرؤيا الشعرية النسوية؟ وفيم تتمثل آليات اشتغال هذه الرؤيا؟ وما هي تجلياتها؟وفيما تتجسد أبرز التشكيلات الجمالية التي ارتكز عليها الشعر النسوي؟

أولا: في الرؤيا

1/-لغة:

ورد في المعاجم وعند بعض اللغويين أن" **الرؤية بالعين (...) وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب معا**"[1]،فالرؤية تكون بالعين المجردة بفعل الحس البصري فتركز على البنية الخارجية للأشياء، أما " **الرؤيا: ما رأيته في منامك (...) وقد ورد في القرآن الكريم قوله عز وجل:**"**وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس**"، **وكذا قوله جل وعلا:**" **إن كنتم للرؤيا تعبرون**"، **كما أن جمع الرؤيا رؤى**[2]،وهذا يعني أن الرؤيا وردت بمعنى الرؤية العينية الحقيقة وكذا بمعنى الحلم، ومن ثم نجد أن المصطلحين متداخلان فيما بينهما، وهذا ما دفع بالنقاد إلى البحث والتنقيب عن جوهر كل مصطلح وأساس اختلافه عن الآخر.

2/-اصطلاحا:

[1]- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد: 14، د.ط، د.ت، ص: 291.

[2]- المرجع نفسه، ص: 297.

أصبحت الرؤيا الشعرية أساس القصيدة المعاصرة ولا علاقة لها بالقصيدة التقليدية الصارمة، فقد جنحت بالشعرية العربية من قيود الوزن والقافية إلى آفاق أرحب لا ترتكز فقط على ثنائية " الشكل والمضمون" بل سعت إلى فتح أفاق الشاعر وجعله جوهر القصيدة المعاصرة، ذلك أن الشاعر المولع بالتقليد وتكرار مشاعر غيره وأوزانهم الشعرية ليس شاعرا ولا علاقة له بالشعر، فالشاعر المميز مهووس بالتجاوز والمساءلة المستمرة، نظرا لتطور وعيه وجموحهللارتقاء إلى سموات الإبداع اللامنتهية، وثقافته الموسوعية المتجددة وامتلاكه لرؤيا خاصة تعكس موقفه الفكري من العالم والحياة ككل، فيجسد رؤاه تجسيدا جماليا لا محدود، ذلك أن الأدب كما قيل قديما " خطاب ظاهره الجمال وباطنه فكر وثقافة وقيم ورؤية للعالم"، فالرؤيا المختلفة المتجددة هي أساس الكشف والخلق،كما أن الرؤيا بحسب" **كولردج**":" **إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا**"[1]،فهذا يبرز قدرة العقل على خلق أفكار وتوجيهها لتعكس موقف الشاعر ورؤيته للعالم، لذا وجب أن ترتكزالرؤيا على التغيير؛ تغير في رؤية الأشياء التي من حولنا، وتغير في تشكيلها لنسف النظام الثابت، وهذا ما خلقه الشاعر المعاصر وما يسعى لعكسه في قصيدته.

والجدير بالطرح في هذا المقام أن مصطلح الرؤيا مستمد من الاتجاه الصوفي الذي يسعى إلى السمو من عالم الماديات والارتقاء إلى عالم الروحانيات، لذا انتقلت دلالة مصطلح الرؤيا من الصوفية إلى النقد والأدب العربي المعاصر، وهذا ما أشار إليه "ادونيس" فقد عد الشاعر المعاصر رائيا تتنزل عليه الرؤى من عالم أعلى وأسمى، لذلك كان التصوف من أهم وسائل الرؤيا الشعرية، ما يبين لنا اتساع الرؤيا وتجددها وتجاوزها للأنظمة الكلاسيكية المستهلكة، بل يؤكد لنا تحرر الرؤيا حتى من قيود القصيدة؛ ذلك أن الرؤيا الشعرية أوسع من القصيدة وأكثرها عنفوانا إلا أنه يصعب الفصل بينهما، " **فلم يعد من الممكن، ابداعيا ونقديا، الفصل بين رؤيا الشاعر وكيانها المادي الماثل: القصيدة. الرؤيا**

[1]– محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988، ص: 21.

ليست الفكر مجردا، أو وجهة النظر وحدها، وهي، أيضا، ليست الموقف الفكري للشاعر معزولا. بل هي كل هذه العناصر، معا، في مزيج جمالي وفكري حاد، متجانس، وشديد الغنى"[1]،ذلك أن الأدب بصفة عامة والقصيدة بصفة خاصة لا تسعى إلى إبداء آراء متناثرة بل إلى عكس رؤيا تشكلت من تجربة شعورية وشعرية لشخص ما، لتعبر عن هواجسه ورؤاه تعبيرا جماليا بفنيات مغايرة للقصيدة الأبوية.

3/- بين الرؤية والرؤيا:

دفعت إشكالية المصطلحواختلاف المفاهيم إلى تركيز بعض النقاد إلى التصدي للإشكالية سعيا لإبراز الفروقات الجوهرية بين المصطلحين، وقد ميز " **صلاح فضل** " (1938-2022م) بين الرؤية والرؤيا على اعتبار أن الأولى من فعل الباصرة في اليقظة، والثانية من فعل التخيل في الحلم، والنسبة تحيل عليهما دون تمييز يذكر، فإذا انتقلنا إلى المصطلح النقدي وجدنا أن الشعرية الرومانسية-خاصة الإنجليزية منذ كولودج- تطلقه على الاستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليا بحيث يفضي إلى الشهود، ويعبر عن الولع بالغيبيات التخييلية (...) وسرعان ما اقترن هذا المصطلح في النقد البنيوي التوليدي- خاصة عند جولدمان- بمفهوم محدد عندما أصبح " **رؤية العالم**" بشروطها التوليدية الدقيقة في التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي، باعتباره محصلة عملية " **التبئير**"، التي يقوم بها النص الأدبي بفواعله المتداخلة. وبعدها جاءت الشعرية الألسنية- بامتداداتها الأسلوبية- لتضفي على مصطلح " **الرؤيا**"- الذي يتوحد فيه عمل الباصرة في الصورة الحسية المتشكلة لغويا، مع فعل المخيلة الحلمي- دلالة تعبيرية خاصة، تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلي[2]، لهذا تعد الرؤيا الشعرية" **تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة**

[1]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري-دراسة نقدية-، ص: 19.

[2]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص:111.

الكلية، وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، بما يجعل " الرؤيا" هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجياتها الدلالية"[1]، ومن هنا تتراءى لنا العناصر المهمة التي تقوم عليها الرؤيا وأساسياتها، وهذا ما يحيلنا إلى الفرق الجوهري القائم بين القصيدة الأبوية والقصيدة المعاصرة؛ ذلك أن الأولى تقوم على التصوير والتمثيل الأقرب للواقع عكس الثانية التي تستند على الحلم والكشف والخلق.

وعليه نجد مصطلح "**الرؤيا** " شكل جدلا واسعا بين النقاد والدارسين فلكل ناقد مفهومه الخاص بحسب مرجعيتهوميولاته، فهناك من ربطها بالرؤية الحسية وهناك من جعلها مرتبطة بالرؤية الصوفية التي تسعى للكشف وهناك من يرى الرؤيا خاصة بالحلم والاستشراف، ومن ثم يمكننا القول إن الرؤيا مزيج بين كل هذه المفاهيم فالشاعر لا يستطيع تكوين رؤيا دون الانطلاق من رؤية سطحية تسعى للمعرفة بالاستناد إلى عالم المرئيات والماديات لهذا ترتبط الرؤيا بالرؤية وهذا ما أكد عليه " **داود أحمد يوسف**" في كتابة " **لغة الشعر**"، ومن هنا تنبجس الرؤيا المتحررة التي هي أساس الشعر المعاصر المتمرد والمتحرر من النمذجة والنمطية .

ثانيا: في التشكيل

1/- لغة:

عند البحث في المعجم اللغوي لمصطلح " **التشكيل**" نجد أن "**الشّكلُ، بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول (...) والشكلُ: المثلُ تقول: هذا على شكل هذا؛ أي مِثالهِ. وفلان شكلُ فلان، أي من شكلِ هذا، أي من ضربه ونحوه، وها أشْكلُ بهذا؛ أيأشبهُ. والمشاكلة: الموافقة، والتشاكلُ مثْلهُ. والشاكلة: الناحية والطريقة والجديلة (...) وشكْلُ**

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، والجمع كالجمع. وتشكلَ الشي: تصور؛ وشَكلهُ: صوره "[1]،وهذا يعني أن التشكيل تصوير شيء ما لتتكون له صورة معينة، ما يؤكد ارتباط التشكيل بالبنية الخارجية للأشياء، وتعلقه بالفنون التشكيلية.

2/- اصطلاحا:

ارتبط مصطلح" **التشكيل**" في بدايته الأولى بفن الرسم، نظرا لكونه أقرب الفنون لفن الشعر ولقدرة الشعر على رسم وتجسيد صور بلغته الواصفة اللامحدودة، كما اهتم النقاد القدامى بثنائية " **الشكل والمضمون**" أو بالأحرى "**اللفظ والمعنى**" واختلفت الآراء وانقسمت بين مؤيد ورافض، فهناك من انتصر " **للفظ**" كالجاحظ، أبو هلال العسكري، ابن سينا وابن خلدون..وغيرهم"، وهناك من يعلي المعنى على حساب " اللفظ" كعبد الله ابن المعتز، وماذهب إليه أفلاطون وغيرهم الكثير، وهناك من أدرك أهمية الرؤية التكاملية التي تقوم على المزج بين " **اللفظ والمعنى**" كابن قتيبة، وقدامة بن جعفر، عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، وابن طباطبا وابن رشيق القيرواني..،ومن ثم ظهر مصطلح " **التشكيل**" في النقد المعاصر وعد خاصية تميز الفكر الحداثي المتمرد على الرؤية التقليدية القائمة على الوصف والتصوير عكس القصيدة المعاصرة التي تستند على الكشف والخلق، وبينما كانت القصيدة الأبوية تركز على شكل القصيدة ومضمونها، جمحت القصيدة المعاصرة إلى التركيز على الشاعر ودفعه للانفتاح على آفاق رحبة تناهض السائد والمألوف بجعل الشاعر متحررا من الأنظمة الكلاسيكية الصارمة وجعل وعيه أكثر تحررا وتمردا لتمكين القصيدة من استيعاب هذا الفكر المغاير أو أن يحرر القصيدة من حواجزها إلى مغامرة إبداعية مختلفة يطلق عليها " أدونيس" بالكتابة الجديدة"،" **فالتشكيل، إذن، فعل مفتوح تتفاعل فيه الرؤى والمقولات الحالية، والتعيينات لتشخيص الشعر، ليس في بنائه المعماري التقليدي، وإنما**

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف،كورنيش النيل- القاهرة، المجلد: 04، د.ط، د.ت، ص:2310.

تحرر من المفروض المسبق والمقصود بها التخلص من التشكيل المذهبي الفردي الصارم المرتبط بمحاكاة الظواهر الحسية. فالتشكيل ليس نمطا مقصودا وإنما هو خرق للطقوس وحفر في حفريات المعرفة اللامؤسساتية لبناء أشكال تخيب أفق انتظار القارئ. فالتشكيل ليس صياغة جاهزة وإنما أداة تميز وتشخيص الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى"[1]،وهذا يعني أن التشكيل عنصر أساس لتجدد القصيدة نظرا لرفضه للقوالب المستهلكة؛ ذلك أن لكل شاعر رؤيته الخاصة للعالم ومن هنا يصنع تشكلات مختلفة، والقصيدة الجيدة منتتمكن من خلق تشكلات تعبيرية جمالية لا محدودة، وبالتالي عد التشكيل عنصر خلق وابتكار.

وعليه يرى بعض النقاد المعاصرين أن شعرية القصيدة مرتبطة " بمدى قدرة الشاعر على تشكيلها تشكيلا جماليا يمزج فيه اللغة الواصفة والخيال المجنح والهندسة الإيقاعية اللامألوفة، مع الحرص على إبداء رؤيته الخاصة بالاستناد إلى تجربته الشعورية والشعريةدون تكرار ولا مخاتلة مبهمة، لذا نجد أن" **التشكيل هو الفن الذي يؤول الأفكار والمشاعر والهواجس الإنسانية إلى تمظهرات تمتلك وجودها المادي، فينقلها من طابعها التجريدي إلى طابع فيزيقي مادي (...) فالتشكيل هو آلية تمظهر الرؤيا في النصوص**"[2]،فلولا هذا التشكيل الذي يتجلى في البناء الهيكلي للقصيدة وانسجام علاقاتها وأبعادها لظلت الرؤيا حبيسة العقل والأفكار.

وتأسيا على ما سبق نجد أن أهم المرتكزات التي استند عليها الشعر النسوي لإبراز جمالياته انطلقت من محاولة الشاعرات خلق خصوصية للرؤيا النسوية تناهض الرؤية الكلاسيكية للقصيدة الأبوية، من خلال تشكيل أبعاد لغوية وتخييلية وإيقاعية لا مألوفة لإرساء دعائم متينة للشعر النسوي المغاربي المعاصر، وهذا ما سنوضحه في ما يأتي:

[1]– محمد أزلماط: خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر–مقاربة سيميائية–، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006، ص: 53.

[2]– سليمة مسعودي: الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر –دراسة في شعر أدونيس–، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2020،ص ص: 48–49.

المبحث الأول: الانفتاح اللانهائي للغة

أولا: التكثيف الدلالي

دفعت الحداثة الشاعرة إلى التحرر من شرنقة السائد والمعروف وابتكار علائق لا منطقية بين الدوال، فسعت إلى " **تفجير اللغة**" على حد تعبير **أدونيس**، ويشرح **كمال أبوديب** هذا المصطلح بقوله :"**تمثل عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة، وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة في استخدام اللفظة في سياقات جديدة تماما، لم يكن مألوفا أن تستخدم فيها**"[1]؛ فتعمد الشاعرة إلى تفكيك الدوال لهدم العلائق المنطقية بينها وإعادة بنائها بالاعتماد على أسس لا منطقية؛ أين تتوهج الدوال من جديد بطاقات إيحائية ودلالية خلاقة وفي غياب المرجع تكون فضاءات لا نهائية للدلالات، فتخلق عالمها المناهض للنموذج النمطي وتؤسس للغة جديدة انطلاقا من رؤيتها الخاصة،ومن أهم وجوه الكثافة الدلالية:

1/- نظام العنونة واللعب الحر:

يعد العنوان من أبرز وأهم مصاحبات النص، وهو العتبة الأولى التي تشد القارئ للولوج إلى عوالم القصيدة اللانهائية أو تنفره، وللعنوان علاقة وطيدة بالنص إذ هو "**نص صغير يتعامل مع نص كبير**" حسب ما أقره "**عبد المالك مرتاض**" رحمه الله تعالى؛ أي أن تشكل النص الناتج عن معادلة طرفها الأول العنوان والآخر النص، كما "**تنبثق أهمية "العنوان"- سليل العنونة- من حيث هو مؤشر تعريفي وتحديدي، ينقذ "النص" من الغفلة: لكونه –أي العنوان- الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأن يمتلك النص اسما (عنوانا)، هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان) في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة (...) فالعناوين مفاتيح لباب النص الموصد، إلى أن يرتضي النص عنوانه،**

[1]- كمال أبو ديب: الواحد/المتعدد،مجلة فصول، ع2،مج:15، 1996،ص:140.

ويفلت من العماء، ويستكين إلى ألفة الوجود، ويحوز هويته"[1]، ذلك أن النص يكون في العادة مثقلا بحمولات مكثفة الدلالة المهمة والأساسية التي نسج النص على أساسها، وفيه تتجلى البصمة أو السمة التي يمتاز بها عن بقية النصوص.

كما أن "**العنوان ضرورة كتابية**"[2]لابد لصاحبه من اتقانها، ذلك أنها تحدد سمته الشعرية أو تنفيها وتثبت أحقية تداوله أو تدحضها، وهذا منوط بمدى قدرة المؤلف عن لفت انتباه القارئ لنصه من خلال ما يعلن عنه في عنوانه في تحديد: موضوعه، وجنسه وبث فكرته التي يتمحور حولها النص في أقل عدد ممكن من الكلمات ولكن في بعض الأحيان لا يستطيع القارئ تحديد الفكرة الأساسية للنص الشعري حتى بعد إتمامه، وربما يتعلق هذا بمستوى إدراكه للفكرة المقصودة، وهذا يؤكد لنا أن القارئ أحد أطراف المعادلة السابقة.

وعليه يتضح لنا أن العنوان رسالة لغوية مشفرة، ذات أبعاد دلالية مكثفة مكتنزة بالإيحاءات ومضغوطة في أقل عدد ممكن من الكلمات، يسعى إلى تشكيل هوية مميزة للنص لجذب القارئ للارتقاء إلى سماء النص المفتوح على تعدد الدلالات، وسنعرض في الجدول الآتي عناوين الدواوين الشعرية التي أحاط بها البحث:

[1]– خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، دار التكوين، د.م ،د.ط، د.ت، ص ص 05– 06.

[2]– محمد فكري جزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988، ص 15.

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	السنة
الجزائر	– خادية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	2014
	– سمية محنش	مسقط قلبي	2013
	– فريدة بوقنة	بوصلة لأرامل سيوران	2022
		لاخطة للهذيان	2017
	– نصيرة محمدي	نسيان أبيض	2016
	– نجوى عبيدات	ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز	2023
	– نعيمة نقري	كأني ....به	2013
	– وردة أيوب عزيزي	صوفية في محراب عشق	2022
	– عائشة جلاب	نون النشوة	2021
		شامخ كالانتظار	2021
	– سليمة مسعودي	فصول من كتاب الريح	2022
		مرايا الانكسار	2022
	– لطيفة حرباوي	قريب من الأمام بركلة	2015
	– ليلى لعوير	سجدات على جبين الاعتلراف	2013

			2021
	– نوارة لحرش	أوقات محجوزة للبرد	2017
		كمكان لا يعول عليه	2017
	– راوية يحياوي	أنا لا أحد	2022
	– زينب الأعوج	عطب الروح	2016
		مرثيقة لقارئ بغداد	2007
	– نصيرة محمدي	نسيان أبيض	2013
		ساحل وزهرة	2010
	– زهرة بلعاليا	ما لم أقله لك	2016
		عطر القلب	2015
	–نادية نواصر	وشم على ساق الورد	2015
	–أحلام مستغانمي	عليك اللهفة	2015
	– ربيعة جلطي	شجر الكلام	2023
		وحديث في السر	2015
		النبية تتجلى في وضح الليل	1991
		ترتيب العدم	2002

		حجر حائر	**1991**
	–حنين عمر	باب الجنة	**2002**
	–خيرة بلقصير	جسد الأهزوجة	**2014**
	فضيلة معيرش	قحط على شفاه الغيم	**2022**
	–وسيلة بوسيس	الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر	**2009**
		المواربة والختل	**2010**
	شامة درويش	كعب يمشي على حافة الألوان	**2022**
		إيزلوان	**2017**
	–لطيفة حساني	ظلي الذي أتبعه	**2019**
	–عنفوان فؤاد	غودو يأكل أصابعه	**2017**
	–سليمى رحال	هذه المرة	**2016**
	– لميس سعيدي	كقزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة	**2018**
			2000
			2019

تونس	-حياة الرايس	-أنثى الريح	2018
	- ماجدة الظاهري	-ما تيسر من صورتها	2015
	- فاطمة محمود سعد الله	-إشراقات حرف...صوبك،	2020
		-حبر الياسمين	2017
		-كلمات تقترف غواية البوح	2019
	-سندس بكار	-قصائد معلقة على حبل التمرد	2019
	-أمينة زريق	-قبعة ضاقت على رأسي	2016
	-سيدة نصري	-فوضاي ناي وصلاة	2019
	-لطيفة الشابي	- ترانيم لما قبل الغسق	2019
	-هدى الهرمي	- مدي يديك،تخضب الحناء.	2022
	-فاطمة عكاشة	-ظلال الأجنحة	2018
	-سلوى الرابحي	-أنات مهملة	2022
	- سليمى السرايري	-ضمائر الطوفان	2018
	-سنية مدوري	- صمت...كصلوات مفقودة	2017
		-حدس يوسوس للطيور	2020

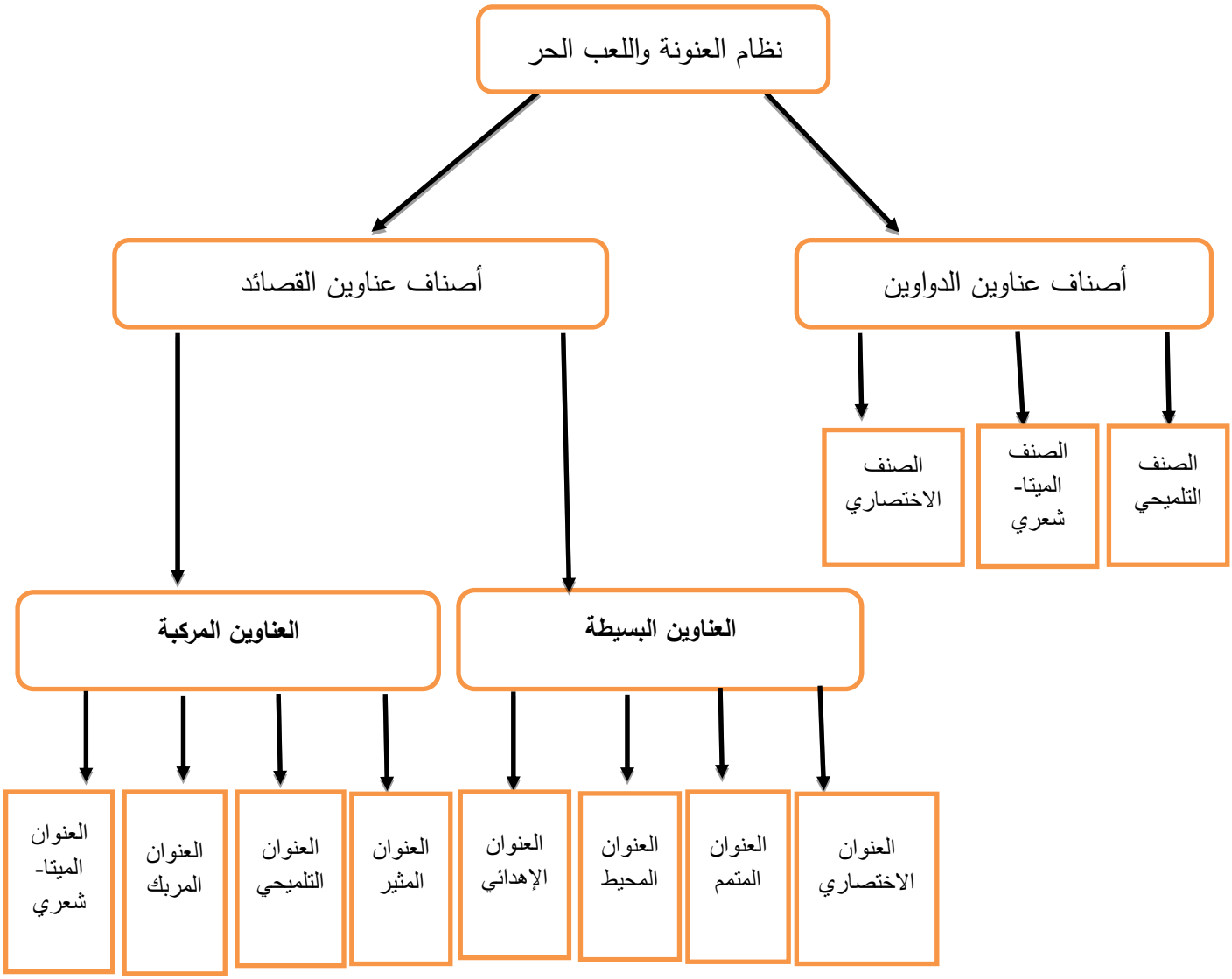
	-سنيا الفرجاني	-القادم الوردي لي -فردوس الكلمات -ليس للأرض باب وسأفتحه	2016 2014 2022
المغرب	-فاطمة حاسي -فاطمة بوهراكة -ليلى ناسمي -سناء محمد الحافي -أمينة المريني - ريم نجمي -نعيمة فنو	-أدنى من صرختين أبعد من قهقهة! -جنون الصمت -ملحمة وجع الوجود -عروس الرماد -مكاشفات - سآتيك فردا -المكابدات -من أوراق الحلاج الآخر -خرجت من هذه الأرخبيلات - ومنها تتفجر الأنهار -كن بريئا كدئب	2017 2015 2022 2017 2005 2001 2005 2016 2009 2018 2020

	–رجاء الطالبي	–دولاب الحظ	2022
	–حليمة الإسماعيلي	–أوراق أندروميدا	2021
	– فاطمة حاسي	–تراتيل الطين	2017
	–فاتحة مرشيد	– أدنى من صرختين أبعد من قهقهة!	2006
		– تعال نمطر	2003
		–ورق عاشق	2023
		– لا حزن لي الآن	2021
	–مليكة العاصمي	–تصبح فرسا	2021
ليبيا	–خلود الفلاح	–نساء	2015
	–أم الخير الباروني	–لحاف الضوء	2007
	–هدى الغول	–لغتي المتطرفة	2022
	– سميرة البوزيدي	– تحت القصف	
	–حواء القمودي	–بحر لا يغادر زرقته	2018
		–وردة تنشب شوكها	2018
	–منيرة نصيب	–العناق يجب ما قبله	2021
	–حنان محفوظ	–قصيدة ليست لي	2020

	– كريمة علي اللولبي	–الحب أجنحة إمرأة	2021
موريتانيا	– مباركة البراء	–مدى حرفين	2019
	– زينب بنت عابدين	–معتكف الحروف	2019
	– السالكة المختار السالم	–مشاعر	2013

الجدول رقم (04): يبرز عناوين الدواوين الشعرية قيد الدراسة.

ويتجلى لنا مما سبق اختلاف وتعدد أنواع العناوين التي اختارتها الشواعر، فقد كانت كالتالي:



الشكل رقم (06): يوضح أصناف عناوين الدواوين والقصائد الشعرية النسوية.

1-1/-أصناف عناوين الدواوين:

ومن أبرز الأصناف التي تجلت في البحث نذكر:

أ/- الصنف التلميحي المتناص:

ويتجسد هذا الصنف في بعض العناوين بصفة إيحائية؛ حيث نجد أن النصين امتزجا ونقصد بالنصين النص الغائب والنص الحاضر، فيتجاوز هذا الأخير التشكيل التركيبي والدلالي للنص الغائب ويؤثث على أنقاضه عنوانا جديدا يضمر دلالة النص الغائب؛ حيث

تتوارى خلف الكلمات فتومض تارة وتختفي أخرى، وهذا ما يعرف بالتناص الضمني أو التلميحي، الذي يعد أصعب أنواع التناص؛ ذلك أن القارئ لا يدرك العلاقة بين النصين بسهولة بل بعد تدقيق وتمحيص، وفضلا عن ذلك" **تتبع هذه العناوين بشكل غير مباشر أعمالا أخرى لفانانين آخرين، لأحداث تاريخية وغير ذلك، فهي تربط العمل بأمور خارجية محددة وبإمكان هذه العناوين أن تعمل على محتوى النص بالطرق الستة المذكورة، فتستطيع أن تشدد،تبئر، تقوض وتخصص محتوى العمل، وإن علاقة العنوان بأمور من خارج العمل تمنحه أهمية فنية معتبرة**"[1]؛ وبالإضافة إلى الخصائص الفنية التي يمنحها هذا الصنف من العناوين إلى العمل ككل فهو يجعل من القارئ مستقبلا إيجابيا؛ أين تستفز العلاقة المضمرة بين النصين والدلالة الإيحائية ذهن القارئ إلى خلق دلالالت فينفتح النص على المتعدد القرائي وتصبح القصيدة مجرة من التأويلات وهذا ما أكده تودوروف بقوله " **ليس للنص معنى مفرد**".

ب/- الصنف الميتا-شعري:

وفي هذا الصنف تسعى الشاعرة إلى الحديث عن الشعر وقضاياه ومآلاته وغير ذلك مما يدور في فلك الشعر، فتكون بذلك شعرا داخل شعر أو مايعرف ب " **القصيدة على القصيدة**"وبالتالي"**عددنا العنوان-كما يقول أدورنو-نصا مصغرا يتعين علينا اعتبار العنوان الميتا-شعري نصا شعريا مصغرا يتحدث عن موضوع الشعر، أو يتناول جانبا منه، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر** "[2]؛ وعليه تتجاوز الشاعرة بتوظيف هذا الصنف الخصائص الفنية التي تبثها في قصيدتها بل تصيح منظرة وناقدة ومحللة لمختلف القضايا المتعلقة بالشعر وعملية الإبداع، فتمنح لرؤيتها الخاصة تكثيفا دلاليا وحضورا بارزا في ذهن القارئ.

[1]- نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي " حياة ما بعد الياء نموذجا"،عالم الأدب، إيلاف، 2023/10/23، 13:42.

[2]- المرجع السابق.

ج/- الصنف الاختصاري:

يعمل هذا الصنف على تكثيف وضغط مغزى القصيدة ف" **هو يلخص فكرة القصيدة المركزية، ويحتوي بصورة عامة تلخيصا قصيرا للعمل من وجهة نظر الكاتب، وهذا العنوان يثير توقعات في القارئ، ومن ثم يقوم بتحقيقها، وإذا كان الحديث يدور عن عنوان قصيدة فيمكن القول بأنه كلما كانت الروابط بين تفاصيل القصيدة أكبر كلما ازدادت قوتها الاختصارية، وفي مجال هذا الصنف من العناوين تدخل تلك العناوين التي تحوي أسماء مجردة أو محسوسة يعتبرها الشاعر مركز القصيدة**"[1]؛ فيعمل القارئ على تتبعها ضمن قصائد الديوان بتركيز تام، ذلك أن تعدد العناوين المختصرة واختلافها يستفز القارئ على تتبع العلاقات الدلالية المضمرة لاكتشاف العنوان المنشود وكشف العلاقة المتينة بينه وبين عالم القصيدة اللامنتهي.

وتأسيسا على ما سبق نجد أن الشاعرات المغاربيات ركزن على أصناف معينة من العناوين التي سبق ذكرها والتي سنعمد لتوضيحها أكثر في الجدول الآتي:

[1]- المرجع نفسه.

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	الصنف	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	-خادية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	الاختصاري	يعكس العنوان حزن الذات الشاعرة جراء آلام الفقد والشوق، ذاك الحب الطاهر العفيف الذي فجر شجونها، إلا أنها رسمت لديوانها ولكلماتها خصوصية؛ حين استدعت الملائكة لحراسة هذا الحزن ومرافقة الشاعرة أو بالأحرى لقيمته البارزة في تطهير المرء من آثامه لرفع مكانته، هذه الخصوصية التي تغري القارئ للولوج لعالم القصيدة لسبر أغوارها.
	- نوارة لحرش	كمكان لا يعول عليه	التلميحي المتناص	يلمح العنوان إلى مقولة "محي الدين ابن عربي" " مكان لا يؤنث لا يعول عليه"، فانطلقت الشاعرة من هذه الدلالة لتبين مكانة المرأة المهمة، لتنزاح من الدلالة المباشرة المألوفة إلى إغراء القارئ للولوج عالم القصيدة اللامحدود لتكسر أفق توقعاته لما يتوارى من آلام وانتكاسات الذات الشاعرة، لتخلق خصوصية لديوانها بإقرارها أن هذا المكان الذي لا يعول عليه هو "الحياة"
تونس	-حياة الرايس	-أنثى الريح	اختصاري	انتقت الشاعرة هذا العنوان تحديدا كاختصار لما يضج في ثنايا الديوان؛ حيث أشارت للذات الأنثوية المتمردة على الثابت والمألوف المتحررة من القوالب المستهلكة والأنظمة الكلاسيكية الخانقة، فهي أنثى تسعى للعطاء اللامحدود رغبة في الخلود وخوفا من الاندثار .
	- فاطمة محمود سعد الله	**-قصائد معلقة على حبل التمرد**	الميتا-شعري	اختارت الشاعرة عنوانها لتبرزعلاقتها الوطيدة بالشعر وعشقها له، ولتبين للقارئ منهجها في كتابة الشعر القائم على التجاوز والتمرد على النمذجة والنمطية، فأبرزت العلاقة بين عنوانها وما يتهادى بين طيات الديوان، حيث أبدت في أغلب قصائدها اهتمامها بالشعر ومختلف قضاياه.

المغرب	ليلى ناسمي	ملحمة وجع الوجود	اختصاري	عكس العنوان شجون الذات الشاعرة وأحزانها فاختصر ما تضج به أغلب القصائد، فوطدت العلاقة بين العنوان ومتن الديوان من خلال الإشارة إلى الحياة المؤلمة والواقع الموبوء .
	-أمينة المريني	-من أوراق الحلاج الآخر	تلميحي متناص	تشير الشاعرة إلى النزعة الصوفية التي تستوطن أعماقها، فعكست اهتمامها الجلي بأكبر أعلام الصوفية" الحلاج"، لتبرز للقارى ما يتوارى في صفحات ديوانها القائم على العشق الإلهي والسعي لمقامات سامية روحانية حيث الكشف والتجلي للحضرة الإلهية.

الجدول رقم (05): يبين أصناف عناوين الدواوين الشعرية وأبعادها الدلالية.

1-2/-أصناف عناوين القصائد:

1-2-1/-العناوين البسيطة:

أ/- العنوان الاختصاري:

وهو من العناوين التي تعكس الدلالة الرئيسة للقصيدة بشكل مركز، وقدسبق التطرق إليه، والجدول التالي يبين مدى تركيز الشاعرات على توظيفه:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	أحلام مستغانمي	عليك اللهفة	–أشياء..وأخرى	يشير العنوان إلى الحياة المليئة بالتناقضات، بعض المفارقات التي لا يعيها الإنسان كالأشياء التي نمتلكها دون رغبة فيها، والأشياء التي تفر منا ونحن في أمس الحاجة إليها، أشياء تطاردنا وأخرى نطاردها
	– سمية محنش	مسقط قلبي	–طاعن فيالوهم..قلبي	يبين العنوان لنا حزن الذات الشاعرة وآلامها جراء وهم قلبها المستبد الذي تعاني من رغباته وميولاته
تونس	– ماجدة الظاهري	–ما تيسر من صورتها	–الشاعر والمدينة	يتراءى لنا من خلال العنوان العلاقة المتينة بين الشاعرة ومدينتها، كما يضمر في الآن نفسه آلام الذات الشاعرة وما تعانيه من فقد وحرمان ووجع الحنين
	–سندس بكار	–قبعة ضاقت على رأسي	–قبلة الكاهنة	يشير العنوان إلى رغبة الشاعرة في معجزة تبدد لها ظلام المآسي وخيبات الواقع الموبوء، فرمزت للمرأة الجميلة الداهية بالكاهنة التي لها القدرة على منح قبلة الحياة لواقع مؤلم.
المغرب	–فاطمة بوهراكة	–جنون الصمت	–نبض البوح	يبين لنا العنوان آلام الذات الشاعرة جراء ما تضمره من بوح موجع استبد بها فأصبح نبض الحياة
	– ريم نجمي	–كن بريئا كدئب	–إمرأة عاشقة	يشير العنوان إلى حالة الحب التي تعيشها الشاعرة

ب/– العنوان المتمم:

لا غرو أن بعض الشاعرت ركزن على جعل بعض عناوين قصائدهن كمركز أساسي تبنى عليه دلالة النص، إذ" **يعتبر هذا العنوان جزءا متمما للقصيدة، قد تتضرر بدونه وقد لا تفهم على الإطلاق، وذلك لأن هذا العنوان يحوي مركز هذه القصيدة وغالبا– لكن ليس**

دائما- كما يلعب هذا العنوان دور افتتاحية القصيدة، وفي هذه الحالة نجد له ارتباطا مباشرا بالسطر الأول من النص، مما يجعله جزءا لا يتجزأ من القصيدة"[1]، ليصبح مفتاحا مهما للولوج إلى عالم القصيدة اللامحدود،والجدول التالي يوضح مدى اهتمام الشاعرات بالعنوان المتمم:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	-خالدية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	-جماد	هذا العنوان يعكس صورة اللاحياة، ما يفضي إلى إبراز مواجع الذات الشاعرة وشجونها.
	- راوية يحياوي	أنا لا أحد	-أرى	يشير العنوان إلى الذات العارفة التي تملك قوة البصيرة للرؤية أبعد من المألوف والمنطقي، هذا الرؤيا الناضحة بالآلام المثخنة بشجون واقع مرير، فجاء العنوان فعلا مضارعا للدلالة على استمرارية فعل الرؤية رغم اختلاف المكان والزمان، لتفتح قصيدتها على المتعدد القرائي وتستفز فضوله بأسئلة لتستميله للولوج لعالم القصيدة
تونس	-حياة الرايس	-أنثى الريح	-حينما تريد قطع وريد إمراة تحبك	يبرز العنوان آلام المرأة العاشقة التي تصطدم بانتكاسة في منتصف رحلتها الشاعرية؛ حيث عكس العنوان الطريقة الموجة الصادمة التي تنتهي بها حياة إمرأة قدمت قلبها للشخص الخاطئ.
	-هدى الهرمي	-ظلال الأجنحة	-أي حزن	يشير العنوان إلى آلام الذات الشاعرة والنظرة السوداوية التي تعاني منها، فتساءلت لتبرز للقارئ هول الحزن ومدى تعاظم شجونه.
ليبيا	-أم الخير الباروني	-لحاف الضوء	-أهزوجة الإعياء	هذا العنوان يصور لنا اغتراب الذات الشاعرة والنظرة السوداوية التي استوطنتها وعاثت فسادا في أعماقها حتى أعيتها وأفقدتها متعة الحياة ومسراتها.

[1]- المرجع السابق.

	–منيرة نصيب	–العناق يجب ما قبله	–في الثلث الأخير من الليل	يخبرنا العنوان عن أوجاع الذات الشاعرة وأحزانها فمنحتنا مثالا عن علاقتها العاطفية المؤلمة فشبتها بنهاية ليل دامس إلا أنه يبشر بفجر ساطع.

ج/– العنوان المحيط:

يعمد هذا الصنف إلى استفزاز القارئ لخلق دلالات جديدة وذلك يحققه مبدأ اللاحسم الذي يفضي إلى تشعب التأويلات وإجبار القارئ على التأمل والبحث عن دلالة البنية العميقة للنص التي تتوارى خلف الكلمات، وبالتالي" **نجد فيه بعض التعقيد، ينبع من عدم التزامه لمضمون النصوهو عنوان تعميمي بدرجة كبيرة، بحيث يمكنه أن يخلق جهاز توقعات متنوعا ومتعدد الإمكانيات، وقد يكون ذا علاقة بتفاصيل مختلفة في النتاج، كما قد يوجه القارئ إلى موضوع معين، لكنه يمكنه من تفسير الأمور بأشكال مختلفة، وتكون العناوين المحيطة بصورة عامة عبارة عن أسماء (على الغالب أسماء مجردة)**"[1]، ما يفضي إلى تحقق الوظيفة الجمالية للقصيدة من جهة ومضاعفة الدلالات من جهة أخرى؛ ذلك أن علاقة المطابقة والمماثلة بين العنوان والقصيدة حطمتها رغبة الشاعرة في الانفتاح اللانهائي للغة، وفيما يأتي نقدم أبرز الدواوين التي أدرجت هذا الصنف من العناوين:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	– فايزة أحمد خمقاني	نرد	–ورطة	هذا العنوان يظهر للقارئ مواجع الذات الشاعرة ومطباتها، إلا أنه لا يبين دلالتها المضمرة.
	– عائشة جلاب	شامخ كالانتظار	السراب	يشير العنوان إلى النظرة السوداوية التي تعاني منها الذات الشاعرة التي استوطنها الألم فأحال آمالها إلى انتكاسات لكنه لا يصرح بكل شيء.

[1]– نريمان الماضي: العنوان في شهر عبد القادر الجنابي " حياة ما بعد الياء نموذجا".

تونس	–حياة الرايس	–أنثى الريح	–انفصام	يبين العنوان المفارقات التي يعيشها المرء في واقع مرير يستند على قانون الاختلاف والتضاد.
	–لطيفة الشابي	– مدي يديك،تخضب الحناء.	–غريبة	هذا العنوان يعكس انشطار الذات الشاعرة وغربة الأنثى.
المغرب	–ليلى ناسمي	–ملحمة وجع الوجود	–الخلية	يلمح العنوان إلى وحدة البناء الأساسية في جسم الإنسان، إلا أن الشاعرة جعلت من عنوانها اسما مفردا يستفز فضول القارئ للولوج لعالم القصيدة .
	–سناء محمد الحافي	–عروس الرماد	–تمرد	يخبرنا العنوان عن تمرد الذات الأنثوية في وجه الأنظمة المستبدة الخانقة.

د/–العنوان الإهدائي:

أدرجت بعض الشاعرات هذا الصنف من العناوين في دواوينهن " **وهو صنف معروف في الأدب، يكرس لشرف شخص ما، قد تكون له أو لا تكون له علاقة بالنص**"[1]؛ وعليه لم نجد حضورا بارزا لهذا الصنف إلا أن حمولته الدلالية تكون مثقلة بكم من المشاعر والعواطف التي تؤثر على المتلقي وهذا ما يفسر حرص بعض الشاعرات على توظيفه، والجدول التالي يبين ذلك:

[1]– المرجع السابق.

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	– سمية محنش	مسقط قلبي	–لوردةمخضلة..	يعكس هذا العنوان محبة الشاعرة للمغنية "وردة الجزائرية"، فأهدتها قصيدتها مشبهة أياها بالوردة الندية الناعمة .
تونس	–حياة الرايس	–أنثى الريح	–إلى أم الشهيد	يصور لنا العنوان مدى تأثر الشاعرة بآلام أمهات الشهداء، ومدى حرصها على تقديم المواساة والدعم لهن.
المغرب	–سناء محمد الحافي	–عروس الرماد	–إهداء إلى مدينة القلب	يبرز لنا العنوان مدى تعلق الشاعرة بمدينتها وأرضها.
ليبيا	–هدى الغول	–لغتي المتطرفة	–إلى صديقي	هذا العنوان يبين رابطة الصداقة المتينة التي تجمع الشاعرة بالأصدقاء الصادقين

1-2-2/ العناوين المركبة:

أ/- العنوان المثير:

يركز هذا العنوان على إثارة القارئ ولفت انتباهه؛ إذ لا يهتم صاحبه بتحميله طاقات دلالية مكتنزة بل يسعى إلى الاستحواذ على اهتمام القارئ ف"**يهدف إلى جذب القارئ من خلال إبراز الجانب المسلي في النص، وذلك بواسطة استخدام التضاد أو التأكيد على أمر شاذ**"[1]؛ فيصنع مفارقة تستفز القارئ على البحث عن العلاقات المضمرة في ثنايا القصيدة وإشباع فضوله وهذا مابينه"**رولان بارت**" في حديثه عن " **الوظيفة الإغرائية**" للعنوان، ولأجل ذلك استندنا على الجدول التالي لإبراز مدى اهتمام الشاعرات بهذا الصنف:

[1]–المرجع السابق.

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	– لطيفة حرباوي	قريب من الأمام بركلة	–أحب ما لا أحب	يشير العنوان إلى تضاد صارخ، ما يعكس لنا انشطار الذات الشاعرة بين مطرقة الرغبة وسندان الحرمان.
	– نعيمة نقري	كأني ....به	–قالوا...فقلت	يصور العنوان تضادا بارزا يعكس لنا تعدد الأصوات في حياة الذات الشاعرة، وتمردها على واقع مرير ومواجهته بأن قابلت الجمع بمفردها، ما يؤكد لنا قوة الذات الأنثوية الرافضة للثقافة الذكورية الخانقة.
المغرب	–فاطمة حاسي	–أدنى من صرختين أبعد من قهقهة!	–يغمز للغيمة..ولا تمطر!	يعكس العنوان انزياحا لغويا عن العرف اللغوي المعتاد، ما أفضى إلى تفجير تضاد بارز يبين مواجع الذات الشاعرة وشجونها.
	–أمينة المريني	–ومنها تتفجر الأنهار	–بشائر الهوية في ليل بهيم	يخبرنا النص عن اغتراب الذات الشاعرة وانشطارها من حزن دفين وأمل باهت.
ليبيا	–أم الخير الباروني	–لحاف الضوء	–مطر بلا غيم	يشير العنوان إلى مفارقة واضحة وتضاد بارز يعكس أحزان الذات الشاعرة ونظرتها السوداوية.
	–حواء القمودي	–بحر لا يغادر زرقته	–رومانسية بائسة	يبين العنوان أحلام الشاعرة التي استحالت لخيبات، وآمالها التي أضحت آلام خانقة.

ب/– العنوان التلميحي:

هذا العنوان كما سبق التطرق إليه يكون انعكاسا لبعض الأعمال الأخرى، فيضمر في ثنايا القصيدة إشارات موحية لعمل سابق، وفيما يأتي نوضح ارتكاز بعض القصائد على توظيفه:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	– سمية محنش	مسقط قلبي	–هيت لك	يلمح العنوان إلى قصة عشق " زليخة" لسيدنا " يوسف" عليه السلام وقد انطلقت من هذه الحمولة الدلالية المعروفة لتبرز للقارئ مدى حبها هي الأخرى لذلك الذي شغفها حبا.
	– فريدة بوقنة	بوصلة لأرامل سيوران	–متلازمة سيزيف	يبرز العنوان آلام الذات الشاعرة وانتكاساتها المتتالية، فوظفت اسم سيزيف لتبين للقارئ مشاق الحياة وخيباتها.
تونس	–حياة الرايس	–أنثى الريح	–إعدام شهرزاد	تنطلق الشاعرة من دلالة رمز شهرزاد لتعكس دهاء المرأة وجمالها، لتكسر أفق توقعات القارئ وتخترق حاجز المألوف بأن أعدمت رمز الأنوثة والذكاء لتبين مأساة الذات الأنثوية ومواجعها.
	– فاطمة محمود سعد الله	–حبر الياسمي	–مازلتبثينى ..يا جميل	تبين الشاعرة من خلال عنوانها قصة الحب العفيف التي تعيشها، فاستدعت دلالة شخصية بثينة وجميل لتخبر الآخر عن عشقها العذري الذي لا تكدره الظروف ولا تنقصه الحادثات.
موريتانيا	– مباركة البراء	–مدى حرفين	–بكائية ابن زريق	يشير العنوان إلى مواجع الذات الشاعرة واغترابها والنظرة السوداوية التي تكابدها جراء الفقد والحرمان.
	– زينب بنت عابدين	–معتكف الحروف	–الشقائق	يستدعي العنوان حديث رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم عن النساء، فاستندت إلى حديثه الشرف لتبرز مكانة المرأة .

ج/– العنوان المربك:

يعتمد هذا الصنف من العناوين على كسر أفق توقعات القارئ وتحطيم الدلالة الخيطية فيه و" **بدلا من أن تعزز هذه العناوين أو تحصر شيئا ما في جسد النص فإنها تنحرف**

تماما عن هذا الشيء، هذا الصنف من العناوين يعتبرالحيلة المفضلة عند الدادائيين والسرياليين"[1]؛ الذين يعمدون إلى إرباك القارئ بعيدا عن كل قاعدة ونظام لتشويش القارئ واستمالته للقراءة والتأمل، والجدول التالي يكشف مدى توظيف الشاعرات لهذا الصنف من العناوين:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	– راوية يحياوي	أنا لا أحد	–بعض المسافة تسير إلي	يشير العنوان إلى لغة انزياحية تتجاوز العرف اللغوي المتداول، ليعكس لنا طرق الحياة الملتوية التي تأتينا سعيا لإجبارنا على الخوض في جهات صعبة لا منطقية.
	–عائشة جلاب	شامخ كالانتظار	للجرح آلاف اللغات	يظهر العنوان لغة انزياحية تبرز آلام الذات الشاعرة ورؤيتها السوداوية .
المغرب	–فاطمة حاسي	–أدنى من صرختين أبعد من قهقهة!	–في جمجمة الوطن تلمع ..عين غياب!	يشير العنوان آحزان الذات الشاعرة واغترابها والنظرة التشاؤمية التي استبدت بها.
	–فاطمة بوهراكة	–جنون الصمت	–رقصة شجن	انزاحت الشاعرة بعنوانها عن اللغة المباشرة التقريرية وكسرت أفق توقعات القالرئ، إلا أن العنوان يبرز آلام الذات الشاعرة وأحزانها.
ليبيا	–هدى الغول	–لغتي المتطرفة	–مدينة بساق مبتورة	هذا العنوان يبين وجع الذات الشاعرة وانتكساتها وخيباتها، حيث شبهت المدينة برجل بترت ساقه، ما يثير فضول القارئ لمعرفة الدلالة المضمرة التي تتوارى في ثنايا هذه اللغة الانزياحية المربكة.

[1]– نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي " حياة ما بعد الياء نموذجا".

	–حواء القمودي	–وردة تنشب شوكها	–الحلم..يبكي	يعرب العنوان عن مواجع الذات الشاعرة وخيباتها، فاستعارت لغة انزياحية أبرزت من خلالها النظرة التشاؤمية التي استبدت بها.

د/– العنوان الميتا–شعري:

يحمل هذا العنوان في طياته بعدا شعريا أو يضمر في ثناياه معالجة قضية من قضايا الشعر أو مآلاته أو غير ذلك وقد سبق التطرق إلى هذا العنوان فيما سبق، وفيما يأتي نبيين حرص الشاعرات على تضمين هذا الصنف في قصائدهن:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	البعد الدلالي للعنوان
الجزائر	– سمية محنش	مسقط قلبي	–الشعر	يبدي العنوان اهتمام الشاعرة الواضح بالشعر، واتخاده ملاذا آمنا من واقع موبوء.
	– سليمة مسعودي	فصول من كتاب الريح	–ما أجمل أن يكتبنا الشعر	يشير العنوان إلى دور الشعر في حياة الشاعرة، التي جعلت منه حصنا منيعا وملاذا آمنا من أعباء الحياة وآلامها.
تونس	–سيدة نصري	– ترانيم لما قبل الغسق	–قصيدتي	يبين العنوان اهتمام الشاعرة وتلعقها بالقصيد التي ترى فيها حياة خالدة تضج بالمسرات والآمال.
ليبيا	–هدى الغول	–لغتي المتطرفة	–أنثى الشعر	هذا العنوان يصور لنا براعة الشاعرة وعلاقتها الوطيدة بالشعر.
موريتانيا	– مباركة البراء	–مدى حرفين	–أنا والشعر	يظهر العنوان ارتباط الشاعرة المتين بالشعر، ومدى تركيزها على مكانته السامية في حياتها.

وبالاستناد إلى ما سبق نخلص إلى عدة نتائج منها:

– ركزت أغلب الشاعرات المغاربيات المعاصرات على خلق خصوصية لعناوينهن الشعرية تختلف عن العنونة التي تبرزها الثقافة الذكورية، بالإنطلاق من تجاربهن الخاصة ودفقاتهن الشعورية المميزة، والنهل من مصادر متنوعة لتشكيل البنية الدلالية لعناوينهن، ما أفضى إلى الإقرار بأنظاهرة العنونة في الشعر النسوي المغاربي المعاصر تختلف نوعا ما عن العنونة الذكورية،لذلك نجد الكثير من العناوين النسوية تنهل من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكذا من التاريخ والأسطورة والشعر والآداب العالمية وغير ذلك، رغبة منهن في تجاوز نظام العنونة الكلاسيكي وفتح عناوينهن على المتعدد القرائي الذي يثير القارئ ويغريه لاقتحام عوالم القصيدة اللامحدودة.

– ترتكز أغلب عناوين الشعر النسوي على إثارة الجانب العاطفي للقارئ، من خلال اختيار عناوين كثيفة الدلالة بلغة مكتنزة بالمشاعر والعواطف، ذلك أن معظم العناوين تستهذف استفزاز مشاعر القارئ ووجدانه وهذا ما يسعى الشعر إلى إثارته .

– انقسمت أغلب عناوين قصائد الشاعرات بين العناوين البسيطة والعناوين المركبة، فجاءت معظم العناوين البسيطة تقريرية واضحة ومباشرة كالعناوين الاختصاريةالتي وظفتها العديد من الشاعرات كالشاعرة التونسية " **ماجدة الظاهري**" في ديوان " **ما تيسر من صورتها**"[1]، وكذا العناوين المحيطة التي سجلت حضورا مهما في القصيدة النسوية وقد رأينا ذلك على سبيل المثال لا الحصر عند الشاعرة التونسية " **لطيفة الشابي**"** في ديوانها "

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– ماجدة الظاهري، ما تيسر من صورتها، دار الرافدين، بيروت–لبنان، ط1، 2015.

** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

مدي يديك، تخضب الحناء"[1]، بخلاف العناوين المركبة التي تضمر عكس ما تبدي، تلك العناوين بدت مثيرة مغرية مستفزة في كثير من الأحيان لاستمالة القارئ، وإرباكه وكسر أفق توقعاته بانفتاحها على أفاق رحبة؛ أين تتضارب التأويلات وتختلف الدلالات، لأجل ذلك ركزت بعض الشاعرات على العناوين المثيرة كالشاعرة الجزائرية " **نعيمة نقري**"*** في ديوانها " **كأني..به**"[2]، والشاعرة المغربية " **أمينة المريني**" في ديوانها الموسوم ب" **ومنها تتفجرالأنهار**"[3]، بالإضافة إلى الشاعرة المغربية " **فاطمة حاسي**"* في ديوانها " **أدنى من صرختينأبعد من قهقهة!**"[4]، وكذا العناوين المربكة كالتي رأينها في ديوان " **جنون الصمت**"[5] للشاعرة المغربية " **فاطمة بوهراكة**"**.

– ركزت معظم الشاعرات المغاربيات على توظيف العناوين الشعرية التركيبية سواء كانت لدواوينهن أو لقصائدهن، أما العناوين ذات الألفاظ المفردة فقد شكلت حضورا محتشما بالمقارنة مع العناوين التركيبية التي بدت أكثر تركيزا وتكثيفا دلاليا.

– ترتكز جل العناوين على الطاقة الانزياحية الثرية بدلالاتها والمتنوعة بتأويلاتها، تضج بالغموض والمفارقات لخلق الدهشة والتشويق والإمتاع، وتجاوز النمطية والنمذجة من خلال الخرق والابتكار والاستناد على رؤيا مغايرة للمألوف تسعى لخلخلة السائد والمعروف، ما جعل أغلب الشاعرات المغاربيات يركزن على العناوين المربكة والمثيرة وفي بعض الأحيان العناوين الساخرة التي تبدي عكس ما تضمر.

---

[1]– لطيفة الشابي: مدي يديك، تخضب الحناء، مطبعة الثقافية، المنستير، تونس، ط1، 2022.

*** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– نعيمة نقري: كأني..به، دار ميم، الجزائر، ط1، 2013.

[3]– أمينة المريني: ومنها تتفجر الأنهار، روافد، الكويت، ط1، 2009.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[4]– فاطمة حاسي: أدنى من صرختين أبعد من قهقهة!، بيت الشعر، المغرب، ط1، 2017.

[5]– فاطمة بوهراكة: جنون الصمت، دار عماد القطري، مصر، ط2، 2015.

** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

– يتراءى لنا مما سبق أن التيمات المسيطرة في أغلب عناوين القصائد نجد: تيمة الحزن، الحب، التمرد، بالإضافة إلى تيمة الوطن، الثورة، الجسد، الموت...وغيرها، إلا أن الملاحظ في عناوينهن أنها تبرز تيمة وتعكس تيمة أخرى تكون في الغالب نقيضة لها، ومن أبرز التيمات التي لها علاقة متينة فيما بينها نجد تيمة الحزن والحب، فأغلب حالات الحب التي انتكست لدى بعض الشاعرات انقلبت إلى تيمة حزن بارزة تتوارى في ثناياها تيمة التمرد على الواقع المؤلم.

وبالاعتماد على ما سبقنؤكد أن" **طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة)** "[1]؛وهذا يتحقق بنضوج الوعي النسوي الذي يثور على الأنظمة الكلاسيكية الصارمة التي تحرص المؤسسة الذكورية على تمريرها، وتحرر المرأة من خوف مواجهة الآخر، والتخلص بشكل مطلق من الحمولات الدلالية الرثة لمطلح النسوية وكذا الأنوثة.

2/– التوتر (الفجوة الدلالية):

لا غرو أن كل هذه الانزياحاتالاستبدالية والتركيبة تتجاوز العرف اللغوي الشائع لتهدم تلك العلائق المنطقية بين الجمل وتفككها لإعادة بناءها على أسس غير منطقية، ما يفضي إلى انبثاق الفجوة الدلالية بين الجمل وخلق مسافات توتر في النص وهذا ما أكد عليه " **كمال أبو ديب**""**حيث يتراءى له أن النص يمتلك توترا داخليا ويحفل بالمفارقات الضدية والجمع بين المتنافرات والمفاجآت التركيبية، وإذن يخلق مسافات للتوتر تؤهله لاكتساب**

[1]– عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص:55.

طبيعة الشعرية المميزة"[1]؛ أي أن الفجوة أو مسافة التوتر هي الجمع بين مكونات تمتاز بخاصية اللاتجانسلكنها تقدم في سياق متجانس، ولهذا كانت الشعرية بالنسبة "**لكمال أبو ديب**" لا تقتصر فقط على البنية اللغوية فقط بل وحتى من المكونات التصويرية، ومنه تتجلى الشعرية حين توضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة.

ومن ثم يبرز التواشج بين الإنسان والعالم وربما هذا ما أكد عليه "**لوسيان كولدمان**"" **Lucien Goldmann** "(**1913- 1970**) في قوله: "**إن رؤيا العالم بتعبيره تقتضي مهارة في الإبداع لكي تبدو البنية الشعرية متماسكة وشاملة تجمع بين الوعي الفعلي والوعي الممكن وهنا تتجلى عبقرية الشعراء**"[2]، وهذه الرؤيا المبتكرة التي يخلقها الشاعر هي التي تضمن تحقيق الشعرية وتشكل جماليات في النص.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن "**التوتر الشعري من أبرز المظاهر التي تتميز بها لغة النص في القصيدة الحديثة وهو مسار لا يتصف بالخيطية، وإنما يخضع لتقاطعات البنية ذاتها، مما يمهد لظهور تعددية دلالية غير مستقرة تتحرك في فضاء النص مكونة فيه حركات مميزة، تعمق حسن التوقع عند المتلقي وتعمل على خلق عنصر الدهشة لديه توقظه، تثيره، تهز كيانه، بمعنى آخر تصدمه، بما تحمله من شحنة توترية**"[3]، ومن ثم يسهم التوتر في خلق تعددية دلالية تهدف لإثارة دهشة القارئ، ويستحيل بذلك التوتر إلى وظيفة جمالية في النص- فهذا الأخير "**ينقسم أولا إلى ثنائية ضدية واضحة يحدد الطرف الأول منها، الموقف السلبي الذي يواجه الشاعر به واقعه، بينما يحدد الطرف الثاني الموقف الإيجابي من الواقع نفسه وبين الطرفين تكمن مسافة التوتر أو ما يمكن أن**

[1]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، قسنطينة- الجزائر، ط1، د.ت، ص ص 124- 125.

[2]- أحمد يوسف: يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، د.م، ط1، 2002، ص 296.

[3]- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيد النثر، ص 96.

تسميه الفجوة الدلالية"[1]؛ وهذا ما يفسر أن التضاد ولعبة المفارقات كفيلة بخلق هذه المسافة المتوترة في النص لتعمق دلالاته وتثير انفعالات الشاعر والقارئ عل السواء.

أ/- متاهة المعنى ومبدأ اللاحسم

إن القصيدة العظيمة الخالدة هي التي تتقن فن المخاتلة فتتجاوز العرف التقليدي وسلطة المألوف لتخلق عالمها الخاص أين تتضارب فيه التأويلات وتتعدد الدلالات، وهي التي لا تكون امتدادا ولا تكرارا للعرف اللغوي السابق بل هي إضافة وتجاوز للنموذج الشعري الكلاسيكي في محاولة تغيير القاموس اللغوي المحنط ومنح البديل الملاءم لروح العصر، فينفتح النص على المتعدد القرائي وهنا تكمن لذة النص كما وصفها " **رولان بارت** "، ذلك أن المعاني في توالد مستمر ،كماتسعى الشاعرة من خلال خلق هذه المتاهة إلى التلاعب بأفكار القارئ وتشتيته من خلال التكثيف الدلالي تارة وتشفير اللغة تارة أخرى، ومن بين هذه القصائد نذكر قصيدة "**حسناء بروش**"*المعنونة بـ " **كائن نردوي**" والتي تقول فيها:[2]

نُقطةٌ واحتمالٌ أنا

لاحتمالٍ تدحرجَ فيه

احتمالٌ...

قد أصيرُ احتمالاً

وقد لا أصِير..

قد نصيرُ معًا مطلقًا

---

[1]-المرجع السابق: ص 97.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]-حسناء بروش: للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص ص: 38-39.

لاحتمالٍ كثيرٍكثير..

قد نصيرُ هنَا أو هناكَ

قبيلَ احتمالٍ قصير

إلى أن تقول:

كائنٌ نردويٌ..

غيرَ أني لونٌ

ولا لونَ ليْ

غير هذا البياض/ السواد

أني شكلٌ

ولا شكلَ ليْ

يتجلى لنا من خلال ما سبق فن المخاتلة الذي أتقنته الشاعرة باحترافية باهرة؛ حيث أقحمتنا في متاهة المعنى لنصطدم بمفارقات مختلفة صنعتها الثنائيات الضدية والتي تبدو في قولها **(احتمال ≠لا احتمال)،(أصير≠ لا أصير)،(هنا≠ هناك)،(لون≠ لا لون)،(البياض≠ السواد)،(شكل≠ لا شكل)**، تلكالثنائيات المتضادة جمحت بالقارئ إلى سراب المعنى، فكلماأدرك معنى معين أزاحته دلالة أخرى بنقيضها الذي يشوه تلك العلائق المنطقية بين الدوال ومدلولاتها، انطلاقا من عنوانها الذي جاء " جملة اسمية" عليها هالة من الضبابية، فما معنى النردوي؟ ومن هو؟ لنجد الشاعرة تقدم معنى للنردوية بقولها" هي ما أنت وما لا أنت معا: إفراط في الحدوث والاعتقاد" لتفتح االلغة على مبدأ اللاحسم، فلا شيء واضح ولا توجد دلالة مستقرة إلا تلك التي تطفو على سطح الكلمات تارة وتختفي تارة أخرى،

فالنردوية بالنسبة لها هو التأرجح بين ذاتين، بين الأنا والآخر، فهو في تحول مستمر وحركة وتغير سواء كانت الذات الشاعرة أو ذات أخرى، فكل تلك الصفات أو التصورات التي تحوزها الأنا / الذات هي محض احتمال يتدحرج بين الثابت والمتغير وهذا ما تعكسه في قولها:" نقطة واحتمال أنا، لا احتمال تدحرج فيه، احتمال، قد أصير احتمالا، وقد لا أصير"، فبين احتمال واحتمال آخر تندثر صفاته وتتغير، وذاك ما نستشفه في قولها:" كائن نردوي، غير أني لون، ولا لون لي، غير هذا البياض/السواد، غير أني شكل، ولا شكل لي".

واللافت للانتباه أن الشاعرة تبرز حقيقة الكون القائمة على الاختلاف والتغير المستمر، لذلك تضج الحياة البشرية بهذا التردد والاحتمال والمفارقات الصاخبة، وكأنها تؤكد للقارئ أن لا شيء مطلق وثابت ولا حقيقة نهائية بل هي في تدحرج وتأرجح بين هذا وذاك، وبما أن الكون يتغير فالذات كذلك، وهذا ما ينعكس على الكتابة واللغة التي تقول ولا تقول في الآن نفسه، وحت المعنى، فهو في تذبذب دائم يومض ليختفي، لأجل ذلك وجدنا الشاعرة تتقن لعبة التماهي بين الواضح والخفي طورا، وبين متاهة المعنى وسرابه طورا آخر وكأنهاتدفع القارئ إلى التعمق أكثرفي البحث والتأمل بالانطلاق من الشك في كل شيء والتمرد على الثابت والمطلق.

والملاحظ فيما سبق يجد أن هناك توظيف لا منطقي بين المفردات، عكس علائق تبدو متنافرة المعاني والدلالة متجاوزة بذلك حدود الملاءمة في توظيفها للمفردات، كل هذا يؤدي إلى تشتت المعنى وزئبقيته عالم الشاعرة المتناقض التي حاولت أن تبين رؤيتها المشوهة للحياة.

ب/- المفارقة ولعبة الأضداد:

تعد "**لغة التضاد**" من أبرز الأساليب اللغوية في الشعر العربي المعاصر؛ حيث يعمد الشاعر إلى إقحام التضاد كطريقة مبتكرة لهدم اللغة الواضحة المعتادة وتجاوزها لبناء نصه على المتناقضات، ما يفضي إلى توتر القارئ وتضارب أفكاره وخاصة حين يتقن الشاعر لعبة التماهي وتوالد المعاني بالأضداد، كما أنها " **تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد، وتنبع أهمية التضاد في خلق الشعرية من كونه مصدرا للفجوة: مسافة التوتر،إذ ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية** "[1]،ومن ثمتؤسس لعوالم مبتكرة لا مألوفة يعمد فيها الشاعر إلى مزج المتناقضات لاستفزاز خيال القارئ لرسم صور مكثفة الدلالات والتي تكسر أفق توقعاته وتجنح به إلى عوالم خيالية لا معهودة، ومن ثم يجد القارئ نفسه في غمار هذا الخلق الجديد، ليصبح مستهلكا إيجابيا يسهم في تأثيث فضاء شعري باذخ.

والمفارقة جوهر الحداثة فالانفتاح على المتعدد القرائيأسلوب الشاعر المعاصر الذي يتجاوز الأنظمة التقليدية، كما أن" **الحداثة أصلا قائمة على ثنائية ضدية في كافة مستوياتها لأنها نتاج صراع بين الثابت والمتحول.وهي تعرية لتناقضات كثيرة:علمية وثورية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية، ونقط الائتلاف بينهما هي الرؤيا الجديدة (...) وللثنائيات الضدية أثرها على بنية القصيدة، إذ جعلتها مجموعة دوال لغوية مركبة، تخضع لقوانين جمالية مبتكرة، وهي بنية معقدة لأنها زاخرة بالمعرفة والفكر، ومتشعبة وفق مرجعيات متنوعة، وتكون مفتوحة دلاليا لأنها انسلخت عن الذاكرة الثقافية الموروثة ودخلت في ممكنات جديدة**"[2]، ومن ثم يسعى الشاعر إلى زعزعة المنظومة الذهنية

1- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، إربد-الأردن، د.ط، 1998،ص: 147. نقلا عن: كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ص: 45-47

2- راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم، الجزائر،ط2، 2014،ص: 56.

الكلاسيكية التي تبنى على توطيد العلائق المنطقية بين الدوال وتنشيط عقل القارئ على إنتاج صور صوتية ودلالية ورمزية وإيقاعية مبتكرة لا منطقية تتجاوز المحاكاة العابرة،" **فالجمع بين المتباينين والمتضادين والمتناقضين سمة للخيال الشعري المبدع ومنفذ لمنح الرؤيا الشعرية فتنتها وفاعليتها**"[1]،ومن ثم تصبح المفارقة "**لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئها بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفض معناه الحرفي لصالح معناه الخفي الذي هو غالبا المعنى الضد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده ليستقر عنده**"[2]، وعليه تقوم شعرية النص –أحيانا– على تركيز الشاعر على إحداث المفارقة التي تنفجر في قصيدته بالاعتماد على التضاد في المعنى العميق الذي يتوارى خلف المعنى الظاهر،ومن أبرز أنواع المفارقة التي تجلت في الشعر النسوي المغاربي المعاصر نذكر:

1/– المفارقة اللفظية:

تعد استراتيجية فنية اعتمدها الشاعر المعاصر لتجاوز النموذج النمطي للبنية اللغوية ووسيلة لتأسيس قاموس مغاير يعكس رؤيته الخاصة نحو العالم، وتقوم المفارقة اللفظية على معنيين أحدهما ظاهروالآخر خفي يناقضه، كما أنها"**تستمد من الألفاظ وإمكاناتها الدلالية والصوتية قدرتها على إحداث نوع من المفاجأة العقلية التي تصدم وعي القارئ وتتركه حائرا قبل أن تحفز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري للعبارة وصولا إلى مراد الشاعر، ولما كانت المفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية، فلا بد لصاحبها أن يكون ذا مهارة**

[1]– قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم، بابل – العراق، ط1، 2007، ص: 33.

[2]– خيرة جريو: جماليات المفارقة الساحرة في النص االشعري العربي المعاصر، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، مج: 4، ع: 11، جوان 2017، ص: 85. نقلا عن: W.C. Booth. Arbetoric of Tony, Chicago, 1974, p 176.

فائقة في تحريك اللغة على المستويين الدلالي والتركيب، دون الوقوع في الخطأ اللغوي أو التعبيري"[1]، كما" **تسهم في تقوية النص ومنحه مزيدا من الترابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص، وتتطلب هذه الحيلة البلاغية التي تعبر عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن، قارئا نشيطا يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى وعي بوجود بنية مفارقة "[2]**، تناهض اللغة المباشرة التقريرية وتنسج علائق لا منطقية بين المتناقضين لتحفيز خيال القارئ لتتبع المسار الزئبقي لعملية توالد دلالات مبتكرة، ما يسهم في خلق عنصر الإثارة والتشويق وكسر أفق توقع القارئ، وقد تجلت المفارقة اللفظية في الشعر النسوي المغاربي بشكل بارز ومن بين الشاعرات اللاتي وظفنها في قصائدهن نجد:

بالإضافة إلى ما سبق نستعرض قصيدة " **رحيل**" للشاعرة" **حياة الرايس**"[3]

بَينَ صُبحٍوليلَة

بَينَ دَمعةٍوفرحَةٍ

بَينَ وردَةٍوغُربَة

تَسقطُ حَياة كَامِلة مِثل ورقَةٍ ذابلةٍ

وتَنهضُ أُخرى يَانعةٍ كَأنهَا غَيرُ فَانية

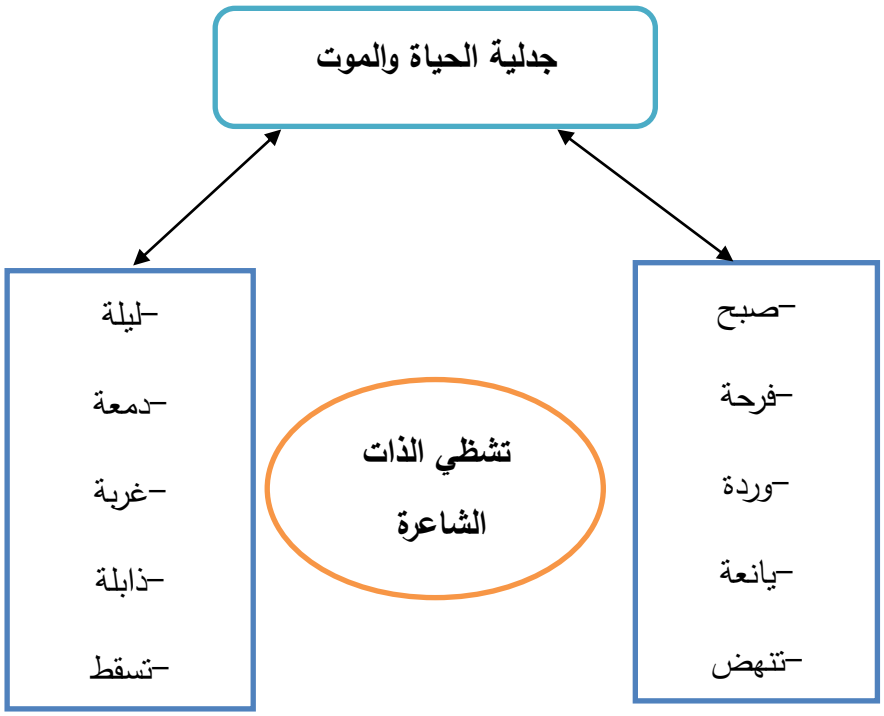
---

[1]– عبد الهادي خضير: المفارقة في شعر المتنبي، مجلة المورد، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، العدد: الأول،2008،ص ص:66–67.

[2]– نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون، عمان– الأردن، ط1، 2016،ص:64.

[3]– حياة الرايس: أنثى الريح، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط2، 2011، ص: 101.

نلاحظ من خلال ما سبق أن تجاور التضاد في كل جملة شعرية قد ألهبت قوة المفارقة اللفظية، أين ركزت الشاعرة على جمع المتناقضات وانتقت ألفاظا شديدة الإيحاء لتضع صورة الحياة المضيئة بالفرح والآمال وصورة الموت أو ما أطلقت عليه في عنوان قصيدتها " **رحيل**" والذي جعلته كصورة قاتمة موحشة وبين هاتين الصورتين كررت الشاعرة " **ظرف المكان**" "**بين**" ثلاث مرات عند بداية كل جملة لتعمق فكرة هذه الجدلية أو الصراع بين الحياة والموت لتستفز القارئ بعدها بجملتين فعليتين لتعبر عن السقوط في مقابل النهوض لتخلق ديناميكية فعالة في النص الشعري وتكرس هذا التعاقب المحتوم (حياة ≠ **موت**) ولتعمق فكرتها أكثر وترسم مشهدا أكثر صدقا ودقة،فقدمت مثالا للحياة التي شبهتها بالورقة الذابلة، وحياة أخرى يانعة نظرة وبين هذا وذاك قد أثثت صورة مشهدية" **جدلية الحياة والموت**"أو بالأحرى الصراع الأزلي بين الخلود والفناءالتي تعاني منه الذات الشاعرة وانشطارها بين هاتين الحقيقتين المحتومتين، وهذا ما يتجلى في الشكل التالي:



الشكل رقم (07): يبرز تشظي الذات الشاعرة بين حقيقة الحياة وحتمية الموت.

وفضلا عما سبق نتطرق في هذا المقام إلى قصيدة" **سيناريو لبداية قصة حب** " للشاعرة" **ريم نجمي** "* التي تقول فيها[1]:

كَانَ مُرتبكاً:

يُبردُ الغُرفَة وَيدَفئهَا

يُطفئ الليّل ويُشعِلهُ

يَفتحُ بَاب قَلبهِ ويغلقهُ

والرَجلُ الذي كانَ صَديقيْ

بالكَاد أتذكرهُ الآنْ.

فجرت المفارقة اللفظية لذة النص من خلال كسر أفق التوقعات وتجاوز المألوف وخلق أبعاد دلالية مبتكرة تدهش القارئ بما تضمره من مفاجآت وتستفزه لتحريك خياله لتوطيد العلاقات بين المتناقضات ليستمتع ببناء عالم النص الذي أصبح جزءا منه، وقدأتت لغة الشاعرة مضخمة بالثنائيات الضدية ويبدو ذلك جليا في قولها **(يبرد≠ يدفئها)،(يطفئ ≠يشعله)،(يفتح≠ يغلقه)**؛ حيث رسمت مشهدا أو بالأحرى ما ورد عنوانا لقصيدتها " سيناريو لبداية قصة حب"، هذا المشهد الذي يعكس صورة المحب المرتبك الذي يصارع رغبته الجامحة للحب وخوفه الكبير من الرفض، فأتقنت لعبة الجمع بين المتناقضات والربط بين الاختلافات، لتنهي قصيدتها بمفارقة رومانسية ألغت فيها معرفتها بصديقها القديم فأضافت بعدا دلاليا جديدا للجمل الفعلية المتضادة.

2/- المفارقة السياقية أو(مفارقة الموقف) (L'IRONIE SITIONNELLE):

*ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- ريم نجمي: كن بريئا كذئب، منشورات المتوسط، ميلانو –إيطاليا، ط1، 2018،ص: 16.

أ/- المفارقة الدرامية: (L'IRONIE DRAMATIQUE)

- **مفهوم الدراما الشعرية:**

يعتمد هذا النوع من المفارقة على "**الدراما**" والتي" **تعني في أبسط مفاهيمها الصراع بأي شكل من أشكاله والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد (...) وإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها –في الوقت نفسه- تعني الحركة؛ الحركة من الموقف إلى موقف مقابل، ومن فكرة إلى وجه آخر في الفكرة**"[1]؛ ما يجعل النص في حركة مستمرة وبإيقاع دلالي متواصل،" **وإلى جانب خاصيتي " الحركة والموضوعية" اللتين تميزان التفكير الدرامي، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي التجسيد، لأن التفكير الدرامي لا يتوافق ومنهج التجريد،فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى، وإنما تتمثل في الوقائع المحسومة التي تصنع نسيج الحياة، وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها، وهذه العناصر هي: الإنسان، الصراع، وتناقضات الحياة، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسهأحيانا، وأحيانا أخرى مع غيره، وفي الحالتين يستطيع أن يقدم رؤية يفسر فيها الحياة والأشياء تفسيرا خاصا**"[2]؛ مركزا على البوح انطلاقا من دفقته الشعورية وتجربته الخاصة، وكثيرا ما تتجلى أفكاره ورؤاه وحتى مواقفه متضاربة بين ذاته والآخر،ومن أبرز القصائد التي تجلت فيها " **المفارقة الدرامية** " نجد قصيدة "**نوارة لحرش**" الموسومة بـ "**حالة غياب**" والتي تقول فيها:[3]

مدَّ يدهُ

---

[1]- نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)،ص ص:93-94.

[2]- المرجع نفسه،ص:94.

[3]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 10.

شَكَّلَنِيْ سماءً بلَمْسَةِ حنَان

مَدَّ بُعدَهُ

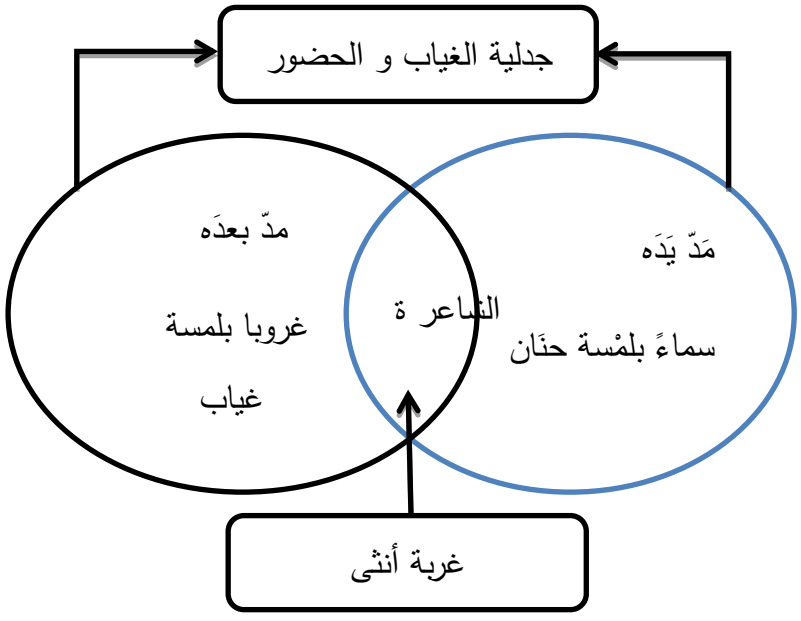
أَحَالنِيْ غُروبًا بلمْسَة غيَاب

كيفَ لِيْ أنْ أُحيلَ العراءَ أَمْكنَةً منْ حَنيْن

كيفَ لَهُ أنْ يُحيلَ البهَاءَ

إلىَ إلهٍ حزينْ؟

برزت المفارقات بصفة واضحة في القصيدة، فأفضت إلى تكثيف الدلالة وخلق التوتر وفجوة في العلائق بين الجمل، ويتراءى لنا أن الشاعرة تعاني من الفقد والحرمان وهذا ما يبينه عنوان القصيدة "**حالة غياب**"، جاءت القصيدة مشحونة بدلالة الضد وأساس تجليها هو هاجس الحضور والغياب التي عانت منه الشاعرة وهذا ما سنوضحه فيما يلي:



الشكل رقم (08): يبين اغتراب الأنثى وانشطار الذات الشاعرة

وعليه أدت المقابلات الضدية إلى تعدد المعاني وخلق حركية مستمرة في النص، وكسر أفق توقعات القارئ بشكل متتابع، ذلك أن الشاعرة تعيش هذا التشتت في مشاعرها بين وهم الأمل وحقيقة الغياب الموجعة، وهو ما يتضح أكثر في المقطع الثاني حين تتساءل بوجع عن التحول المؤلم التي عاشته فكيف لها أن تحيل الوحدة الموحشة إلى دفء الوجود، وكأن الشاعرة تبحث عن طريقة لسد ذاك الفراغ الرهيب الذي خلفه غياب هذا الشخص، الذي أحالها غيابه لرمز للحزن والألم، ويتضح ذلك أيضا في قصيدتها "**ما يحدثه التصبير**" جاء فيها:[1]

صبّرتُ عُمريْ كأحْلام كَسيْحة

فانتهَى أيقونةً للعدمِ!.

صبّرتُ حبًا فيْ كرّاساتِ الطُفولةِ وفيْ الأغَانيْ ،

عَلقتيْ غُصّةً فيْ مشَاويرِ الألم

وهيّأ القلبَ آنيةً للغُروبِ والضَجر

تلك المفارقة التي تنسج على أساسها القصيدة؛ حيث تعكس الصراع بين ذات الشاعرة وواقعها المؤلم، الحياة والموت، الحضور والغياب، أدى إلى خلق قوة دلالية مؤثرة في القارئ، الذي يصطدم بحقائق عكس المنتظرة، فالشاعرة فيما سبق تؤكد على أحلامها التي استحالت للعدم، ناهيك عن حبها المفعم بأماني الطفولة البريئة الذي تلاشى وأضحى غصصا ونكسات.

ب/- المفارقة السقراطية: (L'IRONIE SOCRATIQUE)

[1]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص ص 78- 79.

وقد أطلق عليها هذا التسميةنسبةإلىالفيلسوف اليوناني "**سقراط**"وما يعرف بالمنهج السقراطي أو**(مجادلة/ مساءلة)** سقراط؛حيثكان ينسج محاورات حجاجيةمراوغةبينه وبين الآخر فيعمد إلى إخفاء الصوت العليم في مقابل إبراز الصوت الساذج من خلال طرح أسئلة بسيطة لتمحيص الأفكار وتحفيز الذهن وإنتاج المعارف الجديدة المناهضة للذهنية التقليدية من خلال التركيز على بث الشك في عقول محاوريه لصياغة طرق جديدة للتفكير وتجاوز المألوف والثابتوهذاماعرفب"**فن التوليد**"، ناهيك عن أنكتب التاريخ تؤكد أن صانع المفارقة الأولى كان "**سقراط**"وقد أدى دورا بارزا في صناعة هذه المفارقة في الشعر والمسرح ؛إذ" **يبني الشاعر مفارقته السقراطية بتلك التلوينات الصوتية التي توهم بوجود أكثر من صوت في البنية الشعرية، ويتحقق ذلك من خلال طرح الأسئلة التي تقتضي الإجابة غير التقليدية، وكأن طارح السؤال يمارس دور صانع المفارقة السقراطية في التظاهر بالجهل، أو التواضع الزائف، غير أن الذي يجيب عن الأسئلة هو أيضا صانع المفارقة ذاته، لكنه يخرج من ثوب التجاهل والاستخفاف ويظهر متسلحا بالمعرفة، ويعرف أكثر مما يعرف الآخرون**"[1]،لينتهي به المطاف إلى إدراك جهله وشكه في الثوابت المعرفية .

كما وجب الإشارة إلى أن" **الشاعر يتحول في النص المبني على المفارقة السقراطية، إلى ذات ساخرة تتظاهر بالجهل لتكشف الحقائق فتخلق بذلك مشهدا يثير الضحك والسخرية من هؤلاء المحاورين الذين يعتقدون خطأ أن صانع المفارقة جاهل، ومن هنا تتحقق نشوة التلقي لدى القارئ الذي وبفكه لشيفرة المفارقة السقراطية، يصبح شريكا لصانعها في الاستخفاف بالموقف أو حتى بالذات الشاعرة نفسها**"[2]؛وهذا ما يضمن تحقق

[1]– نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)،ص: 100.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعرية في النص وانفتاحه على المتعدد القرائي ولذة النص التي ينشدها القارئ، وذاك ما سيتضح في قصيدة" **علامة استفهام**" للشاعرة" **هدى الهرمي**"*التي تقول[1]:

كَيف نَقرأُ فيْ راحَتينَا

خُطوطَ الآتيْ؟

كيفَ نَكتب

فَلا تسعفنا الأبجديَة؟

كيفَ نحنُ إلى وجَعٍآسر

ونَطمسهُ في ثقوبِالمَاضيْ؟

لمَاذا نَستأنسُ بوحدةٍ

تكَادُتنفثُ سُمهَا على مَهلٍ؟

أي غَاب نَقطنهُ

تُسيجهُ أسوَار المجهول؟

مَتى نَصومُ عن نبوءاتِ الغيابِ

ما لم تنقلهُ القبرات

أينَنَحنُ من مجرةِ الإنسَانيةِ

متى شاءت الجموع تذبحُنا من الوريدِ؟

وأيُ ريحٍ صرصرٍ

*ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– هدى الهرمي: ظلال الأجنحة، دار زينب، نابل– تونس، ط1، 2018، ص ص :71–72.

تقتلعُ ما تبقى من أصلِ الأشياء؟

إن الأسئلة التي تثيرها الشاعرة في قصيدتها تعكس مدى قلقها وسخطها عن حياة الألم والوحدة والاغتراب التي تعيشها الأمة العربية قاطبة، فتقدم أسئلة بسيطة للمتلقي دون منح إجابات لأسئلتها، ذلك لأنها تهدف إلى إثارة المتلقي بأسئلة تبدو سهلة، إلا أنها تفجر فيعقله آلام وخيبات يتغاضى عنها، وخاصة حين تفتح قصيدتها على تجربة إنسانية يكابدها العالم بأسره، وذلك في قولها" **أين نحن من مجرة الإنسانية ..متى شاءت الجموع تذبحنا من الوريد؟**لتعكس صورة الاضطهاد التي يعانيها المظلومون في شتى بقاع الأرض، ما أفضى إلى انفتاح القصيدة على معالجة القضايا الإنسانية العادلة، فقد بدأت بأسئلة بسيطة سهلة وانتهت بخلق ثورة في ذهن القارئ على كل معاني الظلم والاستعمار.

ونضيف إلى ما سبق قصيدة " **و..أمضي..**" للشاعرة " **فاطمة محمود سعد الله**"التي تقول فيها[1]:

يخفي الشمسَ ..في حقيبةِ الفناء..

من يحرّرُ الشمس؟

من يوقظُ الحياة؟

صوْتي بُرْعُمٌ مشاغب..

يتمدّدُ بداخلي..

يلحّ في السؤال..

من سرق الفرحَ من شفاه الضياء؟

من ألبس القمر..وِشاح الحداد؟

[1]– فاطمة محمود سعد الله: قصائد معلقة على حبل التمرد، دار الثقافية، المنستير–تونس، ط1، 2019، ص:100 .

خلقت الشاعرة مفارقة سقراطية في المقطع الذي سبق ذكره انطلاقا من الجملة الفعلية التي ابتدأ بها المقطع والتي تضمر جوابا عن الأسئلة التي تلتها، فنجد تكرار " من الاستفهامية" بداية الأسطر الشعرية التالية:" ،08،07،03،02"، لتكشف أن أسئلتها التي طرحتها ما هي إلا انعكاس لأسئلة صوتها الداخلي بينها وبين الذات الشاعرة المدرجة بالآلام التي كابدتها وذلك في قولها " **من سرق الفرح من شفاه الضياء؟، من ألبس القمر وشاح الحداد؟**"، والملاحظ أن الشاعرة خلقت حوارا في قصيدتها: الأول ابتدأ مع الآخر(القارئ)، وانتهى بحوار داخلي أو ما يعرف بالمونولوج؛ حيث تضمن الحوار أسئلة منحتها جوابا واحدا، وكأنها تقولإن ما أفضى إلى آلامها وأحزانها وغربتها هو نفس السبب وهذا ما يتوارى في قولها " **يخفي الشمس..في حقيبة الفناء**" هذا الشخص الذي أخفى الحقيقة ونور الحياة هو نفسه الذي أحالها إلى الفناء، ومن ثم كسرت أفق توقعات القارئ، وتجاوزت نظام الأسئلة الكلاسيكي بوضعها الجواب بداية أسئلتها .

3/- المفارقة الرومانسية: (L'IRONIE ROMANTIQUE)

تعمل هذه المفارقة على التعبير والجمع بين متناقضين في آن واحد؛ إذ" **تبدأ قصيدة المفارقة الرومانسية عادة ببنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع، ويفتح أمامه نافذة للأمل تتسع بإطراد، وما إن تقترب الصورة من نهايتها، حتى تتغير اللهجة، وتتبدل المعطيات، وتختلف حقول الدلالة، وهو ما يؤدي بتلك البينة إلى الانهيار والحطام، لينتهي النص بسطر يحمل كل معاني الألم والانكسار**"[1]؛فانكسر أفق توقع القارئ لتنفتح النهاية على دلالات مغايرة لم ينتظرها مايثير في نفسه الدهشة والمفاجأة وهذا هو الأثر

[1]- نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، ص:103.

المراد تحقيقه في النص، وفي هذا المقام نتطرق إلى قصيدة" **أنثى الريح**" للشاعرة" **حياة الرايس**"[1]:

حرقتُ البخُورَ

فرشتُ الحريرَ

زينتُ السريرَ

فُلاً وياسمينا

تذكرتُ كُل التفاصيلِ

لكننِيْ نسِيت

أن ليسَ ليْ حبيب

يتراءى لنا أن الشاعرة قد أوهمتنا بداية قصيدتها بعالم جميل؛ أين منحتنا صورا مشهدية بتفاصيل دقيقة لإمرأة تستعد لحضور حبيبها، فحضرت البخور وفرشت الحرير وزينت السرير وحينصار القارئ في قلب هذا المشهد الرومانسي تكسر أفق توقعاته، ليصطدمبالمفارقة التي فجرتها في نهاية القصيدة فلقد نسيت أن ليس لها حبيب.

بالإضافة إلى قصيدة الشاعرة " **زينب الأعوج**"*التي لم تعنونها[2]:

يَا جدتيْ العتِيقَة

!

[1]– حياة الرايس: أنثى الريح، ص: 31.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– زينب الأعوج: عطب الروح، الفضاء الحر ومنشورات بغدادي، الجزائر، ط2، 2013، ص: 97.

هُنا وقفُوا

هَبوا لفرَحيْ

غمرُونيْ بالوانِ الشُموعِ

وهَديرُ الحُب

لكن الليلَ

كان قد احتَرقَ

على اتساعِ صَدريْ

لا أحدَ قالَ لي قَولاً كَريمًا

ولا أحدَ قرأَ ما في خَاطريِ

قدمت الشاعرة عالما رحبا ينضح بالحب والأمل بداية المقطع الشعري وذلك من خلال قولها " **هنا وقفوا، هبوا لفرحي، غمروني بألوان الشموع، وهدير الحب**"، وما يلبث القارئ في تتبع إيقاع المحبة والصفاء إلى أن تنكسر توقعاته ويخيب ظنه لما أسسه في ذهنه من معالم الفرح، فقد حطمت الشاعرة وهم السرور والتفتت إلى الحديث عن آلامها وأحزانها الدفينةوهذا ما نستشفه من قولها " **لكن الليل، كان قد احترق، على اتساع صدري**" لتؤكد أن آمالها لم تكن إلا مأدبة متأخرة لا جدوى منها فظلام الأحزان عاث في قلبها فسادا وحتى الذين منحوها الدفء والحب لم يدركوا آلامها الدفينة، وهذا ما أكدته حين قالت " **لا أحد قال لي قولا كريما، ولا أحد قرأ ما في خاطري**".

وتقول " **فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة " **منتصف الحكاية..**"[1]

عِند مُنتصفِ الدهشة ..تنسكبُ الأحلامُ

قطرةً..قطرة..

[1]– فاطمة سعد الله: حبر الياسمين، دار الاتحاد، د.م، د.ط، 2017، ص ص:144–145.

على حَوافِ الصبرِ..

تَينعُ..

تُورقُ..

يتساقطُ البوحُ..

عند مُنتصفِ النُضجِ..

تمتلئُ الدلاء

بشغفِ اللقاء..

تصْطبغُ السِلالُ بخجلِ الثمار

تمتدُ أوردة الغياب ..مُلحًا

يكسوُ الصمتُ..

يُرجُ الحقول..

يُوقفُ غيمةَ الموت..

تتعتقُ حُموضةُ الكرزِ..

فيُ ..حلقِ الوجعِ..

لتنتهيْ الحِكاية ..

عندَ مُنتصفِ اللهّفة..

تؤثث " **فاطمة سعد الله**" قصيدتها بمعاني الأمل والأحلام ونشوة الحب ولذة اللقاء، فينغمس القارئ في ثنايا الأسطر الشعرية الأولى التي تتضح بالسعادة وروعة الحياة وهذا ما يتضح في قولها " **عند منتصف الدهشة، تنسكب الأحلام، قطرة ...قطرة، عند منتصف**

النضج تمتلىء الدلاء، بشغف اللقاء" وما إن يبحر القارئ في عالم المحبة والشوق حتى تنقطع أماله وتتهشم توقعاته ويصاب بخيبة انتظار تهدم كل معاني الأمل التي نسجها في ذهنه فهذا ما أفضت إليه عبارتها القائلة " **لتنتهي الحكاية، عند منتصف اللهفة**"، وهنا تتجلى المفارقة الرومنسية التي حطمت النهايات المألوفة والمكررة بل أصبحت تنفتح على أفاق جديدة لا معتادة وهذا ما برز في القصيدة، ما أدى إلى خلق لذة النص التي لم تعد تضمر معنى مؤجل بل أصبح رحلة استكشاف لا حتمية .

ثانيا: الانزياح وتفجير اللغة

لا ريب أن شعر الحداثة قد أولى اهتماما كبيرا بالانزياح فمع الحداثة وقع تمرد على القالب اللغوي الصارم المستهلك فانتقلت اللغة من كونها شيئا محددا بمدلولات ثابتا إلى كونها بؤرة من الشك والمخاتلةلتنفتح على المتعدد القرائي؛ حيث يعمد الشاعر إلى كسر المعنى القاموسي للمفردات ذات الدلالة السطحية إلى معان مضمرة لا معقولة من خلال انزياحه عن اللغة العادية والاستعمال المألوف الشائع، ويشير قاموس جون ديبوا (John Debois) إلى أن "**الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا (Transgressant)لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارا (Norme)، يتحدد بالاستعمالالعام للغة المشترك بين مجموع المتخاطبين بها**"[1]، ومنه يتضح لنا أن الانزياح هو خرق للغة المعيارية، وغالبا ما يكون النثر العلمي هو المعيار الذي يتجاوزه الشاعر من خلال كسر القواعد الصارمة للغة بفضل التركيز على المجاز بالدرجة الأولى.

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط1، 1429هـ، ص ص 204– 205. نقلا عن:

Dictionnaire de linguistique. Pp 172 (Ecart).

أما قاموس غريماس وكورتاس (Greimas– Kourtas) فإن "**هذا المفهوم الذي يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية إنما يعزى إلى دوسوسر في تمييزه بين اللغة والكلام، باعتبار الكلام مجموع الانزياحات الفردية التي يصفها مستعملوا اللغة، ثم تطور المفهوم في كنف اللغة الأدبية التي تحدد بوصفها انزياحا بالنسبة إلى اللغة المعيارية اليومية**"[1]، وربما هذا ما يحيلنا إلى مقولة "**الأسلوب هو الرجل**" فبفضل هذه الانزياحات الأسلوبية الفردية تبزغ عبقرية الشاعر وتميزه عن غيره عن طريق انزياحاته المختلفة التي تنعكس على القصيدة فينبجس الإبداع الخلاق من خلال بث الروح في المفردات التي تتماهى وعاطفته الجياشة، يفضي إلى تجلي شعرية خاصة وفريدة.

ويعد "**جون كوهن**" أبرز من اهتم بخاصية الانزياح إذ عد " **الواقعة الشعرية تبتدئ انطلاقا من خرق لقانون اللغة؛ أي الانزياح اللغوي هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعهاالحقيقي**"[2]فالشعرهوالانزياح وتتجلى الشعرية من خلال درجة توظيف الانزياحات في القصيدة؛ إذ تقوم اللغة الانزياحية على كسر القواعد الصارم وتجاوز العرف اللغوي المتداول وإعادة بناء اللغة وفق رؤى وتصورات جديدة، ومعنى ذلك أن الشاعر يعمد إلى تحطيم القوالب الجاهزة التي حنطت المعنى وقيدت الدلالة لصياغة تراكيب جديدة ذات دلالات مبتكرة ومتنوعة تزخر بقراءات وتأويلات متشعبة وخلاقة بالنسبة للقارئ، وذلك لا يحدث إلا حين تغتسل اللغة من دلالاتها الاعتيادية، لتكسر أفق التوقعات المنتظرة.

والجدير بالذكر أن الانزياح من أبرز المصطلحات التي خلقت جدلا وسجالا كبيرين بين النقاد سواء أكان في النقد الغربي أو العربي، فالانزياح ترجمة حرفية للفظة

[1]– المرجع السابق: الصفحة نفسها. نقلا عن: Petit Larousse Illusttré. Pp 336 (Ecart).

[2]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 42.

