الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⴰⵡⵍⵉⵙⵏⵉⵎⵉⵡⵉⵏⵉⵣⵣⴰⵏⵉⵓⵜⵉⵙⵙⵉⵏⵉ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜⵏⵎⵓⵍⵓⴷⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵣⵣⴰⵢⵜⵏⵜⵓⵙⵙⵉⵔⵜ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

TIZI-OUZOU DE MAMMERI MOULOUD UNIVERSITÉ
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes

التّخصص: لغة وأدب عربي

الفـــــــرع: الأدب وتحولات ما بعد الحداثة

أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه ل.م.د

إعداد الطّالبة: ساجية مغراوي

الموضـــــوع:

تمثيل الذّات في الشّعر النّسائيّ الجزائريّ المعاصر

لجنة المناقشة:

أ.د. آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... رئيسا

أ.د. راوية يحياوي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....مشرفا ومقررا

أ.د. مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنا

د. عبد القادر لباشي ، أستاذ محاضر صنف (أ) ، جامعة البويرة ..... ممتحنا

د. صبيرة قاسي ، أستاذة محاضرة صنف (أ) ، جامعة البويرة ..... ممتحنا

تاريخ المناقشة:...../.....

إهداء

إلى من بلّغ الرّسالة وأدّى الأمانة... ونصح الأمّة....

إلى نبيّ الرّحمة ونور العالمين سيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم.

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار، إلى من علّمني العطاء دون انتظار والدي العزيز.

إلى معنى الحبّ، والحنان والتّفاني، إلى بسمة الحياة، وسرّ الوجود، إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي وحنانها ضماد جراحي أمّي الحبيبة.

إلى الذّين حبّهم يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي إخوتي، وأخواتي.

إلى من شجّعني في رحلتي إلى التّميّز والنّجاح زوجي، رفيق دربي.

إلى الذّين أناروا لي الحياة، إلى ينابيع البراءة، فلذات كبدي : (ندير، وصارة، ومنال، ولينا).

إلى الذّين علّمونا حروفا من نور، وكلمات من درر، وعبارات من أسمى وأجلى عبارات العلم، إلى الّذين صاغوا لنا علمهم حروفا، وفكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم والنّجاح، أساتذتنا الكرام.

إلى الذّين سُررت معهم، ونحن نشقّ الطّريق معًا نحو النّجاح والإبداع، زملائي، وزميلاتي في تخصّص " الأدب وتحولات ما بعد الحداثة ".

شكر وعرفان

نشكر الله العليّ القدير الذّي أنعم علينا بنعمة العقل والدّين، القائل في محكم التّنزيل:

"وَفوْقَ كُلّ ذي علم عليم" الآية 76 من سورة يوسف.

صدق الله العظيم.

وفاء وتقديرا واعترافا منّا بالجميل، نتقدّم بجزيل الشّكر للمخلصين الذّين لم يبخلوا علينا بالمساعدة في مجال البحث العلميّ، ونخصّ بالذّكر الأستاذة الدّكتورة الفاضلة "راوية يحياوي" على رعايتها لهذه الدّراسة، وصاحبة الفضل في توجيهنا ومساعدتنا في جمع المادّة البحثيّة، والرّعاية العلميّة، فجزاها الله كلّ خير.

كما نتقدّم بجزيل الشّكر إلى كلّ الّذين مدّوا لنا يدّ العون والمساعدة في إنجاز هذا البحث، ونذكر منهم الأستاذتين الدّكتورة آمنة بلعلى، والدّكتورة سامية داودي، والدّكتور علي حمدوش.

الطّالبة:

ساجية مغراوي.

مقدّمة

مقدمة :

حاولت الشّاعرة الجزائريّة المعاصرة أن تمتلك فعل الكتابة كوجود هووي تحقق من خلاله الرّغبة في امتلاك الكلمة، واستطاعت أن تمرّ على مراحل توصّلت من خلالها إلى أن تشكّل تجربة الكتابة عندها موقعا معتبرًا يمكن أن يشكّل حقلاً للدّراسة، وتنعم من خلاله الذّات الشاعرة بحريتها وانطلاقها، والرّفض والثّورة التّي لا بدّ أن تبدأ بالكلمة، وعن رغبتها في التّخلص من كلّ القيود والعوائق التّي تحدّ من حريتها وانطلاقها، هذا ما جعل دواوين الشّعر النّسائي في الجزائر تحفل بروح التمرّد والمشاكسة، وبالرّغبة في كسر القيود تمثلا لِمَا دعا إليه رواد الشّعر العربيّ الحديث.

بدأ الشّعر النّسائي الجزائري يرقى شيئًا فشيئا انطلاقا من فترة الثمانينيات نتيجة انفتاح المجتمع الجزائري على غيره من المجتمعات وتحقيق المرأة لمكاسب كثيرة تتمثل في دخولها عالم الصحافة والتّأليف في مجالات أخرى غير الشّعر، وتكثيف نشاطها في الجمعيات الثّقافية والملتقيات الأدبية كـ " الجاحظية "، و" الرّابطة الوطنية للإبداع والثقافة "، و" رابطة الاختلاف "، إذ تمّ فيه الانتقال من الشّعر العمودي – الذّي يستند إلى عروض الخليل – إلى الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر.

بناءً على هذا، حاولت هذه الأطروحة أن تتّبع بالبحث والتّحليل هذه التحوّلات في التّجربة الإبداعية للخطاب الشّعري النّسائي الجزائري المعاصر خاصّة في جهة تشكّل الذّات الأنثويّة فيه، ومن حيث التشكيلات النّصية التّي استجابت لتحوّلات الذّوق الفنّي والأدبي، نتيجة إفرازات التطوّر الفكري والثّقافي المعاصريْن.

اتّضح لنا من خلال مقاربة الظّاهرة الشّعرية المعاصرة في هذا الإطار، انتقال الإنتاج الشّعري النّسائي الجزائريّ المعاصر من التّخفي إلى البروز تبعا لتغيرات القيم الفكرية والثّقافية في نظام الحياة المعاصرة. واستنادًا إلى هذه التحوّلات، يمكن الإشارة إلى أشكال الممارسات النّصية التّي تجلّت في المدونات الشّعرية النّسائية، كنماذج تستطيع الاشتغال عليها لبيان مسوغات هذا التّجاوز للمنظومة الثّقافية السّائدة.

وعليه، تنطلق القراءة النّقدية التّي تروم البحث والمساءلة في هذا الموضوع من مسلّمة تفيد بأنّ الخطاب الشّعري النّسائي الجزائري المعاصر ولد في سياق التّهميش للمرأة الجزائرية، بحكم أنّ سلوكاتها مقيّدة، لكنه تطوّر مع تطوّر نظام القيم والمفاهيم في دائرة العقل الأنثوي والحياة المعاصرة، وحالة الحداثة التي تهتم بالذات.

لقد ساهم هذا التّغير في تأسيس تجربة إبداعية للشّعر النّسائي الجزائري المعاصر قوامها المغامرة، ترتكز على مرجعيات مفاهيمية فلسفية وفنية، تحاول نقل النّصّ الشّعري من التّخفي إلى التّجلي، والذّات الأنثوية من التّهميش إلى التّمركز، اعتمادًا على آليات فنية متنوّعة.

ومن هذا المنطلق، تسعى هذه التّجربة الإبداعية للشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، وبدافع الرغبة في التجديد والمسايرة لمعطيات العصر أن تمارس فعل الخروج عن النموذج ومسايرة الحداثة شكلا ومضمونًا.

وأمام هذا الطرح النقدي الذي يحاول توضيح هذا التجاوز والانخراط في الممارسة الكتابية للشعر من منظور حداثي، حاولنا أن نتتبّع محطّات تمثيل الذات الأنثوية.

بناءً على هذا كان عنوان بحثنا: " **تمثيل الذّات في الشّعر النّسائي الجزائريّ المعاصر**".

تعددت الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع منها الموضوعية والذاتية، أهمها:

– الرّغبة في إثراء الدارسات النقدية التي تناولت الشّعر الجزائريّ المعاصر، وبالتّحديد الكتابة النّسائية.

– الوقوف على التجليات النفسية للمبدعة داخل النّص.

– إظهار التحدي الذي رفعته الشاعرة الجزائرية أمام الإبداع الذكوري.

– الميل الكبير إلى الإنتاج الأدبي الجزائري المعاصر، المكتوب باللغة العربية أ والفرنسية.

أمّا عن أهميّة الموضوع، فإنها تكمن في محاولتنا الكشف عن التمايز والاختلاف بين الإبداع الأنثوي والإبداع الذكوري والتركيز على ما حققته الشاعرة الجزائرية المعاصرة من ممكنات نصية وحيل الإضمار والإظهار إضافة إلى تحليل الرواسب النفسية التي جعلت الشاعرة الجزائرية المعاصرة تكتب في قضايا خاصة وبتقنيات تتفرد بها.

استوقفتنا في موضوعنا إشكاليات متنوّعة تتحوصل في الإشكاليّة المركزيّة: كيف تتشكّل الذّات الأنثويّة في النّصوص الإبداعيّة النّسائيّة ؟ ويتفرّع هذا السّؤال إلى مجموعة من الأسئلة:

- كيف تتجلى حركية الأنثى نصيا؟
- كيف تتجسد بلاغة الجسد في تشكيل اللوحات الشعرية الأنثوية؟
- إلى أي مدى يمكن اعتبار الكتابة الشعرية الأنثوية كتابة الذات والداخل؟
- كيف تتحول الذات الأنثوية من موقع المفعول إلى موقع الفاعل؟
- ماهي الخلفية النفسية لتوظيف الضمير (أنا) نصيا؟

كان هدفنا من خلال هذا البحث توضيح الخلفية الثقافية والفلسفية التي شاعت في المجتمع الباترياكي والتي أثرت تأثيرا كبيرا على الإبداع النسائي العربي، ولإبراز المؤثرات الثقافية والاجتماعية التي طالما شكلت المورد الصافي لتأزّمات المرأة المبدعة وكيفية مواجهتها لها.

وتطرّقت العديد من الدّراسات لهذا الموضوع لما له من حضور بارز في الأدب العربي عامة والجزائري منه خاصة ولما له من آليات جعلته يتميز عن إبداع الآخر، نذكر منها:

- "الشعر النسائي... قضاياه واتجاهاته " لسفيان حكوم.
- "خطاب التأنيث، دارسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه" ليوسف وغليسي.
- "الأدب النسوي... قيمة فكرية للمرأة " لأحمد دوغان.
- "النص الشعري النسوي العربي في الجزائر " دارسة في بنية الخطاب لناصر معماش.
- غير أن هذه الدّراسات كلها لم تتناول الجوانب التي أردناها، والجهة التّي من خلالها دخلنا إلى الموضوع.

لذا تطرّقنا في الفصل الأوّل من الأطروحة إلى اكتشاف الذّات، وحاولنا في المبحث الأوّل اكتشاف الذّات المهمّشة انطلاقا من العتبات والمنجز النصيّ. أمّا المبحث الثاني من الفصل نفسه، حاولنا اكتشاف الذّات المتمرّدة وتجلياتها، فبرزت لنا من خلال تمرّدها على النسق الفحوليّ، على الواقع، وعلى الجسد، وفي المبحث الثالث، حاولنا اكتشاف الذّات المتصوّفة في الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر.

وخصّصنا الفصل الثاني من البحث لإثبات الذّات الأنثويّة والشروط التي يجب أن تتوفّر لديها، فتجلّت لنا أهمية الكتابة، وأهمية الوجود الذكوريّ في حياتها وكذا أهمية البوح بالحب في إثبات وجودها. أمّا الفصل الثالث، فلقد خصّصناه لتحديد آليات الدّفاع واثبات الذّات، فركّزنا في المبحث الأوّل منه على ألية الإظهار والإضمار وكيفية تجلّيها في خطاب الشاعرة الجزائريّة، كمّا ركزّنا في المبحث الثاني منه على ألية الاستعارة بأنواعها المختلفة في تشكيل الذّات. أمّا المبحث الأخير من الفصل، فقد تطرّقنا فيه إلى كيفية ترميم الذّات بالرّمز والأسطورة. وأنهينا بحثنا بخاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها.

واتبعنا في تحليلنا المنهج الأسلوبيّ الذي يساعد على فكّ مغاليق النّص الشعري المعاصر وعلى اكتشاف أسراره الدلاليّة وقوانينه التعبيريّة بالإضافة إلى استثمار آليات النقد الثقافيّ التي تكشف على الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة السائدّة في مجتمع الشاعرة الجزائريّة وكذا بعض مفاهيم المنهج الاجتماعيّ والنفسيّ التي تربط إبداع المرأة بالعوامل الاجتماعيّة والنفسيّة.

لقد آثرنا هذه التّوليفة المنهجيّة التّي جعلتنا نعتمد جهات قرائيّة مركّبة؛ لأنّ النّصّ الشّعري يرفض المنهج الواحد.

في النهاية لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتنا المشرفة الدّكتورة راوية يحياوي التي رافقتنا في مسيرة هذا البحث مرشدة وموجّهة، ولأستاذتنا الفاضلة آمنة بلعلى التي أنارت لنا خطّة الأطروحة، وكذا للأستاذة سامية داودي والأستاذ حمدوش اللّذين لم يبخلا علينا بالمراجع والتوجيهات، ولا ننسى من ساهم بأي شكل من الأشكال في إتمام هذه الأطروحة وإخراجها بالصورة التي يجب أن تكون عليها معايير البحث العلمي والأكاديمي.

وعليه، فإن وفقنا في شيء، فلله الحمد وبفضله، وإن أخفقنا، فمن تقصيرنا.

تيزي وزو في 2019/06/12

الفصل الأوّل

اكتشاف الذات

- المبحث الأوّل: الذّات المهمّشة
- المبحث الثّاني: الذّات المتمرّدة
- المبحث الثّالث: الذّات المتصوّفة

المبحث الأوّل: الذّات المهمّشة

1- الذّات المهمّشة من خلال العتبات -العنوان الرّئيس والعناوين الدّاخلية -

تفطّنت الدّراسات الحديثة والمعاصرة إلى أهمية العتبات النصية أو النصوص الموازية حيث تعتبر بمثابة مفتاح للقراءة، تمكّن القارئ من الدخول إلى أغوار النّص الرئيسي، وذلك لما تحمله من علامات ودلالات تساعد في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

يعتبر جيرار جينيت Gerard GENETTE من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات في دراساته النقدية، وهي ما يسمى بالنّص الموازي أو النّص المصاحب (Para texte) حيث يترجمه محمّد بنيس بالنّص الموازي، ومختار حسني بالتوازي النصّي، ومحمّد الهادي المطوي بموازي النّص، وسعيد يقطين بالمناص، وغير ذلك، والنّص الموازي حسب ما جاء في كتاب عتبات (Seuils) عام 1987 لجيرا جينيت هو "ما يصنع به النّص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عمومًا، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أوّليّ، وعتبات بصريّة ولغوية"[1]، فتشمل العنوان، وصورة الغلاف، والإهداء، والخطاب التقديمي، والعناوين الداخلية، ومحتويات الصفحة الأخيرة، وغيرها.

انطلاقا من هذا المفهوم، كانت دراستنا للعتبات النّصية – العنونة تحديدًا – في مجموعة من الخطابات النسائية إذ شكلّت في هذه الدواوين متعاليات نصيّة شديدة الإيحاء، سنحاول الوقوف عند بعض الدواوين الشعرية النسائية الجزائرية للكشف عن تمظهرات الذات المهمّشة من خلال العنوان الرئيس، والعناوين الداخلية، وللإجابة عن التّساؤلات الآتية: كيف تجلّت الذات المهمّشة في العنوان الرئيس والعناوين الداخلية للمنتوج النصي النسائي الجزائري؟ ما هي الوظائف التي أدّتها العناوين بنوعيها؟ هل نجحت الشاعرة في تحقيق هذه الوظائف والتعبير عن الذات المهمّشة؟

---

[1]-محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص188.

جاء الخطاب الشعري النسائي الجزائري مكثفا بصور تهميش المرأة، فشكلّ ظاهرة بارزة نلمسها عند قراءتنا لعتبات الدواوين سواء أكانت رئيسية أو داخلية. يمكننا توضيح تجلّي الذات المهمّشة في العناوين الأتية:

المعنوِن	العنوان الرّئيس	العناوين الدّاخلية	الصفحة
فاطمة بن شعلال	لو... رذاذ	– هذا الذي – أشهد أنك الأقوى –و لأنك أنت الذكر،، – لو رذاذ – لو قطرة من واديك – أنا انتهيت	10 40 44 101 104 142
راوية يحياوي	كلّك في الوحل.. وبعضك يخاتل	– الوشاح الأخرس. – أ...ت...و...ج...ع – احتفالية الوجع	33 47 67
نوارة لحراش	كمكان لا يعوّل عليه	– حالة غياب. – أعطاب باكرة – الحياة أقصر من قامتي – انقضامات. – رغبات منكّسة. – أناشيد العطب.	10 13 17 21 51 82
حسناء بروش	للجحيم إله آخر	– فادحا كما أنت – عتبة واطئة لسيد الجحيم – المثنى في سواي – مثلها والجحيم	07 11 25 34
حنين عمر	باب الجنّة (وجهك	– باب الجحيم	65 117

	الذي لمحته من شباك الجحيم)	– تساؤلات مؤنثة – الصّداع.	125
نصيرة محمّدي	كأس سوداء	– صباح التيه – دخان – حواف مجرحة – كأس سوداء	10 16 65 77
خيرة حمر العين	أكوام الجمر		

		– أكوام الجمر – دموع على خد عطر – رماديات غربة	05 29 89

جاء ديوان الشاعرة فاطمة بن شعلال الموسوم بـ: "لو... رذاذ" [1] مكثفا بصور التهميش. ينطوي العنوان بهذه الصيغة التعبيرية على احتمالات رامزة منها الحرف "لو" الذي يدلّ على التمني، تليه ثلاث نقاط متتالية تدل على فراغ دلالي، فالشاعرة هنا تمثل الذات الصامتة، أمّا كلمة " رذاذ " فهي تدل على المطر الخفيف الضعيف. وهكذا جاء العنوان عبارة عن أيقونة يحمل الكثير من الدلالات والتأويلات. نجد أنفسنا أمام " الأثر المفتوح " الذي أسّس له أمبرتو إيكو Umberto ECO حيث يرى أن " الأثر الفني هو موضوع جمالي قابل للتأويل." [2]

يلخص لنا العنوان حالة تشظي الذات الشاعرة التي تعاني من جفاف الرّوح ومن قيود الظمأ، وتتطلّع لأفق الحضور في الحياة والسعي لتحقيق الأمل المنشود، فجاءت صورة الماء أشبه ما تكون بالوهم للتعبير عن التهميش اللامتناهي. واتسمت هذه العتبة بالقوّة اللّفظية، انطلقت منها

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2015

[2]– أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001، ص 08

الشاعرة للتعبير عن التوتر النفسي الذي يسكنها. وهكذا جاء العنوان الرئيس (لو... رذاذ) " مكونا نصّيا جوهريا له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية التي تؤهله للانخراط في مساءلة ومحاورة بنيات دالة لها نفس الدرجة من التعقيد من قبيل: بنية النّص، وأفق التوقع"[1] حيث يبني القارئ أفق انتظاره من خلال قراءته للعنوان. ويلعب مفهوم أفق الانتظار دورًا مركزيا في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس Hans Robert YAWSS، إذ يحتل " الركيزة المنهجية لنظريته"[2] ويشير هذا المصطلح إلى "منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ في لحظة معينة، يتم انطلاقا منها قراءة عمل وتقويمه جماليا"[3].

وهكذا يكون العنوان الرّئيسي قد حقق وظيفته الإغرائية التي تعمل على إغراء المتلقي، عملت بها الشاعرة محدثة بذلك تشويقا لديه. لعل أوّل عنوان داخلي نقف عنده في هذه المجموعة الشعرية هو: "هذا الذي"، لقد جاء البناء التركيبي جملة اسمية متكوّنة من اسم إشارة حلّ محلّ المبتدأ، واسم موصول حلّ محل النعت، فالجملة الاسمية بهذا التركيب ناقصة، لم يذكر فيها الخبر. يحيل العنوان على معنى الكبت، وعلاقة الذات الشاعرة بالآخر، حيث لم تكن لديها الجرأة لفضح السلطة التي يفرضها الآخر عليها، فاكتفت بالإشارة إليه دون أن تسند له أفعالا توضّح بها تهميشه لها أو اكتفت بذكْرِ " الذّي " ازدراءً له لأنّه لا يُسمّى. وبهذا يترك العنوان مجالا واسعا للتأويل، فيفتح الأثر الأدبي " فضاءً قرائيا ثريا وصالحا، لتلقي النص وفق رؤية تأويلية عميقة ومتنوّعة ومنتجة لحيوات النص وظلاله وعوالمه"[4]، فيؤوّل المتلقي وهو يستحضر أفق توقعه.

من خلال قراءتنا للديوان، نلاحظ تكرار العنوان الرئيس في ثناياه ليكون عنوانا داخليا لقصيدة "لو رذاذ". أثناء تلقي القارئ للعنوان ذاته يجد نفسه أمام وضعية مهمّة مرتبطة بالحالة النفسية التي تعاني منها الذات الشاعرة، فتتبادر إلى ذهنه مجموعة من الأسئلة، وبالتالي يلجأ إلى صلب

---

[1]– عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص، مقاربة نظرية، تاريخ الإنزال: 2014/05/11، على الرّابط: www.dades-infos.com

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د ط ،1994، ص 154

[3]– دانيل هنري باجو، الأدب العام المقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،1997، ص77.

[4]– محمّد يونس صالح، فضاء التشكيل الشعري – إيقاع الرؤية وإيقاع الدّلالة – عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص 01.

الموضوع ليجد الأجوبة عن كلّ الأسئلة التي طرحها. يدلّ تكرار العنوان الرئيسي في صلب النّص وهو يشكّل عنوانا داخليا في المنجز النصي للشاعرة على أنّ بين النّص والعنوان علاقة حميمية، وبهذا يكون قد أدّى وظيفته الوصفية " التي يقول عنها العنوان عن طريقها شيئا عن النّص (...)، ولها عدّة تسميات، يسمّيها غولدن شتاين Golden SHTAIN وميهايلة Mihaila بالوظيفة الدلالية"[1] التي يراها البعض الآخر " مصاحبة للوظيفة الوصفية، وتحمل بعضا من توجّهات المؤلّف في نصّه"[2] ليوضّح لنا مواقف الشاعرة ويفك المعاني المضمرة فيه. ويأتي عنوان داخلي آخر في السياق ذاته " لو قطرة من واديك " ليوضح أكثر. نلاحظ فيه مفارقة بتوظيف ثنائية ضدية مضمرة: الواد الذي يحيل على الكثرة والسّعة والقطرة التي تحيل على القلة والضيق. تبدو الذات الشاعرة من خلال هذه العتبة مقهورة بحاجة إلى تغيير وضعها واسترجاع حضورها. وقد آثرت اختيار ألفاظ تندرج ضمن الحقل المفهومي للماء: القطرة / الواد لماله من دلالات تحيل على الحياة والحضور والكينونة.

تتدرّج الشاعرة في تمثيل الذات المهمّشة، فتختار عنوانا مكثفا يحمل دلالات عميقة "أنا انتهيت". جاء العنوان على شكل جملة اسمية مركبة من مبتدأ وخبر، تدّل على الحالية والثبات، فقد وصلت الذات الشاعرة إلى أقصى درجة من التهميش، فاستهلّت العنوان بالضمير "أنا". "الذي يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضويّة مع الذات المتكلّمة الفاعلة المنتجة للفعل"[3] والمتّصفة به. لقد أسندت لذاتها صفة الانتهاء الدالة على النّهاية واللاوجود، علمًا أن "البعد الدلالي للضمير "أنا" يلغي الآخر أو ينزّل من قيمته، ويجعله في موقع المتلقي المستسلم والمؤمن بما يصله، وكأن الظلال الخفية للآخر تختفي مع وجود ضمير المتكلّم الذي يكبّرها شكلا ومضمونًا ومكانة وموقعا، لأن بؤرة الإبلاغ متعالية"[4] لكن الفعل "انتهيت" الذي يلي الضمير يلغي هذا البعد الدلالي، فالشاعرة هنا بين الوجود واللاّوجود.

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص 87.

[2]– عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 57.

[3]– ابن السائح، سيمائية " أنا " في الدلالات وبناء التأويل. تاريخ الإنزال: 2010/03/02، على الرّابط: bensayahLakhdar.ibda3.org

[4]– المرجع نفسه.

وبهذا يمكننا القول إنّ العنوان يحمل ثنائية ضدية: الأنا / الوجود / الانتهاء / الغياب، وكان بإمكان الشاعرة أن توظّف الفعل "انتهيت" دون اللّجوء إلى الضمير "أنا" لأن الفعل يحتوي بذاته الضمير، لكنّها أصرّت على توظيفه وأكثر من هذا، فقد جعلته في صدارة الكلام لتشير إلى الذات المنبوذة.

وهكذا، نستنتج أن عناوين الديوان جاءت محمّلة بأنساق مضمرة، تضمر التوجّع والانكسار والتشظي، ولقد اتبعت معظم الشاعرات الجزائريات الطريقة نفسها للتعبير عن الذات المهمّشة في خطابهنّ.

عبرّت الشاعرة راوية يحياوي عن الذات المهمّشة في ديوانها الموسوم: " كلك في الوحل... وبعضك يخاتل" [1]، وتعتبر هذه العتبة محطة تواصلية بين الشاعرة والمتلقي. وحملت بعض الغموض الذي يستدعي التركيز واستحضار قرائن متنوّعة لفهمه حيث أضحت من بين العتبات التي تعتبر "ظواهر نصية معقدة وملتبسة لا تبوح بكلّ مدلولاتها ولا تجلّي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكوّنها وفي ما تشي به من معان ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة." [2] لهذا يكرّر جيرار جينيت مقولته المشهورة " احذروا العتبات".

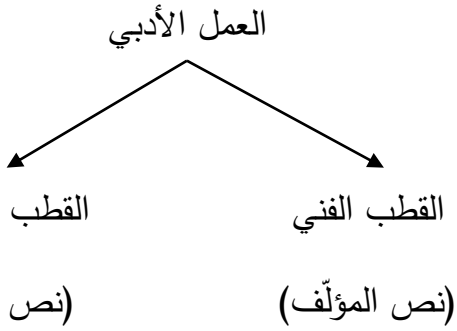
أوّل شيء يجذب انتباهنا ونحن نحاول تأويل هذه العتبة هو استعمال النقاط المتتابعة بين جملتين اسميتين، وتضمر هذه النقاط حقيقة، لا تريد الشاعرة التصريح بها، وإنّما تركت المتلقي يشاركها في العملية التأويلية الإبداعية ويؤوّل ما يمكن تأويله؛ لأنّ "العمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي والقطب الفنّي، والقطب الفنّي هو نص المؤلِف أمّا القطب الجمالي فهو الإنجاز المحقق من طرف القارئ" [3] ويمكن توضيح هذا بالتّرسيمة الآتية:

---

[1]– راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014

[2]– عبد المالك اشهيون، عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 10.

[3]– أحمد أبو الحسن، نظرية تلقي النقد الأدبي العربي الحديث، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناضرات، الرباط، المملكة المغربية، رقم 24، جامعة محمّد الخامس ص36



هذا ما يحقق جمالية التلقي التي جاء بها هانز روبرت ياوس، والتي عدّت الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره.

تفتح النّقاط المتتابعة الواردة في العنوان آفاقا عديدة للتوقع وتأويلات متنوعة، فهي – حسب رأينا– الفراغ القولي الذي يختزل الكلام والحوار، ويبرز التهميش. الذات الشاعرة مقيدة، لا تملك حرية التعبير، هذا ما يفسّر النسق الثقافي السائد في المجتمع الذكوري. أمّا الجملتان الاسميتان، فتحيلان على الثبات أي ثبات وضع التهميش الذي تعاني منه الذات الشاعرة. من حيث الدلالة، فإن العنوان يضيء علامات النص التي تحمل البصمة الفكرية والمواقف الاجتماعية للذات الشاعرة. لفظة "كلّك" تدل على الشمول في الخطاب وقد يكون " لأنتَ " أو " أنتِ " إلاّ أنّنا قد نؤوّلها على أنّها تحيل على شمولية التهميش فالذات الأنثوية، جميعها مهّمشة، مهما كانت مكانتها في المجتمع، أما لفظة "الوحل" الواردة في الجزء الأوّل من العنوان، فإنه يحمل دلالة سلبية في الثقافة الشعبيّة الجزائرية، فعندما نقول: غرق فلان في الوحل أي أنه يعيش ضيقا. فالوحل هنا يحيل على التضييق الذي يُسلّط على الذات الأنثوية. أما لفظة "بعضك" الواردة في الجزء الثاني من العنوان، فقد جاءت لتعاكس لفظة "كلك"، يليها الفعل "يخاتل" الذي يدّل على المفاجأة والخداع. نلاحظ مفارقة لفظية مبنية على التضاد (كلّك/ بعضك). حاولت الشاعرة من خلالها تمثيل الذات الأنثوية المتشظيّة من خلال رؤيتها للعالم. وبهذا جاء " العنوان مرجعا يتضمّن بداخله العلامة، والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمّته، أي أنّه النواة المتحرّكة التي خاط المؤلّف عليها نسيج النّص".[1] أمّا العناوين الداخلية، فقد جاءت مرافقة للعنوان الرئيس حيث توضحه أكثر، تحمل معظمها صورًا للذات المنكسرة.

[1]– جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، العدد 3، 1997، ص 109

جاء عنوان القصيدة " الوشاح الأخرس " على شكل جملة اسمية للتعبير عن الثبات، ونقصد به ثبات الوضع، وتكوّنت من مبتدأ ونعت، حيث حذف فيها الخبر للتعبير عن الكبت الذي فرض على الذات المؤنثة، وعندما نحاول تأويل دلالات الألفاظ التي اختارتها الشاعرة، نجدها محمّلة بمعان تحيل على التعظيم والتحقير في آن واحد، وهي بهذا تقصد الذات الأنثوية العظيمة التي عظّمها الإسلام نظرًا لدورها النبيل في المجتمع، لكن الصفة التي أسندتها الشاعرة للوشاح هي صفة سلبية، تحيل على الكبت. وما يلاحظ – حسب رأيي– هي المادية التي اكتساها العنوان، حيث مثّلت الشاعرة للذات الأنثوية بشيء مادي، وهي بهذا تعيد الصورة النمطية للمرأة دون أن تعي، فالعنوان يضمر نسقا كامنا وراء الظاهر يستجيب لشروط النقد الثقافي في إطار نظرية الأنساق، التي اعتمد عليها عبد الله الغدامي والمتمثلة في :

1– " نسقان يقترنان في خطاب واحد، أحدهما ظاهر والآخر مضمر.

2– يكون المضمر مضادًا للمعلن وناسخا له.

3– أن يكون الخطاب جماهيريا يتمتّع بمقروئية عريضة"[1] وهكذا جاءت معظم العناوين للتعريف بالمتن الشعري للديوان. فعنوان " أ...ت...و...ج...ع " عُدّ تكثيفا دلاليا للمتن الشعري جاء في بناء جملة واحدة تحمل معاني تحيل على التوجّع. ما يلاحظ فيه هو تكرار النقاط المتتالية بين الحروف، وأصبحت لغة الذات الشاعرة متشظية تعكس لنا التشظي والانكسار الذي تعاني منهما، فلا غرو أن نجد محتوى الأثر الأدبي تمثيلا للذات الأنثوية المغيّبة.

وتأتي العتبة الموالية لتحمل عنوان: "احتفالية الوجع" التي تبدو من الوهلة الأولى متناسقة مع سابقتها. فجاء العنوان على شكل جملة اسمية مركّبة من مبتدأ ومضاف إليه باللّجوء إلى حذف الخبر، الذي يلعب دورًا فعالا في الجملة، و"النقص الدلالي الذي يجتاح بحذف الخبر أو المبتدأ من شأنه أن يحقق الوظيفة الاستراتيجية للعنوان باستقطاب اهتمام المتلّقي وإثارته"[2] وما يجذب انتباه المتلقي هي المفارقة اللّفظية المبنية على أساس التضاد: احتفالية/ الوجع، نسبت الشاعرة

[1]– سمير الخليل، مشروع عبد الله الغذامي في النقد. https://www.facebook.com تاريخ الإنزال: 2014/01/05

[2]– خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص314

الاحتفال للوجع، ويحيل اللّفظ الأوّل على الفرحة والابتهاج، في حين يحيل اللّفظ الثاني على الحزن لشدة التوجع، وتدلّ المفارقة هنا على التلذذ في تهميش الذات الأنثوية.

كما مثّلت الشاعرة نوارة لحرش الذات المهمّشة من خلال عنوان ديوانها الموسوم " كمكان لا يعوّل عليه"[1] وسارت على منوال الشاعرات الأخريات، حيث جاءت العتبة الرئيسة للديوان إحالة إلى مرجعية إيحائية تعبّر عن موقف، وتحيل على دلالات عميقة. عند قراءتنا للعنوان نستحضر مقولة ابن عربي المشهورة: " المكان الذي لا يؤنّث لا يعوّل عليه"، وجاء عنوان الديوان غامضا، فالشاعرة لم تحدّد المكان الذي لا يعوّل عليه كما وضّحه لنا ابن عربي، وقد استهلّت العتبة بكاف التشبيه دون أن توضّح لنا دورها في الجملة، يقوّي هذا الالتباس في العنوان فضول المتلقي، هذا ما يجعله يحقق وظيفته الإغرائية، لكن عندما نحاول تأويل العنوان، نستخلص أنه يختصر ما آل إليه حال الذات الأنثوية المغيّبة، فتوضّح لنا العناوين الداخلية مختلف مظاهر التهميش، فعنوان " حالة غياب " يحيل على التغييب، و"أعطاب باكرة " يحيل على النقص والتوجع، و" الحياة أقصر من قامتي " يحيل على التضييق والوجود النسبي، و" انقضامات " يحيل على القلق، و" رغبات منكّسة " يحيل على الكبت، و" أناشيد العطب " يحيل على التأزم. كما يلاحظ، وجاءت العناوين جميعها جملا اسمية تدلّ على ثبات حالة التهميش وتعقدها.

سارت الشاعرة " حسناء بروش " على المنوال ذاته في مجموعتها الشعرية الموسومة: "للجحيم إله آخر"[2]. جاء العنوان على شكل جملة اسمية خالية من الأفعال؛ متكوّنة من مسند ومسند إليه، فجاء الاستهلال بلفظة " للجحيم " على أساس أنّه خبر مقدم ثم تلاه المبتدأ الذي تأخّر عن خبره، وتقديم لفظة " جحيم" عن لفظة " إله " أكسبها ثقلا واعتبارًا لما لهذا الفضاء من معان ودلالات، فالجحيم اسم من أسماء جهنّم، وفضاء لعذاب مرير غير محتمل، وجاء العنوان إمعانًا في تصوير شدة العذاب الذي تتذوّقه الذات الأنثوية في فضاء يهيمن عليه الفحل، والذي رمزت له بعبارة " إله آخر "، فجمع الخطاب هنا نسقين: معلّن يتمثل في الملفوظ الظاهر، وآخر مضمر أخفته الذات الشّاعرة وراء الملفوظ المقروء للتعبير عن المسكوت عنه. وهذا ما وضّحه عبد الله

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، د.ط، 2016

[2]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014

الغذامي وهو يتحدّث عن النسق، حيث " يرى أنّ الخطاب ينطوي على بعدين: (حاضر) في الفعل اللّغوي يتجلّى عبر جمالياته، و(مضمر) يتخفّى متحكّما بالعلاقة بين منتج الخطاب والأفعال التعبيرية التي تكوّن عناصر ذلك الخطاب "[1]. عمدت الشاعرة إليهما للتعبير عن ذاتها وآلامها، وهواجسها.

وبهذا نتوصل إلى أنّ عنوان الديوان يحيل على المرأة المضطهدة، والمقموعة، التي تعاني من عذاب الحياة الجهنّمية، وهو كذلك يحيل على تسلّط الآخر الذي يعطي لنفسه حق التجبّر.

نكتشف الحالة ذاتها عند قراءتنا للعناوين الداخلية للديوان. فعنوان " فادحا كما أنت " يحيل على المبالغة في الخطأ التي يتميز بها الفحل على حساب وجود الأنثى. وقد اختارت الشاعرة للقصيدة الموالية عنوان " عتبة واطئة لسيد الجحيم " لتحيلنا على الفحل الذي أصبح سيد الجحيم والذي صار في الوقت ذاته القوة المتعالية، وتؤكّد الشاعرة أكثر على تهميشها من خلال عنوان " خلخلة " الذي يحيل على الاضطراب والقلق الناتج عن تغييب الذات الأنثوية. تواصل الشاعرة في تمثيل الذات المهمّشة من خلال العنوان الداخلي "المثنى في سواي " الذي يضمر مجموعة من الأنساق الاجتماعية والثقافية والتاريخية المتحيّزة للذّكورة والفحولة، وقد لجأت الشاعرة إلى هذه الحيلة من حيل التعبير لفضح المنظومة الاجتماعية التي جعلت الذكر في المركز والأنثى في الهامش، كأنّها لا علاقة لها به تخالفًا مع ما جاء في النّص القرآني: " **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ**" **(13/ الحجرات)** ، وكأنّها تريد أن تقوّم النسق الثقافي السائد بجعل المثنى في ذاتها للتأسيس لمنظومة اجتماعية جديدة مفادها التساوي بين الجنسين ومن خلال عنوان " مثلها.. والجحيم " تشبّه الشاعرة حياة الذات الأنثوية بالجحيم الأبدي نتيجة تجريدها وتغييبها.

كما اهتمت الشاعرة حنين عمر بلفظة " الجحيم " لِمَا لها من دلالات عميقة فأدرجتها في العنوان الرئيس لديوانها " باب الجنة "، " وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم"[2] جاء الجزء الأوّل من العنوان الرئيس يحمل معاني إيجابية، فالجنة فضاء مرغوب فيه، ويعتبر طرق بابه أمنية كلّ

---

[1]– سمير الخليل، مركزية " النسق " في النقد الثقافي، منتدى الإمبراطور. دون تاريخ الإنزال www.aLimbaratur.com

[2]– حنين عمر، باب الجنة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2010

البشر، لكنّ هذه العتبة الرئيسة جاءت مقرونة بعتبة فرعية، أضافتها الشاعرة لتوضيح قصدها للقارئ. فالعبارة " وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم " تحيل على الوضع النفسي المؤلم الذي تعاني منه الذات الأنثوية، فهي تعيش وضعا شبيها بالجحيم، تأمل تغييره وهي تطلّ من شبّاك الجحيم عساها تطرق باب الجنة التي تحلم بها، فجاءت لفظة " الجحيم " مفتاحية تجمع بين مظاهر متنوّعة للذات المهمّشة.

واصلت الشاعرة في تمثيل الذات المهمّشة من خلال العناوين الداخلية المختارة لأثرها، كأنّ توظّف لفظة " جحيم " في القصيدة الموسومة: " باب الجحيم " للتأكيد على جحيمية حياة الذات الأنثوية، وتؤكد أيضا على الضياع الذي تعاني منه من خلال العنوان الذي اختارته لقصيدة: " تساؤلات مؤنّثة ". تشكّلت الذات المؤنثة هنا، وهي الذات المتسائلة التي فقدت معالمها، فتبحث عنها، والتي شعرت بتهديد في حياتها فتبحث عن هويتها وكيانها كما يتجسّد تهميش الذات الأنثوية في عنوان " الصّداع "، الذّي يُحيل على التوجّع والتأزّم، ونحن نترصّد العناوين الرّئيسيّة، والعناوين الداخلية، نجد أنفسنا حيال ذات منكسرة على حالها، محبطة من الواقع الذّي همّشها.

