الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

كلية الأدب واللغات

قسم: اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

inistère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
niversité Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
•ⵙⵜ•ⵜⵅ •ⴽⵍⵍⵉ ⵎ:ⵅ÷ⵍⴰ :ⵍⵅ•ⵣ - ⵅ:ⵙⵜⵓ÷t -

aculté des Lettres et des Langues

ديوان ساحل وزهرة " لزهرة بلعاليا"

دراسة موضوعاتية

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذة:

- إيمان روميطة
- هندة بوراس

_ نعيمة بن علية

لجنة المناقشة

1- .....رئيسًا

2- أ/د.نعيمة بن علية..... مشْرِفًا ومقرّرًا

3- .....عضوا ممتحنا

السنة الجامعية

2020-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنزل علينا الكتاب وأنار به دربنا وعلمنا ما لم نكن نعلم وسدّد وخطانا في طلب العلم وسهلّ أمورنا وأبلغنا هذا المبلغ ونسأله المزيد مما يجعلنا نخدم به إسلامنا وأمتنا

والشكر الخاص إلى الأستاذة نعيمة بن عالية التي أشرفت علي هذا العمل من خلال توجيهاتها والمعلومات القيمة التي أفادتنا بها وأنارت لنا الطريق دون أن ننسى لجنة المناقشة وكل أساتذة كلية قسم اللغة والأدب العربي.

إيمان وهندة

الإهداء

بقلب مليء بمشاعر الحب والعرفان أهدي هذا العمل إلى رمز التضحية والحنان

إلى صاحبة القلب بالبياض إلى أمي الحبيبة أطال الله في عمرها، إلى صاحب

القلب الكبير إلى الوالد العزيز حفظه الله.

إلى كل إخوتي وأخواتي وكل الأصدقاء

إلى أستاذتي المحترمة الدكتورة بن عالية نعيمة

إلى زوجي ورفيق دربي نور الدين

إلى هندة وكل البنات اللواتي قاسمنني أيام الجامعة بحلوها ومرها.

إيمان

الاهداء

إلى من كانت دعواتهما صدى في أذني ونبراسا في حياتي

إلى أبي وأمي حفظهما الله.

إلى سندي في الحياة زوجي الغالي.

إلى من كانت نظراتهم إلي فرحتي وحبي لهم حياتي.

إلى أخواي العزيزين .

إلى من قاسمتهم درب الدراسة وعشت معهم أحلى الأيام

إلى أحبتي بدون استثناء.....مادامت الحياة صفحات

دربها الإخلاص والوفاء والحب.

هندة

كلمة شكر وعرفان.

إهداء.

فهرست الموضوعات...../

مقدمة:.....

مدخل.....13

الفصل الأول: المنهج الموضوعاتي(مفاهيم وأسس).....14

أوّلا: مفهوم الموضوع.....14

1 . لغة: 15

2 . اصطلاحا.....17

ثانيا: مفهوم الموضوعاتية وإشكالية المصطلح.....20

ثالثا: الموضوعاتية وأهم تأثيراتها الفكرية.....25

رابعا: أهم روّاد المنهج الموضوعاتي.....30

خامسا: أسس المنهج الموضوعاتي.....40

سادسا: خصائص المنهج الموضوعاتي..... 41

سابعا: علاقة الموضوعاتية بالمناهج الأخرى وأهم أليا تها.....43

خلاصة الفصل:.....59

الفصل الثاني: التحليل الموضوعاتي لبعض النماذج في ديوان " ساحل وزهرة" لـ: زهرة بلعاليا.....61

أوّلا: التعريف بالشاعرة والديوان.....61

ثانيا: خصائص التحليل الموضوعاتي في ديوان " ساحل وزهرة.....63

1 ـ من حيث البنية.....63.

2 ـ من حيث خصائص اللغة الشعرية.....87

3 ـ من حيث الخصائص الأسلوبية (الصورة الشعرية).....118

4 ـ من حيث الموسيقى.....132

خاتمة.....142

قائمة المصادروالمراجع.....144

مقـــدمة

بسم الله الرحمان الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد خير الخلق أجمعين، أما بعد:

تنوعت مناهج النقد الأدبي، كل حسب منظوره للظاهرة الأدبية، كثير من الدراسات أجريت حول هذه المناهج، لمحاولة فهمها، واستجلاء غوامضها بطرق جديدة وأدوات متطورة ورؤى معاصرة، وتعد مطلبا ملحا لتحقيق هذا الهدف بالنظر إلى ما ينطوي عليه هذا المنهج، ومن أبرز هذه المناهج" المنهج الموضوعاتي" إذ يعد حديث النشأة من حيث المولد والتسمية، كما أنّه غائب عند العرب، إذ لا نكاد نعثر على أثر له، إلا في إطار دائرة البحث الأكاديمي من خلال بعض الرسائل الجامعية من بينها: " قصص الأطفال في الجزائر"، دراسة موضوعاتية، رسالة ماجيستير، لمسعودة لعريط. نوقشت بجامعة عنابة سنة 1998.

ومن هذا المنطق جاءت الرغبة لدراسة، وإلقاء المزيد من الضوء عليه بشكل يكشف عن أبعاد هذا المنهج وبالتالي ركزنا على أهم النقاط الرئيسية التي تبنى عليها بحثنا والتي تتمثل في أسس المنهج الموضوعاتي، وخصائصه، وأهم روادة، وعلاقة الموضوعاتي بالمناهج الأخرى وأهم أياتهم.

هذا ما ولد فينا حب الاطلاع على أسراره وإيداعاته، والغوص في أغمار هذه التجربة النقدية، فالمنهج الموضوعاتي هو منهج سخر إجراءاته لرصد الموضوعة أو التيمة أو الجذر في النص، وقد كان له صدى في الوطن العربي، وفهم خطأه بالرغم من الاختلاف في التسميات "موضوعاتي" موضوعاتية، جذرية، مدارية...،

ويعدّ عبد الكريم حسن من أشهر النقاد الممارسين لهذا المنهج على النصوص العربية، وقد إخترنا في مدونتنا هذه الشاعرة زهرة بلعاليا في "دوانها ساحل وزهرة" لأنها من الشاعرات الجزائريات المعاصرات اللواتي ساهمن في الحركة الأدبية، ولعّل ما يميزّ الكتابة الشعرية عندها تنوع وتعدد المواضيع التي

تتناولها في كتاباتها. وقد حاولنا الاجابة عن مجموعة من الأسئلة التي تبادرت إلى أذهاننا منها: ما هي الموضوعات المهيمنة في أشعار زهرة بلعاليا؟ ولماذا يتعسر على قارئ أشعارها تحديد الموضوع المهيمن والأساس في كتاباتها؟ وهل مردّ ذلك إلى لغتها الشعرية المعقدة التي تتسم بالإيحائية والرمزية؟ أم يعود ذلك إلى موضوعاتها الوجودية التي تتناول وجود الإنسان ومعاناته وحالاته؟ وقد ارتأينا أن نقسم هذا البحث إلى مدخل وفصلين: تناولنا في المدخل لمحة عامة عن المنهج الموضوعاتي. أما الفصل الأوّل فقد كان معنونا:" بتعريف الموضوعاتية "المفهوم والمصطلح وإشكالية المصطلح والنشأة، رواد هذا المنهج، أسس المنهج الموضوعاتي وآلياته، خصائص المنهج الموضوعاتي، وأخيرا البعد النفسي للمنهج الموضوعاتي.

أما الفصل الثاني فقد ضم التحليل الموضوعاتي للديوان وذلك بالتطرق إلى التعريف بالشاعرة وبالديوان، خصائص التحليل الموضوعاتي في "ديوان ساحل وزهرة ": من حيث البنية" (بنية العنوان، ثنائية الآنا والذات)، ومن حيث خصائص اللغة الشعرية: " الاتساق والانسجام، والوصف، والتفسير، والحقل الدلائي، ومن حيث الخصائص الأسلوبية "الاستعارة والتشبيه، والرمز"، ومن حيث الموسيقى الإيقاعية تطرقنا إلى جمالية التكرار: (تكرار الضمير، تكرار الكلمة، تكرار الجملة، التقطيع: (الوزن، القافية، حذف الروي) حاولنا من خلالها الإلمام بكل الجوانب.

أما فيما يخص المصادر المعتمدة وقد كان من بينها كتاب المنهج الموضوعاتي لمسعودة لعريط كما اعتمدنا أيضا على عدة مراجع أخرى كانت سندا وعونا لنا أما الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا طوال هذه الدراسة تمثلت في قلة المراجع في هذا الموضوع بالذات، وصعوبة التواصل مع الاساتذة إلا أننا حاولنا بذل جهد كبير حتى نعطي للبحث حقه، وأخيرا نأمل أن نكون قد وفقنا وقدمنا مجهودا يساعد من يأتي بعدنا، ويقوي معارفهم ونعتذر مسبقا على أي خطأ.

كما لا ننسى الأساتذة الذين تقدموا لنا بالمساعدة والتشجيعات بن علية نعيمة، والأستاذ قارة حسين، نتقدم لهم بأسمى معاني الشكر والتقدير والاحترام.

تعددت الاتجاهات النقدية في القرّن العشرين، ي العالمين الأوروبي والأمريكي، من نقد تاريخي إلى نقد إجتماعي، ونفسي، وغيرها، هذا ما أدى إلى الاهتمام بالقضايا الجمالية والفنية التي غالبا ما تتوفر في المناهج التي تعتمد على قراءة النص الأدبي قراءة أسلوبية، تحليلية، لغوية موضوعية، تكشف عن العلاقات وتضيء جوانب العمل الأدبي من الداخل إضاءة تكشف عن معناه الحقيقي، متجاوزة الاتجاهات النقدية التي كانت سائدة آنذاك مثل النقد التاريخي، والاجتماعي والنفسي، والموضوعاتي....

والمنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي قد تجاوز القارتين الأوروبية والأمريكية إلى جميع أنحاء العالم. ومنها الوطن العربي فانتقل مع ما تنقل من مناهج نقدية ومذاهب أدبية من خلال نقاده ومثقفيه الذين أطلعوا على الثقافة الفرنسية وأجادوا لغتها.

فالخطاب النقدي العربي ظل يخلو من الموضوعاتية التي ظهرت خلال فترة الثمانينات من القرن الماضي، بحيث حاول مجموعة من النقاد العرب من خلال أعمالهم الأدبية ودراساتهم وابحاثهم للوصول إلى روية العالم في النص، محاولين بذلك الاستناد إلى المناهج الغربية، والاتجاهات الأدبية والفكرية والفلسفية كالهيغيلية والماركسية وغيرها. وكانت أولى اهتماماتهم "الشكل والمضمون" والعلاقة البنائية والتفاعلية بينهما.

والمنهج الموضوعاتي شأنه شأن معظم مناهج النقد يهتم بموضوع العمل الأدبي تحديدا ويعتبر الأدب مستودعا لشتى الافكار التي تسمح للناقد بالتجول في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الامكانات المتاحة سواءً كانت إمكانات معرفية أم منهجية.

الفصل الأول : المنهج الموضوعاتي (مفاهيم وأسس)

أولا: مفهوم الموضوع

1-1 لغة

1-2 واصطلاحا

ثانيا: مفهوم الموضوعاتية واشكالية المصطلح

ثالثا: الموضوعاتية وأهم تأثيراتها الفكرية

1- نشأة المنهج الموضوعاتي

2- التأثيرات الفكرية للموضوعتية

رابعا: أهم رواد المنهج الموضوعاتي

خامسا: أسس المنهج الموضوعاتي

سادسا: خصائص المنهج الموضوعاتي

سابعا:علاقة الموضوعاتية بالمناهج الأخرى وأهم أليتها.

1- مفهم الموضوع لغة وإصطلاحا

أ- لغة

إن المفهوم النظري لمصطلح "الموضوع" يبدو في ذاته صعب التجديد، وهو في معناه اللغوي يتفرع إلى عدة تعاريف.

" إن كلمتي "Objet" و"thème " في الفرنسية تحملان نفس المعنى، ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لا تيني، فكل ما هو "thème" بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر، هو "objet". وكل ما هو "objet" هو "thème" لأن قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمل أو نظر. ولكن " Objet" تتقابل مع " sujet"، ولا تستطيع كلمة "thème" أن تحقق هذا التقابل. ومن هنا يبدأ الالتباس في كلمة العربية "موضوعية" والتي تتضمن المعنيين. ولكن السياق في أغلب الأحيان كفيل بتمييز المراد من هذه الكلمة"[1].

وورد في معجم كيي "Quillet" للغة الفرنسية أن الموضوع لفظ لا تيني: تيما "Thèma" بمعنى مادة أو اقتراح، ونجد التحديد نفسه تقريبا في معجم روبير "Robert" مما يفيد أن " الموضوع" يبقى في مستواه المعجمي الأول المعني[2].

وورد في موسوعة لاروس "Larousse" أن الموضوع هو مادة قابلة للتطور وهو كذلك الموضوع المميز عند فنان أو كاتب في حقبة زمنية ما[3].

أما لفظة "موضوعية" في المعاجم العربية فتختلف تعاريفها، دالا أنها من مصدر واحد وهو فدل "وضع" وهذه بعض تلك التعاريف.

---

(1)- محمد بلوحي، النقد ألموضوعاتي الأسس والمفاهيم" http://www.dorarr.ws/ Forum/shothread.php ?t1235

(2) - Dictionnaire quillet de la langue française librairie artistique quillet, Paris, 1983, p151, Opit : le robert , dictionnaire, d'aujourd'hui, Hérissey, Evereux, paris, 1991. P 1009.

(3) - Dictionnaire enoycloopidique, larousse, 1er volume en couleur, Jeandidier Lizu. sur our ca France. 1979, P1390. Opcit : Larousse. Librairie Larousse. Tom 3, Paris, 1996.P 3003

ونجد في لسان العرب لابن منظور تحت مادة (و ض ع) أنّ:" ... الوضع: ضد الرفع وضعه، يضعه، وضعا، موضوعا، وأنشد ثعلب يتبين فيهما: موضوع جودك ومرفوعه...عني بالموضوع ما أضمره ولم يتكلم به والموضوع ما أظهره وتكلم به"[1].

ونلاحظ هنا أن لفظه (موضوع) تفيد المعنى المضمر الذي يفترض قراءة وتأويلات حتى يستحيل من الإضمار إلى الإظهار، فموضوع نص أدبي هو ما أخفي عن القارئ.

وورد في المعاجم العربية الحديثة أن الموضوع (و ض ع) (ج) مواضيع وموضوعات = المادة التي يبنى عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدث كلامه، المادة التي يبحث العلم عن عوارضها، والكلام الموضوع: المختلف[2] ويعني هذا أن الموضوع هو المادة التي يشتغل عليها الفكر عن طريق الكلام أو الكتابة.

وجاء في محيط المحيط "لبطرس البستاني": (الموضوع) مصدر واسم مفعول، يطلق في الاصطلاح على معان منها: الشيء الذي عين للدلالة على المعنى، منها الشيء المشار اليه إشارة حسية، وموضوع العلم= هو ما يبحث فيه عن عوارض الذاتية، كبطن الإنسان لعلم الطب، كالآليات لعلم النحو وموضوع الموعظة"[3].

يظهر لنا من تعريف "بطرس البستاني" أن الموضوع له معاني المناقشة، وتبادل الآراء بين الطرفين حول أمر من الأمور، ومعانيه تنحصر في البحث العلمي بمجالاته المتنوعة كالطب والدين، واللغة.

ونجد في معجم الوسيط أنّ " الموضوع: المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه. ومن الأحاديث: المختلق..." [4] و " الموضوعية" من الأحاديث: المختلف"[5] ومعنى هذا أنّ الموضوع هو المادة التي

---

(1)- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ض ع)، الجزء 16-15-دار صادر بيروت (لبنان)، ط 2 في 1988، ص 941.
(2)- جبران مسعود: الرائد، معجم لغوي عصري، مادة (و ض ع)، دار العلوم للملايين، لبنان، ط5، 1986، ص 1456، 1457
(3)- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، لبنان، 1993، ص 974.
(4)- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، ج2،مادة (و ض ع) دون دار نشؤ، ، ط2، د ت، ص 1040.
(5)- المصدر نفسه، بين 1040.

يبني عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدث موضوع كلامه وهو يعني تلك الأجزاء الصغيرة من الموضوعات التي تكوّن باتساقها الخطاب.

ويمكن أن نستنتج من هذه التحديدات أن المفهومين: العربي والغربي للخطة (موضوع) يتفقان من حيث الدلالة على المعنى وعلى الهيئة، والشكل ومن حيث أنه مادة ينبني عليها الخطاب.

1-2 اصطلاحا:

تعزى صعوبة تعريف الموضوع تعريفا اصطلاحيا موحدا قارا إلى الخلفيات الفكرية التي يستند إليها، وهي خلفيات ابستمولوجية ونظرية تختلف من باحث إلى آخر. إنّ هذه الاعتبارات التي تجعل صياغة مفهوم واحد للموضوع أمر عسير لم تمنع الباحثين والنقاد من الاجتهاد في تعريفه وفق مرتكزات مختلفة بين معرّفيه.

يّعد مصطلح الموضوعات أو التيمي اصطلاحا انطباعيا إلى حدّ بعيد لذا اتخذ الناقد جون بول ويبر (Jean. paul weber) ذكريات الطفولة وأحداثها المفهوم الأساسي للموضوع، حيث يقول:" هو حادث أو موقف يمكن أن يتم بصورة شعورية أولا شعورية في نص ما بصورة واضحة أو رمزية، فهي تقارب العقد في التحليل النفسي"[1]. فمفهوم الموضوع لا يتحدد عنده إلا مرتبطا بذكريات الطفولة وصدماتها، وأحداثها المثيرة.

ويقول رضوان ظاضا في نفس الصدد:" الموضوع هو الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي[2]. بحيث يركز هنا على السبب النفسي الذي نشأت بموجبه الفكرة المتكررة في ذهن المبدع.

---

[1]- محمد عزام: وجه الماس، البنيات الموضوعية في أدب على عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، www.tebyan.net

[2]- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. تر: رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 138.

يتحدد الموضوع في نطاق النقد الموضوعاتي على شكل شبكة من الدلالات أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل ما[1].

ويبدو أن التكرار صفة لازمة للموضوع لا ينهض إلا عليها في مجمل تعريفاته، منها ذلك التعريف الذي ذكره ميشيل كولو (M.collot) في إحدى دراساته نقلا عن **رولان بارث roland parthes** الذي يرى أنّ:" الموضوع مكرر بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي"[2].

ويقول رضوان ظاضا في تعريفه للموضوع:" الموضوع في العمل الأدبي هو إحدى وحداته الدلالية، أي أحد أصناف الوجود المعروفة بفاعليتها المتميزة داخله."[3] فهو يركز على السبب التكراري لفكرة من الأفكار في كتابات المبدع.

ويقول أيضا:" الموضوع هو –في النص– النقطة المركزية التي يتبلور عندها الحدس بالوجوه الذي يتجاوز النص[4].

ويركز هذا التعريف على السبب المؤدي إلى الوعي بالشيء. ثم يشرحه بأنه: ما يشكل قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي عن الوجود في العالم الخاص بالكاتب. [5] ولذلك نجد عبارة الوجود في العالم تتكرر كثيرا عند النقاد الموضوعاتيين، ويقصد بها الوعي بهذا العالم.

وهناك من يعّرف الموضوع على أساس أنه الوحدة الدلالية للنص، ويتحدد ذلك في المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب لدى دومينيك منغينو (Maingueneau Dominique) الذي يورد مرادفا لمصطلح (Topic) في شكل من أشكاله بأنه بنية دلالية كبرى (Macro– structure sémantique)

---

(1)- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور النشر والتوزيع الجزائر ،ط1، 2007، ص 149.
(2)- ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، تر: غسان السيد، مجلة الآداب العالمية، العدد 93، السنة 23 شتاء www.awu-dam.org1997
(3)- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر، رضوان ظاظا، ص 138
(4)- المصدر نفسه، ص 138.
(5)- المصدر نفسه، ص 138.

للنص"[1]. وهذا ما نجد، أيضا في تعريف تودروف (Todorov) على أنه:" مفهوم اختزالي يوّحد المادة اللفظية للعمل الأدبي"[2]. فكلاهما يركز على الوحدة الدلالية الكبرى للنص.

وهناك من عرّف الموضوع بالتركيز على عنصر الخيال، ونجد من بينهم " Jone Pier Richar" الذي يرى أنّه: "مبدأ تنظيمي محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكيل والامتداد، النقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة"[3] وهذا التعريف يركز على السبب اللغوي فمعياره هو التكرار للكلمة غير أن الموضوع قد يتجاوز الكلمة، لذا يقول بروست (Proust):" الموضوع هو الجمال الخفي في العمل الأدبي، وهو صنعة غير معروفة في عالم ليس له مثيل." [4] وهنا يقصد الجانب التخيلي الفني الجمالي في نص ما.

ومهما عرضنا من تعريفات لمصطلح " موضوع" (Thème) فإن أمر تجديده يبقى دائما عملية صعبة "لأن القاعدة المتبعة في تحديده قلّما تأتي صريحة بل الواقع أن كلمة موضوع هي أكثر الكلمات استعمالا في مجال تحليل الخطاب وأقلها وضوحا. ومع ذلك فيمكن أن نستنتج من التعاريف السابقة أن الموضوع يقع في المقام الأول، ويكون هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم، فهو يعد نقطة الانطلاق والعودة في أي عملية نقدية، أي أنه النقطة المركزية التي تنطلق منها وتعود إليها عناصر الكون الإبداعي.

---

[1]- دومنيك منعينو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005، ص 119.

[2]- جعيرن ميهوب، التشكيل الموضوعاتي في شعر عفيف التلمساني، رسالة ماجستير مخطوطة، بجامعة وهران، 2003-2004، ص 24.

[3]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي النظرية والتطبيق، ط1، 1990 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص 46-47.

[4]- جعيرن ميهوب، التشكيل الموضوعاتي في شعر عفيف التلمساني، ص 24.

ثانيا: مفهوم الموضوعاتية وإشكالية المصطلح

إن استقصاء مفهوم الموضوعاتية في الحقلين النقديين الغربي والعربي يظهر لنا إضطراب المفهوم، حيث تختلف التعاريف باختلاف مرجعيات النقاد والدارسين وتباين تطبيقاتهم لهذا المنهج النقدي، وصعوبة الوقوف عند مفهوم إصطلاحي دقيق، وقد ترجع أسباب ذلك إلى تعدد المدلولات الاصطلاحية والأدوات الإجرائية، وتداخل هذا المنهج مع مناهج أخرى مثل البنيوية والتحليل النفسي، والتباسه مع المنهج الموضوعي المقابل للمنهج الذاتي، لذلك سنقوم بقراءة جذور مفهوم الموضوعاتية في الأصل العربي وبعدها في الأصل الأوروبي ومنها نتطرق إلى إشكالية المصطلح لنبسط فيه القول.

2-1 مفهوم عند الغرب:

الموضوعاتية (Thématique) مصطلح نقدي حديث اشتق من لفظة "موضوع" وهذا ما ورد في المعاجم الغربية منها القاموس الفرنسي"لروس الموسوعي:" إنّ الموضوعاتية نقد موضوعاتي الدراسة الثابتة في عمل أدبي، أو عند كاتب ما"[1]وقد جاء في معجم الآداب للغة الفرنسية. ما يلي: (يقف النقد الموضوعاتي ليفتح طريقا ثالثاً يدرس فيه الصور، الأفكار والعلاقات الشكلية والدلالية، في الآن نفسه التي تتكرر في نص ما، أو مجموعة من النصوص، التي يعتقد أنها أساسية لفهم تلك النصوص وشرحها، ولهذا السبب سميت موضوعات، ويكمن الموضوع في هذا النقد كالخلية الأصلية، أو مصدراً أولا تتولد منه خطوط وملامح متعددة ومتنوعة، تبدو متباينة ومتباعدة عن بعضها ولكن التعرف على أضوائها، وألوانها يسمح بالكشف عن أصلها العائلي المشترك التي تستمد منه جميع وجودها)[2].

وورد في معجم كيي "Quillet" للغة الفرنسية أن الموضوعاتية(تتعلق بموضوع كلمة معينة، وفي العقل الموسيقي هي فهرس لموضوعات هذه الأوبرا... وهي خاصة بموضوعات عمل أدبي أو فني، وهي مجموع الموضوعات الخاصة بمؤلف في مدرسة معينة وفي عصر معين، مثل موضوعاتية هيجو

(1)- محمد السعيد عبدلي، البنية الموضوعية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 2007، 2008، ص 16
(2)- المصدر نفسه ص 16.

("Hugo"، الموضوعاتية السوريالية "Surealisme" والتكعيدية "Cubisme" والموضوعاتية القروسطية "midiarale")[1]

ونجد أيضا أن الموضوعاتية:(لها علاقة بالموضوع المكون للخطاب الخاص بالتعبير الفني والثقافي)[2]

ويبدو من هذا المنطلق أن الموضوعاتية مفهوم له وشائج بحقول فنية وثقافية متعددة، ومن بينها الموسيقي، والفنون التشكيلية وغيرها إذ أن موضوعات المدرسة السوريالية تختلف عن موضوعات المدرسة الواقعية.

2-2 مفهومه عند العرب:

الموضوعاتية عند مسعودة لعريط:" هي المادة التي يبني عليها الكاتب والخطيب كلامه وهو يعني تلك الأجزاء الصغيرة من الموضوعات التي تكون باتساقها وتناسقها الخطاب[3].

كما يرى محمد بلوحي: " بأنه مبدأ تنظيمي محسوس أو ديناميكية داخلية أو شيء ثابت يسمح للعالم من حوله بالتشكل والامتداد، فالموضوع وحدة من وحدات المعنى وحدة حسية أو علائقية أو زمنية، مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما"[4]

أما عبد الكريم حسن فقد عرف الموضوعاتية على أساس الموضوع بحيث رأى: " أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعاتية الشعرية"[5]

أما سعيد علوش فيرى أن:" الموضوعاتية تبحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها العمل الأدبي ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها وندرك روابطها في انتقالها

([1])- Dictionnaire quillet de la langue française, P 151
([2])- مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، ط1، 2006، منشورات إتحاد الكتاب الجزائرين، الجزائر، ص 14
([3])- المصدر نفسه، ص 172.
([4])- نفسه، ص 179.
([5])- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1989، ص 13،14

من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة. [1]" فهو يركز في تعريفه هذا على تتبع النقاط التي يتكون منها عمل أدبي ما ومراقبة التحولات الطارئة عليه.

أما جميل حمداوي فقد جعل مهام الموضوعاتية في استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة واستخلاص بنايتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والتيمات المعنوية المهيمنة"[2]

في حين اقتصرت الموضوعاتية عند سعيد الحجازي فقط على التيمات الواعية من خلال عرض لمفهوم critique thématique الذي ترجمة إلى "نقد الموضوع" وهو:(مفهوم يستخدم للدلالة على توجه الناقد في دراسته للأثر الأدبي نحو الكشف عن وعي الكاتب وغرضه، والتوحد بين ذاته وأسلوبه من خلال انطباعه الحسي، إذ لا يمكن فصل الإدراك الحسي عن عملية الإبداع، نظرا لأن المبدع يكشف عن نفسه في عمله ويقيم علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع أو بين المبدع وعمله)[3].

وأما رشيد بن مالك فإنه يعرف الموضوعاتية بقوله: " يستعمل تيمي "Thématique" للدلالة على المضمون الدلالي للنص بمعنى الموضوع الذي يتطرق له الكاتب"[4]. ومع أن رشيد بن مالك يربط الموضوعاتية بالموضوع إلا أنه يستعمل "thématique" بمعنى" thème" رغم الاختلاف الموجود بينهما، إضافة إلى أنّ استعمالهما بنفس المعنى سيزيد الأمر تعقيدا.

ومن هنا نستنتج أنّ التسميات التي أطلقت على المنهج الموضوعاتي، تعددت واختلفت باختلاف المترجمين ومذاهبهم ووجهات نظرهم. فكما قال يوسف وغليسي لا يمكن التعليق على ما يشوب الترجمة

([1])- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي،شركة بابل للطباعة لنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1989، ص 13- 14.
([2])- جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الادبي، دنيا الرأي في 22-09-2009، www.doroob.com
([3])- سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع، 2004، القاهرة، ص 220
([4])- يظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 150.

إلى اللغة العربية عامة، ونقل المصطلحات خاصة، أنها تعيش فوضى عارمة، ولا توجد جهة معينة تشرف على توحيد الترجمات، وقد نال مصطلح الموضوعاتية حصة وافرة لدى النقاد[1].

