# كتابة الذات في ديوان "هذه هي الحمامة" ليونا فولاخ
## دراسة نقدية في تلقي الخطاب الشعري

د.ناهد صلاح راحيل (*)

### تقديم

شكلت الكتابة الذاتية– كالسيرة الذاتية وغيرها من أشكال كتابة الذات– نوعًا أدبيًا له مرتكزاته الخاصة ومعاييره النوعية التي تميزه عن أشكال الكتابة المختلفة، وتم تحديده بوصفه أحد الأنواع السردية التي تتخذ من الذات موضوعا لها عبر استخدام منظور استعادي يقوم بانتقاء الأحداث من مخزون الذاكرة، وقد استوعبت الرواية هذا الفن بعد أن اختار الكاتب قالبها الفني لسرد أحداث حياته، لا يبعده عن الحقيقة التاريخية، ثم تحرك على حدود أنواع أدبية أخرى.

ولهيمنة الذاتية على التجربة الشعرية؛ بشكل يصعب معه التفريق بين الأنا الساردة والأنا المسرودة, ولعائدية الأفعال على الذات الشاعرة؛ كان من السهل اعتبار تلك التجارب سير حياتية تشظت في قصائد أصحابها، وحملت خطاب الذاتية الذي جاء في صورة مضمنة غير صريحة.

كما ناسب ضمير المتكلم (أنا) –الذي يميز خطاب البوح والاعتراف في الكتابة الذاتية– القول الشعري الذي يهيمن عليه ضمير المتكلم في الأساس، مما سمح بالتطابق

* – مدرس الأدب الحديث والمقارن بقسم اللغات السامية –كلية الألسن – جامعة عين شمس .

بين المؤلف/ الشاعر والسارد؛ خاصة وأن أنوية الشعر وذاتيته تؤكد بشكل عميق على قرب الشاعر من الراوي الشعري في القصيدة وربما تؤكد على تطابقهما كذلك.

وقد وضعت القصائد التي تتخذ من الذات موضعا لها مرتكزات تعبيرية ومعايير نوعية تناسب شعريتها القائمة على الفضاء البلاغي الذي يستوعب الصور والاستعارات والتكثيف الدلالي، موظفة تقنيات السرد لتستدعي أحداثا حياتية لصاحبها، مستندة على مخزون الذاكرة في بعض المواضع وعلى التسجيل الآني للأحداث في مواضع أخرى.

من هنا ستولى الدراسة اهتماما خاصا بأشكال كتابة الذات المختلفة التي اعتمدتها الشاعرة الإسرائيلية "**يونا فولاخ**" **יונה וולך** (**1944– 1985**) في ديوان "**هذه هي الحمامة**" **זאת היונה** (**2013**)؛ للتعبير عن تجاربها الذاتية ومشاعرها الخاصة ورؤيتها لبعض القضايا التي تثير اهتمامها مثل: الموت والجنس والهوية؛ وقد عُرفت الشاعرة بخطابها المغاير للخطاب السائد في حينها بالمجتمع الإسرائيلي.

والمجموعة الشعرية "**هذه هي الحمامة –זאת היונה**" –كما جاء على عتبة الغلاف– هي قصائد مختارة من دواوين الشاعرة التي سبق نشرها، بالإضافة إلى عدد من القصائد التي تنشر لأول مرة بعد وفاة الشاعرة، وهي قصائد تراوحت بين الطول والقصر دونتها الشاعرة في "الكراسات المطمورة"–بتسميتها–.

وقد حمل العنوان الذي اختاره محررو المجموعة سمة الذاتية التي اتضحت في استخدام الدال "**יונה**" الذي يحيل بشكل واضح على شخصية واقعية خارج النص وهي شخصية الذات الشاعرة نفسها، وعبر مدلول الدال كذلك "حمامة" الذي يحيل إلى نموذج خارجي أيضا كثيرا ما كانت تُشبّه الشاعرة نفسها في قصائدها به، ليكون العنوان المعادل للمجموعة "**هذه هي يونا**"؛ الأمر الذي يعزز انتماء الخطاب الشعري لصاحبته.

وقد اتخذت كتابة الذات في الديوان صيغا قرائية مختلفة، مثلما اتخذت أنماطا كتابية خاصة، وقد اشتغلت الذات الشاعرة على تلك الأنماط التي ساعدتها على البوح –بشكل صريح أحيانا وبشكل ضمني أحايين أخرى– بما يشغلها من أفكار عامة ورؤى خاصة، مع

اعتماد كل نمط من تلك الأنماط على علامات دالة تحدد صيغة قراءة العمل وتوجه مسارات تلقيه.

**أقسام الدراسة ومنهجها الإجرائي:**

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الأشكال الكتابية التي اعتمدتها الشاعرة لتمثل ذاتها عبرها، والتي تحددت في عدة أشكال منها: قصيدة السيرة الذاتية، وقصيدة القناع، وقصيدة اليوميات، مع بيان آليات كل نمط كتابي وسماته الخاصة والمحددات التي تميزه والتي على أساسها يستقبل المتلقي النص ويصنفه وفق مرتكزاته.

ولتحقيق تلك الأهداف تم تقسيم الدراسة بعد التقديم لها إلى قسمين رئيسين:

- القسم الأول: يقف على أشكال التداخل بين السردي والشعري ليوضح كيفية استيعاب النص الشعري لنمط كتابة نثري في الأساس مثل كتابة السير الحياتية، ثم يعرج إلى الكشف عن سرد الذات في خطاب يونا فولاخ الشعري في بنيته الكبرى.
- القسم الثاني: يتناول أشكال كتابة الذات في الديوان محل الدراسة وفق محددات فيليب لوجون وشبكة العلاقات التي وضعها لكل نمط كتابي بوصفها موجهات للفعل القرائي للمتلقي والتي تحددت في: قصيدة السيرة الذاتية، وقصيدة التجربة الذاتية، وقصيدة التخييل الذاتي، وقصيدة القناع وأخيرا قصيدة اليوميات.

وكانت مقولات نظرية القراءة والتلقي هي المنهج الذي اعتمدته الدراسة للكشف عن وعي الشاعرة في القصيدة في مقابل وعي القراءة وأهميته في تحديد صيغ تلقي العمل، بجانب الإفادة من إجراءات الدرس ما بعد البنيوي ومعطياته، في محاولة لإرساء صيغة التجربة الذاتية– فكرا وشعورا– بالنص الشعري.

## القسم الأول- التداخل بين الشعري والسردي:

### أولا- تحرك الشعر على حدود السرد:

كان الفصل بين الأنواع الأدبية مبدأ أساسيا في النقد الكلاسيكي الذي يؤمن بأن الأنواع يجب أن تبقى منفصلة ولا يسمح لها بالامتزاج، وهو ما يعرف بمذهب "نقاء الأنواع"[١] –الذي قال به أرسطو وتبنته الكلاسيكية عنه– ، وهو المبدأ الذي ثارت عليه الحركة

الرومانسية وتبنت فهما جديدا لنظرية الأنواع؛ فلم تلتزم بالتحديدات الصارمة بين الأنواع وخلطوا بين أشكال عديدة منها بشكل يسمح بالتداخل مع احتفاظ كل نوع بما يميزه من صفات.

فتحديد الهوية النوعية للنصوص الإبداعية يمكّن الدارس من الاشتغال عليها وفق معايير وقواعد النوع التي تنتمي إليه، إلا أن انفتاح النصوص وتماهيها فيما بينها هدم الحدود التي وضعها النقد الكلاسيكي وسمح بوجود ظاهرة نوعية تتمثل في "التهجين الأجناسي من خلال تماهي جنسين أو نوعين أدبيين ليشكلا بذلك نوعا أدبيا يستعير من كل منهما آلياته وميزاته"[٢].

والشعر أحد تلك الأجناس الأدبية التي شهدت انفتاحا على الفنون الإبداعية الأدبية وغير الأدبية، المقروءة والمرئية، وأفادت من تلك الفنون واستعارت من تقنياتها ووظفتها بما يناسب طبيعة الشعر من ناحية، وبما يؤكد حداثة القصيدة من ناحية أخرى.

واعتماد السرد في النص الشعري يعزز من موضوعية النص وتبتعد به عن المباشرة والغنائية والتقريرية، كما يضفي عليه نبرة درامية؛ فيكون استضافة عناصر السرد الممكنة ما هو إلا جزءا من رسالة القصيدة الحديثة لهجر الغنائية أو على الأقل تخفيف حدتها[٣].

وتلك العناصر السردية تظهر في توظيف الشعر لمقومات الفن القصصي، وللأحداث الصراعية، وكذلك في توظيف الشخصيات التراثية والرموز التاريخية؛ الأمر الذي يرفد النص الشعري بروافد تمنحه "صفة التركيبية، تنعكس على بنائيته فنيا، وعلى قراءته أو استقباله جماليا؛ لأنها تدمج صوت الشاعر بالرواي أو شخصية الرمز، وآليات المسرح والقصة بالشعر، والماضي بالحاضر واستشراف المستقبل، والتراث المحلي بالعالمي، والواقعة التاريخية بفضاء المخيلة"[٤].

وتعد القصائد التي تتناول الذات وحياتها موضوعا لها واحدة من الممارسات التي توضح تحرك الشعر على حدود نوع أدبي آخر هو السيرة الذاتية، مفيدة من معاييره النوعية،

ومشكّلة نوعا جديدا يقوم على السرد المكثف لأحداث يستدعيها الشاعر/السارد ليروي عن نفسه مستخدما ضمير السرد الأول.

وتكرس هذه القصائد لنفسها أعرافا جديدة في قراءة النصوص الشعرية، تستلزم بالضرورة البحث عن شعرية خاصة بها، تتخذ من السردي والشعري نمطا للكتابة يتعامل مع السرد بوصفه مكونا حيويا للنص؛ يتيح لها "فرصة الاقتراب من الواقع في اللغة والموضوعات والرؤى الأسلوبية، ومن خفض لفضاء البلاغة والصور، والتحرر من المنظور التقليدي للبلاغة، والانفتاح في بنية القصيدة وهيئتها بسبب نثريتها على تعدد الأصوات ووجهات النظر واستيعابها لتعيينات المكان وتحيينات الزمان والتسميات"[٥].

وفي قراءة هذا النمط الكتابي يجد القارئ نفسه أمام شاعر قد أوجد لنصه استراتيجية خاصة "تقوم بتهجين الشعر بالسرد، وأقام علاقة متبادلة بين الذاكرة والتخييل على اعتبار أن مادة القصيدة الخام هي الحياة الخاصة التي عاشها الشاعر، والتي سيقوم بسردها في النص، وفي هذا السياق سيكتسب أفق التوقع قيمة جمالية بالمقارنة مع الموروث السائد لجنس الشعر من جهة، وجنس السيرة من جهة أخرى"[٦].

فتلك النصوص الشعرية المتجهة إلى الماضي الشخصي، لاستثماره في إنتاج سيرة شعرية، يسودها السرد، لكن دون الالتزام بخطية الرواية وزمنها المتدرج، وباستدعاءات الذاكرة كمولد حدثي للسيرة، لكن بمؤازرة المخيلة التي تجد لتلك الاستدعاءات والتذكارات أشكالا وتشكيلات شعرية ممكنة[٧].

فاستخدام المخيال الأدبي دافع إبداعي لانتقاء الأحداث والتجارب وإعادة صياغتها في شكل فني، ويقتصر دور الخيال على جمع المادة الحياتية وتشكيلها من جديد في القالب الفني الذي توفره معايير النوع الأدبي المستخدم.

إلا أن هناك فروق واضحة بين كتابة الذات في قالب شعري وكتابتها في قالب نثري، أولى تلك الفروق أن الكتابة الشعرية للذات لا تستطيع سرد الأحداث بالتفصيل، وعلى الرغم من أن الانتقائية في سرد الأحداث هي القاسم المشترك بين النمطين، فإن الانتقائية في النص

الشعري تكون في أعلى درجاتها، لأنها مهما عبرت عن حياة صاحبها لا تعطي صورة كاملة عن حياته مثلما الحال في النص النثري، بل تكتفي بالتلميح والإشارة[٨].

رغم اعتماد مرتكزات الكتابة السيرية؛ فإن القصيدة لا تستطيع أن تجاري السير النثرية في سردها التفصيلي للأحداث، أو في تعينها لمستويات الزمان وإجراءاته، أو في وصفها لمقومات المكان وحدوده، أو حتى في اشتغالها على بناء الشخصيات من حيث أبعادها المادية والفكرية والنفسية.

وذلك جزء من الخطاب الشعري الذي يعتمد كتابة الذات المختلفة شكلا له، فهو خطاب لا يحتفي بإيراد التفاصيل كاملة، بل يقتبس منها ما يمكن أن يوحي بالحالات المماثلة لها في الواقع بطريقة غير مباشرة، فهو في النهاية خطاب ينتمي لنوع الشعر، وتقوم شعريته على لغة خاصة وعلى شبكة من العلاقات التركيبية والكثافة الدلالية والإيقاعية كذلك.

