التّداخل الأجناسي في المنجز الشّعري النّسائي المغاربي

رزيقة بوشلقية
جامعة مولود معمري تيزي وزو/الجزائر

«إنّما الأجناس الأدبيّة حياة الأدب نفسها، أمّا التّعرّف
عليها بشكل كامل، والمضي حتى بلوغ الغاية للمعنى
الخاصّ بكلّ جنس، والغوص في قوامها غوصاً
عميقا، فذلكم ما يعود علينا بالحقيقة والقوّة».
هنري جيمس

الملخّص:

تعرّض الشّعر – وهو يخوض غمار التّجريب – إلى خلخلة في تشكيله اللّغوي واشتغاله الصّوري الرؤيوي، فامتزجت وانحدرت عناصر لغويّة من طبيعة أجناسيّة مغايرة (السّرد الدّراما)، نحو عالم أكثر شعريّة وهو عالم الشّعر، فشكّلت بذلك فضاء إبداعيّا مشتركا، يجمع بين عالم الشّعر وعالم السّرد في بوتقة واحدة، ليخلق فضاء آخر جديدا يسمى بـ " تسريد الشّعر أو سردنة الشّعر "، فصارت الحدود بين الشّعر والنّثر على حدّ قول " رومان جاكبسون/ Jakobson) في كتابة " قضايا الشّعريّة": «أقل استقرارا من الحدود الإداريّة للصّين »[1]، حيث عَبَرتْ بعض عناصر القصّة إلى الشّعر، فسمح هذا العبور بإلغاء الحدود بين الشّعر والنّثر. هكذا استطاعت الأجناس الأدبيّة تصفيّة حساسيتها التّجنيسيّة إزاء بعضها البعض فراحت تتماس فيما بينها وتستعين بخصائص جنس مغاير لمقتنيات الحقل الذّي تنتمي إليه وهذا ما لاحظناه في بعض الدّواوين الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، أمثال حسناء بروش في ديوانها "للجحيم إله آخر "، ووفاء العمراني في دواوينها " أنين المعالي "وهيأت لك " و" فتنة الأقاصي "، و"حين لا بيت"، كما انبنت مداخلتنا – هذه – على عدّة إشكالات مركزيّة تؤطّره وتوجّهه، فتساءلنا:

[1] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمد الوليّ ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط 1، دار البيضاء، المغرب، 1988، ص 10، 11.

ما التّغيير الذّي أحدثه السّرد والدّراما على الطّبيعة الشّعريّة للنّصوص النّسائيّة المغاربيّة ؟ وكيف تتشكّل هويّة النّص في ظلّ هذا التّداخل الأجناسي ؟، وإذا كان لانطباع التوتّر داخل المنظومة الثّقافيّة للعمل الفنّي النّسائي، دور في انصهار الحدود بين الأجناس الأدبيّة، فغدا شعرها نصّا فاقداً للهويّة التّجنيسيّة، وإذا كانت رغبة المرأة الشّاعرة هي هدم الحدود وتحطيم قواعد الشّعر، فما سبب تغييب بعضهنّ للمؤشر التّجنيسي في إبداعهنّ ؟ هل رغبة منهنّ في خلق جنس أدبي مغاير يلغي الحدود بين الأجناس الأدبيّة كما تمّ إلغاؤها بين الذّكر والأنثى؟.

تحاول دراستنا هذه معاينة المرتكزات، التّي تقوم عليها القصيدة النّسائيّة المغاربيّة في ظلّ التّداخل الأجناسي وتمثّلات التّفاعل والتّقارب الأجناسي بين الشّعر والنّثر (الدّراما).

إضاءة مدخليّة

يعتبر التّداخل الأجناسي إحدى الميكانيزمات ما بعد الحداثيّة، التّي تخللت الأجناس الأدبيّة فوحدتها عناصر اشتغاليّة مشتركة، سواء على مستوى البناء الشّكلي (الخارجي)، أو على المستوى البنيوي المضموني (الدّاخلي)، فنحن إزاء نصوص شاملة لجلّ ومختلف الأجناس الأدبيّة، رافضين للمبدأ البنيوي الذّي يتبنى «ثنائية سوسير: لسان/ كلام لتوضيح العلاقة بين النّص والجنس المناسب »[1]، تلك العلاقة التّي تعكس نظرة تبسيطيّة «تضع الجنس في مستوى اللّسان، والنّص في مستوى الكلام» [2].

إنّ الحديث عن إشكاليّة العمل الأدبي ما بعد الحداثي، تقودنا إلى الإشارة إلى ما أطلق عليه "أمبرتو إيكو" بالنّص المفتوح، ذاك النّص الذّي ينفتح على غيره من النّصوص الأخرى ليتفاعل معها في كيمياء مختبره اللّغوي فينفتح على عدّة تأويلات، حيث أنّ النّص الأدبي «المفتوح يمنح متلقيه نفس القدر من الحرية، ليتمكّن من التموقع وسط شبكة من العلاقات النّصيّة» [3]، أو من خلال ما اقترحه " جيرار جينيت " كبديل لنظريّة الأجناس الأدبية من خلال ما أسماه بـ **(النّصيّة الجامعة)** وهي مظهر من مظاهر التّعالي والتّعالق النّصي، التّي تسمح للنّص الأصلي باختراق نصوص أخرى مغيّبة واستحضارها في النّص الأصلي الحاضر، فتَحدث علاقة وساطة بين النّص السّابق والنّص اللاّحق، «علاقة خرساء على وجه العموم، إذا كانت خرساء فقد يكون ذلك بدافع رفض إظهار بداهة، أو على عكس ذلك بدافع رفض

---

[1] وولف دبيتر ستميل، المظاهر الأجناسيّة للتّلقي، مقال من كتاب (نظرية الأجناس الأدبيّة)، تر: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994، ص 110.

[2] جان ماري شيفر، من النّص إلى الجنس، مقال من كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، م.س. ص 112.

[3] أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط 2، اللاذقية – سورية، 2001، ص 09.

