

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

الرقم التسلسلي:.....

كلية الآداب و اللغات

رقم التسجيل: م أ ع/135/2014

قسم اللغة و الأدب العربي

جمالية الكتابة الشعرية النسوية في ديوان "عطب
الروح" لزينب الأعوج

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

تخصص: أدب جزائري

فرع: أدب عربي

ميدان: لغة و أدب عربي

إشراف الأستاذ:

إعداد الطالبة:

د- مفتاح خلوف

أسماء بطة

تاريخ المناقشة: 2016/05/17

أمام لجنة المناقشة:

مشرفا

جامعة المسيلة

د. مفتاح خلوف

رئيسا

جامعة المسيلة

د. حكيم سليمان

مناقشا

جامعة المسيلة

أ.بوديسة بولنوار

السنة الجامعية: 2016/2015

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سقد هع نغذ م

اللهم ما بنا من نعمة فمنك لا إله إلا أنت نحمدك على الأذك ونسألك الهداية إلى مرتضاتك، لك الحمد وكل الحمد، لأنه من لم يشكر الناس لم يشكر الله أقدم خالص شكري في المقام الأول إلى الأستاذ المشرف " **طهوفه مفتاح** " الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث، وأمدني بملاحظات، ولم يبخل لحظة في أن يسدي إليّ بالنصح والإرشاد، فكان بذلك نعم الموجه والمشرّف الحظي بطلابه، وأسأل الله أن يجزل له المثوبة، وأن يبلغه أرفع الدرجات إنه سميع مجيب.

كما أقدم جزيل الشكر وآيات الامتنان للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة الذين تبشّموا عناء قراءة الرسالة ومنحوني من وقتهم وجهدهم ما يكفي لتوجيهها الوجهة الصحيحة ومما يسهم في تصحيح ما ورد فيها من خطأ وتسدّد ما ورد فيها من العوجاج وإكمال ما ورد فيها من نقص وقصور، فجزاهم الله عني كل الجزاء، وحفظهم ذخرا لدارسي العربية.

كما أسجل شكري لكل الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية بجامعة محمد بوضياف وأخص بالذكر الأستاذ " **بوديسة بولنوار** ".

هذا وإنّي أعترف بكل جهد وتشجيع ودعاء وتوجيه وعون ممن خصني بذلك ولو بجزء يسير، وأخص بالذكر كل طاقم مكتبة: " **القلم** " فلمن مني جزيل اشكر والعرفان.

وبعد ذلك أدعو الله أن يبارك هذا العمل ويتقبله وينفع به عباده إنه على ما شاء قدير وأعوذ بالله من نقص في نفسي فالكمال ما حازه أحد والنقص مستول على جملة البشر .

حققة

مقدمة

قضية المرأة الأدبية في الجزائر لاتزال إلى الآن تطرح تحت عنوان كبير "الأدب النسوي"، ورغم ميل النقاد إلى اعتبار الأدب يعبر عن حالة إنسانية بصرف النظر عن جنس كاتبه سواءً أكان رجل أو امرأة، هو مطلب يزداد إلحاحاً لاسيما أن معظم الانتاجات التي كتبتها نساء في الوطن العربي، لم تطرح المرأة إلا بوصفها نتاج أزمة سببها الرجل الذي نحاها بعيداً في مجاهيل الهامش وتتبع أهمية وجود أدب نسائي لكون معظم نتاجاتنا الأدبية هي نتاجات يكتبها رجال يتصورون من خلالها المرأة ويفصلونها على أذواقهم في الموضوعات العاطفية والاجتماعية والسياسية وغيرها.

هذا الأدب لم ينل حظه من الدراسة رغم غزارة إنتاجه وتنوعه، بالإضافة إلى أن ذيوعه و انتشاره محدود إذا ما قيس بأدب الرجل، فقد لفتت هذه الكتابة الصادرة عن الجنس اللطيف أنظار النقاد إليها، وذلك لما تتميز به من خصائص (فكرية وفنية)، وما تتوافر عليه من قيم جمالية لا تنقص من قيمته ولا تقلل من شأنه بين غيره من الآداب، ومن هنا جاء بحثي ليطرق أهم جماليات هذا الأدب، والذي جعلت فيه المرأة الشاعرة "زينب الأعوج" محلاً للدراسة في ديوانها عطب الروح، ومما دفع بي للكتابة في هذا الموضوع دون غيره رغبتني في الكشف عن عالم الأنثى، والتعريف بالأدب النسوي/النسائي، ومن أجل معرفة ما إذا كان لهذا الأدب خصائص تميزه عن أدب الرجل، وزينب الأعوج بالتحديد لكونها مبدعة فاعلة قدمت رصيذاً أدبياً هاماً، وخلال البحث أحاول أن أجيب عن إشكالية البحث المتمثلة في التساؤلات الآتية: ماهي الجمالية أو الجماليات؟ وما المقصود بالأدب النسوي؟ وهل تحمل الكتابة النسوية خاصية جمالية معينة؟ وأين تكمن هذه الخاصية؟

وللإجابة على الأسئلة السابقة اتبعت خطة دراسة قسمت فيها البحث إلى ثلاث فصول مع مقدمة وخاتمة، الفصل الأول كان عن الجمالية ضم ثلاث عناصر وهي:

أولاً: تعريف الجمالية، ثانياً: أنواع الجمالية، ثالثاً: علاقتها بعلم الجمال ونظرية (الإستقبال - التلقي - القراءة).

أما الفصل الثاني حمل عنوان إشرافات حول الأدب النسوي/النسائي(الكتابة النسوية) ضم هو الآخر ثلاث عناصر وهي: أولاً: إشكالية مصطلح الكتابة النسائية(الأدب النسوي)، ثانياً: لمحة عن الكتابة النسائية في الوطن العربي، ثالثاً: لمحة عن الكتابة النسائية في الجزائر.

أما الفصل الأخير فحمل عنوان جمالية الكتابة الشعرية النسوية عند زينب الأعوج ضم أيضاً ثلاث عناصر وهي مستويات التحليل الأسلوبي التي قمنا عن طريقها بالكشف عن جمالية الكتابة الشعرية وهي: أولاً: المستوى الصوتي الإيقاعي، ثانياً: المستوى التركيبي، ثالثاً: المستوى الدلالي المعجمي، وختمت الدراسة بخاتمة كانت حوصلة لنتائج الدراسة.

أما الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الكتابة النسوية فهي كتاب السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم والخطاب لزهور كرام، وكتاب سرد المرأة وفعل الكتابة للأخضر بن السائح، بالإضافة إلى مجلة آمال، وبعض الرسائل الجامعية أذكر منها: رسالة دكتوراه بعنوان: الرقيب وآليات التعبير، أما فيما يتعلق بزينب الأعوج، فكان الإعتماد على مجلة دبي الثقافية في إصدارها 86 حيث زودتني بديوان "عطب الروح" .

أما بالنسبة لمصادر البحث ومراجعته، والتي شكلت زاد هذا البحث ومرتكزه العلمي أذكر: كتاب النسوية في الثقافة والإبداع لحسين المناصرة، وكتاب المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف) لرشيده بن مسعود، وكتاب لغة الشعر النسوي العربي المعاصر لفاطمة حسين عفيف، وكتاب الخطاب النسائي ولغة الاختلاف - مقارنة في الأنساق الثقافية - لفاطمة كدو، وكتاب الهوية والاختلاف لنور الدين أفاية، وكتاب خطاب التأنيث(دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه) ليوسف وغليسي، بالإضافة إلى مجلة الموقف الأدبي، ومجلة علامات.

وكان من الأنسب لإنجاز مثل هذه البحوث الإستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي لكشف بعض الظواهر الفنية الخاصة بالموضوعات وبيان دلالتها، والالتكاء على المنهج التاريخي في بعض المواقف لبيان الظروف الاجتماعية والثقافية للأدبيات العربيات.

لا يخلو أي بحث من صعوبات، وإن كانت هذه العقبات بمثابة حافز شجعتني لكي أتوغل أعماق بحثي هي: إفتقاد المكتبة الجزائرية للدراسات العلمية التي تناولت الشعر النسوي الجزائري فاستندت إلى ما نشر في بعض المجلات الوطنية كـ "آمال" والتي كانت تلتفت من حين إلى آخر لهذا الأدب، فتنشر لمبدعة ما قصيدة أو حواراً أو تعريفاً بمجموعة شعرية تم طبعها أو نشرها.

وفي الأخير لا يسعني، إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "خلوف مفتاح" لقبوله الإشراف على هذا العمل، فكان خير سند وعون طيلة إنجاز هذا البحث، كما أنه لم يبخل عليّ بوقته وعلمه ونصحه فأشكر له تفهمه وتعاونيه، فله مني خالص العرفان والتقدير، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة التي تتفضل بقراءة هذا العمل ومناقشته وإثرائه.

وأولاً وأخيراً أحمد الله تعالى الذي أعانني على السير في هذا الطريق، وأسأله عز وجل أن أكون قد أحرزت بعض التوفيق في إبراز (جماليات الكتابة الشعرية النسوية عند زينب الأعوج)، وما توفيقني إلا به عليه توكلت وإليه أنيب، فإن كان ذلك فله الحمد والمنة في الأولى والآخرة، وأسأله تعالى ألا يضيع لي أجراً، هو مولاي فنعم المولى ونعم النصير.

الفصل الأول: عن الجمالية

أولاً: مفهوم الجمالية

ثانياً: أنواع الجمالية

ثالثاً: علاقتها بـ: أ- علم الجمال

ب- نظرية الاستقبال

ج- نظرية التلقي

د- نظرية القراءة

أولاً: مفهوم الجمالية

إن مفهوم الجمالية ومعناها في الأدب بعامة والشعر خاصة، أقول الشعر دون النثر لأن الشعر يتميز عن النثر لتوفره على أشكال من الصور البيانية والمحسنات البديعية وعنصر الخيال، إن الجمالية مشتقة من الجمال، فالحديث عنها منضو تحت لواء علم الجمال ككل، هذا العلم الذي يختص في كل جميل¹، وهو يتخذ أشكالاً عديدة فهو موجود عند الرسامين والموسيقيين والشعراء، وموجود في انعكاس الأشعة على صفحات المياه وفي شروق الشمس وغروبها، وهكذا يظلّ الجمال وتذوقه أنبل وأهم خصائص العقل البشري وأجمل معاني القلب والروح والوجدان في جميع الأزمان، وبمعنى آخر الجمالية أو التجربة الجمالية تّوحد الوعي، وتصبح طبيعة الشاعر ومحيطه كلاً واحداً.

فالتجربة الجمالية إذاً ودائماً تفاعل بين الإنسان ومحيطه²، وهي صورة من صور التأمل وانتباه يؤدي إلى صفات وبيانات ويتفق منظّرون معاصرون بأن التجربة الجمالية هي إدراك حسي لصفة هي بذاتها ممتعة، بهيجة، كما أن التجربة الجمالية مرتبطة بالشعور، اللذة، الألم، استجابات للذة الحسية، وبالحواس. غير أنها تجعل الشعور موضوعياً مرهفاً، ويحدد الشعور في العمل الفني معاً معادلاً موضوعياً بعيداً عن الرغبة في الإطار التحليلي للموضوع.

عدوا التجربة الجمالية:

- 1- الروح العلمية والنظرة النفعية التي تقدّر ما ترى تبعاً لمنفعته
- 2- العادة والألفة للجمال تجعله قريباً من الروح العملية النفعية ويصبح الجميل مألوفاً معتاداً³.

¹ ثريا عبد الفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د:ت، د:ط، ص:208.

² بايير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة والنشر، 1966، ص:376.

³ محمد عبد الغني المصري ومحمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق للنشر والتوزيع، 2002، ط1، ص ص: 21-22.

إن مصطلح الجمالية من الألفاظ الفلسفية التي تسربت إلى المدارس النقدية الحديثة، والتي في معظمها لا تستغني عن الجمالية (الاستيتيكية) في تقييم أي أثر فني: أدبا أم رسما، أم نحتا، أم رقصا، أم تمثيلا أم موسيقى ...

والجمالية هي، كما يعرفها معجم الفلسفة «العلم الذي يبحث في الجمال والعاطفة التي يقذفها فينا» ويمكن تمثل مشكلات الجمالية في مفهومين: مفهوم الابداع، ومفهوم الاستقبال الجمالي، إن الجمالية بمعناها الحقيقي لم تعرف كنظرية فلسفية تعنى بالبحث في مفهوم الإدراك، أو استقبال الفن، أي كحكم قائم على الذوق والتذوق، أو عاطفة المتعة النفسية، إلا منذ عهد الفيلسوف "كانت"¹، هذا الأخير الذي فصل في فلسفته المثالية في الوجود والمعرفة بين "الجميل" و"المفيد"، وفرقت بين «الشكل والمضمون» وهي- في جانب من جوانبها- فلسفة شكلية، تعطي الشكل كل الأهمية، وتجرده من كل غاية. والجمال المحض عندها لا يتمثل إلا في الشكل المحض، الذي يخفي منه كل مضمون. وبهذا فقد مهد "كانت" لمدرسة «الفن لعب» من جانب، كما مهد السبيل من جانب آخر لقيام مدرسة «الفن للفن». وتعد أقوى دعامة لدعاة «الفن للفن» وللرمزيين معاً.

ولقد تبنى "شيلر" مقدمات "كانت" في أن الجمال الحقيقي الحر هو ما خلا من النفع، وذهب بها إلى نتائجها المنطقية، وهي أن العمل الفني يصبح بالضرورة نوعاً من النشاط التلقائي الخالي من الغرض.

وكذلك يعدّ "ديكارت" صاحب الأثر الأول في نشوء الدراسة الجمالية في إنكلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا.²

¹ عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، د:ط، ص ص:11-12.

² عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، نيسان (ابريل)، 1979، ط1، ص ص:12-13.

ويرجع إلى "باومجارتن" الفضل في ذبوع كلمة (aesthetics) وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها، حتى عدّ "باومجارتن"، حين قرر أن علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل. وهكذا بدأ نقد جديد ينقد القصيدة نقداً مجرداً، بطريقة متأثرة بهذا الاتجاه الجمالي الجديد.¹

والجمالية نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة "الفن للفن"²، وهذه النظرية نفسها قامت في القرن التاسع عشر تعدّ في ناحية من نواحيها، امتداداً للفلسفة الأستيطيقية التي وضع أسسها المدرسة الجمالية الألمانية وعلى الأخص "كانت" وفي أواخر القرن التاسع عشر اتخذت نظرية "الفن للفن" تحتل مكاناً بارزاً في تفكير النقاد وعلماء الجمال المحدثين، وكان ذلك رد فعل النزعة الواقعية التي سادت في ذلك العصر.³

وينتج كل عصر "جمالية" إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال / الحضارات / الإبداعات الأدبية والفنية . ولعل شروط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين.⁴

وقد كانت قيمة هذه النظرية آنذاك كبيرة من حيث أنها نبهت إلى أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع، وأن مادة الموضوع والمحتوى الفني ليس شيئاً واحداً، وإن الأشياء

¹ عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص:14.

² سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار سوشيرين، الدار البيضاء، 1405 هـ . 1985م، ص:62.

³ عصام محمد الشنطي، الجمالية و الواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص:15.

⁴ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص:62.

الجميلة بعامة والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة بشكلها الجميل¹.

والجمالية لا تتعلق برؤية أحادية داخل عمل نصي كأن نقول هناك إستعارة في المكان الفلاني وهناك إجادة في الموضوع الفلاني، و لا نخرج عن الدوائر التي تنتظر إلى الأدب بهذه الصفة.

الجمالية تتجاوز حدود الرؤية الفورية والمباشرة والرؤية القيمة للأدب، فهي تتعداه لتشمل كل ما يخص هذه الجمالية، من حيث قوة التأثير وشدته وما يمكن أن نخرجه من هذا العمل الأدبي.

العمل الأدبي يؤخذ بالمأخذ التالية بحسب الاتجاهات السائدة:

- هناك من الدوائر من تنتظر إلى الجمالية على أنها تصور تأويلي يشد القارئ ويحاول أن يضيف وأن يفصل وأن يخرق حدود النص ليضيف نصه الآخر
- وهناك من يرى حدود الجمالية في طريقة ممارسة القراءة النصية وفق تصور سيميولوجي ولغوي لا يعدو أن يكون عملاً تقنياً أصلاً.

إن الموقف الإجمالي لهذا المفهوم هو النظر إلى مفهوم الجمالية على أنها ظاهرة أدبية على العموم، وعلى أن النص يأخذ طابع التجدد والاستمرار يأخذ خصوصيته لكونه يشكل أدبية الأدب، من هذه الزاوية لا نخرج عن دائرة تحديد خاصية أدبية خاصة ولكن المقصود العام من القراءة، هي أنها تتجاوز حدود القراءة هذه وحتى وإن كانت شاملة لمفهوم العمل الأدبي في حد ذاته، لا قراءة أخرى تصب في دوائر تختلف عن دائرة الأدب ولكنها تتصل به، بمعنى آخر إن فكرة الجمالية هي فكرة عامة تتناول النص كظاهرة عامة لا ترتبط برؤى خاصة من خلال قارئ ما يحاول أن يكشف خبايا النص

¹ عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ص: 15-16.

وكفى، بل هو يخوض غمار بحث متعدد الاتجاهات (دراسة للمضمون، دراسة لخصوصيات النص التقنية، دراسة لخطابات النص ...).

هي قراءة تشمل الظاهرة الأدبية ولا تأخذ بجزئياتها، لأننا نكون لو اتبعنا ذاك الطريق في دوائر خارج دائرة الأدب، ونتعدى على مجالات أخرى لها مناهجها وموضوعاتها¹.

أما بالنسبة للنظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن، فهي لا يمكن تمثلها من حيث هي نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب وتناولها تناولاً مستقلاً يشعر بالاهتمام أو يشعر بالوعي، كما لا يمكن تتبعها في تطورها التاريخي، لأن البداية غير واضحة، وعناصر التكوين غير متميزة. وإذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعي الجمالي عند المفكرين وعامة الشعب في أمة من الأمم فإن النظرية التي تصور لنا هذا الوعي لم تصور بعد من حيث هي، وإن كان تطور النظرية الجمالية هي الصورة التي يتمثل فيها تطور الوعي الجمالي في الأمة فإن تاريخ هذا الوعي لم يتمثل في تاريخ الفكر العربي يوضح فضلاً عن أن يصور لنا تطوراً ملحوظاً.

طبيعي أن العربي في جاهليته، كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل أنها لم تكن المعرفة الواعية وإذا كنا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال ذلك النوع من المعرفة فليس ذلك إلا لأن مظاهر حياته الفكرية في أسمى مكان وصلت إليه تتمثل لنا في إنتاجه الفني أو الشعري على وجه التحديد. وطبيعي جداً أن يكون العربي قد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفني الراقي (الشعر في صورته القديمة الناضجة) نظرته إلى الكون، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه. فالشعر في هذه الصورة يكون إنفعالا بجمال الأشياء أو قبحها، ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن

¹ عقاب بلخير، محاضرات ومدارس، دار الأوطان، الجزائر، د:ت، د:ط، ص:95.

نتصور أنه كانت في نفسه فكرة عن الجمال فضلا عن أن تكون نظرية، ولكنه يدرك الجمال إدراكا بسيطا وهو في نفس الوقت إدراك مباشر. وإن كان مصدره الحس.

وهذا الشعر الذي هو أرقى ثمرة من ثمار حياته الفكرية لا يستطيع أن ينقل إلينا عن الشاعر نظريته أو فكرته في الجمال، وإن كنا بشيء من الجهد. قد يصل أحيانا مع الاندفاع إلى نوع من التعسف. نستطيع أن نتبين الخطوط المشتركة في هذا الشعر والتي تتمثل فيها إنفعالات العربي بصور من القبح والجمال التي يقع عليها في بيئته.¹

وهذه النظرية تستهدف أن يكون الجمال الشكلي هو الغرض الوحيد للعمل الفني والقيمة الجمالية هي التي تهتم. وأن النظرية الجمالية تتطلب معنى هو أن الجمال في العمل الفني هو مسألة تعبير كامل ووحدة مطلقة للشكل والمحتوى.²

وفي الأخير نستنتج أن الجمالية لم تعرف كنظرية إلا منذ عهد الفيلسوف "كانت" هذا الأخير الذي فرق في فلسفته بين الشكل والمضمون وهو يرى أن الجمال المحض لا يتمثل إلا في الشكل المحض، في حين أن "شيلر" يرى بأن الجمال الحقيقي الحر هو ما خلا من النفع، ورغم ذلك إلا أن الفضل يعود لـ "باومجارتن" الذي صاغ الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها، كما أن معجم الفلسفة عرفها بأنها البحث في العاطفة التي يقذفها فينا الجمال، هذا الأخير الذي قيل أن الجمالية مشتقة منه وهو علم يختص في كل ما هو جميل وهو يتخذ عدة أشكال سواء في الفن كالموسيقى والرسم والأدب بشقيه الشعر والنثر أو في الطبيعة كبزوغ الفجر وطلعت البدر.

¹ عزالدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412 هـ - 1992م، د.ط، ص: 109-110.

² محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004، ط1، ص: 7.

ثانيا :أنواع الجمالية

1. جمالية الكلمة:

ما من إنتاج فكري إلا احتاج إلى الكلمة مسموعة او مكتوبة، حتى إنهم يعدّون التفكير كلاما صامتا، والكلمة تميّز وعي البشر، وسموّهم على مخلوقات الله لأنها نتاج فكر.

والأدب هو الحقل الفكري الذي تغرس فيه الكلمات طمعا في ثمرة التأثير الوجداني وهو يتخذ من الكلمة الوسيلة الجمالية، لأن غايته لا تقتصر على الإفهام والتعبير المباشر، بل تتعدى هذا المستوى فاعلية في المتلقي، إذ يوجد تعامل خاص مع الكلمات يختلف عن المجالات الأخرى¹.

وفي إعتبار اللغة تبينا لمجموعة من العناصر اللغوية أولها الكلمة إذ تصير مدخلا لقراءة الإنجاز الفردي أو لإدراك طبيعته لإعتبار الكلمة دليلا ذا معنى أو دلالة متولدة عنه وكلا المدخلين: اللغة في كامل إشتغالها والكلمة في إمكانياتها الجزئية تسمح للشعريات بأن ترى فيهما (اللغة والكلام) العناصر الأساس للخطاب ولبناء دلالاته².

مفهوم الكلمة و اللغة:

الكلمة من حيث هي وجود تمثل النشأة الإنسانية لقوله تعالى في خطابه لمريم: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ﴾ (آل عمران، الآية 45) ومن هنا تكون شهادة بالوجود ذاته، لا تكذيبا به لقوله تعالى: ﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ إِنَّ يَقُولُونَ إِلَّا كَذِبًا﴾ (الكهف، الآية 5)، الكلمة موضوعة لإحقاق

¹ أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية في كتب الإعجاز والتفسير، تقديم:نورالدين عتر، دار المكتبي، سوريا،

1994 ط1، ص:25.

² يوسف ناوري، مجلة علامات، ج59، مج45، صفر1427هـ - مارس 2006م، ص:42.

الحق والعمل من أجله لقوله تعالى: ﴿ وَيُحِقُّ اللَّهُ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ ﴾ (يونس، الآية 82).

فالكلمة وجود وضرورة إنسانية؛ تعبر عن قيمتها وأهميتها بذاتها من دون تباطؤ، أو إنحراف. وهي بهذا المفهوم الصورة المثلى لمقاصد القوم ومشاعرهم من أجل إثبات الحق... وبها تحفظ مجموعة القيم التي يتواضع عليها الناس؛ ومن ثمة تقيد القوانين التي قد توافق النشأة الأولى والحق أو تخالفه.¹

منذ وقت بعيد تبين أن حسن تصور الكلمة بوجه عام أمر أجل من المهارة اللسانية، لأنه باب حيوية الذهن والبصيرة²، فإن غزته المفردة الأدبية واستوعبته تملكته فكانت آية في الجمال، وإن خسرت معركتها اقتربت من الفوضى والهذيان، وصارت إلى زوال وابتدال، يقول باختين في هذا الصدد: «الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلا ذاتها أي سياقها هي، وموضوعها هي، وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة الوحيدة، أما الكلمة الأخرى الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة، إلا كلمة لا تخص أحداً، إلا مجرد إمكانية كلامية.

ولعل هذا ما نفرّ الدارسين - ولاسيما القدامى منهم - من استقلال المفردة بالجمال وحققها بالمقام الرفيع، لأنها في نظر بعضهم موجودة في الصفات نفسها قبل أن يشملها التشكيل اللغوي وترعاها الفنون من هنا وهناك، وفي هذا تقصير لأن المفردة أثبتت جدارتها في حاجة التشكيل إلى مادة بعينها، وليس إلى غيرها من ذلك الرصيد الواسع في نطاق المعجم، ليكمل التشكيل بناءه الجمالي.

¹ حسين جمعة، في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، مكتبة الأسد، دمشق، 2002، د:ط، ص:18.

² مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، ذوالقعدة 1428هـ/مارس/آذار 2000م، د:ط، ص:243.

وهذا هو الفرق بين الكتابة العلمية والكتابة الأدبية، فالأولى لا تهتم بالانتقاء لأنها لا تعنى بالاعتبارات الوجدانية، فتقلع عن جمال النحو بعلائقه المؤثرة، كما تقلع عن جمال الصرف الذي يعطي الصيغة الفاعلية الجمالية، وتتجاهل الفروق الدقيقة بين المفردات، كل ذلك لأنها كتابة مباشرة لا تخاطب الشعور، والمفردة (الكلمة) في مضمارها إنّ هي وسيلة لمخاطبة العقل مباشرة.

