Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الإنسانية
العدد (109) المجلد (1) ايلول 2026

تمثلات الذات الأنثوية وتحولات الخطاب الشعري في شعر بشرى البستاني
(ديوان البسي شالك الأخضر وتعالي انموذجًا)

م.م. رقيه عيسى جواد
جامعة ديالى

Abstract

This study aims to reveal the techniques through which the feminine self is constructed and to examine the transformations of poetic discourse in the work of the poet Bushra Al-Bustani, through an analytical approach that focuses on the semantic and linguistic structures of the poetic text. The study is based on the hypothesis that the feminine self in Al-Bustani's poetry is not presented as a stereotypical image or a transient theme, but rather is formed within the poetic discourse itself as a conscious self, linguistically produced through the mechanisms of poetic voice and linguistic transformation.

The study adopts a descriptive–analytical methodology based on a semantic–stylistic approach, while also drawing on interpretive perspectives. It analyzes selected poetic texts from the collection Wear Your Green Shawl (Albisī Shālak al-Akhdar), with the aim of examining the mechanisms of constructing the poetic "I" and the ways in which linguistic functions are elevated to the level of reflection and contemplation. The study also addresses manifestations of syntactic construction and transformation within poetic discourse, as well as the deconstruction of the poetic sentence, semantic and syntactic deviation, and the condensation of the poetic voice as it shifts toward a contemplative mode. Such processes contribute to the reconfiguration of the relationship between the self and its surrounding world within the poetic text.

The study concludes that the poetic production of Bushra Al-Bustani represents a vivid model of contemporary poetic discourse in which the feminine self is reconstructed as an integrated aesthetic and epistemological structure. The transformations of poetic discourse constitute the fundamental axis in the production of this self, lending the poetic experience a distinctive character within the field of modern poetry

Email:
Ruqayaessa@uodiyala.edu.iq

Published: 1- 9 -2026

Keywords الذات الأنثوية، الخطاب الشعري، التكثيف الشعري، الانزياح، بشرى البستاني:

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تقنيات بناء الذات الأنثوية وتحولات الخطاب الشعري في نتاج الشاعرة بشرى البستاني، وذلك من خلال مقاربة تحليلية تركز على البنيتين الدلالية واللغوية للقصيدة الشعرية، وتقوم هذه الدراسة على فرضية مفادها أن الذات الأنثوية في نتاج الشاعرة لا تُقدّم بوصفها صورة نمطية أو موضوعا عابرا، بل تتشكل داخل نطاق الخطاب الشعري بوصفه ذاتا واعية تنتج لغويا من خلال آليات الصوت الشعري والتحولات اللغوية.

ستتبنى هذه الدراسة المنهج الوصفي – التحليلي المرتكز على المقاربة الأسلوبية الدلالية مع الإفادة من البعد التأويلي، وستعمل على تحليل نماذج شعرية من ديوان (البسي شالك الأخضر)، للوقوف على الية تشكيل الأنا الشعرية، وكيفية الارتقاء بالوظائف اللغوية إلى مستوى التفكير والتأمل، كما ستتناول الدراسة مظاهر التركيب والتحول في الخطاب الشعري، فضلا عن تفكيك الجملة الشعرية، والانزياح الدلالي والتركيبي، وتكثيف الصوت الشعري ليتحول إلى صوت تأملي، بما ينتج عنه إعادة بناء العلاقة بين الذات والمحيط في ثنايا النص الشعري.

وتخلص الدراسة إلى أن نتاج الشاعرة بشرى البستاني يمثل نموذجا حيا لخطاب شعري معاصر تعاد فيه بناء الذات الأنثوية بصفتها بنية جمالية ومعرفية متكاملة، وأن تحولات الخطاب الشعري تمثل الركن الأساس في إنتاج تلك الذات، مما يضفي على التجربة طابعا خاصا في الحقل الشعري الحديث.

المقدمة

يحظى مصطلح الذات الأنثوية في الحقل الشعري العربي والغربي الحديث، بمكانة مهمة تفوق حدود التعبير الوجداني، إذ لم يعد المصطلح يقدم كونه صوتا غنائيا مستقلا أو انعكاسا للتجربة العاطفية، بل يقدم ككتلة لغوية تبنى في داخل الخطاب، وتسهم بشكل فاعل في إنتاج المعنى عبر تقنيات فنية مثل الصورة، والانزياح، والتكثيف واضطراب العلاقات مع الزمن والآخر والعالم، ومع تطور الحساسية الشعرية الحديثة، اتجه الفن الخطابي إلى إعادة تشكيل مفهوم ورؤية الذات الأنثوية، فغادرت حقل الموضوع لصالح حقل الفاعل لتتمكن من إعادة تشكيل الدلالات والقيم عبر التقنيات النصية.

ويمثل نتاج الشاعرة بشرى البستاني نموذجا مهما لهذا التحول، إذ يبنى خطابها الشعري على وعي لغوي مميز ناتج عن التفاعل الذاتي والمعرفي، مما أفضى إلى إنتاج صورة شعرية ترقى لبنية التفكير، وإنتاج المعنى لا وصف للواقع، ويتميز نتاجها الشعري وخصوصا في ديوان (البسي شالك الأخضر وتعالي) بقدرة عالية على تحويل الذات الأنثوية من مستوى التعبير السطحي والمباشر إلى مستوى التأويل، من خلال تنوع الأصوات، وتكثيف الدلالة، واستحضار الرموز الطبيعة ووحدة الزمان والمكان.

وتبرز أهمية هذه الدراسة من خلال سعيها إلى آليات بناء الذات الأنثوية وتحولات الخطاب الشعري في الديوان، بالاعتماد على المنهج الوصفي – التحليلي المرتكز على المقاربة الأسلوبية الدلالية مع الإفادة من البعد التأويلي الذي سيعمد إلى دراسة النصوص من خلال بنيتها الدلالية واللغوية، ويكشف التقنيات التي استثمرتها الشاعرة في إنتاج خطاب معرفي، كما تتضح أهمية الدراسة من خلال توجهها نحو قراءة النص الشعري بوصفه ممارسة فكرية تعمل على تفكيك أنماط الرؤية التقليدية، وإعادة بناء العلاقة بين الذات والآخر.

وتسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن أسئلة محورية، أهمها:

1. كيف تبنى الذات الأنثوية داخل نصوص بشرى البستاني؟
2. ماهي آليات الوعي التي تعتمدها الشاعرة لتحول التوتر والتناقض إلى معرفة؟

وانطلاقا من هذه التساؤلات، انقسمت الدراسة إلى مبحثين: تناول المحث الأول آليات بناء الذات الأنثوية عبر وعي التناقض، وتمثلات الآخر، وبناء الهوية بوصفها بنية معرفية، وتناول المبحث الثاني تحولات الخطاب الشعري عبر تقنيات الانزياح، والتكثيف.

وسعت الدراسة إلى تكوين قراءة نقدية أدبية عميقة يتضح من خلالها خصوصية نتاج الشاعرة بشرى البستاني، وموقعها على خارطة الشعر العربي المعاصر من خلال إبراز عمق بنيتها الشعرية، وثراء رؤيتها، وقدرتها على تشكيل الذات من خلال مستوى المعرفة.

المبحث الأول: بناء الذات الأنثوية في الخطاب الشعري

تقوم بنية النص الشعري الحديث على تحول عميق في مفهوم (الذات) فلم تعد الأنا الشعرية حبيسة الاطار الوجداني، بل أصبحت بنية خطابية يتم تشكيلها عبر اللغة، وتتضح دلالتها بحسب علاقة النص بالزمن والعالم وفق تقنيات بناء أسلوبية، لذا أصبح تحليل بناء الذات – والذات الأنثوية خصوصا– مدخلا مهما للكشف عن التحولات التي طرأت على الخطاب الشعري المعاصر على صعيد المستوى البنيوي والدلالي(1).

ومن هذا المنطلق، تبرز تجربة الشاعرة بشرى البستاني بوصفها تجربة تتجاوز حدود تمثيل المرأة وقضاياها لترتقي لإعادة إنتاج الذات الأنثوية بوصفها وظيفة لغوية تتشكل داخل الجملة الشعرية والصوت وتسهم في إنتاج الرؤية، إذ أن الأنوثة في نتاجها ليست شعارا ولا موقفا بل هي بنية تتشكل من خلال اللغة وتوتراتها، مما يخلق من رحم القصيدة نافذة لتكوين الوعي لا لعرض الانفعالات(2).

ومن خلال مفهوم أن الذات ليس (أنا) الاعترافية، بل ذات تعيد تشكيل ملامح العلاقة بينها وبين الزمن والآخر والمرجع من خلال اشتغالها النصي، وهذا يتفق مع رؤية النقد الأسلوبي العربي والغربي والذي يؤكد الاواصر اللازمة بين الدلالة وبنية الخطاب (3)، كما يتفاعل مع النظريات الحديثة التي ترى

أن الذات تصنع من خلال اطار الأقوال والقيم (4) وليس كونها كيانا ثابتا، والمتتبع لنتاج الشاعر بشرى البستاني يجد أن الذات تأخذ مواقع تشكيل متعددة من منها:

أولا: الذات الأنثوية بوصفها وعيا متناقضا

تتشكل الذات الأنثوية في هذا الموقع من خلال إنتاج ذات تدير التناقض وتعيد إنتاج دلالة الوعي باعتباره أساسا معرفيا يسهم بشكل فاعل في إنتاج الهوية لا بوصفه اضطرابا وجدانيا، ويتضح ذلك في قصيدة(نميمة) إذ تقول الشاعرة:

" وأعرفُ أنك لستَ لي

وأعرفُ أنكَ في النهايةِ لي

فكلَّ ما ظننتهُ بعيداً عنكَ سلوى" (5).

يتضح من خلال المقطع الشعري تكرار الفعل (أعرف) الذي لا يضاعف الانفعال فحسب بل يرتقي به إلى مرتبة الوعي فالذات لا تتمنى أولا، بل ترسم حدود العلاقة وتعيد ترتيبها وفق السياق الزمني والدلالي، فالنفي (لست لي) لا يهدف إلى إلغاء الإثبات (في النهاية لي) بل يتضافران لينتج عنهما دلالة معنوية تقوم على التوتر، فأصبح البناء اللغوي آلة تعيد تصدير الدلالة بوصفه وعيا بالتجربة لا سردها، وهو ما يتبناه صلاح فضل من أن التجربة الشعرية الحديثة تنتج معانيها من خلال إدارة التوتر بين المتقابلات داخل النسق لا من خلال حسمه أو تستطيحه(6).

ويزداد عمق هذا الوعي عندما ينتقل التناقض من مستوى العلاقة إلى مستوى المكان/ البيت بوصفه امتدادا رمزيا للذات فتقول الشاعرة في قصيدة (في الخلوة أعلمك كل شيء):

" في الليل،

كان البيتُ يرتّبُ في الأدراجِ أحزانهُ

ويطوي أمانيه في حقائبَ منسيّة

وعلى رفوفِ الصمتِ يصفّفُ أقداحَه" (7)

ينطوي البيت تحت دلالات مألوفة (الأمان- الاستقرار) ولكن الشاعرة استطاعت هندسة الأحاسيس داخلة بطريقة معكوسة فالأحزان حاضرة في جملة (يرتب في الأدراج أحزانه) في حين الأماني تطوى وتوضع في حقل النسيان، والأقداح التي هي ثيمة الاحتفال والجمع تستحضر في جو من الصمت، هذه المعاني ليست حلية بلاغية، وإنما طاقة معرفية شعرية لا تترجم التجربة التي تعاش كونها انسجاما، بل بوصفها مفارقات، وهذا ما يتفق مع طرح (جستون باشلار) في كتابه جمالية المكان، إذ يرى أن البيت في الشعر وعاء للذاكرة المتوترة التي تحتفظ بالخوف والأمن معا(8)، فلا يقتصر البيت على ماديته فحسب، بل يشكل طاقة داخلية مركبة، وبذلك يتشكل مفهوم الذات الأنثوية بوصفها ذاتا تنتج من المتناقضات معاني، لا ذاتا تذوب فيها.

