الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي.

تخصص: دراسات أدبية

شعرية النص الأدبي النسوي الجزائري

زوليخا السعودي – أنموذجا –

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي.

إعداد الطالبتين:

- بلعزوز أمينة
- حركات يمينة

إشراف الدكتور:

أحمد حيدوش.

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا.
- د/ أحمد حيدوش.....مشرفا ومقررا.
- .....مناقشا.

السنة الجامعية : 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

الحمد لله الذي أنزل علينا الكتاب وأنار به دروبنا و علمنا

مالم نكن نعلم وسدّد خطانا في طلب العلم

وسهل أمورنا وأبلغنا هذا المبلغ ونسأله المزيد مما يجعلنا

نخدم به إسلامنا وأمتنا

والشكر الخاص للدكتور "أحمد حيدوش" على إشرافه وعلى نصائحه وتوجيهاته،

فله جزيل الشكر والامتنان.

دون أن ننسى لجنة المناقشة وكل أساتذة

كلية اللغة والأدب العربي.

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى الأهل.....

إلى الأقارب.....

إلى الأصدقاء.....

إلى الزملاء.....

إلى جميع الأحباب والأصحاب

إليكم جميعا نهدي ثمرة جهدنا

يمينة وأمينة

مقدّمة

مقدمة:

بسم الله الرّحمن الرحيم و الصلاة و السّلام على سيّد الخلق أجمعين و على آله وصحبه و من ولاه إلى يوم الدين .

و بعد :

فهذا تقديم يشمل تعريفا بالبحث و بأهميته و الدافع إليه، و بيان هيكله و منهجه سعيا منا لتقريب الصورة أكثر من القارئ .

تأخّرت نهضة المرأة في ظلّ هيمنة الجوّ المحافظ المشدَّد الذي كان يستنكر وجود المرأة في النص الأدبي مبدعة و منتجة ، مقارنة بالرجل الذي احتلّ الصدارة ، فكان ذاك سببا رئيسيا لتراجع الصّوت النسوي في ساحة الإبداع الأدبي ؛ الأمر الذي حوّل هذه الأخيرة إلى مجرّد خيال ذهني يكتب عنه الرجل وينسجه بحسب متطلّبات و دواعي احتياجاته في الحياة اليومية .

لكن – و بعد تمرّد المرأة عن القوالب التّقليديّة الّتي وُضعت من أجل إقصائها وتهميش دورها في الإبداع– سرعان ما تحوّلت بها الدّفة لتدخل عالم الكتابة وتمارس الخطاب المكتوب إلى جانب من كانت تعتبره سببا في تهميشها ، فصارت تتكلّم وتفصح وتشهر عن مكنوناتها بواسطة القلم ، فاكتست إنتاجاتها أدبية انطبعت بها معظم كتاباتها التي عرفت تنويعا بين ما هو سياسيّ وثقافيّ و أدبيّ .

من ذات المنطلق جاءت رغبتنا في معالجة هذا الموضوع من خلال مقاربة النص الأدبي النسوي الجزائري كنص وُلد من رحم الحياة السياسية الاجتماعية ، آخذا على عاتقه الاهتمام بمعالجة الراهن في ظلّ التشجيع على الخروج من قوقعة الصّمت والشّروع في الكتابة والإبداع وأخذ الدّور في شتى مجالات الحياة .

يصبو بحثنا إلى أن يكون مساهمة جادة في طرق الأدب النسوي الجزائري تجربة عايشتها مبدعات جزائريات تركنّ بصمات واضحة كان لها الأثر البالغ في ميلاد طروحات نقدية ركّزت على الإبداع النّسائيّ وخصوصيّاته ، أفضى – لحدّ بعيد – إلى إعادة صياغة جملة المفاهيم حول الجنس والهويّة والمجتمع ، و كذا إلى إعادة قراءة إبداع المرأة ضمن الخصوصية الأدبية العربية التي أدخلت النّسويّة نفسها في جدالات ونقاشات أُثيرت حول دور جسد المرأة في الكتابة وخصوصيّة كتابة المرأة، واللّغة المذكّرة واللّغة المؤنّثة وما الفوارق بينهما إلى غيرها من النقاشات التي شغلت الساحة النقدية و لازالت .

من هنا وقع اختيارنا على الأديبة و الشاعرة الجزائرية **زوليخا السعودي** صوتا نسويا يعكس رغبتنا في معايشة تجربة مقاربة الدراسات النقدية التي اتّخذت المرأة العربية المبدعة كتابة موضوع بحث و نقد ، من خلال بحثنا الموسوم : **شعرية النص الأدبي النسوي الجزائري – زوليخا السعودي أنموذجا**– ، و الذي يصبو إلى دخول عالم هذه الأديبة التي لا يتجاوز عمرها الإبداعي الأربعة عشر ربيعا ، خلّفت خلالها إنتاجا أدبيا ينضح بالكثير؛ على الرّغم من ذلك غيّبتها الأقلام الباحثة عن ساحة الدرس الأدبي .

وُلِدَت فكرة هذا البحث من بريق الأفكار التي كنا نتزوّد بها من بعض أساتذتنا الكرام الذين كانوا يتكبّدون عناء استضاءة جوانب تحليلية تثري محاضراتنا من هنا و من هناك ؛ تخمّرت معنا إثر ذاك فحاولنا صياغتها في عنوان بحث يصب في هذا الوعاء الذي يتّخذ المرأة المبدعة أنموذجا له أن يُبدع ضمن منطق الأجناس الأدبيّة أو الفنيّة المتعارف عليها بين النّقّاد والقرّاء . يحيلنا هذا إلى جملة من الأسئلة يحاول هذا البحث استضاءتها :

هل يمكن الحديث فعلا عن إبداع كتابة نسوية تحتفي بها الساحة الأدبية العربية ؟ هل حقّقت **زوليخا السعودي** ذلك إثر تجربتها الإبداعية؟ و إلى أيّ مدى حقّقت ذلك و هي التي تبنّت

إستراتيجية التنوّع والاختلاف مسافرة بين مختلف الأجناس الأدبية ، رافضة وضع حدّ بينها ؟.

في غمار عملنا هذا ، و بالنظر إلى عدم التخبط في مسار المقاربة النظرية والتطبيقية اعتمدنا المنهج الأسلوبي،مفيدين من الأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي في مساءلة النص الشعريّ و أبعاده الدلالية الحاضرة و الغائبة ، كما توسّلنا بما يقتربُ من المنهج البنيوي في محاورة أعمال الأديبة دون أن نحرم الدراسة من المرونة في التعاطي مع الأدوات الإجرائية المتاحة في أيّ زاوية من زوايا البحث ، بفعل التنوّع الذي تعرفه المدونة موضوع البحث .

و ابتغاء استيعاب أصول هذا البحث و تفادي العدول عنها إلى فروع أخرى ، ارتأينا انّه من المفيد التوجّه إلى معالجة البحث في فصلين يتقدّمهما تمهيد و تعقبهما خاتمة بأهم نتائج البحث.

المقدّمة : استعرضنا في المقدّمة أهمّ الأسباب التي دفعتنا لتناول الموضوع ،مع عرض للقضايا و التساؤلات التي يدور حولها البحث و التي من شأنها أيضا بيان أهميّته .

التمهيد : ارتأيناه تأسيسا يضفي على البحث نوعا من المشروعية إثر الوقوف على مصطلح الأدب النسوي أو الكتابة النسائية ، حيث يحيل الطرح على حقول دلالية تنضح بالتنوّع المفهومي للمصطلح ، و كذا جملة الاعتراضات و ما يُسَجَّل حوله من تحفُّظات من قِبَل جمهور النقاد و الدارسين . إذ سجّلنا هذا تحت عنوان : الأدب النسوي بين شرعية المصطلح و سؤال الخصوصية .

الفصل الأوّل:" الشعرية روافد و تصوّرات " ، متصوّر نظري لما يليه،أردنا من خلاله رصد مفاهيم الشعرية و أبعادها في كلّ من الدرس النقدي الغربي و العربي قديما و حديثا ، حيث تبدو الشعرية من أهمّ الظواهر الأدبية التي اهتم بها النقد العربي والغربي اهتماما كبيرا، خصّها الأدب

والنقد بالدرس حتّى غدت مقياسا نقديا أعاد الاعتبار للنص على صعيد الدراسات النقدية باعتباره المدخل الأساسي للولوج إلى النصوص ذات البنية الدلالية المعمّقة.

أمّا الفصل الثاني و الموسوم :" قراءة في شعرية خطاب زوليخا السعودي الإبداعي" إنّما جاء فصلا تطبيقيا نستعرض فيه لأهم مظاهر الشعرية التي طفت على سطح أعمال الأديبة ، هذا و قد ذيلنا البحث بخاتمة اشتملت على أهّم ما حقّقه في جانبه النظري و التطبيقي .

هذا وقد أضاء دروب هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع ساهمت من جهتها في إثراء رؤيتنا الشعرية لتجربة زوليخا السعودي الإبداعية ، كانت لنا عونا و مستعانا لتفادي الصعوبات التي كانت تعترضنا من حين إلى حين ، و على رأسها قلّة الدراسات التي تتناول الأديبة من قريب أو من بعيد ، الأمر الذي يقف – أحيانا – دون تعمّقنا في بعض الاستقراءات التي كانت تبدو مستغلقة علينا .

حاولنا من خلال هذا البحث تقديم جهد متواضع علّه ينير بعض الجوانب الإبداعية في تجربة زوليخا السعودي و يقرّبها من القارئ . و الشكر في هذا موصول لأستاذنا المشرف الدكتور **أحمد حيدوش** غِبَّ ما بذله من صبر و جهد توجيهه لنا بغية استكمال هذا العمل . و الله نسأل له دوام الصحّة و العافية ، كما نتقدّم حياله بخالص الشّكر و العرفان على تفضّله قبول الإشراف على هذا البحث و إسهامه في إغنائه .

تمهيد

الأدب النسوي بين شرعية المصطلح و سؤال الخصوصية

"النص النسائي" أو مصطلح "الكتابة النسوية" من أكثر المفاهيم جدلا بين جمهور النقاد، ذلك أن مصطلح الكتابة النسوية ينطوي على تأويلات وتفسيرات عدّة، فالمبدعات العربيات يرين أنّ هذا المصطلح من صنع الرجل وحده، ويدخل ضمن المحذورات التي صنعها هذا الأخير كون سياسة (الوأد) من عبارات الإبادة الجنسية والثقافية المنظّمة ضد الكائنات المؤنثة الضعيفة [1] ، والذّكَر هو الأصل ، وتذكير الكون اللّغوي إنّما هو شكل من أشكال تأصيل الأصول ، و من عادة العرب أن يتغلّب التذكير عن التأنيث [2] .

الدين الإسلامي إنّما حرّر المرأة وأكرمها و حدّد ما لها و ما عليها من حقوق و واجبات، فصارت النسوة شقائق الرجال بعدما كان الوأد الغشيم إذا بُشِّرَ أحدهم بالأنثى اسودّ وجهه [3] .

في الواقع العربي الرّاهن شكّلت النصوص الشعرية والروائية والقصصية التي أبدعتها المبدعات العربيات – وكذا الأطروحات الفكرية والنقدية المقدّمة من قبلهن– إضافة ذات أهمية في الساحة الأدبية العربية الحديثة ، حيث تمحورت هذه النصوص حول القضايا الشائكة التي بصمت الحياة العربية عموما. لقد رصدت هذه النصوص– مثلها مثل النصوص التي أنشأها الرجل – أهم التحوّلات الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية التي مرّت بها البلاد العربية تحديدا فيما تلا الحقبة الاستقلالية [4].

إنّ إسهام المرأة / الكاتبة في الأدب يُعَدُّ في حدّ ذاته « موقفا حضاريا لا بدّ من التنبُّه إلى أبعاده الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الإيجابية ، ذلك أنّ انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل – هي عن ذاتها و عن اختلافها دون وصاية أو ارتهان –

---

[1]– ينظر : يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ط1، الجزائر 2013– م، ص 27.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: فضيلة الفاروق، الكتابة النسوية ، شبكة النبأ المعلوماتية ، عدد 19 افريل 2007م .

يدخل ضمن صراع القويّ ، لأنّه يدخل خارج نطاق اعتراف وعي الآخر . لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسائية بمثابة الرّقص في حقل ألغام » [1] ، و الكتابة النسائية كطرح إنّما تحيل على مقاربة حقيقة ما تكتبه المرأة عن ذاتها و عن الآخر/ الرجل ، و هي بالمطلق تعبيرات باتت تشكل مرجعية للقراءة و الاقتراب من المنجز الأدبي الذي تنتجه المرأة–الكاتبة ، لذا لا ينبغي تجاهلها في الدرس النقدي الأدب [2] .