**ثانيا: سرد الذات في شعر يونا فولاخ:**

عند التعامل مع الخطاب الشعري للشاعرة يونا فولاخ[٩] لا يمكننا تجاهل تلك الظاهرة الواضحة وهي تناولها الواسع لذاتها ولشخصيتها الحقيقية بوصفها موضوعا للقصيدة سواء بتصريح نصي منها أو بإيهام بالتصريح.

فقد تحولت شخصية الشاعرة الخارج نصية إلى جزء لا يتجزأ من خطابها الشعري، حتى أنه من الممكن القول بأن المتلقي قد يجد صعوبة في إدراك شعرية خطابها لو لم يكن على دراية بحياتيها والمؤثرات التي أثرت عليها وكونت شخصيتها، وعلى النقيض فإنه لن يعي شخصيتها إلا عندما يقف على قصائدها وخصوصيتها وما تحمله من ذاتية تؤهله لاستقبالها وتلقي خطابها.

وعن تلك الذاتية تقول هليت يشورون "تشبه يونا أشعارها، جملة شعرية رقيقة وقوية في الوقت نفسه، خطاب بوحي بلا ألوان ولا ظلال، فهي لا تتعامل مع القصيدة بوصفها وسيلة، بل هي نفسها جسد القصيدة"[١٠].

فقد عرفت يونا بخطابها الذاتي الاعترافي المفتوح على فضاء البوح، فهي شاعرة يحوي إنتاجها الأدبي على العديد من تجاربها الشخصية، وفي بدايتها الشعرية مالت الشاعرة إلى استخدام الترميز للإلماح بهذه الذاتية، ثم عبرت عنها صراحة في إنتاجاتها المتأخرة.

فنجدها تلجأ إلى توظيف شخصيات نسائية بوصفها نماذج مطابقة لها، تحيل عليها أفعالها وتحملها بأفكارها الخاصة عن القضايا التي تشغلها، فنجد شخصيات مثل: كريستينا، ولوطا، وتيريزا وكورنيلا ، إلى جانب بعض الشخصيات الذكورية المستمدة من العهد القديم مثل: يوناتان وأبشالوم التي مثلت لديها معاني المعاناة والتمرد، وربما كانت رمزية الأسماء هي محاولة من فولاخ للتخفي وراء هويات مستعارة في بداية طريقها الأدبي[١١].

كما أن شعورها بالاغتراب جعلها تميل إلى فكرة الانقسام الذاتي، حيث مثلت ذاتها عبر رؤيتها من الخارج وجعلتها موضوعا للتأمل مستخدمة رموز مثل: العصفور والغزالة، التي سمحت لها بموضوعية في الخطاب، ثم انتقلت إلى تمثيل ذاتها صراحة والإعلان عنها مستخدمة نمط الكتابة من الداخل الذي ميز كتابتها في مراحل متأخرة خاصة بعد إصابتها بمرض السرطان معبرة عن مشاعر الخوف والفقد والألم.

فمنذ البداية اقترن الموت بشخصية الأب، الذي كان له حضورا بارزا في قصائدها، ارتبط بعد ذلك بغياب شخصية الحبيب بشكل عام. ثم تحول الموت إلى مادة شعرية بمعانيه الحقيقية والرمزية، الموت مقابل الحياة، ثم الموت مقابل بداية الحياة؛ فبعد أن كان الموت هو الغياب، اصبح الموت هو الوجود، وهو ملمح من ملامح الصوفية الواضحة في شعر يونا.

وكان الخوف مثل الموت من الموضوعات الرئيسة التي ظهرت في قصائد الشاعرة، ظل دائما قوة مضللة وواهمة وهادمة للذات منذ باديتها الشعرية، ولكنه اتخذ وظيفة أخرى في قصائدها المتأخرة حيث تحول إلى كاشف للحقيقة ومزيل للأقنعة.

عرضت يونا فولاخ أناها الشعرية وتجاربها الشخصية وصراعاتها النفسية في متخيل شعري وخطاب ذاتي يسمح للدرامية بأن تعلن عن نفسها، خاصة أن الصراع أصبح ضرورة فنية أساسية في النص الشعري ارتبطت ضرورته بطبيعة بنية القصيدة الحداثية القائمة على الجدل.

ففي محاولة لعرض أناها الشعرية واشتباكها مع الواقع، نجدها تعمد إلى توظيف المواقف الصراعية مع الموت الذي ينتقل بعد ذلك إلى صراع مع الخوف، ثم ينفتح الصراع لديها على فضاءات أكثر إنسانية ليبرز صراعها مع الذات نفسها.

وهو ما أسمته ليلاك لحمان بـ "تحولات الذات وتشظي الأنا في شعر يونا فولاخ؛ حيث اهتمت الشاعرة بتفجير الأنا وتكسيرها والتلاعب بها بلا خوف أو تردد، وخلقت عوالم متعددة الأبعاد ومتغيرة الشخصيات، وفي مقابل هذا التشظي تحاول الشاعرة كذلك الحفاظ على تلك الأنوية بأن تجعلها وجها لوجه أمام كل هذه الشخصيات المنفصلة عنها، رغبة منها في الحفاظ على كل شيء داخلها"[١٢].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأجهزة العنوانية التي تشكلها الشاعرة على عتبات نصوصها تعد من المداخل التأويلية الأولى التي يمكن عن طريقها الكشف عن ذاتية الخطاب وعائدية التجربة على الذات الشاعرة نفسها، لدرجة يصبح معها العنوان من محددات الفعل القرائي للنصوص.

تلك الذاتية التي اعتمدتها فولاخ في كتابتها لم تمكنها فقط في رصد ذاتها وتحولاتها في مراحلها العمرية وتقلباتها النفسية، لكن صاحب ذلك رصد لتحولات المجتمع كذلك، فرغم أن الكتابة الذاتية "تضع الفرد مركزا للأحداث، فإنها بدون وعي تكتب خلاله أيضا تاريخ المجتمع والواقع الثقافي كما انعكس عليه، فما يكتبه لا يمثله فقط إنما يمثل سياق مجتمعي وثقافي وسياسي"[١٣].

ورغم أن المشهد السياسي لم يطالعنا كثيرا في قصائد يونا فولاخ إلا من خلال تناولها لأثر حرب ١٩٤٨ عليها بسبب فقدانها لأبيها في هذه الحرب، ومن ثم كان الأثر النفسي هو ما اهتمت به فولاخ في خطابها الشعري، ويمكن اعتبار ذلك الغياب الواضح للمشهد السياسي موقفا رافضا له؛ فإننا نشير إلى استخدامها لضمير النحن بدلا من الأنا الذي كفل لها مسافة آمنة بين معتقدها الذاتي وواقعها الجمعي. إلا أن الشاعرة قد أولت اهتماما خاصا للأوضاع الاجتماعية والثقافية في المجتمع الإسرائيلي، حيث اهتمت فولاخ بشكل أساسي

بالأفكار النسوية، وتناولت في خطابها الشعري بعض القضايا التي تخص المرأة، منشغلة بالخطاب النسوي الإسرائيلي الذي تتقاطع مع الخطاب النسوي في إطاره العام.

## القسم الثاني- أشكال كتابة الذات وموجهات الفعل القرائي:

تناول القسم الثاني أشكال كتابة الذات التي اعتمدتها يونا فولاخ في ديوانها، وموجهات الفعل القرائي لكل نمط كتابي والمرتكزة على شبكة العلاقات التي وضعها فيليب لوجون لتسييج النص السيرذاتي وللتأكيد على المعايير التي يمكن تواجدها في النص السيرذاتي، والتي تتحدد فيما يلي[١٤]:

١. شكل اللغة: أ. حكي ب. نثري
٢. الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة
٣. وضعية المؤلف: تطابق المؤلف والسارد
٤. وضعية السارد: أ. تطابق السارد والشخصية الرئيسة
ب. التمسك بالمنظور الاستعادي للحكي

ثم وضع لائحة الشروط غير المحققة حسب الأنواع المختلفة لكتابة الذات:

- قصيدة السيرة: ١ب
- اليوميات (الخاصة): ٤ب
- السيرة التخيلية: ٤أ
- المذكرات: ٣

ومن خلال المعايير السابقة يمكننا وضع تعريف كل نمط كتابي وبيان الشروط التي يجب توافرها فيه ليعلن عن انتمائه الواضح لكل نوع، وهكذا سيكون النص السيرذاتي –بتعبير لوجون – هو "كل عمل يجمع الشروط المشار إليها، ولا تجمع الأشكال المشابهة له كل هذه الشروط"[١٥].

وتكون قصيدة السيرة الذاتية من هذا المنطلق سردا استعاديا يقوم به شخص حقيقي ليحكي عن حياته، معلنًا عن التطابق بينه وبين الكائن السيري موضوع الحكي.

ومن الطبيعي أن تتفاوت الأنواع في جمعها لتلك الشروط، إذ يمكن أن يتحقق الجزء الأكبر في بعض الشروط دون أن يتم ذلك بشكل كلي؛ فعلى عكس السيرة الذاتية نجد غياب المنظور الاستعادي في الحكي في اليوميات وحضور واضح للملمح التسجيلي الآني الذي يميز الزمن الحاضر، ونجد أن وضعية السارد في قصيدة السيرة التخييلية ترتكز حول مفهوم المشابهة، والأمر نفسه نجده في وضعية المؤلف في قصيدة القناع، في حين يكون مبدأ المطابقة أساسيا في قصيدة السيرة الذاتية.

وهذه الشروط هي المحددات القرائية التي توجه القارئ وتشركه في عملية تأويل النص وتصنيفه، وتقترح عليه صيغة قراءة العمل الأدبي؛ وهي كذلك المداخل التي تعتمد عليها الدراسة في تأويلها للنص للشعري "**هذه هي الحمامة**".

**أولا- قصيدة السيرة الذاتية**:

يمكن وضع حد للسيرة الذاتية الشعرية بأنها "قول شعري ذو نزعة سردية استرجاعية لحياة منظومة شعرا، تظهر فيه الذات الشاعرة الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضور واقعي خارج المتخيل الشعري، مع إمكانية تقنع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب متطلبات النص نفسه، واعتراف الذات الشاعرة بالمرجعيات الزمينة والمكانية والشخصانية التي يتضمنها النص ليتأكد صلاحية الميثاق المبرم بين الشاعر والمتلقي"[١٦].

ومن هذا المنطلق تكون قصيدة السيرة الذاتية سردا استعاديا يقوم به الشاعر بالعودة إلى مخزون الذاكرة ليحكي عن حياته أو جزءا منها معلنا عن التطابق بينه وبين الشخصية النصية التي يدور حولها القول الشعري.

وتتحدد موجهات الفعل القرائي في النص السيرذاتي الشعري في المرتكزات التي وضعها فيليب لوجون لدراسة السيرة الذاتية من ميثاق سيرذاتي وتمظهرات الضمير السردي، أي في مجموعة المعايير النوعية التي تؤكد للقارئ أنه بصدد التعامل مع نص سيرذاتي يحتاج صيغة قراءة مختلفة عن الصيغ القرائية التي قد يتبناها عند قراءة إبداع أدبي آخر.

ويتحدد التطابق الذي تفرضه السيرة الذاتية من خلال ضمير المتكلم، وهو ما أطلق عليه جيرار جينيت "السرد الذاتي" أثناء عمله على ما أسماه لوجون بالأعمال التخيلية[١٧]، فلكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن تتطابق ثلاثة أنواع من الأنا في المتن السيرذاتي، وهو ما ترتكز إليه قصيدة السيرة الذاتية كذلك لتكون المعادلة المقترحة هي:

**أنا الشاعر= أنا السارد= أنا الكائن السيري**

حيث يعد الضمير من الركائز المهمة في بناء النص السيرذاتي؛ فهو "علامة لغوية تستدعي مفهوم الشخص بمعنييه النحوي والواقعي في النص، لأنه يحيل بمقتضى كونه ضميرا سيرذاتيا خارج النص بقدر إحالته على الشخص النحوي في النص"[١٨]؛ فيجب التمييز بين معيارين مختلفين، معيار الضمير النحوي، ومعيار تطابق الأفراد الذين تحيل عليهم مظاهر هذا الضمير.

وقد استخدم النص السيرذاتي الشعري الآليات والمرتكزات نفسها التي اعتمد عليها النص السيرذاتي النثري، والتي تساعد القارئ على عملية استنطاق النص والكشف عن استراتيجيات مؤلفه في تشكيل ذاته داخله وفي هيكلة بنائه الفني.

وفي ديوان "**هذه هي الحمامة**" تسرد يونا فولاخ بضمير المتكلم الأحداث التي عايشتها وتقوم باستدعائها من ذاكرتها، وهو الضمير الأكثر ملاءمة للسرود السيرذاتية، كما أنه يناسب عملية البوح ويعلن عن التطابق التام بين السارد والكائن السيري في النص الشعري –في أغلب الأحيان–.

فتلتزم الذات الشاعرة بضمير المتكلم عندما يكون الحكي من المنظور الحالي، حيث تكون الذات حاضرة بقوتها السردية الكاملة حينما تكون أكثر التصاقا بالذات بسبب قرب المسافة الفاصلة بين أنا الساردة وأنا المسرودة، ففي قصيدة "**קווים לדמותי**–خطوط لشخصيتي"[١٩] تكون الذات أقرب ما تكون لنفسها وتعتمد على شكل البورتريه الذاتي لرسم شخصيتها مستخدمة ضمير الـ "أنا".