ثانيا: الذات الأنثوية وعلاقتها بالآخر

لا تبنى الذات الأنثوية في النص الشعري دون الاستعانة بالآخر، إذ أن العلاقة به هي أحد أهم الفضاءات التي يتشكل فيها الوعي بالذات ويعاد رسم حدودها، فالآخر في النص الشعري الحديث لا يظهر كخصم مباشر، بل يظهر كقيمة رمزية تعيد تشكيل التجربة الداخلية، وتكشف طبقات الذات من خلال الحضور، والغياب، واشتغال النظرة ومن ثم تنتقل العلاقة من حدث شعوري إلى تأسيس دلالة تفكك أشكال الهيمنة والرؤية، وهذا ما أشار إليه (عبدالله غذامي) إذ يرى أن الخطاب الأنثوي لا يواجه السلطة مواجهة صدامية، بل يعمل على تفريغ يقينها من خلال تأويلها من الداخل(9)، ويتجلى هذا المفهوم في قصيدة (المرأة الأخرى) بوصفها حضورا يوميا مكررا يضغط على زمن الذات، إذ تقول:

" كانت تلعبُ بالجمرِ

وتعبثُ قربي بالنيران

كانت تصحبني كلَّ صباح

في منعطفات الحزنِ" (10)

يذهب الاسناد الدلالي في الفعلين (تلعب–تعبث) إلى مفارقة عميقة، إذ تتفاعل هذه الأفعال الخفيفة مع عناصر شديدة الخطورة(الجمر–النار) بما يظهر الأذى إلى فعل يومي اعتيادي لا حدثا استثنائيا، بمعنى أن الآخر يحمل أذى مباشر، بل من خلال الاستهانة بالألم، وكأن النار تتحول إلى شكل العلاقة اليومي ولغتها، وهذا الانزياح في الإسناد لا يمثل الآخر بوصفه جلاد معروف، بل يقدمه كقوة تعمل على الهامش، لتنتج توترا لا ينتهي داخل الذات الأنثوية، وتعمد الشاعرة إلى تعزيز هذا المفهوم من خلال قولها(كانت تصحبني كل صباح) إذ يتحول فعل المصاحبة من الإيجابية إلى فعل ألم وحزن، ويغدو الصباح الذي هو رمز البداية لحظة انطلاق إحساس الحزن، والشاعرة هنا لا تبني خطابها على ادانة الآخر، بل على تفكيك أثره داخل الوعي، وهذا ما ينسجم مع رؤية (ميخائيل باختين) في بناء الحوارية، إذ يرى أن تجسد الآخر بوصفه صوتا يسهم في بناء وعي الذات من الداخل(11).

ثم تتخذ الشاعرة الآخر نمطا أكثر تركيبا من خلال حوار واضح يكشف أن سلطة المعنى يبنى داخل الذات، فتقول في قصيدة (في الخلوة أعلمك كل شيء):

" قلتُ.. أسمع لكني أخاف.

قلتُ.. ما خاف من آمن.

فراجعي قلبكِ... إنه الدليل.

وادخلي جنتي، فشُرفُ الجنة مسكونة باليمام.

وذلك كلهُ لا يُرى إلا عندي " (12)

يتضح من خلال بداية النص الشعري أنه غير متكافئ، فالذات تعلن خوفها بوصفه وعيا، في حين يتحدث الآخر بلغة طمئنة تنبع من سلطة القول لا من التجربة، وقوله (فراجعي قلبك .. إنه الدليل) هو محاولة لتوجيه الأحاسيس الداخلية، وكأن الآخر يملك تفسير أحاسيس الذات، وأن جملة (لا يرى إلا عندي) تعيد تشكيل مركز قوة الذات، لتأكد بذلك أن الحقيقة المعرفية يبنى داخل وعيها الشخصي لا من خلال الخطاب.

ويتضح عمق النص الرمزي من خلال جملة (وادخلي جنتي) والتي تمثل البنية الإغوائية التي نحاول من خلالها تأطير العلاقة بإطار الطمأنينة، إذ أن مفردة (الجنة – اليمام) هما رمزا للسلام المنتج من الآخر، وليس من وعي الذات، وهنا تكمن المفارقة، إذ أن الآخر يقترح عالما مسالما ومثاليا، بينما الذات تعرف مدى هشاشة هذا الخطاب، وهذا ما أشارت إليه (نازك الأعرجي) إذ يرى أن الخطاب العربي كثيرا ما يعيد إنتاج سلطته من خلال لغة الوعود وليس من لغة الفعل(13)، وهذا ما تتفق معه (جوليا كرستيفا) من خلال طرحها لمصطلح (الآخر الداخلي) والذي يتشكل في النص كصوت يسعى لتشكيل الذات، بينما تسعى الذات لامتصاصه وتأويله وفق منظومة النص الداخلية(14)، وبهذا يحول النص العلاقة من ساحة خضوع إلى فضاء للوعي.

ثالثا: الذات الأنثوية و البناء المعرفي

لا يكتمل تشكيل صورة الذات الأنثوية في الخطاب الشعري بالوعي بالتناقض أو إعادة تنظيم العلاقة بالآخر إلا بالتحول لمستوى أعمق وهو بناء الذات المعرفي والذي ينتج المعنى من رحم اللغة وليس من العوامل الخارجية، وفي هذا المستوى لا تكون القصيدة حبيسة لإعلان المواقف أو تسجيل الانفعالات، بل تكون فضاء للتفكير العميق والتأويل، إذ يعاد فيها تشكيل التجربة من خلال الصورة المركبة، والرمز، والانزياح، مما يجعل اللغة نفسها وسيلة معرفة لا وسيلة تعبير، ووفق هذا المفهوم يتبين أن الذات لا تعطى كشيء ثابتا، بل يتم بناءها داخل الخطاب بصفتها رابطا للعلاقات الدلالية، وهذا ما ينسجم مع طرح (بول ريكو) الذي يرى أن الهوية تبنى سرديا من خلال القدرة على إعادة انتاج التجربة واحتواء تناقضاتها وليس من خلال اليقين الجاهز أو المتطابق (15)، ومن هذا المنطلق تبنى الذات الأنثوية في نتاج الشاعرة، فهي ذات مفكرة تمارس فعلا معرفيا، تشكل عبره أنماط الرؤية السائدة، وتسعى إلى تفكيك المرجعيات التي تحكم الطبيعة ، والجسد، والآخر، فالذات لا تقول (ماهي)، بل تسعى لكشف آلية انتاجها، ويتضح ذلك في قصيدة (رافع الناصري) إذ تقول:

" هذه المرّة لم أخجل من التفرس في عينيك
باحثة عن الشباك التي تصطادُ بها الجبال
وتهديه الكون
لم أخجل وأنا أتأملُ أصابعك" (16)