2-3 إشكالية المصطلح:

إن كلمة موضوعاتية أو علم الموضوع مشتقة الجذر اللغوي أو لأصل "théme"، وهذا الخير، ينحدر من اللاتينية من كلمة تيما "théma" التي تنحدر بدورها من اليونانية، وهي مشتقة من الفعل (وضع) "tithémai" والتي تدل على الشيء الذي تضعه، ومن هنا أصبحت الكلمة تدل على مبلغ من المال، صدقة، جذر، كلمة، موقع النجوم عند الولادة وفي الأخير على موضوع خطبة. وفي مدارس القرون الوسطى أصبحت هذه الكلمة تعني الشيء المدروس، الاقتراح الذي يتم تناوله من أجل تطويره[2].

ولا ريب في أنّ قضية المصطلح من القضايا الشائكة التي تطرح في ميدان المنهج الموضوعاتي إذ ما زال هذا المصطلح يعاني الفوضى والاضطراب حيث نلقي الدارسين يستعملون المصطلحين على سبيل الترادف، ونجد ذلك عند يوسف وغليسي حيث يقول:" الموضوعاتية "thématique" " أو حتى كما يسميه بعض الفرنسيين....علم الموضوع "thémotologie" هي الآليات المنهجية المسخرة لدراسة الموضوع في النقد الأدبي"[3]

وعلى الرغم من أن المصطلحين يرجعان إلى كلمة أو أصل واحد وهو موضوع "théme" إلا أن الاختلاف في الإضافة أو الزائدة "tique" التي تقابل في العربية (يه) وبالتالي تصبح موضوعية، ولكن نظرا لالتباسها مع مفهوم الموضوعية، التي هي عكس الذاتية، فترجم "théme" إلى موضوع أو موضوعات فتصبح موضوعاتية.

([1])- ينظر: يوسف وغليس، مناهج النقد الأدبي، ص 150.
([2])- ينظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص 19.
([3])- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص 148

ولقد واجهت هذه المعضلة الاصطلاحية، –أيضا– ابن عبد الله الأخضر في دراسة التيماتولوجية حول قيمة جاندارك "Jeanne d'Arc" في الأدب العالمي: (فهو يميز الموضوعاتية بأقساطها البنيوية والشاعرية والنفسية بوصفها منهجا يغوص في بنية النص من أجل البحث عن العصب الموضوعاتي كعنصر مشكل للفضاء الكتابي)[1]. والدراسة التيماتولوجية التي هي "حقل أدبي نقدي مقارن ورؤية شمولية تقوم على رصد التحولات النصية شكلا ومضمونا ككل واحد متكامل عبر الأبعاد الزمنية والألسنية"[2]. وعليه فالتيماتولوجيا حقل أشمل وأوسع من الموضوعاتية لم يكتب لها الشيوع الواسع.

([1])- ابن عبد الله الأخضر، موضوعة جان دارك فيالأدب العالمي (فرنسي، انجليزي، ألماني) دراسة تيماتولوجية من 1429 إلى منتصف القرن العشرين، مخطوط رسالة دكتوراه بمعهد اللغة العربية، السانية، وهران، 1992/1991، ص 05،06.

([2])- المصدر نفسه، ص 429.

ثالثا: الموضوعاتية وأهم تأثيراتها الفكرية.

1 ـ نشأة الموضوعاتية:

لقيت الموضوعاتية اهتماما كبيرا لدى كثير من الباحثين والدارسين الغربيين في الكثير من البلدان الغربية ومن بينها فرنسا وألمانيا وأمريكا الشمالية، والتي يمثلها كل من **جوزيف هيلس ميلر Joseph Hells Miller**، و **بول بروتكورب Paul Protcorp** ، و **فرديماك أيوين Freddy Mac Ewen** . حيث كانت الجذور الأولى لهذا المنهج قد انبثقت من قلب الصراع النقدي الذي كان سائدًا آنذاك، والذي عرفته الجامعة الفرنسية بين كل من **الاتّجاه النقدي اللانصوصي الأكاديمي** الذي كان يدافع عنه **ريمون بيكار Raymond Picard** وبين **النقد الجديد** الذي يترأسه **رولان بارت Roland Bart**، حيث كان النقد اللانصوصي يعتمد على القراءة الوضعية والتحليل البيوغرافي للنص الإبداعي، والبحث عن المبدع وفلسفته ورؤيته الوجودية مع ربط النص اللغوي بالفضاء الزمكاني الذي يحيط بالأديب. وأمّا النقد الجديد فقد ارتكز أصحابه فيه على الصفات الإيجابية الموجودة في الخطاب الوصفي المعاصر، وكذا الإشادة بمرتكزاته النظرية والتطبيقية، ممّا أدى إلى نشوب صراع وجدال أدبي ونقدي بين هذين التيارين ونتيجة لذلك الصراع أصبح في فرنسا تيار نقدي جديد وحديث عَرف ب " **النقد الجديد**"، وهو كما يعرف نقد مختلف الإيديولوجيات ومتنوع من حيث الفرضيات والمصادر المرجعية، وذلك انطلاقا من الوجودية والماركسية والظاهراتية ، وأيضا السيكولوجية.

ويضمّ هذا التيار الجديد في ثناياه مناهج متعددة وتصوّرات فلسفية متنوعة، ويجمعها التأويل والإيديولوجيا. وهذا ما أدى ب " **رولان بارت**" إلى لمّها وجمعها في سياق واحد سمي ب " **النقد التأويلي**" ، والذي يقابل في ذلك ماعرف ب " **النقد الجامعي**"ن والذي يركّز بدوره على التبسيط والتوضيح، وكذا التقنين المعياري المبالغ فيه، إذ يقول " **رولان بارت**" في هذا الصدد: « عندنا في فرنسا حاليا نمطان من النقد متوازيان، نقد نسميه **جامعيا** من أجل التبسيط وهو يطبق، ونقد **تأويلي** يختلف ممثلوه اختلافا شديدا

عن بعضهم البعض، مادام الأمر أساسا منهجا وضعيا موروثا عن **لانسون**Lanson و **جورج بولي**George Polly، **ولوسيان كولدمان**Lucian Goldman يتعلق بنقاد أمثال **جان بول سارتر** Jean Paul Sartre و **جان بيير ريتشارد**Jean Pierre Richard ، و **روني جيرارد** Ronnie Gerrard وغيرهم، وهم يشتركون ويتحدثون عن أنّ مقاربتهم للنتاج الأدبي تمكّن أن يتّصل قليلا أو أكثر ولكن بطريقة واعية في الغالب بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة (الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، والظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنّه إيديولوجي»[1].

2 ـ **التأثيرات الفكرية للموضوعاتية:**

2 ـ 1 ـ الفلسفة الظاهراتية:

نشأت الموضوعاتية في أحضان الفلسفة الظاهراتية أو ما يطلق عليها مصطلح الفينومينولوجيا، وتغذت على أفكار صاحبها الفيلسوف الألماني " **إيدموند هورسل**" **Edmund Husserl** (1858م ـ 1939م) الذي يمثّل العنصر النظري المهم في تحديد مفهوم النقد الموضوعاتي كما ذكر أحد الدارسين، حيث ترتكز الفلسفة الظاهراتية في أبحاثها أساسا على البحث في قضية وعي الإنسان بنفسه وبالمحيط به، فبينما كانت **فلسفة ديكارت** تبحث عن حل لهذه المشكلة انطلاقا من المشكلة نفسها، وذلك بالاعتماد على مقولته المشهورة (أنا أفكر إذن أنا موجود)حتى يصل وعي هذا الإنسان إلى وعيه بالعالم الخارجي المحيط به. فإنّ الفلسفة الظاهراتية تؤكّد " أنّ الوعي هو دائما وعي بشيء ما"[2]، وهذا يشير إلى أنّ وعي

---

[1] ـ جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مقال، 22فيفري 2009م.

[2] ـ paul Ricoeur ((Narrative herméneutique phénoménologie philosophique universelle)); E.U. édition P2 eùe 1 tomel, p 68.، نقلا عن: أمال زرواق، تيمة التراث في رواية الرايات السوداء ل نجيب الكيلاني (دراسة موضوعاتية)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة (الجزائر)، 2015م/2016م، ص27.

الإنسان لا يتم إلّا عن طريق وعيه بالعالم الخارجي أوّلا، وقد أدّت هذه المقولة الفلسفية إلى اعتبارها أكبر نتيجة تصل إليها الفلسفة الظاهراتية وتحققها.

وقد ذكر رامان سلدن Raman Selden أنّ جذر كلمة (الفينومينولوجيا) تعود إلى معنى ظهور الأشياء في اليونانية، إذ تعدّ الفينومينولوجيا ذاك « الاتّجاه الفلسفي الحديث الذي يؤكد على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى »[1]، ذلك لأنّ المعنى ليس محددا بذاته ومستقلا عن القارئ، وإنّما يتحدد بقارئه.

ويظهر لنا من خلال هذا أنّ رامان سلدن يحاول جاهدا ربط الفلسفة الظاهراتية بعناصر **العملية الإلقائية** الفاعلة في عملية الإبداع والمتفاعلة معه، وخاصة عنصري **النص والقارئ** كون أنّ الفلسفة الظاهراتية حسبه تقوم عليهما.

وهذا الفهم يختلف بدوره عن تعريفات الظاهراتية في المعاجم الفلسفية ، وقد يعود هذا الاختلاف إلى تأثر رؤيته بمجال البحث الذي وردت فيه وهو الكشف عن مصادر النظرية الأدبية، وتتبع تطوراتها زمانيا مع النقاد الموضوعاتيين في عصرنا الحالي واستثمارهم لهذا المبدأ الفلسفي الظاهراتي من أجل بناء أدوات نقدية جديدة عملية فعالة.[2]

كما نجد أنّ فلسفة العلاقة المؤسسة قد استفادت من هذه الفلسفة الظاهراتية وجعلتها منطلقا للولوج في أبحاثها، ونجد من بين روّادها الذين تأثروا بها العالم الفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار** الذي تأثر **بفلسفة هوسرل** Hussrel وبعدها حذا أتباعه طريقه أمثال **بميرلوبونتي** Merleau ponty الذي

---

[1] ـ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط1، 1998م، ص 169 ـ 170.

[2] ـ ينظر: أمال زرواق، تيمة التراث في رواية الرايات السوداء ل نجيب الكيلاني (دراسة موضوعاتية)، ص 28.

عرّف الظاهراتية بأنّها " الفلسفة التي تعيد وضع الجواهر في الوجود، وترى أنّه لا يمكن فهم العالم والإنسان إلّا انطلاقا من وجودها العرضي".[1]

إلى جانب هذا المفهوم نجد مفهوماً آخر أولته الفلسفة الظاهراتية اهتمامها وتطوّرت معه ، واستفادت منه الموضوعاتية في الوقت نفسه ألا وهو مفهوم **الخيال** الذي حسب وجهة نظرهم « ينظم العالم الخاص للفنان لأنّه ظاهرة وجود: "إن صورة بسيطة، إن كانت جديدة لقادرة على الكشف عن عالم بأكمله. فالعالم متغيّر إذا ما أطللنا عليه من نوافذ الخيال التي لا حصر لها"».[2] وبالتالي فإنّ هذا المفهوم يجدد لنا قضية الظاهراتية من خلال ربطه بقضية **حلم اليقظة** الذي بدوره يحافظ على الشعور في بعض العناصر الفعّالة.

2 ـ 2 ـ الفلسفة الوجودية:

تعد الفلسفة الوجودية من بين أهم المباحث التي أولتها الفلسفة بصفة عامة عناية كبيرة ، لتركيزها على خاصية الوجود الذي هو من " أهم مايميّز الإنسان عن غيره من المخلوقات التي تعيش ولا توجد"[3]، والوجود هنا كما يتجلّى لنا مرتبط بالعقل الذي يجعل أي إنسان عاقل مميّزا عن غيره من المخلوقات أنّ يفكّر بكل ما يحيط به. ويقدّم لنا جورج بولي توضيحاً أكثر حول خاصية الوجود من خلال قيامه «بتحليل الوعي الأدبي ببعدي الديمومة واللحظة، حيث حلل في مؤلفه (دراسات حول الزمن الإنساني) مشاعر الكتّاب الفرنسيين حول الزمن من مونت إلى بروست براعة».[4]

---

[1] ـ مجموعة الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص102.

[2] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 105.

[3] ـ إبراهيم مصطفى إبراهيم، نقد المذاهب المعاصرة، ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، إسكندرية، 1999م، ص 320.

[4] ـ ينظر: جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر 1982م، ص 227.

وقد أدّى هذا إلى إلى تطوير الفلسفة الظاهراتية وأبدع فيها الكثيرون ، وذلك حينما أضيف إليها أبعاد فكرية جديدة كالبعد الوجودي الميتافيزيقي الذي هو بعد خارجي للوعي، إذ " الوعي إنّما هو يحدث في أبعاد زمنية ومكانية وجودية على العموم"[1]، وهذا يعني أنّ هذا الوعي يزداد حجمه ليشمل الوعي والشعور بالوجود في الوقت نفسه.

أمّا ما يمثّل الجانب الموضوعاتي في هذه الفلسفة الوجودية استفادتها من الوصف " الذي يستطيع تحريض الفهم من الداخل"[2]، وأيضا استفادتها من مفهوم **الخيار البدئي** الذي " يقود إلى الموضوع الذي يشكل هاجسا للمبدع/الكاتب"[3]، وهذا يعني أنّه يمكن لأي مبدع كان أن يقوم بإظهار إبداعاته الأدبية في أي موضوع أو عمل إبداعي .

2 ـ 3 ـ فلسفة التحليل النفسي:

إنّ محاولة الموضوعاتية فهم الظواهر أحالتها إلى الإستفادة بشكل كبير من فلسفة التحليل النفسي، وخاصة عند العالم الفرنسي **غاستون باشلار** الذي وظّفه بكثرة في الكثير من المناسبات العلمية وفي تفسيره للظواهر الفلسفية، حيث أقرّ على ذلك واعترف به من خلال قوله بأنّه« ليس محللا نفسيا غير أنّه يستخدم أدوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد عمله، وإذا كان التحليل النفسي الفرويدي يتّجه إلى منطقة اللاوعي للبحث عن الصور والرموز التي يحللها، يتّجه التحليل الباشلاري إلى أعمق منطقة من مناطق الوعي، وهي المنطقة الأصلية، منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم»[4] ، والهدف من البحث

---

[1] ـ حفصة أبو طالبي، عالم أبو العيد دودو القصص، دراسة موضوعاتية (مخطوط)، رسالة ماجستر بجامعة الجزائر، 2003م ـ 2004م ص 32.

[2] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي(نظرية وتطبيق)، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1996م، ص 25.

[3] ـ رحيمة شيتر ، النقد الموضوعاتي وقراءة النص، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة (الجزائر)، 2009م، الموقع الإلكتروني: http:// laberception.net

[4] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي(نظرية وتطبيق)، ص 19.

عن العالم البدئي هو الوصول إلى مصادر الأبداع الأدبي وعناصره ، ومن هذا فإنّ التحليل الباشلاري يبحث عن " الصور في أصولها البشرية العامة، فيراها ماثلة في العناصر الأربعة الماء، الهواء، النار، التراب".[1]

ويتجلى هذا التوجه النفسي أيضا عند جون بولي عندما ظهرت الموضوعاتية عنده على أنّها " قبض واع أو فهم لوعي الآخرين"[2]، أي وجود طريقة لفهم واستيعاب آراء الآخرين وأفكارهم.

رابعاً: أهم روّاد المنهج الموضوعاتي:

1. عند الغرب:

- جورج بولي George Polly:

لم يهتم جورج بولي كثيرا بالتنظير لمنهج نقدي معيّن بل كان يقدّم بعض الآراء النقدية وذلك انطلاقا من بحثه المتواصل والمستمر دائما عن قضية مهمة وأساسية قد شغلت فكره باستمرارألا وهي قضية الكشف عن وعي الأديب بذاته من خلال وعيه بالفضاء الزمكاني. وقد برز اهتمامه بهذه القضية في العديد من كتاباته، حيث تعد أهم منطلق في أبحاثه النقدية والنقطة الأساسية التي تحوم حولها، محاولا بذلك تصحيح المفهوم السائد قبل ذلك على جعل وعي الإنسان بذاته يكون من خلال جعله يكوّن إدراكا سليما بعنصري الزمان والمكان، واللذين يعدّان بدورهما من أهم المحاور في تكوين الوعي بالذات، وكذا بعلاقة هذه الذات بالعالم الذي تعيش فيه.

وقد وجد **ج.بولي** في فلسفة **هنري برغسون** خاصة ما يتعلق بمفهوم الزمن، حيث لا تقل أهمية عن ذلك الذي أمدّته الفلسفة الظاهراتية لدفع أبحاثه ودراساته في الطريق التي تمكنه من المساهمة في تقديم الرأي حول القضية الفكرية التي شغلته. وفي هذا الصدد يذكر جورج بولي قولا ل**هنري برغسون**

---

[1] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي(نظرية وتطبيق)، ص 19، 20.

[2] ـ حفصة بوطالبي، عالم أبو العيد دودو القصصي، ص 33.

Henrry Pergeson وذلك في كتابه الموسوم ب" **الفضاء البروسي**" حول مايتعلق بفهم الإنسان لطبيعة علاقته بالزمن:« إذ نرى أنّنا نرتب حالات وعينا بطريقة تمكننا من إدراكها الواحدة بعد الأخرى ونحن لا نصل إلى ذلك عن طريق وضعها الواحدة داخل الأخرى، ولكن بجعل الواحدة منها إلى جانب الأخرى، وباختصار إنّنا نضع الزمن في الفضاء»[1] . وقد أضاف إلى هذا القول تعليقا حيث يقول:«هذا نقد خطير جدا توجّهه البرغوستية للعقل، وسبب ذلك أنّ العقل راح يلغي الديمومة الواقعية لوجودنا ليقيم مكانها نوعا من الفضاء العقلي، حيث تتتابع فيه مقاطع الزمن من دون أن تتداخل أبدا»[2].

ومن خلال هذا يرى "**جورج بولي**" أنّ أدب " **مارسيل بروست**" والذي هو بصدد دراسته أدب شديد التوافق مع ما توصل إليه **برغسون**، حيث يقول:« إذا كان الفكر البرغستوني قد ندد ورفض تحويل الزمن إلى فضاء، فإنّ بروست لا ينسجم مع هذا الموقف فقط، وإنّما يتبناه ويدفع به إلى أقصى حد ممكن لما يجعل منه أحد مبادئ فنه»[3]. إذ يعدّ عنصرا الزمان والمكان بالنسبة ل"**جورج بولي**" أهم ما ينبني عليه الوعي السليم بالذات، بشرط أن يكون هذا الوعي الملتصق بهذين الآخرين وعيا صحيحا وسليما. فقد قدّم لنا أدلة تتمثل في آراء **برغسون** التي ركّز عليها في كتابه الموسوم " **L`Espace Proustion**" والتي يعتبرها كافية لإثبات ما توصل إليه من آراء والتأكيد عليها.إذ أنّ بناء الوعي الصحيح حسبه يتمثل في التوصل إلى معرفة وتحقيق الشعور بالحياة الصحيحة، حيث أنّ القضية هنا ليست منحصرة في الذات

---

[1] ـ محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص67.

[2] ـ Gearge Poull,L´Espace Proustien, p09، نقلا عن: محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، المرجع نفسه، ص 67.

[3] . Ibid.p 10، نقلا عن: محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي، ص 67.

البشرية وحسب أو في أحد جوانب حياتها، بل إنّها تكمن أيضا في الحياة نفسها، حيث يقول: « أن تشعر بأنّك حي يعني أنّك تشعر في كل لحظة من " يكون" الأنا نفسه»[1].

إذ يرى أنّ الحياة البشرية تفرض وجودها من اللحظة التي يعي فيها الإنسان ذاته في إطار زماني ومكاني محدد، ويؤيّد " غاستون باشلار" الذي يرى أنّ كل موضوعاتية أدبية حقيقية لابد أنّ جذورها تعود إلى تجربة أصلية للفنان، إذ يقول: « الحق مع باشلار، فكل حقيقة موضوعاتية مهمة هي مرتبطة بتجربة أصلية، يبدو أنّ تاريخ ولادتنا الحقيقية لا يبدأ إلّا من اللحظة التي يتحقق فيها إدراكنا لذاتنا، ونبدأ في اللحظة نفسها بتحديد موقع هذه الذات في إطار محدد للزمان والمكان والعدد والعلاقات التي تربط بين كل العناصر التي تحيط بنا»[2].

ومهمة الناقد حسب " جورج بولي" هي القيام بتحليل النصوص الإبداعية بهدف اكتشاف تلك الموضوعات التي خزنتها الذاكرة مادة خاما منذ لحظات الوعي الأولى، وهذا ما بيّنه في قوله: « الناقد مدفوع إلى التساؤل حول ما إذا لم يكن الأمر كله يعود في الأدب إلى اختيار يربط الفكر على الدوام بمجموعة محددة من المشاهد. وإذا كان الأمر على هذه الحال، فإنّ واجب الناقد يصبح حينئذ واضحا، وهو أن يقوم بتتبع هذه المشاهد في أعمال الكاتب حتى يكشف عن مصدرها التي تفتحت، انطلاقا منه كل العوالم الخيالية، مجسدة تارة في امرأة، وتارة أخرى في نبتة، وثالثة في سجن»[3].

---

[1] ـ George Poulet«Etude sur le Temps Humaine»,Tom1,Edition Plon, Paris1972,p21. ، نقلا عن: محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص 68.

[2] ـ Gearge Poulet«Trois essais de Mythlogie Romantique»,p10 نقلا عن: محمد السعيد عبدلي، المرجع نفسه، ص 68.

[3] ـ George Poulet, Toi essqis Mythologie Ro;aantique,p11، نقلا عن: محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص 69.

ـ غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884م ـ 1962م)

يعتبر الفيلسوف الفرنسي المعاصر غاستون باشلار أحد أبرز الباحثين الذين نادوا بالنقد الموضوعاتي، وذلك من خلال اهتمامه بالدراسات العلمية والفلسفية ، وخاصة فلسفته الظاهراتية التي تهتم بدراسة عنصري الفن والجمال الأدبيين من منظور الخيال، بعدما كانت جلّ اهتمام الدراسات الموضوعاتية منصباًعلى العالم. وقد ساعد هذا الأمر العديد من الباحثيين الموضوعاتيين والذين جاءوا بعده بحذو واتّباع نهجه في البحث، حيث يرى " غاستون باشلار" أنّ الخيال إنّما هو « دينامية منظمة... فالخيال ينظم العالم الخاص للفنان لأنّه ظاهرة الوجود»[1].

وهذا ماأدى به إلى توظيف فلسفته الظاهراتية في دراسة موضوع الخيال، إذ حسبه «لا يوجد موضوع دون ذات، وأنّ وظيفة الظاهراتية ليست وصف الأشياء كما هي في الطبيعة، فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنّما وظيفتها في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة حين رؤيتنا لأشياء الطبيعة، ذلك أنّنا حين نحلم فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم، وأنّ (الموضوع) يتحدد من خلال غيابه ومعايشتنا له. فإذن هناك (موضوع)، و(ذات) واعية، (حلم) ينشأ بتأثر التقاء الذات بالموضوع»[2]، حيث يرى أنّ الموضوع لا يتمثل ولا يتحدد في ظاهره الخارجي، وإنّما يكمن في غيابه وكذا معايشة الإنسان له. معنى ذلك أنّه لا يوجد موضوع لوحده، وإنّما حتى الذات الواعية تكون حاضرة، وكذا الحلم الذي ينشأ بالتقاء الذات بالموضوع.

وفي هذا الصدد يرى " **مارتن هيدجر**" **Martin Heidgger** أنّه « لكي نتمكن من إضفاء معنى على كائن ما يشترط أوّلا أن يكون ذلك الكائن (معطى)، وبعد ذلك نستطيع أن نتساءل عن معناه.

---

[1] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص105.

[2] ـ محمد عزام، وجوه الماس(البنيات الجذرية في أدب علي علقة عرسان ـ دراسة ـ)، ص 16.

والكائن المعطى في نظر م. **هيدجر** هو الأشياء التي تبدو لنا أنّها تنتمي إلى حياتنا الظاهرة والمعيشة»[1]. ويجدر الإشارة هنا أنّ هناك اختلافاً بين الشيء باعتباره **ذاتاً** مستقلة وبين ظهوره في **وعينا**، ذلك أنّ تجلي الشيء في وعي الكائن البشري يعود إلى كونه حالة من حالات استيعاب ذلك الكائن البشري ووعيه به، كون أنّ تجلّيه يعود إلى التغير الذي يطرأ على ظرفي الزمان والمكان. بينما باعتباره ذات مستقلة يعود إلى كون الشيء واحدًا غيرمتعدد، وهذا يوحي إلى أنّ استعاب الوعي بالشيء الواحد هو وعي **متحرّك**. وبالتالي " فموضوعاتية نص أدبي ما هي موضوعاتية واحدة، بينما تختلف صور تجليها في وعي الكاتب، ومن ثمّ أشكال تجسيد هذا الوعي في النص الإبداعي".[2]

كما ركّز " **غاستون باشلار**" في دراسته للموضوعاتية على **الصورة الشعرية**، وذلك باعتبارها ظاهرة فردية مكتفية ومستقلة بذاتها دون غيرها من الصور الشعرية الأخرى، حيث هذه الأخيرة حسبه لا تخضع لأيّ سبب مباشر لم يتوقع ظهورها سواء من حيث ملامحها وهيئتها. إذ أنّها تبرز بوضوح في مخيّلة أيّ فنان، وذلك من خلال العلاقة المباشرة التي تجمعها بهذا الأخير ومعرفتها بماضيه وبمحيطه الخارجي. وفي هذا الشأن عرّف غاستون باشلارد الصورة الشعرية قائلا:« الصورة الشعرية هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس».[3] وهذا يدل حسب قوله على أنّ الصورة الشعرية لا تخضع لتاريخ معين وثابت، وإنمّا هي متعلقة بلحظة ولادتها أي أنّها ابنة لحظتها.ويرى غاستون باشلارد أنّ على "

---

[1] ـ Voir, Charles KounKou«L'Ego et le conscience:Contribution àl'interprétation de la transcendance de l'ego de sartre», in, Revue «les etudes philosophique, Avril, 1998, paris, p182. نقلا عن: محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص 56.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 56.

[3] ـ غاستون باشلارد، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1948م، ص 17.

فلسفة الشعر أن تعترف أنّ الشعر لا تاريخ له، أو على الأقل ليس له تاريخ قريب، حيث يمكننا متابعة الصورة الشعرية في حالة إعدادها وصدورها".[1]

وقد تطرّق أيضا غاستون باشلار في كتابه الموسوم ب " شاعرية أحلام اليقظة" إلى ضرورة العودة إلى الذات المستقلة وبذل مجهود أكبر في عملية الوعي في الصورة التي يقدّمها لنا الشاعر حيث يقول:« المنهج الموضوعاتي هذا، بما يفرض علينا عودة دائمة إلى ذاتنا وبذل جهد استيضاحي في عملية الوعي، حول صورة معيّنة قدمها شاعر، فهو هكذا يدفعنا إلى محاولة الاتّصال مع الوعي المبدع لهذا الشاعر. فتغدو الصورة الشاعرية ـ صورة عادية! ـ ببساطة، أصلًا للوعي، وعند الاكتشافات الكبرى، يمكن أن تصبح صورة شاعرية معيّنة بداية عالم، بداية كون تخيله شاعر في تأمله الشارد»[2]، وبالتالي فدراسة الصورة الأدبية عنده تكمن في الأسس الظاهراتية وليس على أساس نفسي لاشعوري. فالصورة الشعرية هي نتاج مباشر للكيان البشري.

ـ جان بيار ريشار Jean Pierre Richard:

يعدّ جان بيار ريشار من أبرز روّاد النقد الموضوعاتي ، وله العديد من المؤلفات التي تعتبر من أكثر المؤلفات التي تتميّز بالدقّة والتألق في هذا المنهج النقدي. وقد ركّز في بداية بحثه في هذا الجانب على تحديد مفهوم الوجود في العالم التي هي بمثابة النقطة الأساسية في انطلاقه للولوج إلى عالم الموضوعاتية، ثمّ يتطرّق بعد ذلك إلى « اللحظة التي يتولّد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله، والتي يتشكّل فيها العمل الأدبي انطلاقا من تجربة إنسانية»[3]، إذ أنّ العبارة التي علّق فيها على

---

[1] ـ غاستون باشلارد، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1948م، ص17.

[2] ـ غاستون باشلارد، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، مج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص 05.

[3] ـ أحمد عثمان رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مج1، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص99.