وتعتبر الشاعرة "نصيرة محمّدي" من بين الشاعرات اللّواتي جسّدْنَ صورة الذات المهمّشة من خلال ديوانها الموسوم " كأس سوداء "[1]. وتثير لفظة "سوداء" انتباه المتلقي عند قراءته الأولى للعتبة. فيؤوّلها من زاوية سلبية؛ لأنّ الدلالة الأولى للعنوان تحيل على اللّون الأسود رَمز الحزن. العنوان إشارة إلى الحزن والتشاؤم والألم الذي يصاحب الذات الأنثوية المهمّشة، فتصاعدت في كلّ العناوين لغة التّوجع والألم نتيجة التّهميش الذّي عاشته الذّات الأنثوية.

وقد جاءت العناوين الداخلية للديوان شارحة لمعنى السواد، فعنوان " صباح التيه " يحيل على تأزّم الذات وضياعها، وعنوان " دخان " يحيل على ما ينتج الاحتراق، وعنوان " القتيلة " يحيل على التغييب، وعنوان " حوافٍ مجرحة " يحيل على التوجّع، وعنوان " كأس سوداء " الذي هو عنوان القصيدة وعنوان الديوان برمته الذي جاء بمثابة " تجميع مكثّف لدلالات النص، إنّ البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النّص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبًا له

[1]– نصيرة محمّدي، كأس سوداء، الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002

في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحوّل إلى الجملة المنطلق لتناسب النّص عبر تشكلات وتقابلات عدة ليمرّ على الجملة الرّابطة، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف"[1]، فالهدف من العنوانين: الرئيس والداخلي هو الكشف عن الذات الأنثوية المهمّشة وإعادة الصورة النمطية للمرأة في المجتمع الذكوري.

تسمّي الشاعرة خيرة حمر العين مجموعتها الشعرية " أكوام الجمر".[2]

جاءت العتبة مثل أغلبية عتبات الدواوين الشعرية النسائية على شكل جملة اسمية متكوّنة من مبتدأ ومضاف إليه، وحُذِف الخبر للتعبير عن الصمت الذي فرض على الذات الأنثوية، فجاء لفظ المبتدأ (أكوام) يحمل معنى الكثرة، والمضاف إليه (الجمر) يحمل معنى الاحتراق. وعند تأويل الجملة، نجدها تحيل على كثرة الآلام التي تعاني منها الذات الأنثوية، واشتدت إلى أن وصلت إلى درجة السكون. وقد تفرّعت من هذا العنوان الرئيس عناوين داخلية، انصبّت تحت السياق ذاته؛ فعنوان قصيدة " أكوام الجمر " هو ذاته العنوان الرّئيس الذي يحيل على الحرقة والتوجع، وعنوان "دموع على خد عطر " يوحي بالتّألم، كما يوحي عنوان "رماديات غربة" بالغياب والنّار التي تسكن الذات الأنثوية المهمّشة.

-من خلال هذه القراءة لبنية العنونة في الخطاب الشعري النسائي الجزائري، حاولنا تبيان التعالق الوارد بين بنية العنوان الرئيس وبنية العناوين الداخلية من خلال البنية اللّغوية والنحوية والدلالية التي يشترك فيها كلّ من العنوان الرئيس والعناوين الداخلية والمتمثلة في الإحالة على الذات المهمّشة، فتصاعدت في كلّ العناوين لغة التّوجّع والألم نتيجة التّهميش الذّي عاشته الذّات الأنثويّة.

---

[1]– عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنّص الأدبي، أدوات ونماذج محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السيميائية والنّص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2001، ص61

[2]– خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، الجزائر، ط1، 1996

2- الذّات المهمّشة من خلال المتن النّصي

لم تتشكّل الذّات المهمّشة في العتبات فقط، وإنّما تتمظهر كذلك في المتن النصّي، حيث جاءت جميع العتبات التي سبق تحليلها سابقا مطابقة للمنتوج النصّي محققة أفق توقع المتلقي الذي أفادنا به ياوس في كتابه " جماليات التلقي".

بعد قراءتنا للخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، نكتشف الذات المهمّشة من خلال ما أسميه بـ " شعر الحالة "، حيث جاءت نصوص الشاعرة خاضعة لحالة الألم والحزن والتأزم والصمت والخضوع والتوتر... التي ألمت بالذات الشاعرة.

ومن النماذج الشعرية التي تتمرأى فيها صورة الذات المهمّشة ما نجده في ديوان: "كمكان لا يعوّل عليه" للشاعرة نوارة لحرش، فقد كتبت الشاعرة قصائدها في حالات وجدها، وتميّزت جميعها بالبوح، إذ نقرأ مثلا في قصيدة "قميص":

أفتح قميص اللّغة
أنزوي فيه
كما لو أنّه جنّتي
أتسلّل من البرد الذي راود أصابعي
...
ظلّت ناضجة بالحزن،
مدّججة بالحنان
قميص اللّغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة" [1].

الكتابة ملاذ وتعويض عن الوجع

الألـــم الأنثوي

الكتابة حياة أخرى

[1]- نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 08.

وتضيف أيضا:

"أفتح قميص اللّغة
أجدني على ياقته
بقعة نهار على قيد زوال
تتشبّث بقشّة ضوء ذابلة
كيما لا تتوعّك اللّحظات على هامش البال

التّعويض بالكتابة

أتسلّل من الوجع (الـ) راود جهة القلب
منذ هطولي من الأسى والأنا ومعناي
أتحسّس جهة القلب/ شاسعة الجرح
شاسعة الغربة

ذروة الألم الأنثوي

وحده قميص اللّغة
وطني ومنفاي

الكتابة وطن

ووحدها العزلة العالية، هوية وانتماء"[1]

الذّات المهمّشة

إذا تأمّلنا القصيدة جيدا وجدناها حافلة بمعجم الألم وبألفاظ تحيل على الحالة النفسية المتأزمة للشاعرة على سبيل: الحزن، الوجع، الأسى، الجرح، الغربة، العزلة،... وكان لهذه الأهواء دور في إنتاج الخطاب الشعري في الديوان برمّته لتشكّل مع الذات ثنائية (الوجود والفناء)، وقد استدعت الشاعرة عددًا من الصور السلبية لتكشف عن هامشية الذات الأنثوية في المجتمع الجزائري، وجاءت هذه الأهواء عناصر فاعلة إذ أنّها تفاعلت وتكاملت فيما بينها لتنتج معاني عميقة تدل على انكسار الذات الشاعرة.

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 09.

جعلت الشاعرة من قميص اللّغة جنة تنزوي فيه، لقد اختارت لذاتها هذا الفضاء على الرّغم من ضيقه وشبّهته بجنّة لأنّها لم تشعر بوجودها إلاّ فيه، وأكثر من هذا فقد انزوت فيه أي أنّها جلست في زاويته، فالفضاء هنا أكثر ضيقا ولا يرمز إلاّ إلى الهامش باعتباره مكانا غير مركزي، ولا تجد الذات الشاعرة مكانا يحويها سوى هذه الزاوية من قميص اللّغة، ولعلّ هذه الرغبة العارمة في العزلة والتّصادم مع المجتمع هي سمة من سمات عصر الحداثة وما بعدها.

وما يلاحظ في هذه القصيدة هو تكرار الفعل: "أتسلّل" مرّتين عند قول الشاعر: " أتسلّل من البرد الذي راود أصابعي"، " أتسلّل من الوجع (الـ) راود جهة القلب". ويوحي هذا الفعل بدلالة الخفية. وآثرت الشاعرة توظيف هذا الفعل للتعبير عن فاعليتها المحتشمة. فهي تحاول أن تنتج أفعالا لكن في الخفاء دون أن تلفت الانتباه، لأّن المجتمع الذكوري لا يسمح لها بذلك، فهي تكشف عن العيوب النسقية المرتبطة بالعرف الثقافي الاجتماعي. نحن هنا حيال ذات منكسرة على حالها، محبطة من الواقع الخارجي، تبحث عن الدفء والاعتبار.

وما يلفت الانتباه هو الحذف الذي اكتسى المقطع (الـ) في قول الشاعرة: " أتسلل من الوجع (الـ) راود جهة القلب". فجاء الاسم الموصول (الذي) مبتورًا. وجاء البتر عن وعي الشاعرة بالصمت الذّي تعاني منه، فلمّا بُتِر " الذّي " انفتحت الدّلالات على إمكانية وصف " الوجع "، كأن نؤوّل ونقول " الوجع المؤلم" أو " الوجع المتجاسِر " الخ... فالصّمت فتَح الدّلالات وهو إمكانية نصيّة من إمكانات نصوص الحداثة.

هذا ما توضحه نصوص كثيرة لأدونيس ومحمود درويش. فهو – الصمت– " المخترع الثقافي. فالكلام صفة جوهرية غريزية في الإنسان، وعجزه عن الكلام علة تطرأ عليه، إمّا لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية"[1]. وما مرد صمت الذات الأنثوية إلاّ نتيجة قمع وسلطة الآخر عليها، حيث اخترعت المؤسسة الثقافية آليات وأدوات جديدة لتخرس الذات المتكلمة التي تحاول تغيير الصورة النمطية للمرأة، وهكذا ستكون المرأة/ الأنثى على حد تعبير فاطمة كدو " من ضحايا هذا الاختراع الجديد للنسق الثقافي" [2]، والكتابة ضدّ هذا النّسق.

---

[1]– عبد اللّه الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2005، ص 203

[2]– انظر فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات ذ والأمان، الرباط، د.ط، د.س، ص 95

وما يجذب الانتباه أيضا هو الفعل "أجدني" في العبارة "أجدني على ياقته" الواردة في المقطع الثاني من القصيدة. أين تقلب الشاعرة هنا النسق، فهي التّي تجد نفسها بنفسها، وهي تحاول أن تتمركز في هذا الفضاء بفاعليتها، وتقوم بدور الفاعل والمفعول به في آن واحد. فتقلب النسق الفحولي قلبًا كليا، لتعلن تمرّدها ضد التهميش.

وتنهي الشاعرة قصيدتها مركّزة على أهمية العزلة في تحقيق هويتها الضائعة قائلة: " ووحدها العزلة العالية، هوية وانتماء "فهي بهذا تبحث عن وجودها المغيب إلى أن تجد الطريق في النفس، فتنتقل الذات الشاعرة من الاغتراب إلى العزلة بسبب الاكتئاب الذي يعتبره عبد الله الغذامي نتيجة حتمية للصراع العنيف مع الثقافة الذكورية.

وتمضي نوارة لحرش في تقديم صورها عن الذات الأنثوية المهمّشة عبر تعبيرات أخرى في بقية قصائد الديوان، كأن تقول في مقطع من قصيدة (حالة غياب):

"أنا ما شرّدته في براري حلمي المديدة
إذْ تزهر إقامته في الحلم أكثر
أنا ما أهملته على معاطف عواطفي".[1]

تبرئ الذّات من الذّنوب اتجاه المذكّر

وتقول كذلك:

"إذ في العواطف تتاح السّماوات أوسع
لكنّه كما في الحياة
شرّدني في القصيدة!"[2]

تثبيت جرائم المذكّر

من الملاحظ أسلوبيا في هذا المقطع أنّ الشاعرة تركّز في قصيدتها على أسلوب النفي (أنا ما شرّدته/ أنا ما أهملته). نجد أنّ هذا الأسلوب يضمر في طياته احتجاجًا على وضع المرأة، لقد

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص10

[2]– المصدر نفسه، ص11

حملت الأفعال الماضية المنفية التي أنتجتها الذات الشاعرة دلالات إيجابية، في حين حمل الفعل الماضي المثبت الذي أنتجه الآخر دلالات سلبية حيث إنّ الفعل "شرّدني" الذي جاء في المقطع ذاته يحيل على الجريمة التي أنتجت اللاّمبالاة والتهميش، هذا ما يفسر الإحساس العميق للذات الأنثوية بالخيبة حيال الآخر والشعور الدائم بالانكسار والتهميش.

وما يلاحظ في القصيدة نفسها هو تشبيه الشاعرة نفسها داخل النص بأنّها الغيمة والعتمة عند قولها: "هذه الغيمة/ العتمة"[1] فهذا التشبه الذّي يمثل نصفه إيجاب "الغيمة" ونصفه الآخر سلب "العتمة" يحيل على السواد والظلام، لجأت الشاعرة إلى توظيفه لتصوير سوداوية حياة الذات الأنثوية رغم عطاءتها المتواصلة، هذا ما يدل على إحباط كامل من قبل هذه الذات وعلى كآبة لا متناهية تتسم بها، كم تتركز قوة التهميش في القصيدة على مفردة (يلغيني) عند قول الشاعرة:

" يعلّلني/ فيلغيني!!.. " [2].

شكّلت هذه المفردة البؤرة الدلالية للإقصاء، حيث تجلّت الذات الأنثوية في خانة المفعول به. تبدو الذات هنا خاضعة لفاعل " هو" من خلال فعل الإلغاء، في حين أسندت صفات الفاعلية والدينامية للآخر الذي يمارس سلطته عليها، وجاء حضور صورة النسق الذكوري بهذه الفاعلية يمثل تهميشا لوجود الذات الأنثوية.

كما يُمكننا أن نُطلّ على خواص هذه الذات المهمّشة في مشاهد كثيرة من الديوان ذاته، ففي قصيدة (أعطاب باكرة)، يجد المتلقي نفسه أمام ذات كونية لكنها ذات متشظية، منكسرة، نستخلصها على امتداد مقاطع القصيدة. كأن تقول الشاعرة في المقطع الأوّل من القصيدة:

" على حين ألم

طوى الوقت بأظافر باردة

فتشرّدت الرّوح في الجهات قشعريرة

تبحث عن معطف من كلمات"[3].

---

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص11

[2]– المصدر نفسه، ص12.

[3]– نفسه، ص 13.

يُمثّل الألم الذي تعاني منه الذات الشاعرة أو الاغتراب أو الضياع تجسيدا للتهميش والتغييب، حيث يظهر صوت الشاعرة في هذه الأسطر الشّعرية إدراكا واعيا لسلسلة التحوّلات السالبة التي أثارت قلقها، وتعبّر الذات الشاعرة هنا عن حالتها المتأزمة الناتجة عن التوجع وبرودة الحياة وتشرّد الروح، هذا ما يجعلها تبحث عن فضاء يأويها ويحقق لها الدفء المفقود، فالذّات هنا واعية بتهديد وجودها، لذا تعاني من قلق الوجود، فالقلق على حد تعبير نوال السعداوي " لا يحدث للإنسان إلاّ إذا أصبح واعيا بوجوده، وأنّ هذا الوجود يمكن أن يتحطّم، وأنّه يفقد نفسه ويصبح لا شيء، وكلما كان الإنسان واعيا بوجوده زاد قلقه على الوجود وزادت مقاومته للقوى التي تحاول تحطيمه"[1] فالذّات مالكة للوعي.

وما يلفت الانتباه في مقطع آخر من القصيدة ذاتها هو توظيف أسلوب التشخيص personnification المتمظهر في خطاب الشاعرة، الذّي لجأت إلى توظيفه حتى تنمي فكرة الرفض والثورة ضد التهميش، عند قولها مثلا:

" أيّها السّعال
يا رفيقي الحميم
تتسلقني كلّ صباح
إلى يوم متوعّك
تتسلّقنّي كلّ ليلة
إلى حلم منهك

تشخيص:
السّعال = الرّفيق

كفّ عن إزعاج
ما تبقى من حشرات الأوهام في شرايين الذاكرة..
فأنت جرح القلب المعطوب"[2].

المواجهة

[1]– ينظر: نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1974، ص201.
[2]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 14.

تمثّل الذات الشاعرة في هذه الأسطر الشّعرية نسقًا رامزًا يحيل على المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه الشاعرة. فصوتها في واقع الأمر هو صوت النساء جميعهنّ في المجتمع الجزائري الذي يتمرّد على الأعراف والتقاليد والمنظومة الثقافية، والذي يدعو إلى تركها، لأنّها مجرّد أوهام ترسّخت في الذاكرة الجماعية، كما تواصل الشاعرة وتعبّر عن انكساراتها وآلامها بتوظيف عناصر الطبيعة، فتقول:

الطّبيعة تشارك الذّات آلامها

" انهمر الضباب من قرارة العمق

دجّج المرآة

قال: لم تعد لازمة

لأنّ الحياة ليست ملائمة !

***

اتكأتُ على دمعتي المشرئبة بغابات حزنها"[1]

وتضيف:

الذّات الأنثوية تتلبّس بالطّبيعة
النّساء = أشجار

"تستيقظ الأشجار باكرًا

من ربيعها

تفركُ حفيفها بالأنين

ترتدي خدوشها العالية

ثم تأوي مغمضة الأمنيات

إلى خريف لا يطرقه النّعاس"[2]

---

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص15

[2]– المصدر نفسه، ص 16

تتلبّس الشاعرة من خلال هذه النصوص الشعرية بصور أشياء الطّبيعة، وتقول ما يشبه الإخبار الذاتي عن معاناتها من جرّاء التغييب والتّهميش، مستخدمة العدة الرومانسية في هذا الاستحضار أ ي عناصر الطبيعة على سبيل: (ضباب، غابات، عتمة، الأشجار، ربيعها، حفيفها، خريف،...)، وتتسع مساحة البوح الذاتي عند الشاعرة حينما تتحدّث عن علاقة الذات الأنثوية بالصّمت عن الكلام، فتقول:

" لم أقل شيئا..

فقط اكتفيت بالصمت"[1]

يتضمّن هذا الخطاب حضورًا لصورة الذات المهمّشة حيث ارتبطت بالصمت. جاءت لفظة (صمت) في هذا المقطع الشعري لتكون مؤشرا دالا على كلّ ما تحتويه هذه اللّفظة من صور التهميش لأنّ الذات الشاعرة تعاني من الألم إلى درجة التأفّف من المنظومة الثقافية الاجتماعية التي أخرسَت صوتها، و" أقسى ما تتعرّض له الذات المتأففة هو قمع حرية التعبير عن تأففها، التعبير الروحي والتعبير المادي. ذلك أنّ إقامة سد أمام الرغبة في الوجود كما يجب أن يكون في البقاء يلقي بها في مقبرة الحياة وهي حية".[2] وهذا ما يُمثّل أقسى الصّور.

وتظهر صورة الذات المهمّشة بطريقة مغايرة في قصيدة: " الحياة أقصر من قامتي "من الديوان نفسه، حيث يتضمّن هذا النص مضمرًا نسقيا من خلال مفردة (أتسلّق) عندما تقول: "أتسلّق عمري" ص 17، "أتسلّق نهاري " ص 18، "أتسلق خريفي " ص19، " أتسلقها " ص20. لقد شكّلت هذه المفردة لازمة تمهيدية لأغلبية مقاطع القصيدة، وظّفتها الشاعرة لتؤكّد من خلالها المكانة السفلى التي تحتلها في المجتمع. ففعل التسلّق يتمّ من الأسفل نحو الأعلى، ليشير إلى الحيز المكاني (تحت) الذي لا يعتبر في ثقافة الشاعرة سوى ثقافة القهر والتّعبير عن الخضوع والدونية. وفعل التسلّق يدلّ على فاعلية الذات الأنثوية التي تسعى إلى تغيير الوضع والتحوّل من خلال فعل "أتسلّق" الذّي يدلّ على الإصرار، لكن سرعان ما يقابلها القمع، وهذا ما يتجلى عند قول الشاعرة:

---

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 15

[2]– أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص 57

" أتسلّق عمري

(...)

وعند تخوم الخدوش، أسقط متعثرة بخيبة عالية"[1].

وتقول كذلك في الصفحة الموالية:

"أتسلّق نهاري مرتعدةً

لا مرايا تضيء ملامحي، لا حكايا تهدهد اللّيل

(...)

لا سرير لقيلولة الذكريات المتوعّكة

أتسلّق نهاري / كلماتي مرتعدة

كأنثى تتكِئ على شرشف الأوهام المنهكة

(...)

أسقط متعثرة بما يشبه الحيوات المرهقة"[2]

الإصرار على تسلّق النّهار رغم كلّ الصّعاب

النّتيـــجـــة

وكذا تقول:

" أتسلّق خريفي عاصفة... عاصفة

لا شجر يرتشف غيابي، لا غياب يتوضأ بحضوري

الحضور عكّاز أعرج مُهمَل في بال الذكريات.

الغياب حشرجة العمر المنتكسة أجنحته في

حنجرة اللاّنهار

...

الإصرار على تسلّق الخريف رغم كلّ الصّعاب

[1]–نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص17.

[2]–المصدر نفسه، ص18.

لا سماء تتسع لي

لا أرض تتهجّى خطواتي وتهيئني أبجدية ناصعة

للحضور " [1].

تقدّم الشاعرة في هذه النصوص صورة سلبية للواقع المرير في حياة المرأة بتوظيف مفردات تحيل إلى التغييب والإقصاء، على سبيل: أسقط، متعثرة، خيبة، اللاّنهار،... لقد أسهمت هذه الألفاظ المختارة في تصوير سلسلة من المواقف المرتبطة بالدونية، وسمحت المعطيات النصية بفهم هامشية المرأة، وقد جاء ديوان " كمكان لا يعوّل عليه " للشاعرة نوارة لحرش مكثفا بصور التهميش من فاتحته إلى خاتمته. اكتفينا بذكر بعض النماذج منه لنترك مجالا للحديث عن شاعرات أخريات سِرْن على الخط الشعري نفسه.

كما نجد شاعرة أخرى أثرت الموضوع ذاته، وهي تجربة الشاعرة فاطمة بن شعلال في ديوانها الموسوم: " لو... رذاذ " تكشف لنا القراءة الفاحصة لنص "أشهد أنك الأقوى" على الصراع القائم بين المركزي الذي يمثله المجتمع بأعرافه وقوانينه، والهامشي الذي يخضع لهذا النسق الثقافي، حيث تشكل القصيدة خطابا في المعارضة، من خلال احتجاج الذات الشاعرة على الممارسات السلطوية التي ينفّذها الآخر بحق الذكورة، وهذا ما تقوله الشاعرة:

"جعلت ربيعي شتاء حزينا

وليلي المؤبّد عنك نجم"[2]

وتقول أيضا:

"صلبتَ رجائي.. ودست نشيدي

وفي شفتي شنقت النغم

قتلتَ بُذور الحياة بقلبي

وألقيتَ بي في خضمّ العدم".[3]

---

[1]–نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص19.

[2]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 41

[3]– المصدر نفسه، ص 42.

من اللاّفت للنظر في هذه المقطوعات الشعرية أنّ الشاعرة تفضح المنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيزة للذكر، التي تراها ضربا من ضروب التسلّط، وهي وليدة ثقافة المجتمع الذكوري التّي جعلت الآخر يحقق الفوقية وانتصارها على حساب دونية الذات الأنثوية وينتج المركز (الذكر) أفعالا يصبح فاعلا ويغيّب الأنثى الخاضعة فتصير مفعولا به، وهذا ما تؤكده الأفعال الماضية المثبتة التي اختارتها الذات الشاعرة على سبيل: (جعلتَ، صلبتَ، دُسْتَ، قتلتَ، ألقيتَ بي،...) وهي أفعال تحيل جميعها، على القمع والإقصاء.

نستشف من خلالها الرؤيا الهامشية التي غذّت المنظومة الاجتماعية، التي سلبت من المرأة حتى حقوقها الطبيعية مثل الحق في الحياة والحق في التعبير، وهذا ما يتجلى خاصة عند قول الشاعرة: (دست نشيدي/ شَنقتَ النغم / قتلتَ بذور الحياة)، وهذا ما ذهب إليه عبد الله الغذامي حينما يقول: "تمنع الثقافة الجسدَ المؤنث من حقه الطبيعي في إرسال إشارات عاقلة"[1] ومن بين هذه الإشارات العاقلة، الحضور من خلال اللّغة، فإذا منعنا المرء من الكلام، فهذا يعني أننا ألقينا به في المقبرة، وهذا هو الحدّ الأقصى للتهميش.

ونشير مرة أخرى إلى أنّ الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر مرتبط بالألم والتوجع. هذا ما نلمسه في القصيدة ذاتها حيث لجأت الشاعرة إلى تكرار بعض الدوال المهيمنة لتجعل منها بنية نصية مثل: الألم، حزينا، لجرح، جرحي، عذاب، عذابي،...) للتّنفيس عن تألمها من التهميش، تواصل الشاعرة في فضح المنظومة الثقافية الاجتماعية من خلال قصيدة أخرى تحمل عنوان: (ولأنك أنت الذكر ،،) حيث ركزت على فضح ممارسات سلطة الآخر، عند قولها:

"قد يلاحظ أهل المدينة آثار نعلك فوق دمي،،

قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك،،

يسمعون صدى صرختي آتيا من سراديب

صبري المصبّر في علب

[1]– عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 82

...

ولأنك أنت الذكر ⟵ **المركزيــة الذّكوريـة**

فجميع خطاياك صافية كالمطر

هكذا

قرّر حكماء مدينتنا

الجائره".[1]

يُقدّم هذ النّصّ صورة لحالة التوتر في العلاقة بين الذات الشاعرة والآخر، ولو حاولنا تفكيك تركيبته المكثفة لغويا، لوجدنا أنّ (الأنا) فاقدة لهويتها ولوجودها بمختلف تجلياته، حيث جاءت الجمل الثقافية محمّلة بالمضمرات النسقية الدالة، كالمشي فوق دم الإنسان الذّي يتصل في بعده الرمزي بالقساوة واللاّإنسانية، ورؤية بقايا الشفاه بين الأنياب تتصل في بعدها الرمزي بالافتراس. تصوّر لنا الذات الشاعرة الأنثى كما لو كانت فريسة يتلذّذ بها الحيوان المفترس، وهي بهذا تشير إلى انهيار القيم النبيلة في المجتمع الذكوري، حيث غيّب ما هو إنساني نبيل، وهذا ما جعل الذات الشاعرة تصاب بالإحباط الشديد فتغوص في انكساراتها وتصوّر شراسة المجتمع الذكوري بهذه الكيفية. نحن في هذه النصوص حيال ذات هُمِّشت من قبل الواقع خاصة عند ما تقول:

"ولأنك أنت الذكر

فجميع خطاياك صافية كالمطر

هكذا قرّر حكماء مدينتنا الجائرة".

لقد أحلّ النسق الذكوري للذكر ما لا يحق له على غرار الأنثى التي حرمت من أدنى الحقوق الطبيعية كالوجود في سلام.

---

[1]– فاطمة بن شعلال، لو رذاذ، ص 45

وتدخل الذات الشاعرة في صراع مع المدينة كما لو أنّها المسؤولة عن مصيرها المزري قائلة: " لي – إذن –كلّ ما في المدينة من عقد: لي/فضاعة ألوانها ،، /ليلها المنتشر ،، / سخطها/"[1].

لقد جعلت الذات الشاعرة في هذه النصوص المدينة كقناع الآخر لتضمر فيه رؤاها الثقافية والاجتماعية، وبهذا تقدم تصويرًا سالبا للمكان، إذ أصبح في رؤيتها يشكّل مظهرًا من مظاهر الحرمان الذي تعاني منه، على سبيل المجاز المرسل الذّي يُقدّم المكان ويقصد به أهل المكان.

وتتبع الشاعرة خطواتها موغلة في الهامش، تبحث في أبعاد الأجنحة والقمر للخروج من ضيقها لكنّها تفشل في ذلك، عند قولها:

"عندما أشتهي نفض أجنحتي
أو ركوب القمر ،،
سورها الواقف
بين شمس الربيع وبيني
ليخفي أشعتها عن شحوبي
فتفتك بي شوكة البرد
تقعدني عن بلوغ
الوطر." [2]

الرّغبة في التّحليق

المعارض

تعيد لنا الشاعرة في هذا المقطع الشعري الصورة النمطية للذات الأنثوية في المجتمع الجزائري لأنّ حضورها عندهم هامشي، فالمرأة تعيش دائما مقهورة تحت أجنحّة الذل، لذا نقول أننا هنا حيال ذات هُمّشت من قبل الواقع، ودفعها الواقع إلى أن تعبّر داخليا.

---

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رَذاذ، ص46.

[2]– المصدر نفسه، ص 46.

وما يلفت النظر أثناء هذا التعبير الداخلي هو توظيفها للفعل "أشتهي" في العبارة: "عندما أشتهي نفض أجنحتي". لقد جاءت اللّفظة مرتبطة بشدة الرغبة. هذا ما يفسّر كونها نواة مركزية ذات وظيفة نسقية مؤثرة في القصيدة، لأن الرّغبة جوهر إنساني، يشكل ماهيّة الإنسان بصفته ذاتا واعية، فإن " وجود الإنسان ذاته، الوجود الواعي بذاته، يستلزم ويفترض الرّغبة، بعبارة أخرى، لكي يكون هناك وعي بالذات ينبغي أن تكون هناك رغبة، ينبغي أن يكون هنالك وعي بالذات، وبالتالي فالرغبة والوعي بالذات ما هما إلاّ شيء واحد"[1]، الذات هنا وهي تشتهي تبحث عن وجودها المفقود، وهذا ما تؤكده الجملة " نفض أجنحتي" و"ركوب القمر"، فهي تبحث عن فضاء حر يتسع لوجودها. من خلال هذا المقطع من القصيدة، نلمس صور الاغتراب والإقصاء والتهميش، ممّا ولّد الإحساس بالتوتر والانكسار النفسيين حينما تقابل رغبتها في الانعتاق بالرّفض، وهذا ما يؤكده قولها:

«سورها الواقف

بين شمس الرّبيع وبيني

ليخفي أشعتها عن شحوبي

فتفتك بي شوكة البرد

تقعدني عن بلوغ

الوطر»[2].

وهكذا يكتسح التوتر الذات الأنثوية من كلّ الجوانب، فيدخلها في متاهات الألم والمعاناة وتتضح نغمة مفعمة بالحزن تنبعث من الذات لأنّها تتأسّف للنسق الثقافي السائد الذي يمنعها من تحقيق رغبتها في الوجود، فتحقيق الرّغبة مرتبط بالآخر من منظور لاكان Lacane الذي قال أنّ "...رغبة الإنسان تجد معناها في رغبة الآخر، لا لأنّ الآخر يحمل مفتاح موضوع الرغبة بل لأن

[1]– عبد المجيد سعيد، عبد المولي الحلواني، عبد الله الرّاحلي، مولاي إدريس بن شريف، الرغبة.دون تاريخ الإنزال. taFaLSOUF.com/Le condesir.htm

[2]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 46.

أوّل موضوع للرغبة يجب أن يعترف به الآخر". [1] فلا يتحقق تطوّر وعي الذات لكي يصبح وعيا عمليا إلاّ من خلال جدلية الأنا والآخر. تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا الفعل –أشتهي– قد تكرّر عدة مرات في ديوان الشاعرة. هذا ما يفسّر رغبتها الجامحة في تحقيق وجودها وتجسيد وعيها بذاتها وهذا ما يؤكدّ رغبتها أيضا في تصوير تغييبها من خلال الرغبة المدفونة، حيث نجدها تتمرّد في الأخير ضد الآخر عند نفي الفعل (أشتهي) حينما تقول: (لا أشتهي رفقته) ص 131 لأنه هو المسؤول عن تهميشها وتغييبها.

تواصل فاطمة بن شعلال في نسج نصوصها وهي تتحرّك بوعي شعري بحجم المعاناة لتصوّر لنا فضاعة تهميش الذات الأنثوية، من خلال قصيدة مطوّلة تحمل عنوان: " موزاية ذراع من فرح"، وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لهذه القصيدة عن شبكة من العلاقات النسقية، حيث تستهلّها الشاعرة بتشبيه سلبي، وهي تقول:

« تماما

مثل الأقبية القديمة

يحتاج بالي إلى ترميم»[2].

إنّ لفظة الأقبية توحي بالهجران والظلام والانزواء، هذا ما يفسّر شعور الذات الشاعرة بالعزلة والضياع والوحدة وعدم الانتماء، نتيجة تهميش المجتمع للذات الأنثوية، كما أعقبت الشاعرة هذا التشبيه بجملة فعلية تحمل معاني عميقة عند قولها: " يحتاج بالي إلى ترميم"، فتبدو لغة الشاعرة هنا مفعمة بالحزن والتأزم، تحيل على ذات منكسرة داخليا.

ويمكننا متابعة إحساس الانكسار في المقطع الموالي من القصيدة نفسها، تركز فيه الشّاعرة بشكل واضح على معجم شعريّ يوحي بالضعف والخضوع، فهي تقول:

---

[1]– البنيوية وما بعدها من ليفي سّروس إلى دريدا، تحرير جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206، ص 183، ص 184

[2]–فاطمة بن شعلال، "لو... رذاذ"، ص117.

« موجع

أن تنحني الرغبات عند عتبات الأفول

موجع

أن يراق دم الأمنيات

على أبواب مدن وأحياء»[1]

تتركز قوة التهميش على مفردة " تنحني" التي تعتبر رمزا للتعبير عن قلق الوجود وإحباطات النفس المغيّبة، التّي تسبقها كلمة "مُوجع" الموحية بالألم والوجع، أما في بقية القصيدة، فتقف الذات الشاعرة موقفا سلبيا من المدن التي عاشت فيها فتدخل في صراع معها قائلة:

« فذي (الأبيار)

اجتثت أظافر البراءة

الأبيار سارقة البراءة

وذي (بجاية)

اغتالتْ ما خبّأتُ في الخلايا

من ورود

بجاية قاتلة الأحلام

و(الذرعان)

قطعتْ حبل الوهم

وشّمَت جبهتي بالدهشة الصفراء» [2]

الذّرعان الواشمة للجبهة

إنّ إدراك الشاعرة لحقيقة التهميش التي تعاني منه المرأة الجزائرية جعلها تكثف الإشارة إلى المكان الذي عرفت فيه التغييب والإقصاء بلغة انفعالية لا تخلو من اللّوم، فمثل المكان نسقا أيديولوجيا، جسّد موقف الذات الشاعرة الذي تبنته ضد فكرة التهميش.

---

[1]–فاطمة بن شعلال، "لو... رذاذ"، ص118.

[2]–المصدر نفسه، ص119.

اللاّفت للنظر أيضا هو أنّ الذات الشاعرة قد أسندت لهذه الأمكنة أفعالا ماضية على سبيل (اجتثتْ، اغتالتْ، قطعتْ، وشّمَتْ،...). وهذه الأفعال الماضية تخفي في دلالتها نسقا استعلائيا يحيل على الآخر، فنحن إذن حيال ذات منكسرة على حالها، محبطة من الواقع الخارجي، وهذا الإحباط قادها إلى رصد الممارسات السلطوية للآخر ضدها.

وتتصاعد حدّة التهميش مع قصيدة " أنا انتهيت " الواردة في الديوان نفسه، والتي تقول فيها:

"أنا انتهيتُ.. انتهيتُ

لا صحو في سماء القلب

لا أفق أزرق

تمتدُّ نحوه

عيون الرّوحْ"[1].

أعلنت الذّات نهايتها في نبرة جنائزية انتهيت...انتهيت، واستعانت بصيغة النّفي التّي تؤكّد نهايتها مكرّرة صيغة " لا" (لا صحو... لا أفق) إلاّ أنّها نهاية لوجودها الدّاخلي الحميمي " لا صحو في سماء القلب " و"لا أفق أزرق تمتدّ نحوه عيون الرّوح"، وتضيف الشّاعرة في الصفحة الموالية:

"شجري

لم يعد يصلح

سوى للاحتطاب

وبلبلُ الحياة

بداخلي ينوح "[2].

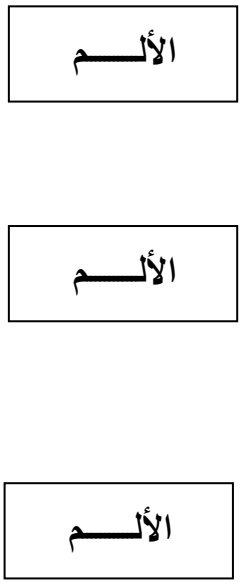
---

[1]–فاطمة بن شعلال، "لو... رذاذ"، ص143.

[2]–المصدر نفسه، ص144.

وتنهي القصيدة بالمقطع الآتي:

"أجرّ عربة العمر
محمّلة
بأمنياتٍ سبايا
وبعض من الخطايا
وبقايا جروحْ
وحفنة أحلامٍ
كلّما
أنا إليها أغدو
هي تروحْ "[1].



إنّ القصيدة قمّة في المعاناة، لا كيان ولا وجود للذات الشاعرة، الذات الأنثوية مهمّشة كلية، وعنوان القصيدة عتبة معبّرة تلخّص جميع مظاهر التهميش.

إذا حاولنا تفكيك هذه القصيدة، وقرأناها دلاليا، وتأمّلنا في دلالاتها وإشاراتها لوجدنا أنّ الشاعرة تسقط حالة نفسية (اليأس) على معطى طبيعي بتوظيفها مفردات تتدرج ضمن الحقل الدلالي للطبيعة على سبيل (شجري، الاحتطاب، بلبل، الحياة،..)، وبعض الدلالات اللّفظية كرموز للتعبير عن قلق الوجود وإحباطات النفس المغيّبة مثل: (انتهيت، لا صحو، لا أفق، ينوح، أجرّ، جروح، أحلام،...)، فلفظة "انتهيت " توحي بالتّغييب، و"لا صحوُ" توحي بالغيبوبة، و" لا أفق " توحي بالنّهاية، و" ينوح " توحي بالتألم، و" أجرّ" توحي بالمعاناة الجسدية.

كما هو جلي، فإنّها جميعها تحيل على التغييب والإقصاء والتأزم.

[1]–فاطمة بن شعلال، "لو... رذاذ"، ص145.

نجد شاعرة أخرى أثرت الموضوع ذاته على نفس الخط الشعري، هي تجربة الشاعرة نصيرة محمّدي في ديوانها الموسوم " نسيان أبيض"، حيث جاء الديوان مفعما بصور التهميش، سنركز خاصة على بعض قصائده، ففي القصيدة " قاطع أنفاس محترفة "، تفصح الشاعرة عن عالم الهامش، فتقول:

"ظلّنا المهدّد بالاّمعنى والغموض

يظلم معه الوجود، وينطفئ الطريق"[1]

ما يلاحظ هنا أنّ الشاعرة قد استهلّت قصيدتها بمفردة "ظلّنا "، والظل لا يختلف عن الهامش، فشكّلت هذه المفردة في وعي الشاعرة نسقا يشير إلى الانزواء والانعزال، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الشاعرة قد وظّفت مفردات أخرى تنتمي إلى الحقل الدلالي للإقصاء، على سبيل (اللاّمعنى، الغموض، يظلم، ينطفئ، تطفئ،...) وهي مفردات شائعة في الخطاب الشعري النسائي الجزائري إلى أن أصبح هذا التوظيف يشكّل ظاهرة تكرارية بارزة، وقد جاءت النصوص الشعرية الأخرى للشّاعرة تعانق الحلم والانكسار، خاصة عندما تقول:

"لو كانت لنا حياة أخرى، ومكان آخر

لو كان عالمنا هو هذه الصفة فقط

لو توقّف خيالنا عن تصوّر أشعّة

ومناطق أخرى لأجسادنا وأرواحنا

...

نحب ونحيا مستحيلنا "[2]

تكشف القراءة الثقافية الفاحصة لهذه النصوص عن محاولة الهروب من الواقع الذي تعيشه الذات الأنثوية موظفة في ذلك أسلوب التّمني بصيغة "لو" وتحلم الشاعرة هنا بحياة أحسن وفضاء

[1]– نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، ص26.

