الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة1
كليّة الآداب واللّغات
قسم الآداب و اللّغة العربية

قصيـدة النّثــر النّسويــة في الجزائــر

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطّالبة:
– نهاد مسعي

إشراف الأستاذ الدّكتور:
– يوسف وغليسي

لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الجامعة	الصّفة
01	أ.د.عزيز لعكايشي	جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1	رئيسًـــــا
02	أ.د. يوسف وغليسي	جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1	مشرفًا ومقرّرًا
03	أ.د.رابح طبجون	المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة.	عضوًا مناقشاً
04	أ.د.وليد بوعديلة	جامعة20أوت 1955،سكيكدة	عضوًا مناقشاً
05	أ.د.زهيرة بولفوس	جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1	عضوًا مناقشاً
06	د.وسيلة بوسيس	جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل	عضوًا مناقشاً

السّنة الجامعية :1439-1440هـ /2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

عتبة:

.....قصيدة النّثر النّسوية هي

النّص الذي أُنشب مخالبهُ فجأةً

في رقبة الشّعر المَزيلة.

إهداء

إلى اللّذين لو حلّ السّجود لغير الله ، لكان سجودي لهما،

إلى غبطَتَي البنفسج،

وهما تنسلان البهجة،

جنّات تتغانج في استفاقة الحبّ،كيما أصّاعد في تويجاتها:

أبي وأمي، أدامكما الله لنا

إلى عصافير الصّباح المعتّق بالأمل: ريهام، ريتال، تسنيم.

إلى سندي في الحياة أخوتي وأخواتي

. إلى رجل يختفي وراء كلّ هذا التّعب، زوجي

شكر وتقدير:

أتوجّه إلى الله بجلّ الحمد والشّكر والثّناء أن هيّأ لي فرص العلم و العمل

كما أتوجّه بخالص شكري وتقديري لكلّ من كان له الفضل في دعمي ومساندتي في جميع مراحل بحثي وأخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف يوسف وغليسي،لما لقيت منه من دعم وتوجيه وصبر

وجزيل الشّكر ل (عمي لخضر) الذي كتب ،أتقن فأبدع.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر لأعضاء اللّجنة الأكاديمية التي تألّفت واجتمعت لمناقشة هذا البحث وإبداء الملاحظات الفاعلة حوله.

مقدّمة

مقدّمــة:

تمهّد الكتابة النّسوية لعهد جديد في الابداع ،يفترض بدءً الانقذاف في آفاق المغايرة واختراق منظومات التّغييب والاقصاء التي رهصت الحضور الأنثوي وزجّت به في احتباس نسقي ردحًا من الزّمن ،إنّ سلوكًا كهذا يؤكّد امتلاك النّص إحاطةً ذوقيةً استثنائيةً منفلتةً من قبضة الحضور اللوغوسي ومؤسّسةً على هدبنة المنظومة الثّقافية التي تشتغل في التّمايز والاختلاف ، ليجد القارئ نفسه سجين نظام تشفيري مجبر على خوض غمار اللّامحدود.

والقصيدة النّثرية بوصفها نسقًا ثقافيًا تُبوصل بوحها الدّلالي، لتدشّن لبلاغة خاصة لا تطمئن للذّاكرة الشّعرية ،يتجدّد فيها السّؤال الرّافل بالحداثة والمتورّط بالتباساتها ، والمرأة حين تمتزج بالقصيدة النّثرية تراهن على تحقيق ذاتها في نص اشكالي ما يزال مثارًا للجدل وجنس شعري يوشك أن يكون لطيفًا بامتياز، ووخز الذّائقة بجرعات مغايرة تلغي الخطّ المتوهّم بين النّص والحياة ،وتؤسّس لمقروئية منذورة لاكتشاف الطّاقة الكامنة داخل المنجز الجديد.

ولعلّ ما حفّز همّتنا للبحث في هذا الموضوع، الذي نزمع إنجازه والمتعلّق **بقصيدة النّثر النّسوية في الجزائر**، موضوعًا وبؤرةً مركزيةً للدّراسة ،عدّة اعتبارات منها :

*الغموض الحاصل على مستوى المصطلح وما تتخبّط فيه التّسميات من فوضى التّنسيب لمصطلحي (قصيدة النّثر) و (النّسوية) ، وما يثار حولهما من جدل مربك و فائض يحطّ رحاله على أرض اللاّمستقر ،انطلاقًا من مسوّغات تحكم بعبثية التّسمية أو تقتنع بجدوى أخرى.

*قلّة الاهتمام التّحليلي بكتابات المرأة ولعلّ مردّ ذلك ما يحوم بها من معتقدات جاهزة كرّسها الواقع المحكوم بالسّياق السّائد والإرث الآسر، موضوعيًا وثقافيًا واجتماعيًا وتاريخيًا ،حيث للأنوثة أسماء حُسنى تمجّد الغموض ،الطّاعة ،الدّونية ،التّبعية، الوصاية..، وهي تصوّرات تلاحق أشكال الانشغال بكتابتها.

*القول بخصوصية الكتابة النّسوية ،جعلنا نروم النّبش عن هذا التّحوّل الأنثوي الفاعل والوعي المغاير الذي يرهص التّغيير ،ويبشّر المرأة/الكاتبة بحيّز إبداعي يطعن في منظومة القيم القهرية المهيمنة ما من شأنه أن يعيد إليها الاعتبار والفاعلية والتّوازن لتبدع اختلافها وتكرّس بقاءها .

*رفع الحجب عن التّجربة الإبداعية النّسوية الجزائرية ،المتأتّية في الأصل من رضّة أزليّة ضاغطة توارثتها كلّ السّلاسة الأنثوية المسكونة بقدر التّجديف ضدّ التّيار وضدّ الواقع وضدّ الممكن ،فالمبدعة تتحرّك على أرضية تصارع المتأتّي والمعطى من أجل ما ينبغي تخليقه وفق رؤية خاصة لجماليات منجزها الابداعي.

*أردنا الكشف عن ملامح قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية – فارطة الحضور– التي تنمّ عن كوجيتو مدبّر برهافة أنثوية تفصح أنطولوجيتها عن كائن يجهد لإعلان التّمرّد.

*رهان قصيدة النّثر النّسوية على التّعقيد جعلها منجمًا من المتناقضات و المفاجآت التّركيبية وخلاصة لمكابدات فنيّة، ما أهّلها لاكتساب طبيعة شعرية مميّزة تغنم فيها المرأة تحرّرها وتستردّ صوتها ولا تكفّ عن إطلاق الحمم السّاخطة التي يعلو فيها صوت الخروج و الانبجاس بشكل غير مسبوق.

إنّ قصيدة النّثر النّسوية بوصفها حضورًا إبداعيًا ،ظلّت سؤالاً رافلاً يخترق الجاهز ،وتفكيكًا لأكثر المسلّمات رسوخًا في الوعي التّقليدي، وثورةً في الابداع ،أصبحت الكتابة معها رقصة نارية على أرض بكر، امتلأت بقبور الآلهة الآفلة و امتلأت بحطام الوصايا ،والدّراسة تبحث في هذا النّشاط الابداعي الاستثنائي وتطرح الاشكاليات الآتية:

– فيم تمثّلت خصوصية الكتابة النّسوية؟ وكيف تقدّم نسقها المغاير بعيدًا عن الانصهار في كتابة الآخر؟

– ما سرّ هذه الرّغبة في إذابة الحدود وتمزيق شرنقة القواعد؟ أهي رغبة واعية وضعت الكاتبة دعائمها قبل أن تنطلق في الكتابة؟ أم أنّها رغبة غير مقصودة ونوع من التّواصل المستور الذي يخفي أسرارا وجودية؟

– هل قصيدة النّثر النّسوية فعل تحرري أم ارتحال دائم في فهم وعي الآخر المختلف؟

– هل أسهم هذا النّمط الكتابي في تخليق جينات جديدة للكتابة النّسوية؟ وإذا كانت لا تركن إلى الثّابت وتزحزحه ،فما التّغيير الذي أحدثته ؟هل تتحدّث هي من خارج الأعراف ؟ أليس ما تقوله قانونًا من نوع آخر ؟إذا كان كذلك فماهي إبدالاتها المقترحة؟

– إلى أيّ حدّ استطاعت قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية باعتبارها الوعاء المناسب لصبّ تجربتها المكتومة والتّعبير عن انجراحاتها ،أن تقلب المعادلات التّقويضية وتتجاوز خطوط دفاع الأنساق التّاريخية ؟

ووفقًا لهيكلية الدّراسة التي تتوزّع على أربعة فصول تتجاذب الاشكالية المركزية أطراف مضامينه نقدّم:

الفصل الأوّل:قراءة اصطلاحية ومساءلة مفاهيمية ،في محاولة النّبش عن حيثيات الأجهزة المفاهيمية وتتبّع ديناميتها وطرائق تطبيقاتها ،حيث إنّ قضية ضبط المصطلح وتعيين مجال اشتغاله الدّلالي تعتبر من القضايا البارزة التي ترتبط بتعدّد التّيارات و الاجتهادات النّقدية ،ولعلّ الوقوف على رهاناتها هو الزّاد المعرفي الضّروري للكشف عن عملية الانفطار النّسغي . ولا شكّ أنّ الحديث عن مصطلحي" قصيدة النّثر" و "النّسوية" أمر محفوف بالهلامية ، لما يثار حولهما من اعتراضات في التّسمية – ضالّة ومضلّلة– أين يعثر القارئ المتصفّح لخباياها على تعدّد مفاهيمها وتداخلها بتأثير التّرجمة و عمليات التّفاعل المختلفة كما أنّ مقترح التّغاير و الاختلاف هو الذي قاد تأمّلاتنا إلى تفعيل أسئلة التّحوّل التي أثارتها قصيدة النّثر على مستوى الدّلالة والايقاع والشّكل وانطلقت النّسوية لتحقيق المطلب الجمالي المفقود بعد فتيل الصّراع وطقوس الوأد.

أمّا **الفصل الثّاني**الموسوم بالكتابة النّسوية الجزائرية :أسئلة الإبداع و علامات التّحوّل، هو محاولة الاغتراف من المعين النّسوي الجزائري ،والتّطفّل على تحوّلات الذّائقة و مراوغة الأسلوب وسيناريو الانغلاق والانفتاح ودلالات الإبداع (المقال، القصّة، الرّواية، الشّعر)،المتوغّلة في غيابات المستعصي، حين تحاور المبدعة الجزائرية ثيمة المرأة ودورها عبر تعدّدية أشكالها التّاريخية وعلاقاتها تحديدًا بالرّجل أو بالوعي الذّكوري السّلطوي ، كما حاولنا الاقتراب من الرّاهن النّسوي الشّعري الجزائري الذي اختزن حالات التّهجين النّصي /قصيدة النّثر، بوصفها إحدى الفعاليات الجمالية التي مارست فيها المرأة الكتابة بشكل مطلق، حيث أمطنا اللّثام عن ملامح هذا التّشكيل انحيازًا لجمالية التّشظّي وتخريبًا لبنية المألوف ، لبثّ شجونها ونفث همومها في شكل يثير غيظ المجتمع الذّكوري.

كما استدرجتنا نداءات **الفصل الثّالث**:التّشكيل اللّغوي في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية ، لنلج أقاليم اللّغة ، حيث تتجلّى منظومة الجذر الأسّي التي قنّعها التّحدّي ؛ الاعتراف والرّفض بهالاته الرّاشحة من الكلمات والأشياء ، ممّا ساعد على نسل مجالات مدلولية تختلس نيران المجهول لتكتشف نواته وتستحضرها في القصيدة ،كما رصدنا آليات تشكّل الأنا الشّعري وما يترتّب على متخيّله من

فهم خاص للذّات والأشياء والعالم ،انطلاقًا من الجسد في اختلافيته ومن الانهمام بالجسد بوصفه يعكس بحثًا عن معنى ما أوعن قيمة ما .كما تقصّينا جملة التّلاقحات الثّقافية و التّفاعلات النّصوصية على الصّعيدين التّشكيلي و الدّلالي حيث تتعامد مع توليدات التّصوّف والسّريلة .في ظلّ هدا الاشتباك ، يصرّ النّص المتشظّي على أسر القارئ في قفص شكله المهيب أي أنّ مضيّه في الطّريق الوعرة هو سبيل نجاته من خطر التّوقّف في المنحدرات.

بينما يُعنى **الفصل الرّابع** المعنون بالتّشكيل الايقاعي في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية ، برصد التّنويعات الايقاعية وديكوراتها الأثيثة التي يستدعيها حراك الانسان اليومي ،حيث تستعيض الشّاعرة عن ضيق الأوزان ونمطيتها بحثًا عن امكانيات قصوى تهيء لمراسيم أفق مغاير من التّكرار والتّجاور والنّبر ،كما تتبّعنا ما جلبته الشّاعرات من التماعات واشراقات تتوزّع على طول المعطى اللّغوي من تناغم شكلي وآخر دلالي ،ويسائل الفصل العلاقة بين سواد الكتابة وبياض الورقة من خلال مساحات الصّمت ومواضع الانقطاع وما إلى ذلك ممّا ينتمي – قصدًا – إلى شكل النّص الطّباعي من فراغات وشقوق وعلامات ترقيم لإعادة توليد الغنى الايقاعي الذي غالبًا ما يصاحب اللّغة الشّعرية عبر وسيط ليس سوى النّثر.

وختمنا البحث بأهم النّتائج المتوصّل إليها من خلال هذه الدّراسة الشّائقة الشّاقة.

هكذا استقرّ الأمر على أن تمرّ القصائد النّثرية النّسوية تحت مجهر القراءة وفق أكثر من منهج نقدي ، نفسي، سميائي، واجتراح فعالية التّأويل وآليات الوصف والتّأريخ التي نعثر عليها في العديد من المناهج، ذلك أنّ موقع الشّعر بالنّسبة للمنهج أشبه بالمكعّب بتعبير عبد الله العشي، لا يمكن الإحاطة بكلّ أوجهه بنظرة اعتيادية، فاستعنّا بتوليفة منهجية تتناسب مرونتها مع جوّ النّصوص النّسوية بثرائها وكثافتها ، للكشف عن تجلّيات وسمات القصيدة النّثرية والنبّش في الجيوب المظلمة للمتن الشّعري بحثًا عن العلائق المتفاعلة لحظة احتضان مباهج طفولة الأشياء، ورصد حركة العوالم الباطنية للذّات الشّاعرة التي تعلو نبرتها راجّة مدلولية النّص ،لاعتمادها على أجيج العوالم الأنثوية ،فكان لزامًا تأويل كلّ ما هو ظاهر بما هو باطن في الذّات الأنثوية.

لأجل ذلك ،لا يدّعي البحث الإحاطة بمجمل المنجز الشّعري إنّما محاولة الاقتراب من منحى قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية ،الذي وسم جلّ الدّواوين الشّعرية لحظة لفحتها نوبات التّجريب ،ومقابل الوفرة النّصوصية والانهمارات المربكة نجد جفاءً نقديًا ينزلق بعضه على سفوح التّنظير ولا

يجرؤ الآخر على التّماس به ،ميدانًا لاختبار منسوب الوعي و الحصافة التّعبيرية ، ما عمّق حالة الرّهاب إزاء هذا النّمط الاشكالي الذي تعاد أسئلته بشكل دوراني مكثّف، الأمر الذي تطلّب ترسانة من المراجع التي من شأنها إضاءة الجوانب المعتّمة ،فكان الموضوع معزّزًا بقراءة قبلية للكتاب الرّائد "قصيدة النّثر من بودلير إلى وقتنا الراهن "لسوزان برنار والذي استوقفتنا فيه مجموعة من الآراء التّنظيرية والميكانيزمات الموظّفة ، وعلى صعيد آخر نجد الدّراسات الجادّة لمحمد العباس : "ضدّ الذّاكرة"، "شعرية الحدث النّثري" و"سادنات القمر"، في أرشفة المنجز لحظة صيرورته ورصّ مجمل الآراء المتطايرة حول قصيدة النّثر داخل سياق جدلي ،كذلك استهدفت دراسة عبد الكريم حسن الموسومة ب"قصيدة النّثر وإنتاج الدّلالة "،تكوين مناخ جديد من التّفكير والتّأمّل من أجل النّفاذ إلى أغوار النّص المحصّنة واكتناه بناه المعقّدة ،كما أمكننا الإفادة من دراسة الخطاب النّقدي لقصيدة النّثر والاحتكام إلى مبدأ التّعدّد المفاهيمي والنّسقي من خلال كتاب "قصيدة النّثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة" لرشيد يحياوي ،وفي مستوى آخر استوقفنا الجدل الأعمى وأسئلة الحدّ الأقصى وحوارات الشّعراء والنّقاد في "اشكاليات قصيدة النّثر" لعزالدين المناصرة، حينذاك تلخّص دراسة عبد الله السمطي :"انبثاق قصيدة النّثر النّسوية"، الآليات المتعدّدة التي استثمرتها الشّاعرات العربيات في نسج قصائدهن النّثرية، والأوجه المتعدّدة التي خاضت فيها النّاقدات العربيات لطرح زئبقية التّصنيف لحظة معاشرة النّص بقلم المرأة على غرار شيرين أبو النجا في كتابها" نسوي أو نسائي "وزهرة الجلاصي في" النّص المؤنّث"، كما وضعتنا المسائل المتعلّقة باستراتيجية الكتابة النّسوية التي قدّمها عبد النور ادريس: "النقد الجندري"، "المرأة والكتابة والجسد"، وكتاب "التّمثّلات الثّقافية للجسد الأنثوي"، أمام تساؤلات عديدة أهمّها سؤال خصوصية الذّات المتعلّقة بخصوصية الكتابة وخاصة الوعي بهذه الذّات الموزّعة بين اللّغة والواقع وتمثّلات الجسد وفي مستوى آخر أفادتنا قراءة الجدل حول الهوية الابداعية في الكتابة النّسوية لرشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة ،سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، ومحمد نور الدين أفاية في "الهوية والاختلاف" ، وحسين المناصرة في كتابه "النسوية في الثقافة والابداع"، من تقصّي خصوصية الخطاب وخلفيات التّشكّل وأسئلة التّلقّي ، وفي موضع آخر ،يسوق الغدامي من خلال" المرأة واللّغة" و" ثقافة الوهم" وكتاب "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" ،أمثلة عديدة عن استلاب المرأة اللّغوي والثّقافي ،كما شكّل كتاب "خطاب التّأنيث " ليوسف وغليسي بوصفه التزامًا بخط النّقد وجمرة السّؤال أمام مومياء المباركة الثّقافية التي وسمت زمننا الثّقافي الرّاكد توضيحًا لاشتراطات البحث واستفهاماته الموضوعية ، وما ينبغي أن ننسى كذلك جهود ناصر

معماش في دراسة "النّص الشعري النسوي العربي في الجزائر "،فكان لزامًا أن نعتمد التّنويع في المدوّنة لإخصاب الأرضية المعرفية والجمالية لقصيدة النّثر والاصغاء إلى دبيب الكينونة الخفي.

وعلى غرار البحوث الأكاديمية ،علينا أن نعترف بأنّ البحث لا يخلو من الصّعوبات والعراقيل التي تعترض طريق الباحث وتختبر ما لشخصيته من صبر وأناة وقدرة تحمّل ، ولعلّ أجلّها اتّساع متن القصائد النّثرية النّسوية الجزائرية، الأمر الذي حتّم التّركيز على بعض الشّاعرات فقط ،كما أنّ الكتب في قصيدة النّثر كثيرة والدّراسات حول شعر المرأة متنوّعة إلاّ أنّ التي تتبّعت الصّيرورة الابداعية للقصيدة النّثرية النّسوية وتحوّلاتها – حسب اطّلاعنا – نادرة جدًا، وإذا أضفنا إلى ذلك مهام العمل الأخرى التي تقابل المرأة العاملة وهي تنشد آداء رسالتها المجتمعية على أكمل وجه وما يتطلّبه من حضور ذهني مواز سيتبيّن لنا كم كان عامل الوقت عقبة العقبات بالنّسبة للبحث. لكنّها متعة التّعلّم التي قرّرها أرسطو في خوض المغامرة البحثية، ولذّة الامتطاء التي حدّثنا بها بارت في تخطّي العقبات ومراوغتها.

تجدر الإشارة إلى أنّ مسعانا المركزي هو تتبّع دينامية القصيدة النّثرية النّسوية وهي تسرد قصة ميلاد المعنى من حجر الحياة لتستمد مشروعيتها ووجاهتها الاجرائية ،ممّا يرشح به النّص من قرائن وما يزخر به من دلائل، ليفضي بنا إلى تحسّس أنوثة الابداع الذي تطرزه أنامل الأنثى ، ليغدو هذا الجنس ابنًا شرعيًا يمتلك هويّته ،من خلال انفتاحه على القراءات وحرصه على لذّة الانصات لوجيب اللّحظة، ،لذلك فهذا البحث ما هو إلاّ لبنة تضاف إلى سابقاتها لإتمام الصّرح وتعميق المسار لقراءة متعة الشّعر.

ولا سبيل إلى الختام قبل حمد الله الذي "خلق الانسان علّمه البيان"، ثم أصدق الوفاء وأجزل الثّناء لمن أحاط البحث بالتّصويبات وتابعه متحمّلاً ومتفهّمًا الأستاذ المشرف الدّكتور يوسف وغليسي، جزاه الله كلّ خير ومنحه أتمّ العطاء.

الفصل الأوّل:

(قصيدة النّثر)و(الأدب النّسوي)

المصطلح ومساءلة المفاهيم

1- قصيدة النّثر: من التّكوّن إلى التّمركز.

مثّلت قصيدة النّثر عنوانية امتصّت كلّ التّحوّلات للخروج من أسيجة السُّبات ويباس الزّمن في حوارية عالية مع الإنسان والتّاريخ؛ هي نصٌّ تعالى بفنياته على كلّ الأجناس الأدبية في عنايته بمظاهر الإيقاع وبحركة الإدهاش وانسيابية الأصوات حين تُعدّل بوصلة السّؤال اللّغة بوصفها "إيقاعًا يناهض سقوط الكينونة في نثر العالم".[1]

وللحديث عمّا اعترى الجسد النّصي من تغيّر وتحوّل، بات من المألوف للمتابع النّقدي للحركة أن يلجها من باب محاولات الخروج على النّموذج المتداول وما أنجزه من استقدام أوضاع كتابية محمّلة بممكنات التّوالج عبر إشاعة "موت الشّعر"[2] أو "إنتهاء عصر الشّعراء"[3] التّي لا تُنبّئُ في النّهاية إلاّ بقدوم حداثة جديدة.

1-1- الشّعر ، النّثر: التّقاطعات والهويّة الأجناسية:

يحسنُ إثارة قضية العلائق بين الشّعر والنّثر وفق المعايير الجديدة ،وما تحقّقه بوصفها "نظامًا يشكّل العلاقات الخارجية والدّاخلية للنّص وبما يضمنُ له أن يُؤسّس لنفسه من أن يكون شعرًا لا غير"[4]،وفق ما استوجبته التّغيّرات الشّكلية التي تعاقبت على جسد القصيدة.

وأيًّا ما يكنِ الشّأن، فإنّ الوزن والقافية من الأصول الكبرى والمهيمنات "على النّموذج النّظري للقصيدة"[5] التي قيّدت الشّعر وجرفت به إلى معالم المعابد، فالوزن كما يقول **ابن رشيق** "أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة وهو مشتمل على القافية وجالبٌ لها ضرورةٌ".[6]

المتأمّل في أصول القصيدة يستقرئ مغالطة مؤدّاها أنّ "المعاني مطروحة في الطّريق" متاحة لكلّ النّاس ولا تختلف عند شاعر وآخر" أدّى هذا الاستقرار بالتّالي ،إلى توهّم ثنائية اللّفظ والمعنى وأسبقية المعنى على عملية الخلق الشّعري"[7]، لذلك ذكر **ابن طباطبا** أنّ المعاني تتفاوت من حيث قيمتها وفهم العلاقة بين اللّفظ / الشّكل والمعنى / المحتوى "فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخّض المعنى

1- أحمد دلباني: موت التاريخ – منحى العدمية في أعمال محمود درويش، فيسيرا للنّشر، 2010، ص 108.

2- نزار بريك هنيدي: في مهب الشّعر، دراسات ومقالات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 10.

3-المرجع نفسه، ص 10.

4- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980،ص 317.

5- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية،ترجمة:مبارك حنون،محمد الولي ومحمد أوراغ ،ط1، دار توبقال،المغرب، 1996، ص 18.

6- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، 1981، ص 134.

7- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2012، ص 20.

الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثراً ،وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه،والوزن الذي يسلس له القول عليه"[1]

كذلك يعلنُ النّثر عن ذاكرته حين "يمقت القوالب الجاهزة تمامًا والإيقاعات المفروضة عليه من الخارج"[2] وتتقاطع على امتداد أديمه تقاليد كتابية تختصر ضمنها الحقائق والوقائع لذا فإنّ "مادته بطبيعتها ذات دلالة أي أنّ الكلمات قبل كلّ شيء ليست بأشياء بل هي ذات دلالة على الأشياء".[3]

وفي سياق التّفريق بين الشّعر والنّثر يرى **أدونيس** أنّ النّثر يعمل على ردم المسافة بين اللّغة والواقع أو التّقريب بينهما بغية الوصول إلى المطابقة بين القول والمقول في حين أنّ الشّعر يعمل على خلق المسافة بين اللّغة والواقع سواء في الرّؤية أو المخيّلة أو المجاز.[4]

تمثَّلَ تلك الفروق كما يلي[5]:

النّثر	الشّعر
– إطّراد وتتابع للأفكار. – ينقل فكرة محدودةً، ومن ثمّ فإنّه ينزع إلى الوضوح. – الشّعور فيه بإعتباره موقفًا منفصلاً عن الأسلوب. – وصفي، تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة.	– الإطّراد فيه ليس ضروريًا. – ينقل حالة شعورية أو تجربة ومن ثمّ فإنّ أسلوبه غامض بطبيعته. – الشّعور فيه باعتباره موقفا متّحدًا بالأسلوب غير منفصل عنه. – غايته في نفسه، فمعناه متجدد دائمًا بحسب السّحر الذي فيه وبحسب قارئه.

في ضوء هذه الفروق، تحسنُ الإشارة إلى أنّ مقولة "**الوزن**" في الخطاب الأدونيسي ليست دالاً مهيمنًا في الكتابة أو محدّدًا للشّعرية، فالشّعر أوسع وأسمى "لا يتقيّد بتعريفات نهائية لأنّه ليس شيئًا ثابتًا، يتناول شيئًا ثابتًا وإنّما هو بحركة مستمرة من الإبداع المستمر"[6] بل طريقة استخدام اللّغة في مواجهة

1– ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور، ط2،دار الكتب العلمية،بيروت،2005،ص11.

2– سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: رواية صادق، ج1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 130.

3– جان بول سارتر: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 17.

4– ينظر: أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002، ص–ص 33–34.

5– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص 112.

6– المرجع نفسه ، ص 113.

المتغيّر الثقافي، الحضاري والاجتماعي، حيث تنفلت من اعتياديتها صوب فراديس الدّهشة والإثارة والمفاجأة.

هنا – أي على محك إلغاء الحدود بين الشّعر والنّثر – يقترح أدونيس أربعة تنويعات من التّعبير الأدبي[1]:

- **التّعبير نثريًا بالنّثر.**
- **التّعبير نثريًا بالوزن.**
- **التّعبير شعريًا بالنّثر.**
- **التّعبير شعريًا بالوزن.**

جذرية هذا المقترح، تظهر في حركية اللّغة، التي يُشيّد مسارها المبدع الخلاّق؛ الاتجاه بالشّعر نحو النّثر أو الاتّجاه بالنّثر نحو الشّعر، المهمّ "هو النّسغ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها وعليه فإنّ الشّكل ليس هدفًا أو غايةً، وإنّما الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة"[2].

وبعبارة أخرى ،إنّ هذه الثّنائية الصّارمة تجعل من الشّعر عالماً معتّمًا بالخبايا حين يخالف النّحو إن شاء أن يفتح في اللّغة فضاءً لإبداعية متميّزة.

كما علّقت الذّائقة النّازكية موقفها من قصيدة النّثر على مشجب الرّفض، فاعتبرتها "نكسة فكرية" ووصفت كُتّابها بأصحاب مواهب، لذلك نجدها تنظر إلى "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط على أنّه "كتاب نثرٍ فيه تأملاتٌ وخواطرٌ"[3].

ترتيبًا على الفهم، ينحصر الشّعر عند **نازك الملائكة** في الوزن الذي يُعَدُّ فضيلةً لا يمتلكها النّثر "والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها، أنّ النّاثر مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصّور والمعاني، يبقى قاصرًا في اللّحاق بشاعرٍ يبدع ذلك المجال نفسه ولكن بكلام موزون، فالوزن في يد الشّاعر قمقم سحري يرشّ من الألوان والصّور على الأبيات المنغومة وهيهات للنّاثر أن يستطيع ذلك بنثره"[4].
بنثره"[4].

1- أدونيس: سياسة الشعر، ط2، دار الآداب، بيروت، 1996، صص 22،23.

2- المرجع نفسه، ص 12.

3- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص 214.

4- المرجع نفسه، ص 226.

لذلك تُنحي باللاّئمة على أعضاء مجلة شعر لنفيهم الصّلة بين الوزن والشّعر، وهي التي تُعلن تعصُّبًا أعمى للوزن "وما الفرق بين الشّعر والنّثر إن لم يكن الوزن هو العنصر المميّز"[1]، فقصيدة النّثر، تبعًا لذلك، ليست سوى نثر خال من الوزن ولم تشفع لها شعريتها ؛نظامها الرّمزي والصّوري والعلامي والدّلالي المميّز، بل إنّ هذا التّغيّر سبّب لجسد القصيدة عاهةً ينبغي مداواتها و " دواء هذا أن يكتب كلّ نثر كما يكتب النّثر، أي بملء السّطر دونما ترك فراغات، لكي ينفرد الشّعر بمزية الكتابة الشّعرية، فيستقل كلّ شطر منه بسطرٍ، ولن يصير شعرية النّثر – التي لا أقرّ بوجودها وأستبقي تحفظاتي إزاء اسمها، هذا أن يكتب كما يكتب النّثر وإنّما التّقطيع صفة ملازمة للشّعر هو علامته الفارقة، فليس لنا أن نضيّعها"[2]

لكن، ألم تُحدث هي قطيعة مع التّراث بنقد الماضي وعناصر جموده؟ ألم يكُن الحلم النازكي هو التّعديل في الوزن حينما أقرّت بالمستقبل الذي اعتبرته سيزعزع الأوزان؟ ألم تنتقد النّظرة التي تطابق بين الشّعر والوزن العروضي؟

يبدو أنّ "الحدّ الذي يفصل بين الأثر الشّعري عن كلّ ما ليس أثرًا شعريًا هو أقلّ استقرارًا من الحدود الإدارية للصّين"[3]، هذا يعني أنّ الشّعر لا يمكن إختزاله في نمطٍ أو قانونٍ أو شكلٍ مادام بإمكانه أن يتلبّس أبجدية اللّحظة ويصبح طاقةً لا نهائية محمّلة بالوظيفة الشّعرية (Poéticité)، حيث تُدرك الكلمة كما هي لا انبثاقًا لانفعالٍ أو بديلاً لشيء، هذا المكوّن المهيمن –بتعبير**رومان جاكبسون**(Roman Jakobson)– هو ما يجعل من نصٍ ما شعرًا يمكن تمييزه عن النّثر داخل اللّغة نفسها.

ويبقى في كلّ هذا الوضع أن تُضحّي لغة الشّعر كثيرًا أو قليلاً بالنّحو لحساب قيمة الكلمات الذّاتية وإلتقاءاتها ،بينما يمثّل النّثر اللّغة التي لا يفقد فيها النّحو حقوقه[4]،ومن الواضح أنّ المقصود بالمنطق النّحوي؛هو التّركيب اللّغوي المتعارف عليه والعلاقات المتحقّقة بين الجملة وسواها والمفردة والأخرى وصولًا إلى العلاقات بين الحروف في المفردة الواحدة أو الجملة،وهذه العلاقات السّطحية المباشرة أو العميقة والمركّبة تصلح أن تكون وسيلة لتأشير الانزياح في اللّغة الذي يمثّل دلالة على

1- المرجع نفسه، ص 219.

2- نازك الملائكة :قضايا الشّعر المعاصر، ص 225.

3- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص-ص 10-11.

4- ينظر: ر.م ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص 127 (كما يشير ألبيريس في الصفحة 126، إلى أنّ الشعر والنثر كانا حتى عام 1880، خاضعين لمنطق النحو وانّ التمايز بينهما يخضع لضوابط الوزن والقافية).

شعرية النّص بقطع النّظر عن القيمة الدّلالية المباشرة له أو الرّسالة التّوصيلية التي يتضمّنها أصلًا[1]وهو ما سيفرض وضعًا مغايرًا يناضل فيه الشّعر ضدّ اللّغة – بتعبيرر.م.**ألبيريس(R.M.Albiris)**– وفق تقلّبات الشّكل والاختفاء التّدريجي لضوابط الوزن والقافية من زاوية تصوّر شعري مغاير، أتيح للشّعر أن يقول ما استعصى على منطق اللّغة.

إنّنا بصدد نصٍ تخلّى عن الوزن واقترح جغرافية معماره "لم تُعد المسافات قائمة، فالبناء الهندسي الصّارم الذي كان يُوجّه معمار النّص ويحدّد مصيره أصبح بناءً سائلاً"[2]،لذلك تهدفُ الكتابة الشّعرية إلى الموازنة بين مستويَي التّحليل اللّغوي : الصّوتي والدّلالي:

الجنس	السّمة الصّوتية	السّمة الدّلالية
قصيدة النّثر	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

يؤكّد**جان كوهين**(Jean Cohen) أنّ الشّعر ليس هو النّثر و أنّ الوزن هو ما يجعل اللّغة شعرًا "ومن ثمّ كانت قصيدة النّثر تبدو شعرًا أبترًا لإهمالها الإمكانيات الصّوتية"[3] لأجل لذلك اقترح تسميتها ب**القصيدةالدّلالية** ،على أنّه ألمح إلى كون الخواص الصّوتية بنية فوقية غير عالقة باللّغة وينحصر تأثّر مثل هذه الخواص بالمادة الصّوتية فقط، من دون أن يكون لها أيّ تأثير وظيفي في المدلول، وأنّ ما تُحدثه من أثرٍ جمالي في النّص المنظوم لا يعدو أن يكون ناجمًا عن القيمة الموسيقية أو الزّخرفة الإيقاعية الكامنة في البنية الصّوتية للنّص[4].يبدو أنّ هذا المقترح الذي يستعيض عن الجانب الصّوتي بالجانب الدّلالي يزيد الطّين بلّة ،لأنّ المعنى وحده لا يصنع القصيدة ، ثمّ إنّه لا ينقل إلاّ من خلال اللّغة أي من خلال الصّوت.

1- ينظر :حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي،بيروت /الدّار البيضاء،1994، ص 126

2- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، ص 169.

3- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 168.

4- ينظر: جان كوهين: بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 11.

لا مراء- إذن – في أن تتغيّر الرّؤية الفنيّة وتزول المفاضلة بين الشّعر والنّثر و"يغتذي لكلّ جنس منهما وظيفته التّبليغية ومكانته الفنيّة، ضمن أشكال التّبليغ القائمة على التماس الجمال الفني ابتغاء التّأثير في المتلقين...، حيث نلفي الشّعر يستأثر بحقول لا ينبغي للنّثر التّطاول عليها... كما أنّنا نجد النّثر يستبد بأجناس من التّعبير لا يتعلّق الشّعر بها"[1].

وبغرض استكمال إجراءات بناء المشروع الكتابي المنفتح التّأسيسي، كان لابد من "تفجير الطّوق الحديدي للتّقاليد والوصايا التي كانت روح الشّعر تختنق فيها القافية والعروض وكافة قواعد الأبيات الكلاسيكية"[2]، بُغية تحقيق أفضل تجلٍّ للنّص ولا ريب أن يبتهج الكائن النّصي في رحمه "إلى أن يُسوى مولودًا تُناط به مهمة مجاوزة المحسوس وتخطّي الحواجز"[3].

ونتيجةً لهذا الاشتغال الجمالي المنجز، يجيء ذلكُم الرّهان المغامر "أوزمازوم الأدب"[4] بفعاليات المبدأ المزدوج: الشّعر / النّثر؛ حين يفحص **فيكتورهيغو** (Victor Hugo)، أوجار الذّاكرة الكتابية وهي تُعانق الطّابع الإختلافي متباهيًا بأنّه نفخ ريحًا ثوريةً في الشّعر الكلاسيكي: "لقد رميتُ بيت الشّعر النّبيل إلى كلابِ النّثر السّوداء"[5]، فالشّاعر بتعبيره حرٌّ "سواءٌ أكتب شعرًا أم نثرًا، وسواء نحت في المرمر أو صبَّ تماثيله من البرونز...فهذا رائع"[6].وهاهو هوداردي لاموت يصرخ:"النّظم مضايقة، فلنكتب بالنّثر ....فلنقدّم للنّاس قصيداً غير موزون"، لكن الهروب من البيت ،من سقف القافية وجدران الوزن ،أخذت تزداد تعلّقاً بفضاء النّثر المفتوح حيث البلاغة حرّة تتوزّع الكلمات فيها جملاً أشبه بقرى مستقلّة ومتضامّة في الوقت ذاته[7] .

يبدو أنّ إثارة قضية العلائق بين الشّعر والنّثر، مردّه التّغيّرات الشّكلية التي تعاقبت على جسد القصيدة واستوجبت تصريحًا، تسمية الكتابة النّثرية في كثير من الحالات شعرًا ممّا يضع الدارس في صلب المعضلة الأجناسية "فأضحى مقبولاً القول إنّ الوزن والقافية ليسا ضروريين للشّعر وإنّ الشّعر

1- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 81.

2- سوزان برنار: قصيدة النثر في بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 33.

3- عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة حسن نجمي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004، ص 110.

4- سوزان برنار : قصيدة النثر – من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 32.

5- المرجع نفسه ، ص 88.

6- المرجع نفسه، ص 5.

7- ينظر:عبد القادر الجنابي ،الأفعى بلا رأس ولا ذيل ،أنطولوجيا قصيدة النّثر،ط1،دار النّهار للنّشر، بيروت،لبنان،2001،ص16.

ليس عكس النّثر وساهمت في ترسيخ ثنائية (**شعر** / **نظم**)بدل ثنائية (**شعر** / **نثر**)ورأت في الصّمت والبياض نقيضًا للشّعر والنّثر معًا"[1].

1-2- روافد قصيدة النّثر: الأنماط المتداخلة.

الكتابة توالجٌ إيحائيُ يُعاند أبجديات الإبهاج المتوغّلة في ملاذات السّؤال حين يأسر الدّلالة ويُشاكس المتعاليات، إنّه الخروج الذي يُعلن الانقذاف "في آفاق الحداثة بوصفها خروجًا من الفكر القائم على أسبقية المعنى إلى النّظام القائم على عذرية العالم"[2].

ويبدو أنّ الإشارة الأولى التي ورد فيها ذكر **قصيدة النّثر**،كان في مؤلّف **بوالو** (رسالة إلى بيرو عام 1700)،يقول:"هناك أصناف من الشّعر لم يسبقنا إليها الرومان ،ولم يعرفوها كتلك القصائد النّثرية التس نسميها روايات على سبيل المثال "[3] ،لكن إطلاقه للتّسمية كان على نصوص أسّست لمفهوم الرّواية خارج أوزان الملحمة وعروضها التّقليدي ،ولا يمكن اعتماده شروعًا اصطلاحيًا لأنموذج شعري :قصيدة النّثر،كما تجب الإشارة إلى أنّ الخطاب النّقدي في القرن 18 كان يسوّغ إطلاق تسمية قصيدة على كلّ نص أدبي، فمسرحية لراسين كانت تسمى قصيدة مسرحية ،ورواية لتليماك تسمى قصيدة نثرية،وبقي هذا المعنى متداولًا ومعمولًا به في الدّراسات والوثائق النّقدية حتى القرن التّاسع عشر ومشارف القرن العشرين[4].

من ذلك نحاول قراءة مغامرة الإبداع: "ينتهي ليبدأ، ومن ثمّ يتجلّى النّص فعلاً خلاّقًا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه"[5]، هذا ما يجعل الكتابة ممارسة لهدم الحدود بين الشّعر والنّثر، لكن هل "نخدم النثّر حين نشبهه بالشّعر وهل نُرضي الشّعر إذا شبّهنا به النّثر؟"[6]

في ظلّ التّلاسن الابستيمي، تبشّر كتابات**آرثر رامبو** (Arthur Rimbaud) بإشراقات لغة شعرية جديدة تسعى للبحث عن المجهول الذي يجعل من الشّعر محاولة ميتافيزيقية، ومن القصيدة النّثرية"وسيلة مثلى للتّعبير عن فوضى الأنا الدّاخلية ومشاريعها في خلخلة الحواس حيث حاسة السّمع

1- محمد الصالحي: شيخوخة الخليل بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية ،ط1،منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2003، صص 51،52.

2- أحمد دلباني: سفر الخروج، اختراق السُّبات الأيديولوجي في الثقافة العربية، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2010، ص 45.

3-سوزان برنار:قصيدة النّثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ص31.

4- ينظر: المرجع نفسه،ص148.

5- محمد بنيس: حداثة السّؤال، ط1، المركز الثقافي العربي ،بيروت/المغرب،1984، ص 18.

6- هنري زغيب: لغات اللّغة، نظم الشعر والنثر بين الأصول والإبداع، ط1، دار الساقي، بيروت، 2011، ص 81.

تؤدي وظيفة النّظر وحاسة النّظر حاسة الشّم"[1] وهكذا ،لحظتها ينعطفُ بودلير بالذّائقة "مجترعًا نثرية النّص في مقابل نثرية الحياة"[2] مقترحًا شكلاً أكثر حريةً وانفتاحًا من القصيدة الشّعرية.

وفي الضّفة الأخرى، تفتح "أغاني مالدورور" لـ: **"لوتريامون"** (Lautreamont) آفاق "الشّعر الجنوني" – بتعبير برنار – نحو التّمرّد والفوضوية والتّحرّر بالكتابة من كلّ ما اضطهده في المجتمع، فهو يلغي العائلة ويتنكّر للأخلاق ويُلغي الضّمير والأمل، هذا كلّه يفسّر الشّكل الخاص الذي اصطنعه[3]،ليجعل من قصيدة النّثر سيلاً شعرياً في الكشف عن شيء آخر لا علاقة له بكل ما كتب في التّاريخ عن النّثر[4].

في مقابل ذلك، جنح **ستيفان مالارميه** (Stephane Mallarme)إلى مطاردة المطلق اللّغوي بكتابة شعر "يفتق جسد اللّغة بخبرة العارف أشجار لوز، ويعرف جيّدًا مواسم تفجّر رغبتها أزهارًا إنّ طموحًا كهذا يحمّل اللّغة طاقةً استثنائية تكتسب نبرتها من "التّشويش على مألوفاتها واعتياديّاتها دون الفرار بها من حواضنها السوسيولوجية"[5] أي مهمة قصيدة النّثر التّعبير عن عالم آخر ليس عالم الملائكة والأرواح وإنّما عالم الصّمت المشيّد داخل اللّغة[6] .

ولعلّ **شاتوبريان**(Shateaubriand) قد أسهم أكثر من أيّ شخص آخر باشعاع عبقريته في تطوير القصيدة ،أو بالأحرى في تطوير**الأغنية النّثرية**،لكنّه لم يدّع مطلقًا كتابته لقصيدة النّثر ،بالمعنى الدّقيق لها،لأنّ كتابته كانت عفوية تتكئ على جمالية مطلقة صادرة عن الرّغبة في الكتابة الحرّة،بعيدًا عن محدّدات المصطلح الذي لم يكن يشغله[7].

على هذا النّحو، كان المنجز الشّعري لأدونيس تجربة تجترح شعائر خصوبتها اللّغة، لتستحيل كتابةً فاعلة :تفترض موهبة إبداعية شعرية هي الضّمان الجوهري الأوّل، وتقتضي إلى ذلك معرفة عالية بالموروث الشعري العربي وثقافة فنيّة عالية، وذلك لكي يقدر أن يبتكر المقتضيات الفنية للشكل الكتابي الجديد"[8]

1-عبد القادر الجنابي :الأفعى بلا رأس ولا ذيل ،ص14.

2- محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر،ط1،المركز الثقافي العربي ،بيروت/الدار البيضاء،2000،ص 41.

3- ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرّاهن،ص ص 90،91.

4- ينظر:عبد القادر الجنابي، الافعى بلا لأس ولا ذيل،ص 16.

5- محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 113.

6- ينظر:عبد القادر الجنابي، الافعى بلا رأس ولا ذيل،ص 14.

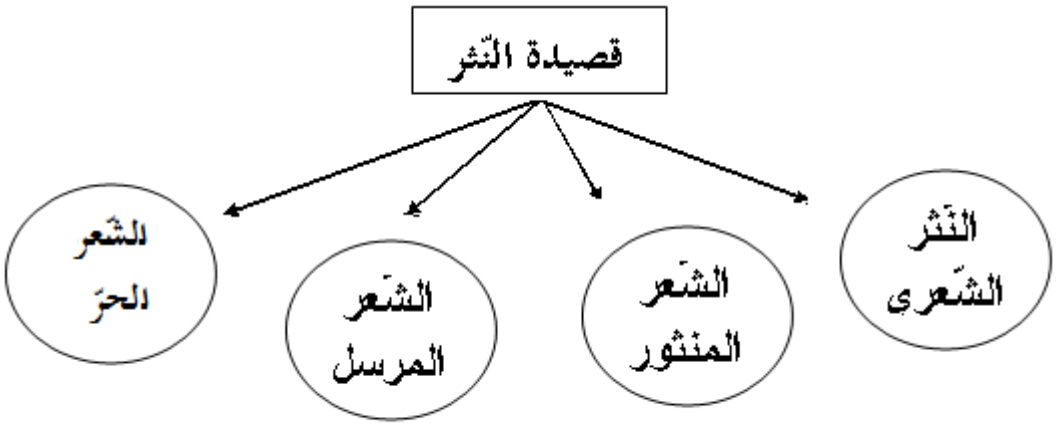
7- ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرّاهن، ص ص 42،43

8- محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر أنموذجًا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 32.

إنّه يسعى – من جهة أخرى – إلى تجاوز قصيدة النّثر **بكتابة الشّعر نثرًا** ، يتّسع هذا الأفق الكلامي المتحرّك "لاحتضان عناصر كثيرة من النّصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التّاريخ. إنّه بتعبير آخر – خروج من قصيدة النّثر إلى ملحمية الكتابة"[1] ابتداءً من "هذا هو اسمي" فـ" مفرد بصيغة الجمع".

وقبل أدونيس كان **أُنسي الحاج** يؤلّف لـ"ثالوث الهدم" ،محتفيًا بشعر خارج الوزن القافية والموسيقى الخارجية ،متبنيًّا تنظيرات وممارسات سوزان برنار (على الشّعر الفرنسي) لِسَنّ نص (عربي) خارج أطر الثّبات الذّي كرّسه التّراث الشّعري في شكله المؤسّسي. هذا المسار الذي تحدوه تجارب الانعتاق من أغلال الماضويّة، هو ما ترجمه في مقدمة بيانه المشهور "لن" (1965)، إذ أثارت مشاكساته الكلامية الكثير من الجدل.

إنّ قصيدة النّثر نصٌ ناتج عن "حالة مروقٍ لا تُشاكل الشّعر ولا تُشاكل النّثر وهي تأسيس يمثّل جلدًا متلِفًا لجسم الشّعرية الحيّة، حتى زعم أنّ قصيدة النّثر جنسٌ مُخنّث"[2] فيه صفات الشّعر وصفات النّثر معًا، تأخذ من النّثر فوضويته ومن الشّعر نظامه هنا يصطدم القارئ بـ "أشكال تتحرّك في اللاّنهائي واللاّمحدود"[3]، وتتداخل في الأغلب:



الأنماط المتداخلة مع القصيدة النّثرية.

أ– النّثر الشّعري:Prose Poétique

1– محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ط1، مطبعة الكرامة، 2000، ص 84.

2– عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،1999،ص 11.

3– رشيد يحياوي: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2008، ص 118.

يُعدّ النّثر الشّعري ممهّدًا أساسيًا للقصيدة النّثرية، تقول سوزان برنار "والواقع أنّ قصيدة النّثر لم تنفتح فجأة – في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت في ذلك إلى تربة ملائمة أعني إلى أذهان تؤرقها – بشكلٍ واعٍ تقريبًا – الرّغبة في العثور على شكل جديدٍ للشّعر، كما احتاجت – أيضًا إلى الفكرة الخصبة القائلة بأنّ النّثر قابل للشّعر، إنّه النّثر الشّعري أوّل مظهر للتّمرّد ضدّ القواعد القائمة والطّغيان الشّكلي الذي مهّد لقصيدة النّثر"[1].

يبدو أنّ **التّجربة الجبرانية** كانت متأثّرة بالحداثة الغربية وأساليبها الكتابية، حيث تنتصبُ اللّغة فارعة داخل شكلٍ متحرّر من أسر تقليدية شعرية حنّطت نفسها بكيمياء شعرٍ فاترٍ، لكن هذا لم يجعل نصّه تابعًا للآخر في المطاف الأخير، "بل استطاع أن يقبض على العالمية والمحلية معًا، بمعنى أنّه لم يكن ينسج عن الآخرين بقدر ما كان يضيف إليهم نصّه الخاص"[2].

إنّ نثره الشّعري – بمعنى ما – يعانق نداءات المجهول ليؤالف بين إيقاعات مختلفة تناهض تلوينات الدّلالة، يمارس الهدم رجاء بناءٍ نصٍ جديدٍ.

كما يحدّد أدونيس الفروق بين النّثر الشّعري وقصيدة النّثر، اعتمادًا على أطروحة سوزان برنار، أجملها محمد جمال باروت في النّقاط الآتية:[3]

النّثر الشّعري	قصيدة النّثر
– ليس له شكل فهو استرسال واستسلام للشّعور دون منهج شكلي أو بنائي. –هو سيرٌ في خط مستقيم ليس له نهاية. – روائي أو وصفي، يتّجه غالبًا إلى التأمل الأخلاقي، أو المناجاة الغنائية أو السّرد الانفعالي. – الاستطرادات والتّفاصيل وتنفسح فيه وحدة التّناغم والانسجام.	– شكل قبل كل شيء ذات وحدة مغلقة. – هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم. – مجموعة علائق تنظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد منتظم الأجزاء ومتوازن. – نوع متميّز قائم.

1– سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 43.

2– ينظر: محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، ص 70.

3– ينظر: محمد جمال باروت: الحداثة الأولى، قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة شعر، ضمن مجلة المعرفة، ع 284/283، السنة 24 سبتمبر/أكتوبر 1985، ص–ص 159–160، (ينظر كذلك، أدونيس: صدمة الحداثة، ص 207).

هكذا يتموضع الشّعر ضمن متوالية مشاكسة للعمود، يندفع ليقتنص "أسلوب النّثر وعليه مسحة من الخيال ويتخلّله نوعٌ من العاطفة، يمكن أن تُوصف بأنّها شعرية، لكنّها لا تبلغ التّوتّر العاطفي الذي يميّز الشّعر"[1].

ب– الشّعر المنثور:Poème en prose

جنس شعري متأثّر بمحمولات حركة الكتابات النّثرية للأدباء الفرنسيين أمثال: "لامارتين"، "شاتوبريان" "جان جاك روسو" و"هيغو" الذّي رأى الوزن عائقًا، ومخاض انبجاسه كما يشير يوسف بكّار: "بوحي من الإنجيل وترجمات الشّعر الكلاسيكي والحديث وربّما ظهرت بداياته الأولى عند المسيحيين من أدبائنا العرب لاطّلاعهم على نماذج أجنبية منه"[2].

فبعد أنْ حرّر "**وليم شكسبير**"(William Shakespeare)الشّعر الانجليزي من قيود القافية وأطلق "**وولت وايتمان**" (Walt Whitman)الشّعر من قيود العروض، بشّر **الرّيحاني** "بالتّخلّص من الأشكال التّعبيرية الجامدة في تراثنا الأدبي والبحث عن أشكال تُساير نمو الفكر وتُلائمه مثلاً في نِتاجه، أحلّ محلّ الصّيغ القديمة والقوافي والأوزان في الشّعر العربي الذي كان يسّمي معظمه نثرًا منظومًا وطرائق إيقاعية جديدة سمّاها الشّعر المنثور"[3] والأساس الذي يقوم عليه هو الإيقاع النّثري اعتمادًا على موسيقى الأفكار.

وفيما يميّز نذير العظمة بين قصيدة النّثر والشّعر المنثور من حيث الشّكل الهندسي رؤيةً وبنيةً داخلية وخارجية ويتداخلان من حيث الخصائص والصّفات[4]، فإنّ عزالدين المناصرة يعتبرهما شيئًا واحدًا، يقول: "إنّ نصوص قصيدة النّثر لا تختلف عن نصوص الشّعر المنثور إلاّ من حيث الزّمن ورؤية الكاتب للحياة (...)، قصيدة النّثر=الشّعر بالنّثر=الشّعر المنثور"[5] على اعتبار أنّ الشّعر المنثور مهّد زمنيًا لظهور قصيدة النّثر والفارق الزّمني لا يلغي عنه صفات قصيدة النّثر، وفيما يبدو أنّ الكتابة في سعي دؤوبٍ لإيقاظ فينيق التّجريب مرةً أخرى، لتحرير الشّعر من المرعيات الشّكلية بناءً وموضوعًا، والتّعاطي مع حركة الشّعر الحرّ.

1– سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ،لبنان، 2001، ص 690.

2– يوسف بكار: في العروض والقافية، ط2، دار المناهل للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1990، ص 151.

3– أدونيس: نظام الكلام، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 225.

4– ينظر: نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي أنموذجا، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، 2001، ص 215.

5– عز الدين المناصرة: قصيدة النثر– جنس كتابي خنثى، ط1، بيت الشّعر، رام الله، فلسطين، 1998، ص 06.

ج- الشّعر المرسل:

هو الشّعر غير المقفّى، ويُراد به في الشّعر الإنجليزي الأبيات غير المقفاة ذات التّفاعيل اليامبية الخمسة، مثل شعر (شكسبير) الذي كتب به مسرحياته أو ما كتب به (ملتون) ملحمته: الفردوس المفقود، الفردوس المستورد، ويعود الفضل في ذيوعه بالمسرحية الأنجليزية في ق 16 إلى (كريستوفر مارلو)[1].

وفي إطار تصنيفه للأشكال الأدبية التي سادت قبل قصيدة النّثر، يميّز (طراد الكبيسي) بين ثلاثة أنواع من الشّعر المرسل[2]:

1- القصيدة ذات النّمط التّقليدي (ذات الشّطرين)، ولكن هذا النّوع يكون أحيانًا دون قافية موحّدة كما كتبه الزهاوي والنشاشيبي.

2- القصيدة ذات النّمط التّقليدي ولكنها ذات قوافٍ مزدوجة كما عند توفيق االبكري.

3- النّمط الثّالث أقرب إلى الشّعر المرسل الأوروبي، ويمثّله علي أحمد بالكثير ومحمد فريد أبو حديد.

يبدو أنّ الشّعر المرسل وفق هذه الأنماط هو "الشّعر الذي يتحرّر فيه الشّاعر من القافية أو يُلغيها ويُرسل الشّعر إرسالاً"[3]، أمّا المحدثون، فقد أطلقوا هذا المصطلح تأثيرًا بمصطلح ابن خلدون "**النّثر المرسل**"، حين وازن بين النّظم والنّثر في الفصل الرّابع والأربعين من مقدمته؛ ف"الشّعر المنظوم هو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويٍ واحدٍ وهو القافية، وفي النّثر وهو الكلام غير الموزون وكلّ واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام، فأمّا الشّعر فمنه المدح والهجاء والرثّاء، وأمّا النّثر فمنه السّجع الذي يؤتى به قطعًا ويلتزم في كلّ كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعًا ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقًا ولا يقطع أجزاء بل يُرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية و لا غيرها"[4].

ولعلّ أهمّ ما يواجهنا هنا هو قضية المصطلحات لهذا الشّكل، فهذا الشّاعر رزق الله حسون من كتّاب الشّعر المرسل، أشار إلى أنّ تجربته على أسلوب الشّعر القديم بلا قافية، أمّا نجيب الحدّاد

1- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث، ص 129.

2- عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع ،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2002، ص 23.

3- حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشّعري،ط1،الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف،الجزائر/بيروت،2010، ص 149.

4- ابن خلدون: المقدمة، ج1، دار الفكر، صص 566،567.

فيستعمل مصطلح **الشّعر الأبيض** معتمدًا في تسميته على التّجربة الحرفية للمصطلح الفرنسي (Vers Blanc) وهو ما اعتمده الأب لويس شيخو والمازني بعده، في حين نجد **الشّعر المطلق** عند محمد عبد المنعم خفاجي، **والشّعر الطّليق** مع نقولا فياض[1].

ويبدو أنّ محاولات كتابة هذا النّمط الشّعري التي اعتمد أصحابها نظام الشّطرين باءت بالفشل، وتعزو سلمى الخضراء الجيوسي ذلك إلى أنّه في ذلك الوقت كان من السّابق لأوانه أن تقوم تجارب الشّعر المرسل قبل إحداث تغيير جذري في نظام الشّطرين العنيد[2].

د– الشّعر الحرّ:Poésie libre

يُقرُّ (بول شاوول) أنّ قصيدة النّثر "قد اغتذت غذاءً عظيمًا من الشّعر الحرّ"[3] وفق نقاطٍ مشتركة بينهما:[4]

1-ارتكاز الشّعر الحرّ على الإيقاع الدّاخلي، إيقاع التّجربة وهو الإيقاع نفسه الذي تنبني عليه قصيدة النّثر، فالإيقاع في الشّعر الحرّ قائم على التّفعيلة في حين أنّ قصيدة النّثر قد تستفيد من التّفعيلة في تغذية إيقاعاتها لكنّها تستغني عنها وتتحرّر منها لتخلق إيقاعها الخاص.

2-تخلّص الشّعر الحرّ من وحدة البيت إلى وحدة الموضوع، أي أنّ القصيدة تنمو نموًا عضويًا حيًّا، وهذه الوحدة هي وحدة قصيدة النّثر بالذّات.

3-الوحدة في الشّعر الحرّ وفي القصيدة النّثرية هي الجملة الشّعرية.

4-الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر اتّجها إلى القوانين العضوية متمردَين على القوانين الجاهزة.

5-الحرّية في الشّكلين لا تعني الفوضى وإنّما هي نظام ضدّ النّظام السّائد.

كما يرى أنسي الحاج أنّ الشّعر الحرّ قد مهّد لقصيدة النّثر بقوله "... هناك الوزن الحرّ القائم على مبدأ التّفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشّعر من النّثر"[5]. لكن نازك الملائكة التي أطلقت اسم الشّعر الحرّ على حركتها الجديدة، **شعر التّفعيلة** ، تتّهم من يطلق هذا المصطلح على قصيدة النّثر بإشاعة الفوضى في المصطلحات، حين أطلق جبرا إبراهيم جبرا على

1- ينظر: س.موريه: الشّعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، صص 216،215.

2- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث، ص 214.

3- بول شاوول: ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية،ضمن دراسات عربية،س18، ع3،جانفي 1982، ص 116.

4- المرجع نفسه، ص 117.

5- أنسي الحاج: لن، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص 11 (المقدمة).

حركته – نثره العادي بتعبيرها – مصطلح الشّعر الحرّ، وليس غريبًا أن يحدث المصطلح التباسًا وتشويشًا أوهمت به كلمة (الحرّ) ، لذلك تشير في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر) أنّ الحريّة التي تدعو إليها ليست مطلقة كما تتيح للشّاعر الخروج على الأذن العربية.

وقد أكّد إحسان عباس أنّ "هذا الشّعر التّفعيلي ليس حُرًّا بالمعنى المطلق لأنّه لا يزال يراعى رويًا ومازال يخضع للإيقاع المنتظم"[1].

كما نصطدم بتداخل المصطلحات مرّةً أخرى "فالحدود الفاصلة بين الشّعر المنثور والشّعر الحرّ كانت مبهمة إلى حدّ أنّ ما كتبه شاعر مثل "واتمن" كان يعتبر من قبل بعض النّقاد شعرًا حُرًا بينما هو لدى آخرين شعر منثور"[2]، ونجد هذه الضّبابية واضطراب المدلولات وسوء التّأويلات في الدّرس العربي إذ "يرى التّقليديون في غالبيتهم أنّ الشّعر المنثور هو الشّعر الحرّ، وأنّ الشّعر الحرّ هو الشّعر المنثور، ولا يدركون أنّهما: إيقاعان شعريان مختلفان، فالمنثور كيفي ولا عروض له والحرّ كمي يعتمد على عروض التّفعيلة المفردة في أنساق غير متناسبة"[3]، وهكذا أحدث المصطلح الكثير من الإرباك مردّه بين ما يحيل على الوزن التّفعيلي وبين ما يحيل على الشّعر المنثور الخالي من الوزن العروضي.

كلّ ذلك يقود، بل يحيل على جدليات تواصلية تحضر بقوة ضمن هذا المشروع الكتابي إذ يمكن تلمّس الاختلافات بينهما –كما بدت واضحة –،حيث تختلف قصيدة النّثر عن الشّعر الحرّ "بأنّها لا تلتزم نظام الأبيات"[4] وعن النّثر الشّعري "في أنّها قصيرة ومحكمة البناء وعن الشعر المنثور في عدم وجود وقفة في آخر السطر فيها"[5] وعن أيّ قطعة نثرية قصيرة في أمورٍ منها " أنّها ذات إيقاع أعلى ومؤثّرات صوتية أوضح فضلاً عن أنّها أغنى بالصّور وكثافة العبارة وقد تتضمّن قصيدة النّثر رويًا داخليًا وأوزانًا عروضية"[6].ويتّضح من خلال التّعريفات المقدّمة أنّ المعوّل عليه في التّفريق بينهما هو الوجود الفيزيائي للنّص (شكله على الورق).

1- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 27.

2- علي جعفر العلاق: في حداثة النّص الشعري – دراسة – ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003، ص 118.

3- نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، ص 209.

4- أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة "شعر" بين التأصيل والمؤثر الغربي، ضمن مجلة "عمان"، ع 133، عمان، الأردن، 2005، ص 44.

5- عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص16.

6- أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة شعر، ص 44.

1-3- قصيدة النّثر: النّص العابر للأنواع.

يجدر بنا أن نمارس العبور في أفق لا ينتهي والعودة بحركة ارتدادية إلى ذات الأفق، وأن نُرخي طوَل الذّاكرة، لِنرى كيف تذوب الحدود والفواصل بين الأجناس الأدبية، بهدف تشكيلات جديدة، هي ذاتها الأجناس المتوفّرة على صيغتها التّعبيرية المتميّزة، فقصيدة النّثر كما تصوّرها روادُها جنس أدبي شعري، يغترف من النّثر ليغذّي شعريته؛ فهذه المقامة تأسّست على يد "بديع الزمان الهمذاني" وهي تُواجه معضلة التّجنيس، فالعنصر القصصي المشوّق وعنصر الحوار جعلا الكثيرين يعتبرونها فنًّا قصصيًا خالصًا.

كذلك غياب الوزن والإيقاع في قصيدة النّثر جعل بعض الدّارسين يشكّكون في شعريتها ولو حاولنا تصنيفها لوضعناها في خانة الخواطر وهكذا...

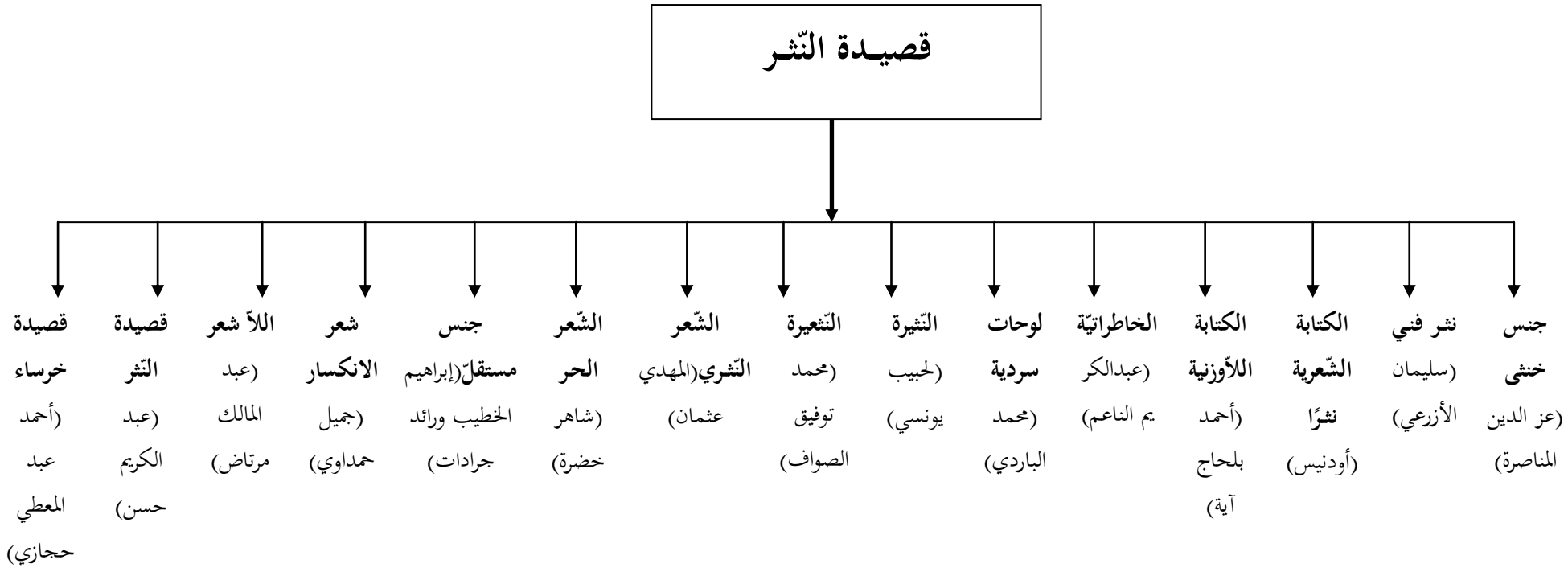
إبداعيًا، قصيدة النّثر "معرفية بامتياز، تزخر بعصارات فنيّة عدّة من خلال تلاحم واتّحاد تلك الأجناس الأدبية على مائدة إبداعية واحدة"[1]، ولعلّ هذا ما قصده صلاح فضل بالتّهجين كونه "أنجع وسائل التّخصيب وتذهب هندسة الوراثة إلى مدى بعيد في تخليق الخواص والتّلاعب الحرّ بمكونات الأجناس بما يتجاوز مجرد تحسين السّلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات"[2] ليتوحّد في مصلها الشّعر والنّثر.

ضمن هذا التّوجّه المغاير يكتسب المولود المهجّن – قصيدة النّثر – شهادة ميلادٍ باعتباره "جنسًا أدبيًا تتماهى في ظلاله كثيرٌ من الأجناس المتعارف عليها"[3] ليكون مبتدأ الاختلاف، ولم يجد حتى المعارضون مصطلحًا لغويًا بديلاً عن قصيدة النّثر ينعتون به هذا الكائن الجديد، فاستقرَّ الأمر على فوضى التّسميات:

1- بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس،دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم،دار الفجر للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر،2006، ص 224.

2- صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، ط1،دار الآداب ،بيروت،1995،ص 100.

3- حاتم الصّكر: مرايا نرسيس ،الأنماط النّوعية والتّشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان،1999،ص 19.


قصيـدة النّثـر
جنس خنثى (عز الدين المناصرة)
نثر فني (سليمان الأزرعي)
الكتابة الشّعرية نثرًا (أودنيس)
الكتابة اللاّوزنية (أحمد بلحاج آية)
الخاطراتيّة (عبدالكر يم الناعم)
لوحات سردية (محمد البارديّ)
النّثيرة (لحبيب يونسي)
النّثعيرة (محمد توفيق الصواف)
الشّعر النّثري(المهدي عثمان)
الشّعر الحر (شاهر خضرة)
جنس مستقلّ(إبراهيم الخطيب ورائد جرادات)
شعر الانكسار (جميل حمداوي)
اللاّ شعر (عبد المالك مرتاض)
قصيدة النّثر (عبد الكريم حسن)
قصيدة خرساء (أحمد عبد المعطي حجازي)

وهناك أسماء أخرى لقصيدة النّثر استعرضها عز الدين المناصرة في كتابه "إشكاليات قصيدة النّثر" من 1905 إلى غاية 2001، ولو تأمّلنا هذه التّسميات جيدًا، لأَمْكنَ ملاحظة التّشابه اللّفظي والمعنوي على صعيد الدّلالات والمقاصد (نثر فني، نثر مركّز...) أو من قبيل (كتابة خارج الوزن، كتابة خارج التّفعيلة...) ويبدو أنّ قصيدة النّثر ظلّت أكثر التّسميات ثباتًا ورسوخًا، كإبدال من إبدالات الشّعر العربي وأحد أشكاله الجديدة، أو أنّه "أطلق عربيًا بنوع من الطّمأنينة رغبةً في تسمية الأشياء بأسمائها للخروج من البلبلة والخلاص من تشويه الحقائق"[1].

لكن يبدو أنّ العاصفة لم تهدأ بعد، ما جعل عز الدين المناصرة يطرحها من جديد، يقول هي: "نص شعري – تهجيني، مفتوح على الشّعر المنثور والسّرد والنّثر الفني، عابر للأنواع، وهو أيضًا (جنس حافة مستقل)، يفتقد إلى البنية الصّوتية والكميّة المنظّمة، لكنه يمتلك إيقاعًا داخليًا غير منتظم من خلال توزيع علامات الترقيم، ومن خلال البنية الدّلالية المركبة على بنية التّضاد وجدلية العلاقات في شبكة النّص التي تخلق ما يسمى الإيقاع الخفي وهو نص له ذاكرة في التراث العربي تتمثّل في القراءة الصّامتة... أمّا درجات الشّاعرية في قصيدة النّثر فهي تتراوح مثل أيّ نوعٍ أدبي بين علوّ الشّاعرية لدى كتابها ...قصيدة النّثر مفتوحة على ما أسمّيه النّص الكشكولي المفتوح إذا إندمج النّص الالكتروني فيها"[2].

ومازالت إلى اليوم من المشكلات السّاخنة في حياتنا الابداعية ،إذ انقسم بصددها القرّاء مابين مؤيّد متحمّس يرى فيها الخلاص من الطّنطنة الخطابية والغنائية المسرفة للشّعر الشّفاهي،ومعارض عنيد يسخر من تناقضها الفادح عندما تجمع في عبارة واحدة بين كلمتين متضادتين هما(قصيدة +نثر)،ممّا يفضي إلى تفريغهما من الدّلالة وضياع رقصهما على السّلم ،مع أنّه أصبح من طقوس أفراح الفنادق،وأتاح الفرصة لرؤية مختلفة المنظور،وتوقّف فريق ثالث عن الحكم المسبق في الموضوع منتظرًا من النّصوص الشّعرية ذاتها أن تثبت شرعية إبداعها وتنتزع من القرّاء الاعتراف والاعجاب[3].

إنّها – بلا ريبٍ – بوتقة للتّفاعل والانفعال (**قصيدة + نثر**) و(**قراءة + تلقي حر**)، و(**جميلة+ الوحش**)؛ فـ "جميلة هي القصيدة والوحش هو النّثر، فيما قصيدة النّثر من وجهة النّظر هذه ليست سوى بائعة هوى تمارس التّعرّي على إيقاع السبيرتيزم، وكان العرب في ذلك سبّاقين إلى

1- محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، ص 13.

2- عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، 2016، بعد أن هدأت العاصفة!! www.almothaqaf.com 2016.09.06 /10:00 سا

3- ينظر:صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص 107

اختراع العازل الطّبي حتى لا يحدث حمل غير مرغوب فيه بين جميلة والوحش، ثم تهيّأ لهم أنّ البنت حُبلى بالفعل، فانتفضوا بالدّعوات لإجهاض الجنين المزعوم، غير أنّه تهيّأ لهم أنّ إرادة الشّعر فوق إرادة القوم ثمّ تفرّقوا على طوائف وإنْ ظلموا على رأي يكاد يكون واحدًا"[1].

كان يُنظر لهذا النّص الإشكالي كخطيئة لا يرتكبها إلاّ الضّعفاء والأدعياء الذين يُعادون التّراث، كما أنّ الخلاف قائمٌ بسبب الحساسية المفرطة لنسبة القصيدة للنّثر. ولا يتمّ ذلك إلاّ بخلخلة بيت الطّاعة الشّعري ورفض شبح الماضي إزاء انفجار المسافات لخلق نصٍ يهجس بالأخيلة وينأى عن المكرّر.

بين الإيهام الشّكلي والإيقاع الخفي الرّابض والهاجع فيها ترقد أسئلة جوهرية، قد تكون الإجابات عنها إقترابًا أو دنوًا من الارتجاج العنيف الذي تشهده اللّغة الإبداعية ودفع المسألة الأجناسية إلى الأمام لتستعرض حمولتها النّقدية حتى يخيّل للقارئ أنّه أمام "ديسكو نقدي": تهويل في اللّغة النّقدية المنتفخة وإرتفاع في هدير النّظريات وأضواء لا تشتعل هنيهة حتى تنطفئ وعتمة تلفُ المكان ولا أحد يفهم على أحد لكن الجميع يشاركون في الرّقص وليس هناك فسحة لمن يرفع صوته معارضًا مُسائِلاً متأمّلاً، إذ لو فعل أحد ذلك حاصرته العيون واتّهم بالتّخلف عن مواكبة الحداثة والعولمة"[2].لقد أضاف هذا إلى أزمة هوية قصيدة النّثر نشاطًا نقديًا محمومًا ظلّ وحتى يومنا هذا يُواجه تجنيسية النّوع من جهة وتأكيد أو رفض حضوره في المشهد الأدبي من جهة أخرى.

لقد نُظِر إلى النّص الجديد في ظلّ الظّروف العامة كموازاة للانكسار العام الذي أضحت الأمة تعيشه حضاريًا وسياسيًا إنّه "اللاّشكل الذي أصبحت تنادي به قصيدة النّثر معادلاً موضوعيًا للتّشذرم الذي تعرفه الأحوال العربية[3] وهكذا تتسلسل دورة وجود متلازمة قوامها التّغيّر[4].

- **عالم متغيّر...**
- **شاعر متغيّر...**
- **شعر متغيّر...**
- **قصيدة نثر.**

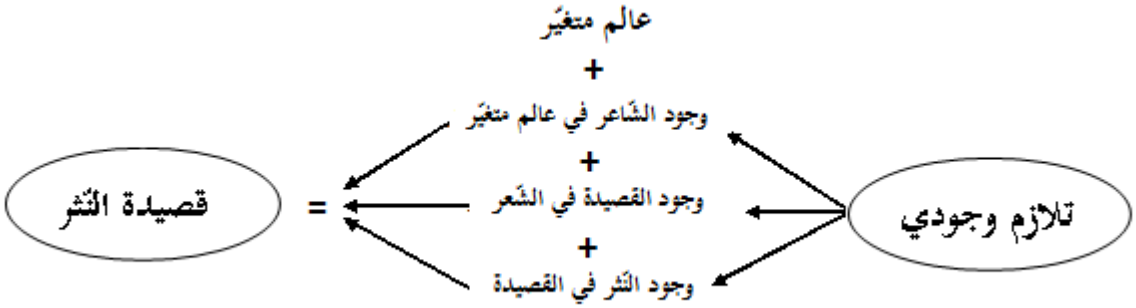
1- رشيد يحياوي: قصيدة النّثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص ص 218،219.

2- محمد علاء الدين عبد المولى : وهم الحداثة، ص 18.

3- محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، ص 11.

4- أنسي الحاج: لن، ص 19، (المقدمة).

فالعالم المتغيّر باتّجاه الحريّة يستلزم وجود شاعر مماثل في رغبة التّغيّر،أي الانتقال من التّقليد والاتّباع إلى الشّك والارتياب وصولًا إلى التّجاوز والاختلاف، كذلك وجود الشّعر خارج قوانين الثّبات ثم "ولادة قصيدة النّثر شكلاً ذرويًا ونتيجةً حتميةً أو متوقّعةً"[1]ويعزو انتشارها إلى الكسوف القومي العربي وإلى الكسوف الثّقافي الذي أفرز بدوره هذا الجنس الأخرس ،لذلك فقصيدة النّثر ثمرة من ثمار الصّمت الذي أصبنا به، فنحن خرس لانقول ولاننشد[2].وفق هذه الحركة المحتدمة لم يعد الشّاعر ذلك الكائن الكوني الاستثنائي السوبر بشري الذي يقوم بالتّعزيم على الأشياء لاضفاء الشّعرية على العالم، بل أصبح كائنًا هامشيًا يحاول أن يكتشف الشّعرية القائمة بالفعل في العالم والأشياء[3]



ومن التّعارضات الأخرى، يتقدّم مصطلح قصيدة النّثر بمزاجٍ مستفزٍ قائم على جمع المتنافِرَين في ذاكرة المتلقي، وهو ما تسعى إليه قصيدة النثر "البحث عن قارئ يُشبه لحظتها لا يأتي من الماضي ولا ترسم معالمه المجاهيل والتّصورات والرّؤى الميتافيزيقية"[4]

1-4-قصيدة النّثر بين الفوضى والنّظام:

تغامر قصيدة النّثر في أقاليم المجهول مشكّلة بانوراما كبرى تتثاءب صورها في الأفق فتتماهى مع التّوقع لتتجلّى فعلاً خلاّقًا ينسف الأسيجة المغلقة التي فرضتها المتعاليات، النّص وفق هذا الوعي "يلتهم القديم ويتحوّل به إلى إمكانٍ لغويٍ آخر، ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النّص المتحوّل لتتحوّل بدورها وهكذا"[5].

ولتراهن قصيدة النّثر على فعاليتها لجأت إلى:

1- ينظر: حاتم الصكر: حلم الفراشة، الايقاع الداخلي والخصائص النّصية في قصيدة النّثر ،ط1،أزمنة للنشر والتوزيع، عمان،2010، ص 10.

2- ينظر:أحمد عبد المعطي حجازي:قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء،كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية ،دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي،2008،ص59.

3- ينظر :عبد العزيز موافي :قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية،ط1،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،2004،ص123،بتصرف.

4- محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 99.

5- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، دار الوسيم، دمشق، ص 09.

أ- " تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

ب- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.

ج- إبراز الاختلاف الدّلالي"[1].

ما يتيحه لنا تأمّل هذا المقترح هو أنّ قصيدة النّثر "تذهب إلى ما هو أبعد من اللّغة وهي تستخدم اللّغة تحطّم الشّكل وهي تخلق أشكالاً، تهرب من الأدب وها هي ذي تصبح نوعًا أدبيًا خاضعًا للتّصنيف وهذا التّناقض الدّاخلي، وهذا التّعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع الفن الإيكاري الطّامح إلى تجاوز مستحيل الذّات وإلى نفي شروط وجودها"[2].

تتّكئ قصيدة النّثر – بالتّالي – على مبدأ مزدوج / فوضى ونظام "لا في شكلها فحسب بل في جوهرها – مؤسّسة على وحدة الأضداد: نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية وهدّامة وفن منتظم، من هنا يكمن تناقضها الداخلي ومفارقتها العميقة والخطرة والخصبة، ومن هنا يكمن توترها الدائم وحيويتها"[3].

رفضها التّصنيف وإصرارها على عدم النّمذجة جعلها وكرًا تُسافر إليه مختلف الأجناس الأدبية وقد توشّحت برغبة التّماهي، وانصهرت فيها الأناوات (أنا الشّاعر، أنا النّص، أنا الأشياء)، إنّها اللّحظة التي تفرض فيها قصيدة النّثر شرعيتها* ابتغاء شعريتها من خلال:

أ- الوحدة العضوية:

هي خاصية جوهرية في قصيدة النّثر، فمهما تكُن القصيدة حرّة في شكلها فإنّ عليها أن تكون تنسيقًا جماليًا متميّزًا وعالماً كليًّا مُغلقًا يميّزها عن بقية الأشكال النّثرية، وهذا ما يُوجب إرادة بناء وتنظيم واعية لتؤلّف الوحدة "جهاز النّص العصبي وتضمن شعريته ولتحاول الإمساك بأطراف هذا الجهاز، نحن نرقُب كيفية تشكّله واكتماله"[4].

1- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 219.

2- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 35.

3- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، ص 149.

*وفيما ألحّ محمد عبد المطلب على أنّ قصيدة النّثر بنيّة filette ،شرعية للشّعر العربي لم يتفطّن أنّ للتّأنيث الوارد في كلمة بنيّة دلالته الفاضحة وللتّصغير دلالة لا تقلّ فضحاً للمسكوت عنه في تلاوين الدّفاع ...فالبنيّة إذا كانت شرعية لا تحتاج لأن نُلحّ على تأكيد شرعيتها ،إنّ الالحاح على الشّرعية يخفي تسليماً بأنّ هذه البنيّة لقيطة مولودة على فراش أبيها وليست من صلبه،ينظر:محمد لطفي اليوسفي :قراءة في المصطلح النقدي ،ضمن مجلة جامعة الأقصى ،م14، ع1،يناير،2010،ص47.

4- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 221.

ب- الكثافة / الإيجاز:

على قصيدة النّثر أن تتجنّب التّفصيلات التّفسيرية والاستطرادات إذ "كان إدجار آلان بو يرى الطّول هرطقة في الشّعر"[1]، لأجل ذلك ليست وصفًا أو نسجًا موزونًا بل هي تركيب مضيء وتأليف لموضوع من الواقع، بالاقتصاد ينتزع هذا النّص قوته الشّعرية من التّركيب الإشراقي حيث "تضع نفسها في عالم من العلائق كتلة مشعّة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات، هي التّمرّد الأعلى في نطاق الشّكل الشّعري"[2].

ج- المجّانية:

تعتمد قصيدة النّثر على فكرة اللاّ زمنية أي لا تهدف نحو غاية كالقصة والرّواية ولا هدف لها خارج ذاتها، إذ "يتنازل النّص عن أيّ ظلال أيديولوجية، فلا يعرض نفسه كسلسلة من الأفكار والأفعال تتمدّد لكي تصل إلى هدفٍ معيّن"[3].

ونوضّح في الجدول الآتي الشّروط البرنارية الإلزامية وما يقابلها من التّرجمة العربيّة:

سوزان برنار SuzzanneBernard	أدونيس	أنسي الحاج	عزالدين المناصرة	صلاح فضل
Intensité **Gratuité** **Brièveté**	الوحدة العضوية المجّانية الكثافة/البعدالإشراقي	التّوهّج المجّانية الإيجاز	الوحدة العضوية المجّانية الإيجاز	الوحدة العضوية المجّانية التّكثيف
Shmuel moreh .modern arabic poetry,edition illustree,brill, 1988,p307,in,suzzane Bernard,le poeme en Prose,p763.	(في قصيدة النّثر، ضمن نظرية الشّعر / مجلة شعر، ق1، ص 289)	(مقدّمة لن، ص 19)	(قصيدة النّثر، المرجعية والشّعارات، ص 48)	(قصيدةالنّثر وأشعار الماغوط، مجلة العربي، ص 1)

1- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 218.

2- عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 38.

3- مديحة عتيق: قصيدة النثر، جدران المصطلح ومفازات النّص، ضمن مجلة النص والناص، ع6، جيجل ، الجزائر،2005 ،ص 87.

الواقع أنّ **تودروف**(Tzvetan Todorov)– في ضوء طروحات سوزان برنار– يشير في كتابه (مفهوم الأدب) إلى مدى الإرباك في الاصطلاح وشروطه وإلى خطورة الجمع بين المتناقضات في جنس واحد، ما يجعل الشّعر يتّجه تارةً للهدم وتارةً باتّجاه النّظام ونستعيد مع تودوروف أنّ صفتي الوحدة والتّكثيف ليستا قصرًا على قصيدة النّثر، بل إنّهما من معايير الشّعر عامة، وهذا ما لاحظته سوزان لتضيف سمة أخرى تسمح بتمييز قصيدة النّثر عن باقي الأجناس الأدبية إذ لا يمكن" للقصيدة من وجود إلاّ إذا اجتذبت نحو الزّمن "الرّاهن الأبدي" للفن،الدّيمومات الأكثر طولاً وجمّدت مستقبلاً متحركاً ضمن أشكال لازمنية ،عاقدةً اللّقاء عبر ذلك مع ضرورات الشّكل الموسيقي"[1]، في المقابل ينعى أنسي الحاج التّصنيف ويُصرّح باستقلالية النّوع الكتابي ويرى أنّ هذه العناصر ملائمة لكلّ قصيدة نثر نجحت وليست عناصر مخترعة لقصيدة النّثر لكي تنجح.[2]

وتأسيسًا على ذلك، تنجز قصيدة النّثر أسطرتها من خلال مناوراتها على اللّغة كما تمارس أفقًا آخر من التّحوّل ولكن أيّ تجاوزٍ فنيّ يفاجئ التّجربة الإبداعية ما لم تخترمه حُمَّى السّؤال وهي تسرِد حركيتها لتظهر ملامح التّفاعل الحاصل بين الكلمات، والتّجاوز الواعي داخل اللّغة – ذاتها– (المستويات النّحوية واللّفظية)، حيث تغدو الكلمة "شكلاً صوتيًا للمعنى، كما أنّ صورتها الحسيّة أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تُريد التّعبير عنه"[3].

يظهر للمتأمّل بوضوح للمرجعية الاصطلاحية لقصيدة النّثر طائفة من الاقتراحات التي رافقت ظهورها "الشّعر المنثور" و"النّثر الشّعري" أو تلك التي نشأت في تعارضٍ معها "الشّعر الحرّ"، عبر تراكمات سوسيو ثقافية وتحوّلات باهرة ومسارات انطوت بدورها على متاهات تفتقر الوجهة تارةً وتتململ نحو شقوق الإبداع تارةً أخرى.

من هذه الاختراقات الإبداعية في كتابة الشّعر خارج الوزن وبتأثير التّرجمات وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النّثر الأوروبية والأمريكية، اكتسبت قصيدة النّثر العربية شكلها، إذ بات من المألوف أنّ كتاب سوزان برنار (1959) "**قصيدة النّثر من بودلير إلى الوقت الرّاهن**" النّموذج الأمثل للتّنظير لهذا المنحى/ الجنس المنفلت من أثقال الذّاكرة، عندما يغدو النّثر العصب الآخر في مجرى النّص، إذّاك تجسُّ قصيدة النّثر مقترحاتها الذّوقية المغايرة استجابة لإيقاع التّجربة "فالوزن الذي كان سورًا منيعًا في هذا البناء الصّلب ستعمل الكتابة على تفتيته وإعادة تشغيله في سياقٍ شعري سيصبح

1– توردوف: مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،2002، ص 61.

2– أحمد بزون: قصيدة النّثر العربية،ط1،دار الفكر الجديد،بيروت،1996، ص 19.

3– علي جعفر العلاّق: في حداثة النّص الشّعري، ص 123.

فيه الإيقاع هو الدّال الأوسع الذي أتاح لإمكانات أخرى في النّص أن تتحوّل من وضع العنصر الصّامت إلى وضع العنصر الدّينامي الفاعل"[1].

فليس غريبًا أن يكون هذا الجنس الجديد أكثر الأشكال تلاؤمًا مع صوت المرأة ،وليس من الصّدفة أن تكون منظّرة قصيدة النّثر وجامعة شتاتها في النّقد الفرنسي أستاذة مبدعة هي سوزان برنار في كتابها المرجعي (قصيدة النّثر من بودلير حتى الوقت الرّاهن)

في الضّفة الأخرى، يروي المصطلح الآخر "**النّسوية** "قصّة الغرق في السّديم من جديد ،فإذا كانت من أكثر القضايا جدلاً نفهم شرعية السّؤال : ما علاقة المرأة بالكتابة،وهل بالفعل تملك لغةً خاصةً تميّزها عن الرّجل؟

2- النّسوية: طقوس الوأد... ثقافة النّسق.

لا نخفي هنا، صعوبة القراءة التي نودُّ القيام بها لموضوع هامٍ وإشكالية أخرى في الأوساط الثّقافية والأدبية العربية والغربية، في ضوء تواضع المصدر النّقدي العربي في تعامله مع المصطلح الحديث وخاصةً إذا كان هذا المصدر مترجمًا؛ إنّه الجدل المصطلحاتي الخاص بخطاب المرأة (وما لحق به: النّسوية، النّسائية والأنوثة) الذي لم يستقر به المقام بعد، بوصفه نسقًا يتشكّل داخل أنساق الحركة الإبداعية ككلّ، فالمرأة / الكاتبة مفتاح لذاتٍ تحضُر بنصٍ عميق الإنغراس في التّاريخ، ينهض على بنية فكرية، تقترح خطابًا متعدد الأبعاد، يندمج فيه الذّاتي والموضوعي، الواقعي والمتخيّل، وتصميمًا لعالم مغاير يمنحها خصوصيةً وهويةً وملمحًا خاصًا داخل الأنساق، الأمر الذي يفرض على الدّرس مهمة الكشف عن الأسس التّاريخية والاجتماعية والنّفسية لعملية إنتاج ذلك النّص، للوصول إلى شكل الكائن الجديد الماكث خلف تشكيلته الخطابية حتى أصبح أدبًا ينافس أدب الرّجل في ارتياده لمختلف المجالات الكتابية وأجناسها المختلفة أدباً ونقدًا، ولعلّه من المفيد قبل استعراض الآراء التي عنيت بتعريف المصطلح، التّطرّق إلى إشكالية العلاقة بين المرأة والوعي الذّكوري.

2-1- أبجديات الاستلاب:

الأصل التّذكير[2]، وتذكير المؤنّث واسعٌ جدًا، لأنّه ردٌّ إلى الأصل[3]، بهذا المعنى تنبع هوية المرأة بفهم مطلق الاختلاف (المرأة / الأنثى) في مقابل (الرّجل / الذّكر)، فتصبح "آخرًا / موضوعًا ومادةً

1- صلاح بو سريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 211.

2- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ط2، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،1997، ص 16.

3- ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، دار الكتاب، 1975، ص 425.

يتّسم بالسّلبية، بينما يكون الرّجل / ذاتًا سمتها الهيمنة والرّفعة والأهمية[1] وابتغاء مرضاة السّلطة الأبوية يؤكّد أرسطو أنّ النّساء بالطّبيعة أدنى من الرّجال ولهذا كان من الطّبيعي أن يحكمن الرّجال"[2]، ولسوف نتلمّس مركزية الذّكورة التي أثلتها الثّقافة وهمّشت في المقابل المرأة من كافة مناحي الحياة.

أ- الاستلاب الثّقافي: الأميرة النائمة.

إنّ المتفحّص لبنية الخلفيات التي شكّلت تاريخ المرأة / الأنثى، يقف على دلالات الخضوع والاستسلام والدّخول في طاعة الآخر / الذّكر، فـ"حين تحدّد علاقة ما بأنّها بين طرفين متقابلين أو متعارضين، ويلزم منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله طائعًا منطقة نفوذه، فإنّ من شأن الطّرف الذي يتصوّر نفسه مهيمنًا أن ينتج خطابًا طائفيًا عنصريًا بكل معاني الألفاظ الثّلاثة ودلالاتها"[3] التي تؤشّر لطبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الرّجل والمرأة: من طاعة وهامشية وأقليّة وإلغاء من جهة ،وعلى دونية الأنثى من جهة أخرى فهي الموؤودة والصّنم المعبود وهي الشّؤم والعار للقبيلة وحقَّ فيها الوأد وإذا حظيت بالحياة فهي جسد المتعة.

ولعلّ هذا أخطر أنواع الاستلاب ما يتعلّق بسلب حقّ الحياة، فقد مارس اليونان والرّومان والعرب "وأد البنات"، ولم يكن مرجع الوأد الخوف من الفقر دائمًا، وإنّما كان إفرازًا لثقافة ذكورية ترسّخت في عمق الفكر الفلسفي عند تلك الأمم، حتى جاءت تعاليم الإسلام السّمحة محرّمة تلك العادة وأسكتت تلك الكراهية المتأصّلة ضدّ المرأة[4].

إنّ سلوكًا كهذا (**الوأد**)يعزّز استلاب الأنوثة ويخضعها معنويًا وجسديًا لسيادة الرّجل وتتّضح معالم الهيمنة الذّكورية ضدّ المرأة في التّاريخ البشري بالحطّ من شأنها وتهميش دورها وتعزيز القناعة بضعفها وتدنّي منزلتها، التي شكّلت موروثاً راسخاً ومبرّراً منطقيًا لصور لصقت بشخصيتها "فالمرأة رجل عاجز ،والأنثى هي أنثى لوجود عجز ما في قدراتها"[5] وهي الغواية ،الخيانة والشّر،... أو أنّها متاع شيئيٌ / جسدٌ للمتعة ؛ "وسيلة للّعب لتحقيق رغبات الرّجل"[6] بتعبير عدوّ المرأة "**روسو**" (Rousseau)أو أن يختزل دورها كأداة لخدمته في المنزل أو أن تستعبد اقتصاديًا أو كونها ناقصة عقلٍ ودينٍ بالمفهوم السّلبي / العقاب كما يتصوّره بعض الرّجال، أو أنّها من حملت عبء خروج آدم /

1- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي، الدار البيضاء / بيروت، 2000، ص 330.

2- حسين المناصرة: وعي الذكورة والأنوثة، ضمن مجلة النقد الأدبي، ع66، 2005، ص 182.

3- نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف،قراءة في خطاب المرأة،ط3،المركز الثقافي العربي ،بيروت/الدار البيضاء،2004، ص 29.

4- حصة جافور المنصوري: النّسوية في شعر المرأة القطرية، مخطوط ماجستير، جامعة قطر، كلية الآداب والعلوم، 2014، ص 19.

5- عبد الله ابراهيم: السّرد النّسوي ،الثّقافة الأبوية ،الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط1،2011،ص19

6- علي عبود المحمداوي: الفلسفة والنّسوية، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، 2013، ص 27.

الرّجل من الجنّة / التّبعية للشيطان، أو أنّها (بندورا) التي جاءت من السّماء لتنتقم من بروميثوس / سارق النّار والتي كانت سببًا في كل المحن التي أصابت الأرض في مقابل الرّجل الذي رسمته الأساطير اليونانية في صورة إله أو نصفه رجل ونصفه إله.

كما حصر الفيلسوف **نيتشه**(Friedrich Nietzsche)دورها الوحيد في وضع الأطفال وكأنّ الأمومة هي نداء المرأة الوحيد، معتبرًا المرأة مثالاً للاهتمام بالمظاهر والجمال الزّائف والسّعي لإظهار المسالمة أمام الرّجل على خلاف حقيقتها[1]، وغيرها من الصّور التي ألصقت بالذّهنية الذّكورية الممتلئة بقمع المرأة واضطهادها "فلا فرق بين الوأد في العصر الجاهلي أو الوأد بغسل العار الحديث، كما لا فرق بين الجارية في قصور الأثرياء وبين أجساد ملكات الجمال وبائعات الهوى في أيامنا... وأنّ هذه الصّور المتعددة للمرأة تكاد تخلو في غالب الأحيان من أيّة ملامح عن المرأة الإنسان"[2].

حتى تلك الدّعاوى الشّائعة والمفاهيم الحديثة المتداولة حول المساواة لم تُغيّر من وضعها "فالمرأة حين تتساوى فإنّها تتساوى بالرّجل، وحين يسمح لها بالمشاركة فإنّها تشارك الرّجل، وفي كلّ الأحوال يصبح الرّجل مركز الحركة وبؤرة الفاعلية"[3] بل قد يمسي حال المرأة العاملة من أسوأ الحالات كذلك؛ إذ يعدّ التّحرّر في الحياة المعاصرة عن طريق التّساوي في الإنتاج من وجهة نظر بعض الباحثين عبودية جديدة للمرأة تزيد من أعبائها، فمن خلال إحصائية علمية تبيّن أنّ المرأة في ألمانيا – مثلاً – تقوم بثلثي العمل المنجز يوميًا مقابل الثّلث الذي يقوم به الرّجل.[4]

ب– الاستلاب اللّغوي: الأنوثة الخرساء.

ثمّ إنّ امتلاك المرأة للمعرفة، بدءً باللّغة هو ممارسة لنوعٍ من الطّائفية العنصرية وتهديد بالخصاء الذّكوري كونُ اللّغة ألفاظاً واللّفظ فحلاً و"خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكرًا"[5]، وهذا الأمر الأمر يجدُ امتداده على مستوى الخطاب الذّكوري السّاعي إلى تقويض مساحة المرأة في حدود جسدها حين يُمارس الرّجل فحولته ببُعديها الرّمزي (اللّغة / السّلطة) والعضوي (القوة العضلية / القضيب) على جسدها ،تعويضًا لها عن النّقص الأساسي الذي يراه طبيعيًا بدءً بالنّقص الجسدي / افتقاد القضيب وصولاً إلى النّقص الفكري، عندما يقول لاكان أنّ "المرأة غير موجودة، يعتمد على

1– المرجع نفسه، ص 77.

2– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ط1، عالم الكتب الحديث، 2007، ص 26.

3– نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، ص 29.

4– ينظر: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 18.

5– عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 7نقلاً عن إحسان عباس،عبد الحميد بن يحي الكاتب وما تبقى من رسائله29 دار الشروق، عمان، الأردن،1988.

الكبت المؤسس الذي يطال المرأة الأولى التي كشفت هيلة الخصاء للرّجل ولذلك حصل ما يسمى بمثل المتمثّل طواه الكبت وهو المرأة الأولى، أمّا الممثّل هو المرأة التي نتعامل معها والتي تأخذ أشكالاً مختلفة، حسب مقاييس الجمال في كلّ عصر.[1]

بهذا الشّكل اختزلت هوية المرأة في جسدها، بل أضحت "منقسمة إلى جسدين لا يلتقيان وعدم لقائهما، لربّما هو مصدر صراعها الدّائم، جسد طبيعي وجسد له قيمة اجتماعية قابلة للمبادلة وتعبير عن قيم ذكورية"[2].

ويسوق الغذامي في كتابيه (**المرأة واللّغة**) و(**تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**) أمثلة مختلفة عن فعل الاستلاب اللّغوي وبخس الحقوق نذكر منها:

1- تذكير المؤنّث واسع جدًا لأنّه ردٌّ إلى الأصل.

2- تذكير الوظائف في مجال العمل فهي "عضو وهي "مدير" وهي"رئيس قسم".

3- تنازل المرأة عن اسمها وعلامة وجودها حين تكلّل باسم زوجها وعائلته.

4- تهميش النّتاج الإبداعي للمرأة، حيث الإدّعاء القديم بأنّ الشّعر شيطان ذكر "لا يتّصل إلاّ بالفحولة، فلابد للأنثى أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكّدًا فحولتها وعدم أنوثيتها ،لكي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة وهو ما جرى للخنساء.

5- اختصاص الذّكور بصيغة جمع المذكر السّالم، بينما يمنع عن المرأة والحيوان والمجنون.

6- يعدّ الرّجل مركز التّكوين اللّغوي/ القطب المركز مثلما أنّه ضمير اللّغة وسرّ تركيبها المورفولوجي، الفيزيائي والصّرفي، وتكون المرأة مجرّد إضافة لفظية إليه، فأصل الصّيغة رجل (Man) وإذا عبّرنا عن المرأة أضفنا لصيغة الأصل حرفين (Woman).

7- اعتبار الكتابة في الأدب من مهام الرّجل واللّغة مؤسّسة ذكورية، بينما خُصّت المرأة بالحكي/ كائن حكواتي، تحتمي بلغة الحكي وأسرارها، ما جعلها عنصرًا هامشيًا بعيدًا عن الكتابة حين مُنعت من دخول مؤسّسة الرّجل الحصينة.

8- مواجهة فحول الثّقافة للمشروع الأنثوي المتعلّق بتأنيث القصيدة، مدافعين عن ذكورية القصيدة لنزع فضل الرّيادة عن نازك الملائكة وإنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود الفحولة.

1- ينظر:عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، من فرويد إلى لاكان،ط1،دار الفارابي،بيروت ،لبنان،2004،236.

2- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، في المرأة والكتابة والهامش، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، 1988، ص 55.

9- إرجاع عملية الإبداع الكتابي عند المرأة إلى ضمير الذّكورة (**الأنيموس**) (**Animus**) وهي النّظرية التي طرحها العالم النفساني كارل يونغ، ويُقصد به الضّمير الذّكوري داخل المرأة، يقوم على فكرة أنّ الأنثى تنطوي في داخلها على (ذكورة) مثلما أنّ الرّجل يتضمّن في داخله أنوثة هي(**الأنيما**) (**Anima**) وبالتّالي، فإنّ الإنسان مزدوج الجنسية وتكمن هذه الثّنائية في اللاّ شعور[1].

بينما أوردت "فاطمة الوهيبي" وجهة نظر مخالفة، فإذا كان (الأنيموس) مبدأ التّفكير والجانب العقلاني فإنّ (الأنيما) تعني مبدأ الحياة ومقرّ الوجدانات ومكان الذّات المبدعة حال الإبداع والخلق الفني خاصةً[2]، وهذه (الأنيما) تكاد تعادِل ما أسماه **فوكو** (Michel Foucault) بالعقل المنفعل في مقابل العقل الفعّال: "إنّ المذهب الباطني في القرن السّادس عشر هو ظاهرة كتابة لا ظاهرة كلمة، وعلى كلّ حال، فإنّ هذه الأخيرة انتزعت منها كلّ قدراتها وهي ليست سوى الجزء المؤنّث من اللّغة شأن العقل المنفعل، أمّا الكتابة فهي العقل الفعّال والمبدأ المذكّر وهي وحدها التي تملك الحقيقة"[3].

وإذا كانت ملكة الإبداع تتّكئ على الأنيما ،فإنّ هذا يفسّر أقوال كثير من الشّعراء بوعي أو دون وعي حينما يصفون حالات إبداعهم ومراحل نمو القصيدة في ذواتهم بتعبيرات عن حالة من حالات الاحتواء الجنينية الأنثوية الأمومية[4].

10- سيطرة الضّمير المذكّر في كتابتهنّ عن قصدٍ أو عن غير قصدٍ، يحدث هذا عند أغلب الكاتبات، وما نلاحظه أنّ نوال السعداوي وضعت كتابًا حماسيًا بعنوان (**الأنثى هي الأصل**) كردٍ على مقولة ابن جني كون (**التّذكير هو الأصل**)، ومن المفارقات أن نجد الضّمير اللّغوي عندها دائمًا هو ضمير مذكّر ،كما تحيل إلى غائب مذكّر في وسط الحضور المؤنّث، ممّا يجعلها تحيل إلى ذكورية الأصل اللّغوي دون أن تشعر، لذلك تأتي مقولة (الأنثى هي الأصل) على لسان المرأة لتكون خطابًا عائمًا على سطح اللّغة، أمّا ضمير اللّغة وباطنها فيظلّ رجلاً فحلاً[5].

1- ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 23. نقلاً عن:
jung : the portable yung, ed by, j, compbell 148 penguin bouks, 1982.

2-ينظر: فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، ط1، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 24.

3- ميشال فوكو: الكلمات والأشياء: تر: مطاع صفدي وسالم يفوت وبدر الدين عرودكي وجورج اسطفان، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 55.

4- ينظر: فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، ص 25.

5- ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، صص 18-19-20.

إذّاك، فالوعي الذّكوري في الكتابات الأسطورية والفلسفية والدّينية والأدبية "يرى المرأة قبل أن يراها، يراها في وعيه المتكوّن التّقليدي، الذي يحذف الوجه والجسد والرّوح، ويحيل المرأة إلى موضوع أو إشارة أو رمزٍ، أي تظلّ المرأة في وجودها الفعلي غائبة"[1]، لكن مع الدّين الإسلامي "كان تحرير المرأة وإكرامها وتحديد ما لها وما عليها من الحقوق والواجبات، فصار النّساء شقائق الرّجال"[2]، ولم تُفرق آيات الخلق بين الجنسين

لقوله عزّ وجلّ هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا[3] وقوله تعالى أيضًا:

يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً[4]. إنّ الدّين الإسلامي بوصفه وحيًا منزّلاً أعطى المرأة حقّها الطّبيعي ومنع الرّجال من الاعتداء على حقوق النّساء لقوله جلّ وعزّ فَلَا تَعْضُلُوهُنَّ[5] وقوله وَلَا تُمْسِكُوهُنَّ ضِرَارًا لِّتَعْتَدُوا[6] وغيرها من الآيات التي تضع حدًّا للتّقاليد البالية التي رسّختها الثّقافة بوصفها صناعة بشرية، ذكورية تعزّز دونية المرأة وتبخس حقّها وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب، نتيجة الجنوح عن مفاهيم الدّين الحقّ.

2-2- الأدب النسوي: اضطراب التّسمية.

إنّ محاولة النّبش المعرفي في أتون مصطلح النّسوية يحيل بشكل أساسي على العديد من الالتباسات التي تمَشهَد فيها الوأد وثقافة التّهميش ،ما ورّث المرأة هوية النّقصان والسّلبية وحمّلها عبء المرحلة وأسئلتها، تقول غادة السّمان: "مع كلّ كتاب أخطّه، أموت قليلاً، وبين موت وآخر، تأتي وجوههم الأليفة تأتي أصواتهم لتستجوب القتيلة، يعرفونها ولا يعرفونها، تعرفهم ولا تعرفهم، ولكنّها واثقة من أمرين، أنّها تنتمي إليهم، وأنّها لم تعدّ موؤودة، صار لها صوتها واستعادت حنجرتها المسكونة بعشرات الإيقاعات، بما في ذلك حقّها في إتّهام القبيلة (المجتمع) بين موت وآخر من ميتاتها"[7].

1- فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، ط1، دار كنعان، دمشق، 1992، ص 238.

2- يوسف وغليسي: خطاب التّأنيث، دراسة في الشّعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص 19.

3- سورة الأعراف: الآية 189..

4- سورة النّساء: الآية 01.

5- سورة البقرة: الآية 232.

6- سورة البقرة: الآية 231.

7- غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة (12)، ط1، مطبعة دار الكتب، د.ب، 1981، ص 5.

لأجل ذلك، انخرطت المرأة في الكتابة الإبداعية وقد أترعت كأسها بشهوة الحضور اللاّهب إلى الإمتلاء بوجيب اللّحظة، أثبتت قدرتها على اختراق المجهول والتّحرّر من ألق العالم المألوف لتجِد ينبوعها الثّرّ في المنجز الكتابي بعيدًا عن السّلطة الأبوية.

ومع التّعدّد الاصطلاحي ساد القلق والاضطراب في الجهاز المفاهيمي، بل ظهرت اشتقاقات شتى من قبيل: الأدب النّسوي، الأدب النّسائي، الأدب الأنثوي، أدب الحريم، أدب رّبات الخدور،أدب الأظافر الطّويلة ،أدب الكعب العالي وغيرها من التّسميات التي تُستدعى عندما يحضر سياق كتابة المرأة. ومن هنا غدا المصطلح أسير المناقشات والأسئلة، فهل الأدب النّسوي هو ما تنتجه المرأة؟ أم هو الأدب الذي يكتبه الرّجل عنها؟ وإذا كانت هناك كتابة ذكورية فهل هناك كتابة نسوية ؟

نُوقش المصطلح من طرف النّقاد والدّارسين في محاولة تأسيس جهاز مفاهيمي لضبط الحدود النّظرية والإجرائية من جهة، والبحث عن مشروعية التّسمية، ومفاهيمها كذلك. بدءً، نقف مع الإشارات اللّغوية التي يحسُن استحضارها.

إذ يرتبط**أدب المرأة**، بلفظة المرأة وهي مشتقة من مَرَأً، يمرأ، فهو مرئ، وهي تأنيث امرئ بمعنى هنئ حميد[1]، وفي الضّفة الأخرى، أُريد للمرأة أن تكون "محل الإلقاء والبذر واللإستحالات والإيجاد والتّكوّن والظّهور"[2].

كما نعثُر على مادة "أنث" في تسميات من قبيل **أدب الأنثى، الأدب المؤنّث، الأدب الأنثوي**، من هنا "فالأنثى خلاف الذّكر من كلّ شيء، والتّأنيث خلاف التّذكير"[3]، هذا ما يقوله الاصطلاح اللّغوي "من حيث ربطه ربطًا دلاليًا بالولادة والتّناسل والجسد الذي لا يلد ولا ينسل يخرج عن دلالة التّأنيث"[4]

ومردّ التّأنيث في الاصطلاح الثّقافي "سن اليأس، سن اللا أنوثة"، وفي هذا السّن لا تكون المرأة رجلاً فتتحلّى بصفات الذكورة، كما أنّها لم تُعد مؤنثة منذ فقدت شروط المؤنّث الحقيقي"[5].

هذا ويميّز عباس حسن في كتابه النّحو الوافي –ج4–؛ بين المؤنّث الحقيقي والمؤنّث المجازي، فالمؤنّث الحقيقي هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله من طريق البيض والتّفريخ[6].

1- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1997، ص 155.

2- جمانة طه: المرأة العربية من منظور الدين والواقع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004ن ص 24.

3- ابن منظور: لسان العرب، ص 29.

4- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم،مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت،1998، ص 58.

5- عبد الله الغذامي:ثقافة الوهم،ص58..

6- عباس حسن:النحو الوافي، ج4، ط3،دار المعارف،القاهرة،1974،ص587.

كما نجد الأدبين **النّسوي والنّسائي**، مشتقين من الجذر اللّغوي (ن.س.أ)، نقول: "نسِئَت المرأة، تُنسَأ، نَسْأً؛ تأخر حيضها عن وقته وبدأ حملها، فيُرجى أنّها حُبلى، وهي امرأة نسيء"[1] والنُّساء والنّسوان جمع المرأة من غير لفظها.

أثارت الصيّغ التّرادفية للأدب النّسوي الكثير من الجدل عند ظهورها لِما اكتنف المصطلح من غموضٍ وتعميمٍ، ولعلّ استقراء بعض الآراء النّقدية والمواقف الإبداعية يزيل ما اعتراه من ضبابية، فقد برز الاختلاف والتّباين حول أربعة مفاهيم:النّسائية والنّسوية، الأنثى والمؤنّث، لا تخصّ النّقد النّسوي وحده بل تطالُ جميع المناهج والنّظريات.

فالفارق بين النّسوي والنّسائي كما تحدّده **شيرين أبو النّجا** أنّ "النّسوي يعني إجمالاً إعادة التّوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرّجل والمرأة، والنّسوية توجّه فكري لا علاقة له بالبيولوجي لذا تلزم التّفرقة دائمًا بين نسوي (أي وعاء فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي)[2].

كما أنّ بيان هذا الاختلاف في المفردات قد يكون كافيًا لجلاء القضايا النّظرية في النّسوية، فكلمة **أنثى** (**Female**) تشير إلى العناصر البيولوجية البحتة التي تميّز النّساء جنسيًا عن الرّجال أمّا كلمة **أنثوي** (**Féminine**) فتستعمل للإشارة إلى ما تفرضه المبادئ الثّقافية والاجتماعية البطريكية من أنماط الجنس والسّلوك، وهي تشير إذن إلى الثّقافة بمعنى مجموعة الصّفات المحدّدة ثقافيًا، اجتماعيًا، تاريخيًا والمفروضة على النّساء ككل بوصف جوهرهنّ الطّبيعي... وكلمة **نسوية** (**Féminisme**) تشير إلى قضية سياسية تتعلّق بحريّة المرأة الجديدة التي بزغت أواخر السّتينات من القرن العشرين[3].

ويستند النّص النّسوي على علاقته بالأنثوي في دلالات وجوده ،ومع الرّؤية المعرفية والوجودية للمرأة، وتجاوز سمات النّص النّسوي السّابقة بتمثّل الوعي الفكري والمعرفي النّسوي، في حين تميّز النّاقدة الأمريكية **توريل موي** (Toril Moy) بين "**الأنثى** التي تعني كتابة المرأة دون أن يدلَّ هذا

1- ابن منظور: لسان العرب، ص 116.

2- شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، د.ط، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002، ص 08.

3- ينظر: نادر القنة: إشكالية المصطلح في المسرح النسائي، ضمن مجلة البيان، ع401، رابطة الأدباء، الكويت، ديسمبر 2003، ص 130.

المصطلح على طبيعة الكتابة إطلاقًا و**الأنثوية** وهي الكتابة التي تبدو وقد همّشها النّظام الاجتماعي اللّغوي السّائد والنّسوية وهي الكتابة التي تتّخذ موقفًا واضحًا ضدّ الأبوية وضدّ التّمييز الجنسي"[1].

كما تبنّت الباحثة "**فاطمة حسين العفيف**" تصنيف موي السّابق، حيث ذكرت أنّها ستعبّر بالنّسائي عمّا يتّصل بالموقف السياسي من المرأة عامة، وستُعبِّر بالنّسوي عمّا يتّصل بالقضايا الثّقافية الخاصة بالمرأة أمّا الأنثوي فيتعلّق بالقضايا البيولوجية الخاصة بالمرأة[2].

وعلى سبيل التّرادف يستعمل "**محمد عناني**" كلمتي (نسائي ونسوي) *كما حدّدتها توريل موي بثلاثة مصطلحات: الحركة النّسائية، الحركة النّسوية، والحركة الأنثوية.[3]

تنحو بعض التّوجّهات النّقدية النّسوية إلى تقسيم الأدب النّسوي إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأوّل: النّسائية (Féminism).

لا تغدو أن تكون منزلقًا من منزلقات النّظرة البيولوجية "الموسومة بميسم العنصرية الجنسية المعادية للمرأة"[4]، لذلك تمثّل موقفًا أيديولوجيًا داعيًا إلى إعطاء المرأة حرّيتها والسّماح لها بالاقتراع والمساواة في الأجور والمناصب، في هذه الفترة لم تتعارض الشّعارات النّسوية مع القيم الأبوية بشكلٍ واضح لكنّها ترفض أن تكون الصّفات الأنثوية أو الأمومية أو البيولوجية الخاصة بالأنثى عائقًا للانخراط ومانعًا للتّوحّد مع قيم المجتمع السّائد وتمَّ التّأسيس لاعتبار أجيال النّساء تتابعًا وتقدّمًا في برنامج من طرحهنّ.

المستوى الثّاني: الأنثوية (Femaleness).

1- حسين المناصرة: النّسوية في الثقافة والإبداع،ص 99 نقلاً عن توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تر: كورنيليا الخالد،س19،1993،ص 44.

2- ينظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم أنجليزي-عربي، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2003، ص 180.

*رغم أيراد محمد عناني لتعريف موي في كتابه السّبق ،إلاّأنّه لم يفرّق بين النّسائي feminist والنّسوي feminism ،وإنّما اعتبرهما مذهبًا لانتصار المرأة ،وفيما ذكر أنّ هذا المذهب مختلف عن تحرير المرأة الذي ترجع جذوره إلى أوائل القرن التّاسع عشر في كتابات ماري وولستونكرافت.

3- ينظر: فاطمة العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، 2011، ص 18.

4- جورج طرابيشي: الأدب من الدّاخل، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 10.

يُهيمن هذا التّيار على أغلب الأطروحات الدّاعية إلى جنسانية الأدب، وتهتم بالفروق البيولوجية للفصل بين الذّكر والأنثى والتّعامل معها انطلاقًا من أحكام مؤسسة على تقاليد ذكورية متمركزة. هذا الخلط ترفضه معظم النّاقدات النّسويات لأنّه يهمّشهنّ حين يحصرهنّ في جانب بيولوجي ويعمل على ترسيخ الاعتقاد بأنّ المرأة ليست سوى رحمٍ وأنّ أيّ محاولة لتغيير الأدوار التي تُعزى للجنس تعتبر مخالفة للطّبيعة الكونية.لكن وعلى خلاف ذلك، فقد رأت أخريات أنّ الاختلاف الجنسي مصدر قوة لا مصدر دونية.

المستوى الثّالث: النّسوية (Féminity).

لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنّضال ضد التّمييز الجنسي، ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين وإنّما يمثّل الخطاب المنطلق من وعي ضدّي لهيمنة الخطاب الذّكوري ويتضمّن وعيًا معرفيًا وفكريًا "يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقّها في الاختلاف وإبراز صوتها وخصوصياته وبشكل خاصٍ إلى المطالبة بإعادة التّفكير جذريًا في جميع بنيات المجتمع السّائد بناء على الشّروط الاجتماعية والطّبقية والثّقافية والعرقية"[1] مع دحض الفكرة الرّافضة لقدراتها وتؤكّد "**سارةجامبل**" أنّ هذا المصطلح "يشير إلى كلّ من يعتقد بأنّ المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرّجل في المجتمعات التي تضع الرّجال والنّساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة ،وتصرّ النّسوية على أنّهذا الظّلم ليس ثابتًا أو محتومًا ،وأنّ المرأة تستطيع أن تغيّر النّظام الاجتماعي والاقتصادي والسّياسي عن طريق العمل الجماعي ،ومن هنا فإنّ هدف المسعى النّسوي هو تغيير وضع المرأة في المجتمع"[2].

وقد أضاف النّاقد "**إدوارد سعيد**" بعدًا آخرًا للتّمييز بين الأدب النّسوي والأدب الأنثوي، إذ يرى أنّ الأدب النّسوي هو كلّ ما تكتبه المرأة ،منطلقه التّمييز الجنسي بين الذّكر والأنثى، أمّا الأدب الأنثوي فهو ذلك الأدب الذي يعبّر عن موقف محدّد عقائدي ينبع من التّعلّق بما يعتقد صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنّه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه، وما يعنيه هذا التّمييز هو أنّ الأدب النّسوي من انتاج امرأة/أنثى تحديدًا موازيًا للأدب الذي يكتبه الرّجل[3].

بينما تبدي النّاقدة العراقية **نازك الأعرجي** رفضها لمصطلح الكتابة الأنثوية "كون الأنوثة" ما تقوم به الأنثى وما تتّصف به وتنضبط إليه، فلفظة الأنثى "تستدعي على الفور وظيفتها الجنسية،

1- الخالد كورنيليا: الكفاح النسوي حتى الآن، لمحة عن النظريتين النسوية الانجلو أمريكية والنسوية الفرنسية، ضمن مجلة الطريق، ع2،1996، ص96

2- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (معجم أدبي)، تر: أحمد الشامي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص 338.

3- ينظر: ادوارد سعيد، الثّقافة والامبريالية، ترجمة:كمال أبوديب، دار الآداب،بيروت ط2،1998،ص53مقدمة المترجم

وذلك لفرط ما استخدم اللّفظ لوصف الضّعف والرّقة والاستسلام والسّلبية"،[1] والغريب وهي تدعو إلى صياغة بديلة تُحرّر المصطلح من حمولته الدّلالية في مجال تداوله العام، كما يمكننا أن نكتشف الاختلاط والتّداخل وضياع الحدود بين المفاهيم وهي تضع عنوان كتابها (صوت الأنثى).

وبناءً على استخدامات هذا المفهوم في الثّقافة والمجتمع العربيين تدعو إلى استخدام مصطلح الكتابة النّسوية لأنّه يقدّم المرأة والإطار المحيط بها المادي والبشري والعربي والاعتباري في حالة حركة وجدل[2].

ويلتقي الغذامي برأي إدوارد سعيد في أنّ الشّعر الأنثوي ليس حكرًا على النّساء وإنّما توسّله الرّجل حين كتب قصيدة التّفعيلة التي تُعدّ كسرًا لعمود الشّعر المتّسم بالفحولة، حيث قسّم الخطاب اللّغوي الإبداعي إلى تقسيمات أربعة:[3]

- **شعر ذكوري يكتبه الرّجل.**
- **شعر أنثوي تكتبه النّساء.**
- **شعر ذكوري تكتبه النّساء.**
- **شعر أنثوي يكتبه الرّجل.**

وتعزّز **هيلين سيكسو**(Helen Cixous) المذهب القائل بأنّ الأدب الأنثوي يتّسع ليشمل الأدب الذي يكتبه الرّجل، لكن البنيات الرّمزية الموجودة حالياً لا تستطيع احتواء الكتابة الأنثوية أو تشفيرها بالقدر الكافي ولذلك تظلّ أمامنا مشكلة التّوصل إلى تعريف مُرض[4]

وهذا ما ذهبت إليه **إلين شوالتر**(Elaine Showalter)فيما يتعلّق بقضية كتابة المرأة؛ إلى الرّبط بين مفهوم الخصوصية في الكتابة النّسوية واختلاف الحياة التي تحياها المرأة والواجبات المنوطة بها، بدأت بتقليد أدب الذّكور ثم تمحورت حول موضوع الذّات الأنثوية بالتّمرّد على المعايير الأدبية التي سنّها الرّجل، ثمّ كانت مرحلة تنوّع الكتابة وثرائها واتّسمت هذه المرحلة بقدرٍ من الوعي النّسوي بالقضايا الوطنية والقومية، نهجت بالكتابة نحو الذّات الجمعية وهنا تراجع صوت التّمرد والاحتجاج[5].

---

4 – نازك الأعرجي:صوت الأنثى،دراسات في الكتابة النسوية،دار الأهالي ،دمشق،ص31.

2– ينظر: مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ضمن مجلة علامات، ج57،م15،النادي الثقافي ،جدة ،السعودية، سبتمبر2005،صص 165،164.

3– عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 72.

4– ينظر :سارة جامبل،النّسوية وما بعد النّسوية،ص203

5– ينظر: فاطمة مختاري: الكتابة النسائية– أسئلة الاختلاف وعلامات التّحول– مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2013، ص 16.

ضمن هذا المنحى تصاعد الأدب النّسوي من هيولى الثّقافة الغربية لمساءلة مختلف المجالات الفكرية والعلمية والأدبية والسّعي الحثيث لخروجها من إمكانها التّاريخي عن طريق ثلاث موجات:

***الموجة الأولى**: :

تميّزت بالمطالبة بالمساواة قانونيًا وسياسيًا، وبحقوق العمل والتّعليم ،وإلى تحرير المرأة من القمع الذي تمارسه عليها السّلطة الذّكورية،من أفلاطون الذي يصنّفها في درجة دنيا مع العبيد والأشرار والمرضى إلى الفلاسفة المتأخرين مثل ديكارت ،من خلال فلسفته الثّنائية التي تقوم على العقل والمادة ، فيربط العقل بالذّكر ويربط المادة بالمرأة ، فيما يرى فيلسوف الثّورة الفرنسية جان جاك روسو أنّها وجدت من أجل الجنس والانجاب فقط، ويرجع رائد مدرسة التّحليل النّفسي فرويد كلّ مشاكل المرأة إلى معاناتها من عقدة النّقص تجاه العضو المذّكّر[1]، ويؤرّخ لهذه الموجة بظهور مؤلَّف **ماري ولستونكروفت**(Mary Wollstonecraft): "**دفاعا عن حقوق النّساء**" التي أوضحت فيه أنّ النّساء بحاجة للعقلانية التي سيتوصلنَّ إليها عن طريق التّعليم كما ناقشت نظرة المجتمع للأنوثة وقد نتج هذا المفهوم عن موجة النّسوية الأولى التي انطلقت من القرن الثّامن عشر وأثبتت أهلية المرأة الفكرية وحصولها على مكاسب سياسية كحق الانتخاب[2].

***الموجة الثّانية:**

دعت الموجة الثّانية إلى إعادة تشكيل الصّورة الثّقافية للأنوثة بما يسمح للمرأة بالوصول إلى النّضج واكتمال الذّات أي تحقيق الأنوثة[3]، وعلى الرّغم من أنّ فترة الموجة الثّانية من النّسوية ارتبطت عامة بصدور كتاب **كيت ميلت**(Kate Millet)عن "**السّياسة الجنسية 1970** "إلاّ أنّ العديد من الأفكار التي أثّرت على المرحلة من الحركة النّسوية ترتكز في مجملها على طروحات إنجيل الكتابة النّسوية: "**الجنس الثّاني"لسيمون دي بوفوار**(Simone de Beauvoir)، التي عنيَت نسويتها بضرورة "المساواة في الحقوق على المستوى الاجتماعي والسّياسي والاقتصادي من أجل

1-ينظر: مية الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي ، 26فيفري2017. الساعة 16:16.www .civicegypt

2- ينظر: خديجة العزيزي ،الأسس الفلسفية للفكر النّسوي الغربي، دار بيسان،بيروت ط1،2005،ص20

3- ينظر: مية الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي، الموقع نفسه.

النّساء، لأنّ غيابهنّ سيترك المجال للطّغيان الذّكوري"[1]، كما توازي سيمون دي بوفوار بين مصير الذّات الخاضعة للاستعمار وبين مصير النّساء في مقارنة تسلّط الضّوء على ميل الحركة النّسوية إلى تعميم أشكال القهر وبالتّالي، تجاهل الخصوصيات التي تتعلّق بالانتماء إلى الآخر على أساس الجنس أو العرق أو الثّقافة،ويعتبر البعض كتاب **بيتي فريدان** (Betty Friedan)"**الغموض الأنثوي**" من أمهات الكتب النّسوية التي طرحت فكرة تحرير النّساء ، إذ ترى أنّ تحرّرهنّ يبنى على تحريرهنّ في المجال الخاص (الأدوار الانجابية والخدمية) وانتقالهنّ إلى المجال العام[2].

***الموجة الثّالثة:**

في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، عكست المرحلة من الحركة النّسوية "حضورًا ثقافيًا وفكريًا متميّزًا انتقل من مرحلة التّنديد بالنّظام الأبوي والسّلطوي إلى مرحلة تحليل التّفاصيل عن طريق طرح تصوّراتهنّ للاختلاف على مستوى التّحليل النّفسي واللّغوي"[3].اعتمدت الفلسفة النّسوية هنا على تحوّلات ما بعد الحداثة في النّظر إلى الذّات العارفة من حيث أنّ لها الدّور المحوري في عملية المعرفة وأضافت إليها بناء على ذلك تأثير الجنوسة في عملية المعرفة ،وقد طرحت الفيلسوفة النّسوية **لورين كود**(Lorraine Code)التّغيّرات التي لحقت بالمفهوم الذي ظلّ محكوماً بالانحياز الذّكوري ، وأبانت **جنفييف للويد**(Genevieve Lloyd)كيف قام العقل على أسس مناقضة لكل ما هو نسوي ولسائر التّوجّهات الأنثوية وكيف عملت الفلسفة منذ عهدها الاغريقي على البحث عن مبدأ ميتافيزيقي يفصل الذّكورة الايجابية عن الأنوثة السّلبية. في حين تؤكّد **سوزان فالودي** (Faludi Susan) في كتابها "**الحرب غير المعلنة على النّساء1999**" أنّ موجة مابعد النّسوية هي ردّ فعل مدمّر للمكاسب التي حقّقتها النّساء في الموجة الثّانية وتضيف بأنّ انتماء النّساء إلى ما بعد النّسوية لا يعني أنّهنّ وصلن إلى تحقيق العدالة والمساواة مع الرّجال وتجاوزنها إلى ما هو أفضل[4].

وتبعًا لذلك حاز الخطاب النّسوي على درجة عالية من الاعتراف به في خطابات الفلسفة والنّقد الثّقافي والعلوم الاجتماعية والإنسانية وأنهمكت الدّراسات في تصحيح الهفوات المشروطة بالنّظرة الأحادية المذّكّرة.

1- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والآداب، ط1، منشورات فكر، الرباط، المغرب، 2009، ص 30.

2- ينظر: مية الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي، الموقع نفسه.

3- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي ، ص 14.

4- ينظر: مية الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي، الموقع نفسه.

وفق هذه التّقسيمات المرحلية، يشكّل النّقد النّسوي أحد التّوجّهات المعرفية لمساءلة النّصوص الأدبية والبحث عن خصوصيتها واختلافها في ضوء معطيات الوعي الحديث بقضايا المرأة، حيث استغلّت الأنماط الأربعة: البيولوجي و اللّغوي و التّحليلين: النّفسي والثّقافي في تحديد وتمييز خصائص ومميّزات المرأة الكاتبة.

2-3-المرأة / هاجس الكتابة:

حين تتلاحم المرأة مع الكتابة تعانق تجربة الخلق وتمارس لذّة الاختراق، وتنافس الرّجل في سلطةٍ بناها وفق مقاييسه ليغدو "الحبر الأسود سبيلاً للخروج من أسرِ الذّات"[1] ومن الصّمت الذي ألزمها التّعبُّد، وهذا ما لا يقبلُه الرّجل الذي سعى جاهدًا إلى إبعادها عن حقل الكتابة لزمنٍ طويل، فنُظر للمرأة على أنّها لا تكتب وإذا كتبت فإنّها ترتكب خطيئةً أو أنّ الكتابة تتنافى مع أنوثتها (الصّمت، الخضوع، اللاّ حركة...) فهي بذلك "تُلغى في مجال الكتابة، لأنّ التّاريخ الذّكوري يزرع فيها القناعة بضعفها رغم قدرتها على الابتكار...، من هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوفٍ لا مثيل له من هذا العالم السّحري المرتّب من طرف الرّجل، إنّه نظام موضوع ومؤطّر حسب إستراتيجية ذكورية معلومة"[2].

الأمر الذي جعل كتابتها موضعَ نزاعٍ ،بين رغبتها القويّة في الكتابة وبين المجتمع الذّكوري الذي يُبدي عداءً صريحًا أو سخريةً لاذعةً أو يكتفي بعدم تقديرها، تُصرّح هيلين سيكسو قائلة: "الكلّ في تحالف ضدّي لمنعي من الكتابة، التّاريخ، تاريخي، أصلي، جنسي،... بأيّ حقّ؟ أرينا رسائلك وإبداعك، قولي لنا كلمات السرّ، وقّعي نفسك،..."[3]

ما يوضّح سبب رفض الأديبات نعتهُنّ بالكاتبات أو تصنيف أدبهنّ ضمن الأدب النّسوي، لشعورهنّ بالنّقص أمام كتابات الرّجل "ولهذا فإنّها تتعلّم الكتابة من أجل المكاتبة، ومصطلح المكاتبة يتضمّن الغدر والخيانة والفحش، ويعني استخدام الثّقافة من أجل إقامة جسور العشق وتسهيل سبيل الخيانة وتوريط الحبيب في علاقة مغشوشة هدفها الابتزاز والاتجار بالجسد"[4].

1- صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 2003، ص 174.

2- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 33.

3- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص 102 نقلاً عن:

Hélène Cixous : La venue à l'ecriture ed, des femmes 1986, pi 21/22.

4-عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 102.

لكن الكتابة لم تكُن لتملأها لذّة فقط، فهي تمارسها بألمٍ عميقٍ لأنّها تكتب بدمها عن صرخاتها المكتومة "هي أقوى لأنّها تمارس علاجًا يقمع الاندفاعات السّلبية التّدميرية عن طريق التّسامي والتّصعيد وتصريف المكبوتات والمشاكل الاستبطانية إلى نصوص إبداعية تُفرغ شحنات إنفعالية"[1].

الأكيد أنّ رحلة الكتابة شاقّة، فبعضهنّ يكتبن وهنّ ينظرن إلى الآخر والعالم عبر منظار ذكوري وأخريات يعتبرنها ترفًا فكريًا، وكثيرات يرينها فعل تحرّر "فالكتابة ليست فقط اللّعبة والمتعة، ولكنها كذلك اللّغة التي من خلالها تعطي المرأة لكتاباتها معنى اختيار الحريّة وتحمّل قهر السّلطتين: السّلطة الشهريارية الذّكورية التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها وسلطة دنيا زاد المنضبطة التي ترقبُ بودّ وإخلاص وصرامة الزّلل والخطأ لتنشئ حوله كيانًا نقديًا"[2].

حتّى وإن تغيّرت الأوضاع والعقليات وتمكّنت المرأة من الكتابة والتّعبير عن رغبتها في التّساوي مع الرّجل من خلال نضج التّقسيم الاجتماعي والتّبادل الاقتصادي، فإنّ النّسق العام لا يتورّع أن يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار[3]، حتى تبقى بعيدة عن رغبتها العارمة في الإحاطة باللّغة التي تمكّنها من صوغ حكاياتها من باطن الذّاكرة المؤنثة المؤثّثة بالرّغبات المحمومة.

هي ذي أحلام مستغانمي تبوح بجسد كتابتها "لا تبحث كثيرًا لا يوجد شيء تحت الكلمات، إنّ امرأة تكتب هي امرأة فوق الشّبهات، لأنّها شفافة بطبعها، إنّ الكتابة تطهّر ما يعلق بنا، منذ لحظة الولادة ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب"[4].

لأنّ الوعي بالهوية الأنثوية لا يتأتّى إلاّ مع اللّغة، ومن خلالها، للتّعبير عن "شعور المرأة في مرحلة مبكّرة بالوعي، بسيطرة الثّقافة الذّكورية السّائدة، التي تعاملت معها كموضوع، لكن في مرحلة نضج الوعي، تتحدّى كتابة النّساء الأفكار الجاهزة والمسلّمات ويؤدي اتّساع مشاركة المرأة في الفضاء الثّقافي إلى ظهور صوت مغاير لصوت الثّقافة السّائدة، ومن الطّبيعي أن تشعر هذه الثّقافة بخطر الصّوت الجديد المغاير[5].

1- وفاء مليح: أنا الأنثى.. أنا المبدعة، ص 62.

2- واسيني الأعرج: الأدب النسائي، ارتباكات المصطلح وأسواق العنف المبطن، عدد خاص بالمرأة والابداع ،ضمن مجلة روافد، ع1، منشورات مارينو، الجزائر، 1999، ص 13.

3- ينظر: سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 61.

4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1993، ص 355.

5- ينظر: رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2001، ص 12.

وفي ذروة الوعي، عملت الكاتبات على إبراز قدراتهنّ الإبداعية التي من شأنها أن تُخلصهنّ من إلصاق صفة الدّونية بهنّ وتحِدن عن فضاءات الهامشية، وقد أدركن أنّ "تحررهنّ لا يكون إلاّ بتحررهنّ ضمنيًا من منظورهنّ التّقليدي إلى العالم، وهذا في حدّ ذاته يستدعي منهنّ إلغاء الانقسام من داخل ذواتهنّ... وذلك بتبني صورة جديدة عن الذّات تبعثُها رؤية جديدة للعالم، لا تحاول نفي لقديم وفي الوقت نفسه لا ترحّب به إيمانًا بأنّ نفي القديم ليس مواجهة وإنّما تأكيدًا لحضور هذا القديم وطغيانه"[1].

وتأسيسًا على هذا التّحوّل، تُجرّب المرأة فتح المنافذ في هذا الموطن المتحرّك/ الكتابة، كما تتجرّع شهيّة الأسئلة التي ستُربك وعيها وتُولّد لديها حالةً من القلق التي تموضعها في مكامن الإبداع وتدفعها إلى حافة الانبثاق والظّهور، يتأكّد هذا الحضور الفاعل للذّات المبدعة في "خطاب متعدّد الأبعاد، ينهض على بنية فكرية وهو صادر بالضّرورة عن ذات فكّرت فيه وأنتجته ضمن بنية تفكير أنثوي، كما يتوضّح من تماسه بتاريخ الأفكار أي في الأوهام الاتّصالية وفي الصّدى المنفلت من كلّ تحديد تاريخي، بتعبير فوكو"[2].

وهكذا تتقدّم الممارسات الكتابية النّسوية كرهانٍ مصيري لا يقوم إلاّ على هدم الحصار الحديدي والصّعوبات التي تعترض سبيلها "الشّيء الذي يوضّح أنّ مسألة قبول المرأة ككاتبة تعادل في الصّعوبة مسألة قبولها في المجتمع كإنسانٍ مساوٍ له الحقّ في الكينونة"[3].

2-4- سؤال الخصوصية في الأدب النّسوي:

بدأت الحركة النّسوية في أوروبا نشاطها بالمطالبة بالمساواة، غير أنّ مطالبها اليوم، تتجاوز ذلك إلى "تكريس تميّز المرأة وفصلها عن الرّجال في النّضال وفي الحياة اليومية... أي أنّها تحوّلت إلى حركة تمركز حول الأنثى"[4]، فهي تنشد – كما تراها **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva)– بالاختلاف والخصوصية "والمسألة في تحديد الاختلاف بين الرّجال والنّساء هي في علاقتهم بالسّلطة وباللّغة والمعنى ،سعيًا للعثور على ما يميّز الأنثوي خاصةً وأنّ النّساء يرين بأنّهن المسقطات من اللّغة – ومن الرابطة الاجتماعية"[5].

1- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 73.

2- محمد العباس :سادنات القمر،سرانية النص الشعري الأنثوي،مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، دت ،ص3.

3- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص 102.

4- هبة رؤوف: المرأة والاجتهاد، نحو خطاب إسلامي جديد، ضمن مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع19، 1999، ص 99.

5- جوليا كرستيفا: زمن النساء،تر بشير السباعي،ضمن مجلة ألف،البلاغة المقارنة،ع19،1999، ص 193.

لقد أثبتت المرأة قدرتها على فعل الكتابة بدءً بمرحلة الاستقطاب حيث تتبنّى الكاتبة مقولات الخطاب الرجالي ثم مرحلة التّمرّد حيث تلحّ على فكرة الصّراع بين الجنسين ثمّ مرحلة الثّقة حيث تتخطّى الصرّاع وتركّز انتباهها على تحدّي المسلمات والأفكار الخاطئة عن الأنوثة والذّكورة[1].هكذا ظهر ما يسمّى بالأدب النّسوي على السّاحة الأدبية متأرجحًا بين القبول والرّفض من طرف النّقاد والأدباء بمن فيهم المرأة الكاتبة ذاتها، ومما لاشكّ فيه أنّ الحديث عن خصوصية الإبداع النّسوي يكشف عن اختلاف آراء النّقاد والمبدعين وتضارب وجهات النّظر بين مؤيّد للتّصنيف حيث الاحتفاء بالثّيمات الأنثوية / التّمركز حول الذّات ورفض السّلطة الذّكورية ومعارض يرى فيه التّمييز والحصر.

2-4-1- الموقف المعارض:لا خصوصية في كتابة المرأة.

معظم الآراء تجمع على رفض التّسمية أو المصطلح بحجة أنّ لا جنس للكتابة لأنّها فعل إنساني "يرتبط بقيمة الإبداع الفنّية، سواء أكان من يمارس هذا الفعل رجلاً أم امرأةً وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة وهذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظّروف المادية والسّيكولوجية على عملية الكتابة"[2]،وأنّ القول "بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين: إمّا كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية وهو ما يردّها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، ممّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتّمييز إلى ذكوري ونسائي"[3].

فالنّاقدة**خالدة سعيد** ترفض التّصنيف الفئوي للأدب لأنّه:

- يبتعد عن الدّقة والموضوعية.
- يقوم على أساس التّمييز الجنسي (ذكر/أنثى) معياراً لخصوصية الكتابة الأنثوية.
- ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميّزه عن الرّجل وتؤهّله لأن يكون أدبًا متميّزًا وهويةً خاصةً.

لكنّها تُغيّر موقفها الرّافض وتعتبر أنّ الخصوصية أمر طبيعي في إبداع المرأة الأدبي الذي يحقّق لها التّحرّر والخروج إلى أفق الفعل والتّفاعل والفاعلية.

1- ينظر: صبري حافظ: صورة الرجل في روايات المرأة العربية، نور دار المرأة العربية للنشر، 1996، ص 211.

2- رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، ص 13.

3- خالدة سعيد: المرأة، التّحرر والإبداع، د.ط، سلسلة نساء مغاربيات، نشر فنك، 1991، ص 86.

بينما ترفض "**غادة السّمان**" –بشدّة هذا التّصنيف– رغم إقرارها بوجود خصوصية لنِتاج المرأة، لأنّه تكريس للثّقافة الذّكورية المهيمنة، النّابعة من الأسلوب الشّرقي في التّفكير، لأنّ الإبداع في نظرها لا يخضع للسّؤال البيولوجي (ذكر أو أنثى) فـ"حينما يولد العمل الأدبي لا نسأل ولد أم بنت وإنّما نسأل مبدع أو غير مبدع"[1]، وأنّ مجرد الخوض في المفهوم يُعدُّ حوارًا عقيمًا.

رغم اعتبارها مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل التّحرّر من الإرث الآسر ومحاولة التّخلّص من الوضع الفتوي الذي حُصرت فيه من طرف السّلطة الأبوية، ترفض "**يمنى العيد**" الانطلاق من هذه الخصوصية لأنّها تعوّق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب[2] كما ترى أنّ إلصاق صفة النّسوية بالإبداع يخضع لمعطيات الوضع الاجتماعي للمرأة مما يجعلها خصوصية غير ثابتة، لكنّ الواقع الاجتماعي لن يكون عنصرًا فاعلاً في تشكيل العملية الإبداعية ما لم يتّصل بالجوانب الأخرى للمرأة، أوضاعها، أدوارها، تميّزها الفيزيولوجي. إلاّ أنّها تعود لتعترف بتلك الخصوصية على أن لا تُعدّ خصوصية ثابتة، بل هي ظاهرة تجِد أساسًا في الواقع الاجتماعي والتّاريخي الذي عاشته المرأة.

وهذه الكاتبة المغربية "**خناثة بنونة**" تستبعد المصطلح وترفضه على اعتبار أنّه يكرّس التّمييز كونه من صنع الأيديولوجية الأبوية، وهدفه الأساسي إبقاء الحواجز وترسيخها بين المرأة والرّجل حتى في مجال الإبداع، تقول: "أعتبر هذا التّصنيف رجاليًا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، وأنا أرفض مُسبقًا هذا التّصنيف على أساس أنّ الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليًا أم نسائيًا"[3].

بهذا الانزياح، تغدو الكتابة النّسوية وسيلة موضوعية بتبعات حقوقية في الغالب للتّحرر والتّمرد على ضراوة واقعٍ حكم عليها بالعيش على حافة التّصنيف، وممّا أثّر سلبًا على فهم المصطلح وتحديده هو نفور المبدعات منه على حساب هويتهنّ وشعورهنّ بالتّهميش والدّونية بدلَ التّميّز والخصوصية وهي الصّورة النّمطية التي سطرها الخطاب الذّكوري، وفي هذا تقول **رشيدة بن مسعود**: "في رأيي أنّ الغموض الذي ينسحب على وجهات النّظر المقدمة لمفهوم مصطلح الأدب النّسائي آتٍ من عدم تحديد وتعريف كلمة نسائي التي تحمل دلالات مشحونة ب**المفهوم الحريمي**

1– غادة السّمان: القبيلة تستجوب القتيلة، ص 317.

2– رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ط2، دار إفريقيا، المغرب/بيروت، 2002، ص 77.

3– بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 53.

الاحتقاري وهذا ما يدفع المبدعات إلى النّفور منه على حساب هويتهن، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذّكوري"[1]، وفيما تُؤكّد بنونة على عدم ثبات هذه التّصنيفات، تتجّه رشيدة بن مسعود إلى ردّ الاعتبار للمصطلح وتخليصه من التّأويلات الخاطئة.

وفي سياق الرّفض، يستغرب الباحث **ميخائيل عيد** سبب رفض مصطلح الأدب النّسوي ولاسيما لدى الأديبات اللّواتي أجمعت أغلبهنّ على رفض هذا المصطلح بحجّة أنّ الأدب هو الأدب، فيتساءل "من يستطيع أن ينكر أنّ هناك فروقًا في هذا الأدب...، وما الضّير في أن يلتقي الأدب النّسائي في العموميات مع الأدب الرّجالي، ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تختص بها النّساء دون الرّجال؟ فالخصوصيات الاجتماعية وهموم النّاس مشتركة لكنّها لا تلغي الخصوصيات الفردية وسيخسر الأدب النّسائي الكثير من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدبًا أنثويًا"[2].

أي أنّ سبب الرّفض هو التّخوّف الدّوني وتحقير ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النّقدي الذّكوري الذي يرى كتابتها انعكاساً سطحيًا وعاطفيًا لتجربتها الأنثوية التي لا تلامس هموم الرّجل أو المؤسّسة المهيمنة لضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها ، وكان العائق الأوّل والرّئيس الذي يحدُّ من فاعلية المرأة هو أنوثتها التي حقّرت إبداعها من جهة ،وعوّقته من جهة ثانية، ما جعل كلّ ما تكتبه المرأة يفهم من قبل النّقد السّائد على أنّه سيرة ذاتية تجلب تهماً كثيرة لا تتلاءم مع الأعراف ولكنها اخترقت في ابداعها الأدبي كلّ المفاهيم الاجتماعية لتنفذ إلى جوهر الحياة العربية وتكشف بجرأة ومسؤولية عن مصدر العلل السّياسية والاجتماعية[3] من جهة، وللخروج من قمقم الضّعف من جهة أخرى ،كما تقول سعاد الصباح:" أريد ان أكتب ../لأتخلّص من فيضاناتي الدّاخلية../ لأدافع عن كلّ شبر من أنوثتي .../ لأتحرّر من ألوف الدّوائر والمربعات / التي رسموها حول عقلي../وأخرج من حزام التّلوث الذي سمّم كلّ الأنهار والأفكار ../ فالمدينة التي أسكنها /لا تطرب إلاّ لصياح الدّيكة/ وصهيل الخيول"[4].

إنّ فهم المصطلح على هذا الأساس دفع العديد من الكاتبات العربيات إلى رفضه لأنّهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية للكاتبة ، ماكرّس للتّمييز الذي ما فتئت المرأة

1- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص 82.

2- ميخائيل عيد: ثلاث روائيات وثلاث روايات، ع338، ضمن الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 124.

3- ينظر:بثينة شعبان ،الرواية النسائية العربية، ضمن مجلة مواقف، در الساقي ،لبنان، ع70,71،شتاء/ ربيع 1993،ص ص231،213،212.بتصرف.

4- سعاد الصباح: قصيدة حب ،ضمن مجلة النّاقد، ع24،تصدر عن رياض الرئيس للكتب والنشر،1990،ص10.

تناضل من أجل إلغائه، فالاعتراف بالخصوصية في نظرهنّ اعتراف غير مباشر بالتّهميش ودونية المرأة يستخدمه الرّجل للانتقاص من قيمة إبداعهنّ.

2-4-2- الموقف المؤيّد:المرأة تكتب بشكل مختلف.

يُقرّ الموقف المتبنّي لمصطلح الكتابة النّسوية بوجود خصوصيات في هذه الكتابة، تميّزها عمّا يكتبه الرّجل، إذ لا يكفي أن تكون المرأة هي كاتبة النّص حتى يمتلك النّص هذه الخصوصية في الكتابة، ما دفع الجلاصي إلى ربط تلك الخصوصية بتوفر علامات المؤنّث فيها وتؤكّد أنّ للمرأة الحقّ في الكتابة والتّميّز ،لِتضع حدًّا لمسألة الفصل والعزل،تُحوّل لها الخروج من دائرة المجموعة الصامتة لتصبح مقروءة ومسموعة ولتتّخذ لها مكانًا في المشهد الأدبي للانتصار على رواسب ثقافة الموءودة من اجل تكريس ثقافة المولودة[1] لتصعيد مشتهياتها، التّغني بمستحيلاتها ولمحايثة تاريخ قهرها.

وفي هذا الشّأن، اعتبرت نعيمة هدى أنّ للرّجل مواضيعه المتعلّقة بالجانب الثّقافي والتّصوّرات التّجريدية التي تعتمد الرّمز والفكر الفلسفي ويبقى للنّساء الأحاسيس والخيال[2].

من ناحية أخرى، لا ترفض الكاتبة المصرية إقبال بركة التّصنيف وتقول: "من حقّ السّجين في زنزانة فردية أن يصرخ مطالبًا بحريته، أي أنّ الأدب النّسوي هو صرخات أنثوية تخرج من أعماق ووجدان المرأة شاكيةً حالها ورافضةً وضعها"[3].

ويندرج ضمن ذلك رأي إيمان القاضي، إذ يقوم في مقابل مصطلح الرّواية الذكورية عندها مصطلح الرّواية النّسوية، هذا الأخير "يستمد مشروعيته لا من جنس الكاتبة ولا لأنّها تكتب بعواطفها ولا لأنّ روايتها لم تنضج بعد"[4] بل لطروحات المرأة الخاصة وانعكاس الواقع الخاص الذي تعيشه ما يعطي للكتابة نكهة الخصوصية كإضافة للإبداع الإنساني وفاعلية التّعايش ضمن الوعي الذّكوري السّائد كما أفاد طرابيشي.وعلى هذا الأساس، تعدُّ كتابة المرأة بما يشهده نصها من فورانات أنثوية متمادية، كتابة

1- ينظر: زهرة الجلاصي: ما بعد الكتابة النسائية، ضمن مجلة آفاق، ع67، تونس، 2002، ص 34.

2- ينظر: نعيمة هدى المدغري : النقد النسوي والسؤال السيوسيو لغوي: ضمن مجلة فكر، ع5، 2005، ص 33.

3- أسماء وهبة:مثقفات عربيات :الأدب النسوي صرخات وجدانية، المعاينة:12سبتمبر2016،13,30
Women.news/arwww.

4- إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية، ص 10.

متميّزة "إمّا بتشخيص إجمالي لاغتراب المرأة واستبطانها لميزان القوى الرّاهن وإمّا بموقف التّمرّد والمطالبة بالحقوق[1].

الاختلاف بهذا المعنى، بين الرّجل والمرأة يتجاوز النّاحية النّفسية والبيولوجية، حين يكون استجابة للتّجربة الحياتية المختلفة للشّخص وما يتعلّق به من فضاءات ومجالات تخلق تميّزه، على هذا النّحو، تعاملت المرأة مع فعل الكتابة، دافعةً به إلى الخصوصية والالتمام بنبض وإيقاع حياتها في توتراتها وحركاتها، "فالخصوصية هي منطلق الكتابة... لكن تغيير العالم أو التّأثير في العالم هو مبتغاها، من هنا كانت الكتابة لدى النّساء هي كل تعبير صادر عن النّساء، كتطلّع إلى تغيير العالم وإعادة تشكيله – أي كفنٍ – هي أنسنة الخصوصية وخروج بها إلى أفق التّفاعل والفعل والفاعلية"[2].

إذّاك تتناسخ الكتابة مع المرأة لتدشين سبائك جديدة، نستقرئ ملاذاتها حين تخدش حياء القبيلة وتخلع عن النّص عباءة المكرّس، مثل هذا التّحوّل أرهق الحركة النّقدية وأثار جدلاً كبيرًا ما انفكّ يتفاعل "بدءً بإشكالية المصطلح الذي يلحق صفة النّسوية به وانتهاءً بسؤال الاختلاف والخصوصية"[3].

2-4-3- الموقف التّوافقي: الخصوصية في الكتابة النّسوية غير ثابتة.

يقرُّ هذا الموقف بالوسطية؛ بوجود الخصوصية في التّجربة التّاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وبعدم ثباتها من جهة أخرى، أي الحديث عن الإبداع دون الدّخول في إشكالات التّأييد والمعارضة. كما رأينا مع يمنى العيد التي نفت القول بالخصوصية الثّابتة في كتابة المرأة معتبرة أنّها مجرّد ظاهرة تتغيّر حسب الظّروف "وهو ما يسم كتابتها بمحدودية الرّؤية، فيبقى عالم الذّات مدار الكتابة وبؤرة التّجربة"[4]، غير أنّها ترى في المقابل أنّ المرأة في نتاجها الأدبي تطرح العديد من القضايا في مواجهة الرّجل "إذ يعالج قضايا المرأة، لا يعالجها كقضايا ذاتية سجينة فئويتها، بل يعالجها كقضايا اجتماعية تتجدّد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية، ويظهر ما فيها من خصوصية على أساس العلاقات لا على أساس طبيعة في المرأة أو بسبب منها"[5].

1- حسين المناصرة: النّسوية في الثقافة والإبداع، ص 95.

2- خالدة سعيد: المرأة، التّحرر والإبداع، ص 87.

3- بوجمعة بوشوشة: أسئلة الكتابة والتلقي، ضمن الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص57.

4- بوجمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية، ط1، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، 2003، ص 16.

5- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ضمن مجلة الطريق، ع4، نيسان 1975، ص 144.

وإذا ساوينا إنتاج الرّجل والمرأة كما يرى النّاقد الثّقافي الغذامي، نظلم المرأة، لأنّ دخولها عالم الكتابة يطرح عدّة أسئلة مهمة: ما الشّيء الذي يمكن أن يعمل داخل هذه الكتابة التي استقرت أعرافها زمنًا طويلاً كمؤسّسات تفكير ذهنية وكصيغ مجازية وكصيغ تحملُ أنساقًا ثقافيةً غرست على مدى قرون؟، "يعني أنّنا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرّجل هو المتكلّم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها – كما فعل على مدى قرون متوالية – ولكن المرأة صارت تتكلّم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم) هذا القلم الذي ظلّ مذكّرًا وظلّ أداة ذكورية، وترك المجال لصوت المرأة كي تُعبّر هو إضافة صوتٍ جديدٍ إلى اللّغة / صوت مختلف"[1].

ولا تؤتى القدرة على تحييد الإقرار بالخصوصية أو نفيها عند الكاتبة "إملي نصر الله" في محاولة التّوفيق بين الأدبين الذي تكتبه المرأة والذي يكتبه الرّجل في قولها: "إنّ للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة أخرى، وهو في بعض الحالات يعكس تجارب شخصية وأحاسيس عاشتها دون الرّجل، خصوصًا حين كان جدار العزلة يرتفع بين الجنسين، كذلك هناك أمور قد تلفت انتباه المرأة وحسّها، بينما لا تحرّك حسًّا لدى الرّجل، إنّما هذه كلّها خارجة عن القيمة، ويمكن أن تردّها إلى موقع الكاتبة في المجتمع"[2].

وأعتقد أنّ اللّبس الحاصل، ما هو إلاّ نتيجة للخلط بين صيغ المصطلح ومتعلقاته المتعدّدة، غالبًا ما يتداول نقديًا بمفاهيم مختلفة، تبلغ أحيانًا حدّ التّناقض والتّمييز بين مصطلحي (كتابة المرأة) و(كتابة الرّجل) فإنّنا نفرّق بين تمييز آخر يتولّد عنهما (الكتابة النّسائية المؤنّثة) و(الكتابة النّسائية المذكّرة) مع مراعاة أنواع العلاقات القائمة بين مختلف هذه الكتابات.

هذا ما يُوضحه المخطط الآتي:[3]

1– كتابة المرأة **L'écriture Féminine**	2– كتابة الرّجل **L'écriture Masculine**
3– الكتابة النّسائية المؤنّثة **L'écriture Féministe Féminine**	4– الكتابة النّسائية المذكّرة **L'écriture Féministe Masculine**

1– ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 8.

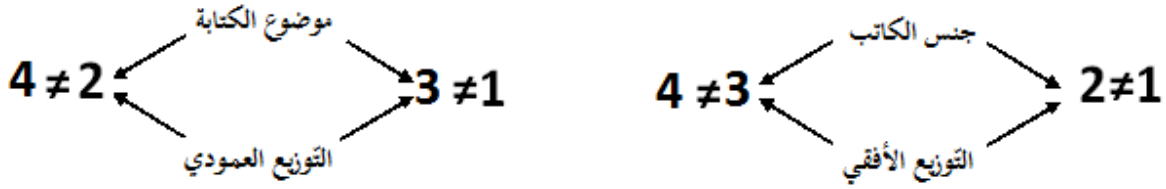
2– رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف،ص 81.

3– عبد العالي بو طيّب: الكتابة النّسائية، الذّات والجسد، ضمن مجلة فصول، ع75، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء–ربيع 2009، ص 26.

1- تُؤشِّر لفظة (**الكتابة**) جلّ المصطلحات المذكورة في الجدول، كصفة أساسية مشتركة رغم التّمايز الدّاخلي فيما بينها، معنى ذلك أنّ مسألة الكتابة ليست حكرًا على جنس دون آخر "فالأدبُ لا جنس له، ولا هوية... بل هناك أدب متميّز فاعل وأدب مستهلك رخيص... والقارئ الذّكي لا يهتم باسم الكاتب بقدر ما يهتم بمادته"[1]

لذلك فالأدب واحد ولا يقبل التّصنيف "بناءً على معايير خارجية غريبة كليًا عن كينونته"[2].

2- تطرح التّمايزات الاصطلاحية والمسجّلة وفق التّوزيع الجدولي الأفقي مظهريْ الاختلاف على أساس جنسي (رجل/امرأة) وعلى أساس الموضوعات وفق التّوزيع الجدولي العمودي:



3- إنّ الاختلاف المعياري بين (1) و(2) (امرأة ≠ رجل) يخضع لمعيار طبيعي فيزيقي دائم مشترك عكس مقومات الكتابتين (3) و(4) التي ترتهن للظّرفية الزّائلة (اجتماعية، تاريخية...) ومردّ ذلك الوضعية التي تمُرّ بها المرأة الكاتبة "والمسألة هنا لا يمكن أن تُفسَّر إلاّ بالوضع الخاص الذي تعيشه في ظلّ القوانين والضّوابط المطبّقة في العالم العربي وهي في أغلب الأحوال قوانين وتشريعات وضوابط غير موجّهة ومثمرة عمليًا لكي تكون في جانب المرأة كما هي في جانب الرّجل"[3].

إنّ الوضعية الخاصة التي تعيشها المرأة العربية هي التي حدّدت خصوصيتها "خصوصية الهمّ الذي يمارس حضوره على بعض الذّوات الحاملة لجرح تاريخي وسؤال وجودي"[4]، سعيًا للتّحرّر من سلطة الأحكام الموروثة والعثور على هويتها الحقيقية، لكن هل معنى ذلك أنّه بتحسّن الوضع تختفي العناصر البارزة في خصوصية الكتابة النّسوية؟ يجيب بوطيب عبد العالي أنّ ذلك "لن يُؤثّر في شيء من مقومات كتابتها العامة (كتابة المرأة) التي ستظلّ محافظة على تميّزها لارتباطها بمعيار أزلي خلافًا لما يراه

1- ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة- الجزائر، ص 15-16 نقلا عن مجلة الجزائرية،الاتحاد الوطني للشاعرات الجزائريات، ع123، 1984، ص 18.

2- عبد العالي بو طيّب: الذات والجسد ضمن كتاب الكتابة النسوية التخيل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، يوليو 2006، ص07.

3- حميد لحميداني: الأنثى والكتابة، أفروديت، ص 74.

4-زهور كرام: السرد النسائي العربي – مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 34.

حميد لحميداني بسبب جمعه بين مفهومي كتابة المرأة والكتابة النّسوية المؤنّثة، بين كتابة الشّرط الطّبيعي / وكتابة الشّرط الاجتماعي والتّاريخي"[1].

4- تهتم الكتابة النّسائية بموضوع المرأة، بغض النّظر عن جنس الكاتب رجلاً أو امرأةً، لذلك عمد عبد العالي بوطيب إلى تخصيص التّصنيف بإضافة اللاّحقة الوصفية مذكّرة ومؤنّثة:

- **كتابة نسائية مذكّرة.**
- **كتابة نسائية مؤنّثة.**

"فلا غرابة إذا ما وجدنا الكتابة النّسائية المؤنّثة عامة والسّردية منها على وجه الخصوص، تتميّز عن نظيرتها (المذكّرة) بخصائص فنيّة عديدة، تشكّل في مجموعها أبرز مقوّماتها الإبداعية والفكرية"[2].

وهنا يمكن الالتفات إلى خصوصيات المرأة التي تؤدي دورًا حاسمًا في تشكيل الخطاب النّسوي إبداعًا ونقدًا ،منها:

*البنية النّفسية للمرأة تختلف عن البنية النّفسية للرّجل.

*البنية الجسدية للمرأة تختلف عن البنية الجسدية للرّجل.

*البنية الاجتماعية الانطوائية المفروضة على المرأة تختلف عن البنية الاجتماعية المهيمنة للرّجل.

*التّاريخ الثّقافي الذّكوري الممتد يقابله تاريخ نسوي محدود جدًا،ممّا أوجد دورًا مهمّشًا للمرأة في الثّقافة والابداع.

*الدّور الانتاجي للرّجل اقتصاديًا يقابله هضم لحقوق المرأة الانتاجية .

*اختلاف خيال المرأة ممّا يستدعي اختلافًا في الذّاكرة [3].

2-5-النّقد الجندري:

يبدو أنّ مساءلة الطّروحات النّقدية حول المرأة ووعيها الكتابي انطلاقًا من سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، يحيلنا على المرحلة التي شهدت تحطّم بوصلة الاتّجاه والاشتباك مع الثّوابت الأزلية في ظلّ الوعي الرّافض للقيم الذّكورية المهيمنة الذي نشأ على نزعة النّقد والمراجعة، فكان لها أن تبتعد عن تخوم الذّات المغيّبة "وتثور على ذاتيتها الحريمية المؤدّبة"[4].

1- عبد العالي بو طيب: الكتابة النسائية، ص 28.

2- عبد العالي بو طيب: الكتابة النسائية ، ص 29.

3- ينظر : حسين المناصرة ،النسوية في الثقافة والابداع ،ص 111.

4- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 67.

هذا الوعي أتاحته الحركات الدّاعية إلى تحرير المرأة من مقولات السّلطة البطريركية وزحزحة تشكّلاتها السّياسية والفكرية والثّقافية والاجتماعية، فتشكّلت مفاهيم جديدة: النّوع، الهوية الجنسية، الاختلاف الجنسي، الجندر.

وربّما تكون عبارة "سيمون دي بوفوار" التي استهلّت بها كتابها (الجنس الثّاني): "المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة" مرجعيةً دالّةً على التّمايز بين الذّكر والأنثى، كما تشير إلى المجتمع في صياغة وضع الأنثى، فالقدر البيولوجي- بتعبير "دي بوفوار" لا يفضي إلى تحديد المرأة كجنسٍ ثانٍ بل "المجتمع ومحصّلاته الثّقافية"[1] هو السّبب وراء هذا التّحديد / التّمييز، كما تؤكّد على "ضرورة النّظر إلى الوقائع السّيكولوجية في ضوء السّياق الأنطولوجي والاقتصادي والاجتماعي والسيكولوجي لأنّ استعباد النّوع لأنثاه وقائع بالغة الأهمية، أجل جسد المرأة عنصر جوهري في وجودها في العالم، لكن الجسد وحده لا يكفي... لن تكفي البيولوجيا أبدًا للإجابة عن السّؤال المطروح: لماذا تكون المرأة هي الآخر؟"[2].

وفق هذه الأفكار تشكّلت مفاهيم: **الجندر** الذي يعدُّ مقولة تُنسب إلى النّظرية النّسوية؛ مشتقة من المفردة اللاتينية (**genus**) ثم انحدرت في اللّغة الفرنسية من مفرده(**genre**) التي تترجم أيضًا بالنّوع الاجتماعي ،وهي أساسًا مقولة ثقافية وسياسية تختلف عن الجنس (**sex**)باعتباره معطى بيولوجيًا/ موضوعًا ثابتًا ويعني الأدوار والاختلافات التي تقرّرها وتبنيها المجتمعات لكلّ من الرّجل والمرأة ،والبحث في الجندر يمكّننا من تعويض الماهوية البيولوجية بالبنائية الثّقافية ، حيث يتبيّن لنا أنّ الاختلاف بين الرّجل والمرأة مبني ثقافيًا وايديولوجيًا وليس نتيجة حتمية بيولوجية[3].بينما يعدُّ المجتمع (أدواره وقيمه) موضوعًا متغيّرًا يتأثّر بالإرادة الإنسانية.

وفق ذلك أشار مسرد مفاهيم ومصطلحات النّوع الاجتماعي ، إلى أنّ الأدوار التي يقوم بها كلّ من الجنسين هي أدوار تشكّلها الظّروف الاجتماعية وليس الاختلاف البيولوجي[4].

وتستعير كيت ميلت في كتابها السّياسة الجنسية1970 من العلوم الاجتماعية التّمييز المهم بين (**الجنس**)و(**الهوية الجنسية**) ،أمّا الجنس فيتحدّد بيولوجيًا في حين أنّ الهوية الجنسية هي مفهوم ثقافي مكتسب ، وعلى إثر ذلك ترفض الكاتبة المجتمع الأبوي الذي تتمّ فيه ممارسة أنواع القهر على

1- نورالدين إدريس: النّقد الجندري، ص 79.

2- سيمون دي بوفوار: الجنس الثاني، تر:محمد علي شرف الدين،المكتبة الحديثة للطباعة والنشر ،بيروت ،1979،ص 35.

3- ينظر: رجاءبن سلامة ،بنيان الفحولة ،أبحاث في المذكّر والمؤنّث ، ط1،دار بترا للنشر والتوزيع ،سوريا ،دمشق ،2005،ص 13.

4-مسرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي ،ط1،المبادرة الفلسطينية لتعميق الحوار العالمي ،مفتاح ،القدس /رام الله، 2006،ص 10.

النّساء ،وتتمّ فيه معاملة الأنثى على أنّها تابع للذّكر وأقلّ شأنًا منه[1].حيث يؤخذ السّلوك الرّجالي جنسيًا على أنّه السّلوك القياسي بينما ينظر للمرأة على أنّها تابعة وناقصة، وبعدما ردّد أرسطو أنّ النّساء بالطّبيعة أدنى من الرّجال،ساد عدم الاتزان في تلك العلاقة "على حساب المرأة في توزيع القوة،والنّتيجة احتلال الرّجل مكانة فوقية، بينما تأخذ المرأة مكانة ثانوية في المجتمع "[2].لذلك تهاجم الذين يتناولون الصّفات الأنثوية المكتسبة ثقافيًا كالسّلبية والرّضوخ والاضطهاد ،بوصفها صفات بيولوجية طبيعية ،وغالبًا ما تسهم المرأة في الإبقاء على مثل هذه الاتّجاهات في المجالات النّسائية والأيديولوجية العائلية.

وفي ذات السّياق، أجابت **دروسلا كورنيل** (Drucilla Cornell) على سؤال طرحته على نفسها وهو: كيف تصير الواحدة امرأة؟ ،حيث ربطت الإجابة على هذا السّؤال بضرورة ابتداع مفهوم الجندر، تقول: "للإجابة على هذا السّؤال ،كان على الحركات النّسوية أن تبتدع المفهوم المذكور....وعلى هذا النّحو، باتت الاختلافات بين الجنسين التي طالما اعتبرت محض بيولوجية ،مكوّنات اجتماعية تنتمي إلى التّاريخ الطّويل الذي لبث فيه البشر منقسمين إلى رجال ونساء " [3].

وفي كتابه (علم نفس الجنس) ، يبيّن **كون،إ.س**(I.s.con) التّطوّر النّفسي والتّكيّف الجنسي الاجتماعي اللّذان يرتبطان بتطوّر الفرد جسديًا واجتماعيًا ، لذلك فإنّ العلاقة بين الرّجل والمرأة كجنسين مختلفين ليس موضوعًا للخلاف الفكري ،فمع تغيير الأدوار الجنسية تختفي الفروق التي كانت أساسًا لتثبيت وترسيخ قوالب الذّكورة والأنوثة[4] .

وقد أورد مؤلفا دليل النّاقد الأدبي التّحوّل الذي وقع في الدّراسات النّسائية من الجنوسة التي تسعى إلى توظيف المفهوم النّحوي في دراسة البنى الثّقافية والاجتماعية والسّياسية المختلفة ، فإذا كانت الجنوسة اللّغوية النّحوية مجرّد بناء أو تركيبة عرفية تقتضيها خصائص اللّغة فإنّ التّمييز النّوعي الجنسي "البيولوجي" بين الذّكر والأنثى هو تمييز تركيبي مؤسّساتي ثقافي وليس خاصية بيولوجية طبيعية[5] .

أمّا إضافة لفظة الجنوسة إلى الدّماغ في كتاب **ميليسا هاينز** (Melisa Haynes)(جنوسة الدّماغ) يوضّح "أنّ لا اختلاف بين الفرق الجنسي من حيث إنّه بيولوجي أو ناتج من الدّماغ القائم على

1- ينظر : رامان سلدن ،النظرية الادبية المعاصرة ،ص20

2-مسرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي،ص9.

3- ينظر: نور الدين إدريس : النقد الجندري، ص ص 95،96.

4- ينظر : إ.س كون،علم نفس الجنس ،تر: منير شحود ، ط1، دار الحوار للنشر ، اللاذقية / سوريا ، 1993،ص63.

5- ينظر: ميغان الرويلي وسعد البازعي ،دليل الناقد الأدبي ، ص 15.

أساس اجتماعي أو ثقافي بالإضافة إلى ذلك فإنّ الجنوسة هي كلمة ملائمة لوصف العمليات التي تتطوّر بها الفروق الجنسية في سلوك الانسان ومعناها كفعل في (اللغة الانجليزية)،وطبقًا لتفسير قاموس ويبستر هو من يولد وينتج ،أن يسبّب الكينونة"[1].

ورغم أنّ عمليات التّمايز الجنسي تبدأ مع عوامل ينظر إليها عمومًا على أنّها عوامل فطرية مثل الكروموسومات الجنسية ،فإنّها تتضمّن أيضًا تشكيل الدّماغ من قبل العوامل البيئية ،بما في ذلك بيئة الهرمونات في ماقبل الولادة وبعدها،...لذا فإنّ الفروق بين الذّكور والاناث أو حتى بين الأفراد من الجنس ذاته ،قد تعدّل بتقليل أو زيادة إنتاج الهرمونات كاستجابة للتّغييرات البيئية ،...،وأنّ البحث في الهرمونات والتّمايز الجنسي يشير بوضوح إلى أنّ هناك فروقًا جنسية في بنية الدّماغ [2].

أي أنّ مصطلح الجنوسة بات يستخدم ليس فقط للفوارق البيولوجية (الجنس) بل أصبح يشير إلى مجمل وخلاصة الأوضاع والخبرات والأدوار المختلفة التي تترتّب على كون الرّجل رجلاً والمرأة امرأة.إذن تكمن الاختلافات بين الجنسين في الصّفات والخصائص التي تخضع للتّفسيرات البيولوجية، هذا ويترجم الجندر بالنّوع الاجتماعي، ويمكن أن نتبيّن الفروقات فيما يلي:[3]

1- ميليسا هاينز: جنوسة الدماغ ، ترجمة: ليلى الموسوي ،ع353 ،عالم المعرفة ،الكويت، يوليو2008،ص 242.

2- ينظر.ميليسا هاينز: جنوسة الدماغ ، ص ص 245،246،247.

3- نور الدين إدريس : النقد الجندري ، صص 81،82.

بهذا المعنى، انبنى النّقد النّسوي على النّهج التّحرّري الذي صاغته الحركات النّسوية المتمرّدة على التّعصب الجنسي والتّحيّزات الذّكورية في محاولة الكشف عن "الآلية التي يهيمن بها الرّجال على النّساء وخاصة الآلية الأيديولوجية الأبوية المتحيّزة التي تغلغلت تغلغلاً صارخًا في الدّين والأسطورة والمجتمع والسّياسة والأدب"[1] انطلاقًا من الصّورة المكرّرة التي يتّسم فيها "المذكّر بالايجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتّصف الأنثى بالسّلبية والرّضوخ والارتباك والتّردّد والعاطفية وإتباع العرف والتّقليد"[2].

الأمر الذي دفع **فرجينيا وولف**(Virginia Woolf)إلى الخروج عن نموذج (**الملاك في البيت المثالي**) وعن الصّورة النّمطية التي أتاحتها فطرة المرأة المتّصفة بالوداعة، العاطفة العطاء، التّضحية، وقبل كلّ شيء... كانت عفيفة ويفترض أنّ عفتها كانت ميزة جمالها الرّئيسية"[3].

1– حسين المناصرة: النّسوية في الثقافة والإبداع، ص 78.

2– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 330.

3– الظاهر رضا: غرفة فرجينيا وولف، صص 92-93.

أصبح بالإمكان إذن، الانعتاق من النّسق الكتابي السّائد، ومن اليوتوبيا التي اعتقد أصحابها / الرّجال أنّهم دشّنوا لخصوصية كتابية تنطلق من احتياجاتهم بمعنى ما، فقد "قتلت فرجينيا وولف المرأة داخلها، كي تتحرّر كتابتها وتناقض التّصوّرات الكتابية التي كانت تطبع عصرها وتجعل الكاتبة هي المتفهمة، المرتخية، المستخدمة لأنوثتها المستخدمة لخصائصها الجنسية في التّعبير والمستبعدة عن رأيها الخاص"[1] حتى ينفلت النّص الأنثوي من الرّقابة الذّكورية.

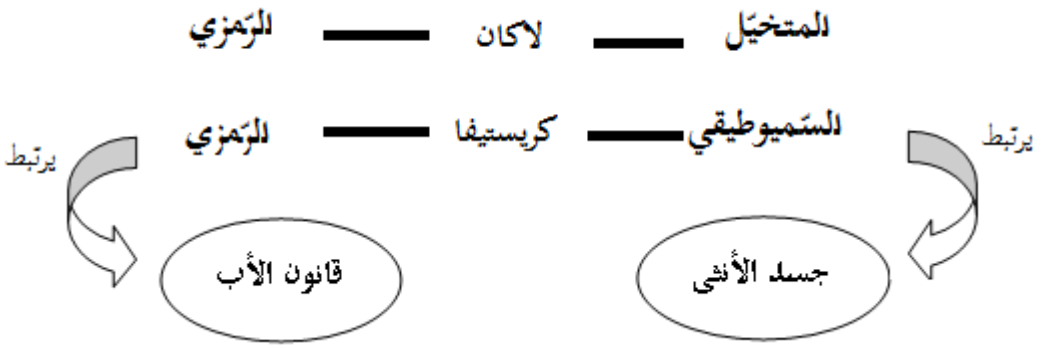
ولئن بشّرت وولف بكتابة مغايرة تُفصح عن ذاتها وحقيقتها، فإنّها لم تهمل المشكلات المحيطة التي تواجه الكاتبة و تمنع "المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصاديًا وثقافيًا"[2].

في وقتٍ تُقيم فيه فيلسوفة النّساء الفرنسيات والمحلّلة النّفسانية **جوليا كرستيفا** تشابهًا بين النّساء والعلامات، "فالنّساء هامشيات بالنّسبة للهيمنة الأبوية وكذلك العلامات هامشية بالنّسبة للّغة، كما تصرّح بذلك توريل مووي، ومن ثم فإنّ هذا التّعريف للنّساء بالهامشية يتّصل بالموقع وليس بالجوهر"[3].

كما يكشف فكر جوليا كرستيفا عن الأنوثة كمفهوم "يعتمد على موضعة المرأة ضمن منظومة علاقات القوى الرّمزية في المجتمع الأبوي من مكان هامشي وليس على أساس بيولوجي أو طبيعي أو نفسي"[4].

وفي مناقشتها الجندرية لدراسة الاختلاف الجنسي:

1-تميّز بين الإشاري والرّمزي بطريقة **جاك لاكان** (Jacques Lakan)في تمييزه بين الرّمزي والمتخيّل:



1- نورالدين إدريس : النّقد الجندري، ص 119.

2- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 330.

3- المانع سعاد: النقد الأدبي النسوي في الغرب، ضمن المجلة العربية للثقافة، ع32، س16، 1997، ص 83.

4- نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي، ص 42.

2- تبنّي الآراء التّفكيكية من طروحات (دريدا و فوكو) في مقالها "**زمن النّساء**" جعلها تخرج عن مفهوم الهويّة نفسه،فلا اعتراف لديها لا بهويّة ذكوريّة ولا بهوية أنثويّة، فمفهوم الهويّة المطلق أمر ينتمي إلى مرحلة ما قبل التّفكيكية مهما كانت ماهية الهويّة: جنسية، اجتماعية، أو نفسية، وبالتّالي فالأنثوية برأيها من نتاج منظومة الفكر الأبوي الذّكوري التي تحكّمت دائمًا بعلاقات القوى الاجتماعية وحدّدتها بما يتلاءم معها ،و ما الاختلافات التي تظهر بين الجنسين إلاّ نتاج الجدل بين آليات التّوليد اللّغوية وحركة القوى الحاكمة التي تُظهر هذه الاختلافات وتحرص على تأكيدها وتكريسها[1]

يمكن للمتأمّل في الكتابات النّسوية الغربية رصد التّحوّل في أدب المرأة وخصوصية كتابتها بحثًا عن "**أدب مستقل خاص بهنّ**" ذلك أنّ وعي الذّات الذي خلّفه النّقد الأدبي النّسوي جعل كتابات المرأة ترتدّ إلى ذاتها بطريقة جديدة وهذا ما حاولت النّاقدة الأمريكية "**إلين شوالتر**" مناقشته في أدبهنّ المستقل 1977.

إنّ تصوّرات النّقد النّسوي –كما صاغتها شوالتر في مؤلّفها "**نحو بلاغة نسوية 1979**" تنطلق من:

- مساءلة الهيمنة الذّكورية.
- الاهتمام بإنتاج النّساء.
- التّأكيد على المطالبة بالحرية والمساواة.

وقد نشطت تنظيرات الرّؤية النّسوية المضادة، وبلغت ذروتها المفهومية مع **لوس إريجاري**(LuceIrigaray)، عندما تحدّت دعائم الفكر الفلسفي الغربي المؤسّس على تهميش المرأة ، حيث اتّهمته بالغطرسة الأبوية منذ أفلاطون إلى فرويد بسبب انشغاله النّرجسي بالرّجل ورؤيته الظّالمة للمرأة كصورة معكوسة في مرآته العقلية[2].

مثلما ظهر ذلك الجدل في دعاوى **نوال السّعداوي** لإخراج المرأة من عتمة الممارسة إلى علنية الكلام، أو في كتابات **فاطمة المرنيسي** (تحرير المرأة)و (المرأة الجديدة) وعلى ذات التّوجّه تميل **ناتالي حنطل** في دراستها (شعر المرأة العربية ،أنطولوجيا معاصرة) ،إلى تسجيل إسهام الشّاعرات العربيات في مقدّمة التّغيير والتّفاعل المنفتح مع المنجز الحضاري والتّورّط في مستوجباته بدل الارتكاس

1- ينظر:علي نصوح مواسي: النسوية في النقد الأدبي،محاضرة قدمت في الجامعة الأردنية،13مارس2017 ،20:58، assiwar/org

2-ينظر:محمد العباس: سادنات القمر،ص ص 161-162.

لروح الماضي؛ قسوة الثّقافة الأبوية التي صاغت الدّونية وكرّستها حين حصرت المرأة ضمن المجال الأنثوي الضيّق، وراحت تسلب منها ما تشاء: تخضع وتصمت، لأنّ الكلام شرط ذكوري، تُحرم من التّعليم أو إكمال تعليمها خوفًا من انحرافها، تُطالب بإنجاب صبي وتُنبذ لإنجاب البنات، فغدت أداة قابلة للتّوظيف والترّميز والتّشكّل، وفق الأعراف السّائدة، لذلك فإنّ " المرأة لاتولد بنفس خاضعة وأنّ الخضوع والسّلبية والماسوشية ليست صفات نفسية المرأة الطبيعيّة، ولكنّها تصبح صفاتها من أثر الاضطهاد الاجتماعي الطّويل"[1].

إنّ مصطلح الكتابة النّسوية لا ينفي صفة الإبداع عن أيّ أحد من الجنسين ، ولكنّه يؤكّد -بالخصوص- خصوصية الكتابة عند المرأة، فالمرأة حين تكتب، تكتب ذاتها، تتجاوز دورها المفترض ودور الرّجل أيضًا، تنتشر في جميع مفاصل النّص وشرايينه (طريقتها الخاصة في التّعبير وجرأتها لبعض المواضيع)، تعاني مخاضًا مزمنًا فرضته سيوف القبيلة، فما دامت "المرأة قد جرَّبت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية الخاصّة (الحمل، الوضع، الطّمث..) فإنّها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة، فضلاً عن ذلك فإنّ خبرة المرأة تتضّمن حياة إدراكية وانفعالية مختلفة فالنّساء لا يرين الأشياء كما يراها الرّجال، ولهنّ أفكار مختلفة ومشاعر مغايرة فيما هو مهمّ وليس مهمّ"[2]، إنّ غالبية المبدعات في رفضهنّ المصطلح يحاولن إثبات المساواة في حقل أدبي تظهر فيه الكاتبة كفاعلة دونما حاجة للتّخفي.

لكنّ المشكل الحقيقي كما يوضّحه عبد النور إدريس، يتجلّى في المناهج النّقدية التي تُستعمل لحدّ الآن في التّعاطي النّقدي مع ما تنتجه المرأة من إبداع أدبي وعدم استطاعة بعض هذه المناهج الغوص في متخيّل المرأة وإنتاج قراءات عميقة في المنطق الذّكوري فنحن لا نحتاج إلى فصلِ أو تجزئةِ فعل الكتابة إلى ذكوري وأنثوي، بل نحتاج إلى المنهج الأدبي المعتمد على الاختلاف الجنسي قصد ولوج النّص النّسوي والإصغاء إلى صوته وقراءته قراءة موضوعية تكشف خصوصياته الإبداعية والفنّيّة[3].

وفي ظلّ الضّبابية الاصطلاحية وأسئلة الكتابة التي تبسط علينا قتامتها، نميل إلى اعتبار أنّ اختلاف المرأة لا يقتصر على الفوارق البيولوجية وما يتولّد عنها على المستوى النّفسي أو إلى الارث

1- نوال السعداوي : الأنثى هي الأصل،ط4،دار المستقبل العربي للنشر،1990،ص42.

2- رامان سلدن: النظرية النسوية النفسانية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، ضمن مجلة كتابات معاصرة، ع21، م6، بيروت، 1994، ص 104.

3- ينظر: عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي، تنوع الاجتماعي (الجندر)، ط1، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، 2004، ص 31.

التّاريخي والظّرف الاجتماعي الذي نشأت كرد فعل له بل هناك أيضاً التّجربة الحياتية الخاصة بها والتي لا تشترك فيها مع الرّجل من قبيل الحمل والإنجاب، ما يمنحها خصوصيةً واختلافًا، ويترتّب عن ذلك تفرّد كتابتها في مواضيع لم تكُن مطروقة أو تناول أخرى تناولاً خاصًا، في سعيٍ لاختراق لاءات الحشمة، ميكانيزمها فضح الاختلالات التي أوقعتها فيها سنوات الاستلاب والقهر؛ الكتابة البوحية وفق هذا المنحى، هي نفض غبار الانتظار الذي خلّفته النّظرة الذّكورية المتعصّبة، وهذا يسهم بدوره في إغناء الأدب وتقويته.

الفصل الثّاني:

الكتابة النّسوية الجزائرية:

أسئلة الإبداع و علامات التّحوّل

1- الحركة الأدبية النّسوية في الجزائر :

تمثّل الكتابة النّسوية عهدًا جديدًا في الإبداع، لا تقدر أن تزدهر إلاّ في مناخ الحرية[1]، ولكن هذه الحرية لا تقوم على فراغ، بل هي محاولة لتحريك/تفعيل هيولى النّص وسط جناح التّجربة الذّاتية والتّاريخية والحضارية، فكان طبيعيًا أن تنفعل وتتفاعل حسب ما يقتضيه النّاموس الطبيعي حيث يتدلّى النّص من جذوة الكشف ومدّ الجسور بين الذّات والآخر والعالم.

لذلك تعتبر مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي "عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجالاً لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رُؤاها، كما أنّه سبيل لإنضاج وعيها وتعميق تجربتها بالحياة، إنّه إمكانيتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع تعطيها فرصة الاستمتاع بفرح الإبداع"[2].

أمام هذا المعطى، أخذت الكاتبة الجزائرية ملامحها الخاصة المتعلّقة بخلفيات التّشكّل، بأسئلة الإبداع وبِراهن التّلقي بعد التّراكمات الصّخرية والمفاهيم المحنّطة والنّظرة الأحادية المغلقة التي طالت حضورها.ولنبدأ مع:

1-1- أسباب التّأخّر:

تأخّر ظهور المرأة الكاتبة في الجزائر وظلّت بمنأى عن ساحة الإبداع والإنتاج لفترةٍ طويلةٍ، فلا أثَر لحضورها سواء في الحركة الثّقافية أو في أيّ نشاطٍ ذي طابع سياسي أو نقابي، حتى وضعها الاجتماعي، حاصرَتْهُ التّقاليد والأعراف والجهل ومن أسباب تأخّر الإبداع النّسوي الجزائري، نذكر:

- العامل الاستعماري:

تأخّر الكتابة لدى المرأة الجزائرية كما لدى النّساء في مختلف البلدان العربية مرتبط بالاستعمار؛ العلّة التي نخرت عظم الثّقافة الجزائرية، نتيجة الحصار الذي فرضه على الثّقافة والأدب العربيين، سيما بعد انتهاجه إستراتيجية مناهضة للّغة العربية حيث وضع الثّقافة القومية في وضع شلّ فاعليتها وحركتهافي مقابل ذلك شجَّع لغته القومية، الأمر الذي سمح لكثير من الأسماء النّسوية اللاّتي كُنّ يتّخذنّ من اللّغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظّهور في السّاحة الأدبية خارج الجزائر.[3]

1- ينظر: أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي،بيروت،2005، ص 179.

2- يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص 143.

3- ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 10.

فكان للاستعمار الفرنسي أثرٌ بالغٌ في خلخلة المفاهيم التي تبنّتها المرأة عن ذاتها وعن الرّجل ومكانتها في المجتمع، فتغيّرت وضعيتها "بشكل قوي تحت وطأة الابتزاز الاستعماري الذي تمكّن من خلال قلبه وزعزعته للمعطيات السّاكنة إعادة توزيع المفاهيم التي كانت تحملها المرأة عن ذاتها بشكلٍ آخرٍ"[1].

– التّقاليد الاجتماعية:

لم تسمح الأعراف الضيّقة والتّقاليد الصّارمة للمرأة بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية والسّياسية والثّقافية؛ كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار وترى أنّ تواجدها في الحركة الاجتماعية مثارٌ للفتنة وتشجيع للانحلال[2]، ليس هذا فقط بل فرضت عليها ظروف التّهميش والعزلة وتجميد طاقاتها الإبداعية والفكرية، فأنّى لها والكتابة في "مجتمع مثقل بالتقاليد البالية، بإرثٍ طويل من الظّلم والفكر الإقطاعي، إنّه مجتمع يمشي على كثير من جثث النّساء البريئات"[3]، لا تزال المرأة في نظره الأنثى / موضوع المتعة ووسيلة إنجاب وحفظ النّسل، فكيف له أن يغفِر لها خطيئتها / كتابتها.

قديمًا، أعطى راسين (Racine) لجلّ مسرحياته التّراجيدية عناوين نسائية وأكدّ على أنّ الشّخصية التي تخلق الفتنة وتتحمّل مسؤولية التّراجيديات الإنسانية تكون في غالب الأحيان امرأة؛ لأنّها تفتقد بشكل وجودي إلى جوهر وليست إلاّ حضورًا ثانويًا يتلخّص في الولادة وإعادة الإنتاج، وهكذا بقيت الكتابة الأدبية في ق 17م مسيّجة بالتّصوّر اللاّهوتي للإنسان والمرأة[4]، ويبدو أنّ الخطاب الجزائري والعربي عمومًا ،بقي سجين هذا التّعامل مع المرأة باعتبارها كائنًا يأتي في المكانة الثّانية من حيث الوجود الإنساني، لكن ما إن بدأ وضعُ المرأة يتحسّن اجتماعيًا وثقافيًا حتى زاحمت الرّجل في ميادين متعدّدة، فبعد الحرب العالمية الثّانية – خاصةً – تصدّرت نخبةٌ من النّساء الحركة النّسوية الإصلاحية بالجزائر، وتجدر الإشارة أنّ الوعي النّسوي أسّست له "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931 التي أبلت البَلاء الحَسن في محاربة الجهل بتعليم المرأة وتثقيفها وتنشيطها"[5].

ومع انتشار التّعليم وتصاعد الدّعوات النّسوية التّحرّرية وظهور المنظّمات الحقوقية في سياق التّحوّل الثّقافي والاجتماعي بدَت الحاجة إلى كتابة نسوية تطبع وجودها وحضورها، تطرح رغباتها وتُعبِّر عن

1– علي أفرفار: صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1996، ص 96.

2– ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 11.

3– زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط1، دار الحداثة، 1985، ص 51.

4– ينظر: محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، إفريقيا الوسطى، الدار البيضاء، 1988، ص–ص 38–39.

5– يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 55.

قضاياها، بعد أن كانت تتحرّك في عزلة بعيدة عن أيّ اتّصال بمثيلاتها في الأقطار العربية الشّقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكّر "ولعلّ بروز هذه الحركة النّسائية في المشرق العربي والتي أثمرت بعد جهدٍ كبيرٍ وعملٍ طويلٍ أولى معالم الأدب النّسائي في مصر الحديثة، كان له الصدى الإيجابي في التّقليل من حدّة نظرة المجتمع الدّونية للمرأة في الجزائر"[1].

ولتحقيق فعل المواجهة كان لابد من تعرية علاقات القوى أو السلطة القائمة في المجتمع ووضعها محلاً للمساءلة من أجل ذلك أدّت أدوارًا هامةً خلال ثورة التّحرير الكبرى (1954-1962)، الأمر الذي غيّب حضورها الأدبي في مقابل نضالها الثوري.

1-2- الكتابة النّسوية الجزائرية :أفق مفتوح على التّنوّع

هذه الظّروف دفعت المرأة الجزائرية إلى خوض غمار الكتابة وإطلاق العنان لقدراتها الإبداعية، لتحقيق ذاتها المقموعة باسم الأعراف البالية، والمنحى الآتي يكشف عن دينامية الابداع النّسوي الجزائري:

أ- المقال الصّحفي:

تبدأ هذه المرحلة من سنة 1954م أي أنّها مقترنة زمنيًا باندلاع الثّورة التّحريرية الوطنية من خلال مساهمات نثرية تمثّلت في مقالات اجتماعية تمحورت حول المرأة في المجتمع الجزائري وموضوعات أخرى لها علاقة بالتّنشئة والتّربية والإصلاح الاجتماعي نذكر منها:

"قيمة المرأة في المجتمع" لبابة خليفة[2]، تطرح في هذا المقال دور المرأة في تثقيف المجتمع وضرورة اعتمادها على قدراتها الذاتية لتطويره.

ولعلّ**زهور ونيسي** من أكثر الأسماء النّاطقة بالعربية ألقًا وأذيعها صيتًا وأعمقها وعيًا وأعظمها موهبةً وأشدّها إصرارًا واجتهادًا واستمرارًا[3] ، لما نشرته – وهي دون العشرين من العمر – من مقالاتٍ وقصصٍ وانتقاداتٍ في بصائر الخمسينيات، تدعو الشّباب في مقال عنونته بـ"إلى الشّباب 1954م"[4] إلى ضرورة الاهتمام بتربية وتعليم المرأة وإعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التّنمية.

في ظلّ ذلك نشطت الحركة الثّقافية في جانبها الصّحفي – الصحافة المكتوبة – لدى المرأة، ممّا ساعد من نشاط في متابعتها لما ينشر في الصّحف إمّا من باب التّنويه والشّكر أو من باب المشاركة في إثراء

1- باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 09.

2- البصائر ،لسان حال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،السنة السابعة ، السلسلة الثانية ،ع 298،دار الغرب الاسلامي ، 1954،ص222.

3- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 59.

4- البصائر ،ع297،1954،ص ص215،216.

الموضوعات كما هو الشّأن مع "لويزة قلال" في مقال "حول المرأة الجزائرية" [1]تردّ على "زهور ونيسي" وتشاطرها الرّأي فيما ورد لها في مقال بعنوان "حول المرأة الجزائرية والتّمدّن"[2].

وفيما يبدو أنّ هذه المقالات وأخرى تشكّل بدايات الكتابة النّسوية الجزائرية وهي جدُّ متأخّرة قياسًا إلى بداية نشاط الحركة الصّحفية في الجزائر.

ب- الصّورة القصصية:

تمثّلها تلك المحاولات القصصية التي يمكن اعتبارها بداية للقصة النّسوية في الجزائر، فلنقرأ مع زهور ونيسي تخلي زوجٍ عن مسؤولياته تجاه أبنائه وزوجته وزواجه بأخرى في الصّورة القصصية المعنونة بـ"جناية أبٍ"، كما نشرت عملاً آخرًا وسمته بـ"الأمنية" عالجت فيه موضوعة الفقر والحرمان أمّا صورتها القصصية "من الملوم" فقدّمت فيها آثار التّخلي عن القيم والأخلاق بسبب القيم الدّخيلة[3].

إزاءَ هذه الصّور التي تشكّل بواكير النِتاج الكتابي النّسوي، يتقاطع الذّاتي والموضوعي في لحظة التّفاؤل والتّشاؤم حِيال واقعٍ أسرته ظروف المرحلة التّاريخية في ظلّ الاحتلال وعكسته النّتاجات الإبداعية لبعض الكاتبات اللّائي استطعن فرض وجودهنّ ونقل شواغلهنّ والتّعبير عن آرائهنّ، أين استقطب مشهد الثّورة منحى الكتابة لديهنّ وزجّ بهنّ في دوّامة القلق جرّاء ذلك تستطيل الصّور القصصيّة وتتّسع لتخطو صوبَ القصّة أو الرّواية مع أصوات أدبية أخرى..

ج- القصّة القصيرة:

تمثّل فترة السّتينيات الانطلاقة المحدّدة لمسار التّجربة القصصية النّسوية –المكتوبة بالعربية- في الجزائر، رغم وجود تجارب سبقت هذه المرحلة للأديبتين "زهور ونيسي" و"زليخة السعودي"، ولعلّ السّمات التي تميّز الخط البياني للمنجز القصصي لذلك العقد هو موضوعة الثّورة أو قضية التّقاليد أو محاولة الإنعتاق من الأصفاد، حيث تُمارس المرأة كينونتها على نحوٍ دالٍ كونها جزءً من الحياة وليست استكمالاً لها"[4].

وتُعدُّ "الرّصيف النّائم 1967 لزهور ونيسي أوّل مجموعة قصصية جزائرية تلتها المجموعات الآتية:

- على الشّاطئ الآخر.
- عجائز القمر.

1- البصائر ،ع301،1955،ص 248.

2- باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص-ص 12-13.

3- المرجع نفسه، صص 14-15.

4- ينظر: نضال الصالح: القصة القصيرة في سوريا، قص التسعينيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 20.

- الظّلال الممتدة.
- روسيكادا.

فقد تجرّأت هذه النّصوص على ارتياد الغابر والحاضر، لتتلقّفها يد النّص ، إزاء ذلك تشارك المرأة في معترك الحياة ثورةً وإصلاحًا، تقول الكاتبة: "أستطيع أن أزعم أنّني عشتُ حرب التّحرير على أعصابي... خلالها وبعدها أيضًا.."[1]

وعلى نحوٍ آخر، تزخر قصص زليخا السّعودي :من وراء المنحى"، "من البطل"، "عازف النّاي" و"ابتسامة العمر"، بما هو دالٌّ على موهبة فذّة "تمتلك قلمًا دافقًا وأسلوبًا سحريًا متميّزًا كما تتّصف تجربتها بغزارة الإنتاج وتنوّعه"[2] إذ بلغ عدد قصصها (18) ثماني عشرة قصةً تنوّعت موضوعًا وصيغةً ومنظورًا —في فترة لم تتجاوز العشر سنوات– صوّرت فيها الكاتبة مأساة المرأة الجزائرية التي تاهت في مجتمعها وهي تلهث باحثةً عن ذاتها.

وقد جمع شريبط أحمد شريبط أعمالها ضمن كتاب عنونه بـ"الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي 1943-1972، هكذا نفهم كيف غدت القصة عند "جميلة زنير"، بوصفها انقذافًا في فضاء المجهول، أقدر جنسٍ على استجلاء ما يضطرم بداخلها ويستوعب حركة التّردّد والتّغير مقترحًا رؤيةً أنثويةً لمعاينة الأشياء والتّفاعل معها، ترى أنّ "القصة تمنحها حرية أكبر في التّنفس والتّعبير"[3]، كانت أوّل فتاة من جيجل تتجرّأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، كما نشرت نتاجها الأوّل في معظم المنابر الإعلامية الموجودة آنذاك أمال، جريدة النّصر، بعد أن عرّبت بداية السبعينيات ومجلة الجزائرية والإذاعة الوطنية...[4]

صدر لها خلال هذه المرحلة الإبداعية:

- دائرة الحلم والعواصف (الجزائر 1983)
- جنيّة البحر (1998)
- أسوار المدينة (2001)
- المخاض (2004)

1- زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرّة، الجزائر، 1979، ص 18.

2- شريبط أحمد شريبط: نون النسوة في الأدب الجزائري، ضمن مجلة آمال، ع2، وزارة الثقافة، الجزائر، ديسمبر 2008، ص 24.

3- عبد الحميد ختالة: السرد النسوي في الجزائر، قراءة في أدب السعودي، ضمن مجلة المعنى، ع1، المركز الجامعي، خنشلة، جوان، 2008، ص139.

4- ينظر: شريبط أحمد شريبط: نون النسوة في الأدب الجزائري، ص 24.

ثم توالت مجموعة أخرى من كاتبات القصة القصيرة شأن: نزيهة السّعودي، جميلة خمار، نزيهة زاوي، أم سهام، دون أن ننسى تلك المكتوبة بالفرنسية نمثّل لها بالمجموعة القصصيّة: (نساء الجزائر في شققهن Femmes d'Alger dans leurAppartement) لآسيا جبار.

د– الرّواية النّسوية :

تقول زهور ونيسي: "لماذا لا نكتب هكذا بحرية، دون قيود، دون خلفيات صنعت وتصنع كلّ يوم تصرفاتنا وسلوكاتنا، تقوقعنا في ذواتنا، تغلق حولنا نوافذ الهواء وطاقات الانطلاق، تخنق فينا الرّغبة في الانسياب نحو المعلوم والمجهول... ما معنى الحرية ونحن نكتب ما يريده الآخرون منّا، ما معنى الحرية وأحكام الآخرين تُحاصرنا في كلّ اتّجاه، ما معنى الحرية وسوط الحذر يجلدنا عن كلّ كلمة مائة جلدة وعن كلّ تعبير غريب آلاف الجلدات"[1].

فكان أن أبدعت المرأة الجزائرية نصًّا منفلتًا من عقال الضّغوطات والأعراف التي سوّغت الإخضاع وبرّرت التّهميش، ولعلّ هذا القهر الوجودي والاستلاب الفحولي الذي مُورس على المرأة كان السّبب في اتّخاذ عددٍ من الكاتبات الجزائريات جنس الرّواية سبيلاً "لإثبات الكيان المختلف والهوية المتميّزة وتبرير الوجود الرّاهن الذي ما فتِئَ المجتمع الذّكوري يكرّس تغييبه وإلغاءه تأكيدًا لهامشيتها"[2].

عندما يمضي مسار الرّواية النّسوية الجزائرية في طريقه يكشف عن شقّيهِ:

أ/ المكتوبة بالفرنسية:

تعوّدت السّاحة الأدبية قراءة الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بسبب انتشارها بفعل التّرجمة، ففي نهاية الأربعينيات (1947 تحديدًا) أصدرت "جميلة دباش" "وهي أوّل امرأة جزائرية تُنشئُ مجلة متخصّصة بشؤون المرأة"[3] رواية: (ليلى فتاة الجزائر / Leila Jeune Fille d'Algérie) وفي السّنة نفسها نشرت الأديبة "عميروش الطاوس" التي اشتهرت فيما بعد باسم: ماري لويس " Marie Louise"، بعد أن اعتنقت المسيحية روايتها:

(الياقوتة السّوداء / Gasmin Noire) وهي بمثابة سيرة ذاتية ثم تتابعت الرّوايات لكليهما:

1– زهور ونيسي: بعض من تجربة، ضمن الملتقى الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج، الجزائر، 2009، ص149.

2– بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ضمن الملتقى الدولي الثامن للرواية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2004، ص 59.

3– شريبط أحمد شريبط: نون النسوة، ص 21.

- (عزيزة / Aziza 1955) لجميلة دباش.
- (طريق الطبال / Rue des Tambourins 1960) لعميروش الطاوس[1].

ونحن نقرأ "آسيا جبار" (فاطمة الزهراء إيمالاين)؛ نراها تجمع بين الشّعر والمسرح والرّواية والسّينما، من أجل طرح قضايا الوعي الوطني الممزّق بفعل ترسّبات الوجود الكولونيالي ،كما حاولت السّهر على قضايا المرأة المطمورة تحت تعاليم الشوفينية الهوياتية الضّيّقة التي مارسها النّظام فتجد كتاباتها قريبة من تيار البوفارية التي تقف عند الجزئيات الدّقيقة من المشهد السّردي، فلم تكن دعوتها نسوية Féministe بتعبير حبيب مونسي، بمعنى التّنكّر والتّنصّل من الجذر الجزائري والعرف وإنّما كانت دعوة إصلاحية وجدت في قلم آسيا جبار مجالاً للانتشار[2].

تظلّ بذلك، علامة تأسيسية و"عنوانًا من عناوين أدب إشكالي الهوية، جزائري الرّوح... فرنسي اللّسان، أدب منفي في لغة الآخر، هو أدب المنفى أو أدب اللّجوء اللّغوي (على غرار اللّجوء السّياسي)، أدب هاجر إلى لغة المستعمر واغترب فيها وظلّ يحنّ إلى لغته الأم، روّاده آمنوا بأنّ الفرنسية هي منفاهم اللّغوي وإنّها "غنيمة حرب" و"وسيلة تعبير" "لا غير"[3] هكذا يقدّمها النّاقد يوسف وغليسي.

والحال أنّ التّركيز على جروح الذّات وجروح الوطن وحالة التّمزّق أمام واقع التّناقض والتّعقيد والقسوة هو الموضوع الذي تلحُّ عليه دومًا معظم أعمالها:

(العطش / La Soif 1957)، (القلقون/les impatients 1958)، (أطفال العالم الجديد / Les Enfants du Nouveau Monde 1962)، (الحب الفانتازيا / l'Amour, la Fantsia 1985) (واسع هو السّجن / Vaste est la Prison 1955) وصولاً إلى رواية: (لا مكان لي في بيت أبي / Nulle pas dans la Maison de Mon Père 2007)[4].

فانتشار هذا النّوع من الرّواية النّسوية الجزائرية كان ممهّدًا لظهورها باللّغة العربية.

1- ينظر: شريبط أحمد شريبط: نون النّسوة، صص 20-21.

2- ينظر:: ثلاثون كاتبًا ومترجمًا وناقدًا جزائريًا يتحدّثون عن التّجربة الإبداعية لآسيا جبار، ضمن مجلة نزوى،عمّان ،ندوة أعدّها وقدّمها: أمين الزاوي، نوفمبر 2014 / 23-09-2016 السّاعة: 13:45 www.nizwa.com

3- المرجع نفسه.

4- ينظر: المرجع نفسه.

ب/ المكتوبة بالعربية:

تأسّست الرّواية النّسوية الجزائرية على مجموعة من المرجعيات، تشترك في أغلبها مع الرّواية الذّكورية والتي يمكن حصرها في المرجعيات: المشرقية، الغربية و المباشرة أي الواقع الذي كان أكثر حضورًا وبروزًا في تشكيل الرّواية.

الواقع أنّ الإبداع الرّوائي للمرأة الجزائرية يُعدّ ضمن تقاليد الكتابة التي دأبت عليها ممارستها، فأوّل ظهور لهذا الإبداع باللّسان العربي كان سنة 1979م تاريخ صدور رواية (من يوميات مدرسة حرّة لزهور ونيسي)، وفي الثّمانينيات، رغم ما شهدته المرحلة من تجديدٍ وتنوّعٍ ملحوظٍ في التّجربة الرّوائية الذّكورية إلاّ أنّنا لم نجد ولا عملاً واحدًا نسويًا "فبينما نجد أنّ القصة القصيرة بذلت جهودًا مستفيضة في سبيل التّطوير من ناحية الكمّ أكثر من الكيف نرى أنّ الرّواية بقيت راكدة فإذا كان هناك من مبرّر يمكن التّذرّع به خلال فترة الاحتلال فإنّ الحجة تنعدم بعد الاستقلال"[1].

وابتداءً من التّسعينيات، توّجت السّاحة الأدبية بأعمال روائية نسوية مختلفة (ينظر الملحق (2) – كرونولوجيا الرّواية من 1979 إلى 2017).

تكشف المتون الحكائية للرّواية النّسوية عن الهواجس التي تؤرق المرأةوالشّواغل التي تحيط بها؛ إذ لم تكن بمنأى عمَّا يحدث في المجتمع من متغيّرات (سياسية، اجتماعية، اقتصادية، ثقافية) ما يعلّل إدراكها لماهية الكتابة وارتباطها –بالتّالي– بالقضايا الوطنية الكبرى (الاستعمار، الثّورة، الإرهاب).

وفي السّياق المتخم بالعنف والإرهاب بتعبير ناصر حامد أبو زيد[2]؛فترة التّسعينيات أو العشرية السّوداء، كانت الجزائر لا تزال ترتّب أغراضها وتحدّد موقعها وتُعدّل بوصلة علاقاتها داخليًا وخارجيًا، التي لم يمضِ على استقلالها سوى ربع قرنٍ من الزّمن جاءت روايتا (ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي 1993) و(لونجة والغول لزهور ونيسي 1996) في عزّ الأزمة التي طبعت جزائر التّسعينيات لتحتضن الوطن الجريح وتكتب راهنه المعطوب، وهو ما جسّدته أغلب روايات المحنة: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير لأحلام مستغانمي، بين فكي وطن لزهرة ديك وتاء الخجل لفضيلة الفاروق وغيرها من النّصوص التي استثمرت المناخ الفجائعي في تشكيل متنها الحكائي ما "دفع بكتاباتهنَّ إلى مداها في نقديتها السّياسية للسّلطة والجماعات الإسلامية المسلّحة على حدّ سواء"[3]حتى غدت الرّواية مأخوذة بأوضاع الفتنة وبمناخات الارهاب، تقول زهرة ديك على لسان بطلها الأستاذ

1– عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 61.

2–ناصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف ،ص 39.

3– بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، ص 60.

الجامعي/عمر"كل المؤشّرات تؤكّد أنّ مارد الموت تمكّن من العربدة والجري في كلّ الأزقة والأحياء،يقفز بجنون ويعبث بكلّ شيء بأشجارها وأحجارها ،ينشب مخالبه في رقاب الخلق ويلاحقهم في كلّ مكان وزمان ،..كلّ الفتحات والثّقوب استحالت إلى عيون قاتلة متربّصة ..الهلاك بات يترصّد كلّ شيء حيّ وقد تحوّل النّاس إلى أشياء تتحرّك ..لا تفهم شيئًا،لا تعني شيئًا كلّ ما تتمنّاه أن تبقى على قيد الحياة ولا تقع بين مخالب مارد الموت"[1].

كما تكشف المدوّنة الرّوائية النّسوية الجزائرية ذات التّعبير العربي على انخراط عدد مهمّ من نصوصها في مذهب التّجريب ،بحثًا عن المغاير في أشكال الكتابة وأدوات السّرد ، و عن المختلف من الأنساق الجمالية القادرة على صياغة اشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث والمعاصر ،معنى ذلك أنّها "لا تخضع لنظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التّقليدية في الكتابة الرّوائية ،إنّما تستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السّردي المتداول والتّخلّص من نمطيّة بنيانه"[2].

في الضّفة الأخرى، شكّل موضوع المرأة بؤرة المتن الحكائي في الرّواية النّسوية الجزائرية في أبعاده المختلفة النّفسية، الاجتماعية والثّقافية بطرقٍ فنيّة تتباين وطبيعة الموقف حيث "تتأسّس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصّامتة التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيّل الحقيقي والحلمي"[3]، دون أن تنسى علاقاتها بالواقع السّياسي والذّاتي والحضاري، وإن كانت في الأغلب صورة مأساوية (اغتصاب، ضحية الإرهاب أو المجتمع، الانتحار...).

ومن البوح إلى السيرذاتي إلى الاعترافات ، اكتسبت المرأة معجمًا جديدًا وأسلوبًا مختلفًا في التّعاطي مع المواضيع التي خرقت المسكوت عنه أو في ثيماتها وحتى في مرجعياتها لتبدع نصًّا سرديًا يغني المشهد الابداعي الجزائري خصوبةً ويساهم في تطوير أسئلة النّقد.

كذلك فإنّ توظيف الكاتبات للبعد السيكولوجي في سردهنّ ميّز أعمالهنّ ،لأنّهنّ تفنّنّ في رصد انفعالات الأبطال والوصول إلى أعمق نقطة من الذّات والتّعامل معها ،فكان لزومًا اللّجوء إلى ضمير المتكلّم وفق تشكيل أحال الخصوصية لتجاربهنّ،وهو ما نمثّل له بهذا المقطع من رواية اعترافات امرأة لبنت المعمورة بنور عائشة ،تقول:"اعترف أنّني مزّقت ستارة صمتي ورحلت عبر رموشك الكثيفة لأسرق السّكون من دمعاتك..فلا جرم إن أبديت اعترافي والتّخلّص من حبّ أوقعني في الاعتراف ..

1- زهرة ديك :بين فكي وطن،منشورات التبيين الجاحظية،2000،ص49.

2- بوشوشة بن جمعة : اتّجاهات الرواية في المغرب العربي،تونس ،1999،ص 365.

3- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005، ص 75.

فتستحيل اللّحظات المختصرة وتهرب من تمرّدي حقيقتي المرفوضة..،أعترف...أعترف بانهزامي وبانسحابي المطرّز بلآلئ ألواني..امرأة تلملم شتات عمرها الضّائع على شفتيك .. كأنّني أودعك سرًا وتهجرني علنًا..تركتني بجسد محموم أهذي بحقيقة أحاسيسي التي هزمتني أمام وسامتك،فأكتشفت أنّني على وشك أن أضع قبلة على خدّك البارد لتتحوّل إلى فوضى بداخلي وجنون يهزمني ولحظة حزن تدهشني حينما أعترف"[1]

كما جسّدت الرّوائيات الجزائريات عوالم الأنوثة بجرأة قلّ نظيرها على موضوعات ظلّ الاقتراب منها محرّمًا كحديثهن عن: الحبّ، الزّواج، الطّلاق، التّعدد، الجنس، العذرية، الشّذوذ...، جاعلات من الجسد الأنثوي مجالاً للكتابة، تُختصر عبره المسافات والحروب والذّاكرة "وهو متخم بفضاءات رمزية متعدّدة، معتمدة على ألق اللّغة قبل أن تودعها جسدها، إنّ الجسد يلخّص تطلّعات النّساء وإحباطاتهنّ ومظاهر استعبادهنّ"[2] مثلما نجده في رواية "لن نبيع العمر" لزهرة مبارك و"أحزان امرأة من برج الميزان" لياسمينة صالح وروايتي "شهقة الفرس" و"لعاب المحبرة" لسارة حيدر ورواية"اكتشاف الشّهوة" لفضيلة الفاروق حتى يتحوّل المتن الرّوائي إلى سرد للجسد في عنفوانه ورغباته وحيث الولع والعذاب تقول فضيلة الفاروق:"...إيس،أيّها المجنون،إنّي امرأة متزوّجة؟...همست له ،فأغلق فمي بأصابعه،وأشار لي أن أسكت.في الخارج كان للمطر حديث آخر ولهذا،قبل أن نفترق قبّلته مرة أخرى ،وعدت إلى البيت ،محمّلة برائحته وأنفاسه،ووقع شهوته،وأصبح من الصّعب عليّ أن أعيش مجدّدًا بالايقاع نفسه ،إذ هناك شيئ ما فقدته، أو كسبته من قبلته تلك ،شيء صعب عليّ تفسيره ولكنّه احتواني وعشّش في كلّ خلايا جسدي ،وأصبح يسيطر على سلوكي اليومي"[3]

فالرّواية تقول الحبّ والجنس والشّهوة،لا تقول ذلك إلاّ في علاقتها بالقهر،سواء اجتماعي ،سياسي،أو الاغتراب عن القيم ،عن الأهل ،السّجن والاعتقال،العنف والألم والهذيان،الجنون والموت،ليكون الجنس هنا حكاية الجسد المقهور المعذّب من العالم الفاسد ،من زمن الخيانة والقتل [4].

هذه النّصوص وأخرى، حاولت كسر حاجز الحصار الطّروادي لها في نصٍ أنثوي مغاير للنّص الذّكوري، وفي مواجهتها للرّجل / الآخر، تقدّمه بصورة المذنب مقابل المرأة الضّحية التي عانت

1-بنور عائشة بنت المعمورة: اعترافات امرأة ،منشورات الحبر ،الجزائر ،2007 ،ص 46،47.

2- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجًا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، المغرب، 2015، ص 42.

3- فضيلة الفاروق : اكتشاف الشّهوة ، ط2،رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت،2006،ص30.

4- ينظر:حسن المودن:جدل الجسد والكتابة في رواية أشجار القيامة للروائي بشير مفتي، ضمن مجلة الخطاب ،ع4،منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تزي وزو،الجزائر،2009،ص ص61،62.

الخيبات في حبّه، أو تُقدّمه عاجزًا عن إشباع غرائز النّساء ،وتصوّره أخريات أنانيّا كلّ ما يهمّه إطفاء ناره دون التّفكير في شريكته ويصوَّر ساعيًا نحو الشّذوذ، وحكم أغلبهنّ بالفشل أو الانفصال على علاقة معظم الأزواج في رواياتهنّ، ممّا يدفع الزّوجات للبحث عن حلّ آخر بعيدًا عن الزّوج المتسلّط[1]. لذلك يجد المتأمّل للمسار السّردي النّسوي الجزائري أنّ جسد المرأة بتغيّراته البيولوجية وبسرعة تحوّله أشبه بالسّاحة السياسية التي تشهد التّحولات واللّااستقرار وأشبه بلغة السّرد التي ينبري الانزياح إثرها مكثّفًا مشحونًا بحمولته اللّفظية المشبّعة بتراكمات الخصوصية ،لذلك فتشكلات المادة السّردية لديها تنجذب إلى عالمها الدّاخلي الذي تصنعه الذّاكرة وتداعياتها.

وفق ذلك تسعى الرّواية الجزائرية إلى تحقيق لذة السّرد ومتعته ،تستحيل فيه اللّغة حبلى بالدّلالة ،تدوّن اختراقاته وتفضح خطاباته ،وداخل هذا المنظور المغاير تبحث الأنثى عن الحقيقة داخل ذاتها وداخل جسدها من خلال العلاقة بين الذّات ونفسها وبين الذّات والمجتمع ،وبينها والوجود،وكعادتها أحلام مستغانمي تحسن الاصغاء إلى ظلال هذه الأشياء التي تجتاح النّص تقول:" يحدث للغة أن تكون أجمل منّا ،بل نحن نتجمّل بالكلمات ،نختارها كما نختار ثيابنا ،حسب مزاجنا ونوايانا،هنالك أيضًا ،تلك الكلمات التي لا لون لها ،ذات الشّفافية الفاضحة،كامرأة خارجة توًّا من البحر بثوب خفيف ملتصق بجسدها،إنّها الأخطر حتمًا ،لأنّها ملتصقة بنا حدّ تقمصنا.وهذا الرّجل الذي كان يصرُّ على الصّمت ..مازال يربكني في كلّ حالاته ،حتى عندما يخلع صمته..ويلبس صوتي وكلماتي المبلّلة.."[2]

والذي أُتيح له الاقتراب من المتون الرّوائية النّسوية أمكنه تسريد الموضوعات والقضايا التي تلهث بها الذّات الأنثوية وهي تعيش تجربة الخروج من دائرة الجدل ،وبخلاف المناخ التّوفيقي الذي ساد،ظهر المناخ التّمرّدي الذي ميّز بعض نصوصهنّ والتّحرّر من السّلطة الذّكورية القامعة التي سبّبت قلق البطلات في نشدانهنَّ الحريّة،لأجل فرض الوجود اجتماعيًا إلى التّواجد كذات معترف بها موجودة في ذاتها، فتميّز نصّها ب:

1-اعتماد النّص على التّدفّق الصّاخب تارةً والتّشذّر الصّامت تارةً أخرى .

2-حضور صوت الأنا ، فالمرأة تكتب ذاتها ولذاتها.

3- شيوع الوحدات السيميائية الدّالة على :

1-للتّوسّع ينظر: الكبير الداديسي: في الرواية الجزائرية النسائية،ج1،www.alnoor.se.article

2- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ط5،دار الآداب ،بيروت،1998،ص32.

*الأنثى (الأمومة ، الاكسسوارات ، الزّينة ...)

*الرّجل(الحب، الجسد، الخيانة...)

*الحزن والظّلم والمعاناة من قهر الأعراف والمجتمع.

هـ- الشّعر:

تتنازع الشّعرية العربية اليوم أنماط مختلفة عجّلت بالإجهاز على ما تبقى من صفاء الأنواع، وَسَّعَت من فضاءات القصيدة و"لئن كانت الكتابة في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع وعيّنت رفوفها وأدراجها وكان على كلّ من يدخل إليها أن يقدّم كالزّائر أوراق اعتماده النّوعيّة الخاصة فإنّ هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والدّاخل إليها هو وحده الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو"[1].

ولم يكن الشّعر النّسوي الجزائري بمنأى عن التّحوّلات التي عرفتها السّاحة الإبداعية الشّعرية بالجزائر "بداية من الثّمانينيات من القرن العشرين وما بعدها، فبعد أفول نجم الشّعر الأيديولوجي يتحطّم الصّنم (التّوجه الاشتراكي) ورسمت من الأحلام والآمال ما سقط فجأة بسقوط إمبراطورية الورق (الاتّحاد السّوفياتي) التي كانت تسنده، فتفتّحت الأعين على واقع جديد"[2].

وفي الصّدى المتحرّر من كلّ تحديد تاريخي يجد النّص النّسوي حراكه في حيّز التّجاوز والتّجريب والتّقدّم داخل مستوجبات اللّحظة وملامح أخرى يمكن رصد تجلّياتها من خلال تمظهرها الشّكلي:

أ/ القصيدة العمودية:

الواقع أنّ الاغتراف من المعين الشّعري النّسوي الجزائري، يتيح لنا التّطفّل على معطيات "الشّكل الواحد، الأوحد والنّهائي"[3]، ويقودنا إلى ذلك التّتابع من الفيض الشّعري الذي يقوم على "وحدة البيت وعلى المعنى الموقوف بالوزن والقافية"[4] حين تعلن القصيدة عن أبجديتها وتسنُّ قانونها و"تنهج في بنائها الظّاهري أي في هيكلها المعماري نهجًا تراكميًا حيث تسيطر فكرة الزّمن المطلق في مقابل الاستمرارية والدّيمومة".[5]

1- ينظر: أدونيس: الثابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ص 313.

2- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر –نصوص من دسّ خف سيباويه في الرّمل لعبد الرزاق بوكبة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص 143.

3- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 100.

4- المرجع نفسه، ص 94.

5- ربيعة جلطي: جماليات القصيدة النثرية، ضمن مجلة آمال، س13، ع59، الجزائر، 1984، ص 22.

فالشّاعرات الجزائريات يكتبن بإتقان القصائد العمودية –على قلتهنّ– مخالفة بذلك ما كاد يستقر في وعينا من صفةٍ تنفي علاقتهنّ بها وتؤكّد ارتكازهنّ على النّموذج الحرّ أو قصيدة النّثر، فكان لقصيدة الشّطرين تواجدٌ معتبرٌ في تجربة الشّعر النّسوي الجزائر –رغم تأخّر ظهوره–

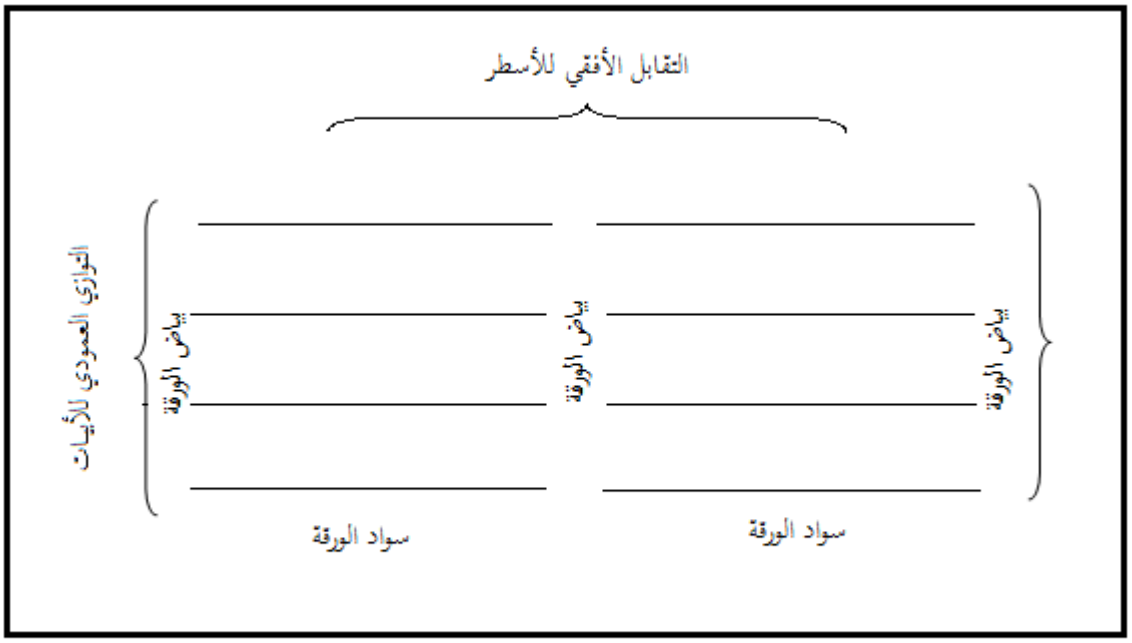
تقول الشّاعرة خالدية جاب الله:

قُلْ للّذي أردى الفـؤاد مُتيّمـا ... ماذا فعلتَ بليله المتعَربـــدِ
أسرى به الشّوق العصيُّ إلى هنا ... حتّى استحالَ كواهبٍ متعبِّـــدِ
كحّلت جفنه بالمآقي، ليتهـــا ... جاءت على رِسل الهَوى المتخّدِ
بإقامة الحسن النّـديّ تنـزّلتْ ... أحلامُنا، كيف الوصُول لموعِدِ
وتوهّجت في صُبح عَينَيك الأما ... ني، جمرةً لحنينـــها المتمـــرّدِ[1]

يقدّم هذا الفضاء النّصي نفسه علامة دالّة على النّموذج الشّعري العمودي وفق الصّورة التي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض الورقة، حيث تتوازى الأشطر وتتقابل أفقيًا "وفق شكلٍ يجنح للاستطالة، بحيث يتمُّ فيه رصف الوحدات المكونة أفقيًا في حدود شطرين متقابلين في خطٍ واحدٍ، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكّلين نموذجًا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازيةً له عموديًا، مفسحةً المجال لتوازٍ هندسي ثالث تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثّلاثة الممتدّة في حافات الأشطر وما بينها بشكلٍ عمودي وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين يحدّان النّص في البداية والنّهاية"[2] وفق هذه المعمارية ينتظم نص خالدية جاب الله كما في الشّكل الآتي:

1- خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه ،منشورات أهل القلم ،2009 ،ص 81.

2-محمد الماكري:الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء،1991،ص136.



هندسة القصيدة العمودية

رغم موجة التّحديث المفتوح على النّثري إلاّ أنّ خالدية جاب الله تولّي وجهها "شطر الشّعر الجميل الموزون بشكل تستوي فيه حريته وعموديته"[1]؛ ألحّ عليها النّسق في تشكيله وألحّت عليه في طريقة تعبيرها، تقول معلّلة سبب انسياقها "وجدت فيه ضالتي وراحتي الإبداعية في غير مياهه العذبة الزلال لا أجيد السباحة كأيّ سمكةٍ تنبض بالحب لنهرها الأوّل في مساحاته أجد الكثير من الألفة، فموسيقاه غذاء الرّوح هي روح القصيدة ونبضها ترقص حروفي على عزفها المثير للوجدان فيمتشِقُ قوامها للقارئين"[2].