وعن شرعية هذا المصطلح تضاربت الآراء بين مؤيّد و معارض لما يثيره من اعتراضات و ما يُسَجَّل حوله من تحفُّظات من قِبَل جمهور النقاد و الدارسين كون الاقتراب من هذا المفهوم يستدعي أكثر من طرح لازدواجية المصطلح (الكتابة / النسائية)، وكون « الجمع بين المصطلحين يحقّق للمرأة كتابة خاصة بها، الأمر الذي يفضي إلى اتّسام كتابتها بخصوصية ما تنفرد إثرها عن كتابة الرجل ، مما يحصر الأدب في الفئوية» [3] .

فبين مؤيّد ومعارض أصبح الحديث عن كتابة نسوية حديثا ذو طابع إشكالي نظرا لما صرّحت به بعض الناقدات تحفّظا منهنّ حول المصطلح كون الحديث عن أدب نسوي ينوء عن الدّقة والموضوعية . هذا ما جاء على لسان الناقدة **خالدة سعيد** إذ تقول : « الأدب النسوي مصطلح شديد العمومية و شديد الغموض، و هو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق(...) وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف و التصنيف و ربّما إلى التقويم ، فإنّ هذه

---

[1]– سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر – دراسات نقدية – ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004 – م ، ص 77 .

[2]– ينظر: مقال بختة هواشرية (تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجّهة نحو الآخر – مقاربة تحليلية نقدية لرواية " مخالب المتعة " للروائية فاتحة مرشيد) ، مجلة معارف ، جامعة البويرة ، السنة الثامنة ديسمبر 2014 –م العدد 16 ، ص 84 .

[3]– بختة هواشرية (تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجّهة نحو الآخر – مقاربة تحليلية نقدية لرواية " مخالب المتعة " للروائية فاتحة مرشيد) ، ص 84 .

التسمية على العكس تبدأ بتغييب الدّقة و تُشَوِّش التصنيف و تستبعِد التقويم ، هذه التسمية تتضمّن حُكمًا بالهامشية مقابل مركزية مفترضة »[1] . بالتالي هي ترفض التسمية كون هذه الأخيرة في رأيها تتضمّن الهامشية مقابل مركزية مفترضة هي مركزية الأدب الذكوري .

مثلها **يمنى العيد** التي ترى خصوصية هذا الأدب غير ثابتة كونها ترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية التي تتخبّط حياة المرأة ، فمتى تلاشت هذه الظروف ، تلاشت معها خصوصية هذا الأدب [2] .

الفكرة نفسها تتجذّر مع **حسام الدين الخطيب** الذي يقول : « تثير المصطلحات الدارجة مثل الأدب النسائي و أدب المرأة كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، و في الأغلب تتّجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة ، أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة ، و يترتّب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدًا ، اللّهم إلاّ إذا انطوى مفهومه على الاعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة ، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يُكسِبَ مصطلح (الأدب النسائي) مشروعيته النقدية» [3] .

وهي ذاتها مع الأديبة المغربية ***خناثة بنونة*** التي ترفض من جهتها – و بشدّة –التعامل مع تعبير " الكتابة النسائية " كونه يولّد نوعا من التصنيف داخل الإنتاج الأدبي لارتباط ذات المصطلح بالنظرة الدونية للمرأة ، بالتالي نجدها تحرّض المرأة لإبطال و رفض مثل هذه

---

[1]– خالدة سعيد ، المرأة التحرر الإبداع ، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب 1991– م ، ص 86 .

[2]– ينظر: رشيدة بن مسعود ، المرأة و الكتابة – الاختلاف و بلاغة الخصوصية – إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2002–م ، ص 77 .

[3]– حسام الدين الخطيب ، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق 1915– م ، ص 19.

التصنيفات التي تحمّل الرجل مسؤولية خلقها ، إنّها لا محالة من صنعه ، كيف لا و هو الرّاغب – و بشدّة – الإضافة لرصيد ثقافته الذكورية التي اعتادت الهيمنة على كلّ شيء بما في ذلك الأدب و المرأة نفسها .[1] . من جهتها راحت **غادة السمان** إلى رفض هذه التسمية تماما على حدّ اعتبارها ذلك انتقاصا من قيمته الأدبية و الإبداعية ، تقول : « أؤمن بأنّ المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدِع ، ولذا تسمية الأدب النسائي تضحكني و تذكرني بسؤال الناس باستمرار : بنت أم ولد ؟ وحزنهم لولادة البنت و فرحهم بالولد ، و ها هي الأفكار العتيقة البالية التي تنسحب على رؤية النقاد للأدب ، و إذا كتَبَته امرأة صار نسائيا » [2]. و تضيف : « أؤمن بطاقات المرأة المبدِعَة و لذا لا أؤمن بالأدب النسائي » [3] .

بالمقابل راح فريق آخر يقرّ بوجود خطاب نسوي موازي للخطاب الذكوري انطلاقا من عناصر شكّلت خصوصية هذا الأدب إثر مقاربة للغة و الأسلوب . إنّه المنفذ الذي سلكته رشيدة بن مسعود حين أكّدت أنّ « الكتابة ككلّ كتابة مغايرة يمكن مقاربتها من زاوية التنويعات الأسلوبية التي ترتبط بالذات المتلفظة (...) بمعنى أنّ علاقة المرأة المبدعة باللغة علاقة يحكمها "التابو" اللغوي أكثر مما يحكم الكتابة عند الرجل ، الشيء الذي يتجلى حتىّ على المستوى الشفوي »[4]. وفي هذا صراحة ضبط لملامح الخصوصية كون البحث في النص الأدبي بحثا في الأدبية ، بالتالي يضحى النص الأدبي مُحيلا إلى ذاته على حدّ موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية. من خلال هذه الخصوصية تحاول المرأة الكاتبة أن تخلق لنفسها فضاء إنتاجيا إبداعيا

---

[1]– ينظر: رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة – الاختلاف وبلاغة الخصوصية – ، ص 81 .

[2]– غادة السمان ، القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات بيروت ، لبنان 1999 –م ، ص 232 .

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة – الاختلاف وبلاغة الخصوصية – ، ص 78 .

سعيا منها على اجتياح النص الأدبي حيث تتحوّل من التلميح إلى المجاهرة إثر هتك أستار الثالوث المحرّم في الدين و الجنس و الصراع الطبقي [1].

إنّ هذا التحوّل في اختراق المألوف دفع المرأة / الكاتبة إلى مواجهة أنساق ثقافية في الكتابة جعلتها أكثر وعيا بالكتابة و أكثر حرصا على تقديم متن أدبي ينجح في رسم ملامح هذه التجربة الإبداعية التي خاضتها المرأة انطلاقا من وعي خاص و جسد بعينه و من زاوية نظر تختلف عموما عن تلك التي تحكم نظرة الرجل .

إذ ذاك تظهر معنا التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر متّصفة تقريبا بمواصفات التجربة الإبداعية في الوطن العربي، إذ « يغيب مضمون القصّة النسائية بوجه عام الوعي بأنّ قم ويضرب بجذوره في الإنتاج ، وحوّلتها إلى لعبة في متحف الإقطاع، حيث تسلي وتمتّع وتنجب الورثة... أي أنّ المؤامرات الأساسية على حرية المرأة كمنت بالتحديد في المنتج الذي يشكّل الضمانة الوحيدة للحرّية والتجربة الحرّة»[2].

ورغم هذا يحفظ المجتمع العربي للمرأة العربية حقوقها وكرامتها، ويصونها كأنثى وكسيّدة وكأم وكمربية، لا نقول أنّه توجد خطوط حمراء إنّما هناك قيم وتوجهات، وحتى وان أعطيت حريات بدون حدود فقد تكتفي ببعضها، والإيحاء بأنّ المرأة لا تزال حقوقها مهضومة خاصة في مجال الكتابة والإبداع بزعم أنّ الرجل يقف في طريقها في أن هذا الزعم باطل. فالمبدعات العربيات والجزائريات – بالتحديد– أخذن مكانة ضمن المشهد الثقافي العربي وانتزعن الجوائز والمراتب الأولى سواء مع جيل ما قبل السبعينيات أو ما بعده.

---

[1]– ينظر: فريال جبوري غزول، تجلّيات الجنس في الرواية العربية، مجلة الكلمة، لندن، عدد29 ماي 2009–م

[2]– فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، العدد 36، جويلية 2009.

ومن ضمن الأديبات الجزائريات تفرّدت الأديبة الكبيرة الراحلة **زوليخا سعودي** التي تعدّ من رائدات الأدب الجزائري ، كتبت في مختلف الأجناس الأدبية كالقصة القصيرة والمسرح والشعر والمقال . أعمالها هذه منه ما تمّ نشره على صفحات المجلاّت و الجرائد ، و منه ما تكفّل الأستاذ " **احمد شريبط**" بجمعه و إصداره ضمن كتاب " الآثار الأدبية الكاملة للأديبة **زوليخا السعودي** .

زوليخا السعودي ثاني امرأة جزائرية تشقّ طريقها نحو الكتابة وتخوض غمار الإبداع الأدبي باللّغة العربية ، وذلك بعد الأديبة "**زهور ونيسي**" ، حيث تميّزت تجربتها الأدبية بالتنوّع والغزارة ، و كانت لها وصلات إبداعية في شتى الأجناس الأدبية ؛ كتبت في القصّة القصيرة و الشعر، الرواية والمقال و المسرحية ، كما كانت خطيبة جماهيرية لا يشقّ لها غبار، و الوحيدة التي كانت آنذاك تخطب باللّغة العربية الفصحى [1] .

من مواليد 20 ديسمبر عام 1943 بـ (مقادة) القريبة من منطقة (بابار) بخنشلة ، نزحت مع عائلتها إلى خنشلة عام 1946–م ، حيث درست في الكُتّاب ثم انتقلت إلى مدرسة الإصلاح التي كان يديرها عمّها الشيخ **أحمد السعودي** (احد أبناء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) حتى نالت الشهادة الابتدائية سنة 1956–م ، ثم الشهادة الأهلية بباتنة سنة 1963–م وهي الشهادة التي أهّلتها لممارسة التعليم بمدرسة العربي التبسي . بعدها انتقلت الأديبة إلى مدرسة وادي الذّهب بعنابة بعد زواجها مع ابن عمّها المعلّم بذات المدرسة . أنجبت ولدها محمد ، ولم يعمّر زواجها أكثر من سنتين، حيث انفصلت عن زوجها سنة 1967 لتتزوّج من معلّم أخر بباتنة ، ليحدث الانفصال مرّة ثانية سنة 1972–م [2] .

---

[1]– ينظر : الآثار الأدبية الكاملة للأديبة الجزائرية زوليخا السعودي، 1943–1972 جمع وإعداد شريبط احمد شريبط، إصدار وإعداد وزارة الاتصال والثقافة ، الجزائر 2001، ص13.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث في الشعر النسوي الجزائري، ص237،236.

انتقلت بعدها **زوليخا** إلى الجزائر العاصمة لتلتحق بالإذاعة الوطنية بعد نجاحها في مسابقة الإذاعة، و تشاء الأقدار أن تحول المنية بينها و بين طموحاتها وأحلامها ، فتوفيت إثر عملية جراحية بإحدى مستشفيات العاصمة يوم 22 نوفمبر 1972–م لتوارى الثرى بمقبرة برج البحري [1].

كانت "**زوليخا السعودي**" توقّع كتابتها بأسماء مستعارة منها "أمال" و"أمل" ومن الدوريات التي كانت تنشر فيها نتاجها جريدتي : "الأحرار" و" الجماهير" كما كانت مقرّبة آنذاك من بعض الأدباء أمثال "**الطاهر وطار**" و"**محمد الأخضر السائحي**" و"**زهور ونيسي**" ، حيث يذكر أقاربها أنّ رسائلها إلى الأديب الجزائري " الطاهر وطار" تزيد عن 300 رسالة . وعرفانا بإنجازاتها نظمت مديرية الثقافة بولاية خنشلة عام 2000 أياما على شرف ذكراها تحت محور "الأيام الأدبية الأولى **لزوليخا السعودي** [2].

بلغ نتاج زوليخا الأدبي قرابة 18 قصّة قصيرة، جاءت ما بين الصفحة 24 والصفحة 206، وبعض المقالات النقدية التي بلغت 25 مقالة، وجاءت في 145 صفحة ، كما قدّمت ثلاث (03) مسرحيات، ومجموعة خواطر، إضافة إلى مئات الرسائل التي كانت تتبادلها مع أدباء الجزائر لاسيما " الطاهر وطار". وأربع (04) قصائد . هذه العمال جمعها "احمد شريبط" في هذا الكتاب الذي ضمّنه عنوان : **الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زوليخا السعودي** و الذي حمل على وجه غلافه الخلفي كلمة للشاعر الجزائري "**عز الدين ميهوبي**" رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين الذي أثنى على جهد **شريبط** عرفانا منه وفاء للأديبة الراحلة التي غادرتنا عن عمر أدبي لا يتجاوز الأربعة عشر سنة، كانت كافية لتجعل منها إحدى المُؤسّسات الرائدات للنص الأدبي النسوي في الجزائر [3].