يحويها ويعترف بوجودها، لكن سرعان ما يواجه هذا الحلم انكسار حينما تقول: " نحب ونحيا مستحيلنا "، فالذات الشاعرة لا تجد لنفسها مكانا، وهذا ما يدفعها إلى البحث عن المجهول الذي عبّرت عنه بلفظة " مستحيلنا " واللاّفت للنظر في هذه النصوص، هو سيطرة ضمير المتكلّم (نحن) عند قولها: (ظلنا، لنا، عالمنا، خيالنا، أجسادنا، أرواحنا، سنحضر، نغيب، نحب، نحيا، مستحيلنا، نعري،...) هذا ما يحيل على ذات جماعية، فالذات الشاعرة هنا أرادت أن تحقق وجودها عبر الذات الجماعية تماشيا مع ما ذهب إليه علماء الاجتماع الذين يؤكّدون على ضرورة تحقيق الذات ضمن الجماعة أمثال ألان تورين Alain Touraine الذي يقول: "عندما أتحدّث عن الذات، أي عن بناء الفرد كفاعل، يكون من المستحيل فصل الفرد عن موقفه الاجتماعي، ينبغي لنا على العكس أن نواجه الفرد كمستهلك للقواعد والمؤسسات الاجتماعية بالفرد كمنتج لهذه الحياة الاجتماعية وتغيراتها".[1] فالذات الشاعرة هنا تبني موقفها الاجتماعي من التهميش من خلال الذات الجماعية لأنّها واعية بأنّ هذه القضية هي قضية جماعية ولا يمكن أن تعالج بمعزل عن الجماعة الأنثوية باعتبارها الخاضعة لاستهلاك قواعد المنظومة الثقافية الاجتماعية التي آلت إليها جرّاء سلوكات الآخر الذي يعتبر منتجا لهذه الحياة الاجتماعية الجديدة.

يكون تحقيق الذات " مشحونا بالحركة الاجتماعية، بما أنّ التوجهات الثقافية لمجتمع ما ليست فوق المجتمع كالشمس في السماء، إذ هي لا تنفصل عن الشكل الاجتماعي الذي يصبغها بصبغة الصراعات الاجتماعية"[2] وتتحرّك الذات الشاعرة هنا بوعي جماعي، تصوّر من خلاله الذات الأنثوية الجمعوية، وتتكلم بلسان المرأة بصفة عامة، كما تتجلى قيم الذات المحبطة (المهمّشة) عند مخاطبة الشاعرة للموت، وهي تسائله:

"هل تحبنا أيها الموت؟

لن يعود أحد من هناك

لن تعود الجثة المهجورة من تحت التراب

1- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مُغيث، المجلس الأعلى للثقافة، د. بلد، د. طبعة، 1997، ص 306.

2- المرجع نفسه، ص 315

ولن نعثر على أثر

فقط ضوء أسود وموت قديم

يتناسل في الكينونة

الموت لم يغير وجهه يوما".[1]

جاءت هذه المقاطع الشعرية متفتحة على رؤية نصية مشهدية بتوظيف أسلوب الاستفهام غير الحقيقي، تهدف الشاعرة من ورائه التّحسّر والتأكيد على حالة التغييب الذي تعاني منها الذات الأنثوية، فالشاعرة هنا تستفهم ثم تجيب عن سؤالها مكوّنة في ذلك مشهدًا مأساويا للذات بتوظيف بعض الدلالات اللّفظية مثل: " الموت، تحت التراب، أسود،... " كرموز للتعبير عن قلق الوجود وإحباطات النفس المغيبة.

وتتركز قوة التهميش والمعاناة على مفردة " موت " كونها البؤرة الدلالية التي تتمحور لها المقاطع، لذا عمدت الشاعرة لتكرارها عدة مرات في هذه النصوص وتشخيصها، عندما تقول:

"... موت قديم يتناسل في الكينونة " فأسندت الشاعرة الفعل "تناسل" للموت لتصوير التغييب الأزلي الذي عرفته الذات الأنثوية ومازالت تعاني منه. ف "الموت" لم يغيّر وجهه يوما" كما صرّحت به الشاعرة في نهاية القصيدة لتعبّر عن تكاثره المستمر، وثمة انكسارات وآلام، وثمة صدمة في الواقع وتحوّلاته، نلمسها في قصيدة أخرى من الديوان نفسه تحمل عنوان :" لا الوقت لي ولا الضوء البعيد أنا".

لقد شكّل هذا العنوان مفتاحًا نسقيا محمّلا بالدلالات المضمرة التي تحيل على عالم الهامش. فعبارة "لا الوقت لي "تحيل على اللاّمبالاة بها، فلا أحد ولا شيء آخر يهتم بها ويخصّص لها وقتا ليعبّر لها عن أهميتها في الوجود، وفي عبارة " لا الضوء البعيد أنا " تحيل على الحياة السوداوية التي تعيشها الذات الأنثوية من جرّاء التهميش.

[1]– نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، ص27

وما يلاحظ في هذه القصيدة أنّ الشاعرة لجأت إلى مخاطبة الحزن عند قولها: " صباح الخير أيها الحزن " (ص61)، ومخاطبة المفردات عند قولها: "صباح الخير أيتها المفردات" ص61، ومخاطبة النوافذ والجدران عند قولها: "صباح الخير أيتها النوافذ والجدران " (ص61) بإلقاء التحية عليها كما لو كانت شخصا، فارتبطت صورة الأشياء في هذه الأبيات ارتباطا وثيقا بالذات الأنثوية، هذا ما يكشف عن مدى رغبة الشاعرة في منح الأشياء الجامدة رتبة إنسانية، وهذا ما يكشف أيضا عن طبيعة الحيّز المكاني الذي خصّص لها، فهو حيّز ضيّق يحيط به الحزن من كلّ الجوانب، لا تجد ضمنه سوى الجدران والنوافذ والمفردات التي أنشأت معها علاقة حميميّة، هذه العلاقة التي فقدتها مع الآخر من كثرة التهميش.

يجد القارئ نفسه وهو يتتبع هذه النصوص حيال ذات منكسرة على حالها، محبطة من الواقع الخارجي، هذا الإحباط الذي قادها إلى رصد تفاصيل الأشياء إلى أن يصبح لكلّ شيء هويته إلاّ الذات الشاعرة التي زُجّ بها في النسيان والغياب، وما يفسّر أكثر تغييبها هو ما ورد في النصوص الآتية:

" أنا أرتجف في قصيدتي

من فرط المبهم والمنسي

وأتخبّط في جرح يقهقه عاريا

لا أنتهي في ندى الصوت ولا أغيب

لا أدرك النهار وقد تشقق دمي

في غضون الشتاء واشتباه القلوب"[1].

كما يلاحظ، فإن الشاعرة تجسّد موقفها من التهميش وهو موقف إنساني تميّز بالقلق، وتتزايد شدة التهميش عندما تجد الذات الشاعرة نفسها عاجزة عن تغيير وضعها، عندما تقول في القصيدة ذاتها:

[1]– نصيرة محمّدي، نسيان أبيض ، ص62

لا جدوى من رفع الصخرة

...

لا مملكة لي غير المنفى

ولا أعراس في ألجي

هرب البحر المدرع بالفضة

وبقي السقوط وحده طريقي"[1].

تعلن الشاعرة هنا عن مدى ترسيخ المنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيزة للذكر في المجتمع الجزائري، فلا جدوى من محاولة تغييرها، لذا وظّفت الشّاعرة رمز الصّخرة الذّي يحيلنا على عبثية أسطورة سيزيف، ومن النصوص الشّعرية التي تبرز صورة الذات المهمّشة في هذا الديوان هو ما جاء في قصيدة: " كتاب يتيم " حينما تقول في مستهلّها:

" انصرف العالم عني

حتى فرغتُ من الضوء"[2].

تغوص الشاعرة هنا في اللاّوجود، وأنشأت من خلال لغتها علاقة عداء مع العالم الذي انصرف عنها، وكان سببا في تهميشها، وهي بهذا تعبّر عن حالة التيه والضياع التي تعاني منها، وأثناء بحثها عن مكان يحويها تنحدر، فلا تجده سوى في الأسفل، عند قولها:

"ها أنا أهرع إلى منحدري

أرتجف حتى نهاية اللّيل

أستشف أفقي"[3].

---

[1]- نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، ص62-63

[2]- المصدر نفسه، ص77

[3]- نفسه، ص77

ملكت الشّاعرة الأفعال (أهرع... أرتجف... أستشف) إلاّ أنّها تؤدّي إلى السّقوط في المنحدر الذّي هو ملكها الوحيد، وهو فضاء يحيل على الإقصاء، هذا ما يفسّر دونية الذات الأنثوية، وفي السياق ذاته، تعلن الأنثى عن نفسها، وتقدّم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وتوظف الضمير (أنا) عند قولها: " أنا، أهرع، منحدري، أرتجف، أستشف، أفقي،...) وقد جاء هذا الإعلان خطيرًا لأنّه يواجه موروثا ثقافيا يميل إلى الذّكورة، وهذا ما توضحه أكثر النصوص الآتية:

" أستشف أفقي

أقرأ ما استتر

وما أشاحت عيني عن رؤيته

لعلّه الطائر في سهوه العالي

يبيح لنجوم أخرى

أن ترعى سماءه

لعلي أنا الكتاب اليتيم" [1]

تستمرّ " الأنا " في حضورها من خلال الأفعال (أستشف...أقرأ...) وفي الأخير تعلن الذّات تشيُّؤها من خلال مقاربتها مع (الكتاب) إلى جانب فقدانها للمرجع فهي (كتاب يتيم)، ثمّ تُضيف:

"أو اللّوحة المستحيلة

لعلّه جنة منفلته كالسراب

وقمر وحيد يطوف حول غيابها" [2].

تحمل هذه النّصوص في بنيتها حيرة الذات الأنثوية إزاء المنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيزة للذكر، وتأسيسًا على هذا، فإن إصرار الشاعرة على ذكر رموز لغوية على سبيل

[1]– نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، ص77

[2]– نفسه، ص78

(الطائر، العالي، قمر،...) ما هو إلاّ للتأكيد على قيمة البطولة الفردية في عالم الذكورة التي مارست إرهابا ضد المرأة بحرمانها من أدنى الحقوق في الحياة.

كانت هذه مختلف صور التهميش التي تجلّت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، اكتفينا بذكر بعض النماذج، لأنّها كثيرة لا تحصى، شكّلت برمتها ظاهرة تستحق الفحص والتّأويل.

المبحث الثّاني: الذّات المتمرّدة.

ركّزت دراستنا في المبحث السابق من هذا الفصل على تجليات الذات الأنثوية المهمّشة انطلاقا من العتبات المركزية والفرعية وصولا إلى أغوار المتن النصي، لكن تجدر الإشارة هنا إلى أنّ القصيدة الشعرية النسائية الجزائرية المعاصرة تأرجحت في التعبير عن معاناة المرأة الجزائرية وتأكيد حضورها، فهي على حد تعبير حسين مناصرة " من جهة تصوّر المرأة النمطية في الثقافة السائدة، صورة المرأة الضحية والمغلوبة على أمرها، ومن جهة أخرى صورة المرأة الثائرة الغضوب، التي تبحث عن هويتها وخصوصياتها الجمالية بلهجة التحدّي والثقة، لتحقيق قدر أعظم من العدالة"[1]، كأنّها تقدّم الفعل وردّ الفعل.

تطمح دراستنا في هذا المبحث إلى الوقوف على معالم هذه الذات التي ترفض التسليم بالمنظومة الثقافية الوضعية التي جعلت لها صورة نمطية تتميز بالتهميش والضعف والخضوع للآخر ساعية في ذلك إلى تأسيس منظومة ثقافية جديدة تجعل من الذات الأنثوية ذاتا لها حياتها، فجاء تمرد الشاعرة نتيجة لما عاناه الوجود الأنثوي في حضرة السلطة الذكورية من خلال أنّ الأنثى جسد وجنس، حرمت نعمة الحرية واللّغة.

[1]– حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي، منشورات الاختلاف، ص41، الجزائر، ط 1، 2009.

1- مدلول التمرّد:

1-1- التّمرّد لغـــــة:

حدّد لسان العرب مدلول لفظة التمرّد انطلاقا من " مادة – مرد – والمارد هو العاتي، ومَرُد على الشيء، بالضم، يمرد مرودًا ومرادةً فهو مارد ومريد، وتمرّد: أقبل وعتا، وتأويل المرود: أن يبلغ الغاية التي تخرج من جملة ما عليه ذلك الصنف" [1]، وقد عرّف "محيط المحيط " هذا المفهوم انطلاقا من الفعل: " مرد الرجل يمرد مرودًا: أقدم وعتا أو بلغ الغاية التي بها يخرج عن جملة ما عليه الصنف، فهو مارد وتمرّد فلان، عصى وجاوز حد مثله ولم يقبل موعظة، وعلى الناس عتا عليهم واستكبر. ومنه المثل " تمرّد مارد وعزّ الأبلق " [2].

وبهذا، يحمل التمرد معاني تحيل على الخروج عن الحدود المتعارف عليها حيث يسلك الإنسان المتمرّد طريق الرفض والعصيان، وهذا ما جاءت به أغلب المعاجم العربية.

1-2- التّمرّد اصطلاحًا:

سنركز هنا على المفهوم الفلسفي والمفهوم الاجتماعي للتمرّد.

يلخص لنا الفيلسوف الفرنسي ألبير كامو Albert Camus مفهوم التمرّد فيقول أنّه: " ظاهرة إنسانية تَسْتمدّ نسغها من واقع الفرد داخل المجتمع الذي ينتمي إليه، ويعني محاولة الفرد أن يتحرّر ويتخلّص من عبودية الآخر، سواء أكان الآخر فردًا أو جماعة. والمتمرد هو الإنسان الذي نظر في الواقع، فاكتشف زيف علاقاته، فقام يصارع الواقع صراعا عشوائيا، لذلك أخذ يقول وحده " لا " في عالم يقول " نعم ". ويرفض المتمرّد الأوامر رفضا فرديا، وهو يكره الاستبداد والعبودية، ويرى أنّها من صنع البشرية، ويطالب بالمساواة والعدالة، ويغامر بنفسه ويصارع الأقدار المصنوعة"[3]

---

[1]– ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر ج3، بيروت، 1994، ص 401

[2]– المعلم بطريس البسَاني، محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربية، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987، ص 845

[3]– ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص 19.

انطلاقا من هذا المدلول الفلسفي، يصبح التمرّد يدل على حركة الرفض والتذمّر من الوضع الذي يكبّل الفرد. هذا ما يجعل المتمرّد يثور من أجل تحقيق إنسانيته، ومن ثم كان " التمرّد هو الحركة التي يثور لها الإنسان على حالته من أجل سلامة غاياته الخاصة" [1] المتمثلة في التحرّر من القوى الخارجية التي تمنعه من تحقيقها.

أمّا التمرّد بمفهومه الاجتماعي، فهو ظاهرة اجتماعية يلخصها سوء التكيف مع قوانين المجتمع التي تفرض على الفرد. يعتبرها قيس النوري أنّها مشكلة " من المشكلات التي تواجه البشرية، وهو شعور لأفراد في المجتمعات المختلفة بالعجز عن تحقيق بعض أهدافهم الجوهرية في الحياة، والأسباب التي تسبب هذا العجز وإن اختلفت أشكالها فإنّها تولّد حالة من الإحباط ".[2]

فهو إذن نمط من أنماط السلوك الاجتماعي الموجّه إلى أشكال السلطة المختلفة – التي تساهم في تأسيس هذا العجز -- للخروج عليها وإعادة بنائها.

و يلاحظ هيجل[*] بأنّ "علاقة الفرد بالبنية الاجتماعية تغدو علاقة تنافر ويصل الفرد الغارق في تميزه الذي اكتشفه أخيرا إلى اعتبار البنية الاجتماعية التي كان متحدًا بها من قبل شيء آخر بصورة كاملة وينشأ عدم تطابق في الوعي بين الذات والبنية، وينظر الفرد الآن إلى البنية باعتبارها شيئًا خارجًا عنه ومعارضًا له، لقد أصبحت شيئًا غريبًا في ناظريه"[3] لهذا يتحدّى الأوضاع السائدة ويرفضها، وهذا هو حال الذات الشاعرة الجزائرية في خطابها الإبداعي، حيث عند قراءتنا لنصوصها، نكتشف ذاتا متمردة إلاّ أنّ طريقة التمرّد تختلف من شاعرة إلى أخرى، فثمة تمرّد على نسق الفحولة باعتباره المنتج لنسق المهمّش، وتمرّد على الواقع على أساس أنّه الفضاء الزماني والمكاني الذي مورس فيهما إقصاء المرأة، بالتفاعل مع عناصر المحيط وأخيرًا تمرّد على الجسد.

---

[1]– محمّد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من الثورة الجزائرية التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1984، ص20.

[2]– د.قيس النوري، الأنثروبولوجيا النفسية، ص 438، نقلا عن سفانة داود سلوم، ظاهرة التمرد عند الرصافي والزهاوي، رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة بغداد 2007 ص 12

[*]– هيجل هو جورج وليام فريد ريتش هيجل، فيلسوف ألماني (1831 – 1770)، الأب الروحي لموضوع الاعتراب

[3]– نقلا عن سفانة داود سلوم، ظاهرة التمرد عند الرصافي والزهاوي. رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة بغداد ،2007 ص13

2- تجليات الذّات المتمرّدة في الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر :

2-1- الذات المتمردة على النسق الفحولي (النسق الذّكوري):

تسعى الدراسة إلى مقاربة الذات المتمردة في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر بهدف استكشاف السياسة الخطابية المعلنة والمضمرة التي تحرك الذات الشاعرة من أجل تصوير رفضها للمنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيزة لنسق الفحولة ويتحدد ضمن هذا التصوير مفهوم التمثيل في العمليات التي تدرك من خلالها الذات نفسها في علاقتها بالآخر.

فجاء خطاب المرأة ليعلن عن التوتر القائم بين ثقافة سلطوية ذكوريّة تحتقر المرأة وذات تسْعى إلى الخروج من هذا النسق القمعي.

ومن النماذج الشعرية التي تتمرأى فيها صورة الذات المتمردة ما نجده في قصيدة: " صيرورة " الواردة في ديوان " للجحيم إله آخر " للشاعرة " حسناء بروش"، إنّ القراءة الفاحصة لها توحي بحقيقة أبعاد الصراع الإنساني بشكل جليّ، إذ يمكن كشف هاته الأبعاد من خلال الفواتح النسقية الآتية:

أوّلا: النسق الناقد لنظرة الآخر للأنثى، ويمثله صوت الآخر الذي شكل نظرة دونية للمرأة حينما تقول الشاعرة :

" إنْ لَمْ تَرَنِ مِنْ وَرَاءِ الضِّدَيْنِ رُؤَيَةً وَاحِدَةً لَمْ تَعْرِفْنِي النِّفَرِي

الضّدان وإنتاج المعنى

ضدان مني
يا أنا..
و الضد..
يمحو الضد.
كي يتمايز..
المعنى حياله.. " [1]

[1]- حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص46

وهذا النسق في حقيقته يمثل رؤية المجتمع المعاصر للسلوك الذكوري الذي يستند إلى النظام الباتريباركي وإلى العرف السائد.

ثانيا: النّسق البديل الذّي يسعى إلى خلخلة النّسق القائم (الظّالم) لبناء نسق جديد، وهذا ما يظهر عند قول الشاعرة :

" وأنا محوته..
.. ما أنا..
ما صرتُ معناه..
و لا معناي
صيرني احتماله..

التّيه بعد المحو

ضدان مني..
غير أني..
لا أؤول إليهما
حين النقيض يُذيَلُ
المعنى النقيض

تصارع الضّدان

وأنا الشبيه..
أراود المعنى
الشبيه.. فأينا..
يُفضى
إليه بنقصه..
أو أيّنا ليس
اكتمالَهُ.. ؟ " [1]

الشّبيه والبحث عن الاكتمال

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر ص 46–47

لقد كشف مسكوت هذا النّص عن محاولة الشّاعرة في قصيدتها الواعية خلخلة النّسق القائم وبناء نسقها الذاتي. حاولت أن تثبت صحة فكرها وفلسفتها صوب الحياة وتُوضح النسق المضيء الذي تتطلع إليه الحياة المتوازنة بعقد علاقة متكاملة بين الأنثى والآخر، هذا ما يتجلى خاصة في الخاتمة النصية حينما تقول: " أو أينّا ليس /اكتماله.. ؟ فالشاعرة هنا تشنّ حركة تطهيرية للفكر الذكوري والنظرة الدونية للمرأة وهكذا نتوصل إلى أن جدلية الصراع تتأسس في هذا النص عبر نسقين يجسدان موضوع الرفض، ويتجلى تعبير الذات الشاعرة عن رفضها للنسق الذكوري عبر توظيف ضمير المتكلم المفرد " أنا " لاستعادة ضمير الكتابة ولإظهار مركزية ذاتها، وبتوظيف ضمير الغائب المفرد لتغييب الآخر الذي طالما سعى إلى تغييبها. وهكذا، صوّرت هذه الأسطر الشّعريّة حركة الأنا وفاعليتها في الوجود الإنساني، فصورتها تكشف عن ذات ثائرة، تسعى إلى التحول وعدم الثبات في الوضع الذي هي فيه، وتسعى أيضا إلى تغيير المعايير السائدة وتحقيق تشارك الذات وانتصارها في المعنى الإنساني.

ويمتد نَفَسُ الشاعرة إلى آخر قصيدة من الدّيوان، التّي تحمل عنوان: " نؤوم الوقت " حاولت الشاعرة من خلالها قراءة العالم بحسها الإنساني المرهف في كليّة موجوداته لتعيد بناءه بوصفه كُلاّ ثقافيا. ويتضمن نصها الشعري في بنيته العميقة أنساقا مضمرة تعلي من شأن " الأنا " وتجعل من صنيعها نسقا مهيمنا على الرغم من هامشيته، فعنوان القصيدة: " نؤوم الوقت " يحيل على هامشية المرأة. واختيارها لصيغة مبالغة: " نؤوم " لَتعبير واضح عن سبات الذات الأنثوية، الجامدة، التي حرمت من حق التعبير عن مواقفها وهواجسها، لكن سرعان ما تتخلص من تغييبها وتجعل لذاتها وجودًا، فتقول الشاعرة:

" إليها.. حيث ينام الوقت وقتا آخر وحيث لا (وقت)

ديمومة الدّهـــر

دهرٌ أتمّ تمامَه..

دهرٌ تولّى مثله..

دهران مرّا ها هنا..

وهُنَا.. هُنَا..

قد أورق الوقت الذِّي
(ما أنتَ فيه)..
و أوْرَقتْ
تلك النؤوم وصبّحَتْ
وما خبّت شهواتِها " [1]

الذّات ترتقي خارج وجود "الأنت"

تستقل الشاعرة بذاتها في هذا الأبيات رافضة النسق السائد، محدثة في ذلك نشاطا وحركية بتوظيف مجموعة من الأفعال الماضية على سبيل: (أتم – تولى – أورق – أورقت – صبّحت – غلّقت...). هذه الأفعال التي أدت دورًا وظيفيا في الدلالة على رفض النسق الذكوريّ، الذّي كان سائدًا في الزّمن الماضي.

تعبّر الذّات الشاعرة عن رفضها للتهميش، وتجريد كينونتها من فاعليتها وتؤكد على وجودها في هذه الحياة، فيتحول التهميش المنبوذ إلى المركز الفاعل، وهذا ما يتجلى عند قولها :

" ما خطبها يا سامري ؟
بَصَرتْ بما لم يبصُروا

فطنة الذّات

تلك التي مدت جناحًا
في الشفق..
قد كاد يغمرها الشفق
هي لم تزل بيْن
المدافن تسترِقْ
سمْعًا وجَفْنًا
كي تداريه لِئلا

فعل التّغيير

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 77–78

و البحر يكشف موجه
كُلاً فكُلاً...

المعرفة الأنثويّة

رغبةً أن يتجلى..
هي لم تزل..
عند المدى..
بين المحاريب العتيقة
وعظام موتاها. " [1]

صمود الذّات الأنثويّة

وتتضخّم ذات الشّاعرة تدريجيا عندما تشعر بأنها متعالية، ومكانتها مرموقة في المجتمع، لا يمكن للحياة أن تتشكل دونها، وهذا ما يمكن أن نجده في نصّ يقدّم دلالات عن مركزيّة الذّكورة وتواجه الذّات الأنثويّة هذه المركزيّة:

" هو لم يزل في غَيِّهِ
متوحدًا بإلهه
بيقينها.. بضلاله..
بيقينه.. " [2]

وبهذه الخاتمة النصية، تخرج الذات الشاعرة بفاعليتها من الجحيم وهي تغلق جميع أبوابه، لا تترك له أثرًا في حياتها، وتحوّلت إلى ذات متحررة، فتصبّح وتبدأ حياة جديدة بعيدة عن التهميش والتجريد، فهي زرقاء اليمامة التي يضرب بها المثل لبصيرتها الوقادّة، ورؤيتها للأشياء عن بُعد والتّي تمكنت بنظرها أن تخرج من الجحيم الذي استولى عليه السَامري، ذاك الذكر الذي استفحل وتبجَح بقدراته من أجل إلغائها.

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 79–80
[2]– المصدر نفسه، ص 80–81

وتخوض الشّاعرة الجزائرية في مشروع استعادة الهويّة، فتحاول إلغاء فكرة الاختلاف التي صنعها التاريخ بين الذكر والأنثى. كأن تقول الشاعرة " وسيلة بوسيس " في قصيدة " في مهب القوافي" الواردة في ديوانها الموسوم: "أربعون وسيلة وغاية واحدة:

"هو الشعر

مجمرة النزاعات ← المعنى الأوّل للشّعر

عبث ← المعنى الثّاني

ومشي سافر

نحو الحقيقة

والغواية

والشغب

مرايا بها غبش ← المعنى الثّالث

لا يترجم ما كتبته الرفات

هو الشعر مجمرة الرغبات"[1]. ← المعنى الرّابع

إنّ الذات الشاعرة هنا " تجازف في تحطيم المتعارف عليه وتخوض معركتها مع العامة، الذات المحشوة بالمعلومات عن الأشياء والأفكار المسبقة عن العالم " [2].

توسّلت الذات المبدعة الفاعلة بالشعر لإعلان تمرّدها والتعبير عن رغباتها المدفونة وتشكيل ذاتها وهي بهذا تصارع المجتمع البطرياركي/الذكوري المحمّل بالسيطرة القامعة، وإدراك الشاعرة لهذه الحقيقة يجعلها متمرّدة على النسق الفحولي عبر تكرارها للفظة "مجمرة " عند قولها:

---

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة رغاية واحدة، صدر هذا الديوان عن وزارة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص17

[2]– أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2014، ص .308

"هو الشعر

مجمرة النزاعات

...

هو الشعر مجمرة الرغبات"[1].

تحيل هذه اللّفظة على الفضاء الضيق وعلى الالتهاب والجمر؛ وجعلت الذات الشاعرة من هذا الحيّز فضاءً تنطلق منه لتصوير حالتها النفسية الثائرة، لذا جعلت من الشعر المجمرة الملتهبة التي تفك النزاعات والاختلافات وتطلق العنان للرغبة المدفونة، والرغبة المقصودة هنا هي رغبة ثقافية كما أكّدها جاك لاكان وهو يتحدث عن علاقة تشكيل الذات بالرغبة المدفونة حيث يقول: " يتم تشكيل الذات من خلال رغبة الذات المدفونة، المتمثلة في رغبة الآخر. فالرغبة هي رغبة الآخر وهو يعني بها " الرغبة الثقافية "، فإن ما نرغب فيه يولد من معايير الثقافة وقيمها التي نعيش فيها،... وبالتالي تستند الرغبة إلى سلسلة من التفاعلات مع الآخرين ومع تحليل للذات ومعناها"[2].

وبهذا تمكنت الذات الأنثوية الفاعلة من التفاعل مع وضعها الجديد بتوظيف لغة شعرية غنية بالدلالات التي نجدها مخبوءة في النّص الشعري في صورة إيحاءات مرتبطة أشد الارتباط بقضايا الحياة وأنساقها المختلفة، فجاء شعرها "ليقدم على محاولة جديدة. أدخلت الكلمات في جوهر تجربة معاصرة في لغة رمزية أو غيرها لتستجيب لوجودها كذات للانفلات من الاصطدام بواقع جاف أوْجَدَ دوافع قوية للهروب منه، فكانت الكلمة وكان الشعر كمهرب مريح عبر السماح للخيال بالتجوال الفسيح في عالم غير محدود وانفتحت الآفاق واسعة لدى المرأة الشاعرة ليكون التعبير الفني متحرّرًا من قيود الواقع "[3] وجاء الشعر – كما عبّرت عنه وسيلة بوسيس – ليعلن

---

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة رغاية واحدة، ص 17.

[2]– أنظر: سيمون مالياس، ما بعد الحداثة، ترجمة د: باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص .103

[3]– أحمد المريني، الكتابة النسائية إثبات للهوية والخصوصية الأنثوية واستقلالية المرأة عن الرجل في شكل صراع جدلي معه أو من خلال تعايش ائتلافي، دون تاريخ الانزال.
Supisi.net/baridtetouan/3/page.htm

ثورته ضد الصمت والكبت، والاختلاف، ومن النماذج الشعرية التي تتمرأى فيها صورة الذات المتمردة ضد الصمت الذي فرضه النسق الفحولي قصيدة " أقلام الفصول الجافة " للشاعرة كنزة مباركي الواردة في ديوانها الموسوم بـ" هوس بلون وجهي" التي تقول فيها:

"لأكثر من مرة
محوت تجاعيد التلعثم
وكتبتُ الحروف بألوان الطيف

قرار الكتابة بعيدا عن التّعلثم

وللمعنى رسمتُ وجهًا
على لساني

ذهاب الذّات نحو المعنـى

أخيرًا...
أدركت أنّ الكلام صنعة
لا يتقن فنونها
غير الذين يملكون شفاهًا
لا تصدأ" [1].

الكتابة شفـاه لا تصدأ

تعكس لنا هذه النصوص تحوّلا في طريقة تعامل الذات الشاعرة مع واقعها الخارجي من خلال اللّغة، حيث إنّها صيّرت صمتها وتلعثمها صوتا جهوريا يعبّر عن الوجود الأنثوي الكامل، فتحدّثْ النسق الفحولي وعبّرت عن فاعليتها بتوظيف أفعال ذات دلالة عميقة على سبيل: (محوْتُ – كتبتُ – رسمتُ – أدركت –...) إنها أفعال تحيل على دينامية الذات الأنثوية التي تتطلّع إلى تحقيق مركزية ذاتها، فـ " إنّ وجود الذات هو حياتها، وحياتها هو وجودها، فهو وجود ممكن دائما، لأنّه يظهر دائما. وحين تعلن عن أفعالها ومواقفها وتعبّر عنها قولا وفعلا فهما ذاتها، الذات تنتقل إلى وعي مستقل، لأنّها لم تعد أفعالها ومواقفها إلى قوة سابقة عليها... وإنّ انتصارها المطلق عبر مسؤولياتها عن أفعالها جعلها أكثر حرية من جهة، وأكثر إحساسا بحضورها في

[1]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، دار فيسيرا، د.ب، د.ط، 2013، ص 32

العالم من جهة ثانية".[1] حيث إنّ الصمت الطويل الذي عانت منه الذات الأنثوية قد ولّد لديها ضغطا نفسيا جعلها تلوذ إلى القلم لتحرّر ذاتها بالتمرّد على المنظومة الثقافية الاجتماعية وتعرية النسق الفحولي وبهذا تظهر المرأة على حد تعبير عبد الله الغدامي " فاعلة ومؤثرة في صناعة الخطاب وفي فتح نهج جديد"[2] يؤسّس لِمنظومة ثقافية مغايرة.

وقد لجأت الذات الأنثوية المتمردة إلى آليات متنوّعة قصد تحقيق مركزيتها، حيث يظهر في نصها صوت " الأنا " الذي يصنع أفقها وعالمها الذاتي إزاء الآخر، كأن تقول الشاعرة كنزة مباركي في قصيدة: " البؤس جورب قديم ":

امتلاء الأنـا وبراءتها

"أنا الماء المتدفق في الحياة
وشرايين البحر تعرف معناي
وتلطم وجه السحاب بلوني
تزهر كف السماء
ويرحل سرب حنيني
إلى ضفة الوجع المؤجّل

البُعد الأسطوري
" للأنـــا"

أنا الطفلة التي حملتها أمنياتي
ووشحتها في أديم اللّيل بالنبوءات
إيزيس في داخلي تبحث عن ظلّ السؤال
إيزيس في داخلي لا تملّ
وعقارب الشك لا تفتح شهية خضوعي"[3].

[1]– ينظر أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات ص .237

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص .248

[3]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص .38

عند قراءتنا لهذه النصوص، نكتشف ذاتا متعالية، متمرّدة على النسق السائد، لا لتحتقره أو تغيّبهُ بل لتصنعه من جديد، لتجعله ينهض على القيم الإنسانية العليا. هذا ما يتجلى خاصة عند قولها: " أنا الماء المتدفق في الحياة / وشرايين البحر تعرف معناي".

تعيد الشاعرة الاعتبار لذاتها، فتعلن عن أهميتها ودورها في الحياة، فهي بمثابة الماء المتدفق في الحياة. واستحضرت الشاعرة الماء لتشبيه ذاتها به. عندما نبحث عن الدلالة للفظة " ماء " نجدها تحيل على الحياة والطهارة والانبعاث والأمل، فهي بهذا تسند لذاتها كلّ هذه الصفات الوجودية وتمنحها سلطة علوية وبعدًا إنسانيا خالصا، فالأمل والانبعاث من جديد في وعي الشاعرة هو الذي يصنع الحياة والخلود. وبهذه الكيفيّة تعلن الذات الشاعرة هويتها الأنثوية وتوسّع بوضوح حيّز حراكها الحياتي والأدبي بتوظيفها لضمير المتكلّم " أنا " متأثّرة أشدّ التأثر " بنزعة (الأنانة) التي أشار إليها الأنثروبولوجي الفرنسي رينيه جيرار وابن عربي في التأكيد على فاعليتها لإدراك الذات "[1]، فهي تحاول بناء لغة راقية تمثل التحرر والانعتاق، واستعادة هويّتها.

وتبدو الشاعرة ذات بعد أسطوريّ خاصة عندما تستدعي شخصية " إيزيس" في قولها: "إيزيس في داخلي تبحث عن ظلّ السؤال / إيزيس في داخلي لا تمل / وعقارب الشك لا تفتح شهية خضوعي " تعلن الذات مركزيتها في الوجود، وتتمردّ على جميع الأشكال الجاهزة الموروثة والسائدة لأنّها قيود تحدّ الحرية الفردية، كما يرفضها الوجوديون علمًا أنّ إيزيس تعدّ " ربّة القمر والأمومة لدى قدماء المصريين... كانت مثال الزوجة الوفية... والأم المخلصة... صارت تمثل ربة الكون...، أمّ الطبيعة كلّها وسيدة جميع العناصر..." [2]

إنّ استحضار الشاعرة لأسطورة " إيزيس" يؤكد معنى البطولة التي تحسّ بها في صراعها مع المجتمع، إنّها ترفض الخضوع لسلطة الآخر مؤكدة في ذلك على الجنوح إلى العلو والارتقاء النفسي. لقد تماهت هنا الشاعرة مع شخصية إيزيس وجعلت ذاتها تحتلّ مكانة مرموقة تضاهي

---

[1]– القصة القصيرة النسائية في الكويت، نص العبور إلى الذات. تاريخ الإنزال: 2009/05/07
www.aLriadh.com

[2]– إيزيس، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.
https://ar.wikipedia.org/wiki

مكانة إيزيس لدى المصريين القدامى، وهي بهذا تسعى إلى تفكيك الفحولة وتكسيرها آملة في ذلك تحطيم الأنساق الثقافية التي تعارف عليها المجتمع.

وهكذا نطلّ على خواص هذه الذات المتمرّدة على النسق الفحولي في مشاهد كثيرة من الدواوين الشعرية النسائية الجزائرية المعاصرة إلى أن تصبح ظاهرة عامة تميز بها خطاب المرأة الشاعرة في الجزائر.

2-2- الذات المتمرّدة على الواقع:

تتمظهر فاعلية الذات المتمردة على الواقع في أغلبية الخطابات الشعرية النسائية الجزائرية، وقد تنوعت طرق التمرد على الواقع من شاعرة إلى أخرى، وأبرزت من خلالها رفضها الإنساني الذي يشمل قيم الوجود وواقع المرأة وتجلياته في العلاقات الاجتماعية وهي بهذا تنحو باتجاه إعادة تشييد العالم وتطهيره من التصوّرات الذهنية المسبقة للأنثى والذكر.

يتجلّى تمرّد الذات الشاعرة على الزمن الذي يشكّل عنصرًا من عناصر واقعها المعاش، حيث تعلن عن صمودها في مجابهة الآخر فتقول " حنين عمر " في قصيدة " العزيزة " الواردة في ديوانها الموسوم: " باب الجنة":

" (تستطيع أن تدوس الورد لكنك لا تستطيع أن تزيل العطر منه)

دس كلّ وردي يا زمن

أنا لست أخشاها المحن

قلبي ابتداء جهنّم

والجنة العليا لمن ؟

للواهبين الدمع للـ...

ذلك الذي يدعى الشجن

للضائعين فإنّهم

أمواتُ من دون الكفن

يمضون عمرا كاملا

يمشون بحثا عن وطن"[1]

ترفع الذات الشاعرة هنا التحدّي ضد الزمن، هذا ما يتجلّى خاصة في الجملة الاستهلالية التي وظفتها (تستطيع أن تدوس الورد لكنك لا تستطيع أن تزيل العطر منه)، وتعلن هنا عن خلودها في الحياة، فهي الذات الصمودة التي لا تخضع للاستسلام للزمن لأنّها ليست ضحية للسلطة الزمنية.

ويتصاعد تمرّد الذات الشاعرة على الزمن بتوظيفها لصيغة الأمر (دُسْ) التي تكشف عن حضور الذات التي ترفض صوت الآخر، وتجعله يستمع لصوتها وفكرها وموقفها راغبة في الانبعاث اللّحظي ويتزايد أكثر تمرّد الذات الشاعرة على الآخر الذي زرع الحزن والألم بتوظيف السؤال: " والجنة العليا لمن؟" وهي بهذا تصوّر الدهشة التي أثارتها الأنساق الثقافية السائدة في هذه اللّحظة الراهنة إنها لا تنتظر إجابة لأنّها تدرك هذه الحقيقة جيدًا، فهي بهذا تكشف عن جملة من الأنساق المخاتلة لإبراز قبحيات السلطة وعيوبها، هذا ما يتجلى عند قولها: " للواهبين الدمع للـ../ ذاك الذي يدعى الشَجَن..." ويتسامى الصراع مع الآخر إلى درجة التأزم عند قولها: "للضائعين فإنّهم / أموات من دون الكفن / يمضون عمرًا كاملا / يمشون بحثا عن وطن".

تلقي الشّاعرة وراءها كلّ رجال الكون بكلّ هدوء، كإثبات لهويتها ولكينونتها وتلحق الحياة، وهو تعبير عن قناعاتها وأفكارها كمحاولة لتهديم كلّ مظاهر التسلّط، وتسعى من خلال تمردها المستمر على مستوى الأداء النصي إلى تغيير العالم وبناء عالم جديد، وهكذا نتوصّل إلى أنّ التمرّد والاحتجاج لا يقتصر على الإنسان بل يتجاوزه إلى الاحتجاج على اللّحظة الزمنية الراهية. وهذا ما نلمسهُ لدى شاعرات كثيرات من الجزائر، نذكر الشاعرة لطيفة حساني عند قولها في قصيدة " طير الرماد " الواردة في ديوانها الموسوم: " شهقة السنديان":

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص152.

" شاخ الزمان وضُبّبت مرآتُه *** وتشرّدت خلف الرّكام سماته

(...) *** وتبخّرت في زفرتي ثوراته

(...) *** وخِضمّ تيهٍ أُوْسِعَت فلواته

(...) *** (...)

