الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي-

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

كتَابة الذَّات في الشِّعر النِّسوي الجَزائري المُعاصر
(2000 – 2018)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث(ل.م.د) شعبة الدراسات الأدبية
تخصص:أدب حديث ومعاصر.

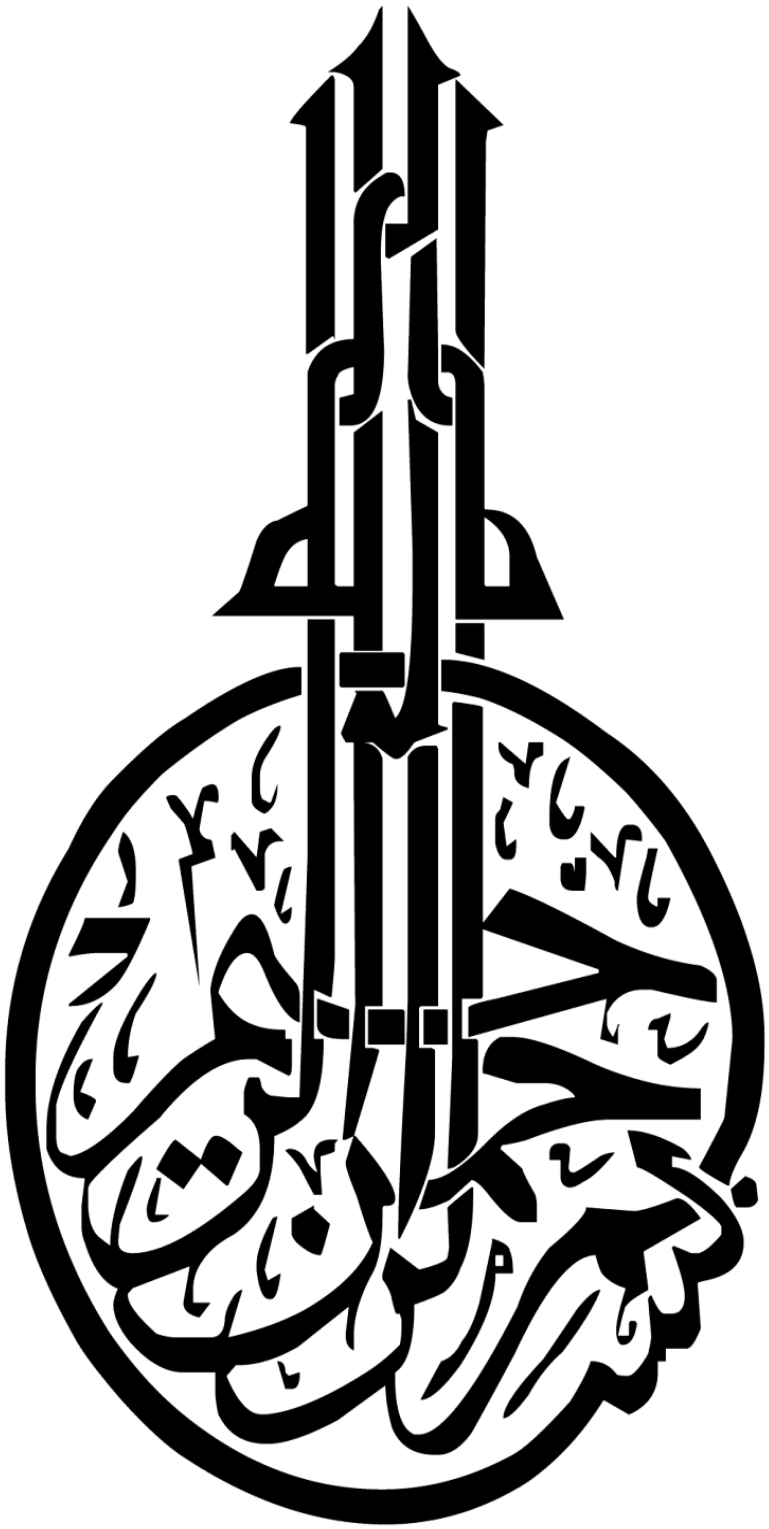
إعداد الطالب:
الحبيب عبيدات

إشراف الأستاذ الدكتور:
سامي الوافي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
شاكر لقمان	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهيدي أم البواقي	رئيسا
سامي الوافي	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهيدي أم البواقي	مشرفا ومقررا
فريدة درامنية	أستاذ محاضر "ب"	العربي بن مهيدي أم البواقي	مشرفا مساعدا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهيدي أم البواقي	مناقشا
سلاف بوحلايس	أستاذ محاضر "أ"	العربي بن مهيدي أم البواقي	مناقشا
رضا زواري	أستاذ محاضر "أ"	الشهيدالشيخ العربي التبسي تبسة	مناقشا
هشام تومي	أستاذ محاضر "أ"	عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1444- 1445 هـ / 2022- 2023 م



شُكر وعِرفان

أحمد الله وأشكره إذ أعانني ووفقني إلى إتمام هذا العمل المتواضع فالحمد له أولا وآخرا وظاهرا وباطنا ،ثم أتقدم بالشكر الجزيل وبأسمى عبارات الاحترام التقدير إلى الذي تفضّل ودون أدنى تردّد في قبول تبني هذا البحث الأستاذ الدكتور"سامي الوافي"، كما لا يسعني ههنا إلا أنْ أتقدّم بأسمى آيات العرفان والامتنان إلى رئيس مشروع التكوين في الدكتوراه، وعميد كلية الآداب واللغات الأستاذ "شاكر لقمان"، أساتذتنا في فريق التكوين: " أ.د حمبلي فاتح"، " أ.د سكينة قدور" " أ.د حفيظة سوالمية" " د. بن تونسي إكرام أية"، أ. "رشيد معوج"، على ما قدموه من توجيهات ومساعدات، كما أبذل خالص الشّكر والامتنان إلى الأفاضل الكرام السّادة أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة، وتصويب هانات البحث سائلين الله التوفيق والسداد.

الإهداء

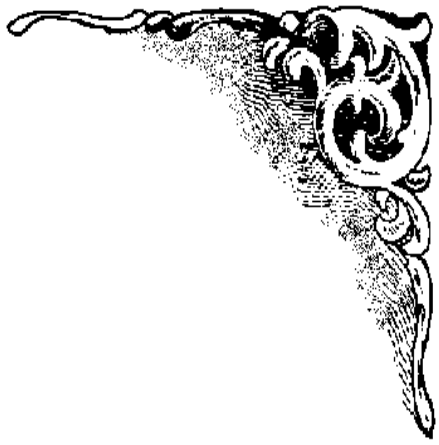
إلى روح والدي الطاهرة

إلى والدتي أمدّ الله عُمْرِها وصحتها

إلى الذي كان سببا في الوصول لهذه المكانة

أخي وساعدي الوردي.

إلى الزوجة الفاضلة أم وصال وبهاء.



المقدمة

لمّا كانت التّجربة الإبداعية لصيقة بالذّات الإنسانيّة، كان الشّعر شكلا تعْبيريا عن هذه الذات على امتداد العصور الأدبية، وعلى نهجه باقي الأجناس الأدبية عمومًا، غير أنّ الذي يؤسّس سُؤال اختلافها، هو كيفية حضور هذه الذات الإنسانية، وتمثيلها من واقع الحياة الاجتماعيّة والأدبية إلى خطابٍ ينبض بالحياة.

ولّدت مسألة الذّات أزمة داخل المجتمع، باعتبارها مسألة وجود وحضور خاصةً إذا تعلّق الأمر بالمرأة، التي ظلّت لقرون متتالية رهينة الأشكال الاجتماعية والثقافية السائدة فهي الطّرف الأضْعف والقاصر عن تمثيل نفسه، كما وُضعت في قالب الجسد باعتبارها جسدا لا كائنا واعيا مثقفا، ومن هنا كانت المرأة ذلك الكائن المهمّش والمسْتلَب الذي يستمد شرعيته من السلطة البطريركية، والمعتقدات الاجتماعية المتحيزة، الأمر الذي أدّى إلى إغفال دورها، وحقها في التّعبير عن وجودها، فكان لزاما عليها أنْ تخوض غِمار البحث عن ذاتها، فاختارت الكلمة والتّعبير المكتوب أداة من أدوات الانعتاق والتحرر؛ لإبراز ذاتها وإثبات شرعية وجودها ومركزيتها، وتأخذ لنفسها موقعا مهما مغايرا في مقابل آخر لطالما شكّل حضوره موضوعا مجاورا لذاتها المهمّشة، لذا كانت كتاباتها جسرَ عبور وبحث في معاناة ذاتها وعذاباتها، وتنديدا بمجتمع بطريركي احترف إذلالها، بعثر أحلاها وحطّم أمالها.

إنّ المتأمل في المشْهد الإبداعي النّسوي الجزائري في فترة كان فيها المناخ العام للمجتمع العربي عامة، والجزائري خاصة مناخ تغيّر، يسمع صوت المرأة الجزائرية يعبّرُ ويسرد حياة أنثى مضطهدة، ومهمّشة في مجتمع ذكوري، ليحقّق ذاتيتها الاجتماعية والنفسية المُتساوية مع الرّجل، ويثبت كيانها المختلف، ممّا يحّول كتاباتها إلى فعل وجودي مشتق من كيانها الخاص، ومن خلال هذا التخطي الاجتماعي والثقافي، يُمْكِن أنْ تبدع المرأة الكاتبة لنفسها لغة مخالفة للغة السائدة.

لقد حقّقت الكتابة الشّعرية للمبدعة الجزائرية شيئا من تشكّل ذاتها، والقدرة على مكاشفة الكثير من القضايا، والتيمات المسكوت عنها، بتوظيفها في نصوصها، وتقديمها بشكل يتعالق فيه الواقعي بالتخييلي.

ومن هنا ظهرت نماذج من الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر، التي دارت رحاها بين أقلام الشّاعرات كـ (أحلام مستغانمي، زينب الأعرج، نادية نواصر، منيرة سعدة خلخال عائشة جلاب، حسناء بروش، نصيرة محمدي، عايدة بن عزوز، نوارة لحرش) وغيرهنّ من الشاعرات، اللّواتي أطلقنَ العنان لقرائحهنَ في نقل صور معاناتهن، وبذلك أصبحت الكتابة الشعرية عندهن علامة على وعي جديد، تدخل عالمها النّسوي الرزين، ممّا دفعهنّ إلى الجرأة على خوض تجربة الكتابة الشّعرية الجريئة، والتي وجدْن فيها متنفسًا للتعبير بكلّ حرية، بعد أنْ لزمْن الصّمت مدة كبيرة، كنّ فيه مركزا للتصفية، وهدفا للقنص الفكري والنفسي والاجتماعي.

وعليه فقد جاء بحثنا الموسوم بـ: **كتَابة الذَّات في الشِّعر النِّسوي الجَزائري المُعاصر (2000- 2018)** إيمانا بضرورة أهميته، وكذلك الأحرى بدراسته، وإلقاء الضّوء على التجربة الإبداعية الشّعرية النّسوية الجزائرية المعاصرة في العقدين الأولين من الألفية الثالثة.

يكمُن الدافع الرئيسي لاختيار موضوع الدراسة، -أولا- في الكشف عن مفاصل الذات الشاعرة، وكذا استكناه تمفصلاتها، وتعدد تجلياتها في التجربة الشّعرية النّسوية الجزائرية المعاصرة - ثانيا- في استجلاء حضور الذات الشّاعرة النّسوية في خطابها السير ذاتي، وقد وقع اختيارنا على نصوص مكتوبة في الفترة ما بين (2000- 2018)، كونها نصوصا حداثيّة متفردة جاءت في فترة التّغيير، وانعطافة جديدة في مسار الشّعرية النّسوية الجزائريّة المعاصرة.

من هذا المنطلق، يمكن أن نوجز دوافع الدارسة الذاتية والموضوعيّة في النقاط الآتية:

- ميولنا لدراسة الشعر الجزائري المعاصر عامة، والشّعر النّسوي خاصة.
- الموضوع في حدّ ذاته (كتابة الذات في الشّعر النسوي الجزائري المعاصر) لم يُحض بعناية كبيرة من طرف الباحثين.
- الرصيد الأدبي الهام الذي قدّمته الشاعرة الجزائرية للقارئ في الفترة المدروسة لا يقل شأنا عمّا قدّمه نظيرها الرجل، فهو بحاجة إلى دراسة.
- الكشف عن مفاصل الذات الشاعرة، وكذا تعدّد تمظهراتها في التّجربة الشّعرية النّسوية الجزائرية المعاصرة.
- إظهار خصوصية النص الشّعري النّسوي الجزائري المُعاصر، وتميزه عن النص العربي والغربي.

بناء على ما سبق، تكون إشكالية البحث الأساسية وفق هذا الطرح:

إلى أي مدى يمكن اعتبار الكتابة في الإبداع الشّعري النّسوي الجزائري المعاصر كتابة الذات والجواني/ الداخلي؟ كيف تتمظْهر الذّات الأنثوية - بمختلف مستوياتها وصورها- في النصوص الشّعرية النّسوية الجزائرية المعاصرة ؟

وتتفرع عن إشكالية البحث أسئلة فرعية أخرى، تدور في محور الإشكالية منها:

- ما المقصود بالذات في الدراسات: الفلسفية، الاجتماعية، النفسية، الأدبية والنقدية؟
- كيف تمّ تمثيل التّجلي السير ذاتي في النص الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر؟
- ما الإبدالات الفنية التي قدمها هذا النص الشعري النسوي الجزائري المذوّت ؟

مرّ البحث بمراحل تمثّلت في خطة شاملة تجمع بين النظري والتطبيقي، قسمناها إلى مقدمة وأربعة فصول، وخاتمة كما يلي:

الفصل الأول: معونا بـ: الذّات والكتابة النّسوية: ضبط المفاهيم واستقراء المصطلحات، جاء نظريا ليستقصي ماهية الذات من خلال عرض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية؛ ببيان حدودها في الدراسات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والأدبية والنقدية، إذ استعرضنا أهم النظريات والآراء، التي ساهمت في بلورة مفهوم الذات، وكذا علاقة الذات بالآخر، إذ لا يُمكن تجاهل تلك العلاقة الجدلية القائمة بينهما، قوامها الصراع كنتيجة حتمية للاختلافات القائمة بين الذات والآخر، كما تطرقنا في الفصل نفسه إلى البحث في معالم الأدب النسوي، وتوقفنا عند إشكالية المصطلح والمفهوم، حيث أثار هذا النّوع الأدبي العديد من الآراء والتساؤلات والإشكالات المفاهيمية، والاصطلاحية في السّاحة الأدبية والنقدية الغربية والعربية بوصفه مصطلحا جديدا غير مستقر على تسمية ومفهوم واحد، كما أنّ المشكلة لا تتعلق بالمصطلح فقط، بل تجاوزت ذلك إذ نجد من يعارض المصطلح، بل يرفضه بشكل نهائي، وانتقل البحث بعد ذلك إلى الحديث عن مسار التجربة الشّعرية النّسوية في الجزائر، من خلال عرض المسار الإبداعي للشّعر النّسوي في الجزائر في ظل الظروف التاريخية، التي مرّ بها الوجود الجزائري، ثمّ كان الحديث بعدها عن تحولات الممارسة الشعرية النسوية الجزائرية المعاصرة، وذلك بالوقوف عند التغيرات الجوهرية، التي تميّز بها المنتج الشّعري النّسوي الجزائري المعاصر من خلال خوضه غمار التجريب.

الفصل الثاني: معنونا بـ: الذات الشاعرة الجزائرية، بين التصدّع الوُجودي ورحابة الخطاب الشعري الفسيح؛ التمظهرات والتحولات، وهي دراسة تنظيرية تطبيقية، اتكأت في هذا الفصل على اكتشاف الذات الشاعرة الجزائرية، ورصد أهم التمظهرات المتعلقة بمسار

حياتها وتأثيرها الواضح في إدراك وجودها، وتحقيق ذاتها من خلال مرتكزات نصية ومحددات تشكّل القطب الأكبر التي كانت مسرحا له، فهي تبدو بنظرة متمرّدة على النسق الذكوري وعلى الواقع، ومتمرّدة بالجسد الأنثوي على ثقافة النسق السائد، وبنظرة أخرى ملكوت عرفاني وبزاوية مغايرة ذاتا مغتربة؛ ما يعني تمظهرات الذّات الشاعرة الجزائريّة في نصوصها لم تعدْ مجرد حضور فيزيقيّ لعنصر الأنوثة، وإنّما انتقلت عبر تفاعلها مع الآخر إلى مفاهيم أنطولوجية، تبحث عن صياغة متكاملة لنظرية الذات النسويّة.

الفصل الثالث: معنونا بـ: الذات الشاعرة وتمثلاتها في الخطاب الشّعري السّير ذاتي، بين التشظي واستنطاق الذاكرة، وهي دراسة تنظيرية تطبيقية، تناولنا فيها ظاهرة التعالق الأجناسي بين النص الشِّعري والنص السير ذاتي، التي أفرزت ظهور نوع أدبي هجينا يسير على خطى السردية الواقعية، ويبوح بخصوصية الذات الشاعرة، ويصنع فضاء يمثّل امتدادا للخصوصية الشّعرية، التي تمنح النص الشعري النسوي سلطته وسياق الخاص، ثمّ حاولنا رصد تجلي حضور الذات الشاعرة الجزائرية في خطابها الشعري السير ذاتي، من خلال عناصره البارزة وهي: ضمير المتكلم (الأنا)، والميثاق السير ذاتي، لينتقل البحث بعد ذلك للحديث عن الفضاء المكاني في الخطاب الشّعري السير ذاتي.

الفصل الرابع معنونا بـ: الذات الشاعرة وديناميةالتّعبير بالإيقاع، تكثيف الدّلالة وتعميق المعنى، وهي دراسة تنظيرية تطبيقية، عُنينا فيها بدراسة أهم التقنيات التي تظهر جلّية في البنية الإيقاعية للقصيدة النّسوية الجزائرية المُعاصرة، وكيف استغلتها الذات الشاعرة الجزائرية في كتابة نصوصها، كتقنيةٌ إيقاع التكرار بمختلف أنماطهِ (تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة،/ تكرار الاستهلال، تكرار اللازمة)، كما تناولنا في الفصل نفسه بالدراسة إيقاع التشكيل البصري والإخراج الطباعي، ومن تشكيلاته (توزيع السواد على

البياض، ونقاط الحذف، وعلامات الترقيم، التفريق والتشكيل البصري للسطر الشعري)، إذ تعتبر هذه التقنيات التشكيلية كبدائل إيقاعية لجأت إليها الشاعرات الجزائريات المعاصرات للتعبير عن أذواتهن بلغة عذبة سهلة، تحمل معاني ومشاعر نفسية تصل إلى نفس المتلقي دون استئذان حاملة إيقاع النفس وخطى الزمان.

وكانت خاتمة هذا البحث حصيلة لأهم النتائج، التي توصّل إليها البحث في ضوء الإشكالات المطروحة.

وقد اقتضت سيرورة البحث، اعتماد المنهج التاريخي الذي قمنا من خلاله برصد المفاهيم المتعلقة بمصطلحي الذات والكتابة النسوية، وكذا تتبع مسار التجربة الشعرية النسوية في الجزائر، بالإضافة إلى استثمار بعض مفاهيم المنهج النفسي والاجتماعي؛ قصد سبْر أغوار الذّات الشّاعرة وتحليلها؛ لمعرفة حقيقة جوانبها والكشف عن كوامنها، كما استدعى البحث حضور مناهج أخرى كلما اقتضت الضرورة لذلك، مثل المنهج الأسلوبي كمفتاح للولوج إلى مغاليق النص الشّعري النّسوي الجزائري المعاصر، وفكّ شفراته واكتشاف قوانينه التعبيرّية وأسراره الدلالّية، دون إغفال القراءة التأويلية التحليلية؛ للكشف عن المرجعيات المحيطة بالنصوص، وكذا المتعلقة بالمرأة كخصوصية فكرية في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر.

قد سبق هذا البحث ثلة من الباحثين والدارسين، الذين قدموا دراسات مختلفة حول هذا الموضوع، تتقاطع أو تتداخل مع المفاصل الرئيسة للدراسة، جاءت في شكل كتاب أو رسالة بحث، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- جدليّة الذات والآخر في الشّعر الأُموي دراسة نصّية، لفاضل أحمد القعود، وقد اهتمّت هذه الدراسة بالعلاقة الجدلية بين الأنا والآخر في نصوص الشّعر الأُموي بمختلف تمثلاتها.
- صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى الغماري، (رسالة ماجستير) لـ: سلاف بوحلايس، وقد عُنيت هذا الدراسة بالكشف عن تجليات صورة الأنا والآخر، والعلاقة الجدلية بينهما في المدونة الشّعرية لمصطفى الغُماري.
- تمثيل الذات في الشّعر النسائي الجزائري المعاصر(أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه) لـ: ساجية مغراوي، اقتصرت هذه الدراسة على كشف تمثلات الذات في النص الشّعري النّسائي الجزائري المُعاصر.

وغيرها من البحوث والدراسات، التي كان لها حصة من مثل هذه الدراسة، ولعل بحثنا جاء ليسد الثغرات التي أغفلتها هذه الدراسات، حيث إنّنا حددنا الامتدادين الزماني والمكاني في بداية الألفية الثالثة، وفي منطقة الجزائر، كما كان لبّ بحثنا موجها للكشف عن تمظهرات الذات الشاعرة النسوية الجزائرية لحظة الكتابة لا خارجها، وحضورها في الخطاب الشعري السير ذاتي، وأثر ذلك على آليات البوح الشّعري النّسوي، ثم إبراز أهم التقنيات التي تظهر جلّية في البنية الإيقاعية للقصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة.

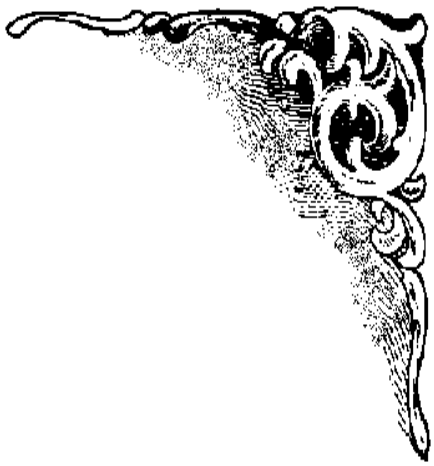
ومن المراجع المعتمد عليها في هذه الدراسة، والتي ساعدتنا في تيسير ما استعصى من هذا البحث وتوجيه مساره، نذكر:

- الانهمام بالذات، ميشل فوكو، ترجمة: جورج أبو صالح.
- كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر لحاتم الصكر.
- الشّعر النّسوي العربي في الجزائر- في بنية الخطاب - للناصر معماش.
- القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، لمحمد صابر عبيد.

- السّيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي) لفيليب لوجون، ترجمة عمر حلي.
- الشّعر النّسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة، سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب) نماذج، لفاطمة حسين العفيف.
- التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، (1950- 2004)، لمحمد الصفراني.

يبقى أنْ نشير إلى أنّ هذا البحث كغيره، لم يخل من صعوبات اعترضتنا أثناء مسيرة البحث تتعلق بالموضوع ذاته؛ لتشابكه مع فروع العلوم الأخرى، ولشساعة مضامينه المتنوعة، إضافة إلى صعوبة اختيار المدونات التطبيقية، لأننا بحاجة ماسة إلى التيمات التي تلامس البحث في جوهره، كما واجهنا في بحثنا صعوبة قلّة المراجع الخاصة بالشّعر النسوي الجزائري المعاصر وبكتابة الذات، وإنْ توفّرت اختصّت بالرواية النّسوية.

في الأخير أتمنى أنْ يكون هذا البحث إضافة للدراسات الأكاديمية، التي تعنى بكتابة الذّات في النصوص الشّعرية النّسوية الجزائرية المُعاصرة.



الفصل الأول

الذات والكتابة النسوية: ضبط المفاهيم واستقراء المصطلحات

الفصل الأول: الذات والكتابة النسوية،ضبط المفاهيم واستقراء المصطلحات

أولا: الذات: بين المفهوم اللّغوي والاصطلاحي

1. المفهوم اللغوي للذات
2. المفهوم الاصطلاحي للذات
   1.2. الذات من المنظور الفلسفي
   2.2. الذات من المنظور النفسي
   3.2. الذات من المنظور الاجتماعي (السوسيولوجي)
   4.2. الذات من منظور الدراسات الأدبية والنقدية
      1.4.2. الذات في الدراسات الأدبية
         أ. الذات في الشعر
         ب. الذات في السرد
      2.4.2. الذات في الدراسات النقدية
3. الذات وعلاقتها بالآخـــر.

ثانيا: الأدب النسوي (الكتابة النسوية): بين إشكالية المصطلح ومسألة الهويّة

1. الأدب النسوي (الكتابة النسوية): المصطلح والمفهوم
2. مصطلح الأدب النسوي بين التأييد والمعارضة.
   1.2. الموقف المؤيد
   2.2. الموقف المعارض

ثالثا: مسار التجربة الشعرية النسوية في الجزائر

1. المسار الإبداعي للخطاب الشعري النسوي الجزائري المعاصر
2. الممارسة الشعرية النسوية الجزائرية المعاصرة، من التقليد النمطي إلى رحاب التجديد

أولا: الذات بين المفهوم اللّغوي والاصطلاحي:

شَغل مصطلح الذات (le soi/the sell) شأن العلماء والفلاسفة والأدباء على مرّ الأزمان، حيث تناولته الدّراسات البحثية من مختلف الميادين الفلسفية والاجتماعية والنفسية والأدبية، بغية تبيين معالمه وتمفصلاته، وهذا ما يقتضي منّا رصْد هذا المصطلح من النّاحية اللّغوية والاصطلاحية.

1- المفهوم اللغوي للذات:

ورد معنى هذا المصطلح في معجم لسان العرب كالآتي: " ذات الشيء حقيقته وخاصّته، قال اللّيْثُ: ذو اسمٌ ناقصٌ وتفسيرهُ صاحِبُ ذلك، يقال: قلت ذات يده، قال: وذات هنا اسم لما ملكت يداه كأنّما تقعُ في الأموال، وكذلك عَرفَهُ من ذاتِ نفسهِ، كأنّه يعني سريرتهُ المضمرةَ، و"ذاتي" نسبة على ذات، وقال ابن الأنباري في قوله عزوجل: ﴿إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾ (اللك الآية 13) معناه بحقيقة القلوبِ من المضمراتِ"[1].

وفي معجم الوسيط نجد أنّ الذات هي" النّفس والشّخص، يقال في الأدب: نقد ذاتي: يرجع إلى آراء الشّخص وانفعالاته، وهو خلاف الموضوعي، ويقال: جاء فلان بذاته عينه ونفسه"[2].

ومنه فالذات تدل على الإنسان وما يختلجه من ردود شخصية، وانفعالات دون وجود شريك في نفسه، ويقال: " عرفه من ذات نفسه سريرته المضمرة وجاء من ذات نفسه: طيعا، وذات الصّدر: سريرة الإنسان، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَلَٰكِنَّ اللَّهَ سَلَّمَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾ (الأنفال: 43) "[3]، وهنا تأخذ الذات دلالة باطن النفس وأغوارها.

1 – ابن منظور، لسان العرب (باب الذال)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، دت، ص 1477 - 1478.

2 – إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مؤسسة الصادق للطباعة والنّشر، إيران، طهران، ط6، 1964، ص 307 .

3- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المرجع نفسه، ص 307.

وفي معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة نجد أنّ الذات: "ما يقوم بنفسه ويطلق على باطن الشيء وحقيقته، ويقابله في العرض، ويطلق أيضًا على الماهيّة، بمعنى ما به شيء هو هو، ويقابله الوجود أي نفسه"[1].

وذُكر معنى الذات في معجم المصطلحات والفروق اللغوية على أنّه " ما يصلح أنْ يُعلِم أو يُخبر عنه منقول عن مؤنث(ذو) بمعنى الصّاحب، لأن المعنى القائم بنفسه بالنسبة إلى ما يقوم به يستحق الصّاحبية والمالكيّة، وقدْ يطلق الذات ويراد به الحقيقة، وقد يطلق ويراد به ما قام بذاته، وقدْ يطلق ويراد به المستقل بالمفهومية، ويقابله الصّفة بمعنى غير مستقل بالمفهوميّة، وقد يستعمل استعمال النّفس والشّيء، فيجوز تأنيثه وتذكيره، ويقال: " عرفه من ذات نفسه: يعني سريرته المضمرة "[2].

وفي معجم الرائد ورد معنى الذات على أنّها: " ذات: (ج) ذوات، 1- نفس، 2- ناحية من النواحي الشخصية قادرة على المعرفة الاستنتاجية، 3- كلُّ ما يقوم بنفسه، 4- ذات الشيء نفسه عينه، 5- (اسم الذات) في اللغة ما سميت به ذات الرّجل، 6-(ذات الصّدر) سريرة الانسان 7- (ذات الصّدر) الفكر، 8- (ذات الشفة) الكلمة، 9- (ذات اليد) ماتملكه، 10- (ذات البين) الحال، وذاتي منسوب للذات "[3].

ولو عدنا للمعجم الفلسفي لوجدنا أنّ " الذات هي النفس والشخص أيضا، يقال: ذات الشيء نفسه وعينه، والذات أعمّ من الشخص؛ لأن الذات يطلق على الجسم وغيرهُ

1 – مأمون الحموي، وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مادة (ذات)، دار المشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000، ص 516.

2 – أبو البقاء أيوب موسى الحسيني، الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش، محمد المصري مؤسسة الرسالة .بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 454 .

3 – جبران مسعود، معجم الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001، ص 586.

والشخص لا يطلق إلا على الجسم (...) ويطلق الذات على الماهيّة (Quiddité) بمعنى ما به الشيء هو هو، ويراد به حقيقة الشيء، ويقابله الوجود "[1].

ما يفهم مما تقدّم من التعريفات أنّه لا يوجد مفهوم شامل ومحدد لمصطلح الذات فالملاحظ أّن كلمة الذات لغويا مرادفة لكلمة النّفس والشخص، وتعتبر الذات أعمّ من الشخص؛ لأنّها تُطلق على الجسم وغيره، كما أنّها تطلق على سريرة الإنسان المتخفيّة.

2- المفهوم الاصطلاحي للذات:

يعتبر مصطلح الذات من المفاهيم المستعصيّة على التعريف والحد الاصطلاحي وذلك لأنّه يشارك بقوة في أغلب حقول العلوم الانسانية من فلسفة وعلم النفس، وعلم اجتماع، ونقد وغيرها من الدرسات، إذ يتخذ في كل من هذه العلوم معنًا مختلفًا، فليس من السّهل وضع مفهوم معين نحدد على ضوئه مفهوما للذات، فهو من المفاهيم المتشعبة، التي لا تدرك وتشكّل بسهولة.

فالذات تتسم في حقول العلوم الإنسانية بالاتساع الذي يضمن لها المراوغة، والدينامية التي تساعدها على تحقيق حريتها في فضاء تلك الفروع المعرفية من العلوم الإنسانية، وهذا ما يقتضي منّا رصْد مفهوم الذات في كل واحد من العلوم الانسانية كالآتي:

1.2. الذات من المنظور الفلسفي:

إنّ الرجوع إلى الدراسات الفلسفية الأولى التي أولت اهتماما بمصطلح الذات، تحيلنا على العصر اليوناني، فقد " شغلت الذات الانسانية بما فيها من غموض وتنوع عددا من المفكرين والفلاسفة اليونان"[2]، وتحديدا الفيلسوف "سقراط Socrate " (470-399 ق م) فقد بحث عن طبيعة الذات البشرية التي اعتبرها "رأس المعارف، متخذا شعارا لفلسفته عبارة

1 - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مادة (ذات)، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971، ص 579- 580.

2 - ميشل فوكو، الانهمام بالذات جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد ازويتة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص 32- 33.

قرأها في معبد (دلفي) في أثينا هي: أيّها الإنسان أعرف نفسك بنفسك"[1]، وهي حكمة اتخذها (سقراط) مبدأ فكريا وسبيلا حياتيا، ونصح بها الشّعب الأثيني من أجل تحريره من سلطة الخارج وتخليصه من الهيمنة المادية التي اتسمت بها التيارات الفلسفية الطبيعية، التي كانت توجه المعرفة الانسانية نحو العالم الخارجي فتدرس كل ما يُعنى بالطبيعة.

لقد غيّر (سقراط) اتجاه هذه الدراسات؛ لتبحث في صميم الإنسان من خلال عبارته المشهورة، التي يوحي مضمونها بـ: " إثارة الأسئلة وبث روح التّعجب والدّهشة، التي تدفع إلى التفكير والبحث حوارا مع الذات، ومع الآخرين حول حقائق الحياة والوجود "[2].

ولعل الضرورة السّياسيّة هي الدّافع الأول الذي أفضى إلى بلورة هذه النصيحة من (سقراط)، وذلك في سياق حديثه مع (الفيبيادس) فمن أجل أنْ يحكم "على الوجه الأكمل وتسيير المدينة ومحاربة الأعداء، يلزمه أنْ يفكّر في ذاته، وأنْ يهتمّ بها على الوجه الصحيح"[3].

وعلى هذا الأساس نفهم معنى العبارة كما رآها سقراط، أنّ الإنسان يلزمه أنْ يُفكر في ذاته ومن الضروري العناية بها دون الانعزال عن العالم الخارجي، والانزواء عن الواقع.

ومن الفلاسفة العلماء الذين كان لهم رأي بهذا الموضوع، (أفلاطون platon) (427 - 347 ق م)، حيث يرى أنّ للإنسان جانبا ماديا وآخر غير مادي (روحي) وأنّ " النّفس البشرية خالدة مستقلة عن البدن، وقد صنفها إلى ثلاث أجزاء (العاقلة -

1- محمد حسين قطناني، تطوير الذات دورات تدريبية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 199.

2- سعيد بن أحمد أفندي الغامدي، الفكر الفلسفي في ضوء الإسلام، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط2، 2012، ص 21.

3 – ميشيل فوكو، الانهمام بالذات، جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، المرجع السابق، ص 11.

الغاضبة - الشهوانية)، مؤكدا على أنّ السّيادة هي للقوى العاقلة إذا كان للإنسان أنْ يحقّق التوازن"[1].

فالنفس عند (أفلاطون) خالدة لا تزول كزوال الجسد، مؤكدا على أنّ السّيادة للقوى العاقلة، التي تتخيّر الأشياء المحيطة من وجهة نظر عاقلة.

كما عدَّ (أفلاطون) النّفس " هي الشّخص الحقيقي وجدت قبل الميلاد، وستبقى بعد الوفاة عندما يفنى الجسد الفيزيائي، والكائن البشري هو مخلوق يقع بين عالم المثل وعالم الإدراك الحسي أيْ: أنّ النّفس تنتمي إلى عالم المثُل، والجسد الفيزيائي ينتمي إلى عالم الإدراك الحسي "[2].

يُمكن القول: إنّ أفلاطون قدّم النفس واعتبرها سابقة للبدن ومستقلة عنه، فالنفس تنتمي إلى عالم أرقى وأعلى هو عالم المُثل، أما الجسد/ البدن، ينتمي إلى عالم أدنى هو عالم الإدراك / المادة.

ولقد أضاف (فلاطون) عنصر العقل الذي عده وسيلة ضرورية لمعرفة العالم، لأنّ العقل " هو القدرة على الرؤية والفهم، فالفهم بالعقل معناه القدرة على تقديم أسباب أو تقديم شرح، لذا أنْ تكون محكوما من العقل مؤداه أنْ تكون محكوما من رؤية صحيحة أو من فهم صحيح، وأنّ الرؤية الصحيحة لأنفسنا أوفهمنا لها فهما صحيحا يتمثلان في فهم النظام الطبيعي "[3].

1 – شيماء مطر غازي صالح محمود، مفهوم الذات، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 25.

2 – غنار سكيريك، نلز غيلجي، تاريخ الفكر الغربي من اليونان القديمة إلى القرن العشرين، **تر**: حيدر حاج اسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 133.

3 – تشارلز تايلر، منابع الذات تكُون الهُوية الحديثة، تر: حيدرحاج اسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 133.

كما أضاف (أفلاطون) عنصر الرّوح أيضا بوصفها " لا مادية وخالدة لا بدّ أنْ تلتفت إلى ما هو مادي وخالد (...) وفي ذات الوقت تساعد في توضيح فكرة أفلاطون عن العقل، فالعقل هو القدرة على رؤية الوجود، الحقيقة المنورة، فكما أنّ العين لا تستطيع أن تمارس وظيفة الرؤية، إلا إذا كانت هناك حقيقة وكانت هذه الحقيقة منورة بشكل ملائم، كذلك لا يقدر العقل أن ينجز وظيفته، إلا إذا تحولنا إلى الوجود الحقيقي منورا من الخير "[1].

وهنا نجد (أفلاطون) يعوّل كثيرا على العقل في رؤية الوجود الحقيقي المنور بالخير كونه أساس معرفة العالم، وبالتالي معرفة الذات.

أما المُفكر والفيلسوف اليوناني (أرسطو، 384-223 ق م)، فقد " استند إلى حقيقتين (الصورة والمظهر) في بناء مفهومه عن الذات، فهو يقصد بالجوهر عند الأنسان هو كيفية تلقي الأشياء المحيطة من وجهة نظر عاقلة متفهمة (...) ومايعنيه بالمظهر هو الأحساس بالخارج من حيث الشكل وماله علاقة بالبنية الجسمانية للأنسان وماهو ظاهر، ولكل مظهر جوهر من حيث الفهم عند الأنسان، وبالتالي فأن جواهر الأشياء يشكل أساساً للجوهر الكلي، الذي تبنى عليه علة الوجود وأسقاطاته"[2].

إذن الذات عند (أرسطو) إدراك لواقع من حيث مضمونه، وتحويل هذا الأدراك إلى تجربة من خلال الممارسات اليومية للمدركات، التي تشكل العقل الفاعل (الادراك) الذي هو الذات الأنسانية بأبهى صورها "[3].

1 – تشارلز تايلر، منابع الذات تكُون الهُوية الحديثة، المرجع نفسه، ص 199.

2 – سعد عزيز دحام، مفهوم الذات لدى الفلاسفة، صحيفة الحوار المتمدن، العدد: 3357- تاريخ النشر: 2011/05/06، تاريخ الاطلاع: 2021/06/05، التوقيت:09:58 سا، الموقع: https://www.ahewar.org

3 – ينظر: المرجع نفسه.

وفي العصر الحديث لقيت - **الذات** - اهتماما موسعا في نطاق الفلسفة بصفة عامة وكان أول من ناقش الذات الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت René Descartes) (1596- 1656)، كأساس، انطلاقًا من ثنائية (الجسم والروح / النفس)، في كتابه المعروف بـ: (مبادئ الفلسفة)، حينما أطلق مقولته الشهيرة: " أنا أفكر إذا أنا موجود"[1]، والتي تتضمن موقفا فلسفيا " يتمثل في كون هوية الشّخص تتمثل في التفكير فالفكر عنده مرتبط بوجود (الأنا) فعندما يكون (الأنا) يكون التفكير، وعندما يكون التفكير يكون الوجود، فالفكر عند ديكارت هو ماهية الوجود، وهذا الوجود يقتضي بالضّرورة آخرا يوجهه ويبّين قيمته لأنّ " تعلم حكم الّذات لذاتها يقتضي حكم الآخر الّذي يوّجهها إنّه معلّم الوجود، ولا يمكننا أنْ نحث على الاهتمام بذواتنا إلا من خلال الآخر الموجه"[2].

كما يرى (ديكارت) " أنّ الإنسان كائن حر، عاقل، وصاحب إرادة قوية في الوصول إلى الحقيقة، حقيقة الذات دون وساطة الجسد، وحواسه، وتمثلاته، إذ تكمن حقيقة الإنسان في جوهر تفكيره، فالإنسان هو ذات مفكرة، وذات عاقلة" [3].

فالمتبصر(للكوجيتو الديكارتي* The Kogito)" أنا أفكّر"، يستنتج أنّ الأنا مرتبطة بالوجود، وسابقة عن وجود الفكر؛ ومعنى ذلك أن وجود الإنسان يرتبط بعملية التفكير.

فالذات إذن هي" الجوهر المفكر، واليقين الوحيد الذي يستطيع الوصول إليه، هو يقين الذات بعينها، بما أنّ تجربة التفكير فردية، والفلسفة لا تستطيع أنْ تتأسس إلا على الأنا "[4].

---

1 – عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص 495.

2 – ميشيل فوكو، الانهمام بالذات، جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، المرجع السابق، ص 35-36.

* **الكوجيتو**: تتحدد من خلاله جميع العلوم الموجودة داخل الذات لا خارجها، والكوجنو كلمة لاتينية تعني: ' أنا افكر' يقصد بها دكارت: الذات العارفة اوالموجود المفكر.

3 – خالدي سمير، الذات بين الرؤيا والتشكيل تطبيقات في الرواية الجزائرية، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2019، ص 20.

4 – المرجع نفسه، ص 20.

ويجيب (ديكارت) على سؤال (ماذا تعني الأنا؟) بقوله(شيء يفكر)، فالتفكير حسب ديكارت ليس عملية تجريدية منطقية بحتة، إنّ الشيء الذي يفكر، الذي يشكك ويفهم ويؤكد وينفي، ويرغب ويرفض، ويتصور ويشعر"[1].

فبإرساء ديكارت للكوجيتو، أعاد للإنسان ذاتيته، وأوكل إليه تحقيق ماهيته.

من خلال ما تقدم نخلص إلى القول: إنّ الفلاسفة القدماء والمحدثين، حاولوا التجذّر في أعماق الذات الإنسانية لفهم سلوكاتها وتحديد توجهاتها، لكنّ آراءهم اختلفت وتعددت فيما يتعلق بمصطلح الذات، فكانوا بذلك متذبذبين بين النفس والرّوح تارة، والأنا تارة أخرى طيلة عقود من الزمن.

2.2. الذات من المنظور النفسي:

ومثلما أدلى الفلاسفة بدلوهم في قضية الذات، كان لعلماء النفس رأيهم كذلك، فقد حظي مفهوم الذات بإهتمام كبير من طرف علماء النفس، ويرجع ذلك للدور الذي تلعبه الذات في المواقف الحياتية اليومية، وعلاقته الجدلية بالواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه لذلك يرتبط مفهوم الذات عادة " بتصور الفرد عن نفسه، ذلك التصور الناتج عن تفاعل وتواصل الفرد، مع المجتمع"[2].

مثلما اختلف الفلاسفة في تحديد مفهوم للذات، اختلف الباحثون السيكولوجيون في تحديد معنى للذات، لهذا فقد تعددت التعاريف فيما يخص هذا المفهوم، وحتى في اختيار المصطلح المعبر عنه، وهذه بعض تعريفات الباحثين حول مفهوم الذات نعرضها على النحو الآتي:

---

1 – ينظر: أريغو كون، البحث عن الذات دراسة في الشخصية وواعى الذات، تر: غسان نصر، دار معْد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، (دط)، (دت)، ص 14.

2 – خالدي سمير، الذات بين الرؤيا والتشكيل تطبيقات في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 29.

يرى أصحاب النظرة السُلوكية أنّ الذات " بنية معرفية يستطيع الإنسان بواسطتها تكوين معلومات عن ذاته وينظمها في مفاهيم ونماذج خاصة "[1]؛ أي الذات بنية معرفية منظمة لمجموعة المعلومات والحقائق والمفاهيم، التي تساعد الفرد على الوعي بذاته وبالمجتمع.

وتُعرّف في موسوعة "لالاند الفلسفية" الذات بأنّها "ضمير عاقل للشخص الثالث للغائب أضْفت عليه اللغة الفلسفية بعض المعاني الخاصة، يدخل في عدة تعابير تقليدية في ذاته بذاته لذاته (Soi-En Soi - Par soi) "[2]، فالشخص الثالث هو: الشخص المفرد الذي لا يكون موجودا وقت الحديث أو لا يشترك في الحديث؛ بمعنى آخر هو أيّ شخص لا تتحدث إليه مباشرة تضفي عليه اللغة الفلسفية معاني خاصة، فيدخل في تعابير تقليدية في ذاته بذاته، لذاته.

ويعتبر (ويليام جيمس William James) من بين الأوائل الذين اهتموا بدراسة الذات وسلوك الإنسان، من منظور موضوعاتي، حيث أكّد على (موضوعية الذات)؛ أيْ معرفة الفرد لذاته وتقييمه لها، فهي عنده: " المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أنْ يدعي أنّه له جسده، سماته، قدراته، ممتلكاته، أسرته، أصدقاؤه، وأعدؤه، ومهنته، وهوياته، والكثير غير ذلك"[3].

كما ينظر - ويليام جيمس- إلى الذات على أنّها نظرة الشخص إلى نفسه، باعتباره مصدر الفعل، والوعاء الحامل لخصائصه الجسمية والعقلية والشخصية، وقد قسّمها إلى أربعة أقسام [4]:

1 – أريغو كون، البحث عن الذات دراسة في الشخصية وواعي الذات، المرجع السابق، ص 25.

2 – أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج 3، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 2001، 1039ص

3 – صلاح الدين العمرية، الصحة النفسية والإرشاد النفسي، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص 119.

4 – أسامة خيري، تطوير الذات (إداريا- أكاديميا- مجتمعيا)، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2014، ص 35.

1. الذات الواقعية: هي إدراك الفرد لقدراته... وأدواره في العالم الخارجي.
2. الذات الاجتماعية: هي الذات كما يعتقد الشخص أنّ الآخرين يرَونها.
3. الذات الإدراكية: هي عبارة عن تنظيم للاتجاهات الذاتية.
4. الذات المثالية: هي مفهوم الفرد كما يود أنْ يكون.

فتقسيم (جيمس) للذات، يستند إلى تصرفات الإنسان في مختلف مجالات حياته، التي ينظر بها إلى نفسه.

وأضاف (ويليام جيمس) " أنّ للإنسان من الذوات بقدَّر عدد الذين يعرفونه، فله ذات معينة لزوجته، وذات أخرى لأولاده، وذات ثالثة لزميله في العمل، وذات رابعة لربه "[1].

وعلى غرار هذا نجد (سيغموند فرويد) يقسّم الجهاز النفسي إلى ثلاثة أقسام من منظور التحليل النفسي [2]:

1.الهـو: يحوي هذا القسم كل ما هو موروث، وما هوموجود منذ الولادة، وما هو ثابت في تركيب البدن، وهو يحوي الغرائز التي تنبعث من البدن، كما يحوي العمليات النفسية المكبوتة التي فصلتها المقاومة عن الأنا. ويطيع الهو(مبدأ اللذة Pleasure Prinsipal) وهو لا يراعي المنطق أو الأخلاق أو الواقع، واللاشعور هو الكيفية الوحيدة التي تسود في الهو.

2.الأنا: وهو الجزء الخارجي من الهو، تغيّر ونما نموا خاصًا، واكتسب خصائص معينة، يشرف الأنا على الحركة الإرادية، ويقوم بمهمة حفظ الذات، وهو يقبض على زمام الرغبات الغريزية، التي تنبعث عن الهو فيسمح بإشباع منها ويكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيًا في ذلك (مبدأ الواقع) Reality Prinsipal، ويمثل الأنا الحكمة وسلامة العقل على

1 – قحطان أحمد الظاهر، مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 17.

2 – ينظر: سيجمند فرويد، الأنا والهو، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982، ص 16.

خلاف الهو الذي يحمل الانفعالات. وتقع العمليات النفسية الشعورية على سطع الأنا. وكل شيء آخر في الأنا فهو لا شعوري.

3.الأنا الأعلى: وهو ذلك الأثر الذي يبقى في النفس من فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل، معتمدا على والديه وخاضعا لأوامرهما ونواهيهما، ويقوم الأنا عادة على تقمص شخصية الوالدين والمربين، وبالتالي تتحول سلطة هؤلاء الأشخاص الخارجية إلى سلطة نفسية داخلية في نفس الطفل، وتصدر له الأوامر وتنقُده، وتهدّده بالعقاب ويطلق على هذه القوة النفسية الأنا الأعلى أو الأنا المثالية، وهو ما يعرف عادة بالضمير.

ولهذه القوى الثلاث وظائف " فوظيفة الأنا الأعلى على الدوام الضغط أو الكبت، ووظيفة الهو على الدّوام النزوع إلى المحرّم، والأنا حائرٌ بين الأنا الأعلى والهو، يعاني التوترات من جرّاء ضغطهما، والقوى الثلاث تعمل في مستويات ثلاثة: الشعور واللاشعور وما تحت الشعور"[1].

وعليه فإنّ نظرة (فرويد) إلى الذات نظرة بنيوية، تتشكل من ثلاثة أقطاب نفسية متفاعلة فيما بينها وهي: **الهو:** القطب الحيوي في الذات، يمثله الجانب البيولوجي **الأنا:** قطب دفاعي للذات يمثله الجانب السّيكولوجي أو الشعوري، **الأنا الأعلى:** قطب المراقبة، يمثله الجانب الاجتماعي والأخلاقي، ويضمّ ثلاثة مكونات:(المراقبة الذاتية، الضمير الأخلاقي، المثل العليا)، وبهذا التنظيم للجهاز النّفسي تصبح مهمة الأنا مهمة شاقة ودقيقة.

أمّا المعالج النفسي السّلوكي (باول بلوم Paul Bloom 1963)، فيعتبر " أنّ داخل كل دماغ هناك مجموعة ذوات (Selves) مختلفة منها العنيفة، الخاضعة، المثقفة، الجشعة المعاونة... يظهر ويختفي كل منها باستمرار، لها رغبات مختلفة وتتقاتل وتتصارع من

1- مصطفى سويف، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشّعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص 83.

أجل السيطرة، وهي تصبح أكثر بديهية مع مرور الزمن"[1]، فالذات إذا تتعدد بقدر تفاعلها مع الآخرين، وبعدد أدوارها المقدَّمة في المجتمع الذي تنتمي إليه.

3.2. الذات من المنظور الاجتماعي(السوسيولوجي):

يعرّف عُلَماء الاجتماع الذّات على أنّها: " بناء يفترض وجوده باعتباره أساس تحقيق التكامل والاتصال بين خبراتنا جميعا "[2].

يتضح من هذا التعريف أنّ الذات يقوم مفهومها على أساس التكامل والاتصال بين عناصر المجتمع، عن طريق تبادل الخبرات ومجمل النشاطات التي تساهم في بناء المجتمع.

وتتمثل الذات حسب (تشارلز هورتون كولي Charles Cooly) " أنّ الفرد يرى نفسه بالطريقة التي يرى بها الآخرين"[3]؛ فالذات عند كولي تتركب من الصّور، التي تنعكس عن الآخرين.

أما عالِم الاجتماع الأمريكي (جورج هربرت ميد George Herbert Mead) فعّرفها بأنهّا " النظام الديناميكي للمفاهيم والقيم والمثل، التي تقوم على الطريقة التي يسلكها الفرد، بمعنى أنّها لا تقتصر على جسم الفرد فقط، وإنّما تتضمن كل ما يدخل في مجال حياته من الماديات... الآراء الأفراد، المعتقدات[4]، فالذات عند جورج هربرت ميد، لا تقتصر على جسم الفرد فقط، بل تنشأ وتتطور من خلال تفاعلها الاجتماعي وعلاقتها بالآخرين، ممّا يكسبها صفة الفاعلية الاجتماعية.

---

1 – سمر قطّان، المسرح العلاجي رحلة ممثل إلى الذات، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 105-106.

2 – سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 277.

3 – قحطان أحمد الظاهر، مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 22.

4 – أسامة خيري، تطوير الذات (إداريا- أكاديميا- مجتمعيا)، المرجع السابق، ص35.

ويتفق معه في ذلك (هاري ستاك سوليفان Harry Stack Sullivan) إذ يعرّف الذات بأنّها " آلية دفاعية لاستبعاد الشعور بالقلق، والتكيّف مع الواقع الاجتماعي لتوجيه الشخصية نحو القيم المقبولة "[1]، فالتفاعل بين الفرد والآخرين يعدّ أحد مكونات الذات، كما أنّ الإنسان لا يحقق ذاته وهو " بعيد عن أمثاله، في عزلة تامة لا تكون له فيها صلات بغيره، وذلك لأن حياته وحده تبقيه على حيوانيته، ولا تعين انسانيته الكامنة على الظهور والازدهار"[2]، فالذات " تتحقق ضمنيا من خلال التعامل مع الآخرين، ومحاولة فهمهم"[3]، بمعنى أنّ تحقيق الذات منوط بالاختلاط مع الآخرين، وبإقامة علاقات اجتماعية مختلفة معهم.

وقد أشار (كارول روجرز Caral Rogers) الباحث في نظريات الذات إلى أشكال لمفهوم الذات وهي [4] :

1.الذات المدركة: وهي التي تشير إلى إدراك الفرد لذاته وقدراتها لحقيقتها وليس كما يرغبها، وتتشكل هذه المدركات من خلال تفاعل الفد مع بيئته.

2.الذات الاجتماعية: وهي التي تشير إلى إدراك الفرد للصورة، التي ينظر بها الآخرون إليه، وهذا التصور الذاتي يعتمد على تقييم الآخرين للفرد من خلال أقوالهم وأفعالهم نحوه، ويكتسبها من خلال اتصاله بهم.

3.الذات المثالية: وهي التي تشير إلى الحالة المثالية التي يتمنى الفرد أنْ يكون عليها.

---

1 – فضيلة عرفات السبعاوي، تحقيق الذات وإرادة العطاء، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010، ص 49.

2 – الربيع ميمون، نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية المطلقة، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980 ، ص 325.

3 – سماح خالد الزهران، كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر؟، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2004، ص 116.

4 – سالمة بنت راشد بن سالم الحجري، فاعلية برنامج إرشاد جمعي في تنمية تقدير الذات لدى المعاقين بصريا في سلطنة عمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، قسم التربية والدراسات الانسانية، جامعة نزوى، عمان، 2011/2010، ص 10.

4.الذات الأكاديمية: وهي التي تشير إلى السلوك الذي يعبّر فيه عن نفسه من حيث قدرته على التحصيل وأداء الواجبات الأكاديمية بالمقارنة مع الآخرين.

5.الذات المؤقتة: وهي تلك التي يمتلكها الفرد لفترة مؤقتة ثمّ تتلاشى بعدها، وتظهر حسب الموقف والمتغيرات التي يكون فيها الفرد.

أمّا تعريف الذات حسب سسيولوجيا الحركات الاجتماعية الحديثة، والتي تتمظهر أكثر عند (آلان تورين Alain Touraine)، الذي كان هدف المسيرة الاجتماعية الحديثة عنده هو تحرير الذات بقوله: (إنّ الذات هي اسم الفاعل) عندما يكون على مستوى الفاعلية التاريخية، لإنتاج توجهات كبرى معيارية للحياة الكبرى" "[1] ، فالذات عنده ليست مطابقة للفرد وإنّما تتجسد لديه في مفهوم الفاعل الاجتماعي، وهي التي تشكّل عصب الحركات الاجتماعية المختلفة، التي عن طريق طرحها للتوجهات الاجتماعية الجديدة، تقوم بانتاج المجتمع.

4.2. الذات في الدراسات الأدبية والنقديّة:

1.4.2. الذات في الدراسات الأدبية:

تتمظهر الذات في كل عمل وسلوك، وتتجذر في كل فعل وممارسة، لهذا نجد الكثير من الأدباء يُصغُون تجربتهم بطريقة فنية، تمنحها الخصوصية والتفرد وسلطة التأثير على المتلقي؛ بغية الوصول إلى ذواتهم وتحقيق فعل الكينونة، ولعل أكبر مجال تتجلى فيه الذات وشعرية التّعبير عنها هو الأدب الذاتي سواء تجلى شعرا أو سردا، حيث يحضر هذا النوع من الأدب" بعيدا عن هيمنة الصوت الجماعي، بحيث كان يسير وحيدا متأملا في عوالمه الشخصية البسيطة، ومتتبعا لتجلياته بكثير من الإصرار والرغبة في الإحاطة بها من مختلف

1 – آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة والنّشر، (دط)، 1997، ص 22.

جوانبها، واستعادتها عن طريق الإبداع الفني وجعلها محور الكون، الذي يسعى لعملية تشييده" [1].

فالأدب إذا هو وسيلة المبدع/ الكاتب للتعبير عن ذاته، والإفصاح عن مكنونات نفسه بل ليثبت فيها كيانه وذاته، ويتعرّف إليها ويصنعها، بحضوره الفعلي والفكري والخيالي بأسلوب تظهر من خلاله "العلاقة المباشرة بين النّص والذات المنشئة، جهة إحالته على الشاعر المنشئ له، بتعبيره - عادة - عن ضمير المتكلم مباشر"[2]. فالنصوص الأدبية مرآة للذات، واكتشاف لها.

كما "يلعب الأدب دورا محورياً وجوهرياً في اكتشاف ذات الإنسان، والتعرف على نزعاتها المختلفة، وبواعثها وانفعالاتها وأفكارها، وتفنيد السوي منها وغير السوي، من خلال طبيعة العمل الأدبي الذي يقوم على حوار الذات والآخر والالتقاء بين النفس والعالم والفرد والمجموع، وهو ما يؤصل لفكرة الهوية أيضاً "[3].

بالإضافة إلى أنّ الذات تمثل " اكتمال الخصائص الإنسانية العامة والفردية في الفنان أو الأديب، وبروزها بوضوح وتعبير متميّز من خلال الآثار التي يبدعها، ولا يتحقق الأمر إلا بالغوص في الأعماق، واكتشاف ما فيها من كنوز عبقرية وعرضها فنيًا " [4].

تكاد الفنون الأدبية لا تخلو من حُضور الذات سواء كان جليًا أو مستترا، فجلّها تنبع من ذات إنسانية متميزة، لها قدرة فذّة على خلق إبداِع متفرد، ولا يدركها - الذات - إلا من

1 – نور الدين محقق، الإبداع الأدبي والكتابة عن الذات، ثقافات، تاريخ النشر: 2015/11/14، تاريخ الاطلاع: 2021/07/03، 12:25 سا، الموقع: https://thaqafat.com/2015/11/28996

2 – زياد صالح، الشاعر والذات المستبدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 10.

3 – حمزة قناوي، الأدب واكتشاف الذات، جريدة المصري اليوم، تاريخ النشر: 31ماي2020، تاريخ الاطلاع: 03 جويلية2021، 19:25 سا، الموقع: https://www.almasryalyoum.com/news/details/1982154

4 – محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 2009، ص 149.

يغوص في أغوار هذه الفنون، ويكتشف بحثا عن تلك المكنونات التي ضمنها المبدع داخل إبداعاته.

أ.الذات في الشّعر:

يعد الشعر الباب الأول الذي يفتحه أيّ كاتب ليعبّر عن مكنوناته ومعاناته بكل حرية وجرأة، فالشّعر" تعبير عن معاناة النفس وصورة لجماع العواطف والمشاعر في بسطاتها وتعقيداتها وعفويته، وهذا ابتعاد عن التّكلف والتّقاليد الموروثة، وتأكيد لفردية الشّخصية وذاتيتها في التّرجمة الصادقة عن انفعالاتها "[1].

وتتجلى الذات بشكل طاغ في الشّعر الغنائي، لأنها لصيقة بالتجربة الابداعية " فشاعر القصيدة الغنائية هو نفسه مؤلفها، وهو في الوقت نفسه المتكلم فيها، فهو يعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، وكلّ كلمة فيها تنتمي إليه على نحو مباشر وبإيجاز فالقصيدة بهذه المثابة هي (أنا) الشاعر، وقد جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها "[2].

إنّ الخطاب الذاتي في الشّعر " يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلى الآخر، كما يكون من الذات في منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهي أحيانا مع الآخر، إنّها أشكال مختلفة من العلاقات... ونستطيع أنْ نقول إجمالا: إنّ الآخر في أيّ شكل من أشكاله هو بمثابة الذات التي تتجلى فيها الذات لذاتها، التي ينضج فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها، التي تجد فيها الذات طرقا للتحقيق، على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة لنفسها "[3]، فيصبح الآخر ضروريا للذات على الرغم من أنّه مضاد لها؛ لأنّ الفرد لا يدرك ذاته إلا إذا تصور وجود غيره، ما يعني أنّ الذات لابدّ لها من آخر يعاكسها،

1 – مصطفى درواش، تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأول للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص 65- 66.

2 – عزالدين اسماعيل، كل الطرق تؤدي الى الشعر، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2006، ص 67.

3 – المرجع نفسه، ص 222.

حتى تدخل في حيز النظام الوجودي، فبالآخر تتحدد قيمة الذات ويتحقق وجودها، وعبره تصل إلى درجة الوعي بالذات.

تستخدم الذات ضمائر المتكلم، لتُعلن عن نفسها محيلة إلى أماكن تموضعها في النص، فالضمير (أنا) " يعتبر من أكثر العناصر الإشارية التي تعبّر عن الذاتية في اللغة فله القدرة على امتلاك السلطة بالخطاب بمجرّد النّطق به، فأنا هي نطق المتكلم (أنا) في حال الخطاب "[1]، إذ "يتنزّل المتلفظ في اللغة وفي الوجود منزلة جديدة عند كل فعل تلفظ فهو بالشّعر متفاعل مع الوجود، ومع ذاته، شعره هو جلاء الحياة والتفاعل، يعرض فيه صورة خاصة مما هو مشترك، إذ يخرج العام مخرج الخاص، ويكشف عن كفاءته الفردية في طرقه"[2]. فممارسة التلّفظ هي التي تدل على المرسل في بنية الخطاب العميقة، مما يجعل حضور الأنا يرد في خطاب.

وهذا من شأنه أنْ ينشأ علاقة حميمة مع المتلقي " فبروز شخص الشاعر من خلال (أنا) المتكلّم في القصيدة كثيرا ما ينجح في حملنا من القرب منه، والإحساس به والانفعال بتجربته على النحو الذي صاغها عليه، وبعبارة أخرى تنجح هذه الأنا في إنشاء علاقة بينها وبين المتلقي، وذلك مرجعه إلى حميميّة الخطاب في هذه الحالة، فالأنا تعرض نفسها على المتلقي من داخلها، ومهما اصطنعت من الأقنعة فإنّ هذه الأقنعة تظل أقوى دلالة عليها وأصدق إفضاء بمكنونها من وجهها الصريح المباشر"[3]؛ بمعنى ليس حتميا وجود ضمير المتكلم في الخطاب حتى نقول إنّه يعبّر عن ذات صاحبه، بل هناك عدة طرق توصل إلى الغاية المنشودة.

1 – كهينة مكراب، الذاتية في الشعر الجاهلي تناول تداولي لمعلقة امرئ القيس، رسالة ماجستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أوالحاج، البويرة، الجزائر، 2015/2014، ص 35.

2 – أحمد الحيزم، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات قراءة في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ـ ناشرون، بيروت، ط1، 2016، ص 20.

3 – عزالدين اسماعيل، كل الطرق تؤدي الى الشعر، المرجع السابق، ص68.

ومن هنا تتجلى العلاقة الوثيقة بين الذات والشعر، على أساس فهم وإدراك الصلة بينهما، فالشعر كان ومايزال وسيظل مرآة تعكس، وتسجّل حركة الذات في شتى مناحي الحياة، فهو " شعورها الداخلي، ومنجزها القولي والإبداعي الذي يتصور آمالها وانطباعاتها ورؤاها في كل ما يحيط بها من عناصر الكون والحياة ،هذا الإحساس والتفاعل ينشأ داخل هذه الذات وفي داخلها تخلق هذه العملية الشعرية مستوعبةً هذه التفاعلات ممتزجةً بها "[1] وتُستمد الذات من عناصر تجاربها الحياتية، وعواطفها الخاصة ما يمكّنها من التشكّل في ثنايا النص وفق مظاهر متعددة.

ب. الذات في السرد:

تبرز الذات في السّرد، الذي يعدّ متنفسا آخر يسعها، ويسمع توجهاتها من خلال صنع عالم خاص لتحقيق خلاصها، فهو رسالة للتعبير عن النفس الإنسانية وسبر أغوارها كما له دور فعال في نقل التجارب الإبداعية، وقضاياها بأسلوب راق ووفق عملية إنتاجية أدبية.

وبما أنّ السرد هو" العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (أو الراوي)، وينتج عندها النص القصصي المشتمل على اللفظ اللغوي (أيْ الخطاب) القصصي "[2]، فإنّ الذات الساردة هي: " الذات الفاعلة لعملية التلفظ التي يمثلها الكاتب، فهو الذي ينظم عمليات الوصف أمام الآخرين وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني الشخصيات أو بعينه هو، دون أنْ يكون من الضروري ظهوره أمامنا، إنّه هو أخيرا الذي ينقل لنا المواقف من خلال الحوار بين شخصيتين أو من خلال الوصف الموضوعي "[3] .

1 – ندى بنت محمد الحازمي، الذات في شعر حسين سرحان، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة، ط1، 2015، ص 15.

2– ينظر: سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ط)، 1986، ص 77.

3– نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، المجلد 8، العدد 1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012، ص 98.

ويعتبر فن السيرة الذاتية أكثر الأنواع الأدبية قُربا من الذات، وذلك لكونها فضاء واسعا تتميز بتحقيق فعل كتابة الذات بجدارة، فارتباطها بالذات جلي من خلال الأنا الساردة، التي تمثل الأنا الفاعلة في النص، فالذات هي " المدار الشمسي الذي تسبح في فلكه كل جزئيات السيرة الذاتية، وهي الجذر الموضوعاتي، الذي تنمو وتتفرع عنه موضوعات متعددة، تخرج عن نطاق تصوير الذات إلى تصوير علاقة الذات بالوجود "[1]؛ مما أكسبها صفة المركزية في النصوص السيرة الذاتية، " فالمتكلم في السيرة الذاتية يتمثل حضوره ككاتب، لأنّه يقوم بفعل النطق والصياغة ويستحضر في الآن نفسه حضوره الآخر، أناه المتعدد الأبعاد والمستويات، وهي تنهض كعلامة على الوجود والتطور والفعل، من خلال التطورات والأحداث والسياقات المروية"[2].

كما نجد الذات في الرواية بكونها " أَقرب الفنون القوليّة إلى عمليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي، والفردي، لما تُتيحه من رؤى وعي العالم ومقاربة الواقع "[3]، وذلك بتوظيف ضمير المتكلم (أنا) (السرد بضمير الأنا)، الذي يمثل أساس العلاقة التواصلية بين المؤلف والقارئ، وشرط أساسي في العملية السردية، وتعتبر الذات الساردة أحد أهم العناصر التي تساهم في تحديد طبيعة النص الروائي، ونقل وقائعه وتقديمها في قالب لغوي، إذ يطلعنا على مجريات الأحداث وتنامي الشخصيات، فتوظف الكتابة عن الحياة وما يحفل بها من أحداث في قالب معين بهدف ذاتي، واعتمادها لغة إيحائية تصويرية بعيدة عن التقريرية والمباشرة المألوفة.

1 – حسين تزّوش، السيرة الذاتية بين فعل الكتابة وفعل إدراك الذات، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف2، الجزائر، المجلد 9، العدد 2، 2012، ص 16.

2 – عبد القادر الشاوي، الكتابة الوجود السيرة الذاتية في المغرب، افريقيا الشرق، المغرب،(د.ط)، 1998، ص 88.

3– عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر "أزمة الذات في الرواية العربية "، ص21، **نقلا عن:** منال بنت عبد العزيز العيسى، الذات المروية على لسان الأنا دراسة في نماذج من الرواية العربية، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض، 2010، ص29.

ولارتباط الرواية بحياة المؤلف، فلا وجود لها في ظل غياب الذات " فالذات نقطة انطلاقها إذا لم تتوفر تلك الذات فلا وجود للرواية "[1]، فهي عمود بناء الرواية ومقومها الأساسي.

تركّز الرواية المعاصرة على الذات، وتبرز انشغالها وخصوصياتها عبر الميل إلى النّوع الروائي السّيري، الذي يتيح للذات الساردة مساحة من الحرية للبوح والتحدّث عن خلاصة تجاربها، ويسطّر مفاهيمها، وآراءها الفكرية، والاجتماعية والنفسية، وغيرها إلى حدّ "إغراق الرواية في التركيز على الذات، بتقديم نماذج تمثل المفرد المنغلق الباحث عن الهدوء وراحته... فهمشت القضايا الوطنية والقومية، والإنسانية لحساب القضايا الذاتية "[2].

بالإضافة إلى غيرها من الأجناس الأدبية، التي عبرت عن الذات كالمذكرات والرسائل واليوميات والاعترافات... على اختلاف أنواعها تجتمع في وعاء واحد، فكلّها تغامر في الإبحار في عوالم الذات؛ لأجل الكشف أو البوح من خلال التفاعل بين الكتابة والذات.

وخلاصة القول: إنّ الأدب شعرا كان أو سردا، مغامرة للبحث في عوالم الذات الإنسانية التي تعد مركز الخطاب الأدبي السّاعي إلى فهم إشكالياتها، وطرح جميع أسئلتها المرتبطة بذاتها، وعلاقتها مع الآخر المحكومة بمختلف السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية والسياسية.

كما أنّ موضوعات الكتابة عن الذات في الأدب متعددة فهي تشمل جميع مناحي الحياة لها بعض الخصائص، التي تفردها كحضور الفردانية والدوغمائية: فهيمن ضمير

1 – علا سعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 143.

2 – الكبير الداديسي، في الرواية العربية المعاصرة، صحيفة المثقف (قراءات نقدية)، العدد3157، تاريخ النشر: 2015/04/28 ، تاريخ الاطلاع: 2021/06/12، 10:52ساء، الموقع : https://www.almothaqaf.com/readings-1/892674.

المتكلم بدلا من ضمير الغائب، وسعت إلى اعتماد لغة إيحائية تصويرية بعيدة عن التقريرية والمباشرة المألوفة.

2.4.2. الذات في الدراسات النقدية:

يعتبر موضوع الذات من القضايا المهمة في حقول النقد، قام عليه جدل النقاد والأدباء والمبدعين، حيث قام هؤلاء " بتشخيص وتمثيل واستعراض مختلف الحركات والأفعال الرمزية، التي تحدثها هذه الذات في عالمها، والآثار الناجمة عن تموقع هذه الذات في سياقها الثقافي الإنساني والفِكري والعقائدي ومدى تفاعلها وتأثّرها بمختلف أشكال الحوار الثقافي الإنساني " [1].

ومن النقاد المُعاصرين الذين تحدثوا عن الذات، (محمد خلف الله) الذي قال: "إنّ الذات من بين المصطلحات الإفرنجية، إذ عمّ استعمالها في مجال الدراسات الغربية من فلسفة وأخلاق ونقد وغيرها مِن الدراسات، وصار لها شبه وجود عالمي بين رجال العلم في أوربا وأمريكا، ثم شرّقت في أيامنا الحاضرة وفرضت نفسها فرضا "[2]؛ كان هذا في منتصف القرن التاسع عشر، ثم استخدمها من بعد ذلك النقاد الشرقيون في القرن الماضي والحاضر.

لقد تنوعت معاني كلمة الذات، بتنوع صيغها ومواضيع استعمالها، " فمن معانيها الذات أو الشخص أو العقل، باعتبارها قوة مفكرة، ومن هذا المعنى اشتقت النسبة (Subjective) ومعناها المنسوب، إلى الشّخص أو الذات أو العقل المفكر "[3]، إذا فأحاسيس الذات وميولاتها وانفعالاتها وأحكامها، تقوم على اعتبارات داخلية ذاتية تندرج تحت اسم (الذاتية).

---

1 – محمد حكيمي، الذات من الفعل إلى التأثير- نحو تأثير المعنى على القارئ، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص13.

2 – محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (دط)، 1947، ص 35.

3 – المرجع نفسه، ص ص 35– 36.

وتحدث (محمد زكي العشماوي) عن الذاتيّة في الفن عموماً فقال:" لا يمكن أنْ تأتي إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أعماق الإنسان: الإنسان الأول، ذلك أنّ تعمق الأديب في ذاته إنّما هو تعمّق في ذات الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا "[1].

ويرى (العشماوي) أنّه " على الرغم من التباين والتضاد الذي يميّز إنسانا عن آخر، ومن أنّ لكل إنسان مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فإنّ فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل في هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهي الرغبات والنزعات، هذا المخلوق الضعيف جدا القوي جدا، العاجز أشدّ العجز، والقادر أشدّ القدرة، يتمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتحزن تخاف وتقلق، تنتصر وتنهزم، تحب وتكره، والفنان وحده هو القادر على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به "[2].

وهكذا تنتهي الذاتية إلى إزالة التباين والتضاد بين الذوات، لأن استكشاف الذات لذاتها هو اكتشاف للذات الإنسانية.

ينقل لنا (محمد صادق عفيفي) تفسير بعض الشُّعراء والنقاد لمضمون التجربة الذاتية يقول: " هي التجربة الشخصية البحتة التي تعمل في نفس الشاعر أو الأديب، ويدوّن عنها ما يحسّ به، في قرارة نفسه، ودخيلة فؤاده، من مشاعر فردية خاصة، على طريقة الرومانسيين، فكأنها نسك بالعاطفة، واعترافات بحقائق النفس، وأسرار الكون، يتناول منها الشاعر فيما يتناول لواعج الحب، وحرقة الذات، أو همسات الغربة والحنين، أو لمسات الوطنية والجمال "[3].

نفهم من هذا التفسير بأنّ التجربة الذاتية تهتمّ بمشاعر الفرد الخاصة، ويترنّم بها، وهذه ظاهرة كثيرة الحدوث في المذهب الرومانسي حيث العاطفة الجامحة.

---

1 – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطاعة والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص ص 5– 6.

2 – المرجع نفسه، ص 6.

3 – محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، الناشر مؤسسة الخانجى، القاهر، (دط)، 1978، ص 59.

ويذهب (محمد غنيمي هلال) إلى أنّ " التجربة الذاتية، ليست مقصورة في حدود المعبِّر عنها، بل هي إنسانية بطبيعتها، فالشاعر ذاتي موضوعي؛ لأنّه جعل ذاته موضوعيّة وكأنّه يتأملها في مرآة، فتعبيره ذاتيا في نشأته، ولكنه موضوعي في عاقبه تعبيره عنه "[1].

نخلص مما تقدّم أنّ التّعبير الذي طالعه الشاعر ذاتي من ناحية أنّه صوّر مشاعر صاحبه، ومُوضوعي من ناحية أنّه جعل ذاته موطن الموضوع.

ومن المبادئ النقدية الرئيسة في النقد المنهجي الدّعوة إلى شعر الشّخصية أو (بروز شخصية الشّاعر في شعره)، إذ "درس العقاد في ضوئه الشّعراء العرب قديما وحديثا، وإنْ كان في الواقع قد ركّز على ابن الرّومي أنموذجا للقدامى، وشوقي مثالا للمحدثين، انطلاقا من قضية التّجديد والتّقليد، أو الطّبع والتّكلف، وإيمانا من أنّ القصيدة هي تجربة ذاتية عن عواطف الشّاعر ومعاناته التي مرّ بها في حياته دون التّقيد بقواعد أو أصول من شأنها أنْ تؤثّر في ظهور شخصيته ووجدانه الخاص"[2].

وأوضح (العقاد) الغاية من شعر الشخصية قائلا: " فَهِم بعض من لا يفهمون أنّنا نعني أنْ يتحدث الناظم عن شخصه ويسرد في كلامه تاريخ حياته، ولم يستطيعوا أنْ يفهموا هو الكلام الذي يعبّر لنا عن الدّنيا كما يحسّها هولا كما يحسّها غيره، ولا بدّ من أجْل هذا أنْ يمتاز شعره بمزيّة وأنْ يتّسم بسمة؛ لأنه إنسان له ذوق وخالجة، وفهم وتجربة وخلق، وعادة لا يشبه فيه الآخرين، ولا يشبه الآخرين فيها "[3].

ويوضّح (العقاد) هذه المسألة بقوله: " إنّ الشّاعر الذي لا يعبّر عن (شخصيته) بكلامه ليس بشاعر موفور الحظّ من الطّبيعة، وأنّنا ليس بالضروري لنا أنْ نعرف من كلام

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 1997، ص 361.

2 – مصطفى درواش، تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الاول للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص 98.

3 – عباس محمد العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، كتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1950، ص 163.

