الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث علمي
(القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

الطالب (ة): ..... دراوي خديجة .....

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 109234822 ..... الصادرة في تاريخ: 2011-05-14

دائرة: ..... العامرية ..... ولاية ..... عين تموشنت .....

والمسجل بكلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية

قسم: اللغة والأدب العربي

شعبة: ..... **تخصص:** ..... لغة عامة وحديثة .....

والمكلف بإنجاز مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر أكاديمي، الموسومة بعنوان:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

أصرح بشرفي أن ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقية المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز مذكرة الماستر المذكورة أعلاه.

24 جوان 2026

تصديق على الإمضاء

عين تموشنت في: 2026-06-23

امضاء المعني

دراوي خديجة

1018/109 23482

رئيس فرع الشرطة القضائية

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت- بلحاج بوشعيب
كلية الاداب واللغات والعلوم الاجتماعية

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Ain Temouchent -Belhadj Bouchaib –
Faculté des lettres, langues et sciences sociales

الترخيص بإيداع مذكرة الماستر

أنا الأستاذ(ة) المشرف(ة): حلام رقية
على مذكرة التخرج في الماستر والموسومة بـ:
"تجليات الحداثة في شعر نجيرة محمدي"

من انجاز الطالب (بين):
1 دراوي فضيلة.
2

ميدان:
شعبة:
تخصص: نقد معاصر وحديث

أشهد أن الطالب(بين) قد قام(ا) برفع كل التحفظات المطلوبة من طرف لجنة المناقشة. وبإمكانه(ما) إيداع النسخة الالكترونية المصححة على مستوى المستودع الرقمي لجامعة عين تموشنت.

امضاء المشرف
الاسم واللقب

امضاء رئيس اللجنة
عزي مريم
الاسم واللقب
أستاذة محاضرة -أ-
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

عين تموشنت في: 26.06.24

تأشيرة رئيس القسم

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب ★ كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية ★
قسم اللغة والأدب العربي

الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

كليّة الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعيّة

قسم اللّغة والأدب العربيّ

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent

Faculté des Lettres, Langues et Sciences Social

Département Lettre et Langues arab

رقم المذكرة : ...../2026

مذكّرة مقدّمة لاستكمال المتطلّبات لنيل شهادة الماستر

الميدان : اللّغة و الأدب العربيّ

تخصّص: نقد عربيّ حديث ومعاصر

عنوان المذكّرة

تجليّات الحداثة في شعر نصيرة محمدي

إعداد الطّالبة: دراوي فضيلة

إشراف الأستاذة الدّكتورة: حلاّم رقيّة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللّقب	الرّتبة	مؤسّسة الانتماء	الصّفة
بوقسميّة سميّة	أستاذة التّعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب	رئيسا
حلاّم رقيّة	أستاذة محاضرة- أ-	جامعة بلحاج بوشعيب	مشرفا و مقرّرا
عزّي مريم	أستاذة محاضرة- أ-	جامعة بلحاج بوشعيب	ممتحنا

السّنة الجامعيّة: 1446هـ-1447هـ/2025م-2026م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح والديّ العزيزين – رحمهما الله – إلى من ربّياني وعلّماني وكانا عوناً لي في هذه الحياة، أهدي عملي.

إلى رفيق دربي وسندي، ومن منحني فرصة عيش حلمي بالدّراسة، زوجي،

أهدي هذا العمل.

إلى زينة الحياة الدّنيا وبهجتها – أبنائي: عبد الصّمد، وعبد الجليل، ورحاب، ويمينة، أهدي نوّارة هذا العمل عسى أن أكون قدوةً لهم في الإرادة وحبّ العلم والتّحمّل.

دراوي فضيلة

شكر وعرفان

بسم الله الّذي تتمّ باسمه الصّالحات، وتمام الحمد لله سبحانه على نِعمه الّتي لا تعدّ ولا تحصى، والصّلاة والسّلام على الحبيب المصطفى، وعلى آله وصحبه أجمعين.

يقول رسولنا الحبيب (صلّى الله عليه وسلّم): "من لا يشكر النّاس لا يشكر الله."

كلمة شكرٍ أخطّها على بياض هذه الصّفحة إلى كلّ من أفادنا بعلمٍ نافعٍ، انتفعنا ونفعنا به أبناءنا التّلاميذ، وأخصّ بالشّكر الدّكتورة حلاّم رقية الّتي ساعدتني على إنجاز هذه المذكّرة بتوجيهاتها وإرشاداتها العلميّة.

وختاماً أسأل المولى عزّ وجلّ أن يوفّقنا دوماً لما فيه خير العباد والبلاد.

دراوي فضيلة

مقدّمة

مقدّمة

كان الشّعر ولا يزال ملاذ الشّاعر الّذي لطالما أفصح فيه عن مشاعره ومكنوناته، وعَبَّرَ عن مآسيه ومعاناته، ومع تطوّر الزّمن واستشراء معاناة الإنسان المعاصر ممّا يكابده ويتجشَّمه في هذا العالم، كان لا محالة أن يبحث الشّاعر عن فضاءٍ رحبٍ للتّعبير والإفصاح، فلم يكن له سبيلٌ إلّا "تطوير الشّعر" بما يمنحه القدرة على التّكيّف، فوجد ضالّته في الحداثة التي منحت الشّاعر سبل التّعبير بلا قيود.

تُعدّ الحداثة سمة المعاصرة والتّجديد الّذي غيّر ملامح الشّعر العربيّ ومضامينه – متأثّراً بالحداثة الغربيّة – وقد انتهجها جلّ شعراء العرب، رجالاً ونساءً، متجاوزين قوالب الشّعر القديم، وحصون اللّغة وقواعدها بحجّة أنّها لا تواكب مستجدّات العالم واهتمامات الإنسان المعاصر، وأنّ إبداع الشّاعر محدودٌ بهذه القواعد والقوالب الجاهزة، فظهرت أنساق جديدة للشّعر اصطُلح عليها "الشّعر الحرّ"، "شعر التّفعيلة"، "قصيدة النثر"، مكنّت الشاعر من التّعبير طليقاً كيفما شاء، مستبيحاً قواعد الشّعر واللّغة، فحمّلها معانٍ جديدة ووسمها بالغموض والخيال فاتحاً الباب على مصراعيه للتّأويل والقراءة المتعدّدة.

والشّاعرة "نصيرة محمدي" إحدى الشّاعرات الجزائريّات، اللّواتي ذاع صيتهنّ – في الأدب النّسوي – على قالب الحداثة محاوِلةً التّعبير عن هموم المرأة وانشغالاتها؛ وعليه جاء العنوان كالاتي "تجليّات الحداثة في شعر نصيرة محمدي."

فما مفهوم الحداثة؟ وما الجديد الذي طرأ على الشّعر العربيّ؟

وماهي تجليّاتها في شعر "نصيرة محمدي"؟

وهل تمرّدها على الذّكورة انعكس على شعرها من حيث الموضوع والمعنى؟

وقد اقتضت الإجابة عن التّساؤلات السّابقة تقسيم البحث إلى فصلين يسبقهما مدخل حول الحداثة، تطرّقت فيه إلى:

أولاً :مفهوم الحداثة لغةً واصطلاحاً.

ثانياً :نشأة الحداثة في الشّعر العربيّ وروّادها.

ثالثاً :الحداثة في الشّعر الجزائريّ.

رابعاً :حدود مصطلحي الحداثة والتّجديد.

أمّا الفصل الأول بعنوان :**الشّعر النّسويّ الجزائريّ**، فعالجت فيه:

أولاً :إشكاليّة المصطلح النّقديّ "الشّعر النّسويّ"، من حيث ضبط المفهوم ومدى قبوله من الجانب الأنثويّ.

ثانياً :لمحة عن تطوّره في الشّعر الجزائريّ.

ثالثاً :أهم التّيارات الشّعريّة النّسويّة في الجزائر.

أمّا الفصل الثّاني فمعنون بـ **تجليّات الحداثة في شعر "نصيرة محمدي"**، تناولتُ فيه:

أولاً :دراسة اللّغة الشّعريّة من خلال:

- الانزياح اللّغويّ.
- تكثيف الصّورة الشّعرية.
- جماليّة المفردة وتوظيف الرّمز والأسطورة.

(قصيدتا: كأس سوداء – وغجريّة أنموذجا).

ثانياً :الإيقاع الشّعريّ؛ من خلال:

- دراسة الإيقاع الخارجيّ (تقطيع عروضيّ).
- الإيقاع الدّاخليّ (الأصوات، التّكرار، الجناس...).

قصيدة: آية في الطّريق أنموذجاً.

ثالثاً :الموسيقى الشّعريّة وعلاقتها بالمعنى.

• وقد خضع منهج البحث لطبيعة المادّة المدروسة، فانتهجت المنهج التحليليّ الوصفيّ القائم على التّحليل والاستقراء والوصف الذي اقتضته طبيعة البحث وموضوعه.

• ومن العوائق الّتي اعترضتني في إنجاز هذا البحث: شُحّ مصادره المتعلّقة بالشّاعرة ودواوينها، وصعوبة اقتنائها في الواقع والمواقع، إضافةً إلى الحيّز الزّمانيّ الضّيّق لإنجاز البحث.

• ومن أهمّ المصادر الّتي اعتمدت عليها في إنجازه، على سبيل الذّكر لا الحصر: الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة: لعزّ الدّين إسماعيل، خطاب التّأنيث: ليوسف وغليسي، الشّعريّة العربيّة: لأدونيس، والشّعر الجزائريّ الحديث: لصالح خرفي.

• وأخيراً لا يسعني إلّا أن أتقدّم بجزيل الشّكر إلى كلّ من مدّ يد العون لي في هذا البحث، وخاصّة الأستاذة المشرفة على توجيهاتها واهتمامها.

• أسأل الله تعالى أن أكون قد وُفّقت ولو بالجزء اليسير في بحثي هذا، فإن أخطأت فمنّي وإن وفّقت فمن الله عزّ وجلّ.

فضيلة دراوي يوم: الأربعاء 06 ماي 2026 العامرية ---

مدخل: الحداثة مفهومها و تجليّاتها

1_ مفهوم الحداثة الشّعريّة

الحداثة في المفهوم اللّغويّ .

الحداثة في الاصطلاح .

الحداثة في الشّعر العربيّ .

روّاد الحداثة في الشّعر العربيّ.

2_الحداثة في الشّعر الجزائريّ وروّادها .

3_الفرق بين الحداثة والتّجديد .

1_مفهوم الحداثة الشّعريّة

أ-الحداثة في المفهوم اللّغويّ

ورد تعريف الحداثة في لسان العرب لابن منظور بأنّها ترجع إلى الجذر (حدث) والحديث نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشّيء يحدث حدوثًا وحداثةً، وأحدثه فهو مُحدث وحديث، وكذا استحدثه.[1]

كما أشار الخليل بن أحمد الفراهيديّ في كتابه (العين) إلى مادّة (حدث) بمعنى الشّيء الجديد والحدوث هو كون الشّيء لم يكن .[2]

وذكر الفيروز آبادي في المحيط أن حدث الشّيء يحدث حدوثًا وحداثة أي جَدَّ، وهو نقيض (قَدُم).[3]

والحداثة في الوسيط سنّ الشّباب، ويقال أخذ الأمر بحداثته أي بأوّله وابتدائه، واستحدثه أي: أحدثه وعدّه حديثًا .[4]

ومما سبق نخلص إلى أنّ: الحداثة لغة مشتقّة من الجذر (حدث) وتدلّ على الجديد، وأوّل الشّيء، ومبتدئه، ونقيضها القدم والقدامة، كما تدلّ على كلّ ما هو مستحدث ومبتكر .

ب-الحداثة في الاصطلاح

أما الحداثة اصطلاحًا، سواء أكانت نثريّة أم شعريّة فهي مصطلح غربيّ، يصف التّجارب الأوروبيّة، ويقصد بها الانفتاح

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ط 2012،(ج-ح)،ص349.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، دار مكتبة الهلال،(1980-1985).

[3] فيروزآبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 8، 2005 .

[4] نخبة من اللغويّين ، الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ط2،(1392-1972)،مكتبة الشروق الدّولية،مصر.

في المستويات الفكريّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، ويقوم ذلك على الخروج عن المألوف والقطيعة مع الموروث القديم.

يقول أدونيس: «يتضمّن القول بالحداثة القول بما لم يكن معروفًا في الماضي، الحديث من هذه الناحية، يكشف عن نقص ما، أو عن فراغ ما في القديم، والحداثة إذن خروج عن الأصول».[1]

ويمكن القول أنّ الحداثة الشّعريّة العربيّة تبلورت عن فلسفة جماليّة تختلف اختلافًا جوهريًا عن الفلسفة القديمة، متجاوزة بذلك معايير و مقاييس القصيد القديم، وهذا ما فرضته الحياة المعاصرة وتعقيداتها، التي منحت الشّعر المعاصر طاقات التّجدّد والتّميّز.

يقول أدونيس: «كانت شعريّة الحداثة تتخطّى النّموذج الجاهز والمرجعيّات، وتتحرّك في أفق التّوكيد على الغرابة والتّفرد، والإبداع البادئ، مما يجدّد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها، ويجدد أيضاً طرق استخدام اللّغة، وطرق الكتابة الشّعريّة».[2]

ولا جرم أن جمهور المحدثين ممّن نادوا بالقطيعة مع الموروث العربيّ القديم، هم أنفسهم من أكّدوا أنّ الشّعر العربيّ بخصوصيّته لا يمكن أن يتلقّى هذا التّجديد – ولا نقول حداثة – إلا في مهد موروثه العربّي بصبغته المتميّزة عن أيّ ثقافة أخرى، وهذا ما أكّده "أدونيس" بقوله: «فالحديث شعريّا، لم يعد نقيضاً للقديم، ولم يكن في الأساس نقيضاً».

فالحداثة العربيّة نشأت بنوع من رفض القديم، وفي نفس الوقت بنوع من التّفاعل مع روافد الثّقافة الغربيّة على أن تتّسم بالإبداعيّة والخصوصيّة معاً، لا تبعية عمياء للآخر، وهذا ما يضمن خصوصيّة الشّعر العربيّ عن غيره.

[1] أدونيس، الشّعرية العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص95-96.

«الحداثة في الثّقافة العربيّة هي مسألة الفكر العربيّ في حواره مع نفسه ومع تاريخيّة المعرفة في التّراث العربيّ، ولهذا يقتضي النّظر فيها النّظر أولاً في بنى الحياة العربيّة، وبنية الفكر العربيّ، فأن يسائل الفكر العربيّ الحداثة هو أن يسائل نفسه، قبل أيّ شيء، فلا يصح أن نبحث الحداثة العربيّة من منظور غربيّ أو ضمن معطيات الحداثة الغربيّة، وإنّما يجب أن نبحث في أفق الفكر العربّي، أصولاً وتاريخاً، وضمن معطياته الخاصّة».[1]

وما يُفهم من هذه النّقول المتعلّقة بالمعنى الاصطلاحي لمصطلح "الحداثة"، يندرج معناه الأساسيّ في مفهومين:

أوّلهما :التّحرّر من المفاهيم السّابقة للنّص الشّعريّ .

وثانيهما :بناء النّص الشّعريّ الحديث لاعلى أساس القطيعة مع الموروث الشّعريّ القديم، ولكن على أساس نقد الموروث وإعادة بناء النّصّ الشّعريّ على نحو يعكس فهم الشّاعر للواقع، وفي خضّم صورة إيقاعيّة للحالة الشّعوريّة الّتي يعيشها، وهو بعيد عن القواعد الّتي كانت تفرض نفسها على الشّاعر ومشاعره.

«ومن خلال مراعاة المعاني الّتي تقدّمت، فإنّه يمكن أن يقال في تعريف الحداثة بمعناها العام إنّها حالة فكريّة يمكنها نقد الموروث بناءً على معطيات معاصرة ».[2]

[1] المرجع نفسه ، ص89.

[2] يُنظر: هادي بهجت حسن صبري ومحسن سعيد سميح الخالدي، **القراءة الحداثية مفهومها ونشأتها وسماتها**، الإصدار 6، العدد 52، 2 شباط 2023، ص 118.

«وهنا برز الشّعر بأسلوب جديد وبثوب متطوّر فيه الحداثة والمعاصرة القائمة على التّراث الأصيل، وخير التّجديد وأخلده ما كان قائماً على التّراث الأصيل».[1]

الحداثة في الشّعر العربيّ

من الباحثين من يَرُدُّ أصول الحداثة في الشّعر إلى التّراث القديم، ويربطها بمحاولات قريبة من الشّعر المرسل والنّثر الشّعريّ، وغيرها من التّسميات الّتي تعني تحرّراً ما في الوزن والقافية.

هذه النّظرة تعود بنا إلى العصر العباسيّ؛ حين خرج أبو نوّاس وأبو تمّام وابن الرّوميّ والمتنبي وأبو العلاء المعريّ وابن سينا عن مألوف الشّعر، وذلك لتشرّبهم بالثّقافة اليونانيّة والبيئة الحضاريّة الجديدة (المدنيّة)، فلم تعد هناك ضرورة لاستهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال، كما لم يعد بهم حاجة إلى أن يتجشّموا عناء التّنقل إلى الممدوح قصد مدحه، فظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة؛ ممّا هدّد قاعدة وحدة البيت بالزّوال.

كما أنّهم عبثوا بالأوزان القديمة، وولّدوا بعكسها أوزاناً جديدة، «وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزاناً جديدة، وأنّ لأبي نوّاس قصيدة خرج بها عن نظام الأوزان المعروفة قبله. كذلك حاول بعض الشّعراء الخروج عن نظام القافية الواحدة إذ وجدوا فيها قيداً لا تتحمّله موضوعاتهم الجديدة، فظهرت المزدوجات، ولعلّ بشّار بن برد هو أوّل من نظم في المزدوجات» .[2]

[1] يُنظر: يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، مجلة التربية للنشر العلمي، دار البلاد، جدة، ط 1، 1406هـ - 1986م، ص 147.

[2] غالي شكري، **شعرنا الحديث.. إلى أين؟**، دار الشروق، 1411هـ/1991، ص 104-105.