ركب بعيد نائم أو ميت *** ما هزّ أشجان الحياة مواته

من أي أرض أو لأيّ تغرب *** سيظلّ يسري بالفؤاد شتاته..." [1]

تتمظهر فاعلية الذات المتمردة في هذه النصوص الشعرية من خلال الأفعال التي وظفتها الشاعرة وأسندتها إلى الزمن على سبيل (شاخ – ضُبّبت – تشرّدت – تبخّرت – تغرب...) وهي أفعال تحيل على الضعف وعدم القدرة، وسعت الذات الشاعرة من خلال هذا التوظيف إلى زحزحة مركزية الزمن. فالزمن في وعي الشاعرة ساهم بدوره في تغييبها وإقصائها لأنّ الممارسات السلطوية التي طبقت ضدها حدثت في هذا الزمن، إذ يرتبط بوجود سلطة قمعية تسعى الذات الشاعرة إلى إلغائها.

وما يلاحظ في هذه النصوص الشعرية هو أنّ الذات الشاعرة تنطلق من ضعف الزمن لتؤسّس حضورها حيث إنّ "شهوة الحضور ما هي إلاّ احتلال مكانة داخل الجماعة البشرية، ضاقت هذه الجماعة أم اتّسعت، وكلّ احتلال مكانة هو امتلاك لسلطة ما، وكلّ سلطة هي سلطة على كائنات أخرى، وكلّ سلطة هي نمط من السيطرة "[2]. لقد تمكنت الشاعرة من إعلان سلطتها على الزمن بتوظيف بعض الجمل الموحية على سبيل: (تبخّرت في زفرتي ثوراته/ سيظلّ يسري بالفؤاد شتاته) وبهذا تستعلي الذات الأنثوية على الزمن فتعْلن مركزيتها في هذا الوجود خارج الكلّ.

ويتجلّى كذلك تمرّد الذات الأنثوية على العالم في منجزها النصي من خلال تمرّدها على المكان، حيث تبدو فيه رافضة لكلّ ما يحيل على الأشياء الراكدة، فتقول " وسيلة بوسيس" في قصيدتها الموسومة " ومنّا ألوف" الواردة في ديوان: " أربعون وسيلة وغاية واحدة ":

1– لطيفة حساني، شهقة السنديان، دار الألمعية للنّشر، الجزائر، ط1، 2012، ص 72.

2– أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات ص 36

" لماذا أعيش هنا
كعشب دخيل
يعرش بين ضلوع النبات
وينمو من الماء
والنار
والصوت
والشمس
والظلّ
والساقية
كفطر ذليل"[1].

النّفي والإنكار من العيش الدّخيل

إنّ الاحتجاج واضح في هذا المقطع على وضعية المرأة التي لا ينظر إليها إلاّ باعتبارها أنثى، حيث إنها انطلقت من الحوار الداخلي المتمثل في السؤال:

" لماذا أعيش هنا؟"، فالشاعرة هنا تحتفي بالاحتجاج والرفض وتنحاز إلى السؤال، الذّي يفيد النّفي والإنكار. وقد جاء حوارها الذاتي بلغة انفعالية استفهامية لا تخلو من التّذمّر، إذ أنها تلوم نفسها لتواجدها في هذا المكان الذي يعد المنطلق لمعاناتها.. وتأخذ نبرة الاحتجاج بعدًا أكثر تصعيدًا عبر تشبيه ذاتها بالعشب الدخيل، الذي ينمو في هذا الفضاء.

وتحيل لفظة "الدخيل " في ثقافات العالم جميعها على التهميش والإقصاء، هذا ما يفسّر تشبيه الشاعرة ذاتها به حيث عمدت إلى هذا التصوير الفني لتؤكّد على سلبية هذا المكان بفعل الممارسات السلطوية التي أحلّتها المنظومة الاجتماعية الثقافية، إذ أصبح المكان يشكّل مظهرًا من مظاهر الاغتراب، ولا يعني في ذاكرة الشاعرة سوى الإقصاء، وأضحى التمرد عليه منطقيا.

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 26.

وتتعاضد الأنساق الثقافية في هذه النصوص الشعرية لتجسّد صراعًا أيديولوجيا تدور أحداثه في فضاء المكان عندما تقول الشاعرة: "وينمو من الماء/ والنار / والصوت / والشمس/ والظلّ/ والساقية / كفطر ذليل".

تعلن الشاعرة تمرّدها على هذا الفضاء بتوظيف ثنائيات ضدية على سبيل "الماء / والنار"، "الشمس والظلّ " للتعبير عن مختلف التناقضات التي تعاني منها المرأة الجزائرية في ظلّ المجتمع الذكوري.

ويتأكّد هذا النزوع نحو التمرّد مع التصوير الفني الذي وظفته في آخر هذا المقطع عند قولها: "كفطر ذليل"، فهي بهذا تحوّل المكان إلى حادثة ثقافية مركزية، تعبّر من خلالها على مواقفها الأيديولوجية حيث سُلِبَت من المكان الحضور الإنساني بسبب القمع الذي تمارسه سلطة المركز، ممَا ولّد الإحساس بالغضب والرفض لدى الشاعرة اتجاه سياسة المركز التي سلبت من المرأة كرامتها.

ويتكرّر تمرّد الذات الشاعرة على المكان في قصائد متنوعة إلى أن يُصبح ظاهرة يتّسم بها الخطاب الشعري النسائي الجزائري.

تقول كنزة مباركي:

" لا فرق بين الغابة والمدينة،

في الغابة حيوانات متوحشة،

وفي المدينة وحوش بشرية" [1].

يحمل هذا المقطع روح الأنثى المتمردة، التّي تحاول الشاعرة من خلالها رصد الملامح السلبية للمكان وتقدم صورة للممارسات التي طبّقتها سلطة المركز على المهمّش حيث استحالت المدينة غابة تسكنها حيوانات متوحشة. وهي بهذا تشير إلى النسق الفحولي الموحش. وقد جاء تمرّد الشاعرة هنا تمرّدًا صاخبا وهنا يمكننا الحديث عن ذات غاضبة على عكس التمرد اللّين الذي

[1]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص 132

سبق ذكره مع الشاعرة " وسيلة بوسيس" وهذا ما لمسناه عند قراءتنا للإبداع النّصّي النّسائيّ، حيث نكتشف ذاتا متمردة لكن طريقة التمرد مختلفة. فثمة تمرد ليّن وتمرّد صاخب.

وما يلاحظ في هذه النّصوص الشّعرية هو التكثيف والإيجاز في صياغة لغوية تنتج دلالات الرفض الذي يمثل رؤية فردية تعتمد فيها الشاعرة على التّجربة الشّخصية أساسا، لرفض السائد في ثقافة المؤسسة، لتؤسس موقفًا ذاتيا، فمن وجهة نظرها يمثل المجتمع الذكوري مجتمعًا حيوانيا مفترسا.

كما تعلن كذلك الشاعرة " فاطمة بن شعلال" تمردها على المكان لكن بطريقة مغايرة، فهي تتمرّد على الرجل وعلى المكان في آن واحد، فتقول:

" هكذا أنتَ
مثل هذا الوطن تؤرّقني
ومثله
تغمرني بالعدم

الوطن = الأنت
عذاب

فأفّ لكما ،،
– أفّ–
أقولها: باللّسان
باليد
وبالقدم !! " [1].

التّذمّـــــر

تعلن الشاعرة هنا تمرّدها بالبوح عمّا يجيش في الذات من رغبة في الاحتجاج والرفض، ويتمفصل الاحتجاج هنا، إلى احتجاج على الرجل وتمرّد على سلطته، ثم إلى احتجاج

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 93

على الوطن وبعض أعرافه. وقد جاءت وتيرة احتجاجها على الرجل والوطن متساوية، وصل حدّها إلى درجة التأفّف هذا ما يبرز خاصة عند قولها: " فأفّ لكما ،،/ أف / أقولها :/ باللّسان / باليد / وبالقدم !! " تبرز هنا ذات متأففة " لا تتأفّف من حالة فردية، جزئية، إنّها تتأفّف وجوديا. ذلك أنّ التأفّف الوجودي رفض كلي، رفض ثوري، تأفّف لا يطيق أية سلطة قامعة " [1]. فبهذا تصبح الذات الشاعرة نواة فاعلة داخل النص، تعلن ثورتها ضد العالم بأكمله بما فيه الفحل والوطن الذي يحويه وتعلن رفضها الكلّي ضد السلطة القامعة، السائدة في المؤسسة الذكورية.

وهكذا يشكل التمرد على المكان في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر ظاهرة لافتة للانتباه إذ يتفطن القارئ لهذا الخطاب أنّ معظمه يبدي رؤية سلبية تجاه هذا المكان بأبعاده الرمزية والنسقية.

ويتسع تمرّد الذات الأنثوية على العالم بأكمله ليشمل جميع تفاصيله، حيث تقول نوارة لحرش:

الحالـة المظلمـة للذّات

" سحنات عتمة خبّأتني في جعبتها
فانطفأت شمعة في شمعدان المهب
عتمة بسحنات متعدّدة تتسكّع في الجهات
وأنا **بسحنة متلبّدة** كتميمة أبديّة

الذّات وما يقابلها من موت

كطفلة تتوكّأ على أحلام صغيرة وتمضي إلى
حقول قاحلة
كأمنية تتوكّأ على نهار شحيح،
وتمضي إلى حتفها منكّسة الرغبات

[1]– أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، ص 57.

لا الصباح يرتديني قبعّة

لا الينابيع تنثرني خريرًا

لا النّدى يفوّضني رسولة للمدى

ولا ظهيرة صيف تُهَدْهِدُ سرب قيلولتها بما

تيسّر من عصافير طمأنينة ساذجة"[1].

عدم جدوى الذّات

إنّ التيمة الأساسية لهذه القصيدة الشعرية هي الرفض الذي انطلق من الحالة الشعرية التي تفضح المعاناة والواقع البائس، واللاّفت للنظر هنا أنّ الشاعرة لم تعلن تمرّدها مباشرة وإنّما سعت إلى أن تستدرج القارئ على مهل لتبوح بعوالمها الذاتية. وتمكنّت من فتح نافذة تمردها على حالة اجتماعية عامة بطريقة هادئة، فلا سباب ولا صراخ، وهذه طريقة جديدة في التمرّد شعرًا، تمرّدت من خلالها على التفاصيل المكوّنة لهذا العالم بما فيها من عناصر طبيعية على سبيل: العتمة، الحقول القاحلة، النهر الشَحيح، الصباح، الينابيع، الندى، الظهيرة،...

وتنحو " خيرة حمر العين " المنحى ذاته في قصيدة " يناير 96 " فتقول:

" لا عصافير تدنو من نافذتي

لا حمام

البيت بارد

لا مائدة للطعام

لا فرصة للكلام"[2].

تعلن الذّات الشّاعرة هنا اغترابها من خلال العناصر التّي تحيط بها وتشكّل عالمها الخاص بتوظيف أسلوب النفي على سبيل: (لا عصافير – لا حمام – لا مائدة – لا كلام...).

---

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 51 – ص 52.

[2]– خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ص 115.

جاء اغتراب الشاعرة من خلال هذه العناصر المكوّنة لعالمها الخاص بشكل سلمّيّ، حيث إنّها لم تعلن ثورة ضدّها وإنّما اكتفت بذكرها لتخبر المتلقي أنّها قد ساهمت في تهميشها. وعلى الرغم من إحباطات الواقع إلاّ أنّ الذات برؤية إشراقية، تسعى إلى مجاوزة هذا الإحباط عبر صنع واقعها الخاص، وكونها الذاتي المتفرّد خاصة عند قولها " لا فرصة للكلام "، فهي بهذا تنبذ الصمت وتسعى إلى تجاوزه لكي تنبعث من جديد وتغيّر – بفضل الكلام – الموروث الثقافي السائد.

2-3- الذّات المتمرّدة بالجسد:

اتّخذت الشاعرة أسلوبًا جديدًا، يستند إلى الجسد أملا في إحالة هذا المجتمع على منظومة ثقافية مغايرة، فأخذت تعلن صوتها وتغذي منجزها الشعري بلعبة الجسد، هذا ما نجده في دواوين كثيرة للشاعرة الجزائرية. تقول أحلام مستغانمي في قصيدة " في عصمة قبلةٍ لم تحدث " الواردة في ديوانها الموسوم " عليك اللّهفة ":

" بي حنين إلى الساعة الواحدة

ذات الخامس من أكتوبر

قبل شتاءين وقبلة من الآن

بي شوق أن أصفها

قبلتنا التي لم تحدث

وسأظلّ أكتبها

كي أبلغ شفتيك

من قبل أن تقبّلاني

كي أطال رجفة صمتك" [1].

[1]- أحلام مستغانمي، عليك اللّهفة، دار نوفل، لبنان، ط1، 2015، ص 33

تمكّنت الشاعرة من خلال هذا النّصّ أن تستنطق المكبوت، فجاء اشتغالها النصيّ قريبا من ذاتها وجسدها، حيث إنّها تجرّأت، فوصفت لنا القبلة التي طالما انتظرتها من حبيبها بكلّ شوق دون أن تبالي بقواعد المؤسسة الذكورية، فثمة تصادم لغة الشاعرة مع الخطاب الاجتماعي وثقافة النسق السائد من خلال البوح. كما تقول كذلك في قصيدة أخرى من الدّيوان ذاته:

" يا اشتياقي إليك

حين في الغياب تمرّ

تهوي بخطاك حصى الندم

حتى منحدرات الحسرة

يوقظني الألم

يعبرني الشوق إليك

مثل قطار ليليّ

فترتعد نوافذ الذكرى

وزجاج الحبّ المهشّم

عند أقدام صمتك يتلعثم

لا تلملمني

أخاف على ربيع يديك من شظايا دمي"[1]

استثمرت الشّاعرة من خلال هذه النصوص الشعرية، تمرّدًا منها الحديث لغة الجسد للتعبير عن مشاعرها وهواجسها. هذا ما رفضته الثقافة الذكورية واعتبرته خروجا عن الأعراف والتقاليد، فهي تعلن اشتياقها إلى الحبيب الغائب عنها بكلّ جرأة، وترصد لنا تفاصيل هذا الشوق دون حرج لذا يقول نزيه أبو نضال وهو يعرّف شعر الأنثى المتمردة: " إنّ المقصود بشعر الأنثى المتمردة

[1]– أحلام مستغانمي، عليك اللّهفة، ص 47.

هنا هو ذلك الشعر الذي تتجرّأ فيه الشاعرة أن تقول ذاتها، وتعبّر عن خلجات عواطفها وأحاسيسها الجسدية سواء كتجربة حدثت أو كرغبة كامنة ". [1] فتتمظهر جرأة الشاعرة أثناء البوح المباشر بمعنى أنّها أصبحت تمتلك الكثير من شجاعة البوح الداخلي، بل أصبحت تكشف بوعي شديد كلّ التفاصيل العابرة بذاتيتها، وكأن تقول في قصيدة أخرى من الديوان ذاته:

" كنّا هناك.. من أجل عشاء خفيف

لقلبين يتبعان نظامَ حِمية

بجمال زنبقة مائية كان الشوق يتفتّح بيننا

كما رسائل حبّ حذرة

تركنا خلفنا سوابقنا العشقية

وحاولنا أن نكون معًا لسهرة

كنت أمازحُ الحبّ عندما أحببتكَ

فأنا ما كنتُ أدري

وأنا أجلس بمحاذاة فضولك

مأخوذة بانهمار نظراتك عليّ" [2].

اتخذت الشاعرة في كتابة هذه النصوص الشعرية فعلا تمرّديّا تحاول أن تخاتل من خلاله المحظور، وتلج إلى تلك الأشياء التّي كانت ممنوعة وتدخل إلى متاهاتها بحجة عدم الاعتراف الأخلاقي والتربوي بها. فالشاعرة هنا متمردة بشكل صارخ على تقاليد وأعراف المجتمع الأبوي حيث تناولت عنصرا من عناصر الثالوث المحرّم المتمثّل في الجنس.

[1]– نزيه أبو نضال، تجليات الأنثى المتمرّدة في القصيدة النسوية العربية، الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 106

[2]– أحلام مستغانمي، عليك اللّهفة، ص 85.

لقد تجرّأت فعبّرت بكلّ حرية عن تجربتها العاطفية وصوّرتها تصويرًا إيروتيكيا، جعلت المتلقي يعيش معها هذه الأحداث ويتأثر برومانسيتها. وبهذا تمكّنت الشاعرة من تفكيك السّلطة الاجتماعيّة، فأخذت الذات الشاعرة تكتب نفسها، وتصوّر ذاتها، على أنّها أنثى تتكلّم بلسان امرأة وتكتب بقلم امرأة هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها: " كنت أمازح الحب عندما أحببتك... / مأخوذة بانهمار نظراتك عليّ " كانت هذه الأفعال جميعها من حق الرجل ومحرّمة على المرأة. سعت الشاعرة إلى مواجهة الآخر بأدوات ثقافية – ثقافة الجسد – مشابهة لتلك التي وظفها من أجل إقصائها. فجاءت قصيدتها لتؤدي " وظيفة ردم الهوّة بين جسد المرأة ولغة هذا الجسد، أو قل يصبح للجسد لغة تقول ذاته أي تعيده إلى طبيعته الأولى التي جرت عملية مصادرتها." [1]

ويعد التّمرّد بالجسد شائعا في الكتابة النسائية الجزائرية إلى أن يشكّل ظاهرة لافتة للنظر، كأن تقول الشاعرة نعيمة نقري في السياق ذاته:

" صوتك... يلبسني... يلمسني... يدهشني... ينهشني...

ساعة أسمعه... ازداد جمالا

وخيالا...

صوتك... غزلان تركض في وديان شراييني

وممالك نحل تحتلّ بساتيني.

عشب يغزو يابستي...

وأصابع ساقية تتفقّد في جسدي...نُضجَ الأحلام.

صوتك... نهرُ نشيد يتدفّق في وحشة غاباتي...

نار تتوقد في ذاتي

لتضيء الأيام

[1]– نزيه أبو نضال، تجليات الأنثى المتمردة في القصيدة النسوية العربية، الكتابة والمتخيل، ص 105

تتوكّأ روحي العمياء على صوتك

أتوسّد صوتك... وعلى صوتك أصحو

وعليه... أنام"[1]

لقد أعلنت الشّاعرة تلبّسها بالجسد، فاختارت كلمات تحطّم بها الأنساق الثقافية التي تعارف عليها المجتمع على سبيل: " صوتك... يلبسني... يلمسني... يدهشني... ينهشني... ساعة أسمعه... ازداد جمالا " إنّها كلمات تحيل على العلاقة الحميمية التي تربط المرأة بالرجل. وسعت الشاعرة إلى إعلانها لتأكيد ذاتها، فالكتابة بالجسد هي كتابة الذات بالدرجة الأولى جاءت إعلانا لوجودها ولكينونتها المغيّبة. وجاءت لغتها مباشرة تميّزت بالبوح والكلام السّهل، عبّرت الشاعرة من خلالها عن مواقفها وعلاقاتها بالآخر.

جاءت أغلبية قصائد الديوان على هذا المنوال تشير فيها إلى العلاقة الحميمية التي تربط المرأة بالآخر موظفة فيها لغة الجسد لتعلّن تمرّدها على الأعراف والتقاليد وتؤسس لمنظومة اجتماعية وثقافية مغايرة تنتصر للمرأة دون إلغاء الآخر.

وتقول كذلك نَعيمة نقري في قصيدة قصيرة من ديوان آخر يحمل عنوان " كأني... به ":

" ولأنّك تشرق غربا

وتغرب.. حدّ الشروق

أحبّك... حتى تقوم القيامة..

أطفئ شمسي احتفاءً بليلك..."[2].

تسعى الشّاعرة من خلال هذه النصوص إلى التمرّد على المسكوت عنه، لأنّها كانت محرومة من اللّغة التي تقول ما تحس به وترغبه. ومن بين طرق التمرد والتحدّي عند الشاعرة هي استخدام طريقة التعبير المباشرة عن الذات بكلام صريح باستخدام ضمير " الأنا " عند قولها: "

[1]– نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 18.

[2]– نعيمة نقري، كأني.. به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص 12.

أحبّك... حتى تقوم القيامة ". لقد أعلنت الشاعرة عن هواها دون حرج لأنّها تدرك أنّه يعد شرطا من شروط وجودها. فـ " الحب " بالنسبة للمرأة / الشاعرة ليس مجرّد فكرة افتراضية، أو مجرّد خلفية يمكن أن تسير الحياة على احتمال حدوثها، إنّما هو الفاصل الطوباوي الأجمل بين حياة واقعية مديدة، وشرط وجود، أو هو كلّ حياة المرأة، حسب مقولة مدام دي ستايل " [1]. لقد أعلنت الشاعرة عن حبها للآخر، وهي تدرك أن التعبير عن الحب في عرف الثقافة الذكورية شعور مرفوض أن يصدر من الأنثى، إنّه من المحظورات التّي لا يجب أن تقترب منها، وهي بهذا تتمرّد وتسعى إلى محوه من تعاليم هذه الثقافة.

لقد تكرّر تمرّد الذات الشاعرة بالجسد ومن خلاله في إبداعها الفني فأضحى ظاهرة لافتة للنظر، تحفر الشاعرة من خلاله في جذور العشق الإنساني كي تصنع عالمها الخاص بها وبجماعتها الإنسانية. فقد انتقلت الذات الشاعرة من البحث عن العالم إلى بنائه.

وهكذا نخلص إلى أنّ الكتابة الأنثوية المتمرّدة تلعب دورًا تنويريا مهمّا للخروج من ثقافة الإقصاء إلى ثقافة المشاركة والفاعليّة.

المبحث الثالث: الذات المتصوّفة

ارتبطت التجربة الشعرية النسائية في إحدى جهاتها بالتجربة الصوفية، حيث وجدت الشاعرة الجزائرية في المنحى الصوفي منفذا إلى عالم المثل للهروب من عوالم محيطة بها أملا في الخلاص وبحثا عن معادل وجداني لكيانها، وعن ملاذ روحي تعوّض به إحباطها وانهزاماتها وفشلها في وصل عالمها الأرضي بعد تمرّد مستمرّ لأنّ الصوفية تشمل كلّ معاني الثورة والتمرّد والعصيان.

وقبل الخوض في تجليات التصوّف في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، يجدر بنا تعريف التصوّف، حتى وإن صعب التوصل إلى تعريف جامع ومانع بسبب كونه تجربة باطنية لا يمكن الاطلاع عليها.

---

[1]– محمّد العبّاس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوي، دمشق، د.ط، 2010، ص5.

1- تعريف التصوّف:

1-1- تعريف التصوّف لغة:

لقد اختلفت أقوال العلماء في نسبة اشتقاق كلمة تصوّف، لكن " أرجحها ما اختاره شيخ الإسلام ابن تيمية وابن خلدون وطائفة كبيرة من العلماء من أنّها نسبة إلى الصوف"[1].

جاء في المعجم العربي الأساسي تحت مادة (صوف) أنّ التصوّف مشتق من الفعل " **صَافَ** يَصُوفُ صَوْفًا فهو أصوف: 1- الكبش: ظهر عليه الصوف، 2- كثر صوفه.

صَوَّف يُصوّف تصويفًا: - النبات ونحوه: ظهر عليه ما يشبه الصوفّ " صوّف الخبز اليابس".

تصَوَّف يتصوّف تصوُّفا: - الشخصُ: صار صوفيًا واتّبع سلوك الصوفية وحالاتهم.

تصَوُّفٌ: 1- مصدر تَصَوَّفَ، 2- طريقة في السلوك تَعْتمد على التحلّي بالفضائل تزكيةً للنفس وسعيًا إلى مرتبة الفناء في الله تعالى.

علم **التصوّف**: مجموعة المبادئ التي يعتقدها المتصوّفة والآداب التي يتأدّبون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم.

تَصْويفٌ: مصدر صوّف.

صُوفٌ: ج أصواف مف صوفة: 1- ما يُنْبَتُ على جسم الشاة ونحوها، ممّا ليس وبرًا ولا شعرًا، 2- الخيوط والأقمشة المصنوعة من المواد السابقة.

صُوفِيٌّ: 1- منسوب إلى الصّوف " لباس صوفي "، " أنسجة صوفية ". 2 - ج.صوفيون: مَن يتبع طريقة التصوّف، " عالم صوفيّ " [2].

---

[1]- الصوفية - تعريف - عقائدهم - التأسيس - أبرز الشخصيات، د.صاحب المقال ،د. تاريخ الإنزال www.khayma.com

[2]- المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، تأليف: أحمد العابد، أحمد مختار عمر، الجيلاني بن الحاج يحيي، داود عبده، صالح جواد طعمه، نديم مرعشلي، وتقديم: محي الدين صابر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، د.ط، 1989، ص 757.

2-1- تعريف التصوّف اصطلاحًا

إذا أردنا أن نعرّف التصوّف في الاصطلاح، لابد من الرجوع إلى أقوال الصوفية في ماهية التصوّف. لقد عرّفه علماء التصوّف وهو معروف الكرخي [*] بأنّ " التصوّف هو الأخذ بالحقائق واليأس ممّا في أيدي الخلائق".[1] وهو بهذا يشير إلى أنّ التصوّف معرفة لحقائق الأشياء، وعدم الاقتناع بما تمدّه ظواهرها والتخلّي عمّا في أيدي الناس من أملاك رغبة في اللّه تعالى. في حين نجد أبابكر الشبلي [**] يرى أنّ " التصوّف هو ضبط للحواس ومراعاة للأنفاس"[2].

ويعرّفه الأمير عبد القادر الجزائري [***] فيقول إنه " جهاد النفس في سبيل اللّه، أي لأجل معرفة الله، وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية والاطمئنان والإذعان للأحكام التربويّة لا شيء آخر في سبيل معرفة اللّه"[3]. وأوجز ما يمكن قوله عن التصوّف نجده في تعريف محمّد مرتاض الذي يقول إنّ " التصوّف هو الوصول إلى الله الحق وليس مجرّد الوصول إلى مقام ما "[4]. بمعنى أنّ التصوّف هو ابتغاء وجه الله ومرضاته وحده دون الالتفات إلى غير ذلك والسّعي إلى معرفة الخالق. هذا ما يتماشى مع التعريف اللّغوي الشائع للتصوّف.

2- تجليات التصوّف في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر:

لقد عبّرت الشاعرة الجزائرية المعاصرة عن رغبتها في التماهي مع هذا الوجود بلغة صوفية مشحونة بالوحدة والإشراقات الباطنية حيث أطلقت العنان لرغباتها الباطنية معبّرة في ذلك عن

---

* - أبو محفوظ معروف بن فيروز الكرخي، أحد علماء أهل السنة والجماعة، ومن أعلام التصوّف السّنيّ في القرن الثاني الهجري في بغداد. توفي سنة 200 هـ الموافق لعام 815 م، ودُفِنَ بها.

1- أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، د.ط، 1995، ص 12.

** - هو الشيخ الزاهد أبو بكر دلف بن جعفر بن يونس الشبلي، ولد في سامراء عام 247 هـ الموافق لعام 861 م، وتوفي عام 334 هـ الموافق ل 946 م، ودفن في مقبرة الخيزران.

2- أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص13.

*** - الأمير عبد القادر محي الدين المعروف بـ: عبد القادر الجزائري، كاتب، وشاعر وفيلسوف وسياسي ومحارب، ولد قرب مدينة معسكر، بالغرب الجزائري عام 1808 م، وتوفي بدمشق عام 1883 م.

3- فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرًا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985، ص 115.

4- محمّد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، الجزائر، 2009، ص 12.

مواقفها من الوجود والعدم. هذا ما نلمسه خاصة عند الشاعرة " حسناء بروش"، حيث يعتبر ديوانها الموسوم " للجحيم إله آخر " النموذج الذي تجلّت فيه الذات المتصوّفة تجليا بارزا انطلاقا من العنوان الذي يعد العتبة الرئيسّية وصولا إلى محتوى المنجز النصيّ وخاتمته.

آثرت الشاعرة توظيف لفظين مهمّين في العتبة الرئيسية للديوان لما لهما من دلالات عميقة: (جحيم / إله). إنّهما مصطلحان صوفيان. ذُكِرَ الأوّل أكثر من عشرين مرّة في القرآن الكريم، وهو يحيل على العالم السفلي الذي لا يشغل سوى مكانا ثانويا. أمّا الثاني فقد ذُكِر على صيغة " الله " أكثر من ألفي مرة، وهو اسم للموجود الحق، الواجب الوجود، المستحق للعبادة. فالإله هو المعبود وهو الله سبحانه وتعالى.

إنّ القراءة الفاحصة لعنوان الديوان يكشف عن اللّغة الشعرية الرمزية التي وظفتها الذات الشاعرة لغرض تكوين رؤية جديدة للعالم، وهذه هي طبيعة الأدب الصوفي حيث إنّه يتّجه " اتجاهًا رمزيًا في معالجة الظواهر الكونية، وفي التعبير عن التجربة الروحية " [1]. فجاء لفظ " الجحيم" كرمز للأرض المنخفضة الذي ساد فيها نسق التهميش والإقصاء إشارة إلى الحياة الجهنميّة، المأسوية التي عاشتها الذات الأنثوية. وجاء لفظ " إله " كرمز للنسق الذكوري، إشارة إلى الممارسات السلطوية التي مارستها المؤسسة (الذكر الفحل) إزاء الأنثى.

انطلقت إذن الشاعرة من ثنائية ضدية: " جحيم / إله " التي تقابل " الانخفاض / الارتفاع " لتنسحِب من عالمها إلى عالم آخر، تحسّ فيه بذاتها موظّفة في ذلك رموزًا، وهي ألفاظ ذات إشعاعات صوفية توحي بجوّ يشبه ما يعانيه المتصوّف من شوق إلى الوصول إلى وجده. هذا ما سمح لها بتحرير ذاتها من أسرها الذي يشدّها إلى الأسفل، أمَلاً في التحليق بالأنا في فضاءات أعظم وأنبل..

وعند الغوص في المنجز النصي للشاعرة، يتحقق أفق توقّع القارئ، حيث يجد نفسه حيال ذات متصوّفة وحشد كبير من الألفاظ الصوفية المختبئة وراء الرمز، والتي زوّدت لغة الشاعرة

---

[1]– نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي، رسالة لنيل شهادة " أستاذ في العلوم "، الدائرة العربية بالجامعة الأمريكية، بيروت، 1954، ص 74

بفضاءات الرؤية الصوفية التي نقلت لغتها من اللّغة المعيارية إلى مستوى تعبير جديد، يستلهم الفضاء اللّغوي والتعبير الصوفي. تقول الشاعرة في قصيدة: "عتبة واطئة لسيد الجحيم ":

" أفرغَ ذاته منه.. واهبا إيّاها للجحيم. للشيطان كان يؤمن أنّه سيّد ذاته (تلك التي يستبيحها ببوهيميّة قاتلة) بعيدًا عن عيون الآلهة مستيقنًا بلا جدواها قبل أن يقترف.. موته.. ألقى بنرجسيته.. من على عربة الكون بوثنيّته التي طالما آمن بها"[1].

جاء نصّ الشّاعرة محمّلا بتلويحات توحي أكثر إلى ما يقوله ظاهر كلماته، تتقاطع فيها أبعاد ودلالات تجسّدها لغة تفرض التواصل معها نحو المطلق الذي يبعث فيها نشوة غيبيّة، لقد جاء عنوان القصيدة: " عتبة واطئة لسيد الجحيم " كإشارة إلى الذات الأنثوية التي تلج عالم الجحيم حيث يبدأ تهميشها وإقصاؤها، ثم تواصل الشاعرة، فترسم لنا عالما قريبًا من عالم جهنّم، تجعل فيه الذات الذكورية تتماهى مع الشيطان سيد الجحيم.

هذا ما يتجلّى خاصة عند قول الشاعرة: " أفرغَ ذاته منه.. / واهبًا إياها للجحيم.. / للشيطان كان يؤمن أنّه سيّد ذاته/". لقد قامت الشاعرة برفع ما هو أرضي إلى ما هو سماوي وارتطام ما هو حسيّ معلوم بما هو ذهني مجهول لتجاوز محنة الانكسار التي تعيشها. إنّها بهذا ترفض المنظومة الاجتماعية والثقافية المتحيزة للذكر التي جعلت منه إلهًا على هذه الأرض وأكثر من هذا فإنّها تنفي عنه السيادة عندما تقول: " للشيطان كان يؤمن أنّه سيّد ذاته ". فإنّ الفعل " كان " هنا يدل على ما مضى من الزمان فقط، هذا ما يميّز التجربة الصوفية حيث إنّها " تتضمّن الرفض كأساس لها، كنقطة ابتداء... فالصوفي منخلع من عالمه الواقعي،...، يعيش وإياه... في حالة قطيعة"[2] حيث إنّ الذات الشاعرة لم ترض بتهشيم ذاتها، هذا ما جعلها تخلق من ذاتها كونا عظيما تتوحّد به في سكون الخلق.

وتتّضح طبيعة اللّغة الصوفية وحساسيتها كثيرًا عبر معالم هذه القصيدة، ولعلّ المعجم الصوفي يتَضح جليا من خلال (الألفاظ الآتية: جحيم –للشيطان– يؤمن يستبيحها – الآلهة –

---

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 11.

[2]– ينظر: يوسف اليوسف، ما الشعر العظيم، منشورات اتخاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1981، ص15.

يقترف – موته – الكون – وثنيته –آمن). فـ" الجحيم "اسم من أسماء جهنّم، وهو مكان عذاب لا يُحتمل، و"الشيطان" هو إبليس، روح شرّير مُغوٍ بالفساد، و" آمن " بمعنى انْقادَ لله وأطاعه، و" يستبيح "، يعدّ الشيء مباحًا غير ممنوع، وهو مرتبط بالأحكام التكليفيّة التي جاءت في الشريعة الإسلامية، " الآلهة ": ج إله وهو اسم من أسماء الله الحسنى، " اقترف " بمعنى ارتكب وهو مرتبط بالذنب الذي يعدّ من السلوكات التي حرّمها الله جل جلاله، و" موت" أي زوال الحياة، فالبقاء لله فقط، " الكون "و هو الوجود المطلق العام الذي كوّنه الله جلّ جلاله، " وثنية "، وهو مذهب عبدة الأوثان الذي حرّمه مولانا العزيز. كما هو ملاحظ، فإنّ الألفاظ جميعها مرتبطة بالله تعالى، خالق السموات والأرض وبالتجربة الصوفية للشاعرة، إذ لا يمكن الحديث عن تجربة صوفية إلا " بتحديد المصطلحات التي تصف ما يجده الصوفي السالك في حضرته اللّدنية وسفره الروحاني وما يعيشه من مجاهدات ورياضات قلبية، وما يسلكه على مستوى المقامات والأحوال".[1] تواصل الشاعرة وتلحّ على فضح النسق الفحولي باللّجوء إلى توظيف لغة شعريّة رمزيّة تستلزم الغوص في عوالمها المعتّمة لفك رموزها لأنّ النص كما يقول جاك دريدا Jacques DERRIDA: "يبقى ذلك السرداب المظلم، يفتح على نوافذ من ناحية، وهو غامض ومعتّم من ناحية أخرى"[2]. خاصة عندما تقول: "(تلك التي يستبيحها ببوهيمية قاتلة) بعيدا عن عيون الآلهة / مستيقنا بلا جدواها قبل أن يقترف.. موته.. / ألقى بنرجسيته.. من على عربة الكون بوثنيّته التي طالما آمن بها " ص11.

ما يلاحظ هنا، هو أنّ الشاعرة قد اصطنعت لغة جديدة مكّنتها من تجاوز محنة الوقوع في المحظور المتمثل في البوح، لأنّ اللّغة في الأساس هي الأداة الوحيدة التي تساعد المرء على التعرّف على العالم والذات، فإذا لم تكن اللّغة ملكا للإنسان، فلا مجال لأي حديث عن إدراكه للعالم، هذه اللّغة الجديدة هي التي ساعدت الذات الشاعرة على أن تنغمس في الغياب والخروج عن دائرة الواقع بتوظيف رموز تشير بها إلى سلبية الصفات والسلوكات التي يتحلّى بها الفحل على سبيل: (يستبيحها – بوهيمية – الآلهة – يقترف – نرجسيته – وثنيته...)، لقد ضمّن المعجم الصوفي جميع هذه المصطلحات، وظفتها الشاعرة لتصوير الكفر والتعالي اللّذين انغرسا في

---

[1]– جميل حمداوي، المصطلح الصوفي، وزارة الثقافة المغربية. د. تاريخ الإنزال.www.min culture.gov.ma

[2]– عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا، التفكيك والاختلاف، مجلة دراسات عربية، ع4، 1988

أعماق الذات الذكورية. لقد سعت الذات الشاعرة في هذه النصوص إلى تقديم حالة شعرية تتّسم بالجرأة التعبيريّة للتعبير عن الأحاسيس والرّغبات الإنسانية لا في صورتها الجسديّة الحسيّة، بل في صورتها الروحية المتسامية، حيث تمكّنت من تجاوز التعالي المزيّف بالتعالي على الواقع الذي تراه أبديا والتواصل مع عالم آخر تراه أجدى وهو العالم اللاّمرئي، فنحن حين نرتفع فوق كلّ شيء، فإنّما نرتفع أيضا فوق الفراغ والعدم، للاتصال بخالقنا. فإنّ غاية الذات الشاعرة هنا تتمثّل في نشدان عالم علويّ والسمو عن قوالب العالم الواقعي وأشكاله.

وتسعى الذات الشاعرة في بقية القصيدة إلى الوصول إلى الحضرة الإلهية فتتوسّل بالخيال لتتنقّل من حاضرها الزائف إلى عالمها المفقود فتقول:

" –الضمير إله من الدرجة الثانية أمّا الجحيم فله إله آخر..

– البوهيمية أن تتمزّق بين إلهين: الضمير والجحيم

– أن تخرج عن قانون الجحيم بأسفليك: النزوة والموت

– أن نختلف قدر ما نستطيع عنّا..

– لن تكون جحيميا بنزوتك وإنّما ببوهيميتك.." [1]

ما يلاحظ في هذه النّصوص هو أنّ الشاعرة تمجّد فعالية الخيال في تجربتها الشّعرية لأنّها تدرك أنّه يؤدّي بها إلى الخلاص من الواقع الذّي تحياه إلى الغيب اللاّمتناهي، حيث جاءت لغتها صوفية تهدف إلى قول ما لا يقال أو لا يمكن أن يقال لأنّ الصوفي في لحظة المشاهدة يرى ما لا يمكن لغيره أن يراه، وبالتالي تقف اللّغة المعيارية عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة.

أرادت الشاعرة أن تنتقد النسق الفحولي وبوهيميته الناتجة عن كفره، فنفت عنه صفات الألوهة بالإشارة إلى الضمير الذي يعد سلطة خفية في الذات الإنسانية والسلطة التي تسيّره فاعتبرته الإله من الدرجة الثانية. وهي بهذا تضمر حقيقة تتمثل في أنّ الألوهة الحقيقة تتمثل في الله جلّ جلاله خالق السموات والأرض، فهو الإله من الدرجة الأولى أمّا الجحيم الذي رمزت به

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 11.