يتضح من خلال النص الشعري أن هناك نقطة تحول معرفية من خلال نفي فعل الخجل(لم أخجل) فالخجل هنا لا يفسر أنه شعور فرديا، بل طوقا ثقافيا يحجب النظر، ومن خلال نفيه تتحول الذات من المراقَب إلى المراقِب، ومن التلقي إلى التأمل، فعبارة (التفرس في عينيك) ليست رؤية عاطفية، بل رؤية قراءة وتأويل تجعل العين بمثابة نصا والذات هي القارئة لهذا النص والتي تحاول أن تكتشف فيه أشياء غير ظاهرة، ويؤكد ذلك البعد المعرفي في الاستعارة المركزية في جملة (الشباك تصطاد بها الجبال) فالجبل رمز الشموخ والثبات والقوة يقدم كشيء قابل للاصطياد، ما يدل على أن القوة تتلاشى لصالح الآليات الخفية (للشباك) وبهذا تتحول الذات لموقع تفكيك البنية التي تمنح الجبال قوتها، فلا تهتم لما يعرض عليها وإنما تحاول معالجة مفهوم القوة من خلال الياتها الرمزية، وبهذا المفهوم تصبح الذات في موقع المعرفة لا في موقع الرفض الانفعالي، وهذا ما ينسجم مع رؤية (كمال أبو ديب) إذ يرى أن الصورة الشعرية الحديثة لا تكتفي بوصفها عنصر جمالي بل وتسعى أحيانا إلى تمثيل بنية التفكير يكشف من خلالها آليات السلطة والرؤية(17).

ثم تختم النص بالعودة إلى الجسد في قولها (أتأمل أصابعك) ليس من باب البنية الحسية بل من باب الانتقال إلى فعل الرؤية الجزئية، فالأصابع تفهم كأداة تمارس بها السيطرة أو الإغواء أو الخلق، ما يفضي إلى أن التأمل لا يوجه للشخص، وهذا ماي جعل الجسد وسيط للوصول إلى المعرفة، وهذا ما ذهبت إليه (جوليا كرستيفا) فهي ترى أن الخطاب الشعري ينتج معرفة إذ ما أعدنا تفكيك منظمة النظر والتمثيل، ويعيد رسم العلاقة بين الذات والآخر(18)، وبهذا فإن الشاعرة قدمت الذات الأنثوية بوصفها ذاتا عارفة، تسعى لتقديم التجربة العاطفية بوصفها معرفة من خلال اللغة التي تفرض سلطة المعنى .

من خلال الشواهد التطبيقية يتبين لنا أن الذات الأنثوية في شعر بشرى البستاني تسير في نسق تصاعدي، إذ أن الوعي بالتناقض يحول الانفعالات إلى معرفة، والعلاقة بالآخر تنتج الهوية من خلال إعادة تشكيل السلطة والمعنى، وصولا إلى ذات معرفية تحول الصورة إلى وسيلة تفكير، وبهذا تصبح الذات الأنثوية تشكل بنية خطابية عميقة وفاعلة.

المبحث الثاني: تحولات الخطاب الشعري

لم تقف التحولات التي شهدها الشعر العربي المعاصر عند حدود الرؤية والموضوع فحسب، بل ووصلت لبنية الخطاب الشعري نفسه، من خلال اهتمامها بوظائف اللغة وطبيعة تشكيل الصورة وتقنيات بناء المعنى، وتحولت النص الشعري من خطاب يقوم على الإخبار والتوصيل إلى خطاب يقوم على التكثيف والانزياح، ويبني دلالاته ومقاصده عبر توتر اللغة لا من خلال وضوحها، ويتضح ذلك من خلال آليات متعددة منها:

أولا: الانزياح: تمثل هذه التقنية إحدى أهم التقنيات الأسلوبية التي تستخدمها الشاعرة في بناء الدلالة، إذ يخرج سياق اللغة عن المألوف ليمنح النص فضاء واسعا لتجسيد التجربة والمعنى، فهو عند الشاعرة

بشرى البستاني لا يمثل حلية لغوية فحسب، بل أداة معرفية للذات تسهم في بناء رؤيتها للآخر والعالم، إذ ينتج من خلاله توتر دلالي يعكس عمق التجربة الأنثوية، ويكشف قدرتها على تحويل المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن عبر الانتقال من الدلالة المباشرة إلى الدلالة غير المباشرة(منفتحة)، فيصبح الانزياح أداة لإنتاج وعي جديد بالذات، ويتضح ذلك من خلال استعمالها لمستويات متعددة من تقنية الانزياح:

1- الانزياح الدلالي- التصويري: تبرز هذه التقنية في ديوان (البسي شالك الأخضر) كأداة معرفية تعيد من خلاله الشاعرة رسم تجربتها الأنثوية، فتغادر الكلمات من معناها المباشر إلى معناها العميق لتجسد عبرها المستويات الدفينة من الوعي والعلاقة بالذات والآخر، ويتضح ذلك من خلال قصيدة(قبعات أمريكية) إذ تقول:

" في المساءِ أذهبُ إلى الصلاة...

ما إن أقرأ سورة الفاتحة...

حتى تنهال جماجمُ الأبرياءِ حولي...

تتدفقُ نافورةُ دم في سقف الغرفة "(19)

يقوم النص الشعري على تقنية انزياح تصويري عميق، إذ يتحول المشهد من السمة الروحية المليئة بالهدوء والطمأنينة إلى مشهد مفزع يشوبه التوتر الداخلي للذات، فالسطر الأول (المساء، الصلاة، الفاتحة) يحقق أقصى معاني السكينة، لكنه فجأة يتحول إلى أقسى مشاهد الرعب والفزع من خلال (حتى تنهال جماجم الأبرياء حولي) فيتحول المقدس إلى فراغ يستدعي الذاكرة المأساوية الدموية، في إشارة إلى أن الذات تعيش حالة من عدم الفصل بين الطمأنينة المرجوة ومجريات الواقع، ويتوافق هذا الأسلوب مع ما عبر عنه (جان كوهن) في أن الشعرية الحديثة تنتج معناها من خلال قلب العلاقات الطبيعية بين الأشياء لتوليد صدمة دلالة (20).