أو استبعاد أي انتماء، في كلّ الحالات، ليس من المفروض أن يعرف النّص، وبالتالي ليس من المفروض أن يُظهر نوعيته الجنسيّة: لا تتحدّد الرّواية على أنّها رواية بشكل صريح، ولا القصيدة على أنّها قصيدة، وقد يكون ذلك بدرجة أقل (لأنّ الجنس ما هو إلاّ مظهر من مظاهر جامع النّص Achitexte [1]، كما حاول عبد الله الغذامي من خلال كتابه **هويات ما بعد الحداثة** أن يجعل الهويّة سمة من سمات ما بعد الحداثة، هذه التّي حارب من أجلها الكثيرون، فتعدّ الهويات « إحدى السّمات الأساسيّة لما بعد الحداثة، فهي مطلب ثقافي كإحدى علامات ما بعد الحداثة، والهوية كمصطلح حديث يحيل إلى السّمات والخصائص الثّقافيّة المميزة للنّاس في العنصر والعرق والقومية والجنوسة والمعتقد [2]، إلاّ أنّ الشّعر النّسائي ما بعد الحداثي يشتغل على الاختلاف لا على النّقاء، وعلى التّفاعل والانفتاح لا على الانغلاق، فيغدو المنجز الشّعري النّسائي ما بعد الحداثي «فسيفساء» [3]، فلا يخلو النّص الواحد من نصوص أخرى مغايرة له وللمادة المكوّنة لجنسيته، بل يعمل النّص الواحد على جمع الخلائط الأجناسيّة المختلفة ليتمّ خلق نصّ أدبيّ جديد وفق معايير شعريّة سرديّة.

1/ ما التّداخل الأجناسي ؟

إنّ مدار مداخلتنا هو "التّداخل الأجناسي في المنجز الشّعري النّسائي المغاربي" لهذا لابدّ أن نقف أوّلا عند تحديد ماهية الجنس الأدبي، و"ما المقصود بالتّداخل الأجناسي "؟.

ورد في كتاب " نشأة الجنس الرّوائي في المشرق العربي "لمؤلفه " الصادق قسومة" تحديدا لمفهوم الجنس الأدبي مفاده أنّ « ماهية الجنس الأدبي ضرورة لما يكتنفها من ظلمة كما أنّها مدار خلاف كبير بين الغربيين أنفسهم، إذ حينا عدوه نتاج تدبّر وصفي وعدوه حينا آخر سننا من قبيل التقعيد وهربوا حينا ثالثا من تعريفه إلى متابعة أطواره التّاريخيّة» [4]، وتقابل كلمة جنس في اللّغة الفرنسيّة Genre وفي اللاّتينيّة Genus، فالجنس إذن هو تجميع لأنواع لها خصائص مشتركة، أمّا النّوع فهو فرع للجنس يتحدّد من خلال المعايير الآتيّة: المعيار المرفولوجي، المعيار البيئي، المعيار التلاقحي، الذّي يؤكّد أنّ الأنواع

---

[1] عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، في نصّ " سيمُرغ " لمحمّد ديب، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 20، 21.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائليّة أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء – المغرب، 2009، ص 48.

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم – نحو تأويل واقعي – المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البضاء، 1999، ص 29.

[4] ينظر: الصادق قسومة، نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنّشر، ط 1، تونس، 2004، ص 101.

غير ثابتة وإنّما هي في تحوّل وتغيّر مستمر[1]، أمّا إذا عدنا إلى تحديد مصطلح (التّداخل)، فقد ورد تعريفه في كتاب "التّعريفات للجرجاني"، حيث قال: التّداخل عبارة عن « دخول الشّيء في شيء آخر بلا زيادة حجم ومقدار»[2]، فيغدو التّداخل انصهار عناصر جنس أدبي في عناصر جنس أدبي آخر لتخلق جنسا جديدا مغايراً بعناصر جديدة.

2/ فسيفسـاء وجمالية التّفاعل في المنجز الشّعري النّسائي ما بعد الحداثي

ما دمنا نشتغل في مداخلتنا – هذه – على الشّعر النّسائي المغاربي، سنحاول إيراد خصائص الكتابة النّسائيّة ما بعد الحداثيّة، – انطلاقا من الدّيوانين اللّذين تمّ اختيارهما – هذه التّسمية التّي اشتقت أصولها من لفظة "الحداثة" لذا جاء ليحيلنا على مرحلة بعديّة تالية للحداثة (ما بعد الحداثة)، إلاّ أنّه رغم تساوي المصطلحين شكلا إلاّ أنّهما يختلفان مضمونا، لذا نتساءل ما هي خصائص الكتابة النّسائيّة ما بعد الحداثيّة ؟

لقد ساهم التحوّل المعيشي والتّاريخي والسوسيولوجي، الذّي مسّ المجتمع الغربي بعد نهاية الحرب العالمية الثّانيّة، في تغيير نمط العيش الذّي أصبح يتأسّس على الاستهلاك، فغدا «الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثي»[3]، بعد أن ساهمت الثورة الاستهلاكيّة في خلق مجتمع ما بعد صناعيّ كمحصلة للتحوّل التّاريخي الذّي شهده الغرب، مسّ هذا التحوّل والتّغيّر أغلب المفاهيم السّائدة، فنادى مفكّرو ما بعد الحداثة **بالتّشتت** مقابل **الوحدة**، و**المركز** مقابل **اللاّمركز**، وعن **السّطح** مقابل **العمق**، وهذا ما أكّده تشارلز جينكس Charles Jenks في كتابه ما بعد الحداثية: "الكلاسيكية الجديدة في فنّ العمارة" يرى أنّ أسلوب الحداثة هي فنّ العمارة: فرأى أنّه أسلوب يقوم على مبادئ "الوحدة" و"البساطة" و"الوظيفية" وفي مقابل هذا الأسلوب تبنت ما بعد الحداثة مبدأ "التّشظي" و"التنافر"، فطرحت من خلالهما أسلوباً يتخلى عن النّموذج المثالي القديم للعمل الفنّي المتكامل[4]، الذّي لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته.

---

[1] ينظر: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثّوابت والمتغيرات، شركة النشر والتّوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، 2004، ص 48.