غير أنّ السّؤال الثقافي الذي يواجهنا في هذا الصّدد يتعلّق بنسوية الكتابة خصوصًا في الشّكل العمودي الذي طال انتهاكه لقيم الأنوثة حتى غدا العمود رمزًا ذكوريًا يضيق بالمرأة الشّاعرة أو تضيق هي به لأنّ هذه القصيدة إنبنت على اشتراطات صارمة ومنظومة قيّم جاهزة جمالية ومعرفية، ولا تزال الذّائقة العربية مثقلة بها ومشحونة بذاكرة الفحولة ومحتفظة بقداسة الشّكل الثّابت، ذلك الشّكل الذي يؤسّس شرعة الموروث على اعتبار ما فيه من تمسّك بعمود الشّعر / عمود الفحولة، ليستحيل الهيكل العمودي / الشّكل النّموذج؛ العصب المرئي في مجرى النّص الشّعري تجسيدًا لحياده التّأطيري الذي يفرض البناء السيمتري "Symétrie" للقصيدة / التّناظر العمودي بين الأبيات.

1- يوسف وغليسي:خطاب التّأنيث،ص473.

2-حوار مع خالدية جاب الله / حاورتها نوارة لحرش،جريدة النصر ، (11 ماي 2010)، 13 سبتمبر 2016 / الساعة 01:30 www.fobyaa.com

ومع كلّ ذلك عزّزت الشّاعرة الجزائرية وجودها وحضورها في السّاحة الأدبية ركنًا أساسيًا لا يمكن نكرانه مستعينةً بفطرتها للتّخلّص من مضاعفات ذاك الوضع الذي ابتدعته الثّقافة الفحولية تغييبًا للإنساني، الفني والثّقافي ،الذّي فرضه التّصنيف القسري منذ "قلّل المعري من قيمة ليلى الأخيلية إذ اعتبر شعرها بأنّه "حسن ظاهره" رغم إعجاب كلّ من الفرزدق وأبي نواس وأبي تمّام بشعريتها كما سخر من شعر الخنساء التي طالما انحدر بها التّصنيف الفحولي للشّعر إلى مستوى البكاء بسبب ضعف مخيلتها وعطالة مجازها، كذلك علّق بشار تهمته الأبدية على النّص الشعري الأنثوي بوصاية نقدية صارمة فبرأيه "لم تقل امرأة شعرًا قطّ، إلاّ تبيّن الضّعف فيه"[1]، هل معنى ذلك أنّ هذا التّصوّر يحصر النّص النّسوي في دائرة التّبعية التّعبيرية والشّعورية والتّورّط في التّقليد مع شعرية الرّجل المهيمنة؟ أم أنّها أي الشّاعرة تتحدّاه بتأنيث نصّها؟ أم أنّه مكر الأنثى في تهيئة المناخ للتّمرّد وكسر عمود الفحولة؟ ما هو النّص الذي يكتبه الرّجل / الشّاعر ولا تستطيع الأنثى / الشّاعرة كتابته؟ وإذا كانت الإجابة بالنّفي، فهل يخوّل لهم / الرّجال الاستحواذ على كل شيء؟

ب/ الشّعر الحرّ:

لاشكّ أنّ هذا المنحى المغاير الذي أُلغي فيه الرّوي والقافية وأُلغي الالتزام بعدد محدّد من التّفعيلات وانكسر العمود الفقري للقصيدة الانتقال من **نظام البيت الشّعري** (صدر+عجز) إلى **نظام السّطر الشّعري** وإخضاعه إلى الدّفقة الشّعورية، يؤكّد تعاليات المنجز الإبداعي الحرّ على "اختراق سور التّقليدية وممارستها النّصيّة"[2] حين أطاحت برقابة ووصاية المقاييس الموروثة وأكثر من ذلك كلّه أنّها أثبتت أنّ هناك طريقا آخر للتّعبير الشّعري"[3].أمام هذا المنعطف الشّعري الجديد، كان لابد لمشروع الكاتبة الجزائرية من الاستمرار عبر التّخطي والتّجاوز للانفلات من وثنية الجنس الإبداعي والانفراد بحرية التّشكّل والانتظام، حتى أصبحت "القصيدة الجديدة نفسًا واحدًا أو تكاد يتخلّل ذلك وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعالمين الفسيولوجي والنفساني على السّواء"[4].

1- محمد العباس: سادنات القمر، ، صص 17-18.

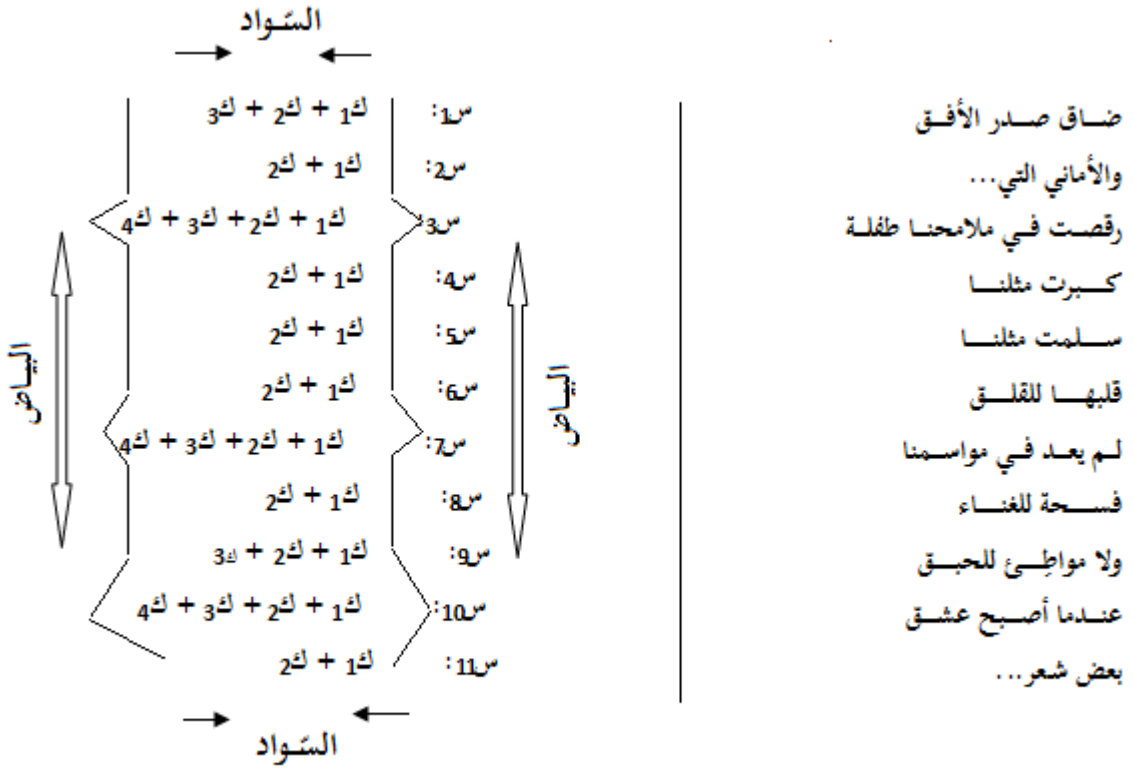
2- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 2001، ص 09.

3- عبد السلام صحراوي: مولد الحداثة العربية في الأدب المعاصر، ضمن مجلة العلوم الانسانية، جتمعة منتوري،قسنطينة،ع20،ديسمبر2003، ص 168.

4- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص 59.

يحاول عزالدين إسماعيل –هنا– أن ينطلق من ذات الشّاعر ليحدّد الشّكل الذي تتجسّد فيه التّجربة لأنّ هذا النّمط يختلف عن القصيدة الكلاسيكية "بأكثر من الوزن والقافية، تختلف بالحركة، فالقصيدة عندما تفقد الحركة تفقد عنصر الصّراع وهو العنصر الضّروري لإبراز ناحية التّفاعل في مراحل تطوّر القصيدة"[1] لكأنّ القصيدة "بنية حيّة تنبض بإيقاع التّجربة"[2].

ويطفو لا محالة على سطح هذا الاتجاه نهج التّحوّلات الشّعرية، عندما تؤسّس الشّاعرة الجزائرية نصّها بطريقة تُدهش المتلقي بقدرتها على سحب الشّكل العمودي وكسر الولاء للسّيادة وتطويع السّطر الشّعري كما تُريده وبالشّكل الذي تُريد، نجد ذلك في نموذج زهرة بلعالية في قصيدة "**خيبة**"[3]:



الشّكل الهندسي لقصيدة "خيبة"

إنّ تأمّل النّص يُوجّه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النّقاط الرّئيسية لزواياه المضلّعة ممّا يفضي إلى تشكيل بنية مغايرة عن هندسة القصيدة القديمة حيث كسرت الشّاعرة نظام الشّطرين وحوّلت الأبيات إلى أسطر شعرية مبنيّة على التّوازي ومن جهة أخرى أتَى توزيع الوحدات اللّسانية على سطح الورقة بشكلٍ متفاوت حيث تتفاوت أطوال الأسطر الشّعرية بين كلمة في أقصر سطرٍ

1- محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1986، ص 58.

2- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 276.

3- زهرة بلعالية :ما لم أقله لك ،منشورات أرتستيك ،2007،ص ص 16،17.

وأربعة كلماتٍ في أطول سطرٍ، كما وظّفت "تقنية التّساوي السّطري الضّمني"[1] (بين س4، س5، س6) و(س9، س10) هوذا "يلفي المتلقي نفسه مضطرًّا إلى تحديد مجموعة من الأنظمة الشّفرية الضّابطة لحركة النّص الذي يتلقّاهُ"[2].

النّص الذي كان بالأمس أسير الشّكل الواحد والبُعد الواحد، يختزل اليوم كلّ المقترحات الجمالية للممارسة الشّعرية في منجز الشّعر الحرّ، وهذا ما حاولت الشّاعرة الجزائرية التّأسيس له في تمثّل شعري يقود اليقين الشّعري إلى أنساق هلامية وطاقات لغوية وتشكيلات إيقاعية تتواءم مع طابع الحياة وتُساير راهنًا موغلٍ في طلب الحداثة.

إنّ كلمة **(غيرنا)** تُمثل سطرًا شعريًا و**(غيرتي السّاكنة)** تمثّل سطرًا آخرًا، وتمثّل مجتمعة دالاً مركّبًا، يجسّد فيه كلّ سطر وحدةً دلاليةً ولا يتسنّى لنا فهمها بمعزل عن النّص كلّه، لذلك سعى هذا الشّعر "إلى التّجديد في أدقّ بنية فمثلما سعى تحطيم البيت الشّعري حاول التّجديد في الأوزان الشّعرية، والشّعر العربي القديم مضبوط وفق نظامها ولم يستطع الخروج عنها وحركة الحداثة رامت إلى إعادة بناء المعطى القبلي من أوزانٍ وقوافٍ، وفي البدء شوّشت النّظام"[3].

بناءً على ذلك تغدو قصيدة التّفعيلة عند الشّاعرة الجزائرية بناءًا فنّيًا، يتماشى وحاجتها للتّعبير عن تجربتها الكيانية ورؤياها المبدعة، بوصفها "حادثة ثقافية (...) وبوصفها تحوّلاً في النّسق الذّهني لرؤية الذّات لذاتها..."[4]

تقول وسيلة بوسيس كذلك:

"لمحة

بسمة

كلمة

ومضة

دعوة

قدم

خفقة

1- محمد الصفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط 1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ،2008،ص 178.

2- ينظر: يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 106.

3- رواية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014، ص-ص 210-211.

4- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 30.

نشوة

لثم

رقدة

يقظة

ليتَه

لم يكن

ما رأت

حلمًا"[1]

تبدو وسيلة بوسيس مهتمّة بالتّجريب في كتابة قصائدها، لذا نجد في شعرها نظامًا لتنسيق البياض الذي يحيط به، معتمدةً على نظام الكلمة/السّطر في قصيدة (**أحادية**) "التي هي ليست عنوانًا لقصيدة بقدر ما هي إشارة تجنيسية إلى نوعٍ من التّجريب الشّعري السّريالي في ما يعرف بـ: القصيدة الأحادية التي تختزل بيتها في كلمة واحدة"[2].

ويبدو أن موجة **المدّ السّريالي** لم تتوقّف عند حدود الشّكل فقط، بل تشابكت مع المعنى، حيث يُجسِّد **"الحلم"** الجدار الفاصل بين الوعي واللاّوعي، فتسقط الكلمات/ الأسطر الشّعرية منثالة من تِلقائها في صورة جديدة، والشّاعرة شأن السّرياليين ترى أنّ "**اليقظة**"هي حالة غياب عن الحقيقة أو أنّ حقائقها هامشية لا تُلبّي رغباتها في الوصول إلى أهدافها المنشودة، لذا تحاول الشّاعرة أن تتجاوز الواقع بالالتجاء إلى الحلم، أن تبتكر وعيًا جديدًا بالتّوسّل لشكلٍ جديدٍ، هذا هو الإنسان في نظر السّرياليين "يحقّق آماله في سرد الحلم إذ لا شيء هنا يتدخّل بين الواقع والنّائم كما هي الحال في اليقظة، حيث الرّقابة والعقل"[3].

تجب الإشارة إلى أنّ بعض كاتبات قصيدة النّثر قد اعتمدنّ هذا النّظام الشّبيه بالحرّ في تشكيل نصوصهنّ، كما هو الحال في ديوان (**شظايا**) لجميلة طلباوي التي لم يستطع كاهل سطرها

1- وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 31.

2- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 105.

3- أدونيس: الصوفية والسريالية، ط1، دار الساقي، بيروت، 1992، ص 273.

*نجد ذلك في ديوان حبيبة محمدي (الخلخال)ص86،وفي ديوان (راقصة المعبد) لزينب الأعوج،ص26،وديوانها (عطب الروح)ص78،ص40،وديوان (حديث زوليخة)لنادية نواصر ص54،ص56،ص81،يمتدّ هذا التّمظهر الأفقي للنّفس الشّعري القصير في ديوانها (صدى الموال)ص61.

تحمّل أكثر من 3 كلمات ،ومع حبيبة محمدي و زينب الأعوج، ويقترب من هذا النّسج ديوان (حديث زوليخة) لنادية نواصر بمعدّل كلمة في السّطر*

وغيرهنّ من الشّاعرات اللاّتي انفلتن من الأشكال ونقيضها ،ممّا دفعهنّ للتّخلّص من معايير التّذوّق الأدبي المألوفة والخروج من الأطر التي تفرضها مراقبتها عليها "إنّها الكتابة العفوية... التي تفلت من الإكراهات الآتية من العقل الرّتيب والمواضعات وتحرر من اليومي وعوائقه وتدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة إلى فضاء آخر"[1].

إنّ اكتناه الشّاعرة في اللاّشعور يجعل الصّور والعبارات في المقطع متشذرمة ومتشرّدة،يمتنع التّرابط الظّاهر بين كلّ مفرداتها كما "تشير إلى النّمط الفوضوي في الدّلالة والتّوزيع والتّنقيط النّابع من التّداعيات العفوية أو الكتابة الآلية... وتلاشي وتبدّد التّرابط المنطقي إثر تداعي المعاني ودفقها"[2].

ج/ قصيدة النّثر:

لاشكّ أنّ محايثة الأنثوي بالشّعري هو المدخل إلى فتنة المكوث في التّخوم المستكينة الآمنة ووخز الذّائقة بجرعات جمالية مغايرة ،تلغي الخطّ المتوهّم بين النّص والحياة حين تتولّد مداراتها باختراق بُنى الذّاكرة، وحتى تنال هذه **الرّجفة الشّعرية / القصيدة النّثرية** حقَّ الإقامة الشّعرية، مارست خيانة الأعراف والانقلاب المفرداتي على اللّغة ،والتّشويش على مألوفاتها، ولئن وجب علينا مقارنة هذا الشّعر "بالشّعر الكلاسيكي وبالنّثر عامة، لقلنا أنّه يدمّر الطّبيعة الإشتغالية للّغة ولا يترك منها سوى ركائزها المعجمية، ولا يترك للرّوابط سوى حركتها وموسيقاها ويلغي حقيقتها، فالكلمة تتشظّى فوق سطر من العلاقات المفرغة وتسلب من قواعد النّحو والصّرف غائيتها لتُصبح تقطيعًا عروضيًا Prosodie أو إمالة صوتية Inflexion تستمر في البقاء لتقدّم إلينا الكلمة"[3].

لتنأى قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية بنفسها عن الخطابية والمباشرة ،بعيدًا عن النّمطية والجمود حين تنزع السّقف الإبداعي المقدّس الذي يمنح النّص الفحولي هالته، لتتحرّك في فضاء أوسع بلا حواجز أو تنظيرات "فالقصيدة الحيّة لا ترتبط بأيّ نظريات بل بقدرتها على أخذك وإدهاشِك

1- أدونيس: الصوفية والسريالية ، ص 133.

2- أبو الحسن أمين مقدسي: ملامح السريالية في شعر أدونيس (كتابة التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل نموذجًا)، ضمن مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع28، خريف 2013م، ص 7.

3- رولان بارت: الكتابة في درجة الصّفر، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ص 62.

وإقناعك بأنّها تحوي إبداعًا طازجًا"[1]، لذلك فإنّ رفض الشّكل أو الثّبات على شكل ما هو أمل في تحويل القصيدة إلى حركة وتوثّب ضدّ الكبح والثّبات الذي نجده في القصيدة التّقليدية[2].

وحتى نؤكّد انحياز وتوجّه الشّاعرة الجزائرية إلى هذا الشّكل/قصيدة النّثر باقتدار كبير، ونبيّن الغرف الشّعرية الأخرى (القصيدة العمودية والشّعر الحرّ)، التي استودعت فيها الشّاعرة منجزها آن انصهاره مع كلّ عناصر الكتابة وتصادمه مع منظومة عنيدة من الأعراف أو التّأمّل في كونه الإيقاعي الذّي يؤكّد حضوره عبر الذّائقة الاعتيادية، كان لابد من اللّجوء إلى العمل الإحصائي لضبط المسألة، نوضّح ذلك في الجدول الآتي:

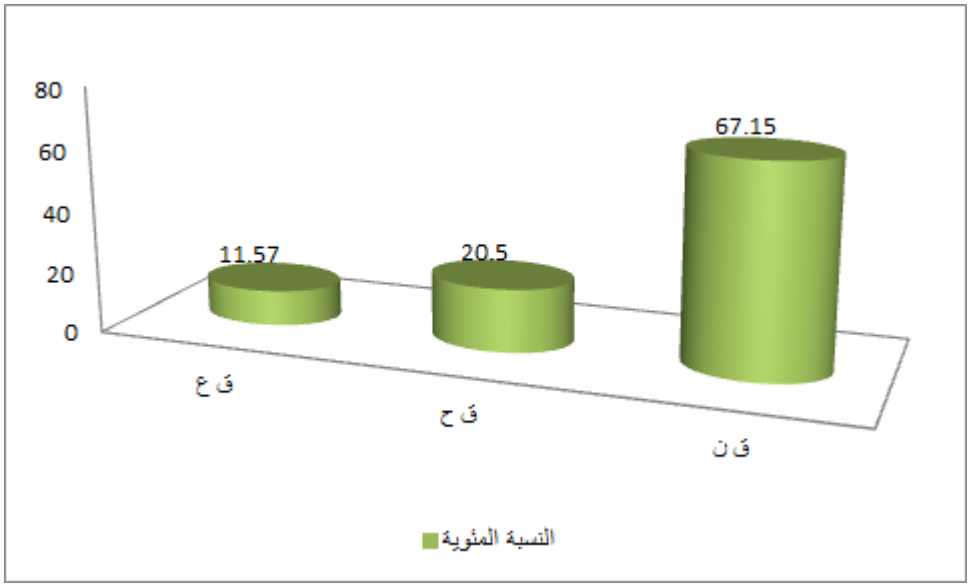
1- مصطفى عطية جمعة جودة: قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر تأصيل رؤيوي وجمالي، ضمن مجلة عالم الفكر، م43، ع3، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير-مارس، 2015، ص 152.

2- ينظر صلاح السروي: دراسات في الشعر المصري المعاصر، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 1997، ص 158.

عناوين المجموعات الشّعرية النّسوية	عدّد قصائد كلّ ديوان	عدد القصائد العمودية	عدد القصائد الحرّة	عدد القصائد النثرية	النّسبة المئوية للقصائد ع(%)	النّسبة المئوية للقصائد ح(%)	النّسبة المئوية للقصائد ن(%)
على مرفأ الأيام، أحلام مستغانمي ،1972	39	00	39	00	00	100	00
راهبة في ديرها الحزين، نادية نواصر،1981	26	00	26	00	00	100	00
جزيرة حلم، نورة سعدي ،1983	31	13	18	00	41.93	58.06	00
أرفض أن يدجّن الاطفال ، زينب الاعوج ،1983	15	00	00	15	00	00	100
تضاريس لوجه غير باريسي ،ربيعة جلطي ،1983	12	00	00	00	00	00	100
أكاذيب سمكة ، أحلام مستغانمي ،1993	20	00	00	20	00	00	100
المملكة والمنفى ،حبيبة محمدي ،1993	17	00	00	17	00	00	100
عابرة أوراسية ،نورة بوراس ،1996	24	00	00	24	00	00	100
بقايا هرم ،فوزية لرادي ،1999	19	00	00	19	00	00	100
هذه المرة ،سليمى رحال ،2000	25	00	00	25	00	00	100
شظايا ،جميلة طلباوي ،2000	25	00	00	25	00	00	100
بقايا الجرار، جميلة عظيمي زيدان ،2001	25	14	08	03	56	32	12
كأس سوداء، نصيرة محمدي ،2002	33	00	00	33	00	00	100
ممرات الغياب ،خيرة بغاديد ،2002	21	00	00	21	00	00	100
من التي في المرآة؟، ربيعة جلطي ،2003	20	00	00	20	00	00	100
أصابع أيلول ،نورة سعدي ،2003	21	00	00	21	00	00	100
حكاية الدّم ، أم سهام،2003	12	00	00	12	00	00	100
نوافذ الوجع ،نوارة لحرش ،2004	22	00	00	22	00	00	100
الذّاكرة الحزينة ،صليحة نعيجة ،2004	18	00	00	18	00	00	100
والبحر أيضًا يغرق أحيانًا، شهرزاد بن يونس،2005	11	00	00	11	00	00	100
صهوات الرّيح ،نادية نواصر ،2005	16	00	00	16	00	00	100
إغواءات ،سميرة قبلي ،2006	21	00	00	21	00	00	100
حب في حب ،ابتسام معلم ،2007	21	00	00	21	00	00	100
ما لم أقله لك ، زهرة بلعالية ،2007	46	00	46	00	00	100	00
فراشات الماء ،عقيلة مصدق ،2007	13	03	10	00	23.07	76.92	00

أربعون وسيلة وغاية واحدة ، وسيلة بوسيس، 2007	20	00	20	00	00	100	00
عنكبوت في دمي ،مي غول ،2007	28	00	28	00	100	00	00
خفقات شاعرة ، نورة سعدي ،2007	37	00	28	09	00	75.67	24.32
غجرية ، نصيرة محمدي ،2007	31	00	00	31	00	00	100
ربّما ، راوية يحياوي ،2007	16	00	00	16	00	00	100
افضاءات من زمن الدّهشة ، زهرة بوسكين ، 2007	27	00	00	27	00	00	100
عطر الذّهاب ، صورية إينال، 2008	14	00	00	14	00	00	100
يوم إضافي للقيامة ،عدالة عساسلة ، 2009	26	00	00	26	00	00	100
أشباح في المداد (فضيلة زياية)	22	00	00	00	100	00	00
زمن لانهيار البلاهة ، صليحة نعيجة ،2009	37	00	00	37	00	00	100
للحزن ملائكة تحرسه ،خالدية جاب الله، 2009	19	04	15	00	21.05	78.94	00
باب الجنّة ، حنين عمر ،2010	44	00	00	00	100	00	00
بحري يغرق أحيانًا ،عفاف فنوح ، 2011	22	03	19	00	13.63	86.36	00
روح النّهرين ، نصيرة محمدي ،2012	46	00	00	46	00	00	100
مجازات الخوف ،صورية مطراني،2012	12	00	00	12	00	00	100
ما لم أبح به لكم ،صليحة نعيجة،2012	19	00	00	19	00	00	100
مسقط قلبي ،سمية محنش ،2013	20	12	08	00	60	40	00
للرّيح قالت الشّجرة ،منيرة سعدة خلخال ،2013	74	00	00	74	00	00	100
نون ، نعيمة نقري،2014	14	00	14	00	00	100	00
عليك اللّهفة ،أحلام مستغانمي،2015	34	00	00	34	00	00	100
في البدء كانت حواء ،زهرة خفيف ،2015	41	00	00	41	00	00	100
تباريح الرّوح ،زهرة خفيف ،2016	24	00	00	24	00	00	100
كمكان لا يعوّل عليه ،نوارة لحرش،2016	21	00	00	21	00	00	100
نسيان أبيض ،نصيرة محمدي ،2016	35	00	00	35	00	00	100
المجموع:	1236	143	251	830	11.57	20.50	67.15

تترجم النتّائج بالتّرسيمة الآتية :



النّسب المئوية لأنواع القصائد النّسوية

يبدو من خلال المدرّج التّكراري أنّ نسبة القصائد النّثرية **67,15%** وهي نسبة عالية وفي مجال زمني قصير مقارنةً بنسبة الشّعر العمودي والشّعر الحر، حيث النّسبة بينهما متقاربة إذ نجد من بين **1236** نصًّا،**830قصيدة نثرية** ويوجد منها **143** نصًّا **عموديًا**و**251** نصًّا **تفعيليًا**.ورغم هذا التّقارب إلاّ أنّه يبقى تقاربًا ظاهريًا، لأنّ نزوع الشّاعرات نحو الاختلاف باقتحام شعر التّفعيلة ثمّ قصيدة النّثر أشدُّ.

فإلى جانب حنين عمر التي جاءت كلّ قصائدها عمودية مبنيّة على نظام الشّطرين بنسبة 100% نجد شاعرات أخريات غيَّبنَ هذا النّظام الموروث تمامًا (00%)، كما نجده عند: نصيرة محمدي، صورية إينال، وسيلة بوسيس، نوارة لحرش وغيرهنّ.

ومنهنّ من لجأت إلى تأنيث النّسق الإبداعي للقصيدة، أي نظمت وفق شعر التّفعيلة بوصفه علامة على الأنثوية الشّعرية –بتعبير الغذامي–، فنجد ذلك عند وسيلة بوسيس في "أربعون وسيلة وغاية واحدة" الذي يتكوّن من 20 قصيدة حرّة أي بنسبة 100% إضافة إلى "ما لم أقله لك" لزهراء بلعالية إذ وردت نسبة قصائدها الحرّة 100% أيضًا.

ويأتي انكسار النّموذج متساوقًا مع طروحات التّغيير التي يشهدها العالم وفق ديالكتيك حياتي يستلزم مغامرة الشّاعرة الجزائرية لاقتحام التّجربة الشّعرية ،بتشكيل مختلف خارج قوانين الثّبات على نحوٍ ظاهرٍ

إحصائيًا مع كاتبات قصيدة النّثر. فنجد أحلام مستغانمي في ديوانها (عليك اللّهفة) الذي يتكوّن من 34 قصيدة وقد كتبت كلّها وفق هذا النّمط بنسبة 100%، إضافة إلى نوارة لحرش في ديوانها (كمكان لا يعوّل عليه) الذي يحوي 21 قصيدةً ،كلّها نثرية أيضا.

في المقابل هناك من نظمت بالمزاوجة بين الشّكلين، مثلما نجده عند كلّ من خالدية جاب الله في ديوانها (للحزن ملائكة تحرسه) إذ حوى 15 قصيدة حرّة و4 قصائد عمودية من أصل 19 قصيدة، ونورة سعدي في ديوانها (خفقات شاعرة) زاوجت بين القصائد الحرّة (28 قصيدة والقصائد النّثرية 9 قصائدٍ).

ممّا يشير إلى أنّ نزعة التّجديد ومراودة الاختلاف لدى الشّاعرات الجزائريات على الأقل في الجانب الشّكلي أظهر من نزعة الاستجابة للنّسق في الشّكل العمودي، ضمن سياقٍ نصي لا ينتمي إلى نصوص السّلالة الشّعرية السّابقة، والملاحظ أنّ هذا التّمرّد ليس امتيازاً جزائرياً بل هو جزء من ظاهرة عربية أوسع بل من حراك عالمي أيضا ، فقد ذهب النّاقد يوسف وغليسي في كتابه "خطاب التّأنيث"، شاهدًا على الهجرة الجماعية للنّسوة من نسق الشّعر العمودي إلى ملجأ قصيدة النّثر إلى قوله"بين يدي هذا البحث ما لا يقلّ عن 45 ديواناً نثرياً نسوياً جزائرياً ومئات القصائد المنشورة في الجرائد والمجلّات بأقلام شاعرات جزائريات لم يتح لهنّ نشر مجموعاتهنّ الشّعرية ،وهو كمّ كبير يشكّل ما يقارب 80% من المادة الشّعرية المعروضة للدّراسة أي أنّ الهوية النّوعية لأغلب مواطنات المدن الشّعرية الجزائرية تدلّ على أنّهنّ شاعرات من أصول نثرية أو ربّما ناثرات بملامح شعرية"[1]، هذا الانثيال النّسوي الشّعري العارم عبر مطيّة قصيدة النّثر جعله يخالف من وصفوها بالخنثوية حين اعتبرها " جنساً شعرياً لطيفاً"[2]

وفي تصريح لها تشير أمال موسى في مجلة الحياة الثّقافية بأنّ" أغلب الشّاعرات العربيات اليوم يكتبن قصيدة النّثر وتدعو إلى كتابة أنثوية بعيداً عن قوامة الجهاز الشّعري الذّكوري"[3]

كذلك تقول أرقام الابداع النّسوي في الأردن "بأنّ مساهمة الشّاعرات الأردنيات حتى 2003كانت 89 ديوانا وأنّ قصيدة النّثر المسماة بقصيدة المرأة قد تسيّدت المشهد الشّعري النّسوي الآن حيث بلغت نسبتها بين2115 قصيدة 60.66% والتّفعيلة33.75% فيما لم تتجاوز قصيدة البيت

1- يوسف وغليسي:خطاب التأنيث،ص89

2- المرجع نفسه،ص91

3- المرجع نفسه،ص92

الفراهيدي ال5.6% وعدد الكتب النّقدية الصّادرة بين 1955 و2008حوالي 56 كتابا من بينها 16صدرت حتى التّسعينيات و40 كتابا حتى 2008"[1]

هنا تتأهّل قصيدة النّثر النّسوية لتكون الجنس المفضّل لاعتناق الشّاعرة، حيث تتشكّل قسماتها عند المرأة بوعيٍ جمالي وحسّيٍ، عبر مجسّمات تذوّقٍ فائقة تراهن عليها الوجدانيات النّثرية، بموجبها تعلن الشّاعرة صلتها الشّعورية الأزلية بقصيدة النثر؛ قدرها الشّعري وملاذها النّفسي، دون الاحتماء بمظلة ذكورية مستبدة.

2- قصيدة النّثر النّسوية: اقتراف أنثوي.

تتقدّم إغراءات القصيدة النّثرية كرهانٍ مصيري يقوم على اجتراح الشّعرية من الكلام النّسوي والتّماهي مع هموم المبدعة الجزائرية حيث تتحوّل اللّحظة الشّعرية إلى معراج تتسلّقه —بتعبير ابن عربي- شيئية الثّبوت لتكوّن في النّص شيئية وجودها ولتتخلّص من عقدة القوالب وتبشّر بشكلٍ يحتضن صوتها شعريًا خارج نطاق الآفاق الضيّقة التي حصرت نصّها في كلّ ما هو سردي.

ولأنّ الشّعر وليد المعاناة؛ شكّل هذا الشّكل ملاذًا نفسيًا للمرأة حيث "عثرت فيه على مطلق جمالي يمزج بين ما هو نثري وما هو شعري ويضع الشّرط الجمالي في مرتبة تالية للرّؤية والتّعبير والحالة وينفتح أكثر على مكونات الذّات وجوهر الواقع"[2].

2-1-انبثاق قصيدة النّثر النّسوية:

لقد أصبحت قصيدة النّثر بتأويلاتها: عبثيتها، توتّرها، عنفوانها وجمالها الغامض أكثر الأشكال ملاءمة للكتابة النّسوية، يشير صلاح فضل إلى ذلك بقوله: "أوّل ما يتبادر إلى الذّهن الآن أنّ هذا الجنس المهجّن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنيّة تلاؤمًا واتّساقًا مع (صوت المرأة) الحاد الرّفيع الذي أخذ يشقّ فضاء الثّقافتين العربية والعالمية ويزاحم أصوات الرّجال الجشّة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة"[3].

1-توفيق عابد: كاتبات في حضن الذّكورة، جريدة الاتحاد الاماراتية، الملحق الثقافي ، ع40383، 2009 ،7مارس2017،الساعة 23:25 www.alittihad:ae

2- عبد الله السّمطي: انبثاق قصيدة النثر النسوية، ضمن مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع55، يوليو 2008، ص46.

3- صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص 107.

وهذا هو منطق القصيدة النّثرية في محاولاتها الخروج من أنين الأنوثة ،وتعرية منظومات الصّمت ،حتى صارت قدرهنّ الشّعري، ومع أنّه ليس من العدل –فيما يشير صلاح فضل– اعتبار قصيدة النّثر شكلاً نسائيًا في الكتابة الشّعرية "لأنّ مبدعيها الكبار كانوا رجالاً في جميع اللّغات إلاّ أنّ المرأة –خاصةً العربية– يمكن أن تعثُر فيها على الوعاء المناسب لصبِّ تجربتها المكتومة المكفكفة عبر عصور مديدة، لبثّ شجونها ونفث همومها وتحقيق ذاتها في نوع يثير غيظ المجتمع الذّكوري الرّشيد، فهي لم تعد مجرّد صوتٍ يترنّم صادحًا بأقوال الرّجال، مكرّرًا لنغماتهم، مكرّسًا لمنظومة قيمهم، وإنّما آن لها أن تسترد صوتها المبحوح وكلامها المتكسّر ونبرتها الحميمة الصّادقة"[1]، وكما تمَّ تجاوز النّوع، تمَّ تجاوز المؤسّسة، وهذا ما كان يصبّ في التّصوّر العام لرؤية الشّاعرة التي عملت على كسر الطّوق كاملاً ،لأجل كنس بقايا الآلهة ،وتعميد وجودها بالمغامرة اللاّنهائية في نصٍ ممتشق، يشهد أفول إلغاء المسافات المفتعلة بين الذّات والموضوع.

في ظلّ هذا الأفق، فإنّ الحالة التّعبيرية الجزائرية لا تخرج عن هذا الإطار الإنساني الذي يحتفي بكتابتها وشؤونها وقضاياها، كما نعزو انبثاق قصيدة النّثر النّسوية إلى بعض المعطيات:

1- تطلّ قصيدة النّثر النّسوية من علياء الحداثة الشّعرية الثّائرة على أدبيات الثّقافة السّائدة "في سعيها المتّسم بالتّوتّر نحو التّحوّل والتّجديد"[2]، وبما أنّ "الإبداع دخول في المجهول"[3] فإنّ اختراق أسوار الأعراف وانفكاك الذّات الأنثوية من سطوة المخيال الذّكوري ووصايته وانصهارها مع الرّؤية الثّورية، استجابة لهاجس "تكسير نمطية الصّياغة الشّعرية المهيمنة من أجل إرساء شكل جديد قادرٍ على إفساح هوامش أوسع للتّعبير والإبداع"[4]، ذلك الطّقس تحوّل مع الزّمن إلى تصميم مضاد لعالم مغاير أمتهنته أغلب الشّاعرات.

2- وجدت الشّاعرات في قصيدة النّثر قالبًا تعبيريًا منفتحًا على الأجناس لِتعاطي كافة الأنساق السّردية والشّعرية ومتحرّرًا من وثنية الشّكل واشتراطاته بعيدًا عن الخدر الخليلي "لأنّ تجربة الأنثى في الأساس هي محاولة لكسرِ قالب الاستلاب المعهود، فقد ناسبها الشّكل الحداثي للقصيدة في تعرِّيه من قيود التّقفية وأوزان التّفعيلة التّقليدية"[5]،وقد أشار باسم خطايبة كذلك إلى أنّ سبب "لجوء الكثير

1- صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص 109.

2- ينظر: عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 435.

3- أدونيس: الثابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، ص 253.

4- سعيد أراق: قصيدة النّثر في ضوء الحداثة، نحو اللاّ نمط أو مسار إلغاء التغاير، ضمن مجلة علامات، ج71، جدّة، نوفمبر 2010، ص 102.

5- حصة جافور المنصوري: النسوية في شعر المرأة القطرية، ص 119.

من الشّواعر إلى كتابة الشّعر الحر أو قصيدة النّثر إنّما يرد على التّخلّص من المآزق الاعرابية والعروضية ،لنقص الثّقافة العلمية فيهما وما وقوف الكثيرات منهنّ عند السّاكن في أواخر السّطر إلاّ وسيلة للنّجاة من الوقوع في الخطأ عملاً بالقول المتعارف عليه في التّعريض بدعاة التّسكين، قول القائل بلسان حالهم : سكّن تسلم"[1] وكأنّ الشّاعرات يدرأن عجزًا أو يوارين قصورًا إذا ما لجأن لهذا الجنس، لكنّهنّ يسعين من خلال قصيدة النّثر البحث عن نماذج تركيبية جديدة بعيدًا عن النّمطية التي نسختها ماكنة اللّوغوس الذّكوري ،والتّحرّر الدّلالي من أنماط التّعبير المألوفة ، الأمر الذي يجعلها تتميّز بنسبة عالية من التّشتّت والتّكثيف والرّكض في أزقة الخطاب الشّعري المنفلت دون أن تتجشم عناء التّوقّفات الاضطرارية.

تجب الاشارة هنا، إلى أنّ كتابة قصيدة النّثر لا تعني السّهولة ولا تعني الضّعف وغياب الثّقافة أو عدم المقدرة على كتابة القصيدة التّقليدية ،إنّ كتابتها حالة شعرية ذات خصوصية ،ولابد لكاتبتها من أن تبتكر لغتها وصورها وأن تتجنّب كلّ ماهو مألوف[2]لأنّ"هوية هذا التّحديث المتجاوز تعبّر عن قلق يتجاوز الشّعر إلى المجتمع إلى الوجود الإنساني نفسه"[3].

3- قصيدة النّثر بدعة غربية و"للمرأة في تقبّل البدعة حظّ كبير أضف إلى ذلك أنّ البدعة الجديدة تبعث لديها شعورًا بالتّفوّق بسبب الاهتداء إلى كشفٍ جديدٍ"[4].

4- قصيدة النّثر "خلاصة غير نهائية لمكابدات فنيّة ووجودية"[5] ممّا أتيح من جدالٍ حول مشروعيتها ومسوّغاتها اللاّ فنية، لذا اتّجهت الكاتبة الجزائرية (والعربية عامةً) إلى تحقيق كينونتها الأنثوية وفرض وجودها في شكل مضطرب، افتراقي ومتوجّس من الوعي الشّعري الجديد الذي نهضت بموجبه هبائية الاختلاف (التّسمية، الشّرعية، الشّعرية) "وهي وفق ذلك ترى أنّ جدّة الكتابة بهذا الشّكل سوف يهبها أرضيّة للتّحقق إذ تضحى آنئذٍ مثارًا للجدل والتّساؤل"[6]، هذا ما تؤسّس له قيم الامتثال لامتيازات الذّائقة الجديدة وهي تمارس استثناءها في الامتزاج المتآلف بين الشّعري والسّردي.

1- باسم خطايبة:شعر المرأة في الاردن بين 1980-2000،ط1،وزارة الثقافة الأردنية ،عمان،2003،ص ص266،267

2- ينظر: أحمد زياد محبك، قصيدة النثر،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007،ص ص12،11،بتصرّف.

3- آمنة بلعلي: خطاب الأنساق –الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2014، ص 243.

4- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث،ص 92،نقلا عن إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان، 1992، ص19.

5- محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 18.

6- عبد الله السمطي: انبثاق قصيدة النثر النسوية، ص 47.

5- قصيدة النّثر تجمع بين المتناقضات، والمرأة الكاتبة في مقابل ذلك حين تبدع لا تفعل سوى استخدام إبداعيتها الدّاخلية ولا شيء يبدو متناقضًا مثل الشّخصية الأنثوية وطبيعة تغيّراتها التي تتّسم بالتّعدّد (متعددة الأنماط النّفسية، الحياتية، البيئية والعقلية) والجمع بين المتناقضات والتّباينات لِكونها "مُهيّأة سلفًا للسّلبية بفعل هرموناتها الأنثوية"[1]، لكن السّلبية هنا تخرج عن إطار السّكون والعطالة إلى "حالة من الرّاحة والانتظار ومن التّوتّر التّدريجي المتناغم، حيث يجمع الموجود طاقته بغية القيام بحركة من الحركات بغية وضع هذه الطّاقة موضوع الفاعلية"[2].

فتصبح المعادلة:

السّلبية عند المرأة	=	**شحن الطّاقة (الطّاقة الكامنة)**	+	**تفريغ الطّاقة (الطّاقة الدينامكية)**

هكذا يغدو النّص ممرًّا لأناها –بما هي "قشرة وجودية للذّات"[3] وممرًّا إلى الوجود الذي تريد الذّات تحريك مياهه الرّاكدة وتخليصه من الرّتابة، فأكثر ما يزعجها الثّبات المملّ، فتُصدر منها ردود أفعال مختلفة (**نشاط/ركود، فرح/كآبة**). كان للمجتمع الدّور الأكبر في خلقها.

2-2- الشّاعرات الجزائريات :نحو التّحديث خارج الشّكل.

في هذه المساحة التي بدأ فيها المشهد الشّعري في التّحوّل نحو "التّحديث خارج الشّكل" –بتعبير آمنة بلعلى، نشرت شاعرات كثيرات كتاباتهنَّ بدأبٍ:

2-2-1- ربيعة جلطي: بهارات الأنثى الشّعرية.

تعتبر ربيعة جلطي –راهنًا- من أبرز المبدعات الجزائريات "وأشيعهنَّ امتدادًا في الأقاليم العربية وأوسعهن انتشارًا في لغات العالم وأكثرهن تمدُدًا في الأجناس الكتابية وأغزرهن إنتاجًا"[4]، إنّها استثناءٌ جميلٌ من جيل السّبعينيات الذي لم يصمد منه إلاّ القليل إذ استمرت تكتب وتنشر مجموعاتها إلى يومنا.

1- بير داكو: المرأة، بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، ط3، مؤسسة الرسالة، 1991، ص 48.

2- المرجع نفسه ، ص 48.

3- محمد العباس: سادنات القمر، ص 24.

4- ينظر: يوسف وغليسي، ضمن كتّاب ونقاد يؤكّدون: لا يمكن إدراج كتابات ربيعة جلطي في صنف الأدب النسوي، 13 سبتمبر 2016 / 11:04 سا www.elhiwardz.com

بدأت ربيعة في نشر نصوصها النّثرية بدأبٍ منذ ديوانها الأوّل "**تضاريس لوجه غير باريسي**"، وتتّسم تجربتها الشّعرية بمواكبة، القضايا الفنيّة والتّعبيرية التي طرحتها قصيدة النّثر من جهة والتّوغّل في عوالم المجتمع القصيّة من جهة أخرى، وأنت تقرأ تجربتها تشعر أنّ النّص زجاجة تشفّ عمّا تحتها من خطوطٍ وألوانٍ وأصواتٍ وروائح ومكابدات"[1]حيث تنغمس الشّاعرة بكلّ حواسها في أجواء الواقع، لنقل تجربتها للمتلقي .

القصيدة دراما صغيرة –فيما يقول النّاقد كلينث بروكس- لأنّها "تقوم على صوت يحاور نفسه أو (أنا) تحاور العالم في حوارها مع نفسها ويتضمّن الشّعر من عناصر السّرد ما يصلُه بفن القصّ، على مستوى تجسيد الشّخصية أو التّصوير الخاطف للأحداث والمشاهد"[2].

وهكذا توسّلت ربيعة جلطي آلية **الحوار** في تركيبها لتشكيل الحدث الدّرامي في القصيدة وفتح المجال أمام تحققات جمالية مغايرة ذلك أنّ معظم القصائد فتنت متلقّيها "ورسمت مشهدها الجميل وحضورها البهي على الملأ، نهلت جميعها من القصة أروع ما يُسند أرومتها وما يتسرّب مغذّيًا أفنانها من نسغ معتبر دافئ"[3] تقول الشّاعرة:

جاء
في العينين بريق
في اليد ارتعاش ووردة
وفي القلب حريق
قال: أنا صديق
قالت: أهلاً
تعثّر في صوته وقال: أنا صديق
قلت: سهلاً
أهداني الوردة تمرًا يانعًا
ولفّته غيمة في الطّريق"[4].

1- عبد الإله الصائغ: الخطاب الحداثوي والصورة الفنية ،الحداثة وتحليل النص،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت،1999، ص 78.
2- ينظر: جابر عصفور: البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الانسانية، ضمن مجلة فصول، م15، ع3، خريف 1996، القاهرة، ص 5.
3- موفق نادر: إنّما للشعر قصة، ضمن مجلة الكويت، ع222، الكويت، 2001، ص ص 36-37.
4- ربيعة جلطي: وحديث في السّر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002، ص 49.

ينجز نص ربيعة جلطي فعله الشّعري ليحقّق مباهجه في نسيج الحداثة، ليشاكس حالة التّموقع المعرفي ويؤسّس لاستجابات جديدة، إنّه بمعنى ما، فن الإصغاء إلى إيقاع الواقع المؤسطر بتلوين التّاريخ كوشيعة اتّسع حقلها شاملاً تراكمات الموروث الحضاري، تتدافع أبعادها بهيئات متناغمة مولّدة لوحة تتلظّى من التّفاعلات في العمق، هوذا، يجد قارئ المشهد الحواري نفسه أمام ذاتين متحاورتين واضحتين من خلال تكرار الفعل (**قال**) مسنوداً في الأولى بضمير الغائب (**هو**) والذّات الثّانية التي مثّلت بضمير الغائب (**هي**) ثم ضمير المتكلّم (**أنا**).

وهذه الحوارية المباشرة خلّصت النّص من أحادية الصّوت والتّرهّل والغنائية إلى تعدّد الأصوات داخل النّص، وعبر لغة تنزاح عن مواقعها بين المبدعة والمتلقي لتمسك الشّاعرة إلى حدّ متقدّم بأطراف السّقوط اللّحظوية بدءً بالزّمان والمكان وصولاً للأحبة والأصدقاء الذين طالتهم الفتنة.

ويدور الحوار في الغالب على شكل استجواب يشكّل الاستفهام أساسًا له كما في قولها:

ربيعك خير يا أخيّة..

وأنتن أيضًا يا أخيّات..

ما أخبارهم منذ ربيعنا الأخير..؟

لا شيء.. ما زالوا يتقاتلون..؟!

وأنت.. كيف حالك يا أخيّة؟

تسُلّ الزّهرة رأسها المبلّل من بين العشب.

بخير يا أخيّة..

فقط، لو أنّهم أجّلوا حروبهم للخريف..

هؤلاء الأوغاد![1].

يجد القارئ على امتداد الدّيوان /القصيدة ،لوحةً سرديةً ذات بُعد رمزي حيث ينتقل السّرد انتقالاً لطيفًا من شبكة الحكائي إلى شكله الحواري حيث تتجلّى صورة الذّاتين موزّعة بين الزّهرة التي استيقظت فجأةً فوق كتف النّبيّة أمّا الصّوت الثّاني في هذه الحوارية فهو للزّهور التي نبتت في كفّي فتى، أرادت الشّاعرة عبر هذه المشاهد السّردية الغوص في صراعات الحياة وتوتّرات العصر وقضايا الإنسان في مدينة تشهد خلخلة في البُنى والثّوابت والمرتكزات التي ينطلق منها الإنسان.

1 – ربيعة جلطي: النّبية تتجلّى في وضح اللّيل ،منشورات ضفاف،منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر،2015،ص ص84،85

ليحصل الإدهاش من خلال خرق المتوقع من تداولية حوارية وإدخال الجملة الشّعرية في اللاّ متوقع، لتشكيل حبكة فنيّة يتكئ عليها النّص منفلتًا من رتابته ومنفتحًا على لغة شعرية متدفّقة تعتورها جملة من الأساليب المكثفة: السّرد، الحوار، الغموض، الرّمز والتّكثيف،...

إذًا، تمتلك القصيدة رغبة طافحة للبوح بمكنونها حيث تنغمس الشّاعرة بكل حواسها في أجواء الواقع باعتماد تقنية السّرد كأداة محورية تتحرّك عبر أسطرٍ مدروسةٍ، لتحقّق متعةَ القراءة "بما استدعته من عناصر سردية ساهمت في إغناء حركة النّص: أمدّته بالتّفجر والحيوية وصارت في النّهاية جزءً من شعريته المتأجّجة"[1].

2-2-2-زينب الأعوج:المشي في محراب الرّفض

تحاول زينب الأعوج المشي فوق شعر الرّفض، تقول المقموع والمهمّش ضمن مساءلة الواقع أرادت لشعرها "أن يتقدّم دون توقّف، أن يكشف مجال الإمكانات في كلّ وجهة وأن يبدو دائمًا مهما يحدث من أمرٍ قوة تحريريةً ورصديةً"[2]، كان هذا طموح جيل السبعينيات، حين تترجم الشّاعرة لهب التّجربة على مسارٍ يشاكس واقعًا ترتضيه المواجهة وتبتغيه الذّات، أرادت أن تقول أشياء وأشياء من خلال نصوصها:

- يا أنت من منا يكره الشّمس، 1979
- أرفض أن يُدجن الأطفال، 1981
- راقصة المعبـد، 2002.
- عطب الـرّوح، 2013.

ولعلّ أهم ما فاءت به شهوة الكتابة هو "مغامرة الإيغال بالتّجربة الجديدة إلى آفاق قُصوى"[3] عند انحسار الرّؤى الأيديولوجية الموجّهة و"ترسيخ تقاليد شعرية متينة على أرض يرونها قاحلة وراهن يضغط عليهم لأن يكون مشيرين بعهدٍ كان يبدو لهم جميلاً، لأنّه يقود إلى عالم أفضل"[4].

والحقّ أنّ الشّاعرة استثمرت شحنات النّص الدّلالية والجمالية في محاربة القهر والجوع والظّلم والفساد والتّخلّف والدّعوة للحرية والعدل والرّخاء والتّبشير بمستقبل مشرف و"تبادل قضايا أيديولوجية أحيانًا

1- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية –قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص 178.

2- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 13.

3- محمد معتصم: المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، 2004، ص 63.

4- أحمد يوسف: يتم النّص، الجينالوجيا الضائعة، ط1ن منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 75.

غامضة ولا صلة لها بالوضع الوطني العام إلاّ من بعيد جدًا"[1]، هو ذاته المسار الذي عبَرته ربيعة جلطي، حتى وإن اختلفت عنها زينب الأعوج في الرّؤية الفنيّة والشّعرية، لا مراء أن تتراشح الرّموز وتتفاعل الدّلائل في انزياح أسلوبي جميل يتحوّل العنوان بموجبه إلى بؤرة تنجذب إليها خيوط النّسيج النّصي، حين تدور في محاور ثلاثة: الوطن، الرّفض، التّفاؤل وهي تبحث عن الدّهشة في القصيدة النّثرية تمارس مازوشية حارقةً تكشف من قبح صورتنا ودمامة وجهنا، لاعنةً بذلك الإنسان فينا والزّمان والمكان والأشياء، محتضنة اللّحظة التاريخية وملتزمة بقضايا الإنسان، تحاول أن ترمّم الجرح وتغمره بالمحال قبل أن تشيّد العتمة أسوارها في زمن:

"لا أحد لاطفه

لا أحد أجبر بخاطره

ولا أحد هدهد حلمه

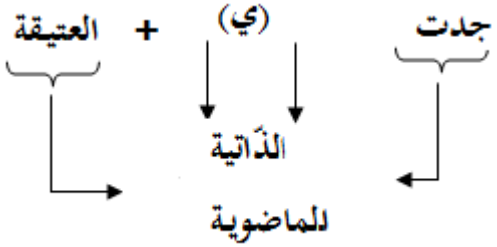
ولا أحد ضمّد جرحه

ولا أحد قرأ سرّه

ولا أحد فكّك رموزه والمفاتيح

ولا احد لامس شعلته التي لا تشبهنا"[2].

ببراعة ترسم حالات إنسانية متداخلة في خرائط المناخات والفصول المتعبة فاتحةً اللّغة على بكارة التّشكيل لمواجهة عالمٍ شائخٍ منهوكِ القوى، لذلك تُوجّه خطابها للعالم البشري كلّه، ولجدتها التي تكرّرت ضمن عبارة (**يا جدتي العتيقة**) (**94 مرّة**)، وفيما يبدو أنّها عبارة مثقلة بالماضوية والذّاتية:



1- عبد المالك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 178.

2- زينب الأعوج: عطب الرّوح، ص 31.

لأنّ توغلها في دواخل الشّخصيات آتٍ من حكايات وأسفار الأساطير والماضي المحمّل بمقومات العزّة وآفاق المعرفة الرّحبة، ورغم أنّ شعرها ينضج بالمأساوية إلاّ أنّها تأمل الخروج من محبسه، تقول:

"من هنا

تبدأ

الولادات العصيّة

ومن هنا

تبدأ

الرّحلة

الأكثر شراسة"[1].

2-2-3- حبيبة محمدي: قصيدة الدّهشة.

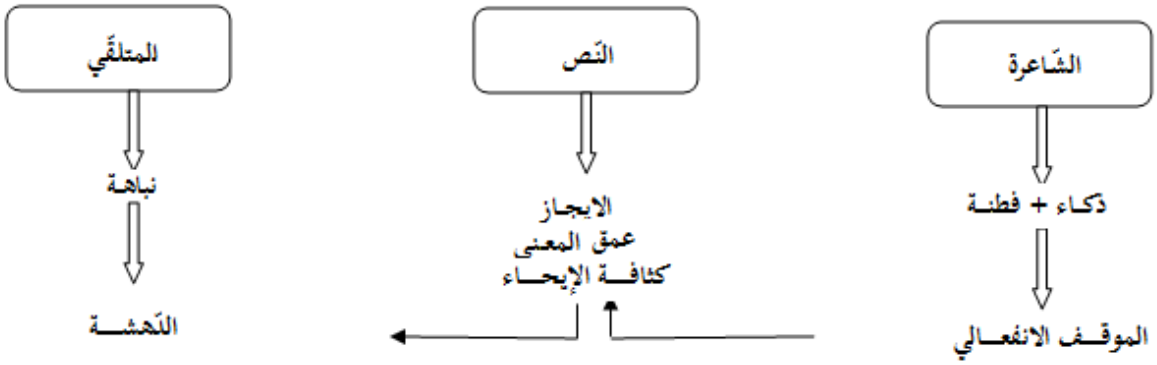
والذي أُتيح له قراءة حبيبة محمدي، يقتنع بأنّ "التّصوير في شعرها كثيفٌ عميقٌ بحيث إنّ الصّورة الشّعرية تنقلك من عالمك الواقعي"[2] ولأنّ الشّعر في أبسط صوره الأنطولوجية هو اختراق السُّبات ونفيٌ لكلّ سلطة فإنّ النّص مع حبيبة ينفلت منذ لحظة الولادة من عنق الواقع ليحرّر الذّات من الوصاية التي لجمت فاعليتها ويرسم أفكاره ورؤاه بالطّريقة التي لا تكون الشّاعرة مسؤولة عنها. وهذا هو المعنى الحقيقي للارتباط بين الشّعر والحرية "والحرية هنا ليست الرّكض في المتوقع بل الطّيران في المجهول وأيّ محاولة من قبل الشّاعرة يكبح هذا المجهول يثلُم النّص ويحوّلها إلى كائن مشوه تُحيطها القصيدة وتُحدّد أبعادها وتُقيّد رؤاها"[3].

مثل هذا النّزوع يحتاج إلى مفاجأة شعرية تُعبّر عن الحالة النّفسية والظّلال الرؤياوية، تُقرأ في جوّ خاص وتقتضي قارئًا ماهرًا.

1- زينب الأعوج: عطب الرّوح ، ص 40.

2- عبد المالك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ص 540.

3- ينظر: سعد عودة: ما بين الشاعر والنّص، ضمن مجلة الأدب العربي المعاصر، ع6، 15 آيار 2015، ص 161، بتصرف.



تقول الشّاعرة:

"تسكنني فوضى الكلام

يسكنني صمت الكلام

وما بين الصّمت والفوضى

يهرب مني الكلام"[1]

عبر قصيدة النّثر تخرج الشّاعرة من عباءة الذّاتي والخاص إلى العالم، فيتنامى الشّعري لديها من التّوتّر الذي يحدثه تقصيف الشّريط اللّغوي مما يفضي إلى التّركيز الشّديد: لغةً، دلالةً وشعورًا وتكتمل بذروة الختام، ولهذا علاقة بالكيان الحقيقي للذّات المسكونة باللاّ محدود، وظمأ الكشف عن حالة الفوضى والارتباك التي أصابت المجتمع فكريًا، عقائديًا، اجتماعيًا ونفسيًا في سعيها فهم الحياة وتحديد موقفها، وهو ما يبدو واضحًا من الرؤيا التي تقدمها لذلك نجدها تنظم من موقع الحيرة نمطًا شعريًا يستطيع اختزال كلّ هذه التّناقضات بتعبيرات مقتضية ولكنها موجبة، فيطغى الجانب التّقريري من جهة ومساحيق التّوقعية؛ الكثافة، القفلة المتقنة من جهة أخرى، ما من شأنه أن يولّد الإدهاش والمتعة في القراءة.

تقول حبيبة محمدي في موضع آخر:

لولا الشّوق، لما كانت الزّرابي حمراء

عند مداخل القلب[2].

تكتنز **التّوقيعة*** –التي تبدو كالوميض أو البرق الخاطف انطباعًا مقتضبًا وطاقةً هائلةً لتفجير الدّلالة التي تشكّل بؤرة قادرة على التّشظّي لدى القراءة الكاشفة الواعية حين تتولّد منها إثارة مفاجئة، تُجهد

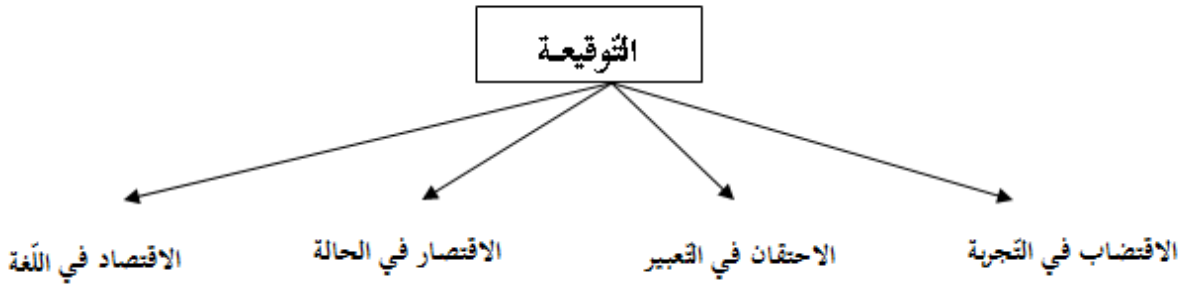
1- حبيبة محمدي: المملكة والمنفى، ص 109.

2- حبيبة محمدي: وقت في العراء، ص 63.

القارئ في تفكيكها للعثور على مقاصدها الدّلالية الثّرة وتدخله إلى عالم الشّاعرة كي يشاركها هواجسها ،ولعلّ واقع حال الشّعر النّسوي ؛الرّفض والتّحرّر ومن القيود كان دافعًا لامتطاء صهوة التّوقيعة في مجتمع يعيش السّرعة والاختصار.

وفق "مضمار الأنوثة الشّاعرة ومجرى أنفاسها الشّعرية المنقطعة"[1]، تعود الشّاعرة من تضاعيف الشّوق متوّجة بقصيدة دافئة مزهرة بتراتيل الحياة ما كان يمكن أن تُفرش الزّرابي الحمراء للأسّ الآخر ترحيبًا وبهرجةً وحبًّا عند مداخل القلب، لو لم تُتُوجّ حدوساتها الفاتنة بملذات الشّوق.

هكذا تتّكِئ طقوس الكتابة الشّعرية عند حبيبة محمدي على شكل شعري أشبه بلقطة سينمائية درامية، تهتم بالإيقاع السّريع في تشكيلها الفني وبالتّوقيع في الإيجاز وكثافة العبارة، وسنن أخرى اعتمدتها الشّاعرة وأخواتها من الشّواعر نتمثّلها كما يلي[2]:



وما يفسّر ميلهنّ إلى هذا الطّراز الكتابي والتّشكيل الهلامي هو المستجدّات الشّعرية التي فرضها الرّاهن المختلف وما شهده العصر من أحداث، لم يعد يسمح لهنّ بنظم القصائد الطِوال، وكان عليهنّ الاستجابة للآفاق الجمالية والجديدة واقتراحاتها الجريئة حتى تُكَوِنَّ نصًّا مكتملاً.

---

*- التّوقيعة: هي قصيدة الومضة، رائدها في الشعر العربي الحديث الشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة، الذي كتبها منذ عام 1964 بعنوان "توقيعات"، ثم نشر الشّاعر السّوري نزار قباني قصيدته "هوامش على دفتر النّكسة" عام 1967،وهي من نوع التّوقيعة وديوانه "كتاب الحب "عام1970 الذي يحوي 52قصيدة قصيرة جدًا ، أمّا عزالدين إسماعيل فقد نشر مجموعة شعرية واحدة بعنوان "دمعة للأسى... دمعة للفرح" عام 2000 بنوع التّوقيعة، وقد تطوّرت فيما بعد، ومن بين تسمياتها الأخرى التي عُرفت بها نذكر: اللّقطة، القصيدة المرّكّزة، القصيدة القصيرة، البرقية، التّلكس ،الفلاش ، اللاّفتة، الملصقة، فضلاً عن الأبيجرام (اسم أطلقه اليونانيون واللاّتينيون على فن شعري نشأ منقوشًا على الأحجار فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التّماثيل والآنية بيتًا أو أبياتًا من الشّعر)، و نجد كذلك قصيدة الهايكو اليابانية.(للتّوسّع في مصطلح التّوقيعة ينظر:-أحمد الصغير المراغي :بناء قصيدة الابيغراما في الشّعر العربي الحديث ،دارالعلم والايمان،مصر/القاهرة،2009.

- سمر الديوب:قصيدة الومضة، حرير للفضاء العاري أنموذجا، ديوان العرب، 16مارس2017،السّاعة 22:22،www.diwaalarab.com

- مازن عبد الله:شعرية التّوقيعة من طه حسين إلى عزالدين المناصرة ،16مارس2017،السّاعة23:00،www.yemeress.com

1- يوسف وغليسي: خطاب التّأنيث، ص 101.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-2-4- نصيرة محمدي: الشّاعرة الغجرية*.

والحقّ أنّه من ذات الرّحم المولّدة للشّعرية تُشهر نصيرة محمدي قلمها الغجري من أجل تكريس خصوصيات الذّاكرة الجمالية والمعرفية، وجدت ضالتها في قصيدة النّثر كونها "مفتوحة تتُوق إلى الحرية أكثر المزيد من الحرية في التّجريب، المزيد من الحرية في التّشكيل، المزيد من الحرية في معانقة اللاّ نهائي، ... قصيدة النّثر إشكالية وحمّالة أوجه دائمًا هي أكثر ذهابًا نحو المستقبل"[1].

لا يجب أن يَفهم من ذلك أنّ كتابة نصيرة هي مجرد لعبة شكلية محض، فلا يُمكن للشّكل أن يُخترق إلاّ إذا كان مزوّدًا برؤية جديدة للعالم تصوغ وعيًا مختلفًا وتصوّرًا مغايرًا ، ففي هذه النّصوص ترتحل لغتها وتتبختر بجمالية العبور، وتظهر المكبوت، ولما كان قدرها التّرحال اتّخذت الغجرية معادلاً موضوعيًا لتحوّلات الذّات، تقول الشّاعرة:

"الغجرية تخطف
أغنيات البحّار المتقاعد
وتفنيها مع الرّيح
من قال إذن
"لا تُحبي رجلاً يحب البّحر
ستموتين قهرًا أو غرقًا"
من قال؟
أضع قليلاً إلى وجعي
أبك فوق تعبي وألثُمني
كلّ مساماتي محاصرة بك
(....) يا وطني ألمنسي
عفوك بيرين
سرقتني منك جراح البحر
وداهمني غضب الرّيح
منذ بحر

1- حاورتها نوارة لحرش، جريدة النّصر 09 فيفري 2010، 25أوت 2016، الساعة :11:17،www.alnoor.se

*سبق للنّاقد يوسف وغليسي في كتاب خطاب التأنيث أ ن لقّبها بالشّاعرة الغجرية ص353.

على مرمى دمعة أتدحرج"[1].

إذا كان غابريال غارسيا ماركيز قد خلق شخصية ميليكيادس في روايته "مئة عام من العزلة" من أطوار الغجر وطريقة حياتهم واستلهم من حكاياتهم فيكتور هيغو بطليْ رائعته "أحدب نوتردام" (كزيمودو وأزميرالدا)، وتدور أحداث رواية "مزحة العذراء الصغيرة" للروائي الجزائري عمارة لخوص، حول حادثة اتّهام فتاة ذات 15 ربيعًا الغجر بتهمة الاغتصاب بشارع سان سلفاريو الشّعبي بمدينة تورينو شمال إيطاليا ما سبّبَ استنكار سكان الحيّ وتهجمهم على الغجر.

فإنّ الشّاعرة ترتحل معهم وتتشرّد في البراري تقول: "غجرية هكذا وعيتُ ذاتي التي لا تهدأ، روح قلقة، لا تعترف بالحدود والموانع والأطر والسُّلط والأمكنة، روح لا تهدأ عشقها التّرحال في اللاّ نهائي، كيف لي أن أعرف الاستقرار والسّكينة وروحي المشتعلة بالحرية تطلق حممها في الكون، اعتقد أنّني امرأة بلا مكان ولا زمان، أنا عابرة في هذا العالم، ولكن هذا العبور يجب أن يكون ذا أثرٍ أو شرخٍ أو وشمٍ أو رائحة لا تزول"[2].

يبدو أنّ الشّاعرة قد وجدت ضالتها الكتابية في ترحالهم، حيث الحرية والبساطة والقيود المنكسرة، عبر كلّ الحدود والتّخوم بلا وثائق ولا أوراق جرّاء اللّعنة التي حلّت بهم لمحاربتهم أهل الكتاب المنزّل وتحريفهم عليهم فابتلعهم البحر، ولم ينجُ من هذه السّلالة إلاّ القليل الذي كان استمرارًا لأمة الغجر وهي أيضًا "ارتكبت خطيئة بحرية، حين غامرت صوب البحر –عدُوّ أجدادها– وأحبّت رجلاً يُحب البحر، لابد لهذه المرأة الغجرية من أوجاع إذن"[3].

نص نصيرة محمدي على هذا النّحو، مصمّم على توظيف توليفات تجمع بين المختلفات في **جسد الغياب** لأجل الانعتاق في اللاّ متناهي الشّعري، لذلك اختارت صاحبة **الكأس السّوداء** أن تبقى وفيّة للوطن المنسي: بيرين.

2-2-5- نادية نواصر: أشياء الشّعر الأخرى.

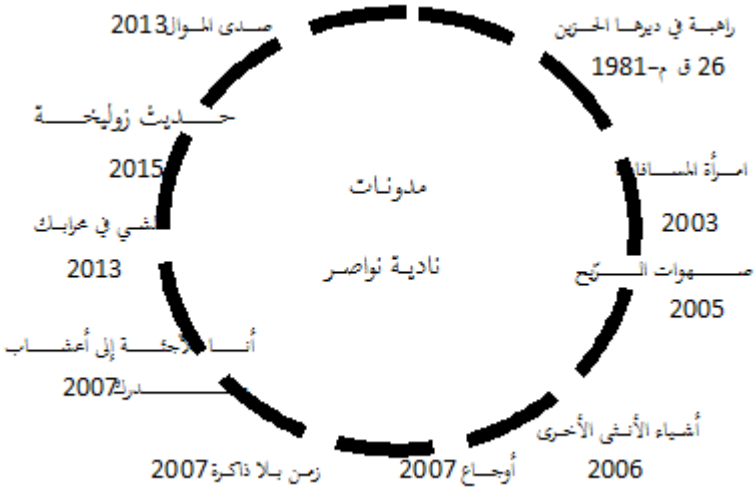
تكتب نادية نواصر عن "الألم والوحدة والشّوق والحزن الشّفيف وخيبات الذّات في تحولاتها النّوستالجية، كل ذلك في لغة شعرية حارة وطازجة مهورة وتشوّفات الذّات الإنسانية المبدعة"[4]، من خلال المدوّنات الآتية:

1- نصيرة محمدي: غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص 7-8-9.

2- حاورتها نوارة لحرش :في النّص كما في الحياة، أتجاوز الوصي والمقدّس،جريدة النصر، ص 12/ الثلاثاء 12 ماي 2015.

3- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 359.

4- عبد الحميد شكيل: خلفية ديوان أوجاع لنادية نواصر، عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.



هي شاعرة منبجسة من "زمن الصّمت"، **راهبة في ديرها الحزين** عبّرت عن خرق الإيقاع حين امتطت "**صهوات الرّيح**" تكتب عذابها وأوجاعها و"**أشياء الأنثى الأخرى**" على عتبة الرّؤيا تتوسّد ابتكارات موسيقية ونعومة لفظية، تقول:

فأنا امرأة يا سيّدي!

إذا أحبّت

داست العالم بحوافرها

ولا يعنيها

سوى المشي في محرابك

حتى آخر الدنيا

مكلّلة مسافات حبي إليك

بأحجار الكلس

والغرانيت

بالشّوك...

لكنّني أحترق العالم المتحجّر

وأنفذ إليك...

أتسلّق أدغالك...

وأصل إليك...[1]

1- نادية نواصر: أنا اللاّجئة إلى أعشاب صدرك، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص-ص 107-108.

إنّ قصيدة النّثر عند نادية نواصر، تجريب يفجّر أفلاكه في دروب الخلاص ليُسفر علائقًا دلالية تُقاوم مناخات المكبوت وتطبع النّص بعبقِ الرّوح الذّاتي بُغية إرساء وجودٍ ما مؤنّث بخرائب اللّغة وحرائق الأنثى، وبين الدّخول والخروج وهيمنة المونولوجية على الحوارية — بالمفهوم الباختيني- والانسلاخ من ذاكرة المعنى السّائد وخلع براقع النّبذ والاستعباد، والتّحرر من قمقم العرف وتعرية طقوس الوأد الثّقافي والفكري والجسدي ،كان من الضّروري أن يكتسب نصّها مشروعيته، نفهم بالتّالي، مساءلة الشّاعرة للعالم الدّاخلي للذّات بكلّ تفاصيله في علاقته بالواقع الخارجي لأجل"تحقيق توازنها المفقود بين ذاتها الدّاخلية وذاتها الاجتماعية... بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه"[1]

قدرُ الأنثى أن تُقيم مملكتها على أسس (**اللّغة، الوطن، الرّجل**)، تُعيد بموجبها رسم بويطيقا الأنوثة بكلّ ما فيها من رومانسية أو رثائية أو جرأة تعبيرية ،عن (الأنا) كما تسقي أشياءها الجميلة بِسخائها وعطائها، وعلى مهرة الصّحو، يتجذّر عشقها ويتجلّى دفّاقًا من خلجات اللّحظة، تقول:

إليكَ أنت أيّها المتجذر في الأعماق
في الرّوح/ في الذكرى...
في اللّغة الأمّ...
في المعنى النّبض...
من امرأة يذبحها الصّحو
سكين الوعي!
من أجلك...
امرأة أحبتك
(...) هي معادلتي التي أكتبها
على مساحات قلبي...
أعلقها على حدودك...
وصحو لي أيّها العزيز،
وآخر لك...

1- نزيه أبو نضال: تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت/لبنان، 2004، ص 26.

وإليك معادلتي: ن + وطن = حبّ حدّ النّخاع!"[1]

بين السّتر والبوح، يحرص النّص على تبليغ حقيقة الحرف، فليس النّون فعل كتابة وإيقاع وعلامة لغوية/ الحرف الأوّل من اسمها بقدرٍ ما هو علامة جسدية ،يقف فضاؤها الرّمزي على مشارف نقطة التّعيين باستمداد الحياة من رحم الأنثى، لأنّ الحرف يبقى عقيمًا ما لم تكمّل فاعليته النّقطة، فالمعادلة في احتياج إلى نون الأنوثة شرط توازنها ووجودها.

إذًا، تناقش نادية نواصر ذاتها وتحاور وجعها وتتأمّل القضية من شتى الجوانب وحين تتمخّض الفكرة وتتأجّج بين حناياها نار الأنثى، تبلغ قمّة التّجلّي وتخرج في رحلة عريّ ممتدة مع مسافات الوجع.

2-2-6- منيرة سعدة خلخال: غنج المجاز.

المجاز؛ امرأة تتغنّج، تتمنّع وتتأبّى رافضةً ليظلّ القارئ زمنًا طويلاً يحبو كالطّفل في إدهاشها وسرّها وغموضها، يتعثّر ويسقط بين ركبتيها ولا ينال إلاّ الحرمان، يحاول هرسلتها فيزداد تعلّقه الجحيمي بها، كذلك، لن تأمن جانبه أو تُسلّمه ما خفيَ من أبجديتها حتى يكون عاشقًا لها حدَّ التّهلكة.

في تلافيف هذه العلاقة تتماهى المرأة والقصيدة لتتجاوز المنجز الجمالي الجاهز وتتكئ على جمالية مفتوحة حيث نلمس كيف "اللّغة تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها... تجوز الواقع الذي نتحدث عنه إلى ما أبعد منه، كانّ المجاز في جوهرة حركة نفي للموجود، الرّاهن، بحثًا عن موجودٍ آخر"[2] تقول منيرة سعدة خلخال في **بورتريه اللّغة:**

ينصرف اللّيل إلى دُجاه
تنصرف العتمة إلى اليقظة
وتنصرف اليقظة إلى الوفاق
(...)فتنبري ساذجة الأسئلة
تقتطع فصلاً من أثير أعرج
ينوب عن الرّحيل المتآكل في الخدوش التي

1- نادية نواصر: أشياء الأنثى الأخرى، فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006، صص 43-44.

2- أحمد الدمناتي: مكائد اللّغة، قراءات في الشعر المغربي المعاصر، ط1، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق/الجزائر، 2013، ص 60.

ترسم أعشاشها على جدران الرّيح

المفضية إلى مجد الصّورة..[1]

نلمس هنا كيف تستطيع الشّاعرة البحث في تلافيف الكون عن لغة تُعيد التّوازن ،وتحارب صدأ الذّاكرة وتخرج الكلمات من حدودها وفق علاقات بينها والواقع، حين تدفعها إلى موجة الانزياح الذي يحوّل الواقعة إلى رؤيا شعرية ذات قوة تصويرية هائلة، تقول أيضًا:

"تأخّر الرّبيع هذا العام

واستحال الوهم/ وهمًا

عبثًا أحاول استمالة النّهار

وحدي أقاوِم مجهولاً

يتوعّد خوفي

ينذرني لأشباح الدكنة

لمواسم الانقباض

بخريف مشتاق.....(أ)

(....)وعند إلتفات المحال نصب التّمني

استيقظت بشغاف القلب صغار الحنين

إثر وشوشات فراش تلعثم

أمام سحر بهائها/ جاء يرجوها فسحة أمل

ونقاط بدءٍ جديدة "[2]**.....(ب)**

تقيم الشّاعرة صرحها النّصي على جدلية الرُّؤيا، ممّا يتيح لها الكشف عن العلائق الكامنة وسط الأشياء بالنّفاذ إلى حركة المجتمع، وفقًا لرؤاها النّابعة من موقفها في محاولةٍ منها قراءة الغامض والآتي ،وعليها أن تُقدّم "من خلال قصيدة قصيرة رؤيا عن العالم وسرّ الكائن الحيّ والجامد"[3]—بتعبير غاستون باشلار.

1- منيرة سعدة خلخال: الصحراء بالباب، ص ص18-17.

2- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، 2004، ص 13-15.

3- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 158.

إذ تتفاعل العناصر المكوّنة للنّص بما يسمح لحركة الحياة أن تتنامى إن لم يكن من داخل الخيبات فعلى أنقاضها، وبالتّالي وجود حركتين رئيسيتين داخل النّص، تعمل الواحدة على نفي الأخرى أو تحديد مسارها، الذي تنطلق منه.

في ظلّ سوداوية الوضع نلمح التّواتر في زاوية الرّؤيا التي تنظر من خلالها الشّاعرة والمنبثقة من مواقف اجتماعية صعبة، تعرّضت فيها لصنوف القهر الاجتماعي والنّفسي،كما تسبّبت بإحداث شرخٍ في رؤياها؛ فالعلاقة القائمة بين (**الوهم، الخوف، السّراب، الصّمت، الشّحوب**...) مؤشّرات تعمل على تشويه الحياة وإبعاد صفة الفعالية عنها، وفي وسعنا تتبّع هذا المسار استنادًا على معطيات المقطع"**أ**"

ومن الواضح أنّ المقطع "**ب**" يحوي قرائن دالة على الفعالية الإيجابية المخالفة للفعل النّقيض، وهي بذلك تُعاين الواقع من منظور معيّن تتبنى وجهة نظرٍ ما حول ما يجري في المجتمع، إذ تقوم مفردات هذه الوحدة على إضاءة النّص والحياة، بما تتضمّنه من مقوّمات تُؤكّد فسحة نضج الفعل وإستمراريته وتهدف إلى إعطاء الوجود معناه الفعّال: **أمل/ نقاط بدءٍ جديدة**.

إنّ تجربة الخروج، فرضت على الشّاعرة ابتكار مفاجآت واختلافات حتى يتوصّل القارئ إلى تذوّق موسيقى النّص من خلالها، فربطت الإيقاع بما يسميه أدونيس "**البُعد**" أي "**الرّؤيا**" التي "تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعرًا بل مصنوعات شعرية"[1]، على ذلك تُحكم الشّاعرة نسيجها بقوة **المجاز** لأنّه "مجال لصراع التّناقضات الدّلالية وعامل توليد الأسئلة وهو من هنا عامل قلق وإقلاق بالنّسبة إلى المعرفة التي تُريد أن تكون يقينية"[2].

لحظة الكتابة عن المكان/ الموضوع الدّال؛ تتورّط منيرة سعدة خلخال في عراء اللّحظة، وترتحل عبر اللّغة إلى غيابات القصيدة، ولأنّها لا تلبس أقنعة أو تمارس طقوس المساحيق يأتي نصّها دون رتوشٍ نقيًّا، عنيدًا ورائعًا، يُرعش، يُدهش ويأسِر، تقول في "**سيرتا وأنا**":

عن مدينة تحلّ بي
توقظ في جرحها الأوّل
تفرد لي سحنة البجع الرّائد

1- أدونيس: مقدمة للشعرية العربية، ص 108.

2- أدونيس: الشّعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 75.

في السّفر الكاسر
والنواح مدينة أعارتني اسمها المكبل بالتيه
والمواويل الحزينة
أجازت لي الوحدة
كلّ الوحدة..
واشرأبت بالغياب
(....) "سيرتا"
وأنت الاستفاقة الأولى..
المرج المتنامي المتخطي عتبة هذا القحط
السنونو الأوّل المقتحم
نضارة هذا.. القلب!
ناوليني رجائي إليك[1].

من بؤرة المكان هنا في هذا النّص وهناك في نصوص سابقة، يطيب للشّاعرة التّعلّق بجسور سيرتا (**جسرًا ونبضًا**)، حيث تتراءى لها الحياة والحركة من بين ضلوع المدينة ،وفق هذه الأبجديات، تغدو قسنطينة نقطة ارتكاز مهمّة تتّكِئ عليها مشاغل النّص الأخرى (الحزن، الحلم)، عبر تحويلية (**الدّاخل/الذّات**) و(**الخارج/المكان**)، في صورة رؤيوية تمنح المكوّن السّياقي دلالة فائضة ناتجة عن خارطة الكتابة: الشّاعرة تكتب المكان والمكان يكتب الشّاعرة، أي أنّ المدينة لا تكون "إلاّ وهي تحمل في نسيجها العمراني وجملة مركباتها خطابًا مضاعفًا... وبفضل هذا الخطاب المزدوج تُدرك المدينة في بُعدها المادي المحسوس وبُعدها القيمي الوجداني التّجريدي بالحياة لدى الإنسان وتيسّر إمكانية الفعل عنده"[2].

3-هكذا تكلّم خطاب التّأنيث:

وفق عملية تفاعلية تتعدّى مرحلة الولادة النّصية، تسهم المرافقات —التي لم تعد من سِقط المتاع- بل محفلاً نصيًا قادرًا على إنتاج المعنى وتشكيل الدّلالة في بناء الآفاق القرائية المحتملة ،وجرِّ الواقع إلى

1- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة، ص ص 77،75.

2- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003، ص 110.

مساحة الدّهشة كيما يُسائِل اللّحظة الرّافلة ،ويستحضر طفولة الأشياء، ولن تستقيم المعادلة دون رعشة التّغيير التي ينهض بها الشّعر بعد معاشرته للأجناس والأشكال الأخرى، وبعد هذه المكابد يُدفع النّص إلى بلوغ المتعة.

انطلاقًا من ذلك تُمارس التّقنيات الفنّية والمحاولات التّجريبية التي استثمرتها الشّاعرة الجزائرية نشوة الحضور الأبهى للشّعرية التي نقرأ في ضوئها التّفاعل النّصي، وحركته من المقروء إلى المرئي، من الدّاخل إلى الخارج، هذا الفعل الخلاّق الرّافل بسؤاله ،يربك القارئ ويجعله دائم البحث عن المسكوت عنه لفكّ شفراته والكشف عن مغاليقه.

3-1-أنشنة تضاريس الغلاف :

ينفتح الغلاف باعتباره نصًّا بصريًا على أبعاد جمالية ودلالية ورمزية، تتداخل عبرها العلامات الكاليغرافية والألوان المتراكبة والصّور المحفزّة، إذ "تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النّص بغيره من النّصوص"[1].لذلك يحرص الأدباء والنّاشرون على إخراجه في شكلٍ مثيرٍ ليجذب القارئ ويستدرجه إلى الدّاخل لقراءة النّص، لأنّ "الغلاف من الكتابة بمثابة الوجه من الجسد، إذ هو الفضاء التي تتمظهر فيه الملامح البارزة والقسمات والسِّمات، فهو الباعث على استحداث الخطو والإقبال أو الإعراض"[2]

لا تكتفي المبدعة بتزيين غلافها، ليظهر في أبهى حلّة لجذب الانتباه ،بل تتعدّى ذلك لتجعله يقاسم النّص أعباء المعنى التي يحملها في جوفه، وهو ما يؤكّد القيمة الدّلالية التي يكتنزها الغلاف كعتبة ترغم القارئ على التّوقّف عندها حتى يعطيها حقّها من الدّراسة وذلك "باختراق الحدود التّقريرية الظّاهرة في محاولة للكشف عن الإيحاء الباطن لاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر التّشكيلية والأيقونية والأنساق التّعبيرية وتتولّد عن ذلك عملية التّفكيك لكلّ مركّبات الصّورة ونسيجها الدّاخلي بغية استجلاء ما تخفيه من رموز ودلالات وفي الأثناء، تتحدّد قناة التّواصل بين المرسل والمتلقي"[3].

والغلاف في المدوّنات النّسوية بما يظهره وما يضمره يمثّل مساحة أخرى، تطرح فيها المبدعة ما أمكنها من وسائل إغراء وإغواء، مستفزّة ومتحدّية قارئها، لذلك تجنّد له الصّور اللاّفتة والعناوين

1- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية دراسات عربية، د.ط، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ص 148.

2- عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات – قراءة في شعر حسن نجمي –، ط1، دار الثقافة؛ الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 17.

1- عبيدة طبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص 05.

البرّاقة والألوان الجاذبة، تجعل القارئ مستسلمًا منذ البداية فيحمل عدّته وعتاده اللّغوي والمعرفي ليدخل النّص ،ويبدأ مغامرة التّحليل والتّأويل، تدفعه في ذلك رغبة ملحة في معرفة ما تخفيه الصّور في الواجهة لأنّها أصبحت من أهمّ مقوّمات النّص الأدبي ودلالاته مرهونة بفكّ شفراتها ومعرفة آليات اشتغالها كونها "منسّقة بطرق معقّدة تجعلها بالتّأكيد أعقد نظم الكتابة"[1].

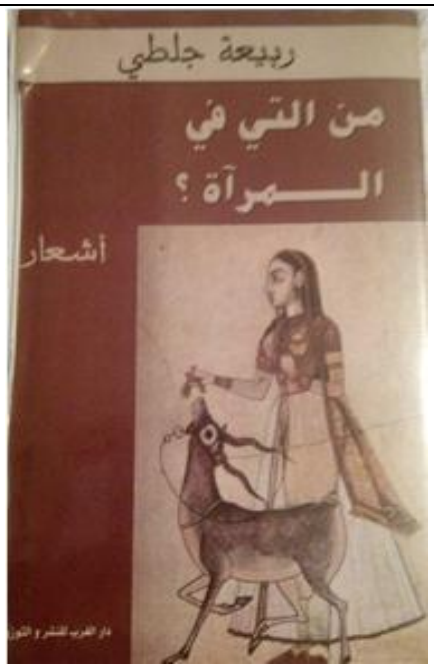
الأمر الذي يُوجب على القارئ الذي يقف على تضاريسها محلّلاً ومؤوّلاً "أن يكون مجهّزًا بترسانةمن الأدوات الإجرائية التي تمكّنه من اكتشاف خبايا الصّورة لأنّ شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرّسالة تُشرك معارف وثقافات من النّوع التّاريخي والاقتصادي والسّياسي والاجتماعي والنّفسي"[2].

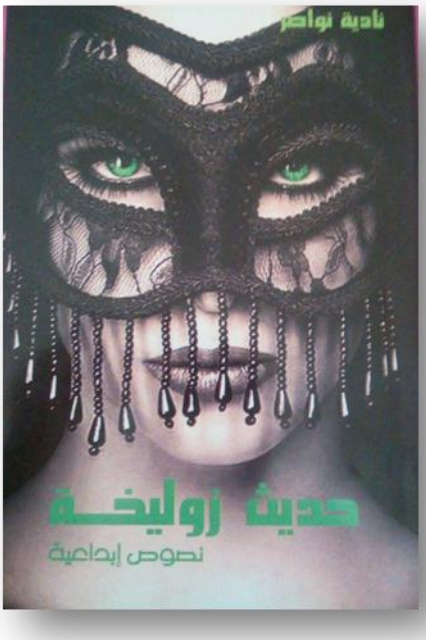
والغلاف اعتمادًا على الهندسة الطّباعية (اسم المؤلف، العنوان، التحّديد الأجناسي ....) يُصافح بصر المتلقي ليدخله عالم المتن، كما تُوضّح تصاميم الأغلفة الخارجية للمدوّنات الشّعرية النّسوية – قصائد النّثر تخصيصًا – الآتية:

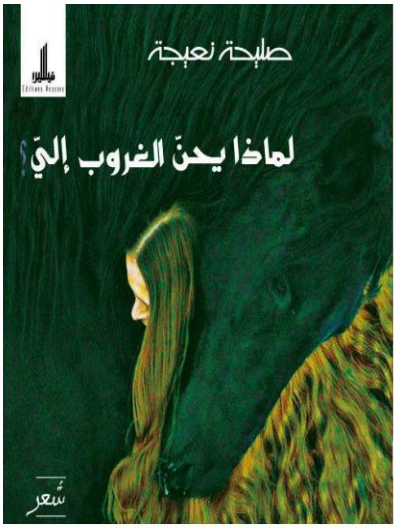
1– محمد عزاني : قراءة السيميولوجيا البصرية، ضمن مجلة عالم الفكر، مج31، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص222.

2 – قدور عبد الله ثاني: سيميولوجية التّلقي ومساءلة الرسالة البصرية، ضمن مجلة الوسيط في الدراسات الجامعيةن ع11، هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 112.

نماذج أيقونية لأغلفة دواوين نسوية جزائرية







حين نتأمّل واجهة الغلاف للمدوّنات الشّعرية النّسوية الجزائرية،-قصائد النّثر تحديدًا- نجد أنّها تفتح القراءة على الخِدر الذي تسكنه الذّات وقد أنهكتها الأوجاع والظّروف كمبدعة أولاً وإنسانة ثانيًا، حيث استطاعت عبره التّخلّص من بعض ظلال الحجب والكشف عمّا يحيط بها بعيدًا عن رقابة الرّجل ،حيث تستوقفنا الأيقونات التي تلحق بواجهة الغلاف بتكثيفٍ عالٍ لخصوصية التّجربة النّسوية المتفرّدة، من خلال توظيف معظم المبدعات لصورة **المرأة** التي تنزل بثقلها على معظم الواجهات "من أجل أخذِ حقّ الاعتراف بهذا الإبداع والتّجربة النّسوية المعاصرة التي فرضت نفسها على السّاحة الأدبية"[1]، كذلك من أجل مواجهة الرّجل فنّياً وجمالياً.

في إطار هذا الأفق، يُجذَب القارئ "الذي بات يجد خصوصية فنّية في تلقي الأعمال الشّعريةالنّسوية دون غيرها"[2]، فتُحسن التّرحيب به حتى تُغذّيه بأبجديات النّص وسلوكه الدّلالي قبل أن تُبَثَّ الحياة ثانية في رحم النّص.

3-1-1-اللّغة اللّونية :

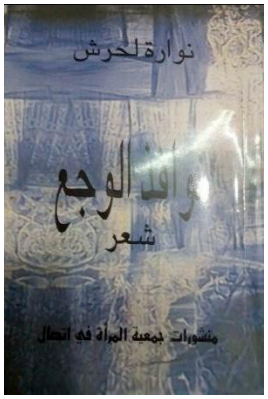
يعدُّ اللّون جزءً هامًا في نسيج العمل الفني خاصةً منه الشّعري ،إذ "لا يمكن أن نعطيه أو نمنحه وجودًا منفصلًا عن باقي عناصر التّكوين الأخرى ،بل نجد أنّ هذه العناصر مجتمعة داخل السّطح التّصويري تعطيه وجودًا وتمتدُّ معه بطريقة جمالية يصعب تصوّر اللّون مبتعدًا عن تجسيد الجانب

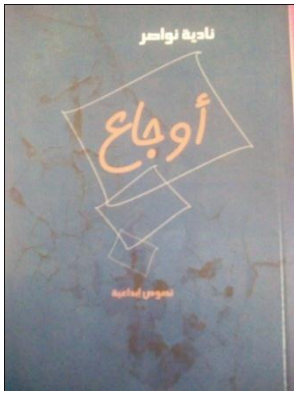
1- عامر رضا : سيميائية العنوان في شعر هدى ميقاتي، ضمن مجلة الواحات للبحوث والدراساتن ع2، جامعة غرداية الجزائر، 2014، ص 07.

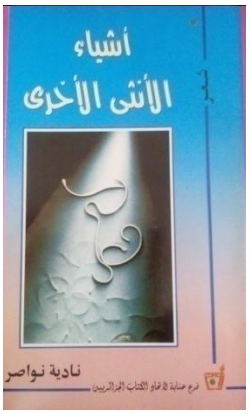
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التّعبيري في العمل"[1]لأجل ذلك فإنّ الألوان لا تستعمل فقط لدلالات جمالية ،بل إنّها توظّف كأداة رمزية،كما يقول كوهين:"إذا كان الشّعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية ،وعلى الخصوص كلمات اللّون ،فإنّ ذلك ليس ولنقل ليس فقط .كما يعتقد لقد أسندت إلى الاستعارة ولزمن طويل ، وظيفة الانتقال من المجرّد إلى الحسي....والحقيقة أنّ كلمة اللّون لا تحيل على اللّون أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلّا في اللّحظةالأولى،وفي اللّحظةالثّانية يصبح اللّون دالاً لمدلول ثان له طبيعة انفعالية"[2]

لذلك تلجأ الشّاعرة الجزائرية إلى اللّغة اللّونية حتى تستكمل نسج مؤامراتها الجمالية التي حاكتها للقارئ ضمن عملية كيميائية تُفرز أحلامها وهواجسها وتُصعّد تجربتها الرّؤيوية، وخضوع هذه اللّغة للجانب النّفسي، جعلها أقدرُ تفسيرًا "لحالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحالات النّفس المتعلّقة وأطوارها العميقة من حبٍّ وكراهيةٍ وطمأنينة وغيرها، فلذا كان للّون رمزية ودلالة تلازمه في أغلب الأحيان"[3]. حيث تكون هذه التّلوينات خلفية لبعض أغلفة المجموعات الشّعرية الملّونة بالأزرق مثلاً:



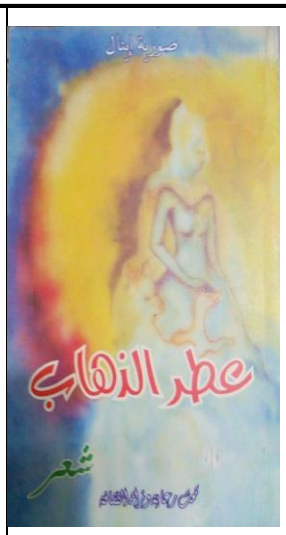


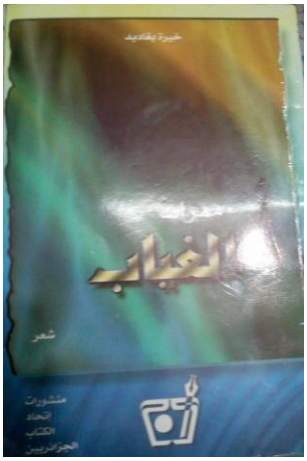


1- عياض عبد الرحمان الدوري:دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2002،ص237

2- جان كوهين :بنية اللّغة الشّعرية ،ص 206.

3- عبيدة صبطي ، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص 32.





ومن هذا البدء، نستقرئ كيف تخلق (**أوجاع**) نادية نواصر فجوتها اللّونية المتناسجة في صور رؤيوية خلعت عنها تميمة الدّال المألوف، لتضيف لها دالّة تنويعية خصبة وفائضة، ممّا يخضعها للتّعدّد والتّجاوز، وما تبعثه تفاعيل "**الأزرق القاني**" من ميلٍ إلى الحزن والكآبة التي تمتدّ بشكل عُمقيٍ من هيئته الأولى/ النّص، إلاّ أنّ أجواء (**العراء، الأحزان، الغربة، التّغييب، الخواء، الانكسار**، ...) لم تمنع الشّاعرة من تحييدها ومقاومة التّشويه والسّعي الحثيث نحو مقامات إشراقية خلف أمل منشود يعزفه اللّون الأبيض، الذي يُصرُّ على توامضه حين يتصدّر اسم الشّاعرة صفحة الغلاف مُعلِنًا وصايته على الدّيوان متلبّسًا بالأبيض الذي ينطوي على "غياب النّوعية اللّونية ومن ثمّ غياب الحياة أيضًا، إنّه يتّصف بنقاوة البريء الذي لم يحيا بعد، وخواء الميّت الذي قد انتهت الحياة بالنّسبة له، فالأبيض هو الاحتمال والعدم وهو مثل شكل الدّائرة يعمل كرمز للتّكامل دون أن يقدّم للعين القوى الحيوية التي يقوم بدمجها"[1].

وجوده على أرضية الغلاف (الأزرق الغامق) يوحي بالكآبة والثّقل، كما يخلق نوعًا من التّضاد الإيقاعي مع الأبيض بوصفه رمزًا للنّقاوة والصّفاء، الذي يتضاءل أمامه اللّون الأسود الموحي بالحزن والمجهول الذي تتحدّث من خلاله عن الواقع، وبالتّالي، يربط اللّون بالخطاب اللّساني تأكيدًا على تناقضات الواقع وتحوّلات الذّات، بالتّغيير واحتواء الضّعف الدّاخلي لمواجهة جبروت القوى الخارجية.

1- خليل شكري هياس: القصيدة السيرذانية، بنية النص وتشكيل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، العراق، 2010، ص 126.

وحين ننتقل إلى عتبة العنوان نجدها في النّصف العلوي من الصّفحة (أسفل اسم الشّاعرة)، إذ يشكّلان معًا "سلسلة شديدة التّماسك ولا يمكن عزلها قرائيًا"[1]

حيث يُمنح للعنوان والتّحديد الأجناسي لونًا رصينًا برتقاليًا دلالةً على الدّفء والطّاقة والحيوية رغبة من الشّاعرة في تجديد الحياة بعيدًا عن الاكتئاب والفُتور واليأس الذي ترتفع دراميته من الحركة الامتزاجية للّون (الأحمر والأصفر)، أمّا في أسفل الصّفحة فاثبت الشّعار المميّز لدار النّشر.

كما تتفاعل في هذا البرنامج القرائي سلسلة الأشكال الرّباعية، وقد أطّر العنوان بواحدٍ منها، ممّا منح الغلاف مساحة رمزية تعبّر عن "المتضادات والمتشكلات ... أحوال الموجودات الطبيعيات واعتبرت الكائنات المحسوسات، وجدت كلّها داخلة في هذه الأقسام الأربعة مشاكلات بعضها لبعض"[2] أي أنّ هذه التّشكيلات المستطيلة مبنية على سحر الخصوبة الكونية والازدواجية التي تشكّل نورانية * **(الذّات/الآخر)**

* **(الذّات/ العالم)**

وتأسيسًا على ذلك، تحتدم في إطاره النّوازع والهواجس وتتسكّع الذّات مُتجرّعةً مرارة الأوجاع، إذ تؤكّد "**سوزان ديلينجر**" في نظرية الأشكال الهندسية النّفسية أنّ "المستطيل يجسّد شخصًا في مرحلة تشكّل وفترة تغيير وعدم استقرار، وهذا الشّخص لا يشعر بالرّضا تجاه الطّريقة التي تسير بها حياته الآن وهو في حالة بحث عن موقف أفضل"[3] لذلك لا تفتأ الشّاعرة تتجاوز الرّاهن وتبني وفق وعيٍ مختلف عوالمها النّصيّة كيما تنطلق نحو الامتداد والتّطلّع.

الواقع أنّ اللّغة اللّونية استطاعت رغم خلوّ صفحة الغلاف من أيّ لوحة تشكيلية أن تترجم ألق الابتهاج ووحشة المتاه في عالم الذّات، وتستجمع مع تفاصيل الغلاف الأخرى القوى لخوض غمار التّجربة القرائية والرّحلة إلى المتن النّصي فغدا اللّون"اللّغة الرّمزية التي تستخدمها الشّاعرة في ابداعها بما يحمله من دلالات تربط بين اللّون واللّغة والفكر والزّمان والمكان،وفي علاقة ايحائية جمالية تمنح غلافها قيمة جمالية مستقلة"[4].

1- خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية، ص 133.

2- أحمد بن عبد الله:رسائل خوان الصفاوخلان الوفاء،ج3،دار صادر،بيروت، ص 86.

3- سوزان ديلينجر: التواصل رغم اختلافاتنا، التّعرف على نظام الأشكال الهندسية النّفسية، ط1، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، 2005، ص 12.

4- ينظر: ظاهر محمد هزاع الزواهرة:اللون ودلالاته في الشّعر الاردني نموذجا،ط1،دار الحامد،2008،ص228

لكن ارتداء الخطاب الغلافي للأزرق قد يكون مفيدًا في "السّيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النّفسي والمعنوي حتى يخفّف من وطأة التّوتّر وتتمكّن من مجابهة الصّعاب وتصل الذّات إلى التّوازن والاسترخاء"[1].

وكما هو الشّأن بالنّسبة للصّفحة الأولى من الغلاف، كذلك نجد الجهة الخلفية/ ظهر الغلاف التي "تكتسي بدورها أهمية خاصةً، حيث يُعوّل عليها لإنهاء مرحلي وإغلاق لحظي للفضاء الورقي، لينكتب النّص فيما هو أشمل وأعمق وأوسع"[2]،وتكمن أهميتها في إضاءة الكون الإبداعي في شكل عبارات منتقاةٍ أو شهادات مركّزة كما في (**أشياء الأنثى الأخرى**) لنادية نواصر وديوان (**لا ارتباك ليد الاحتمال**) لمنيرة سعدة خلخال، أو مقتبسات مقطعية/ إثبات نصٍ من المتن أو جملاً منه كما في (**عطرالذّهاب**)لصورية إينال، وقد يكون هذا النّص إبداعًا أو وصفًا أو تعليقًا أو تقديمًا كما تجده في (**نوافذ الوجع**) لنوارة لحرش، وقد يستغني عن كلّ هذه العناصر والاكتفاء بحيثيات النّشر أسفل الصّفحة كما نجده في ديوان (**ممرّات الغياب**).

وهي على اختلاف بنياتها وأشكالها مرحلة "أساسية لرصد العمل الأدبي فهمًا وتفسيرًا وتأويلاً ومن جهة أخرى تُسعفُ الباحث أو الدّارس أو المؤوّل على إدراك دلالات هذا العمل المعطى واكتشاف دلالته المباشرة وغير المباشرة واستقصاء رؤاه المرجعية والأيديولوجية وتذوق مختلف جمالياته وفنياته، وإدراك أسرار بناء شكله الخطي"[3]

ولعلّ اللاّفت للانتباه هو أنّ هندسة هذه الصّفحة لا تحتكم إلى تشكيل واحدٍ بل تخضع لتغييرات جذرية وتوزيعات متباينة، تحمل في الغالب (اسم المؤلّفة، علامة النّشر التّجارية وعنوان الأثر)، كما يوضّح جيرار جينات.

تجب الإشارة إلى أنّ النّسق الدّلالي والأيقوني لصورة الغلاف، يجعل منها وسيلة إيضاح وإفهام، لفكّ مغاليق النّص بيُسرٍ لكن في أغلب الأحيان يكون وضعها اعتباطياً وفق ما يتوخّاه التّأثير التّسويقي وللقارئ أن يُعبّر عن انطباعاته الرّؤيوية حِيال جمالياتها ولعلّ أهمّ ميزةٍ تنفرد بها الصّورة دون غيرها من العتبات أنّها "لا ترتبط ارتباطًا عضويًا بالنّص إذ من الممكن أن تُغيّب كلّيًا أو أن تُغيّر أو أن تستبدل من طبعة إلى أخرى دون أن يتأثّر النّص بذلك أو ينتقص من قيمته الفنيّة"[4].

1- ينظر: عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص ص 50، 51.

2 - عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 18.

3- جميل حمداوي : شعرية النّص الموازي، عتبات النص الأدبي، د.ط، منشورات المعارف، 2014، ص 129.

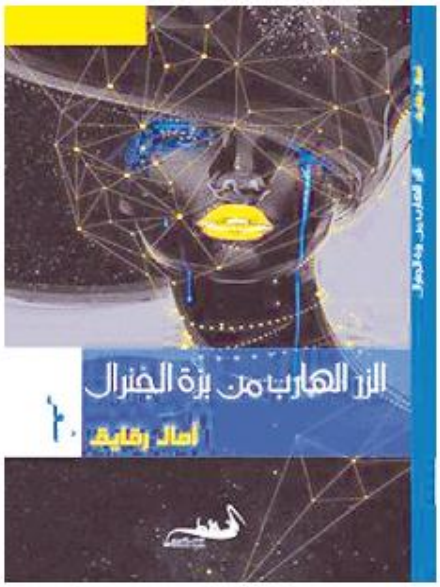
4- يوسف الإدريسي: عتبات النّص الأدبي، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، منشورات مقاربات، 2008، ص 54.

3-1-2-العنوان :شعرية التّمرّد

إنّ سرّانية النّص النّسوي المغترف من ترسّبات الذّاكرة التّاريخية ومن ذاتية الواقع، تشير إلى التّحدّي النّوعي للسّلطة الأبوية التي تحاول قمع إبداعها الشّعري والحطّ من قيمته كفنٍ لأجل إثبات الذّات الأنثوية "عبر حرية داخلية تحاول المبدعة التّحرّك من خلالها لتخاطب الوجود، وجودها الخاص أولاً ثمّ وجود بقية العالم لا من منطلق النّرجسية ولكن من منطلق التّعرّف على ذلك المكبوت تاريخيًا والذي لم تسمح لنا الظّروف الثّقافية بمثل هذه الانطلاقة من قبل"[1].

من خلال عنونة نصوصها "لأجل تسميتها لأنّ ما لا يسمى، يتوه في خريطة الكتابة"[2] وفيما سنقرأ من دواوين، سنجد أنّ الشّاعرة أثّثت أغلفة دواوينها بفضاءٍ مميّز يختلس الأسرار الأنثوية ومختلف الأيقونات البصرية ثمّ تُرفع لمتلقّيها كي يستنطقها تأويلاً أو تفكيكًا.

كما هو الحال مع ديوان "**الزّر الهارب من بزّة الجنرال** "للشّاعرة أمال رقايق،الذي يستضيف القارئ في رحلة تداعيه للمفاوضة العنيدة ضمن لعبة التّأويل:



في تجربة أمال رقايق يتحرّر العنوان من الأنساق والدّلالات المعهودة ويتدرّج من التّدفّق إلى التّشذّر،كما تنفض الدّيوان من الصّياغات العاطفية والرومانسية ،وتدفعها إلى منطقة القلق النّصي الذي يتمرّغ فيه جموح اللّغة ليخرج تجاورات علائقها وايقاعات حالاتها من برميل ديوجين للتّعبير عن المواقف السّياسية والايديولوجية التي تعترض وجودها الاجتماعي ،ولا تصبّ هذه الطّاقة المتحرّرة في الرّمز الواحد بل تتعدّاه إلى تكثيف نووي مشحون بانفجار دلالي ينبثق من نسغ رؤيوي تقول:

1- ظبية خميس : الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، ص 9.

2- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، ص 115.

الوطن عذاب ، دعني أنسى

الأرض خرائب ....دعني أنسى

الأرض وطن ...دعني أتحطّم[1].

إنّ معاينة الأيقونات السميائية في المستويين البصري واللّغوي يحيلنا على التّعالق السميائي بين العنوان /الرّمز الشّمولي ولوحة الغلاف /الرّمز الجزئي ، حيث يتناوب الرّمزان أطراف الحلولية في تجاويف النّص وأنساغ اللّحظة ومفاصل المعنى،ابتداءً من العتبة الأولى/ الغلاف التي تتوزّع على ناصيته جينات الدّفقات الشّعرية لأبرز الخلايا الدّلالية في جسد الدّيوان ؛وجه امرأة أسود بعنق طويلة يلفّها السّواد وتكبّلها سلاسل إلى أعلى الرّأس، وإلى جانب صفة الدّيوان /شعر والجفون والدّموع الملوّنة بالأزرق يتلوّن اسم الشّاعرة والشّفتين باللّون الأصفر بينما بالأبيض يكتب العنوان بحياد ماكر.

وهكذا تنعزف دلالات الألوان من مواقعها (الهدوء ،النّورانية ،التّفاؤل ،البهجة والسّرور) إلى دلالات (الخوف، الضّعف ،الشّحوب ،الكآبة والقلق)لتنتظم داخل النّسق الخطابي الجديد وتوسّع آثارها عبر اليومي ،الانتقال من الحيوي إلى المأساوي والمتآكل ،وتمتدَّ عبر مساحة اللّوحة التي تحاكي طقسًا حزينًا من طقوسنا الدّاخلية نخصّصها بالبكاء، أو من خلال السّواد الذي يذيقنا بؤس الفرد.

وشاءت الرّيشة أن تمتصَّ الألوان من اللّوحة ، وأبقت على الأزرق والأسود والأصفر ،معادلًا لونيًا شاء أن يضمّخ عناءات الجماعة التي تكابد الزّمكان البشري ، ويبدو أنّ الصّورة أظهرت أنّ المرأة على كلّ بؤسها وحزنها وارتدائها الأسود لم تتنازل عن قبعتها السّوداء ،وهناك رسالة خفيّة تُركت لنا من وراء ذلك هي أنّ المرأة كانت تعلم مآلها وما ينتظرها في هذا اليوم وأنّها بدأت يومها بالحداد والفاجعة.

على ضوء ذلك ،فإنّ الزّر في العنوان هو الكائن المهمّش المطحون الذي لا يكاد يُرى في عدسة الخطاب السّائد ،وظلّ هذ الحسّ التّعبيري يشتغل بحماس وطاقة حتى آخر لحظة إقفال ختمت بها القصائد مشروعها اللّغوي،أمّا هروبه يعني رغبته التّخلّص من دنس المفهومات السّابقة ،ورفضه الوجود في مجتمع الجنرال لعدم اقتناعه بما يكرّسه هذا السّائد /الأنظمة الديكتاتورية التي ما تزال مهيمنة ولا تعبّر عن حقيقة الواقع وحال المجتمع"الذي تعقّد إلى درجة أن يتحوّل فيه الألم ضحكًا أو ينقلب

1- أمال رقايق : الزر الهارب من بزة الجنرال ، دار النقطة للطباعة والنشر، الجزائر، 2015،ص105.

سخرية من كلّ شيء ومن لا جدوى كلّ شيء ، وهي سخرية مغتبطة لكونها متحرّرة داخليًا من سلطة الخارج ومغتبطة لكونها تعيش الكتابة حلمًا في الهامش المهمل"[1]،تقول:

نغلّف قطرة النّدى بمائها

فيما السّفح يلتقط أساس السّحابة

ننهب حبّة الأرز

ونسمّي البرقوقة موعدّا يمكن إصلاحه

ونحن نجرف الحياة مع قمصاننا المخزومة

نفكّر قليلًا بما يصعب ترويضه :مشية السّكير مثلًا أو أصابع (محمد كلاي)بالبالونات التي علّقناها بين كل القبل الفاسدة

كأجراس من الحمى والبرونز،حلمنا بالتّيه وسفكنا البندقية[2].

إنّ فجوة التّغيّر المبثوثة في الواقع هي التي دفعت الذّات العارجة نحو عوالم بديلة في فضاء الكتابة لتقول حقيقة الأشياء والكائنات وفق مسارات تتجاوز الطّرح الافضائي الشّاحب المسطّح إلى نص متوتّر متراكم متمنّع لا يستقّر على توقّعات التّلقي،وما "هذا العطاء المتجدّد العصيُّ إلاَّ ثمرة من ثمار التّمرّد على الواقع المرير ، والبوح بالمعاناة التي تحياها الشّاعرة وترجمة لنوازع نفسية داخلية تميل إلى الرّفض وتنتزع إلى العطاء المتجدّد"[3].

معنى ذلك أنّ العمل البؤري للعنوان لا يتوقّف على مستوى التّوليد الدّلالي النّابع من سميائية التّشكيل اللّغوي فحسب بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التّشكيل الطّباعي الأيقوني والخطّي المرسوم على بياض الورقة،بوصفه ضرورة طباعية وعنصرا فضائيا وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النّص[4].

كذلك،تمتلك الشّاعرة منيرة سعدة خلخال حذقًا في كسب المتلقي من خلال نصوصها التي غدت ألبومًا شاسعًا لمكنونات الرّوح وعوالم الآخر، يؤثّث عالمها الشّعري بأبجديات الواقع، جاعلةً الشّعار،

1- الأخضر بركة :الكتابة وشعرية الانفلات ،قراءة في مجموعة الزر الهارب من بزة الجنرال ،4ماي 2017،الساعة:12:20، mohamed .bouk.blogspot.com

2- أمال رقايق :الزر الهارب من بزة الجنرال،ص73

3-مجموعة من الكاتبات والكتّاب :الكتابة النسائية ،محكي الانا ،محكي الحياة، ط1 ،اتّحاد كتّاب المغرب،المغرب ،2007،ص7.

4-مجمد صابر عبيد: شعرية الحجب في خطاب الجسد ،دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا/اللاذقية،2011،ص25.