النّاظم في أيّ سنة ولد ومن أيّ أصْل نشأ وعلى أيّ أستاذ تعلّم ... ولكن الضّروري لنا أنْ نعرف نفْسه ما هي ومزاجه ما هو، والدنيا التي يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه، وتقع في روعه وتتمثّل في خياله "[1].

نفهم من قول (العقاد) إنّ الشّاعر الذي يريد أنْ يدوّن حياته ووقائع أيامه ليس شاعرا؛ إنّما الشّاعر موفور الحظ هو مُنْ تلوح لنا شخصيته بطبائعها ومظاهر سلوكها، " ولعلّ لهذه الرّؤية صلة متينة بالنّزعة النّفسية، التي برزت في مفاهيم النّقد المنهجي، التي تبرز في الدراسات التّطبيقية للشّعراء القدامى"[2]، نذكر منها " دراسة لعبد القادر المازني لشخصية ابن الرومي، معتمدا على التحليل النفسي، فضلا عن دراسات مماثلة لعباس محمود العقاد لشخصية أبي نواس وأبي العلاء المعري، ودراسة طه حسين للمتنبي، وأبي العلاء المعري التي لم تخل من النزعة النفسية "[3].

ثم " توالت الدراسات العربية في مجال التحليل النفسي، والوصول إلى حقيقة الذات الإنسانية كما تصورها الأدباء في كتاباتهم الإبداعية، ولعل من أبرز الأسماء التي اهتمت بالمنحى النفسي في دراساتهم النقدية للنصوص الروائية والمسرحية، وتعاملوا معها بمرونة الناقد (عزالدين إسماعيل) في كتابه "التفسير النفسي للأدب" "[4]، وشيئا فشيئا بدأت تتجلى دراسات الإبداع من وجهة نفسية.

لقد فتحت هذه الدراسات المجال أمام النقاد، لمتابعة الكشف عن أسس التحليل النفسي في النصوص الأدبية، التي تكشف لنا عن صور الذات بكل تنوعاتها وتشكلاتها، ومواطن جمالياتها.

1 – عباس محمد العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، المرجع السابق، ص 164

2 – مصطفى درواش، تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، المرجع السابق، ص 99.

3 – ينظر: سمير خالدي، الذات بين الرؤيا والتشكيل تطبيقات في الرواية الجزائرية، المرجع سابق، ص 40.

4 – المرجع نفسه، ص 40.

3. الذات وعلاقتها بالآخـر:

يرتبط مصطلح الآخر ارتباطا وثيقا بمفهوم الذات، حيث يعرّف بأنّه " فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلا في ضوء مرجع هو الأنا، فإذا حدّدنا هوية الأنا كان الآخر فردا أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التمايز وهو تمايز إطاره الهُوية أحيانا والإجراء في أحيان أخرى "[1]، مما يعني وجود علاقة وثيقة بينه وبين الذات، فالآخر هو " الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الآن نفسه، وهو يتداخل ويتمرأى في سلسلة غير منتهية، تبدأ من أدقّ الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات، ولا تنتهي إلا بانتهاء الوجود البشري في الزمان والمكان... وكل شخص هو آخر بالنسبة لأيّ شخص على وجه الأرض"[2] فطبيعة الحياة الإنسانية تجعل كل طرف منهما - الذات والآخر- شرطا لوجود الآخر وضرورة الاعتراف به، " فالآخر حتميّ للذات كما هي حتميّة له، فقطب (الذات/ الأنا) لا يستطيع أنْ يعيش إلا في علاقته بقطب (الآخر/ الغير)، حقا إنّ المرء يولد بمفرده؛ لكنه لا يحيا إلا مع الآخرين وبالآخرين وللآخرين إنّ الشُّعور الفردي لا ينطوي على أيّ انفصال مطلق عن عالم (الغير) الذي هو من مقومات الوجود الإنساني بصفة عامة "[3]، فلا يمكن أنْ نقر بوجود ذات إنْ لم نقر بوجود ذوات أخرى، فكلاهما يصير مرآة للآخر.

وهذا ما عبّر عنه (أدونيس) بقوله: " لا ذات بلا آخر، ولا آخر بلا ذات، ولا ذات بلا تأثرٍ، وتأثير التأثير هنا نوعٌ من الشرارة تسطع عند الآخر، وتوجه الذات إلى مزيد من معرفة، مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضوء الكامن "[4].

---

1 – مصلح النّجار، الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 51.

2 – صلاح صالح، سرد الآخر الانا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص10.

3 – فاضل أحمد القعود، جدليّة الذات والآخر في الشّعر الأُموي دراسة نصّية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 ،ص 33.

4 – أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 71.

وقد قام (تزفيتان تودوروف Tazvetan Todorov) بتصنيف العلاقة بين الأنا والآخر، حيث صنفها إلى ثلاثة أصناف[1]:

أولا: حكم قيمة (مستوى قيمي): فالآخر حسن أو سيء، أحبه أو لا أحبه.

ثانيا: على المستوى العملي: فأنا أتبنى قيم الآخر، أو أتوحد معه أو أشبه الآخر بنفسي، وأفرض عليه صورتي الخاصة، كما أنّ بين الخضوع للآخر وإخضاع الآخر حدّ ثالث أيضا هو الحياد أو عدم اللّامبالاة.

ثالثا: (على المستوى المعرفي) أعرف أو أجهل هوية الآخر.

ولا ريب أن هذا التّشابك العلائقي بين الذات والآخر، يجعلنا نسلّم بأن "صورتنا عن ذاتنا لا تكون بمعزلٍ عن صورة الآخر لدينا، كما أنّ صورة الآخر تعكس - بمعنى ما - صورة للذات"[2].

إنّ علاقة الذات بالآخر دائما ما يحكمها ذلك الصراع والتوتر الذي مفاده ذلك الاختلاف، إذ "لا يمكن تجاهل الصراع الذي يحصل بين الذات والآخر، فالآخر حاضر وبكيفية وجودية، إذْ يشكل أفقا للذات وأحيانا أخرى جزءا من النظرة إلى الذات، بغض النظر إلى الأشكال التي يتقدم فيها (شريك، مسالم، غاز، محتل)، لذلك فهو يمثل – بشكل مفارق أحيانا– موضوع إغراء ومصدر حيطة وحذر في وقت واحد "[3].

وبالتالي تصبح العلاقة بين الذات والآخر علاقة جدلية، قوامها الصراع والعنف كنتيجة حتمية للاختلافات القائمة بينهما، كالاختلاف الأيديولوجي، والديني، والبيولوجي والعرقي

1 – ينظر: تزفيتان تودوروف، فتح أمريكا، مسألة الآخر، تر: بشير السباعي، دار سينا للنشر، مصر، (د ط) ، 1992، ص 197.

2 – الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص812.

3 – ينظر: نيهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 37.

واللّغوي وغيرها، التي تساهم في ترسيخ رؤية عدائية بينهما، فلا يمكن أنْ يحْدث بينهما صراع وعنف ما لم يكن كلا منهما آخر بالنسبة للآخر؛ وهذا الصراع والعنف يؤديان إلى إدراك كل منهما بصورة أو بأخرى أناه، وفي الوقت نفسه يدرك الآخر.

ثانيا: الأدب النّسوي(الكتابة النسوية) بين إشكالية المصطلح ومسألة الهوية

1. الأدب النّسوي(الكتابة النسوية)، المصطلح والمفهوم:

يثير الأدب النسوي كثيرا من الإشكالات والجدال، وزوايا نظر نقدية على مستوى المشهد الثقافي والنقدي سواء الغربي أو العربي، لما فيه من تعدد تسمياته ومفاهيمه، لحد التناقض والإلغاء.

لقد اختلفت مفاهيم النقاد حول مصطلح الأدب النسوي، على اعتبار أنّه مصطلح ما يزال يثير عدة اعتراضات وتحفظات، فهو " شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي لا تشيع بلا تدقيق... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية على العكس، تبدأ بتغييب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة "[1]، وهي مركزية الأدب الرجالي/ الذكوري، وهذا يوضّح أنّ الكتابة النّسوية كانت مضطربة ومهمّشة على نقيض الكتابة الذكورية.

تُرجع الباحثة (زهور كرام) صُعوبة القبض على مفهوم محدد للكتابة النسوية أو الأدب النسوي " إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية، فهل نعتبر الأدب النسائي كل ما ينتجه قلم المرأة ؟ أم أنّ ما يطلق عليه الإبداع النسائي هو مفهوم أدبي لا يشمل كل الكتابات التي تصوغها المرأة، بل فقط تلك الكتابات التي تشخص خصوصيات المرأة " الحساسية الأنثوية"

1 – خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، دار النشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 85– 86 .

من حيث التيمات المميزة لها ؟ أم أنّ هذا التعبير يأخذ بُعد المكون الأدبي الفني الذي يحضر في نصوص سواء بقلم امرأة أو رجل أو يغيّب ؟ "[1].

إنّ غياب المرجعية النظرية لمصطلح الأدب النسوي، دفع بالنقاد إلى عدم اتفاقهم على مفهوم اصطلاحي موحد، فمنهم من اصطلح عليه بأدب المرأة، وآخر بالأدب النسوي، وثالث بالأنثوي ومنهم النسائي، إلى جوار هذه المصطلحات الثلاثة مصطلحات مجاورة كالحريمية، والحرملك والأظافر الطويلة وغيرها، وهذا التنوع الاصطلاحي أنتج تعددا في الاتجاهات النقدية والأدبية التي تناولت هذه المصطلحات، ومن هنا نتج الخلط والفوضى بين هذه المصطلحات دون تفريق أو انتباه إلى أبعادها الفكرية والبيولوجية والثقافية والأيديولوجية، فنجد (ماري إيجلتون Mary Eagliton) تُعرّف الكتابة النسوية على أنّها الكتابة التي " تسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة، بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتمّ بها الأدب لعصور طويلة خلت "[2]؛ أيْ أنّ الأدب النسوي هو الأدب الذي يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة الأنثى في معزل عن المفاهيم التقليدية، وهو زيادة على ذلك الأدب الذي يهتم بوصف آمالها وطموحاتها ويجسد خبرتها في الحياة، بعيدا عن التركيز عن الجانب الجنسي.

بينما ترى (بام موريس bam morris) أنّ الكتابة النسوية تكتب من طرف الرّجل أو المرأة على حدٍ سواء، فالنسوية " تيار سياسي، ثوري فكري، أيديولوجي، يهدف إلى اعتماد حرية المرأة وتوازن القوى، ويكشف عن تيماتها وخصائصها في الخطاب الإنساني عامة، وكتابة المرأة هي التي تشتغل على هذه التيمات الخاصة، وهو بذلك نشاط إنساني يمارسه الرجل، أو المرأة، فالنسويّة مفهوم سياسي مبني على مقدمتين منطقيتين أساسيتين: أولهما أنّ بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعاني النساء بسببها من

1 – ينظر، زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 65.

2 – إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد، الأردن، ط1، 2007، ص 3.

انعدام العدالة في النظم الاجتماعية، وثانيهما: إنّ انعدام العدالة في النظام بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنها ناتج عن الفروق التي تنشئها الثقافة بين الجنسين "[1]، والمقصود من هذا أنّ الكتابة النسويّة تطالب بحقوق المرأة الضائعة، وتدافع عن قضاياها، وتعبّر عن هويتها وكيانها، بالإضافة إلى مساواتها مع الرجل، فالتفرقة بين الجنسين شكّلتها الأيديولوجيا في الثقافية الجمعية.

يضع النّاقد (حاتم الصكر) تساؤلا جوهريا متعلقا بالأدب النسوي مفاده " ماذا نعني بالأدب النسوي ؟ محددا إجابة عنه تتضح في ثلاثة مفاهيم أو آراء أساسية، وهي[2]:

1.تعريف الأدب النسوي بأنّه يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة التي تكتب من قبل مؤلّفات.

2.يعني الأدب النسوي جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء، سواء أكانت مواضيع عن المرأة أم لا ؟

3. الأدب النسوي هو الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء أكان المؤلف رجلا أم امرأة.

إذن التعريف الأول يجعل من الموضوع والكاتب امرأة (تأنيث النص والكاتب) والتعريف الثاني يجعل الكاتب امرأة والموضوع مختلف (تأنيث الكاتب والموضوع مختلف) أما التعريف الثالث فالموضوع فيه يكون عن المرأة أما الكاتب فيختلف امرأة أو رجل، (تأنيث النص الكاتب مختلف).

ويرى (بوشوشة بوجمعة) أن الكتابة النّسوية منحدرة من سياق الكتابة التقليدية الرافضة للسلطة الأبوية من خلال التأسيس لنمط إبداعي جديد متمرد... فالنسويّة هي وجهة نظر النّساء بشأن قضايا المرأة وكتاباتها، وما تحمله من خصوصية تجعل منها ظاهرة مميزة

1 – بام موريس، الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد 474، ط1، 2002، ص 29.

2 – حاتم الصكر، انفجار الصمت (الكتابة النسوية في اليمن)، دراسات ومختارات، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2003، ص 11-12.

وعلامة دالة في حقل الإبداع الأدبي "[1]، فالكتابة النسوية هي كتابة من إبداع امرأة ترتبط بقضايا المرأة، التي تعاني منها في مجتمعها، تكون بشكل مميز عن غيرها.

بينما يميّز (رضا الظاهر) بين مفهوم كتابة النساء ومفهوم الكتابة النسوية بقوله: " علينا أنْ نميز أولا بين مفهوم كتابة النساء (womens writing)، ومفهوم الكتابة النسوية (feminist writing)، الأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، أما الثاني فيعني الكتابة من إبداع امرأة وهي الغالبة، لأسباب نفترض أنّها مفهومة ومبررة أو من إبداع رجل وهي النادرة "[2].

وفي هذا الصدد يفرّق (عبد الله إبراهيم) بين كتابة النساء والكتابة النسوية " فالأولى كتابة يترتب شأنها بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم وللذات، إلا بما يتسرب منها دون قصد مسبق، وقد تماثل كتابات الرّجال في الموضوعات والقضايا العامة؛ لأنّها تتعرض لشؤون لا تخص المرأة وحدها إنمّا تخص العالم المحيط بها، أمّا الثانية فتتقصّد التعبير عن حال المرأة استنادا في تلك الرؤية في معاينتها للذات وللعالم، ثم الاهتمام بنقد الثقافة الأبوية السائدة؛ لأنها قاهرة للمرأة في اختيارات الكبرى "[3].

كما يفرّقُ (حفناوي بعلي) أيضا بين الكتابة النسوية وكتابة المرأة " فكتابة النساء مرتبطة بقضايا المرأة واهتماماتها، والدفاع عن أفكارها، أما الكتابة النسوية فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية، تخص عوالم المرأة الخاصة والذاتية "[4]

1 – بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003، ص 14.

2 – رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001، ص6.

3– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية الكبرى، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص60.

4– ينظر: حفناوي بعلي، النقد النسوي وثقافة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 195، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، 2005، ص39.

حيث ترتبط الكتابة النسوية بالإبداع الأدبي سواء كانت هذه النصوص من إبداع مؤنث أم مذكر، أما كتابة المرأة تكون مؤلفتها امرأة ترتبط بقضايا المرأة وانشغالاتها.

ولقد فضّل بعض النقاد مصطلحا آخرا وهو الأدب الأنثوي، منهم الناقد والأديب (إدوارد سعيد) حيث يقول: "فالأدب الذي تكتبه المرأة نسميه ببساطة كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أما الأدب الّذي يعبّر عن موقف محدّد عقائدي، ينبع بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنّه سمات خاصة بالأنثى، ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فعنه يسميه أدبا أنثويا موازيا، وهكذا يتحدث عن النقد الأنثوي وعن الحركات الأنثوية، وما يعنيه هذا التمييز، وهو أنّ النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لا أنثى، أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة أنثى تحديدا، موازيا للأدب الّذي يكتبه الرجل "[1].

فمصطلح الأدب الأنثوي "هو الذي يعبّر عن المرأة، وعن معتقداتها وتطلّعاتها واهتماماتها سواء كان كاتبه رجلا أو امرأة، وهو يختلف عن الأدب النسوي الّذي تكتبه المرأة فقط، وهو يوازي الأدب الّذي يكتبه الرجل، إذ يحيل إلى صفة للخصيصة من خصائص المرأة الاجتماعية، الناتجة عن التنشئة، ويحددها البعض بسلسلة من الصفات منها: الحياء والخجل (المبالغ فيه) والدلال والنعومة ..."[2].

وتعتمد (زهور الجلاصي) أيضا مصطلح الأدب الأنثوي، والتأنيث والمؤنث كبديل عن مصطلح النسوي والنسائي، والكتابة النسوية، ويتضح هذا في كتابها (النص المؤنث) إذ ترى أنّ: " حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجالات فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء هناك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال على مستويي الرمز

1- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط 2،بيروت، لبنان، 2012، ص 53.

2 – عصام واصل، الرّواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص 24

والعلامة "[1]، إلى جانب ما سبق تذكر الناقدة مبررات أخرى لسبب اختيارها مصطلح النص المؤنث كبديل، وهي:

1.قدرة المؤنث على الاشتغال في منطقتين: المايز والحياد.

2.إنّه يعرف نفسه كحامل لصفة مؤنث استناداً إلى آليات الاختلاف لا المميز، فلن يحتاج إلى مبدأ المقابلة مع الذكر.

3.ينزع (النص المؤنث) إلى امتلاك منزلته خارج المقابلات التقليدية.

وتشير (زهرة لجلاصي) إلى أنّ طغيان التصنيفات الأيديولوجية، جعلت ما تكتبه المرأة، يدرج " في نوع أدبي تابع أطلق عليه تلطفا تسمية (الأدب النسوي) فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل، لذلك تربأ المرأة الكاتبة بنفسها بانْ تصنف في مرتبة دنيا، فتجتهد للإفلات من الشرك " [2].

لكن (زهرة لجلاصي) تعود لتعترف، بأن" المؤنث بكل سماته الواعدة بالتعدد والانفتاح، لم يسلم هو الآخر من وطأة الأيديولوجيا...لم يبق أمامنا إلا خيار العمل على تخفيف لفظة مؤنث من كل الأيديولوجيا التي رزختْ تحتها! إنها لمهمة صعبة مع الأسف "[3].

قامت (الجلاصي) بتقديم مصطلح (لمؤنث) كبديل عن مصطلح النسائي /النسوي محاولة لرد الاعتبار إلى المصطلح، وتخليصه من التأويلات الخاطئة، وتخفيف تلك الجدالات القائمة حوله، لكن هذا لم يحد من هذه الإشكالية، إذ لا يزال الإشكال والاختلاف قائم بين النقاد حول المصطلح ومتعلقاته، ويرجع ذلك حسب (مفيد نجم) إلى عدم وجود وعي نظري، ومنهجي واضح ومتبلور إنْ لم نقل غيابهما "[4] .

1 – زهور جلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس،(د ط)، 2000، ص 8.

2 – المرجع نفسه، ص 10.

3 – المرجع نفسه، ص 13.

4 – ينظر: مفيد نجم، الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة علامات في النقد، ج 57، مج 15، جدة، السعودية، 2005، ص160.

ويتفق (محمد جلاء إدريس) مع الجلاصي، فنجده يفضل مصطلح الأدب الأنثوي ويعرفه "بما تكتبه المرأة من أدب، في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاما نقدية تعلي أو تحط من قدره، ويرفض المسميات الأخرى (كالنسوية) أو (النتسوي)، وذلك لأنّها تربط هذا الأدب تلقائيا بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة نفسها، كما أنه يوقع خلطا في المفهوم، إذ يوحي بأنه الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجده في أدب الطفل "[1].

وهناك من يرفض استخدام مصطلح الأدب الأنثوي/ النص المؤنث، فقد رفضت (نازك الأعرجي) استخدام الكتابة الأنثوية؛ لأنّ الأنوثة كمفهوم تعني لها ما تقوم به الأنثى وما تتصف به، وتنضبط إليه فلفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرّقة، والاستسلام والسلبية، وبناء على استخدام هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربي، تدعو الناقدة إلى استخدام آخر، وهو مصطلح الكتابة النسوية؛ لأنّ هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها، المادي والبشري والمعرفي، والاعتباري في حالة حركة وجدل" [2].

من خلال ما سبق ذكره، نخلص إلى أنّ إشكالية مصطلح الأدب النسوي، تبقى مسألة متعددة الأطراف والأوجه، فكل مصطلح له مدلولاته ومعانيه، فـ: **النسائية** يحيل إلى جنس بيولوجي فهو اسم مميز لجنس المرأة عن الرجل، و**النسوية** فهو مصطلح عن الكتابة التي تتخذ موقفا بينها وبين الرجل، أمّا **الأنثوية** هي صفة لصيقة وهو اسم لمجموعة الخصائص الموجودة في الرجل دون المرأة، إذن فالكتابة التي تكتبها المرأة على مستوى التجنيس مفتوحة على ثلاث وجهات نظر: (أدب نسائي/ أدب نسوي/ أدب أنثوي).

1 – ينظر: محمد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إنتاج المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، (د ط)، 2003، ص 80.

2 – حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص 34–35.

كما أنّ المشكلة لا تتعلق بالمصطلح فقط بل تجاوزت ذلك، إذ نجد أن البعض يؤيد المصطلح، ويضطلع لتأكيده من باب دلالته على خصوصيات فنية، وسمات جمالية والبعض الآخر يعارض المصطلح، بل يتجاوز ذلك إلى رفض هذا الإبداع بشكل نهائي لـ" انتفاء دواعي الوجود، ما دامت اللغة مشتركة بين الجنسين، فلا ضرورة للفصل بينهما في عملية الإبداع"[1].

2. مصطلح الأدب النسوي بين التأييد والمعارضة:

يبدو أنّ مصطلح الأدب النسوي مصطلح إشكالي، فالحديث عنه يعتبَر في غاية الصعوبة، ولعلى مصدر هذا الإشكال، يكمُن في صعوبة تحديد مقومات الجماليات الفنية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل، بحيث تظهر التناقضات والخلافات على أشدّها بين موقفين، فالأول لا يمانع في أنْ تكون للمرأة كتابة جمالية خاصة بها، والثاني يرفض مقولات الكتابة جملة وتفصيلا، ومن خلال هذا الطرح سنحاول إحصاء بعض آراء النقاد والمثقفين تجاه الكتابة النسوية بموقفهما، الموقف المؤيد السّاعي إلى ضرورة تكريس هذه الكتابة والتنظير لخصوصيتها، والآخر المعارض يرفض فيه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة.

1.2. الموقف المؤيد:

تحمّست أصوات نقدية وأدبية سواء كانت رجالية أو نسوية إلى مصطلح الأدب النسوي، ودافعت عنه بحجة أنّ المرأة هي " الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الاجتماعية، من أيّ رجل مهما كانت إمكانياته المتاحة نفسيا للكتابة عن

1 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، (دط)، 2016، ص 16.

المرأة "[1]، حيث بدأت الكاتبات في التعبير عن معاناتهن، وهمومهن وقهرهن، والظلم الذي مورس ضدهن من طرف السلطة الذكورية، فلم تجد وسيلة للتحرر سوى مساهمتها في الإنتاج الأدبي، حيث تقول الناقدة (يمنى العيد) عن هذا الإنتاج " إنّه عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجال لممارسة مداركها، ومشاعرها ولإنضاج رؤاها، كما إنّه سبيل لإغناء وعيّها وتعميق تجربتها بالحياة، إنّه إمكانيتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع، تعطيها فرصة الاستمتاع بفرح الإبداع "[2].

وتعتبر (ليلى محمد بلخير) هذا الموقف المؤيد "دليل نضوج وفهم عميق لأهمية الاعتراف بخصوصية النص المؤنث"[3]، ويؤيد الناقد (محمد برادة) هذا الطرح بقوله: " اللغة النسائية كمستوى من بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أنْ نربطه بالنص الأدبي والنص بطبيعته متعدد المكونات رغم الوسط هناك تعدد... هناك كلام مرتبط بالتلفظ بالذات المتلفظة... فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أنْ أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أنْ أكتب عن أشياء لا أعيشها "[4]، وفي السياق نفسه، يذهب (حسين المناصرة) إلى اعتبار أنّ المرأة " أقدر وأغزر وأصدق في التّعبير عن ذاتها، خاصة إذا كان الموضوع يتسم بالوجدانية وكانت الأنا المرتبطة بالإحساس هي بؤرة التوتر، ولا يمكن لكاتب مهما بلغ نضجا فنيا وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها، ورصد مشاعرها الحميمية كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو بنات جنسها، إذا توفرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل أدقْ الأحاسيس والموقف دون مواربة أو حياء أو خجل" [5].

1 – حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص 91.

2 – رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 76.

3 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 22.

4 – محمد برادة، هل هناك كتابة نسائية، مجلة الأفاق، المغرب، العدد12، 1983، ص 135.

5 – حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص 92.

يرى (حسين المناصرة) أنّه مهما كتب الرجل عن المرأة، واستطاع في كتاباته أنْ يتغلغل داخل نفسيتها، إذّ لا يستطيع أنْ يصل إلى ما تريده المرأة في حياتها، ذلك أن المرأة تكتب بعاطفتها، أما الرجل يكتب بعقله ومنطقه.

وقد جاء الأدب النّسوي محاولة جادة، لتفجير المكبوت والمخفي المتراكم عبر الزمن تقول الباحثة (اعتدال عثمان) " يمثل الأدب الذي تكتبه المرأة في تصوري استنطاقا لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة "[1]، أيْ إيجابية البوح والاعتراف بكل ما كانت تحسّ به من ضيم وضيق، في كنف القبضة الذكورية.

كما يتشكل مصطلح الأدب النسوي في " ضوء قيمته الإنسانية الإبداعية، التي لا تعني بأي حال دونية ما، كما تعبر عنه الكاتبة (حمدة خميس) بقولها: إنّ أدب المرأة – واقعا ومصطلحا – ينبغي أنْ يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد، إذ إنّه يصحح مفهوم الأدب الإنساني، الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنّه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة، ويعينه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير، أمّا صبغة الدونية والتحقير فإذا كانت كامنة في منظور الناقد الموضوعي الذي من وظيفته الإضاءة وليس التعتيم "[2]، ومن خلال هذا التّصور يصبح هدف الأدب النسوي - على حد قول حسين المناصرة- بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة، كما يحقق روح التكامل مع الأدب السائد والمألوف (الذكوري)، كما يضيف له نكهة خاصة وذوقا مختلفا، يسعى لإنتاج خطاب تنويري.

وهناك من النقاد من يرى بأنّ هويّة وخصوصية الكتابة النسوية نابعة من تمثيل المرأة جسديا، وأنّ على النقد النسوي إبراز هذه الخصوصية، نحو (عبد الله إبراهيم)

1 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 23.

2 – حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص 93 – 94.

وكذا الناقدة (شانتال شواف)، حيث تغدو عنده قيمة جسد المرأة الفنية من أسس تشكيل الهوية الأنثوية في الكتابة، وعلى النقد النسوي أنْ يبرز هذه الهوية أو خصوصية الأدب النّسوي، وفي الوقت نفسه يحذر من اختزال المرأة في الجسد، أما (شانتال شواف)، فإنها ترى بأنّ الجسد يمثّل " القيمة الثقافية النقدية الجديدة، التي يتوجب على النقد العربي، وخاصة النقد النسوي، أنْ يعيد من خلاله قراءة التاريخ الثقافي الإبداعي سواء في كتابة المرأة أو في كتابة الرجل، إذ إنّ الحياة تستمر في أعماق الجسد، تتألم وترغب وتستمتع، تبكي وترهب وتأمل، وبواسطة الكتاب/ الجسد نجعل أنفسنا أسيادا، ونجعلها أليفة "[1]. فهذه الرؤية تحصر كتابة المرأة في جسدها، وهذا يحط من قيمة المرأة كإنسانة، تتكون من عقل وروح وجسد، لها الحق في التعبير عن قضايا مختلفة.

ويرى بعض الأدباء أن خصوصية الكتابة النسوية، ترجع إلى الظروف الخاصة بالمرأة، وهذا ما تدعو إليه (نازك الأعرجي)، بحيث تشير " إلى ما يحمله هذا المصطلح من رؤية جديدة ومنظور معاصر، داعية المرأة العربية إلى التمسك بهذا المصطلح الذي يؤكد كينونتها الخاصة المضاد للدونية "[2]، وفي السياق نفسه " تدعو الشاعرة (آمال موسى) إلى كتابة مختلفة ترتقي بالكينونة الأنثوية، وتؤسّس هويتها المستقلة، بعيًدا عن قِوامة الجهاز الشعري الذكوري، وعن رقابة القيم العتيدة "[3].

وهناك من الكاتبات اللواتي يقْبلْن مصطلح الأدب النسوي لكن بشروط، كما هو الأمر عند الكاتبة (صباح أبي عزة) فإنّها تقبل المصطلح لكنها تُخرجه من الأدب الإنساني إذ تقول: "لا يمكنني أنْ أنفي أنْ هناك ما يمكن أنْ نطلق عليه مسمى الكتابة النسائية، لكنني

1 – ينظر، حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع نفسه، ص ص115- 116.

2 – المرجع نفسه، ص 128.

3 – يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة مهرجان الثقافي الوطني للشعر الجزائري، قسنطينة، ط1، 2008، ص 25.

لا أعتبره ذلك النوع من الكتابة إبداعا إنسانيا، بل هو نوع من التقوقع داخل الجسد الأنثوي واستبدال الذي هو أدنى بالذي هو خير "[1].

أما الكاتبة (ليلى الأحيدب) فهي تشترط قبولها المصطلح، الاعتراف بالمصطلح المقابل (الأدب الرجالي) فتقول: " فأنا امرأة مبدعة لا يضيرني في شيء أنْ توصف كتاباتي بالنسائية؛ لأنني ببساطة لست رجلا، لكن بشرط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الآخر، فيقال مثلا " كتابات رجالية" أو "أدب رجالي" "[2].

ومن وجهة نظر أخرى ترى الكاتبة (زهور ونيسي) " أنّ الأدب واحد والفن واحد سواء صدر عن أديب أو أديبة، فنان أو فنانة، ما دام كلّ المصدرين المرأة أو الرجل، يتصل بجذور المجتمع ويكمل أحدهما الآخر، ويتطلعان معا إلى آفاق المستقبل الرحب "[3]، فالكاتبة لا ترفض التقسيم والتفريق بين الأدب النسوي، والأدب الرجالي.

وبناء على ما تقدم، تحصر (ليلى محمد بلخير) الموقف المؤيد في ثلاث زوايا، أو وجهات نظر أو منطلقات، تقول [4]:

1. يؤيد الكتابة النسوية من منطلق وجود المرأة والرجل في الحياة، كل واحد يمارس وظيفة مختلفة عن الآخر، مما يجعل طريقة التعبير وتقنية الكتابة مختلفة بشكل أو بآخر.

2. والثاني يؤيد من منطلق ثوري بسبب هيمنة الثقافة الذكورية وتهميشها لصوت الأنثى، والرغبة في إبراز الاختلاف، والتمييز والثورة على السائد في فعل الكتابة.

3. يؤكد الكتابة النسوية من منطلق بيولوجي، يقبل بسيادة الذكورة وأولوياتها مقابل خصوصية الأنوثة وجمالياتها كأمر ثانوي، مدام الأصل هو التذكير عند اللغويين والفرع

1 – زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، المرجع السابق، ص 93.

2 – المرجع نفسه، ص 93.

3 – يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2001، ص 70 – 71.

4 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص93.

هو التأنيث، فلا بدّ من الإقرار بحيازة الذكورة على السلطة الثقافية في الأدب، والمركزية السياسية في المجتمع، إلى جانب إبراز أنوثة المرأة كحضور فني وثقافي، ويضيف للخطاب السائد والمألوف (الذكوري) نكهة خاصة وذوقا مختلفا.

إنّ المؤيدين لخصوصية الكتابة النسويّة أو الأدب النسوي، انطلقوا من زوايا مختلفة فهناك من هو ذو ملامح جنوسية، وأخرى ثورية، وثالثة بيولوجية، لذلك تعددت وجهات نظر الباحثين في هذا المصطلح، بل تعددت هيئاته ودلالاته.

فنصل بذلك إلى أن الموقف المؤيد للمصطلح يدعو إلى إبراز خصوصية الكتابة النسوية، التي اندرجت ضمن مشروع تحرر المرأة من التصورات السائدة، والتي تحول المرأة من عنصر دوني مهمش إلى عنصر مركزي وفعّال في الكتابة الإبداعية، فمؤيدِي هذا المصطلح يُعدونه بمثابة مفخرة واعتزاز بالنسبة للمرأة.

2.2. الموقف المعارض:

ينكرُ بشدة أصحاب هذا الموقف وجود خصوصية في الكتابة النسوية، معتقدين بأنّها تنطوي على محاولة لتحجيم حضور المرأة الإبداعي على الساحة الأدبية، الأمر الذي جعل مجمل الأديبات يرفضن المصطلح، ويتنصلن من علامة النسوي والنسائي والأنثوي، لأنّه يوحي بالحصر والانغلاق في نظرهنّ، وهو ما صرحت به (أحلام مستغانمي) قائلة: " لأنني أنثى لا بّد من أن أثبت أنّني قادرة على الكتابة كالرجل، ففي النهاية فإن الأدب النسائي لا يهتم به، وهناك نوع من الشفقة عليه (...) وكل ما يقال عن المرأة الكاتبة أنّها تتسلّى "[1].

وفي هذا الصدد تعقّب الكاتبة قائلة: " أنا أُريد أنّ أُحاكم ككاتبة، بدون تاء التأنيث، وأنْ يحاكم نصي منفصلا عن أنوثتي، وبدون مراعاة لأي اعتبار... لأنني أحاول أنْ أُثبت نصي"[2].

1 – مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر ط1، 2013، ص21.

2 – المرجع نفسه، ص21.

وهذه (غادة السمان) تعلن رفضها القاطع لمصطلح النسوي أو النسائي " وتعتبره مقزما لإنجازات المرأة الأدبية، مؤكدّة على أنّه من ابتداع الثقافة الذكورية؛ لتعزيز هيمنتها على الإبداع والنقد، بهدف تهميش صـوت الأنثى "[1]، وجعله دون قيمة.

فغادة السمان ترفض المصطلح لأنّ فيه انتقاصا لقيمة أدب المرأة، ووضعه في مراتب دنيا لا تليق به، وتميّز للأدب الذكوري، وأنّ واضع هذا التصنيف هو الرجل، السّاعي لتعزيز هيمنته على الإبداع والنقد.

وبرفضها مهّدت السبيل أمام كثير من الأصوات النسوية الرافضة، ومنها (سهام بيومي) و(أميمة درويش) وهذه الأخيرة ترى أنّ مصطلحات (الأدب النسوي، الكتابة النسائية، إبداع المرأة) هي من قبيل الكلام الدارج أو الخطأ الشائع، لأنّ الأدب في نظرها فعل إنساني، لا يقتصر على عرق أو جنس "[2].

وأمّا (رضوى عاشور) فإنها لا تكتفي برفض مصطلح الأدب النسوي بل إنّها تنفي صوت التأنيث، عن الكتابة والكاتبة في حدّ ذاتها، حيث تقول: " لم أستخدم تعبير (الرواية النسائية) الذي ورد في السؤال لأنّ المفهوم إشكالي، يطرح العديد من التساؤلات، لأنّ ما أنتجته المرأة العربية متنوع في أشكاله ومضامينه وما يعبّر عنه منذ الأجيال، إنّ هموم المرأة عُبّر عنها ضمنيا أو صراحة في تلك النصوص، أنّ بصمة ما للمرأة الكاتبة دائما هناك ولكن الصحيح هو إنتاج هذه المرأة الكاتبة يختلف بوضوح عن تلك... والقول العام والمنحى الشكلي المعبّر عنه يفرض نفسه، ويجعل لزاما علينا أنّ نربط ليس بالضرورة بين كاتب وكاتبة أخرى، بل بين كتابة وكاتب، أو مجموعة من الكتاب بينهم الرجال والنساء "[3] إذ تجد (رضوى عاشور) ضرورة رفع تاء الكاتبة وإلحاقها بفصيلة الكتّاب لا الكاتبات.

1 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 18.

2 – يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، المرجع السابق، ص 22

3 – مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، المرجع السابق، ص22.

وترفض أيضا (يمنى العيد) المصطلح، وترى أنه "لا يمكن التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسائي كمفهوم خاص، ولا تعترف إلا بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التميّيز بين الأدب النسائي والأدب، كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعبق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب" [1]، نفهم من هذا التعريف أنّ الأدب واحد لا يوجد أدبا عاما ولا أدبا خاصا، وهذا ما يحذف مقولة وجود الخصوصية من الناحية الأدب.

وفي هذا الشأن تعرض (بثينة شعبان) الأسباب والدوافع التي تفسّر ظاهرة معارضة مصطلح أدب نسوي أونسائي، ويمكن تحديدها في الآتي[2]:

1. **الدافع النفسي:** المصطلح يحمل إشعارات الإحباط والتحقير والانتقاص والدونية.
2. **الدافع الاجتماعي:** المصطلح تكريس للتمييز والقهر الاجتماعي مادام أدب نسائي معناه هو أدب من الدرجة الثانية.
3. **الدافع الأدبي النقدي:** انصراف النقاد عن تناول النصوص النسوية بالجدية والموضوعية المطلوبة، والتعامل مع إبداعات النساء بالتجاهل والانتقاص أحيانا وبالسطحية والمجاملات أحيانا أخرى.

كل هذه الأسباب مترابطة، جعلت الكاتبات يرفضن وجود خصوصية للأدب النسوي لوسمه بالدونية والاقتصار، هذه الرؤية - الدونية - التي أفرزتها معايير اجتماعية ذكورية سلطوية موروثة على أنّ المرأة كائن ضعيف تابع للرجال.

أما الروائية المغربية (خناثة بنونة)، فترفض هذا التصنيف الدّوني " وتعده تصنيفا رجاليا، من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمي الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها

1 – رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف)، المرجع السابق، ص 77.

2 – بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية ،1899– 1999، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1999،ص 05.

وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، مقره أنّ الإنتاج يقدم نفسه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا "[1].

وكذلك ينفي (شمس الدين موسى) مصطلح الأدب النسوي جملة وتفصيلا قائلا: " أنا أرى أن تلك العبارة (الأدب النسوي) لا أساس لها من الصحة، وهي بعيدة تماما عن الموضوعية والعلمية، لأنّه لا يمكن أنْ يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب، بوصفه أدبا للرجل، أو أدبا للمرأة، طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة، لأن كليهما إنسان ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر، مثل الظروف الثقافية الحضارية والاقتصادية والسياسية ... وعندما تُعبّر المرأة عن الظروف في عمل أدبي، فإنّها لا تعمل قسرا على توظيف خصوصيتها النوعيّة بوصفها امرأة، هي تحاكي الإنسان بداخله، وما يتخذ من مواقف بحكم ثقافته أولا، وموهبته ثانيا، ورؤيته الفكرية ثالثا "[2].

يؤكد (شمس الدين موسى) أنّ الأدب النسوي ليس له أساس من الصحة؛ لأنّه يخضع للذاتية، إذ لا يمكننا تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي، طبقا للبعد البيولوجي، لكن كليهما يخضع لنفس الظروف ونفس المواقف، فالأدب الذي تكتبه المرأة لا يحُوز خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل.

وفي هذا الشأن تعرض الناقدة (سوسن ناجي) السبب الذي يفسّر ظاهرة معارضة مصطلح أدب نسوي أو نسائي، من خلال قولها " لعل السرّ في هذه الظاهرة، يرجع إلى النقاد والدارسين، ينظرون إلى كتابات المرأة باعتبارها فنا لم ينضج بعد، ولم يتبلور في أدبنا بحيث يبدو من الصّعوبة بمكان دراسة تطوره"[3]، فالمشكلة حسب الناقدة يعود إلى تقصير الخطاب النقدي بالدرجة الأولى في تأطيره لظاهرة الكتابة النسوية.

1 – حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق ص 90.

2 – المرجع نفسه، ص90.

3 – سوسن ناجي، المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر (1985–1988)، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1985، ص5.

وتدعمها في هذا (رشيدة بن مسعود) إذ يعود المشكل في نظرها " إلى قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة، الذي لا يعني نفيا لوجودها وإنّما هو تأكيد على وجود واقع، لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه "[1].

ومع هذا الأخذ والرد يرى (باديس فوغالي) " أنّ الأدب هو الأدب في عمْقه الوجداني وبُعده الإنساني ومسحته الجمالية، سواء صدر عن الرجل أو عن امرأة، فالمرأة حين تكتب ليست هي التي تكتب كجنس أنثوي، إنّما المبدع الذي بداخلها هو الذي يكتب "[2]، ونفهم من هذا القول إنّه لا يمكن فصل الأدب عن كاتبه سواء كن رجلا أو امرأة.

وصفوة القول، إنّ ظاهرة نفي ورفض مصطلح الأدب النسوي، يعود إلى الشعور بالتحقير والدونية والهامشية، وسيادة الذكورية الأحادية وأنّ ما تكتبه المرأة هو أدب من الدرجة الثانية، إضافة إلى اتهام المرأة بضعف أدبها وبساطة مواضيعها، ومحدوديتها من وجهة الهيمنة الذكورية، المسيطرة على الإبداع الأدبي والنقدي، مما أدّى إلى تقصير النقاد في تأطيرهم لظاهرة الكتابة النسوية، إلا أنّ هذا لم ينقص من عزيمة المرأة ورغبتها في الخروج من القيود المحيطة بها، والسّعي إلى إثبات حضورها من خلال تأسيس ريادي لهوية أدب نسوي مختلف، يحمل ملامح خصوصيته، ويعبّر عن وعي أصيل بالذات والهوية.

1 – رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، المرجع السابق، ص 80.

2 – باديس فوغالي، دراسة في القصة والرواية، ، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ، ط1، 2010، ص62.

ثالثا: مسار التجربة الشعرية النسوية في الجزائر

1. المسار الإبْداعي للخطاب الشّعري النّسوي الجزائري المُعاصر:

لقد تأسس الشعر النسوي الجزائري على مجموعة من المرجعيات، يشترك في أغلبه مع الشعر الرجالي، والتي يمكن حصرها في المرجعية المشرقية، والمرجعية الغربية والمرجعية المباشرة أو الواقع، والذي كان يشكّل المرجعية الأكثر وضوحا وبروزا في تشكيل الشِّعر النّسوي الجزائري.

إنّ المتتبع للحركة الأدبية في الجزائر في ظل الظروف التاريخية، التي مرّ بها الوجود الجزائري بداية من الحكم العثماني مرورا بالاستعمار الفرنسي، يلاحظ قلّة مساهمة المرأة في الحركة الثقافية، ويعود ذلك إلى عدة أسباب نذكر منها ظروف الاحتلال الذي انتهج سياسة طمس معالم الهوية الجزائرية، وأولها اللغة العربية، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عن مثيله في المشرق العربي في حين شجع -الاحتلال- لغته، الأمر الذي سمح للكثير من الأسماء النسوية اللائي اتّخذن من اللّغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الوطن كـ (آسيا جبار، نادية قندوز، زهرة رابحي المعروفة في عالم الأدب (بصفية كتو)، وغيرهن.

وما هي إلا فترة وجيزة حتى عمّ الجهل، وكثرت نسبة الأمية في أوساط الجزائريين وبخاصة لدى العنصر النّسوي، الذي تأثر تأثرا كبيرا بهذه السياسة التجهيلية الاستعمارية ما أثَر سلبا على معظمهن، وقلّل من الإبداع النسوي، وهذا دليل على حرمانهن من التعليم وغيابهن التام عن كل ما له علاقة بالعلم والثقافة.

كما يعود تأخر الكتابة النسوية في الجزائر إلى التقاليد والعادات، التي تحكم المجتمع الجزائري، ذلك أنّ المرأة عاشتْ وضعا اجتماعيا مغلقا ومعتّما، محاصرا بالتقاليد والتهميش والجهل، فبعض المناطق الجزائرية ترى" أنّ تواجدها في الحركة الاجتماعية والثقافية والأدبية يثير الفتنة، ويشجع على الانحلال مما كبّلها، وفرض عليها ظروف العزلة وتجميد طاقتها

الابداعية "[1]، وهذا ما عبّرت عنه (زهور ونيسي) قائلةً: " في هذا الجزء من المجتمع العربي -الجزائري- الذي لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدّس تارة، ويستبعد تارة أخرى، حسب مفهوم النفعية والمصلحة، والمفهوم الضيق للشرف "[2].

وفي السياق نفسه تقول (جميلة زنير) واصفة انتحار الشاعرة (صفية كتو): " الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسيّة اللهجة من ذات كاتبة أنثويّة، عانت الفقر والقهر الاجتماعي لا لشيء إلاّ لأنّها مهتمة بخطيئة الكتابة "[3]، وهذا دليل على أنّ التقاليد والعادات التي تحكم المجتمع الجزائري، كانت حاجزا في طريق الكتابة النسوية الجزائرية.

يعرض (باديس فوغالي) العوامل التي تفسّر ظاهرة تأخر ظهور أدب المرأة وبالخصوص الشّعر في ما يلي [4]:

1. **عامل الاستعمار**: الذي انتهج سياسة استراتيجية معادية للغة العربية والثقافة الإسلامية حيث وضع الثقافة القومية شُلّ فاعليتها وحركتها وهذا ما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة، وما تكتبه المرأة خاصة.
2. **النّظرة التقليدية للأدب**: حيث كان الاهتمام منصّبا على الشعر دون غيره من الأنواع الأدبية.
3. **قلة الصحف الأدبية المتخصصة** آنذاك، وصرامة الرقابة الاستعمارية على الحركة الثقافية.
4. **التقاليد الاجتماعية**: التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية شهوانية، وترى وجودها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة.

1 – باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص9.

2 – فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، المجلة الثقافية في الجزائر، تاريخ النشر: 2011/06/16، تاريخ الاطلاع: 2022/7/4، التوقيت: 11:12سا، الموقع: www.thakafamag.com

3 – المرجع نفسه.

4 – باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، المرجع السابق، ص ص 10 -11.

كل هذه العوامل مترابطة جعلت كتابة المرأة الجزائرية، تسير بخطى متثاقلة وأحيانا منعدمة، أفرزتها أوضاع سياسية واجتماعية وثقافية، "مرت بها الجزائر خلال الحقب الماضية، إذ لم تكن سانحة لخلق ظروف مواتية، تمكّنُ المرأة الكاتبة من ولوج عالم الإبداع واستنطاق مكنونات الذاكرة، والأشياء المفقودة لديها "[1].

مع بداية القرن العشرين، بدأت الأصوات الإصلاحية تتعالى، بضرورة الاستفاقة من الغفوة، التي أصابت المجتمع الجزائري، ولعل في نداءات بعض الشعراء والمفكرين خير دليل على ذلك، حيث عبّرت هذه الصيحات عن رغبة ملحة للنهوض، والعودة إلى الحياة من جديد وإحياء ثقافة الجزائر العربية المسلمة، ولعل صرخة الكثير من الشعراء كانت المنبه لكل النخب الجزائرية لتدارك الأمر، ولعل من أبرز العوامل التي أدت إلى بروز النهضة الأدبية في الجزائر، ودفعت الحركة الشعرية والفكرية إلى التقدم والازدهار:

1. التّأثر بالمدرسة الإحيائية في المشرق العربي، وزعيمها محمود سامي البارودي وبشعرائها، وبرؤيتها الباعثة للتراث الأدبي والفكري العربي القديم في عصوره المزدهرة، ولم يتوقف هذا التأثر عند حد الإعجاب بل تجاوز الأمر إلى التشرب والمحاكاة والتقليد"[2].

2. ظهور الصحافة الوطنية، وقد لعبت دورا في نقد واقع الناس وتوعية المجمع بما يحاك له في الخفاء من دسائس فرنسية لسلخه من هويته وتغريبه، فكانت لسان حال الإصلاحيين، والمفكرين والمدافعين عن عروبة وإسلام الجزائر، فكانت تعوض الكِتاب أحيانا في نشر العلوم، لقلة الكتب وندرة دور النشر، وكانت الرابط بين المشرق والمغرب، لقد فتحت الصحافة الوطنية المجال أمام الشعراء والأدباء للتعبير والنشر، كما كانت وسيلة تواصل بينهم وبين الحركة الأدبية في المشرق، وحتى بلاد الغرب أحيانا، نذكر منها جريدة

1 – ناصر بعداش، شعرية الكتابة النسوية في ديوان رسائل تتحدى النار والحصار لزكية علال، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 2، جامعة الوادي، 2020، ص 59.

2 – ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 52.

(ذو الفقار) التي أصدرها عمر راسم سنة 1913، وجريدة (الفاروق) التي أصدرها الشيخ عمر بن قدور الجزائري، سنة 1913"[1].

3. نشاط حركة التأليف، حيث نشطت حركة التأليف ولو بشكل نسبي في الجزائر مطلع القرن العشرين، وكانت تونس جسرا ثقافيا بين الجزائر والوطن العربي، كما كانت ملجأ علماء الجزائر وطلاب العلم، ومركزا لنشر أمالهم البحثية أو الإبداعية، ومن أهم هذه المؤلفات، كتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر، لمحمد الهادي السنوسي الزاهري، الذي صدر بتونس في جزئين، سنتي (1926 - 1929) [2].

4. ظهور الجمعيات والنوادي الثقافية والأدبية، وقد قامت بدورين أساسيين، يتمثل الدور الأول في خلق جو من التعاون في المجتمع والتكافل بين أبنائه، أمّا الدور الثاني فيتمثل في نشر الثقافة والعلم، وبناء دور العلم والسهر على العناية بها، مثل بناء الدارس والمساجد، وتوفير المعلمين الذين يقومون بالتعليم فيها منها: جمعية الشبيبة الإسلامية التي أسسها الشاعر محمد العيد آل خليفة، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي أسسها عبد الحميد بن باديس، وهي أهم جمعية عرفتها الجزائر وإليها يعود الفضل في النهضة الأدبية والعلمية والقومية الجزائرية "[3].

5.ظهور الأحزاب السياسية بمختلف توجهاتها وأيديولوجياتها، وهو عامل زرعَ الوعي السياسي والقومي، وأمدَ الحركة الأدبية بحوافز جديدة للإبداع، وتجنيد الأدب لخدمة الهدف السياسي القومي والوطني "[4].

1 – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، المرجع السابق، ص 24.

2 – المرجع نفسه، ص 28.

3 – المرجع نفسه، ص 30.

4 – ينظر: عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر(1830 - 1962)، سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر1954 دار هومة، الجزائر، ط1، 2009، ص ص 50– 51.

هذه العوامل، دفعت الحركة الأدبية والفكرية في الجزائر إلى التقدم والازدهار، وساهمت بشكل كبير في بروز الشعر النسوي الجزائري، حيث استعانت المرأة الجزائرية بهذه العوامل تدريجيا من أجل تحقيق مكانتها المفقودة، خاصة بعد أنْ أصبحت " تعيش نفيا وجوديا خاصا، وحين تعبّر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية "[1] بشكل يسمو بمكانتها؛ لتحقيق ذاتها المسلوبة اجتماعيا وثقافيا من جانب، والمطالبة بمزيد من حقوقها المهمّشة من جانب آخر.

تعتبر الشاعرة (مبروكة بوساحة) أول شاعرة كتبت باللغة العربية في الجزائر وذلك في بداية الستينيات، استنادا إلى مجموعتها الشعرية الموسوم بـ "براعم"، الصادرة سنة 1969 وإنْ كانت (مبروكة بوساحة) قد برزت في فترة ما بعد الاستقلال مباشرة، فإن هناك أديبة أخرى يمكن اعتبارها من الرائدات اللّواتي خضن مجال الكتابة الشعرية، - وإنْ كانت مقلة - وهي الشاعرة (زوليخة السعودي)، والتي عرفت كذلك قاصة وكاتبة مسرحا وناقدة " [2].

لقد تميّزت العشرية الأولى في الأدب الجزائري على العموم ، بافتقار الأدباء للوسائل المساعدة على نشر الإبداع الأدبي، إضافة إلى اهتمام الطبقة المثقفة (القليلة) آنذاك بأمور السياسة، والوظائف الحكومية للظروف الخاصة جدا، هذا ما جعل الاسم(مبروكة) متفردا في الجزائر، إذ كان أول من اخترق صمت الأنثى (المعرّبة) لتخوض مجال الكتابة الشعرية "[3].

وفي فترة السبعينيات شهد الواقع الجزائري " تحولات هامة في الميادين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وشهدت أحداثا ثورية، وإنجازات معتبرة مثل تأميم الثروات المعدنية والثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، وانتشار التعليم وديمقراطيته، والطب

1 – محمد نور الدبن أفاية، الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 43.

2– ينظر: ناصر معماش، الشعر النسوي العربي في الجزائر– في بنية الخطاب– آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 14.

3– ناصر معماش، الشعر النسوي العربي في الجزائر– في بنية الخطاب–، المرجع السابق، ص 13.

المجاني، وغيرها من التحولات الهامة التي تدخل في إطار الثورات الثلاث، الصناعية والزراعية، والثقافية، إنّ هذه التغيرات الكبرى وخاصة الثقافية، كان لها أثرُ بالغ في مجال الإنتاجات الأدبية وبخاصة الشّعر، ذلك بإصدار عدد من المجلات التي أخذت على عاتقها دور تحريك الواقع الثقافي الراكد، ومن هذه الصّحف، " مجلة الجاهد الأسبوعي والمجاهد الثقافي 1962، مجلة القبس الصادرة عن وزارة الشؤون الدينية في مارس 1966 خلفا للمعرفة ، وجريدة الشعب الثقافي ثم الأسبوعي، التابعة لجريدة الشعب صدرت سنة 1972 ثم سنة 1975 "[1]، ومن المجلات المتخصصة نذكر مجلة (الجزائرية) التي ترأستها الكاتبة (زهور ونيسي)، حيث " لعبت المجلة دورا مميزا في نشر الكتابة النسوية عامة، والشعر خاصة ولو بأسماء مستعارة، أو تشير لأسمائها برموز؛ خوفا من ردود أفعال المجتمع، الذي لا يزال في مرحلة التكوين السياسي والاجتماعي والثقافي "[2].

ولهذا لم تبرز في هذه الفترة سوى ثلاث شاعرات أضيفت إلى الشاعرة (مبروكة بوساحة)، وهنّ: (أحلام مستغانمي) بديوانيها (على مرفأ الأيام سنة 1972)، (الكتابة في لحظة عري، سنة 1791)، والشاعرة (زينب الأعوج) بديوانها (يا أنت من منا يكره الشمس) في بداية الثمانينيات، أمّا (ربيعة جلطي) فقد نشرت أولى قصائدها سنة 1979، قبل أنْ تطبع ديوانها (تضاريس لوجه غير باريسي) في سنة 1983، فهذه الطائفة من الشاعرات رفعن راية التغيير، وأخذن على عاتقهن مسؤولية النهوض بالشعر النّسوي الجزائري والعربي.

ولعل سبب قلة الشاعرات والكاتبات في هذه الفترة، يتمثل في حواجز الجهل والتقاليد والعادات "حتى أنّ إحدى الأديبات تجيب عن سؤال في مقابلة أدبية، عمّا إذا كان هناك ما يعترض دروبها بقولها: (الكثير... منها التقاليد الجهل الأسوار، الحجاب)، وليست وحدها التي تؤكد على ذلك، وإنّما عموما هذه إجابات مشتركة، نذكر منها قول المبدعة

1- محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، المرجع السابق، ص ص 166-167.

2 - المرجع نفسه، ص 14.

(مريم يونس) في أحد اللقاءات: (كانت دروبي في المدينة الجديدة - جيجل - كلها أشواك وعقبات كانت عذابا واضطهادا، خاصة عندما بدأت الكتابة، فقد غُصْت في دوامة القيل والقال، لكني لم أستسلم قاومت في هدوء وما زالتُ، إلى أنْ أنتصر لوجود يبين الأديبات الجزائريات -إنْ شاء الله- "[1].

كما اتسمت هذه الفترة بارتباط الأدب بما يُسمى بالأيديولوجية، حيث تعبّر كل أديبة في أدبها عن أيديولوجيتها التي تتبعها أو تدعو إليه، لذلك صورت القصيدة السبعينية هذا الواقع الذي اصطبغ بصبغة إيديولوجية، ويمكن التّعرف على الأيديولوجيات من خلال عناوين أو مضامين القصائد، ومن بين هذه العناوين نذكر: (الكتابة في لحظة عري) لأحلام مستغانمي، (تضاريس لوجه غير باريسي) لربيعة جلطي.

لقد تميّز الشعر النّسوي السبعيني بسيطرة النزعة الأيديولوجية، والانتماء إلى الواقعيّة ويتضح ذلك من خلال التركيز على نمط معين من الألفاظ، والتراكيب المتعلقة بالأيديولوجية إلا أنّه لم يتخلّ عن اللغة الشّاعرة.

إن التّجربة الشعرية النسوية السبعينية، كانت بحق محاولة لا بدّ منها للنهوض باللسان العربي، ومرحلة للشروع في بناء أرضية شعرية جديدة، ستكون ذات خصائص متفردة بعد أنْ تعمق رؤاها وتنمي تجربتها.

أمّا في فترة الثمانينيات، أصبح الشّعر الجزائري أكثر نضوجا وعُمقا، وأكثر شعرية من سابقه في السبعينيات وتحرر شيئا فشيئا من الواقعية الاشتراكية متأثرا بتيار الرومانسية، هذه النقلة جعلت المرأة الجزائرية تبدأ في خوضِ مرحلة جديدة من النضال الوجودي والفكري قصد تأسيس عملها الإبداعي وتفعيله.

1 – ينظر: زغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 1، العدد 1، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004، ص 34.

كانت منطلقات المرأة الجزائرية آنذاك وطنية، بالتزامها تمجيد الإصلاحات الثّورية الطارئة على المجتمع الجزائري، وقد أظْهرت كلا من مجلة (آمال)، ومجلة (الثورة)، ومجلة (الجامعة) - تهتم بإصدارات شباب الجامعة- اهتماما كبيرا بالشأن النسائي، ودورا بارزا في التعريف بالأدب النّسوي الجزائري؛ ما جعل المرأة تعلو في مجال التأليف والنشر، بل وأصبحت أسماء الكثير منهنّ تتردد على الألسن نذكر منها: جميلة زنير، ونادية نواصر وربيعة جلطي، ونورة سعدي، نوارة لحرش وغيرها.

لقد مارست معظم الشاعرات في فترة الثمانينيّات كتابة الشعر الحر، وما يسمى بقصيدة النثر"[1] متأثرات بالشعر المشرقي وبالثقافة الغربية لا سيما بشعراء الثورة، الذين شكلت كتاباتهم سندا إبداعيا لتجربة الشاعرات، ولُجوئهن إلى كتابة الشعر الحر أو قصيدة النثر؛ إنّما يرد إلى البحث عن قوالب جديدة معبّرة عن الوضع المستجد، وكل ما تختلج نفوسهن، من قضايا لطالما شغلت عقولهن، والسّعي لتوكيد الهوية ورفع الجور، الذي مُرس عليهن عبر عصور طويلة، هذا ما سمح ببروز كل هذه الأسماء للشاعرات الجزائريات، وصارت لهن بصمتهن الخاصة في عالم الشعر الإبداع.

لذلك اعتبر الكثير من الباحثين ومنهم "ناصر معماش" بأنّ البداية الفعلية للشعر النّسوي في الجزائر كانت في هذه الفترة - فترة الثمانينيات-.

وفي فترة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، اهتزت معالم المشهد الثقافي الجزائري بسبب التغيرات التي مست البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية عقب أحداث أكتوبر 1988 وانعكاسا لهذا الواقع، جاء شعر التسعينات ليؤكد حقيقة الأزمة، التي بدأت تتغلغل في كل تفاصيل المشهد الجزائري، وفي هذه الفترة " تحوّل النص الشعري الجزائري المعاصر

1- ينظر: أحمد دوغمان، الصوت النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للطبع والنشر، الجزائر، 1982، ص 160.

من خطاب غنائي ذي دلالات سطحية بسيطة إلى خطاب فكري أكثر عمقا، في تناوله للقضايا التي عايشها هؤلاء الشعراء "[1].

وفي هذه المرحلة الاستثنائية (مرحلة الأزمة)، برزت أسماء نسوية كثيرة عبّرت عن هذه المرحلة، وتمثّلتها بكل جوانبها، وبكل ما فيها من انكسارات وتصدعات أصابت أعماق الفرد الجزائري، ويوضح (عزالدين ميهوبي) عن شعراء هذه الفترة بقوله: " إنّ الكتابات التي ظهرت في فترة التسعينيات قد ميزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم، والسوداوية والإغراق في الغموض والمجهول، إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض والموت المجاني، والشعور بالانتحار المبرمج "[2].

فمن الشاعرات من " نشرت أعمالها في الجرائد الوطنية كـجريدة النصر والشعب والنهار والحياة، والشروق، وغيرها من الجرائد، التي كانت تُخصّص للثقافة صفحة يومية أو أسبوعيّة، ومنهنّ من طَبعتْ أعمالها خارج الوطن كـ حبيبة محمدي في (كسور الوجه) و(المملكة والمنفى)"[3]، وما ميّز الأدب النّسوي في هذه الفترة، كتابة معظم المبدعات في مختلف الأجناس الأدبية، كالشعر والقصة والرواية، والقيام بنشرها في دور نشر وطنية وعربية.

كما لعبت الجمعيات والملتقيات والمهرجانات والتظاهرات الأدبية الثقافية في بداية الألفية الثالثة دورا هاما في السّمو بثقافة المرأة الأدبية، والرفع من شأنها، وإزالة الغبن الثقافي عليها، حيث " مَنحتْ الشاعرات فرصة الحوار مع كثير من المفكرين والمبدعين الجزائريين وكانت بمثابة المتنفس الفعلي للكتابة والنّشر كـ: الجاحظية والرابطة الوطنية للإبداع والثقافة

1- حسين تروش، الذات وخطاب الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، المجلد 8، العدد 1، 2019، ص ص 120 - 121.

2 – بودية شهيناز، التجربة الشعرية الجديدة (2000- 2010) اللغة المضامين، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2017- 2018، ص 25.

3 – ناصر معماش، الشعر النسوي العربي في الجزائر- في بنية الخطاب-، المرجع السابق، ص 16.

ورابطة الاختلاف "[1]، وهو ما جعل النّص الشعري النسوي يتميّز مقارنة بالفترات السابقة بكثرة وتنوّع في الكتابة، وجَودة فنية راقية في الأسْلوب، وتعددية في التجريب، وذلك على المستويين العمودي والحر.

ولعل أبرز الملتقيات والمهرجانات الأدبية، التي كانت بمثابة إشعاع فكري خاص تروّج فيها المبدعات الجزائريات لإبداعهن الفكري والأدبي من جهة، وتبرز ذاتَهن من جهة أخرى: مهرجان الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007، المهرجان الوطني للشعر النّسوي بقسنطينة الذي أُقيم سنة 2008، أيام تبسة الأدبية التي دأبت على تنظمها مديرية الثقافة للولاية سنويا، حيث تُشكّل فرصة لالتقاء الأدباء والشعراء من مختلف الوطن، بالإضافة إلى دور النّشر نحو (مجلة أصوات المدينة) التي تترأسها منيرة سعدة خلخال، و(دار الفضاء الحرّ) التي يشرف عليها (واسيني الأعرج وزينب الأعوج) والتي من خلالها أزحن جميع المعوّقات التي كانت تعرقل سير الكتابة والإبداع لهنّ.

مما أدّى إلى ظهور أسماء شعرية نسوية بانتاجات وتجارب شعرية كثيرة ومتنوعة، وهذا يوحي بتطور ملحوظ للشّعر النّسوي الجزائري، والجدول الآتي يوضح بعض هذه الأسماء ودواوينهن:

1 – ناصر معماش، الشعر النسوي العربي في الجزائر- في بنية الخطاب- المرجع السابق، ص 16.

الشاعـــــرة	الديـــــوان	سنــة النّشــر
جميلة طلباوي	شظايـــا	2000
سليمى رحّال	هذه المرة	2000
رشيدة محمدي	شهادة المسك	2001
خيرة حمر العين	لم نشته قمرا	2001
نصيرة محمدي	كأس سوداء	2002
منيرة سعدة خلخال	لا ارتباك ليد الاحتمال	2002
نادية نواصر	امرأة المسافات	2003
غيم مسعودة لعريط	مرايا الجسد	2004
حواء	تعالى نموت حبا	2005
دليلة مكسح	تعرجات خلف خطى الشمس	2005
نادية نواصر	أشياء الأنثى الاخرى	2006
راوية يحياوي	ربمـــــا	2007
وسيلة بوسيس	أربعون وسيلة وغاية واحدة	2007
أحلام مستغانمي	عليك اللهفة	2011
حسناء بروش	للجحيم إله آخر	2012
لطيفة حرباوي	شمس على مقاسي	2013
ربيعة جلطي	النبية تتجلى في وضح الليل	2014
خالدية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	2015
حليمة قطاي	حين تنزلق المعارج	2015
رحمة بن مدربل	همسٌ بين غيمتين	2017
نوارة لحرش	كمكان لا يعول عليه	2018

كان هذا الغزو النسوي للمملكة الذكورية " بمثابة فتح ثقافي في السّاحة الشعرية الجزائرية، وإعادة تأميم للخطاب الشعري الذي احتكره الرجل، ليصبح مشروعا مشتركا يمارسون فيه إنسانيتهم وحقهم في التعبير والقول"[1].

لقد جسّد الشعر النّسوي الجزائري في هذه الفترات وعي الشاعرة الجزائرية بواقعها المتشيء، وتصدع البنية الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما جعلها تتجه إلى ذاتها مستكشفة بواطنها، ومحاورة عناصر الوجود من خلالها، أو إلى الواقع متسائلة عن سبيل الخروج من الواقع الراهن إلى الواقع المأمول.

2. الممارسة الشّعرية النّسوية الجزائرية المُعاصرة، من التقليد النمطي إلى رحاب التجديد:

لقد سجلت الساحة الأدبية الجزائرية خلال مرحلة الدراسة (مرحلة التحّول والتغّير الاجتماعي)، احتفاء غير مسبوق بنتاج المرأة المبدعة في جنس الشّعر، حيث إنّ الشّعر كان ولقرون مضت من نتاج الرجل من المنظور الجنوسي، و" كل تشكيل شعري في ظل هذا السياق الثقافي، المتشاكل مع الموروث فنيا واجتماعيا يعد حضورا أدبيا متميزا، يحيل الشاعرة المبدعة من منطلقات النظرية النسوية (Feminist theory) في النقد والنقد الثقافي معا على تأسيس فرادات رؤيا جنوسية مختلفة لا تقف عند الثابت في الطرح والتشكيل، وإنّما تبحث عن المتغير داخل بنية المنظومة الاجتماعية؛ لتؤسس ذاتيا لحركية إبداع "[2]، حينها يبتعد المنتج الشعري النسوي - في رأينا - عن التنميط ليتوجه نحو التغيير في البنية الشكلية للقصيدة وفي مضمونها معًا، أيْ ينتقل إلى مرحلة جديدة من الوعي، تمّ فيها " التحرر من القيود الكلاسيكية، نحو كتابة راهنت فيها على التجريب وتجاوز القديم، لتحاكي عوالم جديدة

1 – وداد بن عافية، القصيدة النسوية الجزائرية وإكراهات الخطاب السوسيو سياسي، سياق التكوين، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، المجلد 5، العدد 3، 2014.، ص 154.

2 – حبيب بوهرور، تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة، مجلة الباحث، جامعة الاغواط، الجزائر، المجلد 10، العدد02، يونيو 2018، ص 14.

تترجم أكثر وعيها بالذات وبالعالم "[1]، ضمن فضاء ثقافي متميز، ساهمت في إبرازه مختلف مظاهر الحياة الجزائرية المعاصرة، سواء كانت هذه المظاهر اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية أو سياسية.

وعلى الرغم من اعتناق المدونة الشّعرية النّسوية الجزائرية سنّة التغيير والتجاوز، فإنّها لم تعلن قطيعتها للشكل العمودي، حيث ظلّ حاضرا باقيا على عهده، يشغل هذا النمط من الأشكال الشّعرية مساحات واسعة في المنظومة الشعرّية النّسوية الجزائرّية، وقد حاول الباحث (صالح خرفي) تعليل امتداد خضوع الشّعر الجزائري الحديث للإطار التقليدي بقوله: " إنّ اعتماد الشّعر الجزائري الحديث على النهضة الحديثة في المشرق، انطلقت بدورها من التراث العربي، وقبل أنْ يطعم بالتجديد الحديث جعلته حبيس الإطار التقليدي"[2] فالمرجعية المشرقية تعتبر من بين العوامل، التي كان لها التأثير الكبير في جنوح الكثير من الشاعرات الجزائريات نحو القصيدة العمودية، والإخلاص للمفهوم التقليدي للشّعر.

ولا يسعنا هنا ذكر كل شاعرات هذه الفترة، لذا سنختار عينات منتخبة كإشارة إلى إثبات وجود هذا الشّكل العمودي في المنظومة الشعرية النّسوية الجزائرية، متمثّلة في كل من (حليمة قطاي) في ديوانها (حين تنزلق المعارج)، (خالدية جاب الله) في ديوانها (للحزن ملائكة تحرسه)، (راوية يحياوي) في مجموعتها الشعرية (كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل)، و(عائشة جلاب) في ديوانها (شذرات من ذاتي).

1 – إيمان مليكي، عوالم الرواية النسوية الجزائرية الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد، ألفا للوثائق، قسنطينة الجزئر، 2020، ص 18

2 – صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 356.

تقول الشاعرة (حليمة قطاي) في قصيدة " أخي يا بعض وجه أبي (آدم)":

يؤرقني التّذكر حين أصبر ..

وأصيحُ قد بُليت بفرط أُذكر

أأعمُرُ فيك عمرا من سرابٍ ..؟

وتنعتني بذات الخدر اشْقر !

تراني امراة مغناج لكن ..

من الزهر المرير أنا أعـ...طَّر" [1].

ومن الشاعرات اللواتي رسمن كلماتهن على متن العمودي (خالدية جاب الله) تقول في قصيدة "مهابة الكلمات":

حلمٌ يسافر في دمي مُتوهجًا

رقصت على عتباته الأفكارُ

في الشِّعر خبأت المحبّة كُلّها

أشدُو وإن أَدَمتنِي الأقدارُ

وهُنا تطلُّ مواسمٌ مجنونةٌ

في وجهها تتعاقبُ الأسفارُ "[2].

احتوى ديوان الشاعرتين مجموعة قصائد كتبت بالشكل العمودي، وهذا يؤكّد تشّبث وشدّ الشاعرتين بالتراث العمودي الذي تجده الأليق لموقفها.

1 – حليمة قطاي، حين تنزلق المعارج، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2015، ص 65.

2 – خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2014، ص 45.

أمّا الشاعرة (راوية يحياوي) في مجموعتها (كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل)، فإنّها في قصيدة " هي الدنيا " تردد:

نصول في الأرض لا أُنس يهدهدنا
وليس نملك غير الشعر رّبانا
يا باحة الشعر، سال الّدمع فاغترفي
ورّوقي الحس باللّذات ألونا

توطأ الجفن بالأفراح مزدهيا
فكان من رفضها المزدان نشوانا "[1].

وتأخذنا الشاعرة (عائشة جلاب) في قصيدة "صلاة على سجادة الشّعر" من ديوان (شذرات من ذاتي)، إلى الولوج داخل عوالم القصيدة العمودية المحتكمة لسلطة الإيقاع التقليدي، تقول:

ألا هُبي بشِعرك واستزيدي *** وصُبي من جمالك للقصيد
يراعي إن هذا العصـــر *** ونخلك نابض ملء الوريد
فمد العمر لي جسرا حنونا *** ففي كفيك يرتاح نشيدي
أنا المليون والنّصف جدودي *** وشهد دمائهم حبر القصيد "[2].

ومن الواضح أنّ الشاعرة قد دعمت قصيدتها بإرث الأقدمين، من خلال استحضارها للنص الشعري العربي القديم وهنا تتقاطع القصيدة مع النص الغائب لـ: "عمرو بن كلثوم" الذي يقول فيه: ألا هبي بصحنك فاصبحينأ ** ولا تبقي خمور الأندرينا.

1 – راوية يحياوي، كلّك في الوحل ... وبعضك يخاتل، دار ميم للنشر، ط1 ، 2014، ص 19.
2 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، ط1، 2014، ص 85.

إنّ اختيار الشاعرات الجزائريات المعاصرات للشكل العمودي، رغبة في إعادة مدْ جسر القرابة مع منابع الشعر العربي الأصيل، مع الخروج بهذا الشكل التقليدي إلى مضامين جديدة " تفاوتت بين الغنائية والواقعية الموضوعية، في تأكيد على خلود هذا الشكل وبقائه مرتبطا بماهية الشعر، وبروحه وبأصالة ممارسته "[1]، وهذا يؤسس لحداثة تجعل من النص الشعري النسوي بوابة المعاصرة اللغوّية والدلاّلية.

وفي المرحلة نفسها - بداية السبعينيات - هناك اتجاه ثان انصرف إلى الشّعر الحر وأعلن القطيعة مع الشعر العمودي، ويمكن تحديد ملامح هذا الاتجاه بالمنحى الوجداني الذي ترّسخ بشكل كبير بعد الحرب العالمية الثانية، هذا الاتجاه عُرف بطابعه الرومانسي الوجداني الذي خاطب العاطفة، وقّلل من توظيف اللغة والإيقاع التقليدي.

لقد أدركت أغلبية الشاعرات الجزائريات، ضرورة التجديد في الشكل الفّني للقصيدة لِما تمليه الظروف الراهنة، فتمكن بموهبتهن الشّعريّة الفنّية أنْ يتجاوزن مرحلة الاتباع والتنميط وأنْ يتجاوزن الأحادية الشكلّية، فتبّنين الشعر الحر/ التفعيلة، لما فيه من تحرر من قيود الوزن والقافية، وسهولة اللّغة مقارنة بالشّعر العمودي، الذي لم يكتب فيه بعض الشاعرات لعدم تمّكّنهن من تقنيته الفنّية العروضّية وجزالة لغته وقّوتها، أو أنّ تجربتهن الشعرّية لم تفرض هذا الشكل؛ لأنه مرتبط بمضمون النص، والدلالة التي يحملها أو يصفها.

والمتأمل في عديد المنجزات الشّعرية النّسوية التي شهدتها هذه المرحلة، تكشف عن تجلي مظاهر الاختلاف والتمايز عن المرحلة التقليدية وسلطتها، حيث " لا يتردد الباحث/ القارئ لشعر هذه المرحلة، في ملامسة الطموح إلى تجسيد الخصوصية الجزائرية، وبالتالي تحقيق التمايز العربي المعاصر، وهو طموح لم يلبث أنْ تحول إلى هاجس سكن العديد من التجارب الشّعرية، التي انفتحت بشكل كبير على التجريب في لغة القصيدة، وصوّرِها

1 – زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الأخوة متنوري، قسنطينة، الجزائر، 2010/2009، ص 236.

الشعرية وإيقاعها وفي كتابتها، التي خرجت عن حدود النموذج التقليدي، إلى استغلال مختلف لبياض الصفحة، وفق طرائق وأشكال غيّرت من مكانتها الشيء الكثير، إضافة إلى شحن بنيتها بتعامل مختلف مع الموروث"[1].

انتقلت الشاعرات الجزائريات إلى الكتابة الشّعرية بالشّكل الجديد، عن قناعة فكريّة ورؤية فنية ناضجة فاحصة متمّرسة، تتجاوب مع رؤيتِهن الشعرية الخاصة ودفقتهن الشعورّية والوجدانّية وتأملاتهن الفكريّة، استجابة للتّحولات المعاصرة، التي طرأت على البنى الفكرية والثقافية والسياسية وما ترتب عنها، وفي هذا الشأن تقول الشاعرة (نازك الملائكة) عن طبيعة هذا الشّكل الشّعري، "إنّه أسلوب جديد وليس خروجا على نهج الخليل، إنّما هو تعديل له، يتطلّبه تطّور المعاني والأساليب خلال العصور، التي تفصلنا عن الخليل"[2] بمعنى أنّ التطّور الذي طرأ على المعاني المتداولة بين الناس - حسب نازك- أدى إلى تغيير الشّكل الهندسي للقصيدة، ومزيّة هذه الطريقة الجديدة في التشكيل الشّعري" تُحرّرُ الشّاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل السّت الثابتة يضطّر الشاعر ختام كلامه عند التفعيلة السادسة، وإنْ كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمّكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث شاء"[3]، وهو ما يفتح أمام الشاعرات إمكانات شعرية لا حدود لها، ويتيح لهن التعبير الحر الذي يلجن من خلاله عالم الإبداع البكر.