وتقوم الذات الشاعرة بمحاولة وصف شخصيتها متتبعة نمط البورتريه الذاتي الذي يعتمد فيه السرد التتبعي –بجوار استخدام ضمير المتلكم– على الفعل المضارع الذي يكفل اقتراب الأنا الساردة من الأنا المسردة مما يعلي من فكرة المشهدية الحية للشخصيات والأحداث في صورتها المتحركة:

**קווים לדמותי שהיו מפוזרים מסביב כמקלות קצרים ה**
**הולכים ונאספים באים ומתפזרים מרכיבים קוים לדמותי דמותמונה**
**מעורבים קוים לדמותי כמקלות דקים נוצרים וחוזרים כתמונה**
**ומתפזרים**
**דמות ישר דמות המעוות דמות קצר דמות הארוך**
**דמות נכון דמות שלילי כל אלו נערמו מערבי קווים לדמותי**
**קווים לדמותי דקים כהרפים שחורים ולבנים ושקופים**
**לתמותי השלמה בצבעים מתוים קוים מערבים**
**קוים ישרים מתכונה לתכונה בדרך קצר**
**כמוני אני מאני לעצמי בדרך ישר**

خطوط شخصيتي التي تناثرتْ كالعُصي القصيرة الـ

آخذة في التجمع تأتي وتتفرق وتكّون خطوطًا لشخصيتي المصورة

تتداخل خطوط شخصيتي مثل العُصي الرقيقة تعود وتتشكل كصورة ثم تتناثر

صورة مستقيمة.. صورة مشوهة.. صورة قصيرة.. صورة طويلة..

صورة حقيقية.. صورة هامشية.. تكدست جميعها من خطوط شخصيتي

خطوط شخصيتي رقيقة كلمحات سوداء وبيضاء وشفافة

لشخصيتي المثالية ألوان ترسمُ خطوطا متداخلة

خطوطا مستقيمة من سمة لأخرى بصورة قصيرة

مثلي.. أنا مني.. لنفسي.. بشكل مباشر

وقد أوجد لوجون معيارين مهمين لتحقيق التطابق، أولهما: اسم العلم، ويمثل الوجود التام لما يسمى بـ (المؤلف) وهو العلامة الوحيدة في النص لخارج النص يحيل على شخص واقعي

تنسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب. ثانيهما، طبيعة العقد أو الميثاق المبرم بين المؤلف والقارئ على أن النص ينتمي أو لا ينتمي إلى السيرة الذاتية[٢٠].

ويطالعنا المعيار الأول لتحقيق التطابق في قصيدة " **ההכרה שלי נגומה– وعيي يتلاشى**"[٢١]؛ حيث تعلن الذات الشاعرة عن اسمها بوضوح تام، وتصرح بعائدية الأوصاف والأفعال عليها مما يحدد طبيعة العقد المبرم بينها وبين المتلقي، ويؤكد على التطابق بين الذات الشاعرة والكائن السيري الذي تسرد عنه بضمير المتكلم داخل النص:

| | |
|---|---|
| **ההכרה שלי נמוגה** | وعيي يتلاشى |
| **כמו נרות נשמה ביום כיפור.** | كشموع ليلة الغفران. |
| **יונה יונה הזיכרון מתוק** | يونا يونا، إن الذكرى جميلة |
| **אבל אני בזמן לבד.** | لكني بمفردي في مواجهة الزمن |
| **איפה כל החפצים שלי** | أين كل أشيائي |
| **שם אחד ריח מין ישן** | اسم وحيد رائحة جنس قديم |
| **עצם מציאות דרכו להתקיים,** | قوة واقع في طريقه للتحقق |
| **אני בוכה ומתאמצת מתאמצת ובוכה** | أبكي وأتجلد أتجلد وأبكي |

وللتأكيد على ذاتية الكتابة، تعمد الذات الشاعرة –أحيانا–إلى استخدام تقنية الميتاشعر وتوجيه الخطاب للمتلقي؛ لتنتقل إلى مستوى آخر تقدم فيه "تعليقات وتصريحات حول كيفية إبداع ذلك العالم المتخيل، في الوقت نفسه الذي يبدع فيه ذلك العالم المتخيل"[٢٢]؛ حيث يصبح المتلقي طرفا في عملية التخييل والكتابة.

فتكشف الذات الشاعرة للقارئ في قصيدة " **אני לא מרגישה– لا أشعر**"[٢٣] عن مفهومها لفكرة "المقدس" الذي يتحدد لديها في فعل الكتابة، فـ "لا مقدس لديها خارج الأنا، الأمر الذي لا يخرج عن إطار مسيرة أنوية داخلية في طريقها للتجرد من المادة ليتم الخلق الذاتي"[٢٤].

ويتأكد حضور الذات في القصيدة عبر تلاشيها؛ فالذت الشاعرة تفقد الإحساس بجسدها ووجودها المادي أثناء عملية الكتابة لتقف أمام عالم الإدراك الروحاني، تلك الحالة من التلاشي توفر لها الحرية الحتمية التي من خلالها تتمكن أن تشكّل وجودها الفعلي:

| | |
|---|---|
| **אני לא מרגישה** | لا أشعر بشيء |
| **איך שאני כותבת** | بمجرد أن أكتب |
| **כמו מצב של עלפון** | تنتابني حالة الانعدام |
| **אין לי בשר** | لا أملك لحما |
| **ואין לי עצמות** | لا أملك عظاما |
| **ואין לי כלום** | لا أملك شيئا |
| **ורק זה לבד** | وفقط |
| **כאלו שאני הכי עניה** | كأني خفيفة |
| **והכי עשירה** | لكن حقا أكثر ثراءً |

وهنا "يتحدد وعي الكاتب لحالة الوجد التي تتملكه وفق إدراكه أو مفهومه الخاص لما هو مقدس، فكانت لحظة الكتابة لدى فولاخ هي الفعل المقدس الذي يدخلها في هذه الحالة من الوجد الصوفي"[٢٥].

تلك الحالة تمنح الذات الشاعرة "حرية حتمية" تظهر في نهاية القصيدة، تلك النهاية التي خالفت الشعور بالانعدام الذي تكرر في بداية القصيدة ثلاث مرات، وخلقت داخل الذات الشاعرة الإحساس المفارق المزاوج بين العدم والوجود في الوقت نفسه؛ فانعدام الوجود المادي سمح بالتجلي القوي للذات:

| | |
|---|---|
| **וזה השער לכל מצב** | وهذه البوابة لكل شأن |
| **תודעה, הכרחי, החופש ההכרחי** | معرفة، حتمية، الحرية الحتمية |
| **ואני שיש.** | وأنا أوجد |

وكما سبق القول، يعتمد اختيار المحكي في السيرة الذاتية على مبدأ الانتقاء؛ فـ"معظم كتاب السيرة الذاتيه يحثهم دافع إبداعي، وبالتالي خيالي لانتقاء بعض الأحداث وبعض التجارب التي من شأنها أن تسهم في بناء صورة كاملة عن حياة صاحبها"[٢٦].

لذلك نجد مشاهد الطفولة حاضرة في عدد من قصائد لفولاخ؛ ففي إحدى قصائدها تعيد الذاكرة بناء فضاء المكان عبر استدعاء مكوناته الخاصة ومشاهده المؤسسة، بصورة تجعل النص الشعري يعكس منذ البداية الفضاء المكاني، وتأثر الذات الشاعرة بهذا الفضاء الذي تحينت داخله وبمكوناته الموحية.

فقد عبرت فولاخ عن تلك المشاهد السيرية في قصيدة " **תכלת סמיכה**– زرقة كثيفة"[٢٧] بصورة واضحة؛ باستثناء استخدام رمز "شجرتا الفلفل"[٢٨] الذي يشير إلى والديها، جاءت القصيدة تعبيرا واضحا عن بداية الشاعرة وعلاقتها الأولى بالمكان والمشهد الذي وُلدت داخله وتكونت خلاله:

**תכלת סמיכה עומדת בעלי הצפצפה**
**ואור גדול נח על סמוכות השושנים,**
**שני עצי פלפל מסובכים וענפים זה בזה**
**בגילי, רכים בהולדה, לכבודי**
**אפופים עדינות מרוססת. כתפרחותיהם**
**שט זהב דבורים כהה, מרצד בחליפין**
**יוצא ועולה, בא בתוך הקשוטים**
**מבכיר אושת זמזום מלא בחוש**
**רוטט ושוקע, נע לצוף בפנים**
**לפעפע אהבה רוחצת כזאת.**

زرقة كثيفة ماثلة على أوراق شجر الحور
وضوء مبهر يرتاح على دعائم السوسن
شجرتا الفلفل تتشابك وتتفرع الواحدة بالأخرى

من عمري، رقيقتان في طفزلتي، ولأجلي
تكتنفهما النعومة الناضجة. كأكاليهما
يطير النحل الذهبي الداكن، تضيء بالتبادل
يخرج ويعلو، يأتي من خلال الزخارف
يصدر طنينا يملأ الحواس
يرتعش ويغور، يتحرك على مقربة من الوجوه
ينشر محبة فياضة كتلك.

ولا تنفصل صورة الطفولة المستعادة عن فضاء الأبوة، فكان موت الأب مصدرا مهما من مصادر إلهام الذات الشاعرة منذ طفولتها، رغم أن "ميخائيل فولاخ" قد مات في حرب ١٩٤٨ والشاعرة في الرابعة من عمرها ولم تكن قد تعرفت إليه بعد، فإنه من أكثر الشخصيات حضورا في نصوصها الشعرية، وتأثيرا على تكوينها الفكري.

ففي المقطع الأخير من قصيدة "**כמה ענייניم**– مواضيع عدة"[٢٩] تتوجه الذات الشاعرة بخطاب مباشر إلى أبيها المتوفى، وربما كانت هذه هي الوحيدة التي ظهرت فيها شخصية الأب بتلك الصورة الواضحة.

جاءت القصيدة دفقة شعورية واحدة خالية من علامات الترقيم، الأمر الذي منحها صيغ قراءة متعددة، ومنحها كذلك ازدواجية تأويلية كفلها تعدد الدلالات، عبرت فيها الذات الشاعرة عن مفهومها الخاص لمعنى الأبوة ورؤيتها للعلاقة بنتهبين الأب وابنته، فبساطة الأبوة– على عكس الأمومة– أنها يمكن تجسدها في عدد من الرجال –الأحباء الذين ورد ذكرهم في القصيدة– وبالتالي فلا نهاية لها، إلى جانب الحلول المادي في جسد الابنه وعظامها[٣٠].

تعرض فولاخ تلك الرؤية عبر أسلوبي الاستعارة والكناية، فكان "التطاير" هو الصيغة الاستعارية للأب المفقود، وجاءت مفردة "العظم/ النخاع" كناية واضحة عن الجسد والوجود المادي لتلك العلاقة بينها وبين أبيها، وبينها وبين أحبائها من الرجال الذين رحلوا عنها مثله:

| | |
|---|---|
| **אבא אני כובשת אפה** | أبي الآن فهمت كيف |
| **אתה מתאבך עכשו וכמה** | تتطاير الآن كالدخان وكم من |
| **אנשים שאני אוהבת בעצם** | أناس أحببتها حتى النخاع |
| **אפה הם מתאבכים עכשו** | يتطايرون الآن |

وفي قصيدتها "**מת בארץ**–ميت في البلاد"[٣١] تسرد الذات الشاعرة من مخزون الذاكرة مرة أخرى عن الأب الذي قتل في حرب ١٩٤٨، موضحة رؤيتها الخاصة عن الموت الذي هو صورة من صور الحياة أو الوجود، في خطاب رثائي تتوجه به الشاعرة إلى أبيها:

| | |
|---|---|
| **המת היפה כבר היה מצוי בגני** | ما زال الميت الجميل في حديقتي |
| **פורח, שטוף זהב–אור וריח מים** | مزهرا مغسولا بالضوء الذهبي ورائحة الماء |
| **בגבה גומה לאגס נח מת נהדר...** | فوق الأجاص يرقد ميت رائع... |
| **יכולתי לקונן לשיר להקפיא** | استطعت أن أرثي ميتي في قصائد وأخلده |
| **מת שלי, אין שירים בדמי** | لن تكون هناك قصائد في صمت |
| **הארץ הורישה שירים למת אחר.** | البلاد ترثي ميت آخر. |

وجدير بالذكر، أن لصورة الأب حضور واضح وقوى في النص الشعري ليونا فولاخ في بنيته الكبري، وقد جاء محملا برؤويتها النسوية الخاصة بالسلطة الأبوية الذكورية، ومحاولاتها الواضحة لهدمها وإعادة صياغتها من جديد بعيدا عن تنميطها في الخطاب الذكوري أو النسوي على السواء.