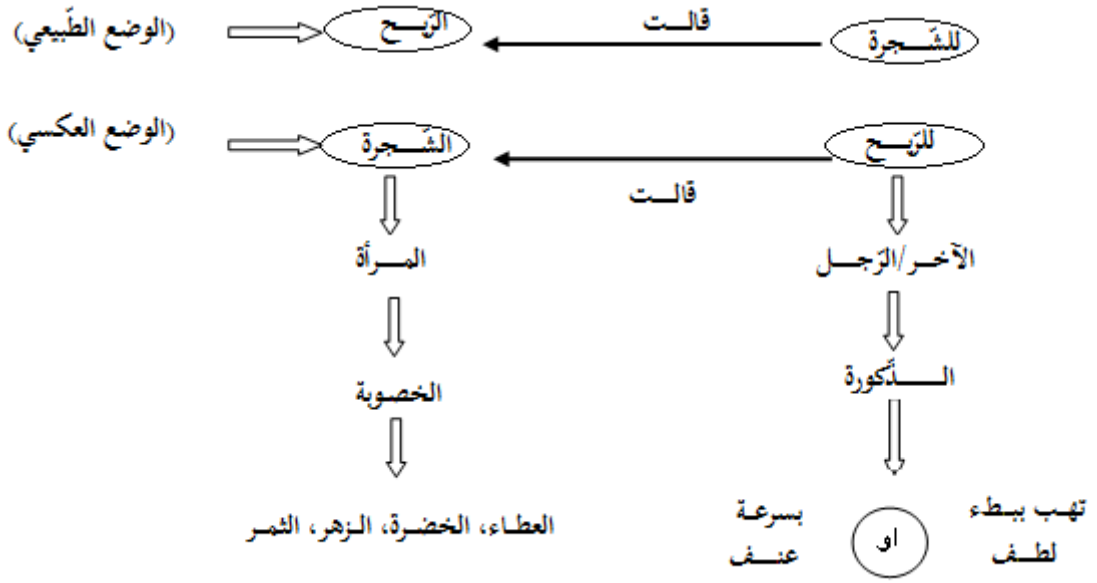
المرأة هاجسها ومرجعها،إذ تغامر الذّات في المتاهات معانقةً الهمّ التّاريخي واليومي، ولعلّ سؤال الهوية المهيمن في الخطاب النّسوي يفيدنا في استشفاف العلاقة العضوية بين التّمرّد على الواقع (الآخر، العرف الاجتماعي، الإرث الثّقافي والحضاري)، والتّمرّد على الشّكل (شعر + نثر).

إذا "كان النّص هو المولود فإنّ العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النّص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية"[1]، لذا يبدو العنوان استفزازيًا حاثًّا على مغامرة القراءة، يفتح الأنساق الدّلالية "على وسعها، ويبعدها على الانغلاق، بل ويدفع القارئ إلى اختيار أسئلة وتأويلاتها من عمق النّص ذاته، من خلال التّفصيل والوقائع والمتخيّل الذي ينجزه بصره وأناه"[2].

تبعًا لذلك، "تحضر الأشكال التّعبيرية كجروح حقيقية داخل النّص الأدبي"[3] حينما تصوغ الشّاعرة نصها وتُحرِّض قارئها على حرث الفضاء الدّلالي والرّمزي بمعوَل المغامرة.

أوّل ما يُلفت انتباه القارئ في واجهة الغلاف هو الطّابع الفضائي المميّز الذي تبرزه الصّورة المرافقة كنصٍ محاذٍ ،ينجز إدهاشه من خلال وجه المرأة وقد انقشع عنه الضّباب وظلامية المجتمع بعد أن تمرّدت على السّائد وتحرّرت من القلق المفتوح على أسئلة التّهميش والتّمزّقات التي مسّت هوية (الأنا)، وذلك عبر متواليات لا تلبث أن تنصهر في فضاء الغلاف.

هذا ما تعكسه هيئة العنوان المعبّأة لونيًا بالأحمر وما يوحي به من جوانب متوتّرة، قلقة، وما يرشح به من قوة التّأثير والتّحدّي ولفت الانتباه، وكأنّها بذلك تمارس عروجها الذي يستغرق الأعماق:



1- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، ص 104

2- واسيني الأعرج: مدارات الشرق، بيان التفكيك والاختراق، مجلة نزوىwww. Nizwa. com

3- عبد النور إدريس: الكتابة النّسوية، حفرية في الأنساق: الذات الأنثوية، الجسد، الهوية، ص 81.

إزاء هذه المغايرة/ العملية العكسية التي أفرزتها حوارية (الشّجرة والرّيح) و(المرأة والرّجل)، حيث تمضي الذّات الأنثوية بعيدًا عن السّلطة القامعة والخروج من منطقة الظّل وتجاوز دوائر العتمة التي فرضها الآخر وحان دورها(الشّجرة) لإضاءة المخفي، لتقول :

ظلمتني، قالت الشّجرة

للمستبد بالنّظر

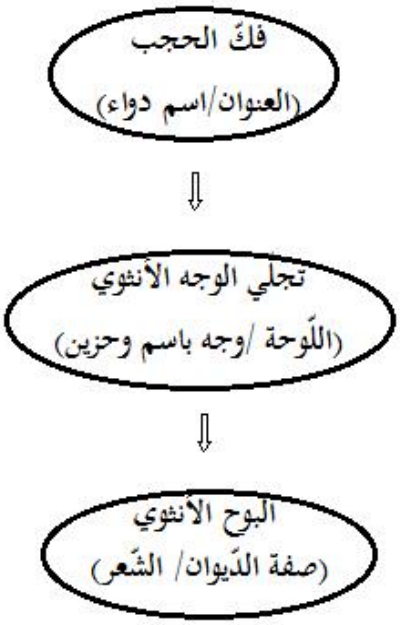
للعاكف على المتأمّل في عريّ مفتضح[1].

كما اقتضى الأمر أن يكتب اسم المؤلّفة/ الشّاعرة أعلى الصّفحة وبلونٍ أسودٍ رامزٍ للارتداد والخروج والتّمرّد ،وكتابته بهذه الطّريقة تدّل على ثقافة الشّاعرة بقدرتها على تجاوز الوضع السّائد وقدرتها على الإبداع.

يبدو العنوان بمتعلّقاته عملية توهّج واحتراق انوي للمبدعة ،إنّه "مراوغ،ماكر ،ساحر"[2]بما يحمله من شفرات المراوغة، وبما يقدّمه من رؤى جديدة لم يعتد عليها الخطاب العربي من قبل،لذلك عمدت سميرة بوركبة إلى تغليب الوظيفة الاغرائية على الوظائف الأخرى بعنوان مؤثّث بالدّهشة والحيرة ،ومتوجّس بالاغراء القصدي ،يخفي دلالاته بامتناع ينماز بالغرابة ،ما حوّل القراءة إلى مغامرة تشتغل على انزياحات لغوية، فكانت العناوين النّسوية بمثابة نوافذ للبوح الأنثوي، تنصهر مع تداعياتها الدّفينة وتضطرم برائحة الأنثى حيث تناقش من خلالها طموحها الاجتماعي وتفاعلها مع مجريات الحياة،أرادت من خلالها إسقاط أقنعة الواقع الذي تتعمّل داخله فصول الرّؤى :

1- منيرة سعدة خلخال: للرّيح قالت الشّجرة، ص 5.

2- بسام قطوس: سمياء العنوان ،ص66.



ولابد لمن يقرأ نص العنوان / ليزانكسيا الدّال المفرد الموغل في التّنكيرية أن يكتشف التّوافق بينه والتّشكيل البصري للغلاف ولوحة الفنان التّشكيلي حسن زويني "**عائشة**"، التي وشّحت بها الشّاعرة وجه الدّيوان ، والمزوّدة بشحنات بصرية ؛وجه لامرأة باسم من جانب وحزين من جانب آخر،ما أسهم في توسيع المعنى وفتح آفاق خلاّقة للتّأويل ،حيث تجتمع الثّلاثية المتناقضة على جسد الغلاف. من خلالها،تمكّنت الشّاعرة من مخاطبة القلق الوجودي وجماليات الحياة وضخّ المشهد الشّعري بمشاهد نفسية وأنساق دلالية تعكس انفعالاتها الجامحة ،تقول:"اخترت ليزانكسيا كعنوان لارتباطه بمهنتي بدرجة أولى حيث أنّ الكتابة الشّعرية في حدّ ذاتها هي عملية اسقاط لما هو مخزّن في اللاشعور من حالات وأحداث، وهي من جهة أخرى تفريغ نفسي لما تكتنزه نفس الانسان من هموم وأحزان"[1]لذلك تريد أن يساهم ليزانكسيا(ها) الشّعري في علاج القلق وتهدئة الاعصاب.

ولا عجب أن يتوقّع القارئ أنّ ديوان "**ليزانكسيا**"* وهو اسم لدواء مخدّر لعلاج القلق ومهدىء ومضاد للتّشنجات ومرخي للعضلات ، سيعالج حالات مرضية وأزمات نفسية بطريقة شعرية ،لكنه يفاجئ أنّه لم يكن إلاّ عنوانًا لقصيدة من بين قصائد الدّيوان، لأجل ذلك حرصت على راحة قارئها حتى لا يتوه في أدغال العنوان،وسعت إلى الحدّ من هذا الغموض لضمان مقروئية النّص حين تعمّدت

1-سميرة بوركبة : الكتابة الشعرية ليست بمعزل عن مجريات الحياة ، حاورتها نوارة لحرش ،جريدة النصر 15 ديسمبر 2015،قسنطينة ،الجزائر ،ص15.

*ليزانكسيا (lysanxia) اسم دواء يوصف من طرف أطباء الامراض النّفسية والعقلية لمرضى العصاب النفسي الذين يعانون من القلق وهو العقار الذي يعرف تجاريا باسم سيرالكس(cipralex) ويعرف أيضا علميا باسم استالوبرام(escitalopram) ؛مضاد للاكتئاب، محسّن للمزاج ويقتل كثيرا من الخوف والتّوتّرات .

إعطاء إشارة في مقدّمة الدّيوان شرحت فيها المعنى وارتباطه بالمتن،ف "ليزانكسيا ، بالنّسبة لي هي دواء الرّوح بدون مواد كيميائية ،بل إنّها دواء النّفس عن طريق اللّغة الشّعرية أوليس الشّعر بلسما للرّوح؟"

فالشّاعرة إلى جانب كونها إنسانة ،هي صاحبة رسالة جعلت من مدوّنها حقلاً اجتماعيًا بما تصوّره من هواجس ومتطلّبات للانسان الذي يتنفّس أحلامها وأحزانها ضمن كلّ مؤسّسة اجتماعية ،ذلك أنّ"الفن في جوهره انعكاس أو تمثّلات سيكولوجية للحالات والظّواهر التي تجري في سياق وجودها الاجتماعي والطّبيعي،وأنّه الوسيلة التي يهدف الانسان من خلالها بوعي أو بدونه إلى تحقيق توازنه النّفسي ،وذلك بالتّعبير عمّا بداخله من مشاعر ومكبوتات ومدركات وتمثّلات "[1].

ولما كان الشّعر مكابدة ،وجهدًا روحيًا تبذله النّفس في سبيل ايجاد الكلمة والمعنى التي تُجلّي اللّحظة الشّعرية ،تتجمّع كلّ قوى الشّاعرة بحثًا عن الكلام الذي لم يقل بعد بل إنّها "أدخلت عن وعي أو غير وعي تجربة الحداثة الشّعرية إلى مصحّة نفسية ،ليكشف عنها أطباؤها المتخصّصون ،ثم يصفوا لها الدّواء المناسب الذي يعيد لها توازنها السيكولوجي الابداعي والفكري قبل أن تضمر وتنتهي وتتلاشى"[2] .

يغدو العنوان النّسوي علامة سميائية تمارس التّدليل وجزءً عضويًا يَهبُ النّص كينونته حين يتعالق بما يمكن أن تطرحه البنية الشّعرية للقصيدة النّثرية من دلالة وايحاء ،ونقطة التّقاطع الاستراتيجية التي يَعبُر منها النّص إلى العالم والعالم إلى النّص ، ولا تتوقّف صياغته على مهارة الشّاعرة في تعيين التّشارك الدّلالي بين المتن والعنوان ، وإنّما في إرغام القاريء على دخول دوائر المخاتلة والمراوغة.

–تراكيب العنوان :

تتراءى الإشاراتُ اللّغوية (الدّالة على الكتابة) وغير اللّغوية (صور، رموز، ....) على صفحة الغلاف لاستثمارها في فهم الدّلالات الخطابية حيث تختزل المقاصد في المتن، هذا الإجراء مكّننا من إدراك الدّلالات المترامزة التي توسّلتها الشّاعرة "من أجل غدٍ أفضل ومستقبل حالم للمرأة المطحونة التي تُغالب الزّمن بشيء من القلق والمخاطرة والتّوجّس والتّألم"[3].

1- قاسم حسين صالح : في سيكولو جية الفن التشكيلي ، ط1،دار دجلة للنشر ، الأردن ،2008،ص65.

2- ابراهيم عثمان : كلمة في أمسية سميرة بوركبة أوليزانكسيا الشعر ،22أفريل 2017،الساعة:19:53،www.nawafedh.org

3-الأخضر بن السائح : سرد الجسد وغواية اللّغة، ص 23.

عنوان الدّيوان	صاحبة الدّيوان	نمط التّركيب الجملي
غجرية **أوجاع** **الخلخال** **النّبيّة**	**نصيرة محمدي** **نادية نواصر** **حبيبة محمدي** **ربيعة جلطي**	مبتدأ محذوف (هذه) (هذا) + خبر (غجرية، أوجاع، الخلخال، النّبيّة)
عطب الرّوح **أشجان الملح** **صدى الموال**	**زينب الأعوج** **منيرة سعدة الخلخال** **نادية نواصر**	مبتدأ محذوف (هذا) (هذه) + الخبر (عطب، أشجان، صدى) + المضاف إليه (الرّوح، الملح، الموالي)
كلّك في الوحل ... وبعضك يُخاتل	**رواية يحياوي**	مبتدأ وهو مضاف+ جار ومجرور متعلّق بخبرمحذوف تقديره كائن أو موجود+بعضك معطوفة على كلّك +فعل فاعله مستتر تقديره هو، والجملة الفعلية (يخاتل) في محل رفع خبر.
للرّيح قالت الشّجرة	**منيرة سعدة خلخال**	جاروبمجرور+فعل +فاعل
من التي في المرآة	**ربيعة جلطي**	خبر مقدّم+مبتدأ مؤخّر+جار ومجرور.
أرفض أن يدجّن الأطفال	**زينب الأعوج**	فعل وفاعل+حرف مصدري ونصب+فعل وفاعل والمصدر المؤوّل في محل نصب مفعول به للفعل أرفض،وتقدير الجملة (أرفض تدجين الأطفال).

كما لاحظنا ينهل الإبداع الشّعري النّسوي من الصّيغ التّركيبية للجمل الاسمية ما يناسب تحوّلات الذّات، ذلك أنّ "الشّاعرة تسخّر كلّ ما تملك من طاقات فنية في سبيل خلق الصّورة ونقلها بكامل

صفاتها وخصائصها التّخييلية ومزاياها، وبما يتلاءم وواقع تجربته في القصيدة"[1] ماجعل المرأة المبدعة تستعين بتراكيب اسمية تخرج بها من التّناسلات السّابقة التي فرضتها التّراكيب اللّغوية الذّكورية في محاولة السّيطرة على اللّغة/ التّركيب/ النّظم.

حيث تلوّن العنوان/ المقام المربك الأوّل بمساحيق الجملة الاسمية، ممّا أكسبه سمة وجواز سفرٍ يميّزه عن العنوان الذّكوري فـ"الاسمية خاصة مميّزة في بنية العنوان وجملته حتى تكاد تكون الخاصةالأساس في العنوان"[2]النّسوي، لذلك لها النّصيب الأوفر في جمل العناوين الدّالة على **الثّبوت والهدوء والاستمرارية** التي تعوّدها القارئ من الأنثى الضّعيفة المستسلمة الخاضعة، فتفتح شهيته لقراءتها بعد أن تحكم قبضتها، لكن ما تلبث أن تباغت دهشته حين يلج المتن المفعَّل **بالتّمرّد/ الثّورة/ الاعتراف والبوح...**

وبالنّظر إلى بنيتها التّركيبية النّحوية واللّغوية نجد تداخلاً في مستوياتها، فمنها ما تؤلّفه كلمة واحدة (**الخلخال، النّبيّة...**)، ومنها ما يتجاوز المفردة الدّالة الواحدة إلى بنية المفردتين فأكثر (**من التي في المرآة؟، صدى المول،..**).كما نستشفّ اشتغالها على آلية الحذف النّحوي، وهذه الظّاهرة تفرض نفسها بقوة على شِعرها(**من المبتدأ أو الخبر**)، هذا ما تتراشقه التّراكيب عبر البوح والاعتراف من جهة والجرح الدّلالي من جهة أخرى، اعتمادًا على"التّكثيف الشّديد للمعنى الدّلالي للعنوان الذي يترافق مع ميل الكاتب إلى الاختصار"[3].

هكذا يبدو العنوان في الشّعر النّسوي الجزائري على درجة من الارتباط الضّمني والصّريح بتجربة المرأة داخل مجتمع أبوي كرّس دونيتها وفرض هامشيتها،أرادت أن تُعلن من خلال العنوان:"أنّ النّاقص والمهمّش والضّعيف ليست قيمًا ساقطة ولكنّها تستطيع أن تكون قيمًا إبداعية إذا ما استنهضت الحسّ الابداعي فيها "[4]، كما نتبّين أنّ تاريخ القهر والتّهميش تَصيَّر نظمًا عنوانيًا راغبًا بالانبثاق الذي يُضمر بوحًا عن همومها ورغباتها الإنسانية ورفضًا لوضعيتها السّلبية وتمرّدًا على التّقاليد الذّكورية.

1- محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، 2006، ص 178بتصرف.
2- محمد عوييس : العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، المكتبة الأنجلو مصرية، ط1، القاهرة، مصر، 1988، ص 35.
3- مفيد نجم: الربيع الأسود، دراسة في عالم زكرياء تامر القصصي، ط1، منشورات وزارة الثقافة دمشق/ سوريا، 2006، ص 15.
4- عبد الله الغذامي:قراءة القصيدة الحرة،17أفريل2017،الساعة00:14،www.startimes.com

3-1-3-الصّور المصاحبة:بروفيل أنثى

يوسّع النّص النّسوي آفاق حرّيته حين يشتغل على الفضاء الصّوري الذي يمنحه تأشيرة الخروج من النّص النّموذج ويحلّق به "في لازورد في الفضاءات اللاّنهائية؛ وهي زمن اختراق الجاهز"[1] ضمن هذا السّياق "باتت مصاحبة الصّورة الفوتوغرافية أو الرّسم للقصيدة مسألة مطلوبة"[2]أين تتمرأى حياة الرّموز والإشارات الغير اللّغوية الخارجية المترابطة بأخرى داخلية.

في ظلّ ذلك تحاور منيرة سعدة خلخال في "**العين الحافية**" اللّوحة وتسألها أحاسيسها ورؤاها وهي بذلك تقرأها شعرياً، كما تخاطب الصّورة الظّليّة للنّساء في (**9**) **لوحات*** مختارة للفنانة ياسمينة سعدون، التي أنجزت رسوماتها بتقنيات ممزوجة (الألوان الزيتية، الأكريليك....)وكرّست مجموعة كبيرة منها للمرأة وهواجسها كما نرى:

إذ يبدو واضحاً أنّها رسمتهنّ دون أفواه وهي بذلك تعبّر عن مشاعر معقّدة باطنية، وتقصد بهذا **الطّمس/ غياب الفم**، التّعبير عن المرأة في أيّ مكان مهما كانت لغتها، كما يمكن أن يجسّد معاناة المرأة وعجزها، فمن يهبها صوته أو من يُعيرها شفتيه؟.

1- أحمد دلباني : سفر الخروج، اختراق السُّبات الاديولوجي في الثقافة العربية، درا التكوين، دمشق، سوريا، 2010، ص 17.

2- شربل داغل : الشعرية العربية الحديثة،تحليل نصي،ط1،دار توبقال ،الدار البيضاء،المغرب،1988، ص 17.

*- اللّوحات الموجودة في الديوان، النّساء(ص 112)، الأجنحة (ص 14)، الرّقصة (ص 16)، المرأة والطفل (ص 18)، الهدوء (ص 20)، الوحدة (ص 22)، الشخصية (ص 24)، الحب المجنون (ص 26)، بروفيل امرأة (ص 28).

وفق أدبيات التّحليل النّفسي المعمّقة، فالفم رمز المرأة وأنّ هذا الوجه الذي حرم منه يمثّل خوفها من العجز،كذلك المسار اللّوني هنا محكوم بالآثار النّفسية، بالإضافة إلى جمالياته التي تعدّل الضّجيج الذي تثيره الموضوعات .

يبدو جلياً الانسجام بين اللّوحات التّشكيلية المعّلقة على جدار الصّفحة والنّص الشّعري وعتباته، فهو أكثر ما يجذب الانتباه إلى حسن إنصات الشّاعرة لشخوص البورترية (**ملامح الوجه، الأشكال، الألوان**....)، وتفعيل الشّبكات الدّالية واللّغوية المبثوثة كيما تستيقظ اللّوحات كامرأة تتنفّس أشواقها وتباريحَها، تقول الشّاعرة:

مغمضة العينين،

سيري نحوكِ،

اندفعي حولكِ،

تمسكي بكِ،

تقّيدي بحدود القامة،

انظري فيكِ،

لا تتحرري منكِ،

اختبئي خلفكِ،

واغفلي الوقوف دونكِ،

فبمن سواك يليق هذا الكبرياء؟[1].

فرغم أنّ العين حافية...."بلا نظّارات ، بلا حذاء يقيها حرّ الاحتمالات أو برد التّردد....."[2] إلاّ أنها "باءت بالقرار وراحت تخاطب اللّوحة، تُسائلها معانيها..."[3]،ومن جهة أخرى، فالمتن في نصوص ربيعة جلطي (**تضاريس لوجه غير باريسي، شجرة الكلام، ومن التي في المرآة؟**.)، يَدعو القارئ للارتماء في لعبة المعنى، حين تتطعّم هذه المتون بالرّسوم حتى تمتصّ قلق الكتابة وتمنحها بريقاً مختلفاً، مختصرة هلام المتن إلى رموزٍ تتوزّع محتالة على الصّفحة، فيُدفع القارئ -بالتّالي- نحو مقامات التّأويل والمحاورة تقول في **سوناطا 1**:

1- منيرة سعدة خلخال: العين حافية، منشورات سهل، الجزائر، 2009، ص 25.

2- منيرة سعدة خلخال: مقدمة الديوان "العين الحافية"، ص 7.

3 - المصدر نفسه، ص 7.

كلّ النّار في أيديكم

وبين الحاجبين أخدود...

وأنا،في كفوفي الورد

ولغتي غناء.

تمهّلوا...

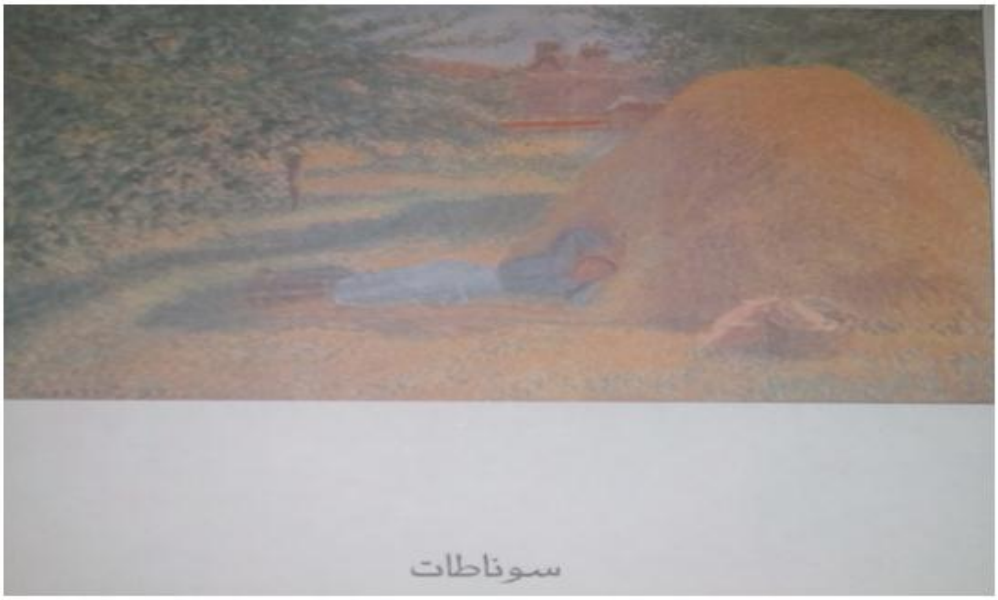
إن صوّبتم نحوي جماركم

ما الحيلة إذ يجيء الرّبيع

وتقصف عاصفة الزّهور

قفاركم[1].

وقد أرفقت الشّاعرة النّصّ بالشّكل الآتي:



يغدو النّص فرصة الشّاعرة للنّفاذ إلى حرية الحضور بالكلام الحرّ، وبامكان القارئ أن يعود إلى نص (**سوناطات**) ليلحظ التّلاحم المنبعث من النّص و متعلّقات الشّكل المتدفّق بالاستقرار والهدوء والرّاحة بعد التّعب وقد خبّأه الحقل بين أغصانه، والذي يومئ به وضعية المرأة فوق العشب ،كما تفرض اللّوحة المصاحبة نوعًا من توجّس لوني وايقاعي ؛ففي كلّ ضربة فرشاة أو هارمونيا يعبّر الالتحام بين ألوان الحقل الأخضر وسنابل القمح النّارية وبين حياة الانسان من خلال رسم الدّرب

[1] – ربيعة جلطي : من التي في المرآة؟، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2003،ص 107.

أو الطّريق في منتصف الصّورة،وبذلك تعكس لنا الصّورة المعنى الرّابض في تضاعيف القصيدة التي تبدو فوارة بالتّوق الأنثوي لحلم الخروج والتّغيير والنّهار الجديد،تقول في **سوناطا3**:

دعي النّدى يتدحرج فوق الأوراق

دعيه ينساب على خدود الوقت...

غنّي لنهار جديد[1].

3-1-4-المؤشّر الجنسي:انتهاك حرمة الأجناس.

تتقدّم الممارسة الكتابية الحداثية لتخلخل الخطاب الشّعري القار ساعةَ دونها من تشظّيات القول وهو يرنو إلى توطين كيانه الإبداعي الأمر الذي مكّن الأجناس الأدبية من التّماس الحميم الذي لم يعُد مدعاةً للدّهشة والتّساؤل، رغم ذلك من حقّ القارئ معرفة الجنس الكتابي الذي يقرأه لأنّ النّسب الأجناسي يساعده "على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقّبل أفق النّص"[2].

فتأتينا قصيدة النّثر النّسوية "جنسًا أدبيًا تتماهى في ظلاله كثير من الأجناس الأدبية المتعارف عليها"[3]، سماته الوراثية من حركية التّداخل وزمرته من التّحوّل المنفتح العام حين يتوحّد في مصله الشّعر والنّثر،هذا البناء يسعى إلى الخروج على المفهوم المتوارث، لينخرط في فضاءات المعنى بمعزل عن مؤسّسة السّائد، ضمن هذا السّياق، تصرّح المبدعة الجزائرية بجنس العمل الأدبي(**الشّعر**) كما في:

*المشي في محرابك لنادية نواصر

*أشجان الملح لمنيرة سعدة خلخال

*عطر الّذهاب لصورية إينال

*زمن لاانهيار البلاهة لصليحة نعيجة

وهنّ بذلك يفرضن على المتلقي آليات تلقّيه.

لكن يغيب المؤشّر الجنسي عن صفحات غلاف بعضهنّ،ومردّه تداخل النّص مع أجناس أخرى لا غلبة فيه الواحد على الآخر[4]، أرادت بذلك استبدال "صيغة التّجنيس الصّريح بما يشُبه التّجنيس الخفي الذي يعطي الفرصة للقارئ حسب سياقه الزّمني أن يستخرج معطيات النّص وأفقه"[1].

---

1 – ربيعة جلطي : من التي في المرآة؟،ص 109.

2– حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص 57.

3– حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 19.

4–ينظر: أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة تحت سماء كوبنهاجن أنموذجا، ضمن مجلة مقاليد، ع7،2014،ص 58.

على نحو ما نجده عند: ربيعة جلطي في الدّيوان/ القصيدة: **النّبيّة**

في حين اختارت أخريات أن تضعن أسفل غلاف إصداراتهنّ صيغة التّجنيس **نصوص إبداعية** أو لفظة **نصوص** فقط، "في محاولةٍ لتوجيه القراءة أو ربّما لتحذيرها من خطأ استحضار المعايير الجمالية في نقد الشّعر"[2] وتطبيقها على نصوصهنّ، لذلك ينبغي دراستها بجماليات نصيّة نابعة من طبيعة النّص لا شعرية ولا سردية، هذا الانتهاك لحرمة الأجناس الذي مارسته الشّاعرة نابع من "حاجات شعرية وتموّجات نفسية ضاغطة"[3] تتعدّى "تحسين السّلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات"[4]، بحثًا عن التّميّز والتّفرّد.

3-2-الخطاب المقدّماتي:تذكير العتبة

تُعدُّ المقدّمة نصًّا موازيًا وعتبةً قرائيةً" تضع للنّص محيطًا وتقدّم حوله إيضاحًا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائمًا، كما توفّر للنّص بُعدًا تداولياً وتعمل على التّأثير في القارئ مشكّلة مايمكن تسميته الميثاق التّمهيدي"[5]، وتبث في ذهنه تصوّرًا عن هوية النّص/ سبب كتابته، كما تحدّد له مسارات التّلقي، معتمدة "إستراتيجية البوح والاعتراف"[6].

وهي بذلك توجّه القراءة -كونها نصًّا استباقيًا- "وتحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها، إنّها نص محمّل ومشحون، إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره"[7].

الشّاعرة الجزائرية، تدرك خفاءات المقدّمة وموقعها الحسّي المفتوح على أبجديات شعرية تحمل رائحة الأنوثة، منتصرة على مرض الغياب، حيث تكتب الشّاعرة ديباجتها (**مقدّمة ذاتيّة**)كما في ديوان "**كلّك في الوحل....وبعضك يخاتل**" لراوية يحياوي، إذ تغمر ثقتها بالنّفس ووعيها بالذّات فضاء المعنى، أو حين تتولّى إحدى أخواتها ممّن استوعبن مخاض سنين عجاف، فتسّاقط عليهنّ نخل

1 - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 58.

2- وليد بوعديلة: تجريب البنية وفتوحات الرؤية، ضمن مجلة عمان، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، الأردن، ع122،أوت، 2005، ص 82.

3- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص 160.

4- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 100.

5- عبد الواحد بن ياسر: الخطاب المقدماتي، ضمن مجلة علامات، ج47، م12، جدة، مارس 2003، ص 630.

6- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، ص 51.

7- المرجع نفسه ، 53.

الكلام رطبًا جنيّاً تقديمها (**مقدّمة غيرية**)،كما في نوافذ الوجع بقلم نصيرة محمدي وأخريات فضّلنَ أن تأتي نصوصهنّ بلا مقدّمات "كالرّوح...كالمطر... كأيّ شيء يحمل نكهة الفجاءة والانبهار"[1] لكن وخلافاً لذلك، تجنح أغلب الشّاعرات في مقدمات دواوينهنّ إلى وصاية الرّجل كي"يحرس عتبات النّص المؤنّث"[2] آخذًا بيَد الملتقي إلى الدّاخل حيث المتن:

الشّاعرة	المجموعة الشّعرية	كاتب المقدّمة
أحلام مستغاني	على مرفأ الأيام (1972)	الأخضر السائحي
ليلى راشدي	متاهات الصّمت (1982)	محمد الطاهر فضلاء
جميلة طلباوي	شظايا (2000)	علي ملاحي
سليمى رحال	هذه المرّة (2000)	سليمى رحال
منيرة سعدة خلخال	لا ارتباك ليد الاحتمال (2002)	عز الدين ميهوبي
خيرة بغاديد	ممرّات الغياب (2003)	رابح خدوسي
نوارة لحرش	نوافذ الوجع (2004)	نصيرة محمدي
شهرزاد بن يونس	والبحر أيضًا يغرق أحيانا (2005)	حسن دواس
راوية يحياوي	رُبّما (2007)	السعيد بوطاجين
نوارة لحرش	أوقات محجوزة للبرد (2007)	سعدية مفرح
زهرة بوسكين	إفضاءات من زمن الدّهشة (2007)	أديب كمال الدين
منيرة سعدة خلخال	العين حافية (2009)	منير سعدة خلخال
صليحة نعيجة	زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر(2009)	عيسى قارف
راوية يحياوي	كلّك في الوحل ... وبعضك يخاتل (2014)	رواية يحياوي

رغم وعي المبدعة أنّ المقدمة خطاب مساعد ومفتاح قرائي يستند على الغواية، لاستدراج القارئ حتى يبادلها لذاذات التّلقي إلاّ أنّ جلّ أعمالها يُبشّر بها الرّجل بعد أن يفتح مدُنها النّصية، لكن لماذا انفصلت الكاتبة عن أناها وارتمت في أحضان الآخر؟.

1- مالك بوذيبة: مقدمة أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي، ط1، دار الهدى، عين المليلة، 1995، ص 5.

2- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 69.

ربما ويعود تذكير عتبة المقدّمة لأسباب منها:

1-أنّ المرأة الكاتبة لا تزال تتنفّس"**ثقافة الحريم**" وتعاني مخاضًا مزمنًا فُرض على النّص النّسوي، فكان لها أن تُحرِّك إبداعها وفق وصايته، كما أنّها لا تريد خرق أفق المتلقي الذّي تعوّد على الصّورة النّمطية المتمثلة في تبعيتها للرّجل.

2-تشعر المرأة/ الكاتبة بحاجة لأن تثبت للآخرين أنّها تستحق هذه السّلطة / الكتابة، لذا تضطرّ إلى تبرير هذا العمل بقلم الرّجل/ الآخر كاعتراف منه بإبداعيتها أي أنّها تستعير صوته وأدواته احتفالاً بامتياز أنوثتها .

3-يعود السّبب إلى نقص ثقة النّساء بأنفسهنّ[1].

4-"الغيرة الأخواتية" تجعل المرأة أكثر اطمئنانًا لمساندة الرّجل، وإلى إعطائه الثّقة التّامة.

5- وإذا اعتمدنا طروحات التّحليل النّفسي، نرجعها إلى عقدة الخصاء" complexe de castration" النّاجمة عن الحسد الذي تحسُّ به المرأة نحو الرّجل لاحتقارها لنفسها وعدم قبولها لفارقها الجنسي، وتعود في نظرية التّحليل النّفسي إلى الخوف والقلق[2] من فقدان الكمال الجسدي،فالخوف من الاخصاء هو ما تنسجه الأنثى في علاقتها بذاتها ،ولذلك نجد المهيمن ونحن نقرأ الأنثى في سيرتها الذّاتية يكمن في البحث عمّا يجعلها امرأة قضيبية ،ولكن بمعنى السّلطة[3].لذلك تلجأ إلى الرّجل/ المقدّم لتكمل جسدها النّصي/ نصف إبداعها، إذ لا يستقرّ وضع المرأة إلاّ عندما تطعّم نصّها/ جسدها بنصٍ ذكوري موازٍ بحثا عن كمال وهمي منشود"[4].

يبدو أنّ هذه النّظرية تكرّس لمفهوم "المرأة كائن ناقص" وأقلّ قدرًا من الرّجل لذا وجّهت كارين هوربي مفهوم **حسد الرّحم**[5] كمضادٍّ لمفهوم **حسد القضيب** وهي القدرة التي يفتقر إليها الرّجل.

إنّ الأنثى إذا تجرّأت على تأنيث المقدّمة قِيل أنّها تسترجل، وإذا خضعت لشروط الوصاية الذّكورية قيل عنها كائنٌ ناقصٌ!!؟؟.

1- عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللّغة، ص 169.

2- يوسف وغليسي: الخطاب التأنيث، ص 70.

3- ينظر: لطيفة لبصير:سيرهن الذاتية ،الجنس الملتبس،محاكاة،للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق،2013،ص39.

4-ينظر: ميشيل حنا: حسد القضيب، غلطة فرويد الجنسية13 سبتمبر 2016،05: 11، htt:/ /elyom .new.com

5- ينظر: لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحيّة، الكويت، ص 24.

3-3-قناع الكتابة:غربة الاسم/ غربة النّص

تحيل الكتابة"إلى فيوضات الذّات وتشظّيات الأنا في بوحها وحركيتها المتنامية عبر انزياحات كثيرة تشير في غالبيتها إلى تلك الجيوب البعيدة الغور التي تتماهى في حركية التّاريخ ومنعرجاتها المتشابكة"[1]،لكن حين تشاء الكاتبة ممارسة هذا الطّقس ورجّ أفق المغامرة والإبداع لإضرام حضورها داخل شرنقة السّائد الأدبي ،كثيرًا ما تقدّم نفسها من خلف حجاب أوتتّخذ لها دروعًا رمزيةً ،هذا الأمر لم يكن دوماً خيارها ورغبتها وإنّما هو خوف من رفض المجتمع لها أولماَ تكتبه، فالاسم المستعار هو حاجز الأمان بينها وبين أعراف المجتمع،لهذا اتّخذت الرّوائية والشّاعرة الانجليزية تشارلوت برونتي (charlotte bronté) مؤلّفة رواية"**جين آيير**" اسم(**كيوربيل**) الذي وجدت فيه الهويّة اللاّزمة للنّجاح آنذاك، وبدأت الأمريكية (**لويزاماي الكوت**) (Louisa May Alcott) باسم مجهول"**أ.مبارنرد**" لما كانت تتوقّعهُ من ردّ فعل تجاه عمل روائي نسوي، وتدخل الرّوائية الانجليزية (**ماري آن إيفانس**) "Mary Ann Evans" عالم الأدب باسم ذكوري **جورج إليوت** كي تؤخذ أعمالها بمحمل الجدّ.

افترضت فرجينيا وولف بأنّ هذه الظّاهرة ناتجة عن"صراع داخلي عانت منه المرأة الطّموحة في مجتمع ذكوري لا يأخذ إنجازات النّساء على محمل الجدّ فلجأت المرأة إلى الاحتجاب وراء اسم ذكوري مستبعدة بذلك هويتها الحقيقة على السّاحة الأدبية"[2].

وفي الضّفة الأخرى، تختار الشّاعرة الأديبة، ريحانة الشّرق:"**ماري إلياس زيادة**" أوّل اسم مستعار لها "**إيزيس كوبيا**" وضعته لمجموعة من الأشعار ،ثم تختار اسم"**مي زيادة**" الذي اشتهرت به وهو اختصار لاسمها الحقيقي، كما اختفت "**عائشة عبد الرّحمن**" خلف "**بنت الشّاطئ**" خوفاً من إثارة حفيظة والدها؛ فكان"الخوف الأزلي ... يمنعها وينأى بها عن الجهر بهذه الأحاسيس خوفًا وتخوفًا من مجتمع لائم، بل ومازالت المرأة متخوّفة من الإفصاح عن أدّق مشاعرها الأنثوية"[3]،يبدو أنّ ملازمة الاختباء قد انعكس على الكتابة عند المرأة التي" تكون غالبًا مختفّية ومستورة ليس لأنّها حتمًا ممنوعة ولكن لأنّها تشعر كمجرمة ،إنّها كتابة اللّيل"[4]

1- عبد الحميد شكيل: ملامسات حول الكتابة النسوية في الجزائر، ضمن كتاب وحملن القلم الخاص بأشغال مهرجان الشّعر النّسوي في طبعته الأولى،مطبعة الأهرام،قسنطينة،2010 ، ص 53.

2-ينظر : الأسماء المستعارة في الأدب النسوي العالمي www. Inkitab.com. 2016. 09. 09الساعة 13.05

3- لوسي يعقوب: لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، ط1، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2001، ص 178.

4 - زهور كرام:السرد النسائي العربي،ص57.

في الجزائر كذلك أحكمت حمّى الأسماء المستعارة قبضتها على تفكير أغلب الكاتبات الجزائريات اللاّتي اتّخذن من الأسماء والكنيات والرّموز المزيّفة والمشفّرة منفذًّا لهنّ خوفًا من ردود أفعال المجتمع الذي ما يزال في مرحلة تكوينه ثقافيًا واجتماعيًا وسياسيًا بعد فترة طويلة من التّجهيل الاستعماري"[1] أو" تحايلاً على الأسرة أو هروبًا من النّقد الاجتماعي أو تنصّلًا من مسؤولية الانتماء القبلي والعروشي في حال ارتكاب خطأ شخصي خلال الكتابة"[2].

ومن اللاّتي اتّبعن هذه السّنة في الوسط الأدبي النّسوي الجزائري نجد الشّاعرة المذيعة مبروكة بوساحة التي عرفت باسم "**نوال**" ومسعودة لعريط باسم " **غيوم**" وراوية يحياوي " **بنت الريف**" وفاطمة غول "**ميّ غول**"، فضيلة ملكمي " **فضيلة الفاروق**" فوزية ضيف الله " **بنت الأقصى**" وكريمة ناوي " **الموهبة السمراء**" وخديجة زواقري " **أم سارة**" وفضيلة زياية" **الخنساء**" وغيرهنّ اقتفاءً بأقرانهنّ اللاّئي كتبن بالفرنسية مثل الأديبة **فاطمة الزهراء إيمالاين** عندما أصدرت أوّل أعمالها الرّوائية في صائفة 1975 بعنوان" La soif" باسمها المستعار الجديد " آسيا جبار"، كذلك سامية بن عامر؛ أكثر الروائيات الجزائريات الفرنكفونيات غزارة منذ باكورتها " في البدء كان البحر" عام 1996 المعروفة " باسم **مايسة باي**".

وفي ذات السّياق تتحدّث فضيلة الفاروق عن تجربة التّخفّي، تقول:" حين إخترت اسمًا مستعارًا كنت خائفة ومرعوبة من ردّة فعل العائلة وكنت أريد أن أتخفّى، ولكن بعد سنوات من التّخفّي بدأت أعرف شيئا فشيئًا ووجدت أنّ جيل عائلتي الشّباب يقف إلى جانبي ويشجعني...، أصبحت أشعر بألم أنني انسلخت عن هذه العائلة باسم مستعار ....، فوجدتني غريبة باسم الفاروق الذي لا علاقة له لا من بعيد ولا من قريب باسم عائلتي الأصلي، أظنّ أنّ ما مررت به ستمر به كلّ أنثى تدخل عالم الإبداع باسم مستعار"[3].

1- ناصر معماش : النّص الشعري النّسوي العربي في الجزائر، ص 14.

2- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث، ص 46.

3-فضيلة الفاروق: لو بقيت في الجزائر لأصبحت محيلة أو ربما أكون اعتزلت الكتابة، حاورها: إبراهيم محمد النملة 06 أكتوبر 2011.
13 سبتمبر 2016 على الساعة 23:23www.alriyadh.com

وفي كلّ ذلك، كانت الكاتبة الجزائرية تنتعل الاسم المستعار لمقاومة صلافة المجتمع والتّخفيف من وطأة الرّقابة والإفصاح عن الظّمأ المعذّب الذي يباغت كينونتها" لكن الغريب في السّاحة الأدبية الجزائرية أن تنقلب أمور الأسماء المستعارة رأسًا على عقب بين النّساء والرّجال فتصبح أسماؤهنّ لباسًا لهم ويغدو الاسم المؤنّث قناعًا للنّص المذكّر"[1].كما حدث مع الرّوائي (**محمد مولسهول**) الذي استعان باسم زوجته (**ياسمينة خضرا**) للخروج من ضيق البدلة العسكرية خلال الأحداث التي شهدتها الجزائر بسبب الإرهاب يقول "نصحتني زوجتي باتّخاذ اسم مستعار وقالت لي: أعطيتني اسمك لأحمله مدى الحياة فأنا أعطيك اسمي للخلود"[2] ويُوضّح أنّ الغربة الحقيقية بالنّسبة للكاتب هي غربة النّص لأنّه يبتكر نصّه من تلك التّنقّلات الخيالية.

كذلك نشر الشّاعر (**محمد زتيلي**) نصوصًا باسم (**ليلى بن سعد اليعقوبية**) رغبةً في تحقيق الذّات في نوع من الكتابة هو القصة القصيرة وخوض بعض المعارك الأدبية دون أن يكون الصّراع شخصيًا يقول:"وكنت عازمًا على الاستمرار، لولا أنّ تلك المرحلة تتصدّى لكلّ اسم مجهول إلاّ إذا كان مسؤولاً كبيرًا وله سلطة فرض ما يريد"[3].

والحقّ أنّ قضيّة الأسماء المستعارة تفشّت بشكلٍ لافتٍ خصوصًا مع انفجار عالم النّشر الالكتروني، حيث تلقّت النّصوص دفعًا قويًا من خلال الشّبكة التي رفعت عنها جزءً من سلطة الذّائقة المهيمنة في الكتابة ، كما لعبت الصّحافة الالكترونية دورًا في إظهار كاتبات جزائريات والتّعريف بهنّ بسبب أنّ الرّقابة أقلّ سطوة مع فضاء الانترنيت، مقارنةً بالصّحافة الورقية وحتى على مستواها، لم تعُد هناك ضغوط يمكن أن تحسب لها المبدعة حسابًا فأصبح الأمر منوطًا بالمغامرة والتّجريب أو الخوف من عدم نجاح تجربتها الأولى.

إلاّ أنّ الأمور تبدو أكثر تعقيدًا بالنّسبة للمرأة/ الكاتبة مقارنةً بالرّجل/ الكاتب، لأنّها تكون عرضة لانتقادات الأسرة والمجتمع، فكيف لو قامت بالإفصاح عن اسمها أو اسم عائلتها، وليس بعيدًا عن هذا المسعى، تؤكّد النّاقدتان (مونيك حسين وإليزابيث مارسولوا)أنّ الإفصاح عن الذّات عن

1- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث، ص 48.

2- ينظر : الكتابة بأسماء مستعارة، 10 . 09 . 2016 الساعة 12:06. www. Alarab. Co. Uk/

3- ينظر: المرجع نفسه.

طريق الكتابة، يعتبر قضيّة معقّدة سواء تعلّق الأمر بالمرأة أو الرّجل إلاّ أنّها تصبح أكثر تعقيدًا في علاقتها بالمرأة لأنّ ذلك يرتبط مباشرة بمكانتها الدّونية في المجتمع[1].

ولا عجب أن تبوح نصوص النّساء بهذا اللاّتلاؤم واللاّقدرة للّغة على ترجمة رغباتهنّ،فهنّ معاقات بمحدودية وضيق المعجم المتوفّر لديهنّ،هناك حذر وتراجع وتفاوت ،لذلك لا تأتي الكتابة ثابتة في أعمالهنّ إنّها تشرح نفسها ،تخاتل ،تنغلق،تنحبس،وترتبك في ايجاد التّبريرات والتّعليلات حتى يندثر بعض الحرج ويرفع الحصار عن الوظائف الأوليّة للكتابة[2]

وحتى في الحالة التي تتمتّع فيها المرأة باعلان كتابتها تجد المجتمع الذّكوري " يسعى إلى توريطها وإبرازها ككاتبة ضعيفة لا تستطيع الارتقاء إلى مستوى كتابة الرّجل ، وبالتّالي،يكون النّظام الذّكوري فخًّا لا حدود له في الانتقاص من إبداع المرأة"[3].

ويمكننا أيضًا أن نقحم في هذا المنحى رأي فيليب لوجون الذي يعتبر الأسماء المستعارة وجهًا ثانيًا للمؤلّف أي أنّها لا تتنكّر لهويته الحقيقية ، يقول :"على العموم ،ليست سرًّا خفيًّا ولا خداعًا ،فالاسم الثّاني حقيقي كالأوّل، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثّانية التي هي الكتابة المنشورة ....،إنّ الاسم المستعار مجرّد مفاضلة ازدواجية لا تغيّر شيئًا في الهويّة"[4].

3-4-الجنسية الأدبية المزدوجة/ الانتماء المتعدّد :

كتب محمد الباردي ذات يومٍ، مُتحدّثًا عن التّمرّد في الكتابة النّسوية العربية وانتقال الكاتبات من جنس أدبي إلى آخر، وصفهنَّ بأنّهنَّ "كاتبات نصوص أدبية أخرى لا تنتمي إلى جنس أدبي محدّد"[5]، ممّا طرح الإشكالية الأجناسية للعديد من نصوصهنَّ؛ هل ما تكتبه رواية ؟ أم قصة ؟ أم خاطرة؟ أم قصيدة نثرية؟ "إذ لم تتجاوز ممارستها حدود المغامرة وتخوم التّجريب فهي سرعان ما تتحوّل عنها وتعود إلى سابق إبداعها الشّعري أو القصصي حتى وإن عادت إلى فوضى كتابتها مجدّدًا، فإنّ ذلك يكون بعد مدّة زمنية طويلة نسبيًا قد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه"[6].

1- voir : Nadjiba Regaieg : de l'autobigraphie de la fiction, 1er tirage, sfax, 2004, p : 30, 31.

2-ينظر: نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي،ص ص104،105.

3-محمد نورالدين أفاية:الهوية والاختلاف،ص33.

4-فيليب لوجون : السيرة الذاتية والميثاق الأدبي ،تر وتق: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي،1994،ص ص35-36.

5- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث، ص 88، نقلا عن محمد الباردي: في الكتابة النسائية مرة أخرى، ضمن مجلة عمان، ع67، كانون الثاني، 2001، ص 164.

6- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ط1، تونس، 2003، ص 37.

والحال هذه في قائمة الكتابات الجزائريات

اسم الكاتبة	الأعمال الشّعرية	الأعمال الرّوائية	الأعمال القصصّية
أحلام مستغاني	على مرفأ الأيام (1972) الكتابة في لحظة عري (1976) أكاذيب سمكة (1993) عليك اللّهفة (2015)	ذاكرة الجسد (1993) فوضى الحواس (1998) عابر سرير (2003) نسيان com (2009) الأسود يليق بك (2013)	
ربيعة جلطي	تضاريس لوجه غير باريسي (1981) التّهمة (1984) شجر الكلام (1991) كيف الحال (1996) وحديث في السّر (2002) بحار ليست تنام (2008) من التي في المرآة (2003) النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل(2015)	الذّروة (2010) نادي الصّنوبر (2012) عرش معشّق (2013) حنين بالنّعناع (2015) أرائك القصب (2015) عازب حي المرجان (2016)	
جميلة طلباوي	شظايا (2000)	الخابية (2014)	وردة الرّمال (2003) شاء القدر (2006) أوجاع الذاكرة وقصص أخرى (2008) كمنجات المعطف البارد (2012)
نسيمة بوصلاح	حداد التانغو (2010)	منحدر أبيض	إشعارات باقتراب العاصفة 2004
نورة سعدي	جزيرة حلم (1983) أصابع أيول (2003) خفقات شاعرة (2007)		أقبية المدينة الهاربة (1989) ظلّ من ورق

			(2014)
فضيلة الفاروق	منهكة بك يا ابن دمي (2015)	مزاج مراهقة (1997) تاء الخجل (2002) اكتشافالشّهوة (2006) أقاليم الخوف (2010)	لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى (1997)
سعاد بوقوس	صلاة لوقت المجئ		فواجع الهزيع الأخير (2002)
سميرة قبلي	إغواءات (2006)	بعد أن صمت الرّصاص (2008)	
زهرة بوسكين	إفضاءات من زمن الدّهشة (2007) غوايات المعنى (2016)		الزّهرة والسّكين (2001) كي لاتغيب الشّمس (2007) مسافات الملائكة (2011)
نوال جبالي	وكنت في أعماقي (2003)		الخريف امرأة (2001)

نستطيع أن نفهم أنّ توجّه المرأة الجزائرية للكتابة –شأن العربية –للتّحرّر والخروج من عالم ربّات الخدور ،لاثبات ذواتهنّ كهويات مستقلة بعد التّهميش والتّجاهل الذي طالهنّ، فكان أن أبدعن تحت مظلّة اللاّاستقرار الجنسي والتّردّد بين مختلف الأجناس الأدبية ،ما جعل فضيلة الفاروق في إطار حديثها عن الخاطرة تراه "علامة من علامات اللاّنضج، فالكتابة غير المنظّمة في إطار محدّد تعكس تلك الخطوات غير المتّزنة أو الأوليّة للكاتبات الشّابات نحو نوعٍ لم يهتدين إليه بعد، بل إنّنا نجد

نصوصًا تمنح لها صفة الشّعر أو القصة وهي أبعد من ذلك والملاحظة أيضًا أنّ أغلب هذه الخواطر تنتهي بصاحباتها إلى الصّمت فالاختفاء الكامل عن السّاحة وكأنّ الحافز للكتابة حافز مؤقّت"[1].

الملاحظ أيضًا أنّ أغلبية الكاتبات الجزائريات مارسن كتابة القصّة القصيرة والشّعر في بادئ الأمر، قبل تجريب الكتابة الرّوائية التي أبدعن فيها للتّحرّر من قيود الشّعر وحدود القصة القصيرة، كما وجدن فيها أفقًا أرحب لاستيعاب همومهنّ وتجاربهنّ المريرة، وكأنّ تخوم الأجناس السّابقة قد ضاقت بهنّ فاستعضن عنها بالتّحوّل.

وفي سياق تبرير تحوّلها من الشّعر إلى الرّواية تُؤكّد أحلام مستغانمي في قولها "في الشّعر أنت لا تطرح سؤالاً أنت تتحدّث عن حالة ولكن الرّواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليس بالضّرورة أن تجد لها أجوبة"[2]، وهو ما عبّرت عنه فضيلة الفاروق وهي تكشف عن سرِّ تحوّلها من القصة إلى الرّواية، حيث تعتبر أنّ القصة " لم تعد تستوعب ألمها وأنّه أصبح يلزمها دفاتر ودفاتر لتملأها بما يؤلمها"[3].

لقد أصبحت أغلب النّصوص الرّوائية مرايا نرسيسية* خاصة ،تتيح للمرأة أن تبدع في فن الكشف الذّاتي، وإضاءة تفاصيل الأنا ودواخلها إبان اغترابها عن الآخر أو لحظة نشوتها بحضوره، لذلك تجد في الرّواية "نفسًا أطول يثير بداخلها تلك الحالة اللّذيذة من التّعب ومن اللّهاث ومن الكلام"[4]، وهذا ما تبرّر به ياسمينة صالح سبب لجوئها إلى ذلك الجنس.

إذًا، على هامش الملحمة الأنطولوجية الشّعرية ،يُحدث النّص النّسوي الأحدث ثقوبًا آهلةً بالمناورة والتّساؤل حول هويته المرجأة؛ لم يعُد صافيًا يكتفي بمحاذاة النّظام الفني الواحد، بل تتحرّك وفق حاثاته أنواع أخرى على قدر من الوفرة والتّنوّع والمغايرة، تعلن عن مطالبها ،ومن خلال القصيدة النّثرية /النّص العصيّ على المطاردات النّقدية التي تردّد ايقاعه في أحبولة التّلقي ، يحقّق حضوره كمزعجٍ أبديٍ –كما عبّر نيتشه –بعد سبات نسقي طويل.

1- فضيلة ملكمي : بنية النّص الروائي عن الكتابة الجزائرية، ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 6.

2- بوشوشة بن جمعة: أسئلة الكتابة ، الاختلاف ،والتّلقي ،ضمن دراسات الملتقى الدولي الثّامن عبد الحميد بن هدوقة للرّواية ،وزارة الثقافة ،مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ،الجزائر ،2004، ص 58

3- سعيدة بن بوزة : صورة المعنى في الرواية النسائية الجزائرية، ضمن مجلة المعنى، ع1، جوان 2008 ، ص .246

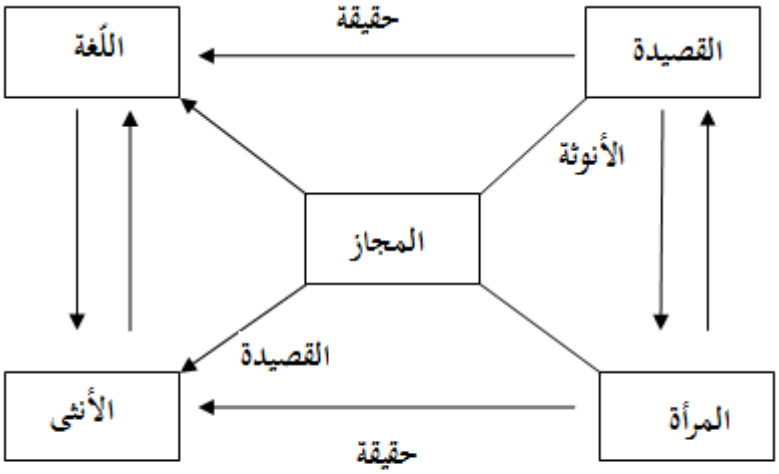
*استعرنا في هذا التّوصيف بعنوان كتاب النّاقد حاتم الصّكر، مرايا نرسيس، الأنماط النّوعية والتّشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة.

4-المرجع نفسه،ص246.

الفصل الثّالث:

التّشكيل اللّغوي في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية

القصيدة النّسوية أرض حبلى بسنابل اللّغة التي نتفيّأ ظلّها، وعناقيد المعنى التّي تحرّض السّاكن على التّكوّن؛ هي بهذا المعنى أنثى أنّثت النّص بوعي ضدّي للكون، بأناقة الجسد ومحاذير الواقع، وكان المجاز مسرحًا لحركة الحلم، يُطوِّع المفردة ويلغي المسافات بين الغريب والمألوف، بين الواقع والتّوقّع، ويرهَق القارئ/ المتلقي ويتعثَّر في تضاريس النّصوص الإكسيرية ،وكلّما زاد التّعثّر والسّقوط زاد تعلّقه بها، حتى تأمَن جانبه وتسلّمه ما خَفِي من أبجديتها،هي الأنثى، حين تُمارس لعبة الممانعة!



شعرية المرأة وأنوثة القصيدة

إنّ العنصرين المشتركين الذين يجمعان بين القصيدة والمرأة هما اللّغة والأنوثة ، فتظهر شعرية المرأة عندما يتزيّن جسدها بالوسائل التّزيينية الأنثوية ،وتظهر أنوثة القصيدة عندما يتزيّن جسدها باللّغة وتلبس حليتها البلاغية ،لذلك يسير كلّ جسد وفق ما تقتضيه المعادلة[1]:

$$\frac{\text{الأنوثة}}{\text{اللّغة}} = \frac{\text{القصيدة}}{\text{المرأة}}$$

هذا ما يجعل الكتابة النّسوية الجزائرية بوصفها فاعليةً إبداعيةً مفارقة للاعتيادي ،لا تخرج عن هاجس التّحرّر "بل تبدأ من السّؤال، من لحظة الشّك في نفسها، وما حولها... وهي حين تبدأ بسؤال الهوية

1- ينظر: أحمد حميدوش: شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 171.

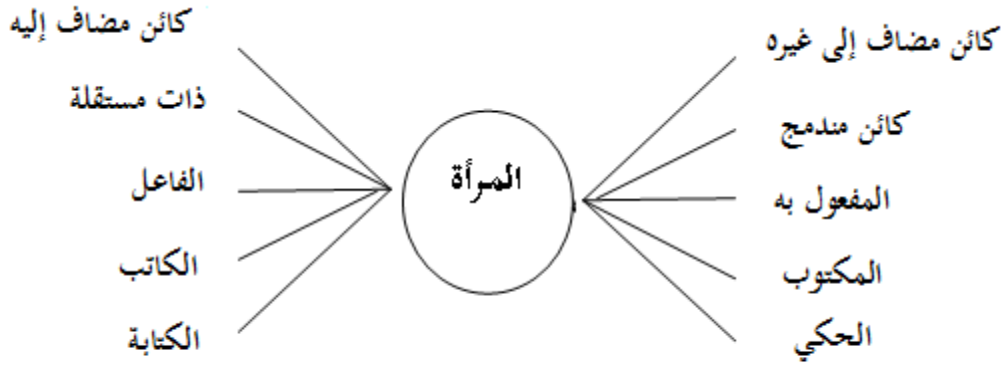
تؤسّس لسؤال الوجود فسؤال الوجود القائل: ماذا أكون ؟ هو مقدّمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السّؤال القائل :ماذا يمكن أن أفعل في هذا الوجود؟"[1]

1- المنظومة اللّغوية:

1-1- مكوّن التّحوّل: من الفحل الشّعري إلى الفحل الثّقافي.

لم تعُد المرأة مجرد كائنٍ ليْلي (شهرزاد) تحكي لإمتاع الرّجل أو جسدًا يلهب شبقية المذكّر، أو شاعرة ترثيه (الخنساء) أو مجرد رمزٍ شعري كما هو الحال في السّابق، أو سجينة النّسق الشّفاهي على مدى قرونٍ، بل إنّ وعيها الكتابي "سرّب إلى لاوعيها أهمية قلب الخطاب لاستعادة الأنوثة له"[2]وذلك باقتحام **مؤسّسة الرّجل"اللّغة"** والتّمرّد على **ثقافة "الأب"** (رفض الوصاية، رفض السّلطة)، والحلم بمملكة لغوية خاصة.

إذّاك، قادتها إبستيمية الخروج وتداعيات البوح إلى التّحوّل من الدّيجور إلى النّور، ومن المضمر إلى المتجلّي، ومن كونها موضوعًا لغويًا إلى ذاتٍ فاعلة منتجة للخطاب ودفعتها الكتابة "إلى قلق السّؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها"[3].



المرأة/ التّحوّل في المنظومة الثّقافية/ الفكرية.

تقول رواية يحياوي:

لا تكفِ عينايَ

لأُبصر غدًا هاربًا منك... وإليك

أعِرني بصيرتك

لأرى بلاهتي التّائهة

1- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 50.

2-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

3- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة، ص 135.

ولم تكفِني نبضات كيدي
لأعِي كيف ترضيني
أعرني صبوة اللّقيا
فقد يهذي خَلدي
رافلاً بمواسمه الحُبلى
ولم تكفني شفاهي
لأستجمع لغتي الهاربة
أعِرْني حروفَك الحافية
لأبتاع لها نعليْن
من ورق التّوت
وأمهِل أصابعي
لتستعيد ألقها الطفولي[1].

يبدو أنّ اللّغة عند الشّاعرة "ملتقى الأنا والآخر، إقترابًا وافتراقًا، وهذا التّجاذب والتّنافر...، هو الذّي يمثّل مركز التّوازن في كتابة المرأة الممزوجة بالنّشوة والحب والسّخط والغضب والرّغبة والرّهبة عبر نسيج النّص وخلاياه"[2]

هنا، تُغلّف الجمل الطّلبية بانسيابٍ شفيفٍ تخوم الجسد الذي تؤشّره بنية الضّمائر، متوسّلة إيقاعًا تركيبيًا سرعان ما يقود الفعل الشّعري إلى:

- **المنعطف الأوّل**: النّقص الجسدي للمرأة الذي يتحوّل إلى:
- **المنعطف الثّاني**: النّقص الرّجالي الذي هيّأت له طقوس الحوار بين الذّات والآخر، بعد أن كان مصدر الملء الرّوحي والجسدي للذّات الأنثوية، تقول الشّاعرة:

لم يعد جسدك يكفيك[3]

وما بين المنعطفين تروم الشّاعرة تجاوز الصّراع والتّوتّر وصولاً إلى التّكامل الجسدي بين ذات الرّجل وذات المرأة في آنٍ تقول:

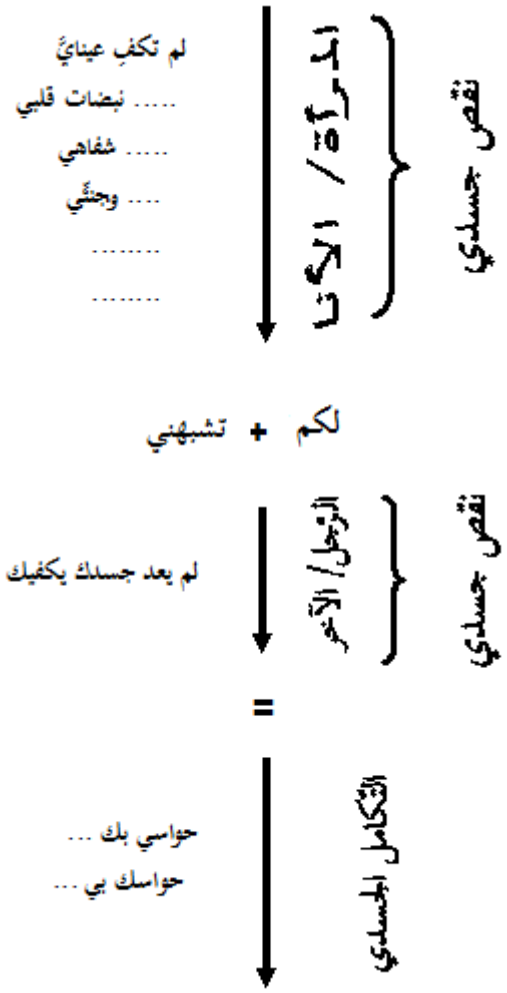
فحواسي بك تتنبأ

1- راوية يحياوي: كلّك في الوحل... وبعضُك يُخاتل، ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر، 2014، ص-ص 61-62.
2- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص 23.
3- راوية يحياوي: كلّك في الوحل... وبعضُك يُخاتل، ص 63.

وحواسك بي تنتشي[1]

وقولها: **لكم تُشبهني**[2]

نتمثّل ذلك في الترسيمة التّالية:



وفي دروب الأثر الثّيمي، يُبنى المعادل الموضوعي لأحوال التّهميش والاستلاب، نسمع الشّاعرة تبوح بهذا الشّعور:

سيّدتي!

كم تتمرّدين على خِصرك الأحول

لتباغتي ظلّك...

وكم تلعقين من وشاية في صمتك الصّاخب

وتتهيئين لمشط عمر أغبر

1- راوية يحياوي: كلّك في الوحل... وبعضُك يُخاتل ، ص 63.

2- المصدر نفسه، ص 62.

تتزينين بوشاح وغيمة

فتلاحقك كلّ التّعاويذ

قد تراودك –سيّدتي– كلّ مساءات التّردي

فتتحوّلين تيسًا يسامر مملكته في اختيال

.... وحماقاتك الظّمأى

ترقّع خرقةً ليوسف اعترافًا بالجريمة

وتهذّب شهرياربغير الحكايا.[1]

تنمُّ تشكيلية هذا المقطع الشّعري عن التّفاعل بين المفردة الشّعرية والموروث الإنساني الذي تختزنه الشّاعرة في ذاكرتها، فتدفع ثقافة المفردة بالخطيئة إلى السّطح، وتتوالى آثارها بشكل تقاطعي مُثقل بتعاليم القبيلة وتعظيم السيّد، تبرّئ الذّكورة وتُؤثّم الأنوثة، حيث تتراءى خطيئة زليخة التي راودت يوسف عليه السّلام عن نفسه إلى شهرزاد/ الكائن اللّيلي التي تحتمي بستار اللّيل والحكي حتى تصون نفسها وتهذّب شهريار/ الرّجل.

هذا الفضاء الذي سلب الأنوثة هويتها، وكبّلها بالنّفي إلى مناخات التّهميش يعقبه فضاء البوح الذي أخرج الأنثى المخبوءة داخل غرفتها ،وحرّرها من سلطة الأشياء التي تؤثّثه، تقول راوية يحياوي:

لكِ أن تستردي ميراثك الأزلي

فأنت نبيّة السّكينة

ومرفأ للسفن الهزيلة....

فأنت بوتقة الكون

فيك المبتدأ والمنتهى

وخصبك سيّدتي –يجتثّ الهباءات

وقد تحبلين عمرًا

يستكين للنّجاحات

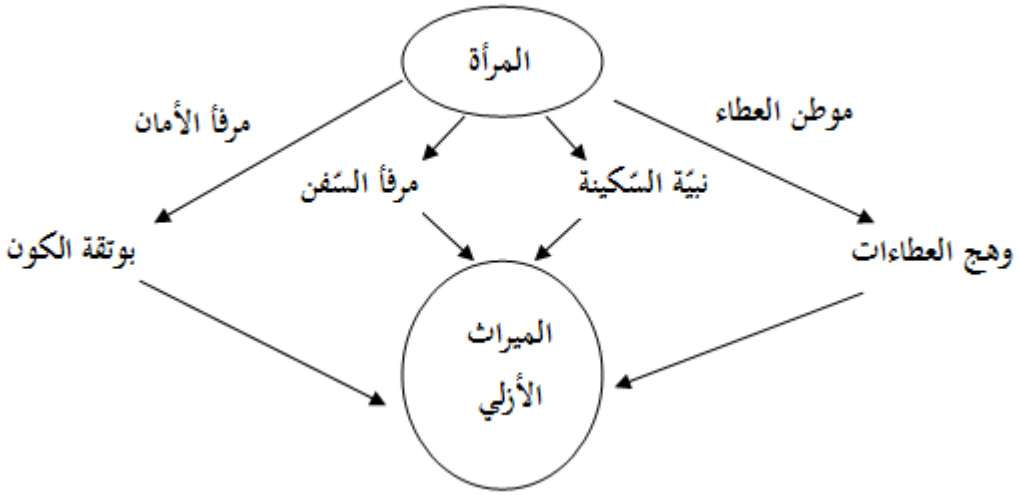
فربّك المقتدر

سوّاك للعطاءات...[2]

1 –راوية يحياوي، كلّك في الوحل ...وبعضك يخاتل،ص ص33،35.

2 – المصدر نفسه ، ص ص 35،37.

في ذروة الوعي بالغياب، يميل المقطع إلى دلالات الحضور والتّجلّي، ويُشرع التّحوّل على الإيجابي (من السّلبي إلى الإيجابي)، كي يجسّد عودة التّوازن الذي امتدّ عميقًا في الذّاكرة:



نتبيّن أنّ الشّاعرة تستأنس بعالمها الدّاخلي حين تناجي ذاتها وواقعها ،وفق تعانق الدّاخل والخارج،ما منح مكوّنها السّياقي دلالة مختفية بعبق الرّوح وفتنة التّفاصيل،كانت السّبب للاحتمالات المشعّة في النّص ولدراميته المنتقلة على هيئة شحنات تدور حول بروتون أسيّ هو مكوّن (**الأنا/الآخر**):

المقطع 1: الأنا/ الذّات=هو/ الآخر (ثقافة الوأد)
- كم تتمرّدين، تلعقين من وشاية.....
- نلاحقك كل التعاويذ، تتحوّلين تيسًا
- تصلّين بوضوء الرّذيلة
- افترستك شراهة القبيلة

المقطع 2: الأنا/ الذّات=هو/ الآخر
- تستردي ميراثك الأزلي، نبيّة السّكينة، مرفأ للسّفن، بوتقة الكون

المقطع 3: الأنا/ الذّات>هو/ الآخر
- ربُّك المقتدر/ سوّاك للعطاءات

جدلية الحب والحياة:

إنبنت الرّؤية النّسوية على رفض الوصايا الفحولية والمنظومة الأبوية بغية إعادة الاعتبار للهامش/ الأنثى، والإقرار بمركزية الأنا، إلاّ أنّ الحركة الجدلية كثيرًا ما تمنح الرّجل زمام المبادرة، و هذا ما تُومئ

إليه المناورة بين الأنا والآخر؛ فصوت الأنثى يأتي تابعًا، خاضعًا وتوّاقًا عبر متواليات مخاتلة أضاءتها الثّنائيات المتضادة المكرّرة، تقول نادية نواصر:

الاقتراب من كواكبك انتحار

ومجراتك انتحار

والابتعاد عنك انتحار

والوقوع في ملكوت حبك انتحار[1].

وتقول أيضًا:

آه لو أعتقلك للأبد...

فأنا امرأة تسكنني شهوة الاعتقال

وليعتقلنا زمن العشق كيفما شاء

نتوحّد معًا.. في سفر الرّوح..

نلملم كلانا.. نجمع كلانا

وما تبقى من أشلاء العمر.. وأدمن دخولي فيك...

أدمن توحّدي فيك..

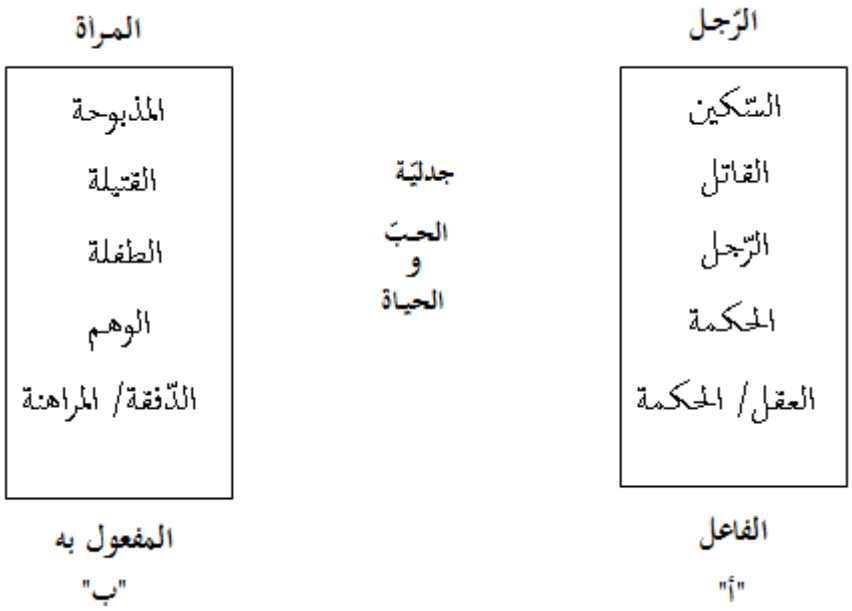
أدمن السّكون إلى كلانا..

والدّخول معًا..[2]

يميل هذا المقطع بتأويلاته إلى جدل مدهش تتّحد فيه "**التّناقضات المرتحلة**" وترتسم فيه المسافات الممتدّة من "أ" إلى "ب":

1- نادية نواصر: صهوات الرّيح، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط1، الجزائر، 2005، ص 95.

2- المصدر نفسه ، ص ص 89،91.



بهذه التّشكيلات يحصل الاتّحاد الفطري بينهما، فالقرب انتحار والبعد انتحار، وما بينهما تتحرّك لحظات الشّاعرة، متوسّلة علائقا بين الوجود الدّاخلي والوجود الخارجي ،فـ"أ" يحتّم وجود "**ب**" أي أنّ وجود "ب" مرتبط بوجود "أ".

1-2- مكوّن الرّفض:

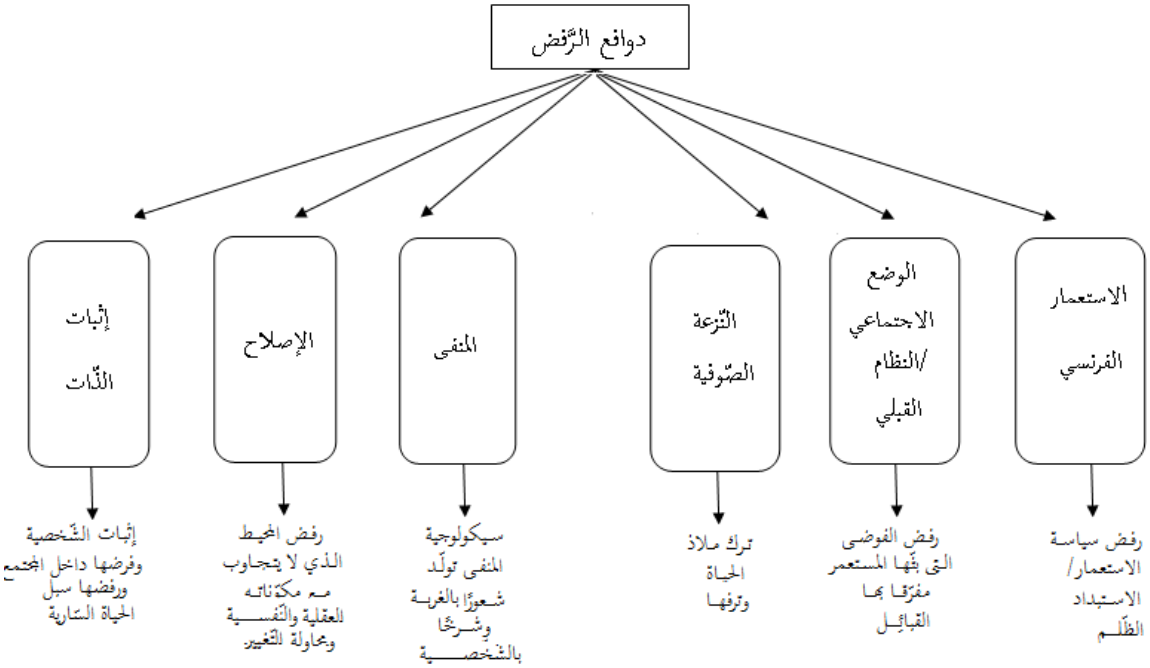
يعدُّ الرّفض واحدًا من سمات الشّعر النّسوي، ينقلنا من عمق الدّاخل/ الذّات إلى عمق الخارج/ المجتمع، إذا دخلت الذّات التّجربة طوعًا أو كرهًا ومن عمق الخارج إلى عمق الذّات في رؤية لخلفية صورة الذّات الممرّرة عبر تجاربها الخاصة[1] وتأسيسًا على ذلك، فإنّه يمثّل القدرة على رؤية العالم بحذقٍ ووعيٍ لأنّه "يعبّر عن ظواهر المواجهة المتحدّية المتطلّعة إلى استيعاب قضايا المجتمع المعاصر عامةً في نطاق رؤية شخصية معيّنة"[2].

وهذه القضايا يتولّد عنها ردود أفعال على المستوى الدّاخلي والخارجي للنّفس، تجعلها في حالة دفاعية نتيجة التّصادم بينها وبين جملة من الأحداث، نوجزها في التّرسيمة الآتية مستفيدين من دوافع الرّفض كما قدّمها محمد سرير:[3]

1- ينظر: مصطفى الضبع: آليات الرفض في القصيدة العربية الحديثة، المؤتمر العلمي الخامس، كلية دار العلوم، أكتوبر، 2002، ص..

2- يوسف الحناشي: الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص 05.

3- ينظر: محمد سرسر: خطاب الرفض في شعر محمد بلخير، 28 أوت 2016. 18.00 سا .http//insaniyat.revues.org/1037



ضمن هذا المنحى، يتمظهر الرّفض الأنثوي تمظهرًا لافتًا في "**متاهات الصّمت**"، تقول الشاعرة:

لم أعد أعرف

ما أقول وما لا أقول

وبما أنّ القول

محظور على أمثالي

والبوح ممنوع ممنوع...

أقسمت بالبؤس... بالجرح

بالفقر.. بالعذاب

أن أقول... وأقول... وأقول[1].

تُعلن الشّاعرة في هذا المقطع ثورتها حين تُقسِم بالبؤس والجرح والفقر والعذاب ،أن تثور على الجبن والكتمان والحجب ،كي تمسّد مساءات الحقيقة التي جفاها الانتظار، وتفكّ اللّجام الذي يقيّدها، فتفرغ حمولتها في فعل القَول المكرّر (**10 مرات**) في هذه القصيدة التي عنونتها ب(**أقوال ممنوعة**)، كمؤشّرٍ قويٍ لتحدّيها، رغم أنّ القول محظورٌ و البوح ممنوعٌ وأمّا تجاوزها للحضور الزّائف

1- ليلى راشدي: متاهات الصّمت، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1982، ص 17.

فيعتمد على لغة الرّفض والتّمرّد لأنّ"مهمة الرّفض تكمن في إرادة التّغيير، فهو ليس هربًا أو نفيًا إنّما هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحريّة"[1]

وبحماسة نسوية لافتة، متورّطة في حسيّة الرّفض، تأبى الشّاعرة حبس نصّها في ذائقة الآباء وأيديولوجيا العمود، وتدعو للتّعاطي مع متطلبات وتبعات الرّاهن ومستوجبات "التّصميم الشّعري للحقيقة" –بتعبير هايدغر، دون مساحيق تجميلية تقول:

"لم يكن ما أكتبه أكثر من وصف
لما يورق في القلب من أوراق الشّجر
دم القلب مدادٌ لها
وماء العين لها مطر
فلماذا أحرقها..
حين قال ما تكتبين ليس شعرًا
ليس غناء
لا تقتل عصفوري الغريد...
لا تسجن حقولي الخضراء
لا تجهض في عمقي الضياء...
فأنا يا صديقي لا أكتب شعرًا
ولا نثرًا..
ولا كلمات للغناء
لكنّي أعصر كروم الضّياء[2].

في تنظيره الوجودي ألبير كامي لظاهرة (التّمرّد أو الثّورة)، انطلق من التّساؤل "من هو الإنسان المتمرّد؟ وأجاب: هو من قال: لا"[3] فعلى الثّائر إذا ما رفض ألاّ يتراجع ويتمسّك بمبدأ نفيه، تمامًا كما فعلت زينب الأعوج/ شاعرة الرّفض، حين جعلت من حرف الرّفض، حرف النّهي والممانعة (**لن**) "منجلاً استلته من غفلة اللّغة،لتجزّ به الكثير من السّنابل القديمة الهشّة، كما تظهر بؤرة النّص في رمز الرّفض **لا** الذي شكّل تحوّلاً في مواجهة النّسق الذي يضيق منافذ الفعل والاختيار على الأنثى في

1- أدونيس: زمن الشعر، ص 161.

2- ليلى راشدي: متاهات الصمت، ص-ص 9-10.

3- ينظر: ألبير كامي: الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، ط3، منشورات عويدات، باريس، بيروت، 1983، ص 17.

التّركيز عليه أكثر:(**لا** تقتل،**لا** تسجن،**لا** تجهض،..)،ورغم فراغه من الفعل إلاّ أنّ الشّاعرة استندت عليه ولجأت إليه وأخذت تقوّيه وتتقوّى به ؛لأجل ذلك ركّزت على الفعل المضارع المسند لتاء المتكلّمة في إصرار منها على تأكيد الفعل الذي يستجمع قواه على قول الرّفض، ولولا التّشبث بالرّأي و القناعة بالحق لما استطاعت أن تعلنه ، ليكون الفعل المقاوم الذي ينهض في مواجهة كل ما يحيق بالأنثى.

تقول كذلك:

"**أولئك الأطفال، أبناؤك يا وطني...**

فأنا لن أنسى جرحي النّازف باللّيل،

ولن تقتلني أحزاني..

فبين أفراحي الصّغيرة وأحزان البعد والمنفى

تنمو أغنية محرجة وجميلة كعينيك..

لا تيأس، فحين يوضع قلبي فوق مدية الاختيار

سأختارك أنت

ولن أكون إلاّ لقلب عشق التّربة والفرحة بدون خجل"[1].

للمقطع دلالة لا يخطئها قارئ، تهجّى تفاصيلها الطّالعة من عنوانها (**للعري... للموت...للفرح الآتي، سأغني**)، إذ تعالت نبرة الرّفض المشتعلة بمواجع الذّات والانهماك في المشروع الوطني والقومي والإنساني، لذلك وظّفت في خطابها الحماسي النّهي والنّفي لتضمّد جراح الوطن بمقاومة القهر، الظّلم، اليأس، الحزن البعد والمنفى، ليتحوّل الرّفض من مشروع لغوي إلى مشروع عمل ثوري يكشف التّناقضات قصد التّغيير والبناء.

وقد تتعمّد الشّاعرة إظهار الأنا المؤنّثة بصوتٍ متحدٍّ متمرّد أو تُعبّر بها عن ذاتها بطريقة تلقائية، تقول نادية نواصر في قصيدة **للجرح ضفّة وهضاب**:

أنا ما تركت البلاد

لذاك العراء البديل

أنا ما تركتها تموت وحيدة...[2]

1- زينب الأعوج: أرفض أن يُدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، صص 83، 84.

2-نادية نواصر: صدى الموال،موفم للنّشر،الجزائر،2013، ص 26.

يهيمن ضمير المتكلّم على النّص الإبداعي التفاتًا وتعبيرًا وانفعالاً وإبلاغًا، بل تتحوّل شذرات النّص إلى خطابات مونولوجية يطغى عليها التّذويت وعبر أفعال البوح والتّعبير والانفعال[1].وفيما يبدو أنّ الشّاعرة لم تتمرّد على أعراف المجتمع ولم تشيّد لنفسها برجًا عاليًا بمنأى عن الآخر، بل بصوت الحكيم الواثق المستند إلى شعرية مطمئنة ونفس هادئة، ترفض أن تنال منها الخيبات والأوجاع وترفض أن تقبع في زاوية الظّل وتؤكّد في كلّ مقطع "**أنا ما تركت الأحبة**" كما اكتفت بالانتقال من الرّؤية الدّاخلية المبأرة إلى الرّؤية الموضوعية المبأرة، أي الخروج من زمن الذّات/ الصّمت إلى الزّمن المطلق/ الوجود.

1-3- الاعتراف: الأنا وتمظهر الآخر.

تقوم الكتابة عند المرأة "على الانكتاب الذّاتي وإسباغ دينامية التّصوّر الرّوحاني على الفعل الإبداعي المتحقّق في الحركية الإنتاجية للذّات"[2] وعرض أوجاع الأنثى وممارسة لذّة الاختراق يجعلها تحتضن السّر والسّؤال، وتعانق المدهش ،وتنفتح على همهمات البشري القصيّة في الذّات "ولئن كان التّرادف بين القلم والألم ترادفًا قدريًا فإنّ بين الكتابة والاكتئاب –أيضًا- علاقة تبدأ من التّشابه في الجذر اللّغوي وتمتد إلى التّرابط شبه العضوي بين كافة أفعال الكتابة وتجلياتها وبين الاكتئاب النّفسي للذّات الكاتبة"[3]

لذا تتأسّس الكتابة لدى الشّاعرة الجزائرية "على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصّامتة التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيّل والحقيقي والحلمي"[4]، لن تكون الكتابة –بالتّالي- إلاّ دعوة للسّفر إلى أقاليم الوجع حيث التّأهّب لخروج الذّات من سدرة الاعتراف العالية.

- **نوافذ الوجع*: فضاء البوح الأنثوي.**

تنشأ الكتابة النّسوية في علاقة جبرية مع الوجع، الذي كسر الذّات المؤنّثة من داخلها، هو نتيجة للصّراع مع الثّقافة الذّكورية التي احتكرها الرّجل على مدى قرونٍ، كما تعرّضت إلى ضغوط نفسية واجتماعية لطردها من إمبراطوريته اللّغوية.

تقول الشّاعرة راوية يحياوي في قصيدة "**أ...ت..و..جّ...ع**":

أ...ت...و...جّ...غْ

1- ينظر: جميل حمداوي: الكتابة الشذرية، بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، 2014، ص 218.

2- محمد العباس: شعرية الحدث النثري، ط1، الانتشار العربي، بيروت/لبنان، 2007، ص 39.

3- عبد الغذامي: المرأة واللّغة، ص 134.

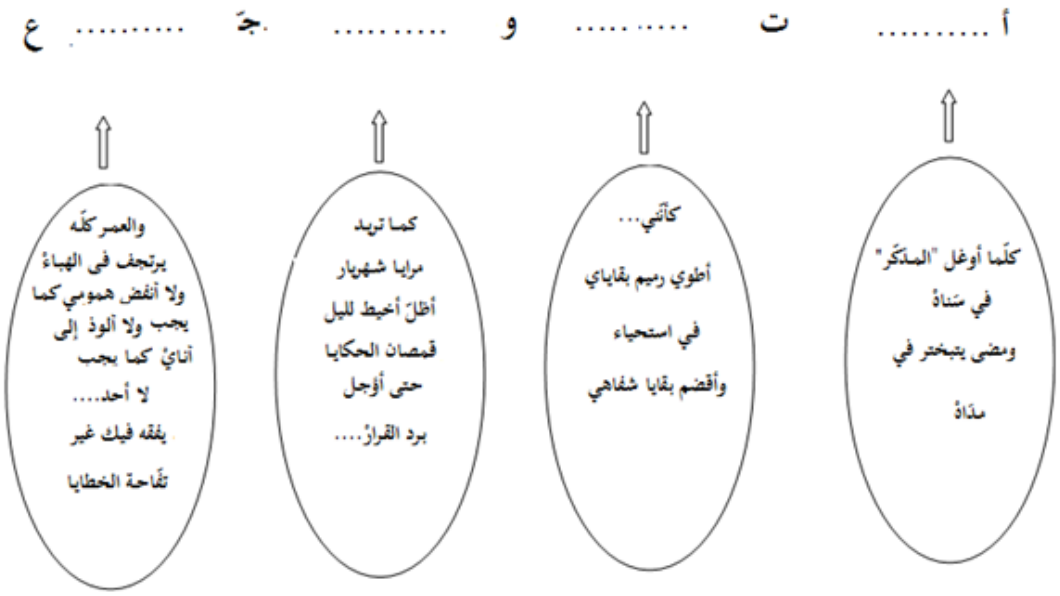
4- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2005، ص 75.

* استعرنا عنوان ديوان الشّاعرة نوارة لحرش لنطلّ عبره على أوجاع الأنثى.

كلّما أوغل "المذكّر" في سَناهْ
ومضى يتبختر في مدَاهْ
أتوجع كأنّني...
أطوي رميم بقاياي في استحياء
وأقضم بقايا شفاهي
أتوجّع...
كما تريد مرايا شهريار
أظلّ أخيط لليل قمصان الحكايا
حتى أوجل برد القرارْ....
أ...ت...و...جّ...عْ...
والعمر كلّه
يرتجف في الهباءْ
ولا أنفض همومي كما يجب
ولا ألوذ إلى أنايْ كما يجب
لا أحد.... يفقه فيك غير تفّاحة الخطايا"[1].

هكذا تبدو الذّوات النّسوية الشّاعرة على درجة من الارتباط الضّمني والصّريح بأنطولوجيا مشتركة تختصرها "راوية يحياوي" في كلمة (**أ...ت...و...جّ...ع**)؛ إنّه الوجع/ الرّجل الذي تفنّن طويلاً في احتضان ضوء الجدارة ،والانقضاض على حصون التّاريخ ليفتح للمرأة دروب التّيه من آفاق الأعراف والسّائد الاجتماعي الذي يُخفي وراءه تمثّلات لصراعاتٍ مختلفة جسّدتها الشّاعرة في تلك الفراغات بين أحرف الكلمة/ البؤرة:

1- راوية يحياوي: كلك في الوحل... وبعضك يختال، ص 47-49.



نوافذ الوجع

ونحن نقرأ هذه النّوافذ نستشعر ذلك النّزيف اللّغوي المحمّل بأسباب الوجع الأنثوي:

النّافذة الأولى: المرأة / ناقصة.

وجع يُسبّبه الوعي الذكوري السّلبي الذي لا يتصوّر المرأة إلاّ كائنًا ضعيفًا مغلوبًا على أمره ،بينما الرّجل هو السّيّد و"**الأصل... والأنثى ثانٍ مجترح من الذّكر**"[1]،هذا ما خلق غروره فمضى يتبختر في مداه، لكن القرآن الكريم يضع العلاقة بين الجنسين ببعضهما

أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ بَعْضُكُم مِّن بَعْضٍ "[2]

النّافذة الثّانية: المرأة / الأنثى.

وجع سبّبه المجتمع في وأده لجنس الأنثى، رفضه وتنكرّه لها، كونها عبئًا ثقيلاً ومصدرًا للخزي، ما جعلها – تشير الشاعرة- تخجل وتطوي رميم بقاياها وكأنّها ارتكبت ذنبًا كونها أنثى

وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ "[3]

لأجل ذلك يُدين القرآن بشدة هذه العادة احترامًا للنّفس البشريّة وتأكيدًا على عدم وجود فروقٍ بين الجنسين، فقد وعد النّبي صلّى اله عليه وسلم من يرزق بالأنثى ويحسن تربيتها أجرًا عظيمًا، قال صلّى

1-عيسى برهومة: اللّغة والجنس، حفريات في الذّكورة و الأنوثة،دار الشروق ،القاهرة ،2002،ص 53.

2- سورة آل عمران : الآية 195.

3- سورة النّحل : الآية 58.

الله عليه وسلم: «**من ابتُلي من البناتِ بشيءٍ، فأحسنَ إليهنَّ كُنَّ لهُ سِتْرًا من النّار**» رواه البخاري وسلم.

النّافذة الثّالثة: المرأة / الكائن اللّيلي.

وجع عكسته مرايا شهريار / فهي لا تخرج عن كونها كائنًا ليليًا مسجونًا في زنزانة يحرسها الذّكور، تخيط في كلّ ليلة قمصان الحكايا لإمتاع الرّجل وتأجيل قرار موتها وبقاء الجنس جسديًا ومعنويًا.

النّافذة الرّابعة: المرأة / الخطيئة.

وجعٌ ناتجٌ عن توريثها لعنة تفاحة الخطيئة الأبدية التي ستظلّ في حلقه على الدّوام، كما رجّت حياتها واختمرت طويلاً في المنظومة الثّقافية وألصقت تاريخيًا بالمرأة وحدها. وفي المقابل يصبح الرّجل ضحية تلك الخطيئة، لكن القرآن الكريم أكّد أنّ المرأة والرّجل خُلقا من نفسٍ واحدة وبالإمعان في آيات الخلق لا يوجد جزء يُحمّل العبء لحواء وحدها.

لا تتوقّف دلالات (**الوجع = الرّجل**) عن التّحرّك في النّصوص النّسوية؛ فهي تكرّس للحركة الدّائرية عبر التّقاطع والانشطار مع الذّات وعالمها الدّاخلي التّواق إلى الحرية والتّغيير باستنطاق الواقع: تاريخه و موروثه مرورًا بمؤسّساته ،معنى ذلك اعتماد النّص:[1]

أولاً: إظهار نسقية المتوارث وتقليدية المجتمع.

ثانيا: إظهار تحوّل هذه الأنساق إلى داخل الذّات نفسها، بسبب هيمنة الفعل الثّقافي والاجتماعي من حولها، كرمز لتحوّل القهر الخارجي إلى داخلي، وتحوّل الضّغط من المجتمع ذاته إلى الذّات نفسها، مع محاولة التّحرّر والانطلاق بالذّات الأنثوية".

- **اغتراب الأنثى / أعطاب الحياة:**

يؤسّس نص نوارة لحرش للبقاء تعبيرًا عن هموم الحياة واحتمالاتها تطلّعًا لآفاقٍ مغايرةٍ لإعادة ابتكار لعبة الحياة في "محاولة إجترار الدّهشة والحلم والمسرّات البعيدة..."[2]تقول نوارة لحرش:

لا سماء تتّسع لي

لا أرض تتهجّى خطواتي

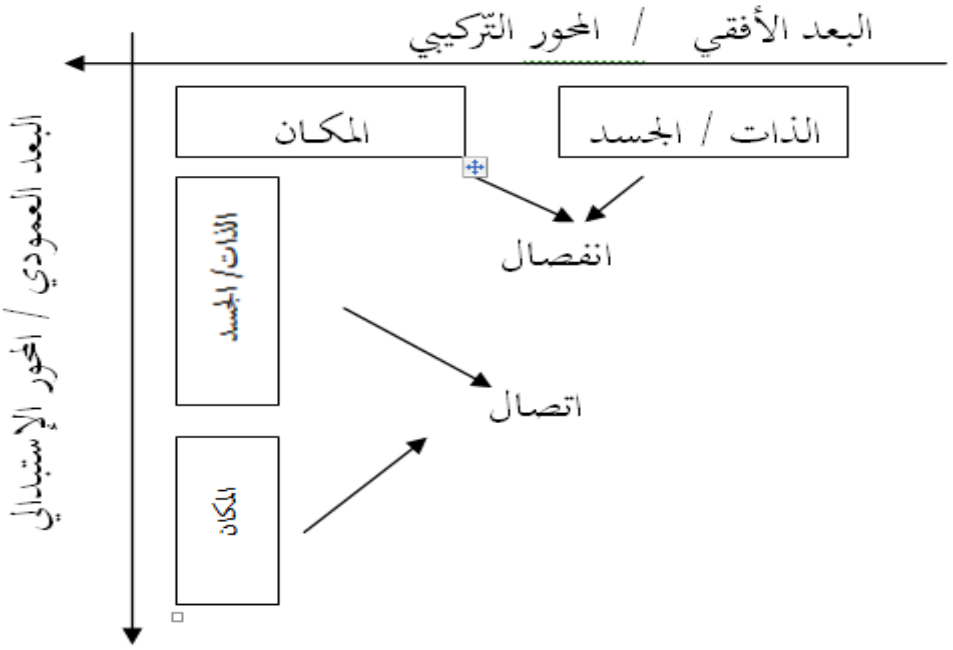
وتهيئني أبجدية ناصعة للحضور[3]

1- ينظر: عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سميائية، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 112.

2- نوارة لحرش: نوافذ الوجع، ص 06 (المقدمة).

3- نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه، ص 55.

من يقرأ المقطع يمكنه أن يلحظ أبجدية الحياة التي ظلّت تلجم هدير التّوق الإنساني إلى أزمنة الغبطة وقد انسلخت الذّات من المكان:



يُجسّد التّعالق بين الذّات باعتبارها وعيًا عارفًا والمكان بوصفه أحد المقولات الكُبرى للإدراك مسارًا مزدوجًا ،يتراوح بين الانفصال والاتّصال، فيشكّلان على المحور العمودي معطيين متفاعلين متلازمين تتوسطهما سيرورة التّاريخ.

وعلى المحور الأفقي يتحقّق الانفصال بين الثيمتين بسبب سلسلة التّغيّرات / التّجاوزات والمفارقات التي ينشدها تمرّد الشّاعرة على (الحياة / الأنا / المكان).هذه الأيقونات التي مارست فعلها الملحوظ في زيادة الاغتراب والحزن هي ما يُفسّر سعيها لإيجاد حياةٍ بديلةٍ وأبجديةٍ خاصةٍ لأنّ المكان لا يعوّل عليه.

ويمثل هذا الإدراك الشّعري، تتوالد الأسئلة ويتوالى البوح، تقول:

"**لم أقل شيئًا...**

فقط اكتفيت بالصّمت

فعادةً، أمام دمعتي تتعطّل لُغتي

وقصيدتي ليست بمنديل!

شهقتي من فرط الأسى

تُصاب بالتّأتأة

وحالتي من فرط العطب

تُصاب بعتمة مستفحلة

لكن

هل حقًا قصيدتي ليست بمنديل؟!"[1]

تؤكّد القصيدة النّثرية لدى نوارة لحرش طقوسًا خاصة لولوج العوالم القصيّة للذّات، إنّه بمعنى ما، الإصغاء إلى إيقاع الحياة من خلال ذات الشّاعرة وهي تُناضل دون أن تتخلّى لحظة عن إعطاء أمل ينتعل غبطته بعيدًا عن الصّباح العليل والنّهار الحافي لأنّ:

الغياب ذريعة الأصابع

كي تفرك عن العيون مسحة انتظار بليدة لم

تعد تؤمن بأنّالانتظار فن جميل

لأنّالحياة كما الحب،كما الآتي على صهوة

الاحتمالات مجرّد مأدبة متأخّرة.[2]

على ما أرى أنّ الأسى الذي انهالَ من معين الذّات تسلّل إلى القصيدة وطرح عنها جلد الحراك (**لم أقل شيئًا، اكتفيت بالصّمت....**)، لكن رغبتها في تجاوز تناقضات الحياة ومأساتيتها ورغبتها البوح بروح مختلفة، جعلها تحسن الإنصات لِذاتها وتُطلق كلّ قواها الحسيّة والذّهنية لمتابعة حركة العالم بعينٍ بصيرةٍ "لتكوّن بعد ذلك مادة شعرية تتّخذ من تفاصيل الحياة اليومية المختلفة سبيلاً إلى صناعة المعنى وتحقيق شعرية تقوم علاقتها بأشياء العالم على وفاقٍ دائم وعداوة دائمة أيضًا"[3] وما تبعته الأشياء من إدهاشٍ، الأمر الذي كلّل رهانها بالبقاء في "تيار الزّوال الجارف حولها من كلّ جهة" [4] ما جعلها تدرك الأعطاب قبل أوانها، هكذا يحلّ الانتظار العذب محلّ الحزن النّامي، تقول:

تستيقظ الأشجار باكرًا

من ربيعها

تفرك حفيفها بالأنين

ترتدي خدوشها العالية

1- نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه، ص ص 15-16 .

2 - المصدر نفسه،ص 39 .

3- محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الجزائر، 2013، ص 271.

4- سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، بيروت، 1980، ص 249.

ثم تأوي مغمضة الأمنيات

إلى خريف لا يطرقه النّعاس[1].

يستحيل الوطن ثيمةً تتماهى إيماءاتها لدى شاعرات قصيدة النّثر كصيغة للتّحوّل الدّلالي في أفق نصوصهنّ، حيث تتعدّى التّغنّي والمديح به إلى مواجهته بسوءاته ومساءلة حاضره عبر المفارقة والسّخرية أحيانًا.

هكذا والت نوارة تعريتها للواقع المتشظي:

الأيام مطبّات

غيمات

مكبوتة في صدر القلق

وأنا معطوبة جرح

معطوبة حبّ

معطوبة وطن[2].

يكشف المقطع عن اختناق داخلي وآخر خارجي، بين قُطبين جاذبين:

(الذّات/ الواقع) و(الدّاخل/ الخارج)، هذه النّكهة التي تُخامر النّص تحتفي باحتقانات الذّات وتسرد شعريًا هشاشة المشهد بالتّوتّر الدّرامي الذي تصوغه الكلمات ومعانيها.

- **المرأة / العراء الجميل:**

تحاول نادية نواصر/ شاعرة الحزن والشّجن الجميل- بتعبير عبد الحميد شكيل[3]-، إخراج اللّغة من الوجود المخزون إلى الوجود المرئي عبر حركيّة الخيال "وتحويل المتعذّر الإفصاح عنه إلى إمكانية مفتوحة الأبعاد على البوح على قول الجديد وانتاج الصّور المتوقّدة التي تصدمنا"[4]، تقول:

أعياني الشّجر البري

إذ يأتي

على شكل

الهلع المتزامن

1- نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه، ص 16.

2- نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد، ص13.

3-عبد الحميد شكيل: صفحة الغلاف الخلفيةلديوان "أوجاع" لنادية نواصر.

4- عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود، الزمان، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 29.

يتوغّل غيمًا

في سراديب الذّات

ويمدّ جسره..

يشدّ وثاقه..

بين أناي وملهاة العمر...

عانقت جزر الرّوح..

يحويني اغترابي وينهض من عمق العمق

صهيل البذخ اللّيلي..

يحويني عرائي..

أحويني...[1]

يشي المقطع بتوتّرات (**الوحدة، الوجع، الاغتراب، العراء،...**) المؤسّسة على اللّحظات الانشطارية وسط ركاميات اليومي وتحوّلاته، حتى يطال القارئ شواظ تلك التّوتّرات التي تعبث بالحياة القابعة في المتن شيئًا فشيئًا.

ولأنّ الذّات مركزية هذا الوجود، فقد وجب تفعيل الحركة في كلّ الموجودات عبر خلخلة الثّابت، فيصير الواقع المتخيّل ذاتًا ناطقة بأحوال الذّات وتحوّلاتها، و"خلخلة الانتظام في هذا المستوى يعود إلى رغبة الشّاعرة في جعل المكان ذاتًا ناطقة تجيب نداءات الكائن الشّعري وتحفّزه على المساءلة الجوهرية للوجود"[2].

تأتّى لها ذلك بالاعتراف المفتوح على حرقة اللّغة ،والمشبّع بفيوضات التّجربة ،ورغد المخيال ،وبارتواء الباطن بالظّروف القاسية في وسط ذكوري قامع ،ينفتح الظّاهر على عوالم الوهج التي تخصّب قبح الحياة برذاذ النّفس وسط هذه الخيبات ،فتركُن في امتدادات الأنا:

1- نادية نواصر: أوجاع، صص 49،50.

2- ينظر: عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود، الزّمان، ص 25.

باسم العـراء
+
باسـم اغـتراب الزّمـان = أنا امرأة في العراء الجميل
+
باسـم الخـواء

ما منح للنّص "غلالةً باذخةً من الرومانسية الحزينة"[1]

- **الجرأة والحسّ الأنثوي:**

تقول الشّاعرة رجاء الصديق:

"**أعترف..**

أنّني سأغرق في بوحي بأنّني لست

مثل النّساء!!

أشكّل ظفيرتي

من ضلوع اللّيل

وأسكب الحناء جمرًا

فوق كفوفي

وأتشدّق بثرثرات العمر!

أنا أنثى أخلق عشقي

وأطفئ صمت الشّموع في الوقت العصيب

أرشف فن الحكايا

واغسل وجهي الرّاحل في الكلمات

وأطلق جسدي

زغرودة

تصدح في فضاء مرمري

يتوزّع عطرًا

1- عبد الحميد شكيل: صفحة الغلاف الخلفيةلديوان "أوجاع" لنادية نواصر.

يتموّج مع نفحات جنوني..."[1].

لا نُجانِب الصّواب إن قُلنا بأنّ فسيفساء الاعتراف تتزامن مع لحظة اختراق الذّات للعتمة، وهنا تتآزر الجوانب الخفية في كينونة المرأة مع نسق الجرأة حيث ترى أنّ الإفصاح عن معاناة الأنثى مع الحياة، عن تهميشها، فواجعها، همومهما هو الصّدق بعينه، لذلك تتجاوز البوح ببعض الجرأة والتّمرّد وهي التي تعترف: "لا أعتبر جرأتي في التّعبير عن مشاعر الأنثى تمرُّدًا"[2].

هذه الخصوصية أكثر ما تتجلّى في الإبداع السّماني الذي تعتمل داخله تفاصيل الأنفاس السّاخطة لاستعادة الأنا الضّاربة في الأعماق ،وبعض فصول الأمزجة التي لا تُهادن، عبر هذا الهوس.

والملاحظ أنّ رجاء الصّديق تستغرق في هذا التّدفّق مطلقة العنان لهوسها بغادة السّمان، تقول: "أنا مهوسة بكتابات غادة السمان منذ مراهقتي وهي الأنثى الرقيقة الكثيفة الحضور تبث عطرها المتغلغل والمستقر فينا إلى العمق... هي الأنثى التي تتسرّب إلى شتى اللّحظات فينا وهي تختزن صورها الجميلة المفتوحة على مختلف الألوان والأحوال...، حكايا عشقها ملطخة بالحبر ومثقلة بالبوح... والتّمرد... والنّدم، ربّما أكون أشبهها فبعض التّمرّد أو الجرأة في البوح في تجربتها مع الذّات... مع الآخرين... مع المجتمع الذي لا يرحم المرأة"[3].

تتحدّد الهوية النّسائية في المقطع من خلال:

1- ضمير المتكلّم (**أنا أنثى، بوحي، ظفيرتي، كفوفي، عشقي، وجهي، جسدي، جنوني..**)، كما جاءت جلّ الأفعال مرتبطة بهذا الضّمير (**سأغرق، أسكب، أتشدّق، أغسل، أخلق، أرشق،أطلق...**) لترسم ذاتها وتؤكّد وجودها.

2- الإقرار بالاختلاف الجنسي، حتى عن بنات جنسها "**أنني سأغرق في بوحي أنني لست/ مثل النّساء!!**"

3- الحضور المكثّف للجسد ما منح النّص فاعليةً واندفاعًا لاستدعاء الآخر لمساءات الغواية من جهة والبوح باختلاجات المرأة الدّاخلية.

4- اعتمادها التّمرّد للتّعبير عن سوداوية الواقع.

"فالتّمرد أشبه بدم حار يضخ في شريان حالة اجتماعية أو ثقافية أو سياسية أو إنسانية في العموم، يؤدي إلى انفجار محقق عندما تهترِئ قماشة الشّريان وتختلّ بين مفصل وآخر أو لدى التقاء الجريانات

1- رجاء الصديق: الظلال الراقصة، مطبعة الجيش، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 73.

2- ينظر: الشاعرة رجاء الصديق، حاورتها عقيلة رابحي. 29 أوت 2016/ 01:00 سا/www.aswat.elchamal.com/ar

3- الشاعرة رجاء الصديق: حاورتها عقيلة رابحي .

الأخرى التي تضخُّ بشكل مفاجئ وعشوائي وغوغائي، ربّما في أغلب الأحيان وهنا يصير التّمرّد حالة من حالات الانفجار نتيجة الضّغط الفائق وهذا ما يحدث في مجمل أوضاعنا الرّاهنة"[1].

5- تختصر بوحها وعجزها ضمن مسافات لغوية "تثقل ممشاها الإيقاعي (النّثري) وتحمّلها دلالات ذاتية تتنزى جرحًا جارفًا وتقطر شجنًا صادقًا"[2].

وعليه، فإنّ الشّاعرة الجزائرية من خلال قصيدة النّثر، تقدّم ذاتها ورؤيتها الأنثوية للآخر/ العالم، دون وصاية ذكورية. وبموجبه يتحوّل فعل الكتابة إلى فعل اعتراف،ومن نفي للذّات إلى إثباتها ،وهنا تتفسّر حيوية لغتها في مواجهة المؤسّسة وقراءة مدّ المرحلة ومجابهة بؤس الكينونة، لم تعد تطلب أوراق اعتمادها في مدينة الإبداع بمجرد كونها صدّى بل أصبحت بذاتها حضورًا تعيد تشكيل مفاهيم جديدة للحياة .فاختيارها لقصيدة النّثر كان ضرورةً وليس اختيارًا متأثّرًا باللّحظة حسب جانيت تود في كتابها —دفاعًا عن التّاريخ الأدبي النّسوي-.

2- الذّاكرة النّصيّة: تنغيمات الغياب

تقوم القصيدة النّثرية النّسوية في الجزائر بوصفها "كرة النّار الخالدة التي لا تكفّ عن التّحوّل"[3] على جمرة السّؤال واحتضان المجهول ومعانقة المدهش، بعيدًا عن المكرّس والسّائد النّصي.

في إطار التّوظيف الجمالي الذي يربط بين النّص الغائب والنّص الحاضر، تغدو الكتابة نِتاجًا "لتفاعل ممتد لعددٍ لا يُحصى من النّصوص المخزونة في باطن المبدع ويتمخّض عن هذه النّصوص جنين نشأ في ذهن الكاتب"[4]، وإذ يكمن جوهر التّناص الذي يعتمد "في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة لكنها تحمل في طيّاتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكلٍ أو بآخر، مهما كانت التّحوّلات التي تجري عليها"[5]، على تضافر شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية في إنتاجيته فالنّص "قائم على التّعددية بحكم مقروئيته وقائم على التّعددية بحكم خصوصية عطائيته"[6].

1- ينظر: غادة فؤاد السمان: نتاجي مرآة عاكسة لكوني الداخلي هوية متطابقة، سلالة أناي الضارية في الأعماق، حاورها: سردار زنكنة، 30 أوت 2016/ 23:30 سا www.sotakhr.com

2-يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 205.

3- أحمد دلباني: مقام التّحول، هوامش حفرية على المتن الأدونيسي، التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009، ص 104.

4- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 13.

5- صلاح فضل: شفرات النّص، دار الفكر، القاهرة، 1990، ص 227.

6- عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، دار هومة ، الجزائر،2007، ص 57.

هذا ما سوّغ للنّص النّسوي الانفتاح على روافد معرفية ومرجعيات إبداعية وأفكار ومعتقدات تتآلف وفق مقتضى السّياق، لتكوّنَ فضاءً "متعدّد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالةً"[1].

2-1-الذّاكرة النّصيّة الدّينية:

2-1-1-التّناص مع القرآن الكريم:

يُعدّ القرآن الكريم مُقوّمًا لازمًا ورافدًا هامًا، ترتدّ إليه ذاكرة النّصوص النّسوية لمدّ تجربتها الشّعرية بنسغ الحياة ومنحها عُلوًا ومعنًى وإكسابها قُوةً وفاعليةً "إنّه الإيمان بمعجزة القرآن لغةً وواقعًا وإدراكًا ووعيًا"[2].

وبالعودة للمدوّنات النّسوية الجزائرية نجد أنّ التّناص القرآني يتأرجح بين ثلاث مستويات:

1-مستوى الكلمة: توظيف مفردة/لفظة من مفردات القرآن الكريم.

2-مستوى العبارة:توظيف جملة أو عبارة تستدعي آية أو آيات قرآنية.