أما الحركة التّجديديّة الثّانية في تاريخ الشّعر العربيّ، فهي الحركة الأندلسيّة، مع ظهور فنّ الموشّحات متأثّرا بما كان منتشراً آنذاك في جنوب فرنسا –في موضوعاته وقوالبه– وهو شعر "التروبادور".[1]

لتظهر بعد ذلك في نهاية القرن التّاسع عشر حركة التّجديد في موضوعات الشّعر القديم، واكبتها صيحات عديدة في المجلاّت العربيّة تدعو لنبذ القديم والأخذ بالجديد، وانتهاج أساليب الشّعراء الغربيّين. وفي نفس الوقت ظهرت حركة تجديد الشّعر في المهجر – أمريكا، على يد كلّ من جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، وتستهدف ثورتهما لمفهوم الشّعر وعناصره الشّكليّة والموضوعيّة، «فاللّغة عندهم ليست ألفاظاً جامدة وبياناً وبديعاً ومنطقاً، بل هي ترجمة للرّوح والحياة».[2]

يقول ميخائيل نعيمة: "لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشّعر"[3] إلّا أنّها كلّها كانت محاولات لم تخرج كليّاً عن جوهر التّراث الشّعريّ القديم، لأن عمود الشّعر بقي مسيطراً عليها فكانت تجديداً لا حداثة. لتكون البداية الصّحيحة لمفهوم الشّعر الحديث مع مقدمة "بلوتلاند" للويس عوض[4]، التي برّرت لوجود هذا الشّعر، نشرها عام 1947م، وبعد عامين 1949م تلتها مقدمة نازك الملائكة لديوان "شظايا ورماد" لتؤكّد أن ميزة الشّعر الجديد هي التّحرر من قيود الشّطرين. أمّا أدونيس فمن خلال بحثه الموسوم بـ "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، المنشور بمجلة "شعر" (العدد 11، صيف 1959م)، فيصرّح أنّ «التّمرّد على الأشكال والمناهج الشّعرية القديمة ورفض المواقف والأساليب الّتي استنفدت أغراضها

[1] المرجع نفسه ،ص105.

[2] غالي شكري، **شعرنا الحديث** ،ص105.

[3] ميخائيل نعيمة، **الغربال**، المطبعة العصرية، 1923م، ص 95-96.

[4] غالي شكري، **شعرنا الحديث** ،ص109.

يدعوان الشّعر إلى تجاوز وتخطٍّ يسايران تخطّي عصرنا الحاضر و تجاوزه للعصور الماضية فقوام الشّعر الحديث معنى خلاّق توليديّ لا معنى تصويريّ وصفيّ».[1]

لتليها دراسة صلاح عبد الصّبور «الشّعر الجديد لماذا؟» التي نشرتها "المجلة" في عددها التّاسع والخمسين عام 1961م.

ويؤكد فيها أن الشّعر ميراث الشّعراء، ولهم الحقّ في تغييره وتبديله، وهو في ذلك لا يخفي تأثّره بالفكر الغربيّ.

ومن خلال ما سبق، ندرك أن الثّقافات الأجنبيّة ومدارس الشّعر الغربيّ كان لها الأثر العميق في تجديد الشّعر العربيّ المعاصر؛ فكان على خلاف ما سبق قائماً على مبدأ رفض جوهر الشّعر القديم لا شكلاً وحسب، وإنما موضوعاً أيضاً. فقد حمّل الشعر الحديث اللّغة وفجّرها بالمعاني معتمداً على الرّمز والأسطورة والغموض، كما اتّسم باستعمال لغة الحديث اليوميّ (العاميّة) والمشكلات الفلسفيّة والميتافيزيقيّة الّتي تفسّر الرّؤية الشّعريّة المعاصرة.

روّاد الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر:

ممّا يلفت الانتباه عند الحديث عن روّاد الحداثة في شعرنا المعاصر هو مفهومهم للحداثة؛ فهو مفهوم حضاريّ، يتعلّق بمنجزات الشّعر الغربيّ، وهو تصوّر جديد للكون والإنسان والمجتمع، موضوعه الوحيد هو وضع الإنسان في هذا الوجود. وكانت أداته الوحيدة هي الرّؤية الّتي تعيد صياغة العالم على نحو جديد، فأصبحت وظيفة الشّعر تقوم على الكشف عن عالم يظلّ أبداً بحاجة إلى الكشف.

[1] المرجع نفسه ،ص110.

ولعلّ ما يجدر ذكره والتّأكيد عليه هو «أنّ هؤلاء الروّاد في تفاعلهم مع ثورة العالم الحديث العلميّة والاجتماعيّة والفكريّة، إنّما كان تفاعلهم مشاركةً لا نقلاً أو تقليداً أو اقتباساً. »[1]

ومن هؤلاء الشّعراء المحدثين:

- **في العراق** :بدر شاكر السّيّاب، نازك الملائكة، عبد الوهّاب البياتي، والحيدريّ.
- **في مصر** :صلاح عبد الصّبور، أحمد عبد المعطي حجازي.
- **في الشّام** :نزار قبّاني، وأدونيس.
- **في لبنان** :إلياس أبو سكّة، خليل حاوي، ويوسف خان.
- **في فلسطين** :محمود درويش، وسميح القاسم.
- **في السّودان** :محمد مفتاح الفيتوريّ.

2_الحداثة في الشّعر الجزائريّ وروّادها

ظهرت حركة الحداثة في الجزائر متأخّرة مقارنة مع دول المشرق العربّي وذلك راجع لما ألمَّ بالأمة من تجهيل مقصود للشّعب الجزائريّ من طرف المستدمر الفرنسيّ ما بين (1830م و1962م)، إضافة إلى الموقف العدائيّ الرّافض للثّقافة الفرنسيّة الّذي انتهجته النّخبة الجزائريّة. كما يقول صالح خرفي: «... وتسلفت نظرنا ظاهرة أخرى جديدة، طالعت الشّعر الجزائريّ في الخمسينيّات وهي (الشّعر الحرّ)، وللدّارس أن يتساءل عن سبب تعثّر هذه التّجربة وتأخّرها عن أختها في المشرق؟ إن الأرضيّة الّتي بسطتها التّرجمة في المشرق للشّعر الحرّ، لم تُتح للشّاعر الجزائريّ الّذي وقف من الثّقافة الفرنسيّة موقف العداء

[1] يُنظر: أدونيس، **مقدمة الشعر العربي**، دار الفكر، بيروت.

فلم يحتكّ بها إلاّ في وقت متأخّر بالرّغم من النّداءات المبكّرة الّتي رفعها (رمضان حمّود) في العشرينيّات للأخذ بأسباب الحضارة الأوروبيّة، والنّهوض بالأدب العربّي عن طريق التّرجمة».[1]

يُعدّ« رمضان حمّود أوّل من دعا إلى التّجديد في الشّعر بالاعتماد على التّرجمة، متأثّراً بجماعة الدّيوان والرومانسيّة الأوروبيّة، فبادر إلى ترجمة قطعة (المنفي) للكاتب الفرنسيّ (لاموني) »[2]، فلم يكن عمله هذا سوى خطوة للأمام صوب الحداثة، إلاّ أنّ العداء المستحكم بين الثّقافتين كان أقوى مما نادى إليه.

ثم كان احتكاك الشّعراء الجزائريّين بالمشرق العربيّ وما وصل إليه من حداثة ضمن بعثات علميّة إلى جامعاته، فلامسوا حركة التّجديد وتفاعلوا معها، وقد تحرّرت القصيدة الجزائرية من نظام الشّطرين إلى التّفعيلة، وقد كان (أبو القاسم سعد الله) أوّل المقدمين على تجربة "الشعر الحرّ" في قصيدته (ثائر وحبّ)، ثم (صالح باوية) في قصيدة (رحلة المحراث) و(أبو القاسم خمّار) خاصة في قصيدة (إلى أفريقيا).

يقول (أبو القاسم سعد الله) في مقدمة ديوانه (ثائر وحب) معرّفاً الشّعر بمفهومه الحديث: «لو طُلِبَ إليَّ أن أعرّف الشّعر لقلت إنّه قصّة شعور إنسانيّ في لحظة خاصّة تؤدّى بالحرف».[3]

بيد أنّ هذه المحاولات لم ترقَ إلى مستوى الحداثة الّتي وصل إليها الشّعر في المشرق على حدّ قول (صالح خرفي): «رغم طموحهم إلى التّجديد إلاّ أنّهم احتفظوا بسمة الوضوح في صورهم الشّعرية، فلم يوغلوا في الرّمزيّة الّتي عُرِفَ بها بعض المجدّدين في الشّرق العربيّ الّتي بلغت ذروتها عند أدونيس».[4]

[1] صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1984، ص 352.
[2] المرجع نفسه ، ص352.
[3] أبو القاسم سعد الله، **ثائر وحب**، دار الآداب، بيروت، 1967م، ص5.
[4] صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، ص 356.

إن اعتماد الشّعر الجزائريّ على النّهضة الحديثة في المشرق الّتي انطلقت من التّراث العربيّ، لعلّه من أسباب ضعفه تراجع المستوى الثّقافيّ بسبب الاستدمار، والاتّصال غير المباشر بالمنابع الغربيّة، لذلك جاءت بعض القصائد لا ترقى عن كونها كلاماً موزوناً مقفّى، «إلى أن نهض المستوى الثّقافيّ في الجزائر فتمتّعت القصيدة بسمة التّماسك التّركيبّي والخيال الشّعريّ مع احتفاظها بأسلوبها الخطابيّ نتيجة المأساة التي فُرِضت على جلّ الإنتاج الجزائريّ» .[1]

«ومهما تعدّدت الأقوال حول أسبق نصّ ظهر في الجزائر من الشّعر الحرّ، فإنّ الّذي لا تتعدّد حوله الأقوال هو أنّ الشّاعر الجزائريّ الوحيد الّذي اتّجه إلى هذا الشّعر عن وعي واقتدار، وحاول التّجديد في الإشكاليّة الموسيقيّة للقصيدة وفي بنيتها التّعبيريّة، هو أبو القاسم سعد الله، في حين ظلّت محاولات الشّعراء الآخرين من أمثال: محمد الأخضر السّائحيّ، والطّاهر بوشوشي، والغوالميّ، وأبو القاسم خمّار متسّمة بالتّذبذب والتّردّد».[2]

ولعلّ الاتّجاه إلى هذا الشّعر الجديد، ما كان إلا استجابة لما يحسّ به الشّعراء الشّباب آنذاك من مظاهر الضّعف والرّكود، لأنّه التّحوّل الّذي ينبع عن إرادة التّغيير والتّطوّر، والتّعبير عنها كان برفض الأطر التّقليديّة الجاهزة.

«ومن أهمّ العوامل: اندلا ع الثّورة التحريريةّ في نوفمبر 1954م، الّتي تعتبر ثورة عميقة للمجتمع الجزائريّ في جلّ أبعاده الحياتيّة، ولم تكن مقتصرة على الجانب السّياسي وحده، وبما أنّ الشّاعر ذا حسّ مرهف،

[1] المرجع نفسه، ص 356.

[2] محمد ناصر(1928-1971) ، **الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية**، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص 151.

فإنّه كان أوّل النّاس شعوراً بإرادة التّغيير والإفصاح عنها بما يتناسب مع هذا الانقلاب الّذي يهزّ أركان نفسه وهو يعيش زخم الثّورة، ولا بد من الرّبط بين روح وشكل هذا الشّعر ».[1]

ليشهد الشّعر الجزائريّ بعد ذلك في الفترة الممتدّة بين 1962-1968م ركوداً وتراجعاً، نظراً لانخراط معظم الشّعراء في الوظائف الحكوميّة، إضافة إلى صعوبات الطّبع والنّشر، فكانوا يلجؤون في إنتاجاتهم المقتضبة إلى نشرها في دول عربية أخرى كلبنان ومصرَ.

وفي الفترة الممتدّة من 1968 إلى 1975م شهدت الجزائر تحوّلات اجتماعيّة واقتصاديّة وثقافيّة صاحبتها بوادر نهضة أدبيّة، وظهرت إلى الوجود صحف ومجلاّت وطنيّة جديدة راحت تفتح صدراً واسعاً للإنتاج الأدبيّ والشّعريّ الشّاب، ومنها: مجلة "الآمال"، و"الشّعب الثّقافيّ" ثم "الأسبوعيّ"، ظهرت كلّها لتعاضد "المجاهد الثّقافيّ" و"المجاهد الأسبوعيّ" و"القبس.[2]

«فظهرت أسماء جديدة، برز من بينها اتّجاهان: اتّجاه يكتب الشّعر العموديّ والحرّ، مثل مصطفى الغمّاري، محمد بن رقطان، جمال الطّاهري، عمر بوالدّهان، محمد ناصر، ومبروكة بوساحة، عبد الله حمّادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنيّر وغيرهم. واتجاه انصرف إلى الشّعر الحرّ فقط، مثل أحمد حمدي، عبد العالي رزّاقي، وأزراج عمر، حمري بحري، أحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي و محمد زتيلي وغيرهم» .[3]

فكانت هذه البذرة الأولى التي أنبتت شعر الحداثة في الجزائر، لتنمو وترقى إلى أشكال الشّعر العربيّ المعاصر في المشرق، وتضاهي الحداثة الغربيّة.

1المرجع نفسه ، ص155.

[2]محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006م، ط 2، ص 166.

[3]نفس المرجع، ص 167.

3_الفرق بين الحداثة والتّجديد

التّجديد هو إدخال تعديلات وتحسينات على شكل الشّعر، فهو ينطلق من التّراث مع تطويره من الدّاخل دون هدم أو قطيعة، وهو حركة جزئيّة لا تنقطع مع الماضي. فأبو تمّام والمتنبي مثلاً جدّدا في الصّورة لكن داخل بنية الشّعر القديم.

يقول يوسف عز الدين: «وليس التّجديد نبذ كلّ التّراث، والابتعاد عن القديم كلّه، أو سحق الإرث الكبير، إنّما اختيار الجيّد الأصيل من التّراث بعناية ودقّة، ليلائم روح العصر، ويطوّر حاجة الحياة المعاصرة والحضارة الجديدة».[1]

أمّا الحداثة فقد اختلف المؤرّخون والنّقاد في معنى كلمة (الحديث) ومتى يوصف بها الشّعر العربّي، ولهم الحقّ في ذلك، ذلك أنّ كلّ حداثة تجديد، لكن ليس كلّ تجديد حداثة، إذ إنّها مشروع فكريّ وجماليّ شامل، تقوم على القطيعة مع الأشكال والمفاهيم التّقليديّة الجاهزة، ولا تكتفي بتغيير الشّكل بل تعيد تعريف الفنّ واللّغة والرّؤية الشّعريّة، فهي أشمل من التّجديد لأنّها ثورة فكريّة جماليّة، بينما التّجديد خطوة إصلاحيّة وحسب.

وقد ارتبطت الحداثة بأسئلة الوجود والذّات والحرية والشّك، فكسرت القوالب الجاهزة (الوزن، المعنى، البلاغة التقليديّة)؛ كظهور قصيدة النّثر، وتفجير اللّغة الشّعريّة بالغموض والرّمز. ومن روّادها **أدونيس**، فتحوّل اهتمام الشّعر الحديث بمشكلات الإنسانيّة وأوجاعها.

«إنّ الشّعر والفنّ بصورة عامّة يجب أن يكون صورة للحياة الإنسانيّة وتطوّر البشريّة الحضاريّ، وليس صورة محدودة للبيئة الضّيّقة.. لأنّ أوجاع الإنسانيّة ومشكلاتها النّفسيّة تكاد تكون واحدة. فالألم والحبّ

[1] يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، دار البلاد، جدة، ط 1، 1406هـ - 198م، ص 27.

والبغض والثّورة على الظّلم والاحتجاج على الطّغيان.. تنقل الشّاعر من عالمه المحدود إلى عالم واسع، ويصبح مضمونه الشّعريّ أكثر فهما وعمقاً ...» [1]

لكن عند الوقوف على مفهوم الحداثة هذا، نتساءل: هل كانت القطيعة فعلاً؟ أم كان الموروث هو انطلاقة للحداثة؟ وإطلاق مصطلح الحداثة على "الشّعر الحرّ" يعدّ خطأ، لأنّ المحدثين في تأثرهم بالشّعر الغربيّ حاولوا الحفاظ على خصوصية شعرهم العربيّ، وذلك لا يتأتّى إلّا بمعرفة القديم وإتقانه، رغم إدخال الجديد عليه.

قال نزار قباني في مقابلة بمجلة "الحوادث" عام 1983م: «إنّ الطّبيعة تتجدّد من داخلها وضمن قوانين علميّة دقيقة، إنّ التّجديد يحتاج إلى صبر طويل، ووقت طويل، وشرط التّجديد (المعرفة).. فالقصيدة الحديثة إذا لم تعرف تاريخها جيّداً فإنّها بالتّأكيد سوف تكون بغير مستقبل».[2]

بيد أنّ ما يؤخذ على الشّاعر العربّي المعاصر هو المغالاة في الانبهار بثقافة الآخر ومنجزاته، والتّقليد الأعمى له، وافتقاره لفلسفته الخاصّة عن الحياة والوجود والذّات والمعرفة بما يوائم مرجعيّته العربيّة، «فهو يستعير المفاهيم لدى الآخرين ويقتبس من المدارس الفكريّة الغربيّة، ويحاول في جهد توقيفيّ بالدّرجة الأولى تقديم نسخة عربيّة خاصّة به، إنّها كلّها عمليّات اقتباس ونقل وترقيع ولا ترتبط بواقع ثقافيّ أصيل، ومن هنا تجيء الصّورة النّهائيّة مليئة بالثّقوب والتّناقضات».[3]

فحين يكون الشّعر نابعاً من الواقع العربيّ وخصوصيّته يكون أشدّ وقعاً وأكثر تأثيراً في المتلقّي، ولعلّ هذا ما تنبّه إليه بعض الشّعراء المعاصرين في أشعارهم بعيداً عن التّقليد الأعمى للصّورة و الرّؤى.

---

[1] يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، دار البلاد، جدة، ط 1، 1406هـ - 1986م، ص 210.

[2] يوسف عز الدين، **التجديد في الشعر الحديث**، ص 247.