فكان الأدب دائم الحضور في نصوص فولاخ الشعرية، رغم غيابه في حياتها الواقعية، ولم تكن تعرض له بالصورة التي تجعله ينزلق تحت الرمز المعتاد. وذلك الخطاب المغاير عبر عن رؤيتها لعلاقتها بأبيها، علاقة جسدية في الأساس؛ لأن الجسد –في نظرها– في الإطار المادي الذي يؤكد على تواصل العلاقة[٣٢].

لذلك نجد حضورا واضحا للصيغ الكنائية والاستعارية أثناء التعامل مع النصوص الشعرية التي تتناول صورة الأب، ففي قصيدتها "**לעולם לא אשמע את קולו המתוק של**

**האלוהים** –لن أسمع أبدا صوت الإله العذب"[٣٣] تتضح رمزية الإله وإشارتها الواضحة لصورة الأب.

فكثيرا ما تنتسب صورة الأب إلى الإله للدلالة إلى معاني السلطة الإلهية التي تتشكل في السلطة الأبوية –أسرية ومجتمعية– إلا أن فولاخ كثيرا ما كانت تهدف إلى تكسير تلك الصورة النمطية من خلال المزاوجة ذاتها؛ فتتوجه الذات الشاعرة في قصيدتها إلى أبيها بخطاب رثاء، الذي خرجت من عالمه المادي مثلما خرج هو في السابق من الجنة:

**לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים**
**לעולם לא יעבור עוד קולו תחת חלוני**
**טפות גדולות ירדו במרחבים אות**
**אין האלוהים בא עוד בחלוני**
**איך אוכל עוד לראות את גופו המתוק**
**לצלול בעיניו לא ארד עוד לשלות**
**מבטים יחלפו ביקום כמו רוח**
**איך אזכור את היופי הזה ולא אבך**
**ימים יעברו בחיי כמו רטטים בגוף**
**ליד רסיסים של זכרי מגע נשברים עוד יותר מבכה**

لن أسمع أبدا صوت الإله العذب
لن يمر صوتي من تحت نافذتي
قطرات ثقيلة سقطت في الساحة كإشارة
لكن الإله لم يأت ثانية عند نافذتي
كيف أستطيع رؤية جسده الجميل مرة أخرى
ولا أسقط ثانية في عمق عينيه
تمر النظرات في الوجود كالريح
كيف أذكر ذلك الجمال ولا أغرسك زهرة
تمر أيام حياتي كاهتزازات بالجسد
بجوار حطام ذكريات تبكيني بمجرد لمسها

**ثانيا- قصيدة التجربة الذاتية**:

**تعد قصيدة التجربة الذاتية جزء من قصيدة السيرة الذاتية، لا تختلف عنها سوى في اعتمادها على سرد تجربة خاصة اختبرتها الذات الشاعرة وأثرت عليها بشكل مباشر فاستدعتها في قول شعري منتظم أكثر تركيزا وتكثيفا.**

**لذلك من الممكن وضع حد لها بأنها "قول شعري سيرذاتي يقتصر على تجربة سيرذاتية واحدة ذات خصوصية متميزة في حياة الشاعر، تدفعه إلى تسجيلها شعريا ويكون مضمونها مؤهّلا لمثل هذا التشكل الفني السيرذاتي، وتتمظهر فنيا وأسلوبيا ونوعيا بكل ما تتمظهر فيه القصيدة السيرذاتية، من اعتمادها على الحكي الاسترجاعي المؤلف شعرا، إلى التفعيل الساخن لآليّات الذاكرة المتمحورة حول بؤرة زمكانية محددة تتحدد بالواقع الفضائي للتجربة، وتنحو منحاها في تسخير أي شكل شعري متاح بوسعه التلاؤم الفني العالي معها"[٣٤].**

**وهي بذلك تكون أكثر تركيزا وتحديدا وتبئيرا على مستوى الزمن والمكان والحدث والحكي من القصيدة السيرذاتية، وغالباً ما تُسجّل في قصيدة واحدة يمكن أن تكون قصيرة أو متوسطة الطول، حسب طبيعة التجربة من جهة، والأسلوبية التي يعتمدها الشاعر في طرح تجربته الذاتية شعراً من جهة أخرى[٣٥].**

**ومن هذا المنطلق تقوم محددات الفعل القرائي لهذا النمط الكتابي على المحددات نفسها التي ترتكز عليها قصيدة السيرة الذاتية؛ حيث ضرورة تطابق الأنوات الثلاثة: أنا الشاعر=أنا السارد= أنا الكائن السيري، وكذلك في الاعتماد على المنظور الاستعادي في سرد التجربة الذاتية.**

**ويعتمد هذا النمط الكتابي –بجانب اعتماده على الميثاق السيرذاتي– على نوعٍ آخر من المواثيق هو الميثاق المرجعي الذي عن طريقه يمكن التحقق من صحة ما ورد في النص بالرجوع إلى المصادر الأخرى أو تلك التي يحيل عليها الكاتب في النص.**

ففي مقابل كل أشكال التخييل، تعتبر السيرة الذاتية نصا مرجعيا يخبر عن واقع خارج النص، وبالتالي يخضع لتجربة التحقيق، وتحتوي كل "النصوص المرجعية على ميثاق مرجعي– ضمني أو صريح–يدخل فيه تعريف لصورة الواقع المشار إليه، وبيان الطرق ودرجة التشابه التي يسندها النص"[٣٦].

من هنا يعمل هذا الميثاق على تحديد الواقع المراد تصويره، كما يحدد كيفية التشابه ودرجته الذي يزعمه النص بالواقع، وتعد اليوميات أو المذكرات أو السير الغيرية نصوصا مرجعية يمكن الرجوع إليها للتأكد من خلالها من واقعية الأحداث وعائديتها على الكاتب نفسه.

وتعد السيرة الغيرية للشاعرة يونا فولاخ هي النص الملحق الذي وردت به هذه التجارب، والتي يمكن اعتبارها المرجع الرئيس الذي يمكن المتلقي من خلاله التأكد من صدق حدوثها؛ حيث حوت أحاديث الشاعرة نفسها عن تلك التجارب، وكذلك تعليقات المحيطين بها بوصفهم شهداء على تلك المرحلة.

إلا أن الصدق–كما سبق القول– يظل نسبيا؛ لانتساب التجربة للحاضر من حيث الوعي بالتكشيل في زمن الكتابة، ولانتسابها للماضي بسبب استعادة أحداثها من مخزون الذاكرة التي تكون بعيدة في أغلب الأحيان؛ فزمن الكتابة "يفرض على الكاتب أعرافًا لا يستطيع تجاوزها تتدخل في صياغاته، وقبل ذلك في انتقاء نقاط العرض ومرتكزات الحياة التي عاشها، فالصدق الخالص أمر مستحيل"[٣٧].

وكانت قصيدة "**אם תלך למסע אל אס די**– إذا ذهبت في رحلة إل إس دي"[٣٨] من القصائد التي عرضت فيها الشاعرة إحدى تجاربها التي خاضتها بعد خضوعها للعلاج النفسي، واعترافها برغبتها في الجنون وعدم الشفاء، ولذلك اختارت الهروب من الواقع الفعلي عبر تناول أربعة أقراص من عقار "إل إس دي" الذي شاع استخدامه في تلك المرحلة.

وهنا يطالعنا شعور الاغتراب بوصفه شعورا لقصيا بالذات الشاعرة بشكل خاص، وبالإنسان اليهودي في المجتمع الإسرائيلي بشكل عام، فالذات الشعرة مغتربة عن نفسها

وعن مجتمعها، "خصوصا بعدما فقدت الثقة في ذلك المجتمع، وأصبحت آخر أو غريب عن المشاعر الجمعية وتحولت إلى صوت أخرس في المعيار الجمعي"[٣٩]، ومن ثم يرغب بالانعزال داخل ذاته الفردية.

ف "في عام ١٩٦٥ طلبت يونا من طبيبها النفسي أقراص الـ إل إس دي، وجلست في الحجرة أمام النافذة، وروت أنها لم تشعر بشيء في البداية إلا أنها جلست تتأمل النافذة، وقررت أن تكتب، فدخلت الحمام لتغسل يدها وما أن فتحت الصنوبر إلا وتدفقت الدماء على المنشفة والحوض، فانتابتها حالة من الفزع"[٤٠].

عبر المراوحة بين ضميري المخاطب والمتكلم، تحكي الذات الشاعرة بضمير المتكلم للمتلقي الافتراضي –الذي من شأنه أن يتلقى هذه الخبرة السابقة– عن تلك الصور والمشاهد التي تراءت لها بعد تناول العقار، والتي أجملتها الشاعرة في صورة شعرية مكثفة على النحو التالي:

| | |
|---|---|
| אם תלך למסע אל אס די | إذا ذهبت لرحلة إل إس دي |
| תזכור אותי | فلتذكرني |
| שמעולם לא חזרתי משם | لأني لم أعد من هناك للأبد |
| אני עודי שם | ما زالت هناك |
| מול החלון | أمام النافذة |
| הגיליוטינה האדומה נשקפת ממנו | المقصلة الحمراء تظهر من خلالها |
| ראשי עומד להיערף | رأسي في طريقها للقطع |
| עדיין אני שם | ما زالت هناك |
| מחכה לרגע הבא | في انتظار اللحظة القادمة |
| חרדת הקיום כולו | فزع العالم كله |
| יורדת עלי כמאכלת | يهبط عليّ كسكين |
| חוטי הדם עודם | ما زالت خيوط الدماء |

| | |
|---|---|
| **מסתרגים ממגבות** | متشابكة على المناشف |
| **לכיור** | والحوض |
| **אין שליטה על הדם** | لا سلطة على الدماء |
| **שתדע** | فلتعلم |

وكانت تجربة الأمومة من التجارب التي لم ترغب الشاعرة في المرور بها، كما ورد في سيرتها الغيرية، لذلك عندما اكتشفت حملها الثاني عام ١٩٦٣ قررت التخلص من الجنين الذي دعته أبشالوم لمرجعية الاسم المقرائية.

فحسب قولها "طفل كهذا، ابن لملك أفسد كل شيء، ليس مقدر له البقاء في الحياة"[٤١]، وبعد تخلصها من الجنين قررت الإبقاء على أبشالوم بالطريقة التي رأتها مناسبة، وهو كتابة قصيدة باسمه؛ فتستدعي الذات الشاعرة في قصيدتها "**אבשלום** –أبشالوم"[٤٢] تجربتها الخاصة لتسردها في نص شعري يوضح رؤيتها الخاصة بتلك التجربة.

ففي مشهد فاتنازي تجاور فولاخ بين ثلاثة مستويات هي: الأمومة والجنس والخلق التي لا يمكن التفرقة بينهم ويتم عرضهم في النص الشعري بوصفهم وحدة واحدة، وتكمن قوة القول الشعري هنا في محاولة يونا لزعزعة البديهيات بخصوص مفهوم الأمومة في ثقافة المجتمع عبر ثنائية الأم الجيدة/ الأم الشهوانية، والميلاد البيولوجي/ الميلاد الشعري.

يتضح المستوى الأول الخاص بالأمومة في مفتتح القصيدة؛ حيث تعلو ذكرى الابن وفقدانه وتضطر الأم إلى البحث عن صورة بديلة لميلاده البيولوجي الذي لم يكتمل؛ فتلجأ إلى الميلاد الشعري عبر خطاب مغاير:

| | |
|---|---|
| **אני מוכרחה פעם נוספת להיזכר** | مضطرة ثانية أن أتذكر |
| **בבני אבשלום** | ابني أبشالوم |
| **ששערותיו נתפסו ברחמי** | الذي تعلق شعره برحمي |
| **ולא יצא לי** | ولم يخرج لي |
| **לגמור את אבשלום בני** | لأُكمل ابني أبشالوم |

وفي قولها "تعلق شعره في رحمي" تستدعي الذات الشاعرة موت أبشالوم في العهد القديم الذي تعلق شعره على الشجرة، وتلك المقابلة بين الرحم والشجرة تلغي العلاقة بين الخصوبة والإنبات، حيث يظل الابن داخل رحم الأم ويكون جزءا منها يتشكل داخلها وليس خارجها"[٤٣]. وكما كان أبشالوم متمردا على سلطة الأب، تمرد أبشالوم في النص الشعري على الوجود والواقع في شكله المطلق، وساعده في تمرده وجود الأم التي جمعته بها علاقة أوديبية اتضح خلالها المستوى الجنسي الخاص بعملية الإنجاب:

| | |
|---|---|
| **אני בונה את אפשרויות הרגשתי** | أضع احتمالات لشعوري |
| **הרחמים שוטפים בי** | يغمرني العطف |
| **והרעב האפשרי** | والجوع المحتمل |
| **רצונות התורשה** | رغبات الوراثة |
| **ואבשלום שלא הורשה** | وأبشالوم الذي لم يُورَث |
| **בגלגול אחר אבשלום יהיה** | سيحل في هئية أخرى |
| **אהובי ואני אחוש זכרה** | حبيبي وأنا سأحمل ذكراها |
| **כשאבשלום אהובי** | عندما يكون أبشالوم حبيبي |
| **תחושה גופנית או איך בטני** | إحساسا ماديا أو حين بطني |
| **ריקה מאבשלום בני** | تفرغ من أبشالوم ابني |
| **סידור של כוכבים** | نظام الكواكب |
| **נופלים וחרב מכה** | يسقط وسيف يضرب |
| **במגנט על לבה** | بمغناطيس داخلها |
| **הרגשה מדויקת:** | إحساس دقيق: |
| **במה תלחם** | بما ستحارب |
| **ועל מה תנוח** | وعلام تستريح |
| **הרוח** | الروح |

| | |
|---|---|
| **לאן תשאך** | **ولأين ستحملك** |
| **הרוח בני.** | **الريح يا بني.** |