ثم تتصاعد حدة المشهد في قولها (نافورة دم في سقف الغرفة) إذ يتحول السقف الذي يمثل رمز الحماية والأمان إلى مصدر عنف وترهيب، وهذا يفضي إلى انزياح تصويري يكسر المنطق الحسي ويجعل المشهد يعمل كوسيلة لتجسيد اختلال الذات الداخلية، وهذه حالة نفسية عميقة لم تعبر عنها الشاعرة مباشرة، بل بنت مشهد تصوري عبر معرفتها لتكشف من خلاله عن الألم الذي أصبح بنية ذهنية حاضرة في كل زمان ومكان، وهذا ما ينسجم مع رؤية (صلاح فضل) التي تعتبر الصورة المنحرفة عن المألوف تعد وسيلة لعكس البنية العميقة للتجربة(21).

2- الانزياح الدلالي- الحسي: يبرز هذا النوع من الانزياح في نتاج الشاعرة بشرى البستاني بوصفه أداة فاعلة لتجسيد تجربتها الشعرية، إذ تتحول المفردة الحسية من دلالتها المباشرة إلى معنى أكثر عمقا لتجسد بذلك حجم توتر الذات وتعكس عمق وعيها بالعالم، فالحس في نتاجها لايقضي إلى وصف الواقع فحسب، بل يعيد إنتاجه وفق مايجول في خلجات النفس، وبذلك

تتحول أعضاء الجسد والأشياء والأحداث اليومية إلى أنماط دلالية تعكس العلاقة بين الذات الأنثوية والمحيط، ويتضح ذلك من خلال قصيدة (هذا العصر لا يتسع لحبي) إذ تقول:

" داخل البيت رجل يُكمم فمي

يلقي بقبعتهِ الحديدية فَوق وجهي

يمتشقُ حزامهُ النحاسيّ ويجلدُ وجهي" (22)

يبنى هذا المقطع الشعري على انزياح حسي حاد، إذ يتحول الإحساس الجسدي إلى جملة ذات بنية دلالية تعكس توتر العلاقة بين الذات الأنثوية والسلطة، فالفعل (يكمم فمي) لا يحيل إلى أداء مادي، بل ينقل الحس السمعي إلى دلالة القمع، إذ يتحول الفم الذي هم مركز الكلام إلى موضع إسكات، وبالتالي تنتقل من أداة الواقعية إلى أداة طمس، بما ينتج تضاد حسي يعطل الإدراك عوض حمايته، وتعزز هذه التقنية من خلال جملة (القبعة الحديدية فوق وجهي) إذ تنتقل حاسة البصر من الرؤيا إلى الحجب، ثم تقول (يمتشق حزامه النحاسي ويجلد وجهي) إذ تنزاح دلالة (الحزام) من وظيفته المعروفة (التثبيت– الشد) إلى وظيفة الجلد (العقاب) ليصبح اللمس بذلك إيذاء يومي، ومن خلال هذا المقطع نجد تراكم الحواس (السمع، والبصر ، واللمس) في نمط قمعي عميق مما يفضي إلى أن التجربة الحسية قائمة على بنية المعنى وليس على وصف الأحداث فقط، وهذا ما ينسجم مع رؤية (عبدالسلام المسدّي) في أن الانزياح في الشعر العربي الحديث يجعل للجسد وظيفة دلالية تتخطى الاستعارة المباشرة(23)، وهذا ما يتفق معه (ميرلو بونتي) إذ يرى أن الجسد ليس مجرد وعاء للأحاسيس، بل وكذلك وسيط معرفة يعيد تشكيل صورة المحيط حين تختل (24)، لذا فإن مركز العنف في المقطع الشعري لا يمثل فعلا خارجيا، بل مركز حسي تعيد الشاعرة من خلاله تشكيل وعي الذات بالمحيط.

3– الانزياح التركيبي الاستعاري: يمثل هذا النوع من الانزياح في نتاج الشاعرة أداة فاعلة في فصل الجسد عن حضوره وتحويله إلى فضاء رمزي يتخطى وظيفته البيولوجية، ليتعدا بصفته الموضوعية إلى الحسية ويتحول إلى جمل ومفردات تعبر عن الاختلال الداخلي، لينتج عن ذلك الانزياح جسدا عمقا دلاليا وأبعادا تأويليه، وينسجم هذا مع ما طرحه (جون كوهن) من أن الانزياح التركيبي يمثل جوهر الشعرية الحديثة، لأنه يفضي إلى انتاج دلالة عميقة من خلال كسر العلاقات النحوية التقليدية (25)، ويتضح ذلك في قصيدة (هذا العصر لا يتسع لحبي) إذ تقول:

أفتحُ أزرارَ حزني لأغريه بعبير القرنفل

لكنهُ يزداد عنفا حتى يتدفق دمي

يجزُّ بأصابعه الشوكية حرير شعري

يدفعُ رأسي إلى بركةِ ماء كبريتي

أختنقُ... أصرخ (26).

يتضح من خلال المقطع الشعري أنه يتمحور حول انزياح تركيبي–استعاري عميق، إذ يعاد تشكيل الجملة الشعرية وفق منظور تفكيك العلاقة التقليدية بين الفعل ومفعوله، لتتحول التجربة النفسية إلى تشكيل لغوي مشهدي، فقولها (أفتح أزرار حزني) تمثل انزياحا تركيبيا جليا، إذ تصف حالة (الحزن) بالثوب الذي يحتوي على أزرار، وهذا الخرق المقصود لقواعد التركيب لا يمثل ترفا فنيا فحسب، بل يمثل آلية كشف الحزن عبر بنية تحوي الفعل وتستجيب للتفاعل.

ويتجلى الانزياح أيضا في جملة (لأغريه بعبير القرنفل) إذ تعمد الشاعرة إلى بناء جملة عبر علاقة استعارية مزدوجة، فالإغراء يتبع الحزن، وعبير القرنفل الذي يمثل الرقة والحياة يستدعى في سياق عنيف، ما ينشأ توترا دلاليا بين القسوة واللين، غير أن هذا السياق اللغوي لا يؤدي إلى المصالحة، بل تعلو وتيرته في الجملة اللاحقة (لكنه يزداد عنفا حتى يتدفق دمي) لتنتقل الاستعارة من مركز الإغواء إلى مركز الانفجار، ليأخذ التركيب نفسه نمطا تصاعديا للعنف، ففي قولها (يجزُّ بأصابعه الشوكية حرير شعري) ينتقل سياق الفعل إلى الحقل العدائي، إذ تتحول الأصابع التي هي رمز العاطفة الحسية إلى أشواك، ويتحول الشعر الذي هو رمز الأنوثة والنعومة إلى قماش خشن يُجز، وهذا فعل القطع إلى عضو بشري استعاري، مما يضفي إلى الجسد قد تحول إلى ساحة دلالية للعنف.

