تجليات التجريب في الشعر النسوي الجزائري المعاصر–نماذج مختارة–

Manifestations of experimentation in contemporary Algerian feminist poetry -selected models –

بثينة ناصري[1]

طالبة دكتوراه ، مخبر التراث والدراسات اللسانية، جامعة الشاذلي بن جديد –الطارف–

b.nasri@univ-eltarf.dz

د. سميحة عباس

مخبر الأدب العام والمقارن ، جامعة باجي مختار –عنابة–

samihaabbes@yahoo.com

تاريخ الوصول 2023/04/18 القبول 2024/01/06 النشر على الخط 2024/03/15

Received 18/04/2023 Accepted 06/01/2024 Published online 15/03/2024

ملخص:

شهد الشعر النسوي الجزائري ثورة على البناء الهيكلي والهندسة الإيقاعية للقصيدة العربية الكلاسيكية، فتوسلت الشاعرة بالتجريب للإطاحة بالنموذج النمطي الذكوري، ونظرا لأهمية هذا البحث الذي يحاول كشف المنطلقات الأساسية التي اعتمدتها الشواعر للتحرر من السلطة البطرياكية، والتنقيب عن آليات جديدة لإنتاج المعنى تبلورت الإشكالية التالية: ما هي أبرز إستراتيجيات التجريب المعتمدة في الشعر النسوي؟ وهل استطعن خلق نص حداثي بملامح جزائرية؟

وقد توصلنا إلى أن التجريب لم يكن مؤسسا على أرضية صلبة بل كان محاولات فردية، إلا أنه خلق لغة شعرية وشعرية بصرية.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، التجريب، الشعر النسوي، القصيدة المعاصرة.

Abstract:

Algerian feminist poetry witnessed a revolution on the structural construction and rhythmic engineering of the classical Arabic poem, so the poet begged for experimentation to overthrow the male stereotype, to the importance of this research, which tries to reveal the basic principles adopted by poets patriarchy, and the exploration of new mechanisms for the production of meaning the following problem crystallized: what are the most prominent experimental strategies adopted in feminist poetry? Was it possible to create a modern text with Algerian features?

We came to the conclusion that the experiment was not based on a solid ground, but rather individual attempts, but it created a poetic and visual.

Keywords: modernism, experimentation, feminist poetry, contemporary poem.

[1] المؤلف المراسل: بثينة ناصري البريد الإلكتروني: b.**nasri@univ-eltarf.dz**

1. مقدمة:

خلق الشعر النسوي الجزائري المعاصر ثورة فكرية أفضت إلى خلخلة الذهنية الكلاسيكية، فاعتمدت جل الشاعرات على التجريب والتغريب للارتقاء في سموات الإبداع اللامحدود، والتنقيب عن آليات معرفية جمالية حديثة تطيح بصنم القصيدة التقليدية المقدس الذي كبل إبداع الشعراء بأغلال قواعد خانقة وحنط الذائقة الفنية في شرنقة السائد والمألوف، فبلغت مغامرة الكتابة الجديدة أوجها مع ظهور قصيدة التفعيلة بفضل الشاعرة " **نازك الملائكة**" فمنحت حق الريادة للجانب النسوي بذلك، وكانت حافزا للتفكير خارج السرب لابتكار آليات جديدة لإنتاج المعنى وفضح السطوة الذكورية الخانقة.

وعليه فإن الإشكالية التي تطرح نفسها بإلحاح تتجلى في الآتي:

– ما هي أبرز استراتيجيات التجريب التي انتهجتها الشاعرة الجزائرية لبعث قصيدتها من رماد القواعد النمطية الذكورية؟ وهل كان فعل التجاوز مؤسسا على أرضية صلبة أم أنه مجرد مخالفة للذائقة الشعرية التقليدية؟ هل تمكنت الشاعرة الجزائرية من خلق نص حداثي بملامح جزائرية خالصة أم أنه كان انعكاسا لرؤية الآخر؟.

كما نهدف من خلال بحثنا إلى إبراز الخصائص الفنية والمميزات الجمالية للقصيدة النسوية التي حققتها بفضل التجريب والتجاوز، بالإضافة إلى كشف خصوصية الكتابة النسوية وتتبع أهم الإبدالات والإضافات التي حققتها للارتقاء إلى عوالم الشعرية، وفضح عقم مفهوم القصيدة الكلاسيكي الذي أفضى إلى معضلة التكرار والاجترار التي كبلت الإبداع الشعري.

من أجل ذلك تطلب الأمر إتباع أكثر من منهج .. الأسلوبي ، السيميائي؛ ذلك أن لكل منهج من المناهج دور في إضاءة جهة مظلمة في النصوص الشعرية، ناهيك على اعتماد فاعلية التأويل فليس للنص معنى مفرد كما يقول تودوروف.

وقد اقتضت الدراسة تقسيمها إلى مقدمة وأربع عناوين رئيسة، أما العنوان الأول تطرقنا فيه لماهية التجريب(**قراءة في حدود المصطلح**)، والعنوان الثاني ركزنا على تجليات التجريب على مستوى اللغة الشعرية، وجاء العنوان الثالث بحثا عن تمظهرات التجريب على مستوى الإيقاع، والعنوان الأخير كان موسوما ب:" التجريب على مستوى الفضاء النصي"، ثم خاتمة احتوت أهم النتائج التي خلصنا إليها وأهم الاقتراحات والتوصيات.

2. ماهية التجريب (قراءة في حدود المصطلح)

1.2.لغة:

جاء في معجم الوسيط "**(جربه) تجريبا، وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرب : جرب في الأمور وعرف ما عنده. ورجل مجرب: عرف الأمور وجربها**"[1]؛ويأتي التجريب بمعنى الاختبار والدراية.

كما تعرف التجربة على أنها " **معرفة متأنية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النفس غنى، وتكشف أمامها أفاقا جديدة في فهم كنه الحياة** "[2]؛ وهذا يؤكد أن التجريب يصدر عن ذات واعية قصد المعرفة واقتحام أفاق مبتكرة لا مألوفة .

[1] – المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004،ص: 114.

[2] – جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط1، 1979م، ص: 58.

وعليه نقر أن ماهية التجريب تكاد تكون نفسها في أغلب المعاجم اللغوية؛ إذ تجتمع على أن التجريب هو الاختبار الذي يصدر عن ذات واعية قصد المعرفة ونيل الخبرة.

2.2 اصطلاحا:

لعلنا لا نحيد عن الصواب إذا قلنا إن التجريب لا ينفصل عن دلالته اللغوية كذلك " **فالتجربة هي المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة** "[1]؛ أي أن التجريب عملية مؤسسة من ذات واعية تقوم على الملاحظة الدقيقة من أجل دراسة ظاهرة ما قصد المعرفة والإتيان بالجديد .