[2] السّيد الشريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، ط1، القاهرة، 2007، ص 56.

[3] محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 68.

[4] ينظر: هاني أبو الحسن سلام، الكتابة المسرحيّة المعاصرة، مسرح ما بعد الحداثة، تاريخ نشر المقال: 16/ 08/ 2015، الرّابط: http://m.ahewar.org .

فنحدّد مصطلح ما بعد الحداثة – الذي ظهر في الولايات المتحدّة الأمريكيّة – بكونه التحوّل والتّغير الذّي مسّ الثّقافات الغربيّة بعد نهاية الحرب العالميّة الثانيّة.

أمّا إذا عدنا إلى العمل الأدبي ما بعد الحداثي فهو يأتي – غالبا – في صورة عمليّة إلصاق لعناصر غير منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو الرّواية مثلا مجرد عمليّة إلصاق لمجموعة نصوص منتميّة لأجناس متنوعة، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة للشّعر الذّي كسّر الحدود بينه وبين الأجناس الأخرى، فتسعى **السّاردة الشّاعرة** ما بعد الحداثيّة إلى خلق تباين مختلف داخل العناصر المكوّنة للمنجز الشّعري النّسائي، من خلال الرّبط بين معالم لغويّة سردية وأخرى شعريّة على عكس ما فعلته الشّاعرة الحداثية، لذا فإنّ أغلب الدّراسات ما بعد الحداثيّة تركّز على فكرة **التّشظي** والاضطراب النّسقي.

فتجلت الكتابة المتشظيّة عند الشّاعرة المغربيّة " وفاء العمراني[1]" من خلال قصيدتها " **بقاياي التّي أتعبتني**"، وقد جاءت معبّرة عن هذا الخرق للموجود والتّشظي الذّاتي، بعد أن تبعثرت أناها، ولم يبقَ لها إلاّ أنْ تُلَمْلِمَ بقاياها المتشظيّة المتبعثرة، فحَكَمتْ عليها هذه **الأنا الذّاتيّة المتشظيّة (بقاياي)** بالعذاب الأبدي، جاءت لغتها الشّعريّة السّرديّة في منظوم الحكي الشّعري في قصيدتها " بقاياي التّي أتعبتني " كما يأتي:

بَقايَايَ الَّتي أتْعَبَتْني/ أَحْمِلُها صَخْرَةً/ أنُوءُ بهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ/ أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا/ تكبُرُ نَاضِحَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ/ تَرْعَى فَرَحَ الأشْيَاءِ الَّتِي/ غَادَرَتْني سَريعاً/ ولَمْ أُغَادِرْهَا/ آخَانِيَ الرَّحيلُ/ وَنَشَبَ حِكْمَتَهُ/ في أنْفَاسِي/ أَظَلُّ أصْعَدُ فَجْرَ كَلِمَاتِي/ أَسْتَنْبِتُ عُشْبَ نَايَاتِهَا/ تَخْرُجُ خُطُوَاتِي مِنْ ضَوْءٍ/ شَكِّهَا/ وَتَهْدرُ في غَوْرِيَ الدُّرُوبُ؟؟؟/ بالمَوْجِ أعْجِنُ خُبزَ طَرِيقِي/ بَيَاضٌ فِي الوَقْتِ/ بيَاضٌ في السَّرِيرَةِ/ بَيَاضٌ فِي الأبْجَدِيَّةِ/ صُدِرَتِ الأَلْوَانُ عنْ/ صَوْتِي البَاقِي/ لاَ مَكانٌ/ لِي رحَابَةُ البَشَرِيَّةِ/ وَلوْنُ البَهاءِ/ ومَا لا يُطالُ منْ جَدَائِلِ/ السَّمَاءِ/ بَقايايَ الَّتي أَتْعَبَتْني/ ترْحَلُ بي إلَى ذِرْوَةٍ/ في اللاَّزَمَنِ/ تَقْدَحُ

[1] وفاء العمراني: ولدت في 15 أبريل 1960 بالقصر الكبير، تابعت دراستها العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، تحصلت على الإجازة في الأدب العربي سنة 1982، ثمّ على شهادة استكمال الدروس في الآداب الحديث عام 1984، اشتغلت أستاذة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، وهي تشتغل حاليا ملحقة ثقافية بسفارة المغرب في سوريا، وبدأت النّشر سنة 1980 بظهور نصها الشعري "موج التناقض العذب" بمجلة "مواقف"، وقد انضمت إلى اتحاد كتاب المغرب سنة 1984، صدرت لها الدّواوين الشّعرية التالية:

- الأنخاب: شعر، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1991.
- أنين الأعالي: نصوص, دار الآداب، بيروت، 1992.
- فتنة الأقاصي، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996.
- هيأت لك، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.

وَرْدَ/ الأحْزَانِ/ وتُنْعِمُ عَلى القَلْبِ/ بِنَيَاشينَ منْ أَهْوَالِ/ الوَفَاءِ/ أَنْتَسِبُ إلَيْهَا/ وَأُخْرِجُ مِنْ ضِلْعِيَ/ المَكْسُورِ/ غَيْمَةً **تروي** كُلَّ هَذَا/ الهَبَاءِ/ مَا شَكْوَاكِ يا ريحَ الأعْمَاقِ/ الآهِلَةَ بالأَعَالي؟!/ لكِ غبطةُ الكَلامِ/ وَلِي أنْ أسْلِمَكِ ظَمَأى/ وَأَقْرَأَ في وَادِي الحَوَاسِّ/ مَعَانِيَ الصَّحْرَاءِ؟؟؟/ ضَوْؤُكِ، بقايَاي،/ حَضَانَةٌ لِنُبُوَّةٍ مَنْذُورَةٍ/ جعلَتْني أجْمَلَ منَ المَوْتِ/ وَأشْهَى منْ رَحيقِ/ الحَيَاة/ تَحِيَّةً لِخُضْرَةِ الجِرَاحِ/ عَلَى الجَبينِ/ أُوقِظُ رُوَاءَ الرُّوحِ/ وَأعْزِفُ، اليَوْمَ،/ عَنْدَلَةَ الصَّبَاح؟؟؟/ بَقَايَايَ الَّتِي أَتْعَبَتْنِي وَأَنَا/ نَتَوَغَّلُ سَوِيًّا إلَى أَعْلَى/ وَأَنْأَى مِنِ اجْتِرَارِ هَذَا الظَّلاَم/ بِانْتِظَارِ أَرْضٍ لِلْقَرَارِ/ وَقَلِيلٍ مِنْ فَرَحِ السَّمَاء [1].