**ثالثا- قصيدة السيرة الذاتية التخيلية:**

**نجد هناك كتابات ذاتية يُعيِّن جزء من النص فيها الشخصية الرئيسة بضمير الغائب، مما يحدد نوع النص بأنه سيرة ذاتية تخيلية؛ حيث يوهم صاحبها بعدم مرجعية الأحداث عليه، ويترك الأمر للقارئ في إيجاد الصلة وحالة التشابه بينه داخل النص وبين المرجعيات الخارجة عن النص.**

**ويمكن وضع تعريف للسيرة التخييلية بأنها تلك "النصوص التخييلية التي يمكن أن يكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية الرئيسة، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار ألا يؤكده"[٤٤].**

**ومن هذا المنطلق يكون التخييل بالذات هي نمط كتابي يعتمده الشاعر ليتحرر من خلاله من قيود كتابة السيرة الذاتية، مستخدما ضمير الغياب في سرد الأحداث الاستعادية ليوهم المتلقي أنه أمام تجربة غيرية، لكن المتلقي –انطلاقا من المشابهات بين الشاعر والشخصية التي يحكي عنها ومقارنة النص بالواقع– يكشف عن التطابق بين الشخصيتين.**

**وتعمد تلك الاستخدامات المتبادلة بين ضميري الغائب والمتكلم على ما أسماه لوجون بالميثاق الاستيهامي[٤٥]؛ وهو الأقرب لقوانين الخطاب الشعري، من حيث المرواحة بين الذاتي والتخييلي؛ فكتابة الذات في قالب شعري تتطلب من الذات الشاعرة استعادة أناها في إطار الالتزام بالمرجعية الواقعية من ناحية، والتعبير عنها عبر خطاب بلاغي مقيد بقوانين الخطاب الشعري وفضائه من ناحية أخرى، بجانب الانفتاح على تقنيات جديدة يستوجبها التجريب في نمط القصيدة من تداخل للسرد مع الشعر.**

**ولا تختلف السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب عن المكتوبة بضمير المتكلم لطرحها الإشكالات نفسها، فظاهر الأمر فيها أن الـ (أنا) الساردة تختلف عن الـ (أنا) المسرودة،**

وباطن الأمر أنهما شخص واحد ذو وظيفتين، فهو يعيش الحدث ويكون كائنا سيريا، وهو يروي ما عاشه فيضطلع بوظيفة السرد، وبهذا يخلق ضمير الغائب مسافة فاصلة بين السارد والكائن السيري[٤٦].

فرغم الاستخدام المتعدد للضمائر المختلفة، قد يجد السارد والشخصيات –التي تحيل إليها تلك الضمائر– نفسهم متحدين في ضمير المتكلم في بقية النص، ولوجود هذه النصوص المزودجة أهمية خاصة لكشف التطابق؛ ومن ثم التأكيد على إمكانية حكي السيرة بضمير غير ضمير المتكلم[٤٧].

فيمكن أن يحدث التطابق بين السارد والشخصية الرئيسة في حالة الحكي بضمير الغائب، ويتم هذا التطابق بطريقة غير مباشرة عن طريق المعادلة المزدوجة التي اقترحها لوجون، التي تفضي بأنه طالما المؤلف يطابق السارد، والمؤلف يطابق الشخصية أو الكائن السيري، يطابق السارد بالضرورة الشخصية الرئيسة، وإن كان يبقى هذا التطابق ضمنيا[٤٨]؛ لتكون المعادلة على الشكل التالي:

**الشاعر= السارد  الشاعر= الكائن السيري**

**السارد= الكائن السيري**

ويتيح الحكي بضمير الغياب للشاعرة البوح المباشر بما يجول داخله مباشرة من ناحية، وخلق مسافة تفصلها عن ذاته وتحولها إلى موضوع للتأمل من ناحية أخرى، ففي قصيدة "**מצטיירת לי תמונה**– تُرسم لي صورة"[٤٩] يطالعنا البورتريه الذاتي مرة أخرى لكن في إطاره التخييلي:

**מצטיירת לי תמונה של אדם רב כוח**
**אבל גם עם הרבה חולשה**
**הוא יכול לעשות הרבה דברים**
**אבל בינתים הוא הולך גם בחזרה**
**יש לו מטרה, צריך לעשות שלעתים**

**מנחה אותו תחושה**
**לעתים כאבסטרקט מצטייר גורל**
**שאין דומה לו ביבשת כולה**
**כשהוא פונה לאמנות המוזה מרכינה ראשה**
**אבל כשהוא פונה לקדושה**
**הוא מוריד את כובעו לכבודו בדממה.**

**ترسم لي صورة إنسان صاحب قوة هائلة**
**لكن مع كثير من الضعف**
**يقوى على فعل الكثير**
**لكنه أثناء ذلك قد يتراجع**
**لديه هدف يجب تحقيقه وأحيانا**
**يوجهه الإحساس**
**أحيانا يرسم القدر كحبكة**
**لا مثيل لها على اليابسة**
**عندما يتجه لربات الفنون تحني رأسها**
**لكن عندما يكون في محرابها**
**يرفع قبعته احتراما في صمت.**

**فالذات الشاعرة تريد إيهام المتلقي بأنها ترسم صورة لإنسان مغاير لكنه يشببها، وبعد الوقوف على علاقات المشابهة تتأكد المطابقة، خاصة بعد توسل الشاعرة تقنية الميتاشعر في خاتمة القصيدة، وبيان صوت الشاعرة المعلق على القصيدة بـ "أناها" الساردة؛ لتورد بين الأقواس رأيها الخاص عن أهمية الأسرة.**

**فالأسرة لدى فولاخ–رغم غيابها في الواقع الفعلي– هي أساس الوجود ومغزاه، وإذا كان أفراد الأسرة لا يظهرون في الصورة التي ترسم للذات الشاعرة فلا يكون لديها سبب فعلي للحياة، "فغياب العلاقات الأسرية يظهر في القصيدة بوصفه سببا أساسيا لغياب مبررات**

الوجود، فالأسرة تم عرضها بمفهومها الأوسع بوصفها إجابة لسؤال الوجود"[٥٠] فالذات الشاعرة لم تعتمد على الروابط البيولوجية لتكوين ذاتها، لذلك تشعر بهشاشة وجودها:

(**מדוע ערכו וערכה של קדושתו** (لأي سبب قيمته وقيمة مقدساته

**אין לו צורך בצדוק לקיומו** ليس لها مبرر للوجود

**כן, בתמונה לא מופיעה משפחתו**) نعم، ففي الصورة لا تظهر عائلته)

وفي قصيدة "**ילדה בת 11,10**– طفلة في العاشرة أو الحادية عشرة"[٥١] تتأمل الشاعرة نفسها عبر تلك الفتاة وتعبر خلالها عن "رؤيتها المغايرة للازدواجية الجنسية ذكر/ أنثى، فخطاب يونا الشعري يتعالى عن تلك الثنائية محاولة إنتاج أنوية جديدة أنثوية وذكورية في وقت واحد، وإلغاء التقسيم الكلاسيكي رجل/ امرأة"[٥٢]:

**ילדה בת 11,10** طفلة في العاشرة أو الحادية عشرة

**ללא סימני מין משניים** بلا معالم جنسية واضحة

**רצה ועופר לידה** تركض وإيل صغير بجوارها

**ביער** في الغابة

**או יורדת למעין המר** أو تنزل لينبوع مر

**כשתבכה–** عندما تبكي –

وينتج هذا الضمير–الغائب– طرفا رابعا في معالة لوجون التطابقية وهو النموذج؛ أي "النسخة المطابقة، والواقع الذي يدعي الملفوظ أنه يشبهه"[٥٣].

وتكون علاقة الذات الشاعرة (داخل النص) بذلك النموذج (مرجع خارج النص) هي علاقة تطابق بشكل عام، لكنها بالخصوص علاقة مشابهة؛ لتكون المعادلة: السارد يمثل للكائن السيري، ما يمثله المؤلف للنموذج.

والنموذج هو الممارسة الشعرية التي اعتمدت عليها يونا في استعادة تجاربها الذاتية وإعادة تأويلها وفق منظور جديد، وكانت "العصفور والوقوقية" هي تلك النماذج الذي تحكي عنها بضمير الغائب وتجمعها بهم علاقة مشابهة.

تلك المشابهة المطلقة بين "أنا" المتحدثة داخل النص والنموذج الفاعل خارج النص، نجدها بصورة أكثر تعقيدا في قصيدة لفولاخ، هي قصيدة "**ציפור** –عصفور" التي نجد بها عصفورين، أحدهما يغني من حنجرة الآخر، ولا ينتبه الأول لإلغاء صوته ولا لوجود آخر يغني عبره:

| | |
|---|---|
| **ציפור אחת שרה** | عصفور يغني |
| **אבל לא את השיר שלה** | لكنه لا يغني غنوته |
| **ציפור אחרת שרה מגורנה** | عصفور آخر يغني من حنجرته |
| **זמרה זמר שונה** | يغني أغنية مختلفة |
| **הציפור לא הכירה** | لكن العصفور لم يدرك |
| **לא ידעה שזה זמר אחר** | لم يعرف أنها أغنية أخرى |
| **מישהו אחר מדבר מגרנה** | شخص آخر يطلقها من حنجرته |
| **תמיד היא חשבה שזה אחר** | دائما يظنها أخرى |

ولضمير المخاطب استخدام مماثل في النص السيرذاتي الشعري وخاصة عند توجيه الخطاب للنموذج؛ ففي قصيدة "**בדיוק נמרץ**– بدقة بالغة"[٥٤] تبتعد الذات الساردة عن نسختها المشابهة بطريقة تمكنها من إجراء حوار معها وتأملها؛ وجاء هذا الابتعاد نتيجة للمسافة الزمنية الفاصلة بين زمن الكتابة وزمن الاستدعاء:

| | |
|---|---|
| **שלום לך, את מוכרת לי מאד** | سلاما عليكِ، أعرفكِ جيدا |
| **חייתי איתך לפני שנתיים בערך** | عشتُ داخلكِ منذ عامين تقريبا |
| **ראיתי אותך כל יום כמעט** | رأيتكِ كل يوم تقريبا |
| **עד שמראה פנייך כמעט נמחק,** | حتى انمحت ملامح وجهك |
| **כשחיים לעתים קרובות כל–כך** | عندما تكون الحياة قريبة بهذا الشكل |
| **מראה פנים נשחת אלא כש** | تتشوه الملامح إلا عندما |

| | |
|---|---|
| **פנים חגיגיות במיוחד ולך** | تكون مبهجة وأنت |
| **אין פנים כאלה יחידות.** | لا تملكين وجها فريدا كهذا. |
| **לא השתנית. גם הריח לא.** | لم تتغيري، وكذلك الرائحة |
| **ונפגשנו באותו מקום רגיל.** | التقينا في المكان المعتاد |
| **בהתחלה לא שמתי לב שזו את,** | لم انتبه بداية أنكِ أنتِ |
| **זאת אומרת לא שמתי לב** | أي لم انتبه |
| **שמשהו השתנה בכלל, כלומר** | إلى أن شيئا تغير |
| **כאילו שמאז ועד היום היינו** | وكأننا منذ ذلك الحين وحتى اليوم |
| **תמיד ביחד, עד שפתאום משהו** | كنا معا، وفجأة شيء ما |
| **העמיד אותי על טעותי, אולי זה** | نبهني لخطأي، ربما عندما |
| **שקראתי לך בשמך וזה בא** | دعوتكِ باسمك |
| **לי כמו חדש, כמו לבד** | وهذا ما شعرته جديد |
| **כמו אותו לבד בדיוק.** | بل فريد بدقة بالغة |

فبعض قصائد فولاخ تنتج حضورا لما يمكن تسميته بـ "أنا" بديلة، تشبهها وتكون المقصودة من القول الشعري بأكمله –وربما مرسلته في بعض الأحيان–، قد تتشابه تلك التقنية مع وسيلة التقنع لكن الفرق بينهما يتضح في أن القناع يجب أن يكون شخصية لها مرجعية في الموروث الثقافي.

تلك الأنا البديلة التي تخطابها فولاخ في القصيدة، يظهر التصاقها بالذات الشاعرة في المقطع الثاني؛ حيث تصبح المشابهة قوية بشكل تؤدي إلى تطابق الأنوات فيقف المتلقي على تلك الحيلة الفنية ويدرك عائدية الأفعال على الذات الشاعرة.