إنّ هذا الخروج عن قاعدة التشكيل الكلاسيكي، نابع من رغبة الشاعرات في ممارسة حرّية الإبداع ونشر الحركيّة في نصهن الشّعري ضمن الكتابة الشّعرية الجديدة، لهذا تنوعت تجارب الشاعرات وتعّددت، حيث لا نعثر على شكل موحّد للقصيدة المعاصرة /الحّرة، ولنا في (أحلام مستغانمي، وزينب الأعوج، وجميلة زنير، ومنيرة سعدة خلخال، وعائشة جلاب

1 – ينظر: زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 193،198

2 – نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1949، ص 5.

3 – المرجع نفسه، ص 6.

ونادية نواصر، ونوارة لحرش، وحبيبة محمدي، وخالدية جاب الله...) وغيرهن الكثير خير مثال على ذلك، حيث جسّدن خصوصية الخطاب الشعري النسوي الجزائري المعاصر وتميّزه.

ومن هذا المنطق سننتخب بعض النماذج الشّعرية، التي تمثل على نحو جيد نمط القصيدة الحرة، ومما يمثّل هذا المنحنى الشاعرة (نادية نواصر) القائلة في قصيدة " صحو لي وآخر للوطن":

حين تجلس كل مساء تؤسس
للفرح الآتي...
للحلم الآتي...
للأعراس القادمة من
قحط الروح
هم قادمون ليوصدوا جدليتك
ويفتحوا جدلية الموت...
ليجلدوا صحـوك ...
ويذبحوا وعيـك ...
على قطبي الموت والحرية
يشيدون تراجيديا الوطن المجروح
صحو لنا وآخر للوطن ... "[1].

لم تلتزم نادية نواصر في هذا المقطع بنظام معين في توزيع تفعيلاتها على السطر الشّعري، وإنما تركت ذلك لانفعالاتها، فمع كل دفقة شعورية يولد مقدار معين من التفعيلات ومع كل تفعيلة يصدر إيقاع جديد.

1 – نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2006، ص 51.

الشاعرة منيرة سعدة خلخال" مثل غيرها من الشاعرات، نهلن من هذا النهر التشكيلي الحر، الذي سمح لها بالتعبير عن معاناتها، تقول في إحدى قصائدها الموسومة بـ :" مقاطع للاغتراب والانتماء":

1) خذ القلم
وانصت إلى السهاد المر
يتلو آيات الألم
واختبر تجلّدك
عند انكسار الروح
وارحل في شظاياك...
2) قف ترجّل متاعبك
إلى حين... واقرأ آيات الغفران
يستوطن الرجاء أضلعك
تنفث الآهات
رجس البكاء..."[1].

دعوة الشاعرة إلى فعل الكتابة جاء واضحا من خلال قولها: خذ القلم؛ لاكتشاف ما حولنا وفق الكتابة، تفكك ما هو معقد وتبنِ ما هو مفكك، والوقوف أمام أمواج التحديات والصعاب، التي تشهدها في حياتها وقفة متحدٍ متجلد، ما يجعل الشعور بالاتزان أمام هذا الانكسار الروحي، يبلغ اغترابها الروحي ذروته حين تقع الشاعرة في الألم وانكسار الروح

1- منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2004، ص ص 6 – 7.

ورجس البكاء، قد كسرت الشاعرة رتابة الأشياء، وسكنت عالمها الذي أتاحته أمامها قصيدة التفعيلة، بحيث منحتها الحرية المطلقة في التعبير والحركة والوعي.

ومن الشاعرات اللواتي تمكنّ من ناصية شعر التفعيلة الشاعرة (زينب الأعوج)، ويظهر ذلك جليا في ديوانها " راقصة المعبد"، تقول في قصيدة " رباعيات نوار لهبيلة ":

نطفكم

تغزوا الأرحام

سيوفكم

على رقابي تنام

أحْكمتم

غلق كل الأبواب

إلا باب المقبرة "[1].

فمن خلال هذا المقطع تسلط الشاعرة الضوء على واقعها المتردي، الذي جعل منها حبيسة الظلم والتهميش،وهي ترى أنّ المجتمع أغلق كل الأبواب في وجهها، بقهره لنفسيتها وبكتم سرّ وجودها (سيوفكم على رقابي تنام)، فلا دور لها سوى الإنجاب (نطفكم تغزوا الأرحام)، فلا خيار لها في هذه الحياة القاسية إلا الموت / باب المقبرة.

هذه النماذج جاءت على سبيل التمثيل لا الحصر، فمعظم المنجزات النّسوية الجزائرية إنْ لم نقل جلها، حفلت بالرفض والتمرد والثورة على قواعد الشعر الكلاسيكية، لأنّ الشاعرة الجزائرية كانت على وعي تام بضرورة التغيير، الذي يدفع إلى إبداع شعر جديد يواكب حركة الحياة الجديدة، التي تنبعث منها قيم الحرية والعدالة.

لم تمض فترة طويلة على ظهور الشكل الجديد - الشعر التفعيلي- في الشّعرية الجزائرية حتى ظهر شكلا أخرى أكثر تجديدا على مستوى اللغة والإيقاع والموضوعات، مستجيب

1 – زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002، ص ص 42– 43.

في ذلك للتطور الشعري، ومتطلبات روح العصر، هذا الشكل الإبداعي يعتبر مفارقا لما دونه من الأشكال الشعرية، حيث تخلّ عن أقدس مقدسات الشعر العربي وهي الوزن والقافية فأثار بذلك جدلا كبيرا بين النقاد والشعراء، وكل المشتغلين في حقل الأدب، ظلّ قائما إلى اليوم.

أطلق على هذا الشكل الشّعري الحداثي بـ (قصيدة النثر)، التي تعدّ ملمحا حداثيا وتعبيرا عن التجريب والبحث الدائم عن المغاير، والخروج عن السائد والمألوف وصولا إلى الإبداع والخلق على مستوى النّص، مجسدة التداخل العميق بين الأجناس الأدبية في الكتابات الشعرية الحداثية المعاصرة، حيث دعت إلى " اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار "شعر، نثر"، بغض النظر عن طبيعة كل منهما، مركزة على اللغة التي تصنع بنفسها ما تشاء، ولم يكن بزوغ هذا الشّكل اعتباطيا وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر، ما كان لها أنْ تجتمع، ونقصد بذلك كل مكونات كل من الشعر والنثر، لتصهرها في روح (الشعر) وتلصقها قوى الإبداع معطية بذلك ما يسمى (قصيدة النثر) "[1].

ولعل أولى التساؤلات التي يمكن طرحها تتعلق بماهية قصيدة النثر، فالمصطلح يطرح اختلافات عديدة، وردود فعل واسعة بين الرفض والقبول، إذ يرى أصحاب الموقف الرافض في المصطلح السالف جمعا غير مبرر بين نوعين متقابلين (الشعر والنثر)، بينما يذهب الموقف المؤيد إلى جواز الجمع بينهما.

وقد كان رفض هذا الاتجاه لقصيدة النثر مبْنيا على مجموعة من الخلفيات والأسباب مفادها " أن هذا النوع من الشعر - على حد تعبيرهم - يتيح لكل من يحمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية والتأمل في الحياة والنفس والمجتمع ليصُوغها في كتابات لا ترقى إلى المستوى الشعري، فهو لون يفتقد لكل قيمة شعرية، ويتميز بالركاكة وإفساد الذوق بالإضافة

1 - إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، وزارة الثقافة، مملكة البحرين، (دط)، (د ت)، ص ص 49 – 50.

إلى ضآلة العنصر الإيقاعي بعد تخليه عن الوزن والقافية، والتساهل والتملص من الضوابط الفنية والبلاغية بحجة التمرد، ومن بين هؤلاء نجد عشير زايد، كمال نشأت، أحمد درويش وغيرهم" [1].

وفي المسار نفسه -مسار الرفض- لمصطلح قصيدة النثر يقرّر (عبد العزيز المقالح) خطأ هذه التسمية، مقترحا مصطلحا بديلا هو (القصيدة الأجد)، ويستند المقالح في رفضه هذا إلى اعتبارات عدة، منها أنّ إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشّعري يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان "[2].

وفي السياق نفسه يرى (غالي شكري) أنّ "إحلال كلمة " نثر" محل كلمة وزن لا يعبر في حقيقة الأمر، سوى عن رد الفعل لا عن الفعل الذي يصنعه الشعراء الحديثون؛ لأنّ قصيدة النثر تقوم بذلك في الطرف النقيض لما يدعى بقصيدة النظم، وبهذا يلتقي دعاة هذه وتلك عند حدود مفهوم للشعر، يتميز بأنه مفهوم كلاسيكي أيْ المفهوم الشكلي للشعر "[3].

أمّا الاتجاه المؤيد " فقد عمد إلى استلهام التجارب الغربية على شاكلتها، فقد رأى فيه مبدئيا أنّه لا يحتاج إلى جهد ودراية بأوزان الشعر وتفعيلاته زحافاته، وما يجوز فيها ومالا يجوز، فقد رفض ربط الشعرية بالعروض، على أساس أنّ جوهر الشعر في صوره وأخيلته وليس في أوزانه، وكان على رأس هذا الاتجاه أدونيس، أنسي الحاج كمال أبو ديب، فخري صالح، وغيرهم "[4].

1 – ينظر: محمود إبراهيم الضيع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، مصر، ط1، 2003، ص 314.

2 – عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 71.

3 – غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991، ص82.

4 – ينظر: محمود إبراهيم الضيع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 314.

كما لا يرى الناقد (صلاح فضل) أيّ تناقض دلالي في مصطلح قصيدة النثر باعتبار أنّ جذر القصيد لا يتضمن الأوزان العروضية، فبإمكان النثر في بعض حالاته أنْ يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا، فيتخلق منه هذا الأسلوب الجديد "[1].

إن هذا الجدل القائم حول مصطلح قصيدة النثر لا ينبع من الاختلاف في الاتجاهات النقدية، ولكنه نابع من الاختلاف الحاد في المواقف الفكرية والمرجعيات الثقافية، التي يستند إليها النقاد والمشتغلون في حقل الأدب، بيد أنّ الأمر الذي نبه إليه الكثير من الدارسين هو أنّ قصيدة النثر اخترقت النسق الثقافي والشعري المتعارف، وابتنت نظاماً خاصاً بها، وأصبحت مصطلحا متمكنا في الساحة الأدبية، بغض النظر عن صوابيته وعدمها.

وكما جَرَت العادة حينما يظهر نوع أدبي جديد يسعى النقاد والدارسون إلى صياغة مفهوم له، ومن المفاهيم التي رصدها النقاد عن " قصيدة النثر" مفهوم (سوزان برنار) إذ تعرفها بأنّها " قطعة نثرية موجزة، موحدة ومكثفة مثل كتلة من البلور" كما ترى أنّها " نوع من التمرد والحرية، تعني ثورة الفكر، ومظهر من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري " كما نجدها في موضع آخر "[2].

ويعرفها (أدونيس) بقوله: " هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطين هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكلا وتنظيما، ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة، عضوية كما في أي نوع فني آخر"[3]، في حين نجد أن (عزالدين المناصرة) يعرفها انطلاقا من اقتباسها من التعريف الغربي بأنها " قطعة نثرية، لكنها متميزة بعناصر

1 – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 218.

2 – بنظر: طراد الكبيسي، قصيدة النثر من بودلير إلى سنة 2020، مجلة عمان، الأردن، العدد 60حزيران، 2006، ص 36.

3 – أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، س4، العدد 14، 1960، ص 81.

تتوافر في الشعر مثل: الإيقاعات المنتظمة بشكل واضح، الأساليب البلاغية، الوزن الداخلي السجع، تنافر الأصوات والصور المجنحة "[1].

أما (فرحان بدري الحربي) فيعرفها بأنّها: " واحدة من الخطوات المهمة باتجاه الحداثة في الشعر العربي، وهي تسلك سبيلها الإبداعي في التعويض عن غياب الوزن والقافية والتركيز على عناصر جمالية أخرى، تميز فن الشّعر في إطار المرحمة التي يعيشها المبدعون، وإعلان الفراق بين الشعري والنثري، وتجاوز حدود نظرية الأجناس الأدبية الضّيقة إلى ما هو أدبي بمعناه الجمالي "[2].

من خلال هذه التعاريف، يتضح لنا أنّ قصيدة النثر نوع أدبي شقّ سبيله الفني بعيدا عن إيقاعات عمود الشعر وإنجازات التفعيلة.

شاع مصطلحُ قصيدة النثر في الأدب العربي على يد مجلة (شعر) اللبنانية، التي كانت منبرها الرئيس، حيث تلقى شعراء تجمع شعر ما جاء من طروحات تنظيرية في كتاب (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرّاهن)، للناقدة (سوزان برنار) باهتمام كبيرين ساهم في نزوعهم نحو تجريب هذا الشّكل الشعري الجديد، والتنظير له بالأخص لدى (أدونيس) و(أُنس الحاج) اللذيْن اطّلعا على كتاب (سوزان برنارد)، وعمِلا على إعادة صياغة أفكاره ونقلها إلى الوسط الإبداعي العربي.

ومنذ ذلك الحين بدأت قصيدة النثر تخطو خطوات كبيرة، من خلال تواتر الشعراء الذين راحوا يكتبونها ويبدعون فيها، لتشق طريقها في أواخر القرن العشرين في مختلف جغرافيا الوطن العربي، محتضنة شعراء الرفض والاختلاف أينماُ وجدوا.

1 – عبد الغني خشبة، قصيدة النثر من منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 4، العدد 4، جامعة الوادي، الجزائر، 2005، ص 117.

2 – فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم . التربوية، جامعة بابل، العراق، المجلد 7، العدد 3–4، 2008، ص 44.

وفي خضم هذه المرحلة - أواخر القرن العشرين- بدأت بوادر ظهور قصيدة النثر في الشعر الجزائري، حيث تأثر بعض الشّعراء بتجارب مشرقية لقصيدة النثر خصوصا التجربة اللبنانية متمثلة في نصوص (أدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال) وغيرهم، ويعد (عبد الحميد بن هدوقة) من أوائل الذين من مارس التجريب، وفق هذا الشكل الجديد في ديوان (الأرواح الشاغرة 1967)، و(جروة علاوة وهبة) في ديوان (الوقوف بباب القنطرة 1985)، ومن الأقلام النسوية التي كتبت في هذا النوع من النصوص التجريبية، نجد (أحلام مستغانمي وزينب الأعوج، وربيعة جلطي...)

فإذا كانت الانطلاقة الحقيقة لقصيدة النثر في الشعر الجزائري في السبعينيات، ورافقت الشعر النسوي منذ ثمانينات وتسعينيات القرن الماضي، فما حال قصيدة النثر النسوية في مرحلة الدراسة - العقد الأول والثاني من الألفية الثالثة؟

إنّ الباحث في الدواوين الشعرية النسوية الجزائرية عن قصيدة النثر خلال هذه الفترة يجدها قد بلغت ذُرْوتها، أين استطاعت الكثير من الشاعرات طباعة دواوينهن، إنّه تجريب وجدن فيه فضاء أنثويا لإفضائها الجمالي المنعتق، أردن من خلاله أنْ يسجلن إضاءات فكرية وأخرى عاطفية، أردنها بوحا لوجع الذات من خلال قصيدة النثر.

ومن العّينات في هذه المرحلة نذكر تجربة أحلام مستغانمي في ديوان (عليك اللهفة) ومنه هذا النص من قصيدة " سيد العنفوان الآسر":

لكأني أردتك تماما كما كنت

كشيء لم يحدث

كُقبلة لم تُكنْ

كموعد أخلفتُه

كحلم ينتظر

ككتاب قد يُكتَب

ككاتبة لن تكتب..

كم أحببتَ "[1].

وتقول في قصيدة "غيابك المتساقط ثلجا عند بابي" من الديوان نفسه:

إنّها ليلةُ القرن

أعني ليلة الألفية

وأنا أستعيدك بحواس الغياب

يتدحَرُج الصبُر ككرة ثلجّية

نحَو الانحدارِ ت الشاهقِة للحزن "[2].

ومن التجارب النسوية المؤسسة لقصيدة النثر الجزائرية، نذكر الشاعر (زينب الأعوج) ففي ديوانها (عطب الروح) تبرز تجربة مختلفة، حيث تبرز القصيدة الديوان، والنّفس الطويل، تقول الشاعرة:

الرحلة

مازالت طويلة

والخفق معدود والخطو مرتبك

الرحلة

لازالت بلون الغراب

ولا حادي ولا دليل " [3].

ولعل تجربة (ربيعة جلطي) تعد من أكثر التجارب اهتماما بقصيدة النثر، ويتمظهر ذلك في ديوانها (النبية تتجلى في وضح الليل) ، تقول الشاعرة:

1 – أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، منشورات نوفل، بيروت– لبنان، ط1، 2011، ص 164.

2 – المصدر نفسه، ص ص 28 – 29.

3 – زينب الأعوج، عطب الروح، دار الفضاء الحر ومنشورات بغدادي، الجزائر، ط2، 2013، ص7.

في الخارج ...

الليل وحيدا ...

يصارع العاطفة ....!

* * *

أيها الليل الحالك ...

بخومك تلك ....

أم رصاص طائش ...؟! "[1].

ومن النماذج التي تتسم بالنضج الجمالي لقصيدة النثر، ديوان (أوقات محجوزة للبرد) للشاعرة (نوارة لحرش) الذي نقتطف منه هذا النص " صلاة خارج المواقيت":

الحمد الله

المطر أناني

المطر أذاني

قالوا: هو بشرى

قلت: هو في القلب

جرح لذكرى

والحمد الله

المطر أناني

المطر أذاني "[2].

1 – ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص 27.

2 – نوارة لحرش، أوقات محجوزة للبرد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص15.

تتخلى الشاعرة هنا عن الإيقاع الخارجي، وتركز على إيقاع التكرار وعلى التشابه بين الألفاظ، وما تحدثه من نغم موسيقي يشغل القارئ عن الأوزان، التي تعود عليها في الشكل العمودي.

لقد لجأت الشاعرات الجزائريات إلى قصيدة النثر رغبة منهن في تحقيق الفعل الحداثي وبحثا عن أنماط موسيقية جديدة، "وتمردا صُراحٍ على أعراف الكتابة الشعرية وتقاليد البيت الشعري القديم، تمرّد كانت نتيجته صدمة الإيقاع الخليلي في الشعر الجديد "[1].

إنّ أهم ما يمكن الإشارة إليه في ما يتعلق بقصيدة النثر النسوية الجزائرية، أنّها اتسعت من حيث الكم، غير أنّها ما زالت في حاجة أكثر للاشتغال على خصائصها وملامحها الموسيقية، ففي المشهد الشعري النسوي الجزائري المعاصر، نجد بعض الأسماء النّسوية تكتب خواطر نثرية وتقدمها على أنّها قصيدة نثرية، مما يجعل المشهد الشّعري مائعا وغير مستقر، لهذا تستوجب قصيدة النثر في الشّعر النّسوي الجزائري وقفات كثيرة؛ لتحديد الفوارق بين التجارب.

مما سبق يمكننا القول: إنّ التجربة الشعرية النسوية الجزائرية، تميّزت بتغيرات جوهرية انتقلت فيها القصيدة من الشكل العمودي إلى قصيدة التفعيلة/ الحرة، ثم قصيدة النثر، حيث استطاعت المرأة الشاعرة أنْ تصنع تحولا وانتقالا، من خلال خوض غمار التجريب لتنتج نصا مختلفا، يتجاوز السائد في العرف العربي، ويحمل ـ النص ـ ملامح خصوصيته، فكان ميلاد الأشكال المتحررة من القيود النمطيّة الصّارمة.

1 – يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، المرجع السابق، ص 91.

الفصل الثانـي

الذات الشاعرة الجزائرية بين التصدّع الوجودي ورحابة الخطاب الشعري الفسيح، التمظهرات والتحولات

الفصل الثاني: الذات الشاعرة الجزائرية بين التصدّع الوجودي ورحابة الخطاب الشعري الفسيح، التمظهرات والتحولات.

تمهيد

أولا: الذات الشاعرة المتمردة واستراتيجية قلب الخطاب السّلطوي.

1. ماهية التمرد.
2. الذات الشاعرة المتمردة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر.

أ. التمرد على هيمنة المجتمع الذكوري.

ب. التمرد على المشهد السياسي المأساوي، محنة الشتات وأزمة الانتماء.

ج. التمرد بالجسد، اختراق المجهول وتصدّي الممنوع.

ثانيا: الذات الشاعرة المتصوفة، من الوعي الذاتي إلى الوعي الكلي للوجود.

1. ماهية التصوف.
2. الذات الشاعرة المتصوفة وتمظهراتها في الشعر النسوي الجزائري المعاصر.

ثالثا: متاهات الذات الشاعرة المغتربة بين التمرد والعصيان، والاستسلام والانعزال

1. ماهية الاغتراب.
2. الذات الشاعرة المغتربة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر.

تمهيد:

لم يكن الشّعر النّسوي الجزائري بمنأى عن التغييرات، التي حدثت على مستوى العالم في الثقافة والفكر والسياسة والوعي، فكان لا بدّ للشعر أن يشْعر بروح التغيير، وكان لزاما على الذات الشاعرة أن تبتكر وعيا شعريا جديدا ومتميزا، يتماشى وركب التّقدم والتّغيير تحاول من خلال الكتابة كشف طريقها الممدود بجسر يقودها إلى بلوغ فن الإبداع، فتجد فيه متنفسا لممارسة ما تكتمه داخل ذاتها، وتقف في وجه الهيمنة الذكورية.

هذا التّحول الأنثوي، وأتاح لها فرصة التّعبير عن هُمومها الذاتية والاجتماعية والإفصاح عن معاناتها، والإعلان عن وجودها، فالكتابة "ولّدتْ لدى المرأة المبدعة سلطة الخرق، وتكسير المألوف من خلال تلك اللغة المصبوغة بالذاتية، كما كان فعل الكتابة عندها رفضا للسائد وثورة عليه، وتجاوزا للمحظورات الحريمية، التي حالت دون ممارستها لحقّها الإبداعي، بحيث لم تعد ترى تحقيق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها، أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع، والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي"[1] فالمرأة " حين تكتب نصّها، تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحول إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى، كما تتحول إلى مطلق سريع الانشطار، يصعب الإمساك به، يتوزع في خلايا النص معتمدا على الصيغ المحتملة، التي تجعله في حالة تغير وتلوّن"[2]، فـ "دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج من عالم الطاعم الكاسي، خروج من الخدر إلى الصقيع، وهذا الخروج هو الهجرة من الوطن إلى المنفى، ومن هنا فإنّ

1 – الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السّرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص13

2 – المرجع نفسه، ص 68.

الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى ومعتزل حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن (الحكي) إلى موطن متحرك متحول هو (الكتابة) "[1]. وهذا الأخير يولّد وعي المرأة بذاتها وبما يحيط بها.

فالكتابة هي نقلة نوعية أحدثتها المرأة؛ للإفصاح عن نفسها بعدما كانت موضوعا للإبداع يُفصَحُ عنه، وتحوّلتْ من موقع المتفرج (المفعول به)، إلى موقع المبادرة (الفاعل) فعبّرت بكل ثقة وحرية عن ذاتها.

والمتأمل للمشهد الشّعري النّسوي الجزائري المُعاصرة، يلمسُ رغبة الشاعرة الجزائرية في تحديد هوية الذات الأنثوية، وتحقيق وجودها الفعلي، وإرساء معالم لغوية مغايرة أسلوب ودلالة للمحراف اللغوي للرجل، ومحاولة رفع الحجب عن كتابة المرأة، وهذْبنة المنظومة الثقافية التي تشتغل في التّمايز والاختلاف.

ومن هذا المنطلق ارتأينا التركز في هذا الفصل على مقاربة نماذج شعرية نسوية جزائرية، انطلاقا من الكشف عن أهم الثيمات الذاتية المتضمنة في هذه النماذج.

أولا: الذات الشاعرة المتمردة واستراتيجية قلب الخطاب السّلطوي.

1. ماهيّة التمرّد:

يُطلق التّمرد في لغة العرب، ويراد به معان عدّة مختلفة في الدلالة، ومن هذه المعاني ما ورد في لسان العرب المارد هو العاتي، ومَرُد الشّيء يَمْرُدُ مُرُودا وَمَارِدَةً فهو مَارد وَمرِيدٌ وتَمرّد أُقَبل وعَتَا، وتأويل المُرُود: أنْ يبلغ الغاية، التي تخرج من جملة ما عليه ذلك الصّنف وقال ابن الأعرابي: المرَدُ التطاول بالكِبرِ والمعاصي، ويقال تَمرّدَ علينا، أي عَتى وطَغى وقالوا تمرّد أيْ جاوز حد مثله "[2].

1 – محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، 1988، ص 135.

2 – ابن منظور، لسان العرب (باب الميم)، المرجع السابق، ص 4172.

وفي معجم الوسيط يقال: مرد الإنسان مرودا وطغيانا، وطَغى، وجاوز حد أمثاله، أو بلغ غاية يخرج بها من جملتهم، وعلى الشيء مرنَ واستمر، مرد على الشرّ أو على النفاق عليه، وفي التنزيل ﴿ مردوا على النّفاق ﴾ (التوبة الاية101)، وتمرد على الشيء والمارد الطاغية [1].

والملاحظ من هذين التعريفين أنّ التّمرد يدل على معنى العصيان، والخروج والتجاوز عن السائد والثورة عليه، فالمتمرد إنسان ينأى بنفسه عن كل ما هو مألوف من ظروف حياته.

ويعرّف (البير كامو Albert Camus) التمرّد بسؤال عريض " ما الإنسان المتمرد ؟ إنّه إنسان يقول: **لا**، ولئن رفض، فإنه لا يتخلى، وهو أيضا إنسان يقول: **نعم**، منذ أول بادرة تصدر عنه، إنّ العبد الذي أَلِفَ تلقي الأوامر طيلة حياته، يرى فجأة أنّ الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول، فما هو فحوى هذه " **اللاّ** " ؟ إنّها تعني مثلا (أنّ الأمور استمرت أكثر مما يجب) و(أنّها مقبولة حتى هذا الحد، ومرفوضة فيما بعده)، و(أنّك غاليت في تصرفك)، وتعني أيضا (أنّ هُناك حداً يجب أنْ لا نتخطاه)... فلا بد للمتمرد من أنْ يكون مقترنا بشعور المرْء بأنّه على حق، بصورة ما وفي مجال ما "[2].

فالإنسان المُتمرد عند (البير كامو) إذن " هو الشخص الذي لا يجاوز الواقع بسبب قسوة الظروف التي تتحكم فيه، ولمّا كان الأمر كذلك فهدفه هو إحداث تغيرات جزئية في

1 – إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004، ص ص 861 - 862.

2 – ألبير كامو، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص 18.

هذا الواقع والدعوة إلى إحداث تغيرات جزئية يعني ضمنيا رفض (كامو) للثورة التي تنطوي على فكرة التغيير الجذري"[1].

وبوجه عام يعتبر التمرّد "تجاوزا للواقع والمعارضة واحتجاج في وجه الأعراف والتقاليد "[2]، كما أنّه " رفض للكون كما هو ... واحتجاج في وجه الطبيعة الصامتة... وعمل على خلخلة القيمة السائدة... وبحث للإنسان عن مخرج من أزمة الوجود، والحرية والصيرورة "[3].

إنّ ظاهرة التّمرد في كنهها شعور نفسي تفرضه ظروف داخلية أو خارجية على الذات الإنسانية، وقد أصْبحت هذه الظاهرة جليّة في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر، وهو ما يبدو بوضوح في أعمال الجيل المتأخر منهن، وهو جيل الألفية الثالثة، الذي " أفاد كثيرا من ثمار المثاقفة التي أتاحتها العولمة، وخاصة أداة شبكة المعلومات "[4].

إنّ فعل التّمرد لا ينحصرُ في الدّعوة إلى التغيير فحسب؛ وإنّما هو تعبير عن حالة وجودية تلتمس من خلالها الذات الشاعرة الرغبة في تحرر الذات من قيود الجماعة، فتمردها الشّعري لا يتخذ شكلا واحدا، فقد تتمرد الذات الشاعرة اجتماعيا، أو سياسيا أو نفسيا أو فنياً، كما قد تتمرّد على ذاتها، وذلك بهدف إحداث تحوّل جذري في المحيط، الذي تعيش فيه، ويمكن الاشارة هنا إلى أنّ موضوع التّمرد تشّكل وفقا للضغوطات، التي تواترت في المجتمع الجزائري، والقيود التي تمارس ضد المرأة، وبما أنّ الذات تميل إلى الحرية، تولّد

1 – محمد يحياتين، مفهوم التمرد عند البير كامو، وموقفه من ثورة الجزائرية التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 4.

2 – محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، جامعة الأزهر، أسيوط، 1986، ص 8.

3 – المرجع نفسه، ص 9.

4 – الرشيد بوشعير، هواجس الرواية الخليجية، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، ط2، 2011، ص 165.

الكبْت الذي شكّل هذا الموضوع " ففعل الكتابة لدى النساء يشير بوضوح إلى عملية التحرر نظرا لارتباطه بالوعي، والتجربة والمعاناة والتصورات والأحلام التي غطّاها الكبت والخفاء "[1] فكانت كتابة الذات هي التحرر من هموم أَثقلت كاهل المرأة، بل هي ميلاد ثان أو خلود أبدي في عالم لا يعترف إلا بالأقوياء، والذات الشاعرة قوية بتمردها وبتحدّيها الظلم.

سيكون الكشف عن تمظهرات التمرّد في الشعر النسوي الجزائري المعاصر من خلال المحاور الآتية: التمرّد على سلطة المجتمع الذكوري، التمرّد على الثابت السياسي، التمرّد بالجسد الأنثوي على ثقافة النسق السائد.

2. الذات الشاعرة المتمرّدة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر

أ. التمرد على هيمنة المجتمع الذكوري:

يحافظ المجتمع العربي بصورة عامة والمجتمع الجزائري بصفة خاصة على جملة من القيم والعادات والتقاليد بين أفرادها، وكلما زاد ذلك القدر المشترك من تلك المكتسبات " زادت درجة التماسك وتحقق التوازن بين أعضاء الجماعة، التي توفّر ذلك القدر المشترك بين أعضائها "[2]، وفي المجتمع الجزائري جملة مشتركة من القيم والعادات والتقاليد التي تشكل خصوصية ثقافية، شأنه في ذلك شأن غيره من المجتمع العربي، لذلك فإنّ أي خروج على النمط الاجتماعي والثقافي السائد، يعدّ حسب عرف ثقافة المجتمع تمردا عليه وشذوذا عن المتفق عليه مجتمعيا.

وفي الشّعر النّسوي الجزائري، تشكّل الذات الشاعرة نموذجا للتّمرد على جانب المحافظة على العادات والتقاليد في المجتمع، والجانب المحافظ الذي نقصده هنا المناقض

1 – إدريس عبد النور، النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، دار فضاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص24.

2 – فاروق سيد عبد السلام وآخرون، علم النفس الاجتماعي، مكتبة دار جدة، جدة، 1997، ص 31.

للشريعة الإسلامية، ومن ذلك نسق الاستلاب الذاتي أو الحقوقي، الذي تتعرض له من طرف المجتمع الفحولي، فضلّت حبيسة الصورة النمطية التقليدية، التي رسمها الرجل منذ عقود على الرّغم من موقف الشريعة الاسلامية الحاسم تجاه هذا النسق، وإن المتتبع لنظرة المجتمع إلى المرأة، ليجد أنّ تلك النظرة قد ظلت قاتمة في أغلب أحوالها، حيث تضعها في موضع الدونية، فقد سادت هذه النظرة الدونية للذات الأنثوية، وما زالت في المجتمع العربي الإسلامي وفي مجتمعات أخرى.

فالمرأة منذ القدم ولحظة ولادتها تلاقي الرفض والنظرة الدونية، إذ تعدُّ مصدر همٍّ وشؤم وعار على العائلة، عكس ما لو كان المولود ذكرا فتقام له الأفراح، وهذه النظرة المتميزة للذكّر من قبل المجتمع الذكوري، والتفرقة بينه وبين الأنثى في الأسرة التقليدية، خوّلته ليكُون سيد الأسرة الذي يملكُ الحرية المطلقة، ليعامل الأنثى كما يشاء وبأي طريقة يريدها، كل ذلك أثقل كاهل المرأة العربية بصورة عامة، والجزائرية بصورة خاصة " من خلال ارتكاز المنظومة الاجتماعية على تلك الأفكار، والرؤى المكبّلة لحرية المرأة وجعلها تئن في محيط ضاغط لا يحتوي أي متنفس، يعمل على تهوين تلك الهموم، وتسريب مكبوتات النفس الدفينة "[1].

إنّ ما كان من استلاب ذاتي وقهر اجتماعي، دفع الذات الأنثوية، إلى أنْ تحمل همومها من خلال تدوين صرخاتها المعبّرة عن الكبت والحرمان عن طريق الكتابة، وقد كان وُلُوجها إلى عالم الكتابة أفضل السبل، لإثبات وجودها وتحقيق كيانها، والتحرر من كل أشكال الاستلاب.

1 – عبد الله حبيب كاظم، سالم جمعة كاظم، الانثى تبوح بسيرتها إشكالية البوح وأنماطه، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد 15، العدد 1، 2012، ص27.

من هذا المنطلق أتي تمرد ورفض الشاعرة "عائشة جلاب" لكل القيود المسلطة عليها سواء كانت اجتماعية، أم ثقافية، أم غيرها من طرف العادات والأعراف الموروثة، تقول في قصيدة " أنا حرة":

" أنا حرة
ولن أشرح...
لأني لست مضطرة
ولست أخاف أن تسمح ... أو أنك لم تعد تسمح
وسوف أدكّ شباّكي وجدراني
لتدخل شمس نيساني
فتغسل كل معنى الخوف من روحي ووجداني
لينمو غصن ألحاني
يمد الظل للأقمار للآتي
يمدّ النور والنوار للأجيال للأطيار للشمس
وينسج ثوب أحلامي
بخيطان من الإكبار والعز
ولن أخفي هوياتي وراء اللفظ والرمز" [1].

يحمل هذا المقطع الشعري بعدا ذاتيا، يحيلنا على الذات الشاعرة المتمردة على سلطة ذكورية، عبر ألفاظ صارخة، تحيل على دعوة لمواجهة، وتقويض نسق الفحولة الذكورية من ذلك قولها: (أنا حرة، ولن أشرح... لأني لست مضطرة، ولست أخاف أن تسمح... أو أنك لم

1 – عائشة جلاب ، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص75.

تعد تسمح..)، وهنا تتجلى ذاتيتها الرّاغبة في إعادة الاعتبار لأناها الأنثوية، ومن ثمة رفع شأن المرأة، التي وُضعت في زاوية مظلمة وضيقة من الوجود.

يتجسد فعل التصريح والمكاشفة بأناها المتمردة، التي تسعى إلى تحطيم هذه الحدود الظالمة لعلاقة الأنثى بالذكَر، دون خوف لينمو غصن ألحانها بإكْبار وعز، فزمن التخفي وراء الأسماء المستعارة قد أفل.

وتمضي الذات الشاعرة مع التمرّد، تصارع الخطوات المكبوتة، وتصف حريتها معلنة بإبداعها عن صمودها، لتجعل من نصها مغامرة لإعلان وجودها، حين تقول في قصيدة "حلم على شفاء النيران":

" لمْ أعد هرّتك الشقراء فاتركني لأمضي
استفق مِنْ نومك واسمع قراري
فلقد بدّلته اليوم مساري
وتدحرجت بعيدا عن حياه "[1].

ها هي الذات الشاعرة المتمردة يقدّمها النّص ثائرة ومتحررة من عقدة النّقص في داخلها أيْ في ذاتها، تتصدى لتبعية النسق الفحولي وسلطته المهيمنة، ويتجلى ذلك عبر توظيفها لأفعال الأمر (اتركني لأمضي، استفق مِنْ نومك، اسمع قراري)؛ لإظهار مركزية ذاتها، التي تمنحها السيادة والقرار، فاليوم بدّلتْ مسارها وانزاحت بعيدا عن حياه، فمجاهرة الذات الشاعرة هنا لا تعني سوى تحدٍ معلن لتقاليد صارمة، تفرض ثقافة أحادية، لا يجوز الخروج عنها والكشف عن ذات ثائرة.

ويمضي نص "عائشة جلاب" مع أسئلة التمرد، عبر الكتابة من منطلق الكشف والبحث عن الحرية، مطالبة الآخر/ الفحل بنزع القيد، حتى ولو كان معدنا ثمينا من الماس

1 – عائشة جلاب ، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 48.

والزمرد والياقوت، معلنة عليه التّمرد والحرب، لأنّها عانت بسببه من سجن القمع والقهر حيث تقول:

"فانزع القيد الذي غللني منذ التقينا
نحّه إنْ كان ماسا أو زمرد
إنني لست أراه كسوار
فعلى الياقوت والماس قد أعلنت التّمرد
فلقد أعلنتها حربا على كل المصوغات التي قد تخنق
المعصم والأصبع والعنق المغرّد"[1].

لقد كشف مسكوت هذا النّص عن محاولة الذات الشاعرة خلخلة النسق القائم، وبناء نسقها الذاتي، من خلال بث شجونها ونفث همومها، في تشكيل شعري يراعي متطلبات الذّات الرافضة، ويحقق رغبة التّحرر والانعتاق.

وفي القصيدة نفسها، تصرخ الذات الشاعرة بأقصى شعريتها، وتعرض لنا رحلة المعاناة والفقد الذاتي، في ظل سلطة فحوليّة، تقول:

" مللت العيش من خلف الجدار
ومللت من قرارات نمتْ في عقر داري
اسكنتني القصر لكن فيه ...
كُنت من بين الجواري
أثملتني الشهد لكن، في كؤوس من مرار
وكسني من حرير، حِيْك من جمر ونار
توجتني بأكاليل من ماس ولكن

1 – عائشة جلاب ، شذرات من ذاتي، المصد السابق، ص 49.

فوق رأس عشعشت فيه خفافيش الدّمار

فلقد أمضيتُ أعواما على جرحي أداري

فبدأ ينزف يتما أسوداء يغلي بناري "[1].

تعلن عائشة جلاب عن تذمرها وإحباطها من قهر الفحولة، التي أسكنتها قصر العبودية، وأثملتها شهد المرارة، وكستها الحرير نسيجه جمر ونار، وتوّجتها بأكاليل فوق رأسها المعشعش بخفافيش الدّمار، ولعقود طويلة من الإقصاء والمصادرة، والذات الشاعرة تنزف يتما أسودا يشوبه الحزن والألم.

إنّ إدراك الذات الشاعرة لحقيقة النسق الفحولي، يجعلها تسعى إلى التغيير وعدم الثبات في الوضع الذي هي فيه، فصوّرت رغبتها في التحرر، ويتمارى هذا في قول الشاعرة:

إنني أبغي فضاءات جديدة

تبعث الحلم وغايات انتصاري

ها أنا أعلن عن صوتي الحقيقي وأصرخ

مثلما تعلن غايات الصغار

دون تجميل ولا لفظ بديع مستعار

هكذا أصنع من ليلي شمسا لنهاري

مثل عطر لا يعي أي حدود

يتناهى في المدى عشق انتشاري

فحذار !

سوف أمضي...

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 50.

دون أنْ اترك خلفي أي رف يعلن عن انتحاري

فلقد لغمت حلمي

غير أني بعدُ لم أعلن مواقيت انفجاري "[1].

تخرج الذات الشاعرة من دائرة الصّمت التي وُضعتْ فيها أمدا طويلا، وتعلن عن صوتها الحقيقي، وتصرخ في وجه نظام ذكوري انتصارا لأنوثتها، دون تجميل ولا لفظ بديع مستعار، هكذا تصنع من ظلمة ليلها نورا لنهارها، وتمضي نحو الحرية والانعتاق من أسْر مجتمع يسيطر عليه الرجل من كل الجوانب.

ومن النماذج الشعرية التي تتمرأى فيها صورة الذات الأنثوية المتمردة ضد العنف المسلط عليها جراء النسق الذكوري، قصيدة للشاعرة "رحمة بن مدربل" الواردة في ديوانها الموسوم بـ" همس بين غيمتين"، التي تقول فيها:

" سأقتل الليل في عينيك

بكل بساطة وبكل ما تمثّله الكلمة من معنى

عندي هنا سكّينٌ ... ربّما

شوكةٌ معقوفة تكفي لأنْ أثقُب عين السّماء

ليغرقك الغيمُ الذي يسدُّ أهدابها

فتموت أنتَ من ارتواء المطر

سأنفخ فيه من شرِّ مِن غضبي

سيموت الليلُ الذي في عينيك

سترى مجددا ذاك العمى الأبيض

1 – عائشة جلاب ، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص ص 50– 51.

لأنك لم تستطيع يوما .. أنْ تراه !" [1].

تعلن الشاعرة هنا تمّردها بالبوح عمّا يجيش في الذات من رغبة في الانتقام، ويتم فصل الانتقام هنا إلى التمرد على الرجل وسلطته، وصل حدّه إلى درجة القتل والموت هذا ما يبرز خاصة عند قولها: (سأقتل الليل في عينيك، عندي هنا سكّينٌ ... ربّما شوكةٌ معقوفة تكفي فتموت أنتَ، سيموت اللّيلُ)، فلفظة (الموت) أساسا حين نضعها في إطارها الحديث، تأخذ دلالة الزوال والانتهاء، وجاءت لفظة (الليل) بشكل رمزي تعبّر عن القمع، والقهر الممارس على المرأة من طرف المجتمع الذكوري، والذات الشاعرة تسعى من خلال هذا التوظيف إلى وضع نهاية لهذه الممارسات السلبية، التي تكبح حرية المرأة، وتضيّق دائرتها في ظل التقدم المنطقي لحياة المجتمعات، كما تسعى إلى العمل على ترسيخ معاني البقاء للذات الأنثوية، وهذا الأخير تحتّمه مقصديّة السّعي إلى تغيير الواقع الكائن بواقع ممكن.

وبتعبير مجازي تقرّر فيه الشاعرة "نجاة ومان" واقع الحال الأنثوي، إذ ينبعث عنفوان السؤال من رؤاها الشّعرية، إذ تقول في قصيدة " فراغ ":

" فراغ ينسج معمارا من القلق

فراغ تنتهي إليه رحلة الأرق

ضباب شديد وشهب خامدة...

ولا شيء غير أفول في الأفق..

إلى متى ..؟ " [2].

تعبر "نجاة ومان" بطريقة مضمرة عن واقع اجتماعي محمّل بالسيطرة القامعة، وبألفاظ تحيل على الحالة النفسية المتأزمة للذات الشاعرة على سبيل (القلق، الأرق، ضباب شديد،

1 – رحمة بن مدربل، همس بين غيمتين، مؤسسة يسطرون للطباعة وتوزيع الكتب، الجيزة، ط1، 2018، ص 68.

2 – نجاة ومان، راقني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط1، 2013، ص17.

شهب خامدة، أفول في الأفق)، فالذات الشاعرة هنا واعية بتهديد وجودها، لذا تعاني من قلق الوجود وأرق رحلته، وإدراكها لهذه الحقيقة، يجعلها متمّردة على النسق الفُحولي في شكل مناجاة مرسلة، راغبة في الانبعاث اللّحظي، ويتزايد أكثر تمّرد الذات الشاعرة على الآخر بتوظيف السؤال: "إلى متى ..؟ " وهي بهذا تصّور الدّهشة التي أثارتها الأنساق الاجتماعية المتوارثة ضد الأنثى، إنّها لا تنتظر إجابة لأّنها تدرك هذه الحقيقة جيًدا، فهي بهذا تكشف عن جملة من الأنساق المخاتلة، لإبراز عيوب هذه السلطة.

كما تجدُ الشاعرة "نجاة ومان" في ممارسة فعل الكتابة متنفسا، ومساحة لممارسة حرية القول والفعل، والانفعالات من قيود الصّمت التي فُرضت عليها، ووسيلة لاستعادة الذات ولتحقيقها وإثبات كيانها المختلف، مما يحوّل كتاباتها إلى فعل وجودي مشتق من كيانها الخاص، وهذا ما يتجلى في قصيدتها " أودّ أنْ ..أكتُب.." عند قولها:

أودّ أنْ أحرر فضاءات كلّ الحدود..،

وأكتُب ..

أودّ أنْ أتحرر من مساحات كل النظاميات..،

وأبحر ..

أودّ أنْ أعقل فرس الأهداب جانبيا .. بعيدا..،

وأنْشد.."[1]

تعبّر الذات الشاعرة عن رغبتها الملحة للتحرر من فضاءات كل الحدود، ومساحات كل الأنظمة، التي حُصرت فيها من طرف فرس الأهداب كرمز دال على الموروث المكرس بالسلطة الذكورية، وقد أوْحت اللازمة (أودّ أنْ) بتغيير الوضع، وانتفاء البقاء على حاله وأحالت على دينامية الذات الأنثوية، التي تتطلّع إلى تحقيق مركزية ذاتها، وهو ما يؤكده

1 – نجاة ومان، راقني، المصدر السابق، ص 89.

أسلوب التكرار، الذي استخدمته الشاعرة لهذا الغرض، كما أضفى على النّص مسحة جمالية باعتباره سمة من سمات إيقاع الخطاب الشعري.

فوعي الذات الشاعرة بالكتابة، كان بوابة الانطلاق التي جعلتها تتخطى قيود السلطة الذكورية، وكان بداية لكسر قيود الصمت، ونمطية الأعراف السائدة، التي عانت منها منذ القدم من قهر ومأساة وظلم في حقها، ويتجلى ذلك في قولها:

أودُّ..،

أودّ فقط أنْ أكتُب .."[1].

فكان لفعل الكتابة دور فعّال في إثبات قدرات الذات الشاعرة، وتحقيق وجودها الإنساني الحر الخالي من سلطة المجتمع المتحجّرة.

ومن هنا يمكن القول: إنّ المرأة الجزائرية المبدعة قررت تخطي الحواجز، ودخول عالم الكتابة والإبداع الأدبي، فكانت الكتابة بالنسبة إليها فعل خلاص، بل رد فعل على القهر الوجودي العام، الذي ظلت تمارسه عليها السلطة الذكورية، وسلطة الأعراف والتقاليد المجتمعية.

ب. التمرّد على المشْهد السّياسي المأساوي، محنة الشتات وأزمة الانتماء:

تطرق الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر، إلى ما عاشته الجزائر من محنة الشتات في فترة العشرية السوداء، حيث أضْحت الجزائر مسرحا خصبا للإرهاب، والقتل والجريمة وقد حاول الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر، أنْ يستثمر شتّى التقنيات في تصويره للواقع المأساوي بسوداويته وعبثيته، الذي ميّز هذه الفترة والذي أفضى إلى موجة من العنف، أثّرت على حياة المرأة الجزائرية والوطن معا.

1 – نجاة ومان ، راقني، المصدر السابق، ص 93.

لقد شكّلت أحداث التسعينيات مادة دسمة، يستمد منها الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر واقعيته وقوته وتوهجه، وهي أحداث مفعّمة بالعنف والألم، والرّعب والحصار والهزيمة والصمت... كان لهذا الواقع المأساوي الأثر البارز في إسالة المداد، وتفجير الكلمات المصورة لتلك الأحداث الأليمة، التي تسبر أغوار شخصية المرأة الجزائرية، وذلك في قالب فني إبداعي، يزاوج بين الواقعي والمتخيل.

نهضت الشاعرات من رماد الأزمة وعمقها، للوقوف في وجه العنف والاضطهاد السياسي في الجزائر، بشتى أشكاله للكشف عن حقائقه، حيث نجد الكثير منهنّ قد هبْن إلى نظم نماذج شعرية تفسر واقعهن، وتصوير مشهد الأزمة، الذي يغلب عليه طابع الحزن تارة والرفض والتمرّد تارة أخرى، وهكذا " أصبح نظم الشّعر في العشرية السوداء محاولة لتجاوز المألوف، وتحولا مستمرا للبحث عن بريق أمل للخلاص من هذه الأزمة، والتشبّث بكل معنى يوحي بالأمن، والفرجة من هذا الحصار المضروب على الشّعر والشعراء، والانتهاكات المشروعة وغير المشروعة المسلطة عليهما "[1].

ومن النماذج الشّعرية التي تتمظهر فيها صورة الذات الأنثوية المتمردة ضد الواقع السياسي الجزائري المأساوي، نص للشاعرة "زينب الأعوج" الواردة في ديوانها "عطب الروح" التي تقول فيه:

هُنا

ينتصب دمعي شاهقا

شواهد

ورايات يصير

1 – عامر رضا، تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الحقيقة، المجلد 12، العدد 04، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية ، أدرار، الجزائر، 2013، ص64.

القبر واحد والنعش واحد

وأنت أيّها الأوحد

كثيرٌ

كثيرٌ

كثير !" [1].

تخرج الشاعرة عن صمتها وتصرح عن أحزانها وآلامها الشديدين؛ جراء ما أصاب وطنها في العشرية السوداء، ومن هذه المعاني نجد (الدموع، القبر، النعش، وأنت أيها الأوحد، كثير، كثير، كثير) كما تقوم الذات الشاعرة بتعرية الواقع السياسي من خلال الإشارة إلى ما يحدث خلال هذه العشرية.

ويتجلّى كذلك تمّرد الذات الشاعرة وخرقها لجدار الصّمت، الذي فرضته الظروف السياسية والصراعات الداخلية خلال مرحلة الشتات في منجزها النصي، من خلال خطابها المضاد والقاهر للآخر ممثل السلطة المستبدة، التي ولّدت الخراب والعنف والدمار الذي لحق بالوطن وأبنائه المغرر بهم، إذ تقول:

يا

حافي الدّم

ويا سامق القلب

أيّها الغاص بالقول المتين

وشْمك لا زال ينضج بطعم الجمر

بين يدي مسيلمة الكذاب

فإلى متى

1 – زينب الأعوج، عطب الرّوح، المصدر السابق، ص 8.

أنت ساهر

على كل هذا الخراب

وهذا الخراب "[1].

عمدتْ الذات الشاعرة إلى توظيف تقنية المحاورة بينها والآخر السلطوي الآثم الذي فرض سلطته على الوطن أولا، وضد الأبرياء من أبناء الشعب ثانيا، لتعكس من خلال هذه المحاورة الواقع النفسي الذي تعيشه؛ لأنّ هذه المحاورة تتيح لها فرصة البوح والكشف عن المسكوت عنه، وتساعدها " على تجريد الآخر السلطوي من قوّته، ويدفعها لتثبيت صوتها عبر خطاب قاهر له، يعمّقُ المشهد الحواري الاختلافَ بين الذات والسلطة، ويجعل التقارب بينهما مستحيلا "[2].

تنتقل الذات الشاعرة من محاورة الآخر إلى مساءلته، بقولها (فإلى متى أنت ساهر على كل هذا الخراب، وهذا الخراب؟) وهي أسئلة تدور حول الرفض والتمرد، علّها تجد في إجابتها ما يزيح عنها همومها وآلامها، التي باتت تحاصرها من كل جهة.

وفي قصيدة أخرى تتوجه الذات الشاعرة بتمردها الجارف إلى السلطان، فاضحة أساليبه الاستبدادية في حكم الشعب، تقول "نادية نواصر":

وحدي أشّق الزحام !

إنني السيدة !!!

لكني جئت أغني

يا سيدي السلطان

يا صاحب الجلالة

1- زينب الأعوج، عطب الرّوح، المصدر السابق، ص 9.

2- عبد الرحمن التمارة، الممكن المتخيل والمرجعية السياسية في الرواية، دار كنوز المعرفة للنشر، الدولة، ط1، 2019، ص 258.

يا أيّها الذي

تحنى له الجباه والظهور

أنا هنا

من داخل الحصار أشعلها الأحطاب والنيران

فليصعد الدخان !

فليصعد الدخان !

يا سيدي فليصعد الدخان !

ولتسقط النيران !

ولتسقط النيران !

.....

قيل قصّوا أظافره

قيل قصوا ضفائرها

ها هي عائدة

آه ! لم تسقط السيدة !

ما قتلتم سوى الوطن

وما ذبحتم سوى: حضارته،

ثقافته، أصالته

ما هدمتم سوى: صرحه

والذين يعدّون مشعل حرف له

ما أماتوا سوى الوطن

هكذا تعلن السيدة: " من أقصى مثقفا فقد قتل وطنا،

ومن قتل وطنا فهو خائن ! "

هكذا تصرخ السيدة: " من أقصى مثقفا،

ضاعف له الله ما تأخر وما تقدّم من ذنبه "

هكذا السيدة الفاضلة

تعشق الأرض/ والشعب/ والناس/ الوطن ..."[1].

إنّ الذات الشاعرة هنا تجازف لوحدها في تحطيم المتعارف عليه، وتخوض معركتها مع السلطان الحاكم صاحب الجلالة، معلنة ثورتها ضد الكبت والصّمت فتحدت النسق السلطوي الحاكم، وعّبرت عن فاعليتها بتوظيف أفعال ذات دلالة عميقة على سبيل (وحدي، أشّق، إنني السيدة، جئت أغني، أشعل، أنا هنا)، إنّها أفعال تُحيل على حركيّة الذات الأنثوية التي تتطلّع إلى تحقيق مركزية ذاتها.

تصرّ الذات الشاعرة على عدم سقوط سيدتها، وتستثني قتلها من طرف الدمويين، وهي متوجعة من قتلهم للوطن وذبح حضارته، ثقافته، أصالته، وهدم صرحه، فما أماتوا سوى الوطن، والسيدة هنا رمز يوحي إلى المرأة/ الشاعرة/ الجزائر، التي لا تنكسر، ولا يطأطئ رأسها لأيّ كان.

كما تُبرز "نادية نواصر" أزمة المثقف في وطنها، وتعلن رفضها الكلّي ضد السلطة القامعة، التي أقصت المثقف/ المرأة، فإقصاؤه قتلٌ للوطن بل خيانة، هكذا هي السيدة المرأة/ الشاعرة/ الجزائر، فهي الفاضلة التي تعشق الأرض والشعب والناس الوطن.

وفي مقطع آخر تنادي "نادية نواصر" بإحلال السلم والسلام من خلال تعمّق الحس الإنساني، وتثوير الإنسان على وضعية العنف والصراع، تقول:

أنا ما ذبحت الصباح بعينك

1 – نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، المصدر السابق، ص ص 65 – 66.

لا... ما قتلت السلام وبعت الوئام

ولكني كنت

على ساحل البعد وحدي:

أسوي الجراح بأوجاعها

وأبني البلاد

بأنقاضها

لنصنع للجائعين رغيفا

وللنائمين على العشب مأوى

وللخائفين

من الليل، والبرد

شمس الأمان

إذا ما رحلت لمن سيغني السلام ؟"[1].

هنا يتعالى السّلام حتى يشارف "التساؤل الميتافيزيقي"[2]، فيصير بذلك قضية وجودية شاملة، وليس مجرد انتفاض في وجه عدوان.

وتنحو الشاعرة عمارية بلال (أم سهام) المنحى ذاته في ديوانها الموسوم بـ "حكاية الدّم" ويتجلى ذلك في قصيدة " قتلوك واقفا " فتقول:

عندما قرروا اغتيالك

رميا بالرصاص ..

كانت السماء تمطر

1- نادية نواصر، أوجاع، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2006، ص ص 97 - 58.

2 – التساؤل الميتافيزيقي: ظاهرة من ظواهر التمرد، وهو تساؤل يدور حول الرفض والتمرّد.

بالحب الربيعي

وكانت مدينتنا تغتسل

بالحلـــم ..

والأمنيات الصغيرة

والحنين ..

كان صدرك الرّحب

يتسع لكل النجوم والأقمار..

والعصافير..

فتحول الكون إلى عباءة

مضمخة

برائحة الجريمة

وعبء

السنين"[1].

تسجّل "عمارية بلال" محنة الواقع والأحداث البشعة، التي عجزت السلطة وقتها عن البوح بها، وطرح ملابساتها من خلال النعي المتواتر للوطن والمواطن، عاكسة الانكسار ووحشية المحنة الأليمة، تزيح الصّمت بالبوح عن أوجاع الوطن/ أوجاع الذات الأنثوية من جهة، وتطرح ملابسات الواقع الأسود من جهة ثانّية، فقد قدّمت موقفها هذا في قالب من الرفض، والاستنكار والازدراء المغلق، الذي يشفّ عن معاناة الذات الشاعرة، وغضبها من الواقع الذي تعيشه البلاد والعباد.

1 – عمارية بلال (أم سهام)، حكاية الدّم، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص ص 35 - 36.

ويتجلّى كذلك تمّرد الذات الشاعرة على واقعها السياسي المعاش في منجزها النصي من خلال تمّردها على الزمان، حيث تبدو فيه رافضة للحظة الزمنية، التي ترتبط بوجود سلطة قاهرة، تسعى إلى إلغائها، فتقول في قصيدتها الموسومة بـ " زمن الحصار .. زمن الولادة الجديدة ":

أين زمانك
أيّها المحاصر ..
بين المقابر..؟
أيّها المحاصر ..
بين سادية الحجاج
وجنون العشائر..
كيف تواجه السلاح
وأشلاؤك عرضة
للرياح ..؟
تسع سنين مضت
فهل تزهر الجراح
أم جاء موعد الرواح ..؟
أنا هنا ..
أنا هنا يا سيدي
أنا هنا .."[1].

1 – عمارية بلال (أم سهام)، حكاية الدّم، المصدر السابق، ص ص 49 – 50.

ترفع الذات الشاعرة هنا التحّدي ضد الزمن، ويتجلّى ذلك في العبارات التي وظفتها بلغة انفعالية حوارية استفهامية لا تخلو من التّذّمر، من مثل (أين زمانك أيّها المحاصر بين المقابر..؟ بين سادية الحجاج وجنون العشائر../ كيف تواجه السلاح وأشلاءك عرضة للرياح ..؟/ تسع سنين مضت فهل تزهر الجراح، أم جاء موعد الرواح..؟) فالذات الشاعرة تتحدث عن وطن جريح ومفجوع، محاصر لمدة تسع سنوات، وقع فريسة لأبنائه فأضحى يسوده الخراب والتفكك والموت والعبثية.

وقد لجأت الذات الشاعرة المتمردة إلى إبراز صوت (الأنا/ الذات) الدال على إثبات الوجود والسيطرة والتحدي، الذي يصنع أفقها وعالمها الذاتي إزاء الوطن، وهذا ما يتجلى عند قولها: (أنا هنا ..، أنا هنا يا سيدي، أنا هنا ..) فهي الذات الصامدة، التي تنبذ الضّعف والصمت، وترفض أنْ تكون ضحية للسلطة الزمنية، التي تؤدي الى الآلام والانكسارات.

كما نلحظ تكرار الذات الشاعرة عبارة (أنا هنا) الدالة على أنّ الذات الشاعرة تؤكد سعيها إلى تغيير الواقع المرير الذي يعيشه وطنها.

لم تقف الشاعرات الجزائريات المعاصرات في وجه العنف والاضطهاد السياسي في الجزائر فقط، بل رفضن وتمردن على الصراع والبطش اليومي، وفداحة المأساة، التي تعيشه الشعوب في الوطن العربي تحت نير الاحتلال وجبروت العدو الغاصب، أو تحت نير التيارات المتطرفة، كما ينْكرن وقوف أبناء العرب وعجزهم عن تلبية نداء الوطن الكبير.

ومن أهمّ ما يحدد رؤية الشّاعرات للحياة العربية والمجتمع العربي منذ نكسة حزيران 1967 إلى اليوم، هو قضية الحرية وما يواجهها ويقف ضدّها من تسلط وقهر، الذي سبب شتاتا وتمزق وتناحر الأمة العربية الواحدة، فالشاعرات الجزائريات مسْكونات بالوطن العربي وعاشقات لقوميتهن العربية، وهذا ما يتجلى عند قول الشاعرة "نادية نواصر" في قصيدة " كي يولد من موتاك عراق":

آه يا بغداد !

غنّ ....، واغرس في عراقك وردة !

وفي منفاك وردة

واعزفي غربتك، على وتر الهزيمة

يا وطنا أحببناه....

فأهدانا غربته وصهيله

يا وطنا رممناه...

فأهدانا انكساراته..... وانهياراته.

إلى أن تقول:

فغنّ موّالك

يا امرأة الجرح العابر في اسفلت القاموس العربي

أخجلني الموقف

وأنا ألملم تاريخك وحدي

من على طاولات القمار

يراهنون بالنصر

ويجمعون التصريحات

في علب "الكوكا كولا" "[1].

تبدأ الذات الشاعرة هذا المقطع بإطلاق تأوّه عميق خارج من أغوار نفسها، متحسرة على وطنها الثاني "بغداد" ومتعجبّة لما أصابه ولما آل إليه، حيث اختلف كلّ شيء، فصار العراق عراقا آخرا بدل عراق الحضارة والتطور.

1 – نادية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص ص 70– 73.

تبوح الذات الشاعرة بخجلها من هذا الموقف الذي تعيشه (بغداد)، وهي تلملم تاريخها لوحدها في ظل غياب أبناء العرب، فهي تتكر وترفض بشدة عجزهم عن تلبية نداء بغداد، بسبب خلافاتهم وتمزقهم وكانوا (يراهنون بالنصر على طاولات القمار، ويجمعون التصريحات في علب "الكوكا كولا")، وهذه العبثية والأحلام التي تراودهم، تنفي عنهم روح العزيمة على النضال والكفاح من أجل بغداد.

تستمر "نادية نواصر" في المنحى ذاته في ديوانها الموسوم بـ " لبونة صهد القلب" ويتجلى ذلك في قصيدة قصيدة " حرب الكلمة هو ما نملك " فتقول:

نكتب لأجل
وجع المرحلة
للحلم العربي
الآفل ..
ولأنّه:
محكوم علينا كعرب،
بالاعتقال
داخل محراب الكلمة ...
الكلمة كل ما نملك
في لحظات الوجع العربي
في زمن التبدد
الرّوحي

والتعدد الفكري"[1].

بكتابة مختلفة غير مهادنة، تنحو الذات الشاعرة نحو المشاركة في قراءة الواقع العربي وتحليله، والكشف عن كيانه المكبوت، فهي تكتب لأجل الوجع العربي، ولأجل حلم الشعب العربي المندثر والمحتجب، العاجز في إقامة الوحدة العربية، وفي اتحاد الوطن العربي وبواسطة الكلمة تخلق نواصر قطيعة بين زمن التصميت والتغييب، فتغدو ممارسة الكتابة عندها وسيلة لتحقيق الذات، وللتعبير عن واقع الشعب العربي المهدد بالضياع، تحت وطأة الصراعات والحروب الأهلية، والتشتت والاندثار الروحي والتعدد الفكري، كما تغدو الكتابة عندها رهان مع الذات الأنثوية للانتفاض بما هي عليه، من قمع وواقع معاش للظفر بحياة الكرامة، وإثبات الذات العربية والتحرر من سلطة الآخر المستبد/ الواقع السياسي المأساوي.

وتنحو الشاعرة "عائشة جلاب" المنحى نفسه، ويتجلى ذلك في قصيدة "ربيع الشعوب" فتقول:

وعروبة كَسَبيْة مسحوبة فوق اللهيب بهجــة تحترق
فعراقنا في العرق ينزف غصّه والقدس دين في الرقاب معلق
قلبي عليها درة مدفونة رجس اليهود لها يدوس ويخنق
وخرير دجلة كالأنين بسمعنا ماء الفرات كأدمع تترقرق

إلى أنْ تقول:

والنيل يغسل حزن شعب متعب يتوضؤون بسحره إذ يغدق

إلى أنْ تقول:

فمتى تمخضُ أرضنا كي تنجب جيلا يداوي جرحنا وينمق

1 – نادية نواصر، لبونة صهد القلب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية الجزائر، ط1، 2014، ص ص 13- 14.

ويُحيك ثوب العز من إصراره ليجي غد حلو بريء أزرق

بشهامة ستروا عيوب عرائنا واسترجعوا أحلام جيل تسرق "[1].

جسّدت الذات الشاعرة في هذه المقاطع الحس القومي تجاه الوطن العربي، وقد شاركت العرب همومهم وآلامهم، فتطرقت لرسم صورة معاناتهم وأوجاعهم، على يد الاحتلال الإسرائيلي الغاصب، ويتجلى ذلك في قولها: (عروبة سبية تحترق، عراق ينزف غصه والقدس دين في الرقاب معلق في رقاب الشعوب العربية، خرير دجلة كالأنين، ماء الفرات كالدّمع يترقرق، النيل يغسل حزن الشعب المصري الذي أنهكته الصراعات).

وأمام جرأة السؤال التي تجعل الكل في مواجهة عارية أمام الذات/ الوحدة الوطنية تستفهم الذات الشاعرة عن زمن ولادة جيل يداوي جراح الوطن العربي، ويعيد له عزّته وكرامته وشهامته، حيث ترى فيه - الجيل- بارقة الأمل لتخليص أرض العروبة من بطش المحتل وجبروته.

وبهذا تغدو كتابة المرأة بمثابة جواز مرور إلى حياة إنسانية، تستطيع الذات الأنثوية داخلها الاحتجاج، وهدم تراث يتجاهلها، وإعادة بناء تراث آخر يعيد لذات المرأة كينونتها المهمشة بفعل رواسب الماضي الممتدة في الحاضر، "والتي تجعل من المرأة في الغالب سلطة خاضعة لمواضعات السوق العائلي، والأعراف، التي حددت التعامل معها في قوالب ومسارات نمطية"[2].

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص ص 90 – 91 – 92.

2 – الجرموني نورة، تطور متخيل الرواية النسائية العربية، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 22، 2010، ص 95.

ج. التمرّد بالجسد، اختراق المجهول وتصدي الممنوع:

احتل الجسد موقعا متميزا، وحُضي بمكانة بارزة وأصبح ذا اعتبار في الكتابة الأنثوية ذلك بعد أن قررت الذات الأنثوية الخروج على ما هو سائد، وإثبات كيانها وتأكيد خصوصيتها متجاوزة سلطة القهر والاستعباد التي وُضعت فيها عبر الزمن، إذ أصبح " الاشتغال على الجسد واحدا من المعطيات الشعرية، التي تحوّل الذات من كيان مرتهن بثوابت المحظور والممنوع إلى كينونة غير مرتهنة، أو مقيدة بالمتداول من المسموح والجائز"[1]، كما يدفع موضوع الجسد الذات الشاعرة على السير قُدما نحو الإبداع لإيصال صوتها المقموع، وطمس معالم التّهميش وبناء هويتها، فالجسد إذا "مكْمن مهم من مكامن الإبداع الشعري، ويتم التعاطي معه من منطلق تجربة الذات مع نفسها، ليكون بمثابة القادح الذي يُوري جمرة الإلهام "[2].

لقد وعت الذات الأنثوية قيمة الجسد فراحت تستدعيه وتوظّفه في نصوصها الشعرية فـ " في توظيفها ووصفها لتفاصيل الجسد؛ إنما تريد التطرق لصراع الذّات الأنثوية مع ذات أخرى من خلال فعل صراع/ جسد ضد جسد"[3]، وهذا ما نجده بارزا في نصوص شعرية نسوية جزائرية، ويتمظهر هذا في قصيدة "جسد الجسد " للشاعرة (مسعودة لعريط) الواردة في ديوانها الموسوم بـ " مرايا الجسد ":

في لحضة من زحام الحنين

احتضنت جسدي

1- نادية هنداوي، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربة في النقد الثقافي، دار الرافدين، لبنان، بيروت، ط1، 2016، ص 102.

2 – المرجع نفسه، ص 103.

3- لعلاونة محمد الأمين، تمثلات الجسد من خلال فعل الكتابة، رواية جسد يسكنني لـ "دهية لويزة" أنموذجا، مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة ورقلة، الجزائر، المجلد 3، العدد 2، ، 2018، ص 241

إلى جسدي

احتضنت ألمي

ونمت تحت الدفق

والدفء والنسيان

غفوة الروح

في الروح....

صحوة الجسد

قال: أدخلي في معطفي

قلتُ: أدخلي في جبتي

قال: أدخلي في رحمتي

قلتُ: أدخلي في جنتي

وانغلقت السماء بعدنا

وانخطف الجسد" [1].

في هذه القصيدة يظهر لنا حضور الجسد /الذات، من خلال ملازمة الأفعال للضمير: (احتضنتُ ... نمتُ.. قلتُ)، وضمائر المتكلم المرتبطة بالفعل، تعطي انطباعا بوعي الأنا/ الذات بنفسها، وبوعيها بالآخر/ الجسد، وتشير إلى التقابل القائم بين ثنائية الجسد/ الذات.

تسعى الذات الشاعرة إلى تحقيق الوجود الفعلي لهذا الجسد، وتمكنه من تحقيق حريته " إنّها تعترض عصر تلك النظرة (التابو) للجسد، التي تعمل على إلغائه وتحقيره من خلال

1 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004، ص ص 5 - 6.

تهميشه لدرجة تغدو مسكونة بقلق السؤال، والرغبة في تكليم الجسد والإنصات إليه، والبحث عن جديد له، إعلانا عن ميلاد آخر يحرره من نمطية الرؤية "[1].

لقد احتضنت جسدها/ ألمها ونامت تحت النسيان، وفي غفوة الروح تَظهر صحوة الجسد للوجود شكلا حواريا دراميا مع الذات الشاعرة " فيكون الحوار وفقا لذلك مناجاة فردية تقود النفس، إذ يبني الشخص عوالم ذاتية، يخترع لها شخوص من داخلها، يقيم علاقة معها يحاورها، ويكشف من خلالها طبيعة النفس، وتموجاتها واضطراباتها وتوجسها من الواقع واختلافها واتفاقها معه"[2]، فيفارق الجسد الذات نحو السماء ذلك الفراغ اللانهائي في الكون.

إن الكتابة بالجسد تكسب الذات الشاعرة فرحتها صحتها حريتها، فبتحرير الجسد تتحرر الذات، وتنطلق نحو الوجود باحثة عن السعادة والطمأنينة والحب، وترغب في الخروج من وطئة السجن والقيود، تقول "مسعودة لعريط":

يا أيتها الروح التي تململت

فوق رخام الجسد

يا أيتها الروح التي انبجست

وبكت

واحترقت

يا أيتها العاشقة

الخائفة

انطلقي إلى فردوسك

1 – أحمد الزغبي وآخرون، الكتابة والمتخيل ـ المهجرية الجديدة ـ الأدب النسوي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص24.

2 – يوسف حامد جابر، البناء الدرامي في شعر بلند الحيدري، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سوريا، المجلد 34، العدد 3، 2012، ص 27

المرصع بالمطر

وأغرقي في هذا الأبد

وتشردي... في اللغة

وأقيمي أعراس الندى

وأغرقي..."[1].

توظف الذات الشاعرة مفردات دالة على الحركة، وتسيطر عليها لغة الاغتراب (تململت، انبجست، بكت، احترقت، انطلقي، اغرقي، تشردي، أقيمي) حيث تجعل - الشاعرة- الجسد يتفاعل مع نفسه، وتقرر الخروج من وحشة التّفرد وأسره.

يقول "نزيه أبو نضال" وهو يعّرف شعر الأنثى المتمردة: " إنّ المقصود بشعر الأنثى المتمردة هنا هو ذلك الشعر، الذي تتجّرأ فيه الشاعرة أن تقول ذاتها، وتعّبر عن خلجات عواطفها وأحاسيسها الجسدية سواء كتجربة حدثت أو كرغبة كامنة "[2]، فتتمظهر جرأة الذات الشاعرة أثناء البوح المباشر واستنطاق المكبوت، دون أنْ تبالي بقواعد النسق الذكوري وثقافة الأعراف والتقاليد، تقول "مسعودة لعريط" في قصيدة "مقبل جسدي":

مُقْبل جسدي

غافل أنتَ

شارد عني

وأهدابي غارقة في الشّعر

وشفتاي تتهاوي

1 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، المصدر السابق، ص ص 29 – 30.

2 – نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، تجليات الأنثى المتمّردة في القصيدة النسوية العربية، الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص 106

في سكرة الموسيقى

في عتمة البحر

في ركن من مأوانا القديم"[1] .

تخرج الشاعرة عن صمتها وتتمرد على تلك التقاليد الموروثة عن الثقافة الشعبية، من خلال تعبيرها عن علاقتها بالآخر/ معشوقها، ووصالها الجسدي بعين الأنوثة، عبر توظيف أفعال تصطخب حياة وحركة الفعل الجنسي (مُقْبل جسدي، أهدابي غارقة، شفتاي تتهاوي في ركن من مأوانا القديم)، فالمحبوب غاية أملها، تقبل بجسدها عليه لكنّه غافل وشارد عنها متسبب في إغراق أهدابها في الكتابة، وسقوط شفاتيها في سكرة الموسيقى، مما يؤكد قسوة الحب وعنفه، وخلو ذات الحبيب من حرارة الدفء العاطفي، فالإحساس بالحب أو الكره لا يتأتى إلا من خلال الإحساس بالجسد، بهذه الشجاعة والروح المتمردة استطاعت الذات الشاعرة أنْ تكتسب المناعة ضد أمراض السلطة المجتمعية، التي حرمتها من ممارسة حقّها في الإشباع العاطفي الجسدي، تقول "مسعودة لعريط":

كنت أفتش عن جسدي

وكنت راحلة في غيومي

لكي اكتب عن قصة أخرى للتشرد

وكان وجهك شراعا ممزقا في الثلج والضباب

وكان جسدي قاربا مغرقا في بحر ميت "[2].

تقدم الذات الشاعرة تعبيرا خاصا عن جسدها، نابع من نفسٍ طالها العذاب ومزّقها القهر، ترسم حال الجسد الغاضب الرافض للخضوع، وتغدو حاضرة جسديا غائبة ذاتيا بفعل

1 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، المصدر السابق، ص 90.

2 – المصدر نفسه، ص 85.

السيطرة، ويتجلى ذلك في الأطر الشعرية: (أفتش عن جسدي، راحلة في غيومي، أكتب قصة للتشرد، وكان وجهك شراعا ممزقا، كان جسدي قاربا مغرقا)، تحاول الذات الشاعرة تعرية واقعها المتأزم الذي "ظلت تتجرعه المرأة لافتقارها القدرة على التغيير بسبب أعراف المجتمع وأوشامه، هكذا تتبني رؤية الكاتبة (الأنثى)، تتجلى في تعرية كثير من القضايا تشتغل خلال صيرورة المجتمع باعتبارها مسكوتا عنها "[1]، كأن تقول الشاعرة "مسعودة لعريط" في السياق ذاته:

هذه الأسواق تبيح دمي

وجسدي المسكين

شنقوه

شنقوا كل العذارى"[2].

ترسم الذات الشاعرة صورة للجسد المقهور، بتوظيف مفردات دالة على العنف والقهر الممارس على الجسد الأنثوي، على سبيل: (تبيح دمي، جسدي المسكين شنقوه، شنقوا كل العذارى)، باعتباره ذلك الكائن المستضعف الذي لا يستطيع حماية نفسه، وهي دعوة مضمرة من الذات الشاعرة إلى ضرورة الخروج من دائرة الصمت، والخنوع لهذا الواقع المهمش.

وفي هذا السياق تحاول "نادية نواصر" إعادة الاعتبار للذات الأنثوية بصفتها إنسانا له روح وجسد، يسعى إلى رسم طريقه بنفسه، تقول:

وأيّها الجسد الصّاهل

أوصد مساماتك

1 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 227.

2 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، المصدر السابق، ص ص 74 – 75 .

وليبق هذا التراث العاطفي

مسجونا بقلاعي

وإن ثارت شعوب الروح حينها

فأنت زعيم ثورتها

وإن جاع قلبي يوما

فأنت حساؤه وخبزه

وأنت أرضه التي تقاوم بور الروح "[1]

تذهب الشاعرة بمخيلتها إلى جسد متحرر من دون سلطة الرجل/ الحبيب، فتنادي الجسد وتطلب منه أن يوصد مسماته؛ ليبق حبها مسجونا بقلاعها، متحدية شعوب الروح بجسدها، الذي اعتبرته زعيم ثورتها وحساء قلبها وخبزه بل أرضه، التي تقاوم بور الروح، إنّها ثورة الجسد/ الشاعرة، على الآخر/ الحبيب.