3-القصة القرآنية:سرد الحدث أو استلهام أحداث القصة.

بهذا المعنى تُلقي اللّغة القرآنية بظلالها على لغة الخطاب الشّعري لتخصيبه ومنحه إشعاعًا وتجدّدًا وقوة تأثيرية عظيمة، يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة على التّصيّر والتّكوّن لإعادة التّشكيل من جديد بما يناسب موضوع الشّاعرات وإسقاط معناها على أزماتهنّ الخاصة تعبيرًا عن تجاربهنّ الفردية، وللشّاعرة أن تستلهم من القرآن مضمون آياته أو مفرداتها أو تراكيبها.

وفي هذا الشّأن، تقول راوية يحياوي في "قيظ السّريرة":

"اقرأ

ما أنا بقارئ فواتير النّشر

ونواميس البشر

هي الفطرة تقتفي في سُبل التّردي

اقرأ

ما أنا بقارئ مراسيم السّبق

والعمر يطوي مواسمه في استحياء

هو الخريف يعجّل فيّ

1- رولان بارت: درس السميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 85.

2- عبد المنعم محمد فارس سليمان: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس/فلسطين، 2005، ص 1.

أوراق النّشر

اقرأ

ها أنا قارئ لقيظ السّريرة

فكيف نلقي ربّ الحشر!؟"[1]

المبدع يتكوّن ويحيا إنسانًا، والنّص يتكوّن ويحيا جملةً من العلاقات والبُنى وللمبدع رؤيته وموقفه[2].

لذا يتجلّى التّناص عند الشّاعرة في أوضح مظاهره، باستحضار النّص القرآني المتّصل بحادثة النّزول الأوّل للوحي على النّبي محمد صلّى الله عليه وسلم، استنادًا إلى الحوار الذي دار بينه وبين جبريل – عليه السّلام – في غار حراء فكان قوله جلّ وعزّ[3]:

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ۝ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ۝ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ۝ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝
عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝

وحتى تعمق الحدث وتبرز تفاصيل الحادثة لجأت الشّاعرة إلى الحوار كونه "جزءً من بنيبة التّشكيل الفني في لغة الشّعر، يحمل الأفكار ويصوّر محاور ثنائية متضادة أو متناظرة، يكشف المواقف المتناقضة، يسبر أغوار النّفس لإحداث حركة تصادمية، يؤجّج الصّراع ويستقطب الانتباه"[4].

من هنا استبدلت الشّخصيات المتحاورة، حين تقلّدت (الأنا) المخاطبة الوضع ورُفعت إلى درجة النّبي صلّى الله عليه وسلّم الذي جاء إليه أوّل نداء الله ليقرأ باسم ربّه الخالق على لسان جبريل عليه السّلام، لتجيب **أنا النّص/ المحاوَر المتخيّل، "ما أنا بقارئ"** ،لجبريل الذي شكّلته **المخيّلة/ المحاوِرالمتخيّل،** لتعلن الذّات بعد ذلك قراءتها: **"ها أنا قارئ لقيظ السّريرة"**

وفي استدعاء الشّاعرة نلحظ غلبة النّص المستدعى على النّص المتولّد، حيث تتنافذ مدلولات المقطع الكاشفة عن فصول الوجود الإنساني وما آل إليه من مدّ وجزر: تأسّي، قنوط و ضيق،على مضمون السّورة التي تجتمع فيها أطراف التّصوّر الإيماني: الخلق، النّشأة، التّكريم، التّعليم ثمّ المآب لله وحده. ما يعكس تكنيك قصيدة النّثر النّسوية التي تعتمد المفارقة من خلال إزاحة التّرادف القاموسي إلى التّضاد الشّعري الذي يكسر أفق توقّع المتلقي الادراكي وقدرته اللّغوية.

1- راوية يحياوي: كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل،ص ص 27-28.

2 – ينظر: نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والالتزام (د.ط)، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، 1986، ص 99.

3-سورة العلق : الآيات 1،2،3،4،5.

4- ينظر: محمود إسماعيل عمّار: صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي، ط1، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 262.

ولا ريب أن تُكسب الشّاعرة الجزائرية نصّها بسيماء الإبهاج وترفع من نبض التّعبير وحرارته، بقدر ما تختزنه من الثّقافة الدّينية، كما هو الشّأن مع "عفاف فنوح"، وهي ترتاد الذّاكرة الدّينية لتضع أحزانها المنثالة في ضمير قصيدة النّثر، تقول:

"ذات شتاء

هبني أن ألامس وحي دروبك

كليلك فضيٌّ جارح الأفق...

لستُ كحبّ عندما يتّسع هذا الأفق

لستُ إلاّ حجرًا صارخًا

ما الغسق؟

ما الألق؟

هل ترانا غدًا نتفق؟

قُل أعوذ بربّ الفلق"[1].

تُوظِّف الشّاعرة الآية الأولى من سورة الفلق، وتبثّها بشكل غير خفي في ثنايا القصيدة ،توظيفًا يجد له صدًى في نصّها إذ تستجيب في أغلبها لتجربتها الحياتية وحالتها النّفسية، وما تعانيه من اضطراب وقلق وعزلة ، ما جعلها تستجير بها وتستعيذ بجلال الرّحمن وسلطانه من شرّ مخلوقاته ومن شرّ اللّيل إذا أظلم للتعوّذ من السّحر والعين والحسد، فعن عائشة رضي الله عنها أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلم كان إذا اشتكى يقرأ على نفسه بالمعوذتين وينفث فلما اشتدّ وجعه كنت اقرأ عليه وامسح بيده عليه رجاء بركتها، وقال رسول الله صلّى الله عليه وسلم: «ما سأل سائل بمثلهما ولا استعاذ مستعيذ بمثلهما»[2]، يقصد المعوذتين ،هوذا، تستجير الشّاعرة بربّ الخلق من شرّ الغسق والأرق.هذا التّوظيف يبرز بوضوح التّعايش بين النّص القرآني والنّص الشّعري الذي لا يخرج عن دلالات النّص الغائب والأكيد أنه ترك في تضاعيف النّص الحاضر أثرًا بالغًا.

كما تنهل نوارة لحرش من أوقاتها المحجوزة للبرد جرحها النّازف وكأنّها تحاول دسّ "مفرداتها الذّائبة في جمر المعاني المتوحّشة قبل أن تغمسها في إناء مملوء بثلج الشّعر وبرده"[3].

1- عفاف فنوح : بحري أيضا يغرق أحيانًا ، دار الحكمة للنشر ،الجزائر ،2011،ص ص67،68

2- ابن كثير: عمدة التفسير، مختصر تفسير القرآن العظيم، تح: أحمد شاكر،ج8، ط2، الوفاء، 2005، صص 533،534.

3- نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، (المقدمة).

تقول في "**كدمات أخرى**":

"يحدث أن يأخذ العشق
شكل عصفور يغرد
لبلاد بعيدة
يحدث أن تغرورق مقل الجرح
بغبار الأماني
وأن تصير الأغنيات
في حنجرة الأنين
كالذّكريات الباردة
كالدّموع المديدة الشّريدة
ويحدث أن ترديني أحزاني
فراشة شهيدة؟؟
(والشّهداء لا يموتون إنّهم أحياء عند الوجع يرزقون)"[1].

يستحوذ الوجع، الخوف والقلق على الجسد النّصي، ويعلّق على شرفاته الذّكريات الباردة، والشّاعرة لإدراكها الواقع بوعيها فإنّها تعبّر عن وجعها/ بردها بلا وعيها، راكنة أثناء ذلك- وفق مشيئة شعرية- إلى المرجعية الدّينية بحثًا عن بعدٍ موضوعي مشابهٍ لموضوعها، يهب اللّغة قدرة الإيحاء ويكون أقدر على تغيير ملامح واقعها، لذا تستحضر قوله تعالى:

"وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ "[2]

انطلاقًا من ذلك ،نفهم كيف تخمد توثّبات الرّوح ويخبو ضوء البهجة والخفّة ورهافة الحسّ والتّغيّر والتّجدّد والنّضج والاكتمال الأنثوي، فضلاً عن الضّعف و قصر العمر المقترنة بقدر الفراشة تحت مظلّة من الكآبة والحزن ، وإذا أضيف إلى ذلك جنس الكاتبة وتمّ ربطه بياء المتكلّم (**أردتني أحزاني فراشة شهيدة**) فإنّ الدّلالة تسلّمها على الدّوام إلى حسّ مفرط للانجراح:الذّات = الفراشة.

بذلك ،تحاول الشّاعرة أن تُقيم تواصلاً نفسيًا بين علاقات الغياب والحضور ممّا أدّى إلى تكثيف المعطى الفني والتّعبير بلغة مركّزة.

1- نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد ، ص 58.
2- سورة آل عمران :الآية 169.

نبيّن ذلك بالتّرسيمة الآتية:

«والشّهداء أحياء عند ربّهم يرزقون»، لأنّ الشّهيد في سبيل الله ينعم من فضل الشّهادة كما قال رسول الله صلّى الله عليه وسلم: «**مَا مِنْ نَفْسٍ تَمُوتُ لَهَا عِنْدَ الله خَيْر، يسُرُّها أَنْ تَرْجِعَ إِلَى الدُّنيَا إلاَّ الشّهِيدُ فإنَّهُ يَسُرْه أَنْ يرْجِعَ إلىَ الدُّنيَا، فَيُقْتَلَ مرةً أخْرَى لِمَا مِنْ فَضْلِ الشَّهَادَة**».

أمّا الشّهداء في سبيل العشق فأحياء أيضًا، لكن عند الوجع يرزقون، ولا أعتقد أنّهم يُحَبِّذون العودة إلى الذّكريات الباردة مرةً أخرى!!.

آدم وحواء: تعميقًا لمعنى الوجود والانتماء.

ممّا لاشكّ فيه أنّ المرأة في الكتابات الأسطورية والفلسفية والدّينية والأدبية تشغل حيّزًا ممتدًا ومعقّدًا ابتداءً من تحميلها ذنب الغواية وإخراج آدم من الجنّة منذ بداية الخلق، حتى عدّت "المسؤولة عن دخول الخطيئة إلى العالم"[1] بخداعها الرجّل وجرّه إلى المعصية، ضمن هذا السيّاق تقول عدالة عساسلة:

"ضيّعت قليلاً من الوقت

1- إليزابيت كلارك: الآباء والمرأة، تر: وديع عبد المسيح، دار الثقافة، القاهرة، د.ت، ص 25.

وكثيرًا من العمر

وكمية لابأس بها من الجمال

نمت مشتتة... بين الخضوع والانتماء

تنازلت عن أنوثتي

لحساب الثّرثرة وتخلّت عن رحيقها النّرجسة

ضيّعت الوقت... والعمر... وموعد السّاعة الخامسة

هل أنت آدم؟

الذي أبحث عنه في كأسي المترعة

أنا لست حواء... ولست بلقيس

لكن سيّدي

جئتُ

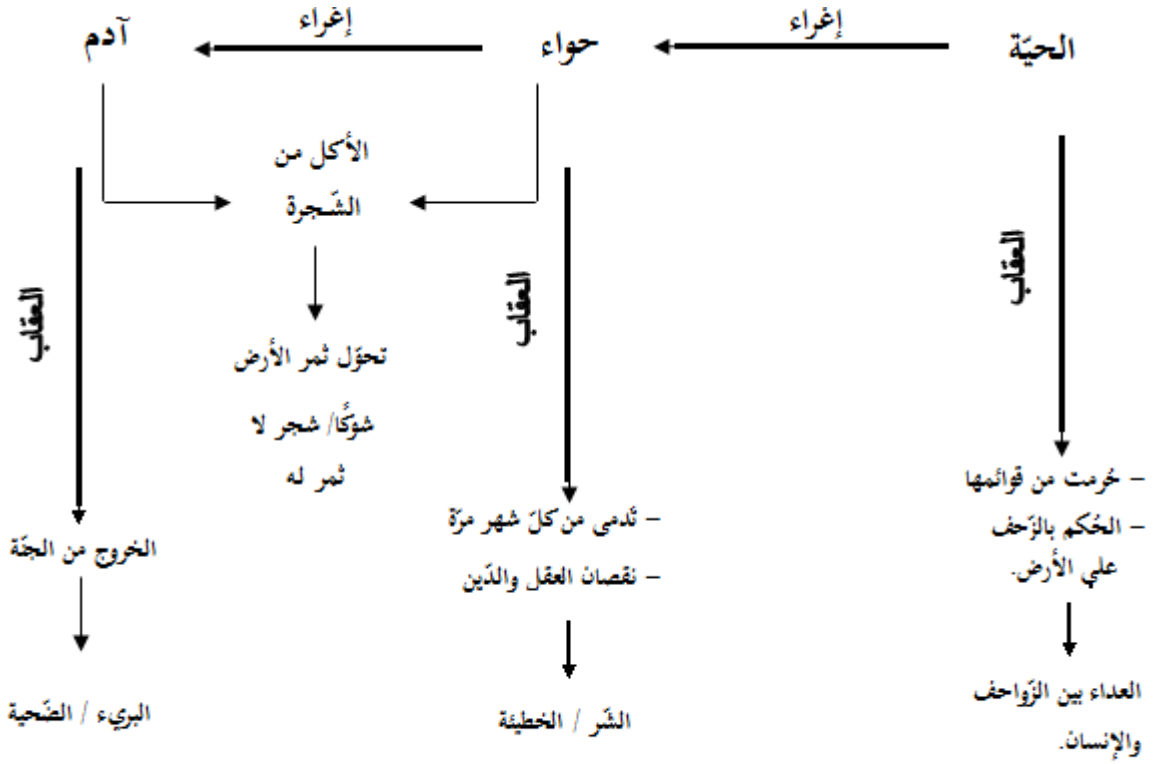
–حقًا– متأخّرة"[1].

يُمارس حضور **"آدم" و"حواء"** في النّص جدلاً حياتيًا يتلظّى في عمقِ الوجد الإنساني المثخن بمتضادات، تتجاذبها الخطيئة المرتكزة ضمنيًا على حقيقة الخلق الأوّل، الذي عمّق الصّراع الوجودي بين الخير والشّر وكرّس الصّورة السّلبية النّمطية للمرأة: غواية آدم، وإخراجه من الجنّة، والقصة كما يوردها الطبري نقلاً عن"وهب بن منبه" تقول: "لما أسكن الله آدم وزوجته الجنّة، ونهاه عن الشّجرة، وكانت شجرة غصونها متشعّب بعضها في بعض، وكان لها ثمر تأكله الملائكة لخلدهم، وهي الثّمرة التي نهى الله آدم وزوجته عنها. فلمّا أراد إبليس أن يستذلهما دخل في جوف الحية، وكان للحيّة أربع قوائم كأنّها بختية (ناقة عظيمة تتبختر في مشيتها وتتعاجب) من أحسن دابة خلقها الله، فلمّا دخلت الحية الجنّة، خرج من جوفها إبليس، فأخذ من الشّجرة التي نهى الله عنها آدم وزوجته، فجاء بها إلى حواء، فقال: أنظري إلى هذه الشّجرة، ما أطيب ريحها، وأطيب طعمها وأحسن لونها، فأخذت حواء فأكلت منها، ثم ذهبت بها إلى آدم فقالت، أنظر إلى هذه الشّجرة، ما أطيب ريحها، وأطيّب طعمها وأحسن لونها، فأكل منها آدم، فبدت لهما سوءاتهما"[2].

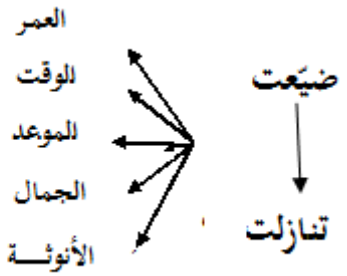
1– عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة،ص ص 123،124،125.

2– محمد بن جرير بن يزيد الطبري: تفسير الطبري،ج1،دار الفكر،بيروت،1984،ص335.

تضمّنت القصة فيما يذكر نصر حامد أبو زيد لكثير من التّصوّرات الأسطورية وفي المقابل قدّمت تفسيرًا وتعليلاً لبعض الظّواهر الطّبيعية في سياقها، ويبدو أنّ الحرص على إبراز التّساوي بين الجرم والعقاب يجعل تعليل الظّواهر هو البعد المسيطر بوصفه الهدف الأساسي من القصة[1]، نوجز ذلك – توضيحًا– في المخطط الآتي:



استلهمت "عدالة عساسلة" هذه الفكرة، لتعبّر عن وجودها وانتمائها، لكن الإحالات المتداعية من الحصار النّفسي والتّشتّت والاستسلام، تركت تأثيرها العميق في دواخل الذّات الشّاعرة التي تنازلت عن أنوثتها جرّاء مفعول النّسق الثّقافي وما تضمره منذ القديم ثقافة البطريركي:



1– ينظر: نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، صص 22،23.

وفي حركة المقطع التي تندفع نحو الهبوط المبدوءة بالضّياع مرورًا بالهروب، وصولاً للتّنازل، تُنكر الذّات: "**لست حواء**" التي حمّلوها وضع الرّجل في دائرة الشّقاء و"**لست بلقيس**" ملكة سبأ، ذات الشّأن العظيم في قومها ودولتها التي يشاء الله أن أسلمت مع سليمان لربّ العالمين.

بهذا القسط من التّشتّت والتّيه، تجمع الشّاعرة بين نزعات ذاتها تجاه نفسها وبين نزعات تلك الذّات تجاه الحياة والمجتمع للتّعبير عن رفضها الواقع بصورته الحتمية التي جعلت نصّها يلتقط برهبةٍ ملامح الأنوثة ويدفعها إلى قول ما لم يُقلْ.

مريم العذراء: عفّة ونقاوة الجسد الأنثوي.

"مريم" هي السّيّدة الطّاهرة المعصومة الطّيّبة التي اصطفاها الله على النّاس بنفخ الرّوح فيها"ترعرعت ونشأت في جوّ يعبق بالايمان والاخلاص والعبادة بعيدة عن الرّذائل الخلقية والمفاسد الرّوحية وقد كانت كثيرة الاجتهاد في عبادة الله تعالى ،وهذا أمرٌ طبيعي جدًا لامرأة ستتحمّل مسؤولية السّرّ الالهي والمعجزة الكبرى ألا وهي الولادة العجائبية للمسيح عليه السّلام"[1]،صورة مريم العذراء واحدة من صور المعرفة الدّينية التي سكنت الذّاكرة الشّعرية النّسوية ووجدانها، تشير إلى العفة والنّقاوة وإلى القوة في المواجهة ،تعبّر بها الشّاعرة كذلك عن ضعفِ وجرحِ وألمِ الجسد الأنثوي كضعف مريم الجسدي والرّوحي، يتجلّى ذلك في قصيدة "أحزان مريم" تقول الشّاعرة:

"أنت أولى الشّجيرات
في غاب بونة
ملح البداية
أصل الحكاية
فشدي بجذع النّخيل
غداة المخاض العسير
سيساقط الصّبر
من غيمة الصّبر
لا تجزعي
كلي... واشربي..

1-حسين نجيب محمد:حياة السّيّد المسيح (ع) في القرآن الكريم ،ط1، دار الهادي للطباعة والنشر ،بيروت ،2002،ص30.

واحلمي بالصّباح الجميل"[1].

يستحضر متلقي هذا المقطع الآيات القرآنية المتمثّلة في قوله تعالى: [2]

فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ۝ فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ۝
وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ۝ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ
لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا ۝

بهذا القدر يتحقّق تناسل القصة عبر المقطع بما يتناسب مع واقع المرأة التي اغتسلت ذاتها في القصيدة، في معانيها ودهشتها للتّطهير من دنس العالم وما يمور فيه من ويلات التّهميش في مقابل مركزية الرّجل.

ولتحقيق كينونتها "بشذى الطّقس الأنثوي الباحث عن هويةٍ في زمنِ الشّتات والتّشظي، فيروقك أن تزود آفاقه هذه النّكهة المميّزة وهذا العطر الأخّاذ للهمّ الأنثوي"[3].من هذا التّكوين، أمكننا معرفة مقدار ارتداد لغة الشّاعرة عن مثالها ثم استقرارها في سياق حنكتها وقدرتها على الملاءمة بين النّصين حيث "يتحوّل النّص الغائب إلى دلالات جديدة مع عدم فقدانه لمرجعيته".[4]

1- نادية نواصر: أوجاع،ص ص 101،102.

2- سورة مريم : الآيات 23،24،25،26.

3- وجدان الصايغ: الأنثى ومرايا النّص، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 2004، ص 7.

4- ينظر: عبد الباسط أحمد محمد مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2000، ص 240.

فالشّاعرة هنا، تتناص مع الحدث الدّيني وصولاً للحدث الذّاتي والاجتماعي في خطابها الموجّه إلى المرأة؛ بعدم الاستسلام والتّزلّف وبلوغ الثّمرة المرجوة، للرّقي بالذّات الأنثوية والخروج من دائرة الخنوع التي سطرها المجتمع عبر التّاريخ.

من هنا، حاولت الشّاعرة السّكن في نص جديد/ تجربة خاصة استنادًا على النّص المرجعي فـ(**شدّي**) تحلّ محلّ (**هزّي**) بينما تحتفظ بالدّلالة السّياقية وزمنيتها المتعلّقة بصيغة الفعل ويبقى فاعله المعبّر عنه بالمخاطبة، كما ولّدت حركة الشّد فعلاً آخر هو (**يساقط**) الذي جرَّ معه اللّفظة (**الصّبر**) فالولادة المنتظرة تقترن بالصّبر كما تحمل تباشير الخلاص من شرنقة الاستلاب، أمّا صورة العذراء القابعة في تضاعيف "ضمير المخاطب" تتحوّل عبر المتخيّل إلى رمزية للمرأة / الأم.

إنّ الشّعر الحقيقي ما شمِل الحقيقة والخيال، تجري في بيانه الإشارات، فحينما نقرأه نسمع صدى كلمات غير مكتوبة ونشاهد في معانيه صورًا خفيّةً، تثير العقل والمخيّلة ،تقول حبيبة محمدي في كسور الوجه:

"تتزيّن أمي بخلخالها وتقرؤنا
أهضم حقّك كي لا يهضموك
إنّ مع العسر يُسرًا...

وحين يكفُّ التّاريخ عن الكلام

تأتي عاريةً

سنديانة الجوع تُغطي عريها

وتنفخ في الطّين"[1].

الشّاعرة أثناء الفعل الكتابي تقتبس قوله جلّ وعزّ:[2]

« فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ۞ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ۞ فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ ۞ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَارْغَب ۞ »

وتذوّبه متماهيًا ومتواشجًا مع نسيج خطابها الشّعري محافظةً على صيغته الأصلية؛ أخذت النّص القرآني بحذافيره وهو كما يبدو أبسط مظاهر التّناص لتنتقل الاحتقانات والتّوتّرات التي تُعاينها (الأم) والواقع العسير السّياسي والاجتماعي الذي كان له الدّور الأكبر في اختيار هذا التّناص.

صورة المرأة، ترتبط من حيث تكوينها الجسدي والإنتاجي بالأرض، على اعتبار أنّها "ضمن الاعتقادات النّسوية هي شأن أنثوي، يتأكّد بموجبها قدسية ثلاثة أقانيم أزلية هي (المرأة، الفن، الطّبيعة)"[3]، بموجب هذا التّماس يُحاك نص حبيبة محمدي بما يُشبه القضية كعنصر مهيمن، فـ(الأم) هي (الأرض) وما تعرّيها إلاّ دلالة على القحط وانعدام الخصب وغياب الاستقرار، هو ما يُسميه "مايكل تسيمرمن" بـ(الكابوس الايكولوجي)، وعلى ذلك الاعتقاد تلامس هذه الأيقونة الإيكوفينزمية/ الأرض أزمة الحقيقة التّاريخية في الجزائر التي خطّت أبجدياتها المسيّجة بضفائر هاربة من امرأة تعرّت بعد أن تسلّق التّاريخ صمته.

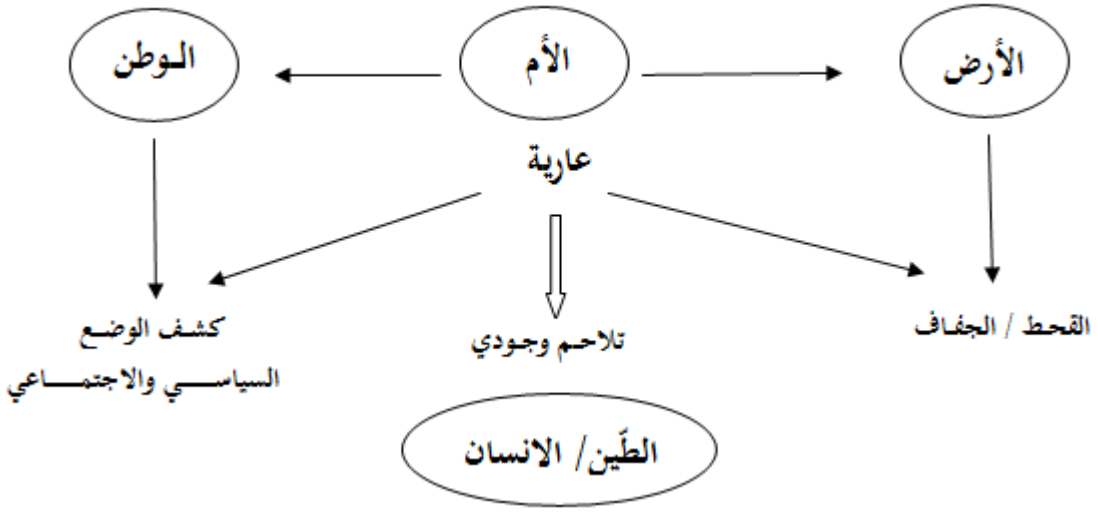
رُغم هذه اللّحظات النّائمة في غياهب الزّمن المثخن بالجراح والانكسارات التي تعيشها الشّاعرة، إلاّ أنّها تبحث فيها عن نظارة الوطن وملاذٍ للاحتماء والدِّفء لأنّها تؤمن أنّ بعد العسر يُسرًا، وما هي إلاّ مسودات مشاكسة زائلة لا محالة.

وما يُعمّق التّلاحم الوجودي بين (الأرض) و(الإنسان) ويجعلها واحد، هو حضور رمزية الطّين ودلالته على الأصل الإنساني والانسجام مع المكان كهويةٍ للخلق، نوضّح ذلك :

1- حبيبة محمدي: كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 49.

2- سورة الشرح، الآيات 5-6-7-8.

3- محمد العباس: شعرية الحدث النثري، ص 44.



لذا تتمحور اللّحظة الحالمة حين تأمَل الشّاعرة تخصيب الحاضر الممتد إلى المستقبل واستعادة الاستقرار ورفض الانكسار رغم التّحوّلات وانتظار اليُسر والفرج لقول الشافعي:

صبرًا جميلاً ما أقرب الفرجَا * من راقب الله في الأمور نجا

من صدق ا لله لم ينَله أذَى * وَمَن رجَاه يكون حيثُ رجا

كما أنّ المغامرة الكتابية النّسوية تبدأ في تشكيلها لعوالم تناصيّة جديدة، مرتكزةً في ذلك على عزل النّص القرآني وانسلاَخه عن سياقه الأصلي، نلمح هذا النّزوع في قول حبيبة محمدي:

قُل لو كان البحر رجُلاً، لحلّلته لنفسي أربع مراتٍ

لكن دوني قلب واحدٌ[1].

تتقاطع هذه الحركة التّحويرية مع تصيّرات الذّات الشّاعرة "وفق ما تقتضيه التّجربة الشّعرية وما يتطلّبه نظام القصيدة الدّاخلي"[2]، نلمح هذا التّناص في موضعين؛ الأول تأثّرها بقوله تعالى:[3]

قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ﴿١٠٩﴾

1- حبيبة محمدي: كسور الوجه، ص 51.

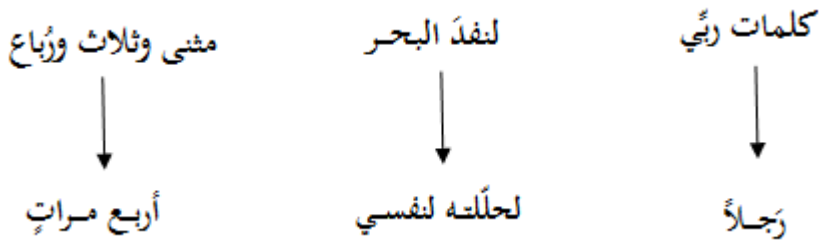
2- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998، ص 390.

3- سورة الكهف: الآية 109.

والآخر مع الآية الكريمة: [1]

وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ ۖ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ۚ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَلَّا تَعُولُوا ۝

وإذا تأمّلنا النّصين، سنجد حركة التّحوير على هذا الوجه:



فإذا كانت المعاني الجليلة للآية الأولى، قد أبرزت أنّه لو كان البحر مدادًا للقلم الذي يكتب به كلمات ربّي وآياته الدّالة عليه لفرغ البحر قبل أن يفرغ من كتابة ذلك ولو جئنا بمثل البحر آخر[2].

فإنّ الشّاعرة في مقابل ذلك يستهويها البحر (صمودهُ، تحدّيه، ثباته، مقاومته، غموضه، عطاؤه،...) فتمنَّت لو كان رجُلاً لشرّعته لنفسها أربعًا وبقلبٍ واحدٍ في إشارة إلى قضية تعدّد الزّوجات في الشّريعة الإسلامية "مثنى وثُلاثَ ورُباع".

يفضي هذا البوح عن ابتهاج اللّقاء الرّمزي الذّي يُعبِّر بجلاءٍ عن حاجة الذّات إلى رجل يصغي إلى عالمها عندما تغوص في أبعاده اللاّ متناهية، في مدّه وجزره، يلفّ وجودها ويحتويها في قراره السّحيق تمامًا كالبحر.

كما تشكّل الشّاعرة الجزائرية أمثولاتها الرّمزية من أجواء قصّة يوسف عليه السّلام ، وما اشتملت عليه من عناصر نصّيّة متوهّجة ، تعيد الشّاعرة صياغتها لتدمجها في سياقها الجديد الذي استمدّ من النّص القرآني فيضًا دلاليًا "فيضيف النّص الغائب إلى الحاضر قُوةً خفيَّة"[3].

تقول زينب الأعوج:

"أحقًا

1- سورة النّساء: الآية 03.

2- ينظر: تفسير ابن كثير، ص 204.

3- علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي –دراسات نقدية–، ص 132.

راودتُ

يوسف

أم

يوسف...

كان الغواية

أم

فقط

كنتُ..

الأنثى..

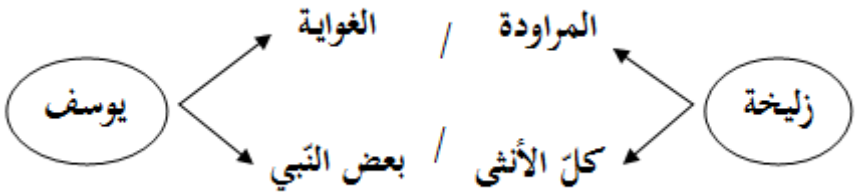
كلّ الأنثى

ويُوسف

كان..

بعض النّبي...[1]

والتّناص في معظم حالاته ليس إلاّ رموزًا وقد تعدّدت مصادر إيحاءاتها من تلك القصة، إذ كان لفكرة المراودة المنتسبة لامرأة العزيز حضوراً لافتاً في الشّعر النّسوي الجزائري.هنا تحاول الشّاعرة أن تسلخ ذلك الإثم عن نفسها بالاستفهام المتّصل باللّفظ (راودتُ) إذ يتحوّل فعل المراودة لتمارسه عناصر جديدة، ليست صادرة عن المرأة وحدها في النّص الشّعري لأنّ له مبرّراته:



تمنح الشّاعرة نصّها هويةً دفاعيةً، حين تتوسّد التّساؤل والشّكّ وهذا يكشف عن:

- صراع الذّات مع الآخر الذّي كان سببًا في خيانتها (يوسف كان الغواية) ما كان له الأثر في سلوكها، استوجب معصيتها ومحاولة مراودته عن نفسه.

1- زينب الأعوج: راقصة المعبد، ص 26.

- صراع الذّات مع نفسها، وهذا الصّراع "نوع من تحوّل مواجهة الإنسان للغير إلى مواجهةٍ مع النّفس"[1] تعبيرًا عن قوة المأساة التي تعانيها الذّات الأنثوية بعزوف الرّجل عنها.
- عدم اعترافها بذنبها وإنّما تحاول تبرير موقفها تأكيدًا لأنوثتها (كنتُ الأنثى/ كلّ الأنثى).

وعلى ذات مستوى استلهام أجواء القصص القرآني يتجلّى هذا المستوى في قصيدة الوشاح الأخرس تقول راوية يحياوي:

ها... إنّك تتبددين في كلّ الأزمنة

وحماقاتُك الظّمأى

ترقّع خرقة لثوب زليخة

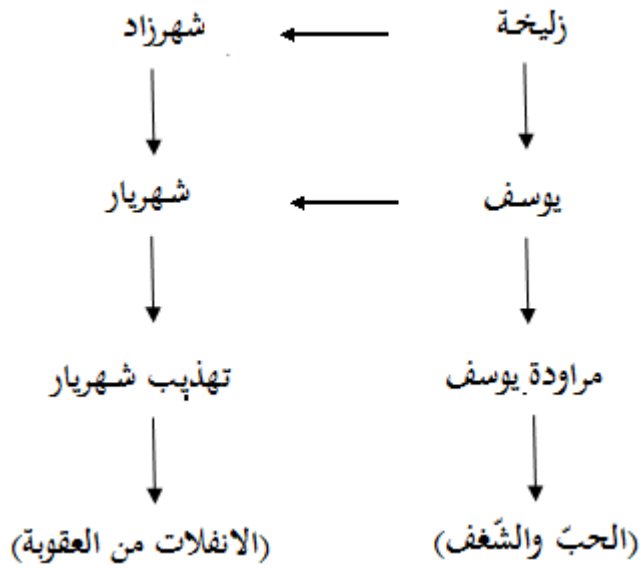
وتنحني ليوسف اعترافًا بالجريمة

وتهذّب شهريار بغير الحكايا"[2].

في تجربة شاعرتنا، تتحرّر طاقة الأنثى إلى منطقة القلق النّصي المتكوّنة من مشاهدات وموروثات ثقافية وتراكمات صقلت بها نفسيتها، ولا تصبّ هذه الطّاقة المتحرّرة في رمزٍ واحدٍ، بل تتجاوزه إلى رمزين:

- (**زليخة**) التي مزّقت **قميص يوسف**.
- (**شهرزاد**) التي مزّقت **قميص النّهار**.

وكأنّها تُعبّر من خلالهما عن قدرة المرأة وعنادها في فعل أيّ شيء حتى تصل إلى مبتغاها:



1- حسني عبد الجليل يوسف: النّفس في الشعر الجاهلي، د.ط، دار التوفيق النموذجية للطباعة، الأزهر، 1989، ص 89.

2- راوية يحياوي: كلك في الوحل... وبعضك يختال، ص 35.

على هذه العلاقة المتناغمة بين الرّمزين والاتّحاد المتجانس غير الممتزج ،ترتسم مدارات المقطع التي يحرّكها الأفق الدّلالي العام/ أيقونية المرأة:-

ف(**زليخة**): حوّلت يوسف من القصر إلى السّجن عندما رفض شهوة الجنس بالكلمة وتزييف الحقائق؛ فهي امرأة قادرة أداتها الحكاية المزيّفة ولكنّها تنحني ليوسف معترفة بجريمتها.

و(**شهرزاد**): حوّلت شهريار من زير نساء إلى رجل يُحبّ المغامرة، فخلّصت بنات جنسها من الموت المحتوم، فهي امرأة قادرة أداتها الحكاية الشّيّقة[1] - أداتها في تهذيبه-.

لقد امتاحت الشّاعرة الجزائرية من مفردات القرآن الكريم ،وتأثّرت بالرّوح العامة لصياغاته وايقاعاته الايحائية التي أضفت على نصّها صفة القداسة ،وجذبت اهتمام المتلقي وأحدثت تأثيرًا بالغًا عبر تحريك الفعاليات التّناصية التي تقيمها قصيدة النّثر مع النّص القرآني.

والشّاعرة زهرة خفيف تستلهم في قصيدة "**مريم**"النّص القرآني لتشيّد صرحًا دلاليًا مخالفًا، تقول :

مريم...

رقيقة الاحساس يافعة!!

تخوّف إخوتها الذّكووورر

وعقدوا لأجلها إجتماعًا جامعًا

ماذا لو تصبح نجمة لامعة!!

ماذا لو تقول مثلنا الشّعر

ماذا لو تكون يومً مبدعة!!

ونحن بين قومنا عصبة جبّارة

أبو نواس،،،الشنفرى،،، والنّابغة!!

.....

قال أبو نواس ...اليوم خمر!!

فردّ الشنفرى... وغدًا أمر!!

قرّروا وأد أختهم في السّر

1- ينظر: شادية شقروس: سيماء زوليخة وتحوّلاتها في الشّعر العربي المعاصر، ضمن الملتقى الوطني الرابع السمياء والنّص الأدبي، محمد خيضر، بسكرة، 28،29 نوفمبر 2006، ص 235.

احتضنوا أختهم بدهاء

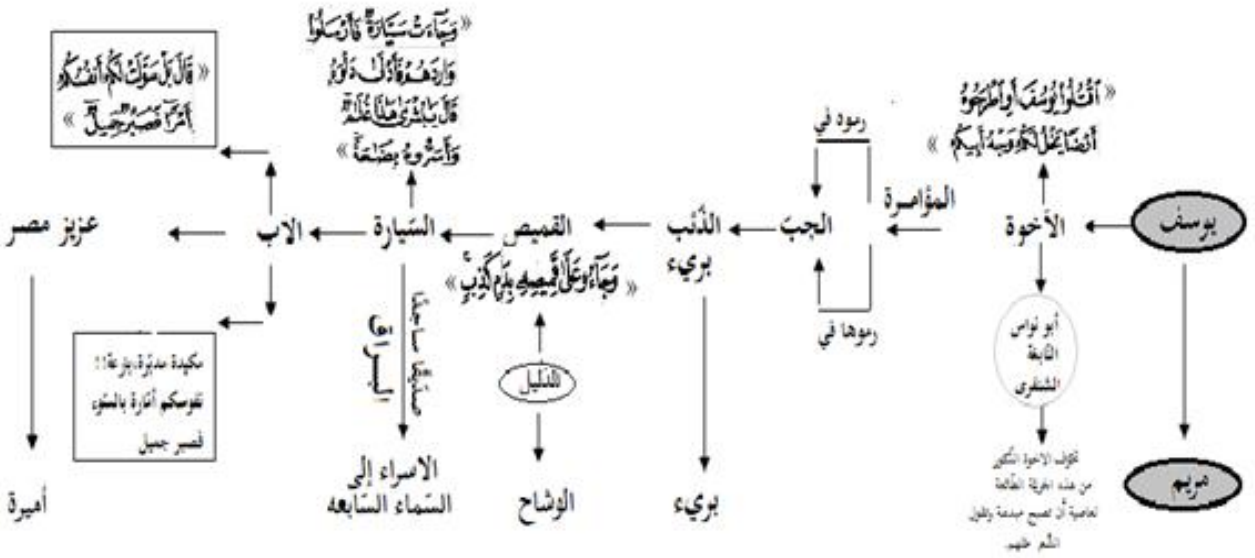
متوسّلين والدهم،، ركّعا، لماذا يا أبانا لا تأمّنا عليها،،،

سنلعب ،،،ونرتع،،،وعند الغاب،،،

رموها في الجبّ...

وهم لا يدرون ،،،بأنّ في الجبّ صدّيقًا راكعًا[1]

يسبح أديم النّص في هيولى مقابلة رائعة تجريها الشّاعرة بشحن القصيدة بحشد من الرّموز الموحية ،إزاءها تغادر الألفاظ اللّغوية من دلالاتها الوضعية المعهودة إلى دلالات جديدة ، توحي بأنّ الشّاعرة في صراع مع قوى فوقية تعسّفية تدّعي الأخوة والمحبّة وهي تمارس الغدر والكيد،يمكن تمثيل علاقة التّداخل النّصي في هذا النّموذج بما فيه من اختلاف وائتلاف وفق هذا المخطّط:



تلبّس النّص قصة (**يوسف**) عليه السّلام ،لكن الذي يطفو على سطح السّرد رمز السّيّدة (**مريم**) بكلّ ظلال المأساة،إنّه الألم الذي يجمع بين مريم ويوسف عليهما السّلام،ولكن الألم انتصار ، وبالألم يتطهّر الانسان ،حيث تعبّر الشّاعرة عن مواقف متعدّدة تجسّد هيمنة الصّراع وهو صراع الذّات مع الذّات ،أو صراع الأخ مع أخيه، إضافة إلى خيوط المكيدة والتّدبير ومطاردة الغرائز للقيم ، وقد تجلّت هذه الأبعاد الرّمزية ذات المكوّن الدّيني في شكل مجموعة من الثّنائيات المتضادة.

1-زهرة خفيف : الرذاذ و الرّماد ، منشورات دار الأوطان ،الجزائر ، 2016، ص ص من101 إلى105.

وتحاول الشّاعرة منح نصّها صوبًا جديدًا ، يغني تجربتها ورؤيتها ويفتح قنوات أخرى لإثارة الانفعال، من خلال استحضار **البراق** ؛الدّابة التي ركبها رسول الله صلى الله عليه وسلّم ليلة أسري به إلى المسجد الأقصى ومنها عرج إلى السّماء السّابعة ،وما انطوت عليه هذه المعجزة الربانية من معان وإشارات ثاوية في تفاصيلها ،لتخرجه صلّى الله عليه وسلّم من حالة الحزن التي تعرّض لها الحبيب بعد عام الحزن ، أمّا في المقطع الشّعري ،فإنّ الصّدّيق يخرج مريم من الجبّ كي يحرّرها ويمسح دمعتها البائسة حتى تعود من جديد ترتّل الأشعار وترسل الأمطار.

ومن ثمّ يكون التّعبير بالرّموز هو ملاذ الشّاعرة عندما تستلّ ما يضفي على قصيدتها الحركة والتّدفّق من جهة ، وتعرية زيف الحياة ودجلها من جهة أخرى ،حيث تعمد المرأة إلى انتزاع حرّيتها من واقع ذكوري آن اختيارها للكتابة مسارًا ،وحين" تكون الأنثى مبدعة ، يصبح الابداع مرتبطًا لديها بقدرتها على وأد المرأة المقموعة داخلها لتحرّر كتابتها وتناهض التّصوّر التّقليدي للمجتمع عنها "[1]واختراق الخطاب السّائد في الأدب الذي كرّسه الأخوة /الذّهنية الذّكورية،الذين قرّروا وأدها ورميها في غياهب التّهميش، ألم يقل خير الدين نعمان أبي ثناء الألوسي: "فأمّا تعليم النّساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله ،إذ لا أرى شيئًا أضرُّ منه بهنَّ لما كنّ مجبولات على الغدر،وكان حصولهنّ على هذه الملكة من أعظم وسائل الفسائد والشّرّ،وأوّل ما تقدر المرأة على تأليفه من كلام فإنّه سيكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمرو وبيتًا من الشّعر إلى عزب وشيئًا آخر إلى رجل آخر .النّساء والكتب والكتابة كمثل شرير فاسد تهدي إليه سيفًا أو سكّيرًا تعطيه زجاجة خمر،فاللّبيب من الرّجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهنّ وأنفع ....،إنّ إبرة الخياطة وليس القلم هي الأداة التي يجب أن يتعاملن بها وهي الوحيدة التي هنّ قادرات على استعمالها بمهارة"[2].

نوح: البحث عن المصير.

استحضرت الشّاعرة الجزائرية شخصية نوح عليه السّلام ،رمزًا للصّبر والجلد وقوة التّحمّل ، ولاشكّ أنّ قصة جهاده عليه السّلام المتواصل للمستكبرين ودعوتهم إلى الهداية في عصره وبيان عاقبتهم الوخيمة ،واحدة من العبر العظيمة في تاريخ البشرية لما تتضمنه من دروس في كل واقعة منها.

1-وفاء مليح :أنا الانثى ،أنا المبدعة ،ص14.

2-خير الدين نعمان أبي الثناء الالوسي: الاصابة في منع النساء من الكتابة ،مخطوطة كتبها عام 1898،21أفريل2017،الساعة21:41.www.sudaneseoline.com

فإذا كان نوح عليه السّلام قد امتثل لأمر ربّه بعمل سفينة تنقله وتابعيه إلى مكان جديد ، ينشر فيه دعوته ، وانتظر البحر الذي سيحملهم ،فإنّ الشّاعرة ربيعة جلطي ترفض ممارسات التّجويع والقمع والخضوع للحكّام الذين ابتلعوا خيرات الأرض،لذلك تفعّل حركة المدّ القومي وتحلم بسفينة الخلاص، تقول:

يا نوح!

سرقوا الولادة/النّبوءة وأغاني البحارة

هم يجوعون في الزّمن مرة،

ونجوع في المرة كلّ هذا الزّمن....

يا نوح...فقراء هذا البلد نحن

نكتب أسماءنا بالدّم على نهر ملوية والأطلسي

نرسم للشّمس وجهًا جميلاً

نغني...نغرق ...

في قصعة دم نصير

وهذي الأرض الكروية الهاربة إلى نفسها.....

فهات السّفينة يا نوح[1].

إنّ استحضار نوح عليه السّلام في المقطع إنّما هو ما فرضه الواقع وما اقتضته القضايا الوطنية والقومية العربية،وما منح المقطع ضخًّا معنويًا هو الموتيفات المتعددة :سفينة، نبوءة ،الحمام ، البحر، التي لا تشير إلى الحوادث التّاريخية التي مضت بل هناك حوادث وقعت في أيام الشّاعرة ؛القمع والتّرهيب الذي وقع على الشّعب والذي تحمل الشّاعرة مسؤوليته للزّعماء العرب .

ولعلّ أبرز ما توضّحه ربيعة جلطي برمز نوح عليه السّلام هو تحقيق هدفها ؛ تحلم بالاطمئنان الاجتماعي ،تريد الحرية والأمان ورغد العيش بعيدًا عن سياسة الاذلال والتّجويع التي فرضت على الشّعوب ، حتى لو قال البعض أنّها تحلم ،فالحلم أمل وحقّ.

2-1-2-مع الحديث الشّريف:

يُعدُّ الحديث النّبويّ الشّريف المصدر الثّاني للتّشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم فصاحةً، بلاغةً وبيانًا، وهو ما أثر عن النّبي من قول أو فعل أو تقريرٍ بعد البعثة وقد نهلت الشّاعرة الجزائرية منه

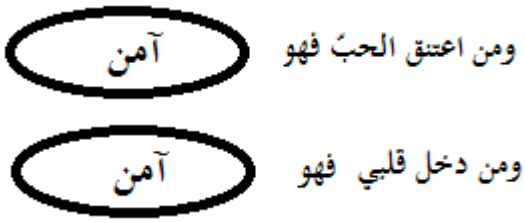
1- ربيعة جلطي : تضاريس لوجه غير باريسي ،ص ص 95،96،97.

نصوصها التّناصيّة لتُعيد نسجه على منوال تجربتها، وهذا ما يتجلّى عند عدالة عساسلة في قصيدة "**صعلوك جميل**":

"يتكلّم الصّمت يجيد اللّغة
فيحدّثه أنايَ المضمر
من اعتنق الحبّ فهو آمن
ومن دخل قلبي فهو آمن
ومن قال أعلو هُبل
تسقط مناته وكلّ القُبل"[1].

يثمر النّص مدلولاً ذهنيًا منحه المكوّن السّياقي الذي كان سببًا للدّلالات المشعة داخل النّص وهو (**الأمان**)، حيث تُمثّل لفظة "**آمِن**" الدّائرة التّكوينية التي تمليها تعادلية شعرية تتوافق مع النّص الأصلي (الحديث الشّريف)، قال رسول الله صلّى الله عليه وسلم عند فتح مكة«**مَن دَخَلَ دَارَ أَبي سفيَان فَهُوَ آمنٌ وَمَن أَغلَقَ عَلَيه بَابه فَهُوَ آمنٌ،وَمَن دَخَلَ المَسجدَ فَهُوَ آمنٌ**»[2].

حتى يتراءى لنا تنامي المعنى المنثال في إستغراقاتٍ تلقّفتها يد القصيدة وهي تسحب الأفق الدّلالي للرّمز/ المرأة وتحرّكه باتّجاه الطّمأنينة والأمان:



وتقول في موضعٍ آخر في قصيدة **سريّ جدًا... جدًا**:

"**زمليني... دثريني...**
يا رغبتي
حكايات العشّاق
تتسربل في ذاكرتي
اشنقيني يا رغبتي
ولكِ ما تشتهِين

1- عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة، ص 115.

2- سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني :سنن أبي داود،كتاب الخراج والامارة والفيء، تحقيق:شعيب الأرناؤوط ومحمد كامل قره بللي،ج4،ط1،دار الرسالة العالمية ، دمشق ،2009،ص634.

ليلة البارحة

رمّمت قلبي بقرب المسافة

وتركت جسدي"[1].

إنّ النّص الذي استدعته الشّاعرة من خلفيتها الدّينية متمثّل في العبارة "**زمّليني... دثّريني**"،أي أنّها استحضرت شخصية النّبي محمد صلّى الله عليه وسلّم بدالّ تلك العبارة المقترنة بما ورد في قصة نزول الوحي عليه سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلم عندما دخل على خديجة وطلب منها أن تدثّره حتى يخبرها بحصول النّبأ العظيم ،"فقال: زمّلوني، زمّلوني، فزمّلوه، حتى ذهب الرّوع، فقال: يا خديجة مالي، فأخبرها الخبر، وقال: قد خشيت علي، فقالت: كلاّ، أبشر، فوالله لا يخزيك الله أبدًا، إنّك لتصل الرّحم، وتصدق الحديث وتحمل الكلّ، وتقري الضّعيف وتُعين على نوائب الحقّ".[2]

نتبيّن هنا أكثر من أمر:

*أنّ عبارة "دثريني ياخديجة" تتجاوز حدّ المعنى المادي البسيط ،معنى إلقاء الدّثار أو الغطاء ، إلى دلالة الملجأ والملاذ[3].

*أنّ خديجة رضي الله عنها ،كانت سكنًا لزوجها وراحة قلبه وأمانًا لكيانه وما طلب التّدثير إلاّ تعبير عن رغبة الاحتماء .

*أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم يخبر زوجته ويستعين بمشورتها ويستجيب لتأييدها[4].

إنّها المرأة/ خديجة/المدثّرة"فكأنّنا بها الأمّ... تحميه وتبدّد روعه... لكنّها لا تُجسّد في هذا الموقف صورة الأم فحسب، بل أيضًا رفيقة الدّرب التي عاشت مع محمد صلّى الله عليه وسلّم تأمّلاته وقاسمته مشاغله الفكرية والرّوحية"[5].

ثمّ إنّ الشّاعرة أوردت في المقطع تعبيرات منها (**رغبتي، جسدي، قلبي،...**)التي تميل بتأويلاتها إلى دلالات الجسد،ممّا يعني أنّها اجتثت العبارة من سياقها وأدخلتها في سياق معنى القصيدة؛ أخرجت العبارة من دلالتها القدسية إلى دلالة محمّلة بالجسد ورغباته، فيتشظّى المعنى وينزاح من **محراب القداسة** إلى **بؤرة الجسد** ، وهي بتحويرها بما يتلاءم مع أهدافها الشّعرية تثير الدّهشة

1-عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 127.

2- ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ج8، ص 436.

3-ينظر: سلوى بالحاج صالح العايب: "دثريني يا خديجة"، دراسة تحليلية لشخصية خديجة بنت خويلد، ط1، دار الطليعة، بيروت، مارس 1999، ص 76.

4-ينظر: راغب السرجاني، موقف السيدة خديجة من الوحي،20أفريل2017،الساعة21:53،www.islamstory.com

5- ينظر: سلوى بالحاج صالح العايب: "دثريني يا خديجة"، ص77.

وتهيء القارئ لانفتاح مخيلته واندماج وعيه مع مؤثّرات النص ؛فاستنجاد الشّاعرة رغبتها أن دثريني، هو طلب دثار الحنان والرأفة و الاحتماء.

فالتّفاعل بين النّصين السّابق/ المرجعي واللاّحق/ المستدعى يقوم على "تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تُسهم في التّراكم النّصي القابل للتّحويل والاستمرار بشكلٍ دائمٍ"[1] ،والشّاعرة لم تقحم هذه التّراكيب في السّياق دون مبرّر بل ارتبطت ارتباطًا عضويًا بالنّص ،" وهذا تنويع جديد على نفس الموقف يؤكّد أنّ العملية ليست مطلقًا مجرّد عملية اقتباس ،وإنّما عملية تفجير لطاقات كامنة في النّص تستكشفها شاعرة بعد أخرى وكلّ حسب موقفها الشّعري الرّاهن"[2].

2-2- الذّاكرة الشّعرية:

للموروث الشّعري العربي حضوره الفعّال في القصيدة المعاصرة باعتباره "المخصّب الأوّل للتّجربة"[3] ومعايشته لظروف الذّات المبدعة، لأنّ فهم الماضي يكون "أفضل كلّما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي"[4]، ما دفع بالشّاعرة الجزائرية الغَرف من إمكاناته الإيحائية وانفعالاته وتصوّراته الحياتية وتحويرها بما ينسجم والفكر الأنثوي.

لذلك لم تقتصر الشّاعرة الجزائرية على القرآن الكريم والحديث الشّريف كذاكرة و خلفية متفاعلة مع الصّورة المستحضرة ،وإنّما نسلت من الدّوال المخبوءة في التّاريخي والأسطوري والشّعري أفكارها وصورها.

اعتمدت أحلام مستغانمي عملية تحوير في "توضيحات لعاشق محترف" تقول:

"أراك عصيّ الفهم شيمتك الجهل
فأضع فجأة الخمار لأتحدث إليك
بدويّة أنا
وقلبي خيمة لا مكان فيها
لسّيارة ولا لطائرة خاصة
ولا يسع غير مربط خيل ورثته أبًا عن جد...

1-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي، المغرب، 1992ن ص 10-11.

2-عزالدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر ،ص5.

3- هشام الكاو: التّناص في شعر أحمد المجاطي، قراءة في ديوان الفروسية، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس قسم اللّغة العربية، 2011-2012، ص 87.

4- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995، ص 28.

ارتباكك يوقظ تناقضي

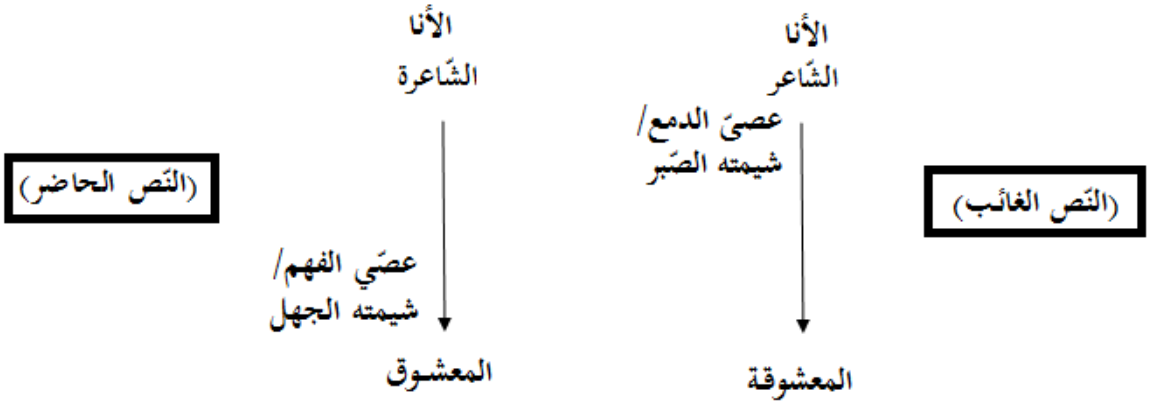
أجيبك بكلامٍ لا تفهمه"[1].

يتضمّن النّص تناصًا مع بيت أبي فراس الحمداني الذي يقول فيه:

أراك عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر * أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمر؟

لاقت هذه القصيدة صدَى واسعًا وشيوعًا لافتًا في القرن العشرين، وما ساعد على ذلك إدراجها في المناهج الدّراسية في بعض البلدان، وقيام سيّدة الغناء العربي أم كلثوم بغنائها ، فإذا كان الشّاعر فيها يخاطب نفسه بضمير المخاطب مُتعجّبًا عدم بكائه، صابِرًا وهو المحبّ المعذّب، فهل الحبّ لا ينهاه عن الامتناع عن البكاء؟ أو لا يأمره بالبكاء؟فإنّ الشاعرة تخاطِب عاشقًا يتصفّح الحبّ كما يتصفّح الجريدة، فيطوي الحبّ فيها، هذا المعطى الذي لا تستقيم الحياة ولا الوجود إلاّ به، لذا تتعجّب لأمره ولجهله.

فاستحضرت الشّاعرة أبا فراس الحمداني لتُعبّر من خلاله عن تجربتها، فقد تشابهت التّجربتان ويبدو كذلك أنّهما لم يوفّقا:



حين نُصغي إلى النّص نشعر بحميمية الحسّ المؤنّث الذي يتنهّد وضع الأنثى ورومانسية الحبّ الواهمة، تُفَاجأ بنشاز الحوار مع الآخر الذي أيقظ ارتباكه تناقضات الذّات وخلخل توقّعاتها، ما شحن عزيمتها بالتّراجع، وصعّد اعترافها لأبيها: "**فكم هو صعب أن أكون امرأة... يا أبي**"[2]

1- أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص 89.

2- المصدر نفسه ، ص 91.

فالنّص المستغانمي وليد ذاكرة خصبة تستظلّ بظلال الرّموز المستدعاة:لوركا، (الشّاعر الاسباني، المسرحي، الرّسام...)، زوربا (اليوناني بطل رواية للكاتب نيكوس كازانتزاكيس) وبيار كاردان (مصمّم الأزياء الفرنسي) التي تتشابك معًا في نصٍ واحدٍ لتحقيق الإمتاع الدّلالي.

يقول أدونيس: "كلّ بداية تفترض قراءةً لما مضى، فقد كنّا نشعر أنّ الموهبة وحدها لا تكفي، وأنّه لابد من أن تُغنيها الثّقافة وأن تنضجها المعرفة فلم يكن الشّعر بالنسبة إلينا على الأقل مجرّد تعبيرٍ عن العواطف والانفعالات وإنّما كان رؤية شاملة"[1].

تقول أحلام مستغانمي:

"لو كان للنّساء ثغر واحد

لكانت الجوكندا امرأة عاديّة

بابتسامة وثغر عاديّ

لما كان من ضرورة لأحمر الشّفاه

ولا لمناديل عليها بقايا قُبل

لما تطوّع رجل ليولع سيجارة امرأة

لما أشعلت (مارلين مونرو) بقبلة واحدة

شفاه كلّ الرّجال

لما ودّ عنترة تقبيل السّيوف لأنّها

لمعت كبارق ثغر(ها) المتبسّم!"[2]

يتمتّع نص أحلام بالانفتاح على الحركية الدّائمة لمختلف المشارب مؤكّدة على التّفاعل بين النّصوص والعلاقة الإستحضارية (eidetiquement) فيما بينها فلا يعود "النّص الجديد وحيدًا في ممارسة تأثيره بناءً ودلالةً كما أنّه يكفّ عن احتفاظه بِكماله الجامد المحاط بتميّز شكله و فرادته"[3].

ضمن هذا اللّقاء الممتد، تتلاحق التّناصات مع الرّموز الأدبية والمواقف والشّخصيات في مجرّة القصيدة، من خلال حديث الشّاعرة عن النّساء، وعن أساليبهنَّ الخاصة وخصوصياتهنَّ المختلفة فيما بينهنَّ، والأكيد أنّ كلّ امرأة هي عالم بحدّ ذاته إلاّ أنّهنّ يشتركن في كونهنَّ علّة الرّجل وآهاته.

1- أدونيس: ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ط3، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1993، ص 52-53.

2- أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص 16.

3- المختار حسين: نظرية التناص، ضمن مجلة علامات في النّقد، م10، ج34، 1999، ص 243.

فلو كان لهُنّ ثغرٌ واحدٌ، لما كانت "الموناليزا" أيقونة الابتسامة السّاحرة للسّيدة الغامضة المبتهجة (La Gioconda)، ولا كانت "مارلين مونرو" ملكة الإغراء وأيقونة الجمال حين أشعلت بقُبلة وهمية كلّ الرّجال، ولا وَدَّ عنترة – العاشق الاستثنائي– تقبيل السّيوف، لأنّها تذكّره بابتسامة عبلة المشرقة ،فإذا هبَّ قارئ الطّيف في شعره فإنّه "سيلاحظ الخط السّري أو العلني الذّي يعشّق قطبي الهمّ عند الشّاعر وهما: طيف عبلة وخشونة الواقع"[1] وسَنفاجأ في لوحةٍ حلمية تَشي بها ابتسامتها التي لازمته كلما خاض المخاضات أو جاز المباءات، حيث الرّماح تملأ ساحة المعركة والسّيوف تقطر دمًا، وكلّما رأى تلك السّيوف تلمع والرّماح نواهل منها نسِيَ جراحاته وتذكّر محبوبته فأراد تقبيل السّيوف. هنا استلهمت الشّاعرة قول عنترة بن شدّاد:

فوددتُ تقبيل السّيوف لأنّها * لمعت كبارق ثغرك المبتسِّم

فتحضر عبلة بوصفها نصًا مفتوحًا في المقطع الشّعري مجسّدةً في الضّمير الغائب (**ها**) بدل المتكلّم في النّص المرجع لتدّل عليها. ويبدو أنّ نص أحلام مستغانمي، يوسّع ذاكرته باستدعاء شخصيات أخرى، ومن كلّ العصور تناوبت على الجسد النّصي كيما تستثير الحدث الكامن في ذاكرة المتلقي وترُجّ حدوسها لتوسّع الرّابط الخفيّ الذي يجمع هذه المحتملات: دون جوان، بوشكين، وقيس وغيرهم.

تمضي الشّاعرة الجزائرية في تأثيث منحنيات برامج قصائدها وفقًا لجدلية الإزاحة والاحلال التي تتجاوز بفضلها "البنية الافرادية الانعزالية إلى البنية التّوالدية التّداخلية وتحفر النّص في عمق الذّاكرة الانسانية وتمنحه بعدًا حضاريًا يطمح بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بمفهوم الأبوة"[2]،وهي بذلك تكشف عن طاقات تأويلية متجدّدة تحقّق التّواصل بين الذّاتي والموضوعي، ممّا يجعل النّص يتشكّل من مجموعة استدعاءات ومقتبسات من خارجه.

يقودنا الاستئناس بنص أمال رقايق الموسوم ب " **cvأوما أهمل كلاوديو بوتساني**"إلى تبيّن المنحى الذي يتشاكل مع معمارية نص الشّاعرالايطالي كلاوديو بوتساني(**Claudio Pozzani**)الذي يقول فيه:

أنا المستبعد،الخارج على القانون،

الملعون الذي لا يستسلم!

أنا البطل الذي يموت في الصّفحة الأولى!

1–عبد الاله الصائغ: الخطاب الابداعي الجاهلي والصورة الفنية ،القدامة وتحليل النص،ط1،المركز الثقافي العربي،1997،ص41.

2–صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية،ط1،دار شرقيات ،القاهرة ،1996،ص53.

أنا الحيوان الخائف من رهاب الماء

الذي يعضّ اليد الممدودة بالرّحمة!

أنا سوء الفهم الذي يؤدي إلى الشّجار!!

أنا شريط الفيلم الذي ينقطع في ذروة الحدث!

أنا الهدف الذي أدخل في مرماي في الثّانية الأخيرة[1]!

ويبدو أنّ البوصلة العنوانية قد رتّبت للقارئ أفق انتظاره حتى لا تلتبس عليه المواقع والخرائط الدّلالية للنّص،كما انبنى هذا الاختيار- الذي استعارت فيه الشّاعرة بالمصباح التّقني لكلاوديو تشاكليًا بتعبير الاخضر بركة-، على وازع المغايرة، غايته صياغة الأنا بلغة لا تسير وفق نظام هندسي محكم، بل هي صورة العالم نفسه الذي لا تنتهي غرائبه ،فالذّات عندما تواجه عالم الخيال تتهاوى لديها كلّ أشكال المألوف ،تقول:

أنا فضيحة رجال الحرب

الثّقب في جورب المحتال

جبل مقلوب تؤلمه قمّته

أنا التّلميذ الذي يكره المربية

الضّيف الذي يبزغ في يوم عائلي مرقّع والعاشقان المنهكان

في يوم قائظ، البدوي المحرج أمام نادل مثقّف

أنا ...ركلة الجزاء المصيرية أمام مأزق الخادمة[2].

يفتح ضمير المتكلّم الأنثوي (**أنا**)الدّائم الحضور في الواجهة ،مجالاً واسعًا للاستبطان أي "التّمحور على الذّات والتّأكيد على حضور العلاقة بين الكتابة والهوية ،وكذلك يعني غلبة النّرثرة من أجل تحقيق الرّغبة في التّواصل ، ويعني هيمنة الرّغبة في الخروج من العزلة وفتح حوار مع الآخر ،لكون النّساء وبحسب إيلين شوالتر حُرمن من استعمال كامل المصادر اللّغوية وأرغمن على الصّمت أو التّلطّف أو الاطناب في التّعبير"[3]

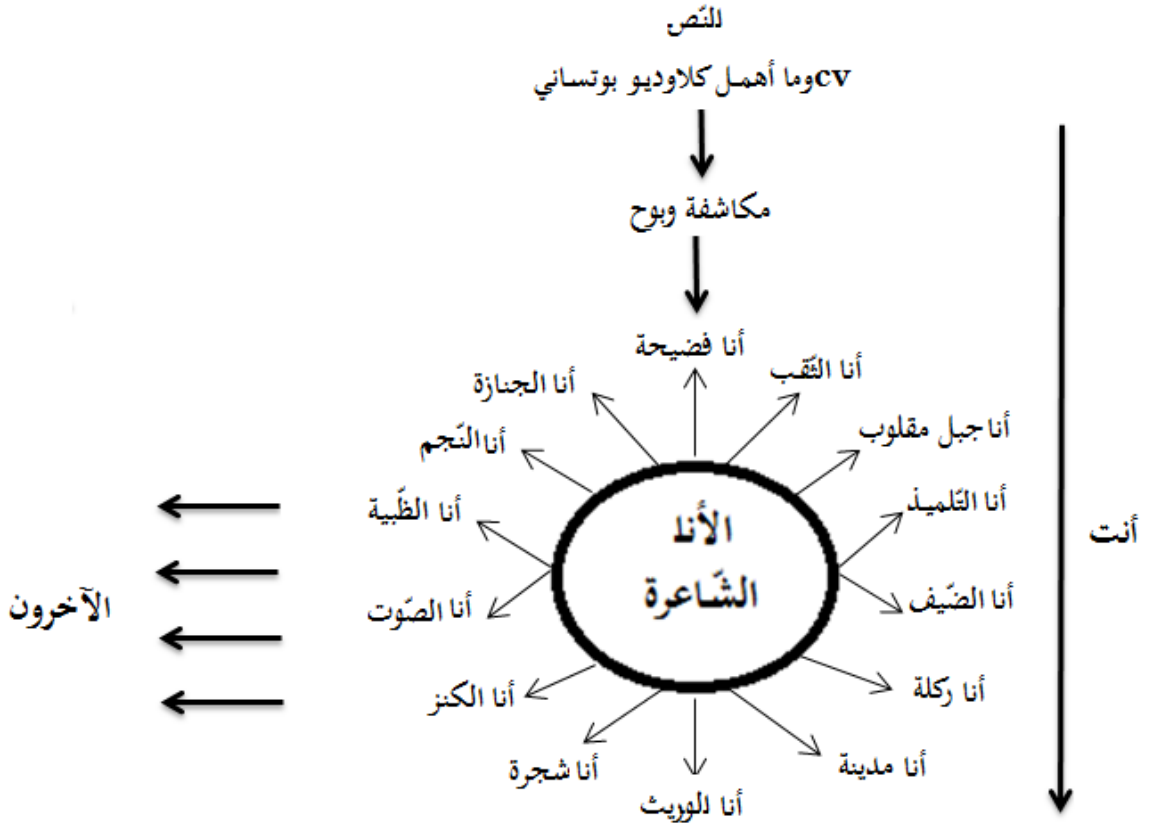
إنّ الحضور المتعدّد للذّات في ضمير المتكلّم (**أنا**)يصاحب الحركة باعتبارها "ماهية حضور الشّخص بوصفه كائنًا مؤثّرًا وفاعلًا ومنفعلًا بالمحيط ،فالذّات الفاعلة تعتبر بؤرة اللّقاء بين الذّوات الأخرى فهي

1-المعاينة 11ماي2017،الساعة14:06،someone.tumblr.com

2- أمال رقايق :الزر الهارب من بزة الجنرال ،ص 9

3- رسول محمد رسول :الانوثة السّاردة، قراءات سميائية في الرواية الخليجية ،ص15.

تمثّل الكثرة داخل الوحدة في جميع تمظهراتها"[1]وعبر تعددية المواقف الحياتية والمشاهد الاستثنائيةتتجاوز الذّات ذاتها "ليست الأنا /النّموذج بل الأنا /التّجربة الحيّة"[2]



فالأنا تبحث عن توازنها من خلال إلغاء أيّ تمظهر يمكن أن يجعل علاقتها واضحة بالأشياء، ممّا يضطرّها إلى أن تلجأ إلى التّحوير والقلب ،وتجاوز الحدّ الذي يفرضه اللّوغوس على الميتوس،ما يؤكّد أنّ "خطاب المرأة لاتكتبه إلاّ المرأة ،وحقيقتها أيضًا لا يعبّر عنها غيرها،فعلى المرأة إذا أن تكون ذاتها كما تريد هي أن تكون لا كما يراد لها أن تكون"[3].

في غمار هذه اللّجة ،تقدّم لنا نادية نواصر نسقًا من التّناص العنواني في قصيدتها "**درويش ما ترك الحصان وحيدًا**"، لا أقول أنّ لغة النّص تتماهى مع نص محمود درويش أو تتناص – وإن كان ذلك يحدث فعلًا – ولكن يمكن القول بأنّها تبدأ من حيث انتهى محمود درويش ، تقول:

رسم قصيدته الجريحة

1-ابن السائح لخضر :سميائية الضمير أنا في الدلالات وبناء التأويل ،15 جوان2016،الساعة 11:11،bensayah lakhdar.ibda3.org

2- الأخضر بركة :الكتابة وشعرية الانفلات ،موقع سبق ذكره.

3- علي حرب :الحب والفناء في المراة ،تأملات في المرأة والعشق والوجود ،ط1،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان،1990،ص ص 15،14.

عمّق معناها (غزّة) أو (أريحا)
قد خبّأ الأشعار في مجرى الوريد...
تمّ انتحار العشق في "رفح"
وفي جزر السّلام..
درويش أضناه الكلام
حين ضمّته المنافي...
حين استفاق ،
من صهيل الجرح
كان حلمه،
قد سر..
درويش ما ترك ،
الحصان لوحده..
درويش قد ترك،
القصيدة والضّمير..[1]

2-3-استدعاء الشّخصيات الأسطورية:

يُعدُّ المكوّن الأسطوري أحد أهمّ المنابع التّي ينهل الأدباء العرب منها مادتهم "يستلهمونها في أعمالهم الإبداعية، ويستمدّون منها في تصوير حاضرهم على ضوء ماضٍ تراثي موغل في القِدم وغنيّ بمظاهر الإيحاء"[2]، إذ يهدف توظيفها في الشّعر "إلى تقريب المسافة بين الشّاعر وجمهوره، عبر رموز مشتركة يتمثّلها هذا الجمهور في تراثه حقّ تمثّل، وتنحدر إليه من أحقاب سحيقة يلفّها السّحر والغموض"[3].

وهكذا، يكون استعمال الرّمز الأسطوري بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي ،يستبصر فيه صاحبه بواسطة التّشكيلات الرّمزية إمكانات خلق لغة تتعدّى وتتجاوز اللّغة نفسها[4].

1- نادية نواصر :صدى الموال ،ص ص78،84،87.
2- عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 16.
3- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر الشباب – دراسة تحليلية جمالية- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 21.
4- ينظر: رجاء عيد: لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1985، ص 295.

والدّارس للشّعر النّسوي الجزائري، يجده مفتوحًا على الهُلام الأسطوري الذّي يتحرّك في عالم كموني تمثّله الشّبكة المدلولية ،تعبيرًا عن التّحوّلات الإنسانية والاجتماعية والوطنية ،...) وبناءً لعوالم جديدة مغايرة تتحدّى بها المنطق، لأجل ذلك فالمبدع "ينسج نسيجه ويلوّن ألوانه ويبعث فيها الرّوح ليُسوى خلقًا جديدًا"[1].

مِثلُ هذا التّوظيف، نجد له أثرًا واضحًا في نص حبيبة محمدي:

جاءوا من آخر المنافي

يحملون أرغفةً من ذهب

حسبوهم لصوصًا

شيّدوا في وجوههم أربعين صرحًا من القذائف

صار الصّرح ماءً

نبت عشب الهزيمة

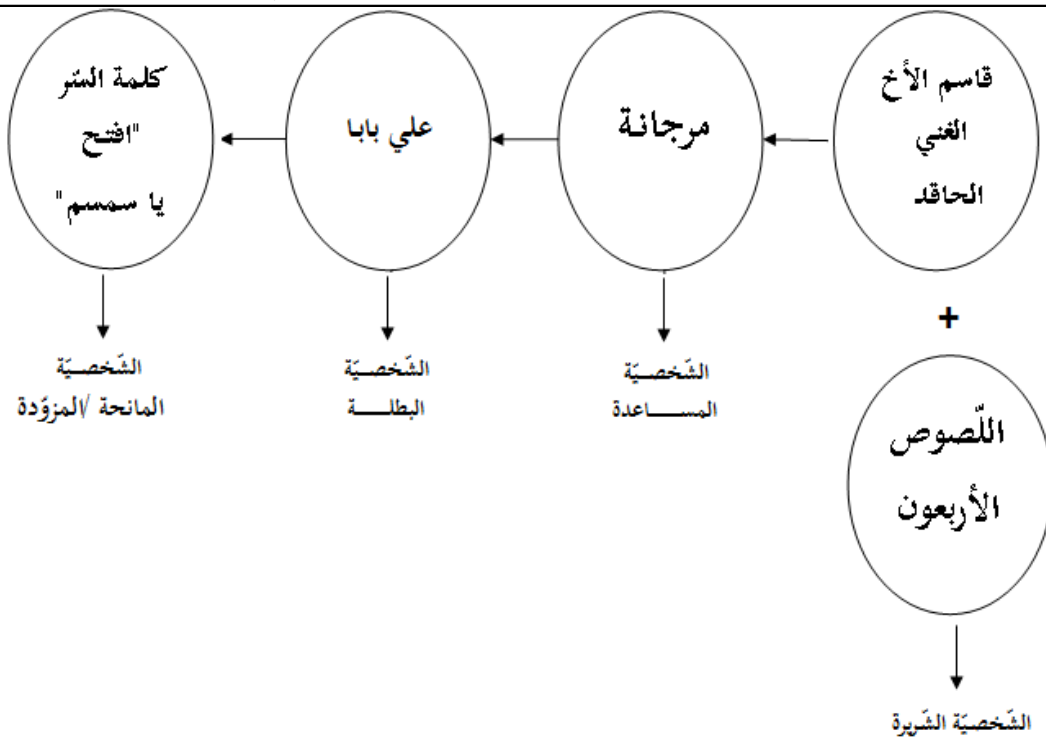
مات الأربعون

فاكتشف أنّ علي بابا هو اللّص!"[2]

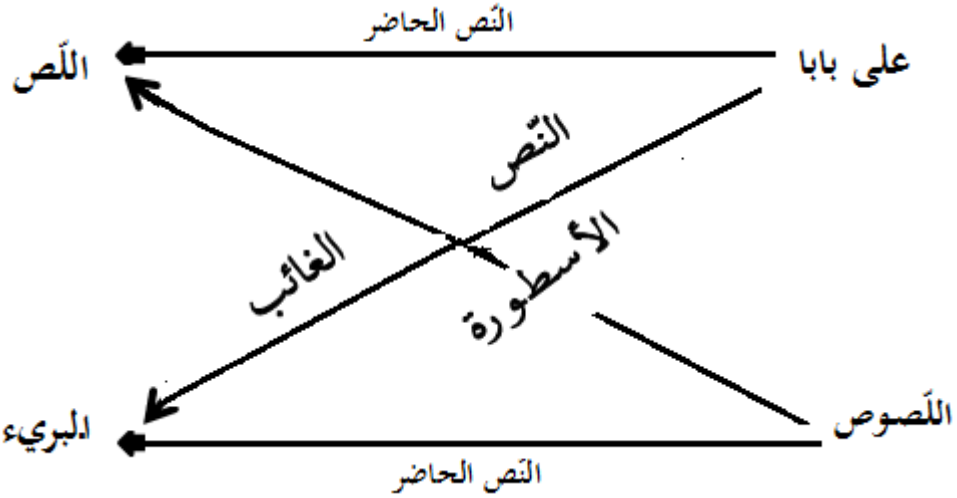
تتفاعل الشّاعرة مع قصة "**علي بابا واللّصوص الأربعون**" التي تُعَدُّ من أشهر الحكايات الشّعبية الواردة في المأثور المتداول لألف ليلة وليلة، تبرز لنا الصّراع بين (**الخير والشّر**)، بين (**علي بابا** و**قاسم**) وبين (**علي بابا** و**العصابة**) كما نمثّله:

1- ياغي عبد الرحمن: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ط1، دار الكرمل، عمان، 1997، ص 179.

2- حبيبة محمدي: كسور الوجه، ص 44.



لكن الصّراع الحقيقي كان بين **مرجانة والعصابة** لإفشالها المكائد والقضاء عليهم للمحافظة على حياة علي بابا، لذا تعدّ البطل الحقيقي للصّراع داخل الحكاية.وفيما يبدو أنّ الشّاعرة قدّمت الأسطورة بشكلٍ مقلوبٍ، حيث كسرت التّطابق حين أخرجت (علي بابا) من النّص الغائب (الأسطورة/البطل) إلى النّص الحاضر (المقطع/اللّص)، فلم تمجّده كثيرًا وبمفارقة غريبة تبرئ اللّصوص وتتّهم علي بابا:



للشّاعرة الحقّ في جعل نصّها مرنًا قابلاً للتّعايش، مستندًا إلى الحقيقة بطوريها الماضية والحاضرة، وحينما كانت حركة الحاضر أشدُّ تقلُّبًا –كما يبدو– فإنّ دور الشّاعرة تأليف سُبل إيحائية لا تنفصل

عن الحقيقة، بما يناسب الوضع السّياسي في الجزائر، لتكشف أنّ الصّراع الحقيقي كان من أجل **السّلطة/ (المال/الكنز)** ولأجلها تُستخدم كلّ الوسائل والحيل **بمساعدة الآخرين/ (مرجانة)**.

فالشّاعرة تستند في كلّ ذلك إلى مقوّمات تتّصل بالحقيقة في غير زمانها وتتحوّل في النّص إلى رمز متخيّل ينمّ عن حقيقة أخرى، لأنّ "القصيدة سفرٌ في الأسطورة... كلّ مستقبل فيه يشدّ إلى ماضيه وكلّ اندفاعة إلى الأمام انعطافة إلى الوراء... خطوة تتقدّم... خطوةٌ تنثني في النّص كما في الفهم، تلك هي الغواية التي تبدأ من أحضانها غواية الكتابة"[1].

شهرزاد: من شهوة الجسد إلى شهوة الكلام:

إنّ المتأمّل في مدوّنات الشّاعرات الجزائريات يلحظ ارتداد قصائدهنَّ إلى نصوص تواشجت مدلولاتها في احتفالية رمزية مأخوذة بفتنة المغامرة؛ لا تتوجّس خيفةً من محاورة النّصوص، وإنّما تقلبها على الجنب الذي يريح المعنى النّصي.

هو ذا تختبئُ رائحة شهرزاد التي استحالت رمزًا للدّهاء وتخليص شهريار من همجيته وجنون نرجسيته الذّكورية، وعبر حركة تحويلية يحضر شهريار في نص شهرزاد على تلوينات اللّحظة، تقول شهرزاد بن يونس:

هذه حكايتي يا سادتي
فاسمعوها... وارحلوا
بعدها إلى الجوار
ليس يهمُّ راويها
أشهرزاد ترويها... أم يرويها شهريار
[....]
في الكتاب المدرسي علّموني
أن أحرق الأورو... أن أحرق الدولار
وأن أطوّق العشق في الأقفار
نجيبًا كنت
آية الكرسّي حفظتها

1- عبد الكريم حسن: زوس الأسطورة وإنتاج الدلالة "أنسي الحاج أنموذجاً، ضمن مجلة ثقافات، ع13، البحرين، 2005، ص 43.

في– وطني – أحرقت الكراسي
والكراسات... وحتى الجدار..
والفلق... والعلق... والنّاس
عن طفولتي أسدل السّتار.[1]

شهرزاد كما تصورها (ألف ليلة وليلة) صورة لامرأة "تمارس حضانتها اللّيلية لهذا الطّفل الكبير، الطّفل الشّقي النّزق، شهريار، كانت ترضعه وتحنو عليه وتحضنه طوال هذه اللّيالي وتسقيه لغتها وعصارة خيالها لتهدهده"[2]؛ تحكي من أجل بقاء الذّات وبقاء بنات جنسها، تحكي كي لا تُقتل ،وشهريار يُصغي كي يستمتع، بذلك استطاعت ترويضه وامتصاص غضب فحولته المجروحة.

ضمن هذه الغمرة التّوقية تستند الشّاعرة إلى الأسطورة الشهرزادية، لكن دون الدّخول في دوامة الصّراع بين الذّكر والأنثى أو السّعي الحثيث لمركزية الخطاب الأنثوي من خلال ملاحقة الأنوثة المحاصرة بتاريخها الثّقافي حين تجعل من الرّجل موضوعًا لشعرها "وتخضعه لآلياته لتعرية صلته الهشّة بالأنثى"[3]، حيث انشغلت بانكسارات ومباهج الوطن وبمجاوزة المألوف في الشّعر والحياة وبالتّطلّع إلى التّخوم والمشارف القصيّة (اللّغة، الذّات).

وعبر هذه المخاتلة، تظهر القدرة على التّعامل مع النّص الأسطوري وتطويعه وتحويله، تومئ إليه بنية العنوان "**قالت شهرزاد... قال شهريار**"، إذْ لم يحضر شهريار بصفته (القاتل، الملك، المستمع) بل نلمح ألقًا منزاحًا استحدثته الشّاعرة حين أخرجته من صمته في نص الأسطورة ،وجعلته ساردًا في أسطورة النّص؛ ما منح مكوّنها السّياقي دلالة فائضة على التّفاعل والتّوافق مع الآخر، وهي بذلك تبلور "كينونة جديدة تتمرّد على واقعها وتدمّر قناعاتها لتنطلق الذّات الأنثوية بعيدًا عن أسار الإلغاء والتّهميش والمصادرة"[4]، فهل تهدف الشّاعرة إلى تحويل علاقة القوة إلى علاقة المساواة؟ وإن كان كذلك، أليس التّساوي في حدّ ذاته "اقتسام ذكورية المجتمع ممّا هو إمعان في إلغاء الأنوثة وإمعان في إجبار المرأة على الاسترجال"[5] أي أنّ "ألف ليلة وليلة هو عالم شهرياري أداته الرّجل "لأنّ موهبة

1– شهرزاد بن يونس: والبحر أيضًا يغرق أحيانًا، منشورات أمواج، 2005، ص 48، 53.
2– عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 76.
3– وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد –قراءة في القصة والرواية الأنثوية–، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، 2008، ص 204.
4– المرجع نفسه، ص 203.
5– عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 50.

الحكي تؤول أخيرًا لتكون من أجل الرّجل وإمتاعه وتشويقه وتسليته"[1]، رغم أنّ شهرزاد شريكة في البُطولة بما يفوق دوره. وعلى الرّغم من أنّ هذا التّوظيف انزاح عن أصله وخرج عن المألوف، إلاّ أنّ نص الشّاعرة "احتفظ بنبرة تراثية وكأنّه عبر ثورته يُريد إثبات هويته"[2] كما في قولها:

ليس يهمُّ راويها...

قالت شهرزاد

لم يقل الشهريار...[3]

من المؤكّد أنّ شهرزاد استثناءٌ جميلٌ استطاعت أن تُبدّد أرقَ السّلطة الذّكورية عبر نسيج النّص الألفي الذّي تمتلك ناصيته عبر تعاقد ضمني أو علني بينهما، ما جعل أحلام مستغانمي توظّف هذا الرّمز متحدّية الرّجل/ الآخر إلى جانب حضور رموز أخرى، تقول:

"تعال لذلك الحفل سيّدي..

تنكّر في من شئت من الأبطال

لن تتعرّف عليك امرأة غيري

كن شهريار... سأكون شهرزاد

إبليس... سأكون بنلوب

كن نابليون... سأكون جوزفين

كن شمشون.. سأكون دليلة

تعال في ما شئت من الأزياء"[4].

مقابل تلك الانسحابات الأنثوية المتوالية التي تبدو فيها المرأة معادلاً موضوعيًا لتاريخانية القهر والاستلاب، تقف أحلام مستغانمي متحدّيةً الرّجل تضمينًا وتصريحًا في مواجهة القوة والتّسلّط بذكاء ودهاء المرأة، إذ يمكن الالتفات بسهولة في رهانها على رقّة اللّغة ولعبة السّرد الأنثويتين ،ما مكّنها من مقاومة الرّجل، وإخضاعه لمدة ألف يوم ويوم.

شكّلت هذه الثّنائيات في خطابها للنّسق المخفي الذي يحتاج قارئًا لحوحًا يقف مطوّلاً عند حدودها، لأنّ هذا النّسق "يمثّل طبقة أو طبقات أركيولوجية كامنة وراء كلّ الممارسات الإنسانية

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة ، ص 45.

2- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1988، ص 183.

3- شهرزاد بن يونس: والبحر أيضًا يغرق أحيانًا، ص 52.

4- أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص 65.

والاجتماعية والثّقافيّة، وما نراه على السّطح (الدّوال، الوعي، الواقع) ليس سوى آثار لتاريخ أعمق، حيث لا نملك سوى الحفر تحت السّطح لاكتشاف الجيولوجية الخفيّة"[1]؛ أرادت الشّاعرة أن تؤكّد أنّه إذا كان ثمّة رجلٌ يقف دائمًا بالمرصاد (شهريار، نابليون، شمشون)، يدخل كالرّصاصة في الموضوع بتعبير سلمى رحّال، فهو إنّما يستفزُّها على الدّوام لاستدعاء نسويتها وتغييب أنوثتها وآدميتها بتعبير محمد إلياس، فهناك أيضًا (شهرزاد، جوزفين، دليلة)

وبين الإنصات والاستجابة لنداء التّحوّل (**شهريار/مستمع**) و(**شهرزاد/راوية**)، كانت التّساؤلات الآتية: هل كانت شهرزاد تحكي فعلاً؟، هل هي صاحبة الحديث؟ أم أنّها مجرّد شخصية في نصٍ من صنع الرّجل؟.

وتأكيدًا لتأنيث الخطاب الشهرزادي، عقد الغذامي مقارنةً بين بنية النّص وبين خصوصيات المرأة ليخلص إلى التّماثل الشّديد بين ألف ليلة وليلة كجسدٍ نصُوصي وبين الجسد الأنثوي[2]، نوجز نتائج المقارنة في الجدول الآتي:

ألف ليلة وليلة / الجسد النّصوصي	المرأة / الجسد الأنثوي
– حدوث النّص في اللّيل واستتاره في النّهار. – الحكايات قابلة للتّمدّد والتّقلّص. – سيطرة البعد العاطفي والخيالي في النّص. – يمتدّ عدد اللّيالي . – كلّ حكاية تحمل في رحمها حكاية أخرى تتولّد منها.	– الحجب والسّتر / الحجاب. – رحم المرأة وجسدها قابل للزّيادة والنّقصان. – العاطفة سمة أنثوية. – مدة الحضانة والحمل والإرضاع. – المرأة جسد ولود وقابل للتّمدّد (التّوالد والتّناسل.

يبدو أنّ الغذامي يقرّر في مقارنته أنّ خطاب ألف ليلة وليلة، خطاب أنثوي لا يقوى عليه سوى المرأة، وليس للرّجل فيه سوى التّدوين.

ليس ثمّة سبيل إلى كسب شرعية شعرية مضاعفة سوى بالتّعالق الذي يحيل العادي استثناءً والممتنع ممكنًا، ومن هنا يجيء مسوّغ الارتباك لدى القارئ الذي يُفاجئ باستدعاءات منثالة في نصٍ نسويٍ واحدٍ تتضافر على أداء عددٍ من الدّلالات القابلة للقراءة المزدوجة: حائرة ومحيّرة.

1– رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص 116.

2– ينظر: رباب حسين: شهرزاد في الفكر العربي والغربي، 25 أوت 2016، الساعة 12:45. www.aljasad.org

إزاء ذلك،استثمرت قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية نصوصًا عدّة: دينية، تراثية... ضمن سياقات شعرية فكرية ونفسية جديدة مكوّنة نماذج عكسية لما رسّخته المؤسّسة الذّكورية، حين لجأت الشّاعرات إلى خلق نسقٍ حواريٍ يخبّئُ المدلول وراء ركامات الدّوال تجسيدًا لتجاربهنَّ تجسيدًا خاصًا، ممّا أسهم في تشكيل ملامح اختلافهنَّ وخصوصيتهنَّ وتوسيع فضاء المعنى وتعميق الرّؤية الشّعرية.

3- الكتابة بلغة الجسد:

تتشّكل الكتابة النّسوية كينونة متعالية تقترن فيها إيقاعات الذّات واللّغة والعالم، ويتشرنق فيها الجسد* ذاتًا نصّانية مكتنزة بالمتناقضات والمؤتلفات، وسلطة دلالية تقذف المتلقي في أتون الأسئلة، وهوية أنثوية خاصة، الأمر الذّي جعل بعض النّاقدات النّسويات أمثال "لوس إيغاري"،اللاّئي يَرَيْنَ أنّه من الضّروري أن "تربط لغة المرأة بالجسد الأنثوي واللّذة الجسديّة"[1]، كما استجابت أخريات لبيانِ "هيلين سيكسوس" (Helene Cixous) الشّهير "ضحكة الميدوزا"، الذّي يدعو "النّساء إلى وضع أجسادهنَّ فيما يكتبنه"[2].

الواقع أنّ احتفاء الأدب النّسوي بالجسد، منح اللّغة هويتها والمرأة خصوصيتها، واستقرَّ الرأي على جعله "سؤال خصوصية يُقحِم الذّات طرفًا أساسيًا في مشروع الكتابة باعتبارها غايةً ومشروعيةً في المطالبة بحقوقها وواجباتها، فعكست بذلك أساسًا، توجّهًا أنثويًا جديدًا يتفرَّد في الرّؤيا والتّجربة"[3] مردُّ ذلك "أنّ تمايز كتابات المرأة أو اختلافها عن كتابات الرّجل إنّما يرجع إلى الاختلاف الكائن في تفاصيل رؤيتها للعالم أو للشّيء ذاته"[4].

ذلك ما أفضى إلى اعتبار الجسد في النّص النّسوي ملهمًا للتّعبير الأدبي ومحورًا تتمركز حوله التّمثيلات التّخييلية، وفيما يبدو أنّها ثقافة أقصت المرأة واستثمرت جسدها ثقافيًا، جعلتها "ترى نفسها على أنّها جسدٌ مثيرٌ وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى"[5] ولكن "من الخطأ اختزال المرأة إلى

*- الجسد غير الجسم؛ فالجسم كلّ ما له طول وعرض وعمق عند الفلاسفة، كلّ جوهر مادي يشغل حيّزًا ويتميّز بالثّقل والامتداد وقد عرّفه الجرجاني بأنّه جوهر قابل للأبعاد الثّلاثة (يُنظر المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، ط4، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004، ص)، ويمثّل المادة الأوليّة والبنية العميقة المنظورة، المحسوسة، المسموعة...، وتشغل حيّزًا في زمان ومكان معينين أمّا الجسد فهو كينونة رمزية وإيحائية وإشارية وأيقونية تضاف إلى الأجسام من خلال تمثيل الإنسان لها (ينظر، رسول محمد رسول: الجسد المتخيّل في السّرد الروائي، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2014، ص 31).

1- سعاد المانع: النقد النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، ضمن المجلة العربية للثقافة، ع32، تونس، 1997، ص 73-74.

2- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 214.

3- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجًا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، المغرب، 2015، ص 45.

4- ناجي سوسن رضوان: صورة الرجل في القصص النسائي، وكالة الأهرام للنشر، القاهرة، 1994، ص 339.

5- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 34.

جسد فقط واستبعاد الشّبكة المتداخلة من الخلفيات التّاريخية والتّطلّعات والمنظورات والقيَم النّفسية والشّعرية والعقلية بالمرأة وعالمها"[1].

من هنا يتجسَّد الرّبط اليقظ بين حضور الجسد الأنثوي والعناصر المجاورة أثناء الممارسة الكتابية، ولا ضِير في ابتهاج التّرابط، أن يؤكّد محمد برادة "أنّ بداية الكتابة النّسوية هي بداية استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفن بها الرّجل حيوية المرأة وتلقائيتها"[2]، غير أنّ تمثّلاته في النّص ومؤشّراته التّأويلية التي تشكّل أفق المتخيّل تختلف من نصٍ إلى آخر، حيث نلمح مع المرأة الشّاعرة البعد الأنثوي الذي يربط المسألة "بقضايا الجسد الأنثوي الحميم؛الرّحم،الحمل والولادة وعناء المخاض ولهفة استقبال الجنين،وهذه الولادة ليست انسلاخًا ولكنّها امتداد للذّات وللكينونة التي تجد فيها المرأة نفسها وتتمرأى فيها هويّةً وحلمًا واستمرارًا"[3].

لقد شهدت من ذلك، قصيدة النّثر النّسوية في الجزائر تحوّلاً نوعيًا وكميًّا، ارتبط بوعي الكاتبة، بحضورها، كينونتها وأنوثتها لأنْ تحرّر لغتها من النّسق الذّكوري الذي فرضه المجتمع وتكفّلت الثّقافة بحفظه، استدعى هذا "اقتران الوعي الفعلي بالجسد والوعي الممكن للكتابة"[4] كما استدعى "تبنّي موقف جديد من الذّات أدّى بدوره إلى انبثاق رؤية جديدة للعالم"[5].

وضِمنًا يحضر السّؤال الغذامي "هل بيدِ المرأة أن تكتب وتمارس اللّغة الفحل وتظلّ مع هذا محتفظة بأنوثتها أم أنّه يلزمها أن (تسترجل) لكي تكتب وتمارس لغة الرّجل؟"[6].

تُجيب وفاء مليح "المرأة ليست في حاجة لكي تسترجل لتمارس فعل الكتابة، هي تكتب العالم والحياة بأنوثتها وبلغتها المؤنّثة لتكون إضافة نوعية إلى القلم الإنساني وإثراء يغني الأدب... وأن تكتب بلغتها لا يعني أن تحصر كتابتها في ذاتها، بل تكتب قضايا الإنسان بعينٍ مؤنّثة ورؤية نسائية"[7]، تُبشّر المرأة / / الكاتبة بالتّالي، بلغةٍ مؤنّثة؛ تغترف من معجمها الأنثوي، وتستنهض ذاكرتها على اللّعب الخلاّق المتطهّر من (**المرأة / الرّجل**)التي أبقتها في محبس الحجب، إلى (**المرأة / الأنثى**)، أين تفتح لغتها

1- عبد الله إبراهيم: الرواية النسائية العربية – تجليات الجسد والأنوثة، ص-ص 17-18.

2- محمد برادة: دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 17.

3 -فاطمة الوهيبي:المكان والجسد والقصيدة، ص163.

4- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، ص 45.

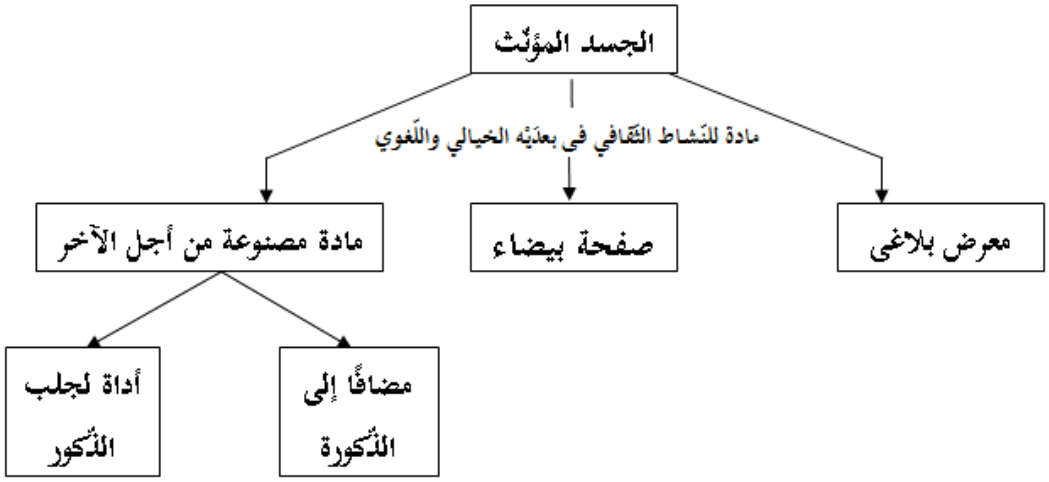
5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 8.

7- وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص 30.

على بكارة التّأنيث بعيدًا عن أسرِ الذّاكرة الأبوية "تجرّأت المرأة إذن على فحولة اللّغة وأعلنت عن أنوثتها بشكلٍ صارخٍ بتأنيثها لخطابها الأدبي"[1].

وفي الضّفة الأخرى أُريد للجسد المؤنّث أن يتمثّل وفقَ آلياتٍ فرضَها النّسق الثّقافي نوردها بالافادة من شروحات عبد الله الغذامي[2]:



آليات التّمثيل الثّقافي للجسد المؤنّث.

لقد رسّخت منظومة النّسق الثّقافي الفحولي فكرةً مؤدّاها أنّ الجسد الأنثوي ليس مصدرًا للعقل، واستعماله للّغة لن يكون إلاّ "رغيًا وثرثرةً وحماقةً"[3]، لأنّ اللّغة والعقل قد اجتمعا في الرّجل، والمرأة لا يمكنها إلاّ استقبال ذلك، أمّا محاولة الجسد المؤنّث افتضاض بكارة بياض الصّفحة أو إرباك التّوازن في عوامل المعادلة الثّقافية أو معانقة أسرار اللّغة يعني مواجهتها لنسقٍ كاملٍ، ما يجعل السّيف الذّكوري مُسلَّطًا على رقبتها لأنّها كسرت طوق صمتها يوم دخلت مملكته اللّغوية.

3-1- الجسد / الأرض / الوطن:

ينشأ التّعالق بين الأرضي و الشّعر النّسوي عبر نزيف اللّغة استجابةً لنداءات الذّات بغية تتويج الهوية ،وخلع براقع الوصايا التي أرّخت لهزائم (الأنا) والتّمزّقات التي لحقت بالمرأة وحنّطت كينونتها؛ هي بؤرة الانبثاق من الخفاء لاحتضان هيولي العالم، إذ الوشائج بين دلالات الجسد (**ولادة،**

1- المرجع نفسه، ص 29.

2- ينظر: عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، ص 70 إلى ص77.

3- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، ص 69.

نماء،عطاء، ...)، ودلالة الأرض تقوم على عناصر تراكمية تستعير من **المرأة/ الأم/ الذّاكرة الأسيّة** مرموزات **الخصوبة/ الحياة.**

من هذه الذّخيرة، تُوشّح الكتابة الأنثوية نشيدها بالتّماهي مع/ في جغرافيا الوجود الكوني استجلاءً للهوية ،وتأسيسًا لإبداع اختلافها وخصوبتها، تقول الشّاعرة جميلة طلباوي في قصيدة لقطوف الرّغبة مدارات :

للمدى عطر الغياب

حين تحوم الفراشات حول

ظلال الأنا...

يوغل ضفائري في الحضور

أنا النّخلة أسكنك ليتّسع المعنى

في ضيف العبارة...

عبثًا أبحث عن بقايا الوجوه

المترفة في دفاتري الصّغيرة

أنتعل الذّكرى

أمتطي صهوة الحبر

لقطوف الرّغبة عينيك مدارات

تعيد تشكيل المدى عند صحوة الشّفق

تشتهينا المساءات

تتمخّض عن فكرة

تقطف الشّمس مطلع البدايات

تمتد كفّك الجحيم

تقشّر فاكهة الحرف

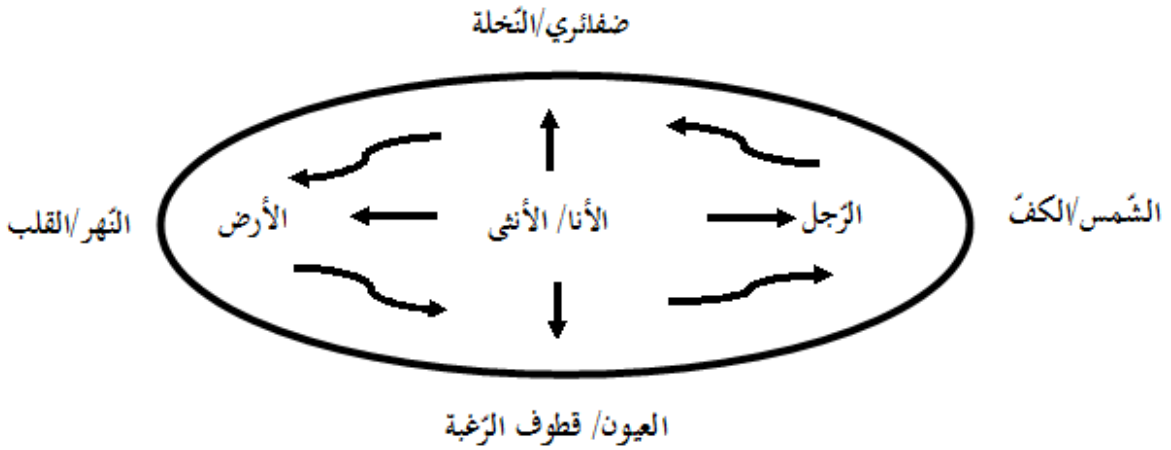
ترضعني رحيق المعنى[1]

1-جميلة طلباوي: لقطوف الرغبة مدارات ،21،03،2017،الساعة:15:30،www.alnoor.se

لقد أنجزت جميلة طلباوي عبر القصيدة النّثرية بانوراما حُلمية، ذات شغفٍ استثنائي بالآخر/ الرّجل، ما جعل الحبّ يتسرّب إلى كامل الجسد النّصي، ليُعيد بناءه والعالم خصوبيًا وجمالياً ضمن "فصول متعاقبة، تُشكّل في هذا التّعاقب دورة الحياة، دورة البناء الحضاري، وإنشادات خلوده"[1].

الأنا هنا، تجوب بحثًا عن التّوازن الوجودي والانعتاق نحو فضاءٍ مغايرٍ محمولٍ على صوتها المرهق والملوّن بتحليقات الجسد في حدوس اللّغة تخلع عباءة الصّمت وتكاشف الحاضر وتواجه الذّات ، فترحل مع تفاصيل الجسد ومفاصل الأرض لتخاطب الآخر، وتعمّق آلية الانطلاق للقيا المطلق – بتعبير ابن عربي – حيث يتجلّى التّماهي بين الجسد الفيزيقي والجسد الشّعري والجسد الوطن.

فتستحيل الذّاكرة بؤرة يتناسل منها النّص، وفق تحليقات إبداعية يتداخل فيها الجسد بالطّبيعة، البوح مع الشّجن، وتتظافر حواس الأنثى مع الآخر، ويمتزج الواقع مع التّوقّع:



ينحلّ الجسد في المتخيّل(**الطّبيعة/ الأرض**)حين تتعالق المرموزات (**السّماء، الشّمس، الصّحراء،الرّمل، الأنهر**) مع (**الضّفائر، الكفّ، العيون، الأنامل،الوجه**)، وتتنّفس ما يتيحه التّرابط الشّفيف بين طَرفي الخصب (**الأرض/ المرأة**) الذّي اقترن بالقدرة على منحِ الحياة والخصب والانبعاث، هذا ما تومي إليه الحركة الامتدادية للجسد، ضمن خارطة الاستعارة والرّمز والبناء المقطعي لِتَحُلَّ مكوّنات الطّبيعة فيه،كما أخذ التّرميز الكوني أبعاده في نص جميلة طلباوي ،فقد وظّفت رموز الخصب (**النّخلة ،الطّين**)،توظيفًا واعيًا يكشف عن رؤيا الشّاعرة في ربط النّخلة كمعادل فني بالواقع الموضوعي كونها رمز الصّبر والشّموخ من جهة ، ودلالتها على الخصب من جهة أخرى ،حيث تؤكّد عبرها الالتصاق بالأرض ومشابهة المرأة المعطاء ،طرف معادلتها الأخرى،حين

1- خالد زغريت: بناء الاختلاف واكتشاف الهوية في شعر غادة السّمان، ضمن مجلة فضاءات الوسط، ع2162، البحرين، 2008، ص 11.

تضرب النّخلة جذورها في الرّمل الذي تتناسل منه الرّؤى كيما يلتحق بها غيم المسافات ويغدو رمزًا للتّاريخ .وفي ذلك نجد الاصرار على تأكيد الهويّة الأنثوية والاشتغال على فتح منافذ البوح أمامها في مشهد مكثّف امتاز بعمق دلالاته مع توظيفه توظيفًا نفسيًا وفكريًا وفنّيًا.

تقول الشّاعرة:

تتوالد سيقان الحرف فيّ

أحملك في الأحشاء وهجًا

تضيق ممرّات الفجر الآتي

ترفس بقدم الحكمة

جدار الطّين

فيجيء مخاض العمر

اهزّ إليّ بجذع العبارة

تساقط الحروف جمرًا

فتولد فيّ

وتولد القصيدة[1]

تُعيد الشّاعرة تشكيل الجسد الأنثوي، حين تُخرجه من إطار الكائن الحسي المرئي الموجود إلى فنتازيا تؤطّرها تماثلية العلاقة بين المعاني المحمّلة في ثيماته العضوية والرّموز المتمثّلة في مظاهر الطّبيعة. فيمتدّ الجسد ببعده ليتماهى ببُعد الأرض، وتتداخل الأبعاد جاعلةً من الجسد بؤرةً دلاليةً ينبثق منها المعنى ويدور حولها، مرتكزًا على شفرات الجسد الذي حوّلته الشّاعرة إلى بعدٍ دلاليٍ جديد ينتقل إلى جسد النّص حتى "ينجسم مع كينونة الطّبيعة ويتلاحم معها ... من مخاطبة العناصر الدّاخلية للجسد للعناصر الخارجية للكون، ممّا جعلها متآلفة مع إيقاع الجسد وفق تواصل منسجم، لكون الجسد يشحن بمظاهر الطّبيعة بشحنة متوقدة منبعثة منه"[2].

كما تُفصح اعترافات النّص عن توق الجسد الأنثوي "إنّه يريد أن يوصل خطابه وكينونته وعطشه إلى التّلاقي والتّواصل"[3]، ولا يصل إلى روعِه ووجدانه وأنوثته إلاّ مع الآخر الذي انضافت إليه دلالة

1- جميلة طلباوي: لقطوف الرغبة مدارات ،الموقع السّابق.

2- ينظر: الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص 130.

3- رسول محمد رسول: الأنوثة السّاردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، ط1، دار التّنوير، للطباعة والنشر، لبنان، 2013، ص 31.

فائضة عبر الأفعال (تعيد تشكيل ،تحملني كفّك ،تدكّ خطى ، تمرُ بي ، ...)، وما تلاها، حتى يجئ صباح الأنثى ويتراءى التّنامي بينهما، وتتماهى الأجساد وتُعمَّق تلازمية البقاء.

هذا التّدفُّق من الإنثيال "ليس إجهاضًا للجوهر الأنثوي لأنّه تأصيله وتأكيده واستمراريته"[1]،لذلك نجد الشّاعرة تُؤصّل الوجود بالعلاقة المتواشجة مع الآخر، والمشاركة الفعلية لكليْهِما في حركية الكون.

تقول كذلك حبيبة محمدي:

"**رجل حدّثني**

عن القلب

والشّعر

ونام

فنَما في جسدي وطن الكلام"[2].

يقوم الطّقس الشّعري عند الشّاعرة على الجمع بين طرفَيْ المعادلة المرأة / الرّجل، في تصريحٍ مُوحٍ بعلاقة طبيعية تكتمل فيها أبعاد الإمتداد، بما ينطوي عليه من تراسل أدّته شبكة العلائق المنطلقة من الجسد. إذْ يمثّل الجسد الأنثوي منطلق الخصوبة والنّماء والتّوالد والكينونة، وتبعًا للحدث الشّعري، فالفعل " **نَمَا** " يؤكّد تحقّق هذه الخاصيّة الجسدية، لكن هذا الامتداد لا يتحقّق بحديث الرّجل عن القلب والشّعر ثمّ استسلامه للنّوم: فما يمكن أن ينمو في جسدها؟ما الذّي ينجبه الكلام ؟ إلاّ وطن الكلام!

3-2- الجسد / الآخر:

تستند "أحلام مستغانمي" إلى اللّغة لتشي بالتّفاعل اللاّ محدود بين الأنا وموجودات الكون، وتضخّ دماء المعنى في احتفاليات الذّاكرة ،وتمنح النّص ترياقًا يطوي المسافات في روضة القلب، وحقّ لمن يقبع داخلها أن يُصغيَ لمباهج الحبّ.تقول:

"**يوم وقعت عيناك عليَّ أوَّل مرّة**

في غفوته

في ذروة عزلته

1- خالد زغريت: بناء الاختلاف الهويّة، ص 11.

2- حبيبة محمدي: كسور الوجه، ص 94.

يُواصل قلبي إبطال مفعول قُبلة

فتيلها أنت

كيف لقُبلةٍ أن تُوقِف الزّمن ؟

كيف لشفتين أن تُلقيا القَبضَ على جسد ؟"[1].

شاءت القصيدة أن ترتدي معنًى انفتاحيًا تركت تُويجاته روائحَ لوَّنت أبجدية الجسد، وضخّت في خلاياه لغةً أصغت إلى ظمئِه داخل الفضاء النصّي حينها يبدأ الانقسام الخَلوي.

على ذلك، تُحسِن أحلام الإنصات إلى الجسد "وهي لا تَنِي تزكي نيرانه بأحطاب اللّغة وأحطاب العشق"[2]، كما تسرِد لحظة تقاطعه (**صوت الجسد**) مع (**صوت الآخر المذّكر / القُبلة**)، تَستند في ذلك إلى لغة تَحلو بحسبِ الصّبغيات في شريطها المحمّل برموز الحضور الأبهى: "**الغواية**" إذ يحرّك ضدّها مؤامرة العشق المفترِس النّوايا لأنّها "**في عِصمة قبلةٍ لم تَحدُث**"*.