[3] لطفي فكري محمد جودي، **نقد خطاب الحداثة**، ط 1، 2011م، مؤسسة المختار، القاهرة، ص 116.

الفصل الأول: الشّعر النّسويّ: إشكاليّة المصطلح و أهمّ التّيّارات

1_ إشكاليّة المصطلح.

2_لمحة عن تطوّر الشّعر النّسويّ.

3_أهمّ التّيّارات الشّعريّة النّسويّة في الجزائر

1_إشكاليّة المصطلح

يواجه الأدب النّسويّ في الأدب العربّي، عموماً، إشكاليّة ضبط المصطلح الموافق لهذا النّوع من الكتابة والإبداع، فقد أُطلق عليه مصطلحات عديدة ناتجة عن صراع التّذكير والتّأنيث في الوطن العربيّ، منها: «"أدب المرأة"، "الأدب النّسائيّ"، "الأدب النّسويّ"، "أدب الأنوثة"، "أدب الحريم"، "الأدب الجنوسيّ"، وغيرها من المصطلحات التي أُطلقت على ما تكتبه المرأة أو ما يُكتب عنها».[1]

ويُعدّ "الأدب النّسويّ" المصطلح الأكثر شيوعاً من بين المصطلحات السّابقة، مع رفض وتحفّظ بعض المبدعات والكاتبات لهذا المصطلح، معتبرات إيّاه "بداية الرّضوخ لفعل الوأد ومضاعفاته الثّقافية" على حدّ تعبير يوسف وغليسي ، ومن أبرز هؤلاء الرّافضات للمصطلح: غادة السّمان، ونجوى الرّياحي في الوطن العربيّ و في الجانب الجزائريّ، فنجد: زينب الأعوج، ربيعة جلطي، إلهام بوراية، حياة غمري، نصيرة بن ساسي، وأحلام مستغانمي[2].

و تؤكّد أحلام مستغانمي رفضها للمصطلح بقولها: «ليس هناك أدب رجاليّ ولا أدب نسائيّ، هناك أدب أو لا أدب، هناك أدب راقي الأحاسيس والخيالات فنٌّ يعلو بالقارئ إلى فضاءات الضّوء والانعتاق،فما دخل الجنسين هنا؟[3]»

إلاّ أنّ بعض الأصوات العربيّة والجزائريّة أيضاً أبدت قبولها للمصطلح من أمثال: بثينة شعبان (سوريا)، وجدان الصّائغ (العراق)، عفاف عبد المعطي (مصر)، زهور كرام (المغرب)، فضيلة الفاروق (الجزائر).

---

[1] يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، حبور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2013م، ص 29.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 33.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

ويذهب (يوسف وغليسي) في كتابه خطاب التّأنيث إلى (أنّه لا مانع إذن من أن يكون للمرأة أدبها الخاصّ المختلف نسبياً)[1].

ومن هنا يبقى مصطلح "الأدب النّسويّ" بين القبول والرّفض، في خضمّ اختلاف وتضارب الآراء بين الكاتبات أنفسهنّ حول ما يسمّين به إبداعاتهنّ الفنيّة وذلك لاعتبارات عديدة فكريّة وتاريخيّة وثقافيّة واجتماعيّة، مع ما يحمله المصطلح من معاني الّتمييز بين الرّجل والمرأة، كما لا يعكس حضور المرأة الّذي تسعى لإثباته منذ عقود بفعل الكتابة وقصد انتزاع مساحةٍ أدبيّة احتكرها الرّجل لعقود طويلة (أدب المركز).

2_لمحة عن تطوّر الشّعر النّسويّ في الجزائر

يُعدّ الأدب النّسويّ في الجزائر جزءاً فاعلاً من المشهد الأدبيّ الحديث والمعاصر.

و لقد ارتبط ظهوره بالسّياقات التّاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي شهدتها الجزائر، بدءاً بمرحلة الاستدمار الفرنسيّ، ثمّ الثّورة التّحريريّة، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الاستقلال.

لا يُقصد بالأدب النّسويّ مجرّد كونه أدباً تكتبه المرأة، بل هو خطاب أدبيّ يعكس الوعي بقضايا المرأة، ويفكّك البنى الثّقافيّة والاجتماعيّة المألوفة الّتي كرّست التّهميش، ويعبّر عن الذّات النّسويّة وهمومها في علاقتها مع المجتمع والسّلطة والهوية.

[1] المرجع نفسه، ص 33.

يعود الظّهور الحقيقيّ لهذا الأدب في الجزائر إلى منتصف السّتينيّات؛ «حيث بدأنا نطالع البواكير الأولى الّتي يحقّ لنا أن نؤسّس بها لبدايات التّأنيث في القصيدة الجزائريّة، والّتي بدأت تحتفي بأسماء نسويّة تزرع نصوصها في الخارطة الشّعريّة».[1]

لتتّضح معالمه أكثر في سبعينيّات القرن العشرين، حيث انتقلت الكتابة النّسويّة من الطّابع التّقريريّ والنّضاليّ المباشر إلى خطاب جماليّ ذي رؤية أكثر تعقيداً، يتناول قضايا الجسد، الحرية، الذاكرة، الهوية، والكتابة بوصفها فعل مقاومة رمزيّة.وقد تنوعّت أجناسه بين الرّواية والقصّة القصيرة والسّيرة الذّاتيّة والشّعر.

ومن أبرز الشّاعرات الرّائدات في هذا المجال: الشّاعرة (مبروكة بوساحة) الّتي كانت البداية معها، إذ أنّها أوّل أديبة كتبت باللّغة العربيّة من خلال ديوانها (براعم) سنة 1969م.

ثمّ (أحلام مستغانمي) بديوانها (على مرفأ الأيام) سنة 1973م ، ثم ديوان (الكتابة في لحظة عريّ) سنة 1976م ومعها (زليخة السّعودي) الّتي تعدُّ أيضاً من الرّائدات.

ولعلّ نشأة المجلاّت الخاصّة كانت سبباً وجيهاً لظهور حركة الإبداع النّسويّ الجزائريّ خاصّة الشّعر، كمجلة (الجزائريّة) جانفي 1970م، الّتي احتضنت إبداع الكثير من الشّاعرات الجزائريّات، على حدّ تعبير يوسف وغليسي: «فنشرت زينب الأعوج ديوانها (يا أنت من منّا يكره الشّمس) بداية الثّمانينيّات، أمّا ربيعة جلطي فنشرت أولى قصائدها سنة 1975م قبل أن تطبع ديوانها (تضاريس لوجه باريسيّ) عام 1983م».[2]

---

[1] يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، 2013م.

[2] دليلة كعوان وسعيد بوسقطة، **الشّعر النسوي في الجزائر: الرؤية والتشكيل**، مجلة مفاهيم للدراسات الفلسفية والإنسانية المعمقة، العدد 3، الجزائر، سبتمبر 2018م، ص 214.

وفي ثمانينيّات القرن العشرين استطاعت المرأة الجزائرية ولوج عالم الجامعة والصّحافة، فاكتمل لديها النّضج العلميّ والفكريّ والوعي الثّقافيّ، فراحت تنادي بالتّحرر وتثبت وجودها بعيداً عن الذّكورة، بعد ما عانته من تهميش بسبب الاستدمار الفرنسيّ وعادات المجتمع، فانعكس ذلك على شعرها من حيث تجديد الموضوع والرّؤى المختلفة عمّا سبق.

ولئن تحدّثنا عن الرّؤية الشّعريّة لدى المرأة في إبداعاتها الشّعريّة نجد أنّها تناولت مواضيع متنوّعة لا تختلف عمّا تناوله الرّجل الجزائريّ، بيد أنّ للمرأة في هذه المواضيع رؤية أنثويّة عكست دور المرأة الجزائريّة في الحياة بكل جوانبها منذ بداية خطاب التّأنيث، فقد اتّخذت المرأة الشّعر منبراً تعبّر من خلاله عن رفضها واحتجاجها، أوّلاً على قيود المستدمر الغاشم الّذي سلب الهوية، وثانياً على قيود التّقاليد البالية الّتي قيّدت أنوثتها وحريّتها، فلم تكتفِ بذلك بل اتخذت الشّعر وسيلة إبداع وإثبات للذّات وتعبير عن رؤيتها للواقع في خضمّ علاقتها بالآخر – المركز.

«وهذا كلّه كان بعد أن جسدت المرأة جبهة صراع مع الرجل من ناحية المضامين والرّؤى، وطالبت بالحقّ في التّعليم والانتخاب والعمل والحرية الإنسانيّة، ممّا يعني وجود كتابة نسويّة تنفرد بخصوصية المرأة وقضاياها الذّاتيّة في الحياة والمجتمع» .[1]

ولربمّا يُوعز تأخّر الأدب النّسويّ في الجزائر عن نظيره في الوطن العربيّ، إلى سلطة العادات والتّقاليد، وهذا ما دفع بعضهنّ إلى نشر أعمالهنّ بأسماء مستعارة، أو كما قال يوسف وغليسي: «الكتابة من وراء حجاب، ومن بينهنّ: آسيا جبّار اسمها: (فاطمة الزهراء إيمالا)، فضيلة الفاروق اسمها (فضيلة غول)، بنت الأقصى اسمها (فوزية ضيف الله) وأخر كثر».[2]

[1] حسين المناصرة، **النسوية في الثقافة والإبداع**، إربد – عالم الكتب الحديث، 2008م،ص3.

[2] ينظر يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص56.

إضافة إلى سلطة الرّجل المحافظ، وغياب الحرية، حيث تعتبر الشّاعرة زينب الأعوج «أن المجتمع الجزائريّ سار على كثير من جثث النّساء البريئات، لأنّه محمّل بإرث طويل من الظّلم والفكر الإقطاعيّ..».[1]

لذا عزفت الكثير منهنّ عن مواصلة الإبداع خوفاً من الانتقادات، كما كان الالتفات إلى الحياة الزوجيّة وتربية الأبناء سبباً في عزوف أخريات « إنّ عمر الكاتبة العربيّة قصير ، وزواجها هو سنّ اليأس الإبداعيّ».[2]

إلاّ أنّ من كان زوجها مثقّفا متفهّماً كان عمر إبداعها طويلاً من أمثال زينب الأعوج، ربيعة جلطي، أحلام مستغانمي... مع ذلك، فإن ما يميز الشّعر النّسويّ الجزائريّ عن غيره الخصوصيّة الثّقافيّة، إذ أنّه لا ينفصل عن الواقع الاجتماعيّ المحافظ، ولا عن الإرث الثّوريّ، ممّا جعله يوازن بين المطالبة بالتّحرر والحفاظ على الثّقافة الجزائريّة المحافظة، وهو ما منحه بعداً جماليّا وإنسانيّاً متميّزاً عن غيره من الأدب العربيّ المعاصر.

إضافة إلى أنّ الشّعر النّسويّ يتّسم بالخاصيّة الفنيّة واللّغويّة الّتي تجعله متميّزاً عن كتابات الرّجل، حيث تميّز قاموسها الشّعريّ بالرقة والإيحاء، وغلب عليه التّعبير عن الذّات وقضايا المرأة.

فدخول (أحلام مستغانمي) المشهد الشّعريّ في سبعينيّات القرن العشرين كان نقطة تحوّل جاءت بصوت مفكّر وجريء، واستطاعت إدخال اللّغة الحكائيّة السّردية في الشّعر، فزعزعت بنية الخطاب الشّعري

[1] فضيلة الفاروق، **التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر**، مجلة نزوى، عمان، أكتوبر 2002م، العدد 36، ص 260.
[2] يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص53.

السّائد، مؤسّسة بذلك لنسق إبداعيّ خاصّ بها، لتظهر بعد ذلك أصوات معاصرة أخرى واصلت توسيع أفق الكتابة النّسويّة في الجزائر من حيث الشّكل والموضوع والرّؤية الشّعريّة ومنهنّ (نصيرة محمدي).

«تلك هي الأصوات الّتي استطاعت أن تتقدّم، وبودّنا أن يصلب العود وتقوى الشّكيمة، لا من النّاحية الجسديّة وإنّما في التّجربة، فنحن بحاجة إلى وجوه شعريّة نسائيّة ليس فقط في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة وإنّما لتقف بقوة فوق المنابر الأدبيّة، كي ترفع صوتها عالياً لأنّها هي التّوأم للصّوت الآخر وليست الصّدى، لأنّ الصّدى لابدّ أن يكون لكلّ إبداع ذاته».[1]

3_أهمّ التّيارات الشّعريّة النّسوّيّة في الجزائر

تعدّ المواضيع الّتي خاضت فيها الشّاعرات الجزائريّات أهمّ ما يمكن أن يميّز القصيدة النّسائيّة، فقد توسّلت الشّاعرة الجزائريّة المعاصرة أساليب فنيّة ولغة خاصّة تعكس أنوثتها ووعيها وصراعها الدّائم مع الآخر (المجتمع الذكوري)، ومن خلال ذلك يمكن أن تقسّم التّيارات الشّعريّة الّتي تجلّت في شعرها إلى:

أ– تيار التّمرد والتّحرر :حيث عمدت الشّاعرات الجزائريّات منذ سبعينّيات القرن العشرين إلى التّمرد على أوضاعهنّ محاولة التّحرّر من القيود، فركّزن على إبراز الذّات والجسد كرمز يعكس شعورهنّ، مطالبات بحقهنّ في الإبداع والوجود (الحداثة الموضوعيّة).

[1] أحمد دوغان، **الصوت النسائي في الأدب الجزائري**، مجلة آمال، وزارة الثقافة الجزائرية، العدد 4، 2021م، ص 155.

ب– تيار قصيدة النّثر (الحداثة الشّكلية) :انتشر بكثرة في تسعينيّات القرن العشرين، وهو يعكس تمرّد الشّاعرة الجزائريّة على القوالب التّقليديّة للشّعر، وهو ما مثّل رحلة الحداثة في الشّعر شكلاً، «حيث استبدّ الشّكل النّثري بأعمال الشّاعرات الجزائريّات».[1]

ج– تيار الانزياح الأسلوبيّ واللّغويّ :ويقصد به استخدام اللّغة استخداماً فنيّاً جماليّاً يتجاوز المألوف القديم، تضفي به الشّاعرة غموضاً فنيّاً على قصيدتها، وهو ما عرفت به شاعرات الجزائر المعاصرات (الحداثة اللّغويّة).

د– تيار الالتزام بالقضايا الوطنية :حيث التزمت الشّاعرة بقضايا المجتمع التّاريخيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة متأثّرة بالثّقافة العربيّة الإسلاميّة خاصّة بعد الاستقلال.

[1] بو جلخة فضيلة، **الكتابة الشعرية النسوية الجزائرية**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية واللغوية والنقدية، المجلد 6، العدد 3، أكتوبر 2023م، ص 125، 126.

الفصل الثّاني :الحداثة في شعر نصيرة محمدي

تمهيد

1_اللّغة الشّعرية الحديثة

1_1_ الانزياح اللّغويّ

1_2 _تكثيف الصّورة الشّعريّة

1_3_جماليّة المفردة وتوظيف الرّمز والأسطورة

2_الإيقاع الشّعريّ

2_1_الإيقاع الخارجيّ

2_2_الإيقاع الدّاخليّ

2_3_الموسيقى الشّعريّة وعلاقتها بالمعنى

تمهيد :

تعدّ نصيرة محمدي إحدى شاعرات الحداثة اللّواتي دأبن على نظم الشّعر على قالب الحداثة متأثّرات بالثّقافة الغربيّة، فقد حاولت من خلال شعرها تجسيد معاناة المرأة الجزائريّة في مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر، خاصّة في تسعينيّات القرن الماضي، و قد تناولت نماذج من شعرها منها :كأس سوداء- حلم أزرق- أية في الطريق و أمواج لدراسة أهمّ ملامح الحداثة في شعرها من خلال الوقوف على ما يلي :

1_اللّغة الشّعريّة الحديثة

تُعدّ اللّغة الوسيلة الأنجع للتّعبير عن ذات الإنسان وحاجاته، والأداة الّتي تمكّن من خلالها من التّعلم والإدراك عبر احتكاكه بالعالم، وهي الّتي أثبت بها نتائج خبراته وتجاربه الحياتيّة كتابةً أو شفاهةً، فتمّ له بذلك استكشاف الوجود وأغواره.

«اللّغة هي الظّاهرة الأولى في كلّ عمل فنيّ يستخدم الكلمة أداة للتّعبير، هي أوّل شيء يصادفنا، وهي النّافذة الّتي من خلالها نطلّ، ومن خلالها نتنسّم، هي المفتاح الذّهبيّ الصّغير الّذي يفتح كلّ الأبواب، والجناح النّاعم الّذي ينقلنا إلى شتى الآفاق، وقد عرف الإنسان العالم أو حاول أن يعرفه لأوّل مرّة يوم أن عرف اللّغة».[1]

ولقد أدرك الشّعراء المعاصرون أهميّة الوظيفة الدّلاليّة الّتي تؤدّيها اللّغة في الشّعر، فحاولوا التّجديد فيها بما يوائم تجارب العصر المتجدّدة باستمرار، نظراً لأنّ القاموس الشّعريّ القديم أصبحت ألفاظه عاجزة عن مواكبة خبرات العصر الجديد، ليصلوا إلى نقطة التقاء بين ما يحمله العصر من تغيّرات سريعة ومتجدّدة وبين التّشكيلات اللّغويّة الّتي يجب أن تساير العصر والحياة.

[1] إسماعيل عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص 173.

ولكلّ عصر لغة، فلا بدّ أن تكون لغة الشّعر حيّة تعكس سريرة الشّاعر المعاصر مع ما يكابده في هذا العصر ، فالشّاعر يستعمل نفس اللّغة الّتي يستعملها عامة النّاس، إلّا أنّه يحمّل لغة الشّعر ما لا يحمّله غيره لها، في تشكيلة لفظيّة مميّزة تنمّ عن تعبير فنيّ يعكس تجربة شعوريّة وخبرة حياتيّة لفهم هذا الوجود.