مجموعة من الشعراء حيث قال فيها:« جميع هؤلاء الشعراء قد تمّت معاينتهم عند مستوى اتّصالهم البدئي بالأشياء»[1]، إذ من خلال قوله هذا نجده يوصّح لنا شيئين هما أنّ الفكرة المسيطرة على النص الأدبي والتي تمثّل موضوع الكاتب في النص هي تلك التي تركّزت في قلبه عند الطفولة، والشيء الثاني أنّ العبارة الأولى في النص تحمل تعبيرا مكثّفا لتحديد موضوعه.

وقد تجلى لدى العديد من الباحثين أنّ أعمال جان بيار ريشار في دراساته الموضوعاتية تحمل في طياتها بعدا ظاهراتيا، وذلك من خلال الأدلة التي تركها والتي تدلّ على منهجية هذا المبدأ ، حيث اعتبره « مسح الحقول الحسية من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان كيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنقودة، وبيان كيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة».[2]وأساس ريشار هو " التجربة المؤسسة التي يسيرها في كلّ الاتّجاهات واكتشاف كلّ التنوع الظاهر فيها بنظرة متفحصة".[3]

2 ـ عند العرب:

ـ سعيد علوش:

يعتبر سعيد علوش من أهم روّاد الموضوعاتية عند العرب المحدثين وخاصة الجانب النقدي لكونه من أهم النقاد المنظرين للنقد الموضوعاتي، حيث كان كتابه الموسوم ب " النقد الموضوعاتي" كان من بين أكثر الكتب التي تمّ تداولها قبل العديد من الباحثين العرب، وقد تطرّق فيه سعيد علوش إلى العديد من الحقول والحدود التي لها علاقة مباشرة بالنقد الموضوعاتي. ومن أبرزها: وضعية النقد الموضوعاتي, حيث ذكر فيه مفاهيم توحي بالموضوعاتية وحدودها، وأيضا تحدث عن النقد الموضوعاتي بين الأصول

---

[1] ـ أحمد عثمان رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مج1، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص99. ص 100.

[2] ـ أحمد عثمان رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ص 101.

[3] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص124.

والامتداد وقد ركّز فيه على أهم الروّاد وأبرزهم في النقد الموضوعاتي، كما تطرّق أيضا إلى نشأة هذا النقد عند العرب وعلاقته بالقصيدة الحديثة، حيث قسّم كتابه هذا إلى خمسة فصول.[1]

وقد توصّل الباحث المغربي سعيد علوش من خلال كتابه هذا إلى أنه" ليس هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء لدلالاتها وقرابتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال"[2]. كما قد حدّد سعيد علوش البحث الموضوعاتي وذلك في محاولته التقصي عن ترابط التمظهرات المحورية في العمل الأدبي، وأيضا عن التحولات التي تطرأ عليها من خلال انتقالها من تجربة محددة إلى تجربة تكون أكثر اتّساعا وشمولية، حيث يقول في هذا:« ولهذه الغاية يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحقته عبر تواترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أنّ بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص» [3].

إذ يؤكد الباحث سعيد علوش من خلال قوله هذا أنّ الاكتفاء بحصر القوالب التعبيرية والأشكال المعجمية المتكررة عند مؤلف أو عنصر ينفي الخصيصة الابتكارية، مما يتنافى مع الموضوعاتية، وهذا يعني أنّ «التكرار لا يتعدى مجرد علامة، لأنّه ليس المعيار الوحيد الذي يكشف عن الموضوعاتية والموضوعات ما دام يحمل دائما وباستمرار قيمة دلالية، لأنّ القيمة الاستراتيجية للموضوعاتي هي هندسة موقعه»[4]، وبالتالي يتعذر إمكانية الوصول إلى كيفية محددة وموحدة تحدد المفهوم الموضوعاتي وتضبطه، وذلك لكون أي مقاربة نقدية " تقتضي افتراض أصالة نقدية للناقد والقارئ والكاتب، وهذا التوجّه

---

[1] ـ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر، المغرب، 1989م، ص04.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 05.

[3] ـ المرجع نفسه، ص07.

[4] ـ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 08.

المبدئي بالذات ما يؤسس ويؤصل للمشروع النقدي الموضوعاتي"[1].

ـ محمد عزام:

إلى جانب الباحث " سعيد علوش" نجد الباحث "محمد عزام" الذي يعتبر من أشهر النقاد اللذين نظّروا لهذا المنهج في القطر العربي، حيث درس المنهج الموضوعي وألّف فيه كتابًا سمّاه ب"المنهج الموضوعي في النقد العربي" حيث تحدّث فيه عن كل ما يتعلق بهذا المنهج وقام بدراسته دراسة موضوعاتية، فكانت هناك عناوين رئيسة وأخرى فرعية، وقد قسّم محمد عزّام كتابه هذا إلى عنوانين رئيسيين هما المنهج الموضوعي في النقد الغربي، والمنهج الموضوعي في النقد العربي المعاصر، وأتبعهما بملحق، وأمّا العناوين الفرعية فقد تمثّلت في بابين في كل عنوان رئيسي.

أمّا فيما يخصّ الباب الأوّل في العنوان الرئيسي الأوّل المعنون ب " المنهج الوضوعي في النقد الغربي" فقد ذكر فيه محمد عزام أربعة فصول أوّلها: ـ بذور النقد الموضوعي/ ثانيا ـ نظرية المنهج الموضوعي/ ـ ثالثا: منهج مدرسة التحليل اللفظي/ رابعا ـ النقد الجديد. ومن خلال هذا الباب نجد أنّ محمد عزام تطرّق فيه إلى التمييز والتفريق بين مفهوم مصطلح الموضوعي وبين مصطلح الموضوعاتية، حيث أنّ مصطلح الموضوعي يتمثّل في ربط النص بخارجه بينما الموضوعاتي فهو دراسة للسيمات.

والملاحظ من خلال هذا الكتاب أنّ صاحبه "محمد عزام " يقوم بنقض نفسه، وذلك حين ذكر وقال أنّ " أصحاب النقد الموضوعي هم مدرسة التحليل التي تفتح الباب أمام المناهج السياقية ثمّ قال بأنّ مدرسة النقد الجديد هي التي تمهد للنقد الموضوعي، لكن بإدارة الظهر للمناهج الأخرى".[2]

وقد ردّ في كتابه الموسوم ب " المنهج الموضوعي في النقد الأدبي" على ذلك من خلال الأسئلة التي وجّهت له حول النقد الموضوعي قائلا: « مثل هذه الأسئلة وكثير غيرها يثيرها النقد الموضوعي

---

[1] . المرجع نفسه، ص 08.

[2] . محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 73.

الذي أصبح نقدا لفظيا في إنجلترا ونقداً جديدا في أمريكا، والواقع أنّ هذه الاتّجاهات الموضوعية في النقد قد توازنت وتداخلت وتأثّرت ببعضها البعض وأثرت. الأمر الذي جعلها مناخا جديدا في النقد الأدبي في العشرينات والثلاثينات واتّجاها نقديا عاما يندرج تحت اسم" النقد الموضوعي"».[1]

[1] ـ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 08.

خامسا: أسس المنهج الموضوعاتي:

ينبني المنهج الموضوعاتي على أسس متعددة وسنتطرق إلى البعض منها:

- **الموضوع:** يتحدد مفهوم الموضوع كأساس جوهري في بلورة الرؤية الأساسية للموضوعاتية من أنه مبدأ تنظيمي محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح للعالم حوله بالتشكل والامتداد، (والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي الذي يراه للكشف عنه تحت أستار عديدة، فالموضوع وحدة من وحدات المعنى وحدة حسية أو علائقية، أو زمنية مشهود لها بخصوصياتها عند كاتب ما)[1].

ومن هنا نستنتج أن الموضوع هو ما يمكن أن يستمر ويتطور وهو شيء خاص متميز لدى فنان وكاتب في عصر معين.

- **العلاقة:** لابد هنا من الإشارة إلى ظهور الموضوع لأن ظهوره يعد لباسا للمعنى، فظهور (المعنى تصدي في اتجاه بعضها، وهذه الأصداء التي تشير إلى المعاني تلتقي مع بعضها في علاقات عديدة، ومن أنواع العلاقات التي تربط المعاني نذكر العلاقة الجدلية والخيطية، والشبكية، والتجانس، وتأتي الموضوعات لتعزز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي فالموضوعات تتشكل من أفكار فرعية، تلتقي فيما بينها لتشكل الموضوع الأساس، وفي إطار الموضوعات الأساسية تتحرك الأنواع الفرعية بما يشكل موضوعا قويا يجمع ملا حصر له من الخصوصيات.[2]
- **البنية:** إنّ القراءة الموضوعاتية تجعل المقاربة تتساءل عن البنية الخاصة التي تحتل الحضور الإبداعي، في إزاء الأشياء فالباحث الموضوعاتي هو بحث عن البنية المميزة للعمل الإبداعي وهي الرؤية

([1])- ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 335، سنة 2001، ص 03

([2])- المرجع نفسه، ص 60.

التي توجد مضمارية المشهد الأدبي، وبذلك تبحث القراءة الموضوعاتية من أجل الوصول إلى البنية، عبر نقاط اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس.[1]

- **العمق:** ويقصد به أنّ المعاني الحقيقية، هي المعاني التي لا تقال في المعاني الظاهرة كما عبر " Mlarmia": " إنّ الكلام الحقيقي هو ما لا يقال في الكلام"[2]. ومن ثمة ندرك أنه كلما زاد النص الإبداعي غموضا زاد الناقد توغلا في القراءة، حتى يثبت وبقبض أمشاج النص.
- **الخيال:** (إنّ مفاهيم الخيال، الحلم، الحضور، تتعاون مع بعضها من أجل تشييد البنيان النقدي عند ريشار، ومن موقع الحضور ينتمي إلى عالم الحس حقا، كان أحدهما يديل الأخر عند "ريشار" " وهكذا يكون الخيال والحس كفرسين يقودان عربة النقد...)[3] ومن هذا القول نستخلص أن الخيال نقطة أساسية يعتمدها النقاد في تطبيقهم للمنهج.

سادسا: خصائص المنهج الموضوعاتي:

إختلفت خصائص المنهج الموضوعاتي وتعددت بتعدد زوايا النظر، التي يركز عليها كل ناقد وسنتطرق فيما يأتي إلى بعض هذه الخصائص وأهمها:

1- ينطلق" الناقد المتبني للمنهج الموضوعاتي من الواقع ليصل إلى الجوهر وهذا ما يبين علاقته وطيدة بالظاهرتين"[4]

2- يصبح الناقد بتتبع ودراسة النص (من خلال علاقاته الداخلية، ولا يصدم بالمجال التاريخي)[5] أي أن بحثه قائم على الآنية، وليس الزمنية.

([1])- ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 335، سنة 2001، ص 60.
([2])-المرجع نفسه، ص 60.
([3])- المرجع نفسه ص 61.
([4])- محمد عزام، المنهج الموضوعاتي في نقد الأدب، ص12.
([5])- محمد بلوجي، النقد الموضوعاتي الأسس والمفاهيم، ص 78

3- يعتمد المنهج الموضوعاتي على "التكرار" باعتبارها عنصر لازم بالموضوع والمنهج، بحيث يرى رولان بارث: (أنّ الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي)[1] ومن هذا القول نستخلص أن التكرار مبدأ من مبادئ المنهج الموضوعاتي ولازمة من لوازمه.

4- يرتبط المنهج الموضوعاتي ارتباطا وطيدا بمفهوم النسبة أي أنه لا يمكن تحديد المواضيع التي يريد الأديب الإشارة إليها في العمل الأدبي لأن الدّارس هو الذي سيستنتجها من خلال مفمه ودراسته لهذا العمل فقط.

5- إن الهدف الأسمى للمنهج الموضوعاتي هو: (فهم الإنسان لذلك تخالفت جميع المناهج من أجل مفهومه" [2]وهنا نلمس ارتباطه بالبنيوية، والنقد الاجتماعي من خلال ما يسمى بالفعل البدائي وبذلك فهو يتمتع بارتباطه بعدد من المناهج.

6- يقوم الناقد الموضوعاتي بالبحث عن البنية العميقة لخيال المبدع، وكيفية تجسيده إضافة لوعيه، أي أن هدف الباحثين هو الوصول إلى الفكرة الكامنة في نفس المبدع وطبيعة تشكيل هذا الوعي عن طريق اللغة.[3]

(1)- محمد بلوجي، النقد الموضوعاتي الأسس والمفاهيم، ص 89
(2)- المرجع نفسه، ص 92.
(3)- المرجع نفسه، ص 92

سابعا: علاقة الموضوعاتية بالمناهج الأخرى وأهم آلياتها:

1 ـ علاقة الموضوعاتية بالمناهج الأخرى:

- **الموضوعاتية والتحليل النفسي:**

لقد ارتبطت الموضوعاتية كغيرها من المقاربات في تطوّرها التاريخي بمجموعة من المناهج النسقية والسياقية سواء من حيث المضمون أو من حيث الشكل، سواء أكانت هذه المناهج في بنيتها وصفية أم معيارية، داخلية كانت أم خارجية، وذلك من خلال تصوّراتها النظرية وكذا تطبيقاتها الإجرائية. وقد كان للتحليل النفسي نصيب من هذا الارتباط، إذ أنّ عمل النقد الموضوعتي والذي يتمثل في الكشف عن معنى الرغبة الدفينة في اختيار المبدع لموضوع دون آخر ليجعله مادة لإبداعه هو من صميم عمل التحليل النفسي، وما يؤكّد على هذا التقارب الكبير بين الموضوعاتية والتحليل النفسي ما أقرّه العالم " جون بيار ريشار" حول مدى استفادته هو والباحثون الموضوعاتيون من الدراسات النفسانية في بحوثهم العلمية، حيث قال:« الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي»[1]، ويقصد هنا بالجذريين الموضوعاتيين، ويرى الباحث اللبناني فؤاد أبو منصور أنّ «النقد الموضوعاتي أو الجذري حصيلة تضافر تيارين فكريين متغايرين ألا وهما: الفرويدية والأسلوبية اللسانية. ذلك أنّ الفرويدية أولا أرفدت " الجذريين" بمصطلحات " العقدة النفسية" و " اللاشعور" و"العقل الباطني" و"السادية" و" المازوشية" ، ثم جاء التحليل النفسي مع الناقد شارل مورون خصوصا في كتابه البارز" من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية " نهج فيه نهجا فرويديا- برغسونيا، لينشر في فضاء النقد الموضوعاتي جملة مسلمات أهمها:

[1] ـ فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1985م، ص 195، 196.

اللاشعور، أهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص البالغ، آثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة، وجود النزوات المتسلطة»[1].

ومن عناصر الارتباط والعلاقة بين الموضوعاتية والتحليل النفسي أنّ كليهما مهتمان بدراسة الصورة، حيث تعتبر الصورة عند النفسيين قناعًا خافيًا وساترًا للمكبوتات، بينما عند الموضوعاتيين فيتم التقاطها عند ولادتها والتعايش معها في صيرورتها.[2]

وقد تناول "**جان بيار ريشار**" هذه العلاقة الموجودة بين التحليل النفسي والموضوعاتية بطريقة متّزنة من غير أسلوب السخرية والانفعال الذي كان سائدا عند باشلار من خلال آرائه في الموضوع، حتى وإن كان هنا نوع من الاتّفاق حول اختلاف مجال عمل كل واحد منهما، حيث يقول ريشار: « أنا لا أرفض طريقة دراسة المكونات النفسية للشعراء مثلا من خلال كتاباتهم. هذا المنهج سليم من جهة علم النفس، لكن أسيء استعماله من جهة النقد الأدبي بشكل قد فقد معه كل فائدة. إنّ تفسير العمل الأدبي في ضوء الظروف النفسية الواعية ـ اللاوعية لا يزيد من استعابنا له بل يشتت الجمالية الفنية التي تؤسسه كنص»[3].

ولكن هذا لايمنع وجود فروق في هذه العلاقة التي تجمع الموضوعاتية والتحليل النفسي، إذ «يكمن في أنّ الأوّل يرفض التصور التقليدي للكاتب الذي يسيطر على مشروعه سيطرة مطلقة، كما يرفض الإجراء التحليلي النفسي الذي يرجع العمل الأدبي إلى دفينة نفسية سابقة له" [4]، كما نجدهما يختلفان في

---

[1] ـ فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، ص 179، 180.

[2] ـ ينظر: أحمد عشماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ص 98.

[3] ـ جان بيار ريشار، حوار ' فؤاد أبو منصور (النقد البنيوي الحديث...)، ص195. نقلا عن: محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعي أسسه وإجراءاته، ص 228.

[4] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 128.

قضية العلاقة بين الذات المبدعة وعملها الأدبي، إذ " يميل التحليل النفسي إلى اعتبار النص جملة معقّدة من الأدلة التي تحيل إلى وضع نفسي سابق".[1]

- **الموضوعاتية والبنيوية:**

لقد عدّت البنيوية من بين أهم المنابع المعتمد عليها من قبل الموضوعاتيين باعتبارها اتّجاهًا نقديًا ضمن حقل نقدي أكبر هو البنيوية، ذلك أنّ " أحد نقاد البنيوية التكوينية وهو **لوسيان غولدمان** L.Goldman قد اعتبره **رولان بارت Roland Barthes** في دراسته **essais de critique**من النقاد الموضوعاتيين على أساس إسهاماته المدرجة ضمن دائرة النقد الموضوعاتي".[2] وذلك من خلال استعانة الموضوعاتية بجملة من الأدوات والمفاهيم التي تتناولها وتتداولها الدراسة البنيوية وتوظيفها في أبحاثها عن النص الأدبي، أمثال مفهوم البنية وكذا النظام والنسق وغيرها من المفاهيم البنيوية، وهذا يشير إلى أحد الأوجه التي تتميّز بها العلاقة الموجودة والقائمة بين هاتيين الدراستين في تحديد وإنتاج مفهوم النص الأدبي. كما أنّ هناك وجه آخر لهذه العلاقة الذي يتحدد من خلال الموضوع ذاته، وذلك في إطار الموضوعاتية، إذ " يتحدد بعلاقاته مع الموضوعات الأخرى، إنّه يكتسب معناه من خلال ما يعقده مع غيره من وجوه ارتباط"[3].

إنّ ارتباط الموضوعاتية والبنيوية بمفهوم العلاقة وخاصة العلاقة المتمثلة في توصيف "الموضوع" يكشف لنا عن الحدود والحقول الملتمسة بينهما من جهة، ومن جهة أخرى فتشكف لنا عن التحول الطارئ على النص الأدبي من حيث المفهوم من زاوية نظر كل من الموضوعاتية والبنيوية، إذ" أضحى

---

[1] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص104.

[2] ـ أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007م، 327.

[3] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 43.

الموضوع ينطبق على ذاته، وكينونة النص تتجسد عبر الكشف عن أبعاد الموضوع ذاته، المتلبس بحركة النص ذاته المتطوّر تبعا لتطور عناصر النص ذاتها، فهو البداية والنهاية وهو النص في كل تمظهراته"[1].

ويرى الباحث محمد بلوجي أنّ الموضوعاتية تبدأ من الفصل بين المعجمي والأدبي " بحيث تعمد القراءة الموضوعاتية البنيوية إلى مقاربة العمل الأدبي بعملية الجرد الشامل لكل المعجم الإفرادي للعمل الإبداعي"[2]، وهذه العملية لا تتم إلّا بوجود العناصر المتواترة وقليلة التواتر، وكذا حساب التواتر اللفظي الذي يفضي إلى الموضوع الرئيسي الذي تفوق مفردات عائلته اللغوية المفردات الموجودة في العائلات اللغوية الأخرى وذلك من حيث العددية. وفيما يخص المقاربة الموضوعاتية " فمقاربة العمل الإبداعي من خلال عملية الجرد عندها يكون بشكل حرّ، بينما الموضوعاتية البنيوية لا تستطيع الدخول إليها إلّا من مدخل إجباري".[3]

وعليه تكون العلاقات بين الموضوعاتية البنيوية ثابتة كل الثبوت، في حين تكون عند الموضوعاتية متغيرة وذلك راجع إلى التغير الذي يطرأ على الأدوات الإجرائية والتي يستعين بها الدارس والناقد الموضوعاتي، وكذا رؤيته التي يلجأ إليها في مقاربته للعمل الإبداعي. وهذا يشير إلى أنّ «الموضوعاتية البنيوية تقع في الانتقائية في المواضيع. فبدل أن تفرض الموضوعات نفسها على الناقد نجده يفرضها هو. وهذا يؤدي أيضا إلى اختلاف بنية العمل الإبداعي المدروس بدلا من اكتشافها».[4]

---

[1] ـ حكيم دهيمي، تشكل مفهوم النص في المنظور النقدي الغربي والعربي(متابعة لحقيقة النص ضمن أهم الطروحات النقدية المعاصرة)، مجلة الأثر، ع:21، جامعة عباس لغرور، خنشلة (الجزائر)، ديسمبر 2014م، ص 155.

[2] ـ محمد بلوجي، النقد الموضوعاتي (الأسس والمفاهيم)، الموقع الإلكتروني:http:/www.dorarr.ws

[3] ـ المرجع نفسه، الموقع الإلكتروني:http:/www.dorarr.ws

[4] ـ المرجع نفسه الموقع الإكتروني :http:/www.dorarr.ws

➢ **الموضوعاتية والأسلوبية:**

استفادت الموضوعاتية من الأسلوبية الألسنية خاصة من الباحث شارل بالي ومرسيل كرسو، وخاصة من جهة الأسلوب وتقنايته. فاهتمت بجماليات النص اللغوية المتعددة، إذ أنّ " أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغويا بواسطة تراكيب ومصطلحات معينة، وتدل الظاهرة اللغوية بطابعها الكيميائي المتناسق أو المتنافر على واقع نفسي – فكري يتوهج ببالتماعات الرمز بين عالمي الوعي واللاوعي".[1]

يلتقط الجذريون بواسطة الأسلوب أو النسق اللغوي المتعدد الهويات والمضامين موضوعا فكريا، ويتتبعون تعابيره في سياق النص، هنا يصبح النسيج الجمالي مفتاحا للعثور على النسيج الفكري الموغل في الباطنية أو المتناثر رموزا على سطح الكتابة. كما يمكن القول بأن الموضوعاتية قد أخذت من الأسلوبية الإحصائية خاصية الإحصاء ، وخاصة في جمع ورصد الموضوعات المكررة في العمل الأدبي بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الفرعية حسب تواترها في النص.

ولقد طبّق يوسف وغليسي هذا المفهوم الإجرائي المشترك بين الأسلوبية والموضوعاتية في دراسته " الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي"، حيث توصّل إلى " كلمة إفريقيا المكررة في ثلاثية محمد الفيتوري هي الكلمة الموضوع في شعره"[2]. لذلك نجد مصطلحي التواتر والتكرار الأكثر استعمالا في الأسلوبية الإحصائية خاصة والتي تعتبر اتّجاها من اتّجاهات الأسلوبية قد اتّخذتهما الموضوعاتية في إجراءاتها النقدية.

---

[1] ـ جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، ندوة مجلة الكترونية للشعر المترجم، المغرب، الموقع الالكتروني: www.doroob.com

[2] ـ ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2007م، ص195.

➢ **الموضوعاتية بين القراءة والتأويل:**

التأويل والقراءة ليسا بمنهجين، وعلى الرغم من أنّ رولان بارت يصنف الموضوعاتية في الاتّجاه التأويلي " إلّا أنّ التأويل ليس ضرورة نقدية بل يبقى اختيارا يستجيب للرؤيا الأيديولوجية التي يتبنّاها ناقد ما، والمقصود بهذا التأويل ـ في هذا السياق ـ هو التأويل الذي تتحكم فيه الأهواء، ولكن الموضوعاتية بالمشهد الفلسفي المتباين والثقافي المتعدد تجدها بحق تختار التأويل الذي يحتكم إلى الحرية في تحديد التيمات الأساسية والفرعية"[1]، وبالنسبة للقراءة فإنّ القارئ بصفة عامة والناقد بصفة خاصة هو الذي يخرج النص إلى الوجود، وهذا ما يفتح المجال للقارئ الناقد من أن ينتقل من النص إلى خارجه بمعنى إلى المحيط الذي يحف بالنص ويساهم في تشكيله، على الرغم من أنّ البعض من الدارسين أمثال أحمد يوسف يصف التأويل أنّه " تتنازعه الحساسيات المغرقة في الذاتية التي تنصاع لأي إرادة عاقلة"[2] . وهذا بخلاف التأويل الذي يخضع لمقتضيات النسق اللغوي، وتوجيه القراءة النسقية، ويكون حينئذ " الوجه الآخر للنص"[3]. فالموضوعاتية لم تسلم بعد من قضية الذاتية والانطباعية التي حتّمت عليها السير في اتّجاهات مختلفة ومتعددة.

2 ـ آليات الموضوعاتية:

يتأسس المنهج الموضوعاتي على مجموعة من المفاهيم يمكن حصرها فيما يلي:الموضوع، والخيال، والعلاقة، والتجانس، والحسية، والدال والمدلول، وشكل المضمون، والبنية، والعمق، والمشروع والقصدية والوعي، والمحالة..الخ، وتضم هذه المفاهيم بعض المفاهيم الإجرائية التي تمكن الناقد من قراءة نص ما قراءة موضوعاتية.

---

[1] ـ جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، الموقع الالكتروني:www.doroob.com

[2] ـ أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 328.

[3] ـ ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 1994م، ص 219.

ـ الموضوع:

يعدّ الموضوع النواة الأساسية في توضيح رؤية الباحث للدراسة الموضوعاتية، إذ يعتبر مبدأ تنظيميًا محسوسًا أو ديناميكية داخلية، أو شيئًا ثابتًا يسمح للعالم حوله بالتشكل والامتداد. والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية، في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة.[1]

ويظهر من خلال ماقاله الباحث العربي عبد الكريم حسن أنّ الموضوعاتية ترتكز في حدّ ذاتها على مجموعة من المرتكزات وهي بمثابة حجر الأساس الذي تبنى عليه الدراسة الموضوعاتية، حيث يرى في الموضوع أنّه المبدأ باعتباره المركز الذي تتوجّه إليه الدراسة الموضوعاتية بدءًا منه وعودةً إليه.

كما يرتكز الموضوع على الأشياء المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي، أو مايحيط به من أشياء مجرّدة تُرى بالعين المجرّدة أو الملموسة، وذلك في زمن ومكان معينين. ويعدّ هذا في العمل الإبداعي بمثابة علاقات جدلية غير مرئية تتحكم في العناصر المكونة للموضوع، الذي هو عبارة عن النقطة الرئيسية التي ينطلق منها العمل الأدبي ، وذلك من خلال علاقات خفية تنتجها عناصر الموضوع من خلال دمجها وربطها بالعديد من الصور والأشكال والوجوه.

وقد اعتبر الموضوع حسب بعض الباحثين إحدى الوحدات التي يرتكز عليها المعنى باعتباره وحدة حسّية زمنية متعلقة بزمن معيّن أو بوحدة زمنية معيّنة ومحددة خاصة بكاتب ما، حيث يقول عبد الكريم حسن معرّفا الموضوع:« هو وحدة من وحدات المعنى، هو وحدة حسّية علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنّها مشهود لها بأنّها تسمح انطلاقا منها، ونوع من التوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي يبسط العالم الخاص لهذا الكاتب»[2]. ويتجلى من خلال هذا المفهوم

---

[1] ـ ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

مجموعةٌ من المفاهيم الإجرائية التي تسمح بمقاربة النص مقاربة موضوعاتية نذكر منها **المعنى والحسية** كون الموضوع متعلقًا بالجانب المعنوي والحسي، وأيضا تعلقه بالتوسع العلائقي الذي يتمّ عن طريق مفهوم إجرائي هو **الإطرادية** التي تعتمد على المقياس في تحديد الموضوعات، « فالموضوعات الكبرى لأيّ عمل أدبي ما هي الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية لهذا العمل، وبهذا فهي تزوّدنا بمفتاح تنظيمه. هذه الموضوعات هي التي تتطوّر على امتداد العمل الأدبي، وهي التي تقع عليها بغزارة استثنائية. فالتكرار أينما كان دليل الهوس».[1] وبالتالي فالموضوع والتكرار والعلاقة هي مفاهيم إجرائية تساعد على فهم ودراسة نص ما.