أما الكتابة الأدبية فهي بناء لغوي جميل، والأديب يرى أن المفردة كائن حي ودلالة حيوية، تقوم بوظيفة نقل المشاعر في صيغ مغايرة للاستعمال المعهود، ولا تنتهي غايته عند صياغة الفكرة فقط، بل عند بث الروح في حنايا الكلمات، فتغدو بدائل عنه، وهذه المعاشية بين المفردة والمبدع تحتاج إلى وقفة ذوقية لأجل عملية الانتقاء، لأن الكلمة سترسم صاحبها بلامح جسدية ولامح ذهنية في سجل خيالي، وهذا ما يحوجه إلى التأمل في المفردة قبل وصولها إلى النص، فيغربل المفردات، لأنه يخشى زللها، فالكلمة تترك ساحة دلالتها اللغوية عندما تكون في الأدب.¹

يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات ويقوم بتنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والايقاع، وعلى الوعي بوجوها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض ويفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات وتناقضات ووجوه تآلف ووجوه نشوز في الواقع النفسي والروحي والاجتماعي والطبيعي، وسبيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات، يكشف عن طاقاتها النغمية والرمزية .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الاشارية. ليست الكلمات علامات بل هي كائنات. يستخدم الشعر اللغة العادية لكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية تنتهي إلى تنظيم لغوي مستقل نسبيا عن التنظيم المألوف للغة العادية: «...إن أداة الأدب اللفظ. الأدب يصنع بالكلمات. والكلمات الآن إشارات. الكلمات تتصدى لشيء، تمثل

¹ أحمد ياسوف، جمالية المفردة القرآنية في كتب الإعجاز والتفسير، مرجع سابق، ص ص: 26-27.

الآن شيئاً. قبل أن يستولي عليها الأدب. وهكذا فإن الأدب يستخدم أداة هي في ذاتها فعالية تشكيلية ترميزية¹.

الشعر كيفية لغوية خاصة- يتعامل الشعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية- فليست هناك كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وليست هناك لغة شعرية وأخرى غير شعرية، إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية، لكنه لا يتعامل مع النظام العادي لهذه اللغة، ويخالف الشاعر النظام العادي للغة العادية لخلق نظاماً آخر يحقق به موازنة واقع- موازنة رمزية- ولا يخالف الشاعر النظام اللغوي مخالفة كاملة وإلاً لكانت للشعر لغة مختلفة تماماً عن اللغة العادية، بل يخرج عليه ويخالفه مخالقات تزلزله، إن التعامل الشعري مع اللغة لا يخلق أنظمة لغوية فحسب، بل إنه يدخل هذه الأنظمة إلى تاريخ اللغة العادية فيغنيها ويجدها- إن الشعر يطور اللغة العادية و يجددها- إن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب، بل إنهم لخلقون اللغة أيضاً.

إن الشاعر لا يخلق كلمات، وإنما يخلق علاقات تخضع عناصر التأليف والنظم فيها للدرس الدقيق بل إنها لتخضع للدرس الكمي و الإحصائي الموضوعي- إذن مشكل الشاعر مشكل (تشكيل)، وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل)- وإنما ثمة موقف من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله. كما أن الشاعر لا يتغيا (تجميل) الصيغة والعبارة وإنما يتغيا (الجمال) الذي يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية فالجمال في نشاط هذه العلاقات والتشكيلات اللغوية ونسيجها، ليس خارجها، ولا هو مضاف إليها فمهمة الشاعر (التشكيل) وهمه وسيله إلى الجمال.²

¹ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1987، ط2، ص ص: 78-79.

² المرجع نفسه، ص ص: 80-82.

إن حسن اختيار الكلمة أمر أهم وأجل من المهارة اللسانية، لأن المفردة إذا استطاعت استيعاب ما وضعت من أجله تملك المعنى وكانت آية في الجمال، وإن خسرت اقتربت من الفوضى والهديان.

2. جمالية الأسلوب:

استعملت كلمة الأسلوب في اللغة العربية استعمالات شتى إذ يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد: أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجهة والمذهب. ويجمع على أساليب من القول، أي في أفانين منه.

ويعدّ حازم القرطاجني من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب الاصطلاحي، وقد جاء بحثه للأسلوب في ثنايا كلامه عن الشعر، حيث ذهب إلى أنّ لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد ولها جهات، وإن صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، والتتقل فيما بينهما، ثم الاستمرار والاطراد في المعاني الآخر مما يؤلف الغرض الشعري.

فالأسلوب إذن عند القرطاجني- طريقة الضم والتأليف للأفكار الصغيرة (الموضوعات) داخل الغرض الشعري-، والأسلوب بهذا المعنى شبيه بطريقة الضم والتأليف للألفاظ. أي شبيه بالنظم. قال القرطاجني: إن الأسلوب هيئة تحصل عن التأليف المعنوية، وإن النظم هيئة تحصل عن التأليف اللفظية، وإن الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، فوجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى أخرى.

إن نظرة القرطاجني إلى الأسلوب إقتصرت على الشعر دون غيره من الأنواع الأدبية المعروفة لدى العرب، كما أن تلك المرحلة لم تتعد مرحلة الإشارة والتنبيه إلى مرحلة التأسيس والتجريب.¹

وقد استخدم ابن خلدون نوعين من الأدب لإيضاح مفهوم الأسلوب. فقال: هذه القوالب، كما تكون في المنظوم، تكون في المنثور، فإن العرب قد إستعملوا كلامهم في

¹ محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، 1426هـ، ط1، ص ص: 17-18.

كلا الفنين، ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيدة وإستقلال الكلام في كل قطعة. وفي المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا، وقد يقيدونه بالإسجاع..

ويبدو لنا أن بحث ابن خلدون للأسلوب كبحت القرطاجني له، من حيث أنه لم يعتمد إلى الأسلوب، فيدرسه ويحلله، ويرسم ملامحه في التراث العربي، وإنما جاء بحثه ضمنا عن كلامه عن الشعر العربي، ولهذا لم تقم نظرية أسلوبية عربية.¹

و كلمة الأسلوب في عصرنا هذا من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، يستعملها الأدباء في الفن الأدبي، فنقروها، أو نسمعها مقترنة بأوصاف معينة، فيقال في وصف أسلوب أدبي أنه:

1. أسلوب سهل، أو معقد - متين، أو ركيك - غريب أو مألوف - جزل أو ضعيف.

2. أسلوب رصين أو سلس - ممتع، أو مشوق - جدّي، أو هزلي...

إن كلمة الأسلوب، مرنة فيمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة. أو عن مجموع شعر الشاعر، أو نثر الناثر ويمكن أن تشير الكلمة إلى الألفاظ، وطريقة ترتيبها (1) أو المعاني، وطريقة سردها (2).²

ثوابت الأسلوب :

ثوابت الأسلوب ليست كثوابت النحو، فثوابت النحو هي القواعد التي لا يجوز الخروج عنها. أما ثوابت الأسلوب فغير ملزمة، ولكنها إذا وجدت في الكلام وجدت له ربح العربية ومذاقها، و إذا فقدت منه لم تجد له لونا ولا طعما، وإن كان صحيح اللفظ واضح المعنى بل أنيقا ممتعا في بعض الأحيان، لأنه لا يخلو من سمات شخصية وأن خلا من العراقة اللغوية - ومعنى هذا أن في اللغة العربية، بوصفها لغة، صفات جمالية

¹ محمد الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص: 20.

² المرجع نفسه، ص ص: 20-21.

والعراقة هنا لانقصد بها القدم بل أن اللغة العربية حية وممتدة إلى يومنا هذا- أي فيها عناصر ثابتة ضمنت إستمرارها: عناصر فكرية أو جمالية، بل عناصر جمالية أكثر منها فكرية لأن العربية إن تخلفت في الفكر فلم تتخلف في الإبداع.¹

هذا بالنسبة للمفهوم العربي للأسلوب، أما بالنسبة للمفهوم الغربي، فيعود الأصل اللغوي الإنكليزي لكلمة (STYLE) أي أسلوب، يعود إلى اللغة اللاتينية، حيث كان يعني عصا مدببة، تستعمل في الكتابة على الشمع.

ويراد بها الكتابة كالريشة أو القلم، ثم إنتقل الأصل، بطرق المجاز، إلى مفاهيم تتعلق بطريقة الكتابة، فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، ثم أطلق على التعبير الأدبي. وجاء مصطلح " الأسلوب " في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة وله وظيفة حددها أرسطو، بالإقناع- فالطريقة التي بها يقال أمر من الأمور تؤثر في طريقة فهمه-، ولكن ليس للأسلوب تلك الأهمية الكبرى في جلاء الحقائق بل هو- كما قال أرسطو- يأتي بعد طرق المحاجة فهو لا يعدو أن يكون شيئاً كمالياً يتعلق بالخيال غايته إجتذاب السامعين.

وللأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له، شعراً كان التعبير أم نثراً منها:

1. صحة الأسلوب: وهي الأساس في جودة الكلام
2. وضوح الأسلوب: وهو شرط لجودة الكلام
3. دقة الأسلوب: وهي أن يتجنب مالا مبرر له من إبتذال أو سمو.²

¹ محمد الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص:32.

² المرجع نفسه، ص ص:53-54.

ونشأ من التفرقة بين مضمون الكلام، طريقة التعبير عنه، مفهوم الأسلوب توارثه الأدباء الأوربيون، فكان التعبير عندهم، ثوبا للمعنى والأسلوب طرازاً لهذا الثوب.¹

طبيعة الأسلوب :

عبارة عن رسالة لغوية موجهة من المنشأ إلى المتلقي، يستخدم فيها نظام لغوي مشترك ويقتضي ذلك أن يكون كل من المنشئ والمتكلم على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون هذا النظام.

ركائز الأسلوب :

1. المتكلم أو المنشئ أو المؤلف أو المخاطب.

2. السامع أو المتلقي أو القارئ أو المخاطب.

3. الكلام أو النص أو الإنشاء أو الخطاب.²

إن جمالية الأسلوب تكمن في التفرقة بين مضمون الكلام، وطريقة التعبير فالمعنى هو الثوب والأسلوب هو طراز ذلك الثوب، وإذا وُجد هذا في الكلام وجدت له مذاق العربية وإن غاب لم تجد له طعماً ولا لونا، ولنجاح هذه العملية التواصلية يجب أن يكون كل من المنشئ والمتلقي على دراية بمجموعة العلاقات (الصوتية، النحوية، الصرفية، الدلالية...) المكونة لهذا النظام.

¹ محمد الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص: 55.

² المرجع نفسه، ص: 56-57.

3. جمالية الإيقاع:

العربية لغة موسيقية، وليست لغة نبرية، ولا مقطعية حسب التقسيم العالمي لإيقاع اللغات، فهي موزونة بتوالي الحركات والسكنات في صيغها الصرفية، التي ماهي إلاّ بنية لكلماتها، من صيغ الاسم وصيغ الفعل والصفة ... ومنها إستمد الشعر تفعيلاته المعروفة وقد حاول بعض المستشرقين وأبنائهم من المحدثين العرب تعويضاً بالإيقاع المقطعي أو النبري دون جدوى، لأن الشعر العربي وليد الخصائص الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية وحتى النفسية.¹

تعريف الإيقاع لغة :

يقول ابن منظور وقع بمعنى سقط، ويقال سمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، والوقع والوقيع الأثر الذي يخالف اللون، والتوقيع في الكتاب إلحاق شيء به بعد الفراغ منه والتوقيع في السير شبيه بالتفريق، وهو رفعه يده إلى فوقه، نلاحظ في المعاني دلالة مشتركة، تشير إلى تشكّل نظام ما، من فعل جزئي يقوم على خرق الثاني للأول، بشكل متتابع إلى ما لانهاية، فهو في الكتاب خرق لنسق السواد فيه والسير رفع اليد اليسرى في مخالفة اليد اليمنى لخلق نظام السير إذن هو نظام ما، يخلقه نفي الثاني للأول بشكل متكرر.² أي تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص.³

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع في الإصطلاح ينبغي أن نفرق بين نوعين من

الإيقاع هما:

¹ بريق ربيعة، الإيقاع الشعري -دراسة لسانية جمالية -، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جانفي 2011، ص:1.

² يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004، ط1، ص:6-7.

³ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأنجلو المصرية، بيروت، د:ت، د:ط، ص:52.

- إيقاع تلقائي غير مقصود: وهو مالا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس مثل دقات الساعة وصوت عجلات القطار.
- إيقاع مقصود أو فني: وهذا النوع الذي تعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وإنفعالات معينة في نفس المتلقي.

وبين النوعين السابقين فروق كثيرة فنذكر منها:

- العلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيباً وتعقيداً.
- العلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة أما في النوع الثاني فهي عقلية حسية.
- العلاقات بين عناصر النوع الأول تنتظم إنتظاماً تاماً أو شبه تام أما علاقات النوع الثاني فتجمع بين إنتظام هذه العناصر إنتظاماً تاماً وخروجها أحياناً على هذا النظام.¹

الإيقاع في الإصطلاح :

هو ذلك التواتر النغمي المثير المنبعث من روح النص المصوّر لخلجات النفس ومكنوناتها والذي يضيف عليه جاذبية وسحراً وإندهاشات لدى المتلقي تطرب لها الآذان ويهتز لها الوجدان وتمتزج معها الروح وتسكن إليها النفس والقلب والعقل.²

¹ محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة. إبراهيم أبو سنة - حسن طلب - رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ط1، ص: 14-15.

² رضى بوصبيح، الجديد في سلم الإيقاع الشعري، مطبعة الجنوب الجزائري، تقرت، الجزائر، ماي 2001، ص: 6.

العوامل المساعدة على توفير الإيقاع في اللغة العربية :

حسب رأي مصطفى حركات: "النبر وسيلة صوتية تبرز بواسطته عنصراً من السلسلة الصوتية قد يكون مقطعاً أو لفظاً أو جملة، والنبر يكون بواسطة الشدة في النطق أو إرتفاع النغمة أو المد ...، ويرى أيضاً أن النبر يرتبط في أغلب الحالات بالحالة الشعورية للشخص لأن التركيز على مقطع من المقاطع في النطق لا تظهر قيمته إلا في المشافهة، أما الخط فلا يمكن أن يظهر موقع النبر ولا دلالاته. ففي كلمة واحدة قد يتباين موقع النبر في أجزائها، مقاطعها من لفظ إلى آخر ومن حاجة تعبيرية إلى أخرى.¹

مستويات الإيقاع :

لكل إيقاع مستوى أو مستويات،² لذلك يتميز الإيقاع بثلاث مستويات وهي :

- **إيقاع خارجي:** ناتج عن تكرار التفعيلات في البيت وهو إيقاع مبني على الأوزان الصرفية والتركيبية.
- **إيقاع داخلي:** ناتج عن حسن إستغلال الشاعر للخصائص الصوتية للغة العربية في مستواها الصوتي كالمد والوقف والتنغيم...الخ، وفي أساليبها المتنوعة كالأمر والنهي، النداء...الخ، والبديع من تصريح وقافية...الخ، فلا معنى لإيقاع خارجي فارغ من الإيقاع الداخلي.
- **الإيقاع النفسي:** الناتج عن صدق التجربة الشعورية.³

¹ محمد زوقاي، مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، العدد الرابع، ص ص: 44-45.

² مصطفى حركات، نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، د:ت، د:ط، ص: 33.

³ برياق ربيعة، الإيقاع الشعري - دراسة لسانية جمالية - مرجع سابق، ص: 20.

أهمية الإيقاع:

من الضروري وجود إيقاع في كل قصيدة لأنه يعطي لها هويتها، وأما أن تتجرد القصيدة من أي إيقاع بحجة التحرر من الأقفاس الستة عشر على حد رأي نزار قباني أو رفض الخنوع والخضوع للإيقاعات القديمة كما لو أن هذا القديم بعبع خطير لابد من القضاء عليه، كما لو أن هذا القديم لا يحمل أي ملمح من ملامح الإبداع والجمال الفني على رأي الشاعر أدونيس فهذا ما لا نسلم به، يقول: «إن قصيدة النثر موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى الإستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة».¹

وهذا المصطلح (الإيقاع) ليس وليد الحداثة بل هو أصيل في أدبنا العربي فقد تداوله من قبل الناقد "حازم القرطاجني" في "منهاج البلغاء"، وعنى به الوزن والقافية معاً أي الجانب الموسيقي، فهو يقول: «إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة؛ ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخرى».²

ويقول "ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، وقبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: واعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه.³

¹ رضى بوصبيح صالح، الجديد في سلم الإيقاع، مرجع سابق، ص: 8.

² المرجع نفسه، ص: 6.

³ محمد سالماني، الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص: 19.

الإيقاع يعد عنصراً من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي لكنه في الحقيقة ليس عنصراً منفصلاً عن العناصر الأخرى بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعاً. تجده في الحركات والصوامت والمقاطع بل وفي أجزاء الوزن، كما يمكن أن يتشكل في النبر سواء الذي وقع على التفعيلة وهو ما يعرف بالنبر الشعري أو ما كُن في الوحدة اللغوية وهو ما يعرف بالنبر اللغوي الذي تحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية.¹

إن دراسة البنية الإيقاعية للشعر تكون على مستويين أولهما الإيقاع الخارجي أو ما يعرف بالوزن والقافية أو موسيقى الإطار وتنصرف القراءة فيه إلى درس الأوزان وعلاقتها بالمضامين الشعرية وثانيهما الإيقاع الداخلي أو ما يعرف بموسيقى النسيج واهتمت القراءة فيه بدرس الإيقاع الدلالي الذي ينجم عن العلاقة الموسيقية التي تربط دالين على أساس مدلوليهما

¹ ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية (في لغة الشعر)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2006، د:ط، ص:12.

4. جمالية المكان :

منذ كانت الرواية، كان المكان، لا يمكن تصور الرواية بلا مكان حتى ولو كان مكاناً خيالياً، وأعتقد أن كثيراً من الروائيين يفضلون الأمكنة الواقعية رغم خيالية الأحداث ذلك أن الأمكنة الواقعية تفتح طريقها إلى قلب القارئ في زمن أصبح القارئ هو الرواية. لقد أصبحنا في عصر القارئ.¹

إن للمكان في حياة الإنسان قيمته الكبرى ومزّيته التي تشده إلى الأرض، ولا غرو فالمكان يلعب دوراً رئيسياً في حياة الإنسان فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكاناً يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي. تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان من البيت إلى المدرسة إلى الشارع. وقد يكون القبر هو النهاية أو المحطة الأخيرة.

ويستطيع المتأمل في الأحياء المكانية أن يميز أكثر من مستوى، فكل ما قلناه يمثل مستوى عاماً قد يشترك فيه معظم الناس إن لم يكونوا كلهم.

وهناك مستويان آخران أحدهما أحياء مكانية لها صفة القداسة الدينية كالأماكن المقدسة كالمساجد والكنائس - أما المستوى الآخر - وهو ما يهمنا فهو الأحياء المكانية الإصطلاحية تلك التي صنعها ويصنعها الدارسون والمبدعون على شتى طبقاتهم وحيثياتهم العلمية والأدبية.²

وإذا كان الزمن يسمح للرواية بالتقاطع مع الموسيقى من حيث الإيقاع ودرجة السرعة، فإن المكان يدنيها من الفنون التشكيلية من حيث رسم الفضاءات ونحتها بواسطة الكلمات، ومن ثم يشكل المكان قسماً من الزمن، مادامت الأشياء هي رفات الزمن وبقاياها كما لاحظ "بوتور" لكن يمكن القول إن المكان أكثر فاعلية في وجدان الإنسان. فبينما «يدرك الزمان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء فإن المكان يدرك إدراكاً

¹ محمد سليمان، مجلة الموقف الأدبي، العدد 495، تموز/2012، ص: 40.

² أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1998، ط2، ص ص: 5-6.

حسيا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده...»، ويذهب "يوري لوتمان" إلى مقارنة الوظيفة التي ينهض بها المكان في عملية صياغة المفاهيم لدى الإنسان الذي ينجح دوماً إلى تجسيد المجردات، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات، مكانية محسوسة:

«عالٍ /منخفض =قيم /غير قيم قريب /بعيد =الأهل /الأغراب

يسار /يمين =شرير /خير مفتوح /مغلق =قابل للفهم

مستعص على الفهم...الخ»

وإذ يستثمر الإبداع الروائي هذه الأنساق الثقافية، فإنه يفجرها من منظور حركتها التضادية، مستغوراً لبنائها المضمرة، ومستكنها لطاقتها الترميزية، وبهذا المنظور نتحدث عن جمالية المكان، هذه التي حظيت بدراسات عميقة أنجزها كل من "غاستون باشلار" في جماليات المكان و"ميخائيل باختين" في شعرية دوستوفسكي...الخ¹.

المفارقة الإصطلاحية بين المكان والفضاء :

القصة في أحيان كثيرة تحتاج إلى أمكنة عديدة تواكب تطور الأحداث والشخصيات، وعادة ما تأتي طريقة وصف هذه الأمكنة وتحديدها بشكل متقطع. وتغيير الأحداث وتطورها يفترض بلا شك تعددية الأمكنة وإتساعها أو تقلصها يكون تبعاً لطبيعة الموضوع. لذلك لا يمكن أن نتحدث عن مكان واحد في هذا النوع الأدبي إذ أن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها.

ومجموع الأمكنة يمكن أن يطلق عليها من الوجهة المنطقية إسم (الفضاء) لأن الفضاء أشمل وأوسع من الدلالة الثابتة للمكان. بهذا المعنى مكونا للفضاء، مادامت

¹أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان")، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الرباط، د:ت، د:ط، ص:86.

الأمكنة في القصص غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء القصة هو الذي يلغها إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث.¹

بهذا المعنى يمكن إقامة تمييز بين المكان والفضاء، ففيما يعتبر "المكان" الحدود الحافة بموضوع محتوي، يعدّ الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوي، قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكنه ذلك.²

الخلفيات الدلالية لأبعاد المكان :

لا يمكن النظر إلى المكان الذي يعيش فيه الإنسان، كوضع يمارس فيه حياته فحسب: وإنما هو أيضا مكان ثقافي أي الإنسان، يحولّ معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي المعيشي فقط بل من خلال إدخالها في نظام اللغة فاللغة هي المقابل للامحسوس لعالم المحسوسات، وهي تتوب عن عالم الواقع وتحلّ محله، وهذه العملية ليست عملية سلبية أو بريئة، ولكنها مشبعة بالقيمة فالأشياء تسمى ولكن في الوقت ذاته حاملة لدلالات إيجابية أو سلبية.

وبناءً على هذا الأساس سيصبح المكان مسرح الأحداث التي تصنعها الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة مادامت صيرورة النص جزءاً من صيرورة الواقع، والمكان بشكل أو بآخر يعبر عن مقومات خاصة مرتبطة بالهوية والكينونة والوجود.³

إن المكان من الناحية الذهنية لا يبقى مغلقاً بشكل دائم، إنه يتوزع عبر ذواتنا فيبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف

¹ أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنقوش ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، د:ط، ص ص: 40-41.

² محمد الزموري، شعريّة الفضاء، مطبعة أنفو - برانت، فاس، د:ت، د:ط، ص: 7.

³ أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنقوش ثائرة)، مرجع سابق، ص: 42.

مستويات الحلم والذاكرة. ومن هنا نلاحظ مدى إرتباط مفهوم المكان على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس.¹

موضعة الفضاء:

حسب رأي "شارل كريفل" على المحكي أن يشير بكلمة إلى المكان الذي يرصده للحدث وهذه الإشارة الفضائية تضي على المحكي طابع الحقيقة والصدق فالمحكي لا يكون إلا موضعا أي قائما على الدلالة على الحدث أو نفيه، فيلزمه إظهاره، وتعد تسمية المكان من ثم أمرا لا مفر منه.

إن المتأمل في الأحياز المكانية، يلاحظ ما يحققه المكان في الكيان الجماعي من وظائف تخفي ضمنها العديد من هوية الشخصيات وطرائق تفكيرها ومواضعات علاقاتها الاجتماعية والثقافية.²

وظائف الفضاء:

إن الروائي يختار موضعة الحدث والشخص، داخل فضاء واقعي أو مستعار من الواقع ...، وأي كان الفضاء المستعمل في الأدب، أكان واقعا أو عجيبا، أو محدودا أو لامحدودا، فإن الجغرافية الروائية تقوم على تقنيات في الكتابة تؤدي وظائف محدودة.³

أما كيف يتم تشخيص الفضاء، فإن المؤلف في الرواية إذا أراد ذكر الفضاء الذي يتحرك فيه أبطاله، فإنه ملزم أن يلجأ بالضرورة إلى الوصف ... حيث يتم تسجيل الأشكال والألوان، والأصوات، والأبعاد وجميع "الجزئيات" تسجيلا دقيقا، بل يوهم بوجود الديكور المصور في الرواية وجودا حقيقيا.

¹ أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، مرجع سابق، ص: 43.

² محمد الزموري، شعرة الفضاء، مرجع سابق، ص ص: 9-10.

³ المرجع نفسه، ص: 12.

أما وظائف الفضاء الروائي، فيحددها "كولد نستين" في تلك الوظيفة الرمزية حيث يتجاوز الفضاء تلك الوظيفة العملية الخالصة ليصبح عنصراً تكوينياً أساسياً وفاعلاً حقيقياً، ربما بلغ إلى حد التحكم في الأحداث.¹

يلجأ الروائي بالضرورة إلى الوصف لنحت الأمكنة ورسمها ويكون ذلك عن طريق تسجيله لأدق التفاصيل المتعلقة بالمكان (أشكال، ألوان، أصوات...الخ) لكي يسهل على القارئ تجسيدها، ويلجأ إلى الرمز لأن مفهوم المكان على مستوى الرمز مرتبط ببعض المشاعر والأحاسيس، فهو يمثل مكاناً ثقافياً يعبر عن مقومات خاصة مرتبطة بالهوية والوجود.

¹ محمد الزموري، شعرية الفضاء، مرجع سابق، ص:13.

5. جمالية السرد:

هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من إبتكار الخيال¹، ويعرفه عبدالمالك مرتاض هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية ولوحة حيزية،² والسرد خطاب غير منجز وقانونه هو كل ما يخضع لمنطق الحكى والقص الأدبي.³

مفهوم السرد:

يقوم الحكى عامة على دعامتين أساسيتين :

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة

ثانيهما: أن يُعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، ونسمي هذه الطريقة سرداً، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي.

إنّ كون الحكى، هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكى وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى "راويًا" أو "ساردًا" وطرف ثانٍ يدعى "مرويًا له" أو "قارئًا" والمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة، لأن القارئ ينفاد مبدئياً نحو الثقة في رواية الراوي. وإذا نحن تجاوزنا كل القضايا التي تناقشها البنائية في هذا المجال، وهي متعلقة مثلاً بين التمييز بين الكاتب والراوي، وبين القارئ

¹ مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ط2، ص:198.

² عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1988، د:ط، ص:219.

³ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، 1405 هـ - 1985 م ط1، ص:110.

والمروي له فإننا نستخلص من كل ما سبق أن الرواية أو القصة بإعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية :

الراوي ← القصة ← المروي له

وأن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر بالقصة ذاتها.

