الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

شعبة :اللغة و الأدب العربي

التخصص:أدب حديث ومعاصر

جماليات النص الشعري النسوي الجزائري

بحث مقدم لقسم اللغة و الأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر

إعداد الطالبة:
نورة نصراوي

إشراف الأستاذ:
عبد الحميد ختالة

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
		عباس لغرور- خنشلة-	رئيسا
عبد الحميد ختالة	أستاذ مساعد-أ-	عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا و مقررا
		عباس لغرور- خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2013***2014

شكـــــر وعرفـــان

أشكر الله العلي العظيم شكر الشاكرين، وأحمده حمد كثيرا على نعمته عليّ وتوفيقه

لي بإتمام هذا العمل، وبعدها أتقدم بخالص شكري وكامل عرفاني إلى جامعة عباس

لغرور، وكلية الآداب واللغات، ومكتبة الحكمة.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرف: **عبد الحميد ختالة** الـذي تعهـدني

بمعين علمه، وضاعف فضله علي بإرشاداته وتوضيحاته، فأنار ما كان مُبهمًا،ووضّح لي

ما كان غامضًا.

كما أتوجه بالشكر إلى كل الأساتذة والزملاء، وكل من ساعد من قريب أو بعيد.

مقدمة

يعتبر الأدب تعبيرا عن الإنسان وعن طموحاته، آلامه وأحزانه، مسراته القليلة وأحلامه المتوهجة، بصنع غدا أفضل، والإنسانية تستوي عند الرجل والمرأة معا، فهما يتصفان بخصائص مشتركة يتميز بها البشر في كل مكان، والأدب حين يعبر عن النفس الإنسانية، وتطلعها إلى حياة أجمل، يختار الشكل الجميل واللغة المعبرة الموحية، والقادرة على التأثير في المتلقي، وجعله يؤمن بوجهة نظر الكاتب، متخذا رأيه في المسائل المختلفة، ورغم أوجه التشابه بين الرجل والمرأة في الكثير من الصفات، إلا أنهما يتمتعان بصفات أخرى متباينة، تتضمن اختلافات جوهرية في الشكل، و قوة المشاعر وطرق التعبير عنها، والوسائل المتبعة في الدفاع عن وجهات النظر والمعتقدات، ومنظومة كبيرة من الثروة اللغوية، وحين يتخذ الرجل أسلوبا يدل على شخصيته الميالة إلى العنف والهيمنة، فإن المرأة تتميز بالليونة والرقة في المعاملة، لهذا تختلف طرق التعبير عن المشاعر و حتى عن الأفكار أحيانا بين الجنسين، فهل يحق لنا أن نطلق وصفا للأدب باعتبار جنسية منشئه؟ فنقول هذا أدب رجالي لأن كاتبه رجل، وهذا أدب نسائي، لأن كاتبته امرأة، وفي مجتمعاتنا المعروفة بتهميش المرأة والنظر إليها كتابعة للرجل، تأتمر بأمره، وتقلد ما يجده مناسبا، فهو السيد المطاع، فليس من المناسب أن نصف الأدب الذي ينشئه الرجل، بأنه أدب رجولي، أما الأدب الذي تكتبه المرأة، فنقول عنه انه أدب نسائي، وهذه التسمية انقسم مؤرخو الأدب ونقاده حولها كثيرا، ومع أن الأدب تعبير عن حياة الكاتب، و عن مشاعره وأحاسيسه، فلماذا تأبى الكاتبة العربية أن تطلق هذه التسمية على كتاباتها، في الوقت الذي توافق فيه الكاتبة الأوربية على ذلك التصنيف، بحرياتها الواسعة في الحياة وفي الكتابة، و تجد أنه من المناسب جدا، أن نقول (الأدب النسائي) لنوع من الكتابة تنشئه المرأة، أليس في قبول الكاتبة الغربية، ورفض الكاتبة العربية ما يؤكد أن الكاتبتين لا تتمتعان بالحياة نفسها، ولا تملكان حرية التعبير عن تلك الحياة بالقدر نفسه، فالمجتمعات العربية والإسلامية ،تحاول أن تلجأ إلى تأويل كتابات المرأة وإضفاء معان لم تقصدها، لسيطرة العادات والتقاليد التي تحضر على المرأة الاقتراب من بعض المحرمات، ولأن بعض العادات والتقاليد في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، من القوة والقسوة والهيمنة يستحيل على الإنسان مواجهتها، أو التصدي لها، فكيف إن كانت المتصدية امرأة، وعليه فإن رفض الكاتبة العربية لكلمة (الأدب النسائي) نابع من هذا المفهوم المزدوج، في التعامل مع الإبداع بحسب جنس المبدع، وليس بتوفر شروطه

الفنية، وجماليته الشكلية والمعنوية، فإن كان الأديب يتحدث عن حياته واصفا إياها ضمن مجتمعه، فمن حق الأديبة أيضا الكتابة عن حياتها هي، وتختلف طرق الكتابة من شخص لآخر، وعليه فإنه من الضروري أن تختلف أساليب الرجال والنساء، حين يعبرون عن موضوع واحد، لأن المشاعر تتباين كما أن الأفكار ليست واحدة، والأحلام تختلف كثيرا، سواء كان ذلك بين الرجل والمرأة ،أو كان ذلك بين الكاتبة والكاتبة الأخرى.

وعليه فعلى هذا الأساس قد رأيت أنه من الواجب أن أعرف بالأدب النسوي العربي عامة والجزائري خاصة مع تتبع تاريخ ميلاد الأدب النسوي الجزائري وذلك بالحديث عن كل الظروف المحيطة بنشأته وما عانته الكاتبات الجزائريات من ويلات الاستعمار من جهة ومن العادات والتقاليد القاسية الظالمة من جهة أخرى.

وقد اتخذت من بين الدواوين الشعرية منه ديوانين واحد للشاعرة **صبحة بغورة** والآخر للشاعرة **حدة نجاح** مادة للدراسة التطبيقية، حيث أردت أن أجيب على إشكاليات مفادها: ما هو الأدب النسوي؟ وهل هناك أدب نسوي وآخر وجالي؟ وهل نستطيع القول بأن الكاتبات الجزائريات استطعن أن يصنعن مادة شعرية خاصة بهن؟ وما هي مميزات النص الشعري النسوي في الجزائر؟.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على معطيات نظرية القراءة الجديدة مستندة في ذلك على مبادئ المناهج السيميائية المساعدة، حيث قمت بتقسيم هذه المذكرة إلى مقدمة، مدخل، ثم فصل أول اشترك فيه القسم النظري مع التطبيقي، يليه فصل آخر داء كله تطبيقي، فالخاتمة، وقد خصصت المدخل للحديث عن مصطلح الأدب النسوي وإشكالية تحديد إن كان أدب نسوس، نسائي، أن أنثوي ثم تحدثت فيه أيضا عن تاريخ الشعر النسوي في الجزائر، أما الفصل الأول الذي جمعت فيه بين جزء نظري والذي كان للحديث عن الموسيقى الشعرية التي تتكون من جزئين (موسيقى خارجية وتعتمد على الأوزان والقافية، وموسيقى داخلية تعتمد على المحسنات البديعية من جناس وطباق وتكرار) كما جاء فيه حديث عن الصورة الشعرية والتي تتكون أساسا من الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية وكذا الصورة الكنائية، أما الجزء التطبيقي منه فقد قمت بتطبيق كل هذه الدراسة النظرية على

ديوان الشاعرة **صبحة بغورة** وقمت فيه بعملية إحصائية لكل ما سبق ذكره، أما الفصل الثاني فقد كان تطبيقي حيث طبقت فيه الدراسة النظرية التي قمت بها في الفصل الأول لكن هذه المرة طبقت على شاعرة أخرى وهي الشاعرة **حدة نجاح**. وقد ختمت بحثي هذا بخاتمة حوصلت فيها أهم ما توصلت إليه من خلال دراستي هذه. وكأي بحث وجب عليا الاعتماد على مصادر ومراجع فمن بين أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها أذكر: ديوان الشاعرة **صبحة بغورة**، وأيضا ديوان الشاعرة **حدة نجاح**، بالإضافة إلى البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام **لحسين علي الدخيلي**، أيضا دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي **لحسين علي الدخيلي**، وكذا الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي **لسعيدة بن بوزة**، وكذلك لسان العرب لابن منظور.

ولعل من أبرز المشاكل والصعوبات التي واجهتني قلة المصادر والمراجع في مكتبة جامعتنا. وأخيرا أرجو أن أكون قد رصدت كل جوانب موضوعي هذا بعيدا عن المبالغة والعواطف، ولا أنسى أن أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير للأستاذ المشرف "**عبد الحميد ختالة** " الذي فرش لي الدرب ورسم لي معالم الطريق، والذي كان شمعة تحترق في صمت لتنير لي الطريق. وكذا إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد وأيضا إلى الأساتذة الأعزاء بقسم اللغة العربية وآدابها.

مدخل

النص الشعري النسوي بين الإتباع والإبداع

توطئة:

إشكالية تحديد المصطلح:

هل هو أدب نسوي، نسائي، أم أنثوي

تقديم

1- تحديد المصطلح

2- تاريخ الشعر النسوي في الجزائر

توطئة: إشكالية تحديد المصطلح:

هل هو أدب نسوي، نسائي، أم أنثوي؟

تقديم:

ينفر الكثير من شعر الأنوثة بحجة أن الأنوثة حصر لكيانهن الحر الواسع في سجن الجسد.

فقد جاء في **لسان العرب** أن :" هذه امرأة أنثى إذا مدحت بأنها كاملة من النساء، كما يقال رجل ذكر إذا وصف بالكمال "[1]، ومعنى ذلك أن كمال هذا الكائن الناقص يكمن في صفة الأنوثة التي تتمثلها حالة عالية من الإدراك الواعي، مكنت صاحبتها من إنتاج خطاب يختص بها.

وارتباط نص المرأة بالسياق النسوي العام في شكل خطاب شعري أنثوي، هو الذي يضفي نكهة ثقافية معينة على ذلك الخطاب، نكهة في مقدورها تأمين قراءة الذات الشاعرة المؤنثة، والقبض على الخصوصية الجمالية والدلالية لشعر الأنوثة.

1. تحديد المصطلح:

إن غياب التحديد الدقيق والكامل لمصطلح الكتابة النسوية، وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص لذلك فقد دخل مصطلح **الأدب النسوي** حقل التداول الثقافي والنقد العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي ما جعل المصطلح يشير في دلالته إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية لكاتبة العمل، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي . إن لم نقل غيابهما . الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه حتى أن الكثير من

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (أنث)،مج1، دار صادر، بيروت، ط4، 2007، ص168

الكاتبات والكتاب العرب كانوا يضعون الأدب الذي تكتبه المرأة مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل [1].

وفي هذا الصدد ذهبت الدكتورة **يمنى العيد** إلى الإقرار بأن: " فهم المصطلح على هذا الأساس قد دفع بالعديد من الكاتبات إلى رفضه، لأنهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه من أجل تكريس وضع المرأة القائم، وإعاقة اندماجها في المجتمع "[2].

وهنا تقول أيضا **غادة السمان:**" في حين رأت كاتبات أخريات أن الحديث عن **الأدب النسوي** هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخيا " [3] .

وهذه **الناقدة خالدة سعيد** من خلال مؤلفها " **المرأة، التحرر، والإبداع** " ، ترى أن إطلاق مصطلح **الأدب النسائي أو الكتابة النسائية** على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية، وعلتها في ذلك أن ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميزه وبالتالي تؤهله لأن يكون أدبا متميزا يحمل هويته الخاصة بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي. **فالناقدة** ترفض المصطلح لأنه سيحصر الأدب في الفئوية [4].

---

[1] مفيد نجم: الكتابة النسوية إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي، مجلة نزوى الإلكترونية، عدد 42، بتاريخ22. 07. 2009

. ينظر الموقع: http:// www.nizwa.com

[2] يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد4، أفريل، 1975

[3] غادة السمان: القبيلة تستوجب القتيلة. حوار مع عفيف حنا. منشورات غادة السمان، بيروت، 1981، ص121

[4] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي(بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه)، جامعة باتنة، 2008.2007، ص39

وبدوره ومن خلال مؤلفه حول ' **الرواية النسائية في سوريا** '، يرى **حسام الدين الخطيب** أن مصطلح **الكتابة النسائية** تم إطلاقه على أساس تصنيف بيولوجي، فهو مبدئيا لم يرفض المصطلح، وإنما رفض التصنيف، فحسب رأيه التصنيف الأصح يكون لا على أساس جنسي وإنما على أساس الموضوعات المطروقة وطرق المعالجة، أي أن المصطلح لا يكون صالحا ومشروعا . نقديا . إلا إذا كان الأدب ينقل قضايا المرأة ومشكلاتها الخاصة وعليه تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا، اللهم إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية [1].

وبناء على هذا التصور فإن **الأدب النسائي** لا يأخذ مشروعيته النقدية إلا إذا كان ما تكتبه المرأة يعبر عن قضاياها الخاصة، غير أن موقفه من المصطلح يبقى قلقا، فهو بعد أن قبله بالشرط السالف الذكر، فإن قبوله هذا يتلاشى ليتحول إلى رفض بحجة أن هناك من الرجال من يكتبون عن المرأة ومشكلاتها الخاصة **كإحسان عبد القدوس**، وبالتالي لا يمكن أن نقبل بمصطلح الأدب النسائي مادام هذا الأدب يفتقد إلى تميزه [2].

وتعود **الناقدة يمنى العيد** لتقف الموقف ذاته، وترفض المصطلح **(الأدب النسائي)** وبشدة باعتبار أن خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة. فهي رهينة الظروف، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس على المرأة ستختفي هذه الخصوصية، وعليه فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مترد يهدد وجودها وكيانها، ناشدة من خلالها التحرر، والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة. وتختم **الناقدة** طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى **أدب كمفهوم عام، وأدب نسائي كمفهوم خاص**، فهي لا تعترف إلا بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين **الأدب النسائي** كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب. فهي تربط خصوصية **الكتابة النسوية** بالوضع الاجتماعي للمرأة، فتغيب تماما الذات المبدعة. ورغم أننا نقر بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل

[1] المرجع السابق، ص40

[2] المرجع نفسه،ص40

العملية الإبداعية إلا أن هذا لا يعني ربط **الأدب النسائي** بالوضع الاجتماعي وإغفال جوانب أخرى مهمة تتصل بالتميز الفيزيولوجي للمرأة وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربي الإسلامية [1].

وتقف **الباحثة زهرة الجلاصي** في مؤلفها **"النص المؤنث"** هي الأخرى أمام إشكالية: **الكتابة النسائية والكتابة الأنثوية أو النص المؤنث**، وهي تقر بالصعوبة التي تواجه الدارس أمام هذا التداخل بين المصطلحين والغموض الذي يلفهما، إلا أنها تقدم تحليلات حاولت من خلالها بيان الفرق بين المصطلحين، فهي ترى أن لفظة 'نساء' في مصطلح **الكتابة النسائية** يحيل مباشرة إلى جنس كاتبته، أي من الخارج أي (لفظة نساء) تشتغل على مستوى واحد فقط وهو نوع الجنس، (المستوى الخارجي). بينما حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة إلى ما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة [2].

وبناء على هذا التصور، فإن المؤنث أوسع وأشمل باعتبار اشتغاله على أكثر من مستوى، الخارجي والداخلي مقارنة بـ 'نساء' فالنص المؤنث لا يأبه بالحدود والتعريفات، ولا يعترف إلا بصنف واحد من الكتابة، وهي الكتابة من الداخل، كل هذه الخصائص المذكورة تسم اقتصاد المؤنث كما يمكن أن يتوزع في فضاء هذا النص، لكنه لن يقطع مع ثنائيته الجنسية بما في ذلك النصوص التي توافقت مع جنس مبدعتها، وهذا ما يفيد أن المؤنث لا يمثل بالضرورة نوع الجنس (المرأة) فيما يتعلق بمصطلح **"الكتابة الأنثوية أو النص المؤنث"**. مع العلم أنه لا ينفي توافقه مع جنس مبدعته يستعصى على الفهم في الحقيقة هو ما هو أنثوي، أي ما يشكل العملية الأنثوية، وليست الأنوثة لأن العملية الأنثوية عملية كاتبة أو توحي بشكل أو أسلوب الكتابة، وهكذا فإليها يرجع الأسلوب وفيها ترتسم الكتابة [3] .

---

[1] المرجع السابق، ص 41

[2] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص44

[3] المرجع نفسه، ص 45

فالعملية الأنثوية هي أسلوب كتابة ومن ثم فإن النص المؤنث هو ممارسة وطريقة تعبير وكتابة، ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز بمعنى الاختلاف لا معنى المفاضلة[1].