رغم أن الافتتاحية توجه انبتاهنا بأن الشاعرة تخاطب شخصية أخرى في مواجهتها، ربما تكون صديقتها أو امرأة غريبة عنها، إلا أن المقطع الثاني منها يؤكد أن الشاعرة تخطاب ذاتها عبر الانفصال عنها، فتلك المرأة التي كانت داخلها انشطرت عنها وواجتها بحقيقتها[٥٥]:

| | |
|---|---|
| **תמיד היית בי** | دائما كنتِ فيّ |
| **לפעמים בחוץ לפעמים בפנים** | أحيانا خارجي وأحيانا داخلي |
| **פתאום הגחת מתוכי** | فجأة انبثقتي خارجة مني |
| **אבל מה, את לא מדבימה.** | لكنك لم تشعري بالدهشة |
| **את כל כך ידועה** | فكنت لهذه الدرجة تتدركين |
| **שלוקח זמן לראות** | أن الرؤية تتطلب وقت |

وتحيل الشاعرة إلى نفسها كذلك عبر استخدام نموذج "العصفور" برمزيته الواضحة، وإلى حالة النفس والمتصارعة والمنقسمة؛ حيث تعمد الذات الشاعرة إلى "الربط بين العصفور وبينها، عبر ابتلاع أحدهما للآخر، وكأن العصفور هو صوتها الداخلي أو صورتها التي تشبهها"[٥٦] والتي تستدعيها في مجابهة حوارية فردية.

ففي قصيدة "**בעיות זהות**– مشاكل هوية"[٥٧] تتكرر صورة العصفور الذي تتوجه الشاعرة إليه –بوصفه الجانب الآخر منها والذي هو ذاتيا في الأساس– بخطاب كاشف لعدم امتلاكها صوتها الخاص وأنه محكوم بعوامل أخرى:

| | |
|---|---|
| **ציפור** | أيها العصفور |
| **מה את מזמרת** | بماذا تغني |
| **מישהו אחר** | شخص آخر |
| **מזמר מגרונך** | يغني من حنجرتك |
| **מישהו אחר** | شخص آخر |
| **חיבר את שירך** | ينظم أشعارك |
| **שר בבית** | يغني بالبيت |
| **דרך גרונך.** | عبر حنجرتك |
| **ציפור ציפור** | أيها العصفور |
| **מה את שרה** | بماذا تغني |

| | |
|---|---|
| **מישהו אחר שר** | شخص آخر يغني |
| **דרך גרונך.** | عبر حنجرتك |

فالعصفور في القصيدتين السابقتين، هما الوقوقية، وكلها نماذج خارجية لشخصية الشاعرة نفسها، ففي قصيدة "**בקן זר**– في عش غريب"[٥٨] نجد اقتران واضح بين ضميري الغياب والمتكلم، حيث تقرن الشاعرة بين الضمائر لضرورات شعرية اتضحت أهميتها في المجاورة بين صوت النموذج وبين صوتها عبر ذكر اسمها صراحة بالنص الشعري، في محاولة للإيهام بالمشابهة التي تفضي إلى التطابق التام:

| | |
|---|---|
| **הקוקיה מטילה ביצים** | الوقواقية تضع بيضا |
| **בקן זר** | في عش غريب |
| **כל אחד ידע** | الجميع سيعرف |
| **עורבן בקן קוקיה** | أن طائر القيق في عش الوقواقية |
| **אינו קוקיה** | ليس بوقواقية |
| **ואני** | وأنا |
| **אם אטיל** | إذا وضعت بيضة |
| **בקן זר** | في عش غريب |
| **מי ידע** | من سيعرف |
| **יונה היא זאת.** | أن يونا هي من وضعتها. |

**رابعا- قصيدة القناع**:

استخدم القناع قديما في المسرح اليوناني لإخفاء وجه الممثلين أثناء عرض المسرحية، وتطورت دلالة القناع واستخداماته حديثا للتعبير عن الذات الثانية التي يتخفى وراءها الكاتب باعتباره الذات الأولى[٥٩].

وتتقاطع فكرة القناع كـ "ذات ثانية" مع مفهوم الاستعارة البلاغي؛ حيث نواجه المشبه به فقط، فكذلك نواجه في القناع طرفا واحدا فقط من الشخصية التي يتوراها خلفها الكاتب[٦٠].

ويمكن القول بأن قصيدة القناع هي تلك القصيدة التي "ينسحب منها الشاعر بأناه الخاصة، ليخلي مساحته لـ "أنا" أخرى، يظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنه في الواقع يتطابق معها حد التلاشي الصوتي والوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي"[٦١].

وتكمن أهمية تلك الحيلة في أن الذات الشاعرة لجأت من خلالها إلى التخفي وراء إحدى الشخصيات، معتمدة على ثنائية الإخفاء التي يكفلها التقنع، والكشف الذي يتم بإزاحة القناع[٦٢]، فيتردد المتلقي أمام شخصية مرسل النص وكاتبه، وتصبح عملية تأويل القارئ للنص بمثابة محاولات نزع ذلك القناع أو صدعه بهدف كشف الوجه الحقيقي الذي يتخفى وراءه مرسله.

وتكمن أهمية التقنع في القصيدة في التحول من الذات إلى الآخر، من "أنا" الشاعر الواضحة إلى ما تتخفى وراءه من أنوات مغايرة، اختارها الشاعر عن وعي لشعوره بتتطابق تجربتها مع تجربته الخاصة، أو تطابق خواص ذواتها مع خواص الشاعر الحقيقية.

وبعد أن يجد الشاعر الشخصية التي يتقنع بها، يجد لها الضمير السردي المناسب؛ فهي تتكلم بأناها، بينما يتخذ الشاعر موقعا بعيدا عن قناعه وتكون وجهة النظر كلها تعود إليه شخصيا[٦٣].

فيكون المتحدث بضمير المتكلم هو الشخصية القناع، فيما يكتسب السرد الذاتي سمة العائدية الدلالية الصريحة على الشاعر، الذي اختار لنفسه هذا القناع لترجيع صوته الذي يتماس مع أفكاره الخاصة.

وفي ديوان "**هذه هي الحمامة**" –بشكل خاص وفي خطابها الشعري في بنيته الكلية– عمدت يونا فولاخ إلى التقنع وسيلة للتخفي؛ فكان القناع أحد أنماط الكتابة التي لجأت إليها للتعبير عن آرائها متخفية وراء أحد الأقنعة المعروفة التي يتقاطع صوتها مع صوت الذات الشاعرة؛ لتكون هي الصوت الظاهري وتكون الذات الشاعرة الصوت الباطني.

فقد اختارت الذات الشاعرة شخصية نسائية تعبر من خلالها عن تجربتها الذاتية، وهي شخصية مريم العذراء التي تم استدعائها عبر لقبها المعروف "**הבתולה**– البتول أو العذراء" وذلك في قصيدتها التي افتتحت بتكرار للتركيب الاسمي "**אני הבתולה הקדושה**–أنا العذراء المقدسة"[٦٤] في إشارة واضحة لصيغ الخطاب الآلهي وحضوره في النص المقرائي "أنا الآله ربك" والتي توحي بأن قوته تكمن في اسمه ومكانته. وهنا تطالعنا الفكرة التي طالما عبرت عنها فولاخ في حواراتها بأن الإنسان يحوى بداخله صفة الألوهة[٦٥].

ومن هذا المنطلق، وعبر قراءة الضمير بصورته البسيطة التي تحيل إلى الذات الشاعرة، تكون العذراء المقدسة هي فولاخ نفسها، ويتضح المغزى المباشر من هذه القصيدة، وهو فكرة المعاناة وانتقالها إلى العنصر النسائي بوصف الشاعرة ممثلة لذلك العنصر:

| | |
|---|---|
| **אני הבתולה הקדושה** | أنا العذراء المقدسة |
| **אני הבתולה הקדושה** | أنا العذراء المقدسة |
| **האם אתה שומע אותי** | هل تسمعني |
| **אינך סובל יותר** | لن تعاني بعد الآن |
| **כבר אינך סובל** | إنك لن تعاني المزيد |
| **עבור**. | فلتمض. |

تستخدم الذات الشاعرة في قصيدتها لغة حاسمة يعتمد فيها على نمط التكرار اللفظي مرة وتكرار الصيغة مرة أخرى في مدخل القصيدة، ثم تلجأ إلى الخطاب الآمِر في نهاية القصيدة التي تتوجه به إلى المتلقي–أو الإنسان بشكل عام– كي يبتعد لأنه لن يقوى على تحمل ما تحملته مريم البتول التي حملت على عاتقها معاناة الإنسانية وأعفتها منها"[٦٦].

فالبتول هنا هي الشاعرة نفسها التي تورات خلف شخصية "مريم العذراء" وتركتها تخاطب الإنسان وتعلن تحملها العذاب والمعاناة طوال حياتها، في إشارة واضحة إلى مصيرها الشخصي من ناحية، ومصير الذات الأنثوية من ناحية أخرى.

ومن هنا تُشعر تلك الصيغة الكتابية– على مستوى هوية المتكلم– القارئ بتعدد الأصوات، "صوت الشاعر المقصي طواعية بأناه الرائية أو اللغوية، أفساحا لصوت راوٍ يتقمصه، وذلك يفرض على مستوى التلقي تقنعا مقابلا يقوم به المروي له ليتمثل الرمز ويستوعبه ويعيد بناءه رمزيا"[٦٧].

وفي قصيدة "**יונתן**– يوناتان"[٦٨] تتكثف ممارسة تقنية القناع، حيث يستدعي القناع نفسه شخصية تراثية أخرى، فالذات الشاعرة تتأخذ من شخصية يوناتان قناعا لها، معتمدة على المشابهة الحرفية بين ملفوظ الاسمين "يونا– يونا(تان)"، وتختفي خلفه باتقان درامي واضح من خلال تبادل الأصوات، في حين أن القناع يتقنع بشخصية دينية أخرى.

تبدأ الذات الشاعرة قولها الشعري بضمير المتكلم الذي يوحي بعائدية الأفعال –التي جاءت في صيغة المضارع– عليها، ثم تربط بين الضمير والشخصية القناع "يوناتان" الذي يتبدى بدوره في صورة آخرى، هي صورة يوسف واضطهاد أخوته: "هم أولاد وأنا يوناتان" التي تعني "هم أخوتي وأنا يوسف"، الأمر الذي كثف من الرسالة الشعرية بإدخالها في علاقة متوترة ناشئة عن تعدد الأقنعة واستبدالها من ناحية، وعن توتر المسافة بين الوجه والقناع من ناحية أخرى:

| | |
|---|---|
| **אני רץ על הגשר** | أركض على الجسر |
| **והילדים אחרי** | والأولاد خلفي |
| **יונתן** | يوناتان |
| **יונתן הם קוראים** | ينادون يوناتان |
| **קצת דם** | قليل من الدماء |
| **רק קצת דם לקינוח הדבש** | فقد القليل من الدماء لحلوى العسل |
| **אני מסכים לחור של נעץ** | أوافق على ثقب إبرة |
| **אבל הילדים רוצים** | لكن الأولاد يرغبون في المزيد |
| **והם ילדים** | وهم مجرد أولاد |
| **ואני יונתן** | وأنا يوناتان |

وتتضح لدى فولاخ أهمية الـ "أنا" وتوظيفه دون تفرقة نوعية، فلا يوجد في خطابها ذلك الفرق الواضح بين ما تحيل إليه الضمائر من ذكر أو أنثى، فالأنوية لديها قوة فاعلة بعيدا عن صوريتها الذكورية أو الأنثوية ومتصلة بالإنسان في صورته المطلقة[٦٩].

لذلك نجدها تتخطى استخدام الأقنعة النسائية إلى التخفي وراء أقنعة ذكورية وجدت في تجربتها ما يتوافق معها، ورغم أن صوت الشاعر يبتعد ويتقدم صوت القناع، فالابتعاد هنا يكون ابتعاد مزدوج كفله التقنع بـ "أنا" أخرى ذات نوع جنسي مغاير، مما يتطلب من المتلقى محاولة جادة لتمثل الرمز والكشف عن الوجة الحقيقي وراء القناع:

| | |
|---|---|
| **הם כורתים את ראשי בענף** | يقطعون رأسي بفرع |
| **גלדיולה ואוספים את ראשי** | جلاديولا ويجمعونها |
| **בשני ענפי גלדיולה ואורזים** | بفرعين من الجلاديولا ويعبئونها |
| **את ראשי בניר מרשרש** | بورق خشن |
| **יונתן** | يوناتان |
| **יונתן הם אומרים** | يوناتان، يقولون |
| **באמת תסלח לנו** | ستغفر لنا حقا |
| **לא תארנו לעצמנו שאתה כזה.** | لم نكن نعلم إنك هكذا |

وفي قصيدة " **דובה גריזלית גידלה אותי** – ربتني دبة رمادية"[٧٠] تتوارى "أنوية" الذات الشاعرة خلف "أنوية" القناع الذي لم يوظف باسمه، فتستدعي الذات الشاعرة من الميثولوجيا اليونانية شخصية باريس أحد أبطال حرب طروادة المعروفين وتتخذه قناعا لها، والذي تم توظيفه بذكر الحادثة التي ارتبطت به وهي تخلي أبيه عنه وإلقاءه في الغابة، وعبر حضور واضح لأحد شخصيات الأسطورة وهي الدبة التي وجدته وأرضعته.