---

[1]– ينظر: احمد شريبط، الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زوليخا السعودي، ص15.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث في الشعر النسوي الجزائري ، ص 237.

الفصل الأوّل

الشعرية : روافد و تصوّرات

أوّلا :الشعرية : المفهوم و الوظيفة .

ثانيا :الشعرية بين المتصوّر التراثي و المتصوّر النقدي.

لقد أضحى البحث عن جوانب الجمالية الأدبية من الشؤون الهامة التي شغلت اهتمام الباحثين ، حيث أخذت فكرة الشعرية تهيمن على حقل الأدب و النقد و كذا على أغلب مقاربات الخطاب الأدبي ، و هذا بعد أن شكّلت نظرة **سوسير** للنص الأدبي موقفا نقديا مختلفا « مهّد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاما لغويا خاصا ، و فرَّق بين اللغة و الكلاِم ؛ فاللغة عندَه هَي نتاجُ المجتمع للملكة الكلامية ، أمَّا الكلام حدث فردي متّصل بالأداء والقدرة الذاتية للمتكلّم » [1] . وهو الأساس الذي يُرَجَّح على وفقه انبعاث الشعرية كمصطلح منهجي من رحم الدراسات اللّسانية. مع العلم أنّ مفهوم الشعرية كان متداولا من قبل في تراث القدامى عجما و عربا مع بعض التباينات في الرؤى بحسب نظرتهم للشعر و وظيفته و محدّداته .

أوّلا : الشعرية : المفهوم و الوظيفة.

ظهرت العديد من النظريات الأدبية للبحث في العمل الأدبي والقبض على جماليته، ومن بين هذه النظريات "نظرية الشعرية" وقد اتجهت كثير من الدراسات العربية والغربية نحو النظرية في ماهيتها. ورغم ذلك ما تزال غامضة ومتعددة وهذا ما يدفعنا للبحث عنها.

أ- لغة:

الشعرية مصدر صناعي من الشعر، وقد ورد في لسان العرب تعريف الشعر في مادة "شعر": « شَعَرَ به و شَعُرَ يَشعُرُ شِعْراً كله علم . والشعر منظوم القول ويقال: شَعَرَ الشاعر، وهو الاسم وسمي شاعر لفطنته » [2] . و جاء في التنزيل قوله تعالى : [***وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون***] سورة الإنعام ، الآية 109، أي ما يدريكم .

---

[1]- محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2003 -م ص14 .

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر) مج1، دار صادر ، بيروت ، لبنان 1997،ص2274.

كما يعرّف صاحب المعجم الوسيط الشعر بأنّه : « الكلام الموزون المقضي والشعر المنثور كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخييل دون الوزن، والشاعر قائل الشعر(ج) شعراء، وما شعرت به، ما فطنت له وما علمته » [1] .

ما يلاحظ هنا أن مادة "شعر" في المعاجم العربية تدل على العلم والفطنة وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن والقافية.

ب-اصطلاحا:

الشعرية مصطلح قديم حديث، لعلّ **أرسطو** هو أوّل من تناوله كمفهوم في كتابه "فن الشعر" فكلمة poétique مرتبطة بالفن الشعري ومرتبطة بجماليات العمل الشعري، حيث تظهر من خلال الصورة الفنية [2] . فالشعر عنده صنعة وفن ومحاكاة، ويتضح ذلك من خلال تفريقه بين الشاعر وسواه، إذ يبين أن الشاعر فنّان خالق بقوله :" أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا[3]، فالشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون، وهذا ما اسماه **أرسطو** المستحيل الممكن وكأنه يرمي القول أنه لابد للعقل البشري من استيعاب الحياة عن طريق الكتابة الجمالية شريطة إن يقنع الآخرين ليس كحقيقة، ولكن كانسجام جمالي وفني عن طريق الخيال.

ويعرفها **أحمد مطلوب** بقوله: « الشعرية مصدر صناعي وصُنع للدلالة على اللفظة الفرنسية poétique أو اللفظة الانجليزية poetic وينحصر معناها في اتجاهين فالشعر وأصوله والطاقة

---

[1]- شوقي ضيف، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص 484.

[2]- ينظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي الحديث) ، ط1، دار جرير، الأردن، 2010-م ،ص16.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1973، ص28.

المتفجرة في الكلام المتميز » [1] . بذلك هو يوافق **أرسطو** في الدلالة الشعرية على فن الشعرية، أي ما يصنع شاعرية الشعر التي تميزه وتجعله يؤثر في القراء.

و عن وظيفة الشعرية يقول محمد خليل الخلايلة : « هي انحراف النص عن مساره العادي ، إلى وظيفته الجمالية ، و هذا الانحراف يلغي التركيز على التجاور بين عناصر النص، إذ تلك صفة الخطاب العادي ... الشعر خاصية يعمد إلى تكثيف اللغة من خلال التركيز على توازنها الصوتي و الإيقاعي ، و على استخدام الصور التي تتكون في داخل سياق النص ، ممّا يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات ، و يحوّله إلى ما في لغة النص من خصائص فنّية ، و هكذا لا تكون الشعرية إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ، بل إعادة تقييم كاملة للخطاب و لكلّ عناصره » [2] . مما معناه أنّ الشعرية إنّما هي علم أخذ على عاتقه دراسة ما يبيّن الأدب و خصوصيته .

ثانيا: الشعرية بين المتصوّر التراثي و المتصوّر النقدي.

ارتبطت الشعرية عند النقاد العرب القدامى بمفهوم: « التخييل عند **أرسطو** الذي ارتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه، واعتبر الأساس النظري عند النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية، وخاصة عند عبد القاهر الجرجاني وكمال أبو ديب » [3]

إذ اعتمد النقاد العرب على أطروحات أرسطو لتحليلهم للشعرية :

إذ طرح **عبد القاهر الجرجاني** موضوع الشعرية عندما فرق بين الشعري وغير الشعري، ليؤسس نظرية **النظم** أو **النظام** « حيث استخدم هذا المصطلح بديلا لمدلول الشعرية، وهو عنده ليس ألا

---

[1]– ينظر: احمد مطلوب، فن المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، 2002–م ، ص152.

[2]– محمد خليل الخلايلة ، الشعرية : تحديدات نظرية ، الجامعة الهاشمية ، الأردن 2003 –م ص 15 .

[3]– محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية، ص20.

حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم والنحو » [1] .

إذ لم يرد مصطلح الشعرية عنده إنما ورد ما دل عليه مضمونا، ويظهر ذلك في معرض حديثه عن الدور الباهر للاستعارة والعناية في لغة الإبداع الفني بشكل خاص في الشعر بقوله: «الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر إلى الكناية والاستعارة والتمثيل »[2].

نستنتج إن مجمل الظواهر البلاغية هي ضرب من ضروب الشعرية في الشعر، وهي التي تحدد قيمته الفنية، وهذه الضروب البلاغية « تجسد نظرية المسماة بالمعنى ومعنى المعنى، كذلك النظرية التي تقرر وجود مستويين للغة، فالمستوى الأول هو المستوى المباشر الذي يقرر أمرا ما أو يشير إلى حقيقة لا يختلف فيها اثنان، والمستوى الثاني فهو المستوى الأدبي، والشعري والذي يقوم على الانفعال والجمال والفن، وهو الذي يجعل من الشعر شعرا وبهذا يعني بالشعرية» [3]

ميز **الجرجاني** بين الكلام العادي اليومي الذي يحيل إلى معنى مباشر وبين الكلام الأدبي الشعري الذي يعتبره لغة لا تحيل إلى معنى مباشر. بالتالي « تتحدّد الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني داخل الخط الأفقي، الذي ترى فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية واسعة في

---

[1]– البشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين الأفق النقدي الأدبي وافق النظرية، ص 20، 21.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ط3، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان2001، ص202.

[3]– محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية، ص20.

إخراج الدلالة من دائرة الشعرية، ليركز على التكوين الداخلي الذي يتم التوصل إليه عبر خطين رئيسيين خط المعجم وخط النحو: فالأول يتعامل مع المفردات والثاني مع المركبات » [1]

تتجسد الشعرية انطلاقا من هنا من خلال مستويين : مستوى يُعني بدلالة المفردات ومستوى يُعني بالتركيب النحوي لتلك المفردات.

شمل **الجرجاني** في حديثه عن نظرية النظم مستويين هما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي في قوله:" في نظم الكلم يقتضي الحروف التي نظمها.... والكلم المنظومة انك إذا عرفته عرفت أن «**ليس الغرض بنظم الكلام، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تنافست دلالتها وتلاقت في معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل**» وهذا القول هو دعوة صريحة إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الصوت الدلالي[2]، إذ تجاوز الجرجاني مسألة الفصل بين الشكل والمضمون مبنيا أن الانسجام يتحقق بتضافر كلا العنصرين.

كان اختيار عبد القاهر الجرجاني لمصطلح **النظم** اختيارا موفقا كونه « يعبر بصدق عن تراوح خط المعجم بخط النحو (...) مع إعطاء الأولوية لخط في السياق، وذلك بهدف الحصول على شعرية حداثية قائمة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح » [3] .

إذن الشعرية لا تكون في اللفظة المجردة بل تحكم عليها عند دخولها في السياق وببروز المعنى على وجه يقتضيه العقل، لذا فالنظم عنده هو جوهر الشعرية.

من جهته كان **كمال أبو ديب** من النقاد العرب الذين تناولوا الشعرية، إذ استند مفهوم الشعرية لديه بمفهوم الفجوة أو مسافة أو توتر، يقول في هذا: « فالفجوة تميز الشعرية تمييزا

---

[1]– البشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين الأفق النقدي الأدبي وافق النظرية، ص20.

[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص 20

[3]– المرجع نفسه، ص 34.

موضوعيا لا قيميا، وان خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها وأصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي يتجسد فيها مبدأ التنظيم.» [1]

الواضح أنّ كمال أبو ديب ناقش الشعرية في إطار بنية وخصيصة نصية لاميتافيزيقية، فالألفاظ لا تتسمى بالشعرية إلّا من خلال وقوعها في سياق مناسب تجعلها تنسجم و مكونات أخرى، فيحدث بناء على ذلك عملية التشكل الشعوري. والشعر من خلال التصور الذي يقدمه كمال أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسميه بالفجوة : « مسافة، التوتر بل انه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، وأنه خاصية مميزة وشرط ضروري للتجربة الفنية.» [2] .

فالشعرية إذا عنده ليست الحقل النظري الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري، بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، التي يقصد بها الانزياح، وهو الخروج من الدلالات المعجمية المباشرة إلى نوع أخر من العلاقات وكسر القانون اللغوي إلى علاقات جديدة من الملفوظات ومن هذه العلاقات تنبعث الشعرية. ويتبين أيضا أن كمال ابوديب متأثر بالدراسات النقدية الغربية فنجده يحاول: «إعادة بناء الشعرية العربية في الأفق مفتوح يعني إلقاء مجددا بتقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقاتنا بالثقافة الأوروبية قديم، وليس جديد كما نتخيل ونخال» [3] .

من هنا يظهر معنا اشتمال كمال أبو ديب على مفاهيم جون كوهين في الانزياح في التأسيس لشعريته دون أن يهمل الدراسات النقدية العربية القديمة وبلاغتها.

---

[1]– كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان1987–م ، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[3]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاته النقدية، ج1، ط1 ،دار توبقال لنشر، المغرب، 1989، ص57.

من جهتهم أعطى الشكلانيون الروس مطلع القرن العشرين دفعا جديدا للشعرية من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم الأدب، بحيث تستمد مبادئه من الأدب نفسه لتمثل المنطلق الأساسي لاستنطاق الخطاب الأدبي.في هذا ظهرت الشكلانية بتمظهر النظرية الجمالية والنظام العلمي الأدبي بعد فترة الأزمة التي دخلها الأدب الروسي بسبب هيمنة القراءات، الخارجية على التحليل الأدبي، اثر ذلك تميزت المسيرة القصيرة التي قطعتها الشكلانية بكثافة الأبحاث التنظيرية الموجهة لمفهوم الأدب والتي كانت انطلاقتها الفعلية بإيعاز من تيار المستقبلين الذي لفت الانتباه إلى ضرورة التجديد على مستوى البني الداخلية للنصوص، وهو ما ألهم الشكلانيين بتبني مشروع علم يبحث في الخصائص المميزة للأدب.