(L'**écart**)الفرنسية وتترجم إلى (**Deviation**) في الانجليزية ويستخدم النقد الحديث للتعبير عن الانزياح مجموعة من المصطلحات ذكرها المسدي على النحو الآتي:[1]

ت	المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
01	الانزياح	L'écart	فاليري « Valéry »
02	التجاوز	L'abus	فاليري « Valéry »
03	الانحراف	La déviation	سبتزر « Spitzer »
04	الاختلال	La distorsion	والاك و فارن « Wellek et Viarren »
05	الاطاحة	La subversion	باتيار « Peytard »
06	المخالفة	L'infraction	تيري « Thiry »
07	الشناعة	Le Scandale	رولان بارت « Bartes »
08	الانتهاك	Le viol	جان كوهن « Cohen »
09	خرق السنن	La violation des normes	تودوروف « Todorov »
10	اللحن	L'incorrection	تودوروف« Todorov »
11	العصيان	La Transgression	أرجوان « Aragon »
12	التحريق	L'altération	جماعة مو « Le groupe mu »

الجدول رقم (06): يبين تعدد مصطلحات "الانزياح"

ونستنتج مما سبق أن هناك اختلاف واضح في ترجمة المصطلح إلا أن جميع المصطلحات تصب في بوتقة واحدة وهي معارضة النمط التعبيري المتداول، وفسخ عقد العرف اللغوي الشائع بين الباث والمتلقي، ليجنح الشاعر نحو التحرر والابداع دون شروط،

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص: 100- 101.

والتطلع للأفق الرحب الذي يسمح له بالتلاعب باللغة وبتأويلات المتلقي، وقد أضاف صلاح فضل مصطلح **الفضيحة***"**لرولانبارت**" وكذلك **الجنون*** "**لأرجوان**"، ومن المثير للانتباه أن هناك مصطلحات قد وردت عند النقاد العرب القدماء ومنها "**العدول**" لصاحبه "**ابن جني**" (ت 392هـ) والذي استعمل مصطلح "**الشجاعة الأدبية**"، أضف إلى ذلك "**اللحن**" "**لابن دريد**" (ت 321هـ)، و"**الخروج**" "**للجاحظ**" وكل هذه المصطلحات تدور حول مفهوم واحد وهو مخالفة المتفق والمألوف والإتيان بالجديد، فقد منحوا المجال للشعراء بأن يركبوا ما تسمى بـ "**الضرورات الشعرية**"[1]، هذه الأخيرة التي يتخذها الشاعر ذريعة لكسر الأغلال فله يجوز ما لا يجوز لغيره، وهذه الفكرة التي تبلورت أكثر في الفكر الحديث، ومن أبرز وظائف الانزياح وأهمها:

- **عنصر المفاجأة:** وذلك من باب الاهتمام بالمتلقي الذي يشارك في تشكيل المعنى وإنتاج النص.
- **تجديد القواعد اللغوية:**

***الفضيحة:** يستعمل صلاح فضل وصفا من هذا الاشتقاق نفسه، وذلك قوله: "إن شعرية اللغة تقتضي خروجها "الفاضح "على العرف النثري المعتاد".صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مختار للنشر، القاهرة– مصر، ط1، 1987، ص 82. وحسب أحمد ويس فهذا الاستعمال وقوع في المحظور الذي لا مسوغ للوقوع فيه، إذا الفضيحة لغة وعرفا تعني: كشف المساوئ، وهو معنى لا يفارق الأذهان أبدا، فكيف لها أن تستعمل وصفا لأمر فني وجمالي؟!. ينظر: أحمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج:25، ع:3، مارس 1998، ص ص 58– 59.

***الجنون:** هو ابتكار الكلام الجديد الذي يخترق اللغة القائمة والذي يكسر لعبة الدال والمدلول التي يقوم عليها فقه اللغة التقليدي من أجل التماس مع الدال وحده وهذا يعني أن الانياح خارج اللغة بما هي بناء مغلق بالأساس. ينظر: أحمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 59.

[1]– عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديثة، إربد– الأردن، ط1، 2013، ص ص: 14– 20.

"**إن الانزياح يؤدي إلى تغيير القواعد وتجديدها ومن ثم إحكامها مجددا فتكشف من خلالها علاقات لغوية جديدة تصطدم بما تعود عليه الذوق والروتين**"[1]، بالإضافة إلى تحقيق البعد الجمالي للنص ولفت انتباه القارئ، إذا فغاية الانزياح في معظمها نفسية جمالية تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته وإضفاء صورة إيحائية على الموضوع تعبيرا عن مواطن جمالية خفية في النص (....) **وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند رولانبارت "لذة النص**"[2] وهذه هي اللذة التي ينشدها القارئ باستمرار لأنها تظل غامضة ومفقودة في الآن نفسه، وللانزياح أنواع مختلفة ولكن من الدارسين من يقسم الانزياح إلى قسمين أساسيين وهما:

1/- الانزياح الاستبدالي:

أو الانزياح الدلالي وهو متعلق بالمادة اللغوية؛ إذ تنزاح الدوال عن مدلولاتها الاعتيادية فيعكس الدال الواحد عدة مدلولات مختلفة جديدة وغير محدودة، فتستحيل العبارة لينبوع يتدفق باستمرار بحيوية وأكثر شمولا واتساعا من المعتاد، فتتحرر اللغة من تلك الحقول الدلالية المستعمرة تحت وطأة التكرار ودوامة العادة، لتجنح صوب الأفق الرحب؛ حيث تنفجر اللغة وتتضاعف دلالاتها وتتوهج إيحاءاتها، "**وتعد الاستعارة الخاصيةالأساسية للغة الشعرية حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الايحائي، أي من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي**"[3]؛ ما يؤكد أن هذا القسم يعتمد على المجاز وكما قيل الشعر استعارة موسعة، إذ يعمد الشاعر إلى تشفير نصه عن طريق الصور البلاغية وكما يرى جون كوهن "**بأن الاستعارة خرق لقانون اللغة (...) ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور وإن الصور كلها تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللاستراتيجية الشعرية**

---

[1]- المرجع السابق: ص ص 59- 60.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007- 1427هـ، ص: 186.

[3]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 107.

هدف واحد هو استبدال المعنى"[1]، وبما أن الفنون الأدبية ترتكز على الخيال كأساس متين لإرساء صرح عالمها اللامتناهي، فقد وطدت العلاقة بين الانزياح والخيال عن طريق تماهي الوشائج بينهما، أفضى هذا إلى جعل القصيدة كالبحر الممتد المفتوح على تعدد التأويلات والدلالات التي لا تنضب ايحاءاته ولا تنفد وكلما غاص القارئ في أعماقها كشفت عن اللؤلؤ المكنون في طياتها.

ومن النماذج الشعرية التي نتطرق إليها في هذا الصدد قصيدة" **تغريدة الصدى** " للشاعرة " **فريدة بوقنة***[2]:

مَاليْ أرى ظلَ المَدى يَتنهدُ

وسَحابة تكسو الرؤى وتبددُ

هذا الفؤاد ترمَلت جدرانهُ

يتمُ الهَوى في مهجتيِ يتعَبدُ

إني رجوتُ الفقَد يكتمُفقدهُ

ومدامعيِ حبلى تشفُ وتسردُ

ليل يحطُ على غصونِسهادهِ

في عشهِ الواهي صداكَ يغردُ

وكعتبة أولى للولوج إلى عوالم النص اللامتناهية نقف بتمعن أمام عنوان القصيدة الذي نعده بمثابة المفتاح الأساسي، الذي يمهد لنا الطريق للتوغل في ثنايا القصيدة مكونا بذلك

[1]– المرجع السابق: ص ص: 109– 110.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، منشورات الوطن اليوم، العلمة – سطيف، د.ط، 2017،ص: 70.

رابطا بين عالم النص وعالم المتلقي،ونلاحظ أن هناك إنزياحا لغويا في العنوان فقد شبهت " الصدى" بالعصفور الذي يغرد، وهنا استعارة مكنية وقد جعلت من الصدى شيئا ملموسا يصدح بتغريدات كالعصفور، وأضافت في الجملة الأولى انزياحا لغويا في قولها:" **أرى ظل المدىيتنهد**" فكيف لها أن ترى هذا المدى يتنهد وكيف يحدث ذلك ؟ وهل المدى يتنهد؟ كل هذه الأسئلة تثيرها الشاعرة في ذهن القارئ بجملة واحدة تهيج خيال القارئ لخلق دلالات مختلفة وتستفزه للغوص أكثر في عالم القصيدة، وهنا تجلت لنا استعارة مكنية؛ حيث أسندت الفعل " **يتنهد**" الذي يختص به الإنسان إلى المدى، بل وأضافت إليه كلمة " **الظل**" ما أفضى إلى أنسنة المجرد اللاملموسفأكسب الجملة علائق لا مألوفة، وكذا قولها " **سحابة تكسو الرؤى وتبدد**"، بالإضافة إلى إنزياح آخر تجلى في الجملة الثالثة فكسرت العرف اللغوي المعتاد وجمحت بخيال القارئ نحو اللامنطقي، فكيف تترمل جدران القلب وكأنها توحي بوحدتها.

كما تقول " **هدى الغول**"*في قصيدة" **لحن الخلود**"[1]

تنبضُ الساعةُ المعلقة

بجدارِ الذاكرةِ

يهتفُ المنبهُ بقدومِ طيفكَ

أهلا بهمسةٍ

أرسلتها ريحكَ إلينا

بحرفٍ يهطلُ بحضوركَ

بنبضٍ يحذفُ

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– هدى الغول: لغتي المتطرفة، دار الجابر، بنغازي – ليبيا، ط1، 2022،ص: 126.

ما تبقى من يومي المنهك

يتراءى لنا العنوان " **جملة اسمية**"كعتبة أولى للولوج إلى عالم القصيدة تتوارى في طياتها لذة الحياة ونعيم الخلود، ما يثير القارئ إلى طرح عدة أسئلة " **ما الشيءالذي يخلق هذا اللحن، وماذا نقصد به؟ وعن أي خلود تتحدث؟**"، كل هذا يستفز القارئ للانغماس في عالم القصيدة للبحث عن أجوبة لأسئلته المتتالية، كعنوان إغرائي يجذب القارئ لسبر أغواره هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الشاعرة خلقت انزياحا بارزا للعنوان لتضاعف أسئلة القارئ وتستفز فضوله،" **فهل للخلود لحن؟**"، أضف إلى ذلك الانزياحات اللغوية التي تتجلى بداية القصيدة، وذلك ما لاحظناه في قولها " **تنبض الساعة المعلقة، يهتف المنبه بقدوم طيفك، أهلا بهمسة، أرسلتها ريحك إلينا، بنبض يحذف**"، ما أفضى إلى تفجير طاقة دلالية بارزة شكلتها الاستعارات المتتالية والتي كانت أغلبها مكنية، شبهت فيها **(المنبه، ريح،نبض)** بالإنسان، ما أدى إلى أنسنة المجرد ففجر أبعادا دلالية لا مألوفة للقصيدة، وشكل عالما كسرت فيه شرنقة النموذج النمطي والدلالة الواضحة الحتمية.

كما تقول " **فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة " **تطهير**"[1]:

تَخلعُ القصيدةُ حيزَ الحروف..

تتعرىَ من عباءةِ الزيفِ..

تحترفُ الركضَوالصُراخَ

في ميادينِ الائتلاف..

تستحمُ بالنور..

تنصهرُ..

[1]– فاطمة محمود سعد الله: قصائد معلقة على حبل التمرد، ص: 30.

في أتونِ الأشعةِ فوقَ البنفسَجية

والسِينيةِ..

تخترقُ نخاعَ الفيضِوالإشراق

يتراءى لنا مما سبق أن الشاعرة قد وظفت عنوانا مباشرا واضحا واكتفت بكلمة واحدة تضج بأسئلة تخترق ذهن القارئ فماذا تقصد ب" **تطهير**" ومن سيقوم بهذه العملية ومن ستشمل؟ ولا يزال القارئ في خضم هذه الدلالات المتضاربة حتى ينساق إلى البحث عن المغزى المضمر خلفها ليصطدم بعالم القصيدة الممتد لسبر أغوارها، فنجدها في الجملة الأولى تبرز علائق لا منطقية بين الدوال في قولها:" **تخلع القصيدة حيز الحروف**" وقد شبهت القصيدة بالإنسان الذي يمارس فعل الخلع فحذفت المشبه به الإنسان وتركت شيئا من لوازم الاستعارة وهو الفعل " **يخلع**" لتشكل صورة مشهدية،لتضيف في الجملة الموالية انزياحا في قولها:" **تتعرى من عباءة الزيف**" وهي جملة فعلية كسرت بها توقع القارئ الذي اعتاد على إسناد فعل التعري للإنسان وأضافت إليها مجازا في قولها:" **عباءة الزيف** " ما أدى إلى أنسنة المعنوي وجعله ملموسا قابلا للرؤية فهي على حد قولها " **تحترف الركض والصراخ**" ، والملاحظ أنها تبدأ معظم جملها بأفعال تبث في القصيدة حركية متتابعة، وتستمر في نسج هذه السمفونية الشعرية بإضافة أفعال أخرى **(تستحم، تنصهر، تحترق)** مضيفة مجازات متضاربة الدلالات تخلق علائق لا مألوفة بين الدوال وتجنح نحو رسم صور مشهدية باستعارة ألفاظ معتادة وغسلها من دلالاتها الرثة وإزاحتها عن النموذج النمطي بالإضافة إلى تشبيهات وصفات لا منطقية لتؤكد أن القصيدة وجب أن تتجاوز الدلالة السطحية لتلج عوالم شعرية مبتكرة فوق البنفسجية والسينية؛حيثتخترق كل سائد ومعروف فاللغة الشعرية تكمن في الكشف الخلاق والتجاوز المستمر للأنظمة الذهنية الكلاسيكية، وهذا ما ذهب إليه " **أدونيس**" في تصريحه بأن الشعر أساسه الرؤيا التي تقوم على التجاوز والخلق، وهذا ما تجلى في

قولها " **تخترق نخاع الفيض والإشراق**" وما يبرز في عنوانها أكثر " **تطهير**" فقد وجب على القصيدة أن تتطهر من كل الشوائب النمطية وترتقي إلى سموات الإبداع اللامنتهي.

وعليه نجد أن "**سر اللغة الشعرية يكمن في قدرتها على التعبير عن عالم تظل اللغة العادية عاجزة أمامه، وذلك بسبب محدوديتها مقابل لا محدودية العالم، ومن العيب التعبير عن اللامحدود بالمحدود**"[1] ؛ أي كسر أغلال العالم المألوف عن طريق التحويل والتغيير الذي يفضي إلى خلق عالم جديد يعكس واقعا وأفاقا مبتكرة، وهنا تكمن الخاصية الشعرية "**فعظمة الكتابة إذن كامنة لا في الشكل، وإنما في الكشف المعرفي الخلاق، وفي العلاقات المعرفية والجمالية التي تقيمها الكتابة بين اللغة والعالم وبين الإنسان والعالم**"[2]، فبراعة الشاعرة تكمن في خلق لغة لم تألفها الأسماع ولم تتداولها الألسن بكثرة؛ إذ تتماهى بين اللامألوف طورا واللامعقول طورا آخر، فتتجلى اللغة الشعرية عن طريق صياغة تعابير جديدة وإقامة علاقات خلاقة ومبتكرة بين المفردات، كما تعد اللغة ترجمانا عن عالم الشاعرة الخاص بهاالتيتقتات من تجربتها الذاتية، فبفضل الدفقة الشعرية تجود قريحة الشاعرة بلغة مثقلة بالدلالات تخامر أحاسيسها وانفعالاتها، ما يفضي إلى تأثر القارئ وإقحامه في عالم الشاعرة الخاص و"**اللغة الشعرية إذن يجب أن تكون شخصية، ومن ثم كانت متسمة بالتفجير والتوتر والتناقض والغموض، فهي تتناول حالة معقدة من حالات النفس الداخلية، في عوالم الحلم واللاشعور**"[3]وهذا ما يؤكد خصوصية الكتابة النسوية التي تختلف عن كتابة الرجل، فالعاطفة أساس الشعر وهذا ما يبعث في اللغة الروح التي تراود القارئ، وهذا ما أكد عليه أدونيس حين قال: "**قل لي ما شكل تعبيرك، أقول لك ما شعرك ومالغتك،**

---

[1]– علي أحمد سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول بحث في الأتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت– لبنان، ط1، 1978، ص: 297.

[2]– أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص: 131.

[3]– أدونيس: سياسة الشعر،– دراسة في الشعرية العربية المعاصر–، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 1985،ص: 109.

وما معرفتك ومن أنت"[1]؛ وبذلك تكون القصيدة هوية الشاعرة موطنها ومنفاها في الآن نفسه، التيتجنح فيه صوب اللامعقول واللامألوف.

2/- الانزياح السياقي:

بما أن اللغة الشعرية تهدف إلى تجاوز اللغة القاموسية من خلال انحرافها عن مجمل القواعد والقوانين الشائعة، فإن الانزياح السياقييسعى إلى تغييرالبنية الصوتية والتركيبية للغة وتحريرها من قيود القوانين الصارمة، ومن أبرز أنواع الانزياحالسياقي نذكر:

أ/- الانزياح على المستوى الصوتي: يشمل:

الايقاع الداخلي والخارجي والتكرار والتوازي **(وهذا ما سنتصدى له لاحقا)** تفاديا للتكرار.

ب/- الانزياح التركيبي: ويشمل:

إحداث أي تغيير في نظام (تركيب) الجملة كالتقديم، التأخير[2]، وقد سماه جون كوهن (الانزياح النحوي) أو (القلب)، وهذا الأخير هو التقديم والتأخير الذي يطرأ على الجملة، ويعمل في اتجاه خلط الوحدات المكونة لها[3]، إذ يعمد الشاعر فيه إلى خرق تلك القوانين المعيارية للنحو وتجاوزها دون الاخلال بالقواعد الأساسية وكما قال جون كوهن "**الانزياح خطأ ولكن ليس كل خطأ انزياح**"، فانزياح الشاعر عن تلك القوالب الجاهزة لتكسير الهياكل الثابتة للغة من أجل خلق مميزات جديدة لشعرية غير اعتيادية تعجز عن تحقيقها اللغة إذا ما تمسكت بقواعدها الصارمة، ومن ثم فإن الهدف منتوظيفه هي تلك الشرارة التي يبثها في ذهن القارئ لتتبع الدلالات الجديدة التي خلقتها تلك العلاقات غير مألوفة، "**ولعل الانزياح التركيبي لا سيما التقديم والتأخير من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب**

[1]- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، ص: 25.

[2]- المرجع نفسه، ص: 51.

[3]-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 189.

الشعرية"[1]، لأن شعرية النص تتجلى حين يعمد الشاعر لكسر ذلك النظام المتواتر الجامد، ليشكل بذلك الجمل بما يتوافق مع عالمه الداخلي؛حيثتتلاطم المفردات لينقلهاللنص، فيتهادى أمامنا كيان غريب مدهش وجميل في الآن نفسه.

وعلاوة على ما سبق فإن الشاعر له الحرية في صياغة تراكيب خاصة به وترتيبها كما يحلو له شريطة أن لا يتمادى في ذلك ليلغي القواعد الأساسية لبناء الجملة العربية،فالتنوع في التراكيب يساعد على خلق علاقات جديدة ودلالات مبتكرة،و"**لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت اللغة المتميزة "مستحيلة"، ولو كان الكلام معناه أن نجدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت اللغة "المتميزة" لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما وهذا يتضمن حرية الكلام، وكما يقول دو سوسر "خاصية الكلام هي حرية التأليف**"[2]، وعليه فالتلاعب بترتيب الكلمات هي الوسيلة التي يتخذها الشاعر ذريعة لنقل ما يخالجه من عواطف مبهمة.

1/-التقديم والتأخير:

وفيه يعمد الشاعر إلى ترتيب الكلمات وزعزعتها من مواقعها المألوفة إلى مواقع أخرى جديدة، ذلك أن "**النحاة جعلوا للكلام رتبا بعضها أسبق من بعض، فإن وصفت الكلمة في غير مرتبتها دخلت في باب التقديم والتأخير وهذا يدل على أن ما قدمته أهم مما أخرته (...) وقد يكون التقديم والتأخير ضرب من التوسع في الكلام، والأصل فيه يكون للعناية والاهتمام، وقد يكون مراعاة معنى معين**"[3]، ومن ثم لا يوجد شعر "**ما لم يكن هناك تأمل**

---

[1]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي، إربد -الأردن ، ط1، د.ت، ص: 53.

[2]- جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة- مصر، ط1، 2000، ص: 93.

[3]- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان- الأردن، ط2، 2007- 1427هـ، ص: 49.

في اللغة وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة وقواعد النحو"[1]، مما يؤكد فكرة تعاضد الانزياح التركيبي والاستبدالي لخلق الشعرية في النص، ذلك أن اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة، وربما هذا ما أكده "**جون كوهن**" حينما أكد أن الشاعر صانع الكلمات وليس الأفكار، و من خلال تتبعنا لهذه الظاهرة وجدنا أن التقديم والتأخير أخذ عدة صور وأبرزها توظيفا كانت كالآتي:

أ/- مواضع تقديم الخبر على المبتدأ:

إن الأصل في الجملة الاسمية تقديم المبتدأ وتأخير الخبر؛ ذلك أن الخبر وصف للمبتدأ في المعنى وعليه وجب تقدم الموصوف وتأخر الوصف، إلا أن هناك بعض الحالات التي يتقدم فيها الخبر جوازا أو وجوبا ويتأخر فيها المبتدأ، ومن بين النماذج التي توضح ذلك بشكل ، نجد أن التقديم والتأخير تجلى في عنوان ديوان الشاعرة " **خالدية جاب الله**"*" **للحزن ملائكةتحرسه**"؛ ف" **للحزن**" شبه جملة من جار ومجرور (مسند) وهو خبر مقدم، أما " ملائكة" فهو مبتدأ مؤخر (مسند إليه)، ومن ثم تقدم المسند على المسند إليه وجوبا لأن الخبر جاء شبه جملة والمبتدأ نكرة، وقد تقدم الخبر لأهمية المعنى .

فضلا عما سبق نجد أن تقديم الخبر على المبتدأ ورد أيضا في قصيدة " **عشق مقدسي**" للشاعرة " **السالكة المختار السالم**"**[2]:

يخترقُ الظلام

في القُدسِ ميراثُ

---

[1]- المرجع السابق، ص ص: 7- 20.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]- السالكة المختار السالم: مشاعر، دائرة الثقافة، الشارق- الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2021، ص: 04.

عتيقٌ للمحبةِ والسلامِ

يتراءى لن موضع التقديم والتأخير في قولها:" في القدس ميراث" ف" في القدس" شبه جملة من" جار ومجرور" (مسند) وهو خبر مقدم، أما "ميراث" فهو مبتدأ مؤخر (مسند إليه)وهنا تقدم المسند على المسند إليه وجوبا لأن الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة لا يسوغ الابتداء بها.

وعطفا على ما سبق نوردقول: " **السالكة المختار السالم**" في قصيدة " **ترنيمة..!**"[1]:

غارقٌ أنتَ في تفاصيلِ روحيْ

يا دَوائيْ ولوعتي وجروحيْ

ومن ثم نجد الشاعرة قدمت الخبر وأخرت المبتدأ وذاك في قولها:" غارق أنت" ف" غارق" خبر مقدم جوازا و" أنت" مبتدأ مؤخر.

ب/-تقديم " شبه الجملة" على الفعل:

ومن النماذج الشعرية التي نستعرضها في هذا الصدد قصيدة "**رغبات منكسة**" لنوارة لحرش[2]:

كَطفلَة تتَوكأُ علىَ أَحلام صَغيرة وَتمضيْ

إلىَ حُقول قَاحلة

كَأُمنية تَتوكَأُ علىَ نهار شَحيح

وَتمضيْ إلىَ حَتفهَا مُنكّسَة الرَغبَات

[1]-السالكة المختار السالم: مشاعر، ص: 17.

[2]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 52.

نلاحظ في هذه المقطوعة تقديم شبه جملة على الفعل وذلك في قولها "**كطفلة تتوكأ**"، "**كأمنية تتوكأ**"، ومما لا شك فيه أن توظيفا كهذا يبدو سهلا وواضحا، وربما هذا ما يبين لنا أن الشاعرة ركزت على تقديم "**كطفلة، كأمنية**" وهي تشبه نفسها بتشبيهات فيها كثير من الآمال والبراءة وخاصة منها الطفولة فربما كانت تريد استرجاع ذلك الدفء وسط العائلة الذي غيب الآن، بسبب الموت الذي اختطف أهم أفراد العائلة، وكذلك تلك الأمنيات التي تومض فتهوي لهوة لا قرار لها، وقولها كذلك في نفس القصيدة:[1]

كَغُصن يَتدلىَ بَعاهة مُستديْمة

وَبميْراث علىَ تَجاعيْد وَتَعاويْذ وتمَائم

تَصّطَكُ على جيْد آلاَمه الرَحبة

يَتدلى.

إن تقديم الجار والمجرور على الفعل في قولها "كغصن يتدلى" لم يضف الكثير على الجملة ذلك أنها ركزت أكثر على الانزياح الدلالي واهتمامها البالغ كان على معنى المعنى، فنحن نلاحظ في الجملة التي سبقت أنها تحتوي على انزياح لغوي؛ حيث اقحمت الشاعرة استعارة وتشبيه فجعلت من المقطع يتوهج بدلالات مكثفة وربما هذا ما اهتمت به أكثر برسم صور تتهادى في مخيلة القارئ،كما أن قصيدتها المعنونة بـ "**كثمرة صغيرة ذبلت في آنية الغروب**" والتي تقول فيها:[2]

كَثمْرة صَغيرَة ذَبُلتْ فيْ آنيَة الغُروب

كَلوْحة تَوغَل فيّهَا رَسامُها

---

[1]– المصدر السابق: ص 55.

[2]–المصدر نفسه، ص: 57.

علّقَ سربَ عَصَافيْر علىَ غيمَة

رَشّ أَنهارً بأُغنيَة.

لاريب أن التقديم فيه غاية تصبو لها الشاعرة في التركيز على أهمية ما قدمت تهدف إلى فتح أعماق المعنى واتساع مراميه، ناهيك عن الانزياح اللغوي الذي يؤثث لأبعاد دلالية عميقة لا مألوفة، أضف إلى ذلك ما تبثه من ايحاءات وانفعالات تستهدف القارئ لتشكل له المتعة التي ينشدها، والملاحظ أن الانزياح التركيبي يدعم الانزياح الدلالي لتحقيق التوظيف الجمالي ولتقوية المعنى وتأكيده ولفت الانتباه وجلب تركيز القارئ على هذه التقديمات .

ج/-تقديم " شبه جملة " على الفاعل:

ويتضح ذلك من خلال قصيدة"**سراب**" لنوارة لحرش[1]:

تَقْرعُ بَابَ السّراب

فَيُجهشُ فيْ وَجّهها ليْلٌ مُشّرئبُ العَويل

كَقُبعَة بَالية علىَ مَشجَب مُتهلك

يَذّويْ العُمرُ

وَتَعبثُ به الوَسَاسُ

يتراءى لنا مما سبق أن هناك تقديم "الجار والمجرور" في قولها: "في وجهها ، به" على الفاعل "ليل، الوساس"، فللشاعرة الحق في تجاوز الإطار المألوف للجمل رغبة منها في إضفاء الجمال الدلالي من خلال صياغة تراكيب غير معهودة لم يألفها المتلقي، وهذا ما يجعله في انتظار مستمر لتشكيل جديد ومعنى جديد، وكل هذا تلبية للحالة النفسية التي

[1]-المصدر السابق، ص:67.

تعيشها الشاعرة أين تتمرد الكلمات تارة وتتعاضد تارة أخرى، ومن ثم فإن "**التقديم والتأخير لا يكسر قوانين اللغة المعيارية للبحث عن قوانين بديلة ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا فيه**"[1]، ما يؤكد حرص الشاعرة على حصر كلمات دون أخرى وتقديمها لدورها وأهميتها في خلق المعنى الذي تصير إليه.

والجدير بالذكر أن أغلب الشاعرات لم تركزن على التقديم والتأخير بصفة كبيرة، فالغموض الذي يمكن أن يحدث بسبب الإكثار من توظيف أساليب التقديم والتأخير قد يؤدي إلى الإبهام وذلك حين الإفراط، "**فقد تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبي وغياب العقل على نحو خاص، يرفع مفتاح من قبة المعنى اللغوي والكلمات تتوالدون أن يفرق أيها له علاقة بأيها (...) لكن إذا كان بالإضافة إلى ذلك يوجد في العلاقة المعجمية عدم ملاءمة؛ أي إذا كان الشاعر قد جمع في وقت واحد إلى المجاوزة المنطقية، المخالفة النحوية فإن قابلية الفهم تختفي على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط**"[2]، حينها فقط يمل القارئ وينفر من غموض المعنى ويتشتت انتباه في تتبع التراكيب وهذا عند الإفراط.

ثالثا: التفاعل النصي

1/- التناص:

استقطب العمل الأدبي عامة والنص خاصة اهتمام الفلاسفة والنقاد والأدباء، فتوالت الأسئلة وتمركز جلها في: كيف نبدع نصا ما؟ وكيف تتم هذه العملية؟ وما هو مكمن الإبداع في أي نص؟ وإذا كان الإبداع هو الإتيان على غير منوال فهل هذا يعني أن النص جامد لم يتأثر بأي مرجعية فلسفية ولافكرية ولا ثقافية ولااجتماعية...؟ وإن لم يكن كذلك فهو مجرد كلمات تطفو على سطح الورق لم يتأثر ولن يؤثر وذاك مستحيل، فالنص فيض من

[1]- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل ونقل)، ص: 53.

[2]- جون كوين: الشعرية بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، ص: 186.

تراكمات فكرية واجتماعية ثقافية لصاحبه وما الأدب إلا رؤية كاتبه ولن تكون هذه الرؤية بكرا بل انعكاسا أو امتدادا لما في عالم الكاتب.

والجدير بالطرح في هذا المقام أن" **تاريخية مفهوم "التناص" Intertextualité" تعود إلى دراسة المقارنين وربما قبل ذلك بكثير، وقد درس المقارنون هذا المفهوم واستعملوه أداة تحليلية وتناولوه تحت عنوان علاقة" التأثير والتأثر"،وفي النقد المعاصر حاولت السيميائيات الحديثة ونظرية الأدب احتواء هذا المفهوم وتوظيفه توظيفا أداتيا / إجرائيا،وقد تطور هذا المفهوم على يد جماعة " الشكلانيين الروس" وخاصة عند " ميخائيل باختين" الذي أطلق عليه اسم " الحوارية Dialogisme" أي حوار النصوص وصيغ تعالقها،(...) فيرى أن الكلمات التي نستعملها هي دائما " مسكونة بأصوات أخرى"،" ويرى" بارت" أن النص عبارة عن نسيج من الاستشهادات""**[1]؛ ومن ثم أصبح التناص وجها من أوجه استعراض ثقافة الكاتب ومدى اطلاعه على ثقافة الآخر قديما أو حديثا وكيفية تعامله معها لإثراء نصه وفق رؤية حداثية؛ ذلك لأن " **وظيفة التناص الأساسية تكمن في الوظيفة التي يقوم بها ليخدم هدفا ويقوم بمهمة سياقية ليثري من خلالها النص ويمنحه عمقا ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكون بؤرة مشعة لجملة من الأبحاث تتعدد فيها الأصوات والقراءات"**[2]، وكان ذاك سببا آخر في تتبع الأنساق المضمرة في النصوص لدراسة وتحليل هذه الثقافات على اختلافها، والكشف عن رؤية الكاتب الخاصة للعالم في خضم هذه التراكمات المعرفية، التي من شأنها أن تبرز معارفا وتبلور أخرى.

---

[1]– حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط1، 2007، ص ص: 253–254.نقلا عن:

J.kristéva: Sémiotiké . Recherches...,p.14.

[2]– حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا–،دار كنوز المعرفة، عمان،ط1، 2009، ص:20.نقلا عن: مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، ص:47.

وبما أن النص صناعة نصوصية تتعانق فيها الثقافات على تنوعها واختلافها لتخلق قيما جديدة ودلالات مبتكرة لا معتادة لكسر أفق توقعات القارئ حينا وخلق خصائص فنية لا مألوفة حينا آخر،"**اعتبرالتناص أداة نقدية لقراءة المتن، وبتحديد ثلاث آليات للتناص تتمثل الأولى في " الاجترار" حيث يظل النص الغائب نموذجا جامدا يستفاد منه فقط في بعض المظاهر الشكلية الخارجية، وأما الثانية فتتمثل في " الامتصاص" حيث يبدو النص الغائب قابلا للحركة والتحول، وأما الآلية الأخيرة فتتمثل في " الحوار" وهي أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد قابلا للتخريب والتفجير**"[1]؛ومن ثم كان التناص عملية دقيقة أوسع من الاقتباس والتضمين وأبعد من السرقات الأدبية فهو محاورة بين النصوص تستدعيها حاجة النص الملحة لتعضدد معناه وتعمق دلالته وفق رؤية الكاتب الخاصة التي تصنع خصوصية النص، وليس بهرجة لغوية من لدن الكاتب وتكديس المعارف دون تمحيص ولا انتقاء وفق منظور معنى النص، كما أن للتناص أسباب وداوفع منها شخصية تمكننا من دراسة نفسية الكاتب؛ ذلك أن مرجعيته الفكرية ورؤاه الذاتية تفتح مجالا للبحث باعتباره أحد الأطراف المساهمة في عملية التناص وبالتالي الوقوف على أهم المقولات التاريخية والفلسفية والثقافية المؤثرة فيه، وأسباب موضوعاتية تتعلق بتعميق دلالة النص وتكثيفها أوتوسيع أبعادها، وأخرى فنية جمالية كإثراء القصيدة بدلالات جديدة ومتنوعة وانفتاحها على المتعدد القرائي، وإثراء اللغة بحمولات ثقافية .

1-1/- التناص الديني:

أ/- التناص بالقرآن الكريم:

[1]- عيسى بن سعيد الحوقاني: التناص في شعر نزار قباني-دراسة نقدية نظرية تطبيقية-، مكتبة الغبيراء، عمان،ط1، 2012،ص:73.نقلا عن: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص: 179.

لجأت الشاعرة إلى الاغتراف من القرآن الكريم موطن البراعة والإعجاز اللغوي، الأصدق قولا والأعظم موعظة وحكمة،رغبةفي إثراء قصيدتها ومنحها روحا متجددة مفتوحة على دلالات مبتكرة عليها هالة من القداسة والتقدير لترتقي قصيدتها إلى عالم أسمى وأجل، بالإضافة إلى رؤيتها التي تؤمن بأن القرآن الكريم أفضل مرشد وقائد وحام لحياة الشعوب، وعليه" **ظل الخطاب القرآني منذ عهد النبوة وإلى يومنا هذا متغلغلا في الخطاب الشعري يدخله بصور مختلفة وطرائق شتى، فقد تعامل الشعراء مع هذا الخطاب باعتباره ثروة لغوية يغترفون منه عذب ألفاظه، ومصدرا بلاغيا ينهلون من رحيق فصاحته**"[1]؛حيث تتزاوج الكلمة الرنانة العذبة مع رؤية مستقيمة مستقاة من التعاليم الدينية للتعبير عن أوجه الحياة المختلفة بصورة فنية جمالية راقية؛ ذلك أن " **التناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إن أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، واتخاد بعض صوره وأساليبه نموذجا يضاف للصياغة الأدبية، مما يكسبها رونقا وجمالا هذا فضلا عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلا خلاقا لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة**"[2]؛فماهو إلا شفاء ورحمة وهدى للناس وصلاح حالهم في الدارين.

وعليه اتخد القرآن الكريم المصدر الأول الذي تنهل منه الشاعرة الثروة اللغوية والبلاغيةلما تخدم شاعريتها وتصقل موهبتها الإبداعية وترتقي بها إلى مصاف الأديبة الأريبة، فتجعل منها شاعرة عليمة بتركيب الصور ودقيقة في اختيار اللفظ ومعانيه، لأجل ذلك أصرت الشاعرة على الاقتباس من القرآن الكريم بعدة طرق، ومن الشاعرات اللاتي

[1]– المرجع السابق، ص: 99.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها. نقلا عن: عوض الغباري: دراسات في أدب مصر الاسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1980،ص: 181.

تجلت ظاهرة التناصبالقرآن بشكل بارز في قصائدهن نجد" **لطيفة حرباوي**"*في قصيدتها " **رتوشات مؤجلة للانفلات**"[1]:

يدٌ فائضة

يدٌ عارضةٌ

يدٌ مَرئية

يدُساحرٍ ولا يفلحُ الساحرُ حيثُ أتى

يدُ السُلطة

يدُ الله فوقَ أيديهم

نجد الشاعرة قد اقتبست من القرآن الكريم قوله تعالى﴿**ولا يفلح الساحر حيث أتى** ﴾**سورة طه-الآية 69**-وكذا قولهعز وجل ﴿ **يد الله فوق أيديهم**﴾،سورة"**الفتح** الآية 10،هذه الشاعرة التي تعاني من ظلم الآخر والملاحظ أنهالم تتكلم بالضمير الجمعي لتوحي بمشكلةالإنسانية جمعاء وما يمارس عليها من استبداد ومعاناة، وهذا ما تجلى في قولها "يد" والتي كررتها بداية كل جمل القصيدة وغيرت الصفات التي تلحق هذه الأيدي للدلالة على تعددصورهذهالأفعال واختلاف طرقها، لتصرح في قولها " **يد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى**" فهي تبطل بذلك كل أذى من السحرة فاكتفت بإقتباس واضح وصريح دون امتصاص للمعنى ولا تحويره لتختم قصيدتها بإقتباس آخر في قولها " **يد الله فوق أيديهم**"لتلغي بذلك كل قدرة وفعل ما دامت قدرة الله وقدره فوق الجميع .

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- لطيفة حرباوي: قريب من الأمام بركلة، دار خيال، برج بوعريريج – الجزائر،د.ط، أكتوبر 2021،ص: 21.

وتقول " **فاطمة محمود سعد الله**" في " قصيدتها " **الصورة وأنت../ ---**"[1]:

وفِي قلبِ الليلِ تشرقُ الشمسُ/ صلاة وسكينة

في انعدامِ الوجهةِ، سيكونُ " ثمة وجه الله " صلِ ولا تخفْ

" إن الله معنَا"

يتراءى للقارئ اقتباس الشاعرة آية من سورة التوبة﴿ لا تحزن إن الله معنا ﴾ [الآية:40]، وقد جاءت جملة وحيدة في قلب الصفحة في آخر المقطع الشعري لتؤكد مركزية الجملة في بناء دلالة النص، فرغم ما روته من ظلام وغربة إلا أن نور الحق يشرق دوما مهما توالت القارعات فيطمئن قلب المرء حين يتذكر " **أن الله رب المشرقين ورب المغربين**" وأينما يولي المرء وجهه " **فثم وجه الله**" وهذه الأخيرة آية أخرى مقتبسة من القرآن الكريم لولا أنها أضافت لها حرف " التاء" وقد حرصت الشاعرة على ذكرها لتضيف المعنى المقصود، هذا القرب الذي يكون بصلاة المرء واقترابه من خالقه لتختصر الجملة الأخيرة قدرة الله وقوته التي تبث الراحة والطمأنينة في قلب المؤمن حين يؤمن بأن الله معه يسمع ويرى.

وتقول " **أمينة المريني**" في قصيدتها "**هاتف**"[2]:

هُزي إليكِ بجذعِ النخِيل

يُساقطُ عليكِ مع الفجرِ

حُلوَ المجَاز

ويَسبي لدى الكَشفِ

[1]– فاطمة محمود سعد الله: إشراقات حرف...صوبك،ص: 48.

[2]– أمينة المريني: المكابدات،حلقة الفكر المغربي، فاس– المغرب، د.ط، 2005،ص: 80.

حورَ الصَبايَا

ويتبين لنا استنادا على ما سبق تعالق نصي؛ حيث رسمت الشاعرة دلالة مغايرة عن دلالة النص الغائب ويتجلى ذلك في قولها " **هزي إليك بجذع النخيل ...يساقط عليك مع الفجر**"وهي جملة فعلية مقتبسة من القرآن الكريم في سورة مريم ﴿**وهُزي إليكِ بجذعِ النخلةِ تساقطُ عليكِ رطبًا جنيا**﴾، سورة مريم الآية: 25، قامت بامتصاص المعنى الظاهر للآيتين ومحاورتهما وتحويرهما إلى دلالة مغايرة إنطلاقا من رؤيتها الخاصة وتجربتها الذاتية لخلق لغة مجازية تذهل العقول؛ أين تشابهت هذه العملية الصعبة مع حادثة مخاض " **مريم** " عليها السلام التي أمرت بأن تهز جذع النخلة لتساقط عليها رطبا جنيا، وكأن الشاعرة ربطت هذا النص بعملية خلق وإنتاج دلالات جديدة تناهض السائد والمعروف وهذا ما صرحت به في قولها " **مع الفجر**" هذه العبارة التي توحي بالتجدد والبداية والتي استهلتها بفعل " **هزي**" الدال على الحركة وربطته برمز " **النخل**" الذي يوحي بالعطاء لتؤسس لولادة لغة جديدة مجازية عابرة لكل الحدود لغة باذخة الشعرية وهذا ما يبرز في قولها " **حلو المجاز**" يستلذها القارئ أو هذا ما قصده " **رولان بارت**" لذة النص، وهكذا انتقل النص من التعالق إلى التوالد إلى التحويل فشهدنا تناصا مباشرا لآيتين من القرآن الكريم.

ب/- التناص بالحديث النبوي الشريف:

انفتحت القصيدة الحديثة على النص الديني رغبة في إثراء النص ببلاغة اللفظ وصدق القول وجمال العبارة وعمق المعنى وقوة التأثير، فكان الحديث النبوي الشريف ثاني نص مقدس بعد القرآن الكريم أكثر استقطابا لاهتمام الكتاب لإيمانهم العميق بأهميته الفكريةوالجمالية؛ إذ" **لا يعتبر الحديث النبوي الشريف مصدرا التشريع فحسب بل يعتبر كذلك مصدرا ثريا من مصادر اللغة والدلالة والإيحاء التي يستقي منها الأدباء**"[1]؛ما يضمن

[1]-عيسى بن سعيد الحوقاني: التناص في شعر نزار قباني -دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص ص:115-116.

لنصوصهم حضورا وخلودا لارتباط القارئ روحيابالحديث النبوي الشريف بكل أبعاده،هذا القارئ الذي يقدس أحاديث رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم أفصح من نطق بالضاد معانيه ويعظم الفاظه، لأجل ذلك اهتمتشاعراتنابالنهل من معينه الذي لا ينضب فتدبروا معانيه واقتدوا بأسلوبه وأعادوا بعث نصوصهم بانتقاء ما يتلاءم وموضوعاتهم.

ومن بين الشاعرات اللاتي حرصن على الاقتباس من الأحاديث النبيوية نذكر " **زينب بنت عابدين** "*في قصيدتها " **الشقائق** "[1]التي تقول:

نحنُ الشقائقُ لا فندُ طاقاتُ عزمٍتتقد

بيدِ الكِفاحِ تفتقتْ أحلامُنا بستانُورد

سبلُ الحياةِ نبنيهَا فبدتْ طَرائقهَا قدد

اقتبست الشاعرة لفظة " **الشقائق**" من حديث رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم " **فعن عبيد الله عن القاسم عن عائشة قالت:" سئل النبي صلى الله عليه وسلم عن الرجل يجد البلل ولا يذكر احتلاما، قال: يغتسل، وعن الرجل يرى أن قد احتلم ولا يجد البلل، قال: لا غسل عليه. فقالت أم سليم: المرأة ترى ذلك، أعليها غسل؟ قال: نعم إنما النساء شقائق الرجال**"[2]، وقد أدرجتها عنوانا لقصيدتها لتصرح من العتبة الأولى بأن النساء مثيلات الرجال إلا ما استثناه الشرع، وكأنها انطلقت من حديث جبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم لتؤكد صحة ما نسجته أبياتها، ولتعزز مغزى القصيدة بقول حق، وكانت لفظة " **الشقائق**" البؤرة المركزية التي تم بناء دلالة النص من خلالها، فقال البعض الشقائق: النظائر، وقال البعض الآخر: أي أنهم يشققن منهم، وأما المعنى العام للشقائق: فهي جمع شقيق وهو الأخ من

*ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– زينب بنت عابدين: معتكف الحروف، الدار العامية، محطة مصر–الإسكندرية، ط1، 2019،ص:64.

[2]– أبو عبد الرحمن شرف الحق العظيم آبادي محمد أشرف بن أمير بن علي بن حيدر الصديقي: عون المعبود على شرح سنن أبي داود، دار ابن حزم، بيروت– لبنان، ط1، 2005، ص: 150

الأب والأم، وكل الدلالات على تنوعها تصب في بوتقة واحدة وهي أن النساء مثيلات الرجال إلا ما استثناه الشرع وذاك ما يفهم من سياق حديث سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وهذا ما اقتبسته الشاعرة من حديث سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم فجاءت قصيدتها تعبيرا عن اعتزازها بقوة النساء وطاقاتهن وكفاحهن وهذا ما ورد في قولها " **نحن الشقائق لا فند، طاقات عزم تتقد، بيد الكفاح تفتقت، أحلامنا بستان ورد**"، ومن ثم نجد أن الشاعرة نجحت بالاستناد على حديث رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم فضمنت لنصها القبول والتصديق والخلود وقوة التأثير في الآخر واستثارة عواطفه وناهضة كل فكرة تنقص من قيمة وقوة المرأة وقدرتها.

بالإضافة إلى قصيدة " **سفر الدنى**" للشاعرة" **عائشة جلاب**"*التي تقول فيها[1]:

ودُوا سعالٍ في ليالٍ، وهيَ تنخرهَا وتلثمهَا بأكوابِ الشقا

أوصى بها خيرُ الأنامِ محمدُ فاظفرْ بمنْ إن قالَقولاًصدقَا

قد قالَأمكَ ثم أمُك ثم أمك كيْ تنالَ بها الجنانَ وترزقَا

واخفضْ جناحَ الذلِ وارحمْ ضعفهَا تفتحُ لكَ الرحماتُ بابًا مغلقَا

وظفت الشاعرة حديث رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم عن الأم " **فعن أبي هريرة قال: قال رجل : يا رسول الله !من أحق بحسن الصحبة ؟ قال" أمك. ثم أمك. ثم أمك.ثم أبوك.ثم أدناك أدناك**"[2]؛ فأدرجت الجملة كما هي حين قالت: " **قد قال أمك ثم أمك ثم أمك، كي تنال بها الجنان وترزقا**"، وفي هذا تعبير مريح بمكانة الأم العظيمة ودورها الجليل،

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– عائشة جلاب: نون النشوة، دار أجنحة ، الجزائر، د.ط، 2021، ص: 32.

[2]– مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري أبي الحسين: صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ج1، ط1، 1412–1991، ص: 1974.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

فشكلت لنا صورة مشهدية واصفة عمل الأم في ليل قاتم صاخب، لتدلف إلى تذكير القارئ بوصية رسولنا الأمين صلى الله عليه وسلم، واستندت على قوله لتعمق دلالة النص وتضاعف قوته وتأثيره على الآخر وذلك حين قال: " **أوصى بها خير الأنام محمد، فاظفر بمن إن قال قولا صدقا**"؛ وفي هذا ذكر سبب اختيارها لحديث النبي الكريم صلى الله عليه وسلم لتعضد مغزى القصيدة الذي يتلاءم ورؤيتها الذاتية ودفقتها الشعورية، لتضمن بذلك حضور القصيدة الفعال في قلب القارئ الذي يهيج مشاعره ليرتبط بها ارتباطا روحيا مقدسا لقول سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

كما تقول"**نجوى عبيدات**"*في قصيدة " **تسبيح المحبين**"[1]

" إني قدْ رزقت حبها"

-محمد صلى الله عليه وسلم-

مهمَا يكنْ حرفُ القصيدِ فَصيح

لا شعرَ يكفيْحُسنهَا ومَديح

أقصائدٌفي مَدحِها تلكَ التيْ..

تُهدى لهَا أمْ أنهَا تسبِيحُ

استهلت الشاعرة قصيدتها بحديث سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم عن السيدة خديجة رضي الله عنها" **فعن عائشة رضي الله عنها قالت: وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا ذبح الشاة فيقول: " أرسلوا بها إلى أصدقاء خديجة" قالت، فأغضبته يوما فقلت: خديجة ؟فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم " إني قد رزقت حبها**"[2]، فاستندت على

[1]- نجوى عبيدات: ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز، كلاما، قالمة- الجزائر، ط1، 2022، ص: 91.

[2]- مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري أبي الحسين: صحيح مسلم، ص: 1888.

حديثه صلى الله عليه وسلم لتأكيد مغزى النص الذي جاء في مدح السيدة خديجة رضي الله عنها التي كانت محبتها رزق ساقه الله تعالى لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم؛ وبما أن الحب رزق وفضيلة تحققت فإن نظم قصائد في مدحها والثناء عليها لا بد أن يكون تسبيحا، وهذا ما ورد في عنوانها "**تسبيح المحبين**"، وما ورد في قصيدتها "**قصائد في مدحها تلك التي، تهدى لها أم أنها تسبيح**"، والملاحظ أن شاعرتنا استندت على ما جاء في حديث سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم لتأكد أن المحبة رزق لا يساق إلا لبعض القلوب، فإن تحقق الحب وطغى على قلب صاحبه صارت القصائد تسبيحا ولم يكن بذلك منقصة أو ذلا بل يرتقي بصاحبه إلى عالم أسمى، فمنحت لقصيدتها وجميع قصائد المحبين بابا أوسع من التغني والتغزل بالمحبوب بل أعمق وأهم من ذلك، فلما كانت المحبة رزق فلا يجوز إلا التسبيح وشكر الله واسع الكرم والجود.

1-2/- التناص الأدبي:

يعد التناص الأدبي من أبرز أنواع التناصات حضورا، وذاك بسبب تأثر الكتاب وإعجابهم بشعراء معينين، تتلمذوا على أيديهم أو تأثروا بأساليبهم أو بمرجعياهم الفكرية أو الفلسفية، أو تشابهت رؤاهم للعالم، فلا غرو أن ينهل الشعراء من معين أشعار قوم آمنوا بثروة قصائدهم اللغوية والبلاغية والتعبيرية والإيحائية، فآثروا أن يثروا قصائدهم بقبس من نورهم، فوظفوا أبيات شعرية لغيرهم لفظا تاما أو معنى مضمرا .

وعليه نجد أن تأثر الشاعرات بالشعر العربي القديم أو الحديث كان بارزا في قصائدهن، ذاك لأنهن وجدن فيه طاقات إبداعية لا تنضب تتوافق وتجاربهن الذاتية ودفقاتهن الشعورية فاتخدنها مرجعا لهن، فمن الشاعرات من أردنإحياء عبق الماضي ووسم قصائدهن بالأصالة، ومنهن من تأثرت بالحداثة فواكبت روح العصر وفي الحالتين ركزن على معالجة مآسي عصرهن ومناهضة أشكال الاستعمار ومناصرة القضايا الإنسانية العادلة، وظل

التحدي الوحيد الذي تواجهه الشاعرات يتجلى في كيفية المزاوجة بين نصوصهن والنص الغائب دون أن يسقطن في دوامة التكرار أو الانبهار.

أ/- التناص مع الشعر العربي القديم :

إن استلهام المورث الشعري القديم أمر لا مناص منه، ذلك أن شدة تأثر الشاعرات بأشعار القدامى وتكرارهن لها وتتبع مكامن الإبداع فيها جعلهن يعدن بعثها من جديد سواء بقصد أو دون قصد، وذاك مرده لذاكرة الشعوب التي تخزن الأنظمة الثقافية وتعيد صياغتها نتيجة تفاعل ومحاورة،لتخلق نصا كان وليد المزاوجة بين مختلف العلاقات ليجسد أنساقا تعبيرية وأنظمة دلالية وصيغا لسياقات تذركنا بالشعر العربي القديم نظرا لما له من تمجيد في نفس القارئ،ومن بين الشاعرات اللاتي تأثرن بالشعر العربي القديم وركزن على بعث عبقه من جديد نجد " **وردة أيوب عزيزي** "*في قصيدتها " **المليحة** "[1]التي قالت فيها:

"أحنوُ عليكَ وفي فؤادي لَوعةٌ

وأصدُ عنكَ ووجهُ ودي مقبلُ

يا سيديْ يا كُل كُلي دائمًا

أهفوُ إليكَ ومن ديارٍي أرحلُ

وأغازلُ المعنَى المُسجنَفي دميْ

والنورُ من أفقٍ بدمعيٍ ينزلُ

وظفت الشاعرة البيت الأول من قصيدة " **قل للسحاب إذا حدته الشمأل**" للبحتري، فأدرجت قوله " **أحنو عليك وفي فؤادي لوعة، وأصد عنك ووجه ودي مقبل**"، هذا البيت

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- وردة أيوب عزيزي: صوفية في محراب عشق، دار ومضة، جيجل –الجزائر، د.ط، 2022،ص: 37.

الذي بني على ثنائيتين متناقضتين **(الحب≠ اللوعة)، (الصد ≠الإقبال)**، وعلى أساس هذا التناقض وذاك الروي وتلك القافية نظمت أبياتها لتبدي ولعها وحبها وغربتها وألمها تارة أخرى، إلا أنها رغم التذلل للحب والتلذذ به ترسم آمالا مشرقات تجلت في ثنايا أبياتها وبرزت في عنوانها التي وصفت نفسها ب" **الميليحة**" كاسم تعارض فيه شعر " **ربيعة بن عامر التميمي**" الذي يقول " **قل للمليحة في الخمار الأسود، ماذا صنعت بزاهد متعبد**"، وفي ذلك تجل واضح للنزعة الصوفية التي جاءت بها قصيدتها والديوان ككل.

كما تقول " **خالدية جاب الله** " في قصيدتها " **تنزلت الأحلام** "[1]

قُل للذيْ أردىَالفؤادَ مُتيمَا

مَاذا فَعلتَ بليلهِ المُتعربدِ

أسرىَ به الشَوقُ العصي إلى هنَا

حتى استحالَ كَراهبٍ متعبدٍ

حتى تقول في البيت الأخير:

أعلنتُ حُبكَ فاعترفْ يا سيديْ

أني المليحةُ في الخِمارِ الأسودِ

يتضح لنا مما سبق التناصاالشعري في الشطر الثاني من البيت الأول وقد ورد معنى غير مباشر في قولها " **ماذا فعلت بليله المتعربد**" وهذا الشطر يستدعي قول " ربيعة بن عامر التميمي" " **قل للمليحة في الخمار الأسود، ماذا صنعت بزاهد متعبد**"، وعجز البيت يؤكد ذلك، فتشكلت قصيدتها وفقا لروي وقافية البيت المقتبس كنوع من المعارضة، وقد

[1]– خالدية جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، موفم، الجزائر، د.ط، 2015، ص ص:53–54.

تمكنت من لفت انتباه القارئ لهذا الاستدعاء الذي ظل يشكل بعض الاحتمالات في ذهن القارئ ويستفزه على تتبع كلمات القصيدة إلى نهايتها ليجد ما يسكت فضوله حين يقرأ ما ورد في آخر بيت لها " **أني المليحة في الخمار الأسود**"، ومن ثم نصادف الشاعرة تعمل على إثارة القارئ واستمالته لتتبع ما يتوارى خلف الكلمات دون أن تطفىء نار تساؤلاته كنوع من التشويق الذي يكسر النهايات المحتومة والمألوفة التي سئمتها الذائقة الشعرية المعاصرة.

ب/- التناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر:

وجدت الشاعرة في الشعر العربي منهلا ثرا ومادة خصبة للاقتباس منه، نظرا لما تضج به ثناياه من طاقات رمزية وإيحائية هائلة من جهة، ولما يتوافق مع رؤاهم وتجاربهم الذاتية من جهة أخرى، ومن بين هذه النماذج نذكر قصيدة **حبوا أجيء القدس وإخوتها**" للشاعرة " مليكة العاصمي"* [1]:

تَظلُ الدار هي الدَار

رُغمَ النارِوالإعصار

بِفضلِ سَواعدِ الثوار

بِفضلِ الطَعنِوالإصرار

عروسًا في حمى الأبرار

يُحررها دَمُ الأحـــــــــــــــــرار

" وتظلُ رُغمَ الدَاء والأعداء

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية"

[1]- مليكة العاصمي: تصبح فرسا، مؤسسة مقاربات، المغرب، ط1، 2021، ص:40.

كالنسرِ فوقَ القمةِ الشماء"

أبدًا

لا تُطالْ

استحضرت الشاعرة بيتا من قصيدة " **أبو القاسم الشابي**" (1909-1934) الموسومة ب " **سأعيش رغم الداء والأعداء**"، لتبرز إصرار الشعب الفلسطيني على الحياة ومدى عزمهم على نيل حريتهم رغم الحادثات وتوالي القارعات، ومكائد الخونة ومجازر الاستعمار الظالم، فانطلقت من عنوانها لتعرب عن رغبتها الجامحة في المشاركة في مقاومة المستضعفين أصحاب الأرض ضد الباطل، وهذا ما بينته في قولها:" **حبوا أجيء القدس وإخواتها**" فتشير من خلال عبارتها عن رغبتها في الانضمام إليهم وتقديم المساعدة بالنفس والنفيس رغم المعيقات التي تحول بينها وبين مرادها ولو انهارت قواها لن تعجز عن تلبية النداء.

لتنتقل إلى متن القصيدة فتبرز قوة القدس والمناطق المجاورة لها وثباتها في وجه العواصف العاتيات، ما يبين أصلها المتين والمبادئ القوية التي تقوم عليها هذه الأرض التي ستظل حرة رغم الحرب والدمار و" **رغم النار والإعصار**"، ستظل صامدة بفضل مقاومة أبناءها وإصرارهم على نيل حريتهم واسترجاع أرضهم فتغدو القدس عروسا مهرها دماء الشهداء الأحرار، وهنا توظف بيتا من قصيدة "**الشابي**" وستظل " **رغم الداء والأعداء، كالنسر فوق القمة الشماء**"، هذا البيت الناضح بالقوة والعزم والإصرار على تجاوز المطبات والخيبات لأجل العيش بشرف وحرية ورغم كل شيء تظل القدس حرة أبية فهي " **أبدا لا تطال**".

كما تقول " **عمر حنين**" في قصيدة " **إلياذة الحنين**"[1]:

جَزائرُ يا مَطلعَ المُعجزات ويا حُجةَ الله في الكائناتِ

لماذَا العيونُ الجميلةُ دمعٌ وحُزنكِ يعزفُ في القسماتِ؟

لماذا أرىَ الموتَ يملأُ فاكِ وفيك الثرىَ مبعثٌ للحياةِ؟

تُقدسُ هذا التّراب المفدّى تقدسُ نزف سرى كالفراتِ

جزائرُ لمي الدّموعَ بجفنيْ جزائرُ أنتِ من الخالداتِ

وظفت الشاعرة البيت الأول من قصيدة " **إلياذة الجزائر**" لشاعر الثورة " **مفدي زكرياء**" (1908- 1977)، وهو البيت القائل " **جزائر يا مطلع المعجزات، ويا حجة الله في الكائنات**" لتنسج على منواله قصيدتها، وقد ركزت على هذا التوظيف دون سواه، جراء الحادث الأليم الذي عاشته الجزائر يوم 11 ديسمبر 2007، الذي صرحت به الشاعرة قبل نظمها للأبيات السابقة، لتبين للقارئ الفاجعة التي عاشتها العاصمة تحديدا، ذاك اليوم الدامي الذي ابتدأ بانفجارين بمنطقتين في الجزائر العاصمة، هذه المأساة التي دفعت الشاعرة إلى نظم قصيدتها المعنونة ب" **إلياذة الحنين**" التي تصرح فيها بتناص شعري، فاقتبست بيتا من قصيدة " مفدي زكرياء" وانطلقت من إلياذته لتتجاوزها لتبرز بصمتها الخاصة حين أضافت اسمها ليصبح عنوانها لقصيدتها، هذه الالتفاتة الذكية تعكس مدى حبها وتعلقها بالجزائر وبأرضها وحنينها وشوقها الدائم لها، أو لتلك الأيام الجميلة المطمئنة الهادئة، فتذكر الشاعرة نفسها والقارئ بصمود الجزائر في أوقات عصيبة ومدى قدرتها على تجاوز الحادثات كنوع من المواساة، لتتساءل بعدها عن سبب الدموع والحزن وهذا الموت، لتؤكد مرة أخرى

[1]- حنين عمر: باب الجنة، ص: 71.

على قدرتها على تجاوز المحن وتقدم دليلا على ذلك بترابها الذي ارتوى بدم الشهداء الأبرار، فأصبحت ثورة أحرارة مباركة يقتدى بها، فهي من الخالدات.

المبحث الثاني: شعرية التخييل وبناء الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية في العصر الحديث تستفزالقارئ وتحرك خياله للبحث عن العلائق التي بينها، وتسعى لأن تقول ما لم تألفه الأذهان لكسر جموده ليدخل في لعبة بناء الدلالات والمعاني أو البحث عنها ليسهم في انتاجية النص ولا يكون قارئا سلبيا مستهلكا وفقط، وتعرف الصورة في الأدب على أنها "**الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إيحائية، تأخد مدياتها التعبيرية في تضاعف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصورة في حقل الأدب، يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير" الاختلاف" ويستدعي "التأويل" بقرينة أو دليل،(...) إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية جديدة، ومن ثم يمنح النص هويته، التي تتجدد دائما مع كل قراءة** "[1]؛ لذلك عد " **الجاحظ**" الشعر صناعة وضرب من التصوير، فبالصورة تعرف قيمة النص الشعري؛ أين تتجلى جمالياتها في كيفية تشكيلها عبر علائق لا منطقية تتجاوز علاقة المماثلة والمشابهة في الصورة قديما التي كانت محاكاة للواقع، ومن ثم كانت الصورة أساس جمالية النص ومفتاح شاعرية الشاعر الذي يعمد إلي تشكيلها بما يتوافق مع تجربته الشعورية .

[1]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994،ص: 03.

ولا شك أن الشعر ليس بهرجة لغوية ولا وزن ولا قافية بل هو رؤيا الشاعر إزاء عالمه؛ أين تخامر الانفعالات والأحاسيس أفكاره لتجسدها الصورة الشعرية انطلاقا من عوالمه الخفية الباطنية التي ترفض العلائق المنطقية بل تسعى للكشف والابتكار وكسر أفق توقعات القارئ الذي مل من صور عكست محاكاة صريحة للواقع، فأضحت الصورة من أهم الوسائل الفنية التي تسهم في تشكيل النص وبعث فيه شعرية باذخة، وعليه توسلت الشاعرة المعاصرة بالصورة لإثراء قصيدتها بطاقات إيحائية؛ أين حطمت المحاكاة الأرسطية المعتمدة في الصورة قديما فتجاوزت عناصر الطبيعة ومظاهرها التي كانت المنهل الأول الذي يرتشف منه الشاعر صوره الخاصة.

بل تعدتها وأقامت لنفسها عالما خاصا بها للتعبير عما يضج به عالمها الداخلي، وعليه أصبحت ذات الشاعرة المصدر الأساسي لإبداع صور تعكس دفقتها الشعورية؛ ذلك أن" **فيض المشاعر، والهواجس المتأثرة بنبض القلب، وتداعي الأفكار والمعاني، هي سمة بارزة في الكتابة النسائية، تقوم حركيتها على استنطاق الحواس، والقبض على البؤر المضيئة في الذات، حيث التوتر والانفعال، والإنصات لما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، فالمرأة بطبيعتها تحسن الاستثمار المعرفي والشعري للحواس التي تتسلل من الجسد إلى الذات، ينعكس بدوره على الجسد النصي، كما أن المرأة المبدعة تحسن النظر والتأمل والإنصات لعالمها الداخلي الذي يفتح لها أفاقا مغايرة ومنفتحة، متجاوزا الرؤيا (الما- وراء الحسية) فالمرأة تكاد تكتب بحواسها، بل إن كتابة المرأة هي كتابة الحواس المسهمة في تشكيل الوعي**"[1]؛ وعليه نجد أن القيمة الفنية التي تختص بها الشاعرة وتميزها عن غيرها هو إحساسها المرهف وعاطفتها الجياشة التي تلعب دورا بارزا في اختيار وتشكيل صورة مكثفة الدلالات عليها هالة من عواطف تستميل القارئ وتؤثر فيه، وعليه تكمن قيمة الصورة

1- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى،- الأخضر عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011،ص:80.

بمدى قدرة الشاعرة على خلق شعرية وارفة في قصيدتها من خلال براعتها في تشكيل علائق لا منطقية بين الدوال لانفتاح النص على المتعدد القرائي، ومن أبرز أنواع الصور التي رصدها البحث نذكر:

أولا: الصورة الحسية

كرست الشاعرة المعاصرة كل الوسائل الفنية للصورة البيانية لتجاوز اللغة القاموسية والارتقاء لفضاءات خلاقة، فحطمت علاقة المماثلة والمشابهة واستندت على ما أتت به المدرسة الرمزية التي خلقت بعدا دلاليا جديدا للصورة من خلال مبدأ " **تراسل الحواس**" فاتخدت حواسها كمادة خصبة في تشكيل صور مبتكرة تتعانق فيها هذه الحواس على اختلافها: البصر،الأذن، اللسان، الأنف، الجلد، لابداعمنظومة دلالية مبتكرة للغة؛ وبما أنها تشكل همزة وصل بينها وبين واقعها، فقد أعادت صياغتها انطلاقا من هواجسها ورؤاها الذاتية، فراحت الحواس تتعانق فيما بينها لتخلق صورا مشهدية توهم القارئ بواقعية ما يقرأه فتثير أحاسيسه للتفاعل مع القصيدة التي تستحيل لمشهد يعيشه القارئ، ونظرا لقيمة الصورة الحسية عمدت الشاعرة المعاصرة على توظيفها على اختلاف أنواعها، لخلق عالمها الخاص والتعبير عن ما يجيش في صدرها، ومن أبرز الصور الحسية في الشعر النسوي المغاربي نجد:

1/- الصورة البصرية:

ركز العديد من النقاد على حاسة البصر لأهميتها البارزة مقارنة مع بقية الحواس،ذلك أنها نافذة العقل التي تستفز خيال الشاعر لترجمة ما يراه في صور لفظية أو بصرية مشهدية ، وقد شبه بعضهم "**العين**"بآلة التصوير التي تلتقط مشاهدا مختلفة فيعيد الشاعر تشكيلها انطلاقا من تجربته الوجدانيةومرجعيتهالفكرية، و" **يقصد بالصورة البصرية: التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان**

والحركة، وكل مايدرك بحاسة البصر"[1]؛ متجاوزا البعد الواقعي الممل للأشياء فيعيد تأثيث الموجودات انطلاقا من رؤيته الخاصة وبحسب نسق تفاعلي يريح الشاعر وهذا ما يحقق بلاغة الصورة.

وقد توسلت الشاعرة المغاربية المعاصرة بالصورة البصرية لرسم مسارات جديدة لقصيدتها وإنتاج دلالات مغايرة للمألوف، ومن بين الشاعرات اللاتي ركزن على تشكيل صور بصرية في قصائدهن نجد، تقول " **حياة الرايس**" في قصيدة " **ارتجاف المساء في حضن السماء**"[2]:

النجومُ تَتهامسُ:

السَماءُتتجملُ للمَساءِ....

تأخذُ مِشطهَا

تَفردُ خُصلَ

الظلام

على كَتفيهَا

وتنحني بِدلالٍ

للمساءِ

تُرصعُ الجسدَ

[1]– زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ج:01، ط1، 1425 هـ، ص: 203.

[2]– حياة الرايس: أنثى الريح، ص: 60.

بلآلئ أوشامٍ مُتناثرة....

تبتسمُ المرآة في يدِهَا

عندَ استدارةِ البدرِ

تمكنت الشاعرة من رسم صورة مشهدية من خلال تأكيدها على أنسنة الطبيعة وتجسيد المعنوي في قالب مرئي، بفضل تأكيدها على جذب انتباه القارئ بالتشديد على تفعيل حاسة البصر، ولزيادة دينامية النص ركزت على توظيف عدة أفعال متتالية في نصها **(تتهامس، تتجمل، تأخد، تفرد، تنحني، ترصع، تبتسم)**، بهذه الأفعال صنعت حركية بارزة لتعبر عن اللوحة الفنية التي تستوطن أعماقها، هذه اللوحة التي جسدت " **ارتجاف المساء في حضن السماء**" كما ورد في عنوان القصيدة، وقد استطاعت أن تخلق علاقة وطيدة بين الصورة المرئية المتحركة وبين الصورة الذهنية التي نسجها عقلها، والملاحظ أنها كسرت حدود المألوف والتعبيرات المعتادة عن وصف موعد بين اثنين فتجاوزت العرف اللغوي الشائع ومنحت للقصيدة مسارات جديدة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات الموحية، فعملت على إنتاج دلالات مغايرة، من خلال التركيز على الكتابة بالبصر، التي حولت بفضلها المعنوي إلى محسوس والجامد إلى متحرك.

أضف إلى ذلكقصيدة " **حالة جفاف**" للشاعرة" **فاطمة محمود سعد الله**"[1]:

تَخيطُ الأحلامُ جُرحَ الزمن..

يَنزفُ البوحُ بين شقوقِ الوجع..

يتوالدُ ..يتزايدُ..

يتلاحقُ نبضُ الاحتراق

[1]– فاطمة محمود سعد الله: كلمات تقترف غواية البوح، دار المسار، تونس، ط1، 2021، ص: 48.

أيها المُتجلي..

من فيضِ النورِ المُشتهَى

أيها الاخضرار

الأرضُ تشتاقكَ ..تُناديكَ

يتراءى لنا مما سبق قدرة الشاعرة على مزاوجة بين فاعلية اللون وحيوية الفعل في خلق صورة بصرية متحركة من خلال تفعيل دينامية النص بفضل توظيف عدة أفعال بداية كل جملة شعرية (**تخيط، ينزف، يتوالد، يتزايد، يتلاحق**)، كما وظفت اللون لتضاعف قوة الصورة البصرية؛ وذلك في قولها " **فيض النور**" وكذا في " **أيها الإخضرار**"، لتعبر عن المعاناة والألم التي تكابده الذات الشاعرة التي اشتاقت للحياة، فكثيرا ما يوحي" **اللون الأخضر**" بالحياة والنماء والازدهار، وكذا النور وما يحمله من دلالة الأمل والحياة وهذا ما غاب عن حياتها، وذاك ما تجلى في قولها (**الأرض تشتاقك ..تناديك)** لتجسد ما جاء في عنوان القصيدة " **حالة جفاف**" فتمكنت من التعبير عن أفكارها ومشاعرها من خلال رسم صورة بصرية موحية.

وعليه نجد أن الشاعرة المعاصرة لم تستطع أن تجرد هذه الصور البصرية من تفاعلها مع الصورة السمعية والشمية؛ ذلك أن جل قصائدها تركز على الصورة البصرية بشكل بارز مع توظيف محتشم لفاعلية السمع والشم والذوق.

2/- الصورة المشهدية:

إن إنهيارالحد الفاصل بين الفنون والشعر أفضى إلى بروز الصورة المشهدية التي تمتح من تكنيكات السرد والمسرح والسينما لخلق طاقات مميزة للنص تحيله إلى عالم مرئي محسوس وملموس، و" **المشهدية في أكمل حالاتها هي:" فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي**

في آن واحد"[1]؛أين تلغي الدرامية الغنائية البارزة في النص وتمنحه هالة من الموضوعية، وكما يصرح " **(ت.س.اليوت) أن العنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، الإحساس بالراهن القائم: –أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساسا فعليا**"[2]؛ حيث يتراءى له كمشهد إفتراضي له بعده الزماني والمكاني، كما" **تتكون الصورة الشعرية المشهدية إضافة إلى بنيتها اللغوية من ثلاثة عناصر، وهي العناصر ذاتها المكونة للمشهد السينيمائي:{ البنية الدرامية/ المكان /الزمن }**"[3]؛ وإذا كانت الكاميرا تقدم المشهد السينمائي عبر تركيزها على لقطات معينة فإن اللغة في الشعر تركز على تلك اللقطات عن طريق الوصف الدقيق لأبعاد الصورة وتوظيف التشبيهات والاستعارات والمجازات،" **وقد أدرك شعراء المعاصرة ثراء هذه اللغة واتساع مداها، فأدخلوها إلى قصائدهم ليضاعفوا من طاقاتها التعبيرية، إيمانا منهم بأن اللغة الشعرية العليا هي" تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر أنك تشاهد فيلما، وتسمعها وكأنك في حضرة الموسيقى، وتتأمل فيها وكأنك أمام لوحة. وعندماتقطعها مشاهد لتدخلها في نص آخر تكونمكتفية المعنى**"[4]؛ما أفضى إلى فلمنة الشعر عن طريق تمرد الخيال واللغة.

وعليه استفادت القصيدة العربية المعاصرة من تكنيكات الفن السابع لتطوير وظيفة الصورة من الإشارة والإيحاء إلى بث دينامية وحيوية، لذا فالتصوير المشهدي في القصيدة المعاصرة هو،" **كل أداء شعري قابل للتصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية وينطوي على عنصر درامي، وهو يضارع السيناريو أو المشهد الممنتج في السينما، حيث**

---

[1]– أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، عمان –الأردن، ط1، 2015، ص: 36.

[2]– المرجع نفسه، ص:39. نقلا عن: ماثيسنف.ا.ت.س: اليوت الشاعر الناقد، مقال في طبيعة الشعر،ص:147.

[3]– المرجع نفسه، ص:38.

[4]– المرجع نفسه، ص:35. نقلا عن: النصير ياسين، اللغة الشعرية العليا، مجلة روافد، ع: 38، 2000،ص: 74.

يستعاض عن الكلمة بالصورة ويتراجع دورها من الحامل الأول للدلالة إلى مجرد المترجم للصورة/ الصوت بوصفهما الوسيط الناقل للمعنى في الفيلم، الصورة تستبطن المعنى، المعنى تحول إلى صورة تدل عليه في المشهد الشعري، الذي يتاقطع في بنيته النصية مع جوهر الشكل السينمائي باعتبارهما" ترتيبا معينا من الحركات المسموعة والمرئية التي تشكل تركيبة فضائية/زمانية أي شكلا لرؤية الكون هو استرايجية الإدراك الحسي"[1]؛ ومن ثم تشكل القصيدة مشهدا انطلاقا من فكرة المونتاج التي تتأسس على ترتيب اللقطاتفيعمد الشاعر على تقديمها لقطة لقطة مضغوطة بلغة سردية واصفة دقيقة لتشكل صورة بصرية سمعيةتوهم القارئ بانتقاله من مشهد إلى آخروكأنه يعشه تعكس بذلك رؤاه التي تتسع لتشمل الضمير الجمعي وتنفتحعلى رؤى إنسانية عالمية صالحة لكل زمان ومكان.

واستنادا على ماسبق يتضح لنا أن" **القيمة الفنية للصورة الشعرية المشهديةتكمن:أولا: في تحويلها المعنى إلى صورة محسوسة، أي خلق جسد للفكرة.**

ثانيا: اعتمادها تقنيات جديدة في عرض المادة الشعرية، مستمدة من الفن السابع وغيره من الفنون التي قام على أساسها هذا الفن.

ثالثا: قدرتها على تجسيد مفهوم خاص بها أو الدلالة على معنى المعنى أو توليد الإحساس بالتجربة المعروضة وبالمشاركة في الحدث المشهدي"[2]؛ هذا ما أفضى إلى خلق متعة ولذة النص إذ أقحم القارئ ضمن هذه المشاهد البانورامية وكأنه جزء منها يتأثر بأحداثها فيرى حركاتها ويسمع تغريداتها، وانكسر بذلك الحاجز الفاصل بين النص والقارئ بل أضحى في قلبه وهذا أضاف جمالية للنص لم تألفها الذائقة الشعرية.

[1]– المرجع السابق، ص:36. نقلا عن: بيير مايو: الكتابة السينمائية، ص:145

[2]– المرجع السابق، ص: 93.

وتأسيسا على ما سبق نجد أن الشاعرات قد ركزن على توظيف الصورة المشهدية في أشعارهن بما يتلاءم ورؤاهن الخاصة وما ينسجم مع تجاربهن الذاتية، ومن بين الشاعرات اللاتي ركز على توظيف الصورة المشهدية نجد الشاعرة " **فريدة بوقنة**" في قصيدة " **رصد**"[1]:

مَاذا أُبصرُ من نافذتيِ الآن؟،،،

سماءٌ فارغةٌ وأرضٌ تكذب،،

بحرٌ يرطبُ بشرتهُ من نتوءاتِ الأجسادِ،،،

شمسٌ تخرجُ من وراءِ ستارِ الليلِ لتكررَ عرض

التسكعِ،، الطبيعةُ تصفقُ،،

ريحٌ قلقٌ أحّرجهُ الخريفُ،، ونصبهُ مايسترو

لأوركسترا الأوراقِ الذابلة،،

صومعةٌ ترتبُ ملفات الزورِ في جوفِ غَيمة،،

دخانُ سيجارة يرسمُ لوحةً سيريالية لذاكرةِ جار لا

أَعرفهُ،،

توحي لنا الكاميرا الشعرية بواقعية المشهد الذي يتجلى في ذهن القارئ وهو يتتبع جملها الشعرية، وقد تجنبت ذكر المكان أو الزمان بشكل مباشر وتفادت ذلك لتجعل مشهدها صالحا في كل وقت وحين رغم أنها أوحت له بمكان ما ربما يكون غرفة النوم أو المكتب أو غير ذلك...، وهذا ما تجلى في قولها " **ماذا أبصر من نافدتي الآن؟**"وهذا يحيلنا إلى الزمن

[1]– فريدة بوقنة: لا خطة للهذ يان، ص:63.

اللامحدود؛ حيث تريد أن توهم القارئ به في قولها " **الآن**" وقد جاءت جملة استفهامية بثت في ذهن القارئ التساؤلات للغوص في قصيدتها للإجابة عن ما يضج في ذهنه من أسئلة ليجد نفسه داخل لوحة فوتوغرافية تتضح بالحياة والحيوية وهذا ما تجلى في قولها " **وأرض تكذب، بحر يرطب بشرته، شمس تخرج، الطبيعة تصفق، ريح قلق أحرجه الخريف ونصبه مايسترو لأوكسترا الأوراق الذابلة، صومعة ترتب ملفات، دخان سيجارة يلرسم لوحة**"، وعليه نجد أن الشاعرة ركزت على توظيف كل المعطيات البصرية من صورة وحركة وأخرى سمعية من خلال دمجها لألفاظ توحي بأصوات مختلفة، مستندة على تشخيص المعنوي وأنسنة عناصر الطبيعة ومظاهرها ساهمت في تشكيلها التشبيهات والاستعارات والمجاز وحتى الانزياحاتالاستبدالية، وجعلت أغلب جملها الشعرية: اسمية لزيادة الوصف وبثت أفعلا لخلق دينامية في نصها، ولتجعل تلك اللقطات تتوالى وكأنها على شريط فلمي، والملاحظ أن تسلسل جملها لم تربطه بحروف العطف وإنما جعلت بينها فواصلا لتحيط بجميع أبعاد الصورة المشهدية؛ أين تمتزج كل اللقطات فيما بينها لتشكله وربما هذا ما يحيلنا لعنوان القصيدة من خلال حرص الشاعر على الإحاطة بكل اللقطات ورصد الكاميرا الشعرية لهذه الصور البصرية والسمعية التي شكلت لوحة فوتوغرافية بأبعاد دلالية مختلفة تمتزج فيها صور الضياع والعبثية في قولها " **سماء فارغة، أرض تكذب، التسكع، قلق**" **مع صور مظلمة كأيبة تنبأ بالنهايات** " **الليل، الخريف، الذابلة**" لتؤثر في إحساس القارئ وتوهمه بجو الألم والاغتراب الذي تعيشه الشاعرة رغم قلة مظاهر الأمل والنور التي برزت في الصورة المشهدية.

ومن النماذج الشعرية أيضا نجد قصيدة" **وديعة حلم**" للشاعرة" **هدى الغول**"[1]:

كرجالِ الحرسِ الثوري

[1]– هدى الغول: لغتي المتطرفة،ص: 118.

يُباغتني اليأسُ ليلاً

يُفتشُ أوراقيْ

يقتنصُ أخطائيْ اللغوية

يُقهقهُ..

يُبعثرهَا هَازئًا

أَرتعشُ خَائبة..

أبتلُ..

أغرقُ..

يُكبلُ يدي

يُجرجرني خَلفهُ،

أصِيحُ للحلمِ

اعتنِ بأطفالي

تبدو القصيدة كمشهد نراه ونعيشه، فقد قدمت لنا لقطات مختلفة لتشكيل هذا المشهد فاستهلته بتشبيه في قولها" **كرجال الحرس الثوري**"؛ فقدمت صورة تشبيهية لذهن القارئ لتقيم على أساسها باقي اللقطات التي تنضوي تحت مكان مفتوح وتحديد دقيق للزمن " **الليل**"؛ أين تمتزج التشبيهات والاستعارات والكنايات وحتى الانزياحاتالاستبدالية مشكلة صورا متنوعة:- صورة الإحباط والخيبة والتي تتمثل في قولها " اليأس، أخطائي"

-الحركة: " يباغتني اليأس، يفتش أوراقي، يبعثرها، أرتعش، أغرق، يجرجرني، يكبل يدي"

-الصوت:" يقهقه، أصيح"

كل هذه اللقطات ساهمت في بناء صورة مشهدية، أين أحالت الشاعرة الحلم إلى مشهد نراه ونسمعه ونتأثر به وربما هذا ما دل عليه عنوان قصيدتها " وديعة حلم"، كما يوحي هذا " الحلم" بأملها المفقود ورجاءها المستحيل، فاليأس كان حقيقتها وليل المآسي كان واقعا فأودعت أطفالها حلمها، وربما توحي كلمة أطفال بأثارها الجميلة التي هي جزء منها، والمتمعن في النص يجد أن هناك دلالات متضاربة المعنى أثرت القصيدة وأضفت شعرية باذخة؛ حيث استطاعت الشاعرة أن تضمر دلالة النص خلف صورة تكاد تكون مشهدا يقوم على تشخيص المعنوي وأنسنة المجرد، ما يفضي بنا إلى دلالة أخرى للنص، ذلك أن هذا اليأس الذي باغتها عند كتابة قصيدتها كحرس وقت الكتابة أو بعدها اتضح ذلك في قولها" **يفتش أوراقي، يقتنص أخطائي اللغوية، يكبل يدي**" هذا اليأس الذي لا يتركها تحقق رغبتها في كتابة ماتريد لتظل قصيدتها التي تسعى إليها حلما صعب المنال قد أودعته آمالها المرجوة.

ومن أبرز أنواع الصور المشهدية في الشعر النسوي المغاربي المعاصر:

أ/- الصورة المشهدية الوصفية:

تركز هذه الصورة على رصد المشهد الصوري بالاعتمادعلى البصر والسمع، فتستحيل عين الشاعر كعدسة الكاميرا التي تلتقط لقطات صورية وسمعية وحركية،" **فتقدم مشهدا بصريا/ سمعيا بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السيمائية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظل ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعة أجزاءه مستقصية كل محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد (...) وتتشكل هذه المشاهد الشعرية عادة من مجموعة من اللقطات المتفرقة، تقوم العلاقة فيما بينها على أساس**

المجاورة المكانية لا على أساس الاسترسال المتسلسل، وهي بذلك تفتقد الحركة الصاعدة باتجاه الصراع أو النهاية المحددة"[1]،لأنها تركز على الوصف كآلية فنيةلنقل الصورة التي أثارت الشاعر وهيجت أحاسيسه ومشاعره فعمد إلى نقلها بما يتوافق مع رؤيته الشخصية ودفقته الشعورية دون أن يكون نقلا مباشرا تقريريا للغة بل عليه هالة مجازية ترقى باللغة من المعجميعة إلى الانزياحية.

وفضلا عن ذلك نجد أن" **أهم ما يميز هذا النمط من المشاهد الشعرية:**

أولا: معظمها مشاهد مكانية، تتجلى فيها قدرة الشاعر على هندسة الفضاء، وعلى الانتخاب والتركيب (...) وهذا ما أوضحه (موريس شرر) بقوله:" إن السينما هي فن المكان" وهي " تعالج المكان بطريقتين: فهي إما تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا (وقد كتب بالاش: بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموسا، لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي) أو فهي (تحققه) بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أي علاقة مادية فيما بينها"[2]؛ لتغدو القصيدة لوحة فنية بأبعاد جمالية ترتكز فيها على المؤثرات البصرية والسمعية وتبث فيها دينامية وحيوية من خلال الأفعال التي توحي بالحركة والحياة .

" **ثانيا: تطغى عليها لغة المدركات الملموسة كالديكور والإكسسوار وكل ما ما ينتمي إلى عالم الأشياء الثابتة والمتحركة ومظاهر الطبيعة الصامتة والصائتة والعنصر البشري أحياناثالثا: رغم أنها في حقيقتها مشاهد مكانية إلا أن عنصر الزمن لا يكون مغيبا فيها.**

[1]– أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص ص:95–96.

[2]– المرجع نفسه، ص: 97. نقلا عن: مارتن مارسيل: اللغة السينمائية، ص ص: 225–226.

رابعا: تحاكي مشهد التجميع في السينما، الذي يعرض منظرا عاما، يضعه السيناريست أو المخرج تمهيدا لوقوع حدث أو يقدمان به للقصة الفلمية "[1]؛ لتكون بانوراما تقدم فيها الصورة المشهدية وتستعرض كل اللقطات، وعليه ونجد هذا النمط من الصورة المشهدية في قصيدة " **أنثى الضياء**" للشاعرة" **فاطمة محمود سعد الله**"[2]:

حُوريةٌ..بطوقِ ياسمين

أنتِ...

باقةُ عطر منثورة...على

إيقاعِ الروحِ

يمامةٌ نورانية ..تدرجُ على

أرضِ النورِ..

أيتها الحمامةُ الشاعرة

لا تنوُحي...

أفرديْ جناحي حُلمك..

حَلقي..أيتهَا السَاحرة

بينَ المدنَوبيني..

إن تركيز الشاعرة على توظيف التشبيهات بداية كل جملة **(حورية، باقة عطر، يمامة نورانية، حمامة، الساحرة)**، أفضى إلى تفجير طاقات الوصف التي تخلق صورا بصرية

[1]–المرجع السابق، ص: 97–104.

[2]– فاطمة محمود سعد الله: كلمات تقترف غواية البوح،ص:14.

كثيفة الدلالات غزيرة التأويلات، ما أدى إلى خلق جمالية للصورة التي أضحت مشهدا يصف فيه " **أنثى الضياء**"، كما جاء في عنوان القصيدة؛ حيث جعلت الشاعرة الكاميرا الشعرية تتجول بين أوصاف هذه الأنثى فركزت على حاسة البصر والشم والسمع، لتخلق صورة مشهدية وصفية متحركة امتزجت فيها جل الحواس التي استفزت خيال القارئ لتتفاعل مع هذه الصورة التي انفتحت على الكتابة السيرذاتية؛ أين يتراءى لنا انتقال الضمير من "**أنت**" التي وظفته الشاعرة في قولها " **حورية..يطوق ياسمين أنت**"إلى وصف ذاتي فضحته جملتها القائلة" **أفردي جناحي حلمك حلقي..أيتها الساحرة بين المدى وبيني..**"والمتمعن فيما بين السطور يلاحظ أن الشاعرة توجه الخطاب لنفسها وتدفعها للارتقاء عاليا، وفي نفس الوقت تخاطب كل أنثى لتثير حماسها وشغفها للجموح نحو أحلامها بقوة وإصرار.

ومن بين النماذج** نتطرق إلى قصيدة " **فصل الربيع**"للشاعرة" **ريم نجمي**"[1]:

الساعةُ العاشرة تحتَ الصفر–

الثلجُ يقبلُ النوافذَ

والريحُ تمشطُ شعرَ الحديقةِ

الناسُ في عجلةٍ،

مظلةٌ مكسورةٌ تلوحُ بيديهَا

للمتسكعِ الأخيرِ في الشارعِ.

وحدي كنتُ دافئة

** يمكن الرجوع لقصيدة " **قصائد معلقة على حبل التمرد**" **للشاعرة** " **فاطمة محمود سعد الله**" **من ديوانها** "**قصائد معلقة على حبل التمرد**"، بالإضافة إلى قصيدة " **المحمدية**" **للشاعرة** " **نصيرة محمدي**" **في ديوانها** " **نسيان أبيض**".

[1]– ريم نجمي: كن بريئا كذئب،ص: 13.

فَقلبيْ الآن في فصلِ الربيعِ.

استطاعت الشاعرة أن تصور لنا مشهدا وصفيا نظرا لقدرتها الواضحة على هندسة الفضاء؛ حيث جعلت الكاميرا الشعرية تنتقل بين الصور والتفاصيل لتخلق أبعادا مكانية لصور ثابتة بثت فيها روح الحركة والدينامية من خلال طاقات الوصف التي تفجر صورا بصرية، وتوظيفها لعنصر الزمان وذلك في قولها:" الساعة العشرة" بالإضافة إلى تركيزها على إبراز بعض مظاهر الطبيعة وما يوهمنا بها كقولها:" **الساعة العاشرة تحت الصفر**"، لتدفع القارئ إلى لعبة " **قرصنةالمخيلة**" لتستحوذ على خياله لتجبره على رسم صور والإحساس بها وكأنه يعيشها ويتأثر بها، فتضيف بعدها ما يؤكد على ما سبق في بعض ألفاظها" **الثلج، الريح**"، لتنقلنا الكاميرا الشعرية لصورة انزياحية أكثر دقة وأكثر تأثيرا على القارئ لتستميل خياله بما تقدمه له من صور برعت في الانتقال بينها، هذه التفاصيل الدقيقة التي توهمنا بواقعية النص وذلك في قولها:" **مظلة مكسورة تلوح بيديها، للمتسكع الأخير في الشاعر**"، وبهذا الوصف الدقيق لأبسط الصور اليومية، لتؤثر على القارئ وتقحمه في عالمها ليشاركها ذاك الإحساس الجميل الدافئ.

والملاحظ أن بنية النص الدلالية تقوم على مفارقة بارزة تعرضها السطور الأولى من قصيدتها لتؤجج معى البرودة الطاغية أو بالأحرى الواقع القاسي الذي يحيلنا إلى نقيضه وهو الذي عبرت عليه الشاعرة بقولها:" **وحدي كنت دافئة، فقلبي الآن في فصل الربيع**" ومن هنا يتضح لنا طمئنينة الذات الشاعرة بفضل ما تعيشه من سعادة وأمان.

ثانيا: الصورة الرمزية

1/- ماهيةالرمز:

أ/- لغة:

جاء في لسان العرب" **الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين،وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورَمزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُرَمزاً . وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام:" ألا تكلم الناس تلاثة أيام إلا رمزا**"[1]؛ ومن ثم كان الرمز آلية تواصلية وإبلاغية دون أن تكون مباشرة بل إيحائية تضمر معان خفية لسبب ما.

ب/- اصطلاحا:

يعرف الرمز على أنه" **وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، فالرمز إذن اكتشاف شعري حديث**"[2]؛ يخرج اللغة من التقريرية والمباشرة إلى الإيحائية لذلك نجد هذا المصطلح مرتبطا بعدة مجالات مختلفة،" **ولهذه الكلمة Symbol تاريخها الطويل في علوم اللاهوت theologyإذ تترادف كلمة Symbol مع كلمة creed التي تعني " دستور الإيمان المسيحي"، كما أنها تستعمل من قديم في الشعائر الدينية، والفنون الجميلة عموما، والشعر بخاصة، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية، والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو:" شيء ما يعني شيئا آخر"، ولكن " الفعل" الإغريقي من تلك الكلمة Symbol يوحي بأن فكرة " التشابه " بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل في بناء**

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب،نشر أدب الحوزة، إيران،1405هـ، مج:05،ص:356.

[2]- علي عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص: 104.

الرمز، ويبدو مناسبا- فيما يتعلق بنظرية الأدب-"[1]؛ حيث سعى الشعراء إلى تسخير الرمز لإيصال رؤاهم بطريقة فنية لا معتادة، وبما أن الشعر هو فن البوح الجميل فإن الشاعر اتخده لخلق لغته الخاصة التي تقول ولا تقول في الآن نفسه.

وعلاوة على ذلك نجد أن الرمز يؤدي دورا بارزا في منح فسحة جمالية للشاعر" **للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا- وهي لغة الجوامد- أن تعرب عنها. فحول العقل الواعي الذي تكونه الفاظ حياتنا البيولوجية، هالة مغمورة بالضباب وبالابهام ينهد دونها التعبير المادي، ويجدر أن ينقشع هذا الستار المبهم الذي يكتنف الذات. فبينما نرى الألفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الملموس، نتبين أن الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت " اللاوعي"،(...) ونشأ عن ذلك أن الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء؛ فهو متمم لها يقيلها من عثرتها**"[2]تارة ويتجاوزها تارة أخرى، ليبتكر دلالات جديدة وعلائق مختلفة بين الدوال ويؤسس منظومة لغوية خاصة به، لا تهدف إلى الإيضاح بقدر ما تسعى إلى إمتاع القارئ وإشراكه في كتابة القصيدة وسبر أغوارها ليكون بذلك مستهلكا ايجابيا لا سلبيا، فتنفتح القصيدة على المتعدد القرائي بفضل مدلولات الرمز المتغيرة والمتجددة،" **فالرمز إذن يكتسب في كل قصيدة مدلولا جديدا، ولا يتجمد عند مدلول واحد محدد الارتباط الحتمي بين الرموز ومرموزاتها لا تكون إلا في إطار العمل المعين، وأخطر ما يهدد كيان الرمزي الشعري هو تجميده في مدلول معين يدور فلكه، لأن الرمز يتحول حينئذ إلى رمز لغوي عادي، ويفقد إيحاءاته البكر اللامحدودة، ويفقد من قيمته الفنية كرمز، التي تكمن في أنه لا يعبر عن شيء معين محدد وإنما يعبر عما لا يمكن التعبير عنه بوسائل اللغة العادية** "[3]؛ وإذا حنط الرمز في

---

[1]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، كورنيش النيل – القاهرة، ط3،1984ص: 33.

[2]- أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت –لبنان، د.ط، 1949،ص:12 .نقلا عن: Bergson L'Èvolution Créatrice Intro.p.1..

[3]- علي عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص: 113.

شرنقة دلالة مألوفه واجترها الشاعرمرارا وتكرارا فقد دوره ووظيفته؛ ذلك أن الشاعر يسعى من خلال الرمز إلى تجاوز التعبيرات النمطية بحثا عن وسائل مبتكرة لإثراء قصيدته بمنظومة لغوية لا معتادة؛ حيث يطيح الشاعر بدلالة المطابقة وعلاقة المشابهة والمماثلة، كما أن للرمز عدة أنواع ومن أبرزها:

1-الرمز الأسطوري:

لا ريب أن الأسطورة قصة خرافية من نسج الخيال ابتدعها الإنسان البدائي لتفسير أغلب ظواهر الطبيعة لتخدير فضوله وإسكات صخب أسئلته، فاقترنت بعنصر الدهشة وأضحت بذلك صدمة للذهن وعنصر مفاجأة،" **وقد توصل " أحمد زكي" إلى أن منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمان واللامكان وفي كل هذا تبدو الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظة**"[1]؛ ومن ثم أصبحت الأسطورة من أهم الوسائل التي وظفها الشاعر المعاصر لإثراء قصيدته بأبعاد دلالية مبتكرة،وكان" **إليوت**" من أوائل شعراء العصر الحديث الذين التفتوا إلى سحر الأسطورة وقيمتها الفنية والجمالية التي حررت عقل القارئ من مقصلة الواقعي والمحتوم وفتحتله أفاقا جديدة بفضل ماتضيفه الأسطورة من دراما للنص، تجعل القارئ يستمتع بخلق صور عجائبية سحرية لا معتادة.

لأجل ذلك أعادت الشاعرة إحياء الأسطورة القديمة في قصيدتها لرغبتها الجامحة وسعيها الدائم إلى التجديد والتحرر من الثبات، فالتوظيف الإيجابي للرمز الأسطوري يجنب القصيدة الوقوع في دوامة التكرار، بالإضافة إلى ما تمنحه الأسطورة للقصيدة من هالة الأصالة وتركيزها على البعد الإنساني لها كإعادة إحياء الأساطير وفق منظور حداثي يوافق رؤيتها لبعث دلالات مبتكرة، ومن ثم حرصت الشاعرة على توظيف الأسطورة نظرا لعلاقة التعاضد بين الأسطورة والشعر؛ ذلك أن الأسطورة في أول ظهورها كانت ترتكز على الخيال

[1]- ميخائيل مسعود: الأساطير والمعتقدات العربية قبل الاسلام، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1994، ص:27.

الجامح، وبما أن الشعر عبارة عن مجموعة أخيلة فقد ارتبطت الأسطورة بالشعر فكريا وعاطفيا.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن لتوظيف الأسطورة عدةضوابطومعاييرتضمن لها تحقق إضافات جمالية وفنية للقصيدة لكي لا تكون محاولة لاستعراض ثقافة الشاعرة الأسطورية أو بهرجة لغوية، إذ وجب على الشاعرة أن يكون لها الدور البارز في صناعة هذه الأسطورة التي تمنحها من تجربتها ورؤيتها وبصمتها، كنوع من إعادة إنتاج الرمز الأسطوري القديم وفق الرؤية المعاصرة ليصبح رمزا أسطوريا خاصا بها؛ حيث تتجاوز حمولاتها التاريخية الرثة، ومن بين الأساطير التي وظفت بشكل كبير في الشعر النسوي المغاربي المعاصر نجد:

أ/-أسطورة شهرزاد:

وهي إحدى الشخصيات الرئيسة لحكايات " **ألف ليلة وليلة**"، أو هي ملكة أسطورية استطاعت أن تنقذ النساء من الملك" **شهريار**" بفضل الذكاء والدهاء والحكمة، تلك الأنثى التي استحالت إلى رمز المرأة الجميلة الحكيمة، ومن بين الشواعر اللاتي وظفن هذه الأسطورة نذكر"**فاطمة سعد الله**" في قصيدتها "..**في رحم الهزيمة**"[1]

أصصُ الوهم..تزكمُ خياشيمَ شهريار..

سيفهُ الخشَبي..

لم يعد قاطعًا لرؤوسِ النساء..

ذاك الوشاحُ الأبيض

لن يتلطخَ بحمرةِ الندمِ

[1]- فاطمة سعد الله: حبر الياسمين، ص: 76.