"**سيدي..**

قُبلتك تلك التّي لم تكن

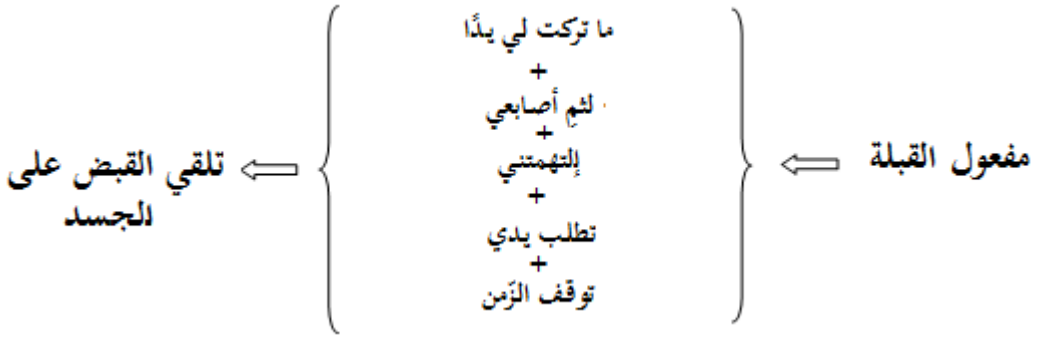
ما تركَتْ لي يدًا لكتابتها

كأنّها بدأت بلثمِ أصابعي

ثمّ التهمتْني.. حتى أخمصِ قدميّ

وهي على ركبتَيها تطلب يدي..."[3]

وتتجلّى هذه الاحترافية في الاشتغال الصّوري الكثيف، حين تعدّى مفعول، القبلة إيقاف الزّمن إلى إلقاء القبضِ على الجسد:



1- أحلام مستغانمي :عليك اللّهفة ، نوفل ،بيروت /لبنان ، 2015،ص 35.

2- زهير غانم: مراجعات، ضمن مجلة البحرين الثقافية، ع38، وزارة الإعلام، البحرين، مارس 2004، ص 151.

*- عنوان القصيدة، ص 32.

3- أحلام مستغانمي: عليك اللّهفة، ص 34.

3-3- الجسد / الإغراء الجنسي:

يعتمر جسد النّص باللّذة وقد حملت بشائرها الشّبقية التي تجرّأت على ارتيَاد غُرف النّص المغلقة عبر ما يسميه بارت بالهسهسة*،

حينَ "تتحوّل القراءة إلى عملية جنسية يلتحم فيها القارئ والنّصّ ،فالنّص يصبح مصدر لذّة والقارئ يمارس دوره في تقبّلها وتحليل علاماتها"[1]. هذا الإشتغال الذي يعضد الجمالي بمخبوءات الذّات على نحوٍ يخطو باستعجال صوب صفحة الجسد التي تكتب عليها الشّاعرة لافتاتها الدّاعية إلى التّجاوز والتّحوّل – بتعبير حبيب مونسي[2]–، حيث تجيء اللّغة منثالةً تصغي إلى جوعه وظمئِه، هذا ما نلمسه يطّرد عند الإصغاء إلى التّجارب التي حفِلت بها القصائد النّثرية النّسوية في الجزائر من مثل: مسعودة لعريط في (مرايا الجسد)، سُليمى رحال في (هذه المرّة) وأخريات هاجسهنّ التّحليق في فضاءات اللّغة والجسد حيث يتماهى الغامض في الكتابة مع الغامض في الذّات.

هذه الحوارية، هي التي تؤسّس لنصٍ يَسَعُ بوْحَ الشّاعرة بكلّ حمولات الاستلاب بعدما أنهكتها الأعراف وإكراهات المجتمع ،وكان من الطّبيعي أن تعلو مغامرة إختراق الطّابوهات وكشف المسكوت عنه و"هو ما تسعى قصيدة المرأة التّمرّد عليه، القصيدة النّسوية المتمرّدة تقوم بوظيفة ردم الهوة بين جسد المرأة ولغة هذا الجسد"[3]، ليتحوّل الجسد إلى كتابة وتتحوّل الذّات إلى موضوع.

ولأنّ الشّعر مواعدة للذّات بالانعتاق أو ما تُسميه "فيسوافا شيمبورسكا" ذراع الخلاص[4]، نُبصر من خلاله نبرات البوح الأنثوي المتمرّدة عن الوصايا البائتة والإملاءات الأخلاقية والاجتماعية وطقوس النّحر الثّقافي، بالتّالي ،نفهم الاستدعاء الجريء للذّات إلى مركز النّص.

وإذا ما أخضع نص مسعودة لعريط لقراءة غورية، سيتّضح بموجبها مراوحاتها وصيغ محاوراتها، عندما فغَرت لغة التّمرّد فَاهَا على الخرائب المغرقة في استباحة الجسد، وعلى عتبة الدّيوان تقف (مرايا الجسد) بحمولاتها النّفسية والرّوحية التي تُكتنز –حتمًا– بتجاوزات أيروسية لافتة تبحث فيها (غُيوم)

---

*- ينظر: رولان بارت: هسهسة اللّغة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999، ص 115.

1- نصر علي سامي: الجسد في شعر محمود درويش – الأيروس والتاناتوس–، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص 121.

2-حبيب مونسي : الشعر النسوي،تعرية الذات وفضاء البوح، الملتقى الدولي الشعر النسوي بتلمسان ،الجزائر ،18،2011أفريل 2016،الساعة19:39.www.anfasse.org

3- عبد الناصر سي. ج: مظاهر التمرد في الشعر النسوي العربي الحديث، ضمن كتاب المؤتمر (1)، قسم اللغة العربية، جامعة كيرالا، الهند، 2015، ص 35.

4 – محمد العباس : سادنات القمر ،ص 67

عن الخلاص الجسدي، كما نلمس أنّ جسد الدّيوان تخترقه أجساد أخرى يمكن أن نُمثّل عليها بالرّسم الآتي:

إذ يستوقفنا الحضور المذهل للجسد في متن الدّيوان، كانتظام مفتوح على السّياقات الاجتماعية والثّقافية ،ومرتعٍ خصبٍ يتدفّق في نشدان المعنى (جسد الأنا يليه جسد الآخر)، وكمعادلٍ رمزي للمجتمع يتحوّل فيه "الجسد من مجرد إغراء جنسي إلى قيمة ثقافية"[1] في الجسد / الشّهيد.

وحين يتورّط في الانتشاء تقول الشّاعرة:

"في غمرة الألم

ينبجس الجسد

يمنح الرّوح

تنبجس الرّوح

تمنح الجسد

وفي غمرة الصّبوة والسّقوط

نرتقي إلى قصيدة..."[2]

تكتب الشّاعرة مسعودة لعريط "لتغلّف جسدها وتجعله هامشًا ينفلت من الشّهوية لتُعطي للنّص المكتوب لذّاته الشّبقية فوق الجسد السّافر وتستعيد تحرّرها عبر دفع الرّجل إلى الإنصات إلى جسد الكتابة"[3].،فتمنح لنصّها –عبر الامتداد اللّغوي- تفاصيل الجسد في جُملٍ تُضاجع ليلاً يروي ضوضاءه ،ويرفع حجبه ليُصعّد مكبوت القول الذي صنعه الحرمان الطّويل ،احتفاءً باللّغة الشّهوانية

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 98.

2- مسعودة لعريط: مرايا الجسد، دار هومة، الجزائر، 2004، ص 25.

3- عبد النور إدريس: الكتابة النسائية – حفرية في الأنساق الدّالة: الأنوثة... الجسد... الهوية، ط1، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، 2004، ص 68.

المفتتنة بنفسها، مؤكّدة خصوصية الحضور الأنثوي بعيدًا عن قلعة الواقع القمعي، بحثًا عن تحرير الكيان وتحطيم وصايا الأبّ ،والانسلاخ من المعطف القديم ،بوصفه أيقونة تعكس بنية سوسيو ثقافية وأيديولوجية في محبس أبجدية الأعراف.

في كلّ ذلك، كانت قصيدة النّثر لدى مسعودة لعريط جسدًا يحبل بوحه الممكن ويستعيد فراديس الحريّة الضّائعة، تقول في **تقاطيع الجسد:**

"فجسدي يشتهي الفراغ

وذراعي لا تحب دفء معطف قديم

لا يكفّ عن مؤازرتي بالوصاية"[1].

كما تصغي الشّاعرة في دثار النّص إلى ظمأ الجسد ورغبته في الآخر ونداء حواسه، باحثةً عن الارتواء، فيغلّف النّص برغبوية الجسد، هنا تتبدّى الرّؤية الشّهوانية للجسد الجائع في ظلّ ثقافة القمع للّذة تقول:

"أفرغتك في جسدي

أصواتًا ولهيبًا

وكلّما قلت أمحوك منّي

وجدتني قتيلة عند بابك...

فأنا يا أنت

جئت إلى التّراب زهرة نديّة

جئت سمكة

وبموجة البحر الذي امتدّ بين أصابعي

محوت الرّواية

وعانقت الجسد"[2].

تحقّق الكتابة بالجسد الوجود اللّغوي والنّفسي والاجتماعي والثّقافي للمرأة، فبالجسد الأنثوي يكون النّص بالفعل وتكون إذّاك الأنثى في النّص بالقوة، لذلك يتّخذ لغات متعدّدة للتّعبير عن هويته منذ

1- مسعودة لعريط: مرايا الجسد، ص 49.

2- المصدر نفسه، ص 97.

تحوّله من النّموذج الخام إلى التّعدّد الدّلالي في اتّجاه الشّيء ونقيضه نظرًا للمحو الذي لحقه جرّاء التّمركز الثّقافي حول الذّكورة[1].

فقد امتزج الجسد بفضاء قصيدة النّثر ليحوي كلّ المعطيات الموجودة في كونها الشّعري وتستمر معه لحظة إنتاج المعنى.ولعلّ حضوره واستئثار النّص به يعود إلى أسباب، نذكر منها:

1-أسباب "متّصلة بنظرة المجتمع إلى الجسد عمومًا وما ولّده ذلك من إحساسٍ عند المرأة من أنّها مرغوبة على مستوى الجسد وليس لشيء غيره ،وهكذا فإنّ السّبب الخاص بشعور المرأة، يترتّب ضمن نسقٍ ثقافي شامل، تفضي هيمنته إلى اختزال الأنوثة إلى مجرّد جسد"[2].

2-الوعي النّسوي الذي يرى أنّ الكتابة "هي استجابة لنداء الحضور.... والانتقال من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار"[3]، وحلّ المتناقضات التي تمارسها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنّفسية الذّكورية ،لإيقاظ حواس الجسد من غفوتها، حيث يغدو المنطلق لعرضِ قضيتها.

3-لا يكون الجسد في قصيدة النثر النّسوية "قادرًا فقط على الفعل والخلق والاشتباك والتّعالق والاندماج والرُّؤيا والإبداع، عندما تكون اللّغة والمخيّلة هما الحاضن الوحيد لرغبة التّفتّح الجسدي على الحرية والتّأمّل والحلم ،وإنّما يضاف إلى ذلك بالتّساوق مع اللّغة والمخيّلة قدرته على اكتشاف أسرار الجسد عبر علاقته بالآخر، سواء كان هذا الآخر المكان في بعده الفيزيقي أو الثّقافة في بعدها التّاريخي أو الإنسان في بعده الجسدي"[4].

4- اللّغة الصّوفيـة:

إنّ الحديث عن رفض الشّاعرة للواقع المأزوم وبحثها الدّؤوب عن عالم أكثر شفافيةً وصفاءً هو حديث من دون شكٍّ عن تجربتين إبداعيتين "الصّوفية" و"المعاصرة" حيث "شكّلت التّجربة المعاصرة

1- ينظر: عبد النور إدريس: التماثلات الثقافية للجسد الأنثوي –الرواية النّسائية أنموذجًا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، 2015، ص ص 140،141،142.

2-عبد الله إبراهيم: الرواية النسائية العربية ، تجليات الجسد والأنوثة ،ضمن مجلة عمان ،ع17،1998،ص17.

3- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص 8.

4- محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 24.

مجالاً ملائمًا لمواقف الرّفض والتّضحية"[1] كما فعلت الصّوفية في سعيها "نحو الكمال البشري بوسائل مادية وروحية"[2].

هذا المنحى الإزدواجي يؤكّد أنّ الصّوفية "أقرب الفلسفات إلى الشّعر لأنّها سعيٌ متواصلٌ لكشف الغامض والمبهم والتّعبير عن عوالم النّفس الدّاخلية... وهي غاية الفن ككل"[3]؛ لذلك لجأت الشّاعرة الجزائرية إلى "الرّمز الصّوفي"، لما له من قدرةٍ على التّعبير ممّا لا يمكن الإفصاح عنه والكشف عن فردانية الذّات وعمقها اللاّمتناهي، ما منحَ نصّها بُعدًا إيحائيًا خصبًا، يُفرغ الكلمات من تداعياتها القديمة ومعراجها في ذلك "**اللّغة**" التي تستجيب لعمق التّجربة وتتقصّى أعماق الكائن والوجود.

4-1- تجلّيات الكأس:

يظهر بجلاء النّفس الصّوفي المتوهّج في مقاطع قصيدة "**نص الكأس**" للشّاعرة نصيرة محمدي، تقول:

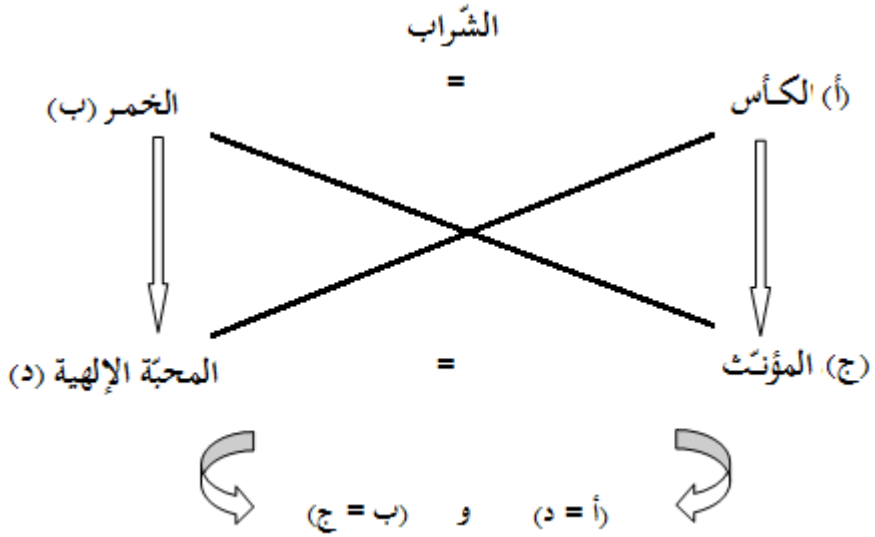
"**يتفتّت البشر داخل الكأس**
ويكبر الرّب في قلبي
لا شيء غير مرارة اللّقاء
إنثيالات الحرارة في مساماتي
تطفح الروح بالبكاء
أقتل الأنبياء واحدً واحدًا
ألفظ جنتهم
كي أصنع جحيمي الوردي
ثمّ...
إنّك موصود لخطاياي
أنا اللّعنة المعصية"[4].

أخذت (**الكأس**) عند الصّوفية أسلوبًا خاصًّا ودلالات جديدة، من دائرتها المادية إلى دائرة أعمق، وجعلوها تُعبّر عن الأحوال والمواجيد والأسرار. فـ(**الكأس**) كلمة مؤنّثة؛ منها قوله تعالى:

1- طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2010، ص 36.
2- محمد علي الكندي: لغة القصيدة الصّوفية، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2010، ص 54.
3- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، ط1، دار بهاء الدين، عالم الكتب الحديث، الجزائر، الأردن، 2010، ص 102.
4- نصيرة محمدي: غجرية، ص 39.

« يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ۞ بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ ۞ »[1]، والعنصر الأنثوي معادلٌ موضوعي للحب الإلهي "الذي يُحيل إلى تجلّي العلو في الصّورة الفيزيائية المحسّة وشفرة استيطيقية توحي بانسجام الرّوحي والمادي والمطلق والمقيّد"[2] ،وموضوع الإسكار هو المحبّة الإلهية وهي "البديل الخمري الذّي يسبب النّشوة والفرح الرّوحيين"[3].

ويمكن توضيح هذه العلاقات بالتّرسيمة الآتية:



فـ(**الكأس**) كما وردت في المعاجم العربية هي **الخمر** نفسها (ابن سيدة)، وهي **الشّراب** بعينه (أبو حاتم) ويقول ابن الأعرابي: أنّ الكأس لا تُسمى كأسًا إلاّ وفيها الشّراب، والقدح في مصطلحات النّدامى هو القارورة الفارغة من الخمر وإن امتلأت سميت خمرًا[4].

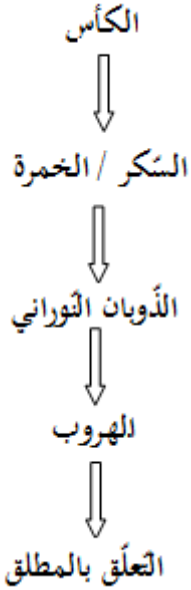
ومن ثمّ تكون دلالة "الكأس" هي "الخمرة" أي بما هو متعارفٌ في الاستعمال اللّغوي الشّائع، التي تؤدي في ارتباطها بالشّراب إلى السّكر كحالة ذاتية عالية يصل إليها الصّوفي ،لأنّه يعانق فيها حبّ الإله أي أنّ الخمرة حقّقت للصّوفي النّشوة الرّوحية المطلقة كما تحقّق للذّات الخلاص من الواقع الذي تحياه والهروب لمقاومة رداءة الزّمن واقتحام عالم المطلق، لذلك يلجأ الصّوفي إلى شرب الخمر ليغيب عن الوعي ويشعر بسعادة وصوله إلى الذّات الإلهية، كما تشعر الشّاعرة بغيابها عن العالم الحسي المؤلم – يقع ذلك ضمن رمزية الدّلالات وليس التّجسيد الفعلي لها:

1- سورة الصافات: الآية 45-46.

2- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، 1978، ص 147.

3- أمين يوسف عودة: تجليات الشّعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 338.

4- ينظر:تعريف ومعنى كأس في معجم المعاني،16 سبتمبر2016،الساعة:15:20،www.almaany.com



وفي خضم الرّحلة الصّوفية تتمرّد الذّات الشّاعرة ،وبدل الانتشاء والوصول تنفصل الشّاعرة عن تقليدية الشّطح الصّوفي إلى حالة الصّحو! تقول نصيرة محمدي :

"تقاربت ما بيننا المواجع

واحتمالات السّؤال

كُن غصّتي الآتية

كن خيمة قلقي

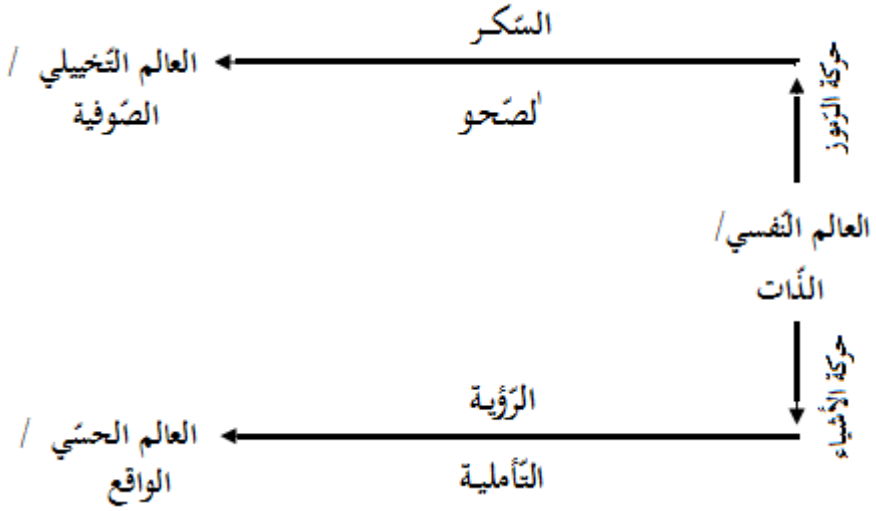
أو كسّر هذي الكاس"[1].

فيؤدي الاضطراب إلى تعاقب ثنائية (**السّكر والصّحو**):

- **السّكر**: كون الذّات مستغرقة لا علم لها ولا خبر ولا إدراك للفناء والبقاء.
- **الصّحو**: إدراك العالم ولكن الذّات تنظر بعين الفناء لأنّ البقاء للموجود الحقيقي؛ الله وحده.

بالتّالي، تبيّن هذه الثّنائية تحوّلات الذّات وانتقالها من حال إلى حال، حين تنتقل الأشياء والواقع من الجمال إلى القبح (والعكس)، في شطحةٍ مفاجئة.

1- نصيرة محمدي: غجرية، ص 41.



4-2- تجلّيات النّبيّة:

عندما تصطدم الرّؤية الشّعرية بالرّؤية الصّوفية في ديوان "النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل" لربيعة جلطي، تتحافز اللّغة السّريّة وتتدوّن إسقاطات المتن حين توغِل في أسئلة الوجود، محاولةً تبرير علاقة الذّات بالمكان والزّمان والأزل؛ "إنّها أسئلة ترضع من ثدي الحقيقة الأزليّة وتُحاول العودة بالإنسان إلى الحياة البرزخية"[1]،متفرّعةً إلى معارج تتوامض عناصرها (**المرأة، الحب، الحياة، البحر، السّماء،...**) وتتلخّص امتداداتها في حشد الآتي.

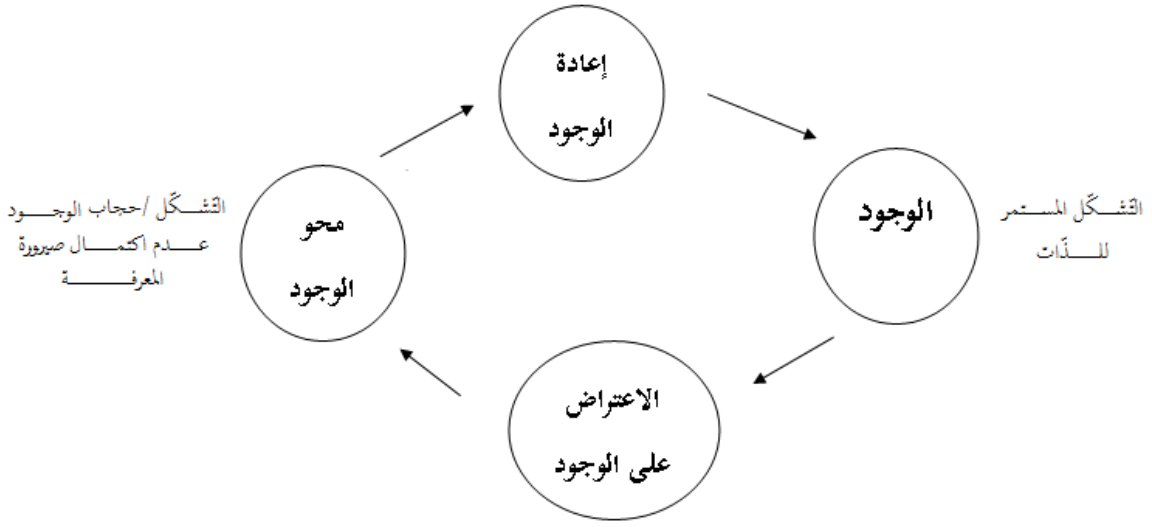
وبلا شكٍّ، تتأسّس هذه التّجربة "على أسلبة اللّغة وجعلها المعشوق ذاته، نيابة عن الذّات الإلهية، وهذه الأسلبة الخاصة منوطة بخلق برازخ دلالية تُبنى وفقها التّجربة الصّوفية بما أنّها تجربة لغوية قبل كل شيء"[2].

هذه الحركة تتراءى في اعتراض الشّاعرة على تناقضات الأشياء والإنسان، ومحاولة إعادة الوجود أي إعادة الذّات / الكائن التّحوّلي إلى حيّز اللّحظة بغية إرساء وجودٍ للذّات ثانيًا ،وبالتّالي الدّخول في عالم المجاوزة/ الاعتراض ومن ثمّ "المحو إمّا بقوة الوجود أو بقوة التّشكّل"[3]؛لأنّ الذّات ستظلّ مربوطة مع الواقع / المجتمع بكل ما يحمله من خيبات أو تطلّعات، نمثّل ذلك بالمخطط الآتي:

1- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص12.

2- المرجع نفسه، ص 09.

3- ينظر: حسناء بروش: الشعرية في ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس، ط1، دار أمواج للنشر، سكيكدة- الجزائر، 2009، ص 23.



لا مِراء في أنّ العنوان عنصرٌ فاعليٌ يتيح للقارئ تفكيك النّص واستنطاق دلالاته، ولا تعدو العنونة أن تكون أصغر خليّة تنبض بالجينات الدّلالية حيث تتسارد حركة (**التّجلّي والتّخلّي**) متحابكة مع (**النّور / الظّلام**) و(**الفناء / البقاء**) اللذّين تشابك فيهما التّناقض الإيحائي المؤكّد على المكاشفة التي تجرّ قارئها نحو شغف السّؤال عن تفاصيل نص المتن.

تتوحّد (**النّبيّة + التّجلي+ وضح اللّيل**) لتشكّل من عناصرها ظِلاً واحدًا هو أسئلة الوجود وحفرياته المختلفة ،حيث تُنشئُ تنويعات الفضاء الغلافي الذي يُشكّل مكانيةً مرئيةً لنوعين من الرّموز: اللّفظ/الرّمز واللّون/الرّمز فالجذر الذي انتزعت منه الكلمة "النّبيّة" هو "**[ن – ب – أ]** ونبأ الشّيء نبْئًا ونُبوءً: ارتفع وظهر، ومن أرضٍ إلى أرضٍ أخرى ونبأ الرّجل: أخبر"[1] وغير خافٍ ما لهذه الدّلالة اللّغوية من وشائج عميقة بمعنى التّجلّي الذي يعني الظّهور بعد الخفاء فـ"يتكشّف للقلوب من أنوار الغيوب"[2] ، ويعتبر القاشاني معنى التّجلّي "ظهور الوجود المسمى باسم النّور"[3].

وقد ارتبط "**التّجلّي**" بلفظة "**اللّيل**" التي منحته بعدًا مقدّسًا آخر، فاللّيل نواة دلالية تلوح بالمتناقضات في اقترانه بالدّلالات السّلبية والإيجابية؛ وقد أسهب عالم الانثروبولوجيا الفرنسي "جيلبير دوران" في عددٍ من الصّفحات كرّسها للّيل والظّلمة، حيث يقول في فصل "الرّموز الظّلامية: "يبدو اللّيل الأسود إذن وكأنّه المادة الأساسية للوقت، ففي الهند يدعى الزّمن "كالا" وهذا اللّفظ قريب جدًا من "كالي" كما يعني كلاهما "أسود قاتم" بينما يدعى عصرنا الحديث كالي – يوغا أي عصر

1- المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، ط4، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004، ص 896.

2- مصطلحات الصوفية، موسوعة الفرق، الباب العاشر، الصوفية، ف6: المراتب والمصطلحات، 02 سبتمبر 2016/ 01:20.
www.dorar.net/enc/

3-المرجع نفسه.

الظّلمات"[1]، فاللّيل يجمع في مادته المشؤومة كلّ التّقييمات السّلبية: العتمة والسّواد "الخطيئة، القلق، التّمرّد والتّمييز"[2].

ومن جهة أخرى فإنّ "للظّلمة معنى يفيد بدايات الخليقة، حيث لا وجود للذّات الإلهية في الأزل قبل إشعاع التّجلّي"[3]، ومن منظور الطّب النّفسي تستحيل الظّلمة إلى موضوع للرّغبة والولع والعشق ... والولع يكون هوسًا بالأماكن المعتّمة وشغفٌ مرضيٌ بالأوقات التي يتخلّلها الظّلام وميلٌ قاهرٌ إلى الظّلام والألوان القاتمة[4].

على هذا النّحو تتراشح الرّموز وتتفاعل للإلحاح على اقتران "النّبيّة" "باللّيل" حين يرشح بدلالات القداسة كونه "الرّحم البدئي الذي حبل بالكون وأنجبَه"[5] وحين يقترن مع لفظة (وَضَحِ) تنعقد إشارات اللّون معه، وتتمركز الدّلالات المضيئة لتضيف دينامية الظّهور حيث يركض اللّون الأحمر القاني من هلامه إلى هلام النّورانية، فكلّما كان اللّون أكثر كثافة كلّما كان أكثر نورانية، كأنّما النّور الإلهي الخالص انطلق شعاعًا نورانيًا صافيًا، لكنه يحوي سائر الألوان في ذاته.

واللّون الأبيض الذي شغل الحظّ الأوفر من صفحة الغلاف لا يوظّف إلاّ ليضيف دلالة فائضة من الإضاءة تسبح في مائها الموجودات؛ هو "مبدأ الحياة والضّوء الأزلي والنّار الأزليّة"[6] في ارتباطه بالثّلوج وأعالي الجبال، وهذه الأخيرة كثيرًا ما تكون مصدر الإلهام الإلهي، فعلى قمّة جبل سيناء نزلت الوصايا العشر، وعلى قمة جبل التّجلّي حدث تجلّي السّيد المسيح أمام تلامذته وقد اعتكف الرّسول صلّى الله عليه وسلم في جبل النّور عند نزول القرآن الكريم[7].

1- جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص 66.

2- المرجع نفسه، ص 65.

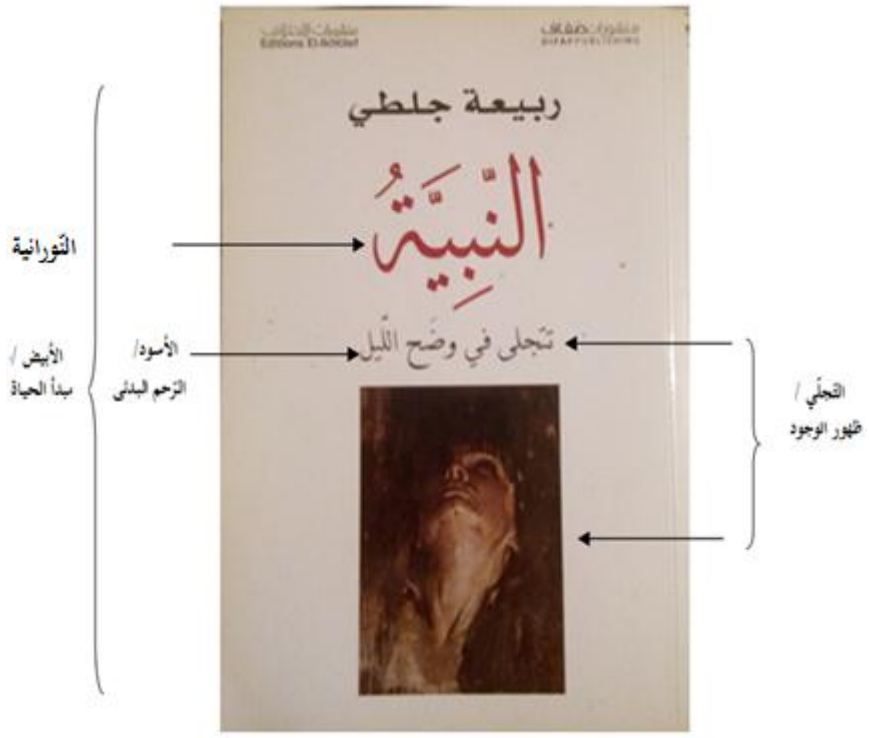
3- شبل مالك: معجم الرموز الإسلامية، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2000، ص 198.

4- الحنفي عبد المنعم: موسوعة الطب النفسي، ط4، ج1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2003، ص 363.

5- فراس السواح: لغز عشتار: الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار المنار، سوريا، 1990، ص 78.

6- ينظر: قيصر زكا: نحو عالم أفضل – لغة الألوان، 2007، 3 سبتمبر 2016، الساعة 10:59. www.maaber.org/

7- المرجع نفسه.



نستقرئ إذن كيف تتصيّر الموجودات بين الأبيض والأسود، "السّماء بيضاء والأرض سوداء ومن خلال عناقهما ولدت كل الأحياء"[1]، تكوّن هذه التّلوينات التي أنشأتها ربيعة جلطي خلفية يقظة للزّمن الذي يدفع العالم للأسود ولحظاته الانشطارية التي تعبث بالحياة ولكن اللّيل يفتح نهارًا جديدًا كما النّوم الذي يفتح يقظة جديدة، كذلك الرّحم الذي يهيّئ لولادة جديدة، من هنا نتلمّس شواظ التّوتّرات المعاصرة القوية التي تتبطّن الواقع فانتعلها النّص كي يقاوم صلافتها وقمعها.

نتيجةً لذلك تندفع النّبيّة لتروي "بالسّرد حالات شعرية وبالشّعر تسرد القصص، النّبية شهرزاد المعاصرة أكثر تعبًا ممّا رأته شهرزاد ألف ليلة وليلة فهي تعيش في عصر أكثر إيلامًا وأعمق جرحًا، فضاؤها يتجاوز ما يحدث خلف ستائر الحريم إلى ما يقع في الأركان الأربعة للكرة الأرضية"[2].

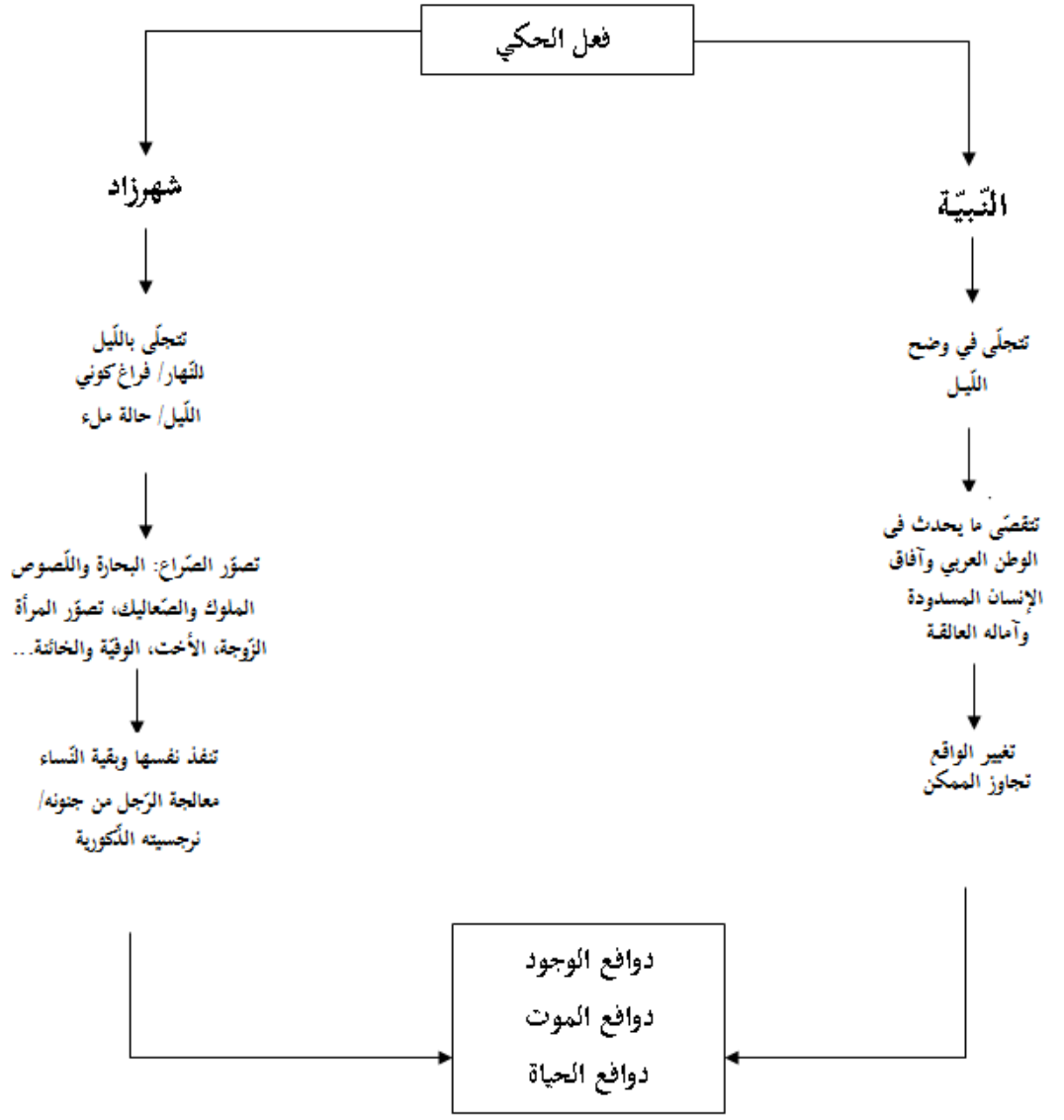
فالنّبيّة ترى ما لا يراه أحد، فتنبئ بالعنف والقبح والإحساس بفظاعة الواقع وشدّة وطأته على النّفس، ولعلّ ذلك ما أفضى بها إلى البحث عن المطلق في رغبة ملحّةٍ لتمثيلِ حقائق الأشياء وترسيخ هوية ثابتة تمامًا كما يفعل الصّوفي في بحثه "عن ملاذٍ يأويه هروبًا من أخطبوط المادة"[3].

لذلك ارتدت الشّاعرة / النّبيّة عباءة شهرزاد لتمنح نصّها طعم الوعد بالعثور على الخلاص وعلى هارمونيا وجودية جديدة:

1-ينظر: قيصر زكا: نحو عالم أفضل – لغة الألوان.

2- ربيعة جلطي: في حوار حول ديوانها الجديد، حاورتها نوارة لحرش، جريدة النّصر، 23 ديسمبر 2014، ص 15.

3- ينظر: جغدم الحاج: الرمز في الشعر الصوفي ، ابن القارض أنموذجًا، ضمن مجلة الممارسات اللغوية ، ع15،الشلف ،2012،ص 09.



يلاحظ قارئ **النّبيّة/ القصيدة/ الدّيوان،** شعائر الرّموز الصّوفية وهي تمارس طقوس رؤيوية عبر الارتحال والرّفض واللاّثبات، قدر ربيعة جلطي أن تأوي إليها وقدر غربتها أن تثوي فيها "وقدر الشّعر أن يكون غريباً على الأرض واللّغة فلا لغة للشّعر إلاّ لغة الأكوان ولا وطن له إلاّ مطلق المكان ولا زمان إلاّ مطلق الزّمان"[1] ولن نتمكّن من استكناه ما خفي من الذّات والوجود إلاّ بقراءة بعض الرّموز الصّوفية السّابحة في ملكوت النّص:

* **الغزالة:**

تقول الشّاعرة :

"هلاّ رفعت جسرك من فيض الدّماء

1- فتحي النصري : مقدمة ديوان "**سلوى**" – سيرة الألواح المنسية – لسلوى الرابحي، ط1، مسكلنياني للنشر والتوزيع، تونس، 2007، ص 16.

قليلاً ...؟ !

هلاّ لجمت خيولك غير الألفية

تدكّ حدائق القرنفل ...؟!

أيّها الهزيز المهزوم

لا تصدّق..

عجرفة غزالة ... ليس إلاّ

قميصُها الضّاحك بخبث...

يُقاوم آخر أزراره ...

محنة الأثقال"[1].

للغزالة حضور خاص في الشّعر الصّوفي فهي رمز الجمال ورمز للذّات الإلهية أو هي "صورة من تجلّي المحبوب"[2] وفي الاصطلاح الصّوفي كناية عن الوصول إلى الحقيقة، وتتّخذ دلالة الغزالة لدى ربيعة جلطي المسار نفسه إذْ ترمز إلى النّفس المتحرّكة الباحثة عن الجمال في الذّات الالاهية بنفسها المغتربة حيرةً وشوقًا وانتظارها لحظة التّجلّي كيما تقاوِم محنة الأثقال.

*** الأجنحة :**

تقول ربيعة جلطي :

"تدلّل

العناق دنيا صور مخبول

والجناح الهش مني يئنّ ...

أيّها الخجل المحموم بسواده

إلى الجحيم"[3].

الدّلالة التي يمكن أن يتلمّسها القارئ للأجنحة تتخالف مع ما يكشفه المتن عندما توصف بالهشاشة، إذ غالبًا ما تحضر كلمة الأجنحة "باعتبارها رمزاً من رموز وسائل الرّحلة العروجية الصّوفية قديمًا وحديثًا"[4]، فكيف للذّات أن ترتحل وتنتقل وتخوض مغامرة العروج والجناح الهشّ منها يَئِنُ.

1- ربيعة جلطي: النّبيّة، ص 122.

2- صبحي محي الدين: الرؤيا في الشعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 70.

3- ربيعة جلطي: النّبيّة، ص 121.

4- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص 329.

*** الأرض :**

الطبيعة تمثّلٌ للتّجلي الإلهي، تعبير عن جمال الذّات المقدّسة وجمال خلقها وإبداعها، تقول الشّاعرة:

"**أمنا الأرض ...**

من بدء خلقتها ...

تهوى اللّفّ والدّوران ... أبناؤها أيضًا"[1]

لذلك تتماهى الشّاعرة بالطّبيعة وتُصادق عناصرها فتتعالق بالتّالي المرموزات بالفعلية التي تؤدّيها، لا بد لمن يقرأ المقطع أن يكتشف العلاقة الحتمية بين المرأة والأرض المنجدلة كأيقونة إيكوفينزمية طالما اعتنقتها الحياة، الانبعاث والخصب .كما رأينا سابقًا .

*** البحر :**

ضمن سياقٍ متيائي تختار الشّاعرة تراكيبها المائية ودوالها الرّامزة لتحمل السّياق الصّوفي المتناسب مع فجواته الضّوئية، حيث نلفي البحر في الخطاب الشّعري المعاصر "وسيطًا للرّحلة العروجية ... كما يعبّر عن الرّحلة الصّوفيّة وما يعتري الصّوفي من ظمأ وشوقٍ عارمٍ لارتياد المجاهيل وركوب المخاطر بغية الوصول والرّي من المعارف الرّبانية"[2].

نجدها تقول :

"**البحر الملهوف يجرها إلى الغرق ...**

يحِنُ إلى رُبعه المنفلت"[3].

وفي وضع آخر: "**عاشق مجنون ...**

أنانيٌّ هو البحر أيضًا...

إن أحبّ سفينة ...

أغرَقَتْها لهفتُه !!"[4].

تتدوّر دالة الحركة على دالة السّكون، فتُصبح الثّانية مركزًا لمحيط الأولى،يطغى هذا التّحوّل عندما تخرج حركة الأمواج عن طاعة البحر لتجسّد دالة الغرق وما يوّلده هذا الغوص في المجهول من سكينةٍ، وإلى ذلك "يُفسّر أغلب الصّوفية المتأخرين أيضًا الألوهية بصورة البحر، إنّ البحر في الشّعر الصّوفي

1- ربيعة جلطي: النّبيّة، ص 81.

2- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص 371.

3- ربيعة جلطي: النّبيّة، ص 74.

4- المصدر نفسه ، ص 89.

المتأخّر يجمع بين فكرة الأعماق والسّكون الأبدي، وفكرة الغوص أو الغرق التي تُجسّد فعل الفناء أي اختراق حدود الذّات (: حدود الاغتراب والانفصال) والعودة إلى حرارة الأعماق المائية الأبدية"[1].

فالذّات الشّاعرة بلغت عالمها الجديد بالفناء في الأعماق لمعرفة الحقيقة استجَابة لحالة انتقالية من الممكن المرئي إلى المجهول اللاّ مرئي.

*** اللّون الأزرق :**

يُعدّ عالم الألوان من أكثر العوالم جمالاً وخُصوبةً واقترابًا من عالم الشّاعرة، فوظّفت : الأحمر، الأحمر القاني، الأبيض، الأسود، الوردي، الرمادي، الأصفر، لكنّها وظّفت اللّون الأزرق بشكل مستفيض تقول :

"**عاشقان ...**

ظِلاّن أزرقان ...

فوق كوكب أزرق وشهوة نجم أزرق ...

من أيّ صوب جاءا ...

ظِلاّن أزرقان ...

غير آبهين بانجراف الغناء نحو العدم ...

يعبثان بِذيل اليأس ويضحكان"[2].

فرتبة الأزرق كما تراها الصّوفية مقرونة بالبحر "وهذا الأخير رمز للأسرار والأشياء الغامضة، كما أنّه رمز للرّحلة الصّوفية أيضًا"[3].وبذلك يَخلق إيقاع اللّون الأزرق تواؤمًا بصريًا وشعوريًا، يطلع من ثنايا العشق وقد استغرق في الهدوء والسّكينة والامتداد. إنّ انخراط الشّاعرة الجزائرية في هذا الأفق، وليد الظمأ الكياني، قادها إلى معنى يفتح اللّغة على بكارة التّشكيل، وقد اختارت السّفر مغتربة إلى موطن خلوتها، تجلّيها وعشقها، خالعةً نعليها احترامًا لموطن الحضرة الإلهية.

لم تكن التّحوّلات التي طرأت على القصيدة النّثرية النّسوية مقصورة على الخروج من الغرض إلى التّجربة ومن الأشكال التّعبيرية الجاهزة إلى التّشكيل ، وإنّما رافق هذه التّحوّلات مجتمعة تحوّل جذري

1- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص 329، نقلا عن عبد الحق منصف: الكتابة والتجربة الصّوفية، ط1، منشورات عكاظ، الرباط/المغرب، 1988، ص 404.

2- ربيعة جلطي: النّبيّة، ص 133.

3- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص 327.

في المعنى وفي نظام التّصوير ، فلم يعد المعنى مستقرًّا ثابتًا تزخرفه العبارة ، بل أصبح متحرّكًا قلقًا يتلوّن بتلاوين الفضاء باعتباره مساحةً رمزيةً وطقسًا تخييليًا تتكوّن فيه الصّورة وتتشكّل ،الكتابة من هذا المنظور ،كتابة واعية بذاتها أي بكونها لعبًا فنّيًا قوامها التّجريب والاقامة في مفترق التّأويلات تتوق إلى تأسيس النّص المغاير والمختلف وإلى إعادة كتابة تاريخ انطولوجي للغياب القسري للذّات بشكل سري/علني وفق شعائر تتوسّل باللّغة.

الفصل الرّابع:

التّشكيل الايقاعي في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية

لا شكّ أنّ الإبدال النّصي الذي انجرّ عن تنسيب العلائق بين الشّعر والنّثر، واختراق المنظومات اللّغوية غيّر في سلّم قيم الشّعرية التي حفل بها النّص في ظلّ أفق تجديدي يليق بالوعي ما بعد الحداثي المتحوّل، هذا الارتداد الدّائم هو ثورة أتت بانبجاس قصيدة النّثر.

ويبدو أنّ المجاوزة على هذا النّحو تجربة ملحّة تشيِّد إيقاعها كتصيّر دائمٍ وضروري لنقل الممارسة الشّعرية "من حتمية الوزن إلى احتمالية الإيقاع"[1] تجسيدًا لشعرية "لا تجيء من الوزن والقافية بالضّرورة"[2] وإنّما تجيء من "علائق الأصوات والمعاني والصّور وطاقة الكلام الإيجابية والذّيول التي تجرّها وراءها من الأصداء المتلوّنة المتعدّدة"[3].

إنّ تبشيرًا كهذا يمنح القصيدة النّثرية النّسوية رقّةً وإيحاءً، ينمّ عنها التّعشيق الدّلالي الذي يجمع الحروف بالكلمات، والصّوت بالمعنى حينذاك ندرك أهمية الإيقاع وديناميته الدّاخلية التي تتثاءب تكرارًا وتقابلاً في فضاء يبلغ منتهاه من التّشكيل والصّياغة اللّغوية "سواء أتعلّق الإيقاع بالظّلال النّغمية الدّلالية بمفرده أم بموضعه في سياق الجملة والمقطع، أمام قيامه في النّص بأكمله"[4]،قصيدة النّثر -بالتّالي- "لا ترفض الإيقاع ولا تلغيه ولكنها ترفض الوزن باعتباره معطىً جاهزًا"[5].

ضمن هذا النّمط الشّعري، وجدت الشّاعرات الجزائريات ضالتهنّ في نصٍ لا يعرف الاستقرار، مشحون بأسئلة الخلاص والتّمرّد التي تشدّ الوحدات الشّعرية عبر الانفلات، الانفتاح، التّحرّر، الرّفض والخروج، وبحكم المزج الهجين أمكننا مشاهدة "فيديو كليب بالكلمات"[6]، وهو من دون شكٍّ ما سنحاول الوقوف عنده من خلال الإيقاع هذه المرّة:

1- التّناغم الشّكلي:

تطرح قصيدة النّثر باعتبارها أرضًا حُبلى بالتّجاوزات، إيقاعاً جديدًا يستمدُّ مقوماته من الإشراقات الدّاخلية للقصيدة ونزوعاتها الشّكلية كاستجابة طبيعيّة لمقترحات الشّكل ،"تجربة أحالت التّفجير محل

1- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة ، ص 80.

2- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 287.

3- أدونيس : مقدمة الشعر العربي، ص 116.

4- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 207.

5- الطيب هلو : بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ط1، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، 2010، ص 40.

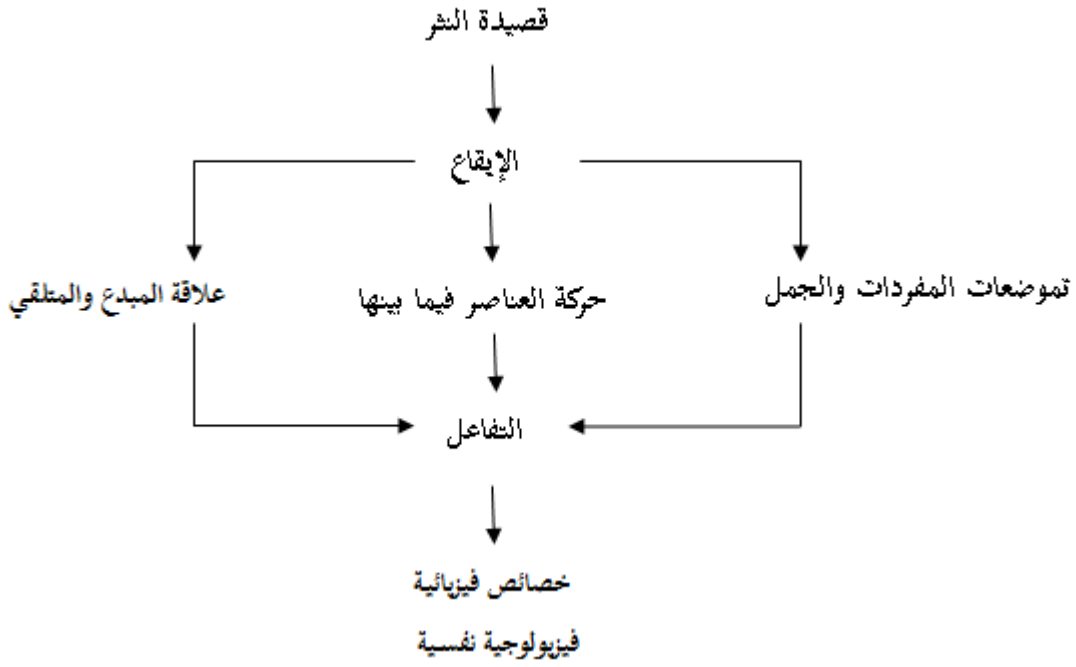
6- عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 362.

التّسلسل والرّؤيا محل التّفسير ويفيدنا هذا الكلام أنّ قصيدة النّثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتّجربة الشّعرية"[1].

ذلك يعني حتمًا الاهتمام بالصّيغ التّعبيرية وموقعها و"على الأشكال التي تأخذها وتتحوّل بها داخل مجال لغوي تحدده مساحة النّص"[2]، ويتضمّن هذا المجال اللّغوي أبعادًا إيقاعية تظهر على مستوى :

- **شكل المفردة كحضور لغوي صرف.**
- **طبيعة هذا الحضور/ هندسة البنية.**

إذ يرتكز الإيقاع الملحّ على تشابك الدّلالة والصّوت والشّكل ،هذا الائتلاف القائم على حركة المكوّنات الدّاخلية للنّص يشكّل لنا النّسق الإيقاعي للقصيدة النّثرية/الإيقاع الدّاخلي، كما نوضّحه في المخطط:



النّسق الايقاعي للقصيدة النّثرية

من المؤكّد أنّ هذا التّناغم الشّكلي الذي أيقظ جمرة الشّعر في النّثر وفق مادة النّص اللّغوي التي تتفاعل مع اشتراطاته في بناء البرامج الإيقاعية نفسره من خلال:

1- منيف موسي: نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، ط1، دار الفكر اللبناني، 1984، بيروت، ص 383.

2- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 245.

- إيقاع الحرف.
- إيقاع المفردة.
- إيقاع الجملة.

1-1- إيقاع الحرف:

يُعدُّ الحرف أصغر وحدة إيقاعية في المفردة / الكلمة، إذ يندرج ضمن دائرة الإيقاع الدّاخلي، كما يكتسب قيمته الجمالية من التّوافق الصّوتي داخل البنية أو الحميمية التي تنهض بها العلاقة بين الصّوت والمعنى أو تجانس وتنافر الأصوات النّاتجة ما يولّد إيقاعية مختلفة، تبرهن عن جدواها وحيويتها حين تنزل المفردات منزلتها الدّلالية اللاّئقة بما يتوافق والسّياق العام للنّص من جهة ،والحالة النّفسية للشّاعرة من جهة أخرى، إذ "ليس الشّعر هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رمزية الأصوات آثارها وإنّما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصّوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى جليّة وتتمظهر بالطّريقة الملموسة جدًا والأكثر قوة"[1].

في إطار هذا الأفق، تسعى الشّاعرة الجزائرية إلى كشف جزئيات عالمها الضّبابي، الأمر الذي استدعى تفعيل الحركة الإيقاعية وتكثيف الطّاقات الإيجابية، ومن نماذج هذا الاحتفاء، تقول رجاء الصّديق في قصيدة **رنّة الشّجن:**

"وتسألني عن دمي المفصود منك...يا...!!
في انبهاق الفجر الواجف الخطوات
في لغو المساء الحزين..
في ارتعاش الغيم الماطر المُقل...
ترمقني عيناك...
ممتطيًا ورطة السّؤال ..
أحاول رتق أماسيّ البوح
وصهيل الكلمات...
أمشّط أرصفة ..
تتململ خانعة تحت قدميك !

1- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص 54.

تجرُّ جرحًا مثقلاً باللاّءات ..يا..!

خرافيّ هذا الغموض..

هذاالحلم المحترق المدى

هذا الدّبيب المتدحرج على صدر اللّيل

وهذه الشّفاه الرّاعشة..؟؟

ترنو لحظة لثم من قناع الآت

لعين هذا اللّحن الجنائزي...[1]

يتأسّس مقطع الشّاعرة على التّكثيف في استخدام أصوات المدّ الطّويلة، ذات المخرج الحنجري وتسخيرها في إثراء النّظام الدّاخلي مع الحضور القوي لأصوات المدّ المفتوحة ب(29) حرفًا ((4)ذا،(3)يا،(3)نا،(3)آ،(3)ما،(2)وا،(2)لا،(2)حا،(2)را،سا،عا،ها،فا،خا)،والمكسورة(2)بي، (4)في،(2)زي،مي،سي،بي،عي،هي) بلغت ثلاثة عشرَ حرفًا، أمّا المضمومة فتردّدت ثلاث مراتٍ فقط (صو، مو، نو).

لذا فإنّ شيوع الصّوت الممدود المفتوح منح النّص، شعاعًا إيقاعيًا متميّزًا، كما طبعه بخصائص اتّساع ألف المدّ التي تُمدّ بسبب ضعفها فتستغرق زمنًا أطول في التّلفّظ والنّطق وبالتّالي مزيدًا من المعاناة التي تطول ولا تزول وإن زالت تطلّب الأمر مخاضاً،وسَنَدُ هذا الضّعف، أنّ الفتحة أخّف الحركات وأضعف أصوات اللّين من حيث الوظيفة الصّرفية داخل التّركيب، ممّا يجعل الإيقاع بطيئًا متراخيًا، فتفرض على القارئ قراءة الأبيات بتمهّل وتأنٍّ، ولو أراد الإسراع ما تيسّر له ذلك، وهذا يتعالق مع الحمولة الرّمزية التي يبثّها الألف من الأنين والشّكوى مفسّرًا ما تعرّضت له الذّات من معاناة ،وحشةٍ وشوقٍ.

ومن جهة فإنّ استقامة الألف علامة قيومية أمّا الحركة الأفقية المائلة فعلامة تكوين،إذ يعلّل ابن عربي جعل العرب الألف مبتدأ الحروف، ويجيب عن السّؤال الأربعين في الفتوحات المكّيّة، وهو " كيف صار الألف مبتدأ الحروف؟الجواب لأنّ له الحركة المستقيمة وعن القيومية يقوم كلّ شيء،فإن قلت إنّما يقع التّكوين بالحركة الافقية، فإنّه لا يقع إلاّ بمرض"[2].ويبدو أنّ لهجة ابن عربي تستبطن إقرارًا من حركة الميلان المرتبطة بحواء معتبراً إياها مرضًا، وأنّ مرض الميلان إنّما يمثّل شرط الخلق والتّكوين[3].

1- رجاء الصديق : فواصل للعشق الأحمر ، عن وزارة الثقافة ،موفم للنشر، الجزائر،2008،ص48.

2- ابن عربي :الفتوحات المكية ، ج2،ط1،دار صادر،بيروت ،د ت، ص 122.

3- حياة الخياري:الحرف شكل من أشكال التّعبير الرّمزي،مقاربة انشائية، 13ماي2017،الساعة:22:22،www.brachylogia.com

وبالتّأكيد يرتبط هذا الطّغيان الصّوتي "بالبعد الإخباري الممتدّ عبر البوح والاعتراف الهامس في خطاب أنثوي رقيق ... كان وراء هذه التّموّجات الصّوتية والتي ساهمت في التّعبير عن دواخل النّفس ونقلت هذا الإحساس إلى دواخل القارئ"[1].

مثلما تتناغم ياء المدّ مع التّيار الشّعوري والنّفسي في مسار النّصّ، وتتجاوب مع القصيدة التي تروم إليها الشّاعرة؛ إذ تنطلق الياء من الجوف الذي ينقطع مخرجها فيه وتنتهي بانقطاع هواء الفم حين يأتي المدّ يمر الصّوت الجوفي الهوائي دون أن يعترضه أيّ عائق، هذا الإيقاع يُساير الحركات الدّلالية/ أنّات الشّاعرة التي تنبعث بصعوبة وتثاقل؛ فيساعدها المدّ على الانطلاق لكن نحو الغمام المسربل بكل أنواع التّخوم ،والرّاكض بين آلاف الحكايا، فضلاً عن الحالة النّفسية المنقبضة التي تزيد من تثاقل الإيقاع في المقطع.

يبدو أنّ التّعاشق بين الصّوت والمعنى يبذل كلّ مفاتنه لاجتذاب القارئ إلى معبد الشّاعرة "وبين شفتيه(ها) ولسانه(ها) أسماء وحروف واشتقاقات جديدة لأشكال عبادته(ها) التي تتجدّد كلّ يوم"[2]،على هذا النّحو يكفّ الحرف عن كونه مجرّد علامة اعتباطية في نظامها اللّغوي، ليستحيل رمزاً أو شكلاً من أشكال الابراخيليا* (brachylogie).

1-2- إيقاع الكلمة:

"فمن الحروف التي يسكن بعضها بعض إلى الحروف التي يركّب بعضها بعضًا"[3]، هوذا، تبدأ السّلسلة التّأليفية للبنية الإيقاعية ضمن التّوزيع الجديد، وتتبدّى الصّورة النّفسية والشّعورية حيث تُوكل الشّاعرة أمر الإيقاع إلى المزاوجة بين اللّغة والنّفس والانسجام بين إيقاع اللّفظة ومعناها، ليعزّز الإيقاع الدّاخلي للنّص من حركة التّكرار اللّفظي للكلمة.

ذلك أنّ المفردة "تكتسب أهميتها أولاً من طبيعتها كمفردة، وذلك بما يتوافر لها من مرونة كبيرة في التشكيل الذي يتسنى لها الظهور به"[4]سواء حرفًا أو اسمًا أو فعلاً أو صيغًا صرفية مشتقة وثانيًا "لا تكون ذات شأن إذا نظرنا إليها خارج خصائصها الإيقاعية المتوضّعة فيها"[5].

1- الطيب هلو: بلاغة الإيقاع قصيدة النثر، ص 46.

2-لطفي عبد البديع: الشعر واللّغة، 1997، ص 93، بتصرف.

*الابراخيليا عبارة في أصل البلاغة اليونانية ،تعرف القصر في الخطاب والصّغر في الاحجام الخطابية.

3- عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 226

4- يوسف حامد جابر :قضايا الابداع ،ص 246.

5- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وعلى هذا تتوسّل الشّاعرة الجزائرية في قصيدتها النّثرية أقصى طاقاتها الإيقاعية لمقاومة الانزلاق إلى النّثر والارتفاع إلى مستوى الشّعر في محاولة التّوسيع المفهومي للمفردة وتعميق دورها الإبلاغي، ويأتي القارئ كي يشمّ رائحة كلماتها ويعرف كيف تتوازن الحروف أو تختلّ[1]

أ- الفعـل:

استنادًا على البُنى الحيّة التي تتوهّج داخل النّص، يُفعَّل الإيقاع، ويُعمَّق أثره حيث:

المفردة = الحضور اللّغوي (دلالة + إيقاع)

هنا ،تؤثّث شهرزاد بن يونس نصّها ولها أن تستعير عناصر مكرها من اللّغة وغوايتها من الإيقاع وللمتلقي أن يشتهي أبجدية هذا التّكوين وقد مدّت أغصانه العاشقة تقول:

قلتها ورحلت
قلت أنّك ألف مرّة قد أحببت
جسدًا ...
شفتين ذابلتين وأقسمت ...
صدّقت أنّك تخون الجميع
وغير عيني ما أحببت
قافيتنا في الوحل تمضي
غبية أنا – قلتها وكذبت –
أو تدري ... ؟
لأنّي امرأة تؤمن بالحب
بعفة شرفٍ
لولاهما ما كنت خالدة
لست أهابك رجالاً ...
من شمع يذوبون
عن وقع الخطي يذودون
سئمت ...

1- ينظر: رولان بارت وآخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد ، تر وتق :أحمد المديني،ط2،النجاح الجديدة، الدار البيضاء،المغرب، 1989،ص 44.

تحبني شريفة تمسّكت.[1]

وأنت تقرأ المقطع تستشعر إيقاعًا داخلياً يشاكس حالة التّوقّع، حيث تتماهى الأسطر مع حشدِ الأفعال لتؤسِّس استجابات جديدة (دلالية، إيقاعية)، ما يسوّغ اشتغال النّص على الإيقاع المتعدّد الذي يفرضه ضمير الرّفع المتحرّك / ضمير الفاعل في (**قُلتَ**) المسند للفعل الأجوف (**قال**) الإخباري، والملاحظ أنّه يتكرّر على امتداد النّص ممّا يجعله قطب الحركة التي تدفع العناصر النّصية الأخرى، كذلك يتبادل فاعليته مع ضمير فعل التّعدية الموالي.

يُدشّن المقطع بالفعل الأجوف (**قال**)، القائم على إيقاع صوتي ناجمٍ عن الجمع بين الأصوات :

* **القاف**: حرف شديد مجهور انفجاري (يوحي بالصّلابة والقساوة).

* **اللاّم**: حرف مجهور متوسّط بين الشّدة والرّخاوة (مزيج التّماسك واللّيونة).

* **التّاء**: حرف مهموس انفجاري شديد (بين الطّراوة واللّيونة).

وانسيابية المخرج من انحباس الصّوت عند النّطق ثمّ الانفجار فجأةً أو الانفتاح ،والمخرج العريض للاّم كونه أوسع المخارج، إذ يشكّل لازمة إيقاعية ناجمة عن فاعلية الحروف فيما بينها ،فتشدّ تكوينات النّص إلى بعضها نتيجة فعل القول المذكور ،إذ بدى أنّه يمتلك أهمية في تحريك عناصر النّص الأخرى. كذلك، يؤسّس نص الشّاعرة إيقاعًا بارزًا تحدّده المفردة البنائية الموالية (**أحبب**ت)، فعلى المستوى الصّرفي وردت على وزن (**أفعل**ت) الدّال على التّعدية استنادًا لذلك فصيغة الفعل لا تحتاج لواسطة أو مساعدة بل تتعدّى بذاتها، كما أنّ التّعدية في الفعل المشكّل للسّطر الشّعري، لا تخلو من دلالة وفاعلية تعمل على خلق تناغم ينسجم والأثر الحسّي المتكوّن، فالأنا الأنثوية المتكلّمة تقاوِم وتتعدّى كلّ المسافات وتتجاوزها حتى وإن جار عليها بالبُعد:

" **هي ذي أنا ...**

وإنّي باقية

ولكنّك بدربي ما بقيت "[2].

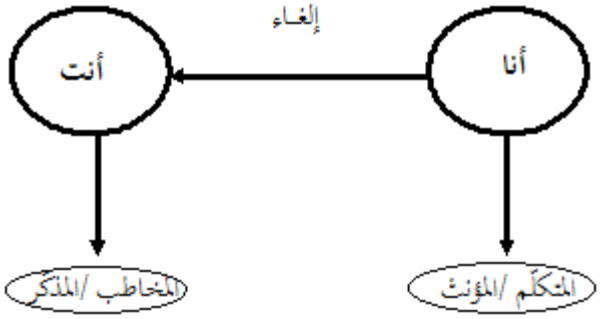
على هذه الأنساق الإيقاعية تشكّل الأنثى هيئة الطّقس الشّعري ،راسمةً في كلّ لحظة إلتماعاتها، فاتحةً أزرارها كيْما تتنفّس من خلالها الدّلالة، في هذه الفجوة يتحرّك الضّمير (**أنا**) في النّص متجاوزًا

1- شهرازاد بن يونس: والبحر أيضا يغرق أحيانا،ص ص22،23.

2-المصدر نفسه ،ص24.

دلالته المقيّدة إلى دلالات حيوية يفرضها الشّكل والمقاطع الصّوتية، وما يوحي به هذا التّكوين، إذ يقتضي التّصوّر الجديد التّمييز بين الضّمائر دلاليًا وخطابيًا وأجناسيًا.

بذلك يرتبط (**أنا**) بالذّات الشّاعرة المتكلّمة، ابتداءً من العنوان "**أنا وأنت وساعة الزّمن**" وعبر القرائن التّعبيرية والوسائط اللّغوية والتّلفّظية (غبية **أنا**، ل**أنّي** امرأة، **إنيّ** باقية) أو استعمالها لياء المتكلّم (**عيني، شرفي، كرامتي، دربي**) ، أبعاد هذا التّحوّل تتراكم في صوتيات الضّمير، فهو سيميائياً يرتبط بالذّات المتكلّمة الفاعلة / القادرة على إثبات وجودها / انتمائها وهويتها، والمنتجة للفعل، وما يؤطّر هذا الحضور الفعّال هو المدّ الصّوتي للألف كأيقونة محمّلة بالشّموخ والتّعالي وفق تدرّجات المعنى الإحالي، وهو بذلك يتواطؤ مع شكله، فلا مشابه له في استقامته بين الحروف، وهذا الوضع يفرض وجود مستمع / مخاطب تجلّى فيه الضّمير (**أنتَ**):



لذلك اجتهد إخوان الصّفاء في الرّبط بين حدث الخلق وحدث الكتابة في النّسبة إلى الزّوجية، بين الخطّ المستقيم رمزًا إلى (**آدم**)والخطّ المقوّس رمزًا إلى (**حوّاء**) وشرحوا هذا البعد الوجودي بقولهم:"خطابان لا ثالث لهما ومن بينهما ومنهما وعنهما تركّب هذه الحروف حتى بلغت إلى نهايتها كحدوث الانس كلّهم من الشّخصين اللّذين هما آدم وحوّاء عليهما السّلام ،وذلك من الخطّ المستقيم الذي هو قطر الدّائرة والخطّ المقوّس الذي هو محيطها"[1]

وتتشكّل هيولي الضّميرين في الرّحم الذي يرسمه فلك **النّون** (نصف الدّائرة / نصف الكون) حيث تتوامض نواة الحياة أو بذرتها النّقطية / الدّيمومة / النّماء، فالنّون "هي الدّائرة التّكوينية وهي أيضًا تلك اللّفظة الإلهية التي تكتسب الأشياء منها شيئية وجودها"[2] أي أنّ الشّاعرة تهدف بتوظيفها للضّميرين (أنا / وأنت) إلى "التّعبير عن حال الاتّحاد"[3] وبين الحرف والمفردة تولد كينونة الأنثى:

1- إخوان الصّفاء: رسائل ،ج3 ،ص 117.

2- غالية خوجة : أسرار البياض الشعري ،ص129.

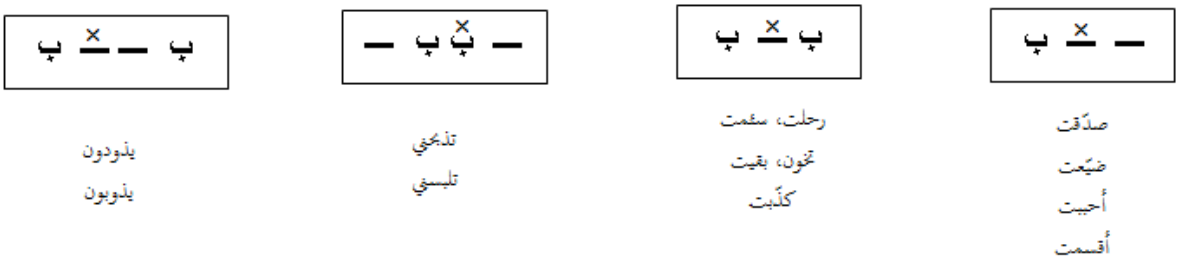
3- محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز ،ص 318.

		ا	= مدّ صوتي قيادي / شموخ / استعلاء
أنـ +			
نواة الحياة	=	ت	= تاء مبسوطة، حرف غير مستقر يحرّك ليظهر الصّوت
الذّكورة + الأنوثة			

عبر هذا التّواشج النّغمي بين الكلمات والحروف، يعمّق النّصان إيقاعهما على مستويين :

* **التّلفّظ الصّوتي ⟸ التّكرار ودلالة الأصوات.**
* **الإيقاع الصّوتي ⟸ حركات الحروف.**

كذلك تعمّق البنية المقطعية والنّبر اللّغوي للمفردة إيقاع النّص:



من اليسير أن نتبيّن النّبر الارتكازي الذي تجسّده البنية المقطعية للأفعال والتي تتشكّل في أغلبها من مقاطع طويلة تكثّف الدّلالة وتبلور الفاعلية الذّاتية المنّوه عنها و" حيث تتركّز فاعلية الإيقاع تتكثّف نسبة التّوتّر على المستوى الدّلالي"[1].

كما يحقّق التّفاعل الصّوتي على مستوى الكلمة أثره الفاعل حين يتعدّى مستوى البنية اللّفظية إلى الجملة والنّسق الكلّي، فالشّاعرة تعي هذه القضية الصّوتية فاعتمدت الإيقاع التّناوبي بين المجهورة

1- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ، دراسة في الجذور الجمالية للايقاع، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ،الجزائر ،2010،2011، ص 295.

والمهموسة الشّديدة والرّخوة ، لإثارة الإيقاع الدّاخلي والتّعبير عن التّوتّر الشّعوري المحتدم والتّفاعل مع المحيط والعالم الخارجي ونقل تفاعلها إلى القارئ عبر النّص.

ولأجل التّنوّع في الإيقاع الدّاخلي عمدت الشّاعرة إلى ظاهرة صوتية أخرى تقوم أساسًا على استبدال المراكز المونيمية وتبادل المواقع والأدوار نتيجة لـ "التّوازي الصّرفي القائم على التّكرار المعجمي لكافة الدّوال والتي تختلف شعريتها"[1] تقول شهرزاد بن يونس:

"هي ذي أنا

وطني شرفي .... شرفي وطني"[2].

إذ تميل حركة البنية المزدوجة إلى تخصيب الإيقاع واستثمار قيمه في إثراء بعدها الصّوتي ومستواها الدّلالي الذي هو أكثر تجذُّرًا في بنية الإيقاع.

ب- الاسم:

يمتلك الاسم كذلك قدرة إيقاعيةً ذات تأثيرٍ في نفسية المتلقي من خلال صيغه الصّرفية وأوزانه القياسية والسّماعية ومشتقاته المتعدّدة، ويمكننا إبراز دوره في تحقيق إيقاع المفردة من خلال هذا المقطع، تقول الشّاعرة:

الجسد يكتب إيحاءه

على شفة الواجهة ..

مسامات الخطي العابرة

في وهج العاصفة

الجسد يتخطّى العتبات !

وكل العتبات لظى ..

إلاّ عتبة القلب المحايد

عن همس الذكريات!

أيّها العابرين ضفاف الحلم،

والغياب !

المتوسّد أزقة الموت

1-الطيب هلو : بلاغة الايقاع، ص 66.

2- شهرزاد بن يونس : والبحر أيضا يغرق أحيانا، ص24.

والخراب ![1].

كما نلاحظ، تتوزّع الأسماء الموظّفة في هذا المقطع إلى بُنى تتشاكل صرفيًا ودلاليًا:

الجمع		اسم الفاعل	فَعَلٌ، فَعْلٌ ، فُعُلٌ		فاعلة ما انتهى بتاء وثانيه حرف مدّ	فِعال/فَعال
ج. مؤ.س	مسامات عتبات ذكريات	مُحَايِد متوسِّدٌ	فَعَلٌ	جَسَدٌ وَهَجٌ	واجِهَة عابِرَةٌ عاصِفَةٌ	غِيَابٌ خَرَابٌ
ج. مذ.س	العابرين		فَعْلٌ	هَمْسٌ قَلْبٌ مَوْتٌ		
ج. ت	الخُطى أزقة		فُعُلٌ	حُلُمٌ		

نحن قبالة تكوينات اسمية، ترتضي بالسّكون والثّبات والاستقرار ،وتخلق في ضوء الحضور القليل للفعل (فعلان فقط)، إيقاعها الخاص، حين نلحظ خفّة الحركة الدّلالية من التّشاكلات الصّرفية الواردة على صيغة (فعل)، ما أسهم في رسم معالم الإيقاع القائم على الإنسجام بينها داخل المقطع إذ ترِد كلّ من (همس، قلب، حُكم ....) ضمن دوائر مغلّفة بأردية همسية تنطلق من مدائن الذّات وأقاصي أنفاسها.

وللنّص أن يستعير بالإضافة في أغلب الأسماء الموظّفة على النّحو الذي يُعدّل البوصلة من الإفتقار الدّلالي والتّركيبي إلى الثّبات مرةً أخرى:

1- خيرة بغاديد: ممرات الغياب ،ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،دار هومة، 2002،ص ص 20،21.

عتبة القلب : مؤنّث مضاف إلى المذكّر .
ضفاف الحلم : مؤنّث مضاف إلى المذكّر.
وهج العاصفة : مذكّر مضاف إلى مؤنّث.
.
.
.
.

كذلك تؤنّث (الألف) في الأسماء المصوغة على وزن (فاعلة) امتدادًا للأشياء الفاعلة / المتعالية، تأكيدًا للحضور البارز للذّات المتكلّمة بوصفها فاعلةً ومنفعلةً بالعالم المحيط، وهذه الصّفات متولّدة من إشباع فتحة الحرف الأوّل الذي يمثّل وجه الفعل، ففي امتداده انتقل الفعل من كونه حدثًا إلى اسم له صفة تسمو فوق زمن الحدث، لذلك يتجلّى الألف كيانًا مميّزًا متواطئًا مع شكله محمّلا بالتّصاعد والامتداد والقدرة على الانجاز، هوذا تتفجّر المفردة بطاقاتها الإيقاعية الفاعلة، حين تطلّ من غبش الإيحاءات.

من هذه الزّاوية تتبادل الأدوار بين المفردة والإيقاع "ذلك أنّ الإيقاع يعطي اللّفظ دلالة فوق دلالته الظّاهرة الحرفية ... يترجّح الدّور الإيقاعي للّفظ داخل النّص الإبداعي، فاللّفظ خارج الإيقاع الشّعري لا يحمل نفس القوة الدّلالية والشّحنة النّفسية التي يحملها داخله يستوي في هذا الأمر الحرف والاسم والفعل"[1].

1-3- إيقاع الجملة:

يقوم إيقاع الجملة / التّركيب على تحويل الاتجاه "من مبدأ اللّزوم إلى مبدأ التّعدّي"[2]، تجاوزًا للتّحديدات النّظمية المغلقة، حينما يتّخذ مظاهر متعدّدة لا تتوقّف إلاّ بتفجير كلّ ممكنات اللّغة باستدراج التّكرارات والتّوازنات الصّوتية ومختلف أشكال الفراغات.

من هذه الخصوصية بالذّات تغدو المفردة أهمّ عنصر حركي داخل عمود الجملة الفقري، وتظهر قدرة الإيقاع على التّحكّم في نسق الخطاب (اختيار الكلمات وتركيبها) ما يعني أنّ حراك المفردة داخل السّياقات التّركيبية هو ما يؤسّس الإيقاع الدّاخلي الذي "يتولّد من تماس الكلمات، فتتفجّر وتتحوّل طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف"[3] إثر ذلك تتولّد الدّلالة.

1- الطيب هلو : بلاغة الايقاع ، ص 53.
2- صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ، ص 153.
3-عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 75.

وهنا يرى يوسف حامد جابر أنّ إيقاع الجملة "يقوم أولاً على حركة عناصرها المتشكّلة في إطارها كجملة كما يقوم ثانياً على حركة الجملة ذاتها ككتلة حركية وعلى توجّهاتها داخل المجال النّصي"[1] وما يحدث نتيجة للتّقاطعات الجُملية وتشكّلاتها "بما فيها التّشكّلات المقطعية وأهمية النّبر والفعاليات الصّوتية والدّلالية التي تشكّل جزءً لا يتجزّأ من الخصائص التي تُعمّق مفهوم الإيقاع في النّص وتوضّح اتّجاهه"[2]

لنتأمّل هذا المقطع من قصيدة (**رجل عمومي**) لعدالة عساسلة:

" للبحر صمته
ولقلبي صوته
والنّار للأصابع
التي نسيت حسّها
فقدت وعيها
الأحاجي التي تقاوم الموت
والأماكن الموحشة
موزّعة في فمي ... في دمي ... في المدى
عندما كان يقسم بالحب
بالملح الذي سوف نأكله
بالغرفة التي سوف تجمعنا
يعدني أنّه سيغلق بابها .... أجفانها .... أذانها
يفتح بحره .... قلبه .... نبضه ... على النّافذة
يقسم بالذي
لم يكن بيننا
كانت السّاعة العاشرة "[3].

1-يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 265.

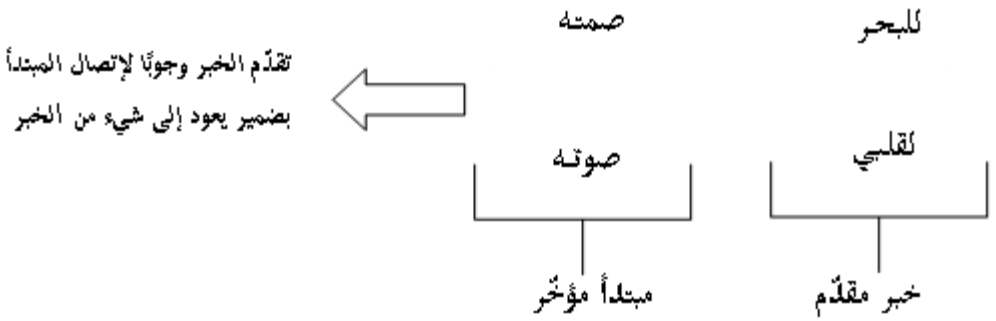
2-المرجع نفسه،ص 266.

3- عدالة عساسلة : يوم إضافي للقيامة، ص 142،143،144.

تنساب القصيدة آن تمثّلها جارفةً معها توزيعات إيقاعية متداخلة، منتهكة الدّال المحوري في العرف الشّعري، حيث تغدو المباغتة واللّعب بمفاصل المعنى امتدادا علائقيًا لطبيعة قصيدة النّثر النّسوية.

هنا ترتسم معالم إيقاعية هذه القصيدة لعدالة عساسلة –كما هو واضح – بعلاقات التّقديم والتّأخير التي تصدّر بها المقطع أولاً وبحركة البنى التّكرارية (التركيبية والصّرفية والدّلالية) ثانياً، ممّا يشير إلى تموّج الإيقاع تبعًا لطبيعة تشكيل الجمل المتراصّة مع الدّفق الشّعوري، وفي لحظة التقاء المسارين تبدأ تناغمات المقطع بالظّهور والتّجلّي.

نستطيع تلمّس أصداء الإيقاع المنشطر، من طبيعة تشكيل الجملتين (**للبحر صمته**) و(**لقلبي صوته**)، حيث زوّدت حركة الخبر المتقدّم على المبتدأ النّص بقيم دلالية تُلقي بضوئها على الحركة الاندفاعية للشّاعرة:



حيث فجّر الخبر طاقاتها على البوح وكتابة الدّاخلي الذي يتّكئ على الذّاكرة في تأثيثه وإخراج ألمها من دهاليزه الخفيّة، يتجلّى ذلك من خلال تكثيفها العالي لإيقاع الذّات وبهذه الطّريقة تتلاحق التّراكيب وتتسلّل إلى الباطن وتتدفّق الدّلالات لتعبر من الذّات إلى الآخر الذي يمثّل حضوره "عاملاً مهمًّا في تخصيب دلالة النّص وحركته وإيقاعه"[1]، وتُصرّح الشّاعرة في هذا السّياق، أنّها حين تكتب عن الرّجل فإنّها تكتب بحثًا عن المكان وأنّ أيّ مكان جديد هو رجل جديد وبالتّالي نصٌّ جديدٌ.*

وكأنّي بالشّاعرة ستعاني الإغترابين : اغتراب نفسي واغتراب مكاني ،ومن المؤكّد أنّ التّشكيل المقطعي لحركة الجمل يوضّح القضية ويؤكّد "اللّغة الخاصة للإيقاع"[2].

1- ينظر الأخضر بن السايح : سرد الجسد وغواية اللغة، ص 53.

*- عدالة عساسلة: المكان هاجسي الأوّل في الشّعر وقصيدة النّثر إبداع مفتوح،المعاينة13سبتمبر2016 ،الساعة:00:52،aswat-elchamal.com

2- ينظر محمد علي مقلد : الشعر والصراع الأيديولوجي، ص 294.

يفصح نص عدالة عن مشهد محموم عشقي متوتّر، تسير إليه حركة الجذب التي تحكم إيقاع المقطع، ويبدو أنّ التّقابل بين الوحدتين (**للبحر صمته**)و(**لقلبي صوته**) يتّسم بالتّوازن اللّفظي الذي تعكسه البنية الإيقاعية لحركتي (**البحر**) و(**الأنا**)، حيث تستهّل حركة (الأنا) بتوافق نبري ارتكازي في السّطر الثّاني وكذلك حركة (**البحر**) في السّطر الأوّل، وفق هذا التّعادل يحفل المقطع بالحيوية الإيقاعية:

1- ـ×ـب ـ×ـب (بَ خْ) / (ثْ)

2- ب ب×ـ ـ ـ×ـب (فَلْ) / (ثْ)

إلى جانب ذلك فالتّشكيل المقطعي لحركة الوحدتين يكشف عن التّوازن بينهما إذ تشتمل الوحدة الأولى على مقطع طويل وآخر قصير وكذلك أمر الوحدة الثّانية، فضلاً عن التّوازي النّحوي النّاتج عن تكرار المكونات التّركيبية والصّرفية ،وبقدر ما بينها من ائتلاف نجد أيضًا توتّراً واختلافاً.

فعلى المستوى الدّلالي اختارت الشّاعرة علاقة التّضاد، كشكل للمغايرة " بقصد تعميق المفارقة وتحقيق الدّهشة وتمهيدًا للخاتمة المفاجئة"[1]، وقد تمثّل ذلك التّضاد بين (**صوته – صمته**) والفعلين (**يفتح – يغلق**).

إنّ الواعز في المعنى هنا يشير إلى مجموعة من العلاقات التّضادية، حيث يتنامى بين (يغلق / يفتح) ما يمنح النّص نكهة المحمولات الدّلالية:

- ف**الغلق** : الاستلاب، الدّونية، الأنا المكبّلة داخل غرفتها، الحجب ...
- **الفتح** : الحرية، انهيار الحواجز، التّنفيس، التّحرّر من جدران الغرفة، العبور ...

فالغرفة هي الوجود والوجود هو الكينونة و الكينونة هي الكتابة والكتابة هي "افتراق مع الآخر وارتماء في آخر مغاير بواسطة الكلمات، والنّص المكتوب امتداد وجودي للذّات الكاتبة وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها"[2].

كما تحرّك هذه الثّنائية تضاريس الغرفة وتحترف اللّعب على تفاصيلها، حين تتسلّل عبر شرفاتها، وفيما يبدو أنّ الذّات بين مدّ القيد وجزر الانعتاق، فالفتح (**قلبه، بحره، نبضه**) يتوافق مع نبضات

1-الطيب هلو : بلاغة الايقاع ، ص65.

2-محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف ، ص 41.

الأنوثة الحالمة والغلق (**بابها، أجفانها، آذانها**)، يحوّل الغرفة إلى مكانٍ وكيانٍ هشٍّ يقيّد فاعلية الأنثى ويحاصر حركتها، هذا الموقف من الآخر هو استجابة للصّورة المختزنة خلف السّياج الفحولي وإن كان يرغب فعلاً في تهيئة طقوس الاستقرار في غرفة آمنة تبحر صوب أجواء الغبطة؛ كلّها كانت وعود كاذبة:

قال لي سنموت معاً

بعد قصّة...بعد خطّة

بعد عمر مرت القاطرة

خانني ....ضيّعني....

أربكتني فكرة الاشتهاء

في المراحل المدركة

كلّها كانت مواعيد كاذبة

ذكريات طاغية

بعد عمر

قلبه آن للسّقوط

وصار مكاناً لرمي الفضلات الهامدة

حقًّا إنّه عاشق

رائع ...خائن

برتبة نجمة خامسة.[1]

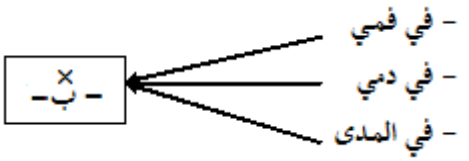
وهذا ما تعكسه رمزية **البحر** كنوع من الامتداد والبقاء لأنّه مكان التّحوّلات، وفي صميم صمته تتعثّر الأسئلة ويتعثّر البوح الهادئ في ذاكرة الغرق الموغل بالدّموع والبكاءات ،فصمتُه –كما يقول محمد بقوح– "يصلي وردًا أسود اللّون من أعلى مسارح لغة عارية ترسم نجمات الزّيف قبل محو أكوان الأمس" وصوته مصدر قلق وخوف للأنا التي تُعاند وجعها ووضعها فهو إذن : إيذان بالكلام وتحرير للصّوت الملغّم بالشّجون:

1- عدالة عساسلة: يوم اضافي للقيامة،ص ص144،145.

- **البحر ⇦ الصّمت ⇦ الصّمت المعلن = الآخر المنتظر**
- **القلب ⇦ الكلام ⇦ البوح الصّامت = الأنا المتكلّمة**

فالبحر هو الآخر وقد تحرّر من قيود المنطق/ الصّمت وآن للذّات/ الأنثى أن تتكلّم وتبوح بثقل القلب المسكون بمروج الانكسار والتّناقضات والصّراعات.

ينسحب هذا التّحوّل ليدشّن حركة جديدة للإيقاع تؤكّدها صيغة اسم المفعول في محاولة الكشف عن امتداد الحركة واستمرارية الإيقاع ومواصلة بوحها:

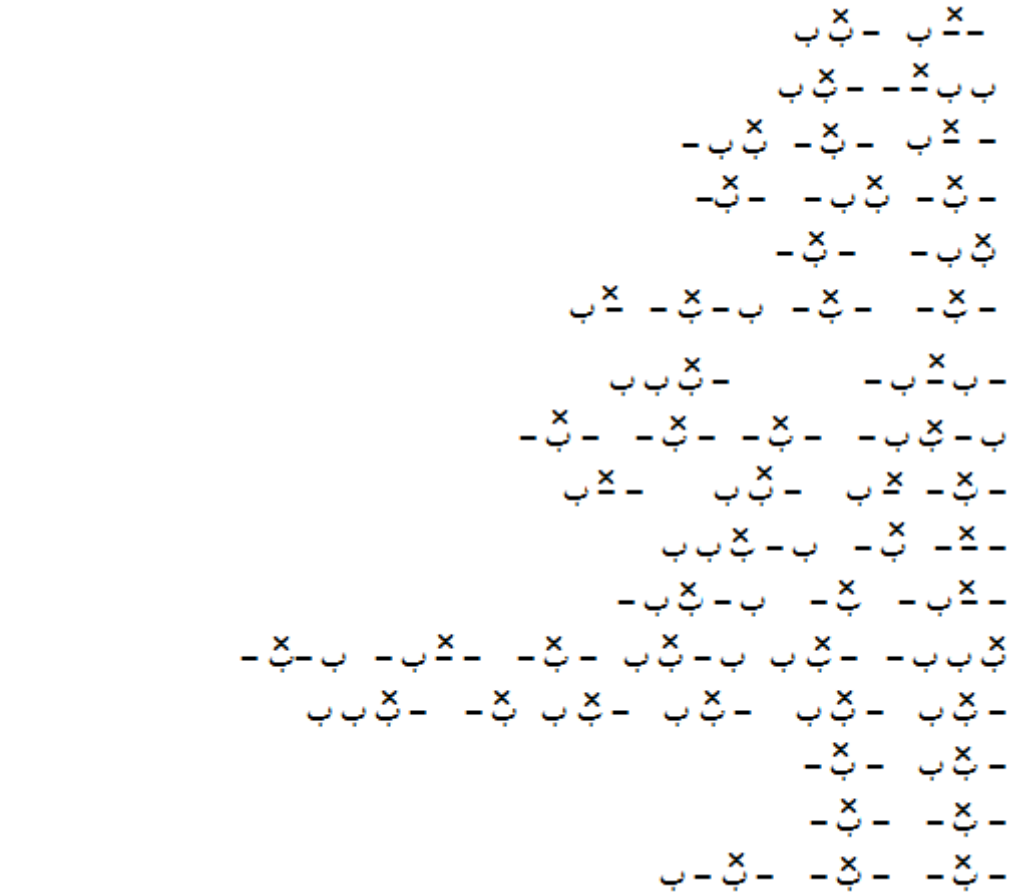


تكشف طبيعة التّشكيل المقطعي عن إيقاع ممتدٍ من الثّوابت الإيقاعية حيث تعمّقه البنية المكرّرة (شبه الجملة من الجار والمجرور + المضاف) التي رفعت وتيرة الإيقاع داخل النّص وبثّت فيه الحياة الشّعرية وسمحت له بالذّوبان في كامل وحداته الجامدة "ليتجسّد خلقًا جديدًا متمازجًا بالفكر واللّغة والرّموز والصّور والعواطف تمازج الرّوح بالجسد"[1] حين "تقوم على تحريكه فعاليات من داخل التّشكيل تلغي ظاهرة الثّبات فيه وتعطيه قابلية أكبر للحركة والتّفاعل"[2].

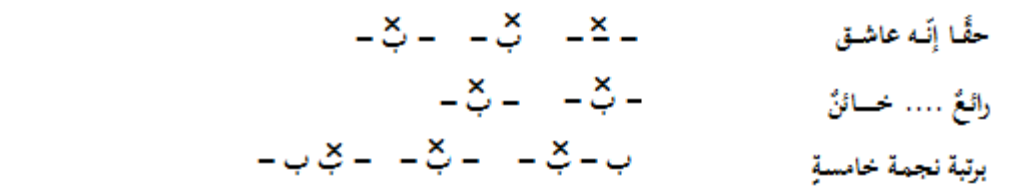
لقد أدّت هذه المقاطع وظيفة إيقاعية كبرى في تأجيج حسّ المناجاة من جهة، وإثراء التّموّج الإيقاعي من جهة أخرى، حيث نجد على صعيد المقطع التّناوب بين المقاطع القصيرة والطّويلة فيما بينها لبلورة التّعادل ومنح وحدات النّص ما تحتاجه من تلاحم واستقرار وفق مشيئة إيقاع التّجربة:

1- علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص 25.

2- المرجع نفسه، ص 282



وبتتبع حركة الجمل التي انتهت إليها الكتلة، نلمسُ هيمنة الإيقاع النّبري للمقاطع القصيرة بفعل خلل في انتظام تدفّق المؤثّرات الخارجية، الأمر الذي ألّف نسقًا إيقاعيًا حرّك ما حوله مستفيدًا من تداعي العناصر الدّالة من المؤشّرات السّياقية باثًّا فيها توتّراً إيقاعيًا محمّلاً بالدّفقة الانفعالية حتى آخر سطر:



وبتقديري فإنّ إيقاع الجملة في نص عدالة والمتراوح بين (**التّوتّر / الاضطراب**) و(**التّوازن / الهدوء**) هو ترويض لنفسها للحيلولة دون انهيارها "فبمجرد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللّغة"[1] بعدما ألبست الشّاعرة نصها فستانًا شعريًا ممنوعا من اللّمس، متحلّ بالمسؤولية الرّاشدة، خِيط على تفاصيل التّأمّل فيما تُمسك هي برأس الخيط.

1- جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ،ص37.

2- التّكرار:

أتاح لنا الشّكل المباغت لقصيدة النّثر الوقوف على "إيقاع القصيدة، إيقاع الموجة التي تتكسّر، موجة تتقدّم، تنفلت إلى الوراء حاملةً في أعطافها موجة أخرى"[1] يستدعي هذا الأمر مهارةً خاصةً لتعديل مقترحات الخروج باستثمار كلّ الطّاقات الإيقاعية الخفيّة والممكنات التّجريبية منها : التّكرار؛ الذي مثّل نسقًا تعبيريًا مهمًّا و"مرتكزًا صوتيًا يشعر الأذن بالانسجام والتّوافق والقبول"[2]وهو بهذا المعنى يتعانق "ضمن أجزاء النّص الأخرى، ليُحدث نوعًا من بيان الطّريقة الدّلالية التي يهدف إليها المبدع فيركّز فيها حتى تصل رسالته كما يريدها إلى المتلقي"[3]، ضمن هذا السّياق يتحرّك التّكرار في القصيدة لا بهدف تحقيق تأكيدات جزئية أو مجرّد إحداث إيقاعي خطابي وخلخلة لفظية لا طائل منها ،بل يسعى إلى تصعيد حيوية النّص الشّعري بوصفه حينذاك أسلوبًا شعريًا لم يعد يكتفي بما يظهر على السّطوح، بل صار يسعى إلى الغوص لاكتشاف المشاعر الدّفينة والإبانة عن الدّلالات الدّاخلية.[4]

نحن إزاء تشكيل إيقاعي "ضروري وعضوي حتى ولو كان في أبسط مستوياته"[5] يُهيّء للقصيدة النّثرية تشكيلاً تناغميًا ينسجم والجوّ الدّلالي، ويكسب أجزاء النّص حركتها وتماسكها، كما يشحن الكلمة المكرّرة، توازنًا فنيًا يخضع لنوعٍ من الهندسة اللّفظية والقوانين الخفية التي تتحكَّم في العبارة.
وقد أخضعت الشّاعرات الجزائريات نصوصهنّ إلى الطّاقة الكامنة في هذه التّقنية ضمن الجسد الإيقاعي للنّص ويمكننا تتبع التّكرار وأنواعه في متونهنّ.

2-1- تكرار اللاّزمة:

يتمّ هذا النّوع من التّكرار من خلال ترديد سطر شعري أو جملة شعرية بين فترة وأخرى في مقاطع القصيدة، بغية خلق انسجام إيقاعي ودلالي لأنّ اللاّزمة"تساعد على تدفّق الإيقاع وتخلق نوعًا من التّرابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطّويلة من عنصر

1- عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 45.

2-محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية والدلالة والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 190.

3- جودة مبروك محمد: التكرار وتماسك النّص، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص 28.

4-ينظر رابح بن خوية : شعرية التكرار في النّص الشعري الحديث، قصيدة الطلاسم نموذجًا، ضمن مجلة النّص والنّاص، ع6، جامعة جيجل، أكتوبر / ديسمبر، 2005، ص 127.

5- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النّص الشعري، ط1، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، 1985، ص 59.

اللاّزمة"[1] وغالبًا ما تتحدّد في موضعي البداية والنّهاية اللّتين تشكّلان "مُفتتحًا يلقي بظلاله الإيقاعية والدّلالية على عالم القصيدة"[2].

تقول صليحة نعيجة في ديوان "**الذّاكرة الحزينة**":

"بداخلي امرأة ..

تتأجّج في ثورتها

تحتدم أنوثتها في صراع حضارات الدّنيا

بداخلي امرأة ..

كلّ البولار ... كلّ الشّواهد

تصرخ بملء الحقيقة

أنّ ثمة ملحة ستأتي

فهيّئوا لها الأصقاع

لتحطّ رحالها بأرضي.

بداخلي امرأة ..

وجدت لتخلد

في مصاف زنوبيا .. بلقيس .. إيزيس وكلّ الأخريات.

بداخلي امرأة ... تلمع تفاصيلها بالعظمة.

تنسج أناملها أماني المجد

بداخلي امرأة ..

تحمل رمزًا ..

تبدّد عجزًا تصنع الآتي لغزًا

بداخلي امرأة ..

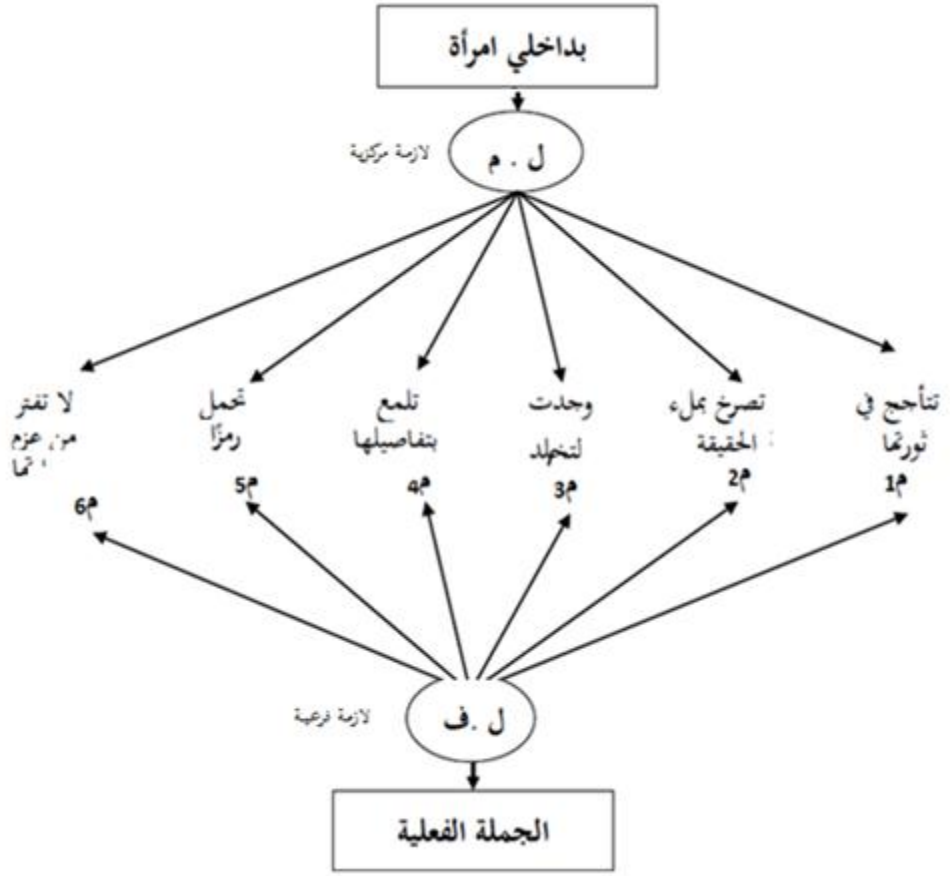
كالغجر راحلة في الوفاء ..."[3].

1- فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د.ط، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006، ص 189.

2- محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص 204.

3- صليحة نعيجة: الذاكرة الحزينة، ط1، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة/الجزائر، 2004، ص 38، 39.

إنّ عبارة "**بداخلي امرأة**" هي اللاّزمة المركزية التي تكرّرت (ستّ مراتٍ) واتّخذت شكلاً محوريًا في المقاطع / في بناء معالم النّسيج الإيقاعي وبالتّالي الدّلالي :



تتوزّع هذه اللاّزمة عموديًا لتجسّد بنية تكرارية كثيفة، تُلقي بظلالها على معالم النّسيج الإيقاعي، وتُسقط بدلالاتها على الجسد النّصي، باسطة الإحالات المتداعية من التّعب والضّجر من قيد الدّاخل، ولا تتراكم هذه العلائق التي تطارد الشّاعرة إلاّ لتجِدَ لها انتشارًا في القصيدة لا يلبث أن يُختزن في هيئة سؤال: فهل لي بمن يُحرّرها من هذا الدّاخل؟.

نتبيّن أنّ (الأنا) تُضمر نداءً بتحرير المرأة التي بداخلها، تبلور ذلك في الحركة الدّلالية المتنامية من تكرار اللاّزمة التي تؤكّد في كلّ مرّة أنّ ثمّة: بوادر، شواهد، أماني، عظمة، أنوثة، ... تمركزت بداخلها، وفي كلّ مرّة تُحمَّل بدلالة مغايرة، عمد فيها التّكرار إلى تأكيد هذا التّمركز وهذه المغايرة.

2-2- التّكرار الاستهلالي:

يستهدف هذا التّكرار "الضّغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدّة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي"[1]، ونموذجه ما جاء في قصيدة "**أكتب**" لمنيرة سعدة خلخال:

أكتب عني لكن لا أكتب لي ....
أكتب للمحتمل المفترض، للمكن
أكتب للذي بيني وبينه، .
الاستهلال/ مسافة الوهم
أكتب حرف الروي
أكتب مشتاقة
أكتب مستاءه
أكتب دمي[2]
.....

استهلّ النّص بتكرار الفعل "**أكتب**" الذي امتدَّ إلى آخر المقطع (**24 مرةً**) مشكّلاً بذلك موقعًا مركزيًا وعنصرًا نواتيًا، غمرت مظلّته الدّلالية مناخ النّص والأهمّ من ذلك أنّ حركته التّكرارية، منحت النّص شحنة إيقاعية، حاولت الشّاعرة به تأكيد حالتها وهي تلتفت يميناً ويسارًا، خوفًا أو تردُّدًا، أو هكذا يبدو من فعل الكتابة: لمن تكتب وماذا تكتب "الأكيد أنّ رحلة الكتابة رحلة شاقة وهي أكثر شقاء بالنسبة للمرأة لأنّها تدفع ثمن الكتابة وثمن الأنوثة في مجتمع مازالت تحكمه قيم ذكورية تمارس الحجر على النساء"[3].لكن أتصوّر أنّ تكرار (**أكتب**) وما صاحبها من علائق هو تأكيد لإصرارها على أن تكون الكتابة/ الإبداع قضية حياتها/ قضية وجودها "**أنا أكتب إذن أنا موجودة**" و"التزامها نحو ذاتها ونحو الحياة"[4].

1-محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص 193.
2-منيرة سعدة خلخال: لارتباك ليدِ الاحتمال، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص3.
3- وفاء صليح: أنا والأنثى، الأنا المبدعة، ص 25.
4- المرجع نفسه ، ص 26.

في السّياق ذاته ، أحدث تكرار كلمة (**المسك**)في قصيدة شهادة المسك لرشيدة محمدي دورًا بارزًا في المحافظة على الوحدة الموضوعية والفكرة بين فقرات النّص تقول :

المسك ، رسوم بواجهة الممنوع لأمتن الحمقى
المسك ، ترادفنا في السّبل الذّاهبة
المسك ، حزننا على الغياب وثورتنا على الحضور
المسك ، ما طاب فينا من الجراحات
المسك ، بحثنا المشمس
المسك ، هذا الأثير بولوجي

1

من هذا المنظور، فالتكرار لم يأتِ عنوةً، بل صوّر اضطراب النّفس ودلّ على تصاعد انفعالات الشّاعرة.

2-3- ايقاع التّكرار المتعمّد مع تغيير داخلي:

أشار "**فريق مو**" للدّراسات الألسنية "يمكننا التّوصّل إلى استحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة عبر تكرار وحدات أكثر كبراً من التّقطيعات العروضية"[2]، وعلى هذا الأساس، تمضي قصيدة النّثر، كحضورٍ متوهجٍ، عامر بالقيم الجمالية والإبداعية، إلى استثمار طاقة التّكرار كملمحٍ تعبيريٍ بارزٍ، يرتفع بها إلى مستوى راقٍ من الفاعلية والدّلالة، فقد يكون "بتكرار البنية نفسها للجملة المتعدّدة الكلمات، أو على الأقل، بتكرار أركان رئيسية (ركنان أو أكثر) في البنية"[3]. لذا تسعى الشّاعرة في قصيدة النّثر إلى تنمية الثّراء الإيقاعي بتكرار أركان الجملة، الأمر الذي يؤكّد خصوصيته وتفرّده في إنتاج دلالة القصيدة وتكثيفها، وهو ما نلاحظه في نص فائزة تحوف تقول:

أرى الحلم يسافر في وجعي

يرميني للعمق السّحيق

ولا أستفيق

أ كليل تكدّس كي لا يشيع الضّياء
كلحن نمطّى كي لا يذاع العناء

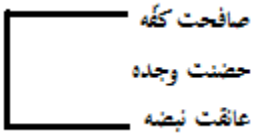
1-رشيدة محمدي :شهادة المسك ، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين ،الجزائر ،2001، ص 81.

2- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 62

3- دزيرية سقال: قصيدة النثر العربية، ص 111

كفجر تكسّر موجه على نسمة في الهواء

ومضى يداعب رعشة في الطّريق



فانتهى في العناق[1].

على هذا النّحو من التّشكيل الصّياغي يرتطم البصر بتراكيب متوازية ،تلفّها عناقيد الايقاع التي تنبض بوعي الشّاعرة وتتماهى مع دينامية الدّلالة في النّص ، وتأسيسًا على ذلك ، يؤجّج التّوازن الدّاخلي للجمل في النّموذج (**ب**)جمرة الايقاع في الشّكل المكرّر الآتي :

فعل + فاعل (ضمير مستتر) +مفعول به +مضاف إليه

من هذه الزّاوية، يتألّف هذا التّشكيل من النّموذج (**ب**)من أقسام ذات بنية واحدة ، ما من شأنه خلق تواتر ايقاعي متماثل بين الجمل المكرّرة ونوعًا من التّجاوب الذي يشدّ لغة النّص الحُبلى بالتّجلّي الدّلالي.

كما تقوم كلّ من (**كي لا**) في التّشكيل(**أ**) بوظيفة الضّبط الايقاعي المنتظم كمنظّم للتّركيب النّحوي ، حيث إنّ تكرار الصّورة النّحوية ذاتها في التّراكيب وهب النّص إيقاعيته:

جار ومجرور+ فعل وفاعل(ضمير مستتر جوازًا تقديره هو)+حرف نصب+ حرف نفي+فعل +فاعل

لقد حفلت النّماذج بنمط متداخل من التّكرار ،تتقلّص وفقه الجمل المتوازية وتتمدّد –تكرار شبه منظّم للبنى– لتتحوّل إلى وحدات إيقاعية تستعيد حواسها الانفعالية من تحوّلات دراما النّص وما توحي به من هيئات متناسبة مع النّسق التّكويني للتّكرار المتصاعد من كدمات الحياة التي تتسلّل مواسمها المتوعّكة على سجادة الغياب فتتماثل الذّات لخدوشها :

كنت تودعني...تفرقني

وكنت أراك ترافق ظلّي

.....

1- فائزة تحوف: أمكنة أخرى للغياب ، المطبعة الرسمية للبساتين ، ص ص 95،96.

أجرّ قلبي .. وجهي...جرحي

تعزفني المدارات

ولا أستفيق[1]

فالحبّ بالنّسبة للمرأة ليس فكرة افتراضية ،إنّما هو الفاصل الطّوباوي الأجمل من حياة واقعية مديدة ، وشرط وجود ، أو هو كلّ حياة المرأة حسب مقولة مدام دي ستايل ، بالنّظر إلى أنّ المرأة حسب الخبرات الحسّية للعاشقين لا تبلغ كمالها الأنثوي إلّا عندما تحبّ[2].ممّا يسمح بتشظّيات تعكس ملامحها على قسمات الجسد النّصي وتقاطيع المرايا الايقاعية.

لذلك فالتّحوّل الايقاعي في النّص ، هو بالضّبط التّحوّل الذي يلتقط من الواقع النّفسي وقد رجّته الشّاعرة مع الجراح والكلمات انسجامًا يتلظّى في العمق، من هنا نفهم ايقاع التّكرار المتعمّد مع تغيير داخلي نسغته الشّاعرة وسرّبته عبر مفاصل النّص.

على هذا النّحو تتداعى تفاصيل الحداد في نص صورية مطراني:

للمدينة ...لبونة

دهشة اللّقاء؟؟

.....

للفضاء المحتبس في جنوني

للنّماء الممتد في الرّمل ..

للموت المتدفّق في الحلم

للحلم الرّابض في الظّلّ[3]

حيث أسبغت ألوان الحالة بمتاهات اللّحظة المنكسرة و قرنتها بالتّغيّرات الدّاخلية الرّابضة في الأسطر الشّعرية ، لتجعل القارئ يتذوّق العناء المعبّر عنه في النّص وينتظر البهجة التي تضن بها المقاطع عليه، ما يخلق تراسلاً دلاليًا يندلف من الصّور الفنّية التي تشاكس الايقاع.

1- فائزة تخوف: أمكنة أخرى للغياب،ص94.

2- ينظر:محمد العباس، سادنات القمر، ص 5.

3- صورية مطراني: مجازات الخوف ، مديرية الثقافة ، سكيكدة، ص ص46،47،48.

2-4- تكرار التّجاور:

تقول جوليا كريستيفا إنّه "بات ممكنًا الآن أن نتصوّر وجود إيقاع ما، لا يتّخذ فقط شكل النّظم العروضي"[1] حين نتأمّل هذا التّصريح نكشف في العادة عن نوع آخر من الإيقاع يكسر الرّتوب ويحاول ملء ثغرات الوزن، هو الرّهان الجمالي الذي يفتح الذّاكرة الإبداعية على احتمالات إيقاعية مغايرة، قد تنجم عن تجاوز الألفاظ المكرّرة كما أنّ "النّطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التّوكيدية أو الفكرية"[2].

لا شكّ أنّ هذه التّنويعات الإيقاعية قد شغلت حيّزًا واضحًا لدى كاتبات قصيدة النّثر التي سمح فضاؤها باسترسال أسلوب التّكرار، وهذا النّمط غالبًا ما يؤدّي للتّوكيد على الاسم أو الفعل أو يتعدّاها للتّركيب المكرّر تجسيدًا لفكرةٍ أو رأي.