إن القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، أيضا بالشكل أو الطريقة التي يُقدم بها ذلك المضمون، ومن معنى قول كيرز: «إن الرواية لا تكون مميّزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط، ونهاية»¹.

إذن الشكل هنا بمعنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي.

ويمثل العمل السردى لدى "بارط" في عوالم لا حصر لها من الأجناس والأنواع والمظاهر والأشكال؛ إذ لا يمتنع هذا العمل السردى من أن تحتمله اللغة المنطوقة، بغض النظر عن كونها شفوية أو مكتوبة، ... إن العمل السردى حاضر في الأسطورة وفي الحكاية وفي القصة و... الخ، وفيما لا يحصى من المظاهر والظواهر والعناصر والصور والأشكال وأيضا يحضر في مظاهر السرد العربية كالأحاديث والحكايات المستمدة من الواقع والمسامرات وخيال الظل...

ولكون "بارط" يركز على الأجناس السردية الشفوية، نلاحظ أنه لم يدرج الرواية على أنها جنس من أجناس السرد.

¹ حميد لحميداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت آب 1991، ط1، ص ص: 45-46.

السرد يجسده العمل السردي، والعمل السردي يركّح على الذاكرة الشفوية -تركّح على الذاكرة الجماعية- تجسد ذهنية شعب من الشعوب بإمتياز، وتحيل على فلسفته في الحياة. فأبي عمل سردي يجب أن يجسد شيئاً إذن من ثقافة هذه الشعوب وعاداته وتقاليدها، وأحزانها ومسراتها، كما يجسد مواصفات العقل والتفكير لديها، أي رؤيتها إلى العالم، وتعاملها مع مظاهر الحياة العامة المنبثقة عن ثقافتها المنبثقة عن فلسفتها المنبثقة عن سر نظرتها المنبثقة عن تمثيلها للكون¹.

إن جمالية السرد متعلقة بالكيفية والطريقة التي يقدم بها السارد قصته للقارئ، أي هي مجموع الوسائل التي يختارها الراوي ليؤثر بها على المروي له، وليتحقق ذلك يجب على المروي له أن تربطه علاقة ثقة بالراوي.

¹ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 219-220.

6. جمالية الشخصية :

تعدّ الشخصية عنصراً هاماً من عناصر بناء الرواية، ومن الصعوبة بمكان فصل هذا العنصر عن غيره، فهو يرتبط بالحدث، ويجسم الفكرة التي تنطق بها الرواية وعن طريق تصرفات الشخصيات وعلاقتها المتشابكة تنمو الأحداث، كما أن الحدث بدوره يؤثر في الشخصيات ومن ثمة تكتسي أهميتها في العمل الروائي¹، والشخصية الروائية فكرة من الأفكار الحوارية، التي تدخل في تعارض دائم، مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية والشخصية تمثيلية لحالة أو وضعية ما،² ترتبط بالحدث إرتباطاً وثيقاً وللشخصية أبعادها المتعددة، الجسمية، والنفسية والفكرية والاجتماعية وما إلى ذلك ولكن القصة القصيرة لا تحتل البحث في هذه الأبعاد جميعاً بل يتركز فيها الضوء على بعد وأكثر وفقاً لنوع الانطباع الذي يرمي إليه³، الأشخاص في القصة أو الرواية مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة أو الرواية منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياها، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل متمثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معاً. فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، وتحيا بها الأشخاص، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل، على حسب ما يهدف إليه الكاتب، ولا مناص من إتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني. وهذا المظهر من الصراع يقوم به الأشخاص ضد المجتمع

¹ مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط2، ص: 378

² سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار سوشيرين، الدار البيضاء،

1405هـ 1985م، ط1، ص ص: 126.125

³ حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، كتب غربية للنشر والتوزيع، دنت، د:ط،

وعوامل الطبيعة وقد يقوم به الشخص ضد نفسه، والأشخاص في القصة مصدرهم الواقع، ولكنهم يختلفون عن نألفهم عادة في أنهم - في ضوء العرض الفني - أوضح جانباً.¹ وقد إكتسبت كلمة الشخصية في الرواية مفاهيم متعددة بتعدد ونظر الأدباء والنقاد، لكن المعنى الشائع لها هو أنها "مجل السمات والملاح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي ... وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معاني أخرى وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية.²

إذن الروائي يسوق أفكاره مرتبطة بمحيطها الحيوي، بل متمثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وبذلك تكون الشخصية ممثلة لحالة ما من حالات المجتمع رسم الشخصيات :

لكل كاتب طريقة معينة في رسمه للشخصيات يستأنس بها، وغالبا ما يعتمد إحدى الطريقتين المباشرة وغير المباشرة.

1- الطريقة المباشرة: وهي التي يصور فيها أشخاصه من الخارج، ويحل عواطفهم ودوافعهم وإحساساتهم، وكثيرا ما يصدر أحكامه عليهم .

2- الطريقة غير المباشرة (التمثيلية): وهي التي يفسح الكاتب المجال للشخصية نفسها التعبير عن أفكارها وعواطفها وإتجاهاتها وميولها، لتكشف لنا عن حقيقتها.³

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، يوليو 2007، ط7، ص:526.

² زعرب صبيحة عودة وغسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 1425 هـ - 2006 م، ط1، ص:117.

³ المرجع نفسه، ص ص:118-119.

أنواع الشخصيات :

نستطيع أن نقسمها إلى الأنواع التالية :

1- شخصيات نامية (متحركة، متطورة، مدورة) : الشخصية المتطورة في نظر "محمد نجم" هي التي تكشف لنا تدريجيا وتتطور بتطور حوادثها، والمحك الذي نميز به هذه الشخصية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة. فإذا لم تفاجأنا فمعنى ذلك أنها مسطحة¹.

2- شخصيات ثابتة مسطحة : يسميها البعض بالجامدة أو النمطية وهي التي تبني حول فكرة واحدة ولا تتغير طوال الرواية ولا تتطور ولا تدهش القارئ أبداً بما تقوله أو تفعله وقد عرفها محمد هلال بأنها الشخصية البسيطة في صراعها غير المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة وتظل سائدة بها من بداية القصة حتى نهايتها، وتقسم إلى قسمين :

- شخصيات ثابتة تحاول أن تكون متحركة.

- شخصيات ثابتة غير متطورة².

3.الشخصيات الأسطورية: نعني بها تلك التي إمتلك قدرات غير عادية من خلال قدراتها الجسمية الخارقة والتي تفوق قدرة الشخص العادي كما أنها تحكي قصة خرافية أو تراثية تدور حول كائن خارق القدرات وأحداث ليس لها تفسير طبيعي. لكنها تحولت في الأدب الحديث إلى شخصية تعكس رؤية المجتمع لنفسه ولما يحيط به من خلال نماذج مختلفة³.

¹ زعرب صبيحة عودة وغسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص:121.

² المرجع نفسه، ص ص:127-128.

³ المرجع نفسه، ص:130.

إرتباط الشخصيات بالأحداث :

يمكن أن نقسمها إلى قسمين:

1- الشخصيات الرئيسية: هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون بطل العمل دائماً، ولكن هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية.

2- الشخصيات الثانوية: وهي التي تضيئ الجوانب الخفية للشخصية الرئيسة، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وإما تبع لها، تدور في فلكها وتتطرق بإسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها¹.

جمالية الشخصية:

تقوم هذه الجمالية على أنها عنصر من عناصر البنية السردية في هذا العمل، وقد تجاوزت ذلك الطرح الكلاسيكي الذي كان يقتضي أن تكون خارقة، وتتحدى الواقع الممكن للإنسان، فهي تشكيل لذات تماثل واقع الحياة المعيش اليومي، ويحرص الروائي في بناءها على ألا يتم تجريدها من الإنسانية².

تكمن جمالية الشخصية في مدى تأثيرها في القارئ، ومدى مماثلتها لما وضعت من أجله.

¹ صبيحة زعرب عودة وغسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 131-132.

² محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر دحلب، 2007، د:ط، ص: 15.

ثالثا :علاقـها بـ:

أ- علم الجمال :

المفهوم اللغوي: جاء في لسان العرب لابن منظور "أن الجمال مصدر للجميل، والفعل: جَمَلَ جَمْلَ الشيء: إذ جمعه بعد تفرق، أجمل: إعتدل وإستقام، الجميل: طائر، قال سيبويه الجميل بلبل لا يتكلم به إلا مصغراً،¹ والجمال هو ضد القبح، ورجل جميل وجُمال²، الحسن يكون في الخلق لقوله: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ (سورة النحل، الآية 6)، أي بهاء حسن.

ومن خلال ما عرضنا من مفاهيم نستنتج ونستخلص أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

ولفظ الجماليات إشتقاقه الصرفي في جمع الجمالية وهي مصدر صناعي من جمال، والمصدر الصناعي سماعي وليس قياسياً، ولما كثر دوران المصدر الصناعي على الألسن وشيوعه في أساليب الكتاب والأدباء أقرت المجامع اللغوية صياغة المصدر الصناعي وإشتقاقه على وجه قياسي، ولأن الجمالية في أوضح دلالتها تشير إلى النواحي الفنية في النص أدبيته أي أدبية النص.

المفهوم الإصطلاحي :

إن البحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء وتعدد المواقف واختلاف أصحابها وتباين منابعهم الفكرية، فالجمال يظهر في الأرض والسماء، ويرى في الأشكال المتنوعة للبشر والحيوانات والأسماك والأزهار ويقابله القبح³، ومن جهة أخرى يظهر في

¹ جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت د:ت، ج2، ص:208.

² أبى الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د:ت، د:ط، ص:481.

³ فائزة أنور شكري، فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، د:ط، ص:13.

قوانين الحركة الكونية بانتظام وإنسجامها هي التي ألهمت الإنسان المبادئ الأساسية للإيقاع فهي تجاذب جزيئات الكون بعضها البعض فتولد حركة إيقاعية متماسكة¹، وهذه العلاقات نفسها هي القوانين الأساسية للإيقاع التي حدثت لبعض الباحثين على التأكيد على أن الإيقاع وعلاقته يشكل السمة المشتركة بين الفنون جميعاً²، وأن إنعدامها يلغي الصفة الجمالية للفن أو صفة الفن الجميل. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول بأن الجمال الذي ينتجه الفن محاولة إنسانية متخصصة لكشف النقاب عن قوانين الجمال ذاتها من توافق وإيقاع يكتشفها الفنان بتجاربه الناجحة التي توقع هذه القوانين الجمالية وبعد أن تتضح تلك القوانين يصبح في الإمكان تطبيقها على مجالات أخرى ومن بينهما المجال الإيقاعي³.

إنّ مميزات الشيء الجميل أنه يطرق ذهن الشخص دون إستئذان، ويؤثر فيه سواءً أكان الشخص قارئاً أو مستمعاً، ويشعر بحلاوته تلقائياً بمجرد أن تقع عليه عينك أو تلامس سمعك ولعل الحواس الخمسة هي وسائل لشعورنا بهذا الجمال والإستمتاع به والجمال نوعان: حسي يحدث في النفس إختلاجات تزول بزوال المؤثر والثاني معنوي وتجسده الأخلاق ويبقى تأثيره بعد زوال المؤثر.

إنّ الجمال يُحس بدرجات متفاوتة، لكنه يستحيل وصفه بصفة واحدة ولا يمكن تحديده بصفة مطلقة، ولهذا السبب قال باییر: «القانون الأوحـد للجمال، أنه ليس للجمال قانون»⁴.

¹ عبد الكريم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثابت والمتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ط3، ص:11.

² عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، د:ط، ص:187.

³ روز غريب، النقد الجمال وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1983، د:ط، ص:78.

⁴ باییر، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر:زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة والنشر، 1966، د:ط، ص:376.

المفهوم الفلسفي :

عرف "باومجارتن" هذا النوع بإسم الأستيطيقا وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور بالخيال الفني وهو منطق يختلف كل الإختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي¹.

لكون المفهوم فلسفي أكثر منه أدبي عُنيت فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وآرائهم، ولعل أبرز المفكرين والفلاسفة:

أفلاطون: لقد بحث أفلاطون في الجمال في إطار الدراسة الإستمولوجية أو نظرية في المعرفة، ولما كانت نظريته في المعرفة يدور مدارها حول تفسير الواقع بالإستناد على إطار مرجعي وهو عالم المثل، ذلك العالم الذي انتهى أفلاطون في تحديد علاقته بعالم الأشياء بأنها علاقة محاكاة.² هذه النظرية التي أقام عليها فلسفته وذهب إلى أن التوازن والوحدة والإلتزام قواعد تتحدد بها ماهية الجمال.³ هذا ما جعله يذهب إلى أن جمالاً مطلقاً وهو عالم المثل تقوم الأشياء في الطبيعة على محاكاتها. إذ أنه عرّف الجمال: «بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء الجميل عدّ جميلاً وإذا إمتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلاً.⁴ وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى إشتراكه في مثال الجمال الخالد. فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل وأن الجميل يجب أن يحكم بقوانين الفن والفن تقليد للطبيعة⁵. حيث أن الشيء لا يتصف بالجمال إلا إذ كان في موضعه المناسب لوصف محاكاة المثل وإن حازت عناصره الشكلية صفات الجمال كلها.⁶

¹ أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير الأولى، 2013، د:نط، ص:11.

² وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، د:، د:نط، ص:20.

³ روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، مرجع سابق، ص:78.

⁴ عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص:68.

⁵ علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1982، ط2، ص:50.

⁶ جمعة حسين، التقابل الجمالي في النص القرآني، منشورات دار النصير للطباعة، دمشق، سوريا، 2005، ط1، ص:29.

أرسطو: يختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون على أنه يجعل من العقل مقياساً للجمال ويجعل من الجمال مبدأ منظماً في الفن.¹

إذ أن أرسطو قَلَبَ المفاهيم بإِعتماده مفاهيم الجمال الطبيعي إذ حقق عناصر الوحدة والتناسب والتناغم والإنسجام ويمكن للفنان أن يحقق محاكاة الواقع أو ربما يسمو إليه²، هذا ما جعل العمل الفني يَكْسِبُ بهاء ورونقا ودقة فيدخل المتعة على النفوس فيتفوق بذلك على عالم الواقع فهو يركز على الأثر الذي تحدثه الأشياء في الإنسان. ولعل هذا ما يجعل نظرات أرسطو إلى الجمال أقرب إلى ميدان الفن من نظرات أفلاطون المثالية.

أفلوطين : فيوحد بين الخير والجمال ويشير إلى أن الواحد المطلق خير قبل كل شيء وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال.³ فالخير عند أفلوطين هو منبع الجمال، ولعله متأثر بالنظرة الأفلاطونية التي تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس. فالروح هي مصدر الجمال لأنها تجعل الأشياء جميلة .

أوغستين : يرى "سانت أوغستين" الشيء جميلاً لأن اجزائه متشابهة، وينتظمها إنسجام واحد⁴، وبهذا يوافق ويساير أرسطو، وغيره في الرجوع إلى الأساس الإيقاعي الذي يعتمد على التشابه والانتظام والإنسجام، ويتمسك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ.

¹ عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 37 .

² جمعة حسين، التقابل الجمالي في النص القرآني، مرجع سابق، ص: 27.

³ عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 39.

⁴ إيتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، 1418هـ-1977م، ط1، ص: 18.

ديفيد ديتش: ما نعبر عنه بالجمال هو ما يتحقق بواسطة نظام أو إيقاع خاص بكل أنواع المحاكاة¹، فيتجلى الجمال في الشعر من خلال ترابط الأصوات وإنسجام القوافي.

مفهوم الجمال عند العرب :

كانوا يفهمون الجمال فهماً دقيقاً مع أنهم لم يخلّفوا نظريات واضحة في علم الجمال على النزر البسيط في بعض الكتب العربية ككتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني ونفح الطيب للمقري... الخ.

ابن طباطبا العلوي: ذهب إلى أنّ الجمال هو "علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة القبح الإضطراب"². فجمال الشيء حتى ولو كان فيه نوع من القبح فيبقى جميلاً ويرى أن الجمال ليس جمال المظهر بل جمال الأخلاق.

حازم القرطاجني: يقول: "ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنهما في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة، الإقتران، المليحة التفصيل"³. أي الحسن في المظهر المتناسق المنسجم هذا ما يجعله جميلاً وهذا الرأي نجده شبيهاً ومتقارباً مع الفيلسوف أفلاطون في رؤيته .

إبراهيم أنيس: يرى أن للشعر نواحٍ عدة جمالية قال "أسرعها إلى نفوسها ماضية من جرس الألفاظ وإنسجام في توالي المقاطع"⁴. أي جمالية الشعر في تقبل المتلقي لتلك الموسيقى والإيقاع وهذا راجع إلى توافق الكلمات، وإنسجام الإيقاع الموسيقي.

¹ ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: عمر يوسف نجم، در صادر، بيروت، 1967، ص: 179.

² ابن طباطبا، عيار الشعر، تر: طه الجابري ومحمد زعلول، المكتبة التجارية، مصر، 1986، د: ط، ص: 15.

³ حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ط3، ص: 73.

⁴ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، 1988، ط6، ص: 8.

عزالدين إسماعيل: ويرجع الذوق الجمالي وأحكامه إلى قواعد موضوعية عامة هي النظام والتناسق والإنسجام.¹ فالشعور بالجمال يتجلى حينما تتغلغل الحركة إلى جميع الظواهر والأشياء، ومن هذه التغيرات المندرجة تحت ما يسمى بالتناسب والإنسجام يتولد الإيقاع. وعلى الرغم من بعض الاختلافات في تحديد الخصائص الجوهرية للجمال فإنها لا تختلف عن كونها علاقات مجسدة لقوانين الإيقاع. فالنظام والتناسب والتوافق هي أسس جمالية ناظمة للحركة الإيقاعية.

فلسفة الجمال في القرن العشرين:

كانت الجماليات أكثر صقلاً وتنوعاً ونشاطاً كما هي في هذا القرن، والسمة الرئيسية لفلسفة الجمال في القرن العشرين هي الإهتمام بالخبرة الجمالية والنفاد إلى طبيعتها وإرتباطها بغيرها من الخبرات البشرية. من ناحية أخرى يمكن بإيجاز تحديد الإتجاهات المتميزة في القرن العشرين.

إن هناك أربع إتجاهات تميز فلسفة الجمال في القرن العشرين:

- 1- الإتجاه الفلسفي
- 2- الإتجاه الفني أو الأدبي
- 3- الإتجاه التحليلي أو المنهجي .
- 4- إتجاه مناهج التفسير الموضوعي²

تاريخ علم الجمال:

¹عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الغربي، مرجع سابق، ص:85.

²وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مرجع سابق، ص:74.

هو الوجه الآخر لتاريخ الفلسفة، وكما يقول "هيغل": "إن فلسفة الفن تشكل حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة ويتحدد في ثلاث مراحل، على حد تقسيم -دني هوسيمان- .

1- **العصر الإعتقادي**: يمتد من سقراط إلى كانط. يمثل الجمالية الكلاسيكية في موضوعيتها، ثباتها، وضوحها.

2- **العصر الإنتقادي**: هو العصر الكانطي الذي إنتقد بعنف الجمالية الكلاسيكية وحطم قوانينها بتحويله من الموضوعي الثابت إلى النسبي المتحرك. من علم المجردات الخارجية إلى علم الذات الباطنة (علم النفس).¹

3- **العصر الوضعي**: أو علم الجمال الحديث يبدأ من مئة وخمسين سنة بعد وفاة: كانط إلى ما يوافق عام 1954، وبما أن الجمالية الكانطية لو يكن بالإمكان ثباتها كقاعدة مطلقة ونسبية الفكر إلا أنها تمثل المصدر النظري والتاريخي لكل الدراسات الجمالية الحديثة. وهي تعد بمثابة الوجود الفعلي الذي تحقق بالقوة في نتاج (فيخته، هيغل، شيللر... الخ)².

يتضح لنا أن علم الجمال خلال مروره بالعصور الثلاث، يتطور من عصر إلى آخر، فمن جمالية كلاسيكية ثابتة واضحة، إلى جمالية ناقدة للكلاسيكية محطمة لقوانينها الموضوعية الثابتة إلى النسبية المتحركة، وصولاً إلى العصر الذي لم يتم فيه إثبات الجمالية الكانطية كقاعدة مطلقة ونسبية الفكر، إلا أنها مثلت المصدر لكل الدراسات الجمالية.

¹ إبراهيم روماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د:ت، د:ط، ص ص: 70-71.

² المرجع نفسه، ص: 72.

ب- نظرية الإستقبال :

المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية تنتظم معنى الإستقبال والتلقي معاً، فيقال في العربية: تلقاه أي إستقبله، والتلقي هو الإستقبال - كما حاكاه الأزهري - وفلان يتلقى فلاناً أي يستقبله .

ولكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الإستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الإستعمال عند العرب، وفي مجرى الإلف والعادة، فالكثير الغالب في الإستعمالات العربية هو إستخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواءً أكان النص خطاباً أو شعراً أو حديثاً، وحسبنا في هذا القرآن الكريم عول على هذه المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة الإستقبال في هذا المجال¹، يقول تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾ (سورة البقرة، الآية 37).

فدلالة الإستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إحياءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة "التلقي" مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفتنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها، فهم يميزون في إستعمالاتهم بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه وإستقباله فأثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فنا وخاصة في مجال النص الخطابي . ومن ثمة يفقد هذا النص قيمته وجماله إذا كُتب أو قُرئ.

والواضح أن المصطلح أثار قلقاً كبيراً بين المعنيين بالنظرية في مختلف المدارس الغربية. حتى إستبد بهم الحوار الطويل حول مفهوم هذا المصطلح وتحري الدقة في تحديد معناه ودلالته. وقادهم الحوار إلى مشكلة التمييز بين الإستقبال والإستجابة وأساس

¹ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ - 1996م، ط1، ص: 13.

المشكلة في هذا المصطلح الجديد أنه قد يجرد القارئ في علاقته بالنص من معنى الإستجابة أو يجرد النص من معنى التأثير في القارئ.

لكن يبدو من محتوى النظرية، ومن الأجواء العقلية والسياسية التي صاحبت ظهورها في الأدب الألماني أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط في فقدان التأثير المتبادل، بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية والبنوية، والجمالية والماركسية، فالنظرية كانت تمرداً على تلك المذاهب المنتشرة في ألمانيا آنذاك. ولعل إختيار مصطلح الإستقبال بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي بشكل خاص، كما يتضح في موضعة من البحث.¹

مفهوم النظرية:

إن الفكر في المجتمع الغربي ليس فكراً خالصاً للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة متعددة، يصعب معها أن تتعامل مع النظرية بمنظور أدبي مجرد من بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة، ومن باب الغفلة وسوء النية تتسلل إلينا مذاهبهم الفكرية تحت أقنعة الأدب والنقد.

وتتميز نظرية الإستقبال عن غيرها في أن مفهومها السياسي الذي صاحبها منذ نشأتها لا يدعو إلى شيء من الحذر أو التحفظ. فرواد النظرية يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب بعامة وفي إنحراف القارئ فكراً في تعامله مع النص بصفة خاصة.

إن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا إنحراف الفكر النقدي، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية ومن ثم كان التركيز في مفهوم الإستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط: القارئ والنص.²

¹ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، مرجع سابق، ص ص: 14-15.

² المرجع نفسه، ص ص: 16-17.

فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة، أما صاحب النص فقد أهملت دوره في عملية التلقي، لكن يبدو أنا إهماله لدى رواد النظرية الجديدة له أسباب أخرى، قد يكون منها الإتجاه المناهض للنقد الماركسي الذي يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من إهتمامه بالقارئ. لأن النص في ذاته، أو في إرتباطه بصاحبه لا يمثل عندهم فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك. فالإدراك وليس الخلق...الإستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص.¹

ولكي يتحقق التفاعل بالصورة التي يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة، يمكن إيجازها على النحو التالي :

1. أن يكون القارئ حراً: يعني إبتعاد القارئ عن الإلتزام بالإيديولوجيات إن لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة.

2. المشاركة في صنع المعنى : يجب على القارئ أن يشارك في صنع المعنى وأن يقف عن التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أي يصبح القارئ عنصراً خارجاً عن النص، ولكنه بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة فلا تكون مرجعية العمل الفني إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الإلتحام بينهما.

3وظيفة المتعة الجمالية: إن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين : الأولى تطلق على جميع المتع حيث يحصل إستسلام من الذات للموضوع، أي من "القارئ للنص" والثانية

¹محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي(دراسة مقارنة)، مرجع سابق، ص ص:18-19.

تتضمن إتخاذ موقف يؤطر "به القارئ" وجود الموضوع ويجعله جمالياً. ومعنى هذا أن القارئ كما يشارك في صنع المعنى فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية.¹

ركزت نظرية الإستقبال في مفهومها على الثنائية: القارئ/النص، ولنجاح عملية التلقي وجب على القارئ أن يبتعد عن كل الإلتزامات الإيديولوجية، بالإضافة إلى المشاركة في صنع المعنى وذلك يكون عن طريق الإبتعاد عن التفسير التقليدي فيتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة، فهو بذلك يتخذ موقفاً معيناً يؤطر به وجود الموضوع ويجعله جمالياً وبذلك تتحقق المتعة الجمالية والتي هي دليل على الإلتحام بينهما.

¹محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، مرجع سابق، ص:25.

ج- نظرية التلقي :

إن الظرف السياسي التي نشأت إثره وفيه نظرية التلقي، والمجال الذي ظهرت فيه والسياق الثقافي المتجلي في البنيوية وفي التأويلية وفي بداية هيمنة النسقية ... تجعل القراءات متعددة لهذه النظرية، وتلقيها يختلف من بيئة إلى أخرى، فإذا ما كان مهد نشأتها هو ما كان يدعى سابقاً بألمانيا الغربية وخصوصاً في جامعة "قسطنس" على يد "ياووس" و"آيزر" اللذين إعتددا على الميراث الألماني الفلسفي بصفة عامة، والفلسفة الظاهرانية بصفة خاصة، فإنها إنتقلت بعد ذلك إلى ما كان يدعى بألمانيا الديمقراطية وإلى أمريكا وفرنسا فإلى كثير من بقاع العالم الأخرى، فبدأت تُعلم في الجامعات وتحتل مكانها في كتب النقد والتأويل¹.