سيصحوُ شهريار..والوحدة

سيواصلُ الإصغاء..يثقلهُ الصمت

الحكايةُ..حكاياتٌ..

تتعانقُ فيها..

البداياتُ والنهايات..

لن تعزفهَا شهرزاد..

على وترِ اللقاءِ..

جنينُ النهاية

نما في رحمِ البدايات

شهريارُ بلا ..حبيبةٍ..

شهرزاد بلا حنجرةٍ..أخرسهِا الغدرُ..

كسرت الشاعرة الدلالة الكلاسيكية للأسطورة وتجاوزتها فمنحتها بعدا دلاليا مغايرا، فشهريار ليس ملكا مستبدا ولا قاهرا ولا جبارا بل أضحى حاكما تلفه الأوهام ويقيده الضعف، ونستشف ذلك من قولها " **أصص الوهم، تزكم خياشم شهريار، سيفه الخشبي، لم يعد قاطعا لرؤوس النساء**"، وفي هذا تصريح عن الضعف والهزيمة لما توحي إليه دلالة السيف الخشبي، ما يؤكد هزيمة الآخر(الرجل) الذي كان معادلا موضوعيا لدلالة "**شهريار**" الملك الدموي والحاكم الشهواني الذي يقتل ابتغاء اسكات رغباته، فرغم مخططاته الشيطانية إلا أنها تحمل بدور الفناء والنهاية في بداياتها، وهذا ما نراه في قولها " **جنين النهاية، نما في رحم البدايات**"، كما أن الشاعرة تجاوزت دلالات الأسطورة النمطية لتنسج دلالة جديدة لشهرزاد فقد غدت رمز الوطن العربي المستعمر الذي سقط تحت وطأة الخيانة، فتلك المرأة الداهية

التي استطاعت ترويض عنفوان الملك الشهواني نلتمسها هنا مجردة من مظاهر القوة والدهاء، بسبب سهام الغدر والخيانة كما الوطن العربي وهذا ما يتجلى في قولها " **شهرزاد بلا حنجرة، أخرسها الغدر**"، وبالتالي ضاعفت الشاعرة دلالاتها من خلال تجاوز الدلالة المألوفة لتبين للقارئ قوة هذه الأرض التي تتألم بنار الخديعةالمؤقتة، لتستدرك صورة شهرزاد العربية الشامخة قائلة:

شهرزاد..

..ستظلُ عربيةَ النظرات

شرقية الحلم والبخور ..

تنامُ بعينٍواحدةٍ ..

لا يغمضُلها ..نبض

تتقنُ ..كثيرا حياكةَ الأراجيح..

وقصائد الانتصارِ..

رغم جليدِ الغدرِ

رغمَ جلد الصمتِ ..والطعنات.

وفي المقطع الأخير من القصيدة تفضح الشاعرة رمز الوطن الذي عكسته شهرزاد بملامح عربية وبتقاليدها وعاداتها العربية الصارخة لتؤكد فشل كل مكر يحاك لها فهي تتقن فن الانتصار رغم صمت من جاورها من البلدان العربية ورغم ألم الطعنات ستنتصر، وعليه نجد مبدأ الإلتزام بالدفاع عن القضايا العادلة واضحا في القصيدة .

ونجد كذلك " **حياة الرايس**" تقول في قصيدة " **إعدام شهرزاد**"[1]

أعتذرُ كثيرًا للمساءِ

يَأتيني

منذُ ألف ليلة وليلةٍ

يسهرُ مصلوبًا

على شفتيٍ

حتى الفجرِ

دونَ أن تأتي

الحكاية

لقد أعدمَ

النهارُ

شهـــــــرزادَ

صرحت الشاعرة بتجاوزها لدلالة الأسطورة التقليدية في عنوانها " **إعدام شهرزاد**"؛ حيث جاء جملة مباشرة تقريرية كسرت به أفق توقعات القارئ الذي لطالما تكررت على أسماعه حكايات " **شهرزاد**" التي استمرت لألف ليلة وليلة، إلا أن الشاعرة حرصت على استفزاز القارئ لطرح تساؤلاته التي حرضتها الدلالة النمطية وجذبته للغوص في متن القصيدة بحثا عن إجابات: كيف أعدمت شهرزاد؟ ولماذا؟ وما إن يلج القارئ إلى عالم القصيدة حتى يصطدم بدلالة مغايرة للسائد، فلما كانت شهرزاد تروي حكايات تطول وتستمر تجردت ها هنا من تلك القدرة وذاك الدهاء، وأسقطت عنها الذكاء والفطنة لتصورها عاجزة

[1]– حياة الرايس: أنثى الريح، ص: 93.

عن الكلام أو الحكي المباح؛ ذلك أن الدلالة المضمرة خلف الكلمات توحي بأن شهرزاد أو بالأحرى الذات الشاعرة أصيبت بخيبة جعلتها تصمت منذ ألف ليلة وليلة، هذه الخيبة التي جمدت أوردة الحياة فيها فأعجزتها الانكسارات أو ربما الحقائق المؤلمة، وهذ بدى واضحا في قولها " **لقد اعدم النهار شهرزاد**"؛ ذلك أن دلالة النهار توحي بالوضوح وزوال الظلام ووهم الكذب وبروز الحقائق ما أفضى إلى إعدامها.

ب/- أسطورة عشتار:

وهي رمز الحب والجمال والحرب والتضحية، وقد وظفت بشكل بارز في الشعر النسوي كما تجلى ذلك عند الشاعرة" **حليمة الإسماعيلي**"*في قصيدة " **مراكش**"[1]

إنَّ مُرَّاكشَ الأَثيِرَةَ

عَشْتارُ مَدَى الدَّهْرِ

حُلْوَةُ الإغْراءِ ..

كَم ذِراعٍ

تَمدّها

وَهْيَ نَشْـوى

كَعَرُوسٍ تَزْهُو

بِثَوْبِ نَقَـــاءِ

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- حليمة الإسماعيلي: تراتيل الطين، منشورات منتدى الضاد للإبداع والتنمية بالمغرب، المغرب، ط1، 2021،ص ص: 22-23.

تشبه الشاعرة " **مراكش**" بأسطورة الحب" **عشتار**" وذلك ما يبرز في قولها " **إن مراكش الأثيرة عشتار مدى الدهر**"، لترصع مدينتها بأسمى معاني البهاء والجمال وآيات المحبة والإغراء، فكان رمز عشتار قوة دلالية بارزة استندت عليها الشاعرة لتحرك مخيلة القراء الذين يملكون نظرة تقدير وتقديس لرمز النماء والجمال والحب، وأحيانا أخرى كانت رمزا للحرب والتضحية، ما أدى إلى تقوية معنى الجمال لربطه بدلالة الرمز الأسطوري الخالد.

بالإضافة إلى قصيدة " **نشيد الصمت**" للشاعرة "**سليمة مسعودي** "[1]:

تموز ..يا قمحَالحقولِ..

عشتاركُ الحيرى خبَا لونُ المساءِ بقلبهَا..

قمرًا يسيرُ إلى أفولِ

بالله يا ريحَ الصبَا عرج عليهِ وقل لهُ..

ماذا فعلتَ بكل كُلي ..

في يديك حقيقتيِ..

وظفت الشاعرة أسطورة " **تموز**"و"**عشتار**"تلكالأسطورة التي تروي قصة العشق الأبدي أو ما يعرف أيضا ب" **أسطورة العشق والموت**"، فكانت هذه الأسطورة انعكاسا لتجربتها الذاتية؛ أين وطدت علاقة مشابهة بين تجربتها وبين أحداث الأسطورة والملاحظ أن الشاعرة ضاعفت الدلالة الكلاسيكية " **لتموز**" الذي يرمز للزراعة والرعي بحسب الأسطورة فهو أيضا شهر النضج والحصاد، وهذا ما جاء في قولها " **تموز..يا قمح الحقول**"، لنجد الشاعرة تمر لتصريح بفاجعة " **عشتار**" ونهايتها المؤلمة؛ أين قادتها الرغبة إلى النزول للعالم السفلي إلى الموت وهذا ما بينته بطريقة أخرى الشاعرة في قولها " **عشتارك الحيرى خبا لون المساء بقلبها، قمرا يسير إلى أفول**"، فانطلقت من مصير عشتار المأساوي إلى التحدث عن ألامها

[1]– سليمة مسعودي: فصول من كتاب الريح،ص: 67.

وتجربتها القاسية التي تتدحرج إلى الزوال، إلا أنها تجاوزت الدلالة التقليدية للأسطورة وجعلت نهايتها بيد حبيبها فكسرت أفق توقعات القارئ وأعادة بناء دلالة الأسطورة انطلاقا من تجربتها الذاتية لتسمها بالخصوصية لاجتناب تكرار الدلالة النمطية وفتح أفاق القصيدة على نهاية لا معلومة وذلك في قولها" **بالله يا ريح الصبا عرج عليه وقل له، ماذا فعلت بكل كلي، في يديك حقيقتي**"،فالشاعرة نفت نهاية الموت التي تؤكدها دلالة الأسطورة التقليدية بل تجاوزتها لتثبت بقاءها رغم معاناتها من الحب وألامه، هذا الحب الذي يمسك حقيقة وجودها وما يضمن لها البقاء والخلود، وبالتالي رسمت الشاعرة تدرجات دلالية ومنعرجات جمالية في القصيدة انطلاقا من تعاضد تجربتها الذاتية مع أحداث الأسطورة تارة، ومع تجاوزها أحيانا كثيرة تارة أخرى.

2- الرمز الصوفي:

لجأ الشاعر المعاصر إلى الرمز الصوفي الذي شكل قيمة جمالية بارزة في القصيدة المعاصرة، نظرا لكونه آلية تعمل على تجاوز العرف اللغوي المألوف وإنتاج دلالات خلاقة، كما" **استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والانسان، الفن: الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية، والقارئ يتذوق تجاربهم، ويستشف أبعادها عبر فنيتها. وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها، معتمدا على ظاهرهااللفظي. بعبارة ثانية، يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية، عن طريق عبارتها. فالاشارة، لا العبارة، هي المدخل الرئيس، يعني ذلك أن اللغة الصوفية هي تحديدا، لغة شعرية، وأن الشعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر**"[1]؛نظرا لعجز اللغة اليومية التقريرية عن الإفصاح على مايخالج أفئدتهم وما يستوطن أرواحهم، فتبدو قاصرة على تحقيق المراد، فطريقة الصوفية في إدراك المعارف والتفاعل مع

[1]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، د.م،ط3،د.ت،ص:23.

الحقائق ورؤيتهم للواقع والحياة مختلف وكذا مدركاتهم ومكنوناتهم الروحية التي تسعى للتجلي والكشف لن تحققها اللغة الإشارية بل التلميحية التي ما فتئت تستفز القارئللارتقاء إلى سموات الكشف وإزالة الحجب والتملص من الجسد المكبل، وقد يلجأ المتصوف إلى استعمال الرمز رغبة في إقصاء المتطفل على طريقتهم الخاصة وجعل الرمز أداة للتواصل فيما بينهم.

كما أن الذائقة الفنية المعاصرة سئمت تكرار قوالب اللغة المستهلكة وسعت إلى البحث عن منهل خصب مبتكر تتدفق دلالاته وتعظم تأثيراته في المتلقيف" **أخد الهم الشعري يتمحور حول الكشف عن الجمال غير المعروف بدلا من التمحور حول وصف الجمال المعروف. وبدأت الذاتية تكتشف قيمها الخاصة، في معزل عن القيم الجماعيةتكتشف، على نحو خاص، حريتها، واستقلاليتها، وصبواتها المفردة. وأخد الشاعر يفيد من الثقافة بأنواعها- خصوصا الفلسفية التأملية، والصوفية الذوقية، ويفيد من الفنون وبخاصة المعمارية. وهذا مما أتاح للمخيلة ولعوالم الخيال أن تتفتح، وتتيح بذلك للفكر وللجسد، معا، مزيدا من التحرر والحضور. وكان على اللغة أن تستجيب لهذا كله فأخد الشاعر يستخدم الفاعلية المجازية**"[1]؛ والانزياحية وكل الطاقات الإيحائية لتشكيل نص جديد تتوالد فيه المعاني وتتضارب فيه التأويلات فينفتح النص ويصبح نصا خالدا يستحيل الإمساك بمعنى نهائي له لتفجير لغة شعرية باذخة مترامية الأطراف أصلها ثابت وفرعها في السماء،وعليه تسعى اللغة الصوفية إلى كسر أفق توقعات القارئ" **ففي جمالية التصوف ما يدفع الإنسان إلى أن يتقدم باستمرار، فيما وراء المحدود،المعروف. وفي تقدمه هذا لا بد له من أن يتجدد باستمرار لكي يظل حاضرا أبدا، متهيئا أبدا للسير نحو المجهول**"[2]؛ والقول اللامألوف وهنا يكمن الإبداع وتتحقق لذة النص.

أ/-رمز الحب والفناء:

[1]- المرجع السابق، ص: 218.

[2]- المرجع نفسه، ص:141.

إن الحب المطلق الصادق هو جوهر التصوف وبالوجد ترتقي الروح إلى عالم الكشف والتجلي والفناء في الحضرة الإلهية؛حيثيغمر الحب قلب صاحبه ليزيل كل بغض وكدر منه فينفتح على حقيقة الجمال الإلهي وعظمته، لذلك كان " **الفناء في الحضرة دنو من ذات الحق من فرط المحبة ومن فرط الرغبة في المعرفة كذلك (...) وقد تكلم الصوفية كثيرا في الحب والعشق، وكل يعبر بمقاله عن حاله، وقد كانت السيدة رابعة (ت185هـ) أول من كتب شعرا في الحب الإلهي، ولها الفضل في إشاعة لفظ الحب عند من جاءوا بعدها من الصوفية**"[1]؛ والملاحظ أن قصائد رابعة المضيئة بالحب الإلهي اجتنبت التجسيم والتجسيد بخلاف بعض الصوفييناالذيناتخدوارمزالمرأة تعبيرا عن الحب وأقروا بأن الحب الإنساني موصل إلى الحب الإلهي، فتجلى الغزل العذري الذي ما هو إلا تجل لشوق المحبوب لمحبه.

وعطفا على ما سبق نجد أن الشاعرات المعاصرات قد فجرن قصائدهن بهذا الحب الصادق المخلص نظرا لرقة المرأة ورهافة حسها وعاطفتها الجياشة؛ فجاءت قصائدهن كثيفةالدلالة مركزة بمشاعر تطفو على سطح النص، متسللة إلى قلب القارئ دون حاجز بلغة انزياحية تتعانق فيها الشعرية والعاطفة الصادقة، أفضى إلى اتخاد القصيدة مسارات جديدة ارتقت فيها إلى الذات العليا، ومن بين الشاعرات اللاتي وظفن هذا الرمز نجد" **نجوى عبيدات**" في قصيدة " **ركعة أولى من قلب عاشق**"[2]

" ما رأيت شيئا إلا ورأيت الله فيه"

-الحلاج-

قلبي إلى قبلةِ الأشواقِ قد سجدَا

لأنه عاشقٌ لله قد عبدَا

[1]-إبراهيم محمد منصور:الشعر والتصوف –الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر–،دار الأمين، مصر، د.ط، د.ت،ص:44.

[2]- نجوى عبيدات: ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز ، ص: 09.

مذ سرتُ للعشقِ في معراجِ حرقتهُ
ونبضُ قلبي غدا رُغمَ الذبولِ ندىَ..
أبصرتُ نورَكَ يا الله من ولعيٍ
ولن أراكَ بدونِ العشقِ لن أجدَا
أبصرتُ نورَكَ لما كنتُ غائبةً
عني أفتشُ عن وجهيٍ وكنتَ يدَا
أراكَ إن لم يرو..
أو كنتَ محتجبًا لهم..
فأنتَ ضياء لي..وأنتَ صدىَ
أراكَ متصلاً بالروحِ منفصلاَ
أراكَ في جبةِ الأشياءِ متحدَا

استهلت الشاعرة قصيدتها بمقولة الحلاج الذي يصرح فيها بحبه وشدة تعلقه بالذات الإلهية، حتى إنه لم ير شيئا إلا ورأى عظمة الله وجلاله فيه، فالذين آمنوا أشد حبا لله وأينما يولي المريد وجهه فثم وجه الله، وكان هذا الاستهلال جوهر القصيدة؛ أين جذبت اهتمام القارئ وأججت عواطفه من الجملة الأولى، وهذا ما يطلق عليه ب:" **براعة لاستهلال**"؛ حيث ركزت الشاعرة على استفزاز القارئ للولوج في عالم القصيدة المكتظ بهذه العواطف السامية، فصورت شوقها الكبير لمحبوبها واتخدت من الشوق رمزا للدلالة على رغبة المحب في الوصال وهجرة القلب إلى خالقه رغم كل ما يعانيه، فرغم مشاق الرحلة إلا أنالروحتزهر بها فتحيي القلب وهذا ما تجلى في قولها " **مذ سرت للعشق في معراج حرقته..ونبض قلبي غدا رغم الذبول ندى**"، هذا العشق الذي يسعى بالسالك إلى أنوار الله وجماله وجلاله وبالعشق الصادق المخلص تتحقق الحضرة الإلهية، وهذا حين قالت" **أبصرت نورك يا الله من ولعي ..ولن أراك بدون العشق لن أجدا**"، فبهذا الوجد تتحقق الرؤية لا العينية المباشرة وإنما الرؤية القلبية الروحية حين يتحرر المريد من جسده ويتخلص من شوائب الحياة المادية ويرتقي إلى عالم تتهادى فيه الروح العليا ترنو إلى نور خالقها وهذا ما يبدو في قولها" **أراك متصلا**

بالروح منفصلا ..أراك في جبة الأشياء متحدا "، وهذه الأخيرة جملة مقتبسة من قول الحلاج " **ما في الجبة إلا الله** "، حيث يصبح القلب معلقا بمحبوبه والروح متصلة بخالقهاوالذهنمشغولبتدبر آيات الله عز وجل فلا يبقى للمريد من نفسه أي شيء.

كما نستعرض في هذا المقام قصيدة " **مـــقـــاُ م الإرادة** "للشاعرة" **أمينة المريني** "[1]:

أنا لكَ

وجهيِ

ووجدي

وخبزيِ

وحبريِ

وفيضٌ من الضوءِ يهميِ

على ليلِ سريِ

يقربنَا – كي نكونَ معًا واحدًا–

تبرز الشاعرة انطلاقا من عنوانها نزعة صوفية واضحة وذلك من خلال ما صرحت به بلفظة" **مقام**"، تلك المقامات والأحوال التي يتخدها الصوفية غاية العبد الذي يسعى إليها بتجنبه للآثام والخضوع لأوامر الله تعالى، ومن هنا يتجلى مقام العبد بين يدي خالقه تبارك وتعالى، فربطته بالإرادة لتعكس مدى رغبتها الجامحة للارتقاء إلى هذه المقامات السامية، وبالانتقال إلى متن القصيدة نجد الشاعرة تستهل قصيدتها بالخضوع التام والاستسلام لله عز وجل بمحبة صادقة أخلصت فيها له بكل جوارحها، وهذا ما نستبينه من قولها:" **أنا لك، وجهي، ووجدي، وخبزي، وحبري**" فوجهت وجهها له فلم تر سواه فأصبح كل غايتها

[1]– أمينة المريني: مكاشفات، حلقة الفكر المغربي، فاس – المغرب، ط1، 2008، ص ص : 45–46.

ومرادها، وأخلصت له عشقها فهامت روحها بعشق خالقها، وأصبحت حياتها منذورة له وحده، وحتى كتاباتها فحبرها لم يسل إلا ابتغاء مرضاة الله تبارك وتعالى.

كما تبين عشقها للذات الإلهية فقد اتخدت الليل وسكونه ملاذا للتأمل والتدبر في آيات الله جل وعلا، ومناجاته وعبادته، لينهمر على ليلها الدامس فيض من نور وحلاوة العبادة والتقرب من الله عز وجل، وهذا ما توضحه في قولها:" **وفيض من الضوء يهمي على ليل سري، تقربنا –كي نكون معا واحد– ومن هنا يتجلى لنا مقام الكشف والتجلي الذي بلغته الذات العاشقة لتتحقق** " **الحضرة الإلهية**" أو ما يطلق عليه بعض الصوفية **ب**" **الحلول**".

وبالتالي يتراءى لنا العشق الإلهي وقد استوطن فؤاد الشاعرة، تلك التي كشفت أغلب كتاباتها " **النزعة الصوفية**" التي تسكنها وأبرز مثال على ذلك دواوينها " **مكاشفات، المكابدات، سآتيك فردا، من أوراق الحلاج الآخر**" وهذا ما يؤكد لنا العشق الإلهي الذي يسكن روحها ويسمو بها إلى عالم الروحانيات.

ومن ثم نجد أن رمز الحب قد منح للقصيدة النسوية الجزائرية مسارات جديدة لإنتاج المعنى وتشكل الدلالة فقد انتقلت من التعبير عن الحب الإنساني إلى الحب الإلهي؛ حيث ترتقي الروح إلى عالم أسمى فتجاوزت اللغة القوالب التقليدية واغتسلت العبارة من مدلولاتها الرثة لتمنحها بعدا جديدا، ناهيك عن الأثر الذي تتركه اللغة الصوفية في القارئ .

ب/– رمز الطبيعة:

شكلت الطبيعة مصدرا خصبا للشاعر العربي قديما وحديثا لشدة تأثره بعناصرها المختلفة فوظفها كانعكاس لما يجيش في صدره، ولكن هذا البوح اتخد مسارا مباشرا تقريريا في كثير من الأحيانو" **بقيت نظرة الشاعر العربي للطبيعة نظرة سطحية بسيطة إلى أن ظهر الشعر الصوفي فأعطاها منحى آخر، حيث أصبح الصوفي ينظر للطبيعة نظرة رمزية معمقة، فهو**

يرى فيها أصله، كما يرى فيها مظاهر للتجلي الإلهي"[1]؛ حيث منحت اللغة الصوفية بعدا دلالايا مغايرا لعناصر الطبيعة، ما أفضى إلى تجسيد المحسوس وأنسنة المعنوي، وبفضل خيال الصوفي الخصب تفجرت جمالية بارزة في النص فانفتحت القصيدة على المتعدد القرائي؛ ذلك أن أهم ما يميز اللغة الصوفية توظيفها لبعض المصطلحات الصوفية التي لا يدركها أغلب القراء ما يؤدي إلى استحالة الإمساك بالمعنى النهائي للنص، وهذا مايطلق عليه بالنص الخالد الذي يمنح دلالة جديدة في كل قراءة له .

وقد عد الصوفي الطبيعة مظهرا لجمال خالقه وقدرته العظيمة " **وذلك باعتبار أن الطبيعة بجمالها تجل للجمال الإلهي المطلق، فاحتفوا بكل ما حفلت به الطبيعة من حيوانات وطيور ومظاهر فلكية كالبرق والرعد والمطر... وما إلى ذلك ومظاهر الطبيعة كالطلل والصحاري والقفر والجبال والرمال...وغيرها من مظاهر الطبيعة اليابسة والماء كالبحر والوادي والجداول، وغيرها من مظاهر الطبيعة الخضراء الرطبة، ووظفوها في شعرهم رموزا لمعاني روحية باطنية**"[2]؛ تعكس تجاربهم الوجدانية والروحية، كما وجد الصوفي في الطبيعة ملجأ له من الاغتراب الذي يعيشه في عالم الماديات.

لأجل ذلك سعت أغلب الشاعرات إلى توظيف الرمز الطبيعي ومن بينهننجد الشاعرة" **وردة أيوب عزيزي**" في قصيدة "**المليحة**"[3]:

وأزورُ قلبكَ والنجومُ شواهد

والرمشُ من سهدِ الهوى يتكحلُ

والماءُ من فيضِ الشجونِ مزلزل

---

[1]– آمينة التيجاني: جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري–خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا –مقاربة أسلوبية جمالية–، مطبعة مزوار، الوادي– الجزائر، ط1، 2013، ص: 36.

[2]– المرجع السابق، ص: 121.

[3]– وردة أيوب عزيزي: صوفية في محراب عشق،ص ص:37–38.

والفجرُ من غيمِ الندى يتسللُ

والزهرُ ينبتُ في الضلوعِ حديقة

غنى بهَا الضوءُ الذي لا يُسدلُ

وظفت الشاعرة بعضا من عناصر الطبيعة(**النجوم،الماء،الفجر،غيم،الندى،الزهر،حديقة ،الضوء)**؛ حيث تضافرت هذه العناصر فأوحت للوهلة الأولى بشوق المحبوب لحبيبه وما يكابده من عناء في بعده، لتكسر هذه الدلالة أفق القارئ وتتجاوزها لتصرح بما يتوارى خلف الكلمات من محبة للذات الإلهية التي يعبر عنها الصوفي برمز المحبوب فيتجاوز الرغبة المادية الملموسة إلى عشق صادق يسمو بالروح إلى سموات منها الكشف والتجلي، وبينما تكون لذة الجسد آنية تنفلت منها لذة الروح فتكون سرمدية خالدة وهذا ما صرحت به الشاعرة في قولها " **والزهر ينبت في الضلوع حديقة، غنى بها الضوء الذي لا يسدل**"، ورمز الضوء يوحي بالحقيقة الساطعة التي لا تزول أبدا، فالذات الشاعرة في شوق دائم إلى المحبوب، فتوسلت بخلوة لتحقيق الوصال مع الذات الإلهية عن طريق الكشف والتجلي، كما وظفت رمز النجوم للدلالة على زمن خلوتها وهو الليل الذي تسكن فيه الحركات وترنو الروح إلى خالقها وقد حمل رمز النجوم دلالة مضاعفة "**دلالة الاهتداء**" بها و"**دلالة الخلوة**"، كما وظفت رمز الماء الذي يوحي بتطهير النفس من آلامها وآثامها وبث فيها حياة جديدة، فلطالما كان الماء رمز الحياة والوجود، وألحقته برمز الفجر الذي ضاعف دلالة البدايات الجديدة والانفتاح على حقيقة تسمو عن عالم الماديات.

بالإضافة إلىقصيدة" **متى تنضج فواكه الروح...**"" **لفاطمة محمود سعد الله**"[1]:

متى تنْضُجُ فَوَاكِهُ الرُّوحِ والعقْلِ

[1]– فاطمة محمود سعد الله : إشراقات حرف..صوبك، ص: 75.

فيسْتقيمَ العُروجُ

إليْكَ أيّها العرْشُ،دون سلّم؟

اِفْتحْ مصَاريعَ كُنُوزِكَ

ـ أيُّها النُّورُ الذي يمْلأُ جوفي ـ بلا مفاتيحَ

لتُفكَّ طلاسِمُ الطينِ

وتُشْرقَ الشّمْسُ كنْزاً يشْحذُ البَصائِرَ

تِلْك لتخْلعُ عباءةَ الطين.. و عنْد الفجْر،

تحلّقُ وحْيًا

معَ هطولِ المطر.

يتراءى لنا من خلال ما سبق النزعة الصوفية التي تنضح بها القصيدة انطلاقا من عنوانها الذي تتساءل فيه عن الأسباب التي تجعل روحها ترتقي إلى عالم أسمى، فتعكس رغبتها الجامحة في الارتفاع إلى مقامات رفيعة، تلك المقامات العليا التي تسعى لوصولها الذات الشاعرة والتي لن تنالها إلا باستقامتها وتخلصها من الجسد الفاني ومن عالم الماديات والإرتقاء إلى عالم الروحانيات، وهذا لن يحدث إلا بإخلاص الروح وإدراك العقل بعظمة الله الواحد الأحد الصمد، وذاك ما وضحته في قولها:" **متى تنضج فواكه الروح والعقلئن فيستقيم العروج إليك أيها العرش، دون سلم؟** كما تسعى الذات الشاعرة إلى التملص من ثقل الطين وكثافته بالتخلص من الجسد الفاني والارتقاء إلى عالم الحق المطلق، وذلك من خلال حث نفسها إلى الانسلاخ من ظلمات عالم الدنيا وملذاتها وتتبع نور الحقيقة الكامن في روحها، لتضيف عنصرا آخر للدلالة على سطوع الحق ونوره الطاغي الذي يلهم البصائر حقيقة وجودهم والغاية منها، وذلك من خلال قولها:" **تشرق الشمس كنزا يشحذ البصائر،**

تلك لتخلع عباءة الطين"، فإيمان المرء بعظمة خالقه يجعله يبتغي السمو إلى مقامات العشق الإلهي والتجرد من شهواته وملذاتها الآنية التي تقحمه في ظلام دامس.

وبعدها تضيف قائلة:" **عند الفجر، تحلق وحيا، مع هطول المطر**"، فوظفت دلالة الفجر لتعكس رغبتها في بداية جديدة تنسيها آلام واقع موبوء، فتحلق الروح إلى عالم أسمى، كما أضافت رمز المطر للدلالة على تطهر الروح من آثامها واغتسالها من خطاياها وذنوبها للارتقاء إلى مقامات روحانية عالية.

ج/- رمز الخمرة:

انزاحت اللغة اللصوفية عن الدلالات المعتادة لبعض الرموز المستعملة ما أفضى إلى إنتاج دلالات جديدة وهنا تكمن جمالياتها في تأسيس منظومة لغوية روحانية عليا تتحرر فيها الدوال من علائق المشابهة والمماثلة التي كانت تحيا بها الصور قديما، ومن أبرز الدلالات التي تجاوزتها اللغة الصوفية هو رمز الخمرة فأطاحت بدلالتها التقليدية عند شعراء الخمريات والغزل التي كانت تتمحور حول الخمرة الحسية المحرمة المذهبة للعقل إلى بعد دلالي مبتكر، وعليه" **تعد الخمرة من أهم الرموز التقليدية التي اعتمدها الصوفية في كتاباتهم وذلك للتعبير عن لحظة تحقيق الوصال وبلوغ مقام الحضرة الإلهية، ولتصوير هذه اللحظة المهمة التي يسعى إليها كل صوفي اختاروا التعبير بالخمرة المادية في مقابل الخمرة الصوفية الروحية إنها خمرة الروح التي يغيب فيها المتصوف عن ذاته لتتجلى له معالم الذات الإلهية، وهو ذات الأمر الذي تفعله الخمرة المادية ولكن بطريقة مغايرة**"[1]؛ وهنا يتراءى لنا أن الصوفي جعل الخمرة الحسية معادلا موضوعيا للخمرة التي يقصدها

[1]- نسيمة بوزمام: جمالليات الرمز الصوفي في الشعر المغاربي " تجليات ودلالاتت"، إشراف: بلقاسم نوادي، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي- كلية الآداب واللغات،برج بوعريريج-الجزائر،2022،ص:145.

المريد، فالدلالة الأولى والثانية تجتمعان في بوتقة واحدة وهي تخليص صاحبها من الأنا السفلى وتحقق اللذة في بلوغ المعرفة والحضرة الإلهية.

وتأسيسا على ما سبق نجد أن الشاعرات الجزائريات قد استعملن رمز الخمرة في قصائدهن للدلالة على تعلق الروح بمحبوبها ورغبتها في الوصال وتحقق الحضرة الإلهية، وخلق دلالات مغايرة لدلالة الخمرة التقليدية المعتادة ما أدى إلى تحقق شعرية النص وانفتاح اللغة على مبدأ اللاحسم، وهذا ما سيتضح لنا في قصيدة" **شذرة لم تفق من سكرها**" للشاعرة "**نجوى عبيدات**"[1]

أنا الإيمانُ والكفرُ

العظيمُ ودمعةُ الطهرِ

ورعشةُ عاشقٍ بيدِ

الحبيبِ ونشوةُ الخمرِ

وظفت الشاعرة رمز الخمرة في قصيدتها وقد جاء اسما صريحا مقترنا بدلالة النشوة التي تحدثها في المحبوب لتحقيق التجلي، فرسمت بعدا دلاليا مغايرا للمعتاد، فأضحت الخمرة رمزا للذة التي يعيشها المحبوب في الحضرة الإلهية؛ حيث يتخلص المريد من قيد الجسد والعالم الفاني ويرتقي بروحه إلى عالم روحي لا مرئي، ما يفضي إلى تحقق التجلي ولذة السالك بوصال محبوبه، والملاحظ أن الشاعرة اعتمدت أسلوب التناقض الذي يستعمله الصوفي لإبراز حقائق الأشياء ومختلف المعارف، من خلال التركيز على الثنائيات الضدية وهذا ما اتضح لنا من قولها " **أنا الإيمان والكفر ..العظيم ودمعة الطهر**" وقد جمعت الأضداد **(الإيمان، الكفر)**، هذا ما يبدو لنا للوهلة الأولى ولكن من يقرأ ما يتوارى خلف الأسطر يجد أنها تقصد ب" **الكفر العظيم**" الإيمان الذي يناهض كل أوجه الفسق والظلم

[1]– نجوى عبيدات: ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز،ص:112.

ومن أثام ومعاص، ومن ثم ألحقت به دلالة الطهر والتوبة من كل الزلات والهفوات وهذا يظهر في قولها " **دمعةالطهر**"، ومن ثم رسمت صورة هذا السالك الذي ارتشف خمرة الوجد للذات الإلهية فتحرر من ذاته وغاب عن كل ملموس وعرج إلى عالم تسمو فيه الروح فتطمئن بلذة الوصال" **ورعشة عاشق بيد الحبيب**"، تلك اللذة التي لا تريد الإفاقة منها الشاعرة وهذا ما عكسه عنوان القصيدة.

كما تقول " **أمينة المريني**" في قصيدة " **الأوراق الأخيرة**"[1]:

وفي حُبكَ
ياسؤلي
سأشربُ كأسكَ
الصرفَا
توحدنَا
حلاوتهَا
فيخرقُ سكرنَا
العرفَا
غدوتَ يدِي
وألسنتي
وصِرتَ السمعَ
والطرفاَ

وظفت الشاعرة رمز الخمرة بصفتين الأولى مباشرة واضحة في قولها " **فيخرق سكرنا العرفا**" والأخرى إيحائية في قولها " **سأشرب كأسك الصرفا**" وفي الحالتين تبرز تعلقها بالذات الإلهية التي لا ترى طريقة للتجلي في الحضرة الإلهية إلا بالتملص من العالم السفلي

[1]– أمينة المريني: من أوراق الحلاج الآخر، محترف الكتابة، فاس– المغرب، د.ط، 2016، ص ص : 36–37.

والارتقاء للعالم العلوي ولن يتحقق ذلك إلا بسكرة تذهب المحب من أناه لتتعلق بالمحبوب، فيصبح العاشق صورة لما يريد الحبيب فيمتثل لأوامره بشكل مطلق لذلك قالت" **غدوت يدي، وألسنتي، وصرت السمع، والطرفا**" وهذه أعلى مقامات الصوفية التي تتجلى في الاتحاد والحلول.

د/- رمز الرحلة:

إن المريد في شوق دائم إلى محبوبه وحنينه يسعى به إلى الارتحال بحثا عنه وعن الحقيقة التي تمكنه من رؤيته وإطفاء نار شوقه، وقد أخذت الرحلة في الشعر الصوفي بعدا دلاليا جديدا " **فالرحلة الصوفية ليست رحلة حقيقية بل هي رحلة القلب من العالم الأرضي إلى العالم العلوي بحثا عن المحبوبة وعودة إلى الوطن الأم و" السفر عند ابن عربي هو سير القلب في توجهه إلى الحق بالذكر...والسفر عند أهل الحقيقة عبارة عن سير القلب عند أخده في التوجه إلى الحق بالذكر**"[1]؛ ومن ثم يرحل السالك من دنيا الملذات الفانية إلى عالم الروح العليا السامية، فهو في سفر مستمر في طريق الحق إلى الله عز وجل ولأجل ذلك سمي مريدا فإرادته في سعي دؤوب للإمتثال لأوامر الله واجتناب نواهيه ونيل مرضاته؛ ويقر بعض الصوفية أن الرحلة هي الخطوة الأولى للمريد حين يتحرر من العالم السفلي للارتقاء للعالم العلوي وفي طريقه إلى الله عز وجل يكابد مشاقا ومتاعبا كثيرة لأجل ذلك اتخدت رحلة الصوفية بعدا دالاليا جديدا ينتقل من الرحلة الحسية المعتادة إلى الرحلة الروحية اللامرئية وهذا ما تجلى لنا في بعض قصائد الشاعرات اللاتي آثرن الارتحال من قيد الجسد الفاني إلى عالم الروح العليا الخالدة،

ومن بين الشاعرات نذكر " **سليمة مسعودي**" في قصيدة **اغتراب**"[2]"

---

[1]- نسيمة بوزمام: جماليات الرمز الصوفي في الشعر المغاربي " تجليات ودلالاتت"ص: 122،نقلا عن: الخطاب الصوفي: عبد الحميد هيمة،ص: 371.

[2]- سليمة مسعودي: فصول من كتاب الريح،ص: 29.

كأنا عرفنا الطريق إلى منتهى القلب..

تلك الطريق التي لا تسير إلينا..

ولا تعبر المد فينا..إلينا..

كأنا..ارتحلنا طويلا وراء السماء..

تحكي الشاعرة عن سفر طويل وعناء شوق تكابده ابتغاء وصال حبيبها، فإذا ما قرأنا ما يتوارى خلف الأسطر وجدناها تروي رحلة مستمرة إتجاه المحبوب " **الذات الإلهية**"، وذلك ما تجلى في قولها " **كأنا عرفنا الطريق إلى منهى القلب..**" فأقصى وأجمل رحلة للقلب هي الهجرة إلى الله تعالى، سفر يدني صاحبه إلى الأمان والنور بعد عناء واغتراب، رحلة يتطهر فيها القلب من كل شوائب الحياة العابرة إلى حياة خالدة لا حزن فيها، هذه الطريق التي يضحي فيها المريد بكل ملذاته ويتخلى عن ذاته ابتغاء مرضاة الله عزوجل، طريق لا تجدنا ولكن المريد يجد نور الحق فيها وهذا مايبدو في قولها " **تلك الطريق التي لا تسير إلينا.. ولا تعبر المد فينا..إلينا**"، بل السالك من يسعى لمنتهاه للوصول لأعلى الدرجات والمقامات وهو مقام التجلي والشهود، فحاكت الشاعرة قصيدتها متجاوزة دلالة الرحلة المادية الحسية إلى دلالة الرحلة اللا مرئية .

كما وجب التطرق في هذا المقام إلى تجربة" **فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة " **عندما تتجرد الأرواح من قشورها**"[1]التي تقول فيها:

يتبخّرُ كلُّ شيء عدا الحقيقةَ

هنااااكَ

صوْبَ الشمس، يتّجهُ المنطادُ، في رحلة الأرواح

[1]– فاطمة محمود سعد الله: إشراقات حرف..صوبك،ص ص : 54–55.

تلك لْ تسموُ خفيفةً

تطلُبُ الأفْلاكَ

تخْلعُ ظلالها على الأرض

وتعْلُو شفّافةً

مُشعّةً

ترسم الشاعرة صورة مشهدية لارتقاء الروح ورحلتها اتجاه الحقيقة، فيزول كل ظلام ووهم فلا تصمد إلا حقيقة الذات الإلهية وذلك يتجلى في قولها " **يتبخر كل شيء عدا الحقيقة، صوب الشمس، يتجه المنطاد في رحلة الأرواح**" فتبدأ رحلة الأرواح إلى العالم الأسمى، والملاحظ أنها لا تطلق صفة ولا اسما واضحا بل وضعت حرف " **اللام**" في قولها " **تلك ل تسمو خفيفة**"، ووها هنا جاءت اللام ساكنة فتجاوز الدال قيد المدلول كما تجاوزت الروح قيد الجسد، وأخدت اللام هنا معنى الاختصاص فاختصت بها الروح التي ترتقي عاليا مجردة من كل حمل وعبء، فتتجرد من شهواتها الملازمة لها والتي شبهتها بالظل، فتتملص من تشويه هذه الرحلة، " **فتخلع ظلالها على الأرض، وتعلو شفافة، مشعة**" لتصبح روحا نورانية.

3/- الرمز التاريخي:

لجأت الشاعرة المعاصرة إلى استقطاب أحداث التاريخ وشخوصه نظرا لرغبتها في إثراء قصيدتها بطاقات دلالية وإيحائية من خلال توظيفهالرموزه المكتظة بعبق التراث والأصالة، وإضفاء المعاني التاريخية على قصيدتها لتضفي فيها هالة من الخبرة والحكمة بما يتواقف مع أحداث عصره لتبرز نظرة تتجاوز فيها زلات مضت أو تسقط أحداثا لها امتداد لعصر مضى فتمنح رؤيتها الخاصة بطريقة فنية مغايرة للنموذج النمطي، فأدخلت تغيرات في القصيدة العربية المعاصرة وأقامت علاقة تعاضد بين الماضي والحاضر.

أولا: توظيف شخصيات تاريخية (اسلامية)

1/- شخصيات الأنبياء:

وظفت الشاعرة المعاصرة شخصيات الأنبياء في قصيدتها نظرا لرسالتهاالنبيلةالتي تشبهها برسالة الأنبياء من ناحية تعليمالناسوارشادهم، واستدعاءها للشخصيات التي ترها تعكس تجربتها الذاتية،فأصبحت" **شخصيات الأنبياء عليهم السلام هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته**"[1] **التي** توظف بطرقتين إما بدلالتها المعروفة بين جمهور القراء وإما بإضافة رؤية خاصة وتجربةمختلفةمايرسم لها أبعادا دلالية مغايرة .

أ/- يوسف عليه السلام:

وهو الابن الحادي عشر للنبي يعقوب عليه السلام، ومن الأنبياء الذين ذكرهم القرآن الكريم، فوصف بالصدق، كما اتخد رمزا للنقاء والبراءة عند كثير من الشاعرات ومن بينهن"**فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة " **عند مفترق الهدير**"[2]:

على قميصِ يوسفَ..

أنامل حرقهَا الشوقُ..

تساقطتْ رمادًا..

أيا زليخة: لملميْ حُطامَ جرح

---

[1]- علي عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مدينة نصر-القاهرة، د.ط، د.ت،ص: 77.

[2]- فاطمة محمود سعد الله: كلمات تقترف غواية البوح،ص: 18.

خزن نشيج ذكرى

اخبزيِ الطينَفي تنورِ الصبرِ

أقراصًا شقراء

وظفت الشاعرة " **قميص يوسف**" هذا القميص المبارك للدلالة على إمكانية تحقق المعجزات وزوال المستحيلات، فقد روي أن يهوذا بطلب من أخيه " **يوسف**" عليه السلام ذهب بقميصه إلى أبيه فألقاه على وجهه فارتد بصيرا بإذن الله تعالى، عكس القميص الذي جاؤوا به لأبيهم عليه دم كذب كان سببا في ألمه وحزنه، وعليه نجد أن الشاعرة وظفت " **قميص يوسف**" عليه السلام للدلالة على نار الشوق والحنين التي يكابدها المحبوب في غياب حبيبه، لتضاعف دلالة الاشتياق والفقد بتوظيف شخصية زليخة، رمز المرأة العاشقة المتيمة لتبرز شدة الألم والانكسار ونار الحرمان، فاتخدتالشاعرة من زليخة قناعا لتفيرغ آلامها، وذلك في ما وجهته إليها مخاطبة لها " **أيا زليخة: لملمي حطام جرح، خزن نشيج ذكرى، اخبزي الطين في تنور الصبر**"، لنجد أن الشاعرة تخاطب ذاتها المتألمة لفقدها وتوصيها بالصبر وتحمل الجراح، ومن ثم حققت دلالة قميص سيدنا يوسف عليه السلام ببعديها طاقة دلالية مكثفة وعميقة المعنى؛ حيث نقلت آلام الشاعرة وجسدتها كصورة واقعية أكثر تأثيرا في القارئ وأكثر إقناعا.

ب/- أيوب عليه السلام:

علمنا سيدنا " **أيوب**" عليه السلام الصبر وقوة الإيمان حين تتوالى المحن، فاتخد رمزا للصبر على البلاء عند كثير من الشاعرات ومن بينهن" **عائشة جلاب**" في قصيدة " **نافلة اللغات**"[1]:

[1]- عائشة جلاب: نون النشوة، ص: 21.

أنا من صبرِ أيوب صُمودي فأهرامًا أشيدُ من الحصاةِ

شريدًا في وهادِ التيهِ نبعي مَصبي من شتاتِ للشتاتِ

ولكني أحبُ خيوط غيب أفكُ لُغزها بتطلعاتيِ

ولو ملتْ بحنجرتيِ الأغانيِ سَيبقى الشعر نافلة اللغاتِ

استدعت الشاعرة شخصية سيدنا " **أيوب**" عليه السلام، النبي الصبور الذي أصبح رمزا للتحمل والصبر على المحن، وهذا ما دفعها لتوظيف هذه الشخصية لتبرز مدى قوة الضربات التي توالت عليها وعظمة المحن التي تجاوزتها، فهي القائلة" **أنا من صبر أيوب صمودي، فأهراما أشيد من الحصاة**"، لتؤكد للآخر أن قوتها على تخطي الحادثات ما هي إلا قبس من وهج صبر سيدنا أيوب عليه السلام، لتخلق بذلك دلالة القوة والعزم في ثنايا قصيدتها، فتكسبها هالة من العزم والصبر ودلالة بارزة مشعة لما للرمز من قوة وتأثير في جماهير القراء، فبدت الشاعرة شامخة رغم آلامها لا تنفك تتغنى بأشعارها حتى وإن ملت حنجرتها من ترديد الأماني.

ثانيا: توظيف شخصيات تاريخية (ثورية):

إن المتمعن في التاريخ يجد أنأحداثه وشخصياته تتكرر بطريقة أو بأخربلذلكاتخدته الشاعرة مرجعا تستقطب منه مواقفا متعددة بحسب ما يتلاءم وحالتها النفسية ومرجعيتها الفكرية أو رؤيتها الخاصة لتضفي على قصيدتها دلالات عميقة ومتجذرة في العقل الجمعي" **حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدانات الناس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ.هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري**

عراقة وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبةالمعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر"[1]؛فتكون بذلك أدبا عالميا يعالج قضايا إنسانية عادلة تعمل على مناهضة الاستعمار بكل أشكاله، وهذا مادفع بالشاعرةلاتخاد رموز تراثية أقنعة لتمرير رؤاها وأفكارها دون خوف من السلطة، وعليه" **لجأ شعراؤنا إلى حيلتهم الخالدة، استعارة الأصوات الأخرى ليتخدوها أبواقا يسوقون من خلال آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار، وقد وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا معينا لا ينضب يمدهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف والطغيان**"[2]؛وبذلك تتحرر الشاعرة من كل قيد ورقابة فتطلق العنان لذاتها للبوح ولقصيدتها بالارتقاء لفضاءات مفتوحة ممتدة.

1/- صلاح الدين الأيوبي:

اتخد صلاح الدين رمزا للقوة والشجاعةعلى توحيد البلاد الاسلامية، وهذ ما ستبرزه الشاعرة" **حياة الرايس**" في قصيدة " **نداء إلى صلاح الدين** "[3]:

آه لو تعلم

بأي جرحٍ ماتت " دُرتنا"

يا صلاح الدين؟

لقد كان ينزفُ مُحتضرًا

بينَ جرحين:

---

[1]- علي زايد عشرى: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 121.

[2]- المرجع نفسه، ص: 33.

[3]- حياة الرايس: أنثى الريح، ص ص: 36-37.

جرحُ رصاصِ العدو

وجرحُ الصمت العربي

في حضنِ أبيهِ كان

يرتجفُ على شفتيهِ سؤالٌ وأملٌ:

هل يمكن أن أجدَ في القبرِ وطن؟

وظفت الشاعرة شخصية " **صلاح الدين**" هذا القائد الذي هزم الصلبيين وتمكن من استعادة القدس بعد الهزيمة التي تجرعها العدو في معركة حطين، فأضحى رمزا للقوة والشجاعة والجهاد لأجل ذلك استعادت الشاعرة شخصية هذا البطل المناضل لتروي له ما أصاب الأمة العربية من هوان وذل، مخاطبة إياه بكل ألم وتحسر لتعيد بعث مشهد مؤلم لوفاة الطفل " **محمد الدرة**" الذي أصبح رمزا للطفولة المنتهكة في غزة، والملاحظ أنها تستفز ضمير العالم العربي باستنجادها من "صلاح الدين" رغبة في قيام النخوة العربية والغضب العربي، وإعادة مجد أضاعه بعض الحكام بعد " **صلاح الدين**"؛ حيث يتراءى لنا ما روته له من مأساة هذا الطفل الذي فقد روحه وأرضه وحتى أمله في الحصول على قبر آمن بعيدا عن الحرب والدمار، وذلك في قولها " **يرتجف على شفتيه سؤال وأمل، هل يمكن أن أجد في القبر وطن؟**"، والجدير بالطرح هو دلالة عنوان القصيدة الذي حمل دلالة واضحة وذاك من خلال قولها " **نداء إلى صلاح الدين**" كاستنجاد به وبعث إرثه البطولي المناهض للاستعمار وكل أوجه الخزي والعار، وأخرى مضمرة تدعو إلى إعادة الاستقامة والتشبث بتعاليم الدين الذي فيه صلاحنا وصلاح أمتنا وهذا ما يعضدد الدلالة التي بني النص عليها.

2/- زنوبيا:

تعد زنوبيا رمزا للشاجعة والقتال والإقدام، لأجل ذلك نجدها حاضرة في أغلب القصائد النسوية كقصيدة " **غدا ..يقام السد**" للشاعرة" **فاطمة محمود سعد الله**"التي تقول[1]:

بلقيس..تتلوُ تراتيلَ الحفظ

والفلاح

تكتبُ التعاويذَ ليلا مساء

وكل صباح

تقي الطفولةَ حر الحربِ والحرائقِ

تحمي الأمومةَ من كلِ زنيمٍ

مارق..

وزنوبيَا..هناكَ تشحدُ همَ الرجالِ

تذللُ المصاعب ِوالمكائدَ

وتهزمُ المحال..

استرجعت الشاعرة ذكر شخصية " **بلقيس**" وأدرجتها كاسم علم واضح، والتي تعد رمزا للحرية والوطن والأم الرؤوم وهذه الدلالة الأكثر رواجا في العصر الحديث بخلاف ما مضى؛ أين اتخدت رمزا للجمال الأنثوي والمرأة الحكيمة، فنجد الشاعرة تقحم شخصية بلقيس لتؤخد دلالة الأم الحنون والأرض الطيبة التي تحمي أبناءها بتعاويذ ليل مساء، وفي القسم الثاني من المقطع الشعري أضافت شخصية " **زنوبيا**" الملكة التدمرية التي اتخدت رمزا للإقدام والحرب والقتال، ويتجلى ذلك في قولها " **زنوبيا ..هناك تشحد همم الرجال**"، وعليه نجد أن الشاعرة جمعت بين رمز بلقيس وزنوبيا لتبين أدوار المرأة في هذه الحرب الشرسة التي

[1]– فاطمة محمود سعد الله: كلمات تقترف غواية البوح،ص:84.

تعددت واختلفت بحسب حاجة الآخر لها، فهي الأم الرؤوم والمقاتلة الشجاعة الشامخة، لتخلق لقصيدتها دلالات مضاعفة مكثفة عميقة تتجاوز الدلالة الكلاسيكية المألوفة .

ثالثا: توظيف شخصيات تاريخية (تراثية)

1/- البسوس:

وظف الكثير من الشاعرات شخصية "**البسوس**" التي اتخذنها كرمز للفتن والنميمة والمكيدة، وهذا ما تجلى في قصيدة" **عزف على مقام عراقي**" للشاعرة " **حليمة الإسماعيلي**"[1]:

ما بُكَائِي وَ بِالجَرِيـــحِ جُنُـــــون

وَ أَنِينٌ يَنْسَـــــابُ بَيْنَ الخِيَّـــــــام

تيّمتْهُ البَسُوسُ فَهْوَ ضَحـُــوكٌ

لِلْمَرَايـــــــــــا مُضَـرّجُ الهِنْـــــــدَام

يَتَعَرَّى مِنْ غَيْمَةِ الضَّوْءِ جَـــــذْلاَ

نَ وَ يَنْـــــــأَى بجِلْدِهِ فِي الزِّحَـــــــام

استحضرت الشاعرة شخصية " **البسوس**" وأوردتها كاسم علم بارز، هذه الشخصية المثقلة بدلالة الحيلة والمكر والخديعة، فأقحمتها في قصيدتها لتبرز ألم وخسارة هذا الجريح الذي رغم مكر الأعداء به إلا أنه ذو صبر وأمل، وذاك ما وضحته قائلة " **تميته البسوس فهو ضحوك، للمرايا مضرج الهندام** "،ذاك الذي لم تسلب منه نار النميمة والحيل تعابير وجهه المستبشر بغد أفضل رغم ما التصق به من ألم ودموع، وعليه تمكنت الشاعرة من رسم صورة مكثفة المعنى عميقة الدلالة بين ثنايا الكلمات التي تآزرت، ورمزها التاريخي التراثي

[1]- حليمة الإسماعيلي: تراتيل الطين، ص: 50.

الذي انطلقت منه ومن حمولته التاريخية لتقريب الصورة لذهن القارئ واستفزازه لإعادة إحياء أحداث مضت وفق رؤية معاصرة .

2/- ليلى:

استعملت شخصية " **ليلى**" كرمز للأنثى الجميلة والمرأة المعشوقة، كما اتخدت رمزا للمحبعند بعض الصوفية، ومن بين النماذج التي تطرقت إلى شخصية ليلى نجد الشاعرة" **ليلى لعوير**" في قصيدة " **النشيد اللؤلؤي**"[1]:

جاءهَا القيسِي يبكِي

في منامِ الذكرياتِ

شاحبَ الوجهِحزينا

قال ليلى

آه ليلى

فترتْ أشواقنا الأولى

وماتَ الحبُ

أوردت الشاعرة في قصيدتها شخصية " **ليلى**" هذه المرأة التي تعد رمز الحبيبة والجمال الأنثوي، إلا أنها تتجاوز التوظيف الآلي للدلالة الكلاسيكية لتجعل منه رمزا شخصيا تعبر به عن ذاتها، ذلك أن المتمعن في النص يجد أنها تتحدث عن نفسها وتجربتها الشخصية، فتحطم أفق توقعات القارئ بخلق رمز شخصي ينطلق من الدلالة التقليدية ليتجاوزها وفق رؤية معاصرة .

[1]- ليلى لعوير: سجدات على جبين الاعتراف، ص: 71.

المبحث الثالث: تحولات الهندسة الإيقاعية

ظلت القصيدة العربية لردح من الزمن حبيسة قوالب صارمة وهندسة إيقاعية خانقة، قيدت بها الشعراء ودفقاتهم الشعورية وتجاربهم الشعرية، ما دفع الشعراء عامة والشواعر خاصة إلى تحطيم كل قالب وقاعدة كبلت إبداعاتهم وحالت بينهم وبين الارتقاء إلى عوالم مبتكرة ،أضف إلى ذلك أن الشعر المعاصر لا يؤمن بالرضوخ والنمذجة بل هو في تجدد وتجاوز باستمرار، إنه هدم وتأسيس في الآن نفسه لخلق الدهشة والمفاجأة وللكشف والخلق بمنح رؤى مغايرة وإبدالات للجماليات الكلاسيكية، وبما أن الشعر إبداع مستمر فإنه ليس من المعقول أن نقيد مفهومه كما حدده بعضهم على أنه "**كلام موزن مقفى**" ونقحمه في كل عصر، ونلزم الشعراء على الخضوع لأغلال الوزن والقافيةوكما يقول أرسطو" **إذا تغيرت المدينة تغيرت الموسيقى**" لذا وجب مواكبة روح العصر وتغيير بعض فنياته نظرا لاختلاف المعايير الجمالية ، وبما أن الشعر يتطور فمفهومه كذلك، وهذا ما أكده أرسطو وابن سينا على أن الشعر لا ينحصر في الوزن، ذلك أنه ليس للإقناع وإنما للتخيل.

وبما أن الشعر إبداع فلما يصر بعضهم على تقييده وحصره بمفهوم الشعر القديم ؟ ولما كان الشعر في تطور كما الإنسان فليس من المعقول أن يظل حبيس تلك الأوزان؟وقد ركز بعض الدارسين على الوزن كأساس للإيقاع، إلا أن هذا الحكم فيه بعض المغالاة؛ ذلك أن الوزن وجد لضبطالإيقاع من الزلل وليس هو الشعر،ومن هنا بدأ التخلي على نظام الوزن تدريجيا وظهر ذلك بشكل بارز مع " **نازك الملائكة**" **(1923-2007)** في قصيدتها الموسومة ب" **الكوليرا**"، فانطلقت بدايات التغيير والتحول في الهندسة الإيقاعية فكانت الريادة نسوية بامتياز، وعليه سنتبع الإبدالات التي مست الهندسة الإيقاعية للقصيدة النسوية العربية، لإبراز أهم التحولات في القصيدة النسوية المعاصرة.

أولا: هيمنة النموذج العروضي الخليلي

1/- سلطة الوزن الخليلي الصارم:

لا ريب أن بداية الشعر النسوي المغاربي المعاصر كانت مكبلة بالعادات والتقاليد ومقيدة برقابة السلطة الذكورية التي منعتها من التحرر بصفة مطلقة والجنوح لعوالم شعرية لا مألوفة، فلم يستطع الشعر النسوي أن يتجاوز هذه الوصاية بل ظلت الشاعرة تنسج شعرا في ظل النموذج النمطي المقدس ولم تتمكن من تجاوز القالب الكلاسيكي ولا الهندسة الإيقاعية التقليدية خوفا من الرفض الذي استطونها، فراحت تنظم على الوزن الخليلي أشعارها وخاصة في بداياتها الأولى، فقد أظهرت الدواوين الشعرية حضورا محتشما للقصائد العمودية في مقابل القصيدة النثرية التي هيمنت على الشعر النسوي المغاربي المعاصر.

وعليه اتخدنا هذا الجدول لإبراز نسبة القصائد العمودية بالاستناد إلى التمظهر الشكلي للقصيدة؛ لكشف مدى تمسك الشواعر بالبناء الهيكلي للقصيدة الكلاسيكية فكان كالآتي:

البلد	اسم الشاعرة	عنوان الديوان	عدد القصائد في الديوان	عدد القصائد العمودية	النسبة المئوية
الجزائر	خالدية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	19	11	%57.89
	عائشة جلاب	نون النشوة	34	28	%82.35
	سمية محنش	مسقط قلبي	20	12	%60
	فريدة بوقنة	لا خطة للهذيان	47	06	%12.76
	نوارة لحرش	كمكان لا يعول عليه	21	00	%00

		أوقات محجوزة للبرد	30	00	%00
	فضيلة عميرش	قحط على شفاه الغيم	30	23	%76.66
	وردة أيوب عزيزي	أعوذ بربك صني	28	21	%75
	أحلام مستغانمي	عليك اللهفة	34	00	%00
	حنين عمر	باب الجنة	44	44	%100
	نادية نواصر	وشم على ساق الوردة	20	00	%00
	زهرة بلعاليا	عطر القلب	26	00	%00
		ما لم أقله لك	47	00	%00
	راوية يحياوي	أنا لا أحد	73	05	%6.66
	حسناء بروش	للجحيم إله آخر	24	08	%33.33
تونس	فاطمة سعد الله	حبر الياسمين	42	04	%9.52
	ماجدة الظاهري	ما تيسر من صورتها	32	00	%00
	لطيفة الشابي	مدي يديك، تخضب الحناء	17	17	%100
	هدى الهرمي	ظلال الأجنحة	32	00	%00
	سندس بكار	قبعة ضاقت عن رأسي	51	00	%00
	جميلة الماجري	ديوان النساء	21	01	%4.76
	حياة الرايس	أنثى الريح	105	00	%00
ـــ	أمينة المريني	ومنها تتفجر الأنهار	15	10	%66.66

		سآتيك فردا	39	30	%76.92
	سناء الحافي	عروس الرماد	36	26	%72.22
	حليمة الإسماعيلي	تراتيل الطين	26	09	%34.61
	ريم نجمي	كن بريئا كذئب	87	00	%00
	فاطمة حاسي	أدنى من صرختين أبعد من قهقهة!	13	00	%00
	فاطمة بوهراكة	جنون الصمت	13	00	%00
	ليلى ناسمي	كأس واحدة تكفي	33	00	%00
موريتانيا	مباركة بنت البراء	مدى حرفين	25	19	%76
	السالكةالمختار السالم	مشاعر	34	21	%61.76
ليبيا	أم الخير الباروني	لحاف الضوء	66	00	%00
	هدى الغول	لغتي المتطرفة	60	00	%00
	حواء القمودي	وردة تنشب شوكها	18	00	%00
		بحر لا يغادر زرقته	21	00	%00
	منيرة نصيب	العناق يجب ما قبله	15	00	%00
المجموع			**513**	**234**	**%45.61**

الجدول رقم (07): يبرز النسبة المئوية لعدد القصائد العمودية

وبعد دراسة عدة دواوين وجدنا أن أكثر البحور استعمالا هي على التوالي:

1/- بحر الرمل:

وهو من أكثر البحور تداولا في الشعر النسوي المغاربي المعاصر، فأما **مفتاحه** فهو: **رمل الأبحر ترويه الثقات .. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، وقد سمي كذلك لسرعة النطق به لتتابع تفعيلاته (فاعلاتن)**[1]، ومن بين الشاعرات اللاتي نظمن على وزن بحر الرمل نجد " **حنين عمر**" في قصيدة " **رجالوجيا**"[2]:

دَمعتي في الشوقِ صارت حكمة تشرحُ الأشياءَ عندَالعارفينَا

أفسدتني قصصُ الحبِ التي ملأت نفسيِ اشتياقًا وحنينَا

الكتابة العروضية:

دمعتي في الشوق صارت حكمة	**تشرح الأشياء عند العارفينا**
0//0/0/0//0/0/0//0/	0/0//0/0/0//0/0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
أفسدتني قصص الحب التي	**ملأت نفسي اشتياقا وحنينا**
0//0/0/0//0/0/0//0/	0/0///0/0//0/0/0///
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	**فعلاتن فاعلاتن فعلاتن**

وعليه نجد أن العروض محذوفة (فاعلن) وأما الضرب فهو صحيح، وذاك في البيت الأول، كما يتراءى لنا من البيت الثاني أن العروض محذوفة كذلك، وأما الضرب فقد جاءت التفعيلة مخبونة(فعلاتن)، وهي في الأصل (فاعلاتن) حذف ثانيها الساكن.

[1]-ينظر: أحمد سليمان ياقوت: التسهيل العلمي في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1999، ص: 72.

[2]- حنين عمر: باب الجنة، ص: 132.

بالإضافة إلى" **فاطمة سعد الله**" التي تقول في قصيدة " **يا رفيق الحرف**"[1]:

غيمُ فجر يتهادى فرحًا نبت سلم وأغاريدُ سنَا

وتراتيلُ رذاذ هزهُ شجرُ الأيامِ يسقي شجنَا

الكتابة العروضية:

غيم فجر يتهادى فرحا نبت سلم وأغاريد سنا

0//0/0/0///0/0//0/ 0//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

وتـراتـيـل رذاذ هـزه شجر الأيام يسقي شجنا

0//0/0/0//0/0/0/// 0//0/0/0//0/0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فاعلن

ومنه نجد أن العروض محذوفة والضرب محذوف في البيت الأول والثاني (فاعلن).

2/- المتقارب:

نجد لبحر المتقارب حضورا مهما في الشعر النسوي، فأما مفتاحه فهو: **عن المتقارب قال الخليل ... فعولن فعولن فعولن فعولن**، وقد سمي كذلك لتقارب أجزائه وتماثلها، فيتتابع فيها الوتد المجموع مع السبب الخفيف[2]، ومن بين النماذج الشعرية التي تجلى فيها بحر المتقارب نجد قصيدة" **من نافذة البحر**" للشاعرة " **سمية محنش**"[3]:

ويَتلُو مَراسيلنَا للطيورِ تَطيرُ بأحْلامِنا لليَقينِ

[1]- فاطمة سعد الله: حبر الياسمين، ص: 128.

[2]- ينظر: أحمد سليمان ياقوت: التسهيل العلمي في علمي الخليل، ص: 100.

[3]- سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 61.

إذَا ما تنفسْتُ شعرًا أتانِي بِأصدافِ ماسٍ لهُ تصطفِيني

الكتابة العروضية:

ويَتلُو مَراسيلنَا للطيورِ تَطيرُ بأحْلامِنا لليَقينِ

0/0//0/0//0/0//0/0// 0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

إذَا ما تنفسْتُ شعرًا أتانِي بِأصدافِ ماسٍ لهُ تصطفِيني

0/0//0/0//0/0//0/0// 0/0//0/0//0///0/0//

فعولن فعلن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وفيما سبق نجد أن العروض صحيحة تامة، والضرب مثلها في البيتين الأول والثاني.

أما قصيدة " **مخطوطات الدمار الشامل**" للشاعرة" **حنين عمر**"[1]فجات كالآتي:

وعن حلمٍ لستُ أدري لماذا مصرا يُلاحقها نبضاتي

ولموت أجر الحقيقة فيه فوهما يمدُ يدًا للحياةِ.

الكتابة العروضية:

وعن حلم لست أدري لماذا مصرا يلاحقها نبضاتي

0/0//0/0//0/0//0/0// 0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ولموت أجر الحقيقة فيه فوهما يمد يدا للحياة.

[1]– حنين عمر: باب الجنة، ص: 111.

0/0//0/0//0/0//0/0// 0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ويتبين لنا مما سبق أن العروض صحيحة تامة والضرب نثلها في البيتين الأول والثاني.

3/- الكامل:

وهو من البحور الصافية كثيرة الاستعمال عند أغلب الشاعرات سواء في الشعر العمودي أو الشعر الحر، ومفتاحه: **كمل الجمال من البحور الكامل ... متفاعلن متفاعلن متفاعلن،** وسمي كذلك لأنه كمل الوافر الذي في دائرته، فهو يستعمل تاما وقيل لكماله في الحركات[1].

وقد وظفته" **سمية محنش**"فيقصيدتا " **تراتيل لبيدق أسير**"[2]:

بيني وبينكَ نقطتانِ وأحرفُ ودموعُ ضوء من شموعَ تذرفُ

أودعتُ نبضكَ للترابِ يلفهُ ذكرى الفؤاد وعزفُ ما لا يُعزفُ

الكتابة العروضية:

بيني وبينك نقطتان وأحرف ودموع ضوء من شموع تذرف

0//0///0//0///0//0/0/ 0//0/0/0//0/0/0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أودعت نبضك للتراب يلفه ذكرى الفؤاد وعزف ما لا يعزف

0//0///0//0///0//0/0/ 0//0/0/0//0///0//0/0/

[1]- ينظر: أحمد سليمان ياقوت: التسهيل العلمي في علمي الخليل، ص: 57.

[2]- سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 28.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومن خلال ما سبق يتراءى لنا العروض تامة صحيحة والضرب مثلها في البيتين الأول والثاني، إلا أن الإضمار تجلى فيه بشكل واضح (متَفاعلن) تصبح (متْفاعلن).

كما استهوى " **فاطمة محمود سعد الله**" نظم قصيدتها"...**كانت...ولم تعد**"[1]على بحر الكامل:

عن نظرةٍ ضاعتْ مراتعهَا عن همسيِ المفقود يا سنديِ

شرب المنام ثمالة الفرحِ ونما السلامُ مرفرفًا بـيـديِ

الكتابة العروضية:

عن نظرة ضاعت مراتعها عن همسي المفقود يا سندي

0//0/0/0/0/0/0//0/0/ 0/0/0/0//0/0/0//0//

متفاعلن متفاعلن متفاعل متفاعلن متفاعل متفاعلن

شرب المنام ثمالة الفرح ونما السلامً مرفرفا بـيـدي

0//0//0/0/0/0//0/// 0//0///0/0/0/0//0///

متفاعلن متفاعل متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفعلن

تتجلى العروض (متفاعل) وقد اجتمع فيها قطع+إضمار في البيت الأول، أما ضرب البيت الثاني فقد طرأ عليه الخزل فأصبح (متفعلن).

وتأسيسا على ما سبق نجد أن أغلب الشواعر المغاربيات ينظمن قصائدهن العمودية على البحور التالية: الرمل، المتقارب، الكامل، ولا أزعم في بحثي هذا أنني تطرقت لدراسة

[1]- فاطمة سعد الله: حبر الياسمين، ص: 123.

كل الدواوين بل بعضا منها، وقد تجلى لنا تركيز بعض الشاعرات على النموذج العمودي كالشاعرة " **حنين عمر**" في ديوان " **باب الجنة**" وكذا الشاعرة الجزائرية " **وردة أيوب عزيزي**"* في ديوانها " **أعوذ بربك صني**"[1]، ذلك أن القصيدة النثرية شكلت أغلب كتاباتهن، كما ركزت على إبراز أكثر البحور تداولا سواء في الشعر العمودي أو شعر التفعيلة، وهذا ما تجلى سابقا في دراسة الناقد " **يوسف وغليسي**" الذي يرى أن " **الأنوثة تسبح في 12 بحرا كاملا، هي على الترتيب: الرمل، المتقارب، الكامل الرجز المتدارك البسيط الطويل الوافر الخفيف السريع المديد والهزج، وقد صار ذلك من دأب الشعرية النسوية قديما وحديثا (...) ومن عجب أن ينتهي الدكتور " فواز اللعبون" من خلال دراسته لأشعار 52 شاعرة سعودية، إلى أنهن قد نظمن نصوصهن العمودية والحرة على اثني عشر وزنا كذلك بهذا الترتيب: الكامل، المتقارب الرمل، الوافر، المحدث، البسيط، الرجز، الطويل، الهزج،الخفيف، السريع، المجتث**"[2]، وهذا ما تجلى لنا في دراسة بعض الدواوين فكانت البحور الأكثر استعمالا هي: الرمل، المتقارب، الكامل، وبالتأكيد هذا له علاقة بدفقاتهن الشعورية وحسهن المرهف وانصياع هذه البحور بالتحديد لهندستهن الإيقاعية.

2/- التدوير:

برز استعمال التدوير في الشعر العربي المعاصر كتقنية لخلق إيقاع منساب سلس في القصيدة،فأراد الشاعر" **من خلال التدوير أن يفتح أبيات قصيدته على بعضها البعض، حاول بعبارة اخرى، أن يترك لماء الشعر وخضرته، بعد أن أزال عن طريقهما مصدات التقفية، أن ينحدرا طليقين، ملتحمين، ليشذا أنسجة المقطع الشعري، ويغمرا فجواته** "[3]؛

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- وردة أيوب عزيزي: أعوذ بربك صني، الماهر، سطيف-الجزائر، ط1، 2019.

[2]- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث -دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور، قسنطينة- الجزائر، د.ط، 2013، ص: 194.

[3]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسات نقدية،ص:99.

دون خرق الوزن الخليلي؛ حيث تأتي الكلمة متصلة بين صدر البيت وعجزه فتتراءى للقارئ على أنها كلمة منفصلة بين الشطرينولكن حرص الشاعر على التقيد بنظام الوزن الخليلي يجعل الشطر الأول ينتهي بأحرف من الكلمة ليتمم التفعيلة داخل الشطر الثاني، وعليه" **يظل التدوير امكانا قابلا للتشكل والتعدد حسب التجربة وانسجاما مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية، انه في هذه الحالة مدى مفتوح ، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى أو يلتئم، وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي، وما فيه من ضجيج، أو صمت (...) يقدم التدوير للشاعر امكانية ايقاعية مفتوحة، تماشي نمو نفسه ودرجاتها في القصيدة الواحدة، كما تماشي تفتح رؤياه** "[1]؛ ومن ثم سهل التدوير للشاعر التعبير عن رؤاه وما يخالجه وفق دفقته الشعورية دون قيد صارم يكسر هذا النهر المتدفق وخلق للقصيدة حيوية وبث فيها حركة إيقاعية مستمرة.

وعليه نجد التدوير حاضرا في الشعر النسوي المغاربي المعاصر، ومن بين الشاعراتالتي تجلى التدوير بشكل واضح في قصائدهانجد:" **عائشة جلاب**" في قصيدة "**حزني وحسنك**"[2]التي تقول فيها:

وآتيكَ مثلَ اليمامةِعا ريةً دونَ شكٍ يريبُ الحجاب

بسحرِالتمني أجملُ روحي تباريح لا يحتويهَا النقاب

ترى في ثناياي نورَ الرسالات، دحر الشياطين، بؤس الخراب

تراني نساء يخبئن كيدًا ينمقنهُ بالأمانيِ العذاب

يحكنَ من الورعِ المكر يروي ن للموجِ وهم العباب

[1]– المرجع السابق، ص ص:100–101.

[2]– عائشة جلاب: شامخ كالانتظار، دار خيال، برج بوعريريج – الجزائر، د.ط، 2021، ص: 49.

تجلى التدوير في هذا المقطع الشعري في ثلاثة أبيات ويظهر ذلك في الألفاظ التالية (عارية، الرسالات، يروين)، وقد انقسمت كل لفظة لطرفين أولها في صدر البيت وثانيها في عجزه، وقد جاءت هذه الألفاظ لتضاعف دلالاتها وتعضد دلالة النص العميقة التي شكلت النص الذي صرح من العتبة الأولى بانشطار الذات الشاعرة بين ألمها وأملها وذلك في قولها " **حزني وحسنك**" بضدين شكلا نسيج القصيدة، فطرأ التدوير على الألفاظ معينة لتعكس الحالة النفسية للشاعرة، المنقسمة والمشتتةوهذا ما أوحت به دلالة لفظة عارية؛ حيث انقسمت إلى جزأين لتؤكد دلالتها وترسم صورة بصرية تعضد الإيقاع الدلالي والصوتي للبيت، فشبهت نفسها باليمامة رمز النقاء والصفاء معصومة من كل ريب وشك، لتقدم دلالة البيت بضدين **(عارية≠الحجاب)** لتضع مفارقة أخرى، فكيف يكون المرء محفوظا من كل سوء إذا كان عاريا أو مجردا من كل ما يحفظه؟، لتكسر أفق توقع القارئ وتصرح في قولها " **بسحر التمني أجمل روحي، تباريح لا يحتويها النقاب**"، لنجد أن الشاعرة قد حاكت سحر التمني والآمال حجابا لا يحققه أي نقاب لتبرز خوفها ورغبتها في الآن ذاته،وألمها وخوفها من نظرة الآخر لها وأملها ورغبتها في وصل محبوبها، لتنشطر الذات الشاعرة بين حزنها المحتوم ومرادها المؤجل، بالإضافة إلى الإيقاع الصوتي الذي فجرته وحدة القافية المتواترة، وجرس الروي الرنان الذي كان امتدادا لعالم الشاعرة الداخلي الصاخب.

كما تقول " **مباركة البراء**"* في قصيدة" **كيف أبحرت**"[1]:

كُل أشعارك الجميلة ذابت قطعًا في عُيونهَا تستنيلُ

وتروي الثَرى دماك، ويَجني ودهَا الناعم الدعي العميل

وتحولُ العهود، يختنقُ الحبُ وتبقى مرابطًا لا تحولُ

* ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– مباركة البراء: مدى حرفين، دائرة الثقافة، الشارقة– الإمارات العربية المتحدة، د.ط، 2018، ص ص: 55–56.

"داخلاً في علاقةِ الأرضِ بالأر ضِ كمـا تدخلُ الفصــول الفصول"

كلمَا أعدمُـوا جوازك، سدوا سبل السفـرِ، قلت: طاب الرحيـــل

هـو ذا أنت حامل وجـعَ الأر ضِ بين جنبيـك غـزة والجلـــيل

حدث التدوير في ثلاث أبيات وذاك مالاحظناه في الألفاظ الآتية **(الحب، الأرض)**، والجدير بالطرح أن الشاعرة أوردت الكلمتين بطريقة مميزة ولافتة أكدت دلالة البيت فجاءت مكتنزة مضغوطة فأوردت كلمة " **الحب**" غير منفصلة رغم أن البيت وقع فيه التدوير، هذا الحب الذي لم ترد الشاعرة أن ينفصل أو يزول أو تقطع أوصاله، في لفتة ذكية منها صنعت انزياحا كتابيا ممتدا في فضاء الصفحة فعمقت بذلك دلالته حين قالت " **وتحول العهود، يختنق الحب وتبقى مـرابطـا لا تحـول**" وكأن الحب بين المتنافرين والمنفصلين يحقق كل مستحيل حتى وإن تمايل وتزعزع لن يزول بقلب المرابط المحب لأرضه، هذه الأرض التي وردت اسما منقسما إلى جزأين؛ أولها في صدر البيت وثانيها في عجزه كطريقة لإيصال فكرة هذه الأرض المسلوبة المحتلة التي تعاني من التشتت والحرب، وجع غزة التي تصرح به الشاعرة الذي ينهش قلب صاحبه، ومن ثم جاء التدوير في القصيدة ليعكس هذا الألم والوجع الذي تعانيه الشاعرة والتي حرصت على إيصاله للآخر بحسب دفقتها الشعورية؛ أين ركزت على اتمام لفظة الحب وفصل لفظة الأرض وكأنها تريد أن تؤكد للقارئ أنه لا شيء يعيد الأرض والوطن إلا الحب المستقر في قلب أبناءها، وهذا الامتداد البصري للفظة الحب منح القصيدة مرونة إيقاعية فجاءت دلالاتها منسابة، ما خلق انسجاما بين المعنى والإيقاع.

ثانيا: الشعر الحر وبداية التحرر

لا شك أن بداية التحرر من شرنقة "**قصيدة الأب**" الصارمة كانت على يد إمرأة وهي "**نازك الملائكة**" التي سئمت من قيود الوزن الخليلي الذي اجترها الشاعر مرارا حتى فقدت لونها وبريقها، وفي هذا الصدد تتساءل"**نازك الملائكة**" **ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجتها، منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد**

سارت الحياة، وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة قفا نبك وبانت سعاد، الأوزان هي هي، والقوافي هي هي، وتكاد المعاني تكون هي هي"[1]، ومن ثم أصبحت الحاجة إلى التجديد والتحرر ملحة وخاصة في تحديث القصيدة العربية التي وجب أن تواكب روح العصر، وبما أن الشعر المعاصر تعبير على ما يجيش في عالم الشاعر الداخلي دون قيد أو حاجز، وتعبير عن عواطفه ومشاعره وترجمة لتجربته ولرؤيته للعالم فقد وجب أن يواكب روح العصر؛ بالإضافة إلى تأثر الشعراء بالغرب جعل القصيدة العربية تنفتح على أفاق جديدة وتتملص من التناظر وقيد الوزن والقافية،ناهيك عن رغبة الشاعر في التركيز على تحديث المواضع وتجديد المضمون بدلا من إرهاق نفسه في صب قصيدته في قالب لا يتناسب مع رؤيته وتجربته ودفقته الشعورية.

ومن ثم يتحقق الشعر الجديد الذي يتجاوز نظام الإيقاع البيتي وينفتح على إيقاعات حديثة لم تألفها الأسماع فتنتقل الجمالية من الشفهي إلى الكتابي ومن شعرية البيت إلى شعرية الجملة، بالإضافة إلى أن" **الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه – وهذا حق لا مماراة فيه – أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو النوع على نظام ثابت "[2]**؛ومن ثم باتت حداثة الشكل واجبا وحقيقة حتمية لا مفر منها فتجديد المواضيع وآليات التجريب التي تجلت في اللغة الشعرية المعاصرة تفرض قالبا جديدا؛ ذلك أن القالب النمطي أصبح قاصرا على الإلمام به.

---

[1]– نازك الملائكة: شظايا ورماد، د.م،د.ط، د.ت، ص ص:08-09.

[2]–عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د.م، ط3، د.ت، ص: 65.

1/- من نسق البيت إلى نسق السطر الشعري:

كانت بداية الشعر النسوي محتشمة إذ لم تتمكن الشواعرمن كبح موجة التمرد التي ضجت بها أعماقهن ولم تستطع أن تحررها بصفة مطلقة، فتجاوزت هيكلة القصيدة الكلاسيكية وهندسة إيقاعها مع الإبقاء على التفعيلة، فلم تستطع أن تلغيها نظرا لقيمتها الإيقاعية في القصيدة، وقد" **وجدت الشاعرات في هذا الشعر قابلية لاحتواء كل انشغالاتهن، فاتكأن على (التفعيلة) للإفصاح عن مشاعرهن المستوحاة من الظاهرة الفكرية التي تتبلور مسبباتها وأسبابها في أذهانهن قبل بلوغ المقياس العاطفي مستواه الشعري (...) وقد كان لتفعيلات بإيقاعاتها المختلفة دور في الكشف عن تجربة شاعرات التفعيلة على مستويين: مستوى تعانق الأفكار مع الشكل (الإطار) العام والداخلي للنص الشعري، ومستوى تناغم التفاعيل مع بعضها لتنتج من نظام تتالي الألفاظ، فتتالي المعاني في شكل خاص من الصور الشعرية نمطا إيقاعيا جماليا زاد في غنائية النصوص وثرائها**"[1]؛حيث أدى تحرر التفعيلة من نظامها التقليدي الذي كان يسير وفق ستة تفعيلات مكررة في البيت الواحدإلىقمع الدفقة الشعورية للشاعرة فقد كانت ملزمة لوضع حد لسيل مشاعرها حفاظا على الوزن دون التركيز على مشاعرها المنسابة، ما دفع بالشاعرة إلى فض هذه الشرنقة المحنطة التي لا تعبء بمشاعر صاحبتها أو رؤاها ولا مضمونها بل بشكل القصيدة الأجوف الذي ظل مبتورا عند أغلبهم لردح من الزمن، ومن بين البحور الأكثر استعمالا في القصيدة النسوية الحرة نجد:

1/- المتقارب:

[1]- ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر- دراسة في بنية الخطاب -، دار آذار، العلمة، د.ط، 2005، ص: 115.

وقد سبق وتطرقنا إليه في الشعر العمودي، وهو من بين البحور الصافية التي استمالت العديد من الشاعرات، من بينهن" **فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة " **إغفاءة**"[1]:

ألا أيّها المعجزاتُ

فتلكَ دُروبي

وذاكَ الوتر

الكتابة العروضية:

ألا أيها المعجزات

0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن

فتلك دروبي

0/0//0/0//

فعولن فعولن

وذاك الوتر

0//0///

فعولن فعو

وردت التفعيلات تامة إلا التفعيلة الأخيرة من السطر الأخير، وقد بدت ألفاظ القصيدة منسابة مع وزن البحر ما أفضى إلى خلق إيقاع واضح في القصيدة.

[1]– فاطمة سعد الله: حبر الياسمين، ص: 129.

بالإضافة إلى قصيدة " **بعد ماذا**" للشاعرة" **سمية محنش**"[1]:

بكيتُ كثيرًا

بكيتُ إلى أن ضحكتُ..

ومن ثم نمتُ..

<u>الكتابة العروضية:</u>

بكيت كثيرا

0///0/0//

فعولن فعولن

بكيت إلى أن ضحكت..

0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن

ومن ثم نمت..

0/0///0//

فعول فعولن

وقد جاءت أغلب التفعيلات كاملة صحيحة، إلا التفعيلة ما قبل الأخيرة فقد طرأ عليها زحاف القبض فأصبحت (فعول) وقد كسرت بها الشاعرة تتابع التفعيلات وكأنها تعكس آلام الذات الشاعرة التي اصطدمت بها دون سابق إنذار.

3/- الكامل:

[1]- سمية محنش: مسقط قلبي، ص:69.

وقد تطرقنا كذلك لبحر الكامل في القصيدة العمودية، ونجد أنه يسجل حضورا مهما في الشعر الحر ،وعليهنستعرض قصيدة" **النافذة**" للشاعرة " **سمية محنش**" **في قصيدة**[1]:

كيفَ الغيومُ تشكلتْ

جسدينِ صارَا منفذَا

كيفَ المساءات اشتعالٌ موغلُ

الكتابة العروضية:

كيف الغيوم تشكلت

0//0/0/0//0/0/

متفاعلن متفاعلن

جسدين صارا منفذا

0//0/0/0//0///

متفاعلن متفاعلن

كيف المساءات اشتعال موغل

0//0/0/0//0/0/0//0//

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بدت لنا التفعيلات في المقطع السابق تامة سوى تلك التي طرأ عليها الإضمار فأصبحت (متْفاعلن).

[1]– سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 23.

بالإضافة إلقصيدة " **رحيل**" للشاعرة" **باتة بنت البراء**"[1]:

تطلُ مسكونًا بماضيكَ الذي

عرفَ الخرابُ

عيناكَ من وجعِ السنين المحل

آلفتَا اليباب

الكتابة العروضية:

تطل مسكونا بماضيك الذي

0/0/0/0//0/0/0/0///

متفاعلن متفاعلن متفاعل

عرف الخراب

0/0//0///

متفاعلن مت

عيناك من وجع السنين المحل

0//0/0/0//0/0/0//0/

فاعل متفاعلن متفاعلن

آلفتا اليباب

0//0/0/

[1]– باتة بنت البراء: مدى حرفين، ص: 31.

متفاعلن

وردت تفعيلات البحر تامة إلا تلك الزحافات التي طرأت على التفعيلة فأصبحت (متفاعل)، ما أدى إلى كسر الخيطية التي شكلها تكرار التفعيلات.

وعليه نقول إن هذه التفعيلات التي يتغنى بها الجميع لم تمنح للقصيدة العربية الشيء الكثير، فرغم أنها ساهمت في حفظ القصيدة عن طريق النغمة التي تمنحها لها تفعيلاتها، وحفظ القصيدة من زلات موسيقية تشمئز منها الأذن فقد ظلت كما يقول " **أدونيس**" مجرد تفعيلات لتسهيل التعرف على الأوزان التي نظم على منوالها الشعراء، وليست النموذج المقدس الذي وجب اجتراره في كل زمان ومكان، فالإيقاع الداخلي قد يؤدي وظيفتها في صياغة نغمة موسيقية ولا تعيق تدفق الحالة الشعورية للكاتب، لذلك كان الإيقاع أهم وأشمل من الوزن.

2/- إيقاعية التكرار:

إن التكرار ليس بهرجة لغوية بل خاصية فنية تؤكد المعنى وتقويه فتخلق ترابطا وانسجاما بين دلالة اللفظ وما تضج به أعماق الشاعرة، لتفضح انفعالاتها ورؤيتها فتجبر القارئ على سبر أغوار هذا العالم اللامحدود ليصبح جزءا منه شديد التأثر بدلالاته وتموجات انفعالاتها، وعليه تجاوز التكرار الإيقاعية التي تلتذ لها الأسماع وضاعف جمالياتها، ولأجل ذلك يعد التكرار من أهم الظواهر الموسيقية والمعنوية في الشعر النسوي المغاربي المعاصر لما يؤديه من وظيفة جمالية ودلالية في النص الشعري، فالتكرار عنصر مهم في خلق الإيقاع الداخلي للقصيدة وما يكسبها من شعرية وجمالية، و"**التكرارهو أن يأتي الشاعر بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة في النص الشعري**، ومن أبرز انواع التكرار التي أحاطت بها الدراسة نذكر:

أ/- تكرار الحرف:

يعد الوحدة الأساسية لبناء النص الأدبي، وتكمن جماليته في انسجام الحروف ومخارجها ما يفضي إلى خلق التجانس الصوتي للحروف وما تملكه من قدرات إيحائية مكثفة بدلالات تفضح نفسية الذات الشاعرة ، فالتركيز على الإيقاع الصوتي والدلالي وكلاهما يمثلان وجهين لعملة واحدة ينبجس الإيقاع الداخلي للنص الشعري الذي يقوم على انتظام الوحدات الصوتية مكونة نسيجا مبتكرا من الإيقاع، فشعرية النص تكمن ها هنا في سهولة النطق وسلامة اللفظ الذي يشكل جرسا موسيقيا، وهذا ما تجلى لنا في قصيدة " **تعبت**" للشاعرة " **لطيفة حرباوي**"[1]:

تعبتُ

من طقطقةِ صناديقِ الاقتراعِ المثقوبة

من مترشحٍ قديمٍ

لا يريدُ أن يموتَ

من المتداولينَ على الوهمِ

ومن تبعهمْ إلى يوم الدين

من الوجوهِ السبعة لظلي

من الراسخينَ في ذهنِ البلاهةِ

من عري ذاكرةٍ تمشي على حلٍ غدرهَا

من رجفةِ الفائضينَ بالآهِ

من المعتصمينَ بحبلِ الجاهِ

من المنتمينَ

[1]– لطيفة حرباوي: قريب من الأمام بركلة، ص ص: 25–26.

المتشبثينَ بشعرةِ بعيرٍ أعرجِ

إن تكرار حرف الجر (من) بداية أغلب الجمل الشعرية يؤكد حالة الشاعرة الكأيبة التي سئمت من أغلب أحداث الحياة، وبفضل تكرار حرف الجر رسمت ترابطا بارزا للأسطر الشعرية ما خلق انسجاما واضحا بين الكلمات ومدلولاتها، وحتى حالتها النفسية التي ملت ألاعيب وحيل الآخر، وذاك ما نستشفه من قولها" **تعبت، من طقطقة صناديق الاقتراع المثقوبة، من مترشح قديم، لا يريد أن يموت...**" وذاك ما فجره بصفة جلية عنوان قصيدتها.

وعليه نستنتج أن تكرار الحرف لعب دورا مهما في بناء الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، ناهيك عن دوره التعبيري والإيحائي الذي يسهم في سبك القصيدة وخلق علائق وروابط متماسكة من الجمل، ما يفضي إلى بث جمالية إيقاعية ودلالية في القصيدة تعكس تموجات النفسية للشاعر وذلك من خلال اختياره لتكرار حروف على حساب أخرى وبخاصة تركيز الشاعرة على تكرار الحروف المجهورة أثرى القصيدة بجرس موسيقي رنان ، مما يؤدي إلى تشكيل تناغم لفظي دلالي في بناء القصيدة.

كما أن الحرف "**حرفان صامت وصائت، فالصامت « Consonne » بمختلف صفاته (...) له دور كبير في بنية الكلمة وليس حسب موضعه « Place » وموقعه « Position »، إلا أن هذينالعنصرين يكسبان الكلمة إيقاعا مختلفا في السمع**"[1] ؛ ذلك أن الصوت هو الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما، ومن ثم فإن "**قيمة الصوت ليست قيمة مطلقة، وإنما هي مشروطةبانسجامها مع غيره من الأصوات الواردة في التركيب ثم بانسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقته لها**"[2] وهذا ما سنسعى

[1]– عبد لرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة– مصر، ط1، 2003، ص 199.

[2]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د. ت ، ص 372.

للكشف عنه من خلال إبراز إيقاع الحرف، وإلى أي مدى ساهم في خلق إيقاع في القصيدة؟ من خلال قصيدة "**كثمرة صغيرة ذبلت في آنية الغروب**" لنوارة لحرش:[1]

كَثمْرةٍ صَغِيرةٍ ذَبُلتْ فيْ آنيةِ الغُروب

كَلوْحةٍ تَوَغلَ فِيهَا رَسَامُها

عَلّقَ سِرب العَصافير على غَيمَةٍ

رَشّ أنهارَ بِأغنيةٍ

رَتلَ صَلاةً بأُمنيةٍ

نَثرَ أشجارًا بمعزُوفاتِ ناي

نَثر ظلالاً بمنديلِ وداع

قَرعَ أجراس عيد بدمعةٍ باكرة

عَلّق فَوانيْس مَباهج على جَديلةٍ حالكةٍ

أَسرىَ بالحدائقِ إلى العصرِ والشمُوسِ و الكَواكبِ

تَهجى الحَياةَ بمُفرداتٍ غامِضةٍ

وانطلاقا مما سبق نلاحظ بروز عدة أحرف في المقطع كـ **(الألف، الياء، التاء، الراء،العين،اللام،الميم، الواو، الياء)** بالإضافة إلى حروف أخرى لم يكن لها حضور بارز كسابقتها و الجدول التالي يوضح الأحرف الأكثر فاعلية في خلق إيقاع للنص:

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 57.

	الحرف (الصوت)	التردد	الصفة
الصوامت	أ (همزة القطع)	09	"صوت انفجاري لا مهموس و لا مجهور"
	ب	13	"صوت انتقالي صامت مجهور"
	ت	16	"صوت انفجاري– مرقق مهموس"
	ر	18	"صوت مجهور"
	ع	11	"صوت مجهور"
	ل	20	"صوت جانسي « Lateral » مجهور متوسط"
	م	12	"صوت مجهور – مرقق– متوسط"
	ن	10	"صوت مجهور – مرقق"
الصوائت	ألف المد	17	"صوت صائت طويل"
	و	10	"صوت صائت انتقالي– مجهور"
	ي	16	"صوت انتقالي صائت مجهور"[1]

الجدول رقم (08): يبرز تردد الأحرف الأكثر فاعلية في خلق الإيقاع الداخلي.

نلاحظ من خلال الجدول تردد عدة أحرف مجهورة بصفة بارزة في المقطع الذي سبق ذكره **(الباء،التاء، الراء، اللام، الميم، النون)** وأغلبها أصوات انفجارية شديدة وهذا بالنسبة للحروف **الصامتة** أما الحروف **الصائتة** فكانت **(ألف المد، الواو، الياء)**، ويتراءى لنا انطلاقا من عنوان القصيدة "**كثمرة صغيرةذبلت في آنية الغروب**" عن مدى الألم والحزن والسوداوية التي تعيشها الشاعرة، وخيباتها المبكرة وهاجس الوداع الذي سكن أعماقها، واللافت للانتباه أنها توظف أصواتا أغلبها انفجارية شديدة وكأنها تريد التمرد على هذا الواقع المؤلم الموجع، فهي لم توظف كثيرا الأصوات الرخوة المهموسة التي تعكس العجز والخنوع، بل العكس من ذلك، وربما يدل هذا على حالتها النفسية المكتظة بالوجع والأسى التي عبرت عنها بأصوات صاخبة شديدة، بالإضافة إلى ذلك نجد أن تجلي الحروف بكثرة

[1]– عبد القادر عبد الجليل: علم الصرفي الصوتي MORPHO–PHONOLOGY، دار منة، د. م،د.ط، 1998، ص ص: 81– 91.

في المقطع أدى إلى خلق دلالات متشعبة المعاني، فكثيرا ما توحي الكلمات بمدى القسوة التي مورست عليها وتوالت، وبما أن "**اللام والراء**" من الحروف المجهورةفهما يبرزان حيوية وديناميةفي البنية اللغوية والنص ككل ؛ ما يدل على استمرار القارعات التي توالت على الشاعرة دون رحمة ولا سابق إنذار ذلك أن دلالات الحزن والوجع عميقة ومتجذرة في نفس الشاعرة التي أدت إلى انفجارها في وجه حياة لم يكن حظها منها إلا مآتم وآلام.

فتكرار بعض الحروف في القصيدة قد يخلق دلالة معينة يهدف إليها الشاعر لتعميق الفكرة الجوهرية للقصيدة؛ أين تتعاضد هذه الفكرة مع الإيقاع المنبثق من تلك الأصوات وتختلف هذه الأخيرة باختلاف التجربة الذاتية، ومن ثم تبرز تموجات في انفعالات الشاعرة بين الألم والأمل ما خلق إيقاعا واضحا في القصيدة وذلك أنه "**انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، وهو صدى مباشر للانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذة، تضعك أمام الاحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس كما أنه حركة شعرية، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة، فتعلو وتنخفض وتعنف وتلين، وتشتد وترق، ودور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي، هو دور الصانع الحدق، والجوهري الخبير بمادة وصياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سرالنغم**"[1]، ومن هنا تتجلى أهمية الكلمة في التشكيل اللغوي للنص الذي يعكس دلالات وايقاعات مختلفة ومتجددة وكسر الهندسة الإيقاعية القديمة، وعليه يحقق التكرار وظيفة إيقاعية موسيقية في القصيدة يلتذ بها المتلقي ويأنس لجرسه، ناهيك عن الدلالات المتشعبة والمترامية التييخلقها والتي تتطلب الولوج العميق للنص، والشاعر العبقري هو الذي يحسن توظيفه لربط بين أجزاء الجملة لجعل القصيدة كقطعة من بلور، مكتنزة الدلالات متوجهة الإيحاءات تعكس عالم الشاعرة الداخلي ونفسيتها وانفعالاتها.

[1]- عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق- سوريا، ط1، 1989، ص ص 79- 80.

ب/- تكرار الكلمة:

وهو أبسط أنواع التكرار والأكثر شيوعا في الآن نفسه، إذ تتكرر الكلمة الواحدة عدة مرات في السطر الواحد أو في مجموعة أسطر متتالية أو في القصيدة ككل، "**وإذا كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة فإن تكرار اللفظة في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتداد " prolongement "وتناميا " excroissance " للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كالفظة مثلا فتمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكررة**"[1]، فتصبح الكلمة المكررة البؤرة أو المركز الإيقاعي والدلالي للنص الشعري وخاصة إذا تكررت في عدة أسطر متتالية ما يفضي إلى خلق تماسك النص وبناء علائق لغوية جديدة، فيؤدي إلى تشكيل صور شعرية مبتكرة، تؤثر على المتلقي وتتلاعب بانفعالاته، فتكرار الكلمة يؤكد المعنى ويبرز أهمية الكلمة لجذب انتباه القارئ، وهذا إذا كان تكرار الكلمة لتحقيق هدف عميق في القصيدة، وليس تكراراللبهرجة والتنميق اللفظي.

***تكرار الاسم:**

وله دور بارز في خلق إيقاع جمالي في القصيدة، وبخاصة من خلال تداول الأسماء التي تستحضر صورا متضاربة في ذهن القارئ، و"**للاسم دور جوهري في إقامة إيقاع داخلي للنص، ذلك أنه يتشكل في أشكال لا نهائية ولا محدودة وهو ما جعل للاسم شعرية محققة لإيقاع داخلي يتراوح بين مبدأي التشاكل والتباين الأساسيين**"[2]، وللاسم دور في

[1]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 211.

[2]- الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، شركة مطابع الأنوار المغربية، وجدة- المغرب، ط1، 2010، ص: 46.