كما نجد ذلك ماثلاً في "**بعيدًا عن حضرة البرد**" لنوارة لحرش :

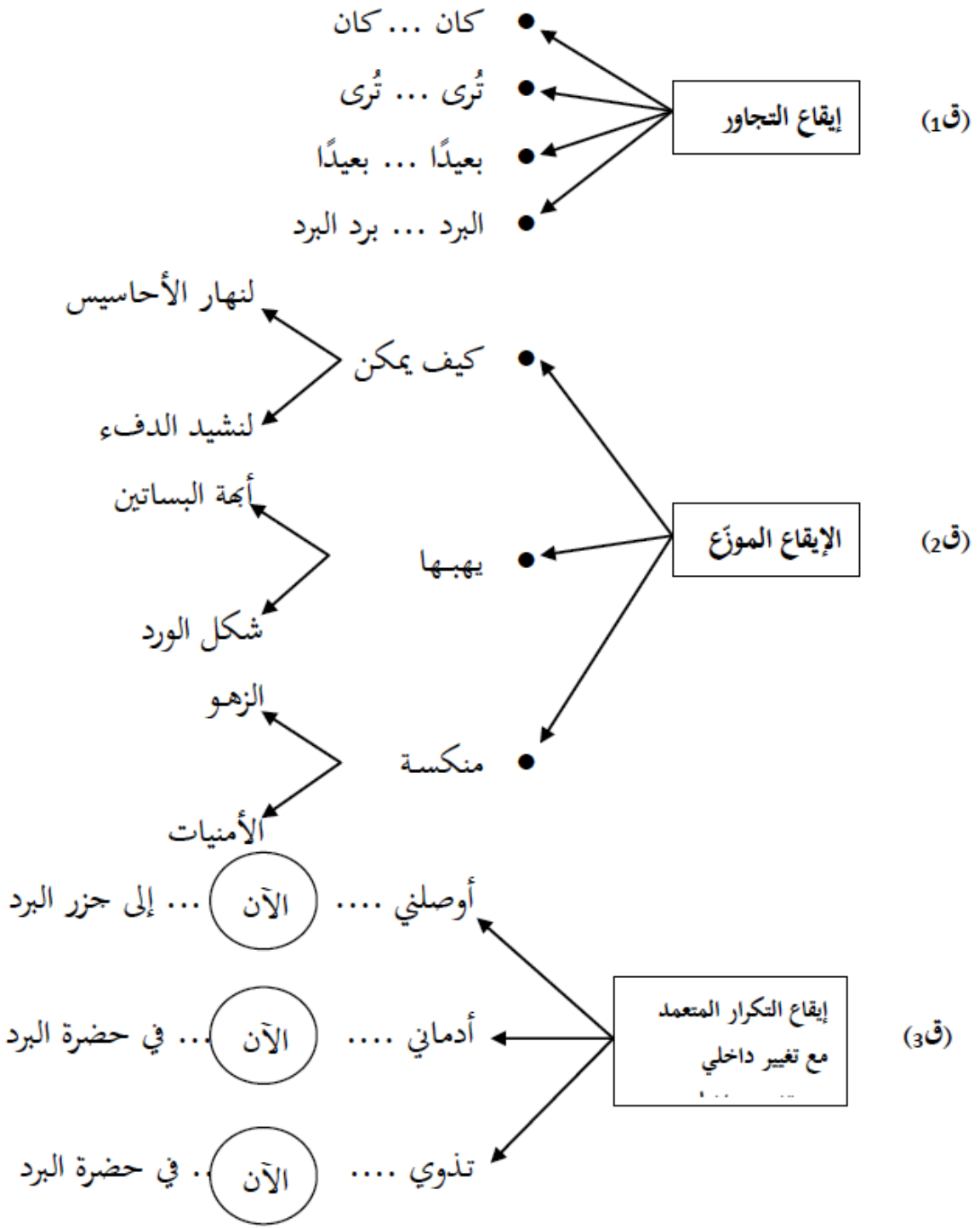
حبّك الذي كان ... وكان
أوصلني الآن
إلى جزر البَردْ وحكمَ عليَ بالحزن المؤبّد
بالبرد المؤبّد
وها أنا ذي فراشة مُنكسة الزَهوِ
مُنَكَسَةُ الأمنياتِ أرتجف
تُرى ... تُرى كيف يمكنُ
لنهارِ الأحاسيس
أن يتلبَّدَ بالزّيف
كيف يمكنُ لنشيد الدّفءِ الشّديد
أن يتلبَّد البرد
ها حبّك الذي كان
يطيرُ بعيدًا ... بعيدا عن حضرة البرد

1- شربل داغر : الشعرية العربية، ص 63.

2- حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 93.

أدماني الآن في حضرة البرد[1]

سعت الشّاعرة إلى تنمية الثّراء الإيقاعي، اعتمادًا على أكثر من نوعٍ كما نوضّحه:



1- نوارة لحرش : نوافذ الوجع، ص ص14، 15

يسمح فضاء قصيدة النّثر بالاسترسال في تكرار الصّيغة نفسها للمفردة اسمًا أو فعلاً (كان، تُرى، بعيدًا، البرد)، وهذا النّمط يُعين الشّاعرة على توكيد اللّفظ المكرّر، ويمنح النّص إيقاعًا خاصًا: إيقاع الصّدى، وفي الآن ذاته "يحمل قوةً دلالية تفيد التّنامي والبناء المتصاعد والمؤسّس"[1].

كما يتحوّل تكرار البنى في (**ق2**)إلى وحدات إيقاعية تُعمِّق من هاجس التّجانس الصّوتي وتدفع به إلى مفاصل النّص، حيث تتوزّع البنية النّحوية الواحدة بالشّكل المكرّر.

يولّد هذا التّوزيع نسقًا بسيطًا في صورة سؤال وجواب ونسقًا للضّمائر يحكمه الضّمير المجهول (**هو**) الذي يحتلّ موقع العامل (Agent)في مقابل الضّمير (**أنا**) في موقع المعمول (Patient)، تتزاحم هذه الأنساق الإيقاعية بتشكيلاتها الخاصة، "أو قُل إنّها تتكرّر بأشكال مختلفة، فالتّكرار ليس تكرار الذي يتكرّر، بل هو تكرار الشّيء الذي يتلوّن، ومن هنا تحتفظ كلّ قصيدة بفرداتها لا بفرديتها ... ولكل قصيدة إيقاعها الذي لا ينبع من عنصر واحد بل من تناغم عناصر متعددة"[2].

استطاعت قصيدة نوارة لحرش النّثرية استثمار طاقة التّكرار كملمح تعبيري بارز ارتفع بها إلى مستوى راقٍ من الفاعلية والدّلالة من خلال "تكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات أو على الأقل بتكرار أركان رئيسية (ركنان أو أكثر) في البنية"[3] إذ يتألّف التّشكيل في (**ق3**) من جمل متوازية، وهذا التّوازي هو ما يخلق توازنها الدّاخلي الذي يمنحها انسجامًا إيقاعياً ولّدته الصّورة النّحوية المكرّرة ونوعًا من التّجاوب الذي يشدّ لغة النّص الحُبلى بالتّجلّي الصّوتي على شاكلة:

فعل + فاعل + مفعول به + **الآن** + جار ومجرور + مضاف إليه

ولا شكّ أنّ مردّ هذا النّوع من التّوظيف التّكراري هو إنصات الشّاعرة إلى وجيب الإيقاع الخفي.

كذلك تقول نصيرة محمدي :

"واس (ي) يا رجلي

ولتذكر رعشة

اللّحظات الهاربة

وانطفاء الكلمات

1- الطيب هلو : بلاغة الايقاع في قصيدة النثر ،ص 83.

2- عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 254.

3-دزيرة سقال : قصيدة النثر العربية ، أنماط الايقاع ، نماذج، ضمن مجلة كتابات معاصرة ، ع30،م8،بيروت،آذار /نيسان،1997، ص 111.

من عيون الانكسار

شرّدني حزن المدينة

وغيّبك عني صوت

المرافئ القاتلة

ضجر ... ضجر ... ضجر[1]

توشّح نصيرة المقطع بالتّذمّر الرّابض في قلب يتوسّل المواساة من الآخر (واسيني يا رجلي)، لتخفّف من عبء الوجود وتمنحه عُلوًا ومعنًى، وتتجاوز عطب الكينونة ونقائص الحياة حيث يلوّح الرّجل باعتباره الخلاص، لذلك فتكرار (**ضجر**) ضاعف من إحساسها بالمتاهة (يا أنا بوصلتي متاهة)، ضمن جسارة الرّحلة إلى التّمزّق والانكسار.

ومن جهة أخرى أسهم تمدّد مفعول التّكرار في تباطؤ الإيقاع وهو بذلك يُساير الحالة النّفسية للذّات/ الشّاعرة.

2-5- تكرار التّصدير:

ونقصد به أنّ" الكلمة المكرّرة تنبني على أساس التّسلسل الذي يكرّر الكلمة في السّطر الموالي مباشرة "[2] وفي ذلك فسحة من التّلاؤم والتّناغم ،و "تركيز لمدلول المكرّر تنويه به ، يلفت النّفس إلى المستأنف من أخباره ،على أيّ وجه يتّجه إليه الغرض"[3] ومن نماذج ذلك قول رجاء الصديق في قصيدة **من أوحى لك بتفاح الجسد**[4]:

أتهادى في ردهات الكفّ الفسحة

في كوّة الفراغ

هي اللّحظة تأتدم بالاعتراف..

حين تضاجع تفاصيلي الصّغيرة

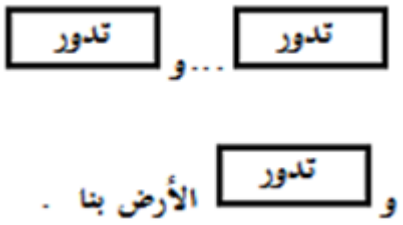
ثمّ تقذف نفسك بداخلي

1- نصيرة محمد: غجرية، ص 20.

2- حسن الغرفي : حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر،ص91

3- عزالدين علي السيد :التكرير بين المثير والتأثير ،ط2،عالم الكتب،القاهرة،1986،ص222

4- رجاء الصديق: فواصل العشق الاحمر، وزارة الثقافة ،موفم للنشر ، الجزائر، 2008،ص ص53،52



يلتقط المتلقي بعينه اللّفظة **تدور** الواردة في آخر السّطر (**تدور..وتدور**)، وإعادتها في بداية السّطر الموالي من المقطع (و**تدور** الأرض بنا)، أي أنّ ديباجة التّكرار هنا تقوم على أساس التّسلسل الذي يستأنس الكلام بذات اللّفظة كيما يحقّق النّص طقسه الايقاعي.

2-6- التّكرار التّراكمي/ اللاّشعوري:

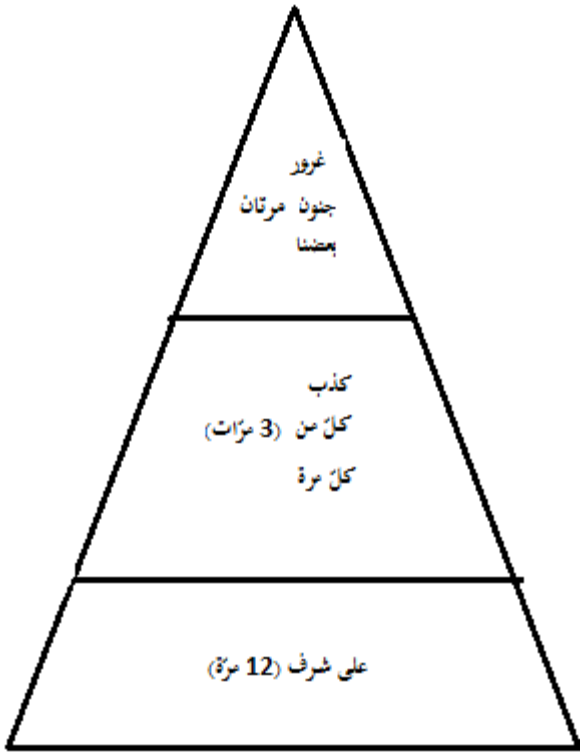
تكشف مستويات هذا الإيقاع عن خيط يقودنا – دونما التواءات – إلى نمط آخر من التّكرار تسهم فيه حركة الكلمة أو الجملة أو البنية المكرّرة في تشكيل دفقات صوتية، ترتطم بها حركة الدلالة ولكنها تتوزّع أثناء التّشكيل توزيعًا غير منتظم ولا يخضع لقاعدة بعيتها إذ "تتكرّر حروف وأفعال وجمل بأعداد متباينة حسب القدرات الأدائية لكلّ نوع من أنواع التّكرار"[1] نمثّلُ عليه بالنّموذج الآتي:

"على شرفك سيّدي
على شرف الوعود المجففة
على شرف الحزن ... على شرف الخريف
على شرف العشق ... على شرف النسيان
أدعوك لحفل تنكري في أوّل نيسان
يحضره كلّ من عشقنا ومن بكينا
... على شرف الدمع ... على شرف الضحك
على شرف الحماقات التي نكررها كلّ مرة بي
...على شرف كذبك وكذبي
وغرورك ... وغروري

1-محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص 219.

وجنونك ... وجنوني "[1].

يتشكّل النّص من إيقاعات ناتجة عن تكرار تجمّعات صوتية مختلفة كما يوضّحها المخطّط الإحصائي الآتي :



تعكِس هذه التّجمّعات مهارة الشّاعرة في تلوين المسار الإيقاعي للنّص بطريقة تساعد على الوصول بوتيرة السّرد إلى شبكة من التّناغم مع مناخ الدّلالة وتعمّق من إحساس المتلقي بحالة الأنا التي أقامت حفلاً في فصل اللّقاء والدّهشة، فصل الغيرة واللّهفة، فصل لوعة الفراق، فصل روعة النّسيان ... إنّها رباعية الحبّ الأبدية بربيعها وصيفها وخريفها وأعاصير شتائها.

يبدو أنّ تعدّد الأطراف التي احتفت بها الشّاعرة، تعدّدت على شرف الوعود، الخريف، الحزن، العشق، ...، وهي تحاول الانصهار مع الكلمات والأشياء لِتوائم صِراعها مع الآخر المنتعل نسيانه والمتعثّر بذكرياته ما منح النّص آليات إيقاعية خاصة.

2-7- التّكرار النّسقي:

يحافظ هذا النّوع من التّكرار على الصّيغة اللّغوية والنّسق التّركيبي ذاته ، وفيه تستبدل الألفاظ وتمتدّ في ثنايا النّص المنجز على مساحات شعرية متساوية ، وفق هذا التّناسب اللّفظي والتّجانس

1- أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص 63

الصّوتي والتّوازي التّركيبي الذي ينهض بالنّص وينظم فعاليته الايقاعية ويعمّق المعنى ، يشعر القارئ إزاءها بتماثل القيم الدّلالية والطّاقات الايقاعية[1] ،ذلك أنّ "المماثلة الوزنية والمماثلة الايقاعية تظلّان دليلين طبيعيين على المماثلة المعنوية "[2]، ومن الواضح ، أنّ هذا اللّون من التّكرار له حضوره الفاعل في القصيدة النّثرية ، على نحو ما يتجلّى في قول نادية نواصر:

إنّهم يطلقون الرّصاص على الشّاعرة

إنّهم يحرقون

شعرها...

يسلخون

جلدها...

يقلعون أضافرها النّاعمة

يذبحون...

قلبها...

ينهشون

صدرها

يغرسون الرّماح

في الوريد الدّقيق

إنّهم يركضون ...

بحوافرهم

فوق جرح الصّغيرة كي تذبل المشتلة[3]

1- محمد مصطفى كلاب : بنية التكرار في شعر أدونيس، ضمن مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية ، م23، ع1،كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، غزة ، فلسطين،يناير2015،ص88.

2- جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ،ص89.

3- نادية نواصر:زمن بلا ذاكرة ،ط1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ،2007،ص 49.

نستطيع تلمّس الأصداء الايقاعية من خلال فاعلية التّكرار النّسقي الذي يبرز جاذبيته وسيطرة الصّيغ اللّغوية التي تتحمّل في علاقاتها مع مدّ أكثر الايقاعات وقعًا في النّفس وأشدّها التصاقًا بالأذهان لانتمائها إلى صيغة دلالية واحدة وهي صيغة(**يفعلون**) التي تتلاحق متسارعة لحركة الفعل الشّعري.

تعبّر الشّاعرة من خلال هذه الأنساق اللّغوية المكرّرة (**يطلقون** ، **يحرقون** ، **يسلخون** ، **يقلعون** ، **يغرسون** ،**يركضون**)عن جراحات الأنثى الشّاعرة التي خرجت في رحلة عري ممتدّة مع مسافات الوجع وحين أُوتي لها ما يكسر حواجز جسور هذه المسافات امتطت حلم الصّعود إلى سدرة المنتهى ، لكنّ الذّات تصطدم بخيبة حجم النّزيف اتّجاه الذين أغلقوا دوائر الحلم وخطّطوا لكسوف القمر ،لذلك حمل التّكرار في ثناياه عناصر التّأكيد على الصّفات التي وظّفتها الشّاعرة.

2-8- التّكرار الختامي:

لا يختلف هذا النّوع عن التّكرار الاستهلالي من حيث الدّور الشّعري والماهية غير أنّ دوره التّأثيري يتكثّف في نهاية القصيدة ويجيء مكرّسًا لرسالة العنوان أي متطابقًا معه لفظًا ومعنى أو متجاوبًا مع المضمون مثلما يتجلّى في خاتمة قصيدة "**على الضفة الأخرى من النّهار**" لربيعة جلطي:

أيّتها البلاد، أريد أن أطعمه السكر فوق كفي

أيّتها البلاد لا أريد شيئًا ..

أيّتها البلاد لا أريد شيئًا

أريد طفلي ...

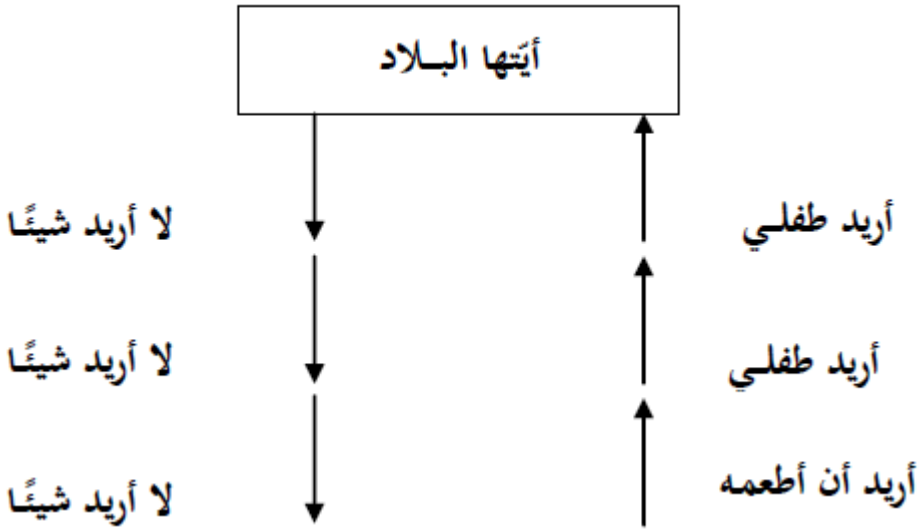
أريد طفلي ...

أريد طفلي ...

أريد طفلي ...[1]

تنطلق ربيعة جلطي في تأثيث عالمها الشّعري من بنية التّكرار الختامي التي يتجاوب فيها التّركيب المكرّر مع مضمون النّص بالشّكل الآتي:

1-ربيعة جلطي : من التي في المرآة، ص 199.



فبنائيًا تهيمن المقاطع الطّويلة على البنية التّكرارية (الأولى) و(الثّانية)، لتبثّ التّوتّر داخل الكتلة، ودلاليًا تبرز فاعليتها بالانسجام مع موضوع النّداء/ البلاد بكلّ محولاتها وتفاصيلها، حين تسعى الشّاعرة إلى كشف أزقتها وفصولها المتقلّبة والتّعامل مع راهينيها بنزعة أيديولوجية، بحثًا عن السّلام المفقود، وما جعل من خاتمة القصيدة "احتفالية إيقاعية"[1] هو وقوع النّبر القوي في الفعل المضارع (**أريدُ**):

ـبَّبـ ـبَّـب ـبَّـبَّـ
بَّـب ـَـ

الذي فرض مدًّا موسيقيًا بطيئا وقد ساعد على ذلك علامات التّرقيم التي بوجودها نصبت الحدود بين الجمل، مولّدة بذلك حركة داخلية حزينة خيّمت على النّص ممّا أعطى إحساسًا بالتّراخي، كذلك فإنّ تكثيف البنية التّكرارية فيه دلالة على الإرادة والصّمود من جهة وتأكيد لسريان حالة الأنا والآخر والبلاد التي تتقاذفها الأزمنة وهنا تسمح هذه الحركة بوجود رغبة في الاستقرار يخضع لها الحيّز النّصي لذلك يكون التّكرار "أحد الأضواء اللاّشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها"[2].

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 20.

2- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

3- التّناغم الدّلالي/ إيقاع الأفكار:

يُعدُّ هذا المستوى من أكثر المستويات تجسيدًا للإيقاع الدّاخلي، وقد قيل "إنّ الإيقاع هو المعنى لأنّ اللّغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدّلالي"[1]، فلا يمكن دراسة الصّوت، الصّورة أو الكلمة دون ربطها بالبعد الدّلالي، استنادًا على التّعدّد الدّلالي الخلاّق من جهة والامتزاج العضوي الذي تتناسل عبره الكلمات من جهة أخرى، كيما تصنع مع نظيراتها ربيع المعنى، إذّاك نكتشف آفاقه البكر في ضوء الجدلية القائمة بين الشّكل والدّلالة.

على أساس ذلك، يتحقّق للنّص تماسكه وتكوينه المدهش الذي تحدّده الصّيغ التّعبيرية المكوّنة له ،وتناسبه الحيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار، بالتّالي "فعالية الإيقاع هنا، هي ما يمكن أن توجده الحركة الدّلالية داخل النّص من آثار تشير إلى فعالية حضورها من جهة، بينما تسمح لنا من الجهة الثّانية برؤية تعددية دلالية"[2].

لذا يتضافر التّناغمان الدّلالي والشّكلي حين يرتفع نبض الدّلالة في الحالة الأولى ويتنامى الشّكل في الحالة الثّانية، تبعًا لذلك يقول هارولد أوزيون : "لا يظلّ شيء في شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها ولا أسلوبها الخاص لها، عندما تفصل على ما تحتويه من معنى"[3] .

وِفقًا لهذا المستوى أمكننا مقاربة الإيقاع الدّلالي لقصيدة النّثر عند الشّاعرات الجزائريات ،وتتبّع إيقاعهنّ النّابع "من طبيعة وفاعلية القيم الرّمزية التي تحتويها المفردات المكوّنة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفيّ يتشكّل في النّفس من خلال التّأمّل والاستغراق في عالم النّص وأجوائه الخاصة"[4]، ذلك أنّ كلّ نص متفرّد بسماته الإيقاعية على المستوى الدّلالي، وذلك يتجلّى من خلال :

- إيقاع التّواصل.
- إيقاع التّمايز.

3-1-إيقاع التّواصل:

إنّ المسار الخاص الذي تسلكه الدّلالات في انسجامها مع عناصر البنية من شأنه تحديد هوية النّص المؤسّسة على التّقاطعات والتّنويعات التي تستدعيها الفعالية الشّعرية لتوليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة تتفاعل لتخلق سياقاً متوالفًا يؤكّد فعالية الحضور وفعالية الاتّجاه، ولعلّ في رصد

1-أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، ضمن مجلة المنهل، ع183، السعودية، 1995، ص 32.

2-يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 286.

3- على جعفر العلاق: في حداثة النّص الشعري، ص 29.

4-محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 76.

حركة الدّلالات ما يشِي بإيقاع التّواصل داخل النّص، ويتيح للتّناغم أن يتبدّى ليعيد ترتيب أوضاع الشّكل، فيما تعيد الشّاعرة ترتيب وضع الذّات، تقول نوارة لحرش في "**حالة غياب**":

مدّ يده

شكلني سماء بلمسة حنان

مدّ بعده

أحالني غروبًا بلمسة غياب

كيف لي أن أحيل العراء أمكنة من حنين

كيف له أن يحيل البهاء إلى إله حزين

أنا ما شّردته في براري حلمي المديدة

إذ في الحلم تزهر إقامته أكثر

أنا ما أهملته على معاطف عواطفي

إذ في العواطف تتاح السّماوات أوسع

لكنّه كما في الحياة

شرّدني في القصيدة"1

تمتلك قصيدة النّثر عند نوارة لحرش شحنات صاعقة تسرّبت إلى الذّاكرة وقد حفرت مجراها بآليات لم يألفها الشّعراء، تُجهد القارئ و تدفعة إلى مُحَالِها لمواجهة مِحن المعنى و بإيحاء مجنحٍ يقدّم لنا نصّها تفاصيل مؤداها لمُّ النّسيج الشّعري حيث تتحرّك في زواياه المتفرّدة، حالة الذّات وقد لفّها الغياب في الحياة وشرّدها في القصيدة،هذا الطّقس يوفّر للنّص إيقاعًا متناسقًا، بما يؤثل عالمه بغنائية متدرّجة وفق مشيئة شعرية تتشكّل من تشابك الواقعي والحلمي.

وتأكيداً على هذا الاحتفاء يوّزع الغياب تمثيلاته المضاعفة في أعماق النّص ،وتتنافس حركاته لتهزّ البعد الموضوعي ضمن شبكة متداخلة من الانبثاق والغوص والطّفو، فاسحةً المجال للقارىء كي يستأنس بما تثيره من توقّعات.

وهنا بالتّحديد، يبرز دور الإيقاع في تعميق وحدة الطّقس بدءً بالعنوان و ما تبعه لحظة مثول دلالاته في حضرة النّص:

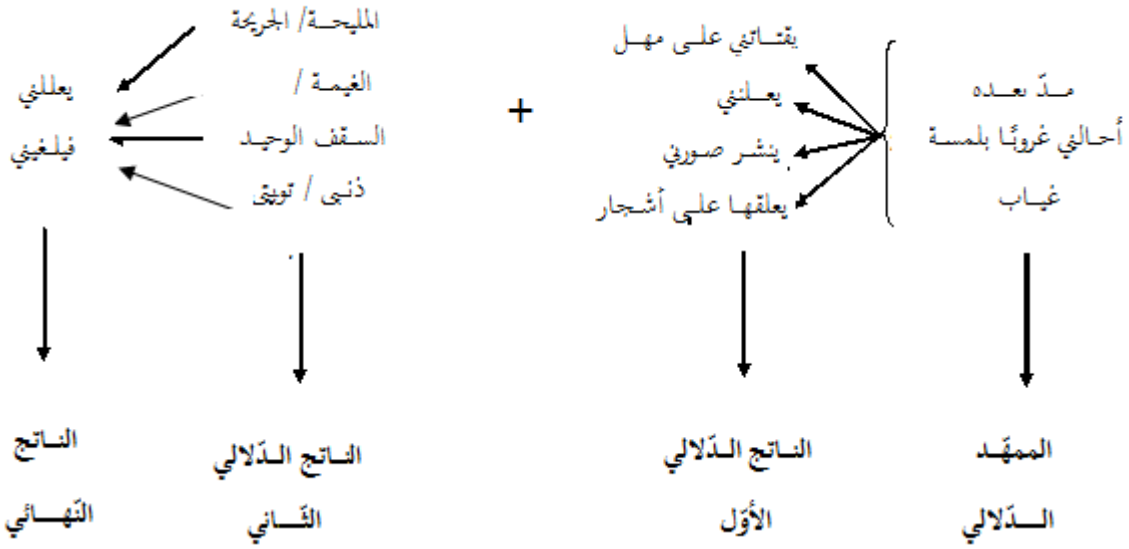
1-نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه، ص 10.

"مدّ بعده

أحالني غروبًا بلمسة غياب"[1].

ولعلّ الحركات التّالية في النّص تساعد على فهم الواقع المشار إليه، فيما نقرأ نجد أنّ ما يؤكّد حالة التّصدّع الدّاخلي هو تجلّيات البنية وتقاطعاتها، وفق تعادلية صارمة تجمع بين هندسة البنية داخل النّص + دلالات البنية وترتفع درامية هذه الفعالية لتكوّن طريقًا للتّناغم الدّلالي حيث:

العزلة / الوحدة = الهوية / الانتماء



وعبر الممرّ الإلزامي/ الرّجل، تستغرق الشّاعرة في كتابة الوجع الأنثوي ونحت المعنى من أعماق الرّوح وتلابيب الأشياء "وتلك رغبة دفينة نحو التّخلّص من آثار مهيمنة وتبعات هشّة"[2].

لقد حمل النّص على عاتقه عبء التّعبير عن ذات المرأة عبر مسارين :

- **مسار الذّاكرة.**
- **مسار الحاضر/الواقع.**

على ذلك، تؤطّر الشّاعرة نص البوح بالنّسق الحضاري المنفتح على آفاق التّاريخ الذّكوري المهيمن، وكيما تُسائِل عثرات الحياة تطرح "حمولات الذّاكرة للتّأمّل والمعاينة"[3] حيث تتّخذ من التّفاعيل

1-نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه ، ص 11.

2-نصيرة محمدي : مقدمة نوافذ الوجع ،ص 6.

3- زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص 86.

المنسية مطيّة للبوح وقرينة مصاحبة للآخر الغائب عبر الذّات[1]، وليس غريبًا أن يشحن النّص باحتقانات وتوتّرات الذّات المثقلة بمشقّة التّداعي لفهم موقعها في ممارسة قطبيتها الوجودية، حالها في ذلك حال الأنساق التي تعبّر عنها "فالكتابة الأنثوية تحلّ بالنّسبة للمرأة محلّ الحمل أو تواصله، إنّها تظهر كنتيجة لتسامي العلاقة بكائنٍ محبوب"[2].

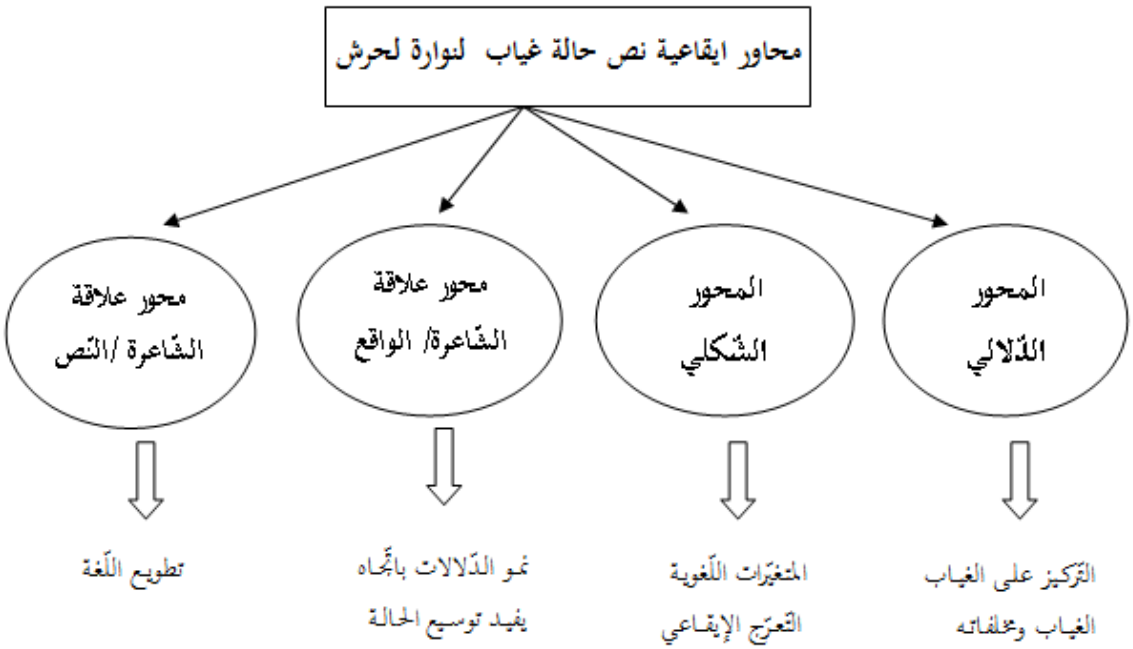
من الواضح أنّ جمل النّص المتراصّة المحمّلة بطقوس الغياب تعبّر عن لهفة للغائب ،وعن وحشة الرّوح وهي تختلس أسرار وهواجس أنثوية، ترتفع كألق يشعُّ ويختفي، يختفي ويشعُّ، مرتدياً عباءة من حزن امرأة فقدت بكارة المسرّات، ويمكن أن نميّز في هذا الصّدد الحالة الصّراعية القائمة بين الذّات والآخر والإحباطات وعدم القدرة على مجابهتها، إذا استطعنا فهم العلاقة بين الطّرفين عبر الأسئلة الموجعة "المعلقة على شتاء القلب " أو بتبعات" الرّغبات المنكسة" حيث تتسلّل الذّات/ الشّاعرة من معطف الوجع.

يكمن الإيقاع الذي نسعى إلى إظهاره في حركة الدّلالة المتوتّرة/ حمأة الانفعال واضطراب الوضع الشّعوري، "إنّه يموّج الفكر إن صحّ التّعبير بدلاً من أن يدعه يسير في طريقه على خطٍ مستقيم"[3]، حيث تندفع حالة التّوتّر على طول المسار النّصي الدّاخل/ الخارج فتمنحه إيقاعًا يحمل الخاصية ذاتها وينفتح على أكثر من محور:

1- ينظر: الأخضر بن السايح :سرد الجسد، بلاغة اللّغة، ص 72.

2-آني آنزيو: المرأة الأنثى بعيدًا عن صفاتها، تر: طلال حرب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992،ص 151.

3- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية للتأليق والنشر، دمشق، 1965، ص 218.



إذن ، لنا أن نلمس إيقاعًا مختلفًا في نص شاعرتنا، يحتفي بالدّلالة في اختلافها وائتلافها لا يتولّد "من طبيعة حركة العناصر وانسجام دلالتها النّهائية فيه، وإنّما من حيث طبيعة الموقف لكلّ منهما"[1].

3-2-إيقاع التّمايز:

لتحقيق قدرٍ من الإيقاع المتنوّع، هناك نسقٌ من العلاقات الاستثنائية تنهض على تعدّد المستويات داخل النّص الشّعري، فتكسب الأبيات تنوّعًا كبيرًا وتخلق من التّعدّد حركات متمايزة تنصاع لأوامر التّضاد وتقبل التّلّون شأن الدّلالات، إذ ينجم عن توظيفها إثارة إيقاع متميّز مبني على التّوتّر، وهذا لا يعني "انفصال الحركات داخل النّص وقيامها فيه على أساس تغليب واحدة على الأخرى وسيطرتها عليها .... وإنّما يمكن أن يعني جدل الحركات ذاتها، مهما كان مستوى هذا الجدل"[2] .

تبعًا لما تحدّده خصائص الحركة الجديدة التي تنهض على نفي الأخرى وبعبارة أخرى أنّ إيقاع التّمايز جليٌّ في انتشار الحركات وتفاعلها وفق مراسيم الولاء للدّلالة والإيقاع بما ينسجم مع طبيعة الحركات ذاتها.

ومن المؤكّد أنّ هذه الأخيرة تجتهد لإدهاش القارئ وإثارته، كما ينتبه للتّعالق الحاصل بين المعنى الظاهر والمعنى الباطني في تحليل التّوازيات، نلفي هذا التّنامي الذي يحصل في الأفكار في معظم دواوين الشّاعرات الجزائريات، تقول صورية إينال في "**عطر الذّهاب**":

1- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 295

2- المرجع نفسه ، ص 303

"كنت

أعوّل على صحوة القلب

لأحرق بئس الخيبات،

وأتهجّى المستحيل الوارد باكرًا ...

ثمّ ألهو في فنّ الخيال...

لكنيّ

ما فرغت من صخب العبور ...؟

ما انتفضت من رماد

الذّاكرة...!

إنّني أتورّط في شرفات النّفس

أستلذّ الذّهاب

إلى مناخات النّبل...

وأنا لا أقوى

على صدّ النّشازات

والوجع منافس قديم

للأماني ...

في انتظار انزلاق آخر،

أو شاهد سليم على المعنى ...

يستطيع النّفاذ

ويفتح لي باباً

موصدة؟!"[1].

1- صورية اينال: عطر الذهاب، ط1، منشورات أصوات المدينة، الجزائر، 2008،ص ص4،5.

ينمو الإيقاع في هذا النّص على مسار يشاكس توقّعنا؛ يقوم على حركتي التّناقض والانكسار داخل النّص ،كلّ واحدة تتميّز عن الأخرى تمايزًا واضحًا، دون أيّ إشارة لاستقلاليتهما عن بعض في الوقت الذي تتنامى فيه البهجة في المستوى الأوّل ابتغاء تجاوز الوجع يُضمر المستوى الثّاني واقعاً مغايرًا وقد أرخى جدائله:

- **المستوى الأوّل**: صحوة القلب، فن الخيال، النّفاذ، شرفات النّفس، أتهجّى المستحيل، يفتح باباً موصدة،....
- **المستوى الثّاني**: بئس الخيبات، صخب العبور، رماد الذّاكرة، انزلاق آخر، لا أقوى على صدّ النّشازات....

على هذا، يقوم المستوى الثّاني بدفع إيقاع جديد للنّص يرفد مكونات المستوى الأوّل ويأسرها مولّدًا منها حركة جديدة متدفّقة تعمل على قمع المستوى الأوّل والسّيطرة عليه، كما أنّ هذا الإيقاع يجرف معه الصّراع الخفي الذي يجمع بين هذه المحتملات، لتنفتح توتّراتها وتهيّئ عناصرها على إيجاد مرتكزٍ تفاعليٍ بين الحركات، وهذا المرتكز تبثُّه الاهتزازات الدّلالية وما تتمتّع به من انفتاح على الحركية الدّائمة الجريان نحو المركز أي الذّات الشّاعرة.

وبالتّالي يصبح التّفاعل الحاصل تجسيدًا للفعل الذي يلعب فيه استرجاع العالم الحميمي الماضي، وإضاءة إحباطات الحاضر المأزوم، و المطلّ على هواجس القلق والحزن ،دورًا في إيقاعية المقطع الذي يصل بين أطراف المستوى الدّلالي داخل طقس خاصٍ يرتكز بالضّرورة على تحقيق التّوازن في العالم النّفسي للشّاعرة الذي تنجزه مؤشّرات العالم المغاير لإعادة بناء ذاتها من جديد.

وفقًا لهذا الفهم يحاول الإيقاع "مقاربة أطراف هذا الموقع متحرّكاً بين الدّاخل والخارج هادفًا في الوقت ذاته إلى تطويع هذا الخارج لرغبة الدّاخل نفسيًا وليس واقعيًا"[1].

1-يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 309.

4-إيقاع الفضاء النّصي:

عرفت القصيدة العربية تغييرات إيقاعية من البعد الإنشادي إلى البعد البصري. انعكست على اشتغالها الفضائي المعتاد، متجاوزة بذلك الامتثال لإملاءات الشّكل/ النّموذج القديم الذي فرض انوجاده ومايزال من قدسيّات ذاكرة لا تقبل الخدش، ودخلت "التّعدّدية المعقّدة في مقابل الوحدة البسيطة في الشّكل الكلاسيكي (....) كما تعبّرعن رغبة محمومة في التّجديد والمغايرة، التّفرّد الذّاتي والحرية المولّدة لنموذج المتعدد الغامض المعقّد"[1].

الأمر الذي أصاب الوعي الشّعري بإرباك دفع به إلى المغايرة بحثًا عن مقترحات الكتابة الأحدث المؤسّسة بالضّرورة على فاعلية البياض والسّواد والتّرقيم والشّقوق ومواضع الانقطاع و.....، كبدائل إيقاعية تلزم المتلقي بإستراتيجية خاصة لقراءة نصٍ استثمر الفضاء عن طريق إدماج بنيات سميوطيقية غير لغوية لغايات دلالية.

ومن "الثّابت أنّ النّص الشّعري المكتوب يصير تتابعًا لعلامات بصرية على مساحة معينة، وهذه العلامات لاتخرج عن نطاق الأدلة اللّغوية وبمجرّد ما يباشر القارئ اتّصاله بالنّص المكتوب تحتوي عينه النّص في هيئته البصرية تلك وفي كليته التي يضبطها توزّعه الفضائي"[2].

ومادام الايقاع "تردّد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصّمت على مسافات زمنية "[3]، فقد شكّل الاهتمام بتوزيع النّص على المكان هاجسًا لكلّ الشّعراء ، يقول **مالارميه** في الرّسالة التي بعثها إلى **أندريه جيد** سنة **1897**:" لتنظيم الكلمات في الصّفحة مفعول بهيٌّ ،إنّ اللّفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء ، وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة ...إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه فالفراغ الأبيض متمّمٌ"[4]، ويؤكّد رامبو الفكرة الواردة في رسالة مالارميه " أيا نفس لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير ، بل بما تبقّى من البياض على الورقة"[5]

1- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 301

2-محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل تحليلي ظاهراتي، ط1، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 1991، ص 179.

3-محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة ،ص 46.

4- محمد بنيس : ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب ، ط2،دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت ،1985، ص 100.

5-المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

وفي ظلّ هذه المناخات وظّفت الشّاعرة الجزائرية بعض الجوانب الفضائية حيث"صار بالإمكان تقليص الكلمات إلى نُويّات وخلق أدلة جديدة عن طريق توضيب للميكانيزمات اللّسانية والتّركيب البصري أو الصّوتي لعناصر اللّغة"[1].

ويتّضح لنا مدى اهتمام الشّاعرات لهذا الجانب، حين رُحْنَ يُشكّلْنَ قصائدهنّ بحسب طبيعة تجاربهنّ الشّعرية فصار لكلّ قصيدة بنيتها المرئية، نُقاربها من خلال مستويين:

4-1- إيقاع البياض وبلاغة المحو:

إنّ التّضافر بين البياض البصري في قصيدة النّثر وتناغم اللّفظي يوحي بالانسجام بين المعنى الحاضر في المكتوب والمعنى المغيّب في البياض، بين المعنى المنتظر والمعنى الموحى به، بين المعنى المفترض والمعنى الضّمني، أو حسب ياوس أفق التّوقّعات، التي غالبًا ما ترد في قالب مغاير خارج عن السّياق الشّعري المألوف الذي استدعاه نسق اللّعبة القائمة بين البياض والسّواد، بين الكتابة والمحو، بين الصّوت والبصر.

هذا ما يكشف سعي الشّاعرة لإقناع المتلقي بالتّناسق أو الصّراع المندرج بين النّصين المتوازيين، وفي هذا الحال، يذكر ميشال بوجواز أنّ " الشّعر مثله في ذلك مثل الموسيقي يعقد مع الصّمت صلة مميّزة، وهذا صمت يُعَدُّ جزءً لا ينفصل من الكلام بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضًا حركة تنفس وحركة انتظار وتوقّف وعلامة أمل أو انكسار وتأثّر وتساؤل وتفكّر أو تأمّل"[2].

وبين البياض والسّواد ترتسم مسافة إيقاعية ينهض فيها البياض على العنصر التّشكيلي للمكان الذي يحتله السّواد، وهو ما يؤكّده جاك أنيس في قوله:" حينما نتكلّم عن المرئي المكتوب نفترض أنّ الأشكال الخطية ليست جسمًا غريبًا عن النّص أو مجرد وسيط شفّاف عند تفكيك الرّسالة وإنّما هي أجسام دالة مندمجة في التّماثلات النّصية"[3]، حتى لكأنّ النّص الشّعري بفضل إرتسامه الخطي "صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدّال ومركزية العلامة"[4]

1- محمد بنيس : ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب ، ص 182.

2-جودة أحمد: سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، ضمن الملتقى الدولي الخامس للسمياء والنّص الأدبي،جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 2. نقلا عن:.Michel saugeoise : Dictionnaire de poétique, Bilin, 2008, P421

3-مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، دكتوراه العلوم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010، ص 152.

4-رضا بين حميدة: الخطاب الشعري الحديث، ضمن مجلة فصول، م15، ع2، صيف 1996، ص 99.

نتمثّل ذلك بالتّرسيمة الآتيـة:

توزيع البياض والسّواد
في النّص الشعري[1]

1

لكن قبل أن نستحضر النّصوص النّسوية والكشف عن الخبيء، فيها نسأل : ما غاية الشّاعرة من تعطيل حِبر الكلمات وترك المساحة فارغة ؟ هل توظيفها للبياض دليل على حيرتها ؟ أم وجدت في البياض ما لم تجده في الكلمات ؟ أم أنّ الكلمات لم تسعفها لتأدية غرضها ؟ هل لنا أن نقول أنّ الشّاعرة اتّبعت هذه التّقنية في منجزها الإبداعي كمسايرة للموضة؟ أم أنّها تتوسّمها كعلامة على المخبوء والمسكوت عنه ؟.

4-1-1- اتّجاه السّطر الشّعري:

إنّ اللّافت لانتباه المتصفّح للقصائد النّثرية النّسوية ذلك التّمايز الجليّ في مساحات البياض والسّواد ، ولاشكّ أنّ تبرير ذلك هو التّلاقح الفكري الذي حدث بين الفضاء الشّعري والفضاءات المصاحبة الأخرى.

ومن أجل دراسة التّنوّعات المختلفة للشّكل الكتابي في قصيدة النّثر النّسوية ، قدّم محمد مفتاح مقترحه في شأن هذه الجدلية (البياض والسّواد)[2]، نوضّحه بهذا النّموذج من قصيدة (**كلّ ملاذي في زمن المنفى**) لنادية نواصر تقول :

1- ينظر : محمد الماكري، الشّكل والخطاب ،ص ص 102.103.104.

2- ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم ،نحو تأويل واقعي ، ط1،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،بيروت، 1999،ص ص 158،159.

يتعانق البياض والسّواد حين تتفاوت أطوال الأسطر الشّعرية ،وبينما تهيمن مساحات السّواد على القصيدة تبرز فاعلية البياض،وحيث تخفّ الاضاءات البرقية المتلاحقة لحركة السّواد على المستوى السّطري تتداخل المساحات الدّالة في النّص.

لكن تتراجع فاعلية البياض بتضاؤل حجم السّواد فيها ، إذ يمثّل النّص بنظام **الكلمة / السّطر** ونظام **الكلمتين /السّطر**[1]، ما يجعل الأسطر تتلاحق تحت مجال العين المتلقّية كما رأينا في نماذج سابقة.

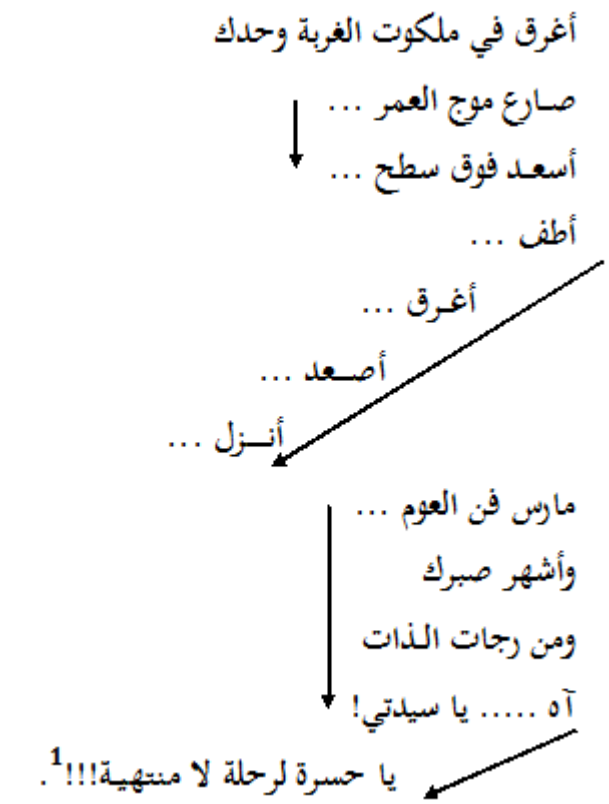
ولنتأمّل النّماذج الآتية، لنرى تجلّي هذه الجدلية في القصائد النّثرية النّسوية :

– السّطر المتدرّج :

أ– الضّياع / التّشتت :

تقول نادية نواصر في "**أوجاع**" :

1– احمد بزون : قصيدة النّثر العربية ، ص ص177،178.



في محاولة لتعزيز حركة البصر تحاول نادية نواصر "إيجاد نوعٍ من التّوازن بين الشّكل والمضمون في العمل الأدبي "[1]. بما يناسب مقصديتها و يكشف عمّا عجزت اللّغة بسوادها بثّه في لدن القارىء. يدلّ التّشكيل السّطري في اتّجاهه على الهبوط بحركة تُوائِم ما تشهده الذّات من : التّعب، الوجع، الظّمأ، الخوف والهلع، وبين الأناتين:(**أنا**) **البياض**، و(**أنا**) **السّواد** ينجح التّدرّج في تجسيد الحركة المضادّة/ الصّعود في تمثّل حالة الارتقاء و مواصلة الحياة.

كذلك فإنّ مجيء الصّمت في نهاية كلّ سطر شعري وتفرّده بكلمة واحدة، هو ما يحدّد الهوية الإيقاعية للنّص التي تتحدّد بفاعلية البياض من جهة ،وتهيئة اللّغة المنتظرة النّابعة من رحابة تأمّلات الذّات وهي تختزل تمزّقاتها وقد أرهقتها التّحوّلات، بحثًا عن موسيقى الخلاص من جهة أخرى، ألم يقل الشّاعر الروماني القديم أوفيديوس ناسو: "الصّمت العميق، اعتراف كامل" حينما يعجّ المقطع بالمشاهد والصّور مشكّلاً المعنى (من الفضاء البصري إلى الفضاء الدّلالي)، ويُبرهن على التّسلسل الدّاخلي القائم على تتابع الصّوت والصّمت، الحركة و السّكون، وبات ممكنًا رصد حركة الذّات من خلال رصد الحركة الإيقاعية، ما يجعل عين المتلقي مقيّدة بحجم السّواد القليل الذي تحرّكه كثرة الأفعال (**أغرق، صارع، أصعد، أطف، أعزق، أنزل، أشهر**...) ،كما يشدّ انتباهنا علامات

1- رسول بلاوي، على خضري وآمنة آبكون: جماليات الأساليب البصرية، ضمن مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، س6، ع21، ص 32

التّعجب المتتالية في نهاية القصيدة في محاولة تغذية إيقاعية المقطع بترسيخ عامل الدّهشة في دلالة على تراكم الانفعال والتّعجّب من ثورة أعلنتها الأنثى وكأنّ هناك نية خطف بصر القارئ.

ب- الدّالة على الاستمرار:

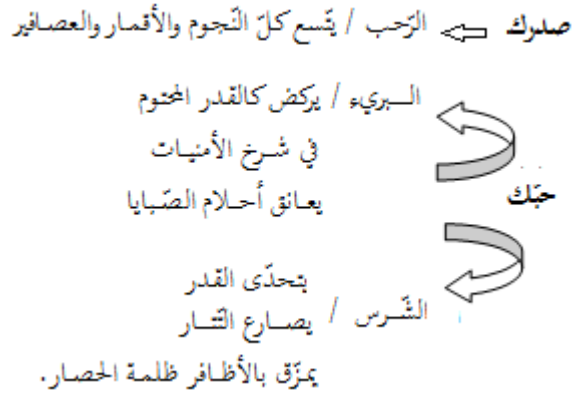
كما أسهم التّشكيل السّطري في تمثيل حالة الاستمرار والسّيرورة ، من ذلك نقرأ قول أم سهام في قصيدة (**قتلوك واقفًا**):

كنت أبحث عن يدك
التي ضاعت من يدي
كنت أنادي زمنك
المحاصر
الذي أنفلت منّي
في عتمة المقابر
أناديك
أناديك
أناديك
و أغلال حبّك
تعذبني.[1]

1

ينهض البياض على العنصر التّشكيلي للمكان الذي يحتلّه السّواد، والشّاعرة هنا تجسّد فعل الاستمرار تجسيدًا بصريًا من خلال تكرار الفعل **أناديك** على نحو متدرّج شاقوليًّا ،حيث يكون التّنقّل بين الوحدة القرائية الأولى المنتهية ب (**المحاصر**) والوحدة الثّانية المستهلّة ب (**الذي**)بحركة سريعة ،ما يؤجّل فاعلية البياض وبالتّالي يحدث تباطؤ حتى نهاية الوحدة القرائية (**أناديك**)،يحكي هذا التّشكيل حالة استمرارية التّطلّع لرؤيته، فشخصية المنادى اتّخذت أحوالًا مفسّرة ، نازعة بذلك إلى تبرير مسوّغات النّداء المكرّر والبحث عنها :

1- أم سهام عمارية بلال : حكاية الدّم ، اتّحاد الكتّاب الجزائريين ، الجزائر ،2003،ص ص 44.43.42.



وتسنح الفرصة لعين المتلقي كي يتأمّل الفضاء المكاني المحيط بالسّواد ، والشّاعرة إذ تعمد إلى التّصرّف في عناصر بناء نصّها ، فهي بذلك تزوّد المتلقي بدلالات يتمّ الايحاء بها من خلال الفضاء الذي يخضع بالضّرورة لطبيعة التّجربة.

السّطر المتساقط: التّعدّد.

يقدّم هذا السّطر مثيرات و حوافز تشدّ عين المتلقي باتّجاه هيأتها التي تُحدث كسرًا في أفق توقّعه وتدفعه إلى مساءلة إيحاءات هذا الشّكل الكتابي،تقول ربيعة جلطي:

يناجي العصفور أنثاه كان:

مرّ أحدهم ثمّ قال:

– ليتنيه....إنّه يُعني فَرَحه!

ثمّ مرّ آخر وقال:

– مسكين .... موجوعًا يئن!

ثمّ مرّ آخر وقال:

–.....!

ثمّ مرّ آخر وقال:

–.....![1]

يجد القارئ نفسه أمام تعاقب الكلام والصّمت مجبر على فكّ مغالق الصّمت حين تشرع مسارب التّأويل وتدفعه إلى مساءلة الوقفة التّعجبية في المساحة الصّامتة،وهو يتساءل عن قول الآخرين و اختلاف الأوّلين، وممّا يصعّد الدّينامية الحوارية والتّوتّر الدّرامي هو تغييب الشّاعرة جزءً من النّص بإبدال الدّال اللّساني بالدّال الطّباعي وإذا رام القارئ تأويل الفراغ ذهب في ذلك مذاهب شتى كأنّ

1-ربيعة جلطي : النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل، ص 203

النّقاط المتتابعة تلقي عليه تحدّيًا دلاليًا تركته الشّاعرة مفتوحًا أو أنّ اللّغة نفسها عاجزة عن الاحاطة بها.

يبدو أنّ وقفات البياض/ السّطرين الشّعريين الصّامتين، تُوضّح القصد المغيّب كأنّ الصّمت ينطق بمعاناة واغتراب البشر، وعبر تساقط الأسطر الشّعرية من الأعلى إلى الأسفل يرتفع الإرباك الدّلالي حابكًا جوهر المقول واللاّمقول ويُقوّى التّقرير بالفعل(**قال**) الذي تتناوب عليه الذّوات وتتلوّى الأقوال وتتعدَّد ،لترسم في ذهن المتلقي صورة العصفور الذي يناجي أنثاه / صورة الذّات التي تعيش غربتها، كما تبرز إيقاعية علامة التّعجب التي تعقب المساحة الصّامتة، دليلاً يرشدنا إلى معنى الانفعال والحيرة التي تشكّل "بنية تعبيرية بوسعنا أن نلمس طرفها الحسي"[1] هكذا يكون النّقصان الطّباعي (le manque graphique)، بعبارة : فان دان هافيل "أبسط أشكال الصّمت الإرادي الذي يتّخذه الشّاعر موقفاً في بعض حيّزات القصيدة"[2].

-التّقطيع الكتابي /التّفتيت:

تلجأ الشّاعرة في تشكيل نصّها إلى تدرّج الكلمات في بياض الورقة عن طريق "تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرّسم الكتابي العادي للمفردات الشّعرية تعبيرًا عن البعد النّفسي لدلالة المفردة المقطّعة في القصيدة"[3]

وتُعدّ هذه الظّاهرة "شكلاً من أشكال التّجديد الصّياغي والتّحرير البصري والتّشكيل الحرفي وجزءً من الثّورة اللّغوية"[4]، على هذه الميكانيزمات أنبنى المقطع الآتي:

الرّجل الذي ارتجل شكل المكان

وأغفل عنوانه في الرَّمل

انكفأ في قبة النّجاة

يبتهل المستحيل

الرّجل الذي سكب قيامته في نصي

س...

1- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص 213.

2- أحمد جودة : سيميائية البياض والصّمت في الشعر العربي الحديث، ص 11.

3- أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ضمن مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، م2، ع1، جامعة الموصل، العراق، ص 17.

4- وليد منير : التجريب في القصيدة المعاصرة، ضمن مجلة فصول، م16، ع4، 1997، ص 179

ق...

ط...[1]

يكشف هذا المقطع عن التّفاعل بين اللّساني والتّشكيلي حيث المجانسة الصّوتية بين العلامة المنطوقة والعلامة المفكّكة ،أي أنّ الشّاعرة بتشذيرها للفعل (**سقط**) تُؤكّد السّياق الدّلالي للعلامة اللّسانية على بياض الصّفحة وفق خط عمودي يتساقط إلى الأسفل ليجسّد للقارئ مشهد سقوط الرّجل شيئًا فشيئًا تجسيدًا بصريًا، فضلاً عن تعديل السّلوك القرائي لهذا التّنويع الشّكلي وتأتي مهمّة القارئ في إطفاء هذه الحيرة وإخراج النّص إلى عالمه الذّاتي الخاص،كذلك تعمدُ نوارة لحرش إلى نثر مفرداتها في قصيدةً احتراق، تقول:

والقلب قد مات، وفي وجع الوداعِ

صلبت نبضهُ...

ثمَّ أهديته لنار النّوى

كي يحترق...

كيْ يـ... حـ... تـ... رـ... قـ...[2]

تتجلّى ظاهرة التّفتيت الكتابي في هذا المقطع الشّعري في كلمة (**يحترق**) حين ظهرت مقطّعة بطريقة أفقية في نفسِ اتّجاه السّطر للتّعبير عن أوجاع الرّوح ومعاناة الذّات، حيث يتناسج التّشكيل الكتابي بالإيقاعي حين تستسلم الشّاعرة لحركية البوح محقّقةً بذلك ما اعتبره دوفران"**سمكًا مرئيًا للكتابة**"[3]،كأنَّ الذي ساهم فيه حبسة صوت المتكلّمة أو إجهادها حين تروم إخراج الكلام، لذلك فإنّ هذا التّشظّي في المفردة يناسب حال الاحتراق وفعل الحرق، و التّلاشي شيئًا فشيئًا، كما يناسب انفعالات الشّاعرة وحركة نفسها المتوتّرة أي ذلك المضمر الذي لم تصرّح به الشّاعرة ، فالتّقطيع إذن منحنا بعض المفاتيح لملاحقته وإتمام معناه الضّائع.

على منوال اللّعب البصري، كتبت حسناء بروش قصيدة **مأمأة**، تقول:

مطر..فراغ..مأمأة...

1- نصيرة محمدي: روح النهرين، ص 78

2- نوارة لحرش : نوافذ الوجع، ص 22

3- Franc Cucros: Le Poétique, le reel (preface de Mikel du frenne), Paris, méridiens Klinckseck, 1987, P :11.

.....

بيني وبيني...مؤتاها

ولعنتاها

.. .. ..

ميء...ميء...

فراغ..

في فراغ..

في فراغ..

صوتان في غوريهما..

عدم..

ي

ق

ط

ر1.

هذا النّمط من التّفضية الشّعرية هو المعادل الموضوعي لتموّجات النّفس وحركاتها الباطنية، لذلك اعتمدت حسناء بروش على بعثرة الحروف بشكل رأسي و تمزيق وحدة الملفوظ (**يقطر**)أيقونيًا للايحاء بدلالات مصاحبة تؤكّد التّقطير ماديًا ونفسيًا ولما يدلّ عليه التّقطير من الأعلى إلى الأسفل بخلاف التّقطيع السّابق الممتد عرضيًا لمفردة (يحترق) ،حيث يتماثل تشظّيه مع انفعالات الشّاعرة وحركة نفسها المتوتّرة، إذ يحمل كلّ فونيم –باعتباره سطرًا شعريًا – طاقةً دلاليةً وايقاعيةً.

كما تنسحب مدلولات(**الفراغ**)على مدلولات الحركة التي تندفع قطرةً قطرةً ، لتتقاطع مع تصيّرات الذّات ، وتتداخل مع (**العدم**) وتترادف مع إشارية النّقاط المتتالية التي تُخبّئ فجوات توتّرية تتناسل مع شبكة العلائق اللّفظية.هوذا ،تتبدّى ملامح التّوتّر الدّرامي على طول المقطع الشّعري ساحبةً معها المتلقي إلى شواطئ الرّؤيا المحيطة بمكانية النّص.

1- حسناء بروش:للجحيم إله آخر،ط1،دار التنوير، الجزائر،2014،ص ص49،48.

مع الامتناع عن الكلام وأجواء الصّمت التي تظلّ متعسّرة على الادراك وضبط السّياقات لتشتّت الصّياغات وتشظّي العلاقات بين العلامات ،يتصيّر النّص أخرساً مليئًا بالمفارقات حين "تتآكل الكلمات وهي تكاد تسقط في بئر الصّمت قبل أن تتفجّر في المقطع التّالي ...فالقول يبني شكله ودلالته في اقتصاده وعفويته وحدّة محاكاته الجسدية ؛ يتحوّل السّطر الشّعري إلى قطعة منحوتة تعكس معناها بالفراغ المحيط بها وكتلتها ، إنّها تخلق موقفًا ووضعًا جماليًا يوشك أن يقود إلى الانتحار الشّعري بالتّلاشي"[1]

من هذه المنطلقات التي حاورنا على أساسها قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية يتبيّن لنا أنّ الايقاع النّاتج عن تفكيك ما وراء المكتوب وتركيبه فيما وراء المحو ؛ فضاء حركي يمنح العناصر علائقها على صعيد المفردة والجملة والشّبكة النّصية الكبرى، ما يجعل الحركيّة الشّاملة مغامرة/ مكاشفة بين أنا النّص كبياضات وأنا القاريء كمحرّض لكتابة جديدة وأنا الشّاعرة وقد منحت زمنها الابداعي بعدًا تأثيريًا، وهذا المعيار يرتكز على الطّاقة الابداعية لكلّ شاعرة.

إذن، تأتي قصيدة النّثر النّسوية- باعتبارها شكلاً دالاً لتُقيم حوارًا بين البياض والكتابة، معتمدة على عناصر بصرية يبرزها الفضاء النّصي"وقد أعتبر مالارميهMallarmé شكل الكلمات والأحرف أو شكل القصيدة على الصّفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما سماه بـ« دفعة كشتبان» .... كانت ترمي إلى إتاحة مخرج من المستوى اللّفظي للقصيدة والتّوجّه مباشرةً إلى العين، لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعًا آخر من الرّمزية"[2].

أتاح الأفق الشّعري للمبدعة الجزائرية مخاتلة أساور الأنوثة في حلبة النّص فإن غابت تمنّعت وإن حضرت توارت في اندهاش البياض الذي يتعالى بالمسكوت عنه، والأسرار وهي تُناسل قارئًا تربّى على انزياحات لغتها، تعوّد مكرها وصليل حروفها، يتأمّلها ويقبل لعبتها اللّيلية، ليكشف بعض"ما أرغم في القصيدة على الصّمت"[3].

1- صلاح فضل : أساليب الشّعرية المعاصرة ،ص 151 بتصرّف.

2-جاكوب كراك : اللّغة في الأدب الحديث، تر: ليون يوسف وعزيز عما نويل، ط1، دار المأمون، العراق، 1989، ص ص 257- 259

3- ميشيل فوكو : حفريات المعرفة، ص 111

بينما تتحدّد الهوية الإيقاعية لقصائد أخرى بفاعلية البياض، كما هو الشّأن في "**أشياء الأنثى الأخرى**" لنادية نواصر، تقول :

حين جنّ اللّيل جنون وهاجمتني عيناك ...
واقتحمني صوتك، مشتعلاً بالشّوق والحنان
أدركت أنّ الخنجر الذي استأصلتك
به هو نفس الخنجر الذي استأصلت به كياني
وأنّ المذبوح هو أنا لا أنت ...
والمستأصل هي روحي لا أنت ...!
وأنّ جميع القرارات تندّد بموتي لا بموتك
مراراً رجوتُك أن تخرج من تفاصيلي برفق ..
وحذّرتُك ألاّ تجرّ معك تلافيف روحي ...
لكنّك تعمّدت الاستبداد بمطارات قلبي السّرية
اليوم كتب طبيبي الشّرعي
على مساحات صدري وخصري:
أنّ مرضي المزمن (هو أنت)
وكم هو مرير أن يطعنك طبيبك
بمرارة علّتك[1]

تبدأ القصيدة بأسطر شعرية طويلة، وهذا يعني أنّ حجم "**الصّوت**" الذي فرضته الكتابة أكبر من حجم "**الصّمت**" الذّي فرضه البياض، لذلك جاء إيقاع النّص ثقيلاً متباطئًا، مُسايِرًا للأسلوب الحكائي الذي أنبنى عليه المقطع، الأمر الذّي يوهِم القارئ بالانتقال من الشّعر إلى النّثر، كما أنّ ايغال السّواد أتاح له فرصةَ التّأمّل في الفضاء المكاني الموّزع بين **الكتابة** و**الفراغ** ومع ذلك تعود القصيدة من حينٍ إلى آخر إلى التّسارع الإيقاعي / الانتقالية الإيقاعية، حين يمتدُّ السّطر الشّعري ويتقلّص، وذلك تبعًا لحركة الفعل الشّعري والحدث الشّعري.

1-نادية نواصر : أشياء الأنثى الأخرى، ط1، فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ص 24، 25.

4-1-2-إيقاعية علامات الترقيم:

تعدُّ علامات التّرقيم أحد الدّوال الهامة داخل النّص الشّعري وإشارات ضابطة للقراءة ،وذلك بوضع رموز مخصوصة في أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النّبرات الصّوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة[1]، لذلك عُدّت مكسبًا تاريخيًا " مفيدًا للتّواصل الإنساني وضرورةً حتميةً اقتضاها الانتقال التّدريجي من ثقافة الصّوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب"[2]

فكان لا بد من إضاءتها والكشف عن الدّور البارز الذي جعل الشّاعرة ترتكز عليها ،لبثّ المكبوتات الدّاخلية وإفشاء الأسرار الشّعورية التي تعجز عنها اللّغة بسوادها الخطّي " ما يمنح النّص مزيدًا من النّغم يضفي على صوره المجازية صورًا ايقاعيةً تبعث فيها حركة تزيد من حيوية الصّورة الفنية للنّص الشّعري، إذ تقوم بنوع من اشتقاق للنّص أو بالايجابات عن سؤال يؤرق قارئ النّص كما تقوم بإحداث صدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه"[3]

ونتبيّن تمظهراتها إلى جانب الأبجدية وتفاعلها مع غيرها لنسج الواقع الشّعري ببراعة في قصائد النّثر النّسوية ،وكيف تطوّعها الكاتبة لأغراض فنية وجمالية ومقصدية يجدر بنا تأطيرها واستجلاء نبرها، ومن نماذجها هذا المقطع من قصيدة "**لا تسألي**" للشّاعرة جميلة كلال:

أستنجد دفئًا

يحتوي .. غضبي .. طيشي

نداء كلّ طفولتي ...

لا تسألي

إن كنت أحبّك

يا حبيبتي

إنّي لست أدري ...؟

1- ينظر: أحمد زكي: الترقيم وعلامات في اللغة العربية، مؤسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص12.

2- ينظر" عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ضمن مجلة الفكر/ مج 26، ع2، الكويت، 1997، ص 305.

3- عبد الرحمن تبرماسين: قضاء النص الشعري ، القصيدة الجزائلرية نموذجا، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، نوفمبر 2000، ص 179

إن كان حبّك ... دما يسري في الرّوح

وضياء

في معابد العشق

تتراشقه

الأرواح ... الأشواق ... وفراشات وحدتي

لا تسألي...؟.[1]

تحتل النّقطتان الأفقيتان (..) والنّقاط الاستمرارية الثّلاث (...) في هذا المضمار مكان الصّدارة، إذ تجيء بين المفردات والجمل المتتابعة المبنيّة بأسلوب الفصل، حتى تهيّئ للقارئ جوًا مناسبًا للتّأمّل والإطراق حين يقف مع نبر النّقطتين ،كما تُنهي الشّاعرة السّطر الشّعري بنقاط متتابعة كما في قولها:

إنّي لست أدري ...

لا تسألي ...؟!

حيث تتظافر النّقاط مع علامة الانفعال ونبرة الاستفهام والبياض، حاملةً المتلقي إلى ارتياد التّناميات التّساؤلية التي لا تتزحزح عن كونها نوعًا من الاستغراق في مجرّة الإشارات والإيماءات التي تؤثّثها الذّات وقد هدّها الأنين والحلم الذي امتطى الدّروب، لكنّها لا تكفُّ تراشق الأشواق في معابد العشق، الأمر الذي يكشف عن ثقل الإيقاع المنجدل من الأسف والحيرة بعد قراءة الأسطر المختومة بالنّقاط المتتابعة وهو ما يجود به الفضاء المكاني الممتد، وقد سجّلت فيه النّقاط هذه السّمة للمتلقي تسجيلاً بصريًا.

أي أنّ الفراغ هنا يحيل "إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثّف إيقاع كلّ من المكتوب المثّبت والمكتوب الممحى"[2]، كما نجد لهذه النّقاط إيقاعًا مختلفًا في قولها:

أجيئ من أقصى القصيد

أخفي ... خوفي

1- جميلة كلال: رياحين الروح، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، 2009، ص ص 32، 33

2- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3 ، ص 151.

أنسى نفسي

لتنساني أمتي ...

وتجيئني نورًا بعد ما غاب عمري....

فأراني السّنابل والمروج ...

وأشتهي حينها

شعرا المشط سحري ...

وفي التّيه

أرتدي آلاه

لا أملك غيرها ...والحرف

و قليل ... القليل منّي

ألامس سرّ القصيد

ليبتسم للّحظة نجمي

وتشرق شمسي ... [1]

لا بد لمن يقرأ المقطع أن يكتشف حركة الذّات وهي تنساب في رحلة البهاء الكتابي والوجودي، وما تستلزمه الكلمة من سحر ،بغية تأهيل الجسد النّصي لتصل الذّات فيه بالكلام إلى حدوده القصيّة، ما من شأنه أن يكسر ثقل الحركة الايقاعية وينقل القارئ إلى إنسيابية إيقاعية يظلّ تحت تأثيرها زمنًا طويلًا، وإلى هذه الحركية يختلف (م2) عن سابقة (م1) حين تنعزف محتملاته مصادمة ما حبكه بكليّة البنية المكتوبة والفراغية.

والذي باستطاعتنا تلمّسه في النّصوص المبنية بتقنية نقاط الحذف هو " تسجيل سمة من سمات الآداء الشّفهي بصريًا"[2] بأكثر من صورة وموضع، راغبةً التّأكيد على الايحاء المنسوج بين علامات التّرقيم والإيقاع والدّلالة، مثلما هو مجسّد في قصيدة "**غيرة**" لزهرة خفيف:

... وقد حان حيني !!

أخيرًا وجدتك ...

1- جميلة كلال: رياحين الروح،ص ص18،19،20.

2 – محمد الصفراني: التشكيل البصري، ص 206

عند جذع الشّجرة !!

نمت ولم أذق طعمه!!

خيّل إليّ أنّك ...

طفل فقد أمّه!! ...

دنوت صامتة ...

بعيني أرعاك !!

كان بودي،،، لو ألقي عليك وشاحي،،،

معبّأ بأشواق حنيني

كان بودّي ،،، لو نرجع كرّتين عندها،،،

سدرة المنتهى[1].

تتدوّن إسقاطات المتن عبر التّوزيعية الجديدة للنّقاط التي تحلّت في بداية السّطر، حيث تصوّر الشّاعرة بأسلوب قصصي بهجتها التي ينحتها آدمها بلهفة مربكة ،ورغبة مذهلة تصاعد إزاءها عطر اللّقيا المفعم بقداسات الوهلة الأولى، ولعلّ الفجوة الأسيّة (**أخيرا وجدتك**) هي ما زاد من تلعثمها في سردها، وإلى ذلك يعود السّبب في ابتداء الكلام بمحذوف بداية غير عادية، ثم عطف عليه بالواو التي تشير على حذف المعطوف عليه، وتؤكّد أنّ جملة البداية هي امتداد لذلك المعطوف عليه / المحذوف الذي حاول الاحتفاظ بصدارة النّص إلاّ أنّه لم يفلح نظرًا لتلعثم الشّاعرة، ما جعل من هذه العبارة محورًا افتتاحيًا ومركزًا دلاليًا تولّدت منه عبارات المقطع الآتية.

وبالتّالي، تعيّن على نقاط الحذف محاورة الواقعي حين تأخذ منه فجائيته،ومن الشّعر انخطاف رؤياه، ويتعيّن على الشّاعرة ممارسة طقسها السّري لتدشين الحلول الإيقاعي وفق ذاكرة بصرية تستقيم على قاعدة الذّاكرات.

وعليه فإنّ وضع الشّاعرة لمجموعة من النّقاط السّود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها أو بين كلمة أو أخرى داخل السّطر الواحد أو بين السّطور كفاصل بصري، والتّنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيّب بنحو مقصود من قبلها ...، ووضعها مجموعة من النّقاط في مكانه علامة

1- زهرة خفيف: تباريح الروح، دار الأوطان، الجزائر، 2016، ص ص 102.101.100

على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصّمت[1]لذلك يتواصل الصّوت الصّامت والكلام الخفي الذي تمثّله علامات التّرقيم والبياضات النّصية التي تتخلّل الأسطر الشّعرية مع السّياق الدّلالي للعلامات اللّسانية كما في قول الشّاعرة زينب الأعوج:

ففي وهج

وهج العيون

يا وطني

و يا .. وطني ..

يمكنك أن تنام .. ؟؟؟

وأن تنام .. ؟؟؟

و .. أ.. ن..ت..ن..ا..م !!! .. ؟؟[2]

ليس يخفى أنّ نبر الضّيق والتّعب والأوضاع الكابوسية التي عانتها البلاد قد انعكس على مساحة الصّمت الوارد بين أداة النّداء والمنادى (**يا .. وطني ..**) وعلى اللّغة المتقطّعة (**و .. أ..ن..ت..ن..ا..م**) تعبيرًا عن البُعد النّفسي الذي جسّد تقطيعها ما يشبه ركحًا خلفيًا يغفو فيه الوطن بعد نكء الجروح وتجاوز العقبات التي تجرّع انكساراتها.

كما تسترسل علامات الاستفهام والتّعجّب في التّتابع والتّجاور بشكل لافت، بعد أن فضّلت الشّاعرة الصّمت بدل الصّراخ اللّا مجدي، موكلةً المهام لها ،كيما توحي بما لم تستطعه الأصوات الصّريحة، فإذا كانت الأولى تشاكل الحيرة والمواجهة وتلحّ في طلب الحقيقة فإنّ الثّانية تحيل على التّوتّر والدّرامية ،كما تؤشّر أيقونيًا على المواقف والأزمات النّفسية والانفعالية وكلّ منهما يرسّخ عامل الدّهشة بإيقاعه القوي، ولا ريب أن يولّد هذا التّفاعل التّناسبية بين الامتلاء والفراغ حيث يجسّدان معًا ايقاعًا بصريًا فضلاً عن فاعليتها التّأثيرية في المتلقي .

***غياب علامات التّرقيم:**

1- ينظر: أحمد جار الله ياين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، ضمن مجلة أبحاث، م2، م4، كلية التربية الأساسية/ 2005، ص 172.بتصرّف.

2- زينب الأعوج: راقصة المعبد، ص ص 171، 172

من المؤكّد أنّ إيقاعية علامات التّرقيم مرتبطة بضبط نبر الصّوت كونها تشكّل شفرةً لسانيةً وكرافيةً خاصةً، وعنصر إلحاح في مواصلة القراءة ،كما تعدُّ أحد أهمّ الدّوال داخل النّص الشّعري لأنّها تُفعّل إنتاجية المعنى والإيقاع "فهي شاهدة على أنّنا نتكلّم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا ويدينا وجسدنا كلّه، وهذه الوظيفة الرّئيسية قابلة للتّفريع إلى ثلاث هي الوظيفة الدّلائلية والوظيفة التّواصلية والوظيفة النّحوية"[1]، إلى جانب ذلك أصبح عدم استخدامها موظّفا لغاية شعرية أيضًا.

إنّ غياب أو تغيير علامات التّرقيم غالبًا ما يكون سببًا في اتّساع الدّلالة وإنتاج معنى نقيض، لهذا السّبب –حسب ليوطار– امتنع ارسطو عن ترقيم نصوص هيراقليطس خوفًا من منحها معنى مضادًا.[2]كما منع ملارميه ترقيم النّصوص الشّعرية لأنّ ايقاعيتها تكفي، وهكذا اجتهد في تجريدها من طبيعتها عن طريق نقلات لا تحدّد حافات المعنى، بل تمنح رسم شكل معين، يقول في هذا الصّدد "... خذوا نصًا وضعوه جانبًا ولا تتركوا إلاّ علامات التّرقيم، إنّ هذه الأخيرة تعتبر مفضلة لأنّها تمنح صورة النّص واتّساقه، في حين يبقى مدلوله جليًّا بما فيه الكفاية حتى في غياب علامات التّرقيم"[3]

لذلك نجد بعض الشّاعرات الجزائريات لا يلتزمنها في قصائدهنّ النّثرية ،كما هو الشّأن في ديوان (**عطب الروح**) لزينب الأعوج، إذ لم يرد التّرقيم إلاّ نادرًا على مدار 171 صفحةً،تقول:

تسأليننني في لون دمعي
وعن وزن الوجع وعن مساحات النّواح
تطلبين أن أهزّ النّوم في مضجعه
قبل أن تفجعه الكوابيس
وقبل أن يتقاطر حملة عشبًا يابسًا
تسأليننني عمن رحلوا في أوّل النّور
وعمن تكفّن الورد بعطرهم
وعمّن ترجّلت التّربة لتقبيل أقدامهم

1 – محمد بنس: الشعر العربي الحديث، ج3، ص 121
2– ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص109
3– ينظر: المرجع نفسه، ص110

ونحن مازلنا على موعد النّار[1].

و هذا الغياب لا يمكن أن يعاد به إلى الصّدفة، لأنّه غياب دالٌّ لا يحصر الأفق الدّلالي للنّص، إنّما يفتحه على احتمالات متعدّدة. وفي المقابل ،هناك شاعرات أخريات بالغن في وضعها وفي غير مواضعها ربّما "لدوافع تأنّقية واستعراضية أخرى"[2].ونوجز غياب علامات التّرقيم إلى اعتبارات:

- الرّغبة في اتّساع الدّلالة وإنتاج معنى النّقيض.
- لأنّ إيقاعيتها تكفي – بتعبير مالارميه– أي يمكن للإيقاع أن يقوم مقام علامات التّرقيم في ضبط الدّلالة وتوجيه المتلقي.
- يغدو مجال النّص مفتوحًا أمام تعدّد القراءات وما ينجرّ عن ذلك من انعكاسات تأويلية .
- غيابها يبرز نغمية النّص البصرية.
- دليل على التّحرّر والانفتاح "فالايقاع الجديد –بهذا التّصور– وليد ثقافة العين بخلاف الإيقاع القديم الذي كان يستجيب لمقتضيات ثقافة الأذن"[3].

4-2-إيقاع التّشكيل: اختراق سلطة المكان.

لا تتحقّق "إرادة الكتابة"[4] إلاّ بتجاوز مدى اللغّة وكسر نظام الشّكل المألوف من خلال التّعبير بالصّورة البصرية في"محاولة سدّ الفراغ الذي أحدثه ضعف الصّلة بين الكاتب والمتلقى باندثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجمالية والملامح التّعبيرية وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادئية والسريالية وغيرها من التّيارات الشّعرية والفنون التّشكيلية التي وجدت طريقًا إلى الشّعر العربي الحديث بهدف التّمرّد على المألوف والرّتيب"[5].

ضمن هذه الحرية التي جعلت النّص تدفّقًا والشّكل تخلّقًا، تؤدّي القصيدة النّثرية النّسوية دورها في تنمية حدوس القارئ بما تضيفه من مقترحات ترفض عبودية الشّكل ،وتستجيب لمغامرة الخروج من

1- زينب الأعوج: عطب الرّوح، ص 127.

2- فواز عبد العزيز اللعبون: شعر المرأة السعودية المعاصرة، ص 614.

3- أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحاثية، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشروك، بيروت، 2007، ص 410

4- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جاهد، ط1، دار توبقال للنشر، 1988، ص 144

5-إمتنان عثمان : شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 2001، ص 43.

المتعاليات، وما توظّفه من أنماط بصرية "تبدو وكأنّها قد لصقت في جسد القصيدة، إنّها تشبه لوحة معلّقة على الجدار، فهي ليست جزءً من هذا الجدار لكنها مع ذلك غيّرت ملامحه وأضافت إليه معاني جديدة، أنماط الأساليب البصرية منها التّرقيم وتقسيم المقاطع والبياض والسّواد والأشكال الهندسية.... ، وتلعب دور اللّوحة على الجدار في انتقال المفاهيم الموجودة في ضمير الشّاعر العاجز عن بيانها شفاهيًا"[1].

4-2-1-تشكيل السّطر الشّعري:

استحال النّص إلى أراض لا تحكمها الممارسات الثّابتة و لا المسلّمات التي ظلّت تلجم المعنى و تمدُّ ظلّ وصايتها عليها بل "إنّ تشعّبات توزيعاته الخطّية و ما يحدث فيه من توالجات في مستوى العلاقات التي يحدثها مع مرجعيات ليست شعرية بالضّرورة"[2] ،ما يحدّد بناءه الهيراقليطي بالمعنى الذي يعطيه للحياة وقابليتها للتّغيّر الدّائم.

في ضوء هذا المعنى، نفهم تعدّد التّوزيع الكتابي الخطّي في النّص، فحتى ما كان يبدو في حداثة القصيدة توزيعًا شعريًا متميّزًا ، تحوّل إلى توزيعات متداخلة تبني إيقاعها بحرية، هذا الاجراء يُخوّل للشّعر أن "يمرح في عرائه البدائي ويعيد اختيار مواقع إقامته" [3] كما يفتح المجال أمام التّشكيل البصري للسّطر الشّعري في تنويعاته الحرفية المتتابعة وعلاقتها بموسيقيتها الدّلالية، وما تقترحه من تشكيلات ترتبط بالإيقاع الشّخصي كما يسميه ملارميه، وهي الخُطوة التي حَدَت بالنّص إلى خلق نوع من الإيقاع البصري المساوق لإيقاع الجمل و الأفكار وذلك بالنّظر إلى:

1-المسافة السّطرية:

نقصد بها " المسافة التي يقطعها السّطر الشّعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقّفه" [4] من خلال تفاوت أو تساوي أطوار الأسطر الشّعرية، هذا التّفنن الذي استنفذت صوره في وقت قصير هو ما يجرُّ حتمًا إلى توسيع مفهوم الإيقاع من خلال الاحتدام بين إيقاع الذّات وإيقاع العالم حيث يغدو

1-عبد المجيد ناجي العذاري: أسلوب (الكولاج/ الملصق)، ضمن مجلة كلية التربية، جامعة واسط، 2014، ص 58.

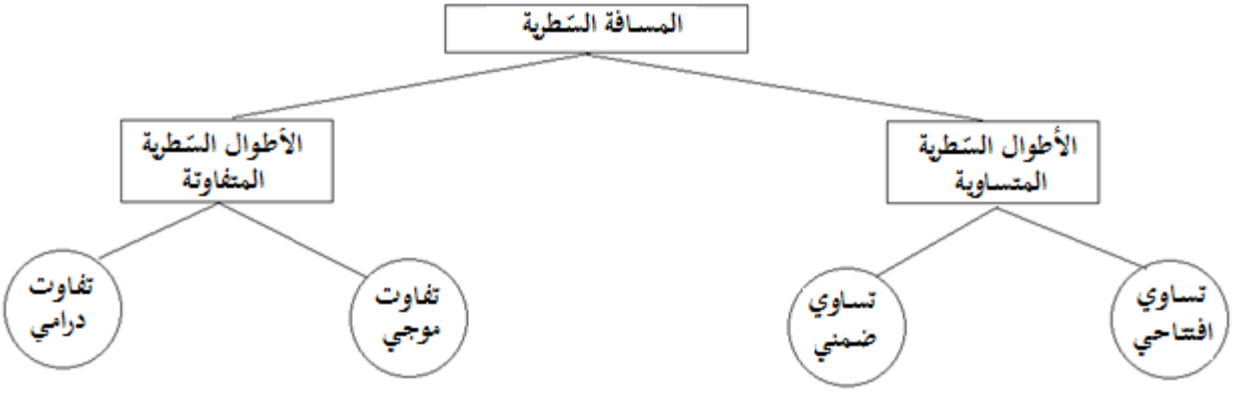
2- صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ص49

3- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص 141

4- محمد الصفراني، التشكيل البصري ص 171

السّطر أداة طيعة في المجرى الإيقاعي العام، فالنص مثل الشّخص لا يعرف إلاّ "بواسطة الإمكانات المختلفة لوجوده"[1] كما يقول هايدغر.

نمثّل ذلك في المخطط الآتي:[2]



*** المسافة السّطريةالمتّفاوتة:**

إنّ الاختلاف في أطوال الأسطر الشّعرية يعني خرق النّظام الذي كرّسه النّموذج وكسر نمطية السّير الخطّي حيث تتفاوت الأسطر (سطرين أو أكثر) "تفاوتًا كمّيًا من حيث عدد الكلمات"[3] وهو ما يجرُّ الشّاعرة بتعبير هربوت ريد كي تتصرّف بإبداع حسب قوانين من وضع خيالها الخاص[4].

تقول فائزة تحوف في قصيدة "مدينة التّوت":

أنا الآتية من رحم الشّقاء

من غضب قصائدنا المالحة

أزرع بصدري وطنًا يسكرني ككلام الأنبياء

آه يا عيون الرّب السّاكنة فينا

آية تصلي عمق الآية والرّمل في كفي والصّحراء

أنت هناك يستوطنك الجرح..

ومدينتي .. جرح ...انكسار

و امرأة عارية من زمن البدء

يحاصرها الرّمل صوب الرّمل

1- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص 210.

2- ينظر : محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص171إلى ص177.

3- محمد الصفراني: التشكيل البصري، ص172

4- سلمى الخضراء الجيوسي :الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص284 بتصرف

أنا وبقايا حلم .. ونصف كفن .. وتابوت

تقرأ الحيزيات مبتورة قصائدنا

.....

الكاهنة تصرخ فينا..

قمم الأوراس تنتحب..

يبقى عشقك حكايتي الأبدية

خذ كثيرًا من أشيائي

في غربتي

أبحث عنك ... عنّي.[1]

حين نصغي إلى النّص نجد أنّ التّفاوت الموجي يُسيطر على تأثيث الأسطر الشّعرية، وفي ذلك تغلّف الشّاعرة فضاءات الانفصام المنبعث من (**أجسادنا**) و(**أزقة مدننا**)، بانسياب شفيق تنتجه علائق اللّغة الملطّخة بالتّشويش والرّغبة المتناسجة مع اللّامتوقع (**الجرح، الدّمع، الإنكسار، قصائدنا المغتصبة، أجسادنا المنهكة، الإعصار ، الخطايا،** ...) وبراعم الماضي المعلّقة على مشجب الذّبول وألق الآتي المترامي على مشارف الصّقيع.

لذلك نشعر بالارتباط العضوي بين أطوال الأسطر الشّعرية –حيث تتفاوت أطوالها بين **كلمتين** في أقصر سطر **وثماني كلمات** في أطول سطر – والموجة الشّعورية المتدفّقة عبر كل سطر حيث تلوّن الشّاعرة الإيقاع بتجربتها الشّعورية حين تخضعه لانفعالها وتلوّنه بخصوصيتها أي تخضع السّطر الشّعري للمعنى ولا تتوقّف إلاّ حيث يشاء المعنى والتّعبير أو بمعنى آخر الدّاخلي / المعنى يتحكّم في تحديد الخارجي/ طول السّطر الشّعري.

وفي موضع آخر تقول ربيعة جلطي:

بوقاحة يغازلها اللّيل:

سيجيئ النّهار وأقيم في عينيك..

كالعادة !

يا ليل يا عين .. !!

غنّت لك العرب دهرًا ..

1–فائزة تخوف: أمكنة أخرى للغياب، المطبعة الرسمية، البساتين، بئر مراد رايس، ص ص 13،14،15.

والأعواد والنّايات.

ما لك يا ليل ساه..

لا تحرّك ساكنًا؟

قال اللّيل ..

لم أكن أسود..

قبل مروري بأرضكم. !!

.....

لا تمرّغ جلدك تحت شمس ..

سيزداد سوادًا ..

أيّها اللّيل .. !![1]

الملاحظ أنّ الشّاعرة بَنَت أسطرها بتقنية التّفاوت الدّرامي أي " تفاوت أطوال الأسطر الشّعرية الموظّفة للدّلالة على (صوت) معيّن وتسجيله بصريًا"[2]، وداخل هذا المنحى تتنابع الأسطر الشّعرية بهيئات متفاوتة ناجمة عن توقّف أحد طرفي الحوار عن نطق كلّ عبارة بمفردها، ما يجعل قراءة النّص كاملاً مرهونًا بتتبّع التّوقّف عن كلّ سطر، بهذا المعنى، يبدي الخطّ البياني للمقطع تعالقًا تلقائيًا لا يعرف الثّبات لا في الشّكل ولا في الصّور ولا في الرّموز، بل ظلّ بحدّته التّعبيرية كمن يرمّم شقوق الكينونة بإكسير المصالحة الإبداعية مع اللّيل المرتعش على كتف الأقدار القاحلة بتعبير نوارة لحرش، وفق هذا النّسق، انبنى الإيقاع على مفاصل الأداء الدّرامي للمتحاورَين.

* **المسافة السّطرية المتّساوية :**

يتبدّى الامتداد الخطّي للكلمات وفق قانون التّساوي "تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويًا تركيبيًا وايقاعيًا ويخرج أحيانًا قيدا التّركيب والإيقاع التّساويات السّطرية النّاتجة عن مطّ الحروف لتتساوى الأسطر الشّعرية في الطّول"[3]

تخيرنا نصين وجيزين نستجلي منهما تمظهر هذه التّقنية:

القصية الأولى بعنوان "**غناء**" لمنيرة سعدة خلخال:

1- ربيعة جلطي: النّبية، ص ص 16، 17، 18.

2- محمد الصفراني: التّشكيل البصري، ص175.

3- المرجع نفسه، ص176.

لم يكن ذنبه

حين تساقط ظلّه

عن جفون العراء

وفاض من علاه الجفاء

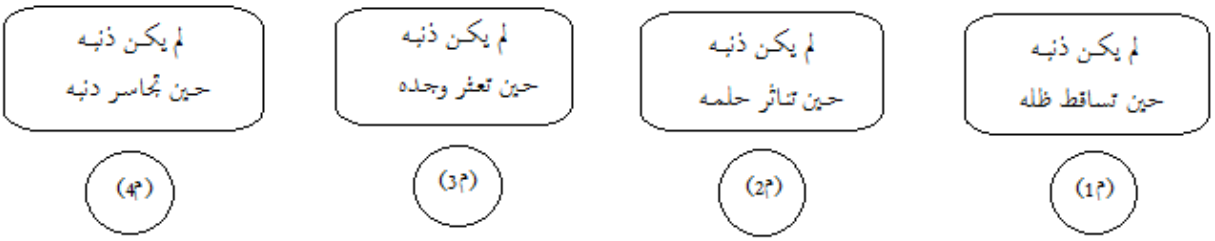
لم يكن دنبه

حين تناثر حلمه

وانزوت البلاد بعيدة

في فتوحات السّماء [1]

تنمّ تشكيلية هذه القصيدة المكوّنة من (13) مقطعًا عن تساو افتتاحي ناتج عن تكرار البنية الايقاعية والتّركيبية للسّطرين الشّعريين اللّذين استُهل بهما كل مقطع:



يمكن أن يعقد النّاظر في تشكيلة السّطرين اللّذين اشتركا في توازي البدايات بتكرار صيغة النّفي في السّطر الأوّل وباختلاف مفردات السّطر الثّاني، الصّلة بين تساوي أطوال الأسطر الشّعرية وتآزرها ايقاعيًا وتركيبيًا لتصوير الجفاء والغياب والفراغ المنكمش في تجاعيد الخواء حين انزوت البلاد البعيدة في فتوحات السّماء وفي كلّ مقطع تواصل الشّاعرة إبراز الاشتباكات الموغلة في البكاء بعد سطرين أوكلت لهما مهمّة الافتتاح.

كذلك، تقول صليحة نعيجة في "**وأنت ... معراج الرّوح دائمًا**":

ها ... "سيّدي الجليس"

به صنوبرة الاحلام

والطّفولات الشّقيّة

به علم الأعلام

والأحلام مذ كانت فتيّة

1- منيرة سعدة خلخال: أشجان الملح، ص 23

سيّدي الجليس

به هدأة النّفس

يا روعة الشّجن والأماني القصيّة

به صغري ...

به ضجري ...

به وتري ...

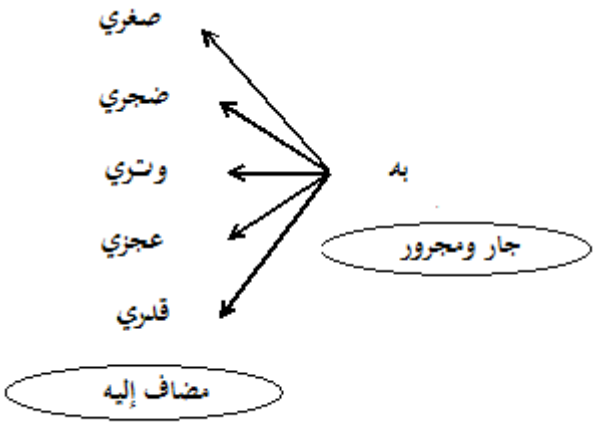
به خطواتي الحبلى بأسراري الذّكيّة

به عجزي ...

به قدري...

به ملمح الشّاعرة الشّقيّة [1]

يتكوّن النّص من (78 سطرًا) موزّعة على(09 مقاطع)، تتباين في عدد أسطرها وأطوالها إلاّ أنّ اللاّفت للانتباه في هذين المقطعين هو تساوي أطوار بعض الأسطر الواردة ضمنها، رغم اختلاف الكلمات في كلّ سطر عن سواه مثل: **الشّقيّة، الفتيّة، الذّكيّة، القصيّة** .. وعلى ذات المنوال تتساوى أطوال الأسطر (14.13.12.11.10.9) رغم اختلاف كلماتها (**صخري، ضجري، وتري، قدري**).



ولعلّ المعنى الشّعري العميق لاستدعاء تقنية التّساوي الضّمني هو تجاوب البنيتين التّركيبية والإيقاعية حيث تفصح الأسطر عن نبرها وإيقاعها حتى يُسوّى النّص كائنًا فاعلاً تدهشك تمثيلاته المركّبة داخل أنفاق الأثر الثّيمي الذي تتجاذبه.

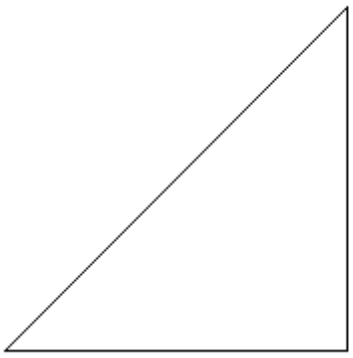
1- صليحة نعيجة: زمن لانهيار البلاهةوعهد قيصر،دار أسامة للطّباعة والنّشر والتّوزيع ،الجزائر ،2009، ص ص 82،81.

بهذا المعنى ،تتقدّم قصيدة النّثر النّسوية ساعيةً وراء الممكنات المتاحة التي تمكّنها من خلق أجواء إيقاعية جديدة تتولّد كثافتها اليخضورية من النّسيج الدّاخلي للقصيدة ولا عجب أن تأخذنا على سراديب سرّية ولقاءات إشراقية مدهشة : يقول جان كوكتو: إذا ما صادفت جملة أثارت حفيظتك، فإنّني وضعتها ها هنا لا لتكون حجرًا تتعثّر به، بل علامة خطر كيما تلاحظ مسيري" [1]

لذلك فإنّ طول الأسطر الشّعرية أو قصرها ما هو إلاّ ممارسة غير مباشرة لعلامات الوقف التي وإن أهملت في النّص إلاّ أنّها ستحدّد أو تُعوّض بتقنية السّواد/البياض[2]، ومهمّة الشّاعرة هي أن تضع هاجسًا في ذهن المتلقي ،حين تشكّل أسطرها أو حين تترك له فراغات يجب عليه ملؤها ،حتى يكتمل عنده المعنى الحقيقي نسبيًّا، وكما يرى فولفغانغ أيزر فكلُّ نصّ بلا قارئ أو قراءة هو مجرّد علامات متضامٌ بعضها إلى بعض ،ولن ترتقي إلى درجة الأدب إن لم يباشر القارئ وظيفة القراءة الأولية، فالتّأويلية، ....ومن هنا يبقى النّص مفتوحًا[3]

4-2-2- الأشكال الهندسيّة:

لقد أتاح التّحوّل على مستوى الشّكل فرصةً أكبر للانزياح الكتابي، والتّفنّن في ممارسة التّشكيل البصري على جسد قصيدة النّثر باعتبارها شعرًا أيقونيًا يتحقّق فيه مقترح الكتابة، إنّ أمرًا كهذا يجعلنا نتعقّب لحظة العناق بينها والشّاعرة على صفحة البياض حيث يُهيّء القارئ لمزيدٍ من الأسئلة.في لحظة الالتقاء، تتسلّل الشّاعرة إلى أنواع الهندسة الشّكلية، لتُعبِّر عن ذاتها، تدوّن توجّسها وقلقها، فرحها وألمها، تقول أحلام مستغانمي:



أحتفظ
بوجع أنفتك
بأسئلة غيرتك
بشكوكك ... بنوبات غضبك
بقسمي بألمي
بنومي على عتبات قلبك .

4

1- عبد الرحمن محمد القعود: الإيهام في شعر الحداثة، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2002، ص 130

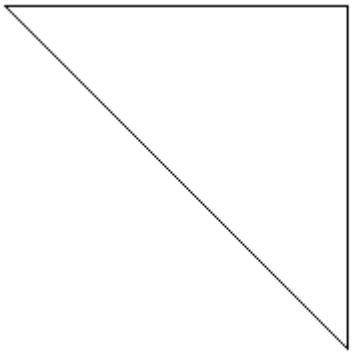
2- ينظر: نسارك زينب: شعرية قصيدة عاشور فني من خلال "رجل من غبار " ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص67.

3- ينظر: محمد اليهاجي وآخرون ،: التّلقي والتّأويل:من النموذج النّصي إلى النّموذج التّفاعلي للقراءة ،ط1،مطبعة أميمة ،فاس، المغرب، 2014،ص123.

4-أحلام مستغانمي: عليك اللّهفة ،ص 106.

يوجّه بصر المتلقي نحو شكلٍ بصري تنتظم خطوطه تلقائيا نحو مثلثٍ قائم الزّاوية من الأسفل، خطوطه وهمية لا تُرى إلاّ أنّ لها حضورًا حقيقيًا في ممارستنا البصرية، تنطلق فيه الشّاعرة من البنية الصّغرى/ الكلمة المحورية (**أحتفظ**) والتي تمثّل بصرياً الزّاوية الأولى من المثلث التي تأخذ في التّنامي من الأحادية إلى الثّنائية حتى تنثر ما تكثّف في ضفافها، إذّاك يتحوّل الوضع في السّطر الأخير (القاعدة السّفلية من المثلث) إلى البنية الكبرى حيث تشغل حيّزاً أكبر من البياض يوسّع من محيطها المكاني؛ نراها تُصرّح بالذّي احتفظت به:الوجع، الأسئلة، الشّكوك، ... وتتوالى الأسطر عمومًا حتى تستقرّ الحركة عند السّطر:"**بنومي على عتبات قلبك**"

وفي موضع آخر تقول نصيرة محمدي:



عشيــقة للمــتدى والوجـع
ملفوفة بأشواك الحيرة
احتمالات العتمة
رجلي ليس معي
ليس معي

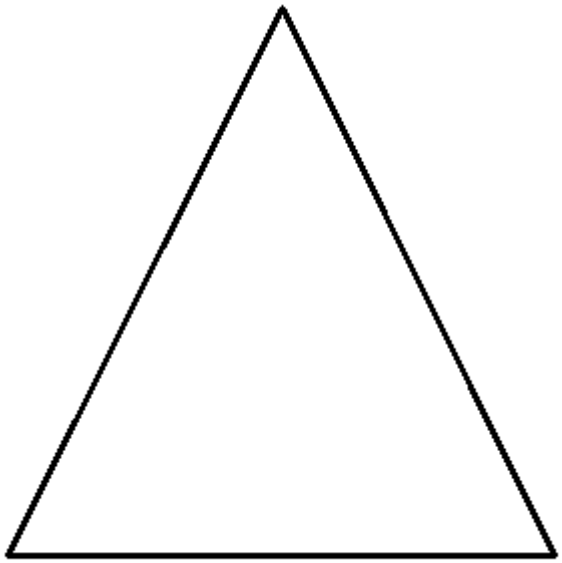
1

يأتي النّموذج الشّعري الثّاني عكس البنية السّابقة، إذ تهندس الشّاعرة معماريته بالتّوازي مع مضمون النّص، حيث تندفع الأسطر الشّعرية إلى اختزالها شيئًا فشيئًا، حين يرفض المثلث أن يكون مربّعًا يلفظ جزءه الكتابي ويطرحه على جنبٍ متوارٍ وصولاً إلى أصغر بنية مثلثية (ليس معي).

تهدف الشّاعرة من تغذية نصها بإيقاع بصري مقلوب إلى كتابة إيقاع الذّات والتّعبير عن حالتها النّفسية، وقد تلبّست بالوحدة واحتمالات العتمة، فوضع المثلث المقلوب قائم الزّاوية من الأعلى لم يكن اعتباطيًا بل يوحي بقلب أوضاع الحياة "عشيقة للمدى والوجع"، هذا ما تضطلع الأسطر الشّعرية رسمه من خلال توزيع الكلمات بشكلٍ مكثّف ومتزاحم من الأعلى لا يلبث أن يتناقص، فلو عاد (الآخر/ الرجل) لعاد الوضع على ما كان عليه وعاد المثلث إلى شكله الطّبيعي.

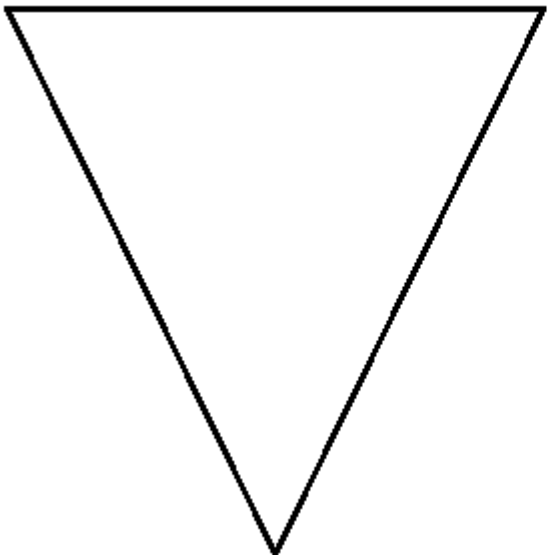
إنّ الأسلوب الذي اعتمدته الشّاعرة يسهّل على القارئ فهم التّجربة والاحساس بها على نحو أكثر فنّية وجمالية .تقول جميلة كلال في "**رياحين الرّوح**":

1- نصيرة محمدي : غجرية،ص 45.



أتعلم
كلّ شيء فيك
يستهويني
فكرك المجنون
حزنك ...صمتك
حيرتك ..خوفك من المجهول

1



أختي حين أغضب وأثور
أنسى أنّي أنثى العطور
وتصرخ بداخلي
لمرأة

2

يوجّه النّصان بصر المتلقي نحو خطوط وهمية تقوم بتنظيم كلّ نص داخل مثلث بصري – كما مثّل أعلاه– ناتج عن النّقاط الرّئيسية لزواياه الثّلاث على نحو تلقائي ،ومع أنّ المثلث لا يُرى إلاّ أنّ له حضورًا في ممارستنا البصرية ، حيث تنشيء الشّاعرة مساحة هارمونية تحفر لغتها مباهج الذّات المتناسجة ترانيمها بظلالية الحبّ رغم اضطرابها الذي يتداعى فيناهز طباعها حتى تنسى أنوثتها كلّما ارتكبت إثم الغضب ،هوذا تستحيل الذّات قصيدةً أردتها الأمواج إلى معارج تُناظر(**الحبّ، الحياة، الحلم**) مع توليدات التّحوّل الهادئة ،الغامضة ،والمتباوحة.

1- جميلة كلال :رياحين الرّوح ،ص44

2- المصدر نفسه ،ص8

كذلك يحدّد الشّكل المثلث السّمات السّلوكية للذّات المتكلّمة الواقفة بين الرّفض والتّحدّي ،رغم شبحية الحزن والتّوتّر وهذا ما يوحي به " الشّكل الهرمي من تركيز طاقاتنا على الهدف الأسمى"[1]،حيث يقف المثلث للتّأشير على المنع والتّحذير.

من هذا المنطلق المنفتح على المكوّن الهندسي الذي تجسّده لعبة الأضلاع والمتّصل بالشّكل الفيثاغورسي الذي يعتبر فلسفة لرؤية الكون ،تقارب الشّاعرة صورة العلاقة بين المرأة والوجود، حيث اختزل المثلث المتساوي السّاقين هذه الكينونة ودورات الحياة في الخصب والتّوالد لإعادة واقع العلاقة المتكافئة بين الذّكورة والأنوثة حيث توضع الأنثى في مواجهة الأشياء والعالم ، لكن كيف ذلك ؟وما العلاقة بين المثلث متساوي السّاقين والأنوثة والذّكورة ؟

بالمقدار الذي تُعبّر فيه الحمولة الرّمزية للمثلث عن الفعل المادي ،حيث يرمز للحلية الأمازيغية المعروفة باسم(**تازرزيت** ، Tazerzit)،أي **الدّبوس***إلاّ أنّه يتعدّى الوظيفة الأداتية التي يدلّ عليها المعنى اللّغوي ، فهو ليس سوى رمز للآلهة (**تانيت** ، Tanit(،رمز الخصوبة والجنس والجمال ، ويقابلها عشتار لدى البابليين وأشتوريت لدى الفينيقيين وإزيس لدى المصريين القدامى وأنا يتيس لدى اللوبيين.

أي أنّ المثلث متساوي السّاقين يمثّل تعبيرًا عن شكل من أشكال سحر الخصوبة ورمز لأصل وسبب توالد الانسان واستمراره من تلاقي الأنثى /المثلث المتّجه للأسفل ، والذّكر/ المثلث المتّجه للأعلى .

يبدو أنّ القلق الدّاخلي ينعكس على تحرير النّص، بل على ترتيب الكلمات وطريقة قراءتها "بعد أن صارت القصيدة جسمًا طباعيًا وحيّزًا مكانيًا يتفاعل مع التّقنيات الجديدة قدرَ تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"[2].وتستمر الشّاعرة في بناء معمارية القصيدة النّثرية ملاحقة تحوّلات الذّات عندما تنصهر الإيقاعات في حيّزها الأكثف، تقول حبيبة محمدي:

1- سوزان ديلينجر : التّواصل رغم اختلافنا،ص11

*تازرزيت : حلية أمازيغية جدّ مشهورة عند أهل سوس والصّحراء ،لوحة معدنية على هيئة مثلث متساوي السّاقين ، ينتهي في منتصف قاعدته بدبوس أو قضيب يحمل خاتمًا مفتوحًا ، يرمز إلى الهلال أي إلى أحد أطوار القمر الذي اقترنت به عبادة الالهة /الأم ، بوصفها ربّة الخصب Deesse de fertilite، بينما يرمز المثلث إلى رحم الآلهة / الأم أو إلى مثلثها العاني triangle pubique ، في حين يرمز الدّبوس أو القضيب إلى قرين الآلهة وإمّا العشيرة أو السّارية.ينظر : عبد الوهاب أبو صالح ، المثلث ورمزيته في الفكر السوري القديم 29 ديسمبر2016. www.alnahah.com،00:02وينظر : في ذاكرة الآلهة –الأم المغربية 5جانفي 2017.السّاعة 11:00،www.mominoun.com

2- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 294.

حين يهلُّ هواك ممزوجًا بالرّوح
تفضحني عيناك
فهل العشق ... هل فيضك
ما يحييني إذ قتلني
شوق لهواك

1

يؤازر الشّكل الكتابي المضلع المنتظم حالة الشّاعرة، وذلك بالنّظر إلى الأشكال المستترة التي تشغل البياض افتراضيًا ضمن الحيّز الطّبيعي لوجودها، وهو ما يجعلها تعزّز حركة البصر وتوجّه فعل القراءة. والشّاعرة إذ ترسُم نصّها بشكل المربّع المغيّب باعتباره أصل التّصميم في كلّ شيء ،كما اعتبره (موندريان Mondrian)، هذا الوجود الافتراضي الذّهني يُفسّره ضمير الغائب : "**يهلُّ، تفضحني، قتلتني، يُحييني ...**".

وإذا أمعنا النّظر في الشّكل بدا لنا مضلّعًا منتظماً يجمع بين مثلثين قائمي الزّاوية ومتساويي السّاقين عند الوتر، يجسدهما البياض، هو ذا يجد القارئ نفسه أمام أيقونة أخرى يُشكّلها الوجود الافتراضي وهي غياب الاستقامة وتقلّب الأوضاع، ذلك أنّ المثلث القائم دلالة على التّحدي بغيابه يغيب دوره.علاوة على أنّ وضعية الأسطر قد أتَت بانحناء غير طبيعي، يرسم لنا مسار حركة متغيّرة تجسّدها الدّوال "**فهل العشق ... هل فيضك/ ما يحييني إذ قتلتني**" أدركت الشّاعرة بذلك الرّوابط المفقودة/ المستترة بين الأشياء ثمّ تقلّبها وأخيرًا أعادت صياغتها "بحيث تبدو للآخرين وكأنّها تُرى لأوّل مرةٍ"[2].

لقد بات من المؤكّد أنّ قصيدة النّثر النسوّية الجزائرية نتاجٌ لمغامرة الكتابة، حين تغدو شبكة من آثار الاختلاف، ترصد دروب المتاهة تدميرًا لكلّ ما هو مؤسّساتي ،والتّنازل عن اشتراطات النّموذج الوزني لتأسيس نظامٍ وتشكيلٍ جديدين، بعد احتفائها بالسّرد الشّعري الذي منح النّص هيئةً خطّيةً مناسبةً أو حين اعتمدت لعبة (الصّوت والصّمت) كـ "مقترحٍ خطّيٍ يمكن أن يترجم إيقاعيًا إلى ميزة بصرية تتجَسّد في علامات التّرقيم المتاحة"[3].

1- حبيبة محمدي : الخلخال ،ص 32.

2-وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ضمن مجلة فصول، م16، ع1، 1997، ص 179

3- حاتم الصكر : حلم الفراشة، ص 29.

نستطيع المضي في المقترحات الإيقاعية لنذكر ثراءها تأليفاً، جماليةً وتَلَقِيًّا وتَفَرُّدًا (على المستوى الدّلالي والمستوى الصّوتي والمستوى التّركيبي)، ولقد نبّه ريتشارد مبكّرًا إلى كونه "النّسيج الذي يتألّف من التّوقّعات والإشباعات أو خيبة الظّن أو المفاجآت التي يولّدها سياق المقاطع"[1].