تعبّر الشّاعرة وفاء العمراني من خلال قصيدتها – هذه – عن تجربة شعريّة خصبة، فتجعل من أسطورة **سيزيف** (Sisyphe) [2] الماكرة حسب الميثولوجيا الإغريقيّة، إحدى التّقنيات القِناع في تحديد سيرورة هذه القصيدة، وتعيين معالمها اللّغويّة الأسطوريّة، تقول:

بَقايَايَ الَّتي أتْعَبَتْني/ أَحْمِلُها صَخْرَةً.

تحاكي الشّاعرة من خلال قصيدتها "بقاياي التّي أتعبتني" أسطورة سيزيف بلغة سرديّة شعريّة فتغدو **الشّاعرة السّاردة** بطلة حكيها، حيث تسلّط عدستها على هذا الفضاء الخراب الذّي لم يُبْقِ لها سوى أشلاء منثورة هنا وهناك، وفي محاولتها للَمِّ هذا الشتات **تصاب بالإنهاك**، جسدٌ أنثوي أتعبته الحياة، فتسعى السّاردة الشّاعرة إلى ترقيع خرق جسدها بلغة إيحائيّة، فتحمل هذا الشتات على ظهرها ولم يأتِ هذا في صورة مباشرة ولا تحمل المعنى الدّلالي الظّاهر، وإنّما تأتي البنيّة العميقة لتحمل ثقل انكساراتها وهزائمها، تماما كثقل الصخرة على ظهر سيزيف، فتصوّر لنا السّاردة كلّ هذا في صورة دراميّة متحركة، تقول:

بَقايَايَ الَّتي أتْعَبَتْني/ أَحْمِلُها صَخْرَةً.

إنّ اهتمام السّاردة بهذه البقايا، ومحاولة ترقيع ما بقي من ذاتها المتشظيّة، ليس مجرد اهتمام خارجي – فحسب – وإنّما هو كلف يشبه اهتمام الأمّ بجنينها، حيث تسعى جاهدة إلى حماية ما في أحشائها

---

[1] وفاء العمراني، ديوان " حين لا بيت "، دون دار النّشر، د ط، د ب، د ت، ص 89، 90.

[2] **سيزيف** أو **سيسيفوس**: كان أحد أكثر الشّخصيات مكراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثاناتوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل إلى القمّة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي.

منذ تشكّله كمضغة إلى أن يتطوّر ويكبر ويخرج إلى الحياة سليماً، فتسرد لنا قصّة تطوّر **البقايا** وتطعيمها لتغدو كاملة، فتظهر تمثلات الأمّ واهتمامها ببقاياها في نصّها فيما يأتي:

أنُوءُ بهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ/ أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتِقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا/ تكبُرُ نَاضِجَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ.

تحاول وفاء العمراني الاهتمام ببعض أناها المتبقية، بعيدا عن صخب الحياة، فتجمع بين **شرنقة الدّودة وشرنقة بقاياها**، تظل تحافظ على شرنقتها وتزخرفها وتُرتّقُ خيوطَ العزلة، فتتجلى مرحلة الاهتمام بجنينيّة البقايا إلى أن تكتمل أنا أنثويّة سليمة ناضجة، تقول:

تكبُرُ نَاضِجةً في مَرايَا/ الأيَّامِ.

ومع مرور الأيام تنضجُ وتُلَمْلَمُ هذه البعثرات والشظايا الذّاتيّة، فاستطاعت السّاردة أن توظّف في قصّتها " **لملمة بقايا أناها** " أفعال المضارعة، للتّعبير عن هذا التّطوّر والتحوّل من حالة إلى أخرى، من حالة الشرنقة إلى الكائن الحيّ النّاضج، ومن شتات أشلاء الجسد الأنثوي إلى جسدٍ بتصوير كاملٍ، وتأتي الأفعال المضارعة موزّعة في نصّها كما يأتي: **أتْعَبَتْني، أنُوءُ، أُمَوِّهُهَا، أَرْتِقُ، أُغَادِرُهَا، أَظَلُّ، أصْعَدُ، أَسْتَنْبِتُ**، ...الخ، تساهم كلّ هذه الألفاظ في إضفاء الجوّ الحركي للنّص، فتعكس الدّورة الحياتية لتلك البقايا، التّي تتعيّن من خلال الولادة الأولى للسّاردة الشّاعرة، ثمّ تليها مرحلة الموت الذّي لم يُخلّف وراءه سوى أشلاء وشظايا من هذا الجسد المنهك، ثمّ تأتي مرحلة إعادة البعث من خلال إعطاء الحياة لهذه البقايا وإعادة لملمتها من جديد، ونوضّح دورة إعادة الحياة للأنا المتشظيّة من خلال التّرسيمة الآتية:

ترسيمة توضّح دورة إعادة الحياة للجسد الأنثوي

تظهر المرحلة الأولى أي مرحلة الولادة الشّرعيّة من خلال " الوجود الكلّي للشّاعرة "، أمّا مرحلة الموت/ بقايا الجسد الأنثوي، فتظهر من خلال الانكسارات التّي ألحقها بها الآخر، والآلام والمعاناة التّي تنجرّ عن وأد المجتمع لطموحاتها وأحلامها، ثمّ تأتي مرحلة إعادة البعث ومنح الحياة لهذه البقايا الميتة.

يمكننا تقسيم هذه القصّة أي حياة قصّة "البقايا" إلى ثلاث مراحل:

1/ **المرحلة الأولى**: تتمثّل هذه الفترة من خلال قول السّاردة:

..... **بقاياي التّي أتعبتني** .....