« فالقصيدة من حيث هي عمل فنيّ ليست إلاّ تشكيلاً خاصّاً لمجموعة من ألفاظ اللّغة، وهو تشكيل خاصّ لأن كلّ عبارة لغويّة سواء أكانت شعريّة أم غير شعريّة تعدّ تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصيّة التّشكيل هي الّتي تجعل للتّعبير الشّعريّ طابعه المميّز».[1]

واللّغة الشّعريّة ليست انعكاساً للواقع ولغة له، بل هي مرتبطة بصورة ذهنية متعلقة بفهم الشّاعر لواقعه والحياة من خلال تجربة شعوريّة، ونفس الأمر بالنّسبة للقارئ، فالقارئ يكابد نفس ما يكابده الشّاعر من خلال تجربته الشّعوريّة الخاصّة وفهمه الخاصّ للحياة والوجود. إذن هي مرتبطة بالانسان في علاقته بالحياة وليست مجرد خلق علاقات بين مفردات اللّغة.

ومن أجل ذلك ولجت الشّاعرة الجزائريّة عالم الكتابة الشّعريّة من أجل التّغيير والتّعبير عن قضايا تهمّها في خضمّ تحرّرها من المألوف وسلطة الآخر، باستعمال اللّغة الشّعريّة الّتي تعتمد في ذلك على اللّعب باللّغة وانزياحاتها، «حيث لوحظ بروز أصوات نسائيّة شابّة حملن في أشعارهنّ روح التّمرد وتكسير (الطّابو)».[2] ومن بينهنّ الشّاعرة نصيرة محمدي الّتي ساهمت في تغيير قالب الشّعر ومضمونه من خلال تناول موضوعات الهوية والجسد واسترجاع دور المرأة الجزائريّة في التّاريخ وهي موضوعات حديثة لا عهد للشّعر الجزائريّ بها.

[1] إسماعيل عز الدين،**الشعر العربي المعاصر**،ص 50.

[2] فارس عبد القادر، **الحداثة في الشعر النسائي الجزائري**، مجلة دنيا الوطن الإلكترونية، تاريخ النشر: 06-01-2006، ص 5.

تقول الشّاعرة نصيرة محمدي في نصّ "كأس سوداء[1]:"

هَلْ آنَ لِلْمَوْتِ أَنْ يَحْتَمِي بِأَحْلَامِ الْكِتَابَةِ؟

هَلْ آنَ لِي أَنْ أُلَوِّحَ بِنُورِكَ فِي عَرْضِ الْقَصِيدَةِ؟

أَخْفَيْتُكَ عَنْهُمْ فِي دَمِي يَشْهَقُ بِاسْمِكَ.

بِحَشْرَجَةِ قَلْبِي فِي فَمِكَ .

هَمَسَتْ أَجْرَاسُكَ لِنَجْمَةِ هَذَا الْمَسَاءِ الْعَلِيلِ أَنْتِ تَعَالَيْ.

تقول في "أمواج:"

تَحْتَرِقُ الرَّغَبَاتُ...

يَرْتَدّ ُالاِشْتِعَالُ.

أَتَهَاوَى مَعَ انْكِسَارِ الْبَرِيقِ.

تحتضر الشّهوات فأمتطي خيبتي وأغيب لجحيم جسدي بقايا حكاية.

وظّفت الشّاعرة في هذه القصيدة لغة الجسد تعبيراً عن حزنها واغترابها «فجعلت جسدها قرباناً لأنوثتها المقموعة في مجتمع ينبذها فحاولت أن تتحرّر منه، ممّا يمكن اعتباره ردّاً وإغراءً للرّجل الّذي ظلّ

[1] محمدي نصيرة، **كأس سوداء**، (المجلد 1)، الجزائر: دار هومة، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص 12.

يرفضها خاصّة على السّاحة الأدبيّة، ومن جهة أخرى قد يكون هذا الأمر سلبيّاً إذ قد يبيّن ضعف المرأة من جهة في إثبات وجودها الذّاتيّ أي: ألم تجد الشّاعرة غير ذلك الأسلوب للتّعبير عن دورها ومكانتها في المجتمع؟»[1]

كما تنمّ القصيدة عن تجديد في قالب الشّعر وبنائه، فالشّاعرة حدّدت طول السّطر وقصره بما يتواءم مع حالتها الشّعوريّة، فبدت الأسطر وكأنّها نثر، وهذا ما يعرف بـ "شعر النّثر "في الشّعر المعاصر.

«والشّعر المنثور هو الكلام الّذي لا يساير الأوزان الشّعرية أي أنّه بلا موسيقى وليست فيه قوافٍ، إنمّا يعتمد على جمال الصّور و رهافة الألفاظ، وجرس الكلمات، ويبرز فيه عمق العاطفة، ورقّة الإحساس، وجمال الجرس».[2]

والقصيدة السّابقة منحت الشّاعرة مساحة حرية في التّعبير ونسج اللّغة من غير ضوابط ولا أنساق جاهزة ومألوفة فتحكّمت بذلك في طول السّطر وقصره مع ما يعتمل في نفسها من مشاعر.

«أمّا متى ينتهي السّطر الشّعريّ في القصيدة الشّعريّة الجديدة فشيء لا يمكن أن يحدّده سوى الشّاعر نفسه، وذلك وفقاً لنوع الدّفعات والتّموّجات الموسيقيّة الّتي تموج بها نفسه في حالته الشّعوريّة».[3]

فأسطر القصيدة تختلف طولاً وقصراً، وكل سطر ينتهي بنهاية موسيقيّة مريحة، دون تقيّد بنظام ثابت (القافية والرّوي)، وهذا ما منحها حرية في التّعبير والبوح أكثر عن مشاعرها المكبوتة ، موظّفة لغة شعريّة

[1] كعوان دليلة وسعيد بوسقطة، **الشعر النسوي في الجزائر**: الرؤية والتشكيل، مجلة مفاهيم، العدد 3، سبتمبر 2018، ص 20.
[2] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 117
[3] المرجع نفسه ، ص67.

تجاوزت مألوف المعاني إلى معان تعكس تجربة شعوريّة خاصّة،استطاعت من خلالها إدماج القارئ في هذه التّجربة وفتح مجال رحب للتّأويل باستعمال الرّمز والأسطورة.

تقول نصيرة محمدي: «إنّ الاختلاف قائم بيننا نحن جيل الحداثة مع الأجيال الّتي سبقتنا على رفض العلاقة الجاهزة مع اللّغة الّتي تتضمّن قيم الأبويّة والوصاية والمسلّمات الجاهزة، بالنّسبة إليّ فإنّ ما أطمح إليه هو لغة خارجة عن القانون، لغة تكسر الجاهز المقدّس لتقول المسكوت عنه».[1]

1_1_ الانزياح اللّغويّ:

يعرّفه معجم روبير: «فعل الخطاب الذي ينزاح عن المعيار».[2]

يعرّفه معجم لاروس: «بأنه انزياح اللّغة، وهي الكلمة التي تخرق السّلوك المتّفق عليه في الاستعمال بين النّاس».[3]

«والانزياح الأسلوبّي هو الّذي يعادل الأسلوب الأدبيّ الّذي يتميّز بالخصوصيّة، ويتجانف عن المألوف المبتذل القائم على التّقليد والمحاكاة ضمن نظام اللّغة العام في أيّ لسان من الألسن».[4]

[1]ينظر ، عبد القادر فارس، **الحداثة في الشعر النسائي الجزائري**، ص8.

[2]عبد الملك مرتاض،**نظرية البلاغة**، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2010، ص 49.

[3]المرجع نفسه ،ص49 (عن لاروس ، وهران ، الجزائر ، 2010)

[4]المرجع نفسه ،ص49.

وهو معروف أنّه (انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغويّ يظهر في تشكيل الكلام وصياغته).[1] وقد خرجت الشّاعرة في كثير من قصائدها عن مألوف اللّغة قصد خلق دلالات جديدة، تمكّنها من الإفصاح عمّا يعتمل في خوالجها، كقولها في كأس سوداء:[2]

هَلْ تَبْدَأُ الْحِكَايَاتُ بِجرْحٍ صَغِيرٍ .

هَلْ يَنْتَهِي رَجُلٌ بِطَعْنَةِ وَطَنٍ.

يَا هَذَا الرَّجُلُ الْفَادِحُ الذَّبْحِ؟.

وتقول أيضاً:[3]

مَنْ يَختَلِسُ الْوَطَنَ .

اَلْوَشْمُ مِنَ الذَّاكِرَةِ.

يُطْفِئُ قَنَادِيلَ الْعُمْرِ.

اَلْمَنْسِيّ عَلَى قَارِعَةِ الْقَلْبِ!!.

ومن الانزياحات الموجودة في هذه القصيدة قول الشّاعرة «بطعنة وطن»، «الفادح الذّبح»، «يختلس الوطن»، «الوشم من الذّاكرة»، «قناديل العمر»، «على قارعة القلب»، فحمّلت الألفاظ معانٍ تدل على

[1] محمد سعيد حسن مرعي، **الحوار الشعري العربي القديم**، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد 3، 2013، ص 7.

[2] نصيرة محمدي ، كأس سوداء ،ص29.

[3] نصيرة محمدي ، كأس سوداء ،ص12.

الخيانة والإجرام في العبارات الثّلاثة الأولى والعار والأذى النّفسيّ الّذي لا يمحى في العبارات الأخيرة في فترة صعبة مرّ بها الوطن في العشرية السّوداء.

وهذا النّوع من الانزياح عبارة عن "انتقال من المعنى المعجميّ للّفظة إلى المعنى السّياقيّ الّذي تأخذه الكلمة عند ما توضع في سياق معيّن يحدّد معنى الجملة بأكملها".[1]

شأنها شأن شعراء وشاعرات الجزائر المعاصرين في «تجربة اللّغة في الكتابة الحداثيّة لدى شعراء وشاعرات الجزائر في هذه المرحلة اتّسمت بالانزياحيّة من حيث تعريفها الأوّل، حيث لا تعتمد على الكلمات الجاهزة ذات المعاني المسبقة، فهي لغة ضائعة تبحث عن معانيها داخل السّياقات».[2]

فالألفاظ (طعنة، الذّبح، يختلس) دائماً ما ترتبط بالإجرام والخيانة والإرهاب النّفسيّ، بينما يدلّ الوطن على الأمان والمأوى والرّاحة النّفسيّة والانتماء والوفاء، ليصبح الوطن ضحيّة خيانة أبنائه فيعكس ذلك ألم الأرض والإنسان الّذي ترك وشماً لا يزول في ذاكرة الوطن، يقتل في النّفس الآمال والأحلام.

وفي هذه القصيدة أيضاً انزياح دلاليّ استخدمت فيه الشّاعرة تقنية الرّبط بين الإضافات المتباعدة في الواقع، فوظّفت مثلاً «حزن الرّخام»، «غبار الوقت»، و«كأس سوداء»، وفي هذه الأخيرة تنزاح الإضافة لتخلق علاقة جدليّة بين "الامتلاء" و"الفراغ"، فالكأس ممتلئة بالسّواد (العدم)، وهذا التّناقض جوهر الانزياح الّذي يولّد الدّهشة لدى المتلقّي.

كما أنّ تفاوت طول السّطر بين الطّول والقصر انزياح إيقاعيّ عن التّوازن الموسيقيّ التّقليديّ، ليحاكي تقطّع الأنفاس والاضطراب النّفسيّ الّذي توحي به الكأس السّوداء.

[1] أحمد غالب الخرشة، **أسلوبية الانزياح في النص القرآني**، المجلد (1)، (2014)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ص 53.
[2] ينظر ، عبد القادر فارس، **الحداثة في الشعر النسائي الجزائري**، ص 5.

ومثل ذلك قولها في قصيدتها "دخّان":

رُؤَى الموْتِ المنْبَعِثَةِ

مِنْ جَوْفِ الْأَرْضِ

وَرَاعِيَةُ دُخَّانِ الْعُبُورِ

مَنْسِيَّةٌ في كَهْفِ الصَّمْتِ .

مَنْ غَيْرُكَ ؟

سَرَقَ أَمَانَ الْقُبُورِ؟.

«فالتّفعيلات في هذا المقطع تنتظم في الأسطر الأربعة الأولى ثم تنكسر وتضطرب فجأة في الأسطر الّتي تليها، وهي متساوقة مع حركة الدخّان في السّماء الّذي يتصاعد بشكل منتظم ثم ينكسر فجأة بفعل حركة الرّياح».[1]

وتقول في قصيدتها "حلم أزرق":[2]

شَرَارَاتُ الْفَرَحِ الْقُزَحِيّ

بِعَيْنَيّ امْرَأَةٍ

[1] سعاد طبوش، **الشعر النسوي الجزائري وهاجس الحداثة الشكلية**، جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل، ص 138.

[2] نصيرة محمدي ، كأس سوداء ،ص13،ص14.

تَسْكُبُ أَمْطَارَ الطُّفُولَةِ

فِي قَلْبِهِ الْبَحْرِيِّ

تُعَرِّي لِلْمُدُنِ النَّائِيَّةِ

جِرَاحُ الْيَاسَمِينِ

وَتَمسَحُ الدَّمْعَةَ الْخيْبَةَ

لِلْحُلُمِ الْأَزْرَقِ

تَتَوافَدُ رُؤَى الْعِشْقِ

الْمَرْسُومِ بِزَهْوِ الْعَصَافِيرِ

بِأَنَامِلِ نِيسَان

شَجَرَةُلِلْمِيلَادِ تَنْبُضُ

وَأُسْطُورَةُ الذُّهُولِ الْمُعَذَّبَةُ

يُرَدِّدُهَا اللَّيْلُ فِي وَجْهِ

التَّعَبِ الْإِنْكِسَارِ الْمَاضِي

وَمَلَايِينِ أَسْمَاكِ الْأَلَمِ

تَبْتَلِعُنِي....

ومن شواهد الانزياح التّشخيصيّ في هذا المقطع قولها: «أنامل نيسان»، «جراح الياسمين»، «يردّدها اللّيل»، حيث تتعامل الشّاعرة مع "نيسان، الياسمين، واللّيل" ككائنات حيّة لها إرادة فاعلة (ترسم، تعرّي، يردّد)، هذا الانزياح يقلب العلاقة بين الذّات والموضوع، ذات الشّاعرة الإنسانة والجماد فيصبح هو الفاعل، مما يولّد شعوراً من الارتباك الوجوديّ والرهبة.

كما وظّفت هاهنا انزياحاً بالفعل (يردّد) في قولها (اللّيل يردّد)، حيث ينزاح الفعل (يردّد) عن وظيفته الطّبيعيّة (التّرديد للّسان) ليتسلّط على "اللّيل" (الزّمن / الظّلام)، وتصوير اللّيل ككائن يعبّر على سلطته على الذّات، وذوبانها في الزّمن السّوادي وهو انزياح تصويريّ يجسّد حالة الانهيار الدّاخليّ.

وممّا سبق، و من خلال الأمثلة ، نجد أنّ الشّاعرة لا تكتب لغة واصفة للواقع، بل لغة مغيّرة له، فالانزياح الدّلاليّ في شعرها يحمل جماليّة: تجسيد المجرد، وأنسنة الجامد، وتوتير المشهد، و هذه خاصيّة الانزياح في شعر الحداثة ، « انتقال من المعنى المعجميّ للّفظة إلى المعنى السّياقي الّذي تأخذه الكلمة عندما توضع في سياق معيّن يحدّد معنى الجملة بأكملها ».[1]

1_2_ تكثيف الصّورة الشّعريّة

تُعدّ الصّورة الشّعريّة عنصراً أساسيّاً في الشّعر المعاصر، وهي من أبرز مظاهر الحداثة والتّجديد الّتي ميّزت الشّعر الحديث عن القديم؛ وهي الطّريقة الّتي يعبّر بها الشّاعر عن أفكاره ومشاعره من خلال الخيال والرّمز والتّشبيه والاستعارة، لكن بأسلوب جديد غير مباشر، يبتعد عن الوضوح التّقليديّ ويعتمد على الإيحاء والتّكثيف.

[1] أحمد غالب الخرشة، **أسلوبية الانزياح في النص القرآني**، المجلد (1)، (2014)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ص 53.

« فقد تميّزت القصيدة الحرة عن القصيدة العموديّة بالتّعبير بالصورة تعبيراً بنائيّاً بمزجها بين الذّاتيّ والموضوعيّ، والاستعانة بالأساطير والرّموز الدّينيّة والتّراثيّة والشّعبيّة، وأصبحت الصّورة الشّعريّة عند هؤلاء الشّعراء وسيلة أساسيّة في العمل الشّعريّ يعبّر الشّاعر من خلالها عن عواطفه، وأفكاره ومواقفه من الحياة والنّاس، ولم تعد الصّورة عنده كما كانت عند الشّعراء التّقليديّين عنصراً ثانوياً يستخدمه الشّاعر قصد الزّخرفة والتّزيين سعياً وراء الصّورة البيانيّة».[1]

فقد أظهر الشّعراء المعاصرون قدرة فائقة على تحميل اللّغة معانٍ جديدة ولا متناهية من خلال التّلاعب بالألفاظ قصد التّعبير عن الوجدان – الذات ، والواقع – الموضوع، يقول وسيني لعرج: «إن الشّعر الّذي لا يحرج اللّغة ليس شعراً، واللّغة الّتي لا تحرج ذاتها لغة ميّتة». [2]

«وكثيراً ما تنهض الصّورة الفنيّة في الكتابات العربيّة المعاصرة على تجسيم الأشياء أو تشييتها إن صحّ مثل هذا الإطلاق، وشحن الألفاظ بدلالات ثقيلة لا توجد في المعاجم ولا تدور بين النّاس في سوق الاستعمال».[3]فقد أبدعت الشّاعرة في تحميل لغتها الشّعريّة معان لا متناهية تحمل تأويلات متعدّدةمن خلال تجاوز اللّغة المتداولة وقواعدها المألوفة بهدف الوصول إلى الغاية المنشودة ألا وهي التّعبير عن قضايا المرأة وكينونتها في الوجود انطلاقا من تجربة شعوريّة خاصّة،فتحمل القارئ على مشاركتها نفس التّجربة والإحساس.

[1] محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية**، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص 527.

[2] عبد القادر فارس، **الحداثة في الشعر النسائي الجزائري**، ص 5.

[3] عبد الملك مرتاض، **نظرية البلاغة**، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2010، ص 49.