توجه افتتاحية القصيدة المتلقي إلى فضاء فانتازي يقوم على مكونات عالم الأسطورة الخيالي والطبيعة الساحرة، ورغم محاولة فولاخ الاعتماد على تلك الافتتاحية للابتعاد عن السرد السيري الحقيقي، فإن الذاتية تظهر عبر المشابهة بين صوت القناع وصوتها الخاص:

| | |
|---|---|
| **דובה גריזלית גידלה אותי** | ربتني دبة رمادية |
| **חלב כוכבים היה מזוני העיקרי** | كان غذائي الأساسي هو لبن النجوم |

ثم يطالعنا المقطع الثاني بتقنية مساعدة تعزز فكرة ابتعاد الذات عن نفسها ومراقبتها وجعلها موضوعا للتأمل، وهي تقنية المرآة –بتسمية جاك لاكان– التي تعد المكون الأول للأنا والتماهي مع انعكاس الذات التي هي آخر في الأساس[٧١]، والتي اعتمدتها الشاعرة للتعبير عن حالة الاغتراب التي تشعر بها:

| | |
|---|---|
| **הדבר הראשון שראיתי** | أول شيء رأيته |
| **בימי חיי כוונתי שאני זוכר** | في حياتي وكان قصدي تذكره |
| **היה אני איך אוכל לשכוח** | كنت أنا، كيف يمكنني أن أنسى |

**خامسا- قصيدة اليوميات**:

يمكن اعتبار اليوميات سيرة ذاتية يومية، حيث يعد العنصر التسجيلي اللحظي من أهم عناصر الكتابة اليومية، كما يمكن اعتبارها رسائل خاصة يتطابق فيها المرسل بالمرسل إليه، وكذلك تدوين يوثق لأحداث إنسان وما يصاحبها من تحولات نفسية وتغييرات شخصية.

رجوعا إلى شبكة لوجون يمكن تعريف قصيدة اليوميات بأنها "سرد سيري يخضع خضوعا كاملا لسلطة الزمن اليومي، ويتقيد كتابيا بالظروف الزمكانية والنفسيّة والاجتماعية لكيفية اليوم الذي تسجّل فيه كل يومية، كما يستند شكل اليومية –لغة وتشكيلاً –إلى طبيعة الأحداث الشخصية أو الماحول –شخصية، فتكون قصيرة أو متوسطة الطول أو طويلة، وتكون قائمة على حدث واحد أو مجموعة أحداث، وتكون ذات حيوية وحرارة وإثارة وتنوّع أو أقل حيوية وإثارة وتنوّعاً، وتُظهِر حماس الراوي أو قلّة حماسه، وتكون ذات طابع حكائي أو وصفي أو قد تكتفي بالإشارات والملاحظات والبرقيات"[٧٢].

ويجب أن تتمتع اليوميات بخيط سردي عام يربط شبكة اليوميات بمقولة أساسية ومركزية، تُظهر ضرورة تسجيل هذه اليوميات في زمكانية فيها من العمق والإثارة ما يستوجب هذا

التسجيل، ويعكس أهمية خاصة مشفوعة بذكاء حاد في أسلوبية الكتابة المعتمدة على التركيز والتكثيف وحدّة الالتقاط وحساسيّته، فضلاً عن الاقتصاد الشديد في لغة السرد[٧٣].

ومن هنا فهي لا تعتمد على آليّات السرد الاسترجاعي كما هو الحال في السرد السيري، لأن الزمن الحاضر "الآتي" هو الزمن المهيمن –غالبا– في اليومية، لذا فهي تفتقر إلى المنظور الاستعادي الذي نجده في السيرة.

لذلك تكون المحددات القرائية في هذا النمط لكتابي هي ذاتية التجربة وآنية التسجيل، تلك الآنية قد تظهر في تصدير اليومية بتاريخ كتابتها أو يومها، أو من خلال تأطير النص بعدد من الإشارات الزمنية والعلامات الظرفية التي تكشف عن نوعها مثل استخدام الأفعال صيغتها المضارعة، أو ببعض مفردات مثل "الآن" و"حاليا".

كما يكون الملمح الاعترافي من أوضح ما يكون في هذا النمط؛ حيث تستبطن الذات نفسها دون مورابة أو اختفاء خلف شخصيات بديلة، لاهتمامها حينها بتدوين مشاعرها الجوانية والكشف عن طبقة المسكوت عنه في تلك اللحظة التحررية، ولإدراكها بأنها المتلق الأول في تلك العملية الكتابية.

وقد اعتمدت يونا فولاخ في ديوانها "**هذه هي الحمامة**" نمط كتابة اليوميات، التي جاءت في الديوان تحت اسم "من الكراسات–**מן המחברות**"، وهي يومياتها الحقيقية التي نشرت بعد وفاتها، والتي عبرت فيها عن مخاوفها من الموت بعد إصابتها بمرض السرطان، وكان هذا النمط هو الأمثل لخطاب البوح الذي عمل على صوغ ذاتها وكثّف من حضورها.

كان الشعور بالوحدة من المشاعر المسيطرة على الذات الشاعرة في تلك المرحلة من حياتها، وقد توسلت ضمير المتكلم أداة تعبيرية بدءا من العنوان في قصيدتها " **אני בודד** –أنا وحيد"[٧٤] للكشف عن مكنونات نفسها، ولم تعتمد على التحديد النوعي للضمير ومتطلباته النحوية، بل استخدمته في صورته المذكرة للإشارة إلى الأنا في صورتها المطلقة، مستخدمة زمن المضارع للدلالة على آنية تدوين ما يعتمل داخلها من مشاعر:

| | |
|---|---|
| **אני בודד** | أنا وحيد |
| **צעקתי לכל רוחות השמים** | صرخت في كل روح سماوية |
| **אני בודד** | أنا وحيد |
| **צעקתי לכל הכוכבים** | صرخت في كل النجوم |
| **אדונים נשים** | سادة ونساء |
| **גברים רבותי** | سادتي وسيداتي |
| **בואו לבקר אותי** | قوموا بزيارتي |
| **אני בודד** | أنا وحيد |
| **עד לב השמים.** | حتى عنان السماء. |
| **בואו לשבת לידי** | اجلسوا بجواري |
| **דברו אלי** | تحدثوا إليّ |
| **ספרו על עצמכם** | احكوا عن أنفسكم |
| **בואו** | فلتأتوا |
| **אני בודד.** | أنا وحيد. |

في تلك القصائد اليومية يطالعنا المعجم الشعري بعدد من الدوال المتكررة، والتي يمكن اعتبارها الخيط السردي الأساسي، والمقولة المركزية التي تدور حولها اليوميات؛ فقد تقلص معجم الشاعرة ليدور حول المفردات: (حياة، موت، ألم، خوف، أنا، إله)، كما تكثف القول الشعري لديها لنجد نمطا جديدا في بنية القصائد لديها وهو نمط القصيدة الومضة التي تعتمد على أقصى تكثيف دلالي.

وعادة ما تحمل اليوميات إشارة زمكانية، تسهم في تحديد الأثر المفترض تركه في المتلقي، حول السؤال عن الموت، تكتب فولاخ يومية معنونة بإشارة زمنية هي يوم الكتابة "**יום ד'**– يوم الأربعاء"[٧٥] دون تحديد المكان، تقوم خلالها الشاعرة بآنسنة الموت، الذي

يشكل موضوعا رئيسا في العديد من مجموعاتها الشعرية، إلا أنه كان الهاجس الذي سيطر عليها في تلك الفترة:

| | |
|---|---|
| **האם אינם מרגישים בצעדי המות** | هل حقا لا يشعرون بخطوات الموت |
| **המתקרבים חרש** | التي تقترب في صمت |
| **וכיצד הם עוצרים את פחדם** | وكيف يكبتون خوفهم |
| **או גם לא חשים בו.** | أو لا يشعرون به. |

جعل الموت الحياة حاضرة بقوة في العديد من يوميات الذات الشاعرة، ففي اليومية التالية تقف يونا على معنى الحياة باقترابها من الموت، ورغم بساطة القول الشعري –الذي جاء في صورة جملة استفهامية تعقبها الجملة نفسها كإجابة تقريرية– فإنه لم يضعف القصيدة. إلا أن معنى القول الشعري لم يكن ليُدرك لولا الجملة الافتتاحية التي كفلت للمتلقي فهما لمقصدية الذات الشاعرة بأن "الحياة بكاملها" تقف في ظل الموت:

| | |
|---|---|
| **עם כמה חברים קצת אהבה** | مع بعض الأصدقاء وقليل من الحب |
| **לא נורא למות.** | لم يعد الموت مخيفا. |
| **של מי כל הרכות והמתיקות הזאת** | لمن كل هذه النعومة واللذة |
| **שלי?** | لي؟ |
| **לכל החיים** | للحياة بكاملها |
| **כל הרכות והמתיקות הזאת** | كل هذه النعومة واللذة |
| **שלי** | هي لي |
| **לכל החיים.** | للحياة بكاملها. |

خلافا لنمط التقنع الذي يشعرنا بوجود مرسلين للخطاب، نجد حضورا لنوعين من المتلقي في نمط اليوميات؛ متلق أول الذي تستهدفه اليومية وهو الذات الشاعرة نفسها، ومتلق ثان يتحدد في القارئ الضمني –بتعبير فولفغانغ إيزر– الذي يرافق الكاتب في جميع

مراحل إنجازات العمل، ويصطحبه في رسم كل الاستراتيجيات التي تكون الرؤيا الشمولية للنص.

لذلك يتراوح الخطاب بين ضميري المتكلم والمخاطب، ففي قصيدة "**כעת אני יודעת**–الآن أعرف"[٧٦] يستحضر ضمير المتكلم بالضرورة ضمير المخاطب، ورغم تغير المخاطب فإنه في كثير من الأحيان ما كان يتخذ صورة الذات الشاعرة نفسها، التي كانت تنقسم وتتشظى عبر صوتين متحاورين:

| | |
|---|---|
| **כעת אני יודעת** | الآن أعرف |
| **את כל האמת** | الحقيقة كاملة |
| **ממש כמו אלוהים.** | مثل الآله. |
| **כי את בעולם האמת** | ولأنكِ في عالم الحقيقة |
| **והמת הזה** | وهذا الميت |
| **הוא את.** | هو أنتِ. |

وفي قصيدة "**אני יושבת וכותבת שיר** –أجلس وأكتب قصيدة"[٧٧] تطالعنا اليومية التي تتبنى فيها الشاعرة شكل الكتابة من الداخل التي تميز الكتابات النسائية بشكل عام، والتي تنطلق من فكرة المعايشة وهيمنة الرؤية الذاتية:

| | |
|---|---|
| **אני יושבת וכותבת שיר** | أجلس وأكتب قصيدة |
| **בלט מטרף לאחיות** | باليه مجنون للممرضات |
| **מצאתי סגנון** | ابتدعت نمطا |
| **כי הרי לכתוב על תנועה קשה** | فالكتابة عن الحركة أمر صعب |
| **גם עם כתב תונעות** | حتى مع إشارة للحركات |
| **מה זה יגיד לקורא התמים** | وبماذا سيفيد ذلك القارئ المعافى |
| **אני אז יושבת** | أجلس الآن |
| **וכותבת** | وأصمم |
| **בלט לאחיות** | باليه للممرضات |

**כי לא צריך תקציב** ولا حاجة للحن

**ולא צריך שחקנים ורקדנים** ولا حاجة للممثلين ولراقصين

وفي هذا النمط الكتابي تعيد الشاعرة قراءة ما كتبته من قصائد في بداية مشروعها الشعري، لتدخلنا في بنية دائرية يحيلنا من خلالها مشهد النهاية المرتقبة إلى مشهد البداية الواثقة. فتستدعي الشاعرة في عدد من القصائد حملت عنوان "**שברי שירים**– بقايا قصائد"[٧٨] رمز "الدبة الرمادية" الذي يحيل إلى الأم، وجاءت هنا بوصفها الملجأ أو الحصن ضد شعورها بالخوف، لتجمع بين خوفين "خارجي وداخلي"، كما تجمع بين عالمين "ماض وحاضر"، وقد اعتمدت اليومية على بنية الرسائل التي ألزمتها بذكر أحد أطرافها وهو المرسل إليه:

**לדובה גריזילית** لدبة رمادية

**השתניתי מאוד** تغيرتُ للغاية

**מה שהיה בי פחדתי** ما كان داخلي وخفتُ منه

**ממנו לא פוחדת** لا أخافه الآن

كما تتماهى ثانية مع "العصفور" –النموذج الذي سبق عرضه– عبر تكسير "الأنا" والتلاعب به بلا تردد ومنحه ذوات أخرى متغيرة ومتعددة الأبعاد، لتتوارى الأنا بعيدا عن الأنظار، وتتحول إلى مراقب لنموذج أنوي آخر، ففي قصيدة "**צפור בכלא**–عصفور في الأسر"[٧٩] تتداخل الأصوات ويكون الخطاب الرئيس هو التساؤل عما يملكه كل صوت وما لا يملكه:

**צפור בכלא** عصفور في السجن

**מה תשיר לי** ماذا ستسمعني من غناء

**זכרון ילדות** ذكرى طفولة

**חזון עתיד**. نبوءة مستقبلية

**אני לבד** أنا بمفردي

**מה אשיר**. بماذا سأغني.

**خاتمة**:

عرّف الخطاب الشعري للشاعرة يونا فولاخ –في بنيته الكبرى– نفسه بوصفه خطابا ذاتيا، وامتلكت المجموعة الشعرية "**هذه هي الحمامة**" نظاما من العلامات دلّ على تعددية النمط الكتابي لقصائدها، وحدد مسارات تلقيها وصيغ قرائتها، وعمل– بالتالي– على توجيه القارئ بأنه أمام نص شعري يهدف إلى تقديم تجارب ذاتية حقيقية تجسد حياة الشاعرة وتحدد ملامح تكوينها الفكري والشعري.