الحسية:

اعتبار الموضوعاتية وحدة مرتبطة أساسا بالإحساس بعيد كل البعد عن المفاهيم المجرّدة التي تعتمد على التجربة. والموضوعية متجسّدة من خلال الأشياء الموجودة والمنبثقة من العالم المحسوس الذي يربطه بالواقع، وبالتالي تعدّ جزء من الظاهر أو كما يعرف بالعالم الظاهري. إذ تسجل الموضوعاتية ولادتها الأولى حسب الظاهراتيين أو التفكير الظاهراتي لمّا تتجسّد وتتشكّل على هيئة صورة محسوسة، إذ يقول ريشار في هذا الصدد وهو من أكثر الباحثين المتأثرين بالفلسفة الظاهراتية، والمستندين في المفاهيم النقدية إلى التفكير الظاهراتي:« الجذريون يشدّدون بأكبر قدر ممكن على مستويي الإحساس الخام والصورة في مراحل تشكلها الأوّل. من هنا نمعن في تسجيل الأضواء والمشاهد والمواد والأصوات ومجموعة الصفات أو الماهيات التي يثيرها النص، ثمّ نربط هذه الموضوعات بعضها ببعض بهدف إعادة بناء أو تأسيس سيرة معيّنة قام بها الأديب /الإنسان.»[2]

---

[1] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 41.

[2] ـ جان بيار ريشار، حوار: فؤاد أبو منصور " النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا"، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985م، ص 193. نقلا عن: محمد السعيد عبدلي المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص81.

حيث يتشكّل الوعي الحسي تُجاه العمل الإبداعي عبر مراحله المعقّدة شبيها بالصورة الأولى التي يتشكل فيها الطفل الوليد، فمن المعروف عن أي أمّ أنّها في المرحلة الجينية حسب الخبراء والمختصين لا تعرف شيئا عن جنينها، كونها مرحلة روحية متعلق بالجانب الروحاني الذي يكتنفه الغموض، والذي لا يمكن الإمساك به. وبالتالي إذا أريد إدراك هذا الوعي الحسي تُجاه أي عمل أدبي إبداعي لابد من تجسيده عبر صورة الطفل الوليد.

وقد حاول ريشار توضيح طبيعتها أي أثناء الخلق الفيزيائي للموضوعاتية في قوله:« لقد حاولت أن أركز جهودي فهما وتعاطفا على تلك اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي، اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله، اللحظة التي يتأسس فيها انطلاقا من تجربة إنسانية، اللحظة التي يلمح المبدع فيها نفسه، يلامس نفسه، ويبني نفسه بنفسه، في احتكاكه الفيزيائي بإبداعه، اللحظة التي يأخذ العالم فيها معنى بالفعل الذي يصفه، باللغة التي تقلّد وتحمل المشاكل بشكل مادي، وهذه اللحظة ليست إلا لحظة وحيدة بالطبع».[1]

وهذا ما نلحظه عند كل شاعر، حيث تندمج العملية الإبداعية مع مشاعره وأحاسيسه وكذا تفاعلاته النفسية التي تعبّر عن نفسها عن طريق كلمات مسطورة، مع العلم انّه لا يمكن معرفة ما يجري داخل مكبوتاته من تفاعلات وتأثيرات، إذ أنّ أيّ تأثير أو تفاعل له مرحلة معيّنة من الخلق يعبر عنها، حتى تكتمل الصورة النهائية لهذا الخلق. وهذا هو الأساس الذي تركّز عليه الدراسة الموضوعاتية. إذ إنّها «اللحظة الأولى الأصلية التي يفترض أن يولد عندها العمل الأدبي. فهذا النقد سعى إلى تعيين نقطة الانطلاق أي الحدس الأوّلي الذي يشبع العمل الأدبي بدءًا منه. فكل دراسة موضوعاتية عليها استرجاع

[1] ـ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1983م، ص 64.

حيوية ما والاهتداء إلى نقطة البداية. وهذا ماعني به باشلار حين قال أنّ "الصورة الأدبية هي معنى في حالة الولادة"»".[1]

ـ الخيال:

اعتمد النقاد على عنصر الخيال وتناولوه باعتباره أحد آليات المنج الموضوعاتي في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية على حدّ سواء، كونه " يقوم بالدرجة الأولى على مفهوم **الخيال العلائقي** Imagination Relationelle الذي ينطلق من العالم ويعود إليه"[2]. ومن هنا تتجلّى لنا نقاط التقاطع، وأيضا علاقة الموضوع بالخيال وكذا علاقة هذا الأخير بالحسية، ثمّ الحسّية بالمعنى ثمّ المعنى بالموضوع.

ويعتبر الإصرار على الإحالة إلى مفهوم الخيال أكثر ما يدلّ على هذا التوجه النقدي، فهو يسمح للموضوعاتيين بالإبتعاد عن التصور الوظيفي للنفس الإنسانية باعتبارها مبدعة ومنجزة، ذلك لأنّ الخيال دينامية منظمة[3]. فدور الخيال يكمن في تنظيمه للعالم الخاص بالفنان، لكونه ظاهرة تدلّ على الوجود، ويختلف هذا كثيرا عن تصور **سارتر** الذي يشير بالخيال إلى أثر الواقع العدمي.

ـ العلاقة:

المعروف عن المنهج الموضوعاتي أنّه يشتمل على مجموعة من المفاهيم التي لها علاقة بالمعنى وتعد لباسا له، وتحمل هذه المعاني في طياتها أصداء تثيرها فيما بينها والتي تلتقي مع بعضها في علاقات عديدة منها العلاقات الجدلية والشكلية والخيطية وكذا الشبكية، وأيضا علاقتها بالعالم. حيث إنّ المعارف عنصرٌ مساعد للنقد الموضوعاتي، وإن كان بعض النقاد يقلل من قيمتها، فإنّ ذلك في الواقع

---

[1] ـ أحمد عثمان رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ص93.

[2] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص64.

[3] ـ ينظر: مجموعة الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد، ص105.

عزل للنص عن الأجواء التي صنعت ثقافة المبدع، والنص لابد أنّه يتناص مع البيئة"[1]، وبذلك تتجلّى لنا أهمية الوعي الإنساني في تحقيق وإثبات وجود علاقة مع العالم الخارجي، كونه يعدّ عنصرًا أساسيًا في النقد الموضوعاتي.

وقد ذكر العالم الفرنسي " جورج بولي" حديثا عن ضرورة وجود الوعي وأهميته في فهم العلاقة الموجودة بين المعنى والعالم الخارجي وبيانها، حيث يقول:« قل لي كيف تتصور الزمان والمكان، وتفاعل الأسباب أو الأعداد.أو قل لي كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي وسأقول لك من أنت»[2]، وهذا لأنّ الوعي هو الوعي بشيء ما سواء له علاقة بالذات أو بالعالم الخارجي والمحيط بنا.

ـ التجانس:

إنّ وضع العناصر المبعثرة في الأدب العربي موضع العلاقة من بعضها هو الذي يفضي إلى بلوغ التجانس في هذا العمل " الذي يتجلى في رسم مجموعة من العناصر المعروضة للدراسة كنظام متّسق ذي خصوصية"[3]، وهذا يدلّ على الكشف عن ملامح التجانس غير المرئية في العمل الإبداعي التي يصطلح عليها بمعنى المعنى.

ومن هنا نجد أنّ الموضوعات تتشكل من أفكار فرعية تلتقي فيما بينها لتشكل الموضوع الأساس، وفي إطار الموضوعات الأساسية تتحرك الأنواع الفرعية بما يشكل موضوعا قويا يجمع ما لا حصر له من الخصوصيات. وبذلك يسعى الموضوعاتيون إلى مجانسة قراءاتهم للأعمال الأدبية، للكشف عن تماسكها الباطن لإظهار الصلات السرية بين عناصرها المبعثرة. فهذا النقد يريد " أن يكون كليا وينظر إلى العمل الأدبي كوحدة كلية يسعى لفهم تجربة ما في الوجود في العالم، كما تتحقق في العمل الأدبي،

---

[1] ـ ينظر: مجموعة الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد، ص135.

[2] ـ ـ المرجع نفسه، ص125.

[3] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 71.

والناقد يحاول الوقوع عليها من خلال الوحدة الكلية العضوية للنص المدروس[1]. فموضوعات الأعمال الأدبية تتدرج في بنائها من الكلية إلى الجزيئات.

ـ الدال والمدلول:

المعروف عن قضية الدال والمدلول عند بعض الباحثين وخاصة اللسانيين أنّ بينهما علاقة اعتباطية وذلك على مستوى الصورة والمعنى، وعند البعض الآخر يطردها على مستوى الحرف والفكر، وأمّا عند روّاد المدرسة التحويلية والقواعد التوليدية فيدرسونها على مستوى البنية العميقة والسطحية، ولكن عند الدارسين الموضوعاتيين تختلف دراستهم لهذه العلاقة عما هو معروف لدى اللسانيين والتولديين التحوليين فهم يرتكزون على مبدأ " قاعدة المدلول" كمنطلق رئيسي في الوصول إلى العلاقة بين الدال والمدلول دون إهمال دور الدال إذا كان يخدم التحليل الموضوعي وأهدافه. وبالتالي يلتقى مفهوم الموضوعاتيين للدال مع ما توصل إليه الشكلانيون، إذ يرى الموضوعاتين أنّ " الدال محدود باتّجاه العالم الأدبي، أي أنّ الدّال هنا يصبح شكلا للمضمون"[2].

ـ شكل المضمون:

يعود المصطلح إلى صاحبه العالم الشكلاني الدانماركي " **لويس يلمسلف**" **Louis Hjelmslev** (1899م ـ 1965م) الذي يرى فيه أنّه " يتحدد في كل لغة بما يقوم على أساس التقابل بين المفردات الدالة على الألوان. فكل لغة تتعامل مع مادة الألوان أي المجموعة المستثمرة من أطوال الموجات الضوئية ـ تعاملا خاصا قد يكون مطابقا أو مخالفا ـ في مفردة أو أكثر ـ للغة الأخرى ".[3] وقد قدّم لنا عبد الكريم حسن المثال الذي تطرّق إليه **يلمسلف** في توضيحه لمفهومه حول شكل المضمون، حيث ذكر على سبيل المثال " كلمة بُنّي Brown في الإنجليزية تغطي مادة لونية لا تغطيها كلمة واحدة في

[1] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد، ص 131.

[2] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص79.

[3] ـ المرجع نفسه، ص82.

الفرنسية، وإنّما كلمتان هما (Marron)(Brun) . فالتقطيع الذي تحدثه الكلمة الإنجليزية في هذه المادة اللونية ليس التقطيع نفسه الذي تحدثه الكلمتان الفرنسيتان".[1] فبحوث الشكلاني **يلمسلف** كما يقول عبد الكريم حسن « تنطلق من الفرضية التالية، وهي على الرغم من أنه لا يوجد **تطابق تبادلٍ Correspondance Biunivoque** بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، فإنّ تحليل البنية على هذين المستويين يفضي إلى نفس القواعد الناظمة، وهذا هو **مبدأ التشاكل L'isomrphisme** »[2]. ومن هذا نفهم أنّ لكل لغة طريقتها الخاصة في تقسيم وتقطيع العالم ككل من بشر وأشكال وألوان وغير ذلك. وقد أُستخدم مصطلح (شكل المضمون) من قبل **ريشار** وذلك من أجل تقديم مفهوم نقدي جديد مقابل للمفهوم الذي قدّمه **يلمسلف** حول اللغة وتعاملها مع العالم، إذ يرى **ريشار** أنّه إذا كان لكل لغة تعاملٌ خاصٌ مع العالم فإنّ لكل شاعر رأيه وطريقته وأسلوبه الخاص في عرض مواضيعه، وكذا اختيار شكل خاص لمحتواه ومضمونه.

وبالتالي نجد أنّ مصطلح شكل المضمون يترك آثارا على المنهج الموضوعي وعلى المفاهيم التي تنبثق منه، ومن بين تلك المفاهيم مفهوم البنية La structure.

ـ البنية:

يعود مصطلح البنية إلى صاحبه العالم اللساني السويسري **فرديناند دي سوسور Ferdinand Desaussure**، وذلك حين تطرقه إلى دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، حيث اعتمد على البنية كمبدأ من مبادئ التحليل اللساني،أمّا عند روّاد المنهج الموضوعي فإنهم يبحثون في البنى التي تميّز العمل الإبداعي، حيث يقدّم لنا **ريشار** مفهوما جديدا لمنهجه الموضوعي ويرى « أنّ القراءة الموضوعاتية

[1] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 82.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 83.

تعني أن يتساءل الناقد عن البنى الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء»[1]. وقد تطرّق **ريشار** إلى ذكر بعض مصطلحات تحمل نفس مفهوم البنيه من بينها مصطلح **الهيكل** و كذا **المعمارية**، ومع ذلك فالسمة الأهم لمفهوم البنية عند الموضوعاتيين هي أنها بنية شبكية وإشعاعية، ومهمة الناقد هنا هي إعادة تلك الإشعاعات إلى مصدرها، إذ أنّ تحليل أي عنصر في أي عمل أدبي لابد وأنّه يفضي إلى كل العناصر الأخرى التي ترجع في الأصل إلى مصدر تلك الإشعاعات.

ـ العمق:

ويعنى به أنّ المعاني الحقيقية هي المعاني التي لا تقال في المعاني الظاهرة أو كما عبّر عنها **ملارميه** Molarmih " بالكلام الحقيقي الذي لا تفاعل في الكلام"[2]. وهذا يعني أنّ المعنى موجود ولكنه ضمني مخفي وراء المعنى الظاهر، وهنا تكمن مهمة الناقد في الكشف عنه والزحف به إلى الضوء.

ـ المشروع، والقصدية، والوعي:

يعرف المشروع على أنّه « خيط يوحّد أطراف التجربة الإبداعية للمعرفة»[3]، إذ من الجهة الإبداعية يعدّ أحد أهم الركائز التي يستند إليها مفهوم التجانس في العمل الأدبي، ومن الجهة النقدية فهو يمثّل أحد المنطلقات التي تقود العملية الإبداعية. فالمشروع " لا يوجد خارج العمل الأدبي، إنّه معاصر له بدقّة متناهية. إنّه يولد ويكتمل في الكتابة في الاحتكاك بالتجربة واللغة"[4]. والنقد في أي عمل أدبي يكون مركّزًاعلى بعض النقاط المهمة من بينها **المشروع**، وكذا البحث عن هدفٍ لا يعرفه ويكون ذلك بلم المشروع الأدبي على شكل وحدة كلية.

---

[1] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص85.

[2] ـ المرجع نفسه، ص90.

[3] . المرجع نفسه، ص 94.

[4] ـ المرجع نفسه، ص، ن.

فمشروع النقد عند ريشار كما يقول عبد الكريم حسن "يتمثل في قراءة كل عالم أدبي من خلال قصديته الخصوصية... ومن هنا النقد الموضوعي علم معنى قصدي Sémantique intentionnelle"[1]، ولا يكون ذلك بتركيزه على أنا المؤلف والاستناد إليه ولكن يكون بإبعاد كل ما له علاقة بالعالم الخارجي المحيط بالنص، أو يكون الانطلاق من أنا المؤلف مع الاعتماد على ما له علاقة بكل ما هو خارج النص. [2]

و يتجلى من هذا أنّ المشروع مرتبط بالوعي وكل وعي هو وعي بشيء ما.

إذ يعتبر هذا النقد الأدبي تجربة روحية لوعي المبدع تكمن في هذا الوعي بالذات، " ففكرة هذا النقد المركزية هي أن الأدب موضوع تجربة أكثر من معرفة، وأنّ هذه التجربة ذات جوهر روحي[3]. كما أنّ " أنا المبدع يبتدع نفسه في الحركة التي يقول فيها ذاته، فهو يعبر إذن عن نفسه بتجاوزها. والفعل المبدع لا ينفصل عن هذه الحركة المؤسسة له.[4] ويقتضي الأمر الاندماج مع تلك الحركة التي تحمل النص، ويشترك معظم النقاد الموضوعاتيين في هذا الإحساس بالمطاوعة الدينامية للأنا.

ـ المحالة:

أمّا مفهوم المحالة التي يتّسع في مفاهيم النقد الموضوعاتي معناه أنّ الناقد ينطلق من النص الإبداعي ويعود إليه، إنّه يحلّ فيه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه، أي أنّ " حقيقة كل شاعر مسجّلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره.[5]

---

[1] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 95.

[2] ـ ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 95، 96.

[3] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد، ص118.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 99.

[5] ـ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 99.

ومن هنا نجد مفهوم النصية الذي يأتي مرادفا للمحالة دليل على استفادة الموضوعاتية من اللسانيات والبنيوية على وجه الخصوص، وهذا ما يخالف رأي رضوان ظاظا أنّ هذا النقد يبتعد عن النقد الحديث (النقد النصي) الذي يبحث عن موضوعية تقوم على عناصر يمكن ملاحظتها في النص[1].أي أنّ الموضوعاتية أقرب إلى النقد السياقي، ويبدو أنّ علاقة المنهج الموضوعاتي بالمناهج السياقية والنسقية والحقول المعرفية الأخرى هو ما جعله متعدد المفاهيم والإجراءات والخصائص. وهذا يُظهر أنّ المقاربة الموضوعاتية تعتمد على عنصرين مهمين هما الفهم الداخلي للنص المقروء، وذلك بالكشف عن البنية المهيمنة عليه والدالة عليه من حيث المعجم والتركيب ومن حيث الشاعرية، وأمّا العنصر الثاني فهو تأويله الخارجي الذي يعتمد على المستوى المعرفي والمرجعي المساعدة من خلال إضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها.

[1] ـ مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد، ص 136.

خلاصة:

نستنتج مما سبق ذكره أنّ النقد الموضوعاتي ومهما تعددت مفاهيمه هو على الأغلب الاستعمال منهج نقدي عرف وأشتهر في النقد الفرنسي بمصطلح Thématique، وفي النقد الانجليزي بمصطلح Thematic، أما في النقد العربي ورغم تعدد الترجمات والمقابلات لهذا المصطلح إلا أنّ الأغلب والأشهر في الاستعمال هو الموضوعاتية المقابلة لـ (Thématique) التي تمنحها على أنها منهج نقدين يعني بدراسة الموضوعات Thémes على إختلاف أنواعها لأن الموضوع ليس واحدا وموحدا بل يختلف من نص أدبي إلى آخر، ولكن يبقى هو المادة الاساسية والمجال الذي تبحث فيه الموضوعاتية أي أنّ الموضوع هو موضوع الموضوعاتية.

الفصل الثاني: التحليل الموضوعاتي لبعض النماذج في ديوان "ساحل وزهرة" زهرة بلعاليا.

أولا: التعريف بالشاعرة وبالديوان

- **التعريف بالشاعرة**
- **التعريف بالديوان**

ثانيا: خصائص التحليل الموضوعاتي في ديوان "ساحل وزهرة" لـ زهرة بلعاليا

1- من حيث البنية:

- **بنية العنوان (الموضوع الرئيس والمواضيع الفرعية)**
- **ثنائية الأنا والذات.**

2- من حيث خصائص اللغة الشعرية

- **الاتساق والانسجام (الحذف، الاحالة، الوصل)**
- **الوصف**
- **التفسير**

3- من حيث الخصائص الأسلوبية (الصورة الشعرية)

- **الاستعارة**
- **التشبيه**
- **الرمز**

4- من حيث الموسيقى :

1- جمالية التكرار:

- **تكرار الضمير**
- **تكرار الكلمة**
- **تكرار الجملة**

أولا: التعريف بالشاعرة وبالديوان:

- **التعريف بالشعرة:**

ولدت زهرة بالعاليا في 27 أفريل 1968 بولاية تيبازة هي برز صوتها الشعري منذ نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، فنالت جائزتها الأولى في مسابقة (المرأة والإبداع) بولاية سطيف سنة 2000، ثم بعدها أصدرت ديوانا شعريا بعنوان "ساحل وزهرة" عام 2001، وفي عام 2007 أصدرت ديوانا آخر تحت عنوان "ما لم أقله لك" [1]

زهرة بلعاليا نوّعت في نسج قصائدها ببساطة وإنسيابية عجيبة، تجعلانك أما شاعرة يأتي الشعر إليها، ولا تنهب إليه.[2]

- يرى الشاعر "زبير دردوخ": " أنها شاعرة مدهشة بكل معاني الكلمة تنسج قصائدها بروح أنثوية تتراءى من وراء الكلمات والصور والتراكيب"[3]
- ويقول أيضا: " أشعار زهرة بلعاليا تعالج موضوعات شتى، تهتم بالمرأة الريفية البسيطة التي تخبر الشعير وتغسل بيديها السمراوين، وتبقي وفية لفارس الاحلام الذي قد لا يأتي"[4]
- ويرى كذلك أنّها: " لا أخذت من نزار لقباني لغته البسيطة، ومن أحمد مطر جمله ومزجت بينهما في أسلوب متميز، هو أسلوب زهرة بلعاليا"[5]
- وفي الأخير كانت كتابات (زهرة) بسيطة بعيدة عن الغموض، رفيقة الإحساسي، جريئة الكلمات راقصة بالعبارات على جدلية الانوثة والذكورة، ذات لغة جميلة وشفافة، وصورة شعرية ذكية ومتقنة.

[1] ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التانيث، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2013، ص 238
[2] المصدر نفسه ص 151.
[3]، فرحات جلاب، الجزائرية زهرة بلعاليا، الشعر كموت للحياة يوم: 2020/04/30، 9:30
www.aljzeera/net/newsclutureandart/20/3/06/03
[4] الموقع نفسه.
[5] فرحات جلاب، الجزائرية زهرة بلعاليا، الشعر كموت للحياة يوم: 2020/04/30، 9:30
www.aljzeera/net/newsclutureandart/20/3/06/03

ـ التعريف بالديوان:

صدر للشاعرة " زهرة بلعاليا" ديوان شعري جديد سمّته " ساحل وزهرة " ليضاف إلى دواوينها الشعرية التي أصبحت ذات صيت في الإنتاج الأدبي. ويتضمن الديوان مجموعة من القصائد القصيرة تحمل في طيّاتها على مواضيع عديدة ذات دلالات كبرى توحي إلى ما يختلج في أفق هذه الشاعرة ، حيث تعالج قصائدها « موضوعات شتى تهمّ المرأة الريفية البسيطة التي تخبز الشعير وتغسل بيديها السمراوتين، وتبقى وفية لفارس الأحلام الذي قد لايأتي»[1]. كما أنّ قصائد الديوان قامت في جلّها على الأسلوب الجدلي وذلك من أجل إثبات وفرض رأي المرأة في المجتمع وسعيا منها لأجل تحقيق أهدافها في الحياة، حيث تحدّث زوبير دردوخ عنها وقال إنّها «شاعرة مدهشة بكل معاني الكلمة تنسج قصائدها بروح أنثوية تتراءى من وراء كلمات والصور والتراكيب».[2]

[1] ـ فرحات جلاب، الجزائرية زهرة بلعاليا، حصة: الشعر كصوت للحياة، الموقع الإلكتروني: www.aljazera.net/news cultureand/3 juin 2017.

[2] ـ المرجع نفسه، الموقع نفسة.

ثانيًا: خصائص التحليل الموضوعاتي في ديوان " ساحل وزهرة" لـ: زهرة بلعاليا.

1 ـ من حيث البنية:

تعرف البنية لدى الباحثين على أنّها الكيفية أو الطريقة التي تنظّم بها مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يتّصل كل عنصر من هذه العناصر الموجودة في المجموعة بما يليه من العناصر في نفس المجموعة. وأبسط تعريف للبنية ما ذكره زكرياء إبراهيم في كتابه الموسوم ب " مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية"، حيث يعرّفها قائلا: « إنّها نظام أو نسق من المعقولية، فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله، أو وحدته المادية، أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنّما هي أيضا القانون الذي يفسّر الشيء ومعقوليته».[1]

لذا نجد الدارسين والباحثين البنيويين في بحوثهم حول البنية أنّهم لا يبحثون عن ظاهر الشيء بل عمّا هو خفي وراءه، إذ يهدفون إلى الكشف عن النسق العقلي الذي يساعدنا على تفسير العمليات الجارية في هذا الشيء وذلك في نطاق المجموعة التي ينتمي إليها. فالبنية حسبهم لا تكمن في الشكل الخارجي أو التصميم الكلي للشيء فقط بل تمثل القانون.

ولدراسة بنية القصيدة لابد لنا من الإحاطة بالنص وبدراسة ما يحتويه من عناصر، وذلك لاكتشاف العلاقات التي تجعلها متماسكة ومتناسقة. وهنا تطرّقنا إلى ديوان الشاعرة زهرة بلعاليا الموسوم ب " ساحل وزهرة" المعروفة بحسّها المرهف وبشعرها النسوي حيث تطرّقت من خلاله إلى الحديث عن المرأة بصفة عامة وما تعانيه هذه الأخيرة من تهميش واحتقار من قبل المجتمع وتسلط الرجل عليها. فتتحدّث الشاعرة في هذا الديوان باسم **الأنا** مرّات، ومرّات تتحدّث باسم **الذات**، ومرّات أخرى تكون في مواجهة الآخر وهو الرجل. فهي عندما تتحدّث عن **الأنا** فهي كانت تقصد نفسها كأنثى لها حياتها الخاصة ومشاعرها وأحاسيسها، وأمّا **الذات** فكانت تقصد أي امرأة أوأنثى عانت الويلات مع المجتمع. فكانت تتحدّث الشاعرة

[1] ـ زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996م، ص 32.

عنها ممثّلة نفسها لكونها أنثى، وقد تناولت هذه الثلاثية الأنا والآخر والذات في مواضيع إنسانية عدّة متّضادة منها : (المرأة/ الرجل) (الفحولة/ الأنوثة)(الوجود/ العدم) (الحب/ الحقد)(الأنثى / الذكر)، هذه الثنائيات التي ترى من خلالها الشاعرة أنّها ستصنع عالما شعريا قوي الحضور.

وقد اعتمدت الشاعرة في هذا الديوان على نمط القصيدة الغنائية القصيرة واستعملته بكثرة. حيث هذا النوع من الشعر الغنائي من أكثر الأنواع تأثيرا في الشعر العربي كونه يعبّر الشاعر من خلاله عن خلجاته النفسية وعن عواطفه الخالصة في شتى مجالات الحياة، سواء في حالات الفرح والحزن واليأس والغيض والحب...وما إلى ذلك من مشاعر الإنسانية. فموضوعاتها كانت تعبّر عن الذات الإنسانية وعن تقلباتها في الوقت الحاضر.

والقصيدة الغنائية القصيرة ظهرت وتجلّت مع ظهور شعر التفعيلة، وعدّت من بين قضايا الشعر العربي الحديث التي أثارت جدلا كبيرا بين النقّاد العرب لكونها قضية وتجربة بنائية مهمّة لديهم ولا بد من الاهتمام بها. وقد كان لها هذا الاهتمام من قبل روّاد الشعر الحديث أمثال السيّاب ونازك والبياتي وغيرهم. والدليل على ذلك أنّ هذا النوع من القصائد أو الشكل الشعري مازالت « تشغل حيّزا لا بأس به في دوانينهم، ومازال شعراء الجيل الطالع يكتبونها».[1]

وغنائية القصيدة القصيرة لا يعتمد على قصرها وحسب بل تقوم على أساس ومضها وسرعةإيقاعها، واكتفائها بذاتها في أسطر قليلة. وربّما في كلمات تمتلك أقصى درجات الكثافة، وتكتمل دلاليا لإحاطتها بالمعنى من كل جانب دون الحاجة لأيّة إضافات أخرى. وليس هناك اتّفاق حول حجم معيّن لها، فقد

[1] ـ عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفني، ص252.

تكون صفحة أو اثنتين أو أكثر، وتعتمد في الغالب على أكثر من بؤرة موضوعية، والصورة الشعرية فيها مبثوثة وموزّعة على امتداد النص.[1]

وما يميّز الشعر الغنائي القصير هو بساطة العاطفة التي تعبّر عن موقف شعوري واحد. والذاتية المفرطة الناجمة عن سيطرة ضمير المفرد المتكلم مع وجود أسلوب الحوار أو ملامح منه. وبهدا يعطينا خصوصية بالغة مع وجود سمات أخرى معاصرة من بينها التركيز وكذا استجابة الشاعر السريعة.

ومن نماذج هذا الشعر الغنائي ماكتبته الشاعر الجزائرية **زهرة بلعاليا** في ديوان " ساحل وزهرة"، حيث تقول قي قصيدتها " ممحاة ":

كنت سأكتب شعرا...

ذات مساء...

قلت عساني...

أدخل في غفلة قسيس الشعر

إلى ..دير الشعراء..

جنّدت لذلك أقلاما..

أوراقا..أقمارًا..

نافذ.. وسماء..

وتساءلت:

هل أكتب في الحب؟

في الحرب؟

[1] ـ شفيقة طلحي، جماليات التعبير في الشعر النسوي (شعر نادي نواصر) انموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة سكيكدة، الجزائر، 2015/2014م، ص 36.