تعلو نبرة الاحتجاج والتمرد مبرزة رغبة الذات الشاعرة في التخلص من المصير المحتوم، ومن كل ما يحدُّ من حريتها، سلطة الذّكر/ الأب، فبتمردها تضعف سلطتهُ ويتحرر الجسد، معلنا استقلاله تقول "نادية نواصر":

احترق بروعة في هذه المسافة

جسدي يشتهي الفراغ

وذراعي لا تحب دفء معطف قديم،

لا يكف عن مؤازرتي بالوصاية

قلت لك :

1 – نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007، ص ص 28 – 29.

أنت لست أبي

أنت بعض الماء

والانشطار ... "[1].

وهنا تتجلى رغبة الذات الشاعرة في التمرد بالجسد على سلطة الأب، ونمطية الأعراف السائدة الخاضعة للسلطة الذكورية، ويتجلى ذلك في بوحها: (قلت لك: أنت لست أبي والانشطار...).

تحاول أيضا الشاعرة "أحلام مستغانمي" أنْ تفرض سلطتها أو بالأحرى سلطة الجسد فتلجأ إلى ممارسة استراتيجية الإغراء المباشر لخطف الأضواء، وإثبات كيانها، تقول في قصيدتها " شفتان على شفا قُبلة":

ركوة قبلتك الصباحية

قهوة لفمْين

أغرق فيها كقطعة سّكر

أرتشفها بهال الشكر

حمًدا لك

يا منْ وضعتَ إعجازك في شفتين

وجعلتَهما حكرا علي

ما كنت لأحبهما إلى هذا الحدّ

شفتاك اللّتان نضجتا

مسبحة

بصبر حّبات

1 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، المصدر السابق، ص 49.

تسلقتا شغاف القلب

عناقيَد تسابيح وَحمدٍ"[1]

تعرض الذات الشاعرة قضايا الجسد والحرية الجنسية وحقّ المرأة في تملّك جسدها بكل جرأة، متجاوزة في ذلك الأنساق النمطية السائدة في الكتابة، وإكراهات المجتمع الذي همّشها وغيّبها، وذلك من خلال كشف جسدها واستحضار أعضاء حسّاسة منه: (الشفتان والقلب) إنها بهذا تتمرّدُ على المنظومة الثقافية الاجتماعية المتحّيزة للمجتمع الذكوري، حيث " التأسيس لنوع جديد من الخطابات هو خطاب الجسد/ الشهوة في كشف لمستور اللغة حيث الجسد يتكلّم ويفصح"[2].

لا تكتف الذات الشاعرة للتدليل على الجسد في حدود لفظة الجسد، بل تعمل "على تناقل قاموس متعدد الاستبدالات لحضور الجسد، إذ نجده في مجموعة من القصائد يعمل على تنشيط حضور الجسد من خلال تمظهراته الحية، التي تعبر عن فاعليته في الحياة والوجود وفي علاقته مع الآخر"[3]، ومثيل ذلك: (القلب، الروح، الوجه، النبض، الأضلع، الصدر، الرئة، الروح، الأهداب....).

وهكذا نجد أنّ الجسد يتجلى في الشعر النسوي من خلال التعبير عن الحب، تحقيقا لوحدة الحب والوجود، تقول (نادية نواصر):

آه لو اعتقلك !

لتثبت ادانتي بتحويلك جرما من أجرام قلبي...

آه لو اعتقلك إلى الأبد..

فأنا اِمرأة تسكنني شهوة الاعتقال

1 – أحلام مستغانمي، عليك اللّهفة، المصدر السابق، ص 8.

2 – ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 322.

3 – أحمد الزغبي وآخرون، الكتابة والمتخيل ـ المهجرية الجديدة ـالأدب النسوي، ، المرجع السابق، ص25.

وليعتقنا زمن العشق كيفما شاء

نتوحد معا في سفر الروح...

نلملم كلامنا .. نجمع كلانا..

وما تبقى من أشلاء العمر ..

من أشلاء الجسد ..

من شظايا الذاكرة .."[1]

ترسم الشاعرة صورة واضحة وكاملة لرجل تحبه، تتناول أجزاء مختلفة من الجسد، وقد استلهمتها من لغة الجسد، التي بعثت فيها فيض المشاعر، فهي تتألم وتتوجع بسبب عدم اعتقالها لحبيبها، حيث تقدم تفسيرا منطقيا كي تقنع المتلقي، من خلال توظيفها للدال (لـ) لتجيب عن السؤال (لماذا)، لماذا تريد أن تعتقل حبيبها؟ ليثبت أدانتها، وفي لحظة بوح عن مكنوناتها ومكبوتاتها، تعترف بأن شهوة الأسْرِ تسكنها، وزمن العشق يحررهما، وتفصح عن رغبتها في التوحد مع زمن العشق، كي تجمع ما تبقى من أشلاء العمر/ الجسد/ شظايا الذاكرة.

اتخذت "نادية نواصر" في كتابة هذاالنص الشعري، فعلا تمّردّيا تعبّر من خلاله عن مشاعرها وهواجسها، دون أنْ تبالي بقواعد الثقافة الذكورية.

وفي هذا السياق تعبّر "نادية نواصر" في قصيدة "في مدخل البحر!" بكل جرأة عن شوقها للحبيب الذي طال انتظاره، وهي تدرك أن التعبير عن الحب والعلاقات العاطفية خارج دائرة الزواج في عرف الموروث الثقافي، والاجتماعي شعور مرفوض أنْ يصدر من الأنثى، إنّه من الممنوعات والمحظورات، التّي لا يجب أن تقترب منها، وهي بهذا تتمّرد

1 – نادية نواصر، صهوات الريح، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ط1، 2005، ص 89

وتسعى إلى محوه - التعبير- من تعاليم هذه الثقافة، التي أنتجها قهر المجتمع الموجه ضد المرأة تقول الشاعرة:

أنا انتظرتُكَ يا مهرة الروح

في باب هذه المدينة

وكنت أعدّ لك نخلة القلب

منها تدلّت عراجين تمري وشوقي

أفرش أعشاب صدري

كي يعْبُر الصبح متشحا بالمعاني الجميلة

وينجو عشقي

من ريح هذه الدروب الظليلة "[1].

تبوح الذات الشاعرة بخطاب وجداني رومانسي مشحون بعاطفة جياشة، وأحاسيس فياضة لحبيبها، الذي تعدّ له نخلة القلب، الانتظار، وتفرش له أعشاب صدرها/ حبها/ أملها، كي يعبُر متشحا بالمعاني الجميلة، وينجو عشقها من ريح دروب ظليلة.

هذه الصّور المشهديّة التي رسمتها الشاعرة احتوت على أجزاء من الجسد (القلب، الروح، الصدر)، لتمثيل تعالقِها وترابطها بالحب/ المتعة، فـ"الحب بالنسبة لها " ليس مجّرد فكرة افتراضية، أو مجرّد خلفية يمكن أنْ تسير الحياة على احتمال حدوثها، إنّما هو الفاصل الطوباوي الأجمل بين حياة واقعية مديدة، وشرط وجود، أو هو كل حياة المرأة "[2].

وفي مقام آخَر تربط الذات الشاعرة حبها بالوجع والمرض والخوف، عندما يخيب ظنّها ويشتدّ غيضها بحبيبها، فيتمظهر الجسد الأنثوي من خلال التعبير عن هذا الوجع

1 – نادية نواصر، امرأة المسافات، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص 43.

2 – محّمد العّباس، سادنات القمر، سرانيّة النص الشعري الأنثوي، دار نينوي، دمشق، (د.ط)، 2010، ص5.

فالجسد " لسان حال صاحبه، يتحدث إلى العيون والقلوب بلغة الإيحاء، وليس عبر الكلمة "[1]. وفي هذا السياق تقول "نادية نواصر":

حين تعلقت بك،

تعلقت الدمعة بعيني،

والمرض بقلبي، والوجع بذاتي،

والطوفان بذاكرتي،

حين تعلقت بك،

تعلق الخوف بي "[2].

تذْكر الشاعرة شدة تعلقها بحبيبها، هذا التعلق الذي جعل الجسد يتحمل أعباءً عاطفية كالبكاء والمرض، والوجع والخوف، لقد تعلقت الدموع بعينها، والمرض بقلبها، والوجع بذاتها، والطوفان بذاكرتها، والخوف بنفسها، فكانت هذه الأسطر الشعرية صدا عن انفعال جسدها عند تعلّقها بحبيبها القاهر لذاتها.

وهنا يمكننا القول: إنّ الجسد وُظّف كتيمة في الخطاب الشعري النّسوي الجزائري للكشف عن الذات الأنثوية، ولتحقيق كينونة الجسد الأنثوي، والرغبة في إشهار هويته، عليه تبني الذات الأنثوية رؤيتها، وبه تتخذ مواقفها، وبعناصره الأنثوية تشكّل وعيا خاصا، أصبح فيه الجسد أساس الرؤية، فكتابة الأنثى بجسدها/ عن جسدها، مغامرة غير معهودة تمثل خرقا للمجهول، وتصديا للمحظور.

1 – محمد رفعت أحمد زنجير، لغة الجسد في الشعر العربي قراءة أدبية بلاغية نقدية، اتحاد المؤرخين المغاربة، الرباط، المغرب، (دط)، 2004، ص 13.

2– نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006، ص 8.

ثانيا: الذات الشاعرة المتصوفة، من الوعي الذاتي إلى الوعي الكلي للوجود:

لم تعد التجربة الشّعرية النّسوية الجزائرية المعاصرة تعبيرا عن تجربة شعرية عابرة، بلْ أصبحت تعبيرا عن تجربة إنسانية شاملة، وذلك حين أعادت الشاعرة الحداثية ترتيب علاقتها بذاتها، ومن ثمة " صارت القصيدة الحديثة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها "[1]، مستفيدة في ذلك من انفتاحها على المرجعيات التراثية، ولعل من أبرزها التراث الصوفي، الأمر الذي دفع الشاعرة الحداثية إلى استعارة اللغة الصوفية " بما هي لغة لشمولية التّجربة الإنسانية في أبعادها جميعا؛ لغة الإنسان في بحثه عن وجهه، وعن حركته الإنسانية "[2].

ولقد أفادت التجربة الصوفية بوصفها واحدة من منافذ الرؤيا الشعرية في توسيع حدود الشّعر النّسوي المُعاصر وآفاقه، من خلال تقديم وسائل إبداعية جديدة، تحتاجها الذات الشاعرة للتعبير عن خلجاتها الحسية والنفسية، ولعل الواقع المرير الذي صارت تتخبط فيه الشاعرة الجزائرية والمحاط بكل أنواع القهر، والاغتراب الروحي، جعلها تطلب عالما آخرا غير العالم الأرضي/ الواقعي المليء بالانكسارات والقيود والأوجاع والإحباطات، عالما أفضل وأطهر هو العالم العلوي/ السّماوي، وبذلك انغمست في مجازات اللغة، واتخذت من الشعر وسيلة للتعبير عن تجربتها الصوفية، فظهرت بذلك نصوص شعرية نسوية تطغى عليها اللمسة الصّوفية بشكل جلي.

وقبل أنْ نخوض في تجليات الذات الأنثوية المتصوفة في الخطاب الشّعري النسوي الجزائري المعاصر، يجدر بنا الإشارة إلى ماهيّة التصّوف، حتى وإنْ صعُب التوصّل إلى تعريف جامع بسبب الغموض الذي يكتنفه، إذ يُعَدّ موضوع التصوف من الموضوعات

1 – خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، المجلد4، العدد 3، القاهرة، 1984، ص 30.

2 – المرجع نفسه، ص 30.

المهمةّ التي ظلّت مثار جدلٍ كبيرِ بين العلماء قديما وحديثا، ولكي نقترب أكثر من طبيعة هذا المصطلح، سنورد بعض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية، التي وُضِعت لكلمة التصوف.

1. ماهيّة التصوف:

ورد في لسان العرب لـ "ابن منظور" في مادة (صوف): صافَ يصوفُ صوفا، وصافَ عنّي شرّه : عَدَل، وصاف السّهم عن الهدف يصُوف ويصِيف: عدل عنه، والصّوفة: كلّ من ولي شيئا من عمل البيت وهم صُوفان "[1].

وجاء في المنجد في اللّغة والأعلام: (صوّف): جعله صوفيا، تصوّف، صار صُوفيا تخلّق بأخلاق الصُّوفية "[2].

ومنهم من يرى أنّ التصوف مشتق من الصُوف، باعتباره اللباس الذي يتخذه هؤلاء العبّاد الزاهدين عن الدنيا، فالصوف رمز لحياة الزهد والتقشف، ويؤكد هذا المفهوم "أبوبكر الكالاباذي" في كتابه (التعرُّف لمذهب أهل التصوُّف) حيث يقول: " إنّما سُمّوا صُوفية للبسهم الصُّوف، فلباس الصوف هو لباس الأنبياء وزي الأولياء، وهو لباس أقرب إلى الحِشمة والتواضع والانكسار.... ولفظ (الصوفي) مشتق من (الصفاء) أيْ صفاء نفسه وقلبه من الشهوات والمعاصي، أي طهّر الله قلبه من أكدار الدنيا؛ حيث سميت الصّوفية صُوفيّة لصفاء أسرارها ونقاء آثارها "[3].

1 – ابن منظور، لسان العرب (باب الصاد)، المرجع السابق، ص 2528.

2 – قيس الجنابي، التصوف الاسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006، ص 50.

3 – ينظر: أبو بكر محمد بن إسحاق الكالاباذي، التعرف لأهل مذهب التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص 5.

في حين يرى بعض المستشرقين أنّ كلمة (صُوفي) "مأخوذةٌ من (صوفيا) اليونانية بمعنى (الحكمة)، وعندما فلسفت العرب عبادتهم حرّفوا الكلمة وأطلقوها على رجال التعبد والفلسفة الروحية، أو مأخوذة من (ثيوصوفيا) بمعنى الإشراق أو محب الحكمة الإلهية "[1].

أمّا التصوف اصطلاحا، فلقد ذُكرت تعريفات كثيرة لمصطلح التصوف أو الصّوفي وهذا ناتج عن اختلاف المفكرين، والكتاب في الاهتداء إلى تعريف جامع شامل للتصوف وهذا لاختلاف المدارس الفقهية والمذهبية واللغوية، وسنكتفى بإيراد بعض التعريفات التي تصور حقيقة هذا المصطلح، فمن ذلك تعريف شيوخ الصوفية والقائمين عليه، فقد عرّفوا التصوف بإيجاز يحمل معاني عميقة في مجملها فهذا (سهل بن عبدالله التستري) لمّا سُئل عن (الصّوفي) قال: من صفا من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى الله من البشر، واستوى عنده الذهب المدر، وقيل هو تَصْفية القلبِ عَن موافقةِ البَرِيَّةِ، ومفارَقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصّفات البشرية، ومُجَانَبَةُ الدَّوَاعِي النَّفْسَانِيَّة، ومُنَازَلَة الصِّفَاتِ الرُّوحانيَّة، والتَّعَلُّق بالعلوم الحقيقيَّة، واسْتِعمالِ ما هُو أَوْلى عَلى الأبَدِيْة، والنُّصح لجميعِ الأمّةِ والوَفَاء على الحَقيقةِ، واتْباعِ الرّسُول ﷺ في الشّريعةِ "[2]، يشير هذا المفهوم إلى أنّ التصوف ينظر إلى العلاقة بين الله والإنسان على أنّها علاقة ينبغي أنْ تقوم على المحبة لا القهر، على تطهير النفس من الداخل تطهيرًا يؤهِّلُها لأنْ تتلَقَّى فيض المعارف الربَّانيَّة، وعلى تقديم النصيحة لكافة الأمة، والتفاني في قول الحقيقة، والسّير على نهج الحبيب محمد ﷺ.

ولمّا "سُئل رويم بن أحمد -رحمه الله- عن التصوف، فقال: استرسال النفس مع الله تعالى على ما يريده، وسُئل سمنون -رحمه الله -عن التصوف فقال: أنْ لا تملك شيئًا، ولا

1 – محمد عبد المنعم الخفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1938، ص ص 23– 24.

2 – أبو بكر محمد بن إسحاق الكالاباذي، التعرف لأهل مذهب التصوف، المرجع السابق، ص 9.

يملكك شيء "[1]. ما يفهم من (رويم) بأنّ التصوف استقامة النفس مع الله على ما يريده، أما (سمنون) فالتصوف عنده التمسك بالفقر والافتقار إلى الله لا يملك ولا يُمْلك، وهي من الخصال التي يُبنى عليها التصوف.

ويعرّفُ (الأمير عبد القادر الجزائري) التصوف بأنّه " جهاد النفس في سبيل الله، أيْ لآجل معرفة الله وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية، والاطمئنان والإذعان لأحكام الربوبية لا شيء آخر في معرفة سبيل الله"[2]، فالتصوف في رأي الأمير، جهاد النفس في سبيل معرفة الله عن طريق العبادة الخالصة له، والحضور الدَّائم معه.

يعتبر (ابن خلدون) من الذين أولوا اهتماما بالتصوف، يقول في ذلك: "هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة، وأصله أنّ طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف هذه الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم طريقة الحقّ والهداية، وأصْلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة "[3]، فالتصوف حسب رأي بن خلدون كان معروفا في الصحابة والسّلف، ويطلق عليه الطريقة أو طريقة القوم فالتصوف عنده إذا عكوف على العبادة، ومجاهدة للنفس ومحاولة لإدراك الحقيقة.

ويعرّفه الناقد (محمد مرتاض) بقوله " هو الوصول إلى الله الحق، وليس مجّرد الوصول إلى مقام ما "[4]، معنى أنّ التصّوف هو ابتغاء وجه الله ومرضاته وحده دون الالتفات إلى غير ذلك، والسّعي إلى معرفة الخالق.

---

1 – أبو نصر السراج الطوسي، اللّمعُ، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص 45.

2 – فؤاد صالح السيّد، الأمير عبد القادر شاعرا ومتصوفا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 115.

3 – ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط7، 1989، ص 464.

4 – محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزائر، 2009، ص 12.

2. الذات الشاعرة المتصوفة وتمظهراتها في الشعر النسوي الجزائري المعاصر:

تميّزت التجربة الشعرية النسوية الجزائرية المعاصرة بجمالية اللغة وتنوع الأساليب وثراء المعاني، فقد عرفت الشاعرات الجزائريات التصوف ومدلوله الروحي والأدبي، وسعت إلى توظيفه في أشعارهنّ والتعمّق أكثر في دلالته وإيحائه ورموزه من خلال تجربتهنّ المتفردة، ومن هؤلاء الشاعرات الشاعرة (عائشة جلاب)، التي تطلعنا بديوان شعري وسمته بـ: "شذرات من ذاتي" برزت فيه الذات المتصوفة بالمفهوم الروحي المتعالي، ومن ملامح الصّوفية التي عبرت عنها الذات الشاعرة أو تلبّستها في كثير من نصوصها الشعرية: المعاني النفسية، والأفكار المعقدة، الغموض، الجنوح إلى الرمزية، التّستر والتّعتيم في الأفكار والخيال الخلاق، وقد تجلت هذه الذّات المتصوفة في قصيدتها "صلاة على سجاد الشّعر"، والتي تبدو فيها مكابدة لمعاناة خاصة، أوصلتها إلى هذه النافذة الروحية العالية من التعامل مع ذاتها، ومع الكون والكائنات المحيطة بها، تقول الشاعرة:

صلبتُ على نخيل الحاقدين كما صُلبتْ ملايين النهود
أنا العنقاء ثرت من الرمــاد رماد الجهل غطى كل بيدي
ومن هذا الرماد نسجت جسرا لأعْبُر منه بوصلتي شرودي
فمنكم من يقول أما اكتفيت فأصرخ: ويلكم هل من مزيد
فقد وأدوا غناي برمل حقد من الأجداد حتى لحفيدي
هو الصلوات لست أملّ منها يردد في الركوع وفي السجود
هو الأنفاس لن أحيا بدونه هو الإحياء ينضح في وريدي

هو الدمعات إن جحد الزمان هو البسمات في شفة الورود "[1].

تتقمص الذات الشاعرة - هاهنا- دور المخلّص الذي يجاهد بالكلمة من خلال فعل الكتابة ووحشة الضياع؛ لتعيد تشييد عالمها الأنثوي عالم المكاشفة الشعرية، فتصوف "الذات الشاعرة إحساس مستمر بالنفي والغربة والشوق، مع ثورتها على الواقع، وهي مصرّة على التجدّد، وإصرارها هذا يُظهِر لنا إرادتها القوية في مواجهة الواقع، وما يوحي برغبتها في الحياة والتحرر، وتجسيد الحلم على أرض الواقع على سبيل قولها (أنا العنقاء ثرت من الرمــاد/ رماد الجهل غطى كل بيدي/ ومن هذا الرماد نسجت جسرا / لأعْبُر منه بوصلتي شرودي)، وهنا إشارة رمزيةٌ إلى ضرورة الاقتناع بالتضحية من أجل النجاة والخلاص؛ وهي بهذا تجسّد معاني الخلود والأبدية رغبة في الخلاص، والتحول من الواقع الذي تحْياه.

وتمضي (عائشة جلاب) في تصوير الجوانب الرّوحية، والأحاسيس الداخلية للذات الشاعرة المتصوفة، وما تحمله من وجدانيات خاصة تجاه الأحداث التي تعيشها، وهو ما يمكن أنْ نستشفه من خلال قصيدة " كعبةُ المُتعبين" التي تقول فيها:

"إذا رُمتَ حُلما فقل للقدرْ

سأسهر حتى ينام القمرْ

ومادام في القلب نبضةُ حبٍّ

سأبني على السّحبِ ألف ممرْ

وأشدُو مع الطّير سرّ الأغَاني

وأعصرُ من مقلتيَّ العِبرْ

وأنسجُ من خيْط حُلمي دروباً

وأسقي بروحي عطاشى الزهرْ

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص85.

أتبّل بالصّبر أيامَ قهْري

على النّار أمْشي ولنْ أستعِرْ "[1].

إنّ ما يميز صوفية الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة أنّها " ليست تجربة معرفية كصوفية ابن عربي وإنّما هي تجربة وجدانية تسعى إلى إحياء الجوهر الكامن في الإنسان وخلق عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية، وفي هذا تأكيد على دور الشّعر في التغيير، ومعانقة مبادئ التّمرد والثورة على الواقع الإنساني، بوصفه ممارسة روتينية خالية من التعبير الوجداني "[2]، وهذه الثورة وليدة أزمة روحية وفكرية، شكّلت صدْمة للذات الشاعرة لذلك ركّزت (عائشة جلاب) على الأحاسيس الداخلية النابعة من أعماق الوجدان التي تعكس تسامي الروح العاشقة في لحظات صوّفية تجرّدت فيها من الواقع، كما أدْركت بحسّها أنّ الطبيعة زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على دهشة أنثوية، فتصويرها للطبيعة كان مجرد انعكاس لحالتها الشعورية، التي تعيشها في لحظة من لحظات الحب والفرح، فالطبيعة بشتى صورها تمثّل أداة أخرى من أدوات الأنثى التي تركنُ إلى سكونها ؛ لذلك لجأت الذات الشّاعرة إلى لغة الرّمز للإيحاء بما تشعر به، وبما تراه متجنبة التصريح مثل هذا التصوير الطاغي على القصيدة لتحقّق الهدف الصوفي، التي تلبّسَته الذات الشاعرة، ولا سيما أنّ النّص مروي بضمير المتكلم المتزعم هذه الأسطر، فيحيل على شخصية الذات الشاعرة.

ومن الشاعرات اللواتي رأينا في التجربة الصوفية ميدانا خصبا، وطريقة مغايرة للكتابة الشاعرة التأسيلية (هنية لالة رزيقة) فكتبت ديوانا موسوما بـ "يغريني وينسحب"، الذي يعدّ باكورة نتاج الشاعرة، وهي قصائد طويلة فيها تأملات صوفية، وحالات من المساءلة الوجدانية، تقول في قصيدة "معراج البوح":

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 44.

2 – عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص 45.

تسكن الصحراء انتكاسات جرحي
يبتني في سطورها أوهاما
ودعتني والدّمع يهمي اشتياقا
يرتدي معراج حلمي اتهاما
تائها في هوامش لرؤاها
يحتوي عند التجلي ابتساما
كضياء يُجِيْشُ صدر مسائي "[1].

يحمل هذا المقطع في طياته روح التصوف المتجلية في المفردات الصوفيّة: (الشوق، المعراج، الحلم، التيه، التجلي، الضياء) بالمفهوم الذي يراد به المغامرة الرّوحية وتجربة الوجد الصوفي، لأنّ الذات الشاعرة إضافة إلى ملكتها الشعرية لها دراية بالتصوف من حيث إنّه مسلك في المعرفة، وطريقة تعتمد الاستبطان للوصول إلى الحقيقة، وهي في هذه القصيدة تعرض في اقتدار بوح شفيف لنفس تكاد تذوب وجدا، في الطبيعة الصحراوية الساحرة، إذ تمضي مترنمة بالحزن بصور الوداع، والدمع يشتدّ اشتياقا لرؤاها، وعند التّجلي يحتوي الدمع الابتسامة العميقة، ويحولها إلى لحظة فرح.

وعلى طريقة كتابة الصوفيين تشتغل الشاعرة "هنية لالة رزيقة" على الحروف الهجائية وتوظّفها في فضاء الكتابة وتستفيد من دلالاتها، فقد" أشربت الصّوفية حروف العربية إشارات ورموزا ودلالات، صبغت بصبغتهم العرفانية فتصوروها أمما وأجناسا، وأعيانا ومراتب"[2] ومن هنا نعْلم أنّ الصّوفيين، تعاطوا مع الحروف بطريقة خاصة، واستفادوا منها في بناء

1 – هنية لالة رزيقة، يغريني وينسحب، دار علي بن زيد للطباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2014، ص 41.

2 – إحسان الديك، تجليات الخطاب الصوفي في شعر ريم حرب، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، القدس، العدد 20، جوان، 2010، ص 203.

تجربتهم اللغوية الجديدة، وهذا ما ورد في قصيدة " تأسّف الألف" التي وظفت فيها الشاعرة حروفا من حروف الأبجدية، وهو حرف الألف، وهو ليس حرفا عاديا ولكنه يمثل في نظر الذات الشاعرة قيمة رمزية مستمدة من كوْنه قيّوم الحُروف، به يُفهم الوجود ويُكتشف ملابساته، وظلّ رمزا لذاتها تقول الشاعرة:

تأسّف الألف...

بعد أنْ تنكّر هذي الصّدف

بعد أنْ تمايل وانعطف

على أوراقي ثم نسف

وشما جميلا كان مرسوما فوق الكتف.

تأسّف الألف...

فوق

عمر هتف...

لعصى موسى كي يجف.

صبح جميلا رجف...

فوق بحات جرح نزف...

من قهقهات تأسّف الألف...

مهدرا دمه لكل من دمه تلف

وقال زيدوني من وجعي...

فوق النصف ضعف الهدف... "[1].

1 – هنية لالة رزيقة، يغريني وينسحب، الصدر السابق، ص ص 21– 22.

لقد صوّرت الذات الشّاعر حرف الألف، على أنّه كائن حي بطريقة تماثل نظرة الصّوفية إلى الحرف، تدل في مجملها على معاني الوجع والحزن، والإحساس بالقهر والاستلاب ومعاني الرّفض والأسى، فالذات الشاعرة تجسّد الحرف وتجعله كائنا يرى، يتأسف، يتنكر يتمايل، يهتف، يتكلم، وهذه سمة من سمات التجديد الشعري النسوي الجزائري.

كما نلمس ذات الملمح عند شاعرة أُخرى أثرت الطريقة ذاتها، وهي تجربة الشاعرة (لطيفة حرباوي) في ديوانها الموسوم بـ: "شمس على مقاسي" إذ تقول:

تضيق السطور

يقترف الحرف

شبهات البوح

على الهامش

يبيد الحبر معاصي الورق"[1].

لم تعيّن الذات الشاعرة في هذه الأسطر حروفا من حروف الأبجدية بعينه، وإنّما اكتفت بذكر لفظة حرف، وتقصد به الذات الشاعرة الحرف المشكّل للْكلِم، وليس غريبا أنْ تحاكي الحرف الذي يحيل "إلى صيغ مجازية فيما يشير إليه من معنى مُلغز في محتواه الرمزي الداعي إلى الحيرة "[2]، للتعبير عمّا آل إليه وضعها من كآبة وقلق، وهو ما عبّرت عنه بصيغة المضارع، المتواري في فعله ضمن سياق النص: (السطور تضيق/ الحرف يقترف شبهات البوح/ الحبر يبيد معاصي الورق)، بقصد إخبارنا عما جري في مراميها مع الحرف.

1 – لطيفة حراوي، شمس على مقاسي، دار علي بن زيد للطباعة والنّشر،،بسكرة الجزائر، ط1، 2013، ص ص 38 - 39

2 – عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصّوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016، ص 44.

وبهذا فقد كانت الرموز الحرفية حاضرة بكثافة في الخطاب الشعري الصوفي النسوي الجزائري المعاصر، ولم يكن توظيفها في سياقات روحية على شاكلة الشعر الصوفي، وإنّما وظفته في سياقات تدل في مجموعها على التهميش والقهر، والقلق والحيرة، والفوضى.

كما أنّ لجوء الكثير من الشاعرات الجزائريات إلى (التناص)؛ هو نص آخر على تخوم النص، يدخل معه في علاقة جمالية أو صياغيّة أو دلالية "[1]، يعاد فيها إنتاج نص جديد على أنقاض نص قديم سابق.

إنّ نزوع الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة إلى التناص القرآني، دليل على اتكائها على التراث الديني، الذي هو شأن المتصوفة الأوائل من جهة، وتعبير عن حالة الكشف والفيض النوراني من جهة أخرى، ونلمس ذلك في قصيدة "سكن الصّمت" للشاعرة (هنية لالة رزيقة)، إذ تقول:

وحلم في زهرة ذبلة
قد شتّتها في فراق..
من كانت ترقشه مثلا أرقى
يا صمت أجل
سبح باسم ربك الأعلى
ثم صلي من قبل...
خلق الخلق الذي سوى "[2].

لقد امتطت الذات الشاعرة - هنا- صهوة التغيير والخروج عن السائد، (حلم في زهرة ذبْلَة، صمت يسبّح باسم ربه ثم يصلي)، وصولاً إلى حالة الكشف، أين تجلت لها الحقائق

1 – هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، بيسان، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 210.

2 – هنية لالة رزيقة، يغريني وينسحب، المصدر السابق، ص 89.

فعبّرتْ عنها بنص قرآني استعاري، لأن هاته الحالة بالنسبة لها أشبه بالتنزيل وأقرب إلى المعجزة، فقولها (سبح باسم ربك الأعلى)، وقولها (خلق الخلق الذي سوى)، يوازي قوله تعالى:﴿ سَبِّحِ ٱسمَ رَبِّكَ ٱلأَعلَى١ ٱلَّذِي خَلَقَ فَسَوَّىٰ ٢ ﴾ سورة الأعلى (الآية 1- 2).

وتتناسب هاتان الآيتان مع المعنى، الذي تريد إيصاله الذات الشاعرة من خلال أبياتها إذ إنّها تدعو إلى خروج الأمة العربية من صمتها وسكونها، وإلى النهوض من جديد، والصلاة والتسبيح باسم ربها الأعلى، لأنّه هو الذي خلق كل شيء، والقادر على نصر الأمة العربية، مهما بلغت قوة وبطش أعدائها.

تلجأ (هنية لالة رزيقة) مرة أخرى إلى التناص القرآني، في موضع آخر من الديوان وذلك في قصيدة: "غنائية البيد" إذ تقول:

خلعت في القر ثوب البيد ألبسه

لنجمة رجفت من يُتمها بردي

حتى تعرت تناجي لهف عاشقة

تسير في جيدها حبل من المسد

فالليل والخيل بعض من فواصلها

يقضي تنهدها نفثا من العقد "[1].

وفي هذا المقطع نجد الذات الشاعرة تضع إحدى سور القرآن الكريم، وهي سورة (المسد) وأشارت إلى ذلك من خلال قولها: (تسير في جيدها حبل من المسد)، مما جعل المقطع يكتسي بعدا جماليا ومعاني إيحائية مختلفة، من شأنها أنْ تعطينا دلالات متنوعة ويظهر هذا التناص من خلال قوله تعالى:﴿ وَٱمرَأَتُهُ حَمَّالَةَ ٱلحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبل مّن مَّسَدِ (5) ﴾ (الآية 4-5) سورة المسد.

1 – هنية لالة رزيقة، يغريني وينسحب، المصدر السابق، ص 26.

وهنا كانت الذات الشاعرة في موقف الواصفة، إذ إنّها تصفُ لنا جمال النجوم، وفتنتها في ليل الصحراء الشاسعة، وكأنها قلادة أو عقد من اللؤلؤ الذي تتزين به المرأة، ويكاد يشع نوره من شدة الضياء، فهذا الكشف والفيض النوراني، تتجلى فيه الحقائق للذات الشاعرة، فعبّرت عنها بنص قرآني استعاري، لأن هاته الحالة بالنسبة لها أشبه بالتنزيل، وأقرب إلى المعجز، فالطبيعة الساحرة ملكت قلب الذات الشاعرة، وهزت أحاسيسها وأثارت مشاعرها.

لا يقتصر التناص عند (هنية لالة رزيقة) على النص القرآني - فحسب- بل تتعداه إلى الموروث الديني، وكان أغلب تركيزها على الأنبياء والمرسلين، ولعل قصيدة: "مريم البتول" دليل على ذلك، تقول فيها:

يا مريم الأوجاع مجيء في دمي كل الرؤى
إنْ قلتِ نحن اليوم في رحم الثرى أملُ...
يقاوم في المخاض غياهب الزمن الحزين
أملٌ يراود ظله كينونة امرأة هفت..
من عهد نوح خبّئتْ في ذاتها الحلم الحنين
قطفوا الزهور الخضر من أحداقها عند اختلاط
الدّمع بالزفرات، بل نثروا الغبار على الجبين
أو تعلمين...؟ "[1].

نقف هنا عند مشهد من مشاهد الذات الشاعرة، وهي تستلهم الموروث الديني عبر استحضار السيدة (مريم البتول)، الثاوية في رمز المرأة العفيفة والصامدة، حيث تنقلنا (هنية لالة رزيقة) في موقف حواري، بين صوتها والآخر/ مريم البتول - عليها السلام- في صورة يائسة انهزامية، مجسدة بذلك شعور الذات، وهي تواجه الأوجاع والأحزان المحدقة

1 – هنية لالة رزيقة، يغريني وينسحب، المصدر السابق، ص 26.

بها على سبيل قولها: (يا مريم الأوجاع مجيء في دمي كل الرؤى/ إنْ قلتِ نحن اليوم في رحم الثرى أملُ.../ يقاوم في المخاض غياهب الزمن الحزين)، ولهذا فإن اختيارها لهذه الشخصية يتماشى مع وظيفتها الإبداعية، التي تستند أساسا على هذا الرمز الدلالي، الذي يعبر عما تكابده الذات الشاعرة من أوجاع وأحزان، معززة بذلك طموحها نحو تغيير واقع يليق بهذه الذات المستلبة: (أملٌ يراود ظله كينونة امرأة هفت.../ من عهد نوح خبّئتْ في ذاتها الحلم الحنين)، إلا أنّ قوة الواقع المفروض عليها، وثقل التبعات الاجتماعية تجعلها في حالة ضعف واستسلام أمام لحظات الاستلاب، وما تتعرض له من قمع وتهميش، (قطفوا الزهور الخضر من أحداقها عند اختلاط/ الدّمع بالزفرات، بل نثروا الغبار على الجبين) وهذا في حقيقته، يعوقها عن المضيء في طريقها نحو الحرية والانفتاح.

ومن النماذج الشعرية، التي تتجلى فيها صورة الذات الشاعرة المتصوفية ديوان " للجحيم إله آخر" للشاعرة (حسناء بروش)، انطلاقا من العنوان الذي يعدّ عتبة أساسية من عتبات النص الشعري، حيث إنّه يسهم في توضيح دلالات النص، كما أنّه ينبئ المتلقي بما ستؤول إليه بنية النص الدلالية، لذلك عدّ -العنوان- مرجعا " يتضمن بداخله العلامة والرّمز وتكثيف المعنى، حيث يحاول المؤلف أنْ يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا، إنّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[1]، ومن هنا كانت هذه العتبة فضاء لمجال تأويلي وتفسيري، يتيح للمتلقي الإبحار في الدلالات الكامنة في أعماق النص وأنساقه المتعددة.

إنّ المتأمل في ديوان الشاعرة (حسناء بروش) يجده طافحًا بدلالات صوفية، تعكس فلسفتها ورؤيتها للكون/ العالم، وتتبدى تباشير تلك الدلالات في أنفاس ديوانها، أي من خلال

1 – شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، محاكات للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2003، ص 14.

عنوان الديوان: (للجحيم إله آخر) حيث وظفت الذات الشاعرة في عنوانها خطاًبا صوفًيا تمثّل في لفظ: (الجحيم)، والذي يحيل على العالم السفلي/ الوضيع، الذي لا يشغل سوى مكان ثانوي ولفظ (إلـه) وهو المعبود الله سبحانه وتعالى، وجاء في لسان العرب أنّ الإله هو الله، وأنّ كل ما اتّخذ من دونه معبود إله عند متخذه، وأنّ الجمع (آلهة). فكل ما يعبده شخص يسمى إلهاً، كما قال موسى للسامري في سورة طه (الآية 97) عن العجل الذي عبده بنو إسرائيل: ﴿ وَٱنظُر إِلَىٰٓ إِلَٰهِكَ ٱلَّذِي ظَلتَ عَلَيهِ عَاكِفا لَّنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنسِفَنَّهُ فِي ٱلْيَمِّ نَسفًا (97) ﴾، فالعجل إله للسامري لأنّه عبده، فلفظ (إله) على إطلاقه، لا يشير إلى الإله الحق وحده، وإنّما يشير إلى كل ما يُعبد.

لقد كشف عنوان الديوان عن اللغة الصوفية الرمزية، التي وظفتها الذات الشاعرة لغرض تجاوز العالم العادي، لتدخل عوالم يجتمع فيها المتناقض، وينتعش فيها الاحتمال فجاء لفظ: (الجحيم) كرمز للمكان، الذي أفسَده الموروث الثقافي والاجتماعي المتحيزة للذكر / مكان العذاب، وجاء لفظ (إلـه) كرمز للسلطة الذكورية/ النسق المهيمن/ المعبود.

لقد استخدمت (حسناء بروش) المصطلحات الصّوفية، التي كان المتصوفة يتواضعون على معانيها كالجحيم والإله، وقد أحسنت توظيفهما في عتبة العنوان، وداخل النسق الشّعري المبني على الألفاظ الصوفية كـ (اليقين، الكشف، المحو، العارف، الخمر، النور، السّكر المقام، الماء، الروح، العلوية، البياض، الموت، الوجود، الملائكة، الاعتكاف، الطّهر الطواف، الصحون المعراج، الغفوة، الرّب، النار، البرزخ، التيه، الوحي، النبي التجلياالابتهال..) وغيرها من الألفاظ، التي توحي بالنزعة الصّوفية، ويتجلى هذا في قصيدة: "عتبة واطئة لِسَيِّد الجحيم":

أفرغ ذاته منه...واهبا إيّاها للجحيم.. للشيطان

كان يُؤمِن أنّه سيد ذاته (تلكَ التي يسْتبيحها ببوهيميّة قاتلة) بَعيدا عن عيُون الآلهة...

مُسْتَقِينا بلا جدْواها قبل أنْ يَقْترف موْته..

أَلْقي بنَرجسيّته.. من على عربة الكون بوَثَنيتِه التي طَالما آمنَ بها:

((إنْ لم ننجح في قلْب الآلهة

فسوف نقلب الجحيم)) "[1].

إنّ توظيف (حسناء بروش) للمصطلح الصوفي، أكسب قصيدتها صبغة خاصّة وشعريّة متميّزة، لأنّها خرجت بالألفاظ الصوفية من الاستعمال العادي إلى ساحة الرّمز والإشارة، فامتلأت قصيدتها بالرموز والرؤى، كوسيلة فنّيّة للتّعبير غير المباشر عما تريده ورغبة منها في تحقيق اللامباشر، منطلقة من ذاتها تفرغ مكنوناتها دون خوف، وتنشد طريق الرفض والثورة والهدم.

فالذات الشاعرة في نصها هذا، تعلن رفضها للنسق الفحولي وبوهيميّتة، الناتجة عن كفره، وتنتقد النرجسية والتعالي اللذين انغرسا في أعماق الذات الذكورية، وتنفي عنها - الذات الذكورية- صفة السيادة، التي كان يؤمن بها ويستبيحها لذاته، ويتجلى ذلك في الرموز التي وظفتها الذات الشاعرة على سبيل: (أنّه سيد، يستبيحها، بوهيمية، الآلهة يقترف نرجسيته، وثنيته)، كما تسعى الذات الشاعرة إلى تجاوز هذا الواقع والتحرر منه ويتجلى ذلك على سبيل قولها: (إنْ لم ننجح في قلْب الآلهة، فسوف نقلب الجحيم)، فغاية الذات الشاعرة، هنا تتمثّل في نشدان عالم علوي روحاني، والسّمو عن العالم الواقعي السفلي وأشكاله، وهو حال جلّ الشعراء المتصوفة المعاصرين.

يستمر رفض وتمرّد الذات الشاعرة للنسق السائد في مجتمعها، والرغبة في تغييره فتلجأ إلى توظف رمواز صوفيّة ذات دلالات مكثفة وعميقة، وتذهب باللغة إلى حدٍ بعيد من الإغراب، تقول (حسناء بروش):

1 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 11.

كان يتماسخ في يقينه إله آخر على هيئة النار والنور.. إله خارج
عن قانون الأهواء والأشياء، والعناصر.. إله سيد..
(على شاكلة جلجامش) الباحث عن كلية الذات دهرا " [1]

تعبّر الذات الشاعرة في هذا المقطع عن مساهمة، ومشاركة الذات الذكورية في فعل المسخ، نتيجة ممارساتها الشيطانية، وتعبّر عن تناقضات النسق الاجتماعي والثقافي المتحّيز للذكورة، الذي نصّب نفسه إله وسيد على الذات الأنثوية، ثم تحدد الذات الشاعرة الهيئة التي تتمثّل بعد عملية المسخ، فتتجلى على هيئة النار التي تعدّ رمزا للعذاب والجحيم، وتتجلى على هيئة النّور الذي يعدّ رمزا للذات الإلهية، هذه الثنائية الضديّة وظّفتها الذات الشاعرة للوصول إلى نار الذات الشيطانية، ونور الذات الإلهية.

تواصل الشاعرة انتقادها ورفضها للذات الذكورية، التي نصّبت نفسها إلها وسيّدا أبديا ودهريا خارجا عن القوانين، والقيم الإنسانية بتعاليها وتكبّرها، حيث عبّرت عنه بشخص (جلجامش) الباحث عن الخلود والبقاء.

لقد شكّلت الأسطورة قطب الرّحى وبؤرة الاهتمام في هذا المقطع، استحضرت الذات الشاعرة من خلالها مأساتها الذاتية والشخصية في مواجهة السلطة البطريركية، التي تفرض عليها جملة من المسنونات، وتؤكد لها أنّ الألوهية تَكمُن في الذات الإلهية الحقّة، وليست في الذات الإنسانية/ الذكورية كما تتصوّرها الذات الذكورية أو الموروث السلطوي الذكوري، هذا ما نلمسه عند قول الشاعرة:

كان مُستيْقِنًا أنّه يتناقصُ في جدِواه.. مستكثرًا من يقينه..
(أنّ لا إله سواه..) قبل أن يعي جيِّدا فحوى

1 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر السابق، ص 12.

الجحيم والإله الآخر "[1].

هي إذن كتابات صوفية ألفينا صداها عند الشاعرات الجزائريات المعاصرات، من جيل الألفية الثالثة خاصة، شعاره " البحث عن المعنى المجازي، صفته الألم واليأس والبحث عن بريق الأمل، هذا الجيل حمل لواء فضاء الروح واتخذ من القصيدة فضاء للجرح، ومن الكتابة معراجا إلى برازخ الصّوفية، وأفاق الروحانية المطلقة "[2]، وهذا ما يؤكد تأثرهن بالتيارات الحديثة، فأصبحت الكتابة الصّوفية عندهن مواكبة العصرنة، وتفتحا على أبعاد الحداثة في الإبداع.

ثالثا: متاهات الذات الشاعرة المغتربة بين التمرّد والعصيان والاستسلام والانعزال:

إنّ ظاهرة الاغتراب لم تنشأ من فراغ، وإنّما نشأت نتيجة دواع عديدة وأسباب ذاتية واجتماعية، حيث كانت لهذه العوامل أدوارا فعّالة في إبراز أنماط الاغتراب المختلفة، ولكون الاغتراب ظاهرة لصيقة بالوجود الإنساني وملازمة له منذ القدم، نلاحظ انعكاسها في الشّعر لما يحمله من خصوصية، إذ إنّه يظل ترجمانا للأحاسيس والعواطف، وميدانا رحبا لهواجس الإنسان؛ فقد كان أكثر صلة بظاهرة الاغتراب، وأفصح في التعبير عنها وأدق في تصويرها والدّارس للشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر، يصادف فيضا من مشاعر الاغتراب بمختلف أنماطه، وهو ما يوضحه الاطلاع السريع على النتاج الشعري للشاعرات الجزائريات في فترة التحولات - نهاية التسعينيات وبداية الألفية الثالثة-.

وعليه تطمح مقاربتنا في هذا المبحث إلى الوقوف على معالم الذات المغتربة، وأثُر التحولات المحيطة بها في بنيتها -الذات المغتربة- النفسية والاجتماعية، فلم يكن لها سبيل سوى الاغتراب والغربة، واتخاذ الانفصال والانعزال بديلا في غياب بديل الواقع.

1 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر السابق، ص 12.

2 – عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 11.

1. ماهيّة الاغتراب:

يعدّ مفهوم الاغتراب من أكثر المفاهيم ارتباطا بالإنسان، فهو " من طبيعته، بل يمكن القول إنّه دافع من دوافعه الأساسية، يختلف من إنسان إلى آخر، ومن مجتمع على آخر، ذلك لأنّه يتلون بطبيعة صاحبه وبالمجتمع، وما يحكمه من أنظمة ومؤسسات وبطبيعة العصر، بما يحتويه من قِيم وأعراف ومعارف "[1].

وقد أُستخدم مصطلح الاغتراب بمعان مختلفة، حتى أصبح يكتنفه الكثير من الغموض والضبابية، قليل ما يتفق الباحثون على تحديد مفهومه، وعلى الرغم من هذا الغموض الحاصل، سوف نورد قدر المستطاع معنى الاغتراب لغة واصطلاحا، ومن نظرة غربية وعربية، لتبيينه وتحديد مفاهيمه ودلائله عند مجموعة من الباحثين، والمفكرين والفلاسفة.

حدّد لسان العرب مدلول لفظة الاغتراب انطلاقا من "مادة غَرَبَ" والغُربَة والغَرْبُ: النّوى والبعد، والتنحي عن الناس، والتّغريبُ: النفي عن البلد، والبُعْد، والغروب: النزوح عن الوطن، ومنه الفعل اغترب، يغتربُ الاغتراب: أي نزح عن الوطن، ونأى عنه، والمُغْربُ: المبعدُ في البلاد. الجمع غرباء، والأنثى غريبة " [2].

ويتكر المعنى نفسه في المعجم المحيط: الغُربةُ النزح عن الوطن، وأيضا الاغتراب والتّغرب، ونجد أيضا غرّب: غاب، كغرّب وبَعُد واغْترب، تزوّج في غير الأقارب"[3]، أيْ الذي يتزوج من غير أقاربه عند العرب القدامى بالخصوص، يصبح غريبا عن العادات المألوفة كالزواج من غير بنات العم أو الخال مثلا، ويصبح بالتالي غريبا (مغتربا) عن بني قومه.

---

1 – عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945 - 1962)، منشورات جامعة باتنة، (د ط)، (د ت)، ص13.

2 – ابن منظور، لسان العرب (باب الغين)، تح: المرجع السابق، ص 3225.

3 – مجد الدين الفيروز بادي، المعجم المحيط، ج1، تق: محمد عبد الرحمان المركشيلي، مادة (غرب)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 206 – 207.

وجاء في معجم الوسيط: غرّب في الأرض: أمْعن فيها فسافر سفر بعيد، واغترب فلان: نزح عن الوطن، وفلان تزوج في غير الأقارب، والغريبُ: الرجل ليس من القوم ولا من البلد، والغُربةُ: النوى والبعد، كما استعمل بمعنى الغموض والتخفي، والابتعاد في الكلام غرابة: غمض وخفي فهو غريب"[1].

وفي السياق نفسه نجد في معجم مقاييس اللغة أن الاغتراب هو: " الغربة: البعد عن الوطن، يقال: غرُبتْ الدار، ومن هذا الباب غروب الشمس كأنّه بعدها عن وجه الأرض"[2].

ونجد المعاني نفسها في معجم الصّحاح الغُربة: الاغتراب، تقول منه: تغرّب واغترب، بمعنى، فهو غريب، واغترب فلان إذ تزوّج إلى غير أقاربهن وفي الحديث: " اغتربوا لا تُضْوُوا" ، والتّغريب: النفي عن البلد ، وأغْرَب الرجل صار غريبا، وأغْرَب أيضا جاء بشيء جديد، وأغْرِب الرّجل أيضا: اشتدّ وجعه، ونوى غَرْبَةٌ أي بعيدة. وغَرْبة النوى بُعْدُها. والنّوى: المكان الذي تنوي أنْ تأتيه في سفرك "[3].

ومن خلال ما تقدّم يتضح أنّ مفهوم الاغتراب كفكرة أو كلمة، قد وردت في اللغة العربية منذ القدم، وفق سياقات ومعان عديدة منها: (النزوح عن الوطن ومفارقته، والبعد والنأي، والتنحي والانفصال عن الناس..)، وهو ما يؤكد أنّ العرب تداولوا معنى الاغتراب وحصروه في جانبه المادي/ المكاني، ، ولكن هذا لم يمنع من بروز معان أخرى تولّدت من عباءة هذا المصطلح: كالغربة الاجتماعية الماثلة في الابتعاد عن الزواج بالأقارب والطلاق وأيضا الغموض والتخلي والغريب وغيرها من المعاني.

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المرجع السابق، ص ص 647 – 647.

2 – فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج 4، تح: محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دت)، ص 421.

3 – اسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العرب، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، ج1، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1991، ص 191 – 192 – 193.

ومن الناحية الاصطلاحية فقد عدّ معظم الدارسين والباحثين والمفكرين أنّ الاغتراب ظاهرة انسانية موجودة منذ القدم، وفي مختلف أنماط الحياة الاجتماعية، وفي كلّ الثقافات ولكن بدرجات متفاوتة، ويعدُّ (فريديريك هيغل F.Hegal) مِنْ أبرز الفلاسفة المحدثين الذي أولوا لظاهرة الاغتراب أهميّة كبيرة، فهو "أول من استخدم المصطلح استخداما منهجيا ومقصودا ومفصلا "[1]، إذْ استخدمه في إطار منهجي، وأكاديمي مستقل بإجراءاته العلميّة ومقاييسه المستندة إلى حقائق فكرية وفلسفية.

فالاغتراب عنده هو "حالة اللاّقدرة والعجز، التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته، فتوظّفَ لصالح غيره بدل أنْ يسطو عليها لصالحه الخاص"[2]. فيقف الانسان تجاه ذلك عاجزا ضعيفا عن تحقيق ذاتيته واستقلاليته، وهنا يربط هيغل ظاهرة الاغتراب بقدرة الإنسان وحريته، وذلك بأحقيته في الاستحواذ على ما يمتلكه والسيطرة عليه أو في عجزه عن ذلك تماما، فتنفلت الأمور بين يديه وتتحول إلى غيره.

فبعد أنْ ربط (هيغل) الاغتراب بقدرة الإنسان وحريته، يتوجه وجهة أخرى حتى يربطها بذات الإنسان، حيث يقول إنّ الاغتراب هو " أنْ يضيّع الإنسان شخصيته الأولى ويصير إنسانا آخرا أغنى من الأول، فالإنسان يضيّع نفسه عندما يصبح غريبا عنها، أيْ عندما يفقد حريته، ويصبح مصهورا في مجتمع لا يعترف له بأيّ استقلال ذاتي" [3]، فالإنسان يبحث عن ذاته الضائعة منه، فيقع فريسة للاغتراب الذاتي.

ويُمّيز (هيغل) بين نوعين من الاغتراب؛ اغتراب يأخذ معنى (سلبيا) "ويأتي نتيجة صراعات بين الفرد وبين المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، أو إلى الانفصال بين المرء

1 – محمود رجب، الاغتراب سيرة ومصطلح، دار المعارف القاهرة، ط4، 1993، ص 9.

2 – حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 37.

3 – جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982، ص 765.

وبين طبيعته الجوهرية، فيحدثُ التنافر مع الذات"[1]، إذ إنّ غياب التوَافُق والانسجام مع الذات والآخر، يؤدي إلى امتداد الخلاف والانفصال، مما يستدعي حضور الاغتراب.

ونوع ثاني معنى (إيجابي)، وهو الذي "يؤدي إلى قهر الاغتراب، وذلك باتحاد الفرد بالجوهر الاجتماعي، نتيجة لتنازله عن فرديته" [2]، لصالح البناء والنسيج الاجتماعي.

إنّ قهر الاغتراب حسب ما يعتقده (هيغل) يكون باندماج الفرد في المجتمع/ البنية الاجتماعية المحيطة به كالدولة أو المجتمع، بمعنى التخلي عن الذات والاتحاد بالبنية الاجتماعية؛ أي أنّه يقهر غربة البنية الاجتماعية باعتبارها وجها من أوجه غربة الفرد وانفصاله"[3]، وعليه يحدث ائْتلاف الفرد بالجوهر الاجتماعي، وهذا الأخير ما هو إلاّ صورة من صور الخلاص من الاغتراب.

كما ربط أيضا (هيغل) العمل الفني بفكرة التحرر من الاغتراب " فالإنسان يفعل هذا لكي يتمكن كذات حرة سلب العالم الخارجي من غربته "[4]؛ فالإنسان المبدع لا بد له من أنْ يغترب، ويبتعد من ذاته حتى يكسب إبداعه وفنّه طابع التميّز، والابتكار والجدية، وهنا يصبح الإبداع والفن بمثابة المخلّص من حالة الاغتراب.

بينما يفسّر العالم النفساني (سيغموند فرويد Sigmund Freud) الاغتراب على أنّه "ظاهرة فردية نشأت نتيجة للصراع القائم بين الذات وضوابطها الحضارية، فتتولد لدى الفرد مشاعر الضيق والقلق بسبب تعقيداتها "[5]؛ لأنّ متطلبات الحضارة تجعل بعض الذوات الانسانية تعيش حياة صعبة جدا، فتُسهم في خلق مشاعر الضيق والقلق.

1 – رمضان حينوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الايام، الأردن، ط1، 2015، ص 27.

2 – مجاهد عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص 84.

3 – ينظر: عزيز السيد جاسم، تأملات في الحضارة والاغتراب، دار الاندلس للطباعة والنّشر، لبنان، ط1، 1987، ص 43.

4 – مجاهد عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، المرجع السابق، ص 84.

5 – محمد عباس يوسف، الاغتراب والابداع الفني، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، 2004، ص 58.

وقد ردّ (إميل دور كايم Émile Durkheim) ظاهرة الاغتراب إلى " انعدام تكامل الفرد كفرد مع المجتمع، بحيث وصل الأمر ببعض الأفراد إلى أنْ يجدوا أنفسهم عاجزين عن الاستجابة أو الخضوع لأية سلطة غير تلك التي تصدر منهم مع أنفسهم، ممّا يؤدي بهم في النهاية إلى الانعزال عن المجتمع، وفقدهم لتأييد الجماعة التي يعيشون فيها، وبالتالي استحالة الحياة في تلك الجماعة "[1]، بمعنى أنّ غياب التكامل مع الآخر/ المجتمع، يؤدي إلى الاغتراب، ومرّدّ ذلك - غياب التكامل- وقد يكون سبب غياب التكامل الإيجابي نابعا أساسا من خضوع واستجابة الفرد للسلطة الصادرة منه، وعدم خضوعه لسلطة الآخر، وأثر ذلك الانفصال والانعزال عن المجتمع، وفقد تأييد الجماعة المحيطة به.

وهنا يمكن القول بأنّ مفهوم الاغتراب ارتبط أساسا بالجانب السيكولوجي، فحب العزلة والشعور بعدم الانسجام، وافتقاد العلاقات مع الآخرين، كلها جوانب مرتبطة بالجانب النفسي للبشر.

ومن المفاهيم التي صاغها الفكر العربي لمصطلح الاغتراب، مفهوم "أبي حيّان التوحيدي" في كتابه (الإشارات الإلهية) حيث أشار إلى معنى الاغتراب في قوله: " أين أنتَ من غريب قد طالتْ غربته في وطنه، وقَلّ حظُّه ونصيبه من حبيبه وسكنه ؟ وأين أنتَ من غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان"[2]، فالاغتراب على حد هذا الوصف هو شعور الفرد بالانفصال والانقطاع عن الذات أو الآخرين أو كليهما. وهنا تتجسد الغربة الوجودية في أسمى تجلياتها.

تحدّث (الجاحظ) أيضا عن موضوع الاغتراب، ومما قاله هذا التشبيه الجميل للغريب عن وطنه:" الغريب النائي عن بلده، المتنحي عن أهْله، كالّثور النادي عن وطنه، الذي

1 – أحمد ميشاوي العدواني، الاغتراب، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد 10، العدد 1، 1980، ص 10.

2 – أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط2، ج1، 1982، ص 80.

هو لكل سبع قنيصة، ولكل رامٍ دريئة..."[1]، فهو يرى أنّ الغريب عن وطنه يكون فريسة لكل المصائب والنكبات.

بالإضافة إلى آراء كل من التوحيدي والجاحظ، فإن جمهور علماء وفقهاء الدين الإسلامي لم يهملوا موضوع الاغتراب، إذ اهتموا به وتحدّثوا عنه وبينّه من وجهة النظر الإسلامية، فقسموه إلى درجات وأنواع هي"[2].:

- اغتراب الأوطان: ويتميز باشتراك الناس جميعهم فيه، فكلهم في دار الدنيا غرباء، وقد قال الإمام الفقيه ابن رجب الحنبلي: المؤمن في هذه الدّنيا غريب، لأن أباه كان في دار البقاء، ثمّ خرج منها فهمّمه الرجوع إلى مسكنه الأول، فهو أبدا يحنّ إلى وطنه الذي أخرج منه
- اغتراب الحال: وهو: " انعزال وانفصال الإنسان المؤمن عن الحياة الاجتماعية الزائفة بمفارقة شهواتها أو محاربة شبهاتها وبدعها، وقد مدح الإسلام هذا النّوع من الاغتراب كما وعد الآخذون به الأجر العظيم.
- اغتراب الهمّة: وهو اغتراب بالهمم، و"غربة الهمّة هي غربة الحقّ... وهي غربة العارف...وغربة العارف غربة الغربة، لأنّه غريب الدّنيا والآخرة، فهي إذا غربة المتصوفين.

ومن آراء بعض المفكرين والباحثين المحدثين في مصطلح الاغتراب، يرى الباحث (نبيل راغب) بأنّ الاغتراب: " حالة نفسية تلازم الإنسان وتشعره بالألم والحزن، سواء كان هذا الإنسان في وطنه وبين أهله، أو كان بعيدا عنهم"[3].

1 – عمرو بن بحر الحاحظ ، الحنين إلى الأوطان، تص: الشيخ طاهر الجزائري، المطبعة السلفية، مصر، ط2، 1933، ص 6.

2 – سميرة سلامي، الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2000، ص25.

3 – نبيل راغب، الاغتراب في الأدب، مجلة الفيصل، العدد 96، 1985، ص 47.

في حين ترى (أحلام الزعيم) بأنّ الاغتراب: "هو تصدّع الذات ذات الفرد، وانشقاقها نتيجة عدم تواؤمها مع المجتمع والعالم المحيط بها" [1]، فالاغتراب المقصود في تعريف (نبيل راغب) هو الاغتراب عن الذات الفردية، ما دام هو حالة نفسية ملازمة للفرد في وطنه وخارجه، أما حديث (أحلام الزعيم) يشير إلى الاغتراب عن الذات وعن المجتمع، فالذات الغير متوافقة مع مجتمعها، تنقطع وتنفصل عنه، وبالتالي يصبح الفرد مغتربا عن ذاته المتصدّعة وعن المجتمع الذي لم تنسجم معه.

ويعرّفه (صلاح الدين أحمد الجماعي) بأنّه " وعي الفرد بالصراع القائم بين ذاته وبين البيئة المحيطة به بصورة تتجسّد في الشعور بعدم الانتماء، والسخط والقلق والانعزال الاجتماعي"[2]، يبدو من تعريف (صلاح الدين) أنّ الاغتراب يحدث عن وعي الفرد بالصراعات القائمة بين ذاته ومحيطه، ويعود سببها إلى رفض الذات لمعايير ومقاييس البيئة المحيطة به، هذا الوعي يكون بصورة تتجسد في شعور الفرد، فتعمّق الاحساس بعدم الانتماء والسخط والانعزال.

وبناء على كل التعريفات التي أوردناها، وكل مما كتب عن الاغتراب، يتبين لنا أنّه ما زال يكتنفه الكثير من الغموض والضبابية، والتشتت نظرا لطبيعته المصطلح الزئبقية، ذلك ما استلزم تعدد المعاني والدلائل التي استخدم بها.

1 – أحلام الزعيم، أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، دار العودة، بيروت، ط1، 1987، ص 67.

2 – صلاح الدين أحمد الجماعي، الاغتراب النفسي الاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، دار زهران، عمّان، ط1، 2010، ص 45.

2. الذات الشاعرة المغتربة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر:

لعل من الدوافع الرئيسة لتمظهر ظاهرة الاغتراب في الشّعر النّسوي الجزائري أحداث العنف التي مرّت بها الجزائر في فترة التسعينيات، بحيث أنشأت الشاعرات نصوصهن الإبداعية، وهنّ مأخوذات بمناخات الإرهاب، وأوضاع الفتنة في الجزائر "والتي حّولت أرض الجزائر إلى أكبر دار لدعارة القتل وفق منطق جبان، وشريعة غابية تبيح ضرب الشّعب الأعزل لزعزعة السّلطة، وصيّرت الوطن سجنا لا عنوانا معروفا لزنزاناته، لا اسما رسمّيا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه"[1]. ويمكننا القول إنّ هذه الفترة كانت أكثر مأساوية، حيث غرقت فيها البلاد في دوامة العنف، وانتشر الموت والدمار، وعَمّت الأجواء الجنائزية في كل مكان، كل هذه الأحداث الدّامية جعلت الذات الشاعرة تعيش الانفصال والعزلة وتأزم نفسي رهيب، وهذا ما نلمسه عند الشاعرة (نادية نواصر)، تقول في قصيدة " تغييب الجسد .. غُربة المكان":

هذي بلاد
تشرب العصير نخب حلمها
وتمضغ الكلام
وتدفع الشاعر في بوابة الريح
ليحصد الأحزان والأوهام..
هذي بلاد تذبح القصيد
وتجلس عند المساء
وتطرح السؤال:

1 – بوشوشة بوجمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 84.

كم عدد قتلاي

في الرصيد؟

هذي بلادي يا أناي

تكرّم أمواتها بالدرع والوسام

وهي التي اختارت الختام

تزج بالأحياء في النسيان

كي يخرس النشيد ويحترق شاعرها

ويطلع الرماد" [1].

هنا يبدو مفعول الذات واضحا في تعزيز عامل الاغتراب المكاني والنفسي/ الذاتي ويتجلى ذلك في عتبة العنوان وفي المتن، فالذات الشاعرة تتفاعل مع البلاد/ الوطن مما يجعلها تكشف حجم المعاناة، التي تتلقاها في بلادها/ وطنها، كونها مدعاة عذاب وذكريات تهيّج الأحزان في النفس، فيتحول المعنى الجميل للبلاد/ الوطن إلى بغض، وكره لهذه البلاد/ الوطن؛ لأنّ الذين يحكمونه أغرقوه بأيدولوجياتهم ورؤاهم، وسلبوا معنى البلاد/ الوطن الحقيقي، فلا معنى لها إلا (الأحزان، الأوهام، الذبح، القتل، الموت، النسيان، الاحتراق، الرماد).

فالعشرية السوداء ألقت بسوداويتها على البلاد/ الوطن، فتغير وجهها وغرقت في الأحزان والمآسي والانكسارات، بلادا تسودها ضبابية حالكة، نتيجة الجرائم التّي اقترفتها الأيادي الآثمة، تقول الشاعرة:

هذي بلادي هربت من صحوها

واختارت الاغماء

1 – ناية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص ص 81 – 82.

طفا الخز على مياهها،

واختلطت أشياء...

هذي بلاد

هربت من شمسها

واختارت الاغماء

وقتلت صباحها،

واختارت الاعياء "[1].

من هنا كان إحساس الذات الشاعرة بالاغتراب داخل بلادها/ وطنها، كونها مثلا لأزمة أيديولوجية وسياسية، وموطنا للصراع والتعفن الاجتماعي.

لقد أفقدت الأزمة الوطنية الذات الشاعرة جدوى لحياتها، بل زرعت فيها أسباب العدمية والفناء الدائم، إلى حدّ حالة اليأس، وفقدان الأمل تقول الشاعرة:

ما حجم الجرح في بلادنا؟!

أنا هنا أغرق في السؤال

أنا هنا أصاب بالإغماء،

والإعياء،

والدوار

أدعوك من مقصورة الأحزان

من ثورة البركان

من موطن الصراع

1 – ناية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص 84.

من ورطة الزمان والمكان

من واقع الولادة المطعونة

من واقع الأوجاع

من هذه العفونة المقدّرة

من واقع الأحلام

في مأتمها مصادرة

من واقع المثقف

المحكوم بالأغلال

عشرون عاما يا أناي

والرحيل قائم..

والراحل المسكين ما وصل"[1].

لقد وصل اغتراب الذات الشاعرة ما يبلغ حد المأساة والقهر النفسي الذي تعيشه، وعدم تقبلها لما يجرى في البلاد/ الوطن، وهذا ما جعلها تكثر الاستفهام عن حجم الجرح الذي خلّفته العشرية الدموية، لدرجة أنّ السؤال أغرقها، والإعياء والإغماء، والدُّوار أصابها.

وظفت الذات الشاعرة تقنية المحاورة الداخلية (المناجاة)، حيث تقوم الذات الشاعرة بإقامة حوار بين النفس وذاتها، فيصبح للذات الشاعرة صوتان " أحدهما هو صوتها الخارجي العام أيْ صوتها الذي يتوجه به إلى الآخر، والآخر صوتها الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيرها، ولكنه يبزغ إلى السطح من آن لآخر"[2]، لتكتشف الخواطر والأفكار

1 – ناية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص ص 86 – 87.

2 – ينظر: عزالدين اسماعيل، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 2007، ص 294.

التي لا تحضر من دون المحاورة الداخلية، فهي تسهم في خلق التوتر والحركة داخل بنية القصيدة.

وفي مقطع آخر تقدم الذات الشاعرة المحاورة الداخلية من خلال ضمير المتكلّم (أنا) في نمط استفسارات داخلية، تثير المعاني العتيقة فيعبّر المضمون عندئذ عن نفسه، ومّما يمثّل هذا المنحى قصيدة "امرأة في العراء" تقول الشاعرة:

يا ظلي الزائغ

هل تسمعني ....، هل تلمحني ؟؟

اسقط وحدك .....

انهض وحدك ...

عنّ ...فلا مانع أنْ تُغني

أنا .. إني .. إني ...أنا

وأنت أناي، وإني أناك" [1].

تستند الذات الشاعرة على المحاورة الداخلية لصنع الأحداث، حيث تبدأ بمناداة ظلهّا الزائغ عنها، والذي يجهل دربها، وتسأله فيما إذا كان يسمعها ويلْمحها، وكلّ هذا من أجل أنْ تكشف عن حالتها النفسية التائهة والشَارِدة.

وقد جاء حوارها الذاتي بلغة انفعالية استفهامية لا تخلو من الألم والوجع؛ لتترك للمتلقي فرصة الإجابة عن أسئلة الكينونة والوجود، فسؤالها الأول (هل تسمعني؟) يشير إلى بُعْد ظلها عنها وانفصاله، ثم تعيد الكرة لتتساءل إنْ كان (يلمحها)، وهذا يدلّ على حالة الضياع

1 – ناية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص 25.

الذي تعيشه الشاعرة، والانعزالية التي فرضت عليها حتى أنّ ظلّها أصبح بعيدا عنها، أو هكذا يخيّل لها، فراحت تناجيه (أسقط وحدك /انهض وحدك)، وبهذا تؤكد انفصاله الكلّي عنها، فهو ملزم بالسقوط والنهوض وحده ومن دونها، ولكن في موضع آخر تحاول التأكيد على أنّ أناها هو أناه وأنّ أناه هو أناها، وأنّهما كلّ واحد، لا وجود لهذا بدون ذاك.

فهذه المناجاة الشعرية تكشف عن مدى الاغتراب، الذي تحياه الذات الشاعرة، والذي مثّل من خلال محاورتها لذاتها المعذبة، والفاقدة لمقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة.

تواصل الذات الشاعرة مناجاتها العميقة؛ لسرد أَلَم نفسها ومرارة واقعها، والتي تولّدت بفعل عدم انسجام النفس مع الزمان بأحواله المختلفة، مما دفع تلك النفس إلى الاغتراب الذي ولّد ذلك الإحساس المرّ، لواقع تلك التقلبات حين ردّ فعلها للزمان، تقول:

وباسم اغتراب الزمان

وباسم الخواء..

وغنّ: أنا القاتل،

والقتيلة،

والقتل،

والاقتتال،

أنا امرأة في العراء الجميل.."[1].

يكشف هذا المقطع الشعري حقيقة الذات الشاعرة المحتدمة بكل الصراعات الداخلية في سياق حضور صوتها المتكلّم المعبّر عن ألم ووجع تحياه، فهي التي طالها فعل القتل

1 – ناية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص ص 25– 26.

واحتضنها زمن الاغتراب، فيذهب صوتها بعيدا متوغلا في أعماق نفسها، ليبوح بالمقابلة والاختلاف؛ فمن جهة فإن صاحب الصوت هو الفاعل (القاتل)، ومن جهة أخرى هو المفعول به (القتيلة)، ثم هو مصدر الفعل (القتل) ومرة أخرى هو (الاقتتال)، وهذا الوصف يحمل بين طياته ألم الذات الشاعرة، ومرارة الواقع.

في قصيدة "ماذا عساه يقول.. مولانا السلطان؟" من ديوان "صهوات الريح" للشاعرة (ناية واصر) نلمس روح التحدي والمواجهة، لدى الذات الشاعرة، التي هي دوما في نزاع وصراع متواصل مع الحياة، والزمن من أجل وطن اغتربت عنه قسرا، وها هي تعلنها صراحة أنّه لا شيء يمنعها من الوصول إليه، تقول:

وسآتي إليك..

رغم الريح والأمطار..

رغم الثلج والإبحار والإعصار..

سآتي إليك..

رغم طوفان كل الدنيا

رغم موانعه..

سآتي إليك..

مظلوما كنت يا وطني أم ظالما

أنا القادمة من جزر الحرمان

أنا الهاربة من قلبي إليك"[1].

لقد تولّد الشعور بالغربة والاغتراب في الأوطان لدى بعض الشاعرات، وأدْركهن الإحساس بالتشرد، وعدم امتلاك وطن يحميهم ويقيهم الخوف، ويبدو لنا جليا أنّ الإحساس

1 – ناية نواصر، صهوات الريح، المصدر السابق، ص 19.

بالضياع مرتبط بالفجائع والمحن، التي مرّ بها الوطن، ولعل هذا ما جعل الذات الشاعرة الجزائرية تتمرّد وترفض الخضوع لإرادة الغير، وتُعلن عن مواجهة كل من يمنع عودتها إلى أرض الوطن، والارتماء في أحضانه؛ طلبا للاستقرار والتّوطن.

وفي قصيدة "منفاي صمتي" للشاعرة (نادية نواصر) يجد المتلقي نفسه أمام ذات متشظية، منكسرة، نستخلصها على امتداد مقاطع القصيدة، كأن تقول الشاعرة:

منفاي صمتي

وصمت منفاي اغترابي

ولاغترابي قصة العمر، وأقبية الخريف

تعب أنا

جرح اللظى

يا جرح منفاي، ويا تعب المنافي

.....

أزمنة الضياع

صبح وضاع

وتلاعب ريح النوى

بالمراكب والشراع"[1].

يتجلى ملمح اغتراب الذات الشاعرة من خلال إحساسها بحزنها وألمها على واقعها الكئيب ولعل هذا التشظي الذاتي مرده حيرة الذات، وعدم قدرتها على فهم هذا الواقع المقلق والقاسي، وهذا ما يجعلها تبحث عن فضاء يحقق لها الدفء المفقود.

1 – ناية نواصر، زمن بلا ذاكرة، المصدر السابق، ص ص 21 – 22 .

والملاحظ في الصيغ المكررة في الأسطر الشعرية، لفت النظر إلى أهميّة المكرر وتوكيد المعنى المراد تبديده، فالدلالة (منفاي، المنافي، صمتي، صمت، اغترابي، لاغترابي تعب، جرح، الضياع، ضاع)، تبين بقوة حالة القلق والارتباك التي تسيطر على الذات الشاعرة، إذ تطفو مشاعر الضياع، والرغبة في العودة بالزمن الجميل.

كما نجد شاعرة أخرى انتهجت الموضوع ذاته، وهي تجربة الشاعرة (نوارة لحرش) في ديوانها الموسوم: " كمكان لايعوّل عليه"،إذ تكشف لنا القراءة الفاحصة لنص " أعطابٌ باكرةٌ" عن شعور الذات الشاعرة بالرفض، والثورة على الحياة المحيطة بها، وهذا ما يشكّل في الذات الشاعرة المغتربة نزعة تدميرية تتجه إلى خارج الذات، وتكون بشكل ساخط وعدواني، فهي اتجاها سلبيا رافضا ومعادا للآخر، يتضمن الرفض الاجتماعي والتمرد عليه ونزعة أخرى تتجه نحو باطن الذات، وتكون في شكل انفصال وعزلة عن وجودها الإنساني وعن مجتمعها وأفعالها التي تصدر عنها، تقول الشاعرة:

أيّها السّعال

يا رفيقي الحميم

تتسلقني كل صباح

إلى يوم متوّعك

تتسلّقنّي كل ليلة

إلى حلم منهك

كف عن إزعاج

ما تبقى من حشرات الأوهام في شرايين الذاكرة...

فأنت جرح القلب المعطوب...

***

انهمرْ ضباب من قرارة العُمق

دجّج المرآة

قال: لم تعد لازمة

لأن الحياة ليست ملائمة !

اتكأتُ على دمعتي المشرئبّة بغابات

حزنها ومشيتُ .....مشيتُ

لم أقل شيئا...

فقط أكتفيت بالصّمت"[1].

تمتزج الذات الشاعرة من خلال هذا المقطع بصور أشياء الطّبيعة، وتقول ما يشبه الحكي الذاتي عن معاناتها وانكساراتها وآلامها من جراء التغييب، باستحضارها عناصر الطبيعة على سبيل: (ضباب، غابات، عتمة، الأشجار، ربيعها، حفيفها، خريف)، وهنا تتسع مساحة البوح الذاتي عند (نوارة لحرش) حينما تتحّدث عن علاقة الذات الأنثوية بالصّمت (فهي لم تقل شيئا...، فقط أكتفت بالصّمت) فصمتها مؤشر دال على التغييب والتهميش؛ لأنّ المنظومة الثقافية الاجتماعية أخرَست صوتها، وأقسى ما تتعّرض له الذات الإنسانية هو قمع حرية التعبير، فصارت العلاقة بينها وبين ما يحيط بها علاقة تخاصم، وتطاحن، وعندما عجزت الذات الشاعرة استسلمت، وانفصلت عن الواقع، وتغربت في البنية الاجتماعية.