كان على جمالية التلقي حسب داعيتها الرئيسي "هانس روبرت ياووس" أن تُوجدَ مرحلة جديدة كل الجدة، بل ضرباً من الثورة في الدراسات الأدبية، وهذا على أي حال ما تريد أن تتبناه محاولتان لهما أهمية واضحة إذا لم نحكم عليهما إلاّ بما لقيتا من إهتمام.

بدأ "ياووس" بعد عام من إعلانه تغيير النموذج في علوم الأدب يتحدث عما يراه محرك مثل هذا التغيير، إنه صيغة تحليل تحوّل الإنتباه جذرياً من تحليل ثنائية: الكاتب- النص إلى العلاقة: نص - القارئ.

ينبغي الإعتراف بأن "ياووس" كسب التحدي الذي أعلنه على نظرية الأدب، ولسنا هنا في مجال إبداء رأينا في مشروعية أخذه من أعمال "توماس - س كوين" الذي لا تتوافق نظريته في النماذج تمام التوافق مع ما أراد "ياووس" أن يشير إليه، ولا في مجال

¹ محمد مفتاح، النص :من القراءة إلى التنظير، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، دنت، دنت، ص:45.

إبداء رأينا أيضا في حالة الثورة التي يسبغها المؤلف على نفسه في هذه النصوص المبرمجة لقد صار للنقد الألماني مدرسته كما كان "ياووس" يتمنى ذلك.¹

إن جمالية التلقي هي أولا محاولة "لتجديد التاريخ الأدبي" الذي وصل حسب "ياووس" إلى طريق مسدود كتب يقول: "إن تاريخانية الأدب" ليست متضمنة في علاقة إلتحام تتحقق بعدياً بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا.

ومن هنا يأتي الإهتمام المخصص لحجم التأثير الذي ينتجه عمل ما، وللمعنى الذي ينسبه له جمهور ما ويقوم مبدئياً مثل هذا التصور للظاهرة الأدبية على ما يسميه "ياووس" أفق التوقع عند الجمهور القارئ، وهذا مفهوم يحتل مكان مهما في أعمال "كارل بوبر" ولكننا نجده من قبل بقلم "هيدغر" و"هرسل" و"غادمير"، ثلاثة من أساتذة الفكر والمنظرين الألمان.

وبذلك تكون أولى مهمات جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع للجمهور الأول وللعمل الأدبي، نظام المراجع الذي تمكن صياغته موضوعيا وحيث ينجلي ظهر نص جديد، ويدقق "ياووس" بقوله: إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية: (1) التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي، (2) شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناسية، (3) المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية.²

ينبغي لهذا التعريف الذي فيه مايكفي من عدم الدقة من وجهة نظر نظرية، كما يشير إلى ذلك "روبيسي هولب"، أن يسمح للمحلل بقياس الإنزياح الجمالي الذي يحصل في

¹فرانك شويفجين، بحث في القراءة والتلقي، المركز الوطني للبحث العلمي «بلجيكا»، ص ص: 33-34.

²المرجع نفسه، ص: 34-35.

حالة الأعمال المهمة بين عالم النص وعالم قراءته، المسافة الجمالية، حسب مصطلح "ياووس" بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق.

ومهما تكن وظيفة هذه المهمة الثلاثية المفروضة على تاريخ الأدب، فإنها تهمل ما يسقطه نص ما من قراءته الخاصة، أي ما يسميه "ميشيل شارل" بلاغة التلقي. ينبغي الاعتراف أن "ياووس" يهتم بالتلقي أكثر من إهتمامه بتاريخ التأثير، الذي يميل إلى تفضيل "الكون الأكبر" للتلقي، في حجمه التاريخي، على حساب "الكون الأصغر" للأثر. هذا الأثر، هو مركز عمل فولغانغ إيزر¹.

إن نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا* الفلسفة الظاهرية المعاصرة، وسنقف عند أبرز المفاهيم الظاهرية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي، ويبدو مفهوم (التعالّي) هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي من عالم المحسوسات المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، وثاني المفاهيم هو مفهوم (القصدية) أو (الشعور القصدي) أو الآنية ويرتبط بحساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة، ويتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه، أي إقصاء الافتراضات المولدة للفهم على نحو سابق وبناء نظام معرفي لإدراك

¹ فرانك شورفجن، بحوث في القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص: 36-37.

* الفينومينولوجيا أو الظاهراتية هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية)، ثم تتطرق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها. غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم.

الظواهر قوامه (الذات) ¹، وقد غدا مفهوم القصديّة فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة (التفاعل الأدبي) في إتجاه جمالية التلقي.

وبدا "انغاردن" أكثر موضوعية وبعداً عن المثالية فيما طرحه من تعديل على مفهوم القصديّة أو التعالي، وحوّل مفهوم القصديّة من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائياً من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، وأدرج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنية العمل الأدبي مشكلاً إستراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية، ووجد أن ما يمنح الإدراك طابعه الموضوعي هو المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي، فإدراك الظاهرة بقصديّة "انغاردن" قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي).

ومن هنا وجد أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي:

1- طبقة صوتيات الكلمة²

2- طبقة وحدات المعنى

3- طبقة الموضوعات المتمثلة

4- طبقة المظاهر التخطيطية

وقد أفاد أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف "هانس جورج غادامير" في نظريته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الإعتبار إلى (التاريخ) في إعادة إكتشاف الأنا في الأنت فالعملية الأساسية التي بناءً عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بناء على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فيها.³

¹ بشري موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ط1، ص ص: 34-35.

² المرجع نفسه، ص ص: 36-37.

³ المرجع نفسه، ص ص: 37-38.

تعمل نظرية التلقي على بناء أفق التوقع للقارئ، هذا الأفق الذي يتشكل من المعرفة المسبقة سواءً للجنس الأدبي أو للنصوص التي تغذى عليها النص الجديد أو ما يعرف بالتناص، أي أن يسمح للمحلل بقياس الإنزياح الجمالي أو مايسميه "ياووس" المسافة الجمالية.

د - نظرية القراءة:

يتجه كل مؤلف ينتج عملاً إبداعياً ويعرضه في الأسواق قراءة أو كتابة إلى الجمهور، وقد يختلف هذا الجمهور باختلاف طموحات المؤلف كبيراً كان أم صغيراً يتعدى حدود المكان الذي يقيم فيه أو لا يتجاوزه، وقد يتعدى طموحه حدود اللغة نفسها ليتوصل الكاتب إلى العالمية، وهو ما يحلم به المبدعون،¹ إن الكلام عن العمل الإبداعي (النص) يجزنا حتماً إلى التطرق إلى ظاهرة فكرية مقترنة به وهي فعل القراءة، فالنص يكتب ليقرأ، بل إن نصيته لا تكتمل إلا بالقراءة، هذه الأخيرة التي قد نبالغ إذا قلنا بأنها تتطلب من الجهد والتفكير ما يعادل ما تتطلبه الكتابة، فكلاهما يمرّ بعمليات عقلية مضمّنة، من إنتقاء وتركيب وتحليل وإستدلال، وغيرها وتعدّ من الوسائل الهامة لبلوغ المعرفة وتحصيلها.²

1- مفهوم القراءة: القراءة إنتاج وكل قارئ يقرأ ذاته في النص، ولذلك تتعدد القراءات للنص الواحد، وهذا يعني أن القراءة تختلف باختلاف القراء وأمزجتهم وثقافتهم، وتختلف القراءة باختلاف زمنها، فلكل زمن ظروف ومعطيات وثقافة وأدوات ومناهج،³ وتختلف باختلاف حالة قارئها، فإذا كان لكل إنتاج ثقافي ظروف مشروط بها فإن القراءة تختلف باختلاف هذه الظروف وبإختلاف حالة القارئ.⁴

لا يمكن الإقتراب من مفهوم القراءة تعريفاً مقبولاً ما لم نتطرق إلى المظهرين المختلفين للقراءة:

¹ خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي، مجلة آفاق الثقافية، العدد (89)، أيلول، 2010، ص: 182.

² محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1429هـ- 2008م، ط1، ص ص: 23-24.

³ خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 176.

⁴ المرجع نفسه، ص: 178.

* **المظهر الأول:** ذو طبيعة ميكانيكية ويتمثل حسب المعجم الفرنسي المعاصر في "التعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمقول" أي إذاعة نص مكتوب بصوت مرتفع والانتقال من شفرة (code) المكتوب إلى شفرة المقول. أي أن المظهر القرائي يعتمد أساساً على حاسة البصر، لذلك يرى المصطفى بن عبدالله «أنه يرتبط بعمليات الإدراك السيكوبصرية للرموز الخطية (...) والقدرة على ترجمتها إلى قيمها الصوتية المسموعة والمنطوقة». فمهارة القراءة إذاً، حسب هذا المنظور تتجلى في القدرة على القيام بتحويل خطاب مكتوب إلى خطاب منطوق ومسموع. إذاً لهذا المظهر جانبين: نقل المثيرات البصرية (الكلمات) إلى المقروء إلى الذهن. والثاني التعبير عن الرموز اللغوية بأصوات مسموعة.¹

* **المظهر الثاني:** والذي يعنينا بالدرجة الأولى، فهو تنشيط وتفاعل عناصره خلف العين أي في دماغ الإنسان القارئ. وهو مظهر شديد التعقيد تسهم في تشكيله عمليات عقلية كثيرة ومعقدة وهو منظور سيكو لساني ذهني. ويتجلى في مهارة القراءة التأملية المتفحصة، ترى "سيزا قاسم" أن هذا النوع من القراءة هو عملية واعية وهي تختلف عن الإدراك العفوي العارض لمحتوى مقروء ما والعمليات التي تمر بها هي الإدراك، التعرف الفهم، ثم التفسير. مما يجعل القراءة مركبة ذات مستويات يسلمنا كل مستوى إلى المستوى الذي يليه حتى تتم عملية الفهم. لأن الهدف منها هو فهم المقروء.²

¹ محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، مرجع سابق، ص ص: 24-25.

² المرجع نفسه، ص ص: 25-26.

2- **مفاتيح القراءة الموظفة:** تبعا لتوضيح وتفسير "جورج الطرابيشي" بقوله «لكل قفل مفتاح وللأثر الأدبي قفل ويحاجة هو الآخر مفتاح خاص به... إن المناهج جميعاً يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه. الأثر الأدبي الذي يعين للنقاد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به».¹

3- **أهمية القراءة:** إن أول كلمة في أول سورة من القرآن الكريم هي "اقرأ" مع الإشارة إلى أن مفهوم القراءة هنا لا يقف عند حدود التعرف على الحروف وتحويل المكتوب إلى منطوق، وإنما يتعدى ذلك إلى التصور والفهم والإدراك.

لا تزال القراءة، على الرغم من منافسة وسائل الإتصال لها، أهم وسيلة للحصول المعرفي في وقتنا الحاضر. بل إن دورها في تكوين الناشئة أخطر من ذلك. حيث أثبتت الدراسات والأبحاث الحديثة أن القراءة تنمي القدرات الذهنية لدى الفرد وتقوي خلاياه الدماغية، والدليل أن بعض الأخصائيين النفسانيين يستعملونها للتنشيط الذهني لدى الأطفال المتخلفين ذهنياً.

وأما على المستوى التربوي، فإن أهمية القراءة ليست في حاجة إلى إثبات أو تأكيد فالتعليم بمختلف مراحله يتخذ القراءة وسيلة لإكتساب المعارف في شتى المواد.²

4- أهمية القارئ في تلقي النصوص:

إن وظيفة القارئ، كما يوضحها "أدونيس" بقوله «إن القارئ الحقيقي، كالشاعر الحقيقي، لا يُعني بموضوع القصيدة، إنما يُعني بحضورها كشكل تعبيرى».

¹ جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، دار هوم، الجزائر، فيفري، 2002، ط1، ص: 62.

² محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، مرجع سابق، ص ص: 28-29.

إنه يبين لنا إسهام القارئ الحقيقي، في بنية مورفولوجية * النص "التعرف على النص ولونه الأدبي واسم المؤلف، ثم ينفذ - أي قارئ - في المراحل الموائية، إلى فكرة النص، ويحاول إستنتاجه، فنتبلور بذلك فكرة المبدع، في وعيه الرفيع المستوى فينطلب من المتلقي قدرة عالية وكفاءة مميزة على تجاوز النمطية السائدة في تلقي النصوص، ومنها مثلاً: الإعجاب بالنهاية السعيدة، كما يتطلب منه التفاعل مع طموح المبدع إلى التجديد.¹

لقد حدد القارئ بين أفقين للإنتظار، أفق سابق، يكون عليه المتلقي قبل إنقائه بالنص، ويشكل جملة الإقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، والتي يحيل القارئ عليها ما يقرأ، فتكون مرجعيته الأساسية، أما الإنتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة إذ تعترى الأفق السابق مخالطة فقد توافقه أو تخيب آماله.

إن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك، تعود التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الإنتظار عند "ياوس" يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات، التي تفرض إستعداداً مسبقاً لدى الجمهور المتلقي للأثر وأن أفق الإنتظار على هذه الصفة يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة، يؤثر في انشائه أيما تأثير وقد يختار الكاتب إرضاء إنتظار القراء وقد يخيبه.²

تحاول نظرية القراءة أن تحدد للقارئ أفقي للإنتظار، أفق سابق وذلك قبل إنقائه بالنص، ويمثل جملة القناعات التي تتشكل بفعل القراءات المتعددة، وأفق ثاني وهو ناتج عن تمازج النص بالقارئ، وهذا الأخير يوافق الأفق السابق وقد يخيبه.

* مصطلح مورفولوجية يشير إلى علم دراسة الشكل والبنية، وعادة دون اعتبار الوظيفة.

¹ جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، مرجع سابق، ص: 26.

² حبيب موني، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، دنت دنت، ص: 154-155.

الفصل الثاني: إشرافاته حول الأدب النسوي/النسائي (الكتابة النسوية)

أولاً: إشكالية مصطلح الكتابة النسائية
(الأدب النسوي)

ثانياً: لحظة عن الكتابة النسائية في الوطن
العربي

ثالثاً: لحظة عن الكتابة النسائية في الجزائر

أولاً: إشكالية مصطلح الكتابة النسائية (الأدب النسوي)

تعني الكتابة أولاً الإشارة إلى الحضور والهوية، فالمرء يكتب ليلفت الانتباه إليه ولذلك كانت الكتابة رسالة من الذات إلى الآخر، قد تكون الرسالة عادية مألوفة فيستجيب لها الآخر وقد تكون رسالة ذات محتوى جديد تستوعي الانتباه، فيلتفت إليها ويحاول تفكيكها ومعرفة ماهيتها شكلاً ومضموناً، ومن هنا يتصل مفهوم الكتابة بالإبداع.¹

إن علاقة المرأة بالكتابة أو بالممارسة الأدبية، والمكانة التي إحتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعاً سيرورة الإبداع النسوي وتطوره زاوية الخلق والإبداع الذي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للإستهلاك يستمد منها الرجل /المبدع موضوع إنتاجه الفني. إن هذين المحورين حددا الذاكرة الإبداعية للمرأة كموضوع، وكذات منتجة عبر التاريخ العربي.² لكن القرن العشرين بيّن لنا تنوعاً هائلاً في الصيغ التي تتجسد فيها الكتابة النسوية.³ وبالتحديد ستينيات القرن العشرين بدأ الحديث بشكل واضح في الغرب أولاً، ثم في الشرق بعد ذلك. عن هذه النظرية الخاصة المختلفة والمغايرة في فضاء الكتابة وهي الكتابة النسوية⁴، هذه الأخيرة التي صعب علينا تحديد مفهوم لها وذلك بسبب الإضطراب واللُبس الذي يسودها لكثرة التصورات التي بصددتها، وترجع "زهور كزّام" صعوبة تحديد مصطلح الكتابة النسوية إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية. فهل نعتبر الإبداع النسائي كل ما ينتجه قلم المرأة ؟ أم أن ما يطلق عليه الإبداع النسائي هو مفهوم أدبي لا يشمل كل

¹ خليل الموسى، مجلة الموقف الأدبي، العدد 500، كانون الأول، 2012، ص:17.

² رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ط2، ص:7.

³ سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسة معجم)، تر: أحمد الشامي، مرا: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، د:ط، ص:21.

⁴ حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، 1427هـ . 2008، ط1، ص:1.

الكتابات التي تصوغها المرأة، بل فقط تلك الكتابات التي تشخص خصوصيات المرأة "الحساسية الأنثوية" من حيث التيمات المميزة لها؟¹

تعرفه "إيجلتون" بأنه الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي، والخاص في المرأة، بعيداً عن تلك الصورة، التي رسمها لها الأدب، لعصور طويلة خلت. أي أن الأدب النسائي هو أدب يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة المرأة الأنثوية في معزل عن المفاهيم التقليدية. وهو الأدب الذي يجسد خبرتها في الحياة.²

ويحاول "حاتم الصك" الإجابة عن إشكالية مصطلح الأدب النسوي فيقول: ولكن ماذا نعني بالأدب النسوي؟ حول هذا المصطلح تتضح غالباً ثلاث مفاهيم وآراء أساسية:

1-تعريف الأدب النسوي بأنه يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة التي تكتب من قبل مؤلفات.

2-يعني الأدب النسوي جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء سواءاً أكانت المواضيع عن المرأة أم لا.

3-الأدب النسوي هو الأدب الذي يكتب عن المرأة سواءاً أكان المؤلف رجلاً أم امرأة.³

إذن التعريف الأول يبين أن الموضوع والكاتب امرأة، والتعريف الثاني يبين أن الكاتب امرأة والموضوع مختلف، أما التعريف الثالث فالموضوع فيه عن المرأة أما الكاتب يختلف (امرأة / رجل).

¹ زهور كرام، السرد النسائي مقارنة في المفهوم والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ط1، ص:65.

² فاطمة حسين عفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب نماذج)، طبع بدعم من وزارة الثقافة، 2011، ص:23.

³ حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، ملتقى دولي الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب، والتمثيلات 18-19 نوفمبر 2006، بمساهمة فريق البحث فرنسا-المغرب العربي المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية - مدينة ليون، نشر سنة 2010، ص:47.

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في هذا المجال إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي. وهذا المصطلح أثار الكثير من الجدل بين النقاد والأدباء، وظل يتأرجح بين القبول والرفض.¹

* مصطلح الأدب النسائي/النسوي بين القبول والرفض:

لقد صاحب صدور مصطلح "أدب المرأة" أو "الكتابة النسائية" جدل حول مضمون هذه التسمية²، فالنسوية مفهوم سياسي مبني على مقدمتين منطقتين أساسيتين (1) إن بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعاني النساء بسببها من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي و(2) إن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التي تنشأها الثقافة بين الجنسين³، وهذا المصطلح "الأدب النسوي" مصطلح إشكالي، قيلت فيه أراء عديدة متباينة فبعضهم ينفية لأن الأدب هو نتاج إنساني عام بغض النظر عن جنس من كتبه، وبعضهم يثبتته لأن للمرأة خصائص تختلف عن خصائص الرجل.⁴

1-الموقف المعارض للكتابة النسوية:

إن المسألة الرئيسية في تبني أفكار الرفض غالباً ما تفسر من منطلق كون الكتابة النسوية لا تحمل خصوصيات فنية أو جمالية، وإن إكتساب هذا المصطلح لبعض الرؤى والأفكار في المضامين لا يبرر القسمة فعلياً، ولعل الكاتبات من الأكثر رفضاً لسياق إنضمامهن تحت سقف النسوي لأسباب عديدة أبرزها: التخوف من التصنيف الدوني، إذ

¹ مفيد نجم، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ج57، رجب 1426هـ - سبتمبر 2005، ص:160.

² رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، مرجع سابق، ص:75

³ بام موريس، الأدب والنسوية، تر:سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ط1، ص:29.

⁴ رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب وآليات في الرواية النسوية، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2009، ص:8.

رفضت " لطيفة الزيات " أن تدرج في قائمة الأدب خوفا من إحتقار ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النقدي الذكوري، حيث كانت الثقافة الذكورية ترى كتابة المرأة انعكاسا سطحيا وعاطفيا لتجربتها الأنثوية التي لا تلامس هموم الرجل أو المؤسسة المهنية والوطنية لضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها.¹

لقد توقف بعض الأدباء والنقاد منذ الستينات تجاه مصطلحات الكتابة النسوية وقفات غير مؤيدة وذلك من منطلق تجسيد الوحدة الإندماجية بين الجنسين في فعل الكتابة، خاصة أن بعض المثقفين والكتاب من الذكور كانوا من أنصار تحرر المرأة عبر العصور، وسعوا إلى ضرورة مساواتها بالرجل. إضافة إلى ذلك أنهم لم يعترفوا بوجود آليات فنية في أدب المرأة تختلف عن أدب الرجل، وقد إستطاع هو الآخر أن يتغلغل داخل نفسية المرأة، ومن ثم يبدو من الصعب أن نصف كتابة الرجل هذه بأنها سوية وعلى هذا تتعسر المواءمة الثقافية: أدب نسوي أو كتابة نسوية ذات خصوصيات منفصلة لأن هذا المنطلق في الفصل بين الكتاتين هو تعميق لعدم المساواة بينهما، وإلغاء لمشروعية العمل الفنية الموحدة على غرار فنية العمل الأدبي التي تمايز بين النصوص بمعيارية الجودة والرداءة على أقل تقدير.²

2- الموقف المؤيد للكتابة النسوية:

إن وجود الموقف المعارض المتضخم عربيا للكتابة النسوية لم يمنع من وجود أصوات عديدة نسوية ورجالية عربية تحمست بإعتدال أو بشدة لمصطلحات هذه الكتابة. ففي الوقت الذي حمل طرح مصطلح الكتابة النسوية معنى كل ما تكتبه أية امرأة، بحجة أنها الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الإجتماعية من أي رجل مهما كانت إمكانياته المتاحة نفسيا للكتابة عن المرأة، فقد حمل المعنى الآخر الإشكالي

¹ حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص ص: 86-87.

² المرجع نفسه، ص ص: 87-88.

الخاص إيدولوجيا نسوية محاربة لهيمنة الثقافة الذكورية، يغدو صوت المرأة فاعلا في إحتفاليته بالمصطلح النسوي بوصفه إيدولوجيا ثقافية إجتماعية نسوية تقف في وجه إيدولوجيا ذكورية ثقافية مهيمنة ؛على النحو الذي نفهمه من النصين التاليين: تقول إحدى الكاتبات عن علاقتها بمصطلح الكتابة النسوية: يعينني بشكل خاص كل مصطلح جديد يعبر عن مفهوم الكتابة النسوية، وإن كانت الكتابة به نفسها ليست في حاجة للوفرة في إستخدام المصطلحات ؛لأنها كتابة فارقة تعبر عن نفسها وقادرة على الإستمرار والنمو والتفوق. وإلى مثل هذا القول تذهب كاتبة أخرى فتصف الكتابة النسوية بقولها: هي تجربة مغايرة لكل ما إعتاده القارئ العربي، ومخالفة لتراثه الطويل، ولكل الصور النمطية التي كانت من نصيب المرأة، ويبدو أن المعنيين (العام والخاص) اللذين يفصلان بين كتابتين (كتابة ذكورية وأنثوية) سيعملان دوماً بطريقتين مختلفتين إحداهما عامة، ترى أن المرأة أقدر وأغزر وأصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا كان الموضوع يتسم بالوجدانية، ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من النضج الفني والموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو مع بنات جنسها إذا توفرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل أدق الأحاسيس والمواقف دون موارد أو تحايل أو خجل، وأخراها، خاصة تتجاوز هذا الإقرار العفوي بوجود كتابة نسوية وجدانية، وتتطلق من كون التاريخ الذكوري، إرتكب مآسي كثيرة بحق المرأة /الأنثى، مما جعل مصطلح النسوي يستمد قيمته الخاصة، وفاعليته الجديدة، حيث يهدف إلى بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة.¹

¹ حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص ص: 91-92.

3- موقف بين بين:

وأكد بعض الباحثين والدارسين أن الكتابة هي شيء واحد لا يقبل القسمة، بين ذكر وأنثى، وينسب هذا الفريق تلك القسمة التي فرضها المجتمع حين قسم الأدوار بين الرجل والمرأة، فإصطفى للأول المركزية وأعطى للثانية الأطراف والهامش.¹

إن تجاوز الجنسين يجعلنا نؤمن بأن الإبداع خاصية إنسانية لا تكتسب بيولوجيا بالوراثة، ولا تختص بنوع إجتماعي بعينه... فهو مرتبط بمجموعة من العوامل منها الإجتماعية، والثقافية، والنفسية...²

وممن يوافق هذا الرأي "علي الراعي" الذي يتبنى فكرة عدم وجود أدب يعنى بالقضايا النسائية ومشكلات المرأة وأدب آخر يعنى بهوم الرجل وأحوال حياته، فكلاهما المرأة والرجل يكونان خلية المجتمع، والأدب الإيجابي الراقي يُعنى ويهتم بهما معاً دون تفرقة، التفرقة فقط في نوعية الأدب، فهناك أدب إيجابي وراقٍ ورفيع المستوى، وهناك أدب آخر رديء سلبي، هابط المستوى.³

يتبين لنا من خلال الطروحات السابقة أن مصطلح "الأدب النسوي" أو "الكتابة النسوية" مصطلح إشكالي إكتنفه الغموض، تذبذب بين القبول والرفض والوسطية، إلا أن أغلب النقاد والباحثين والكاتبات نفروا منه وقاموا برفضه لأنه يوحي بالتصنيف الجنسي ويقسم الأدب الإنساني إلى أدب نسائي وآخر ذكوري.

¹فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف . مقارنة في الأنساق الثقافية .، منشورات دار الأمان، الرباط، د:ت، د:ط، ص:111.

²فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:32.

³رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب وآليات التعبير، مرجع سابق، ص:8.