إذ ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلايين الروس بدافع الإحساس بضرورة إقامة علم الأدب؛ بمعنى وضع مبادئ مستمدّة من الأدب نفسه، حيث تكون بمثابة منهجية غير ثابتة تحمل من المنهج الشكلي منهجا غير منطوٍ على منهجية محدّدة تخضع لها الدراسات الأدبية، إذ « ليس المهم منهج للدراسات الأدبية بل منهج للأدب كموضوع للدراسة » [1]

نتلمّس هنا مهمة علم الأدب أو الشعرية في تتبّع خصوصية الأصلية التي تميّز الفن الأدبي عن غيره من المجالات الفنية والعلمية التي قد يدخل معها في حوار مفتوح من خلال شبكة من العلاقات، تسعى الدراسة النقدية إلى كشف خيوطها وإبراز مظاهرها التفاعلية، وهذا ما حاول الشكلانيون تجسيده من خلال الدراسة العلمية والوصفية للأسلوب الأدبي باعتباره عدولا عن الأنماط اللغوية المعتادة . يقول اخنباوم: « من اجل تدعيم مبدأ النوعية ... دون الرجوع إلى علم الجمال الأدبي كان من الضروري مقابلة المتوالية الأدبية بمتوالية أخرى من الواقع يتم اختيارها من

[1]– نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس، ط1 ، تر: عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، لبنان 1982، ص30.

بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة»[1].

ما يميّز الشكلانية هو موضوع وليس نظرية ، فإن اينخباوم على حق :أنها لا تملك أي منهجية خاصة ومفرداتها التعبيرية نفسها تتغير مع السنين إلا أن ما يميّز مدرسة نقدية ليس المنهج أبدا.

في هذا اكتسبت الشكلية بفعل تعدّد مؤلفيها شمولية في معالجة قضايا الأعمال الأدبية، لهذا لم تكن بمنأى عن مشاكل الإيقاع والوزن، وقد يشدد الشكلانيون بدءا على الوزن، ومن ثمة كان الإيقاع الدور المركزي في وضع البنيات الأساسية النظرية في الشعرية بينما أصبح الوزن الدور الثانوي [2] . ومن هنا يظهر اهتمام الشكلانيين بالوزن والقافية والنواحي الصوتية وما إلى ذلك من جوانب شكلية متعلّقة بالصياغات اللّغوية التي يتكوّن منها العمل الأدبي.

إذن الأدب أساسه من منظور الشكلية " لغة" لكنها لغة مستخدمة بطريقة خاصّة، فالأدب يقوم بعملية تحويل وتكثيف اللغة العادية في تواصلنا العادي والأنجح في معالجة الأشياء في الأدب هو علم اللّغة.

إنّ مرتكزات الشكلانية الروسية لفحص دعائمها النظرية والتطبيقية تكمن في حصرها للنقاط التالية:

1- الاهتمام بخصوصيات الأدبية أي البحث عن الأدبية و ما يجعل الأدب أدبا.

2- التركيز على شكل المضامين الأدبية والفنية.

3- دراسة الأدب باعتباره بنية مستقلة عن المرجع.

---

[1]- صلاح فضل، منهج النقد المعاصر ، ط1، منشورات دار الأفاق العربية ، 1997م، ص351.

[2]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص80.

4- خصائص العمل الأدبي .

5- التشديد على خاصية الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر[1]

من خلال هذه الركائز جمعت على كل ما يخدم العمل الأدبي والفني.

من جهته يرى **رومان جاكبسون** أن " الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية ،لا في الشعر وحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية " [2] ومن خلال هذه المقولة نستنتج أن مقصد جاكوبسون من الشعرية يتلخّص في ثلاثة نقاط هامة وأساسية هي:

1. الشعرية فرع من فروع اللسانيات.

2. الشعرية تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة، بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية والأسلوبية والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة.

3. تهتم بالوظيفة الشعرية،ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر.

هذا ولا يختلف **تودوروف** كثيرا عن **جاكوبسون** في مفهومه للشعرية ،إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، تهتم بالبنيات المجردة للأدب، وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام وهذا مستلهم من المفهوم الفاليري للشعرية .

---

[1]- جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988، ص35.

[2]- ينظر: جميل حمداوي، النظرية في الشّكلانية في الأدب والنقد والفن، ص11.

إذ يتجلى مفهوم الشعرية عنده من تعريف **فاليري** الذي يراها مرتبطة بالأدب منظومه و منثوره ، على خلاف أنّ شعرية **تودورف** تقوم أساسا على مفهوم الخطاب الأدبي وتشتغل على خصائصه ، ويتمثّل تحديدا في أنّ مصطلح الشعرية هو:

1- كل نظرية داخلية للأدب.

2- مجموعة الإمكانات الأدبية (التركيبية والأسلوبية...الخ) التي يتبناها كاتب ما.

إحالة كل الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.[1] وبذلك يميز **تودورف** بين موقفين:

أولهما: يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة

ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة.

وبالنسبة إليه ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما يستنطقه خصائص هذا الخطاب النوعي الذي يعتبر هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة، لذلك فإن هذا العمل لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية [2]

ويستخدم **تودورف** مصطلح الشعرية كمرادف لـ "علم نظرية الأدب" [3]

ويقدمها كبحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية هدفه استكشاف أدوات الخطاب، لذلك لا يهمه النص إلا من حيث كونه حاملا لهذه الأدوات.

ولعل هذا ما جعل البعض يسمي شعريته بالتجريدية لا التجريبية. [4]

---

[1]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص19.

[2]- تزفيطان تودورف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ص23.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص19.

[4]- ينظر: تزفيطان تودورف ، الشعرية ، ص64.

لأنها تهتم بشعرية الكتاب أو المدارس أو التيارات الأدبية، إنما تركز على استكشاف قوانين الخطاب، وبذلك تكون شعريته امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية.

ويميز أيضا بين ثلاثة عناصر أساسية، تمثل المظاهر العامة التي تشكل منها الخطاب الأدبي وهي: المظهر اللفظي، المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي. ويلخص دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها النص الأدبي.[1]

وما يخلص إليه هنا هو أنّ جوهر الشعرية عنده إنّما قائم على خاصية البحث في أدبية الخطاب الأدبي في منأى عن سائر الخطابات الفلسفية والاجتماعية والتاريخية.... الخ، إنه : "البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية، وهي مقاربة لباطن النص لا ظاهره، يعني بالمعاني الثانية وما يتطلبه من إستراتيجية في التلقي"[2]

في هذا تبقى الشعرية مرتبطة بعنصري الانزياح والغموض ونجدها متعلقة بعمق النصوص لا بظاهرها.

أما شعرية **جون كوهين** قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها، وكذلك كونها تجعل الشعرية مقتصرة على مجال الشعر فقط [3]، وقد تأثر في تأسيسه للشعرية بـ "مبدأ المحايثة" في صورته اللسانية، فكانت شعريته ذات اتجاه لساني ، وبحرصه على كسب شعرية علمية معيّنة

---

[1]– ينظر: تزفيطان تودورف ، الشعرية ، ص 30

[2]– البشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين الأفق النقدي الأدبي وافق النظرية، ص36.

[3]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ،ص13.

استثمر مبادئ لسانية واقترح مبدأ كيف تكون الشعرية علما ؟ المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما، وهو مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها. [1]

كذلك ركز **كوهين** على خاصية **الانزياح** في الشعر، فالشعر بحسب تصوره هو:" علم الانزياحات اللغوية، وقد حدده انطلاقا من التعارض الذي يقيمه بين النثر والشعر." [2] بذلك تمحورت نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة ، أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات.

كما يرى كوهين أنّ الشعر يختلف عن النثر باحتوائه على مجموعة من الانزياحات، حيث " يتّخذ الانزياح طابعا تعميميا، يقوم بسحبه على مكونات القصيدة لتتحوّل هذه الأخيرة إلى انحراف على القاعدة ، وهذا الانحراف الذي يطرحه يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسميها بطابع الشعرية ". [3]

الملاحظ هنا أن **كوهين** قد تمكّن من تفسير ثنائية الشعر والنثر، تفسيرا معقولا، فلشعر عنده ليس نثرا يضاف إليه شيء أخر بل هو نقيض النثر، ورؤيته هذه تتراوح بين أن تكون متقلب في الوسط النقدي وبين أن تكون متجاوزة .

الشعرية إذن ليست سوى جنس لغوي، وأنّ نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللّغة وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته.[4]

جعل **كوهين** حصر الانحراف أو تصويبه مرحلة في إعادة البناء تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية، فالوقوف حينئذ عند (انحراف عن القاعدة) فحسب خلط الشكل الأسلوبي بالشكل الهمجي،

---

[1]– ينظر: البشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية، ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا ، دمشق 2008، ص 50 ، 51 .

[2]– المرجع نفسه، ص 51.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص51، 52.

ومن هنا نجد تعريف آخر يشير إلى أنّ : " اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب بل هي ضده ، لأنّ جوهرها يتمثّل في انتهاك قواعد اللغة ". [1]

بالتالي حدد **جون كوهين** الشعرية في ثلاثة أنماط مستندا في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي وهما : الصوتي والدلالي، ومستوى لغوي آخر وهو المستوى التركيبي الذي ربطه بالانزياح ، فالانزياح التركيبي يمثل عند **كوهين** انزياحا انسياقيا . والذي يحدث على مستوى الكلام ويمثله التقديم والتأخير في الشعر. [2]

بهذا يهمين العنصر الصوتي على الشعر، في حين يهمين العنصر الدلالي على النثر فينبغي أن تقارن الشعرية بنموذج نظري بين ثنائية اللغة العلمية و اللغة الغنائية. كما " يتميز القول الشعري عن القول المعتبر علميا بامتزاج الدلالة بالرمز باستحالة ترجمته أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان " [3] .

ويتّضح مما سبق أن الشعرية التي نادى بها **كوهين** هي شعرية أسلوبية ، تتأسّس على منطق الانزياح الذي يقوم على ثلاث مستويات: المستوى التركيبي الصوتي الدلالي (...) كما اعتبر الغموض خاصية من خصائص الشعر الذي يولّده الانزياح، كون " التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة؛ هو الذي يحوّل العبارة الشعرية والنص الشعري إلى شعاع دلالي مكثف"[4] .

---

[1]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان 1996، ص81.

[2]– ينظر: البشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية، ص 52.

[3]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص81.

[4]– البشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية، ص 56.

مفاد هذا كلّه أن المصطلحات حين تدخل معانيها ودلالتها في علاقات جديدة إنّما تولّد الشعرية مع تشابك تلك الدلالات التي تخلق تراكما دلاليا غامضا يجعل النص حيويا وديناميكيا مع كل قراءة جديدة .

الفصل الثاني

قراءة في شعرية خطاب زوليخا السعودي الإبداعي

أوّلا :شعرية العنونة

ثانيا: اللّغة الشعرية

ثالثا :الصورة الشعرية

رابعا: شعرية التناص

خامسا: علامات الترقيم ودلالتها

أوّلا: شعرية العنونة

يعدّ العنوان أوّل عتبة يصادفها المتلقي، وبابا ينفتح على أفكار عديدة تثير فيه عدّة إيحاءات، لذلك اهتم النقاد بعلم العنونة، منهم **فيصل الأحمر** الذي يرى أنّ: "... العتبات النّصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي، لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل اليوم ....حقلا معرفيا قائما بذاته. أنّ لهذا الحقل المعرفي مصطلحات عدّة: النّص المصاحب، المناص، النص الموازي، خطاب المقدمات، المكملات،.....إلخ وهي كلها تصب في نهر واحد يتلخص في مجموع الناصوص التي تحفر المتن وتحيط به من عناوينها وأسماء المؤلفين والإهداءات والخاتمات والفهارس والحواشي.... وقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح – فيما هو جلي نسبة إلى عتبة البيت في الأساس والركيزة التي يقوم عليها النّص".[1]

والعنوان حسب – **عز الدين مناصرة**– تركيب لغوي مختفر ينظمه الشاعر بأسلوب شاعري جذاب، أي يعبّر في الأغلب عن مضمون العمل الشعري فيكون بذلك نصا موازيا أو مقطعا في أول النّص يحدد الرؤيا الشعرية.[2]

ونجد **جيرار جينت** يرى بأنّ بنية العنوان ودلالته لا تنفصل عن خصوصية العمل، فهو يتضمن العمل مثلما أنّ العمل يتضمن العمل....أي يحمل العنوان ما يحمله النص.[3] .

اختارت "**زوليخا السعودي**" لقصّتها "**ابتسامة العمر**" عنوانا شاعريّا ينفتح على عوالم تنبض بالأمل؛ تموضع على شكل جملة اسمية ذات وظيفة إغرائية إيحائية مشحونة بدلالة الذكرى والحنين لكل ما عايشته الأديبة؛ فكل ما تذكّرت شيئا ابتسمت، تقول : " ربيع عبق بأريج الزهور في تفتّحها الأول... وقلب يتوثّب ثوبا بحبّ النّور وجبّ الحياة.....نقي سخي العطاء....فجئت بمعولك

---

[1]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربية لعلوم الناشرون، ط1، 2010، ص223.

[2]– ينظر: عز الدين مناصرة، غابة الألوان، دار أيازوري، عمان، 2006، ص273.

[3]– ينظر: عتبات جيرار جينت، من النص الى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص76.