وعلاوة عن ذلك " **فالتجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل (...) وجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي**"[2]؛ فالتجريب مساءلة مستمرة وتجاوز لكل نموذج نمطي وخلخلة للقواعد الثابتة؛ ذلك أنه قرين الإبداع وهذا الأخير هو الإتيان على غير منوال، ومنه فإن التجريب تنقيب متواصل عن كل جديد مبتكر.

3 . التجريب على مستوى اللغة الشعرية:

3. 1. الانزياح:

أولى شعر الحداثة اهتماما كبيرا بالانزياح فقد وقع انتقال باللغة من كونها شيئا محددا ثابتا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات؛ أي الخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية مكثفة الدلالة متشعبة التأويلات تبرز في ثنايا القصيدة[3]؛ حيث يعمد الشاعر إلى كسر المعنى القاموسي للمفردات ذات الدلالة السطحية إلى معان مضمرة لا معقولة من خلال انزياحه عن اللغة العادية والاستعمال المألوف الشائع، ويشير قاموس جون ديبوا (John Debois) إلى أن "**الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقا (Transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارا (Norme)، يتحدد بالاستعمال العام للغة المشترك بين مجموع المتخاطبين بها**"[4]، ومنه يتضح لنا أن الانزياح هو خرق للغة المعيارية، وغالبا ما يكون النثر العلمي هو المعيار الذي يتجاوزه الشاعر من خلال كسر القواعد الصارمة للغة بفضل التركيز على المجاز بالدرجة الأولى ومن أبرز وظائف الانزياح وأهمها:

- **عنصر المفاجأة:** وذلك من باب الاهتمام بالمتلقي الذي يشارك في تشكيل المعنى وإنتاج النص.

---

[1] – مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984،ص: 88.

[2]– صلاح فضل : لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، المهندسين – القاهرة ، ط1، 2005م، ص: 03.

[3]– ينظر: دانا عبد اللطيف حمودة: شعرية النثر "طوق الحمامة نموذجا"،دار زهد، عمان–المملكة الأردنية،د.ت، ص :21.

[4]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط1، 1429هـ، ص ص :204–205، نقلا عن:

Dictionnaire de linguistique. Pp 172 (Ecart).

- **تجديد القواعد اللغوية:**

"**إن الانزياح يؤدي إلى تغيير القواعد وتجديدها ومن ثم إحكامها مجددا فتكشف من خلالها علاقات لغوية جديدة تصطدم بما تعود عليه الذوق والروتين**"[1]، بالإضافة إلى تحقيق البعد الجمالي للنص ولفت انتباه القارئ، إذا غايات الانزياح هي في معظمها نفسية جمالية تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته وإضفاء صورة إيحائية إضافية على الموضوع تعبيرا عن مواطن جمالية خفية في النص (...) **وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند رولان بارت "لذة النص**"[2] تلك اللذة التي ينشدها القارئ باستمرار لأنها تظل غامضة ومفقودة في الآن نفسه.

وقد تجلى الانزياح في الشعر النسوي الجزائري بشكل بارز فنذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "**نخلة أورقت حزنا** " لخالدية جاب الله في ديوان" **للحزن ملائكة تحرسه** " والتي تقول[3]:

ويَركضُ في الدربِ حُلمي ولكنْ

ملامِحهُ البيضُ ليستْ ترابِي

صَديقِي وقد غرَّبتنا البلادُ

وشاخَ من الحُزنِ وجهُ زمانِي

تحمَّلتُ وحدِي حرائقَ جُرحي

وبِعتُ مَواسِمنا للدُخانِ

أُنادِي فيرتَدُ صَوتي إليَّ

ويَصهلُ بينَ الضُلوعِ هوَاني

يظهر الانزياح جليا انطلاقا من عنوان الديوان مرورا بعنوان القصيدة وصولا إلى المتن؛ أين انزاحت الدوال عن المعتاد لتخلق علائق لا منطقية بينها، فتغتسل الكلمات من مدلولاتها الرثة مشكلة لغة ضوئية تتجاوز التوظيف المنطقي واللغة التقريرية الواضحة؛ إذ نلاحظ في المقطع السابق ذكره كما بارزا من الانزياحات التي أفضت إلى تشكيل شعرية باذخة انطلاقا من قولها: " **يركض في الدرب حلمي ولكن.... ملامحه البيض ليست تراني** ...إلى أن تقول: **أنادي فيرتد صوتي إلي ....ويصهل بين الضلوع هواني** " وقد اعتمدت الشاعرة على الاستعارة بشكل لافت لتجنح بخيال القارئ لسموات الإبداع اللامألوفة؛ فالاستعارة أداة الشاعر العظيم الذي يتقن فن المخاتلة بين المفردات والدلالات؛ فقد شبهت الحلم بالإنسان الذي يركض ومنحته ملامحا، وجعلت للزمن وجها يشيخ ويهرم وللجرح حرائق وجعلت من مواسم الحياة شيئا ماديا يباع ويشترى، وشبهت صوتها بالحصان الذي يصهل وفي هذا دليل

[1]- المرجع السابق: ص ص: 59- 60.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007- 1427هـ، ص: 186.

[3]- خالدية جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، موفم للنشر، الجزائر، 2015م، ص:33.

عن قوة الألام وشدة المعاناة التي كابدتها الشاعرة، فمنحت صورا شعرية لا معتادة بانحرافها عن القواعد المعيارية الصارمة، أفضى إلى أنسنة اللامادي وتحريك خيال القارئ ليشارك في عملية نسج النص بقراءاته الخاصة من خلال تتبع أحزانها التي تتفجر بين ثنايا الكلمات .

كما تجدر الإشارة إلى أن قصيدة النثر النسوية شكلت 80% من الشعر النسوي بحسب تصريح "**يوسف وغليسي**" قد تجلى فيها الانزياح بشكل واضح أيضا، ومثال ذلك " **نوارة لحرش**" التي خلقت شعرية باذخة وبخاصة في ديوانها " **كمكان لا يعول عليه** " في قصيدتها الموسومة ب " **مأدبة متأخرة** " والملاحظ أن توظيف الشاعرة في الأغلب يكون إما مسرة متأخرة أو أعطاب باكرة، ويوحي العنوان في عمومه إلى انتكاسة أو خيبة أمل غير منتظرة، فنجدها تقول[1]:

كُنتُ تَعويذةً لخَريف يَخْدشُ مَلامحَهُ
عنّدَ مُنعطَف كُل أَنيْن آثم
وعندَ كُل رَغبَة خَاطئة لغيْمٍ يَشْتَهيْ أنْ يَجعلَ منْ
أَحْداقيْ أُرجُوحةً لشحوُبهِ الشَاهق