* خصوصية الكتابة النسوية:

إن الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً. غير أن أدبياً ما سواء أكان رجلاً أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها... وعليه فإن الكاتبة، في تقديرنا هي الأقدر، كما قلنا على رصد أزقة المرأة وحواريها الداخلية وكشف عوالمها المتقلبة.¹

إن أداء المرأة الكاتبة يمت بصلة إلى طبيعتها أو مشكلاتها أو نظرتها إلى الحياة التي تكتسي في الغالب طابعاً مختلفاً عن الرجل،² وبذلك تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل. والسبب في ذلك أنه ليس لنا نحن والرجل، الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا، والحالة هذه، التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، ولا سيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبر عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز.³

لقد أثبتت المرأة حضورها الفعلي، بوصفها ذاتاً فاعلة، وليس مجرد موضوعاً منظور إليه، فنلمس في كتاباتها نزعة الخلاص، والتحرر من الكبت وسجن الظل والظلام من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي، متحدية بها، متمردة على تقاليد المجتمع من خلال تمرداها على⁴ تقاليد الكتابة، التي تبدأ فيها من أدق

¹ نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبلوغرافيا الرواية النسوية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ط1، ص: 11.

² بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، 2009، ط1، ص: 126.

³ رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف)، مرجع سابق، ص: 91-92.

⁴ الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (مختارات دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير، الجزائر، 2012، د:ط، ص ص: 13-14.

الإنشطار الذاتية، في علاقة الذات بالذات، وصولاً إلى علاقتها ب (الآخر المختلف).¹

يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات (ببعدها الميتولوجي) فمن هذه الزاوية لا يستطيع الرجل الكتابة بدل المرأة. لا يستطيع أن يكتب عن أشياء لا يعيشها، التمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي، إن "محمد برادة" يؤكد حضور خصوصية في لغة الكتابة عند المرأة بالرغم من اشتراكها مع الرجل في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية، وسوف نعتمد في تحديد خصوصية هذه الكتابة انطلاقاً من تعريف النص الأدبي كما أتت به النظرية الحديثة متمثلة عند الشكلاونيوس الروس وخاصة رومان جاكسون في تحديد لوظائف اللغة.²

إن اللغة هي الشكل الذي يظهر فيه الأدب، ويعبر الأديب من خلاله عن نفسه وهي المجال الواسع للدراسات الأدبية والنقدية، التي تهدف إلى تحديد جماليات أي نص³ وثمة إستفهامات تطلب إيضاحات لتكون الجواب الشافي والخبر اليقين ومنها: هل اللغة العربية التي ورثناها تحاملت على الأنثى، وفضلت الذكر على المؤنث، أم هم علماء اللغة الذين قاموا بهذه المفاضلة؟ وكيف تبدو علاقة المرأة باللغة ولا سيما حين أبرزت بها قضايا ومشاكل تفرض حلولاً؟ سوف نضطر إلى تقليب صفحات كتب النحو والصرف نشير إلى أنهم أثبتوا للتأنيث أحكاماً متعدّدة، وبكلمة مختصرة لم يترك علماء اللغة شاردة ولا واردة تتعلق بالتأنيث إلا اهتموا بها؛ كدراسة التأنيث في الجمع، ففي هذه الحالة حملوا جمع المؤنث الذي هو الفرع على جمع المذكر الذي هو الأصل، لذا سوّغوا حمل النصب على الجر في جمع المؤنث الذي هو الفرع، حملاً للفرع على الأصل، فالمذكر

¹الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (مختارات دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، المرجع السابق، ص:15.

²رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف)، مرجع سابق، ص:92.

³فاطمة حسين عفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:40.

هو الأصل والمؤنث هو الفرع.¹ هذه الفكرة تسربت من العربية لغة التواصل والتفاهم إلى أفراد المجتمع، إلى أن حل يوم نودي بتحرير المرأة، فخرجت إلى النور تواكب الرجل وتوازره، ثم أمسكت بالقلم تطالب بالمساواة وما لبثت أن هتكت القناع عن كثير من المحظورات والممنوعات.²

هناك من النقاد والأدباء من يعترف بوجود ميزات خاصة في أدب المرأة تجعله يختلف عن أدب الرجل ويرجع عند أغلبهم إلى الاختلاف بين الجنسين في الجانب البيولوجي والتجربة المعاشة. وهناك من رفض هذه الخصوصية في أدب المرأة لأنه يرى أن لا فرق بين أدب المرأة وأدب الرجل فهما سيان ويرجع ذلك للظروف المشتركة والبيئة الواحدة وآخرون يعترفون بهذه الخصوصية إلا أنهم جعلوها غير ثابتة فهي في نظرهم ليست فنية ويرجع ذلك للوعي الاجتماعي. فإذا تقدم هذا الوعي الاجتماعي وحل مشكل قهر المرأة زالت هذه الخصوصية.

¹وليم الخازن وآخرون، الأدب النسائي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1429هـ_2008م، ط1، ص ص:43-44.

²المرجع نفسه، ص ص:44-45.

ثانيا: لمحة عن الكتابة النسائية(الأدب النسوي) في الوطن العربي

كانت مساهمة المرأة في المجال الابداعي عبر التاريخ الأدبي القديم محدودة وذلك للمنع الذي فرضته عليها الثقافة القديمة، بينما أتاح المجال للرجل، فالتاريخ يثبت أن الرجل احتكر الكتابة لنفسه كما فرض سيطرته على الفكر اللغوي، والثقافي، وترك الحكي للمرأة فكانت هي الاخرى محتقرة، يقتصر نشاطها على الأعمال المنزلية وتربية الأطفال ولا يتاح لها التعبير عن عواطفها أو التعلم إلا فيما نذر حيث نجد "الجاحظ" و"عبد الحميد بن يحيى" وغيرهم حذروا من تعليم المرأة كما نصحوا المؤسسات الذكورية من الاستسلام لرغبة المرأة والسماح لها بتعلم الكتابة والقراءة.¹

أخرج "خيري بك" المرأة من المؤسسة التعليمية لأنه يرى أن التعليم هو مفسدة للمرأة، وفعل سلبي يرتبط بالغدر والخطيئة، ولذا الجهل هو الأصح والأُنفع لها.

ولأن الكتابة لم تكن لتوجد لولا التعليم والقراءة حيث يقول "بارت": أنا أكتب ما أقرأ². فمن الطبيعي أن يسبق الرجل المرأة ويلحق بها الظلم والنهميش، فكما سبق وأن مارس عليها الوأد والاستلاب فقد مارس عليها التخويف من الكتابة، كما قام بطمس عملها الابداعي في كتابته التاريخية. فأصبحت المرأة خارج اللغة وراح مسار اللغة الثقافي ينطق بعيداً عن أصله المؤنث فإن المرأة بهذا تحولت إلى (موضوع ثقافي)، ولم تعد (ذاتاً) ثقافية أو لغوية.³

فالرجل يكتب المرأة في لغته هو وليس في لغتها ويستنطقها حسب منطقته ويديرها حسب هواه فيها، ⁴ وبذلك أضحت المرأة مرآة عاكسة لحياة الرجل تتحرك بإرادته وحده

¹فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقارنة للأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص: 114.

²المرجع نفسه، ص:125.

³عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، الدار البيضاء، 2006، ط3، ص:29.

⁴المرجع نفسه، ص: 53.

فلم يتح لها المجال لممارسة إبداعها بطريقة مستقلة متحررة¹، لكنه سمح لها بالحكي ويظهر لنا ذلك في صورة شهرزاد، بطة ألف ليلة وليلة، حيث لم تكن تحكي وتتكلم أي تؤلف فحسب ولكنها تواجه الموت من جهة، وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى. كانت تتكلم والرجل ينصت فإذا ما سكنت تعلق شهریار بصمتها يوما كاملا إلى أن تتكلم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة وسلطة النص.² إن الرجل لم ينصف المرأة حيث حرّمها من الكتابة وسمح لها بالحكي كي تمتعه وتسليه.

كما نجد أن اللغة أيضا لم تنصف المرأة فأبسط دراسة للألفاظ والقواعد تبين لنا التمييز بين المذكر والمؤنث، فالتقديم في النحو هو دائما للمذكر لأنه الأصل والمؤنث هو الفرع وإذا حدث وتقدم المؤنث فإنه يكون نكرة بينما المذكر معرفة، والتعريف بالتأخير عند العرب أشرف من النكرة بالتقديم.

إن هذه اللغة تحيزت للمذكر على حساب تهيش المؤنث في كثير من الأحيان فإذا قلنا مثلا عن الرجل أنه مصيب في كلامه نقول عنها مصيبة والمصيبة في شق آخر تعني البلاء والكرب العظيم والكارثة³، ونقول لمن قام مقام غيره في أمر وعمل نائب ونقول عنها نائبة والنايبة هي المصيبة الشديدة.

وهكذا فإن التهيش والغبن اللغوي الذي شعرت به المرأة لسنوات طويلة جعلها تحاول الإمساك بزمام القلم ودخول عالم الكتابة، لتحرر نفسها من الظلم والتهيش، لكن الفرصة لم تتح لها إلا مع عصر النهضة الحديثة، حيث برز رجال دعوا إلى تحرير المرأة ومنحها حقوقها، كحق التعليم والعمل، وأشهر هؤلاء الرجال "رفاعة الطهطاوي" الذي ألف كتابا يدعو فيه إلى المساواة في التعليم بين المرأة والرجل "المرشد الأمين في

¹ محمد نور الدين أفاب، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، الدار البيضاء، المغرب، دت، دط، ص 37-38.

² عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص: 57.

³ سعاد طویل، الرواية النسائية وخطاب الذات، مجلة مخبر، العدد السادس، 2010، ص: 15.

تعليم البنات والبنين" و"قاسم أمين" الذي كتب عن تحرير المرأة، و"سلامي موسى" في كتابه "المرأة ليست لعبة الرجل"¹

وبذلك نالت المرأة بعض حقوقها، ودخلت مجال العلم والتعلم الذي سمح لها بارتداد الكتابة، وممارسة مستويات الابداع كافة، فبرزت باحثات ومفكرات وأديبات، ومن هؤلاء الأديبات: الكاتبة الأدبية العالمية "بنت الشاطئ" و"عائشة عبد الرحمان"، والأدبية القاصة "سكينة فؤاد". ومن الشاعرات "عليه الجمار".² أما في مجال الرواية فقد برزت "عفيفة كرم" و"أحلام مستغانمي". وقد جعلت السورية "بثينة شعبان" البداية الروائية في التجربة النسائية، مع الأدبية اللبنانية "زينب الفواز" من خلال روايتها "حسب العواقب" التي نشرت عام 1899م³.

أما "زهور كرام" فتعتبر أن الكتابة النسائية كمصطلح وانشغال نقدي قد ظهر تقريبا منذ الخمسينات وخاصة مع رواية الأدبية اللبنانية "ليلي بعلبكي" "أنا أحيا" 1958م انطلاقا من التصريح المباشر بالضمير الأنثوي الذي يعبر. علانية - عن حقه في القول والكتابة.⁴

جاءت كتابات المرأة تفجيراً للمكبوت والمخفي. من خلال مختلف أشكال كتاباتها الجسدية والرمزية تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتعلنه في حوار مع الرجل.⁵ وكتبت المرأة عن الرجل وأنهت تاريخاً مديدًا من الوصاية والأبوة والسلطوية، فقضت على الفحولة وسلطة الفحل. وتحول من فاعل إلى مفعول.

¹ سوسن ناجي/عرض ماجد مصطفى، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، مجلة فصول العدد 66، ربيع 2005، ص:273.

² مهدي ممتحن شمسي واقف زاده، الأدب النسائي مصطلح يتأرجح بين مؤيد ومعارض، مجلة التراث الأدبي، العدد السابع، السنة الثانية، ص:13.

³ يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيتها الفنية، لبنان، 2011، د:ط، ص:140.

⁴ زهور كرام، السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم والخطاب، مرجع سابق، ص:53.

⁵ محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص:35.

إذا في المرحلة الأولى مرأة تكتب بقلم رجل أي موضوعات رجالية، وفي المرحلة الثانية وهناك امرأة تكتب لتطالب بالمساواة والتحرر، وفي المرحلة الثالثة هناك مرأة تكتب لتجسيد المعركة ضد الثقافة الذكورية أو ضد المجتمع.

ثالثا: لمحة عن الكتابة النسائية (الأدب النسوي) في الجزائر

تأخرت نهضة المرأة الجزائرية في ظل هيمنة الجو المحافظ المتشدد الذي كان يستتكر وجود المرأة في نص أدبي (قصيدة غزلية مثلا) فضلا عن أن المرأة هي مبدعة ذلك النص، لكن دوام الحال من المحال؛ فقد هبت طائفة من رواد النهضة الجزائرية ومجموعة من الشباب المتنور لأجل إخراج المرأة من هذا الوضع الثقافي المزمري، إذ تأسست جمعية (الشبان الجزائريين لتثقيف المرأة المسلمة)، داعية إلى تعليم المرأة المسلمة الجزائرية تعليما إسلاميا يخرجها من معمة الجهل والانحطاط، ويُعزّز قوميتها العربية

ومن الحقائق التاريخية التي ينبغي أن تصدع بها أن الوعي الثقافي العربي النسوي قد بدأ يتشكل - بصورة خاصة - في أحضان جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي أبلت البلاء الحسن في محاربة الجهل، بتعليم المرأة وتثقيفها وتنشيطها. حيث قامت الجمعية بافتتاح مدرسة "عائشة" الخاصة بالنساء في تلمسان يوم 10 ماي 1952، وكان يديرها محمد الصالح رمضان.¹

يوم افتتاح تلك المدرسة الرائدة كتبت كاتبة اسمها (زليخا إبراهيم عثمان) في البصائر - مقالا يشيد بها وجمعية العلماء - وبعد أشهر نشرت "فتيحة القورصو". ثم بدأت المقالات النسوية تتوالى بأقلام كثير من المثقفات المغمورات اللواتي زرعن (البصائر) حروفا أدبية واعية بقضايا المرأة ومكانتها الاجتماعية، فكانت (البصائر)، في سلسلتها الثانية (1947-1956)، الأم الرؤوم للنساء الكاتبات، والحاضن الأكبر للمرأة الجزائرية ونصوص البدايات.

من ضمن تلك البواكير النسوية في عالم الكتابة، كاتبة من قسنطينة أسمها "مليكة بن عامر"، و"لويزة قلّال" التي نشرت مقالا حول المرأة الجزائرية، وعبرت فيه عن

¹ يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه)، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، وزارة الثقافة، قسنطينة، 2008، ص: 55-56.

إعجابها البالغ بأختها الروحية - على حد تعبيرها- الكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي"، كما نشرت "فريدة عباس" مقالا عنوانه (شكروأمل)، تضمنته تشجيعها العميق لرفيقتي دريها زهور ولويزة.¹

وكذلك أسهمت كاتبات أخريات في تدشين تلك البدايات الأولى، منهن: "خديجة بوكنزة" و"العالية لعل بوعلي"، و"ليلى بن دياب"، لكن كل تلك النجوم النسوية الطاعة سرعان ما انكدرت، ولم تواصل منهن الرحلة في سماء الكتابة - من ذلك الجيل - سوى آسيا جبار بلسان فرنسي، وزهور ونيسي بلسان عربي، ولقد كانت هذه الأخيرة بالذات أكثر الأسماء (الناطقة بالعربية) ألقا، وأذيعها صيتا، وأعمقها وعيا، وأعظمها موهبة وأشدّها إصرارا واجتهادا واستمرّا. . . يكفي دليلا على ذلك كله ما نشرته من كم نوعي من المقالات والردود والقصص، وهي لا تزال دون العشرين من عمرها.²

يعتبر الخطاب الشعري من أكثر الأجناس الأدبية إقبالا من قبل الأدبيات الجزائريات باللغة العربية مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، كما يعتبر حظ الشعر العمودي قليلا موازنة بإقبال الشاعرات الجزائريات على الشكل الشعري الجديد. إذ أن الشاعرات العموديات لا يتجاوز عدد من أصابع اليد الواحدة. وهو رقم ضئيل جدًا موازنة بعدد الشعراء العموديين الذكور.³ أي أن أغلب الأصوات الشعرية قد كتبت الشعر الحر أو ما يسمى بقصيدة النثر، وليس من السهل اعتبار قصيدة النثر مطية للكتابة ولذا نرى أن الشاعرة قد توفّق في مقطع، وتكون قلقة في مقطع آخر.⁴

وأهم الشاعرات اللواتي آثرن الشكل العمودي على غيره "مبروكة بوساحة" (نوال) والتي صدرت مجموعتها الشعرية الأولى سنة 1969م. وهي بعنوان (براعم)، وجميلة

¹ يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه)، مرجع سابق، ص: 56-57.

² المرجع نفسه، ص: 59

³ شريط أحمد شريط، نون النسوة في الأدب الجزائري، مجلة آمال، العدد الثاني، ديسمبر 2008، ص: 25.

⁴ أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، ص: 160.

خمار، وفضيلة زياية (الخنساء)، التي ظهرت في منتصف التسعينيات من القرن الماضي، وقد نشرت لها جريدة النصر قصائد عديدة تعكس تأثيرها بشعراء العصر الجاهلي مبنى ومعنى، كما تتميز تجربتها الشعرية بامتلاكها الواضح لروح القصيدة العمودية، إيقاعا ورؤية، فأما الشكل الشعري الجديد فقد كاد يستأثر باهتمام الأدبيات الجزائريات وترجع بداياته الأولى إلى سنوات الستينات فقد ظهرت في هذه المرحلة الأسماء الشعرية التالية: أحلام مستغانمي وجميلة زنير وزليخا سعودي، ومما يلاحظ أن هذه الأسماء لم تستقر على الكتابة في جنس أدبي معين حتى الشعر نفسه¹.

وهو الأمر أيضا الذي اتصفت به تجربة أحلام مستغانمي، حيث انتقلت من كتابة الشعر- أحيانا - وكتابة القصة القصيرة في معظم الأوقات، كما ظهرت لها في السنوات الأخيرة بعض الأعمال الروائية، ولقد أصدرت الشاعرة: أحلام مستغانمي، قبل إنتقالها في السنوات الأخيرة إلى كتابة الرواية الأعمال الشعرية التالية:1- على مرفأ الأيام (الجزائر 1972م)، 2- الكتابة في لحظة عري (بيروت 1976م) 3- أحاديث سمكة (الجزائر 1986م) ويمثل الجيل الثاني - حسب نظر شريط أحمد شريط - وهو جيل السبعينيات الأدبي، ويوازي جيل الأدباء الشبان الذكور، كل من تجربتي الشاعرة: زينب الأعوج، والشاعرة ربعة جلطي، فقد تمثلتا روحا، ومبنى قضايا السبعينيات الأدبية والإيديولوجية كما جمعا بين كتابة الشعر والبحث الأدبي لمدة زمنية طويلة، كما أصدرت كل منهما مجموعة من الأعمال الشعرية ومن أعمال الدكتورة الشاعرة: زينب الأعوج: يا أنت من منا يكره الشمس؟!، كما صدرت للدكتورة ربعة جلطي عدة مجموعات شعرية منها: تضاريس لوجه غير باريصي دمشق 1981م، إن هاتين التجربتين تتقاطعان في كثير من القضايا، من ذلك أنهما ينهلان من منبع فكري واحد. هو الاتجاه الثوري والإنساني، كما أنهما يؤثران المدرسة الشعرية العربية الجديدة على غيرها. وإن إقبال

¹ شريط أحمد شريط، نون النسوة في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص: 26.

الدكتورة "زينب الأعوج" بين الفينة والأخرى على كتابة نصوص شعرية باللهجة العامية الجزائرية لا يقلل من فتنة تجربتها الشعرية، وانحيازها لمظاهر الحداثة والقضايا المعاصرة ومن أبرز الشاعرات اللواتي ظهرن في بداية الثمانينات الشاعرة نادية نواصر. وقد أصدرت آنذاك مجموعتها الشعرية الأولى "راهبة في دبرها الحزين"، كما ظهرت في السنوات الأخيرة أسماء أدبية وشعرية نسوية كثيرة وقد احتضنت الصحافة الوطنية معظم نتاجهن، وتجاربهن الشعرية، ومن أهم هذه الأسماء: خيرة حمر العين، ونصيرة محمدي ومنيرة سعد خلخال وسكينة بلعابد وعقيلة مصدق ورشيدة خوارزم وحبيبة محمدي... وغيرهن¹.

* أسباب تأخر ظهور أدب المرأة:

لقد تأخر ظهور أدب المرأة وبالخصوص الشعر للأسباب التي عرفت المرأة في العالم العربي عموماً، وللظرف الاستعماري الخاص، وما ميز هذه العشرية الأولى في الأدب الجزائري عامة افتقار الأدباء للوسائل المساعدة على نشر الإبداع الأدبي، إضافة إلى اهتمام الطبقة المثقفة القليلة آنذاك بأمور السياسة والوظائف الحكومية للظروف الخاصة جداً.

وابتداءً من جانفي 1970م، ترأست القاصة والروائية "زهور ونيسي" آنذاك أول مجلة نسوية في الجزائر وهي (الجزائرية)، والتي فتحت المجال لكثير من الأفلام من النساء ومن الرجال، ويمكن القول إن معظم الشاعرات لجأن إلى هذه المجلة التي احتضنت أقلامهن ليعبرن عن معاناتهن ولو بأسماء مستعارة خوفاً من ردود أفعال المجتمع الذي ما يزال في مرحلة تكوينه ثقافياً واجتماعياً وسياسياً، بعد فترة طويلة من التجهيل الاستعماري كما أن العادات والتقاليد الجزائرية خاصة والعربية عامة لا تسمح للمرأة أن تشهر باسمها أو تعبر عن خلجات نفسها، وهو ما تؤكد الكاتبة "جميلة زنير"

¹ شريط أحمد شريط، نون النسوة في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص: 26-27.

في الرسالة التي أوردها "عمر أزراج" في العدد الخاص من مجلة آمال (الحضور في القصيدة) والمؤرخة في (13-02-1973م) تقول فيها: أعيش تجربة محنة الحصار... والأسوار، أيها الصديق لقد فقدت ميزة النظر الطبيعي إلى العالم لأن الآباء والمجتمع علمونا التحديق إلى الكون من خلف الحجاب... إن والدي لم يفهمني كأديبة تريد ممارسة حرية العيش،¹ هذا الإقرار يخص جميع الشاعرات الجزائريات - على قلتهم آنذاك - فهو يحمل إقرارا صريحا بمدى ما تعانيه المبدعة في الجزائر في تلك الفترة مما جعل الكثيرات ينسحبن من الساحة الأدبية مرغمت.

ورغم هذه الظروف الصعبة التي عاشت فيها الشاعرة الجزائرية والتي منطلقتها الحقيقي عقلية الفرد الجزائري التي أسهمت في تكوينها هذا التكوين الغامض، وعوامل عديدة منها: الاستعمار وما خلفه من أمية أحبطت كثيرا من أسباب الابداع خاصة الابداع النسوي.

ظل الشعر النسوي متذبذبا ولم تبرز في فترة السبعينيات سوى ثلاثة أسماء أضيفت إلى "مبروكة بوساحة" وهنّ: "زينب الأعوج" و"ربعية جلطي" و"أحلام مستغانمي"².

وتطورت الظروف بعد ذلك في الثمانينيات حيث حدث نوع من القفز الإيجابي على المستوى الاجتماعي واستطاعت مدارس التعليم والجامعات أن تفرز مجموعة من النساء اللواتي تغير نمط التفكير عندهن ولم يرضخن للواقع، وسهلت عليهن فضاءات النشر في المجالات والجرائد الوطنية والعربية، فوجدن متسعا من الأمكنة للإفضاء عن خواطرهن.

¹ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، آذار للطباعة والنشر، 2005،

د:ط، ص ص:13-14.

² المرجع نفسه، ص:15.

ولقد لعبت مجلة "الجزائرية" دوراً مميزاً في نشر الكتابة النسوية عموماً، والشعر خاصة، ولم تقتصر على الأدبيات الجزائريات، وإنما كانت منبراً تلتقي فيه الأصوات النسوية العربية ك"نور سليمان اللبنانية والأديبة الكويتية "ليلى عثمان"، وقد لعبت مجلة "آمال" كذلك دوراً بارزاً في التعريف بالأدب النسوي الجزائري بين (قصة وشعر) فنشرت لمجموعة من الأدبيات ففي عددها (62) أحصينا خمسة عشر نصاً شعرياً لكل من: جميلة زبير، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج، وفهيمة الطويل، ونادية نواصر

ومعظم الشاعرات في تلك الفترة كتبن الشعر الحر وما يسمى بقصيدة النثر، وكانت منطلقاتهن وطنية بالتزامهن تمجيد الإصلاحات الثورية الطارئة على المجتمع الجزائري.

ويمكن القول بأن البداية الفعلية للشعر النسوي في الجزائر كانت في فترة الثمانينات بانفتاح المجتمع الجزائري على غيره من المجتمعات، وتحقيق المرأة لمكاسب كثيرة أهمها دخولها عالم الجامعات والصحافة والتأليف في مجالات أخرى غير الشعر.¹

وفي فترة التسعينيات، وهي فترة استثنائية حملت للمجتمع الجزائري كثيراً من الأحداث والتغيرات، برزت أسماء كثيرة في الشعر منهن من نشرت أعمالها في الجرائد الوطنية كالنصر والشعب والنهار والشروق والحياة وغيرها من الجرائد التي كانت تخصص للثقافة صفحة يومية أو أسبوعية، ومنهن من طبعت أعمالها خارج الوطن ك"حبيبة محمدي" في "كسور الوجه والمملكة والمنفى".

وهناك عامل آخر يعتبر من المحفزات الأساسية في تكوين الشخصية الأدبية للشاعرة الجزائرية وهو الجمعيات الثقافية والملتقيات الأدبية التي منحت الشاعرات فرصة الحوار مع كثير من المفكرين والمبدعين الجزائريين، وكانت بمثابة المتنفس الفعلي للكتابة والنشر ك"الجاحظية" و"الرابعة الوطنية للإبداع والثقافة" و"رابطة الاختلاف"

¹ناصر مَعْمَاش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، مرجع سابق، ص: 15-16.

إنّ ما يميز الأدب النسوي في الجزائر عامة هو أن معظم الأدبيات يكتبن في مختلف الأنواع الأدبية، فنجدهن في الشعر كما نجدهن في القصة والرواية كـ"تورة سعدي" التي نشرت مجموعة من القصص في مجلتي "الجزائرية" و"آمال" و"زينب الأعوج" و"ربيعة جلطي" و"أحلام مستغانمي".¹

نخلص في الأخير إلى أن دور المرأة في الإبداع الأدبي قد تأخر في الظهور وذلك للظرف الاستعماري وأيضاً للعادات والتقاليد التي لم تسمح بالتعبير عن خلجات نفسها حتى وإن أبدعت فكان إبداعها محدوداً وذلك لمنعها من مجالس العلم والزمها بالبيت والتربية فصار الأدب والكتابة حق امتاز به الرجل بينما بقيت المرأة في مجال الحكي، ثم دخلت مجال العلم والتعليم ونالت بعض حقوقها حينما أمسكت بالقلم وطالبت بالتححرر والمساواة.