وفي مقطع آخر تنقل لنا الّذات الشاعرة اغترابها، من خلال توظيفها لعناصر الطبيعة التي تحيط بها، والتي تشكّل عالمها الخاص، تقول:

1 – نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، ط1، 2018، ص ص 21 – 22 .

كطفلة تتوّكأ على أحلام صغيرة وتمضي إلى

حقول قاحلة

كأمنيّة تتوكّأ على نهار شحيح،

وتمضي إلى حتفها مُنّكَسة الرغبات

لا الصّباح يرتديني قُبّعة

لا الينابيع تنثرني خريرا

لا الّندى يفّوضني رسولة للمدى

ولا ظهيرة صيف تُهَدهُد سرب قيلولتها بما

تيسر من عصافير طمأنينة ساذجة

الحسرات إخوة العزلة،

والدمعات سلالة نبيلة وملائكة"[1].

يوحي تواتر أساليب النفي في هذا المقطع على حالة التغييب، التي تعيشها الذات الأنثوية، إذ تطفو مشاعر الحسرة والحزن وإنكار هذا العالم المعيش، على سبيل قولها: (لا الصباح/ لا الينابيع/ لا الّندى يفّوضني/ لا ظهيرة...)، معلنة رفضها للعناصر المكّونة لهذا العالم، بما فيها من عناصر الطبيعية على سبيل: (الحقول القاحلة، النهار الشحيح، الصباح، الينابيع، الندى، الظهيرة، العصافير)، ورفضها هذا، يدل دلالة واضحة على أنّ الذات الشاعرة في قمة التوتر والتأزم والانفعال الحاد.

وفي قصيدة "سيرتا وأنا" تنقلنا الشاعرة منيرة سعدة خلخال إلى اغترابها عن مدينتها، التي أسلمتها إلى حالة من الشعور بالتيه واليأس والضياع والاستسلام، تقول:

1 – نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، المصدر السابق، ص ص 54 – 55.

عن مدينة تحل بي

توقظ في جرحها الأول

تفرد لي سحنة البجع الرائد

في السفر الكاسر

والنواح..

مدينة أعارتني اسمها المكبل بالتيه

والمواويل الحزينة

أجازت لي الوحدة

كل الوحدة ..

واشرأبت بالغياب

لم أكُن غير طفلة يخيفها الضباب

غير موجة يرعبها الليل والسراب

إذ يدنو من سماواتها"[1].

إن المقطع الشعري في جملته فعلي الكلمات والتراكيب، وهذا يدلّ على مدى التوتر والانفعال الداخلي الذي تعاني منه الذات الشاعرة في مدينتها، مما جعل النص يتسم بالطابع الدرامي، حيث تتجلى الذات الشاعرة وهي في حالة انكسار وخيبة وحزن ووحدة، إنّه التحوّل الحاد، وأكثر ما يؤرق الذات الشاعرة ويعمّق مأساتها، هو خضوعها لهذا التحوّل، وهذه الحالة دفعت الذات الشاعرة إلى الانكفاء على ذاتها، مغتربة عن مدينتها وواقعها.

وفي مقطع آخر تنقل لنا الذات الشاعرة إحساسها بالغربة في مدينة تغيرت أحوالها، تقول:

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة ، المصدر السابق، ص ص 75– 76.

وتنصرف المدينة عني

تحملني صمتها والغياب

وأنصرف إلي

تعودني الذكريات

قمم البهاء ..

فأحتمي لدروب،

ظلك بوصلتي

ولا جدوى منك! "[1].

فمأساة المدينة التي تحياه الذات الشاعرة هي سبب تنامي شعورها بالغربة، وفي ظل صمت المدينة وغيابها القاتل، يدّق الخوف قلب الذات الشاعرة، فتنصرف إلى ذاتها تبحث عن الأمان، فلا تجده إلا في الذكريات التي عوّدتها قمم البهاء؛ ذكرى مدينة تبدّل حالها وذكرى وصل الحبيب افتقدتها.

وفي قصيدة أخرى تشخّص الذات الشاعرة الحالة المأساوية، التي آلت إليها مدينتها قسنطينة، خلال العشرية الدمويّة، تقول في قصيدة " أصداء الزنزانة 25 ":

والمدينة مقلوبة

عزيز خطبها، أخاذ!

عائم في صقيع الصّمت المسنون

خوذة الكرنفال على القلب مشدودة

1 – منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص 47.

لتنعم فراشة الروح العنيدة

بجور المكان

***

رؤيا عمي الطاهر تتمطى/ سباقة/

في خيال الوقت

يقرع طبول المهزلة

تنهض من إسفلت الذاكرة المنكوسة

لتجنّ في دار المزار :

أ الله، أ الله، ..أ الله ..

ومن جديد

يعود "بولرواح" مجلجلا صوته

محمولا على رحيق الصدى المهزوم

يستدرج القوّالين إلى ساحة الشهداء

عند الزنزانة 25

لمبايعة أبابيل الكلام"[1]

يلخص لنا عنوان القصيدة حالة تشظي الذات الشاعرة، التي تعاني من أحزان وفجائع هذه المدينة خلال العشرية الدمويّة، حيث اتّسمت هذه العتبة بالقوة اللفظية التي انطلقت منها الذات المبدعة، للتّعبير عن التوتر النفسي الذي يسكنها؛ وهكذا جاء العتبة الرئيسة (أصداء الزنزانة 25) "مكونا نصّيا جوهريا، له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية، التي تؤهله

1 – منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، الجزائر، ط1، 2006، ص ص 10– 11.

للانخراط في مساءلة ومحاورة بنيات دالة، لها نفس الدرجة من التعقيد من قبيل: بنية النّص، وأفق التوقع"[1]؛ حيث يبني القارئ أفق انتظاره من خلال قراءته للعنوان.

كما تلجأ الشاعرة (منيرة سعدة خلخال) إلى استحضار التّناص، ومن مواطنه في قصيدتها هذه، نجد شخصية (بولرواح) في رواية (الزلزال) للروائي الطاهر وطار، تبعثها الذات الشاعرة من جديد، لتحيين مأساة هذه المدينة، وهو ما جعل الذات الشاعرة تفلح في رسم ملامح مدينتها بالطريقة التي تريد، كاشفة عن قسوتها في مواجهة (أناها) عبر مجموعة من الأوصاف المتناثرة، التي يجمعها في النهاية الإحساس بقهر هذه المدينة، عند قولها: (المدينة مقلوبة، صقيع الصّمت، طبول المهزلة، الذاكرة المنكوسة، الصدى المهزوم)؛ لهذا تحاول الذات الشّاعرة، أنْ تجرّب لعبة الاغتراب عن المدينة، وعن المتسببين في مأساتها لها فها هي ترسم المدينة منشطرة بين ما كانت عليه، وما سارت إليه، فتقول:

"تعلقت ببال العمر أسئلة جسور سبعة
توارثت أجيال النسيان أسرار نجمة
أفل المجيء إليها
وشاع الدوار المقصور على غواية السباحة
نصب طموحات "الريميس"
و"سيدي مسيد" يرفع تواشيحه البلسم
عن أماني اللواتي تكحلن بماء "النشرة"
فتتفرك عند بوابة الحصن الثامنة
عناقيد ألغام متفاوتة الغدر

1 – ينظر: عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص، مقاربة نظرية، الرابط: تاريخ النشر: 2012/03/19، تاريخ الاطلاع: 2021/09/21، التوقيت: 14:22 سا، الموقع: https://www.maghress.com/sudinfos/704

من كهوف البقاء

من يذكر سيرتا ؟

من علمها كل هذا الاختفاء ؟

من أخرس الوهج في دقاتها ؟

من سمح بتقطير الدفلى في عروقها ؟

من انتحل زرقة صباحاتها وأدماها ؟

ثم من أفناها ؟

وأضرم في الكون هذا الحريق؟ "[1]

تتساءل الذات الشاعرة بلهجة المتعجب المستنكر عن الجهة، التي منحت مدينتها بدل الماء دماء، وبدل الورود ألغاما، فأدمتْها وأفنتْها، وأضرمت في الكون حريقا، وكأن أصابع الاتهام، تشير إلى أيادي الغدر (الجماعات الإرهابية) التي دمّرت المدينة خاصة، والوطن عامة.

ولا تتوان الذات الشاعرة عن الاعتراف بموضوع الخوف والإحساس بالغربة، الذي تمارسه المدينة عليها، تقول المبدعة في قصيدة "نشينشة من الريح" :

كأنّك غبت

فجادت المدينة بالطّعن،

بوابل من التّجريح

يكتنزه الصباح الواحد

سريره الجسر

وعند "سيدي راشد" يهوي

1 – منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، المصدر السابق، ص ص 11– 12

على القلب يصفعه

قصد استذكار الحلم

يعلل هل كان حلما ؟"[1]

جاء عنوان القصيدة جملة مكونة من كلمة (نشينشة) والتي تعني صوتا، وشبه الجملة (من الريح) وهذه المفردة تستعمل للشّر، وقد يدل معناها على العذاب والحزن، هذا نتيجة ما جادت به مدينتها من طعن وتجريح.

تُقدّمُ الذات الشاعرة لوحة مكثّفة عن معاناتها، وضياعها في متاهات تعيشها وتحسها وهي التي دفعتها بقوة تيّارها، لأنْ تصبح رهينة وأسيرة تيه المدينة، إذ يقترن الغياب بالحب فيخلق الإحساس بالغربة، فجاءت اللوحة متوهجة بإيحاءات التّيه، الخوف، الضياع.

وفي قصيدة "فيروز سيرتا والشاطئ الحزين"، تعبّرُ (منيرة سعدة خلخال) عن حنينها لمدينة (سيرتا)، وشوقها العارم إليها، فقد ظلت تحملها معها في قلبها، وتتذكر أيامها فيها خاصة وأنّ هذه القصيدة كتبتها خارج مدينة (سيرتا)، تقول المبدعة:

كي تعرف أن لسيرتا موانئ وأشرعة

وحبّات رمل وشمس محرقة

أصيل متيّم

ونوارس لا تهجر إذا جاء المساء شطآنها

هديرا يسبح للألفة

يفتح شبابيك القلب العتيقة

لتزقزقّ عصافير الروح

في برية الكلام المباح

1 – منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، المصدر السابق، ص 80.

ليخفق العمر

من جديد" [1].

وكأن الذات الشّاعرة تحمل عشق مدينة قسنطينة بين جوانحها حيثما أقامتْ واغتربتْ ولعلّها تزداد حبّا وشغفا بمدينتها كلّما اغتربت عنها، لتكبر هذه المدينة في أعماقها، فتراها كاملة الأوصاف والمعالم، جاعلة لها (موانئ وأشرعة، ورمال، ونوارس لا تهجر الشطآن)، وكأن قسنطينة مدينة تقع على ضفاف البحر، في حين أنّها في الواقع مدينة داخلية، فهي معالم أوجدتها الذات الشاعرة، لتمثل حلم العشق بدوام الوفاء والإحساس بالأمان، هكذا تخلق الذات الشاعرة من معالم المدينة التخيلي المنفصل تماما عن المدينة الواقعي جسدا لعواطفها القوية، ولمشاعرها الجياشة.

يتجلى ملمح آخر من ملامح اغتراب الذات الشاعرة في شعر (نادية نواصر) من خلال إحساسها بغربتها عن الزمان، وهذا النوع من الاغتراب يتمثل "بشعور المرء بأنّه لا يعيش في الزمان المناسب، وأنّه ينبغي أنْ يكون في عصرٍ غير عصره، عصر يضمن له كرامته ويصون له حقوقه ويُكِنّ له الاحترام"[2]، إلا أنّ شاعرتنا، تمكنت من بث أحزانها، وآلامها الزمنية، وصوّرتها أحسن تصويرا، تقول في قصيدة "زمن الرّدة":

ما أغْرَب أنْ نكتب شعرا

في هذا الزّمن الصّعب

ما أغْرَب أنْ تزيد الوجع على الوجع

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص33.

2 – سيد عدنان أشكوري، ملامح الاغتراب في شعر أحمد الصافي النجفي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة كلية الآداب، العراق، العدد4، 2016، ص 534.

ما أغْرَب أنْ تؤمن بالحرف

كنبي آت..

في هذا الزمّن الأغبر

زمن الرّدة ..

زمن الخوف.. "[1].

يوحي تواتر التعجب في هذا المقطع على حالة الغضب والدهشة والمفاجأة، التي تسيطر على الذات الشاعرة، إذ تطفو مشاعر الحزن والوجع والخوف، والرغبة في انقضاء وتبدّد هذا الزمن الصّعب والأغبر، زمن الرّدة والخوف.

وتواصل الشاعرة مناجاتها العميقة، لرسم معاناتها مع زمن خارج عنِ المعهودِ، وتبوح برغبتها في انقضائه وتبدّده، فتقول:

زمن النار والدخان!

والهذيان!

زمن الرّفض داخل مدارات الرّعب!

زمن المطر المحبوس في الخلجان!

والغيم المعتقل في عمق أنين الرّوح!

أنين الذات..

.....

ما أغْرَب أنْ نبكي على زمن

أردناه ألا يتوحد

1 – ناية نواصر، صهوات الريح، المصدر السابق، ص 52.

زمن رغبناه أنْ يتبدد"[1].

تأوّه الذات الشاعرة ألمًا بصوتٍ عميق، وشكوى متواصلة نَجَم عن مصادفتها لزمن أثار مشاعِرَ الدَّهْشَة والاستغرابِ لَديْها، وذلك بسببِ حدَّة هذا الزمان، وعدمِ معرفةِ أسرارِه الخَفِيَّة.

وفي زمن انقلبت فيه الموازين وانعدمت فيه القيم، تُتّهم الشاعرة فيه باللّغو، فأصبحت تشْعر بالمقت لزمانها، تقول (نادية نواصر) في قصيدة "مواطنة غريبة الأطوار":

متهمة

باللّغو سيدتي..

هذا زمان الرّدة!

والشّعر كان الثورة

والآن صار عورة! !!!

هذا زمان الرّدة !"[2].

تشكل الذات الشاعرة في هذا المقطع حالة نفسية مركّبة، هاجسها الغربة الزمنية، إذ يبلغ اغترابها الزماني ذروته حين ارتدت القيّم والمعاني الجميلة، وأصبح الشّعر عورة، بعدما كان ثورة على الفساد والظلم.

كما تعلن كذلك الشاعرة (زينب الأعوج) عن غربتها الزمنية، حيث أصبح الزمن الحاضر هاجسا يؤرق ذاتها، حيث تصفه وتشخّصه على أنّه إنسان حزين، ومثقل بالهموم لا يتوقف عن النواح ولا عن العويل، يصرخ من شدة الألم والمعاناة، لذلك نجد أنّ التخييل منح هذا الزّمن أبعادا مختلفة من خلال الواقع، تقول:

1 – المصدر نفسه، ص ص 53- 55.

2 – ناية نواصر، صهوات الريح، المصدر السابق، ص 41.

وهذا الزمن الأعزل

لم يتوقف بعد

لا عن النواح ولا عن العويل!"[1].

وفي مقطع آخر تصف الشاعرة الحالة، وتشكو فيها أوجاعها، وما هي إلا أوجاع المجتمع الجزائري وآلامه وأماله، تقول الشاعرة:

هذا الزمن

يتعقبنا بكل انكساراته

وبضجيج صمته الرّهيب

يغرس فينا المسامير

والأوتاد

يوصد أبوابه

يرمي مراياه على قلوبنا المغلقة

ويستحي بانتمائه لفصيلتنا المنقرضة

...

هذا الزمن المثقل بالأشباح

يحدّق في وجوهنا المتلفة

ويقيس قاماتنا المتقزّمة"[2].

1 – زينب الأعوج، عطب الرّوح، المصدر السابق، ص 7.

2 – المصدر نفسه، ص ص 30– 31.

تعكس لنا الشاعرة في هذا المقطع واقع الزمان، الذي يوحي كله بعدم الطمأنينة والّلاستقرار عبر اللغة الترميزية والإيحاء، وتشكيل صور مجازية تنقلنا بها إلى أغوار ذاتها لنفهم معاناتها مع هذا الزمان.

يحمل هذا الزمن ذكريات مؤلمة للذات الشاعرة من خلال الأحداث التي عاشتها، حتى ارتبط الزمان بالألم والحزن، فالمواصفات التي نسبت للزمان تعكس واقع ذلك الزمن البشع والمخيف، حيث تقول: (يتعقبنا بكل انكساراته، وبضجيج صمته الرّهيب، يغرس فينا المسامير والأوتاد، يوصد أبوابه، يرمي مراياه على قلوبنا المغلقة، يستحي بانتمائه لفصيلتنا المنقرضة، يحدّق في وجوهنا المتلفة، ويقيس قاماتنا المتقزّمة)، ويأخذ الفضاء الزماني حيزا كبيرا من الفضاء الداخلي، أين انعكس على نفسية الذات الشاعرة بصورة كبيرة، حيث نستشف حالة الحزن والخوف من خلال هذه المقطع، الذي يعكس صورة الزمان، وتوحي ببشاعته، فتصبح أبعاده الواقعية متخيلة، حيث تصاغ إلى زمان متخيل بصورة فنية إبداعية في ذهن الذات الشاعرة، فالاغتراب الزماني يشكل حيزا مهما لدى الذات الشاعرة في بناء متخيلها الشعري.

إن ظاهرة الاغتراب في تجربة الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة، تعّبر عن حالة الرفض والتمرد على القيود الاجتماعية، فقد باتت غربتها تنتشي بالحرية الذاتية، والأنس الروحاني، رغم ما يكتنفها من ألم ووحدة، وهذه الرؤية الفارقة، تجعل الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة ضمن ركب رواد الحداثة في الجزائر.

في ختام هذا الفصل، يمكن أنْ نوجز أهم ما توصلنا إليه في الآتي:

– سعي الذات الشاعرة إلى تأسيس منظومة اجتماعية وثقافية جديدة مضادة، تجعل منها ذاتا لها موقعها، فجاء تمرّد الشاعرة نتيجة لما عاناه الكيان الأنثوي في حضرة السلطة الفحولية المستبدّة، والقيم الاجتماعية المهترئة، التي تؤطّرُ فعل المرأة وسلوكها.

– في التمرُّد على المشهد السياسي، لجأت الذات الشاعرة إلى معاتبة، وانتقاد الأوضاع السياسية في الجزائر، وفضح الخائنين وغدرهم لأوطانهم، زمن الأزمة الجزائرية، التّي خربت البلاد وعنّفت العباد وأتت على الوطن برمته، وجعلت الجزائر على حافّة التشتت والزوال والهلاك، فتلبس الشِّعر بلبوس فاجعٍ قاتم إزاء ما يحدث في الوطن، فكان المشهد المهيمن على القصيدة، يزيل الستار عن زمن مخيف ومتدهور، وهنا تظهر إرادة التمرّد على الواقع السياسي، الذي فرضته تداعيات الأزمة، هذه الإرادة التي تصطدم بالواقع الجديد بمراراته وقسوته.

– يتجلى تمرّد الذات الشاعرة بجسدها، في تعبيرها عن خلجات أحاسيسها، وعواطفها الجسدية، وكشفها بوعٍ ذاتي التفاصيل العابرة بذاتها، وتجسيد ملامحها وفق نظرة أنثوية، "فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته"[1] بكل جرأة ودون حرج، فأصبح دافعا إبداعيا للشاعرات، وفضاء للبوح الشعري، وأصبحت الكتابة جسدا بامتياز، وهذا ما رفضه ونبذه المجتمع البطريركي السلطوي، واعتبره خروجا عن الأعراف والتقاليد الموروثة.

– وجدت الذات الشاعرة في التجربة الصّوفية مخرجا إلى عالم مثالي ومتكامل استطاعت من خلاله التعبير عن مكبوتات فرضها واقع موبوء بالهموم، وذلك عبر رموزه الصوفية، محاولةً -الذات الشاعرة- بلوغ الهدف المتمثل في البحث عن ملاذ روحي جواني، تعّوض به انكساراتها وانهزاماتها، آملة في إيجاد منفذ وجداني لذاتها المتأزمة.

– عاشت الذات الشاعرة وبحسب ما اتّسم به شعرها بعض أشكال الاغتراب، وذاقت مرارتها بشدّة فكان شعرها انعكاسا لغربتها، وكان من أوْضح أشكال الاغتراب لديها الاغتراب

1 – محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة و الهامش، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1988، ص 35.

الاجتماعي، والاغتراب الذاتي، والاغتراب المكان والزماني، وكلها أدت بالذات الشاعرة إلى الإحساس بالمعاناة، والوجع والانشطار النفسي، وقد استطاعت الذات الشاعرة، أنْ تعبّر من خلال اغترابها عن حالة الرفض والتمرد، على منْ كان وراء توليده الاغتراب لديها.

الفصل الثالث:

الذات الشاعرة وتمثلاتها في الخطاب الشّعري

السير ذاتي، بين التشظي واستنطاق الذاكرة

الفصل الثالث: الذات الشاعرة وتمثلاتها في الخطاب الشعري السير ذاتي؛ بين التشظي واستنطاق الذاكرة

أولا: التعالق الأجناسي بين التخييلي الشّعري والمرجعي السّير الذاتي

1. تحرّك الشّعر على حدود السيرة الذاتية.
2. التعرجات المفاهمية للقصيدة السير ذاتية.

ثانيا: حضور الذّات الشّاعرة في الخطاب الشّعري السير ذاتي

1. الذات/الأنا الشاعرة نحو المحكي السير ذاتي ومركزه
2. الميثاق السير ذاتي وحضور الذات

1.2- الميثاق السير ذاتي العنواني

2.2- الميثاق السير ذاتي الإحالي

ثالثا: الفضاء في الخطاب الشعري السير ذاتي، بين تذويت المكان وتفضيء الذات

أولا: التعالق الأجناسي بين التخييلي الشّعري والمرجعي السير الذاتي:

لقد عرفت نهاية القرن التاسع عشر تطورا بلغ الأجناس الأدبية، مما جعلها تقبل التعالق فيما بينها، فبرز عن هذا التعالق ظاهرة أدبية جديدة، تمثلت في تداخل الأجناس الأدبية، فأصبحت العلاقة بينها أكثر انسجاما وتداخلا.

والشّعر المعاصر فضاء تجد فيه الذات الشاعرة الأنثوية المساحة التعبيرية، التي قد تعينها على إنتاج قوالب شعرية متداخلة بالعناصر السير ذاتية، تستعين بها لتحقيق أغراض شكلية فنية أو مضمونية مختلفة، تقود المتلقي إلى الكشف عن خفايا إنتاج هذه القوالب الشعرية، واستجلاء حقائقها.

1.تحرك الشّعر على حدود السيرة الذاتية:

اتجه الشّعر المعاصر في النّصف الثاني من القرن العشرين، نحو مشروع تداخل الأجناس بين الفنون الإبداعية، فأصبحت العلاقة بين الشّعر وغيره من الأجناس الأدبية أكثرُ انسجاما وتداخلا، وكان نتيجة هذا التداخل "تحرّر القصيدة من غنائيتها المحض ومن آلياتها التقليدية، المتمثلة بالقافية الواحدة ونظام الشطرين، مما أدّى الحديث عن (وحدة القصيدة وتماسكها) بدلا من وحدة البيت، واستقلاله في المعنى والمبنى"[1].

ونظرا لالتقاء الشّعر مع أجناس أدبية، ولعل أبرزها السيرة الذاتية، فقد أفرز هذا التعالق الذي يصل إلى حد الالتباس، ظهور نوع مهجّن ناتج من تداخل جنسين أدبيين السيرة الذاتية والشعر، يستعير أحدهما من الآخر آلياته وميزاته، حيث يقوم هذا النّوع "على السرد المكثف

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 25 .

على اعتبار، أنّ القصيدة تقوم على الإيحاء والإيماء وتكثيف الصّورة، ولا تستطيع أنْ تجاري السّرود النثرية في الإطالة والإسهاب، الذي يتقابل فيه السارد والشاعر، ويندرجان معا في تداخل مستمر، يكون الشاعر مصدرا لذاكرة ومخيلة السارد، الذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث "[1].

وعلى هذا النحو بات الحدّ الشّعري " يمثل جزءاً أساسيّاً في إعادة تحديد السيرة الذاتية وإقرار قيمة النزوع المتسم بالمرونة، عوضاً عن الطابع الدوغمائي الذي طبع مفهومها وربطها بخلوص النثر، فلم يعد النّثر قَيْداً في تحديد جنس السيرة الذاتية"[2]، كما أنّ "هيمنة ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشّعر فيها واردا بشكل قوي؛ لأنّ (الأنا) الشّعرية تجد قناعها في (الأنا) السيريّة، وعلى مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بـ (أنا) الشّاعر و(أنا) السيري بشكل تام "[3]، بالرغم من التباين السرد شعري الحاصل بين الفنيين.

والسيرة الذاتية هي الأخرى " لم تعد تقف عند تلك الحدود، التي ألفناها فيها في بداية نشأتها بصفتها نصّا سرديا يستّند على التاريخ والواقع، بل صارتْ تنزاح إلى معانقة أفق الخيال، والوهم والاختلاف، والانتقاء والحذف والمجاز والاستعارة والتّرميز، والكذب مع مصداقية التّجربة الفنيّة، وأدبية الجملة وشاعرية دلالاتها، وحكائية عناوينها، وأسطرة متنها، وما ينضوي تحت هذه الثيمات وغيرها "[4]، لتكون بذلك قريبة من الشّعر.

---

1 – حاتم الصكر، مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1999، ص 27.

2 – عبد اللطيف الوراري، السّيرة الذاتية والشّعر، صحيفة القدس العربي، العدد 8114، تاريخ النشر: 4 فبراير 2019، تاريخ الاطلاع: 05 ماي 2021، التوقيت: 08:50 سا، الموقع: https://www.alquds.co.uk

3 – حاتم الصكر، مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المرجع السابق، ص 142.

4 – ينظر: حسين المناصرة، وهج السرد (مقاربات في الخطاب السردي السعودي)، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 95.

من هنا "بات المشروع السير ذاتي ينزاح عن التاريخي والمرجعي، أيْ لم يعد يرتبط بواقع ثابت وقارّ، أو هو يتطابق كُليًا أو شبه كلّي مع إحالته التي كانت تتقيّد بالقناع، وإنّما ينفصل - تدريجيا - عما يشدّهُ إلى المرجع، ويكفُّ عن أنْ يكون هو نفسه، فما يُنجز سير ذاتيًا، لا يتمُّ إلا عبر سيرورة الكتابة ودلاليتها الخاصة فحسب" [1].

ويعتبر دخول الذات الشاعرة حيز السيرة الذاتية بَعدَ معرفة خصائصها، وتمَثّل تلك الخصائص في ما تنتجه من سير، دون الإخلال بالعناصر الفنية لجنس الشّعر، علامة كبرى في نقل الكتابة الشّعرية النسوية إلى مستوى جديد أكثر انتماءً إلى روح الذات الشاعرة بوصف أنّ " كتابة السيرة الذاتية هي كتابة غير عادية، بالنسبة إلى الذي يكتبها والذي يقرؤها وعلى هذا النحو، تراها تخضع لشروط خاصة، تتصل بفعل الكتابة لا بالكتابة ذاتها، بالمناخ الوجودي والثّقافي، الّذي يحيط بها لا بإنشائيتها، وهو ما يجعل منها جنسا أدبيًا متميزا "[2] وتميل - الكتابة السيرة الذاتية- إلى الذات الشاعرة ميلا كبيرا، بحيث تجعل منها كتابة شعرية للذات، تروي حياتها ووجودها الخاص، معتمدة في ذلك على تشغيل واستنطاق الذاكرة.

إنّ تحرك الشّعر على حدود السيرة الذاتية، يكشف عن مستوى تعبيري جديد ومتميز أحدث تلاحمًا أجناسيّ هجينيّ، يجمع السيرة الذاتية بالشّعر، ويولّد فضاء أجناسي اُصطلح عليه بالقصيدة السيرة الذاتية، التي تمثل نهجا سِيَر ذاتي شعريا خالصا، يَذْهب بالنص إلى فضاء جديد ورؤيا جديدة للذات الشاعرة.

1 – عبد اللطيف الوراري، سِيَر الشُّعراء من بحث االعنى إلى ابتكار الذات، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020، ص 97.

2 – محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد العرب، دمشق، دط، 2005، ص 49.

2.التعرجات المفاهمية للقصيدة السير ذاتية:

لعل معظم الدراسات الحديثة، تكاد تجمع على وجود صعوبة في تحديد مفهوم لهذا النّوع الأدبي الحديث -القصيدة السير ذاتية- ومردُّ هذه الظاهرة حسب الدارسين إلى الإشكاليات العديدة، التي يثيرها هذا النّوع الأدبي الجديد، منها "ما يتعلّق بطبيعة التهجين بين الشعر الذي هو في الأساس عمل تخييلي، والسيرة الذاتية التي تعتمد على الوقائع الحياتية مادة للسرد، ومنها ما يتعلق بطبيعة التداخلات بينها وبين الأنواع الأدبية السيرية الأخرى، ذات العائلة الأجناسية الواحدة كالمذكرات والذكريات واليوميات، إذ تتشابه هذه الأنواع في بعض صفاتها وتتداخل، الأمر الذي يجعل التفريق بين نوع وآخر صعب نوعا ما "[1].

وقد أولى بعض الباحثين للقصيدة السير ذاتية اهتمام ومتابعة، فألفنا الباحث العراقي (حاتم الصكر) يخصص لها فصلا من فصول كتابه الموسوم بـ: (مرايا نرسيس)، وقد قدّم لها تعريفا جاء فيه أنّ القصيدة السير ذاتية هي: "رواية الحياة منظومة شعرا بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقتها "[2]، وما يعاب على هذا التعريف أنّه غيّب سِمات وخصوصيّة هذا النوع الأدبي؛ أيْ إجراء السيرة الذاتية شعرا، وما ينتج عن ذلك من تمازج أجناسي.

وقد حاول الباحث الأردني (خليل شكري هياس) تقديم تعريف بديل، تجاوز فيه عيوب تعريف (حاتم الصّكر) على النّحو الآتي: " قصيدة السيرة الذاتية ما هي إلا سرد استرجاعي لحياة منظومة شعرا، يروي فيها شخص حقيقي كِسرا سيريّة عن حياته ووجوده الخاص،

1 – خليل شكر هياس، القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 20.

2 – حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 140.

مركزا حديثه على الحياة الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص، مستندا في كل ذلك إلى آليات المنظومة الذاكرتية "[1]، أي أنّها تعتمدُ على الذّاكرة، في استعادة القضايا الحياتية المعاشة، التي يوّد الشّاعر التعبير عنها.

الملاحظ على هذا التعريف أنّه يتصف بالدّقة والشمولية إذ استطاع المحافظة على أهمّ مرتكزات النص السير ذاتي، التي حدّدها (فيليب لوجون) في تعريفه للسيرة الذاتية، بأنّها " قصة استعادية نثرية، يروي فيها شخص حقيقي قصة وجوده الخاص، مركزا حديثه على حياته الفردية، وعلى تكْوين شخصيته بالخصوص"[2]، أي أنّ القصيدة السيرة الذاتية حسب (خليل شكري هياس) " تكمن في أنْ تكون الـ **(أنا)** موضوعا للسرد، ويكون انتماؤها زمنيا إلى الماضي، وهذا يعني اعتمادها على الذاكرة، في استرجاع أحداث ذات مرجعية واقعية معيشة فعلا، كما أنّ التطابق بين المؤلف -السارد- الشخصية المركزية المفترض تواجده في النص السير ذاتي النثري، يمكن وجوده أيضا في النص السير ذاتي الشّعري، وحتى الميثاق السير ذاتي يمكن وجوده أيضا في القصيدة السير ذاتية "[3].

لقد استطاع (خليل شكري هياس) في تعريفه هذا، الإحاطة بمختلف عناصر القصيدة السير ذاتية شكلا ومضمونا.

بينما يصفها (محمد صابر عبيد) اصطلاحيا بأنّها " قول شعري ذو نزعة سردية، يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الّشعرية السّاردة بضميرها الأول، متمركزة حول محورها الأنوي، معبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات، لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشّعري، وقد يتقنّع الضّمير

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص 18 .

2 – فيليب لوجون، الميثاق والتاريخ الادبي، تر و تحقيق: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص22.

3 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص ص 18 – 19.

الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط، التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية"[1]، وعليه نتبين العناصر الأساسية، التي يحتويها هذا النوع إذ إنها؛ عبارة عن قول شعري ذي نزعة سردية، حيث تكون الأنا السّاردة هي المسيطرة على عناصر السّرد، كالأحداث المرويّة بصورة واقعية، إضافة إلى عنصري الزمان والمكان.

ثم يبين (محمد صابر عبيد) الشروط التي تحكمها فيقول: " يُشترط في اعتماد سير ذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدون بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشّاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات، التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية المعقود بين الشاعر-السارد- والمتلقي على هذه الأسس"[2].

فأوّل هذه الشّروط حصول اعتراف صادق مدوّن، يوفره الشّاعر قصد فهم مضمونها وإثبات مصداقية الحوادث المتعلقة بالذات، منتمية إلى مرجعيات زمانية ومكانية، كما يوضح لنا شروط تمركز السّيرة الذاتية بقوله: " تتمركز السيرة الذاتية في القصيدة الواحدة، يشترط أنْ تكون طويلة، بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعدي على مستويات السرد أو الحدث أو الفضاء، أو مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك، كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري معين، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة قصيدة عمودية، قصيدة حرة، قصيدة نثر صالحة في حالة توافر الشروط السير ذاتية، للانتماء إلى هذا النوع الفني "[3].

ومن خلال هذا التعريف يمكن لنا أنْ نلخّص الركائز الأساسية، التي تقف عليها القصيدة السير ذاتية وهي: (الذات/ الأنا) - أحداث واقعية - قصيدة بأنواعها).

---

1 – محمد صابر عبيد، تمظهرات التشكيل السير ذاتي في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2005، ، ص 139.

2 – المرجع نفسه، ص 139.

3 – المرجع نفسه، ص 139.

استنادا لما سبق، نخلص إلى نتيجة مفادها، أنّ جُلّ هذه التّعاريف تتلاقى في مفهوم واحدٍ، هو أنّ القصيدة السّير ذاتية: قول شعري ذو نزعة سردية، ينهض على تمازج السّرد مع الشّعر في إطار التّشكيل السير ذاتي.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل كتبت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة خطابا سيرذاتي ؟ وهل استوفت شروطه ؟ وإلى أي مدى يتطابق خطابها السير ذاتي مع الواقع؟ هل أثرت الشاعرة الجزائرية في المتلقي وحملته على تصديق أقوالها ؟

تتطلب الإجابة عن هذه الأسئلة الاعتماد على ما أقرّوه المختصين في دراستهم حول فن السيرة الذاتية، أي الخصائص التي وضعوها للكشف عن السيرة الذاتية، التي تختفي تحت جنس الشّعر، وقد حدّدُوها في التطابق والميثاق.

ثانيا: حضور الذات الشاعرة في الخطاب الشّعري السير ذاتي:

1. الذات/الأنا الشاعرة نحو المحكي السير ذاتي ومركزه:

من وسائل بروز الذّات استعمال ضمير المتكلم (الأنا)، بوصفه لفظا موضوعا ليعين مسماه، إذ يعدّ "من الركائز المهمة في بناء النص السير ذاتي، فهو علامة لغوية تستدعي مبدئيا مفهوم الشخص بمعنييه النحوي والواقعي في النّص، لأنّه يحيل بمقتضى كونه ضميرا سير ذاتيا على خارج النص، بقدر إحالته على الشخص النحوي في النص"[1]، فهو قادر على " التوغلِ إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق"[2].

ولا تختلف القصيدة السير ذاتية بوصفها نصا حكائيا، عن غيرها من الأنواع الأدبية في تعددية استعمال الضمائر في السرد (أنا- هو- أنت) غير أنّ الضمير الأول (أنا) أكثر هيمنة في السرد السير ذاتي؛ لكونه " يحيل على الذات مباشرة، ويقرّبُ المسافة الفاصلة

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص 38.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1998، ص 162.

بين السارد والشّخصية المركزية، ويسمح للسارد من النوع السير ذاتي، أنْ يتحدث باسمه الخاص أكثر مما يسمح للسرد المحكي بضمير الغائب، وذلك بسبب تماهي السارد مع الشخصية المركزية"[1]. وهذا ما أقرّ به (حاتم الصّكر) حيث يقول: "ستضاف باستخدام الشّعر في السّيرة، أنا رابعة هي أنا الشّاعر، الذي يرتبُ خطاب الشعر ويظهر فيه، تبعا لاشتراطاته التي تتنازع مع خطاب السّيرة القائم أساسا على السّرد، وتحاول المحافظة على شعريّة القصيدة من جهة، واستثمار سردية السيرة من جهة أخرى "[2].

إنّ السّمة الغالبة على القصيدة السير ذاتية، أنْ تُكتَب بضمير المتكلم المفرد (أنا) لكن لا يمكن اعتباره ميثاقا أو عقد قراءة مبرمة بين صاحب السيرة الذاتية والقارئ/ المتلقي إلا على أساس مبدأ التطابق، بين الذات الشاعرة والضمير النحوي الخطابي (أنا)، الذي يفصح عنه الشاعر بوضوح، في توجيه خطابه الأدبي إلى القارئ/ المتلقي.

ومن هنا لزم على المتلقي " التمييز بين معيارين مختلفين، معيار الضمير النحوي ومعيار تطابق الأفراد الذين تحيل عليهم مظاهر هذا الضمير، وهذا التمييز الجزئي مهمل نظرا لتعددية معاني لفظة "ضمير"، فهو مقنع في الممارسة عن طريق الالتقاء، الذي يحصل في أغلب الأحيان بين ضمير نحوي معين، ونمط معين لعلاقة تطابق أو نمط من الحكي، غير أن ذلك لا يتم إلّا (في أغلب الأحيان)، وتفرض الحالات الخاصة الأكيدة إعادة، النظر في التحديدات"[3]، ويكون التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية على مستوى ضمير المتكلم بطريقتين، وهما [4]:

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص 39.

2 – حاتم الصّكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المرجع السابق ، ص 146.

3 – فليب لجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص 25.

4 – المرجع نفسه، ص ص 39 – 40.

1. ضمنيا: على مستوى العلاقة مؤلف -سارد بمناسبة ميثاق السيرة الذاتية، ويمكن لهذا الأخير أن يأخذ شكلين:

أ. استعمال عناوين لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم، يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي، سيرة ذاتية، الخ).

ب. مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة تجعل القارئ، لا يحمل أي شكّ حول كون ضمير المتكلم، يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإنْ كان هذا الاسم غير وارد في النص.

2.بطريقة جلية: على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد - الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو نفس اسم المؤلف المعروض على الغلاف.

ويجب الإشارة هنا إلى أنّ هناك طائفة من الكتاب تتخذ ضمير الغائب (هو) قناعا تتوارى خلفه، بعد أنْ تكون الذات الكاتبة قد أوهمت القارئ/ المتلقي، بأنّ مدار خطابها الأدبي كان حول ذات أخرى، وهو(ضمير الغائب) الذي يعدّ من بين الضمائر، التي توحي إلى وجود تطابق بين ثلاثية المؤلف والسارد والشخصية، وذلك راجع أساسا إلى " أنّه يمكن أنْ يكون هناك تطابق بين السّارد والشخصية الرئيسية في حالة الحكي ((بضمير الغائب)) ويقام هذا التطابق بطريقة غير مباشرة، لأنه لم يعد مثبتا داخل النص بفضل استعمال ((ضمير المتكلم))، لكن دون أي غموض عن طريق المعادلة المزدوجة: المؤلف = السارد، والمؤلف = الشخصية، الشيء الذي نستنتج منه أنّ السارد = الشخصية، وإن كان السارد يبقى ضمنيا، وهذه الطريقة مشابهة بالحرف للمعنى الأول للفظة السيرة الذاتية: هي سيرة مكتوبة من طرف المعنى، غير أنها مكتوبة في شكل سيرة مبسطة"[1]، وعليه يعتبر الضمير الغائب من بين الضمائر الأساسية، التي توحي في بعض الأحيان، إلى وجود تطابق فعلي

1 – فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ص 25 – 26.

بين ثلاثية المؤلف والسارد والشخصية، بحيث لا يمكن التعامل مع كل منهما على حدا، كون أنّ المؤلف = السارد = الشخصية، وهذا هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة السير ذاتية؛ حين ذاك بإمكان النص، أنْ يأسر القارئ المتلقي بصدق الاعتراف، ويؤجج عواطفه في متابعة الواقع الشخصي المتعلق بالذات.

سنستشهد بنماذج يتسيّدها ضمير المتكلم (أنا) القائم بالسرد، والخالق لنوع من التمازج بين الـ (الأنا) المؤلف/المبدع، والـ (الأنا) السارد، والـ (الأنا) الشخصيّة المركزية.

يعتبر ديوان الشاعرة (منيرة سعدة خلخال) الموسوم بـ (أسماء الحب المستعارة) من النماذج، التي اتّخذت من ضمير المتكلم (أنا) صوتا سرديا ناطقا بهموم الذات، وهي تستذكر ماضيها أيام كانت صبية، تعرض بعض تفاصيل حياتها البسيطة. والمليئة بالسعادة والأمل، وأعاد صياغتها بصورة شعرية، تعكس الأبعاد والصفات الإنسانية فيها، كما في قصيدتها "طفولة وحلم"، تقول فيها:

أخاف المطر
وجدران بيتنا مبعثرة
ولا سقف لنا إلا الآه ..
والشتاء واقف
يرقب تأهب الطبيعة للبكاء ..
أنا سعيدة ..
سوف يمحو السيل آثار الفرقة
وتعزف الريح لحن الفرحة
ويعلو الشذى سطوح انتشاءنا"[1].

1 – ميرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر نفسه، ص 29.

يستحضر هذا المقطع طفولة (الأنا)، ويستعيد الصورة الأولى منها، يموقع (الأنا) في الوجود، ويحدد فضاؤه الأول البيت، حيث تصفو فيه الذات الشاعرة، ما كان يعتريها في ليالي صباها من مشاعر خوف عند حلول الشتاء وهطول المطر، ثم تسترسل في عرض الهواجس، التي تستبد بها متمثلة في السعادة ومحو آثار الفرقة، وانتشار لحن الفرحة.

قد حفل هذا المقطع على قصره بمعجم لغوي، يبيّن أنّ همَّ الذات الشاعرة، لا تقتصر في الحقيقة على استعادة الطفولة، لمجرد تعريف المتلقي/ القارئ بهذه المرحلة في حياتها وإخبارها، بما يخص انتماء الذات الشاعرة إلى البيت الذي يأويها، بل إنّ متابعة الطفولة سرعان ما تنأى عن الهَم التسجيلي الإخباري عن الماضي، لتغدو بحثا عن جوهر الوجود الإنساني أصلا كائنا صغيرا يُلقى به في البيت، فينبري يبحث عن موقعه، والخوف يتنازعه من الطبيعة.

وعلى هذا النّحو تتعالق في استحضار الطفولة الحدود بين الحديث عن الطفولة والإيحاء بالبيئة، التي نشأت فيها الشاعرة.

ولا شك في أنّ عالم الطفولة مما يجذب اهتمام الذات الشاعرة، ويستقطب عواطفها " لما يمثل الطفل والطفولة من معاني الدهشة، والبراءة والطهر والألفة، فالطفولة تجسد حلم الفنان في العودة إلى زمن الامتلاء والغضارة، والحرية واللامحدود"[1].

وفي نموذج آخر تجسّد الشاعرة(حورية آيت آيزم) حبّها الأول وهي طفلة، ويجد القارئ / المتلقي في قصيدة "حين تغازلني" استحضارا لبعض تفاصيل العلاقة، التي ربطتها بعشيقها تقول:

1 – ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،2005، ص: 173.

حين تغازلني أكون سيدة النساء...
يتغير لون عيني وتحمر وجنتي....
وازداد بكلماتك حسن وبهاء ....
حينها أرتشف من أكواب النبيذ حتى أثمل
وأنسى من أنا....
حتى يلغى الزمان ويخصب يدي بالحناء...
أغازل أثوابي وكل الحلي...
وبعض العطور المميزة...
حين أكون في صحبتك يلغى الزمان...
وأرغب بالبقاء...
حينها انطق حروف اسمك...
كطفلة تتعلمن حروف الهجاء...
أو كصبية تغازل ضفيرتها صباح مساء...
أي أمر ألم بي أهو العشق أم جنون الصبى...
يا ويح نفسي إنْ علمت قبيلتي سأرمي خارج
الديار وأعاقب كمرتد...
سأُلعن وسقيتلني خلاني وأبي
ولن يقام لي مأتم...
ولا يكون لي أهلي في عزاء"[1]

1 – حورية آيت آيزم، الذاكرة والروح، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2018، ص 49.

تبوح الذات الشاعرة بأسرارها العاطفية حتى أصبحت قصيدتها تتصف بخاصية التغني بالحبيب، فتنغمس في ذاتيتها منتجة في ذلك علاقة وجدانية مع الآخر/الحبيب، عبر مجموعة من الدوال (تغازلني، تحمر وجنتي، العشق، جنون الصبى، صحبتك)، التي تترجم لنا أحاسيس ملؤها الحب والعشق للآخر، جاءت لغتها متحّررة من خلال تحّرر اللّسان من كلّ القيود والطابوهات، وما يلفت النظر في صورة الحبيب داخل القصيدة، أنّه ظل مكتنفا بالغموض وعدم التحديد، لقد جاء غفلا من التسمية والتموقع الاجتماعي أو العائلي، وهنا تمتزج صرخة الذات الشاعرة بالخوف والوجع، جراء اختراقها لدائرة المحظور بالبوح بالحب إزاء الآخر، والإعلان عن عواطفها المكبوتة، حيث ظل البوح بالحب في عرف الثقافة الاجتماعية، وارتهانات الواقع شعورا مرفوضا في الأنثى، وهذا ما جعل الذات الشاعرة تنتقي عبارات تدل على الخوف من العقوبة من قبيل:(يا ويح نفسي إنْ علمت قبيلتي سأرمي خارج الديار وأعاقب كمرتد... /سأُلعن وسقيتلني خلاني وأبي/ ولن يقام لي مأتم.../ ولا يكون لي أهلي في عزاء..)، وهي بهذا تحاول" إحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمُهَّمش والمؤّنث والمهّمل، وتؤسس لخطاب إبداعي جديد، يتطّبع بالطابع الإنساني له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية"[1].

وبذلك تتصاعد ذكرى الآخر/ الحبيب من الإخبار السير ذاتي التمثيلي، إلى تقانة التجريد، مما يجعله بعدا آخرا من أبعاد كيان (الأنا)، تخرج دلالات حضورها في النص خروجا كبيرا عن حدود الآخر/ الحبيب الواقعي الحقيقي، الذي عرفته الشاعرة في صباها ليغدوا حمّال دلالات ومعان كثيرة.

1 – عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي، العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 245.

وفي الديوان نفسه، تخصص الشاعرة قصيدة كاملة في سيرتها، لوصف اغتيال ابنتها، متخذةً من ضمير المتكلم (أنا) أساسا لذلك، إذ تقول في متن هذه القصيدة الموسومة بـ: " يا طفلتي يا ملاكي":

يا طفلتي...
أي ظلم قد بلاك سلبت حقك في الحياة
رحلتي لتتركي ألف سؤال...
وفي القلب بدل الغصة آهات...
ألا تستحي يا زاهق روح طفلتي...
حين نادت ماما بابا...
يا كل وطني...
أي شجاعة اكتسبتها من ذئب الغابة...
يا وحش دون مخالب وأنياب...
كتمت أنفاسها يا ويح قلبي...
بعد أنْ مزّقتها...
نامي بنيتي واسكني...
فسيح الجنات وفي الرياض العبي...
سأناديك نهال انتظري...
سألحق بكي يا فلذة كبدي....
لا تسألي كيف السبيل وما حل هذه المهازل...
تموت فينا الطفولة وتهرب منا الآمال
يا ريحانتي أبكيك وارثيك بقلبي أمّ

تورّم فيها بفقدك القلب قبل المدمع..."[1].

يحيل ضمير المتكلم (أنا) في هذا المقطع الشّعري على شخصية الشاعرة (حورية آيت آيزم) ومن هذا المنطلق جاءت القصيدة معبرة عن الفضاء، عبر سياق سير ذاتي شعري يتجاوز حدود الرثاء بأعرافه التقليدية، وينفتح على رؤيا شعرية، تنفعل فيها الذات الشّاعرة انفعالاً كاملاً مطلقًا، حيث انفرد متن النص باسم (نهال) مفردا خاليا من إسناد، وفي ذلك دلالة على عمق التسمية، وحساسيتها بوصفها بؤرة القصيدة، وشاغلها السير ذاتي المركزي

"نهال" هي ابنة الشاعرة أرادت الاحتفاء بها رثائيا، ونقل شعرية الرثاء من الوضع البكائي في السياق التقليدي، إلى تشكيل رؤيا شعرية جديدة، تحكي قصة الشاعرة السير ذاتية على الما حول الاجتماعي، والديني والفكري والثقافي، لتكشفه وتنقده وتفضحه من قبيل (ألا تستحي يا زاهق روح طفلتي... حين نادت ماما بابا.../ أي شجاعة اكتسبتها من ذئب الغابة.../ ياوحش دون مخالب وأنياب../ لا تسألين كيف السبيل وما حل هذه المهازل .../ تموت فينا الطفولة وتهرب منا الآمال) وذلك عبر محطات، وتفاصيل صغيرة في حياة الشاعرة مع ابنتها " نهال" وسيرتهما الذاتية معا.

كما يتعالى نداء (الأنا) الشاعرة المفتوح باتجاه الفقيدة (نهال)، ويتنوع في تجليات ندائه وصفاته، بغية خلق إحساس ووعي عاطفي وجداني باستمرار حضورها، ونفي غيابها (يا طفلتي.../ يا كل وطني.../ يا ريحانتي أبكيك وارثيك بقلبي أمّ) كما تمثّل صياغة وصفية مشدودة إلى سير ذاتية (الأنا) الشاعرة، تهيئ المناخ الشّعري لعقد محاورة استفهامية تساءل فيها (الأنا) الشاعرة عن مدى ظلم الآخر/ المجرم عدو البراءة، واسهامه في حدوث الكارثة (ألا تستحي يا زاهق روح طفلتي...؟/ أي شجاعة اكتسبتها من ذئب الغابة...؟ كتمت أنفاسها يا ويح قلبي...).

1 – حورية آيت آيزم، الذاكرة والروح، المصدر السابق، ص ص 52 – 53.

ومن هنا يتضح لنا أنّ هذه القصيدة، تنهض على الميثاق السير ذاتي لتحقق التطابق الفعلي بين ثلاثية العناصر السردية (الأنا) المؤلف/الشاعر، والـ (الأنا) السارد، والـ (الأنا) الشخصيّة المركزية.

إنّ مركزية شخصية الراوي، أمدّت النص الشّعري النّسوي بثراء وتنوّع معرفي، إذ تميل الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة إلى لغة الإفضاء، والبوح، وتكثيف المعنى واختزاله بشكل واضح، ممّا أوجد متّسعاً في السرد، ومتعة في التلقي، كما في قول الشّاعرة (خالديّة جاب الله) معبّرةً عن غربة الذات، وتشظيها في الحياة، من خلال قصيدة: "الوهمُ...قاتلي المأجُور"، تقول:

من أين يأتي الوهم كل عشية؟
متواطئا مع شهوة منسيةٍ
في عتمة الأضواء،
في شلال حُمّى
هيّجتْ فيروز عينيه الأماني الراعفات

***

ما زالتُ يا بعض المنى
أقتاتُ من شجن الهديل على عريش حديثنا
أتعقبُ الأنثى التي وهبت
لجمر شفاهك الحلم الندي
وسافرتُ في الأمنيات
ما زالتُ من فرط الطفولة في دمي
أرتابُ من عرق سيورق فجاءت تحت الضلوع

من ليلة تتوسد الأحزان فيها طهر خيباتي
وتعوي وحدتي بين الدموع
قد هدّني الترحال
لا وجه يباركُني
ويفتح ظلَّ ذاكرتي
إلى أقصى ربيع اللغات
من أين يأتي الوهمُ كل عشيّة؟
متحرشا بحكايات خجلى
تكحّل جفنها شبه امرأة
يقتص من فرح ترعرعي
ها هنا .. وسط القلوب المطفأة
كبرت عرائشه بفوضى المفردات
للوهم عين لا تنام
وخناجر تغتال نبضي،
ترتوي من علة الوجه الذي
شاخت طيوره في مساحات الظلام
للوهم عين لا تنام"[1].

فالأنا الشاعرة تتجنب المباشرة والوصف، بقدر خضوعها وراء مرجعيات الحكاية السردية، إذ حقق ضمير المتكلم(أنا) تتابعاً واضحاً للأفعال، التي تقود إلى إنتاج الحدث وبيان صراع الذات مع (الوهمِ)، بوصفه حالة نفسية تعتري الإنسان، وتفقده وجوده

1 – خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، المصدر السابق، ص ص 30– 31 .

(ما زالتُ/ أقتاتُ من شجن الهديل/ أتعقبُ الأنثى/ سافرتُ في الأمنيات/ أرتابُ من عرق سيورقُ...)، فضلاً عن دوره - ضمير المتكلم(أنا)- في تنظيم الخطاب الداخلي للنص، ممّا يكشف عن تحرر القصيدة النّسوية المعاصرة من الانسياق وراء غرض شعري معين، بل أصبحت سؤالاً، وجدلاً، ووسيلة للتأمل، والبوح المباشر، وذلك بفضل تداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى كالسيرة الذاتية.

فمن خلال النماذج التي قاربناها يتضح أنّ فن الشعر يوجه فن السير الذاتية إلى أنْ يكون منطق السرد فيه قائما على التقطيع، بدل الاسترسال الخطي، والانتقائية بدل الجمع والتقصي لكل جزئيات الماضي، فضلا عن التلميح بدل التصريح، فذلك هو منطق القصيدة السير ذاتية المحكوم بهويتها الشّعرية.

وفي هذا الشأن يبرر الباحث العراقي (حاتم الصكر) النزعة الانتقائية الغالبة على القصيدة السير ذاتية بقوله: " ليست نقصا ولا خللا سرديًا، ولا محدودية في العلم كونه يعلم بقدر ما يعرض من أحداث، بالتزامن، ولكن لأن إطار السيرة الشّعرية، هو الذي ينقل عالم الشاعر إلى هذا السديم من الأشياء غير المتجانسة، وذلك جزء من خطاب السيرة الشّعري فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقتبس منها لتضيء مناطق الشّعر وتسرق فضاءها لتصنع فضاء القصيدة الممتلئ بالْتماعات الصور والمعادلات الرّمزية، غير المباشرة للحالات المتمثلة "[1].

تتجسد كذلك في الشّعر النسوي الجزائر المعاصر ظاهرة الحديث عن الذات في القصيدة السير ذاتية مجاورة الجماعة التي تنتمي إليها، ويمثّل الخطاب التاريخي الموطِن النصي الرئيسي للتلاؤُم بين الذات والآخرين، والتداخل بين (الأنا) و(النحن)، فبروز ضمير

1 – حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المرجع السابق، ص 167.

(الأنا) المتكلم بشكل ظاهر وبارز، يعكس الضمير (النحن) الجمعي، الذي تتحدث بصوته وضميره.

إنّ حضور الخطاب التاريخي في النّص الشّعري النّسوي، يفضح حضور الذات الشاعرة الواقعية الحقيقية، ويشدّ النّص إلى رسن المرجع إذ يُرْشد القارئ/ المتلقي إلى رؤية الذات الشاعرة للعالم، وتعرض عليه مواقفها من القضايا والأحداث التاريخية، التي هزّت عصرها، من بينها حقيقة التاريخ، وقضية الإرهاب والقتل في الجزائر، والفساد وغيرها، وهي أمور سياسية واقتصادية، وتاريخية مضمرة وحساسة، يمكن أنْ تُعرّض الذات الشاعرة المبدعة للنفي أو الموت.

ويتجلى هذا في تجربة الشاعرة (زينب الأعوج) حيث تتصدى للحديث عن حالها وتشكو أوجاعها، وما هي إلا أوجاع المجتمع الجزائري وآلامه وآماله، معلنة عن موقفها من مراحل تاريخية حاسمة في تاريخ الجزائر، وذلك بانتقالها من ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير المتكلم الجمعي (نحن)، فتداخل ضمير (الأنا) مع ضمير (نحن).

وقد كانت مرحلة العشرية السوداء أبرز الأحداث التاريخية، التي عادت إليها الذات الشاعرة متأملة أسبابها عارضة نتائجها، مستنهضة همم الجماعة للنهوض من جديد:

يا جدتي العتيقة

!

متى

نعلن ولاءنا للفرح

متى

يتربع النور عرشه

قبل أن تصدا فيه العيون

متى

يسرج لنا أجنحة الفراشات

ولا يستريح في اليوم السابع

متى

نعلن اننا اخترناه وليا لنعمتنا " [1].

يهيمن ضمير المتكلم (الأنا) في إنجاز المحكي الشّعري، بالإضافة إلى عائدية الأفعال إلى (الأنا)، وكأن الّشاعرة تحكي سيرتها الذاتية، والتي تعكس في الحقيقة السيرة الجماعية، وذلك من خلال التناوب بين ضميري المتكلم (أنا) و(نحن) كما في قولها:

يا جدتي العتيقة

!

أي لحن

سيوقظ فينا شهوة الحياة

ويهز غفوة الأوتار الخفية

أي النسائم ستأخذنا لحلم جديد

صدانا بعيد وملتبس

وكم هي شاسعة ظلال الليل

قاماتنا جسور معلقة

على صدى الأجراس

هنا يجرفني

طوفانا من لهيب

1 – زينب الأعوج، عطب الروح، المصدر السابق، ص 16.

هل أحسستم يوما

بالضحك

الأسود

يكفن

شغاف القلب

فجاة "[1].

فضمير المتكلم (أنا) ما هو إلا انعكاس (لأنا) الجمعي، حيث " يتبادل (أنا) الشاعر المتكلم، و(أنا) جماعية أو (نحن) أوسع دلالة وأشمل لكونها ذاتا جماعية... ويحصل منتوج جمالي فذ، يقوم على تقبل الحقيقة بتقاسم المعرفة مع الشاعر؛ واعتبار هذه التجربة تعود على الآخرين، لا إلى صاحبها وحده "[2].

وعلى الرّغم من اسوداد الأفق وفداحة الكارثة التي يمر بها الوطن، وتشظي الذات الشاعرة وعطبها، فإنّ (زينب الأعوج) تحاول إصلاح هذا العطب وجمع شتاتها، وتشكيله من جديد، بجمع شتاتها والانطلاق بقوة، وهذا يتجلى في عدة مقاطع، ومنه هذا المقطع:

يا جدتي العتيقة

!

كيف لنا أن نستمر

ونحفر الطريق بأعيننا

كيف لنا أن نطوي الأرض طيا

كآخر الأولياء والصالحين "[3].

1 – زينب الأعوج، عطب الروح، المصدر السابق، ص ص 50 – 51.

2 – حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المصدر السابق، ص 156.

3 – زينب الأعوج، عطب الروح، المصدر السابق، ص 61.

****

يا جدتي العتيقة

!

تمهلي فسحة من العمر

أحاول أن أعدّل قليلا من قاماتي

أحاور أقدامي

أهادنها

لتنسل من سر التربية

أحملها

أحضنها

أعجنها من جديد

لاصوغني من وهج الطين "[1].

ومن مثيل الأفعال التي تؤكد الرغبة والإصرار: (تمهلي فسحة من العمر/ أحاول أنْ أعدل، أحاور/ أهادنها/ أحملها/ أحضنها/ أعجنها من جديد، لأصوغني من وهج الطين) وهي كلها أفعال تدل على رغبة الذات الشاعرة في التغيير، والخلق من جديد لإثبات الوجود.

ويمكننا أن نلحظ " تشظي الذات الساردة أشلاء، في حاجة إلى تشكل آخر، يعيد إليها لحمتها وتوحدها مع ذاتها، لتكون ذاتاً مستقلة متحررة قوية "[2]، وتبقى الذات المتشظية تبحث عمن يساعدها في إصلاح هذا العطب، فلم تكتف برغبة في إعادة التشكل بل نلتمس حاجتها، إلى يد العون من الآخر/ الجماعة، تقول (زينب الأعوج):

1 – زينب الأعوج، عطب الروح، المصدر السابق، ص 68.

2 – الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص75.

أنا هنا

مسمرة في عين الحياة

من يسند نواحي

ويرجع للدوح غضبي

من يجمع فتات عطبي

وخجل الجرح " [1].

فالذات الشاعرة لم تكتف بذكر سيرتها فقط، وإنما أدمجتها في الجماعة؛ لتتجاوز الذات وتقع في صُلب المحن (الوطن).

إنّ تعامل القصيدة السير ذاتية مع التاريخ، يقدّم للمتلقي وجها آخر من وجوه كتابة سيرة الذات، لذلك يعدّ - التاريخ - مفتاحا مهما من مفاتيح قراءة القصيدة السير ذاتية، وتبيّن ما تقوم عليه من حوارية أجناسية، وما تطرحه من رؤية ذاتية للأحداث، التي هزت الجماعة وبذلك، يتبين أنّ للخطاب التاريخي دورا أساسيا في إنشاء البعد السير ذاتي في النص الشعري.

2. الميثاق السير ذاتي وحضور الذات:

يعتبر الميثاق السيري من بين أهم العناصر المهمة والفعالة في القصيدة السير ذاتية وذلك راجع لكونه "حدا فاصلا بين الأجناس الأدبية، إذ يحدد هوية النص إذا ما كان سير ذاتية، من خلال ما ورد في النص ذاته، دون الاستعانة بعوامل خارجية لإثبات ذلك فوجوده يحقق التطابق بين المؤلف، والسارد، والشخصية الرئيسية، مما يضعُ النص ضمن جنس السير ذاتية، وتتمثل أهميته في كونه اتفاقا، يعقده المؤلف مع القارئ.

1 – زينب الأعوج، عطب الروح، المصدر السابق، ص 56.

وبموجب هذا الاتفاق يوجه القارئ ويحدد طبيعة قراءته"[1]، ذلك أنّ توفر الميثاق في القصيدة يغنينا التفتيش عن بقية العناصر الأخرى، التي تقوم عليها القصيدة السير ذاتية، كون أنّ الذات الشاعرة تصح من خلال هذا الميثاق، الذي تعقده مع القارئ، أنّ قصيدتها هذه تندرج ضمن عالم القصيدة السير ذاتية، مما يفرض على القارئ بطبيعة الحال التعامل معها بهذه الخصوصية، كون أنّ هذه الأحداث التي تحتويها تعد في واقع الأمر انعكاسا صريحا لحياة الشاعر نفسه، ذلك أنّ الميثاق " يقود القارئ للوصول إلى حقائق، تتعلق بتاريخ شخصية واقعية يسرد لها، أما غياب هذا الاتفاق فيجعل القارئ، يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب، ويُوقِع القارئ في مأزق التجنيس وضبط هوية النص، ويجعله يبحث عمّ مدى واقعية النص، وارتباطه بحياة كاتبه، أو ارتباطه بالخيال، وقد يكون هذا الغياب أمرا قصده الكاتب ليوحي بالانفصال بينه وبين نصه، لما للسيرة الذاتية من دور في كشف أسرار حياة صاحبها وتعريته، مما يعرضّه لمواجهة مجتمع يرفض الانفلات من عقد العرف الاجتماعي، وتجاوز التابوهات، التي تربى عليها ومثل هذه المحاولات، محاولة التخفي وراء عقد غائب تسهم في انفراط عقد ميثاق السيرة الذاتية وتحقق عدم التطابق بين المؤلف، والسارد والشخصية "[2] فالميثاق عنصر فعّال في السيرة الذاتية، وذلك التطابق الذي يحدث ويجعل الوقائع الموجودة في النص حقيقية، أمّا غيابه فقد يؤدي إلى وجود نوع من الخيال في النص، وهذا يؤدي بالقارئ إلى عدم فهمه للنص جيدا.

لذلك تتحدد مقولة الميثاق السير ذاتي في النص الأدبي" بالتصريح والاعتراف المباشر بمصداقية الواقع المروية، والتي تستهدف القارئ، وهذه الميزة تتصل بنصوص السيرة الذاتية دون غيرها، فالقارئ تغريه الحقيقة في النص، حيث يعمل جاهدا للبحث عنها مدعوما

1 – سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2010، ص 58.

2 – سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص 58.

بميثاق يربطه بالنص، ويحدد مسار تأويلاته المحكومة بالصدق والمرجعية الواقعية"[1] فالقارئ هنا يميل إلى كل مـا هو حقيقي، واقعي بعيد عن الخيال، هذا هو الشّرط الأهم في الكتابة الإبداعية.

يقسم الدارسون والباحثون الميثاق السير ذاتي إلى حالتين أساسيين وهما:

أ. حالة الميثاق: ويقصدُ به "ميثاق العنوان، أو ميثاق التمهيد: حيث يلاحظ القارئ تطابق المؤلف- السارد- الشخصية، مع أنّه لم يكن موضوع أي إعلان رسمي"[2]، أو يظهر هذا النوع من الميثاق من خلال إعلان الشاعر بصريح العبارة، أنّ قصيدته تندرج ضمن عالم القصيدة السير ذاتية، وذلك بعد أنْ " لجأ كتاب السيرة الذاتية، غالبا، إلى تدوين مصطلح سيرة ذاتية على الغلاف"[3]، من أجل رفع الغموض واللبس عن القارئ/ المتلقي، وتجنب إدخاله في الحيرة والمتاهة، التي يصعب عليه الخروج منها.

ب. حالة ميثاق السيرة الذاتية: "وهي الحالة الأكثر توترا؛ لأن الميثاق في كثير من الأحيان، لكي لا يرد في بداية الكتاب بشكل رسمي، يرد مع ذلك مبعثرا ومكررا على امتداد النص"[4]، وهو النوع الذي يتمظهر من خلال القصائد، التي لا يصرّح فيها المؤلف بأنّ قصيدته تندرج ضمن القصيدة السير ذاتية في العنوان أو التمهيد، وإنّما يترك ذلك إلى متن القصيدة، أيْن يُعلن عن ذلك من خلال بعض صفحات متن القصيدة، أنّ هذه القصيدة تعتبر انعكاسا لحياته، أيْ أنها تندرج ضمن القصيدة السير ذاتية.

1 – ساميا بابا، مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيدة للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2011، ص125.

2 – فليب لجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص 44.

3 – سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص 60.

4 – فليب لجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، المرجع السابق، ص 45.

وفي هذه الحالة " يعلن المؤلف ضمنيا نفسه مطابقا للسارد، ومن ثم مطابقا للشخصيّة في ميثاق أولي، كأن يتمّ ذلك من خلال العناوين أو في مقدمات الكتب أو في تصريحات المؤلفين" [1].

وقد أفرز الكشف الاستقرائي للنماذج الشعرية المختارة، عن نوعين من الميثاق السير ذاتي:

1.2. الميثاق السير ذاتي العنواني:

من بين الشاعرات الجزائريات المعاصرات، اللواتي وظّفن سيرهن الذاتية في كتاباتهن (عائشة جلاب) في ديوانها الموسوم بـ (شذرات من ذاتي)، لكننا لا نجد في العنوان الأساسي للديوان ميثاقا صريحا وعهدا، تعلن فيه الذات الشاعرة عن نيتها في ترجمة حياتها وحياة عائلتها، لكن نجد إشارات تشبه الميثاق، تظهر في موضعين وهما: العنوان والإهداء، وهما من العناصر الشكلية التي تكون خارج النص، وتسمى "العناصر الموجهة للنص، وتشتمل العناوين الأساسية والفرعية والداخلية، واسم المؤلف والغلاف ودار النشر، والإهداء وفاتحة الكتاب والمقدمة..."[2].

يشكّل العنوان عنصرا أساسيا في النص لتعدد وظائفه، فهو بؤرة تشويقية للقارئ ومفتاح يساعده للولوج إلى عالم النص، " فالمؤلَّف (بفتح اللام) أيا كان، لا يمكن أنْ يقدم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه؛ لأنّ قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه"[3]. أيْ أنّ هناك علاقة بين العنوان والنص فـ " العنوان بنية رحيمية تولّد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإنّ العنوان هو الولد الفعلي لتشابكات النص

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، وص 48.

2 – خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى، وشارع الاميرات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص 8.

3 – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، بيروت، ط1، 2000، ص 22.

وأبعاده الفكرية والأيديولوجية "[1]، وهكذا تكون عناوين النصوص، حيث لا يمكن حصر العنوان في مجال ضيق، يقتصر على غلاف الكتاب، بل يتجاوزه " وذلك كلّما كان المبدع على وعي تام بضرورة الابتعاد عن اللغة البراغماتية وصولا إلى لغة شعرية، تبرز بجلاء مكون السير ذاتي على مستوى العنوان، الذي يكون طاغيا على باقي العناصر الموازية للنّص: اسم المؤلف، أو اسم دار النشر، وتاريخ النشر، وكل الهوامش الأخرى، غير أهميته بالمقارنة مع هذه العناصر تبدو جلية "[2].

وإذا ما عدنا إلى عنوان الديوان (شذرات من ذاتي)، فإننا نجده يشكل دلالات ومعاني شعرية، لا يمكنها أنْ تتحقق إلا من خلال ذات عارفة بلغة الشّعر؛ حيث يتجه مسار الديوان نحو الذات جاعلا من العنوان صورة تعادلية لذلك، فالعنوان الجامع لكلمتين: (شذرات)، (ذاتي)، يشير إلى الذات الساردة، الحاضرة على مستوى النص، عندما تحمل على عاتقها ناصية السرد، فتروي قصتها للقارئ/ للمتلقي.

يعكس عنوان الديوان بصدق رأي الشاعرة (عائشة جلاب) تجاه ذاتها وتجاه الآخر حيث ينطوي على قضية الاعتراف، كما أنّ كلمة (شذرات) قويّة الدلالة إذ لا يجد القارئ من حيلة أمام هذا العنوان إلا أنْ يتكئ على النص لتفسيره، يقول (عبد الحق بلعابد): " العنوان معقد أحيانا أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده قدرتنا على تحليله وتأويله"[3].

لقد ورد معنى كلمة (شذرات) في القاموس المحيط: الشَّذْرُ: قِطَعٌ من الذهب تُلْقَطُ من معْدِنه بلا إذابةٍ أو خَرزٌ، يفصّلُ بها النّظْمُ"[4]، والشذرة هي" اقتناص التفاصيل العلنية وكتابتها

1 – جميل حمداوي السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر مجلد25، العدد 3، 1997، ص 106.

2 – عبد المجيد السنونسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، دار المدارس، الدار البيضاء ط1، 2002، ص 108.

3 –عبد الحق، بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص56.

4 – مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط،، دار الحديث القاهرة: القاهرة، ط 8، 2008، ص 848.

بحبر سري، هي التماعة السّهو، أو صوت ما بعد منتصف ليل الروح...اختراق السبيل نحو الجغرافيا السرية للذات، دون الوقوف أمام العتبة، وانتظار حُسن الضيافة "[1] .

لقد اختارت الشاعرة هذا العنوان لديوانها، لتدل به على مطلبها الداخلي، ورغبتها في البوح عن ذاتها، كما أحسنت صياغة عناوين قصائد الديوان (العناوين الداخلية)، فقد كانت صياغة واعية، تعبر بدقّة عن المعنى المنشود في المتن، ولها علاقة قوية بالعنوان الأساسي إذ تتراءى لنا بعض عناوين القصائد، التي تسير في هذا الفلك منها : (أول البوح، إلى أبيكن معي، قومي، أنا حرة، آخر أوراق الهزيمة، إلى ولدي...) فهذه العناوين تعمل على تكثيف نُصوصها، وتفسيرها ووضعها في مأزق التأويل، فجاء الديوان بما يحمل عنوانه الأساسي والعناوين الداخلية من أبعاد، ودلالات سيميائية عبارة عن بوح ذاتي.

لقد تحقق الميثاق السير ذاتي في هذا الديوان من خلال عتبته النصيّة (العنوان الأساسي) ودور هذا العنوان، هو تحديد انتماء النص الأجناسي، وقد كان ذلك بصفة صريحة لا لبس فيها، ويوجّه القارئ/ المتلقي إلى التعامل مع النص، الذي بين يديه على أنّه سيرة شعرية فما عليها إلاّ أنْ تأخذ بعين الاعتبار، ما يميّز هذه النصوص الشّعرية من تمازج بين التخييلي والتسجيلي، وكأن الشاعرة (عائشة جلاب)، تجيز للقارئ من وراء كل ذلك المماهاة بين المتكلم في النص، والمثبت اسمه في غلاف الديوان، وتعده تبعا لذلك بالإفصاح، عن كِسر سيرية من حياتها، ووجودها الخاص.

وفي هذا السياق نفسه سارت بعض القصائد أيضا، فقد حملت عناوين توحي هي أيضا بالبعد السير ذاتي من ذلك قصيدة: (إلى ولدي رامي)، وقصيدة (إلى أبي)، لقد تعالقت وتماهت مع متن النصوص، مشكّلة محور مشتركا عماده الذات ومركزية الأنا.

1 – عبد العزيز كوكاس، اللعب في مملكة السلطان في امتداح النص، منشورات البهلول2، الرباط، ط1، 2013، ص 9.

يحمل عنوان قصيدة (إلى ولدي رامي) دلالة انتمائية بحكم أنّ (رامي) اسم لأحد أبناء الشاعرة (عائشة جلاب) هذا ما جاء في تصريحها الوارد في مقدمة القصيدة، حينما قالت: " إلى رامي... إلى فانوس أيامي إلى ولدي...إلى كبدي...إلى سندي إلى من لست أنساه، إلى أن أسكن لحدي"[1]، تشكّل القصيدة مفصلا مركزيا من مفاصل قصيدة الذات الشاعرة السير ذاتية، على الرّغم من مناسبتها الرثائية، إذ كتبتها إثر وفاة ولدها (رامي)، تقول:

" أأرثيك ...أي يراع جريء
ينقب في تربة الرّوح عل كلاما يجيء
فأدعو الدفاتر ...أدعو المحابر... أشكو إلى الضاد ذلي
أبوح إلى الصمت صمتي فلا من يجير ذهولي إلا بكاء بريء
وكل الكلام أراه هراء وكل الكلام رديء
ومهما ذكرت صفاتك لحسن صفاتك
أراني إليك أسيء
أحدّث هذا التراب الذي كنت تمشي عليه
وقد كنت كالظبي تأكل لحم المسافات
تركض فوق ثرى الأمنيات
فأنّ وضعت خطاك تدبّ الحياة
وها أنا ذي الآن وحدي أمر عليه
وكنت توزع فيه الحكايات والضحكات
ولم يبقى إلا صداها يفتت جدران حُلمي الجميل" [2].

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص93.

2 – المصدر نفسه، ص ص 93 – 94.

يتأسس الميثاق النصي للنظر إلى القصيدة بوصفها قصيدة سير ذاتية، منذ عتبة العنوان (إلى ولدي رامي) بوصفها مهيمنة شخصانية ودلالية، فـ (رامي) ولَد الشاعرة الراحل الذي شاءت الاحتفاء به رثائيا، ونقل شعرية الرثاء من الوضع الحزين البكائي، إلى رؤيا شعرية مشهدية، تحكي قصة الذات الشاعرة السير ذاتية، وتمتدّ على الما حول الاجتماعي الأسري لتظهره وتعريه، عبْر تكبير صورة التفاصيل الصغيرة في حياة الشاعرة مع ولدها وسيرتهما معا:

" فأين نعيم الجلوس معك
وأنت تحدثني عن أمانيك... عما تحب وتكره
وعن أمسيات الرياضة
مع أصدقائك
وأفرح أفرح إذ أسمعك
وأشكر ربي سبحانه كيف أبدعك" [1].

تفيد من تلك الإشارات (أبوح إلى الصمت/ أحدّث هذا التراب/ كنت توزع فيه الحكايات والضحكات) لتفتح الذات الشاعرة صورا شعرية سير ذاتية على مشهد جمالي حركي، يرسم دراما المشهد، ويعمق دلالته (نعيم الجلوس معك/ تحدثني عن أمانيك...عما تحب وتكره، عن أمسيات مع أصدقائك الرياضة/ أفرح إذ أسمعك/ أشكر ربي).