أما جملة (يدفع رأسي إلى بركة ماء كبريتي) فتمثل عمق الانزياح، إذ يبنى المشهد على تفاعل حسي وتركيبي، فالماء الذي هو رمز التطهير يتحول إلى عنصر خانق كونه (كبريتي)، لتصرح الشاعرة بأنها تختنق وتصرخ وهذه نتيجة منطقية لمشاهد تركيبية متصاعدة، ليؤدي الانزياح وظيفة تفكيك الحزن ومحاصرة الذات داخل البناء اللغوي، وهذا مايتفق مع طرح (كمال أبو ديب) في أن المشهد الحديث ليس تمثيلا، بل بنية تفكير يعاد من خلالها صياغة التجربة الشعرية(27)، ووفق هذه النظرية فإن المقطع الشعري لايعبر عن العنف الخارجي فحسب، بل يعكس تحولات البنية اللغوية فسها داخل مسرح العنف، وبذلك يمثل المقطع الشعري نموذجا عميقا للانزياح التركيبي الاستعاري، إذ استطاعت الشاعرة تحويله إلى أداة معرفة تكشف عبرها عمق التوتر الذي يسكن ثنايا الخطاب الشعري.

ثانيا: التكثيف : تعد هذه التقنية من أهم التقنيات الأسلوبية في الشعر الحديث، إذ تقوم على ضغط الدلالة في أوجز الكلمات، من خلال شحن اللفظة بطاقة إيحائية مضاعفة تتجاوز دلالتها القاموسية المباشرة، فالشاعر لا يعمد إلى شرح التجربة تفصيليا، بل يختزلها في صورة أو مشهد أو مفردة مشحونة، تجعل المتلقي شريكا في إنتاج الدلالة، ومن هنا تغدو تقنية التكثيف فعلا معرفيا قبل أن تكون زخرفا جماليا، وهذا ما ذهب إليه (جان كوهن) والذي يرى أن التكثيف هو جوهر الدلالة الشعرية(28)، وفي سياق نتاج الشاعرة يتبين أن هذه التقنية تمثل أداة التجربة الأنثوية، إذ تتقاطع الأحاسيس والذاكرة والعنف في بنية لغوية قصيرة ومتوترة، فالتركيب اللغوي المكثف عندها لا ينقل الحدث، بل يضفي أثره النفسي

ويعكس المعنى عبر ومضة دلالية قابلة للتأويل، وبناء على هذا المفهوم عمدت الشاعرة إلى تقنية التكثيف عبر أنماط عدة منها:

1- التكثيف التصويري : ويتجلى هذا النمط عند الشاعرة بشرى البستاني من خلال تراكم المشاهد الطبيعية بوصفها أداة دلالية تحول التجربة الأنثوية إلى بناء شعري مشحون، فاستدعاء مفردات الطبيعة في سياق واحد مضطرب يجعل المشهد وسيلة لإنتاج المعنى لا مجرد إحالة شكلية، ويبرز هذا المفهوم في قصيدة (قراءات) إذ تقول:

في لحظة التحامِ البحر بالأفق
في اعتراكِ الموج... في احتدام الزَّرَد
في اعتراكِ العواصف زرقاء، حمراء
أعرفك (29).

يتضح من خلال المقطع الشعري أن صورة التحام الأفق يحمل بعدا تأويليا يتجاوز الوصف المكاني، فهي لحظة تلاشي الحدود بين الذات والعالم، لتنشئ لحظة اعتراك الموج في اشارة إلى توتر الذات، فالفعل يحمل دلالة الصراع، ثم تتصاعد حدة التكثيف أكثر مع جملة

(احتدام الزرد) إذ تستدعي الشاعرة معجم الحرب لتسقطه على مفردات الطبيعة لتحول المشهد الطبيعي مكافئ رمزي لحجم عنف التجربة الشعورية، ويتضح ذلك جليا من خلال المشهد اللاحق والذي يحتوي على تكثيف عميق من خلال وصفها للعواصف الزرقاء والحمراء في تتابع سريع يجعل من الطبيعة فضاء صرعيا، أضافة إلى التراكم البصري اللوني والذي يحمل دلالة القلق والعنف والدم، لتبلغ ذروة التكثيف في كلمة (أعرفك) إذ تختزل كل التفاعلات الصورية في لحظة تعرف وجدانية، دون اللجوء إلى التفصيل، والمعرفة هنا لا تظهر من خلال السرد، بل من خلال اجتياز مشاهد طبيعية متراكمة ومشحونة، وهذا ما ينسجم مع طرح (بول ريكو) إذ يرى أن الدلالة الشعرية تتولد من تفاعل الصور داخل البنية الواحدة، لا من صور معزولة(30).

2- التكثيف الشعوري: تظهر هذه التقنية في نتاج الشاعرة بصفتها سمة أسلوبية مركزية تقوم على انعكاس الحالة الوجدانية على لحظات شعرية شديدة التوتر، إذ تقدم تترجم ذروة العاطفة لا مدتها الزمنية، فالقارئ لنتاجها يرصد لحظات انفعالية شديدة تترجم بجمل قصيرة أو صور ذات دلالة حادة، تجعل الإحساس مكثفا ومباشرا، فالخوف والانكسار والرغبة والقلق تتحول إلى بنية لغوية فعلية مشحونة، وهذا مايتفق مع طرح (غاستون باشلار) إذ يرى أن الصورة الشعرية تنتج من خلال عمق التجربة النفسية في لحظة خاطفة(31)، ويتضح ذلك من خلال قولها:

أسمع غربةَ روحك
صمتا موجعا بالكلام

رمزا ضبابيا يشاكسُ البوح

وسماء غائمة ترفض المطر(32).