وهدّمت كل الرّبيع وكل أريج الفؤاد العبق ومضيت في الطّريق....وبعد أن ذوى كل الزهر وذبل.... ينبوع حزنها .....وهل كنت تظن أنتظر.... رغم الرياح وقسوة شتاء ذلك اليوم." [1]

ويظهر هنا بوضوح ارتباط الأديبة بمرحلة الطفولة وأيام الصبا وعمر الزهور بمسقط رأسها – الريف– تقول: " يوم أتلقّاك سعيدة مشبوبة الفرحة....نحن في صخب الحياة هادئين.... وفي أحزان العالم مبتسمين.... وفي خطم البؤس راقصين هازجين.... كلّ شيء في الرّبيع... ذلك الماضي البعيد وتلك الحياة الصبية الباسمة.... أنا مقدّمة من الذكرى والأحاديث....في أشياء مضت أنا أذكرها... لبداية الرّبيع ينشر شذاه....أطارد الدجاج والكلاب... تأتي جدتي تحثني على إبعادها إبّان فصل الرّبيع والسنّابل ممتلئة في فصل الصّيف " [2] .

وفي مقطع آخر تذكّرت رغم كل شيء إلاّ أننا نمر بلحظات وكأنّها الأخيرة من حياتنا، فنبتسم للحياة وندع للمارّين ذكرى، فزوليخا كل ما تعانيه، بعد ارتحالها من الرّيف ورغم كل مزايا المدينة ، إلاّ أنها مازالت تتذكر الريف بابتسامة جميلة، حيث تقول: " حقّا ابتسامة العمر... ".[3]

تظهر مفردة "**عمر**" محتملة بالذكريات المبهجة المفرحة ورحب الحياة وطول الأمد، ورغم كل السنين فالحياة تستمر، تقول: "مرّ الزّمان ....وجاء الزّمان... وعمرت البلاد وخلا البلاد.....مرّت بنا السنون وجاءت أخرى...." [4]

و"الابتسامة" ترمز إلى الروح الطّيبة والضحكة الحقيقية، وهي نور الوجه وضياء الروح، وبالتّالي يظهر العنوان وظيفة إغرائية إيحائية مرّت عبر تلك المحطات التي تحمل في عبق

---

[1]– زوليخا السعودي، الإثار الأدبية الكاملة، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 26، 29.

[3]– المصدر نفسه، ص 45

[4]– المصدر نفسه، ص 31.

ذكريات لابتسامة العمر مستمرّة في تغيير عن تجربة ذاتية التي انعكست علاقة حميمية منذ طفولتها وتتمنى الرجوع إلى تلك الأيام التي ليتها تعود.

تكمن أهمية هذه القصّة كونها أعادت فيها تأليف ماضيها، فهو ماض وله خصوصيته ويمتدّ ويستمر إلى الحاضر، وتظل الذّات عبر المكان والزّمان ابتسامة العمر، وهكذا قاله العنوان ما قاله النّص.

ونلتمس أيضا الشّعرية في قصّة "**الجرح والأمل**"[1] الذي حملت مفارقة، "فالأمل هو الاستقلال" و"الجرح هو الحرب" .إذن هذا العنوان بهيئته هاته يمثّل علامة إغراء مميزة ونقطة تعدّ من حيث أنّه يفصح ولا يكشف، يفصح عن بعض الصفات ولا يكشف عن أسبابها وكيفياتها، إنّه يحمل ولا يفصل، يطرح أمام المتلقّي جملة من التّساؤلات، لا يستطيع الإجابة عنها إلاّ من خلال العودة إلى النّص الذي يفسّر غموض العنوان ويقدّم صورة واضحة بما أجمل فيه، ويشكّل هذا العنوان من ثلاث دوال محورية، ألا فهي: الجرح – و – الأمل.

تعتمد هذه الدوال على الغياب الصياغي، أي أنّ ثمّة شيء محذوفا في بدايتها ومن المفترض أن تكون الجملة "**حكاية الجرح والأمل**"، هذه الدّوال تشكّل جملة اسمية يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزّمان، وهو ما يجعل العنوان في صوب الاستمراريّة، ونجد دوال العنوان في حرف "**الواو**" التي تتوسّط الاسمين إذ تنشئ علاقة ترابط بينهما ويشتركان في حكم ما؛ أي أنّ وظيفة "**الواو**" هي وصل بين الطّرفين وهو ما يخضع القارئ إذ استقرّ على هذا الحكم كون الجملة قد حقّقت انفصالا بالتّضاد، وهذا الدّال الذي يتوسّط دالين أخريين هما "**الجرح**" "**الحرب**" أي **ياسمينة والحرب**، أمّا الدّال الثاني من العنوان هو " **الأمل**" "**الاستقلال**" أي **أحمد والاستقلال**، والعنوان يحمل

[1]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، الجرح والأمل، ص 40.

بين طيّاته رمزية الثوّرة والانعتاق والتّحرر، كما تعود أدراج هذه القصّة إلى مآسي الحرب، أو بعد الاستقلال الدّافع الأساسي إلى الرّزق والعيش والحياة برفاهية.

هذا العنوان **"الجرح والأمل"** لا يظهر فقط على صورة جليّة، بل يمتدّ من بداية النّص إلى آخر ملفوظاته، فيختزل العنوان الصّراع الخفي في شخصيتين.

أولا– الشخصية الفاعلة "أحمد" الذي تبنّى مبدأ التغيير والتّضحية اللامتناهية في سبيل الوطن.

ثانيا– الشخصية المفعول بها "ياسمينة" الّتي عاشت المأساة بكل تفاصيلها بعد رحيل زوجها وموت ولديها تحت الأنقاض.

فنجد مثل هذه العبارات الوصفية التي سردتها الأديبة الّتي تسيطر على الحركة، تقول: "ومرّت أيّام بعد سماعها للحادثة حتّى اشتعلت في القرية الآمنة حين غرّت معركة دامية... وبعد ساعات أصبح فيها يلتهب تحت سيل القنابل والنّفط المحرق الذي ألقي على النّخيل.... انتظرها كلّ النّاس القرية المساكين.... وتمزّق قلبها الجريح وفي جنون الخوف الذي تملكها لم تعد تعرف على طفليها وأمّها العجوز.... كان كل همّها أن تخرج من الجحيم الفاغر فاه أمامها فجرت نحو الجبل جرت حتّى سالت الدّماء من قدميها ولمّا وصلت إلى القمة المشرقة.... كانت النيران....حولها في هلع .....أذراعا صغيرة..... تتخبّط في اللّهب حتى تصبح شظايا لحم....صراخاتها تتردّد بلا مجيب.... شبح أحمد " . [1]

وهنا نتساءل: إذ كانت هذه الصفات ارتباطها بالثّورة خلال رمزية الجرح الذي هو أداتها– كما يبرزه العنوان– فما مشروع هذا الارتباط؟

[1]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص 144.

تشترك **"ياسمينة مع أحمد"** في الهويّة الوطنيّة، أما من حيث الحالة "أحمد" ثائر ومناضل بينما "ياسمينة" تقع تحت طائلة واقع مأساوي فرض عليها، ومن حيث الخصائص "أحمد" يتبنّى خيار التّغيير، في حين "ياسمينة" تستسلم لواقعها "ولم يطل الزّمن بياسمينة حتّى أشرقت الشّمس ذات يومها رأت نفسها بين الجموع من جديد تندفق عبر السّاحة الحمراء.... السّاحة التي روتها الدّماء من قبل.... أعلام خضراء....ضياعها لطفليها...الابتسامة تتّسع...على بناء الغد الأفضل"[1].

يعتبر العنوان نقطة تلاقي بين الكاتب والنّص والمتلقّي، تفصح عن المتن ويفصح عنها المتن، من خلال استقراء **"الجرح والأمل"** نجد من المتعة الأدبيّة والجماليّة روح وطنيّة ووعي عميق بالقضايا الوطنية وواقع المرأة الجزائرية، التي تشارك في كلّ المجالات إبّان الاحتلال، واقع مفروض يولد المقاومة والشّعور الحسّي الوطني الذي مبدأه التّغيير، وهذا ما تبرزه الكاتبة في النّص: "وركضت مرّة أخرى مع الجموع ....وهتفت مع من يهتفون، كانت ترى كلّ السّواعد السّمراء ..... بالأعلام في كلّ العائدين... ويهتف لفجر للنّضال".[2]

اعتمدت الكاتبة على الجمل الاسميّة التي تبرز في تمثّل الاستمرارية والثّبوت على الموقف الداعي لإصلاح المجتمع.

وتظهر هنا أهمية العمل الذي يتضمّن العنوان، فنجد العنوان يعبّر عن فترة الحرب التي عانها الشّعب الجزائري وواقع المرأة. اختارت **"زوليخا"** عناوين قصصها وجعلت منها ولوجا إلى النّصوص وسير أغوارها من خلال أفق التّوقع، التي تفتحها وحسب، وإنّما جعلتها ترافق المتلقّي والقارئ كنصوص موازية تتقاطع في المتن الحكائي.

---

[1]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص 145.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أخذت "**زوليخا سعودي**" المتلقّي على بساط ثنائيّة تمثّلت في "**الجرحّ والأمل**" فطارت بهم حيث شاءت من خلال هذا كلّه ، رسالة الجرح تنزف من الحرب ووعود الأمل مفادها أنّه لا يدوم عسر أبدا.

ثانيا: اللّغة الشعرية.

اللّغة إنّما هي " جسر للتواصل بين المبدع والمتلقي، لذلك ذهب الكثير من الدارسين الا أن اللغة تأتي في مقدمة اهتمامات المبدع للنص الأدبي". [1] وعليه تكون " اللغة ذات سحر حقيقي يمارس باتجاهين: اتجاه يمتلكه المبدع للنص الأدبي الذي يهتم دائما بتشكيلات الأسلوبية خاصة، تجعل من لغة نصه الأدبي لغة شعرية، واتجاه أخر يمتلكه المتلقي الذي لا يهتم بالدلالات السطحية للكلمة، وإنما يهتم بما هو وراء النص، وذلك تبتعد عن اللغة السطحية والوضوح أو مراسمي باللغة المعيارية". [2]

وهذه اللغة التي تحاول المتلقي دائما الكشف عن دلالاتها وطاقاتها المسكون عنها يمكن تسميتها باللغة الشعرية.

في هذا ميز "**اودنيس**" بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية ، من حيث الإشارة والإيضاح، فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها إذ يقول:" إذا كان الشعر تجاوزا لظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما ما أوفي العالم كله، فإن على اللغة إن تحدّد معناها العادي، لذلك إن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة، مشتركة؛ إن اللغة شعر هي لغة الإشارة،

---

[1]- ينظر: جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس طارق، دار الشؤون الثقافة، بغداد، ط1، 1987، ص08.

[2]- ينظر: موكاروفيسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: الفت الروبي، مجلة فصول، ط1، 1984، ص37

في حين إن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم إن تقوله".[1] .

أي أنها تبوح عن ماهو موجود وراء الأسطر، إن التركيز في التجربة الشعرية يكون على اللغة وخصائصها بوصفها مادة بناءة، وباعتبار إن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية " فأسلوب الصياغي الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة وهو لغة الشعر" [2].

والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ، وصور، وخيال، وعاطفة، وموسيقى، والتي بتضافرها وتكاملها تكوّن لنا نسيجا شعريا، وعموما فالتعريف العام للغة الشعرية:" هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى" وهي مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى.[3]

ومن هذا المنطلق نستنتج إن اللغة الشعرية تجعل من النص الأدبي مجالا مفتوحا لقابلية القراءة، ولن يتحقق ذلك إلا باستخدام أساليب تكاد تكون بلاغية تؤمّن هذا الاتساع، وتحقق الدهشة والمفاجأة.

وتستكشف الدراسة عن تشكيل اللغة الشعري وأساليبها المختلفة في قصيدة **"أغنية الجرح"**، و ينبغي الإشارة إلى إن هذه القصيدة غنية بالبنيات الأسلوبية؛ ليس على مستوى النص بشكل عام ولكن على مستوى الشرائح الشعرية الجزئية التي تتألف منها أيضا، وفي تحليل هذه القصيدة سيتم سلوك طريق «نظرية الخطاب في عناصرها الستة : **"المرسل"**، أو المبدع للنص و**"رسالته"** التي

---

[1]– اودنيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص125، 126.

[2]– السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط3، 1984، ص67.

[3]– ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

هي القصيدة وهذه القصيدة هي مرجع حال إليه، المتلقي كي يتمكن من ادارك مادة القول "**السياق**" ثم اللغة الخاصة بالسياق التي تميز خاصية الإبداع "**الشفرة**"» [1].

وتقول "**زوليخا السعودي**" في قصيدتها المرسومة " **بأغنية الجرح**":

يا أخي

ندائي إليك إذ يموت في الأثير

تخنقه العبرات

ورسائل مزقت بعد المصير

وانتظار سنوات

وإزهار حياة مضت كما يمضي العبير [2]

العنوان مركب اسمي مكون من مبتدأ خبره الجرح، ودلاليا يوحي الجرح إلى الألم والوجع.