تنعطف مناجاة الذات الشاعرة على الحاضر في الرؤية والرؤيا، لتستنجد به إذ هو المعادل الموضوع للحياة:

أياتي الربيع ولست بقربي
وياتي الشتاء ولست بقربي

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق ص 94.

لمن كنزة الصوف أنسج هذا الشتاء

وكل حياتي صارت صقيعا

يفتت اوصال عمر قد اضحى هباء

فما قيمة العمر بعدك يا روح عمري

ويا قرة العين... يالذة العمر...

يا حبة القلب... يا وهج لبي" [1].

يتعالى نداء الذات الشاعرة المفتوح باتجاه (رامي)، ويتنوع في تجليات ندائه بغية خلْق إحساس ووعي وجداني وعاطفي، باستمرار حضوره ونفي غيابه (يا روح عمري/ يا قرة العين.../ يا لذة العمر.../ يا حبة القلب... يا وهج لبي)، هذه الأفضية الندائية، تمثل صيغا وصفية مشدودة إلى سيرة ذاتية الأنا الشاعرة.

تؤدي آلية الاستفهام دورا بالغَ الأهمية في سؤال الزمن، واستحضار الذّاكرة واستنطاقها لاسترجاع مشاهدها، وابقائها في السيولة الزمنية للراهن على المستوى التخييلي:

فهل سوف يأتي الربيع بعمري وأنت الربيع

وأي ضياء ينير حياتي... وقد كنت فيها الضياء والشموع

وكيف سينهض قلبي... وقد كنت تسكن بين الضلوع

فكيف سأحيا وكيف سأنساه يا رب "[2].

يبدو أنّ رثاء الأبناء ينطوي على رثاء الذات، بل تحسّر على انقضاء زمن الماضي وإحساس بأنّ ذهاب الأبناء، وانقضاء سنوات العمر نذير بشيخوخة الأنا/ الذات، ووهنه وقرب ساعة الرحيل.

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص ص 94– 95.

2 – المصدر نفسه، ص ص 97 – 98.

يمكن القول: إنّ عنوان القصيدة يعلن عن تناغمه التام مع المتن النصي، ويثْبت على وجود صلة بين حياة المؤلف/ الشاعرة، وما ورد في متن النص.

وقد خصّت الشاعرة (عائشة جلاب) في مجموعتها، قصيدة (إلى أبي) لرثاء أبيها ويتمظهر الخطاب السير ذاتي في هذه القصيدة الرثائية، في مراوحة الذات الشاعرة في استذكار الزمن الماضي البعيد، ماضي التلاقي والراحل (الأب) يملأ البيت العائلي حركة وبهجة وأنسا من جهة، وفي صف زمن الحاضر، حاضر الافتراق والوداع، والراحل تملأ روحه البيت الموحش، وبين هذين الزمنين، يقوم جسر متصل يمثله الأنا يتحرك في البيت العائلي سعيا على الصمود في وجه العدم، وتسخير الذكريات، لتتحول إلى حضور محسوس وحقيقي للراحل (والدها):

قد كان مثل الظل لي
في التخت في الكتب العتيقة
في الراود فوق شالي
كنا عشيقين على شفة الخيال
ونقيم أعراسا وحلوى حين يكتمل الهلال
فعلى يديه كبرت أجمح كالغزال
أجري وأجري حتى أستبق الخيال" [1].

* * *

فبك ومعدك يا أبي كنا نغمس خبزنا بأبوة
كانت إداما سائغا لحياتنا "[2].

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 11.

2 – المصدر نفسه، ص 13.

وفي وصف الذات الشاعرة لزمن الحاضر - حاضر الافتراق-، ووالدها الراحل تملأ روحه البيت الموحش، تقول:

صعب رثاؤك يا أبي
قد مرت السنوات والدمع المكابر يسكن
الأشواق ... والأوراق... والأحداق
كم ذا توسلت القصيدة أن تجيء
فوضعت بعض الشمع والورد الجميل
وأمامها كوكب من الشاي الثقيل
الكل يأتي والقصيدة لا تجيء
تتعذر...من دون إعطاء الدليل
فألملم أشيائي الصغرى، وأطفئ نور فانوسي الضئيل
ثم أخلد للعويل
** ** **
فاليتم بعثرني كأوراق الخريف
وأنا أقلب فوق الجمر الشعر، اشوى كالرغيف
والعمر أزهار يفتتها الحنين بروضة القلب الشغوف "[1].

تستحضر الذات الشّاعرة صورة الأب، وتعبر عن مناخها العائلي، الذي فقدت فيه الجوّ الأليف الحَميمي مع والدها، الذي رحل في يوم عيد ميلادها المصادف لعيد الأضحى اجتمعت عليها هذه الأعياد، لتصنع جرحا كبيرا في نفسيتها اسمه اليتم، حينها تتعمَد الذات الشاعرة الغوص في دُجى اللّيل، وتطفئ فانوسها الضئيل.

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 12.

تنتقلُ بنا الشاعرة عن طريق الخطاب الشعري السّير ذاتي إلى جو آخر، تحكي فيه عن حياتها الحزينة والمعذبة، بعد رحيل أبيها، بوصفه سَندا متينا لها، تقول:

إنا هرمنا بعد موتك يا أبي
شاخت بنا الأيام والأحلام والعمر المضيء
فالبيت بعدك قد تصدع وانحنى
أبوابه... جدرانه قد صار يعصرها الحنين إلى يديك
قد صار اطلالا تنوح بين أنياب السنين
وتركتنا ... لا ظهر يسند ضعفنا
لا قلب يحمي خوفنا
والريح توشك أن تُطير سقفنا "[1].

هذا الفضاء الأبوي الغائر في أعماق سّيرة الشاعرة الذاتية، وهي تستعيد جوهر اللحظة تبحث عن أناها في الماضي عن لحظة حميمية، تحاول أن تُعيد مفاهيم البراءة والحنين عن طريق والدها، الذي يمثلُ لها لحظة الاشتياق إلى الماضي، فتتحدى غيابهُ الأبدي الذي يحاول أن يتغلب على ذاكرتها، وتبحث عن لحظة بريئة وآمنة في حضن والدها، تحوّل لحظة الاستذكار السّير ذاتي إلى الماضي نحو أعلى درجاته، إلى حالة كبيرة من الضّياع والتيه والاستلاب، فنلاحظ ارتباط جد وثيق بين الذات الواصفة السّاردة، والضمير الجمعي (النحن)/ الأسرة/العائلة، فأندمج ضمير (الأنا) مع ضمير (نحن):

عشرون عاما كنت تقطع من حياتك،، من كهولتك الكسيرة
من لقمة العيش المريرة
حتى توّمن منزلا ليضمنا من انقلابات الزمن

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 15.

لكنك أثثته بالحزن بالويلات باليتم المخيف

وذهبت أنت لتسكن

قبرا باردا

لكننا كنا نريدك أنت،، فانت لنا السكن"[1].

هذا ما تحيل إليه العناوين الداخلية، إذ جاءت متوافقة ومنسجمة مع المتن النصي، لذا عدت ميثاقا سير ذاتيا، يحيل إلى أنّ هذه النصوص تنتمي إلى القصيدة السير ذاتية.

وإذا تأملنا **(الإهداء)** الذي دونته الشاعرة على ديوانها، فإننا نلحظ انتقالا من (الأنا) نحو (الآخر) " فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين (الأنا) و(الهو)، في إطار ميثاق تواصلي بين (الأنا) و(الآخر)، تقول في كتابة رقيقة نثرية تقريرية توجهها إلى أبيها: " إلى روح والدي العزيز... إلى من وحده يستحق أنْ أهديه هذه المجموعة الشعرية؛ لأنه هو أول من تمنى أن تخرج إلى النّور، ولظروف ما لم يحدث ذلك.. ورحل أبي.. رحل صدفة يوم عيد ميلادي.. ويوم عيد الأضحى، ويوم عيد الثورة... فاجتمعت هذه الأعياد لتصنع جرحا اسمه اليتم. ورحل بعهدها ولدي بعد قرابة عشرين سنة، في نفس هذا اليوم، ليتعمق الجرح أكثر.. وليضخ ذاكرتي بجرح ينزف داخلي كلما حلّ يوم ميلادي.. وقد حملت مجموعتي هاته في صفحاتها الأولى مرثية أبي، وفي آخرها مرثية لولدي"[2].

يعتبر هذا **(الإهداء)** عنصر موجه للنص السير ذاتي كعتبة نصية، يسهم في إضاءة النص، ويدعم الميثاق السير ذاتي الوارد في العناوين الأساسية والداخلية، إذ حفل بالمعجم اللغوي الدال على سيرة الحياة، فقام تنبيها آخر يلح على المتلقي، حتى يربط بين قصائد المجموعة وحياة مؤلفها، ولا يغفل في الوقت نفسه عن تذكيره بهوية النص الشعري.

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، الصدر نفسه، ص 13.

2 – المصدر نفسه، ص 7.

نخلص إلى القول: بأنّ العنوان والإهداء أحالا بصفة مباشرة على مضمون النص، ولذا يمكن الاعتداد بهما كميثاق سير ذاتي، يوضّح لنا أنّ هذه القصائد، تنتمي إلى التجربة الواقعية الخاصة باالذت الشاعرة .

والشيء ذاته اتبعته الشاعرة (عايدة بن عزوز) في مجموعتها الشعرية التي وسمتها بـ: (بين ثنايا الغياب)، فالمجموعة كتبتها عن قصة حبها وفقْدها لأخيها، المُغتال من طرف أحد جيران الحي.

لم تصرح (عايدة بن عزوز) بأنّ مجموعتها الشّعرية، تندرج ضمن القصيدة السيرة الذاتية لكن الإشارات والدلائل، التي تقودنا إلى تحقيق الميثاق السير ذاتي متوفرة، حيث عمدت الذات الشاعرة إلى بث قرائن نصّية كثيرة، تدعّم الميثاق السير ذاتي في العنوان الأساسي، والإهداء.

فعنوان المجموعة نفسه يتضمن كناية، كنّتْ فيها الشاعرة بلفظة (الغياب) عن الحزن المتدثر، والوجع الحسّي، الذي يسكن الذات الشاعرة، وقد استلهمته من حادثة مست توأم روحها، بما يوحي بأنّ المجموعة هي اجتياز للحزن، وللوجع، ونفاذ للماضي.

حملت بعض قصائد الديوان عناوين، توحي بالبعد السير ذاتي من ذلك: (تفاصيل وجع)، (برقية حب)، (عزاء المحبة)، (هكذا يغدر الرجال)، (لا تبكي يا أمي)، سهام الفراق)، (اشتياق)، (وجع وجع).

وسنختار من بين هاته العناوين، عنوانا يشير إلى أنّ القصيدة تنْضمُ تحت جنس القصيدة السير ذاتية، العنوان هو (برقية حب) حيث يحمل دلالة انتمائية، بحكم أنّ برقية الحب، توجهها لتوأم روحها وشقيقها (عبد القادر) الغائب جسديا الحاضر روحيا، وتجلى هذا في تصريحها الوارد في بداية القصيدة، تقول (عايدة بن عزوز):

إلى من رحل دون توديعي...

سأجعلُ حبّك أسطوريا...

وسأذرفُ لأجلك حبري السائل

إني أحبُك بحجم العالم...

وجعلتُ من اسمك جدائل"[1].

وفي تخصيص حالة الذات وبيان صورتها، تباشر الأنا الشاعرة في كشف أزمة الغياب والفقد، والتيه الذي تعانيه:

كم نُحت بعدك يا شقيقي...

ما ناحت على الأيك العنادل

كم داعبتُ أحلاما كنا معا...

ما داعبتُ الشمس أعناق السنابل

كم داعبتُ خيالك يا أخي...

كما داعبتُ أعشاب الخمائل"[2].

في هذا المقطع الشعري، انبرت الذات الشاعرة تستحضر أحداثا من الماضي، ومشاعر خالجتها في مواقف حاسمة في سالف أيامها مع شقيقها الغائب عن الدنيا، وهذا يؤكد نزوع الذات الشاعرة إلى استثمار الخطاب السير ذاتي، لا لاستحضار الماضي البعيد فحسب، ولكنّ لرثاء الأحبة ،الذي ينطوي على رثاء للذات الشاعرة.

وتنتقل الذات الشاعرة فيما بعد؛ لتعكس إحساسها بعنف الجريمة/ الفجيعة، من خلال ما تثيره من جو نفسي محزن وكئيب، يستعيد مصير الغياب المقلق:

1 – عايدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، دار الألمعية، للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 21.

2 – المصدر نفسه، ص 21.

أنا...

أنا لا أفرقُ غيابك عن حضورك...

كالذي لا يفرق بين الحامل والحائل

لطالما أحببتُك بقدر الدنيا...

وافرغتُ بين يديك حبي الهائل

تعلمتُ ... تعلمتُ أنّ للموت حرقة...

لا يطفا لهيبها ...إلا الدعاء...

والكتابة لك بشتى الوسائل" [1].

يحيل ضمير المتكلم (أنا) في هذا المقطع الشّعري على شخصية الشاعرة (عايدة بن عزوز)، وهي تبث الحنين والأسى، الذي انتابها نتيجة الفراق، مما جعل القارئ يشعر بطاقة انفعالية عالية، يعمل النفي على حضورها (لا أفرق غيابك عن حضورك/ لا يفرق بين الحامل والحائل/ لا يطفأ لهيبها.. إلا الدعاء...)، فهي تمثل صيغا وصفية مشدودة إلى سير ذاتية.

وعلى الرغم من محاولة الذات الشاعرة إثبات وجودها، ونشر ذاك التوهج الذاتي داخل النص، إلا أنها لا تستطيع الاستغناء، والبحث المستمر عن ملامح الآخر الغائب في الذاكرة المشتعلة حبا وشفقة وأملا مرجوا، شقيقها توأم روحها المدعو (عبد القادر).

تتمحور مجموعة (بين ثنايا الغياب) حول فكرة واحدة، تسعى الذات الشاعرة إلى تكثيفها واختزالها، والتركيز عليها إنّها فكرة طيف الأخ، أو هي طيف الذات الشاعرة، وربما طيف من فقدت أيا كان مسماه، طيفُ هذا الذي لا يموت مع موت الجسد، ويظل عالقا في روحنا ووجداننا.

1 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 22.

ومما يزيدنا قناعة بتحقق الميثاق السير ذاتي في هذه المجموعة الشّعرية، ما ورد في **(الإهداء)**، قول الشاعرة (عايدة بن عزوز): " إلى الذي يسكن ثنايا روحي ومساحة الشوق كلل يوم له تكبرا ...إلى ألق من كبدي حيث الفراق داهمنا فجأة... فوقتي عنه تأخر... إلى من لأجله تملكتني كل أشكال الوجع المتدثر...إلى مقبرة "تاغدة" حيث تنام أجزائي المبتورة وحبي الأكبر، إلى من له كتبت وسأكتب ولكن سأدعو له في صلاتي أكثر إلى من سكب لي يوما الضياء في طريقي لأمشي...إلى من عاش رجلا فمات رجلا فصار سيد هذا الدفتر إليك عبد القادر... يا وجعي الأسمر"عايدة بن عزوز"[1].

حملت مجموعة (بين ثنايا الغياب) من الإشارات ما يقود إلى التطابق بين المؤلّف، والسارد والشخصيّة، فقد احتل اسم المؤلّف (عيدة بن عزوز) الغلاف، بالإضافة إلى توفّر الميثاق السير ذاتي، هذا من شأنه ربط النص بحياة المؤلف، ثم جاء الإهداء ليوحي بواقعيّة المضمون، والتصاقه بحياة مؤلفه، فقد صرحت فيه باسم شقيقه الحقيقي (عبد القادر) واصفة إيّاه بسيد هذا الدفتر/ المجموعة الشعرية، وهذا تصريح يجعل القارئ مؤمناً بالتعالق بين المؤلف، والسارد، والشخصيّة، ومن ثمة يمكننا تصنيف بعض النصوص الواردة في متن المجموعة ضمن جنس القصيدة السيرة الذاتية.

2.2 - الميثاق السير ذاتي الإحالي:

ونعني بالميثاق السير ذاتي الإحالي " أن يتم ذلك من خلال تصريحات المؤلفين في مقدمات كتبهم أو في المقابلات، والحوارات التي تجرى معهم في الوسائل المرئية أو السمعية أو المكتوبة" [2].

تعتبر الشاعرة (عايدة بن عزوز) من أبرز الشّاعرات، اللواتي صرّحن واعترفن بوجودها في نصوص الشّعرية، وأنّ نصوصها تتضمّن كسرا من تجاربها الذاتية، وأنّها لا تستطيع

1 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 10.

2– خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص44.

عزل ذاتها عمّا تكتب، وقد أكّدت ذلك في أحد حواراتها، التي أجراها الباحث معها، حينما سألها عن مضمون ديوانها، فأجابت " نعم يتضمن ديواني إحالات على تجاربي الحياتية فهو تجل لكل معنى الفقد، والموت والوداع والألم بكل صدق وصراحة وعفوية"[1].

وسألها الباحث أيضا، هل تعتبر الشاعرة (عايدة) ما تكتب تعبير عن تجاربها الذاتية الواقعية؟ فأجابت: "ما كتبته في ديواني هذا تعبيرا عن تجاربي الذاتية الواقعية، بعيدا عن كل الرموز والدلالات والتأويل، وكيف لا والمفقود كتفي وأحد ذراعي (أخي عبد القادر) "[2].

وتشير في الحوار نفسه، بأنّها شاركت أسرارها، وخصوصياتها الذاتية في ديوانها فتقول: " شاركت أسراري وخصوصياتي الذاتية في ديواني (بين ثنايا الغياب) بكل اختيار ذاتي، ودفاعا عما أريد... كل مارً بحرفي متعثر بوجعي، لا محالة فلم يكن بيني وبين الآخرين إلاه، ولا حجاب بين ذاتي والورق" [3].

وسألها الباحث ماذا يمثل لك كل من الشعر والقصيدة ؟ فأجابت: " الشّعر هو طوق نجاة.. ويمثلني في الحضور والغياب...هو المتنفس الوحيد في الحياة والمسرح الحقيقي الذي يشاركني كل حقيقتي ومرارتي وأحلامي أيضا، أمّا القصيدة: " هي مقتبل شغفي وقبلة قلمي.. الحاضنة لفكري والقائمة على احتوائي في كل الفصول وبرغم كل الطقوس.. حين لا أقوى على حمل وجعي تحملني.. تبقى هي الذراعان التي أنتمي إليها إنْ مسني الضر أو الفرح يوما" [4].

كما صرّحت الشاعرة (عائشة جلاب) بوجودها في نصوصها الإبداعيّة، وأنّها لا تستطيع أنْ تعزل نفسها عمّا تكتب، وذلك في محاورةٍ أجراها الباحث معها، حينما سألها

1 – حاورها الباحث بدار الثقافة محمد شبوكي، ولاية تبسة، الجزائر، بتاريخ: 2023/01/23، الساعة: 11: 56 د

2 – المرجع نفسه.

3– المرجع نفسه.

4– المرجع نفسه.

عن ديوانها (شذرات من ذاتي)، هل تعتبر (عائشة جلاب) ما تكتبه تعبير عن تجاربها الذاتية الواقعية ؟ فأجابت: " يعتبر هذا الديوان أول مولود أدبي، أنجبه بعد مخاض عسير لكنه كان عفويا بسيطا، لم أتكلف فيه باختيار المواضيع أو البحور، ذلك هو الديوان الذي يعتبر مرآة لتجربتي الذاتية تقريبا دون رموز أو تأويلات، أو أقنعة تخفي ما أود التعبير عنه ومعظم قصائدي في ديوان(شذرات من ذاتي) قصائد ذاتية، أعبّر بها عما يدور في قلبي وعقلي، خاصة قصيدتي الرثاء لإبني ووالدي، لأن أصدق الكتابات هي المراثي، ففيها يقول الشاعر كل أوجاعه، دون تكلف أو تصنع "[1].

وفي اعتراف آخر، حين سألها الباحث: ماذا تمثل لك القصيدة ؟ تجيب الشاعرة: بقولها:" القصيدة تمثل قطعة من روحي، عُصارة لحظة عشتها ودونتها بحبر الروح ومداد اللحظة لتصبح كائنا جديدا يتنفسه من يقرؤه، وحتى وإنْ لم يقرأ سيبقى يتنفس الجمال كطائر الفينيق المتجدد من رماد فنائه، ليضمن بقاؤه، هذه هي القصيدة "[2].

نلمح في اعتراف وتصريح كل من الشاعرتين، وجوده الواقعي على مستوى الألفاظ، وكذا المعاني، ومن خلال هذه التصريحات، التي جاءت على لسان الشاعرتين، يمكننا التأكيد، على أنّ شعرهما هو تعبير لتجاربها الذاتية الواقعية، وعليه يُمكن القول إنّ الميثاق السير ذاتي الإحالي ركيزة أساسية، أثبتت انتماء النص الشعري إلى جنس الكتابة السير ذاتية.

1- حاورها الباحث عن طريق موقع التواصل الاجتماعي(الفايس بوك)، بتاريخ: 2023/02/18، الساعة:17: 56 د

2 – المرجع نفسه.

ثالثا: الفضاء في الخطاب الشعري السير ذاتي، بين تذويت المكان وتفضيء الذات:

شغل الفضاء كظاهرة مكانية أفكار الشاعرات الجزائريات، واسترعى انتباههنّ كونه ينفتح على أفاق شاسعة، قابلةٍ لاحتضان جل الفعاليات والممارسات الإنسانية، والفضاء " أعمّ من المكان، لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإنْ كان أساسيا أنّه يسمح بالبحث في فضاءات تتعدى الحدود، والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني، ومختلف الصّور التي تتسع مقولة الفضاء"[1].

وكان التمييز بين مصطلحي الفضاء والمكان قد شغل المهتمين بهذه الظاهرة، وأدّى ذلك إلى تباين في آرائهم، واختلف كثير من الدارسين في إطلاق التسمية بين الفضاء والمكان، بل هناك من يقترح تسمية الحيز بدلا عن الفضاء.

والتمييز بين المصطلحين، ينطلق من أنّ " الفضاء أكبر من المكان، فالمكان يُومئ بالبعد الجغرافي الحسي، أو الحيز الذي يشكّل ديكورا أو إطارا للأفعال على الصعيد الإجرائي؛ لأنْ يُعد مسطلحا مفهوماتيا، يتسع لشتى أشكال المكان وأنماطه، انطلاقا من كونه أعم من المكان"[2].

كما يرفض البعض لفظة "الفضاء" ويرتضي تسمية أخرى، كما فعل (عبد المالك مرتاض) الذي يستعيض بها مصطلح آخر هو(الحيز)، إذ يرى أن المفهوم الأول " قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ بينما

1 – حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2013، ص 273.

2 – المرجع نفسه، ص 274.

الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أنّ المكان نريد نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1].

ويرى (حميد لحمداني) أنّ الفضاء يضم أمكنته جميعا " لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكّون الفضاء"[2]، إضافة إلى علاقاته بالزمن والحوادث، ومنظور الشخصيات.

إنّ الفضاء هنا مميز عن المكان، إنّه يحوي الأمكنة جميعا ويلفُّها، فهو بمثابة إطار محدد محسوس المعالم، يمتد حوله فضاء مترامي الأطراف.

يطلق البعض على المكان مصطلح الفضاء الجغرافي، باعتبار أنّ المؤلف يورد عدداً لا بأس فيه من الإشارات الجغرافية، التي تشكّل تصوراً يمكّن مخيلة المتلقي من التحليق والوصول إلى مخطط منهجي للأمكنة، والتعرف على خصائصها وصفاتها.

لقد تداخل مفهوم الفضاء بمفهوم المكان، وهو ما قُصد بمصطلح الفضاء الجغرافي الذي يتمظهر في النص الأدبي، ويكون المكان عينه واحدا من موضوعاته، الذي يصف الموضع، مما يجعل القارئ يتجول، ويسكن هذه الأفضية الجغرافية، التي تشكل وفق نوع من الحساسية للمكان، فهو من المقومات الأساسية للحالة الشعورية للذات الشاعرة.

وبما أن القصيدة السير ذاتية هي نص شعري ذو نزعة سردية، تعتمد على حياة الشاعر/ المؤلف مادة للسرد، فإننا نجدها تستعير من النص السردي النثري عنصر المكان لتشكل بذلك فضاء سير ذاتي داخل القصيدة، حيث تتمظهر فيها الأحداث السردية المستعادة من قبل الذات الشاعرة، ضمن حيز مكاني محدّد، وعليه فإنّ المكان يلعب دورا مهما في تكوين مرجعيات الذات/ الأنا، التي تحكي تجربتها الحياتية المتميزة، وتساهم في الدعوة إلى

1 – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 42.

2 – حميد لحمداني، في بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 63.

ما تعتقده وتؤمن به، قصد تحقيق تواصل فاعل مع القارئ، إضافة إلى دوره في جعل أحداث النص ومواقفه ووقائعه مُمكنة الحدوث، وتشيء بواقعيته وقربه من المعقول.

يمثّل الفضاء الجغرافي للقارئ "عتبة تُساهم في تأكيد مصداقيّة الميثاق المنعقد في النص، مبرهنة على واقعية الأماكن بالنسبة للذات السيرية، والتحولات التي تعرفها عبر مرورها في رحلة حياتية بعدّة فضاءات متناقضة، تشكّل في النهاية ثنائيات هي الأخرى متناقضة مثل:(الدائمة/ المؤقتة)، (المغلقة/المفتوحة)"[1]، ومثل (الإيجابية/السلبية)، (الموحشة/ المؤنسة)، (الرئيسة/ الثانوية)، وغيرها من الصفات الكثيرة والمختلفة، حيث تدخل في علاقات متشعبة مع نفسية الذات الشاعرة/ المؤلف، ومن ثمة يضفي عنصر المكان تلقائيا جمالية على فضاء القصيدة السير ذاتية، لا سيما عندما تقترن بأجواء الطفولة، أو التجربة الحياتية المتميزة للذات الشاعرة، وهو بالتالي " يقوم وسيطا بين المؤلف والقارئ، في نقل الكثير من الأحاسيس والايحاءات، والدلالات والرؤى، وقد يختزل المكان رؤية من يكتب سيرته الذاتية"[2]، إذ إنّ " من الوقائع الحاسمة ما يذكّر بأمكنة معينة، ومن الأمكنة كذلك ما يذكّر بلحظات سعيدة، وانجازات كبيرة في حياة الإنسان، ومنها بطبيعة الحال ما يذكّره بنقيض ذلك كله، ثم إنّ من الأماكن ما يذكّر الإنسان بأحداث طفولته، ومنها ما يذكره بأحداث فتوّته وشبابه، ومنها ما يذكره بتجاربه المتميزة، وبأحداث متفردة عاشها في أحد أطوار حياته المتأخرة "[3]، وبالتالي يكتسب المكان أهميّة بالغة بحضور الذات الشاعرة السيرية، التي تعطي بعدا حقيقيا للفضاء السير ذاتي.

ومن النماذج الشّعرية النّسوية الجزائرية، التي تتمرأى فيها صورة الفضاء السير ذاتي ما نجده في قصيدة "رحلة داخل الجرح" للشاعرة (عائشة جلاب)، حيث إنّ القراءة الفاحصة

1 – ساميا بابان مكون السيرة الذاتية في الرواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، المرجع السابق، ص 158.

2 – عبد الفتاح وفكوح، أدب السيرة الذاتية إضاءات وإضافات، دار فضاءات، عمان، ط1، 2015، ص 66.

3 – المرجع نفسه، ص 65.

لها توحي بحقيقة الأماكن بشكل جلي، إذ وظّفتها الذات الشاعرة بطريقة مميزة، والتي تتمحور أساسا في وصف أماكن تقيم بها، ومثال ذلك: (البيت، القرية، المدينة..)، باعتبارها مقر إقامتها الدائمة، والتي يقصد بها " تلك الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات ردحا من الزمن، وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة، ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد، الذين يقطنون فيها" [1].

تقف القراءة هنا لنستنطق بيت الشاعرة (عائشة جلاب) بوصفه عالمها الشّخصي الأول، فيه تتجلى ذاتيتها، معبّرة عن مواقفها من الناس والأشياء، ومنه يسْطع شعورها عُمقا في الوجدان، فهو "مكان الألفة والحماية والسكينة"[2]، حيث تعاملت معه بلغة شِعرية متميزة تحيل على الواقع الملموس، تقول الشاعرة:

" فالبيت بعدك قد تصدّع وأنحنى
أبوابه... جدرانه قد صار يعصرها الحنين إلى يديك
قد صار أطلالا تنوح بين أنياب السّنين
وتركتنا... لا ظهر يسند ضعفنا
لا قلب يحمي خوفنا
والريح توشك أن تُطير سقفنا.." [3].

تحيلنا الذات الشاعرة من خلال ذِكْرها لتفاصيل البيت، على علاقات إنسانية ووجدانية نشأت بينها وبين الأماكن، التي ترعرعت فيها ولازمتها طيلة حياتها، لقد تشكّل فضاء البيت في الأسطر الشّعرية وفق هندسة، جعلت منه الشّاعرة فضاء مأساويا ممقوتا، فهو يسلب حياتها، ويحرمها من أحاسيس المشاعر، والذكريات التي تشدها نحو بيتها، تسترجعُ كل

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص 287.
2 – خليل شكري هياص، سيرة جبرا الذاتية، البئر الأولى وشراع الأميرات، المرجع السابق، ص 134.
3 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 15.

تفاصيله المادية، لقد (تَصْدَعَ وانحنى، أبوابه وجدرانه يعصرها الحنين، صار أطلالا)، حيث أوجدتها لتخبرنا عن الرّاحل- أبيها- الذي أفقدها كل معاني البيت، فيصبح لا معنى له طالما هو خالٍ من وجود أبيها، وهنا تعرض الذات الشاعرة صورة مظلمة عن فضاء البيت.

وفي السياق نفسه تقول:

" وذهبت أنتَ لتسكن

قبرا باردا

لكننا كنا نريدك أنت.. فأنت لنا السّكن..

فبك ومعك يا أبي كن نغمس خبزنا بأبوة

كانت إداما سائغا لحياتنا"[1].

يتضح لنا في هذه الأسطر الشّعرية ضعف، وانكسار الشاعرة تجاه الحياة، بذكرها للقبر الذي يمثل فضاء الرّهبة والفزع ناهيك عن كونه فضاء الوحشة والغربة، تعاملت معه الذات الشاعرة بلغة تحيلنا على الواقع الحقيقي، والملموس في ماديته، ونلمس ذلك في الحوار الذي أنشأته مع ذاتها، فيصبح مناجاة فردية تقوم داخل النفس، إذ تبني الذات الشاعرة عوالمها الذاتية، وتكشف عن حجم المعاناة والمأساة، التي تعانيها مع أفراد عائلتها وربما كل يتيم.

استطاعت (عائشة جلاب) أنْ تشحن فضاء المكان بالكثير من الذكريات الحياتية والوجدانية، التي يحتدم فيها زمن هذه الأحداث، لتخلق متنفسا يختزل فيه أجزاء حية من تجاربها، ويدعمنا في هذا الرأي الضّمير الأنوي الباسط نفوذه على النص برمته، وهذا الضمير غالبا ما يبحث عن زوايا حميمية " تتواءم مع استرجاع المكان من الذاكرة، التي

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 13 .

تحاول عبر استرجاعها، أنْ تعيش فيه ثانية حتى وإنْ كان على مستوى النص، وهذه واحدة من أهم أسباب كتابة النص السير ذاتي" [1].

وفي السياق نفسه، تقدم الشاعرة (منيرة سعدة خلخال) وصفا دقيقا للبيت الذي تعيش فيه، وهي تتفحص خصائصه في فصل الشتاء، وتحاول صوغها في قالب شعري، تقول في قصيدة "طفولة وحلم":

أخاف المطر

وجدران بيتنا مبعثرة

ولا سقف لنا إلا الآه ...

والشتاء واقف

يترقب تأهب الطبيعة للبكاء ..

أنا سعيدة ..[2] .

تستعيد الذات الشاعرة ذكرى مكانها الأليف والحميمي، في جو نفسي تأملي يستعين بالذاكرة، في استحضار بساطة الحياة، فهذا المكان (البيت) مرتبط بأحلام طفولتها وبراءتها، فيه عرفت الأمان، والحنان والدفء.

ويمكن أنْ نستشف من قولها (جدران بيتنا مبعثرة، ولا سقف لنا إلا الآه ..) هويّة البيت، الذي تغيب فيه صلابة الجدران والأسقف، عبر تطويقهما بالطبيعة المتأهبة للبكاء حيث تشعرنا الذات الشاعرة بهناءة ما تعيشه، وتنقلنا إلى عالم المأوى البسيط، فتبحث فيه عن الإحساس بالأمان وحميمية المأوى، التي يخلقها فضاء البيت، وهي المشاعر التي تلِح الأنثى في طلبها، خاصة في حياتها العاطفية، لتفتّش الذات الشاعرة عن الأمان داخل بيتها حتى يصبح ذلك من اهتمامها.

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص ص 289 – 290.

2 – منيرة سعدة خلخال، اسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص 29.

ومن أماكن الإقامة الدائمة التي تتمظهر بشكل واضح في المتن الشّعري النسوي الجزائري، نجد (القرية) حيث تشكّل أحد الأفضية المهمة، التي توليها الذات الشاعرة اهتماما خاصا، لمّا تتميز به من أهمية خاصة على الصعيد النفسي، بما تثيره من عملية التّذكر من أحاسيس ومشاعر؛ إذ فيها ولدت، وفيها عاشت فترة طفولتها بين زيتونها وعشبها وبئرها، وكوخها، كما هي الحال في قصيدة "رحلة داخل جرح" للشاعرة (عائشة جلاب)، تقول فيها:

يا سيدي
أنا لم أرث من قريتي إلا الدّمار
وثياب والدتي وجزءا من خمار
ونداء جدّي يا ابنتي:
لا تنحني أبدا للعار...
قد كان لي يا سيدي كوخ صغير
ويحطه الزيتون مثل رموش غانية يدغدغها العبير
في وسط بئر به ماء كثير
يسقي قلوب الطين وكل عشب... وكل طير
لكن جنودك يا أمير
حولوا كوخ الصبا قبرا يئن ويستجير
قد حطموا الحلم الذي كان يقاسمني الوسادة والسرير
والقرية العذراء صارت هيكلا لا روح فيها لا شعور"[1].

يغدو فضاء القرية عند الذات الشاعرة نقطة ارتكاز؛ لتفجير أحزانها وأوجاعها الحياتية أحزان الواقع بكل تمثيلاته من انكسارات، إذ نلمح ذلك في عبارات (أنا لم أرث من قريتي إلّا

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 52.

الدمار، حولوا كوخ الصّبا قبرا يئن ويستجير، حطّموا الحلم الذي كان يقاسمني الوسادة والسرير، والقرية العذراء صارت هيكلا لا روح فيها لا شعور)، وهنا ترسم الذات الشاعرة مشهدية الواقع وصورة اللاتصالح، لتعكس إحساسها بعنف الفجيعة، من خلال ما تثيره من جو نفسي محزن يستعيد مصير الفناء، وإثر ذلك تنامُ الحيرة على كتف الذات الشاعرة، كاشفة عما تعانيه من قلق وتمزق، وهذا دليل على عظم المصيبة، التي أصابت قرية الشاعرة في سنوات العشرية السوداء بوطنها.

ولفضاء (المدينة) أثر في رفد تجربة الشاعرة الجزائرية المعاصرة، " بوصفها مكوّنا ثقافيا واجتماعيا متشعب الجذور، أسهمت سلبا وإيجابا في صياغة وتشكيل ذات الشاعر، وتعميق تجربته على الصعيدين الحياتي والإبداعي"[1]، إذ شكّلت المدينة في إبداعها الشّعري السير ذاتي، أحد الروافد المهمة المساهمة في تكوين ذاتها وشخصيتها، فالمدينة عندها وسيلة كشف للأعماق، ثمّ هي الوعاء الحسي الذي تُسكب فيه مأساة وطنها الجريح، وهي نفس لجسد الذات الشاعرة.

يتجلى حضور المدينة في الشّعر النّسوي الجزائري بأكثر قوة، لدى الأصوات الشّعرية الجديدة المعاصرة، وفي هذا الحيز يمكننا أنْ ندرج تجربة الشّاعرة (منيرة سعدة خلخال) بوصفها من أهم التجارب الشّعرية النسويّة الجزائرية، التي صوّرت موضوع المدينة.

لقد مثّلت المدينة عند الشاعرة (سعدة خلخال) تجربة واقعية حقيقية، إذ وظفتها في شعرها بطريقة مميزة، والتي تتمحور أساسا في وصف مدينة (سيرتا/ قسنطينة) المدينة الواقعية، مسقط رأسها، ومنبتها ومرتع طفولتها ومحل إقامتها إلى يوم هذا، حيث تكّن لمدينتها حبا وتقديسا خاصا، فتتفحص خصائصها، وتحاول صوغها في قالب شعري، تقول في قصيدة " سيرتا وأنا":

1 – خليل شكري هياص، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، المرجع السابق، ص 322.

عن مدينة تحلّ بي

توقظ في جرحها الأول

تفرد لي سحنة البجع الرائد

في السفر الكاسر

والنواح..

مدينة أعارتني اسمها المكبل بالتيه

والمواويل الحزينة

أجازت لي الوحدة

كل الوحدة..

واشرأبت بالغياب "[1].

تحمل القصيدة من عتبة عنوانها لفظة تصريحية ودلالية، بالارتباط المكاني الواقعي الذي لا شكّ يرمز إلى أن الذات الشاعرة، قد عاشت تجربة أو طورا من حياتها فيه.

لقد سكنت هذه المدينة أعماق الذات الشاعرة، فناولتها الجراح، وملأت سمعها بالنواح والمواويل الحزينة، ثم سيجت حياتها بالوحدة القاتلة، فمدينة (سيرتا) توحي للذات الشاعرة بعدم الاطمئنان والشعور بالقلق، وتتحول إلى محطة سرابية لا حركة فيها، ممزوجة بالجراح والنواح، والحزن، والوحدة.

لكن سرعان ما تعود الذات الشاعرة إلى أحضان مدينتها (سيرتا) بأكثر محبة ومودة، فمنيرة خلخال، لا تتوانى عن الاعتراف بعشقها لهذه المدينة، التي سكنت أعماق وجدانها كما في قولها في ختام قصيدة "سيرتا وأنا " قائلة:

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص 75.

سيرتا

وأنت الاستفاقة الأولى ..

المرج المتنامي

المتخطي عتبة هذا القحط

السنونو الأول المقتحم

نضارة هذا.. القلب !

ناوليني رجائي إليك

إغفلي هذا الذهاب عني

واعذري السلام المرتعش

خذيني إليك

وأنتِ الضفة الأخرى لشهقتي المحتبسة

بمقلة غربة دهرية..

أكتبي لي كل عناوين القسوة

ودعيني أحبك

كما أنتِ

جسرا ونبضا

إليكِ يهدياني ..

التي أنتِ "[1].

تجعل الشاعرة من ذاتها الأنثوية، مرتعا لمدينتها (سيرتا)، التي تحبّها وتجلّها وتسكن وجدانها، ويتجلى هذا في دفء الكلمات الشّعرية الجميلة من مثيل: (المرج المتنامي، السنونو

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص 75.

الأول المقتحم، بمقلة غربة دهرية، دعيني أحبك، كما أنت، جسرا ونبضا)، هذه الكلمات توّجج حبّها، وتلهب نار شوقها وعشقها وحنينها لسيرتا، ولذلك يمكننا أنْ نقول بأنّ الذات الشاعرة تحمل عشق المدينة/ سيرتا في قلبها، ونبضها حيثما حلت وارتحلت، ولعلها تزداد عشقا وولعا بمدينتها، كلما ابتعدت عنها وهجرتها.

وفي مقطع آخر تعظَّمَ وترفَّع من جمال مدينتها (سيرتا)، وتخلع عليه من النعوت والمعالم، ما يعبر عن عشقها لهذه المدينة الساحرة، تقول في قصيدة " فيروز سيرتا والشاطئ الحزين":

كي تعرف أن لسيرتا موانئ و أشرعة
وحبات رمل وشمس محرقة
أصيل متيم
ونوارس لا تهجر إذا جاء المساء شطآنها
هديرا يسبح للألفة
يفتح شبابيك القلب العتيقة
لتزقزق عصافير الروح
في برية الكلام المباح
ليخفق العمر
من جديد"[1].

تُعبّر الذات الشاعرة عن حنينها لمدينة سيرتا، وشوقها العارم إليها، وكأنّها تحمل عشق مدينة سيرتا بين جوانحها، وأنّ هذه المدينة تكبر في أعماقها، حتى لتراها كاملة الأوصاف

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص ص 33– 34.

حيث جعلت لها (موان وأشرعة، وحبات رمل، ونوارس لا تهجر الشطآن)، وكأنّ (سيرتا) مدينة ساحلية، تقع على ضفاف البحر.

وفي غياب المدينة وهجرانها، تتوجس الذات الشاعرة خيفة، فتلتفت تبحث عن الأمان فلا تجده إلا في ذكرى مدينة تبدل حالها، وذكرى الحب السابق، الذي غاب أيضا وما عاد من جدوى منه، تقول المبدعة في قصيدة "كذلك ألقاك":

وتنصرف المدينة عنّي
تحملني صمتها والغيّاب
وأنصرف إلي
تعودني الذكريات
قمم البهاء..
فأحتمي بالدروب،
ظلّك بوصلتي
ولا جدوى منك !"[1].

يبحر بنا هذا المقطع في عالم الذات الشاعرة الداخلي، وإحساسها بالخوف الذي يعاودها، وهي تفقد مدينتها.

وبفعل التركيز على المكان في سيرتها الذاتية، أتيح لمنيرة سعدة خلخال إمكانية رسم لوحة تراجيدية صادقة، تعكس عمق الفاجعة الوطنية، التي ألمّتْ بمدينتها (قسنطينة) وبوطنها كله خلال عشرية مضجرة بالدماء والدّموع، وقد اختارت الذات الشاعرة لهذه القصيدة عنوانا فجائعيا هو (أصداء الزنزانة 25)، ولا نحسبها غير مدينة الشاعرة قسنطينة تقول فيها:

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص 47.

والمدينة مقلوبة

عزيز خطبها، أخاذ !

عائم في صقيع الصمت المسنون

رؤيا عمّي الطاهر تتمطى/ سباقة/

في خيال الوقت

يقرع طبول المهزلة "[1].

ينفتح هذا النص الشّعري السير ذاتي على نص الروائي الجزائري الطاهر وطار الموسوم بـ: (الزلزال) حيث استدعت فيه رؤيا شخصية الشيخ (بولرواح)/ رؤيا عمي الطاهر الذي عان صراعا مع مدينة قسنطينة، التي أصبحت تتحداه وتشعره بالقرف، ولذلك كان الشيخ (بولرواح) كُلّما نظر إلى تلك الصّخرة، التي تقوم عليها المدينة أحسّ بالزلزال، وتمنى أن يحدث بالفعل، إضافة إلى توظيف الذات الشاعرة عدد من الأصوات كصوت الروائي كاتب ياسين في رواية (نجمة)، في قولها (توارثت أجيال النسيان أسرار نجمة)، لقد انتهجت الذات الشاعرة استعمال التناص، قصد تصوير ما ألمّ بمدينة قسنطينة من خراب، تقول:

تعلقت ببال العمر أسئلة جسور سبعة

توارثت أجيال النسيان أسرار نجمة

أفل المجيء إليها

وشاع الدوار المقصور على غواية السباحة

نصب طموحات (الريميس)

و(سيدي مسيد) يرفع تواشيحه البلسم

عن أماني اللواتي تكحلن بماء (النشرة)

1 – منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، المصدر السابق، ص ص 9 – 10.

فتتفرك عند بوابة الحصن الثامنة

عناقيد ألغام متفاوتة الغدر

من كهوف البقاء

من يذكر سيرتا ؟

من علمها كل هذا الاختفاء ؟

من أخرس الوهج في دقاتها ؟

من سمح بتقطير الدفلى في عروقها ؟

من انتحل زرقة صباحاتها وأدماها ؟

ثم من أفناها ؟

وأضرم في الكون هذا الحريق ؟ "[1].

تبدع (منيرة سعدة خلخال) في استعمال صيغة الاستفهام بلغة المتعجب والمستنكر فهي تتعجب من إقدام الخونة من أبناء مدينتها/ وطنها على سَجْنِ مدينة (سيرتا)، وإغراقها في بحر الدماء، ثم أفنوها وأنهوا وجودها، وأضرموا في كونها حريقا.

وبهذا تمكنت (منيرة سعدة خلخال) من التفاعل مع وضع مدينتها الجديدة، بتوظيفها لغة شعرية غنية بالدلالات، نجدها مخفية في النّص الشعري السير ذاتي، في صُور إيحاءات مرتبطة أشدّ الارتباط بقضايا الحياة، وأنساقها المختلفة.

وفي مقطع شعري آخر، تسترجع الذات الشاعرة ذكريات تلك الأماكن، عبر تداعيات الذاكرة، فتُنشئ منها قوالب شعرية مفعمة بمعالم الجمال، ويتجلى هذا في قصيدة (لبونة صهد القلب) للشاعرة (نادية نواصر)، التي أخذى عنوانها اسما لتلك المدينة، مسقط رأسها

1 – منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، المصدر السابق، ص ص 11 – 12.

ومرتع طفولتها، هي التّجلي الأول في خطابها، وعلاقتها بها استثنائية، تتباهى بانتمائها لها تقول:

" آتيك بونة ...
ومن دمي ينبثق
مزن الشوق،
حافية القلب
عارية الروح أجيء
أستجدي المنارة
وإيدوغ الجليل...
استقرئ التاريخ
في حضرة
أوغستين العظيم..
آتيك يا مأواي
ويا ملاذي
يا مبتدأ الرحلة
ومرتع طفولتي
ومرابع فرحي المبجل...
أنتِ يا أميرة المدن،
يا مسقط رأسي
وصرخة ميلادي الأولى...
أنا الابنة

الشرعية لك..

ابنة ماءك

وملحك

وخبزك...

ألتمس صفحك

في بوابة

سيدي ابراهيم الطاهر

معلنة ..

طاعتي

وولائي لعشقي المشرع

باتجاه الجنون "[1].

إنّ فعل القراءة المتأنية للقصيدة، يجعلنا نؤمن بتعلّق الذات الشاعرة بعشق المدينة لأنّها النبع، الذي يمتد في أعماقها فمزن الشّوق ينبثق من دمها، وهي حافية القلب، عارية الروح آتية تطلب عون المنارة وإيدوغ الجليل، وتطلب قراءة التاريخ في حضْرة القديس (أوغستين) وتلتمس الصّفح في بوابة (سيدي ابراهيم الطاهر)، هذه المعالم والشخصيات التراثية، تُعبّر عن انتماء الذات الشاعرة لهذه المدينة السّاحرة، وتُساهم في تكثيف شعرية الخطاب السير ذاتي، كما تصف التعلّق الحميمي للذات الشاعرة المسكون بفتنة بونة.

استطاعت (نادية نواصر) أنْ تشحن فضاء المكان بالكثير من الذكريات الحياتية والوجدانية، التي يحتدم فيها زمن هذه الأحداث، لتخلق متنفسا يختزل أجزاء حيّة من تجاربها.

1 – نادية نواصر، لبونة صهد القلب، المصدر السابق، ص ص 79 – 80.

كما يغدو المكان/ المدينة عند الذات الشاعرة نقطة ارتكاز؛ لتفجّر أحزانا وأوجاعا حياتية هي أحزان الواقع/ الوطن، بكل تمثيلاته من انكسارات، وهذا دليل على عظم المصيبة التي أصابت مدينة/ وطن الذات الشاعرة في سنوات الجمر، تقول الشاعرة (عمارية بلال) في قصيدة "اقرئي فاتحة الحزن" :

"وهران...
آه يا وهران
لكِ الصبر والمجد أيتها الباهية المدللة
ارفعي هامتك للسماء
اغسلي صدرك بمنبع الشعر
والعنبر ..
والحناء
بددي أوجاع الصمت
أنثري المواويل في عرض
الفضاء
رشي العطر على عشب الضفاف
صباح ...
مساء...
عاد آذار
وعادت الأحرف المشنوقة
وعادت قوائم الأسماء
جففي الدمع وضمدي الجراح

وضمي الأحفاد..

والأبناء.." [1].

عمدت الذات الشاعرة الجزائرية إلى تشخيص الحالة المأساوية، التي آلت إليها الجزائر عامة ومدينة وهران خاصة، وهو ما جعل الشاعرة تفلح في عرض مشهد تراجيدي صادق لِما ألمّ بوهران وبالوطن كله، كما وزعت الزمن في خطابها إلى ملفوظات دالة، هيمن فيها الصباح والمساء محققة الاسترجاع، باستخدامها أفعال الماضي (عادَ، عادتْ) لتكشف عن حالة الاسترجاع لحدثٍ في زمنٍ ماضٍ مؤلم، كان له الأثر البالغ على نفسيتها، عكست فيه مدى الارتباط بين الحدث ودلالته، كما لجأت الذات الشاعرة إلى الحوار الداخلي من خلال ما تديره من حوار ذاتي، يكشف عن هواجس النفس، وتصوراتها وأحزانها وردود فعلها.

مدينة وهران لا تفتح للشاعرة أبواب الأمل، ولا تعطيها الفرصة للحلم ولو على المستوى الشعري، خاصة في فترة التسعينيات التي شاعت فيها الفوضى، وعمّ الخراب أرجاء شوارعها، فالذات الشّاعرة تبحث عن بقايا كلمات مغتالة في خطوط يدها حيث تقول:

" أسير في شوارعك يا وهران

أتأبط صهوة كلماتي النازفة

وأمشي وحدي في شوارع ابن مهيدي

الملم شظايا أحلامي

المتناثرة..

هنا..

وهناك..

وقلبي لعينك انتماء..

1 – أم سهام (عمارية بلال)، حكاية الدم، المصدر السابق، ص ص 125– 126.

وسط أورام الأيام وأعوام الفجائع

أبحث عن بقايا كلمات مغتالة

في خطوط يدي..

أتصفح أيامي المبعثرة في دروبك

أقرأ تقاسيم وجهك المشوه

تتدحرج الكلمات العطشى

في فمي

من اغتال بساتين الذاكرة

في وهران الطيبة ؟

من ملأ الأرض الجميلة مقابر...

ونعوش...؟

من استباح روائع الذات المبدعة

في عيون عبد القادر الرائع ...؟ "[1]

تنفتح القصيدة على مشهد سير ذاتي مكاني، يرتبط ارتباطا وثيقا بسيرتها وذاكرتها يساهم في توثيق سيرتها، ونشر تجربتها الحياتية، حيث تجسّدت أماكن الانتقال من خلال فضاء الشوارع؛ إذ تُعَدّ " أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[2].

1 – أم سهام (عمارية بلال)، حكاية الدم، املصدر السابق، ص ص 129– 130 .

2 – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 79.

كما تصفو لنا الذات الشاعرة سوداوية شوارع وهران، حيث تجتمع الوحدة وتغيب المشاعر الجميلة، وتسود الفجائع، وتختزلها في مدة زمنية قدرها أياما وأعواما، حيث قامت تقنية التلخيص بتسريع سيرورة الأحداث المستعادة من الماضي، وهذا دليل واضح على أنّ الذات لشاعرة تبغض استعادتها.

كما نلاحظ حسن استعمال الذات الشاعرة صيغ الاستفهام، بغرض التعجب المستنكر عن الجهة، التي اغتالت بساتين الذاكرة في وهران، وملأت أرضها مقابرا ونعوشا واستباحت روائع الذات المبدعة، هنا ترثي الشّاعرة مدينتها، وتشير بأصابع الاتهام إلى الآخر الإرهاب الأعمى، الذي عصف بوهران المدينة/ الوطن، وأغرقها في دماء غادرة.

استطاعت الشاعرة (عمارية بلال) تشكيل فضاء سير ذاتي، من خلال خطابها المعبّر عن تجربتها الذاتية الماضية، وتوظيفها لتقنيات زمكانية، وهذا دليل على انتماء قصيدتها إلى جنس القصيدة السير ذاتية.

كما تستحضر الشاعرة (عائشة جلاب) تيمة الوطن كفضاء مكاني، بشكل مكثّف أبرزت من خلاله تجذرها في المكان/ الوطن بصفته فضاء مفتوحا، إذ تحوّل عندها موضوع الوطن إلى موضوعٍ يحمل شعورها الوطني، ويحمل همّها تجاه وطنها، فتكتب عنه" كقيمة تحمل كثيرا من الدلالات الروحية النفسية والثقافية والاجتماعية، وهو ما تبينه الأسطر الشعرية الآتية:

" كرائحة الأرض حين سماع أغاني لفيروز
في الليل تشدو
تعال سنرجع هيا بنا
وكننا يا ترى ما نغني
إلى أين نرجع والوطن يهرب منّا

ولسنا نراه سوى في الجرائد أو في الإذاعات باكي

ويبقى يفتش عن نقطة من وطن

فيرجع في الليل يغفو على شجر من شجن

كأمطار نيسان تغسل شعر المدينة وقت الغروب"[1].

تعبّر (عائشة جلاب) عن انكسارات وطنها وأوجاعه، وعن الوضع المخيف الذي تعيشه الذات الشاعرة في وطنها، فتهرب منه إليه، لكن للأسف هرب منها هذا الوطن فاقدا للأمان والأمل، كطير يسافر من وجع لوجع، فلا تراه سوى في الجرائد والإذاعات باكيا يفتش عن نقطة من وطن.

يُمكن إجمال أهم النتائج المتوصل إليها في هذا الفصل:

- إنّ تشكيل الخطاب السير ذاتي في الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر، يقوم على ركيزة أساسية تكمن في تجليات ضمير المتكلم (الأنا)، الذي يحيل على شخصية الذات الشاعرة المسيطرة على سيرورة السرد داخل القصيدة السير ذاتية، كما تكمنُ أيضا في الميثاق السير ذاتي العنواني والإحالي، التي تثبت انتماء الخطاب الشعري إلى جنس الكتابة السير ذاتية.

- يقوم النص الشعري السير ذاتي النسوي الجزائري في عمومه، على السّرد الاسترجاعي للأحداث الماضية، إذ يُوظّف فعلُ الاستذكار أثناء السرد لنقل التجارب الماضية للذات الشاعرة .

- جسّدت الأماكن المذكورة في الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر، تجاربهن الواقعية الخاصة، ومن ثمة يمكن اعتبار هذه الأماكن فضاء سير ذاتي في شِعرهن.

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 24.

- استطاعت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصر، تشكيل فضاء سير ذاتي من خلال قصائدها المعبرة عن تجربتها الذاتية الماضية، حيث وظّفت داخل متونها الشعرية التقنية المكانية والزمانية، وهذا دليل على انتماء شعرها إلى جنس القصيدة السير ذاتية.

الفصل الرابع:

الذات الشاعرة وديناميـة التّعبير بالإيقاع، تكثِيف الدلالة وتعمِيق المعنى.

الفصل الرابع: الذات الشاعرة وديناميةالتّعبير بالإيقاع، تكثِيف الدلالة وتعمِيق المعنى.

تمهيد

أولا. إيقاع التكرار

1. التكرار الحرفي
2. التكرار المفردي (الكلمة)
3. التكرار الجُمَلي (المقطعي)
4. التكرار الاستهلالي
5. تكرار اللّازمة

ثانيا: إيقاع التشكيل البصري والإخراج الطباعي

1. البياض والسواد، تصْميت الكلام وتكليم الصّمت
2. علامات الترقيم
3. التفريق والتشكيل البصري للسطر الشعري
   1.3. التفريق البصري(التشذر والتشظي)
   2.3. التشكيل البصري للسطر الشعري
      أ- تقنية الاتجاه السطري
      ب- تقنية المسافة السطرية
      1. تقنية الأسطر المتفاوتة
      1.1. تقنية التفاوت السطري الموجي
      2.1. تقنية التفاوت السطري الدرامي
      2. تقنية الأسطر المتساوية
      1.2. تقنية التساوي السطري الافتتاحي
      2.2. تقنية التساوي السطري الضمني

تمهيد:

يعتبرُ الإيقاع من أهم المعايير، التي تبرز الإبداع الشّعري المتميز للشاعر، وهو الدينامية التي ينجذب بها المتلقي أثناء قراءته للقصيدة، حيث يحسُ بنغم يشنّف أذنه، وهذا باستعمال الذات الشاعر كلمات متناغمة مترابطة، وألحانا تؤثر في القارئ، فالإيقاع روح الموسيقى، وقلبها النابض المعبر عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية، وترجمة واقعية لرغباته وما تنازعه به ذاته، فتتحقق بذلك عملية تواصلية بين الذات الشاعرة والمتلقي.

يتكون الإيقاع من وترين متلازمين، يطربان أذن المتلقي وهما " وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق"[1]، وفي هذا الصدد جاء تعريف (رجاء عيد) للإيقاع بأنّه " مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المتميزة، تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقّة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدّات طويلة أو قصيرة، جميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن، الذي تبنى عليه القصيدة "[2].

إذا فالإيقاع في مستواه الخارجي يتمثل في الوزن والقافية وما يلحق بهما من تنوع بينما الإيقاع في مستواه الداخلي، يتمثل فيما يتوفر عليه النص الشّعري من " قوافٍ داخلية وضروب بديع، وحروف مد أو حلق أو همس، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر، وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر أو نفسيته"[3].

1 – خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 93.

2 – رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، (د ت)، ص 112.

3 – خالد سليمان، الجذور والأنساغ، دراسة نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 38.

ومن هنا حرصت الذات الشاعرة المعاصرة على التقنيات الداخلية، واستغلّت مكوناتها "في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية، التي على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصية لذلك تتجه صوب حركة الداخل، التي تنمو وتتطور بفعل التواصل والتفاعل بين معظم مكونات النص، ونسيج علاقاته "[1].

وإذا ما وقفنا على العلاقة بين الإيقاع الداخلي والشّعر المعاصر " سنجد الكثير من النقاد يجعلون من الإيقاع الداخلي بديلا عن البحر الشعري، وليس ذلك فحسب، بل هو البديل الأمثل في ظل رتابة البحر"[2] فهو إيقاع يفرز نغمات شعرية، هي التي تعوض غياب الوزن والقافية في الشّعر، ومن هنا أشار (أدونيس) إلى العلاقة التي تربط بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص، وجعل هذه العلاقة قوام البناء الإيقاعي، الذي يتخطى الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية، التي تحرّك بها النفس، وتتجلى في سياق النص، بقوله: " الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إنّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار، التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة "[3].

وقد استغلت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة، القيمة الفنية والجمالية للإيقاع الداخلي فوظفته في نصوصها باحثة عن إنتاج بنية موسيقية " تكتسب قيمتها من المعنى الشّعري ويتجسد إيقاعها في المبنى اللغوي المُسْتكِنِّ في علاقات داخلية شديدة التماسك، والتي تكمن

1 – هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1 و2، 2014، ص 89.

2 – هشام فاضل محمود، الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية، مجلة البحوث والدراسات الاسلامية، العراق، المجلد2، العدد 34، ص 285.

3 – علي أحمد سعيد(أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 94.

في بناء الجملة، وتشكيل المفردات وتناسق الفكرة المتشيِّئة في الأداء الفني جميعه"[1]، فجاءت نصوصها الشعرية موحية بدلالات عميقة، نابعة من رؤيا الذات الشاعرة الإبداعية، ومن أسلوبها في صياغة تجربتها الفنية، من خلال عناصر الإيقاع الداخلي.

ولمّا كانت لهذه العناصر أهمية بالغة، في تشكيل النص الشّعري المعاصر يأتي البحثُ لاستخراجها، بعيدا عن المكّون الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، ويتخذ (البحث) لنفسه نماذج من الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر، خاصة الإنتاج الذي ظهر في بداية الألفية الثالثة؛ وذلك بتناول، إيقاع التكرار بمختلف أنماطه (تكرار الحرف/ تكرار الكلمة/ تكرار الجملة/ التكرار الاستهلالي/ تكرار اللازمة)، وإيقاع التّشكيل البصري والإخراج الطباعي، ومن تشكيلاته (توزيع السواد على البياض، وعلامات الترقيم، والتفريق، والتشكيل البصري للسطر الشعري)، ثم الكشف عن أهميته - الإيقاع الداخلي- في تشكيل بنية النص الشّعري ومعماره.

أولا: إيقاع التكرار:

إذا تجاوزنا الوزن والقافية، فإن نسق الإيقاع الداخلي، يقوم في النصوص الشّعرية على جملة من الظواهر التي منها التكرار، والذي هو " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر، وتقريره في النفس"[2].

ويعد التكرار أهم عنصر إيقاعي داخلي تأثيرا في المتلقي سماعا وقراءة لعدة أسباب منها: إنّه عنصر لغوي بارز، ويرِد على صور متنوعة ومتعددة، وتختلف دلالته بحسب

1 – رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995، ص 109.

2 – أحمد مطلوب، النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص117.

طبيعته؛ لأنّ " الصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، فتقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق"[1]، وهذه الدلالة تكون مستقرة في إيقاع التكرار، والتأويل هو الذي يكشف عنها.

وبما أنّ إيقاع التكرار يقع في مقدمة أشكال الإيقاع الداخلي إنْ لم يكن الأصل فيها فإنّه يختلف عند القدامى منه عند المحدثين إذ نجده " يتميز في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي، لكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه الإيحاء، وإذا كان التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإنّ التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي "[2]، ومن هنا يمكن القول: إنّ الإيقاع الداخلي ليس وليد الكلمات والألفاظ الموحية فحسب، بل هو أيضا نتيجة حالة نفسية شعورية صادقة تصدر من الشاعر نفسه.

ويرى النقد الحديث في التكرار "ظاهرة أدبية، وتقنية تسهم في بناء النص دلاليا وإيقاعيا، وتشكل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص"[3]، فـ" لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أنْ ينظر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام، كما ينبغي على المرء أنْ ينظر إليه على أنّه عنصر من العناصر الفاعلة، في تكوين بناء السياق الذي يرد فيه "[4].

يخلق التكرار جوا نغميا يوحي بأهمية الألفاظ المكررة، وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحا لفهم النص الشعري، إذ "إنّ تكرار كلمة معينة أو حرف أو جملة له دور في إضاءة

1 – عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 46.

2 – رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات المعارف، القاهرة، 2003، 138.

3 – هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، المرجع السابق، ص 107.

4 – موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات - العلوم الانسانية والاجتماعية المجلد 5، العدد 1، جامعة اليرموك، الأردن، 1990، ص 172.

التجربة وتعميقها، فمن خلال إيقاعه الخفي فهو يكشف عن معاناة الشاعر النفسية"[1]، ويعمل على " تأكيد المعنى، ومحاولة ترسيخه في ذهن المتلقي"[2]، ويقوم "بوظيفة إيحائية بارزة "[3] كما "يرمز إلى توتر انفعالي محتدم "[4]، يدفع بالذات الشاعرة إلى صياغة تجربتها الإبداعية بشكل فني.

وقد أدْركت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة الوظائف المختلفة للتكرار، فاستغلت طاقتها في التعبير عن حالتها النفسية، وفي تأكيد المعنى وإبراز القيمة الفنية الإيقاعية لإثراء تجربتها الإبداعية والتأثير في المتلقي، بالاعتماد على التشكيل الفضائي الطباعي، لتحقق التشكيل الإيقاعي للتكرار بأساليب متنوعة، مثل تكرار الحروف أو الكلمات أو الجمل.

1. التكرار الحرفي:

يشكل تكرار الحرف ملمحا أسلوبيا بارزا في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر، يكشف عن وظائف كثيرة على مستوى بناء القصيدة النسوية أو معناها، ومن بين القصائد التي تم فيها تكرار الحرف بشكل لافت للنظر وبنسبة عالية، اخترنا مقطعا من قصيدة "تفاصيل وجع" للشاعرة عائدة بن عزوز: والتي نقتطف منها هذا المقطع:

ما بين شوق ...وآخر... اشتاق إليك

ما بين لحظة... وأخرى... أفكّر فيك

ما بين وقت... ووقت... أذكرك

1 – عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد 493، 2010، ص 340.

2 – عيسى الدودي، التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، مجلة العربية والترجمة، العدد18، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014، ص83.

3 – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 4، 2002، ص 59.

4 – مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997، ص 78.

ما بين دمعة... وأخرى... أنزفك

ما بين ركن... وركن... افتقدك "[1].

من خلال هذا المقطع يستوقفنا حرف (الراء والكاف)، اللذان تكررا في هذا المقطع حيث تلاعبت الشاعرة (عايدة بن عزوز) بمثل هذين الصوتين داخل التشكيل الشعري، مما ولّد أنغاما خفية زادت الإيقاعَ الداخلي غنى، فبعض الكمات توفرت على حرف (الراء) مثل (آخر، أخرى أفكّر، أذكرك، أخرى، ركن، ركن)، هذا الحرف له وقع كبير على أذن السامع لما يثيره من رنين وجرس يشد انتباه المتلّقي، لأنّه حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن خصائصه: الرّقة، والنضارة، والتكرار، التي توحي بالتعاقب والحركة، ومن الناحية الدلالية هناك علاقة وثيقة بين عنوان القصيدة، والمتن الشعري، وحرف (الراء)، فالمقطع يقوم على صعيد العنوان بفعل يتّصف بالانفعال السوداوي الحزين (تفاصيل وجع)، الذي يشارك بالإيحاء تلك الأصوات اللغوية الصادرة عن حرف (الراء) صفتة (الرّقة) تناسب دلالياً العنوان بما فيه من معاني الوجع الحرقة والألم: (شوق اشتياق، أفكر، أذكر، دمعة، أنزف أفتقد)، وصفة التكرار تناسب المتن بما فيه من الحركة والأصوات. والتي بدورها، تدفع بالقارئ إلى الإثارة والإحساس بالانفعال؛ ومن هنا يرتبط الصوت المكرر لحرف الراء بالفضاء الدلالي للنص ويناسب إيقاعه.

كما أنّ الشاعرة كررت حرف (الكاف) حيث بلغ عدد تكراره في هذا المقطع تسع مرات وهذا يدلّ على عدم استقرار الذات الشاعرة واضطراب مشاعرها، وكذا سوء حالتها النفسية المتألمة والمنكسرة، جراء قتل توأم روحها (عبد القادر).

إنّ تكراره أضفى على القصيدة نوعا من الإيحائية والشعرية، ولّدت داخل النص شكلا موسيقيا، وشكّلت في وسط كلّ سطر شعري فاصل نغمي.

1 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 19.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها، كرّرت الشاعرة حرف (اللام) الذي ناب في هذه الأسطر عن حرف الروي، تقول الشاعرة:

أيّها الوجع...

تركتني بين لهفة الذكرى... وحرقة المقل

تائهة بين الحروف... وكثافة الجمل

هائمة بين الألم... وفسحة الامل

رفقا... رفقا يا قدر... لِمَا العجل "[1].

عبّرت الذات الشاعرة من خلاله تكرارها لحرف (اللام)، عمّا يختلج في نفسها من آراء وانفعالات وأحاسيس ومشاعر، تجلت في الكلمات الآتية (تركتني، الهفة، حرقة، تائهة، هائمة، الألم، رفقا، العجل)، ويتجاوب -الحرف- مع صدى الدلالات التي تبوح ببواطن النفس، وتكشف ما فيها من الحرقة.

وقد نجد هذا الإيقاع الذي يوحي بالحزن والألم في تكرار (هل) الاستفهامية، التي يتجلى من خلالها إحساس الأسى والتفجع عند الذات الشاعرة، كما في قصيدة "وجع الروح" من ديوان " لا قلب للنهار" للشاعرة (منيرة سعدة خلخال):

وجع الروح

هل يضاهيه ألم الجسد

شتان ياقلب

وهل حريقك

1 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 19.

ومن بعده، وصفة البرد

سيّان؟ "[1]

يعبر تكرار حرف الاستفهام (هل) عن الحزن العميق عند الذات الشاعرة، وهي ترتبط دلالياً مع مفردات تنضح بالألم والتفجع والانكسار: (الوجع/ الألم/ الحريق/ البرد)، فـ(هل) تؤسس لتساؤلات تحمل إشارات قوية على قلق الذات الشاعرة وحيرتها، فالمعاناة الفردية للذات الشاعر هي جزء من معاناة المرأة في عصر يفتقد القيم والمبادئ الإيجابية، أما من حيث الفضاء الإيقاعي فإن تكرار حرف الاستفهام (هل) يدل على إلحاح الذات الشاعرة في معرفة سبب معاناتها.

وفي قصيدة "وجع.... ووجع" كررت (عايدة بن عزوز)" حرف المد (الياء) في بداية السطر ووسطه:

ألمني فراقه وهدّني.... غيابه

ولفظ البعد أنيني.....

لِما تركني الخليل مودعا

احتضنني الوجع.....

لفني بإزاره .....

وأهداني شعورا علقما "[2].

عمل حرف المد (الياء) على تنامي القصيدة، ووسّع من دينامية الانتشار المنتجة للإيقاع والباعثة للنغم المتمثل بالقوافي المتلاحقة في (هدّني، أنيني، تركني، احتضنني، لفني

1 – منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص 105.

2 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 61.

أهداني)، لقد قام حرف المد (لياء) بتقوية الوحدة والتمركز الفني داخل القصيدة، وقد أدّى هذا التوقيع الصوتي إلى خلق إيقاع داخلي، وجعل حرف المد (لياء) يمارس دوره كبديل إيقاعي موسيقي عذب، يتناسب أكثر وآلام الذات الشاعرة وأحزانها ويتصل اتّصالا مباشرا بعواطفها، وبامتداد آهاتها عبر خطابها الشعري.

وقد استعملت (عائدة بن عزوز) تكرار الأدوات في قصيدة "طيف وذاكرة"، حيث كررت أداة النهي (لا) في قولها:

أشتاق إليك ... فأذكرني

لا زمن يفصل بيني وبينك

لا شتاء.... لا لفحات برد..

لا غيوم تحجبك عني

أستغرب نفسي.... ذاكرتي تأتيك

أستغرب وجعا **لا** يرحل.....

الآن....ما أجمل طيفك يؤنسني "[1].

فالغاية من هذا النفي التأكد على أنّه، لا يوجد زمنا يفصل بين الذات الشاعرة وتوأم روحها، وأنّه لا يوجد شتاء ولا لفحات البرد، ولا توجد غيوم تحجه عنها، بوصف ما تكنه من حب لأخيه المغتال، لدرجة أنّها تستغرب من نفسها وذاكرتها ووجعها الذي يأبى الرحيل، فلا تستطيع إخفاء معاني الحزن والألم والتفجع المرافقة للمفردتين، وهو ما يتوافق مع الإيقاع الداخلي الذي يبثّه حرف النفي (لا) المرافقة لهذه المفردات.

1 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 54.

ومن نماذج تكرار الحروف لجوء الشاعرة (نادية نواصر) إلى الحروف الهادئة الشفّافة لينسجم ذلك مع حالة المناجاة التي تعيشها، تقول:

لبنان آه ! يا صخب الروح، والوجع !

ويا نزف الذات المطعونة في عقر ذروتها

مالح طعم الصمت !

لغة أخرى تكتب معناها بالسكين

في زمن يهوى فيه الفرح

من على شرفات الغريب

يكتب الوقت حدودك القمرية

بالشمع الأحمر

من هنا يبدا الحصار مشيته اللولبية

وتصلب الشمس لدى طلوعها"[1].

تكّرر الذات الشاعرة حرف (الحاء) وهو من الحروف المرققة التي تناسب المعنى الرقيق الهادئ، كما توحي "بالحرارة وبمشاعر إنسانية، لا تخلو من الحّدة والانفعال"[2]، وتكرير حرف (الحاء) جاء متناغما مع حالة الذات الشاعرة النفسية المنفعلة، جراء غضبها وحزنها وألمها على بلدها الثاني "لبنان"، الذي يعاني الصراعات الطائفية، فهذا الصوت الشاعري الحساس يضاعف حضوره الإيقاعي، بالاشتغال العميق على إيقاع الروح المجسد بصوت الألم العالي النبرة (صخب الروح والوجع، نزف الذات المطعونة، طعم الصمت، زمنا يهوى فيه الفرح..)، وهو يهيمن على الإيقاع المكاني للذاكرة، وعلى إيقاع الزمان في آن.

1 – نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، المصدر السابق، ص ص 76 – 77.

2 – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 55.

2. التكرار المفردي (الكلمة):

يقصد بتكرار المفردي أو ما يسمى بالتكرار اللفظي: أنْ يكرّر الشاعر كلمة سواء أكانت اسماً أم فعلاً دون تغيير في معناها ومبناها، وهو تكرار فني يمنح القصيدة " أفاقا دلالية، وأبعادا جمالية متنامية"[1].

ويكُون هذا النوع من التكرار مقصودًا إليه لأسباب فنية وليس لملإ حشو أو للتردد ذاته وإنما لغاية دلالية لأنّ الشاعر عندما يعمد إلى تكرار كلمة في سياق النص" إنّما يريد أنْ يؤكد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها "[2] من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى، ولأي كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكونه وتحتويها، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه، وأدت ما جاءت من أجله أول مرة .

والذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة استخدمت هذه التقنية في إنتاج نصوصها الشّعرية بشكل مكثّف، فمن أمثلة هذا التكرار ما نجده في قصيدة "الحفار" للشاعرة (مسعودة لعريط) التي استندت فيها إلى إيقاع تكرار الكلمة، حيث كررت كلمة (الجسد) أربع مرات، وكلمة الخطيئة مرتين، والحزن خمس مرات، إذ تقول:

إنْ تحفر هذا الجسد

يصيح الجسد

من لوعة الجسد

يتبطن الجسد

1 – عاصم زاهي مفلح العطروز، ظواهر أسلوبية في شعر أبي العلاء المعري التكرار والتضاد نموذجا، دار البداية، عمان، الأردن، 2015، ص 52.

2 – سميرة سميحي، الإيقاع في شعر نزار قباني، من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 27.

من نزف الخطيئة

روعة الخطيئة

فرح الهدم

فرح الشقية

إنْ تفكك هذه الأهداب

إنْ تسقط حزني الأول

ينكشف بعد الحزن الحزن

وبعد الحزن الحزن

عن تنثر خطواتي في ماء السراب

يمتدّ جسدي ... يمتدّ طيفي

يمتدّ شعري "[1].

ينهض نظام التكرار في هذا المقطع على تكرار (الجسد، الخطيئة، الحزن) في نسق عمودي، تحاكي فيه الذات الشاعرة مشاعرها الكامنة بما تحمله من لوعة وشقاء وحزن وعذاب أظهره لنا نظام التكرار، الذي يُبرز أهمية الجسد، وسطوته وسلطته على الذات الشاعرة.

وربما كان لهذا التكرار مبرراته وضروریاته الشعورية، الملحة على الذات الأنثوية، كي تقترب من حمى الجسد بأدواتها ووعيها الخاص، كي لا يبقى ذلك حكرا على الذات الكاتبة

1 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، المصدر السابق، ص ص 67 – 68 .

الذكورية، وبالإضافة إلى صورة (الجسد، الخطيئة، الحزن) وتجدد إيقاع تكرارها، تمثل الكلمات في النص رابطا إيقاعيا بدء من العنوان (الحفار) إلى آخر كلمة في النص فالذات الشاعرة إثر التكرار المتتابع لهذه الأسماء، تبعث في قصيدتها إيقاعاً لافتاً موقظاً للمتلقي لتركيز دائرة انتباهه إلى الشيء المكرر، وماله من صلة تنعكس على رؤية القصيدة وتشكيلها الفني من قريب أو بعيد.

ومن المقاطع الشعرية الدالة على فاعلية تكرار الكلمة، مقطع شعري للشاعرة (لنادية نواصر) إذ تقول فيه:

أنت تدري بأني لجأت

إليك مساء،

وكان الخواء الرهيب رهيبا

وكان الغمام يغطي طقوس الكلام

وكان المطر يتساقط وابلا في أناي

وكانت ثلوج الشتاء

تغطي ممرات عمري وكنت وقفت

على باب قلبك

حين طرقت بنقر طفولي

أطلب عود ثقاب

لأشعل بعض القصائد

وأنسج منها رداء لقلبي

يقيني صراع الفراغ... "[1]

نلاحظ في المقطع تواتر الأفعال المشتقة من فعل الكينونة (كان، كانت، كنت) والتي تكررت خمس مرات، لتدل على فعل الكينونة بتصريفاته المختلفة، فتكرار هذه المشتقات ولّد إيقاعا تطرب له الأذن وتستسيغه، هذا إضافة إلى الطاقة الشّعرية المهيمنة على الشعر ممّا ساعد على خلق لون إيقاعي للنص الشعري، وسم القصيدة وبشكل لافت للانتباه.