يصادفنا في أول مقطع انزياح لغوي فالشاعرة تشبه نفسها بالتعويذة وعادة ما تكون هذه الأخيرة تميمة أو حجابا لدفع أذى ولكنها ها هنا تمنحها بعدا دلاليا جديدا، وألحقت استعارة مكنية تجلت في قولها: "**لخريف يخدش ملامحه**" فقد وظفت الفعل "**يخدش**" لغير الإنسان فانحرفت عن العرف اللغوي الشائع وبخاصة لما يحمله "**الخريف**" من دلالات توحي في عمومها على النهاية ما قبل الأخيرة للإنسان، فعادة ما تتساقط الأوراق من شجر المعنى التي لطالما ركزت على دلالاتها الشاعرة، لتتعاضد رؤيا الموت وضياع المعنى فتحيلنا إلى مشهد يعكس الآلام والأحزان الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالجو الذي يفرضه الخريف ولحنه الممطر الباهت الذي ينسجم وحالة الشاعرة، أضف إلى ذلك قولها "**لغيم يشتهي أن يجعل من أحداقي أرجوحة لشحوبه الشاهق**"، وهذا يؤكد ما سبق فهي توظف بعدا دلاليا جديدا، للمشهد السابق، دلالة الغيم الذي غالبا ما يعكس تقلبات الخريف أو الشتاء ويبشر بالأمطار، وهذا ما يوحي بهطول دموع المآقي حزنا وألما ويتضح من خلال قولها السابق، استعارة مكنية، فالغيم لا يشتهي بل الإنسان، استعارة أثبتت فيها مشهدا تعكس أغلب مفرداته الجو الشاحب الكئيب لخريف شحيح المسرات، الذي يعكس في أغلب الأحيان النهايات وهذا ما نستشفه من قولها[2] :

يَسْتدرجُنَا الغُروب
الذيْ يَتوسدُ أَمكنَة الدُنيا كَأريكَة منْ خُدوش
وَ كدمَات

[1]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، الوطن، سطيف – الجزائر، د.ط، 2016م، ص: 30.
[2]- المصدر السابق، ص: 31.

هناك استعارة مكنية في قولها "**يستدرجنا الغروب**" فهذا الأخير لا يستدرج أحد بعكس الإنسان ، وكثيرا ما يوحي الغروب بالنهاية، نهاية للأمل والسرور وبداية الليل الكئيب حالك الآلام، كما أردفت قائلة: "**الذي يتوسد أمكنة الدنيا كأريكة من خدوش وكدمات**"، وينضوي قولها على انزياح لغوي بارز من بدايته إلى نهايته، تطفو على سطحه استعارة مكنية فالغروب لا يتوسد بخلاف الإنسان ، فقد حملت الشاعرة الألفاظ المعتادة بحمولات دلالية جديدة، ركزت على ازاحتها عن مدلولها الإشاري المعجمي الواضح، إلى خلق علاقات مبتكرة غير منطقية أدى إلى التناقض الدلالي أو ما يعرف بـ"**التنافر الدلالي**" بين الدوال، ويظهر لنا أن رؤيا الموت قد غزت عالم الشاعرة فلم يبق لها ولو بصيص أمل "**فالغروب يتوسد أمكنة الدنيا**" فأين ما تولي وجهك ينبري لك جرح ينزف وجعا.

2.3. لغة الحديث اليومي:

لا غرو أن الشاعر إبن بيئته وهو بذلك يتأثر بألامها وقضاياها وثقافتها وكذا لغتها، ليكون مرآة عاكسة لهذا الواقع اليومي بكل أبعاده ،بالإضافة إلى أن " **شعرية الحداثة ووجوهها الجمالية المتعددة، هو أحد هذه الوجوه فيتوحد بالاجتماعي في حركته اليومية العادية دون تكلف ربما أهدر ما يتحمله من قيم اجتماعية ليس لها على الإطلاق وجود مستقل عن اللغة**"[1]؛ أي أن للشعرية جوانب أخرى ليست مرتبطة باللغة الفصيحة فقط وإنما تمتد للغة اليومية التي تنهل من الواقع الاجتماعي آليات لإنتاج المعنى الأقرب للقارئ بعيدا عن التكلف والزخرفة اللفظية، كما " **أن عملتي " الاختيار" و" التوزيع " تضعان لكل منهما دلالته داخل العمل، إذن لدينا شكلان من " الألفة : المفردة، والتركيب"، موظفان توظيفا حداثيا لإنتاج مغايرة شكلية ومضمونية للتشكيل الجمالي الموروث، بل وللعقل الذي أنتجه ولنسقه الفكري، ومن ثم تصبح "الحداثة " في وجهها هذا نضالا ضد مخاتلة (خداع) العقل الذي يصادر التجربة العادية ويقلصها إلى مجرد شبكة من المعاني** "[2]؛ وعليه تتخذ الذات الشاعرة من النسق الثقافي للمجتمع ذريعة لخرق الذائقة الفنية المعتادة.

أما أبرز العوامل التي ساعدت في ظهور هذه الظاهرة حسب تصريح " **يوسف وغليسي**" هي:

" أولا / محاولة إنزال الخطاب الشعري إلى المستوى الفهمي لعامة الطبقات الشعبية، باسم " جماهرية الكلمة" و" الغيرة الشعبية" و" الالتزام" ...

ثانيا/ التأثر بالتيارات الحداثية الوافدة من المشرق العربي،"مجلة شعر" (قصائد يوسف الخال وأنسي الحاج بالخصوص)، التي تدعو إلى توظيف العامية في النصوص الشعرية "[3]؛بالإضافة إلى رغبة الشاعر في خلخلة كل قاعدة ثابتة وامتطاء موجة الحداثة.

ومن الشواعر اللاتي وظفن اللغة اليومية نجد" **سمية محنش** " في قصيدتها "**نبيذ لريكا**" التي تقول[4]:

---

[1] – محمد فكري جزار: لسانيات الاختلاف – الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ايتراك، مصر، ط2، 2002م، ص: 108.

[2] – المرجع السابق، ص ص: 108-109.

[3] – يوسف وغليسي: في ظلال النصوص –تأملات نقدية في كتابات جزائرية–، جسور،المحمدية– الجزائر، ط1، 2009م،ص: 64.

[4] – سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات ضفاف، الجزائر العاصمة – العاصمة، ط1، 2013م، ص: 39.