أم أكتب.. تأييدا للحزب؟؟

وجلست أرتّب فوضى الأشياء..

فتلد وجه الصفحة..

لحظتها.

أدركت بأنّ الممحاة المنسية

قد تصنع في الصفحة

إشراقا .. وصفاء..[1]

حيث تأخذنا هذه القصيدة إلى عالم الشاعرة الخاص بها ونغوص فيه، وتجعلنا نكتشف شخصيتها البسيطة الصادقة المحبة للآخرين، كما رسمت الشاعرة من قصائدها طريقا لحياتها المعاشة باعتبارها جزء من هذا المجتمع . وقد ذكرت يوما لأحدهم محاولة تفسير نظرتها للشعر قائلة: « كتبت لأحدهم يوما بأنّي فتاة تعاني من قصور دراسي، تفرغ جام حقدها فيما يشبه النصوص، فأنا أُنفّس فيها عن نفسي. فالشعر طريقة حياة، ومواضيعي لاتختلف كثيرا عنّي في شيء، لا تحبّ المساحيق ولا الأجواء الصاخبة ولا النفاق. أكتب حين أحسّ بحاجتي إلى هواء نقيّ، وأصمت حين أجدني بين كائنات تطرح الأكسجين وتتنفّس ثاني أكسيد الكربون.. أريد من الشعر أن يقولني حبًا ، ويريد هو منّي أن أحبّه قولا».[2]

وبالعودة إلى القصيدة والديوان نجد تعددًا في المواضيع وكلّها تصبّ حول الأنثى وما تعانيه هذه الأخيرة من مختلف العواطف والخلجات النفسية وتأثيرهاعلى نفسيتها باعتبارها فردًا من المجتمع ولها الحق في التعبير عن رأيها، حيث كانت الأنثى في هذا الديوان الخلية الرئيسية والنقطة الأساسية المرتكز عليها فيه.إذ تمثّل الأكثر ذكرا في النصوص الأدبية لدورها البارز في كل مجالات الحياة، حيث تحمل

[1] ـ زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة"، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين ـ دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص 43 ،44.

[2] ـ قناة الجزيرة. حصة: الشعر كصوت للحياة،www.aljazera.net/news cultureand/3 juin 2017.

الأنثى معاني عدّة في معاجمنا اللغوية العربي. وقد ذكرت في لسان العرب لابن منظور على أنّها « خلاف التذكير، ويقال: هذه امرأة أنثى إذا مدحت بأنّها كامل من النساء.. وسميت في كتاب " مقاييس اللغة لابن فارس " أنثى من البلد الأنيث، وقيل أنّ المرأة ألْين من الرجل، وسمّيت أنثى للينها»،[1] وصفة الأنوثة تنطق على كل امرأة تمتزج فيها صفات الكمال(الحنان، العاطفة، اللينة، الرقة، الحب..)، وهذا يعني أنّه ليس كل امرأة أنثى.

وقد تطرّقت الباحثة الفرنسية" جوليا كريستيفا" إلى مصطلح الأنثى ، وترى فيه أنّه " مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تقنيتها بعلاقات القوى الاجتماعية، وهو مفهوم يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات قوى الرمزية في المجتمع الأبوي"،[2] حيث يظهر من هذا التعريف أنّ الباحثة تحاول ربط مفهوم مصطلح الأنوثة بما يحيطها من الظروف المعاشة داخل المجتمع الأسري والتي تحتم على المرأة الامتثال لها.

والشاعرة ضمن ديوانها " ساحل وزهرة" تعرّضت لموضوع الأنوثة وتكررته باستمرار ضمن مواضيع فرعية، منها مرّات تذكرها ضمن موضوع الجدل مع الرجل، ومرّات ضمن موضوع الحب، ومرّات تتحدذث عن فحولتها، ومرّات عن الحرية التي تحلم بها كل أنثى.

فالجدل يُعد من بين أحد الموضوعات التي تربط بين الأنثى والذكر سواء بالحوار أوبالنقاش أو من خلال المعاتبة. وقد أخذ هذا الجدل نصيب من قصائد الشاعرة " زهرة بلعاليا " محاول منها إبراز الحيوية الجدلية بين هذين الصنفين من البشر، فجعلت منه أحسن وسيلة دفاع عن إبداعها الشعري ؛ إذيُعد من بين الإشكاليات الأدبية الرائجة في الوسط الشعري وخاصة الشعر الأنثوي ، والتي أظهرتها ثنائي التذكير والتأنيث.

---

[1] ـ ابن منظور، لسان العرب، ص 146.

[2] ـ خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل(روايات " فضيلة الفاروق" أنموذجا)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2013م، ص 20.

ولذا جعلت الشاعرة أسلوب الجدل من الوسائل المفضّلة لديها للدفاع عن فنّها الشعري، وتعتبرها أنجع وسيلة للردّ على منافسيها والطريقة المثلى لإثبات أنثويتها من أجل الحفاظ على مقوّماتها. ومن قصائدها التي تناولت هذا الجدل قصيدة " تجارب"، حيث تقول فيها:

جرّبت أحبّك ...

في رجل لم تجمعني

من قبل به الطرق!

فتّشت بين عينيك..

ولا شيء بداخلها.. يحترق..

هذا الأمن المرعب..

هذا السلم المشكوك بصحته.

جرّبت أسبّك ...

في رجل لا أعرفه.

فليغفر لي..

هذا الرجل المختلق.

لم يعرفني يومًا.[1]

حيث تصوّر الشاعرة نفسها في هذه القصيدة أنّها في جدال مع شخص ما أمامها، حزنها المنبعث من تجاربها ، إذ تتخيّل نفسها أمام شخص معين وتجادله على كل الآلام التي سبّبها لها وجعلها تعاني منها وتعيشها طول حياتها نتيجة تخليه عنها وابتعاده عنها رغم وعوده الكاذبة بالبقاء إلى جوارها وعدم

[1] ـ زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة" ، ص 22.

تخليه عنها. حيث تحدّثنا الشاعرة عن ذلك القناع الذي ألبسته للرجل وعن الحكم والمغزى من الجمع بين الذكر والأنثى وعن العلاقات المتبادلة بينهما، وذلك في قصيدتها"حكمة سقف " حيث تقول:

" حدّثني السقف فقال:

إني على كتف الجدران..

من القدم..

أحمي تاريخها .. من عبث الرّيحز

وتحميني .. من العدم ..

لم نرفض هذا الوضع ..

لم نكره..

ولم نفتح أبوابنا .. للندم.

ماذا

لو أغراها الشوق إلى فوق..

وأغراني النوم على الأرض

أو المشي.. على قدمي؟!![1]

إذ وجدت الشاعرة من السقف الأداة المثالية للكشف عن تلك العلاقة والتجانس بين الذكر والأنثى، حيث لجأت إلى إخفاء شخصية الذكر وراء قناع السقف والذي ترى فيه الدرع الذي تحتمي به الأنثى تحت كنف جدرانه. وقد طرحت الشاعرة تساؤلات عن تلك العلاقة التي تجمع بين الذكر والأنثى وعن التغيرات التي قد تطرأ عليها وذلك على لسان الذكر. فالأنثى دائما ما نجدها تشتاق إلى نصفها الثاني لاتّصافها بالليونة والحنّية والعاطفة، فهي في معناها اللغوي تحمل معنى الأرض وقد اعتبرتها الشاعرة كذلك لسكون

[1] . ساحل وزهرة، ص 25.

الرجل إليها، وأمّا الذكر فقد اعتبرته السقف الذي تحتمي فيه، وهذا يجرّنا إلى المغزى القراني من قوله تعالى في محكم تنزيله من سورة البقرة :﴿ هنّ لباس لكم وأنتم لباس لهنّ﴾ سورة البقرة الآية [187].

ومن قصائد الشاعرة الجدلية إدخالها السياسة في نصها الأدبي وذلك من خلال قصيدتها المسمّاة ب " انتخاب"، حيث تخفي الشاعر مقصودها الحقيقي من هذه القصيدة وراء قناع الحيوانات باعتبار هذه الأقنعة أداة حقيقية للتلبّس، ولهذا جعلته وسيلة للتحاور مع الآخر.

وتقول في هذه القصيدة على لسان كل من الدودة والغراب ممثّلة وراءها شخصية كل من الذكر والأنثى:

قالت الدودة يومًا للغراب:

أشتهي فتح عيون.. بدياري

أرقب منها السّحاب!

فافتني في أي وجه ستكون؟

لم يجب..

وتقول أيضا:

من لاذ يومًا.. بالصّحاب!

قال طيْر الشؤم.. في مكرٍ:

صدقت..

وأرى .. لو أنّا أجرينا.. انتخاب!.

فكرت في الأمر حينًا:

سأكون الأولى في هذا.. وتسري

شهرتي .. كالعدى من غاب.. لغاب..

حسنًا .. قالت الدود .. افعل

ما ترى فيه صلاحي..

وصلاح أمة الدود.[1]

حيث نرى في هذه القصيدة أنّ النزعة الأنثوية قد بلغت حدّها من خلال تجاوز الشاعرة لرغبتها الإنسانية إلى تقمّص شخصية الحيوانات بلبس أقنعتها والتمثيل بشخصياتها، وذلك بهدف التعبير عمّا يسري في نفسيتها من مشاعر وانفعالات وأحاسيس، إذ جعلت كل من الذكر والأنثى يتقمّصان دوري الغراب والدودة وهما في نقاش مستمر. فوجدت الشاعر من هذه الأقنعة باب للتعبير عن هواجسها الداخلية ومعاناتها الأنثوية، وكذا عن مشاعرها المختلطة بين الحزن والحب والعتاب والجدل.. ومازالت الشاعرة تستخدم فلسفة الجدل في جل قصائد ديوانها ودلك من عمق العلاقة بين الذكر والأنثى.

كما تطرّقت الشاعرة في ديوانها هذا إلى موضوع **الفحولة**، وقد تكرر عدّة مّرات في عدّة قصائد، وقد كان للفحولة مكانة مهمة في الأدب العربي منذ القديم؛ وكان هذا المصطلح مرتبط بالرجل صاحب القوة وفصاحة اللسان "وقدرة إبداعية عالية"[2] وخاصة لدى الشعراء، وذلك لاكتسابهم مكانة مرموقة بين النّاس والحكّام " وقدرات جمالية راقية تنتج جراء تلاقح هذا الشاعر مع اللغة ... شعر الفحل"[3]. كما أنّ هدفهم الأوّل كان تحقيق التواصل بين المتلقين لخطاباتهم الشعرية و أيضا اختراق مستواهم الإبداعي لنصّهم الشعري وتجاوزه إلى مستوى فنّي يستطيعون من خلاله الإفصاح والتعبير عن مكبوتاتهم وعن خلجاتهم النفسية وعن انفعالاتهم وأحاسيسهم المختلفة الكامنة داخلهم، وذلك بأسلوب مؤثّر يتّبعونه من أجل التأثير على متلقي خطابهم الشعري.

---

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 20.

[2] ـ جابر خضير، قيمة الأنوثة المتدينة، مجلة القادسية في الأدب وعلوم التربوية، مجلد9،عدد2، 2010م، ص63.

[3] ـ المرجع نفسه، ص65.

ولكن هذه الفحولة رغم انعدامها في شخصية الأنثى لحرمانها منها بسبب الاعتقاد الأدبي بأنّها من مميّزات وصفة من صفات الرجل لم يمنع ذلك زهرة بلعاليا من نسجها في شعرها وذلك بأسلوب أنثوي جميل، حيث نجده يحوم ويجول في قصائد ديوانها بطريقة فنيّة رائعة، ومثال على ذلك قصيدتها " دفاع " التي تتكلم فيها الشاعرة بلسان الذات الذكوري الذي يمدح المرأة بخصالها وسماتها الأنثوية، إذ تقول:

بمنتهى البراءة..

ومنتهى الأدب..

يقول إنّني جميلة كزهرة بريّة ..

رقيقة.. كطائر أتى

من أوّل التاريخ رأفة..

رويّها.. ذهب!

عندما. صرّحت أنّني

قصيدة تكتبها..

من الوريد..

لم أكن أعاشر الأشعار.. لا..

ولا فهمت حرفًا واحدًا

ممّا نقوله.. أكيد..

لكنّني..

قررت أن أكون شاعرة.

فقط كي لا يحس شعرك.. المجدي.. معي..

بأنّه وحيد![1]

شبّهت الشاعرة الأنثى في بداية قصيدتها بالطبيعة وجمالها الخلّاب ومايحيطها من معطيات فنّية، إذ جمعت بين جمال الأنثى العفوي والزهرة البريّة، وبين رقّة الطيور ولباقة الأنثى، وذلك بلجوئها إلى ألفاظ متقنة وتوازن بين أسطر القصيدة تظهر لنا مقدرتها على كتابة أبيات شعرية تضاهي أشعار الرجال وبأسلوب جزل وكذا بقدرة إبداعية راقية تحاكي من خلالها فحولة الشعر الذكوري.

كما تردّ الشاعرة عن كل أصناف السخرية والاستهزاء التي يتعرّض له الشعر النسوي من قبل الشعر الذكوري، إذ تعتبره نقصا في حقّها وقيمتها كشاعرة أنثوية ويدني بها إلى أدنى درجات الإبداع، حيث تقول:

لكنّه لوجه الحق وحده..

يقول إنّي.. فوق كلّ هذه الرتب!

.. وإنّه..

يريد أن يراني.. خارج القصائد..

وخارج القواعد..

وخارج الكتب..[2]

حيث وجدت الشاعرة في هجومها على الذكورة الطريقة المثلى للدفاع عن فحولة أشعارها وقصائدها، وكذا صدق أحاسيسها ومشاعرها ولا ننسى إبداعها الشعري.

وعندما حاولت أن أقول: لا !

لهمسة خبيثة..

---

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 13 ـ 14.

ونبضة.. تضجّ بالكذب!

حاربني بتهمة الرّداءة..

وقال في غضب:

بأنّه سيقضي كلّ عمره..

مدافعا.. عن حرم التّاريخ

والموسيقى..

والأدب!![1]

وهذا يحيلنا إلى التهميش الذي عانته المرأة منذ القدم من قبل المجتمع في شتى المجالات، حيث كانت دائما خارج الحسابات والقوانين وكذا خارج سمات الفحولة. إذ كانت الرّيادة دائما من نصيب الرجل في كل شيء، فحسب اعتقاداتهم الفحولة حق ذكوري ولا مكانة للمرأة فيها. وهذه الأخيرة " ليس لها إلّا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحولة".[2] وهذا يعني أنّ المرأة حسبهم إذا أرادت أن تصبح الفحولة من صفاتها لا بد لها أن تتوفر فيها مقاييس الفحولة في شعرها من قوة وجزالة لسان وإبداع فنّي تستقطب من خلالها المتلقين.

ويثبت هذا أكثر ما كتبته في أسطر قصيدتها التي عنونتها ب عنوان " لسان.. وامرأة"، إذ تقول فيها:

كان لسانها نارًا

يصنع من ثلج الصمت حورًا

و من الكلمات.. دخان

---

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 14.

[2] ـ ينظر:عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، ط1، 1999م، ص13.

و لها جند حسب شهود عيان

من أجل محاربة الكلمات..

الفارة من خدمتها[1]

وتقول في موضع آخر:

و كل عطور الدنيا..لها

و لها كل الألوان

تجتاح الدنيا .. على جثة الكلمات

عليها تغرس تفاحا

و عليها تقتل آدم

بالحب..

أو الكره..

أو النسيان**!**[2]

وتفتخر الشاعرة هنا بالمرأة الجريئة التي تجعل من لسانها سلاحا ناريا بإضفائها لكلمات تعبيرية ذات إيحاءات تعبّر عمّا يجول في خاطرها بأسلوب إبداعي وفنيّ رائعوحيث تتلاعب بالكلمات كما تشاء. وبالتالي فهي في منافسة شديدة مع الرجل صاحب اللسان الجزل والقدر الإبداعي؛ حيث يمكن لهاهزمه بأسلحة نفسية عدّة سواء بالحب أو الكره أو النسيان.

ومن المواضيع المتكررة في الديوان موضوع **الحرية** الذي أخذ أيضا نصيب من قصائد الشاعرة، حيث أنّ للحرية قيمة إنسانية عظمى إذ نجد أي إنسان مهما اختلفت هويته وشكله وصفاته يسعى دائما

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 15.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 16.

للتحرر والسلم والعيش بحرية تامة بعيدا عن كل قيود الحياة. فهي تجعله حرّ في التفكير وفي الإبداع؛ وهي " خاصّة الكائن الذي لايخضع للجبر ويتصرّف بدون قيود وفقا لما تمليه عليه إرادته وطبيعته".[1]

فالإنسان خُلق حرًا بالفطرة، وكما يقول الصّحابي الجليل الملقب بالفاروق عمر بن الخطاب رضوان الله عليه حول قضية استعباد الناس والتي كثرت في زمانه: « متى استعبدتم الناس وقد ولّدتهم أمّهاتهم أحرارًا؟!!».[2]

وتطرق الشاعرة إلى هذا الموضوع كان بهدف تحرير الأنثى من سلطة الرجل وتسلّطه عليها وتقييده لها، وقد استطاعت الشاعرة أن تعبّر عن تلك الأمور التي تجمعهما في سقف واحد في قصيدتها المسمّاة ب " القصيدة " والتي ترى فيها أنّها قصيدة منسية كونها تحكي من خلالها معاناة المرأة بشكل عام في حياتها اليومية؛ حيث تلخص الشاعرة في هذه القصيدة محنة المرأة المبدعة، إذ تسرد تفاصيل امرأة شاعرة ضيّعت قصيدتها في زحمة اليوميات النسائية التي تتصوّر مسار الكتابة في حياة المرأة، فجعلت من الكتابة خصمها الوحيد؛ حيث تقول:

ماذا لو

أتيت يا قصيدة!!

ورغوة الصابون في يدي..

وجيش من ثياب ظالم..

عليّ أن أَبيده !!

أو كنت حينها...

أصبَّ الشاي للضيوف..

[1] ـ جليل الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، 2004، ص 156.

[2] ـ محمد بن عبد الرحمن صادق، الحرية في زمن الاستعباد، شبكة الألوكة، 04 أفريل 2017م.

وأسمع برفقة الأصحاب ..

ما تقوله الجريدة؟!!

هل كنتَ أهرب..

من زرقة الجدران. في الصالون.

من جرائدي..

ومن عوائدي..[1]

حيث تقف الشاعرة في هذه القصيدة مع كل أنثى وعلى المسؤوليات التي توضع كل يوم على عاتقها، وعن الروتين اليومي الذي تعيشه دائما من طبخ وغسيل وتكنيس ومسح ..مما جعلها حبيسة العمل البيتي ومقيّدة بسلطة الرجل والمجتمع .

وتتم قولها:

لألبس انتكاسة جديدة ؟!!

أم كنتَ أغسل الحروف كالثياب!!

وأغلق بوجهك القميئ ألف باب!!

وأخنق مشاعري البليدة؟!![2]

حيث تكمل الشاعرة معاناتها من خلال تراكم المسؤوليات التي تزداد على عاتقها كل يوم والتي جعلت من إبداعها الشعري مقيّد ومخنوقة المشاعر وبليدة. وترى الشاعرة أنّ للمرأة حقوق ولا بد للرجل احترامها ومنحها إياها كونها إنسانة لها مشاعر وأحاسيس وقلب وعقل، كما لا تنكر أنّ عليها واجبات لابد لها أيضا من تأديتها، إذ كل واحد مسؤول عن أموره وهذا مفروض منه في أي مجتمع.

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 45.

[2] ـ المصدر نفسه، ص46.

و تجد الشاعرة في حلم الشمعة مايشبه حلم حريتها وحرية كل إمرأة تبحث عن بصيص من نور انطفأ ضيّها في عتمة الظلام، إذ تقول:

تصرخ الشمعة

في وجه الظلام

سأظل أدفع شرّك..

عامًا.. بعد عام

هذه الظلمة تفني

و غدا يأتي السّلام.

وتبيت الليل تهذي.

وعيون الليل.. في صمت ..

تنام[1]

تتحدث الشاعرة هنا عن هموم المرأة باسم الشمعة وألصقت بها أحد الصفات التي يتميّز بها الإنسان وهي (الصراخ) على أنّها شبّهتها بنفسها وبشخصيتها الأنثوية التي تسعى إلى البحث عن حريتها والعيش بعيدا عن قيود الرجل والذي مثّلته في شخصية **الظلام**، محاولة الدفاع عن نفسها حاملة أمل التخلص من ذلك الظلم والاستبداد، وزوال تلك العتمة التي تعاني منها موكّدة أنّ شمس السلام ستشرق وتنجلي عتمة الظلام الدامس.

وتكمل الشاعرة قولها:

تقف الشمعة

ضد الليل في حرب غريبة

[1] - ساحل وزهرة ، ص 47.

حتى إذا ماتت يعتري

وهج الشمس بقاياها الكئيبة

ويغطيها.. الظلام!![1]

تُظهر الشاعرة في هذا الجزء من القصيدة ضعف الشمعة أمام ظلمة الليل لأنّها ستذوب وتنطفأ سواء بوهج الشمس المشرقة أم بظلمة الليل، وهذا حال كل أنثى تعيش تحت سلطة الرجل.

ومن حلم الشمعة التي زال بريقها ولمعانها تنتقل الشاعرة بنا إلى حلم آخر تعيشه الأنثى وقد خاب أملها فيه نتيجة الخداع والنفاق الذي تتعرض له من قبل الآخر، ويتجلى ذلك في قصيدتها " صدق":

ما رآني

كتب الشعر بعيني.. وشعري

ولساني

مرّ عام

سنة أخرى تمرّ..

واثنتان..

والكلام الحلو يهوي..

فوق رأسي.. بسياط من أماني

وتقول أيضا:

مرّ عام

سنة أخرى تمرّ..

واثنتان..

[1] - ساحل وزهرة ، ص48.

ورآني..

قلت: قل شعرًا بصدقٍ

فهجاني!!![1]

تعكس الشاعرة في هذه القصيدة النفاق الذكوري وخداعه ممّا جعلها تشعر بفقدان الثقة بالآخر، ومع ذلك اتّخذت من هذا النفاق حافز للتعبير عن تصوّرات الذات الأنثوية المبدعة وتكون قادرة على الإبداع في نصّها الشعري، وذلك " بلباقة أنثوية ولياقة لغوية بليغتين"،[2] كما يتجلى في قولها:

والكلام الحلو يهوي..

فوق رأسي.. بسياط من أماني..

صرت أحوي

كل لون من غوايات البديع..

والبيان..

صرت أحويه.. ولكن

ما حواني![3]

جعلت الشاعرة من الحرية فضاء رحب لا نهاية لها ساعيتا منها للوصول إلى التحرر والاستقلالية التي تحلم بها كل أنثى بعيدا عن كل قيود الحياة التي تفرضها عليها سلطة الرجل و المجتمع سواء في الحياة العلمية أو العملية.

كما نجد الشاعرة تحدّثت أيضا في ديوانها عن موضوع الحب الذي يُعد جزء من حياة البشر الدائمة. وقد عرف على أنّه " ظاهرة نفسية انفعالية ناجمة عن تأجج الأحاسيس والمشاعر النابعة من

[1] ـ زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة"، ص 19.

[2] ـ يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 120.

[3] ـ زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة"، ص 19.

عمق الشعور بالتعلق بشخص أو شيء ما"،[1]وقد استهوى هذا الموضوع فكر الشاعرة ممّا جعلها تتعرّض إليه في الكثير من المواقف في العديد من قصائدها من الديوان، وذلك باعتبار هذا الموضوع بؤرة جدلية التي يتمركز حولها دائما الثنائية البشرية (الذكر والأنثى).

وقد انتقلت الشاعرة في العديد من قصائد ديوانها من كونها أنثى إلى تقمص شخصية الذكر من خلال التكلم بلسانه، وذلك من أجل التعبير عن مشاعره الرافضة للتلك التجارب الزائفة الملفّة بقماش الخداع والنفاق والكذب ، بحيث تقول في قصيدتها التي سمّتها " شك":

لا يكفي ياصغيرتي

أن تجمعي

تجارب جاراتك

وتطرحي الخسائر..

وتقسمي الغنائم.

وتصدري الأحكام.. بالغياب[2]

وتقول في موضع آخر:

لا يكفي أن تقتنعي

بما تقوله الأشعار في الهوى

أو تقرئي

رواية في الهجر

والعذاب!

[1] ـ جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 143.

[2] ـ زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة"، ص 88.

في الحب والحياة.. لا يمكنك

أن تنقلي المعاني..

من كتاب!

توغلي بالغاب مرّه

من غير أن تلفك الشكوك

إنّ السر لا ينكشف

لعاشق مرتاب! [1]

إذ تخبرنا هنا الشاعرة بخطاب الرجل للمرأة ونصحها بعدم تصديق كل ما تروى في الكتب والروايات والأشعار عن الحب، كون الكثير من هذه التجارب التي تمّ تدوينها في الكتب والروايات والأشعار في كل هذا تبقى مجرّد روايات ذكرت عبر العصور وتمّ رواياتها للأجيال عبر التاريخ وهي غير متوافقة مع الواقع المعاش.

وتواصل كلامها وهي مازالت تنطق بلسان الذكورية محاولة منها التخلص من العقدة الأنثوية التي تعاني منها، والتي تخفي وراءها الكثير من حزنها واكتئابها وإحساسها بالخداع والنفاق التي سبّبها لها الطرف الآخر،إذ تقول:

تخلّصي

من رتبة الرقيب ..

حرّرري شعورك

من عقد التأريخ..

والحساب!

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 88 ـ 89.

وحاولي..

أن تدخلي وريدي طفلة

ومارسي بالقلب..

ما استطعت من شقاوة

تعلقي بالنبض..

والأعصاب![1]

تدعو الشاعرة الأنثى وهي لازالت تتحدث بلسان الرجل إلى الحب من خلال حب طفلة بريئة صافية نقية القلب، إذ الطفلة الصغيرة لا تملك في قلبها مكان للشكوك، وباختصار أجمل حب ما بدر من قلب طفلة. لذا نجده ينصح الأنثى بالتخلي من الشكوك والتحرر من مشاعرها لكسب حب الآخر والدخول إلى قلبه مثل الطفلة الشقية التي تمارسها شقاوتها في كل مكان.

وتردّ الشاعرة على ذلك بلسان الأنثى مبيّنة رأيها في ذلك، وذلك من خلال قصيدتها " اقتراح" حيث تقول:

قد لا أحبك

بهذه السهولة!

أحتاج وقتا كافيا

أفك فيه عقدة الضفائر

وأغرق بالبحر..

زرقة الطفولة!

وأقنع الصغيرة التي تسكنني

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 89.

أنّ حكايا جدّتي..

بدمعها..

ودهشة يديها

وانكسارها..

خرافة جميلة

وأنّ كل طفلة

تحتاج كي تصير إمرأة

إلى خرافات الجدّات

والأظافر الطويلة!!.[1]

يظهر لنا من هذه القصيدة أنّ زهرة بلعاليا تتردد في الحب خوفًا ممّا سمعته من حكايات وخرافات الجدّات وهذا ما دفع بها إلى الإعلان إلى أنّ الحب يحتاج إلى وقت طويل ومدة كافية للإعلان عنه. وخاصة أنّ الشاعرة هنا تتحدّث عن طفلة ريفية تريد أن تفكّ عقدة ظفائرها وتغرق تلك الصفات التي تتميز بها تلك الطفلة الريفية.

كما نجد الشاعرة تقف وقفة تحاورية مع نفسها في قصيدتها " حيرة" منادية في ذلك الشخص الآخر حاملة مشاعرها وأحاسيسها الأنثوية معه شاكية إيّاه غربتها وألمها وشوقها وحزنها، حيث تقول:

يا حبيبي

غربتي.. جارت عليّ

وحنيني.. مستبد..

و أنا ..

[1] . ساحل وزهرة، ص 65.

أجثو على تل الأماني..

من أمدْ

كلما قلت: سأبني..

كوكب شوق..

على.. هذا الكبد

زلزلتني..

رعشة الحزن التي

سكنت عينيك

من جد.. لجد.[1]

عمدت الشاعرة هنا إلى رسم انفعالاتها وأحاسيسها التي جعلت منها محتارة متحدّية في ذلك الحزن الذي زلزل أمنها واستقرارها.

وقد توالت قصائد الحب على ديوان الشاعرة من قصيدة لأخرى حتى وصلت إلى قصيدة "قصة حب" والتي جاءت بعدما تعرّضت الشاعرة إلى مختلف التجارب النفسية في الحياة من حزن وألم الغربة والشوق والحنين والخداع والكذب..متسائلة في الأخير عن ذلك الحب الذي داخل قلبها ويسكن روحها، إذ تقول:

لا تسلني..