ومن أنواع التكرار التي تلجأ إليها الذات الشاعرة تكرار الضّمير الدال على المتكلم أو المخاطب أو الغائب، من أجل التنبيه على حالة شعورية معينة أو التأكيد على أمر في غاية الأهمية للذات الشاعرة، وللسامع في آن، بوصفه تكراراً يحدث هزة أو قشعريرة شعورية لدى المتلقي، ومن المقاطع الشعرية الدالة في هذا المقام المقطع الشعري التالي لـ (نادية نواصر):

أنتَ الملاذ في النوى

أنتَ الجوار في ثقافات الهوى

أنتَ القصيدة والقوافي

أنتَ الأغاني والتغم

أنتَ مشفى الملايين

1 – نادية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص ص 60 - 61.

الجريحة في صراعات الألم"[1]

يولد تكرار الضمير(أنتَ) في المقطع الشعري إيقاعاً تناغمياً، موقظاً للدلالة وباعثاً لحراكها الجمالي، بوصفه مركز ثقل الصور الشعرية، ومحرق حركتها وجذرها الذي ترتكز عليه، فالشاعرة إذاً وجدت في هذا التكرار صورة من صور التلاحم والتضافر الفني في هذه القصيدة، ليدلل على إحساسها الغزلي الشفاف، وصورها الرومانسية المتلاحمة، التي تتقاطر حساسية ورؤية، وهذا التكرار من شأنه أنْ يرفع وتيرة الإيقاع الصوتي، إثر تتابع التكرار في الفاتحة السطرية تتابعاً فنياً موحياً؛ وقد عمدت الذات الشاعرة إلى هذا الأسلوب لتمتن أواصر القصيدة، وتحقق تناغمها وتلاحمها الفني.

هنا يحقّقُ تكرار الضمير(أنتَ)- في المقطع الشعري السابق- دوره الفني البليغ بوصفه المولد الإيحائي الخصب لجمالية الصورة وانبنائها الفني؛ فالذات الشاعرة ترى في محبوبها وجوه الحياة وطقوسها المتنوعة، ولهذا لجأت إلى خاصية التكرار، بوصفها مولداً لشعرية الصورة:(أنتَ الملاذ، أنتَ الجوار، أنتَ القصيدة، أنتَ الأغاني، أنت مشفى..) وهذا يوحّد حركة الأنساق والصور الشعرية، ولذلك اعتمدت الذات الشاعرة تكرار الضمير ليكون بمنزلة المولّد الباعث لسيرورة الصور المتعاقبة، ولديناميتها الجمالية وترسيمها الفني، وهذا يشير إلى أثره البالغ، في إبراز تناقضات المحبوب وتقلباته الكثيرة، وإحساسه القلِق المتصدع بالتوق والشوق، وهكذا يجسد تكرار الضمير(أنتَ) في المقطع الشعري ذروة عطائه الفني، باندماجه في تشكيل الصورة، وتخليق إيحاءاتها الغزلية الشفافة.

وهذا النمط من التكرار يتجلى في قصيدة "إلى ولدي رامي" للشاعرة (عائشة جلاب) تقول فيها:

[1] – نادية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص 95.

وأنتَ الضياء بصبحي وأنت النجوم بليلي

وأنتَ ضياء القمر

وأنتَ مساءات صيفي وصوت المطر

وأنتَ ابتسامات عيدي انت هديل الحمائم

غناء النسائم...لغز التمائم

أنتَ غناء العصافير"[1].

كما نلاحظ انتشار الضمير (أنتَ) متصلا أو منفصلا، والذي يدلُ على الآخر/ (رامي) ابن الشاعرة (عائشة جلاب)، وتكراره يدل على طغيان الجانب الذاتي على النص، إذ إنّ الشاعرة تصف مشاعرها تجاه ولدها (رامي)، الذي فقدته في حادث مرور.

ولا شكّ في أنّ تكرا ضمير المخاطب (أنتَ)، يعكس طبيعة علاقة الذات الشاعرة به، فهو تكرار لا يجيء كيفما أتفق، بل ينبض بإحساس الذات الشاعرة وعواطفها، كما حقّق هذا النوع من التكرار تماسك النص وانسجامه، وعمل على الربط بين الجمل مشكّلا بنية لغوية ومعنوية تخفف من رتابة العناصر التركيبية، مما أكسب النص قدرة أكثر على التأثير في المتلقي، كما يعطي النص طابعا من الدينامية والاستمرارية وسرعة تدفق اللغة وتفجيرها.

ومن تكرارات الكلمة الفاعلة تكرار أسماء الاستفهام، التي تحرك النسق الشعري وتضفي عليه لمسة جمالية آسرة، تتناغم مع حس الذات الشاعرة ومُنْعَطفاتها الداخلية، كما في المقطع الشعري الآتي، للشاعرة (سمية محنش):

1 – عائشة جلاب، شذرات من ذاتي، المصدر السابق، ص 97.

لو أنّ تلك النافذة

تروي احتضاري إذ هَذَى

كيف الغيوم تشكّلت

جسدين صار منفذا

كيف المساءات اشتعال موغلٌ

نحتَ المياهَ

وشقَّ صدر البحر..

مفتولا بذاكرة الشذا

كيف اشتهى

وتمَّردا "[1].

يحمل تكرار اسم الاستفهام (كيف) معانٍ ودلالات مكثفة، إثر تكراره؛ وعلى الرغم من أنّ الذات الشاعرة لم تكرره في النسق سوى ثلاث مرات، فإنه جاء محركاً للصور الشعرية وباعثاً لتوترها العاطفي، والشعوري المحتدم، فالذات الشاعرة تريد أنْ تغوص في أعماق وتفاصيل جملتها الشعرية، (جسدين صار منفذا، نحتَ المياهَ، وشقَّ صدر البحر، مفتولا بذاكرة الشذا، كيف اشتهى، وتمَّردا)، ولهذا كشف التكرار عن هذه الجوانب مجتمعة بشفافية وسحر وإيحاء. وهكذا يأتي التكرار فاعلاً في تحريك شعرية القصيدة النسوية المعاصرة، بما يُشيعه التكرار من جمالية في الشكل الفني الجمالي المطلوب.

1 – سمية محنش، مسقط قلبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2014، ص 25

3. التكرار الجُمَلي (المقطعي):

يعتبر التكرار الجُملي من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في بنية الخطاب الشعري ويكون بتكرار العبارة في هيكل القصيدة، وهذا النمط من التكرار "يساعد القصيدة على تقوية الإحساس بوحدتها، لأنّه يساهم على العودة إلى نفس النقطة التي بدأ منها، إنّه يمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة "[1].

وقد أفاد ظهور هذا النوع " في الكشف عن انفعالات الشاعر في مواطن عدة، فهو جزء من أسلوب الشاعر في التعبير عمّا يعتمل في نفسه، وعن موقفه في أمور الحياة المختلفة... فهو أسلوب تعبير يصّور انفعال النفس بمثير، والعبارة المكررة فيه هي المصباح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان "[2].

وقد أدرك بعض الشاعرات الجزائريات المعاصرات هذه الوظائف المتعددة في التكرار الجملي فاستغلين طاقته في التعبير، نظراً إلى القيمة أو الأثر الجمالي الذي يخلقه مثل هذا التكرار من توجس، وتحفز في نفس المتلقي، وللتدليل على فاعلية هذا التكرار نورد المقطع الشعري الآتي للشاعرة (غيوم مسعودة لعريط) من قصيدة "يا صديقي الخراب/ يا وطني الخراب":

افتح هذا الجسد خبئني
فالوحش ينهش البلاد
فالوحش يأكل الأطفال
ويشرد العباد
في صمت مريع
خذ ضفائري أوقد بها النار

1 – محمد لطفي اليوسفي، في رتيبة الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر، تونس، (د ط)، 1985، ص 129.
2 – أمل نصير، فضاء النص بين إيقاع الشعر وإيقاع العصر، وزارة الثقافة، عمان، 2014، ص 265.

خذ هذه الأعشاب... خذ هذه الثياب
وضمد جرحك بجرحي حتى يطلع النها
ولنكتب هذا الوطن وشما في الروح
ولنكتب ما تبقى من أنفاسنا، شنائع هذا الدينصور
ولنكتب ما تبقى من أنفاسنا، حتى تحلق الطيور"[1].

إنّ الذات الشاعرة هنا، تعيش جواً من الكآبة والحزن لدرجة الاختناق، ولم تجد له متنفساً للخلاص منه سوى التفاؤل بكتابةتحطم سكونها الرهيب، وقد كشف تكرار جملة (ولنكتب ما تبقى من أنفاسنا) عن رغبتها القصوى في كسر حاجز الخوف والحزن والانكسار المطبق على وطنها الجزائر؛ لهذا عمدتْ الذات الشاعرة إلى تكرارها مرتين، أملاً بالخلاص، وتوقاً لحياة جديدة، وأيام رغيدة، تبث معها كل بشائر الأمل والضياء.

تعاملت الذات الشاعرة مع ضمير المتكلمين أو الجماعة (نحن) والذي يتجلى تكراره ثلاث مرات من خلال الفعل المضارع (نكتب)، ومن هنا يتفجر المعنى الدلالي لهذا الضمير الذي من خلاله تبث الذات الشاعرة المعاناة، التي يعيشها الشعب الجزائري في فترة العشرية السوداء، ومن خلاله أيضا تثبت وجودها والتحامها مع الجماعة، وهو ما يضمن بقاءها ويوصل صوتها إلى العالم، ومن ثم يصبح هذا الضمير(نحن) بمثابة هوية الذات الشاعرة وشخصيتها، كما يكتسب امتدادا بشريا ومكانيا "[2] .

وفي تجربة أخرى للشاعرة (سمية محنش) نرصد هذا النمط من التكرار، ومثال ذلك قصيدة "بعد ماذا" التي تكرّرت في ثناياها جملة (بكيت كثيرا):

1 – غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، المصدر السابق، ص ص 18 – 19.
2 – ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص 86.

تألمت جدًا

بكيْتُ كثيرًا

بكيْتُ إلى أنْ ضَحِكتْ...

ومن ثمة نِمْتُ...

ولم أدْرِ ماذا فَعَلْتُ هُناك

وحين صحَوْتُ...

تذكّرتُ أنّي..

بكيْتُ كثيرًا..

كثيرًا..

كثيرًا

وإني فقدت من العمر عُمرًا "[1].

صاغت الشاعرة تكرار جملة (بكيت كثيرا) منوعة ما بينها، لتوليد الدلالة وتوسيعها لتشمل كل شيء مؤلم وحزين في الذات، ويبدو ذلك جليا في مدخل هذه القصيدة، ونستشف تلك الحالة من الذات الشاعرة، التي تلوم فيها الآخر/ المحبوب، الذي غاب عنها وكأنها لا تعنيه، ويظهر ذلك في عتبة العنوان (بعد ماذا)، كما يتجلى تكرار ضمير المتكلم المفرد (أنا) الذي يتصل بحضور الذات مباشرة الدال على قيام محاورة، تبدأ منطقة تفجرها من الدال (بكيت)، الذي ارتبط في الغالب بالماضي، والذي تكرر أربع مرات وهو يدل على أنّ الذات

1 – سمية محنش، مسقط قلبي، المصدر السابق، ص 81.

الشاعرة حزينة ومهزومة، وهنا تكْمن أهمية ضمير المتكلم في كونه خاصية اللغة الشعرية بامتياز حسب ما أشارت إليه (يمنى العيد)، ذلك أنّه "يقرب التعبير من النطق ويومئ إلى مباشرته، وإن كان يلجأ في الصياغة إلى ما يجعله مباشرا" [1]، فيخترق بذلك قلب المتلقي حتى يشعر وكأنه يعيش الحدث في آنه.

لبعض الشاعرات الجزائريات القدرة على توظيف التكرار الجملي بصورة تلقائية لأنّ الغاية من ذلك التكرار تكمن فيه، فالدلالة تتسع كلما أضافت الذات الشاعرة تكرارا جمليا في سطر شعري، كقول الشاعرة (نادية نواصر) في قصيدة "دفقة من غيوم المساء !!":

أجيء المدينة يا صهد القلب متّشحة

باقتحام الصدى، والمدى

دفقة من غيوم المساء

أجيء، مع شهب الوقت وحدي

أزاوج بعد المسافة،

لهذا المساء المباغت،

لهذا المساء المراوغ،

لهذا المساء المراهن،

بالبحر، بالزرقة المشتهاة،

1 – يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 14.

وبالملح، وبالخبز، والحب، والأنا، والهوى !! "[1].

كرّرت الشّاعرة جُملة (لهذا المساء) في ثلاثة أسطر متتالية، فهي بإعادتها لهذه الجملة في وسط القصيدة، كأنّها تريد شد انتباه المتلّقي لما تضفيه هذه الجملة من دلالة التأكيد على أنّها تجيء وحيدة في شهب الوقت، لتزاوج بُعْد المسافة لهذا المساء، الذي يأخذ كل مرة متغير مرة المباغت، ومرة المراوغ، ومرة المراهن)، فهذا التنّوع ينسجم تماما مع الحالة النفسية للذات الشاعرة، ودليل على أنّها تحب التغيير والتجديد، مبتعدة عن إيقاع الرتابة، لذلك نجده قد أضفى على النص الشعري إيقاع جمالي خاص.

وللشاعرة مقطع شعري آخر استندت فيه إلى إيقاع التكرار الجملي، موسّعة في الدلالة بصور مختلفة، حيث كرّرت جملة (أنا ما تركت)، إذ تقول:

أنا ما تركت البلاد،

لذلك العراء البديل

أنا ما تركتها تموت وحيدة

ولا قلبُها يحتضر

وما رمت للشعب أنْ ينكسر...

أنا ما قتلت طقوس القصيدة...

وما خنت فتوح اللغة...

أنا ما تركت الأحبّة،

يموتون هدرا،

1 – نادية نواصر، امرأة المسافات، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص ص 40 – 41.

وغدرا..

لكنني كنت،

على ضفة الجرح،

أشيد لهم بين صدري

وضلعي مقام الشهيد

أنا ما تركت الأحبة،

يموتون سهوا،

ولهوا،

لكنني كنت أعد لهم

بين جلدي ولحمي...

مكة حب

وقبلة عشق

وكعبة شوق

أنا ما تركت الأحبة،

في العراء السعير.. لا "[1].

ارتكزت الذات الشاعرة على تكرار جملة (أنا ما تركت)، وزعتها على ثمانية مقاطع شعرية، وهي رؤية من الدّاخل للذات المتألمة لحال البلاد، وبهذا النوع من الموسيقى الداخلية للنص تأثّرُ الذات الشاعرة في المتلقي، وتربط ذاكرته بموضوع القصيدة حيث يترك ـ التكرار

1 – نادية نواصر، صدى الموال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2013، ص ص 26 – 27.

الجملي ـ صداه وأثره النفسي والجمالي الجذّاب أكثر من تكرار الكلمة ذاتها، لأنّ الذات الشاعرة في هذا النوع من التكرار، تترك الجزء الآخر المتمم للجملة مفتوحاً ومتغيراً على الدوام نحو: (أنا ما تركت البلاد، لذلك العراء البديل/ أنا ما تركتها، تموت وحيدة ولا قلبُها يحتضر أنا ما تركت الأحبّة يموتون هدرا، وغدرا../ أنا ما تركت الأحبّة يموتون سهوا، ولهوا/ أنا ما تركت الأحبة، في العراء السعير.. لا)، وبهذا ينعكس أثر هذا المتغير الأسلوبي جماليا على الجزء المكرر، وقد ينعكس أثر المكرر كذلك على الجزء المتغير، بهذا يزداد ألق الجملة المكررة. فتتفجر دلالات جديدة متولدة من دينامية وفاعلية المكرر/ المتغير في الجملة ذاتها.

وفي قصيدة "التوق مذبحة الليل والشوق جلاد" تكرّر الشاعرة (نادية نواصر) الجملة تكراراً فنياً موحياً، يؤدي دوراً لافتاً في إنتاج شعريتها، تقول:

أناديك!

والشوق زلزال يهدد الروح

من عمق صهيلي أناديك،

من أقطار الأنثى،

ومسافات العمر أناديك

والتوق مذبحة الليل

ومشنقة الصبر

أنا المتواجدة في إسفلت تراثك العاطفي

أناديك يا وجعي المشفى

.....

أناديك والتوق قلعة يمارس فيها حبي إليك مقتل الصحو

أناديك من أقطار الشوق الشاسعة"[1].

كررت الذات الشاعرة عبارة (أناديك) تسع مرات، في متن القصيدة، وهذا ما أدّى إلى إحداث نوع من الإيقاع الداخلي المرسل، وأوحى بمدى احتياج الذات الشاعرة لهذا المنادى الذي ظلّت تستعطفْه وتسترجيه ليأتيها، فهي تناديه وتستدعيه بكل شوق من أعماق مشاعرها وعواطفها، ولكن لا حياة لمن تنادي، والتكرار ـ على هذه الشاكلة ـ يؤدي إلى تمتين أواصر الدلالة، وتعميق درجتها الإيحائية، وقوة تأثيرها في المتلقي، من حيث الوقع، والشعور، والإحساس.

وفي تجربة شعرية أخرى، تصوغ الشاعرة (منيرة سعدة خلخال) تكرارا، تمثل في جملة: (يا قلبي الذي) في مقطع من قصيدتها "في غيابك":

يا قلبي الذي يعذبني صباحه

إذ تبسّم بالأمل

يا قلبي الذي يحدّق في نهاره

آخذ في القدم

يا قلبي الذي أوشك الليل

أنْ تنطفئ بعين خافتة الحلم..."[2].

تكرار الذات الشاعرة في هذا المقطع عبارة (يا قلبي الذي..) المصحوبة بياء النداء ثلاث مرات بمستوى رأسي، مما أسهم في تعزيز بنية النص الإيقاعية والدلالية.

1 – نادية نواصر، امرأة المسافات، المصدر السابق، ص ص 25 – 26.

2 – منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، المصدر السابق، ص 30.

إنّ مما لا شك فيه أنّ تكرار جملة ما، هو نابع من إحساس بأهمية الصيغة في المنظار الدلالي وهذا الإحساس لم تكن آثاره في نفسية المبدع فحسب، بل إنّه يحدث آثارا نفسية للمتلقي، فهو " يطبع في حسه، عقله، أو قلبه أو وجدانه، يطبع صورة الشّيء المكرر صوتية كانت أو مرئية، إن التكرار يجعل الأمر المكرر حاضرا غير غائب "[1]، وهذا ما نلاحظه في نص الشاعرة (سعدة خلخال) إذا هيمنت كلمة (القلب) المنسوب إليه العذاب والحسرة والفزع إلى (ياء) المتكلمة من خلال الأفعال (يعذب، يحدّق، ينطفئ) فهي عبارة عن دوال للموقف الحزين، فمن خلال التكرار هيمنت دلالات الغياب على النص فضلا عن تكرار حرف النداء (يا) والتي "ينادي بها لمتوسط البعيد؛ لأنها تنتهي بصوت مد يعين المنادي، على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقة أو حلما"[2]، فالذات الشاعرة بها تنبه المتلقي إلى الحمولة الثقيلة التي تتخلل وجدانها.

إنّ وقوع هذه البنات اللغوية - المكررة - أسهم إسهاما جليا في تشكيل دلالة النص وقد أفاد هنا معان أخرى تدل على التوجع من شدة الغياب، كما نجد الذات الشاعرة قد ألزمت نصها المقيد بصوت (الياء) في البداية و(اللام) في النهاية رؤيا من خلال استثمار الامتداد الصوتي في ردف (الياء)، مما أعطى للنص انسجاما إيقاعيا واضحا في ضربه للتعبير عن دلالات النص.

4. التكرار الاستهلالي:

هو شكل من أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة وفيه " تتكرر اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية، بشكل متتابع أو غير متتابع"[3]، حيث تؤدي في السياق دلالات معينة.

1 – السيد جعفر، التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2003، ص 59.

2 – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 301.

3 – حسن الغرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للشرق، لبنان، 2001، ص 90.

وهناك من يعرفه بأنّه "عبارة عن وحدتين معجميتين أو أكثر تتجسد بشكل متواتر في بداية كل سطر، وفق هذا النسق (أ...../ أ.....) "[1].

وشرط هذا التكرار من وجهة نظر (نازك الملائكة) أن يوحّد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر وإلا كان زيادة لا غرض له "[2]، وتقصد بذلك أنْ يكون هذا التكرار فاعلا في توجيه الدلالة وتماسك مقاطع النص، وهذا ما أشار إليه (محمد صابر عبيد) في قوله:" يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي" [3].

ومن النماذج التي مثلت للتكرار الاستهلالي، هي قصيدة "كم جميل" للشاعرة (عايدة بن عزوز):

كم جميل... لو أهديك أجمل الأيام

كم جميل لو اختزل منك الآلام

كم جميل لو نلتقي ثانية...

نجتمع في غير هذا الزمان "[4].

من خلال تكرار البداية تشكّل الأسطر بناء متواشجا، ننفي أنْ يكون هذا التكرار مملا أو رتيبا، فالذات الشاعرة عندما كرّرت جملة (كم جميل) في بداية كل سطر من القصيدة

1 – محمد يونس صالح، الإيقاع في الشعر النسوي شاعرات الجاهلية وصدر الإسلام نموذجا، دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 108.

2 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص 236.

3 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص ص 191 – 192.

4 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 35.

كانت في وعيّها أو في لا وعي، تقدّم موقف حياتي وتبلور الرؤية التي ترتئيها في حياتها وحتى تُبين الذات الشاعرة موقفها من فراق أخيها، أخذت تكرّر هذه الجملة.

تسيطر نغمة التمني على هذه الأسطر الشعرية من مثل (لو أهديك أجمل الأيام/ لو اختزل منك الآلام/ لو نلتقي ثانية.../ نجتمع في غير هذا الزمان)، وحتى تتمكن من تدعيم رؤيتها وموقفها، فقد وجَدَتْ أنّ أسلوب التكرار الاستهلالي من الأساليب التي تخدمُ غرضها كما أنّ النغمة الإيقاعية، التي يحدثها هذا التكرار تجعل أُذنُ السامع يعتاد على هذه النغمة، التي تعزز التأكيد على موقف الذات الشاعرة.

وتقول الشاعرة في سياق شعري آخر:

شوقي لك كبير ...كبير ...ويكبر

تركتني في دنا الالم... طفلة صغيرة

شوقي لك كالطوفان... كالنيران...

لا تكفيه مئات الكتب...

ولا دواوين شعر... ولا مجلدات كبيره

شوقي لك لا تكفيه مدن

ولا غابات نخيل... ولا ألف جزيره "[1].

أول شيء يثير انتباهنا في هذه الأسطر هو تكرار جملة (شوقي لك) ثلاث مرات، وهذا التكرار لهذه العبارة أكثرُ إثارة لحس السامع من غيرها، فقد شكّلت إيقاعا داخليا متناسقا يشكّل الانفعال الإنساني ويجسّده، وعلى الرغم ما تحمله هذه الكلمة من وقع انفعالي على النفس الإنسانية، فإن تكرارها ثلاث مرات يبلور انفعال الذات الشاعرة، وهذا الانفعال بدأ بنقطة صغيرة ثم أخذ يكبر وينمو مع هذا التكرار (شوقي لك كبير ...كبير ...ويكبر).

1 – عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، المصدر السابق، ص 46.

استطاعت جملة البداية (شوقي لك) من خلال تكرارها، أنْ تحمل دلالات وإيحاءات استطاعت أنْ تكشف عن التحرّق واللهفة، التي يشعر بها كل من الذات الشاعرة والمتلقي كما أنّها أصبحت في السياق، الذي وردت به تشكّل البؤرة المركزية، التي من خلالها أنْ يبرز الهاجس الذي يلح على (عايدة بن عزوز) ويضغط عليها، إنّها تستطيع أنْ تجعل المتلقي أكثر مقدرة على اكتناه التجربة، وتجعله متفائلا مع الذات الشاعرة في أحاسيسها وانفعالاتها فذكْر جملة (شوقي لك) في المرة الأولى يمثل الإحساس بالتشوق لأخيها (عبد القادر وتكرارها في المرة الثانية يؤكد على الشوق، وفي الثالثة يختتم الحس بالتيقن من هذا الشوق، لذلك فإن تكرار هذه العبارة بدأ بنقطة صغيرة، ثم أخذ يكبر وينمو ليشكّل إيقاعا نفسيا يجعل المتلقي يشعر بهذا النمو، ويرافق الشعور والانفعال الناتجين عن هذا التكرار ونموه.

وجاء هذا اللون من التكرار مقترنا بأداة النفي (لم)، على صور متسلسلة ومتعاقبة ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعرة (منيرة سعدة خلخال):

لم يعد للفكرة ترف الحضور

لم يعد للحضور وجه الرائحة

لم يعد للرائحة خفق الموانئ

لم يعد للموانئ ملح الافئدة

لم يعد للملح وردة الوصل

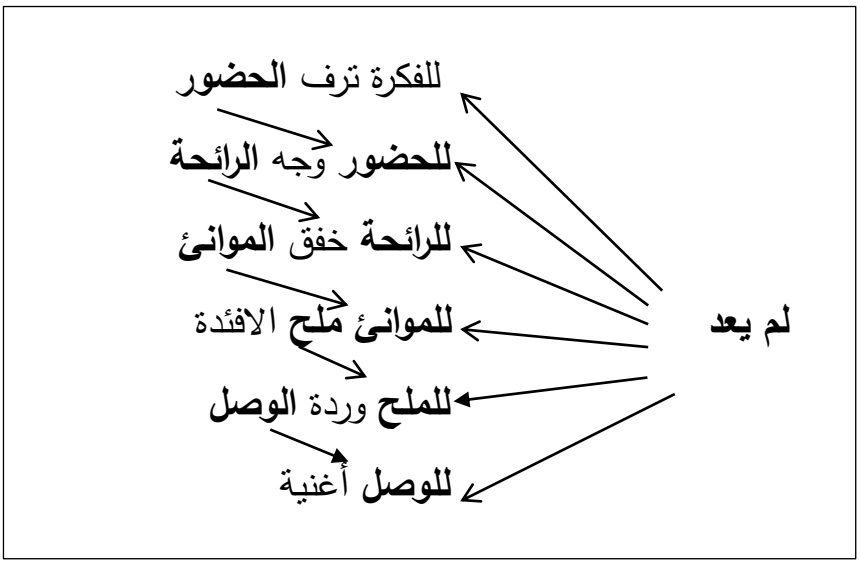
لم يعد للوصل أغنية "[1].

لقد استخدمت الذات الشاعرة هنا أسلوب تكرار الاستهلال /البداية، واكتفت بتكرار الفعل (يعد) المسبوق بأداة النفي (لم)، وهذا التكرار كشف عن إيقاع موسيقي وعن رابط بين الأسطر الشعرية، ففي كل سطر من هذه الأسطر تنفي الذات الشاعرة وقوع الخبر

1 – منيرة سعدة خلخال، أشجان الملح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2013، ص 21.

أو حدوثه، والذات الشاعرة وهي تستعمل هذا الأسلوب فإنها تؤكّد العكس، وهذا النفي هو إصرار من الذات الشاعرة على وقوع الأخبار المضادة، وهذا النفي المتكرر جعل الأسطر الشعرية متحدةَ وملتحمةَ، حتى أنّ السامع ليتوقع أنْ تستمر الذات الشاعرة في أسلوبها هذا لتؤكّد كل مرة وقوع الخبر.

فالتكرار للجملة (لم يعد) بصيغه المختلفة يسيطر على أسطر القصيدة، ليشكل مركزا شعريا يهيمن على مناخ القصيدة ويحتويها، يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيمة:



لقد ساهم هذا التكرار الاستهلالي في الربط بين أفكار القصيدة، ممّا حقق وحدة موضوعية، وشكّل استقرارا دلاليا وإيقاعيا.

وبذلك فإنها تحقق توافقاً وانسجاماً تأمين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الجملة المتكرر (لم يعد)، وبين توزيع ذلك على أعمدة الأسطر الشعرية بصرياً، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعي المتولد بفعل التكرار الاستهلالي.

5. تكرار اللّازمة:

يقوم هذا النوع من التكرار "على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة، يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل، تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها، وحسب قدرتها على الأداء والتأثير"[1].

ويخدم هذا اللون من التكرار بالدرجة الأولى " الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة، كما أنّه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق"[2]، ومن خلال هذا يحس المتلقي أنّ القصيدة ذات وحدة متكاملة، ومترابطة ليس من ناحية الموضوع والبناء.

ففي قصيدة " أَكْتُبُ إليْكَ" للشاعرة (منيرة سعدة خلخال) مثلا تتكرر اللازمة (أَكْتُبُ إليْكَ) ثلاث مرات في بداية القصيدة، ثم في بدايات المقاطع اللّاحقة:

أَكْتُبُ إليْكَ

قافيتي بيضاء

بحري ميت جدا

وشطر بيتي رهيف

كنبض الفراش أو أكثر

أَكْتُبُ إليْكَ

تغوص اللغة في الوضوح

تهيم المفردات بقلبي

لا مفتاح تشرع

1 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، المرجع السابق، ص 209.

2 – ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، المرجع السابق، ص ص 188 -189.

أبوب الآفق

أكْتُبُ إليْكَ

مذ صرت قصيدي "[1].

شكّلت الذات الشاعرة من تكرار عبارة " أكْتُبُ إليْكَ"، موقعا رئيسيا في بداية أسطر القصيدة، وقد أسندت الفعل (أكْتُبُ) إلى ضمير المتكلم (أنا)، وهذا التكرار بجملة في مقدمة القصيدة توكيداً دلالياً، يستند إلى مناخ الإحساس والمشاعر الشفيفة الممزوجة بالحسرة.

ويخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد، وتحقيق الانسجام والتناسق الإيقاعي، فالتكرار الثلاثي للازمة (أكْتُبُ إليْكَ) يسيطر على مقدمة القصيدة، وبذلك فإنّه يحقق توافقاً وانسجاماً بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (أكْتُبُ)، وبين توزيع ذلك على المقاطع الشعرية الثلاث، مما يؤسس شكلا من الانسجام، والتناسق الإيقاعي المتولد بفعل تكرار اللازمة.

وتقول الشاعرة في سياق شعري آخر:

لم يكن ذنبه

حين تساقط ظله

عن جفون العراء

وفاض من علاه

الجفاء

لم يكن ذنبه

حيت تناثر حلمه

وانزوت البلاد بعيدةً

ففتوحات السماء

1 – منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، المصدر السابق، ص ص 86 – 87.

لم يكن ذنبه

حين تعثر وجده

بموميـاء الغياب

ولم يكترث للذي بيد

الانحناء

لم يكن ذنبه

حين تجاسر ذنبه

وارتمى صاغرا

في حضن الكتاب

ألف وفاء

ألف وباء "[1].

عمدت الذات الشاعرة إلى تكرار اللازمة (لم يكن ذنبه) في القصيدة ثلاث عشرة مرة - تكراراً إلزاميا- يكشف عن رغبة الذات الشاعرة القصوى في إماطة الذنب عن وطنها أملاً بتخليصه من الجفاء والانحناء والاغتراب.

وتكرار هذه الجملة بهذا العدد-13 مرة-؛ دليل أهمية هذه الجملة وكذا عمق دلالتها وتوسع حقولها الدلالية وعلاقتها ببقية العبارات الأخرى، لما تحدثه من معاني عميقة وإيقاعات متناغمة، حقّقت الذات الشاعرة من خلالها لحمة القصيدة، ومكّمن توازنها فنياً ودلالياً.

كذلك نجد الشاعرة (نادية نواصر) تكرّر عبارة (عام سعيد) أربع مرات في بداية القصيدة ووسطها، وهذا ما يؤثر على عمق الإحساس بوحدة القصيدة، وارتباط معاني عباراتها ببعضها البعض:

1 – منيرة سعدة خلخال، أشجان الملح، المصدر السابق، ص ص 23 – 24.

عام سعيد...

يا أكبر الورطات...

في النبض العنيد...

يا أجمل الورطات...

في شكل القصيد...

يا أنبل الدفقات،

في هذا الوريد...

عام سعيد...

إني أحب،

إذا هل العام الجديد

أنْ أقول لمقلتيك:

عام سعيد...

أنْ أقول لراحتيك،

عام سعيد ...

إني أحبُّ إذا جاء،

العام المرصع بالجليد

أنْ أخبّئ رأسي،

بين سترتك..."[1].

وهنا نلحظ اللازمة التكرارية (عام سعيد) بمسافات متساوية على خارطة النّص، حيث تظهر متصدرةً بعد كل سطر شعري؛ وهذا للأهَمية التي توليها الذات الشاعرة لهذه الجملة باعتبارها مفتاح لفهم المضمون العام للقصيدة، بالإضافة كذلك إلى تأكيدها عليها ومدى تأثيرها في أذن المتلقي، وكأننا بالذات الشاعر من خلال هذا التكرار أرادت أنْ تشرك المتلقي من خلال الإلحاح عليه، لتثير فضوله وليسأل نفسه عمّا يمكن أنْ يلمحه هو أيضا عند حلول عام جديد، فالذات الشاعرة تود أنّ تقول إنّ هذا العام هو عام سعيد، وهذا يدل على معنى واحد هو الطموح إلى التغير والتجديد الذاتي، وهذا ما ساهم في كشف الدلالات وتؤكّد المعاني، وتوضح الأفكار التي تتخللها التعابير الجميلة، وتمنح كلامها صورة وإبراز رغبتها وطموحها، غير أنّها من خلال ذلك تترك فرصة للمتلقي أنْ يمارس رأيه ونظرته بأفكاره وتأملاته مثلما مارسته هي.

فمن خلال إيقاع التكرار بأنماطه المختلفة، التي اعتمدتها الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة في قصائدها، يتضح لنا أنّها تعتمده برؤية شاملة لتعمق صوتيّة متميزة تتشكل من أنغام موسيقية داخلية متميزة، وتستحوذ على جلب انتباه المتلقي لأنها تعد بؤرة المعنى.

ثانيا: إيقاع التشكيل البصري والإخراج الطباعي:

لقد تجاوزت القصيدة النسوية العربية المعاصرة عموما والقصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة خصوصا ما وُضع لها من إيقاعات قبلا، وتمرّدتْ على الوزن والشكل وراحت تبحث عن البدائل الإيقاعية لها كي تعبّر عن أدق مشاعر الذات وتنقل أحاسيسها، فأصبح

1 – نادية نواصر، صدى الموال، المصدر السابق، ص ص 74 – 75.

النص الشعري يُشاهَد ويُرى " وحلّتْ فيه العين محلّ الأذن وحلّ إيقاع الصّمت محلّ إيقاع الحركة وأخذ الخلق الشعري على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها "[1]، وهذه إشارة دالة على التغيرات التي أصابت القصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة، وولوج عناصر جديدة لم تألفها من قبل كبعض الرسومات والأشكال، والبياض والسواد، وعلامات الترقيم، والتفريق والتشكيل البصري للسطر الشعري، يتعرّف عليها القارئ وليس السامع، وأصبحت النصوص تقرأ أكثر مما تسمع، أي يتلقاها المتلقي عبر البصر (العين) أكثر من السمع (الأذن)، وهذه الميزة الفنية شجعت الذات الشاعرة النسوية الجزائرية على التعبير بكل حريّة والتخلص من قيود الأنماط المعدة قديما، فأصبحت القصيدة الشعرية قصيدة مرئية بامتياز ولعل الهدف الرئيسي من وراء هذه الهندسة البصرية، هو تجسيد دلالة فعل ما تجسيدا بصريا وخلق الإيقاع المرئي البصري، إذ تُعْتبر هذه العناصر التشكيلة بدائل إيقاعية لجأت إليها القصيدة النسوية الجزائرية للتعويض عن الإيقاع الذي تحدثه القافية والوزن التقليدي؛ فانتقلت القصيدة من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري.

وانطلاقا من هذه الأهمية، ستتم دراسة أشكال الهندسة البصرية لبعض النصوص النسوية الجزائرية المعاصرة؛ للتعرف على قيمتها الإيقاعية.

1. البياض والسواد، تصْميت الكلام وتكليم الصّمت:

يتشكّل النّص الشّعري النسوي الجزائري المعاصر وفق الحالة النفسية والإبداعية للذات الشاعرة، فينتشر السواد على البياض، انطلاقا من انفعال الذات الشاعرة وقلقها وهدوئها، بل قد ينتشر البياض على السواد في لحظات تصْميت الكلام وتكليم الصّمت. فـ "الصوت والصمت يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز (الصوت) والبياض رمز (الصمت) إذ إنّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً

1 – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص 336.

يحيط بالقصيدة "[1]، لقد تطور مدلول البياض في عالم القصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة، "حتى أصبح سمة بالغة التأثير في الإفصاح عن حركة الذات الداخلية، وإبراز صورة الصراع بين ما تمثله الكتابة، والفراغ المقصود من الشاعر في رسم معاناته الداخلية"[2]، أو رسم رؤيته الإبداعية لجذب انتباه المتلقي إلى لغة البياض.

إنّ المتصفح لدواوين الشاعرات الجزائريات في بداية الألفية الثالثة يلاحظ ذلك الاختلاف الجلي في مساحات البياض والسواد، بل إلى درجة الرسم الهندسي بأشكال رياضية عبر التشكيل بالشّعر بكتابته على وفق شكل معين، ولعل الذات الشاعرة باعتمادها هذه التقنيات، فهي إضافة لكونها تزيد الصورة جمالاً تتلاعب بإيقاع القصيدة، وقد شكّلت الشاعرة (منيرة سعدة خلخال) وفْقَه عدة أشكال هندسية، من ذلك ما نلمسه في قصيدتها الموسومة بـ: "جرّة لبس"[3]:

وأكتبك

أخيرا. وأنثرك

في وحشة الورق

وجعا . لا ترضيه المحبّة

ويقبل عليه صباح السؤال.

1 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، المرجع السابق، ص49.

2 – تيسير محمد الزيّات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأدبية الأخرى، دار البداية، عمان، 2010، ص 233.

3 – منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، المصدر السابق، ص 90.

تستهل الشاعرة هذا المقطع من القصيدة بسطر شعري قصير أقلّ سوادا متكون من وحدة لسانية، وهذا يعني إضفاء البياض على هذا السطر أو بعبارة أخرى مساحة الصمت الذي يمثّله الفراغ حال دون هيمنة الصوت، الذي يمثّله حجم الكتابة/ السواد.

إنّ هذا المقطع الشعري المشكّل هندسيا، بالاعتماد على الفراغات يكسر الألفة بين المتلقي والمتن؛ لأنّ الانحدار المتدرج نحو الأسفل كما هو مبين في الترسيمة نحو مدارك المعاناة، يحمل المتلقي على التفكير في المعنى، الذي يحيل عليه هذا التشكيل البصري لذلك "حفل التشكيل الكتابي للسطر الشعري بأهمية بالغة في إبراز المعنى بدلالة بصرية، إذ لم يعد الشعر يعتمد على الأذن فقط بل تدعو مساحة البياض متلقي النص لأن يصبح شريك في إنتاج الدلالة المستوحاة من شكل الكتابة البصري"[1]، عن رغبة وقصد من الذات الشاعرة.

ومن بين القصائد التي يكتسح فيها البياض مساحة السّواد، ويغطى على صفحاتها قصيدة "وحدي دخلت في صدى الموال" للشاعرة (نادية نواصر)، تقول [2] :

1 – تيسير محمد الزيّات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، المرجع السابق، ص 233.

2 – نادية نواصر، صدى الموال، المصدر السابق، ص 58.

ينتكس الجسد...

مدد..

مدد..

مدد..

شُدّ الرحال..

يا أيها الجسد، المسافر إلى المُحال..

في هذا المقطع يحاصر البياض الأسطر الشعرية من اليسار ومن الأعلى ومن الأسفل حيث كتبت في السطر الأول كلمتين لتصطفّ بعده ثلاثة أسطر تتألف من كلمة واحدة تليها نقطتان، ثم يأتي السطر السادس متكونا من كلمتين تليها أيضا نقطتان، لتَختِم الذات الشاعرة المقطع الشعري بسطر متكون من ستّ كلمات تعقبها نقطتين، وهنا يبدأ نوعا ما التّوغل في مساحة البياض، وهكذا يبدو البياض متعرجا حسب تمدد وتقلّص الأبيات الشعرية لذلك راح البياض يتراجع رويدا رويدا، ليحل محلّه السواد الذي يبقى دوما رمزا لصوت الذات الشاعرة المنتكسة، أمّا نقاط الحذف المتكررة بعد الأسطر الشعرية فإنها ذات بعد دلالي عميق، إذ هناك جزء من الكلام، والذي بقي حبيسا في نفس قائله عوضته هذه النقاط، وتُركَ المجال للقارئ أن يملأه.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "موات" للشاعرة (دليلة مكسح)، شكّلتها على هذه الهندسة الطباعية نفسها، تقول[1]:

إذا كانت العنقاء تحيا من رماد

ومن الأجداث يطلعُ يوما جميع العباد

فلماذا يا وطني...

تموتُ

تموتُ

تموتُ

تموتُ

تموتُ

وتبقى رهين الحداد؟؟؟

أدْخلت الذات الشاعرة بياض الصّفحة في بنية النص واتخذته كموقع أساسي لإنتاج الدلالة، مما جعل الصمت يتجلى من خلال ضآلة الصوت المحيط به، ويتبينُ الفضاء النصي الصفحة الشعرية من خلال الإيقاع، الذي تخلقه الذات الشاعرة بين السواد(الكتابة) والبياض/الصمت (الفراغ)، وماثلت بين بدايات السطور التسع لتصبح نهاياتها متفاوتة وتنتهي عند نقطتين صوتيتين إيقاعيتين وطباعيتين وهما حرف (الدال): (الرماد/ العباد/

1- دليلة مكسح، تعرجات خلف خطى الشمس، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ص 27.

الحداد)، وحرف (التاء): (تموت)، لغرض فني تريده الذات الشاعرة من جهة، ولتستنفر المتلقي بهذا التشكيل البصري من جهة ثانية، وتدفعه إلى الكشف عن معنى إضافي للنص.

وبهذا فإن لكل قصيدة حرة عالماً خاصاً من السواد وعالماً خاصاً من البياض ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة "تغييب الجسد غربة المكان" للشاعر (نادية نواصر)، لاكتشفنا أن قضية الحضور الذي ينتزعه السواد من مساحة البياض على أساس نتائج ليست محض مصادفة عابرة، إنما هناك هندسة بصرية معينة تقررها التجربة، تقول[1]:

موتوا هنا..

قوافل..

قوافل..

جحافل..

جحافل..

من هذا الحب ما قتل ؟ !

بنت الذات الشاعرة نصّها بتقنية بنية البياض التي تجسد للمتلقي دلالة الحزن والأوجاع، ويتمظهر ذلك من خلال الأسطر الشعرية الستة، الأول متكون من كلمتين والسطر السادس متكون من ست كلمات تليها علامة استفهام وتعجب، والأسطر المتبقية متكونة من كلمة واحدة، واللافت للانتباه أنّ كل سطر يبدأ من نهاية السطر الذي قبله.

1 – نادية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص 89.

فالملاحظ هنا أنّ الذات الّشاعرة في كل مرّة تتقدم من يمين الصفحة إلى وسطها، وهي بذلك أوجدت فضاء من البياض، فلجوء الذات الشاعرة إلى هذه التقنية من أجْل إعطاء مجال للمتلقي؛ ليجسد دلالة الموت وحجم الجرح الذي عايشته الجزائر في مرحلة العشرية السوداء، وقد ساهمت هذه الهندسة البصرية في الكشف عن مستوى عميق وخفي من مستويات الأزمة، التي أحاطت بالوطن والذات معا.

وفي قصيدة أخرى تناظر الذات الشاعرة بين البياض والسواد، فالبياض يساند السواد والسواد يساند البياض من دون زيادة أو نقصان، ويتجلى هذا في قصيدة بعنوان "خارج النهار" للشاعرة (منيرة سعدة خلخال)، شكّلتها على هذه الهندسة الطباعيّة نفسها، تقول[1]:

يعز علينا المقام في الصمت	
حكمة تتضاءل، تتهلهل و تتذلل	
في زمن الدبابات الفصيحة	
وهي تهزج ببلاغة التسلل	
إلى شرعية التنكيل شجار الزيتون	
براءة "شهيد" و"ملاك"..	
و"أحلام "محمد"، "فاطمة"، "آيات"	و"ميسون"..

1- منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، المصدر السابق، ص 48.

في هذا المقطع نلاحظ كيف جعلت الذات الشاعرة كلا من البياض والسواد مترافقين ومتصاحبين، قصد خلق إيقاع بصري الذي من شأنه" أنْ يحملنا إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة"[1]، وهذا يمنح نصها طاقة شعرية مرتفعة.

وفي قصيدة "ما يحدثه التصبير"[2]، للشاعرة (نوارة لحرش) نجد البياض/ الصمت يجتاح السواد/ الصوت من كل الجهات، فاتحا له هذا الأخير المجال من أجل التحول، والامتداد كما يشاء:

أغمضُ عيني فينسابُ الخريف في أفكاري

1 – رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، العدد 69 – 70، وزارة الثقافة، تونس، 1995، ص16.

2 – نوارة لحرش، كمكان لا يعول عليه، المصدر السابق، ص 85.

تخلق شساعة البياض - الذي يبقى دوما رمزا لصمت الذات الشاعرة- هندسة بصرية تجعل البصر يصطدم بصورة إيقاعية، من شأنها أنْ تحمل المتلقي إلى فضاء الصمت " الذي يعدّ أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية اللغة على شعرية الصورة البصرية"[1]، وهذا يثبت علاقة إيقاع الهندسة البصرية بالتجربة الشعرية النسوية الجزائرية المعاصرة، من حيث" أنّه من أهم العناصر تغذي العناصر الفنية التي تسهم في تشكيل التجربة الشعرية "[2].

وفي نماذج شعرية تضيق مساحة البياض وتتسع مساحة الكتابة لسواد/ الصوت وهنا يتمظْهر إيقاع البياض/الصمت أكثر" لأن انحساره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية؛ لذلك فإن إيقاع البياض يقل في الأسطر الشعرية القصيرة القليلة السواد"[3]، كما هو الحال في قصيدة "ضجيج الصمت" للشاعرة (نادية نواصر)، تقول[4]:

1 – رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، المرجع السابق، ص 18.

2 – محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2005، ص 30.

3 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، المرجع السابق، ص 52.

4 – نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، المصدر السابق، ص 38.

وأنا يوصد روحي الصمت
لا أحد يصحبني في مسيرات الغربة
سوى ضجيج أناي
أتواصل في تلافيف الليل
أتوزع فزعا على جزر الوج
هذا الصمت يكسرني
أقصد إني أكسرني
أبددني / أوزعني / أرممني....
أتواصل مع الوجع
ثم ... أوقع إقراري ..آه ! وأنفجر..

يحتلّ هذا المقطع عشرة أسطر من مساحة البياض/ الصمت، تتسم بالطول النسبي حيث تحصر العين المتلقية في مجال عمودي ضيق من الحركة هو مجال السواد/ الصوت وتفصلها تماماً عن المساحة الواسعة للبياض/ الصمت.

أمّا الفراغات التي تركتها الشاعرة في ثنايا السطور أو بين حركة سطر وآخر، من مثل (أبددني/ أوزعني / أرممني....، ثم ... أوقع إقراري ..آه ! وأنفجر..)، فإنها " تسعى إلى توليد انتقالة إيقاعية يؤديها البياض الفاصل بين سوادين، وهي بمثابة صمت وتوقف، تنهي فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق"[1]، وهو - سواد الكتابة- إشارة من الذات الشاعرة إلى

1 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، المرجع السابق، ص 52.

كمِّ الوجع الهائل الذي يعتريها، وذلك من خلال هذه الأفعال (أتواصل، أتوزع، أقصد، أبدّدني أوزعني، أرممني، أتواصل، أوقّع، انفجر) وكلّها أفعالا مسندة إلى ضمير المفرد المتكلّم(أنا) تتضمن تجربة إنسانية عامة مجسدة في الغربة والاغتراب.

فالفضاء الطباعي المتمثل في مساحة البياض والسواد، التي تعتمد الذات الشاعرة أنْ تتركها خلف هذه الأفعال، مرتبطا بعنوان النص وموضوعه.

يمكننا القول: إنّ كل من البياض والسواد الكتابي في القصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة يرتبطان بالحالة الشعرية للذات الشاعرة، ويعدان محدداً صوتياً إيقاعياً ودلالياً له عُمقُه وتمظهراته في بناء القصيدة.

2.علامات الترقيم:

عمدت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة إلى الاستفادة من علامات والترقيم كمظاهر شكلية تساهم في خلق الإيقاع البصري، والتي يقصد بها " وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواقف الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام"[1].

وتعطي هذه الأخيرة إيحاءات فنية جديدة لنصوصها الشعرية حيث لم تعد علامات الترقيم مجرد أدوات تساعد اللغة، وتنظم دلالة النص أو تبين مواضع الوقف أو السكوت التي ينبغي للقارئ مراعاتها أثناء القراءة فحسب؛ وإنّما تجاوزت ذلك إلى وضع حدود للعلاقة بين الجمل؛ لأنّ " لعلامات الترقيم أبعادا صوتية وتركيبية ودلالية، هي ليست علامات فارغة بل إنها تمتلك دلالات تعيينيه وأخرى إيجابية، وهي تحضر فإنها تساهم في بنائية النص الشعري"[2]، إذ تحولت إلى شيفرة لغوية ذات أهميّة بالغة، " ترمي إلى غاية أبعد وإلى غرض

1 – عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002، ص 103.

2 – علي آيت أوشان، الذاكرة والصورة، دار أبي الرقراق للطباعة النشر، الرباط، 2005، ص 22.

أكبر، فهي خير وسيلة لإظهار الصراحة وبيان الوضوح في الكلام المكتوب"[1]، لذلك لا يستطيع النص الاستغناء عنها في تحديد مراميه وأبعاده.

لقد أصبحت علامات الترقيم علامة بارزة في الشعر النسوي الجزائري خاصة في بداية الألفية الثالثة، انطلاقا من رؤيا إبداعية نسوية تصنع من خلالها فضاء هندسي بصري وبديل إيقاعيّ، مختلفا عن توظيفها بالطريقة التقليدية، المتمثلة في تعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية أثناء القراءة.

ومن هنا تظهر لنا أهمية علامات الترقيم التي تتجسد عبْرَ فضاء الهندسة البصرية للقصيدة الشعرية النسوية الجزائري المعاصرة، إذ تتحول إلى علامة دالة تثير المتلقي، وتفتح أمامة مجالا خصبا للتأويل، ومن النصوص التي وظفت هذا النوع من البدائل الإيقاعية بشكل كبير نص الشاعرة (نصيرة محمدي) الموسوم بـ: "قصيدة صباح التيه":

من يعيرني قلبه
ويدنو من زمني ؟
من يهتدي لصوتي
ويركض في غربتي؟
من يجيء هذا الصباح؟
الصوت يفيض
في الفراغ "[2].

1 – أحمد زكي، الترقيم وعلاماتها في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013، 24.

2 – نصيرة محمدي، كأس سوداء منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط1، 2002، ص10.

تتساءل الذات الشاعرة في فاتحة القصيدة عن الذي يعيرها قلبه، ويدنو من زمنها وتضع علامة الاستفهام (؟) ثم تنتقل إلى السطر الموالي وتستفهم عن أمر آخر (عن الذي يهتدي لصوتها، ويركض في غربتها؟) والطريقة نفسها في السطر الخامس حيث تستفهم (عن الذي ويجيء هذا الصباح؟)، كما أنّ وضعها لعلامات الاستفهام جاء في موقع مناسب، حيث تعبّر عن تساؤل الذات الشاعر عمّا يخبر به.

فالذات الشاعر وظفت علامة الاستفهام ليس للدلالة على الجمل الاستفهامية فحسب، وإنّما وظفتها لتعبّر عن موقفها من صباح التيه والاغتراب، وكإضافة بصرية تساهم في تشكيل إيقاعٍ بصريٍ ترمي (نصيرة محمدي) تجسيده للمتلقي.

كما نلاحظ في قصيدة آخر كثرة حضور وانتشار علامات التعجب على القصيدة، كما فعلت الشاعرة (نادية نواصر) في قصيدة " لم يصل الحب، وصل نقيضه: الجوع !! ":

أنظر أنْ يصل الحب ...

مدججا بالصّدق والشفافيّة ...

يتأخر الحب !

ويصل الظل !

يتأخر الحب !

ويصل الجوع !

أتاخر أنا !

وتصل ذاتي !

تتأخر الأنثى!

وتصل الشظايا !

يحولني حبّك إلى كتلة من نار

وقودها الغيرة !" [1].

تكرّر الذات الشاعرة علامة التعجب (!) بعد عتبة عنوان القصيدة " لم يصل الحب، وصل نقيضه !!"، والملفت للانتباه أنّ علامة التعجب استحوذ ظهورها على أغلب أسطر القصيدة، مما يتبادر إلى ذهن المتلقي بمجرد رؤيته لهذه العلامة التعجبية المتكررة، أنّ الشاعرة تأكّد تعجّبها لما أصابها ومندهشة لما آلت إليه، في علاقتها بالآخر/ الحبيب، رافضة لواقعها راغبة في تجاوز نقيض الحب، إضافة إلى ذلك مساهمة تكرار علامة التعجب في تشكيل هندسة بصرية لها تأثيرها على سمع المتلقي وفكره وإحساسه.

وكما تؤدي علامة الاستفهام والتعجب دلالة إضافية في النص الشعري، كذلك تفعل علامة الفاصلة، التي يطغى توظيفها في النص كبديل لحروف العطف، مثل قول الشاعرة (نادية نواصر) في قصيدة " المنفى .. !!":

تجيء وحيدا،
وتفرش ورد الفجيعة،
وتحبس غيمك في قعر ذاتك،
فينخر أحلامك البرد، تنهض وحدك،
تكبر فيك معاني القصيدة،
ويعصف بك هاجس للقطيعة،
ويكبر فيك حبّ الذين،
تكبر فيك معاني القصيدة،
تجيء وحيدا، مع الريح وحدك
أيا وطني المحتمي باغترابه
يا وجعي، الطالع من سهوب المضيق

1 – نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، المصدر السابق، ص 54.

وسفح الرئة، "[1].

نلاحظ في هذا المقطع كثرة حضور علامة الفاصلة (،) في آخر كل سطر شعري حيث لم يكن توظيفها تنظيميا على مستوى تحديد الشكل والدلالة فقط، بل أدت وظائف أخرى لها علاقة بتشكيل الإيقاع البصري، والوقفات الصوتية والتركيز على معنى بعينه - المنفى- يقفُ عنده المتلقي ويتأملّه.

ونقرأ حضورا لتشكيل الفواصل مع نموذج آخر للشاعرة (نادية نواصر)

تنفتح لي لحظة الغروب...

مشرّعة أحضان السكينة

باسطة أجنحة الهدوء...

هامسة في سكون مبين

نامي...،...،...

أيتها الصغيرة ...، .... ، ... ،...!

نامي...

أيتها المتعبة الضالة...

نامي ...، ...، ... !

نامي، ثمّ نامي ... ! "[2].

يشدّنا في هذا المقطع استمرارية الفواصل المتوالية، التي تفصل نقاط الحذف المتوالية والتي تمثل سطرا كاملا، حيث في السطر الخامس تكتب ثلاث نقاط حذف متوالية وتعقبها فاصلة، وتتكرر ثلاث مرات، وفي السطر السادس تكتب ثلاث نقاط حذف متوالية أربع مرات تعقبهما فاصلة، لينتهي السطر بعلامة تعجب، والهندسة البصرية نفسها تتبعها الذات

1 – نادية نواصر، امرأة المسافات، المصدر السابق، ص ص 49 – 50 .

2 – نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، المصدر السابق، ص 56.

الشاعرة في السطر التاسع، حيث تشكّل بعدا دلاليا عميقا، إذ هناك كلام محذوف أو مضمر بقي حبيسا في نفس الذات الشاعرة، تتخلله فواصل كمحطات للتوقف لاسترداد الأنفاس، عوضته - الكلام المحذوف - هذه النقاط لتترك المجال مفتوحا أمام المتلقي ليملأه.

والمتأمل في الشعر النسوي الجزائري المعاصر يجد نقاط الحذف أكثر علامات الترقيم استعمالا، حيث لا تخلو قصائدهن من هذا البديل الإيقاعي، إذ ترِد مقصودة في نهاية السطر الشعري، ومثال ذلك قول الشاعرة (هنية لالة رزيقة) في قصيدة "احتراق الليل":

التهب يا ليل فينا وانحدر...
إنّ ذاتي في نجوى...
تسابيح بسملتي تنتحر...
عندما النار توقد من جسدي المندحر
مثل أشلائي المطعونة الآن...
بين مواجع قلب منكسر...
التهب يا ليل قبل القدر...
فلعلك يوما تظهر جرما بحجم البشر
التهب يا ليل أنت.. أنت القدر"[1].

إنّ الفراغ المنقط يعبّر عن حالة توتر الذات الشّاعرة إزاء هذه الأسماء (الليل، الذات، النجوى، التسابيح، الجسد، القلب، القدر)، كما تعبّر أيضا - نقاط الحذف أو الإضمار- عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي/ القارئ إلى استكماله بمخيلته ويُسهم في إنتاج النص وهنا تَمْنح الذات الشاعرة المتلقي فرصة المشاركة في العملية الإبداعية، والتجربة الشعورية لذات الشاعرة.

1 – هنية لالة رزيقة، يغريني وينسحب، المصدر السابق، ص 64.

نموذج آخر تشكّل فيه الشاعرة (حسناء بروش) علامة نقاط الحذف والإضمار، تجيء حينا أول السطور وحينا آخر في نهايتها وهي أحيانا تتوسّطها، حيث تغدو " إلى مساحات من البياض علامة دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير"[1]، تقول الشاعرة:

لمّا تَبدّت ...صهْوة
المعراج .. ترفُلُ
في الجُسُور.. بغيِّهَا...
لمَّا تَبدّت .. نادتْ..
الأشْياء.. «سيرتَا»...
كَيْ تُعَرّج..
فيْ العماءِ بغلِّهَا..
شَيْء هُنالِك..
بَعْض ما..
شيءٌ تَبدَّى.. حتّمَا..
.. نورٌ سَوِيْ..
فتحسّسَتْ «سيرتَا»
جموحَ جُموحِهَا..
وتغيَّبتْ فوق البُراقْ... "[2].

توحي نقاط الحذف والإضمار في هذا المقطع الشعري بأن الذات الشاعرة، تريد أنْ تسترسل في كلام مسكوت عنه، لكّنها عاجزة عن ذلك فعوضته بنقاط حذف مقصودة، لأنّها تريد أنْ تشدّ انتباه المتلقي/ القارئ إلى " أنّ جزءا من النص قد حذف، وحقه الحضور

1 – رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري، المرجع السابق، ص 17.
2 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر السابق، ص ص 73 – 74 .

وعلامته ماثلة أمامنا وعلى المتلقي أنْ يفهم ذلك ويتخيله ويستحضره"[1]، ويمنحه دلالة إضافية متعلقة بالفراغ المقصود/ بما سكتتْ عنه الذات الشاعرة، وهي بهذا " تمنح المتلقي حريّة أكبر في التأويل وتجعله يبحث، ويشارك في فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعاني الحافة "[2]. لذلك تفرض هذه الفراغات التي تتخلل النص الشعري على المتلقي جهدا أكبر ومرجعية لسدّ الفجوات الدلالية والمشاركة في صنع الدلالة.

وإذا كان النص الشعري النسوي الجزائري على هذا التوتر، فإنه لن يستقرّ على شكل ثابت من علاما التوقف والترقيم، بل نراه يشدّ الرحال باستمرار للإفادة من مظاهر التشكيل والهندسة ولا غرابة أنْ تستوقفنا في بعض النصوص علامة الخط المائل (/) (SLASH)، بين كلمتين أو بين كلمات متتالية، كما هو الشأن في قصيدة "حالة غياب" للشاعرة نوارة لحرش:

هذا الليلُ المركونُ على جبيني
يقولُ لمَلائكةِ الجُرحِ:
هذه المليحَةُ / الجريحَةُ
يَقيني وَوَطني.
هذه الغيمةُ/ العتَمةُ
أنيني / وحَنيني
هذا السّقفُ الوحيدُ / العراءُ المديدُ
قامتِي / وقيامتِي.
ذنْبي / وتوْبتي المُذنبةُ

1 – تيسير محمد الزيّات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، المرجع السابق، ص 252.
2 – رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري، المرجع السابق، ص ص 16 – 17.

يُعلِّلنُي/ فيُلْغِيني !!.."[1].

اشتغلت الذات الشاعرة على علامة الخط المائل بدل الفواصل، خلف كل كلمة، فيتحول النص إلى أصوات متقطعة (هذه المليحَةُ / الجريحَةُ، هذه الغيمةُ/ العتَمةُ، أنيني / وحَنيني، هذا السّقفُ الوحيدُ / العراءُ المديدُ...)، من خلالها تحملنا إلى واقع متأزم ترتدّ فيه الذات الشاعرة خائبة مجروحة الخاطر، فيحل النص على المتلقي مشتتا لا معنى يحتويه، وعليه أن يبحث له في ذهنه عن محتوى معين.

ونرصد لما قلناه نصا آخرا يعدّ نموذجا لكتابة تجريبية، ترد فيها علامة الخط المائل وتُخرج النص الشعري إخراجا جديدا، كما يتراءى في نص " فسحة للمتاهة، وأخرى للذهول!" للشاعرة "نادية نواصر"، التي تعمد فيه إلى إبراز بعض السطور يتخللها الخط المائل:

لك الغربة المشتهاة...

لك النبضة الشاردة ...

لك اللغة الواردة ...

لك البع / والقرب / والمدّ / والردّ...

والوجد / والمنع / والاندثار...

لك الاختزال / لك الاختصار...

لك الازدواج / لك الانكسار...

لك كلّ هذه المعاني لترقى المدار... " [2].

يشدنا في المقطع استمرارية الخطوط المائلة المتوالية، التي تفصل بينها الكلمات، والتي تمثل تقريبا شطرا كاملا، حيث رُسمت في السطر الخامس ويتكر هذا الشكل في

1 – نوارة لحرش ، كمكان لا يعوّل عليه، المصدر السابق، ص ص 18 – 19.

2 – نادية نواصر، أشياء الأنثى الاخرى، المصدر السابق، ص 41.

الأسطر المتوالية فهذه التقنية، هي التي تقرب المتلقي من جوهر التجربة الشعرية التي عاشتها الذات الشاعرة في هذه القصيدة.

ولم يتوقف الأمر عند هذه العلامات، بل تعداها إلى فضاءات طباعية تفسح المجال لتعدد القراءات أو التساؤل عن الغاية من هذا التشكيل ودلالته، المتمثل في ترقيم المقاطع الشعرية بالحروف أو الكلمات أو الأرقام، كما يتراءى في ديوان "شمس على مقاسي" للشاعرة (لطيفة حرباوي):

1

على متن قامتي

امتطي عنق الريح...

أقطف الغيم

استحم في منقوع الضوء

نعيما أيتها الشمس

فقد صرت على مقاصي...

2

عل سكّة الغروب

كانت الشمس في مثل سني...

نتبادل دهشة المغيب...

نخرب عفش الليل

ثم نسرع بالهروب...

3

لم يعد هذا الجرح يناسبني...

يرتد الدمع قامتي

إلى وجع مسمى...

سأصبح اطول من ألمي

4

تصطك الأرصفة

تترك جماجمها لهفوات الريح

لننتظر الشمس بفارغ الوهم..."[1].

نلاحظ أنّ الذات الشاعرة تستعمل تقنية ترقيم المقاطع بالأرقام، والجدير بالذّكر أنّها لم تعنون قصائد ديوانها، إنّما جاء جزؤه الأول على شكل مقاطع مرقمة من الرقم واحد (1) إلى الرقم مئة وواحد وأربعين (141)، أيْ (141) مقطعا، أمّا الجزء الثاني فعنونته بـ:"حربويات" نسبة إلى لقبها (حرباوي)، مستعملة التقنية نفسه - ترقيم المقاطع بالأرقام - ويتجلّى من خلال

1 – لطيفة حرباوي، شمس على مقاصي، المصدر السابق، ص ص 7– 8.

توالي أرقام المقاطع المقدمة في الفضاء التصويري إيقاع بصري غير مألوف قوامه المشهد البصري المرئي.

ومثل نص آخر بعنوان "إعلانات لرجل أحببته" للشاعرة نفسها، شكّلته وفق تقنية ترقيم المقاطع بالكلمات كالآتي:

إعلان 1:

الرجاء .. أركض بعيدا عن أدغال قلبي

حتى لا تضفي عطبا آخر

على اجنحة عصافير الروح الضالة

وحتى لا تفقأ عيون أوردتي الطافحة

بالبريق ..

فإني اخشى أزمنتك

الراكضة في باحة العمر بلا ذاكرة

إعلان 2:

الرجاء .. اعتنق على الفور فرارك من

مجراتي فبي رغبة قاتلة لاعتقالك في

قارات الوجدان الاستوائية وتطويقك

بسلاسل من نسج الجنون الرهيب

إعلان 3:

لا تنثر بهاراتك اللاذعة على اتساع

جرحي وحرائـق الذات، فقلب

الصغيرة لا يحتمل.. "[1].

رقّمتْ (نادية نواصر) مقاطع نصها بالكلمات المرقمة، حيث اختارت كلمة وجعلت لها أرقاما من الرقم واحد إلى الرقم أربعة (**إعلان1**)، ووزعتها على مقاطع القصيدة البالغ عددها أربعة ويظهر - تبعا لذلك- إيقاع بصري مرئي غير مألوف قوامه المشهد المرئي، تاركة للمتلقي حرية القراءة والتأويل التي تذهب بدورها إلى أكثر من اتجاه.

مثال آخر عن الترقيم بالكلمة، قول الشاعرة (منيرة سعدة خلخال):

سفر

قال: أوصيك بالنخيل

سلامي إليه تدفق

وأوصيك بك، شجرة واقفة

في مهب تفرق

مسرة

1 – نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، المصدر السابق، ص ص 46 – 47 .

في أول طلعة للقمر

تعافت الدنيا

ومالت الحسرة للمغيب

أسف

المسافة رهينة بالصمت

لا زالت تبحلق في روح الكون

ولا تثير جدل الساعة "[1].

اختارت الذات الشاعرة كلمات من حقول مختلفة ورقمت بها مقاطع نصها، حيث تظهر هذه المقاطع كأنها ومضات شعرية، تستقل بذاتها، إذ ساهمت في تشكيل إيقاع هندسة فضائية ذات دلالة مقصودة، إذ حمل هذا النص تجربة متميزة في إطار استثمار فضاء بياض الصفحة وفق شكل جديد.

لقد قدّمتْ هذه التقنية سواء بترقيم المقاطع بالأرقام أو الكلمات، فضاء طباعيا مختلفا يشغل انتباه المتلقي/ القارئ، ويدفعه للتساؤل عن أسباب تقسيم النص إلى مقاطع، ثم ترقيمها ومن المؤكد أنّه سيتوصل إلى إجابات مختلفة، ومتعددة عبر تساؤلاته لهذه الهندسة المرئية الجديدة، التي جاءت متمردة على تنظيم المقاطع المعهود، ومُنشدة إلى معمار مغاير للفضاء يتوجه إلى المشاهدة قبل القراءة.

1 – منيرة سعدة، خلخال، أشجان الملح، المصدر السابق، ص 16.

3. التفريق والتشكيل البصري للسطر الشعري:

إنْ كان الشعر التقليدي لا يحتفل بالتشكيل الفضائي/ المكاني ويخضع لتشكيل مسبق يقوم على تقابل بين شطرين، يفصل بينهما بياض وفق هندسة فضائية محكومة بالبنى الإيقاعية والعروضية، فإنّ الشعر المعاصرة منح ظاهرة تشكّل النص البصري (لمرئي) اهتماما مخصوصا، وحاول جاهدا التخلص من قيود وصرامة القوانين القديمة القائمة أساسا على التلقي السماعي، وتجريب كل الطرائق من أجل تجاوز سلطة النموذج، وارتياد مساحات جديدة لم تألفها العين من قبل، فأصبحنا أمام فضاء جديد من النصوص تفيد من الفنون البصرية الأخرى، فانخرطت في جماليات التشكيل البصري واهتمت ببناء الفضاء عَبْر أشكال بصرية مختلفة، ككتابة كل كلمة في سطر أو مقطع، أو مدّ خط الكلمة أو تقطيعها أو حذفها واستبدالها بنقط، أو الكتابة بحرف غليظ...وغيرها، ولعل الشاعرة المعاصرة باعتمادها هذه التقنيات فهي إضافة، كونها تزيد الصورة جمالا كما تلاعب بإيقاع القصيدة، وقد شكّلت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة وفقه عدة أشكال هندسية، وسنركز في هذا المبحث على أهمها وأكثرها استعمالا وهي تقنية التقطيع، وتقنية التشكيل البصري للسطر الشعري.

1.3 . التفريق البصري (التشذير، التشظي):

يعتبر التفريق بنوعيه (التشذير والتشظي) من الأشكال الهندسية الأكثر حضورا في المنجز الشعري النسوي الجزائري المعاصر، ويقصد به "تفريق حروف الكلمة عن بعضها، أو كلّها "[1] على أسطر الصفحة الشعرية، إذ احتكم إليه النص الشعري النسوي في أكثر من موضع كان فيه تشذير الكلمة، والذي يعتمد على تفريق وبعثرة الكلمة كليا إلى وحدات حرفية، ذو عدة أبعاد منها: الخطي، ومنها المائل، ومنها العمودي.

1 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950– 2004)، النادي الأدبي بالرياض، المركز العربي الثقافي، ط1، 2008، ص 186.

ومن النصوص التي بُنيت أسطرها بهذه التقنية نص للشاعرة (حسناء بروش) بعنوان "مأمَأهْ":

ما هيئت مُتَّكأهْ...

حجرٌ...

فَرَاغ..

في فرَاغ..

في فراغ/ مأْمَأهْ..

والأقْصى ي ف ت ح

ب ا ب ه .. ب ا ب..

ا ل ي ق ي ن ..

ا ل م ط ل ق ة .. "[1].

إنّ هذا المقطع الشعري المشكّل هندسيا، بالاعتماد على تفريق الكلمات إلى مقاطع صوتية يكسر الألفة بين المتلقي والنص الشعري، لأنّ تفكيك وتفتيت كلمة (يفتح/ بابه/ باب/ اليقين/ المطلق) وفق تتابع خطي/ أفقي، يحمل المتلقي على التفكير في المعنى الذي يحيل إليه هذا الضغط على الحروف والتفريق بينها صوتيا، فإذا بنا أمام نصوص لوحات تشكيلية

1 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر السابق، ص ص 54 – 55.

(فراغ، مأْمَأَهْ..، والأقصى يفتح بابه، باب اليقين المطلق..)، تحملنا إلى ضرب من الإيقاع النفسي.

وللشاعرة (نادية نواصر) تجربة في ذلك، إذ تقول في قصيدة " منفاي صمتي":

أواه ! آه !

ضاع مني ...ثم ضاع

حرّر خطاه

فالجوع للحرف يعرش في علاه !

حرّر خطاه...

حرّر خطاه...ح ... ر...

ر...

خ .... ط ... ا... ه..... !!! "[1].

عمدت الذات الشاعرة إلى تفريق حروف كلمتي (حرّر خطاه) بينها نقاط حذف في إشارة إلى ممارسة الحرية الذاتية فعليا، وبالتالي يتحقق التحرّر الفعلي متجّسدا في المشهد البصر (المرئي) خاصة وأنّه في موقع الأمر من خلال الفعل (**حرّرْ**)، فعند النطق به يتماشى مع أسلوب التعجب، الذي ختمت به الذات الشاعرة جملتها وصورتها كتابيا من خلال علامات التعجب الثلاث، التي تلت كلمة خطاه (حرّر خطاه !!!).

بينما قطّعت الشاعرة (نوارة لحرش) كلمة (أسقطُ) في قصيدة " الحياة أقصر من قامتي" كالآتي:

1 – نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، المصدر السابق، ص 23.

أتسلقُ عمري

عثْرةً.. عثْرةً،

وعند تُخُوم الخدوش، أ س ق طُ متعثّرة بغيبة عالية "[1].

فقد رسمتْ "الذات الشاعرة كلمة (أسقط) في أربعة مقاطع صوتية دون نقاط حذف توسطت بين جملتين، (وعند تُخُوم الخدوش/ **أ س ق ط**/ متعثّرة بغيبة عالية)، في إشارة إلى ممارسة فعل التسلق فعليا، كما لو أنّها حدث حقيقة في هذا المشهد الدرامي، الذي خُتم بالسقوط واقعًا كتابيا.

النوع الثاني للتشذير هو (التشذير المائل)، وفيه ترسم الكلمة منفصلة ومنعزلة الحروف بشكل مائل متساقط نحو الأسفل، ومثال ذلك قول الشاعرة (عمارية بلال (أم سهام)) في قصيدة " حكاية الدم":

ومهرجانات الجثث

في لج أمواج دماء الشهداء

أنت صامد ..

أنت صاخب..

أنت غاضب ..

أنت غاضب ..

1 – نوارة لحرش، كمكان لا يعول عليه، المصدر السابق، ص 24.

أنت غاضب ..

أنت غاضب ..

غا ....

ض....

ب.... "[1].

رسمت الشاعرة (عمارية بلال) كلمة (غاضب) في ثلاثة مقاطع صوتية بينها نقاط حذف متدرجة نحو الأسفل، جسّدت لنا صورة بصرية (مرئية)، فبدل أنْ تكتب لفظة (غاضب) مجتمعة الحروف، عمدتْ الذات الشاعرة إلى تشذيرها وتفريق حروفها على أسطر الصفحة الشعرية بشكل مائل؛ من أجل خلق إيقاع بصري، وتجسيد دلالة لفظة (غاضب) بصريا.

ويتميز النوع الثالث للتشذير بكتابة الكلمة ممزقة الحروف، ولكن في شكلٍ عموديٍّ واقَعة من أعلى إلى أسفل، ومثال ذلك قول الشاعرة "حسناء بروش" في قصيدة " مأْمَأَهْ ":

هيْ لمْ تزلْ..

قدّيسَة في صَمْتِها..

والموْتُ...

1 – عمارية بلال (أم سهام)، حكاية الدم، المصدر السابق، ص ص 20– 21.

ي

ذ

ر

ف

ضفَّتَه على الوُجُود ..

جمَاجِما... ؟

واموْعتاهَا .. المرهفهْ ..

سِنَّورها ..

طِفْل..

ي

س

ي

ل

على الوجود.. "[1].

تجسّد في هذا المقطع التفريق البصري في لفظتي (يذرف، يسيل) المترادفتين، حيث فرّقت حروف اللفظتتين على أسطر بياض الصفحة (الصمت)، وبشكل عمودي متساقط نحو

1 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر السابق، ص ص 51 – 52.

الأسفل؛ لتجسّد الذات الشاعرة للمتلقي دلالة فعل (يذرف، يسيل) بصريا/ مرئيا، وعليه فالتشذير العمودي هنا قام بتجسيد دلالة الفضاء البصري، كما ساهم في إبراز دلالة شعور الذات الشاعرة بالحزن والضيق والخوف، شعور تشكّل استجابة لفعل الموت الذي يذرف ضفَّتَه على الوُجُود.