¹ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، مرجع سابق، ص:16.

الفصل الثالث: جمالية الكتابة الشعرية

النسوية عند "زينب الأعرج"

أولاً: المستوى الصوتي الإيقاعي

ثانياً: المستوى التركيبي

ثالثاً: المستوى الدلالي المعجمي

للكشف عن الخصائص الفنية والجمالية، المميّزة للنص ودلالته عن طريق التحليل الأسلوبي الذي يتم على ثلاثة مستويات.¹

المستوى الصوتي الإيقاعي: يُتناول في هذا المستوى المادة الصوتية المشكلة للخطاب الفني، أين تنتج تأثيراً صوتياً لدى المتلقي، من تتاعم أو إلحاح² ففي هذا المستوى نعتني بالظواهر اللغوية التي انزاحت عن عاداتها لتسهم في تكوين إيقاع صوتي موسيقي ويتجلى هذا في الهندسات الصوتية والصيغ الصرفية³.

المستوى التركيبي: يتم التحليل في هذا المستوى على مستوى بنية الجمل وأنماطها وتراكيبها النحوية والبلاغية وذلك بالنظر فيها من خلال التقديم والتأخير، الفصل والوصل، الجمل الإسمية والجمل الفعلية... الخ⁴.

المستوى الدلالي المعجمي: أين ندرس فيه المعاجم الواردة في النص والكلمات المشكلة لحقل دلالي واحد، تجمع بينهما صلة تجعل منها منظوية تحت لواء كلمة واحدة تشمل معانيها، كما يهتم هذا المستوى بالتكرارات، التي تعتبر وسيلة أسلوبية لتأكيد الدلالة، من خلال تكرار الحروف والأسماء...⁵

وبإشارتنا للمستويات التي يتم على مستواها التحليل الأسلوبي، نشرع في تحليل خمسة مقاطع من قصيدة "يا جدتي العتيقة"، هذه الأخيرة التي هي قصيدة واحدة مطولة تشكل لنا ديوان "عطب الروح" وهذه المقاطع هي: المقطع الأول والسادس، والتاسع والحادي عشر، والثاني عشر.

¹ أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة، القاهرة، 1966، ط6، ص:17.

² صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، 1996، ط1، ص:273.

³ جوزيف ميشال بريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، 1995م، د:ط، ص:2.

⁴ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، 2002م، ط1، ص:349.

⁵ عهود عبد الواحد، الصور المدنية (دراسة أسلوبية)، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 1999م، ط1،

جاءت المقاطع مبنية على نظام السطر، هذا الشعر الجديد، الذي جاء كثرة ضد الشعر التقليدي عن طريق خلخلة الشكل التقليدي للقصيدة.

والمقاطع التي بين أيدينا مبنية على نظام التفعيلة، الشاعرة هنا لم تعتمد على بحر واحد بل نوعت في البحور، جاءت التفعيلات في بعض الأحيان سليمة وفي البعض الآخر مزحوفة، وذلك إستجابة للتدفقات الشعرية للشاعرة.

ويتجلى لنا من خلال التقطيع العروضي، أن التفعيلة "مستعلن" وردت سليمة سبع وعشرين مرة بينما وردت مزحوفة أو معلولة لثمانية وعشر مرة، والتفعيلة "فعولن" وردت سليمة لست وخمسين مرة بينما وردت لسبع وعشرين مرة مزحوفة أو معلولة، والتفعيلة "مفاعلن" وردت سليمة أربع مرات بينما إثنا عشر مرة، مزحوفة أو معلولة، كما أننا نلاحظ التفعيلة "فاعلاتن" وردت مزحوفة أو معلولة لسبعة عشر مرة ولم ترد سليمة سنوضح في الجدول التالي الزحافات والعلل التي طرأت على التفعيلات:

جدول الزحافات وتفعيلاتها وبحورها:¹

الزحاف	تعريفه	التفعيلة	البحور
الخبين	حذف الثاني الساكن	مستعلن=متفعلن	البسيط، الرجز، السريع المنسرح
الطي	حذف الرابع الساكن	مستعلن=مستعلن	البسيط، الرجز، السريع المنسرح، المقضب
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولن=فعول	الطويل المتقارب
الكف	حذف السابع الساكن	مستعلن=مستفعل	الخفيف، المجتث

¹صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري . دراسة تحليلية تطبيقية .، شركة الأيام، 1996. 1997، ط1، ص ص:218-219.

جدول العلل والتفاعلات والبحور التي تكون فيها:¹

العلّة	تعريف نوعها	التفعيلات	البحور
البتّر	حذف ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله وحذف الوجد المجموع من آخر التفعيلة	فعلون=فع فاعلاتن=فاعل	المتقارب، المديد
الحذف	حذف الوجد المجموع من آخر التفعيلة	مفاعِلن=مفاعِلْ	الكامل
القطع	حذف ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله	مستفعلن=مستفعلْ	مجزوء البسيط، الرجز، الكامل

هذا التنوع في التفعيلات ساهم في الدفع بالوزن، وإظهاره، وعبرت الشاعرة من خلاله عن ما يكتنفها من غضب وطموح شديد لنيل الحرية

2- القافية :

هي الأخرى ساهمت في إظهار طموح الشاعرة الكبير لنيل الحرية والتخلص من سلطة المستعمر فكانت بشكل يدل على ذلك بصورة كبيرة حيث جاءت قوافيها حرة غير مقيدة تختلف من سطر إلى آخر، وكأن الشاعرة ثارت على الشكل التقليدي للقصيدة الذي يشتمل على شكل البيت أو الوزن فقط، بل إمتد للقافية لتبين لنا من خلالها حاجتها

¹صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري . دراسة تحليلية تطبيقية، مرجع سابق، ص ص: 220-221.

للشعور بحريتها وكيونيتها، باعثة لنا بذلك رسالة وهي أن الثورة هي السبيل الوحيد لنيل الحرية.

ورغم ما تضيفه القافية من جمالية على الإيقاع، إلا أنها تكبح العواطف والمعاني وتقيد الخواطر بالبحث عنها، والقافية الموحدة قد توقع الشاعر في التكلف والنشوز، إذا طالت القصيدة.

كما أن تكرارها يبعث الرتابة ويحدّ من قدرة الشاعر على سكب أحاسيسه وصياغتها بألوان من التناغم والإيقاع. يختلف باختلاف نهايات الدفقة الشعرية للشاعر والتي كانت في بيت واحد تنتهيها قافية معينة، ولهذا حل السطر محل البيت الشعري ليتسنى للشاعر التعبير عن تجربته وفقا لأحاسيسه وليس التزاما بنهاية الوزن ووحدة القافية¹.

وهذا ما انطوت عليه، قصيدة "يا جدتي العتيقة"، فجاءت بسيطة في مبانيها، عميقة في معانيها، فلم تتكلف الشاعرة في وضع قيد من القافية تلتزم به، بل تركت الخيار لمشاعرها وأحاسيسها فتعددت القوافي وتعددت الرؤى من سطر إلى آخر، وفي حالات أخرى توحدت القافية، وبين هذا وذاك (الاختلاف والتوحد) على مستوى الروي، ولدت موسيقى خاصة صنعها تكرار بين أحرف الروي المتباعدة أو المتقاربة.

وجاءت القافية مكررة في قول الشاعرة

مازالت بلون الغراب

ولا حادي ولا دليل

لما تبقى من سرّ في التراب²

¹ محمد الصادق العفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مؤسسة الخانجي، بمصر، القاهرة، 1987، د:ط، ص ص: 250-251.

² زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 11.

فالقافية "رابي" جاءت مكررة مثلها مثل قولها:

على كل هذا الخراب

وهذا الخراب¹.

كذلك جاءت القافية مكررة في السطر الثامن عشر والثاني والعشرون من المقطع

التاسع:

في قولها: فلتأتوا كثرة إن شئتم

تعالوا طوائف أو أحزابا إن شئتم².

إن تكرار القوافي في "يا جدتي العتيقة" هو دليل على أن الموقف هو بحاجة إلى الدفقة الشعورية التي أحست بها الشاعرة وأحست بضرورة تكرارها لإيصال المعنى فالغراب، التراب، الخراب قوافي دلت على ما تحمله الشاعرة في نفسها من مشاعر الحزن والأسى ومشاعر الغضب اتجاه مستعمر يسبب كل هذا الخراب للوطن.

على الرغم من اختلاف القافية، إلا أن القارئ أو المستمع للقصيدة يشعر بذلك التقارب والتناغم عند إنتهاء كل سطر.

3- الصيغ الصرفية وأثرها الموسيقي:

من الصيغ الصرفية التي وردت في النص: اسم الفاعل - اسم المفعول - الصفة المشبهة.

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:12.

² المصدر نفسه، ص:30.

اسم الفاعل: صيغة مشتقة للدلالة على الحدث ومن يقوم به، ويصاغ على وزن "فاعل" إذا كان ثلاثيا، وعلى وزن مضارعه - بعد ابدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر- إذ كان فعله غير ثلاثي.¹

ونجد ذلك في قولها: يا حافي الدم و يا سامق القلب.²

"حافي" وهي على وزن فاعل لأن فعلها ثلاثي "حفى" وأيضا "سامق" على نفس الوزن لأن فعلها ثلاثي أيضا

ونجدها أيضا في قولها: هائمة أنا

وفي قولها: أستفيق كنجمة هاربة³

ف"هائمة" و "هاربة" هما من فعل ثلاثي "هام" و "هرب" وهي على وزن فاعل

أعطت هذه الصيغة نغما موسيقيا، ساهم في شد انتباه السامع أو القارئ، بحروف متقاربة متناغمة خلقت موسيقى للسطر.

اسم المفعول: اسم مشتق للدلالة على الذي وقع عليه الفعل ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن "مفعول".

ومن غيره على وزن المضارع بابدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر.⁴

ونجد ذلك في قولها: والخفق معدود والخطو مرتبك⁵.

¹ عبد الرحمان كابويا وآخرون، قواعد اللغة العربية للسنة الثامنة من التعليم الأساسي، المعهد التربوي، د:ت، د:ط، ص:131.

² زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:12.

³ المصدر نفسه، ص:28.

⁴ عبد الرحمان كابويا وآخرون، قواعد اللغة العربية للسنة الثامنة من التعليم الأساسي، مرجع سابق، ص:145.

⁵ زينب الأعوج، عطب الروح، مرجع سابق، ص:11.

"معدود" على وزن مفعول لأن فعلها ثلاثي عدّ، أما الثانية "مرتبك" فهي على وزن مفعول ولكنها من غير الثلاثي وهو الفعل ارتبك.

وأعطت هذه الصيغة موسيقى قوية منفجرة، انفجار "الميم" و"اللام" و"الدا" فعندها إيقاع دلّ على معنى المفردات في حد ذاتها، فالشاعرة أرادت الثورة والانفجار في وجه الطغيان الغاشم.

الصفة المشبهة: وهي إسم مشتق يصاغ من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على من قام بالفعل على وجه الثبوت¹.

ونجده في قول الشاعرة : السماء مبهمة والليل ضرير

وفي: لا عن النواح ولا عن العويل

وفي: أيّها الغاص بالقول المتين

وفي: كثير كثير كثير²

"ضرير" و"عويل" و"كثير" صيغ على وزن "فعليل"، فهذه الصيغ أعطت موسيقى هادئة دلت على إيمان الشاعرة بأن الأمور تيسر بأمر الله، فسلمت أمرها إليه.

4- التكرار وأثره الموسيقي:

التكرار كظاهرة لغوية تقع في الحرف والاسم، والتركيب، فحين نتكلم عن الشعر فإننا نوزع على امتداد السلسلة الكلامية، وحدات لغوية متشابهة، إما صوتيا أو تركيبيا أو دلاليا.

¹ محمد بكر إسماعيل، قواعد النحو والصرف بأسلوب العصر، دار الإمام مالك طباعة ونشر وتوزيع، باب الواد، الجزائر، 1431هـ-2010م، ط1، ص:55.

² زينب الأعوج، عطب الروح، مرجع سابق، ص ص:11-12.

شقت القصيدة الجديدة لنفسها طريقا متميز، في تشكيل الإيقاع من خلال التكتيف وتكرار العناصر، اللغوية الموحية، والمتناغمة وفي "يا جدتي العتيقة"، يأخذ الحظ الوافر في تشكيل القصيدة ومنه تكرار الأصوات والذي نوضحه من خلال الجدول التالي:

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية
أ	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	حنجري	216	% 14,69
ب	انفجاري مجهور منفتح	شفوي	63	% 4,28
ت	انفجاري مهموس منفتح	أسناني لثوي	99	% 6,73
ث	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	بين الأسنان	09	% 0,61
ج	متراخي مجهور منفتح	غازي	25	% 1,70
ح	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حلقي	46	% 3,12
خ	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	12	% 0,81
د	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	أسناني لثوي	49	% 3,33
ذ	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	بين الأسنان	05	% 0,34
ر	واسع الانفجار مجهور منفتح تكراري	لثوي	73	% 4,96

ز	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	أسناني لثوي	13	0,88 %
ط	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أساني لثوي	20	1,36 %
ظ	احتكاكي أو رخو مجهور مطبق	بين الأسنان	01	0,06 %
ص	احتكاكي أو رخو مهموس مطبق	أسناني لثوي	17	1,15 %
ض	انفجاري أو شديد مجهور مطبق	أسناني لثوي	08	0,54 %
س	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	أسناني لثوي	27	1,83 %
ش	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	غازي	26	1,76 %
ف	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	شفوي	45	3,06 %
ق	انفجاري أو شديد مجهور منفتح	لهوي	43	2,92 %
ك	انفجاري أو شديد مهموس منفتح	طبقي	29	1,97 %

ل	واسع الانفجار مجهور منفتح حافي	لثوي	183	12,44 %
م	واسع الانفجار منفتح أو أنفي أو غني	شفوي	102	6,93 %
ن	واسع الانفجار منفتح أو أنفي أو غني	لثوي	95	6,46 %
ع	احتكاكي أو رخو مجهور منفتح	حلقي	45	3,06 %
غ	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	طبقي	08	0,54 %
هـ	احتكاكي أو رخو مهموس منفتح	حنجري	35	2,38 %
و	واسع الانفتاح مجهور منفتح شبه طليق	شفوي	68	4,62 %
ي	واسع الانفتاح مجهور منفتح شبه طليق	غازي	108	7,34 %

أغلب الحروف المكررة هي الحروف الانفجارية واسعة الانفجار، بين المجهور والمهموس، من الالف إلى اللام والميم والنون والراء، إلا أن السيطرة الواضحة كانت للألف من بداية الكلمة الأولى من المقطع الأول إلى الكلمة الأخيرة من المقطع الأخير هذا الحرف هو حرف من حروف العلة وكأن الشاعرة معلولة لما أصاب وطنها من خراب ودمار نتيجة الاستعمار، وهو أيضا من حروف المد، وكأنها تريد أن تظهر لنا من

خلالها مدى آلامها لرؤية وطنها يعيش في هذا الظلم والظلام، وساهمت الحروف الانفجارية الأخرى في التصعيد من الإيقاع، كحرف الباء والذال والكاف والطاء، ثم تأتي بعد ذلك الحروف الاحتكاكية كحرف الحاء والعين والقاف والسين والهاء، فهي بنسبة أقل لأن المضمون تخدمه حروف قوية في صفتها تعبر عن الانفعالات والأفعال ومضامينها، ومن خلال تكرارها خلقت ذلك الإيقاع المتنقل على طول السطر، ومن سطر إلى آخر في ترابط، لا نشعر من خلاله بضرورة القافية والوزن، هذا الأخير الذي هو أعظم أركان الشعر وعناصره، وأوضح مميز له¹، إلا أنه يختفي هنا وينوب عنه الإيقاع وهندسته الشكلية، فكما أن للوزن الشعري دلالة وجماليته في التشكيل الشعري وتميزه عن الكلام العادي أو حتى الملفوظ الجميل، إلا أن الإيقاع القائم على إختيار الوحدات المعجمية من جهة وحسن التأليف بينهما ليعد صفة جمالية فنية إبداعية .

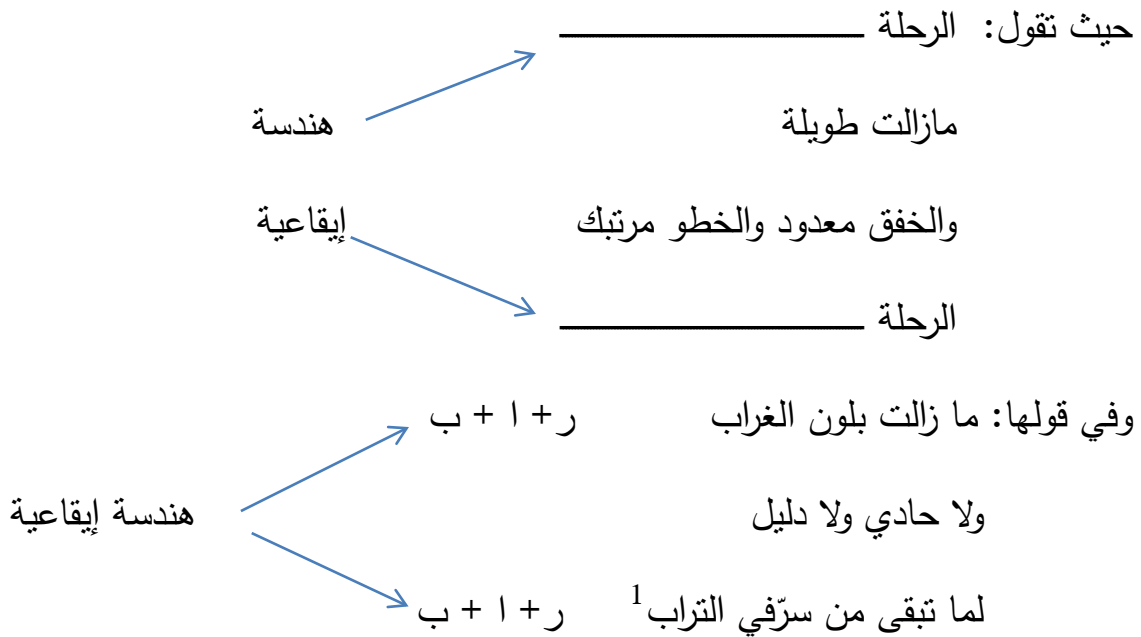
فغياب الوزن يؤدي إلى ضعف عملية الوصف للأشياء لكن قد يسقط الوزن وتقوم مقامه اللوحات الإيقاعية والتي قد تتفوقه أحيانا في عملية التصوير والتعبير عن التدفقات الشعرية دون قيد.

5- الهندسة الصوتية:

إن المتذوق للنص الشعري يكشف ذلك الحس الموسيقي الذي ينمو داخل نص "الأعوج"، ذلك لإعتمادها على الهندسات الصوتية التالية :

¹ناصر لوحيشي، المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع، نوفمبر 2010. 1431، د:نط، ص:14.

• الهندسة الإيقاعية: نجدها في الأسطر الأربع الأولى من المقطع الأول



نلاحظ تفنن الشاعرة "زينب الأعوج" في صناعة الإيقاع ففي هذين المقطعين تقدم لنا صورة رائعة في بناءها، فالقارئ يشعر بإيقاع ينمو ببطئ لينفجر ثم يعاود الخفوت وكأن دقات الشاعرة تبدأ ببطئ لتسارع في سطرين وتعود الشاعرة لتهدأ تحضيراً لثورة إيقاعية جديدة.

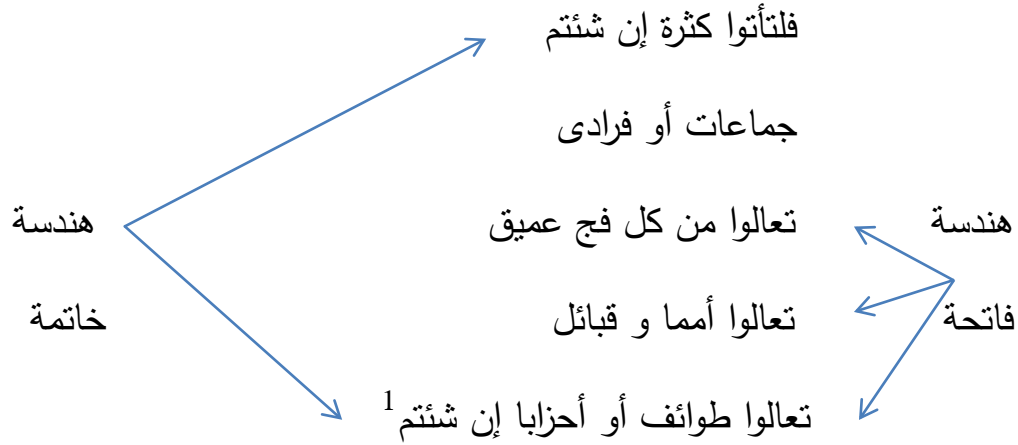
• الهندسة الخاتمة: ونجد ذلك في قولها: على كل هذا الخراب

وهذا الخراب²

أما في المقطع التاسع فجمعت معها الهندسة الفاتحة وذلك في قولها

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 11.

² المصدر نفسه، ص: 12.



• الهندسة الفاتحة:

ونجد ذلك في قولها: لا أحد هرب القرطاس

لا أحد هرب أقلام القصب

لا أحد خبا الصلصال الزكي²

إن النص في حد ذاته إيقاع متناسق ومتناسب من أول سطر فيه حتى آخره وهذا الإيقاع خلفته هندسات صوتية موزعة بين سطور النص، وتتداخل في بعض الأسطر الأخرى لتقدم لنا ثنائيات هندسية، كالهندسة الفاتحة الخاتمة لتصنع بذلك موسيقى النص

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 30.

² المصدر نفسه، ص: 37.

2- المستوى التركيبي :

في هذا المستوى، ندرس التراكيب اللغوية، أين تتجسد فيها التجربة الشعورية من خلال الكلمات، فيدرس التركيب النحوي والتركيب البياني والتركيب البديعي.

أ/ التركيب النحوي:

• أنواع الجمل والأساليب:

لعل أول ما نبدأ بدراسته في هذا المقام، هو العنوان والذي يمثل في الفضاء النصي موقعا إستراتيجيا خاصا، يشرف منه على النص، ويضمن وحدته، فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي¹، فعنوان مثل "عطب الروح" الذي إختارته الشاعرة لديوانها وهي إشارة إلى حالتها النفسية التي يكتنفها الحزن على وطنها وما يعانيه من دمار وخراب.

جاء العنوان "عطب الروح"، جملة إسمية من مبتدأ وخبر، التي توحى بالإستمرار والثبات، فالعطب وردت في لسان العرب بمعنى الهلاك، ويكون في الناس وغيرهم، وقد يعبر به عن آفة تعثره²، ومن هنا عبرت من خلاله الشاعرة عن آفة تعثرها، ألا وهي "الاستعمار"، أما كلمة الروح التي ألحقتها به فجاءت في لسان العرب بمعنى النفس، فالروح والنفس واحد غير أن الروح مذكر والنفس مؤنثة، وتأويل الروح أن ما به حياة النفس، وردت في القرآن والحديث على معانٍ عدة منها أن المراد بالروح الذي يقوم به الجسد وتكون به الحياة³، فعطب الروح قصدت به الشاعرة موت الناس وهلاكها تحت أيدي المستعمر.

¹ فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، 2008، د:ط، ص:11.

² ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 1423 هـ - 2003 م، د:ط، ج6، ص ص:308-309.

³ المرجع نفسه، ج4، ص:291.

والديوان هو عبارة عن مجموعة من القصائد، إلا أن الوضع هنا يختلف فالديوان يتكون من قصيدة واحدة مطولة تنقسم إلى عدة مقاطع شعرية، عنوان القصيدة "يا جدتي العتيقة"، جاءت جملة إسمية بأسلوب إنشائي مباشر وهو النداء ويعرف بأنه: دعوة المخاطب إلى الإقبال أو الإصغاء لسماع ما يريده المتكلم¹، وغرض الشاعرة هنا من توظيف النداء هو لفت الانتباه.

فكلمة "الجدة" وهي أم الأم أو أم الأب² وهي الأصل والانتماء وقصدت به الوطن، أما كلمة "العتيقة" فهي من العتق وهو خلاف الرق³ وهي الحرية، وكأنها تتفاعل بذلك أي وكأنها تتنادي يا وطني الحر.

تبدأ الشاعرة في المقطع الأول بلازمتها "الرحلة"، لتشد انتباه المخاطب، ثم تلقي الخطاب، فتجعل من القارئ مشاهدًا لتلك الأحداث التي ستجري، فهو بهذا يشارك في صنع المعنى ويبني أفقا للتوقع قد يصيب وقد يخيب، ثم تلي ذلك بجملة اسمية تقريرية تصف بها حال الرحلة، وجاءت هذه الجمل سابعة في الخيال، خلقت الشاعرة منها فضاءً متخيلاً حقيقياً، ارتقى بنا إلى عالم آخر وهو عالم المثل.

ونجد ذلك في قولها: السماء مبهمة والليل ضرير⁴

المفازات كثيرة وشاسعة⁵

وعطر الأنفاس⁶

¹ عبد الرحمان كابويا، قواعد اللغة العربية للسنة الثامنة من التعليم الأساسي، مرجع سابق، ص: 186.

² ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، مرجع سابق، ج 2، ص: 47.

³ المرجع نفسه، ج 6، ص: 74.

⁴ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 11.

⁵ المصدر نفسه، ص: 23.

⁶ المصدر نفسه، ص: 35.

الشاعرة وبأسلوب وصفي تقريرى تعرض لنا حال هذه الرحلة، أي رحلة الوطن نحو الحرية.

غلب على هذا المقطع الجمل الاسمية والتي توحى بالاستمرار والثبوت، هنا الشاعرة تصرح بأن الوضع مستمر ولم يتغير بعد فالشعب ما زال ينزف والصراع ما زال قائم بين المستعمر والمستعمر.