أما الناقدة العراقية **نازك الأعرجي** فترفض مصطلح **الكتابة الأنثوية** نظرا بما يوحي إليه لفظ أنثى من دلالات الضعف والدونية، فهو في نظرها لفظ يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية، وهو مصطلح **الكتابة النسوية**، لأن هذا الأخير يقدم المرأة والإطار . المحيط بها. المادي والبشري والعرفي والاعتباري.... الخ في حالة حركة وجدل، **فالناقدة** لم تستطع هي الأخرى في إطار تحديدها للمصطلح، تجنب الوقوع في الخلط والالتباس بين المصطلحات، والدليل على ذلك عنوان مؤلفها **'صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية'**، فهي من جهة ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية للدلالة على كتابات المرأة ومن جهة أخرى تعنون كتابها بـ**'صوت الأنثى'** الذي يحيل هنا إلى معناه المباشر المتعارف عليه. وليس هذا فحسب فبعد أن اقترحت **'الكتابة النسوية '**مصطلحا بديلا للكتابة الأنثوية نجدها تجمع بين المصطلحين في عنوان واحد على سبيل الترادف. فتقع في فخ اللاتحديد بخصوص المصطلح، ما ينتج عنه تداخل المصطلحات فيما بينها وغياب التحديد الدقيق للمفهوم [2].

فالدكتورة شيرين أبو النجا في كتابها **'نسوي أم نسائي'** تطرح إشكالية التمييز بين المفهومين منذ العنوان:" فهي تطالب بضرورة التمييز بين مفهومين **نسوي ونسائي** عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، لكي لا يتم تصنيف ذلك الأدب على أساس هوية منتجه الجنسية،ولهذا تلزم التفرقة دائما بين **نسوي** أي ' وعي فكري ومعرفي' و**نسائي** أي 'جنس بيولوجي ' [3].

وعلى أساس هذا التحديد الذي تقدمه "**أبو النجا**" لمفهوم النص النسوي، والذي تؤكد فيه على حضور المرأة في نصها باعتبارها ذاتا فاعلة، فإنها تكشف علامات وخصائص ذلك

[1] المرجع السابق، ص 45

[2] المرجع نفسه، ص 46

[3] شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002 ص8

النص عندما تصفه بأنه:" النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية و الأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم الأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"[1].

وعليه فإن **الناقدة أبو النجا** لا تكتفي بتحديد مفهوم النص، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك عندما تسعى إلى تجاوز ما سبق وأشارت إليه **الكتابات النقدية النسوية** حول سمات وخصائص النص النسوي، وذلك من خلال التأكيد على تمثل الوعي الفكري والمعرفي النسوي في هذه الكتابة نظرا لأنه " قد يكون هناك بعض التقنيات الملحوظة كالبوليفونية (تعددية الأصوات) و اللامركزية النصية وهيمنة فكرة المكان، إلا أنها تقنيات ليست قاصرة على النصوص النسوية" [2]، ولتوضيح رؤيتها لذلك النص، تستعين بما قدمته الناقدة الفرنسية **'جوليا كريستيفا'** ، والمتمثل في اشتغال تلك النصوص على الفجوات والمسكوت عنه، واللاممثل في الخطاب، باعتباره النسوي بتعريف **'سيسكو' الناقدة النسوية الأمريكية للكتابة النسوية**، التي ترى أنها: " تتشكل في الثغرات التي لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية" [3]، وتضيف أن **النقد النسوي** لا يشكل منهجا قائما بذاته، لأنه منهج انتقائي استفادت منه جميع النظريات السابقة والمعاصرة له وهذه الانتقائية التي تسم النقد النسوي بها، لا تقتصر عليه، فهي تطال المناهج النقدية الأخرى بشكل أو بآخر.

كذلك نجد **الناقد عبد الله محمد الغذامي** ينطلق في تحديده لمفهوم **الكتابة النسوية** من نفس المنظور الذي يشترط فيه توفر وعي المرأة الكاتبة بذاتها وبوجودها، ويقول في ذلك لأن :" هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن، وبذلك كان دورهن دورا عكسيا، إذ عزز قيم الفحولة في اللغة... من هنا تصبح كتابة المرأة . اليوم . ليست مجرد عمل فري من حيث التأليف، أو من حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا، وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما

[1] المرجع السابق، ص8 . 9

[2] المرجع نفسه، ص9

[3] يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، ص 10

تظهر المرأة، بوصفها جنسا بشريا، ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا" [1] ، حيث أن هذه الخصوصية لابد أن تصدر عن وعي محدد لدى المرأة الكاتبة، إلى جانب إدراكها :"أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول أناها والبحث عن الحرية"[2] .

وفي كتاب **'الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش'** يؤكد **الدكتور محمد أفاية** على الطابع الذكوري للغة، ما يحول بين المرأة، وجعل هذه اللغة وسيلة لصياغة خطاب تحرري للمرأة، وبذلك يتقاطع في طروحاته مع طروحات **الدكتور الغذامي،** على أرضية نقد اللغة النسوية، الأمر الذي يجعل من المتعذر: "أن تستعملها(اللغة) وسيلة لصياغة خطاب تحرري لأنها تحدد مسبقا موقع المرأة، ووظائفها داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه"[3]، وعليه فإن غياب التحديد الدقيق والكامل لمصطلح **الكتابة النسوية** وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة،منها ما يطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص، ولتصحيح هذا الفهم الخاطئ تبين **الناقدة نازك الأعرجي** أن :"الرجل هو المجتمع، والمرأة ليست سوى فئة فيه، وهي لم تحقق إنجاز كونها فئة إلا في العصر الحديث"[4].

وتعرف **سارة جامبل** في كتابها **'النسوية وما بعد النسوية'** مفهوم الأنوثة بأنه: " مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة و مظهرها وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافيا أصبح مستقرا في نفوس

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996، ص 182

[2] رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، دار أفريقيا(الشرق)، 1994،ص26

[3] محمد أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، دار أفريقيا(الشرق)، ص 26

[4] نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، 1997، ص10

النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها"[1]، حيث تلتقي **جامبل** في هذا المفهوم مع **الناقدة الأعرجي** التي تطرح المعنى نفسه لمفهوم الأنوثة، وبسبب ذلك تعنون **جامبل** كتابها بـ : **'النسوية وما بعد النسوية'** .

إن هؤلاء النقاد والناقدات يمثلون التيار الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والأنوثة مواضع للذات تشكلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط،في حين نجد أن **الدكتوران ميجان الرويلي** و**سعد البازعي** يستخدمان في **معجم دليل الناقد الأدبي** مصطلح **'النقد النسوي أوالنسائي'**، ويجملان أهم سماته في أربع سمات هي:تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية أي عالم المرأة الداخلي المحلي... وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية، والاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي ..ومحاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أوالذاتية الأنثوية في التفكير والشعور... ومحاولة تحديد سمات لغة الأنثى ومعالمها والأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق (الحكي)، والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية ،ويعيد هذا التعريف طرح إشكالية التداخل بين مفاهيم **النسوي والنسائي، والأنثوي والأنثى**، ولاشك أن هذه الإشكالية ناجمة عن اعتماد الكاتبين على المرجعيات النقدية النسوية الغربية وما تطرحه من إشكاليات على صعيد التعريف والتحديد لمعاني هذه المفاهيم الأربعة، حيث انتقلت قضية المصطلح من النقد النسوي الغربي إلى الممارسة النقدية النسوية عند النقاد وكذا الناقدات النسويات العربيات، وهي قضية لا تنفصل عن قضية ضبط وتحديد المصطلح في النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية في النقد الغربي، والتي انتقلت من ثم إلى النقد العربي. ونظراً لشيوع استخدام مصطلح **الكتابة النسوية**، وكثرة تداوله عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، وفي النقد النسوي فإننا نؤثر استخدامه عند الحديث عن هذا الأدب، وعن ممثليه ورموزه، وسماته

[1] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية: ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002ص 337

وآليات اشتغاله وتعبيره، خاصة وأن مفهوم النسوية لا يحيل إلى أية دلالة جنسية، كما لا يتضمن أي معنى يتعلق بالصفات القارة المنسوبة إلى مفهوم الأنوثة في الثقافة والمجتمع العربيين، مع التأكيد على أن الحمولة الدلالية لأي مصطلح أو مفهوم ترتبط بالمفاهيم النظرية العامة التي تقوم عليها أية نظرية، وتؤسس من خلالها لنسقها المفهومي والنظري و الإجرائي الخاص بها [1].

[1] مفيد نجم: الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي . مجلة نزوى الإلكترونية

2. تاريخ الشعر النسوي في الجزائر:

الكتابة فعل يمارسه كل شخص لأنها تحرره من كل المتناقضات التي تختلج صدره في لحظة غياب عن الوعي حيث يستحضر الكاتب من خلالها عالم الوعي بكل ما فيه من سلبيات وإيجابيات أو بتعبير آخر فعل تركيز المشاعر إزاء هذا الزخم الهائل من المتناقضات وبهذا فهي تتجاوز كونها مجرد نقل فوتوغرافي جامد لصور الحياة بل هي نقل هذه الصورة بطريقة فنية تجذب وتستهوي القارئ، إنها ممارسة من نوع خاص في تعاملها مع الذات الإنسانية لأنها فن الخلاص من الألم .

ومن خلال هذا المفهوم الموجز لفن الكتابة يمكننا معرفة قيمة ما تكتبه المرأة في هذا العالم الفسيح وحول هذا الموضوع نرى رأي " **الدكتورة سعيدة بن بوزة** " في محاضرة ألقتها بمناسبة **الملتقى الأدبي الرابع للأديبة** " **زوليخة السعودي**"**في مدينة خنشلة عام 2003** إذ تقول:"إن قراءة الأعمال النقدية في الجزائر وتحديد جمالياتها إنما يشبه تماما عملية كتابة هذه الأعمال من حيث عسر الولادة، فحينما نتحدث عن **الكتابة النسائية** في الجزائر إنما نقصد **الكتابات النسائية** بمختلف أنواعها: القصة، الرواية، الشعر..."[1].

ومعنى هذا أن من يقرأ **الكتابات النسائية** بمختلف أنواعها سيلاحظ وجود خصوصية في هذه الكتابة تختلف عن خصوصية الرجل، وتشبه عملية قراءة هذه الأعمال بعملية كتابتها ونصف هذه الكتابة بأنها ولادة متعسرة أي أنها لا تقل جودة عن كتابة الرجل نظرا لصعوبة كتابة هذه الأعمال، وقبل الحديث عن البدايات الأولى **للكتابة النسوية** الجزائرية علينا أولا أن نعرف الوضع العام و الظروف المحيطة بالكتابات خلال تلك الفترة –الجزائر–.

لقد كانت تعيش تحت وطأة الاستعمار الغاضب سلب من الجزائريين كل شيء، وسلط عليه جميع أنواع العذاب النفسية والجسمية، فكان لابد على الجزائريين مقاومة هذا الاحتلال بكل قوة، فاندلعت الثورة التحريرية الكبرى في سنة1954 وشارك فيها الكبير والصغير فقد كان كل شيء يدعو إلى المقاومة والنضال في سبيل حرية الوطن. وفي خضم هذه الأحداث برزت أصوات العديد من الأدباء والشعراء وأخذت معلنة التحدي بأعلى صوتها لتثبت أن

[1] ينظر: سعيدة بن بوزة :مجلة المعنى: جماليات الكتابة النسائية– محاضرة ألقيت في الملتقى الأدبي الرابع للأديبة زوليخة السعودي–،خنشلة:أيام 7–8–9 أفريل 2003

القلم أيضا له دور كبير، وهذا في كل شبر من التراب الوطني، معلنا أن وقع الكلمة ليس أدنى من وقع الرصاص، وهذا كله لمواجهة العدو وقد قدمت تضحيات جسام، وهذا بفضل رجال عظماء ونساء عظيمات قدمن واجبهن بكل فخر واعتزاز، وقد سجلت أسماء عديدة في ميدان الشعر والقصة نذكر منهم: **مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، رضا حوحو، محمد ديب، كاتب ياسين، مالك حداد...الخ**، والقائمة طويلة جدا لا يسعني ذكرها لأن ذلك ليس موضوعي، وكما سجل الرجال أسماءهم بأحرف من ذهب في سجل شهداء الجزائر، وكذلك هناك نساء سجلن بدورهن أسماءهن في سجل الشهادة بفخر واعتزاز ويكفي المرأة الجزائرية فخرا أنها من أنجبت الرجولة الجزائرية كمرادف للبطولة والعزة والكرامة وعلى الصعيد الأدبي أيضا سجلت حضورها، وإن كان حضورا محتشما ومتأخرا نوعا ما ففي فترة الثورة تكاد تخلو الساحة الأدبية من الصوت النسائي ماعدا بعض الكاتبات أمثال: **زهور ونيسي، زينب الابراهيمي، زوليخة السعودي**، وبعض المقالات للكاتبة **ليلى بن دياب**، لأن المرأة كانت مشغولة بمشاركتها في الثورة، فهي كانت تحمل السلاح لتحارب وتضمد الجراح وتحضر الزاد والمؤونة للمجاهدين وغيرها من الأعمال لذلك لم يكن لها وقت للقراءة والكتابة، بل حتى للتعلم فقد كانت نصف نساء المجتمع غير متعلمات، ماعدا القلة القليلة التي حظيت بالدراسة في المدارس وهن من أصحاب العائلات الغنية ورغم قلة هذه الأقلام النسائية في زمن الثورة إلا أنها استطاعت أن تستوعب الثورة وزمن الثورة وعمق الثورة وكان لها شرف التعبير عن كفاح الشعب الجزائري .

وإذا أردنا أن نحدد " **ميلاد الأدب النسائي**" بكل أنواعه بشكل واضح فإنه **وليد الستينات** أي بعد الاستقلال حيث أصبحت هناك حرية في التعبير وإبداء الرأي وبدأ التعلم يشمل المرأة بعد أن كان حكرا على الرجل الذي كان مسيطرا على تفكير المرأة وعلى حريتها في إبداء الرأي في أي موضوع يقترحه الرجل، حيث لا يسمح لها بمناقشته أو رفضه وإلا ثارت ثائرته.

" لقد واجه **الأدب النسوي** في الجزائر نوعا من الاضطهاد، فكثير من الأعمال الأدبية كانت تنشر بأسماء مستعارة لا لشيء إنما بحكم العادات والتقاليد التي لا تعترف بشيء اسمه المرأة الكاتبة التي تعبر عن أفكارها ومشاعرها بكل حرية "[1].

وفي الحقيقة ليس هذا حال المرأة الجزائرية فقط بل هو حال المرأة العربية أيضا، لكنه بشكل أقل مما هو عليه عندنا، ولكن في فترة ليست ببعيدة أصبح صوت المرأة مسموعا فظهرت عندئذ المرأة القاصة، الروائية، الشاعرة، والمرأة الجزائرية أيضا يلحقها ما يلحق النساء العربيات من انتقادات وثناءات ...الخ، لذلك كتبت المرأة الجزائرية في شتى المجالات لتعبر عن رأيها وإن أخفقت حينا فقد أبدعت أحيانا أخرى.

الكتابة عند المرأة الجزائرية متنوعة بين الشعر والقصة والرواية والمسرحية وحتى في مجال النقد ويمكن القول بأنها ذات نمطين: حيث لديها كتابات باللغة الفرنسية وأخرى باللغة العربية ورغم أن بعض الكاتبات يستعملن اللغة الفرنسية إلا أن ذلك لم يمنعهن من التعبير بحرية عما يعشنه، والسبب في ذلك يعود إلى أن دراستهن كانت باللغة الفرنسية، وسنذكر فيما يلي بعض اللاتي برزن في مجال الكتابة وعبرن عن الوضع السائد في الجزائر خلال تلك الفترة وعن وضع المرأة الجزائرية وما تعانيه من فقر وحرمان وكذا من الضغط المفروض عليها، ومحاولة تخليصها من هذا الوضع.

- **آسيا جبار:** كانت من بين الكاتبات القلائل اللواتي حالفهن الحظ في الظهور والاستمرار وكتابتها بالفرنسية لم تمنعها عن واقع الثورة الجزائرية في تلك الفترة،وهي تتخذ موقفا إجلاليا لشهداء الثورة وتؤكد:" بأن الأمر لا يتعلق بإقامة المآتم تخليدا للشهداء، لكن إعادة الحياة إليهم مع كل تعقيدات وتناقضات وترددات وعظمة الأحياء "[2].

ويختلف موقف **آسيا جبار** ككاتبة عن مواقف الروائيين الجزائريين الآخرين، فهي ترى أن الرواية لا تعكس حوادث العهد الذي تكتب فيه، بل هي كما تقول **عايدة أديب بامية:**"

[1] سعيدة بن بوزة:مجلة المعنى:جماليات الكتابة النسائية- محاضرة ألقيت في الملتقى الأدبي الرابع للأديبة زوليخة السعودي،خنشلة،أيام 7-8-9 أفريل 2003

[2] عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية،ط1982،1،ص76

تحتاج إلى البعد الزمني الذي يتطلبه عمل مؤرخ لتقييم صادق للأحداث "[1]، لذلك جاءت روايتها الأولى" **العطش** " تعبيرا عن هروبها من الواقع القاسي فهي تعتقد أن معالجتها للأحداث في تلك الفترة لم تكن لتؤدي إلى كتابة أعمال تتسم بالعمق ولم تعالج **آسيا جبار** موضوع حرب التحرير إلا في روايتها الثالثة " **أطفال العالم الجديد** ".