رفع مستوى الوصف إلى خلق صور مشهدية وأخرى وصفية وغيرها، وهذا ما سنبينه في قصيدة " **رتوشات مؤجلة للانفلات**" للشاعرة " **لطيفة حرباوي**"[1]:

يدٌ فائضةٌ

يدٌ عارضة

يدٌ مرئية

يدُساحرٍ ولا يفلحُ الساحرُ حيثُ أتى

يدُ السلطة

يدُ الله فوقَ أيّديهم

كررت الشاعرة كلمة " **يد**" بداية كل سطر شعري لتؤكد للقارئ مدى إحاطة هذه الأفعال بحياتها التي تكاد تطبق على أنفاسها، وذلك بالنظر إلى توظيفها لاسم واحد "**يد**" واختلاف الأفعال التي ترسم حياة تضج بأحداث متضاربة، لتلغي بعدها كل تلك القوة التي قيدت حياتها وذاك في قولها " **يد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى، يد الله فوق أيديهم**" وهي أيات كريمة مقتبسة من القرآن الكريم، لتؤكد إبطال كل فعل دون أمر الله، وعليه تعاضدت الأسماء والأفعال لتشكل إيقاعا داخليا يتراقص ونفسية الشاعرة المضطربة ليخلق إيقاعه الخاص المتميز والمتجدد، وقد أضاف إيقاع الاسم دورا بارزا في القصيدة وذلك حين ركزت الشاعرة على الأسماء وما عكسته من صور ذات فعالية دلالية في القصيدة، ذلك أنها مثقلة بأبعاد إيقاعية متنوعة من خلال ما تبعها من صفات وإضافات مهمة.

***تكرار الفعل:**

[1]– لطيفة حرباوي: قريب من الأمام بركلة، ص: 21.

يتداول تكرار الفعل في الشعر النسوي المغاربي المعاصر بشكل بارز، ذلك أن الفعل يسهم في خلق دينامية في النص الشعري، وخاصة إذا عمدت الشاعرة إلى تكرار الأفعال المتنوعة سواء في صيغة الماضي أو المضارع أو الأمر، ما يفضي إلى فضح ما يجيش في العالم الداخلي للذات الشاعرة؛ حيث يبث الشاعر أفعالا تعكس حالته النفسية لما تحمله من دلالات كفيلة بفضح مكنوناته.

***الماضي:**

تتكرر الأفعال الماضية في القصيدة النسوية، رغبة من بعض الشاعرات في العودة إلى زمن الفرح والطمئنينة والهروب من واقع مؤلم، أو ليكشفن أغلال الذات الشاعرة التي ظلت حبيسة الشجون، وقصيدة" **مأدبة متأخرة**"" **لنوارة لحرش**"[1]تبرز آلام الماضي وأوجاعه:

كنتُ أتلعثمُ في خطوتي حينَ اعشوشبت

الفكرةُ في بالـيِ

كنتُ أتعثرُ في فكرتيٍ حينَ يهرعُ الليلُ كعادتهِ

لينهشهَا وينشنَي عنهَا

كنتُ ذريعة الأغاني كي تغرزَ في القلبِ أنيابَ

الذكرى

كررت الشاعرة الفعل الماضي "**كنت**" بداية أغلب الجمل الشعرية في المقطع السابق ذكره ما عكس حالتها النفسية الحزينة التي ظلت حبيسة الماضي بكل تفاصيله المؤلمة، فأدى تكرار الفعل إلى تأكيد دلالة الماضي التعيس وتكثيف إيحاءاته المكتنزة بصخب المآسي.

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 36.

***الفعل المضارع:**

تركز بعض الشاعرات على توظيف الفعل المضارع لإثراء قصائدهن بالحركية والحيوية ولتبرزن استمرارية الحالة النفسية التي يعشنها سواء تعلقت بأمالهن أو بأحزانهن،ومنالشاعرت اللاتي ركزن على توظيف الفعل المضارع نجد" **سليمة مسعودي**" في قصيدة " **الانتظار واللاجدوى**"[1]:

أحدقُ..في صمتِ هذا المكانِ الزمانِ..

أحدقُ..في مفرقِ الخطواتِ على حالكِ الدربِ..

كم ذا أحدقُ..

أحدقُ في العابرينَ..وفي العابرين المقيمينَ..فينا..

أحدقُ في نائحاتِ الحمام على شجرِ القلبِ..

آه كم ذا أحدقُ ..علي أراكَ

كررت الشاعرة الفعل المضارع "**أحدق**"ست مرات بداية أغلب الجمل الشعرية في المقطع الذي سبق ذكره؛ حيث رسمت نغمة إيقاعية رنانة، بالإضافة إلى تثبيت وتأكيد فعل التحديق الذي استغرق جل وقتها واستنزف آمالها، وذاك إنعكاس للتكرار ومدى اشتماله على أغلب الجمل، فالشاعرة أرادت أن تؤكد مرارة الانتظار المؤلمةلتبثهافي نفسية القارئ من خلال التكرار الذي شغل حيزا زمانيا ومكانيا في القصيدة،فعكساللاجدوى وذلك ما التمسناه في قولها " **آه كم ذا أحدق..علي أراك**"، وما حمله عنوانها القائل " **الانتظار واللاجدوى**"، ما جعل تكرار الفعل المضارع يخلق هذه العبثية والخيبة التي عاشتهما الذات الشاعرة ومررتهما للقارئ.

[1]–سليمة مسعودي: فصول من كتاب الريح، ص: 63.

وعليه نستنتج أن الشاعرات ركزن على توظيف الفعل الماضي والمضارع، وهذا ما يتناسب وحالتهن النفسية التي تعكس صراعها الداخلي وانشطارها بين ذكريات الماضي وحاضر الآلام، والملاحظ أن تكرار هذه الأفعال كان أغلبه تكرار عمودي في بداية كل سطر، "**واللافت في التكرار العمودي هو ترديد النفي الذي يرسله وتقوم صورته الإيقاعية برسم لوحة في ذهن القارئ تلقي في السمع صورة التباعد شيئا فشيئا، إلى أن يتراءى فيقوم بتسديد الصورة ويخلق لها أبعادا عمادها اللغة وحسن الصوت المنبعث منها جراء الائتلاف والتجاوب بين عناصرها**"[1]، ما أفضى إلى خلق إيقاع بصري جراء تكرر الكلمات بشكل متتابع، كما أن تكرار الأسماء المتوالي في الأسطر أدى إلى ما يعرف "**بالتكرار المرئي**" الذييجذب العين ويلاعبها، وهذا بدوره يكون صورا شعرية مبتكرة ومتجددة، يثري النص الشعري بجمالية وشعرية.

ج/- تكرار الجملة:

يعد تكرار الجملة من أبرز أنواع التكرار التي تثري النص الشعري بالتناغم اللفظي والدلالي، فهذا التكرار يرفع درجة الإيقاع الصوتي والدلالي، فتكرار الجملة يحتل رقعة أوسع من رقعة ما عدها في النص الشعري، والتي تجبر القارئ على تتبع نغمتها محافظة بذلك على تركيزه، وعليه نستعرض ها هنا قصيدة" **حضور**"للشاعرة " **فايزة أحمد خمقاني**"*التي تقول فيها[2]:

سلامٌ

على

[1]- عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 216.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية"

[2]- فايزة أحمد خمقاني: نرد، كلاما، قالمة- الجزائر،ط1، 2022 ص: 28.

الرملِ

يعرفُ سر الحكاية

ويعرفُ لون العيونِ التي نامت على سفحٍ

من دموعٍ

سلامٌ

على

الرملِ

يعرفُ لونَ الصباحِ

استهلت الشاعرة قصيدتها بتكرار الجملة الإسمية " **سلام على الرمل**" ثلاث مرات بشكل عمودي ما خلق إيقاعا بصريا بارزا في المقطع الشعري يعضد فكرة انسيابية الرمل، هذا الأخير الذي " **يعرف سر الحكاية، ويعرف لون العيون التي نامت على سفح من دموع، يعرف لون الصباح، ويرسم في الأفق بحة ريح صديقة، يعرف وجه القصيدة**" وذاك بحسب ما ورد في النص؛ حيث وظفت استعارات مكنية أدت إلى أنسنةالجامد لكسر أفق توقعات القارئ، فتمكنت بتكرار الجملة الإسمية أو الجملة المركزية إلى تشكيل بناء دلالي في النص وبث أسئلة متضاربة في ذهن القارئ للبحث عن الدلالة العميقة لهذه الجملة.

وعليه نستنتج أن التكرار بجميع مستوياته سواء تكرار الحرف، الكلمة، الجملة، أدى إلى خلق إيقاع بصري في القصائد الشعرية، وخاصة في تكرار الكلمات والذي كان في أسطر متتالية، كما أنه "**خلق حركة إيقاعية داخل الفضاء المعماري للقصيدة، أكسبها صفة جمالية تنبع من تلك الحركة وتوظيف التكرار يؤدي إلى تأكيد المعنى وامتاع البصر، واستغلال فضاء الصفحة أو الزيادة في النغم عند الأداء أو الترديد حيث كلما طال الصوت**

ازداد الصدى"[1]، كما أدى تكرار الأفعال إلى خلق إيقاع وحركة وحيوية من خلال تنوع الأفعال سواء الفعل الماضي أو المضارع، وكذلك الأسماء التي أدت إلى تشكيل صور شعرية بارزة.

ثالثا: قصيدة النثر وشعرية التجاوز

برزت قصيدة النثر العربية في ستينات القرن الماضي و"**من المتفق عليه –اليوم– أن العام 1960م شهد نقطة تحول كبرى في تاريخ قصيدة النثر العربية، ففي هذا العام شرع عدد من الأدباء العرب الذين عرفوا فيما بعد بـ (تجمع مجلة شعر) بالتأسيس الجاد لها بعد أن تم تبني المصطلح الأول مرة من لدن أدونيس في مقاله المشهور (في قصيدة النثر) المنشور على صفحات المجلة نفسها**"[2]، ومن ثم اعتبرت مجلة شعر البيروتية (1957م) هي المهد الذي انبثقت منه القصيدة النثرية العربية، وقدمهدت لظهورها عدة أسباب وعوامل، كالاحتكاك بالثقافة الأجنبية والتأثر بها، والترجمات التي تعد عاملا أساسيا، كما أن قصيدة النثر العربية تقيم وشائج متينة مع الغرب وخاصة احتكاك لبنان الكبير بالثقافة الغربية (فرنسا).

ومن المثير للانتباه أن قصيدة النثر العربية موغلة في القدم وذلك "**منذ نصوص الكاهن الكنعاني إبلي ملكو**"[3]، وهي أعمق من ذلك إذ نجد أنها "**أخذت بعدها الغربي خصوصا بتعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات النفيري (المواقف والمخاطبات) وابن حيان (الاشارات الالهية) والبسطامي (الشطحات) وكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهر وردي أن الشعر**

[1]– عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 226.

[2]– علي داخل فرج : محاكمة الخنثى قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، دار الفراهدي، العراق، ط2، 2012، ص: 67.

[3]– محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، دار غيداء، ط1، 2016، ص: 20.

لا ينحصر في الوزن وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة، هي جوهريا شعرية"[1]، وفي عام 1905م ظهرت نصوص للشعر المنثور "**لأمين الريحاني**" الذي كان شديد التأثر بالأمريكي "**والت ويتمان** "، ويعرف أنسي الحاج قصيدة النثر بأنها "**وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل، لا كأجزاء، لا كأدبيات وألفاظ**"[2]؛ وهذا يعني أن أنسي الحاج لم يخرج في تعريفه من الإطار التي حددته "**سوزان برنار**"(**Suzanne Bernard**) (**1932- 2007**)في أطروحتها الموسومة بـ: "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" Le Poème en prose, De Baudelaire jusqu'à mon jours سنة (1959م)، المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه.

وحتى أدونيس يؤكد بأن قصيدة **النثر** "**هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدلالة، بنية وطريقة مع أنها في الأساس مفهوم غربي**"[3]، ولكن المريب في الأمر أن ذلك المفهوم منبثق من أطروحة "سوزان برنار" التي تعد حصيلة لنتائج نابعة من رحم التاريخ الفرنسي على مدى السنوات، بمعنى أنها نشأت في أحضان بيئة لا تمت لمحيطنا بأية صلة، فكيف نقحم لعالمنا ما لا يتماشى مع مقاييسنا؟ فبسبب وطأة الاتباع للغرب عجز العديد من خلق خصائصفنيةلقصيدة النثر النابعة من ذاتنا العربية، وعليه نتساءل أين نحن من هذه الموجة الجامحة من الاتباع؟ وهل استطاعت القصيدة النثرية النسوية من أن تنفرد بملامح خاصة بها؟

ومما يستدعي الانتباه أن القصيدة النثرية الجزائرية النسوية خاصة "**تشكل ما يقارب 80٪ من المادة الشعرية**"[4] مما يؤكد تركيز عدد كبير من الشاعرات على قصيدة النثر،

---

[1]-علي أحمد سعيد (أدونيس): سياسة الشعر دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، ص:76.

[2]- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، د.م، ط1، د.ت، ص :10. نقلا عن: أنسي الحاج: لن (مقدمة)، ط2، بيروت، 1982م، ص 15.

[3]- أدونيس: سياسة الشعر دراسة في الشعرية العربية معاصرة، ص: 76.

[4]- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث دراسة في الشعر السنوي الجزائري، ص: 152.

بعدها ملاذهن الوحيد في بث مكبوتاتهن وانفعالاتهن، وخاصة في فكرة التمرد على السلطة الذكورية المهيمنة ومبدأ التحرر التي نادت به قصيدة النثر يتماشى ومقاصدهن، فحررت قصيدة النثر الشاعرة منقيد الوزن والقافية فرسمت الشاعرة بفضلها طريقا مبتكرا للكتابة الجديدة المنفتحة على المتعدد القرائي، لينفتح النص على أشكال مختلفة ومتنوعة تتلاءم ونفسية الشاعرة ورؤاها فتأتي منسابة سلسلة لا يردعها قيد ولا أغلال.

1/-إشكالية الإيقاع والوزن:

يؤكد أدونيس أن "**الذين يحتجون بأوزان الخليل ذلك الأصولي الكبير لا يفهمون معناها ودلالتها، فهو لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل، وإنما وضعها لكي يؤرخ بها الإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه**"[1]، وعليه نتساءل: لما يخضع الشعراء لهذه الأوزان ؟ ألا يؤدي هذا إلى التكرار المميت وركود الشعر واستحالة تجدده، ثم لماذا تلزم الشاعرة باستحضار الوزن الذي تنظم من خلاله شعرها؟ أليس من المريب أن تكبح دفقتها الشعورية وفق حدود معينة؟ كما أن "**الشعر بطبيعته، يرفض القيود الخارجية يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج (...) فالقصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه**"[2]، وذلك يحيلنا إلى صفة الجريان للإيقاع، وهذا الأخير أشمل وأوسع من الوزن بحسب رأي بعضهم، بخلاف من يرى أن الوزن هو الإيقاع ولا فرق بينهما، وهذا ما جعل بؤرة التوتر تتسع "**فالوزن من مكونات الإيقاع وليس الإيقاع كله، فهناك إيقاعات ناتجة عن الأصوات المهجورةوالصائتة والمهموسة وما يحدثه تكرارها وتجاوبها أو ابتعادها**"[3]، ما يؤكد أن الإيقاع ليس هو الوزن ولا ينحصر الشعر في مجموعة من التفاعيل،

---

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، ط3، 1971، ص: 110.

[2]- المرجع نفسه: ص: 117.

[3]- نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر العربي في: الشعر البيتي / الشعر الحر/ قصيدة النثر، دار العلم والإيمان، ط1، 2013، ص: 13.

وبالتالي "**فهو كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية، وهذا النسق قابل للإدراك من قبل السامع (...) ثم إن الإيقاع أقل صرامة من الوزن وأصعب ضبطا وأكثر حيوية ومفاجأة للتجديد، وهو أبعد من الخضوع للجاهز والثابت من القوانين/القواعد العروضية الراسخة منذ قرون، إنه يحتوي الوزن ولكن لا يخضع له بل إنه يقوم حتى في غيابه**"[1]؛ ما يفسر لنا أن الإيقاع موجود في كل شيء، ذلك أنه سابق للموسيقى والشعر، فهو لا يقوم فقط بوجود الوزن وإنما يقوم على تجانس الألفاظ والتكرار والتوازي فهو تتابع عدة عناصر بشكل منتظم، ما يؤكد وجود الإيقاع في الشعر كما في النثر، فكل كلام يحتوي على إيقاع.

ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام أن الشاعرة المعاصرة استطاعت التملص من وطأة الإيقاع القديم الذي يفرض على الشعراء الالتزام بالأوزان، وركزت بذلك على الإيقاع الذي يتماشى وتطلعاتها النفسية النابعة من تجاربها الخاصة، وذلك ما يضمن للإيقاع تجددا مستمرا ، **فالتغيير لا الثابت، الاحتمال لا الحتمية، ذلك ما يسود عصرنا، والشاعر الذي يعبر تعبيرا حقيقيا عن هذا العصر، هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم، هو شاعر المفاجأة والرفض، الشاعر الذي يهدم كل حد، بل الذي يلغي كل حد بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجيرها في جميع الاتجاهات**[2]، وانطلاقا من هذا المبدأ القائم على الهدم والتمرد على الذهنية التقليدية برزت قصيدة النثر كنتيجة لحركة الحداثة التي تقوم على تجاوز كل القوالب الجاهزة، فتخلت عن الإيقاع الخارجي وتحررت من شرنقة التفعيلة وقيدها، واحتفظت بإيقاعها الداخلي، وهذا الأخير فجر جدلا كبيرا ما يزال قائما بين النقاد والدارسين لحد الآن، فتضاربت الآراء ووجهات النظر فهناك من يرى أن قصيدة النثر تحررت من الإيقاع الخليلي إلا أنها ركزت على الإيقاع الداخلي ، بخلاف من يرى أن الإيقاع الداخلي ليس كافيا بجعلها قصيدة، وهذا ما يستفزنا للتساؤل: أليس لكل عصر

[1]– الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر،ص: 22.

[2]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 125.

خصوصيته الشعرية النابعة من متطلبات وتطلعات الشعراء والقراء؟ كما أن الشعر إيقاع وليس عروض والدليل على ذلك أننا نجد كثيرا من النصوص موزونة ومقفاة ولكنها ليست بشعر والعكس صحيح، فبماذا نفسر ذلك؟ إذن" **فالإيقاع كالإنسان يتجدد، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ إيقاعات جديدة في شعرنا العربي (...) والشكل المغري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى، يخلق ولا يكتسب، يتجدد ولا يورث، حين يكرر الشاعر شكلا كان في زمن غير زمنه، لمشاعر غير مشاعره، وحياة غير حياته لا يكون شاعرا، يكون صانعا**[1]، لأجل ذلك أصبح التمرد على مفهوم الإيقاع المرتبط بالوزن الخليلي ملمحا من ملامح الحداثة العربية وأهم متطلباتها.

2/- الإيقاع الصوتي:

راهنت قصيدة النثر النسوية منذ نشأتها على اللغة التي تقول ولاتقول في الآن ذاته، هذه الطاقة التي وجب ترويضها لخلق جماليات لم تعهدها الذائقة الشعرية الكلاسيكية، وعليه" **تبنت قصيدة النثر الإيقاع الداخلي متحصنة برهان اللغة إذ بوسع الشاعر أن ينسج منها روائع جمة من دون عائق،ولتعويض الوزن اعتمد الشعراء على بعض الإيقاعات الشكلية مثل التوازي والتماثل والتقابل والتكرار، وأخرى دلالية مثل التناغم الداخلي أو شريان النغم الباطني، والتنافر الجمالي الذي تحدثه خلخلة اللغة، كما أن الإحساس بانسياب الإيقاعات وتموجاتها يغري بسحر نغمي لا يتصل بأصوات الكلمات وإنما يتعمق بالحدس**"[2]؛ ومن ثم استطاعت القصيدة النثرية خلق تناغم وجرس موسيقي،وبما أن قصيدة النثر قد تمردت على الوزن فقد عوضته بمعطى آخر بلاغي قائم على التوازي، وهذا ما سنعمد لتوضيحه فيما يأتي، لنبين إلى أي مدى استطاعت هذه العناصر أن تسهم في خلق حركية صوتية.

---

[1]- المرجع السابق، ص 125.

[2]- إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية " التغاير والاختلاف"،مكتبة النرجس،د.م، ط1، د.ت، ص ص: 22-23.

2-1/- التوازي Parallélisme:

يرى "**يوري لوتمان**"(**Yuri Lotman**) (**1992- 1993**)، أن "**التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر -بدوره- يرتبط مع أول بعلاقة أقرب إلى التشابه تعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق**"[1]، وهذا التشابه الحاصل بين جملتين أو أكثر يقوم بالأساس على تكرار بعض العناصر اللغوية لبنية الجملة الأولى؛ حيث تتوالى هذه العناصر المكررة بطريقة منتظمة، ما يفضي إلى خلق إيقاع صوتي وبصري، "**فالتوازي عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر**"[2]، وقد قسم "**محمد مفتاح**" التوازي إلى ثلاثة أقسام ومن أهمها نجد "**التوازي التام**"والذي يندرج تحته عدة أنواع منها:

أ/- **التوازي المقطعي**: وهو ما تكون من بنيتين فأكثر[3]، ومن النماذج الشعرية التي تبرز ذلك نجد قصيدة " **حالة غياب**"لنوارة لحرش[4]:

كَيفَ لي أنْ أُحيلَ العَراءَ أَمكِنة منْ حَنين

تطابق **كَيفَ له أنْ يُحيل البهاء**

تضاد معنو ي

إلىَ إلهٍ حزين؟

---

[1]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة وتقديم: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، 1995، ص: 129.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الاشعاع الفنية، الاسكندرية- مصر، ط1، 1419هـ/ 1999م، ص: 07. نقلا عن: Fox. James I. The CompartiveStudy of Parallelism, pp : 60- 61.

[3]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 257.

[4]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 10.

وبالنسبة للمقطع فهناك تشابه في البنى الشعرية كذلك (اسم استفهام، جار ومجرور، أداة نصب، فعل، فاعل، مفعول به) بالإضافة إلى التضاد المعنوي الذي خلق توازي بارز في كلا المقطعين، وهذا من بين الوظائف التي يحققها التوازي في النص الشعري، إذ تعمل على نسج وشائج مترابطة بين الجمل لخلق نوع من الإيقاع الصوتي والدلالي في الآن نفسه.

ب/- التوازي المزدوج:

وهذا النوع من التوازي "**يندرج ضمن التوازي التام ويكون في سطر أو سطرين**"[1]، ونقصد به التوازي القائم على التطابق ومثال ذلك: **(كيف/ كيف)، (أن أحيل/ أن أحيل)، أو التضاد ((لي/ له)، (العراء/ البهاء)، (حنين/ حزين)**، وعليه تؤكد أن هذا التطابق أو التضاد في الشكل أو الدلالة ساهم في "**تعميق المفارقة وتحقيق الدهشة، وتمهيد للخاتمة المفاجئة وتكشف الدلالة والإيحاء المطلوب لتحويله إلى شعر، لتعضد الطاقة الصوتية**"[2]كل ذلك يسهم في تحقيق تناغم لفظي دلالي، يكسب القصيدة جمالية إيقاعية ولغة شعرية، ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة "**انقضامات**" لنوارة لحرش:[3]

أَتَمددُ فيْ اللغةِ

مَعصُومة مِنْ الهَّنَاتِ وبعض الأخَطاء

تضاد معنو ي

أَتَمددُ فيْ الذكرى

غَير مَعصُومةٍ مِنَ الحَسَّرةِ و البُكاء

أَتمددُ فيْ الحَياةِ

مُطفأةَ المَسرَات

[1]- المرجع السابق، ص: 269.

[2]- الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ص ص: 65- 66.

[3]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص ص: 24- 25.

نلاحظ أن هناك توازن في المقطع أعلاه، ذلك أن الشاعرة قد حرصت على تكرار بعض العناصر المشكلة للجمل، فنجد أنها كررت (الفعل+ الفاعل+ جار ومجرور) في قولها: **(أتمدد في اللغة/ أتمدد فيالذكرى/ أتمدد في الحياة)**، واللافت للانتباه أن فعل **(أتمدد)** قد تكرر ثلاث مرات ليجعل للمقطع حركة وإيقاعا، ناهيك عن التضاد المعنوي الذي ورد في قولها، **(معصومة ≠ غير معصومة)**، شكل إيقاعا معاكسا لتوقعات القارئ، فالشاعرة هنا تؤكد أنها تحرص على عدم الوقوع في أخطاء لغوية وبعض الهفوات، ولكنها لا تستطيع أن تعصم نفسها من آلامها وحسراتها التي من شأنها أن تفضح مدى عمق جرحها ووجعها.

كما تقول في موضع آخر في قصيدة "**أناشيد لعطب**":[1]

تَنشُر مِنديلَ رُوحيْ علَى مِشجبِ مِنْ أَنينٍ

يَتهَالكُ المِنديلُ

تطابق

يَتهَادى المشَجبُ

تطابق المعاني

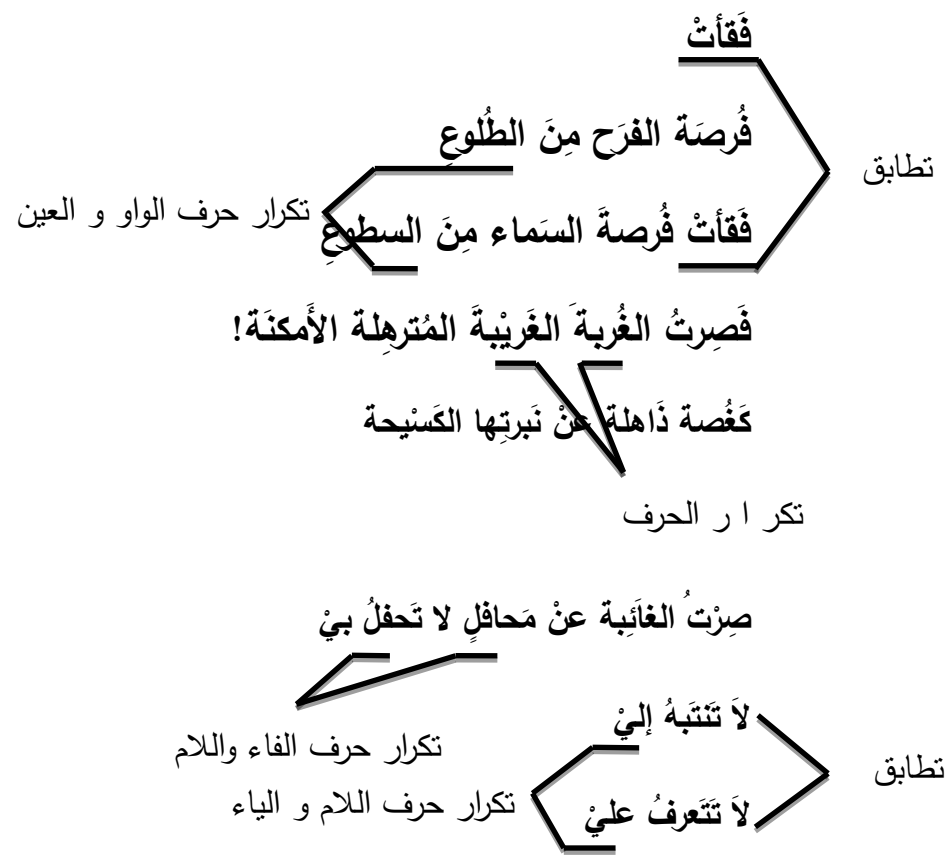
وَيتَسِعُ الأنينُ

تمثل الأسماء الثلاثة **(منديل، مشجب، أنين)** التي وردت في الجملة الأولى من المقطع، العناصر التي كونت الجمل الثلاثة التي تلتها، والتي ركزت الشاعرة على ذكرها بحسب ترتيبها الأول، أفضى إلى خلق تواز في المقطع وتطابق المعاني، أضف إلى ذلك ما شكلته الجمل الثلاثة من إيقاع منسجم ومترابط وبخاصة من خلال تشابه البنى النحوية لها التي توالت على مدار ثلاثة جمل (فعل+ فاعل) وهذا التكرار في التركيب النحوي للأفعال والأسماء أثرى القصيدة بالتنوع والحركة، وإيحاءات الصور التي تشكلها الأسماء المختلفة التي تنصهر في بوتقة واحدة أين تعكس الآلام والأحزان.

[1]- المصدر السابق: ص: 33.

ج/- التوازي الأحادي:

ويشبه إلى حد كبير التكرار الأفقي، ويكون في السطر الشعري[1]، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "**مأدبة متأخرة**":[2]



وعليه نجد التوازي يتجلى في تكرار بعض الحروف في الكلمات التالية: **(الطلوع، السطوع)**، **(الغربة، الغريبة)**، **(محافل، تحفل)**، **(إلي، علي)** والملاحظ أن هذا التوازي، أثرى المقطع بجرس موسيقي ناهيك عن السجع الذي تحقق بفضل توافق أواخر الحروف في الكلمات، وهو من بين المحسنات اللفظية التي تكسب الكلام إيقاعا بارزا، كما ركزت الشاعرة على توظيف حروف دون غيرها، "**الواو**" وهو صوت مجهور، كذلك "**العين**"، وكلا الحرفين وظف في كلمتين لدلالة على الآمال والأماني، ولكنها سرعان ما فقأت، كذلك حرف

[1]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 271.

[2]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 38.

"**الياء**"وهو صوت مجهور، أما "**التاء**" فهو مهموس، وتمت المزاوجة بينهما في كلمتين لهما دلالة اللانتماء والاغتراب، أما "الفاء" فهو صوت مهموس و "اللام" صوت مجهور متوسط يعمقان فكرة غربة الشاعرة وانسحابها من واقع لم يعد يعترف بها ولا يكترث لأمرها، "**وفي البلاغة البصرية تكون الحروف المتشابهة في الكتابة نوعا من التوازي الخفي**"[1]، أفضى إلى خلق تشكيل صوتي واضح في المقطع أعلاه، أين تعاضد التناغم اللفظي والدلالي لخلق إيقاع القصيدة.

ونجد ذلك في قصيدتها "**كالكمنجات**" التي تقول فيها:[2]

مَهُولَةٌ أَفْكارِيْ

ظُنونِيْ

وأَشَّجَانِيْ تكرار حرف النون و الياء

دُونَ يَاقة تَلهُو عَليها أُمنيَات القَلب القليلة!

مَهُولةٌ هِيَ الحيَاة

الأَوقَات

والذِكريَات تكرار ألف المد و التاء

إن المتأمل لما سبق يتراءى له من خلال الكلمات تكرار الحروف التالية **(النون والياء)** في قولها: **(ظنوني، أشجاني)** و**(ألف المد والتاء)** في قولها: **(الأوقات، الذكريات)**، وقد أدى توظيف حرف "**النون**" المجهور و"**الياء**" كذلك في تكوين حركة صوتية في المقطع، أما "**ألف المد**" وهو حرف صائت طويل، توافق مع دلالة المآسي التي طوقت الشاعرة، يعني أن "**التوازي خاصية جوهرية وتنظيمية في الشعر ومن ثمة فهو عامل من عوامل التأثير**

[1]– عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 271.

[2]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 50.

الجمالي وخاصة الخفي منه لاعتماده على الصوائت"[1]، كل هذا ساهم في تجاوز الهندسة الإيقاعية المألوفة.

وعليه نستنتج أن "**التوازي بجميع أنواعه يقوم بوظيفة جمالية تقوم على تجانسه الصوتي (Homophone) ؛أي اتفاق الفواصل في الحرف**"[2]، والملاحظ أن الشاعرة قد ركزت على توظيف التوازي في قصائدها بأنواعه المختلفة، هذا التوازي الذي عوض إيقاع الوزن والقافية، بإيقاع داخل ذو نغمة وجرس موسيقي متدفق ومتجدد غير خاضع لرقابة التفاعيل وتكرارها.

3/-الإيقاع الدلالي:

اهتمت قصيدة النثر منذ ظهورها بتفجير اللغة بطاقات تعبيرية متميزة تصبو للارتقاء إلى عوالم الشعر اللامتناهي المفتوحة على الإبداع المستمر المتجدد ، أضف إلى ذلك رهان القصيدة النثرية التي سعت دون هوادة لتحقيق إيقاع خاص بها يلغي الخضوع للوزن الخليلي ليتحرر من شرنقة التفعيلة، وقد لعبت اللغة دورا مزدوجا وتناغما في اللفظ والدلالة .

وعليه " **يتأسس الإيقاع الدلالي أو ما يسمى إيقاع الأفكار في قصيدة النثر على الامتزاج التام بين دلالات النص من جهة، والتناسب الحيوي بينهما وبين الإيقاع من جهة ثانية، فالجمالية لا تتحقق في حضور أحدهما دون الأخر، وإنما في مدى اختيار اللفظ الدال معنى وإيقاعا، فالأصواتوالدلالات يرشح تلازمها بالموسيقى الدلالية والصوتية وهذا التماهي يجعل من الصعب الادعاء أن الإيقاع يتحقق بأحدهما دون الأخر**"[3]؛ ذلك أن عبقرية الشاعر تتجلى في كيفية تشكيل قصيدة تتضح بالشعرية من خلال تلاعبه المميز باللغة المتدفقة مع تموجاته النفسية الداخلية .

---

[1]- عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 271.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ص: 84 .

وبالتالي" **فالإيقاع الدلالي قائم على تفاعل دلالات أو موضوعات محددة داخل نظام النص باعتباره بنية مكتملة ويقوم على مبدأ أن الرؤية والفكرة تزودان الإيقاع بشحنة إيحائية قوية متجسدة في الصوت، وهذا الأمر يتطلب وعيا شعريا لدى شعراء قصيدة النثر يمكنهم من تحقيق هذه المعادلة بإعطاء الإيقاع الدلالي مشروعية البديل للوزن** "[1]، كما أن هذا التزاوج بين الإيقاع الصوتي والدلالي يسمح بجريان الدفقة الشعورية للشاعرة، وعليه يحقق انسجامهما أعلى درجات الشعرية، وبما أن لكل قصيدة نثر إيقاع خاص بها نابع من تجربة الشخصية لصاحبها فإن الإيقاع الدلالي ينقسم إلى:

أ/- إيقاع التواصل :

وهذا الإيقاع يتحقق داخل النص الشعري " **مستهدفا وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفاعلية متماثلة تتحد بها هوية النص المؤسسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد ، تتنامى داخله الدلالات وتتفاعل لتخلق رغم التقاطعات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الفاعلية الشعرية سياقا متوالفا، تقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة** "[2]،وعليه يحقق إيقاع التواصل دورا بارزا في تشكيل شعرية القصيدة من خلال ائتلاف دلالتها وليس العكس الذي ينفر القارئ ويصيبه بالملل؛ حيث تتضافر عناصر البنية اللغوية والدلالات مشكلة عملة واحدة،وهذا ما يبدو في قصيدة " **مأدبة متأخرة** " لنوارة لحرش التي تقول[3]:

أَهْدرتُ الكَثيَر من الوقت

وأنَا أُرقعُ نُدوبًا تَزدهي بحياة ضَالة عنْ قَامُوسهَا

---

[1] – المرجع السابق: ص ص: 84 – 85 .

[2] – المرجع نفسه، ص: 287.

[3] – نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص ص: 39– 40 .

عُنوةً

أَهدرتُ نُعومةَ أصَابعيْ في تضميدِ جرَاح كانت

تَنزُ بشَراهة

أَهدَرتنيْ في الجَلد والصَبر فيْ مواسم الخَيبات

فَانتهَى العُمرُ آنيةً لعتمة مُستفحلة الخُدوش

أَنيةٌ مشْروخة بي

أَهدَرتنيْ كمَا لمْ يَهدرني غيابٌ من قبل ،

فأهدرتُ اللغةَ والمفردات في مُحاولة التخَفيف

منْ وَطأة الكَدمات

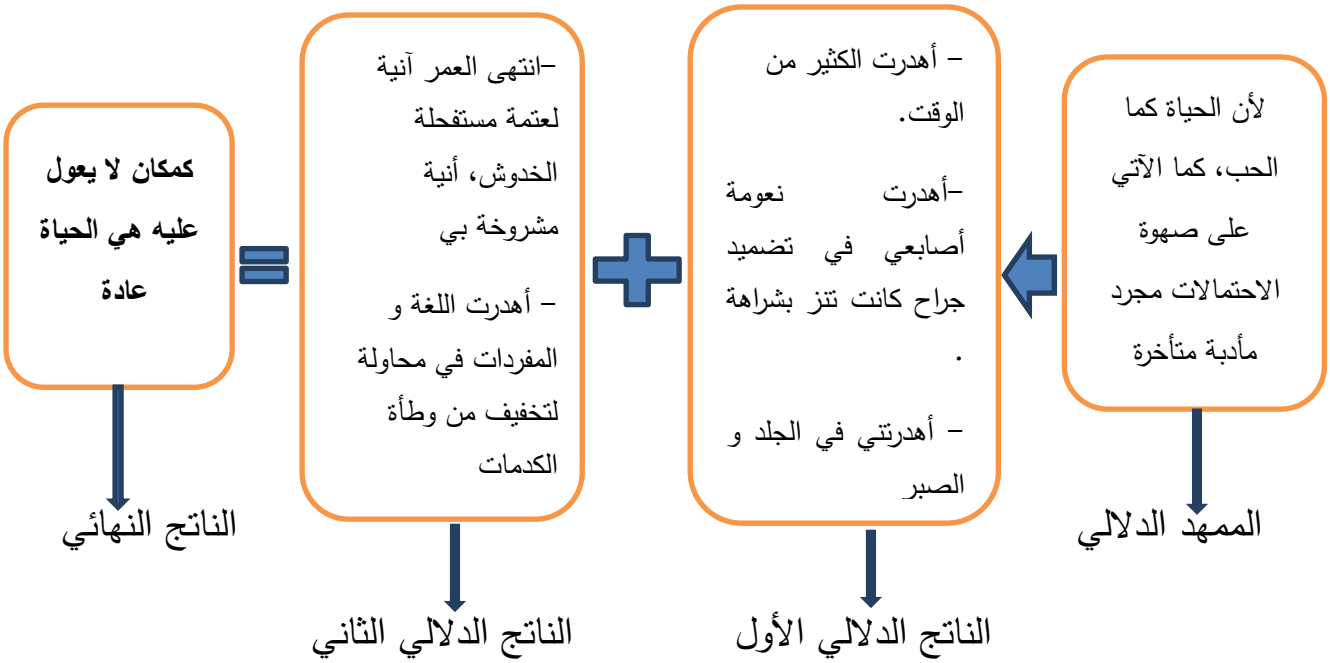
أَهدَرتنيْ / وظَلتْ تَهدرني في كل قطاف تُمارسُه

معَ فاكهة عَواطفيْ الغَضة

كأنها تشْتَهيْ شجَني وعَواطفي

أدى تكرار الفعل إلى انبثاق نوع من الحركة والحيوية في النص الشعري، بالإضافة إلى أن تكرار الفعل " **أهدر**" قد خلق نوعا من الإيقاع الصوتي، والملاحظ أنه التكرار كان بارزا في بداية كل سطر، أضف إلى ذلك ما يوحيه هذا الفعل من فشل وخيبة، ذلك أن الشاعرة ضيعت جل وقتها في ترقيع أحلامها وأمانيها دون جدوى فكل أمل بالنسبة لها يستحيل لألم، واللافت للانتباه أننا نستشعر من المقطع الذي سبق ذكره إيقاعا داخليا شكله إيقاع الأفكار المتواتر وبخاصة تكرار الفعل " **أهدر** " **وما خلقه من دلالات متشعبة وإيحاءات مختلفة ولعل منطلق الإيقاع الدلالي هو أن الأفكار تتشكل من لغة / ألفاظ وهذه الألفاظ هي رموز تحتاج إلى تأويلات تتكأد من خلال تكرارها الذي يعمقها، ويجعل الدال المكرر العدسة التي**

تجتمع حولها أضواء المعاني والدلالات وهذا هو جوهر إيقاعيتها لأن القيم الرمزية لها فاعليتها وتتضمن أحاسيسا متدفقة داخل الكلمات والتراكيب ويمكن الكشف عن ذلك عبر إصاخة السمع للصوت الداخليبالتأمل في العوالم الحميمة داخل النص "[1]؛ ومن ثم يتضح لنا أنه رغم توالد الدلالات وترامي أطرافها، إلا أن تماثل بعض عناصر البنية اللغوية في النص الشعري يعكس إيقاعا متواصلا ومنسجما للدلالات المتوالدة في المقطع،وعليه نستند إلى المخطط التالي لتوضيح ذلك أكثر :



الشكل رقم (10): يبين إيقاع التواصل لقصيدة "مأدبة متأخرة لنوارة لحرش.

يوضح لنا المخطط أعلاه أن الإيقاع الدلالي المتتابع في النص الشعري السابق ذكره ، أفضى إلى جعل القصيدة بنية متلاحمة ومتماسكة يتعاضد فيها الإيقاع الصوتي والدلالي جنبا إلى جنب لإضفاء جمالية وشعرية في القصيدة يستلذها القارئ ويستمتع بها، أضف إلى ذلك إيقاع الألم والمعاناة الذي يستشعره من خلال الإيقاع المتواصل .

[1]– الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ص: 86 .

ب/- إيقاع التمايز:

والجدير بالذكر أن " **التمايز في النص قد يؤدي إلى التفاعل بين الحركات بعضها ببعض ومن هذا التفاعل تنبثق حركات جديدة تحمل خصائص مغايرة للخصائص التي انبثقت عنها، وربما كانت طبيعة التفاعل ذاته هي التي تحدد خصائص الحركة الجديدة التي تنهض على نفي الأخرى والقيام مكانها وبالتالي تحدد استنادا لهذه الخصائص الرؤيا التي يفصح عنها كل من النص والشاعر على السواء**"[1]، ومن ثم يصبح الانزياح عن العرف اللغوي الشائع مطلبا مهما من مطالب الشعرية في خلق إيقاع تتنامى فيه الدلالات وتتوالد لتخترق رتابة الفكرة المستقيمة الثابتة، لتكسر أفق توقعات القارئ الذي سئم تكرار الأحداث والخواتيم، وهذا ما تجلىفي قصيدة" **أشياء..وأخرى**"" **لأحلام مستغانمي**"[2]

أشياءٌ لفرطِ ما صنتهَا ستغدرُ بك

لأنك لم تتخلَ عنها

هي التي ستتركك

أشياء تُطاردهَا

وأخرى تمسكُ بأطرافِ ذاكرتكَ

أشياءٌ تلقي عليكَ السلام

وأخرى تديرُ لك ظهرهَا

أشياءٌ تودُ لو قتلتهَا

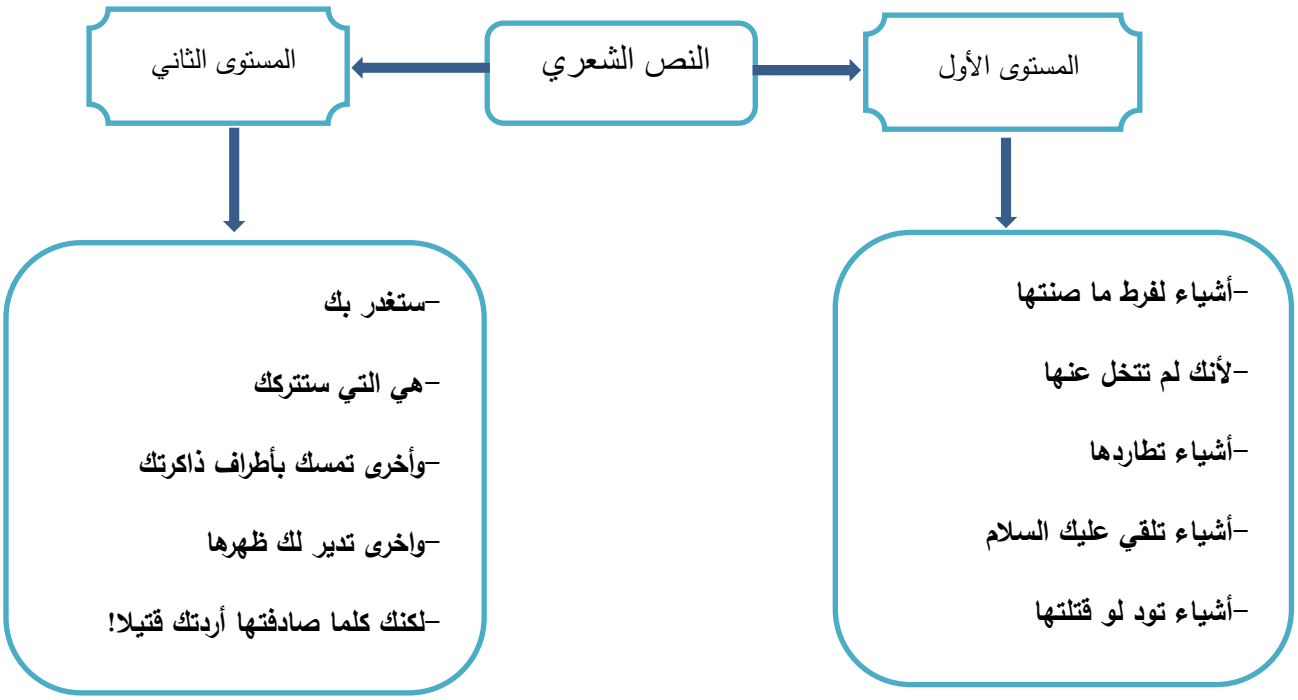
لكنك كُلما صادفتهَا

[1]-المرجع السابق، ص: 303.

[2]- أحلام مستغانمي: عليك اللهفة، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت-لبنان، د.ط، 2015، ص ص: 44-45.

أردتكَ قتيلاً!

يتراءى لنا من العتبة الأولى للقصيدة وهي عتبة العنوان تصريح هذا الأخير ببنية متناقضة ومتضاربة فقد عنونة القصيدة ب" **أشياء ..وأخرى**" هذا العنوان الذي هو نص صغير يتعامل مع نص كبير بحسب ما أقره عبد الملك مرتاض رحمه الله تعالى؛ أي أن تشكل النص ناتج عن معادلة طرفها الأول العنوان والآخر النص، ومن ثم كان العنوان انعكاسا لما تتضح به ثنايا القصيدة التي بنيت على مستويين كما ورد في العنوان، فيظهر لنا المستوى الأول بدلالات الأشياء الجميلة التي تظل معلقة في الذاكرة حبيسة أفكارنا تستوطن أعماقنا، والمستوى الثاني يتجلى في الأشياء الأخرى التي لا نحصل عليها رغم استماتتنا في المحافظة عليها وذاك ما اتضح في قولها " **أشياء نطاردها، وأخرى تمسك بأطراف ذاكرتك، أشياء تلقي عليك السلام، وأخرى تدير لك ظهرها**"؛ ومن ثم نجد أن هذا التمايز خلق تفاعلا واضحا وتموجات في ثنايا القصيدة، ناهيك عن الثنائيات الضدية التي ساهمت في تقسيم عالم القصيدة إلى أكثر من مستوى وفضح رؤية الشاعرة إنطلاقا من الشيء ونقيضه، وهذا يبرز في (صنتها≠ ستغدر بك)، (لم تتخل عنها ≠ ستتركك)،(تطاردها≠ تمسك بك)،(تلقي عليك السلام≠ تدير لك ظهرها)، (تود لو قتلتها ≠أردتك قتيلا)، وبالتالي نصادف هذا التضاد وتلك المفارقات تتجلى أحيانا في السطر الشعري الواحد أو بين سطرين، ما خلق تفاعلا بين الحركات لتتولد حركات أخرى جديدة لتحقق إيقاع التمايز الدلالي بصفة لافتة في القصيدة، وعليه يبرز لنا الشكل الموالي مستويات القصيدة:



الشكل رقم (11): يبرز إيقاع التمايز في قصيدة " أشياء..وأخرى" لأحلام مستغانمي.

وبالتالي خلق إيقاع الأفكار المتضادة إيقاعا متميزا وجعله يتدفق ليولد حركية وديناميةفي النص " **فالإيقاع الشعري ليس ملكية سرية...إنه الخاصية الأكثر انفتاحا وفورية**"[1]، وهذا ما ضاعف جماليات القصيدة النسوية.

خاتمة الفصل

وفي نهاية هذا الفصل يمكننا القول إن هناك خصائص فنية تميز الكتابة النسوية وتبرزهاعن غيرها، ومن مجموع الدراسات التي تناولت خصائص المفردات والتعبيرات في لغة المرأة يمكن الوصول إلى الخصائص اللفظية والتعبيرية الآتية:

1/- تفوق المرأة على الرجل في اختيار الألفاظ ودقة الربط في بعض المجالات التي تدخل في دائرة اهتماماتها مثل الألوان والزينة والديكور.

[1] - Derek Attridge : Poetic rhythm An introduction, cambridge university Press,p:40.

2/-غلبة الألفاظ التي تدل على قوة المشاعر والعواطف والانفعالات مثل: oh dear,love,darling ومثل: يا لهوى- يا روحي- يا حبيبي- ....

3/- غلبة الكلمات التي تعكس تحفظ المرأة وترددها في إصدار الحكم القاطع، وقد لا حظت Hartman في دراسة لها نشرتها عام 1976 أن التردد سمة الحديث النسائي، ولذا تكثر فيه كلمات مثل: ربما- من المحتمل- أحس بكذا- أفترض كذا-...

انتقاء الألفاظ المؤدبة والخالية من الإيحاءات غير المستحبة[1]؛ وهذا ما يدفعنا إلى التأسيس لأدب نسوي انطلاقا من الخصائص التي تتميز بها المرأة عن الرجل، ناهيك عن الاختلافات المتجذرة في بنيتهم التكوينية ومرجعيتهم الفكرية وميولاتهمالشخصية التي تقودنا حتما لأدب نسوي ولكن بعيد عن الاصطدامات الفارغة، بل إن مسعانا إلأى إبراز جماليات هذا الخطاب التي تفجره الخصائص الفنية لهذه الكتابة، لذلك " **ترى الغالبية العظمى من الدارسين أن هناك عدد من الخصائص التركيبية والنحوية والأسلوبية تميز لغة المرأة عن لغة الرجل، يمكن تلخيصها فيما يأتي:**

1-استخدام نغمة الاستفهام مع الجمل الخبرية، وما يمكن أن يسمى بالكلام المائل.

2-استخدا الأسئلة التذييلية، والأسئلة المركبة.

3-استخدام الصيغ المعيارية، والمبالغة في تصحيح القواعد النحوية.

4- استخدام الصفات الحشوية الضعيفة.

5- المبالغة في الكلام، والاستعانة بالكلمات الدالة على التقوية.

6- استخدام الصيغ المبالغة في التأدب.

7- الميل نحو الأساليب غير التأكدية.

[1]- ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996،ص ص:95-98.

8-استخدام عدد من أساليب التعجب بصورة متكررة.

9- الطلاقة في التعبير.

10- الإقلال من استخدام أسلوب الأمر المباشر.

11- استخدام الأفعال السكونية.

12- كثرة استعمال الأفعال المبنية للمجهول.

13- الميل نحو العبارات الاسمية لا الفعلية.

14- تفضيل صيغة التصغير.

15- استخدام الجمل الناقصة"[1]

وتأسيا على ما سبق نجد أن ما يؤكد خصوصية الكتابة النسوية هو انطلاقها من عالم تضج فيه المكبوتات والمحظورات لتتحرر في لحظة تمرد على الأعراف والتقاليد وعلى الآخر وحتى على قيودها، لتعانق عوالم حالمة تزدهر فيها اللغة الواصفة فتجنح الصور بخيال الذات الشاعرة الجامحة إلى عوالم مرئية تارة ولا مرئية تارة أخرى؛ أين يستحيل المجرد إلى محسوس والمعنوي إلى واقعي، فتتراسل الحواس وتلغي سلطة المنطقي بين الدوال، ومن أهم ما يلفت إنتباهنا أن المرأة تنطلق من إحساسها الجياش في نظم القصيدة بحثا عن عالم يتعاضد فيه الممكن بالمستحيل عليه هالة من خيال خصب ترجو منه حياة خالدة .

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص: 105-106.

الفصل الرابع:

بلاغة التشكيل البصري

والانفتاح على المتعدد القرائي

تمهيد

المبحث الأول: التشكيل البصري وعتبات النص

أولا: العتبات النصية الخارجية

1/- عتبة الغلاف

أ/- الغلاف الأمامي

* نمط اللوحة المصاحبة

ب/- الغلاف الخلفي

* نمط الشهادات

* نمط النص

2/- عتبة العنوان

أ/- وظائف العنوان

3/- عتبة اسم المؤلف

أ/- وظائفها

4/- عتبة المؤشر الجنسي

ثانيا: العتبات النصية الداخلية

1/- عتبة الإهداء

أ/- وظيفة الإهداء

ب/- أنواع الإهداء

2/- عتبة التصدير

3/- عتبة المقدمة

أ/- أنواع المقدمات

*** مقدمة ذاتية**

*** مقدمة غيرية**

*** مقدمة مشتركة**

4/- عتبة الهامش

أ/- وظيفته

المبحث الثاني: التشكيل البصري والرسم

أولا: التشكيل البصري والرسم الهندسي

1/- محور التشكيل بالشعر (توظيف الأشكال الهندسية)

أ/- الخط المضلع

ب/- المثلث

ج/- المستطيل

د/- المربع

2/- محور التشكيل بالرسم الهندسي

أ/- الدائرة

ثانيا: التشكيل البصري والرسم الفني

1/- محور الرسم بالشعر

2/- محور دخول الرسم على الشعر

أ/- الرسم التزييني

ب/- الرسم الرمزي

ثالثا: التشكيل الطباعي وهندسة الصفحة

1/- سيمياء التشكيل الكاليغرافي (جدلية البياض والسواد)

2/- سيمياء التشكيل البصري للسطر الشعري

2-1/- تشكيل السطر الشعري وحركته

أ/- المسافة السطرية

*** التفاوت الموجي**

*** التساوي الضمني**

ب/- الاتجاه السطري

*** اتجاه الكتابة**

*** اتجاه السطر**

ج/- التفريق البصري

د/- النبر البصري

3/- سيمياء علامات الترقيم وفاعلية إنطاق المسكوت

أ/- علامات الوقف

*** نقطتا التوتر**

*** نقاط الحذف**

*** المد النقطي**

ج/- الفاصلة

د/- علامة الاستفهام

خاتمة الفصل

تمهيد:

عاش الشاعر قديما مقيدا بقواعد صارمة خانقة كبلت دفقته الشعورية ورسمت حدودا لها وقيدت تعبيره عن تجربته الذاتية وخاصة تلك الحواجز التي شكلها مفهوم "**القصيدة**" من جهة، وماهية الشعر عند القدامى من جهة أخرى، ناهيك عن هيكلة القصيدة الكلاسيكية التي فرضت على الشاعر الخضوع لهيمنة النظام الشطري ووجوب التقيد بحدوده، أضف إلى ذلك الهندسة الإيقاعية التي أخضعت الشاعر لاحترام النظام الخليلي، وفي خضم هذه القواعد والقوانين الخانقة التي فرضتها البيئة وطبيعة الشعر الشفاهية التي وجدت عليها، بدأ التخلي عنها تدريجيا بفعل التغيرات التي تطرأ على المكان والزمان فتلزمه التخلي عن رؤى ومطالب ومعتقدات مكررة استنزفت عناصرها ومميزاتها الجمالية والفكرية، وبتحول القصيدة من الشفهي إلى الكتابي تغيرت كذلك الذائقة المطمئنة إلى ذائقة متلهفة على خصائص فنية مبتكرة، ففتحت المجال للتجريب والتجديد ومجاوزة المألوف والمعتاد.

ومن ثمَّة انتقلت القصيدة من الشفهي إلى البصري فتجاوزت القصيدة العربية تركيزها من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، الذي فجر خصائص جمالية مغايرة للمألوف وخاصة عند تطور وسائل الكتابة والطباعة، فلفتت الصورة انتباه الكثير لسرعة التقاطها ودلالاتها المكثفة المختلفة التي يتعانق فيها الإيقاع البصري والدلالي والصوتي.

إن القصيدة الحداثية لم تركن للأسس الجمالية السابقة التي نُسج أغلبها على علاقات المشابهة والمماثلة وأحيانا المطابقة بين الدوال ومدلولاتها، وعلى شكل القصيدة الكلاسيكي المألوف، ولا على إيقاعها الرنان؛ ذلك أن مكامن الإبداع في العصر الحديث تغيرت على ما كانت عليه بتغير المكان والزمان، فلما تغيرت البيئة وانتقلنا من البادية إلى المدينة تغير الإيقاع وتغيرت الصورة الفنية فانفتحت الدلالة على المتعدد القرائي، ما أفضى إلى تغير الخصائص الجمالية للقصيدة الحداثية، وتمرد الشاعر على السائد والمعروف فركز على

توظيف طاقات الفن التشكيلي والصورة الفوتوغرافية لتحفيز القارئ على خلق علاقات مؤقتة بين الكلمة والصورة دون أن تريح خياله في القبض على الدلالة النهائية بل تدفعه باستمرار إلى ارتياد عوالم جديدة لا متناهية.

لهذا فجر دعاة الحداثة ثورة على البناء الهيكلي والهندسة الإيقاعية للقصيدة العربية الكلاسيكية، ودعوا إلى التجديد والتجاوز والانفتاح على آفاق رحبة والنهل من مصادر غير مألوفة، وعليه وجب على الشاعر التزود بالرؤيا المغايرة المتجددة وبأدوات مختلفة تضمر المفاجأة والدهشة، فالشعر العظيم يأتي غريبا متجددا لا يأبه للمنطقي ولا يركن للنمذجة والنمطية، لإثراء القصيدة بطاقات متعددة لا ترتكز على طاقة اللغة الانزياحية وحسب، بل والانفتاح على الفنون الأخرى؛ كفن الرسم والنحت والسينما وغير ذلك، ومن هنا ركز الشاعر على تداخل الفنون، فعمد إلى المزاوجة بين الفن المسموع والمرئي لإنتاج الدلالة، أضف إلى ذلك هيمنة الثقافة البصرية نظرا لتطور التكنولوجيا وانتشار وسائلها، وضجر القارئ من القالب المستهلك ومحاولة إقحامه لعالم القصيدة بوصفه منتجا ثانيا للنص لا مستهلكا سلبيا ورغبة الشاعر في الإبداع خارج شرنقة المعتاد، ما أفضى إلى ظهور:

التشكيل البصري: وكما عرفنا التشكيل سابقا، فهو مشابهة الشيء للشيء والنسج على منواله، وتكوين الشيء ليتخد هيئة أو صورة معينة، أما التشكيل البصري كمسند ومسند إليه فيعرفه الصفراني بقوله: "**كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر / العين المجردة، أم على مستوى البصيرة / عين الخيال**"[1]، وهذا يعني أن القصيدة البصرية ترتكز على جميع التمظهرات المرئية أو تلك التي يشكلها الخيال، كالعتبات النصية الخارجية والداخلية والصور والرسوم والأشكال والألوان واتجاهات الأسطر طولها وقصرها وحتى توزيع البياض والسواد على الصفحة وعلامات الترقيم، لأجل ذلك تعددت مسميات

[1]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)– بحث في سمات الأداء الشفهي " علم التجويد"–، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص: 18

القصيدة البصرية فهناك من يطلق عليها "**الشعر الهندسي**" **كمنير العكش وبكري شيخ أمين، و**"**الشعر المرسوم**" **عند عبده بدوي وعبد الحميد جيدة ومحمد كامل حسين، أما في الدراسات الأوروبية فقد ترددت مصطلحات مختلفة أيضا منها: "الشعر المجسد" و"الشعر الحرفي" و"الشعر الصاخب"، "قصيدة التباديل"، " قصيدة العلامات"**[1] **و"الاشتغال الفضائي"** عند محمد الماكري، و"**القصيدة التشكيلية**" لمحمد نجيب التلاوي، ولكن من أكثر التسميات تداولا نجد مصطلح "**القصيدة البصرية**" لطراد الكبيسي في مقاله "الشعر والكتابة".

تأسيسا على ما سبق، نجد أن أبرز التقنيات الرئيسة التي تجلى فيها التشكيل البصري في القصيدة النسوية المغاربية المعاصرة هي تقنية الرسم، وتقنية الإخراجي الطباعي، وعليه سنسعى فيما يلي إلى التطرق لأهم تجلياته.

المبحث الأول: التشكيل البصري وعتبات النص.

أولا: العتبات النصية الخارجية.

1/- عتبة الغلاف:

يعد الغلاف الوسيلة الرئيسة التي يغري بها المؤلف القارئ للاستحواذ على اهتمامه واستفزاز فضوله للولوج إلى عالم القصيدة اللامحدود، وهو بذلك العتبة الأولى التي تثير خياله وتعانق إدراكه انطلاقا من إثارة بصره وتحريضه لسبر أغواره، والجدير بالذكر في هذا المقام أن الغلاف قديما لم يتجاوز دوره حفظ الكتب وما شابه ذلك، ومع تطور التكنولوجيا ووسائل الكتابة والطباعة أخذ مسارا جديدا ليصبح انعكاسا باذخ الشعرية لما تضج به ثنايا الدواوين إن أتقن المؤلف لعبة المخاتلة التي تؤديها العلامات اللغوبية وغير اللغوية، وعليه بات الغلاف يؤدي وظيفتين مهمتين: الأولى حماية الديوان من التلف والمحافظة على

[1]- ينظر: محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ط، 2006، ص ص: 18-22.

صفحاته، والثانية في توجيه القارئ كنص مصغر وخطوة أولى للخوض لما يتوارى في طيات الديوان، وكلما كانت الهوة شاسعة بين الطرفين؛ أي مدلول الغلاف وجوهر المتن تتحقق الشعرية أو ما يعرف بالنص الخالد أو المستحيل؛ حيث ينفتح على المتعدد القرائي لتتجلى لذة النص، هذه الأخيرة التي تتشكل انطلاقا من تعاضد الأداء اللغوي والبصري دون التفريط بأي أمر، فلا شيء مجاني في الأدب كما يقول "**رولان بارت**" لتتزاوج هذه المعطيات فتخلق بصمة مميزة للغلاف؛ لأجل ذلك يشكل الغلاف هوية لصاحبه ينفرد بها فتميزه عن غيره.

وينقسم الغلاف إلى جناحين:

أ/- الغلاف الأمامي:

حاز الغلاف على اهتمام كل من المؤلف، والقارئ، والناقد وأغلب الدارسين وحتى الروائيين؛ نظرا لدوره الجوهري وأهميته الجمالية البارزة لكونه من أهم عناصر الخطاب الموازي والواجهة الأولى التي تعانق انتباه القارئ ومن العتبات الرئيسة لتنشيط عملية التواصل، ومن ثمة كان" **الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الأمامي**"[1]وهما: **نمط صورة المؤلف ونمط اللوحة التشكيلية**، إلا أن النمط الأول تغيرت مكانته وفضلت أغلب الشاعرات المغاربيات المعاصرات وضع صورهن الفوتوغرافية في الغلاف الخلفي للديوان، كما يضم الغلاف الأمامي معلومات الديوان: العنوان الرئيس، العنوان الفرعي، اسم المؤلف، والمؤشر الجنسي، الناشر.

1-1/- نمط اللوحة المصاحبة:

ركزت الشاعرة المعاصرة على بلاغة الصورة وأولتها أهمية بالغة، هذا الخطاب المرئي الذي يفجر طاقات دلالية مبتكرة ومتعددة فيحرك خيال القارئ لرسم صور خلاقة ليتعاضد

[1]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 134.

الخطاب اللغوي والبصري لتنبجس شعرية باذخة متعددة القراءات متشعبة الدلالات، لأجل ذلك انتقت الشاعرة تلك اللوحة بعناية شديدة رغبة منها في لفت انتباه القارئ واستثارت فضوله للولوج إلى عوالم النص اللامحدود، مركزة على التلميح والإيحاء والمخاتلة والتشفير لتشويش القارئ مع الإبقاء على ومضات لاستدارجه لثنايا الديوان، حتى هيمنت اللوحة على اختلاف تجلياتها على الغلاف الأمامي للديوان فأصبحت قصيدة بحد ذاتها وهذا ما يطلق عليه بـ: "**القصيدة اللوحة**"، فهي قصيدة بصرية ناطقة دون كلمات.

عليه ارتأينا أن نسلط الضوء على أبرز اللوحات المصاحبة للغلاف الأمامي لبعض الدواويين التي لا يستطيع القارئ أن يدرأ جمالياتها أو معانيها من الهيمنة على انتباهه فعقله وبالتالي استوقفتنا واجهة ديوان "**أنثى الريح**" للشاعرة "**حياة الرايس**" الذي يضج بقوة الذات الأنثوية وجمالها ورقتها وسحرها وفتنتها؛ حيث راهنت الشاعرة من الوهلة الأولى على تحطيم السائد والمعروف وتجاوز الأنظمة الكلاسيكية الخانقة وخاصة الثقافة الذكورية التي تستميت في إرضاخ الأنثى، وعليه حرصت الشاعرة على إبراز الذات الأنثوية الخارقة المتجاوزة للنمذجة والنمطية المتحررة من شرنقة العادات الواهية المحنطة، وهذا ما يعكسه عنوانها الذي يبين وعي الذات الشاعرة ودقة انتقائها له يوضوح هوسها بالتجاوز والخلق واقتحام مغامرة الكتابة الجديدة، ومنه ورد العنوان جملة اسمية حرصت فيها الشاعرة على

إلحاق لفظة "**الريح**" بلفظة "**أنثى**" فاتخذت من رمز الريح وما يحمله من دلالات مختلفة. وقد وردت لفظة الريح في كثير من الآيات القرآنية، منها ما يدل على العذاب والدمار وذاك ما يتضح لنا في قول الله عز وجل ﴿**وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية**﴾ الآية-06- من سورة الحاقة، أما إذا وردت بلفظ الجمع فتدل على الخير والرحمة كما جاءت في محكم تنزيله ﴿**وأرسلنا الرياح لواقح فأنزلنا من السماء ماء فأسقيناكموه وما أنتم له بخازنين**﴾ الآية -22- من سورة الحجر.

من هنا فقد حمل عنوان الشاعرة القوة والحياة والموت والدمار والخصب والنماء؛ ذلك أن الشاعرة تسعى دائما إلى تحطيم العرف اللغوي المتداول وبث الحياة في لغة اختنقت من التحنيط لتحيلها إلى لغة واصفة تغتسل من مدلولاتها الرثة المستعملة لتبعثها من جديد، تلك القوة الهائلة التي تحاول من خلالها تغيير الرؤى المتصلبة، وخلق أخرى تسمو إلى عوالم الإبداع اللامنتهية، وقد ألحقت لفظة "**أنثى**" بالريح فجاءت لفظة الريح معرفة لتدل على القوة والحياة، ووردت لفظة "**أنثى**" نكرة لتوحي بقوة الأنثى وقدرتها على تحطيم أغلال الثقافة الذكورية والتمرد عليها.

كما تتضاعف صدمة المتلقي حين يلاحظ صورة المرأة التي بدت في منتصف الصفحة، وكأنها تؤكد مركزيتها ووجودها البارز، ولتبين العنصر الأساسي لاستمرار البشرية أليست هي من تنجب الأجيال وتحتضن الأرواح؟، هذه القدرة التي لا يمتلكها الآخر وما ينبغي له، لتضيف لقوتها قوة الأنثى الجميلة الساحرة الفاتنة، التي تأسر القلوب وتطوق المهج، بالإضافة إلى الجناحين البارزين اللذين يمتدان طولا وعرضا، لتعرب عن وجودها الطاغي الممتد، وتعكس قوتها وقدرتها، وسعيها إلى الارتقاء إلى عوالم الإبداء والخلق.

تلك الأنثى المجنحة الجامحة التي تحلق عاليا في السماء متجاوزة السحب فترسل من خلالها نورا ينبجس من يمناها، وفي هذا دليل واضح لقوة الكتابة وسحرها، ما يبرز اللغة

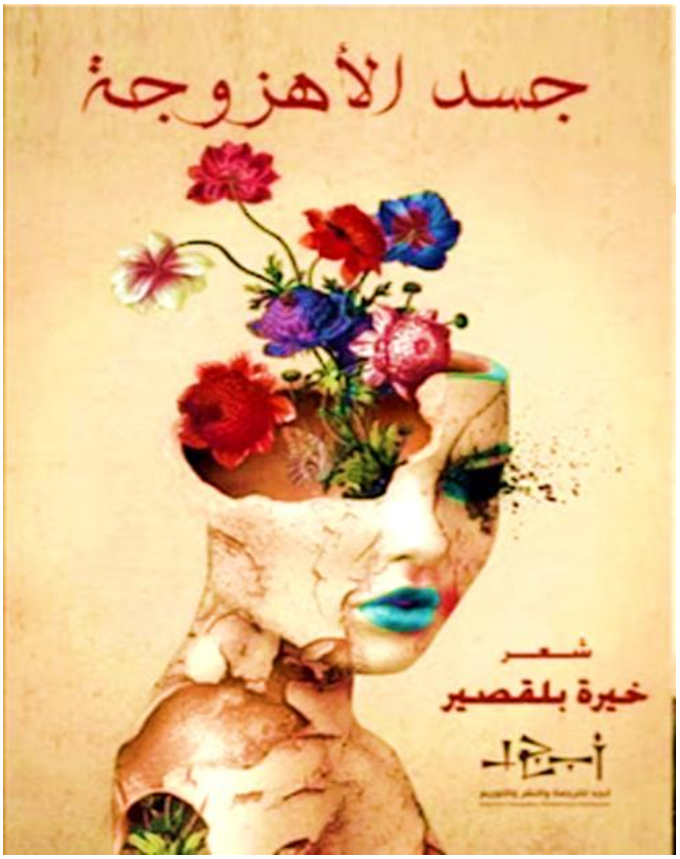
الضوئية القادرة على تجاوز المنطقي، لتمنح لمن في الأرض حياة مغايرة ورؤى مختلفة، لتبث فيهم حياة تنضح بالكلمة الجميلة التي تطلق عنان الحب والسلام والخير، وتنقدهم من واقع موبوء، ليهطل مطر الأمل، لتنمو الأفكار وتبعث أخرى من مرقدها، فيكسر نور التجدد مأساة التكرار والاعتياد، ويخلص العقول من جمودها.

لقد ضاعفت صورة السحب دلالة الحياة والنماء، تلك السحب البيضاء الكثيفة لها علاقة وطيدة بالريح الذي يثيرها، وذاك ما تجلى في قوله جل وعلا: ﴿الله الذي يرسل الرياح فتثير سحابا﴾ الآية –48– من سورة الروم، وهذا ما أشارت إليه الشاعرة من خلال توظيفها للصور التي تتهادى في ثنايا الديوان التي تبرز صورا للسحب وهي تمطر.

إضافة إلى صور الحمام الأبيض التي تعضد دلالة السلام والصفاء، تلك الطيور التي ظهرت وهي تتجه من الأعلى إلى الأسفل وكأنها مرسلة لأهل الأرض تحمل عبق الأمان والسلام، وهو ما أوحى به لباس الأنثى المحلقة عاليا، ما يبرز بياض سريرتها ونقاء روحها من الآثام والفتن.

الملاحظ أن الصورة تتفجر بنور هائل يخطف الأبصار، ويبدد سواد الليل، ذاك السواد الذي يحتل حيزا يسيرا في نهاية الصفحة وقد غزاه نور الشمس الوهاج التي أخذت حيزا بارزا خلف صورة الأنثى وكأنها تؤكد للمتلقي استنادها على حقيقة ساطعة تبرز فكرة الوجود وجوهر الخلود، رؤيا مغايرة تبدد ظلام المستهلك والمتداول والعادات الواهية التي أعادت الأنثى إلى عصر الظلمات لما فيه من هضم حقوقها، وإذلال للذات الأنثوية، وخنق لصوتها وإجهاض لإبداعاتها، فرمزت الشمس لنور الحب والجمال الذي وجب أن يخترق الحياة الواقعية، فلابد لجمال الشعر أن يتجاوز الكلمات ويفجر جمالياته على الحياة، ولن يتحقق ذلك إلا بالتخلص من الرؤيا التقليدية القاصرة والثقافة الذكورية الخانقة.

كما يلفت انتباهنا اسم الشاعرة الذي ورد أعلى الصفحة من جهة اليمين، وفيه تأكيد على حضور الذات الأنثوية الشاعرة المتمردة الثائرة على كل القيود والأغلال؛ حيث ورد اسمها باللون الأبيض لون الصفاء والنقاء، وله علاقة وطيدة بصورة الأنثى التي اختارت لها ذات اللون للزي وللأجنحة والشعر، ما يعكس السلام النفسي الذي تضج به أعماقها بخلاف عنوانها الذي جاء أسفل الصفحة، وقد خط باللون الأزرق، هذا الأخير الذي يحمل دلالات متنوعة، "**فالأزرق يطابق نزوعه الطبيعي، يصبح طريق الحلم (...) والأزرق قائم بذاته لا ينتمي إلى أي مكان، الأزرق ليس من هذا العالم، يوحي بفكرة الخلود الهادئ والسامي الفوق إنساني**"[1]، وهذا يظهر رغبة الشاعرة الجامحة في تجاوز المألوف رغبة في صنع نص عظيم يضمن لها الخلود وقد عبرت عن ذلك الشاعرة نفسها فقالت: "**كيف استبدلت الرحم بالكلمة؟ من الذي أوهمني أن الخلود مع القلم وليس مع الولد؟ ولماذا يموت كل أبنائنا ويبقى المتنبي حيا لا يموت والمعري وابن خلدون؟ وقد اعتذرت لابني فعلا في مقدمة مسرحيتي عشتار انني أنجبت له كتبا عوضا أن أنجب له إخوة**"[2]، وفي كلامها ما يبرز تأثرها بفكرة الوجود وجوهر الخلود، لذلك هي مهتمة بإنجاب الأفكار والكتب، ما يبين لنا تأثرها العميق بالفلاسفة اليونان القدامى وخاصة



[1]– كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، تقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت– لبنان، ط1، 2013، ص: 82.

[2]– محسن بن أحمد: الكاتبة حياة الرايسل ل" الصباح": اكتب كما اشتهي أن أكون لا كما تشتهيني الحياة أن أكون، مقالات الصباح، الأربعاء 21 أوت 2024، 19:29.

سقراط الذي يقول: "**أنا امتهنت مهنة أمي وهي التوليد، ولكني لم أخرج أجسادا بل أخرجت عقولا كامنة في نفوسهم**".

كما تستوقفنا واجهة ديوان الشاعرة "**خيرة بلقصير**" التي تضج بالتحدي والإرادة والحياة والإصرار على تجاوز الحادثات فالمتأمل في العنوان يجده ينضح بطاقات انزياحية رهيبة، تثير فضول القارئ وتكسر توقعاته وتستفزه لسبر أغواره، واضعة أمامه جملة اسمية عليها هالة من التمرد والاختلاف، تعكس حضورا أنثويا صارخا، فتؤكد على لفظة "**جسد**" لاستمالة القارئ فتدفعه للتساؤل: ماذا تعني بالجسد؟ هل هو جسد الأنثى؟ أم هو الجسد البراني أو الجواني؟ أتراه جسد النص؟ أو بالأحرى جسد قصيدة النثر، ذلك أن الشاعرة ركزت على توظيف لفظة "الأهزوجة"؟ فجاءت اسما معرفا يبرز نوعا من الأناشيد الشعبية الغنائية التي كانت تتداول في العديد من المناسبات، واللافت للانتباه أن الشاعرة انتقت هذه اللفظة دون سواها، لتؤكد على تأنيث البنية التركيبية لعنوانها، وتفرض حضورها المستقل المميز الذي يلغي الوصاية الذكورية، وتضمر نسق الأنوثة فيصبح منافسا للنسق الفحولي، أما اختيارها للأهزوجة فذاك نابع من رغبتها في كسر البناء الهيكلي للقصيدة الأب، فالأهزوجة تتحرر من القيود الصارمة وكذلك تفعل قصيدة النثر، كما تحمل دلالة أخرى فالأهزوجة تحيلنا إلى الأغاني الشعبية وروح الانتماء وعبق الأمن والأمان، ومنه تضاعفت دلالات لفظة الأهزوجة لتحيلنا إلى حمولات ثقافية كثيفة، ومن ثمة جاء العنوان في أعلى الصفحة وقد خط باللون "الأحمر القاتم"، **ويعتبر الأحمر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته وقدرته ولمعانه (...) والأحمر القاتم فهو ليلي، مؤنث، سر يمثل غموض الحياة**"[1]، وهذا يعكس تركيز الشاعرة على إثبات الذات الأنثوية كذات مستقلة متحررة من النمطية والنمذجة، ثائرة على الوصاية الذكورية.

[1]– كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص: 73.

بالانتقال إلى صورة المرأة التي يبرز منها القسم العلوي من جسدها، يتراءى لنا حرص الشاعرة على إظهار رأس المرأة بشكل مغاير للمعتاد، ما يشير إلى دعوتها إلى تحرير العقل من الرؤية البؤبؤية القاصرة، والتمرد على الأنظمة الكلاسيكية الواهية، وهذا ما أشارت إليه في حديثها عن الكتابة فهي ترى أن "**الكتابة منفذ خروج من الحصار الطروادي، فأمام هذا الكم الهائل من الرقابة والمحاولات التي يفرضها المجتمع في تضييق الحلقات حول كل ما هو إبداع، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بإمرأة تحمل رأسا يلهج بالحرية فالأمر ليس بالسهل، أعتقد أنه تحد كبير، فالإبداع بالنسبة لي ككاتبة هو إعادة صياغة الأشياء وإخراجها من قيودها وكسر تلك الطابوهات الجاهزة كالتهمة الملصقة بالمرأة بتاء تأنيثها المشرعة على الاضطهاد، فهي المنكوبة بجسدها وعقلها على مر التاريخ**"[1]، وهذا ما يشرح لنا العلامات اللغوية وغير اللغوية التي استندت عليها الشاعرة للتأكيد على فكرها المتحرر ووعيها الناضج ورؤاها المتجاوزة لقصيدة الأب والوصاية الذكورية، كما تشير إلى رفضها للتشيؤ أو بالأحرى تناهض فكرة اتخاذ الجسد كسلعة يباع ويشترى، وهي بذلك تتحدى الثقافة الذكورية التي حرمت المرأة من جسدها وجعلته من متاع الرجل الخاص الخاضع لرغباته ومتعته، إنها تصور بعدا مختلفا عن السائد، وتؤكد على الجزء المغيب لردح من الزمن، لتبرز مكمن إبداع المرأة وقوتها وقدرتها على ارتياد عوالم الإبداع اللا مألوفة وتغيير الموازين وفضح عقم المؤسسة الذكورية القائمة على التفضيل الجنسي الجائر.

الملاحظ أن جسد المرأة في الصورة يبدو عليه علامات الجفاف، وهذا ما يبين لنا صراعات الذات الأنثوية وما التصق بجسدها من آلام وأوجاع، هذا الجسد الذي يعكس دلالة الأرض الجافة يكشف لنا اغتراب الذات الشاعرة وحنينها الدائم ومعاناتها من الفقد والحرمان في أرض لا تنتمي إليها، وفي بيئة ليست بيئتها، وبالعودة إلى متن النص نجدها تعاني من الاغتراب بسبب الظروف التي أجبرتها على ترك "**وهران**" مسقط رأسها والسفر من الجزائر

[1]– نوارة لحرش: الكاتبة وتحديات الفكر الذكوري، جريدة النصر، الاثنين 20 أوت 2024، 00:45.

إلى ليبيا ومن ليبيا إلى الأردن لتقيم هناك إلى يومنا، وهذا الحنين إلى الوطن وإلى الأرض يتجلى في العديد من عناوين القصائد **(وطن، وهران شوق..ومسغبة، كامو، وهران تدير ظهرها لي، القصيدة المهاجرة دوما)** ما يؤكد انشطار الذات الشاعرة واغترابها المؤلم.

لكن ما يثير انتباهنا هو لون شفاه المرأة، نظرا لاعتيادنا على اللون الأحمر المثير، وفي اختيارها لهذا اللون المميز تصريح يشير إلى اختلافها وكلماتها المغايرة للمعتاد بالإضافة إلى السواد الذي يتفجر من عينها يوحي بمحاولات اتلاف رؤيتها وإخضاعها للرؤية السوداوية من خلال ما تفرضه الثقافة الذكورية التي شوهت واقع الأنثى وكبلت رؤاها ومنعتها من العيش بما تراه ففقأت عينها لتبين الظلام الذي عاث فسادا بها، أضف إلى ذلك الأزهار التي ظهرت وهي تتمركز في رأسها تحديدا ما يوضح أفكارها المتميزة ووعيها الناضج رغم مطبات الحياة، بالإضافة إلى الأزهار التي تعبر عن الحب والجمال والمشاعر المرهفة النبيلة، ما ضاعف دلالتها باختيارها مجموعة من الألوان التي فجرت جمالية بارزة، فاختارت اللون الأبيض للدلالة على الصفاء والنقاء والوضوح، واللون "**الأزرق يطابق نزوعه الطبيعي، يصبح طريق الحلم (...) والأزرق قائم بذاته لا ينتمي إلى أي مكان، الأزرق ليس من هذا العالم، يوحي بفكرة الخلود الهادئ والسامي، الفوق إنساني**"[1]، بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي طغى على كل الألوان لحرصها على إظهار قوة الذات الأنثوية وجرأتها،ما يعكس فلسفتها المغايرة وفكرها المنفتح على الاختلاف الذي يعد مبدأ الحياة وأساسها، كما لا يفوتنا التطرق إلى المؤشر الجنسي في لفظة "شعر" الذي خط باللون الأحمر، وكذا اسمها الحقيقي الذي رسم باللون الأحمر القاتم، وكذا دار النشر.

كل ما سبق تضمه صفحة باللون البني لون الأرض الخصبة المعطاء، لتحيلنا إلى جسد آخر جسد الأرض الذي يعكس حنين الشاعرة لمسقط رأسها، الأرض التي نشأت فيها

[1]– كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص: 82.

وترعرعت في بيئتها، وهذا ما خلق شعرية الجسد البارز في غلاف الديوان والطاغي على جل قصائدها.

ب/- الغلاف الخلفي:

يعد الغلاف الخلفي آخر صفحة من العمل الأدبي "**وهو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي**"[1]وهما: نمط الشهادات، ونمط النص، كما يضم الغلاف الخلفي للديوان بعض معلوماته، لنجد سعره، وكذا الناشر، واسم صاحب لوحة الغلاف، وأحيانا الصورة الفوتوغرافية للمؤلف، وإصداراته، واسم صاحب الشهادة التي وضعت...

***نمط الشهادات:**

ركزت بعض الشاعرات على توظيف هذا النمط في الأغلفة الخلفية؛ حيث تلجأ الشاعرة إلى إدراج مقاطع من أعمال نقدية أو شهادات لنقاد لهم مكانتهم العلمية المرموقة، أو شهادات شعراء متميزين، وكأنها طريقة تستهدفها الشاعرات لإقناع القارئ بنجاح العمل بالاستناد إلى شهادات لأقلام معروفة موثوقة، الأمر الذي يختم الديوان بتأشيرة النجاح والتميز، ومن بين الشاعرات اللاتي وظفن هذا النمط من الشهادات نجد:

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 137.

يحتوي الغلاف الخلفي لديوان " **مهرة النور**"[1]للشاعرة التونسية "**السيدة نصري**"* على اسم الشاعرة الذي أتى أعلى الصفحة باللون الأحمر ليعكس لنا دلالة القوة والقدرة والتفاؤل والقوة ليوضح هوية صاحبة الاسم المتوهجة رغم الألم والمعاناة، وجاءت الصورة الفوتوغرافية للشاعرة صورة شكلها الأبيض والأسود فقط بعيدا عن بهرجة الألوان الصاخبة لتبين للمتلقي معنى الحياة بالنسبة لها وحقيقتها البعيدة عن كل تنميق وزخرفة أو لتخبر القارئعن مدى قسوة تجاربها الحياتية فشكلت جدلية البياض والسواد ثنائية **الحياة≠ الموت، الفرح ≠ الألم**، هذه الجدلية التي تحيلنا إلى مفارقة أخرى تتجلى في التساؤل الذي يعتري القارئ ليردد ذهنه هذا السؤال الملح: كيف تختار الشاعرة صورتها الفوتوغرافية باللون الأبيض والأسود ويتمركز اسمها باللون الأحمر الصاخب أعلى الصفحة؟ إن هذا السؤال وتلك المفارقة تجعل القارئ يتمادى في تفكيره إلى خارج المألوف والمعتاد فأرادت الشاعرة أن توضح من خلال تلك الجدلية حقيقة الحياة وما تعكسه من ألم ومعاناة وما كابدته الشاعرة من حزن ومآسي، إلا أن اسمها أو بالأحرى الذات الشعرية كانت متوهجة صاخبة الآمال رغم ما اصطدمت به من آلام، فيعضد هذه الفكرة ما أوردته في الجانب الأيمن من الصفحة؛ حيث قدمت للقارئ سيرة مقتضبة عن حياتها وأهم أعمالها وإصداراتها، وهذا ما وضحه سالفا اللون الأحمر من قوة وقدرة الذات الأنثوية.

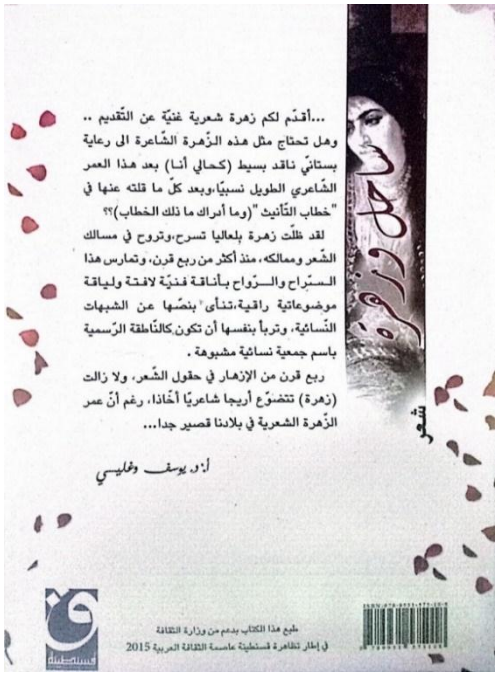
فضلا عما سبق نجد أن الشاعرة قد اختارت تقسيم الصفحة إلى قسمين: القسم الأول أبرز اسمها وصورتها الفوتوغرافية وسيرتها الذاتية كمرآة عكست الذات الشاعرة بمختلف أبعادها، والقسم الثاني تجلى في شهادة الشاعرة التونسية "**نجاة المازني**" هذه الشاعرة المتميزة البارزة، فأدرجت شهادتها في فقرة تتوسط الصفحة وهي مبينة بوضوح في صورة الغلاف الخلفي للديوان المرفقة أعلاه، هذه الشهادة التي جاءت تصريحا واضحا عن الأبعاد الفنية للديوان ومكامن الإبداع فيها لتغري القارئ على الولوج إلى عالم قصيدتها من خلال ما بينته

[1]– السيدة نصري: مهرة النور.

الشاعرة "**نجاة المازني**" من ركائز أساسية ومنعطفات رئيسة في المتن الشعري كمؤشر إغرائي يستفز فضول القارئ، وكختم يؤكد شعرية الديوان وشاعرية صاحبته.

بالإضافة إلى ما سبق نجد أن الشاعرة فضلت أن تبين في الجملة التي خطت باللون الأحمر الفاتح عن صاحب لوحة الغلاف الأمامي في قولها: "**لوحة الغلاف للرسام عثمان الينة**"، وقد اختارت اللون الأحمر الفاتح لتبين أن لوحة الغلاف الأمامي تعكس التجربة الشعرية والشعورية للشاعرة، وفيها أيضا توضح للمتلقي كفاءة الرسام وبراعته في إنطاق المسكوت، كما ورد في أسفل الصفحة في الجانب الأيمن ثمن الديوان والرقم المعياري الدولي للكتاب في الجهة اليسرى، وفي ذلك ما يريح قدرة المتلقي لإمكانية شراءه، هذا الكتاب الذي حاز على ترقيم معياري دولي كتعريف للكتاب.

الجدير بالطرح في هذا المقام هو لون الصفحة؛ أين تجلت هذه الأخيرة باللون الأخضر الذي كثيرا ما يوحي بالحياة والأمل كلون يبعث على الاستقرار النفسي والارتياح كعامل فاعل في كسب طمأنينة القارئ للولوج لعالم القصيدة اللامحدود أو كعلامة تبرز الأمل والحياة رغم المنغصات والألم والحادثات.



كما يستوقفنا في هذا الصدد الغلاف الخلفي لديوان "**ساحل وزهرة**"[1] للشاعرة الجزائرية "**زهرة بلعاليا**"*؛ حيث ظهر عنوان الديوان بشكل لا مألوف كسرت من خلاله الشاعرة أفق توقع القارئ فتجاوزت تموقع واتجاه العنوان المعتاد؛ أين ورد عنوانها بشكل عمودي من الأعلى إلى الأسفل على طول المساحة

[1]–زهرة بلعاليا: ساحل وزهرة.

* ينظر: ملحق رقم (01): "نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية"

التي تجلت فيها صورة المرأة، هذه الصورة التي برزت كمساحة صغيرة من متن صفحة الغلاف، أوحت فيها الشاعرة إلى الذات الأنثوية؛ هذه الأخيرة التي تعد العامل الرئيسي لبناء دلالة الديوان، لتضع في أسفل تلك الصورة المؤشر الجنسي للكتاب "**شعر**" وكأنها تربط الشعر بالذات الشاعرة والعلاقة الوطيدة بين الأنا والشعر.

علاوة على ما سبق نجد أن الشاعرة قد أوردت شهادة الأستاذ الدكتور "**يوسف وغليسي**" هذا الناقد الفذ والشاعر المتميز الذي له مكانة بارزة في الوسط الأدبي والنقدي وبالتالي فإن شهادته تعد ختما على جمالية الديوان ومدى شعريته وشاعرية صاحبته، كما تعد كذلك محفزا مهما لاستفزاز فضول القارئ للولوج إلى المتن الشعري واستنطاق مكنوناته وتتبع مكامن الإبداع فيه.

استنادا على ما جاء في شهادة الناقد "**يوسف وغليسي**" في صفحة الغلاف الخلفي المرفقة أعلاه، والتي أبرز فيها "**يوسف وغليسي**" مدى براعة الشاعرة وقدرتها الشاعرية على تطويع الموضوعات وإخضاع اللغة الشعرية الوارفة؛ حيث وردت كلماته كمؤشر إغرائي للقارئ، كما ورد في أسفل الصفحة دار النشر والسنة والمكان، كل ذلك تجلى على صفحة بيضاء ناصعة يتموضع على جانبها الأيمن صورة المرأة وعلى جانبها الأيسر أوراق ورد حمراء تعكس جمال ورقة الذات الشاعرة. إضافة إلى ما سبق نستعرض

لم سهام كاتبة قصاصة، مارست نشاطها مكثفا في الصحافة و الإذاعة و الملتقيات الوطنية و الدولية. تعتبر نموذجا للمثابرة في العمل التربوي و الصحافة و الأنشطة الإجتماعيةو الثقافية والسياسية.
الدكتور يحي بوعزيز

لم سهام منذ عرفتها فهي عاشقة لمتاعب الكتابة و فضاءاتها. تدافع على ذلك بشراسة نمرة مخالبها من حرير..
الشاعرة ربيعة جلطي

لم سهام قليل منها يكفي لتقول الكلمات، أكثر مما تقوله الفراشات وحميميات البلاد.
لم سهام ضرورة صقلت حبنا للأدب الجميل و الوقع النقي للحرف و الضمير معا.
الشاعرة رشيدة محمدي

الشاعرة و الأديبة لم سهام من الأسماء التي تألقت بنشاطها و حضورها في المشهد الثقافي الأدبي بالناحية الغربية على مستوى الوطن، ما تزال هذه الأديبة تعيش في وهران بين أبنائها و أسرتها الدافئة تقاوم في ألم ما يعانيه الوطن و الضمير و الإنسان.
ونحن بهذه الإلتفاتة نؤكد لها أننا لن ننس ما قدمته لإتحاد الكتاب و الأدباء بوهران و لا مساهماتها الإبداعية في الصحف و المجلات .
الشاعر عياش يحياوي

دار الغرب للنشر و التوزيع

الغلاف الخلفي لديوان "**أميرة الحب**"[1] للشاعرة الجزائرية "**عمارية بلال**"*؛ حيث بدت صورتها الفوتوغرافية أعلى الصفحة في جانبها الأيمن وعدة شهادات لعدد من الشعراء والشاعرات، وبهذا قد تجاوزت ما يتداول، لأنها لم تكتف بشهادة واحدة بل أدرجت أربع شهادات للدكتور "**يحي بوعزيز**" الأكاديمي الرصين، وللشاعرة المتميزة "**ربيعة جلطي**" وكذا الشاعرة **المتألقة** "**رشيدة محمدي**"، بالإضافة إلى الشاعر والأديب الأريب "**عياش يحياوي**"، فسعت من خلال ذلك إلى تأكيد موهبتها وقدرتها وشعرية ديوانها وشاعريتها المتميزة من خلال التركيز على إدراج عدة شهادات لأشخاص لهم صدى واسع في الوسط الأدبي، ومكانة متميزة لدى جمهور القارئ، وفي تعدد هذه الشهادات ما يؤكد للقارئ مكامن إبداع القصيدة وخصائصها الفنية والجمالية والذات الشعرية المتألقة التي نسجت كلماتها من عبق الألم والحسرة لتحيله أملا وبسطة جمالية مبتكرة، وذلك بفضل ما ركز على إضاءته كل طرف في القصيدة.

إضافة إلى ما سبق نجدها قد خطت للديوان أفقا رحبا تجاوز المعتاد، وذلك ما تجلى في شهادتين لرجلين وشهادتين لإمرأتين تلغي فيهما الانحياز لجانب دون الآخر، بل لتؤكد للقارئ مدى شعريتها وبراعتها في نسج الشعر، تلك الحقيقة الواضحة، ومن جهة أخرى تسعى بهذا الفعل إلى إسقاط فكرة التفريق والتمييز بين الجنسين؛ وهذا ما يفتح لها بابا شاهقا للاستحواذ على أكثر عدد من إقبال جمهور القراء والمهتمين.

أما في أسفل الصفحة فقد أدرجت دار النشر والرمز الخاص بها، وسعت من خلالها الشاعرة إلى تفعيل لعبة الثنائيات أو بالأحرى جدلية البياض والسواد لتعكس ثنائية: **الحياة ≠ الموت، الفرح ≠الحزن، الأمل ≠الألم** ، الذي صاحب الشاعرة طيلة حياتها إلا أنها حولت آلامها إلى آمال متوهجة والنائبات إلى قوة ومسرات؛ حيث طوعت حزنها وروضته لتحيله إلى أجمل أشعار وأروع القصائد، وذلك ما أكدته في ديوانها بقولها: "**إنها الأوجاع التي**

[1]– عمارية بلال (أم سهام): أميرة الحب، دار الغرب، وهران –الجزائر، ط1، 2002.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

تعكس أبعاد تناقضات الحياة في انتصاراتها وانكساراتها، وتحمل نبوءة وحلم فجر نقي تنتصر فيه بذرة الخير وتزهر فيه الجراح".

***نمط النص:**

اعتمدت جل الشاعرات المغاربيات المعاصرات على هذا النمط بالتحديد في الغلاف الخلفي لدواوينهن؛ حيث اخترن بعناية شديدة أبرز قصيدة تضج ثناياها بالمغزى الجوهري للديوان، فأدرجن قصيدة كاملة أو جزء منها للفت انتباه القارئ واغرائه للولوج إلى متاهة المعنى، ومن بين الشاعرات اللاتي وظفن هذا النمط نجد:

الشاعرة الليبية "**حواء القمودي**"* في ديوانها "**وردة تنشب شوكها**"[1] قد أدرجت نصا لقصيدتها "**انشغال**" في الغلاف الخلفي للديوان، فتجاوزت بذلك النموذج النمطي الذي يقوم على إدراج شهادات للأكاديميين والشعراء، بل اختارت أن توظف الجزء المعبر من قصيدتها ليعكس البنية الدلالية العامة للديوان، وبذلك جعلت القارئ المسؤول الأول على صياغة شهادته انطلاقا مما يتلقاه من دلالات وإيحاءات ومنعطفات رئيسة من قصيدتها المختارة؛ ذلك أن اختيار الشاعرة ليس فعلا بريئا بل تسعى من وراء ذلك إلى توضيح البنية الرئيسة التي شكلت قصائدها وديوانها ككل، فعكست دفقتها الشعورية وتجربتها الشعرية وذلك بالعودة إلى أول

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– حواء القمودي: وردة تنشب شوكها، دار الأدهم، القاهرة– مصر، ط1، 2018.

جملة في النص التي تعكس عنوان قصيدتها وذلك في قولها "**الوردة التي انشبت شوكها**"، وفي آخر جملة وضحت المحفز الرئيس لهذه التجربة، وذلك حين قالت "**أفتح أبواب روحي أجدني فيك**".

من هنا نجد أن الشاعرة قد حرصت على مضاعفة دلالة النص والتأكيد على تجربة الذات الأنثوية التي تكابد عناء الحادثات بثبات وقوة وذاك ما نستشفه من صورة المرأة البارزة في الواجهة الخلفية للديوان، على الجانب الأيمن بمحاذاة نص القصيدة المختار؛ حيث بدت صورة المرأة وهي مطأطأة رأسها واقفة بصبر وقوة أمام الريح أو بالأحرى مقابل رياح الحياة العاتية وآلامها ومآسيها مستسلمة للهوى ونور الحب الذي أعاد لها الحياة والأمل، وذلك ما ورد في نصها "**كأنما الأيام غيمة عابرة، وكأنك الذي، أسمي الحياة باسمه، وأواصل العيش، لأنه يحبني**".

عليه استطاعت الشاعرة مضاعفة دلالة النص وجمالياته من خلال المزاوجة بين المعنوي والبصري، وبه استحوذت على انتباه القارئ باحتلال أكثر حواسه تأثيرا على ذهنه، الأمر الذي يغري القارئ للولوج إلى عالم القصيدة اللامحدود بفضل الدفقة الشعورية الجامحة والتجربة الذاتية المتميزة وتأثيرها على نفس المتلقي، وخاصة حين ألقت بكل ذلك على جسد الصفحة التي اختارت أن يكون لونها أزرق فاتح يخامر الرمادي، وبالنظر إلى دور الألوان وما تحققه في نفس المتلقي وطاقاتها المتعددة؛ نجد أن اللون الرمادي يعكس آلام ومآسي الحياة، لكن غلبة اللون الأزرق الفاتح على الصفحة أبرز رؤى الشاعرة السامية المتعالية على كل ماهو مادي فاني إلى عالم أسمى وأعلى، عالم الخلود والحياة والصفاء، وقد برز اللون الأزرق الداكن في صورة المرأة؛ حيث عكس القوة والجرأة والحكمة.