سَلوا صَخرة الأوراسِ منبعَ لَيْنهَا
سلُوا منْبع الإخلاص أينَ تربعَا
سلُوا وشّم شيخ بالعمَامةِ قد زهَا
وبُرنس عز والعجار ومن معنَا

وظفت الشاعرة كلمة " **العجار**" وهو اسم متداول في المجتمع الجزائري في سنوات مضت، وقد أدرجت تعريفا له في الهامش بما يخدم تعريف الآخر بثقافتنا، وهذا مرده إلى خصوصية اللباس الجزائري وطابعه التقليدي المميز عن سائر البلدان العربية، وبما أن فحوى القصيدة يتمحور حول الأصالة والافتخار بالأمجاد العريقة للهوية فإن توظيفها قد أضاف إلى القصيدة عبق التراث، ونذكر أيضا " **فريدة بوقنة**" التي وظفت اللغة اليومية في قصيدتها " **حالات** "[1]:

تَوحشّتكْ ماما "
كُلما قالهَا " يَزيد ريانْ"
أُدركُ أنيْ سَافرتُ
منْ دونِ رجعةٍ

ويتجلى ذلك في قولها "**توحشتك ماما**" وهي جملة صاخبة بدلالة الشوق متأججة بحنين الأمومة ؛ذلك أن دفقتها الشعورية ألزمتها التعبير عن حالتها النفسية فنقلت العبارة للمتلقي رغبة منها في نقل وقعها الرنان على الفؤاد فأضافت العبارة جوا واقعيا حقيقيا بكل أبعاده، وكأن الشاعرة أرادت أن توصل شعورها بعبارة مثقلة بالحنين كي تخترق قلب القارئ دون إندار هذا من جهة، ومن جهة أخرى يبدو أن الشاعرة أرادت تحرير عاطفتها الجياشة دون الاستعانة بقيود اللغة الفصيحة الجزلة .

واستنادا على ما سبق نقر أن توظيف اللغة اليومية في القصيدة المعاصرة هي جانب من الجوانب الجمالية للحداثة؛ أين تأثر جل الشعراء بشجاعة "**إليوت**" في تحطيم القاعدة النمطية والبحث عن مكامن أخرى للشعرية ورغبة في شحن قصائدهم بمشاعر جياشة تتقاطع مع الحديث اليومي للقارئ لتستدرجه للولوج إلى عوالم القصيدة اللامحدود، ومنحه اللذة التي ينشدها .

3.3. الكلمات الأجنبية:

ألزم التجريب الشاعر المعاصر أن يتجاوز اللغة المعروفة وينهل من لغات أجنبية أخرى " **فلم يلتزم الشاعر بالتضمين من لغة بعينها هي لغة الأم، أو من تراث حضاري بعينه هو تراثه القومي، وإنما فتح نفسه ما استطاع لكل لغة ولكل تراث** (...) **فتثقيف الشاعر المعاصر لنفسه قد صار ضرورة وأمرا مسلما به في الوقت نفسه، ومن ثم اتسع أفق رؤيته نتيجة لاتساع أفق**

[1] – فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، الوطن اليوم، العلمة – سطيف، د.ط، 2017م، ص:59.

ثقافته، وامتدت تضميناته فبزغت من خلاله أصوات آخرين لا يتكلمون لغته، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الانسانية"[1]؛ وعليه ساهمت المثاقفة في توسيع أفق الرؤية للشاعر ما يضمن له انفتاح قصيدته على المتعدد القرائي، بالإضافة إلى الارتقاء بقصيدته إلى العالمية وتجاوز الحدود الجغرافية .

والجدير بالذكر في هذا المقام أن الشاعرات قد ركزن بصفة بارزة على توظيف لغات أجنبية في قصائدهن ومثال ذلك " **فريدة بوقنة** " في قصيدتها المعنونة ب:" **أنا عندي قلب** " **(الباجي)**[2]، التي حرصت فيها على التضمين من غير اللغة الأم فتقول:

لا شَأنَ لِيْ بالShOW
أنَا بالكادِ تأتأةٌ مُرممة بشدوِ القبرة

وظفت الشاعرة كلمة " **ShOW**" وهي كلمة من اللغة الإنجليزية والتي تعني "**العرض**" بالعربية، والملاحظ أن الشاعرة إكتفت بكلمة واحدة معروفة عند أغلب القراء، وربما يحيلنا اختيار الشاعرة لهذه الكلمة بالذات عن رغبتها في اقحام دلالاتها المثقلة بحمولات ثقافية أكثر بهرجة فقابلتها بجملة باللغة العربية تخالفها بشكل جلي وكأنها أرادت أن تضع القارئ بين دلالتين متناقضتين بين كلمة صاخبة بالدلالات وجملة شاحبة بالمآسي والآلام ،ونذكر كذلك قصيدتها " **حالات**"[3]:

مِزاجِيْ عادةً
يَسيرُ عكسَ مَزاجهمْ
ولا ذَنب لِيْ إن تَمادوا في استِعمالِ ال "Rétroviseur "

استعملت الشاعرة كلمة "**Rétroviseur**" وهي مقتبسة من اللغة الفرنسية وتعني مرآة الرؤية الخلفية للسيارة، والكلمة متداولة بكثرة في المجتمع الجزائري ما يسهل عملية فهم دلالتها في القصيدة؛ حيث أرادت الشاعرة أن تبين حرص الغير على رؤاهم المكبلة بالماضي والتي تنعكس على حاضرهم هذا من جهة، ومن جهة أخرى توضح القصيدة هذه الحالات المزاجية المتضاربة .

بالإضافة إلى ذلك تتراءى لنا قصيدة " **تناهيد**" للشاعرة " **نصيرة محمدي**" التي جاء فيها[4]:

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، دار الفكر العربي، د.م، ط3، ص: 311.
[2] – فريدة بوقنة: بوصلة لأرامل سيوران، دار كلاما، د.م، د.ط، 2022م، ص:68.
[3] – فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، ص: 60.
[4] – نصيرة محمدي: نسيان أبيض، منشورات ضفاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1،2016، ص: 61.

لا الوَقت لي
ولا الضوْء البعيد أنَا
صباحُ الخير أيّها الحزنُ
عذرًا Françoise sagan
عذرًا للحياةِ التي تنسَحبُ منا

إن القارئ للمقطع السابق ذكره يرى أن الشاعرة قد وظفت اسما لشخصية فرنسية بارزة وهي "**فرانسواز ساغان**" وهي روائية فرنسية مشهورة نشرت روايتها الأولى بعنوان "**صباح الخير أيها الحزن**" وهذا يحيلنا إلى التناص الذي ورد في المقطع؛ وكأن الشاعرة أرادت اقحام هذه الشخصية التي تشترك مع الشاعرة في الحزن الذي لازمهما في الحياة التي لم تبد لهما إلا المآسي والآلام، والملاحظ أن عنوان رواية " **فرانسواز ساغان" " صباح الخير أيها الحزن**" قد أدرجته الشاعرة في متن القصيدة وقد ورد جملة تقريرية مباشرة توحي باعتيادهما على هذا الحزن الذي أصبح حقيقة لا مناص منها في كل يوم .