وقد اتخذت فيها دور المراقب للأحداث فقط . من بعيد. دون المشاركة فيها أما في روايتها الرابعة فقد اندمجت أكثر مع الأحداث، فانتقلت إلى ميدان المعركة وإلى مخيمات اللاجئين، ونفذت إلى أعماق نفوس الجزائريين، وقد كانت كتابات آسيا جبار وثيقة المجتمع النسوي الجزائري فقد كانت في مركز أفضل من غيرها من الكتاب الجزائريين لتكشف عن أسرار ذلك العالم المغلق، وتقول " **عايدة أديب بامية** ": " بأن **آسيا جبار** ترى في حرب الاستقلال عاملا هاما في تحرير المرأة الجزائرية، ومن خلالها أثبتت المرأة أنها ليست دمية محكوما عليها أن تكون حبيسة جدران بيتها وأنها قادرة على العمل بكل شجاعة و بطولة " [2].

وهكذا استطاعت **آسيا جبار**، أن تجد لنفسها مكانة في المجتمع الجزائري، رغم أنها كتبت بلغة لا يفهمها أغلبية المجتمع الذي كان أكثر نصفه أميا، لكنها عبرت بكل حرية عن واقعها المؤلم، وعن معاناة الشعب الجزائري الذي يكابد ويلات الاستعمار، وقد وصفت الأحداث وصفا يعتمد الواقع كأساس لتجسيد الأفكار الموجودة في ذهن الكاتب ومحاولة تحليلها من أجل توعية الناس بما يجري حولهم من أحداث .

. مارغريت عمروش: نشرت روايتها الأولى بعنوان" **الزنبقة السوداء** " وغي بمثابة سيرة ذاتية تحكي فيها الكاتبة تجربتها في مسكن الطالبات بباريس، وتشير فيها إلى بعض أوجه الحياة القبائلية، وقد أنهت روايتها هذه في الفترة ما بين (1935. 1939)، حيث تنقل فيها بعض العادات والتقاليد التي يحتفظ بها الشعب، حتى وإن كان في بلاد الغربة، حيث تلتزم الكاتبة بهذه التقاليد في مسكن الطالبات بباريس، وقد وقعت على هذه الكتاب اسم " **ماري لويز عمروش** " ونشر في باريس من قبل دار النشر " **شارلو**" و" **مارغريت عمروش** "

[1] المرجع السابق، ص 76

[2] المرجع نفسه، ص173

شاعرة أيضا، حيث أنها كتبت بعض الأشعار بالقبائلية، وأخرى بالفرنسية، تصف فيها إحساسها بالغربة بعيدا عن الوطن والحنين إلى نمط المعيشة القبائلي الموسوم بالتقليدية .

. فاطمة مرابط : وهي من بين الكاتبات اللائي عالجن وضعية المرأة الجزائرية في المجتمع وقد قامت بدراسة علمية عن وضعية المرأة الجزائرية، ومركزها في مجتمع بلادها حيث كتبت كتابين تتحدث فيهما عن المرأة الجزائرية، وهما ' **المرأة الجزائرية** ' و' **الجزائريات** '. وبالرغم من أنهما يفتقران إلى الدقة وأن لهجتهما تتصف بالعنف، إلا أننا لا يمكننا إغفالهما أو التقليل من أهميتهما، ومع أنهما لا يمثلان كتلة المجتمع النسوي الجزائري ومشاكله، إلا أنهما يلقيان الضوء على هذه المسألة ويعالجان العديد من المواضيع، ومن يقرأ هذين الكتابين يلاحظ أن هناك اختلاف بين الكتابين، فمثلا نجد الكتاب الثاني ' **الجزائريات** ' أفضل من الكتاب الأول لأن الكاتبة فيه تتحدث بلهجة أقل عنفا ولوما، رغم كون لهجته أكثر جرأة وصراحة في الانتقاد الأدبي "[1].

" وقد أعدت **مرابط** هذه الدراسة عن وضعية المرأة الجزائرية على ضوء الرسائل التي جمعتها عن طريق صحيفة ' الجزائر الجمهوري ' وعلى أساس المعلومات التي جمعتها في تقاريرها و مقالاتها الصحفية "[2].

. جميلة دباش: وهل كاتبة تخطت التقاليد، وأثبتت وجودها خاصة بعد مرور روايتها الأولى' **عزيزة** ' وفيها تعرض نمطا مختلفا عن المرأة الجزائرية، امرأة تتحدى الأعراف والتقاليد، وترفض أن تعامل كأنها سلعة، وقد رفضت حياة العبودية فقطعت صديقاتها علاقتهن معها، ووقف المجتمع بأكمله تقريبا ضدها، واعتبرها حالة مخجلة ومشينة، ورغم هذا فإن ' **عزيزة** ' لا تتنكر لمجتمعها الجزائري ومثله الأصيلة، وتصف ' **عزيزة** ' موقف المجتمع منها . في الرواية. قائلة : " كنت أسمع تهكماتهم فيما يتعلق بتطور المرأة المسلمة التي استهواها العالم الغربي، ولم يكن يتحرج من التعليق أمامي على الفتيات اللواتي رفضن الحجاب وصار من الضروري إرجاعهن إلى مطابخهن "[3] .

---

[1] عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص174

[2] المرجع نفسه، ص 212

[3] المرجع نفسه، ص 126

هذه بعض العينات من النساء اللواتي برزن وفرضن وجودهن، حتى لو كانت كتابتهن باللغة الفرنسية والتي ترجمت إلى العربية فيما بعد وقد عبرت من هلال هذه القصص والأشعار والروايات عن واقع المرأة الجزائرية وما تعانيه من آلام وأحزان، ومحاولة تحطيم القيود وكسر الحواجز المعروضة عليها من قبل مجتمع ظالم وقاسي لا يعترف بحرية المرأة، فهو محكوم بأعراف وتقاليد بالية، لا تعرف شيئا اسمه ' **أدب المرأة أو الكتابة والمرأة** ' لأن ذلك يعتبر شاذا، والشاذ لا يقاس عليه وهناك أسماء أخرى لم أتحدث عنها، لأنها غير معروفة كالأسماء السابقة وأذكر منها **ياسمين عمار** على سبيل المثال لا الحصر .

هذا عن أهم الكاتبات اللاتي كتبن باللغة الفرنسية، أما عن الكاتبات اللاتي كتبن باللغة العربية فقد ظهرت مع ظهور جمعية العلماء المسلمين التي عملت على نشر الوعي بين أفراد المجتمع الجزائري نساء ورجالا، أطفالا وشيوخا، وحاولت تجسيد مقومات الشخصية الجزائرية المسلمة، وترسيخها في الأذهان، وقد أولت أهمية وعناية كبيرة لتعليم المرأة لأنها التي تلد وتربي رجال المستقبل الذين يحملون راية الاستقلال، ومن بين النساء اللواتي تتلمذن في مدارس جمعية العلماء المسلمين أذكر: **'زهور ونيسي، زينب الإبراهيمي، زوليخة السعودي**،..... الخ " [1].

. زهور ونيسي: وهي من الكاتبات اللواتي ينتمين إلى تيار الوعظ والإرشاد الذي كان سائدا بين معظم كتاب القصة في عهدها، وقد كانت تنتقد الوضع السائد في تلك الفترة وبينما غاب صوتها الأدبي في فترة الثورة في مجال الشعر والقصة بقي لها النضال في صفوف جبهة التحرير الوطني، وكان صوتها يعلو إلى جانب أخيها وزوجها وابنها، وبالرغم من نضالها وجهادها فإنها ظهرت كأديبة واعية وصوت لا ينافسه أحد، واستطاعت أن تتعدى حدود التقاليد، فكانت تتحمل أعباء مسؤولياتها كمواطنة، ومسؤولية القضية الوطنية من حلال الكلمة المقاتلة في المقالات التي كانت تكتبها في الجرائد والمجلات الوطنية الصادرة في تلك الفترة ك : " الشهاب " و" البصائر" وغيرها خاصة وأنها اتخذت من اللغة العربية سلاحا في وقت أحوج ما تكون إلى كلمة عربية، ولهذا فهي حملت أكثر من سلاح في الثورة، و قد كانت آثار الثورة بادية في قصصها وكان صداها لا يغادر قلمها وهي تعتز

[1] المرجع السابق، ص127

وتفتخر بذلك والدليل على ذلك القصص التي كتبتها بعد الاستقلال كلها تؤكد وفاءها لما عانته أيام الثورة، والقيم والمبادئ التي تربت عليها، فهي متأثرة ومتمسكة بثورة نوفمبر تمسكا قويا، ويبرز ذلك جليا في قصصها المكتوبة في المرحلة الأولى بعدها تأثرت بالواقعية الاشتراكية في وجهها الاجتماعي وذلك في قصص المرحلة الثانية من حياة الأديبة **زهور ونيسي** أما عن الموضوع الثالث الذي تناولته الأديبة فيبرز بشكل واضح الوجه الاجتماعي والذي هو لم يبرز إلا في زمن الاستقلال، حيث يتحتم عليها معالجة قضايا واقعها، ولهذا فإنها تتناول أقرب الموضوعات التي تمسك الواقع وبصورة خاصة واقع المرأة الجزائرية التي تحررت من الاستعمار، لكنها مازالت أسيرة للعادات والتقاليد السائدة في المجتمع، وإلا ما معنى أن يقف الرجل حزينا، نافرا من زوجته لأنها لا تلد إلا البنات، وهل بإمكانها أن تغير خلقة الله، أيضا قضية اختيار الزوج للبنت دون استشارتها لا لشيء إلا لكونه هو الرجل وهي المرأة التي تخضع دائما لسيطرته ورغباته "[1] .

. زوليخة السعودي: وهي لا تقل شأنا وأهمية عن الكاتبة **زهور ونيسي** وهي ابنة الأوراس الأشم ورغم قلة إنتاجها فإن زوليخة السعودي، وإن لم نبالغ ولدت قاصة ورحلت قاصة دون أن يشار إلى قصصها ولو بكلمات قلائل، وقد قال عنها **أحمد دوغان** : " قرأت هذه القصص، وجدت نفسي أنني أمام كاتبة ظلمها الزمان بل ظلمها المكان... لم تكن في قصصها ناشئة أو مقلدة، ولم تكن مدعية أو مقلدة ... ولعل مجلة آمال قد انتبهت إليها، وأقرت منذ عددها الأول معترفة بموهبة **زوليخة** القصصية وقدرتها على الإبداع "[2]، و**زوليخة** كانت في مستوى تحمل العذاب الفني، فأبدعت في قصصها، ولو كتبت لها الحياة الطويلة لسجلت حضورا مميزا في الساحة الأدبية لأنها أبدعت في كتاباتها القصصية، وقد كتبت أيضا مقالات وأشعار وحتى المسرحيات المستوحاة من التراث، لكن الموت حال دون ذلك، وقد كانت بدايتها الأدبية قبل الاستقلال وأثناءه واستمرت حتى 1972 تاريخ وفاتها، لكنها لم تحظ بالرعاية والعناية الكافية لتنهض بأدبها، فلم تبرز شخصيتها آنذاك .

[1] عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 128

[2] أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط1982،1، ص29

وفي هذا الصدد يقول **أحمد دوغان** : " لا يمكن أن نتجاهل مثل زوليخة التي كانت وعدد الأدبيات في الجزائر لا يتجاوز الكف الواحدة ... ولهذا يجدر بنا أن نقف عند نتاجها، وعذرنا ليس له سبب إلا أننا لم نحصل على كامل نتاجها "[1].

و**زوليخة** قاصة مبدعة ظلمها الزمان والمكان معا، حيث النقاد والأدباء قاموا بدراسات عن الأدب الجزائري المعاصر لم يتكلموا عنها ولم يشيروا إليها وكأنهم لا يعرفون أن هناك أديبة اسمها زوليخة السعودي، وقد قالت هي في قصة **' عرجونة ':** " إن الألم أحيانا يرفض الصمت " [2].

وقد ركزت في معظم قصصها على المرأة كشخصية رئيسية أو ثانوية فعالة تنمي الأحداث وذلك إيمانا منها بضرورة تسليط الضوء على المرأة التي تعاني من القهر والحرمان والظلم من طرف الرجل والمجتمع معا، وقد عانت هي أيضا من ذلك الوضع، وهو ما جعلها تظهر كأديبة ولم تعرف إلا بعد وفاتها .

. جميلة زنير: في رحلة الأدب الطويلة، وقفت **زنير** صامدة أمام الأزمات، وقد كانت في بداية الأمر تكتب الشعر، ولكنها توقفت بعد ذلك عن كتابته واتجهت نحو القصة لأن الشعر . حسب رأيها . لا يستوعب ما بداخلها ولا يرصد كل خلجاتها، أما القصة فمنحتها حرية أكبر في التعبير عن أحاسيسها، والتنفس بطلاقة وفي ذلك يقول **أحمد دوغان** :" وإذا كانت قد عانت في الشعر عالم الحرف الصريح فإنها في القصة أكثر واقعية بل أكثر تعبيرا عما تعانيه وهي التي خرجت من عالم القهر "[3] .

وقد تمكنت من أن تتخلص من ممارسة الهوايات الأدبية المتعددة، لتقف عند القصة، وذلك من أجل أن تأخذ طابع التميز والتخصص، وتحسب في عداد الأصوات النسائية في القصة الجزائرية المعاصرة، وقد زاوجت الأديبة **جميلة زنير** في قصصها بين الرومانسية والواقعية والاشتراكية .

---

[1] المرجع السابق، ص30

[2] زوليخة السعودي: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زوليخة السعودي: تقديم شريبط أحمد شريبط، ط1، الجزائر، 2001،ص197

[3] أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص42

. خيرة بغدود: وهي اسم جديد في عالم الأدب تطمع لاعتلاء مكانة متميزة بين الأدباء، كتبت في الرواية، المقالة الأدبية، الخاطرة، القصة القصيرة، وحتى قصص الأطفال وقد كانت تقوم بعملية مراقبة ذاتية لما تكتبه قبل نشره، حيث كانت مترددة وخائفة من ردود الأفعال المتوقعة وغير المتوقعة، وهذا لأن الطريق ليست مفروشة بالورود بل بالأشواك التي تضر من يضع رجله فوقها، لكن الإرادة وحدها هي القادرة على إنجاز الأديب لما يحبه ويتمناه وعليه استطاعت **خيرة بغدود** أن تحطم القيود، وأن تتجاوز مرحلة النقد والتعليقات من طرف النقاد والأدباء، والتي تساهم في تحسين وتطوير مستوى الأدب الجزائري .

وهناك أديبات كثيرات استطعن أن يبرزن في مجال الشعر وبقوة وأن يبدعن، وأن يتركن أثرهن واضحا وجليا عند القراء من خلال أشعار عبرن فيها عن كل ما يحس به الشعب الجزائري من آلام وأمال، وبالتالي ظهرت هناك أسماء جديدة دخلت الساحة الأدبية بقوة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: " **ليلى بن سعد اليعقوبية، حفصة بودية، نورة سعدي، ربيعة جلطي، سعيدة هوارة، جميلة سفطاري، عبلة ثرات، ربيعة ملاتي، نزيهة زاوي درار، أم سهام(عمارية بلال)، الوازنة بخوش، حدة نجاح، الزهرة بوسكين، صبحة بغورة**،... الخ والأسماء كثيرة لا يمكن عدها جميعا "[1] .

[1] ينظر :المرجع السابق، ص42

الفصل الأول

المكونات الشعرية الجمالية في ديوان امرأة أنا للشاعرة صبحة بغورة

1. الموسيقى في ديوان امرأة أنا للشاعرة صبحة بغورة

أ. الموسيقى الخارجية

. الأوزان

. القافية

ب . الموسيقى الداخلية

. الجناس

. الطباق

. التكرار

2. الصورة الشعرية في ديوان امرأة أنا للشاعرة صبحة بغورة

. الصورة التشبيهية

. الصورة الاستعارية

1. الموسيقى في ديوان امرأة أنا للشاعرة صبحة بغورة

يوظف الشاعر اللغة في بنية شعره على أنها ملتقى لمجموعة من الأنظمة، بحيث يتضافر فيها المستوى الصوتي، والتركيبي والدلالي في نسيج فني متكامل، يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية وتطويعها في جانبي التصوير والتنغيم، ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر وهذا ما أشار إليه النقاد القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية، فهذا أبو هلال العسكري يقول: " إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب وزنا يتأتى فيها إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما نتمكن من نظمه في قافية، ولا نتمكن منه في أخرى، أو يكون هذا أقرب طريق، وأيسر منه كلفة في تلك"[1]، وهذا قدامى بن جعفر يعرف الشعر على أنه: " قول موزون، ومقفى يدل على معنى"[2]، وذهب ابن خلدون المذهب نفسه وهو يعرف الشعر المنظوم في سياق حديثه عن انقسام الكلام إلى فن من النظم والنثر: "هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية"[3].