كيف أنسى..

حبّك الموقد في أحشائي

نار

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 62.

كيف أخفي غصّة الشوق..

وكيف..

أخفي بعض غيرتي..

حين أغار..

إنّني أخجل جدّا

من قرار يأخذ شكل السؤال

من سؤال

يأخذ شكل القرار!![1]

حيث كان غرض الشاعرة من هذه التساؤلات معاتبة الآخر ومجادلته، حيث لم تجد سبيل لذلك غير طرحها لهذه التساؤلات لكي تظهر حالة الاكتئاب التي توصلت إليها نفسيتها المتألمة نتيجة جريها وراء عواطفها ومشاعرها المرهفة التي تكنّها للآخر. وقد صبّت مرّة أخرى مشاعرها في قصيدتها " قصّة حب" لتوضّح ذلك الضياع الذي وقعت فيه مخاطبة إيّاه:

و أنا.. لا فرق عندي

أن تقول عنّي للأكوان بعدي

أين كنت.

طفلة ريف غزيره.

لي ورودي.. وفراشاتي.. ورحلي..

ولك الصبر الجميل..

لك كل العمر حتى

[1] . ساحل وزهرة، ص 93.

تدرس تاريخ موتي.[1]

حيث تبيّن في هذا المقطع الشعري عدم مبالاتها بما يقال لها من كونها بنت ريفية فذلك لا يؤثر فيها بشيء، بل بالعكس فقد اعتبرته فخرا لها من كونها بنت ريفية واعتزازا لها لانتمائها لأصول ريفية.

وتستمر بلعاليا سردها لقصص الحب في ديوانها والتي تراها أنّها تسري في مسرى واحد ولا تختلف بعضها عن بعض، حيث تقول:

نحن قوم

نشحذ الحب طويلا

فإذا متنا جياع القلب صرنا

قصّة حب..

شهيرةٍ!![2]

وقد أنهت الشاعرة قصيدتها هذه بحكمة رائعة مفادها أنّ الحب الذي تتمناه أي أنثى موجود ولكن لا تعرف كيفية الوصول إليه، وأنّ إذا أحبت لا تعرف كيف تظهره لمن تكنّه ذلك الحب.

2: من حيث خصائص اللغة الشعرية:

تعد اللغة من أفضل الوسائل التي يمتلكها الكائن البشري للتعبير عن كل رغباته وأغراضه الشخصية وعن خلجاته النفسية، وهي أيضا من أبرز التقنيات التواصلية بينه وبين مجتمعه، كونها وسيلة للتحاور وتبادل الآراء والمنافع بين مجموعة من الأفراد.

ولقيمتها الكبرى في البيئة البشرية اهتم بها الكثير من الأشخاص بمختلف تخصصاتهم العلمية، ، فقد كانت بمثابة حلقة في مختلف الدراسات العلمية والمعرفية، سواء كانت لغةً طبيعية أم اصطناعية أم

[1] ـ زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة"، ص 93.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 82.

إشارية، وهذا ما أدى إلى تطورها في شتى العلوم وأصبحت محور دراسة فيها وحسب التخصص الذي ركزت فيه.

وقد دأب بنو البشر على تحسين هذا التواصل، واستغلال كل ما في اللغة من قدرات في سبيل ذلك، وقد كان الشاعر من بين هؤلاء الذين جعلوا من اللغة وسيلة و أداة للتعبير عن ما يتخلج في نفسيته من أحاسيس ومشاعر وتحويلها إلى عبارات ذات إحساس ومعنى لتوصيلها إلى الطرف الآخر وأيضا يخلق منها جوا فنيا، كون أنّ للغة دورها الفعّال في بناء النص الشعري. ونجد كذلك أنّ الشاعر يلجأ في بعض الأحيان إلى الاستعانة باللغة العامية وخاصة الشاعر المعاصر.

وكذا نجد دائما أنّ جوهر ولب الشعر مرتبط دائما بالوجود اللغوي(الشعر واللغة) اللذان هما أيضا مرتبطان بكل ما يهزّ نفسية الشخص وإثارة الإعجاب والدهشة، كما الإبداع الشعري لا يتم تحقيقه بالخلق اللغوي ما لم يتمّ الإحساس به على أنّه خلق جديد، وذلك بواسطة اللغة البكر. إذ «الشعر أوّلا وآخرا بنية لغوية دالة»[1]، ويعني ذلك أنّ الخطاب الشعري ماهو إلّا جسد لغوي ذو آلية متميّزة الدلالة، كما أنّه مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي.

وبما أنّ اللغة الشعرية عند الشعراء القدامى قد انتقلت من لغة باعتبارها لغة التمييز إلى لغة الخلق، فإنّها عند المحدثين كان ضروريا أن تسمو وتعلو على ذاتها، وتتنوع المعاني والدلالات. وبالتالي قد توصل الشاعر المعاصر على أنّه من الضروري الكشف عن لغة جديدة للتعبير عن التجارب الجديدة التي يخوضها في الحياة. إذ لا يمكن الاستعانة في ذلك باللغة القديمة، ولهذا كان لزاما أن تتشكل اللغة في حلة جميلة تناسب واقع الحياة المعاصرة التي يعيشها الشخص (الشاعر)، كونه هو " الذي يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة، بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي، هكذا

[1] ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص 244.

يعيد إلى اللغة براءتها وعذريتها ويتهيأ الكلمة كي تكون مغامرة وكشفا، وتصير فضاء ماديا وروحيا، تصير إشارة وحركة وفعلا"[1]،وبالتالي فالشعر بالنسبة للشاعر هو حياة اللغة وكيانها.

فالشاعر يدرك أهمية التجديد في اللغة وخاصة على مستوى القصيدة المعاصرة لما تحويه من إمكانيات وقدرات في الخلق والإبداع في النص الشعري، ولذا فإنّ لغة الشعر بالنسبة للشاعر هي ليست « لغة تعبير بقدر ماهي لغة الخلق، فالشعر ليس مسارا للعالم، وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة».[2] إذ أنّنا نجد في الشاعر دائما ما يحاول التزاوج بين ماهو واقعي وبين ماهو موجود في الخيال، ونجد في اللغة الشعرية ما يميّزها عن أي لغة أخرى عادية، ويتمثّل هذا التمييز في مستويات تركيباتها الجمالية من صوت ودلالة وكذا معجمها اللغوي، والتي من خلالها يظهر دور الشاعر المبدع فيإظهار قدراته في استغلاله لهذه اللغة وتركيباتها الجمالية والتلاعب بها في قصائده الإبداعية مما يجعله نصا شعريا ذو قيمة وخصوصية شعرية يختلف عن غيره من النصوص.

وقد كان ديوان " ساحل وزهرة" لصاحبته الشاعرة الجزائرية زهرة بلعاليا أحد الدواوين التي وظّفت هذا النوع من اللغة الشعرية لما تحمله من خصائص عدّة سنتطرق إليها على النحو التالي:

ـ توظيفها اللغة العامية: فقد كانت لهذه اللغة دور مهم في إبراز وإظهار قدرات الشاعرة في إبداع وخلق جوّ فني في النص الشعري والتعبير عن مكبوتاتها وخلجاتها النفسية، حيث كانت هذه اللغة الأقرب إليها كونها عاشت في جوّ عائلي قروي، إذ أنّها كانت مرتبطة بثقافة أهلها وبلدها وبمحيطها الذي تربّت فيه. حيث نجد الشاعرة أنّها صاغت قصائدها عى شكل قصص ملونة بقوالب الحكاية الشعبية والرموز الشعرية بأنواعه الديني والتاريخي والثقافي وغيرها، والتي تحمل في طيّاتها معاني واضحة ودقسقة في

[1] ـ حمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996م، ص 169.

[2] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1996م، ص 126 ـ 127.

تعابير بسيطة، وهذا ما حقق في نصوصها الشعرية الوحدة العضوية. وهذا يظهر جليا في قصائدها، حيث تقول في قصيدتها " قصيدة":

ماذا لو

أتيت يا قصيدة!!

ورغوة الصابون في يدي..

وجيش من ثياب ظالم..

عليّ أن أَبيده !!

أو كنت حينها...

أصبَّ الشاي للضيوف..

وأسمع برفقة الأصحاب ..

ما تقوله الجريدة؟!!

هل كنتَ أهرب..

من زرقة الجدران. في الصالون.

من جرائدي..

ومن عوائدي..

لألبس انتكاسة جديدة ؟!!

أم كنتَ أغسل الحروف كالثياب!!

وأغلق بوجهك القميئ ألف باب!!

وأخنق مشاعري البليدة؟!![1]

حيث أنّ الكلمات الموجودة في هذا النص الشعري لا تحتاج إلى قاموس لشرحها وتوضيح معانيهان بل إنّ بعض من المفردات الموجودة ضمن القصيدة توحي وتعبر بشكل لافت عن حس شعري وذوق فنّي رفيع نحو (رغوة الصابون في يدي، من زرقة الجدران، وغسل الحروف كالثياب).

وقد لجأت الشاعرة إلى الاستعانة باللغة اليومية كونها تستطيع من خلالها نقل انفعالاتها وخلجاتها النفسية لا يمكن للغة الأدبية الرصينة ذات الأحكام والقواعد نقلها، كما أنّ اللغة العادية تفسح للشاعر المجال للتعبير عن أمور عدّة. لذا أصبحت قضية الشاعر« لا تحل ببساطة (كما كانت من قبل تحل) من طريق تحصيل ثروة كافية من ألفاظ المعجم الشعري القديم، وإنّما صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديد»،[2] حيث تقول الشاعرة في قصيدة " شك":

لا يكفي ياصغيرتي

أن تجمعي

تجارب جاراتك

وتطرحي الخسائر..

وتقسمي الغنائم.

وتصدري الأحكام.. بالغياب[3]

حيث وظفت الشاعرة متداولة كل يوم بين الناس وذلك في سياق شعري نحو (تبكي ، تجمعي تجارب جاراتك، وتطرحي الخسائر، تقسمي الغنائم، تصدري الأحكام)، إذ تتحدث الشاعرة في هذه

[1] ساحل وزهرة، ص 45.، ص 45.

[2] ـ عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، لبنان، ط3، 1981م، ص150.

[3] ـ ساحل وزهرة، ص 88 ،89.

القصيدة بلسان الرجل وتعبّر عن أحاسيسه الداخلية الرافضة للتجارب الأليمة التي تشتكي منها المرأة والمليئة باللوم والشك.

ـ الاتّساق اللغوي:

يعدّ الاتّساق اللغوي من بين أهم المباحث في التحليل النصي المعاصر وعنصرًا مهما في مجال لسانيات النص، إذ يمكن أن نقول أنّه أحد المفاهيم الأساسية التي تجعل من النص كلّا متكاملا ومتناسقا فيما بينه، والذي بفضله يدفع بالقارئ إلى الولوج إلى عالمه العجيب المتناسق العبارات والجمل. وقد عرّفه محمد خطابي أنّه « ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص أو خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب بزمنه».[1]

وقد عَرّف الاتّساق بمصطلحات عدّة منها التماسك اللغوي، والسبك، والربطز وقد عمد محمد مفتاح في كتابه " التلقي والتأويل" إلى لمّ مجموعة من المفاهيم المتقاربة إلى الاتّساق حتى مصطلح التماسك نحو : الاتّساق والانسجام والتشاكل. وأمّا عند العرب القدامى فقد اهتمّ البلاغيون بالاتّساق وذلك من خلال البحث عن الترابط الموجود بين عناصر النص ومحتوياته اللغوية، حيث نجد حازم القرطاجني الذي عرّف الكلام في الشعر قائلا: « فأمّا المتصل العبارة والغرض فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علاقة من جهة الغرض، وارتباط من جهة العبارة».[2] ونجد إلى جانب القرطاجني الجرجاني من خلال نظريته المعروفة بالنظم والتي هي خير دليل على اهتمام العرب بالاتّساق اللغوي في النص، كون نظرية النظم اهتمت بالبحث حول الإعجاز القرآني وعن التناسق والتكامل الموجود فيه وغيرهم من البلاغيين العرب الذين ساروا على نهج هؤلاء.

---

[1] ـ محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص 05.

[2] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص 290.

إذ الترابط النصي هو الذي يخلق ذلك التماسك بين عناصر النص وأجزائه، وذلك بدءًا من " الخطاب (الجملة الثانية منه غالب) حتى نهايته راصدًا الضمائر ووسائل الربط والاستبدال والمقارنة والاستدراك وغيرها من مظاهر الاتّساق"،[1] والتي مع بعضها تجعل من النص متناسق العبارات و كلّا متكاملا.

وقد أشارا كل من رقية حسن وهاليداي على أنّ مفهوم الاتّساق هو " مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدده كنص".[2]

وممّا لاشك فيه أنّ مقاربة النص الشعري والوقوف على هندسته التركيبية تختلف تماما عمّا هو موجود في النصوص اللغوية الأخرى، كون أنّ لغة الشعر لغة مراوغة ومحتالة، تسعى دائما إلى إعادة تشكل هيكلها الخارجي وكذا التعبير في الكثير من مواقعها المألوفة، وذلك سعيا من الشاعر إلى إثارة وجذب المتلقي إليه، وجعله يلج إلى داخل النص الشعري وأيضا سعيا منه إلى بناء دلالات مستقرة.

ومن أجل تحقيق الترابط بين عناصر النص كان لابد من توفير مجموعة من الظواهر التي تعمل على تحقيق الاتّساق في النص، إذ هذا الاتّساق يمكن أي باحث من إدراك العلاقات الترابطية بين الجمل المكونة للنص.

والعودة إلى ديوان " ساحل وزهرة" للشاعرة زهرة بلعاليا نجدها قد وظّفت أو استعانت بالاتّساق اللغوي و بوسائله المختلفة في بناء نصها الشعري وجعله نصا كاملا، ومن نماذج حضور الاتّساق في ديوانها " ساحل وزهرة" نستخرج بعض من النصوص التي وظّفت فيها الشاعرة وسائل الاتّساق والمتمثلة في الأحالة والحذف والوصل.

---

[1] ـ محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، ص 05.

[2] ـ Halliday M.A.K and R. Hassan,Cochession in english longman, London, 1976, p 04. نقلا عن: محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 15.

•**الإحالة:** تعتبر الإحالة إحدى أدوات الترابط النصي بين عبارات النص وجمله، إذ يقصد بها العدلية التي يقتضي إحالة اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها أو متأخرة، ويرى هالداي ورقية حسن" أنّ العناصر المحيلة أيّا كان نوعها غير مكتفية بذاتها من حيث التأويل، فهي في حاجة إلى العودة إلى ماتشير إليه كي يتمّ تأويلها".[1] و " الإحالة علاقة دلالية، ومن ثمّة فإنّها لا تخضع لقيود نحوية"،[2] بل هي خاضعة لقيد دلالي متمثل في ضرورة تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والمحال إليه.[3]

وتنقسم الإحالة إلى نوعين أساسيين هما **إحالة مقامية** وهي إحالة خارج النص وتتوقف «على معرفة سياق الحال والأحداث والمواقف التي تحيط بالنص حتى يمكن معرفة المحال إليه من بين الأشياء والملابسات المحيطة بالنص»[4]، وأمّا الإحالة النصية فهي " إحالة داخلية تشير إلى تعلق عنصر نصي بعنصر نصي آخر سابق عليه أو لاحق به" .[5] وتتفرع هي الأخرى إلى إحالة بعدية وقبلية، ويتوفر كل نص على عناصر تمتلك خاصية الإحالة وهي الضمائر، وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

وقد وظّفت الشاعرة الكثير منها في شعرها، فنجدها قد استعانت بجمالية البنية اللغوية التي توظّف الضمائر الموجودة (أنا، نحن، أنت وأنتِ) والملكية (الياء المتكلم، نون الجمع المتكلمين وكاف المخاطب والمخاطبة..)، ونعرض بعض من نماذج ذلك فيما يلي:

---

[1] ـ غنية لوصيف، اتّساق وانسجام النص لشعري الحديث ـ قصيدة (حبيبتي تنهض من نومها) نموذجا، مقال ضمن: مجلة معارف (مجلة علمية محكمة)، قسم اللغة والأدب العربي، العدد 13 ديسمبر، السنة السابعة، البويرة /الجزائر، 2012م، ص11.

[2] ـ محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2006م، ص 17.

[3] ـ غنية لوصيف، اتّساق وانسجام النص لشعري الحديث، ص11.

[4] ـ صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق(دراسة تطبيقية على السور المكية)، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 41.

[5] ـ غنية لوصيف، اتّساق وانسجام النص لشعري الحديث، ص12.

لقد وظّفت الشاعرة في الكثير من المواقف الضمير **(أنا)** و **(نحن)** في سياق شعري تعبر من خلاله عن ذاتها وعمّا يختلج داخلها، ومثال على ذلك ماجاء في قصيدة " حكمة سقف"، حيث تقول:

" حدّثن**ي** السقف فقال:

إن**ي** على كتف الجدران..

من القدم..

أحم**ي** تاريخ**ها** .. من عبث الرّيحز

و**ت**حمين**ي** .. من العدم ..

لم **ن**رفض هذا الوضع ..

لم **ن**كره..

ولم **ن**فتح أبوابنا .. للندم.

ماذا

لو أغراه**ا** الشوق إلى فوق..

وأغران**ي** النوم على الأرض

أو المشي... على قدمي؟!![1]

حيث تحيل الضمائر المستترة في هذه الأبيات من القصيدة والمتمثل في التراكيب(حدّثن**ي**، إنّ**ي**، أحم**ي**، تاريخ**ها**، **ن**رفض، **ن**كره) إلى كل من الرجل الذي لبسته الشاعرة قناع (السقف) الذي في أوّل بيت من القصيدة، وإلى المرأة التي شبّهتها بالأرض التي يسكن إليها، ومنه فإنّ هذه الضمائر تمثل إحالة نصية قبلية إذ هي متعلقة بعنصر لغوي سابق لها، ويمكن شرح ذلك في الجدول الآتي:

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 25.

رقم البيت	محل الشاهد	وسيلة الإحالة	نوع الإحالة مع الشرح
01	حدّثن**ي**	ضمير المتكلم " الياء"	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي ، لأنّ الضمير " ياء المتكلم" يقوم بإظهار المتكلم" ذات الشاعرة" من خلال السياق.
02	إنّ**ي**	ضمير المتكلم " الياء"	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي " الرجل الذي ألبسته قناع السقف".
04	أحم**ي**	ضمير المتكلم " الياء"	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي " الرجل الذي ألبسته قناع السقف".
	تاريخ**ها**	ضمير الغائبة " الهاء"	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي" المرأة"
05	**ت**حمين**ي**	. ضمير مستتر يتمثل في ضمير الغائبة والذي يظهر من خلال التاء.	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي " المرأة".
		ـ ضمير المتكلم " الياء".	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي "السقف والمتمثل في الرجل"، لأنّ الضمير المتكلم " الياء"

			يقوم بإظهار المتكلم " الرجل" من خلال السياق.
06	**ن**رفض	ـ ضمير الجمع المتكلم "النون".	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي "السقف والمتمثل في الرجل"، لأنّ ضمير جمع المتكلمين " نون الجماعة" يقوم بإظهار المتكلمين " الرجال" من خلال السياق.
07	**ن**كره	ـ ضمير الجمع المتكلم " النون".	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي "السقف والمتمثل في الرجل"، لأنّ ضمير جمع المتكلمين " نون الجماعة" يقوم بإظهار المتكلمين " الرجال" من خلال السياق.
08	**ن**فتح	ـ ضمير الجمع المتكلم " النون".	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي "السقف والمتمثل في الرجل"، لأنّ ضمير جمع المتكلمين " نون الجماعة" يقوم بإظهار المتكلمين " الرجال" من خلال السياق.
10	أغراها	ـ ضمير الغائبة "الهاء".	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي" المرأة"

11	أغران**ي**	ـ ضمير المتكلم " الياء".	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي "السقف والمتمثل في الرجل"، لأنّ الضمير المتكلم " الياء" يقوم بإظهار المتكلم " الرجل" من خلال السياق.

ونجد الشاعرة في هذه القصيدة قد اخفت هوية الرجل خلف قناع السقف، وكأنّها وجدت فيه الوسيلة الوحيدة للتعبير عمّا يجول في خاطرها من مشاعر وتعابير وجدانية، وبالتالي فمن خلال ذلك القناع اظهرت الشاعرة معنى الحكمة الحقيقية من الجمع بين الذكر والأنثى أي بين الرجل والمرأة تحت سقف واحد والربط بينهما. إذ حسبها يكملان بعضما لحدٍ لا يمكن لأي منهما التخلي عن الآخر كأنّهما روح واحدة لا يمكن تقسيمها. فالرجل من وجهة نظر المرأة حسب قول الشاعرة هو بمثابة السقف الذي تحتمي به في الحياة المعيشة والاستضلال بجدرانه، وأمّا المرأة بالنسبة للرجل والذي تتحدّث بلسانه الشاعرة فهي تمثل الأرض التي يسكن إليها ويستقر فيها.

وقد طرحت الشاعرة في هذه القصيدة " حكمة السقف" عن سر العلاقة التي تجمع بين الرجل والمرأة إلى حد لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر وذلك حين قالت (ماذا/ لو أغراها الشوق إلى فوق ../ وأغراني النوم على الأرض/ أو المشي..على قدمي)، وقد كان هذا التساؤل بمثابة خبر، إذ تخبرنا أنّ المغزى من ذلك هو ماذكره الله عزّو جلّ في سورة البقرة حين قال: ﴿ هنّ لباس لكم وأنتم لباس لهنّ﴾البقرة الآية [187].

كما استعملت الشاعرة ضمير المخاطبة والمتثل في كاف الخطاب وياء والتاء المخاطبتين والتي من خلالها إلى ماقبلها ، حيث تقول الشاعرة في قصيدة " الشك" والتي تتحدث فيها بلسان الرجل:

" لايكفي يا صغيرت**ي**

أن **ت**جمعي

تجارب جارات**ك**

و**ت**طرحي الخسائر

و**ت**قسمي الغنائم

و**ت**صدري الأحكام..بالغياب[1]

حيث تحيل هذه الضمائر إلى محيل إليه قبله وهي " الأنثى" التي يخاطبها الرجل بصفة عامة موجّها لها خطابه بعد التصديق بكل ما تراه عينها أو ماتسمعه أذناها من أقوال وأشعار ، أو كل ما ترويه الكتب من حكايات عن أساطير وأحداث درامية وغيرها ، لأنّ هذه حسبه ماهي إلّا تجارب تمّ تناقلها بين الأجيال وعبر العصور تمّ اقتباسها من تاريخها، وبالتالي فهي مختلفة تماما عن الواقع المعاش والذي نعيشه.

رقم البيت	محل الشاهد	وسيلة الإحالة	نوع الإحالة مع الشرح
01	صغيرت**ي**	ضمير المتكلم " الياء"	إحالة قبلية، لأنّ الضمير يحيلنا إلى محيل إليه قبلي " الرجل".
02	**ت**جمعي	ضمير المخاطبة " التاء والياء	إحالة قبلية، لأنّ الضميرين التاء والياء المخاطبين يحيلان إلى محال إليه قبلي هي الأنثى".
03	جارات**ك**	ضمير المخاطبة " الكاف"	إحالة قبلية، لأنّ ضمير الكاف المخاطبة يحيل إلى محال إليه قبلي هي الأنثى".

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 88 ـ 89.

04	**ت**طرحي	ضمير المخاطبة " التاء والياء	إحالة قبلية، لأنّ الضميرين التاء والياء المخاطبين يحيلان إلى محال إليه قبلي هي الأنثى".
05	**ت**قسمي	ضمير المخاطبة " التاء والياء	إحالة قبلية، لأنّ الضميرين التاء والياء المخاطبين يحيلان إلى محال إليه قبلي هي الأنثى".
06	**ت**صدري	ضمير المخاطبة " التاء والياء	إحالة قبلية، لأنّ الضميرين التاء والياء المخاطبين يحيلان إلى محال إليه قبلي هي الأنثى".

كما تطرّقت الشاعرة إلى أدوات أخرى من الإحالة والمتمثلة في أسماء الإشارة التي تعدّ محيلات نصية بشكل نمطي تقوم بالربط القبلي والبعدي ، غير أنّ الغالب عليها الربط البعدي الذي يعنى بربط عنصر لغوي سابق بعنصر لغوي لاحق. ومن ثمّة يتم إسهام أسماء الإشارة في تماسك أجزاء النص واتّساقه، حيث تقول الشاعرة في قصيدة " الظلام":

تصرخ الشمعة

في وجه الظلام

سأظل أدفع شرّك..

عامًا.. بعد عام

هذه الظلمة تفني

و **غدا** يأتي السّلام.

وتبيت الليل تهذي.

وعيون الليل.. في صمت ..تنام[1]

حيث استعملت الشاعرة في هذه القصيدة اسم الإشارة **(هذه)** بحسب القرب وذلك إحالة إلى مابداخلها من نفسية معتمة ومظلمة ، وقد وظّفت في هذا المقطع الشعري أحد صفات التي يتميّز بها الإنسان ألا وهي الصراخ، والتي ألصقتها بالشمعة على أنّ هذه الأخيرة شبهتها بنفسها وبشخصيتها الأنثوية التي تسعى للبحث عن بصيص من الحرية والتحرر من قيود الرجل والمجتمع القاسي، والذي شبّهته الشاعرة بالظلام، فهنا اسم الإشارة أحال إلى عنصر بعدي وهو "**الظلمة**" التي تراها ستفنى من خلال استعمالها أداة إحالة أخرى متمثلة في اسم الإشارة بحسب ظرف الزمان وهو **(غدًا)** الذي احال إلى عنصر لغوي لاحق وهو **(السّلام)** الذي ترى فيه الأمل والأمان والتحرر من قيود وسطوة الرجل.

وقدعمدت الشاعرة إلى التزاوج بين أداتي الإحالة المتمثلتان في **(هذه و غدًا)** وذلك للضرورة الجمالية والدلالية اللتان يمنحان النص الشعري خاصية شعرية وأيضا تجعل منه نصا متناسقا ومتكاملا.

كما وظّفت الشاعرة النوع الثالث من الإحالة والمتمثل في أداة المقارنة "**الكاف**"، وذلك في قصيدة " انتخاب" من خلال الحوار القائم بين شخصيتين من الحيوانات هم **(الدودة و الغراب)**، حيث تقول:

فكرت في الأمر حينًا:

سأكون الأولى في هذا.. وتسري

شهرتي .. **ك**العدى من غاب..لغاب..[2]

وهنا نوع الإحالة هي **المقارنة** القائمة على التشابه، حيث شبّهت االدودة سريان شهرتها بالعداء الذي يجري بين الغابات دون توقف، حيث الكاف هنا تحيل إلى محال إليه بعدي وهو العدى . ونجد أيضا أداة المقارنة في قصيدة " دفاع" حيث تقول فيها الشاعرة:

[1] ـ ساحل وزهرة"، ص 47.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 20.

يقول إنّني جميلة **ك**زهرة برّية..

رقيقة.. **ك**طائرٍ أتى

من أوّل التّاريخ رأفة ..

رويّها ..ذهب!

حيث تحيل الكاف الأولى إلى الحال إليه بعدي " زهرة برية" حيث يشّبه الرجل حسب رأي الشاعرة جمال المرأة الأنثوي بالزهرة البرية التي لا مثيل لها من حيث جمالها الخلاب، والكاف الثانية تحيل أيضا إلى المحال إليه بعده " طائر" حيث شبّه الرجل رقة المرأة ولباقتها برقة الطيور ووخفّتها وتغريداتها الجميلة. ونجمل هذه الإحالات في الجدول التالي:

رقم البيت	محل الشاهد	وسيلة الإحالة	نوع الإحالة مع الشرح
01	**هذه** الظلمة	اسم الإشارة " هذه"	إحالة بعدية، لأنّ اسم الإشارة تحيل إلى محال إليه بعدي " الظلمة".
02	**غدًا** يأتي السلام	ظرف زمان " غدا"	إحالة بعدية، لأنّ اسم الإشارة بحسب الظرفية تحيل إلى محال إليه بعدي "يأتي السلام".