وفضلا على ما سبق نجد أيضا أن بعض الشعراء ركزوا على عناوين قصائدهم أكثر من متونها " **فلم يجد " يوسف الخال" حرجا في أن يضع عناوين قصائد باللغة اللاتينية، وذلك في ديوانه " البئر المهجورة** " (...) **وشأن " يوسف الخال " شأن كثير من الشعراء الغربيين الذي يجعلون عنوان بعض قصائدهم باللغة اللاتينية، لا بلغاتهم الخاصة، وهم بذلك يشيرون إشارة غير مباشرة إلى أن التجربة التي تعبر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة، وإنما هي تجربة إنسانية مشتركة وصادقة على المستوى الانساني العام** "[1]؛ وهذا ما يضمن انفتاح قصائدهم على العالمية وتجاوزها للمحلية، وضمان استمرارها وخلودها إن كانت التجربة الشعرية تعضد التجربة الإنسانية .

ومن بين الشاعرات اللاتي اتبعن هذا الأسلوب" **فريدة بوقنة**" التي اختارت أن تكون بعض عناوين قصائدها باللغة الأجنبية نذكر منها قصيدتها الموسومة ب" **Rien de rien**" جاء فيها [2]:

أنا سُدى منْ غبارِ الهتكِ والطِين
لا طُلتُ وجهيْ ولا أدْركتُ مَضمونيْ
قَفزتُ منْ رحِم الرؤيَا على عجلٍ
شَوقا إلى بَدد بالصمتِ مسكون

[1] – المصدر السابق، ص: 312.
[2] – فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، ص: 75.

وقد اختارت أن يكون عنوان قصيدتها باللغة الفرنسية والذي يوحي بالعبثية واللاجدوى وذاك ما أكده المقطع الشعري الذي سبق، فهي ترى أن وجودها دون معنى ومساعيها تنتهي بنكسات، وفيما سبق نجد أن المقطع الشعري كان إنعكاسا صريحا للعنوان الذي قال كل شيء قبل أن يلج القارئ لعالم القصيدة، وكذا قصيدتها المعنونةب" **No way**"[1]:

أنْ تَركبَ موج غُصة يَعني ،،
أن الضِفافَ لمْ تعد آمِنةً
أن القَاربَ قدْ نحت مِن ذاكرةِ منقار
أن البُوصلة قدْ ضَيعت جِهة المحبة

يتراءى لنا في هذا المقطع الشعري أن دلالته متصلة بالقصيدة التي سبق ذكرها غير أن العنوان كان باللغة الانجليزية، والملاحظ أن الشاعرة توظف عناوين توحي بالعبثية ومساعيها المستحيلة والتي غالبا ما تنتهي بانتكاسات وخيبات وليس هناك أدنى فرصة للنجاة.

وعليه نقر بأن الرغبة في التجريب ألزم الشاعرات توظيف اللغات الأجنبية لتجاوز اللغة المعتادة واختراق أفق انتظار القارئ ما يضمن لهن تحقيق الدهشة ولذة النص مع حرص أغلبهن على عدم التمادي في التضمين من غير اللغة الأم؛ فحشد الجمل وتراكمها في القصيدة على اختلاف مصادرها قد ينفر القارئ ويشتته عن إدراك المعنى المطلوب، وقد يمل من عبارات أجنبية رنانة ولكنها جوفاء دون جدوى؛ ذلك أن من بين المطالب الأساسية للقارئ هو الاستمتاع بجمالية النص، والتوظيف الذي لا يدعم هذا المطلب يسم القصيدة بالفشل، أضف إلى ذلك الحاجز الذي يظهر بين الفكرة أو الرؤية التي يعبر عنها باللغة الأم أو باللغة الأخرى؛ وهذا مرده للكلمات التي تختلف مدلولاتها بحسب تاريخها وموقعها وثقافتها، ذلك ما يخلق هوة بين التجربة الشعرية والمعنى المراد إيصاله، والتجريب الذي لا تنصهر فيه تقنياته وآلياته لتجاوز المألوف لا طائل منه، ناهيك عن موجة المثاقفة الجامحة التي انساقت لها بعض الشاعرات ورغبتهن في إبراز ثقافاتهن المختلفة الشاسعة.

4.التجريب على مستوى الإيقاع الشعري:

فجر التجريب أفاقا جديدة حطمت الهندسة الإيقاعية للقصيدة العمودية، فقد تم التحول الإيقاعي بحسب "**عز الدين اسماعيل**"من البيت الشعري إلى السطر الشعري وخلص إلى الجملة الشعرية، فتحررت القصيدة من شرنقة القالب المعتاد وتجاوزت الاهتمام بالوزن ما أفضى إلى انقلاب حداثوي جسدته قصيدة النثر بشكل لافت؛ فمنحت إبدالات صوتية ودلالية وفتحت المجال للتركيز على الإيقاع البصري، ومن ثم أصبحت قصيدة النثر النسوية الجزائرية المعاصرة أكثر الأنواع الشعرية التي كرست مبدأ التجريب وعليه سنتتبع أهم إبدالاتها التي تجاوزت بها حدود الوزن والقافية فنذكر:

[1] – المصدر السابق، ص: 67.

1.4.الإيقاع الصوتي:

جسد الإيقاع الصوتي أهم القضايا في الشعر العربي المعاصر؛ ذلك أن مهارة الشاعر وإبداعه يتجلى بشكل بارز من خلال اعتماده على التلوين الصوتي الذي يخلق تناغما وموسيقى يستأنس بها المتلقي وتطرب لها أذنه من جهة، وما يثيره من انفعالات وتلاعب في مشاعر القارئ من جهة أخرى، وفيما يأتي نبين أبرز الإبدالات الصوتية التي ركزت عليها قصيدة النثر النسوية الجزائرية .