وقد سار بعض المحدثين على خطى القدامى، فهذا محمد غنيمي هلال يرى أن: "للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث"[4] فالشعر كما يقول إبراهيم أنيس: "جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها، بحيث يتردد ويتكرر بعضها فتسمعها الآذان موسيقى ونغما

[1] . أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، مطبعة دار الكتاب العالمية، بيروت، ط2، 1981، ص139

[2] . قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص17

[3] . ابن خلدون: المقدمة، ، تح. درويش جويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر،ط2، بيروت، 2000.ص 621

[4] . محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1982، ص 470

منتظما يرسخ في الذهن، وتستحضره الذاكرة دون عناء كبير"[1]، ويضاف إلى ذلك أن الكلام الموزون ذات النظم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا يعيننا على أن نقاسم الشاعر مشاعره، وندرك تجربته ونستوعبها ونتلقف مضامينها، ومن ثم نتفاعل معه، ونشاركه همومه التي كثيرا ما تكون صورة مصغرة لهموم الإنسانية قاطبة، هذه الهموم التي يمنحها الشاعر صياغة فنية يراعي فيها الإيقاع باعتباره يعمق تفاعل المتلقي مع النص، ذلك لأن الإنسان بفطرته ميال إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره فالموسيقى "تستطيع أن تصل إلى مناطق في الشعور الإنساني تعجز الكلمات غير المموسقة عن الوصول إليها، وتنوع الإيقاع شدة ورخاوة حسب مقتضيات النظم يتجاوز رتابة النغمة التي تكون داعية إلى الملل، إلى ما هو أعمق اتصال بالإشباع الحسي لقوى الإدراك، لأن التنوع يتعامل مع سلم الأصوات، فيحرك ويعمل عددا من الخلايا السمعية أكثر، ويماشي الوظيفة الطبيعية للأذن، وهي تمييز الفروق على أسس متوازنة لا تصدم الاستعداد الطبيعي، وهذا كله يحقق لذة حسية حقيقية، تتولد عن طريق السماع، وهي سر الطرب للغناء أكثر من الكلام العادي"[2]، وهذا ما ينسحب على الشعر الذي "ما هو في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب"[3]، ذلك لأن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع، فالرابطة " الحميمية بين الشعر والإيقاع تعني أن هذا الإيقاع نابع من نفس الشاعر، ومن حالة التكيف الفعلي للإبداع فكريا ونفسيا وجسديا أيضا، وفي هذا دلالة على ما ينبغي أن تتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بحرية الشكل الموسيقي في انبثاقه للخوالج والأفكار"[4] ، لذلك يرى عز الدين إسماعيل ضرورة إخضاع الصورة الموسيقية إخضاعا مباشرا لحالة الشاعر النفسية أو

[1] . إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط3، 1965، ص7

[2] . محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص 186

[3] . إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 17

[4] . محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 185، 186

الشعورية"[1] فالشعر يخاطب في أغلب الأحوال العاطفة، ويطرب الآذان، لأنه يجمع في ذاته بين قوة التعبير وبراعة التصوير، واطراد الوزن الموسيقي الذي ينتهي بنغمة معينة... وبسبب هذه الخاصية الموسيقية الموجودة في الشعر، كان لا بد من قيام علم يختص به، ويقتصر عليه، فيبحث في أجزائه، وينظم أوزانه، ويضبط القواعد التي تحكمه وهو ما يسمى بعلم العروض أي الميزان الذي يعرض عليه الشعر أو يوزن به لمعرفة صحيحه من فاسده[2] ومن أجل إثراء هذا العلم وتعميقه سعت بعض الدراسات الحديثة إلى تعضيده بالدراسات اللسانية والأسلوبية، ثم البحث على العلاقة بين المكون الموسيقى اللفظي في الشعر من جهة، والتجربة النفسية التي أنتجته من جهة أخرى.

ولأهمية الموسيقى في الشعر استمرت بعض الدراسات الحديثة التي تناولت موسيقى الشعر إلى القول بأن الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب.

ولا نريد أن نعلي من شأن الموسيقى بوصفها إحدى الوسائل التي تشكل النص الشعري، لأن الشعر يكون بتضافر عناصر فنية متعددة، فهو مكون من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية ولا يقتصر على الموسيقى وحدها. وأما عن أهمية الموسيقى في الشعر عامة. فقد تحدث عنها إبراهيم أنيس قائلا: " والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما تسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات "[3] ولا غرور في ذلك فهي، لب الشعر وعماده الذي لا يقوم قائمة بدونه، ولذلك فقد اهتم بها الشعراء منذ العصر الجاهلي عندما كان الشعر يلقى

[1] . ينظر عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981،ص 61

[2] . ينظر محمد علي الشوابكة، وأنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشر للنسر والتوزيع، دط، 1991،ص177. وشريفي عبد اللطيف،ودراقي الزبير: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص1

[3] . إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص22

في المحافل وينشد في المناسبات، وبذلك فقبول الشعر هنا يكون مرهونا بقوة إيقاعه ومدى تأثيره في نفوس السامعين، ويبدو أن الشعراء المنشدين قد أحسوا بذلك فأجهدوا أنفسهم في تجويد ألفاظهم ومعانيهم وجعلوا موسيقى أشعارهم قوية ذات تأثير في ذهن المتلقي فالموسيقى العذبة تزيد الشعر حلاوة وتجعله أكثر قبولا لدى المتلفين، ونها تكمن أهمية الموسيقى.

ويرى الناقد المعاصر، بأن هناك وظيفة أخرى لموسيقى الشعر علاوة على هذه الإثارة النفسية والفكرية، وهي كونها وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء يقول: " وموسيقى الشعر ليست تطريبا فحسب بل هي وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء لا تقل أهمية عن التعبير اللفظي بل لعلها تفوقه، ذلك لأن موسيقى الشعر، هي التي تخلق الجو، وهي التي توحي بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى، وقد تكون تلك الظلال أكثر فاعلية في النفس من المعنى المجرد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر إنقاصا شديدا من قدرته على التعبير والإيحاء"[1]، ولعل هذا القول خير دليل يوضح الصلة القوية بين الشعر وموسيقاه فهي " وعاء الشعر منذ أن كان الشعر، بل إنها سبقته كما سبقته نشأة اللغات ذاتها حين كان الإنسان ينظم أصواته المبهمة ليحملها حاجاته وأحاسيسه"[2].

وفي دراستنا للموسيقى الشعرية نتفق مع النقد الحديث في تقسيمها[3] إلى:

موسيقى خارجية: يحكمها العروض وتنحصر في الوزن والقافية.

مويسقى داخلية: تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين.

[1] . حسين علي الدخيلي: البنية الفنية يشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص136

[2] . المرجع نفسه، ص136

[3] . المرجع نفسه، ص 136

أ. الموسيقى الخارجية:

. الأوزان:

يعد الوزن من الأركان الثلاثة التي لابد للكلام أن يستوفيها لكي يكون شعرا.

كما أنه أحد أوجه الاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، ولذلك قال كولردج: " إنني أستعمل الوزن لأنني على وشك أن أستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر، بل إنه حينها لا تكون اللغة غير لغة النثر يصبح النظم عينه ضعيفا"[1].

وكان الوزن مثار اهتمام النقاد القدامى لأن الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يراد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه.

كما أنه . الوزن . حاز اهتمام النقاد المحدثين ذلك أنه " يكسب الشعر جمالا وسحرا ونغما شجيا وموسيقى عذبة... إن الوزن يجعل الشعر أسهل على اللسان وأخف على الأسماع وأقرب إلى القلوب وأعلق بالذاكرة وأسهل على الحفظ"[2].

ومن خلال هذا القول نستشف أهمية الوزن فهو ليس أمرا زائدا يمكن للمبدع أن يستغني عنه بل هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن...، ويرى كولردج أن الوزن بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر " يشبه... الخميرة، لا تساوي شيئا ومسيخة المذاق في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب"[3].

أما عن علاقة الوزن بالموضوع الشعري، فهي أننا عندما نتحدث عنه يدور في أذهاننا سؤال، وهو هل أن الشاعر في مقدوره أن يختار الوزن الذي يتناسب مع قصيدته أو

[1] المرجع السابق، ص 137

[2] . المرجع نفسه، ص 137

[3] . المرجع نفسه، ص 137

مقطوعته؟ وعندما نجيب على هذا السؤال، لابد أن نستنير بعدد من آراء النقاد ثم نبين رأينا المتواضع فيه، فنجد من النقاد القدامى من ذهب إلى صحة وتأييد هذا الأمر، أي أن الحالة النفسية التي يمر بها المبدع تفرض عليه أن يختار الوزن المناسب لها، وهذا يعني أن بعض البحور تناسب حالات معينة ولا تناسب حالات أخرى، وهذا ما حدده القرطاجني عندما قال: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير الشيء أو العبث حاكى ذلك بمها يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد ومعنى هذا أن حازما جعل لكل غرض وزنا خاصا به يفارقه إلى غيره من الأغراض[1].

ونجد هذا الربط بين الوزن والغرض الشعري بلغ مداه عند الدكتور المجذوب عندما راح يحدد معاني لكل وزن من أوزان الخليل، فهو يرى: "أن اختلاف وتعدد تلك الأوزان يعني بالضرورة اختلاف في الموضوعات الشعرية، وإلا فقد أغنى بحرا واحدا ولا داعي لذلك التعدد"[2].

لكن هذه الفكرة التي تربط الوزن بالغرض لم تلق قبولا وتأييدا من قبل بعض الدراسات الحديثة، فالشعراء في كل أزمانهم وبيئاتهم لم يتخذوا لكل غرض من أغراضهم الشعرية وزنا خاصا بها، مستدلين بذلك بالقصائد القديمة[3].

[1] . المرجع السابق، ص 138

[2] . المرجع نفسه، ص 139

[3] . إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 165

أما في الشعر الذي أنا بصدد الحديث عنه فإن الشاعرة لم تقتصر فيه على وزن واحد تنظم فيه، فقد خرجت عن دائرة العروض الخليلية، إذ استخدمت تلك الأوزان التي تتلاءم مع عاطفتها وكذا حالتها النفسية التي تتراوح بين الحزن والشكوى تارة والشوق والحنين تارة أخرى فنجدها تقول مثلا في قصيدة لها بعنوان " امرأة أنا":

قيودك تكبلني وقلبي المأسور

فعل فعل فعل فعلن فعل فعل فعلن

في أغلال حبك المقهور [1]

فعلن فاعلن فعل فعلان

فالشاعرة هنا في هذه الأسطر الشعرية قد استخدمت من البحور(بحر المحدث أو المتدارك) وهذا ما يفسر حالتها النفسية التي ندل على أن الشاعرة تشكو ما يختلجها من مشاعر ومدى حزنها لأن هذه القيود تجعلها مشتتة وضائعة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان " قيود... من حرير " ما يثبت تعدد وتنوع الأوزان في قولها:

تعطرت له بكل العطور باركني سحرته بالتواشيح والبخور

مفاعيل مستفعل فاعلات فاعلتان فاعلتان مستفعلن فعول

أهديته قبلة مرصعة بآيات الجنون فالليلة سأكون على فراش فرعون [2]

مستفعل فاعلات مستعلن فعول مستفعل فعلاتن متفعلن فعل

[1] . صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، دار الوعي، الجزائر، 2008 ،ص5

[2] . المصدر نفسه، ص10

أما في هذه الأسطر الشعرية فنجدها قد استعملت البحور(الطويل، الرجز، الخفيف، الرمل، البسيط، المديد) وهذا لتصف ما يختلجها من مشاعر بكثير من الحب والمشاعر الصادقة لحبيبها لتنقل له مدى حبها وتعلقها به وأنها تعجبها اللحظات التي تكون فيها معه.

وكشكل آخر لتعدد الأوزان لديها تجدها في قصيدة " لولاك ما عرفت الهوى "تقول معبرة:

كن رفيقا بحبي فما عرفت الحب ... لولاك

فاعلاتن فعولن متفعلن مستفعلن فعل

تغزل بحبي فما عشقت قبلا... سواك [1]

فعولن فعولن فعل فعل فعولن فعولن

فهنا نجد الشاعرة تخاطب حبيبها وتخبره أن يرفق بها لأنه لما عرفت الحب لولاه فهو من جعلها تعرف معنى الحب الحقيقي وذلك عن طريق استعمال أوزان تساعدها في الكشف عن ما يختلجها بسهولة وعدم اللجوء إلى التلميح والتعقيد فقد عبرت له بكل صراحة من خلال بحر(المتقارب).

أما في قصيدة " مواسم الرجوع " نجد تعدد الأوزان في القصيدة لكن هنا قامت بمزج بين بحرين مختلفين في السطر الشعري الواحد فتقول مثلا:

على مسرح الأيام وأزقة النسيان [2]

فعولن فعولن فعلن فعلن فعولن فعلن

[1] . صبحة بغورة : ديوان امرأة أنا، ص 16

[2] . المصدر نفسه، ص 25

هنا استعملت الشاعرة كلا من البحور التالية (المحدث، المتقارب) لتعبر عن انفعالها وحالتها النفسية التي تبعث على التفاؤل.

وبهذا الإحصاء الذي قمت به للأوزان التي أوردتها الشاعرة في ديوانها يتبين لي بأنها خرجت خروجا تاما عن دائرة العروض الخليلية واتبعت مسار الشعر الحر أو ما يسمى بشعر التفعيلة الذي من أهم مبادئه تنوع وتعدد الوزن والقافية وأفهم ذلك أيضا من خلال ملاحظتي لأنه يوجد أكثر من بحر في القصيدة الواحدة أيضا هذا ونجد أن الشاعرة قد استعملت تلك البحور وأيضا بالتغيرات التي طرأت عليها فمثلا نجد في تفعيلة المحدث أنها قد تحولت من: (فاعلن.إلى فعل، فعلن) التي طرأ عليها زحاف الخبن مشتركا مع علة القطع وأيضا نجد تفعيلة المتقارب تحولت أيضا من: (فعولن . إلى فعلن. فعل) والتي طرأ عليها علة الوقص وأيضا علة الحذف.

وهكذا أكون قد أوردت ما تيسر لي من تنوع وتعدد في الأوزان الشعرية في ديوان الشاعرة صبحة بغورة وفيما يلي حديث عن القافية.

. القافية:

القافية لغة من "قفا أثره يقفوه قفوا... أثر فلان إذا اتبعه... القافية آخر كلمة في البيت سميت قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض"[1]، قال الله تعالى: "ثم قفينا على آثارهم برسلنا " الحديد الآية: 27.

أما اصطلاحا فقد اختلف العلماء في تعريفها، وتحديد حروفها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة قي البيت، ومنهم من جعلها مقتصرة على الروي... [2]

[1] . ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة قفا، ص 3290

[2] . محمد علي الشوابكة:وأنو أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص 193، 194، 195

أما القافية على مذهب الخليل فهي "من آ خر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول"[1].

ويبقى تحديد الخليل للقافية هو "التحديد الصحيح الشائع، لأن القافية في تعريف المحدثين هي المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوما في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وتكرارها يعد جزء هاما من الموسيقى الشعرية، لأنها بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترديدها، وتستمع الأذان بها فترات زمنية منتظمة" [2] لكن هذا لا يعني أن دور القافية محصور في الإيقاع فحسب، بل لو كان الحال كذلك، فيؤتى بالقافية كما يقول **قدامى بن جعفر** من أجل أن يكون نظير أخواتها في السجع، دون أن تكون لها فائدة في المعنى لكان ذلك عيبا من عيوبها، وتكلفا في طلبها لأن البيت يصبح كله مبنيا لطب القافية، لا أن تكون هذه الأخيرة مكونا يسهم في إنشاء معنى البيت"[3]، فالقافية إذن بالإضافة إلى دورها في تأدية الإيقاع، لها أيضا وظيفة في تأدية المعنى، لذلك جعلها النقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشعر الأساسية، حيث عرّفوه بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[4]، وهي بهذا تشارك الوزن في الأثر الموسيقي وتعد معه"مفتاح القصيدة، بما يشيعان في موسيقاه من وحدة وارتباط وأنهما وثيقا الصلة بالمعاني التي تدور في قلب الشاعر وتتبعث في أعماق تجربته إلى محض البيان"[5]، ولذا "فإن الشاعر العربي إنما عمد إلى القافية فقرنها بالوزن ليضفي عليه صبغا نغميا"[6].