من خلال هذا استطاعت الشاعرة اتقان فن المخاتلة من خلال اللعب بالألوان والكلمات للاستحواذ على انتباه القارئ وإقناعه بجماليات الديوان وشعريتها الباذخة دون أن تقحم طرفا آخر في عملية التواصل بينها وبين المتلقي.

أما الشاعرة الليبية "**كريمة علي اللولبي**"* فقد وظفت عددا من قصائد الهايكو في الغلاف الخلفي لديوانها الموسوم بـ "**الحب أجنحة امرأة**"[1] لتحفز ذهن القارئ على رسم صور مختلفة الأبعاد فتهيج مشاعره إزاء هذه اللوحات البصرية، وذاك بالاستناد على جوهر قصيدة الهايكو التي تقوم على البصري والحركي والآني، كما تنفتح على جوانب أخرى كالحسي والفكاهي وهذا بحسب تجربة كل شاعرة، وبالتالي سعت إلى إبراز لغتها الحداثية التي تتجاوز كل معتاد ومألوف لتقحم القارئ في تلك اللحظة التي تسجلها الكلمات بكل أبعادها النفسية والحركية، فركزت على توظيف الحجم الثلاثي للأبيات والمشهدية البصرية والدهشة الختامية لاستفزاز القارئ والاستحواذ على انتباهه وإجبار فضوله على الغوص في عوالم القصيدة، مستندة على إبراز تجربتها الشعرية ودفقتها الشعورية من خلال اختيار قصائد معينة تعكس البنية الرئيسة للديوان؛ حيث عرضت كل قصيدة جانبا من جوانب الإبداع في الديوان وخصائصه الفنية وتيماته المختلفة.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– كريمة علي اللولبي: الحب أجنحة امرأة، دار ديوان العرب، بور سعيد–مصر، د.ط، 2021.

أما الشاعرة التونسية "**سندس بكار**"* فقد تجاوزت في ديوانها المعنون بـ "**قبعة ضاقت عن رأسي** "[1] نمط توظيف الشهادات في الغلاف الخلفي للديوان، هذه التقنية المتداولة بكثرة لدى الشعراء، فسعت إلى تجاوز المألوف بتوظيف قصيدتها التي أخذت عنوان الديوان، فجاء اختيارها لهذه القصيدة تأكيدا على البنية الرئيسة التي عكست الموضوع الجوهري للديوان، ومن ثمة صرحت بأهم المنعطفات الأساسية التي تصب في بوتقة واحدة رغم تعدد تيمات الديوان، فالقصيدة التي شكلت البؤرة المركزية للبنية الدلالية للديوان عكست تجربتها الشعرية ودفقتها الشعورية فمنحت للقارئ ايحاءات أعربت عن معاناتها ومآسيها في قصيدة نثرية يتفاوت طول أسطرها كعلامة على تمردها عن كل تلك الآلام والمنغصات، مستعملة كذلك اللعب على جسد الصفحة فجاءت قصيدتها لتعانق اللوحة التشكيلية ولتضاعف دلالة آلامها التي تنبثق من ذاكرتها التي ضج بها ذهنها فأتعبتها.

فضلا عما سبق نجدها توظف اللون الأزرق الداكن كلون البحر العميق الذي يعكس أغوارها السحيقة وآلامها الدفينة وقوتها رغم تلاطم الأحزان وإصرارها على تجاوز كل ذلك، وبالتالي استطاعت الشاعرة أن تغري القارئ على الولوج لعالم القصيدة انطلاقا من تحريك خياله واستفزاز عواطفه بشكل مباشر دون اللجوء إلى نمط الشهادات.

2/- عتبة العنوان:

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- سندس بكار: قبعة ضاقت عن رأسي، دار ميارة، القيروان-تونس، ط1، 2016.

إن العنوان من أهم العلامات السيميولوجية الناطقة دون كلام والمؤدية دون فعل، نظرا لطاقاته الدلالية المتعددة التي تفتح آفاق التأويل على اللا نهائي، إن أتقن صاحبه فن المخاتلة، لذلك "**يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي كعنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك/ وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله**"[1]؛ أي مدى براعة المؤلف في صياغة عنوان مكثف مكتنز بعدة دلالات متضاربة تستفز ذهن القارئ وتحرك خياله فتجبر فضوله على الولوج إلى عالم النص وفك شفراته؛ ذلك أن العنوان يخفي عدة أنساق مضمرة منها الاجتماعي والايديولوجي وحتى التاريخي، ما يتطلب تتبع الخطاب اللغوي والبصري الذي يقيم علاقة وطيدة بين العنوان والمغزى الجوهري للعمل الأدبي، هذه العلاقة التي تبدو أحيانا للقارئ لا منطقية؛ تهدف لتشويشه لتجبره على تتبع هذه العلامات على اختلافها لإشباع فضوله وإسكات أسئلته المتتالية؛ ولأجل ذلك أصبح العنوان ضرورة كتابية وبصمة خاصة تعكس هوية صاحبها وذاك ما أكد عليه "**محمد فكري الجزار**" في كتابه "**العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**" حين أكد أن العنوان للكتاب كالاسم للشيء.

أ/- وظائف العنوان:

استحوذ العنوان على أهمية بارزة نظرا لكونه المفتاح الرئيس لسبر أغوار النص، فوجوده مرتبط بقيام القصيدة وتشكلها وتحليلها والخوض في مكامن إبداعها، ولهذا كان محط اهتمام المبدعين جراء وظائفه الأساسية والحيوية التي يؤديها، هذه الوظائف التي تطرق إليها ""**Gèrard Genette** رومان جاكبسون" في مخططه التواصلي، وكذا " **جيرار جينيت**" "

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 2008، ص: 65.

(1930-2018) الذي " **أعاد نمذجة وترتيب وظائف العنوان فكانت كالأتي:**

1/- الوظيفة التعنينية/ التعيينية(f.Dedèsignation)**

وهي الوظيف التي تعين اسم الكاتب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من إحتمالات اللبس.

2/- الوظيفة الوصفية:

"**وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان**"[1]؛ ومن ثم تعد هذه الوظيفة المؤشر الأساسي الذي يقدم بعض الدلالات المفتاحية والضمنية الخاصة بفحوى العمل الأدبي وهذا ما أكد عليه "امبرتو ايكو" بعدها مفتاح تأويلي للعنوان.

3/- الوظيفة الإيحائية (f.Connotative)

وهي الوظيفة الأكثر "**ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.**

** " إستعملنا مصطلح (التعنين) لأنه يعد من مشتقات العنوان ومن مشتقات الفعل (عنن)، دالا في أصل اللغة على المعنى والوسم، والقصد، والتحديد، أو هو سمة للكتاب، والتعنين هو تمييزه عن باقي العناوين بإظهاره، ومنه سيمنا الوظيفة التعنينية ". عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،ص: 78. نقلا عن: لسان العرب لابن منظور، مادة (عنن)،ص: 437-447

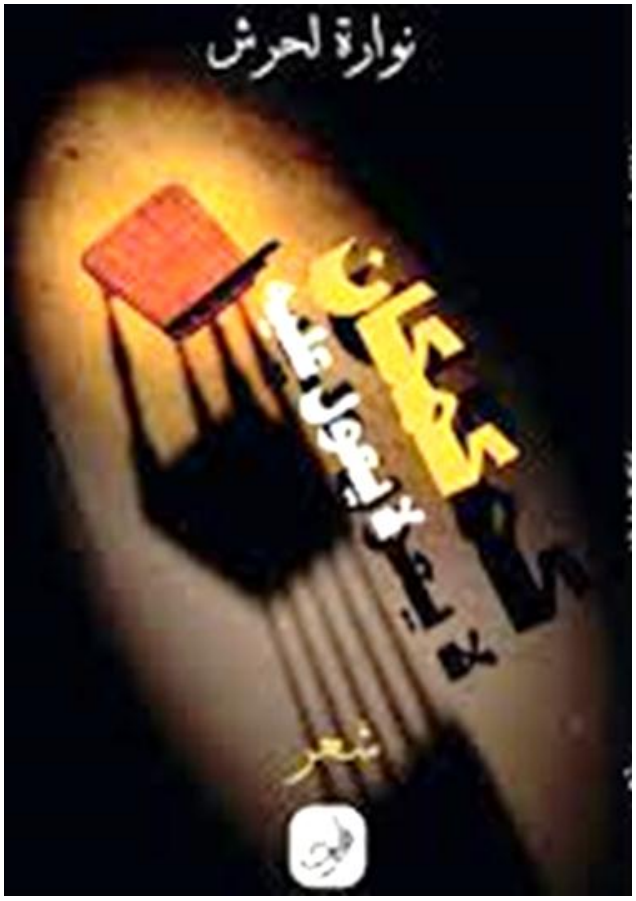
[1] -المرجع نفسه، ص: 87. نقلا عن:

Joseph BesaCamprubi, les fonction du titre, presses universitaire de limoges, paris, 2002, pp8-11.

4/- الوظيفة الإغرائية (f.Sèductive)

تعد هذه الوظيفة محفزا للفت انتباه القارئ وإغرائه لاقتحام عالم القصيدة اللامحدود، لذلك اعتبرها البعض ضرورة أساسية بعدها وظيفة تجارية إشهارية تدفع إلى تحقيق أعلىنسبة مبيعات؛ إلا أن هذا الرأي يعجل بفناء الفن والأدب إن ارتبط بوظيفة اشهارية لا جمالية؛ لهذا **يرد جون/ بارث (John Barth) على أولئك الذين يلهثون وراء العناوين الرنانةوالطنانةدون وعي بجماليتها والتي تكون في الأغلب بلا معنى وهذا لكي لا نسوق القراء لعماء لا مرئي، ونبقي على ذلك الميثاق الأخلاقي للقراء، لأن المناص برأي " جينيت" رباط ككل الأربطة، يمكن أن تحدث له أشياء مثلما مر بنا في وظائف العنوان، وهذا لما يكون الكاتب ثقيل اليد حاجبا بعناوينه الإستقبال الجيد لنصه من طرف القراء/ المعنون لهم، لهذا ينصح الكتاب من أن يبتعدوا عن التأنق المفضوح في عناوينهم على حساب معنى النص ومضمونه قصد تحقيق أكبر المبيعات، فالقارئ لم يعد مغفلا كما كان يعتقد**"[1]؛ لأجل هذا خلق هذا الميثاق القوي بين المؤلف والقارئ وجب الابتعاد عن البهرجة اللغوية التي تظل جوفاء بعيدة عن مضمون النص وجودها دون جدوى أو طائلدون المبالغة في التشفير ولا الإفراط في التقريرية والوضوح المبتذل.

[1]-المرجع السابق،ص ص: 86-89.



وفي هذا المقام يستوقفنا عنوان ديوان نوارة لحرش "**كمكان لا يعول عليه**"، فأما لفظة "**كمكان**" فقد كتبت على صفحة الغلاف بشكل بارز وواضح ومائل في الآن نفسه، كسرت فيه حدود المألوف الخاص بالعنوان العادي الذي يكون خطا أفقيا مستقيما في أغلب الأحيان وكأنها تريد أن تقول من خلال عنوانها أنه ليس هناك توازٍ ولا استقامة ولا حتى قاعدة أو قانون ثابت، فكل شيء قابل للتغيير والانحراف، وإذا ما ركزنا أكثر نجد أن عنوانها جاء كانعكاس لضوء خافت وكانت انعكاس لفظة "**كمكان**" ممتدة أكثر من الكلمة، وربما يحيلنا هذا إلى جدلية الغياب والحضور الذي يؤرق الشاعرة، فجاء "**كمكان**" مكتوبا باللون الأصفر، وهذا الأخير كثيرا ما يوحي: "**بالتفاؤل والمرح والوضوح والثقة**"[1]هذا من جهة، وقد يدل على "**المرض والموت والفناء**"[2] من جهة أخرى، ونلاحظ أن اللون يحمل أكثر من دلالة، ومنه يتضح لنا أنه حتى ولو كان هناك أمل أو فرح فهو آيل للزوال والموت والفناء، خاصة وأن كل العلامات اللغوية وغير اللغوية تؤكد على حضور مؤقت يعكس غيابا طويلا.

والملاحظ أن بقية العنوان "**لا يعول عليه**" جاءت مكتوبة باللون الأبيض وكثيرا ما نجد أن اللون الأبيض يتماشى واللون الأصفر، وقد يدل على "**السلام والنقاء**" وهذه الدلالة الشائعة، وبعكس ذلك قد يرمز"**للكفن والموت**" ، وكل ما سبق له دلالات متعددة ومتشعبة،

[1]– كللود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، وميزتها، ودلالتها)، ص: 29– 30.

[2]– المرجع نفسه، ص: 114.

ناهيك عن صورة الكرسي الذي لا تظهر أرجله، فهو لا يعول عليه يعكس صورة ظله المخيف الذي يمتد لنهاية الغلاف، وهنا تبرز أرجل الكرسي المكتملة ما يؤكد أن الوجود الآني وجود لا يعول عليه مؤقت يحيل دائما للغياب الطويل المخيف، فالحياة كمكان لا يعول عليه مهما طالت فمصيرها الزوال.

والجدير بالطرح في هذا المقام أن الشاعرة قد ورد اسمها في أعلى الغلاف يتوسط اللون الأسود، وربما هذا ما يدل على أن الشاعرة تريد أن تبرز أن ما سيتجلى في الديوان مرتبط بتجربتها الشخصية المؤلمة والمأساوية، ولكن ما يستدعي الانتباه هو ما جاء في أدنى صفحة الغلاف حين ورد المؤشر الجنسي "**شعر**" المكتوب باللون الأصفر وكأن هناك علاقة وطيدة بين "**المكان**" و"**الشعر**" أو القصيدة التي تضمن لها الخلود بعكس الحياة وخاصة القصيدة التي وجدت فيها ما لم تجده في واقع حياتها الموجع، وكأنه نوع منالانسحاب أو طريقة للتعويض وهذا ما جاء في قصيدتها الموسومة ب. "**قميص**"[1]التي تقول فيها:

قميص اللغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة

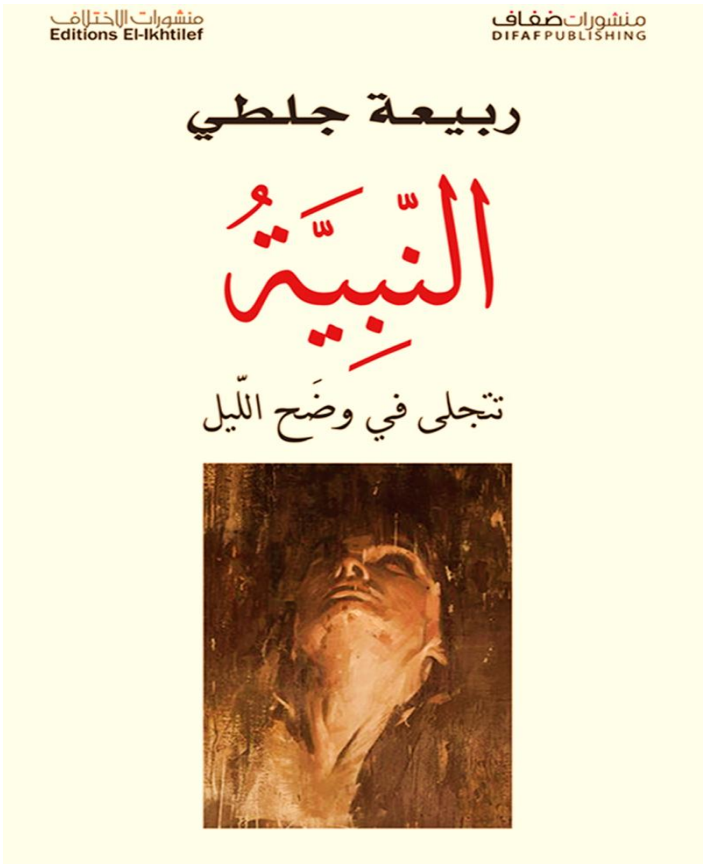
وبما أن السيميولوجيا تهتم بالعنونة، فإن كل تلك العلامات غير اللغوية ساهمت في تكثيف دلالة العنوان، وتحميله طاقات متوهجة بالرموز والايحاءات فلا يجد القارئ نفسه إلا وهو يغوص في غياهب القصيدة بحثا عن أجوبة تسكت فضوله وأسئلته المتضاربة وهذه اللذة التي ينشدها، وذلك فقط حين يتقن المؤلف تشفير عنوانه والتركيز على سمة الغموض التي تعد من أبرز سمات الشعر العربي المعاصر، والأهم من ذلك هو تركيز المؤلف على "الوظيفة الاغرائية" (F. Séductive): وهي من الوظائف المهمة للعنوان، المعمول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تستفز القارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه وهي ذو قيمتين، قيمة جمالية تنشطر بوظيفته

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 08.

الشعرية التي يبثها فيه الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الاغرائية التي تدفع بفضول القارئ للكشف عن غموضه وغرابته"[1]، وذلك على حد قول جيرار جينت، وهذه هي الوظيفة المهيمنة على عنوان الديوان، خاصة حين يرى القارئ فهرس العناوين؛ حيث يكسر أفق توقعاته ويخيب ظنه، ذلك أن المعتاد أن يكون عنوان الديوان هو عنوان قصيدة فيه، ولكن العنوان لا يرد إلا كجملة أخيرة في القصيدة المعنونة بـ: "**مأدبة متأخرة**" ، ناهيك عن تشويش أفكار القارئ من خلال تلك العلائق اللا معقولة بين عنوان الديوان وشجرة العناوين المصاحبة للنص، التي تفجر مفارقات تبدو للوهلة الأولى لا علاقة لها بعنوان الديوان.

إضافة إلى ما سبق نجد أن غياب تلك العلاقة المنطقية بين عنوان الديوان والعناوين المصاحبة للنص هو ما يضمن تعدد الدلالات وتكثيفها، فنجد أن تيمة الحزن والاغتراب هما أبرز ما ينضح بهما الفهرس ويتجلى ذلك من خلال القصائد التالية: **(حالةغياب، أعطاب باكرة، الحياة أقصر من قامتي، انقضامات، مأدبة متأخرة، رغبات منكسة، كثمرة صغيرة ذبلت في آنية الغروب، إنطفاء ، جحيم، سراب، جوارب معلقة على شتاء القلب، ما يحدثه التصبير، أناشيد العطب)** ولكل عنوان من هذه العناوين تكثيف دلالي بارز وجلي، أما بقية العناوين فقد فجرت مفارقات عديدة مشكلة علائق لا منطقية بين بنية العنوان وعناوين هذه القصائد وهي: **(شجر المعنى، قميص اللغة، وليمة أسئلة، كالكمنجات ، صهيل ، حكمة، لفافة، مفارقات)** كلها تحيل القارئ إلى عدة قراءات وتأويلات بحثا عن المعنى الأقرب الذي يتوارى خلف عنوان الديوان، وكأن الشاعرة تلزم القارئ بإتمام قراءة الديوان ليخلص إلى نتيجة مفادها أن الحياة "**كمكان لا يعول عليه**".

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، ص: 85.



كما يستوقفنا في هذا المقام ديوان "**النبية تتجلى في وضح الليل**"[1] للشاعرة "**ربيعة جلطي**"*التي حرصت على تجاوز المألوف وتحطيم المنطقي وكسر أفق توقعات القارئ من خلال عنوانها؛ حيث راهنت الشاعرة منذ الوهلة الأولى على تحدي الثقافة الذكورية وتحطيم الوصاية الأبوية بالاعتماد على نسق الأنوثة الذي ينافس النسق الفحولي، فتخطت حاجز المعقول والمنطقي بلفظة "**النبية**" التي برزت بخط عربي يشبه إلى حد بعيد خط "**الثلث**" الذي خطت به أغلب المصاحف القديمة، والذي انتشر بشكل كبير في العصر العباسي، وقد ركزت على هذه اللفظة تحديدا انطلاقا من اختيارها لخط "الثلث" البارز بجماله، بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي خط به؛ حيث عكس القوة والجرأة والسلطة، كما جعلتها معرفة لتؤكد حضور الذات الأنثوية الجريئة القوية التي تجاوزت منطق النبوة وارتباطه بالرجل (الذكر)، لتبين للقارئ اختلافها وسعيها إلى التخلص من عالم الماديات والجسد الفاني لترتقي إلى عالم الروحانيات، وهذا ما أكدته أيضا الصورة التي على الواجهة، تلك المرأة التي تبدو رافعة رأسها إلى الأعلى توجه نظرها إلى السماء والمطر ينهمر على جسدها، ما يعكس رغبة الشاعرة في الاغتسال من آثام الجسد الفاني والارتقاء إلى عالم أسمى، ولتشير أيضا إلحقيقة التغيير القائمة على تجاوز القيد، ما يحيلنا إلى حقيقة لغتها اللا مألوفة، أين تغتسل الكلمات من حمولاتها الدلالية التقليدية.

[1]– ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف، بيروت– لبنان، ط1، 2014.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

وبالعودة إلى لفظة " **النبية**" نجد الشاعرة قد تجاوزت ادعاء "**سجاح بنت الحارث بن سويد**" التي كانت أول امرأة تدعي النبوة في التاريخ الاسلامي، فانطلقت الشاعرة من دلالة القوة والقدرة لتتجاوز الحمولة الدلالية المعروفة لتصنع أخرى ب "**أل**" التعريف التي تؤكد فيها على أنها نبية بذاتها تسعى للكشف والخلق والإتيان بالجديد لتتجاوز الصنم المقدس الذي سئمته الذائقة الشعرية العربية، لتذكر القارئ بالتهمة التي وجهت للنبوة في بدايات الدعوة المحمدية، حين اتهموه بقول الشعر، ومن ثمة نجدها تبرز لفظة "**النبية**" في منتصف أعلى الصفحة وقد كتبت بحجم أكبر لتبين حضور الذات الأنثوية البارز.

علاوة على ما سبق نجد الشاعرة تفجر صدمة أخرى للقارئ حين انتقت الفعل المضارع "**تتجلى**" لتحقق دلالة الاستمرارية ولا محدودية حضوره، وقد اختارت هذا الفعل تحديدا لتلائم دلالة "**التجلي**" مع النبوة؛ إذ تضفي هالة من القداسة والطهارة على الذات الأنثوية.

كما عمدت الشاعرة إلى خرق أفق توقعات القارئ من خلال البنية التركيبية لعنوانها؛ حيث ضاعفت ارتباكه واستمالت ذهنه واستفزت خياله للبحث عن أجوبة تسكت فضوله، جراء تركيزها على خلق لغة انزياحية وتفجير مفارقة صارخة في بنية العنوان، وبما أن التجلي هو الحضور البارز الطاغي الذي يشير إلى الظهور التام، فهو يستدعي بذلك فعل الوضوح الذي لا يحدث إلا في وضح النهار تحت أشعة الشمس المشرقة أو إضاءة ساطعة، لتحدث للقارئ خيبة انتظار بأن ألحقت لدلالة الحضور لفظة "**الليل**" لتشكل تضادا بارزا ومفارقة واضحة، فجاءت لفظة "**الليل**" معرفة تعكس دلالة السواد والظلام والألم.

ثم إنَّ المتمعن في البنية التركيبية للعنوان المتعمق في فهم دلالاتها يرى الثنائية الضدية التي عكستها المفارقة بين **(الوضوح ≠ العتمة)** وبين تاء التأنيث في لفظة "**النبية**" وبين لفظة "**الليل**" ما يفجر ثنائية **(الأنوثة≠ الذكورة)** لتكون الأنثى النور الساطع بقوتها وجرأتها

على تجاوز ظلام النسق الفحولي الجائر الذي يستميت في طمس هوية الأنثى وإخضاع ذاتها وخنق صوتها وإجهاض إبداعاتها وهذا ما تبينه الشاعرة في قولها[1]:

قالت لليلِ الحزين:

أنا إمرأةٌ من نورٍ

فافتح نوافذكَ علي

ما يبين جرأة الذات الشاعرة وإصرارها على تحدي الثقافة الذكورية ومنافسة النسق الفحولي وإثبات الذات الأنثوية التي حرصت الشاعرة على إظهارها من خلال اسمها الذي جاء في أعلى الصفحة وقد خط بالبنط العريض ليعرب عن حضورها المغاير الثائر على الأنظمة الخانقة والوصاية الذكورية.

3/- عتبة اسم المؤلف:

لا ريب أن اسم المؤلف من بين أهم المصاحبات النصية التي ركز عليها "**جيرار جينيت**" باعتباره أهم النقاد الذين حرصوا على دراسة العتبات بشكل مفصل وخاصة في كتابه "**عتبات**"، والذي يؤكد أن"**اسم الكاتب من بين العناصر المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا**"[2]؛ وهذا ما كان واردا في النقد السياقي، حين ركز رواد هذا الاتجاه على كل العوامل المساهمة في بناء النص وأهمها المؤلف؛ فالنص ما هو إلا انعكاس للمؤلف وتوجهاته وأفكاره؛ ذلك أن المؤلف يكتب ذاته وأبرز مثال على ذلك القصيدة السير ذاتية، وإن كان هذا المصطلح لنا

[1]- ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص:98.

[2]-عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 63.نقلا عن:
Gerard Genette, seuils, ed.du seuil, paris, 1987 p.41-42.

عليه نوع من التحفظ، فمن الصعب أن يتجرد المؤلف من ايديولوجيته ومعتقداته وثقافته الخاصة وتجاربه الذاتية حين يكتب قصيدة أو سواها.

أ/- وظائفها:

عمد النقد البنيوي على نسف دور المؤلف فأعلن موته، ولكن حتى لو منحت البنيوية الأهمية للنص فقط وللغته، فإن هذه الأخيرة ما هي إلا من صنع المؤلف، فكيف لنا أن نلغيه؟ ولأجل ذلك استدعى اسم المؤلف كل هذه الأهمية نظرا لوظائفه المتعددة "**التي تبحث في كيفية اشتغال اسم الكاتب، فنجد من أهمها:**

<u>وظيفة التسمية</u>: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

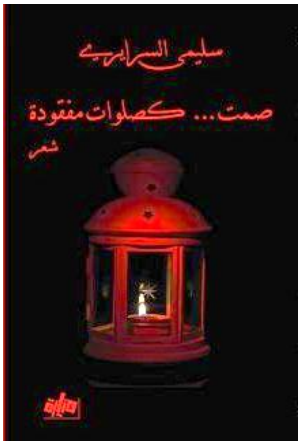
<u>وظيفة الملكية</u>: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

<u>وظيفة إشهارية</u>: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه"[1]؛ فيؤكد حضوره المميز الجلي هذا من جهة، ومن جهة أخرى يصرح بطريقة غير مباشرة بالعلاقة الوطيدة بين ما يضج به النص وتجربة الشاعرة الذاتية، ويعد الحيز الذي يتجلى فيه الاسم مؤشرا آخر يشد انتباه القارئ ويزيد شوقه لسبر أغواره، وخاصة إذا كان لهذه الأسماء شهرة وحضور بارز في الوسط الأدبي فذلك يسهم في استقطاب عدد أكثر من القراء، وعليه ركزت أغلب الشاعرات على نوع الخط ولونه وحجمه وكيفية تموضع الاسم على واجهة الديوان للفت الإنتباه والنموذج التالي يوضح لنا ذلك أكثر:

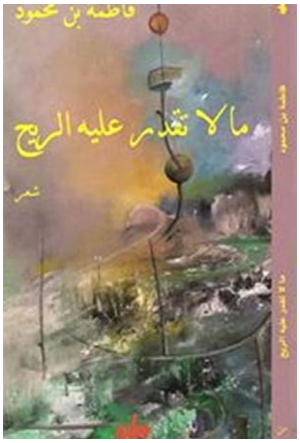
[1]-المرجع السابق، ص ص: 64-65.

النموذج الأول:

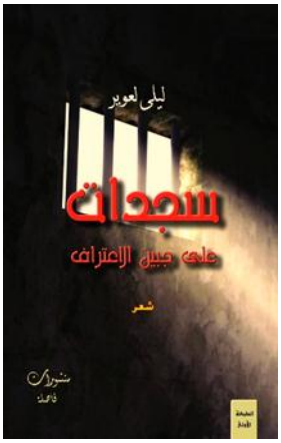
-01-



-02-

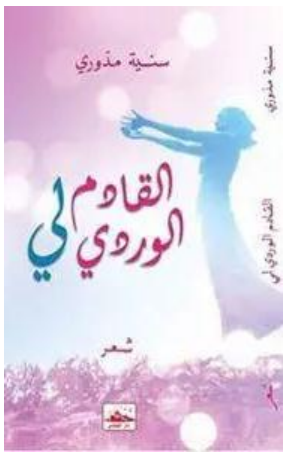


-03-

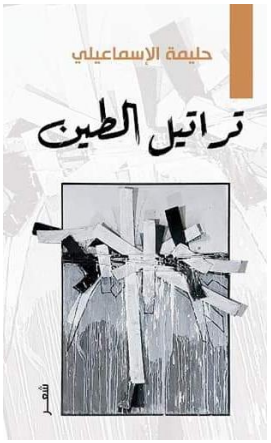


-04-

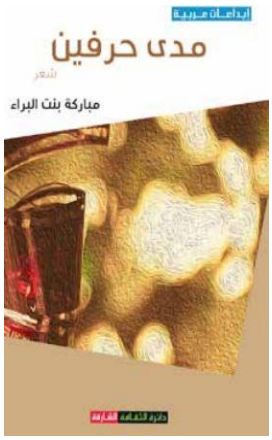
-05-



-06-



-07-

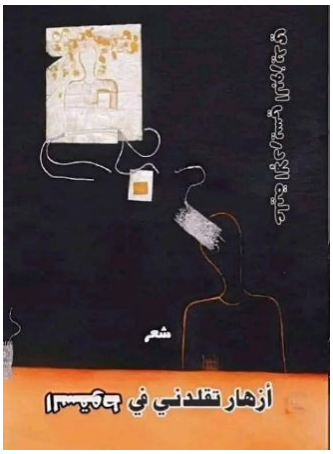


-08-

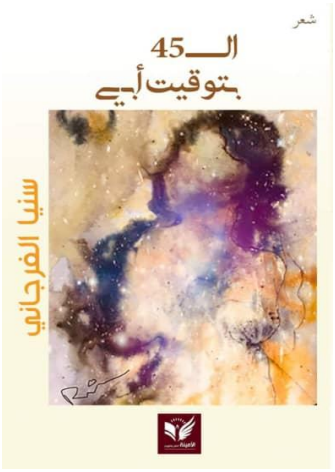
النموذج الثاني:

-01-

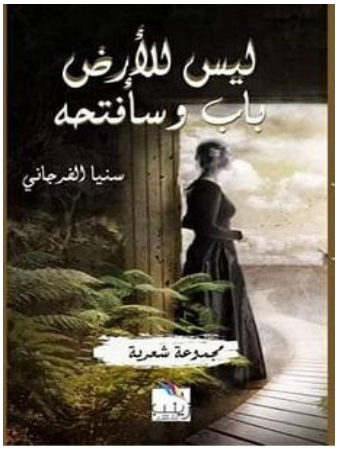
-02-



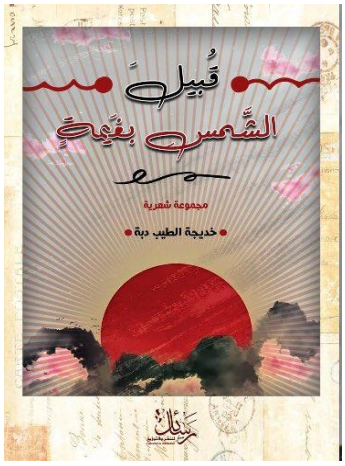
-03-



-04-

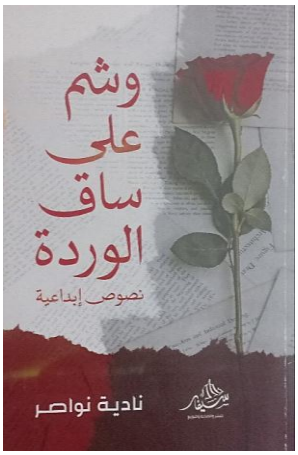


-05-

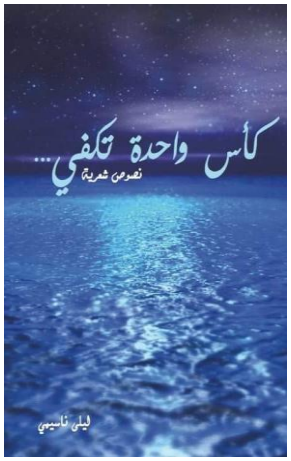


-06-

النموذج الثالث:

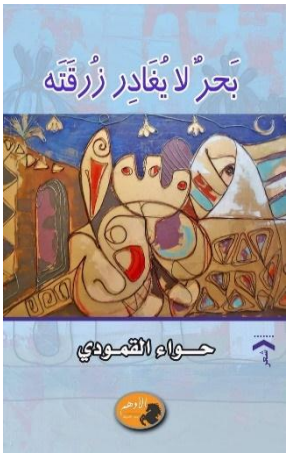


-01-



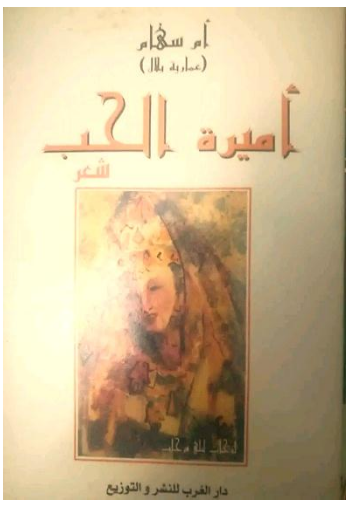
-02-

-03-



-04-

النموذج الرابع:



-01-

-02-

بالاستناد على ما سبق نجد أن اسم المؤلف قد أدى دورا رئيسا في خلق هوية العمل الأدبي ومنحه بصمة مميزة ينفرد بها عن سواه، ومن ثمة حظيت عتبة المؤلف باهتمام جلي في الوسط النقدي والأدبي قديما وحديثا، ذلك أن الكتاب الذي لا يصرح بصاحبه يربك القارئ ويشوش أفكاره فتهوي مصداقيته إلى قاع سحيق فينفر المقبل عليه، وبخلاف ذلك نجد أن التصريح باسم المؤلف يعمل على جذب انتباه القارئ والاستحواذ على اهتمامه خاصة إذا كان للمؤلف صدى واسع ومكانة مرموقة بين جمهور القراء، فذاك ما يغريه على الإقبال عليه والولوج إلى عالمه؛ وبهذا يؤدي اسم المؤلف وظيفة اغرائية واشهارية تستقطب القراء وتستميلهم وتدفعهم إلى استكناه عوالمه الباطنة والخفية، بعكس تلك الأسماء المغمورة التي تتمايل بين فضول القارئ وارتباكه، وبالتالي يؤدي اسم المؤلف وظيفة تعيينية تمنح العمل الأدبي شرعيته وجواز تداوله؛ لأجل ذلك نجد بعض القراء يقبلون على شراء هذا العمل الأدبي وترك آخر، بل إن بعضهم ينتظرون إصدارات معينة لمؤلفين بارزين لهم مكانة متميزة في الساحة الأدبية والثقافية وكذا النقدية بشوق ولهفة ويقتنون أعمالهم بشغف جامح دون الحاجة إلى الرجوع لبقية العتبات.

لا يفوتنا أن نتطرق أيضا في هذا المقام إلى المراحل التي مرت بها مكانة المؤلف الذي شهد اهتماما كبيرا من لدن الدارسين والمهتمين خاصة حين تجلت المناهج السياقية التي أولت للمؤلف دورا رئيسا في استكناه مضمون النص وتحديدا مع المنهج النفسي وغيره من المناهج السياقية التي عدت انعكاسا تاما لخبايا المؤلف، ومع ظهور المناهج النسقية التي تركز على النص وفقط أفضى ذلك إلى بروز مرحلة ثانية وهي مرحلة "**موت المؤلف**" وخاصة مع البنيوية؛ ونظرا للمزالق التي ظهرت في البنيوية فقد انتقلت الكفة إلى المتلقي وتقهقرت مكانة المؤلف، ولكنها لم تندثر وما لبث أن عاد دوره في تحليل النص واستكناه مضمونه وإضاءة عتمته؛ ذلك أن القارئ داخل كل منا لا يستطيع أن يلغي اهتمامه بصاحب النص واسمه ومكانته، أو أن نقصي دوره في بناء دلالة النص فهو مهما حاول لا يستطيع

إلا أن يكتب ذاته، أو أن ينطلق من فكره واهتماماته، أو أن يدحض فكرة تأثره ببيئته وظروفه.

تأسيسا على ما سبق نجد أن الشاعرات المعاصرات ركزن على تشكيل مميز لأسمائهن؛ أين زاوجن بين العلامات اللغوية وغير اللغوية لإستمالة القارئ واخترن من الألوان ما يناسب تجاربهن الذاتية ومشاعرهن، أضف إلى ذلك نوع الخط وحجمه وكيفية تموضعه على واجهة الصفحة بما يتلائم وتجاربهن الشعرية ودفقاتهن الشعورية لنجد توظيفا أثيثا للألوان الحارة كاللون الأحمر كما جاء في النموذج الأول في الصورة الثانية لديوان "**صمت...كصلوات مفقودة**"[1] للشاعرة التونسية "**سليمى السرايري**"*؛ التي رسمت اسمها وعنوان ديوانها باللون الأحمر للدلالة على القوة والقدرة والجرأة والإثارة وذلك بالاستناد إلى ما يوحي به اللون الأحمر المثير اللافت للانتباه، فتصدر اسمها أعلى الديوان يشع في قلب السواد الملتف حوله، وكأن الشاعرة تريد أن تبرز ذاتها الأنثوية القوية العنيدة على اقتحام أهوال الحياة ومطباتها وتجاوز آلامها ومآسيها بقوتها وعزمها.

كما نجد توظيف اللون الأصفر؛ هذا الأخير الذي يرمز للأمل والبهجة والسرور الذي يستلذه البصر فيغريه، وذاك ما تجلى في النموذج الأول للصورة الثانية في ديوان الشاعرة المغربية "**فاطمة بن محمود**" التي فضلت أن تخط اسمها وعنوان ديوانها الموسوم بـ "**ما لا تقدر عليه الريح**"[2]، فلمحت للأمل والقوة لاستمالة القارئ وإغرائه للولوج لعالمها، والملاحظ أنها ربطت تجربتها الذاتية ورؤيتها للعالم بالشعر ومداه اللا محدود فجمعت بينهما باللون الأصفر للدلالة على تمحور هذا الديوان على تجربتها الخاصة المتميزة، هذا الشعر الذي

[1]– سليمى السرايري: صمت..كصلوات مفقودة، دار ميارة، القيروان– تونس، ط1، 2017.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– فاطمة بن محمود: ما لا تقدر عليه الريح، دار ميارة، القيروان–تونس، ط1، 2019.

وجدت فيه الملاذ الآمن والملجأ الدافئ من آلام الحياة فواجهتها بآمالها اللا متناهية، الأمل الذي تضج به الذات الشاعرة فاعتلى اسمها الصدارة مبرزا تجرتها الفريدة.

فضلا عما سبق نجد توظيفا بارزا للون الأبيض، هذا الأخير الذي يشير إلى الصفاء والنقاء والطهارة والسلام وتجلى بكثرة في الشعر النسوي المغاربي ومثال ذاك ما يتراءى لنا في النموذج الأول للشاعرة الجزائرية "**ليلى لعوير**" في الصورة الرابعة من ديوانها "**سجدات على جبين الاعتراف**" فخطت اسمها أعلى الصفحة مقتحما قلب السواد، ليمنحنا جدلية **البياض≠ السواد، الأمل≠ الألم، الحياة ≠ الموت**، وكثيرا ما يجذب اللون الأبيض القارئ لما يثيره من طمأنينة وأمان في نفس المتلقي، وكذا نجده في الصورة الخامسة من ديوان الشاعرة المغربية "**مليكة العاصمي**" من ديوانها المعنون بـ "**تصبح فرسا**" فتصدر اسمها أعلى الصفحة موحيا بالنقاء والأمل والسرور، كما نصادف شاعرات استعملن اللون الأبيض كذلك في دواوينهن وهذا ما يوضحه النموذج الأول والثاني والثالث.

بخلاف ما سبق نجد أن بعض الشاعرات يفضلن اللون الأسود لأسمائهن كما فعلت الشاعرة التونسية "**هدى الدغاري**"* التي حرصت على خط اسمها باللون الأسود للدلالة على آلام الذات الشاعرة، وهذا ما ظهر لنا في النموذج الأول في الصورة الأولى في ديوانها "**يا كلي الناقص يا فداحتي الكاملة**"[1]الذي يعكس ثنائيات ضدية تتوارى في ثنايا الديوان، وقد أدرجت اسمها باللون الأسود ومنحته الصدارة فاحتل أعلى الصفحة، هذا اللون الذي كثيرا ما يوحي بالألم والمعاناة كما يبرز الحكمة والرصانة، هذه الشاعرة التي تواجه آلامها وأحزانها بحكمة وصبر وأمل في غد مشرق رغم تهافت الحادثات، بالإضافة إلى الشاعرة الليبية "**كريمة علي اللولبي**" في ديوان "**الحب أجنحة امرأة**" اللون الذي عكس القوة على تجاوز النائبات.

*ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– هدى الغاري: يا كلي الناقص يا فداحتي الكاملة، دار سحر، تونس، ط1، 2020.

أضف إلى ذلك حضور اللون الوردي في الشعر النسوي وهذا مايتراءى لنا في النموذج الأول في الصورة السادسة للشاعرة التونسية "**سنية مدوري**"* في ديوانها الموسوم ب "**القادم الوردي لي**"[1] فخطت اسمها وعنوانها باللون الوردي، لما لهذا اللون من دلالة على الأنوثة والجمال والحب.

الملاحظ أن جل الشاعرات ارتأين أن تكون لأسمائهن مكانة سامية فتجلت أعلى صفحات الأغلفة الأمامية لدواوينهن وكأنهن يردن أن يثبتن للآخر/المتلقي الذات الأنثوية القوية والجريئة والقادرة على اقتحام أعباء الحياة وتجاوز آلامها ومطباتها، فتموضع اسم المؤلف أعلى الصفحة يوحي بنرجسية صاحبته واعتزازها بذاتها الشاعرة، بالإضافة إلى ما تجلى في النموذج الثاني؛ حيث ظهرت أسماء الشاعرات وسط الصفحة فجعلن أنفسهن المحور الرئيس الذي تدور حوله الدلالة الأساسية للديوان، وقد رسمن أسمائهن بطرق مختلفة تمردن فيها عن العرف المعتاد لإدراج اسم المؤلف، بل حطمن المتداول وحررن أسمائهن من القالب المحنط ورسمنه وفق تجاربهن ورؤاهن ودفقاتهن الشعورية لما يخدم دلالة الديوان، فنجد الشاعرة الليبية "**كريمة علي اللولبي**"* قد أضافت لفظة "**الشاعرة**" لاسمها وكأنها تعلن ارتباطها الوثيق بالشعر الذي رسم لها آفاقا رحبة وحررها من كل قيد وميز اسمها عن كل متداول ومعروف وهذا يبينه النموذج الثاني في الصورة الثانية، أما بالنسبة للشاعرة المغربية "**علية الإدريسي البوزيدي**"** في ديوانها " **أزهار تقلدني في السقوط**"[2] فقد تمردت عن المألوف وأدرجت اسمها بطريقة جريئة ومميزة؛ حيث نلاحظ اسمها تموضع على الجانب الأيمن للصفحة بطريقة عمودية من الأسفل إلى الأعلى لتوحي للقارئ بقدرتها على النهوض

[1]– سنية مدوري: القادم الوردي لي، دار المنتدى، تونس، ط1، 2016.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– علية الإدريسي البوزيدي: أزهار تقلدني في السقوط، دار التوحيدي، المملكة المغربية، ط1، 2018.

** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

والاستقامة بعد كل مأساة أو معاناة، وبخاصة حين خطت اسمها باللون الأبيض وهو يقتحم السواد، إنها ثائرة متمردة عن كل ألم، المتوهجة بالأمل رغم تعاظم القارعات.

أضف إلى ذلك ما تجلى في النموذج الثاني في الصورة الرابعة حين ركزت الشاعرة التونسية "**سنيا الفرجاني**"* في ديوانها "**الـ45 بتوقيت أبي**"[1] على خط اسمها بطريقة مغايرة للمألوف في وسط الجانب الأيسر للصفحة إذ يظهر لنا بشكل عمودي، بالإضافة إلى ديوانها "**ليس للأرض باب وسأفتحه**"[2] الذي عكست فيه تمرد الذات الأنثوية، وكذلك "**خديجة الطيب دبة**"** في ديوانها "**قبيل الشمس بغيمة**"[3] والذي عكس تحرر الذات الأنثوية وقوتها.

كما لا يفوتنا التطرق إلى النموذج الثالث الذي يبين لنا حرص بعض الشاعرات على توقيع أسمائهن في نهاية الصفحة كما فعلت الشاعرة الجزائرية "**نادية نواصر**"*** في ديوانها "**وشم على ساق الوردة**"[4] أو الشاعرة المغربية "**ليلى ناسمي**"**** في ديوانها "**كأس واحدة تكفي**"[5]، فهن يعلمن مكانتهن المميزة لدى قرائهن لذلك يتركن المساحة الأكبر لعناوين دواوينهن لاستمالة القارئ بما ينضوي من شعرية وجمالية وأسئلة مغرية خلفها لتستحوذ على فكر القارئ واهتمامه، وبالتالي نجد بعض الشاعرات يفضلن إدراج أسمائهن أسفل الصفحة كما هو مبين في النموذج الثاني في الصورتين الثالثة والرابعة للشاعرة الجزائرية "**فايزة أحمد خمقاني**" في ديوانها "**ترد**" وكذا الشاعرة الليبية "**حواء القمودي**".

---

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1] سونيا الفرجاني: ال45 بتوقيت أبي، الأمينة، القيروان–تونس، ط1، 2022.–

[2] – سونيا الفرجاني: ليس للأرض باب وسأفتحه، زينب، نابل–تونس، ط1، 2019.

** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[3] – خديجة الطيب دبة: قبيل الشمس بغيمة، رسائل، الجزائر، ط1، 2023.

*** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[4] – نادية نواصر: وشم على ساق الوردة، دار سيفار، عنابة– الجزائر، ط1، 2023.

**** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[5] – ليلى ناسمي: كأس واحدة تكفي، منتدى العشرة، المغرب، ط1، 2011.

لا يفوتنا أن نشير في هذا الصدد إلى النموذج الرابع الذي يبرز قضية أخرى ضجت بها الساحة الأدبية للشعر النسوي، وهي الأسماء المستعارة وهذا ما نجده في النموذج الرابع في الصورة الثانية للشاعرة الجزائرية التي تمنح لنفسها اسما مستعارا "**عنفوان فؤاد**" في ديوانها "**غودو يأكل أصابعه**"[1] وكذا ديوان الشاعرة الجزائرية "**أم سهام**" التي تداركت الأمر ووضعت اسمها الحقيقي بين قوسين "**عمارية بلال**" في ديوانها الموسوم بـ "**أميرة الحب**".

استنادا على ما سبق يمكننا أن نصرح بأن اسم الشاعرات المغاربيات المعاصرات تجلى في نوعين:

1/-الاسم الحقيقي(الاسم المدني)

هو اسم الشاعرة الشخصي الحقيقي المثبت في وثائق التعريف الرسمية الخاصة بها والذي يعد كهوية للعمل الأدبي يجعل من صاحبه مسؤولا أمام المجتمع والقانون عن كل عمل أو إصدار.

2/- الاسم المستعار:

إن هذه الظاهرة لا توجد في الشعر النسوي فقط، بل ظهرت قبل ذلك وحتى عند بعض الرجال كالروائي المصري "**محمد حسين هيكل**"**(1888- 1956م)** حين استعار اسما غير اسمه ونشر روايته الأولى الموسومة بـ "**زينب**" تحت اسم مستعار بقوله "**بقلم فلاح مصري**" وكذلك عند الروائي الجزائري "**محمد مولسهول**" الذي استعار اسم زوجته "**ياسمينة خضرا**" ليوقع به أعماله، وبالتالي نجد بعض الشاعرات أيضا فضلن استعارة أسماء غير أسمائهن لتوقيع أعمالهن خوفا من المجتمع وقيوده الخانقة أو اجتنابا لأغلال السلطة.

4/- عتبة المؤشر الجنسي:

[1]- عنفوان فؤاد: غودو يأكل أصابعه، هنelles ، د.م، ط2، 2018.

لا مناص من القول إن المؤشر الجنسي من العتبات الضرورية المصاحبة للنص، والتي غالبا ما تتجلى في الغلاف الأمامي للديوان كعلامة بارزة تعكس هوية العمل الأدبي لتوجه القارئ وتدرأ عنه التشتت والتيه في خضم هذا التداخل الأجناسي الذي يعيشه القارئ، لذلك نجد أن " **المؤشر الجنسي(Indication gènèrique) هو ملحق بالعنوان (annexe du titre) كما يرى "جينيت" فقليلا ما نجده إختياريا وذاتيا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية (...) لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي للعمل**"[1]؛لأجل ذلك يعد المؤشر الجنسي عتبة ضرورية ومسارا مهما يسلكه القارئ لتحديد آليات القراءة؛ ولهذا يركز المؤلف أو الناشر على إدراج المؤشر الجنسي في الواجهة الأولى تفاديا للأسئلة التي يمكن أن تثار في ذهن المتلقي، في غياب المنهج الواضح وازدحام الأعمال الأدبية وتزاوج الفنون وتعدد القراءات، وعليه "**تجد الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل**"[2]؛ لتهيئة ذهنه وتوجيهه للولوج إلى العمل الأدبي.

تأسيسا على ما سبق تستوقفنا عدة دواوين لشاعرات ركزن على إدراج المؤشر الجنسي بطرائق مختلفة والنموذج الآتي يوضح ذلك:

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 89.

[2]– المرجع نفسه، ص: 90.

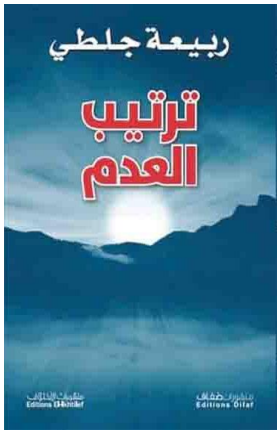
النموذج الأول:

-01- -02- -03- -04-

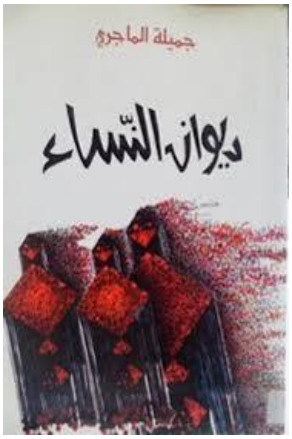
النموذج الثاني:

-01- -02- -03- -04-

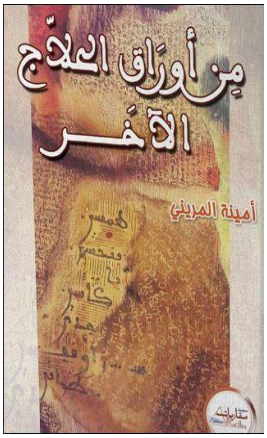
النموذج الثالث:



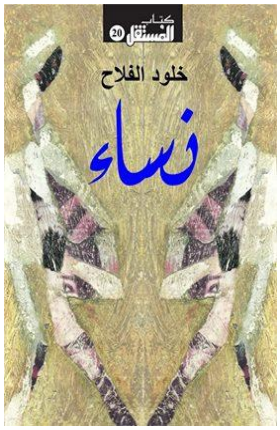
-01-



-02-



-03-



-04-

استنادا على ما سبق نجد أن المؤشر الجنسي ورد في الشعر النسوي المغاربي المعاصر في عدة أشكال؛ حيث نُلاحظ أن بعض الشاعرات تجاوزن المألوف الذي اعتاده المتلقي في تحديد الجنس الأدبي للعمل، بقولهم "**شعر**"، إلا أن هذا النسق النمطي تمردت عليه أغلب الشاعرات، فتراءى لنا في الغلاف الأمامي للديوان أعلى الصفحة كما في الصورة الأولى، وفي الوسط وفي الصورة الثانية أيضا، وفي أسفل الصفحة كما تبينه الصورة الثالثة من النموذج الأول؛ حيث ركزن على اللعب الحر وفن المخاتلة لكسر أفق توقعات القارئ ومنحه أبعادا جديدة يؤدي فيها المؤشر الجنسي دور المبدأ الأساسي لتنظيم مختلف الأجناس الأدبية، ومنهجا واضحا للولوج إلى عالم القصيدة اللامحدود؛ وذلك لدرء التشتت والتيه الذي يصيب القارئ جراء تعدد الأجناس الأدبية وهلامية التصنيف.

بالتالي نجد أن الشاعرة المعاصرة تفننت في إدراج المؤشر الجنسي لديوانها بحسب مرجعيتها ورؤاها وتجربتها وهذا ما يتأكد لنا من خلال النموذجين الأول والثاني، أما النموذج الأول فيتراءى لنا المؤشر الجنسي في لفظة "**شعر**"؛ حيث سعت الشاعرات إلى رسم هذه

اللفظة بطرائق مختلفة، فتعددت ألوانه وأمكنته وأشكاله، ومن ثم نجد أن الشاعرة المعاصرة انطلاقا من النموذج الأول وما أحاط به البحث من دواوين متنوعة قد ركزن على إدراج لفظة "**شعر**" باللون الذي دونت به عناوينهن أو تبعا لأسمائهن ما يوحي بالعلاقة الشديدة التي تجمع بين الشعر وتجاربهن الشعرية أو الشعورية، الشعر الذي ضمن لهن الحياة والخلود والأمل والسرور، والملجأ والبديل عن حياة صاخبة الحادثات مستعصية النائبات، هذا الشعر الذي تعالت به الذات عن كل منقصة أو تشويه، لهذا كان اللون الأحمر والأبيض أكثر الألوان استحوذا على اهتمام الشاعرات لتجديد المؤشر الجنسي لدواوينهن، وهذا وفقا لما نراه في النموذج الأول، وذاك ما اتضح في الصورة الأولى لديوان الشاعرة التونسية "**فاطمة عكاشة**"، التي ركزت على اللون الأحمر في خط المؤشر الجنسي وعنوان ديوانها وحتى اسمها لما يحمله اللون الأحمر من دلالة القوة والقدرة والجرأة والإثارة، وذاك لما يرمز إليه عنوان الشاعرة المغربية "**سناء الحافي**"* التي عمدت إلى خط عنوان ديوانها "**عروس الرماد**"[1]اللون الأحمر في قلب الأسود، ليوحي للقارئ عن مدى قوة الذات الأنثوية وقدرتها على الوقوف بثبات وأمل في ظلام الآلام والمآسي، اللون الأحمر الذي أبدى جرأة على تجاوز الأحزان فغالبا ما يرمز اللون الأحمر إلى لون الدم والموت كما يرمز إلى أشعة الشمس الملتهبة المضيئة، لأجل ذلك نجد أن الشاعرات ركزن على اعتماد اللون الأحمر بكثرة نظرا لما يرمز له من قوة وحركة وحيوية وطاقة ونشاط، بالإضافة إلى ما يتوارى خلف اللون الأحمر من دلالة على الجرأة والإثارة للفت انتباه القارئ.

أما اللون الأبيض فكثيرا ما يوحي بالصفاء والطهارة والنقاء والسلام لأجل كل هذه الإيحاءات والدلالات الإيجابية آثرت بعض الشاعرات توظيفه بكثرة كما ورد في النموذجين الأول والثاني، ومن بينهن نذكر الشاعرة الجزائرية "**خالدية جاب الله**" في ديوانها المعنون بـ

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– سناء الحافي: عروس الرماد، دار الغاية، الأردن، ط1، 2018.

"**للحزن ملائكة تحرسه**" فخطت عنوانها والمؤشر الجنسي وحتى اسمها باللون الأبيض هذا الأخير الذي تجاوزت به الدلالات التقليدية فخرجت به إلى دلالات مغايرة تتجاوز المألوف؛ حيث حولت هذا اللون إلى رمز للأمل والألم، الحياة والموت، ثنائيات ضدية تعكس معاناة الشاعرة وذاتها النقية الحالمة بغد أفضل رغم الحادثات.

بخلاف ما سبق نجد أن المؤشر الجنسي الذي ورد بلفظة "**شعر**" بكثرة تجاوزته بعض الشاعرات كرغبة في التحرر من النسق الخانق، وذاك ما عكسه ديوان "**تعال نمطر**"[1] للشاعرة المغربية "**فاتحة مرشيد**"* وهذا ما يوضحه النموذج الأول من الصورة الثانية؛ أين ركزت الشاعرة على المراوغة البصرية بأن ألصقت أحرفا بجوار بعضها مكونة لفظة "**شعر**" متجاوزة النموذج النمطي حتى في اقحامها للونين عند خط المؤشر الجنسي باللونين الأبيض والأحمر، وأضافت **للفظة** "ش ع ر" نقاط حذف لتربك القارئ وتحفزه على تنشيط خياله للإجابة، عن التساؤلات التي تثيرها في ذهنه نقاط الحذف.

الجدير بالطرح في هذا المقام أن بعض الشاعرات فضلن خط ألفاظ مغايرة لما أعتاده المتلقي، بل تمرَّدن على لفظة "**شعر**" كتحديد لجنس الكتاب وركزن على اقحام غير ذلك، وهذا ما يبينه النموذج الثاني من الصور الأربعة؛ فاعتمدت الشاعرة التونسية "**سنية مدوري**" لفظة "**قصائد**" في ديوانها الموسوم بـ "**فردوس الكلمات**"[2] وكذا "**مجموعة شعرية**" في ديوانها "**حدس يوسوس للطيور**"[3]، بالإضافة إلى الشاعرتين المغربيتين: "**ليلى ناسمي**"، و"**فاتحة مرشيد**"، هذه الأخيرة التي اختارت كمؤشر جنسي لديوانها "**حميمة الغيم**"[4] بخطها أسفل

---

[1]– فاتحة مرشيد: تعال نمطر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2006.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– سنية مدوري: فردوس الكلمات، دار زينب، تونس، ط1، 2014.

[3]– سنية مدوري: حدس يوسوس للطيور، الفردوس، تونس، ط، 2020.

[4]– فاتحة مرشيد: حميمة الغيم، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2020.

الصفحة" **مختارات شعرية**" أما "**ليلى ناسمي**" فقد وضحت جنس عملها بقولها "**نصوص شعرية**" لديوانها "**ملحمة وجع الوجود**"[1].

لأجل ذلك تتراءى لنا رغبة أغلب الشاعرات المعاصرات في التمرد على كل مألوف ومعتاد، فيجنحن لتجديد الرغبة في استمرار عجلة الإبداع وتقدمها متجهة إلى آفاق رحبة والابتكار لتوجيه القارئ إلى عوالم خلاقة انطلاقا من كسر المتداول، أضف إلى ذلك المؤشر الجنسي الذي لم يبق لفظة عامة، بل أصبحت بالنسبة لبعضهن بوصلة مهمة ومؤشرا دقيقا ففضلن أن يعمقن رؤية المتلقي نحو زاوية دقيقة كتعريف مضبوط لهوية الكتاب.

عليه فقد تعددت أمكنة ورود المؤشر الجنسي؛ فأغلب الشاعرات ركزن على إدراجه في الغلاف الأمامي لدواوينهن وبعضهن يؤجلن ذلك إلى الصفحة الثانية من الديوان وهذا ما بينه النموذج الثالث؛ أين يتراءى لنا في الصور الأربعة عتبات المؤشر الجنسي إلا أن بعضهن يبقين على ما يشير إلى ذلك كما فعلت الشاعرة التونسية "**جميلة الماجري**"* في ديوانها "**ديوان النساء**"[2] وفي هذا ما يثبت جنس الكتاب وإن لم يرد المؤشر الجنسي بشكل مباشر أما بالنسبة للشاعرة الجزائرية "ربيعة جلطي" والشاعرة المغربية "أمينة المريني" وحتى الشاعرة الليبية "خلود الفلاح" فقد عمدن إلى إسقاط المؤشر الجنسي من الأغلفة الأمامية لدواوينهن وآثرن إدراجه في الصفحة الموالية، هذا الاختيار الذي لم يكن وليد الصدفة ولا فعلا بريئا أو كما يقول "رولان بارت" لاشيء مجاني في الأدب" ومن ثمة عمدن من خلال ذلك إلى إجبار القارئ على الولوج لعالم القصيدة بحثا عن المنهج الواضح والمسلك الأساسي للخوض فيه، فما إن يفتح القارئ الصفحة الثانية بحثا عن المؤشر الجنسي للكتاب حتى يجد نفسه بقلب

[1]– ليلى ناسمي: ملحمة وجع الوجود، وشمة، تونس، ط1، 2022.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– جميلة الماجري: ديوان النساء، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 1997.

صفحات الديوان إشباعا لفضوله وما تدفعه إليه أسئلته، هذه الذريعة التي تقنع القارئ على الخوض في ثنايا الديوان بلفت انتباهه واستمالة اهتمامه.

ثانيا: العتبات النصية الداخلية

1/- عتبة الإهداء:

إن الإهداء شكر وتقدير يوجهه المؤلف لأشخاص معينين أو مؤسسات أو هيئات مختلفة، ويختلف الإهداء بذلك باختلاف وجهاته فمنه الخاص والعام والذاتي وغير ذلك، وتتجلى أهمية هذه العتبة في كونها إفصاح عن ما يجيش في باطن الشاعر، وتبرز مرجعياته الفكرية والثقافية، وإذا كان الإهداء موجها للقارئ فذلك أكبر محفز له لسبر أغوار النص، من خلال ما يقيمه المؤلف من علاقات مودة وأخوة بينه وبين القراء ليسهل عملية التواصل بينهما ليزيد شغفه وشوقه لقراءة النص، ومن ثمة يشكل الإهداء حلقة وصل بين المؤلف والقارئ والعمل الأدبي، ويلعب على بناء علاقات مودة واحترام وتقدير للجهات المقصودة، وبالتالي يؤدي دورا بارزا في عكس عدة دلالات للقارئ الذي يتقن فهم الرسائل الضمنية التي يمكن أن تخبره بالكثير عن النص.

أ/- وظيفة الإهداء:

إن الإهداء ليس مجرد بهرجة لغوية أو مجرد كلمات لا طائل منها إذ "لا شيء مجاني في الأدب" كما يقول "رولان بارت"، وعليه تعمد كلمات المؤلف إلى تحقيق غايات مختلفة سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة ظاهرة كانت أم مضمرة، لأجل ذلك "**يجعل** "**جينيت**" **للإهداءعامة وظيفتين أساسيتين ستنسحبان بأكثر تفصيل على إهداء النسخة من الكتاب، وهما الوظيفة الدلالية، والوظيفة التداولية:**

فالوظيفة الدلالية: هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

أما الوظيفة التداولية: فهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الإجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه"[1]؛ وبالتالييقيم الإهداء علاقات متينة ويوطد أخرى، ويغري القارئ بما ينسجه من إيحاءات تعكس جوانب مهمة للعمل الأدبي،فتلفت انتباهه وشوقه للخوض في عوالم النص، وهذا ما يحقق له وظائف أخرى: كالوظيفة التأثيرية والانفعالية وكذا الجمالية وغيرها من الوظئف التي تعتمد بالأساس على رؤية الشاعر وميولاته.

ب/- أنواع الإهداء:

فرق "جيرار جينيت" بين إهدائين وقدمهما بقوله:

1/- الإهداءالخاص (الخواص): يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية"[2]، وعادة ما يكون اعترافا بالجميل وامتنانا لحسن صنيعهم.

من الدواوين الشعرية التي احتوت على إهداء خاص نجد ديوان "**ترانيم لما قبل الغسق**" للشاعرة التونسية "**سيدة نصري**" التي قدمت اهداء إلى أحدهم دون التصريح به بشكل مباشر وذاك ما تجلى في صيغة الإهداء حين قالت[3]:

" إلى طيف راود ڤيثارة القلب

فهمى رذاذ حنين ...

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 99.

[2]- المرجع نفسه، ص: 93.

[3]- سيدة نصري: ترانيم لما قبل الغسق، ص: 05.

فعبق غصن القصيدة

واستعر وجيب الروح سعيرا"

هذا الشخص الذي لامس قلبها فكان سببا في كتابة قصيدتها، والملاحظ أن الشاعرة لم تكشف عن هويته وعلاقتها به بشكل صريح، إلا أنها منحت القارئ إشارات تفصح فيها عن مشاعر المودة الجامحة بملهمها، وبهذه الطريقة منحت للقارئ دفعة قوية للولوج إلى عالم قصيدتها بحثا عن هويته، خاصة وأنه السبب الأول في نسج كلماتها الساحرات فكانت صيغة الإهداء تنضح بمشاعر الود والحنين.

أما الشاعرة الجزائرية "**نوارة لحرش**" فقد اختارت أن تبدأ ديوانها " **كمكان لا يعول عليه**" بتقديم إهداء خاص وذاك في قولها[1]:

"**إلى من رحلوا وظلوا في القلب شجرة مثمرة بالحنين والغصص...**"

هذا الإهداء الذي يعكس جدلية الغياب والحضور وذاك ما نلحظه في كلمتين: **رحلوا** ≠ **ظلوا**؛ هذه الثنائية الضدية تمثل الدلالة المحورية التي بنت عليها نصوصها، فجعلت الشاعرة هذه العتبة كتمهيد للولوج إلى عالم قصيدتها اللامحدود، فأفصحت فيه للقارئ عن بعض المفاتيح الرئيسة التي شكلت بها قصيدتها التي تضج بأمل ماض وألم مستمر، والملاحظ أن الإهداء لم يكن تصريحا مباشرا لأسماء معينة بل كان أعمق من ذلك، فقد عمدت إلى خلق جسر بين نصها والقارئ فبينت له المسلك الواضح لاستنطاق نصها.

2/- الإهداء العام: يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، والعدالة...)[2]، وتجدر الإشارة هنا إلى أبرز الدواوين

---

[1]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 03.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 93.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

التي ضمت هذا النوع من الإهداء لنذكر ديوان "**زغاريد الندم**" للشاعرة الجزائرية "**حسناء بن نويوة**"* التي اختارت أن يكون إهدائها موجها إلى تلك المآسي والشجون وإلى الشعر خاصة وذلك ما نستشفه في صيغة إهدائها[1]:

" **إلى الجراح التي تضيء**

إلى الرؤى التي تطل على الضفاف

إلى الشعر الذي بفضله يتضاءل سواد العالم"

هذا الإهداء الذي يوجه ذهن القارئ إلى الآلام والآمال التي تتوارى في ثنايا ديوانها لترسم أبعادا دلالية جديدة تتجاوز فيها المعتاد والمألوف، وتكسر فيه توقعات القارئ وتشوش أفكاره وتستفز فضوله بحثا عن إجابات تريح ذهنه، كما أفصحت في إهدائها عن دور الشعر في إزالة الظلام الحالك بالكلمة الفاتنة والعاطفة الصادقة المتوهجة.

3/- إهداء الجمهور: "**وفيه يقوم الشاعر بإهداء ديوانه إلى جمهور القراء، أو شريحة عريضة منهم دون أن يخصص شخصا بعينه**"[2]، ومن بين النماذج التي اعتمدت على تقديم إهداء للجمهور نجد "**أحلام مستغانمي**" في ديوانها "**عليك اللهفة**"؛ حيث توجهت بإهداء عملها إلى شريحة معينة لها علاقة وطيدة بديوانها وهذا ما يتراءى لنا في قولها[3]:

" **إلى سادة اللهفة**

المنحدرين من زمن ما حمل رجاله يوما

ساعات في معاصمهم

[1]- حسناء بن نويوة: زغاريد الندم، دار خيال، برج بوعريريج- الجزائر، د.ط،، 2021، ص:05.

[2]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004 -1950م)، ص: 146.

[3]- أحلام مستغانمي: عليك اللهفة، ص: 06.

مثلهم لا يباهي بألماس الوقت..بلبجمره"

وفي هذا الإهداء ما يفصح عن الفكرة الجوهرية للديوان فيكشف الدلالة المحورية التي بنت عليها نصوصها الشعرية، فوجهت إهدائها لمن يستطيعون فهم معنى اللهفة وشغف الانتظار ولذة الوقت المنفلت منهم.

كما لا يفوتنا في هذا الصدد التطرق إلى نوع آخر من الإهداءات ألا وهو (الإهداء الذاتي) هذا النوع الذي لم يحظ باهتمام كبير من الشاعرات؛ فالبعض يرى أن مثل هذه الإهداءات تعكس نرجسية مستفزة من لدن صاحبتها فتنفر القارئ، وفي بحثنا هذا لم نجد سوى القليل من الشاعرات اللاتي وظفن الإهداء الذاتي، كالإهداء الذي وجدناه في ديوان "**تكبيرة الماء**"[1] للشاعرة التونسية "**سمية اليعقوبي**"*، والذي كان كالآتي:

إلى وجهي الذي كلما رآني عرفني، وأنكرته

إلى سمية التي لن أخذل..

صمتنا يلغي انتصارات الهوى

نصفنا ذنب

ونصف ليس يغفر

علمتني حكمة المجرى بأن التواني فطرة

والطبخ يجبر

[1]– سمية اليعقوبي: تكبيرة الماء، دار الثقافة، الشارقة، ط1، 2022، ص:02.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

ويتجلى لنا من خلال الإهداء الذاتي الذات المتمردة التي تسعى لتجاوز المعتاد والمستهلك، كما تبرز لنا الذات الأنثوية النرجسية الجريئة والقوية.

استنادا على ما سبق ركزنا في إطار بحثنا وما اشتمل عليه من دواوين لشاعرات معاصرات سعينا إلى توضيح مدى اهتمام بعض الشاعرات بتوظيف عتبة الإهداء في دواوينهن، فقمنا بإدراج الجدول لإبراز أنواع الاهداءات الموظفة من طرف بعض الشاعرات:

البلد	الشاعرة	عنوان الديوان	نوع الإهداء
الجزائر	ربيعة جلطي	النبية تتجلى في وضح الليل	خاص
		ترتيب العدم	خاص
		حجر حائر	خاص
		شجر الكلام	خاص
	رشيدة محمدي	شهادة المسك	خاص
	نصيرة محمدي	كأس سوداء	خاص
		نسيان أبيض	خاص
	نوارة لحرش	أوقات محجوزة للبرد	خاص
		كمكان لا يعول عليه	خاص
	زهرة بلعاليا	ساحل وزهرة	خاص
		ما لم أقله لك	خاص
		عطر القلب	خاص
	ليلى لعوير	سجدات على جبين الاعتراف	خاص
	عائشة جلاب	نون النشوة	خاص

		شامخ كالانتظار	خاص
	خالدية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	خاص
	لطيفة حرباوي	قريب من الأمام بركلة	خاص
	فضيلة معيرش	قحط على شفاه الغيم	خاص
	لطيفة حساني	ظلي الذي أتبعه	خاص
	راوية يحياوي	أنا لا أحد	خاص
	نجوى عبيدات	ركعتا عشق	خاص
	وردة أيوب عزيزي	أعود بربك صني	خاص
	سمية محنش	مسقط قلبي	خاص
	فريدة بوقنة	لا خطة للهذيان	عام
	زينب الأعوج	عطب الروح	عام
	حبيبة محمدي	كسور الوجه	عام
	حسناء بن نويوة	وقال الصبار ارتويت	خاص
		زغاريد الندم	عام
	أحلام مستغانمي	عليك اللهفة	الجمهور
تونس	سيدة نصري	ترانيم لما قبل الغسق	خاص
	ماجدة الظاهري	ما تيسر من صورتها	خاص
	هدى الهرمي	ظلال الأجنحة	خاص
	فاطمة محمود سعد الله	قصائد معلقة على حبل التمرد	خاص

	سنية مدوري	القادم الوردي لي	خاص
		حدس يوسوس للطيور	خاص
		فردوس الكلمات.	خاص
	سلوى الرابحي	ضمائر الطوفان	عام
المغرب	ليلى ناسمي	ملحمة الوجود	خاص
	أمينة المريني	المكابدات	خاص
	حليمة الاسماعيلي	تراتيل الطين	خاص
	ريم نجمي	كن بريئا كذئب	خاص
	فاطمة حاسي	أبعد من قهقهة ادنى من صرختين!	خاص
	فاتحة مرشيد	تعال نمطر	عام
تونس	حنان محفوظ	قصيدة ليست لي	خاص
	حواء القمودي	بحر لا يغادر زرقته	خاص
	منيرة نصيب	العناق يجب ما قبله	عام

الجدول رقم (09): يبرز أنواع الإهداءات الموظفة من طرف بعض الشاعرات

بالاستناد إلى الجدول (09) أعلاه نخلص إلى عدة نقاط أهمها:

– تركيز الشاعرات على توظيف الإهداء بشكل بارز يعكس حرصهن على إبداء مودتهن وتقديرهن للآخر، بخلاف بعض الشاعرات اللاتي لم يدرجن إهداءات في دواوينهن رغبة في مضاعفة فضول القارئ لسبر أغوار هذا العمل الأدبي، الذي يفضل أن يستفزه للإصطدام به بشكل مباشر بدلا من أن يقيم جسورا آنية.

– مزجتبعض الشاعرات بين أنواع الإهداء كالمزاوجة بين الإهداء الخاص والعام وحتى إهداء الجمهور؛ ما يفسر حرصهن على توسيع نطاق الخطاب وعدم اخضاعه لفئة معينة.

– إن أكثر أنواع الإهداءات توظيفا في المنجز الشعري النسوي المغاربي المعاصر هو "**الإهداء الخاص**"، فمن بين الشاعرات اللاتي ركزن على إدراج إهداءات خاصة نجد الشاعرة "**رشيدة محمدي**"* في ديوانها "**شهادة المسك**"[1]، و"**نصيرة محمدي**"** في ديوان "**كأس سوداء**"[2]وكذلك ديوانها المعنون بـ: "**نسيان أبيض**"[3]، بالإضافة إلى الشاعرة "**لطيفة حساني**"*** في ديوانها "**ظلي الذي أتبعه**"[4]، و"**حسناء بن نويوة**"**** في ديوان "**وقال الصبار ارتويت**"[5]، والشاعرة الليبية "**حنان محفوظ** "***** في ديوانها "**قصيدة ليست لي**"[6]، ومعظم هذه الإهداءات موجه إلى الأهل والأقارب ما يعكس تأثر الذات الشاعرة بمن حولها واعترافها بجميلهم، فكان القصد من إدراجها لهذا النوع التقدير والشكر وإقامة علاقة تواصل بين الأطراف ومد جسور المحبة والإخاء.

أما الإهداء العام فقد حظي بحضور محتشم في الشعر النسوي وكذا إهداء الجمهور إلا أن جميع أنواع الإهداءات عملت على توطيد العلاقات واستمالة القارئ وتوجيهه إلى أهم

---

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية"

[1]– رشيدة محمدي: شهادة المسك، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]– نصيرة محمدي: كأس سوداء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط2، 2002.

[3]– نصيرة محمدي: نسيان أبيض، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1، 2016.

*** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[4]– لطيفة حساني: ظلي الذي أتبعه، المثقف، الجزائر، ط1، 2018.

**** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[5]– حسناء بن نويوة: وقال الصبار ارتويت، دار خيال، برج بوعريريج–الجزائر، ط1، 2021.

***** ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[6]–حنان محفوظ: قصيدة ليست لي، دار إمكان، طرابلس–ليبيا، ط1، 2020.

النقاط الرئيسة للنصوص الشعرية، وتزويده بأهم الأدوات التي تمكنه من سبر أغوار القصيدة والتأثير على عاطفته والاستحواذ على مشاعره واستفزاز رغبته ومضاعفة شوقه للولوج إلى عوالم القصيدة اللا محدودة.

2/- عتبة التصدير

تعد عتبة التصدير (**Epigraph**)من المصاحبات النصية المهمة، فغالبا ما يتموضع في الصفحة الثانية بعد الإهداء وقبل المقدمة، و" **يعرف** " **جينيت**" **تصدير الكتاب كإقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه**"[1]؛ ليصبح كمؤشر يعكس دلالة العمل الأدبي بصفة ايحائية مكثفة، وينير بعض جوانب النص المظلمة بفضل الاستشهاد الذي يدرجه المؤلف من نص آخر؛ ليصبح التصدير بذلك بوصلة توجه القارئ بمفاتيح للولوج في خباياه وسبر أغواره، وقد**حدد** "**جينيت**" **أربع وظائف، إثنتان منها مباشرتان، والباقيتان منحرفتان:**

1/- وظيفة التعليق (على العنوان) الأولى:

وهي وظيفة تعليقية (dèclaircissemet)،تكون مرة قطعية ومرة اخرى توضيحية، ومن هنا فهي لا تبرر النص ولكن تبرر عنوانه؛ وبذلك تفتح مسارا بارزا لإعانة القارئ على القراءة الصحيحة ومنعه من التيه والزلل.

2/- وظيفة التعليق (على النص) الثانية:

وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص، لكن بطريقة تغري القراء لسبر أغواره وليس تقديما مملا بل لاستمالة شوقه أكثر.

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 107. نقلا عن:
Gerard Genette, seuils, ed.du seuil, paris, 1987 p.147.

3/- وظيفة الكفالة/ الضمان غير المباشر(indirectef.Caution):

وهي من الوظائف الأربعة التي قال عنها "جينيت" بأنها منحرفة، "أي غير مباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الإقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله"[1].

4/- وظيفة الحضور والغياب للتصدير:

هذه الوظيفة هي الأكثر انحرافا بحسب "جينيت" لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه"[2]؛ إذ تسهم في إقناع القارئ برؤية المؤلف للعالم وتشرح له مرجعيته، كما أن براعة المؤلف في تقديم التصدير منوطة بدرجة استيعاب القارئ لآراء المؤلف وتوجهاته، لأجل ذلك سنعمد من خلال الجدول (10) إلى إبراز مدى اهتمام الشاعرات بالتصدير:

عنوان الديوان	المُقتَبِسْ	المقتبس النصي	المقتبس منه	علاقته بالعنوان/المتن
1/- ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز	نجوى عبيدات	" أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني"[3]	ابن عربي	يبرز العنوان عشق الذات الشاعرة لخالقها ووجددها به، وهذا ما أكدت عليه قصائد الديوان التي تعكس العشق الإلهي الذي استحال إلى نزعة صوفية بارز، دفعت الشاعرة إلى استدعاء مقول " ابن العربي" كعتبة نصية توجه القارئ إلى التيمة الأساسية وللدلالة الرئيسة التي بنيت عليها أغلب القصائد.

[1]- المرجع السابق، ص 111. نقلا عن: جيرار جينيت: عتبات، ص: 160-163.

[2]-ينظر: المرج عنفسه، ص ص: 111-112.

[3]- نجوى عبيدات: ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز،ص: 07.

2/- بوصلة لأرامل سيوران	فريدة بوقنة	«ما أسهل أن تمنح عمرا لست تملكه لحبيب أنت مفارقه »[1]	الكاتبة سارة خليفة	يعكس التصدير آلام الذات الأنثوية وأوجاع الفقد والحرمان التي تعاني منها الحبيبة لفراق حبيبها وحالة التية التي تعيشها، وهذا ما يبرز في العنوان وفي متنه.
3/- حجر حائر	ربيعة جلطي	" نحن نبني الكثير من الجدران والقليل من الجسور"[2]	نيوتن	يبين التصدير علاقته الوطيدة بالدلالة الرئيسة التي بني عليها الديوان وما برز في العنوان، من آلام الذات الشاعرة وأوجاعها التي هي انعكاس لشجون العالم وآمالهم وآلامهم ومشاعر الحب والكره والمتاهة التي يعيشها المرء بسبب أفعاله ورؤاه المغلوطة التي جعلته يشكل واقعا مريرا بنظرته السوداوية البؤبؤية.
4/- فردوس الكلمات	سنية مدوري	*" لست من هاهنا أو هنالِكَ من ذلكَ العالم المُنطَفِئ قدماي تجيئان من طُرُقٍ لمْ تَجِئْ أتَقدَّمُ في ظُلُماتِ المَكَانْ تُرْجُمَانا وضَوْءًا لِهَذَا الزمان..."*[3]	أدونيس	يبني التصدير علاقة وطيدة بين عنوان الديوان ومتنه، لما تحمله شخصية أدونيس من ثورة وتمرد على القوالب المستهلكة المألوفة، وفي قوله ما يدعو إلى ارتياد أفاق لا معتادة للكشف والخلق وابتكار لغة واصفة تتجاوز العرف اللغوي المتداول، تلك اللغة التي تصبح ترجمانا لأوجاع العالم وآماله إذا تجاوزت النمذجة والنمطية
5/- فوضاي ناي وصلاة	أمينة زريق	وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو [4]	القرآن الكريم	أدى إلى إبراز المغزى العام من جل القصائد، وكشف حقيقة الحياة الدنيا الآيلة للزوال رغم الآلام والأحزان والصراعات وملخص الحياة.

[1]- فريدة بوقنة: بوصلة لأرامل سيوران، دار كلاما، الجزائر، ط1، 2022، ص:05.

[2]- ربيعة جلطي: حجر حائر، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص: 06.

[3]- سنية مدوري: فردوس الكلمات، ص: 05.

[4]- أمينة زريق : فوضاي ناي وصلاة ، الأمينة للنشر، تونس، ط1، 2019، ص: 05.

6/- من أوراق الحلاج الآخر	أمينة المريني	" أنا في قبضتك أيها المعشوق أنا مسرور بتلك القبضة إن يقتلني غمك كل لحظة فلا تقتلني أنت دع العالم كله يقتلني ولا تقتلني أنت"[1]	جلال الدين الرومي	يشبر التصدير إلى النزعة الصوفية التي تتهادي بين الكلمات، ما أدى إلى خلق علاقة وطيدة بين عنوان الديوان ومتنه، فعد عتبة نصية رئيسة لكشف الدلالة الرئيسة التي يقوم عليها الديوان، فقد ضمت القصائد في ثناياها العشق الإلهي ووجد الذات الشاعرة بخالقها، التي استدعت شخصية الحلاج بحمولاتها الدلالية البارزة لتوجيه القارئ .
7/- نساء	خلود الفلاح	في كل كتبي هناك نساء قويات يتغلبن على عوائقعظيمة لكي يكتبن أقدارهن . أنا لا أحاول أن أخلقنماذج تقلدها النساء. كل ما أريده منالقارئاتأن يجدن القوة، ومن القراء أن يفهموا معنى أن تكون امرأة[2]	إيزابيل الليندي	يبين التصدير علاقته الوطيدة بين عنوان الديوان ومتنه، ذلك أن جل القصائد تتناول ألام الذات الأنثوية وأوجاعها وهمومها ومختلف قضاياها، والبعض الآخر منها يدفع المرأة إلى التحرر من شرنقة الوصاية الأبوية الجائرة والتملص من أعباء العادات والتقاليد التي كبلت المرأة وخنقت صوتها.

الجدول رقم (10): يبين التصدير وأهم عناصره وعلاقته بعنوان الديوان ومتنه

كما نستعرض تصدير الشاعرة "**فاطمة محمود سعد الله**" في ديوان "**قصائد معلقة على حبل التمرد**"[3]:

سُئل **أدونيس** عن الشعر فقال:

" إنّه كيمياء اللغة" شدّتني هذه العبارة

[1]- أمينة المريني: من أوراق الحلاج الآخر، ص: 02.

[2]-خلود الفلاح: نساء، مطابع الأهرام، جمهورية مصر العربية، ط1، 2015، ص: 05.

[3]- فاطمة محمود سعد الله: قصائد معلقة على حبل التمرد،ص: 11.

وقلتُ لمَ لا أضيفُ إليّها " المتمرّدة" ..
فيصبح الشعر نسيجة تتمازجُ فيها الكائناتُ
اللغوية المتمرّدة ليتولّد عنْها نتاجٌ يرسُم
للمتلقّي مسارًا آخر..
يكتشفه كلّما تمرّد أكثر.

صدرت الشاعرة المغربية "**فاطمة محمود سعد الله**" ديوانها "**قصائد معلقة على حبل التمرد**" بقول جاء على لسان "**أدونيس**" عن الشعر بقوله "**إنه كيمياء اللغة**"، لكن اللافت للانتباه أنها استندت على مقولته لتؤسس مسلكا خاصا بها أو بالأحرى رؤيتها المبتكرة التي تجاوزت بها النمط النموذجي المقدس للشعر، ومن ثمة استطاعت الشاعرة أن تخرج تصديرها من سياق النص الأصلي له مركزة بذلك على إضافة المفتاح الأساسي لجوهر الشعر، ألا وهو "**التمرد**" على القوالب المستهلكة والنظرة البؤبؤية القاصرة على مواكبة روح العصر واعتلاء موجة التجديد، ومنه استطاعت الشاعرة خلق سياق جديد عكس الذات الأنثوية المتمردة على أغلال السائد والمستهلك.

بالتالي تمكنت الشاعرة من استمالة القارئ والاستحواذ على انتباهه بتصدير رسم آفق مغايرة لتوقعات القارئ، فأدرجت قول "**أدونيس**" للفت فضول القارئ لما لهذه الشخصية من مكانة عالية ومميزة بين جمهور القراء، لتنزلق بالدلالة الأصلية إلى سياق جديد يعكس رؤيتها الخاصة حول الشعر، ومن ثمة ابتعدت الشاعرة عن التوظيف الآلي لنصوص أخرى، من خلال إضافتها التي عمقت المعنى وأكدت بصمتها الخاصة.

كما يستوقفنا تصدير "**نوارة لحرش** "لديوانها "**كمكان لا يعول عليه**"[1]:

-لا تولد الروح القديسة من فردوس، بل من جحيم.

- في حياتنا القصيرة، انتظار طويل هو الزمن.

- تكفي، لإثراء الروح، كل تعاسات العالم، ووردة من هذا العالم.

[1]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 05.

– وحده الجرح يتحدث لغته الخاصة.

– أظن أوجاع الروح هي الروح، لأن الروح التي تشفى أوجاعها تموت.

أنطونيو بورشيا

يتراءى لنا من خلال تصدير "**نوارة لحرش**" أنها تمردت على النسق المألوف، وحطمته بأن ضاعفت أقوال الشاعر الأرجنتيني "**أنطونيو بورشيا**" فلم تكتف بقول واحد بل شكلت تصديرها بخمسة أقوال له كلها تؤكد آلام ومآسي الروح التي تكابدها في هذه الحياة، وهذا ما عكس العلاقة الوطيدة بين عنوانها الموسوم ب "**كمكان لا يعول عليه**" وما جاء في ثنايا ديوانها من آلام صاخبة وآمال مفقودة، وهذا ما نستشفه من قولها: "**يستدرجنا الغروب، الذي يتوسد أمكنة الدنيا أريكة من خدوش، وكدمات**"[1]، أو في قولها:" **كمكان لا يعول عليه، هي الحياة عادة**"[2].

كما يستوقفنا تصدير الشاعرة "**وسيلة بوسيس**"* في ديوان "**المواربة والختل**"[3]:

للحب أسماء كثيرة :الموت، القوة القاهرة، الشهوة الجارفة،الجنون

- سوفوكليس -

في الغالب لا نعرف أسرار المعركة وتفاصيلها إلا بعد الانتهاء منها

– غوته–

فمنزلي الفضاء،وسقف بيتي سماء الله أو قطع السحاب

- أبو الشمقمق–

[1]– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص: 31.

[2]– المصدر نفسه، ص: 43.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[3]– وسيلة بوسيس: المواربة والختل، دار الوطن، الجزائر، ط1، 2017، ص:02.

من الرماد أتيت و إلى الرماد تعود

-الكتاب المقدس-

أطال الجلوس تحت التفاحة كي تسقط عليه هو أيضًا ،فلما فعلت وجدناه ميتًا

- ويليام بليك-

الحق لا ينتصر أبدا إلا أن أعداءه يموتون دائماً

– نيتشه-

أكره كثيرا لفظة Feminisme لأني أريد من خلالها الإنطلاق ، وهي تسميني فتعزلني داخلها

- جوليا كريستيفا-

إن ما يلفت انتباهنا في هذا التصدير هو طابعه المتمرد على المتداول والمعتاد، نجد الشاعرة الجزائرية "**وسيلة بوسيس**" قد صدرت لديوانها المعنون بـ "**الموارية والختل**" بسبعة أقوال لعدد من الشعراء كالكاتب والشاعر والمسرحي "**سوفوكليس**"، والشاعر "، والشاعر الألماني "**غوته**" (**Johann WolfganvonGoeth(1832-1749**والشاعر العربي المعروف " **أبو الشمقمق** " (**730-815م**)، وكذا الشاعر الانكليزي "**وليام بليك**"-**1827)** **William Blake** (**1757**، كما وظفت بعض أقوال الفلاسفة، كالفيلسوف الألماني "**فريدريش نيتشه**" (**Friedrich Nietzsche(1844-1900**، بالإضافة إلى الفيلسوفة البلغارية الفرنسية "**جوليا كريستيفا**"، كمالا يفوتنا أن نتطرق لاقتباسها من الكتاب المقدس (الانجيل)، والملاحظأن لكل اقتباس وجهة تنير رؤية معينة؛ ذلك أن الناظر في هذه الاقتباسات يجدها للوهلة الأولى متناقضة متضادة، لكن من يتمعن أكثر ويغوص إلى ما وراء الكلمات يجدها تفصح عن المنعطفات الأساسية للديوان، لتزود القارئ بمفاتيح للولوج إلى عالم القصيدة واستكناه مضمونها وسبر أغوارها.

من هنا نجد أن الشاعرة "**وسيلة بوسيس**" قد اتقنت فن المخاتلة أو كما صرحت به كعنوان لديوانها "**المواربة والختل**" هذه المراوغة التي تستهدف ذهن القارئ لتهز بعض المسلمات الخانقة المترسبة في ذهنه لأمد طويل، هذا التشويش الذي يثير خياله ويستفزه للبحث، والتنقيب عن أجوبة لما أثارته أسئلة هذا التصدير أو بحثا عن حلقات مفقودة للربط بين الاقتباسات وإحالتها إلى علاقة تطمئن فضوله.

بناءً على ما سبق نقر بأن الشاعرات المغاربيات المعاصرات ركزن على التصدير لدواوينهن بعدة طرق مختلفة وذاك بحسب وجهاتهن ومرجعياتهنورؤياتهن وتجاربهن، إلا أن المتمعن فيما سبق يلاحظ حرصهن على إدراج اقتباسات من مصادر عديدة كالنهل من القرآن الكريم، وتوظيف أقوال لأشهر أعلام الصوفية ومن الفلسفة والشعر وغير ذلك؛ إذ تكون معروفة متداولة على الأغلب وبارزة في الوسط النقدي والأدبي وكذا الثقافي...؛ لاستمالة انتباه القارئ والاستحواذ على اهتمامه لتنزلق شهرة المقتبس منه إلى المقتبس، أو لإقناع القارئ بثقافتهن الواسعة واستعراضها للتأكيد على مدى انفتاحها واطلاعها على خطاب الآخر وعلى الآداب الأجنبية والثقافات العالمية، أو لمنح تجاربهن الشعرية والشعورية أبعادا لا محدودة كالانفتاح على القضايا الإنسانية العادلة في العالم، وخلخلة الضمير الجمعي للالتفات حول أعمالهن ورؤاهن، أو لمنح أفكارهن ما يعضدها من رؤى الآخر لتأكيدها وتقوية أبعادها.

كما تسعى بعض الشاعرات إلى خلق حوارية بين تصديرهن والنص المقتبس أو مع المقتبس النصي وقصائدهن لخلق دلالات جديدة مبتكرة تثري القصيدة بطاقات إيحائية لا مألوفة، فتنطلق من الحمولة الدلالية المعروفة لتتجاوز التوظيف الآلي المحنط وتفتحه على تأويلات جديدة، إن هذا التفاعل أو بالأحرى التعالق النصي يخلق دينامية وحيوية في النص تنشط ذهن القارئ بخلق صور لمحاكاة إيقاعيته باستمرار.

عليه نرى أن التصدير في الشعر النسوي المغاربي المعاصر قد اتسم بالتنوع والاختلاف سواء في الشكل أو المضمون، وذاك مرده إلى الذات الشاعرة المتمردة والمتجددة في الآن نفسه، ما أفضى إلى تجلي جماليات مختلفة وتيمات متعددة لدواوينهن، ورغم اختلاف أشكال التصدير وأنواعه إلا أننا ركزنا على الشكل الطاغي في الشعر النسوي المغاربي؛ أين كانت أغلب التصديرات اقتباسات من نصوص مختلفة.

كما لا يفوتنا التطرق في هذا المقام إلى الطابع المتمرد أو بالأحرى النرجسي الذي اتسمت به بعض تصديرات الشاعرات، حيث عمدت بعضهن إلى إدراج تصديرات بأقوالهن الخاصة مثل "**فاطمة محمود سعد الله**" في ديوانها "**إشراقات حرف..صوبك**" وكذا الشاعرة التونسية "**سنية مدوري**" في ديوانها "**حدس يوسوس للطيور**"، أو بإضافة أقوالهن إلى اقتباسات أخرى كما فعلت الشاعرة الجزائرية "**شامة دويش**" في ديوان "**جدائل متمردة**"؛ إذ أدرجت قولا لإبراهيم الكوني وأضافت بعده قولها.

بالتالي يمكننا القول إن تعدد أشكال التصدير وأنواعه يعكس رغبة الشاعرة المعاصرة في التجديد والابتكار، وتزويد القارئ بمؤشرات دلالية تساعده على اتباع مسلك واضح يقيه من التيه والتشتت في خضم تزاحم الخطابات وتداخلها، وعليه أدت عتبة التصدير وظائف مختلفة: إخبارية تعيينية، تعليقية، إغرائية، إشارية، جمالية، فكانت كالبوصلة التي تزود القارئ بمفاتيح الولوج إلى عالم النص من خلال خلق علاقات مباشرة أو غير مباشرة بين التصدير والعنوان من ناحية وبين التصدير والمتن من ناحية أخرى.

3/- عتبة المقدمة:

تعد المقدمة من أهم المصاحبات النصية؛ ذلك لأنها تشكل خطابا رئيسا يوجه القارئ ويزوده بآليات ضرورية للولوج إلى عالم القصيدة ويفتح مغاليق العمل الأدبي ويشرحها له، ويؤثر فيه فتارة تثير فضوله وتارة أخرى تستفزه وتغريه لفضح المغزى الذي يتوارى خلف

الكلمات، و"**في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي، وفي بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان، إن المقدمة بهذا المعنى ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها...إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره...إنها مرآة المؤلف ذاته**"[1]؛ لأجل ذلك غدت المقدمة خطابا موازيا للنص، لا نستطيع تجاوزه بل أصبح من الضروري وجوده.

3-1/- أنواع المقدمات:

نظرا لأهمية الوظائف التي تؤديها المقدمة أصبحت لها عدة أنواع، وقد انقسمت مقدمات الدواوين إلى:

أ/- مقدمة ذاتية:

تكون هذه المقدمة بقلم المبدع نفسه؛ إذ يسعى المؤلف من خلال مقدمته لتوجيه القارئ وإقناعه باقتحام عمله الأدبي بكشف رؤيته الخاصة وطريقته في عرض توجهاته؛ ذلك أن المبدع يجد نفسه الأقدر على توجيه القارئ وفضح مغاليق نصه، وهو الأقدر على تقوية عملية التواصل بينه وبين متلقيه وتوجيهه للإستراتيجية الملائمة لقراءة نصه، أو تحضيره نفسيا للولوج إلى عالم القصيدة، وبالتالي تختلف المقدمات الذاتية من مبدع لآخر بحسب هدفه من المقدمة ومرجعيته ورؤيته الخاصة.

من بين المقدمات الذاتية نجد ديوان "**ترتيب العدم**" للشاعرة "**ربيعة جلطي**" التي حرصت على كتابة المقدمة بقلمها دون منح فرصة لقلم آخر بل لم تركن حتى للمقدمة

[1]- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: ادريس نقوري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، 2000، ص ص:52-53.

المشتركة، فاتخذت عنوانا لمقدمتها بقولها "**ما يشبه العتبة**" هذه الأخيرة التي جاءت وجيزة ومكثفة، وأضافت بعد عنوانها قولا لها كمفتاح لولوج هذه العتبة وذاك حين قالت "**فصاحة الحب من فصاحة الشعر**"[1]، لتؤكد للقارئ أن المحبة الصادقة السليمة من كل سوء أو زيف المتحررة من الخطأ والرياء المزدهرة برقة العواطف والأحاسيس المرهفة تعكس شعرا راقيا جميلا يضج بالمعاني السامية والقيم النبيلة، وهذا مؤشر دلالي قوي وجهت به ذهن القارئ لأساس الشعر ومنبعها الخصب، لتؤكد بعدها احتياج المرء للشعر وهذا ما وضحته أول جملة من نص المقدمة حين قالت "**نعم ...نحتاج إلى الشعر**"[2]، فاستمالت ذهن القارئ واستحوذت على انتباهه بتقديم قيمة الشعر في حياة المرء في درء أغلب أشكال الاضطهاد والاستعمار والأحقاد، وقد ظهر ذلك في مقدمتها حين أبرزت الدور الأساسي الذي يقوم به الشعر في مواجهة الحروب والآلام وذاك ما نستشفه من قولها: "**تقول ويكل اللغات: إننا بحاجة إلى الشعر، صوت الإنسانية في جميع لغاته وأزمانه وأراضيه، يغني كي يهزم الحروب والأحقاد والإفناء المهدد**"[3]؛ فهذا الشعر ما هو إلا جواز سفر إلى المحب أو إلى الطرف الآخر على حد تصريحها، وأن سبب هذه الحروب والمآسي هو تجردنا من الحب الصادق.