***التكرار:**

يؤدي التكرار دورا فعالا في خلق نغمة موسيقية في النص الشعري، كما"**يشغل التكرار في النص الشعري حيزا مهما، فهو يعتبر أحد أسسه البارزة وعناصره القوية، وقد اشتغلت قصيدة النثر على التكرار بقوة، بوصفه تعويضا صوتيا وإيقاعيا للقوافي والأوزان**"[1]، ناهيك عن الدلالات المتشعبة والمترامية التي يخلقها والتي تتطلب الولوج العميق للنص، والشاعر العبقري هو الذي يحسن توظيفه لربط أجزاء الجملة لجعل القصيدة كقطعة من بلور، مكتنزة الدلالات متوهجة الإيحاءات؛ إذ تعكس عالم الشاعر الداخلي ونفسيته وانفعالاته وذاك ما دفع بالشاعرات إلى التركيز على التكرار بمختلف أنواعه:

أ/-تكرار الحرف:

جسد الحرف أهمية بالغة بعده اللبنة الأساسية للمادة اللغوية للنص الشعري، ونجد قصيدة "**رغبات منكسة**" لنوارة لحرش قد انطوت على ظاهرة تكرار الحرف[2]:

لا الصَّباح يَرتَديَنِيْ قُبعَة
لاَ اليَنابِيعُ تَنْثُرِيْ خَرِيْرًا
لا النَدى يُفوِضُنِيْ رَسُولة للمَدى
ولا ظَهِيرةُ صَيف تُهَدهِدُ سِربَ قَيلوُلتها بمَا
تَيسَر منْ عَصَافير طُمأنِينة سَاذجَة .

تكرار حرف اللام

ونلاحظ أن تكرار حرف "**اللام**" وهو صوت مجهور قد تكرر (04) مرات بداية كل سطر، أثرى المقطع بإيقاع وزيادة في النغم، وهذا ما ركزت عليه الشاعرة حين عمدت إلى توظيف حرف "**اللام**" الذي خلق جرسا بداية كل جملة، ناهيك عن دلالة النفي التي بثها في المقطع السابق ذكره، والمثير للانتباه أنها تلحقه بكل رمز طبيعي يعكس الأمل والحياة والنقاء والبدايات الجديدة، كما أنها لم تأت بأضداد الكلمات ولا بألفاظ تعكس مدى معاناتها وأوجاعها التي أرادات أن تنشرها في نفس المتلقي، بل استخدمت حرف النفي "**لا**" لكل الصور التي تبعث في النفس السرور والبهجة فكسرت بذلك العرف اللغوي الشائع وأفق توقعات

[1]- الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، شركة مطابع الأنوار المغربية، وجدة- المغرب، ط1، 2010م ص ص 71- 72.
[2]- نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، الوطن، سطيف – الجزائر، د.ط، 2016م ، ص: 52.

القارئ، وأدى ذلك إلى خلق روابط وعلائق بين الجمل مكتنزة بإيقاع صوتي طورا ودلالي طورا آخر، ساهم في تماسك النص وحبكه بإتقان.

ب/-تكرار الكلمة:

- **تكرار الاسم:**

إن سعي الشاعرة إلى تكرار الأسماء ذاتها يفضي إلى تحميلها طاقة دلالية ورمزية، وقد ظهر ذلك في قصيدتها "**جوارب معلقة على شتاء القلب**"، والتي تقول فيها[1]:

الحَياةُ جَوربٌ قدِيمٌ
لا يَكفِي خَيطٌ رَفِيعٌ لترَقِيعِه
يَكفِي أن تَنظُر إليَه بِخيبةٍ شَاهقَة
ثُم تَغفُو على أَريكةٍ منْ الوَهمِ!
الأَملُ جَورب مثقُوب بتعاسَة الكائنات
مُلطخٌ ببقعِ الحَسَّرة
تَغسلُه أيادٍ صَغيرة بماءِ الأمْنيَات
تَنشُرهُ على فِكرةِ الاحَّتِمال
كيْ يَجفَ من تعاسَة مُشرئِبةٍ
و من حَسرة صَاهلة
تتَهالكُ الفِكرةُ تتَسِعُ الثُقوب
الصَباحُ جَورب قَصيرٌ
لَوح للكائنات الغَافِية على مدى من نُدوبٍ
لَم تَنتبِه!

واستنادا على ما سبق يتضح لنا أن الشاعرة قد كررت عدة أسماء في المقطع أعلاه ولم تلتزم بتكرار الأسماء بشكل متتابع ولكن بدت الأسماء المكررة (**جورب، تعاسة، الكائنات، الحسرة**) مبثوثة في المقطع كله وكلها تعكس دلالة الفاجعات والقارعات، أفضى هذا إلى خلق توازن ايقاعي؛ أين يتعاضد الإيقاع الصوتي والدلالي في النص الشعري والمثير للانتباه أن توزعها بهذا الشكل يؤدي إلى المحافظة على انتباه القارئ من الضياع أو التشتت عن طريق تشكيل حركة إيقاعية متواترة ومستمرة، وإذا ما تعمقنا أكثر نجد أن رغم تعدد هذه الأسماء إلا أنها تتضافر لتكون صورة فاعلة في النص الشعري وهي صورة الحياة المؤلمة المترعة بالنوائب

[1]- المصدر السابق: ص ص 68- 74.

والمطبات، وبهذه الطريقة تكون الشاعرة قد حققت وظيفة التكرار وهي "التضييق"؛ أي تكرار الكلمة لجعل القارئ يركز عليها بعدها محور ارتكاز للقصيدة لتأكيد فكرة النص الشعري.

- تكرار الفعل:

يتداول تكرار الفعل في الشعر العربي الحديث بشكل بارز؛ ذلك أن الفعل يسهم في خلق طاقة حركية وحيوية داخل النص الشعري، وبخاصة إذا عمد الشاعر إلى تكرار الأفعال المتنوعة سواء في صيغة الماضي أو المضارع أو الأمر، كل هذا يفضي إلى الكشف عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر؛ أين يبث الشاعر أفعالا تعكس تجربته الذاتية وتفضح الزمن الذي حبس فيه نفسه، ولنتمعن قصيدة نوارة لحرش "**مأدبة متأخرة**"[1]:

كُنتُ تَعويذة لِخريفٍ يَخدشُ مَلامِحهُ
عنَد مُنعطَفِ كل أَنينٍ آثم
وعندَ كل رَغبةٍ خَاطئة لِغيمٍ يَشتَهي أنْ يَجعلَ من
أَحدَاقيْ أُرجوحةً لشحوبهِ الشَاهق
كُنتُ تَعويذَتهُ وأَيقونتَهُ المُشتَهاة

تكرار الفعل الماضي

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الشاعرة كررت الفعل الماضي"**كنت**" بداية السطر الأول والأخير، وهذا يوضح لنا استحضار الذات الشاعرة لذكرياتها المنصرمة المترعة بعاطفة جياشة تعكس الآلام، نتج عنه تأكيد مشهد الحزن والمعاناة.