وفي المقاطع السادس والتاسع، تزاوج الشاعرة بين الجمل الفعلية والاسمية، فأدخلت لازمتها "تشدني"، التي وردت في المقطع السادس، وهي فعل ودلالة الفعل هي الحركة أي أن الشاعرة، أرادت من الشعب أن يتحرك، ويثور وينفجر في وجه الطغيان للتخلص منه، فالقارئ من خلال الحركة يشعر بإيقاع ينمو ثم يبطئ لينفجر ثم يعاود الخفوت.

تواصل الشاعرة في المقطعين الحادي والثاني عشر المزوجة بين الجمل الاسمية والفعلية، وبين الأساليب الخبرية والإنشائية.

فبالأساليب الخبرية الواردة في القصيدة نجدها مثلا في قولها:

الرحلة

ما زالت طويلة

والخفق معدود والخطو مرتبك¹

وكذلك نجدها في قولها: هائمة أنا

أستجدي من يسعفني²

أما بالنسبة للأساليب الإنشائية الواردة فنجد:

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 11.

² المصدر نفسه، ص: 28.

* الإستفهام: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، ينقسم حسب الطلب وظفت الشاعرة نوعين: الأول هو إستفهام يطلب به التصور تارة، والتصديق طوراً والثاني يطلب به التصور فقط.

فالتصور هو إدراك المفرد وفي هذه الحالة يأتي المسؤول عنه، ويذكر به معادل بعد "أم"¹، ونجد ذلك في قول الشاعرة: أنا الغريبة

أم هم الغرباء²

أما التصور فقط فيكون ببقية ألفاظ الإستفهام، وهي ألفاظ غائمة في دلالاتها ذات عمل واحد هو التعويض، وإذا وردت في الإستفهام كان المطلوب بها ما تعوضه³ ونجده في قولها: فمن يخط في الرمل

إذاً

ومن يحفر الوشم في جسد اللوح⁴

* النداء: فنجده في قولها : أنت أيها الأوح

وفي قولها: أيها الغاص بالقول المتين⁵

¹ محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2010، ط1، ص:293.

² زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:34.

³ محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، مرجع سابق، ص:295.

⁴ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:37.

⁵ المصدر نفسه، ص:12.

كما نجده في قولها: تعالوا من كل فج عميق

تعالوا أمما وقبائل

تعالوا طوائف أو أحزابا إن شئتم¹.

وفي هذه الصورة تتناص الشاعرة، مع النص القرآني كآلية لغوية أطلق عليه "باختين". مصطلح الحوارية وتعني العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير، بتعبيرات أخرى، وتعتبر "جوليا كرستيفا". أول من أستعمل المصطلح في مؤلفها "أبحاث من أجل تحليل سيميائي" عام 1969م - فاعتبرته التقاطع، والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة وتوصلت: إلى أن كل نص هو تسرب وتحويل، لنص آخر².

والنص القرآني الذي تقاطعت معه "زينب الأعوج"، في السطر الأول، قوله تعالى: ﴿أَدْنُ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾ (الحج، الآية 27)، وفي السطر الثاني تتقاطع الشاعرة مع النص القرآني هو قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (الحجرات، الآية 12).

ومن خلال جملة الأساليب الإنشائية والخبرية التي وظفتها الشاعرة، سردت لنا قصة تاريخية اجتماعية تحكي عن قصة شعب ظلّم وعانى من ويلات الاستعمار لسنوات عديدة، شعب يريد التخلص منه ونيل الإستقلال والحرية.

• الأزمنة الواردة في القصيدة:

غلب على القصيدة، الفعل المضارع (فعل الحال) مع إختلاف دلالاته، فالفعل المضارع في حقيقته له دلالة زمنية ظرفية، وهي دلالة الحال، في الحالات التالية: إذا

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:30.

² حصّة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجاً، دار الكنوز، المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ط1، ص:20.

إقترن "بالآن" أو ما في معناها "الحين"، "الساعة"، و"آنفا"¹. وقد يخرج الفعل المضارع عن هذه الدلالة (الحاضر)، للدلالة على الزمن الماضي، أو زمن المستقبل أو للدلالة على الزمن العام².

في قصيدة "يا جدتي العتيقة" يطغى الفعل المضارع بدلالته الآنية في كل الأفعال التالية: أصد - أستجدي - أستفيق - أستجير - اطمئنا - تعالوا، وهي أفعال معطوفة على بعضها، دلت على التتابع في الحركة.

كشفت لنا "زينب الأعوج" من الأفعال المضارعة الدالة على الماضي بأن موضوعها مضى وعادت بنا إلى ذلك الزمن عن طريق أفعالها.

• الضمير وبلاغة الإيحاء:

وهو إسم وضع ليدل على المتكلم أو المخاطب أو الغائب،³ وهو يمتلك سلطة تركيبية، وفي النص "يا جدتي العتيقة"، يستوطن الضمير المساحة النصية ليقدم لنا الدلالات التالية: في شكل المتكلم، المخاطب، الغائب.

- **ضمير المتكلم:** نجده في: تشدني، ضميني، أشدني، يغمرني، علينا، مما يحيل على نون المتكلم، ويحمل دلالة صريحة على أن ما جاء في القصيدة هو لسان حال جميع الشعب.

¹ جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد الهنداوي، مكتبة التوفيق، القاهرة، مصر، د:ت، د:ط، ص:38.

² البشير جلول، التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، مجلة علوم اللغة وآدابها، منشورات جامعة الوادي، العدد 2 مارس 2010، ص:70.

³ محمد بكر إسماعيل، قواعد النحو والصرف بأسلوب العصر، دار الإمام مالك طباعة ونشر وتوزيع، باب الوادي، الجزائر، 1431هـ/2010م، ط1، ص ص:55.

- ضمير المخاطب: تحليل على الأفعال التالية : اطمئنوا، فلتأثوا، إن شئتم، تعالوا، تدلوا هذه الأفعال دلت على ضمير المخاطب "أنتم"، وكل ما تحمل دلالة الطلب الموجه لكافة الناس للنهوض بالثورة من أجل تحرير الوطن.

- ضمير الغائب: يتوقف، ينتصب، يصدق، يلهث، يخط، يحفر، ورد بصفة قليلة لأن ما يدور حوله الخطاب ميثوث في النص بصفة معنوية.

يوحي المرجع في نص "الأعوج" إلى ضمير المتكلم "أنا" والمخاطب "أنتم" وكأنها تقيم حوارًا بيننا وبينها، فهي تخاطبنا وتدعونا للنهوض من أجل تحرير الوطن.

إن كل هذه المراجع الدالة على مختلف الضمائر: رسمت صورة الأنا والآخر، فقوت حضور الضمير قدمت ماهي عليه وما هو عليه الشعب.

• الوصل والفصل:

الوصل هو عطف جملة على أخرى بالواو، أما الفصل ترك هذا العطف¹، تبدو القصيدة وحدة متكاملة، بالرغم من إختلاف الأفكار التي يحملها كل مقطع، وهذا راجع لأدوات الوصل الموجودة في القصيدة وهذا الوصل ليس فقط في التركيب فهو وصل محقق من خلال التكرار.

* الوصل: لا يتحقق إلا بالواو العاطفة فقط، لأن "الواو" هي الأداة التي تخفي الحاجة إليها، ويحتاج العطف بها إلى لطف في الفهم، ودقة في الإدراك إذ لا تفيد إلا مجرد الربط، وتشريك ما بعدها لما قبلها في الحكم.

قدمت لنا الشاعرة في المقطع الأول صورًا متتالية بالعطف واصفة لنا من خلالها هذه الرحلة والأجواء التي طغت عليها، فربطتها ببعضها البعض، ونجد ذلك في قولها:

السماء مبهمة والليل ضرير

¹ محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، مرجع سابق، ص: 347.

وفي : لا عن النواح ولا عن العويل

و: القبر واحدًا والنعش واحدًا¹

وفي المقطع السادس والتاسع تستمر الشاعرة في الوصل بين صورها وأفكارها لتصف لنا حالتها ومعاناتها في هذه الرحلة، كما في قولها:

حتى لا تسيح أرواحي

وحتى لا تتساقط وجوهي²

ويمكن أيضا العطف ب(الفاء) فيفيد مع التشريك الترتيب والتعاقب³، ونجد ذلك في قول الشاعرة :

فلتأتوا كثرة إن شئتم

ثم تعاود استعمال حرف الواو في المقطعين الحادي والثاني عشر.

* **الفصل:** في الأحد عشر سطر الأولى من المقطع الثاني عشر، فصلت الشاعرة فيها أفكارها ولم تستعمل حروف الوصل، وكأنها أرادت الانفصال عن هذا المستعمر والإستقلال عنه، إلا أنها تستعمل حرف لكن التي تثبت للثاني ما تنفيه عن الأول⁴ وكأن كلامها الأول كان حلم راودها في لحظة وإنتهى.

ب/التركيب البياني :

ويقصد به تلك الصور البيانية، التي تقدم لنا دلالة أقوى، في صور فنية وجمالية أكثر حتى يستوعب القارئ عمقها وبعدها، وفي هذا المستوى نشعر أن " لزنب الأعوج"

¹ لزنب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 11.

² المصدر نفسه، ص: 22.

³ محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، مرجع سابق، ص: 347.

⁴ الشريف مربي، اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية 2007-2008، ط1، ص: 36.

لغة خاصة تخلقها لتكون مطيعة لانفعالاتها، فهي تخلق واقعا لغويا خاصا بها، يمكن كشفه من خلال الصور البيانية والتكرار.

* التشبيه: قدمت الشاعرة لنا أربع صور من التشبيه كامل الأركان وصورة للتشبيه البليغ الذي حذفت منه الأداة، فالصورة الأولى أين وصفت السماء بالضيق رغم إتساعها وذلك لأن الاستعمار يكبت على أنفاسهم، والصورة الثانية أين شبهت نفسها بالنجمة الهاربة من صباح مليء بأصوات الحرب، والصورة الثالثة، أين شبهت السماء بالمقصلة، وكأن السماء من جراء الاستعمار تنطبق عليهم، والصورة الرابعة أين شبهت فيها الهواء بالإنسان الهارب من محاكم التفتيش، أما بالنسبة لصورة التشبيه البليغ فكانت في قولها :

ينتصب دمعي شاهقا.

شواهد ورايات يصير¹

* الاستعارة: في قولها "يغمري الفزع"، أين حذف المشبه به وتركت لازمة من لوازمه وهي الإنغمار وهذه الاستعارة وضحت لنا مدى معاناة الشعب وهذا الفزع سببه الاستعمار. وفي قولها: "أسكن صمتي"، أين شبهت الصمت وهو شيء معنوي بالبيت الذي نسكنه، فحذفت المشبه به وتركت لازمة من لوازمه "أسكن"، وفي قولها : ضميني أيتها السماء العارية إستعارت فيها الضم إلى الصدر أو الحزن من عند الأم وربطته بالسماء، وضحت لنا هذه الاستعارة مدى حاجة الشعب إلى العطف والحنان فهو يعاني من ويلات الاستعمار

وهناك استعارة أخرى في قولها: التاريخ شاخ

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:12.

لكنهم لم يشيخوا¹

هنا شبهت التاريخ وهو شيء معنوي بالإنسان الكبير في السن (الشيخ)، وحذفت المشبه به وتركت لازمة من لوازمه وهي الشيخوخة "شاخ".

في الإستعارات كانت الصور أبلغ وأقوى، وذلك لما تضمنه من تشبيه خفي مستور، وما يزيد من جمالها الفني عنصر الإيجاز فيها، فمن خلالها وضحت الشاعرة الوضع الذي آل إليه الوطن المحتل.

* الكناية: غرض الشاعرة من الكناية هو البعد عن المباشرة والمبالغة في الصفة سبيل تثبيتها في نفوس المتلقين، فهي تدعونا إلى إكتشاف هذا المعنى المتواري وراء المعنى المجازي، فيشعر القارئ بلذة الكشف عنه وتفكيك عناصره والتدرج في رصفها تمهيداً للوصول إلى المعنى المقصود. فهناك حركة نفسية دائمة عند المتلقي يستحضرها الخيال من تجاربه الخاصة ومن ثقافته ليصل إلى المعنى المراد فيتقرر المعنى ويتأكد.

نجد ذلك في الثلاث الأسطر الأولى من المقطع الثاني عشر

طلي علينا

حرري العشب

من سياج الليل²

فهذه كناية عن تحرير الأرض أو الوطن من المحتل

ج/التركيب البديعي:

1- المحسنات المعنوية:

الطباق: هو الجمع بين الضدين، ونجد (اتساع / ضيق) وذلك في قولها

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 35.

² المصدر نفسه، ص: 36.

كان السماء

على اتساع ضيقها

ونجده أيضا (تشدني /تعتق) وذلك في قولها:

تشدني إلى ماتعتق من مائها¹

عبرت الشاعرة من خلال توظيفها للطباق عن حالة نفسية متوهجة، وصراع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، بين الراهن والمتوقع، لجأت إلى تصوير الهوة بين الواقع المرفوض ومستقبل مأمول، والقصد منه العمل على بناء عالم مخالف لما هو قائم حالم بالأفضل. فكثرة التعارضات تشف عن غليان داخلي ورفض للأمر الواقع.

* المقابلة: نجدها في قول الشاعرة

كانوا محاربين وأبطالاً

وربما كانوا جبناً وقتلة²

2- المحسنات اللفظية:

* الجناس: ورد في قولها: أشدني أكواماً من رماد وطين

أشدني بما ضج من البرق في أغصاني³

وهو جناس ناقص وقد اختلف فيه اللفظان في زيادة حرف في الأول

* الاقتباس: ونجد ذلك في قولها: تعالوا من كل فج عميق⁴

¹زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:22.

²المصدر نفسه، ص:35.

³المصدر نفسه، ص:23.

⁴المصدر نفسه، ص:30.

وهو اقتباس من القرآن الكريم حيث يقول تعالى: ﴿أَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾ (الحج، الآية 27)

وكذلك نجد اقتباس آخر من القرآن حيث تقول: تعالوا أمما و قبائل¹

من قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (الحجرات، الآية 12)

إن تكاثف هذه المحسنات، خلق نوعا من الموسيقى في الطباق الحقيقي وأعطى المعنى المراد في المقابلة وزاد الإيقاع نغما تلك الفواصل المجنوسة، فهذا الشكل الفني الذي اتخذته الألفاظ والعبارات بعد أن نظمها الشاعرة في سياق بياني خالص لتعبر عن جوانب التجربة التي عاشتها، مستخدمة اللغة وإمكاناتها والدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 30.

3- المستوى الدلالي المعجمي:

نقوم في هذا المستوى بدراسة المعاجم والحقول الدلالية والثنائيات الضدية والتكرارات الواردة في القصيدة بالنسبة للأسماء والأفعال والحروف.

أ/ المعاجم والحقول الدلالية:

يعتبر المعجم أحد المكونات الأساسية في النص، ولتصنيف المعاجم لابد من مراعاة معاني الكلمات ودلالاتها على مستوى فضاء النص، ومن المعاجم الواردة في القصيدة:

* معجم ديني: مسيلمة الكذاب، طوائف أو أحزابا

* معجم التراث القديم: الحادي، الدليل، حكايا أجدادي، الميجنا والمواويل، القبائل

* معجم الثورة: الاحتجاج

* معجم الزمن والتاريخ: الزمن، الفصول، العمر، التاريخ

* معجم الطبيعة: التراب، السماء، الليل، عرعار، غار، رماد، طين، البرق، المفازات، الآبار، البرية، النجمة، الصباح، الصخر، الريح، العشب، الهواء، الرمل

يبدو لنا أن معجم الطبيعة أكثر استعمالاً والشاعرة تتجه توجه رومانيا، غير أننا لا نستطيع الحكم في ذلك إلا بإرجاع هذه المعطيات للنص للكشف عن الحقل الدلالي، الذي جاءت بمناسبته القصيدة.

* الحقل الدلالي:

إن كانت المعاجم الواردة في القصيدة فإن حقلاً واحداً قد جمع بينها، فعملت هذه المعاجم بمعطياتها لخدمة فكرة الشاعرة عن الاحتلال، وما يمارسه من ظلم وجور على الشعب.

إن دمج هذه المعاجم فيما بينها، ولّد لغة خاصة معينة مفعمة بالإحياءات الدلالية أين تكاثفت المفردات، من مختلف المعاجم لصناعة لغة قوية، وكل الموجودات الطبيعية في القصيدة، وكأنها تعاني ما يعانيه الشعب في الوطن وكأنها محجوزة من طرفه فتوظيفها جاء في عمق الطموح والآمال التي تحملها الشاعرة اتجاه هذا الوطن، فالسما مثل دليل على الحرية والليل دليل على الاستعمار.

إن اللغة الشعرية بهذا المستوى خلقها الانزياح اللغوي في كل المستويات التركيبية والمعنوية للمفردات القوية المعبرة عن دلالتها في الموقع الذي أعطى لها، والمعجم الطبيعي الوارد في النص جعل من الطبيعة ذلك المؤنس الرومنسي.

فخروج اللغة عن استعمالاتها العادية والمألوفة يعد انزياحاً كما في قول الشاعرة: السماء مبهمة والليل ضرير، نبت الصمت، وأسكن صمتي...وما إلى ذلك من التراكيب التي تركز على تحقيق العلاقة الجوهرية بين اللفظ والمعنى¹.

ب/ التكرار: يمس المفردات المكونة للتركيب من أسماء وأفعال وحروف

* تكرار الأسماء: الرحلة، الخراب، الرماد، الليل، عطر الأنفاس، أجدادي تكررت لمرتين، أما السماء، كثير تكررت ثلاث مرات.

¹نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، سبتمبر، 1987م، ص:132.

كررت الشاعرة أسماء معينة أكثر من غيرها وهذا لأهميتها وكونها المركز الذي بنّت عليه الشاعرة قصيدتها، فالسمااء مثلا حملت معنى الاستقلال والحرية وأجدادي حملت معنى الأصل والانتماء أي الوطن.

* **تكرار الأفعال:** أعبر، هرب تكررا لمرتين، والفعلين تشدني، تعالوا ثلاث مرات

ورد التكرار في الأفعال بصفة عادية، إلا أن تكرار الفعلين (تشدني، تعالوا) ثلاث مرات دليل على عمق الدلالة التي تريد الشاعرة تبليغها من خلالهما وهي أن علاقتها بوطنها علاقة قوية ولن تتخلى عنه وستقاوم بكل الوسائل، هذا بالنسبة للفعل الأول أما بتكرارها للفعل "تعالوا" نلمس نبذة تحدي لهذا المحتل.

* **تكرار الحروف:** حروف الجر تكررت خمس وسبعين (75) مرة، حروف العطف (الفاء والواو) تكررت تسعة وستين (69) مرة، حروف النداء (يا - أيها) ست (6) مرات، أداة النصب (أن) ثلاث (3) مرات.

يلاحظ أن تكرار الحروف والأدوات جاء بصفة أكبر من الأسماء والأفعال وكأن الشاعرة بنّت قصيدتها عليها، فحروف الجر في بعض الأحيان جاءت دالة على ابتداء الغاية الزمانية والمكانية، كقول الشاعرة:

أعبر من قلبي إلى قلبي¹

وقولها : أستفيق كنجمة هاربة

من صباح لا يليق بها²

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 23.

² المصدر نفسه، ص: 22.

واستعملت حرف الجر "إلى" ليحمل تركيبية معنى الإنتهاء وذلك في قولها:

تشدني

إلى غلاتها المهرية¹

وكان الشاعرة استعملت الحرفين "من" و"إلى" لتقول للمستعمر الغاشم إن لك بداية والأکید أن لك نهاية، سيأتي يوم ما ونتخلص منك، وهذا سيكون بالثورة عليك، التي حثتهم عليها وخاطبتهم باستعمال "الياء" و "أيها"، فشدت بها انتباه المخاطب ثم وجهت الخطاب.

لا ترجع طبيعة التجربة وخصوصيتها في النص إلى تفرد الرؤية أو صدق الإحساس أو غيرهما مما يدخل في مادة الشعر، وإنما ترجع إلى خاصية في التعبير وهي ما يمكن أن نسميه الانسجام اللغوي للنص، أو تماسك النص، الذي لا ينبع هنا من امتداد الدلالة من بيت إلى آخر فحسب، بل ينبع من وحدة الأسلوب².

على نحو ما مر علينا في أسلوب الاستفهام، وتكرار الفعل "تشدني" في السطر الثالث والسادس والحادي عشر من المقطع السادس، والفعل تعالوا في السطر الثاني والثالث والرابع وعشرون، توازن البنى الصرفية (حافي - سامق) السطر الثامن عشر من المقطع الأول، وغير ذلك من مؤكدات الانسجام اللغوي والتماسك النصي في القصيدة.

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص:28.

² محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2000، ط1، ص:258.

الملاحق

1- المستوى الصوتي الإيقاعي:

نصوص المقاطع:

-1-

يا جدتي العتيقة

الرحلة

مازالت طويلة

والخفق معدود والخطو مرتبك

الرحلة

مازالت بلون الغراب

ولا حادي ولا دليل

لما تبقى من سرّ في التراب

السماء مبهمة والليل ضريير

وهذا الزمن الأعزل

لم يتوقف بعد

لا عن النواح ولا عن العويل

هنا

ينتصب دمعي شاهقاً

شواهد ورايات يصير¹

¹ زينب الأعوج، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، يونيو 2013، ط1، ص: 11 .

القبر واحدًا والنعش واحدًا
وأنت أيها الأوحـد
كثير كثير كثير
ياحافي الدم ويا سامق القلب
أيّها الغاص بالقول المتين
وشمك مازال ينضح بطعم الجمر
بين يدي مسيلمة الكذاب
فإلى متى أنت ساهر
على كل هذا الخراب
وهذا الخراب¹

-6-

يا جدتي العتيقة
كأن السماء
على إتساع ضيقها
تشدني إلى ما تعنق من مائها
وإلى ما تدلى من عطر الأنفاس
وإلى ما علق بالرموش من بقايا إحتجاج
تشدني

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 11-12.

بمسامير من عرعار وغار
إلى صيحتها الخفية
حتى لا أجبر على حمل عيوني
وحتى لا أجبر على تفتيت قاماتي
تشدني

إلى غلاتها المهرّبة
حتى لا تسبح أرواحي
وحتى لا تتساقط وجوهي
ضميني أيتها السماء العارية
أحسن برجفة الدفء في أحضانك
واقفة أنا على حد النبض
أورق ما نسي من أسمائي
أعبر من قلبي إلى قلبي
أشيدني أكوامًا من رماد وطن
أشدني بما ضجّ من البرق في أغصاني
المفازات كثيرة وشاسعة
الآبار سحيقة

والبرية عرش فيها السكون ونبت الصمت¹

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 22-23.

-9-

يا جدتي العتيقة

هائمة أنا

أستجدي من يسعفني

بما تيسر من الانخفاف

أستفيق كنجمة هاربة

من صباح لا يليق بها

هنا يغمرني الفزع

اكتملت الجوقة والحلبة متاحة

لمزيد من الهوس

اطمئنوا يا حراس النوايا

اكتملت تفاصيل النقش على الشاهدة

وأنا أسكن صمتي

وأستجير برماد أنفاسي

لا أستجدي

لا رفقا لا شفقة لا حنانا

لا لطفا ولا عطفًا

لهشاشة جلدي وطرادة عظمي

ولما تثنى من حرير العمر¹

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص ص: 28-29.

أعبر الآن الفصول المحتجزة

اصعد حيث لا هوة ولا نفق

فلتأتوا كثرة إن شئتم

جماعات أو فرادى

تعالوا من كل فج عميق

تعالوا أمما وقبائل

تعالوا طوائف أو أحزابا إن شئتم

لقد دفنتني في دمي

وغبت مترعة بحكايا أجدادي الذين لن يولدوا¹

-11-

يا جدتي العتيقة

علقت أجدادي

على صخر منحوت من الريح

تدلوا في أعناق نجم تهاوى

وهو يصدح

بالميجنا والمواويل المعلقة

ما زلت أهدق في عيونهم بعطش

أنا الغريبة

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 29-30.

أم هم الغرباء
كانوا سادة وكانوا حكماء ذات عمر
كانوا محاربين و أبطالاً
وربما كانوا جبناً وقتلة
لا أحد نفّض الرماد عن رفاتهم
لا أحد أخبرنا لا بالمراثي
ولا بمن اقتسم أرواحهم
وعطر الأنفاس
التاريخ شاخ
لكنهم لم يشيخوا¹

-12-

يا جدتي العتيقة
طلّي علينا
حرّري العشب
من سياج الليل
اجدلي النور
لقتل الجراد الزاحف
على شيطان القلب

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص ص: 34-35.

السماء تنطبق بقوة

مثل المفصلة

الهواء يلتقط أنفاسه

يلهث كما المجدوب الهارب

من محاكم التفتيش

لكن

لا أحد هرب القرطاس

ولا أحد هرب أقلام القصب

ولا أحد خبأ الصلصال الزكي

فمن يخط في الرمل

إذا

ومن يحفر الوشم في جسد اللوح¹

جاءت المقاطع في 110 سطر شعري، مقسمة على خمس مقاطع، تضمن المقطع الأول 103 مفردة، والمقطع السادس 116 مفردة، والمقطع التاسع 122 مفردة، والمقطع الحادي عشر 75 مفردة، والمقطع الثاني عشر 62 مفردة، تزيد عدد المفردات بطول الدفقة الشعرية للشاعرة وطول الفكرة المعبر عنها، ونبدأ تحليلنا الأسلوبي من المستوى الصوتي الإيقاعي بالتقطيع العروضي:

¹ زينب الأعوج، عطب الروح، مصدر سابق، ص: 36-37.

1- التقطيع العروضي:

يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما آسراً مؤثراً،
وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم، ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشد
المتلقي إلى سماع الشعر¹، سنتعرف من خلال التقطيع العروضي على التفعيلات
الموجودة في القصيدة:

الرحلة

0//0/0/

مستفعلن

ما زالت طويلة

0//0//.0/0/0/

مستفعل متفعلن

والخفق معدود والخطو مرتبك

0///.0//0/.0/0/0/.0//0/0/

مستفعلن مستفعل فاعلن متفا

الرحلة

0//0/0/

مستفعلن

¹ صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413 هـ. 1993م،
ط1، ص:16.