---

[1] . ابن منظور: لسان العرب، ص 3291

[2] . شريفي عبد اللطيف ودراقي الزبير: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 100

[3]. ينظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص224،223

[4]. المرجع نفسه، ص 17

[5]. حسين علي الدهيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، ص 153

[6] . المرجع نفسه، ص 153

أما أهمية القافية في الشعر فهي "ظاهرة بالغة التعقيد ولها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات..."[1]، أما وظيفتها الجمالية فإنها "تشير إلى ختام بيت الشعر أو تقوم مقام المنظم"[2] ولا نجد خلافا يذكر من أن ترديد القافية يضفي على الشعر جمالا موسيقيا، فضلا عن أنها تقف مع الوزن في ضبط موسيقى الشعر. وأهم ما يميز القافية عن الوزن أنها تمثل مجالا اختياريا متاحا للشاعر، فهي لا تقوم على نموذج ونمط يضبط سلفا كما هو الحال في الوزن الذي يفرض على الشاعر التقيد به، وإن خرج عنه فإن خروجه يكون هو الآخر، خاضعا لقوانين وقواعد عروضية معلومة ومحددة.

وللحديث عن التنوع والتعدد في استعمال القافية التي وردت في ديوان الشاعرة وجب علينا أولا القيام بإحصاء هذه القوافي لمعرفة ما هي الحروف السائدة والمستعملة بكثرة في الديوان وأيضا التعرف على الحالة النفسية التي جعلتها تستعمل كل حرف في الموضع الذي وضعته فيه والمناسبة التي أوردته فيها.

لقد جاءت في بعض القصائد القافية مقيدة ربما قد يعود ذلك للحالة النفسية التي تمر بها الشاعرة وذلك لإحساسها أحيانا بالحزن والألم مثلما جاء في القصيدة الأولى فنجدها تعبر بألفاظ مثل: (مأسور، مقهور، مجهول، حنين، رحيل، قديم...) فتقول في تلك الأبيات من قصيدة "امرأة أنا" :

وقلبي المأسور

في أغلال حبك المقهور

أتحاشاه ... أبعده

هواك يستعبدني

---

[1]. المرجع السابق، ص 153

[2]. المرجع نفسه، ص153

خطواتي تقودني

لعنوان مجهول[1]

وتقول أيضا في القصيدة نفسها:

في أعماقك شيء من ذاك الحنين

يتوق قلبي لقربك بعد رحيل

وعلى فراشك بعض من عطري القديم [2]

كذلك نجد أنه يغلب حرف التاء والكاف على الديوان وذلك لسيادة ضمير (الأنا) كون أن الشاعرة تتحدث عن نفسها فنجدها تقول مثلا في قصيدة " رسالة حب ":

فحبك أشرق .... بمقلتي

أنت جنتي وفردوسها

نعمت فيها ... بغفوتي

وأنت فجر ندي

طبع قبلة بشفتي

وأنت ربيع معطار

تعطرت به ... حديقتي [3]

[1]. صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، ص 5

[2] . المصدر نفسه، ص 7

[3] . المصدر نفسه، ص 13

أما حرف الكاف فلأنها في أكثر من موضع ومقام تخاطب فيه الرجل والدليل على ذلك تكرار كلمة سيدي فنجدها تقول مثلا في قصيدة " نقاط ضوء ":

اقرأ حروفك

أطبق قوانينك

أتوغل بين أمواجك

أغرق في عمق رجولتك

دون تيه أو هلاك

تجاوز معي العشق

اهديني خصوصياتك

مكني نجومك

وأصداء أمطارك [1]

من خلال عملية الإحصاء تبين لي أن القافية المستعملة لدى الشاعرة في ديوانها هي قوافي متنوعة وربما يعود ذلك لحالة الحزن والألم التي كانت تمر بهما وربما أحست أن أنسب الحروف التي تساعدها في التعبير عن تلك المشاعر هما حرفا التاء والكاف لذلك غلبا على الديوان بأكمله أما الحروف الباقية فكانت نسبها متفاوتة وذلك لتعطي بعض الانسجام والتلاحم لأبيات قصائدها.

[1] . المصدر السابق، ص 56، 57

ب . الموسيقى الداخلية:

في واقع الأمر لا تكتمل ملامح الإيقاع والموسيقى الخارجية، إلا بتفاعلها مع الموسيقى الداخلية بجميع مكوناتها الصوتية، والمعجمية، والبلاغية، فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، لذلك تراه يوظف ألفاظا متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها، حتى يتحقق ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر، فالدراسات العروضية لا تستكمل توصيفها الجمالي، وبخاصة في الموسيقى الداخلية إلا بدراسة المكونات الصوتية للخطاب الشعري [1].

نتعرف بالموسيقى الداخلية على روح الشاعر وعلى مقدرته الفنية وعلى عاطفته التي صبها في قصيدته. ولذلك فقد ركزت الشاعرة في ديوانها على بعض جوانب هذه الموسيقى الداخلية في قصائدها. لخلق نوع من الانسجام والتوائم والجمال في ثنايا أبياتها ومنها:

. الجناس:

إذا أراد الشاعر أن يؤثر بسامعيه ويشركهم بعاطفته عليه أن يستعين ببعض المحسنات البديعية والجناس أحدها، وهو نمط من أنماط الصنعة حظي باهتمام النقاد قديمهم وحديثهم، إذ أنهم متفقون على أن الجناس يعني الاتفاق في حروف اللفظة جميعها أو بعضها ولكنهم اختلفوا في قيمته [2].

فعبد القاهر يرى أن التجنيس لا يكون مقبولا إلا إذا كان المعنى هو الذي يطلبه ويستدعيه، ولذلك فأحلى تجنيس تسمعه ما وقع من غير قصد من قيل قائله[3]. وعليه يبدو

[1] . جما ل سعادنة: الشعر الجزائري في العهد العثماني موضوعاته وخصائصه الفنية (أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة)، 2010 . 2011، ص 293

[2]. حسين علي الدخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، دار حامد للنشر، عمان، ط1، 2010، ص 79

[3] . المرجع نفسه، ص 79

لي بأن الشاعرة هنا لم تكن تطلب الجناس وتقصده في أشعارها بل كانت تأتي به على السجية والطبع، ولذلك كانت تجانيسها صادرة عن ذوق عصري خادم للمعنى الذي أوردته في أسطر القصيدة كما في قولها من قصيدة " امرأة أنا ":

تعود على جمر السنين

في أعماقك شيء من ذاك الحنين[1]

هنا استعملت الشاعرة جناسا ناقصا جمعت فيه بين لفظتي (السنين، الحنين) لإضفاء نغمة موسيقية على القصيدة .

كذلك من بين الأمثلة عن التجنيس الذي استعملته الشاعرة في ديوانها نجد مثلا في قصيدة " قيود من حرير" الأسطر الشعرية التالية:

سكنت القصور

تعطرت له بكل العطور

باركني سحرته بالتواشيح والبخور [2]

وتقول أيضا:

سأكون عند غدا عنك بعيدة

وتعشق حكاية جديدة

لامرأة عنيدة

بنهاية سعيدة [3]

[1] . صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، ص 7

[2] . المصدر نفسه، ص10

[3] . المصدر نفسه، ص 12

الشاعرة في هذه السطور جمعت بين (القصور، العطور، البخور) وأيضا بين (بعيدة، جديدة، عنيدة، سعيدة) على سبيل التجنيس لترك جرس موسيقي تطرب لسماعه أذن السامع.

كما تقول أيضا في قصيدة " مواسم الرجوع" على سبيل التجنيس أيضا:

بياسمين لؤلؤ مجملة

على نسائم الياسمين محملة [1]

وتقول من القصيدة نفسها أيضا:

دعني سيدي ... دعني لنفسي

هكذا كان معكي أمسي [2]

ومن بين الجناس الناقص والذي هو كثير الورود في الديوان نجد قصيدة " طوق الخلود" أكثرت فيها من استعمال الجناس حيث تقول:

ففاضت بسحرنا المروج

واعتلت بكبريائنا البروج [3]

وأيضا :

فشهد حبنا كل الربوع

واشتعلت الأماني بين الضلوع

وحفظت ودك حتى الرجوع [4]

---

[1] . الصدر السابق، ص 26

[2] . المصدر نفسه، ص28

[3] . المصدر نفسه، ص 29

[4] المصدر نفسه، ص 30

وكذلك:

تحديت فصولي

وكتماني وفضولي

وبعد انهزامي

أعلنت التزامي [1]

لقد استعملت الشاعرة الجناس الناقص في ديوانها بكثرة فنجده يعج بألفاظ التجنيس فجمعت بين لفظتي (المروج، البروج) وكذلك بين (الربوع، الضلوع، الرجوع) وأيضا بين(فصولي، فضولي) وكذا بين لفظتي (انهزامي، التزامي) وكل ذلك بغية جعل أذن السامع تطرب لسماع ذلك النغم الموسيقي الظاهر الحاصل بين الألفاظ المستعملة في القصيدة الواحدة من الديوان رغم ذلك نجد أنها أهملت الجناس التام فلم ترد أي ألفاظ تدل عليه في الديوان.

. الطباق:

ومن أجل تقوية الجرس وإيجاد نوع من الانسجام بين المعاني، لجأت الشاعرة إلى فن آخر من فنون الأداء الصوتي وهو الطباق، الذي يعني الجمع بين كلمتين مختلفتين لفظا ومعنى، أو هو" لون من التلوين البياني، وأداة لتجميل الكلام ونمط من أنماط الصنعة"[2]. ومن المعروف أن الطباق نوعان طباق الإيجاب وطباق السلب أما الشاعرة في ديوانها فقد استعملت فقط طباق الإيجاب فنجده مثلا في قولها من قصيدة " اعتذار الرجولة":

[1] . المصدر السابق، ص31

[2] . حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، ص 164

أعطيك ما تريد

واخذ ... منك متى أشاء [1]

فالشاعرة هنا طابقت بين لفظتي (أعطيك، آخذ) فهذا طباق موجب يدل على الشيء وضده فالشاعرة أخبرت حبيبها بأنها ستعطيك ما تريد وأنها ستأخذ هي منه متى تشاء.

وكذلك نجدها تقول في قصيدة "مرايا الأمس ":

ولغة الصمت الغريبة

وفترة البوح الرهيبة [2]

لقد طابقت الشاعرة هنا بين لفظتي (الصمت، البوح)

ومن الطباق الموجب أيضا نجدها تقول في قصيدة " كم جميل أن أراك طفلا " :

بين البوح ... والكتمان [3]

الشاعرة طابقت بين لفظتي (البوح والكتمان)

كما تقول أيضا في قصيدة " نسائم الحب ":

يولد الفرح

ويمسح من الماضي مأساتي [4]

وهنا طابقت بين لفظتي (الفرح، مأساتي)

[1] . صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، ص 21

[2] . المصدر نفسه، ص22

[3] . المصدر نفسه، ص 59

[4] . المصدر نفسه، ص 62

. التكرار:

لغرض تثبيت المعنى والتأثير في سامعه ولغرض الكشف عن عاطفتها الهائجة لجأت الشاعرة في ديوانها إلى التكرار الذي هو إعادة اللفظ وتناوبه في سياق التعبير بحيث تشكل لك الإعادة نغما موسيقيا، ولا تقتصر إفادة التكرار في سياق الكلام على تقوية النغم فحسب بل تساعد أيضا على الفهم الواسع لموضوع القصيدة من خلال تركيز الشاعرة على لفظة أو عبارة أو حرف في قصيدتها، إذ ألحت عليها تلك وأثرت في عاطفتها فكررتها لكي تروح عن نفسها مما هي عليه [1].

ومن أنواع التكرار في شعر صبحة بغورة تكرار اللفظة في قولها من قصيدة " اعتذار الرجولة ":

صرت أميرة

صرت كبيرة [2]

فهنا الشاعرة كررت لفظة (صرت) أضافت على القصيدة تناغما موسيقيا يتلاءم مع الموقف الذي هي بصدد التعبير عنه.

وكذلك في قصيدة "بوح المشاعر " نجد الشاعرة كررت لفظة (أيا) أكثر من مرة فتقول:

أيا رجلا شطب من مفكرتي

كل عناوين الرجال

أيا حبيبا أدمنت وجهه

[1] . ينظر حسين علي الدخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، ص 80

[2] . صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، ص 19

في أبسط الأشياء

أيا من أذبتني في راحتيك

كوردة حمراء [1]

استعملت الشاعرة التكرار في ديوانها لأجل أن تكشف لنا عن نفسيتها وما تبغي توصيله إلى المخاطب، ذلك زيادة على التناغم الموسيقي الذي جعل أسطر القصيدة تنسجم فيما بينها وتتلاحم.

من خلال كل ما سبق ومن خلال عملية الإحصاء التي قمت بها على ديوان الشاعر وصبحة بغورة أستنتج أن الشاعرة التزمت على مستوى الإيقاع الخارجي بالعناصر الإيقاعية المتبعة من قبل رواد الشعر الحر فنوعت وعددت من أوزانها وقوافيها كما نوعت من الإيقاع الشعري لديها وذلك حسب ما يتناسب مع إحساسها وتجربتها وكذا الحالة النفسية التي كانت تمر بها وفيما يخص الإيقاع الداخلي فقد اعتمدت الشاعرة من المكونات الصوتية ما يتناسب مع مشاعرها وانفعالاتها فأكثرت من الجناس في ديوانها لما يتركه في نفس السامع من أثر كما يطرب له السمع ويرقى به ذوق السامع ويتحقق منه إمتاع الذهن.

2. الصورة الشعرية في ديوان امرأة أنا للشاعرة صبحة بغورة:

لقد جاء تعريف الصورة الشعرية في لسان العرب على أنها " حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا "[2]، حيث تعتبر الصورة هي الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاء ورمزا

[1] . المصدر السابق، ص 34

[2] . ابن منظور: لسان العرب، مج 2، مادة صور، ص259

وأهمية الصورة في العمل الشعري جعلتها محط العناية من طرف الدارسين والنقاد القدامى والمحدثين على السواء[1].

والصورة تنتظم في مفهومها العام بوصفها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتصور والخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، وهي بذلك لا تظهر على أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي، لأنها في جوهرها تمثل تركيبة عقلية وعاطفية وانفعالية في لحظة من الزمن، تعبر عن تجربة ما تعبيرا تشكيليا وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الصورة هي البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري، ولا يمكن لهذا التشكيل أن يأخذ وضعه الشعري المتين من دون اكتمال حلقة هذا النسيج على أفضل ما يكون وبذلك يجب النظر إلى الصورة الشعرية على اختلاف أشكالها وأنماطها وأنواعها بأنها أخطر أدوات الشاعر بلا منازع بحيث لا يمكننا أن نتصور وجود قصيدة من دون وجود صورة أو مجموعة صور شعرية وبحسب طبيعة كل قصيدة وتجربتها والصورة الشعرية هي أهم أشكال الصورة في وسائل التعبير الأدبي حيث يتم انجازها حين تتخطى حدود الأشياء [2].

وتمثل الصورة الشعرية في حساسيتها التعبيرية الجوهر الدقيق للغة الحسية الحاملة لشكل التجربة ومضمونها ورؤيتها، وعلى هذا فإنها تمتلك قدرة تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن، ويضع معادلة بين المرئي والمتخيل ذلك وتتمظهر الصورة الشعرية في القصيدة من خلال النظر إلى أن لها فلسفة جمالية مختلفة وخاصة، فأبرز ما فيها الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا، ومن ثم تقوم بنقل الفكرة الشعرية التي انفعل بها الشاعر إلى جمهور القراء عبر هذه الحيوية وهذا التكون العضوي لها [3].

---

[1] . محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925، 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، الجزائر، ص 421

[2] . العبيدي سلمان علوان: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديثة ، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص73

[3] . المرجع نفسه، ص 74

وقد ترتبط الصورة الشعرية أحيانا بالخيال الذي يسهم في تشكيل هذه الصورة الشعرية ويلتحم التحاما فنيا، فهو أي الخيال يشكل محورا جوهريا في تشكيل الصورة وفي تعدد دلالاتها ومعانيها وأبعادها، وفي نمطها التجسيدي والتجريدي، لأن الخيال هو الذي يحدد طواعية الصورة فلا يخفى على أحد الدور الإيجابي الذي تلعبه الصورة الشعرية في الحركية والتناسق والتوافق بين المعنى والرمز في النص الشعري، وكما يرى جلبرت ديوراند: " أن الصورة تظهر كنوع من التناسق الديناميكي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز، وهي تسبق بفضل كيانها كل تصور عقلي مركب وكل تفكير انعكاسي، وتحدد هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية الخيال كإطار أولي ينطلق منه كل فكر، وما يواكبه من دلالات "[1].

الخيال هو الذي يقود حركة الحواس في تشكيل الصورة، فيؤدي إلى ما يسمى بتراسل الحواس، وهكذا فإن الصورة لا تتوقف عند معنى واحد فقط، بل تتعدى ذلك إلى تعدد المعاني والدلالات، فلم تتقيد الصورة بمفهوم واحد تظل ثابتة عنده، لكنها تجاوزت هذا المفهوم الثابت إلى مفاهيم عديدة، من خلال اقترانها بالسياق،... كما أن الصورة لا ترصد الحركة الخارجية للأشياء فحسب، لكنها تعنى بالتفاعلات الشعرية الداخلية[2].