في القسم الثاني من مقدمتها تعمد إلى تقديم نفسها للقارئ لتبين له اهتمامها الجلي بالحب وتخبره عن احتياجنا جميعا للحب الذي بوجوده تستحيل الآلام إلى أوهام، لتختم مقدمتها بمقطع شعري تؤكد فيه أهمية الحب في هذا العالم الموبوء[4]:

حين تحبّ، يُصبحُ كُل شيء مُمكنَا

[1]– ربيعة جلطي: ترتيب العدم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط1، 2022، ص: 11.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ربيعة جلطي: ترتيب العدم، ص: 11.

أن تُمسي خفيفًا خفيفَا مثلاً،

مثل سهمٍ طائشٍ،

يصيبُ السماءَ في زُرقتِهَا،

فينهمرُ الماء!

عليه عمدت الشاعرة من خلال توجيه ذهن القارئ لأهمية الشعر في حياتنا ومدى احتياجنا إليه إلى مضاعفة رغبته للولوج إلى عوالم القصيدة اللامحدود، كما منحته بهذه المقدمة البنية الرئيسة التي يستند عليها ديوانها الشعري.

أما الشاعرة "**سليمة مسعودي**" فقد اختارت أن تمنح مقدمتها تسمية أخرى "**ما قبلالنص**" وتدرج بعد ذلك العنوان قول الفيلسوف الفرنسي "**غاستونباشلار**"،"**الشعر هو اللغة الحرة إزاء نفسها**"[1] وبهذه الجملة تحرر لغتها من القوالب الكلاسيكية الصارمة وتجنح بلغتها إلى بوطيقيا الأنوثة الصاخبة، وتنبه القارئ إلى أساس الشعر الذي وجب أن يتمرد على النمذجة والنمطية لارتياد عوالم الكشف والخرق، ليستأنس بها القارئ فتحرره من شرنقة المألوف، كما تبرز دور الشعر في إزاحة آلام الحياة ومآسيها وتجعل الكتابة أساس الوجود وخلق المعنى العميق والجوهري للحياة.

بذلك منحت للقارئ منعطفات رئيسة وزودته بمفاتيح أساسية لاختيار المسلك السليم للولوج للقصيدة، وقد حرصت أيضا على شد انتباهه بما قدمته من أهمية للشعر ودوره الفعال في حياة المرء فضاعفت شوقه للاستمتاع بما يتوارى في ثنايا نصوصها الشعرية.

ب/- مقدمة غيرية :

[1]- سليمة مسعودي: مرايا الانكسار، دار كلاما، الجزائر، ط1، 2022، ص: 05.

هي مقدمة خطت بقلم شخص آخر ونجد هذا النوع بكثرة في دواوين بعض الشاعرات المعاصرات؛ ذلك لأنهن اتخذنه كخطاب مواز لنصوصهن، فمنهن من ركزت على تقديم نقاد بارزين لهم مكانة علمية مرموقة، فشهادتهم بحسبها تعني نجاح عملها وتأكيدا على براعتها، فيضمن لها إقناع القارئ بأراء تبدو محايدة وموضوعية انطلاقا من مكانة النقاد وسمعتهم المعروفة بالدقة والموضوعية، كما نجد بعض الدواوين تقحم أقلام شعراء بارزين معروفين في الوطن العربي؛ فيخطون بأقلامهم مقدمات لدواوين بعض الشاعرات ما يسهم في كشف مكامن الإبداع فيها وخصائصها الفنية والجمالية لإغراء القارئ للولوج لنصوصهن أو لأساتذة أكاديميين لهم خبرة وحس جمالي ودقة علمية.

كما لا يفوتنا أن نشير في هذا الصدد إلى دواوين بعض الشاعرات اللاتي ركزن على تقديم دواوينهن بأقلام نقاد وشعراء بارزين، وإضافة مقدماتهن بأقلامهن الخاصة، والملاحظ أن تلك المقدمات الغيرية الأولى كانت بأقلام رجالية ما يعكس تبعية بعض الشاعرات لخطاب الآخر فلم يستطعن تجاوزه بشكل مطلق، بل هن يمنحنه الأفضلية للتأكيد على شرعية نصوصهن وجماليتها.

ومن بين المقدمات التي كتبت بقلم شخص آخر نجد ديوان " **مدى حرفين** " للشاعرة " **باتة بنت البراء**"؛ حيث حظي ديوانها بمقدمة للناقد الفذ والأكاديمي البارز " **عبد الله الغذامي**" الذي استهل مقدمته بمدح الشاعرة وباسمها المميز وبموطنها البهي موطن الشعر والفصاحة بلد المليون شاعر كما يقال عنه، وبعدها إلتفت إلى شعرها فعده من النصوص الحداثية ويقدم مثالا لذلك، ليؤكد قوله بقصيدتها "**مواطنون من العالم الثالث**" فيشرح منعطفاتها الأساسية ويبرز إيقاعها الحداثي الذي يعد مشروعا لتأنيث القصيدة كما جاءت به "**نازك الملائكة**"، كما توغل في عمق النص مبديا تشكل قصيدتها بالاستناد إلى ذاكرتين: الأولى تراثية؛ تتكلم بضمير المؤنث، والثانية حداثية؛ ليبرز قدرة الشاعرة على تجاوز هذا

الصراع، ويقدم مثالا لذلك من خلال قصيدتها التي بينت فيها حلمها الأكبر في نظم قصيدة لا تموت ولا تخضع للمهيمنة الذكورية الخانقة.

ويختم مقدمته بتوجيه القارئ إلى شعرها الذي يضج بالذاكرة الشعرية العربية وقصيدتها المتمردة على الأنظمة الصارمة، كما يشير إلى ما قدمته قصيدتها من توظيف جديد يخدم الذات الأنثوية ويثبت ذاتها بفعل الكتابة التي تضمن لها الخلود.

عليه نجد أن مقدمة "**عبد الله الغذامي**" كانت مزيجا بين التقريظ والنقد الموضوعي؛ وذاك فيما قدمه من مدح لاسم الشاعرة وموطنها وشاعريتها الباذخة، وما لاحظناه حين ركز في توجيه القارئ لقصيدتها الحداثية ولغتها الراقية وموضوعاتها التي تواكب روح العصر وإيقاعها الثائر الذي يتوافق ورؤيتها المتمردة على القوالب المستهلكة وعلى المركزية الذكورية واتباعها لمشروع "**نازك الملائكة**" رائدة الشعر الحر، وبهذا استطاع أن يغري القارئ للتعرف على هذه الشاعرة المتألقة التي استطاعت ترويض قصيدتها وفق أبعاد دلالية جديدة ومحافظة في الآن نفسه على هويتها وتراثها وانتمائها لموطن الشعر والفصاحة، كما زود القارئ بمفاتيح مهمة لسبر أغوار هذا العمل الإبداعي من خلال ما بينه له من الأدوات الرئيسة التي ارتكزت عليها الشاعرة في تشكيل قصيدتها.

من الدواوين التي اشتملت على مقدمات غيرية نجد ديوان "**لا قلب لي**"[1] للشاعرة التونسية "**نجوى الدوزي خلف الله**"*؛ التي أدرجت مقدمة أولى لديوانها بقلم الدكتور "**لزهر محمودي**" وهو أستاذ أكاديمي من واد سوف –الجزائر، وبهذه اللفتة الذكية أكدت للقارئ ارتفاع نسبة مقروئية أعمالها الأدبية وإطاحتها بالحدود الخانقة، وهذا ما يعكس قيمة الشهادة ونظرتها الموضوعية، لنجد مقدمة "**لزهر محمودي**" توجه ذهن القارئ إلى لغتها الراقية وخيالها المجنح وشعريتها الباذخة، ويلفت انتباهنا إلى عنوانها الذي يثير تساؤلات مستفزة

[1]– نجوى الدوزي خلف الله: لا قلب لي، زينب، نابل –تونس، ط1، 2019.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية"

مركزا على تشويق القارئ وإغرائه للخوض في غمار هذا العالم اللامحدود لإشباع فضوله وإسكات تساؤلاته فكيف لشاعرة أن تلغي منبع إبداعها وكيف تشعر إذا فقدت مستوطن الإحساس؟ وبهذه التساؤلات يستفز "**لزهر محمودي**" القارئ للبحث عن الإبدالات التي أتت بها قصيدتها ومعانيها المضمرة وتأويلاتها المتشعبة.

بالاستناد على ما سبق نجد أن "**لزهر محمودي**" ركز على استفزاز ذهن القارئ ودفعه لاقتحام عالمها من خلال ما قدمه له من مفاتيح مهمة ركزت عليها الشاعرة في نظم قصيدتها، مبرزا جماليات هذا العمل الأدبي ومكامن الإبداع فيه، والملاحظ أن الشاعرة لم تكتف بمقدمة واحدة بل أدرجت مقدمة ثانية بقلم الدكتور "**إسماعيل هونيط**" وهو أستاذ أكاديمي من المغرب، وقد افتتح مقدمته بالتركيز على توجيه القارئ للخصائص الفنية والجمالية للديوان وشعريته الباذخة وشاعرية صاحبته المتميزة، كما يقدم للقارئ منعطفات أساسية للديوان، وأهم الظواهر البارزة فيه كالتناص والأسطورة، هذه المميزات الفنية التي جاءت مثقلة بحب صادق وهاج وحس مرهف جامح، لينهي مقدمته بتأكيده على شعرية قصيدتها وشاعريتها وتمرد ديوانها على الهيمنة الذكورية المستبدة، ليؤكد تجاوزها للنمذجة والنمطية مبرزا الذات الشاعرة المتألقة.

لهذا نقول إن المقدمات الغيرية كانت على وجهين: أما الأول فما تجلى في ديوان "**مدى حرفين**" للشاعرة "**باتة بنت البراء**" التي اكتفت بمقدمة واحدة للناقد المميز "**عبد الله الغذامي**"، أما الوجه الآخر فقد بيناه في ديوان "**لا قلب لي**" للشاعرة " **نجوى الدوزي خلف الله**" التي أدرجت مقدمة أولى للدكتور "**لزهر محمودي**" ومقدمة ثانية بقلم الدكتور "**إسماعيل هوني**" وللرجلين رؤى مختلفة اجتمعت على شعرية الديوان وشاعرية صاحبته، والملاحظ أن الرجلين من مكانين مختلفين ما يؤكد حضور الشاعرة البارز وصوتها المسموع في آفاق لا محدودة.

ج/- مقدمة مشتركة:

تتجلى فيها المقدمة الذاتية والغيرية؛ أي أن يدرج المبدع مقدمته الخاصة ويفتح المجال لقلم آخر في توظيف مقدمته وغالبا ما يكون ناقدا بارعا أو شاعرا متميزا أو روائيا بارزا، وهذا النوع من المقدمات يسعى للإحاطة بعدة جوانب خاصة بالنص منها الفنية والدلالية والمنهجية؛ فتعضد المقدمة الذاتية المقدمة الغيرية رغبة في استمالة القارئ وإقناعه بجماليات العمل الإبداعي وشعريته.

ومن الشاعرات اللاتي حرصن على تقديم دواوينهن بإضافة أقلام أخرى إلى أقلامهن نجد الشاعرة الجزائرية "**زهرة بلعاليا**" في ديوان "**ما لم أقله لك**"؛ حيث أدرجت مقدمة الطبعة الأولى بقلم الإعلامي المميز "**فرحات جلاب**" ومقدمة ثانية بقلمها.

أما مقدمة "**فرحات جلاب**" فقد ركز فيها على إبراز جماليات ديوانها وخصائصه الفنية من لغة واصفة وسحر الألفاظ وبلاغة الصور وفتنتها، لينهي قوله بالتأكيد على براعتها وشاعريتها، كما لفت انتباه القارئ إلى وجوب إعلاء قصائدها نظرا لما تحمله من قلب مخلص محب ومظلوم، وبخلاف ذلك حرصت الشاعرة على إبداء اعتذارها لقارئ الديوان بسبب الطبعة المزيدة المنقحة التي أتت بها، والتي ترى أن إضافة كلمات والتخلي عن أخرى يستوجب عليها الاعتذار من قارئها.

إن هذه اللفتة تجعل القارئ أكثر حبا وشغفا إلى تتبع أعمالها والخوض في عوالم قصائدها اللا محدودة، بالإضافة إلى تحريك اهتمام القارئ لمعرفة نتيجة هذه الإبدالات والإضافات التي تطرأ على الديوان ومدى أهميتها فيخضع إلى فضوله ليجد نفسه في انتظار عملها بفراغ الصبر، ما أدى إلى خلق علاقة وطيدة بينها وبين قارئها برابط متين شكلته بصدقها وصراحتها واحترامها لهذا القارئ بتوجيهها له هذا الاعتذار وحتى للذين لم يقرؤوه حيث قالت "**أعتذر لكل الذين قرأوني بمحبة لأنني لم أستطع أن أكون أقل روعة ولكل**

الذين لم يفعلوا...لأنهم أضاعوا الكثير من المتعة والشك"[1]، وبهذا القول استطاعت أن تستحوذ على اهتمام القارئ بإثارته بما ينشده كل قارئ من لذة ومتعة وشك.

بالتالي نقول إن المقدمات المشتركة استطاعت أن تفتح زوايا جديدة للقارئ فوجهته لأفاق رحبة بحسب ما يبديه كل قلم وما يركز على كشفه وإيضاحه، إلا أن هذه المقدمات تعد الأقل توظيفا من لدن الشاعرات المغاربيات المعاصرات اللاتي يحرصن على تسليط الضوء على مقدمات بأقلام أخرى لتجنب الوقوع في الذاتية، ورغبة في إخضاع دواوينهن لمساءلات نقدية موضوعية تطمئن القارئ وتستميل رغبته.

تأسيسا على ما سبق ارتأينا أن ندرج الجدول (11)، نوضح فيه مدى توظيف الشاعرات لأنواع المقدمات بالاستناد على ما ضمه البحث من دواوين شعرية فكان كالآتي:

البلد	الشاعرة	عنوان الديوان	المقدمة
الجزائر	ربيعة جلطي	ترتيب العدم	مقدمة بقلم الشاعرة
	زهرة بلعاليا	ساحل وزهرة	مقدمة أولى بقلم شخص آخر (عز الدين ميهوبي–ط1–) مقدمة ثانية بقلم شخص آخر (يوسف وغليسي–ط2–) مقدمة ثالثة بقلم الشاعرة

[1]– زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015، ص: 07.

		ما لم أقله لك عطر القلب	مقدمة الأولى بقلم شخص آخر(فرحات جلاب–ط1–) مقدمة ثانية بقلم الشاعرة مقدمة بقلم شخص آخر (الزبير دردوخ) مقدمة ثانية بقلم الشاعرة
	ليلى لعوير	سجدات على جبين الاعتراف	مقدمة بقلم شخص آخر (مصطفى بلقاسمي)
	عائشة جلاب	نون النشوة شامخ كالانتظار	مقدمة بقلم شخص آخر (ربيعة جلطي) مقدمة بقلم شخص آخر (يوسف وغليسي)
	خالدية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	مقدمة بقلم شخص آخر (يوسف وغليسي)
	نورة موافقي	معارج البوح والحنين	مقدمة بقلم شخص آخر (عبد الواسع أحمد اليوسفي)
	فضيلة معيرش	قحط على شفاه الغيم	مقدمة الأولى بقلم شخص آخر (محمد فتحي المقداد) مقدمة ثانية بقلم الشاعرة
	سليمة مسعودي	مرايا الانكسار فصول من كتاب الريح	مقدمة بقلم الشاعرة مقدمة بقلم الشاعرة
	وردة أيوب عزيزي	صوفية في محراب عشق أعوذ بربك صني	مقدمة بقلم شخص آخر (لطفي منصور) مقدمة بقلم شخص آخر (محمد شايطة)
	سمية محنش	مسقط رأسي	مقدمة بقلم شخص آخر (عبد الله العشي)

	وسيلة بوسيس	الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر	مقدمة بقلم شخص آخر(يوسف وغليسي)
	حسناء بن نويوة	وقال الصبار ارتويت	مقدمة الأولى بقلم شخص آخر(ادريس زايدي) مقدمة الثانية بقلم شخص آخر(مشعل العبادي)
تونس	هدى الهرمي	ظلال الأجنحة	مقدمة بقلم شخص آخر (محمد خالد النبالي)
	فاطمة محمود سعد الله	قصائد معلقة على حبل التمرد كلمات تقترف غواية البوح حبر الياسمين إشراقات حرف..صوبك	مقدمة بقلم شخص آخر (الهادي العثماني) مقدمة بقلم الشاعرة (فاطمة سعد الله) مقدمة بقلم شخص آخر (رامي محمد المحمد) مقدمة بقلم شخص آخر (نجاح ابراهيم)
	سندس بكار	قبعة ضاقت على رأسي	مقدمة بقلم شخص آخر (جوتيار تمر)
	نجوى الدوزي خلف الله	لا قلب لي	مقدمة أولى بقلم شخص آخر(لزهر محمودي) مقدمة ثانية بقلم شخص آخر (اسماعيل همونـي)
	سنية مدوري	جرح الكمنجات	مقدمة بقلم شخص آخر (خالد الوغلاني)
	جميلة الماجري	ديوان النساء	مقدمة بقلم شخص آخر (كمال عمران)

المغرب	ليلى ناسمي	ملحمة الوجود مقامات	مقدمة بقلم شخص آخر (سمير فرحاني) مقدمة بقلم شخص آخر (محمد اللغافي)
	سناء حافي	عروس الرماد	مقدمة بقلم شخص آخر (مصطفى بن العربي سلوي)
ليبيا	حنان محفوظ	قصيدة ليست لي	مقدمة بقلم شخص آخر (يونس شعبان الفنادي)
	أم الخير الباروني	لحاف الضوء	مقدمة بقلم شخص آخر (لطفي عبد اللطيف)
موريتانيا	باتة بنت البراء	مدى حرفين	مقدمة بقلم شخص آخر (عبد الله الغذامي)

الجدول رقم (11): يبرز أنواع المقدمات الموظفة في بعض دواوين الشاعرات

بالاستناد إلى الجدول (11) أعلاه نخلص إلى عدة نقاط أهمها:

– تركيز جل الشاعرات على توظيف مقدمات غيرية لتقديم دواوينهن الخاصة، فاعتمدن على مقدمات بأقلام شخصيات أخرى بمميزات بارزة وقدرات شاهقة كالشاعرة التونسية "**سنية مدوري**"* في ديوانها "**جرح الكمنجات**"[1] وغيرها من الشاعرات اللاتي ركزن على مقدمات بقلم الناقد، والشاعر، والأستاذ الأكاديمي، فاختلفت رؤى كل طرف بحسب مرجعيته الفكرية وتجربته الذاتية إلا أنها تهدف جميعا إلى استمالة القارئ وإقناعه بما تقدمه من إضاءات لزوايا مختلفة في الديوان، فتمنحه منعطفات مهمة ومفاتيح رئيسة لفك مغاليق النص، وإبراز جمالياته وشاعرية صاحبته.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– سنية مدوري: جرح الكمنجات: دار الفردوس، تونس، ط1، 2022، ص:07.

– غياب المقدمات الذاتية بشكل واضح في دواوين الشاعرات المعاصرات، فمن بين ثلاثة وثلاثين ديواناصادفنا ثمانية مقدمات ذاتية لسبع دواوين فقط وظفت فيه المقدمات الذاتية منها ديوان الشاعرة الجزائرية "**ربيعة جلطي**" في ديوانها "**ترتيب العدم**" والشاعرة "**فاطمةمحمود سعد الله**" في ديونها "**كلمات تقترف غواية البوح**"، وكذا الشاعرة "**سليمة مسعودي**" في ديوانيها "**مرايا الانكسار**" و"فصول من كتاب الريح".

– تركيز بعض الشاعرات على إدراج مقدماتهن بعد مقدمات أقلام أخرى كالشاعرة الجزائرية "**فضيلة معيرش**"* في ديوانها "**قحط على شفاه الغيم**"[1]؛ حيث أدرجت مقدمة بقلم الروائي السوري "**محمد فتحي المقداد**" لتوظف بعدها مقدمتها، وكما فعلت أيضا الشاعرة "**زهرة بلعاليا**" في دواوينها "**ساحل وزهرة**" و "**عطر القلب**" و "**ما لم أقله لك**"؛ ما يعني أنهن لم يستطعن التخلي بصفة مطلقة عن النموذج الذكوري المقدس "**بحيث لم تعد ترى تحقق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها**"[2]، أو لنقل أنها تطمئن لقدرة الآخر في الاستحواذ على انتباه القارئ وإقناعه بجمالية الديوان، ويبدو أنها الهفوة البارزة التي تقع فيها أغلب الشاعرات اللاتي لم يستطعن التملص بشكل نهائي من تبعيتهن للآخر خوفا من الرفض والتهميش من لدن القارئ، لنجد بعض القراء يتشبثون بالنموذج النمطي ويصرون على إخضاع كل قصيدة لبنائه الهيكلي وهندسته الإيقاعية، وعبثا يحاولون فرضه على كل زمان ومكان فيغضوا أبصارهم عن حقيقة الإبداع الذي يفرض التجديد والتجاوز باستمرار، وكذا التحولات التي طرأت على المنظومة الفكرية والجمالية نتيجة صدمة الحداثة وما بعدها، لأجل ذلك نجد بعض الشاعرات يحرصن على توظيف مقدماتهن الذاتية أو إضافتها إلى مقدمات أقلام أخرى رغبة منهن إلى فرض تغييرات بشكل تدريجي لمنح القارئ فرصة

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]– فضيلة معيرش: قحط على شفاه الغيم، منشورات رومنس: الجزائر، ط1، 2022.

[2]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء–، ص ص: 23–24.

إدراك التحولات الكبرى والمتسارعة التي تحدث من حوله لتهيئة الذهنية الكلاسيكية إلى إمكانية تجاوز المعتاد والتفكير خارج السرب.

– اختلاف المقدمات باختلاف الطبعات؛ وفي هذا تدارك للهفوات وإرساء لإضافات مهمة لإثراء المقدمة بعناصر فاعلة في استمالة القارئ وتزويده بمفاتيح جديدة للولوج لعالم النص.

– أدت المقدمات الذاتية والغيرية وكذا المشتركة إلى الإحاطة بأهم أنواع المقدمات؛ ذلك أن "**المقدمة لا تتقيد بأسلوب واحد، بل قد تتخذ الشعر أسلوبا لها، كما قد تتخذ أساليب أخرى كأسلوب الرسائل الجوابية وأسلوب الحوار، والمناظرة، وأسلوب المقدمة النقدية**"[1]؛ وبالاستناد إلى ما أحاط به البحث نجد أن من أكثر أنواع المقدمات تجليا في الشعر النسوي المغاربي المعاصر نذكر:

***المقدمة النقدية:**

حرصت جل الشاعرات على تدبيج أعمالهن الشعرية بمقدمات نقدية سواء كانت بأقلامهن الخاصة أو بأقلام غيرهن، وتعد "**المقدمة النقدية خطابا وصفيا تقويميا موضوعيا، عبارة عن قراءة تحليلية تركيبية، تمس الجوانب الدلالية والشكلية والفنية والمقصدية**"[2]، فتزود القارئ بمفاتيح أساسية وتوضح له منعطفات مهمة في الديوان فتبين له المنهج والمسلك السليم لاتباعه للتنقيب عن دلالات النص.

من بين المقدمات النقدية التي تجلت في الشعر النسوي المغاربي المعاصر، نتطرق إلى ديوانين على سبيل المثال لا الحصر، الأول للشاعرة "**زهرة بلعاليا**"، هذه الزهرة التي قال عنها الناقد "**يوسف وغليسي**" في كتابه "**خطاب التأنيث**":"**أنها أشعر الشواعر لولا الوزن**

[1]– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، ص: 43.

[2]– جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، الألوكة، د.م، ط1، 2014، ص: 201.

المكسور قليلا"، وكذا الشاعر "**الزبير دردوخ**" الذي يرى أن شعرها بصمة أنثوية مميزة جدا، ولأجل ذلك فكر في إنجاز دراسة بعنوان (تأنيث اللغة من امرئ القيس إلى زهرة بلعاليا)، وعليه أدت شهادة ناقد فذ، وشاعر مميز دورا في استمالة القارئ وإغرائه للولوج لعالم القصيدة الممتع اللامحدود.

علاوة على ذلك أدت الدراسة التحليلية النقدية في الديوانين "**ساحل وزهرة**" و"**عطر القلب**"[1] دافعا بارزا ومحفزا مهما للكشف عن عدة جوانب ضرورية لإضاءة النص، كالجانب الفني والدلالي والمنهجي، وما يستوقفنا في هذا الصدد هو المقدمات الغيرية التي استند عليها ديوان "**ساحل وزهرة**" وكذا "**عطر القلب**"، فأما الديوان الأول فكانت المقدمة الأولى للطبعة الأولى بقلم الشاعر المميز "**عز الدين ميهوبي**" الذي أكد شاعريتها بوصفه أياها بـ"**شحرورة القصيدة الجميلة**"؛ فراح يبرز الخصائص الفنية لديوانها من لغة شعرية شفافة وصورة ذكية مجنحة الخيال ليغري القارئ على الاستمتاع بقصائد تضج بهذه الجماليات، أما المقدمة الثانية فكانت بقلم الأستاذ الدكتور الناقد الفذ "**يوسف وغليسي**" هذه المقدمة التي هي بالأساس مقدمة الطبعة الثانية فأبدى فيها أهم العوالم التي أبحرت فيها "**زهرة بلعاليا**" على حد تعبيره، فتطرق إلى شاعريتها وجمالية ديوانها مبديا لغتها الراقية وأسلوبها السهل الممتنع وآمالها وعذاباتها والمواضيع التي تطرقت إليها، كما حرص على إبراز بعض قصائدها التي عكست آلام المرأة الشاعرة ضد التيار الذكوري الخانق كقصيدة "**قصيدة**" و "**دفاع**"، و"**صدق**" فزود القارئ بمفاتيح مهمة لفهم معاني النص، والإحاطة بجوانبه الخفية وأبعاده الدلالية المضمرة خلف الكلمات، كما أبدى قدرتها على تجاوز الاستطرادات اللغوية النسوية المملة، فأكد على ذلك بما قدمه من أمثلة تتجلى في عناوينها التي لا تتجاوز كلمتين اثنتين أو كلمة وحرفا، وهذا ما نستشفه في قوله: "**إن أربعة وعشرين عنوانا منها لم يتجاوز الكلمة الواحدة**

[1]– زهرة بلعاليا: عطر القلب، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

وهذا أمر نادر في لغة النساء"[1]، كما بين المميزات الأسلوبية التي ضج بها ديوانها وكذا الهندسة الإيقاعية للقصائد، ذلك البناء الموسيقي الذي وصفه بالليونة الإيقاعية وهيمنة البحور الصافية.

كما أشار بموضوعية وأمانة علمية إلى الوزن المكسور الذي يجده مقصودا أحيانا، كما بين قدرتها وبراعتها في التقفية وهندسة لفظية فاتنة على حد تصريحه، ليختم مقدمته قائلا "**هذه بعض خصال (ساحل وزهرة) وغيرها كثير من** "**ما لم أقله لك**" **أيها القارئ الكريم**"[2]، ليستفز بقوله فضول القارئ ويدفعه إلى قراءة بقية أعمالها وخاصة حين أشار لديوانها المعنون بـ "**ما لم أقله لك**" في قوله السابق ذكره؛ وبهذه اللفتة الذكية استطاع "**يوسف وغليسي**" أن يصرح بعنوان ديوانها لجذب انتباه القارئ لتتبع ما توارى عنه ويستميل ذهنه للبحث والتنقيب في عوالم القصيدة اللامحدود وشاعرية صاحبتها، وقد صرح في نهاية المقدمة بالمكان والزمان الذي كتبت فيه المقدمة للأمانة العلمية.

عليه استطاع كل من "**عز الدين ميهوبي**" و "**يوسف وغليسي**" في ديوان "**ساحل وزهرة**" من إقامة علاقة بين القارئ والنص، انطلاقا مما قدماه من مفاتيح أساسية ومنعطفات مهمة وآليات دقيقة لتمكين المتلقي من اتخاد المسلك الصحيح والمنهج الواضح للولوج إلى عالم القصيدة اللامنتهي.

أما في ديوانها "**عطر القلب**" فقد أدرجت الشاعرة مقدمة للشاعر "**الزوبيردردوخ**" هذا الأخير الذي عنون مقدمته بقوله "**كلمة افتتاحية**" أغرى بها القارئ لتتبع أبعاد ودلالات هذه الكلمة وما ستجود به من إضاءات لجوانب النص؛ حيث ركز الشاعر في مقدمته على إبراز مفاتن القصيدة وجمالياتها وشاعرية صاحبتها، فتطرق إلى لغتها الشعرية الواصفة والقضايا التي تصدت لها بأسلوبها المميز والفريد ومعالجتها لعدة مشاكل حضارية، وتطرق إلى البناء

[1]– زهرة بلعاليا: ساحل وزهرة، ص: 10.

[2]– المصدرنفسه، ص: 11.

الموسيقي لقصائدها، كما أبدى اهتمامها بصياغة معظم قصائدها في قالب قصصي مصبوغ بألوان الحكاية الشعبية على حد تصريحه، وحرصها على تطعيم هذا القالب بجماليات الأسطورة وفتنة الرمز واتقانها فن المراوغة واللعب الحر، هذه الزهرة الشاعرية التي تمردت عن المألوف وطرقت أبواب التجديد عكست فيها ذكاء ودهاء المرأة وجمالها ونعومتها، هذا المزيج المتناقض المنسجم في الآن نفسه يغري القارئ الذي سئم من النمذجة والنمطية.

4/- عتبة الهامش:

تتجلى أهمية عتبة الهوامش أو الحواشي نظرا لدورها الضروري في تفسير بعض المفردات التي يصعب على القارئ فهمها لتوضيحها له، أو تدرج أحيانا لذكر المناسبة التي عرضت فيها القصيدة، أو الجوائز التي نالتها وهذا بحسب رغبة المؤلف في توجيه القارئ والافصاح له عن ما يمكن تشتيته، ولأجل ذلك تتموضع في أغلب الأحيان في أسفل الصفحة، أو في نهاية القصيدة فترد بصفة مقتضبة ومكثفة.

أ/- وظيفته:

تكمن أهمية الهوامش والحواشي بما تحققه وظائفها كعتبة ضرورية يستند عليها القارئ لإنارة بعض الجوانب المظلمة بالنسبة له، وعليه نجد أن "**وظائف الحواشي والهوامش، أصلية كانت أو لاحقة أو متأخرة، تأتي للتفسير أو الشرح أو التعليق والإخبار عن مرجعها، فالوظيفة الأساسية للحواشي والهوامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الحواشي والهوامش اللاحقة، فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لها لفهم النص، أما الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبيوغرافيةوتجنيسية للنص**"[1]؛ وذاك ما أقره "**جينيت**"

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: 131.نقلا عن: ج.جينيت: عتبات، ص: 330.

من وظائف مهمة لهذه العتبة الأساسية التي تعصم القارئ من التيه والزلل وتدرء عنه الملل أو النفور من أسئلة مبهمة باعتبار أن هذه الهوامش لها وظائف مختلفة فتفتح مغاليق النص وكذا شفراته المستعصية،ومن بين الشاعرات اللتاتي وظفن الهوامش نجد:

"**سمية محنش**" في قصيدة "**جدائل الصخر العتيق**" تستعملالهامشلشرح بعض المفرادات فكانت كالآتي:

الهوامش:

1- "**سرتا:** الإسم القديم لمدينة قسنطينة.

2- **أوديب:** ملك طيبة في الميثولوجيا الإغريقية، كان بحسب الأسطورة الأول في حل لغز الدخول إلى طيبة بشكل صحيح، بعد مجموعة من الأحداث ، ومن ذلك إتخذإسمه في علم النفس الحديث بما عرف ب: عقدة أوديب.

3-**فروج الرَّواح:** هي تعويذة الهدف منها حماية غرناطة من غزوات الأعداء، إذ كانت توضع فوق مدخل المدينة لصد الشر عنها، إلا أن ذلك لم يحُل دون سُقوطها.

4- **زارا و نسر مسيد طبل والسلاحف في غراب:** هي طقوس وعادات يطول شرحها إشتهر بها سكان مدينة قسنطينة في العصور الغابرة.

5-**غابا، سدرا ، الحمام** : هي أيضا طقوس إشتهر بها سكان مدينة قسنطينة .

6-**ماسينيسا:** ملك أمازيغي، وهو ملك نوميديا التي كانت عاصمتها سرتا.

7-**يوغرطة:** ملك أمازيغي من ملوك نوميديا، وهو حفيد الملك ماسينيسا.

8-**قسطنطين:** الإمبراطور الذي أعاد بناء قسنطينة عام 313 م. و أخذت اسمه و حور هذا الإسم عربيا الى قسنطينة.

9-**ساترن:** أو ساتورن، رمز الخصوبة والزراعة والشمس في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، تحتوي المتاحف الجزائرية على تماثيل له مما تبقى من الآثار الرومانية في الجزائر"[1].

[1]- سمية محنش: ذلك الكنز، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، واد سوف-الجزائر، د.ط، 2017، ص:56.

لجأت الشاعرة " **سمية محنش**" إلى استعمال الهامش كوسيلة لشرح وتوضيح مصطلح أو جملة غامضة أو اسم علم أو مكان وهذا ما يتراءى لنا في ما سبق، إذ عمدت الشاعرة إلى شرح تلك الأسماء وتوضيح أبعادها وفك شفراتها لتوضيحها لدى القارئ؛ فقد يعجز أغلب القراء على فهمها، وبهذه الهوامش التوضيحية استطاعت أن تعصم القارئ من التيه أو الزلل ذلك أن خلخلة العلاقة بين الدوال ومدلولاتها كثيرا ما يفضي إلى تشويه معاني النص ويربك ذهن القارئ ويشوش أفكاره ويصبح حائلا بينه وبين إدراك ما تضمره خبايا الألفاظ.

أما الشاعرة الليبية "**أم الخير الباروني**" فقد استخدمت الهامش في قصيدتها "**متى يقهقه الملك....؟**" لتبين للقارئ أن ما جاء بين قوسين هو عناون لقصص الكاتب خالد فأشارت إليها كما يلي[1]:

هامش:

"**(السياق)،(أخيراً قهقه الملك)عنوان قصص لخالد (الجزيرة) فندق قصر الجزيرة-بنغازي**"، فأرادت الشاعرة أن توضح للقارئ أن ما بين قوسين عنوان لقصص معينة لتوجه ذهنه للعلاقة المضمرة بين عنوان القصص وقصيدتها،أما**(الجزيرة)**فكانت مكانا بارزا في قصيدتها يروي حكاية تضمرها هذه التسمية، ولما كان عنوان القصيدة يحمل عنوان احدى القصص فقد تقدمت الشاعرة بإهداء "**لخالد الشلابي**" فأشارت إلى بعض قصصه لتقوي العلاقة بين قصصه وقصيدتها التي أهدتها له، وبالتالي كان لابد من شرح ما جا بين قوسين لمنع القارئ من التشتت والتيه.

[1]- أم الخير الباروني: لحاف الضوء، مجلس تنمية الإبداع، ليبيا، ط1، 2007، ص: 29.

كذلك نجد الشاعرة المغربية "**ليلى ناسمي**" في ديوان "**ملحمة وجع الوجود**" تركز على شرح مصطلح "**التوركانا**" والذي جاء في عنوان قصيدتها "**طفل التوركانا**" مبينة شرحه للقارئ في الهامش كالآتي[1]:

1-"أقدم هيكل عظمي بشري تم اكتشافه والأكثر اكتمالا موقع الحفرية فهو ناريوكوتومي قرب بحيرة توركانا في كينيا. ويقدر عمر الصبي لحظة الوفاة بين 7 أعوام و11 عاما المصدر: ويكيبيديا"، وبهذا فسرت للقارئ سبب اختيارها لهذا الاسم الذي له علاقة ببحيرة "توركانا"؛ أين وجد أقدم هيكل بشري لطفل صغير فارق الحياة وعمره لا يتجاوز 12عاما على أقصى تقدير، فبنت قصيدتها بصورة مشهدية تقرب للقارئ آماله وآلامه التي أدت إلى وفاته قرب البحيرة "توركانا" هذا المكان الذي أصبح عنوانه أو بالأحرى هويته المفقودة، كما أرادت تشويق القارئ للبحث على هذا المكان والتنقيب عن سبب الوفاة أو حتى للإطلاع على صور هذا الطفل، فكان هذا الشرح وسيلة لمنع القارئ من الزلل بل كان موجها ومرشدا له للمسلك الصحيح، لفهم النص ومحفزا له في الآن ذاته للبحث والتنقيب عن أحداث هذه الواقعة ، نظرا لقدرة الشاعرة على رسم صورة مشهدية مؤلمة وبثها في نفس المتلقي.

كما تلجأ بعض الشاعرات إلى الهامش لإبراز مناسبة القصيدة والجائزة التي نالتها الشاعرة بفضل قصيدتها، ومن بين تلك النماذج نتطرق لقصيدة "**مقاطع الاغتراب والانتماء**"[2] للشاعرة الجزائرية "**منيرة سعدة خلخال**" *ففي نهاية القصيدة أدرجت هامشا جاء فيه:

"نالت هذه القصيدة الجائزة الثانية في المهرجان الأول للشعر الطلابي الحر الذي نظم بوهران سنة 1992".

عليه نجد أن عتبة الهامش من بين أهم العتبات النصية الموجهة للقارئ، والتي تمنع القارئ من التشتت في خضم هذه التراكمات المعرفية والاكتشفات المتجددة، وبالتالي حرصت

---

[1]- ليلى ناسمي: ملحمة وجع الوجود، ص:13.

[2]- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة، أصوات، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2004، ص: 09.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

بعض الشاعرات المعاصرات لتزويد القارئ بمفاتيح للولوج إلى عالم القصيدة اللامحدود، وإضاءة بعض جوانبها وفك شفرات النص بالشرح والتحليل أو التعليل والتفسير لتوضيح بعض المصطلحات أو أسماء الأعلام أو الأمكنة أو العبارات الغامضة التي يمكن أن تشوش أفكار القارئ وتمنعه من الفهم الصحيح لدلالات النص، ومن ثمة تؤدي عتبة الهامش دورا مهما في منح تفسيرات منطقية للعلاقة بين الدوال ومدلولاتها، وأحيانا تكون مؤشرا يعكس حرص الشاعرة على التوثيق بأمانة علمية تؤكد صدقها وتعاضد دلالات قصيدتها.

المبحث الثاني: التشكيل البصري والرسم

لجأ الشعر النسوي المغاربي المعاصر إلى التشكيل البصري واللعب الحر على مستوى الفضاء النصي وكذا الصوري؛ نظرا لما تفجره المزاوجة بين العلامات اللغوية وغير اللغوية من طاقات دلالية وخصائص جمالية مبتكرة وشعرية باذخة مترامية على جسد النص، وعليه نجد أن الشاعرة المعاصرة توسلت بالرسم كوسيلة أخرى للتعبير عن مكنوناتها، فغدت ترسم بكلماتها الموحية صورا متعددة الدلالات ومتشعبة الإيحاءات؛ ذلك أن "**الشعر صورة ناطقة والرسم شعر ناطق، ويقال إن أول رسم كان نوعا من الكتابة لا يهدف إلى إدخال السرور، وإنما إلى تقديم المعلومات ليس إلا، وكان الخط الهيروغليفي يسمى بالخط الصوري لاعتماده في أبجديته على الصور**"[1]، هذه الصور التي تثري النص وتفتحه على المتعدد القرائي لما تحمله من إيحاءات متنوعة وتأويلات متعددة، فأقحمت المتلقي بذلك في لعبة اللغة ومتاهة المعنى حينا، وبين جمالية التشكيل البصري والإبداع بالرسم حينا آخر.

بالإنتقال من الإنشادية إلى البصرية حرصت الشاعرة على إثراء القصيدة باستفزاز أقوى حواس القارئ لتتبع منعطفات النص بشغف ولذة، و"**نظرا للتصورات الفكرية والتكنولوجية، وتراكمات المعرفة العلمية والفيزيولوجية الدقيقة بوظائف الدماغ، وكيفية**

[1]–محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص: 55. نقلا عن: ر.أ.سكوت جيمس: صناعة الأدب ، ترجمة: هشام الهنداوي.

إبصار العين والترجمات التي تقوم بها شبكة النظر، وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية، أصبح هناك تلاقح بين الجمالي والتقني وأصبح المبدع بناءً ومهندسا، فهو يبني اللغة من حيث هي مفاهيم ويعطيها تشكيلا خارجيا براقا، على اعتبار أننا في زمن طغت عليه الصورائية فأصبح الإبداع نوعامن الإعلام (الجمالي)"[1]؛ هذا الجمال الذي تجاوز العلائق المنطقية بين الدوال ومدلولاتها فاخترق المألوف وفجر القصيدة برموز جديدة، وإيحاءات مبتكرة تفتح النص على تأويلات متشعبة تضمن خلود النص واستمراره بانفتاحه على المتعدد القرائي، والنهل من عدة فنون من شأنها أن تثري القصيدة وتمنحها أبعادا جمالية تناهض القالب المستهلك من خلال النهل من معين فنون أخرى.

وقد "**اعتبر (أرسطو) الرسم، النحت، الموسيقى، الرقص، كأشكال شعرية؛ لأن (الشعرية) مادة مشتركة لجميع الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية، والشعر من خلال (الشعرية) موجود في الطبيعة والكون والأشياء، فهذا موقف شعري، وهذا منظر شاعري، والروايات والمسرحيات مليئة بالشاعرية كمادة أولية (...) وإذا كانت الشعرية عاملا مشتركا بين الفنون، فإنها تتشكل-إذن-ببنى مختلفة حسب طبيعة كل فن وتقنياته وأدواته الخاصة، وهذا أمر يفتح باب الاستفادة المشتركة بين الفنون، ويتوقف نجاح الاستفادة في صلب الفن المستفيد، وحتى لا يحدث تنافر يبرز قلق الثنائية التشكيلية داخل العمل الواحد**"[2]؛ وبالتاليسقط على عاتق المبدع اتقان عملية المزاوجة بين الفنون بما يخدم رؤيته، وما يمنح خصائص فنية خلاقة للقصيدة ليكسر بها أفق توقعات القارئ، ويتجاوز الذهنية الكلاسيكية التي جعلت من الفن محاكاة للواقع متناسية أن الفن ليس نقلا مباشرا لما هو مرئي بل هو تجاوز مستمر لكل ممكن ومألوف ولو كان غير ذلك فما الجدوى منه؟، ولما كان الرسم من أبرز الفنون التي لها علاقة وطيدة بالشعر ركزت الشاعرة المعاصرة على

[1]-شادية شقروش : سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2010، ص: 197.

[2]- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،ص: 49.

النهل من معينه، ما أفضى إلى تجلي ثلاثة أنواع من الرسم في القصيدة النسوية المغاربية المعاصرة:

أولا: التشكيل البصري والرسم الهندسي:

هذا من بين الأنواع التي ركز عليها "**محمد الصفراني**" فتتبع بروزها بشكل واضح في الشعر العربي الحديث، والذي يرى أن توظيف الشكول الهندسية الثلاثية والرباعيةوالدائرة في النص الشعري يولد دلالة بصرية مترامية الأطراف، ويصرح بأن توظيف الشكول الهندسية يتمظهر في محورين رئيسين وهما:

1/- محور التشكيل بالشعر (توظيف الأشكال الهندسية):

نقصد التشكيل بالشعر: أن يرسم الشاعر بمفردات النص الشعري شكلا هندسيا معينا من أجل تفجير دلالة بصرية[1]؛ وترتبط هذه الأشكال الهندسية على اختلافها بالتجربة الشعرية الخاصة بالشاعر وكذا دفقته الشعرية وما تعكسه حالته النفسية على القصيدة لتنصاع الكلمات له وتتشكل بحسب رؤيته الذاتية.

أ/- الخط المضلع:

من بين الشاعرات اللاتي وظفن تقنية الخط المضلع في قصائدهن نذكر "**سليمة مسعودي**" في قصيدة " **إشراقات الماء**"[2]

[1]- ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 39.

[2]-سليمة مسعودي: فصول من كتاب الريح، ص: 13.

يا للماءِ..
حين يَخط لنا.. وبنا سيرتهُ..
حين يُغذي الأرضَ.. دموعُ ملائكة الأشواق.. وجيب القلب ..
نرسمُ من دمها أحلى قصائدنَا الخضراء..
يا أجمل أمطار تُمطرنا..
حين نمدُ القلبَ عصافيرًا..
تحيي أشجارَ الغابة..
فنورقُ في الأشجارِ نشيد حنين أبدي..
يا طقسَ السر المضمرِفي نفسِ الأصداء
وبقايَا ما تركتهُ
نرقى فيه معارجنَا.. نعلوُ.. نصاعدُ في حضرتهِ.. شوقًا قُدسيا القسمات..
فنلامسُغيمَ المعنى..
نتساقطُسر هطول.. يروي الروحَ جنون الروح
يا للماءِ.. حينَ يخطُ بنا سيرتهُ..
نتمددُ فيه فيوضات الشوق.. سيولُ الرغبة..
حكمة ما تلد الأرض.. وما تُخفي..

إن المتمعن في المقطع الشعري أعلاه يجد أن نهايات الأسطر الشعرية ترسم خطا مضلعا كما هو موضح فيما سبق، والذي كان نتيجة تفاوت أطوال الأسطر الشعرية، هذه الأخيرة التي تعكس العالم الداخلي للذات الشاعرة ومعاناتها وتشتتها بين **ثنائية الحياة ≠ الموت، العدم ≠ الوجود، الاستقرار ≠ الاغتراب**، هذه الثنائيات الضدية التي تبرز أبعاد النص ودلالاته المضمرة، أضف إلى ذلك دفقتها الشعورية التي لم تتسم بالخيطية بل رسمت تموجات نفسية بحسب تجربتها الذاتية، تلك التموجات التي تمنح القارئ نفسا متجددة وشغفا

في تتبع الأسطر الشعرية المتفاوتة لتمنع ذهن القارئ من السئم الذي يصنعه أحيانا تساوي الأسطر الشعرية؛ والتي تقدم له بصفة آلية وبإيقاع رتيب يسقطها في هفوة التكرار والنمذجة.

وعليه أدى تفاوت الأسطر الشعرية إلى رسم منعطفات دلالية بحسب ما أقره عنوان قصيدتها "**إشراقات الماء**"؛ أين منحت للماء إضاءات متعددة ومختلفة نظرا لأهميته ودوره الماء الذي يعكس دلالة الحياة والنماء والازدهار والخلق والتجدد، وبهذه الدلالات رسمت انعكساته وأبدت رؤيتها للعالم وفق إشراقاته، فرضخت القصيدة لدفقتها الشعورية وتجربتها الشعرية فدفعت ذهن القارئ إلى تشكيل الخط المضلع الذي يوضح له منعطفات الذات الشاعرة ورؤاها لتعضد الصورة الدلالية المضمرة في ثنايا النص.

بالإضافة إلى ما سبق نتطرق في هذا الصدد إلى قصيدة "**لا وقت للتفاصيل**" **للشاعرة** "**سندس بكار**"[1]التي تقول فيها:

بلادي ليست حبةَ لوز مرة

ولا حقل قمح يسقيه الشهداء بدمائهم كل فصل

بلادي ضحكةٌ مولولة آخر الوجعِ

تتحصنُ آخر اليأس بسورةِ "الفلق"

يتلوهَا الشهداء في أولِ محطة للقطارِ الجديدِ

هكذا هي:

تفتحُ أبوابَ الومض

تجعلكَ تغادرُ ظلكَ إلى حيثُ الصباح

[1]– سندس بكار: قبعة ضاقت على رأسي،ص:21.

تدفعكَ إلى المساءِ حين يبدأُ الساحرُ لعبةَ الورقِ القديمة

تنسيكَ ذاكرةَ الوجعِ

تنثركَ في التفاصيلِ وردًا وماء

بلادي

حقلُ لوز يغادرُ كل يوم حزنهُ القديمَ

يتراءى لنا فيما سبق الخط المضلع الذي رسمته نهايات الأسطر الشعرية والتجربة الشعورية للشاعرة، فجاءت انعكاسا لدلالات القصيدة ومنعطفاتها الرئيسة بحسب رؤية الشاعرة وبوح ذاتها، فتجلت قصيدتها المعنونة ب "**لا وقت للتفاصيل**" مبرزة قوة وطنها وقدرته على تجاوز الحادثات وصلابة الشهداء وعزمهم في خلق فجر جديد لهذا الوطن، كما أن أغلب دلالات القصيدة تقوم على النفي والإثبات؛ نفي المرارة والوجع وإثبات الأمل والقوة، وهذا ما نستشفه من قولها: "**بلادي حبة لوز، لا حقل قمح يسقيهالشهداء بدمائهم كل فصل، بلادي ضحكة مولولة آخر الوجع**" وكذا قولها " **تنسيك ذاكرة الوجع، تنثرك في التفاصيل وردا وماء**"، وبالتالي أدت هذه الثنائية الضدية: **الأمل ≠ الألم** دورا في خلق تموجات في الأسطر الشعرية، ما أفضى إلى تشكل خط مضلع يعكس صراعات هذا الوطن وآماله في خلق فجر جديد ورغبة الشاعرة في تحقيق غد أفضل.

كما يتجلى لنا الخط المضلع في قصيدة "**مرآة قديمة**" للشاعرة "**ريم نجمي**"[1]:

[1]–ريم نجمي: كن بريئا كذئب،ص:64.

وجدتُ مرآةً قديمة،

ما زالت صُورتي عالقةً فيها منذُ سنوات.

رأيتني بعيني الواسعتينِ،

ويدي الممدودتين إلى السماءِ.

كان ذلك قبلَ أن يأتي رجل ليغسل عتبةَ البيتِ بالقبلِ،

كل ما فعلهُ أن لطخَ البياض

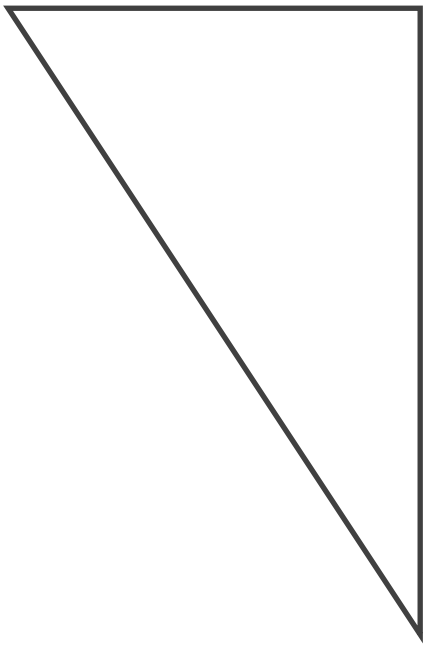
بما لم يعد كافيًا لأشبهَ نفسي.

يتجلى لنا في قصيدة "**مرآة قديمة**" للشاعرة المغربية "**ريم نجمي**" تفاوت أطوال الأسطر الشعرية، هذا التفاوت الذي يحفز بصر القارئ على ربطه بنهايات هذه الأسطر مكونا بذلك خطا مضلعا يعكس التموجات النفسية للذات الشاعرة، ودفقتها الشعورية التي شكلت منعطفات بارزة في القصيدة أوحت للقارئ بآلام الشاعرة ومعاناتها وتشتتها بين **أمل≠ وألمماض ≠ وحاضر**، فصرحت بتلك التناقضات التي تعيشها، فأعربت للقارئ من خلال عنوانها "**مرآة قديمة**" عن الصور المتناقضة التي تبديها هذه المرآة، وذلك ما أكدته في القسم الأول من المقطع الشعري أعلاه، وما نفته في القسم الثاني منه لتبين للقارئ التغيرات الحاصلة لها بفعل ذاك الرجل الذي جعل منها شخصا آخر.

إن هذا التحول الحاصل في حياتها جعل الأسطر الشعرية تتفاوت فيما بينها خاضعة لتموجاتها النفسية ودفقاتها الشعورية، فكسرت بذلك الرتابة والنمطية مبرزة حقيقة حياتها التي جسدتها مرآتها ففضحت ما طرأ عليها من تحولات عميقة.

ب/- المثلث:

نال المثلث حظا وافرا من التداول في قصائد الشعراء؛ نظرا لدلالاته المتعددة فقد "**يعبر معنى المثلث عن أقاليم ثلاثة، فيكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء؛ أي الكون**"[1]؛ وكل ذلك منوط بالدلالة البصرية التي يريد الشاعر أن يعضد بها الدلالة اللغوية لتأكيد الفكرة وتعميق معناها، ومن بين الشاعرات اللاتي وظفن المثلث نجد: الشاعرة "**منيرة نصيب**" في قصيدة لم تعنونها[2] قد رسمت بمفردات قصيدتها مثلثا فكان كالآتي:



كان يمكنُ أن نكون سعيدين جداً معاً

كان يمكن أن نكونَ سعيدين جداً

كانَ يمكن أن نكونَ سعيدين

كان يمكن أن نكون

كان يمكن أنّ

كان يُمكن

كان.

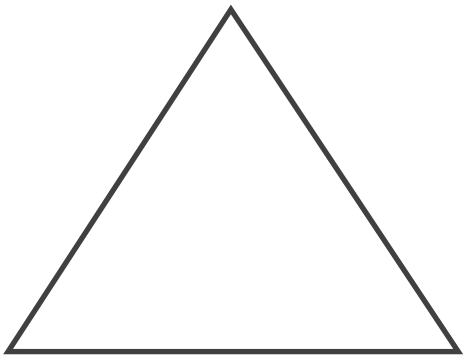
حرصت الشاعرة على توجيه بصر القارئ إلى تشكيل مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية عوضا عن قاعدة سفلية، ومرد ذلك إنما يعود إلى تفاوت أطوال الأسطر الشعرية للقصيدة التي تدفع القارئ إلى رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة فيها، ما أفضى إلى تشكل مثلث قائم الزاوية كما هو موضح أعلاه، وقد عكس شكل المثلث دلالة القصيدة الأساسية التي

[1]– عفيف البهنسي: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية،دمشق، ع: 59–60، 1995، ص: 58.

[2]–منيرة نصيب: العناق يجب ما قبله، دار الجابر، بنغازي– ليبيا، ط1، 2021،ص: 75.

صرحت فيها الشاعرة بألمها وخيبتها، فأكدت ذلك في قولها "**كان يمكن أن نكون سعيدين جدا معا**"، هذهالجملةالتي شكلت البنية الرئيسة التي بنيت عليها دلالة النص، والملاحظ أن الشاعرة لم تلجأ إلى توظيف جمل أخرى، بل ركزت على الجملة التي سبق ذكرها وراحت تنقص كلماتها بصفة تدريجية إلى أن ختمت قصيدتها بما بدأتها به وذاك في قولها "**كان**" فختمت قصيدتها بفعل ماض أكدت من خلاله حسرتها ومأساتها.

استطاعت الشاعرة أن تمنح للمتلقي دلالات متعددة جمعت فيها بين البصرية والشفاهية والمعنوية، وذلك من خلال شكل المثلث الذي اتفقت قاعدته العلوية والجملة المحورية للقصيدة التي حرصت الشاعرة على تفتيتها بشكل تدريجي حتى انتهت إلى أصغر وحدة فيه. بالإضافة إلى قصيدة "**لازورد**" للشاعرة " **حياة الرايس**" التي جاء فيها[1]:



لازورد
مثل أمواجِ البحرِ
أبعثُ كل يوم خلقًا جديد
تتكسرُ الموجة على الشاطئِ
وتبقى انعكاساتُ ألازورد تهدر في دمي

ركزت الشاعرة في هيكلة قصيدتها على شكل مثلث متساوي الساقين؛ ذلك أن القارئ لا يستطيع منع نفسه عن رسم خطوط تصل بين الزوايا الرئيسة ليشكل في ذهنه بنية مثلثية كما هو موضح أعلاه، وبالعودة إلى مضمون القصيدة نجد أن الشاعرة ركزت على هذا الشكل بالتحديد لدعم الدلالة الأساسية التي بني عليها النص، والملاحظ أنها أقحمت اللون الأزرق لكتابة اسم هذا الحجر النفيس فأرادت بذلك أن تربط اسمه بلونه المميز الذي يميل إلى زرقة صافية، وحرصت على أن يكون رأس المثلث متساوي الساقين هو عنوان قصيدتها "**لازورد**" وهو الاسم الذي بدأت به قصيدتها في لفتة مميزة للفت انتباه القارئ إلى

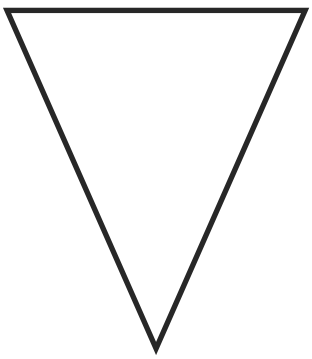
[1]–حياة الرايس: أنثى الريح، ص: 120.

هذا الاسم الذي شكل البنية الجوهرية للنص، فضاعفت بذلك أهميته وبروزه انطلاقا من اختيارها للون الأزرق الذي يتلائم ولون هذا الحجر الكريم، وكذا اختيارها لأعلى القصيدة لتشبه نفسها بهذا الحجر المميز الذي تغنى به العديد من الشعراء نظرا لجماله وسحره.

وقد شبهت الشاعرة اللازورد بأمواج البحر في زرقته الصافية ولمعانه المميز فشبهت نفسها بالازورد في قولها "**لازورد، مثل أمواج البحر، أبعث كل يوم خلقا جديدا**" لتبين للقارئ جوهرها النفيس الذي لا يبلى بتقدم العمر واختلاف الأحداث، ورغم نوائب الحياة تظل روحها متقدة بالأمل متوهجة بالصفاء والنقاء، وبالعودة إلى ما يحمله هذا اللون من دلالات مميزة اتخده أغلب الصوفيين كرمز للدلالة على الروح النقية السامية، وبالتالي عكس اللون الأزرق في القصيدة جموح الذات الشاعرة إلى عالم أسمى بعيدا عن الماديات؛ أين ترتقي الروح إلى عالمها الأصلي لترتبط به فلا يكدرها ألم ولا تحزنها معاناة، بل هي في تجدد مستمر لارتباطها بعوالم روحانية عليا، والتي تسعى للخلود.

فضلا عما سبق تصادفنا الشاعرة "**حياة الرايس**" في قصيدة "**قصيد لا يليق بالعيد**"[1]وقد رسمت بكلماتها مثلثا نوضحه فيما يأتي:

عيدٌ وراء عيد وراء عيد .....
وتكبرُ بالقلبِ التجاعيد
حتّى لم يعد في العمرِ
خفقٌ ولا ثوبٌ
جديد



إن المتأمل في المقطع الشعري أعلاه للشاعرة "**حياة الرايس**" يجد أنها ركزت على بناء قصيدتها على شكل مثلث متساوي الساقين ولكن بشكل مقلوب، فجاءت قاعدته في الأعلى

[1]–حياة الرايس: أنثى الريح،ص:82.

عوضا عن الأسفل، وهذا ما يحيلنا إلى دلالة النص الجوهرية التي أرادت الشاعرة ايصالها من خلال التشكيل البصري الذي يستحوذ على أكثر الحواس إدراكا وتأثيرا؛ حيث وجهت بصر القارئ لرسم مثلث متساوي الساقين بشكل مقلوب يجسد تردي الأوضاع وتقهقر حالتها، وقد لمحت لذلك في عنوانها "**قصيد لا يليق بالعيد**"، وعليه عكس شكل المثلث المقلوب تدهور الأوضاع وانقلاب الأحداث واستحالتها من جيد إلى أسوأ هذا من جهة، ومن جهة أخرى أدى تفاوت الأسطر الشعرية إلى خلق سمة من سمات الأداء الشفهي؛ وذلك من خلال تقلص طول السطر الشعري تدريجيا، ومنه حق لنا أن نقول إن القصيدة حققت دلالة مزدوجة زاوجت فيها بين الدلالة البصرية التي عكست انقلاب الأوضاع وتدهورها بأخرى صوتية أكدت فيها ألم الشاعرة ومعاناتها.

علاوة على ما سبق لا يفوتنا الإشارة إلى شاعرات ركزن كذلك على توظيف البنية المثلثية في نصوصهن الشعرية كالشاعرة التونسية "**ماجدة الظاهري**" في ديوانها "**ما تيسر من صورتها**" في قصيدة "**من الماء إلى الماء**"، والشاعرة المغربية "**ليلى ناسمي**" في ديوان "**مقامات**" لقصيدتها "**مقام الانتماء**"، ما يؤكد دور هذه الأشكال في تجسيد الدلالة البصرية للقارئ.

4/- الأشكال الرباعية:

استخدمت الشاعرة المعاصرة كلماتها لرسم عدة أشكال هندسية فمنها المستطيل والمربع وحتى متوازي الأضلاع، ومن الأبرز الأشكال الهندسية تداولا نذكر:

***المستطيل:**

من بين الشاعرات تركيزا على الشكل المستطيل نجد الشاعرة "**ليلى ناسمي**" في قصيدة "**أنا لست مثلكم**"[1]، التي خطت بكلماتها الشكل التالي:

أنا لستُمثلكم

سيجنِي الخوفُ

سَيجني العرفُ

أناعرفتُ الحبّ

وفقدتُ الفرحَ

لا مناص من القول إن قصيدة الشاعرة "**ليلى ناسمي**" تدفع بصر القارئ إلى تشكيل خطوط تصل بين النقاط الأساسية للقصيدة مشكلةً بذلك مستطيلا، هذا الأخير الذي اعتمدت عليه الشاعرة لبناء شكل القصيدة أعلاه رغبة منها في خلق دلالة بصرية تعضد الدلالة الجوهرية للقصيدة؛ ذلك أن الشاعرة تكسر احتمالية تشابه ذاتها مع ذوات أخرى، بسبب الحواجز والقيود التي فرضت عليها، وهذا ما نستشفه من قولها "**أنا لست مثلكم، يسيجني الخوف، يسيجني العرف**"، وهذا ما يوضحه أيضا شكل المستطيل المغلق الذي يؤكد العوائق التي حالت بينها وبين آمالها، وذاك ما يتجلى في قولها "**أنا عرفت الحب، وفقدت الفرح**"؛ هذا الحب الذي استحال إلى سجن لها ففرض عليها المعاناة والآحزان.

***المربع:**

[1]– ليلى ناسمي: كأس واحدة تكفي، ص:43.

حرصت "**فريدة بوقنة**" في قصيدة "**حرز الغيب**"[1]في هيكلة قصيدتها على شكل مربع وهذا ما سيتجلى لنا فيما يأتي:

يخطني حبرُ أسراري وحبرُ دمي

غيب يعيلُ الوجودَ المر بالعدمِ

سكبتُ في كفهِ القمحي أسئلةً

فأورقَ الردُ غابات من الألمِ

رسمت قصيدة الشاعرة "**فريدة بوقنة**" شكل المربع الموضح أعلاه؛ حيث دفع تساوي أطوال الأسطر الشعرية بصر القارئ إلى إيصال خطوط بين النقاط الرئيسة للقصيدة، وذاك ما حرصت الشاعرة على خلقه انطلاقا من تركيزها على خط الأسطر الشعرية في شكل مربع واضح، عكست به دلالة القصيدة المحورية التي بني على أساسها النص، فبينت للقارئ بشكل المربع عالمها المؤلم الذي تعيشه الذات الشاعرة؛ وهو ما يتضح لنا من خلال قولها "**يخطني حبر أسراري وحبر دمي، غيب يعيل الوجود المر بالعدم**"، هذا الحزن الذي استوطنها فلم يدع لها فسحة من الأمل؛ وذلك استنادا لما بينه شكل المربع المنغلق الذي يتجلى بصفة واضحة في قولها "**فأورق الرد غابات من الألم**" ؛ هذه الغابات التي توحي للقارئ بالمتاهة وانشطار الذات بين عالمين واغترابها.

ب/- محور التشكيل بالرسم الهندسي:

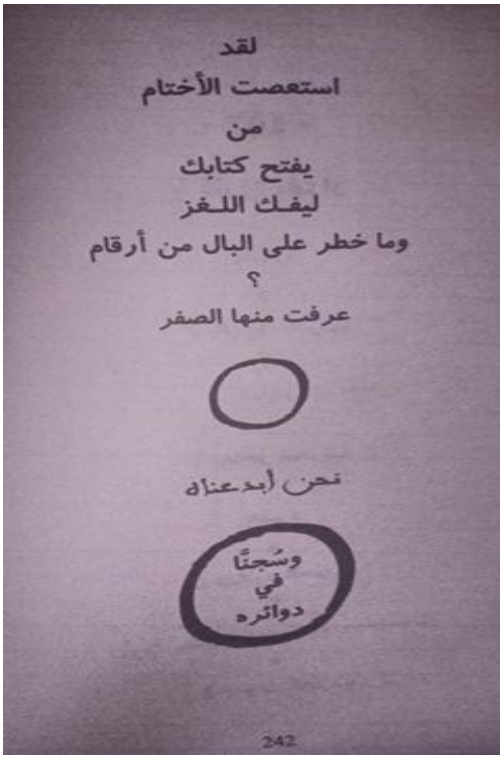
توسلت الشاعرة المعاصرة بالرسم الهندسي للتعبير عما يجيش في صدرها وما تضج به عوالمها الداخلية المتضاربة، "**ونعني التشكيل بالرسم الهندسي: أن يرسم الشاعر شكلا**

[1]-فريدة بوقنة: بوصلة لأرامل سيوران،ص: 47.

هندسيا ضمن نصه الشعري من أجل توليد دلالة بصرية"[1]؛ ليصبح الشكل الموظف ترجمانا لمشاعرها وتعبيرا عن رؤاها وتوجهاتها، فتتضاعف الدلالة بالمزاوجة بين الشفهي والبصري.

أ/- الدائرة:

من الشاعرات اللاتي حرصن على توظيف شكل الدائرة في نصوصهن نجد الشاعرة "**زينب الأعوج**" في ديوانها "**مرثية لقارئ بغداد**"؛ إذ عمدت الشاعرة إلى تقديم قصيدتها مع دائرتين الأولى للدلالة على الصفر والأخرى للدلالة على السجن والضيق الذي فرضه الناس على أنفسهم؛ فبدت الدائرة بحجم أكبر وباللون الأسود القاتم، والملاحظ أن الشاعرة لم تكتف بدلالة الدائرة وما تعكسه من أسر وانغلاق وتقييد بل ضاعفت ذلك بأن اقحمت في قلب الدائرة الأخيرة قولها "**وسجنا في دوائره**" وبهذا وجهت بصر القارئ لإدراك معنى الحجز والانغلاق الذي خلقه المرء وفرضه على نفسه، كما ركزت على وضع جملتها التي سبق ذكرها وسط الدائرة بالتحديد دون مكان آخر، لتؤكد فكرة الذنب الذي يرتبكه المرء اتجاه ذاته والحواجز التي يخلقها لنفسه، فعمقت دلالة القصيدة الأساسية بالمزاوجة بين العلامات اللغوية وغير اللغوية حرصا منها على التأثير في نفسية القارئ واقحامه في هذه المتاهة الخانقة.

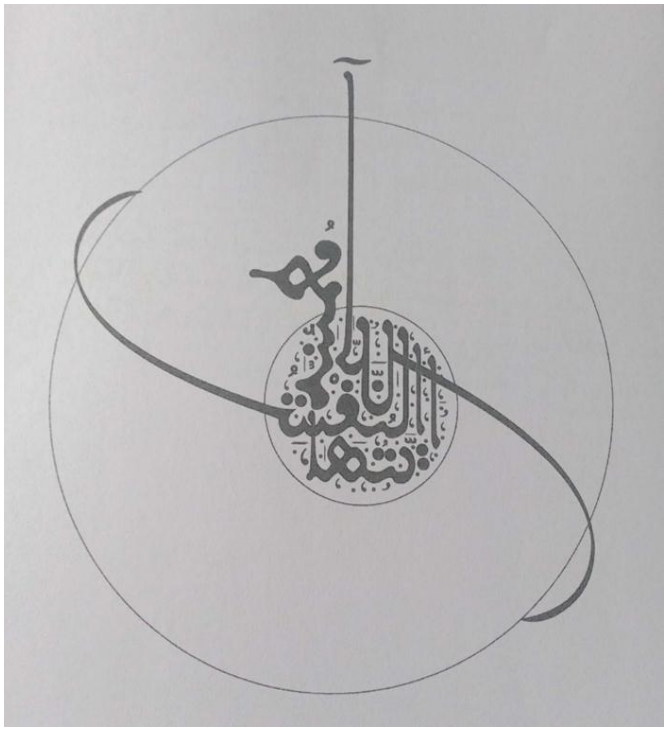


علاوة على ما سبق نجد الشاعرة "**فاتحة مرشيد**" قد وظفت تقنية الدائرة في قصيدة لم تعنونها فاتحة المجال بذلك للقارئ للولوج إلى عالم القصيدة، بحثا عن أجوبة لإسكات

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 53.

فضوله مقحمة أياه في عملية تشكيل دلالات النص، ليكون طرفا إيجابيا لا سلبيا يفتح النص على المتعدد القرائي انطلاقا من تأويلاته اللامحدودة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى زودته بمفاتيح رئيسة للولوج لعالم النص لحمايته من التيه والزلل، فوجهت بصره للدائرتين وأقحمت

السطر الأول من قصيدتها "**أيتها النفس اللامطمئنة**" فرسمت هذه الجملة بالبنط العريض وبالخط المغربي المميز لتبين للقارئ ألم هذه النفس ومعاناتها وتقوقعها في عالم يأسرها ويحول بينها وبين آمالها؛ وهذا ما عكسته الدائرة الصغرى التي ضجت بالخط العربي المغربي الأسود القاتم كدلالة على الحزن والوجع.



وما يستوقفنا في هذا الصدد هو تمرد الخط المغربي على الدائرة الأولى والثانية، لنلمح خطوطا بارزة تجاوزت حدود الدائرتين ولتعكس بذلك تمرد هذه النفس وثورتها على كل أسر وقيد، وهذا ما نستشفه من قولها "**أيتها النفس اللامطمئنة، يا وثبتي خارج ذاتي**" هذه الوثبة التي تجاوزت حدود الذات الشاعرة بحثا عن الحقيقة التي تمنحها الطمأنينة.

عليه نجد أن الشاعرة استطاعت أن تجسد للقارئ تمرد النفس اللامطمئنة على كل المعتقدات المحنطة، لكشف الحقيقة والوصول للمعرفة فاختارت الشكل الدائري لتجسد هذا الانغلاق والأسر الذي تعيشه النفس، وتحرر الذات من كل قيد خانق فجسدته للقارئ تجسيدا بصريا.

ثانيا: التشكيل البصري والرسم الفني

إن الرسم الفني من أبرز أشكال الفن البصري، وقد استعانت الشاعرة المعاصرة بهذا الفن نظرا للجماليات التي يضيفها على القصيدة والخصائص الفنية المبتكرة التي يمنحها إياها؛ أين تعمد الشاعرة إلى توظيف الرسم التشكيلي تعبيرا عما يجول في دواخلها وما تضج به حالتها النفسية، فتنصاع الريشة والألوان أو القلم للتعبير عن المشاعر الجياشة أو الأفكار الجامحة، فتعكس صورا مختلفة لهيئات ورسومات متعددة فتتعاضد الدلالة البصرية والدلالة اللغوية لإثراء القصيدة بطاقات جمالية خلاقة.

الجدير بالطرح في هذا المقام أن جل الشاعرات المغاربيات المعاصرات لجأن إلى رسامين متميزين لتشكيل صور ورسومات في ثنايا دواوينهن، وإن لم تكن للشاعرات يد في خلق هذه الصور والرسوم إلا أنهن تميزن في اختيار رسوم معينة دون غيرها، ما يعكس الوعي الفني والحس الجمالي للشاعرة.

1/محور الرسم بالشعر:

تعمد الشاعرة إلى تشكيل رسومات مختلفة انطلاقا من مفردات النص؛ نظرا لأهمية هذه التشكيلات الخطية والهندسية البارزة في تقريب النص؛ ذلك أن هذه الرسوم المرافقة للنصوص تمنح دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم مضمرات للنص، بحيث يتعاضد الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في خلق قراءة جديدة وفي توليد معان مبتكرة بإشراك حاسة البصر في التلقي، والملاحظ أن الرسوم المرافقة للنصوص ثلاثة أنواع: الأولى من وضع الشاعر نفسه، والثانية من وضع فنان معين بطلب من الشاعر، والثالثة من وضع الناشر[1]؛ ورغم أن هذا النوع الأخير يبدو أنه لا يمت للنص بصلة إلا أن الشاعر يحرص على انتقاء الروسومات التي تنعكس على دواوينه،

[1]– ينظر: خرفي محمد الصالح: سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع " السيمياء والنص الأدبي"، كلية الأداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، نوفمبر 2006م، د.ر.ص.

وعليه انتقلت القصيدة المعاصرة إلى مغامرة الكتابة الجديدة التي تطيح باستمرار بالنموذج النمطي وانتقلت من الإيقاع الشفهي الصاخب إلى إيقاع اللغة الناطق، ومن الصورة البلاغية إلى بلاغة الصورة المشهدية.

من بين الشاعرات اللاتي ركزن على الرسم بالشعر نجد الشاعرة المغربية "**فاتحة مرشيد**" في ديوان "**لا حزن لي**" التي قدمت الرسم الذي جاور قصيدتها باستقطاع جزء من نصها لرسم الشكل الموضح أعلاه فاختارت قولها "**كلما سقطت قطرة حب، كنت والخوف لها سريرا**"[1]، فدمجها الرسام لتشكيل رسمه واتخدها وسيلة لرسم نافذة لمسجد أو هكذا تبدو وذلك ما بينه السطر الأول والثاني للقصيدة؛ أين عمد الرسام انطلاقا من الجملة التي سبق ذكرها إلى تشكيل نافذة بما خطه من جملتين شعريتين بالخط المغربي بالبنط العريض ليعكس النزعة الصوفية التي يضج بها الديوان، هذا الحب الحقيقي الصادق الذي لا يتحقق إلا في ارتقاء الروح لعالم أسمى من كل الماديات، ليضيف إلى الجملتين السابقتين قولها "**كنت والخوف لها سريرا**"[2]ليشكل بها حاجزا يحمي به ذلك الحب وفق ما يتطلبه التشكيل الخاص برسم النافذة.

[1]– فاتحة مرشيد: لا حزن لي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2023، ص: 17.

[2]– المصدر السابق: الصفحة نفسها.

من النصوص الشعرية التي ركزت على الرسم بالشعر أيضا نجد الشاعرة الجزائرية "**حبيبة محمدي**" في ديوانها "**كسور الوجه**"؛ حيث سعت الشاعرة إلى توظيف هذه التقنية حتى وإن أسندت فعل الرسم لغيرها، إلا أنها اختارت الرسم بالشعر لإثراء قصائدها بخصائص فنية وجمالية مغايرة للقوالب المستهلكة والنمطية، رغبة منها في تجاوز الشفهي والتركيز على بلاغة الصورة وطاقاتها المتعدد، فعمد الرسام "**محمود الهندي**" إلى رسم صورة لوجه إمرأة بمفردات النص الشعري وهذا ما يطلق عليه "**الرسم بالشعر**"؛ أين يعمد الرسام إلى استخدام الجمل الشعرية كوسيلة لرسم صور وأشكال تعضد الدلالة المحورية للنص، فكان قولها "**قل لو كان البحر رجلا، لحللته لنفسي أربع مرات، لكن دوني قلب واحد**"[1]، وهذه الجملة الشعرية هي التي شكلت وجه المرأة وحددت بمفرداتها بعض ملامحها وحتى شعر المرأة في الصورة.

2/- محور دخول الرسم على الشعر:

نعني به تركيز الرسام على تشكيل رسوماته بالاستناد إلى ما يقدمه النص الشعري على أن يقدم النصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية، وقد بدأ دخول الرسم على الشعر مع ظهور الصحافة والصفحات الأدبية التي تعنى بنشر إبداعات الشعراء، ولما كانت الصحف والمجلات تضج بما يشتت انتباه القارئ ركز القائمون على

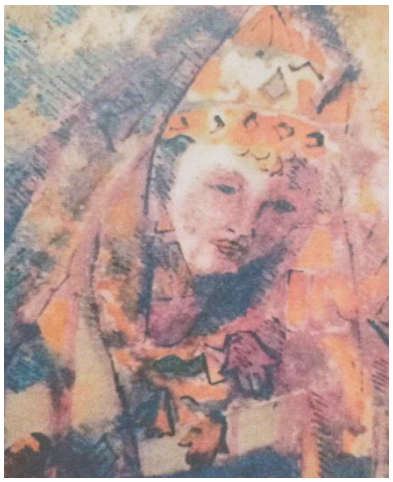
[1]- حبيبة محمدي: كسور الوجه، ص: 75.

الصفحات الأدبية على إيجاد كل ما من شأنه جذب القراء إلى رحاب الشعر، فأدخلوا الصور إلى جوار النصوص المنشورة كعنصر جذب وتشويق وإثارة وتزيين بغية شد انتباه القارئ إلى ما يجاورها من شعر[1]؛ وعليه ركزت الشاعرات على توظيف مثل هذه الرسومات لمضاعفة دلالة النص ومنحها أبعادا جمالية مبتكرة، والحرص على الاستحواذ على انتباه القارئ وشده إلى عوالم القصيدة اللامحدود، ومن بين الأنماط التي وظفت في الشعر النسوي نجد:

أ/-الرسم التزييني:

يسعى هذا النمط من الرسم إلى التزيين فقط دون أن يتجاوز ذاك الهدف، فيرد بجوار النص الشعري كنوع من البهرجة والزخرفة والمداعبة البصرية، دون أن يعكس المغزى العميق للنص، وعليه حرصت بعض الشاعرات على توظيف تقنية الرسم التزيينيوهذا ما سنوضحه في ما يأتي:

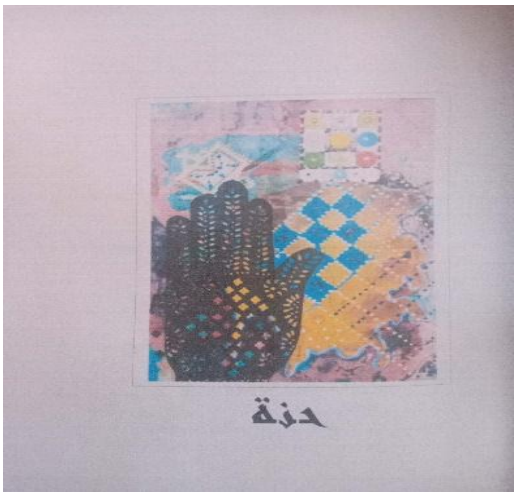
[1]- ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 84.



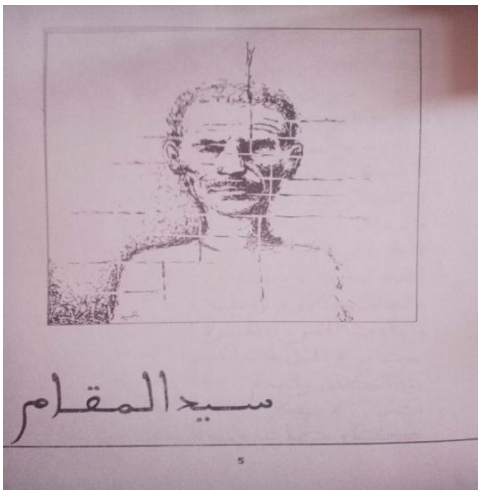
-01-

-02-

-03-



-04-



-05-

بالاستناد إلى ما سبق نجد أن الرسوم التزيينية الموضحة أعلاه لا تتجاوز الزخرفة والتنميق، فهي لا تحمل من القصائد المجاورة لها إلا الدلالة التي تطفو على السطح وهذا ما أكدته الصورة الأولى للشاعرة الجزائرية "**عمارية بلال**" التي حرصت على إدراج صور تزيينية في ديوانها "**أميرة الحب**"[1] هذا العنوان الذي كان عنوانا لقصيدتها الذي دخل عليها الرسم

[1]- عمارية بلال: أميرة الحب، ص: 37.

التزييني البارز في الصورة الأولى، فجاور الرسم القصيدة محاولا إقامة علاقة بينه وبين الدلالة السطحية للقصيدة علاقة لا تتجاوز ما أعرب عنه العنوان؛ فبدت لنا صورة لإمرأة عربية بثياب مزركشة تظهر فيها متألقة مميزة ذات مكانة مرموقة.

أما الصورة الثانية فكانت للشاعرة الليبية "**خلود الفلاح**" في ديوان "**نساء**"[1] التي اختارت بعض الرسوم التزيينية لمجاورة نصوصها، فكانت الصورة الثانية الموضحة أعلاه أبرز مثال للرسم الذي يوظف لمداعبة بصر القارئ؛ ذلك أنها لا تتعدى الدلالة المباشرة للقصيدة.

جاءت الصورة الثالثة للشاعرة المغربية "**فاتحة مرشيد**" في ديوان "**ورق عاشق**"[2] يظهر فيها الزورق الورقي يطفو على سطح بركة مائية، وهذه الصورة تعكس ما جاء في قصيدتها بشكل مباشر وواضح.

إضافة إلى الصورة الرابعة التي جاءت في ديوان "**وحديث في السر**" للشاعرة الجزائرية "**ربيعة جلطي**" التي عكست الدلالة المحورية للنص الشعري، فأظهرت الصورة يدا سوداء عليها نقوش تبرز بعض الألوان المختلفة، هذه اليد التي تبدو وكأنها مخضبة بالحناء تبين للقارئ البنية الرئيسة التي بنيت عليها القصيدة، وهذا ما تجلى في بدايتها حين قالت: "**على الحناء يسير النهار، ملفعا بالغيم يا حنة، وغنة الدلال، على الحناء يسير النهار**"[3].

أضف إلى ذلك الصورة الخامسة للشاعرة "**ربيعة جلطي**" في ديوانها "**شجر الكلام**"[4] الذي وظفت فيه صورة رجل يبدو في العقد الخامس من عمره أو ذلك ما تبينه ملامحه العربية، فأفصحت الصورة عن "**سيد المقام**" الذي اتخذته عنوانا لقصيدتها فحمل الدلالة الظاهرة للنص الشعري دون تجاوز الإعراب عن المكنونات المضمرة للقصيدة.

---

[1]– خلود الفلاح: نساء، ص: 55.

[2]– فاتحة مرشيد: ورق عاشق، دار الثقافة، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003، ص: 15.

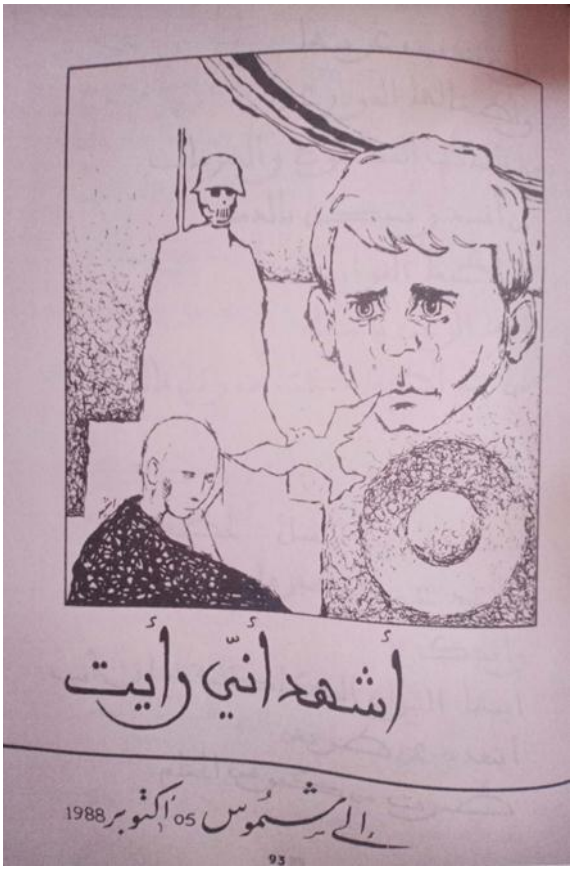
[3]– ربيعة جلطي: وحديث في السر، دار الغرب، وهران–الجزائر، ط1، 2002، ص: 51..

[4]– ربيعة جلطي: شجر الكلام، منشورات السفير، مكناس–المغرب، ط1، 1991، ص: 05.

بالتالي يعد توظيف الرسوم التزيينية من لدن الشاعرات بهرجة وتنميقا وزخرفة، تدرء القارئ من السئم وتداعب بصره برسوم لا تتجاوز الدلالة المباشرة الواضحة للنصوص، هذا النمط من الرسوم التي اتخذته بعض الشاعرات وسيلة لكسر رتابة الصفحات التي تعيد تكرار أشكالها باستمرار، فجعلن الرسوم التزيينية مسلكا مغايرا للمألوف وميزة جمالية لا معتادة تداعب بصر القارئ وتعضد دلالة النصوص.

ب/- الرسم الرمزي:

نعني بهذا النمط "**الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالته المحورية**"[1]؛ وقد استندت عليه بعض الشاعرات لمضاعفة دلالات النص والكشف عن منعطفاته الرئيسة وأهم العناصر المشكلة لبنيته الدلالية، وهذا ما يبرز في الصورة الآتية:



إن المتأمل في الصورة التي جاءت في ديوان "**شجر الكلام**" **للشاعرة** "لربيعة جلطي" يدرك تماما ما أقره "**محمد نجيب التلاوي**" بقوله "**الشعر صورة ناطقة، والرسم شعر ناطق**"[2]وهذاما تجلى فيما سبق؛ أين عمدت الشاعرة إلى توظيف هذه الصورة مقابل قصيدتها رغبة منها في تشكيل نصها بالمزاوجة بين نص الرسم ونص القصيدة لاستمالة ذهن القارئ والاستحواذ على أكثر حواسه تأثيرا في نفسه، بفضل العلاقة الحميمة

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 89.

[2]- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص: 55. نقلا عن: ر.أ.سكوت جيمس: صناعة الأدب ، ترجمة: هشام الهنداوي.

التي نشأت بين نص الرسم ونص الشعر، لتعضدد بذلك الصورة الرمزية الدلالة المحورية للنص الشعري.

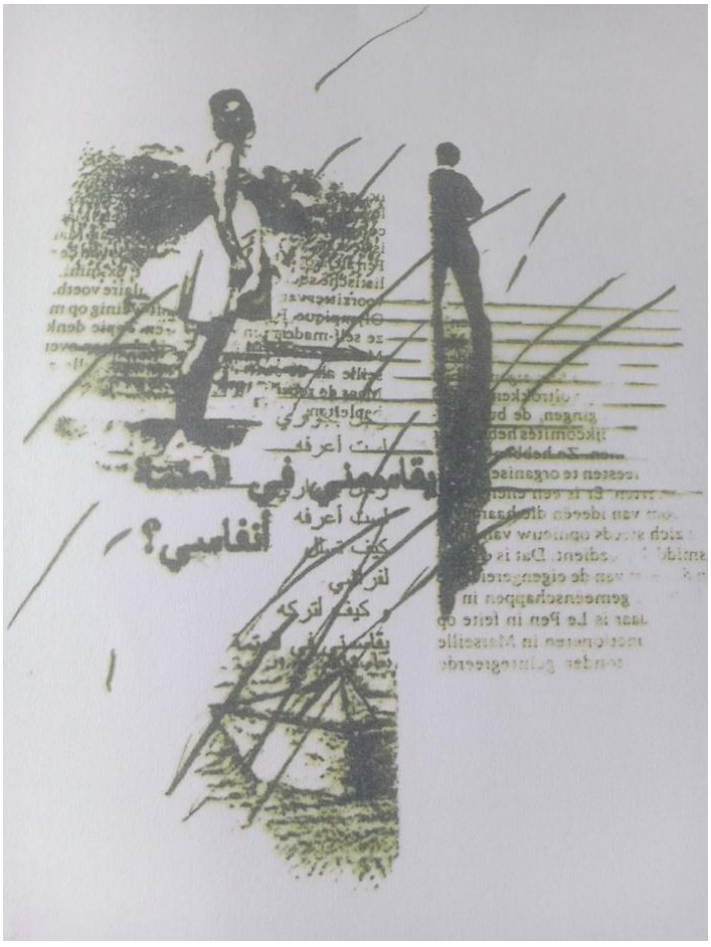
ركزت الشاعرة لتحقيق ذلك على توظيف عدة رموز تقابل الدلالات المبثوثة في القصيدة بصفة ايحائية متجنبة بذلك التقريرية والمباشرة لتمنع قصيدتها من السقوط في هفوة النمذجة والنمطية، وحرصا منها على استحواذ اهتمام القارئ ومداعبة بصره وكسر أفق توقعاته، فأوحى له الرسم الرمزي بعذابات الوطن والمآسي التي ألمت بأبنائه فحرصت على عكس تلك الحادثات والأحزان على جسد الصفحة مبرزة جدلية البياض والسواد **الحياة ≠ الموت، الأمل ≠ الألم، الحرية ≠ الحرب،** فقدمت الصورة بسواد يغزو البياض، هذا الأخير الذي يبين قسوة الحرب وعنف الاستعمار الذي لطخ الأبنية والجدران برصاص الظلم وقنابل الجور والدماء الزاكيات وهذا ما وضحته في قولها "**يا فاتنات السطوخ والشرفات، من أفسد زينتكن بالدماء، من أطفأ الفوانيس**"[1]؛ وهذا ما أفضى إلى دلالة الرمز الثاني رمز الاستعمار الغاشم والعدو المستبد الذي تجرد من إنسانيته، وهذا ما بينته صورة الهيكل العظمي المسلح الذي ماتت فيه كل معالم الحياة والانسانية، فجرّ الموت والدمار للوطن ولأبنائه، وهو ما نلتمسه في قولها "**من أيتم أطفالك، من رمل فاتناتك**"[2]، هذه الجملة التي تحيلنا إلى رمز آخر وهو صورة لإمرة برداء أسود بال تضع كفها على خدها للدلالة على الحزن والشرود، واجترار لآلامها وكأنها في انتظار شخص عزيز، وقد أصابها الصلع وفقدت ملامحها الأنثوية الجميلة؛ لتبين لنا الصورة مدى معاناتها وآلامها التي أفقدتها ملامح الرخاء والأمل، هذا الحزن الذي خيم عليها يحيلنا إلى رمز آخر يتجسد في وجه الطفل الذي يبدو عليه الخوف والألم ودموعه تنهمر مبرزة هول ما يراه ويعيشه، هذه المآسي والتعاسة والحرقة التي عكستها الرموز الموظفة لم تقتل الأمل بغد أفضل، والأمل في الحرية وهذا ما وضحته صورة الحمامة

[1]- ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص: 95.

[2]- المصدر نفسه، ص: 95.

البيضاء التي توسطت هذه الرموز، لتفصح بذلك الصورة عن الأمل والسلام والأمان مهما تعاظمت الحادثات والنائبات.

بالتالي أدى المزج بين كل هذه الرموز إلى خلق صورة مميزة أقرب للمشهدية نظرا لما تحمله من تفاصيل وملامح أقرب للواقع، لتؤكد دلالة النص وتعمق معانيه في نفس القارئ من خلال المزاوجة بين نص الرسم ونص الشعر، فيكون القارئ بذلك أمام دلالات نصية ممزوجة بمشاهد تصويرية تثير عواطفه وتسيطر على مشاعره وتوهمه بواقعيتها وتقحمه في عالمها ليجد القارئ نفسه يسمع ويرى ويتأثر في نفس الوقت، ناهيك عن المتعة التي يجدها والخصائص الفنية التي لم يعتد عليها من خلال المزج بين التشكيلات البصرية والدلالية.



كما يستوقفنا في هذا الصدد تجربة الشاعرة "**فاتحة مرشيد**" في ديوانها "**ورق عاشق**"؛ إذ عمدت الشاعرة إلى توظيف الرسم الرمزي لمضاعفة دلالة النص الشعري ومداعبة بصر القارئ والتأثير على عواطفه وتحريك مشاعره انطلاقا من المزج بين نص الرسم ونص الشعر، وهذا ما بينته الصورة أعلاه، وعلى جسد الصفحة أقامت ثنائية ضدية بين **البياض ≠ والسواد، الاستقرار≠ الاغتراب**، وهذا ما وضحه عنوان القصيدة "**اغتراب المثنى**" فعكس السواد الألم والمعاناة جراء افتراقهما، فأظهرت الصورة المرأة وهي تراقب الرجل صاحب البذلة السوداء الذي يبدو غريبا بلا ملامح ولا مؤشرات تفصح عن هويته، وهذا ما نستشفه في

قولها "**رجل بجواري، لست أعرفه**"[1]، فبينت لنا الصورة هذا الرجلوهو يبتعد عنهابخطوات،ما يؤكد لنا فكرة الفقد المريع والحرمان المؤلم، والملاحظ أن ظل الرجل يمتد بشكل واضح وجلي ليخترق حضورها ووجودها وحتى فترات نومها ليسرق اهتمامها ويجبرها على التفكير فيه دائما، وهذا حين قالت "**كيف تسلل، لفراشي، وكيف أتركه، يقاسمني في العتمة، أنفاسي**"[2]، كما لا يفوتنا التطرق إلى شكل الزورق الورقي الذي يبدو في الصورة كرمز للأمل والنجاة، هذا الزورق الذي يبين للقارئ إمكانية التقائهما؛ إذ رسم هذا الرمز دلالة مغاير، لما شكله اللون الأسود الطاغي على جسد الصفحة وحتى تلك الخطوط السوداء العميقة التي تبدو على وجه الصفحة.

كما حرصت الشاعرة على تقديم المشهد التصويري والنص الشعري في الآن نفسه وتشكيله بالاعتماد على لغتين مختلفتين؛ اللغة العربية والأجنبية لتسهيل الفهم وعدم حصره في شريحة معينة بل فتحت المجال للآخر، كما وظفت النبر البصري في قولها "**يقاسمني في العتمة أنفاسي**" فجاءت جملة استفهامية مكتوبة بالبنط العريض لتبرز للقارئ مدى استحواذه عليها وسيطرتة على حياتها.

بذلك أدى المزج بين المشهد التصوري ونص القصيدة إلى إقامة علاقة حميمة بينهما لمناهضة المستهلك والمألوف واستهدافا لعواطف القارئ للتأثير عليه من خلال التشكيلات البصرية، ما أفضى إلى خلق نص بصري يعادل دلالة الرئيسة للنص الشعري.

المبحث الثالث: التشكيل الطباعي وهندسة الصفحة.

شهدت القصيدة المعاصرة خلخلة في المفاهيم السائدة والمسلمات الراسخة، فانفتحت القصيدة من خلال التجريب والمساءلة المستمرة على أفاق رحبة تتزاوج فيها الفنون لتقدم نصا

[1]– فاتحة مرشيد: ورق عاشق، ص: 95.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خالدا باذخ الشعرية ينفتح على المتعدد القرائي، وعليه "**فطن الشعراء الأروبيون إلى أهمية هذا التركيب وخاصة مالارميه في قصيدته التي لا تعتمد على الجانب الطباعي فقط، ولكن الفراغ أيضا فالفراغ عنده- (الصمت) – عنصرا له أهميته في القصيدة والشعر، ففي رسالة بعث بها مالارميه إلى أندريه جيد عام 1897قال: " لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي، إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء..وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجممشرقة..إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم**"، **وهذا يذكرنا بكلمات رامبو التالية " أيا نفسي، لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي اغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق**"[1]؛ لأجل ذلك كانت جدلية البياض والسواد سمة امتازت بها القصيدة المعاصرة عن القصيدة الكلاسيكية، فقد ركزت الشاعرة المعاصرة بشكل بارز على أهمية البياض ومدى قدرته على إثراء القصيدة بتأويلات مختلفة ينشدها القارئ باستمرار؛ وذاك منوط بتعاضد الدلالة اللغوية والبصرية التي ينضح بها جسد الصفحة.

فضلا عما سبق نجد أن توزيع البياض والسواد في الفضاء النصي يعد مجالا حيويا خصبا لبناء دلالات مغايرة، لهذا لم تبق مجرد مساحة بيضاء أو فراغ دون معنى بل أضحت وسيلة أخرى لقول ما تعجز عنه اللغة وهذا ما اصطلح عليه بعض النقاد "**الكتابة بالحبر السري**" التي تسعى لاستفزاز ذهن المتلقي بالدلالات التي تتوارى في المساحات البيضاء وهروبا من رقابة السلطة وقيود المجتمع، فاتخذتها الشاعرة طريقة لمحاورة القارئ بعيدا عن كل حاجز، أو رغبة في تجاوز العرف اللغوي المألوف الذي يحنط الدلالة أحيانا ويقتل معناها، فعمدت الشاعرة إلى إنطاق المسكوت طمعا في مضاعفة الدلالة وإحياء اللغة الضوئية اللامحدودة، "**فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزع على**

[1]– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص: 100.

النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح، وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة؛ إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها"[1]؛ وعليه تؤدي المزاوجة بين الدلالة البصرية واللغوية إلى خلق آليات جمالية وخصائص فنية مبتكرة لم تعتد عليها الذائقة الشعرية، فقد ركزت القصيدة المعاصرة إلى إثارة أغلب حواس القارئ، فاستفزت بصره وسمعه وإدراكه لفك شفرات النص، فبات يتطلب وعيا يقظا للتحولات البنائية وهذه الحركات النصية والدلالية والقرائية والإبدالات والإضافات التي سيطرت على الشاعرة وألزمتها المساءلة المستمرة للخصائص الجمالية للقصيدة.

1/- سيمياء التشكيل الكاليغرافي (جدلية البياض والسواد):

تجاوزت الكتابة الشعرية الحداثية العقد اللغوي المعتاد، واستحالت إلى مغامرة جديدة فضحت فيها عقم مفهوم القصيدة الذي ارتبط بالوزن والقافية، ففتحته على أفاق رحبة رغبة في إثراء الشعرية العربية المعاصرة، فانتقلت من الشفهي إلى الكتابي ومن الصورة البلاغية إلى بلاغة الصورة والإيقاع البصري الذي أثرى القصيدة بطاقات دلالية مبتكرة، فانتبهت الشاعرة للصفحة كمجال مميز للعب على جسد النص باعتباره جسدا مرئيا يسهم في بناء دلالة النص، ذلك أن جدلية البياض والسواد في النص ليست عملا اعتباطيا بل مرآة تفضح ما يتوارى في عالم الذات الشاعرة، وبالتالي يعد "**الكاليغراف: الشكل الكتابي الذي يرسمه السواد على البياض بقصد من الشاعر ليحمل في صورته الكلية المعنى الكلي للخطاب**"[2]؛ ذلك أن لا شيء مجاني في الأدب وليس هنالك أي فعل عبثي فكل العلامات اللغوية وغير

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 223.