ج/- تكرار الجملة:

يعد تكرار الجملة من أبرز أنواع التكرار التي تثري النص الشعري بالتناغم اللفظي والدلالي، فهذا التكرار يرفع درجة الإيقاعية في النص؛ ذلك أن تكرار الجملة يحتل رقعة أوسع من رقعة ما عدها في النص الشعري، ناهيك عما يمكن أن تحققه الجملة من تكثيف دلالي للكلمات؛ أين تلزم القارئ على تتبع تكرارها في القصيدة محافظة عل تركيزه وانتباهه لتتبع مسار المعنى في النص الشعري الذي يتوارى خلف تكرار الجمل أو المقاطع ولنتأمل قصيدتها التي تحمل عنوان "**انقضامات**"، التي تقول فيها[2]:

أَغْفُوُ وفيْ البالِ سَقفٌ أبيضٌ
و سَريرُ لائِق
ووِسادة تَحنُو على جبِيني
تَفتحُ جَنتهَا المُمكنة لخدُوشيْ المُكتظة كي

تكرار الجملة

[1] - نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص:30-31 .

[2] - المصدر السابق، ص: 26.

تَتماثل لغفوةٍ دائِمة
أَغفُو وفيْ البالِ سقفٌ أبيض
وشَراشفُ نُور تَليقُ بصبرِ أمٍ احترفَها الحُزن
و مَواسم مُتجهمة/ حَافية الفَرح.

وعليه يتجلى لنا بوضوح أن تكرار جملة "**أغفو وفي البال سقف أبيض**" أدى إلى ترابط المقطع وانسجامه وحبكه بإتقان وتماسكه، أضف إلى ذلك الدلالة التي تبثها هذه الجملة وبخاصة عند تكرارها في المقطع، فالشاعرة ترجو أن تنال قسطا من الراحة هروبا من واقعها المؤلم، وهي تكرر تلك الجملة لتؤكد فكرة آمالها وأمانيها التي سرعان ما تتلاشى أمام ألامها وأحزانها، وربما تدل الجملة كذلك على فكرة الموت التي تراودها في غفوتها التي يمكن أن تستحيل إلى غفوة دائمة.

5.التجريب على مستوى الفضاء النصي:

إن انتقال الشعر العربي من الشفوي إلى الكتابي أفضى إلى التركيز على الطاقات البصرية، ناهيك عن تداخل الأجناس الذي أدى إلى تزاوج بين الفنون وبخاصة الشعر والرسم؛ حيث تمتزج اللغة والصورة لخلق دلالات جديدة تتجاوز حدود التركيب اللغوي، فقد أصبح توظيف الأشكال والرسوم يفتح القصيدة على المتعدد القرائي، وعليه ركز الشعراء على الاشتغال النصي، فانبجست قصيدة الصورة فتعددت مصطلحاتها منها:" **الشعر الهندسي، الشعر المرسوم، قصيدة البياض والفراغ...**"[1]، وقد حظيت باهتمام الكثير من الشاعرات فركزن على توظيف تقنية التشكيل البصري في قصائدهن خاصة مع تطور إمكانيات الكتابة والطباعة.

1.5. التشكيل البصري والسطر الشعري:

تعد حركة السطر الشعري وتموجاته من بين العوامل اللافتة للبصر والتي تسهم في تضاعف أو تعاضد دلالات النص الشعري، فكرست جل الشاعرات أقلامهن لتأثيث قصائدهن لجعلها لوحات فنية بادخة الشعرية، وفي قصيدة " **حضور**"نجد " **فايزة أحمد خمقاني**"[2]قد وظفت هذه التقنية:

سَلامٌ عَليكَ
تُبالغُ في الحبِ...
حَد
ا
ل
غ

[1] – محمد نجيب تلاوي:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،مكتبة الكترونية،د.م،د.ط،د.ت،ص ص:22-28.
[2] – فايزة أحمد خمقاني: نرد، كلاما،قالمة، ط1، 2022م،ص: 31.

ي

ا ب

إن حركة السطر الشعري قد تغيرت تدريجيا من الأفقي إلى السطر الشعري المائل لتجسد معنى حضوره الذي آل إلى الغياب؛ حيث توسلت الشاعرة بتقنية "التفتيت" أو "التقطيع الكتابي" للتعبير عن حالة الفقد والحرمان التي عاشتها من الغياب الذي لم يأت دفعة واحدة وإنما انقطع تدريجيا عنها، فتعاضد العدول البصري الذي شكلته الشاعرة وتجربتها الشعورية.

كما تعرف هذه التقنية أيضا ب:" **التفريق البصري**" وتجلت في كلمة (**الغياب**) ففرقت الشاعرة بعض حروفها "**لتسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في انخفاض الصوت وتقطعه وتهدجه**"[1] وتعمق الفكرة وتشكلها كصورة مشهدية تضاعف تأثر المتلقي بها وتفجر دهشته اتجاه هذه العملية الإبداعية اللامألوفة .

2.5.علامات الترقيم:

تؤدي علامات الترقيم دورا فعالا في انفتاح النص على المتعدد القرائي،كما أنها " **تشير، كما نعلم ، إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة، هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت**"[2]، وكل هذا يتعاضد فيما بينه لخلق شعرية بصرية خلاقة ظلت مكبلة بقواعد معيارية ثابتة؛ ولأجل ذلك سعت الشاعرات الجزائريات لتوظيف علامات الترقيم في قصائدهن ومن بينهن " **ليلى لعوير**" في قصيدتها" **سكت الغضب**"[3]:

حِقدٌ، ولا معنى لحبٍ
يَاقاهريْ
والقَهرُ ذَنبٌ
ماذا أَقولُ لقاهريْ؟
أأنَا المُحبُ؟؟؟
أمْ المسّجى باللهبِ؟؟؟
لهبُ القُلوبِ الذائبات
معَ الحبيب إلى المحبِ
ياقاهريْ
والقهرُ ذَنبٌ..

[1] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)،النادي الأدبي، الدار البيضاء، ط1، 2008م، ص:186.
[2] – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة –تحليل نصي–، دار توبقال ، د.م، ط1،1988م، ص:24.
[3] – ليلى لعوير: سجدات على جبين الاعتراف، منشورات فاصلة، قسنطينة– الجزائر،ط1، 2017م، ص ص:60-61.

شكلت علامات الترقيم في النص الشعري دلالات مختلفة نظرا لاختلاف وظائفها، فنجد الفاصلة التي تدل على أن الكلام مازال بعدها مستمرا قد حافظت على دلالتها الوظيفية ولم تظف كثيرا لدلالة النص، كما استعملت علامة الاستفهام في السطر (**04–05–06**) وقد وظفتها بشكل مضاعف في السطرين (**05–06**) لتبرز استفهامها الدافق اتجاه حالة الحب التي استحالت إلى ألم طوق حياتها،كذلك نقطتي التوتر في آخر السطر لتعكس شدة غضبها اتجاه قهر الحبيب، وقد وظفت "**نقطتي التوتر لتسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في توقفه عن النطق لحظات بسبب توتره، وقد سجلت النقطتان التوتريتان هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا**"[1]؛ وعليه تعاضدت دلالات علامات الترقيم لتشكل جمالية مميزة جمعت بين اللغة الشعرية والشعرية البصرية.