وبناء على ما تقدم سأحاول أن أتناول طبيعة الصورة في ديوان الشاعرة صبحة بغورة، مع العمل على إبراز ما لها من جمالية وطاقة، وقوة في استيعاب الدلالات وصياغة الواقع، لذلك وقصد تحديد طبيعة هذا الحضور سأعمد إلى عرض أنماط الصور الأكثر تداولا في ديوان الشاعرة المتمثلة أساسا في الصورتين: التشبيهية والاستعارية.

[1] . الهادي محمد بوطارن: الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2010، ص 380

[2] . المرجع نفسه، ص 381

. الصورة التشبيهية:

إن العمل الأدبي في حقيقته هو غرض لعالم الفنان، هذا الذي يصادف في حياته مشاهد ومواقف تستدعي اهتمامه، فيصفها ويصورها مع حرصه على ألا يكون وصفه ذاك وصفا فوتوغرافيا، ينقل معالم الظاهرة كما هي في الواقع، بل تراه يسعى إلى تشكيل الظاهرة الموصوفة تشكيلا جديدا، بعد أن تبلورت لديه رؤية جديدة للكون، لذلك لجأ الشاعر إلى التشبيه كعنصر من عناصر التعبير الجمالي المساعدة على رسم الصورة الجديدة التي هي جزء من عالمه الخاص المعبر عن خلاصة رؤاه [1].

وقبل تناول الصورة التشبيهية عند الشاعرة بالدراسة، أحاول بداية الوقوف عند مفهوم التشبيه، وتحديد ما يتعلق به من أحكام، فالتشبيه عند الجرجاني: " هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها [2]، وغير بعيد عن هذا التعريف يقول ابن رشيق: " التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه... فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر [3] .

وعليه فمهمة التشبيه لا تختص بتحقيق الاتحاد، بقدر ما تختص بتحقيق علاقة الائتلاف بين أشياء الأصل فيها الاختلاف، لذلك يستعان غالبا بأدوات التشبيه مثل " الكاف، كأن، مثل، شبه،..." لتأكيد علاقة الائتلاف، ونفي علاقة الاتحاد.

والشاعرة كغيرها انتزعت تشبيهاتها من واقعها المادي المحسوس، فضلا عن ذلك فإنها لم تأتي بها جامدة بل عرضتها متحركة لكي تكون أنثر فهما وأقدر على التحليل.

---

[1] . جمال سعادنة: الشعر الجزائري في العهد الثماني موضوعاته وخصائصه الفنية، ص 310

[2] . المرجع نفسه، ص 310

[3] . المرجع نفسه، ص 310

ومن صورها التشبيهية قولها في قصيدة " رسالة حب ":

أنت فجر ندي [1]

لقد بالغت هنا الشاعرة في تشبيه حبيبها بالفجر فأخبرته بأنه فجر ندي ولم تقل بأنه كالفجر وربما يعود ذلك لشدة تعلقها به فصارت تشتاق إليه لذلك تشبهه بالفجر فجاء تشبيها بليغا لأنها لم تستعمل فيه أداة من أدوات التشبيه العادي.

ومن صورها التشبيهية الأخرى التي وردت في ديوانها تشبيها بليغا نجد ذلك في قولها من قصيدة " رسالة حب " أيضا فتقول:

أنت نجم ساطع [2]

فهنا نجدها شبهته بالنجم الساطع الذي ينير السماء بضوئه وأنه ينير حياته بنوره وحبه الكبير لها.

ومن قصيدة " وتشرق عيناك... مع كل أصيل " تقول:

عيناك بحر لا شاطئ له [3]

الشاعرة هنا تشبه حبيبها بأنه بحر ليس لديه شاطئ وربما يعود ذلك لحبه الشديد لها ومدى اتساع قلبه وبأن عيناه لا يريان سواها.

ومن التشبيه العادي نجدها تقول في قصيدة " وتشرق عيناك ... مع كل أصيل ":

أم أنها ... والسحر سواء

[1] . صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، ص13

[2] . المصدر نفسه، ص 13

[3] . المصدر نفسه، ص 78

كأنها أخذت من الشمس قبسها [1]

فهنا تشبه الشاعرة حبيبها بأنه أخذ من الشمس سحرا في عينيه فهو يغمرها بحبه وعطفه كما تغمر الشمس الأرض بأشعتها الدافئة كما أن الشمس تساهم في نشر النور على الأرض.

وتقول أيضا من القصيدة نفسها:

ولها استسلمت رغبتي

مثل عصفور وديع [2]

هنا تشبه الشاعرة نفسها بالعصفور الوديع الذي يطلب الحنان من أمه فهي تطلب الحب والحنان من حبيبها فشبهت نفسها عندما تكون معه بذلك العصفور الصغير الذي ينتظر دائما كل الحب والحنان.

هذا فيما يخص الصورة التشبيهية الواردة في الديوان فيما يلي سأذكر الصورة الاستعارية الواردة في الديوان لكن قبل ذلك سأورد مفهوما لها.

. الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وهي تلتقي مع التشبيه في رسم معالم هذه الصورة، بيد أنها أكثر منه تخيلا وأعمق تصويرا، وقد عرفها السكاكي بقوله: " هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد منه الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به " [3].

[1] . المصدر السابق، ص 77

[2] . المصدر نفسه، ص 77

[3] . حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، ص 104

فمن خلال هذا القول ندرك بوضوح تام الصلة القوية القائمة بين الاستعارة والتشبيه ولكن على الرغم من ذلك، فإن التشبيه يبقى قاصرا عن تحقيق القيمة الفنية التي تحققها الاستعارة لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة، على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه، فالاستعارة بذلك تقوم بتنشيط الخيال إلى درجة أن القارئ لا يحس بالتقارب الحاصل بين المشبه والمشبه به [1].

وعليه فوظيفة الاستعارة هي وظيفة نفسية ذو ارتباط قوي بحالة الشاعر النفسية وطبيعة تجربته الشعرية التي يريد تجسيدها، إضافة إلى انعكاس أثر المتلقي أيضا [2].

ومن بين الصور الاستعارية الواردة في ديوان الشاعرة مثلا قولها من قصيدة " عروس من سكر " :

لغة من رحيق الغرام [3]

شبهت الشاعرة الغرام بالأزهار فحذفت المشبه به (الأزهار) وتركت المشبه (الغرام) مع ذكرها لقرينة دالة عليه (رحيق) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن صورها الاستعارية أيضا في قولها من القصيدة نفسها:

وأنجبت أقمارا وشموس [4]

الشاعرة هنا قد شبهت الأقمار والشموس بالأطفال فحذفت المشبه به (الأطفال) وتركت المشبه (أقمارا وشموس) وتركت لازمة للدلالة عليه(أنجبت) فالأم لا تنجب سوى الأطفال ولا تنجب أبدا أقمارا وشموس وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] . ينظر المرجع السابق، ص 104

[2] . المرجع نفسه، ص105

[3] . صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، ص 81

[4] . المصدر نفسه، ص 82

ومن قصيدة " ملاك الفجر" تقول على سبيل الصورة الاستعارية:

يضحك لي الربيع [1]

الشاعرة شبهت الربيع بإنسان يضحك فحذفت المشبه به (الإنسان) وتركت المشبه (الربيع) مع ترك لازمة للدلالة عليه وتوضيحه (يضحك) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وخلاصة القول أن الشاعرة صبحة بغورة لم تكن سخية في استعمالها للصورة الشعرية فمن خلال تفحصي للديوان وجدت بأنها كانت مقلة في استخدامها فكانت صورها قليلة لا تكاد تتوضح من خلال أسطرها الشعرية رغم ذلك فإنها أعطت ذلك الانسجام والتلاحم على القصائد وبذلك فإن الشاعرة قد أبدعت في استخدامها لتلك الصور واستطاعت أن تخلق جوا من التناغم والتكامل على قصائد ديوانها .

[1] المصدر السابق، ص 68

الفصل الثاني

الذات والأخر في ديوان تشبهني الفوضى للشاعرة حدة نجاح

1. الموسيقى في ديوان تشبهني الفوضى للشاعرة حدة نجاح

أ. الموسيقى الخارجية

. الأوزان

. القافية

ب . الموسيقى الداخلية

. الجناس

. الطباق

. التكرار

2. الصورة الشعرية في ديوان تشبهني الفوضى للشاعرة حدة نجاح

. الصورة التشبيهية

. الصورة الاستعارية

. الصورة الكنائية

1. الموسيقى في ديوان تشبهني الفوضى للشاعرة حدة نجاح:

أ . الموسيقى الخارجية:

. الأوزان:

كما أسلفت الذكر بأن الشعر الحر لا يلتزم بوحدة الوزن وعليه فإنه من الملاحظ في ديوان الشاعرة حدة نجاح أجد أنها هي الأخرى لم تقتصر على وزن واحد، وخرجت تماما عن دائرة العروض الخليلية، فقد استخدمت هي أيضا من الأوزان تلك التي تتناسب وحالتها النفسية التي تتأرجح بين الحزن والألم تارة وبين الشوق والحنين إلى زوجها المتوفى تارة أخرى.

فنجد أنها تستعمل أكثر من بحر في القصيدة الواحدة وعليه تقول مثلا في قصيدة حديث الفراشة للنار" من ديوانه " تشبهني الفوضى":

كنت أبحث عنها، ولكني لم أجدها

فاعلات فعولن متفاعل فاعلاتن

صارت رمال الكون عمري [1]

مستفعلن مستفعلاتن

والجرح آخر ما قطفت من الحديقة [2]

مستفعلن متفعلن متفاعلاتن

تعددت الأوزان التي استخدمتها في هذه القصيدة فنجد أنها استخدمت من البحور (الخفيف، المتقارب، الكامل، الرمل، البسيط) هذا ما يفسر حالة الألم والحزن اللتان تعيش في خضمهما الشاعرة .

[1] . حدة نجاح: ديوان تشبهني الفوضى، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، 2013، ص7

[2] . المصدر نفسه، ص 12

ومما يثبت تنوع الأوزان في ديوانها قصيدة أخرى بعنان " مصطفى" التي تخاطب فيها زوجها الراحل فتقول في مطلعها:

طيلة عشرين عام

مفاعلتن فاعلات

لفني هاجس دافئ

فاعلاتن فعولن فعو

ومشى [1]

متفا

وهي تتحسر على فقدان زوجها استعملت أوزان متعددة وهي 'الوافر، الرمل، المتقارب، الكامل) وهذا ما ساعدها على بث أحزانها لمفارقة زوجها واشتياقها إليه بعد أن كان معها طيلة عشرين عاما وهي تعيش تحت جناحيه فجأة غدره الموت فتركها.

وفي قصيدة أخرى بعنوان " الحرف وشهوة السياط" تصف اشتياقها للالتقاء بحبيبها الراحل كذلك بأوزان متعددة فتقول في مطلع قصيدتها:

كم مرة يا شاعري

مستفعلن مفعولات

مالت عناقيد من

مستفعلن متفاعل

الأمواج نحوي [2]

مفعولات فاعل

[1]. المصدر السابق، ص 30

[2] . المصدر نفسه، ص 41

فهنا وهي تشتكي من عذاب فراق زوجها الأليم على قلبها استعملت أوزان وهي كالتالي (السريع، البسيط، الكامل) وربما هذا ما سهل عليها التعبير عن مشاعرها بشكل أكثر صدقا.

وفي قصيدة " تعليق محايد جدا " تقول بأوزان متعددة:

لم تسرق العطر

متفاعلن فعلن

المخبأ في صناديق الصبايا

فاعلات متفعلن فعلن فعولن

كانت توحدنا البقايا [1]

مستفعلن متفاعلاتن

وفي هذه القصيدة استعملت الشاعرة كلا من البحور(الكامل، السريع، الرمل، البسيط، الرجز، المتقارب) متذكرة تلك اللحظات الجميلة التي كانت تقضيها مع زوجها قبل أن يفارقها

من خلال هذا الإحصاء يتبين أن الشاعرة تعددت وتنوعت لديها الأوزان بصفة عامة ومن خلال ذلك يتبين أنها اتبعت مسار الشعر الحر في نظم ديوانها فقد تنوعت وتعددت أوزانها وهذا مبدأ من مبادئ تيار الشعر الحر أيضا ألاحظ أنه يوجد أكثر من بحر في القصيدة الواحدة كما ألاحظ أيضا أنها استعملت هذه الحور وبالتغيرات الطارئة عليها فمن التغيرات نجد مثلا: تفعيلة الكامل التي تحولت من (متفاعلن . إلى متفاعلاتن) والتي طرأت عليها علة الترفيل وأيضا نجد تفعيلة الرمل التي تحولت من (فاعلاتن . إلى فاعلات) والتي طرأت عليها علة القصر كما نجد أيضا تفعيلة البسيط تحولت من (فاعلن . إلى فاعل) والتي طرأ عليها زحاف الخبن وكذلك تفعيلة المتقارب التي دخلت عليها علة الحذف فتحولت من (فعولن. إلى فعو) كما نجد تفعيلة السريع التي دخلت عليها علة الصلم فتحولت من (مفعولات . إلى فعلن) وأيضا تفعيلة الرجز التي دخل عليها زحاف الخبن فتحولت من (مستفعلن . إلى متفعلن).

[1]. المصدر السابق، ص 49

وهكذا أكون قد أحصيت ما تيسر لي ذكره من تعدد وتنوع في الأوزان الشعرية في ديوان الشاعرة حدة نجاح وكذلك التغيرات التي دخلت على التفعيلات التي استعملتها.

. القافية:

كما أسلفت الذكر بأن الشعر الحر لا يلتزم بوحدة القافية زمن أجل الحديث عن التنوع والاختلاف في استعمال القوافي في ديوان الشاعرة حدة نجاح وجب علينا القيام بإحصاء هذه القوافي لمعرفة ما هي الحروف السائدة والمستعملة بكثرة والتعرف على الحالة النفسية التي جعلتها تستعمل كل حرف في الموضع الذي وضعته فيه.

لقد جاءت بعض القصائد في خذا الديوان قافيتها مقيدة وربما يعود ذلك للحالة النفسية التي تمر بها الشاعرة وذلك لإحساسها بالحزن أحيانا كما نجد ذلك واضحا في قصيدتها " عنقاء" التي تعبر فيها بألفاظ من مثل: (الغروب، الجنوب، الدروب، الحروب،....) فتقول في تلك الأبيات:

سأفنى لتعرف لون الغروب

وأعلو لتعرف نخل الجنوب

وأبدو تهدهدك الأمنيات

سأنتبذ الآن في الحرف شرقا

طواه السلام في الحروب [1]

وتقول أيضا في قصيدة " حديث الفراشة للنار":

كفا تلوح بالسلام

دامت لكم ذخرا

لتجريد الحمام

من الحمام

[1] . حدة نجاح: تشبهني الفوضى، ص 106

دامت لكم ذخرا

اتفريق الحمام

عن الحمام [1]

كذلك نجد أن الشاعرة في ديوانها لم تركز على القافية كثيرا فأهملتها ولم تجعل لأسطرها الشعرية قافية منتظمة تسير عليها وربما ذلك راجع لتعدد واختلاف المواضيع التي كتبت عليها ديوانها فنجدها أحيانا تتكلم عن زوجها وتعبر عن مدى حزنها لفراقه واشتياقها له فتستعمل حرف النون لتصف مشاعرها في قصيدة " الحرف وشهوة السياط" فتقول:

إسفنجة الاسمنت

ترفض أن يغيب الحزن

عن هذا الجبين

يا أيها الشجر الحزين[2]

وتستعمله في قصيدة أخرى تهديها إلى الشاعر الراحل "محمود درويش" والتي تعنونها بـ:

"مسودة سقطت من عاشق فلسطيني" فتقول:

معا يأكلان

معا يشربان

معا ينجبان

ترابا جديدا[3]

ونجدها في موضع آخر تستعمل حرف الميم لتخبرنا بأنه مهما حصل فإن الأوراس ستظل شامخة ولن تسقط مهما فعل أعداؤها وهذا في قصيدة عنونتها بـ : " لن تسقط أوراس":

أدخل دمي فجرا وسيفا صارما

[1] . المصدر السابق، ص 22

[2] . المصدر نفسه، ص 44

[3] . المصدر نفسه، ص 92

وسحابة تسقي ووجها باسما

لن تمحي أوراس تحت نعالهم

ما ظلت الأزمان جسرا قائما

لن يبدلوا دمك النقي بمائهم

أو يقتلوا فيك البريق الحالما

فلتعصف الأوهام في دمهم سدى

هل يسمع التاريخ عبدا واهما

هل تلتقي الأرض الرحيبة بالسما

أو ينكفئ التاريخ عبدا خادما [1]

من خلال كل ما سبق ومن هلال عملية الإحصاء تبين لي بأن الشاعرة هنا لم تهتم باستعمال القوافي أو تنويعها لكن هذا لا يمنع من وجود بعض القوافي المتنوعة لكن في مواضع قليلة وربما يعود ذلك لحالتها النفسية غير المستقرة والتي كانت تتأرجح بين الحزن والألم لفقدان زوجها واشتياقها له وحالة أخرى ربما من الضياع التي كانت تعيشها بعد فراق زوجها فكانت مواضيعها مختلفة في صلبها لكنها كلها فيها نبرة من الحزن.