«والغرض من ذلك كلّه نقل تجارب الشّاعر والتّعبير عن مشاعر إنسانيّة، وصولاً إلى فهم الكون والعالم. الصّورة تعبير عن الشّعور أو الفكرة».[1]

« فبعد أن كان الشّعر تعبيراً عن العالم أصبح يتكلّم العالم، متّخذاً في ذلك من عوالم الباطن فضاءً للاكتشاف والتجريب ومشكّكا في كلّ الثّوابت».[2]

غير أنّ الحديث عن الصّورة الشّعرية لا يعني اختزاله في الصّورة البيانيّة المعهودة في البلاغة العربيّة: الاستعارة والتّشبيه والكناية، بل تعدّتها إلى بعد أعمق وأخصب –وإن استفادت منها– باستعمال الرّمز والأسطورة؛ «إنّ البلاغة الجديدة بلاغة الصّورة الشّعريّة تعدّ أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد التّشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما، فليس بين الصّورة إذن وبين التّشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التّشبيه وتصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع».[3]

وتتميّز الصّورة الشّعريّة في شعر "نصيرة محمدي" بالعمق والرّمزية، حيث تنقل من خلالها مشاعر إنسانيّة معقّدة تمزج بين الألم والأمل، وتعكس واقع المجتمع الجزائريّ وتجربة المرأة الجزائريّة بأسلوب حديث يعتمد على الإيحاء والتّكثيف ممّا يجعل شعرها فضاءً مفتوحاً للتّأويل والتّأمل

ومن تجليّات الحداثة في شعرها، قولها في قصيدة "غجريّة":[4]

أَتُوقُ إِلَى عَيْنَيْكَ

---

[1] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 135.

[2] محمد كعوان ، **شعرية الرؤيا و أفقية التأويل** ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2003، ص17.

[3] عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربيّ المعاصر**، ص 143.

[4] نصيرة محمدي،**غجريّة**، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص 32.

دَفْتَرِكَ الْبُرْتُقَالِي

حَقِيبَتِكَ الْبُنِيَّةِ

مَتَاهَاتِ هَذِهِ الْأَخَادِيدِ فِي وَجْهِكَ

الَّذِي أَوَدُّ لَوْ أَلْثُمُ يَدَكَ

يَدُكَ أَتُرَاهَا حَانِيَةً؟

كَمْ سَأَتَعَذَّبُ لَوِ اكْتَشَفْتُ

أَنَّهَا كَسَيْفِ جَدِّي الطَّاغِيَةِ

أَتُرَاهَا حَانِيَةً

أَتُرَاهَا؟.

تكثيف الصّورة الشّعريّة بتعميق المعنى في أقلّ عدد ممكن من الكلمات، فكلّ صورة تحمل أكثر من دلالة، فالعبارات: «أتوق إلى عينيك»، «دفترك البرتقاليّ»، «حقيبتك البنيّة» تدلّ على الشّوق ليس للحبيب وحسب، ولكن إلى تفاصيله الصّغيرة (الدّفتر والحقيبة)، والألوان (البرتقاليّ والبنيّ) توحي بعمق العلاقة والواقعيّة. وقولها (متاهات هذه الأخاديد في وجهك) توحي أنّ الوجه تحوّل إلى متاهة، والأخاديد فيه (التّجاعيد أو الملامح) أصبحت طرقاً معقّدة، وذلك يرمز إلى التّجربة والألم، ويدلّ على أنّ الآخر ليس بسيطاً، بل كيان معقّد مليء بالأسرار.

أمّا قولها (الّذي أودّ لو ألثم يدك – أتراها حانية)، وظّفت الرّمز (اليد) الذي يرمز للحنان والأمان، لكنّها لاتجزم بذلك من خلال تساؤلها (أتراها حانية؟) وذلك يوحي بالشّك والتردّد، ويدل على صراع داخليّ بين الرّغبة في القرب والخوف من ذلك.

كما نلمح انتقالاً مفاجئاً من صورة (اليد الحانية) إلى (السّيف الطّاغي) في قولها (كم سأتعذّب لو اكتشفت أنّها كسيف جدّي الطّاغية)، فتشبيه اليد بالسّيف انزياح دلاليّ قويّ يخلق صدمة دلاليّة وشعوريّة: الخوف من تحوّل الحب إلى ألم وعنف، ثمّ نجد التّكرار الّذي هو من أساليب الحداثة في الشّعر المعاصر وله أغراض أهمّها: ترسيخ المعنى وتقوية تأثيره على المتلقّي، وتكرار السّؤال (أتراها حانية؟) دلالة على القلق والحيرة وعدم اليقين.

وقد استطاعت أن تبدع في صورها وتعمّق المعنى من خلال الشّعر «فالفضاء الشّعريّ هو الأفق الّذي يمتد فيه خيال المبدع أوالرّؤية العامّة الّتي يرى بها عمله حين يبدع».[1]

1_3_جماليّة المفردة وتوظيف الرّمز والأسطورة:

الرّمز: هو كلمة أو صورة تشير إلى معنى غير مباشر يتجاوز معناها الظّاهري إلى دلالة أعمق، يوظّفه الشّاعر لتكثيف المعنى والتّعبير عن أفكار معقّدة، وإشراك القارئ في التّأويل.

وهو «أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنّكات و كل المأثور الشّعبيّ».[2]

[1] عبد الملك مرتاض، **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد**، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1992، ص 103.

[2] عز الدين إسماعيل،**الشعر العربي المعاصر**، ص 138.

«والرّؤية الشّعريّة لا تقف عند حدود الرّؤية البصريّة، إنمّا قد تفتّتها وتتجاوز عن بعض عناصرها الّتي تؤدّي دوراً حيوياً في تلك الرّؤية الشّعرية»[1] ، أي: أنّ الشّاعر يدرك الأشياء إدراكاً وجدانيّا يختلف عن إدراك النّاس، فيعمد إلى اختراع ألفاظ وصور للتّعبير عن وجدانه، يستعمل فيها رموزاً وأساطير للوصول إلى الغاية، «و منطق الخيال غير منطق الواقع، وعند ذلك يلعب المجاز الدّور الأوّل، فإذا الكلمات من حيث دلالاتها أبعاداً جديدة، وإذا الصّور رموزاً اخترعها الخيال لأفكار ومدركات....»[2]

وللرّمز مرجعيّة لا شعوريّة تجعله متعدّد الدّلالات وليس ثابتاً على معنى. «فالمطر» مثلاً يدلّ على الحياة والخصب والأمل، كما يدلّ أيضاً على الحزن والمعاناة.

« إنّ الصّورة الشّعريّة رمز مصدره اللّاشعور، والرّمز أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة».[3]

أمّا الأسطورة: فهي حكاية قديمة (دينيّة أو خياليّة) تتضمّن شخصيّات وأحداثاً خارقة، تُستخدم للتّعبير عن قضايا إنسانيّة كبرى، يوظّفها الشّاعر لإغناء القصيدة ثقافياً وإضفاء البعد الإنسانيّ وربط الماضي بالحاضر وتعميق المعنى وإكسابه غموضاً يفتح الباب على مصراعيه لتعدّد القراءات، وربط التّجربة الفرديّة بالإنسانيّة.

«وهكذا تستحيل التّجربة أو الشّعور وفقاً لمنهج الأسطورة إلى بنية وجوديّة حسيّة سرعان ما تستكشف لها أبعاداً فكريّة ودلالات عقليّة. وبهذا المعنى، ووفقاً لهذا المنهج، يكون الشّعر صورة حيّة للفلسفة وإن ظلّ أبعد ما يكون عن الفلسفة ومنهج الفلسفة».[4]

---

[1] المرجع نفسه ، ص153.

[2] المرجع نفسه ، ص192.

[3] المرجع نفسه ، ص138.

[4] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 237.

و إذا أردنا أن نستطلع رمزيّة العنوان في قصيدة " نصيرة محمدي " (الغجرية) «فالغجرية: هي تلك المرأة التي تحمل ملامح التّاريخ العربيّ المفقود أيّام العزّ الأندلسيّ».[1]

"كما تحيلنا كذلك إلى الحركة والتّنقل المستمرّين لهذه المرأة بحثاً عن وجودها وذاتها المفقودة".[2]

ومن ثمّ فإنّ العنوان رمزٌ يوحي بعدم الانتماء إلى مكان ثابت والشّعور بالضّياع وغياب الاستقرار ورفض الأوضاع، فهو يعكس حالة الاغتراب النّفسيّ والوجوديّ ولربّما المنفى الأبديّ.

ومن الرّموز الرّئيسيّة في هذا المقطع:

أ–العين :رمزٌ تقليديّ للجمال والجذب، لكن في سياق الشّوق (أتوقُ) يصبح رمزاً للمنفى العاطفيّ، فهي ليست مجرّد عضوٍ هنا، بل "وطنٌ" تتوقُ الشّاعرة للهجرة إليه.

ب– الدّفتر البرتقاليّ :اللّون البرتقاليّ يجمع بين الأحمر الّذي يرمز إلى الشّغف، والأصفر الّذي يرمز إلى العقل / الذاكرة. والّدفتر يرمز إلى السّيرة الذّاتيّة، أو أسرار الرّجل الّذي تطمح الشّاعرة إلى قراءتها والاطّلاع عليها .

ج– الأخاديد :تجاعيد الوجه وملامحه الحادّة، تتحوّل إلى متاهات وهذا رمز يدلّ على الضّياع، فوجه الرّجل ليس واضحاً، بل هو أرضٌ وعرة متشعّبة وتحتاج إلى تأويل.

وهنا يمكننا أن نقف على الأسطورة التي اعتمدت عليها الشّاعرة في صنع الصّورة الشّعريّة في هذا السّطر "متاهات هذه الأخاديد في وجهك"، فالمتاهة تحيل مباشرة إلى أسطورة المتاهة اليونانيّة "مينوتوروس" ،

[1] محمد كعوان ، **شعرية الرؤيا و أفقية التأويل** ،ص25.

[2] المرجع نفسه ، ص25.

[1] لكنّ الشّاعرة هاهنا لا تخاف من الوحش بل ترغب في اختراق هذه المتاهة (الوجه) للوصول إلى الحقيقة (الجوهر والباطن) (القلب واليد).

فهي تكيّف الأسطورة ومعاناتها في الواقع، فتعطيها بذلك بعداً إنسانياً لا شخصيّاً، "فالأسطورة في الشّعر هي محاولة للارتفاع بالقصيدة من تشخّصها الذّاتيّ إلى إنسانيّتها الأشمل، وإلى إكسابها بعداً أعمق ومجالاً أفسح وتأثيراً أرحب ".[2]

د– اليد :في البداية توصف بالحانية (الرّحيمة)، فتكون رمزاً للأمان والدّفء الأنثويّ رغم أنّها يد رجلٍ، لكنّها تنقلب بعد ذلك إلى "سيفٍ" رمز القوّة والعنف والذّكورة الحادّة، والسّلطة المطلقة، ونجد الأسطورة الشّخصيّة العائليّة "جدّي الطّاغية" متجلّية هاهنا فالجدّ الطّاغية يمثّل النّموذج الأصلي للسّلطة الأبويّة، والسّيف ليس سلاحاً، بل سيف الجدّ الذي يقطع الحنان ويهدّد بالعنف.

والسّؤال المطروح: هل هذا الرّجل المحبوب سيرث سيف جدّه الطّاغية؟ والأسطورة الكبرى في هذه القصيدة هي الّتي عمّقت المعنى، وجعلت النّصّ كنسخة حديثة من أسطورة قديمة، وهي أسطورة "البحث عن الوحش"[3]، فالمرحلة الأولى أبدت فيها الشّاعرة التّوق إلى الحبيب وأضفت القداسة على تفاصيله (العينان – الدّفتر – الحقيبة)، ثمّ دخول المتاهة (متاهة الوجه)، وهو إجراء طقس الخطر والبحث عن الحقيقة، ثمّ الذّروة الأسطوريّة لحظة الكشف المرعبة، فاليد التي كانت مرتجاة (أودّ لو ألثمها) تتحوّل إلى سيف الجدّ الطّاغية.

---

[1] مينوتوروس، **وحشٌ أسطوري نصف إنسان ونصف ثور**.

[2] فتيحة حسني، **توظيف الأسطورة في الشّعر العربي الحداثي**، مجلة معارف، السّنة الثّامنة، العدد 15 (جوان 2014)، ص 93.

[3] في الأسطورة الإغريقيّة، يقرّر البطل (ثيسيوس) دخول المتاهة وقتل الوحش (مينوتوروس)، فيقتله ويستطيع الخروج من المتاهة بفضل الخيط السّحري.

ومن ثمّ فإنّ الشّاعرة (نصيرة محمدي) توظّف الرّمز والأسطورة لتجسيد صراع الأنثى (الغجريّة) مع الذّكورة التّقليديّة، فتتحوّل هذه الرّموز والأساطير إلى مشاهد دراميّة للعبة القوّة والحنان، ويعكس حسن توظيفها للرّمز والأسطورة مع تكثيف الصّورة الشّعريّة براعة تمنح القصيدة جماليّة ملحوظة، «على الشّاعر تجاوز الزّمان و المكان واستخدام الرّموز والأساطير والأقنعة وحسن توظيفها، وإحكام التّشكيل الإيقاعيّ والتّعبير عن رؤياه وتجربته بأسلوب متميّز يمنح قصيدته الوحدة والتّفرّد والكلّيّة».[1]

وفي مثالٍ آخر يُعدّ أكثر تعقيداً وأغنى من حيث الرّمز والأسطورة، تقول الشّاعرة في قصيدتها "حلم أزرق[2]"

شَرَارَاتُ الْفَرَحِ الْقُزَحِيّ.

بِعَيْنَيّ امْرَأَةٍ

تَسْحَبُ أَمْطَارَ الطُّفُولَةِ

فِي قَلْبِهِ الْبَحْرِيّ

تُعَرّي لِلْمُدُنِ النَّائِيَّةِ

جِرَاحَ الْيَاسَمِينِ

وَتَمْسَحُ الدَّمْعَةَ الْخَيْبَةَ

[1] بوعيشة عمارة، **شعريّة قصيدة الحداثة**، جامعة زيان عاشور – الجلفة، ص 301

[2] نصيرة محمدي، **كأس سوداء**، اتحاد الكتاب الجزائريين، ص 13-14.

لِلْحُلُمِ الْأَزْرَقِ

تَتَوَافَدُ رُؤَى الْعِشْقِ

الْمَرْسُومِ بِزَهْوِ الْعَصَافِيرِ

بِأَنَامِلِ نِيسَان

شَجَرَةٌ لِلَمِيلَادِ تَنْبُضُ

بِقُبْلَةٍ أَمْنَحُهَا بِحُزْنٍ

وَأُسْطُورَةُ الذُّهُولِ الْمُعَذَّبَةَ

يُرَدِّدُهَا اللَّيْلُ فِي وَجْهِ

التَّعَبِ الْإِنْكِسَارِ الْمَاضِي

وَمَلَايِينُ أَسْمَاكِ الْأَلَمِ

تَبْتَلِعُنِي"....

في هذا المثال نلمح تفاعلاً دلاليّاً بين حاضر النّصّ والأسطورة فهي تعبّر عن معاناةٍ آنيّةٍ للمرأة في الحاضر وتربطها بدراما الأسطورة، أي أنّ الموقف متكرّر عبر الزّمن، «فالشّاعر يجسّد موقفاً معاصراً مماثلاً للموقف الأسطوري».[1]

[1] جمال مباركي، **التّناص وجماليته في الشّعر الجزائري المعاصر**، دار هومة، الجزائر، ص...

رمزيّة العنوان :العنوان كمدخل وعتبة أسطوريّة، فاللّون الأزرق يرمز إلى اللاّنهائي، الصّفاء، الحقيقة البعيدة، لكنّ وجوده في حلم يجعله أفقاً مستحيلاً، ما يمهّد للأسطورة البحث عن المطلق المستحيل، والغامض البعيد.

الرّموز الأساسيّة ودلالاتها الأسطوريّة:

البعد الأسطوريّ	الدّلالة الرّمزيّة	الرّمز
أسطورة "إيريس"[1]قوس قزح عند الإغريق	الفرح الهش، قصير العمر كقوس قزح.	"شرارات الفرح القزحي"
النّموذج الأصليّ للمرأة الحكيمة/ السّاحرة (كالي–عشتار)	الأنثى كوسط رؤيا، النّظرة تحول العالم.	"بعيني امرأة"
أسطورة "الينبوع المقدس"[2] الّذي يمنح البراءة.	الماء رمز الحياة والتّجدد لكنّه طفوليّ.	"تسكب أمطار الطّفولة"
أسطورة "بوسيدون" إله البحر الّذي لا يهدأ.	القلب/ البحر يرمزان إلى اللاّوعي الهائج.	"في قلبه البحريّ"
أسطورة "أدونيس" [3] إله الجمال والخصب الذي جرح ومات.	الياسمين رمز الحبّ النّقيّ والعذريّ، رمز الجمال.	"جراح الياسمين"

[1]رسول الآلهة الذي يختفي فور ظهوره.

[2]ينبوع الحكمة الفنيقي، كان يستخدم للتطهر والشفاء.

[3]سعيد بكير، **شعرية الأسطورة عند أدونيس**، مجلة صوتيات، المجلد 20، العدد 3،ص813.

أسطورة "نيوبي"[1] الأم التي تحجرت من الحزن.	الخيبة تتجسّد وتصير دمعة متحجرة.	"الدّمعة الخيبة"
أسطورة "أفروديت"[2] تولّدت من زبد البحر في الرّبيع.	نيسان = أبريل، شهر الرّبيع والتّجدد. العصافير = الحرية. الرّسم بالأنامل = بدائيّ وغريزيّ.	"رؤى العشق المرسوم بزهو العصافير/ بأنامل نيسان"
أسطورة "الميلاد العذري" عيسى – عليه السلام.–	الشّجرة الكونيّة =شجرة الحياة لكن الميلاد هنا مؤلم	"شجرة الميلاد"
أسطورة "سيزيف" الدّهشة من عبث الوجود البطل العبثيّ .[3]	هذا هو المفتاح في النّص، الذّهول (الدّهشة) مصدر عذاب لا متعة.	"أسطورة الذّهول المعذبة"
أسطورة الحوت "نون" الذي ابتلع النّبي يونس –عليه السّلام.–	السّمك = رمز مسيحيّ للمسيح، لكن هنا سمك الألم. الابتلاع = الموت.	"ملايين الأسماك الألم تبتلعني"

فإذا نحن تتبّعنا دلالات الرّموز و تأثيرهافي القصيدة يمكننا قراءتها على النحو الآتي:

–للمرأة (الشّخصية الأسطوريّة) قدرة خارقة؛ بعينيها تسقط أمطار الطّفولة (إعادة البراءة) في قلب الرّجل البحريّ فتحاول تهدئة اللّاوعي، فتعرّي المدن البعيدة وتكشف الأسرار، وتمسح الدّمعة والألم، غير أنّه وبالرغم من كلّ هذه القوى فجراح الياسمين لا تندمل، والخيبة تتحوّل دمعاً لا يُمحى، والحلم الأزرق يبقى جرحاً، فتنتهي القصيدة بامرأة يبتلعها الألم، وأسطورة الذّهول هي الدّهشة من عظم الألم نفسه.