رقم البيت	محل الشاهد	وسيلة الإحالة	نوع الإحالة مع الشرح
01	**ك**العدى	كاف المقارنة الدالة على الربط والتشابه بين شيئين	إحالة بعدية، حيث تحيل أداة المقارنة هنا إلى المحال إليه البعدي " العدى"
02	جميلة **ك**زهرة برية	كاف المقارنة الدالة على الربط والتشابه بين شيئين	إحالة بعدية، حيث تحيل أداة المقارنة هنا إلى المحال إليه بعدي " زهرة برية"
03	رقيقة.. أتى **ك**طائر	كاف المقارنة الدالة على الربط والتشابه بين شيئين	إحالة بعدية، حيث تحيل أداة المقارنة هنا إلى المحال إليه بعدي " طائر"

حيث لعبت الإحالة في قصائد الشاعرة دورا مهما في نضج خصوصيتها الشعرية، وخاصة على المستوى البناء الفني، ونلاحظ ذلك من خلال التناسق والترابط بين أفكارها، وأيضا صياغتها بطريقة مميّزة والتماسك بين موضوعاتها الجزئية لتمنح في الأخير للقارئ الخلاصة العامة للموضوع، وتهيأه في حلة لغوية وجمالية متناسقة ومتّسقة.

- **الحذف:** في الكثير من الأحيان نجد العديد من الشعراء ما يلجأون إلى عملية الحذف في قصائدهم، وذلك تجنب الإطالة على القارئ وأيضا تمكينه من استخدام مخيلته وعقله لفهم المقصود من السياق، وكذا دور هذه التقنية في عملية التقليص.

ويشير مصطلح الحذف إلى « علاقة داخل النص، وفي معظم الأحيان يوجد العنصر المفترض في النص السابقن وهذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة قبلية»،[1] و" علاقة الحذف لا تخلف أي أثر إذ لا

[1] ـ محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، ص 21.

يحل محل المحذوف أي شيء"[1]، حيث يقول محمد خطابي في هذا الصدد:« لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثمّ نجد في الجملة الثانية فراغا بنيويا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا عالى ماورد في الجملة الأولى أو النص السابق».[2]

واللغة العربية كغيرها من اللغات التي يكثر في نصوصها الأدبية تقنية الحذف، فغالبا ما نراه في جمل الصلة وأسلوب الشرط والقسم وغيرها من المواضيع، فهو بالنسبة لعلماء العرب في دراساتهم له " من القضايا المهمة والأساسية التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفه انجرافا عن المستوى التعبيري العادي، ويستمد الحذف أهميته من حيث أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه، وتجعله يفكر فيما هو مقصود".[3]

ونجد في ديوان " ساحل وزهرة" أنّ الشاعرة قد وظّفت هذا النوع من الاتّساق بكثرة، إذ نجده طاغياً تقريبا على قصائدها ومن نماذجه ما كتبته الشاعرة عن المرأة وما تعانيه هذه الأخيرة من قيود من قيود يفرضها عليها الرجل والمجتمع، ومن نماذج ذلك ما نعرضه في الجدول التالي:

اسم القصيدة والصفحة	رقم البيت	تحديد المحذوف	نوع الحذف مع الشرح
قصيدة "تمثيل"، ص07	10	إنّها (يا حبيبي) ترتل قصائد موزونة.	حذف عباري، حيث حذفت عبارة (يا حبيبي)، لأنّها تفهم من خلال سياق النص.

[1] ـ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية: في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009م، ص 106 ـ 107.

[2] ـ محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، ص 21..

[3] ـ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية: في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص 106ـ

قصيدة "صدق"، ص18	01	ـ (ما كاد يراني) بدل رآني.	ـ حذف عباري، حيث حذفت عبارة (ماكاد يراني) للضرورة الشعرية.
	02	ـ (حتى بدأ يكتب) الشعر بعيني.. وشعري.	حذف عباري، حيث حذفت عبارة (حتى بدأ يكتب) للضرورة الشعرية.
قصيدة "انتخاب"، ص20	02	ـ أشتهي فتح عيون(ي).. بدياري.	حذف مضاف إليه، حيث حذفت ياء الإضافة والمتمثلة في ياء المتكلم من كلمة عيون، وذلك لدلالة السياق عليه.
	07	ـ من لاذ يوما.. بالصّحاب (بالأصحاب).	حذف الهمزة، حيث حذفت الهمزة من كلمة أصحاب وذلك للضرورة الشعرية وأيضا استثقالا .
	13	ـ وتسري شهرتي كالعدوى من غاب(ة) .. لغاب(ة).	حذف التاء المربوطة، حيث حذفت التاء المربوطة من كلمة الغابة وذللك من أجل السلم الموسيقي,
قصيدة " قصيدة"، ص46	02	ـ لو أتيت (ك) يا قصيدة؟	حذف مفعول به، حيث حذفت كاف المخاطبة والمتمثلة في المفعول به
	04	ـ يريد(ه) آدم؟	حذف لطول الكلام، حيث حذف هاء الدال على الغائب لوجود دال يدل عليه وهو آدم.
	14	ـ وجيش من ثياب (ال)	حذف ال التعريف، حيث حذفت ال

		ظالم.	التعريف من الاسم ' ظالم) وذلك من أجل الإضافة المعنوية.
قصيدة "حلم شمعة"، ص47	02	ـ تصرخ الشمعة في وجه الظلام(قائلتا).	حذف مقول القول مفعول به، حيث حذف مقول القول(قائلتا) وذلك لدلالة السياق عليه (الحال).
	05	ـ هذه الظلمة (س) تفنى.	حذف حرف المضارع ، حيث حذفت السين المضارعة المختصة بالاستقبال من الجملة ستفنى والتي تفيد الوعد بحصول الفعل، وذلك لدلالة السياق عليه.
	06	ـ وغدا (س) يأتي السلام.	حذف حرف المضارع، حيث حذفت السين المضارعة المختصة بالاستقبال من الجملة سيأتي والتي تفيد الوعد بحصول الفعل، وذلك لدلالة السياق عليه.
قصيدة " شك"، ص 88	18	ـ توغلي بالغاب(ة) مرة.	حذف حرف التاء ، حيث حذفت التاء المربوطة من كلمة الغابة وتسكين آخرها وذلك للصرورة الشعرية.
قصيدة " قصة	04	ـ (مثل) النار.	حذف حرف الجر، حيث حذف حرف

حب"، ص93			الجر (مثل) لدلالة السياق علي.
	11	- (و) سؤال يأخذ شكل القرار!!	حذف حرف العطف، حيث حذف حرف العطف (الواو) في الجملة لتفادي التكرار.
	15	- أين كنت(أعيش).	حذف فعلي، حيث حذف الفعل (أعيش) في الجملة الاستفهامية لوقوعه في جملة الاستفهام.
	16	- (أنا) طفلة ريف(ية) غزيره.	حذف المسند إليه، حيث حذف المبتدأ والمتمثل في الضمير (أنا) وقوعه في جواب الاستفهام، كما حذفا حرفي الياء والتاء المربوطة من كلمة (ريف) وتسكين آخرها وذلك للضرورة الشعرية.

فالشاعرة هنا تحاول ومن خلال تقنية الحذف أن تترك للقارئ والمتلقى فضاء واسع لاستعمال دراته العقلية في الأبداع والتركيز بين أسطر القصيدة لاكتشاف ما وراءها، ومن ثمّ يمكن للقارئ أن يُقدّر ما تمّ حذفه من العبارات والكلمات والجمل بناءًا على ما تقدّم في القصائد. وبالتالي فإنّ تقنية الحذف لها دور كبير ومهم في تحقيق الحقل الدلالي والبنيوي، ولهذا هي تمثّل أحد أهم مرتكزات السياق اللغوي في مجال لسانيات النص.

•**الوصل:** يعدّ الوصل من بين أهم العلاقات الأساسية في اتّساق النص، لكونه يهتم بتحديد الطريقة الأساسية التي تترابط بها الجملة السابقة بالجملة اللحقة، وذلك بشكل منظم.إذ بختلف عن « كل أنواع

علاقات الاتّساق السابقة، وذلك لأنّه يتضمّن إشارة موجّهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدّم أو فيما سيلحق»،[1] فالنص هو " عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر متنوعة تصل بين أجزاء النص".[2] وقد قدما كلّ من رقية حسن وهاليداي تصنيفا واسعا لعناصر العلاقات الترابطية التي يمكن تحقيقها على مستوى الأدوات داخل النص، والتي تزوّدها بعلاقات ترابطية تربط بين أجزاء النص. والعودة إلى ديوان الشاعرة زهرة بلعاليا نجدها قد استعانت **بالوصل الإضافي** الذي يطغي على قصائدها والمتكون من أداتي **الواو** و **أو** ، وهو الربط بين صورتين بينهما اتّحاد أوتشابه، ومثال على ذلك ماقالته في قصيدتها " لسان وامراة":

كان لسانها نارًا

يصنع من ثلج الصمت حورًا

و من الكلمات..دخان

و لها جند حسب شهود عيان[3]

وتقول في موضع آخر:

و كل عطور الدنيا..لها

و لها كل الألوان

تجتاح الدنيا .. على جثة الكلمات

عليها تغرس تفاحا

و عليها تقتل آدم

بالحب..

---

[1] ـ محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ ، ص 22.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 22 ـ 23.

[3] ـ ساحل وزهرة، ص 16.

أو الكره..

أو النسيان![1]

حيث أنّ الواو هنا يمثل ربطا إضافيا، ولكن يختلف دوره ومهمته من حيث موقعه في العبارات، و وأيضا نجد قد وظفت الشاعرة رابطاً إضافياً آخر في القصيدة نفسها ألا وهو **أو**، ومن خلال الجدول التالي سنبين وظائف الواو و أو في القصيدة:

رقم البيت	محل الشاهد	الرابط	نوع الوصل مع الشرح
03	ومن الكلمات	الواو	رابط إضافي، أفاد الربط بين اسم المجرور (من الكلمات) والجملة التي قبلها ، وذلك لغرض توضيح المعنى وتقويته.
04 و 06 و07	ولها جند حسب شهود عيان - وكل عطور الدنيا.. لها - ولها كل الألوان	الواو	رابط إضافي، حيث أفاد الربط بين الأبيات 06 و07 من أجل الزيادة في الوصف (وصف المرأة) وكذا تقريب المعنى بالصورة واضحة للمتلقي.
10	وعليها تقتل آدم	الواو	ربط إضافي، حيث أضاف اسم المعطوف " اغرس تفاحا" إلى اسم معطوف عليه " تجتاح الدنيا" لزيادة في الشرح أكثر وكذا تقريب المعنى إلى

[1] - ساحل وزهرة، ص 16.

			المتلقي.
12 و 13	أو الكره أو النسيان	أو	ربط إضافي، أفاد الربط بين الحب والكره والنسيان من أجل تقوية المعنى وتوضيحه أكثر للمتلقي، وذلك إذا لم يظهر الول الأول المعنى المقصود منه فإن القارئ ومن خلال مايليه من كلام حتما سيفهم المقصود.

وجاء الواو و أو في قصيدة " شك" حيث تقول الشاعرة:

لا يكفي يا صغيرتي

أن تجمعي

تجارب حياتك

وتطرحي الخسائر

وتقسمي الغنائم

وتصدري الأحكام .. بالغياب[1]

وتقول في موضع آخر:

لا يكفي أن تقتنعي

بما تقوله الأشعار في الهوى

أو تقرئي

رواية في الهجر

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 88.

والعذاب!

في الحب والحياة.. لا يمكنك

أن تنقلي المعاني..

من كتاب![1]

رقم البيت	محل الشاهد	الرابط	نوع الوصل مع الشرح
04 و 05 و06	ـ وتطرحي الخسائر. ـ وتقسمي الغنائم. ـ وتصدري الأحكام.	الواو	رابط إضافي، غرضه الإضافة، حيث قام بإضافة الفعل تطرحي إلى الفعلين المعطوفين عليهما " تقسمي و تصدري"من أجل توسيع المعنى وتوضيحه.
09	لا يكفي أن تقتنعي بما تقوله الأشعار في الهوى أو تقرئي رواية	أو	رابط إضافي، أفاد الربط بين الكفاية من الإقناع بالأشعار وقراءة رواية في الهجر، وذلك من أجل

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 88 ـ 89.

			تقوية المعنى وتوضيحه أكثر للمتلقي.
11 و 12	والعذاب في الحب والحياة	الواو	رابط إضافي، أفاد الربط بين اسم مجرور "في الحب" واسم المضاف " الحياة" من أجل إضافة معنى وتقويته.

وغيرها من القصائد الموجودة في ديوان " ساحل وزهرة" والتي وظّفت فيها الشاعرة الوصل الإضافي.

ـ الوصف: اتّخذ الوصف لنفسه موضع مهم وأساسي في النص الإبداعي ودراسته، إذ يُعدّ أحد الأساليب أوالأنماط النصية المهمة والتي يرتكز عليها الشاعر في نصوصه الشعرية، وتوظيفه بشكل كبير لما يظفيه من جمالية لغوية بحتة. وأيضا يعبر الشاعر من خلالها عن انفعالاته وأحاسيسه ويجذب المتلقي إلى أشعاره من خلاله.

فللوصف أهمية بالغة في الكلام البشري، كما أنّ له حضور كبير ومكثّف في جلّ الخطابات، نصادفه في " الكلام الشفوي وفي الكلام المكتوب، ونصادفه في الخطابات الأدبية والفضائية والسياسية والعلمية وغيرها. ونعثر عليه في أرقى أنواع الكلام، وفي أبسط المحادثات اليومية".[1]

[1] ـ محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر والتوزيع، صفاقس الجديد، ط1، 2005م، ص05.

كما أنّه يتمّ توظيفه في شتى أنماط النص في السرد والحوار وفي الشعر وغيره. ويعتبر الوصف عند بلغائنا العرب أحد الأدوات الفنية المهمة التي لها قيمة بلاغية عالية والتي لقيت استحسانا كبيرا من قبل أصحابه، وحضور الوصف بات أمر ضروري وخاصة عند الشعراء المحدثين والمعاصرين باعتباره وحدة نصية.

وقد كان لهذا الوصف نصيب قي قصائد الشاعرة " زهرة بلعاليا"، إذ لجأت إليه بكثرة لوصف حالتها النفسية المعنوية، حيث تقول في قصيدتها " الظلام":

تصرخ الشمعة

في وجه الظلام

سأظل أدفع شرّك..

عامًا.. بعد عام

هذه الظلمة تفني

و **غدا** يأتي السّلام.

وتبيت الليل تهذي.

وعيون الليل.. في صمت ... تنام[1]

تتحدّث الشاعرة في هذه القصيدة مجسّدة شخصية شمعة خنقها ظلام حانك معبّرة عن الهموم التي تعاني منها كل امرأة تعيش تحت سيطرة كل رجل ظالم مستبد يحاول نشر ظلمه في كل مكان، وذلك في محاولة منها للتخلص منه ومن شروره بأي وسيلة حاملة لأمل يسكن داخلها بظهور شمس السّلام وشروقه عن قريب مهما طال أمده.

[1] - ساحل وزهرة، ص 47.

وقد جسّدت وتقمّصت الشاعرة كما قلنا دور الشمعة في هذه القصيدة والتي تمثّل شيئا جامدا، وذلك من أجل أن تعبّر من خلالها عمّا يكتنف داخل نفسيتها المعتمة باحثة عن الحرّية التي ترجوها كلّ أنثى والتحرر من قيود وسطو الرجل عليها، فوصفت المرأة (الأنثى) بالشمعة ووصفت الرجل (الذكر) بظلام الليل. حيث وصفت الشاعرة معاناة المرأة والتي حرّمت من حريتها وحقوقها باعتبارها أنثى بذوبان الشمعة في ظلمة الليل الحانك، وقد ألصقت بهذه الشمعة صفة خاصة بإنسان وهي الصراخ . كما وصفت الشاعرة الليل بالإنسان له عيون ويرتقب الليل لينام. وهذا وصف معنوي يصف الحالة النفسية التي تعاني منها الشاعرة باعتبارها امرأة. وهذا الوصف يطغى على باقي نصوصها الشعرية.

ـ **التفسير**: المعروف عن النص التفسيري أنّه يستعمل للدلالة على الربط بين الظواهر المختلفة والمتعددة، وذلك من أجل إيجاد قانون خاص يحكمها أو يكشف عن العلاقات الإلزامية التي بين المقدّمات والنتائج المرجوة منها. وأمّا مصطلح التفسير فهو يوحي إلى « مجموعة من النشاطات المتنوعة المتباينة في ارتباطها بموقف تتبنّاه أو تفضّله بالبحث له عن تبرير لكي تتمّ عملية التواصل على أكمل وجه».[1]

كما نجد في التفسير أنّه يتداخل مع العديد من المصطلحات الأنشائية الأخرى التي يوظّفها علم البيان والمعاني كالإخبار والعرض، ممّا دفع بعلماء البلاغة العربية إلى التفريق والفصل بينها، إذ عمل التفسير هو قيامه بالإثبات والتبرير على الأفكار التي يلقيها المخاطب بهدف إقناع المتلقين للخطاب، وذلك يتمّ باتّباع استراتيجية معيّنة ومحدّدةز وأمّا العرض والإخبار فهما متوقّفان على نقل المعلومات على الأكثر.

[1] ـ رياض مسيس، الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2004م، ص92.

"فالعملية التفسيرية في الخطاب تعمل على ربط النتيجة والتبرير للظواهر المعبّر عنها قصد توضيح قيمتها للنّاس"،[1] إذ التبرير يمنح الموضوع المفسّر قيمته بين المتلقين ممّا يجعلهم يتقبّلونه. ويتجلّى التفسير في أي نصّ أدبي أ شعري أو غيره من خلال سؤال ضمني أو صريح يتمّ صياغته في قالب تساؤلي من خلال إحدى أدوات الإستفهام (لماذا؟) التي هي معيار وعلامة تدل على التفسير.

ونجد ملامح التفسير في ديوان " ساحل وزهرة" في قصيدة عنّوتها الشاعرة ب " " تقول فيها:

لا تسلني..

كيف أنسى..

حبّك الموقد في أحشائي

نار

كيف أخفي غصّة الشوق..

وكيف..

أخفي بعض غيرتي..

حين أغار..

إنّني أخجل جدّا

من قرار يأخذ شكل السؤال

من سؤال

يأخذ شكل القرار!![2]

[1] ـ رياض مسيس، الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص، ص 92.

[2] ـ ساحل وزهرة، ص 93.

هنا الشاعرة قدّمت بعض تساؤلات التي تعجز من خلالها تفسيرها كما يجب، لذا لجأت في تفسيرها إلى غرض اللوم ومعاتبة الطرف الآخر والمتمثل في الرجل ومجادلته. فلم يكن أمامها سوى توظيف هذا الغرض من أجل تفسير وتبيان سبب ذلك الحزن والاكتئاب الذي يسري داخل نفسية كل أنثى والذي سبّب لها الوجع والألم، ويرتبط التفسير هنا **بسؤال صريح** والمتمثل في السؤال الاستفهامي **(كيف؟)** كونه دليل وعلامة عليه، وقدّمت لنا الشاعرة على ذلك تفسيرا يبرر موقفها هذا من خلال استخدامها لأداة التفسير (إنّني) حيث تقول (**إنّني** أخجل جدا من قرار يأخذ شكل السؤال ومن سؤال يأخذ شكل القرار).

ونجد التفسير من خلال سؤال ضمني وظّفته الشاعرة في قصيدتها" الأنوثة":

تقول عنّي قاسية

فقط **لأنّني**

صرّحت أنّ هذه القصيدة

موضوعة

على مقاس أنثى..

ثانية..

الشعر فوق صدر البيت

ليس لي..

وهذه العيون السود

وهذه الملامح الغريبة!

أكلّما بعض كذبك

أكون قد خرجت عن أنوثتي..

وأصبحت صراحتي..

أنانية؟؟[1]

حيث يظهر لنا هنا التفسير من خلال **السؤال الاستفهامي الضمني** والذي صغناه من خلال ماكتبته الشاعرة من أقوال التي تمثّل إجابة عن سؤال محذوف حيث قالت:(تقول عنّي قاسية)، وكأنّها هنا الشاعرة تطرح سؤال للطرف الآخر والمتمثل في الرجل وتقول له(**لماذا** تقول عنّي قاسية؟)، فتقدّم لنا الشاعرة تفسيرا منطقيا وتبريرا شافيا يفسّر لنا سبب قول الرجل ذلك عن الأنثى، وذلك من خلال توظيفها لإحدى أدوات التفسير والتي تعتبر دالا لغويا وهي (**لأنّني**) كونها تجيب عن المطروح الضمني (لماذا؟) ، حيث تقول (فقط **لأنّني** صرّحت أنّ هذه القصيدة موضوعة على مقاس أنثى).

وقد تجلت ملامح التفسير في نماذج أخرى من الديوان وظّفتها الشاعرة، وهذا يثبت لنا أنّ هذه الأخيرة قد استخدمت هذه البنية التفسيرية ووظّفتها في قصائدها بشكل مكثّف، وكان غرضها من ذلك إقناع بقدر المستطاع المتلقين لنصوصها الشعرية و التأثير فيهم وجذبهم إليها.

[1] ـ ساحل وزهرة، ص 49.

3/ من حيث الخصائص الأسلوبية (الصورة الشعرية)

- **الاستعارة:**

تعتبر الاستعارة من بين أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الاحساس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها، بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا، لذ يرى كثير من النقاد أنها من أهم الوسائل للحكم على شاعرية الشاعر.

جاء في لسان العرب:" استعار: طلب العارية، واستعارة الشيء واستعارة منه، طلب منه أن يعيره اياه... واستعار ثوبا فأعاره إياه"[1]

أما الاستعارة في الاصطلاح فيعرفها أبوهلال العسكري بقوله:" هي نقل عبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة غلى غيره لغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل إبانة منه أو تأكيده أو المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين الغرض الذي يبرز فيه.[2]

وأما الاستعارة عامة فهي:" نوع المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجاري، وهي في حقيقتها تشبيه حذف أخر طرفيه، بقرينة لفظية أو حالية"[3]

الاستعارة نوعان:

1- **الاستعارة المكنية:**" وهي التي حذف منها المشبه به وذكر المشبه والقرينة اللفظية"[4]

2- **الاستعارة التصريحية:**" هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه والقرينة اللفظية أو حالية".[5]

الاستعارة في بعض القصائد من شعر زهرة بلعاليا 'قصيدة دفاع، لسان.. وإمرأة...، إنتخاب...، حكمة سقف...، الممحاة..، قصيدة..، في الظلام. أنوثة..، قصة حب..، شك..،).

تشيع في شعر زهرة بعاليا الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية والتي نوضحها في الجدول التالي:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 464.
[2] ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين" الكتابة والشعر"، تج/علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م، ص 547.
[3] عاطق فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص86.
[4] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وافنانها (علم البيان والبديع)، دار الفرقان، عمان لبنان، ط9، 2004م، ص 179.
[5] عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، ص 87.

الاستعارة في قصيدة "نفاع"	نوعها	التعليل
- ومنتهي الأدب يقول إنني جميلة - وأن وقع خطوتي على الطريق نوتة... - وإنني قصيدة... [1]	استعارة مكنية استعارة مكنية استعارة تصريحية	- حذف المشبه به(الانسان) وذكر أحد لوازمه (للقول) وذكر المشبه (الأدب) - حذف المشبه به وهو (العقد) وذكر أحد قرائنه (وقع) وذكر المشبه (الخطوة) -شبّه ذات الانسان بالقصيدة وذكر المشبه به (القصيدة) حذف المشبه
الاستعارة في قصيدة لسان وإمرأة	**نوعها**	**التعليل**
– كانت تجدر الحمم النارية. – نام على كف الصمت – إبتلعة كل شضاياه [2]	إستعارة مكنية استعارة مكنية استعارة مكنية	– حذف المشبه به (الدابة) وترك أحد لوازمه (تجتر) وذكر المشبه (الحمم). – حذف المشبه به (الانسان) وذكر أحد لوازمه (كفّ) وذكر المشبه (الصمت). – حذف المشبه به الانسان وترك أحد لوازمه (الابتلاع) وذكر المشبه (الشطايا).

[1] زهرة بلغاليا، ساحل وزهرة، ص 13.
[2] المصدر نفسه، ص 15.

الاستعارة في قصيدة "إنتخاب"	//	//
– وبدا البيت الحزين[1]	إستعارة مكنية	–حذف المشبه به وهو (الانسان) وترك أحد لوازمه (الحزن) وصرح بالمشبه به (البيت).
الاستعارة في قصيدة حكمة سقف..	//	//
– حدثني الشفق... فقال	استعارة مكنية	–حذف المشبه به (الانسان) وذكر أحد لوازمه (الحديث) وصرح بالمشبه (السقف).
– أحمى تاريخها.. من عبث الريح.	استعارة مكنية	–حذف المشبه به وهو (الانسا) وترك أحد لوازمه (العبق) وصرح بالمشبه (الريح).
– إني على كتف الجدران... [2]	استعارة تصريحية	–شبه الكتف بالجدران وذكر المشبه به (الجدران).
الاستعارة في قصيدة "تهذيب"	**نوعها**	**التعليل**
– يخالف الذي... تقوله يمخيب..ونابْ..	إستعارة مكنية	– حذف المشبه به وهو(الانسان) وترك أحد لوازمه (القول) وصرح بالمشبه (المخلب والثان).
– في بسمة عشق... [3]	استعارة تصريحية	– تبن الصحك بالعشق حيث ذكر المشبه به (العشق) وحذف المشبه.

[1] زهرة بلعاليا ، ص 21.
[2] المصدر نفسه، ص 25.
[3] المصدر نفسه، ص 27، 41.

الاستعارة في قصيدة قصة حب..	//	//
– وهي تنهار أمامي – فتت الموت رفاتي – كان في شرياني حلم[1]	إستعارة مكنية استعارة مكنية استعارة تصريحية	–حذف المشبه به (الجدار) وتركت لازمة من لوازمه (تنهار) حيث حذف المشبه به وهو (المقص) أو /آلة تقطيع) وذكر المشبه (الحب). –صرحت الشاعرة بالمشبه به هو شريتني وحذف المشبه به"الزمن".
الاستعارة في قصيدة "شك...	//	//
– حاولي أن تتخلي وريدي طفلة – جيوب شعرك[2]	استعارة تصريحية	–صرحت الشاعرة بالمشبه به وهو (وريدي) وحذفت المشبه "ولبي" لأن الشاعرة أرادت أن يكون حدها عفويا صادقا. –ذكر المشبه به "الجيوب" وحذف المشبه (الكلام) العميق المخبئ الذي له معنى بعيد في الشعر.

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 79،81.
[2] المصدر نفسه، ص 89،92.

	استعارة تصريحية	
الاستعارة في قصيدة "تهذيب"	**نوعها**	**التعليل**
– فمن سيقنع.. الذئاب !؟؟ تقوله يمخيب..ونابْ.. – من غير أن تلقك الشكوك. [1]	إستعارة تصريحية استعارة مكنية	– صرح بالمشبه (الذئاب) وحذف المشبه الانسان "المخادع والماكر. – حذف المشبه به وهو الشيء المادي (الملموس) وذكرت أحد لوازمه (تلفك) وصرح بالمشبه (الشكوك)

– سعت الشاعرة زهرة بالعاليا إلى توظيف الاستعارة خاصة المكنية منها وهي بذلك أرادت أن تضفي أثرا في نفس متلقيها باعتبار أن بلاغتها تكمن في جعله متجليا للصورة الجديدة التي تصنعها، والتي تختلف عن التشبيه الذي ميزته الخفاء.

– نخلص إلى أن الشاعرة وظفت الاستعارة المكنية في قصائدها أكثر من الاستعارة التصريحية وهذا راجع إلى نفسية الشاعرة غير المستقرة والمتغيرة من فرح إلى حزن وغضب... فالاستعارة المكنية من

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة ، ص 88، 92.

الصور التي تستطيع من خلالها التعبير عما يختلج بداخل هذا القلب المجروح والمهموم، كما دلت في الوقت نفسه على البراعة اللغوية للشاعرة، والقدرة على تصوير معاناتها في قالب فني جميل يؤثر في المتلقي (القارئ).

- **التشبيه:**

جاء في معجم المصطلحات العربية عن البيان بأنه:" هو علم يعرف به أداء المعنى الواحد يطرق مختلفة" وكأنه يريد القول أداء المعنى مرة بطريق التشبيه وأراده ثانية عن طريق المجاز وثالثة عن طريق الكناية وهكذا.[1]

أما في الاصطلاح: عرفه ابن رشيق:" صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من حصة أو جهات كثيرة من جميع جهاته" [2].

إذن هذا النوع من الصورة هو وجه من وجوه البيان وحسب ما جاء في التعريفات فالتشبيه هو بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركته غيرها في صفة أو أكثر وذلك باستخدام أداة التشبيه.

وقد تواضع البلاغيون على أن للتشبيه أربعة أركان هي:

المشبه: هو المقصود بالوصف أو المراد تشبيهه.

المشبه به: هو الشي الذي يشبه به.