[1] . المصدر السابق، ص 76. 77

ب . الموسيقى الداخلية:

. الجناس:

لقد أكثرت الشاعرة من استعمال الجناس في ديوانها خاصة الجناس الناقص وذلك لسهولته وخلوه من أي أثر للتكلف ومن هذا الجناس قولها في قصيدة "تعليق محايد جدا" :

المخبأ في صناديق الصبايا

كانت توحدنا البقايا

والشظايا [1]

فالشاعرة هنا في جناسها الناقص هذا جمعت بين (الصبايا، البقايا، الشظايا) كما نجدها في موضع أخر من القصيدة تقوم بالجمع بين (زهر، بذر، خير، نهر) وأيضا تجمع بين (زرع، ضرع، فرع) وكذلك بين (أصل، حقل، حمل، عقل) وأيضا بين (شمس، همس، نفس، عرس) فتقول:

وأعوذ بك

من كل زهر

من كل بذر

من كل خير

من كل نهر

من كل زرع

من كل ضرع

من كل فرع

من كل أصل

من كل حقل

[1] . المصدر السابق، ص 49

من كل حمل

من كل عقل

وأعوذ بك من كل شمس

من كل همس

من كل نفس

من كل عرس [1]

وكذلك نجدها تقول أيضا على سبيل التجنيس في قصيدة " وأنتعل العاصفة" :

كأنك دربي الذي يرتسم

كأني الربيع المقيد

كأنك وجهي الذي يبتسم

فهنا نجد الشاعرة قد جمعت بين لفظتي (يرتسم، يبتسم) على سبيل التجنيس فكان جناسا ناقصا وذلك أرادت به إضفاء ذلك الجرس الموسيقي الذي يسهم في إطراب أذن السمع إلى تلك القصيدة.

وكذلك في جمع آخر بين لفظتي (النجوم، الغيوم) وذلك من القصيدة نفسها نجدها تقول:

لأجل أعبئها بالغيوم.

وتزرعني بالغيوم [2]

وفي قصيدة أخرى نجدها تجمع بين لفظتي (صدري، عمري) وكذلك بين لفظتي (الحقيقة، الحديقة) وذلك في قصيدة "حصاد" فتقول:

كانت رمال الكون صدري

والريح أول ما عرفت من الحقيقة

[1] . حدة نجاح: ديوان تشبهني الفوضى، ص 51

[2] . المصدر نفسه، ص 99

صارت ومال الكون عمري

والجرح آخر ما قطفت من الحديقة [1]

وكذلك في قصيدة " عنقاء" نجدها تجمع بين لفظتي (الرقيب، الزبيب) فتقول:

وتلوي بكفي كف الرقيب

ليسطو على الكرم حبا نديا

فيكظم غيضه حلو الزبيب [2]

استعملت الشاعرة في ديوانها هذا الجناس لكنها اقتصرت فقط على الجناس الناقص فنجده شائعا في ديوانها في حين أنها لم تستعمل في ديوانها الجناس التام ربما لأنها وجدت من الجناس الناقص سبيلا للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها وما يتركه من أثر في أذن السامع.

. الطباق:

لقد استعملت الشاعرة في ديوانها هذا الطباق بكثرة وكما يتضح أنه شاع بين قصائدها لكنه اقتصر فقط على ذكر طباق الإيجاب ولم يرد فيه ذلك لطباق السلب وربما لجأت الشاعرة لاستعماله دون غيره لأنه ليس فيه تكلف ويساعد في التعبير عن المشاعر دون لجوء إلى التصنع فنجدها تقول مثلا في قصيدة " مصطفى" على سبيل التطابق:

ليقلبني ذات اليمين

وذات الشمال [3]

فالشاعرة هنا قد طابقت بين لفظتي(اليمين، الشمال) كما نجدها أيضا قد طابقت بين لفضتي (الحروب، السلام) في قولها من القصيدة نفسها :

يقتله ألف مرة

في خرائط تمزق

[1] . المصدر السابق، ص 29

[2] . المصدر نفسه، ص 107

[3]. نفسه، ص 35

بين الحروب والسلام [1]

وأيضا من أوجه التطابق الكثيرة في قصيدة "لو أن وجهك " نجدها قد طابقت بين لفظتي (البرودة، الحرارة) وأيضا بين لفظتي (الشمال، الجنوب) وأيضا بين (القديم، الجديد) وأيضا بين (الفرح، الحزن) وكذلك بين (الأرض، السماء) فتقول:

واسترحت من البرودة

والحرارة وتنقلي

كعقرب ساعة [2]

وأيضا:

لو أن وجهل الآن قربي

لما آخيت بين

حضارات الشمال والجنوب [3]

وأيضا:

مدفوعة الأجر

فلا يؤلمني منها القديم

ولا الجديد[4]

[1] . المصدر السابق، ص 38

[2] . المصدر نفسه، ص 81

[3] . المصدر نفسه، ص 83

[4] . المصدر نفسه، ص 86

وأيضا :

لو أن وجهل الآن قربي

لم يشغلن الفرح

ولا الحزن [1]

وأيضا:

لو أن وجهك الآن قربي

لجلست

وأجلست الأرض والسماء [2]

من الطباق الوارد أيضا في قصيدة "تأبين" نجدها تقول:

ولست أخاف فلي مثلما البحر

جزري ومدي

ولي عشب أغنيتي المتصدي [3]

فهنا الشاعرة طابقت بين لفظتي (جزري، مدي).

[1] . المصدر السابق، 90

[2]. المصدر نفسه، ص 90

[3] . المصدر نفسه، ص 60

. التكرار:

من أنواع التكرار الواردة في ديوان الشاعرة حدة نجاح نجد تكرار اللفظة في قولها من قصيدة " من حدث النار عني " :

طوبى للحزن القديم لكل

الطيوف التي شهدت أرقي

طوبى للأغاني التي أعقبت

ميتتي،غرني طمعها الفستقي

طوبى لي أنا لن أسائل من

وضع الأرض عبئا على عاتقي؟ [1]

فهنا نجد الشاعرة قد كررت لفظة (طوبى) والتي تعبر بها عن مشاعر الحزن والألم اللذان يعتصران قلبها لما أصابها بعد فراق زوجها وهذا التكرار أوردته هنا للتأكيد عن شدة ألمها فقد أضاف على القصيدة تناغما موسيقيا يتلاءم مع الموقف الذي هي فيه.

كذلك نجدها قد كررت أيضا لفظة (يبكي) في قصيدة "تأبين" فتقول:

سيبكي قراصنة آخرون عيوني

ويبكي قراصنة آخرون جنوني

ويبكي قراصنة آخرون بحاري

ويبكي قراصنة آخرون سواري [2]

لقد استعملت الشاعرة في ديوانها التكرار من أجل أن تكشف لنا عن حالتها النفسية التي تعاني باستمرار من الألم وأيضا بغرض توصيل مشاعرها إلى المخاطب للتأكيد على شدة ألمها وأضافت به جرسا ونغما موسيقيا على ديوانها ساعد في تلاحم وانسجام الأسطر فيما بينها.

[1] . المصدر السابق، ص 98

[2] . المصدر نفسه، ص 60

من خلال كل ما سبق ومن خلال عملية الإحصاء التي أجريتها على ديوان الشاعرة حدة نجاح أستنتج بأن الشاعرة التزمت بالعناصر الإيقاعية الواجب إتباعها والمستمدة مبادئها من صميم مدرسة الشعر الحر وذلك على مستو الموسيقى الخارجية فتنوعت وتعددت أوزانها وقوافيها وناسبت الحالة النفسية والمشاعر التي كانت بصدد التعبير عنها في ديوانها كما أنها اعتمدت على مكونات صوتية تناسبت مع انفعالاتها فاستعملت الجناس والطباق لما يتركه من أثر في أذن السامع ويحقق نوعا من إمتاع الذهن ورقي في ذوق السامع وذلك على مستوى الموسيقى الداخلية.

2. الصورة الشعرية في ديوان تشبهني الفوضى للشاعرة حدة نجاح:

. الصورة التشبيهية:

لقد استوحت الشاعرة تشبيهاتها من واقعها المادي المحسوس، فلم تأتي بها جامدة بل كانت متحركة لكي تكون أكثر فهما ووضوحا وأقدر على التحليل ولتتناسب مع الحالة النفسية التي تمر بها وشعورها المتباين.

فمن بين صورها التشبيهية نجدها تقول مثلا في قصيدة "مصطفى":

هو يعرف أنني دونه

بلا معنى كجملة غبية مشوشة

هو يعرف أنني من دونه

كطفلة في ساح حرب [1]

هاتان صورتان من صور التشبيه الواردة في ديوان الشاعرة فهي مرة تشبه نفسها بأنها من دون حبيبها مصطفى كأنها جملة غبية مشوشة ومرة أخرى بأنها من دونه كطفلة في ساح حرب فهي هنا تحس بأنها من دون زوجها ضائعة لا معنى لوجودها فهي تائهة ضعيفة لا تعرف ما تفعله.

[1] . حدة نجاح: ديوان تشبهني الفوضى، ص33

وهذه صورة أخرى من القصيدة نفسها تقول فيها:

وكان

يشبه دمعة في الصفاء [1]

فهنا تصف زوجها بالصفاء وتشبهه بالدموع لأن الدموع صافية لا نجس فيها فكان زوجها في نظرها مثل هذه الدموع في الصفاء والنقاء.

ومن صور التشبيه أيضا تقول في قصيدة "كيف أصف الفراشة بعد الربيع" :

وتصبح كل الحروف

قابلة للطفو

مثل فقاعة صابون وضيع [2]

فالشاعرة هنا شبهت الحروف بفقاعات من صابون قابلة للطفو وكأنها تقول بأن الحروف أصبحت بلا معنى وأنها أصبحت قابلة للطفو في الفضاء مثل فقاعة الصابون.

وتقول أيضا في قصيدة " رفة حزن":

أوجعتني البلاد التي

حطت على القلب

كعصفورة مثخنة [3]

فالشاعرة تشبه البلاد بعصفورة صغيرة حزينة حطت على القلب.

وتقول أيضا في قصيدة "وأنتعل العاصفة":

سأنتعل العاصفة

كي أمر إليك

---

[1] . المصدر السابق، ص 33

[2] . المصدر نفسه،ص66

[3] . المصدر نفسه، ص 117

كأني الضياع المجرد [1]

شبهت العاصفة بحذاء ينتعل فتلبسه وتمر به إلى زوجها كأنها ضياع أو تيه مجرد .

كما وجدت صور للتشبيه العادي كذلك لديها صور للتشبيه البليغ فتقول مثلا في قصيدة " الحرف وشهوة السياط":

صارت عيونك

مخبأ للقمح في زمن الجفاف [2]

فالشاعرة هنا شبهت عيني زوجها بذلك المكان الذي يخبأ فيه القمح وذلك ربما يعود لشدة اتساعهما ودفء الحنان الصدر من قلبه عبرهما فبالغت في تشبيهها له فكان تشبيها بليغا.

. الصورة الاستعارية:

من المعروف أن الاستعارة نوعان استعارة مكنية يحذف فيها المشبه به وتترك لازمة للدلالة عليه واستعارة تصريحية يحذف فيها المشبه ويصرح بالمشبه به.

ومن الصور الاستعارية الواردة في ديوان الشاعرة حدة نجاح نجد ذلك في قولها من قصيدة "مصطفى":

والأشجار ترتاح من تعب [3]

شبهت الشاعرة الأشجار بالإنسان فحذفت المشبه به (الإنسان) وتركت المشبه (الأشجار) وتركت لازمة للدلالة عليه (ترتاح من تعب) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وأيضا قولها من قصيدة "لوحة الصباح الأزرق":

يخلع البحر عباءته [4]

[1] . المصدر السابق، ص 99

[2] . المصدر نفسه، ص 43

[3] . المصدر نفسه، ص 32

[4] . المصدر نفسه، ص 109

شبهت فيها البحر بإنسان يخلع عباءته فحذفت هنا المشبه به (الإنسان) وتركت المشبه (البحر) وذكرت قرينة دالة على ذلك (يخلع عباءته) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وتقول أيضا من القصيدة نفسها:

ثدي السماء العقيم [1]

شبهت الشاعرة السماء بثدي امرأة عقيم فحذفت المشبه به (المرأة) وتركت المشبه(السماء) ومعه لازمة للدلالة عليه (ثدي، العقيم) على سبيل الاستعارة المكنية.

وتقول أيضا في قصيدة "وأنت تمر بذاكرتي":

قرب رأس النهر المريض [2]

شبهت هنا الشاعرة النهر بإنسان مريض فحذفت المشبه به (الإنسان) وتركت المشبه (النهر) وذكرت قرينة لتدل عليه (رأس، المريض) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

كان هذا فيما يخص الاستعارة المكنية أما عن التصريحية فنجدها تقول في قصيدة "مصطفى":

لفني هاجس دافئ [3]

شبهت الشاعرة الهاجس بغطاء يلف الإنسان ويغطيه فحذفت المشبه (الغطاء) وصرحت بالمشبه به (هاجس) وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

وتقول أيضا في قصيدة "مصطفى":

سأركب غيمة أو جناح فراشة [4]

شبهت الشاعرة السيارة أو ما يركب بغيمة أو جناح فراشة فحذفت المشبه (السيارة) وصرحت بالمشبه به (غيمة أو جناح فراشة) وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

---

[1] . المصدر السابق، ص103

[2] . المصدر نفسه، ص104

[3] . المصدر نفسه، ص 30

[4] . المصدر نفسه، ص 32

ومن صور الاستعارة التصريحية قولها في قصيدة "تأبين" :

وتبكي الحدائق [1]

شبهت الشاعرة بكاء الإنسان بالحدائق فحذفت المشبه (الإنسان) وصرحت بالمشبه به (الحدائق) وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

وأيضا قولها من قصيدة " لوحة الصباح الأزرق":

تبكي الريشة الآن [2]

وفيها شبهت الشاعرة بكاء الإنسان بالريشة فحذفت المشبه (الإنسان) وصرحت بالمشبه به (الريشة) على سبيل الاستعارة التصريحية.

. الصورة الكنائية:

الكناية أسلوب لا يتيسر لكل الشعراء وإنما له خصائصه ومميزاته التي تميزه عن غيره والتي تقف حائلا أمام ولوج بعض الشعراء إليه فالكناية مظهر من مظاهر البلاغة وغاية لا يعمل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته والسر في بالغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها [3].

ولهذا عدت من أدق الأساليب البلاغية وألطفها كما أنها أبلغ من الحقيقة والتصريح لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم أي أنها كالدعوى بدليل، أما أهمية التعبير بالأسلوب الكنائي فإنها تكمن في الجديد الذي تأتي به، والذي يكون للخيال دور كبير في رسمه، فأسلوب الكناية يعتبر في بعض الأحيان ضرورة يتطلبها الموقف عندما يكون اللفظ الصريح لا تطيقه النفس، لمجافاته للآداب والقيم الاجتماعية، أو أن يكون مدعاة للمتاعب ومثارا للأذى واستجلاب للخصوصيات [4].

[1] المصدر السابق، ص 60

[2] . المصدر نفسه، ص 109

[3] حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، ص 111

[4] . المرجع نفسه، ص 113

ومما هو معروف عن الكناية أن لها جانب نفسيا تحمله، فالكناية ليست مجرد أداء معنى بألفاظ لا تدل على ظاهر مدلولها وإنما هي صياغة فكرة تتبع من وجدان صاحبها فتماسك الألفاظ وتبقي تعبيرا لكل لفظ منه مكانته و شجيته التي تربطه بما أتى قبله، وبما يرد بعده، فهي عبارة صورية يراد بها غير المعنى الظاهر، أي أنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر [1].

ومن الصور الكنائية في ديوان الشاعرة حدة نجاح قولها من قصيدة " الحرف وشهوة السياط":

ولم تبقى مولاتي العصا [2]

فهذه كناية عن القوة والتملك

وأيضا قولها في قصيدة "لوحة الصباح الأزرق":

الشجر الأسود [3]

فهنا كناية عن شدة الحزن فالشجر هنا من شدة حزنه وألمه لبس لونا أسودا فالأسود هنا دليل عن الحزن و الكآبة.

وكذلك قولها أيضا في قصيدة " لن تسقط أوراس":

وسحابة تسقي [4]

هذه كناية عن الغيث.

أما قولها من القصيدة نفسها:

ووجها باسما [5]

فهذه كناية عن السعادة والسرور.