[1] نيوبي قُتل أبناؤها أمامها فأصبحت صخرة دامعة في تركيا.

[2] أفروديت، المولودة من الرغوة (أسطورة يونانية).

[3] سيزيف ملك شرير، كان ماهراً في الخداع والتهرب من القوانين.

ويمكن القول: إنّ الشّاعرة "نصيرة محمدي" قد دأبت تستعمل الرّموز والأساطير في شعرها ترسيخاً للحداثة في الشّعر الجزائريّ شأنها شأن شعراء عصرها، فهي تسكب تجاربها الوجدانية في شعرها من خلال الرّمز، لأنّ « القصيدة تمثّل تجربة الكلام الّتي يكشف القلب فيها تجربته الخاصّة عبر الضّوء النّافذ الّذي يخترق حجاب العتمة».[1]

لذا نجد شعراء الحداثة يقبلون على تكثيف الصّورة الشّعريّة باستعمال الرّمز ضمن رؤية شعريّة خاصة تمكّنهم من فهم الذّات والعالم فهماً لا يتأتّى لغيرهم.

ولعلّ السّبب يرجع إلى «الثّنائية في طبيعة الرّمز، تلك الّتي تجمع في وقت واحد بين الحقيقيّ وغير الحقيقيّ، وإلى مرونة المادّة النّفسيّة بصفة عامة».[2]

وحداثة "نصيرة محمدي" ليست انقطاعاً عن التّراث، بل هي إعادة قراءة له بروح العصر، فهي تستلهم الأسطورة والتّاريخ وتعيد صبّهما في قالب معاصر يواكب التّحولات الرّاهنة، والحداثة عندها ليست مجرّد تقنيّة بل هي موقف من العالم من خلال الذّات المتمرّدة حيث تقدّم صوت الأنثى ليس كعنصر تابع، بل كذات عارفة، قلقة وباحثة عن كينونتها ووجودها في عالم مضطرب ، فالقصيدة عندها لا تنغلق على الهمّ المحليّ الجزائريّ فقط، بل تنفتح على قضايا المرأة عموماً، مما يجعل شعرها يتّسم بالإنسانيّة.

إذن، الحداثة في شعر "نصيرة محمدي" انتقال من جمال اللّغة وبلاغتها إلى رؤية شعريّة تعكس نظرتها وفهمها للوجود، وهذا ما ميّز الشّعر المعاصر، "فالقصيدة تشكيل جماليّ بالصّورة والإيقاع وتعبير عن موقف فكريّ يراه الأديب"[3]، فقد أصبح للشّعر في المنظور الحداثيّ غاية فكريّة وجوديّة تنبع من رؤية

[1] محمد صابر عبيد، **التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق 2011م، ص 90.

[2] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 140.

[3] طه وادي، جماليات **القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر**، لونجمان، مكتبة لبنان ط1، 2000م، ص 56.

الشّاعر وفهمه للواقع، ومن أجل ذلك تخلق الشّاعرة في قصائدها لغة خاصّة تمتاز بـ: أنسنة الأشياء حيث منحت الجماد في شعرها قدرة على الإحساس والتغيير والتأثير.

و تكثيف الصّورة الشّعريّة بأقلّ عدد من الألفاظ.

ولعلّ هذا ما جعل شعرها أحياناً يتّسم بالغموض الشّعريّ، من خلال التّعبير عن الواقع وفهمها له من وراء حجاب الرّمز والأسطورة.

ومن تجليّات الحداثة في شعرها أيضاً رمزيّة العنوان، فلقد اختارت _شأنها شأن شاعرات الحداثة في الجزائر_عناوين لها مرجعية رمزيّة وأحياناً أسطوريّة مثل: (غجريّة – دخّان – أمواج – حلم أزرق – كأس سوداء...).

"إذا جرّبنا البحث في عناوين المجموعات الشّعريّة للنّساء الشّاعرات في الجزائر، رغم أنّ العنوان عمليّة فكريّة عادة نلحظ أن الشّاعرات اتّخذن الرّمز النّموذج أسلوب تفكير في حركتهنّ الإبداعيّة فكشفن عنه من خلال العناوين الّتي وضعنها لقصائدهنّ أو مجموعاتهنّ الشّعريّة[1]."

2_الإيقاع الشّعريّ

يقصد بالإيقاع الشّعريّ ذلك النّغم الموسيقيّ الّذي تطرب له أذن السّامع، والناتج عن جرس الأوزان الشّعريّة الخليليّة – الخليل بن أحمد الفراهيديّ – المتأتي عن تكرار مقاطع وتفعيلات محدّدة. كما ينتج عن نظام داخليّ تتناغم فيه الحروف (**الرَّوِيّ**) والأساليب (**القافية**) وهذا ما يُعرف به الشّعر العربّي القديم، فقد كان القصيد – ولو تعدّت أبياته المئة – يُنظم على جرس واحد (بحر واحد) من البحور المألوفة،

[1] ناصر محمدي، **خصوصية الرمز في الشعر النسوي الجزائري المعاصر**، مجلة النص، العدد 5، ص 84

وقافية واحدة يلتزم بها الشّاعر التزاماً تامّاً وكذلك الرَّوِيّ، فإن توافق الإيقاع مع المعنى بلغ القصيد جماليّة الفهم والإيقاع، وإلّا فلا.

يقول ابن طباطبا[1] ،«وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويُرَدُّ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعة ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يحمل بها، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن اللّفظ، كان انكسار الفهم إيّاه على قدر أجزائه.»[2]

غير أنّ الشّاعر العربّي المعاصر وجد في ذلك تكلّفاً يبعد الشّعر عن مقصده: التّعبير عن وجدان الإنسان وعلاقته بالكون والعالم. فارتأى تكسير هذا القالب وأحدث تغييراً في الإيقاع الشّعريّ وشكل البيت أيضاً بما يوائم هدفه الأساسيّ بنمط جديد نتج عنه :السّطر بدل البيت، والتّفعيلة بدل البحر، ممّا أدّى إلى ظهور نوع جديد يخالف الشّعر القديم لا في إيقاعه وحسب، بل في شكله ومضمونه أيضاً. فظهر شعر النّثر وشعر التّفعيلة، وأصبح همّ الشّاعر المعاصر الذّات والوجدان بعيداً عن تكلّف النّغم والبنية الإيقاعيّة. مع تحفّظه على الإيقاع الحديث الّذي يضمن له رونق القصيدة والعاطفة. فأصبح الإيقاع الشّعريّ المعاصر وثيق الصّلة بالانفعالات والعواطف المعبّر عنها، يتغيّر بانفعالها،و يهدأ بهدوئها فيقترب حينها الشّعر من النّثر داخل بنية القصيد . «... وضرورة الإخلاص لطبيعة الشّعور الّذي تتحرّك به النّفس تقضي بأن تكون الصّورة التّعبيريّة بكلّ مقوّماتها – والمقوّم الموسيقيّ بصفة أساسيّة فيها – طليقة تتحرّك مع هذا الشّعور في مرونة وطواعيّة».[3]

[1]ابن طباطبا العلوي (322هـ / 934م) ناقد وشاعر وأديب بارز، أول من استعمل مصطلح الإيقاع في كتابه (عيار الشعر).

[2]ابتسام حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**، ط1، دار العلم، حلب، 1997م، ص 11.

[3]عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص 109.

ولدراسة الإيقاع الشّعريّ في القصيدة الحرّة لا نقف على الوزن الشّعريّ فحسب، أو ما يسمى بالإيقاع الخارجيّ، بل يتعدّاه الى دراسة الأصوات وألوان البديع (المحسّنات البديعيّة المعنويّة واللفظيّة من جناس وتصريع ومقابلة ,زيادة عن التّكرار الّذي يحدث إيقاعاً داخل النّصّ ذاته وهذا ما يعرف بالإيقاع الدّاخليّ.

2_1_الإيقاع الخارجيّ:

يُقصد به الوزن الشّعريّ الّذي يُنظم به النّصّ الشّعريّ، ودراسته لا تقتضي إقصاء الأوزان الشّعريّة السّتّة عشرة التّقليديّة، باعتبارها قوالب جاهزة وثابتة لابدّ من الالتزام بها، وإنّما باعتبارها صورة إيقاعيّة للحالة الشّعوريّة للشّاعر أثناء نظم وإنتاج القصيدة. فهو ينتج هذه الصّورة الإيقاعيّة معتمداً على التّفعيلات الخليليّة لكن على نحوٍ يتحكّم فيه طولاً وقصراً حسب ما يفتعل بداخله من مشاعر وأحاسيس, وقد يلجأ لأجل ذلك إلى تحطيم الصّورة الإيقاعيّة القديمة بدمج التّفعيلات مع بعضها بغرض الوصول إلى الهدف المنشود «يمكن دراسة العروض في الشّعر المعاصر بجانب يتلاءم مع هذا الشّعر الّذي يتّسم بالتّجاوز والتّخطي للقديم وليس معنى هذا أنّنا نستبعد دراسة العروض والأبحر الشّعريّة والتّفاعيل والزّحافات والعلل، إنّما نحاول محض محاولة النّظر إليها ليس كمقياس وزن يضبط الإيقاع في النّصّ الشّعريّ، إنّما ينظر إليها كمكوّن أساسيّ ومهمّ في نقل الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلى المتلقّي».[1]

كما أنّ تحرّر الشّاعر المعاصر من قيود الأوزان الجاهزة والثّابتة مكّنه من خلق فضاءات للخيال تفتح الباب للقراءات المتعدّدة والتّأويل، إذ ساهم ذلك في ظهور الغموض الّذي يتّسم به الشّعر الحرّ، أو ما يعرف أيضاً بشعر التّفعيلة نسبة إلى تراوح الوزن بين الطّول والقصر، ولم يعد لوحدة البيت الإيقاعيّة وجود

[1] محمد علوان سلمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، دار العلم والإيمان، ط1، 2008م، ص 57.

في هذا النّمط الجديد، وكل ذلك خدمة لغاية الشّاعر المعاصر. «فهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التّفعيلات بين شطر وشطر».[1]

وهذا «لم يكن خروجاً عن إيقاع الوزن الشّعريّ العربيّ وإن كان خروجاً عن المعايير الخليليّة للأوزان».[2]

أضف إلى ذلك أنّ القصيدة المعاصرة لا تلتزم وزناً واحداً فقد تجمع بين وزنين مختلفين، كما لا تلتزم القافية والرَّوِيّ، وأحياناً نجد الشّاعر يتلاعب بالتّفعيلة بما يناسب التّعبير فيقلبها مثلاً (فاعلن) تجدها (علن فا) وأحياناً أخرى يحذف منها فتجدها ناقصة (علن) على سبيل المثال لا الحصر.

وقد وجدنا بعض النّقاد يسمّي هذه الظّاهرة في الإيقاع الشّعريّ بالانزياح الإيقاعيّ،[3] «ومن هنا كان من الواجب النّظر إلى الانزياحات الإيقاعيّة على أنّها تجديد في أوزان الشّعر أكثر ممّا هي خروج عنها وتجاوز لها».

2_2_الإيقاع الدّاخليّ:

يُقصد به العناصر الصّوتيّة والدّلاليّة المؤديّة إلى النّغمة، والّتي تجعل الشّعر صالحاً للإنشاد، من خلال توظيف التّكرار الّذي يعدّ الركن الأقوى للإيقاع، والمحسّنات البديعيّة كالجناس والتّصريع والمقابلة وهو ما يمنح الشّعر المعاصر سمة التّناسب والانتظام.

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة**، بغداد، ط1، 1967م، ص69.

[2] عبد الله الغدامي، **الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية للموسيقى الشعر الحديث)**، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، العدد 66، ص 93.

[3] عبد الغني حسني ، **الإيقاع و حدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر** ، الخليج العربي .، تطوان المغرب ، ط1 ، 2017 ، ص25.

وهو الجانب غير الإلزاميّ الّذي ينتج عن توظيف أساليب صوتيّة دلاليّة داخل البيت دون الالتزام بوزن إيقاعيّ معيّن، من خلال حسن تقسيم الكلمات، ووظيفته خلق إحساس بالانسجام والترابط بين الكلمات؛ ويُثري النص عاطفياً، زيادة على الجرس الموسيقي الّذي يبقي الأذن منتبّهة له بالرّغم من تنوّع التّفعيلات.

إذن، هو موسيقى الحروف والكلمات الّتي تُدرك وتُحسّ عند التّأمّل والقراءة.

والتّكرار من أساليب الحداثة الشّعريّة، وظّفه الشّعراء المعاصرون في أشعارهم ليس للضّرورة الإيقاعيّة وحسب، و إنمّا كرابط نصيّ يضمن انسجام القصيد واتّساقه ضمن وحدة عضويّة، غرضه ترسيخ المعاني وتقوية تأثيرها على المتلقّي، وهنا تظهر براعة نظم الشّاعر «فالكمال الشّكليّ للقصيدة لا يتمّ بإحكام بنائها فحسب، بل لابدّ من التّوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى، وهذا التّوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيّدة أن تحقّقها بأسلوبها الخاصّ».[1]

وللوقوف على تجليّات الحداثة في الإيقاع الشّعريّ في شعر «نصيرة محمدي»، اخترنا قصيدة «**آية في الطّريق**[2]»

فِي بُقْعَةِ تُؤَبِّدُ الهَارِبَ بِالأَبْيَضْ

فِي شَاهِقِ الضَّبَابِ

فِي لَحْظَةِ انْتِبَاهِ الطَّيْرِ

[1] محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1964م، ص 135.

[2] نصيرة محمدي، **سيرة كاتبة، منشورات أبيك**، ديسمبر 2007م، ص 159، 160.

وَاقْتِدَارِ المَسَافَاتِ عَلَى الجُرْحِ

فِي سَارِحِ الكَلَامِ

فِي شَقَاوَةِ القَلْبِ

فِي ارْتِعَاشَاتِ مَأْسَاتِي أَتَيْتُ

طَالِعاً مِنْ أَكَاذِيبِ وَرْدَةْ

حُبيبَاتُ ضَوْءٍ وَصَحْرَاءَ

ذُهُولُ الهَوَاءِ

وَأَنْهَارُ عَسَلْ

تَصُبُّ لِأُشفْ

كُلَّمَا بَعُدْتُ رَأَيْتَنِي

كُلَّمَا دَرَأْتُ مَوْتَكَ

وَقَفْتَ لِي

كُلَّمَا تَنَازَعْتُ نُورَكَ

اسْتَوَيْتَ عَالِياً

وَانْخَطَفْتَ

التِّينُ الخَائِفْ

الشَّرِسَةُ الْمُمْتَدَّةْ

السَّبْعُ سِنِينَ العِجَافْ

الكَأْسُ المُدَمرَةْ

القَارِبُ البَعِيدْ ... الوَصْفَةُ الأَمِيرِيَّةْ

آيَةٌ فِي الطَّرِيقْ.

وَمَنْقُوعُ حُبٍّ لِلْفَنَاءِ

يَسْرِي خَفِيفاً

خَفِيفاً

خريفا

هَاوِيَتِي ظِلُّكَ فِي الخَمْسِينْ

وَيَدِي الجَارِحَةْ

تَقْوِّضُ الغرفَةَ وَالسَّرِيرْ.

مَا كُنْتُ أَعْتَنِي مِنْ قُرْبَانِكَ

مَا ضَلَّ صَاحِبِي

يَطْرَحُ ثِمَارَهُ المُكْتَتِرَاتْ.

بُرْجاً بُرْجاً

وَسَمَاءً مِنْ بُرْتُقَالٍ تَلَوَّنَتْ عَيْنِي

هَاتِ برْنسَكَ الآنْ

وَدَثِّرْنِي أَنَا

نطالع الحداثة في هذه القصيدة من خلال ابتعادها وتجاوزها لنظام وحدة البيت والوزن التقليديّ، شأنها شأن شعراء الحداثة «فلقد طرحت الحداثة مقولة التّجاوز المستمر ورفض الشّكل النّهائي ومفهوم الكمال، وكانت الحداثة في الجوهر قلق النّمذجة، ورفضاً للنّموذج المتشكّل السّائد».[1]

ويمكن الوقوف على القطيعة التي تمارسها الشّاعرة في هذه القصيدة مع الأوزان الإيقاعيّة التقليديّة، كوجه من أوجه الحداثة، في عدم انتظامها مع بحور الشّعر الخليليّة، ما جعل التّقطيع العروضيّ التّقليديّ غير منتظم فيها، فكان نظمها قريباً من النّثر (قصيدة النّثر) وهي أيضاً سمة من سمات الحداثة في شعر المحدثين.

ومن أمثلة ذلك :

[1] كمال أبو ديب، **جماليات التجاوز، أو تشابك الفضاءات الإبداعية**، دار العلم للملايين، ط1، 1997م، ص 247.