للحديث عن الأرض التي أفسَدَتْهَا المنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيزة للذكر، فله إله آخر إشارة إلى السلطة العمياء التي لا يعترف بها أي قانون لأنّها خارجة عن قانون الإنسانية، هذا ما تؤكده خاصة العبارة الأخيرة من المقطع :" لن تكون بوهيميا بنزوتك وإنّما ببوهيميتك " لأنّ النزوة هي قوة بيولوجية في الإنسان لا شعورية تهدف إلى تحقيق الراحة، وهي حالة عابرة حتى وإن كانت سلبية، لكن البوهيمية فهي أخطر بكثير لأنها طريقة في الحياة تقوم على اللاّمبالاة بالوضع الاجتماعي أو المعيشي وعدم الاهتمام بالمصير والمستقبل. والتفكير بالمصير هو إيمان " بالحياة الأخرى "لقول الرّسول (ص): " اعْمَل لِدُنْيَاكَ كأَنَكَ تَعِيشُ أبَدًا واعْمَلَ لِآخرتِكَ كَأَنَكَ تَمُوتُ غَدًا"(*)، فالدنيا ليست للمراوحة والجمود والانتظار بل هي مزرعة الآخرة، وهذا المعنى يستبطن الاهتمام بالمستقبل، هذا ما يجعلنا نحكم على البوهيمي بالكفر، وهي الصفة التي أسندتها الذات الشاعرة للذكر الفحل المتسلّط. وهكذا تأرجحت لغة الشاعرة بين الإظهار والإضمار مكنتها من التعامل بها مع الآخر بكل أريحية دون قيود، وقد لجأت الذات الشاعرة إلى هذا الشكل من الطرح الصوفي " لأنّ هذا الميدان خير ميدان، تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه – التي هي نفسها آلام المجتمع – بوجود مأسوي، ثم إنّ هذا النوع من التصوّف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحسية التي فقدها الشاعر".[1] ترنو الذات الشاعرة من خلالها إلى حياة أفضل وغد أجمل وإنسان أكثر حرية.

يتزايد رفض الذات الشاعرة للنسق الذكوري السائد في مجتمعها، فتتعالى رغبتها في الارتقاء إلى الأسمى والأنبل، هذا ما يجعلها تنوّع الروافد الدينية في خطابها فتلجأ فيه إلى توظيف الرمز والتراث الديني والأسطورة معا، فتقول:

* - اختلفت الأقوال حول نسبة هذا الحديث، فهناك من أنسبه إلى النبي (ص)، وهناك من أنسبه إلى علي كرّم الله وجهه، وهناك من أنسبه إلى عمر بن الخطاب، والله أعلم.

1– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978، ص 208.

" كان يتماسخ في يقينه إله آخر على هيئة النار والنور.. إله خارج عن قانون الأهواء والأشياء، والعناصر.. إله سيد.. (على شاكلة جلجامش) الباحث عن كلية الذات دهرًا.."[1].

تشير الشاعرة هنا إلى تزايد قبح الذات الذكورية عند توظيفها للفعل " يتماسخ " الذي يحيل على التحوّل من القبح إلى الأقبح، وقد جاء ذكر هذا الفعل (مسخ) في التنزيل العزيز لقوله جلّ جلاله: " ﴿ولو نشاءُ لَمَسَخنَاهُمْ عَلى مَكَانَتِهِمْ فَمَا اسْتطاعُوا مُضيًّا﴾ (يس، آية 67).

هنا إشارة إلى المشركين وتبديل الخلقة وقلبها حجرًا أو جمادًا أو بهيمة.

اللاّفت للنظر هو أنّ الشاعرة قد قامت بمزج ما هو إنساني بما هو إلهي عبر سلسلة من العلاقات المتعارضة حيث إنّها وظّفت الفعل " يتماسخ" على صيغة " تفاعل " التي جاءت في القرآن الكريم للدلالة على المشاركة، والشاعرة تعمّدت في استعمال هذه الصيغة للتعبير عن مساهمة الذات الذكورية في فعل المسخ نتيجة ممارساتها الشيطانية، وللتعبير عن تناقضات الواقع والمؤسسة الذكورية، أصرّت الذات الشاعرة على تحديد الهيئة المتحصّل عليها بعد المسخ في قولها: " يتماسخ... على هيئة النار والنور ". إن هذه الثنائية الضدية – (النار والنور) – تعيد نسج تاريخ العلاقات ذات امتدادات عميقة، تتعقّب معالم التوحّد وتداخلات التكوين الأولى، إنّها تجسّد أواصر خفية تؤشّر إلى مظاهر الكينونة الأولى التي تسبق الكون المرئي، لقد وظّفتها الذات الشاعرة للوصول إلى نور الذات الإلهية، فهي تنبذ النار التي تعدّ رمزًا للجحيم والعذاب، والشاعرة بهذا تنفصل عن عالمها المرئي لتتّصل بالعالم اللامرئيّ.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ توظيف التراث الصوفي قد ارتقى بالعمل الإبداعي، وهو في ذلك تعبير صادق عن هموم ومعاناة الشاعرة الجزائرية المعاصرة، أثرت به تجربتها الشعرية. ويؤكّد عثمان حشلاف هذا قائلاً: " ولم يكن اهتمام الشعراء المحدثين بالتراث الصوفي لذاته أو لأنّه شيء عظيم فحسب، بل لأنّه الوسيلة الأساسية التي تمكّن الشاعر من الاستمرار في الإبداع والكتابة إذ بواسطته يتح له نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشعرية."[2] حيث تتخطى الشاعرة

---

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 12.

[2]– ينظر: عبد الرحمن محمّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص 24.

المحسوس، وتنعطف اتجاه حياتها الداخلية باحثة في زوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقي المفقود. كما استحضرت كذلك الأسطورة كما سلف الذكر للانتصار على خيباتها، ولتخطي فواجعها ولخلق بديل جديد أكثر إشراقا فتقول: " إله خارج عن قانون الأهواء والأشياء، والعناصر.. / إله سيّد.. (على شاكلة جلجامش) / الباحث عن كلية الذات دهرًا ". ص12

تواصل الشاعرة هنا في انتقاد النسق الذكوري، الخارج عن القوانين والقيم الإنسانية، فتشبه الذكر –الذي يتعالى ويجعل من ذاته إلها – بجلجامش الذي رفض أن يسجد للدنيا باحثا عن الخلود.

لجأت الذات الشاعرة إلى الأسطورة لتحقّق لنفسها حالة توازن نفسي مع محيطها ومجتمعها واستحضرت بالتحديد أسطورة جلجامش للبحث عن أسرار الكون للوصول إلى التسّامي الذي ترغب فيه حيث إنّ التجربة الشعرية الصوفية هي "بحث عن الأسرار الإلهية في الكون: أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنّها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود، يختبر فيها الصوفي الانفصال على عالم الأرض والإنسان، والاتصال بعالم السماء"[1].

استحضرت الذات الشاعرة أسطورة جلجامش باتجاه صوفي، للإعلان عن مواجهتها للذكر الفحل الذي يبحث عن الذات الكلية بالتأكيد له أنّ الذات الكلية هي ذات إلهية لا يمكن تحقيقها. وهي بهذا تجسّد معاني دينية قديمة في الحديث عن الآلهة وعلاقتهم ببعض وتعاملهم مع البشر، وأهم هذه المفاهيم مرتبطة بالحياة والخلود رغبة في الخلاص والتحوّل.

تتواصل النزعة الصوفية في ثنايا القصيدة حيث تقول الشاعرة:

" كانت ذاته تطلّ من عربة الجحيم توزّع الأحلام المحروقة والمسروقة للعابرين..

[1]– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2006، ص 106.

وقبل أن ينبعث من جنّته (التي حُبسَ عنها وفيها) استيقن العابرون أنّ للجحيم إلها آخر يمتهِنُ الغفران بيد أنه ! على شاكلته.." [1].

إنّ القراءة المتأنية لهذه النصوص تكشف عن انزياحية اللّغة التي تستلزم الغوص في عوالمها، حيث إنّ الشاعرة تخلخل الأشياء حين تمزج المجرّد بالمحسوس وتجعلهما في تفاعل حركي، فالعربة: شيء محسوس، جامد، يتحرّك بفعل الجرّ؛ الجحيم: فضاء ذهني مجرّد؛ الأحلام: شيء ذهني مجرّد؛ العابر: إنسان محسوس؛ جنّة: فضاء ذهني مجرّد؛ إله: اسم من أسماء الله الحسنى، غيبيّ ومجرّد.

سعت الذات الشاعرة من خلال هذا المزج إلى الإشارة إلى المسعى الخيالي الذي ينادي به الذكر الفحل، فهو يطل من عربة الجحيم، علمًا أنّ الفعل " أطلّ " يدلّ على الإطّلاع من فوق أي من مكان عال في حين " الجحيم " موجود في مكان سفلي وهو مكان فعلي للعذاب الحقيقي، حيث إنّ الذّكر الفحل يحاول الاعتلاء لكن سرعان ما يجد نفسه في الحضيض الأسفل، ويحاول كذلك فرض سيطرته في هذا الكون، هذا ما نلمسه عند قول الشاعرة: " كانت ذاته... توزّع الأحلام المحروقة والمسروقة للعابرين " لكن سرعان ما نجده ينبعث من الجنة التي حُبِس عنها وفيها، ويلتمس العفو عن الذنوب التي اقترفها، هذا ما يدلّ على يأسه.

بهذه الخلخلة الّتي أحدثتها الشاعرة على لغتها، تمجّد الروح لأنّها تدرك أنّ العقل عاجز عن إدراك الذات الإلهية حيث إنّ " الصوفية تجربة خيالية روحية ونفسية لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها، والخيال ركن أساس في بناء النّصوص الصّوفية مضمونا وشكلا، وهو أهم مفاتيح الدخول إليها، وتتبّعه تحليله أبرز مهمّة حين التصدّي لنقدها، لأنّه وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة الخالدة، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال"[2]. قامت الشاعرة إذن بمزج الكيان الإنساني بالكيان الإلهي في توحّدهما متّجهة إلى الباطن السحيق عن طريق الصعود إلى الأعلى بدافع الرغبة في التّسامي مؤكدة أنّ السعادة الحقيقية إنّما تكمن في الأبدي الخالد.

---

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 12.

[2]– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص 61

وهكذا لقّنت الذات الشاعرة للآخر درسا حول مفهوم "الجحيم" والإله هذا ما نلمسه خاصة في خاتمة القصيدة عند قولها: «الجحيم هو الآخر.. قالها بعد أن نفض يديه عن كلّ الكون الذي بدأ يتماثل للآخر في دورانه.. رمق الجحيم بعينيه التي لا تنام ناظرًا إلى كلّه المبعثر فيه.. كان مستيقنًا أنه يتناقص في جدواه.. مستكثرًا من يقينه.. (أنّ لا إله سواه..) قبل أن يعي جيدًا فحوى «الجحيم والإله الآخر»[1]، فالألوهة تكمن في الذات الإلهية وليست في الذات الإنسانية كما يتصورّه الذكر الفحل. إنّنا هنا، أمام نص يطرح حالة التجلّي الروحي، يكشف عن تجليات الحق في كلّ شيء، حيث تبدو الذات المنشئة للخطاب عليمة، مفسّرة لتعاليم الدين، ارتفعت فيه إلى الأعلى لترى ما لا يُرى، إذ أنّها حققت أنموذجها الصوفي في العشق الإلهي والرفع من مكانته.

وقد جاء ديوان "للجحيم إله آخر" للشاعرة حسناء بروش مكثّفا بالشحنات الصوفية، فلا تخلو قصيدة من آثار هذه النزعة التي ميّزت الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، لكن آثرت أن أنتقل بالتحليل إلى قصيدة أخرى لشاعرة أخرى برزت فيها النزعة الصوفية بطريقة مغايرة حتى وإن كان الهدف نفسه، ويمكننا أن نسمّيها النّزعة الدّينيّة.

إنّها الشاعرة لطيفة حساني التي تحدّثنا عن تفاهة الحياة الدنيا وعظمة الحياة الآخرة فتقول في قصيدتها الموسومة " الدنيا طيف":

" أعْدُدُ ليــوم الحشر أكبر عــدّة *** إنّ الحياة بما بها ألعابُ

وانظر لعمـــر قد تصــرّم عهدُهُ *** فكأنّه طيف كساه ضباب

تجري ولم تمسِكْ من الدنيا سوى *** فكر يليه تحسّر وعذابُ"[2].

أرادت الشاعرة من خلال هذه النَّصوص أن تتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السموّ على تفاهة الحياة لتخرج من هامشية الحياة، فتنشد المتعالي عبر جدلها مع الواقع. عنوان القصيدة " الدنيا طيف "، يذكّرنا بما جاء في التنزيل الحكيم: " إِنَّ الذِينَ اتَقُوا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِنْ

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 12.

[2]– لطيفة حساني، شهقة السنديان، ص76.

الشَيْطانِ تَذَكّرُوا فَإذَا هُمْ مُبْصِرُون " الأعراف 201، فالطيف إذن مرتبط بالسرعة وغواية الشيطان للإنسان وشدة تأثيره عليه.

اختارت الشاعرة هذا العنوان ليكون ملخصا لقصيدتها التي تذكّر فيها الإنسان بتفاهة وقصر الدنيا وزوالها ومن ثم ضرورة التفكير في يوم الآخرة والاستعداد له بالأعمال الصالحة، هذا ما نلمسه عند قول الشاعرة: " أُعْدِدُ ليوم الحشر أكبر عدّة / إنّ الحياة بما بها ألعاب ". لقد وظّفت الشاعرة كلمة " الحشر "، التّي ذُكِرت في آيات متنوّعة من القرآن الكريم، الذي يعني جمع الخلائق يوم القيامة للعرض على الله تعالى والحساب بين يديه. ومن الآيات التي تثبت يوم الحشر قوله سبحانه وتعالى: ﴿ وحَشَرْنَاهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا﴾ سورة الكهف 47. وقوله عزّ وجلّ: ﴿ذَلِكَ يَوْمٌ مَجْمُوعٌ لَهُ النَّاس وذَلْكَ يَوْمٌ مَشْهُودٌ﴾ (سورة هود 103) وقوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ الجَمْعِ ذَلِكَ يَومُ التَغَابُنِ﴾ (سورة التغابن، 103) وكذا قوله عزّ وجلّ: ﴿ هَذَا يَومُ الفَصْلِ جَمَعْنَاكُمْ والأَوَّلِينَ﴾ (سورة المرسلات، 38).

استحضرت الذات الشاعرة مظهرًا من مظاهر يوم القيامة وعبّرت عن إيمانها به ومدى استعدادها لهذا اليوم العظيم لأنّها تدرك أنّ هذه الحياة فانية لا يستقيم معها إلاّ العمل الصالح ولا ينفع معها إلاّ طريق الصلاح والفلاح.

تسعى الذات الشاعرة إلى الوصول إلى نور الذات الإلهية فتغوص في النّفوس والوجود، تقول:

"عجبي لمن هانت عليه جهنّم *** وأراه من عود الثقاب يهاب

انظرْ لمن سبقوك هل من راسخ *** ومخلّد ما نال منه تراب

كلّ له شِــبر وثوبٌ أبيض *** وعلى الدفاتر نقمة وتواب

تُبلى العظام ويُنْتسى أصحابها *** والله يعلم سرّ قوم غابوا

ولقد جهلنــا واتّبعنــا ضـــعفنا *** وطغت على أرواحنا الآراب

نجــري وكلٌّ عنـــد ربّ قادر *** إن قال كن فقراره الغلاّب"[1].

[1]– لطيفة حساني، شهقة السنديان، ص 76.

تتذمّر الذات الشاعرة من كفر عباد الله وتتعجّب من سلوكاتهم الشيطانية، فتعبّر عن تفاهات الواقع المعاش، وترتمي بذاتها وبتجربتها إلى حيث السعادة المنشودة، فجاء شعرها الدّيني شعرًا ذاتيا وجدانيا، يعبّر عن تجربة خاصة بها وأكثر من هذا " فالعنصر الذاتي فيه طاغٍ متسلّط وهو بذلك لا يخضع لمقرّرات العقل ،ومقياس الشعر العاطفي العادي، إذ إنّه وصف لتجربة باطنية فريدة يمرّ بها الصوفيون وحدهم" [1] وعندما تعبّر الذات الشاعرة عن تجربتها وتترجم ما يشغلها ترجمة صادقة عميقة، تحسّ أنّها تترجم في الوقت نفسه ما يشغل الآخر، وكلامها يكون باسم الآخر وباسم ما بينهما من علاقات، أي اندماج الذات لتشمل الآخر في كلّ من التجربتين الشعرية والصوفية لأنّ جميع الناس معنيون بأسرار الدنيا والآخرة وجميعهم معنيون بالجزاء والعقاب على قدر أعمالهم الدنياوية.

ما يلاحظ في هذه النّصوص، أنّ الذات الشاعرة قد أُصيبت بخيبة أمل في طموحها. فهي تطمح في العيش في مجتمع تسوده الروح الإيمانية لكنّها تصطدم بتفاقم التناقضات فيه، فيتسرّب الإحباط والكآبة إلى نفسها، هذا ما جعلها تلجأ إلى التصوّف بحثا عن حياة أفضل، وهذا ما غذّى الاتجاه الدّيني في شعرها وفي شعر الحداثة.

وتنحو الشاعرة " راوية يحياوي" المنحى نفسه في قصيدتها الموسومة " قيظ السرّيرة..." حيث تستغرب من سلوكات الإنسان في هذا الكون، التي تنمّ عن جهلهم لتفاهة الدنيا فتقول: " هي الكينونة في هزل / والربّ ما زال في انتظارك" [2]. تستهلّ الشاعرة قصيدتها بالتأكيد على تفاهة الدنيا بتوظيفها لكلمة "هزل " التي تحيل على المزاح وبالتأكيد كذلك على مصير الإنسان بعد الموت حيث يكون جلّ جلاله في انتظاره للحساب.

ينبني الموروث الدّيني في هذه المقدمة النصيّة على فكرة الفناء حيث إنّ الذات الشاعرة تؤكد على أنّ الفناء يكمن في الذات الإلهية فقط. إنّ الشاعرة هنا تتّصل بالكيان الإلهي بالإلحاح على

[1]– نور سلمان (معالم الرمزية في الشعر الصوفي)، رسالة لنيل شهادة " أستاذ في العلوم "، الدائرة العربية بالجامعة الأمريكية، بيروت، 1954، ص 13.

[2]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص25.

فكرة الحق، إنّها بهذا تعرج من عالم الأرض إلى عالم السّماء إذ أنّ السير إلى الحق كما أكّده أبو حامد الغزالي هو: " التجافي عن دار الغرور والإنابة إلى دار الخلود " [1].

وأساس هذا التصوّر أنّ الله جلّ جلاله هو الحقيقة الوجودية المطلقة، فهو أصل كلّ موجود وإليه المصير. تواصل الشاعرة وتذكرّنا بفضل الله على الإنسان فتقول:

"بالعويل أتيتَ

وبواحد تتبصّر

وبأربع حَبَوتَ

وباثنين خطوتَ"[2].

تسعى الذات الشاعرة من خلال الإلحاح على إحسان الله إلى عباده في كلّ مراحل حياتهم إلى التأكيد على ضرورة الإحسان إلى الله جلّ جلاله لأنّها ترى أنّ كفر الإنسان بربّه في تفاقم مستمر فتقول:

" تحتوي مبتغاك في نهم
وهجير داخلك يقابض
واحدك المحترس

السّعي وراء المبتغى

قد تتلوّن وقاحتك
وتخالها جرأة
وقد تبعثر أوزارك
فيتعثّر الجمل بما حمل

اختلاط الأحوال على الذّات

[1]– أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، تحقيق: جميل صليبا وكامل عياد، دار الأندلس، بيروت، د.ط، 1967، ص 103.

[2]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 25

لتضاريس أحقادك طقوسها
فمع المدّ ترفُل أمواجك
وتوهم ساحلك بالعطايا
...
نقيضك يستهويك
وظلّك الفاني يُغويك... "[1]

التّظاهر

الذّات في الهوى والغواية

تكشف لنا هذه النصوص عن ذات متأزّمة روحيا وفكريا، لاصطدامها بواقع مرير، هذا ما حرّك فيها بواعث التغيير. إنّها ترغب في محوّ بعض السلوكات اللاّأخلاقية السائدة في مجتمعها على سبيل (الطمع، الحقد، الخداع، الضلال...).

وتستدرج الذات الشاعرة في خاتمة القصيدة لتذكّرنا بموعد الحشر فتقول:

"- اقرأ
ما أنا بقارئ مراسيم السّبق
والعمر يطوي مواسمه في استحياء
هو الخريف يعجّل فيّ
أوراق النثر
- اقرأ
-ها أنا قارئ لقيظ السريرة
فكيف نلقى ربّ الحشر !؟ "[2].

[1]- راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص25-26.
[2]- المصدر نفسه، ص28.

عند القراءة الأولى لهذه الخاتمة النصية، نلمس استحضار الذات الشاعرة لسورة العلق التي تعدّ أوّل سورة نزلت على النبي محمّد صلّى الله عليه وسلّم في السنة الثالثة عشر قبل الهجرة، يقول فيها الله جلّ جلاله:

بسم الله الرحمن الرحيم: " اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ۝٢ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ۝٣ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝٥ كَلَّا إِنَّ الْإِنْسَانَ لَيَطْغَى ۝٦ أَنْ رَآَهُ اسْتَغْنَى ۝٧ إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى ۝٨ " من سورة العلق.

لقد عادت الذات الشاعرة إلى القرآن الكريم، فلخصت شعريا محتوى الآيات الأولى من سورة العلق التي توجّه الرّسول صلى الله عليه وسلّم إلى أن يقرأ باسم الله وتبدأ من صفات الرب التي بها الخلق، ثم تخصّص خلق الإنسان ومبدأه. إلى جانب هذا تبرز الآيات الأخرى حقيقة التعليم، تعليم الرّب للإنسان بالقلم الذي يعدّ أوسع أدوات التعليم، ثم تبرز مصدر التعليم المتمثل في الله تعالى. وقد كان من مقتضيات تلك الحقيقة أن الله هو الذي خلق، وهو الذي علّم، وهو الذي أكرم، فعلى الإنسان أن يعترف بفضله ويشكره لكن الإنسان لا يشكر حين يُعطى لذا جاءت الآية الثامنة من السورة ذاتها للتحذير والتنذير، هذا ما يتلازم مع قول الشاعرة في الأخير: " فكيف نلقى ربّ الحشر !؟"، فهي هنا تستفسر عن العدّة التي أعددناها ليوم الحشر الذي يعدّ مظهرًا من مظاهر يوم القيامة.

لجأت الشّاعرة إلى التناص الذّي يعدّ الدخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة " يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل وتفاعله مع القراء والنصوص الأخرى"[1]، فهو إذن تشكيل نص جديد من نصوص سابقة، يقوم على أساس الاقتطاع والتحويل كما أشارت إليه صاحبة المصطلح جوليا كريستيفا (Julia KRISTEVA).

لجأت الشاعرة إلى التناص الديني، فجاء تناصها مباشرا تمثل في الاقتباس اللّفظي الوارد في: (اقرأ / ما أنا بقارئ)، وجاء كذلك غير مباشر تمثل في الاقتباس المعنوي في: (كيف نلقى رب الحشر !؟)، وهي إشارة إلى كلمة (الرجعى) الواردة في الآية الثامنة من السورة.

[1]– محمّد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، 1996، ص148.

حاولت الذات الشاعرة استثمار الدّلالة المرجعيّة في الدّلالة النّصيّة لقصيدتها، وساهم ذلك في توكيد الدلالة الشعرية للوصول إلى المعنى المركّز وكذا في تصوير تجربتها ورؤيتها الإنسانية والوجدانية أحسن تصويرًا.

وتتجلّى الذات الدّينيّة في أغلبية قصائد الديوان، حيث تكشف لنا قصيدة " لك وحدك " الواردة في الديوان نفسه عن طريقة أخرى في رؤيّة الدّين فتقول:

" فظّ فؤادي

إذا ما انتكَسْ

وآلاء ربّي تضمّده

إذا ما ابتأس

لكم يُسامرُ وَجْدي

رمْسُ الرّؤى

فتسوسُ الرّجفة

أفْأفة النّفس

هو الزّفيرُ يتوضّأ بالاستغفارْ

أستغفرُ الله... أستغفر اللّه...

يردِم وسواس العسس"[1].

تنطلق الشاعرة في قصيدتها من ألفاظ محمّلة بمعاني الحزن والاكتئاب على سبيل (فظّ – انتكس)، لكن سرعان ما مالت إلى توظيف قاموس صوفي للتخفيف من قلقها، هذا ما يتجلّى عند توظيفها للمصطلحات الدّينيّة المتمثلة في: (آلاء –وجدي –الرّؤى – الاستغفار– وسواس –...)، فجاءت لغتها الدّينيّة لغة شعرية رمزية تكمن رمزيتها في أنّ كلّ لفظة تكتسب محمولات جديدة

[1]– راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 71، ص 72.

بمجرّد توظيفها في التجربة، حيث إنّ التجربة الصوفية بصفة عامة قد "استحدثت لنفسها قاموسا لغويا وإن كان يقوم في الأساس على نفس المصطلحات اللّغوية الموجودة في العربية إلاّ أنّها توحي بغير المتواضع عليه، وتحمل إشاراتها الصوفية كما تعبّر عن الباطن المتصل بالإلهي والتفسيرات الصوفية للوجود" [1]. لقد وظفت الذات الشاعرة لفظ (آلاء) للتذكير بقدرة الله ودلائله هذا ما جاء في قوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ (الآية 13 من سورة الرحمن). وقد ذكر أيضا هذا اللّفظ في القرآن الكريم عدة مرّات نظرًا لأهميته في عقيدة التوحيد. لقد جعلت الذات الشّاعرة من (الألاء) المنفذ الوحيد الذي يخرجها من ضيق النفس.

إنّ الحالة النفسية المتأزّمة التي تعاني منها الذات الشاعرة جعلتها تخرج من دائرة الواقع فتنغمس في وجدها. تقول: " لَكَمْ يسامرُ وجدي / رَمْس الرُّؤى / فتسوس الرجفةُ / أفأفة النّفس/" ص71. والوجد من منظور المتصوّفة هو ما صادف القلب من فزع أو غمّ، أو رؤية معنى من أحوال الآخرة، أو كشف حالة بين العبد وبين الله. وهذه الحالات قد اجتمعت بكليتها لدى الذات الشاعرة، فهي ذات مغمومة تسعى إلى الاتصال بالذات الإلهية بتعظيم نعمه التي تضمّد آلامها.

وتتزايد النزعة الدّينيّة لدى الشاعرة عند قولها: " هو الزفير يتوضّأ بالاستغفار/ أستغفر الله... أستغفر الله... / يردِم وسواس العَسَس " ص71 – ص72.

اتَّسمت لغة الشاعرة في هذه النصوص بالرمز الذي يُعدّ "من الألفاظ المشكّلة الجارية، ومعناه معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلاّ أهله، ويكاد الرمز الصوفي يرادف الإشارة"[2]. حينما وظفت الذات الشاعرة لفظ (زفير) لم تقصد به إخراج الهواء من الرئتين وإنّما وظّفته للإشارة إلى التأفّف الذي كان يصدر عنها، ثمّ إنّ الفعل (يتوضّأ) لا تقصد به الوضوء الذي يسبق الصلاة وإنّما تطهير النفس من الذنوب، حيث إنّ الذات الشاعرة هنا تتأفّف ثم تتفطّن لخطيئتها فتستغفر لشعورها بالذنب لأنّها تعي أنّ الاستغفار يحدّ من وساوس الشيطان. وهذا شعور طبيعي تشعر به الذات المتصوّفة مقابل شعورها بالإحباط.

---

[1]– سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات الملكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2005، ص106.

[2]– الطوسي أبو نصر السراج، اللّمع، ترجمة: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ط، 1960، ص 338.

ويشتد تواصل الذات الشاعرة بالرّموز الدّينيّة حين تستحضر " قابيل "، اسم أحد أبناء آدم وحواء، الذي قتل أخاه هابيل، فكان أوّل قاتل على الأرض.

تربط الذات الشاعرة خطأها في التأفف بجريمة القتل التي ارتكبها قابيل في حق أخيه وكأنّهما في مرتبة واحدة، هذا ما يدلّ على رغبة الذات الشاعرة في التعالي والسّمو فتقول:

" ها... رباطة صبري... أسفْ

أسف على جرم " قابيل "

إذا ما الحسد

عصف... " [1].

تسترجع الذات الشاعرة هدوءها وثبات قلبها عند قولها: " ها... رباطة صبري..." تتصاعد درجة إيمانها وارتباطها بالله حين تتأسّف على الخراب الذي ساد هذه الأرض من حسد وشحناء وقتل فتقول: " أسفٌ على جُرمِ " قابيل" / إذا ما الحسد /عصف... / "، فهي بهذا ترغب في الارتقاء في سلّم الثبات لتصل إلى نور الإيمان الذّي يقتضي الدخول أكثر فأكثر في الوجود وفي أنفسنا على حد تعبير أدونيس.

تغوص الذات الشاعرة في أناها لتجد لها معادلا فكريا وروحيا ووجدانيا يسمح لها بالتخفيف من حدّة المعاناة، فتقول:

" خصّتني أقاصي أناي:

فيوض المسبحة

هاذي مسبحه
هدهدي الفيض
يا ومض بسملةٍ
واسْبِلي سندسَ نشوةٍ
تستجدي ناموس المُهَج

[1]– راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 72

وهاذي سجّادةٌ
لبُراق الخطايا
هزّي إليكِ إشراقَة الروح
تدثّركِ برْدًا وسلاما".[1]

فيوض السّجادة

تدخل الذات الشاعرة في حوار داخلي مع أناها، وتبتعد عن العالم الخارجي لتتحرّر من أعبائه ولتتجاوز محنة الانكسار باحثة عن الخلاص، وهي في هذا توظّف لغة صوفية تغوص بها في المجهول وتنخرط في العالم الروحاني. لقد وظّفت الشاعرة مصطلح " الفيض " الذي عرّفه الصوفيون بأنّه جميع الموجودات التي يتألّف منها العالم تفيض عن مبدأ واحد أو جوهر واحد من دون أن يكون في فعل هذا المبدأ أو الجوهر تراخ أو انقطاع.

أرادت الشاعرة من خلال توظيفها لهذا المصطلح أن تتجاوز الحدود بين الأنا والمطلق وأن تمزج بين ما هو إنساني بما هو ربّاني، هذا ما يتجلّى خاصة عند توظيفها لفعل الأمر "هدهدي"، إنّها تأمر ذاتها بتحريك الفيض وكأنّ الفعل من صلاحية الإنسان، فالهدف الذي تسعى لتحقيقه على مستوى الوجود " مرتبط بالجمال والانقلاب من قيود العقلانية في التعامل مع الأشياء، ويبقى المقياس الأوّل لإدراك شعرية النصوص الصوفية هو مدى كشفها السحري عن الغيب وفتح أبواب لا نهائية لمعرفة حدسية وفنية للكون وخالقه والإنسان والوجود ككلّ".[2]

وتشير الشاعرة إلى كلمة " بسملة " في قولها " يا ومض بسملة " لتعبّر عن قوة صلتها بخالقها ولتنال رفيع الدرجات. وقد جاء ذكرها في كثير من الآيات القرآنية. قال الله تعالى: {اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1)﴾ من سورة العلق، وقال كذلك في مقام آخر: ﴿ فَكُلُوا مِمَّا ذُكِرَ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ إِن كُنتُم بِآيَاتِهِ مُؤْمِنِينَ ﴾ (سورة الأنعام، الآية 118). وقال كذلك في آية أخرى: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا ۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ (41)﴾ من سورة هود. وتنوّع ذكرها في التنزيل الحكيم يدلّ على عظمتها في تقريب الصلة بين العبد وخالقه.

---

[1]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 72– ص 73.

[2]– سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات الملكية لمحي الدين بن عربي، ص 59.

تواصل الشاعرة في طقس الارتقاء الرّوحي، فتقول:

" واسْبِلِي سُندُسَ نشوةٍ

تستجدي ناموس المُهَج ".[1]

ترسم الشاعرة في هذا المقطع عالمًا قريبا من عالم الجنة. فكلمة " سندس " التي وظفتها الذات الشاعرة تحيل على نعم أصحاب الجنة. هذا ما نلمسه عند قوله تعالى: ﴿أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾ (الكهف، الآية 31).

تأمر الذّات الشاعرة هنا ذاتها بإكثار الحديث عن السندس – الذي يعدّ لباسًا من حرير يرتديه أصحاب الجنة – إلى درجة السكر، هذا ما تؤكّده لفظة " نشوة " التي هي أوّل السكر، وهي بهذا تسعى إلى الوصول إلى المعرفة الإلهية. من الواضح أنّ هذا النوع من المعرفة التي أساسها خمرة الصوفي إنّما " تؤدي إلى سَكرهم وغيبتهم، وتحت السطوة الهائلة لهذه الخمرة لا يملك الصوفي إلاّ أن ينطق بما يعرف دون أن يحسّ، فهو يهذي ويرمز ويشطح في أفكاره وكلماته "[2] من الواضح هنا أنّ الذات الشاعرة تقصد من هذا، تمجيد الذات الإلهية والتودّد إلى الله.

وتلجأ الشاعرة إلى التناص الديني عند قولها:

" هزّي إليك إشراقةَ الرّوح

تدثركِ بردًا وسلامًا" [3]

تدخل هاتان الجملتان في تناص مع قوله تعالى في التنزيل الحكيم {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُساقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ (سورة مريم، الآية 25).

والمشترك بين الذات الشاعرة ومريم العذراء هي حالة الظمأ الذي استولى عليهما، الظمأ الذي استوطن أعماق الشاعرة، هو في الحقيقة ظمأ الوجه الآخر للأشياء في توحّده، وما يكتنزه من

1– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 73.

2– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 127.

3– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل ص 73

حقائق، فالظمأ الذي تقصده الذات الشاعرة بوصفها في حالة روحيّة، هو ظمأ الوجدان البشري في توقّده إلى التوحّد بالعليائي، لتعيد للحياة عذريتها، وللعالم براءته الأولى. وتتأكّد رغبة الذات الشاعرة في التوحّد بالعليائي في قولها: " لك وحدكْ... لك وحدك ". التي كرّرتها في القصيدة عدة مرّات، وأرفلتها في خاتمة القصيدة بعبارة " كلّي في هواكْ " ص 74. فهي بهذا تبوح بشدة تعلّقها بالله. فالمتصوّفة على حدّ تعبير آمنة بلعلى " ينزلون الله في خطابهم منزلة حسية اقتضاها منطق البوح "[1] الذي يساعدهم على التّسامي.

وما نلمسه في قصيدة الشاعرة هي ظاهرة التكثيف، حيث إنّها عبّرت عن معان كثيرة بألفاظ قليلة وموجزة لا تتعدّى الجملة الواحدة أو الجملتين وهذه الظاهرة شائعة في الخطاب الصوفي النسائي الجزائري، فلجوؤهنّ إلى التكثيف لاختزال المعاني الكبيرة والرّؤى العظيمة التي تصل بهنّ إلى حدود ما لا يقال. ثمّ إنّ الضّغط الذي يعانين منه انعكس على لغتهنّ، حيث " يرى النفري أنّه كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة "[2]. ويعدّ هذا التكثيف محاولة لامتلاك اللّغة، واشتغال حذف.

---

[1]– أنظر، آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009، ص 30.

[2]– ينظر: السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008، ص 139.

الفصل الثّانـيّ
إثبات الذّات

- المبحث الأوّل: الكتابة كشرط لإثبات الذّات
- المبحث الثّاني: الآخر كشرط لإثبات الذّات
- المبحث الثّالث: البوح بالحبّ كشرط لإثبات الذّات.

المبحث الأوّل: الكتابة شرط لإثبات الذات

إضاءة :

لقد عرفت الساحة الفنية نوعًا جديدًا من الأدب، يتمثل في الأدب النّسائي البعيد عن الإحساس بالدونية والسيطرة الذكوريّة، والذي يسعى إلى زحزحة المركزية الذكورية وإعادة برمجة الذات الأنثوية وفق شروطها وتطلّعاتها وقواها الكامنة وقدراتها الخفية لتؤسّس حضورها في الواقع الإنساني، وتعلن وجودها. هذا ما أكّدت عليه زهور كَرام التي توصّلت إلى أنّ " الكتابة عند المرأة تعتبر وجهة تحريرية من التصوّرات السائدة."[1] حيث أصبح خطابها يشكّل " ظاهرة اقتحامية ورافدًا من روافد الشعر المعاصر... له عطر خاص، مذاق خاص... فنراه في وثبته التحرّريّة سواء مندفعا في نظرية المساواة أو حاملا لون البيئة والعصر، يعي طبيعته الأنثوية، ممدّا للفكر المعرفي توازنًا."[2]، فأضحى القلم عند الكثير من الشاعرات بمثابة اللّغة الوجود، ودافعت الذات الشاعرة من خلاله عن قضاياها وهويتها. وبما أنّ نظرة الآخر للمرأة تميّزت بالدونية فـ " لا يمكن للمرأة الكاتبة إلاّ أن تعمل على تغيير هذه النظرة، لذلك انخرطت في الكتابة الإبداعية بصورة أو بأخرى لتقدّم لنا صورة أخرى عن المرأة "[3]، فبات الأدب النسائي جزءًا من هوية المرأة. واختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون، وأن توجد، وتحضر بالفعل والقوة، حيث إنّ الشاعرة لا تكتب من أجل الكتابة، بل من أجل إعادة النظر في كلّ الأشياء التي تحيط بها رغبة منها في التغيير، هذا ما يتجلّى في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر.

1- تجلّيّ أهمية الكتابة في إثبات الوجود الأنثويّ

لقد توسّلت الذات المبدعة، الفاعلة بالشعر للتعبير عن رغباتها المدفونة وتشكيل ذاتها من جديد، فتقول وسيلة بوسيس:

---

[1]- عبد النور إدريس، ماهية الكتابة النسائية، الحوار المتمدن، العدد: 1427. تاريخ الإنزال: 2006/01/11 www.ahewar.org

[2]- ينظر: سفيان حكوم، الشعر النسائي... قضاياه واتجاهاته، مجلة الجمهورية. تاريخ الإنزال: 2008/07/05 www.aLgomhoriah.net

[3]- نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر ودراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص 10.

" هو الشعر

مجمرة النزاعات

عبث

ومشي سافر

نحو الحقيقة

والغواية

والشغب

مرايا بها غبش

لا يترجم ما كتبته الرّفات

هو الشعر مجمرة الرّغبات ". [1]

لقد استعارت الذّات الشّاعرة كلمة "مجمرة" للشّعر لأنها واعية بأهميته في تفجير اللّهيب الذي يغمر ذاتها نتيجة فعل التغييب المهدّد لوجودها. فالفضاء الشعري هو الفضاء الذي يكشف على حقائق الأشياء، وهذا ما تؤكّده الشاعرة في قولها: "مشي سافِرٌ/ نحو الحقيقة "، والحقيقة التي تمثلتها الذّات الشاعرة هنا هي حقيقة الوجود الأنثوي، التي تسعى للوصول إليها. إلى جانب هذا، فإنّ الشعر هو الذي يكشف عن الضلال والفتنة السائدة في المجتمع الذكوري، هذا ما نلمسه وهي تقول: "ومشي سافِر /.../ والغواية / والشغب ". تواصل الشاعرة في القصيدة ذاتها وتشير إلى عجز اللّغة الشعرية عن تصوير انكسارات الذات الأنثوية في قولها: " مرايا بها غبش / لا يترجم ما كتبته الرفات".

تلحّ الذات الشاعرة هنا على جسامة الخطأ الذي يرتكبه المجتمع الذكوري في حق المرأة/الأنثى إلى درجة أنّ شعرها يقف عاجزًا عن تصوير الأمور كما ينبغي، وتهدف من خلال تعرية الواقع إلى تحقيق وجودها وتجسيد رغباتها، هذا ما يتّضح في قولها: " هو الشعر مجمرة

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 17.

الرغبات ". والرّغبة هنا هي رغبة ثقافية تهدف إلى تغيير المنظومة الاجتماعية الثقافية المتحيّزة للذكر وإلى إثبات الوجود الأنثوي، إلى جانب بعض الهواجس الأنثويّة القريبة من عالمها الحميميّ.