---

[1] . المرجع السابق، ص 112،113

[2] . حدة نجاح: ديوان تشبهني الفوضى، ص 47

[3] . المصدر نفسه، ص 112

[4]. المصدر نفسه، ص 76

[5] . المصدر نفسه، ص 76

وخلاصة القول هنا أن الشاعرة حدة نجاح كانت سخية في استعمالها للصورة الشعرية وأساس تشكيل هذه الصورة الشعرية يتمثل في : التشبيه، الاستعارة، الكناية كون أن هذه الأجزاء الكبرى المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية، وعليه فإن الشاعرة قد أبدعت في استخدام هذه التشبيهات والاستعارات بنوعيها المكنية والتصريحية وأيضا في استخدام الكنايات وغم أنها ليست كثيرة في الديوان ومع ذلك فإن الشاعرة عرفت كيف تخلق نوعا من الانسجام والتلاحم بين أسطر القصيدة الواحدة وهذا ما جعل ديوانها متكاملا ومتناغما.

كذلك من الملاحظ على ديوان الشاعرة حدة نجاح أنها استعانت بالاقتباس من القرآن الكريم فقد اقتبست من قوله تعالى في سورة النجم من الآية التاسعة :" كان قاب قوسين أو أدنى " قولها من قصيدة "مصطفى" تارة نجدها تقول: كان قاب قوسين من الزيتون [1] وتارة أخرى تقول: كان قاب قوسين من الشهداء [2] وربما هذا راجع إلى شدة تعلقها بزوجها وعدم تقبلها فكرة فراقها عنه وكذلك اقتبست من قوله تعالى أيضا ومن سورة النجم ومن الآية الرابعة عشر في قوله: "عند سدرة المنتهى" قولها من قصيدة "وأنت تمر بذاكرتي" فتقول: لأدله على أقصر الطرق إلى سدرة المنتهى [3]، وهناك اقتباس آخر أيضا من قصيدة "مصطفى" لكن هذه المرة من سورة الكهف اقتباس أول من الآية الحادي عشرة والثاني من الآية الثامنة عشر في قوله :" فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا" وقوله:" وتحسبهم أيقاظا وهم رقود وتقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا ولملئت منهم رعبا" فتقول: لأنام على كتفيه كأهل الكهف سنينا عددا [4] وتقول أيضا: كان لمصطفى ما يكفي من قوة

ليقلبني ذات اليمين

وذات الشمال [5]

[1] . المصدر السابق، ص33

[2] . المصدر نفسه، ص33

[3] . المصدر نفسه، ص 103

[4] . المصدر نفسه، ص35

[5]. المصدر نفسه، ص35

كذلك فقد ضمنت شعرها أيضا من قصة سيدنا آدم مع الشجرة المحرمة فتقول في قصيدة "تعليق محايد جدا": لم تأكل التفاح من شجرة الحرام [1] .

كذلك في الديوان أيضا ذكر لشخصيات دينية مثل: نوح، موسى، زكريا، سليمان.

[1] . المصدر السابق، ص 49

خاتمة

بعد الدراسة التي قمت بها والتي تدور حول جماليات النص الشعري النسوي الجزائري متناولة في ذلك الشاعرتين صبحة بغورة وحدة نجاح كنموذج للدراسة التطبيقية، بما أنهما تمثلان طبقة النخبة من الشاعرات الجزائريات، واللتين خدمتا الشعر، كما ساهمتا في نهضته ورفع رايته وذلك من خلال كتاباتهن وأشعارهن.

ومن خلالها استطعت أن أخلص إلى النتائج التالية:

فأما ما يتعلق بإشكالية المصطلح أو المصطلحات: الأدب النسوي، الأدب النسائي، الأدب الأنثوي فإن الإشكالية تطرح على مستويين: فالأول متعلق بعدم الاتفاق على المصطلح الصحيح، أما الثاني فمتعلق بمدى المشروعية النقدية للمصطلح، فالساحة الأدبية العربية منقسمة إلى مقر بالمصطلح ورافض له. وعليه فإن النتيجة من كل ذلك أن مصطلح الأدب النسوي بقي محصورا في إشكالية التسمية لذلك فإنه لا ينال حقه من الدراسة والنقد التي قد تكشف عن رؤية مختلفة للأمور وهذا مكمن الخوف من الاعتراف بأن هناك أدب نسوي يثبت اختلافه عن كل الآداب الأخرى.

وأما النتيجة الثانية المتوصل إليها، تلك المتعلقة بتاريخ وبدايات الشعر النسوي في الجزائر، فقد نشأ هذا الأدب في ظروف قاسية مما صعب من عملية تطوره وانتشاره، لكن رغم ذلك فإن ما ساهم في نشأته وتطوره شاعرات صامدات مكافحات، حيث كانت هذه الشاعرات تصارع الاستعمار الظالم من جهة بالسلاح مع إخوانهن ومن جهة أخرى بالقلم الذي كان السلاح الذي اعتمدته أكثرهن، كما أنهن صارعن المجتمع الظالم القاسي الذي كان ينظر إلى المرأة كأنها تابعة للرجل وتعيش في ظله دائما من جهة ثالثة

أما مجمل النتائج المتوصل إليها بعد تحليل النصوص الشعرية من خلال الفصلين الذين استعملت فيهما ديوانين مختلفين طبقت عليهما الدراسة النظرية التي كانت حول الموسيقى الشعرية والصورة الشعرية التي اتبعتها كل شاعرة في ديوانها وكانت الدراسة كل فصل لوحده وعليه فإن أهم النتائج تتمظهر فيما يلي:

أولا فيما يخص ديوان الشاعرة **صبحة بغورة** فإنها اعتمدت أوزان كثيرة ومختلفة في كل قصيدة من ديوانها ولعل ذلك ما ساهم في إبداء عاطفة الشاعرة وما ساعدها في التعبير أيضا عن مشاعرها وأحاسيسها، كما ألاحظ أيضا أنها اعتمدت في نظم قصائدها على بناء

القصيدة الجديدة أو ما يسمى بالشعر الحر، أما فيما يخص القوافي فقد كانت قوافيها كثيرة ومتعددة كما ألاحظ أيضا أن قافيتها جاءت مقيدة في معظم قصائدها لكن ذلك أعطى لقصائدها جرسا موسيقيا تطرب الأذن عند سماعه ، هذا في يخص الموسيقى الخارجية وأما الداخلية فقد كانت الشاعرة مرتاحة فيها عند استعمالها للألفاظ المجنسة كما طابقت أيضا بين الكثير من الألفاظ وهذا ما ساعدها في إشباع ذلك النغم وهذا ما ترك أثرا في نفسي عند قراءة قصائدها كما كررت بعض الألفاظ التي أكدت من خلالها على المشاعر التي تريد أن توصلها إلى المتلقي من خلال ديوانها أما فيما يخص الصورة الشعرية فأجد أن الشاعرة قد وفقت في استعمالها للصور التشبيهية والصور الاستعارية أيضا لأنها جاءت واضحة ومعبرة عن أصدق المشاعر والأحاسيس التي يعجز الإنسان العادي في التعبير عنها .

أما ثانيا وفيما يخص ديوان الشاعرة **حدة نجاح** فإنها هي الأخرى أيضا قد اعتمدت أوزان كثيرة ومختلفة في كل قصيدة من ديوانها وهذا ما ساعدها في إخراج تلك المشاعر التي تختلجها فكانت مشاعرها تتأرجح بين الحزن والألم تارة وذلك لفراق زوجها وبين الاشتياق والحنين إلى الأيام الخوالي التي كانت تعيشها مع زوجها قبل وفاته وألاحظ أنها هي الأخرى نظمت ديوانها أيضا على أساس الشعر الحر، أما فيما يتعلق بالقوافي فجاءت قوافيها أيضا كثيرة ومتعددة لكن رغم ذلك لاحظت أنها صعبة التحديد وهي الأخرى اعتمدت القافية المقيدة في الكثير من قصائدها وهذا لا يمنع من وجود بعض القوافي المطلقة، أما في الموسيقى الداخلية فألاحظ أنها استعملت أيضا العناصر الواجب توفرها في الموسيقى الداخلية من جناس وطباق وكذا تكرار وقد وفقت أيضا في استعمالها وإثبات وجهة نظرها التي كانت تريد إيصالها إلى المتلقي من خلال ديوانها هذا، أما الصورة الشعرية فقد كانت لديها ثرية فقد كانت الشاعرة سخية في استعمالها للصور التشبيهية وكذا الصور الاستعارية وكذا ألاحظ أنها عكس الشاعرة الأولى فقد استخدمت الصور الكنائية أيضا ما ساعدها على وصف ما يختلجها بكل سهولة من خلال مشاعر صادقة معبرة عن مشاعر الحب والحنان التي تحملها، أما الجديد الذي ألاحظه في ديوان الشاعرة حدة نجاح والذي لم ألاحظه في ديوان الشاعرة صبحة بغورة فإن الشاعرة أفاضت في استعمالها للاقتباسات من القرآن الكريم وأيضا ضمنت شعرها لبعض من قصة سيدنا آدم كما أجدها أيضا قد جاءت على ذكر بعض

الشخصيات الدينية وهذا ما زاد في مصداقية مشاعرها وأحاسيسها التي أرادت بثها في ديوانها هذا.

وأخيرا أختم بحثي هذا، وأفتح مجالا لدراسات وبحوث أخرى تهدف للوقوف على جوانب لم أتطرق لها، وأتمنى أن أكون قد وفقت في الإلمام بهذا الموضوع المتشعب، فإن أخطأت فمن نفسي، وإن وفقت فمن الله تعالى، وأرجو أن لا أكون قد بالغت في إعطاء الأحكام المطلقة، وإن كنت قد بالغت فهذا راجع إلى عاطفتي وتعلقي الزائد بهذه الدواوين.

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر:

. حدة نجاح: ديوان تشبهني الفوضى، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، 2013

. صبحة بغورة: ديوان امرأة أنا، دار الوعي، الجزائر، 2008

2. المراجع:

1 ـ ابن خلدون :مقدمة ابن خلدون، تح. درويش جويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ،ط2، بيروت، 2000.

2. ابن منظور: لسان العرب، مادة (أنث)،مج1، دار صادر، بيروت، ط4، 2007

3. أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط1982،1

4. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط3، 1965

5. أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، مطبعة دار الكتاب العالمية، بيروت، ط2، 1981

6. العبيدي سلمان علوان: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديثة ، اربد، الأردن، ط1، 2011

7. الهادي محمد بوطارن: الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2010

8. حسين علي الدخيلي: البنية الفنية يشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011

9. حسين علي الدخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، دار حامد للنشر، عمان، ط1، 2010

10. جمال سعادنة: الشعر الجزائري في العهد العثماني موضوعاته وخصائصه الفنية (أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة)، 2010 . 2011

11. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996

12. ينظر عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981

13. غادة السمان: القبيلة تستوجب القتيلة. حوار مع عفيف حنا. منشورات غادة السمان، بيروت، 1981

14. سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي(بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه)، جامعة باتنة، 2007. 2008

15. ينظر: سعيدة بن بوزة :مجلة المعنى: جماليات الكتابة النسائية- محاضرة ألقيت في الملتقى الأدبي الرابع للأديبة زوليخة السعودي-،خنشلة:أيام 7-8-9 أفريل 2003

16. سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية: ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002

17. شريفي عبد اللطيف،ودراقي الزبير: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998

18. شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002

19. رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، دار أفريقيا(الشرق)، 1994

20. زوليخة السعودي: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زوليخة السعودي: تقديم شريبط أحمد شريبط، ط1، الجزائر، 2001

21. عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية،ط1982،1

22. قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978

23. محمد أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، دار أفريقيا(الشرق)

24. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، دت

25. ينظر محمد علي الشوابكة، وأنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشر للنسر والتوزيع، دط، 1991

26. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1982

27. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925، 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، الجزائر

28. مفيد نجم: الكتابة النسوية إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي، مجلة نزوى الإلكترونية، عدد 42، بتاريخ22. 07. 2009

. ينظر الموقع: http:// www.nizwa.com

29. نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، 1997

30. يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد4، أفريل، 1975

الفهرس

مقدمة أ

مدخل : النص الشعري النسوي بين الإتباع والإبداع

توطئة : إشكالية تحديد المصطلح: هل هو أدب نسوي، نسائي، أم أنثوي ؟ 6

تقديم 6

تحديد المصطلح 6

تاريخ الشعر النسوي في الجزائر 15

الفصل الأول: المكونات الشعرية الجمالية في ديوان الشاعرة صبحة بغورة

1. الموسيقى في ديوان الشاعرة صبحة بغورة 25

أ. الموسيقى الخارجية 29

. الأوزان 29

. القافية 33

ب . الموسيقى الداخلية 38

. الجناس 38

. الطباق 41

. التكرار 43

2. الصورة الشعرية في ديوان الشاعرة صبحة بغورة 44

أ. الصورة التشبيهية 47

ب . الصورة الاستعارية 49

الفصل الثاني: الذات والآخر في ديوان الشاعرة حدة نجاح

1. الموسيقى في ديوان الشاعرة حدة نجاح 53

أ. الموسيقى الخارجية 53

. الأوزان 53

. القافية 56

ب . الموسيقى الداخلية 59

. الجناس 59

. الطباق 61

. التكرار 64

2. الصورة الشعرية في ديوان الشاعرة حدة نجاح 65
أ. الصورة التشبيهية 65
ب . الصورة الاستعارية 67
ج . الصورة الكنائية 69
خاتمة 74
قائمة المصادر والمراجع 78
ملخص البحث

ملخص

لقد كان انشغال الساحة الأدبية عامة والنقدية خاصة في البحث حول إشكالية تحديد المصطلح الأنسب والأدق لوصف ذلك النوع من الأدب الذي تكتبه المرأة والذي يعبر عن مشاعرها وأحاسيسها والذي يثبت تخلصها من قيود سيطرة الرجل عليها وشعورها الدائم بالتبعية للرجل والخضوع لكل أوامره وكذلك التخلص من نظرة المجتمع الظالمة النى تنظر إلى المرأة الكاتبة أو الشاعرة وكأنها قامت بخطيئة في حياتها أو بعمل لا يغتفر

وقد نشأ هذا الأدب في ظل ظروف قاسية حالت دونه ودون النهوض به وتطوره وهذا ما شهدته الكاتبات الجزائريات اللاتي عشن تحت وطأة الاستعمار الغاشم من جعة وتحت ظلم المجتمع المتخلف الذي يرى بأن المرأة واجب عليها أن تعيش في ظل الرجل دائما من جهة أخرى لكن رغم ذلك ظهرت جمعية العلماء المسلمين التي أزاحت الستار عن مثل هذا الأدب وساعدته على الظهور والانكشاف كما ساهمت في نهوضه وتطوره وقامت أيضا بتحفيز الكاتبات والشاعرات الجزائريات على السير قدما في هذا المجال

كما أن الشاعرتان قد قامتا بالتزام طريقة ومبادئ مدرسة الشعر الحر في تشكيل الإيقاع الخارجي، مع حرصهما على تنويع الإيقاع بتنويع البحور وتعددها، كما جاءت القافية أيضا متعددة ومتنوعة وقد جاءت بعضها مقيدة وبعضها الآخر مطلقة، وقد اعتمدتا في تشكيل الإيقاع الداخلي لقصائدهما على بعض المكونات الصوتية التي أعانتهما في تشكيل الإيقاع الأنسب لتجاربهما

ومن الصور الشعرية التي راجت عندهما نجد الصورتين التشبيهية والاستعارية بوصفهما من الأجزاء الكبرى المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية.

Résumé

C'était une scène intense activité littéraire en général et de l'argent, en particulier dans la recherche dans le problème de la détermination du terme le plus approprié et précis pour décrire ce genre de littérature écrite par des femmes, qui exprime les sentiments et les sensations, ce qui prouve leur sortie des chaînes de la domination masculine par le sens de l'extension permanente de l'homme , et subir par ses ordres, ainsi que de se débarrasser de la perception de la société de injuste de considérer les femmes écrivain ou poète comme le crime dans sa vie ou travaillent illégalement

Il a grandi cette littérature dans des conditions difficiles l'a empêché de sans promotion et le développement, et c'est ce que l'expérience des écrivains algériens qui vivaient sous la main brutale coloniale, et sous l'oppression de la société retard qui croit que l'obligation pour les femmes de vivre sous un homme toujours de l'autre côté, mais néanmoins apparu Association des oulémas musulmans, qui a dévoilé cette littérature et l'a aidé à sortir et l'exposition, a également contribué à son essor et le développement, et a également stimuler les écrivains et les poètes sur les progrès algérienne dans ce domaine

Les poètes peuvent avoir l'engagement de la méthode et les principes de vers libres de l'école dans la formation du rythme à l'extérieur, avec le souci de diversifier le rythme mers diversifiés et multiplicité, car il est venu la **rime** a aussi multiples et diverses sont venus un peu utiles et d'autres sont absolues, a également compté sur la formation du rythme interne de leurs poèmes sur certains composants acoustiques qui les aident à former un rythme mieux adapté à leurs expériences.

Il est des images poétiques que l'on trouve les deux images qui circulent toute la nuit avec l'analogie et la métaphore comme l'un des principaux éléments constitutifs des formes rhétoriques en uniforme l'ensemble.