6. خاتمة:

مكن التجريب الشاعرة الجزائرية المعاصرة من اقتحام عوالم الإبداع اللامحدود وخوض مغامرة الكتابة الجديدة التي ركزت فيها على عدة استراتيجيات مختلفة على مستوى اللغة الشعرية؛ حيث وظفت الانزياح الذي تجاوز العلائق المنطقية وفجر اللغة المشفرة وحطم اللغة القاموسية، فاستعملت الشاعرة لغة الحديث اليومي وانزاحت أحيانا عن اللغة الفصيحة الصارمة لتقدم لغة مثقلة بالنسق الثقافي الذي يؤثر على القارئ بصفة مباشرة، بالإضافة إلى اعتمادها على الكلمات الأجنبية لإبراز ثقافتها من جهة، ومنح قصيدتها دلالات جديدة كمحاولة للارتقاء بالقصيدة لسموات الإبداع المبتكرة، أما على مستوى الإيقاع فقد اعتمدت على الإيقاع الصوتي وكذا الإيقاع البصري، وعليه فإن أهم النتائج المستخلصة هي:

– إن التجريب في الشعر النسوي الجزائري لم يكن مؤسسا على أرضية صلبة فقد كان محاولات فردية لتجاوز المنظومة الكلاسيكية وكل محاولة كانت تعمل على ترك بصمة ذاتية انطلاقا من مرجعيتها الفكرية فكانت القطيعة حائلا بين تعاضد المجهودات وفعل التأسيس هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد أن أغلب الاستراتيجيات التي اعتمدتها الشاعرات كانت انعكاسا للآخر فموجة المثاقفة والانبهار بالغرب جعلت القصيدة تنطلق من بيئة مثقلة بحمولات تاريخية واجتماعية وثقافية غريبة عن تراثنا العربي.

– استطاعت بعض الشاعرات الجزائريات خلق نص حداثي زاوجن فيه بين الموروث العربي والغربي وإن كان الثاني يتجلى لنا أحيانا أكثر من الأول، وهذا مرده إلى موجة الحداثة التي كانت تدعو إلى تجاوز السائد والمعروف ومفهومها الذي لم يفهم بدقة.

– إن توظيف لغة الحديث اليومي والتضمين من غير اللغة الأم جعل القصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة مكتنزة بالدلالات والإيحاءات اللامألوفة وخاصة إذا تعاضدت فكرة الشاعرة واللغة الموظفة التي تزيد كثافة الدلالة وتأكيد الفكرة، رغم أن توظيف اللغة اليومية والكلمات الأجنبية في النص الشعري كان محتشما قليلا خوفا من تملص القارئ من عالم يجتر واقعا مألوفا أو من لغة ليست على مقاس بيئته.

– ألزم التجريب الشاعرة الجزائرية على الانفتاح على لغات أخرى إنطلاقا من كسر صرامة اللغة الفصيحة إلى التضمين من غير اللغة الأم بحثا عن آليات جديدة لإنتاج المعنى والارتقاء بالقصيدة إلى العالمية وتجاوز الحدود الجغرافية بمعالجة قضايا إنسانية .

[1] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004م)،ص:205.

– أدى التكرار على اختلافه دورا فعالا في خلق إيقاع صوتي جلي، وقد كان بديلا عن قيد الوزن والقافية الذي ألزم الشاعر على البوح وفق قضبان القالب الكلاسيكي.

– أدى تطور وسائل الكتابة والطباعة إلى ظهور التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة، وكان الشعر الهندسي أو الرسم بالكلمات كما صرح به الكثير بديلا عن الإيقاع الخارجي؛ أين تمتزج الكلمة بالصورة لتحقق شعرية شفهية وأخرى بصرية.

اقتراحات وتوصيات:

– شكلت القطيعة حائلا دون تعاضد التجارب الشعرية لإرساء دعائم متينة للتجريب في الشعر النسوي الجزائري المعاصر، فقد سعت أغلب المحاولات لإبراز بصمات شخصية ولم تسع لترابط الرؤى للتأسيس للتجريب، وعليه وجب تجاوز الذاتية والحرص على ترابط التجارب فيما بينها وفق نظرة موضوعية دقيقة.

– يحظى التشكيل البصري بمميزات جمالية لم توظف بشكل كاف في القصيدة النسوية الجزائرية وعليه وجب التركيز عليه بالبحث عن مكامن الإبداع التي من شأنها أن تفجر شعرية مميزة في المتن الشعري.

7. قائمة المراجع:

المصادر:

–خالدية جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، موفم للنشر، الجزائر، 2015م، ص:33.

– سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات ضفاف، الجزائر العاصمة – العاصمة، ط1، 2013م، ص: 39.

– فايزة أحمد خمقاني: نرد، كلاما، قالمة، ط1، 2022م، ص:31.

– فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، الوطن اليوم، العلمة – سطيف، د.ط، 2017م، ص:59.

– بوصلة لأرامل سيوران، دار كلاما، د.م، د.ط، 2022م، ص:68.

– ليلى لعوير: سجدات على جبين الاعتراف، منشورات فاصلة، قسنطينة- الجزائر،ط1، 2017م،ص ص:60-61.

–نصيرة محمدي: نسيان أبيض، منشورات ضفاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1،2016، ص: 61.

– نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، الوطن، سطيف – الجزائر، د.ط، 2016م، ص:30.

المراجع :

– الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، شركة مطابع الأنوار المغربية، وجدة- المغرب، ط1، 2010م، ص ص:71-72.

– دانا عبد اللطيف حمودة : شعرية النثر "طوق الحمامة نموذجا"، دار زهد، عمان–المملكة الأردنية، د.ت، ص:21.

– شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة –تحليل نصي–، دار توبقال ، د.م، ط1،1988م، ص:24.

–صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، المهندسين – القاهرة ، ط1، 2005م، ص:03.

– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، دار الفكر العربي، د.م، ط3، ص:311.

– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004م)، النادي الأدبي، الدار البيضاء، ط1، 2008م، ص:205.

- محمد فكري جزار: لسانيات الاختلاف- الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة -، ايتراك، مصر، ط2، 2002م، ص: 108.
- محمد نجيب تلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مكتبة الكترونية، د.م، د.ط، د.ت، ص ص:22-28.
-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007- 1427هـ، ص:186.
- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص -تأملات نقدية في كتابات جزائرية-، جسور،المحمدية- الجزائر، ط1، 2009م، ص:64.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1، 1429هـ، ص ص: 204-205.

المعاجم:

- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص: 114.
- جبور عبد النور :المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1979م، ص:58.
- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، م1984، ص: 88.