وتجتاز الشاعرة حدود الصّمت، فتفضح المؤسسة / السلطة باحثة في ذلك عن الهوية المفقودة لتثبت وجودها، فتقول في القصيدة ذاتها:

" أنا ريشة
في مهبّ القوافي
أراوح بين " الخليل "
وبين " لسان العرب "

"الأنا" ريشة في مهبّ الأوزان واللّغة

لماذا أكوّر هذا الطريق العقيم
وأرفع جسدي سراجًا يتيمًا
يروم انفجار الشهب
لماذا أرثيك بالدمع الغبيّ
وبما تيسّر من فضة الكلمات
والشعر ماء الذهب".[1]

التّذمّر من التّكرار والدّمع

الشّعر ماء الذّهب

تتشكّل الذّات الأنثويّة المتذمّرة من كلّ ما يقيّد انفتاح الشّعر كالأوزان واللّغة، لأنّها تتبنّى الانطلاق، وتتوق إلى الحريّة الإبداعيّة إلى جانب حريّة الذّات، وهي بهذا تنحو منحى الكوجيتو الديكارتي المشهور (أنا أفكر إذن أنا موجود) وتتماشى مع المشروع الحدثي الذي يمكن اختصاره في المقولة الهيجلية الشهيرة التي ترجع انبثاق الحداثة إلى ديكارت بتأسيسه لمفهوم الكوجيتو الذي يعلي من شأن الذات الإنسانية وقدراتها العقلية.

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 18.

تكتب الذّات الشّاعرة وجودها وهي " تدرك دور أشكال التمثيل الأدبي (شعر، قصة، رواية) في تغيير السائد، والانتصار على رواسب " ثقافة الموؤودة"، من أجل تكريس " ثقافة المولودة"[1]، لأنّ الكتابة وحدها تجعل الذّات تحيا بشكل آخر.

لقد سعت الشاعرة إلى إثبات وجودها وإنسانيتها وتفكيك خطاب الرجل الذي رسم لها صورة، استلب بها منها إنسانيتها وقيّد حريتها، فاتخذت من الكتابة وسيلة تعبيريّة وجماليّة، تعبّر من خلالها عن صدامها مع المجتمع في صراعها المرير من أجل تحقيق أنوثتها، حيث إنّها تدخل في دوّامة من الأسئلة التي تدلّ على تأزم الهوية الأنثوية فتقول "لماذا أكوّر هذا الطريق العقيم/ وأرفع جسدي سراجًا يتيمًا / يروم انفجار الشهب / لماذا أرثيك بالدمع الغبيّ ؟ /".

إنّ الذات الشاعرة وهي تستفسر، تبحث عن السبيل الأنجع الذي يؤدي بها إلى إثبات الوجود، فلا مجال لتقويض أناها، فهي تسعى إلى إثبات وجودها بالبحث عن وسيلة ذكية. نحن هنا حيال ذات واعية، تعي أنّه " يجب على الذات أن تتكوّن وتتطوّر معرفيًا وثقافيًا، وتحاول كسر " القيود " وتحطيم "أصنام الفكر" إذا أرادت أن يكون لها معنى ومستقبل، ولذا يجب أن تبحث عمّا يساعدها على النمو والتّطور لكي يبدأ الإبداع والخلق داخل الحضارة الإنسانية".[2]

ولا يخفى عنّا أنّ الذات الأنثوية الفاعلة، قد تمكّنت من التفاعل مع وضعها الجديد بتوظيف لغة شعرية غنية بالدلالات التي نجدها منصهرة في النّسيج النّصّي الشعري في صورة إيحاءات مرتبطة أشد الارتباط بقضايا الحياة وأنساقها المختلفة، حيث تقول الشاعرة في المقطع الأخير من القصيدة نفسها:

" الريح تحصّن وكرك العالي بأجنحته

تدلّت من ضلوع صحوتك الحرة

تطير تطير

---

[1]– زهرة الخلاصي (تونس)، ما بعد الكتابة النسائية، مجلة آفاق، العدّد 67، 2002، ص 34.

[2]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، الذات بين العقلانية واللاّعقلانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2011، ص15.

بروجًا مروجًا

فضاء وماء

وصوتا وفكرًا

ووكري أنا

على حافة النار

من حشف وقشّ

وممّا تبقّى من هشاشات القصب" [1].

تكشف الذات الشاعرة هنا عن نسق ثقافي متحيّز للذكورة باللّجوء إلى عنصر من عناصر الطبيعة (الريح) للتأكيد على أهمية الطبيعة الذكورية في ترسيخ هذا النسق الثقافي. فجاء لفّظ (الريح) كعلامة سيميائية تحيل على القوة للإشارة إلى قوة الذكر التي جعلته يحتلّ مكانة عالية في المجتمع، ويتمتع بحرية مطلقة، على عكس الأنثى التي تتواجد في مكانة سفلى، هذا ما يميّز الكتابة النسائيّة التي تعدّ نشاطا إبداعيًا، ترفض فيه المرأة الموروث، تثور على البيئة التقليدية، وتتوق إلى الانعتاق، فتحتجّ على الوضع الدونيّ، وتثور على السلطة الذكورية، لذا عدّت الكتابة النّسائيّة من بين أشكال التعبير عن الذّات التي تجعل الذّات الفاعلة تبرز بكلّ قوة، ذات " تشحن الكلمات بمضامين ودلالات، وتحوّلها إلى علامات... إنّ العلامة تمثيل لمدلولات، وكلّ تمثيل يفترض ممثل، أي من يضع رابطة التمثيل، أي ذات تحلّل وتركّب وتدرك وتجرّد وتستوعب وتتمثّل "[2]، فتؤكد الذات حضورها، وتتغلب على الضياع والاغتراب بتعرية النسق الذكوري وتوليد نسق جديد حيث جاء شعرها " ليقدم على محاولة جديدة، أدخلت الكلمات في جوهر تجربة معاصرة في لغة رمزية أو غيرها لتستجيب لوجودها كذات للانفلات من الاصطدام بواقع جاف أوجدَ دوافع قوية للهروب منه، فكانت الكلمة وكان الشعر كمهرب مريح عبر السماح للخيال بالتجوال الفسيح في عالم غير محدود، وبذلك انفتحت الآفاق واسعة لدى المرأة الشاعرة ليكون التعبير الفنيّ متحرّرًا

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة ص 18، ص 19.

[2]– سالم يفوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1999، ص 44.

من قيود الواقع " [1] وتحاول الذّات الأنثويّة من خلال فعل الكتابة فضح الواقع، وتعمد إلى رفض كلّ سبل الإهانة وفي سبيلها إلى ذلك تحاول أن تغنتي بالبعد الرّوحي كقولها:

" لكنني لست ألوذ بذلّة

من قسمة الله

الذي رشق بروحي

ذرّة تنمو

وتكبر نسغها جمر اللّهب". [2]

سعت الشاعرة هنا إلى تقويض الاجتماعي السائد وثقافة المجتمع التقليدية من خلال الكتابة رغبة منها في إثبات وجودها، حيث جاء فعل الكتابة هنا ليبني مشروعًا تخييليا، تنجز الذات الشاعرة من خلاله فضاء آخر تؤسّس لوجودها ولهويتها، هذا ما يتجلى خاصة عند اختيارها للألفاظ (تنمو، تكبر) التي تحيل على التعالي الذي يعتبره عبد الوهاب مطاري " فعلا من أفعال الذات، لأن الذات في تجربة التعالي تحقّق سعادتها وتعلو عن الشّرّ، وهذه التجربة الصعبة والشاقّة تجعل الذات في قابلية صادقة خالصة للتخلّص من الرّغبات واللذّات، فالذي يعلو على كلّ شيء يعلو بالضرورة على ذاته... على أنّ العلوّ على الذّات ليس فرَارًا منها، بل تحقيقًا لها "[3]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ صور التّعالي التي تتخلّق في كتابة الأنثى ترجع إلى الإحساس بهيمنة الآخر، لذلك نجد أنّ رغبتها في الكتابة يحذوها اتّجاها آخر تكتب من أجله يتمثل في الهيمنة وإثبات الوجود.

---

[1]– أحمد المريني، الكتابة النسائية إثبات للهوية والخصوصية الأنثوية واستقلالية المرأة عن الرجل في شكل صراع جدلي معه أو من خلال تعايش ائتلافي. دون تاريخ الإنزال.

Supisi.net/baridtetouan/3/page.htm

[2]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 19.

[3]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص49

وتتبنّى راوية يحياوي القناعات نفسها، فتنتقد المجتمع الذكوري، وتحاول تفكيكه باللّغة ومن خلال اللّغة، لأنها تدرك كلّ الإدراك أنّ الكتابة فعل لإثبات الحضور النسائي، فتقول في قصيدة " شروخ ":

" أوقدْتُ جُمرَة كلمي في مواكبها

ثم احتمى الرأس، عمّا قاله اللّمَمُ

الآن أغمُرُ نهري في تموّجه

حتّى يغنّي ضفافًا يعمّها العَرِمُ " [1].

توضّح الشاعرة هنا ثورتها من أجل إثبات وجودها حيث إنّ الفعل (أوقدتُ) الذي وظّفته ما هو إلاّ معادل لغوي للحالة النفسية الثائرة التي تعيشها الذات الشاعرة. وما يلاحظ هو أنّ الذات الشاعرة قد ربطت النار التي اشتعلت في العالم الدّاخليّ من خلال اللّغة لتقول أهمية الكلام في إثبات الوجود، حيث إنّ التعبير الفنيّ هو الذي أهّلها لتحمي هويتها من الضياع، هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها: "ثمّ احتمى الرأسُ، عمّا قاله اللّمم"، تواصل الشاعرة وتدخل جوّ المغامرة فتقول: " الآن أغمر نهري في تموّجه/ حتى يغنّي ضفافا يمّها العَرِمُ " فهي تعي أنّ المغامرة هي تأكيد للذات وللوجود، حيث " إنّ الذات التي تفكرّ تعرف أنّها تخاطر، وتجازف لكنّها لا تخاف بل إنّها في أتون الخطر تشعر بحضورها وقيمة حضورها في العالم، لأنّها وهي تواجه الخطر تشكّل خطرًا، الذات نفسها صارت خطرًا"[2]

اللافت للنظر هنا هو أنّ أحمد برقاوي يربط الوعي بالمجازفة، فلا وجود لمجازفة دون وعي، فالوعي على حد تعبير عبد الوهاب مطاري " المبدأ الكامن في طبيعة الإنسان، وكلّما كان حضورٌ مميّزٌ للوعي برزت فاعلية الذّات، والتي تعمل بكلّ قوة على تغيير الواقع إذا ما كان واقع أساسه اللامساواة والعبودية، وتجعل مكانه واقع تسوده العدالة والحريّة "[3]، فالشاعرة بهذا، تكسّر

1- راوية يحياوي، كلّك في الوحل وبعضك يخاتل، ص89.

2- أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، ص 308.

3- عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص 18

النمطي وتهشّم السائد معلنة ذاتها وهويتها الأنثوية، فهي الذات الفاعلة، المجازفة، لقد اتّسم خطابها بالتقدير للذات الأنثوية وقيمتها الاجتماعية، فجاءت لغتها محتفيّة بمكانه المرأة باحثة لها عن هوية مستحقة، صامدة أمام الخطاب الثقافي الذكوري، وتواصل الشاعرة في القصيدة ذاتها لتعلن رفضها في تحمّل عبء النسق الثقافي السائد في مجتمعها فتقول:

" ولم يكُ الغمُّ دربي، كنتُ من جذَل

كمياء ودٍّ، ودرب النّحلة النّعم

لأرضِ ناسٍ عويلٌ في مراسيمها

سُدى على عتمات الدار يزدحم"[1].

يمكننا أن نعتبر أنّ الرّفض هو رديف إعلاء للهويّة وإثبات للوجود، حيث إنّ الذات الشاعرة ترفض الخضوع لسلبيات المجتمع الذكوري فنفت جميع الهموم ولم تترك لها مجالا في حياتها، فهي الذات الجذلى التي تتفاعل بذكاء مع وضعها الجديد. هذا ما يوضّح شخصيتها القوية وتواجدها الإيجابي في هذا الكون.

اللاّفت للنظر هنا هو أنّ الذات الشاعرة تقف موقفا إيجابيا من العالم، لأنّها تهدف من ورائه إلى المواجهة بالفعل وإثبات الوجود، وهي بهذا تسعى إلى إحداث انقلاب في العالم لكنّه انقلاب ناعم دون ترك آثار سلبية، هذا ما يتجلّى عند قولها: " كنتُ من جذل / كمياء وُدٍّ / ودرب النحلة النِّعَم "، هذه هي استراتيجيتها في إعادة تشييد العالم لصالح وجودها.

وما يلاحظ في هذه القصيدة هو أنّ الشاعرة، تحمل أعباء الإرث الإيديولوجي، وما الرّغبة في الكتابة الشعرية إلاّ رغبة من هذه الأنا في تحطيم هذه الأعباء حيث تقول الشاعرة:

" هذا نديمٌ، وهذه كأسُه، شُرِبتْ

لا وقع، فالدّرسُ لا يُسدي ولا يعد

هذا على الفسق موؤود برمّتهِ

[1]–راوية يحياوي، كلك في الوحل... ويعضك يخاتل، ص 89.

وذا يدسُّ، فلا يهمي له مَدَدُ

رؤى على عرصات الذّودِ تجتَمِعُ

حتى ارتوى الدّمْعُ ممّا قاله النّدمُ "[1].

لقد لجأت الشاعرة هنا إلى الكتابة للتعبير عن حالتها الدفاعية ضد الواقع الخارجي، هذه الحالة التي تمنعها من الاستسلام للقيم السائدة في المجتمع الذكوري الذي يغيّب الوجود الأنثويّ. لقد أصبحت هنا الذات الشاعرة ذاتا وجودية تمثل وضع الشاعرة الآني، هذا ما توضحه الألفاظ (شُرِبَتْ، موؤود، ارتوى،...)، وهي ألفاظ تدلّ على انقضاء حالة تغييب الأنثى في المجتمع الذكوري، فهي بهذا " تجازف في تحطيم المتعارف عليه وتخوض معركتها مع العامة " [2] لتتبعث من جديد وتثبت وجودها. إنّنا هنا حيال الذات الفاعلة التي تحرك الآليات الجوهرية للدفاع عن حقوق الإنسان في التحرّر من كلّ أشكال القمع والقهر والاستبداد الذي تمارسه المؤسسة السلطة.

وتنهي الشاعرة قصيدتها بأوامر، تلتمس من خلالها التسامي لإثبات الوجود الأنثوي عامة فتقول:

" لَمْلِمْ سماءك عن قعرٍ يناشدها

وليحتف الرأسُ، وليتحفلْ بك الخلد"[3].

تسعى الذات الشاعرة هنا، إلى التمركز وتحقيق الذّات في هذا الوجود، حيث تعلن الأنوثة عن نفسها وتقدّم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهي بهذا، تواجه موروثا ثقافيا يميل إلى الفحولة ساعية في ذلك إلى إثبات الذات.

وتعكس بعض نصوص المدوّنة التي اشتغلنا عليها تحوّلا في طريقة تفاعل الذات الشاعرة مع واقعها الخارجي، حيث صيّرت صمتها وتلعثمها صوتا جهوريا، يعبّر عن الوجود الأنثوي الكامل. تقول كنزة مباركي في ديوانها الموسوم: " هوس بلون وجهي ":

---

[1]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... ويعضك يخاتل، ص 89–90.

[2]– أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، ص 308.

[3]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص90.

" لأكثر من مرّة
محوتُ تجاعيد التلعثم
وكتبتُ الحروف بألوان الطيف
وللمعنى رسمتُ وجهًا
على لساني

الكتابة إثبات للوجود

أخيرًا..
أدركتُ أنّ الكلامَ صنعة
لا يتقن فنونها
غير الذين يملكون شفاهَا
لا تصدأ " [1]

فعل الكتابة الحقّ

تعبّر الشاعرة هنا عن وعيها لنفسها كشاعرة، وتوضّح كيف أنّها أعطت معنى لوجودها بفصل قدرتها على تركيب الحروف، وتفنّنها البارع في إنشاء لغة متينة لا تصدأ، لأنّها تدرك أنّ الكتابة في أبسط تجلياتها هي حركة دائمة ومتجدّدة نحو هدم وتثوير الواقع المادي، حيث تحقق الذات الشاعرة من خلالها التوازن النفسي والتكامل الإنساني وتصوغ عبر الكتابة ولادتها الجديدة للامتداد في الواقع الإنساني الرّحب، الواقع الذي ألغى وجودها وركنها في الظلّ.

واللافت للنظر في هذه النّصوص الشعريّة هو هيمنة " الأنا "(ضمير المتكلّم) في الأفعال: محوتُ، كتبتُ، رسمتُ، أدركتُ...، وتفسير هذا يكمن في كون الكتابة بصفة عامة كانت عبارة عن ميدان يكاد يقتصر تاريخيًا على الرّجل، وبمجرد ما أتيحت الفرصة للمرأة لامتلاك سلطة الكلمة، لجأت إلى ربط الهوية بالكتابة بإلحاح كرد فعل على الممارسة التقليديةالتي كانت تعمل باستمرار على التشكيك في وجودها الإنساني، وأخذت تؤكّد على حركيتها لأن الذات على حدّ تعبير عبد الوهاب مطاري " تُعْرَفُ على أساس حركتها، أي حركة تنمية الذات بالذات، لأنّ ما

[1]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص 32.

ينمو ويتطوّر هو الذات"[1] ويضيف أنه " من العبث أن ننكر وجود الذات المبدعة التي تأخذ على عاتقها مهمّة تغيير الأوضاع والمواقف وتقدّم البديل ضمن تصوّر أكثر تفتّحا"[2] وما المعاني العميقة للأفعال المنتقاة في هذه النّصوص إلاّ دليلا على فاعلية الذّات الشاعرة. فالفعل (مَحَوْتُ) يحمل دلالة التغيير، والأفعال (كتبتُ، رسمتُ، أدركتُ) تدّل على إدراك الذات الشاعرة بضرورة إيجاد البديل الذي يحوّل المرأة من مفعول بها إلى فاعلة، مجسّدة بذلك اندماجها وسط مجتمعها، هذا ما يجعلها تشعر بوجودها وكيانها حيث " إنّ الوجودية هي أساسًا ما يفعله الإنسان، ومن ثمة تصبح أفعاله هي ما يحدّد وجوده وتكوّنه، وبالتالي نعرف الذّات من خلال أفعالها " [3]. كما يؤكّده لنا عبد الوهاب مطاري.

وبعد أن وضّحت لنا كنزة مباركي أهمية الكلام والكينونة من خلال اللّغة في حياتها، أعطت لنفسها الحق في فضح التناقضات السائدة في المجتمع الذكوري فتقول:

" الوقت هارب منذ عرفته

والمطر، في هذه اللّيلة الحارة

خارج معطف الشتاء "[4].

جاءت لغة الشاعرة هنا غير مباشرة تضمر معاني عميقة تحيل على جملة من التناقضات التي توضحها الثنائية الضدية الواردة في (المطر / الحارة). ما يلاحظ هنا، هو أنّ الشاعرة لجأت إلى الطبيعة واستغلّت بعض العناصر منها، فأحدثت فيها خلخلة للتعبير فنيًا عن طبيعة التناقضات السّائدة. إنّها بهذا قد عبّرت عن وجودها من خلال تحديد مواقفها بالعودة إلى الطبيعة، هذه هي فلسفة الذات التي برزت عند هيجل، الذات التي تصل إلى السّمو والكليّة والتي تركّز عليها الفلسفة الوجودية والحركة الرومانسية.

---

[1]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 17.

[3]– نفسه، ص 108.

[4]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص 32.

تواصل الشاعرة، وتتوسّل بالكتابة للتأكيد على أنّ هذه التناقضات السائدة في مجتمعها ليست أبدية، وإنّما ستزول بمرور الزمن، هذا ما يمكن تأويله في قولها:

" الأشجار ذهبت لتوّها

مع الريح

للكون دورةٌ يستوفيها

وللزمن تحوّلات " [1].

جاء خطاب الذات الشاعرة هنا ليفجّر المكبوت حيث إنّ " المرأة حين تكتب، فإنها تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتعلنه – أو تلعنه– في حوارها أو صراعها"[2]، إذ أنّ الشاعرة تخرج من صمتها وتسعى إلى التغيير والتحوّل، هذا ما يتجلّى خاصة في قولها " وللزمن تحوّلات"، إنّها متيّقنة أنّ وضعها سيتغيّر آجلا أم عاجلاً كما تتدرّج الذات الشاعرة للتعبير عن تجسيد هذا التحوّل الذي تنشده، فتقول في القصيدة ذاتها:

" الشارع الذي غَمَرَتْهُ ضحكتُهُ

أَطْرَقَ رأسَهُ

وارتحلَ باتجاه مظلم

ترافقُهُ سِمفونية الوحدة

يتيمًا أصبح منذ قصفوا رصيفَه

مجهولا.. منذ بدّلوا اسمه

غارقا بكلّ الخطايا كان

الآن

---

[1]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص33.

[2]– محمّد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، الدار البيضاء، د.ط، 1988، ص9.

هو الواعظ والمرشِد

ونحن كنّا دائمًا نتبعه

ونصدّقه"[1].

تكشف القراءة المتفحّصة لهذه النصوص عن رغبة الذات الشاعرة في زحزحة المركزية الثّقافيّة. إنّها تستهلّ هذا المقطع بلفظ " الشارع "، وهي بهذا ترمز إلى المجتمع الذي أسند إلى نفسه صفة الألوهة، ثم أضافت الجملة (الذي غَمَرَتْهُ ضحكته) لتحيلنا على وجود المذكّر، وأكثر من هذا، فقد أسندت إليه أفعالا وصفات تدل على أنّ المجتمع جنى عليه مكانته على سبيل (أطرقَ، ارتحلَ، يتيمًا، مجهولا،...) وهنا تتحوّل الذّكورة والأنوثة إلى ضحايا سلطة اجتماعيّة جائرة، لا حول ولا قوّة لهما سوى الرّضوخ من خلال عبارتها (نحن كنّا دائما نتّبعه).

وحاولت الشّاعرة سميّة محنش أن تعمل على إخراج ذاتها من ظلمة التغييب لإثبات ذاتها، وبالتالي إضاءة حياتها فتقول:

الكتـــابـــة ضوءٌ

" لأننا لا نولد من العدم

ولا نختار للأعمال أقدارَها

كانت الكتابة مهنةٌ لِمَن يتيمّمون بالضّوء

آناء اللّيل..

ويخلُدون لليّل آناء النّهارْ..

الحياة من خلال الكتابة

مَن أثّثوا لأعمارهم أعمارًا أخرى..

غير مكتفين بما لَفَّقَتْهُ لهم..

بلاغةُ الأقدارْ.. " [2].

---

[1]-كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص 33-34.

[2]- سمية محنش، مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2013، ص 11.

لقد استهلّت الشاعرة ديوانها بهذه النصوص معبّرة فيها عن أهمية الكتابة في تحقيق مصير الذات الأنثوية، فالكتابة هي التي أخرجتها من الظلّمات إلى النور، هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها: " كانت الكتابة مهنةً لمن يَتَيَمَّمُون بالضوء آناء اللّيل..".

واللاّفت للنظر في هذه النصوص هو أنّ الذات الشاعرة تسْعى إلى التغيير. فهي تنشد الخلود وأعمارًا أخرى. فوظّفت هنا ألفاظا تحيل على تأكيد الذات، على سبيل (يخلُدون، أعمارًا) فالخلود والعمر هنا مرتبطان بالوجود الكليّ والكيان الإنساني، فهي بهذا على حدّ تعبير لطيفة لبصير " تؤسّس من خلال الكتابة وجودها الكليّ، إذ تصبح الحياة مقترنة بفعل الكتابة في حدّ ذاتها ".[1]

لا تكتفي الذات الشاعرة هنا بإثبات الوجود من خلال الكتابة، بل أكثر من هذا إنها تسعى إلى الأبدية، من خلال فعل الخلود، هذا ما يؤكدّه الباحث ديديي أنزيو Anzieu Didier حينما قال إنّ " العملّ الإبداعي هو رعب ضد الموت ورغبة في الأبدية " [2]، فالرغبة في الأبدية هي التي تؤهّل الذات الأنثوية إلى الإعلاء من ذاتها بين الآخرين، والإعلان عن الهوية الأنثوية السامية، الحيّة في كلّ زمان ومكان، وقد ركزّت نوال السعداوي على الفكرة نفسها في قولها إنّ " الكتابة في حياتي هي الملاذ، لا شيء يعوّضني عن حروفي فوق الورق. الكتابة أنقذتني من الموت. عن طريقها أتنفّس. أعبّر عن نفسي. أكسّر العزلة بين جسدي والعالم. أخلق كلماتي، وكلماتي تخلقني. لا أملك في حياتي إلاّ حروفي وحروفي تملكني. علاقة حب متساوية، متكافئة، لا يسيطر فيها طرف على الآخر. لولا الكتابة لأصبحت من الموتى "[3]، فالعلاقة بين الكتابة والحياة والخلود علاقة وطيدة نلمسها في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، حيث صار بإمكان الأنثى الشاعرة أن تحيا بفضل الكلمة كاشفة عن همّها الاجتماعي والفكري، وهي بهذا تواجه الموت لأنّ الحقيقة الواحدة بالنسبة إلى الذّات هي حقيقة الموت، والتأمّل في الموت يترك الذّات تبحث عن

---

[1]– لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية، الجنس الملتبس، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 34.

[2] – Anzieu Didier , créer , détruire , paris Dunod , 1996 , p 36-37

[3]– نوال السعداوي، أوراقي... حياتي، الجزء الثاني، ص25، نقلا عن لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية، الجنس الملتبس، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 34.

السمو خارج ما يجعلها تسقط في الشّر والرذيلة"[1]، على حد تعبير عبد الوهاب مطاري ، وقد جعل هيدجر الموت من بين المواضيع الوجودية التي ركّز عليها لما لها من أهمية في تحقيق الوجود والكيان الإنسانييْن.

وباتت الكتابة سلاح الذات الواعية، تصارع بها المجتمع القامع لها، فأنتجت لغة جديدة تنفلت من اللّغة المتمركزة حول الرجل، ساعدتها على التحرّر والانعتاق من الإرث الأدبي والاجتماعي المتمركز حول الذكورة وعلى إثبات وجودها، فتقول حنين عمر في قصيدة " على مسرح المتنبي " الواردة في ديوانها الموسوم باب الجنة:

الوضع الخانق

" الويل... ضدّي خمسةٌ خلفاءُ

وأنا التمرّد صاحبي وعشيقي

قالوا القضية مجلسٌ وإماءُ

وضعوا شراب الذّل في إبريقي

فَأَنَفْتُ أشرب والحشا رمضاءُ

وأبيتُ يغرب في البكا تشريقي

الافتخار بالحرية والانتماء

ما كنت جارية أنا الطلقاءُ

ما كان نخاس له تسويقي

يا ابن المكارم جدّتي الزهراء

إن كنت صبًّا فالصّبا تعريقي

دِجْلِيّة بحريّة حوراءُ

ضاهي الشموس تعفّفي وبريقي

[1]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص 39.

طوبي لنفسي نفسها الشّماء

عطري البلاغة والقصيد رحيقي

لا تخدعنّ إذا أنا الحسناء

عند اللّزوم فصاحتي توثيقي" [1].

الافتخار بالقدرة في الكتابة

تعظّم الشاعرة هنا ذاتها من خلال الحوار الداخلي، وتفتخر وتعتزّ بنفسها، فإنّها ليست من الجواري – كما يتصوّرها الآخر – بل إنها " الطلقاء " التي تتمتّع بحريتها والتي ترفض التبعية للآخر، وليست بضاعة تباع وتشترى كما كان هذا في العهد القديم، وإنما هي ذات حيّة تحيا من خلال اللّغة، فلا مجال لتحطيم ذاتها. وضمن اعتزازها بالنفس، تدرج الشاعرة عراقة أصلها لتثبت أكثر وجودها، كما أنّها تدرج فصاحة لسانها لتعلن عن ذاتها وتثبت هويتها الأصيلة.

أرادت الشاعرة من خلال هذه النّصوص أن تثأر من زمن الغياب لتفرض وجودها، حيث تضمّنت الكتابة هنا التعبير عن الأنا، والكيان. هذا ما نلمسه عند توظيفها للضمير " أنا " في الأفعال (أنفتُ، أشربُ، أبيتُ...)، وهي أفعال تدّل على حركية وفاعلية الذات الشاعرة. كما تضمّنت كتابتها الإعلاء من شأن الذّات عند قولها: " أنا الطلقاء / أنا الحسناء "، والأنا المضخّمة كما تتجلّى هنا هي فعل من أفعال الذّات التي تحقّق الوجود وتؤكّد عليه.

وما يلفت النظر في نهاية هذا المقطع مدى اهتمام الذات الشاعرة بالكتابة الشعرية في قولها:" عطري البلاغة والقصيد رحيقي/ لا تخدعنّ إذ أنا الحسناء/ عند اللّزوم فصاحتي توثيقي "، ومردّ هذا هو إدراكها أنّ المرأة عندما تكتب أو تنتج الكتابة، فإنّها تغيّر موقعها داخل أشكال التعبير من موضوع إلى ذات، وتدفع بالتّالي الفكر إلى النظر في وجودها كفاعلة وتساهم في تغيير الرّؤى وإثراء الحياة الإنسانية وتعيد الاعتبار للطبيعة الجوهرية للإنسان، كما أعادته الأنثروبولوجية الفلسفية، وقد "انبثق عن هذا الاهتمام الأصيل خطاب معرفي موجه للإنسان يحثّه على الخلق والإبداع، وهذا ما شكّل فعليًا وواقعيًا الأرضية التنويرية التي أدت إلى بروز الذات

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص 16 ص17

الفاعلة" [1]. فالذات الشاعرة هنا هي الذات التي تحيا بالكتابة وتتغذّى من رحيقها، إنها ضد فلسفة " موت الإنسان " التي تخيّلتها بنيوية رولان بارث Roland BARTHES ومشيل فوكو Michel FOUCAULT.

تضيف الشاعرة وتقول في المشهد الأخير من القصيدة ذاتها:

الانبعاث بالكتابة ومن خلالها

" صبُّوا اللّهيب فإنّني العنقاء
ورماد حزني مشتهى تشويقي
موتي انبعاثي والحنين سماء
والشعر بحري والهوى تحليقي " [2]

أرادت الشاعرة من خلال هذه النصوص الشعرية أن تغيّر الصورة النمطية للذات الأنثوية، فقدمت المرأة كذات فاعلة ومؤثرة، وابتعدت في الوقت ذاته عن نموذج المرأة الضعيفة والخاضعة، إنّها تعلن بصوت عالٍ الهوية الأنثوية، فهي "العنقاء" التي تنبعث من جديد مثلما جاء في أسطورة الانبعاث، وتؤكد على شاعريتها وتعتزّ بها لأنّها هي التي منحت لها شعاع التحرّر والانعتاق. لقد برزت صورة الذات الشاعرة بوضوح رافعة التحدي، فهي مصرّة على إحياء شعرها وإبراز ذاتها، إنّها لم تمت ولم تنطفئ، وإنما انبعثت من جديد بأكثر قوة بعد تغييب دام طويلا. وبهذا يظهر تأثر الذات الشاعرة بأسطورة العنقاء التي كانت رمزًا للموت والفناء والبعث والحياة. تخاطر الشاعرة من أجل حياة أفضل وخلاصا من الظلم والاضطهاد، فهي " العنقاء" التي تخرج متجدّدة من تحت رماد الزمن الوضيع والقهر والاستلاب. " العنقاء " التي وظّفت في أسطورة تموز، أسطورة البعث للتعبير عن الصمود، والانبعاث من جديد، " تلك الأسطورة التي تقول إنّ الموت لا بدّ أن تعقبه الولادة الجديدة، وإنّ منتصف الوقت لا بدّ أن تعقبه بدايات وقت قادم، وإنّ الأنا التي

[1]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص 17

[2]– حنين عمر، باب الجنة، ص 19.

تغيب لا بدّ أن تشرق مرّة أخرى، ويبعثها الله من تحت الرماد"[1]. فهذه هي الرسالة التي أرادت الذات الشاعرة أن توصلها للمتلقي، لذا ينظر عبد الله الغذامي إلى الشعر " بوصفه خطابًا (و ليس فنًا فقط) متجذرًا في الثقافة العربية، إنّه المكوّن الأوّل لشخصيتنا"[2]، فهو الذي يعبّر عن هويتنا، وهو الذي يؤسّس لذاتنا.

وتحاول الذات المبدعة قراءة العالم بحسّها الإنساني المرهف بكلية موجوداته لتعيد بناء هذا العالم بوصفه كلاّ ثقافيا فاعلا. هذا ما نلمسه في قول حسناء بروش:

" كان الآخر.. هذا الكائن العدويّ الذي لم أقرأ فيه اختلافي واختلافك على السّواء مجرّد من الأخطاء جميعها.. إلا منك..

لم تكن خطأ في يقيننا أو (سواءنا) لكنّك كُنْتَ فادحًا في حقيقتك.. بحجم حقيقتنا معا..

وبحجم تدارك بعضنا البعض بالخطأ..

لم يكن اختلافنا سوى علّة مجرّدة من العلات جميعها.. قبل أن نواجه بك.. تلكؤًا وتباطؤًا واضطرابًا.. أنت الذي تخلخلني ريبتي بكَ.. بالفوضى المريعة حدّ التصادم.. حدّ البقاء.." [3].

تخوض الذات الشاعرة هنا معركة الاعتراف بالذات، إذ تحاول إلغاء فكرة الاختلاف التي صنعها التاريخ بين الذكر والأنثى لتؤسس لذاتها وتعلن عن الهوية الأنثوية بجوار الهوية الذكورية.

اللافت للنظر هنا أنّ الشاعرة تفتح الستار على ذات نصية جديدة بعيدة عن الأنماط الجاهزة والمتوارثة باقتحامها عالم اللّغة والكتابة، هذا ما سمح لها بتفجير الدّاخل، وتفريغ دواخلها نحو العالم الخارجي آملة في ذلك تأسيس منظومة اجتماعية جديدة كبديل للمنظومة الاجتماعية السائدة، وهي بهذا تعبّر عن وعيها بذاتها، بتواجدها أمام الآخر، لذا يعتبر جاك لاكان: " اللّغة الشرط الأساسي للوعي الذاتي، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه وبين العالم،

---

[1]– جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 293.

[2]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 89.

[3]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 7.

بينه وبين ذاته، اللّغة هي التي تسمّي الأشياء "[1]، إذ أنّ اللّغة هي التي تساعد الذات الشاعرة على إدراك ذاتها وبالتالي إثباتها، هذا ما جعل القصيدة النسائية تجسيدًا لهمومها الشعورية واللاّشعورية وصراعها الذاتي الداخلي والخارجي من خلال البوح والاعتراف والتمرد للتحرّر من التصّورات السائدة وإثبات الهوية الأنثوية. فالذات الشاعرة هنا تكتب ولا تكبت، وتعلن ولا تخفي. فهي تعلن رفضها لفكرة الاختلاف التي صنعها التاريخ، وتلحّ عليها بتكرار ألفاظ على سبيل (اختلافي، اختلافك، اختلافنا) وهي ألفاظ من جذر واحد تتأرجح بين الضمائر الثلاثة (أنا، أنتَ، نحن)، كرّرتها الذات الشاعرة لتمنحها دلالة خاصة تتميّز بها في هذه النصوص الشعرية على غرار الألفاظ الأخرى، فهي البؤرة الرئيسة التي تحوم حولها معاني النّص.

وتعلن الأنوثة عن نفسها وتقدّم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، تمارس الكتابة بضمير المتكلّم فتقول لطيفة حساني في قصيدة " قلب بحجم الرؤى" الواردة في ديوانها الموسوم "شهقة السنديان":

" قد كنتُ أسبح في السّما ورقاء *** واليوم صرتُ على السماء ذكاء
أسقي الحروف بغيمة في روحها *** ذكرى لوجه في الغياب تناءى
ذكرى الترقّب والمفاوز والمـــدى *** وسنابل أيضا عند من رواء
أنا من قراح الماء روحي شهقة *** للصّبح حين يعانق الأشياء
أنا نظرة الطفـل اليتيـم إذا رأى *** في العيد عينًا ترحم الفقراء
أنا أَنَّةٌ الوطن الذّبيـح سريرتـي *** هامٌ حزينٌ لا يملّ زقاء
يبكي على المطلول يطلب ثأره *** من روح من جعل النّجيع سباء
لي في الجراح حكاية وحكايـــة *** وأهمّها ما لم يكن إفشاء
أنا زنبق الحب العفيف بشـاعر *** يخفي اشتياقه عزّة وحياء
إنّـي فتحـتُ من الجـراح نوافذ *** ولطالما صُغتُ الأنين عناء
أمشي على قدم المحـــال ترقبًا *** للبحر حين يُصعِّدُ العنقاء".[2]

[1]– عدنان حب اللّه، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004، ص65

[2]– لطيفة حساني، شهقة السنديان، ص 11 – ص12.

تكشف القراءة المتفحّصة لهذه النصوص عن تحوّل المرأة من (موضوع) لغوي إلى ذات (فاعلة)، تعرف كيف تفصح عن نفسها حيث إنّها تصوّر لنا فاعليتها من خلال التحوّل الذي أحدثته في مواقفها، هذا ما يتجلّى خاصة في الفعل (كنتُ) الوارد في صدر فاتحة النص والفعل (صرتُ) الوارد في عجز فاتحته. حيث إن الفعل (كان) يدلّ على اتصاف الاسم بالخبر في الزمن الماضي إذ كانت الذات الشاعرة في الزمن الماضي (تسبح في السما ورقاء). وقد آثرت الشاعرة تسمية ذاتها وهي تسبح في السماء بالورقاء – الحمامة التي لونها كالرماد فيه سواد – لتعطي لنا صورة عن الزمان الأورق السوداوي الذي عاشته تحت وطأة استعباد الآخر لها، أمّا الفعل (صار)، فإنّه يدلّ على التحوّل من حال إلى حال، إذ أنّ الذات الأنثوية صارت في الزمن الحاضر (على السماء ذكاء) أي أنّها تحوّلت من الحمامة التي هي رمز للسلام إلى الجمرة الملتهبة التي تحيل على التوهّج والثوران، وهي بهذا تجسّد حضورها وتؤسّس للهوية الأنثوية إثباتا لذاتها ولكيانها، فهي الذات الموجودة التي تملك القدرة على التغيير. وهكذا تواصل الشاعرة في بقية القصيدة على هذا النحو، تعلن عن أفعالها لإثبات ذاتها، هذا ما يتجلّى في الألفاظ (أسقي، فتحتُ، صُغتُ، أمشي،...)، وتبوح بمواقفها عند قولها (أنا من قراح الماء، أنا أنّة الوطن الذبيح، أنا زنبق الحب،...)، فهي بهذا تعلن عن أصلها الصافي الخالص وعن صيحتها للصبح عساها تنير حيَاتها وتثبت وجودها، وهي أنين الوطن الذبيح التي لا تملّ الصياح أو قل أنين الأنثى عامة التي هُدِرَ دمها وأُبيحَ، والتي تطالب بحقها في الحياة والوجود. تضيف الشاعرة وتعلن عن إيجابيتها في هذه الحياة، فهي على الرغم من كلّ هذه المعاناة إلاّ أنّها تبقى الزهر الجميل، الزكي الرائحة، هذا ما يتجلّى عند قولها (أنا زنبق الحب). إنّها تفصح عن صمودها، فهي تؤكّد لنا أنّها قد فتحت لنا نوافذ الجراح لكنّها، في الوقت نفسه، تترقب الانبعاث من جديد، هذا ما يفسّره قولها: " أمشي على قدم المحال ترقبا / للبحر حين يصعِّد العنقاء".

تستحضر هنا الشاعرة أسطورة تموز مثلما فعلته أغلبية الشاعرات الجزائريات المعاصرات أمثال حنين عمر. فالعنقاء في خطابهنّ رمز للبعث، يسعَيْنَ من خلال توظيفها إلى تحقيق الانتصار على التغييب والموت والتجدّد الأبدي.