ومن خلال دلالة العنوان وشكل النص القائم على نظام الأسطر نلاحظ إن القصيدة تنضوي تحت خطاب تكسير البنية، تعالج فيها "**زوليخا السعودي**" موضوعا يرتبط بحالة نفسية سيئة، حيث تشعر بالحزن والألم على فقدان الأخ. ويتجسد ذلك من خلال هذه المقاطع :

مهما يطل الليل فأنت في القلوب

في طلة الفجر...في عتمة الغروب

لن يحضنك

التراب

ومسكنك العلا و الرحاب

---

[1]– فضل صلاح، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري، ط1 ، 2007، ص 194.

[2]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص413.

في القمة الخضراء

في قلب إخوة المبدء والمصير

مازال الشذى

والعبير

تسخو به ذكراك محمد

يا جرحنا الكبير [1]

تدور رحى القصيدة حول الحزن الذي تعيشه الشاعرة اذ تصف حالتها النفسية التي يهمين عليها الحزن والجرح، وحياتها اليومية التي تطبعها الرتابة القاتلة في قولها:

عن أمواج الحنين

تفيض في ظلمة الليل أنين

وأختك في الدرب جنحها كبير

خلفنها لريح والحزن اذ يتور

لوحشة البرد وحرقة الهجير

مدامعي كيف أصونها؟

أزهاري السوداء هل ابذرها؟

هل أسير آم لا أسير؟

ووحشة الدرب كيف أضيئها. [2]

[1]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص 414.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتبدأ قصيدتها بمخاطبة أخيها منادية إياه في قولها: "**يا أخي**" [1]

قصد إخباره بحزنها الدائم الذي يخنقها وحرقة الموت الحقيرة قطاعة القلوب خطافة الابتسامات.

في هذا جاءت لغة النص شفافة بسيطة تقترب من لغة الحياة اليومية، دون أن تفقد طاقتها التخييلية وبعدها الرمزي، وهكذا كانت الشاعرة مجددة في لغتها، تأثر على فخامة الألفاظ وجزالتها موظفة لغة تنقل نبض الواقع واضطرابات النفس.

وظفت "**زوليخا**" التكرار في القصيدة "التكرار يظل في فلك النبض النفسي للشاعر، في كل ما تجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمة من العبارة لإيصال الحالة الشعورية والنفسية ، بالحالة التي تسكن الشاعرة" [2] وما من أمر يكون مصدره لذة أو الم للنفس؛ إلا علق بذهن الإنسان وارتسم على محياه، فالشاعر بدور يحسن التعبير عن وجدانه ويتقن الرسم بالكلمات. ونجد أيضا " الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، بمعنى أخر إن التكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس إن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز لكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية ومحاولة فك رموزها. [3] وكررت الشاعرة في قصيدتها جملة :

يا أخي

يا أخي [4]

---

[1]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص 413.

[2]– عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية، مهرجان المربد الشعري، دار الشؤون والثقافة العامة، بغداد، ط1، 2000، ص 10.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 9–10.

[4]– زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص 413–414.

حيث وظفت حرف النداء "الياء" فنجد قول ابن سراج على حرف النداء: " واصل النداء ليقبل عليك " [1] والتنبيه من أهم خصائص النداء، والملاحظ إن التنبيه المقصود في النداء هو مقدمة لعرض كلام جديد، فكل نداء هو تنبيه لسامع أن يسمع ما بعده، والشاعرة هنا تنادي أخوها الشهيد المدفون تحت التراب تخبره مدى حنينها واشتياقها له، وتشتكي له هم وألم الحياة التي تعيشها من دونه فكان لها سند.

كما كررت كلمة الجرح في قولها:

هل تسأل في خلودك غناء عن جرحنا الكبير

الجرح جرح والعناية دامية. [2]

وفي المقطع الأخير:

يا جرحنا الكبير [3]

كما وظفت أيضا استفهام في قولها:

مدامعي كيف أصونها؟

أزهاري السوداء هل ابذرها؟

هل أسير ام لا أسير؟ [4]

الاستفهام هو احد أساليب الإنشاء الطلبي، قد لا يبحث فيه المتكلم عن إجابة وإنما يهدف إلى تصور ما يتحدث عنه فيخرجه عن حقيقته ، إلى مقاصدة شيء، ومن خلال الغوص في ثنايا هذه الأسطر يتبين لنا إن هذا المؤشر الأسلوبي، هو صيغة أسلوبية تمثل تمهيدا لمؤشر أخر، لم يكن هدف "**زوليخا**" بين هذا الطرح وهذه التساؤلات تقديم إجابة وإنما لتثبت نوعا من الحيرة في ذهن

---

[1]- ينظر: ابن سراج، الأصول في النحو، تح الحسين الفتلي، مؤسسة ناشر الرسالة، ج2، ط1، 2010، ص 400.

[2]- زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص 414.

[3]- المصدر نفسه، ص 415.

[4]- المصدر نفسه، ص 414.

المتلقي من جهة، والتعبير عن ما يختلج في داخلها من أحزان وأهات وألام وجراح ناتجة عن أعماق تجربتها التي عاشتها من جهة ثانية .

ثالثا : الصورة الشعرية

اختلفت المفاهيم بين جلّ البلاغيين والنّقاد المعاصرين على إعطاء تعريف واحد لمفهوم الصّورة أمر صعب، لأنّ هذا المفهوم ينطوي في مجال الشّعرية الحديثة على عدّة رؤى أسلوبية متنوعة، وهكذا تضيف دائرة الصّورة لتشمل الأشكال المجازية المشحونة بالعاطفة والخيال فقط، وعرّفها **علي البطل** على أنّها:" تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّورة النّفسية والعقليّة". [1]

إن تأرجح الصّورة بين الدائرتين يجعل منهما مفهوما معقّدا وغامضا، وممّا يزيد إبهامه وغموضه أنّ هذا المصطلح يستخدم تارة كاسم جنس للدلالة على علاقة مشابهة، ويستخدم تارة أخرى كمرادف لاستعارة فقط دون تشبيه، وهو بهذا يكثّف عجز الأسلوبية أو النّقد لبناء عمليتها، ورغم الغموض الذي يكشف مفهوم الصّورة لكونه يستعمل بمعنى عام وواسع ببعض الأحيان، فإنّ الشّعرية الحديثة تميل إلى قصر هذا المفهوم على الاستعارة والتشبيه.

وهكذا تكون الصّورة الشّعرية " وسيلة الشّاعر للتّجديد الشّعري والتّفرد، يقاس بها نجاح الشّاعر في إقامة العلائق المنفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف، من الصّلات والتّرابطات التي تضيف إلى التّجربة الإنسانيّة المطلقة وعيا جديدا وما ينبغي للصّورة أن تحققه من تّوازنات بين ما ترصده من مظاهر حيّة. وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد التّقنية، وما يعبّر عن هذه المظاهر أو العناصر من أثر مباشر أو تداع وارتباط لاشعوري مبهم لدى الشّاعر، وتكشف

[1]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس للطباعة والنّشر، ط 1، 1980، ص 30.

عنه الصّورة بالصّورة علائق إسقاط، لا تحمل انعكاسات مقيّدة، ثمّ لابد للشّاعر أن يخلق الانسجام والوحدة بين الصّور، لتودي إحساسا موحّدا يفضي إغفال أيّة صورة منها إلى خلل معنوي واضح في القصيدة، وتهلهل بنائي مكشوف، فلابد للصّورة إذن من أن تتماسك على أساس الوحدة والتّكامل". [1]

كانت غاية الشاعر الحداثي من استحداث الصّورة وتقريب صورة العالم، ووظيفة الصّورة إقناع وإمتاع وطريقة لنقل الصّورة الحقيقيّة للشّعوب التي يمّثلها الواقع المرئي.

والقارئ للشّعر العربي الحداثي يجده حافل بهذه الصّور، وخاصّة الشّعر الجزائري حيث تمثّل "**زوليخا السعودي**" نموذجا للشّاعر الذي جعل من الصّورة عمادا له، فكانت نصوصها الشعرية مصبوغة بلحظة الكاشفة الشّعرية.

1- الصّورة الذّهنية:

ليس المقصود بالصّورة الذّهنية المصطلح اللّساني المقابل للدّال وإنّما المقصود هو الصّورة الشّعرية العقلية، التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجرّدة، فهي" نتيجة للعمل الذّهن الإنساني في تأثّره في العمل الفنّي وفهمه له". [2]

لأنّها تخترق الحدود المرئية لتبلّغ عمق الأشياء فتكشف عمّ تعجز عنه الحواس[3] وهي كذلك نتيجة خيال واسع لأن الخيال هو القدرة على تكوين صورة ذهنية غابت عن متناول الحسّ بل في متناول العقل. [4]

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 145.

[2]- ينظر: علي البطل، الصّورة في في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني هجري، ص 28.

[3]- ينظر: صبحي التّميمي، الصّورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر، لبنان، ط1، 1986، ص 12.

[4]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، بيروت، 1992، ص 13.

لذلك سنتناولها من خلال الصّورة الرّمزية والصّورة الأسطورية، لأن الصّورة الشعرية في الشعر الحديث حقّقت " طبيعتها عن طريق شكل من أشكالها هو الرّمز ". [1]

"ويبدو قد اكتسب قيمة خاصّة في الصّورة الشّعرية الحديثة وأصبح عنصر متميّز من عناصرها، على الرّغم ممل يقتضي من استخدامه أو تشكيله الموفق من براعة فنيّة في خلق الدّلالة المبتكرة والمتميّزة وابتكار السّياق الملائم لطبيعتها." [2]، لذلك سنحاول الوقوف على مدى توفيق الشّاعرة في استخدام هذا النّمط من الصّورة الشّعرية.

أ- الصّورة الرّمزية:

تتعدد وجوه التعبير الأدبي، لكن لكل وجه من هذه الوجوه خصوصية وموضعه الذي لا يقوم غيره مقامه، والرمز احد هذه الوجوه، فهو ليس إلا " وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة" [3] كما يلجأ المبدع "الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطردة التي لا يمكن التعبير عنها بالصورة الرمزية دون غيرها" [4]

وقد سمي الشاعر شاعرا لأنه لا يشعر بما يشعر به غيره، ويستلزم لحظة هذا الشعور طقوسا خاصة، لا يستطيع أن يستشعرها إلا الشعراء المبدعون فتكون نفوسهم " عرضة لحالات فكرية وعاطفية بالغت التعقيد لا يمكن أحيانا تبسيطها أو تحليلها ولا تأتي عنها بأسلوب المألوف

فلا يعود أمام المبدع عندها إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالات متشابهة" [5]

---

[1]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 128.

[2]- المرجع نفسه، ص 75.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة،ط3، بيروت،1981، ص13.

[4]- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار توبقال، المغرب،ص31.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

لا يعني هذا أن يلجأ إلى الرمز كوسيلة مستقلة؛ ويقحم إقحاما بحيث يبدو ناشزا ليس بينه وبين العناصر الأخرى تلاحم و تفاعل. في هذا يتّسم الشعر الحديث بالغموض لأنه مقّوم أساسي من مقوماته "إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض". [1]

أي يشعر المتلقي أثناء قراءته بالشعر بلذة التي يشعر بها الشعراء في لحظة الإبداع، ويضفي محمد علي الكندي "الإيحاء الرمزي دلالته الخاصة على السياق الذي ترد فيه الصورة الرمزية، حيث تظلل الصورة التجريبية الشعرية بإيحائها [2] بمعنى إننا لا يجوز أن نفسر بحرفيتها بل برمزيتها:

مهما يطل ليل فأنت في القلوب

في طلة الفجر... في عتمة الغروب

لن يحضنك

التراب

مسكنك العلا والرحاب في القمة الخضراء

في قلب اخوة المبدء والمصير

مازال الشذى

والعبير

---

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، مج 1، دار العودة، ط1، 1997، ص 396.

[2]– ينظر: محمد على الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص32

تسخو به ذكراك محمد

يا جرحنا الكبير [1]

يكتنز هذا المقطع صورا شعرية عدة ومتنوعة تتابع سرديا وصفيا من خلال الحال الذي يرد تارة مفردا وتارة اخرى جملة، وهدا المقطع قد يكون امتداد الى ما قبله، يدل ذللك على ارتباط " في طلة الفجر... في عتمة الغروب" [2] ، بمقطع سابق هو "مهما يطل ليل فأنت في القلوب" لكنه يحمل فكرة مستقلة، مما يدل على ان الحالة النفسية لشاعرة هيا واحدة تتوزع على مشاهد عدة حيث ان تصور حالتها النفسية بعد فقدانها لأخيها، حيث شبهت ماتعيشه من ظلمة الليل، قد أبدعت في تصويرها للحزن فقالت :" يا جرحنا الكبير".