أداة التشبيه: وتكون إسما أو حرفا: ك، كان، شبه، مثل، يشبه، يمثل، يحاكي، يضارع.

وجه الشبه: هو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به وتكون في المشبه به أقوى وأظهر. (3)

أقسام التشبيه:أقسام التشبيه كثيرة ومتنوعة لكن سنخص بالذكر إلى الأهم والمتداول والشائع منها:

- التشبيه المجمل: هو ما حذف منه وجه الشبيه

[1] محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2003م، ص 14.
[2] ابن رشيق القيرواني، لعمدة في محاسي الشعر وأدابه ونقده، ج1،دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 286.
[3] عاطف فضل محمدّ، البلاغة العربية، ص 42.

- التشبيه التمثيلي: هو ما كان فيه وجه الشبه مستخلصا من متعدة حسي أو غير حسي.
- التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة.
- التشبيه المؤكد: وهو ما حذفت منه الأداة.
- التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه. [1]
- التشبيه في بعض قصائد زهرة بلعاليا:

الصورة في قصيدة "دفاع"	نوعها	التعليل
- إنني جميلة كزهرة برية...	تشبيه مرسل	- شبهت الشاعرة نفسها (بزهرة) الذي هو مشبه بها التي تدلّ على الجمال المشبه إنني الأداة الكاف، وجه للشبه "برية".
- رقيقة كطائر أتي	تشبيه مجمل	- حذف وجه الشبه، ذكر المشبه "رقيقة"، الأداة الكاف المشبه به "الطائر".
- وإنني قصيدة	تشبيه بليغ	- ذكر المشبه إنني وحذف الأداة ووجه الشبه وذكر المشبه به القصيدة.
- وضحكتي ..طرب! [2]	تشبيه بليغ	- ذكر المشبه تاء التأنيث وحذف الأداة ووجه الشبه، وذكر المشبه به "طرب".
الصورة في قصيدة "لسان وامرأة"	**نوعها**	**التعليل**

[1] عبد القادر الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص 423، 426.
[2] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 15

– كأن لها أذنً – فبدت أجهزة السوء كلعبة أطفال[1]	تشبيه مجمل تشبيه مرسل	– حذف وجه الشبه، وذكر المشبه الهاء والأدات "الكاف"، المشبه به الأذن. – ذكر المشبه "أجهزة السوء" والأداة "الكاف" والمشبه به هو لعبة ووجه الشبه الأطفال.
الصورة في قصيدة "لسان وامرأة"	**نوعـها**	**التعليل**
–أقفز كأرنب مشاكس –في الدنيا أنثى ترفض أن تلعب كطفلة [2].	تشبيه مجمل تشبيه مرسل	شبهت الشاعرة الطفلة بالأرنب المشاكس ليكون وجه الشبه بينهما محذوف تقديره الحركة والقفز، المشبه " الطفلة محذوف تقديره "هو" ضمير مستر. الأداة الكاف أما المشبه به هو الأرنب. ذكر المشبه أنثى، والأداة "الكاف" أما المشبه به هو الطفلة.

– نخلص خلال تناول عنصر التشبيه أن الشاعرة زهرة بالعاليا تستعمل عنصر التشبيه كثيرا في قصائدها، وندرة التشبيه في شعرها الحرّ راجع إلى صعوبة دلالاته ولوصف الشاعرة لمشاعرها وانفعالاتها من حب وحزن وغضب في نفس الوقت وذلك باستخدام الرموز والكنايات والاستعارة.

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة ، ص 90، 91
[2] المصدر نفسه ، ص 13

- الرمز:

الرمز :"هو قبل كل شيء، معنى فني وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعدم، واندفاع صوب الجوهر"[1]

إن اللجوء إلى الرمز في الشعر المعاصر خاصة تعني التجربة الشعرية على المستوى الفني، كما يساهم في نقل المشاعر الإنسانية وتحديد أبعادها النفسية، والسياق هو الذي يعطي أهمية للرمز ويبرز مضمونه الجمالي، والرمز أنواع كثيرة منها: الرمز الديني، التاريخي، الأدبي، السياسي، الاجتماعي، الطبيعي...ومن أبرز الرموز التي إستخدمتها الشاعرة زهرة بلعاليا في قصائدها الشعرية نجد: رمز الطبيعة بكثرة، قولها في قصيدة "دفاع":

يقول إنني جميلة كزهرية برية

رفيقة كطائر أتى

من أول التاريخ رآفة

بأخر الحقب!

وإنني قصيدة... أوزانها حجارة كريمة

رويها ذهب![2]

ومن هنا يمكن الاشارة إلى أبرز هذه الرموز"زهرة برية، طائر، حجارة كريمة، ذهب، كل هذه الرموز تدّل على جمال الطبيعة والهدوء والحياة المستمرة.

وتقول في قصيدة لسان...وإمرأة..."

-كانت تجتر الحمم النارية..

[1] أمال منصور، أدونيس وبذية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2007، ص73.
[2] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص13

والكلمات الجارة..

والشمس..

تعشقها حد الإدمان!

أتعبها البحث عن الدفء .. فنامت

في فوهة بركان

لحظتها...

أخرج ما فيه ونام على كفّ الصمت

ابتلعت كل شظايات وراحت[1]

وتقول في جزء آخر من القصيدة:

يصنع من الثلج الصمت حورا

ومن الكلمات...دخان

ومن أبرز هذه الرموز ما يلي:" الحمم النارية، فوهة بركان، شظاياه، الثلج، دخان" كل هذه الرموز تدّل على غضب الطبيعة وقساوستها على الإنسان.

-كما يمكن الاشارة إلى رمز آخر في نفس القصيدة قول الشاعرة: يغتال الكلمات- ولا يخشى السلطات.

كان لسانها ناراً

بصنع من الثلج الصمت حواراً

ومن الكلمات دخان

ولها قيد حسب شهود عيان

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 15

من أجل محاربة الكلمات[1]

وتقول أيضا:

تحتاج الدنيا...على جثة الكلمات...

بها نغرس تفاحا

وعليها تقتل أدم[2]

–ومن هذه الرموز ما يلي" يختال، السلطان، جيد، شهود عيان، محاربة، جثة تقتل" كل هذه الرموز سياسة تدل على الحرب والجرم ضد الانسانية.

تقول الشاعرة في قصيدة آخرى وهي: قصيدة "إنتخاب.."

قالت الدودة يوما للخراب:

أشتهي فتح عيون...بدياري.

أرقب منها السحاب!

فا نقولي في أي وجه ستكون؟

لم يجب

من لاز يوما...يالصحاب!

قارطير الشؤم... في مكر:[3]

ومن بين هذه الرموز ما يلي" الدودة، الغراب، السحاب طير الؤم، كل هذه الرموز الطبيعية تدل على الخداع والمكر.

أما في قصيدة حكمة السقف.." فتقول.

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 16
[2] المصدر نفسه، ص 16،17
[3] المصدر نفسه، ص20

حدثني السقف...فقال.

إني على كتف الجدران

من القمم

أحمى تاريخها من عبث الريح

وتحميني من العام..

وتقول أيضا:

وأعزاني ألنوم عل الأرض

أو المشي... على قدمي؟؟!

واستدراك

مالي أفكر يالشر

على ما في الكون من النعم[1]

تدل هذه الرموز التي بين أيدينا على التحدي والتمرد خاصة بما يتعلق بقضايا الانسان والوطن لأن غصب الطبيعة تثور في أي لحظة على البشرية.

ومن هنا يمكن أن نستخلص أن زهرة بلعاليا في هذه القصائد اعتمدت على رمز الطبيعة بكثرة وهذا راجع إلى أنّ الطبيعة رغم جمالها وصفائها وهدوئها إلا أنها في لحظة قد تحدث رعبا وصلعا في النفوس عندما تثور فهي كالإنسان الذي يخيفك هدوءه فبعد كل هدوء عاصفة.

أماّ في قصيدة "في الظلام" اعتمدت الشاغرة على رمز آخر وهو رمز سياسي قولها:

تصرخ الشمعة

في وجه الظلام..

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 25

سأظل أدفع شرك

عام...بعد عام

هذه الظلمة تفني

وغداً يأتي السلام

وتبيت اللّيل تهذي

وعيون اللّيل..في صمت

تنام

ويعود الفجر في ثوب السفر...

فإذا النور الذي...

سكن عينيها يوما يختصر[1]

ومن بين هذه الرموز ما يلي:" الشمعة، الظلام، السلام، الليل، تنام، الفجر، النور" التي تدل على الحرية والخصر وذلك بعدم وقدان الأمل لأن غدا سيأتي يوم جديد.

وخلاصة القول أن لجوء الشاعرة إلى الرمز هو تعبير حضاري عن الاحتياجات الجمالية والروحية المستوطنة في أعماق الإنسان العربي المعاصر. فقد أخضعوا الرمز لدلالات معينة انطلاقا من رؤيتهم للواقع وكيفية التعبير عنه.

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 47

4- من حيث الموسيقى الايقاعية:

1- التكرار:

التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تلعب دوراً في تعميق الصورة لدى القارئ فهو:" يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن إهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبة"[1]

فالتكرار هو "دلالة اللفظ عن المعنى مرور كقولك لمن تستدعيه: أسرع، أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد.[2]

ويمكن أن نقول أن التكرار هو ترديد حسب المعنى لكن اللفظ يبقى واحد لقد قسم العلماء القدماء التكرار إلى قسمين تكرار لفظي وتكرار معنوي.

ومن بين التكرار الذي نجده في قصائد زهرة بلعاليا:

أ- **تكرار الضمير:** خاصة الضمير المتصل" الهاء" العائد على الغائب: والنماذج في هذا المجال كثيرة:

تقول الشاعرة في قصيدة "دفاع"

وإنني قصيدة...أوزانها حجارة كريمة..

رويها...ذهب!

وأن وقع خطوتي على الطريق نوته

[1] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الأدب، بيروت، (د.ط)، 1952، ص 240
[2] أسرار التكرار في لغة القرآن، محمود السيتيخون، مكتبة الكليات الأزهرية (د،ط)، 1983، ص 9.

وصحكتي... طرب!

يضيف آنه...

تعجبه الموسيقى...والتاريخ...

والأدب!

لكنّه لوجه الحق وحدة... [1]

وتقول أيضا في قصيدة "لسان ...وإمرأة...":

تعشقها حدّ الادمان!

أتعبها البحث عن الدق...فنامت

في فوهة بركان

لحظتها...

أخرج ما فيه ونام على كفّ الصمت

إبتلعت كل شطاياه وراحت[2]

تقول في قصيدة "تهذيب"

كيفتعاقبها..

لو تخفي تحت وسادتها..

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 13
[2] المصدر نفسه، ص15

شعرا غزليا...

أو أخيرا ...في الفنّ

كيف ستأخذ أسعارها

أخبارها

ترميني بها..[1]

تقول في قصيدة في "الظلام"

ويكون الفجر في ثوب السفر...

فإذا النور الذي...

سكن عينيها يوما يحتصر

ويذوب في إناياها ...الكلام

أدركت عيناه...فورا

أن تسمو... شمعة أخرى...

على ...هذا الصلام.[2]

الضمير الغائب "الهاء" تكرر عدة مرات في قصائد زهرة بلعاليا، وذلك أنّ الهاء المتصلة تنوب عن أوجاع قلب الشاعرة، فالشاعرة لجأت إلى هذا الضمير أكي تتجنب تكرار هذه الكلمة حتى لا تخل بجمال القصيدة.

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 40،41
[2] المصدر نفسه، ص 47.

ب-تكرار ياء المتكلم (الضمير المتصل):

تقول الشاعرة في قصيدة "دفاع":

يقول إنني جميلة كزهرة برية...

رفيقة كطائر أتى.

من أول التاريخ رأفة

بأخر الحقب.

وإنني قصيدة...أوزانها حجارة كريمة

رويها...ذهب!

وأن وقع خطوتي على الطريق نوتة..

وضحكتي "طرب!"[1]

وتقول في قصيدة "إنتخاب"

قالت الدودة يوما للغزاب:

أشتهي فتح عيوب...بدياري

أرقب منها السّحاب!

فا فقلي في أي وجه شكون؟[2]

تقول في قصياة تهذيب:

ومن عرّف القرية:

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 13
[2] المصدر نفسه، ص20

يكفي إمرأة

أي إمرأة..

أن تمليك بالحيرة...والظن..

بكفيني ما أعرف عنك ويكفيني

لكيني أرفض أن...أعزوك مثل زكاة الأمراء[1]

وتقول في قصيدة "أنوثة"[2]

تقول عني قاسية

فقط لأنني

صرحت أن هذه القصيدة

موضوعة

على مقايس أنثى

ثانية...

الشعر فوق صر و البيت

ليس لي

وهذه العيون السود

هذه الملامح العزبية!

أكلما كشفت بعض كذلك

ألون قد خرجت عن أنوثتي.

وأصبحت صراحتي..

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 40.
[2] المصدر نفسه، ص 49،50

أنانية؟؟

وتدعي بأنني

أعاني..من يرو،تي..

أضعاف... ما تعاني أنت

وسط نار شوق

حامية!

وأنني...

سأنثقي وحيدة

إن لم أنبْ

مشاعري... بداخلي...

-تكرار باء المتكلم في قصائد الشاعرة زهرة بلعاليا تأكيد وإصرار على الانتساب، فلقد أضفى هذا التكرار ايقاعا صوتيا وجرسا موسيقيا عذبا.

ب- تكرار الكلمة:

بعد التطرق إلى تكرار الضمير وما أضفى من جمال على إيقاع القصيدة ننتقل إلى تكرار الكلمة.

فمن الكلمات المتكررة في قصيدة "دفاع": كلمة (الأدب) ، (التاريخ) (الموسيقى).

حيث تقول الشاعرة:

بمنتهي البراءة..

ومنتهي الأدب

كلمة الأدب تكررت تكررت ثلاث مرات التي تعبر عن اعتزاز وإفتخار الشاعرة بثقافتها الشعرية الجميلة التي خلقت جوا موسيقيا وتقول في أبيات أخرى:

من أول التاريخ رأفة

بأخر الحقب!

-كلمة التاريخ تكررت مرتين في هذه القصيدة

تقول الشاعرة:

بفنيق أنه ..

تعجبه الموسيقى ...والتاريخ..

والأدب!

-كلمة الموسيقى تكررت مرتين التي تدل أيضا عن ثقة الشاعرة بنفسها كونها قادرة على مقارعة الشعراء ومزاحتمهم[1]

أما في قصيدة "لسان وإمرة"

تكررت كلمة "الكلمات" خمس مرات ومن أمثلة على ذلك ما يلي:

- والكلمات الحارة.
- يغتال الكلمات ولا يخشى السلطان.
- ومن الكلمات دخان.
- من أجل محاربة الكلمات.
- تحتاج الدنيا... على جثة الكلمان...
- تدل تكرار لفظة الكلمات في هذه القصيدة على غضب وحزن وألام الشاعرة.
- ونجد في قصيدة تهذيب..." تكرار كلمة يكفيني ثلاث مرات ومن الأمثلة على ذلك:

قول الشاعرة

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 13،14

يكفي إمرأة

أي إمرأة

أن تصلبك بالحيرة ...والضن

يكفيني ما أعرف عنك ويكفيني.[1]

تدل كلمة يكفيني على العتاب واالوم كونها تعرفه حق المعرفة.

أما في قصيدة : قصيدة..."

تكررت كلمة (قصيدة) مرتين ومن أمثلة على ذلك:

ماذا ...لو

أتيت ....يا قصيدة؟

وكنت أصنع الطعام مثلها.

يرير أدم...[2]

- ماذا لو...
- أتيت ...يا قصيدة؟
- ورعزة الصايون في يدي..
- وجيش من ثبات ظالم.
- عليّ... أن أبيده؟[3]

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة ، ص 27،40
[2] المصدر نفسه، ص45
[3] المصدر نفسه، ص 45

ج- التكرار على مستوى الجملة:

لم يرد هذا النوع من التكرار بكثرة في شعر زهرة بلعاليا. إلا أننا نجده في بعض القصائد، من بينها قصيدة 'إنتخاب":

تكررت جملة فقالت الدودة في هذه القصيدة ثلاث مرات. ومن أهم أمثلة على ذلك نجد قول الشاعرة:

قالت الدودة يوما للغراب:

أشتهي فتح عيون... بدباري

أرقب منها السحاب!

حسنا..قالت الدودة .... إفعل

ما ترى فيه صلاحي

وصلاح أنه الدود..

إلى يوم الحساب

- قالت الدودة في حزن عقيم..
- أدرك الآن كثيرا... من أمور الدنيا.[1]
- أما في قصيدة "قصيدة" تكررت كلمة (ماذا ...لو.. أثبت... يا قصيدة؟ مرتين ومن أمثلة على ذلك

قول الشاعرة:

ماذا ...لو...

أثبت ....ياصيدة؟

وكنت أضع الطعام مثلما

[1] زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 20،21

يريد آدمٌ..

- ماذا لو..

أتيت ...ياقصيدة؟

ورغوة الصابون في يدي..

زجيش من ثبات ظالم

عليّ... أن أبيده؟[1]

تذل جملة هذا لو..

أتيت ... ياقصيدة؟ على قدرة المرأة أي الشاعرة أن تبدع في شعرها حق الابداع كما تبدع في المطبخ وأعمال البيت.

- أما في قصيدة "قصة حب" تكررت كلمة أنت تحتاج إلى وقت طويل" مرتين وأهم مثال على ذلك قول الشاعرة أنت تحتاج إلى وقت طويل.

تقرأ التاريخ فيه...

ثم تحتاج إلى وقت طويل

تدرس فيه.

التواريخ الخطيرة

وأنا ما ضل في عمري القصير

غير ساعات قصيرة[2]

تقل جملةتحتاج إلى وقت طويل" على طول الانتظار والشوق والحنين."

([1]) زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 45،46

([2]) المصدر نفسه، ص 80،81

خـاتمة

خـاتمة

وفي ختام بحثنا هذا ندرج أهم النتائج المتوصل إليها على النحو التالي:

ـ لقيت الدراسة الموضوعاتية عناية كبيرة من قبل العديد من النقاد والدارسين سواء أكانوا عربًا أم غربًا، وذلك لأهميته الكبيرة في المجال الأدبي. وقد كان للفلاسفة الغرب الدور البارز في ظهور هذا النوع من المناهج النقدية الحديثة، حيث عنيت هذه الدراسة بتتبع الموضوعات التي يتناولها المبدع الواحد ضمن أحد أعماله الأدبية أو ضمن مجموعة من نصوصه الإبداعية، كما تمكن الموضوعاتية من تناول موضوع ما بالدراسة عند مجموعة من المبدعين وذلك في فترة زمنية معينة ومهما كانت طبيعة هذا الموضوع. إذ الموضوع يختلف كليًّا عن الغرض الشعري الذي هو أعم وأشمل منه.

ـ يُعدّ غاستون باشلار الأب الروحي للمنهج الموضوعاتي من خلال فلسفته الظاهراتية التي تهتم بدراسة عنصري الفن والجمال الأدبيين من منظور الخيال والتي انبثق من طياتها هذا المنهج الموضوعاتي، وبفضلها فُتح مجال أوسع لدراسة الموضوع دون الشكل على عكس الدراسات الأخرى التي جعلت من الموضوع كتابع للدراسة الفنية في أي عمل إبداعي. ومن وراء باشلار ظهرت جهود أخرى أمثال جون بيار ريشار وجون بولي ووجون وييبر وغيرهم من خلال فلسفاتهم المتنوعة من وجودية وتحليل نفسي.

ـ يتميّز المنهج الموضوعاتي بعلاقاته المختلفة مع المناهج النسقية والسياقية المتعددة من حيث الشكل أو من حيث المضمون، سواء أكانت هذه المناهج في بنيتها وصفية أم معيارية داخلية كانت أم خارجية.

ـ تأسّس المنهج الموضوعاتي كغيره من المناهج النقدية على مجموعة من المفاهيم والأسس التي تمكّن ناقد ما من قراءة أي نص إبداعي قراءة موضوعاتية، ومن بين تلك المفاهيم: الموضوع والخيال والعلاقة وغيرها.

خـاتمة

ـ تعتبر زهرة بلعاليا شاعرة متميّزة بأسلوب شعري بسيط بعيد عن التعقيد واللبس والغموض، موظّفة فيها لغتها العامية لانتمائها الريفي وكذا توظيفها للغة النثرية .

ـ لقد تجلّى لنا من خلال ديوان " ساحل وزهرة" ميل الشاعرة إلى مواضيع عدّة وتكرارها في أبيات قصائد ديوانها، وذلك بهدف إثبات الذات الأنثوية و أخذ مكانتها في المجتمع مثل الرجل، والدفاع عن رأيها وإعطاء وجهة نظرها ورأيها مثل غيرها. كما أنّ للشاعرة هدفا آخر من جانب أدبي وهو الرد على منتقدي شعرها الأنثوي وإثبات مدى قدرة الأنثى الإبداعية في الشعر، وقد لجأت في ذلك إلى استعانتها بالأسلوب الجدلي وإبراز قدرة الشعر أنثوي على مجارات الشعر الذكوري.

ـ سعت الشاعرة زهرة بلعاليا من خلال قصائد ديوانها " ساحل وزهرة" إلى تجسيد عاطفة الأنا الأنثوية التي حسب نظرها تحتاج دائما إلى مشاعر ممزوجة بين الصدق والحقيقة، كما نجدها قد سعت أيضا تحقيق الحرية التي تحلم بها كل أنثى مازالت تحت قيود المجتمع والذي يحكمه سلطة الرجل.

ـ صاغت الشاعرة معظم قصائدها على شكل قصص وحكايات شعبية التي تحمل في أعماقها معاني واضحة ودقيقة في تعابير بسيطة، وهذا ما جعل من قصائدها كلّ متكامل وحقّق لها الوحدة العضوية. حيث أنّ المفردات الموجودة في نصوصها الشعرية لا تحتاج إلى قواميس لشرحها وتفسيرها بل نجد تلك المفردات توحي وتعبّر في حدّ ذاتها وبشكل لافت عن الحسّ الشعري والذوق الفني الرفيع.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- **باللغة العربية:**

أ . المصادر:

ـ الديوان: زهرة بلعاليا، ديوان " ساحل وزهرة"، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين ـ دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر.

1) ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية ميدا، بيروت، 1986م.

2) ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، دار صفاء، عمان ـ الأردن، ط1، 2002م.

3) ـ الخطيب القزويني، الكافي في العروض والقوافي، تح: الخسائي حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، ط1، 2001م.

4) ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ت.

ب) . المراجع:

1) ـ إبراهيم مصطفى إبراهيم، نقد المذاهب المعاصرة، ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، إسكندرية، 1999م.

2) ـ أحمد عثمان رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مج1، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، 2004م

3) ـ أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007م.

4) ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1996م.

5) ـ حمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996م.

6) ـ زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996م.

7) ـ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1989م.

8) سمير سعيد الحجازي، إشكالية المنهج في النقد المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004م.

9)ـ صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق(دراسة تطبيقية على السور المكية)، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

10) ـ عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2006م.

11) ـ **عبد الكريم حسن:** ـ الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1983م.

ـ المنهج الموضوعي(نظرية وتطبيق)، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1996م.

12) ـ عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م.

13) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.

14) ـ عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، لبنان، ط3، 1981م.

15) ـ فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيال للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1985م.

16) ـ محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ لبنان، ط1، 2003م.

17) ـ محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، الجاحظية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م.

18) ـ محمد خطابي: ـ لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

ـ لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2006م.

19) ـ **محمد عزام:** ـ المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتّحاد العرب، دمشق، 1999م.

ـ وجوه الماس(البنيات الجذرية في أدب علي علقة عرسان ـ دراسة ـ)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.

20) ـ محمد غنيسي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2004م.

21) ـ محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر والتوزيع، صفاقس الجديد، ط1، 2005م.

22) ـ محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، 1983م.

23) ـ مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006م.

24) ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الأدب، بيروت، 1952م.

25) ـ نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 1994م.

26) ـ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية: في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009م.

27) ـ ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

28) ـ يوسف وغليسي: ـ إشكالية المصطلح، في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2007م.

ـ خطاب التأنيث، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م.

ـ مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.

ج) ـ المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1) ـ جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر 1982م.

2) ـ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة.

3) ـ غاستون باشلارد: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1948م.

ـ غاستون باشلارد، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعيد، مج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1991،1م.

4) ـ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة الكتّاب، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير 1978م.

د) ـ المعاجم:

1) ـ أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ج 15 ـ 16، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1988م، مادة (و، ض، ع).

2) ـ المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشر ومطابع نبوبراس، لبنان، 1993م.

3) ـ إيميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والزن وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991م.

4) ـ جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلوم للملايين، لبنان، ط5، 1986م، مادة (و- ض - ع).

5) ـ جليل الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، 2004م.

6) ـ مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، ج2، د. دار النشر، بيروت، ط2، د.ت.

معجم مترجم:

1) ـ دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

د) المجلات:

1) ـ جابر خضير، قيمة الأنوثة المتدينة، مجلة القادسية في الأدب وعلوم التربوية، مجلد9،عدد2، 2010م.

2) . حكيم دهيمي، تشكل مفهوم النص في المنظور النقدي الغربي والعربي(متابعة لحقيقة النص ضمن أهم الطروحات النقدية المعاصرة)، مجلة الأثر، عدد:21، جامعة عباس لغرور، خنشلة (الجزائر)، ديسمبر 2014م.

3) ـ غنية لوصيف، اتّساق وانسجام النص لشعري الحديث ـ قصيدة (حبيبتي تنهض من نومها) نموذجا، مقال ضمن: مجلة المعارف (مجلة علمية محكمة)، قسم اللغة والأدب العربي، العدد 13 ديسمبر، السنة السابعة، البويرة /الجزائر، 2012م.

4) ـ محمد عزام، المنهج الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي مجلة فصلية، إصدار: اتّحاد الكتّاب العرب، عدد: 335، دمشق، 2001م.

و) ـ مقالات:

1) ـ جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مقال، 22 فيفري 2009م.

2) ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

ن) ـ الرسائل الجامعية:

1) ـ ابن عبد الله الأخضر، موضوعية جان دارك في الأدب العالمي (فرنسي . إنجليزي) ـ دراسة تيمانولوجية من 1429م إلى منتصف القرن العشرين ـ ، رسالة تخرج لنيل شهادة دكتوراه، معهد اللغة العربية اللسانية، جامعة وهران ـ الجزائر، 1991م ـ 1992م.

2) . أمال زرواق، تيمة التراث في رواية الرايات السوداء ل نجيب الكيلاني(دراسة موضوعاتية)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة (الجزائر)، 2015م/2016م، ص27.

3) ـ حفصة أبو طالبي، عالم العيد دودو القصص، دراسة موضوعاتية (مخطوط)، رسالة ماجستر بجامعة الجزائر، 2003م ـ 2004م.

4) ـ خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل(روايات " فضيلة فاروق" أنموذجا)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2013م.

5) ـ رياض مسيس، الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2004م.

6) ـ شفيقة طلحي، جماليات التعبير في الشعر النسوي (شعر نادي نواصر) انموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة سكيكدة، الجزائر، 2015/2014م.

7) ـ محمد السعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة الكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 2007م، 2008م.

8) ـ ميهوب جعيرن، التشكيل الموضوعاتي في شعر عفيف التلمساني، رسالة ماجستير مخطوطة، جامع وهران، الجزائر، 2004م ـ 2005م.

ي) المواقع الالكترونية:

1) ـ جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، ندوة مجلة الكترونية للشعر المترجم، المغرب، الموقع الالكتروني: www.doroob.com

2) ـ رحيمة شيتر، النقد الموضوعاتي وقراءة النص، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة (الجزائر)، 2009م، الموقع الإلكتروني: http:// laberception.net

3) ـ فرحات جلاب، الجزائرية في زهرة بلعاليا، الشعر كصوت للحياة، 2020/04/30م، www.alizeera.net/hewscluture ardaut/03/06/2013

4) ـ محمد بلوجي، النقد الموضوعاتي (الأسس والمفاهيم)، الموقع الإلكتروني: http:/www.dorarr.ws

5) ـ محمد بن عبد الرحمن صادق، الحرية في زمن الاستعباد، شبكة الألوكة، 04 أفريل 2017م.

6) ـ ميشيل لولو، النقد الموضوعاتي، تر: غسان السيد، مجلة الآداب العالمية، العدد 93، شتاء 1997م، ، الموقع الالكتروني:www.awudam.ary

7) ـ نور الدين السيّد، الشعرية العربية الدراسة في التطور الفني في القصيدة العربية في العصر العباسي، المطبوعات الجامعية.