أَحْمِلُها صَخْرَةً/ أنُوءُ بِهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ/ أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا/ تكبُرُ نَاضِحَةً فِي مَرايَا/ الأيَّامِ/ تَرْعَى فَرَحَ الأشْيَاءِ الَّتِي/ غَادَرَتْنِي سَرِيعاً/ ولَمْ أُغَادِرْهَا/ آحَابِنِ الرَّحيلُ/ وَنَشَبَ حِكْمَتَهُ/ فِي أنْفَاسِي/ أَظَلُّ أصْعَدُ فَجْرَ كَلِمَاتِي/ أَسْتَنْبِتُ عُشْبَ نَايَاتِهَا/ تَخْرُجُ خُطُوَاتِي مِنْ ضَوْءٍ/ شَكِّهَا/ وَتَهْدرُ فِي غَوْرِيَ الدُّرُوبُ؟؟؟/ بالمَوْجِ أعْجِنُ خُبزَ طَرِيقِي/ بَيَاضٌ فِي الوَقْتِ/ بيَاضٌ في السَّرِيرَةِ/ بَيَاضٌ فِي الأبْجَدِيَّةِ/ صُدِرَتِ الأَلْوَانُ عنْ/ صَوْتِي البَاقِي/ لاَ مَكانٌ/ لِي رِحَابَةُ البَشَرِيَّةِ/ وَلوْنُ البَهاءِ/ ومَا لا يُطالُ منْ جَدَائِلِ/ السَّمَاءِ.

تسرد علينا الشاعرة السّاردة، كيف خرجت من مسرح الحياة وهي مهزومة مكسورة، تجرّ أذيال الخيبة، فتحمل ما تبقى من هذا الجسد المقهور، كأنّها تحمل صخرة وهنا إشارة إلى ثقل البقايا رغم أنّها شظايا لا غير إلاّ أنّها ثقيلة بالهمّ والغمّ، (**أحملها صخرة**) فتضعنا وفاء في لوحة درامية تصويريّة متحركة، فنلاحظ هذا التّنقل من **مكان الجريمة** وهو المكان الذّي تحطم فيه الجسد الأنثوي الزّجاجي ولم يبقَ سوى الفتات، متّجهة إلى وجهة آمنة حاملة معها بقاياها (الفضاء الآمن)، حين قالت: **أنُوءُ بهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ**. بمعنى أبتعد بها، فاتخذت مكانا قصيا آمنا، للاهتمام بهذه البقايا (**أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتِقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا**)، تهتم وفاء ببقاياها إلى أن تخرج ناضجة، قادرة على مواجهة الحياة تقول: (**تكْبُرُ نَاضِحَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ/ تَرْعَى فَرَحَ الأشْيَاءِ الَّتي/ غَادَرَتْني سَريعاً/ ولَمْ أُغَادِرْهَا**)، فلا تكتمل سعادة الشّاعرة السّاردة إلاّ وهي تراقب تطور **جنينَ البقايا**، حيث لا تكتملُ سعادة الأمّ إلاّ حين ترى أبناءها يكبرون أمامها.

2/ **المرحلة الثّانيّة**: تتمثّل هذه الفترة من خلال قول السّاردة:

..... **بقاياي التّي أتعبتني** .....

تَرْحَلُ بي إلَى ذرْوَة/ في اللاَّ زَمَنِ/ تَقْدَحُ وَرْدَ/ الأحْزَانِ/ وتُنْعِمُ عَلى القَلْبِ/ بِنَيَاشينَ منْ أَهْوَالِ/ الوَفَاءِ/ أَنْتَسِبُ إلَيْهَا/ وَأُخْرِجُ مِنْ ضِلْعِيَ/ المَكْسُورِ/ غَيْمَةً **تروي** كُلَّ هَذَا/ الهَبَاء/ مَا شَكْوَاكِ يا ريحَ الأعْمَاقِ/ الآهِلَةَ بالأَعَالي؟!/ لكِ غبطةُ الكَلامِ/ وَلِي أنْ أسْلِمَكِ ظَمَأى/ وَأَقْرَأَ في وَادِي الحَوَاسِّ/ مَعَانِيَ الصَّحْرَاء؟؟؟/ ضَوْؤُكِ، بقايَاي،/ حَضَّانَةٌ لِنُبُوَّةٍ مَنْذُورَةٍ/ جَعلَتْني أجْمَلَ منَ المَوْتِ/ وَأشْهَى منْ رَحيقِ/ الحَيَاة/ تَحِيَّةً لِخُضْرَةِ الجِرَاحِ/ عَلَى الجَبينِ/ أُوقِظُ رُوَاءَ الرُّوحِ/ وَأعْزِفُ، اليَوْمَ،/ عَنْدَلَةَ الصَّبَاح؟؟؟.

تصف الشّاعرة السّاردة "وفاء العمراني" في هذا الجزء من نصّها، التّحوّل والانتقال المرحلي الذّي أضفته عليها "البقايا"، فإن كانت في البداية سبباً في تعاستها، أصبحت، الآن، تجسّد **كينونتها الوجوديّة** المغيّبة وتستحضرها وتمنحها انتماءً وجوديّاً، وترحل بها من عوالمها الحزينة إلى عوالم أكثر أريحية وتفاؤلاً ووفاء، تقول: (**تَرْحَلُ بي إلَى ذرْوَة/ في اللاَّ زَمَنِ/ تَقْدَحُ وَرْدَ/ الأحْزَانِ/ وتُنْعِمُ عَلى القَلْبِ/ بِنَيَاشينَ منْ أَهْوَالِ/ الوَفَاءِ**). وبعد أن عَمِلَتْ السّاردة على إعادة تشكيل وتكوين ذاتها من جديد، تسعى – الآن – إلى أن تُلصقُ نسبها بهذا الكائن الحيّ الجديد القويّ (**أَنْتَسِبُ إلَيْهَا/ وَأُخْرِجُ مِنْ ضِلْعِيَ/ المَكْسُورِ/ غَيْمَةً تروي كُلَّ هَذَا/ الهَبَاء**). تمنح الذّات الأنثويّة المنهوكة انتماءً جديدا يحرّرها ولا يحدّ منها.