[2]-أحمد عمار مداس: السيمياء والتأويل -دراسة إجرائية في أليات التأويل وحدوده ومستوياته- عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011، ص: 07.

اللغوية ما هي إلا انعكاسلمقاصد الشاعرة ورغباتها في خلق إيحاءات جديدة وطرقا مبتكرة لمضاعفة دلالات النص وانفتاحه على المتعدد القرائي ومكنوناتها الداخلية المتضاربة.

من هنا أمكننا القول "**إن لعبة السواد والبياض في قصيدة الحداثة لم تصبح عملا مجانيا أو فعلا بريئا خاليا من قصدية جمالية ومهارة تشكيلية كبيرة، يسهم فيها البياض كما يسهم السواد في التعبير عن عالم الذات وأحوالها ورغباتها، كما أن البياض يقوم بدور لم تستطع اللغة/السواد بمفردها أن تقوم به في دورها الإبلاغي، فالبياض ساحة لوجود خاص وضرب من الإيقاع النفسي، كما أن ثنائية البياض والسواد بهذه الطريقة تخلق التفاتا بصريا يقوم بكسر الملل وخلق لذة في التلقي، وشعور بالتماهي مع النصوص، كما يسهم في إنتاج شعرية تقوم على الحركة والامتلاء والتأويل والتعالق والدرامية بعيدا عن التسطيح والغنائية الساذجة أو رومانسية الأضواء الخانقة**"[1] ؛ وذاك ما سئمته الذائقة الشعرية المعاصرة التي ملت من تكرار النماذج النمطية التي قيدت مفهوم الإبداع وعطلت فعل الخلق والتجاوز.

الجدير بالذكر في هذا المقام أن الصفحة غدت عند الشاعر الجديد ساحة احتماء وأفق اكتشاف ومستوطن الخلق والتمرد والتجاوز المستمر ومرآة الذات ولغزها المتجذر في ثنايا العلامات اللغوية وغير اللغوية، هي ذاك الجسد الذي يستفز الشاعر بمفاتنه، ليتهجى أسراره ويختبر خصوبته وحيويته ومكامن جمالياته، بخلاف الصفحة في التجربة الكلاسيكية التي كبلت إبداع الشاعر وخنقت طموحاته في التجديد وأجهضت مغامرات الكتابة المبتكرة باستمرار وكل محاولات الانفلات من نمط التعبيري الصارم والمحدد وكل ما يؤدي إلى نتاج جمالي جديد[2]؛ فركزت الشاعرة على تأثيث الصفحة وإقحام المتلقي في لعبة المخاتلة وملء

[1]–عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ–مصر، د.ط، 2010،ص: 159.

[2]–ينظر: المرجعنفسه،ص ص: 137–138.

الفراغ الذي ينسجه القارئ انطلاقا من مؤشرات النص ورموزه، فيحرك خياله لبناء دلالات ويقيم روابطا بين تلك العلاقات المستفزة وبين الدوال ومدلولاتها، ناهيك عن فاعلية إنطاق المسكوت التي تركز عليها الشاعرة، انطلاقا من هندسة الصفحة ومدى اتقانها للعبة المزاوجة بين ثنائية البياض والسواد التي من شأنها الإفصاح عما تضج به أعماق الذات الشاعرة، فالبياض لم يعد فعلا بريئا ولا صمتا ساذجا بل أصبح عملا مهما وصوتا صاخبا يقول ما يعجز عن فضحه الدوال اللساني، فتارة تهرب الشاعرة من القول الفصيح ودلالته المربكة بالنسبة للآخر لتضع محلها نقاط الحذف، وتارة أخرى تتخذ الشاعرة هذا الصمت وسيلة لتضاعف الدلالة لتنفتح القصيدة على تأويلات متشعبة، لأجل ذلك حرصت أغلب الشاعرات المعاصرات على تأثيث جسد النص وإثراء قصائدهن بمضاعفة دلالالتها، ومن بين الشاعرات اللاتي حرصن على إنطاق المسكوت نجد: "**باتة بنت البراء**" في قصيدة " **بكائية ابن زريق**"[1]

أأنتِ الحبيبة من قد عهدتُ؟

أهذي ربوعكِ؟ أم قد وهمتُ!

عيون تطلُ من الجسرِ،

تغزوُ الصباحَ

فيا للجراحِ

ويا للنواحِ!

جسدت القصيدة ثنائية البياض والسواد، حيث عمدت الشاعرة إلى استباحت البياض فكسرت النمطية التي سئمت منها الذائقة الشعرية الحديثة، فتجاوزت النسق الكتابي المألوف

[1]–باتة بنت البراء: مدى حرفين،ص ص: 51–52.

إلى نسق بصري مفتوح يمنح تشكيلات كتابية جديدة قائمة على التجاوز والمساءلة المستمرة، فأصبحت بذلك الصفحة مجالا خصبا تستعرض فيه الشاعرة قدراتها على خلق أبعاد جمالية مغايرة، وفي الوقت نفسه تفصح هذه الإيقاعات البصرية عنآمالها وآلامها، وهذا ما تجلى في قصيدة الشاعرة التي أدى بها الألم والحزن إلى بثها على جسد الصفحة فاخترق السواد بياض الصفحة معلنا شجون الشاعرة وألم الفقد الذي تكابده، أضف إلى ذلك أن التجربة الذاتية والدفقة الشعورية للشاعرة ألزمتها تجاوز النسق الكتابي الخانق إلى كسر نسق الشكل الطباعي الصارم، فأعربت فراغات البياض وتفاوت الأسطر الشعرية عن تموجات نفسية وعدم إتزان الحالة العاطفية للشاعرة من خلال تدرجات أطوال الأسطر المتجهة للأسفل نظرا لخضوع الذات الشاعرة لتداعيات آلامها ودفقتها الشعورية العفوية.

كما سعت الشاعرة "**نعيمة فنو**" في قصيدة لم تعنونها[1] إلى توظيف تقنية الكاليغراف فجاءت كالآتي:

النقطةُ

في آخرِ السطرِ

قُبلة

القطارُ المار

فجأةً بنفقٍ

قبلة

بقايَا العطر

[1]–نعيمة فنو: دولاب الحظ،ص:61.

في زقاقٍ فارغٍ

قُبلة

الدرويشُ

يدورُفي كفِ الدعاءِ

قبلة

قنابلُ الكرزِ

في ساحةِ الحربِ

قبلة

اختارت "**تعيمة فنو**" أن تطيح بالقالب الكلاسيكي الخانق مشكلة بذلك نسقا جديدا مغايرا للمألوف من خلال اللعب الحر على بياض الصفحة، وانتهاك معمارية القصيدة النمطي لرسم أبعاد دلالية، وتأويلية مبتكرة بحسب الدفقة الشعورية والحركة العاطفية التي تضج بها الذات الشاعرة، فشكل الإيقاع النفسي للشاعرة هندسة بصرية لا مألوفة، وأفصح توزيع السواد على البياض وهذه الفراغات البيضاء البارزة على رغبة الشاعرة في ملء المكان والزمان بهذا الحب الذي عكسته في تكرار لفظة "**قبلة**" خمس مرات تأكيدا وايضاحا منها إلى حاجتها للحب وتجلياته المختلفة، كما عكست الفراغات البيضاء الفراغ الداخلي الذي تعيشه الذات الشاعرة الذي لا يمتلىء إلا بالحب، ومن ثم جاء توزيع السواد على البياض وتفاوت أطوال الأسطر الشعرية ليؤكد أملها الجامح في إيجاد ما يشبع وما يحقق طمأنينتها.

بالتالي أدت لعبة البوح والصمت والامتلاء والفراغ دورا في إظهار العالم الداخلي للذات الشاعرة وتموجاتها النفسية وصراعاتها المتقدة، فتارة تخضع لتداعيات الذات فتخط بالأسود

رغباتها، وتارة أخرى تصمت لتدع للقارئ فسحة لخلق تأويلات جديدة يفتح بها القصيدة على المتعدد القرائي، ولا يحصرها في زاوية مغلقة وهذا ما أرادته انطلاقا من التشكيل الهندسي الذي أطاح بالنمذجة.

كما يستوقفنا في هذا الصدد قصيدة "**الطريق إلى روما**" للشاعرة "**أمينة زريق**"[1]التي جاء فيها:

كُل دروبِ القلبِ قافيتيٍ

كل الخوابيٍ البيض يا رومَا

كل الحزانَى

كل حفيفِ قرطاج يا روما

كل البشرِ

.

.

.

قلتُ لرومَا

و كُنا وحيدين...

خُذيني ...خُذيني إلى حُزنيٍ القديمِ

خُذيني

[1]–أمينة زريق: فوضاي ناي وصلاة، ص ص: 43–45.

فلي فيهِ بيت جميل...

نهرٌ من الضوءِ نهرٌ من التيهِ

....و كُوز حفيف أبدا لم يكتمل

.

.

.

من الواضح أننا أمام ثنائية ضدية أو بالأحرى بين نسقين مختلفين؛ أحدهما يتجلى في العلامات اللغوية، والآخر ينبثق من العلامات غير اللغوية فالأول نستشفه من بوح الشاعرة وخطابها اللغوي، والآخر من صمتها وما يعكسه الشكل البصري وثنائية **البياض ≠ والسواد،الامتلاء ≠ الفراغ**، وهذا ما توضحه الفراغات البيضاء والأسطر الشعرية المتباينة، وكذا نقاط الحذف التي أكدت خضوع الشاعرة لدفقاتها الشعورية التي تتداعى في شكل أطوال متفاوتة، ما أفضى إلى خلق دينامية في النص وحركية بارزة تداعب بصر القارئ تارة وتدفعه إلى إعادة تشكيل النص انطلاقا مما تثيره نقاط الحذف والفراغات تارة أخرى.

نلاحظ أن نقاط الحذف والوقف وتلك الفراغات البارزة على جسد الصفحة أدت دورا رئيسا في القصيدة، فقد فضحت توتر الشاعرة ورؤيتها المتمردة على المستهلك، ورغبتها الجامحة في إقحام القارئ في عملية تشكيل دلالات متعددة من خلال توالد المعاني وتناسلها وخلق تأويلات مبتكرة بفضل الحوارية التي تقيمها الشاعرة بين **البوح ≠ الصمت، البياض ≠ السواد، الفراغ ≠ الامتلاء**، ما أفضى إلى خلق إيقاع بصري يتوهج فيه السواد تارة ويتقهقر تارة أخرى، ما يبين للقارئ هذا الصراع الذي تعيشه الذات الشاعرة، وهذه الحركية الداخلية لتموجاتها النفسية تفصح عن أمل الشاعرة وألمها.

عليه يمكننا القول إن النماذج السابقة قد أكدت دور الكاليغراف في خلق مسارات جمالية لا مألوفة للقصيدة؛ حيث حرصت الشاعرات على المزج بين نسق الخطاب اللغوي ونسق الشكل البصري وفاعلية انطاق المسكوت، وتقنية الفراغ والمساحة المفتوحة للعب الحر من لدن المبدع والقارئ، هذه الثنائيات الضدية التي استمالة ذهن القارئ واستحوذت على انتباهه بمنحه القدرة على إعادة خلق النص من جهة، ومداعبة بصره من خلال الإيقاعات البصرية التي رسمتها من جهة أخرى، ومن ثمة أصبحت لعبة البياض والسواد تقنية جديدة اتخذها الشعر المعاصر كسمة حداثية لا يستطيع الاستغناء عنها نظرا لملل القارئ من القوالب المستهلكة التي سئمتها الذائقة الشعرية المعاصرة، أضف إلى ذلك حركات المثاقفة وتأثيرات الغرب على العرب بفضل الاحتكاك المباشر بهم أو من خلال ترجمات الآداب العالمية الغربية، ناهيك عن تأثر المبدع بطاقات الرسم والتشكيل البصري الذي يثري القصيدة ويفتحها على المتعدد القرائي، ما يجعل منها نصا خالدا يتلائم وروح العصر الذي فرض الانتقال من الشفاهية الصاخبة إلى البصري البارز، ومن الصورة البلاغية إلى بلاغة الصورة نظرا لما أتاحه هذا العصر من تطورات في وسائل الطباعة والإخراج تتجاوز القصيدة الكلاسيكية وتمنحها أبعادا جمالية جديدة.

2/- سيمياء التشكيل البصري للسطر الشعري:

2-1/- تشكيل السطر الشعري وحركته:

تعد حركة السطر الشعري واتجاهه من أبرز المحفزات البصرية التي فجرت دلالات متشعبة بالاستناد إلى الدلالة اللغوية، فتملصت بذلك القصيدة المعاصرة من قيد التفعيلات، وتحررت من القالب النمطي للقصيدة الكلاسيكية الذي كبل إبداع الشاعرة ودفقتها الشعورية ونفسها الشعري، فركزت الشاعرة على حركة السطر الشعري لخلق إيقاعات بصرية

وخصائص جمالية مغايرة للمعتاد، ما منح القصيدة المعاصرة إمكانية تجاوز الأشكال النمطية، والانفتاح على أشكال مختلفة ومتجددة بحسب تجربة الذات الشاعرة ومقاصدها.

لهذا ارتأينا أن نبين هذه التشكيلات البصرية الممارسة على السطر الشعري في القصيدة النسوية المغاربية المعاصرة، فتجلت لنا كما يلي:

2-2/-المسافة السطرية:

أ/- التفاوت الموجي:

نقصد بالتفاوت الموجي "**تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر**"[1]؛ ويعد التفاوت الموجي للأسطر من بين التشكيلات البصرية التي تجلت بشكل بارز في الشعر النسوي المعاصر، وهذا ما وجدناه عند الشاعرة "**منيرة نصيب**" في قصيدة لم تعنونها[2]:

كان يمكن أن نكونَ سعيدين جداً معاً

كان يمكن أن نكون سعيدين جداً

كان يمكن أن نكون سعيدين

كانَ يمكنُ أن نكون

كان يمكن أن

كان يمكن

كان.

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص:172.

[2]منيرة نصيب: العناق يجب ما قبله،ص: 75.-

إن المتمعن لما سبق يرى حرص الشاعرة على بناء قصيدتها بالاعتماد على تفاوت الأسطر، هذا التفاوت الذي يعكس التموجات العاطفية للذات الشاعرة، وآمالها التي راحت تتزاح شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى أصغر وحدة فيها، وهو الفعل الماضي الناقص "**كان**" الذي يبين استحالت أملها إلى خيبة، وبالتالي حرصت الشاعرة على توظيف تقنية تفاوت الأسطر الشعرية لتقدم إيقاعا بصريا للقارئ يؤكد أحلام الشاعرة، ورغبتها الجامحة في وصل محبوبها، والسعادة التي كان يمكن أن تتحقق، فجاءت بجملتها المحورية التي بنت عليها المقطع السابق، وذاك حين قالت "**كان يمكن أن نكون سعيدين جدا معا**".

كما تقول "**زهرة بلعاليا**" في قصيدة " **تاريخ..**"[1]

ما بين تودكَ

وترددهَا...أنتظرُ

أعصابي في كفي أحبسهَا..

وهوايَ غيبٌ..

والشوقُ إذا أنفتحَ فيهِ لأطفئه..

يستعرُ..

أهربُمن خوفيٍ..

إلى حيرتكَ..

للمدنِ المهجورةِ في نبضتها..

يتسربُعُمري من كفيٍ

[1]–زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، ص ص:75–76.

تتصارعُ في صوتيٍ..

الصورُ..

لا شيء تأكدَ حتى الآن.

تُبرز الشاعرة للقارئ التموجات العاطفية والصراعات النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة من خلال ما عكسه تفاوت الأسطر الشعرية الذي يصرح بتباين الدفقات الشعورية للشاعرة، الأمر الذي يفضح آمال الشاعرة، وآلامها وصراعاتها وانشطار الذات الشاعرة بين الوصل والفقد، فأتت الجمل الشعرية بين الطويلة والقصيرة تتخللها نقاط حذف تبرز توتر الشاعرة وارتباكها، وهذا ما نراه في قولها "**ما بين تودك، وترددها، أنتظر، أعصابي في كفي أحبسها**" لتؤكد هذا التشتت القائم في عالمها الداخلي بقولها" **لا شيء تأكد حتى الآن**" ذلك التيه الذي دفع الشاعرة للخضوع لدفقاتها الشعورية.

ب/- التساوي الضمني:

نقصد بالتساوي الضمني "**التساوي السطري الوارد ضمن السطر الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية**"[1]؛ ومن بين الشاعرات اللاتي وظفن هذا النمط نذكر الشاعرة "**عنفوان فؤاد**" في قصيدة "**أذكرني**"[2]التي تقول فيها:

أذكرني أكثرَ من

كوابيسكَ التي تهزكَ عندَ منتصف الفزع.

أكثرَمن

ذكرياتِ أول حبيبة

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص:177.

[2]،دار هن -عنفوان فؤاد: غودو يأكل أصابعهelles، د.م، ط2، 2018، ص: 80 .

أولِ قبلة

أولة دفقة

أول نبضة

أكثرَ من

آخرِ صفعةٍ

آخر طعنة

آخر خديعةٍ.

يقف القارئ للمقطع الشعري السابق على اشتغال الشاعرة على تقنية التساوي الضمني حيث عمدت الشاعرة إلى جعل طول الأسطر الشعرية متساوية رغم اختلاف بعض الكلمات فيها، وفي القسم الأول من المقطع يتجلى لنا ذلك بصفة بارزة في السطر الشعري [05-06-07] وكذا في القسم الثاني من المقطع في الأسطر الشعرية التالية [09-10-11] هذا التساوي الضمني للأسطر الشعرية يوحي برغبتها الجامحة في احتلال ذاكرة حبيبها، فعمدت إلى ضبط طول الأسطر الشعرية لخلق إيقاع بصري منتظم ليداعب بصر القارئ ولتؤكد فكرة التساوي بين نسقين مختلفين: البنية التركيبية والإيقاعية.

2-3/- الاتجاه السطري:

عرف السطر الشعري في القصيدة المعاصرة تحررا من قيد البناء الهيكلي للنموذج النمطي، فاتخذ بذلك اتجاهات مختلفة مغايرة للمألوف حرصا على استحواذ انتباه القارئ فشكل إيقاعا بصريا لافتا لخيال المتلقي، ومحفزا له لتشكيل تأويلات مختلفة لإسكات

فضوله، وقد تجلت هذه التقنية في الشعر النسوي المعاصر بشكل واضح في مظهرين بارزين، وذلك بالاستناد إلى ما أحاط به البحث من دواوين فكان كالآتي:

أ/- اتجاه الكتابة:

تحرر النص الشعري المعاصر من نسق الاتجاه المعتاد فتجاوز كل مألوف بحثا عن آفاق جديدة تمنحه خصائص فنية مبتكرة، فانفلت من قيد اتجاه الكتابة الموحد،"**ونعني به: تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال بإدخال مفردات من لغات تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية**"[1]؛ وذلك ينبثق بشكل واضح حين يعمد الشاعر إلى تضمين جمل من غير اللغة الأم، ليكسر بها النسق المكرر وأفق توقع القارئ أو ليضاعف دلالة النص الشعري فتتغير الوظائف بتغير المقاصد.

تستوقفنا في هذا الصدد قصيدة "**قمري**" للشاعرة "**إلهام بورابة**"*التي جاء فيها[2]:

يتقدمُ الكواكبَ
مغمغمًا فاقدًا عقلهُ ، ذاك القمر.
***
لم يترك أغنية. بل رقصةً
Sur le pont d'Avignon
On ydanse, on y danse
Sur le pont d'Avignon
On ydansetousen rond

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص:179.

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[2]- إلهام بورابة: نور الشمس، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، ط1، 2022، ص: 52.

عمدت الشاعرة إلى تجاوز اتجاه الكتابة العربية المعتاد، الذي يتجه من اليمين إلى الشمال إلى الاتجاه المعاكس؛ أي من الشمال إلى اليمين وذلك من خلال توظيف اللغة الفرنسية؛ حيث أوردت مقاطعا من الأغنية الفرنسية التي ذكرها الأديب الراحل "مالك حداد" في ديوانه "الشقاء في خطر" وهذا ما أشارت إليه في الهامش، وقد استندت الشاعرة على دلالة المقطع الموظف من الأغنية الفرنسية التي سبق ذكرها، تلك الأغنية التي تذكر مدينة فرنسية وهي "**Avignon** " **أو (أفينيون / أفنيون)**، وهي مدينة تقع في جنوب شرق فرنسا ذات تاريخ عريق وجمال ساحر، فأرات بذلك أن تخلق صورا مشهدية باهرة الجمال في ذهن القارئ لتتلاءم والبنية الدلالية التي قام عليها النص، حول تلك الأغنية الرائعة التي ينشدها البلبل، لتتراقص الذات الشاعرة على إيقاعها لتفسح المجال لتوالد الآمال واندثار الآلام فزاوجت بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع البصري، فحركت خيال القارئ لنسج صور مشهدية وكأنه يسمعها ويراها وخاصة حين كررت قولها: **Sur le pont d'Avignon**

On ydanse, on y danse

كما نذكر كذلك الشاعرة "**لميس سعيدي**"*التي ركزت على تقنية اتجاه الكتابة في قصيدة لم تعنونها[1]:

كما يطل من شرفاتهَا في أولِ الظهيرةِ، رجال

بأجسامٍ غير مُتناسقة

وبكرشٍ يسمونهِ الإسبانُ

La curva de la felicidad

(انحناءة السعادة)

يدخنونَ عادةً أو يديرونَ ظهرهم للبحرِ

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]–لميس سعيدي: كقزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، دار العين، قصر النيل–القاهرة، ط1، 2019، ص:12 .

البحرُ الذي لم يعد زُرقة في العينينِ

بل كدمة هائلة خلفهَا الغزاةُ

وظفت الشاعرة اللغة الاسبانية في قصيدتها وذلك حين قالت:" **La curva de la felicidad** فكسرت اتجاه الكتابة المتداول وانتقلت بالكتابة من الشمال إلى اليمين بخلاف اللغة العربية، وذلك حين لجأت إلى وصف أجسام رجال من إسبانيا، فأرادت أن تنقل دلالة العبارة دون ترجمة وكأنها تنقل القارئ إلى قلب الحمولة الدلالية والاجتماعية والثقافية للغة الإسبانية، إلا أنها أدرجت بعدها معنى تشرح فيه الجملة بقولها: "انحناءة السعادة"، حرصا على إيصال الفكرة للقارئ ومنعه من التيه أو الزلل.

ب/- اتجاه السطر:

وقد ركزت أغلب الشاعرات على توظيف تقنية تغيير اتجاه السطر من خلال الانتقال من اتجاه الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، إلى الكتابة من اليسار إلى اليمين جراء توظيف لغات أجنبية، لتجسيد الدلالات تجسيدا بصريا يتجاوز الأداء الشفهي، وذلك انطلاقا من رؤيتهن للعالم وتجاربهن الخاصة، ومن بين الشاعرات اللاتي حرصن على توظيف هذه التقنية نتطرق للشاعرة "**سليمى رحال**"* **في قصيدة "مصيدة"**[1]:

خد هذهِ القصيدة

اقرأهَا

ولأجلِ خاطريِ لا تقل:

إقواءٌ..

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]-سليمى رحال: هذه المرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 104.

تضمين..

إسناد ردف..

دخيل..

تأسيسٌ..

اقرأها

ولا تقل شيئًا

لا بحرَ في القصيدةِ كي تصطادَ فيهِ.

وظفت الشاعرة تقنية تغيير اتجاه السطر الشعري، فكسرت أفق توقعات القارئ، الذي اعتاد الكتابة الأفقية فجنحت إلى تجاوز النظام البصري المألوف، وانتقلت من الكتابة الأفقية واتجاهها المعتاد الذي كان من المفروض أن يكتب على النحو التالي: **ولأجل خاطري لا تقل: إقواء..، تضمين، إسناد ردف، دخيل..، تأسيس..**" إلى الكتابة العمودية كما هو مبين أعلاه، لتصور للقارئ النسق العمودي للقصيدة الكلاسيكية، لتعكس له بعضا من حروف القافية وعيوبها وذلك حين قالت: "**الإقواء، التضمين، إسناد ردف، دخيل، تأسيس**"، لتؤكد للقارئ وجوب تجاوز المنظومة الكلاسيكية والبناء الهيكلي للقصيدة الأبوية التي تجاوزتها الذائقة الشعرية المعاصرة.

بالإضافة إلىقصيدة "**ماذا لو كنت اسما لقبري** " للشاعرة "**عنفوان فؤاد**"[1]:

ماذا

لو سكرتّ الأرضُ

[1]– عنفوان فؤاد: غودو يأكل أصابعه، ص: 20.

هزتّ

وهزت

حطتّ

وحطت

فسقطَ الشرقُ من الغربِ،

ثم

ذابَ

الشمالُ

في

الجنوبِ،

وانغلقَ

ضلعكَ على قبليٍ

يتجلى لنا من خلال ما سبق تركيز الشاعرة على توظيف تقنية اتجاه السطر الشعري، فانزاحت به من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا من الشمال إلى اليمين، لتسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي والتي تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت تسجيلا بصريا، وانتقلت بعدها إلى الكتابة الأفقية لتجنح بعد ذلك إلى اتجاه مغاير من اليمين إلى اليسار باتجاه مائل تدريجيا إلى الأسفل لتجسد للقارئ دلالة فعل سقوط الأرض أو بالأحرى سقوط الشاعرة في مصيدة الحب فجسدت ذلك تجسيدا بصريا.

هذا ما نجده أيضا عند الشاعرة الليبية "**سعاد يونس**"* في قصيدة "**أحاسيس**"[1]:

وقطرات دمع

تسلك للخروج من الجسد

مسارا آخر ..

مغمضة ووحيدة

وصدى..

وقع..

لحن..

الأمواج..

رقراق.

2-4/- التفريق البصري:

تجاوزت القصيدة المعاصرة النسق الكتابي المعتاد، ولجأت إلى التفتيت أو مايعرف بـ "**التقطيع الكتابي**"، وهو انزياح عن الرسم الكتابي المألوف وعدول بصري اتخذته الشاعرة المغاربية كوسيلة لتفتيت / تقطيع كلمة أو جملة إلى عدة أجزاء، إما أفقيا أو عموديا أو بعثرتها على جسد الصفحة تعبيرا عما يضج به عالمها النفسي وذاتها الشاعرة، وبالتالي نعني "**بالتشدير تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن تنظيره، رغم اتصاله السياقي به،**

* ينظر: ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".

[1]- سعاد يونس: أراك..ولاأراك، وزارة الثقافة الليبية، ليبيا، ط1، 2013، ص: 32.

إنه تشكيل بصري موازٍ لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي، ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشذر هي مناط استكناه الجانب المعنى من العلاقة، ووسيلة حل شفرتها"[1]؛ فكثيرا ما تكون الكلمة التي وقع عليها التفتيت الكتابي هي مفتاح ولوج مغزى النص؛ ذلك لأنها تعكس الزاوية المظلمة في أعماق الذات الشاعرة التي يصعب نقلها للقارئ برسم كتابي اعتاد عليه، وإنما بطريقة تكسر أفق توقعاته محاولة تجسيدها له بكل أبعادها الدلالية، فتخلق له صورا بصرية ذات خصائص فنية مغايرة للكلمة المعتادة.

استنادا إلى ما سبق ارتأينا أن نقدم عرضا لبعض النماذج التي ركزت على التفريق البصري ومنها نذكر: "**نعيمة فنو" في قصيدتها التي لم تعنونها**[2]

يحلق

يُحلقُ

ي

حق

ل

يُحلقُ

يُحلقُ

ي **ل**

حَ **قُ**

[1]– وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، المجلد: 16، ع:1، 1997، ص: 181.

[2]–نعيمة فنو: دولاب الحظ،ص:121.

نهدك اليائس

فوق

مذبح

القرابين

يتجلى التفريق البصري في كلمة "**يحلق**" فاختارت هذا الفعل المضارع للدلالة على استمرارية المعاناة والألم، وسعت إلى توظيف تقنية التقطيع الكتابي على الفعل فظهر لنا بالشكل التالي " **ي، ح، ل، ق**"، والملاحظ أنها لم تتقيد باتجاه معين بل فرقت الكلمة وشتت أوصالها على جسد الصفحة بطريقتين: الأولى ظهرت من اليمين إلى اليسار تتجه من الأعلى إلى الأسفل تدريجيا لتعود إلى الأعلى مرة أخرى، والثانية بدأت من اليمين إلى اليسار من أعلى إلى أسفل صعودا إلى الأعلى ثم تتجه إلى الأسفل، وبالتالي استطاعت الشاعرة أن تجسد دلالة الفعل تجسيدا بصريا، فمنحت للقارئ صورة شعرية أقرب إلى دلالة الفعل، وعمدت إلى توظيفه عن طريق التقطيع الكتابي، وتفتيت الكلمة في اتجاهات مختلفة لتبين للقارئ آلام الشاعرة الجامحة، كما حقق التقطيع الكتابي سمة من سمات الأداء الشفهي بما جسد ارتفاع وانخفاض الحروف في الأسطر الشعرية بحسب بروز الحروف وتراجعها.

من ثمة استطاعت الشاعرة التأثير على اهتمام القارئ من خلال فاعلية التفتيت الكتابي الذي تجاوز الفضاء البصري المألوف للقصيدة الكلاسيكية، فخلقت المزاوجة بين دلالة النص والفضاء البصري للقصيدة انسجاما واضحا وعلاقة تكاملية بين الدلالة والصورة، وذلك ما نلحظه كذلك عند "**فايزة أحمد خمقاني**" في قصيدة "**مقام الغياب**"[1]

الليلُ الذي أوصيتهُ بي

[1]–فايزة احمد خمقاني: نرد،ص ص: 42–43.

امتدَ

في

ظهرٍ

طويـــــلاً

و ا ن ت ش ر

أنا الآن أسندُ عجزي إلى

الفراغِ

ف

أ

س

ق

ط

في كل مرةٍ

نلاحظ في هذا النموذج اشتغال الشاعرة على التقطيع الكتابي فتجلى لنا ذلك بطريقتين: الأولى حين جاءت كلمة "**وانتشر**" على الشكل الآتي: " **و، ا، ن، ت، ش،** ر"، فبدتمتشتة الأوصال متجهة من اليمين إلى اليسار بشكل أفقي، وهذا ما يبين حرص الشاعرة على التقطيع الكتابي لتقديم دلالة الفعل مجسدة تجسيدا بصريا يعانق معنى الانتشار، فتفرقت الحروف على طول السطر الشعري لتبين حجم المعاناة التي تكابدها الشاعرة في ليل

الغياب، وذاك ما نراه في عنوان قصيدتها "**مقام الغياب**" وما نلاحظه في القسم الأول من قصيدتها.

أما الطريقة الثانية ركزت فيها الشاعرة على تقطيع كلمة "**فأسقط** " إذ كانت على الشكل الآتي: " **ف، أ، س، ق، ط**" فتجلت لنا وحدة الكلمة مفككة بشكل عمودي متساقط متجهة إلى الأسفل لتعضد دلالة السقوط الذي أصابها، ليفصح لنا هذا العدول البصري عن مأساة الشاعرة وعجزها، والفراغ الذي حاق بها وذلك في قولها: "**أنا الآن أسند عجزي إلى الفراغ**"

اللافت للانتباه أن النص الشعري في هذا النموذج بدى للقارئ مفككا مشتت الأوصال رغم اتصاله السياقي، هذا الانزياح الكتابي الذي رسم صورة باذخة الشعرية؛ حيث مزج بين طاقات دلالية وأخرى بصرية لتستميل ذهن القارئ، وتأثر على عواطفه وتوجهها بفضل إثراء قصيدتها بسمة من سمات الأداء الشفهي، الذي يتجلى في انخفاض نبرة الصوت حين تتساقط الكلمة المقطعة عموديا على الصفحة، فيمتزج التشكيل الإيقاعي والفضاء البصري للكلمات في علاقة حميمية تثري النص بطاقات تعبيرية وبصرية تكاملية.

2-5/- النبر البصري:

تجاوزت الشاعرة النبر الشفهي في القصيدة الكلاسيكية، ورسمت مسارا جديدا له حين انتقلت من النبر الصوتي إلى النبر البصري مزاوجة بينهما لخلق خصائص جمالية مبتكرة ومنح دلالات مغايرة للمعتاد، "**ونعني بالنبر البصري: كتابة جزء من النص/كلمة أو عبارة أو مقطع ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا**"[1]؛ وهذا ما يوجه القارئ إلى حتمية التركيز على الكلمة أو العبارة التي طالها النبر لأهميتها البارزة في فك شفرات النص أو لمضاعفة الإيحاءات والتأويلات من خلال تعاضدد الشدة الصوتية والتشكيل البصري.

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص:193.

في هذا السياق تتجلى لنا عدة تجارب شعرية لشاعرات مغاربيات أتقن لعبة الرسم على البياض ومن بينهن نجد: "**فايزة أحمد خمقاني**" في قصيدة "**مقام الغياب**"[1]

تلكَ الحفرةُ السوداء التي يسمونهَا

حظ

ستسحب ُقلبكَ

نحوَ

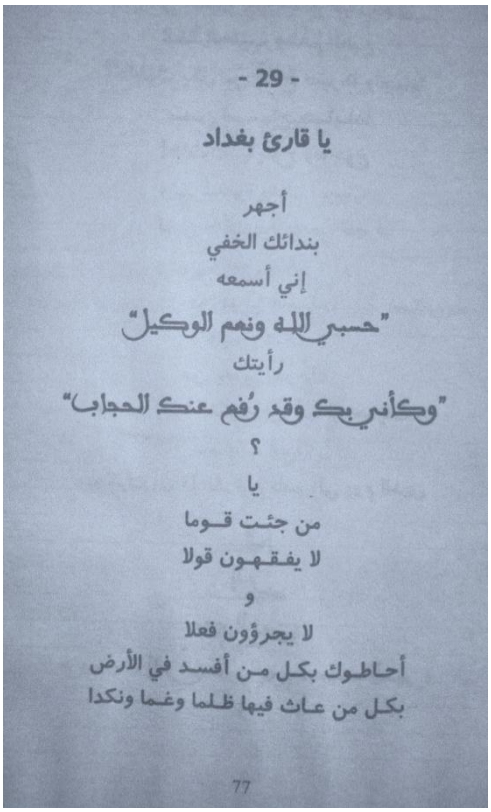
هاويةٍ

لعينة يسمونهَا مجازًا:

حُبّ!!!

نلمس في النص السابق نبرا بصريا تجلى بشكل بارز في كلمتين **[حظ، حب]**، فرسمتهما بالبنط الغليظ، وكذا علامة التعجب التي كررتها ثلاث مرات مبرزة بذلك توترها وتشتت الذات الشاعرة، ولتوجه بصر القارئ لنقطتين بنيت عليها دلالتها المحورية، وكأنها تربط حظ المرء بهذا الحب الذي يجتاح كيانه ويتسبب في معاناته، وبكلمتين استطاعت الشاعرة أن تجسد للقارئ لوحة بصرية لتوحي له بخضوع المرء لهذا الحظ وسقوطه في هاوية الحب، وبفضل النبر البصري استطاعت الشاعرة أن تزاوج بين وظيفة النبر الصوتي والبصري لتمييزهما عن باقي الكلمات.

[1]– فايزة أحمد خمقاني: نرد،ص: 41.


- 29 -

يا قارئ بغداد

أجهر
بندائك الخفي
إني أسمعه
"حسبي الله ونعم الوكيل"
رأيتك
"وكأني بك وقد رُفع عنك الحجاب"
؟
يا
من جئت قـوما
لا يفـقـهـون قولا
و
لا يجرؤون فعلا
أحـاطـوك بكـل مـن أفسـد في الأرض
بكـل من عـاث فيها ظـلما وغـما ونكدا

77

كما نستعرض في هذا الصدد تجربة الشاعرة "**زينب الأعوج**"؛ حيثاستخدمت الشاعرة النبر البصري في جملتين الأولى في قولها "**حسبي الله ونعم الوكيل**" فكان بمثابة صرخة عميقة يكررها قارئ بغداد نتيجة الآلام التي يكابدها والمآسي التي يعانيها، فجعلت لجملتها التي كتبت بالبنط الغليظ دلالة عميقة تستهدف تحريك عواطف المتلقي لتقحمه في هذا الجو المؤلم، ولتجسد له سمة من سمات الأداء الشفهي المتجلي في ارتفاع نبرة الصوت عند النطق بها.

أما الجملة الثانية فكانت حين قالت "**وكأني بك وقد رفع عنك الحجاب**" هذه الجملة التي جاءت كلمة أمان تطمئن قلب المنادي، وتبشره برفع آلامه وأحزانه جراء هذا النداء الذي أزاح كل حاجز بينه وبين دعواته، فتجلت له الحقائق بوضوح فرفع عنه ما كان قيدا وحاجزا، والملاحظ أن الجملتين كتبتا بالخط العربي ما منح جمالية مميزة للنص من خلال التشكيل البصري، وما حققه المزج بين الدلالة البصرية والشفهية.

3/- سيمياء علامات الترقيم وفاعلية إنطاق المسكوت:

ركزت القصيدة المعاصرة على توظيف علامات الترقيم نظرا لأهميتها البارزة في تقديم دلالات صوتية وبصرية للمتلقي، لهذا نجد أن "**علامات الترقيم عنصر حديث لم يكن معهودا في قديم الثقافة الإنسانية، لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي ليعوض الصوت كلية بالعين، (...) كما تسري علامات الترقيم في جسد النص كأنها بذور**

الجمال السرية "[1]؛ وهذا ما يلغي رأي بعضهم، بكونها بهرجة لا طائل منها، بل هي ضرورة تفرضها الكتابة ذلك أن "**علامات الترقيم تشير كما نعلم إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة، هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت**"[2]؛ وعليه كان الاهتداء لعلامات الترقيم شيئا مهما لتجسيد النبرة الصوتية وانفعالات الشاعرة التي تعجز عن إيصالها اللغة أحيانا، فانتقلوا من الدلالة الصوتية إلى البصرية لمضاعفة الإيحاءات وتوليد التأويلات والشحنات العاطفية للجمل، لأجل ذلك استغلتها الشاعرة المغاربية لتجاوز الرسم الكتابي النمطي مزودة إياها بوظائف مغايرة، وقد اشتمل الشعر العربي المعاصر على علامات الترقيم فبرزت في محورين رئيسين: علامات الوقف، وعلامات الحصر، وبالتركيز على الشعر النسوي المغاربي لاحظنا تركيزهن على توظيف علامات الوقف فكانت كالآتي:

1/- علامات الوقف:

نقصد بعلامات الوقف "**علامات الترقيم التي توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة-الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف**"[3]؛ وعليه أصبحت علامات الترقيم أمرا ضروريا في الكتابة وليس ترفا كتابيا، ذلك لأنها تساهم في توجية القارئ لفهم دلالة النص.

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ج3، ط3، 2001، ص: 122.

[2]- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة -تحليل نصي-، دار توقال، المغرب،ط1، 1988،ص: 24.

[3]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 201. نقلا عن: اوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص: 105.

من أبرز علامات الوقف التي تجلت لنا بشكل واضح في القصيدة النسوية نجد:

أ/- نقطتا التوتر:

تعد نقطتا التوتر علامة سيميلوجية حديثة لجأت إليها القصيدة المعاصرة لإرشاد القارئ على الشحنات العاطفية التي تتوارى خلف الكلمات،وبالتالي فإن "**صورتها البصرية هي [..]، ونعني بها: وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية، وقد ابتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث ووظفت في إطار التلقي البصري ولحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية**"[1]، أو لتحفيز ذهن القارئ على تشكيل صور مختلفة، أو لمنحه برهة لإدراك ما تقوله الكلمات وما تصوره.

من النصوص الشعرية النسوية التي ركزت على توظيف نقطتا التوتر نجد نص قصيدة قصيدة "**اسمك!!**"[2] **للشاعرة "منيرة نصيب":**

رحلتَ,

وتركتَ ليّ عبء

حراسةِ اسمك..

اسمك القديم..

كقنينةِ خمر معتق..

النفيسِ..

[1]- المرجع نفسه، ص: 204.

[2]-منيرة نصيب: العناق يجيب ما قبله، ص:99.

كأثرٍ اغريقي..

أو أهزوجة شعبية..

الحزينُ كمقبرة.

اسمك..

الذي لا شاهد..

على حدوثهِ..

سوى هذه الأسوار

التي لا يراها أحدٌ

سواي..

وظفت الشاعرة نقطتا التوتر في أغلب الأسطر الشعرية لقصيدتها ما أكد حالتها النفسية المتوترة، وانشطار الذات الشاعرة بين ألم الفقد وحنين الذكريات، هذه الثنائية التي بنيت عليها دلالة القصيدة المحورية وذاك ما نلمسه في قولها "**رحلت وتركت لي عبء، حراسة اسمك..**"؛ هذا الأخير الذي يوحي بذكريات خاصة بصاحب الاسم، ووفاء الشاعرة له حتى بعد غيابه وما خلفه لها من قيود وأغلال تجرها إليه باستمرار وتخضعها له على الدوام، وذاك ما أفصحت عنه حين قالت "**اسمك، الذي لا شاهد على حدوثه، سوى هذه الأسوار، التي لا يراها أحد، سواي**"، وفي خضم هذا الاغتراب والحنين وظفت الشاعرة نقطتا التوتر بشكل بارز لتكشف انفعالاتها الجياشة وآلامها الجامحة، ما أدى إلى خلق صورة تجسد الدلالة المحورية للنص من خلال التشكيل البصري الواضح في القصيدة، الذي أظهر مدى توتر الشاعرة وفضح حالتها المتأزمة حين تصمت الكلمات.

كما استعملت الشاعرة "**فاطمة محمود سعد الله**" في قصيدة "**شمعة في وجه الريح**"[1]نقطتا التوتر فكانت كالآتي:

صوْت كأيّهاالموْجُ.. يعلو..هديراً..

مخاضاً..

تولَدُ بعده القصائدُ..

ينخفضُ..

..غيْماتٍ..

تقطر همساً..

يورِقُ عُشْبةً نديّةَ..بين شقوق الصخور..

تكتحلُ عيناها بالاخضرار..

آهٍ..أيها البحرُ

ملحُك يزيد عطشي إليك..

وجهُك السماويّ..

يروي فرشاتي..

تلك التي تغتسلُ بتعاويذِ الصمت..

يتجلى للقارئ حرص الشاعرة على توظيف نقطتا التوتر من بداية القصيدة إلى نهايتها بل وتكررت عدة مرات في السطر الواحد، ما يكشف الموقف الانفعالي المتوتر الذي تعانيه الذات الشاعرة، وهذا ما وضحه عنوان قصيدتها حين بينت للقارئ آمالها في وجه آلام الحياة ومآسيها، ورغبتها الجامحة في ارتياد عوالم لا مألوفة والمخاض العسير الذي تعيشه لنيل أمانيها، وقد ساهمت نقطتا التوتر في اقحام القارئ إلى عالم الشاعرة المتضارب نظرا لما يصنعه تكرار نقطتا التوتر من وقع بليغ على نفس القارئ، وبالتالي أدت نقطتا التوتر إلى تجسيد الألم والحيرة التي تضج بها الذات الشاعرة الذي أفضى إلى خلق نوع من الحركية

[1]–فاطمة محمود سعد الله: قصائد معلقة على حبل التمرد،ص ص: 12–13.

والدينامية في النص، وهذا الصراع يبين الدلالة البصرية والشفهية وما عكسته ثنائية الامتلاء والفراغ من صراعات الذات الشاعرة وعذاباتها.

ب/- نقاط الحذف:

تجلت نقاط الحذف في الشعر النسوي المعاصر بشكل بارز؛ ذلك أن الشاعرة تلجأ إليها للتعبير عن كلام منقوص أو محذوف، و"**[صورتها البصرية هي ...]، وتسمى أيضا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة**"[1]، كما يطلق عليها علامة القطع أو الإضمار؛ ذلك أن الشاعرة تواري قولا خلف نقاط الحذف لتحفيز القارئ على تنشيط خياله للبحث عن التتمة أو ما تضمره تلك العلامة.

في هذا الصدد تستوقفنا قصيدة "**وسيلة بوسيس**"المعنونة بـ: "**مقام اليقين**"[2]:

سأغيرُ اسمكَ يا صاحبي ...

حَبيبي ... عُيوني ... لساني...

حَشاي ... كلامي ... رؤاي

دمي... أدمعي ... شَفتاي ... براعم نبضي ... مدارات فكريٍ ... هواي...

ينابيع سحرى ... ورفّات عيني ...

عُروقي ... دُموعي ... خُطاي ...

شُروقي الكثيف ... غُروبي العنيف

مسيري اللذيذ تجاه السماء...

إن القارئ للمقطع أعلاه يرى أن الشاعرة ركزت على توظيف نقاط الحذف من بداية المقطع إلى نهايته، بل ووظفتها أكثر من مرة في السطر الشعري الواحد لتدفع القارئ

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 205. نقلا عن: اوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص: 119.

[2]-وسيلة بوسيس: الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر، دار الماهر، سطيف-الجزائر، ط1، 2019، ص:43.

لاستنطاق النص وسبر أغواره، ومنعه من السئم والملل الذي يكون جراء حشد الكلمات والجمل، فتؤدي بذلك نقاط الحذف دورا في الإيجاز والاختصار، وقد لجأت الشاعرة إلى توظيف هذا الحذف لإثراء قصيدتها ومضاعفة دلالاتها التي تعكس ولهها بهذا الشخص الذي قدمت له عدة صور وصفات، ففتحت المجال لزيادة التأويلت وتكثيف المعاني نتيجة فاعلية إنطاق المسكوت التي سعت إلى تحقيقه برغبتها الجامحة في تغيير اسمه ومكانته وذاك ما نلاحظه في قولها " **سأغير، اسمك يا صاحبي**" لتحشد بعد ذلك أسماء عديدة له تؤكد مكانته العميقة في قلبها.

1/- المد النقطي:

تجاوزت الشاعرة نقاط الحذف إلى المد النقطي، فكسرت المألوف وضاعفت دلالة الصورة البصرية لعلامة القطع والبتر، و"**[صورته البصرية هي .....]، ونعني بالمد النقطي: مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين، أو سطرا كاملا، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر**"[1]؛ وهذا ما لاحظناه في كثير من القصائد النسوية كقصيدة " **حفلة تنكرية**" للشاعرة " **فاطمة سعد الله** " التي تقول فيها[2]:

على جدارِ الذاكرةِ ....ّ

.....تتصدعُ الوجوهُ

.....تخلعُ ملامحها الباهتة

تضعُ الأقنعة

.....الوجوهُ هاربة

---

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 208.

[2]-فاطمة سعد الله: حبر الياسمين، ص ص: 89-90.

المرايا تركضُ خلفها

الملامحُ مشروخة

..... الريحُ كاتمة للصوتِ

..... الفرحُ.....

يسر أبجدية الولادة

المخاضُ متعّسرُ .....والسعادة

في قاااااعِ المستحيلِ

يتجلى المد النقطي في المقطع أعلاه في السطر [03-04- 06- 09- 10- 12] بطرائق مختلفة، فجاءت بداية السطر ونهايته ووسط الجملتين، وقد شكل بذلك صورة بصرية تحفز ذهن القارئ للولوج إلى عالم النص وسبر أغواره لإسكات فضوله، والبحث عن تأويلات تملء ذلك الفراغ المتعمد وضعه في أمكنة معينة من لدن الشاعرة لجعله يقول ما حرصت الشاعرة على السكوت عنه هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن المد النقطي يفتح مجال التأويلات ويضم أكثر المعاني التي لا يحيط بها الكلام المباشر ليفتح النص على المتعدد القرائي محدثا لذة النص التي ينشدها القارئ، وقد لجأت الشاعرة إلى توظيف المد النقطي لتعبر عن عمق خيبتها وانكساراتها في حياة تضج بالزيف والخداع، وهذا ما بينه عنوانها "**حفلة تنكرية**" فركزت الشاعرة على توظيف المد النقطي في أماكن مختلفة لمداعبة بصر القارئ تارة، والاستحواذ على ذهنه وتحفيزه تارة أخرى للإصغاء لما يقوله هذا الصمت المربك من لدن الشاعرة، التي تضج بأوجاع تعجز اللغة التقريرية عن إيصالها بهذا خلقت الشاعرة بتوظيفها للمد النقطي صورة بصرية وأفصحت عن الصراع النفسي الذي تكابده من خلال هذه الجدلية القائمة على **البوح ≠ الصمت، البياض≠ السواد.**

ج/- الفاصلة:

تشير الفاصلة [،] إلى الوقوف قليلا؛ أي سكوت القارئ وتوقف المتلقي عند ايجاد الفاصلة سواء كانت بين الجمل أو المفردات المعطوفة أو غيرها من الجمل التي تريد الشاعرة إيصال معناها للقارئ، وقد وظفت الفاصلة في الشعر النسوي بشكل بارز ومن هذه النصوص نذكر:"**خلود الفلاح**" في قصيدة لم تعنونها بل آثرت أن تضع في مكان العنوان عددا 20[1]

كم مرةّ أحبتهُ

تركت القصائدَ عند النافذِ

لتنمو بهدوءٍ

أحبت فيروز لأجلهِ،

المظلات،

السفر،

وكلامُ الأطباء،

عالم الروايةِ والشعر،

واليوم كم مضى من الوقتِ وهي تحبّ؟

يكشف النص عن تجل بارز للفاصلة التي وردت في نهاية السطر [04-05-06-07-08] ؛ حيث منحت للقارئ وقفات قصيرة لتأمل هذه الصورة البصرية التي تعكس مدى حبها لهذا الشخص الذي جعل دفقاتها الشعورية تتوالد لتعرض الأشياء التي أحبتها بدافع من هذا الحب، ونتيجة هذا العرض عمدت إلى توظيف الفاصلة لتربط بين الأشياء التي توالت عليها دفعة واحد؛ فعكست حبها المرهف المتدفق المنساب عبر دفقاتها الشعورية، ولتعكس في الآن نفسه ألمها من هذا الانتظار وذاك ما نستشفه من قولها "**واليوم كم مضى من الوقت وهي تتحب؟**".

[1]- خلود الفلاح: نساء،ص: 69.

كما ركزت "**فريدة بوقنة**" على توظيف الفاصلة في قصيدة "**ما لم يقله الناي**"[1]فجاءت على النحو الآتي:

المختومُ بخدوشِ الخذلانِ،،

المغدورُ برصاصةِ في عمقِ الروحِ،،

الثملُ بالفقدِ،،

المحتفلُ وحيدًا ببقايا صوت،،

العائدُ من جهاتِ التصديق،،

المحذوفُ من ذاكرةِ الفرحِ،،،

الغارقُ في فراغِ الأمكنة،،،

النائمُ في جوفِ غيمة حبلى بنسلهِ،،،

المختنقُ بهواءِ الانتظارِ،،،،

المنفصلُ عن ظلهِ،،،

عمدت الشاعرة إلى توظيف الفاصلة بشكل لافت، فأنهت كل سطر شعري بفاصلتين من بداية المقطع الشعري إلى نهايته، ما أفضى إلى خلق إيقاع بصري واضح في القصيدة عكس نفسية الشاعرة المتأزمة ومعاناتها، فأدت الفواصل إلى منح القارئ وقفات قصيرة لتعيده مرة أخرى إلى إيقاع الخذلان والخيبات التي تكابدها، وقد أدى توظيف الفواصل بشكل متتابع إلى ربط الأحداث المؤلمة وخلق حركية وديناميكية في النص بحسب استمرارية دفقاتها

[1]–فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان،ص:27.

الشعورية التي سيطر عليها الحزن، وهذا من شأنه التأثير على نفسية القارئ واقحامه في عالمها ليجد القارئ نفسه يتجرع معها آلامها وآمالها المنتكسة.

هـ/- علامة الاستفهام:

نجد علامة الاستفهام [؟] ترد بكثرة في الشعر المعاصر؛ ذلك أن الشاعرة ركزت على نقل أحاسيسها وعواطفها إلى القارئ وبث همومها، وآلامها له ليصبح القارئ كجزء أساسي من عالمها الداخلي، لهذا تنقل الشاعرة تجربتها الشعرية والشعورية معبرة عن أحزانها في شكل تساؤلات تحفز ذهن القارئ للبحث عن الأجوبة التي تتوارى خلف علامة الاستفهام، ومن النصوص التي ركزت على توظيف علامة الاستفهام بكثرة نجد "**هدى الهرمي**" في قصيدة "**علامة استفهام**"[1]تقول:

كيفَ نقرأُ في راحتينا
خطوطَ الآتي؟
كيف نكتبُ

فلا تسعفنا الأبجديّة؟

كيف نحن إلى وجعٍ آسر

ونطمسهُ في ثقوبِ الماضي؟

لماذا نستأنسُ بوحدةٍ

تكادُ تنفثُ سّمها على مهلِ؟

أي غاب نقطنهُ

[1]- هدى الهرمي: ظلال الأجنحة، ص:71.

تسيّجهُ أسوارُ المجهولِ؟

تصور لنا الشاعرة من خلال هذه الأسئلة مدى حيرتها وقلقها ومعاناتها نتيجة الحياة التي آلت إليها البشرية جمعاء، هذه الحياة التي شوهتها الأنانية والبغضاء والجهل، فوظفت أسئلة توجهت بها للقارئ لا تهدف من خلالها إلى أجوبة، بل إلى إقحام القارئ إلى عالمها المكتظ بالخيبات واستفزاز ذهنه لتأمل هذه الحادثات، وبذلك حققت علامات الاستفهام المتتالية دورا بارزا في الكشف عن الحالة النفسية المتأزمة للشاعرة واستطاعت أن تستفز ذهن القارئ للتفكير والتأمل لما يتوارى خلف الكلمات.

عليه يمكننا القول إن علامات الترقيم منحت طاقات دلالية وإيحائية وأثرت القصيدة النسوية بهذه العلامات البصرية التي جسدت عوالم الذات الشاعرة المنشطرة بين آلام وآمال ومسرات وخيبات وفضحت عوالم الذات الشاعرة المتضاربة؛ ذلك أن الفضاء النصي أو الطباعي للقصيدة امتداد لما تضج به خبايا النفس، وغالبا ما تنعكس على جسد الصفحة لتعبر عن روح صاحبه، وتوجه القارئ للمعاني المبثوثة على جسد الصفحة، فكما تقول الكلمات وتبرز معانيها يقول كذلك الكاليغراف ومختلف العلامات والأشكال، التي تمرر هي الأخرى دلالة مختلفة تسعى إلى توجيه القارئ، كما أدى توظيف علامات الترقيم دورا فعالا في فتح القصيدة على المتعدد القرائي، وإشراك القارئ في عملية إنتاج المعنى، وهذا ما يحقق اللذة التي ينشدها القارئ، وبالتالي حققت علامات الترقيم على اختلافها جماليات بارزة في عالم الكتابة النسوية المغاربية المعاصرة.

خاتمة الفصل

من خلال ما سبق يتراءى لنا اهتمام الشاعرة المغاربية المعاصرة بالتشكيل البصري نظرا لدوره الفعال في فتح القصيدة على المتعدد القرائي من خلال مبدأ اللعب الحر، بالإضافة إلى استناد العلامات غير اللغوية على مبدأ اللاحسم، أفضى إلى تضاعف الايحاءات وتناسل المعاني وتوالد الدلالات، ما أدى إلى تجاوز الأنظمة الكلاسيكية للقصيدة العربية، وتفجير شعرية باذخة مترامية الأطراف، وتحقق لذة النص التي ينشدها القارئ، كما أدت إلى توطيد العلاقة بينه وبين النص من خلال التفاعل البصري، فضاعفت تأثر القارئ

بالعلامات اللغوية وغير اللغوية، كما حررت دفقة الشاعرة الشعورية وتجربتها الذاتية من قيود القالب الصارم فاستطاعت أن تحقق الخصوصية الشعرية نظرا لوعي الذات الشاعرة بدور التشكيل البصري في إنتاج المعنى، كما حقق التشكيل البصري بعدا جماليا ودلاليا والمؤكد أن هذه التجربة الشعرية ستفتح القصيدة النسوية على آفاق إبداعية رحبة لا مألوفة نظرا لاهتمام الشاعرات على الجانب البصري ومزواجة الشعوري بالمرئي أكثر من الآخر.

خاتمة

بعد هذه الرحلة الاستكشافية الممتعة والشاقة في الآن نفسه، وبعد أن عبر البحث مناطق متباينة، لابد من تقديم عدة نتائج توصلنا إليها، وعليه فإن أهم النتائج المستخلصة هي:

– إن صدمة الحداثة ولدت نصا مضادا للواقع الخانق، ما أفضى إلى ظهور الشعر النسوي الذي أصبح من أبرز مقولات ما بعد الحداثة، هذه الحقيقة التي فرضتها روح العصر تدحض فكرة التفضيل الجنسي الداعمة لإقصاء الأدب النسوي، بل وتؤكد أهمية الرؤية التكاملية لضمان استمرار عجلة التطور الإبداعي.

– إن أصحاب الموقف الرافض للأدب النسوي بحجة أن الأدب لا يخضع للتجنيس يوقعون أنفسهم في تناقض فادح، حين يؤكدون أن الأدب الخالد قد خط بقلم رجالي، وحين يجزمون بأنه لا خصوصية للكتابة النسوية يقعون في هوة سحيقة، فبهذا الرأي يؤكدون أن هناك عناصر جمالية ثابتة فيلغون بذلك أساس الإبداع الشعري، وينكرون الاختلافات البيولوجية والسايكولوجية والتاريخية والاجتماعية والثقافية، وحين يمنحون الأولوية "للتعبير بالنيابة" كما سماه الناقد "**محمد برادة**" فهم بذلك يجبرون القارئ للخضوع للنمذجة والنمطية نظرا لنفيهم للتجارب الذاتية المختلفة، والدفقات الشعورية المتعددة والرؤى المتضاربة، ما يعني أنه لابد من الاستماع للاختلافات التي يبديها أسلوب كل طرف، الذي يعكس بصمات مغايرة بين الجنسين.

– إن عاطفة المرأة المتأججة جعلت منها شاعرة متميزة تكتب ذاتها وآلامها وآمالها بأسلوب فريد وخاص بالذات الشاعرة، هذه العاطفة الجامحة التي أصبحت كالنهر المتدفق الذي يمنح صاحبته جماليات مختلفة ومتعددة تميزها عن الآخر انطلاقا من أحاسيسها الجياشة التي تعد من أهم مكامن إبداعها، وأساس شعرية نصوصها وشاعريتها، هذه الذات المرهفة والمتمردة في الوقت نفسه منحتها أساليب جديدة ورؤى مغايرة وصورا مبتكرة وخيالا مجنحا وإيقاعا مميزا.

– إن التمرد من أهم الصفات التي تمتاز بها الشاعرة المعاصرة، هذا التمرد الذي جعلها تثور على الأنظمة الكلاسيكية وعلى النمذجة، جعل منها ترتقي إلى سموات الإبداع

اللامحدودة؛ ذلك أن الإبداع روح الشعر، وأساسه التجاوز والخلق، وقد برز هذا التمرد في أكثر القوالب تحررا وتمردا على النمطية انطلاقا من قصيدة التفعيلة "لنازك الملائكة" إلى قصيدة النثر، التي تعد أكثر الأنواع الشعرية هيمنة من طرف الكتابة النسوية، فسعت المرأة لإثبات الذات الأنثوية من خلال التمرد على القيود التي فرضت عليها، لاسترجاع هويتها وإثبات الذات المتميزة والأنا المستقلة، بعكس الرجل الذي لا تتجلى عنده نزعة التمرد بصفة بارزة.

– من أهم مميزات الكتابة النسوية هي الشحنات العاطفية التي تطفو على القصيدة؛ حيث ترتكز المرأة في تشكيل الدوال النصية والعلامات غير اللغوية على الدفقة الشعورية وما تضج به عوالمها الباطنية تشحن النص بطاقات من المشاعر الجياشة التي تأسر القارئ وتستميل اهتمامه لتقحمه في عالمها اللامحدود، وعليه ترتكز الكتابة النسوية على آلية الاشتغال الوجداني التي تتفوق فيه المرأة عن الرجل في أغلب الأحيان نظرا للاختلافات السايكولوجية بين الجنسين.

– خصوصية التشكيل اللغوي القائمة على مبدأ اللاحسم والانفتاح اللانهائي للغة؛ حيث تمتزج اللغة الواصفة بفن المخاتلة فتكتسب الجمل دلالات لا مألوفة تمتنع عن التحديد النهائي أو الدلالة التقريرية الواضحة، وذلك بفضل شعرية الرؤيا للشواعر المعاصرات التي تختلف بحسب كل تجربة وكل دفقة شعورية، تلك الرؤيا المغايرة دفعت القصيدة النسوية المعاصرة إلى تمزيق العرف اللغوي المعتاد والارتقاء إلى سماوات الإبداع المفتوحة.

– تركيز الشاعرات على استثمار طاقات التفاعل النصي، الذي يثري قصائدهن بحمولات فلسفية وفكرية وتاريخية ودينية، فتنفتح القصيدة على المتعدد القرائي مبرزة موسوعية ثقافة الشاعرة التي تمنحها القدرة على منافسة الآداب العالمية.

– اعتماد الشاعرات على شعرية التخييل، فقد تجاوزن التمثيل الكلاسيكي الأقرب للواقع وجمحن بخيالهن نحو الكشف والخلق والحلم، ما أنتج صورا متعددة سواء كانت بصرية أو مشهدية، رمزية، أسطورية أو صوفية.

– سعت أغلب الشاعرات إلى تحطيم البناء الهيكلي للقصيدة الكلاسيكية والتخلي عن سلطة الوزن الخليلي الصارم بشكل بارز، من خلال تفعيل جرس التكرار بكل أنماطه، وتوظيف التوازي بأغلب مستوياته، والتركيز على الإيقاع الدلالي بنوعيه، ما أدى إلى خلق صورة إيقاعية بارزة يتزاوج فيها النغم بالفكر، حتى صارت قصيدة النثر من أكثر الأنواع الشعرية تلاؤما مع صوت المرأة على حد تعبير "صلاح فضل" رحمه الله.

– خصوصية الكتابة بالجسد التي أتقنتها الشاعرة من خلال جسدنة اللغة باستنادها على تفعيل طاقات الصور التي تنسجها من غواية الجسد وفتنته، وقد ساعدها في ذلك حواسها اليقظة وأحاسيسها المرهفة.

– بلاغة التشكيل البصري الذي أدى إلى خلق عوالم لا معتادة ودلالات لا نهائية متجددة ومتضاربة في الآن نفسه، وذلك من خلال مميزات الذات الأنثوية التي تهتم بأدق التفاصيل وتتبع آثارها بحرص شديد، ومدى تأثرها بالعالم المحيط بها، الذي استثمرته لتؤسس للغتها الخاصة.

– حرصت الشاعرات على تأثيث قصائدهن وتزيين نصوصهن بالرسم وهندسة الصفحة وسيمياء علامات الترقيم، كحرصها على تزيين نفسها، فاستحال النص إلى جسد يمارس سلطة الغواية على القارئ.

– تنبثق جمالية الكتابة النسوية من براعة تأثيث المرأة المبدعة لنصها بالارتكاز على فن المخاتلة ومبدأ اللاحسم والاعتماد على اللعب الحر لخلق فضاء للتموية والمناورة، ما يجعل نصها في حركية دائمة وتجدد مستمر، نظرا للغتها الملتوية التي تدحض التقريرية والمباشرة في كثير من الأحيان، ما يفضي إلى انفتاح النص على المتعدد القرائي وتفجير شعرية باذخة وتحقق لذة النص.

– تبرز لنا القصيدة النسوية الأنثى الواعية والرؤيا المختلفة المناهضة للمألوف الساعية إلى الخلود، بخلاف القصيدة الأبوية التي تقدم لنا في أغلب الأحيان الأنثى على أنها الجسد الفاتن أو كذات متأزمة، فهي إما رمز الفتنة والجمال أو صورة تعكس الشرور

والآثام، وهذا الفرق الجوهري بين رؤية الرجل السطحية للمرأة ورؤيا المرأة المنبثقة من عوالمها السحيقة، ما أنتج لنا نصا نسويا مغايرا عن رؤية الآخر، وهذا يعني أن القصيدة الأبوية غالبا ما تقدم نصا يبرز (الأنثى / الجسد الفاتن بأبعاده الإيروسية)، بخلاف القصيدة النسوية التي تقدم لنا (الأنثى / الوعي الناضج) وخصوصية الرؤيا الباحثة عن الحياة والخلود.

– رغم هُلامية العناصر الجمالية التي تؤثث القصيدة النسوية وتحولاتها في أحيان كثيرة، إلا أن القصيدة النسوية المغاربية المعاصرة استطاعت أن تكون معبرا مهما لتحرر الشعرية العربية من سطوة الوصاية الأبوية، وهيمنة النمذجة الخانقة، وأن تبث روح التمرد في نفس الشاعر والقارئ على حدٍ لسواء للانقلاب عن حدود القصيدة الكلاسيكية وعن مفهومها العقيم، والخوض في مغامرة الكتابة الجديدة، حيث التجاوز الدائم والخلق المستمر.

– لم تتقيد الشاعرة بالبوح والتعبير عن مكنوناتها لإثبات ذاتها بل تمردت على القواعد الخانقة وارتقت بنصها إلى عوالم الإبداع اللامنتهية رغبة في الخلود وتجاوز الحياة الآنية، والبحث عن معارف لا معتادة وأبرز مثال على ذلك تحول الكتابة النسوية المغاربية المعاصرة من النزعة الذاتية إلى النزعة الوجودية.

– إن سياسة الإقصاء التي انتهجت ضد المرأة لسنوات عديدة منعت عجلة التطور الإبداعي من مواكبة روح العصر وما تقتضية الحداثة من تجاوز ومساءلة مستمرة، ذلك أن التفضيل الجنسي خلق حدودا وحواجزا بين التحولات والتطورات، فالرؤية البؤبؤية الأحادية عجزت عن احتواء الرؤية المعاصرة المتمردة، وهذه الرؤية الأحادية التي أدت إلى انهيار الأدب الروسي بحسب ما ذهب إليه بعض النقاد.

– انتفاضة الذات الأنثوية والتمرد على النمذجة والانقلاب على القواعد الخانقة؛ حيث انعكس هذا الفعل التحرري على رؤيتها الثائرة، فاصطنعت لنفسها لغة واصفة تجاوزت فيها العرف اللغوي المعتاد، فسعت إلى إقامة علائق لا منطقية بين الدوال ومدلولاتها، رغبة منها في فتح قصيدتها على المتعدد القرائي من خلال التمرد النصي، والعمل على جسدنة اللغة

بفضل الاعتماد على حواسها المرهفة ومشاعرها الجياشة، فانطلقت من التفكيك والهدم لإعادة بناء واقع يتجاوز الرؤية الأحادية بالاشتغال على المحو والسعي لإثبات الذات المستقلة.

– تمرد الذات الأنثوية على الثقافة الأبوية بالاعتماد على خلق نسق أنثوي ينافس نسق الفحل الذي احتضنته المؤسسة وحرصت على تمريره من خلال خطابات الآخر التي تقوم على سياسة التفضيل الجنسي.

– اعتماد الذات الشاعرة على فعل التجاوز والتحول والمساءلة المستمرة للارتقاء إلى سموات الإبداع اللامحدود، فانتقلت من المفعول بها إلى الفاعل، ومن الواقعي إلى التخييلي ومن هموم الذات الأنثوية إلى القضايا الإنسانية العادلة، وبذلك تجاوزت هواجس الذات إلى القلق الوجودي، وجنحت بنصها من حواجز المعتاد وأغلال الموت والاندثار إلى النص العظيم والبحث عن الخلود، وعليه لم تكن مجرد تجاوز للمنظومة الكلاسيكية بل منحت إضافات في عالم الشعرية، فكما أسست "نازك الملائكة" لقصيدة التفعيلة استطاعت الشاعرات أن تبرزن طاقات قصيدة النثر النسوية، وبما أن "رابعة العدوية" أول إمراة صوفية تتطرق إلى مصطلح "العشق الإلهي" فالشاعرات المغاربيات المعاصرات أطلقن العنان لمشاعرهن، فأسرت إهتمام القارئ الذي انقاد خلف الكلمة المثقلة بالأحاسيس والعوطف، تلك التي داعبت عوالمه الداخلية أكثر من سواها، والاختلافات السايكولوجية بين الجنسين تثبت ذلك.

– اتقان جل الشاعرات لفن المخاتلة سواء من ناحية الاشتغال النصي القائم على العبارات الملتوية والجمل الإيحائية المكثفة وتفعيل طاقات الخيال المجنح، أم من ناحية تعدد الذوات الشعرية (الذات المتمردة، الذات النرجسية، الذات المتصوفة، الذات الحزينة ...)، ما فجر تعددا في أصوات الذات الشاعرة داخل القصيدة، وهذا من بين الأسباب التي تجعلنا نرى الخصائص الفنية للقصيدة النسوية زئبقية في كثير من الأحيان يصعب تقييدها في

نطاق محدود، وهذا من أهم العوامل التي تؤدي إلى انفتاح الشعر النسوي على المتغير والمتعدد.

– قيام الشعر النسوي على تشكيل القصيدة من خلال المفارقات والثنائيات الضدية التي تتوارى في طياته التي تعكس هواجس الذات الأنثوية وصراعاتها بين المرغوب والممنوع.

– انطلقت الكتابة النسوية بصفة محتشمة وبعدها فتحت قصيدتها على تراسل الفنون، وتداخل الأجناس ما أفضى إلى إثراء قصيدتها بدلالات جديدة ومتجددة تمتح طقات الإبداع من عدة فنون.

– مر الشعر النسوي المغاربي المعاصر بثلاث مراحل مهمة: الأولى حين ظهرت القصيدة النسوية بشكل محتشم فتتبعت بعضا من فنيات القصيدة الكلاسيكية، أما المرحلة الثانية فكانت القصيدة النسوية بوحا لآلام الذات الأنثوية المتأزمة، في حين المرحلة الثالثة كانت انقلابا تاما على الحواجز التقليدية ركزت فيها الشاعرة على خلق فنيات مختلفة من خلال التركيز على الخطاب المضاد الذي يناهض فكرة المألوف.

– استطاعت الشاعرة المغاربية المعاصرة أن تحقق الفرادة النصية وتشكيل ملامح خاصة بها انطلاقا من رؤيتها المختلفة للعالم، فأغلب الشاعرات يستندن على النص الغائب ليحاورنه، فيعمدن إلى تفكيك حمولاته الدلالية وإعادة بناء نص بأبعاد إيحائية تواكب روح العصر، وفق تجاربهن الخاصة ودفقاتهن الشعرية المختلفة، ما يخلق نصا ثريا بطاقات دلالية عميقة لا مألوفة.

– لقد لاحظنا أن النص يمر في رحلة تشكله على ثلاثة مراحل مهمة: الأولى حين تستدعي الشاعرة النص الغائب (الموروث القديم أو المنجز المعاصر) على اختلافه (إسلامي، تاريخي، ثقافي، أدبي...) بما يخدم مآربها النصية والدلالية، لتمر إلى المرحلة الثانية؛ حيث تتفاعل مع النص الأصلي بشكل مباشر لتحاوره وتفكك علائقه المتعددة وتحقق بعد ذلك المرحلة الثالثة حين تبلور دلالة النص الغائب وفق رؤيتها الخاصة التي تتلائم وروح العصر، فتشع قصيدتها بدلالات مغايرة للمألوف متجاوزة حدود التوظيف الآلي

الخاضع لحمولات النص الغائب فتتمرد على التقريرية والمباشرة لخلق علائق جديدة بين الدوال ومدلولاتها.

– تمكنت جل الشاعرات من تحرير القصيدة النسوية من الهيمنة الذكورية بفضل نصها الذي استندت في نسجه على التمرد والتجاوز المستمر، وقد تمكنت من خلق نص شعري حداثي بملامح أنثوية تبرز خصوصية الرؤيا وبلاغة التشكيل اللغوي ولم تكن انعكاسا للآخر، بل تجاوزت ذلك من خلال التجربة الخاصة لكل شاعرة ودفقتها الشعورية المتميزة تلك التجارب التي ضجت بها أعماقها عكست في كثير من الأحيان تعدد الأصوات داخل النص الواحد، فالذات ذوات، وهذا ما أدى إلى تجلي الذات المتمردة والنرجسية والمتصوفة والسوداوية والحكيمة...، ما ضاعف طاقات القصيدة الدلالية وتفعيل حركية ونشاط في النص وديناميةٍ لا معتادة.

– برزت لنا شعرية باذخة من لدن الشواعر المغاربيات وقد امتاز كل بلد بصفات مميزة فالشواعر الجزائريات يتقن فن المخاتلة والكلمة صاخبة المشاعر والأحاسيس، والشواعر المغربيات تطفو على قصائدهن النزعة الصوفية بشكل بارز، فقد نهلن من معين اللغة الصوفية الموحية المركزة، أما الشواعر التونسيات فقصائدهن مشبعة بالنزعة الوجودية والرؤى العميقة، أما شواعر ليبيا وموريتانيا فقد احترفن اللغة الجزلة القوية الصاخبة بأصالة الفكرة .

قائمة الملاحق

"نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية"

- 77 شاعرة-

البلد	الشاعرة	حياتها	المرجع
الجزائر	أحلام مستغانمي	واحدة من أكثر الكتاب العرب انتشارا واشتهارا ونجومية، وهي من الرائدات تاريخيا وفنيا للأدب النسوي الجزائري، حيث يعد ديوانها " على مرفأ الأيام" ثاني أقدم ديوان في تاريخ الشعر النسوي الجزائري، ولدت في 13 أفريل 1953، بتونس، ثم انتقلت إلى الجزائر، أحرزت الليسانس، ثم الدكتوراه الحلقة الثالثة في علم الاجتماع من جامعة السربون بباريس، انتقلت للعيش في بيروت، أحرزت جائزة نجيب محفوظ للرواية، نشرت العديد من الدواوين الشعرية: "على مرفأ الأيام"،" الكتابة في لحظة عري"،" أكاذيب سمكة"،" عليك اللهفة"، ولها عدة روايات:" ذاكرة الجسد"،" فوضى الحواس"،"عابر سرير"،" الأسود يليق بك"،" أصبحت أنت"، بالإضافة قلوبهم معنا **Com**إلى كتابين نثريين " اثنين:" ". وقنابلهم علينا"،" نسيان	ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث –دراسة في الشعر النسوي الجزائري–، جسور، المحمدية– الجزائر، ط1، 2013، ص ص: 210–212
	إلهام بورابة	شاعرة من قسنطينة، كان لها حضور بهي في الملتقيات الأدبية خلال ثمانينيات القرن الماضي، لكنها غابت تماما نحو عقدين من الزمان بعد زواجها، ولها ثلاث دواوين شعرية:" نور الشمس"، "سلوان العنب"،" حين يكون الشعر فعل شيخوخة"	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 213.

	حبيبة محمدي	ولدت سنة 1968 بمنطقة البيرين " ولاية الجلفة" بعد حصولها على البكالوريا انتقلت إلى العاصمة للدراسة في معهد الفلسفة بجامعة الجزائر، وبعد التخرج اشتغلت- مؤقتا- بالإذاعة والتدريس، وفي سنة 1993 ارتحلت إلى القاهرة لمواصلة دراستها العليا؛ حيث أحرزت الماجستير، ثم الدكتوراه، اشتغلت مديرة للمركز الثقافي الجزائري بمصر، ثم مساعدة للمستشار الثقافي بسفارة الجزائر في مصر، أصدرت أربع مجموعات شعرية وكتابين نثريين: ديوان " المملكة والمنفى"،" كسور الوجه"، "وقت في العراء"، " الخلخال"، وكتاب " فيض الغربة" وكتاب" القصيدة السياسية في شعر نزار قباني".	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 222-223.

	حسناء بن نويوة	شاعرة جزائرية من مدينة سطيف، مشرفة على نادي جسور للثقافة والفنون، صدر لها عدة كتب ودواوين: الكتب: " هسيس الصمت الأخير"، كتاب مقاربات نقدية " نايات من رتاج القلب"أما الدواوين الشعرية فهي: "وقال الصبار ارتويت"،" زغاريد الندم"،" ما أردفه رمادي"، كما شاركت في مختلف المجموعات والمؤلفات الشعرية والنقدية محليا وعربيا منها: كتاب " وجدانيات"،" 55"،" مشاعل جزائرية"، قراءات نقدية في ديوان "نار حطبها ثلج"للشاعرة التونسية "سماح بني داود العراق، ومجموعة من الدواوين: " قمر على السرير"،" مجانين قصيدة النثر"،" ديوان مترجم من إعداد الشاعر والناقد المغربي محمد العرجوني، كما ترجمت نصوصها إلى مختلف اللغات منها: الفرنسية، الإسبانية، الإيطالية، الكردية، الإنجليزية، والألمانية، فازت بالمركز الأول عربيا في مسابقة اتحاد الأدباء الدولي عامي 2020-2023، وحازت على المركز الرابع عربيا صنف الشعر في مسابقة القلم الحر بجمهورية مصر.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/05 ، 12:37.
	حسناء بروش	شاعرة وقاصة وباحثة جامعية، من مواليد 09 نوفمبر 1978 بالقل (ولاية سكيكدة)، نالت شهادة البكالوريا ثم الليسانس ثم الماجستير، وتشتغل حاليا أستاذة في جامعة أم البواقي، لها عدة دواوين من بينها " للجحيم إله آخر"	ينظر: المرجع نفسه، ص: 223.

	حنين عمر	شاعرة وروائية وطبيبة، ولدت سنة 1985 من أب جزائري وأم عراقية، درست في كلية الطب بجامعة الجزائر، أصدرت دوانين شعريين: " سر الغجر"، " باب الجنة" ولها رواية واحدة " حينما تبتسم الملائكة"	ينظر: المرجع نفسه، ص: 226

	خديجة الطيب دبة	شاعرة وباحثة أكاديمية، نالت شهادة الليسانس والماستر في الرياضيات والإعلام الآلي تخصص أنظمة المعلومات من جامعة الأغواط بالجزائر، بالإضافة إلى شهادة الليسانس من قسم اللغة والأدب العربي جامعة الأغواط تخصص لسانيات عامة، وشهادة الماستر في نفس التخصص، عملت مهندسة إعلام آلي بمديرية الخدمات الجامعية بالأغواط، وأستاذة مادة المعلوماتية في التعليم المتوسط، وهي طالبة دكتوراه سنة رابعة، حاصلة على جوائز وطنية ودولية في الشعر الفصيح منها: جائزة رابطة الطلبة الجزائريين بجامعة الأغواط، جائزة نجوم سيرتا في الشعر، جائزة الرواد في فئة الشعر، متأهلة إلى مرحلة نصف النهائي من مسابقة شاعر الرسول لسنة 2018، حاصلة على المركز السابع عالميا في مسابقة القلم الحر للإبداع العربي في نسخته العاشرة، جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب "علي معاشي"، مدققة لغوية لعدد من المجلات، ولها العديد من المشاركات في الفعاليات والنشاطات الثقافية والأدبية محلية ودولية، أصدرت مجموعتين شعريتين اثنتين: "حلم" و" قبيل الشمس بغيمة"، ولها مجموعة شعرية أخرى للأطفال قيد النشر بعنوان " عبق من زهرة الطفولة"، ولها قصة مصورة في منهجية القراءة للأطفال بعنوان " علمني يا حسان كيف اقرأ بإتقان"، ولها مخطوط شعري بعنوان:" لو أجد على الشعر هدى".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/20 ، 18:57.

	خالدية جاب الله	شاعرة وأستاذة جامعية، من مواليد 1979/11/10 بوهران، أحرزت البكالوريا سنة 2001، تخرجت في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران سنة 2005، تم تحصلت على درجة الماجستير سنة 2008، نشرت مجموعتها الشعرية " للحزن ملائكة تحرسه" سنة 2009، نالت العديد من جوائز في عدة مسابقات.	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 227-228.
	خيرة بلقصير	شاعرة جزائرية تقيم في المملكة الأردنية الهاشمية، من مواليد 30 جانفي 1971 بوهران، سافرت إلى ليبيا حيث اشتغلت مدربة للعمالة الليبية وسكرتيرة بموجب عقد مع غرفة التجارة والصناعة والزراعة بمدينة الزاوية، أشرفت على صالون أدبي خلال سنوات، نشرت عدة قصائد ولها ديوان " جسد الأهزوجة ".	ينظر: المرجع نفسه، ص: 229.
	راوية يحياوي	ولدت في 1968/04/27 بالشرفة الواقعة بين البويرة وبجاية، أحرزت البكالوريا سنة 1986، ثم أحرزت الليسانس بجامعة مولود معمري "بتيزي وزو"، ثم الدكتوراه عام 2010، اشتغلت أستاذة في التعليم الثانوي، ثم أستاذة جامعية في جامعة " تيزي وزو"، لها عدة دواوين: " ربما"،" بعضك يختال"، "أنا لا أحد"، كما أصدرت عدة كتب نقدية.	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 230-231.

	ربيعة جلطي	شاعرة وقاصة وروائية ومترجمة وأكاديمية ومغنية ومعدة ومقدمة برامج ثقافية إذاعية وتلفزيونية، ولدت في 1954/08/05، ببوعناني في ضواحي ندرومة التلمسانية، استهلت دراستها الابتدائية في المغرب، ثم المتوسطة بوهران، ثم الجامعية بوهران كذلك، أحزت الليسانس ثم انطلقت إلى جامعى " دمشق" حيث أحرزت الماجستير، ثم الدكتوراه، اشتغلت أستاذة، أصدرت مجموعة من الدواوين الشعرية: " تضاريس لوجه غير باريسي"، " التهمة"، شجر الكلام"، " كيف الحال"،" وحديث في السر"،" من التي في المرآة"،" حجر حائر"،" النبية تتجلى في وضح الليل"،" ترتيب العدم"، كما أصدرت روايتين اثنتين:" الذروة"،" نادي الصنوبر".	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 231-232.
	رشيدة محمدي	شاعرة من ولاية بسكرة، تقيم في أمريكا، تخرجت في الجامعة الجزائرية، ثم واصلت دراساتها العليا في العراق حتى أحرزت الدكتوراه، درّست في في بعض الجامعات الأمريكية، كما اشتغلت مراسلة لإذاعة (باسيفيكا) الأمريكية، هي عضو في منظمة الكتاب الأمريكيين، من ذوي الأصول العربية، وعضو منظمة (البورن) للترجمة، أصدرت ديوانها "شهادة المسك"، عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سنة 2001.	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 235.
	زهرة بلعاليا	واحدة من أجود ما جاد به تاريخ الشعر النسوي في الجزائر، ولدت في 27 أفريل 1968، بمدينة الساحل ولاية " تيبازة"، نالت الجائزة الأولى في مسابقة " المرأة والإبداع " بسطيف، أصدرت عدة دواوين: "ساحل وزهرة"، "ما لم أقله لك"، "عطر القلب".	ينظر: المرجع نفسه، ص: 238.

	زينب الأعوج	شاعرة "بالغتين الفصحى والعامية" وباحثة ومترجمة، ولدت في 28 جويلية 1954، أحرزت الليسانس،وواصلت دراساتها العليا في جامعة دمشق، حيث نالت الماجستير والدكتوراه، وفي سنوات التسعينيات انتقلت إلى فرنسا حيث حصلت شهادة الدراسات المعمقة من جامعة السربون، اشتغلت أستاذة بجامعة الجزائر، وأستاذة زائرة بجامعة باريس الثامنة، وأستاذة زائرة بجامعة) بلوس أنجلوس الأمريكية، UCLA) وباحثة بالمعهد الدولي للدراسات الإنسانية والاجتماعية بباريس، أسست جمعية ومجلة " دفاتر نسائية"، كما أسست جمعية " ذاكرة" الثقافية، وأنشأت دارا للنشر " الفضاء الحر"، نالت عدة جوائز، نشرت مجموعة من الدواوين الشعرية الفصيحة: " يا أنت من منا يكره الشمس"، "أرفض أن يدجن الأطفال"،" راقصة المعبد"،" رباعيات نوارة لهبيلة"،" مرثية لقارئ بغداد"، " عطب الروح"، كما نشرت ديوانا من الشعر الشعبي " نوارة لهبيلة"، كما نشرت دراسات نقدية وأنطولوجية أدبية مختلفة منها: " السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر"،" مرايا الهامش– أنطولوجيا الشعر الجزائري المعاصر–"، " أنطولوجيا الأدب الإفريقي– بالفرنسية–".	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 239–240.

	سمية محنش	من مواليد 1985/10/15 ببريكة ولاية "باتنة"، أحرزت البكالوريا، ثم الليسانس، ثم الماستر، ثم شهادة الكفاءة المهنية في المحاماة، نالت جوائز شعرية شتى، شاركت في برنامج "أمير الشعراء" بأبو ظبي، كما أصدرت دوانين:" مسقط قلبي"،" ذاك الكنز".	ينظر: المرجع نفسه، ص: 244.
	سليمة مسعودي	أستاذة الأدب والنقد المعاصر في جامعة باتنة، وشاعرة وناقدة، ورئيس مكتب بيت الشعر الجزائري في باتنة، لها مشاركات عديدة في الملتقيات العلمية الوطنية والدولية، كما نشرت جملة من المقالات في مجلات جامعية دولية محكمة، ولها عدة مؤلفاتها نقدية نذكر منها: كتاب " الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، وكتاب آخر بعنوان " الذات والمرآة في تأويل النص الشعري المعاصر– دراسات تطبيقية في نصوص من الشعر المعاصر–، وكتاب " جدل السياقات والأنساق: مقاربات نقد ثقافية في السيرة الذاتية السرد الروائي والعقل الديني، وكتاب : محاضرات في النص الأدبي المعاصر"، وكتب أخرى قيد الطبع، كما لها مجموعة من الدواوين الشعرية: "أناشيد الروح"، "أسفار المتاه"،" مرايا الانكسار"،" فصول من كتاب الريح".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/25 ، 15:15.

	سليمى رحال	شاعرة جزائرية مقيمة في مصر، ولدت في 1970/09/16، بعين وسارة (ولاية الجلفة)، خريجة معهد اللغة والادب العربي بجامعة الجزائر سنة 1994، اشتغلت مدرسة، ومراسلة لصحيفة (القدس العربي) بلندن، ومذيعة بالقناة الدولية للإذاعة الوطنية، وبعد زواجها، انتقلت للإقامة في مصر، أصدرت مجموعتين شعريتين اثنتين: " هذه المرة"، " البدء".	ينظر: المرجع نفسه، ص: 243.
	شامة درويش	باحثة وشاعرة، من مواليد20 مارس 1977 بولاية قالمة، أحرزت الليسانس، والماجستير، وكذا الدكتوراه، بالإضافة إلى شهادة الماستر إدارة الأعمال السياحية قسم العلوم السياسية، رئيسة تحرير مجلة إمزاد الدولية الثقافية،ومستشار علمي لرئيس معامل التأثير العربي لاتحاد الجامعات العربية، أستاذة في التربية والتعليم في أطواره الثلاثة وأستاذة مؤقتة بجامعة أم البواقي، كما حائزت على جائزة الشعر في ملتقى الأدب النسوي في طبعته الثّانية وفائزة في المسابقة العربية (القلم الحر بمصر) جانفي/يناير2014 وكذا في ، 2015، كما نشرت عدة مقالات أكاديمية في مجلات محكمة دولية، ولها ثلاث دواوين شعرية:"جدائل متمردة"، "كعب يمشي على حافة الألوان"،"إيزلوان"، بالإضافة إلى كتابها"تأويلات النصوص ريكور وغريماس نموذجا".	معلومات أفاتني بها الشاعرة نفسها: 08/08/ 2024، 02:18.

	عائشة جلاب	ولدت في مدينة الهضاب العليا (سطيف)، أصدرت عدة دواوين شعرية: " شذرات من ذاتي"،" سفر في عيون بربرية"،" نون النشوة"،" شامخ كالانتظار"، كما شاركت في كتابين جماعيين، وكذا ديوان جماعي، نالت العديد من الجوائز.	معلومات أفادتنا بها الشاعرة نفسها، 08/06/ 2024، 22:46.
	عمارية بلال (أم سهام)	تنتمي عمارية بلال إلى الرعيل الأول المؤسس للنص النسوي الجزائري؛ إذ بدأت نشر كتاباتها في الصحافة الوطنية منذ أواخر الستينيات. ولدت في 21 أفريل 1939 بمدينة وجدة المغربية، حيث زاولت دراستها الأولى، ثم انتقلت –رفقة أسرتها– إلى وهران، وانتسبت إلى كلية الآداب بجامعة وهران التي تخرجت منها سنة 1973. اشتغلت أستاذة في التعليم الثانوي، كما اشتغلت في الإعلام المسموع والمكتوب،واهتمت بالشعر والقصة والنقد، وصدر لها عدة دواوين منها: أميرة الحب، فتح الزهور، حكاية الدم، أبجدية نوفمبر (شعر للفتيان)، بالإضافة إلى قصتين: الرصيف البيروتي، من يوميات أم علي، كما كان لها دراسات وحوارات مع وجوه أدبية جزائرية.	ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث ص ص: 214–215.

	عنفوان فؤاد	شاعرة، مترجمة وفنانة تشكيلية، صدر لها ثماني مجموعات شعرية منها: "غودُو يأكلُ أصابعه" 2017، "أحرقُ الموت بي" 2020، "منقار الكركي يشقّ برتقالة المساء" 2021.	ينظر: موقع نخيل عراقي، 09/16/ 2024، https://iraqpalm.com/ar/n10153 .14:46
	فايزة أحمد خمقاني	من مواليد 1983/10/30 بورقلة، متزوجة وأم لستة أطفال، نالت شهادة الماجستير تخصص الأدب الجزائري المعاصر، والدكتوراه سنة 2017، لها العديد من المقالات العلمية المنشورة في المجلات المحكمة والمشاركات في الملتقيات، وهي أستاذة في قسم اللغة والأدب العربي/كلية الآداب واللغات بجامعة قاصدي مرباح –ورقلة، لها مجموعة شعرية بعنوان "نرد".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/26 ، 23:41.
	فريدة بوقنة	شاعرة ومهندسة إعلام آلي تخصص برمجيات، ولدت بالجزائر العاصمة، أصدرت ثلاث دواوين:" قطوف فريدة"،" لا خطة للهذيان"،" بوصلة لأرامل سيوران"، وهي عضو لجنة تحكيم مسابقة كلاما للرواية، أسست " نادي إيكوزيوم" الثقافة والإبداع، معدة برامج أدبية على منصة أبوليوس.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها، 06 اوت 2024، 22:18.

	فضيلة معيرش	كاتبة وشاعرة، أحرزت شهادة ليسانس، وتعمل أستاذة بالتعليم المتوسط، لها ديوان شعري موسوم ب" قحط على شفاه الغيم"، وديوان آخر ضم مجموعة من القصائد النثرية بعنوان" لفحات الهجير"، ولها رواية بعنوان" طيف آخر المساء"، وأصدرت عدة مجموعات قصصية منها:" صور شاردة"،" ريح الغواية"،" العودة من الفردوس"،" القمر يغادر باكرا"،" يتنفس الصبح"، ولها كتاب معنون ب" بصمات دراسات فكرية ونقدية"، نالت الكثير من الجوائز والتكريمات.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها، 07 أوت 2024، 22: 11.
	لطيفة حرباوي	خريجة قسم الفلسفة جامعة بوزريعة، كتبت أغاني ومسرحيات للأطفال، أسست فرقة " شدو الجزائر" للأطفال بدار الثقافة بسكرة، أصدرت عدة دواوين شعرية: " شمس على مقاسي"،" قصاصات قلق"،" قريب من أمام بركلة"، ومجموعة شعرية قيد الطبع بعنوان "بروفا"، شاركت في كتاب جماعي بعنوان" مشاعل جزائرية، عضو في المجلس التوجيهي الثقافي الاستشاري على مستوى ولاية بسكرة، رئيس بيت الشعر فرع بسكرة، فازت بالمرتبة الثانية في مسابقة الشعر التي نظمها اتحاد الكتاب والمثقفين العرب، تحصلت على الجائزة الأولى في مسابقة النثر التي نظمها الملتقى النسوي برج بوعريريج، حظيت بوسام أول نوفمبر من طرف رئيس الجمهورية سنة 2014، حصلت مؤخرا على دكتوراه فخرية من طرف اتحاد منظمات الشرق الأوسط في الأدب والشعر، ودكتوراه فخرية ثانية من أكادمية السويد.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/06، 22:48.

	لطيفة حساني	مع أنها لم تؤت حظا وافرا من التعليم؛ إذ توقفت في المراحل الدراسية الأولى، إلا أنها وجدت عوضا في دروس والدها المرحوم الهاشمي حساني معلم القرآن، ثم كونت نفسها بنفسها، حتى صارت–اليوم– واحدة من أقدر الشاعرات على نظم القصيدة العمودية، ولدت سنة 1977 ببسكرة، نالت جوائز شعرية شتى؛ كجائزة المهرجان الوطني الشعري النسوي بقسنطينة، وجائزة مؤسسة فنون وثقافة بالجزائر العاصمة، أصدرت عدة دواوين شعرية: " شهقة السنديان"،" وشاية الماء"، " أغنية تشبهني"،" ظلي الذي أتبعه"،" فلسفة الفراشة".	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 258–259.
	لميس سعيدي	شاعرة ومترجمة ولدت في 04 سبتمبر 1981، بالحزائر العاصمة، خريجة جامعة هواري بومدين للعلوم والتكنولوجيا (فرع: هندسة الكمبيوتر) سنة 2004، تشتغل في مؤسسة بنكية، مثلت الجزائر في ملتقيات ثقافية ومهرجانات شعرية عالمية مختلفة، ترجمت أشعارها إلى لغات كثيرة: الفرنسية، الإنجليزية، الهولوندية، البولندية، أصدرت عدة دواوين شعرية: " نسيت حقيبتي ككل مرة"،" إلى السينما"،" الغرفة 102"،" كقزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة"،	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 259.

	ليلى لعوير	شاعرة وباحثة وأستاذة في كلية الآداب والحضارة الإسلامية بجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة، تميزت خصوصا بأشعارها الموجهة للأطفال، ولعلها الشاعرة الجزائرية الوحيدة التي كتبت في فن الأوبيرات، ولدت في 02 فيفري 1970، بقسنطينة، احرزت البكالوريا، ثم الليسانس، ثم الماجستير، ثم الدكتوراه، وهي عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، اشتغلت متعاونة اعلامية، ثم استاذة مجازة في التدريس الإبتدائي، ثم أستاذة محاضرة،أصدرت ديوانا للأطفال بعنوان " أناشيد على عزف الصغار"، لها ديوان " سجدات على جبين الاعتراف.	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 261-262.
	منيرة يعدة خلخال	من مواليد 08 أوت بقسنطينة، اشتغلت إعلامية في الصحافة المكتوبة، عينتها وزارة الثقافة محافظة للمهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي منذ دورة 2008، هي رئيسة جمعية " المبدعات: أصوات المدينة"، نالت العديد من الجوائز والأوسمة التكريمية، أصدرت اربع مجموعات شعرية: " لا ارتباك لبد الاحتمال"،" أسماء الحب المستعارة"،" الصحراء بالباب"،" العين حافية".	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 264-265.
	نادية نواصر	من الشواعر اللواتي أصدرن أشعارهن في وقت متقدم نسبيا من عمر الشعر النسوي الجزائري، التحقت بمعهد تكوين المعلمات، ابتدأت الكتابة الشعرية منذ منتصف السبعينيات، وقد أصدرت عدة دواوين: "راهبة في ديرها الحزين"،" امرأة المسافات"،" صهوات الريح"،" أشياء الأنثى الأخرى"، " أوجاع"،" وشم على ساق وردة".	ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 266-267.

	نجوى عبيدات	لا نعلم عنها سوى أنها شاعرة جزائرية نالت العديد من التكريمات والجوائز.	
	نعيمة نقري	ولدت سنة 1975 ببوفاريك، وتشتغل كاتبة ضبط في محكمة عين وسارة ولاية " الجلفة"، أصدرت مجموعتين شعريتين اثنتين: " رعشات"، " كاني ..به"	ينظر: المرجع نفسه، ص: 271.
	نصيرة محمدي	شاعرة وإعلامية وأستاذة جامعية، ولدت في 26 جوان 1969 بالبيرين ولاية " الجلفة"؛ وبعد حصولها على البكالوريا، انتقلت غلأى جامعة الجزائر؛ حيث تخرجت في معهد اللغة والأدب العربي مطلع التسعينيات، ثم أحرزت الماجستير في موضوع متعلق بغادة السمان، اشتغلت في الصحافة المكتوبة، ثم المسموعة، لهاعدة دواوين شعرية:" غجرية"،" كأس سوداء"،" روح النهرين"،" نسيان أبيض"، وكتابين نثريين اثنين: " سيرة كاتبة"(مقالات)، " بجوارهم"(حوارات).	ينظر: المرجع نفسه، ص: 270.
	نوارة لحرش	من أجود شواعر قصيدة النثر وشعرائها في الجزائر ولدت في 05 أفريل 1970، ببئر العرش قرب العلمة ولاية "سطيف"، التحقت بميدان الصحافة، نالت عددا من الجوائز، أصدرت عدة دواوين:" نوافد الوجع"،" أوقات محجوزة للبرد"،" كمكان لا يعول عليه"، بالإضافة إلى كتاب " رعاة المعنى– حوارات مع الشعراء–"	ينظر: المرجع نفسه، ص: 271.