فِي بُقْعَتنٍ تُؤبْبِدُلْهَاْرِب بِلْأَبْيَضِ

//0/0///0/0//0//0//0/0/

فِيْ شَاهِقِ ضْضَبَاْبِ

/0//0//0/0/

فِيْ لَحْظَةِ مْتِلاْكِهِ طْطَيْرَ

/0/0//0//0//0/0/

وَاقْتِدَارِ لْمَسَافَاتِ عَللْجُرْحِ

/0/0///0/0//0/0//0/

فِيْ سَاْرِ حِلْكَلَاْمِ

/0//0//0/0/

فِيْ شَفَاْوَةِ لْقَلْبِ

/0/0//0//0/

فرْتِعَاشَاتِ مَاْسَيأْتِيْ أَتَيْتُ

/0//0/0//0//0/0//0/

«فقد يأتي السّطر من تفعيلة أو جزء من تفعيلة أو أكثر من ذلك ».[1]

فنلاحظ غياب نسق تفعيلة واحدة؛ فقد جمعت بين التّفعيلتين (مستفعلن – فاعلاتن) غالباً ، على أنّ الأولى سببان ووتد (/0-/0-//0) والثانية: سبب – وتد – سبب (/0-//0-/0) نجد وضع المتحرّك والسّاكن في السّطر بشكل حرّ غير منتظم ما جعل التّفعيلة غير ثابتة.

فنقول أنّ الشّاعرة هاهنا اعتمدت الإيقاع الصّوتيّ الحرّ بدل البحر الخليليّ الّذي قد يكون الرَّجَز (مستفعلن × 6) أو الرَّمَل (فاعلاتن × 6) إذاكان الإيقاع من البحور الصّافية، والدّمج بين البحور الصّافية ما دأب عليه شعراء الحداثة منذ ظهورها.

كما أنّ عدد التّفعيلات يختلف من سطر إلى سطر حسب طول السّطر أو قصره، وذلك يتناغم مع الدّفقة الشّعوريّة للشّاعرة «فالأسطر تختلف طولاً وقصراً، وكل سطر ينتهي بنهاية موسيقية مريحة، دون تقيّد بنظام ثابت » .[2]

ولعلّ اختلاف الوزن ما جعل النّقاد يولون اهتماماً خاصّاً بالإيقاع الدّاخليّ أكثر من الخارجيّ «ومن هنا دعا المهتمون بدراسة موسيقى الشّعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان، مع ربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنيّة».[3]

أمّا عن الإيقاع الدّاخليّ للقصيدة، فنستهلّه بدراسة التّكرار كأسلوب من أساليب الحداثة في الشّعر، وكرابط من روابط اتّساق النّصّ يضمن الوحدة العضويّة للنّصّ.

---

[1] صالح على صقر عابد، **الإيقاع في شعر سميح القاسم (دراسة أسلوبية)** جامعة الأزهر – غزة، 27 نوفمبر 2011م، ص 54.

[2] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص 82 – ص83.

[3] بوعمارة بوعيشة، **البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة**، مجلة دراسات، الأغواط الجزائر، العدد 47، أكتوبر 2016م، ص 60.

والتّكرار أساس الإيقاع «فلا إيقاع بلا تكرار ولا تكرار بلا إيقاع، ولعلّ القاعدة الأوليّة لمثل هذا التّكرار، أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصّلة بالمعنى العام للسّياق الّذي يرد فيه».[1]

التّكرار الصّوتيّ :هو تكرار أصوات – حروف – ذات صفات مشتركة، فتكرّرت (الفاء – الحاء – الخاء) في (في – خفيفاً – خريفاً – انخطفت – الخائف...) و (حبيبات – حب – لحظة) وهي حروف مهموسة يجري معها النّفس عند النّطق، رخوة يجري الصّوت معها عند النّطق أيضاً ,نلمس معها نعومة وهمسا وانسياباً يجعل الإيقاع ناعماً.

تكرار الكلمات:

أ – تكرار حرف الجر (في) :في (في بقعة – في شاهق – في لحظة – في سارح – في شقاوة – في ارتعاشات): وهو تكرار يخلق تموّجاً يشبه مدخلاً موسيقياً متكرراً ومتصاعداً.

ب – تكرار (كلّما) الشّرطيّة ثلاث مرّات :(كلّما بعدت – كلّما درأت – كلّما تنازعت) تبني إيقاعاً شرطيّاً يثير التّوتّر والانتظار (انتظارجوابه).

ج – تكرار (خفيفاً – خفيفاً – خريفاً) :وهو جناس ناقص واشتقاق صوتيّ يخلق تتابعاً بطيئا كسقوط الأوراق أو قطرات الماء.

د – تكرار (برجاً برجاً) :يوحّد الصّورة ويجعل الصّعود منتظماً.

هـ – تكرار الضّمير المتّصل (ي) في :(هاويتي – عيني – دثرني) ويجعل الإيقاع ذاتياً.

[1] المير بومدين، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث** – مجلة إشكالات، العدد 6، ديسمبر 2014م، ص 121.

مع تكرار ألف المدّ أيضاً (الهارب – الضّباب – انتباه – المسافات – أكاذيب – عالياً...) وهو تكرار ينتج عنه نغم موسيقي مرتبط بصفة الصّوت «وقد أدّى عدم الاحتكاك والاعتراض عند النّطق بأصوات المدّ أن تكون أصواتاً موسيقيّة منتظمة، خالية من الضّوضاء، لها قدرة على الاستمرار».[1]

تكرار الجمل الاسميّة وهيمنتها على النّصّ :(القارب البعيد – الوصفة الأميرية – آية في الطّريق – منقوع الحبّ للفناء يسري – هاويتي ظلّك – يدي الجارحة تقوّض) وهو إيقاع ثابت، تليها الجمل الفعليّة القصيرة (وانخفضت – ما ضلّ صاحبي – دثّرني)، هذه الجمل تخلق فواصل تنفسيّة تشبه ضربات موسيقيّة صامتة تُسدل ستار النّهاية.

كما أن التّراكم الصّوريّ الملاحظ في تكثيف الصّورة الشّعريّة في قولها :(التّين الخائف – الشّرسة الممدّدة – السّبع سنين العجاف – القارب البعيد – الوصفة الأميريّة) يخلق إيقاعاً كثيفاً يعكس ضغطاً شعورياً متزايداً.

ومن تجليّات الحداثة في هذا القصيد أيضاً توظيفها:

الانزياح التّركيبي اللّغويّ، حين استعملت (خريفاً) بعد (خفيفاً) كحال منصوبة، وهذا شاهد نحوي يخرج عن القاعدة النّحويّة: «الحال اسم نكرة مشتق»، فكلمة (خريف) اسم جامد "لا يصلح أن يكون حالاً"، إلا أنها وللضرورة الشّعريّة الإيقاعيّة وتحقيقاً للتّصعيد الصّوتي بالحرف ف ـ. ف – ر عمدت إلى ذلك.

[1] جان كانتينو، **ترجمة صالح القرمادي، دروس في علم الأصوات العربية**، مركز الدراسات والبحوث الاقتص. الاج. الجامعة التونسية، تونس، ط 1966م، ص 22، ص 23.

«أن تكون الحال جامدة غير مؤوّلة بالمشتقّ، نحو حطبك رَماداً ، وليس كلّ جامد غير مؤوّل حالاً لازمة، ففي قولك (هذا ذهبك خاتماً) الحال غير لازمة، ومردّ ذلك المعنى»[1]، وهنا خرجت الشّاعرة من القاعدة النّحويّة الأصليّة إلى القاعدة الاستثنائيّة(الشّاذة) باعتبار (خريفاً) اسم جامد (ذات) يدل على الزّمن.

كما نطالع هاهنا في قولها (التّين الخائف – الشّرسة الممدّدة – السّبع سنين العجاف – الكأس المدّمرة – القارب البعيد...) توظيفها لتراكيب موصوفة بصيغة ثابتة (مضاف أو نعت ومنعوت) وذلك خلقاً لإيقاع ثابت مرتفع الشدّة.

ونلاحظ أيضاً خلوّ النّصّ من علامات الوقف إلّا من النّقاط المتتابعة في قولها: (يطرح ثماره المكتترات...) وهو صمت يفتح للقارئ باب التّأويل والقراءة حسب مرجعيّته التّأويلية، والحذف من أساليب الحداثة، يلجأ إليها الشّاعر المعاصر ليشرك القارئ في نصّه ومعانيه.

«وغالباً ما يحقق الشّاعر العمق الإيحائيّ عن طريق ممارسة الحذف و الإضمار في نصوصه الشّعريّة ، في محاولة منه لإعادة التّوازن النّفسيّ و الشّعوريّ و استفزاز ذهنيّة الملتقّي لتتحاور مع متنه الشّعريّ».[2]

وممّا سبق ذكره، نخلص إلى أنّ الشّاعرة "نصيرة محمدي" وكغيرها من شعراء الحداثة، لم تُعر اهتماماً تامّاً بالوزن الإيقاعي التّقليديّ وهذا معهود في شعر الحداثة عموماً، حيث راوغت في الوزن والإيقاع بالدّمج أحياناً والحذف أحياناً أخرى، لكنّها استعاضت عن ذلك بالإيقاع الدّاخلي الّذي أضاف انسجاماً وترابطاً للنّصّ من خلال تناغم الحروف والكلمات والتّراكيب الّذي يُحسّ عند التّأمّل والقراءة.

[1] فاضل صالح السامرائي، **كتاب معاني النحو**، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 2000م، ص 282.

[2] حنان بومالي، **شعرية الحذف في النّص الشعري العربي المعاصر**، مجلة الآداب، العدد 13، الجزائر، ص 30.

2_3_الموسيقى الشّعريّة وعلاقتها بالمعنى:

تُعدّ الموسيقى روح الشّعر وأساسه، فقد ارتبطت به منذ ظهوره، وهي لا تنفكّ تميّزه عن النّثر، وإن كان للنّثر إيقاع ناتج عن السّجع والجناس، إلّا أنّ مفهوم الشّعر ارتبط دائماً بالإيقاع والموسيقى والتّنغيم والإنشاد، حتى قيل الشّعر موسيقى ذات أفكار. فاختيار الشّاعر للكلمات والوزن المؤثّر هو ما يُحدث وقعاً في نفس القارئ ومعنى يدركه ,ويجعله يكابد ما يكابده الشّاعر أثناء إنتاجه للنّصّ، «إنّ استعمال العبارات الرّنّانة مرفوقة بالوزن أخوان لا ينفصلان، والشّاعر الّذي تعانق روحه روح الكون يدرك مدى التّزاوج بين رقّة التّعبير والأوزان، لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام، يليق لباساً للعاطفة الحيّة، والفكر المستيقظ....»[1]

وقد تنبّه شعراء الحداثة إلى أهميّة الموسيقى في التّعبير عن التّجربة الشّعريّة وإيصال المعنى، فأولوها اهتماماً كبيراً من خلال اهتمامهم بالإيقاع الدّاخليّ للشّعر فوظّفوا كلّ الإمكانات الصّوتيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة واللّغويّة خدمة لذلك، «موسيقى تستثمر كلّ الإمكانات الصّوتيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة والحركات الإعرابيّة والممدود وما شابَهَ ذلك... موسيقى أكبر أن تحصر في البحور السّتّة عشر، أو ما يسمّى بالموسيقى الخارجيّة للشّعر».[2]

وتمثّلاً لرؤية شعريّة جديدة، أهمل فيها شعراء الحداثة الإيقاع الخارجيّ المرتبط بالبحور الشّعريّة الخليليّة، اهتمّوا بالتّعبير عن الذّات الإنسانيّة ومعاناتها من خلال أساليب جديدة كالتّكرار والحذف والانزياح اللّغويّ والدّلاليّ وتكثيف المعنى، والصّورة الشّعريّة، فكان التّشكيل الإيقاعيّ أكثر إيحاءً وتحرّراً وأعمق تأويلاً، «فأكثر الأبيات الشّعريّة امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيويّة هي الّتي تتوارى فيها حركات الإيقاع الموحية

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 107

[2] محمد رمصيص، **بين الموسيقى الشعر وإنتاج المعنى: جولة في الحصن الخطاب الشعري**، مجلة الرافد الإلكترونية، 04 إبريل 2021م.

والحركات العقليّة، والإيقاع هو الّذي يلوّن كلّ قصيدة بلون، فالأقرب إلى طبيعة الشّعر أن يكون إيقاعيّاً لا وزنيّاً».[1]

فالعلاقة بين الموسيقى والمعنى في الشّعر علاقة عضويّة وطيدة، تتحقّق من خلالها غاية الشّعر، ويُفتح من خلالها الخيال الخامد لدى الشّاعر والمتلقّي على حدّ سواء، فهي الّتي توقظ في النّفس الحميّة، وتجعل وقع المعاني والدّلالات أبلغ وأعمق. فنجد الشّعر أكثر تأثيراً من النّثر ولربّما يُوعز ذلك إلى موسيقاه وإيقاعه.

ومثال ذلك في أبيات الشّاعرة الّتي تقول فيها:

مَنْ يَخْتَلِسُ الْوَطَنَ

الْوَشْمُ مِنَ الذَّاكِرَةِ

يُطْفِىءُ قَنَادِيلَ الْعُمْرِ ا

الْمَنْسِي عَلَى قَارِعَةِالْقَلْبِ

الإيقاع في هذه الأبيات قصير و متقطّع،ممّا يعكس حالة الحزن والضّياع الّتي تعاني منها الشّاعرة فقد وردت العبارات متتابعة ومتسارعةو هذا ما أعطى النّصّ نبرة حزينة توحي بالانكسار و الاختناق الدّاخلي، كما ساهم تكرار الألفاظ ذات الدّلالة القاسية في قولها : يختلس ـــيطفىء_المنسي في خلق موسيقى حزينة متوافقة مع العاطفة ،يمكن للقارىء مشاركتها ذلك الإحساس بالضّياع و الحرمان.

[1] سعيد عكاشة، **جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي**، جامعة سيدي بلعباس (الجزائر)، ص 42.

خاتمة:

هكذا بلغ البحث حدود نهايته بعد أن عالجت فيه الخطوط العريضة للحداثة في الشّعر عموماً، وفي شعر "نصيرة محمدي" خصوصاً، وأحاول هاهنا أن أُسجّل أهم النّتائج المتوصّل إليها، مع طرح إشكالات جديدة تفتح باب الدّراسة النّقديّة في شرح الحداثة.

_الحداثة مصطلح نقديّ غربّي المنشأ، يُقصد به التّغييرات والتّجديدات الّتي طرأت على مجالات مختلفة: الفكريّة والأدبيّة والعلميّة والاجتماعيّة، انتقلت إلى الوطن العربيّ بفعل التّرجمة والاحتكاك بالثّقافة الغربيّة.

_نشأت الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر على أساس تكسير القوالب الجاهزة والثّابتة، إلّا أنّها لم تتجاوزه بحذافيره، لتنتهج النّهج الغربّي، نظراً لاختلاف الأفق الفكريّ والمعطيات الاجتماعيّة والدينيّة بين الحضارتين.

_أمّا الحداثة في الجزائر فقد تأخّرت نوعاً ما بسبب الاستدمار الفرنسيّ وما انجرّ عنه من ضعف المستوى الثّقافيّ، ومع انتعاش الحركة العلميّة واحتكاك الأدباء والشّعراء الجزائريّين بالمشرق العربيّ عن طريق البعثات العلميّة، عرف الشّعر الجزائريّ بوادر التّجديد والحداثة فبدأ ظهور الشّعر الحرّ منذ خمسينيّات القرن الماضي.

_ومع هذه النّهضة الأدبيّة في الجزائر برزت شاعرات جزائريّات – في سبعينيّات القرن الماضي – برعن في نظم الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر من أمثال: آسيا جبّار، ربيعة جلطي، أحلام مستغانمي وغيرهنّ، فيما عُرف نقدياً بالأدب النّسويّ في الجزائر.

_تُعدّ الشّاعرة "نصيرة محمدي" من الأصوات المعاصرة الّتي ساهمت في توسيع أفق الكتابة النّسويّة في الجزائر من خلال قصائدها الّتي تناولت المرأة واهتماماتها موضوعاً، وحاولت أن تعكس رؤيتها الشّعريّة في شعرها.

_انتهجت الشّاعرة "نصيرة محمدي" نهج الحداثة الشّعريّة في قصائدها، شكلاً ومضموناً، فوظّفت لغة الجسد للتّعبير عن المرأة، ولو كنّا نؤاخذ عليها وعلى غيرها من شاعرات الجزائر ذلك نظراً للخصوصيّة الدّينيّة والقيميّة والاجتماعيّة فلا حاجة للمرأة لذلك للتّعبير عن نفسها ومعاناتها.

_أمّا من حيث الشّكل فقد تحرّرت الشّاعرة من نظام البيت وكسرت نظام القافية والرّوي، وتجاوزت الإيقاع المألوف إلى إيقاع محدث، دمجت فيه التّفعيلات وتلاعبت بها بما يوائم اللّفظ والمعنى، فكان الإيقاع في قصيدها إيقاعاً صوتياً يقوم على تناسق الأصوات والألفاظ بما يحدث إيقاعاً داخليّاً تطرب له الآذان، وهذا ما عُرف بالانزياح الإيقاعيّ.

_تجاوزت قصيدة النّثر حدود اللّغة، إلى إنتاج لغة جديدة تتجاوز قواعد اللّغة ونحوها وذلك من تجليّات الحداثة الشّعريّة حيث تحمّل الشّاعرة اللّغة معانٍ تتجاوز بها المألوف والقواعد.

_ومن تجليّات الحداثة في شعر "نصيرة محمدي" تكثيف الصّورة الشّعريّة باستعمال الرّمز والأسطورة ممّا جعل شعرها يرقى للإنسانيّة، وهذا ما يؤرّق الشّاعر المعاصر.

وعلى هامش البحث يمكن أن نطرح إشكاليّة:

هل حقّقت الحداثة في الشّعر المعاصر جماليّة الأسلوب والمعنى والموسيقى بما يرقى بالشّعر إلى درجات الفنّ والجمال الّتي كان عليها الشّعر القديم في خضمّ ما يشهده الشّعر الحرّ القريب من النّثر من غموض وفوضى الموسيقى والإيقاع؟

الملاحق

ملحق:

نبذة عن الشّاعرة "نصيرة محمدي:"

نصيرة محمدي شاعرة وإعلاميّة جزائريّة، من مواليد (البرين) بمدينة الجلفة، حاصلة على شهادة الماجستير في الأدب العربيّ من جامعة الجزائر وتعمل كأستاذة جامعيّة للأدب بمعهد الإعلام والاتّصال بجامعة الجزائر.