3/ **المرحلة الثّالثة**: وتتمثّل هذه الفترة من خلال قول السّاردة:

نتَوَغَّلُ سَوِيًّا إِلَى أَعْلَى/ وَأَنْأَى مِنِ اجْتِرَارِ هَذَا الظَّلاَم/ بِانْتِظَارِ أَرْضٍ لِلْقَرَارِ/ وَقَلِيلٍ مِنْ فَرَحِ السَّمَاء.

تقرّ الشّاعرة السّاردة في هذا المقطع بضرورة انصهار الأنا الأنثوية مع البقايا التّي أتعبتها (**نتوغل سويّا إلى أعلى**)، تحاول وفاء السّمو بالذّات الأنثويّة والخروج بها من أيّ اجترار للظّلام، بحثا عن أرض للاستقرار وانتظار الفرح من السّماء، فلا تتحدّد الأنا الأنثويّة إلاّ في إطار ما يمنحها انتماء سويّاً وهويّة موقّعة، فتنفصم "الأنا" عند الشّاعرة السّاردة لتغدو "**أنا موحّدة**"، كما هو موضّح في المعادلة الآتية:

استطاعت وفاء العمراني من خلال تجربتها الكتابيّة أن تخلق إلى جانب واقعها البسيط، عالماً أكثر

أنـا ذاتيّة واقعيّة + أنـا ذاتيّة متخيّلة = أنا موحّدة أو الأنا المثاليّة المتعاليّة

تحرّرا وكمالاً، إنّه عالم المثال. وهي تقودنا من خلال قصتها السّرديّة – هذه – إلى أن نراقبها وهي ترعى بقاياها حتى تكبر مع الأيام، وتُدخل البهجة إلى قلبها.

ورد المحكي الشّعري في نصّ الشّاعرة السّاردة بضمير المتكلّم "أنا"، حيث أنّ تعبير الشّاعرة السّاردة عن تجربتها الشّخصيّة فرض عليها نمط الحكي السّردي، لأنّها تسرد تفاصيل الأنا الأنثويّة، وحين تتجاوز الشّعري إلى السّردي، تؤسّس عالمها الشّعري والصّوفي، إنّها لا تضحّي بالشّعر لصالح السّرد، وإنّما تستند إلى السّرد من أجل سرد الأحداث والوقوف عند التّفاصيل[1]. فجعلت من النّمط السّردي الطّريقة المثلى للتّعبير عن حركيّة الأفعال والتحوّل الميتافيزيقي والوجودي.

في القسم الثّاني من ديوانها "**حين لا بيت**" الموسوم بـ "شظايا" والذّي يحوي سبع قصائد نوردها كما يأتي: (**الخطوة، رؤيا، مرآة، انتظار، شرنقة، رجل في الستين، مساؤها**)، تحاول في الشّاعرة أن تتبنى إستراتيجيّة جماليّة ما بعد حداثيّة ألا وهي "**التّشظي**"، إذ ترتكز فيه على كتابة نصوص متناثرة ومتشظيّة دلاليّا، تقول:

« **ينضو سترة الثامنة والنصف المغبرة**
وفى كامل أناقته الخريفية
يخرج صباحا

[1] ينظر: جمال بوطيب، السردي والشّعري (مساءلات نصيّة)، منشورات مقاربات، ط2، دون مكان النّشر، د ت، ص 32.

ليسحب الزمن الناضج
إلى رئتيه
على حافة الممشى
تنتظره فى كامل مشمشها
امرأة هيأت له
الأربعين » [1]

بدأت الشّاعرة وفاء العمراني في ديوانها "حين لا بيت" تنفتح على الحساسيات والرؤى المختلفة للجيل الجديد من الشّعراء، ممّا جعل القسم الثّاني من ديوانها الموسوم ب: الشظايا يلتحف بلغة التّفاصيل اليوميّة، تقول:

في آخر اليوم

تطبع قبلتها على جبين طفولة الروح
المشروخة
توارب الباب والحواس
في طريقها إلى غرفة النوم
يسحبها المكتب البارد
يدثرها
بحزنها المسائي الوفي
ويدعوها كي تنثر خمائل أنوثتها
فوق رهان البياض
هذا البياض!! [2]

تنطلق وفاء العمراني في تأثيث عالمها الشّعري السّردي من الواقع المعيش، فتصف لنا في المقطع – السّابق– الأجواء اليوميّة لحالة كتابة الأنثى، لتجعل بعد ذلك من مادة الحكي الشّعري مادة سرديّة تتخذُ من تفاصيل الحياة اليوميّة سبيلا إلى صناعة المعنى.

[1] وفاء العمراني، ديوان "حين لا بيت"، ص 89، 90.
[2] وفاء العمراني، ديوان "حين لا بيت"، ص 89، 90.

استطاعت السّاردة ترحيل أشياء العالم المادية الجامدة إلى عالم أكثر حيوية ألا وهو الشّعر أو عالم الكتابة النّسائيّة بصفة عامة، وتجريدها من معانيها الثّابتة، وتتويجها بمعانٍ جديدة تقتضيها الجغرافيا الشّعريّة المغايرة، تقول:

في طريقها إلى غرفة النوم
يسحبها المكتب البارد
يدثرها
بحزنها المسائي الوفي
ويدعوها كي تنثر خمائل أنوثتها
فوق رهان البياض[1]

تأتي الأفعال: **يسحبها، يدثرها، حزنها، يدعوها** منسوبة إلى "المكتب"، حيث استطاع المكتب أن يتجرد من صفة الثبات ليغدو إنسانا يتحرك، ويسحب، ويدعو الغير لفعل أشياء، هذا المكتب الذي يقع عليه فعل الكتابة أصبح هو المحفّز والدّافع للكتابة، أي أنّها شخّصت المكتب، وجاء كلّ هذا في نصّ الشّاعرة بلغة سرديّة، حيث تحوّلت قصيدتها إلى حكاية، وديوانها إلى رواية شعريّة، هكذا استطاعت السّاردة أن تتخذّ من السّرد طريقا للقول الشّعري، ويمكن التّمثيل – هنا – بما قاله "أبو حيان التّوحيدي" في كتابه " الإمتاع والمؤانسة": « أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثرٍ كأنّه نظم» [2]، يبدو التّجريب الشّعري بارزاً من خلال التّزاوج الحاصل بين الشّعر والسّرد، حيث ساهمت الصّورة الشّعريّة في إضفاء الحركيّة التّي تتناسب والنّمط السّردي، كما عملت الصّورة المشهديّة – أيضا – في تحقيق السّرديّة داخل النّص الشّعري.