أشارت المداخل التعريفية التي فتحها الكشف عن أنماط كتابة الذات إلى أهمية فضاء الذاكرة –واستدعاءاته الواضحة لفضاءات الطفولة وفضاء المكان– في تشييد المتخيل الشعري في الديوان؛ فكان منزل العائلة ومفرداته هو الفضاء المكاني الذي تكررت مشاهده في قصائد الشاعرة المعتمدة على نمط قصيدة السيرة الذاتية؛ التي نجد فيها حضورا واضحا لشخصية الأب وموضوع الموت الذي يعد من الموضوعات الرئيسة في المجموعة.

كما حوت نصوص الديوان على العديد من التجارب الذاتية الخاصة للذات الشاعرة، فكتبت فولاخ بضمير المتكلم دون التخفي وراء شخصيات مستعارة عن تجاربها الشخصية لتتبع مبدأ الكتابة من الداخل التي تميز التقليد النسائي الأدبي؛ إلا أنها عمدت إلى حيلة فنية خاصة بالمراوغة بين الذاتي والتخييلي عبر الانتقال بين ضميري المتكلم والغياب والتخييلي، مما أتاح للشاعرة البوح بما يجول داخلها مباشرة من ناحية، وخلق مسافة تفصلها عن ذاتها وتحولها إلى موضوع للتأمل من ناحية أخرى.

فكانت الطريقة المثلى للذات الشاعرة في تشكيل ذاتها، هي الابتعاد عن نفسها عبر خلق عدد من الشخصيات التي تتشابه معها، مع والاعتماد على المتلقي الذي يعقد المقارنات بين الذات الشاعرة وما تشبهت به من نماذج وأقنعة ليكشف تطابقها التام معها.

وهكدا تميز الخطاب الشعري ليوا فولاخ في تلك المجموعة الشعرية بكونه خطابا اعترافيا مفتوحا على فضاء البوح، فعبرت عن رؤيتها الخاصة عن بعض القضايا النسوية التي شغلتها، وعن رؤيتها لذاتها التي كانت أشد التصاقا بها –خاصة في مراحل حياتها الأخيرة– عبر نصوص شعرية بالغة التكثيف الدلالي والبنائي والترميزي.

## الهوامش :

### القسم الأول:

[١] راجع أرسطو طاليس: فن الشعر، ت: د. إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، (د.ت)

[٢] خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، الغيداء للنشر، ٢٠١٦، ص ٢٤

[٣] حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٩٩، ص ١١١

[٤] مرايا نرسيس، ص ١١١

[٥] مرايا نرسيس، ص ٦

[٦] القصيدة السيرذاتية، ص ٢٨

[٧] مرايا نرسيس، ص ١٦٠

[٨] القصيدة السيرذاتية، ص ٢٣

### القسم الثاني:

[٩] يونا فولاخ **יונה וולך**(1944– 1985): شاعرة إسرائيلية، من أهم المجددات في الشعر العبري من ناحية الموضوعات والتشكيل، قتل والدها بنيران صديقة في حرب ١٩٤٨، تعد موضوعات الموت والجنون والخوف من أهم الموضوعات التي عبرت عنها في أشعارها، إلى جانب سرد تجاربها الذاتية، وقد توفت بعد إصابتها بمرض السرطان، وتعتبر فولاخ من أهم رائدات الحركة النسوية الإسرائيلية، وقد ترجمت أعمالها إلى تسعة عشرة لغة. من أهم إنتاجاتها الشعرية: **דברים** أشياء (1966)– **שני גנים** حديقتان (1969)– **אור פרא** نور وحشي (1983)– **צורות** صور (1985).

Tsipi Keller: Poets on the Edge, An Anthology of Contemporary Hebrew Poetry, SUNY Press, 2008, P. 158

[١٠] **הלית ישורון: יונתה ,חדרים ,גליון 5, 1985, עמ' 25**

[١١] **שושנה ויג: יונה וולך, כתיבה במהירות הביוגרפיה** http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-516.htm

[١٢] **לילך לחמן: כדמות הסיבה דמות הפנים– יונה וולך, חדרים, גליון 10, 1993, עמ' 149**

[١٣] **צבי בן–דור בנית: האוטוביוגרפיה כהסטוריה של עכשיו, תיאוריה וביקורת, גליון 37, סתיו 2010, עמ' 321**

[١٤] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٢

[١٥] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، ص ٢٣

[١٦] محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨، ص ١١

[١٧] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، ص ٣٨

[١٨] شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب "الأيام" لطه حسين، دار الجنوب، ١٩٩٢، ص ٧٩

[١٩] יונה וולך: זאת היונה, השירים והמחברות הגנוזות, הלית ישורון ויאיר קדר (עורכים), מודן הוצאה לאור, 2013, עמ' 116

[٢٠] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ٣٤

[٢١] זאת היונה, עמ' 49

[22] Patricia Waugh: Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Routledge, London and New York, Second Edition, 2001, p. 6

[٢٣] זאת היונה, עמ' 143

[٢٤] חמוטל בר–יוסף: מיסטיקה בשירה העברית במאה העשרים, ידיעות אחרנות, 2008, עמ' 119

[٢٥] מיסטיקה בשירה העברית, עמ' ١١٩

[26] James Goodwin: autobiography, the self-made text, twayne publishers, new york, 1993, p. 3

[٢٧] זאת היונה, עמ' 38

[٢٨] יערה שחורי: אלה כל החיים, בראי השירים האחרונים, תוך זאת היונה, עמ' 147

[٢٩] זאת היונה, עמ' 29

[٣٠] שירה סתיו: אבא בעל גוף: על האב בשירתה של יונה דולך, מטעם, גליון 8, 2006, עמ' 32

[٣١] זאת היונה, עמ' ٥١

[٣٢] שירה סתיו: אבא בעל גוף, עמ' ٤٠

[٣٣] זאת היונה, עמ' ٥١

[٣٤] محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السيرذاتي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ٢٠٠٥، ص ١٤١

[٣٥] تمظهرات التشكل السيرذاتي، ص ١٤١

[٣٦] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ٥٢

[٣٧] مرايا نرسيس، ص ١٥٥

[٣٨] **זאת היונה, עמ' 122**

[٣٩] أحمد حماد: اغتراب الشخصية اليهودية في الأدب العبري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٣

[٤٠] **יגאל סרנה: יונה וולך, ביוגרפיה, כתר, 2009, עמ' 128**

[٤١] **ביוגרפיה, עמ' ٨٥**

[٤٢] **זאת היונה, עמ' 28**

[٤٣] **שירה סתיו: אבא אני כובשת, אבות ובנות בשירה העברית החדשה, הוצאת דביר ומכון הקשרים, 2014, עמ' ٢٢٥**

[٤٤] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ٣٧

[٤٥] المرجع السابق، ص ٦٠

[٤٦] القصيدة السيرذاتية، ص ٣٥

[٤٧] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ٢٥

[٤٨] المرجع السابق، ص ٢٥

[٤٩] **זאת היונה, עמ'** 35

[٥٠] **אבא אני כובשת, עמ' ٢١٠**

[٥١] **זאת היונה, עמ' 109**

[٥٢] **אבא אני כובשת, עמ' 222**

[٥٣] السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص ٥٣

[٥٤] **זאת היונה, עמ' ٤٢**

[55] Zafrira Lidovsky Cohen: Back from Oblivion: The Nature of 'Word' in Yona Wallach's Poetry, women in jewdism, vol 3, no 1, 2002, p. 4

[٥٦] **חיה שחם: נשים ומסכות, מאשת לוט עד סינדרלה, תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2001, עמ' 229**

[٥٧] **זאת היונה, עמ' ١٠٦**

[٥٨] **זאת היונה, עמ' ١٢٨**

[59] Beter Childs, Roger Fowler: The Routledge Dictionary of Literary Terms, Routledge, New York, 2006, p. 170

[60] Ibid, p. 171

[٦١] مرايا نرسيس، ص ١٠٦

[٦٢] **נשים ומסכות, עמ' 22**

[٦٣] مرايا نرسيس، ص ١١٧

[٦٤] **זאת היונה, עמ' ٢٥**

[٦٥] **תמר לזר: המקום והמרחק, רליגיוזיות וכמיהה אל הנשגב בשירת יונה וולך, חינוך וסביבו: שנתון סמינר הקיבוצים, כרך ל"ו, 2014, עמ' 365**

[٦٦] **שם, עמ' 365**

[٦٧] مرايا نرسيس، ص ١١٢

[٦٨] **זאת היונה, עמ' ٢٠**

[٦٩] **גבריאל מוקד: ארבעה משוררים, דברים על יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן ויונה וולך, משרד הביטחון הוצאה לאור, 2006, עמ' 120**

[٧٠] **זאת היונה, עמ' ٨٥**

[٧١] **אבא אני כובשת, עמ' 213**

[٧٢] تمظهرات التشكل السيرذاتي، ص ١٥١

[٧٣] المرجع السابق، ص ١٥١

[٧٤] **זאת היונה, עמ' ١٧١**

[٧٥] **שם, עמ' ١٨٦**

[٧٦] **שם, עמ' ١٨٩**

[٧٧] **שם, עמ' ١٧٩**

[٧٨] **שם, עמ' 190**

[٧٩] **שם, עמ' ١٦٧**

## قائمة المصادر والمراجع

**-المصادر**:

١. יונה וולך: זאת היונה, השירים והמחברות הגנוזות, הלית ישורון ויאיר קדר (עורכים), מודן הוצאה לאור, 2013

**-المراجع العبرية**:

1. גבריאל מוקד: ארבעה משוררים, דברים על יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן ויונה וולך, משרד הביטחון הוצאה לאוק, 2006
2. חיה שחם: נשים ומסכות, מאשת לוט עד סינדרלה, תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2001
3. חמוטל בר-יוסף: מיסטיקה בשירה העברית במאה העשרים, ידיעות אחרנות, 2008
4. יגאל סרנה: יונה וולך, ביוגרפיה, כתר, 2009
5. הלית ישורון: יונה, חדרים, גליון 5, 1985
6. יערה שחורי: אלה כל החיים, בראי השירים האחרונים, תוך זאת היונה, השירים והמחברות הגנוזות, הלית ישורון ויאיר קדר (עורכים), מודן הוצאה לאור, 2013
7. לילך לחמן: כדמות הסיבה דמות הפנים- יונה וולך, חדרים, גליון 10, 1993
8. צבי בן-דור בנית: האוטוביוגרפיה כהסטוריה של עכשיו, תיאוריה וביקורת, גליון 37, סתיו 2010
9. שושנה ויג: יונה וולך, כתיבה במהירות הביוגרפיה http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-516.htm
10. שירה סתיו: אבא אני כובשת, אבות ובנות בשירה העברית החדשה, הוצאת דביר ומכון הקשרים, 2014
11. שירה סתיו: אבא בעל גוף: על האב בשירתה של יונה דולך, מטעם, גליון 8, 2006
12. תמר לזר: המקום והמרחק, רליגיוזיות וכמיהה אל הנשגב בשירת יונה וולך, חינוך וסביבו: שנתון סמינר הקיבוצים, כרך ל"ו, 2014

**-المراجع العربية**:

**١. أحمد حماد: اغتراب الشخصية اليهودية في الأدب العبري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢**

٢. أرسطو طاليس: فن الشعر، ت: د. إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، (د.ت)

٣. حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٩٩

٤. خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، الغيداء للنشر، ٢٠١٦

٥. شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب "الأيام" لطه حسين، دار الجنوب، ١٩٩٢

٦. فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤

٧. محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨

**-المراجع الإنجليزية**:

1. Beter Childs, Roger Fowler: The Routledge Dictionary of Literary Terms, Routledge, New York, 2006
2. James Goodwin: autobiography, the self-made text, twayne publishers, new york, 1993
3. Patricia Waugh: Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Routledge, London and New York, Second Edition, 2001
4. Tsipi Keller: Poets on the Edge, An Anthology of Contemporary Hebrew Poetry, SUNY Press, 2008, P. 158
5. Zafrira Lidovsky Cohen: Back from Oblivion: The Nature of 'Word' in Yona Wallach's Poetry, women in jewdism, vol 3, no 1, 2002