كما اعتمدت الشاعرة الجزائرية المعاصرة على نوع آخر من التشكيل البصري للكلمة يختلف عن التشذير، حيث إنّ هذا الأخير- التشذير - يعتمد على تفريق وبعثرة الكلمة كليا إلى وحدات حرفية، على عكس (التشظي) الذي يعتمد على تفريق وبعثرة جزء من الكلمة وليس كلها والجدير بالذكر أنّه نتيجة المسح الذي أجراه الباحث على دواوين الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر تبيّن لنا أنّ هذه التقنية لم توظّف كثيرا، ومثال ذلك قول الشاعرة (نادية نواصر) في قصيدة" على جمجمة الحلم يبيعون المساء ":

أتمـزّق
ألف مـرّة
في تجاعيد الزمن!!
أتشتت فوق قتلاهم جميعا
أتوزع من جديد
ثم أنزف
آه **أن .... ز....ف** "[1].

1 – نادية نواصر، صهوات الريح، المصدر السابق، ص 14.

يتجلّى التشظي في هذا المقطع، من خلال تفريق الذات الشاعرة جزء من كلمة (أنزف) (أن .... ز....ف)، إلى ثلاثة مقاطع صوتية تفصل بينها نقاط حذف، للإيحاء بدلالات ملازمة تؤكد تتابع فعل (النزيف) ماديًا، والذي تعبّر عنه الذات الشّاعرة، فالزمن الغادر جعلها تتمزق وتتشتت فوق جثث القتلى، لكنها لم تنكسر وتفشل بل وزّعت ذاتها من جديد لتنزف أخيرا، بالرغم من التألّم والتوجّع الذي يسيّج نفسها.

لقد تجّسدت دلالة التمزق والنزف بصريا من خلال كتابة كلمة (أنزف)، والتي شتت حروفها بشكل أفقي في الاتجاه نفسه للسطر، وهذا حتى تسجّد دلالة الفعل(أنزف/ يسيل قطرة)، والذي يتناسب مع السياق النصي.

وللشاعرة (حسناء بروش) تجربة في ذلك، إذ تقول في قصيدة "مأمَأه":

غِلُّ الجراحْ

سِنَّوْرَها ..

وغواية الموْتِ

المُؤنث / غَزَّة ..

أ قْ صى ...

الضفاف المُغْرقهْ.. "[1].

شتت "حسناء بروش" لفظة (أقْصى/ أ قْ صى) إلى ثلاثة أصوات مصحوبة بنقاط حذف، هذا التشكيل البصري سعتْ الشاعرة استغلال طاقته الإيحائية؛ لإيجاد ثغرة دلالية تلزم المتلقي بملئها، كي يكتشف المعاني التي لا تتكشف حجبها إلا بتأويل ذلك التشظي

1 – حسناء بروش، للجحيم إله آخر، المصدر السابق، ص ص 53 – 54.

وتلك النقط، وكلمة (أقصى) بهذا التوزيع البصري لها رفقة بياض السطر، أدّت إلى توليد الإيقاع البصري/ المرئي في فضاء الصفحة.

كما اعتمدت الشاعرة (حليمة قطاي) على هذا النمط الكتابي، ومثال ذلك قولها في قصيدة "وطنا .. نعيش بجوفها الزلّات":

ما دمت أنت !

أيّها الوطن **المنفـ ... لتْ!**

كن كما انت !

أنا أكفر والإيمان كنت

...لن يضير إلى أي متكئ فيك كنت

ما دمت أنت !"[1]

استخدمت الشاعرة كلمة (المنفلتْ) متشظية (المنفـ ... لتْ!)، هي فعل يجسّد حالة الانفلات فنجدها قد جّزأتها إلى جزئين، وقد ساند الاسم (المنفلتْ) نقاط الحذف في الإيحاء، رفقة بياض السطر مما أدى إلى توليد الإيقاع البصري في فضاء الصفحة.

2.3. التشكيل البصري للسطر الشعري:

يعدّ التشكيل البصري للسطر الشعري من أبرز التقنيات الإيقاعية، التي وُظّفت في النص الشعري النسوي الجزائري المعاصر عوض الشطر الشعري، تماشيا مع رُؤْيَته الشعرية الخاصة ودفقته الشعورية، ويعني بالتشكيل البصري للسطر الشعري "كمية القول

1 – حليمة قطاي، حين تنزلق المعارج إلى فيها، المصدر السابق، ص 59.

الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبة أو الدلالية أم غير تام"[1].

اعتمدت الذات الشاعرة الجزائرية من خلال توظيفها لهذه التقنيّة أسطرا شعرية متفاوتة الطول والعدد، بحيث يخضع طول السطر الشّعري أو قصره لطبيعة الدفقة الشعورية، ووظفت فيها التفعيلة توظيفا مغايرا للقصيدة الكلاسيكية، يحققُ الانسجام الإيقاعي بين الأسطر الشعرية.

يعتمد التشكيل البصري للسطر الشعري على تقنيتين اثنتين وهما: تقنية الاتجاه السطري، وتقنية المسافة السطرية، واعتمادا على ما سبق ذكره ونظرا لأهميّة التشكيل البصري للسطر الشعري في النص الشعري؛ فإنّنا سنحاول رصد مظاهر هذه التقنية الإيقاعية في نماذج مختارة من الشعر النسوي الجزائري المعاصر، وتحديدا في بداية الألفية الثالثة.

أ. تقنية الاتجاه السطري:

يقصد بهذه التقنية " تغيير اتجاه السطر الشّعري بتوجيهه في اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معينة"[2]، ومن بين النصوص التي شكّلت أسطرها بهذه التقنية، وذلك لتسجيل دلالة نبرة الصوت، ما نلحظه في ثنايا هذا المقطع من قصيدة "قتلوك واقفا" للشاعرة (عمارية بلال)، تقول فيه:

1 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950– 2004)، المرجع السابق، ص 171.

2 – المرجع نفسه، ص 179.

يعانق أحلام الصبا

المتحشرجة في الصدر

ومواويل البنات

ظل حبّك الشرس

يتحدى القدر

يصارع التتار

ويمزق بالأظافر

ظلمة الحصار"[1].

يؤكّد هذا التشكيل الكتابي من خلال حركة الوحدات اللغوية على سرعة الإيقاع البصري، فلا تترك الذات الشاعرة لعين المتلقي فرصة الاستراحة، بل تأخذه في حركة متنامية، وتوتر دائم معززا حركة البصر، فيتناغم مع حركة فعل الكلمات (الصدر، القدر، الحصار)، ممّا يزيد من فاعلية إيقاع النص، وتأكيد لدلالته باستمرارية الحدث، حين تقول الذات الشاعرة عبر حركة متدرجة نحو الأسفل داخل فضاء النص (يمزّق بالأظافر ظلمة الحصار) بتوزع شاقولي متدرج المركبات اللغوية، وتنازلي محدثا بذلك نبر بصري، باعتباره ضغطا على وحدة خطية عبر الخط أو حجم الأسطر، بحيث تبدي ظهرا مختلفا في الظهور فيصبح أكثر وضوحا من غيره.

وقد وظّفت (عمارية بلال) تقنية تغيير الاتجاه الأفقي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، لتسجّل سمة من سمات الأداء الشفهي، تتمثل في انخفاض نبرة الصوت، وتسجلها تسجيل بصري.

1 – عمارية بلال (أم سهام)، حكاية الدم، المصدر السابق، ص 41.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها على هذه التقنية، نص بعنوان "حكاية الدم" للشاعرة نفسها، تقول فيه:

ومهرجانات الجثث

في لج أمواج دماء الشهداء

أنت صامد ..

أنت صاخب..

أنت غاضب ..

أنت غاضب ..

أنت غاضب ..

أنت غاضب .."[1]

تسجّل الذات الشاعرة للمتلقي علامة من علامات الأداء الشفهي، تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت للصدى، وتسجلها تسجيل بصري.

وفي قصيدة "حاصروا السيدة !!" للشاعرة (نادية نواصر) تجسيد لدلالة الامتداد بصريا وذلك من خلال تغيير اتجاه السطر الشعري، من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل إلى الأسفل تدريجيا:

1 – عمارية بلال (أم سهام)، حكاية الدم، المصدر السابق، ص ص 20– 21.

اشنقوا الوردة الطالعة

واقتلوا الزنبقة

واحذروا إنّها السيدة

الحصار..!

الحصار..!

الحصار..! "[1].

يبدو أن المقطع من حيث الكتابة جاءت كلماته متدرجة إلى الأسفل نحو مدارك الانتهاء، موهمة من حيث الشّكل بتضاؤل قوة الصوت، إذ إنّ الاتجاه الأفقي للسطر هو الاتجاه السليم، على نحو : الحصار..! ، الحصار..! ، الحصار...! .

وقد وظّفت الشاعرة (نادية نواصر) تقنية تغيير الاتجاه الأفقي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، لتجسّد للمتلقي دلالة فعل الحصار، تجسيدا بصريا/ مرئيا.

ونقرأ لها في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

ويسقط طبعا مغول البلاد

ويسقط كل التتار

ولن تسقط السيدة !

تسقط السيدة !

ولن تسقط السيدة !"[2]

1 – نادية نواصر، صهوات الريح، المصدر السابق، ص ص 62 – 63.

2 – نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، المصدر السابق، ص 67.

وظفت الذات الشاعرة تقنية التشكيل البصري للسطر الشعري، والذي كان من المفروض أن يكتب كتابة أفقية، ولكنّها كتبته في الاتجاه المائل تدريجيا نحو الأسفل، من أجل تجسيدها للمتلقي دلالة فعل عدم السقوط، حتى وإنْ سقط مغول البلاد وتتارها.

ووظفت الشاعرة (عمارية بلال) هذه التقنية في قصيدة بعنوان "زمن الحصار.. وزمن الولادة الجديدة" لتجسد دلالة الفعل أيضا، تقول:

نسمة وردية
أحمي مملكَتك
من الزحف العنيد..
لا يخفك الزمن التردي
ولا أسطول الورق
أنا هنا..
تنزف سمائي
سحرا.. وخصبا..
وردا "[1].

تجسيدا لدلالة الامتداد بصريا، تغيير الشاعرة (عمارية بلال) في هذا المقطع اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل إلى الأسفل، على يمين بياض الصفحة في حركة متنامية تدريجيا، حيث ورد تشكيلها البصري للسطر مخالفا لطريقة الكتابة في النماذج السابقة، والتي كان فيها اتجاه السطر الشعري إلى الأسفل على يسار الصفحة، وهذا

1 – عمارية بلال (أم سهام)، حكاية الدم، المصدر السابق، ص 56.

حتى تجسد للمتلقي دلالة فعل القوة والحماية الذي يتجلى في قولها (أحمي مملكَتك/ لا يخفك الزمن التردي/ أنا هنا).

ب. تقنية المسافة السطرية:

يقصدُ بتقنية المسافة السطرية " المسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقّفه "[1]، وتعتمد على مبدأين وهما الأطوال السطرية المتفاوتة، والذي يتجلى في إطارين عامين، وهما التفاوت الموجي، والتفاوت الدرامي، أما المبدأ الثاني الذي تعتمده المسافة السطرية، مبدأ الأطوال السطرية المتساوية والذي يتجلى في مظهرين وهما التساوي الافتتاحي، والتساوي الضمني للسطر الشعري "[2].

وتأسيسا على ما سبق ذكره سنحاول رصد تمظهرات هذه التقنية الإيقاعية في نماذج مختارة من الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر.

1. تقنية الأسطر المتفاوتة:

ويعني بالأطوال السطرية المتفاوتة " تفاوت طول سطرين شعريين، متواليين أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات "[3]، وتعد هذه التقنية الملمح الأبرز في الشعر النسوي الجزائري خاصة في بداية الألفية الثالثة، وتتمظهر في إطارين عامين وهما:

1- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950- 2004)، المرجع السابق، ص 170.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 176

3 - المرجع نفسه، ص 170.

1.1. .تقنية التفاوت السّطري الموجي:

وظفت الذات الشاعرة الجزائرية في بعض نصوصها تقنية التفاوت الموجي لأطوال الأسطر الشعرية، والذي هو" تفاوت أطوال الأسطر الشعرية، تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر"[1].

ومن بين النصوص التي بنيت أسطرها بهذه التقنية، نص للشاعرة (نادية نواصر) بعنوان " كن ملاذي في زمن المنفى..!":

في لحظة الغروب الماطر بشتى
الوان التمزق
في مدينة تقذف أحبتها بالشهب والشظايا
يقذفك بحرحها بالزبد واشلاء الأصداف الحادة
أقف مجللة بالغربة
عابقة بروائح المنفى ..
مدثرة بغياهب الزمن الهزيل
أكابد عراءات الزمن بلا موعد "[2].

يستوقفنا في هذا المقطع تفاوت الأسطر الشعرية، حيث تتفاوت أطوالها بين ثلاث كلمات في أقصر سطر، وست كلمات في أطول سطر شعري، فهذا التفاوت بين الأسطر يعود في أساسه إلى الدفقة الشعورية، التي هي وحدها من تتحكم في طوله أو قصره.

وقد وظفت الذات الشاعرة تقنية التفاوت الموجي في أطوال أسطرها الشعرية؛ لتسجّل للمتلقي دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعرية المتدفقة، عبر كل سطر تسجيل بصري.

1 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950– 2004)، المرجع نفسه، ص 172.
2 – نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، المصدر السابق، ص 43.

ومن النصوص التي انتهجت التقنية نفسها، نص للشاعرة (منيرة سعدة خلخال) بعنوان "فيروز سيرتا والشاطئ الحزين":

كي تعرف أنّ لسيرتا موانئ واشرعة
وحبات رمل وشمس محرقة
أصيل متيم
ونوارس لا تهجر إذا جاء المساء شطآنها
هديرا يسبح للألفة
يفتح شبابيك القلب العتيقة
لتزقزق عصافير الرّوح
في برية الكلام المباح
ليخفق العمر
من جديد "[1].

تبني الشاعرة نصّها على تصوير مشهد جمال الطبيعة في مدينتها (سيرتا/ قسنطينة) وتتغنى به، فتعطيها من الصفات ما هو ليس في الحقيقة مما تملكه مدينة قسنطينة في الواقع، حيث جعلت لها (موانئ وأشرعة، ورمال ونوارس لا تهجر الشطآن) وكأن سيرتا مدينة ساحلية تقع على ضفاف البحر، في حين أنّها في الواقع مدينة داخلية، وقد وظفت الذات الشاعرة تقنية التفاوت الموجي في أطوال أسطرها الشعرية؛ لتسجّل للمتلقي دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعرية، الّناجم عن تفاوت صفات ومعالم مدينة (سيرتا/ قسنطينة) تسجيلا مرئيا.

1 – منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، المصدر السابق، ص 33.

2.1. تقنية التفاوت السطري الدرامي:

وظفت الذات الشاعرة الجزائرية في بعض نصوصها تقنية التفاوت الدرامي، والذي هو" تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظف لدلالة على صوت معين وتسجيله بصريا"[1].

ومن النصوص التي انتهجت التفاوت الدرامي، نص للشاعرة (سمية محنش) بعنوان "عابرة وهم":

هو

إنْ أطلب اكثر من كوخٍ

أستدفئ فيه بعينيك

لوجاق يشغل أحلامي

فتقول الدنيا لبّيْكِ

لبَّيْكِ ممالك لإحساسي

إذ تمْثُلُ تحت جناحيك

لبيكِ العُمْرَ أيا عُمْري

فإليَّ تعالي حنانيكِ

هي

بل أطلب قصرا مرْمر

إنْ كان مرادك أنْ افخر

بحبيب يُجضرُ لي الدنيا

لأكون له الدنيا الأكبر

1 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950– 2004)، المرجع السابق، ص 175.

ملكٌ ومليكتهُ ألقيا

في عصر من عصر اغبر

ونساءٌ مِتْنَ به سهرا

وبغير رضاها لا يسْهر

هو

إنْ كنتُ فقيرا يا قمري

فقبلي العاشق أفديكِ

قصرا لا ثروة تدركهُ

عن كل متاعٍ يُغنيكِ

من وردِ العالم أجملهُ

في ليلة حب يهديك

وهواك اقصى رغائبه

إنْ ضاع وضْعْتُ ايرضيكِ

هي

أحلام العالم اجمعها

تتناثرُ حولي لأجمعها

وعطور الاجمل في لججٍ

بدموعٍ رجالٍ أصنعُها

والبحر عيوني شواظئه

والارض بخطوي ازرعها

كم ضاعت في يمي سُفُنٌ

أدناها موجي ورفّعها "[1].

تتفاوت أطوال الأسطر الشعرية في نص "عابرة وهم" تفاوتا دراميا، بمعنى " أنّ السطر الشعري يتوقف عند توقف أحد طرفي الحوار عن نطق كل عبارة بمفردها"[2]، ولذلك لا يستطيع المتلقي قراءة النص إلا باتباع التوقف عند نهاية كل سطر، وقد وظفت الذات الشاعرة هذه التقنية في أطوال أسطرها الشعرية، لكي تسجّل للمتلقي مفاصل الأداء الدّرامي للمتحاورين (هو / هي) تسجيلا بصريا.

2. تقنية الأسطر المتساوية:

وظفت الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة في بعض قصائدها، تقنية الأطوال السطرية المتساوية، والتي تَعني " تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا "[3]. وتتجلى هذه التقنية في النص الشعري في مظهرين وهما (التساوي الافتتاحي والتساوي الضمني)، وبرصد تمظهراتها وجدناها من أكثر التقنيات، التي استعملتها الذات الشاعرة الجزائرية خاصة في بداية الألفية الثالثة.

1.2. تقنية التساوي السطري الافتتاحي:

يقصد بالتساوي الافتتاحي " التساوي السطري الذي يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة "[4].

ومن بين النصوص التي بنيت أسطرها بهذه التقنية، نص للشاعرة (منيرة سعدة خلخال) الموسوم بـ " غناء مرفوعة إلى بلادي البعيدة "، تقول فيها:

1 – سمية محنش، مسقط قلبي، المصدر السابق، ص 99 وما بعدها.

2 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950– 2004)، المرجع السابق، ص 175.

3 – المرجع نفسه، ص 176.

4 – المرجع نفسه، ص 176.

لم يكن ذنبه

حين تساقط ظله

عن جفون العراء

وفاض من علاه

الجفاء

لم يكن ذنبه

حين تناثر حلمه

وانزوت البلاد بعيدة

في فتوحات السماء

لم يكن ذنبه

حين تعثّر وجده

بموميّاء الغياب

ولم يكترث للذي بيد

الانحناء "[1].

يتكون هذا النص الشعري من أربعة عشر مقطعا، يبدأ كل منها بسطرين يقومان بمهمة الافتتاح أو الاستهلال، على الرغم من اختلاف مفردات السطر الافتتاحي الثاني من كل مقطع في بعض الكلمات، ومثال ذلك (حين تساقط ظله - حين تناثر حلمه - حين تعثّر وجده)، إلا أنّ أطوال الأسطر جاءت متساوية.

وقد وظفت الذات الشاعرة هذه التقنية في أطوال أسطرها الشّعرية في هذا النص لتجّسد للمتلقي تساوي السطرين في البنيتين التركيبية والإيقاعية تجسيدا مرئيا/ بصريا، بما يعطي للمتلقي حريّة المتعة البصرية.

1 – منيرة سعدة خلخال، أشجان الملح، المصدر السابق، ص 23.

نص آخر للشاعرة (منيرة سعدة خلخال) بنيت أسطرها بهذه التقنية، تقول:

في المنفى

هل نبدع غير الصمت

غير الموت

في المنفى

يشتدّ وعد المطر

ويتهاطل الغياب

في المنفى

يعوّل الضباب

على الكلام المشرق "[1].

يتكون هذا النص من ستة مقاطع يبدأ كل منها بسطر(في المنفى)، يقوم بمهمة الاستهلال في كل مقطع، حيث لا نجد اختلافا في مفردات السطر الأول (الاستهلالي) من كل مقطع، لذلك جاءت الأطوال متساوية، بينما نجد اختلافا في مفردات السطر الافتتاحي الثاني، ومثال ذلك (هل نبدع غير الصمت - يشتدّ وعد المطر - يعوّل الضباب).

وقد وظفت الذات الشاعرة هذه التقنية في أسطر نصها الشعري لتجسّد للمتلقي تساوي الأسطر الافتتاحيّة في البنيتين التركيبية والإيقاعية تجسيدا مرئيا/ بصريا. بما يفسح المجال للمتلقي أنْ يسرح بخياله في ذلك الفضاء البصري.

1 – منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، المصدر السابق، ص 93.

2.2. تقنية التساوي السطري الضمني:

وظفت الشاعرة هذه التقنية في نتاج نصوصها الشعرية، ونعني بها - أي التقنية - " التساوي السطري الوارد ضمن النص الشعري، من غير أنْ تكون له وظيفة تكرارية "[1].

ونقرأ حضور هذه التقنية في قصيدة " تغييب الجسد... غربة المكان" للشاعرة (نادية نواصر):

من الحزن والجنون يبتغون ؟

يبغونها عربية

يبغونها شرقية

يبغونها رومية

يبغونها وجدة أو قرطاج ؟

يبغونها حظيرة الدجاج ؟

تكسر كالزجاج؟ "[2].

تتكون القصيدة من مقاطع شعرية متباينة في عدد أسطرها وأطوالها، إلا أنّ هناك مقاطع تتساوى فيها بعض أطوال الأسطر الواردة ضمنها، ففي هذا المقطع الذي اخترناه كنموذج، تتساوى بعض أطوال الأسطر الواردة فيه برغم اختلاف بعض الكلمات، مثل (يبغونها عربية، يبغونها شرقية، يبغونها رومية)، (يبغونها وجدة أو قرطاج؟ يبغونها حظيرة الدجاج ؟).

1 – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950– 2004)، المرجع السابق، ص 177.

2 – نادية نواصر، أوجاع، المصدر السابق، ص 80.

والهدف المرجو من توظيف الذات الشاعرة لهذه التقنية في أسطر نصها الشعري لتجسّد للمتلقي تساوي أسطرها الشعرية في البنيتين التركيبية والإيقاعية تجسيدا بصريا أعطى العين دورا مهما في تشكيل جماليات النص.

وتنتهج الشاعرة (منيرة سعدة خلخال) التقنية نفسها في نص بعنوان: "صراحة الإشارة "، تقول:

مطر فضي

في تناول الأمنيات

أخيرا. هتف

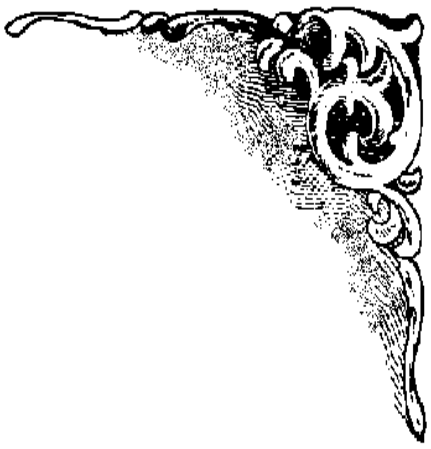
أخيرا. دفق

أخيرا. عاد "[1].

ففي هذه القصيدة تتساوى أطوال الأسطر الثلاثة، (أخيرا. هتف/ أخيرا. عاد/ أخيرا. دفق) بالرغم من اختلاف بعض الكلمات الواردة فيها مثل: (هتف/ دفق/ عاد) في كل سطر سواه، وقد وظّفت الذات الشّاعرة هذه التقنية في أطوال أسطرها الشّعرية في هذا النص لتسّجد للمتلقي تساوي أسطرها الشعريّة في البنيتين التركيبية والايقاعيّة تجسيدا مرئيا/ بصريا، مما أكسب نصّها جماليات بصرية.

وصفوة القول: إنّ الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة اعتمدت على عناصر إيقاعية داخلية، لها دور كبير في إثراء إيقاع النص مثل التكرار، وفضاء التشكيل البصرية والإخراج الطباعي، وهي عناصر فنية بديلة استعانت بها الشّاعرة في تكثيف الدلالة وتعميق المعنى بينما يجد فيها المتلقي إيقاعا في أذنه وفي عينه، وفي نفسه وفكره.

1 – منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، المصدر السابق، ص 92.



الخاتمة

لا يمكن لهذه النتائج التي سنجملها في هذه الخاتمة أنْ تكون قطعيّة ونهائيّة، ولكنّ أمل البحث أنْ تكون فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، تستحثّ الباحثين على مواصلة البحث، والتنقيب في خفايا الذات والكتابة النسوية خاصة الشعرية لإثراء الدَّراسات التنظيرية، والتطبيقية في هذا المجال البحثى الواسع. وقد جاءت النتائج كما يلي:

– شَغلت الذات الإنسانية بما فيها من تنوع وغموض شأن العلماء والفلاسفة والأدباء على مرّ الأزمان، حيث تناولته الدّراسات البحثية من مختلف الميادين اللغوية والفلسفية والاجتماعية والنفسية والأدبية، بغية تبيين معالمها وتمفصلاتها، وما يفهم مما رصدناه من آراء أسهمت في بلورة مفهوم الذات، أنّه لا يوجد مفهوم شامل ومحدد لمصطلح الذات باعتباره من المفاهيم المتشعبة المستعصية على التعريف والحد الاصطلاحي، وذلك لأنّه - مصطلح الذات - يشارك بقوة في أغلب حقول العلوم الإنسانية من فلسفة، وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من الدراسات، إذ يتخذ في كل من هذه العلوم معنًا مختلفًا، لذلك من الصعب وضع مفهوما معينا نحدد على ضوئه مفهوما للذات.

– تُعتبر ثنائيّة الّذات والآخر من بين الثّنائيّات التي لاقت اهتماما كبيرا من طرف الباحثين، حيث كثرت الدراسات التي فصّلت في علاقة هذه الثّنائيّة لمعرفة أهم معالمها ومؤثراتها، إذ إنّ العلاقة بين الذات والآخر علاقة جدلية، قوامها الصراع والعنف كنتيجة حتمية للاختلافات القائمة بينهما، كالاختلاف الأيديولوجي، والديني، والبيولوجي والعرقي واللّغوي وغيرها، التي تساهم في تأصيل رؤية عدائية بينهما، فلا يمكن أنْ يحدث بينهما صراع ما لم يكن كلا منهما آخر بالنسبة للآخر؛ وهذا الصراع يؤدي إلى إدراك كل منهما بصورة أو بأخرى ذاته/ أناه، وفي الوقت نفسه يدرك الآخر، وإذا لم يوجد هذا الآخر، فإنّ الذات تخترعه حتى وإن كان صورة وهميّة مفارقة للحقيقة، لذلك فالآخر ضروري لوجود الذات حتى تستطيع إدراك كونها وماهيتها.

– إنّ غياب المرجعية النظرية لمصطلح الأدب النّسوي، دفع بالنقاد والدارسين إلى عدم اتفاقهم على مفهوم اصطلاحي موحد، فمنهم من اصطلح عليه بأدب المرأة، وآخر بالأدب النسوي، وثالث بالأنثوي ومنهم النسائي، إلى جوار هذه المصطلحات الثلاثة مصطلحات مجاورة كالحريمية، والحرمْلك وغيرها، ومن هنا نتج الخلط والفوضى بين هذه المصطلحات دون تفريق أو انتباه إلى أبعادها الفكرية والبيولوجية، والثقافية والأيديولوجية. كما يجد الباحث نفسه أمام وجهات نظر تصل حد التناقض؛ من موقف مؤيد يرى في الأدب النّسوي مرحلة نضج تتمثّل هوية المرأة، وتُثري الساحة الإبداعية بجماليات لها خصوصياتها الفنية، بينما يرى الطرح المعارض للمصطلح على أنّه يكرّس النظرة التصنيفية المتحيزة، على أساس أيديولوجي يهمّش إبداع المرأة، ويصنفه كتابة من الدرجة الثانية، وفي المقابل يعزّز فكرة الإنسانية كمطلب عام؛ لأنّ الأدب في نظره فعل إنساني لا يقتصر على عرق أو جنس.

– تعود ظاهرة تأخر ظهور أدب المرأة وبالخصوص الشِّعر النسوي في الجزائر إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، التي مرت بها الجزائر خلال الحقب الماضية، إذ لم تكن سانحة لخلق ظروف مواتية، تمكّنُ الكاتبة الجزائرية من ولوج عالم الإبداع والبوح بمكنونات الذاكرة، والأشياء المفقودة لديها.

– لما شعرت المرأة الجزائرية بالدونيّة والتهميش في إبداعها أمام المجتمع الذكوري، ووجدت نفسها محاصرة في حريتها وفي وجودها، وحتى في ابتكارها على مدى قرون طويلة من الزمن فليس لها إلا التخلص من هذه المشكلة، حتى دخلت طريقة الكتابة وأخذت على عاتقها مهمة التعبير عن ذاتها، بحثا عن الحرية والمساواة.

– في القرن العشرين دفعت الكثير من العوامل الحركة الأدبية والفكرية في الجزائر إلى التقدم والازدهار، وساهمت بشكل كبير في بروز الشعر النسوي الجزائري، نذكر منها (التأثر بالمشرق العربي، ظهور الصحافة الوطنية، نشاط حركة التأليف، ظهور الجمعيات والنوادي الثقافية والأدبية، ظهور الأحزاب السياسية بمختلف توجهاتها وأيديولوجياتها..)

وغيرها من العوامل، حيث استعانت المرأة الجزائرية بهذه العوامل تدريجيا، من أجل تحقيق مكانتها المفقودة، خاصة بعد أنْ أصبحت تعيش نفيا وجوديا خاصا.

– تميّزت التجربة الشعرية النّسوية الجزائرية بتغيرات جوهرية، انتقلت فيها القصيدة من الشكل العمودي إلى قصيدة التفعيلة/ الحرة ثم قصيدة النثر، حيث استطاعت الذات الشاعرة الجزائرية، أنْ تصنع تحولا وانتقالا من خلال خوض غمار التجريب لتنتج نصا مختلفا، يتجاوز السائد في العرف العربي عامة والجزائري خاصة، ويحمل-النص- ملامح خصوصيته، فكان ميلاد الأشكال المتحررة من القيود النمطيّة الصّارمة.

– شكلت تجربة الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة تمردا وثورة على واقع اجتماعي وثقافي سَلَب ذاتها، وقيد حريتها، فثورتها ما هي إلا محاولة منها لاسترجاع ذاتها المفقودة، والتحرر من كل أشكال الاستلاب والخروج من دائرة القهر، وكانت وسيلتها الوحيدة في هذا هي الولوج إلى عالم الكتابة، لأنّها أدركت كل الإدراك أنّ الكتابة هي الوسيلة الوحيد التي تخرجها من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي، وولّدت لديها سلطة الخرق وتكسير المألوف من خلال تلك اللغة المصبوغة بالذاتية، ومنه كانت الكتابة علامة مميزة للارتقاء بالذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة، والسمو بها إلى أعلى مراتب إنسانيتها، فقد صنعتها كذات مميزة لها سماتها الخاصة، التي تجعلها مختلفة عن غيرها من الذوات.

– تمظهرت الذّات الشّاعرة في المنجز الشعري الجزائري المعاصر بأشكال وأنماط مختلفة أبرزها:

1. الذّات المتمردة، وقد تجلّى هذا التمرد بطرق متنوعة يشمل:

– تمّردها على هيمنة المجتمع الذكوري عبر كتابة صارخة، تحيل على دعوة لمواجهة وتقويض نسق الفحولة الذكورية، والقيم الاجتماعية المهترئة، التي تؤطّرُ فعل المرأة وسلوكها، فكانت نصوصها لفتة في هذا الاتجاه.

– في التمرُّد على المشهد السياسي، لجأت الذات الشاعرة إلى معاتبة وانتقاد الأوضاع السياسية في الجزائر، وفضح الخائنين وغدرهم لأوطانهم، زمن الأزمة الجزائرية، التّي خربت البلاد وعنّفت العباد وأتت على الوطن برمته، وجعلت الجزائر على حافّة التشتت والزوال والهلاك، فتلبس شِعْرها بلبوس فاجعٍ قاتم إزاء ما يحدث في الوطن فكان المشهد المهيمن على القصيدة، يزيل الستار عن زمن مخيف ومتدهور، وهنا تظهر إرادة التمرّد على الواقع السياسي، الذي فرضته تداعيات الأزمة.

– تمرّد الذات الشاعرة الجزائرية بالجسد، حيث وظّفت الجسد كتيمة في خطابها الشعري للكشف عن الذات الأنثوية، ولتحقيق حضورها وكينونتها ولتجسيد ملامحها؛ بتمثيلها الجسدي داخل المتخيل الشعري وفق نظرة أنثوية، حيث استخدمت الجسد كسلاح لاجتياز عالمها الرّاهن، ولمواجهة المجتمع الذكوري السلطوي، الذي أخضعها للقهر والقمع، معلنة عن أنوثتها باسم جسدها وبلغة صادرة من عوالم ذاتية، تكشف عما يراودها من أسرار، وما يلاحقها من تصورات مُثْبتة وجودها ومُحققة قدرتها على التغيير، فكتابة الذات الشاعرة الجزائرية بجسدها مغامرة غير معهودة، تمثل خرقا للمجهول، وتصديا للمحظور.

2. الذات المتصوفة: وجدت الذات الشاعرة الجزائرية في المنحى الصوفي منفذًا إلى عالم مثالي ومتكامل، استطاعت من خلاله التعبير عن مكبوتات فرضها واقع موبوء بالهموم تعايشه، وذلك عبر رموزه -عالم مثالي- الصوفية، محاولة بلوغ الهدف المتمثل في البحث عن ملاذ روحي جواني، تعّوض به انكساراتها وانهزاماتها، آملة في إيجاد منفذ وجداني لذاتها المتأزمة، ومن ملامح الصّوفية التي عبرت عنها الذات الشاعرة أو تلبّستها في كثير من نصوصها الشعرية: المعاني النفسية، الأفكار المعقدة، الغموض، الجنوح إلى الرمزية، التّستر والتّعتيم في الأفكار، الخيال الخلاق.

3. الذات المغتربة: عاشت الذات الشاعرة وبحسب ما اتّسم به شعرها بعض أشكال الاغتراب، وذاقت مرارتها بشدّة فكان شعرها انعكاسا لغربتها، وكان من أوْضح أشكال الاغتراب لديها الاغتراب الاجتماعي والاغتراب الذاتي والاغتراب الزمكاني، وكلها أدت بالذات الشاعرة إلى الإحساس بالمعاناة والوجع والانشطار النفسي، وقد استطاعت الذات الشاعرة أنْ تعبّر من خلال اغترابها عن حالة الرفض والتمرد على منْ كان وراء توليده- الاغتراب- لديها.

– إنّ تحرك الشّعر على حدود السيرة الذاتية، يكشف عن مستوى تعبيري جديد ومتميز أحدث تلاحمًا أجناسيّ هجينيّ يجمع السيرة الذاتية بالشّعر، يولّد فضاءً أجناسيًا، اُصطلح عليه بالقصيدة السيرة الذاتية، التي تمثّل نهجا سِيَر ذاتية شعريا خالصا، يَذْهب بالنص إلى فضاء جديد، ورؤيا جديدة للذات الشاعرة.

– أكّد الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر إمكان أنْ تكتُبَ القصيدة قصة حياة الذات الشاعرة وتعبّر عن تجربتها الذاتية الماضية، وتكُون فضاء لتأمل الماضي، وتقدّم موقف الذات الشاعرة من زمانها ومعاصريها، فقد توافر للقصيدة النّسوية كل ما يكوّن به نص ما سيرة ذاتية، من ميثاق سير ذاتي وضمير المتكلم (الأنا)، الذي يحيل على شخصية الذات الشاعرة المسيطرة على سيرورة السرد، إضافة إلى الفضاء السير ذاتي، بيد أنّ وضوح هذه الأبعاد السيرية في القصائد النسوية الجزائرية المعاصرة، لم تجعلها سيرة ذاتية خالصة لا فرق بينها وبين السيرة الذاتية النثرية، إنّما ظلت هذه القصائد وفيّة لهويتها الشّعرية في المقام الأول، ولم يستطع المكون السير ذاتي أن يلتهم المكون الشعري النسوي.

– أضفى الإيقاع الشّعري على الشّعر النّسوي الجزائري المعاصر ظلالا إيقاعية، تجسّدت من خلال الإيقاع الداخلي الذي تميّز بالأصوات، وما أضفته من جماليات سمعيّة على النصوص، وكان التكرار أبرز هذه الظواهر الإيقاعية، التي ميزت هذه القصيدة الشّعرية

وذلك استجابة لحيوية وفاعلية التجربة الشعرية النسوية الجزائرية المعاصرة، وما تطلبه الذات الشاعرة المبدعة من حرية للتعبير عن ذاتها بلغة عذبة سهلة، تحمل معاني ومشاعر نفسية، تصل إلى نفس المتلقي دون استئذان، حاملة إيقاع النفس وخطى الزمان.

ومن بين الأبعاد التي يشملها الإيقاع، تشكيل الفضاء البصري والإخراج الطباعي كدال بصري، إذ عمدتْ الذات الشاعرة الجزائرية إلى ممارسة التشكيلات البصرية كـ (البياض والسواد، علامات الترقيم، التفريق البصري لحروف الكلمة، التشكيل البصري للسطر الشعري الذي يتجلى في توظيف تقنية تغيير اتجاه الأسطر الشعرية، وتقنية المسافة السطرية، وتتمظهر هذه الأخيرة في تقنيتي الأسطر المتفاوتة والأسطر المتساوية)، هذه التشكيلات البصرية، هي بمثابة أيقونات دالة مصاحبة للنصوص الشعرية النسوية، وفاتحة لقراءات مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمرجع:

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون للنشر والتوزيع، بيروت، (لبنان،) دط، دت.

1- المدونات التطبيقية:

1. الأعوج زينب، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002.
2. الأعوج زينب، عطب الروح، دار الفضاء الحر ومنشورات بغدادي، الجزائر، ط2، 2013.
3. بروش حسناء، للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.
4. بلال عمارية (أم سهام)، حكاية الدّم، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003،.
5. بن عزوز عايدة، بين ثنايا الغياب، دار الألمعية، للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
6. بن مدربل رحمة، همس بين غيمتين، مؤسسة يسطرون لطباعة وتوزيع الكتب، الجيزة، ط1، 2018.
7. جاب الله خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2014.
8. جلاب عائشة، شذرات من ذاتي، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، ط1، 2014.
9. جلطي ربيعة ، النبية تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.
10. حرباوي لطيفة، شمس على مقاسي، دار علي بن زيد للطباعة والنّشر،،بسكرة الجزائر، ط1، 2013.
11. حورية آيت آيزم، الذاكرة والروح، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2018.

12. سعدة خلخال منيرة ، أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2004.
13. سعدة خلخال منيرة، أشجان الملح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2013.
14. سعدة خلخال منيرة، الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، الجزائر، ط1، 2006.
15. سعدة خلخال منيرة، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1، 2002.
16. سعدة خلخال منيرة، لا قلب للنهار، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.
17. قطاي حليمة، حين تنزلق المعارج، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2015.
18. لحرش نوارة، أوقات محجوزة للبرد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
19. لحرش نوارة، كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، ط1، 2018.
20. لعريط غيوم مسعودة، مرايا الجسد، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004.
21. محمدي نصيرة، كأس سوداء منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط1، 2002.
22. محنش سمية، مسقط قلبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2014.
23. مستغانمي أحلام، عليك اللهفة، منشورات نوفل، بيروت– لبنان، ط1، 2011.
24. مكسح دليلة، تعرجات خلف خطى الشمس، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2013.
25. نواصر نادية، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2006.
26. نواصر نادية، امرأة المسافات، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
27. نواصر نادية، أوجاع، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ط1، 2006.

28. نواصر نادية، زمن بلا ذاكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007.
29. نواصر نادية، صدى الموال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2013.
30. نواصر نادية، صهوات الريح، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ط1، 2005.
31. نواصر نادية، لبونة صهد القلب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية الجزائر، ط1، 2014.
32. ومان نجاة، راقني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط1، 2013.
33. يحياوي راوية، كلّك في الوحل ... وبعضك يخاتل، دار ميم للنشر، ط1 ، 2014.

2- المعاجم والقواميس:

1.ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، (دت).
2. بن حمّاد الجوهري اسماعيل، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العرب، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، ج1، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1991.
3. بن زكريا فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 4، تح: محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دت).
4. صليبيا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982.
5. الفيروز أبادي مجد الدين، القاموس المحيط،، دار الحديث القاهرة، القاهرة، ط 8، 2008.
6. الفيروز بادي مجد الدين، المعجم المحيط، ج1، تق: محمد عبد الرحمان المركشيلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1997.
7. مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة اسطنبول، 1989.

8.هيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004.

3- المراجع:

1. الصفراني محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950- 2004)، النادي الأدبي بالرياض، المركز العربي الثقافي، ط1، 2008.

2. إبراهيم عبد الله، المحاورات السردية الكبرى، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

3. ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط7، 1989.

4. أبو نضال نزيه، تمرد الأنثى، تجليات الأنثى المتمّردة في القصيدة النسوية العربية، الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1999.

5. إدريس عبد النور، النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، دار فضاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

6. إدريس محمد جلاء، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إنتاج المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، (د ط)، 2003.

7. أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

8. اسماعيل عزالدين، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 2007.

9. اسماعيل عزالدين، كل الطرق تؤدي الى الشعر، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2006.

10. أفاية محمد نور الدين، الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

11. أوكان عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002.
12. آيت أوشان علي، الذاكرة والصورة، دار أبي الرقراق للطباعة النشر، الرباط، 2005.
13. بابا ساميا، مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيدة للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2011.
14. الباردي محمد، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد العرب، دمشق، دط، 2005.
15. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990.
16. بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1982.
17. برقاوي أحمد، أنطولوجيا الذات، بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي، المركز، الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.
18. بركات حليم، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
19. بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، بيروت، ط1، 2000.
20. بلخير ليلى محمد، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، (دط)، 2016.
21. بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
22. بن السائح الأخضر، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، 2012.

23. بن كراد سعيد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

24. بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

25. بوزواوي محمد، معجم مصطلحات الأدب، الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 2009، ص 149.

26. بوشعير الرشيد، هواجس الرواية الخليجية، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، ط2، 2011 .

27. بوشوشة بوجمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

28. بوعزيز يحي، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2001.

29. التمارة عبد الرحمن، الممكن المتخيل المرجعية السياسية في الرواية، دار كنوز المعرفة للنشر، الدولة، ط1، 2019.

30. التوحيدي أبو حيان، الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط2، ج1، 1982.

31. جاسم عزيز السيد، تأملات في الحضارة والاغتراب، دار الاندلس للطباعة والنّشر، لبنان، ط1، 1987.

32. جعفر السيد، التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2003.

33. جلاصي زهور، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس،(د ط)، 2000.

34. الجماعي صلاح الدين أحمد، الاغتراب النفسي الاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، دار زهران، عمّان، ط1، 2010 .

35. الجنابي قيس، التصوف الاسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006.

36. الحازمي ندى بنت محمد، الذات في شعر حسين سرحان، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة، ط1، 2015.

37. حسان علا سعيد، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

38. حسين قطناني محمد، تطوير الذات دورات تدريبية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 1999.

39. حكيمي محمد، الذات من الفعل إلى التأثير- نحو تأثير المعنى على القارئ، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.

40. الحيزم أحمد، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات قراءة في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية - ناشرون، بيروت، ط1، 2016.

41. حينوني رمضان، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الايام، الأردن، ط1، 2015.

42. خالد الزهران سماح، كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر؟، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2004.

43. خالدي سمير، الذات بين الرؤيا والتشكيل تطبيقات في الرواية الجزائرية، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2019.

44. خرفي صالح، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).

45. الخفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1938.

46. خلف الله محمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (دط)، 1947 .

47. خليل إبراهيم، في الرواية النسوية العربية، دار ورد، الأردن، ط1، 2007.

48. خيري أسامة، تطوير الذات (إداريا- أكاديميا- مجتمعيا)، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2014.

49. درواش مصطفى، تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأول للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2008.

50. دوغمان أحمد، الصوت النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للطبع والنشر، الجزائر، 1982.

51. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، (دت).

52. رجب محمد، الاغتراب سيرة ومصطلح، دار المعارف، الاسكندرية، 1987.

53. زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، دار العلوم، القاهرة، مصر، ط 4، 2002.

54. زعيتر حمادة تركي، جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2013.

55. الزعيم أحلام، أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، دار العودة، بيروت، ط1، 1987.

56. الزغبي أحمد وآخرون، الكتابة والمتخيل - المهجرية الجديدة - الأدب النسوي ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999.

57. زكي أحمد، الترقيم وعلاماتها في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013.

58. زنجير محمد رفعت أحمد، لغة الجسد في الشعر العربي قراءة أدبية بلاغية نقدية، اتحاد المؤرخين المغاربة، الرباط، المغرب، (دط)، 2004.

59. الزيّات تيسير محمد، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأدبية الأخرى، دار البداية، عمان، 2010.

60. سعيد خالدة، المرأة التحرر الإبداع، دار النشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

61. سعيد علي أحمد(أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

62. سلامي سميرة، الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2000.

63. سليمان خالد، الجذور والأنساغ، دراسة نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

64. سميحي سميرة، الإيقاع في شعر نزار قباني، من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

65. السنونسي عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، دار المدارس، الدار البيضاء ط1، 2002.

66. سويف مصطفى، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشّعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط1981،4.

67. السيّد فؤاد صالح، الأمير عبد القادر شاعرا ومتصوفا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

68. الشاوي عبد القادر، الكتابة الوجود السيرة الذاتية في المغرب، افريقيا الشرق، المغرب،(د.ط)، 1998.

69. شعبان بثينة، مائة عام من الرواية النسائية العربية ،1899–1899دار الآداب، بيروت، ط1 ،1999.

70. صالح زياد، الشاعر والذات المستبدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن، ط1، 2011.

71. صالح صلاح، سرد الآخر الانا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

72. صالح محمد يونس، الإيقاع في الشعر النسوي شاعرات الجاهلية وصدر الإسلام نموذجا، دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014 .

73. الصكر حاتم، انفجار الصمت (الكتابة النسوية في اليمن)، دراسات ومختارات، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2003.

74. الصكر حاتم، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1999.

75. الطوسي أبو نصر السراج، اللّمعُ، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960.

76. الظاهر رضا، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001.

77. عباس محمد العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، كتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1950.

78. العّباس محّمد، سادنات القمر، سرانيّة النص الشعري الأنثوي، دار نينوي، دمشق، (د.ط)، 2010.

79. عبد الحميد محمد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2005.

80. عبد السلام فاروق سيد وآخرون، علم النفس الاجتماعي، مكتبة دار جدة، جدة، 1997.

81. عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

82. عبيد محمد صابر، تمظهرات التشكيل السير ذاتي في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2005.

83. عرفات السبعاوي فضيلة، تحقيق الذات وإرادة العطاء، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010 .

84. العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطاعة والنشر، بيروت، ط1، 1979.

85. العطروز عاصم زاهي مفلح، ظواهر أسلوبية في شعر أبي العلاء المعري التكرار والتضاد نموذجا، دار البداية، عمان، الأردن، 2015.

86. عفيفي محمد الصادق، النقد التطبيقي والموازنات، الناشر مؤسسة الخانجى، القاهر، (دط)، 1978.

87. العمرية صلاح الدين، الصحة النفسية والإرشاد النفسي، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

88. عيد رجاء، القول الشعري: منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995.

89. عيد رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات المعارف، القاهرة، 2003.

90. العيد يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

91. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.

92. الغامدي سعيد بن أحمد أفندي، الفكر الفلسفي في ضوء الإسلام، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط2، 2012.

93. الغدامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي، العربي، بيروت، ط1، 2000.

94. الغرفي حسن ، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للشرق، لبنان،

95. غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 1997.

96. فرويد سيجمند، الأنا والهو، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982، ص 16.

97. فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

98. فضل صلاح، شفرات النص، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1999.

99. فوغالي باديس، التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، ، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط،1، 2002.

100. فوغالي باديس، دراسة في القصة والرواية، ، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ، ط1، 2010.

101. فيدوح عبد القادر، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصّوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016.

102. قحطان أحمد الظاهر، مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، 2010.

103. قطّان سمر، المسرح العلاجي رحلة ممثل إلى الذات، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

104. القعود فاضل أحمد، جدليّة الذات والآخر في الشّعر الأُموي دراسة نصّية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

105. الكالاباذي أبو بكر محمد بن إسحاق، التعرف لأهل مذهب التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

106. كرام زهور، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء، ط1، 2004.

107. كوكاس عبد العزيز، اللعب في مملكة السلطان في امتداح النص، منشورات البهلول2، الرباط، ط1، 2013.

108. لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، مج 3، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 2001.

109. لبيب الطاهر، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1999،.

110. لحمداني حميد، في بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

111. لعريط مسعودة، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر ط1، 2013.

112. لوجون فيليب، الميثاق والتاريخ الادبي، تر وتق: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

113. مجاهد عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص 84.

114. مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 – 1962، سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر1954 دار هومة، الجزائر، ط1، 2009.

115. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1998.

116. مرتاض محمد، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزائر، 2009.

117. المرزوقي سمير، جميل ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ط) ،1986.

118. مطر غازي صالح محمود شيماء، مفهوم الذات، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011 .

119. مطلوب أحمد، النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

120. معماش ناصر، الشعر النسوي العربي في الجزائر- في بنية الخطاب- آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، (دط)، 2005.

121. المقالح عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

122. الملائكة نازك، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1949.

123. مليكي إيمان، عوالم الرواية النسوية الجزائرية الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد، ألفا للوثائق، قسنطينة الجزئر، 2020.

124. المناصرة حسين، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

125. المناصرة حسين، وهج السرد (مقاربات في الخطاب السردي السعودي)، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010.

126. مهيدات نيهال، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007.

127. الموسى خليل، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

128. مونسي حبيب، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

129. ميمون الربيع، نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية المطلقة، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980.

130. ناجي سوسن، المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر (1985-1988)، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1985.

131. ناصر إيمان، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، وزارة الثقافة، مملكة البحرين، (دط)، (د ت).

132. ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

133. النّجار مصلح، الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

134. نجمي حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

135. نصير أمل، فضاء النص بين إيقاع الشعر وإيقاع العصر، وزارة الثقافة، عمان، 2014.

136. هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، بيسان، بيروت، لبنان، ط1، 2013 .

137. هنداوي نادية، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربة في النقد الثقافي، دار الرافدين، لبنان بيروت، ط1، 2016.

138. هياس خليل شكري، سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى، وشارع الاميرات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

139. هياص خليل شكري، القصيدة السير ذاتية، بنية النّص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

140. هيمة عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، 1998.

141. هيمة عبد الحميد، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008.

142. هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،2005.

143. واصل عصام، الرّواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

144. الوراري عبد اللطيف، سِيَر الشُّعراء من بحث المعنى إلى ابتكار الذات، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020.

145. وغليسي يوسف، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة مهرجان الثقافي الوطني للشعر الجزائري، قسنطينة، ط1، 2008.

146. وفكوح عبد الفتاح، أدب السيرة الذاتية إضاءات وإضافات، دار فضاءات، عمان، ط1، 2015.

147. اليافي نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

148. يحياتين محمد، مفهوم التمرد عند البير كامو، وموقفه من ثورة الجزائرية التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1984.
149. يوسف محمد عباس، الاغتراب والابداع الفني، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، 2004.

150. اليوسفي محمد لطفي، في رتيبة الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر، تونس، (د ط)، 1985.

4- المراجع المترجمة:

1. تايلر تشارلز، منابع الذات تكُون الهُوية الحديثة، تر: حيدر حاج اسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
2. تودوروف تزفيتان، فتح أمريكا، مسألة الآخر، تر: بشير السباعي، دار سينا للنشر، مصر، (د ط) ،1992.
3. تورين آلان، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة والنّشر، (دط)، 1997، ص 22.
4.سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الأدب للنشر والتوزيع ، ط 2، بيروت، لبنان، 2014.

5. سكيريك غنار، نلز غيلجي، تاريخ الفكر الغربي من اليونان القديمة إلى القرن العشرين، تر: حيدر حاج اسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
6. فوكو ميشيل، الانهمام بالذات، جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر، محمد ازويتة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2015.
7. كامو ألبير، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.
8. كون أريغو، البحث عن الذات دراسة في الشخصية وواعى الذات، تر: غسان نصر، دارمعْد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، (دط)، (دت).

9. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997.

10. موريس بام، الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد 474، ط1، 2002.

5- مذكرات التخرّج والرسائل الجامعية:

1. بودية شهيناز، التجربة الشعرية الجديدة (2000 - 2010) اللغة المضامين، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017 .

2. بولفوس زهيرة، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الأخوة متتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010/2009.

3. الحجري سالمة بنت راشد بن سالم، فاعلية برنامج إرشاد جمعي في تنمية تقدير الذات لدى المعاقين بصريا في سلطنة عمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، قسم التربية والدراسات الانسانية، جامعة نزوى، عمان، 2011/2010.

4. العزب محمد أحمد، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الأدب والنقد، جامعة الأزهر، أسيوط، 1986.

5. العيسى منال بنت عبد العزيز، الذات المروية على لسان الأنا دراسة في نماذج من الرواية العربية، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض، 2010.

6. مكراب كهينة، الذاتية في الشعر الجاهلي تناول تداولي لمعلقة امرئ القيس، رسالة ماجستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أوالحاج، البويرة، الجزائر، 2015/2014.

7. موسى سامر صدقي محمد، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2010.

6- الدوريات والمجلات العلمية:

1.أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، س4، العدد 14، 1960 .

2. برادة محمد، هل هناك كتابة نسائية، مجلة الأفاق، المغرب، العدد12، 1983.

3. بعداش ناصر، شعرية الكتابة النسوية في ديوان رسائل تتحدى النار والحصار لزكية علال، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 2، جامعة الوادي، 2020.

4. بعلي حفناوي، النقد النسوي وثقافة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 195، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، 2005.

5. بن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، العدد 69 – 70، وزارة الثقافة، تونس، 1995.

6. بن عافية وداد، القصيدة النسوية الجزائرية وإكراهات الخطاب السوسيو سياسي، سياق التكوين، مجلة أنسنة للبحوث و الدراسات، المجلد 5، العدد 3، 2014.

7. بوهرور حبيب، تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة، مجلة الباحث، جامعة الاغواط، الجزائر، المجلد 10، العدد02، يونيو 2018.

8. تروش حسين، الذات وخطاب الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، المجلد 8، العدد 1، 2019.

9.تروش حسين، السيرة الذاتية بين فعل الكتابة وفعل إدراك الذات، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف2، الجزائر، المجلد 9، العدد 2، 2012.

10. جابر يوسف حامد، البناء الدرامي في شعر بلند الحيدري، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سوريا، المجلد 34، العدد 3، 2012.

11. الحربي فرحان بدري، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق، المجلد 7، العدد 3-4، 2008.

12. حمداوي جميل، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد25، العدد3، 1997.

13. خشبة عبد الغني، قصيدة النثر من منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، المجلد 4، العدد 4، جامعة الوادي، الجزائر، 2005.

14. خليل سامية، خطاب السلطة والسلطة المضادة قراءة في رواية" مذنبون لون دمهم في كفي"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، المجلد 10، العدد 11، 2015.

15. الدودي عيسى، التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، مجلة العربية والترجمة، العدد18، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014 .

16. الديك إحسان، تجليات الخطاب الصوفي في شعر ريم حرب، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، القدس، فلسطين، العدد 20، 2010.

17. راغب نبيل، الاغتراب في الأدب، مجلة الفيصل، العدد 96، 1985.

18. ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات – العلوم الانسانية والاجتماعية المجلد 5، العدد 1، جامعة اليرموك، الأردن، 1990.

19. زغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 1، العدد 1، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004

20. سعيد خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، المجلد4، العدد 3، القاهرة، 1984.

21. سيد عدنان أشكوري، ملامح الاغتراب في شعر أحمد الصافي النجفي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة كلية الآداب، العراق، العدد4، 2016.

22. صالح عالية محمود، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد 493، 2010 .

23. الصحناوي هدى، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1 و2، 2014.

24. عامر رضا، تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الحقيقة، ، المجلد 12، العدد 04، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية ، أدرار، الجزائر، 2013.

25. العدواني أحمد ميشاوي، الاغتراب، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد 10، العدد 1، 1980.

26. كاظم عبد الله حبيب، سالم جمعة كاظم، الانثى تبوح بسيرتها إشكالية البوح وأنماطه، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد 15، العدد 1، 2012.

27. الكبيسي طراد، قصيدة النثر من بودلير إلى سنة 2020، مجلة عمان، الأردن، العدد 60 حزيران، 2006.

28. لعلاونة محمد الأمين، تمثلات الجسد من خلال فعل الكتابة، رواية جسد يسكنني لـ "دهية لويزة" أنموذجا، مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة ورقلة، الجزائر، المجلد 3، العدد 2، 2018.

29. محمود هشام فاضل، الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية، مجلة البحوث والدراسات الاسلامية، العراق، المجلد2، العدد 34، 2013.

30. نجم مفيد، الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة علامات في النقد، ج 57، مج 15، جدة، السعودية، 2005

31. وسواس نجاة، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، المجلد 8، العدد 1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012.

7 - المواقع الإلكترونية:

1. إسماعيلي عبد المجيد علوي، عتبات النص، مقاربة نظرية، تاريخ النشر: 2012/03/19، تاريخ الاطلاع: 2021/09/21،
الموقع: https://www.maghress.com/sudinfos/704

2. الداديسي الكبير، في الرواية العربية المعاصرة، صحيفة المثقف (قراءات نقدية)، العدد 3157، تاريخ النشر: 2015/04/28 ، تاريخ الاطلاع: 2021/06/12،
الموقع : https://www.almothaqaf.com/readings-1/892674.

3. دحام سعد عزيز، مفهوم الذات لدى الفلاسفة، صحيفة الحوار المتمدن، العدد: 3357، تاريخ النشر: 2011/05/06، تاريخ الاطلاع: 2021/06/05،
الموقع: https://www.ahewar.org

4. الفاروق فضيلة، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، المجلة الثقافية في الجزائر، تاريخ النشر: 2011/06/16، تاريخ الاطلاع: 2022/7/4،
الموقع: www.thakafamag.com

5. قناوي حمزة، الأدب واكتشاف الذات، جريدة المصري اليوم، تاريخ النشر: 2020/05/31، تاريخ الاطلاع: 2021/07/03،
الموقع: https://www.almasryalyoum.com/news/details/1982154

6. محقق نور الدين، الإبداع الأدبي والكتابة عن الذات، ثقافات، تاريخ النشر: 2015/11/14، **تاريخ** الاطلاع: 2021/07/03،

الموقع: https://thaqafat.com/2015/11/28996

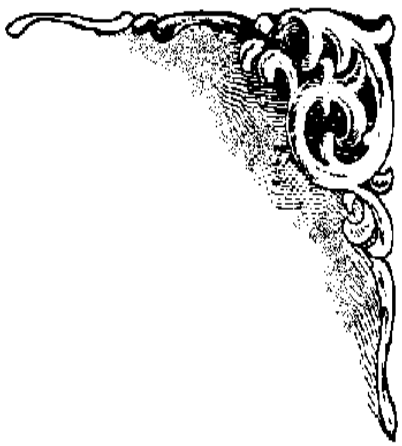
7. الوراري عبد اللطيف، السيرة الذاتية في الشعر أو بحث الحقيقة التي تتفلت من قبضة المحكيات العادية (السّير الذاتي والشِّعر)، صحيفة (القدس العربي)، العدد 8114، تاريخ النشر: 23 /05/ 2019، تاريخ الاطلاع: 05/09/ 2021،

الموقع: https://www.alquds.co.uk

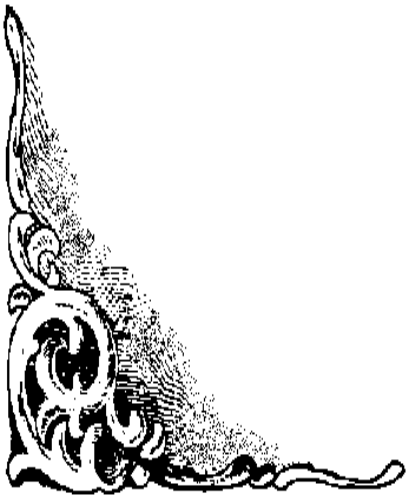
8.المقابلات والحوارات:

1- حوار الباحث مع الشاعرة (عايدة بن عزوز) بدار الثقافة محمد شبوكي بولاية تبسة ، بتاريخ: 2023/01/23 ، الساعة: 11 و56 د

2- حوار الباحث مع الشاعرة (عائشة جلاب) عن طريق موقع التواصل الاجتماعي، بتاريخ: 2023/02/18، الساعة:17 و17 د



فهرس الموضوعات

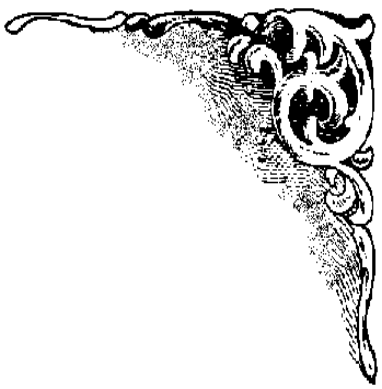


فهرس الموضوعات

العنــوان	الصفحة
المقدمة	**أ – ح**
الفصل الأول: الذات والكتابة النّسوية: ضبط المفاهيم واستقراء المصطلحات.	
أولا: الذات: بين المفهوم اللّغوي والاصطلاحي	**16**
1. المفهوم اللغوي للذات	**16**
2. المفهوم الاصطلاحي للذات	**18**
1.2. الذات من المنظور الفلسفي	**18**
2.2. الذات من المنظور النفسي	**23**
3.2. الذات من المنظور الاجتماعي (السوسيولوجي)	**27**
4.2. الذات من منظور الدراسات الأدبية والنقدية	**29**
1.4.2. الذات في الدراسات الأدبية	**28**
أ. الذات في الشّعر	**31**
ب. الذات في السرد	**33**
2.4.2. الذات في الدراسات النقدية	**36**
3. الذات وعلاقتها بالآخــر	**40**
ثانيا: الأدب النسوي(الكتابة النسوية): بين إشكالية المصطلح ومسألة الهويّة	**42**
1. الأدب النسوي(الكتابة النسوية): المصطلح والمفهوم	**42**
2. مصطلح الأدب النسوي بين التأييد والمعارضة	**49**
1.2.الموقف المُؤيــد	**49**
2.2.الموقف المُعارض	**54**
ثالثا: مسار التّجربة الشّعرية النّسوية في الجزائر	**59**
1. المسار الابداعي للخطاب الشعري النسوي الجزائري المعاصر	**59**
2.الممارسة الشّعرية النّسوية الجزائرية المُعاصرة، من التقليد النمطي إلى رِحاب التّجديد	**70**

الفصل الثاني: الذات الشاعرة الجزائرية بين التصدّع الوجُودي ورحابة الخطاب الشعري الفسيح، التمظهرات والتحولات	
تمهيد	**89**
أولا: الذات الشاعرة المتمردة واستراتيجية قلب الخطاب السّلطوي	**90**
1. ماهية التمرّد	**90**
2.الذّات الشّاعرة المتمردة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر	**93**
أ. التّمرد على هيمنة المجتمع الذكوري	**93**
ب. التّمرد على المشهد السياسي المأساوي، محنة الشتات وأزمة الانتماء	**102**
ج. التّمرد بالجسد، اختراق المجهول وتصدّي الممنوع.	**116**
ثانيا: الذات الشاعرة المتصوفة، من الوعي الذاتي إلى الوعي الكلي للوجود	**128**
1. ماهية التصوف	**129**
2. الذات الشاعرة المتصوفة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر	**132**
ثالثا: متاهات الذات الشاعرة المغتربة بين التمرد والعصيان والاستسلام والانعزال	**145**
1. ماهية الإغتراب	**146**
2. الذّات الشاعرة المغتربة وتمظهراتها في الشّعر النّسوي الجزائري المُعاصر	**153**
الفصل الثالث: الذات الشاعرة وتمثلاتها في الخطاب الشّعري السير ذاتي؛ بين التشظي واستنطاق الذاكرة	
أولا: التعالق الأجناسي بين التخييلي الشعري والمرجعي السير الذاتي	**179**
1. تحرّك الشّعر على حدود السيرة الذاتية	**179**
2. التعرجات المفاهمية للقصيدة السير ذاتية	**182**
ثانيا: حضور الذات الشاعرة في الخطاب الشعري السير ذاتي	**185**
1.الذّات/الأنا الشاعرة نحو المحكي السير ذاتي ومركزه	**185**
2.الميثاق السير ذاتي وحضور الذات	**201**
1.2- الميثاق السير ذاتي العنواني	**204**
2.2- الميثاق السيرة ذاتي الإحالي	**217**
ثالثا: الفضاء في الخطاب الشعري السير ذاتي، بين تذويت المكان وتفضيء الذات	**220**

الفصل الرابع: الذّات الشّاعرة وديناميّة التّعبير بالإيقاع، تكثيف الدلالة وتعميق المعنى	
تمهيد	**244**
أولا. إيقاع التكرار	**246**
1.التكرار الحرفي	**248**
2.التكرار المفردي (الكلمة)	**254**
3.التكرار الجُملي (المقطعي)	**261**
4.التكرار الاستهلالي	**269**
5. تكرار اللاّزمة	**274**
ثانيا: إيقاع التشكيل البصري والإخراج الطباعي	**278**
1. البياض والسواد، تصْميت الكلام وتكليم الصّمت	**279**
2. علامات الترقيم	**289**
3. التفريق والتشكيل البصري للسطر الشّعري	**303**
1.3.التفريق البصري(التشذير، لتشظي)	**303**
2.3.التشكيل البصري للسطر الشّعري	**311**
أ- تقنية الاتجاه السطري	**312**
ب- تقنية المسافة السطرية	**317**
1. تقنية الأسطر المتفاوتة	**317**
1.1. تقنية التفاوت السطري الموجي	**318**
2.1. تقنية التفاوت السطري الدّرامي	**320**
2. تقنية الأسطر المتساوية	**322**
1.2. تقنية التساوي السطري الافتتاحي	**322**
2.2. تقنية التساوي السطري الضمني	**325**
الخاتمة	**328**
قائمة المصادر والمراجع	**335**
فهرس الموضوعات	**359**
ملخص البحث باللغة العربية	**363**
ملخص البحث باللغة الأجنبية (الإنجليزية - الفرنسية)	**366**



ملخص البحث

باللغة العربية

ملخص البحث:

إن اكتساب المرأة الجزائرية لعناصر الوعي، جعلها تدرك قيمة التحرر، وتكسر تبعيتها لسلطة الرجل، وتعرضها لنمط جديد من الحياة، جعلها تمارس دورها كعنصر فعّال في المجتمع، وتدخل معترك الكتابة الشّعرية بقوة، لتدعيم مطالبها في المجتمع، وتحقيق ذاتها وتثبت وجودها ضمن فضاء ثقافي متميز، ساهمت في إبرازه مختلف مظاهر الحياة الجزائرية المعاصرة.

لهذا كانت بادرة الدراسة الموسومة بـ: **كتابة الذات في الشعر النسوي الجزائري المعاصر (2000-2018)**، قصد استجلاء مركزية الذات في النّص الشّعري النّسوي الجزائري المُعاصر، والانشغال برصد مظاهرها وكشف تمظهراتها، وإبراز خصوصيتها باعتبارها مصدرا من مصادر الإلهام، توصلت به الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة، في بسط رؤيتها للعالم والأشياء من حولها، وبيان تلك الجوانب الإبداعية والنفسية التي تطرحها في كتاباتها.

وقد توقفت الدراسة أولا عند محاولة التأصيل لمصطلح الذات والشّعر النّسوي من خلال عرض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية؛ ببيان حدودها في الدراسات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والأدبية والنقدية، إذ استعرضت الدراسة أهم النظريات والآراء التي أسْهمت في بلورة مفهوم الذات، وكذا علاقة الذات بالآخر.

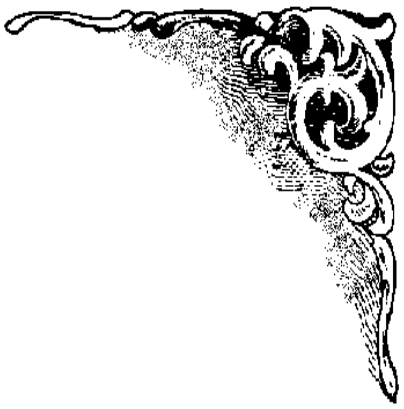
كماتطرقت الدراسة إلى البحث في معالم الأدب النسوي، وتوقفت عند إشكالية المصطلح والمفهوم في الساحة الأدبية والنقدية الغربية والعربية، ثم انتقلت الدراسة بعد ذلك إلى الحديث عن مسار التجربة الشعرية النسوية في الجزائر، وعن تحولات هذه التجربة وذلك بالوقوف عند التغيرات الجوهرية، التي تميّز بها هذا المنتج الشّعري من خلال خوض غمار التجريب، فكان ميلاد أشكال متحررة من القيود النمطّية الصّارمة.

سعى البحث إلى محاولة مقاربة نماذج شعرية نسويّة جزائرية معاصرة، وذلك من خلال استجلاء مركزية الذات في النّص الشعري النسوي الجزائري المعاصر، والانشغال برصد مظاهرها وكشف أهم تجلياتها، المتعلقة بمسار حياتها وتأثيرها الواضح في إدراك وجودها وتحقيق ذاتها من خلال مرتكزات نصية، ومحددات تشكّل القطب الأكبر الذي كانت مسرحا له، كما تعرض البحث إلى دراسة ظاهرة التعالق الأجناسي بين النص الشِّعري والنص السير ذاتي، التي أفرزت ظهور نوع أدبي هجينا، أطلق عليه عدة تسميات من بينها القصيدة السير ذاتية، والتي ارتأينا أن تكون جزءًا من الدراسة وذلك من خلال رصد حضور الذات الشاعرة الجزائرية، وكشف تمثلاتها في الخطاب السير ذاتي.

استجلت الدراسة أهم التقنيات التي تظهر جلّية في البنية الإيقاعية للقصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة، وكيف استغلتها الذات الشاعرة في كتابة نصوصها، كتقنيةٌ إيقاع التكرار بمختلف أنماطه، والفضاء البصري والإخراج الطباعي وتشكيلاته إذ تعتبر هذه التقنيات التشكيلية بدائل إيقاعية لجأت إليها الشاعرة الجزائرية؛ للتّعبير عن ذاتها بلغة عذبة وسهلة، تحمل معاني ومشاعر نفسية تصل إلى نفس المتلقي دون استئذان، حاملة إيقاع النفس وخطى الزمان.

الكلمات المفتاحية:

الكتابة، الذات؛ النسويّة؛ النص الشّعري الجزائري؛ التجديد؛ التعالق الأجناسي؛ الخطاب السير ذاتي، الإيقاع.



ملخص البحث باللغة الأجنبية

Research summary in English

Abstract :

The Algerian woman's acquisition of the elements of awareness made her realize the value of liberation, broke her dependence on the authority of men, and exposed her to a new way of life, made her exercise her role as an active element in society, and enter the arena of poetic writing strongly, to support her demands in society, achieve herself and establish her presence within a distinct cultural space. Contributed to highlighting the various aspects of contemporary Algerian life.

That is why the initiative of the study entitled: Writing the Self in Contemporary Algerian Feminist Poetry (2000-2018), was intended to clarify the centrality of the self in the contemporary Algerian feminist poetic text, and the preoccupation with observing its manifestations and revealing its manifestations, and highlighting its specificity as a source of inspiration, which the Algerian poet reached Contemporary, in extending her vision of the world and the things around her, and clarifying those creative and psychological aspects that she presents in her writings.

The study first stopped at an attempt to root the term self and feminist poetry by presenting linguistic and terminological concepts; By clarifying its limitations in philosophical, psychological, social, literary and critical studies, the study reviewed the most important theories and opinions that contributed to the crystallization of the self-concept, as well as the relationship of the self to the other.

The study also dealt with the research in the features of feminist literature, and stopped at the problematic of the term and the concept in the Western and Arab literary and critical arena. The poetic product through experimentation was the birth of forms liberated from strict stereotyped restrictions.

The research sought to approach contemporary Algerian feminist poetic models, by exploring the centrality of the self in the contemporary Algerian feminist poetic text, and preoccupation with observing its manifestations and revealing its most important manifestations, related to the course of its life and its clear impact on realizing its existence and self-realization through textual foundations, and the determinants of the formation of the

largest pole. Which was his scene, and the research was exposed to the study of the phenomenon of gender interdependence between the poetic text and the autobiographical text, which resulted in the emergence of a hybrid literary genre, which was called by several names, including the autobiographical poem, which we decided to be part of the study, by observing the presence of the self The Algerian poet, revealing her representations in the autobiographical discourse.

The study explored the most important techniques that appear clearly in the rhythmic structure of the contemporary Algerian feminist poem, and how the poet used it in writing her texts, such as the rhythm technique of repetition in its various patterns, visual space, typographic output and its formations, as these plastic techniques are considered rhythmic alternatives that the Algerian poet resorted to; To express itself in a sweet and easy language, carrying psychological meanings and feelings that reach the same recipient without permission, carrying the rhythm of the soul and the pace of time.

Keywords: write, self; feminism; Algerian poetic text; renewal; interdependence The speech is autobiographical, rhythm.

Résumé de la recherche en français

Résumé:

L'acquisition par la femme algérienne des éléments de conscience lui a fait prendre conscience de la valeur de la libération, a rompu sa dépendance à l'égard de l'autorité des hommes et l'a exposée à un nouveau mode de vie, lui a fait exercer son rôle d'élément actif dans la société et entrer dans la société. L'arène de l'écriture poétique avec force, pour soutenir ses revendications dans la société, se réaliser et asseoir sa présence au sein d'un espace culturel distinct. A contribué à mettre en valeur les différents aspects de la vie algérienne contemporaine.

C'est pourquoi l'initiative de l'étude intitulée : Écrire soi dans la poésie féministe algérienne contemporaine (2000-2018), avait pour objectif de clarifier la centralité du soi dans le texte poétique féministe algérien contemporain, et le souci d'observer ses manifestations et de révéler ses manifestations, et en soulignant sa spécificité en tant que

source d'inspiration, que la poète algérienne a atteinte au Contemporain, en élargissant sa vision du monde et des choses qui l'entourent, et en clarifiant les aspects créatifs et .psychologiques qu'elle présente dans ses écrits

L'étude s'est d'abord arrêtée à une tentative d'enraciner le terme de soi et de poésie féministe en présentant des concepts linguistiques et terminologiques ; En clarifiant ses limites dans les études philosophiques, psychologiques, sociales, littéraires et critiques, l'étude a passé en revue les théories et opinions les plus importantes qui ont contribué à la cristallisation du concept de soi, ainsi que de la relation de soi à l'autre.

L'étude a également porté sur la recherche sur les caractéristiques de la littérature féministe et s'est arrêtée à la problématique du terme et du concept dans le domaine littéraire et critique occidental et arabe. Le produit poétique, à travers l'expérimentation, a été la naissance de formes libérées des stricts stéréotypes. Restrictions.

La recherche visait à approcher les modèles poétiques féministes algériens contemporains, en explorant la centralité du soi dans le texte poétique féministe algérien contemporain, et la préoccupation d'observer ses manifestations et de révéler ses manifestations les plus importantes, liées au cours de sa vie et à son impact évident. sur la réalisation de son existence et de sa réalisation à travers les fondements textuels, et les déterminants de la formation du pôle le plus grand, qui fut sa scène, et la recherche s'est exposée à l'étude du phénomène d'interdépendance de genre entre le texte poétique et le texte autobiographique, qui a donné lieu à l'émergence d'un genre littéraire hybride, appelé par plusieurs noms, dont le poème autobiographique, que nous avons décidé de faire partie de l'étude, en observant la présence de soi. La poétesse algérienne, révélant ses représentations dans le discours autobiographique.

L'étude a exploré les techniques les plus importantes qui apparaissent clairement dans la structure rythmique du poème féministe algérien contemporain, et comment la poète l'a utilisé dans l'écriture de ses textes, comme la technique rythmique de la répétition dans ses

divers motifs, l'espace visuel, la production typographique et ses formations, car ces techniques plastiques sont considérées comme des alternatives rythmiques auxquelles recourait le poète algérien ; S'exprimer dans un langage doux et facile, porteur de significations psychologiques et de sentiments qui parviennent au même destinataire sans autorisation, portant le rythme de l'âme et le rythme du temps.

Mots-clés: écrire, soi-même; féminisme; Texte poétique algérien ; renouvellement; interdépendance Le discours est autobiographique, rythmé.