يتضح من خلال المقطع الشعري أن هنالك وصف للإحساس بالغربة مكثف عبر صور قصيرة ومترابطة تقدم أثرا نفسيا شديدا، فجملة (أسمع غربة روحك) تنقل الإحساس من ساحته التجريدية إلى حاسة السمع، مما يجعل من الغربة إحساسا مدركا وقاسيا على الصعيد الوجداني، ويترسخ هذا التكثيف من خلال جملة (صمتا موجعا بالكلام) والتي تقوم على مفارقة دلالية، إذ يصحب الصمت الألم ويصبح الكلام مصدرا للوجع لا البوح، ثم يتواصل التكثيف الشعوري في جملة (رمزا ضبابيا يشاكس البوح) ليصبح العجز عن البوح صورة مستقلة مكثفة تعكس توتر الإحساس واضطرابه بين القول والصمت، ليبلغ التكثيف ذروته في جملة (سماء غائمة ترفض المطر) إذ تختزل الشاعرة حالة التعثر النفسي في استعارة طبيعية لتؤكد من خلالها غياب الانفراج المنتظر.

إن تتابع هذه الصور يحقق تكثيفا شعورا شديدا، يجعل المتلقي في مواجهة الإحساس لا في تحليل أسبابه، وهذا ما ينسجم مع رؤية (جان كوهن) التي تربط كثافة الخطاب الشعري بقدرته على شحن الدلالة داخل لغوية مقتضبة(33)، وبذلك تتحول الغربة من مفهوم ذهني إلى حالة شعورية مكثفة تتجسد عبر الصورة لا عبر التفصيل.

3- التكثيف الرمزي: يتجلى مفهوم هذه التقنية من خلال آلية دلالية تقوم على شحن الرمز بطاقة إيحائية تتعدى معناه المباشر، إذ يصبح بدلالة مركبة تحمل التجربة الشعورية والمعرفية في ذات الوقت، فالرمز هنا لا يوظف بصفته إحالة تقليدية، بل يوظف داخل سياق شعري مشحون يجعل دلالته مفتوحة للتأويل، وفي نتاج الشاعرة تقوم هذه التقنية على اختزال التجربة الأنثوية في رموز محدودة تتكرر بسمات مختلفة، مثل الفضاءات المغلقة وعناصر الطبيعة والصمت، إذ تصبح هذه الرموز محملة بالمعنى لا شرحا له، وهذا ما ينسجم مع تصور (بول ريكو) إذ يرى أن الرمز بنية تولد المعنى عبر الإيحاء لا عبر التعيين(34)، ويبرز هذا المفهوم في قول الشاعرة:

فأصمتُ مرددة... ذلك هو السمو

أن نضيع في فضاءات غيابه

فالحكمة جوهرة الجنون

والجنون حضور المُغيّب حتى مطلع الجروح

وحبك جرحي (35).

تتضح تقنية التكثيف الرمزي عبر بناء مجموعة متداخلة من الرموز التي تظهر عمق التجربة الوجدانية والمعرفية في عبارات ذات دلالة عميقة، فجملة (فأصمت مرددة... ذلك هو السمو) تجعل من الصمت رمزا للحكمة لا إشارة للعجز، إذ يصبح السكوت موقفا معرفيا يتجاوز التصريح المباشر عنه،

ويتعزز هذا المفهوم في جملة (أن تضيع في فضاءات غيابه) إذ تستثمر الشاعرة الغياب كرمزًا للضور العميق، ليتحول الفقد إلى فضاء دلالي يستوجب التأمل العميق، ثم تزداد حدة التكثيف الرمزي في جملة (فالحكمة جوهرة الجنون)، إذ تعيد الشاعرة صياغة العلاقة بين العقل والجنون كوحدة دلالية واحدة، ليكون الجنون شرطا للمعرفة لا نقيضها، ليبلغ التكثيف ذروته في جملة (الجنون حضور المغيب حتى مطلع الجروح) إذ تحمل الشاعرة الجرح دلالة رمزية تتجاوز حدود الألم الجسدي ليصبح أثرا وجوديا للحب والغياب، ثم تختم بقولها (وحبك جرحي) لتجعل السلسة الصورية الرمزية كلها في تذوب في رمز واحد شامل، لتلخص بذلك عمق التجربة العاطفية في معادلة تجمع الحب والألم في ذات الدلالة.

وهذا ما يتفق مع رؤية (غاستون باشلار) في أن الصورة الرمزية المكثفة قادرة على احتضان التجربة في لحظة شعرية واحدة دون الحاجة إلى امتداد سردي أو تفسير مباشر(36).

ويظهر مما تقدم أن تقنية التكثيف في نتاج الشاعرة يقوم على اقتضاب لغوي واع، وتشحن في الصورة الواحدة دلالات متعددة، وتلغى فيه التفصيلات السردية لصالح تكثيف اللحظات المشحونة، فالتكثيف لا يوظف بوصفه تقنية جمالية فحسب، بل كآلية لإنتاج المعنى تجعل المتلقي شريكا في تشكيل الدلالة.

ويتضح مما تقدم أن الخطاب الشعري عند بشرى البستاني يقوم على جملة من التقنيات الأسلوبية التي تسهم في انتاج الدلالة وتوصيف التجربة الشعرية، وفي مقدمة هذه التقنيات الانزياح والتكثيف كونهما تقنيتان فاعلتان في إنتاج المعنى، وقد تبين أن الانزياح بأشكاله المختلفة لا يعمل على مخالفة النسق اللغوي التقليدي فحسب، بل يحمل وظيفة دلالية تترجم التجربة الشعورية لتعبير مباشر وفق بناء إيحائي مفتوح، كما أظهرت تقنية التكثيف أن الشاعرة تختزل التجربة الوجودية الأنثوية في لحظات شعرية عالية التوتر، تشحن فيها اللفظة والصورة بطاقة دلالية مركبة تفضي إلى تحويل النص الشعري إلى مضاء تأويلي تتداخل فيه الذات.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى مقاربة تمثلات الذات الأنثوية وتحولات الخطاب الشعري في تجربة بشرى البستاني عبر قراءة تحليلية ركزت على البنية الأسلوبية والدلالية للنص الشعري، وقد تبين ما يلي:

- أن الذات الأنثوية في شعر بشرى البستاني تبنى بوصفها بنية خطابية معرفية، لا بوصفها تعبيرا نفسيا مباشرا أو موقفا أيديولوجيا جاهزا، يبنى داخل اللغة ومن خلالها.
- أثبتت الدراسة أن الانزياح بمستوياته المختلفة يمثل آلية مهمة في تفكيك المعنى المألوف، ويحول التجربة الشعورية إلى بنية دلالية واسعة التأويل.
- كشفت الدراسة أن التكثيف يمثل سمة أسلوبية بارزة في نتاج الشاعرة، ويحقق عبر آلياته اختزال التجربة الوجودية داخل لحظات شعرية شديدة التوتر.