ومثل هذه الحالة النفسية لا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع عندها إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالة مشابهة ، عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب، وهو ما يشكل لنا مؤشرا نفسيا من حيث التفاعل والتأثر ، ومؤشرا أسلوبيا من حيث الرموز المستخدمة والمرتبطة بعضها ببعض:

طلة الفجر ⟵ بداية اليوم.

عتمة الغروب ⟵ نهاية اليوم.

تنوعت الرموز الطبيعية في شعر **"زوليخا"** إذا وظفتها للتعبير عن أحاسيسها، فلفظة الأزهار عموما ترمز إلى السكينة والاطمئنان والهدوء "فالزهور" جزء منا، أما في قصيدتها التي تحمل عنوان "أغنية الجرح" فجاءت لفظة "أزهاري" لتوحي إلى الأحزان والآلام التي عاشتها **"زوليخا"** حيث

[1]– زوليخا السعودي، اعمال الأدبية الكاملة، ص 414، 415.

[2]– المصدر نفسه، ص 414.

وجدت في نفسها متسائلة محتارة في الوقت نفسه عن كيفية المضي قدما، وعن كيفية توقيف دموعها، وغرس بذور الأمل من جديد وطمس الشوق والحنين وهذا في قولها:

أزهاري السوداء هل ابذرها؟ [1]

يرمز **"السواد"** إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلبي اللون يدل إلى العدمية والفناء، ومن دلالاته الحزن والتشاؤم، فقد كان العرب يتشاءمون حتى من مجرد النطق بهذا اللون.

كما وظفت أيضا اللون **"الأخضر"** لتلائم الطبيعة، باعتبار الأخضر من الألوان التي فضلها العلماء والفلكيون لأنه اقرب الألوان تعبيرا عن الطبيعة، وتجلى هذا في قولها:

ومسكنك العلا والرحاب

في القمة الخضراء [2]

وهي تقصد بهذا مسكن أخاها شهيد الوطن الذي يحضنه التراب، بأن وجوده في القمة الخضراء أي الفردوس الأعلى.

رابعا : شعرية التناص

تضاربت الآراء حول تحديد مفهوم **"التناص"** غير أن اغلب النقاد، يقرون أن مفهوم **التناص** هو: "مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب والنقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وإنّ هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا وغير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة". [3]

---

[1]– زوليخا السعودي، الأعمال الأدبية الكاملة، ص414.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة 2001، ص74.

ممّا مفاده أنّ هناك الكثير من النصوص التي تتقاطع فيما بينها لتشكّل نصا أصليا، متماسك التركيب ومتكامل الدلالة.

التناص هو: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة ومتنوعة ساهمت في إثراء الخطاب النقدي". [1]

ظهر مصطلح التناص على يد **جوليا كريستيفا :** " التناص مفهوم جديد أدخلته الناقدة إلى حقل الدراسات الأدبية **(...)** و هو حضور نصيّ في نصّ آخر كالاستشهاد، والسرقة، وغيرهما.[2]

وأيضا نجده، هو عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب [3]، نفهم من خلال هذا إن التناص هو عملية استرجاع للنصوص الغائبة والنصوص السابقة لبناء نص حاضر وجديد. في حين إن هناك من يرى انه لا يعتمد:" على إعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، وإنما تحويلها ونقلها وتبديلها وفق نص جديد" [4].

وفي تعريف أخر: " هو نص يتسرب إلى داخل نص أخر ليجسد المدلولات سواءً وعلى الكاتب بذلك أولم يعي" [5] أي أن المنشئ عند إنشائه النص الجديد قد يتناصص مع نصوص أخرى، إمّا سهوا، أو عمدا منه.

توسّع التناص في الدراسات النقدية المعاصرة، حتى غدى ظاهرة شعرية، لايمكن الاستغناء عنها في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،نظرا لأهميته الدلالية وبعده البنائي في التجربة الشعورية، وبناءا على ذللك استعان الشعراء الجزائريون المعاصرون بهذه الظاهرة لإثراء نصوصهم

---

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، دط، الجزائر، دت، ص47.

[2]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص 113، 114.

[3]– ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 126.

[4]– عبد القادر بتشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، إفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2007، ص 24.

[5]– ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، مصر، ص 325.

الإبداعية، لأنه يستحيل أن يبدأ أي مبدع من العدم، لذا لابّد من استحضار الماضي لتكوين المستقبل – ومن بين هؤلاء الشعراء– نجد**"زوليخا"** قد وظفت التناص في قصيدتها التي تحمل عنوان **"عليك مني السلام"** واعتمد على نمطين هما:

1– تناص العنوان:

يعدّ: "هو الذي يشد المتلقي لقراءة النص(...)إذا كان العنوان غير موفق أو جذاب؛ لذا فصلة بين العنوان والنص ذات أهمية كبرى تكتسب من وجهتين:

الأولى: إن للعنوان وظائف ينهض بها باعتباره أول ما يقرع الأسماع، وسبت الأبصار ويوحي بالمعنى.

الثانية: إن العنوان يوجه في الكثير من الأحيان إلى مضمون العمل، وان يكن يخدع في أحيان كثيرة." [1]

إذا العنوان نص صغير يصطدم به القارئ قبل الدخول إلى النص الكبير، وليحذر المتلقي من هذا النص الصغير، الذي إذا أهانه اجبره العنوان على العودة ولربما علق المتلقي في متاهات المعنى التي لا يمللك سرها إلا العنوان أحيانا.

تناصت الأدبية **"زوليخا السعودي"** عنوان قصيدتها "عليك مني السلام" من النشيد الوطني" والذي يعّد من الأناشيد الوطنية النادرة الطابع، تعتبر الأنشودة "التي أنشدتها الجماهير العربية في الأربعينيات والخمسينيات،من القرن العشرين وهو من كلمات الشاعر اللبناني حليم دمّوس والحان الأخوين فليفل" [2]

---

[1]– ينظر: ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013 ، ص173.

[2]– الشاعر اللبناني، حليم دموس، أنشودة عليك مني السلام، في يوم 22 ماي 2017، نسخة الكترونية من الموقع الرسميwww.startimes.com .

قد حملت أبيات القصيدة ما حملته قصيدة "**عليك مني السلام**"، فهي تتضمن نفس المعاني والموضوع، ويبدو آن الشاعرة شديدة التأثر بهذه الأنشودة، بحيث تحمل طابعا وطنيا، جعل منها تتغنى بوطنها فكانت اسطرها منبرا أخر، انطلاق منه سلام الأوطان.

2-التناص الديني:

لم يرد التناص الديني بكثرة في قصيدة "عليك مني السلام"، إلا أنها استحضرت من النص القرآني باعتباره "معجزة الدهور يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفس، وهو النص المقدس الذي احدث ثورة فنية على معظم المعايير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع، تطمئن إليه الأسماع و الأفئدة في سهولة وسير"[1] . هي تنتقل بهذا المتن الشعري من بنية السطحية الى البنية الدلالية العميقة التي تريد الوصول إليها وهذا ما يظهر في قولها:

اقيموا الصلاة واوتوا الزكاة و أدوا إلى الله حقّ الصيام [2]

حمل هذا المقطع لقصيدتها جزءا من أية قرآنية في قوله تعالى : « و اقيموا الصلاة واتوا الزكاة» سورة البقرة . الآية 43 .

يبدو واضحا جدا تأثر الأديبة لقرأن الكريم حيث أنها تنادي إلى التمسك بأركان الإسلام (الصلاة والزكاة والصيام) وكأنها تريد التذكير بالعقيدة الإسلامية داعية إلى أداء فريضة الصلاة التي تعد عماد الدين، والزكاة تعد صدقة جارية أيضا، كما تعد أبياتها بمثابة وصية مؤرخة في القصيدة.

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص167.

[2]- زوليخا السعودي،الآثار الأدبية الكاملة ،ص415.

خامسا : علامات الترقيم و دلالاتها

تتميز الأنواع الأدبية حديثا بتداخل فيما بينها، ويعد المسرح أبا لفنون دون منازع، وهو من أقدم أشكال التعبير الأدبي واقدرها على تصوير ومعالجة واقع الإنسان لأنه يتوجه دون وسيط، فشكلت مسرحية **"التافهون"**، جملة من الحوارات التي استعانت بها عن طريق تقنية السرد، فكانت هذه التقنية العصا التي ارتكزت عليها **"زوليخا السعودي"**، في خياطة ثوبها المسرحي، حيث عملت على عدة ملامح ترقيمية "نظرا الأهمية التي تلعبها علامات الترقيم هو وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل، والوقف، ولابتداء، وأنواع النبرات الصوتية وأغراض كلامية أثناء القراءة" [1] . هنا ندرك أن عملية الترقيم هي عملية تيسير لعملية الإفهام جانب الكاتب أثناء الكتابة، وعملية الفهم على القارئ أثناء القراءة.

ونضيف تعريف آخر :"الترقيم هو وضع علامات اصطلاحية معينة، بين اجزاء الكلام او الجمل أو الكلمات لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم و الإفهام" [2]

إضافة تشير علامات الترقيم إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة من خلال البنية التركيبية أما من ناحية البنية الصوتية فتمثل تقليد اصطلاحي لتدليل الخط البياني للصوت مثل: نبرات وانفعالات حسب العلامة. [3]

وعلى هذا الأساس وفقت **"زوليخا"** في تقنية علامات الترقيم في مسرحيتها وتجلى ذلك من خلال:

---

[1]– أحمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية ، دار النشر مؤسسة هنداوي لتعليم الثقافة، جمهورية مصر، 28اوت2012، ص12.

[2]– فيروز رشام، شعرية الاجناس الادبية في الادب العربي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ، 2017 ، ص249.

[3]– ينظر: نفس المرجع، ص249.

1- **الوقف التام:** ويكون سكوتا تاما مع استراحة التنفس وعلامته النقطة المربعة (.) وتوضع في نهاية كل جملة مستقلة عن بعدها في المعنى والإعراب. [1]

أي تمكن القارئ من الوقوف عندها وقفا تاما او متوسطا او قصيرا لتزويد الراحة ومواصلة القراءة. مثل: بنت أصل كريم.. يستأهل. [2]

قسم احمد زكي العلامات إلى جزئين:

أ - علامات النبرات الصوتية التي تميز أغراض الكلام: (:/.../؟/!)

1- **علامة الاستفهام:** وهي الدلالة على الجملة الاستفهامية وعلامتها (؟) سواء كانت مبدوءة بحرف استفهام او لا. [3] مثل: - أذ لم نحكم على الناس من خلال أعمالهم....ماذا بقي لتحكم عليه... أجمال عيونهم وعينيك؟؟

- أيغالط نفسه... ام قلمه...؟؟
- أهي العبقرية تستكمل نموها ام ماذا؟؟
- أليست هذه المعاني الرائعة جديرة بالقصة؟؟ [4]

2- **علامة التعجب:** وما يسميها علامة الانفعال (!) توضع في اخر كل جملة التي تدل على قول شعوره ووجدانه والحالة التي يكون فيها التعجب والاستغراب. [5] مثل:

-في البحث عن عبارات تختلسها او تمسخها بيان...! [6]

---

[1]- احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص17.

[2]- زوليخا السعودي، الاثار الادبية الكاملة، ص257.

[3]- ينظر: احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص18.

[4]- زوليخا السعودي، الاثار الادبية الكاملة، ص: من 251 -257.

[5]- ينظر: احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص 19.

[6]- زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص253.

3-علامة النقطتان: "توضع هذه العلامة قبل الكلام المقول او المنقول أو المقسم أو المجمل بعد تفصل والمنفصل، بعد اجمال وفي بعض المواضع المهمة في حال التميز"[1] ومثال ذلك نجد:

-الأخت: يعيش عالة على أمه وأخته...ثم يشمئز من العشاء.

-الأخ: أعيش عالة على أمي وعلى أخي...لكي لا احي عالة على نفسي. [2]

4- علامة النقط والحذف والاضمار: وعلامتها(...) وتوضع هذه النقط الثلاث على انه يوجد في موضعها كلام محذوف او مضمر لاي سبب من الاسباب، كما لو استشهد الكاتب عبارة و أراد ان يحذف منها بعض الالفاظ لا حاجة له بها او كان الناقل لكلام غيره لم يعثر على جزء منه في وسط الجملة؛ ففي هاتين الحالتين وأشباههما توضع محل الجزء الناقص لهذه النقاط لدلالة على موضوع النص وذلك أفضل بكثير من ترك البياض لأنه لا يؤمن إغفاله عن النقل مرة ثانية، أو عند الإبداع وفي ذلك إخلال بالأمانة. [3] مثال ذلك:

- إن صاحبنا من أنصار الحجاب ... ولو سقط البيت خراب على رؤوس أهله...
- ساخرة...وسجع أيضا... يا لك من كاهن عظيم
- لا تبالغي يا أماه ان لا أصل حتى نصف العمود...
- أبدا لم اتجه نحوك بهذا الاتجاه...دعينا من ذلك واستمعي

-يجتمعون يمضغون التفاهات... [4]

ومن هنا ندرك **أن "زوليخا"** تتمتع بنبرات صوتية خاصة وانفعالات نفسية معينة أثناء القراءة، لهذا الأديبة ارتكزت على الاستفهام كعلامة من علامات الترقيم، وذلك لأنها توجه نفسها للقارئ

---

[1]- احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص20.