وهكذا وظّفت الشاعرة بعض التقنيات الفنية لدعم موقفها في إثبات الذات الأنثوية بوصفها هوية وكينونة، وتجلّت حركيتها، ورغبتها في التغيير، والمحاولة الدائمة للانتصار، فهي بهذا تجسّد فكرة عبد الله محمّد الغذامي التي مفادها أنّ المرأة كانت " موضوعًا لغويا وليست ذاتا لغوية. هذا هو المؤدّى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، وفي كلّ ثقافات العالم تظهر المرأة على أنّها مجرّد (معنى) من معاني اللّغة، نجدها في الأمثال والحكايات والمجازات والكنايات"[1] أصبحت الشاعرة الجزائرية ذاتا لغوية، تميّز خطابها بحضور الذات الناتج عن سياقات اجتماعية وتاريخية، لها علاقة بنظرة المجتمع والتوافقات الاجتماعية والتاريخية للمرأة، وتميّز كذلك خطابها بالبوح والإعلان رغبة منها في الإعلان عن هويتها، فالذات الأنثوية من منظور أحمد برقاوي "حين تعلن عن أفعالها ومواقفها، وتعبّر عنها قولا وفعلا فهما ذاتها، الذات تنتقل إلى وعي مستقل،... وإنّ انتصارها المطلق عبر مسؤولياتها عن أفعالها جعلها أكثر حرية من جهة، وأكثر إحساسا بحضورها في العالم من جهة ثانية".[2] وجدت الذات الأنثوية قيمتها في الحرية، وفي رؤيتها الجديدة والحرة نحو العالم، فأن تكون حرًّا معناه أن تكون لك القدرة على خلق رؤية ذاتية وجديدة للوجود، فالحرية مع الفلسفة الوجودية هي المبدأ والأصل، فلا معنى للذات الأنثوية في غياب الحرية لأنّها هي التي تحدّد وجودها. هذا ما أدركته الذات الشاعرة، حيث اقتلعت لنفسها الحق في الكتابة والتعبير إثباتًا لوجودها ولماهيتها.

وما يلاحظ في المدوّنة التي اشتغلنا عليها هو حضور " السيرة الذاتية " لأغلبية الشاعرات في مقدمة المنجز النصي أو في خاتمته. نذكر على سبيل المثال: حنين عمر (باب الجنة)، نصيرة محمّدي (نسيان أبيض)، خالدية جاب الله (للحزن ملائكة تحرسه)، منيرة سعدة خلخال (للريح قالت الشجرة)، راوية يحياوي (كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل)، نوارة لحرش (كمكان لا يعوّل عليه)، لطيفة حساني (أغنية تشبهني)، وغيرهنّ. وتحضر الذات الشاعرة بشكل مباشر من خلال إعلان الاسم واللّقب الواقعِيَيْن وغيرهما من المعلومات المرتبطة بهويتهنّ.

---

[1]– عبد الله محمّد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 8.

[2]– ينظر: أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، ص 237.

لا شك في أنّ الشاعرة، تريد من خلال استحضار سيرتها الذاتية، التأكيد المبدئي أو النهائي على حضورها وعلى هويتها، فإذا وردت السيرة الذاتية في مقدمة المنجز النصي، نفهم من هذا أنّ الشاعرة ترغب في التأكيد المبدئي لوجودها قبل خوض معركة إثبات الذات، وإذا وردت في نهايته، نفهم أنّها قد توصّلت إلى المرحلة الأخيرة من مراحل إثبات الذات، تكون الذات الشاعرة عند هذا الحد قد أقنعت الآخر بأن وجودها يضاهي وجوده، فلا نقاش في ذلك، فهي الأنثى التي تكتب مثله. فهي بهذا تحطّم خطاب الفحولة القائم على تضخيم الذات وإلغاء الآخر باعتباره دائما بمثابة خصم لابدّ من سحقه، وكذا تحطّم النسق الثقافي المهيمن في المجتمعات الذكورية لفترة زمنية طويلة. هذا النسق الذي يركّز على وجود الذكر باللّجوء إلى اللّغة الأدبية دون المرأة.

وهكذا ابتدعت الذات الشاعرة أجواء فضائية متنوّعة وربطتها بذاتها للتعبير عن تواجدها في هذا الفضاء الواسع لكي لا تترك مجالا للتشكيك في هويتها ووجودها، لذا نقول إنّ الذات الشاعرة تكتب لكي تعبّر عن حقيقة الذات الأنثوية، فهي عندما تكتب، تقرأ ذاتها في آن واحد وتعبّر عنها وتعلنها.

لقد وجدت الأنثى إذن في اللّغة ضالتها، وأدركت أنّها وسيلتها في الكشف عن أنطولوجيا وجودها، لذا ارتأت أن تمارس عليها سلطتها كنوع من إثبات الكينونة، وكرد فعل على ممارسات القمع التي تتعرّض لها من قبل الأعراف والتقاليد.

2 - الكتابة الأنثوية والجسد:

أدركت المرأة المبدعة أنّه من الضروري أن تكتب جسدها الذّي من خلاله تحيا لكي تعيد له حقه الاعتباري في الوجود الحقيقي، لأنّه كان مصدر شقاء لبنات حواء، ففضاء الكتابة النسائية ينبغي أن يتأنث انطلاقا من الداخل (الجسد) باعتباره معطى إنسانيا يتميّز بخصوصية بيولوجية وفيزيولوجية يمكن اعتبارها المادة الخام لنحت الكلمات والصور البلاغية، فلجأت الشاعرة إلى تعرية الجسد الأنثوي لخطف الأضواء وإثبات وجودها، كأن تقول أحلام مستغانمي في قصيدتها الموسومة " شفتان على شفا قُبلة":

" ركوة قبلتك الصباحية

قهوة لفميْن

أغرق فيها كقطعة سكّر

أرتشفها بهال الشكر

حمدًا لكَ

يا مَنْ وَضَعْتَ إعجازَكَ في شفتين

وجعلتَهما حكرًا عليّ

ما كنتُ لأحبَّهما إلى هذا الحدّ

شفتاكَ اللّتان نضجتا

بصبر حبّات مسبحة

تسلّقتا شغَافَ القلبِ

عناقيدَ تسابيحَ وحَمْدٍ"[1].

هدفت الشاعرة من خلال هذه النّصوص أنّ تعيد بناء التاريخ، حيث إنّها تكتب عن طبيعة احتياجات جسدها متخطية في ذلك إكراهات المجتمع الذي غيّبها، وتعلن الذات الشاعرة عن هويتها من خلال استحضار أعضاء حسّاسة من جسدها (الشفتان والقلب)، إنّها بهذا تثور ضد المنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيّزة للذكر، التي تحدّ من حريتها، وتقوم بـ " تحديد علاقة الجسد بالإبداع نحو التشكيل الخاص بهوية المؤنث الذي استند في حضوره داخل النسق الثقافي العربي على خطاب مزدوج يحدّد الأنثى كموضوع ضمن "موضوع""[2].

---

[1]– أحلام مستغانمي، عليك اللّهفة، ص 89.

[2]– ينظر: عبد النور إدريس، ماهية الكتابة النسائية، الحوار المتمدن، العدد: 1427. تاريخ الإنزال: 2006/01/11 www.ahewar.org/debat

اللاّفت للنّظر في هذه النصوص هو غياب التكثيف الدّلالي من خلال البلاغة، حيث آثرت الذات الشاعرة وصف القبلة والشفتين بتفصيل لتبني عالمها التخييلي الخاص، لقد اتخذت هذا السّبيل في إعادة اكتشاف ذاتها والتعبير عن أفكارها وأحلامها بكلّ حرية، فجاءت كتابتها بمثابة فعل تحرّري ،تعلن من خلالها عن معركتها ضد النمط الجاهز والموروث الثقافي، ساعية من خلالها إلى بناء نموذج أكثر إنسانية، حيث تجسّد هذه النصوص الذات الراغبة التي تتمتع بالقدرة على إقامة علاقات حميمية مع الآخر (الذكر) كما أنّها تجسّد عظمة الذات الأنثوية حيث جعلت الذات الشاعرة من جسدها شيئًا مرغوبًا فيه من طرف الآخر، وقد عبّرت الشاعرة على هذا في قولها: "يا مَن وضَعْتَ إعجازَكَ في شفتيْن / وجَعَلْتَهما حكرًا عليّ " ص89. وتضيف " يا لِلَهفتِكَ / يا لجوعي إليكَ بعد فراق" ص90، تصوّر الذات الشاعرة متعتها بقبلة الآخر التي تصل الذروة إلى درجة عجز اللّسان عن التعبير عنها في قولها: كيف لي أن أَصف متعةً / ذِروتها أن أفقد لغتي؟ كلّما تقدّم بنا الحبّ نشوة / أعلَن العشقُ موت التعبير ". ص90

ينتفض الجسد الأنثوي هنا وهو يتلبّس برغباته المضمَرة دون تردّد، حيث جاءت لغتها مباشرة للجسد، توسّلت بها الشاعرة الدفاع عن وجودها المباشر أمام سلطة المؤسّسة اللّغوية السائدة. ونلتقط صورًا أخرى لتجليات الجسد الأنثوي عبر تصفح المتن الشعري للديوان ذاته، حيث تقول الشاعرة في قصيدة: " ثمّ ماذا لو تحدّثنا قليلا ":

" قلتِ مرّة..

خبّئي وعدًا بجيب اللّيل

أحلى الصبح ريبة

وتعالَيْ

كلّ هذا الحزن شبّاكي

فلا خوفَ إذا جئتِ بخيبة

قرّبي وجهَكِ منّي

قرّبيني منكِ أكثر

كلّ شيء عندما أجمعُ أحزاني

على كفّيكِ يصغُر

فدعيني أرقدُ اللّيلةَ في عينيْكِ

إنّ الحزنَ مقبلٌ

ثم ماذا.. لو تحدّثنا قليلا"[1].

اللاّفت للنظر في هذه النّصوص، أنّ الشاعرة تتحرّك في إطار السرد الشعري، تجعل الآخر (الذكر) يتعاطف معها، حيث أنتجت الشاعرة ما يمكن أن نطلق عليه بشعرية الكتابة بالجسد، وهي شعرية تعتمد لدى الشاعرة على حضور البنية الحكائية بتسلسلها السردي المترابط، تهدف من خلالها إلى أن تسترجع للجسد أنوثته المسلوبة وللمرأة وجودها المغيّب، حيث استهلّت قصيدتها بالفعل " قلتِ " الذّي يدلّ على الكلام عن الذات. لقد جعلت الذات الشاعرة الآخر يعترف بفاعليتها ووجودها حينما استنطقته وجعلته يخاطبها بفعل القول النابع منها. فهو حيال ذات أنثوية عاقلة تمارس فعل القول، وتواصل الشاعرة لتعيد الاعتبار للذات الأنثوية وهي تجعل الآخر في حالة تودّد، عندما تقول: " قرّبي وجهَكِ مني / قرّبيني منكِ أكثر / كلّ شيء عندما أجمع أحزاني/ على كفيكِ يصغر/ " تفجّر الشاعرة هنا المكبوت النسائي بتوظيف لغة الجسد، وتعظيم الجسد الأنثوي بجعل الآخر يعترف بوجودها عبر توظيفها للضمير المخاطب (الكاف) في قولها: " وجهكِ، كفيكِ". فهي بهذا تؤكد على كينونتها لأنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ مسألة الهوية متّصلة مع مسألة الجسد والحقيقة الأنثوية.

كما لجأت الشاعرة عائدة بن عزوز إلى الكتابة بالجسد لإسماع صوتها وإثبات وجودها فتقول في قصيدة: " عواطف وعواصف ":

[1]– أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 125–126.

" يا ترى كيف سيكون اللّقاء ؟.....

أيضمّك قلبي ؟.....

أيضمّك شوقي

أم تبكيك مدامعي ؟

أنتَ.. أنتَ حبيب الروح

لك خيمة من نسج شعري..

تؤثثها منابر ومجالس أرثيك فيها" [1]

لجأت الذات الشاعرة هنا إلى توظيف الجسد الأنثوي لتواجه العالم، وتواجه الآخر في علاقة حميمية تلخص رغباتها في الحياة والكينونة على الرغم من التساؤلات التي استهلّت بها منجزها الشعري والتي تدلّ على تأزُم الذات الأنثوية. فهي تمرّر عبر هذه البنية الخطابية أقوالاً وأحاسيس وعواطف، حيث جعلت للجسد الأنثوي يتّصف بالقوة لقدرته على ضمّ الآخر في قولها: " أيضمّك قلبي ؟... / أيضمك شوقي ؟.../ ". وهي بهذا الاستفهام، تدخل في دوّامة الحوار الداخلي لتكشف عن المكبوت، وتؤكد أكثر على فاعلية الجسد الأنثوي عند قولها " أنتَ.. أنتَ حبيب الروح " لتواجه بهذه الجملة هشاشة الواقع اليومي، وتعبّر عن نفسها وتطرح حضورها في هذا العالم لأنّها عاشت كثيرًا في الظلّ، وتواصل الشاعرة وتبني علاقة مع الجسد الآخر فتقول:

اللّهفة والشّوق
(رغبات الجسد)

" وشوقي إليكَ ورب الكعبة...

يزيد من لهفتي....

يعزّز مواجعي

يا غائبا ليتك.. ليتك تضمّني!

كي يهدأ وجعي

وتهدأ عواطفي وعواصفي"[2].

[1]– عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، دار الألمعية، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص 58.

[2]– المصدر نفسه، ص 59.

تؤكد الذات الشاعرة هنا أن الجسد الأنثوي يلازم الجسد الذكوري، فلا وجود للأوّل في غياب الثاني، وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين حينما أكّد أنّ " لا وجود لذات تستطيع أن تعقل ذاتها خارج الموضوع ولا وجود لموضوع هائم لا يأخذ أبعاده وحدوده من تمثل الذات له" [1]. إلى جانب هذا، تستثمر الشاعرة الوعي الشعبي في قولها: "ليتك تضمّني!/ كي يهدأ وجعي/ وتهدأ عواطفي وعواصفي"، حيث تمعّن في توظيف هذا الوعي عبر صور شعرية، توضّح من خلالها ثنائية الجسد الأنثوي الخائف والمضطرب في مقابل الجسد الذكوري القاهر الذي يحقق الأمن والأمان للأخر (الجسد الأنثوي).

وهكذا، اكتست الكتابة بالجسد أهمية خاصة لدى الذات الأنثوية من حيث دلالتها ورمزيتها، حيث جاء احتفاء المرأة بجسدها ليقابل احتفالية الرجل بفحولته التي يعبّر من خلالها عن كينونته، لهذا، من حق المرأة أن تنظر لقضية الاختلاف بمفهوم التمايز لا بمفهوم المساواة، ويمكننا هنا أن نثير فكرة أنّ الجسد له بعد ثقافيّ يُعرّى الوجود في خلفياته، فكلّما تحرّر الجسد كان نداء أقاصي امتلاك الفعل الثّقافيّ، وهذا ما ذهبت إليه أحدث الدّراسات بشأن الجسد المقموع والثّقافة.

على ضوء ما تقدّم، يتضح لنا أنّ القلم عند الشاعرة الجزائرية قد أضحى أكثر من أداة للكتابة، فهو سلاح وأداة وجود. لقد بيّنَت الذات الشاعرة أنّ فعل الكتابة لديها جاء بعد صراع وجهد ليكشف عن الجرح الأنثوي وعن قواعد لعبة الانتماء، هذا ما جعلها تصنع الكتابة في علاقة بين الحياة والموت لأنّ الموت الحتمي يعطيها نوعًا من الخلود، وهذا ما تسعى لتجسيده في الواقع.

---

[1]– الحسين الزاوي، الفلسفة الواصفة، مقاربة لأشكال التعبير في الخطاب الفلسفي المعاصر، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص199.

المبحث الثاني: الآخر شرط لإثبات الذات

- تجلّيّ أهمية الوجود الذكوريّ في حياة الذّات الأنثويّة

لم تكتفِ الذات الفاعلة بإلغاء فكرة الاختلاف التي صنعها التاريخ بين الذكر والأنثى – كما سبق ذكره في المبحث السالف من الفصل نفسه – بل حاولت أن تخلق توازنا وثباتا لذاتها بالتأكيد على ضرورة التفاعل مع الآخر، حيث يركّز جاك لاكان على " تشكيل الذات من خلال رغبة الذات المدفونة، المتمثلة في رغبة الآخر. فالرغبة هي رغبة الآخر، وهو يعني بها " الرغبة الثقافية"، فإنّ ما نرغب فيه يولد من معايير الثقافة وقيمها التي نعيش فيها،... وبالتالي تستند الرغبة إلى سلسلة من التفاعلات مع الآخرين ومع تحليل للذات ومعناها"[1]. هذا ما تجسّده حسناء بروش في قصيدة " فادحًا كما أنت " الواردة في ديوانها الموسوم: " للجحيم إله آخر" حينما تقول:

" أنا لا أفلسف رغبتي فيك ولا إيماني بك.. ولكن وجودك حذو رغبتي.. يزيدني رغبة بنفسي.. ويقلّل فداحتي بالأشياء..

فادحًا كما أنتَ.. كما اللّغة.. كما الشيطان.. (هذا المشوّه برغبة فادحة في الحدوث)..

فادحًا بطريق الخطأ أنت.. كخسارتنا.. كتوجّسنا.. مُذ خرجنا إلى هذه الرغبة بِكامل رغبتنا..

فادحًا كما أنتَ.. قبل أن أتوجّس منك نفسي.. وقبل أن أحبك تماما.." [2].

تربط الذات الشاعرة هنا رغبتها بنفسها بوجود الآخر حذوها، أمّا عن الرغبة التي تقصدها هنا فهي الرغبة الثقافية المرتبطة برغبة الآخر، التي أكّد عليها جاك لاكان. وهي بهذا تؤكد على أهمية رغبتها في الآخر وعدم نكرانها له، هذا ما يتجلّى في قولها: " أنا لا أفلسف رغبتي فيك ولا إيماني بك"، وتستدرك الأمر مباشرة بعد هذا، فتقول: " ولكن وجودك حذو رغبتي.. / يزيدني رغبة بنفسي.. ويقلّل فداحتي بالأشياء ".

---

[1]– سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 103.

[2]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص8.

اللافت للنظر في هذه النّصوص هو تكرار توجيه الخطاب إلى ضمير المخاطب " أنتَ " في فضاء الحاجة إلى الآخر، ونجد تمثيلا لهذه الظاهرة في قولها (فيكَ – بكَ – وجودك – أنت – منك –أحبك..) وهي ألفاظ تحيل جميعها على الآخر، فالذّات الأنثوية ترتبط بالآخر وتجعلُه المنقذ لأنّه يخلِّصها من فداحتها بالأشياء ويساعدها على إدراك الأمور إدراكا صائبا، " ذلك أنّ الأنا، لكي تدرك فهي في حاجة إلى إعادة استعادة الهو، إذ أنّ العديد من الاستيهامات تحدث في عرض آخر"[1] وكأنّ الآخر مرآة للذّات.

إلى جانب هذا، فهي تشير إلى علاقة الحب التي تربطهما. هذا ما نلمسه في خاتمة هذه النصوص: " وقبل أنّ أحبّك تمامًا "، وهي بهذا تؤكد على أنّ التكامل معه في ظلّ ثنائية الحياة يعد من الشروط الضرورية لتحقيق معادلة توازنها.

وحينما سعت الذات الأنثوية إلى إثبات وجودها، فهي لم تقصد إلغاء الآخر والاستيلاء على العرش، إنّها تحاول قراءة العالم بحسّها الإنساني المرهف بكلية موجوداته لتعيد بناء هذا العالم بوصفه كلاّ ثقافيا فاعلا. هذا ما نلمسه عند قراءتنا للعديد من القصائد الشعرية الجزائرية المعاصرة، كأن تقول منيرة سعدة خلخال في قصيدة " في غيابك " الواردة في ديوان: "لا قلب للنهار":

التّوق إلى الآخــر

" وجعٌ يرقصُ بقلبي
تفيض عن كأسها
الأغاني
وتنتشي الأحزان
في غيابكَ" [2]

[1]– لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية، الجنس الملتبس، ص 31.

[2]– منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط 1، 2015، ص 13.

تحيلنا الشاعرة هنا على أهمية الوجود الذكوري في حياة الذات الأنثوية حيث يؤدي غيابه عنها إلى تأزّم الذات الذي تترجمه الألفاظ (وجع، الأحزان). نحن هنا حيال ذات متأثرة أشدّ التأثر بغياب الآخر لأنّ " وعيها بذاتها يتوقف على وعي ووجود الآخر، و"الأنا" لا تتحدّد إلاّ بوجود الآخر، سواء أكان فردًا أو جماعة."[1]

ويتكرّر موقف الذات الشاعرة من الآخر في القصيدة ذاتها حيث تقول:

غياب الآخر

" في غيابكَ،
تنحتُ اللّغة من وجعي
تماثيل بهجتها،
ترتَبكُ المواويل
بأغصان الورد
متطاولاً يعدو، شبيهًا
بالغد المنساب بين أنامل
الاحتمال العصّي"[2].

اللافت للنظر هنا، هو المستوى اللّغوي المكوّن من المفردات بكلماتها وأفعالها وروابطها الذي يلعب دورًا فعّالا في توفير الشرط الشعري للتعبير عن الحالة المأساوية التي تعيشها الذات الشاعرة وهي بعيدة عن الآخر، ويتجلّى هذا من خلال استعمالها منذ البداية للعبارة " في غيابك" التي تعد البؤرة الأساسية التي تتفرّع منها مفردات تحيل على القلق الوجودي الذي تتخبّط فيه الذات الشاعرة، فالفعل " تنحت " الذي أسندته " للّغة "، يحيل على التفنن، حيث أصبحت لغة الذات الشاعرة تقلّل من تماثيل بهجة الآخر التي تعوّدت على صنعها في مخيلتها، والفعل " ترتبك "،

[1]– مجموعة من المؤلفين، السؤال عن الهوية، في التأسيس... والنقد... والمستقبل، تحت إشراف وتنسيق البشير ربوح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص 68.

[2]–منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، ص 14.

يحيل على الحيرة والاضطراب النفسي الذي ينتاب الذات الشاعرة نتيجة غياب الآخر.. وهكذا نكتشف أنّ الذات الأنثوية ليست منفصلة عن العالم وعن الآخر، إنّها ذات وجودية، تسعى إلى تحقيق وجودها ضمن الوجود الإنساني.

نجد هنا تواصلا مع فكرة هيدغر حول فكرة الوجود حيث إنّ " الآنية Dasein -– عند هيدغر ليست ذاتا أو وعيًا مغلقا على نفسه، وإنّما هي وجود متّجه منذ البداية نحو العالم الخارجي، فلن تكون العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة ذات بموضوع، على نحو ما تصوّرتها الفلسفة الحديثة، ابتداءً من ديكارت، ولكنّها علاقة وجودية ترتبط ارتباطا وثيقا بين الإنسان والعالم، إذ لا يمكن أن نتصوّر أحدهما دون الآخر، فالوجود في العالم هو تحديد أنطولوجي للموجود البشري ". [1] وهكذا يؤكد هيدغر أنّ الذات تعيش مع الآخر، وتحقق توازنها معه، ولا يمكن أن تتحقق إلاّ بوجوده.

ويتزايد تأزّم الذات الشاعرة في القصيدة نفسها وهي تقول:

" في غيابكَ،
توشّحني الكوابيس ذعرها
منثورًا في مسامات الوقت،
أنزوي في صهيل الصّمت "[2].

سوء أحوال الذّات في غياب الآخر

الواضح هنا، أن غياب الآخر قد جعل من حياة الذات الشاعرة كابوسًا يبث فيها الذعر والقلق، وأكثر من ذلك الصّمت الذي يوحي بالانزواء، وصمت هويتها بالتأزّم الشديد لأنّ الهوية الأنثوية تعمل على إنتاج ذاتها باستمرار داخل فضاء اجتماعي يكون بالضرورة مرتبطًا بالآخر، فإنّ حديث الذات الأنثوية عن الهوية والرغبة في إثباتها يستلزم الحديث عن الآخر الذي هو مختلف عنها.

---

[1]– حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1984، ص 69.

[2]– منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، ص 15.

ويتصاعد تأزم الذات الأنثوية في القصيدة شيئا فشيئا نتيجة غياب الآخر إلى غاية نهاية القصيدة، تتكرّر العبارة " في غيَابك " عدة مرّات لتجعل منها لازمة، تستهل بها مقاطع القصيدة جميعها.

وتنهي الشاعرة القصيدة مؤكدة على الحضور الدائم للآخر في حياة الذات الأنثوية على الرغم من غيابه عنها، فتقول:

" في غيابكَ،
أتأمّل وردة البحر / روحك
أتنفّس زرقته / عطرك /
أنصت إلى هديره / صوتُكَ /
وتحتبس أنفاس اللّغة
وقد اكتمل حضورك
عند المغيب"[1].

"الذّات" متشبّثة بالآخر

توضّح لنا القراءة المتفحصّة لهذا المقطع الأخير من القصيدة أنّ الذات الشاعرة تبدي حنينها إلى شقّها الثاني، وتبحث عن الاكتمال فيه وبه، حيث تستمّد حضورها من " الهو " الذي يحيل على الذكر. على الرغم من غيابه، فهي تستحضر روحه، وعطره، وصوته لأنّها تعي أنّ " الهوية تتمثل في الوعي الضدي بالآخر"[2]. فالوجود هو حال من التلازم، يقتضي بموجبه كلّ منهما الآخر. وهكذا، فإن ""الآخر" مفهوم مزوّد بمعنى يفضي إلى أنّه يعني الكلية الاجتماعية الأيديولوجية والحضارية المجاورة للذات في المكان والزمان بمفهومهما الواسع"[3]، لذا جاء الآخر

---

[1]– منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، ص31.

[2]– محمّد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 2000، ص12.

[3]– حسين سليمان، مضمرات النّص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999، ص 131.

الفضاء الدلالي المستدعى الذي تجوس فيه كلمات النصوص، تسعى الذات الشاعرة من خلاله إلى إثبات وجودها في حضرته لأنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ وجود الآخر شرط وجودها.

وقد ظلّ سؤال الآخر يشغل فكر الكثير من الشاعرات الجزائريات، هذا ما نلمسه في تجربة نعيمة نقري، التي عبّرت في ديوانها الموسوم: " نون " عن المكانة السامية التي يحتلّها الآخر في حياتها، فتقول في إحدى قصائدها:

" (...)
وأنا لي... أنتَ
أنت الكلّ في الكلّ
فإمّا أنتَ أو لا شيء...
حَسْبي أنّني دونك لا شيء
وظنّي أنّني دونك لا أحيا
ولا حتى أموتْ
أنتَ لي قوتي
وحسبي أنّ لي قلبك بيت
وكلام القلب قوتْ " [1].

" **أنت** " = **الكلّ**

توضّح لنا الشاعرة من خلال هذه النّصوص أنّ الذات لا تجد الأمان والاطمئنان إلاّ في الآخر، فهو الذي يحقق لها حياتها ووجودها، ويتجلّى هذا خاصة عند توظيفها للعبارة (وظنّي أنّني دونك لا أحيا). كما هو واضح هنا، تربط الذّات الشاعرة وجودها بوجود الآخر لأنّها تدرك أن إثبات ذاتها لا يتحقق إلاّ بالحياة مع الآخر، فهو يمثل الارتباط الأزلي بها، وهو الارتباط الروحي الذي يساعد في إيجاد الهوية الأنثوية المفقودة. وتؤكد الذات الشاعرة على موقفها هذا عند قولها

[1]– نعيمة نقري، نون، ص33، ص 34.

(حسبي أنّني دونك لا شيء) لأنّ دونه، يستحيل عليها معرفة ذاتها وتموقعها في الفضاء الزمكاني الذي تحيا فيه، حيث لا يمكن للوعي أن ينبثق من خلال العلاقة المباشرة للأنا بذاته بل عبر آخر يتوسّط بينه وبين ذاته، ومنه، فإنّ معرفة الذات تتوقف على وجود الغير الذي يوجّهنا ويصدر أحكامًا حول ذواتنا ممّا يدفعنا إلى التفكير في أنفسنا، وهذا ما جعل الشاعرة توجّه رسالتها للآخر بنوع من التودّد موظّفة في ذلك ضمير المخاطب (أنتَ) في قولها: " "أنت"، الكلّ في الكلّ / فإمّا " أنتَ " أو لا شيء / حسبي أنني دونَ" كَ "لا شيء / وظني أنني دونَ" كَ " لا أحيا / " أنتَ "لي قوتي... " وتسير الشاعرةَ على الخطّ الشعري ذاته مؤكدّة على أهميّة الوجود الذكوري في حياتها، فتقول في قصيدة

أخرى من الديوان نفسه:

" يتدفّق صوتُك مثل نشيد أزليّ

في روحي
تجري أنهارُكَ
في غاباتي
تطْلُعُ شمسُكَ كلّ صباح
كي تغسل أسْطح ذاكرتي
أقرأ وجهي في مرآتِك
أعرفُنِي فيكَ
ويأخذني صمتُك
أعمقَ... أبعدَ
في أحلامي
في أوهامي
في ذاتي" [1]

مُتَع " الآخر " التّي تغني "الذّات"

لقد مثّلت الذات الأنثوية في هذه القصيدة صور "الآخر" من خلال ألفاظ مرتبطة بالطبيعة على سبيل (أنهاركَ، غاباتي، شمسُك...). استمدت الذات المبدعة عناصر التخييل من الطبيعة

[1]– نعيمة نقري، نون، ص 35، ص 36.

لتؤكد على العلاقة الطبيعيّة التي تربط الهوية الذكورية بالهوية الأنثوية، فصوّرتها باللّجوء إلى المجاز حيث شبّهت تدفق صوت الذكر بالنشيد الأزليّ الذي يتدفّق على روح الذات الأنثوية وجعلته في فضاء واسع تجري أنهاره في غاباتها، فالعلاقة التي تربطهما شاسعة تشبه شساعة الأنهار والغابات. وهكذا لا يتحقق توازن الذات من خلال الأنا فقط، بل من خلال الآخر كذلك. فالهوية تجربة إنسانية خاضعة لصيرورة العيش مع الآخر، وهي محصلة علاقة الذات مع ذاتها ومع الآخر.

وتكرّر الشاعرة الفكرة التي ذكرتها في القصيدة السابقة الذكر والتي مفادها أنّ الذات تكتشف نفسها من خلال الآخر، ويتجلّى هذا خاصة عند قولها: (أقرأ وجهي في مرآتك / أعرفني فيك).

اللافت للنظر هنا أنّ الذات الشاعرة ذات فاعلة، وواعية، تنتج أفعالا عند قولها (أقرأ، أعرف)، وإلى جانب هذا، فهي تربط هذه الحركية بالآخر، هذا ما يدلّ على أنّ وجود الوعي غير كافٍ لإدراك الذات وإثبات وجودها. فقد وضّحنَا في المبحث السابق من الفصل نفسه أنّ الكتابة تعد شرطا ضروريا لإثبات الذّات انطلاقا من الكوجيتو الديكارتي المشهور "أنا أفكّر إذن أنا موجود "، لكن على ما يبدو، هذا غير كافٍ لإثبات الذات، حيث يستلزم وجود "الغير" لإثبات وجودنا، وهذا ما أكدّ عليه سارتر، فمعرفة الذات وإثبات وجودها يتوقف على وجود الوعي في حضرة الآخر باعتباره نشاطا فرديا يقوم به الفرد مع ذاته ومع الآخر، ولا يمكن للشخصية أن تجد توازنها إلاّ إذا تكاملت فيها الجوانب الذاتية والموضوعية.

وتوضّح لنا الشاعرة في قصيدة أخرى من ديوانها الموسوم: " كأنّي به " وعيها بالآخر، عندما تسلّط الضوء على فكرة مفادها أنّ الذات الأنثوية لا تتعرّف على ذاتها إلاّ من خلال معرفتها للآخر فتقول:

" أكلّما أفقتُ من غيبوبتي عليكْ — **التّفصيل الأوّل**

عرفتُني..

وكلّما أردتُ أن أكونكْ ؟ — **التّفصيل الثّاني**

تكونني ؟

لو مرّة فاجأني جنونُكْ
نائمةً كالحُلم في عينيك" [1].

التّفصيل الثّالث

تكشف القراءة المتفحّصة لهذه النصوص عن القلق الظاهر في القصيدة التي تنمو بنحو حواري غير معلن في أسلوب شبيه بالشّرط، لكن سرعان ما تكشف الشاعرة عن لحظتها الوجودية من خلال المفردات التي وظفتها من قبيل: أفقتُ، عرفتُني، تكونُني،... وهي مفردات تحيل على اليقظة والوعي، والإدراك، والكينونة على التوالي. تبحث الشاعرة عن هويتها الوجودية الغائبة، فتجدها وهي بجوار الذات الذكورية، وتسعى إلى معرفة ذاتها وإثبات وجودها من خلال وعيها بالآخر، هذا ما يوضّحه لنا الفعل (عرفتُني).

اللافت للنظر في هذه النَّصوص هو أنّ الذات الأنثوية لا تسعى إلى إلغاء الآخر الذكوري الذي كثيرًا ما يسعى لإلغائها، بل تسعى للتكامل معه في ظلّ ثنائية الحياة، هذا ما يتجلّى في قولها: (أكونُك / تكونُني)، إنّها بهذا تؤكد على الاتصال الذي يجب أن يتأسّس بين الأنثى والآخر دون إلحاق الضرر به، فهي لا تدخل في صراع ضد الآخر (الذكر) ولا تسعى إلى جعل حياته جحيما بل تسعى إلى تحقيق توازنها وتوازنه في آن واحد، وهي بهذا تتفق مع سارتر من جهة وتخالفه من جهة أخرى حينما يقول إنّ "العلاقة بين الذات والآخر هي علاقة اتّصال... غير أنّ هذا الاتصال يتسم بالصّراع إلى درجة أنّ كلّ ذات تحاول إحالة الأخرى إلى "الجحيم""[2]. إنّها تتفق معه في فكرة الاتصال الذي يجب أن يتحقق بين الأنثى والآخر ولكنّها تعارضه في فكرة الصراع الذي يُفترض أنّه ناتج عن هذا الاتصال.

وتحذو حنين عمر حذو الكثير من الشاعرات الجزائريات اللّواتي اتّخذن موقفا إيجابيا إزاء الآخر / الذكر، حيثّ تقول في قصيدة " يدكَ التي... " الواردة في ديوانها الموسوم: "باب الجنة ":

" يدٌ حطّتْ على كفّي *** كحلمٍ سال من عوجَبْ
بها دفْءُ المدى غَمرٌ *** أيا بردَ المساءِ اذهَبْ

[1]– نعيمة نقري، كأنّي به، ص 60.

[2]– ينظر: عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجية الفلسفية، ص 148.

ترى... هل أنملٌ حقًا ؟؟؟ *** ترى عطرٌ على مذهبْ ؟؟؟

أيا رجلا يضيء دمي *** يبدّد عتمةَ الكوكب

يد حطّت على كفّي *** أنا من شمسها أشربْ " [1].

نلاحظ هنا أنّ الشاعرة تعود إلى القصيدة الخليلية، فهي تعقد مصالحة مع النسق الشعري القديم شبيهة بالمصالحة التي تعقدها مع النسق الثقافي والاجتماعي الذّي كان سائدًا في مجتمعها رغبة منها في تأسيس منظومة اجتماعية وثقافية جديدة تجعل من الوجود الأنثوي والوجود الذكوري شقيّن ضروريين لبناء عالم متكامل.

تحمل القصيدة عنوان (يدكَ التي...)، جاءت هذه العتبة التي تسمح لنا بالولوج إلى النّص ناقصة، حيث آثرت الشاعرة أن تخفي العبارة (حطّت على كفّي) مستثمرة بلاغة الحذف لتعطي لجملتها رحابة تأويلية تنعش ذهن المتلقي ليقوم بدور الفاعل في البحث عن المحذوف.

لقد منحت الشاعرة للمتلقي وقتا لملء البياض، ثمّ صرّحت بالمحذوف مع فاتحة القصيدة (يد حطّت على كفي) لتجعله يتحقق من أفق الانتظار الذي تبنّاه في البداية. إلى جانب هذا، جعلت من هذه العبارة لازمة تتكرّر في القصيدة مرّات عديدة لما لها من أهمية بالغة في بناء العالم التخييلي للشاعرة.

لو حاولنا تأويل هذه اللازمة لوجدناها تحيل أساسا على التصافح والوئام والتعايش. هذا ما ترنو إليه الذات الشاعرة لأنّها تدرك أنّ التعايش مع الآخر هو الذي يؤمّن بقاءها ويستعيد لها هويتها المفقودة، ويحقق لها حلمها في الانعتاق. فبوجوده، تحقق أحلامها، وتطلّ على ضياء الحياة، وتوفّر لذاتها الدفء والإنارة والارتواء. هذا ما توضحه لنا الألفاظ (حلم، دفء، عطر، يضيء، شمسها، أشرب،...)، فهي ألفاظ تدلّ جميعها على التجربة الذاتية للشاعرة، التي تسعى من ورائها إلى إثبات الوجود الإنساني، المبني أساسا على الحرية والاتصال، حيث يحدّد عبد الوهاب مطاري الركائز الأساسية للوجود فيقول إنّه " يقوم على مقولات وجودية ثلاث هي: الحرية والاتصال،... فالحرية لا تحتاج إلى تعريف، فهي مرادفة للوجود نفسه، والاتصال هو الذي يسمح

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص 50.

للذات أن تنفتح على الآخر ".[1]، تسعى الذات الشاعرة إلى التحرّر والانعتاق، وهذا هو حلمها الجوهري، وكذا تسعى إلى الاتصال بالآخر (الذكر) لأنها تدرّك أنّه هو شقها الثاني الذي يحقق توازنها في الوجود.

والقراءة المتفحّصة لهذه النّصوص تجعلنا نكوّن صورة إيجابية للآخر، الذّي هو الحامي للأنثى، الذي يعيد لها الاعتبار، فيحقق لها حلمها المنشود، ويوفر لها الدفء، ويزيل عنها البرد والعتمة اللذيْن كانا يهدّدان وجودها. فهذا هو المعلّم الذي تودّ الذات الشاعرة الانطلاق منه لتصنع عالمًا أفضل، وهذه هي العلاقة التي تبحث عنها من خلال مواقف متنوعة لإحداث خلخلة في المنظومة الثقافية والاجتماعية، وتقويض القيم الوضعية المسبقة المشوّهة للهوية الأنثوية.

تواصل الشاعرة، وتقترب أكثر من الذات الذكورية فتقول في بقية القصيدة:

" يد حطّت على كفّي

فصارت من دمي أقرب

إذا ما كان لي عمرٌ

أنا عمري لها يُوهَبْ

إذا ما كان لي سحرٌ

فلي في عشقها مأرب "[2].

اهتمت الذات الشاعرة هنا بتقوية العلاقة التي تربطها بالآخر، حيث تعبّر بصدق عن الصلة التي تربطها به في قولها (فصارت من دمي أقرب)، وتضحّي من أجله وهي تقول (إذا ما كان لي عمرٌ / أنا عمري لها يُوهَبْ). إنّها بهذا لا تلغيه من أجل الاستيلاء على المركز لأنّها تؤمن بفكرة مفادها أنّ " وجود الذات لا يتحقق إلاّ إذا تخلّت عن " المركزية " وتنفتح على " ذات الآخر " جاعلة " التضحية " و"الصدق" أساس الذات الفاعلة، وليس الذات " كمركزية"، والتي لا

[1]– ينظر: عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص 69.

[2]– حنين عمر، باب الجنة، ص 51.

تؤدّي إلاّ إلى الأنانية والضياع "[1] لأنّ الذات التي تسعى إلى احتلال المركز، تجد نفسها دون أن تعي في دوامة من الأنانية التي تؤدي بها إلى الضياع وبالتالي إلى الأفول من الوسط الاجتماعي الذي يعد المستقرّ الجوهري لتحقيق لوجود الإنساني.