- بينت الدراسة أن تحولات الخطاب الشعري تقترن بتحولات الصوت الشعري ليصبح البوح تعبيرا رمزيا ويصبح السرد الانفعالي بناء تأويليا.
- أكدت الدراسة أن الشاعرة بشرى البستاني تنتمي إلى أفق الحداثة الشعرية المعاصرة، من خلال اعتمادها على تقنيات (الانزياح والتكثيف وتفجير الدلالة) لا على الوصف المباشر.
- خلص البحث إلى أن المنهج الوصفي التحليلي المرتكز على المقاربة الأسلوبية الدلالية مع الإفادة من البعد التأويلي كان مناسبًا للكشف عن آليات بناء الذات وتحولات الخطاب الشعري.

الهوامش

1. ينظر :فضل، صلاح، 2000 ، 61-65.
2. ينظر : الغذامي،عبدالله، 1998، 44-46.
3. ينظر : فضل،صلاح، 2000، 23-27
4. يتنظر : ريكور،بول، 1992 ، 135-140.
5. البستاني،بشرى،2015، 70.
6. ينظر : فضل،صلاح، 2000 ، 82-85.
7. البستاني،بشرى،2015، 12.
8. ينظر : باشلار،غاستون، 1964، 38-45.
9. ينظر : الغذامي،عبدالله، 1998 ،72-78.
10. البستاني،بشرى، 2015، 245.
11. ينظر : باختين،ميخائيل، 1981،120-130.
12. البستاني،بشرى،2015، 20.
13. ينظر : الأعرجي،نازك، 55،1997-56.
14. ينظر : كرستيفا،جوليا، 1980،45-60.
15. ينظر : ريكور،بول 1992،123-125.
16. البستاني،بشرى،2015، 226.
17. ينظر : أبوديب،كمال، 2005،35-40.
18. ينظر : كرستيفا،جوليا، 1980،45-48.
19. البستاني،بشرى،2015، 199.
20. ينظر : كوهن،جان، 1975،23-26.
21. ينظر :فضل،صلاح، 2000،86-89.
22. البستاني،بشرى،2015، 136.
23. ينظر :المسدي،عبدالسلام، 10،2003-19.
24. ينظر : يونتي،ميرلو،1962،58-60.
25. ينظر :كوهن،جان، 1975، 59-60.
26. البستاني،بشرى، 2015، 136.

27. ينظر : أبوديب،كمال، 2005،53-64.
28. ينظر : كوهن،جان، 1975،72-81.
29. البستاني، بشرى،2015، ص83.
30. ينظر : ريكور ،بول، 1992،148-152.
31. ينظر : باشلار ،غاستون،1964،46-53.
32. البستاني،بشرى، 2015، ص85
33. ينظر :كوهن،جان، 1975، 76-82.
34. ينظر ،ريكور ،بول، 1992،177-182.
35. البستاني،بشرى،2015، ص87.
36. ينظر : باشلار ،غاستون، 1964 ،63-74.

المصادر والمراجع

المصادر العربية والأجنبية المترجمة

1. أبو ديب، كمال: في الشعرية ،دار الطليعة، بيروت ، 2005
2. الأعرجي، نازك: صوت الأنثى،(دراسات في الكتابة النسوية العربية)،ط1، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق،1997
3. باختين، ميخائيل: الخيال الحواري، ت مايكل هولكويست، جامعة تكساس، أوستن،1981
4. باشلار ، غاستون: شعرية المكان، ت ماريا جولاس، بيسون برس، بوسطن، 1964
5. البستاني، بشرى: البسي شالك الأخضر وتعالي، دار فضاءات، عمان، الأردن،2015
6. ريكو، بول: الذات والأخر، ت سليمان محمدي، جامعة شيكاغو، شيكاغو،1992
7. الغذامي،عبدالله: المرأة واللغة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض،1998.
8. فضل،صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 2000
9. كريستيفا، جوليا: الرغبة في اللغة،(مقاربة سيميائية الأدب والفن)، ت سي اميرسون، كولومبيا برس، نيويورك،1980
10. المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب،ط3، الدار العربية للكتاب، دمشق،1993
11. ميرلو،بونتي: الظاهرة والإدراك، ت ماريا كيفن، روتليدج ، لندن، 1962

المصادر الأجنبية غير المترجمة

1. Culler,j.1975, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, London, Routledge.
2. Cohen,j. 1975, Structure du Langage poetique, paris, Larousse
3. Moi,T,1985 , Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory, London, Routleedge.

Sources and References

Arabic Sources

1. Abu Deeb, Kamal: On Poetics, Dar al-Tali’ah, Beirut, 2005.
2. Al-Aaraji, Nazik: The Voice of the Female (Studies in Arab Feminist Writing), 1st ed., Al-Ahali for Printing and Publishing, Damascus, 1997.

3. Bakhtin, Mikhail: Dialogic Imagination, trans. Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.
4. Bachelard, Gaston: The Poetics of Space, trans. Maria Gulas, Beason Press, Boston, 1964.
5. Al-Bustani, Bushra: Put on Your Green Shawl and Come, Fadaat Publishing House, Amman, Jordan, 2015.
6. Ricoeur, Paul: The Self and the Other, trans. Suleiman Mohamadi, University of Chicago Press, Chicago, 1992.
7. Al-Ghadhami, Abdullah: Women and Language, King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Riyadh, 1998.
8. Fadl, Salah: The Rhetoric of Discourse and the Science of Text, Dar Al-Shorouk, Cairo, 2000.
9. Kristeva, Julia: Desire in Language (A Semiotic Approach to Literature and Art), trans. C. Emerson, Columbia University Press, New York, 1980.
10. Al-Masdi, Abdulsalam: Stylistics and Style, 3rd ed., Arab Book House, Damascus, 1993.
11. Merleau-Ponty, B.: Phenomenon and Perception, trans. Maria Kevin, Routledge, London, 1962

English Sources

1. Culler, J. (1975). Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, London, Routledge.
2. Cohen, J. (1975) Structure du Language poetique, Paris, Larousse
3. Moi, T. (1985) Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory, London, Routledge.