انطلقت السّاردة من اليوميّ، ولكنّها سمت بها إلى آفاق الشّعريّة، وقد تأتّى لها ذلك من خلال قدرتها على ترحيل الأشياء اليوميّة إلى عالم الشّعر، فيصبح (المكتب) رمزا محفّزاً يدفع المرأة الكاتبة إلى الخوض في غمار التّجربة الكتابيّة النّسائيّة.

كما تقودنا الشّاعرة " حسناء بروش " من خلال ديوانها "للجحيم إله آخر" إلى خطاب متشظٍّ، دائم التحوّل والتّفكّك، ونحن نحاول التقاط تلك الشظايا، التّي تعتنق فيها حسناء كلّ الأجناس وتكسر الحدود الفاصلة بينها، وفي هذه المزاوجة بين الأجناس تنديد بولادة جنس جديد يجمع بين الأجناس

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: غريد الشيخ محمد، إميان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت – لبنان، 2004، ص 221.

المختلفة في بوتقة واحدة، فهل استطاعت حسناء بروش في منجزها الشّعري – ذاك – أن تستجيب لتحوّلات خطاب ما بعد الحداثة الذّي ينبني أساسا على «البعثرة وعدم الانتظام والفوضى المستمّرة» [1]، وتتجلى هذه البعثرة على مستوى الشّكل أوّلا، حيث عملت "حسناء بروش" على عدم إدراج نصوصها ضمن ديوان شعر أو رواية أو قصّة، وإنّما ورد المؤشر التّجنيسي في الصفحة الثّانيّة، حيث تمّ تصنيف هذه النّصوص ضمن «فصوص». ونستحضر – هنا – كتاب **فصوص الحكم** لابن العربي الذّي يتحدث فيه عن الأسرار الإلهية، حيث بنى ابن عربي كتابه ذاك على ثلاث حقائق وجوديّة: الله والكون والإنسان، وهو نفس ما سارت على نهجه حسناء بروش التّي استقت فكرها من الفكر الصّوفي، فتحدثت عن حقائق الآخر، والوجود، وعلاقة الإنسان مع الكون ومع خالقه، تقول في قصيدة "خلخلة"، التّي نلاحظ من خلال عنوانها، عدم ثبات الفكر البروشي كونه ينتقل في إرساء معالمه من أسئلة فلسفيّة يستحيل القبض عن دلالتها وإيجاد إجابة محدّدة لها:

الإلهُ الذّي يعتلي الوقتَ

مُذْ رَغْبَة مُوغلهْ..

مُنْذُهْ..

والسّماوات عن كُلَّتي

مُقْفَلهْ..

مُنْذُه...وأنا

هَا هُنَا...

.....

الإلهُ الذّي يرتدي رَغْبَتِي

كأنني رَغْبة أسفَلَهْ.. [2]

كَمْ هُنا..

كُنْتُ ...لَهْ

---

[1] سليمان الديراني، ما بعد الحداثة، مجتمع جديد أم خطاب مستجدّ، رابط المقال: http://shurouk.orgK.

[2] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2014، ص 21، 22.

كَمْ هُنا..

صِرْتُنِي عِلّة الخلخلة.. [1]

نسافر في شعر حسناء بروش على قوارب كلمات فيها من الأساطير الإغريقيّة، وعالم الآلهة، ما يكفي لتحقيق كيمياء التّعالق النّصي الأدبي، حيث استطاعت في أسطرها هذه أن تجمع بين الشّعر والسّرد والأسطورة، تقول في مطلع قصيدتها: (**الإلهُ الذّي يعتلي الوقتَ**)، وهنا إشارة إلى إله الزّمن في الميثولوجيا الإغريقيّة وهو **الإله خرونوس**، كما ورد اسم إله آخر وهو إله الرغبة **إيروس Eros** ، من خلال قولها: (**الإلهُ الذّي يرتدي رَغْبَتِي**). ولم يكن اختيار الشّاعرة لهذا الرّمز الأسطوري عبثا، وإنّما لتخلق في نصّها خلخلة وعدم توازن يجسده صراع الآلهة في حدّ ذاته، إذ جمعت في الكون النّصي بين إلاهين، هذه الحقيقة النّصيّة في شعر بروش التي تنفي الحقيقة الوجودية (اله واحد).

هكذا، جاء النّص ما بعد الحداثي ليوفّر للمؤلّف أدوات جديدة تمكّنه من تشكيل وتوليد دلالات مغايرة، وهي الأدوات ذاتها التّي تتحقّق بها تحوّلات الكتابة ما بعد الحداثيّة، وذلك باعتبار أنّ هذا الشّعر قد قال «رؤاه وخلق عالما مختلفا» [2] وهو عالم **الكلمة الإلهية**، وهي الكلمة السلطويّة – حسب باختين – في نصّ الشّاعرة حسناء بروش، وتعتبر هذه الكلمة «آمرة تفتقر إلى الإقناعيّة الدّاخليّة وترفض التّجديد والحوار المتعدّد وترتبط بالماضي العتيق، وتتفرع إلى: الكلمة الدّينيّة (الكلمة الأسطوريّة– الكلمة الصّوفيّة – الكلمة السّحريّة – الكلمة الغيبيّة) وناطقها هو كائن إلهي أو جنّي أو كاهن أو نبيّ، والكلمة السّياسيّة والكلمة الأخلاقيّة وكلمة الأكبر سنّا وكلمة المعلمين»[3]، وغالبا ما تكون هذه الكلمة – عندما تصدر عن صاحبها– محلّ تنفيذ دون نقاش أو رفض، حيث تكتسب سلطتها من قوّة نفوذها، فمنذ أن أوغل إله الزمن في سناه، أُقفلت أبواب السّماء رزقها على الشّاعرة، لتغدو أبواب السّماء أبواب رزق وليست أبواباً حقيقيّة (من خشب أو من حديد)، أي أنّ بمقابل الباب الحقيقي الواقعي الملموس نجد بابا آخر – حسب حسناء بروش – وهو الباب السّماوي، الذّي يحيل إلى منافذ للرّبح وولوج الخير إلى حياتها، وكأنّ حسناء تقول:

---

[1] المصدر نفسه، ص 22.