	وردة أيوب عزيزي	من مواليد سدراتة(سوق أهراس) تقيم في قسنطينة، - محررة ثقافية وإعلامية في جريدة العربي اليوم، ومراسلة صحفية، تكتب الرواية والقصة والشعر العمودي وشعر التفعيلة، كما شاركت في العديد من الملتقيات والمهرجانات والأمسيات الأدبيةداخل الوطن وخارجه، ونالت العديد من الجوائز: فازت بالمركز الأول في مسابقة عبد الحميد بن باديس الوطنية للشعر العمودي، - فازت بالمرتبة الثانية في الشعر النسوي "الجزائر" 2024، المركز الاول بجمهورية مصر العربية بقصيدة (**درويشة**)2019، فازت بالمرتبة الثانية في الشعر العمودي بالأردن، فازت بالمرتبة الرابعة في مسابقة على[خطى حسان] في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم بتونس، فازت بالمرتبة الثانيةفي مهرجان الأديبات الشابات المغاربيات في الشعر العمودي، تم تكريمها من جمهورية مصر مؤسسة صهيل الأدبية في مهرجان تونس للقصيدة العمودية، ونالت شهادة شرفيةووسام في مهرجان القصيدة العمودية بعميرة حجاج / المنستير، وشهادة تكريم تقديرية من جمعية واحة الأدب والفكر بالأردن، وشهادة تقديرية فخرية عليا من المنظمة الوطنية الجزائرية للإبداع والبحث العلمي /مكتب قسنطينة، أصدرت العديد من الدواوين الشعرية:" أعوذ بربك صُني"،" صوفية في محراب عشق"،" تكلى تحت جذع الصبر"، " واشتعل القلب عشقا"، كما لها كتاب بعنوان" مساكب الضوء"وهوحوارات ورؤى وقصائد مع مبدعين عرب، كما شاركت في العديد من الدواوين المشتركة، وقد تم تلحين وغناء بعضا من قصائدها.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/16، 11:37.

	وسيلة بوسيس	شاعرة وقاصة وباحثة ومترجمة ومشروع روائية، ولدت في 16 جوان 1978 بالقل ولاية "سكيكدة"، أحرزت البكالوريا، ثم الليسانس، ثم الدكتوراه، تشتغل أستاذة جامعية في جامعة جيجل، نالت العديد من الجوائز الأدبية، أصدرت كتابا حول " شعرية السرد"، كما أصدرت عدة دواوين:" أربعون وسيلة وغاية واحدة"،" المواربة والختل"،" الابتهال الأخير للالا فاطمة نسومر".	ينظر: المرجع نفسه، ص: 274.
الملحق	أمينة زريق	أمينة عبد اللطيف زريق، شاعرة وقاصة وروائية، عاشت في المهجر ثم استقرت في مسقط رأسها " قيروان"، تعمل في الحقل التربوي، وهي من بين الذين أسسوا مدرسة النور العربية بأمريكا، مديرة دار الأمينة للنشر والتوزيع، وعضو اتحاد الكتاب التونسيين، وعضو جمعية نقاد تونسيون، صدر لها: "تخذلنا الغربة إذ نخذلها" (شعر)، "لم أنتبه" (شعر)، "فوضاي ناي وصلاة" (شعر)، " من ذاكرة الأبواب" (مجموعة قصصية)، "زهرة الأوركيد" (مجموعة قصصية للأطفال)، " سفر القلب" (رواية متحصلة على جائزة الكومار)،" إصحاح الروح" (رواية)،" مغامرات كنديفار (قصة للأطفال)، " هيباتيا الأخيرة" (رواية)، ولها عديد المقالات المنشورة في الحياة الثقافية ومجلة المسار وغيرها.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها، 10 أوت 2024، 10:27.
	جميلة الماجري	شاعرة تونسية من القيروان، وأستاذة اللغة والأدب العربي، رئيسة سابقة لاتحاد الكتاب التونسيين، تكتب الشعر والقصة القصيرة، والمقال الأدبي والصحفي، منتجة برامج ثقافية إذاعية، رئيسة جمعية ابن رشيق	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/28،

		للشعر والنقد الأدبي بالقيروان، مديرة بيت الشعر بالقيروان، مديرة مهرجان " أيام قرطاج الشعرية"، لها ثلاث دواوين شعرية: " ديوان الوجد"،" ديوان النساء"،" ذاكرة الطير"، لها كتاب حول تاريخ المرأة التونسية، وكتاب آخر حول نزار القباني بالاشتراك مع الشاعرين " منصف المزغني" و" منصف الوهايبي"، ولها قيد الطبع مجموعة شعرية بعنوان " لم أقل كل شيء"، نالت العديد من الجوائز والأوسمة منها: جائزة زبيدة عن أحسن كتاب شعري لسنة 1994 الصادرة عن مركز الدراسات والتوثيق حول المرأة، جائزة وزارة الثقافة عن أحسن كتاب شعري لسنة 1995، جائزة سعيد عقل اللبنانية سنة 2001، جائزة الطاهر الحداد بمناسبة اليوم الوطني للثقافة بتونس 2003، جائزة أبو القاسم الشابي في فن الشعر الصادرة عن البنك التونسي لسنة 2006، ونالت وسام الجمهورية، ووسام الاستحقاق الثقافي"	.12:25
	حياة الرايس	روائية وقاصّه،كاتبة مسرح،شاعرة، باحثه،واعلامية معدّة ومقدمة برامج تلفزيونية سابقا أشهرها " حوارالحضارات " للتلفزيون التونسي"، صاحبة صالون أدبي في بيتها :" صالون حياة الرايس "، أستاذة فلسفة تخرجت من جامعة بغداد كلية الآداب قسم الفلسفة، نالت شهادة في الآداب الفرنسية جامعة السوربون، مؤسسة منتدى القصاصين باتحاد الكتاب التونسيين، مؤسسة ورئيسة رابطة الكاتبات التونسيّات،مديرة المركز الثقافي :" فضاء 13 اوت" لمدة عشر سنوات،	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/07، 10:11.

			نالت الجائزة الدولية " رائدات الأدب و الإبداع " في اليوم العالمي للكاتبات، عضو اتحاد الكتّاب والصحافيين العرب بأوروبا، ولها ركن قار في مجلة " كل العرب " باريس، وهي رائدة كتابة السيرة الذاتية في تونس من خلال روايتها :" بغداد وقد انتصف الليل فيها" التي تدرّس في الجامعات التونسية والعراقية ومقررة على طلبة المراحل العليا محور كتابة الذات... روايتها التي طبعت 4 طبعات في تونس و مصر و AKashichبغداد و أمريكا عن دار النشر الامريكية وترجمت إلى الإنجليزية، تحصلت على عدة جوائز عربية و دولية، ولها العديد من المؤلفات: القصة: " ليت هندا"،" انا وفرنسوا وجسدي المبعثر على العتبة "،"طقوس سرية وجحيم ". الرواية:" بغداد وقد انتصف الليل فيها"،" مقهى الفلور" المسرح: " سيدة الأسرار:عشتار "، " أثينا " الشعر: " انثى الريح "،"موعدي أن أشرب القهوة معك هذا الصباح". البحوث:""جسد المرأة من سلطة الإنس إلى سلطة الجن " ، " الجسد المسكون و الخطاب المضاد"،" الأمهات العازبات : وصمة عار ام اختيار "، وبحث جندري حول المرأة. أدب الطفل: سلسلة "حكايات فاطمة". ترجمت بعض أعمالها إلى عدة لغات: الفرنسية، الإنجليزية، الإسبانية، الدانماركية، الرومانية، الفارسية الهندية.	

	سندس بكار	شاعرة تونسية من القيروان، لها ثلاث إصدارات شعرية: " شهقة البدء"، " الظلال تلعب الغميضة"،" قبعة ضاقت عن رأسي"، أما القصة فلها مشاركة في مجموعتين قصصيتين: " عبق لاحق"،" غرف العزلة"، ترجمت نصوصها إلى الإسبانية والفرنسية والإنجليزية، وقع تكريمها في جامعة " تيش" بنيويورك.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/06، 17:36.
	سلوى الرابحي	من مواليد 04 ماي 1975 بجندوبة، صدر لها ثلاث مجموعات شعرية:" أحنط ظلي بطين الكلام"،" سيرة الألواح المنسية"،" ضمائر الطوفان"، ترجمت بعض نصوصها إلى الفرنسية والانجليزية، متحصلة على عدة جوائز منها جائزة أحسن مجموعة شعرية تونسية لسنة 2004، بمهرجان المروج، كما جسدت مجموعتها الشعرية الثانية على المسرح باخراج " أنس العبيدي".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 06 أوت 2024، 22:07.
	سليمى السرايري	شاعرة وفنانة تشكيليةمن الجنوب التونسي. مقيمة في العاصمة التونسية، ومصممة الإكترونية، مصمّمة ديكور ومصممة أزياء، رئيسة صالون السرايا للأدب والفنون والتراث، لها عدة دواوين شعرية: "أصابع في كفّ الشمس"، "صمتٌ... كصلوات مفقودة"، "حديث الياسمين" ، "حين اشتهانا الغرق"، بالإضافة إلى كتاب "رسائل إلى بحّار ورسائلُ اخرى"، ولها مشاركة في كتاب عالمي بعنوان "لكي لا ننسى"، ولها العديد من المشاركات في مجموعة من الكتب والدواوين،ولها تجربة في المسرح الغنائي، بنصّ عنوانه: قمر وصبية وحكايات" تكريمات عديدة في تونس العاصمة وداخل الجمهورية وخارج الوطن–الأردن–لبنان –مصر، وفازت نصوصها	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/07، 10:48.

		الشعرية في عدّة مهرجانات محلية مثل قصيد في مهرجان شاعر تونسودولية مثل مصر "مهرجان همسة الدولي" لقصّتها (الفراشات لا تغضب)، وفازت بالجائزة لمسابقة احمد اللغماني، والجائزة الأولى في مسابقة بيت الشعر التونسي في فن الإلقاء.	
	سمية اليعقوبي	عضو مؤسس وإداري بصالون الشعر العربي بتونس، وعضو مؤسس وإداري بملتقى الإيسيسكو للشاعرات بالمغرب، متحصلة على درجة الأستاذية في تخصص الجغرافيا، نالت العديد من الجوائز منها: الجائزة الأولى عن معارضة معلقة عمرو ابن كلثوم بمهرجان الغزلان للشعر العربي، الجائزة الثانية بمهرجان الشعر العمودي، والجائزة الأولى بمهرجان الشعر ابم منظور، الجائزة الأولى بمهرجان توز الدولي، ولها عدة مشاركات في العديد من المهرجانات الوطنية والعربية، كما صدر لها ديوان شعري بعنوان " تكبيرة الماء".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/15، 12:06.
	سنية المدوري	شاعرة وروائية ومترجمة، من أصيلة مدينة بوسالم/ ولاية جندوبة الجمهورية التونسية، من مواليد 17 جويلية 1979، وهي أستاذة في اللغة والأدب الإنجليزي، كما أنها، مديرة دار"الفردوس" للنشر والتوزيع، و مديرة صالون الأديب الراحل عبد المجيد يوسف، و مديرة مهرجان الفردوس للإبداع والفنون، متحصلة على عدة جوائز أهمّها: جائزة أفضل مخطوط شعري بالمهرجان الوطني للإبداع الأدبي بغار الملح تونس 2011 عن مخطوطها "فردوس الكلمات" - الجائزة الأولى في مسابقة نازك الملائكة للإبداع	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/06، 22:12.

		النسوي بالعراق سنة 2013 عن قصيدتها " في انتظار القصيدة" ـ جائزة القوصية الأدبي للشعر الفصيح بأسيوط من جمهورية مصر العربية سنة 2014 ـ جائزة أفرابيا للشباب الإفريقي بالسودان2016 ـ جائزة أفضل ديوان شعر بالمهرجان الدولي للشعر بتوزر الدورة 37عن ديوانها " القادم الورديّ لي" 2017 . جائزة الاستحقاق في الشعر في المهرجان الدولي للفنون بإيطاليا 2017 ـ جائزة أفضل مخطوط شعري بالمهرجان الوطني للشعر بالمتلوي الدورة 26 عن ديوانها "حدس يوسوس للطيور" 2019 مثلت تونس في برنامج أمير الشعراء بالإمارات العربية المتحدة سنة 2015 وكانت ضمن أفضل عشرين شاعرا عربيا، لها عدة دواوين شعرية: " فردوس الكلمات"، " القادم الورديّ لي.."، "حدس يوسوس للطيور"، "جرح الكمنجات"، كما لها رواية: "جرافيتي".	
	سونيا فرجاني	شاعرة تونسية من مواليد 20 سبتمبر 1976، متحصلة على درجة الأستاذية في التاريخ من كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، تحصلت على جائزة المخطوط عن كتابها"آمرأة بن باندو" في مسابقة الدكتور عبد القادر بالشيخ ، كما تحصلت على الجائزة الأولى في مسابقة الشعر والأدب محمد الحليوي في دورتها الأولى بالقيروان 2017،وعملت بالإعلام في	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/06، 22:14.

		إذاعة أوليس أف أم في جربة ، بالإضافة إلى أنهاعضو في جمعية التنشيط الثقافي بالمركز الثقافي المتوسطي بجربة، و مديرة بيت محمود درويش للشعر بجربة ومؤسسته2014، شاركت بالتظاهرة الشعرية الكبرى في سوق عكاظ للشعر بالطائف، ترجمت نصوصها إلى الإيطالية في أنطولوجيا شعرية صدرت بالإيطالية في روما في عمل ضخم بين مركز تونس للترجمة ومترجمين من إيطاليا، ولها عدة دواوين شعرية: "صباح الخزامى"،"آمرأة بني باندو"،"فساتين الغيب المزررة"، " ليس للارض باب وسأفتحه"،" ال 45 بتوقيت أبي "، "أقبض على الخاتمة"، ولها كتاب مترجم للفرنسية بعنوان " ما وراء الشعر"، يضم مجموعة متنوعة من قصائدها، كما صطر لها أخيرا كتاب " رسائلي إلى ريما" وهو مجموعة رسائل كتبتها لابنتها.	
	سيدة نصري	كاتبة وشاعرة من تورز بالجنوب التونسي، تكتب القصة القصيرة والمقالة، ناشطة في المجتمع المدني وعضواتحاد الكتاب التونسيين، وعضو الهيئة المديرة لفرع اتحاد الكتاب بولاية توزر، وعضو جمعية مهرجان الشعر العالمي السنوي، بدأت النشر في منتصف الثمانينات من القرن الماضي في الصحف والدوريات التونسية والعربية تحصلت على الجائزة الأولى في الملتقى الوطني للنساء الشاعرات بالمهدية، وترجم ديوانها الثالث "" مهرة النور " إلى اللغة الإنجليزية من طرف القاص والمترجم والشاعر الجزائري الأستاذ حفناوي سيد، صدر لها عدة دواوين شعرية: "صخب الروح "، "مزامير الفرح"،" مهرة النور "	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/15، 14:51.

		" ترانيم لما قبل الغسق "، ولها ديوان خامس سيصدر قريبا بعنوان " طفلة الناي"،ولها مخطوط سردي ينتظر النشر.	
	فاطمة عكاشة	ولدت بولاية " صفاقس" في 14 جانفي 1973، تعمل أستاذة تعليم ثانوي، وأستاذة جامعية في قسم اللغة العربية وآدابها، حازت مجموعتها الأولى " بذرة ضوء تجدد غصن النهار" على جائزة الطاهر حداد، ولها مجموعة شعرية عنوانها " أنات مهملة".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 07 أوت 2024، 01:17.
	فاطمة محمود سعد الله	فاطمة محمود سعد الله هو الاسم الأدبي أما اسمها احقيقي في الوثائق المدنية فهو: العيدية محمود سعد الله، ابنة مدينة قبلي بالجنوب التونسي، أحرزت شهادة البكالوريا شعبة فلسفة وآداب كلاسيكية، وتخرجت من كلية الآداب بالجامعة التونسية بشهادة الأستاذية في اللغة والآداب العربية مدعومة بشهادة تكميلية في اللغة الفرنسية المعاصرة ولغة الصحافة، اشتغلت بالتدريس في المعاهد التونسية، كما درست بالكويت، ولجت عالم الكتابة سنة 2015 بمجموعة قصصية موسومة ب" الزواج الأبيض"، تلتها مجموعة ثانية بعنوان" الصعود إلى الأعماق"، كما لها العديد من الدواوين الشعرية:" أمواج وشظايا"،"حبر الياسمين"،" هويتي واحة نخيل"،" قصائد معلقة على حبل التمرد"،" غشراقات حرف صوبك"،" كلمات تقترف غواية البوح"، كما شاركت في العديد من الدواوين الشعرية الجماعية: "ديوان العرب"،" للآلىء الإبداع"، "روح شرقية"، ولها رواية بعنوان " من ذاكرة الفرح" كما أنجزت أنطولوجيا لبعض النصوص	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/07، 10:45.

		بعنوان" شموع تونسية"، كما أنها عضو باتحاد الكتاب التونسيين، وتترأس جمعية ثقافية، ومستشارة في الهيئة العليا لحقوق المرأة، نالت العديد من التكريمات والجوائز.	

	لطيفة الشابي	أصيلةالشابية، شاعرة وقاصة وروائية من مدينة توزر، وهي نائب رئيس بالهيئة المديرة لمهرجان الشعر العربي الحديث بالجريد، ونائب رئيس اتحاد الكتاب فرع توزر، عضواتحاد الكتاب التونسيين، عضواتحاد الكتاب و المثقفين العرب بفرنسا،عضو اتحاد الكتاب والمثقفين العرب، كما نالت اجازة تطبيقية في علوم التمريض وهي مراقبة الصحة الحدودية بمطار توزر– نفطة، أصدرت " "العديد من الدواوين الشعرية: "العامالمطير"،" صهيل الصدى"، " مدّي يديك تخضّب الحناء"، أصدرت روايتين اثنتين:" طيور الهاربيز"،و"ذاكرة مثقوبة"، لها مجموعة قصصية بعنوان"الغاوون" و مجموعة قصص قصيرة جدا بعنوان "حكايا متقاطعة"، ومتحصلة على أكثر من جائزة في المقال والشعر والقصة، نالت عدة أوسمة منها: وسام المؤسس من الشيخة أسماء بنت صقر، وسام زنوبيا، وسام المتواجدون بالموسوعة الورقية الكبرى للشعراء العرب، متحصلة على أكثر من تكريم داخل تونس و خارجها، كما ترجمت مجموعة من قصائدها إلى اللغة الفرنية والإنجليزية.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/08، 15:06.

	ماجدة الظاهري	شاعرة وأستاذة في الابتدائي، ساهمت في عدة فعاليات ثقافية داخل تونس وخارجها: مصر، المغرب، ليبيا، الأردن، لبنان، تركيا، لها عدة دواوين شعرية:" ترانيم الماء"،" ما تيسر من صورتها"،" أراجيح الضوء"، كما شاركت في العديد من الدواوين المشتركة في تونس وخارجها منها:" ربيع الأقحوان العربي(مصر)"،" مراتيج باب البحر(تونس)"، وقد ترجمت لها عدة نصوص إلى الإنجليزية، والفرنسية، والفارسية، والإيطالية، والكوردية.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/08/18، 13:07.
	نجوى الدوزي خلف الله	أستاذة متحصلة على الإجازة في اللغة والأدب العربي من دار المعلمين العليا بسوسة، وكاتبة وعضو تجمع شعراء العمود والتفعيلة العربي، وعضو اتحاد الصعيد العربي الثقافي، فازت بالجائزة الأولى في القصة القصيرة للملتقى الوطني " محمد البشروش"، شاركت في العديد من المهرجانات داخل وخارج تونس، لها مجموعة شعرية بعنوان:" لا قلب لي"، ورواية " أم النعوش"، كما ساهمت في مجموعات شعرية مشتركة عربية من أهمها: ديوان " روح شرقية" .	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/20، 21:37.
	هدى الداغري	شاعرة وأستاذة بالتعليم الثانوي، لها عدة مقالات نقدية في مجال الأدب والمسرح ومختلف الفنون، كانت لها عضوية سابقة في اللجنة الوطنية للثقافة والاتحاد العام التونسي للشغل، لها العديد من الدواوين الشعرية: " لكل شهوة قطاف"،" ما يجعل الحب ساقا على ساق"،" سبابتي ترسل نيرانا خافتة"،" يا كلي الناقص يا فداحتي الكاملة".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/15، 14:26.
	هدى الهرمي	كاتبة وقاصة وباحثة في الأدب، عضو برابطة الكاتبات التونسيات وبحركة شعراء العالم، صدر لها مجموعة	معلومات أفادتني بها

		شعرية بعنوان " ظلال الأجنحة"، ومجموعة قصصية " عميان المنطقة المحظورة"، وترجمت لها نصوص باللغة الفرنسية والإسبانية والكردية،	الشاعرة نفسها: 07 أوت 2024، 48: 05.
المغرب	أمينة المريني	أمينة مريني إدريسي وتلقب ب" خنساء المغرب" من مواليد 1955 بفاس، عضو في عديد الجمعيات والروابط العربية والاسلامية، من بينها رابطة الأدب الإسلامي العالمية، حازت على الكثير من الجوائز داخل المغرب وخارجها، ولها العديد من الدواوين الشعرية:" ورود من زناتة"، "حسرة في ظلال الكلام"، " ومنها تتفجر الأنهار"، " المكابدات"، " المكاشفات"، " سآتيك فردا"، "خرجت من هذه الأرخبيلات"،" من أوراق الحلاج الآخر"،	ينظر: مجلة العربي: الشاعرة أمينة المريني، أجود الشعر وأصدقه ما ينبثق من سراديب الدهشة، 2024/09/16، 12:28. https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/19078

	حليمة الاسماعيلي	شاعرة وروائية وباحثة مغربية، موظفة بالمركز الثقافي بجرادة، اشتغلت بالحقل الإعلامي منذ 1998 " الصحافة المكتوبة، والصحافة المسموعة، وعضو اتحاد كتاب المغرب، وعضو مؤسس مكتب منتدى الضاد للإبداع والتنمية بالمغرب، حاصلة على العديد من الجوائز الإبداعية والشواهد التقديرية في الشعر والكتابة النقدية في مشاركاتها داخل المغرب وخارجه أهمها: *جائزة أحسن مقالة نقدية بجريدة الشرق المغربية * الجائزة الأولى للشعر النسائي المغاربي بمدينة قسنطينة الجزائرية سنة 2010 *المشاركة والتأهل في مهرجان أمير الشعراء بأبوظبي بالامارات العربية المتحدة، ومن مؤلفاتها نذكر: <u>في الشعر :</u> ديوانها الموسوم ب" عطش"،وديوان"ما أوسع الموت فيك" الذي ترجم الى الفرنسية من طرف المترجم و الناقد المغربي خليفة بباهواري، وديوان" نخب حبنا قهوة سوداء"، و "تراتيل الطين". <u>في السرد :</u> رواية "أغنية لذاكرة متعبة"، ومجموعة قصصية بعنوان "امرأة لا تنام" ورواية " رجال العتمة"، بالإضافة إلى العديد من المقالات في النقد الشعري والسردي نشرت في الجرائد والمجلات والدوريات. كما حظيت بالعديد من التكريمات من لدن السلطات والهيئات المحلية بالمغرب .	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/25 ، 19:04.

	رجاء الطالبي	كاتبة وشاعرة وباحثة ومترجمة، حاصلة على الإجازة من جامعة الحسن الثاني كلية الآداب والعلوم الإنسانية بن مسيك الدار البيضاء، حاصلة على دبلوم الدراسات المعمقة بجامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، حاصلة على دبلوم الدراسات العليا بجامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، عضو اتحاد كتاب المغرب،من المؤسسات لرابطة كاتبات المغرب، والكاتبة العامة للرابطة لمدة أربع سنوات. ، أصدرت العديد من الدواوين الشعرية:" برد خفيف"، "حياة أخرى"،"عزلة السناجب"، "مكان ما في اللانهائي"، "قرصة على خد الخسارات"، "أوراق أندروميدا"، بالإضافة إلى كتاب نقدي موسوم ب" المقبرة النشيطة تجربة الموت عند جبران خليل جبران"، كما ترجمت العديد من الدواوين الشعرية منها المنشورة ومنها المخطوطة التي تنتظر التي تنتظر النشر.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2022/10/12، 23:39.

	ريم نجمي	شاعرة وكاتبة ومترجمة وإعلامية مغربية ولدت بالدار البيضاء في 1987، تقيم في برلين، وتعمل في مؤسسة " دويتشه فيله" الألمانية كمحررة وكمنتجة للبرامج الحوارية، حاصلة على الإجازة في الإعلام السمعي البصري من المعهد العالي للإعلام والإتصال بالرباط، أصدرت ثلاث دواوين شعرية:" أزرق سماوي"،" كأن قلبي يوم أحد"،" كن بريئا كذئب"، بالإضافة إلى روايتين:" العشيق السري لفراو ميركل"،" تشريح الرغبة"، أما في الترجمة فقد صدر لها بالاشتراك مع سمير جريس: " نمر يتعلم الطيران"، ومسرحية " 99 في المئة، الخوف والبؤس في الرايخ الثالث"،" رحلات باولا، باول مار" قصص أطفال.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 08 أوت 2024، 14:27.
	سناء الحافي	شاعرة وإعلامية،من مواليد مدينة وجدة سنة 1983، تلقب بـ"خنساء الزمن الجديد"، تقيم في عمان بالأردن منذ سنة 2007، حصلت الحافي سنة 2013 من الاتحاد الدولي للإعلام على شهادة التميز الإعلامي، وهي رئيسة تحرير مجلة "أصيلة" الأدبية بالبحرين، وعملت محررة صحفية بالملف الثقافي بجريدة "الصباح" الكويتية، ومسؤولة الملف الثقافي بجريدة "الحقيقة" العراقية،ومحررة ثقافية بـ"القدس العربي"، ولها ثلاث دواوين شعرية:" قلبي معك"، عروس الرماد" و"غواية امرأة"، وآخر منجزاتها (2020) مجموعة نصوص أدبية تحت عنوان "مكاتيب أنثوية"، وروايتين قيد الطبع	ينظر: موقع العمق المغربي: الأديبة سناء الحافي: الشعر يبدأ من قول "أحبك" وليس "أخونك"، 2024/09/16، 13:44. https://al3omk.com/555753.htm

	علية الادريسي البوزيدي	عضو اتحاد كتاب المغرب، صدر لها العديد من الدواوين الشعرية:" حانة لو يأتيها النبيذ"،" هواء طويل الأجنحة"،" ظلا تسقط إلى أعلى"، " أزهار تقلدني في السقوط"، كما ترجم ديوانها" هواء طويل إلى اللغة الإنجليزية، والهندية.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/16، 12:48.
	فاتحة مرشيد	حائزة على الدكتوراه في الطب سنة 1985، وحائزة على دبلوم التخصص في طب الأطفال سنة 1990، وأشرفت على إعداد وتقديم برنامج يهتم بالتربية الصحية في القناة الثانية المغربية لعدة سنوات، وقد صدر لها ديوان " إيماءات" و" ورق عاشق" بالإضافة إلى ديوان " تعال نمطر"و " انزع عني الخطى" وكذا ديوان " لا حزن لي الآن"، " حميمة الغيم"، " ما لم يقل بيننا"	ينظر: تعال نمطر: فاتحة مرشيد، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2006، ص: 02.

	فاطمة بوهراكة	من مواليد فاس في 13 فبراير 1974، رئيسة جمعية دارة الشعر المغربي، ومديرة مهرجان فاس الدولي للإبداع المغربي، مديرة عامة لمؤسسة صدانا الثقافية، شاركت في العديد من الملتقيات والمهرجانات الشعرية والفكرية، شاركت إلى جانب الشاعرة الشيخة سعاد الصباح في إنجاز مسرحية شعرية بعنوان " فيتو على نون النسوة"، أصدرت العديد من الكتب:" الموسوعة الكبرى للشعراء العرب" وقد شمل 2000 شاعرا وشاعرة، " "100شاعرة من العالم العربي / قصائد تنثر الحب والسلام (1950-2000)"، " 77 شاعرا وشاعرة من المحيط إلى الخليج 2007 /2017) "، " شعراء سياسيون من المغرب (1944-2014)"،" موسوعة الشعرالسوداني الفصيح (2019/1919)"،" 50عاما من الشعر العماني الفصيح في ظل السلطان قابوس (2020/1970م) "،" موسوعة الشعر النسائي العربي المعاصر(1950- 2020)يضم 1011 شاعرة"،" الرائدات في طباعة أول ديوان شعري نسائي عربيفصيح (2011/1867م)"،" 50 شاعرا وشاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة - (1971-2021م) "،" موسوعة الشعر العراقي الفصيح(2022/1932) في ثلاثة أجزاء"،" موسوعة الشعر المغربي (1953-2023) جذوة عطاء الفصيح متجددة من ثورة الملك والشعب إلى عهد الملك محمد السادس"، كما ساهمت في إنجاز أربع مجموعات شعرية مشتركة رفقة ثلة من الشعراء المغاربة في رحاب الجامعة و هي: احتراقات عشتار، وشم على الماء، غدائر البوح ، بهذا وصى الرمل .	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 06 أوت 2024، 23:03.

	فاطمة حاسي	ولدت بمدينة مراكش، وتشتغل أستاذة في الطور الابتدائي، أحرزت البكالوريا، ونالت شهادة مركز التكوين المعلمين والمعلمات، ولها العديد من الدواوين الشعرية منها الفردية:" كنت قصيدتي التي لم تكتمل"،" أدنى من صرختين أبعد من قهقهة" والمشتركة:" ايماءات"،" مجانين قصيدة النثر الجزء1".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 07 أوت 2024، 00:55.
	ليلى ناسمي	من مواليد 14/12/ 1961 في مدينة بن حمد، وتقيم حاليا في الدار البيضاء، رئيسة مؤسسة لجمعية منتدى العشرة، تشتغل مع جمعيات المجتمع المدني عالمي ترانسبارانسيقبل : usaidمن أطباء بلا حدود ريآكت، أصدرت العديد من الدواوين الشعرية:" هذا المساء"،" كأس واحدة تكفي"،" مقامات"،" فكرتي عن الفكرة"، "شلاؤم بقاش"، كما لها عدة دواوين مشتركة منها:"نفلاتات"،" لهاث البحر"، كما شاركت في كتابين:"انطولوجيا الشعر العربي المعاصر"، قناديل الشعر الحديث".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 08 أوت 2024، 10:24.

	مليكة العاصمي	شاعرة وكاتبة وأستاذة باحثة وسياسية، أستاذة التعليم الثانوي بمراكش، ومديرة ثانوية بمراكش، أستاذة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط، أستاذة باحثة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي، عضو اتحاد كتاب المغرب 1965، نائبة رئيس بيت الشعر بالمغرب 2021، عضو المنظمة العالمية للنساء المبدعات، عضو هيئة لقاء الأدييات العربيات، وهي أول شاعرة مغربية من الرواد المؤسسين لحركة الحداثة الشعرية وما بعد الحداثة بالمغرب 1963، وأول امرأة أستاذة بالجامعة المغربية 1967، أسست أول مهرجان ثقافي 1962، لها عدة دواوين شعرية:" أصوات حنجرة ميتة"،" كتابات خارج أسوار العالم"،" شيء..له أسماء"، " تصبح فرسا"،" كتاب العصف"، ولها العديد من الكتب والدراسات حول المرأة، ودراسات في الفكر السياسي، ودراسات اجتماعية انطروبولوجية، ودراسات في الثقافة الشعبية، كما نالت العديد من التكريمات والجوائز.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/20، 16:17.
	نعيمة فنو	شاعرة وفنانة تشكيلية، رئيسة همم الإبداع وهي جمعية تعنى بإبداع الأشخاص في وضعية إعاقة، لها ثلاث دواوين شعرية:" عينان في جمجمة مقمرة"،" دولاب الحظ"،"فلاسفة في ضيافة الشعر"، ولها ديوان آخر قيد الطبع" ماحي بين بين"، نالت العديد من التكريمات من بينها: تكريم بملتقى الشارقة للشعراء الشباب 2013، تكريم من طرف السيد وزير الثقافة المغربي كأفضل مبدعة بجهة مراكش آسفي، كما ترجمت قصائدها إلى اللغة الفرنسية والاسبانية والانجليزية .	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 07 أوت 2024، 02:15.

	أم الخير الباروني	أم الخير الباروني سعيد، المعروفة ب" شامة طرابلس"، من مواليد 28/12/1967 في طرابلس بمنطقة الظهرة، أحرزت البكالوريا بجامعة الفاتح، عضو مؤسس بفضاء الشعر والقصة –المدينة القديمة، عضو مؤسس لمهرجان زلطن الثقافي، تحصلت على الجائزة الأولى مكرر في مجال الشعر، عضو في الوفد الليبي المشارك في مؤتمر المرأة ببكين–الصين، لها ديوان بعنوان " لحاف الضوء" وآخر مخطوط بعنوان "كحل اليمامة".	أم الخير الباروني: مخبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2024/09/06، 11:45. http://georgekan.free.fr/
	حنان محفوظ	من مواليد العاصمة طرابلس، متحصلة على شهادة بكالوريوس الصيدلة سنة 1995، لها عدة دواوين شعرية وهم على التوالي: " زهرة الريح"، "قصيدة ليست لي"، عراجين حنان"، "ضاع الندى"، حين غفت الشمس ليلا"، كما أنّها شاركت في العديد المهرجانات العربية، من ضمنها مهرجان " سبيطة الثقافي" بتونس، ومهرجان قصيدة النثر بالقاهرة، وملتقى الشروق الدولي للشعر بمدينة مكناس المغرب.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/26، 00:33.

	حواء القمودي	حواء القمودي الحافي، شاعرة وناقدة وصحافية، كتبت باسم مستعار " دلال المغربي" منذ عام 1983إلى 1995، وهي عضو في رابطة الكتاب والأدباء الليبيين، عضو مؤسس في منظمة فال للدفاع عن حرية الفكر والإبداع، نائب رئيس رابطة الكاتبة المغاربية، وهي سكرتير تحرير في مجلة البيت– مجلة المؤتمر–صحيفة المشهد–صحيفة الشط، كما شاركت في العديد من المهرجانات الثقافية المحلية والعربية والعالمية، أعدت أنطولوجيا قصيدة النثر الليبية لمؤتمر قصيدة النثر المصرية، وكانت رئيس الوفد المشارك في فاعليات هذه الدورة، لها ثلاث دواوين شعرية:" بحر لا يغادر زرقته"،" وردة تنشب شوكها"،" هكذا صرخت"، وقد ترجمت قصائدها إلى اللغة الإنجايزية والفرنسية والإسبانية، كما نشرت في أنطولوجيا باللغة الإيطالية.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 2024/09/07، 19:07.

	خلود الفلاح	صحافية وشاعرة صدر لها من الكتب: بهجات مارقة،_ينتظرونك،_ طاولة عند النافذة، نساء، كما أصدرت بمجهودها الشخصي جريدة الرواية" الثقافية الشهرية العام 2011. _ ترجمة نصوصها الشعرية للفرنسية ضمن انطولوجيا "المرأة شاعرة: شاعرات عربيات بالفرنسية"_ ترجمة مرام المصري. _ترجمة نصوصها الشعرية للألمانية ضمن انطولوجيا "أفريقيا في القصيدة" ترجمة زينب خليفة. تم ترجمة قصيدتها "الحرب تفكر في ترك هامش للبهجة"، إلى اللغة الألمانية ضمن كتاب "جناحا قلبي المثقل"، ترجمة خالد المعالي. _ اختيرت نصوصها الشعرية ضمن كتاب " 100 شاعرة من العالم العربي: قصائد تنثر الحب والسلام"، إعداد فاطمة بوهراكة، كما. ترأست اللجنة العليا لمهرجان مبدعات عربيات 2012.، في مدينة بنغازي. . عضو اللجنة الاستشارية لصندوق دعم الإعلاميين الليبيين.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 06 أوت 2024، 22:00
	سعاد يونس	سعاد يونس محمد حسين، من مواليد 21 أكتوبر 1974 بطبرق، درست وتخرجت من جامعة عمر المختار، تحصلت على شهادة الليسانس في الآداب قسم علم النفس، تقيم حاليا في بنغازي، تعمل مرشدة نفسية بمدرسة قرطبة بالبركة بنغازي، صدر لها ثلاث دواوين شعرية:" أراك ولا أراك"،" لم تسطع اسطح المرايا"،" في جعبتي ذاكرة"،	معلومات أفادتني بها الشاعروة نفسها: 09/14/ 2024، 11:57.

	سميرة البوزيدي	شاعرة من ليبيا مقيمة بطرابلس، متحصلة على ليسانس دراسات عليا في التاريخ، ترجمت نصوصها إلى الانكليزية والبلغارية والفرنسية والايطالية، تشرف على ملحق ثقافي ببيت الكتابة بصحيفة فبراير ومشرفة أيضا على الصفحات الثقافية الأسبوعية أيضا، وصفحة على الطريق للمواهب الابداعية الشابة، أصدرت عدة دواوين شعرية:" جدوى المواربة"،" أخلاط الوحشة"،" السير في التوقع"،"يضيء نفسه"،" معابر زلقة"،" خشب يدخن في الراء"،" تحت القصف"،" من سيرة الأيام الضائعة" وقد ترجم إلى الايطالية، " ديوان الحرب"، ولها تحت الطبع:" منديل لبكاء العالم"،" أفعال فائضة"،" حكايات لا تتوقف عن الغرق".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 06 أوت 2024، 22:23.
	كريمة علي اللولبي	لم نجد للشاعرة معلومات على حد اطلاعنا.	
	منيرة نصيب	شاعرة ليبية الجنسية، ولدت في مدينة " طبرق" في 03 مارس 1986، أحرزت البكالوريا، صدر لها ديوان بعنوان " العناق يجب ما قبله"، كما شاركت في الديوان العربي المشترك الموسوم ب" أيقظت رصاصاتك قلبي".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 11 أوت 2024، 14: 11.

	هدى الغول	هدى عيسى الغول شاعرة وقاصة، من مواليد 1979، بأم الرزم " ليبيا"، تعمل بمدرسة القادسية الثانوية للبنات، وهي طالبة دراسات عليا في الأكاديمية الليبية للدراسات العليا.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 06 أوت 2024، 22:19.
موريتانيا	السالكة بنت المختار السالم	السالكة المختار السالم جب، شاعرة موريتانية، تعمل مدرسة وصحفية، عضو اتحاد الكتاب والأدباءالموريتانيين، عضو اتحاد الإعلاميات الموريتانيات، عضو مجموعة سدنة الحرف الأدبية، صدر لها ديوان " قطاف" عن اتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، وديوانها " مشاعر" الذي صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة، ترجمت لها عدة نصوص للغات أجنبية، تلقت عدة تكريمات.	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 09/12/ 2024، 20:15.
	باتة بنت البراء	شاعرة وأستاذة بالمدرسة العليا للتعليم بانواكشوط، حاصلة على دكتوراه في الأدب الحديث، عضو هيئة التدريس في جامعة الملك سعود بالرياض، عضو اتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، ورئيسة نادي الإبداع الثقافي، وعضو المكتب التنفيذي لمجلس اللسان العربي بموريتانيا، نالت العديد من التكريمات والجوائز منها: جائزة وزارة الثقافة الموريتانية، وجائزة هزاع بن زايد آل نهيان لثقافة الطفل العربي، وجائزة النادي الأدبي بالرياض للقصيدة، وجائزة الشارقة للإبداع الثقافي، ولها عدة دواوين شعرية:" أحلام أميرة"،" مدينتي والوتر"،" مدى حرفين"، كما لها العديد من الكتب:" حكايات الجدة"،" الشعر الموريتاني الحديث بين التأسيس والتأصيل"،" مساحة للقراءة"، جماليات الشعر العربي الحساني".	معلومات أفادتني بها الشاعرة نفسها: 09/15/ 2024، 18:31.

	زينب بنت عابدين	وهي أول موريتانية تفوز بلقب " شاعرة الرسول" صلى الله عليه وسلم، ولدت سنة 1985 في مدينة النعمة، وهي بصدد تحضير ماجستير في مناهج البحث الأدبي، لها ديوان شعري بعنوان " معتكف الحروف".	ينظر: السراج الإخباري، 09/15/ 2024، 18:14. https://essirage.net/archive/index.php/interviews/

الملحق رقم (02): خاص بالجداول والأشكال التوضيحية

1/- الجداول:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	يبين المفاهيم الخاصة بصناعة الشعر وعموده في التراث النقدي العربي	37
02	يبين الموقف النقدي والأدبي الرافض للأدب النسوي	56
03	يبين الموقف النقدي والأدبي المؤيد للأدب النسوي	61
04	يبرز عناوين الدواوين الشعرية قيد الدراسة	210
05	يبين أصناف عناوين الدواوين الشعرية وأبعادها الدلالية	215
06	يبين تعدد مصطلحات الانزياح	249
07	يبرز النسبة المئوية لعدد القصائد العمودية	330
08	يبرز تردد الأحرف الأكثر فاعلية في خلق الإيقاع الداخلي	349
09	يبرز أنواع الإهداءات الموظفة من طرف بعض الشاعرات	433
10	يبين التصدير وأهم عناصره وعلاقته بعنوان الديوان ومتنه	438
11	يبرز أنواع المقدمات الموظفة في بعض دواوين الشاعرات	454

2/- الأشكال التوضيحية:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	يبين وظائف اللغة عند جاكبسون	41
02	يبين اتجاهات الحركة النسوية الغربية	71
03	يبين تعدد مصطلحات الأدب النسوي	98
04	يبرز حركية العملية الإبداعية عند رجاء الطالبي	152
05	يبرز حركية العملية الإبداعية عند سميرة البوزيدي	155
06	يوضح أصناف عناوين الدواوين والقصائد النسوية	211
07	يوضح تشظي الذات الشاعرة بين حقيقة الحياة وحتمية الموت	235
08	يبرز اغتراب الأنثى وانشطار الذات الشاعرة	238
09	يبين إيقاع التواصل لقصيدة " مأدبة متأخرة" لنوارة لحرش	371
10	يبرز إيقاع التمايز في قصيدة " أشياء..وأخرى" لأحلام مستغانمي	373

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)**

1/- المصادر:

1/- أحمد خمقاني (فايزة): نرد، كلاما، قالمة-الجزائر، ط1، 2022.

2/- الإدريسي البوزيدي (علية): أزهار تقلدني في السقوط، دار التوحيدي، المملكة المغربية، ط1، 2018.

3/- الإسماعيلي (حليمة): تراتيل الطين، منشورات منتدى الضاد للإبداع والتنمية بالمغرب، المغرب، ط1، 2021

4/-الأعوج (زينب): مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010.

: عطب الروح، الفضاء الحر، ومنشورات بغدادي، الجزائر، ط2، 2013.

5/- الباروني (أم الخير): لحاف الضوء، مجلس تنمية الإبداع، ليبيا، ط1، 2007.

6/- البراء (مباركة): مدى حرفين، دائرة الثقافة، الشارقة-الإمارات العربية المتحدة، د.ط، 2018.

7/-البوزيدي (سميرة): تحت القصف، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، طرابلس-ليبيا، ط1، 2013.

8/- الحافي (سناء): عروس الرماد، دار الغاية، الأردن، ط1، 2018.

9/- الدغاري (هدى): يا كلي الناقص يا فداحتي الكاملة، دار سحر، تونس، ط1، 2020.

10/- الدوزي خلف الله (نجوى): لا قلب لي، زينب، نابل-تونس، ط1، 2019.

11/- الرابحي (سلوى): ضمائر الطوفان، دار ميارة، تونس، ط1، 2008.

12/- الرايس (حياة): أنثى الريح، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط2، 2011.

13/-السرايري (سليمى): صمت..كصلوات مفقودة، دار ميارة، القيروان-تونس، ط1، 2017.

14/-الشابي (لطيفة): مدي يديك، تخضب الحناء، مطبعة الثقافية المنستير، تونس، ط1، 2022.

15/- الطيب دبة (خديجة): قبيل الشمس بغيمة، رسائل، الجزائر، ط1، 2023.

16/- الظاهري (ماجدة): ما تيسر من صورتها، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

17/-العاصمي (مليكة): تصبح فرسا، مؤسسة مقاربات، المغرب، ط1، 2021.

18/- الغول (هدى): لغتي المتطرفة، دار الجابر، بنغازي - ليبيا، ط1، 2022

19/- الفرجاني (سونيا): ليس للأرض باب وسأفتحه، زينب، نابل-تونس، ط1، 2019.

: ال45 بتوقيت أبي، الأمينة، القيروان-تونس، ط1، 2022.

20/- الفلاح (خلود): نساء، مطابع الأهرام، جمهورية مصر العربية، ط1، 2015.

21/- القمودي (حواء): بحر لا يغادر زرقته، دار الأدهم، القاهرة-مصر، ط1، 2018.

: وردة تتشب شوكها، دار الأدهم، القاهرة-مصر، ط1، 2018.

22/- الماجري (جميلة): ديوان النساء، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 1997.

23/- المريني (أمينة): سآتيك فردا، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي، فاس-المغرب، ط1، 2001.

: المكابدات، حلقة الفكر المغربي، فاس-المغرب، د.ط، 2005.

: المكاشفات، حلقة الفكر المغربي، فاس - المغرب، ط1، 2008.

: ومنها تتفجر الأنهار، روافد، الكويت، ط1، 2009.

: خرجت من هذه الأرخبيلات، د.م، ط1، 2015.

: من أوراق الحلاج الآخر، محترف الكتابة، فاس-المغرب، ط1، 2016.

24/- الهرمي (هدى): ظلال الأجنحة، دار زينب، نابل-تونس، ط1، 2018.

25/- اليعقوبي (سمية): تكبيرة الماء، دار الثقافة، الشارقة، ط1، 2022.

26/- أيوب عزيزي (وردة): أعوذ بربك صني، الماهر، سطيف-الجزائر، ط1، 2019.
: صوفية في محراب عشق،، دار ومضة، جيجل-الجزائر، د.ط، 2022

27/- بروش (حسناء): للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

28/-بكار (سندس): قبعة ضاقت عن رأسي، دار ميارة، القيروان-تونس، ط1، 2016.

29/- بلعاليا (زهرة): عطر القلب، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

: ساحل وزهرة، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

: ما لم أقله لك، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.

30/-بلقصير (خيرة): جسد الأهزوجة، مؤسسة أبجد، العراق، ط1، 2020.

31/-بلال (عمارية): أميرة الحب، دار الغرب، وهران-الجزائر، ط1، 2002.

32/-بن محمود(فاطمة): ما لا تقدر عليه الريح، دار ميارة، القيروان-تونس، ط1، 2019.

33/- بن نويوة(حسناء): وقال الصبار ارتويت، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، ط1، 2021.

: زغاريد الندم، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، د.ط، 2021.

34/- بنت عابدين (زينب): معتكف الحروف، الدار العامية، محطة مصر-الإسكندرية، ط1، 2019

35/- بورابة (إلهام): نور الشمس، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، ط1، 2022.

36/-بوسيس (وسيلة): المواربة والختل، دار الوطن، الجزائر، ط1، 2017.

: الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر، دار الماهر، سطيف-الجزائر، ط1، 2019.

37/- بوقنة(فريدة):لا خطة للهذيان،منشورات الوطن اليوم، العلمة – سطيف، د.ط، 2017

: بوصلة لأرامل سيوران، دار كلاما، الجزائر، ط1، 2022

38/-بوهراكة (فاطمة): جنون الصمت، دار عماد قطري، مصر، ط2، 2015.

39/- جاب الله (خالدية): للحزن ملائكة تحرسه، موفم، الجزائر، د.ط، 2015،

40/- جلاب (عائشة): شامخ كالانتظار، دار خيال، برج بوعريريج -الجزائر، د.ط ، 2021

: نون النشوة، أجنحة للنشر، الجزائر، د.ط، 2021

41/-جلطي (ربيعة): شجر الكلام، منشورات السفير، مكناس-المغرب، ط1، 1991.

: وحديث في السر، دار الغرب، وهران-الجزائر، ط1، 2002.

: حجر حائر، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2009.

: النبية تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1، 2014.

: ترتيب العدم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1، 2022.

42/- حاسي (فاطمة): أدنى من صرختين أبعد من قهقهة!، بيت الشعر، المغرب، ط1، 2017.

43/- حرباوي (لطيفة): قريب من الأمام بركلة، دار خيال، برج بوعريريج – الجزائر،د.ط، أكتوبر 2021

44/-حساني (لطيفة): ظلي الذي أتبعه، المثقف، الجزائر، ط1، 2018.

45/- درويش(شامة): كعب على حافة الألوان، دار الألمعية، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2016.

: إيزلوان، دار ميم، الجزائر، ط1، 2018.

46/- زريق (أمينة): فوضاي ناي وصلاة، الأمينة للنشر، تونس، ط1، 2019.

47/- سعدة خلخال (منيرة): أسماء الحي المستعارة، أصوات المدينة، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2004.

48/- سعيدي (لميس): كقزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، دار العين، قصر النيل-القاهرة، ط1، 2019.

49/- سليمى (رحال): هذه المرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

50/- طالبي (رجاء): أوراق أندروميدا، فضاءات، المغرب، ط1، 2022.

51/- عبيدات (نجوى): ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالمجاز، كلاما، قالمة-الجزائر، ط1، 2022.

52/-عكاشة (فاطمة): أنات مهملة، زينب، نابل-تونس، ط1، 2020.

53/-علي اللولبي (كريمة): الحب أجنحة امرأة، دار ديوان العرب، بور سعيد-مصر، د.ط، 2021.

54/-عمر (حنين): باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "أكاديمية الشعر"، أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010.

، د.م، ط2، 2018.elles**55**/- عنفوان (فؤاد): غودو يأكل أصابعه، هن

56/- لحرش (نوارة): أوقات محجوزة للبرد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2007.

: كمكان لا يعول عليه، الوطن اليوم، سطيف-الجزائر، د.ط، 2016.

57/-لعوير (ليلى):سجدات على جبين الاعتراف،منشورات فاصلة، قسنطينة-الجزائر،ط1، 2001

58/-محفوظ (حنان): قصيدة ليست لي، دار إمكان، طرابلس-ليبيا، ط1ن 2020.

59/- محمدي(حبيبة): كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1995.

60/- محمدي (رشيدة): شهادة المسك، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

61/- محمدي(نصيرة): كأس سوداء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر، ط2، 2002.

: نسيان أبيض، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1، 2016.

62/- محمود سعد الله (فاطمة): حبر الياسمين، دار الاتحاد، د.م، د.ط، 2017.

: قصائد معلقة على حبل التمرد، دار الثقافة المنستير، تونس، ط1، 2019.

: إشراقات حرف...صوبك، مطبعة الثقافية المنستير،تونس، د.ط، 2020.

: كلمات تقترف غواية البوح، دار المسار، تونس،ط1، 2021.

63/- محنش (سمية): مسقط قلبي، منشورات الضفاف، الجزائر، ط1، 2013.

: ذلك الكنز، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، واد سوف- الجزائر، 2017.

64/- مختار (السالم السالكة): مشاعر، دائرة الثقافة، الإمارات العربية المتحدة- الشارقة، ط1، 2021

65/- مدوري (سنية): فردوس الكلمات، دار زينب، تونس، ط1، 2014.

: القادم الوردي لي، دار المنتدى، تونس، ط1، 2016.

: حدس يوسوس للطيور، الفردوس، تونس، ط1، 2020.

: جرح الكمنجات، دار الفردوس، تونس، ط1، 2022.

66/- مرشيد (فاتحة): ورق عاشق، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2003.

: تعال نمطر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2006.

: حميمة الغيم، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2020.

: لا حزن لي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء- المغرب، ط1ن 2023.

67/- مستغانمي(أحلام): عليك اللهفة، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت-لبنان، د.ط، 2015.

68/-مسعودي(سليمة): فصول من كتاب الريح، دار كلاما، قالمة - الجزائر، ط1 ،2022

: مرايا الانكسار،دار كلاما، الجزائر، ط1 ،2022

69/- معيرش (فضيلة): قحط على شفاه الغيم، رومنس، الجزائر، ط1، 2022

70/- ناسمي (ليلى): كأس واحدة تكفي، منتدى العشرة، المغرب، ط1، 2011.

: ملحمة وجع الوجود، وشمة، تونس، ط1، 2022.

71/- نجمي (ريم): كن بريئا كدئب، منشورات المتوسط، ميلانو -إيطاليا، ط1، 2018

72/-نصري(السيدة):ترانيم لما قبل الغسق،دار المسار، شارع باريس-تونس، ط1، 2019.

: مهرة النور، دار البدوي، تونس، ط1، 2019.

73/-نصيب (منيرة): العناق يجب ما قبله، دار الجابر، بنغازي-ليبيا، ط1، 2021.

74/- نقري (نعيمة): كأني..به، دار ميم، الجزائر، ط1، 2013.

75/- نواصر (نادية): وشم على ساق الوردة، دار سيفار، عناية-الجزائر، ط1، 2023.

76/- يحياوي (راوية): أنا لا أحد،دار ميم، الجزائر، د.ط، 2022.

77/-يونس (سعاد): أراك..ولا أراك، وزارة الثقافة الليبية، ليبيا، ط1، 2013.

2/- المراجع:

أ/- المراجع العربية:

1/- إبراهيم (عبد الله): السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1،

2/-ابن طباطبا (العلوي محمد أحمد): عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2005.

3/- أبو العدوس (يوسف): الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007-1427هـ

4/- أبو ملحم (علي): في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1990.

5/-أبي الحسين (مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري): صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج1، ط1، 1412-1991

6/-إدريس (عبد النور): النقد الجندري - تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية-، دار فضاءات ، المغرب، ط1، 2013.

7/-أدونيس(علي أحمد سعيد): مقدمة الشعر العربي، دار العودة،بيروت-لبنان،ط3، 1971

: الثابت والمتحول بحث في الأتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1978.

: سياسة الشعر- دراسة في الشعرية العربية المعاصرة-، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

: الصوفية والسريالية، دار الساقي، د.م،ط3،د.ت

:موسيقى الحوت الأزرق(الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 2002

: الصوفية والسريالية، دار الساقي، د.م،ط3،د.ت

8/-أزلماط (محمد): خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربيالمعاصر -مقاربة سيميائية-، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006،

9/- إسماعيل(عز الدين): الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة-، دار الفكر العربي، د.م، ط3، 1974.

: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د.م، ط3، د.ت

10/-البادي (حصة): التناص في الشعر العربي الحديث -البرغوثي نموذجا-،دار كنوز المعرفة، عمان،ط1، 2009

11/-التلاوي (محمد نجيب): القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ط، 2006

12/-التيجاني (آمينة): جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري-خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا -مقاربة أسلوبية جمالية-، مطبعة مزوار، الوادي- الجزائر، ط1، 2013

13/- الجاحظ (ابن عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998.

14/- الجباعي (جاد الكريم): فخ المساواة تأنيث الرجل..تذكير المرأة، مؤمنون بلا حدود، المملكة المغربية- الرباط، ط1، 2018

15/- الجرجاني(أبو بكر بن عبد الرحمان عبد القاهر): دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: أبو فهد محمود شاكر، د.م، ط1، د.ت، 2011.

16/- الجهني (زيد بن محمد بن غانم): الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ج:01،ط1، 1425 هـ

17/- الجيزاني (محمد كاظم): مفهوم الذات والنضج الاجتماعي- بين الواقع والمثالية-، دار صفاء، المملكة الأردنية الهامشية، ط1، 2012

18/-الحداد (فوزي عمر): القصة القصيرة النسائية في ليبيا (دراسة نقدية في النشأة و التطور والقضايا) ، دار الرواد، دط،دت

19/- الحميري (عبد الواسع): الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،لبنان، ط1، 1999

20/-الحوقاني (عيسى بن سعيد): التناص في شعر نزار قباني-دراسة نقدية نظرية تطبيقية-، مكتبة الغبيراء، عمان،ط1، 2012

21/- الخفاجي (قيس حمزة): المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم، بابل - العراق، ط1، 2007

22/- الرجبي (مية): النسوية مفاهيم و قضايا ، الرحبة ، دمشق -سوريا ، ط1، 2014

23/- الرواشدة (أميمة عبد السلام): التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، عمان -الأردن، ط1، 2015

24/-الرواشدة (سامح): فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل ونقل)، المركز القومي، الأردن- أربد، ط1، د.ت

25/- السامرائي (فاضل صالح): الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان- الأردن، ط2، 2007- 1427ه

26/- السيف (خالد بن عبد العزيز): إشكالية المصطلح الأنثوي -دراسة دلالية مصطلح المساواة ..الحجاب، التمكين، أنموذجا، دار التكوين، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016

27/- الشيخ (عبد الواحد حسن): البديع والتوازي، مكتبة الاشعاع الفنية، الاسكندرية- مصر، ط1، 1419ه/ 1999م

28/-الصديق (حسين): فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، سوريا-حلب، ط1، 2003.

29/- الصديقي (أبو عبد الرحمن شرف الحق العظيم آبادي محمد أشرف بن أمير بن علي بن حيدر): عون المعبود على شرح سنن أبي داود، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط1، 2005

30/- الصفراني (محمد): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)- بحث في سمات الأداء الشفهي " علم التجويد"-، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008

31/- الظاهر (رضا): غرفة فرجينيا وولف- دراسة في كتابة النساء-، دار المدى، د.م، د.ط ، د.ت

32/- الظاهر (قحطان أحمد): مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل، الأردن- عمان، ط2، 2010

33/- العباس (محمد): سادنات القمر سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق- سورية، ط2، 2010، ص: 25.

34/- العفيف (فاطمة حسين): لغة الشعر النسوي العربي المعاصر: " نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب" نماذج: ، عالم الكتب الحديث، إربد- شارع الجامعة، ط،1،2011

35/-العلاق(علي جعفر): في حداثة النص الشعري -دراسة نقدية-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990

36/- الغذامي (عبد الله): المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996

: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005

37/- فتوح (أحمد محمد): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، كورنيش النيل – القاهرة، ط1984،3

38/- اللجمي (نبيلة الرزاز): أصول قديمة في شعر جديد، مكتبة الأسد، دمشق، د.ط، 1995

39/- المراكشي (البشير عصام): جدل النسوية والذكورية، مركز رواسخ، الكويت، ط5، 2023

40/- المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د.م، ط3، د.ت.

41/- المسكيني (فتحي): الهوية والزمان -تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن"، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2001

42/- الملائكة (نازك): شظايا ورماد، د.م، د.ط، د.ت

43/- المناصرة (حسين): النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008

44/- الناصر (إيمان): قصيدة النثر العربية " التغاير والاختلاف"،مكتبة النرجس، د.م، ط1، د.ت

45/- الوجي (عبد الرحمان): الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق- سوريا، ط1، 1989

46/- بدوي (عبد الرحمان): الانسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1947

47/- بزون (أحمد): قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، د.م، ط1، د.ت،

48/- بعلي (حفناوي): مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، 1430هـ- 2009م

49/- بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: ادريس نقوري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، 2000

50/- بلخير (ليلى): خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤسسة حسين راس الجبل، قسنطينة، د.ط، 2016

51/- بلعابد (عبد الحق): عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 2008

52/- بن الحجاج (مسلم القشيري النيسابوري أبي الحسين): صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج1، ط1، 1412-1991

53/- بن السائح (الأخضر): سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى،- الأخضر عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط1، 2011

: سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء–، دار التنوير، الجزائر، 2012

54/– بن صالح (نوال): جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون، عمان– الأردن، ط1، 2016،

55/– بنمسعود (رشيدة): المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2002

56/– بنيس (محمد): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985

: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ج3، ط3، 2001

57/– بومنير (كمال): في معنى الجميل–كتابات فلسفية واستطيقية (من أفلاطون إلى لوك فيري)، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2018.

58[1]/– تاوريريت (بشير): آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب، القاهرة– مصر، ط1، 2009م

59/– تبرماسين (عبد لرحمان): البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة– مصر، ط1، 2003

60/– جابر (يوسف حامد) : قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق– سوريا، د.ط، 1988

61/– جبارة (محمد جاسم): مسائل الشعرية في النقد العربي (دراسة في نقد النقد)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، .2013

62/- جريو (خيرة): جماليات المفارقة الساحرة في النص االشعري العربي المعاصر، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، مج: 4، ع: 11، جوان 2017

63/- جزار (محمد فكري) : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988

64/- حافظ (أشرف): الهوية العربية والصراع مع الذات –دعوة للنهضة الفكرية وإعادة صياغة المفاهيم–، كنوز المعرفة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2012

65/- حسن الشيخ (عبد الواحد): البديع والتوازي، مكتبة الاشعاع الفنية، الاسكندرية- مصر، ط1، 1419ه/ 1999م

66/- حسين (خالد حسين): في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية، دار التكوين، د.م ،د.ط، د.ت

67/-حفناوي (بعلي): مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية (قراءة في سفر التكوين النسائي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2009

68/- حلمي (مطر أميرة): فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء، د.ط، 1998.

69/- حمد (عبد الله خضر): أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديثة، إربد- الأردن، ط1، 2013

70/- حمداوي (جميل): شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، الألوكة، د.م، ط1، 2014

:الكتابة الشعرية النسائية بالمغرب في ضوء بلاغة المكونات والسمات ، دار الريف، الناظور-تطوان/ المملكة المغربية، ط 1،2016.

71/-خضر (حمد عبد الله): أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2013

72/- خمري (حسين): نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 2007

73/- خميس (ظبية): الذات الأنثوية – من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار المدى، دمشق-سورية، ط1، 1997

74/- داغر (شربل): الشعرية العربية الحديثة -تحليل نصي-، دار توقال، المغرب،ط1، 1988

75/- رشام (فيروز): تاريخ النساء الذي لم يكتب بعد دراسة حول الكتابة والجندر في الثقافة العربية، دار فضاءات للنشر، عمان، ط1، .2022

76/-ريان (أمجد): صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة- مصر، ط1، 2000م

77/- زايد (علي عشرى): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مدينة نصر-القاهرة، د.ط، د.ت

: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002

78/- زهران (حامد عبد السلام): علم النفس الاجتماعي، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1984

79/- زهور (كرام): السرد النسائي العربي -مقاربة في المفهوم والخطاب-، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004

80/- ستاني (مثنى أمين) ، حلمي (محمد كاميليا): الجندر: المنشأ،المدلول،الأثر، جمعية العفاف الخيرية ، عمان- حي المدينة الرياضية ، ط1، 2004،

81/- شاكر(عبد الحميد): التفضيل الجمالي-دراسة سيكولوجية التذوق الفني-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2001.

82/- شبر (هادي سحر): الصورة في شعر نزار قباني-دراسة جمالية-، دار المناهج، عمان-الأردن، ط1، 2011.

83/-شعبان(بثينة): 10عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999

84/- شقروش (شادية): سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2010

85/- صالح (بشرى موسى): الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994

86/-صبحي(محيي الدين): الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988

87/-عامر (رضا): الشعر النسوي من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، دار أسامة ، الأردن -عمان ، ط1، 2019

88/-عبد الجليل (عبد القادر): علم الصرفي الصوتي /-PHONOLOGYMORPHO ، دار منة، د. م ، 1998

89/- عبد الحسين (مثنى محمد): مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2023.

90/-عبد حيدر(نجم):علم الجمال(أفاقه وتطوره)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ط2، 2001.

91/-عبد اللطيف (حمودة دانا): شعرية النثر "طوق الحمامة نموذجا"، دار زهد، عمان-المملكة الأردنية، د.ط، د.ت.

92/- عبد الله (عادل): التفكيكية " إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، دار الحصاد، سورية – دمشق، ط1، 2000

93/- عبد الله (يسرى عبد الغني): الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة، منشورات صفحة البلاغة الرحبة، تطوان-المغرب، د.ط، 2016.

94/- عبيد (كلود): الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، تقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت- لبنان، ط1، 2013

95/-عبيد (محمد صابر): الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، دار غيداء، ط1، 2016م

96/-عصفور (جابر): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت- الحمراء، ط3، 1992

: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994

97/- عمر (أحمد مختار): اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996

98/-فتحي (نعجة سهى): خطاب المرأة في المعجم العربي مقاربة سوسيولغوية، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط2، 2015

99/-فتوح(محمد أحمد)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د. ت

100/- فرج (علي داخل) : محاكمة الخنثى قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، دار الفراهدي، العراق، ط2، 2012

101/- فضل (صلاح): أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط1، 1995

102/- قطوس (بسام): استراتيجيات القراءة التاصيل والإجراء النقدي، دار الكندي ،اربد- الأردن، د.ط، 1998

103/- قيسومة (منصور): الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016

104/- كركوش (فتيحة): إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية -دراسة تحليلية نقدية-، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة البليدة، الجزائر، العدد: 16، سبتمبر 2014

105/- كرم (أنطون غطاس): الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت - لبنان، د.ط، 1949

106/- لبصير (لطيفة): سيرهن الذاتية- الجنس الملتبس، محاكاة للدراسات، دمشق- سورية، ط1، .2013

107/- لعريط (مسعودة): سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2013

108/- متولي (نعمان عبد السميع): إيقاع الشعر العربي في: الشعر البيتي / الشعر الحر/ قصيدة النثر، دار العلم والإيمان، ط1، 2013

109/- مداس (أحمد عمار): السيمياء والتأويل -دراسة إجرائية في أليات التأويل وحدوده ومستوياته- عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2011

110/- مسعود (ميخائيل): الأساطير والمعتقدات العربية قبل الاسلام، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1994

111/- مسعودي (سليمة): الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر -دراسة في شعر أدونيس-، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2020

112/- معماش (ناصر): النص الشعري النسوي العربي في الجزائر- دراسة في بنية الخطاب -، دار آذار، العلمة، د.ط، 2005

113/- منصور (إبراهيم محمد):الشعر والتصوف -الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر-،دار الأمين، مصر، د.ط، د.ت

114/- ناظم (حسن): مفاهيم الشعرية -دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم-، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1994.

115/- هلال (عبد الناصر): الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ-مصر، د.ط، 2010

: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة-مصر، ط1

116/- هلو (الطيب): بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، شركة مطابع الأنوار المغربية، وجدة- المغرب، ط1، 2010

117/- وغليسي (يوسف): إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 1429هـ

: الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، قسنطينة- الجزائر، ط1، د.ت

: خطاب التأنيث دراسة في الشعر السنوي الجزائري، جسور للنشر، قسنطينة- الجزائر، ط1، 2013م

118/- ياقوت (أحمد سليمان): التسهيل العلمي في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1999

119/- يحياوي (راوية): البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم، الجزائر،ط2، 2014

120/- يحياوي (رشيد): قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، أفريقيا الشروق، المغرب، ط1، 2008

121/- يوسف(أحمد):يتم النص الجينيالوجيا الضائعة،منشورات الاختلاف،د.م،ط1، 2002

122/-يونس (علي): نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط1، 1993

ب/- المراجع المترجمة:

1/- إمانويل (كنت): نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2005.

2/-جاكبسون (رومان): قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988.

3/- جامبل (سارة): النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

4/- جيمينيز (مارك): ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، 2009.

5/-دي بوفوار (سيمون): الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة، د.م، د.ط، د.ت

6/-روگر (نرجس) : فيمينزم (الحركة النسوية) مفهومها،أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية ،ترجمة:هبة فاضل، دار المخطوطات العتبة العباسية المقدسة، بيروت- لبنان ،ط1، 2019

7/- سارتر(جان بول):الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفنى، د.م، ط1، 1964

8/-شورون (جاك): الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، تقديم: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1984

9/-كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986.

10/-كوين (جون): النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة- مصر، ط1، 2000،

11/- كيه.كولمار (ويندي) ، بارتكوفيسكي (فرانسيس): النظرية النسوية – مقتطفات مختارة-، تر: عماد إبراهيم، مراجعة: عماد عمر، الأهلية للنشر، المملكة الأردنية الهاشمية- عمان، ط1، 2010

12/- لوتمان (يوري): تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة وتقديم: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1995

13/- موريس (بام): الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحى عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002

14/- هويسمان (دنيس): علم الجمال (الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، د.ط، 2015.

ج/- المراجع الأجنبية:

1/-Carolyn Korsmeyer : GENDER AND AESTHETICSAn introduction,First publishedby Routledge, New York, 2004.

2/-Catherine Villanueva Gardner : Historical Dictionary of Feminist Philosophy, Published in the United States of America, Scarecrow Press, Lanham, Maryland • Toronto • Oxford 2006.

3/-Deborah L. Madsen : Feminist Theory and Literary Practice, PlutoP Press, First published by Pluto Press , LONDON • STERLING, VIRGINIA, 2000.

4/-Derek Attridge : Poetic rhythm An introduction, cambridge university Press.

5/-Margaret Walters : Feminism: A Very Short Introduction, Published in the United States, by Oxford University Press Inc, New York, 2005.

6/-Otared Haidar : The Prose Poem and The Journal Shi'r-A comparative Study of Literature,Literary theoray and Journalism, First Edition, British Library, 2008.

7/-Roman Jakopson: Huit question de poètique, Editions du seuil, paris, 1977.

3/- المعاجم والموسوعات:

1/-أنيس (إبراهيم) وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، طهران- ايران، ط1، د.ت، ج1

2/- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف،كورنيش النيل- القاهرة، المجلد: 04، د.ط، د.ت

3/-أبو الفضل (جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري): لسان العرب،نشر أدب الحوزة، ايران،1405هـ، مج:05

4/-أبو الفضل(محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري جمال الدين): لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد: 14، د.ط، د.ت،

5/- لالاند (أندريه): موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشوراتعويدات باريس، ط2، المجلد:A-Gبيروت- ، 2001.

6/-وهبة (مجدي) ، كامل (المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدباء

7/–عمر (أحمد مختار): معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، المجلد:01

4/- الرسائل والأطاريح الجامعية:

1/–بن بوزة (سعيدة): الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، إشراف: الطيب بودربالة، (دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، 2008

2/- بوزمام (نسيمة): جماليات الرمز الصوفي في الشعر المغاربي " تجليات ودلالاتت"، إشراف: بلقاسم نوادي، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي- كلية الآداب واللغات،برج بوعريريج-الجزائر،2022

3/- خينوش (سهام): النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، إشراف: جمال مجناح، (دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسلة- الجزائر، 2018

4/- دودين (رفقة محمد عبد الله): التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها ، دكتوراه في الأدب العربي،قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2004

5/–عامر (رضا): العنونة في الشعر النسوي المعاصر شعر " هدى ميقاتي"أنموذجا،إشراف: جاب الله أحمد، (دكتوراه)، كلية الآداب واللغات،جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر، 2014 .

6/- مسعي (نهاد): قصيدة النثر النسوية في الجزائر ، إشراف : يوسف وغليسي ، دكتوراه في الأدب العربي ، كلية الأداب و اللغات ، جامعة الإخوة منتوري –قسنطينة 1 ، الجزائر ، 2018- 2019

5/- المجلات والدوريات:

1/-ابرادشة (سوسن): الأدب النسوي بين الرفض والتأييد وبداياته في الوطن العربي، جامعة الجزائر02، أبو القاسم سعد الله

2/- البهنسي (عفيف): جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية،دمشق، ع: 59-60، 1995

3/- الصالح خرفي (محمد): سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع " السيمياء والنص الأدبي"، كلية الأداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، نوفمبر 2006م

4/- المعتوق (أحمد محمد): اللغة العليا بين المنظور المعجمي ومنظور النحو العربي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 12، 2003- 2004،

5/-بكاي (كريمة) :الموقف النقدي والأدبي من " الأدب النسوي " في العالم العربي ، مجلة الصوتيات،المجلد(20) العدد (02) شعبان 1439/أفريل

6/- بن مبروك (خولة): الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة وفي الأدب الجزائري، الجزائر.

7/-توهامي (إيمان): الذات والتفاعلات الاجتماعية عند " جورج هربرت ميد"، مجلة التكامل، الجزائر، العدد: 06، أوت 2019

8/- جاسم (عبد منتهى): فلسفة الفن عند جون ديوي، مجلة كلية الآداب، جامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم الفلسفة، ع: 101.

9/- جريو (خيرة): جماليات المفارقة الساحرة في النص االشعري العربي المعاصر، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، مج: 4، ع: 11، جوان 2017

10/–حمود (فريال): مستويات تشكل الهوية الاجتماعية وعلاقتها بالمجالات الأساسية المكونة لها لدى عينة من طلبة الصف الأول الثانوي من الجنسين–دراسة ميدانية في المدارس الثانوية العامة في مدينة دمشق–، مجلة جامعة دمشق،دمشق، المجلد:27، 2011

11/–خليفة (محمد): فاعلية التخييل عند حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) دراسة نقدية، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، دار المنظومة، ع: 09، شوال 2008.

12/– زراقط (عبد المجيد) :النسوية الأدبية –رؤية نقدية للمعطى والمنهج ، الجامعة اللبنانية – لبنان، مجلة الاستغراب، 2019

13/–زهور (كرام) :الكتابة النسائية المغربية، أفق مفتوح على التنوع ،المغرب 2019

14/–سويسي (زهية): الشعر النسوي في موريتانيا بين الأصالة والتحديث (الشاعرة مباركة باته بنت البراء نموذجا، دراسة إيقاعية) ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد:13،العدد: 02، 2021/09/15

15/– عامر (رضا):الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، الأكادمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب والفلسفة ، ع:15، جانفي 2016

16/–عبد الهادي (خضير): المفارقة في شعر المتنبي، مجلة المورد، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، العدد: الأول،2008

17/– عبد الهادي (علاء): شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل: الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية)، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد: 01، المجلد: 36، 2007

18/–علي (خضري)، رسول (بلاوي)، صقري يباد: البنية الصوتية في شعر توفيق زياد "قصيدة هنا باقون نموذجا"، بحوث في اللغة العربية، اصفهان– مصر، ع:16، ربيع وصيف 1438هـ / 1392هـ،2023

19/- قادري (حورية): الذات الكاتبة بين الحضور والغياب قراءة في رواية: "الخابية " لجميلة طلباوي،مجلة مقاليد،جامعة طاهري محمد، بشار- الجزائر، ع: 13، ديسمبر 2017

20/-قرنوط (الحسين): جماليات التناص ودلالاته الرواية المغاربية...أنموذجا، جامعة الجلفة، الجزائر

21/- كرام (زهور) :الكتابة النسائية المغربية- أفق مفتوح على التنوع- ،المغرب

22/- كركوش (فتيحة): إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية -دراسة تحليلية نقدية-، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة البليدة، الجزائر، العدد: 16، سبتمبر

23/-كمال (أبو ديب): الواحد/المتعدد،مجلة فصول، ع2،مج:15، 1996

24/-منير(وليد): التجريب في القصيدة المعاصرة،مجلة فصول،المجلد: 16، ع:1، 1997

25/- ويس (أحمد): الانزياح وعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج:25، ع:3، مارس 1998

7/- المواقع الالكترونية:

1/- أم الخير (الباروني): مخبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2024/09/06، 11:45.

http://georgekan.free.fr/

2/- الرميلي (آمنة):الأدب النسوي في تونس: أزمة مُصطلَح ام أزمة هوية ؟،الميادين نت ، 24 أوت 2024،12:29

https://www.almayadeen.net/investigation/909023/،

3/- الماضي (نريمان): العنوان في شعر عبد القادر الجنابي " حياة ما بعد الياء نموذجا"،عالم الأدب، إيلاف،

2023/10/23https://elaph.com/Web/ElaphLibrary/2005/12/115872.htm،13:42

4/–بن أحمد (محسن): الكاتبة حياة الرايس ل" الصباح": اكتب كما اشتهي أن أكون لا كما تشتهيني الحياة أن أكون، مقالات الصباح، الأربعاء 21 أوت 2024، 19:29

https://www.assabahnews.tn/ar

5/–تربة بنت (عمّار):التجربة الإبداعية للمرأة الموريتانية بين الشعر والسرد،2022،12:55،/09/24https://saharamedias.net/2312

6/– رياضي (خديجة): تاريخ وحصيلة الحركة النسوية في المغرب ،2022/09/06.

https://capiremov.org/ar/tajarib/alnasawiat-almaghrib/

7/– كمال (جعفر): الشعر الموريتاني المحكوم بالتزامن الوراثي / نتناول الشاعرة مباركة باته بنت براء ، 2022/08/02، 12:14https://oudaba.mr/?q=node/1396

8/–لحرش (نوارة): الكاتبة وتحديات الفكر الذكوري، جريدة النصر، الاثنين 20 أوت ، 2024،00:45https://www.annasronline.com

9/–معاوية (موسى): قراءة في ديوان الشاعرة الموريتانية مباركة بنت البراء \"ترانيم لوطن واحد\"، نادي الجسرة الثقافي،الأردن ، 2024/03/29.

https://aljasrah.net/aljasra732/

10/– موقع نخيل عراقي، 2024/09/16،

14:46https://iraqpalm.com/ar/n10153

11/– مجلة العربي: الشاعرة أمينة المريني، أجود الشعر وأصدقه ما ينبثق من سراديب الدهشة، 2024/09/16، 12:28

https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/19078

12/- موقع العمق المغربي: الأديبة سناء الحافي: الشعر يبدأ من قول "أحبك" وليس "أخونك"، 2024/09/16، 13:44 https://al3omk.com/555753.htm

13/- السراج الإخباري، 2024/09/15، 18:14.

https://essirage.net/archive/index.php/interviews/

8/- المراسلات:

1/- مراسلة مع الشاعرة "**حسناء بن نويوة**": 2024/09/05، 12:37

2/- مراسلة مع الشاعرة "**خديجة الطيب دبة**": 09/20/ 2024، 18:57

3/- مراسلة مع الشاعرة "**شامة درويش**": 08/08/ 2024، 02:18

4/- مراسلة مع الشاعرة "**عائشة جلاب**": 08/06/ 2024، 22:46

5/- مراسلة مع الشاعرة"**فريدة بوقنة**": 06 اوت 2024، 22:18.

6/- مراسلة مع الشاعرة"**فضيلة معيرش**": 07أوت 2024، 22: 11.

7/- مراسلة مع الشاعرة"**لطيفة حرباوي**": 2024/08/06، 22:48

8/- مراسلة مع الشاعرة"**وردة أيوب عزيزي**": 2024/08/16، 11:37

9/- مراسلة مع الشاعرة "**أمينة زريق**": 10 أوت 2024، 10:27

10/- مراسلة مع الشاعرة "**جميلة الماجري**": 2024/08/28، 12:25.

11/- مراسلة مع الشاعرة"**حياة الرايس**": 2024/08/07، 10:11.

12/- مراسلة مع الشاعرة"**سندس بكار**": 2024/09/06، 17:36

13/- مراسلة مع الشاعرة"**سلوى الرابحي**": 06 أوت 2024، 22:07.

14/- مراسلة مع الشاعرة "**سليمى السرايري**": 2024/08/07، 10:48.

15/- ملراسلة مع الشاعرة "**سمية اليعقوبي**": 2024/09/15، 12:06.

16/- مراسلة مع الشاعرة "**سنية المدوري**": 2024/08/06، 22:12.

17/- مراسلة مع الشاعرة "**سونيا فرجاني**": 2024/08/06، 22:14

18/- مراسلة مع الشاعرة "**سيدة نصري**": 2024/08/15، 14:51.

19/- مراسلة مع الشاعرة "**فاطمة عكاشة**": 07 أوت 2024، 01:17.

20/- مراسلة مع الشاعرة "**فاطمة محمود سعد الله**": 2024/08/07، 10:45.

21/- مراسلة مع الشاعرة "**لطيفة الشابي**": 2024/08/08، 15:06.

22/- مراسلة مع الشاعرة "**ماجدة الظاهري**": 2024/08/18، 13:07.

23/- مراسلة مع الشاعرة "**نجوى الدوزي خلف الله**": 2024/09/20، 21:37.

24/- مراسلة مع الشاعرة "**هدى الداغري**": 2024/09/15، 14:26.

25/- مراسلة مع الشاعرة "**هدى الهرمي**": 07 أوت 2024، 48: 05.

26/- مراسلة مع الشاعرة"**رجاء الطالبي**": 2022/10/12، 23:39.

27/- مراسلة مع الشاعرة "**ريم نجمي**": 08 أوت 2024، 14:27.

28/- مراسلة مع الشاعرة"**علية الادريسي البوزيدي**": 2024/09/16، 12:48.

29/- مراسلة مع الشاعرة"**فاطمة بوهراكة**": 06 أوت 2024، 23:03.

30/- مراسلة مع الشاعرة"**فاطمة حاسي**": 07 أوت 2024، 00:55.

31/- مراسلة مع الشاعرة "**ليلى ناسمي**": 08 أوت 2024، 10:24.

32/- مراسلة مع الشاعرة "**مليكة العاصمي**": 2024/09/20، 16:17.

33/- مراسلة مع الشاعرة"**نعيمة فنو**": 07 أوت 2024، 02:15.

34/- مراسلة مع الشاعرة"**حواء القمودي**": 2024/09/07، 19:07.

35/- مراسلة مع الشاعرة "**خلود الفلاح**": 06 أوت 2024، 22:00

36/- مراسلة مع الشاعرة"**سعاد يونس**": 2024/09/14، 11:57.

37/- مراسلة مع الشاعرة"**سميرة البوزيدي**": 06 أوت 2024، 22:23.

38/- مراسلة مع الشاعرة"**منيرة نصيب**": 11 أوت 2024، 14: 11.

39/- مراسلة مع الشاعرة"**هدى الغول**": 06 أوت 2024، 22:19.

40/- مراسلة مع الشاعرة"**السالكة بنت المختار السالم**": 2024/09/12، 20:15.

41/- مراسلة مع الشاعرة "**باتة بنت البراء**": 2024/09/15، 18:31.

42/- مراسلة مع الشاعرة " **سليمة مسعودي**": 2024/09/25، 15:15.

43/- مراسلة مع الشاعرة " حليمة الاسماعيلي": 2024/09/25، 19:04.

44/- مراسلة مع الشاعرة " **حنان محفوظ**": 2024/09/26، 00:33.

45/-مراسلة مع الشاعرة " **فايزة أحمد خمقاني**": 2024/09/26، 23: 41.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ- ي
الفصل الأول:- تأسيسات نظرية-	11-95
تمهيد	16
المبحث الأول: في الجماليات	17
أولا: مفهوم الجمال	17
1/- الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني	18
2/- الجمال في الفكر الغربي	22
3/- الجمال في الفكر العربي الإسلامي	24
4/- الجمال في التراث النقدي العربي	28
ثانيا: مفهوم الجميل	30
ثالثا: مفهوم الجمالية	31
رابعا: مفهوم الجماليات	33
خامسا: علاقة الشعر بالجمال	34
سادسا: جماليات الخطاب الشعري	35

1/- في التراث النقدي العربي	35
2/- في النقد الغربي	39
3/- في الدراسات العربية المعاصرة	44
المبحث الثاني: النسوية (قراءة في الجهاز المفاهيمي)	48
أولا:اشكالية المصطلح بين النقد الغربي والعربي	48
1/- معضلة الترجمة وزئبقية الدلالة	49
2/- فوضى المصطلحات وإشكالية التصنيف	49
أ/- الأدب النسائي/النسائية:Fèminism	50
ب/- الأدب الأنثوي/ الأنثوية:Femaleness	50
ج/- الأدب النسوي/النسوية:Femininity	50
ثانيا: الأدب النسوي بين الرفض والقبول	54
أ/-الاتجاه الرافض للأدب النسوي	54
ب/-الاتجاه المؤيد للأدب النسوي	58
المبحث الثاني: الحركة النسوية الغربية	62
أولا: الحركة النسوية الفرنسية	64
1/- روادها	65

ثانيا: الحركة النسوية الأمريكية	66
1/-روادها	67
ثالثا: موجات النسوية الغربية	67
1/- الموجة الأولى	68
2/- الموجة الثانية	68
3/- الموجة الثالثة	70
رابعا: اتجاهاتها	71
1/- النسوية الليبرالية	71
2/- النسوية الماركسية	73
3/- النسوية الراديكالية	73
4/- النسوية الاشتراكية	75
5/- نسوية مابعد الحداثة	76
أ/- اعتبار الفكر الرجولي	77
ب/- سيالية هوية المرأة	77
ج/- الاهتمام باختلافات النساء	78
المبحث الرابع: الحركة النسوية العربية	79

أولا: مراحلها	79
1/- المرحلة الأولى	80
2/- المرحلة الثانية	81
3/- المرحلة الثالثة	82
ثانيا: روادها	83
المبحث الخامس:القصيدة النسوية المغاربية (التكون /التمركز)	84
أولا:القصيدة النسوية الجزائرية (الغياب/ الحضور)	84
ثانيا: الشعر النسوي التونسي(واقع التمرد وأفاق التحرر)	87
ثالثا: الشواعر المغربيات (الانطفاء/ التوهج)	89
رابعا: التجربة الشعرية النسوية الليبية(أزمة الكتابة/ أزمة النشر)	91
خامسا: الكتابة الشعرية النسوية الموريتانية (أصالة الفكر/عوائق النشر)	93
خاتمة الفصل	95
الفصل الثاني: أسئلة الهوية وتحولات الذات الأنثوية في التجربة الشعرية النسوية المغاربية	183-100
تمهيد	103
أولا: الهوية	105
1/- الهوية من منظار فلسفي	105

2/- الهوية من المنظار النفسي	106
3/- الهوية من منظار علم الاجتماع	107
ثانيا: الذات	111
1/- الذات من منظار فلسفي	111
2/- الذات من منظار علم النفس	112
3/- الذات من منظار علم الاجتماع	113
المبحث الأول: انتفاضة الذات الشاعرة والتأسيس للمركزية النسوية	115
أولا: خصوصية الكتابة النسوية	116
1/- الاختلافات الفيزيولوجية	117
2/- الاختلافات النفسية	119
3/- الاختلافات التاريخية	121
4/- الاختلافات الاجتماعية والثقافية	122
ثانيا: هاجس الهوية والسعي لإثبات الذات	125
1/- الكتابة وسيلة لتحقيق الذات: من موقع المفعول به إلى الفاعل	127
2/- الأنا الأنثوية من سطوة الواقع إلى كرامات النص	134
3/- شعرية الكتابة بالجسد	139

المبحث الثاني: المنجز الشعري النسوي وتمركز الهامش	147
أولا: الذات الأنثوية وتمظهراتها فب الخطاب الشعري النسوي	148
1/- الذات المتمردة	149
2/- الذات النرجسية	155
3/- الذات المتصوفة	161
ثانيا: الذات وجدلية الغياب والحضور	164
1/- اغتراب الأنثى والرؤية السوداوية	168
ثالثا: النزعة الوجودية في الشعر النسوي المغاربي	172
1/- قلق الوجود	174
2/- هاجس الموت	177
خاتمة الفصل	183
الفصل الثالث: شعرية الرؤيا و خصوصية التشكيل اللغوي	187-376
تمهيد	195
أولا: في الرؤيا	196
1/- لغة	196
2/- اصطلاحا	196

3/- بين الرؤية والرؤيا	198
ثانيا: في التشكيل	199
1/- لغة	199
2/- اصطلاحا	200
المبحث الأول :الانفتاح اللانهائي للغة	202
أولا : التكثيف الدلالي	202
1/-نظام العنونة واللعب الحر	202
1-1/- أصناف عناوين الدواوين	211
أ/-الصنف التلميحي المتناص	211
ب/-الصنف الميتا-شعري	212
ج/- الصنف الاختصاري	213
1-2/- أصناف عناوين القصائد	215
1-2-1/-العناوين البسيطة	215
أ/- العنوان الاختصاري	215
ب/- العنوان المتمم	216
ج/- العنوان المحيط	218

د/- العنوان الإهدائي	219
1-2-2/- العناوين المركبة	220
أ/- العنوان المثير	220
ب/- العنوان التلميحي	221
ج/- العنوان المربك	222
د/- العنوان الميتا-شعري	224
2/-التوتر (الفجوة الدلالية)	227
أ/-متاهة المعنى ومبدأ اللاحسم	229
ب/-المفارقة ولعبة الأضداد	232
1/-المفارقة اللفظية	233
2/-المفارقة السياقية	236
أ/- المفارقة الدرامية	237
ب/- المفارقة السقراطية	239
3/- المفارقة الرومانسية	243
ثانيا: الانزياح وتفجير اللغة	247
1/- الانزياح الاستبدالي	251

2/- الانزياح السياقي	257
أ/- الانزياح على المستوى الصوتي	257
ب/- الانزياح التركيبي	257
* التقديم والتأخير	258
ثالثا: التفاعل النصي	263
1/- التناص	263
1-1/- التناص الديني	265
أ/- التناص بالقرآن الكريم	265
ب/- التناص بالحديث النبوي الشريف	269
1-2/- التناص الأدبي	273
أ/- التناص مع الشعر العربي القديم	273
ب/- التناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر	276
المبحث الثاني: شعرية التخييل وبناء الصورة الشعرية	278
أولا: الصورة الحسية	280
1/- الصورة البصرية	281
ثانيا: الصورة المشهدية	284

1/- الصورة المشهدية الوصفية	290
ثالثا: الصورة الرمزية	294
1/- الرمز لغة:	294
2/- اصطلاحا	294
أ/- الرمز الأسطوري	296
* أسطورة شهرزاد	298
* أسطورة عشتار	302
ب/- الرمز الصوفي	304
* رمز الحب والفناء	305
* رمز الطبيعة	309
* رمز الخمرة	313
* رمز الرحلة	316
ج/- الرمز التاريخي	318
1/- توظيف شخصيات تاريخية اسلامية (الأنبياء)	319
* يوسف عليه السلام	319
* أيوب عليه السلام	320

2/- توظيف شخصيات تاريخية (ثورية)	320
* صلاح الدين الأيوبي	322
* زنوبيا	323
3/- توظيف شخصيات تاريخية (تراثية)	325
* البسوس	325
* ليلى	326
المبحث الثالث: تحولات الهندسة الإيقاعية	327
أولا: هيمنة النموذج العروضي الخليلي	327
1/- سلطة الوزن الخليلي الصارم	328
2/- التدوير	336
ثانيا: الشعر الحر وبداية التحرر	339
1/- من نسق البيت إلى نسق السطر الشعري	341
2/- إيقاعية التكرار	346
أ/- تكرار الحرف	346
ب/- تكرار الكلمة	352
ج/- تكرار الجملة	356

ثالثا: قصيدة النثر وشعرية التجاوز	358
1/- إشكالية الإيقاع والوزن	360
2/- الإيقاع الصوتي	362
2-1/- التوازي	363
* التوازي المقطعي	362
* التوازي المزدوج	364
* التوازي الأحادي	366
3/- الإيقاع الدلالي	368
أ/- إيقاع التواصل	369
ب/- إيقاع التمايز	372
خاتمة الفصل	374
الفصل الرابع: بلاغة التشكيل البصري والانفتاح على المتعدد القرائي	524-378
تمهيد	382
المبحث الأول: التشكيل البصري وعتبات النص	384
أولا: العتبات النصية الخارجية	384
1/- عتبة الغلاف	384

أ/- الغلاف الأمامي	385
* نمط اللوحة المصاحبة	385
ب/- الغلاف الخلفي	393
* نمط الشهادات	393
* نمط النص	398
2/- عتبة العنوان	401
أ/- وظائف العنوان	402
3/- عتبة اسم المؤلف	410
أ/- وظائفها	411
4/- عتبة المؤشر الجنسي	420
ثانيا: العتبات النصية الداخلية	427
1/- عتبة الإهداء	427
أ/- وظيفة الإهداء	427
ب/- أنواع الإهداء	428
2/- عتبة التصدير	436
3/- عتبة المقدمة	444

أ/- أنواع المقدمات	445
* مقدمة ذاتية	445
* مقدمة غيرية	447
* مقدمة مشتركة	450
4/- عتبة الهامش	460
أ/- وظيفته	460
المبحث الثاني: التشكيل البصري والرسم	464
أولا: التشكيل البصري والرسم الهندسي	466
1/- محور التشكيل بالشعر (توظيف الأشكال الهندسية)	466
أ/- الخط المضلع	466
ب/- المثلث	470
ج/- المستطيل	474
د/- المربع	475
2/- محور التشكيل بالرسم الهندسي	476
أ/- الدائرة	477
ثانيا: التشكيل البصري والرسم الفني	478

1/- محور الرسم بالشعر	479
2/- محور دخول الرسم على الشعر	481
أ/- الرسم التزييني	482
ب/- الرسم الرمزي	485
ثالثا: التشكيل الطباعي وهندسة الصفحة	487
1/- سيمياء التشكيل الكاليغرافي (جدلية البياض والسواد)	490
2/- سيمياء التشكيل البصري للسطر الشعري	497
2-1/- تشكيل السطر الشعري وحركته	497
أ/- المسافة السطرية	498
* التفاوت الموجي	498
* التساوي الضمني	500
ب/- الاتجاه السطري	501
* اتجاه الكتابة	502
* اتجاه السطر	504
ج/- التفريق البصري	507
د/- النبر البصري	511

3/- سيمياء علامات الترقيم وفاعلية إنطاق المسكوت	513
أ/- علامات الوقف	514
* نقطتا التوتر	515
* نقاط الحذف	518
* المد النقطي	519
ج/- الفاصلة	520
د/- علامة الاستفهام	522
خاتمة الفصل	524
خاتمة	526
الملاحق	534
1/- ملحق رقم (01): " نبذة وجيزة من سيرهن الذاتية".	535
2/- ملحق رقم (02): الجداول والأشكال التوضيحية	578
قائمة المصادر والمراجع	580
فهرس الموضوعات	612
ملخص البحث	

ملخص

فجر الشعر النسوي عامة والمغاربي خاصة ثورة على الذهنية الكلاسيكية التي خضعت للهيمنة الذكورية، وأحدث إنقلابا على النمذجة والنمطية التي سئمت منها الذائقة الشعرية المعاصرة وملها القارئ، فتمردت الشاعرة المعاصرة على قيود كبلت الإبداع وحنطته في شرنقة البناء الهيكلي التقليدي والهندسة الإيقاعية المعتادة، وتبنت جل الشواعر مقولة " آسيا جبار" " **أكتب تجنبا للموت، أكتب تفاديا للنسيان**"، بالاستناد على الكوجيطو الديكارتي الذي بلورناه وفق الرؤى النسوية " أنا أكتب، أنا مختلفة، إذن أنا موجود".

ومسعانا من خلال هذه الدراسة البحث عن مكامن الإبداع في القصيدة النسوية المغاربية، والكشف عن أبرز الأدوات الفنية والخصائص الجمالية التي ارتكزت عليها القصيدة النسوية، وإبراز الإضافات التي حققتها الشواعر والإبدالات التي جاءت بها والرؤيا التي أضافتها للشعرية العربية المعاصرة، والتنقيب عن مميزات الكتابة النسوية والاختلافات الفيزيولوجية والسايكولوجية والتاريخية والاجتماعية والثقافية بين الجنسين، منطلقين من أسس النقد النسوي والاعتماد على المنهج السيميائي والاستعانة بالمنهج الأسلوبي.

وقد اقتضت الدراسة إلى تقسيم البحث إلى مقدمة وفصل تنظيري تطرقنا فيه إلى المصطلحات المفتاحية البارزة، وثلاثة فصول تطبيقية عالجنا فيها أسئلة الهوية وتحولات الذات الأنثوية وهواجسها، وكذا شعرية الرؤيا وخصوصية التشكيل اللغوي، وبلاغة التشكيل البصري.

أما الخاتمة فتضمنت جملة النتائج المتوصل إليها ومن أهمها نذكر: استطاعت القصيدة النسوية المغاربية المعاصرة فرض نفسها في الوسط النقدي والأدبي رغم الجدل والسجال الذي ما زال قائما ليومنا، وذلك بفضل ما قدمته من فنيات وخصائص جمالية تتجاوز من خلالها النظرة الأحادية للإبداع .

الكلمات المفتاحية: الجماليات، الشعر النسوي، المغاربي المعاصر.

Abstract:

The feminist poetry in general and the Maghrebian poetry in particular have sparked a revolution against the classical mindset that was under the male monopoly. It took over the modelling and stereotyping which the new poets and readers were tired of. New poets have rebelled against the restrictions that limited creativity and restrained it in the cocoon of the traditional structural form and the usual rhythmic geometry. This is illustrated in the quote of AssiaDjabar : “I write to avoid death, I write to avoid oblivion”, following the Cartesian cogito that is studied according to the feminist perspective: ”I write… I am different. Therefore, I exist.” The objective of this study was to investigate all sources of creativity in the Maghrebian feminist peotry, and reveal its most prominent technical tools and aesthetic characteristics. It also aimed at highlighting the poets’ achievements and innovations, in addition to their contribution to contemporary Arabic poetry. Moreover, the study explored the characteristics of feminist writing including the physiological, psychological, historical, social and cultural differences between the two genders, based on the principles of feminist criticism, relying on the semiotic method adopting the stylistic method. The study was divided into an introduction, a theoretical chapter containing key terms, and three practical chapters tackling the questions of identity, the transformation of the female self and its

obsessions, as well as the poetics of vision, the specificity of linguistic formation, and the rhetoric of visual formation. As for the conclusion, it included a number of findings, the most important of which are the following: The ability of the contemporary Maghrebian feminist poem to impose itself on the critical and literary milieu despite the controversy that still exists till today, thanks to the techniques and aesthetic characteristics it presented, through which it transcends the monolithic view of creativity.

Keywords: Aesthetics, feminist poetry, contemporary Maghrebi

Popalar and Democratic Republic of Algeria

Ministery of Higher Education and Scientific Research

University Chadli Bendjedid - El Tarf-

Faculty of letters andLanguages

Departmentof Language and Arabic Literature

جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف

UNIVERSITE CHADLI BENDJEDID - ELTARF

جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف

UNIVERSITE CHADLI BENDJEDID - ELTARF

Aesthetics of Contemporary Maghrebi Feminist Poetry – Selected Models-

A research presented for The fulfillment Of (L.M.D) Doctorat of Arabic Language and Literature.

Specialization: Modern and Contemporary Literature

Prepared by:

Nasri Bouthaina

Supervised by: Dr

Samiha Abbes

Discussion Committee

Professor	Degree	university	Quality
Abd ellatif heni	Professsor of higher Education	Chadli Bendjedid - El Tarf-	President
Samiha Abbes	Associate Professor A	Badji mokhtar –Annaba-	Supervisor and rapporteur
Nadira elkanze	Professsor of higher Education	Badji mokhtar –Annaba	Examining member
Sabrina bousaha	Professsor of higher Education	20 aout 1955-Skikda-	Examining member
Leila tehri	Associate Professor A	Chadli Bendjedid - El Tarf-	Examining member
Madjida Ben Amira	Associate Professor A	Chadli Bendjedid - El Tarf-	Examining member

Academic year :2024/2025.