يضع هذا النّمط التّجريبي في قصيدة النّثر النّسوية القراءة موضع سؤال حين يقدّم أسانيده الخاصة، وقد نفخ الرّوح في رحابة الصّفحة ، وهجر مرقد المرجعيات كيما يسرد محارق النّص الذي ألقى بنفسه في منحى التّعدّد والاختلاف ، ويظلّ القارئ إزاء ذلك متشبثًا بحفنة الفراغ الذي خلّفه انسحاب الكتابة لأنّه غدا فالق إصباح المعنى ، وكأنّ الشّاعرة لم تعد تكتف بتدشين سبائك اللّغة فقط بل "راحت تبحث عن شيئ يتمّم النّقص الذي تشعر به فوجدته في السّمت الخطّي وفي الشّكل الزّخرفي وفي اللّوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبًا عاطفيًا سحريًّا ورمزيًا بين المتأمّل والعمل الابداعي والزّخرفة والقصيدة، لتمنح قصيدتها بعدًا فنّيًا وروحًا تثير الدّهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود"[2]

وغير بعيد عن هذا الرّهان الحداثي ،يتراتب التّجريد في ديوان(**كسور الوجه**)لحبيبة محمدي ليجعل من السّطور والكلمات قيمًا تكتنز فيها الكثير من الدّلالات البصرية التي تستلهم حركة الخطّ واتّجاهات الحرف وطاقاتها الكامنة في خلق خلخلة بصرية مرّةً بالأشكال وأخرى بالحركة، وضمن هذا اللّقاء والتّنسيق بين الشّاعرة والفنان التّشكيلي محمود الهندي، تكون الصّفحة قد سخّرت أعضاءها بوشوم العلاقة بين الخطاب اللّغوي اللّساني والخطاب البصري الأيقوني ضمن فسيفساء نصّيّة يتّحد فيها الشّعري والصّوري وفق شريعة المقترح الجمالي الجديد القادر على السّمو بذائقة المتلقي من جهة ومنحه دلالة أوسع حين ينطبع النّص في ذاكرته كما تنطبع الصّورة لحظة رؤيتها :

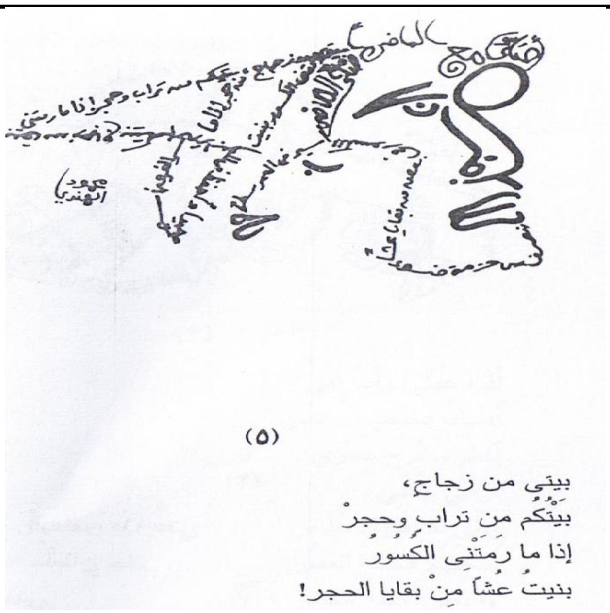
الفضاء النّصّي / المقطع اللّغوي.

الفضاء الصّوري/ الوجه/اللّوحة التّعبيرية. كما نرى:[3]

1- المرجع نفسه، ص 29، 30. نقلاً عن "أ. أريتشارد : مبادئ النقد الأدبي، تروتق: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963، ص 33".

2 – عبد الرحمان تبرماسين:البنية الايقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر،ص 171، بتصرّف

3- حبيبة محمدي: كسور الوجه ، ص62.



(٥)

بيتي من زجاج،
بيتكم من تراب وحجر
إذا ما رمتني الكسور
بنيت عشاً من بقايا الحجر!

وتأسيسًا على هذا الإجراء التّشكيلي البصري،يتقدّم الرّسم التّشكيلي/ الوجه بوصفه مركز الاستقطاب والأبعاد ، وأكثر أعضاء الجسد دلالة وترميزًا [1]، بملامح التّحدّي والتّعالي؛حيث يترافق فعل المواجهة مع حركة الرأس وملامح الوجه المصاحب لحسّ الشّموخ ويتماشى مع رغبة الأنثى في التّجاوز والاستعلاء على الآخر ، ما من شأنه أن يشحن عزمها ويمدّها بطاقة الاستمرار والقدرة على المضي كيما تحفظ لنفسها ذلك المسار التّصاعدي داخل السّلسلة الدّالة في النّص. ليترجم الرّسم بصريًا ما حاولت الشّاعرة أن تبرزه في نصّها وهي لا تفتأ تنحت بعناد وإصرار فعل المواجهة الذي يبشّر بقوة الذّات.

النّص هنا بمعنى آخر ، يرسم بالكلمات مادة بصرية كما يجسّد عبر اللّوحة التّجريدية الكسور التي تحاول الشّاعرة أن تنتشل ذاتها إذ تشكّل نصًّا يقولها، فالذّات تتلامح وجهًا يزحف كما يزحف الخطّ على خدّ الورقة بتعبير فاطمة الوهيبي[2] ، ويهيّء القارئ تبعًا لذلك ،لقراءة التّمازج وقد اختلطت العلامات اللّغوية بالرّسوم والأشكال ويعقد موعدًا مع "جمهرة المبدعين، الشّاعر ، الرّسام ، قاريء اللّغة ، قاريء الصّورة ، قاريء التّشكيل ..."[3]،أي أنّه لن يكون متلقّيًا ومستهلكًا بقدر ما يكون مدعوًا إلى الانشغال بالتّركيب البصري الذي يشي بالقصيدة اللّوحة التي تعرض فيها الشّاعرة عناصرها التّكوينية ، سعيًا منها لخلق جغرافيا جديدة وبناء حرّ منفلت من قيود الشّكل النّموذج،

1- عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية وأسئلة الذّات ، ،ص 114.

2 -ينظر فاطمة الوهيبي : المكان والجسد والقصيدة ، ص145.

3- خرفي محمد الصالح: التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة،ضمن الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر، نوفمبر،2008،ص 548.

ليفسح المجال . فيما بعد . إلى التّأويل والانتقال من دلالة المطابقة إلى دلالة الايحاء، والانفتاح على آليات البلاغة البصرية وتطلّعاتها.

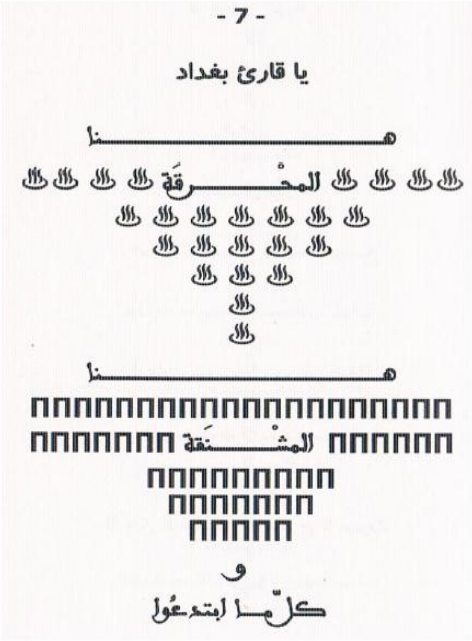
إنَّ انخراط النّص في منظومة الصّورة "يستلزم توافر امكانات شعرية استثنائية غاية في الدّقة والعمق والسّيطرة وإلاّ سقطت الصّورة في شباك المباشرة وانقطعت فيها خيوط التّخييل المشعة وتمزّق نسيجها الدّاخلي وفقدت بالتّالي عمقها الفني والجمالي الحرّ"[1]،لذلك ينشأ عن التّداخل بين الفضاءين الخطي والصّوري من علاقات مركّبة ايقاعًا وانسجامًا، تحرّر الرّمز من وظيفته التّعبيرية ونقله إلى مصاف الفعل الشّعري ،كما يحقّق "بلاغة إضافية تنقل القصيدة كأثر جمالي من مستوى التّلقي الذي تنتبه عنده الحواس من أجل إدراك العلاقات النّصية التّخييلية ،إلى مستوى آخر من التّلقي تشتغل بموجبه القصيدة في سياق تعالقها مع الشّكل البصري المستعار بمثابة نص بليغ من الدّرجة الثّانية ، لا يكتفي بأن يحقّق شعريته من خلال انزياحات لغوية تركيبية ،وإنّما يراهن على شعرية بصرية ، تتّخذ بموجبها الدّوال والمداليل المتموضعة في فضاء الشّكل علاقات عبر لغوية ،يجتاح فيها الدّال السيميائي فضاء النّص الشّعري ليرفده بدلالة مختلفة لا تدرك إلاّ من خلال البحث في أنماط الاستبدال والتّركيب (syntagme et paradigme)البصرية"[2]

كما يجد القارئ لديوان "**مرثية لقارئ بغداد**"-وهو في مجمله قصيدة واحدة موزّعة على 117مقطعًا وتمتدُّ على مدار 265 صفحة، تفتتحها الشّاعرة في كلّ مرّة باللّازمة "ياقارئ بغداد" ،وهو ذات الصّنيع الذي أنجزته في ديوانها عطب الرّوح حين اعتمدت على بؤرة واحدة "يا جدتي العتيقة" تفتتح بها المقاطع – ،كمًّا هائلًا من التّشكيلات البصرية إلى جانب العلامات اللّغوية من أجل تشكيل الدّلالات الشّعرية وفتح دارة الايحاء السّياسي والاجتماعي والحضاري،ولإبراز المسكوت عنه في الثّقافة العربية ،وقد انتهجت الشّاعرة في إخراجه أسلوبًا مغايرًا لما هو معتاد عليه في دواوين الشّعر الجزائري،تقول زينب الأعوج في مقطع من قصيدتها جاء بالشّكل الآتي[3]:

[1] – محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري ،ص 194.

[2] – وسيلة بوسيس : دلالة الفضاء الشّكلي في الشّعر الجزائري المعاصر،دكتوراه العلوم في الأدب العربي ، جامعة منتوري ،قسنطينة، 2011-2012،ص 66.

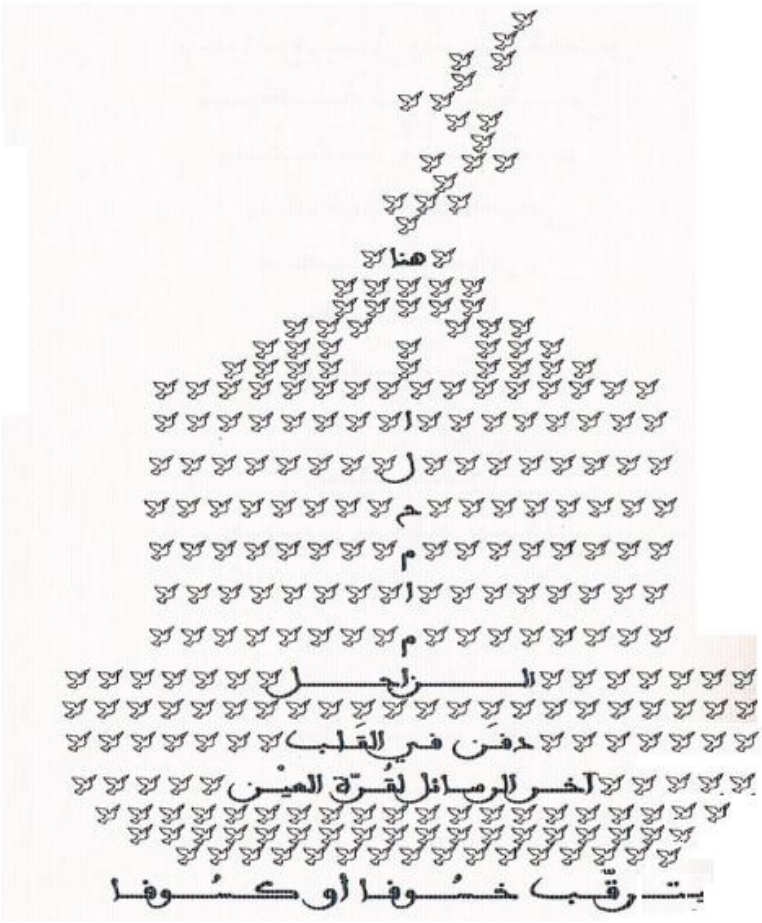
3- زينب الاعوج:مرثية لقارئ بغداد ،منشورات الفضاء الحر ،الجزائر،2010،ص23.



تخيّرت الشّاعرة رموزًا بسيطة لبثّ عناءات العراق والشّعوب العربية الأخرى التي تكابد الاضطهاد بنكهة خاصة يمتزج فيها الرّثاء بالافصاح عن مرايانا المكسورة ،فأنجز الملفوظ اللّساني"**المحرقة**"الذي يحيط بفوهات مشتعلة/أيقونات مصاحبة، لوحة شاحبة لاهثة مؤثّلة بالاشارات،تؤلّف مع ملفوظ"**المشنقة**"التي تحيطها أشكال تشبه آلات قطع الرّؤوس قرائن لسياسات القمع وأساليب التّعذيب،وممرّات تستطيع إغواء المتلقي وسحبه إلى مجرّاتها ،بيد أنّه لا يمكن ضمان لبوثه في الموقع ذاته ،لأنّه ما إن يصطدم بهذا التّشكيل "حتى تتداعى إلى ذهنه مجموعة من الدّلالات التي تصبُّ كلّها في بؤرة دلالية واحدة ،لكنّه يظلّ عاجزًا عن حصر كلّ هذه الدّلالات ،وفي عجزه ذاك تتحقّق النّشوة الجمالية ليتشكّل النّص كشبح دلالي رافض لتقديم نفسه بسهولة ويسر"[1]

وبعد التّمزّقات المستعصية على الوصول إلى استقرار،تصطادنا الشّاعرة بشباك الابهار التّشكيلي والابهاج الدّلالي،حيث اختصرت في المقطع الآتي مشهديات أخرى تلاقح الحلم وتمحو الواقع بالتّوقّع ،وتردم الجرح بالمكابرة ،وتخرج زهرة التّفاؤل والأمل من برعم إمكانها التّاريخي ، تقول:

1- مختار ملاس :دلالة الاشياء في الشعر العربي الحديث،عبد الله البردوني نموذجا، اصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ،2002،ص117.



تَعبُر مدلولات السّلام شقوق النّص بهيئة نسق تمثيلي أدّته حركة الحمام التي تحطّ وتطير ،حيث تغرّد الشّاعرة مع أسرابها أملاً بالسّلم تارةً وبالحلم تارةً أخرى،لذلك نراها ميّالة إلى فرش الرّؤية الشّعرية بالرّموز والدّوال ،التي تتشاكل معًا كما تتشاكل الصّبغيات في شريطها الحلزوني ،وذلك من خلال لوحة لآنية فخارية موشاة بالحمام ،الذي ينطلق من قاعدة الآنية /الجملة الفعلية (**يترقّب خسوفًا أو كسوفًا**) ،صوب الأعلى حيث المكان الذي يجسّده الملفوظ (**هنا**)،كما استفادت حركة المقطع من مزايا البياض في تخليق صورة لقلب يعلو النّص.

وإلى هذه الحركية يفرز نص زينب الأعوج محتملاته إلى السّطح حيث الحلم المنطلق هو الحمام الذي لم ينهكه السّفر إلى وكر السّلام. ورغم العذاب الذي اعترى النّص لحظة هتكت الصّورة عري الواقع، إلاّ أنّها تحاول أن تجد عالماً جميلًا ،وجدته في طبائع الحمام ؛في إصراره وإقدامه وعزيمته ووفائه وألفته للمسكن ،سبيلًا للتّعبير عمّا يختلج في نفسها وما تحلم به وما تعايشه من واقع (**وطنًا،حلمًا، حبًّا ،أملاً، جسدًا**)،لذلك فإنّ قيمة رمز الحمام في شعرها لم تكن فقط لأنّ لها دلالات ايحائية عبر

العصور* ؛ارتباط رمزه بالتّراث الشّعبي والحضارات وأماكن العبادة وقصص السّلاطين والحكّام وذاكرة الشّعر العربي ،فحسب بل لأنّه يختصر ما تبقّى تجريدًا للواقع وتجسيدًا للذّاتي،لأجل ذلك حمّلته رسالتها على نحو يفسح للقارئ تلقّيها .

تحاول القصيدة النّثرية أن تستعيض من خلال التّعبير بالصّورة عن مبدأ التّعبير باللّفظ – الانتقال من التّشكيل الخطّي إلى الفضاء الصّوري– لسدّ الفراغ الذي أحدثه ضعف الصّلة بين الشّاعر والمتلقي باندثار الوظيفة التي تبرز القيم الجمالية والملامح التّعبيرية [1].

ومن ثمّ يُعدّ تنظيم الشّكل الكتابي ضرورة دلالية لتجلّي النّص الشّعري لأنّ"الشّكل الخطّي لا يمثّل أسلوباً ولا نظامًا تعبيريًا في أيّ لغة طبيعية ، أمّا الحال في النّص الشّعري فإنّه على العكس من ذلك ،إذ إنّ التّرتيب الكتابي للنّص يأخذ أهميته الخاصة"[2].

وقد حرصت الشّاعرة الجزائرية على تحويل البياض إلى نص مواز أساسه المحو الذي يكثّف إيقاعية المكتوب، فهي تعي أنّ الشّعر "إذا كان يقول بالصّوت فإنّ هذا البياض المتوزّع على النّص يدلّنا على أنّه يقول أيضًا بالصّمت وربّما كان قول الصّمت أشدّ مضاعفةً وكثافةً لأنّه في تحليقه فيما وراء اللّغة يطمح إلى أن يلتقط الرّوح ، وعندئذ نرى أنّ توزيع الكلمات على السّطور في القصيدة ليس مجرّد أداة للتّوافق الايقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللّغة ، إذ تكفُّ عن نثريتها وهي تسعى إلى

*-يعتبر الحمام رمزًا للحبّ والسّلام، وارتبطت هذه الرّمزية التّاريخية به في مختلف الثّقافات والحضارات،وأشهر حمامة هي تلك التي سكنت غار ثور الذي دخله محمد رسول الله عليه وسلّم و صاحبه أبو بكر الصّديق رضي الله عنه،حين كانت قريش تبحث عنهما ليطفئوا شعلة الحقّ والنّور،فأرسل الله العنكبوت ليحيك بيته على باب الغار وحماميتن لتجلسا في عشيهما حتى خيّل للمشركين أنّه لا أحد بالدّاخل، فارتبطت رمزية الحمام بالسّلام ،كما أرسل نوح عليه السّلام حمامة لتكشف إن كان هناك يابسة ،وفي كلّ مرّة تعود خالية في دلالة على أنّ الماء لم يجفّ بعد ولم تظهر اليابسة ، ومرّة عادت إليه الحمامة وفي فمها غصن زيتون فاستدلّ به على انتهاء الطّوفان، وقيل إنّ الرّومان أوّل من استخدمه في نقل الرّسائل،وخصّص الجاحظ في كتابه الحيوان بابًا للحمام تناول فيه حياته وطرق تربيته وتدريبه،وفي الاساطير اليونانية ،ترتبط بالحبّ والرّومانسية ،إذ تصوّر الآلهة اليونانية أفروديت مع حمائم تحلّق حولها أو تستريح على يدها ،كما تقول الأسطورة أنّها وُلدت في عربة حُملت من طيور ، وأنّ بناتها الثّقيقات السّبع في السّماء هنّ سرب من الحمام . وفي ثقافة الأزتيك القديمة تعتبر(xochiquetzal)هي آلهة الحبّ حسب معتقداتهم ،و يشاع في الاسطورة أنّها نزلت إلى الأرض بعد الطّوفان العظيم على شكل حمامة وأعطت العالم هدية الكلام واللغات وفي الأساطير الهندوسية، كاماديفا هو آلهة الحبّ الذي يُعرف بأنّه يطير على ظهر حمامة لذلك عادة ما يرمز للحمام لديهم بالحبّ. كما أنّ الكثير من اختارها رمزًا للسّلام تمامًا مثل ما فعل بيكاسو في عمله الفني (la colombe) حيث أظهر الحمامة مع غصن زيتون بمنقارها وتمّ اختيارها لتكون رمزًا للسّلام في مؤتمر السّلام العالمي بباريس عام 1949.

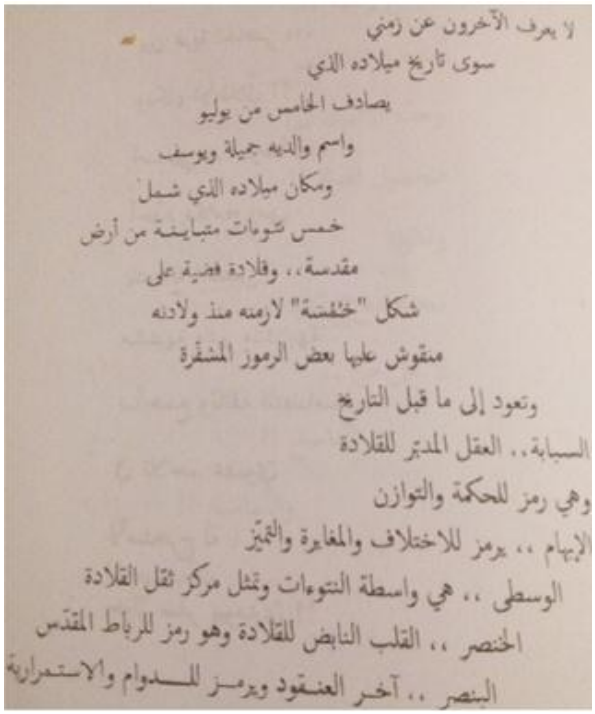
ينظر:المعاينة،12ماي2017،السّاعة 23:06،abunauaf.com

ينظر:المعاينة،12ماي2017،السّاعة23:25،racingdove.skyrock.mobi

1- ينظر: محمد الماكري ،الشّكل والخطاب ، ص 213.

2- يوري لوتمان :تحليل النّص الشّعري ، ص 106.

اقتناص فائض دلالتها"[1].هذا التّوزيع المعبّر، يتواصل في مدوّنة الشّاعرات الجزائريات ، ومن ذلك ما نجده في قصيدة جواز سفر بيومتري للشّاعرة زهرة خفيف[2]:



لا يعرف الآخرون عن زمني
سوى تاريخ ميلاده الذي
يصادف الخامس من يوليو
واسم والديه جميلة ويوسف
ومكان ميلاده الذي شمل
خمس نتوءات متباينة من أرض
مقدسة.. وقلادة فضية على
شكل "خمسة" لازمته منذ ولادته
منقوش عليها بعض الرموز المشفرة
وتعود إلى ما قبل التاريخ
السيابة.. العقل المدبر للقلادة
وهي رمز للحكمة والتوازن
الإبهام .. يرمز للاختلاف والمغايرة والتميّز
الوسطى .. هي واسطة النتوءات وتمثل مركز ثقل القلادة
الخنصر .. القلب النابض للقلادة وهو رمز للرباط المقدس
البنصر .. آخر العنقود ويرمز للدوام والاستمرارية

إنّ تأمّل النّص السّابق يُوجّه بصر المتلقي إلى خطّ منحن جسّدته حركة الأسطر الشّعرية ، ما منح النّص "اللّيونة والاستمرار ...الوداعة والرّشاقة وأيضًا بالطّراوية"[3]،وهو بهذا التّشكيل يحاكي طريق المسافر /الوطن الذي تقدّم الانعطافات المرنة للأسطر هويته المقرونة بالخامس من يوليو وبخمسة نتوءات متباينة من الأرض ، ما من شأنه أن يضمّ العناصر المتفرّقة ، وبقلادة فضّيّة على شكل خُمسة لازمته منذ ولادته.

يبدو أنّ دلالات الرّقم 5 التي تكتظّ بالحركة والتّغيّر والتّقدّم في المسير على درب الوعي لتخليص النّفس من النّواقص بعد أن اختبرت شعور الألم وعناء المسيرة ومعاناة البحث عن الحقائق التي تاهت بين الانعكاسات ومن ثمّ الصّعود بها إلى الكمال[4]، تنتشر بشكل عمقي في النّص وتلتحم مع تحوّلات التّقابل بين المسافر/ الوطن وبين الشّكل المنحني للنّص ،وهكذا تحاكي ايقاعية المقطع المجسّم عبر التّجسيد المقارب للطّريق الذي ستسلكه الذّات في رحلتها – شكلًا وأداءً – وهي تسعى للحصول على جواز سفر كيما تحدّد ملامحها التي غطّتها التّجاعيد.

1- صلاح فضل : أساليب الشّعرية المعاصرة ، ص 223.

2- زهرة خفيف : الرذاذ و الرّماد ، ص 95.

3- محمد الصفراني: التشكيل البصري، ص142.

4- ينظر: دروس علو الجفر ج2،منتديات الحكمة 9جانفي2017،الساعة22:50..www.alhekme

وينظر: نزار محمد شديد : علم الأرقام والاعداد ،ج4.9جانفي 2017،الساعة www.edracat.com.22:33

وبالتّالي، تتحوّل الأسطر المكتوبة في الفضاء المتضمّن لهذه الأشكال(المثلث ، المستطيل ...) من مجرّد معطيات بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية وترميزات تيبوغرافية تحكم هندستها ،وُظفت لا لتقرأ فقط، بل لتُشاهد كعلامات بصرية ذات أبعاد دلالية أخرى ، تفرض جهدًا تأويليًا مزدوجًا من المتلقي حتى يُركّب تلك الدّلالة المتأتية من المونولوج الشّعري الذي يتماهى في عملية الخلق والتّكوين حين"يتولّى ملء الفراغات الزّمنية وسدّ الفجوات التي بها يتمثّل أو يتشكّل حدث آخر أو أحداث أخرى وكأنّ قراءة النّص تعني – في الوقت نفسه – إعادة تركيب لها مستمدة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا"[1]

4-2-3-سيميائية الخطّ المغربي:

للتّشكيل الكتابي دورٌ في تجسيد التّجربة الشّعرية النّسوية خصوصًا وأنّنا أصبحنا إزاء نصٍ متماوجٍ ومعقّد وبؤرة بلازمية مراوغة، فلا مجال لاختزال الشّكل في قانون أو نمطٍ لأنّ الشّاعرة تُفاعلُ أسرار حدسها وخفاءات احتمالها القائمة على الامتداد والتّقلّص على جسد الصّفحة.

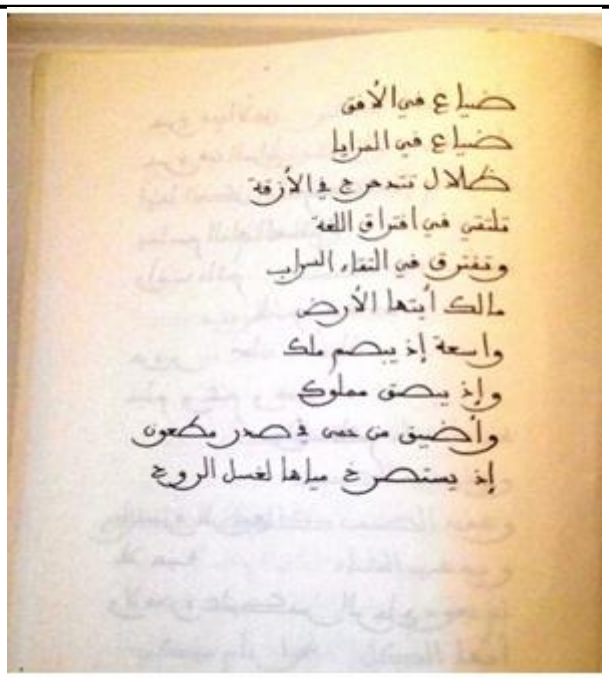
وتشفّ نزعة قصيدة النثر النّسوية الجزائرية إلى تشكيلها البصري عبر تشظيها إلى كتابة النّصوص بالخطّ المغربي أو إدراج الرّسوم في ثنايا الدّيوان، وعلى القارئ تجميع المتشظي النّاتج عن المزالق البصرية التي كسرت أفقية القراءة لديه ، وبدل أن يواجه نصًّا واحدًا عليه اقتحام أكثر من نصٍ.

إنّ هذا البرنامج الشّعري وتناميه، يظهر بجلاء في نصوص ربيعة جلطي التي أنجزت نصّها وفق المعطى التّحوّلي للشّكل البصري باعتبار الخطّ تشكيلاً مرئياً، يستفز القارئ، كما يعدّ "الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إنّ له روحًا فهو كصوت الإنسان يُعبّر عمّا في النّفس من أفكار"[2] كما نجده في نص "**قامة النّزيف**"[3]:

1- رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، ط1،منشاة المعارف، مصر ،1995،ص07.

2- محمد الصفراني: التشكيل البصري، ص 125.

3-ربيعة جلطي : شجر الكلام ،منشورات السّفير ،مكناس /المغرب ،1991،ص 87.



فاعتناء الشّاعرة بخصوصية التّشكيل البصري للحرف يدلُّ على وعيها بالبعد البلاغي والجمالي للخطّ المغربي القديم الذي حفظته – فيما يبدو – ذاكرتها كونه الخطّ الذي كتبت به المصاحف والمراسلات الخاصة،ودوّنت به أحاديث نبويّة ، ونسخت به أمهات الكتب الأدبية والنّقدية ولولاه لضاع الكثير من العلم في المغرب والاندلس.

فأوّل ما يستثيره البصر في الخطّ المغربي ذي المادة الشّعرية قدسيّة الكلمة وبهاؤها الذي يتآزر الماضي كزمن مدرك والحاضر المكان المرئي في ترسيخها ونقل تأثيرها. فضلاً عن قيمته الوظيفية، ودعوته إلى تغيير مسار الشّعر[1] –الانزياح الكتابي الجديد– ما أوجد شكلاً جديدًا في المسار الخطي المرتبط أساسًا بالنّص الشّعري، وبالتّالي، لنا أن نرصد ارتباط بنيس بالثّقافة الحروفية المغربية، يقول : "كثيرًا ما كتبنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجًا، إنّها عودة المكبوت، حاولنا محق هذا العشق بتنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذّوق وحدة الحساسية، كنّا سذّجًا لأنّ الكبت المتزايد لم يحمل معه التّصدّع المتصاعد لحاجاتنا،كان المشرق بالنّسبة لنا مصدر الحقيقة والخطأ، ولم ندرك أنّ الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن عروقنا المتعدّدة حتى ينتفي استبداد المركز"[2].

إنّ مقترح بنيس في العودة إلى الخطّ المغربي بوصفه حلًّا بصريًّا للتّواصل والتّلقي الشّعري ،وتحرير لعشق نائم، هو أيضًا اعتراف بالخصوصية القومية باعتباره أحد المياسم التي طبعت التّراث المغربي ،وتمييز لها عن الخصوصية المشرقية التي ظلّت مهيمنة.

1- ينظر :محمد بنيس : حداثة السّؤال ،ص 18.

2-محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن كتاب بيانات، تقديم : مصطفى لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، 1995، ص 84.

ولعلّ لجوء الشّاعرة إلى الخطّ المغربي يجد له تبرماسين مبرّرًا في قوله: "يسهّل من عملية القراءة ويقّرب العمل الأدبي من قارئه وفي ذلك تعويض للإلقاء واختيار المواجهة البصرية بدل المواجهة السّمعية ومراعاة إيقاع التّناسب والتّناسق بين الحروف، كما يراعي في إيقاع الوزن والتّجاوز والتّجانس بين التّفاعيل، فمثلما يبعث الشّعر بهجةً وحركةً في النّفس، يقوم الخطّ بكسر الإيقاع السّاكن الذي يطغى على المكان فيملأه دبيبًا وحركةً"[1] في الأثناء، يصير الحرف نصًّا حاويًا ويصير النّص لغةً محويّةً تنمُّ تشكيلية الخطّ فيه عن قاعدة ثقافية وأبعاد تجريدية قادرة على ترجمة مواقف الشّاعرة.

حتى ليجد القارئ نفسه مجبرا على استيعاب أشكال الخطوط و تدريب بصره على استدعاء ذاكرتها للرّبط بين خصوصيتها ودلالتها لما تختزنه من قيم تبولوجية وتاريخية إلى جانب القيم البصرية الجمالية التي ساهمت في إخراج النّصوص إلى الواجهة من منظور أكثر إفادة ونفعًا ، تكشف عن عوالم جديدة جديرة بالقراءة والمتابعة.وعلى طريقة ابن عربي فالخطّ أنثى عاشقة تستقبل بكلّ لذّة العاشقين ما ينضح النّص في روحها.

من ذلك ،فإنّ لكلّ قصيدة نثرية ايقاعاتها الخاصة ، لا بالمعنى الوزني الظّاهري للايقاع ، بل بالمعنى العميق الذي يجعل لكلّ قصيدة توتّراتها وانفجاراتها، مفاتيحها وأقفالها[2]؛طريقتها في الاستهلال أو إنهاء العبارة، وبتخلّيها عن الزّي الايقاعي الثّابت ، راحت تركّز"على حركة المكونات ، في حركة النّمو في نسيج العلاقات النّهض بينها حيث يلفّ الايقاع هذا النّسيج ، يُسوّر فضاء النّص ،يُدوّره، وذلك حين يتّخذ الايقاع شكل التّوتّر المتجوّل في النّص كلّه"[3]

كذلك فالنّص بفضل ارتسامه الخطّي الجديد "يدكّ الحواجز بين الأجناس الأدبية ، بل وبين مختلف الفنون "[4]حين تتشكّل أجزاء القصيدة النّثرية "على تفاصيل اللّعبة القائمة بين البياض والسّواد ، فطالما أنّ المساحة المكانية للكتابة غير محدّدة باطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية، فللشّاعرة الحرية المطلقة في اختيار حجم السّواد والبياض للقصيدة "[5] وتحميله بطاقات دلالية وجمالية وايقاعية مستفيدًا من الرّسم والفنون التّشكيلية وغيرها حتى لكأنّ النّص الشّعري صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدّال ومركزية العلامة[6]

1- عبد الرحمن ترماسين :البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص 169

2- ينظر: ايمان الناصر : قصيدة النثر العربية ،التغاير والاختلاف ،ص 225.

3- ينظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ،ط3،دار الآفاق الجديدة ،بيروت ،1985،ص101.

4- خميس الورتاني :الايقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي أنموذجا ط2،،دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية / سوريا 2005،ص 185.

5- محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة ،ص 48. بتصرف.

6- ينظر: رضا بن حميدة : الخطاب الشعري الحديث ، ضمن مجلة فصول ،م15، ع2،صيف 1996،ص 99.

إنّ الكتابة الايقاعية في قصيدة النّثر النّسوية والتي تنهض بوظيفة في الدّلالة الشّعرية تندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات وعلاقات البدء والوقوف والقيم الايحائية في الشّكل الكتابي؛ ترتيب الحروف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها ما يستوجب قراءة هذه الكتابة قراءة أوركسترالية أي على القاريء أن يقرأ النّص بنظرة تتناوله أفقيًا وعموديًا في آن واحد وهو ما يعني كسر خطّية القراءة واطمئنانها التّقليدي لاستمرارية الوزن والصّفحة البيضاء باعتبارها فضاءً محايدًا[1].

1- ينظر: يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ،ص11،بتصرف.

خاتـــمة

خاتمــة:

بعد هذه المغامرة المغرية في مقاربة القصيدة النّثرية النّسوية، أَجدُني مدفوعةً لقول ما يقتضيه الخِتام من قولٍ، راغبةً أن يكون القول للقارئ الحصيف، فله وحده الحقّ في أن يجيب عن السّؤال / الرّهان – سؤال البداية، بعد أن يتلذّذ بالاحتمالات المباغتة للقصيدة النّثرية النّسوية ،وإلاّ فما قيمة المغامرة إذا كانت مضمونة النّتائج سلفًا وهذا ما تفطّن له نيتشه، حين أعلن دون موارية أنّ فلسفته، سفرٌ في الممنوع، لكن بعيدًا عن أجواء نيتشه الثّورية، فإنّ الذّي يمكن استخلاصه:

1- أنّ قصيدة النّثر شكلٌ تجريبي حداثيٌ، أداة تمرّد ما ورائي – حسب سوزان برنان، أرادت زحزحة التّجربة الشّعرية عن مواضعاتها ووخز الذّائقة بجرعات جمالية مغايرة، ما جعلنا أمام وليدة يافعة مهدّدة بالسّقوط في أحضان السّياق الذي يتحوّل عطفه عليها إلى إبتلاع كاملٍ حين استعاضت عن الكيان الواحد المغلق أمام الانزياح عن إملاءات الذّاكرة وخلخلة بيت الطّاعة الشّعري، مؤسّسة توازناتها الإبداعية على الصّلة بين الفوضى والنّظام.

2- عانت قصيدة النّثر يُتمًا مؤسّساتيًا حين تعرّضت لوابل من الاتّهامات التّبخيسية كما واجهت جملةً من الاعتراضات تمثّل أكثرها في ازدواجية (الشّعر/ النّثر) أو كيف يتأسّس الشّعر من نقيضه وهو السّؤال الذي زلزل المفاهيم وأحدث هزّةً ذوقيةً لدى المتلقي، أضِف إلى ذلك فقد ظلَّ رهان الإيقاع في هذا النّوع الأدبي من أعظم التّحدّيات التي لم تُفلح مختلف التّنظيرات الأدبية في تحديد مفهومه أو طبيعته مع اتّهامات بإفساد اللّغة والخروج على التّراث والإنسياق وراء الغامض.

3- إنّ الجدل المصطلحاتي بخصوص كتابات المرأة التي تبحث عن هويتها، لم يستقر بعد، بالرّغم من أنّ الكثير من الكاتبات وحتى النّقاد يرفضون مثل هذه المصطلحات لأسبابٍ متباينة، إلاّ أنّها تتقاطع في نقطة مشتركة وهي كون هذه الأخيرة (نسوي، نسائي، أنثوي) معبّأة أيديولوجيًا وتُحيل إلى معاني من قبيل الهامشية وما كان في معناها أو يسعى إلى خلخلة المفاهيم السّائدة حول المرأة في الخطاب الذّكوري المهيمن.

4- يشير مصطلح الأدب النّسوي آليًا إلى آخر رجالي، للدّلالة على جنس المبدع، والذي يشير بدوره إلى وجود إختلاف في طرق التّفكير وبالتّالي الكتابة، وبهذا التّوظيف الشّائع لمصطلح الأدب، يكتسي هذا الأخير معنى الشّمولية القائمة على إلغاء الآخر/ المختلف جنسيًا عبر فعل الإحتواء من خلال عمومية مصطلح الأدب وكُلّيته.

5- التّراتبية الهرمية بين الرّجل والمرأة هي التي رجّحت كفّة الحضور والسّلطة والهيمنة لصالح الرّجل على حساب المرأة طيلة إمتداد المركزية الذّكورية. فقد كُرّست المرأة موضوعًا في النّص: شعرًا ونثرًا أو رمزًا لقيمة أو بُعدًا لكينونة وجودية أو ميتافيزيقية.

6- شهدت الكتابة النّسوية الجزائرية تحوّلاً كميًّا ونوعيًا ارتبط بانفتاح المرأة على المجال الثّقافي والفني وازدياد وعيها بذاتها وحضورها وطموحها لأن تحرّر لغتها من تقاليد الكبت اللّغوي والجمالي والقمع الإحتماعي، وعندما نُصغي إلى أهمّ التّجارب التي حفلت بها قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية، فإنّه يمكن لنا أن نرصد آليات تشكّلها:

- بخصوص الهوية الفردية، ركّزت الكاتبات كثيرًا على ثيمة المرأة / الأنثى، وأبرزتها على أنّها مهمّشة وذاتًا ملغاةً في مجتمع ذكوري، تخضع فيه المرأة لقوانينه أعرافه وفي ذلكم محاكمة للمجتمع الذي لا تزال الأنساق الثّقافية المتوارثة منذ القديم تتحكّم في بنيته وطريقة تفكيره، ونتيجة لدعم تلك المقولات بتفسيرات النّص الدّيني وفق المعطيات التي راقت أصحاب ذلك التّسلّط.
- حمّلت الشّاعرة نصّها ثقافةً أدبيةً أرادت بها أن ترفع السّتار على الكبت التّاريخي والاجتماعي والسّياسي ،لتدفع إلى المركز ما ظلّ زمنًا طويلاً يتنفّس تحت الظّل ما يجعل من كتابتها عملية تحرّر من كل أشكال القهر والاستلاب والإقصاء التي تمارسها عليها سلطة مجتمعها الذّكوري وإثبات الكيان المختلف والهوية المتميّزة وتبرير الوجود الرّاهن.
- استثمار قصيدة النّثر النّسوية للبنية السّردية منحها قدرًا من التّنوع التّعبيري داخل النّص، كما أقامت حوارية جمالية شكلية بين البنية المكثّفة (الإضمار، الحذف،....) والاسترسال والحكي بما يتطلّبه السّياق النّصي.

- استطاعت الشّاعرة من خلال قصيدة النّثر النّسوية أن تُقدّم لقطات وفلاشات ومشاهد سريعة – إذ لا تُقدّم على الأغلب بنية ملحمية طويلة – وأنّ اختيارها للنّموذج الشّكلي الفلاشي هو بمثابة تشظٍ للبنية الشّعرية والرّؤية في آنٍ معًا.
- الاحتفاء بالشّكل الكتابي للنّص باعتباره دالاً مهمًّا وفاعلاً في بناء الدّلالة في سعيِ الكاتبة دائمًا إلى كسر أفق توقع القارئ وزلزلة اليقين الجمالي لديه، من خلال اختراق المعايير المألوفة والانزياح عن السُّبل الفنية الشّائعة ،ولتحقيق ذلك الاختراق كان اعتمادها على توظيف عناصر الشّكل، إذ جرّبت ممكنات الخطّ المتنوعة لتعزيز الدّلالة وفتح المجال للبصر حتى يتأمّل الموجود النّصي، كما سخّرت الفراغات لتنسجم مع دلالة النّص فتعضد ما يُقال بما يُرى، وتكمّل الصّمت ما لم يقلهُ الكلام، ما منح نصّها خصوصيّة شكليّةٌ ودلاليّة.
- الحضور الطّاغي للمرجع الصّوفي، سواء في طبيعة اللّغة أو بناء النّص ومن نتائج هذا الاستثمار احتفاء الشّاعرة بالخيالي الشّعري خارج سلطة العقل، والتّوجّه نحو الباطن للبحث عن الحقائق المغيّبة، ويظهر ذلك في تعاملها مع الأشياء وموقفها من الذّات والعالم.
- حقّقت الكتابة بالجسد المتخمة بفضاءات رمزية متعددة، والحاملة لتمثّلات متباينة للمرأة الكاتبة الوجود اللّغوي والاجتماعي والثّقافي والنّفسي، كونه ثيمة أساسية لولوج هذه الفضاءات، معتمدة على ألق اللّغة وإنسانيتها، حيث تتمتّع المرأة في قصيدة النّثر بحسٍّ فنيّ مغاير يجترح من الكتابة بناءات ودلالات تتطلّع على مستوى الأشكال والمضامين والاستطيقا إلى الحديث عن الذّات، ولم تهتم المرأة بموضوعات الحبّ والجسد والحرية إلاّ لكونها تحقّق لها الاختلاف والتّميّز بالرّغم ممّا تشكّله من خرق وما تمثّله ضمن الموضوعات المحظورة في العرف الاجتماعي والقيم الأخلاقية والدّينية، الأمر الذي جعل الحركات الجسدية منخرطة في تشفير الرّسالة وتحقيق المتعة واللّذة في التّلقي، وكلّما تضخّمت دائرة الاستلاب تتّجه الأنثى إلى الاستفادة من قدراتها وتسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج، يحوّل الجسد من النّموذج الخام إلى التّعدّد الدّلالي.

7- لم يكن اختيار المرأة لقصيدة النّثر مجرّد اقتحام لأشكال إبداعية، تجرّب فيها الكاتبة أدواتها وطاقاتها التّعبيرية وإنّما كان ذلك الاقتحام لقناعة من المرأة بضرورة التّجديد والخروج من تقليدية النّسق كذلك:

- عثرت في هذا الشّكل على مطلق جمالي مفتوح، يمزج بين ما هو شعري وما هو نثري، ويضع الشّرط الجمالي في مرتبة تالية للرّؤية و التّغيّرات والحالة، وينفتح أكثر على مكنونات الذّات وجوهر الواقع.
- اتّجهت لهذا الشّكل المثير للجدل لإثبات وجودها وحرّيتها المقصودة واستنهاض براءة الذّات والعالم طائرًا نارياً من رماد المؤسّسة القمعية، بعد عصور من الصّمت اللاّ إرادي والظّمأ المعذّب إلى الامتلاء الوجودي حيث رأت أنّ جدّة الكتابة بهذا الشّكل سوف يهبها أرضيةً للتّحقق إذ تضحي آنئذٍ مثارًا للجدل والتّساؤل.
- استطاعت من خلال قصيدة النّثر أن تنال وبجدارة حقّ الإقامة في مدينة الشّعر لأنّنا أمام نصوص مشحونة بالصّور الطّافحة بالخيال والرّؤى و الفلسفات الضّاربة في أعماق التّاريخ الإنساني وهو ما يظهر من خلال توظيفها للرّموز والأساطير القديمة، حين ابتعدت لغتها عن مهمتها التّقليديّة وغدت لغة خلق وخرق تصدم القارئ بتمعنّها ومراوغتها بتناسل نصوصها داخل الصّفحة الواحدة.
- تبدو قصيدة النّثر التي تجترحها الذّات الأنثوية بكثافة وتطرّف لافت صيغة من صيغ التّحدّي النّسوي لابتداع مخيّلة أنثوية تقاوم ما كرّس كأمثولة بشرية وثيقة الصّلة بالأخلاقي و الرّومانسي والرّثائي والإمتاعي أو التّأكيد على وجود نصٍ خاصٍ يكفل الاعتبار لهذا الكائن حيث الحاجة إلى التّعبير عن خبرات استثنائية لكائن مهجوس بلوعة الإنعتاق والحضور.

8- فجرّت الشّاعرة اللّغة في محضن قصيدة النّثر متجاوزة تضاريسها بُغية الوصول إلى فضاء متعدّد الدّلالات، حيث قوّضت مألوفاتها بانحرافات ممتعة، وشكّلت إشعاعها الدّلالي المكثّف وفق هندسة تعبيرية مقتضبة ومركّزة تتلاءم وذهنية القارئ المتوتّر المهوس بالكليّات والرّافض للتّفاصيل، ولا يتأتّى ذلك إلاّ عن طريق اختراق المستوى الإمتثالي للقول الشّعري وخلخلة النّظام اللّغوي قصد

تسويغ لغة المنجز الشّعري وشعرنتها باتّجاه بلاغة خاصة لا تطمئن إلى موروث معجمي ومجازي سابق.

9- فعّلت الشّاعرة الإيقاع باعتباره طاقة ذوقية خفيّة وقيمة فنيّة متعالية تنهض معه الحمولة الدّلالية التي يشحنها الشّعر أولاً والنّثر ثانيًا. ومن ثمّ فهو المكان الذي تتثاءب فيه الأنساق الإيقاعية ذات البنية الانفجارية؛ التّكرار، التّوازي، البياضات والفراغات والأشكال ويتقاطع على امتداد أديمه الإيقاع الخفيّ الذي نحدُس به من غير وساطة من سمعٍ أو بصرٍ، لذلك فقد بشّرت قصيدة النّثر لدى المرأة الجزائرية بإيقاع جديد، أقد ر على تحرير نصّها من الرّتابة الوزنية.

تلكم أهمّ نتائج رحلتنا في عوالم قصيدة النّثر النّسوية التي وضعتنا أمام سيل منهمر من الأسئلة الحارقة كما منحت القارئ بقدر ما أخذت منه لحظة الإنصات لشروط الكتابة الشّعرية، حيث استدعتنا النّصوص النّسوية الجزائرية لفتح مغاليقها وفكّ سننها، وقد صاحب هذا الزّخم فيض من التّراشق النّقدي والتّلاسن السّجالي الذي أكّد الانثيال النّسوي العارم اتّجاه قصيدة النّثر خارج قصيدة الموازين الذّكورية ، ونحن لا ندّعي لمحاولتنا هذه إصابتها لعنصر الكمال، بل إنّ النّقصان حتمية طبيعية لأيّ بحث، وما هذا البحث سوى حلقة في سلسلة طويلة نأمل تمامها بحلقات المهوسين والباحثين، ليظلّ النّص مفتوحاً لمن يروم إجراء المغامرة.

الملاحق

ملحق 1: كرونولوجيا قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية:

السّنة	اسم الشّاعرة	عنوان الدّيوان
1982	ليلى راشدي	متاهات الصّمت، دار البعث قسنطينة
1983	ربيعة جلطي زينب الأعوج	تضاريس لوجه غير باريسي، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر. يا أنت من منا يكره الشّمس، ش.و.ن.ت، الجزائر.
1984	ربيعة جلطي	التّهمة: منشورات السّفير، المغرب
1991	ربيعة جلطي	شجر الكلام، منشورات السّفير، المغرب
1993	أحلام مستغانمي حبيبة محمدي	أكاذيب سمكة، موفم للنشر المملكة والمنفى، دار سعاد الصباح، القاهرة.
1995	حبيبة محمدي	كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة
1996	ربيعة جلطي نورة بوراس	كيف الحال، دار حوراي، دمشق عابرة أوراسية، منشورات التبيين بالجاحظية.
1997		
1998		
1999	حبيبة محمدي فوزية لرادي	وقت في العراء، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة بقايا هرم، منشورات التبيين بالجاحظية
2000	جميلة طلباوي	شظايا، منشورات التبيين، الجاحظية
2001	سليمى رحال رشيدة محمدي	هذه المرة، منشورات الاختلاف شهادة المسك ، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين ،الجزائر
2002	ربيعة جلطي زينب الأعوج خيرة بغاديد منيرة سعدة خلخال نصيرة محمدي	وحديث في السّر، دار الغرب، الجزائر راقصة المعبد ، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر،. ممرّات الغياب، ، دار هومة، الجزائر. لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر. كأس سوداء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة،

		الجزائر.
2003	ربيعة جلطي سامية زقاري نادية نواصر عمارية بلال، أم سهام	من التي في المرآة؟، دار الغرب، الجزائر. قصائد معتّقة بالأسى، عن رابطة ابداع الثقافية. امرأة المسافات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. حكاية الدّم،ط1، دار هومة ،اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر
2004	منيرة سعدة خلخال نوارة لحرش صليحة نعيجة مسعودة لعريط منيرة سعدة خلخال صونية وافق	أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة. نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة . الذّاكرة الحزينة، منشورات أصوات المدينة، الجزائر. مرايا الجسد، دار هومة، الجزائر. أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة. .في الحب والآمال والوطن، مكتبة اقرأ، قسنطينة
2005	نادية نواصر حبيبة محمدي شهرزاد بن يونس رجاء الصديق	صهوات الرّيح، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر. الخلخال، مركز الحضارة العربية، القاهرة. والبحر أيضًا يغرق أحيانًا، منشورات أمواج، الجزائر. قطوف المواسم الرّاحلة، عن وزارة الثقافة. الجزائر
2006	نادية نواصر سميرة قبلي راوية يحياوي منيرة سعدة خلخال	أشياء الأنثى الأخرى، فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين. إغواءات ، منشورات البرزخ، الجزائر. ربّما، الجاحظية، الجزائر. الصّحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة
2007	نصيرة محمدي زهرة بوسكين لميس سعيدي نادية نواصر	غجرية، منشورات أبيك. إفضاءات من زمن الدّهشة ،دار الهدى، عين مليلة. نسيت حقيبتي ككلّ مرّة، دار النهضة العربية ،بيروت. أنا اللاّجئة إلى أعشاب صدرك، طبع المؤسسة الوطنية للفنون

	نصيرة محمدي نادية نواصر رجاء الصديق نوارة لحرش راوية يحياوي ابتسام معلم سميرة بوركبة سامية بن عسو	المطبعية،الجزائر روح النّهرين، موفم للنشر،. أوجاع، عن وزارة الثقافة. الظّلال الرّاقصة، الشعبية للجيش. أوقات محجوزة للبرد، منشورات وزارة الثقافة. ربّما، صادر عن الجاحظية، الجزائر. حب في حب ،مطبعة الجيش. وهج الخاطر، مطبعة الجيش. أيقونات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
2008	صورية اينال ربيعة جلطي رجاء الصديق	عطب الذهاب، منشورات أصوات المدينة بحار ليست تنام، دار النايا، دمشق فواصل للعشق الأحمر، موفم للنّشر، الجزائر
2009	منيرة سعدة خلخال صليحة نعيجة جميلة كلال فائزة تحوف صورية مطراني سليمى رحال	العين الحافية، منشورات السهل، الجزائر زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر، دار أسامة للطباعة، الجزائر رياحين الرّوح، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر أمكنة أخرى للغياب ،المطبعة الرسمية للبساتين مجازات الخوف، مديرية الثقافة ،سكيكدة ،الجزائر البدء ،منشورات البيت للثقافة والفنون
2010	عدالة عساسلة لميس سعيدي	يوم إضافي للقيامة، منشورات اتحاد الكتاب، الجزائر إلى السينما، منشورات الغاوون، بيروت.
2011	عفاف فنوخ	بحري يغرق أحيانًا، دار الحكمة للنشر ، الجزائر.
2012	صورية مطراني	مجازات الخوف، مديرية الثقافة سكيكدة، الجزائر

	حسناء بروش	للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر
	صليحة نعيجة	ما لم أبح به لكم، دار الفضاء الحر للنشر
2013	نادية نواصر	صدى الموال، موفم للنشر، الجزائر
	منيرة سعدة خلخال	أشجان الملح، موفم للنشر، الجزائر
	نادية نواصر	المشي في محاربك، موفم للنشر، الجزائر
	زينب الأعوج	عطب الروح، يصدر عن دبي الثقافي
	نادية نواصر	حديثة زوليخة، موفم للنشر، الجزائر
	منيرة سعد خلخال	للرّيح قالت الشّجرة، موفم للنشر، الجزائر
	صليحة نعيجة	لماذا يحن الغروب إليّ، دار فيسيرا
2014	راوية يحياوي	.كلّك في الوحل ...وبعضك يخاتل،دار ميم للنشر ،الجزائر
2015	ربيعة جلطي	النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل، منشورات ضفاف الاختلاف بيروت/ الجزائر.
	أحلام مستغانمي	عليك اللّهفة، نوفل للنشر، الجزائر.
	سميرة بوركبة	ليزانكسيا، دار ميم للنشر ،الجزائر.
	أمال رقايق	الزّر الهارب من بزّة الجنرال ،دار النقطة للطباعة والنشر
2016	نوارة لحرش	كمكان لا يعوّل عليه،منشورات الوطن اليوم ،الجزائر.
	زهرة خفيف	الرّذاذ و الرّماد، منشورات دار الأوطان ،الجزائر
	زهرة خفيف	تباريح الرّوح، دار الأوطان، الجزائر
	زهرة بوسكين	غوايات المعنى، دار الهدى
	نصيرة محمدي	جسد الغياب ،عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر
	نصيرة محمدي	نسيان أبيض ،منشورات الاختلاف ،منشورات الضّفاف ،الجزائر /لبنان

ملحق 2 : كرونولوجيا الرّواية النّسوية الجزائرية

السّنة	اسم الرّوائية	عنوان الرّواية
1979	زهور ونيسي	من يوميات مدرسة حرّة
1980		
1993	زهور ونيسي أحلام مستغانمي	لونجة والغول ذاكرة الجسد
1996	أحلام مستغانمي	فوضى الحواس
1997	فاطمة العقون فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء عزيزة
1999	فضيلة الفاروق	مزاج مراهقة
2000	جميلة زنير زهرة ديك شهرزاد زاغر	أوشام بربرية بين فكيْ وطن بيت من جماجم
2001	ياسمينة صالح سعيدة بيدة بوشلال جميلة زنير سميرة هوارة	بحر الصّمت الحريات والقيد تداعيات امرأة قلبها غيمة الشمس في علبة
2002	زهرة ديك ياسمينة صالح فضيلة الفاروق	في الجُبّة لا أحد أحزان امرأة من برج الميزان تاء الخجل
2003	ربيعة مراح أحلام مستغانمي رشيدة خوازم حنين عمر	النّغم الشّارد عابر سرير قدم الحكمة حين تبتسم الملائكة
2004	إنعام بيوض سارة حيدر	السمك لا يبالي زنادقة
2005	خديجة نمري	ذاكرة الدّم الأبيض ج1 الدموع رفيقتي

	خديجة نمري عايدة خلدون	ذاكرة الدّم الأبيض ج2 سطور تُمحى وحده يعلم
2006	خديجة نمري سارة حيدر ياسمينة صالح فضيلة الفاروق	ذاكرة الدّم الأبيض ج3 الذّكريات لعاب المحبرة وطن من زجاج اكتشاف الشّهوة
2007	زهور ونيسي سارة حيدر (عائشة بنور (بنت المعمورة عائشة نمري عائشة نمري حنين عمر	جسر للبوح وآخر للحنين شهقة الفرس اعترافات امرأة أجراس الشّتاء ج1 أجراس الشّتاء ج2 رجال من السكر
2008	عبير شهرزاد كريمة معمري سميرة قبلي	مفترقات الطرق نقش على جدائل امرأة بعد أن صمت الرّصاص
2009	فتيحة أحمد بوروينة زهرة ديك	الهجالة قليل من العيب يكفي
2010	نعيمة معمري ياسمينة صالح زهرة مبارك فضيلة الفاروق ربيعة جلطي أحلام مستغانمي	أعشاب القلب ليس سوداء لخضر لن نبيع العمر أقاليم الخوف الذّروة نسيانCOMط3
2011		
2012	هاجر قويدري ربيعةجلطي	نورس باشا نادي الصّنوبر
2013	جميلة بلحاج لونيس نعيمة معمري أحلام مستغانمي	المرأة بالوضوح القاتم أعشاب القلب ليست سوداء الأسود يليق بك

	ربيعة جلطي	عرش معشّق
2014	جميلة طلباوي	الخابية
	عائشة قحام	الموت المتعفّن
2015	بشرى بوشارب	حروف الدّم
	صالحة لعراجي	ما لم تقله التّينة الهرمة
	سامية بن دريس	رائحة الذّئب
	ربيعة جلطي	حنين بالنّعناع
	ربيعة جلطي	أرائك القصب
2016	جميلة مراني	تاج الخطيئة
	نادية بوخلاط	امرأة من دخان
	مليكة رافع	عقد التّوت
	عائشة بنور	نساء في الجحيم
	كريمة عساس	سرداب العار
	آسيا بودخانة	زوايا الصّفر
	سامية بن دريس	شجرة مريم
	حنكة حواء	عايشة
	فيروز رشام	تشرّفت برحيلك
	إيمان أسماء	خربشات على غشاء الشّرف
	امينة مليكة	ظلّ الخيال
	خولة حواسنية	حيث نبض قلبي
	وهيبة حنكة	مهر اللّيل
	أسماء سنجاسي	بقايا حبّ
	منال مزهود	زنوبيا
	منجية ابراهيم	يخبيء في جيبه قصيدة
	جميلة مراني	تفاح الجنّ
	مريم نريمان نومار	حبّ من أوّل نقرة
	ناهد بوخالفة	رسائل أنثى
	ربيعة جلطي	عازب حي المرجان

	نادية بو خلاط	امرأة من دخان
	وافية بن مسعود	دوار العتمة
	عايدة خلدون	رائحة الحبّ
2017	مريم دالي يوسف	بلقيس
	مريم سبع	على شفا
	بشرى بوشارب	المهاجرة
	فاطمة بن شعلال	ذات القلبين

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: رواية حفص، دار الرّشيد، دمشق، بيروت.

أ- المصادر:

1- الأعوج، زينب: أرفض أن يدجّن الأطفال، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1983.

2- الأعوج، زينب: راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، 2002.

3- الأعوج ،زينب :مرثية لقارئ بغداد ،ط1،منشورات الفضاء الحر ،الجزائر،2010

4- الأعوج، زينب: عطب الرّوح، دار الصّدى (عن مجلة دبي الثّقافية)، الإمارات العربية المتّحدة، 2013.

5- أم سهام (عمارية بلال): حكاية الدّم،ط1، دار هومة ،اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر ، 2003.

6- إينال، صورية: عطر الذّهاب، ط1، منشورات أصوات المدينة، الجزائر، 2008.

7- بروش،حسناء: للجحيم إله آخر،ط1،دار التّنوير،الجزائر،2014.

8- بغاديد، خيرة: ممرّات الغياب، ط1، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

9- بلعاليا، زهرة: ما لم أقله لك، ط1، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007.

10- بنور ،عائشة (بنت المعمورة) : اعترافات امرأة ،منشورات الحبر ،الجزائر ،2007

11- بن يونس، شهرزاد: والبحر أيضًا يغرق أحيانًا، ط1، منشورات أمواج، الجزائر، 2005.

12- بوسيس، وسيلة: أربعون وسيلة وغاية واحدة، الطّباعة الشّعبية للجيش، الجزائر، 2007.

13- تحوف، فائزة: أمكنة أخرى للغياب، المطبعة الرّسمية للبساتين.

14- جاب الله، خالدية: للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، 2009.

15- جلطي، ربيعة: شجر الكلام، منشورات السّفير، مكناس، المغرب، 1991.

16- جلطي، ربيعة: وحديث في السّر، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2002.

17- جلطي، ربيعة: من التي في المرآة؟، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2003.

18- جلطي، ربيعة: النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل، منشورات ضفاف/ الاختلاف، بيروت/ الجزائر، 2015.

19- خفيف،زهرة : الرذاذ و الرّماد ، منشورات دار الأوطان ،الجزائر ، 2016.

20- خفيف،زهرة: تباريح الرّوح، دار الأوطان، الجزائر، 2016.

21- راشدي، ليلى: متاهات الصّمت، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1982.

22- رقايق، أمال: الزّر الهارب من بزّة الجنرال ،دار النّقطة للطّباعة والنّشر ،الجزائر ،2015.

23- سعدة خلخال، منيرة: لا ارتباك ليد الاحتمال، اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001.

24- سعدة خلخال، منيرة: أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، 2004.

25- سعدة خلخال، منيرة: الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، 2006.

26- سعدة خلخال، منيرة: العين حافية، منشورات السّهل، الجزائر، 2009.

27- سعدة خلخال، منيرة: أشجان الملح، موفم للنّشر، الجزائر، 2013.

28- سعدة خلخال، منيرة: للرّيح قالت الشّجرة، موفم للنّشر، الجزائر، 2013.

29- الصديق، رجاء: الظّلال الرّاقصة، مطبعة الجيش، الجزائر، 2007.

30- الصديق، رجاء: فواصل للعشق الأحمر، موفم للنّشر، الجزائر، 2008.

31- عساسلة، عدالة: يوم إضافي للقيامة، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2009.

32- الفاروق،فضيلة: اكتشاف الشّهوة ، ط2،رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت،2006

33- فنوخ، عفاف: بحري يغرق أحيانا، دار الحكمة للنّشر، الجزائر، 2011.

34- كلال، جميلة: رياحين الرّوح، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2009.

35- لحرش، نوارة: نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتّصال، وحدة الرّغاية، الجزائر، 2005.

36- لحرش، نوارة: أوقات محجوزة للبرد، منشورات وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007.

37- لحرش، نوارة: كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016.

38- لعريط، مسعودة: مرايا الجسد، دار هومة، الجزائر، 2004.

39- محمدي، حبيبة: المملكة والمنفى، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993.

40- محمدي، حبيبة: كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، 1995.

41- محمدي، حبيبة: وقت في العراء، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 1999.

42- محمدي، حبيبة: الخلخال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005.

43- محمدي، رشيدة:شهادة المسك ، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين ،الجزائر ،2001.

44- محمدي، نصيرة: كأس سوداء، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

45- محمدي، نصيرة: روح النّهرين، موفم، للنّشر، الجزائر، 2007.

46- محمدي، نصيرة: غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007.

47- مستغانمي، أحلام: أكاذيب سمكة، موفم للنّشر، الجزائر، 1993.

48- مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، موفم للنّشر، الجزائر، 1993.

49- مستغانمي ،أحلام: فوضى الحواس ، ط5،دار الآداب ،بيروت،1998.

50- مستغانمي، أحلام: عليك اللّهفة، نوفل، بيروت، لبنان، 2015.

51- مطراني، صورية: مجازات الخوف، مديرية الثّقافة، سكيكدة، الجزائر.

52- نعيجة، صليحة: الذّاكرة الحزينة، منشورات المدينة، قسنطينة الجزائر، 2004.

53- نعيجة، صليحة: زمن لانهيار البلاهة وزمن قيصر،دار أسامة للطّباعة والنّشر والتّوزيع ،الجزائر ،2009.

54- نواصر، نادية: صهوات الرّيح، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2005.

55- نواصر، نادية: أشياء الأنثى الأخرى، فرع عنابة لاتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2006.

56- نواصر،نادية: أوجاع، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007.

57- نواصر،نادية: أنا اللاّجئة إلى أعشاب صدرك، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.

58- نواصر، نادية: حديث زوليخة، موفم للنّشر، الجزائر، 2013.

59- نواصر، نادية: صدى الموال، موفم للنّشر، الجزائر، 2013.

60- يحياوي، راوية: كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر،2014.

ب- الكتب العربية:

1- إبراهيم، عبد الله: السّرد النّسوي، الثّقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 2011.

2- أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، ط5، المركز الثّقافي، بيروت/ الدّار البيضاء، 1999.

3- أبو زيد، نصر حامد: دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط5، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 2004.

4- أبو النجا، شيرين: نسائي أم نسوي، د.ط، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002.

5- أبو نضال، نزيه: تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية وببيبليوغرافيا الرّواية النّسوية، العربية، ط1، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر،بيروت/لبنان،2014.

6- إخوان الصّفا: رسائل إخوان الصّفا، ج3، دار صادر، بيروت، د.ت.

7- إدريس، عبد النور:الكتابة النّسائية،حفرية في الأنساق الدّالة، الأنوثة..الجسد...الهويّة،ط1،مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، 2004.

8- إدريس، عبد النور: المرأة والكتابة والجسد، دلالات الجسد الأنثوي في السّرد النّسائي العربي، ط1، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، 2006.

9- إدريس، عبد النور: النّقد الجندري: تمثّلات الجسد الأنثوي في الكتابة النّسائية، ط1، دار فضاءات للنّشر والتوزيع، عمان/ الأردن، 2013.

10- إدريس، عبد النور: التّمثّلات الثّقافية للجسد الأنثوي، الرّواية النّسائية أنموذجا، ط1،سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس/ المغرب، 2015.

11-الإدريسي، يوسف: عتبات النّص الأدبي، بحث في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، ط1، منشورات مقاربات، 2008.

12- أدونيس، على أحمد سعيد: مقدّمة للشّعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979.

13- أدونيس، على أحمد سعيد: الثّابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.

14-أدونيس، على أحمد سعيد: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985.

15- أدونيس، على أحمد سعيد: الصّوفية والسّريالية، ط1، دار السّاقي، بيروت، 1992.

16- أدونيس، على أحمد سعيد: ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ط3، دار الآداب، بيروت، 1993.

17- أدونيس، على أحمد سعيد: النّظام والكلام، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993.

18- أدونيس، على أحمد سعيد: سياسة الشّعر، دراسات في الشّعرية العربية المعاصرة، ط2، دار الآداب، بيروت، 1996.

19- أدونيس، على أحمد سعيد: موسيقى الحوت الأزرق الهويّة، الكتابة، العنف، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002.

20-أدونيس، على أحمد سعيد:زمن الشّعر،دار السّاقي،بيروت/لبنان،2005.

21- اسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994.

22-أفاية، محمد نور الدين: الهويّة والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، 1988.

23-أفرفار، علي: صورة المرأة بين المنظور الديني والشّعبي والعلماني، ط1، دار الطليعة، الجزائر، 2002.

24- الأعرجي، نازك: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النّسوية، دار الأهالي، دمشق.

25- الأعوج، زينب: السّيمات الواقعية للتّجربة الشّعرية في الجزائر، ط1، دار الحداثة، 1985.

26- بامية، عايدة أديب: تطوّر الأدبي القصصي الجزائري (1925- 1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

27- برادة، محمد: دراسات في القصّة العربية، مؤسّسة الأبحاث العربية، 1986.

28- بروش، حسناء: الشّعرية في ديوان مفرد بصيغة الجمع لأدونيس، ط1، دار أمواج للنّشر، سكيكدة.

29- برهومة، عيسى: اللّغة والجنس، حفريات في الذّكورة والأنوثة، دار الشروق، القاهرة، 2002.

30- بزون، أحمد: قصيدة النّثر العربية، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1996.

31- بلال، عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، مطابع إفريقيا.

32- بكار، يوسف: في العروض والقافية، ط1، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1990.

33- بلعلى، آمنة: خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2014.

34- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر ونقده، تح: محي الدّين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، 1981.

35- ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج، دار الكتاب، 1975.

36- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدّمة، م1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.

37- بن خليفة، مشري: القصيدة الحديثة في النّقد العربي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

38- بن السائح، الأخضر: سرد الجسد وغواية اللّغة، قراءة في حركية السّرد الأنثوي وتجربة المعنى، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

39- بن سلامة،رجاء:بنيان الفحولة ،أبحاث في المذكّر والمؤنّث ، ط1،دار بترا للنشر والتوزيع ،سوريا ،دمشق ،2005.

40- ابن عربي :الفتوحات المكية ، ج2،ط1،دار صادر،بيروت ،د ت

41- بن مسعود، رشيدة: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، ط2، دار إفريقيا، المغرب، بيروت، 2002.

42- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1997.

43- بنيس، محمد: حداثة السّؤال، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، المغرب، 1984.

44- بنيس، محمد: بيان الكتابة، ضمن كتاب بيانات، تق: مصطفى لطفي اليوسفي، دار سراس للنّشر، 1995.

45- بنيس، محمد: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاها، ج2، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء/ المغرب، 2001.

46- بوسريف، صلاح: حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2012.

47- بوسريف، صلاح: الشّعر وأفق الكتابة ،ط1،منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف،الرباط/ المغرب،2014.

48- بوشوشة، بن جمعة: الرّواية النّسائية المغاربية، ط1، المغاربية للنّشر والتّوزيع، تونس، 2003.

49- بوشوشة، بن بوجمعة: سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، ط1، المغاربة للطّباعة والنّشر، تونس، 2005.

50- بومسهولي، عبد العزيز: الشّعر، الوجود، الزمان، ط1، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2002.

51- بونجمة ، محمد: الرّمزية الصّوفية في شعر أدونيس، ط1، مطبعة الكرامة، 2001.

52- تاوريريت، بشير: استراتيجية الشّعرية والرّؤيا الشّعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر، 2006.

53- التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

54- جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النّثر، دراسات في نصوص القصيدة، ط1، دار الحصار للنّشر والتّوزيع، دمشق، 1991.

55- جاد، محمد عزت: نظرية المصطلح النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

56- الجنابي،عبد القادر: الأفعى بلا رأس ولا ذيل ،أنطولوجيا قصيدة النّثر،ط1،دار النّهار للنّشر، بيروت،لبنان،2001.

57- جودة، نصر عاطف: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس، بيروت، 1978.

58- جيدة، عبد الحميد: الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، مؤسّسة نوفل، بيروت،1980.

59- الحاج، أنسي: لن، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

60- حافظ، صبري: صورة الرّجل في روايات المرأة العربية، نور، دار المرأة العربية للنشر، 1996.

61- حافظ، صبري: الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية ،ط1،دار شرقيات،القاهرة ،1996.

62- حب الله، عدنان: التّحليل النّفسي للرّجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، ط1، دار فارابي، بيروت، لبنان، 2004.

63- حجازي، أحمد عبد المعطي: قصيدة النّثر أو القصيدة الخرساء، كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية ،دار الصّدى للصّحافة و النّشر والتّوزيع ، دبي ، 2008.

64-حرب،علي:الحب والفناء في المراة ،تأملات في المرأة والعشق والوجود ،ط1،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان،1990

65-الحرز، محمد: شعرية الكتابة والجسد، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2005.

66- حسن، عباس: النّحو الوافي، ط3، دار المعارف، مصر، القاهرة.

67-حسن، عبد الكريم: قصيدة النّثر وإنتاج الدّلالة، أنسي الحاج أنموذجا، ط1، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2008.

68- حسين، خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التّكوين، دمشق، 2007.

69-حشلاف، عثمان: التّراث والتّجديد في دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

70- حماد، حسن محمد: تداخل النّصوص في الرّواية العربية، د.ط، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

71- حمداوي، جميل: الكتابة الشّذرية بين النّظرية والتّطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2014.

72- حمداوي، جميل: شعرية النّص الموازي، عتبات النص الأدبي، منشورات المعارف، 2014.

73- حمود، محمد: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، الشّركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986.

74- حميدوش، أحمد: شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

75-الخمليشي، حورية: الشّعر المنثور والتّحديث الشّعري، ط1، الدّار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت، 2010.

76-خميس، ظبية: الذّات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات الخليج العربي، ط1،دارالمدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع،1997.

77- خوجة، غالية: أسرار البياض الشّعري، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

78- خوري، إلياس: دراسات في نقد الّشعر، ط3، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1998.

79- داغر، شربل: الشّعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1988.

80-دلباني، أحمد: مقام التّحوّل، هوامش حفرية على المتن الأدونيسي، التّكوين للنّشر والتّرجمة، دمشق، 2009.

81-دلباني، أحمد: سفر الخروج، اختراق السّبات الأيديولوجي في الثّقافة العربية، دار التّكوين، دمشق، 2010.

82-دلباني، أحمد: موت التّاريخ، منحى العدمية في أعمال محمود درويش، فيسير للنّشر، 2010.

83-الدمناتي، أحمد: مكائد اللّغة، قراءات في الشّعر المغربي المعاصر، ط1، محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الشّركة الجزائرية السّورية، دمشق/الجزائر، 2013.

84-الدوري،عياض عبد الرحمان:دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2002

85- رسول، رسول محمد: الأنوثة السّاردة، قراءات سيميائية في الرّواية الخليجية، ط1، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، لبنان، 2013.

86- رسول، رسول محمد: الجسد المتخيّل في السّرد الرّوائي، ط1، النايا للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 2014.

87-رضوان، سوسن ناجي: الوعي بالكتابة في الخطاب النّسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004.

88- رماني، ابراهيم: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

89-الروبلي (ميجان) والبازعي (سعد): دليل النّاقد الأدبي، ط2، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، بيروت، 2000.

90- زايد، عبد الصمد: المكان في الرّواية العربية الصّورة والدّلالة، ط1، دار محمد علي للنّشر، تونس، 2003.

91-زغيب، هنري: لغات الشّعر، نظم الشّعر والنّثر بين الأصول والإبداع، ط1، دار السّاقي، بيروت، 2011.

92- زكي، احمد: التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربية، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، 2012.

93- زينب، نسارك: شعرية قصيدة عاشور فني من خلال "رجل من غبار " ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.

94- سامي، نصر علي: الجسد في شعر محمود درويش، الأيروسوالتاناتوس، ط1، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2015.

95-السجستاني، سليمان بن الأشعث الأزدي:سنن أبي داود،كتاب الخراج والامارة والفيء، تحقيق:شعيب الأرناؤوط ومحمد كامل قره بللي،ج4،ط1،دار الرسالة العالمية ، دمشق ،2009.

96- السروي، صلاح: دراسات في الشّعر المصري المعاصر، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 1997.

97-السعداوي، نوال: الأنثى هي الأصل ،ط4، دار المستقبل العربي للنشر ، 1990. ،

98- سعيد، خالدة: المرأة، التّحرّر والإبداع، د.ط، سلسلة نساء مغاربيات، نشرفنك، 1991.

99- سعيدي، محمد الأمين: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الجزائر، 2013.

100- سليمان، نبيل: أسئلة الواقعية والالتزام، د.ط، دار ابن رشد للنّشر والتّوزيع، عمان، 1986.

101- السمان، غادة، القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة(12)، ط1، مطبعة دار الكتب، 1981.

102- السواح، فراس: لغز عشتار، الألوهية المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، دار المنار، سوريا، 1990.

103- شاكر، أحمد: عمدة التّفسير عن الحافظ ابن كثير، تفسير القرآن، ط2، دار الوفاء، 2005.

104- شاهين، سمير الحاج: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، بيروت، 1980.

105- شاوول، بول: علامات من الثّقافة المغربية الحديثة، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1979.

106-الصائغ، عبد الإله: الخطاب الحداثوي والصّورة الفنية، الحداثة وتحليل النّص، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 1999.

107- الصائغ، عبد الإله: دلالة المكان في قصيدة النّثر، ط1، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1999.

108-صالح ،قاسم حسين : في سيكولو جية الفن التشكيلي ، ط1،دار دجلة للنشر ، الأردن ،2008

109- صالح، صلاح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، ط1، المركز الثّقافي، بيروت، 2003.

110- الصالح، نضال: القصّة القصيرة في سوريا، قصّ التّسعينات، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.

111- الصالحي، محمد: شيخوخة الخليل، البحث عن شكل لقصيدة النّثر العربية، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، المغرب، يونيو 2003.

112- الصايغ، وجدان: الأنثى ومرايا النّص، ط1، دار نينوى للدّراسات والنّشر، دمشق، 2004.

113- الصايغ، وجدان: شهرزاد وغواية السّرد، قراءة في القصّة والرّواية الأنثوية، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت،/ الجزائر، 2008.

114-الصبطي (عبيدة) وبخوش (نجيب): الدّلالة والمعنى في الصّورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009.

115-الصكر، حاتم: مرايا نرسيس، الأنماط النّوعية والتّشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، ط1، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1999.

116-الصكر، حاتم: حلم الفراشة، الإيقاع الدّاخلي والخصائص النّصية في قصيدة النّثر، ط1، أزمنة للنّشر والتّوزيع، دمشق، 2010.

117- الطبري، على أبو جعفر محمد بن جرير: تفسير القرآن، ج1، دار الفكر، بيروت، 1984.

118- طرابيشي، جورج: الأدب من الدّاخل، دار الطّليعة، بيروت، 1981.

119- طه، جمانة: المرأة العربية من منظور الدّين والواقع، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

120- الظاهر، رضا: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النّساء، ط1، دار الهدى للثّقافة والنّشر، دمشق، 2001.

121-العايب، سلوى بالحاج صالح: دثّريني يا خديجة، دراسات تحليلية لشخصية خديجة بنت خويلد، ط1، دار الطّليعة، بيروت، مارس 1999.

122- عباس، إحسان: اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، ط2، دار الشّروق، عمان، 1992.

123- العباس، محمد: ضد الذّاكرة، شعرية قصيدة النّثر، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، 2000.

124- العباس، محمد: سادنات القمر، سردانية النّص الشّعري الأدبي الأنثوي، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2003.

125- العباس، محمد: شعرية الحدث النّثري، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2007.

126-عبد المنعم، الحنفي: موسوعة الطّب النّفسي، ج1، ط4، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2003.

127- عبد المولى، محمد علاء الدين: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النّثر أنموذجا، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2006.

128- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

129- عبيد، محمد صابر: مرايا التّخييل الشّعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 2006.

130- عثمان، امتنان: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ط1، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمان، 2001.

131- عروس، محمد: التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، نصوص من دسّ خف سيباوية في الرّمل لعيد الرزاق بوكبة، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2014.

132- العظمة، نذير: قضايا وإشكالات في الشّعر العربي الحديث، ط1، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 2007.

133-العلاق، علي جعفر: الدّلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان الأردن، 2002.

134- العلاق، على جعفر: الشّعر والتّلقي، دراسة نقدية، ط1، دار الشّروق، عمّان، الأردن، 2002.

135- العلاق، على جعفر: في حداثة النّص الشّعري، دراسة نقدية، ط1، دار الشّروق، عمّان، الأردن، 2003.

136- على السيد، عزالدين: التّكرير بين المثير والتّأثير، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1986.

137-العلوي، محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط2،دار الكتب العلمية ،بيروت،2005.

138- عمار، محمود إسماعيل: صورة الحجر الفلسطيني في الشّعر السّعودي، ط1، دار المجدلاوي للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2003.

139- عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي- عربي، ط3، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، القاهرة، 2003.

140- عيد، رجاء: لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1985.

141- عيد، رجاء: القول الشّعري، منظورات معاصرة، ط1، منشأة المعارف، مصر، القاهرة، 1995.

142- عودة، أمين يوسف: تجلّيات الشّعر الصّوفي، ط1، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 2001.

143- عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي، النّشأة والتّطوّر، ط1، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1988.

144-الغذامي، عبد الله محمد: الصّوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشّعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

145-الغدامي، عبد الله محمد: المرأة واللّغة، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1997.

146-الغدامي، عبد الله محمد: ثقافة الوهم، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 1998.

147-الغدامي، عبد اله محمد: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 1999.

148-الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، د.ط، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1991.

149- الغزالي، عبد القادر: الصّورة الشعرية وأسئلة الذّات، قراءة في شعر حسن نجمي، ط1، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، 2004.

150- فضل، صلاح: شفرات النّص، دار الفكر، القاهرة، 1990.

151- فضل، صلاح: أساليب الشّعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995

152- فضل، صلاح: قراءة الصّورة وصورة القراءة، ط1، دار الشّروق، القاهرة، 1997.

153-فوغالي، باديس: التّجربة القصصية النّسائية في الجزائر، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، 2002.

154- فيصل، دراج: دلالات العلاقة الرّوائية، ط1، دار كنعان، دمشق، 1992.

155- القيصري، فيصل صالح: بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، د.ط، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، 2006.

156- كدو، فاطمة: الخطاب النّسائي ولغة الاختلاف، مقاربة الأنساق الثّقافية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2014.

157- كرام، زهور: السّرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوموالخطاب، المدارس للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، 2004.

158- كعوان، محمد: التّأويل وخطاب الرّمز، قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، عالم الكتب الحديث، الجزائر، الأردن، 2010.

159-الكندي، محمد علي: لغة القصيدة الصّوفية، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2010.

160- لبصير، لطيفة: سيرهنّ الذّاتية، الجنس الملتبس، محاكاة، دمشق، 2013.

161- مالك، شبل: معجم الرموز الإسلامية، دار الجيل بيروت، لبنان، 2000.

162- مبروك، محمد جودة: التّكرار وتماسك النّص، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.

163- مجاهد، أحمد: أشكال التّناص الشّعري، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998.

164-الماكري، محمد: الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1991.

165-المحمداوي، على عبود: الفلسفة والنّسوية، الرّابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2013.

166-محمد، حسين نجيب:حياة السّيّد المسيح (ع) في القرآن الكريم ،ط1، دار الهادي للطباعة والنشر ،بيروت ،2002.

167- محي الدين، صبحي: الرّؤيا في شعر البياتي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1986.

168-المدغري، نعيمة هدى: النّقد النّسوي، حوار المساواة في الفكر والآداب، ط1، منشورات فكر، الرباط، المغرب، 2009.

169- مرتاض، عبد الملك: الميثولوجيا عند العرب، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

170-مرتاض، عبد الملك: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 2005.

171- مرتاض، عبد الملك: نظرية النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

172- مرتاض، عبد الملك: معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007.

173- معتصم،محمد: المرأة والسّرد، ط1، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، 2004.

174-معماش، ناصر: النّص الشّعري النّسوي في الجزائر، دراسة بنية الخطاب، دار آذار، العلمة، الجزائر.

175-المعمري، طالب: الخطاب الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2010.

176-مقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985.

177- الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.

178- مليح، وفاء: أنا الأنثى أنا المبدعة، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2009.

179-المناصرة، حسين: النّسوية في الثّقافة والإبداع، ط1، عالم الكتب الحديث، 2007.

180- المناصرة، عزالدين: قصيدة النّثر، جنس كتابي خنثى، ط1، بيت الشّعر، رام الله، فلسطين، 1998.

181- المناصرة، عزالدين: إشكالية قصيدة النّثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ط1، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 2002.

182- منيف، موسى: نظرية الشّعر عند الشّعراء في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ط1، دار الفكر اللّبناني، 1984.

183-موافي، عبد العزيز :قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعية ،ط1،المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة،2004.

184- ناظم، حسن: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1994.

185-نجم، مفيد: الربيع الأسود: دراسة في عالم زكرياء تامر القصصي، ط1، منشورات وزارة الثّقافة،دمشق، 2008.

186- النصري، فتحي: السّردي في الشّعر العربي الحديث في شعرية القصيدة السّردية، ط1، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، 2006.

187- واصل، عصام: في تحليل الخطاب الشّعري، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2013.

188- الهاشمي، علوي: فلسلفة الايقاع في الشّعر العربي المعاصر، ط1، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 2006.

189- هنيدي، نزار بريك: في مهب الشّعر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

190-هلو، الطيب: بلاغة الإيقاع في قصيدة النّثر، ط1، مطابع أنوار، المغاربية، المغرب، 2010.

191-هياس، خليل شكري: القصيدة السّيرذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، العراق، 2010.

192-وغليسي، يوسف: خطاب التّأنيث، دراسة في الشّعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثّقافي الوطني للشّعر النّسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008.

193-ونيسي، زهور: من يوميات مدرّسة حرّة، الجزائر، 1979.

194- الوهيبي، فاطمة: المكان، الجسد، القصيدة، المواجهة وتجلّيات الذّات، ط1، منشورات المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 2005.

195- ياغي، عبد الرحمن: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ط1، عمان، 1997.

196- يحياوي، رواية: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنّشر، الجزائر، 2014.

197- يحياوي، رشيد: قصيدة النّثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2008.

198-يعقوب، لوسي: لغة الأدب والشّعر في كتابات المرأة، ط1، مكتبة الدّار العربية للكتاب، القاهرة، 2001.

199- يقطين، سعيد: الرّواية والتّراث السّردي، ط1، المركز الثّقافي، المغرب، 1992.

200-اليهاجي، محمد، وآخرون:التّلقي والتّأويل:من النموذجالنّصي إلى النّموذج التّفاعلي للقراءة، ط1، مطبعة أميمة، فاس،المغرب،2014.

201- يوسف، أحمد: يتم النّص، الجينالوجيا الضّائعة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

202- يوسف، أحمد: القراءة النّسقية، سلطة البنية ووهم المحادثة، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007.

203- يوسف، حسني عبد الجليل: النّفس في الشّعر الجاهلي، د.ط، دار التّوفيق النّموذجية للطّباعة، الأزهر، 1989.

ت- الكتب المُعرّبة:

1- ألبيريس، ر.م: الاتجاهات الأدبية الحديثة،تر: محمد الولي مبارك، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

2- أنزيو، آني: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها، تر: طلال حرب، ط1، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، 1992.

3- بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبيد العالي، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1986.

4- بارت، رولان وآخرون: في أصول الخطاب النّقدي الجديد، تر وتق: أحمد المديني، ط2، النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، 1989.

5- بارت، رولان: لذة النّص، تر: منذر عياشي، دار الوسيم ، دمشق.

6- بارت، رولان: هسهسة اللّغة، تر:منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999.

7- بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، تر:محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002.

8- برنار، سوزان: قصيدة النّثر من بودلير إلى الوقت الرّاهن، تر: رواية صادق، ج1، دار الشّرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998.

9- برنار، سوزان: قصيدة النّثر من بودلير إلى الوقت الرّاهن، تر: رواية صادق، ج2، دار الشّرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000.

10- بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.

11-تودروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 2002.

12-جاكبسون، رومان: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي مبارك، ط1، دار توبقال، المغرب، 1988.

13-جامبل، سارة: النّسوية وما بعد النّسوية، (معجم أدبي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002.

14- جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر:سلمى الدروبي، دار اليقضة العربية، بيروت، 1965.

15- الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر:عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.

16-داكو، بيير: المرأة؟ بحث في سيكولوجيا الأعماق، تر،: وجيه أسعد، ط3، مؤسّسة الرّسالة، 1991.

17-دريدا، جاك: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، ط1، دار توبقال، المغرب، 1988.

18-دوران، جيلبير: الأنتروبولوجيا، رموزها وأساطيرها، ترو تح: مصباح الصمد، ط1،المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، 1991.

19- دي بوفوار، سيمون: الجنس الثّاني ، تر: محمد علي شرف الدين، المكتبة الحديثة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1979.

20-ديلينجر، سوزان: التّواصل رغم اختلافاتنا، التّعرّف على نظام الأشكال الهندسية النّفسية، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، 2005.

21- سارتر، جان بول: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، 1990.

22-سعيد ،ادوارد: الثّقافة والامبريالية، ترجمة:كمال أبوديب، دار الآداب،بيروت ط2،1998.

23-سلدن، رامان: النّظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، 1991.

24- فوكو، ميشال: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط2، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1987.

25- فوكو، ميشال: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وسالم يفوت وبدر الدين عرودكي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

26-كامي، ألبير: الانسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، ط3، منشورات عويدات، باريس، بيروت.

27- كراك، جاكوب: اللّغة في الأدب الحديث، تر: ليون يوسف وعزيز عما نويل، ط1، دار المأمون، العراق، 1989.

28- كلارك، إيليزابيث: الآباء والمرأة، تر: عبد المسيح، دار الثّقافة، القاهرة.

29-كون إ.س:علم نفس الجنس ،تر: منير شحود ، ط1، دار الحوار للنشر ، اللاذقية / سوريا ، 1993.

30- كوهين، جان: بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1986.

31-لوتمان، يوري: تحليل النّص الشّعري، بنية القصيدة، تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة

32-لوجون، فيليب: السّيرة الذّاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تروتق: عمر حلي، المركز الثّقافي العربي، 1994.

33-موريه، س: الشعر العربي الحديث، أشكاله وموضوعاته، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

34-هاينز، ميليسا: جنوسة الدماغ ، ترجمة: ليلى الموسوي ،ع353 ،عالم المعرفة ،الكويت، يوليو2008.

ث- الكتب الأجنبية:

1- NadjibaRegaieg : de l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture dqns l'œuvre d'AssiaDjebar, Med Ali édition , 1ère tirage, Sfax, 2004.

2- Ranc Cucros : le poétoique , le réel (préface de Mikel du Frenne), Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

3-Shmuel moreh:modern arabicpoetry,edition illustree,brill,1988.

ج- الرّسائل الجامعية:

1- بوسيس، وسيلة: دلالة الفضاء الشّكلي في الشّعر الجزائري المعاصر،دكتوراه العلوم في الأدب العربي ، جامعة منتوري ،قسنطينة، 2011-2012.

2- سليمان، عبد المنعم محمد: مظاهر التّناص الديني في شعر أحمد مطر، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2005.

3- الفاروق، فضيلة: بنية النّص الرّوائي عند الكاتبة الجزائرية، مخطوط ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

4- الكاو، هشام: التّناص في شعر أحمد المحاطي، قراءة في ديوان الفروسية، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، اللغة العربية، 2011-2012.

5- مختاري، فاطمة: الكتابة النّسوية، أسئلة الاختلاف وعلامات التّحوّل، مقارنة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النّسائي العربي المعاصر، مخطوط دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، الجزائر،2013.

6- مراشدة، عبد الباسط أحمد محمد: التناص في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2000

7- المنصوري، حصة جافور: النّسوية في شعر المرأة القطرية، مخطوط دكتوراه، جامعة قطر، كلية الآداب والعلوم، 2014.

8- وقاد، مسعود: جماليات التّشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة الجذور الجمالية الإيقاعية، مخطوط دكتوراه، جامعة الحج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010-2011.

ح- المجلّات والدّوريات:

1- آمال (عن وزارة الثّقافة، الجزائر): س3، ع59، 1984.

2- أبحاث (كلية التّربية الأساسية، جامعة الموصل/ العراق): م12، ع4، 2013.

3- الأدب العربي المعاصر (تصدر عن مجموعة الأدب العربي المعاصر/ أدبية الكترونية)، ع6، أيار 2015.

4- ألف (مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية/ القاهرة): ع19، 1999.

5- البحرين الثّقافية (عن وزارة الإعلام، البحرين): ع38، مارس 2004.

6- البيان (رابطة الأدباء، الكويت): ع401، ديسمبر 2003.

7- الخطاب (منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو): ع2،2009.

8- الراوي (تصدر عن النّادي الثّقافي بجدة، المملكة العربية السعودية): ع23، سبتمبر 2010.

9- روافد (منشورات مارينو، الجزائر): ع1، 1999.

10- الطّريق (مجلة شهرية فكرية ثقافية، بيروت): ع4، نيسان 1975.

11- العربية للثقافة (تصدر عن المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم / تونس): ع32، س16، 1997. ع61، س32، 2015.

12- فصول (تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة): م16، ع1، 1997.
ع75، شتاء/ ربيع 2009.

13- عالم الفكر (عن المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت): مج31، ع1، 2002.
مج43، ع3، 2015.

14- علامات في النّقد (يصدرها النّادي الأدبي الثّقافي بجدة/ المملكة العربية السعودية): ج1، 2010،
ج37، م10،
ج47، م12، مارس 2003.

15- عمان (ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمان الكبرى، الأردن):
ع122، أوت 2005،
ع133، 2005.

16- كتابات معاصرة (مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت): ع21، م6، 1994.

17- المعنى (المركز الجامعي خنشلة/ الجزائر): ع1، جوان 2008.

18- المنهل (شهرية متخصّصة بالشّؤون الثّقافية والأدبية/ السعودية): ع183، 1995.

19- مواقف (عن دار السّاقي ، لبنان):ع70،71، شتاء/ ربيع 1993.

20- الموقف الأدبي (عن اتّحاد الكتّاب العرب/ دمشق): ع338، 1999.

21- النّاقد (تصدر عن رياض الرّئيس للكتب والنّشر):ع24، 1990.

22- نزوى (عن مؤسّسة عمان للصّحافة والنّشر والإعلان): ع55، 2008.

23- النّص والنّاص (جامعة جيجل، الجزائر): ديسمبر 2005.

24- الواحات للبحوث والدراسات (جامعة غرداية، الجزائر): ع2، 2014.

خ- الملتقيات:

1- الملتقى الدولي للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر: ع8، 2004، ع11، 2008.

2- الملتقى الوطني، السيمائية والنص الأدبي، محمد خيضر، بسكرة، الجزائر: ع4، نوفمبر 2006.
ع=5، نوفمبر 2008.

د- الجرائد:

1- صحيفة الوسط البحرينية، ع2162، 2008.
2- جريدة النصر، يومية إخبارية، قسنطينة، الجزائر.

ذ- المواقع الإلكترونية:

1- www.almothaqaf.com، 01 :00/ 2016.09.06
2- www.midouza.com، 10 :00/2016.12.15
3- www.nizwa.com، 13 :45/2016.09.23
4- www.fabya.com، 01 :30/2016.09.13
5- www.elhiwar.com، 13 :05/2016.09.09
6- www.alriyadh.com، 11 :04/2016.09.14
7- www.alarad.co.uk، 14 :30/2016.09/10
8- www.aljasal.org، 12 :45/2016.08.25
9- www.maaber.org، 10.59/2016.09.03
10- www.alnoor.se.article23:48/،2017ماي8،
11- www.brachylogia.com ،22:22 :الساعة،2017ماي13

الفهـــرس

الفهرس	
المقدّمة.	
الفصل الأوّل : (قصيدة النّثر) و(الأدب النّسوي):المصطلح ومساءلة المفاهيم	10-62
1- **قصيدة النّثر :من التّكوّن إلى التّمركز.**	10 - 32
1-1- الشّعر . النّثر: التّقاطعات والهويّة الأجناسية.	10
1-2- روافد قصيدة النّثر: الأنماط المتداخلة.	16
*النّثر الشّعري.	18
*الشّعر المنثور.	20
*الشّعر المرسل.	20
*الشّعر الحرّ.	22
1-3- قصيدة النّثر:النّص العابر للأنواع.	24
1-4- قصيدة النّثر بين الفوضى والنّظام.	28
2- **النّسوية:طقوس الوأد ...ثقافة النّسق.**	32 - 62
2-1- أبجديات الاستلاب.	32
2-1-1- الاستلاب الثّقافي: الأميرة النّائمة.	33
2-1-2- الاستلاب اللّغوي: الأنوثة الخرساء.	34
2-2- الأدب النّسوي: اضطراب التّسمية.	37
2-2-1- النّسوي/النّسائي/الأنثوي.	40
2-3-المرأة/هاجس الكتابة.	45
2-4- سؤال الخصوصية في الأدب النّسوي.	47
2-4-1- الموقف المعارض: لا خصوصية في كتابة المرأة.	48
2-4-2- الموقف المؤيّد: المرأة تكتب بشكل مختلف.	51
2-4-3- الموقف التّوافقي: الخصوصية في الكتابة النّسوية غير ثابتة.	52
2-5- النّقد الجندري.	55
الفصل الثّاني: الكتابة النّسوية الجزائرية: أسئلة الابداع و علامات التّحوّل.	64 -138
1- **الحركة الأدبية النّسوية في الجزائر.**	64-88
1.1- أسباب التّأخّر:	64
1.1.1- العامل الاستعماري	64

1-1-2-التّقاليد الاجتماعية.	65
1-2-الكتابة النّسوية الجزائرية: أفق مفتوح على التّنوّع	66
1-2-1-المقال الصّحفي	66
1-2-2-الصّورة القصصية.	67
1-2-3-القصّة القصيرة.	67
1-2-4-الرّواية النّسوية:	69
* المكتوبة بالفرنسية	69
* المكتوبة بالعربية.	71
1-2-5-الشّعر:	74
*الشّعر العمودي	75
*الشّعر الحرّ.	78
*قصيدة النّثر.	82
2-**قصيدة النّثر النّسوية: اقتراف أنثوي**.	89-106
2-1-انبثاق قصيدة النّثر النّسوية.	89
2-2-الشّاعرات الجزائريات :نحو التّحديث خارج الشّكل.	91
2-2-1- ربيعة جلطي: بهارات الأنثى الشّعرية.	92
2 -2-2- زينب الأعوج:المشي في محراب الرّفض	96
2-2-3- حبيبة محمدي: قصيدة الدّهشة	97
2-2-4- نصيرة محمدي: الشّاعرة الغجرية	100
2-2- 5-نادية نواصر: أشياء الشّعر الأخرى	101
2-2-6- منيرة سعدة خلخال: غنج المجاز	104
3- **هكذا تكلّم خطاب التّأنيث**:	107-138
3-1- أنثنة تضاريس الغلاف:	107
3-1-1-اللّغة اللّونية: البوح الأنثوي.	110
3-1-2-العنوان :شعرية التّمرّد.	115
3-1-3- الصّور المصاحبة: بروفيل أنثى.	125
3-1-4-المؤشّر الجنسي: انتهاك حرمة الأجناس.	128
3-2- الخطاب المقدّماتي: تذكير العتبة.	129

3-3-قناع الكتابة: غربة الاسم/غربة النّص.	132
3-4-الجنسيّة الأدبيّة المزدوجة: الانتماء المتعدّد.	135
الفصل الثّالث: التّشكيل اللّغوي في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية.	140- 219
1- **المنظومة اللّغوية:**	141-159
1-1-مكوّن التّحوّل: من الفحل الشّعري إلى الفحل الثّقافي.	141
1-2-مكوّن الرّفض.	147
1-3-مكوّن الاعتراف: الأنا وتمظهر الآخر.	151
نوافذ الوجع.	151
إغتراب أنثى	154
المرأة /العراء الجميل.	157
الجرأة والحسّ الأنثوي	159
2- **الذّاكرة النّصيّة: تنغيمات الغياب**	161-196
2-1-الذّاكرة النّصيّة الدّينيّة	162
2-1-1- التّناص مع القرآن الكريم	162
2-1-2- مع الحديث الشّريف.	180
2-2-الذّاكرة الشّعرية.	183
2-3-استدعاء الشّخصيات الأسطورية.	189
3-**الكتابة بلغة الجسد:**	196-207
3-1- الجسد/الأرض/الوطن.	198
3-2- الجسد/الآخر.	202
3-3-الجسد /الإغراء الجنسي.	204
4- اللّغة الصّوفية:	207-219
4-1- تجلّيات الكأس.	208
4-2- تجلّيات النّبيّة.	211
الفصل الرّابع: التّشكيل الايقاعي في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية.	221- 302
1-**التّناغم الشّكلي.**	221-238
1-1-ايقاع الحرف.	223
1-2-ايقاع الكلمة.	225

1-3-ايقاع الجملة	232
2-**التّكرار**:	254-239
2-1-تكرار اللّازمة .	239
2-2-التّكرار الاستهلالي.	242
2-3- التّكرار المتعمّد مع تغيير داخلي.	243
2-4-تكرار التّجاور.	246
2-5-تكرار التّصدير.	249
2-6-التّكرار التّراكمي / اللاشعوري.	250
2-7-التّكرار النّسقي.	251
2-8-التّكرار الختامي.	253
3-**التّناغم الدّلالي: ايقاع الأفكار**.	261- 255
3-1- ايقاع التّواصل.	255
3-2-ايقاع التّمايز.	259
4-ايقاع الفضاء النّصي:	302-262
4-1-ايقاع البياض وبلاغة المحو.	263
4-1-1-اتّجاه السّطر الشّعري:	264
*السّطر المتدرّج.	265
*السّطر المتساقط.	268
*التّقطيع الكتابي.	269
4-1-2-ايقاعية علامات التّرقيم.	274
*غياب علامات التّرقيم	279
4-2-ايقاع التّشكيل :اختراق سلطة المكان.	280
4-2-1-تشكيل السّطر الشّعري:	281
*المسافة السّطرية المتفاوتة.	282
*المسافة السّطرية المتساوية.	284
4-2-2-الأشكال الهندسية	287
4-2-3-سميائية الخطّ المغربي.	299
الخاتمة	308 -304

الملاحق	317 -310
قائمة المصادر والمراجع	338-319
الفهرس	342-340
الملخّص	349-342

الملخّص

الملخّص:

يقف المتقصّي لحيثيات الشّعرية المعاصرة على فسيفساء نصيّة وارفة الظّلال وكيمياء لفظية كثيفة الطّاقات ، تنصهر فيها المتون الكتابية ،أين تقدّم للقارئ نصًّا جريئًا يستفزّه ويحثّه على السّير قدُما نحو اكتشاف عوالم النّص في أثناء عملية الإدراك الجمالي .

حاول هذا الجهد البحثي الوقوف عند مدارات التّجاوز النّسقي الذي أسهم في الانثيال الأنثوي الذي وجد في قصيدة النّثر مجالًا خصبًا متحرّرًا من مؤسّسة الفحول ومرتعًا شعريًا خاليًا من زجر المعايير الأبوية ، ولاريب أن تتمرأى قصيدة النّثر ظاهرةً فارقةً في تاريخ شعريتنا العربية ، ومؤشّرًا ثقافيًا دالًا يزيل الحدود بين الأجناس التي حرصت الثّقافة البطريركية على ضرورة الفصل بينها حفاظًا على نقاء النّوع، وحين يتداخل النّص مع الصّوت النّسوي الذي خضع لإكراهات التّغييب والاقصاء تقدّم قصيدة النّثر نفسها متخفّفة من أيّ ذاكرة أبوية معلنة تهاوي القلوع المرجعية الحصينة.

كما حاولنا في هذا البحث ملامسة فضاءات قصيدة النّثر النّسوية لدى الشّاعرة الجزائرية والولوج إلى مغاليقها النّصية من خلال:

إذ حاولنا فيه تقديم قراءة مفاهيمية لمصطلحي" قصيدة النّثر" و "النّسوية" ووجدنا أنّه أمر محفوف بالهلامية ، لما أُثير حولهما من اعتراضات في التّسمية – ضالّة ومضلّلة- أين يعثر القارئ المتصفّح لخباياها على تعدّد مفاهيمها وتداخلها بتأثير التّرجمة و عمليات التّفاعل المختلفة كما أنّ مقترح التّغاير و الاختلاف هو الذي قاد تأمّلاتنا إلى تفعيل أسئلة التّحوّل التي أثارتها قصيدة النّثر على مستوى الدّلالة والايقاع والشّكل وانطلقت النّسوية لتحقيق المطلب الجمالي المفقود بعد فتيل الصّراع وطقوس الوأد.

وحاولنا كذلك الاقتراب من الرّاهن النّسوي الشّعري الجزائري الذي اختزن حالات التّهجين النّصي /قصيدة النّثر، بوصفها إحدى الفعاليات الجمالية التي مارست فيها المرأة الكتابة بشكل مطلق، حيث

أمطنا اللّثام عن رهان التّأنيث في الانتقال من النّص القطيعي إلى النّص القطائعي ، لبثّ شجونها ونفث همومها في شكل يثير غيظ المجتمع الذّكوري.

كما وقفنا مع التّشكيل اللّغوي عند لغة زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج أحادي ، ما جعل الكلمة ترتشف لهب الرّؤيا المتنافرة لتحاول أن تتراكب متجاوزة حدود وقعها من خلال: المنظومة اللّغوية الخاصّة، الذّاكرة النّصّية ، لغة الجسد، الرّموز الصّوفية،...

وأخيرًا تتبّعنا التّشكيل الايقاعي و تغلغله داخل شرايين النّص الشّعري كوعي عميق يخترق السّائد ويخلخل القناعات التي تكرّس مفهوم شعريته في الوزن والقافية ،أي تحويل الايقاع من مبدأ اللّزوم إلى مبدأ التّعدّي ،حيث راحت الشّاعرة تبحث عمّا يشبع نهمها الابداعي من السّمت الخطي والشّكل الزّخرفي واللّوحة المناسبة للقصيدة، ومن تفاعل بين الدّوال البصرية ،البياض ،علامات التّرقيم ، الأشكال الهندسية المختلفة ، ومن أجل إتمام المعنى وانتاج الدّلالة وتنظيم المفاصل المهمّة في قصيدة النّثر تتوزّع العناصر على طول الشّكل الجديد وتعيد اختيار مواقع إقامتها كما يقترحها الايقاع الدّينامي المفتوح.

هذه الشّمولية في التّشكيل تبشّر بغبطة الكيان النّسوي في خروجه واختلافه عن الأعراف السّائدة وتملّصه من أيّ كماشة نظرية تحاول تأطيره واخضاعه لمعايير تنمّطه ، ولعلّ مرد انتهاك النّظم الشّعرية هو شعور المرأة بالقهر داخل سياج اللّغة بدءً ،كما تسنى لنا أن نشهد جنوحًا نسويًا لافتًا يربو يومًا بعد يوم من خلال قصيدة النّثر التي ظلّت هي أيضًا في منأى عن التفاف المؤسّسة الفحولية ؛نصًا فلوتًا من التّحيّزات المضمرة ومجالًا رحبًا لارتماء الصّوت الأنثوي في غماره ،تحتمي به الشّاعرة من الآليات المهيمنة الكامنة في الخطابات الشّعرية المكرّسة ؛أرادت المرأة بذلك أن تعاني إبداعيا تحليقها في أجواز الفضاءات القصيّة للإبداع الشّعري.

الكلمات المفتاحية: قصيدة النّثر النّسوية ، التّأنيث ،اللّغة، الايقاع، الخصوصية.

Résumé

L'explorateur représente une mosaïque textuelle contemporaine, une chimie richement verbale, dans laquelle se fond le fusible textuel, où il présente au lecteur un texte audacieux qui le motive et l'exhorte à aller de l'avant pour découvrir les mondes du texte lors du processus de perception esthétique.

Cet effort de recherche a tenté de défendre les orbites de la transcendance qui ont contribué à la féminité féminine, qui a trouvé dans le poème en prose un champ fertile exempt de la fondation des pharaons et un complot poétique dépourvu de la piété des normes patriarcales. La littérature est que le poème en prose est un phénomène important dans l'histoire de notre poésie arabe. Parmi les races, la culture patriarcale était désireuse de les séparer afin de préserver la pureté du genre et lorsque le texte se chevauche avec La voix féminine, qui a été soumise aux cris de l'absentéisme et de l'exclusion, le poème en prose lui-même et soustrait à toute mémoire patriarcale déclarée, elle est fortifiée.

Nous avons également essayé dans cette recherche de toucher les espaces du poème de la prose féminine au poète algériennes et l'accès aux textes galactiques, lorsque nous avons essayé de fournir une lecture conceptuelle des termes «poème en prose» et «féminisme» et nous avons constaté qu'il est encombré de merde, en raison des objections soulevées dans l'étiquette - mal orientées et trompeuses - où le lecteur trouve le navigateur pour ses diverses significations et chevauchant l'impact de la traduction et des interactions différentes. La proposition d'hétérogénéité et de différence est ce qui a conduit nos réflexions à activer les questions de transformation suscitées par le poème en prose sur le niveau de signification et le rythme et la forme et le féminisme ont commencé à Atteindre la demande esthétique perdue après la fusion des conflits et des rites de culte.

Nous avons essayé aussi de nous rapprocher de la féministe algérienne qui a stocké les cas d'hybridation scripturaire, comme une des activités esthétiques dans lesquelles les femmes ont pratiqué l'écriture en termes absolus, révélant la

féminisation de la transition du troupeau au texte abstrait, sous la forme d'une société dominée par les hommes.

En ce qui concerne la formation linguistique dans la langue du mercure, nous refusons de nous installer dans un modèle monolithique qui a fait déplorer les flammes de la vision contradictoire pour tenter de se chevaucher au-delà des limites de leur impact: la langue spéciale système, mémoire textuelle, langage corporel, symboles mystiques;

Alors nous suivons la formation rythmique et sa pénétration dans les veines du texte poétique comme une conscience profonde pénétrant dans le courant dominant et dépourvut de convictions qui consacrent le concept de poésie en poids et en rime, c'est-à-dire convertir le rythme de la Principe de nécessiter au principe de l'infraction, où le poète cherche ce qui remplit l'inspiration créative de l'azimut linéaire et de la forme décorative et l'interaction entre les fonctions visuelles, le blanc, les signes de ponctuation, les différentes formes géométriques et pour compléter le sens et Produisent la signification et l'organisation des articulations importantes dans la prose du poème, les éléments sont répartis selon la nouvelle forme et ré sélectionnent les sites mis en place comme proposé par la dynamique ouverte.

Cette inclusion dans la formation annonce la joie de l'entité féminine dans son départ des normes en vigueur et l'évite de tout peloton théoricien essayant de l'encadrer et de le subjuguer à ses normes. Peut-être que la violation des systèmes poétiques est le sentiment de l'oppression des femmes dans la clôture de la langue, et nous avons assisté plus d'un jour par jour au poème en prose qui a également été éloigné du cercle de l'établissement floral; un texte de flatteries et un large espace pour y absorber la voix féminine, le poète est protégé par les mécanismes dominants inhérents au discours poétique dévoué; Ainsi, souffrent de vol créatif dans la sortie des espaces sternaux de la créativité poétique.

.**Mots-clés:** Poème en prose féminine, féminite , la langue, Rythme , confidentialité.

Abstract

The explorer stands for a contemporary textual mosaic, a richly verbal chemistry, in which the textual fuse melts, where he presents the reader with a bold text that motivates and urges him to move forward to discover the worlds of text during the process of aesthetic perception.

This research effort tried to stand at the orbits of transcendence which contributed to the feminine female, which found in the prose poem a fertile field free from the foundation of the pharaohs and a poetic plot devoid of the piety of patriarchal standards. The lyric is that the prose poem is an important phenomenon in the history of our Arabic poetry, Among the races that the patriarchal culture was keen on the need to separate them in order to preserve the purity of the genre, and when the text overlaps with the female voice, which was subjected to the cries of absenteeism and exclusion, the prose poem itself is subtracted from any declared patriarchal memory, Its fortified.

We have also tried in this research to touch the spaces of the poem of women's prose to the Algerian poet and access to the galactic texts through:

In the first , when we tried to provide a conceptual reading of the terms "prose poem" and "feminism" and found that it is fraught with crap, because of the objections raised in the label - misguided and misleading - where the reader finds the browser for its various meanings and overlapping the impact of translation and different interactions That the proposal of heterogeneity and difference is what led our reflections to activate the questions of transformation raised by the prose poem on the level of significance and rhythm and shape and feminism began to achieve the aesthetic demand lost after the fuse of conflict and rites of worship.

In the second, we tried to get closer to the Algerian feminist who stored the cases of scriptural hybridization, as one of the aesthetic activities in which

women practiced writing in absolute terms, revealing the feminization of the transition from the herd to the abstract text, in the form of raises peeve male-dominated society.

As we stood with the linguistic formation in the language of mercury refuse to settle in a monolithic model, which made the word lament the flames of the contradictory vision to try to overlap beyond the limits of their impact through: the special language system, textual memory, body language, mystical symbols,

While in the finally we follow the rhythmic formation and its penetration into the veins of the poetic text as a deep consciousness penetrating the mainstream and devoid of convictions that consecrate the concept of poetry in weight and rhyme, that is to convert the rhythm from the principle of necessity to the principle of infringement, where the poet is looking for what fills the creative inspiration of linear azimuth and decorative form And the interaction between visual functions, white, punctuation marks, various geometric shapes, and in order to complete the meaning and produce the significance and organization of the important joints in the poem prose, the elements are distributed along the new form and re-select the sites Set up as proposed by the open-paced dynamic.

This inclusiveness in the formation heralds the joy of the female entity in its departure from the prevailing norms and evading it from any theoretical platoon trying to frame it and subjugate it to its standards. Perhaps the violation of the poetic systems is the feeling of women's oppression within the language fence, and we have witnessed more than one day A day through the prose poem which was also kept away from the encircling of the floral institution; a text of flatteries and a wide space for the female voice to be absorbed in it, the poet is protected by the dominant mechanisms inherent in the devoted poetic discourse; Thus suffer creative flying in the exit of spaces sterna of poetic creativity.

Keywords: Feminist prose poem, femininity , the language , the rhythm ,privacy.