[2] يمنى العيد، في القول الشّعري، الشّعريّة والمرجعيّة الحداثة والقناع، دار الفارابي، ط 1، بيروت – لبنان، 2008، ص 37.

[3] ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة، د ط، دمشق، 1988، ص 118.

الإلهُ الذّي يعتلي الوقتَ/ مُذْ رَغْبَة مُوغلهْ (**في التّغيير**)/ مُنْذُهْ..(**أنْ اعتلى إله الزّمن عرش الوقت**) والسّماوات عن كُلّتي/ مُقْفَلهْ..(**كلّ الأبواب**)/ مُنْذُه (**أنْ اعتلى إله الزّمن عرش الوقت**)...وأناهَا هُنَا... (**أنتظرْ ولمْ يتغيرْ فيّ شيء**)[1].

نعلم أنّ التّغيير والتّطوّر الحاصل في الحياة لا يتأتى إلاّ عبر الزّمن، فالشّخص في الماضي غيره في الحاضر والمستقبل، لأنّ للزّمن دوراً في تغيير الأشخاص والحفاظ على ما حقّقوه في مراحل حياتهم، ولم تستطعْ حسناء بروش التّغيير والتّطوّر لأنّها في مسابقة مع إله الزّمن الذّي قبَعَ وراء تحقيق انتصاراتها وظلّ يطاردها، فتشظت أناها بين أنا راغبة وآخر عارض.

إلاّ أنّه رغم هذا الاختراق اللامحدود للأجناس الأدبيّة، فإنّ هناك من حذّر من طمس معالم الأجناس المختلفة على نحو ما يؤكّد "محمّد بنيس" في قوله إنّ: « التّداخل النّصي لا يتيح إمكانا إنتاجيّا في ضبط العلاقات النّصيّة وحسب، وإنّما في الوعي بالفروق بين الأجناس، هكذا يمكن للتّنظير الأجناسي أن يعتمد التّداخل النّصي أداة للتّمييز بين الخطابات لا وسيلة للتّوحيد بينهما»[2]، فأصبحت مسألة تداخل الأجناس ظاهرة في العمل الأدبي ما بعد الحداثي عكس ما كان رائجا في النّقد القديم من صفاء ونقاء الأجناس.

خاتمة:

توصّلنا في مقالنا هذا إلى النتائج الآتية:

– تحوّل بؤرة اشتغال الحكي في الشّعر النّسائي ما بعد الحداثي، وتميّزه بخصائص تجريبيّة، حيث تعمل معظم الشّاعرات على تشويش فكر المتلقي، من خلال كسر تماسك الأفكار والأحداث واستبداله بمنطق التّشتيت والتّفكيك، وخلق ما يسمى بـ "الوهم الدّلالي".

– خلق جماليّة شعريّة من خلال المزاوجة بين الشّعر والسّرد، الذي ساهم في تنويع الصّور، وإضفاء حركيّة مستمرّة.

– عمل تفكيك السّرد في النّص الشّعري على خلخلة المنجز الشّعري النّسائي، والمضاعفة من حيرة القارئ وتوتره.

[1] التّراكيب المكتوبة بخط غامق هي إضافة من صاحبة المقال للتّوضيح.

[2] خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصّوفي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2000، ص 43.

– الاهتمام بالواقعة السّردية والمحكي الشّعري في المنجز الشّعري النّسائي، ساهم في إضفاء تحوّل تيميّ خلق حوارا مفتوحا مع مجموعة من القراءات على مستوى الممارسة النّصيّة.

– تركيز الكتابة النّسائيّة ما بعد الحداثيّة على التّشظي والتّشتت والخرق.

قائمة المصادر والمراجع:

1- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، 2000.

2- هاني أبو الحسن سلام، الكتابة المسرحيّة المعاصرة، مسرح ما بعد الحداثة، تاريخ نشر المقال: 16/ 08/ 2015، الرّابط: http://m.ahewar.org .

3- وفاء العمراني، ديوان " حين لا بيت "، دون دار النّشر، د ط، د ب، د ت.

4- جمال بوطيب، السّردي والشّعري (مساءلات نصيّة)، منشورات مقاربات، ط2، دون مكان النّشر، د ت.

5- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: غريد الشيخ محمد، إميان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت – لبنان، 2004.

6- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة، مجتمع جديد أم خطاب مستجد، رابط المقال: http://shurouk.orgK

7- حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2014.

8- يمنى العيد، في القول الشّعري، الشّعريّة والمرجعيّة الحداثة والقناع، دار الفارابي، ط 1، بيروت – لبنان، 2008.

9- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة، د ط، دمشق، 1988.

10- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصّوفي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2000.

11- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط 2، اللاذقية – سورية، 2001.

12- جان ماري شيفر، من النّص إلى الجنس، مقال من كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، تر: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994.

13- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثّوابت والمتغيرات، شركة النشر والتّوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، 2004.

14- السّيد الشريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، ط1، القاهرة، 2007.

15- الصادق قسومة، نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنّشر، ط 1، تونس، 2004.

16- عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائليّة أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء – المغرب، 2009.

17- عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، في نصّ " سيمُرغ " لمحمّد ديب، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

18- محمد مفتاح، المفاهيم معالم – نحو تأويل واقعي – المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البضاء، 1999.

19- وولف دبيتر ستميل، المظاهر الأجناسيّة للتّلقي، مقال من كتاب (نظرية الأجناس الأدبيّة)، تر: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994.

20- رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمد الوليّ ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط 1، دار البيضاء، المغرب، 1988.