وهي عضو مؤسّس لجماعة كتّاب الاختلاف، وكاتبة صحفيّة للعديد من الصّحف والمجلاّت والقنوات التّلفزيونيّة الجزائريّة (الخبر – الفجر – الجيل...)، وتُعدّ سفيرة للجزائر في كثير من المحافل الشّعريّة الإقليميّة والعالميّة، تُعدّ رسالة الدّكتوراه بعنوان "تيمة الموت في الرّواية الجزائريّة."

أشهر مؤلّفاتها:

- كأس سوداء – (منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين)
- غجرية – (منشورات كتّاب الاختلاف)
- سيرة كتابة – (منشورات إبيك)
- روح النّهرين – (منشورات المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة)
- بجوارهم (منشورات إبيك)

ملحق:

نماذج من شعر "نصيرة محمدي"

✶حلم أزرق:

شَرَارَاتُ الْفَرَحِ الْقُزَحِيِّ

بِعَيْنَي امْرَأَةٍ

تَسْكُبُ أَمْطَارَ الطُّفُولَةِ

فِي قَلْبِهِ الْبَحْرِيِّ

تُعَرِّي لِلْمُدُنِ النَّائِيَّةِ

جِرَاحَ الْيَاسَمِينِ

وَتَمْسَحُ الدَّمْعَةَ ◌َالْخَيْبَةَ

لِلْحُلُمِ الْأَزْرَقِ

تَتَوَافَدُ رُؤَى الْعِشْقِ

الْمَرْسُومِ بِزَهْوِ الْعَصَافِيرِ

بِأَنَامِلِ نِيسَانِ

شَجَرَةٌ لِلْمِيلَادِ تَنْبُضُ

بِقُبْلَةٍ أَمْنَحُهَابِحُزْنٍ

وَأُسْطُورَةُ الذُّهُولِ الْمُعَذَّبَةُ

يُرَدِّدُهَا اللَّيْلُ فِي وَجْهِ

التَّعَبِ الْإِنْكِسَارِ الْمَاضِي

وَمَلَايِينِ أَسْمَاكِ الْأَلَمِ

تَبْتَلِعُنِي... ... ... *(كأس سوداء، اتحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة ص 13-14)*

✶عودة الأمير عبد القادر:

تَعَالَ أَيُّهَا الْأَمِيرُ

تَعَالَ مِنَ الْفَنَاءِ

إِلَى هَاوِيَتِي

تَعَالَ أَضْرِمْ أَنْفَاسِي

أَمِيرٌ وَاحِدٌ يَكْفِي لِأَكُونَ امْرَأَةً

كَمْ صَدَحَتْ رِيحُكَ

فِي الْجِهَاتِ

يَا شَاهِقَ الْحِكْمَةِ وَالضَّوْءِ

حَيْثُمَا هَفَّ جَنَاحُكَ

تَمَايَلَ الْهَوَاءُ

فِي جَنَبَاتِ الْجَمَالِ

وَفَسَاتِينِ النِّسَاءِ

بَيْنَ الْجَبَلِ وَالْهَاوِيَة.

حَجَبَتْ غَارَةُ الذِّكْرَى

بَيْنَ النِّسْرِ وَغَيَاهِبِ

الْعُمْرِ الْتِمَاعَةً

بَيْنِي وَبَيْنَكَ مَا يُحْتَمَلُ

أَنْ يَكُونَ رَعْشَةً لِلآخِرَةِ

لِسَيْفِكَ وَاللَّيْلِ اللَّاهِي

عَنْ أَسْرَارِ الْمِدَادِ

جَوَاهْرُ الْفِكْرَةِ

تُصَاحِبُ الرَّاحِلِينَ

لِفَرَسِكَ وَالْفِجْرِ الْخَافِي

هَجْرٌ يُجَادِلُ

عُبُورَ الْأَنْفَاسِ

عِنْدَمَا فَتَحُوا وَجْهِي

اِنْبَلَجَ الْجَبَّارُ

عَلَى جَسَدِي

قَامَتُهُ عَلَى النَّهْرِ

اَلْأَمِيرُ، الْبُرْجُ الْمَكْتُوبُ

اَلطَّيْرُ الْأَخْضَرُ،

اَلْبَلِيغُ، الْآسِرُ، الْحَكِيمُ

الَّذِي نَادَى الْخُطَى

الَّذِي سَدَّدَ الدَّرْبَ صُعُودُهُ

الَّذِي هَبَّ فَتَفَتَّتَ

اَلْمُعَانِدُ، الْقَهَّارُ، الْجَبَّارُ، الْوَاحِدُ، الْأَحَدُ

اَلْأَمِيرُ عَبْدُ الْقَادِرِ.

(سيرة كاتبة، منشورات إيبك ص 167 – 168)

آية في الطّريق:

فِي بُقْعَةٍ تُؤَبِّدُ الْهَارِبَ الْأَبْيَضَ

فِي شَاهِقِ الضَّبَابِ

فِي لَحْظَةِ انْتِبَاهِ الطَّيْرِ

وَاقْتِدَارِ الْمَسَافَاتِ عَلَى الْجُرْحِ

فِي سَارِحِ الْكَلَامِ

فِي شَفَاوَةِ الْقَلْبِ

فِي ارْتِعَاشَاتِ مَا سَيَأْتِي أَتَيْتُ

طَالِعٌ مِنْ أَكَاذِيبِ الَوَرْدَةِ

حُبَيْبَاتُ ضَوْءٍ وَصَحْرَاءَ

ذُهُولُ الْهَوَاءِ

وَأَنْهَارُ عَسَلٍ

تَصُبُّ لأُشَف

كُلَّمَا بَعُدْتُ رَأَيْتَنِي

كُلَّمَا دَرَأْتُ مَوْتَكَ

وَقَفْتَ لِي

كُلَّمَا تَنَازَعْتُ نُورَكَ

اسْتَوَيْتَ عَالِياً

وَانْخَطَفْتَ

اَلتِّينُ الْخَائِفُ

اَلشَّرِسَةُ الْمُمْتَدَّةُ

اَلسَّبْعُ سِنِينَ الْعِجَافُ

اَلْكَأْسُ الْمُدَمَّرَةُ

اَلْقَارِبُ الْبَعِيدُ .... اَلْوَصْفَةُ الْأَمِيرِيَّةُ

آيَةٌ فِي الطَّرِيقِ

وَمَنْقُوعُ حُبٍّ لِلْفَنَاءِ يَسْرِي خَفِيفاً

خَفِيفاً

خَرِيفاً

هَاوِيَتِي ظِلُّكَ فِي الْخَمْسِين

وَ يَدِي الْجَارِحَةُ

تُقَوِّضُ الْغُرْفَةَ وَ السَّرِيرَ

مَا كُنْتُ أَعْتَنِي مِنْ قُرْبَانِكَ

مَاضَلَّ صَاحِبِي

يَطْرَحُ ثِمَارَهُ الْمُكْتَئِرَاتِ

بُرْجًا بُرْجًا

وَسَمَاءً مِنْ بُرْتُقَالٍ تَلَوَّنَتْ عَيْنِي

هَاتِ بُرْنُسَكَ الآنَ

وَ دَثِّرْنِي أَنَا .....

(سيرة كاتبة، إيبك ص 159 – 161)

★أمواج:

فَأَمْتَطِي خَيْبَتِي وَأَغِيبُ

لِجَحِيمِ جَسَدِي بَقَايَا حِكَايَةٍ

يَتْلُوهَا اللَّيْلُ فِي أَوْجِ السُّكْرِ

حَتَّى تَنْخَطِفَ الْعُيُونُ

وَتَفِيضَ بِالأُغْنِيَاتِ الْجَارِحَةِ

أَقْطُنُ خَرَابِي

حَيْرَتِي

حُزْنِي

سُؤَالٌ مُوجِعٌ

وَتَسْقُطُ النَّشْوَةُ

أَمْوَاجٌ تَنْكَسِرُ

وَأَصِيرُ دَمْعَةً ... غَيْمَةً

وَأَصْدَاءَ صَرْخَةٍ

فِي ضِفَتِي الْمُتْعَبَةِ

يَسْكُنُ الْغَجَرِيُّ

يَزْرَعُ خُطَاهُ فِي دَمِي وَيَمْضِي

يَا أَيُّهَا الْوَطَنُ الْمُضَرَّجُ

بِدَمِ الْعَذَارَى

اَلْمَفْرُوشُ بِجَمَاجِمِ الْأَطْفَالِ

غُرْفَةُ لَحَظَاتِي..

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

(1) أحمد غالب الخرشة،اسلوبيّة الانزياح في النّصّ القرآنيّ،المجلد (1)،2014م،الآكاديميون للنشر و التوزيع

(2) أحمد دوغان، الصّوت النّسائي في الأدب الجزائريّ، مجلة آمال، وزارة الثّقافة، الجزائر، العدد 4، 2021م.

(3) أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

(4) الخليل بن أحمد الفراهيديّ، معجم العين، دار ومكتبة الهلال (1980-1985م).

(5) الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط 8، (1426هـ / 2005م).

(6) أبو القاسم سعد اللّه، ثائر و حبّ، دار الآداب،بيروت،1967م.

(7) المير بومدين، الإيقاع في الشّعر العربّي الحديث، مجلة إشكالات، العدد 6، ديسمبر 2017م.

(8) بوجلخة فضيلة، الكتابة الشّعريّة النّسويّة الجزائريّة، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة واللّغويّة والنّقديّة، المجلّد 6، العدد 3، أكتوبر 2023م.

(9) بوعيشة عمارة، شعريّة قصيدة الحداثة، جامعة زيّان عاشور، الجلفة.

(10) بوعيشة عمارة، البنية الإيقاعيّة في القصيدة المعاصرة، مجلّة دراسات، الأغواط، الجزائر، العدد 47، أكتوبر 2016م.

(11) جان كانتينو، دراسة في علم الأصوات العربيّة، ترجمة صالح القرمادي، مركز الدّراسات والبحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، تونس، ط 1، 1966م.

(12) جمال مباركي، التّناص وجماليته في الشّعر الجزائريّ المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2003م.

(13) حسن المناصرة، النّسويّة في الثّقافة والإبداع، إربد، عالم الكتب الحديث، 2008م.

(14) حنان بومالي، شعريّة الحذف في النّصّ الشّعريّ العربّي المعاصر، مجلّة الآداب، العدد 13، الجزائر.

(15) دليلة كعوان وسعيد بوسقطة، الشّعر النّسويّ في الجزائر؛ الرّؤية والتّشكيل، مجلّة مفاهيم للدّراسات الفلسفيّة والإنسانيّة المعمّقة، العدد 3، الجزائر، سبتمبر 2018م.

(16) سعيد بكير، شعريّة الأسطورة عند أدونيس، مجلّة صوتيّات، المجلد 20، العدد 3.

(17) سعيد عكّاشة ، جماليّات الإيقاع و أبعاده الدّلالية في الشّعر العربيّ ، جامعة شيدي بلعباس ، الجزائر.

(18) سعاد طبّوش، الشّعر النّسويّ الجزائريّ وهاجس الحداثة الشّكليّة، جامعة محمد الصّدّيق بن يحيى، جيجل.

(19) صالح خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، 1984م.

(20) صالح على صقر عابد، الإيقاع في شعر سميح القاسم (دراسة أسلوبيّة)، جامعة الأزهر، غزة، 27 نوفمبر 2011م، ص 54.

(21) طه وادي، جماليّات القصيدة المعاصرة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – لونجمان، مكتبة لبنان، ط 1، 2000م.

(22) عبد القادر فارس، الحداثة في الشّعر النّسائيّ الجزائريّ، تاريخ النّشر 06.01.06.

(23) عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة، دار القدس العربيّ للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 2، 2010م.

(24) عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط 1، 1992م.

(25) عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط3، دار الفكر العربيّ، 1984م.

(26) عبد الله الغذّامي، الصّوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشّعر الحديث)، مؤسّسة اليمامة الصحفيّة، سلسلة كتاب الرّياض، العدد (66)، (1420هـ / يونيو 1999م).

(27) عبد الغنيّ حسني، الإيقاع وحدود الانزياح في الشّعر العربيّ المعاصر (دراسة في تجربة أدونيس)، الخليج العربيّ، تطوان المغرب، 2017م، ط 1.

(28) غالي شكري، شعرنا الحديث... إلى أين؟، دار الشّروق، 1411هـ / 1992م.

(29) فضيلة الفاروق، التّجربة الإبداعيّة النّسائيّة في الجزائر، مجلّة نزوى، عمان، أكتوبر 2002م، العدد 36 – الموقع الإلكتروني .www.Nizwa.com

(30) فتيحة حسين، توظيف الأسطورة في الشّعر العربيّ الحداثيّ، مجلّة معارف، السّنة الثّامنة، العدد 16، جوان 2014م.

(31) فاضل صالح السّامرائيّ، كتاب معاني النّحو، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2000م.

(32) كمال أبو ديب، جماليّات التّجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعيّة، دار العلم للملايين، ط 1، 1977م.

(33) لطفي فكري محمد جودي، نقد خطاب الحداثة، ط 1، مؤسسة المختار، القاهرة، 2011م.

(34) محمد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث؛ اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975م)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006م.

(35) محمد كعوان، شعريّة الرّؤيا وأفق التّأويل، اتّحاد الكتّاب الجزائريّين.

(36) محمد رمصيص ، بين موسيقى الشّعر و إنتاج المعنى ، جولة في لحن الخطاب الشّعريّ ، مجلّة الرّافد الإلكترونية ، 04 أبريل 2022.

(37) محمد صابر عبيد، التّشكيل الشّعريّ؛ الصّنعة والرّؤيا، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، 2011م.

(38) محمد سعيد حسن مرعي، الحوار الشّعريّ العربّي القديم، مجلّة تكريت للعلوم الإنسانيّة، العدد 3، 2013م.

(39) محمد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث؛ اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006م.

(40) محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، ط 1، 2008م.

(41) محمد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، معهد الدّراسات العربيّة، القاهرة، 1964م.

(42) ابن منظور ،لسان العرب ،دار الحديث،القاهرة،ط2012م،ج2،(ج ح).

(43) ميخائيل نعيمة، الغربال، المطبعة العصريّة، 1923م.

(44) نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط 1، 1967م.

(45) ناصر معماش، خصوصيّة الرّمز في الشّعر النّسويّ الجزائريّ المعاصر، مجلّة النّصّ، العدد 5.

(46) نصيرة محمدي، كأس سوداء، اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، مج1، الجزائر، دار هومة.

(47) نصيرة محمدي، غجريّة، منشورات إبيك، الجزائر، 2007م.

(48) نصيرة محمدي، سيرة كتابة، منشورات إبيك، ديسمبر 2007م.

(49) نخبة من اللّغويّين، معجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة، ط 2، (1392هـ – 1972م)، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر.

(50) يوسف عزّ الدّين، التّجديد في الشّعر الحديث، دار البلاد، جدّة، ط 1، 1406هـ - 1986م.

(51) يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 1، 2013م.

فهرس الموضوعات

بسملة .....

إهداء .....

شكر وعرفان.....

مقدمة .....أ

مدخل : الحداثة مفهومها و تجليّاتها

1_مفهوم الحداثة الشّعريّة.....**5**

الحداثة في الشّعر العربّي 8

روّاد الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر.....10

2_الحداثة في الشّعر الجزائريّ وروّادها **11**

3_الفرق بين الحداثة والتّجديد.....**15**

الفصل الأوّل: الشّعر النّسويّ: إشكاليّة المصطلح و أهمّ التّيّارات

1_إشكاليّة المصطلح.....**18**

2_لمحة عن تطوّر الشّعر النّسويّ في الجزائر **19**

3_أهمّ التّيّارات الشّعريّة النّسويّة في الجزائر **23**

الفصل الثّاني :الحداثة في شعر نصيرة محمدي

تمهيد **26**

1_اللّغة الشّعريّة الحديثة **26**

1_1_ الانزياح اللّغوي 30

1_2_ تكثيف الصّورة الشّعريّة 35

1_3_جماليّة المفردة وتوظيف الرّمز والأسطورة 39

2_الإيقاع الشّعريّ **48**

2_1_الإيقاع الخارجيّ **48**

2_2_الإيقاع الدّاخليّ **51**

2_3_الموسيقى الشّعريّة وعلاقتها بالمعنى **61**

خاتمة 64

ملاحق **67**

قائمة المصادر والمراجع **76**

فهرس الموضوعات **81**

الملخّص **84**

الملخّص

الملخّص:

جمع هذا البحث الموسوم بـ (تجليّات الحداثة في شعر نصيرة محمدي) بين الدّراسة النّظرية لمفهوم الحداثة، ونشأتها في الأدب العربيّ عموماً، والجزائريّ خصوصاً، ومفهوم مصطلح الأدب النّسويّ وتجليّاته في الشّعر الجزائريّ في فترة ما بعد الاستقلال إلى يومنا هذا؛ والدّراسة التّطبيقيّة لتجليّات الحداثة في (شعرنصيرة محمدي) من خلال دراسة الصّورة الشّعريّة وتكثيفها باستعمال الرّمز والأسطورة والصّور البلاغيّة، ودراسة الإيقاع الموسيقيّ بنوعيه الخارجيّ والدّاخليّ مع الوقوف على حدود التّجديد والحداثة في شعرها.

الكلمات المفتاحيّة -1 :الحداثة، 2- الأدب النّسويّ، 3- الشّعر الجزائريّ، 4- الصّورة الشّعريّة، 5- الإيقاع الموسيقيّ.

Abstract:

This research entitled "Manifestations of modernity in the Poetry of Nassira Mohammadi" combines a theoretical study of the concept of modernity and its origins in Arabic literature in general, and Algerian literature in particular, with the concept of the term "feminist literature"

and its manifestations in Algerian poetry from the post-independence period to the present day, with an applied study of the manifestation of modernity in Nassira Mohammadi's poetry.

This applied study examines the poetic image and its intensification through the use of symbol, myth, and rhetorical figures, as well as the musical rhythm, both external and internal, while also identifying the boundaries of innovation and modernity in her poetry.

Key words: 1- modernity, 2- feminist literature, 3- Algerian poetry, 4- The poetic image, 5- The musical rhythm.