ما زالت بلون الغراب

0/0//.0/0//.0/0/0/

مستفعل فعولن فعولن

ولا حادي ولا دليل

0/0//.0//0/.0/0//

فعولن فاعلن فعولن

لما تبقى من سرّ في التراب

0/0/.//0/0/.0/0/.//0/0/

مستفعل فاعل مستفعل فاعل

السماء مبهمة والليل ضرير

0/.0//0/0/.0/0///.0//0///

متفاعلن متفاعل مستفعلن فع

وهذا الزمن الأعزل

0//.0/0//.0//0//

متفعلن فعولن متف

لم يتوقف بعد

0/0///.0///0/

مستعلن متفاعل

لا عن النواح ولا عن العويل

0/.//0/0/.0///0/.0/0/0/

مستفعل مستعلن مستفعل فع

هنا ينتصب دمعي شاهقا

0//0/0/.0/0//.0/0//

فعولن فعولن مستفعلن

شواهد ورايات يصير

0///0/.0/0//.0//0//

متفعلن فعولن مستعلن

القبر واحداً والنعش واحداً

0//0/0/.0///0//.0//0/0/

وأنت أيها الأوحـد

0//.0/0///.0//0//

متفعلن متفاعل متف

كثير كثير كثير

0/0//.0/0//.0/0//

فعولن فعولن فعولن

يا حافي الدم و يا سامق القلب

0/.0/0/0/.0//0/0/.//0/0/

مستفعل مستفعلن مستفعل فع

أيها الغاص بالقول المتين

0/.0//0/0/.0//0/.0//0/

فاعل فاعلن مستفعلن فع

وشمك ما زال ينضح بطعم الجمر

0/0/0/.0//0//.0//0/.0///0/

مستعلن فاعلن متفعلن مستفعل

بين يدي مسيلمة الكذاب

0/.0//0//.0//0/.0//0/

فاعل فاعلن متفعلن فع

فإلى متى أنت ساهر

0//.0///0/.0//0///

متفاعلن مستعلن متف

على كل هذا الخراب

0/.0//0/0/.0//0//

متفعلن مستفعلن فع

وهذا الخراب

0/0//.0/0//

فعولن فعولن

-6-

كأن السماء

0/0/.0/0//

فعولن فاعل

على اتساع ضيقها

0//0/0/.0/0//

فعولن مستفعلن

تشدني إلى ما تعتق من مائها

0//0/0/.0//0/.0/0//.0//0//

متفعلن فعولن فاعلن مستفعلن

وإلى ما تدلى من عطر الأنفاس

0/0/.0/0/0/.0/0///.0/0///

متفاعل متفاعل مستفعل فاعل

وإلى ما علق بالرموش من بقايا احتجاج

0/0//.0/0//.0//0//.0/0///.0/0///

متفاعل متفاعل متفعلن فعولن فعولن

تشدني

0//0//

متفعلن

بمسامير من عرعار وغار

0/0//.0/0/.0/0//.0/0///

متفاعل فعولن فاعل فعولن

إلى صيحتها الخفية

0//.0//0///.0/0//

فعولن متفاعل متف

حتى لا أجبر على حمل عيوني

0/0///.0/0//.0//0/.0/0/0/

مستفعل فاعلن فعولن متفاعل

وحتى لا أجبر على تفتيت قاماتي

0/0/.0/0/0/.0/0//.0//0/0/.0/0//

فعولن مستفعلن فعولن مستفعل فاعل

تشدني

0//0//

متفعلن

إلى غلاتها المهرية

0///0//.0//0/.0/0//

فعولن فاعلن مفاعيلن

حتى لا تسيح أرواحي

0/0/.0//0//.0/0/0/

مستفعل متفعلن فاعل

و حتى لا تتساقط وجوهي

0/.0//0//.0///0/.0/0//

فعولن مستعلن متفعلن فع

ضميني أيتها السماء العارية

0///0/.0/0//.0///0/.0/0/0/

مستفعل مستعلن فعولن مستعلن

أحس برجفة الدفء في أحضانك

0//0/.0/0//.0/0//.0///0//

مفاعيلن فعولن فعولن فاعلن

واقفة أنل على حد النبض

0/.0//0/.0//0//.0///0/

مستعلن متفعلن فاعلن فع

أورق مانسي من أسمائي

0/.0///0/.0///0/.0///0/

مستعلن مستعلن مستعلن فع

أعبر من قلبي إلى قلبي

0/0/.0//0/0/.0///0/

مستعلن مستعلن فاعل

أشيدني أكوما من رماد وطنين

0/.0//0/.0//0/.0/0/0/.0///0//

مفاعيلن مستفعل فاعلن فاعلن فع

أشدني بما ضجّ من البرق في أغصاني

0/0/0/.0/0///.0///.0/0//.0//0//

متفعلن فعولن متفا متفاعل مستفعل

المفازات كثيرة وشاسعة

0///.0//0//.0//0/0/.0//0/

فاعلن مستفعلن متفعلن متفا

الآبار سحيقة

0//.0//0/.0//0/

فاعلن فاعلن متف

والبرية عرش فيها السكون ونبت الصمت

0/0/.0//0//.0/0//.0/0///.0/0///.0/0/

فاعل متفاعل متفاعل فعولن متفعّلن فاعل

9.

هائمة أنا

0//.0///0/

مستفعل متف

أستجدي من يسعفني

0/.0//0/0/.0/0/0/

مستفعل مستفعلن فع

بما تيسر من الانخفاف

0/0//.0/0///.0//0//

متفعّلن متفاعل فعولن

أستفيق كنجمة هاربة

0///.0/0//.0//0/.0//0/

فاعّلن فاعّلن فعولن متفا

من صباح لا يليق بها

0//0/.0//0/0/.0//0/

فاعّلن مستفعلن فاعّلن

هنا يغمري الفرع

0///.0//0/.0/0/0/

مستفعل فاعلن متفا

اطمئنوا يا حراس النوايا

0/0/0/.0//0/.0///0/

مستعلن فاعلن مستفعل

اكتملت تفاصيل النقش على الشاهدة

0///.0/0//.0/0//.0/0//.0///0/

مستعلن فعولن فعولن فعولن متفا

وأنا أسكن صمتي

0/.0/0//.0/0///

متفاعل فعولن فع

وأستجير برماد أنفاسي

0/.0//0//.0///0/.0//0//

متفعلن مستعلن فعولن فع

لا أستجدي

0/.0/0/0/

مستفعل فع

لا رفقا لا شفقة لا حنانا

0/.0//0/0/.//0/0/.0/0/0/

مستفعل مستفعل مستفعلن فع

لا لطفا و لا عطا

0/.0/0//.0/0/0/

مستفعل فعولن فع

لهشاشة جلدي و طراوة عظمي

0/.0///0/.//0/0/.0//0///

متفاعلن مستفعل مستعلن فع

ولما تنثنى من حرير العمر

0/0/.0/0//.0/0//.0/0///

متفاعل فعولن فعولن فاعل

أعبر الآن الفصول المحتجزة

0///.0/0/0/./0//.0//0/

فاعلن فعولن مستفعل متفا

أصعد حيث لا هوة ولا نفق

0///.0///.0/0//.0///0/

مستعلن فعولن متفا متفا

فلتأتوا كثرة إن شئتم

0/0/0/.0//0/.0/0/0/

مستفعل فاعلن مستفعل

جماعات أو فرادى

0/.0//0/0/.0/0//

فعولن مستفعلن فع

تعالوا من كل فج عميق

0/.0//0/.//0/0/.0/0//

فعولن مستفعل فاعلن فع

تعالوا أمما وقبائل

0//0///.0///.0/0//

فعولن متقا متفاعلن

تعالوا طوائف أو أحزابا إن شئتم

0/.0/0/0/.0/0/0/.0//0//.0/0//

فعولن متفعلن مستفعل مستفعل فع

لقد دفنتني في دمي

0//.0/0//.0//0//

متفعلن متفعلن متف

وغبث مترعة

0///0/.0/0//

فعولن مستعلن

بحكايا أجدادي الذين لن يولدوا

0///0/.0//0/.0//0/0/.0/0///

متفاعل مستفعلن فاعلن مستفعلن

-11-

علقت أجدادي

0/0/.0//0/0/

مستفعلن فاعل

على صخرة منحوت من الريح

0/.0///0/.0/0/0/.0/0//

فعولن مستفعل مستعلن فع

تدلوا في أعناق نجم تهاوى

0/0//.0/0/0/.0/0/0/.0/0//

فعولن مستفعل مستفعل فعولن

وهو يصدح

0//.0/0///

متفاعل متف

بالميجنا والمواويل المعتقة

0///.0//0///.0//0/.0//0/0/

مستفعلن فاعلن متفاعلن متفا

مازلت أصدق في عيونهم بعطش

0/.0//0//.0//0/.0//0//.0/0/0/

مستفعل متفعلن فاعلن متفعلن فع

أنا الغريبة

0//.0//0//

متفعلن متف

أم هم الغرباء

0/0///.0//0/

فاعلن متفاعل

كانوا سادة وكانوا حكماء ذات عمر

0/.0//0/0/.0///0/.0//0//.0/0/0/

مستفعل متفعلن مستعلن مستفعلن فع

كانوا محاربين وأبطالاً

0/0/.0///0//.0//0/0/

مستفعلن مفاعيلن فاعل

وربما كانوا جبناء وقتلة

0//.0//0/0/.//0/0/.0//0//

متفعّلن مستفعّلن متفعّلن متف

لا أحد نفّض الرماد عن رفاتهم

0//0//.0//0//.0///0/.0///0/

مستعلّن مستعلّن متفعّلن متفعّلن

لا أحد أخبرنا لا بالمرائي

0/.0//0/0/.0///0/.0///0/

مستعلّن مستعلّن مستفعّلن فع

ولا بمن إقتسم أرواحهم

0//.0//0/0/.0///0/.0//0//

متفعّلن مستعلّن مستفعّلن متف

وعطر الأنفاس

0/0/0/.0/0//

فعولن مستفعّل

التاريخ شاخ

0/0/0/.0/0//

فعولن مستفعّل

لكنهم لم يسيخوا

0/.0//0/.0///0/

مستعلن فاعلن فع

-12-

طلي علينا

0/.0//0/0/

مستفعلن فع

حرري العشب

0/0/.0///0/

مستعلن فاعل

من سياج الليل

0/0/0/.0//0/

فاعلن مستفعل

أجدلي النور

0/0/.0//0/

فاعلن فاعل

لقتل الجراد الزاحف

0//.0//0//.0/0//

فعولن متفعلن متف

على شطآن القلب

0/0/0/.0///0//

مفاعيلن مستفعل

السماء تنطبق بقوة

0//0//.0///0//.0//0/

فاعلن مفاعيلن متفعلن

مثل المقصلة

0///.0/0/0/

مستفعل متفا

الهواء يلتقط أنفاسه

0//0/0/.0///0//.0//0/

فاعلن مفاعيلن مستفعلن

يلهث كما المجذوب الهارب

0//.0/0/0/.0/0//.0//0/

فاعلن فعولن مستفعل متف

من محاكم التفتيش

0/0/.0/0//.0//0/

فاعلن فعولن فاعل

لكن

0/0/

فاعل

لا أحد هرب القرطاس

0/0/0/.0//0/.0///0/

مستعلن فاعلن مستعلن

ولا أحد هرب أقلام القصب

0//.0/0/.0///0/.0///0//

مفاعيلن مستعلن فاعل متف

ولا أحد خبأ الصلصال الزكي

0///0/.0///0/.0///0//

مفاعيلن مستعلن مستعلن

فمن يخط في الرمل إذا

0//.0//0//.0//0//

متفعلن متفعلن متف

ومن يحفر الوشم في جسد اللوح

0/0/.0///0//.0/0//.0/0//

فعولن فعولن مفاعيلن فاعل

خاتمة

خاتمة

- لابد أن لكل بحث نتائج تكون خلاصة لما تقدم ومن خلال دراستي توصلت إلى:
- البحث الجمالي تأسس أكثر بعد المثاقفة النقدية مع التراث اليوناني سابقا أو الغربي لاحقا بمختلف مناهجه وآلياته، الأمر الذي جعل التجارب الشعرية، بعد ذلك تتأسس على رؤيا شاملة، ووعي نقدي، وحس جمالي.
 - هدفت دراسة الأدب النسوي إلى إعادة الاعتبار لإنتاج المرأة الإبداعي الذي أهمله النقاد ومراجعة المعايير الجمالية فيه.
 - الاختلاف لا يزال قائما، بين الدارسين والنقاد حول تقديم مفهوم واحد لمصطلح الكتابة النسوية.
 - مصطلح الكتابة النسوية لا يزال يتأرجح بين القبول والرفض والوسطية، إلا أن أغلب الرافضات هن كاتبات وذلك لما يوحي المصطلح من تحقير وتهميش للمرأة.
 - تمكنت المرأة العربية من تجاوز الظروف الاجتماعية والتاريخية التي رسخت الهيمنة الذكورية، وأثبتت تفوقها في الإبداع الأدبي.
 - موضوع الكتابة الشعرية النسوية أو الشعر النسوي في الجزائر لم يكن كما تصوّر البعض شيئا عابرا في عالم الشعر لا تضبطه قواعد الشعر ولا جمالياته بل كان ركنا هاما استحق البحث فيه .
 - شعرية النص المقدم تتحكم فيها صوره الشعرية الغربية وأفكاره العميقة وما يتخللها من رموز، ومن إيقاعات موسيقية.
 - اللغة الشعرية عبرت عن إرادة الشاعرة، ولمسنا فيها مستويات حدث فيها تطور في التحكم في قواعد النحوية والصرفية والبلاغية، ويمكن القول أن النصوص - الحديثة العهد - تمتاز بلغة شعرية راقية تحتاج إلى دراسات فنية أعمق لكشف دلالات أخرى ما زالت متخفية وراء المعاني.

- قوة اللغة التي كانت من قوة الألفاظ وهول المواقف التي خاضت فيها الشاعرة، رغم ما يُعرف عن المرأة من رقة وهدوء عاطفة.
- لكلمات الثورة ومرادفاتها حضور مكثف في النص الشعري وإن اختلفت طرق توظيفها ودلالاتها.
- الأسلوب سمة شخصية تعبر عن صاحبها وتميزه عن غيره وتظهر من خلاله ثقافة المتكلم وانتماؤه الحضاري.
- الاستفادة من عناصر الطبيعة تأثراً بالتيار الرومانسي الذي لَوّن أشعار الشاعرة بالأحلام والآمال والآلام.
- الموضوعات التي تناولتها الشاعرة كانت عن الوطن والانتماء والقضايا السياسية والفكرية...الخ.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ/ المصادر:

1. ابن طباطبا، عيار الشعر، تر: طه الجابري ومحمد زغلول، المكتبة التجارية مصر، 1986، د:ط.
2. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ط3.
3. جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد الهنداوي، مكتبة التوفيق، القاهرة، مصر، د:ت، د:ط.
4. زينب الأعوج، عطب الروح، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، يونيو 2013، ط1.

ب/ المراجع العربية:

1. إبراهيم وفاء محمد، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، د:ت، د:ط.
2. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأنجلو مصرية، بيروت، د:ت، د:ط.
3. أبو شوارب محمد مصطفى، جماليات النص الشعري (قراءة في شعر أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2005، ط1.
4. أحمد حسن غريب، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، كتب عربية للنشر والتوزيع، د:ت، د:ط.
5. اسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412هـ-1992م، د:ط.
6. اسماعيل محمد بكر، قواعد النحو والصرف بأسلوب العصر، دار الإمام مالك للطباعة والنشر والتوزيع، باب الوادي، الجزائر، 1431هـ-2010م، ط1.

7. اسماعيل يوسف، بنية الإيقاع الشعري في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، دمشق، 2004م، ط1.
8. أفاية محمد نور الدين، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، الدار البيضاء، المغرب، د:ت، د:ط.
9. البادي حصة، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجاً، دار الكنوز، المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2009، ط1.
10. الخازن وليم وآخرون، الأدب النسائي العربي، الدار العربية ناشرون، بيروت، 1429هـ-2005م، ط1.
11. الزموري محمد، شعرية الفضاء، مطبعة أنفو برانت، فاس، د:ت، د:ط.
12. الشايب أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة، القاهرة، 1966م، ط6.
13. الشنطي عصام محمد، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، نيسان (أبريل)، 1979م، ط1.
14. العيد يمنى، الرواية العربية المتخيل وبنيتة الفنية، دار الفارابي، لبنان، 2011، د:ط.
15. الغدامي محمد عبد الله، المرأة واللغة، الدار البيضاء، 2006، ط3.
16. الكوّاز كريم محمد، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من أبريل، 1426هـ، ط1.
17. الصبيحي محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1429هـ-2008م، ط1.
18. المريبعي الشريف، اللغة العربية آدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، الديوان الوطني للمطبوعات المركزية، 2007م-2008م، ط1.
19. المصري محمد عبد الغني ومحمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، 2002م، ط1.

20. المناصرة حسين، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، 1427هـ - 2008م، ط1.
21. أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، 1988م، ط6.
22. أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م، د:ط.
23. بريم ميشال جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، 1995م، د:ط.
24. بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، 2009م، ط1.
25. بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، ط2.
26. بوصبيح صالح رضى، الجديد في سلم الإيقاع الشعري، مطبعة الجنوب الجزائري، تقرت، الجزائر، ماي 2001، ط1.
27. تحريشي محمد، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر دحلب، 2007م، د:ط.
28. تليمة عبد المنعم، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1987م، ط2.
29. جمعة حسين، التقابل الجمالي في النص القرآني، منشورات دار النصر للطباعة، دمشق، سوريا، 2005م، ط1.
30. جمعة حسين، في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية)، مكتبة الأسد، دمشق، د:ت، د:ط.
31. حركات مصطفى، نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، د:ت، د:ط.

32. حسنين أحمد طاهر وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988م، ط2.
33. حمدان إيتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، 1418هـ-1997م، ط1
34. روماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، دنت، د:ط.
35. زعرب صبيحة عودة وغسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 1425هـ-2006م، ط1.
36. سالمان محمد، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة-إبراهيم أبو سنة-حسن طالب-رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008م، ط1.
37. شكري فايزة أنور أحمد، فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الامعية الإسكندرية، 2004، د:ط.
38. شلق علي، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1982، ط2
39. صابر عبد الكريم، موسيقى الشعراء العرب بين الثابت والمتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ط3.
40. صالح بشرى موسى، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ط1.
41. عبد الحفيظ محمد، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004، ط1.
42. عبد الجليل عبد القادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، 1999، ط1.
43. عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ-1993م، ط1.

44. عبد الرحمان ممدوح، المؤثرات الإيقاعية (في لغة الشعر)، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 2006م، د:ط.
45. عبد الفتاح ثريا، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د:ت، د:ط.
46. عبد القادر صلاح يوسف، في العروض والإيقاع الشعري - دراسة تحليلية تطبيقية -، شركة الأيام، 1996م-1997م، ط1.
47. عبد الواحد عهود، الصور المدنية (دراسة أسلوبية)، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 1999م، ط1.
48. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ-1996م، ط1.
49. عفيف فاطمة حسين، لغة الشعر النسوي العربي (نازك الملائكة - وسعاد الصباح - ونبيلة الخطيب نماذج)، طبع بدعم من وزارة الثقافة، 2001، د:ط.
50. عفيفي محمد الصادق، النقد التطبيقي والموازنات، مؤسسة الخانجي، مصر، القاهرة، 1987م، د:ط.
51. عقاب بلخير، محاضرات ومدارس، دار الأوطان، الجزائر، د:ت، د:ط.
52. عيسى فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 2008، د:ط.
53. غريب روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1983، د:ط.
54. غلاب جمال، مقاربات في جماليات النص الجزائري، دار هومه، الجزائر، فيفري، 2002، ط1.
55. غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، يوليو 2007م، ط7.

56. فرشوخ أحمد، جمالية النص الروائي (مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النسيان")، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الرباط، د:ت، د:ط.
57. فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، 1966م، ط1.
58. قاسم محمد أحمد ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البدیع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2010، ط1.
59. كابويا عبد الرحمان وآخرون، قواعد اللغة العربية للسنة الثامنة من التعليم الأساسي، المعهد التربوي الوطني، د:ت، د:ط.
60. كدو فاطمة، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف -مقاربة في الأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، الرباط، د:ت، د:ط.
61. كرام زهور، السرد العربي مقارنة في المفهوم والخطاب، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004م، ط1.
62. لحميداني حميد، بنية النص السردی (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، آب 1991م، ط1.
63. لوحيشي ناصر، المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، نوفمبر 1431هـ - 2010م، د:ط.
64. مرتاض عبد المالك، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، د:ط.
65. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1988م، د:ط.
66. مطر أميرة حلمي، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير الأولى، 2013، د:ط.
67. معمّاش ناصر، النص الشعري العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، آذار للطباعة والنشر، 2005، د:ط.

68. مفتاح محمد، النص: من القراءة إلى التنظيم، شركة المداس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، د:ت، د:ط.

69. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط2.

70. مونسي حبيب، نظريات القراءة في النقد في المعاصر، منشورات دار الأديب، د:ت، د:ط.

71. ناصف مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة 1420هـ/مارس/آذار 2000م، د:ط.

72. وغليسي يوسف، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه)، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، وزارة الثقافة، قسنطينة، 2008م، د:ط.

73. ياسوف أحمد، جماليات المفردة القرآنية في كتب الإعجاز والتفسير، تقديم: نور الين عتر، دار المكتبي، سوريا، 1994م، ط1.

ج/ المراجع المترجمة إلى العربية:

1. بايبر، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة والنشر، 1966م، د:ط.

2. جامبل سارة، النسوية وما بعد النسوية (دراسة معجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، مرا: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، د:ط.

3. ديتش ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: عمر يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967م، د:ط.

4. بام موريس، الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ط1.

د/ المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور جمال الدين محمد، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ-2003م، د:ط.
2. ابن منظور جمال الدين محمد، لسان العرب، دار صادر بيروت، د:ت، د:ط.
3. أبي حسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د:ت، د:ط.
4. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، 1405هـ-1985، ط1.
5. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، مكتبة لبنان، 1984م، ط2.

هـ/ المجالات :

1. مجلة آفاق الثقافية، العدد (89)، أيلول 2010م.
2. مجلة أمال، العدد الثاني، ديسمبر 2008م.
3. مجلة التراث الأدبي، العدد السابع، السنة الثانية.
4. مجلة الموقف الأدبي، العدد 495، تموز 2012م.
5. مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، العدد الرابع، د:ت.
6. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر، 1987.
7. مجلة فصول، العدد 66، ربيع الأول 2005م.
8. مجلة علامات، ج57، رجب 1426هـ-2010م.
9. مجلة علامات، ج59، مج45، صفر 1427هـ-مارس 2006م.
10. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، العدد 02 مارس 2010م.
11. مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جانفي 2011م.
12. مجلة مخبر، العدد السادس، 2010م.

13. الصوت النسائي ، مجلة أدبية تصدرها وزارة الثقافة،

و/الملتقيات العلمية والبحوث:

1. حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، ملتقى دولي،

الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب، والتمثلات 18-19 نوفمبر 2006، بمساهمة فريق

البحث فرنسا. المغرب العربي، المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية، مدينة ليون، نشر

سنة 2010.

2. فرانك شويفيجن، بحوث في القراءة والتلقي، المركز الوطني للبحث العلمي «بلجيكا»، د:ت،

د:ط.

ي/الرسائل الجامعية:

1. رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية،

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا إستمكالا لمتطلبات الحصول على درجة

الدكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2009.

الفهرس

الفهرس المحتويات

شكر وعرفان

أ مقدمة عامة

الفصل الأول: عن الجمالية

05	 أولا: مفهوم الجمالية
11	 ثانيا: أنواع الجمالية
37	 ثالثا: علاقتها ب: أ- علم الجمال
44	 ب- نظرية الإستقبال
48	 ج- نظرية التلقي
53	 د- نظرية القراءة

الفصل الثاني: إشرافات حول الأدب النسوي/ النسائي (الكتابة النسائية)

58	 أولا: إشكالية مصطلح الكتابة النسائية (الأدب النسوي)
67	 ثانيا: لمحة عن الكتابة النسوية في الوطن العربي
72	 ثالثا: لمحة عن الكتابة النسوية في الجزائر

الفصل الثالث: جمالية الكتابة الشعرية النسوية عند "زينب الأعوج"

80	 أولا: المستوى الصوتي الإيقاعي
93	 ثانيا: المستوى التركيبي
105	 ثالثا: المستوى الدلالي المعجمي
110	 الملاحق
136	 الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص:

"جمالية الكتابة الشعرية النسوية في ديوان عطب الروح لـ "زينب الأعوج"

هذه الدراسة عبارة عن دليل استكشافي للجمالية الأدبية، وذلك من خلال الاحاطة الشاملة بمصطلح الجمالية، وتتبع التطورات التي حصلت في الذائقة الجمالية، والاتيان بأنواعها خاصة على المستوى الشعري من خلال ثلاث نقاط: جمالية الكلمة، جمالية الإيقاع، جمالية الأسلوب، وقد قمنا بالكشف عنها عن طريق مستويات التحليل الأسلوبي الثلاث: المستوى الصوتي الإيقاعي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي المعجمي، كما أننا حاولنا معرفة علاقتها ببعض العلوم كعلم الجمال، وبعض النظريات كالاستقبال، والتلقي، والقراءة وكل ذلك يفضي إلى الكشف عن الخصائص الأساسية التي تعطي للنص الشعري، ماهيته الفنية، والتي تجعل الشاعر قادرًا على رسم أبعاد التجربة في شكل جمالي مقبول، ليبقى في ذاكرة المتلقي، وذاكرة الأمة عبر العصور المختلفة.

Résumé :

L'esthétique de l'écriture féminine dans le recueil de poésie « La Corruption de l'âme », « عطب الروح » de Zineb Laouedj.

Cette étude est considérée comme un guide d'exploration de l'esthétique littéraire, et cela se fait à travers l'étude profonde du terme « esthétique » et le suivi de l'évolution du goût esthétique et l'énumération de ses différents genres surtout au niveau poétique à travers trois points essentiels : l'esthétique du mot, l'esthétique du rythme et l'esthétique du style. On a pu découvrir ces dernières à travers les trois niveaux d'analyse stylistique : le niveau acoustique rythmique, le niveau synthétique et le niveau lexicosémantique. On a aussi essayé de connaître leurs relations avec d'autres disciplines comme l'esthétique et avec d'autres théories comme la théorie de la réception et la théorie de la lecture. Tout cela conduit à la découverte des caractéristiques essentielles qui donnent au texte poétique son essence artistique, ce qui permet au poète d'être capable à tracer les dimensions de son expérience sous une forme esthétique convenable qui reste dans la mémoire du destinataire et dans la mémoire de la nation à travers le temps.