[2]- زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص250.

[3]- ينظر: احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص20.

[4]- زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص: من 248 -257

وتريد أن تصبغ فيه نفس شعورها لحظة الإبداع، وكثرة النقاط (الإضمار) دلالة على آن "زوليخا" أكثر صراحة واشد وضوحا.

ب- علامات الحصر: (" "/- /( )/[ ]/{ })

أي تساهم في تنظيم الكلام المكتوب وتساعد على فهمه. [1]

1- الشرطة وعلامتها (-): وهي لفصل كلام المتخاطبين في حالة المحاورة إذا حصل الاستغناء عن الإشارة إلى أسماء المتخاطبين، ولو بطريقة الدلالة مثلا قال، كذلك، وهكذا....الخ، وقد توقع أيضا في أول الجملة المعترضة وأخرها إذا كانت تتخللها شولة* أو جملة تعترضها أخرى. [2] ومثال ذلك:

- دائما بطاطا...العشاء...
- إيه حتى الواحد يتنفس حرام عليه...
- ألا تجد غير هذا السبيل الشائك لكي تحاول النفاذ
- أهذا ما كنت انتظر من ترتيبك
- وكذلك صارت الحياة في مسلكها السوي. [3]

2- التضبيب وعلامته(" "):أي ضبتان توضع بينهما الجمل و العبارات المنقولة بالحرف.[4]

- سوى أن غرفة النوم مستعملة ... وان الدائرة أو "الصالة" كما تصر الزوجة.

---

[1]- ينظر: رشام فيروز، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، ص249.

* الشَّوْلَةُ الفَصْلة : وهي علامة من علامات الترقيم ترسم هكذا (،) توضع بين الكلمات والجمل المتعاطفة ، أو بين أنواع الشيء وأقسامه (عن معجم المعاني الجامع من نسخة الكترونية، www.almaany.com)

[2]- احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص21.

[3]- زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص: من 249 -257.

[4]- ينظر: احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية،ص20.

- لا يعرف حتى اسم الله... و رأسه عريان... من يدري بما ليضر أيضا "يذوقها". [1]

تتحدد أهمية الترقيم في أغراض كثيرة منها: مواضع الوقف، والفصل بين أجزاء الكلام، والإشارة إلى انفعال الكاتبة في سياق الاستفهام ، وبيان ما يلجأ إليه الكاتب من تفضيل أو توضيح أو تمثيل أو غير ذلك.

وما يلفت الانتباه أثناء قراءة مسرحية "التافهون" أن الأديبة لم تكتب علامة الفاصلة وهي علامة من علامات الوقف التي تمكن القارئ أثناء الوقوف أثناء القراءة وتعطيه نفسا جديدا، ويعرفها احمد زكي بالوقف الناقص أي يكون هذا الوقف بسكوت المتكلم او القارئ سكوتا قليلا جدا، لا يحسن معه التنفس وعلامة هذا الوقف هي شولة (،). [2]

وأيضا ما لاحظته من خلال استقراء المسرحية هو استعمال الأديبة بكثرة لعلامة الحذف والإضمار (...) التي تسمى أيضا نقاط الاختصار وهي ثلاث نقاط لا اقل ولا أكثر التي تستخدم ملاحقة للكلمة التي سبقتها، فنجد قول احمد زكي لتعليله عن هذه العلامة ، كلما كثرت النقاط في الكلام المكتوب، كان أكثر صراحة واشد وضوحا ولكنه في الحقيقة يكون مفككا، وكلما كانت نادرة كان الإنشاء متماسكا، ولكنه يكون موجبا لتراخي وداعيا لتبرم القارئ والتثقيل عليه في سهولة فهم ما بين يديه فالإفراط في كل من الحالتين مذموم وخير الأمور الوسط على ما هو معلوم... وهما الوضوح وتسلسل الأفكار واخذ بعضها برقاب بعض على أسلوب معقول ومقبول [3] .

ومنه تتّضح أهمية الإضمار بتجسيد توظيفه بكثرة من طرف الكاتبة مما زاد السرد جمالية و وضوحا .

---

[1]- زوليخا السعودي، الآثار الأدبية الكاملة، ص: 251 – 256.

[2]- ينظر: احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص14.

[3]- احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص24.

خاتمة

خاتمة:

توصّل البحث إلى جملة من النتائج يمكن عرضها كالآتي :

أولا: تداول مصطلح الشعرية في النقد الأدبي لا يعني أنّه مقتصر على جنس الشعر فقط ، بل يلامس في مفهومه عالم السرد أيضا من : خاطرة ، و قصّة قصيرة و أقصوصة و رواية ومسرح .

ثانيا : شكّلت العناوين مساحة هامة على مستوى النصوص ، حيث استخدمت كعلامات سيميائية لنقل تجربة الأديبة المفعمة بالواقعية .

ثالثا : مثّلت الصورة الشعرية عصب النصوص بانفتاحها على رؤى و أنماط يصعب القبض عليها كونها تعمل بالدرجة الأولى على إعادة التوازن النفسي للذات الشاعرة .في ذات الوقت منحت النصوص – على تنوّعها – دينامية و تناسقا إذ اعتمدتها الأديبة متنفّا لها .

رابعا : حضور العناصر السردية في النصوص سمح للأديبة التعبير عن حالات مليئة بالصراعات . هذه الخيرة أي عناصر السرد اتّخذتها زوليخا وسيلة للتخلّص من الضغوطات التي مرّت بها .

خامسا : نقلت زوليخا السعودي بلغتها الواقعية معالم حسّية تتطابق و الواقع المعيش بأحداثه و ظروفه خاصة عند استدام الحوار ، فتنويع الأديبة للسرد بين الحوار الداخلي والخارجي زاد النص شاعرية و جمالية تدفع القارئ إلى الشعور بواقعيتها لدرجة كونه يعيش تجربتها الشعورية لحظة الإبداع .

سادسا : ولّدت الوقفة دلالة إيحائية عملت على إعادة التوازن النفسي للأديبة .

سابعا : جلّ العناصر السردية التي تناولتها الأديبة حقّقت سيرة ذاتية و قصّة و حكاية جمعت في متنها العديد من الرؤى و الدلالات ، نتج عنها نبض عال تمخّض عن لغة واقعية تتّسم بالتكثيف الدلالي المنفتح على تأويلات و احتمالات عدّة .

ثامنا : الاعتماد على المناورة و عدم البوح من خلال نقاط الحذف و الإضمار لتحريك فضول القارئ و تحفيزه للجري وراء الدلالات .

بيبليوغرافيا البحث

بيبليوغرافيا البحث

أوّلا : المصادر

1. أبو بكر بن السري بن سهل ابن سراح، الأصول في النحو، تح الحسين الفتلي، مؤسسة ناشر الرسالة، ج2،ط1، 2010.

2. ابن منظور(أبو الفصل جمال الدين مكرم)، لسان العرب، مج1، دار صادر بيروت لبنان، دط، 1997.

3. الآثار الأدبية الكاملة للأديبة الجزائرية زوليخا السعودي، 1943-1972 جمع وإعداد شريبط احمد شريبط، إصدار وإعداد وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2001.

4. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2001.

ثانيا: المعاجم.

5. سمير سعيد الحجازي،قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،دار الأفاق العربية،ط1،القاهرة 2001.

6. شوقي ضيف، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية القاهرة، مصر، ط4، 2004.

ثالثا : المراجع:

أ- مراجع باللّغة العربية :

7. احمد زكي، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار النشر مؤسسة هنداوي لتعليم الثقافة، جمهورية مصر، 28اوت2012.

8. احمد مطلوب، فن المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، د ط، 2002.

9. اودنيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979.

10. بختة هواشرية (تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجّهة نحو الآخر – مقاربة تحليلية نقدية لرواية " مخالب المتعة " للروائية فاتحة مرشيد) ، مجلة معارف ، جامعة البويرة ، السنة الثامنة ، ديسمبر 2014 –م العدد 16 ،

11. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

12. بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط2010،1.

13. بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبية والأفق النظرية، دار السلام للطباعة والنشر، ط1، 2008.

14. جابر عصفور، الصورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.

15. جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دارهومة، دط، الجزائر، دت.

16. حسام الدين الخطيب ، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق 1915م

17. خالدة سعيد ، المرأة التحرر الإبداع ، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب 1991– م

18. رشيدة بن مسعود ، المرأة و الكتابة – الاختلاف و بلاغة الخصوصية – إفريقيا الشرق، ط 2 ، المغرب 2002–م.

19. السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984.

20. سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة 2001

21. سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر – دراسات نقدية – ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004 – م

22. –الصدّة هدى ، أصوات بديلة – المرأة والعرق والوطن في العالم الثّالث، تر: هالة كمال، المشروع القومي للتّرجمة ، المجلس الأعلى للثّقافة ، ط1، القاهرة، مصر2002–م .

23. صبحي التّميمي، الصّورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر، لبنان،ط1، 1986.

24. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط1، 1996.

25. صلاح فضل، منهج النقد المعاصر، منشورات دار الأفاق العربية، ط1، 1997م.

26. ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

27. عبد القادر بتشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، إفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2007.

28. عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية، مهرجان المربد الشعري، دار الشؤون والثقافة العامة، بغداد، ط1، 2000.

29. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، مصر.

30. عتبات جيرار جينت، من النص الى المناص، عبد الحق بلعا يد، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

31. عز الدين مناصرة، غابة الألوان، دار الايازدي، عمان، 2006.

32. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة،ط3، بيروت،1981.

33. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب.ط3،تونس،طرابلس،دت.

34. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس للطباعة والنّشر، ط 1، 1980.

35. غادة السمان ، القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات بيروت ، لبنان 1999 –م ،

36. فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، العدد 36، جويلية 2009.

37. فضل صلاح، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري، ط1، 2007.

38. فريال جبوري غزول، تجلّيات الجنس في الرواية العربية، مجلة الكلمة ،لندن، عدد29 ماي 2009–م

39. فيروز رشام، شعرية الاجناس الادبية في الادب العربي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

40. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربية لعلوم الناشرون، ط1، 2010.

41. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

42. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاته النقدية،ج1، دار توبقال لنشر، المغرب، ط1، 1989.

43. محمد خليل الخلايلة ، الشعرية : تحديدات نظرية ، الجامعة الهاشمية ، الأردن 2003

44. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

45. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار توبقال، المغرب.

46. محمد غنيمي هلال،النقد الادبي الحديث، مج 1، دار العودة، ط1، 1997.

47. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي الحديث)، دار جرير الأردن، ط1، 2010.

48. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ط1، الجزائر، 2013.

ب- مراجع مترجمة :

49. أرسطو طاليس،فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط،1973.

50. تزفيطان تودورف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب.

51. تزفيطان تودورف، نقد النقد، تر: سامي السويدان وليليان السويدان، ط2، 1996، دار الشؤون الثقافية العامة.

52. جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر:محمود الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، دط، 1988.

53. جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس طارق، دار الشؤون الثقافة، بغداد، ط1، 1987.

54. موكاروفيسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: الفت الروبي، مجلة فصول، ط1، 1984.

55. ميخائيل بختين: شعرية دوستويفسكي،تر: جميل نصيف، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، ط1، 1986.

56. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر: عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط،ط1، 1982.

رابعا : مجلاّت و دوريات :

57. مجلة نزوى، فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، العدد 36، جويلية 2009.

خامسا : مواقع إلكترونية :

58. الشاعر اللبناني، حليم دموس، أنشودة عليك مني السلام، في يوم22ماي2017، نسخة الكترونية من الموقع الرسمي:.www.startimes.com

59.شبكة النبأ المعلوماتية،الكتابة النسوية، العدد19،افريل2009.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع *الصفحة*

إهداء

مقدّمة 01

تمهيد :. الأدب النسوي بين شرعية المصطلح و سؤال الخصوصية.....06

الفصل الأوّل : الشعرية :روافد و تصوّرات

أوّلا :الشعرية : المفهوم و الوظيفة 14

ثانيا :الشعرية بين المتصوّر التراثي و المتصوّر النقدي.....16

الفصل الثاني : قراءة في شعرية خطاب زوليخة السعودي الإبداعي

أوّلا :شعرية العنونة.....29

ثانيا :اللّغة الشعرية 34

ثالثا :الصورة الشعرية .....,,.....40

رابعا :شعرية التناص 45

خامسا: علامات الترقيم و دلالاتها 49

خاتمة 55

بيبليوغرافيا البحث 58

فهرس الموضوعات 66