تيقّنت الذات الشاعرة، المبدعة والواعية، أنّ التغيير الذي تسعى إلى تحقيقه لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن تفاعل الذات الذكورية، وأكثر من هذا، فإن الذات الأنثوية الفاعلة تلجأ إلى التماهي مع الآخر لإثبات وجودها، هذا ما نلمسه أيضا لدى الشاعرة " حنين عمر " في "باب المتنبي " من ديوانها الموسوم " باب الجنة " وهي تقول:

" لا الخيل تعرفني ولا البيداء

لكنّما اللّيل القديم صديقي " [2].

لقد تلبسّت الذات الشاعرة هنا بقناع المتنبي، فتماهت معه باستدعاء شعره الذي يقول فيه:

"الخيل واللّيل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم " [3].

البيت مأخوذ من قصيدة المتنبي، أبدعها وهو يفتخر بقوّته وشجاعته لغرض إثبات وجوده، وكذا فعلت الشاعرة لتثبت هي بدورها وجودها بجوار الآخر (المتنبي)، " فإنّ الفرد يعامل المستلزمات الوضعية لوجوده الاجتماعي، يحاول أن يؤدي دورًا في محيطه، وأن يشغل مركزًا اجتماعيا. وهو من خلال ذلك إنّما يحاول توحيد ذاته بذات أو ذوات أخرى أي يبحث عن الانتماء وتحديد هويته من خلال التماهي مع الآخر" [4] فإنّ تماهي الذات الأنثوية مع الذات الذكورية، يساعدها على تأسيس ذاتها وإثبات وجودها. وعملية التماهي من منظور عدنان حب اللّه، إنّما " تساهم في تأسيس الأنا وانبنائها على الشكل الذي يصبح دلالة، تدلّ على الذات بالنسبة إلى ذات

1- ينظر: عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفيّة، ص 40.

2- حنين عمر، باب الجنة، ص 12.

3- ديوان المتنبي، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.س، ص 333.

4-عادل ضاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسلفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000، ص05.

الآخر "[1] حيث تحتاج الأنا للكشف عن ذاتها إلى الآخر المختلف، فحضور الآخر المختلف ضرورة لا بدّ منها للتعرّف على الذات، ومن الشروط الأوّلية لبناء توازن بسيكولوجي اجتماعي هو إنشاء صورة الآخر. تواصل الشاعرة وتَستحضر المتنبي عند بداية كلّ مشهد من مشاهد الباب الأوّل من الديوان لتجعل منه لازمة فتقول:

" الويل... ضدّي خمسةٌ خلفاء وأنا التمرّد صاحبي وعشيقي "[2].

وتتكرّر هذه اللازمة في الصفحات ص 14 – 15 – 16 – 17، تهدف الذات الشاعرة من خلال توظيفها إلى اكتساب القوة بجوار الآخر، هذه القوة التي تمنح لها القدرة على إثبات وجودها في مجتمع يقصيها. وعندما تشعر الذات الشاعرة أنّها محمية من قبل الآخر (المتنبي) تعلن وجوده بكلّ قوة، فتقول في خاتمة القصيدة:

الذّات المتعالية بالأسطورة

" صبُّوا اللّهيب فإنّني العنقاءُ
ورمادُ حزني مشتهى تشويقي
موتى انبعاثي والحنين سماءُ
والشعر بحري والهوى تحليقي "[3].

نحن هنا، حيال ذات متعالية تحدّدت ذاتيتها وقوّتها بدلالة الآخر.

وهكذا نخلص إلى أنّ حنين عمر لم تهتم بإحداث قطيعة مع الآخر لأنّها تدرك أنّ إهماله سيعرقل مشروعها في إثبات الذات، لكنّها أرادت أن تحقق قطيعة مع الماضي، مع المفاهيم الموروثة التي مازالت من أهم مكوّنات المجتمع الذكوري، فتقول: " في " باب الجنة " من الديوان نفسه:

---

[1]– انظر: عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2004، ص 200.

[2]– حنين عمر، باب الجنة، ص 13.

[3]–المصدر نفسه، ص 18.

" عيناكَ في هذا المساء مدينةٌ

أحتلّها بطهارتي وجرائري

عيناىَ في هذا المساء حزينةٌ

خوفٌ قنوتٌ قد غفا بمحاجري

وتسللتْ من غصّة الماضي لنا

دمعاتُ حزن كي تبلّل حاضري

فرميتُ من عنقي القلائد كلّها

ونزعتُ عن جسدي جميع جواهري" [1].

الواضح في هذه النّصوص أنّ الشاعرة توجّه خطابها للآخر، حيث تستهلّ قصيدتها بلفظ (عيناكَ). نفهم من خطابها هذا، أنّها تنتقم من الذات القديمة لتؤسّس لذات جديدة تتسم بالقوة، هذا ما نلمسه من خلال توظيفها للفعل (أحتلّها). وهي بهذا تتربّص بكلّ ما يحيط بلحظتها التاريخية من أحداث وقناعات وتناقضات لتبني عالمها التخييلي الخاص، فلم تعد الذات الماضوية، الحزينة، الخائفة، وإنّما الذات التي تعيد اكتشاف ذاتها بحضرة الآخر. لقد أضحت ذاتا طاهرة، طهّرت نفسها من السائد، هذا ما توضّحه لفظة (طهارتي) الواردة مباشرة بعد الفعل (أحتلها)، وهي بهذا " تقارب ذاتها والأشياء ليس بوصفها وجودًا محدّدًا بروابط اجتماعية أو ثقافية محدّدة، أي بصفتها ابنة بيئة معيّنة، وتاريخ معيّن، بلّ بصفتها ذاتا فارغة ونظيفة " [2]، حيث ترفض الشاعرة تحمّل ثقل الماضي المعبّأ بأنساق مهدّمة للذات الأنثوية، وتحاول إزالته من وجودها مثلما تزيل القلائد من عنقها وجميع جواهرها من جسدها لتشعر بالارتياح. وهي بهذا تسعى إلى إبراز وجودها والانطلاق من جديد، وكأنّها تبدأ من فراغ. ويجدر بنا أن نشير هنا أنّ هذه الفاعلية للذات الأنثوية تتجسّد بوجود الآخر، وما ضمير المخاطب (الكاف) المتصل بلفظ (عيناكَ) الوارد في فاتحة القصيدة إلاّ

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص33.

[2]– عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 299.

دليل على الحضور الفعلي للآخر. آثرت الشاعرة استهلال قصيدتها به لتوضّح مبدئيا أنّ لا وجود لأنا فاعلة وقادرة على الحضور المنتج دون آخر، يشجّعها على التمظهر الوجودي والتعبير عن الذات. وبهذا تتجلّى الذات الأنثوية وكأنّها ذات متحرّرة التّي تبنّاها أدونيس وهو " يحرّر ذاته من النظرة السلطوية لثقافته ومستلزماتها ليتحصّن في قواه الذاتية " [1]. رغبة في إثبات وجوده هو الآخر. وهكذا تحذو الذات الشاعرة حذو الذات الأدونيسية، فهي ترفض التجريد والتهميش مثلما يرفضها أي إنسان يسعى إلى فرض وجوده في هذه الحياة.

وتزداد حاجة الشاعرة للآخر، فتقول، في بقية القصيدة:

الذّات في توقها إلى الآخر

" أحتاج حضنكَ كي أضمدّ حرقتي
لا شيء مثلُ الحب يُشفي خاطري
أحتاج عطركَ كي أكون جميلةً
ويصير سحرُ الجور بعض أساوري
أحتاج كفك كي أكون شجّاعة
في الحرب تأتي يديكَ ذخائري
أحتاجُ حبك كي أكون أميرة
ويصير كلّ الكون تحت أوامري
وتصير لي في الأرض جنّة مؤمن
أولست مؤمنة بدين مشاعري؟"[2]

لتنهي قصيدتها بالعبارة: " أنتَ اهتدائي رغم أنف (السامري) [3].

---

[1]– عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 244.

[2]– حنين عمر، باب الجنة، ص 34.

[3]–المصدر نفسه، ص 35.

اللافت للنظر في هذه النصوص، أنّ صوت الأنا يعبّر عن الذات حينا وعن الآخر حينا آخر لأنّ هذه الذات في حاجة دائمة إلى الآخر. انطلقت فيها الشاعرة من الفعل (أحتاج) الذي يدلّ على الرغبة في الحصول على الشيء وتقرنه بلفظة (حضنكَ) التي تحيل على الآخر. إنّها بهذا تسعى إلى الإعلاء منّ قيمة المخاطب وإلى إبراز تجليات حضوره. هذا ما يتأكّد من تكرارها للفعل (أحتاج) مرّات متنوّعة في هذه المشاهد (أحتاج عطرَك)، (أحتاج كفّك)، (أحتاج حبّك)، فهي بحاجة إليه لكي تمارس فاعليتها التي تدلّ على وجودها. الآخر هو الذي يمنحها القوّة في الكشف عن سلوكاتها وأوصافها وآفاقها وهكذا "يضحى الكشف عن الذات غير ممكن إلاّ من خلال الكشف عن الآخر أو عن طريق إدراك العالم الخارجي" [1]. إذ لا يمكن للذات أن تمارس نشاطا أو فعلا إلاّ مع الآخرين، والشاعرة تدرك هذه الحقيقية، لهذا لم تَبْنِ مشروعها على أساس التحرّر من الآخر وإنّما على أساس التحرّر من النسق الثقافي والاجتماعي المتحيّز للآخر، فهي تسعى إلى قلب صفحة الماضي عند قولها (كي أضَمدّ حرقتي)، والحرقة التي تقصدها هنا هي التوجع نتيجة التهميش والإقصاء، وتسعى أن تكون جميلة، لأنّ المنظومة الثقافية سلبت منها فنّها وإبداعها وجمالياتها في جميع مجالات الحياة وجعلتها حكرًا على الذكر، وتسعى أن تكون شجاعة لتمحو الأفكار الوضعية المترسخة في الموروث الثقافي، والتي جعلت من الأنثى كائنا ضعيفا، وتسعى أن تكون الأميرة التي تصدر الأوامر بعد أن كان صوتها مدفونا لا يُسمَع.

نكتشف مع هذه النصوص الذات الإيجابية، العارفة، التي تسعى إلى إثبات وجودها في وسط اجتماعي راقٍ، لا تمحو وجود الآخر ولا تقبل بمحو وجودها، إنّها تبحث عن التكامل لأنّ كلّ طرف بحاجة إلى الطرف الآخر وإلاّ انتهى أمرهما بالأفول، لذا يرى هيدجر "أنّ الفرد كلّما تحرّر من الآخرين يجد نفسه مضطرًا للعودة إليهم خوفًا من الموت "[2] فالآخر إذن شرط وجودنا لا يمكن إغفاله، وقد لجأت الشاعرة الجزائرية إلى تعرية النسق الثقافي والاجتماعي السائد في مجتمعها لتجعله منفذًا للتعبير عن ضرورة التكامل بين الذات والآخر، لا للقضاء على النسق الذكوري من

[1]– بركات محمّد مراد، تأمّلات في فلسفة آبن رشد، الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة، ط1، 1988، ص 164.

[2]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجية الفلسفية، ص 149.

أجل التأسيس للنسق الأنثوي وإنّما للتوفيق بينهما. فتقول خيرة حمر العين في قصيدة: " أنا والبحر " الواردة في ديوانها الموسوم: " أكوام الجمر ":

" وكان البحر يلطمني
على وجهي بلا رحمة
كأنّي صخرة هرمة
وكان البحر كالحمى
يبيت اللّيل في رأسي
يصبّ الهمّ في كأسي
وكلّ النّاس قد ركبوا
سفينة نوح
وكائنات الله في الأرض
أبدًا تروح
لمن أحكي هموم القلب
يا رب
لمن أبوح" [1].

تميّزت هذه النصوص الشعرية بطبيعة سردية التّي اتّكأت على المحكي السّردي، حيث حاولت الذات الشاعرة أن تمرّر من خلالها رسالة محتواها الإلغاء والتغييب في فضاء يقوّض وجودها، هذا ما تؤكّدهُ العبارة (بلا رحمة). اللافت للنظر هنا هو أنّ الشاعرة قد لجأت إلى التركيز على الجانب الانفعالي العاطفي، وغرضها من هذه الحيلة الشعرية هو إنشاء توافق بين وجدانها الخاص الذي يصنعه وعيها الذاتي فكريا وعقليا وبين الوجدان العام الذي يصنعه التصوّر النسقي

[1]– خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ص 11 – ص 12.

رغبة منها في الحصول على الاستجابة وبالتالي تحقيق مشروعها في إثبات الذات بحضور الآخر. والجملة الشعرية الواردة بعد ذلك (كأنّي صخرة هرمة) تأكيد على الأولى، حيث إنّها تحيل على الجماد وعدم الصلاحية. أرادت الشاعرة أن تمرّر للآخر خطابا يتمثل في أنّ الذات الأنثوية كائن حيّ موجود يتمتع بفاعليته في هذا الوجود. وتواصل الشاعرة وإيقاظ أحاسيس الآخر بتوظيف ألفاظ تدلّ على معاناتها، نذكر مثلا (الحمى، اللّيل، الهم، الهموم)، وهي ألفاظ تصوّر لنا الحالة المأساوية التي آلت إليها نتيجة النسق الثقافي والاجتماعي السائد، وكذا تستحضر قصّة من قصص القرآن الكريم (قصة سفينة نوح) لتعبّر عن غرقها وسط هول هذه الأنساق المتحيّزة للذكر. ويتواصل حسّ الشاعرة في نقد هذه الأنساق بحثا في ذلك عن منقذ فتقول: " لمن أبوح؟ " ص 12 لتجد بعدها كائنا ضعيفًا مثلها يعاني من الانكسار نفسه، فتقول:

" أيبكي غدر من يهوى *** من الأشواق أم ينسى

أيحكي وجد من عشق *** ويشرب علقما كأسا

برغـم العشــق والولــع *** يقول القلب لا بأس

فهاك القلب واقتلنـــــي *** وهات العمق والرأس

ومــن أوراقــي كفنــي *** ومن أشواقي كم فأسا

فكــم ضمّت ميادیــن *** حبيبين وكم نفسا

علــى أنغــام عوديــن *** كان الناي قد نعسا"[1].

إنّ القراءة النقدية لهذه النصوص توضّح لنا أنّ الذات الشاعرة قد لبست قناع الطير لتتلبّس بحالته رغبة منها في نقد المنظومة الاجتماعية السائدة. فهي تكشف عن مجموعة من السلوكات السلبية النابعة من الآخر تحت ظلّ نسق ثقافي أعطى له مشروعية الغدر والإقصاء والتغييب، هذا ما نلمسه في توظيفها للألفاظ (غدر، علقما، اقتلني، كفني، فأسا).

[1]– خيرة حمر العين، أكوام الجمر، 12–13.

استمرت الشّاعرة في فضح التناقضات السائدة في مجتمعها لأنّها واعية بصعوبة إلغاء النسق الذكوري المرسّخ في ثقافتنا، فمن منظور عبد الله الغذامي "لا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الواعية القدرة على إلغاء مفعول النسق لأنّه مضمر من جهة، ولأنّه متمكن ومنغرس منذ القديم، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف".[1] هذا ما ترنو إليه الذات الشاعرة، وهي تلح على إلغائه لبناء عالم جديد متكامل يوفّق بين الأنا والآخر، حيث تقول في خاتمة منجزها النصّي:

" أنا طهر وبي أفيون جنات

فلا تقطف جميل الورد والعشب

فمن يرقى بغير الموت للقبر

ومن يرضى بغير السوط والصبر

أنا الجلاّد والسوط فهل تدري ؟

أنا الأمواج والصخر فهل تدري ؟

أنا البِحَار والبحر فهل تدري ؟

أنا قدرك

فهل تدري بأنّك قدري ؟ "[2].

يظهر في هذه الخاتمة النصيّة صوت " الأنا " الذي يصنع أفقها أو عالمها الذاتي إزاء الآخر، حيث تعلن الذات عن أهميتها في الوجود وعن علاقتها بالآخر الذي تمثّلته بحرًا لغرض إثبات وجودها من خلال توظيف الضمير " أنا ". فهي تؤكّد له أنّها الجلاّد ذو السوط في آن واحد، وأنّها الأمواج والبحر، وأنّها البحار والبحر، لقد جعلت من مهامها وأهميتها في الكون تتضاعف، لتحقق لذاتها التعالي رغبة في إثبات وجودها الذاتي. والوجود الذاتي الذي تقصده هنا هو الوجود الفردي الخاص الذي يحقق فرديته إزاء الآخر، ونجد هنا تواصلا مع فكرة سارتر الذي يرى أنّ " الذاتية لا تعني الذات المعزولة، ولكنّها تعني كذلك الآخرين، فالذات بالنسبة إلى

---

[1]– عبد اللّه الغذّامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 82.

[2]– خيرة حمر العين، اكوام الجمر، ص 14–15.

الفلاسفة الوجوديين منفتحة على العالم وعلى الآخرين لأنّ الذات – في نظرهم – لا تمارس نشاطا أو فعلا إلاّ مع الآخرين" [1].

هذا الوجود الذاتي الذي تنادي به خيرة حمر العين في هذا السياق هو مثيل بالوجود الذاتي الذي ينادي به أدونيس الذي " ينظر إلى الوجود الإنساني في أقصى تجلياته على أنّه لا يتخطّى كونه وجودًا فرديا خاصا، لا يقبل التعميم والتجريد إنّ عدوّه الرئيس هو التجريد الذي يموضع الفرد ويلغي أو، على الأقل، يهمّش الوجود الذاتي للشخص" [2]. فالشّاعرة في هذا الموقف، تنطلق من السّائد لتُحْدث خلخلة في المنظومة الثقافية والاجتماعية معلنة في الجملة الأخيرة من منجزها النصي فكرة التكامل بين الذات والآخر التي رسّخها فيها قدرنا فتقول: " أنا قدركَ/ فهل تدري بأنّك قدري؟ "، هذه هي الاستراتيجية التي تبنّتها الشاعرة لتخلص في الأخير إلى أنّ العلاقة التي تربط الذات والآخر هي علاقة تكامل وليست علاقة تضاد، فهي علاقة " توازٍ حضاريّ أو تداخل أو تقاطع وتجاور أو اندغام أو مجرّد تراسل وتجانس "[3] لأنّ التفاعل الذي يحصل بين الفرد والآخر هو الذي يمكّنه من إدراك نفسه وتحديد هويته بالنّظر إلى الآخر، إذ لا معنى للهوية الذكورية دون الهوية الأنثوية، بل يتحقق ثباتهما واستقرارهما بالتفاعل مع بعض. إنّهما مختلفان، ولكلّ عنصر منهما دوره في إنشاء التوازن الهوياتي، فلا معنى لمطلب الهوية بمعزل عن الآخر، والوجود لا يتحقق خارج هذا المطلب. فما يجعل الذات الأنثوية موجودة هو تميّزها عن غيرها، وما يجعل غيره موجودًا هو ما يميّزه عنه، فالتميّز هو هويتها، ووجودها هو التميّز لهذا يؤكد عبد الكبير الخطيبي على أنّ الهوية " ترجمة لحركة الوجود، مرونته وتكيّفه مع الأحداث ومع طاقته الخاصة في التجديد (...) هنا إنصاتا للآخر باعتباره آخر، ومن ثمّ الإنصات له من أجل التمكّن من استقباله في فرادته ".[4] يدافع الخطيبي عن الآخر في تحديد الهوية، فهو يرى أنّ التفتح على الآخر

---

[1]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجية الفلسفية، ص 146.

[2]– عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 225.

[3]– حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999، ص 132.

[4]– عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 93

ضرورة، فعلى الآخر أن يقبل الاختلاف والتنوّع الجنسي، وهو ينتقد الهوية العمياء، الهوية المتمركزة التي تقصي الغير (الآخر).

ومن النصوص الشعرية التي تبرز دور الآخر في إثبات الذات قول راوية يحياوي في قصيدة " لم يكفني جسدي " الواردة في ديوانها " كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل ":

العيون لا تكفي

" لم تكفِ عيناي
لأُبصِر غدًا هاربًا منكَ... وإليكَ
أعِرْني بصيرتكَ
لأرى بلاهتي التّائهة

نبضات الكيد لا تكفي

ولم تكفني نبضات كيْدي
لأعيّ كيف ترضيني
أُعِرْني صبوة اللّقيا
فقد يهذي خلدي
رافلا بمواسمه الحُبلى

الشّفاه لا تكفي

ولم تكفني شفاهي
لأستجمعَ لغتي الهاربة
أعِرْني حروفَك الحافية
لأبتاع لها نعلين
من ورق التوت
و أمهِلْ أصابعي
لتستعيدَ ألَقَها الطفولي

ولم تكفِ وجنتيّ
لغةُ وسامتها
فشامتُك الواجمة
تكفيني...
لكم تشبُهني..." [1].

الوجنتان لا تكفيان

تركّز الشاعرة في هذه القصيدة على الفعل " لم يكفِ "، حيث يغدو قيمة حقيقية لوجودها الفعلي. جاء الفعل منفيًا، حيث أنّه شكّل في وعي الشاعرة نسقا سيميائيا يعبّر عن نفي الوجود الأنثوي بغياب الآخر. استهلّت الشاعرة منجزها النصيّ بالجملة الشعرية (لم تكفِ عيناي/ لأبصر غدًا هاربًا منكَ... وإليكَ). لقد جعلت هنا الذات الشاعرة من العينين قضية مركزية ذات أبعاد إنسانية مؤثرة، حيث تشكلان منبع الكشف والمعرفة، إذ لا يمكن للإنسان أن يعرف ذاته بعيدًا عن الآخر، ومعرفة الذات تسبق إثباتها، فلا يمكن إثبات الشيء دون معرفة جوهره، لهذا نجد الشاعرة تستعير من الآخر بصيرته عند قولها (أعرني بصيرتك) حيث إنّ بصيرتها لا تكفيها لمعرفة الوجود الإنساني بدءًا بوجودها الذاتي إلى وجود الآخر. وهكذا تتدرّج الذات الشاعرة وتستعير من شقّها الثاني كلّ ما هي بحاجة إليه لإثبات وجودها بجواره، هذا ما يتجلّى في قولها (أعرني صبوة اللّقيا، أعرني حروفك الحافية) لتحقق خلودها في هذا الوجود كما جاء في قولها (فقد يهذي خلدي)، وتسمع صوتها المدفون كما في قولها (لأستجمع لغتي الهاربّة). الواضح هنا أنّ الذات الشاعرة قد ربطت فاعلية وجودها بالآخر لأنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ الذات الوجودية هي التي تمتّن أواصرها مع الآخر. وبعد أن وضّحت لنا الشاعرة حاجة الذات الأنثوية للأخر من أجل تحقيق توازنها الوجودي، نجدها في المقطع الأخير من منجزها النصي تؤكد على حاجة الذات الذكورية لشقها الآخر (الأنثى)، فتقول: " لو يعد جسدُكَ يكفيكَ / فحواسي بك تتنبّا / وحواسك بي تنتشي/ فبعثر تقاسيم وجهِكَ نحوي ".

وهكذا تقف الذات الشاعرة موقفا متوازنًا لأنّه ينهض على الحوار مع الآخر وعلى التفاعل

[1]– راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص61 – ص62.

معه. إنّها تعي أنّه لا يمكن أن يتحقق وجود أحدهما دون الآخر. " هذه هي الذات التي تحتوي الآخر، لا تنساه، ولكن لا تنسى نفسها أيضا، تفكّر في الكلّ بالموازاة مع التفكير في نفسها، تصرّ على أنّ تكون فاعلة وتنير الباقين، لا ترتكن إلى السلبية، وتؤمن بالتغيير" [1]. والتغيير الذي تؤمن به الذات الشاعرة في موقفها هذا مرتبط بالمنظومة الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمعات العربية عموما. هذه المنظومة التي جعلت من الآخر (الذكر) إلهًا كاملا بحدّ ذاته، لا حاجة له إلى الآخر، إذ " ليس هناك وعيًا ذاتيًا ولا وجودًا إنسانيا إلاّ إذا تقابل وعيان ذاتيان"[2]، فالذات إذن تتكوّن من خلال التفاعل بينها وبين الآخر، هذا ما يؤكّد على الترابط الوثيق الموجود بينهما كون الفرد جزء من الكلّ، والتعايش الاجتماعي يقتضي تشكيل نسيج من العلاقات بين الأفراد، وكلّ يسعى للتعبير عن ذاته وإثبات وجوده، وتميّزه عن غيره. هذا ما أكد عليه هيجل عندما تناول قضية إثبات الأنا والغير، حيث اعتمد على مبدأ (التناقض والضرورة)، أي كلّ كائن يحمل بالضرورة نقيضه كشرط لوجوده. ويمكن أن نستحضر هنا جدليته المشهورة، جدلية الخادم والسيد، التي تعرّفنا بالكيفية التي تتعرّف فيها الذات على ذاتها وعلى الأخر وبالتالي إثبات وجودها. والتي تنبني بالاعتماد على علاقة تفاعل وتناقض بين وعي الذات ووعي الأخر، حيث إنّ حركة الوعي في هذا الموقف تستند إلى "حركة جدلية يكون فيها السلب أهم من الإيجاب أي ذات الآخر هي التي تحدّد قدرة الذات على الوعي"[3]، وعلى التعرف على نفسها وبالتالي إثبات وجودها. لهذا " أصبح هيجل إيجابيا أمام استمرار التناقضات في واقع الوجود البشري "[4]، وهذه النّقطة هي التّي فتحت مسارب جديدة في حركيّة الفكر الفلسفي الغربيّ.

---

[1]– عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرّؤيا الثقافية، مؤسسة الرّحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2014، 2015، ص 133.

[2]–محمد مزيان، تقديم محمّد سبيلا، مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص497.

[3]– العربي ميلود، الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور– رحلة البحث عن الذات من خلال الآخر، مخطوط دكتوراه علوم في الفلسفة، جامعة وهران، 2010 /2011، ص 47.

[4]– هوركها يمر ماكس، النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة مصطفى الناوي، عيون المقالات، ط1، بيروت، 1990، ص 26.

المبحث الثّالث: البوح بالحبّ شرط لإثبات الذّات

إضاءة :

شخّصت الذات الأنثوية وضعها الثقافي والاجتماعي المعاش، المتميّز بالتهميش والتغييب والإقصاء، فأدركت أنه من الضروري الانطلاق من الكتابة التي كانت حكرًا على الرجل لاسترجاع هويتها الأنثوية، فأضحت الكتابة النسائية منتجًا لرؤية تساهم من خلالها المرأة في إغناء العالم بتعددية المفاهيم ودلالاتها، وأعطت لذاتها حق الشراكة في إنتاج التصوّرات والتمثلات بجوار الأخر/ الرجل لإثبات وجودها، كما أنّها أدركت أنّه من الضروري الانطلاق من الوجود الذكوري لإثبات الوجود الأنثوي، فأضحى الأخر شرطا لإثبات الهوية الأنثوية وكذا أدركت أنّه من الضروري الانطلاق من البوح بالحب إزاء الآخر، لتعلن عن عواطفها المكبوتة، حيث ظلّ البوح بالحب في عرف الثقافة الذكورية وارتهانات الواقع شعورًا مرفوضا في الأنثى ومقبولا في الذكر. أرادت الذات الأنثوية أن تثبت وجودها من هذا المنطلق، وتزيل الستار عن حياتها العاطفية لتمحو تعاليم هذه الثقافية المغيّبة لوجودها. هذا ما نلمسه عند قراءتنا للشعر النسائي الجزائري المعاصر.

- تجلّيّ أهمية البوح بالحب في إثبات الوجود الأنثويّ

تعدّ التجربة الشعرية لأحلام مستغانمي في ديوانها الموسوم " عليك اللّهفة " تمثيلا لذات وجودية، اخترقت من خلاله دائرة المحظور وماضوية الزمان، لتعلن حضورها وتنفتح لآفاق الوعي الأنثوي.

لقد شكّل الحبّ جوهر منجزها النصيّ، هذا ما يتجلّى من خلال العتبة الرئيسة للديوان، حيث تشير لفظة " اللّهفة " إلى الحنين والاشتياق. ويمكن أن نلمس هذه الظاهرة في عدد من المشاهد من النصوص حيث تقول في قصيدة " أوصِدْ القلبَ خلفكَ ":

" يا اشتياقي إليكَ

حين في الغياب تمرُّ

تهوي بخطاكَ حصى الندم

حتى منحدرات الحسرة

يوقظني الألم

يعبرني الشوق إليك

مثل قطار ليليّ

فترعَدُ نوافذُ الذكرى

وزجاجُ الحبّ المهشّم

عند أقدام صمتِكَ يتلعثم " [1].

راهنت الذات الشاعرة هنا على التحرّر والانفصال من البيئة الذكورية لتعلن اشتياقها للآخر، فأخذت تبوح بما يجيش في ذاتها من رغبة في الآخر. فهي تعبّر بكلّ صراحة عن اشتياقها للآخر الذكوري، ومردّ هذا الاشتياق هو الإحساس بالضعف إزاء وجود إنساني، لا تمتلك فيه القدرة على أن تعيش منفردة قائمة بذاتها. هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها: " حين في الغياب تمرُّ"، حيث ربطت اشتياقها للآخر بغيابه، لأنّها تعي أنّ غيابه عنها سيعرقل مشروعها العاطفي والوجودي: فالحبّ عاطفة إنسانية وحاجة بشرية، محكّها الصّحيح هو الآخر، وكذا تعي أنّ الذات الأنثوية بطبيعتها الفطرية لا تدرك أنوثتها إلاّ إزاء الآخر الذي يفيض عليها بقيمتها وقوّتها.

وتربط الذات الشاعرة اشتياقها للآخر بالألم حينما تقول: " يوقظني الألم / يعبرني الشوق إليكَ مثل قطار ليلي / فترتعد نوافذ الذكرى / وزجاج الحبّ المهشم / عند أقدام صمتكَ يتلعثم ". والألم الذي تقصده الذات الشاعرة هنا هو الألم الناتج عن الإقصاء في مجتمع ذكوري، هذا المجتمع الذي حرمها من البوح بما يجيش في صدرها من شعور إزاء الآخر، وهذا ما جعل الذات الشاعرة تنتقي ألفاظا تدلّ على الكبت من قبيل (الحبّ المهشم، صمتك، يتلعثم). وهي بهذا تحاول " إحلال نسق بديل ينطوي على قِيم جديدة، تنتصر للمُهمَّش والمؤنّث والمهمّل، وتؤسّس لخطاب إبداعي جديد يتطبّع بالطابع الإنساني، له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية"[2].

---

[1]– أحلام مستغانمي، عليكَ اللّهفة، ص 47.

[2]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 245.

اللاّفت للنظر في هذه النصوص، أنّ الذات الشاعرة، قد استمدت الألفاظ ودلالاتها من داخل المجتمع لتنقل لنا تجربة الذات المؤنثة من خلال كتابة الأشياء وإعطائها دلالات متميزة، فلفظ (الذكرى) يعود بنا إلى الماضي، والفعل (يتلعثم) يلخّص لنا صورة الحبّ المهشم الذي كانت تعاني منه الأنثى نتيجة الكبت، وعلينا أن نسجّل في هذه النّقطة استلام الذّات الأنثويّة القدرة على إعلان الحبّ والشّوق بعد أن كان حكرا على الذّات الذّكوريّة وهنا تذكّرنا بغادة السّمان في نصوصها "أعلنت عليكَ الحبَّ".

الملاحظ هو أنّ الذات الشاعرة، وهي تعبّر عن اشتياقها للآخر تنطلق من البعد الذي قلّص وجودها. لتتجاوز هذه اللّحظة السوداء، حيث تحاول فتح النوافذ لتلقى العين مَا غاب عنها، حتى يظهر لوجودها البعد الآخر الذي ترنو إليه وهو البعد الوجودي فتقول في بقية القصيدة:

" لا تلَمْلِمُني

أخاف على ربيع يديكَ من شظايا دمي

يا لطلّتك

عندما تمرّ دون أن ترفع النظر

كي لا تخدش حياء الشرُفات

المغلقة على قيلولة نسائها

دون أن تلتفت

تدري وأنتَ تعبُرُ

تحت أنوثة الأمنيات

أنّ تنهيداتٍ تسترقُ إليك النظر "[1].

تعوّض الذات الشاعرة هنا مشروع الطمس والرّدم الذي ظلّت محكومة به. هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها " لا تلَمْلِمني". إنّها توجّه خطابها للآخر وتمارس عليه النهي لتبرز فاعليتها

[1]– أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 47–48.

وتستعيد هويتها المغيّبة و" تسعى باستمرار إلى ابتكار ذاتها بينما هي تتحرّك ضمن شبكة معرفة / سلطة savoir / pouvoir، تعمل على تثبيتها وتقييدها والتحكم فيها "[1]، ويكون هذا الإعلان عبر صرخة قوية ليسمعها غيرها، المغيّب لها وكأنّها في لحظة مواجهة، هذا ما يوضحه أكثر قولها:

" أخاف على ربيع يديكَ من شظايا دمي / يا لطلّتك / عندما تمرّ دون أن ترفع النظر / كي لا تخدش حياء الشرفات /... / دون أن تلتفت / تدري وأنتَ تعبُرُ / تحت أنوثة الأمنيات أن تنهيدات تسترقّ إليك النظر ". لقد امتزجت هنا صرخة الذات الشاعرة بالخوف، فهي من جهة تعلن رفضها بتوظيف فعل النهي (لا تلملمني)، هذا الرفض الذي يثبت وجودها، وتعلن صرختها ليُسْمع صوتها، ومن جهة أخرى تعبّر عن شعور الخوف عند توظيفها للفعل (أخاف) الذي يدلّ على الاضطراب النفسي، حيث تخاف من استمرارية قمع السّلطة الاجتماعيّة للأنثى، هذا ما يتّضح عند تفسير الشاعرة لسبب خوفها في العبارات التي أردفت الفعل (أخاف) من قبيل: (ربيع يديكَ من شظايا دمي) التي تحيل على التشققّات التي يحدثها الآخر في حياتها العاطفية. توضّح لنا هذه النصوص أنّ الذات الشاعرة تتحرّك ضمن شبكة معرفة / سلطة لأنّها تحاول قلب النسق الذكوري عند إعلانها لفعل الرفض (لا تلملمني) لكنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ هذا الرفض يواجه سلطة، ترسّخت جذورها في المنظومة الثقافية والاجتماعية المتحيزة للذكر هذا ما يجعلها تشعر بالخوف من عودة زمن التنهيدات الأنثوية التي تسترِقّ إلى الآخر كما يوضّحه قولها: " دون أن تلتفت / تدري وأنت تعبر / تحت أنوثة الأمنيات / أنّ تنهيدات تسترقُّ إليك النظر ". تواصل الذات الشاعرة وتستحضر الزمن الذي استغلّه الذكر لتقليص وجودها عند قولها:

" يا لضحتك

...

لا تأبه لصمت كأنّه اعتذار "[2].

" يا لهيبتك

---

[1]– خالد البحري، استطيقا الذات عند فوكو، مجلة الدراسات الفلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، العدد 03، نوفمبر 2014، ص 10.

[2]– أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 48

...

دَعْ الأمنيات تستوي على نارٍ خافتة "[1].

" يا لظلمك

عندما تضمر لي حبّا كأنّه عداء"[2].

" وذلك الحب المطويّ في خزائن الشتاء "[3].

تفضح الذّات الشّاعرة –كما هو واضح،– النسق الذكوري الذي يحرم على الأنثى البوح بالحب لتحل محله نسقا جديدًا. تبحث الذات الشاعرة هنا عن الحبّ، فمن المهمّ أن تتحقق هذه الذات عاطفيا، وهذا ما يؤهّلها لإثبات وجودها، بما أنّها محبوبة وتمارس الحب، فهذا يعني أنّ لديها كيان ووجود.

وتستعمل أحلام مستغانمي استراتيجية مغايرة للبوح بالحب إزاء الآخر في الديوان ذاته، فتقول في قصيدة " كأنّ مهري صلاتك ":

" ما طلبتُ من الله

في ليلة القدر

سوى أن تكون قدري وستري

سقفي وجدران عمري

وحلالي ساعة الحشر "[4].

أرادت الذات الشاعرة من خلال هذه النصوص أن تخرج من المجتمع الذكوري الذي " خلّف تقييد الجسد والروح ورغبات المرأة آثارًا سلبية، إذ صارت المرأة تجهل نفسها وجسدها، ولا تعرف سوى ما يريده الآخرون منها، وحتى عندما يتعلّق الأمر بمشاعرها وأحاسيسها وعلاقتها بالرجل تجد

1– أحلام مستغانمي، عليكَ اللهفة، ص 49.

2– المصدر نفسه، ص 49.

3– نفسه، ص 50

4– نفسه، ص 51.

نفسها تتخبّط "[1] غير أنّ الرغبة في الانعتاق تغلبت على القيد واستطاعت الذات الشاعرة أن تتحوّل إلى " أنا" متحرّرة من هذه القيود الثقافية، حيث إنّها أعادت لوجودها الحياة وأصبحت ذاتا تشعر وتعبّر عن مشاعرها وآفاقها العاطفية بحرية مطلقة. فهي الذات التي تسعد بحضور الآخر (الذكر في حياتها) وهي الذات التي لا تطلب من الله سوى أن تكون بجوار الآخر الذي تعشقه كثيرًا.

تواصل الشاعرة وتتغنّى بحبيبها عبر عرض أحوالها وعواطفها وانفعالاتها، فتقول وهي تخاطبه:

الذّات ووجْدها من المقدّس

" يا وسيم التّقى
أتّقي بالصّلاة حسنكَ
بالدعاء ألتمس قُرَبك
ألامس بالسجود سجّادًا
عليه طال ركوعُك
عساني أوافق وجهَكَ"[2]

تبوح الذات الشاعرة هنا بأسرارها العاطفية حتى أصبح شعرها يتصف بخاصية التغني بالحبيب (الرجل الغائب)، فتنغمس في ذاتيتها منتجة في ذلك علاقة وجدانية مع الآخر، وما يلاحظ في هذه النصوص هو أنّ الذات الأنثوية تعوّل كثيرًا على حضور الآخر إلى درجة أنّها جعلت علاقتها بالآخر علاقة مقدّسة، ويتجلّى هذا عند توظيفها للمفردات: (التقى، الصلاة، حسنك، الدعاء، السّجود، ركوعك...)، وهي ألفاظ تحيل على الدين والعبادة والتقرب من الإله. انطلقت منها الذات الشاعرة لتصوّر للمتلقي العلاقة الوطيدة التي تربطها بالآخر / الذكر، وتتكاثف الصورة التّي استعانت بالمقدّس وصنعتها الشاعرة للآخر، فتقول:

---

[1]– أسماء معيكل، الاعتراف والسيرة وإشكالية الهوية الأنثوية، مجلة يتفكّرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب، العدد 04، صيف 2014، ص 153.

[2]–أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 51.

"مباركة خطاك

بكَ تتباهى المساجد

وبقامتك تستوي الصّفوف

هناك في غربة الإيمان

حيث على حذرِ

يُرفَع الآذان"[1].

لقد وظفت الشاعرة هنا جملة من الدوال التي تصنع حالة دلالية قوامها التعظيم للآخر إذ جعلته مصدر البركة، والجمال، والنظام والعمل الصالح، هذا ما جعلها ترتبط به ارتباطا روحيا. يؤهّلها هذا الارتباط إلى اكتشاف أنوثتها، حيث تمثل لحظة التمتع بحضور الآخر مقاربة أساسية لمعرفة أنطولوجية الذات المؤنّثة.

إنّ القراءة المتفحّصة لهذه النصوص توضّح لنا رغبة الشاعرة في كسر المألوف الذي يقتضي أن تأتي المبادرة من الآخر/ الرجل الذي يحق له بالبوح بالرباط العاطفي الذي يجمعه بالآخر، حيث جاءت الرغبة في الآخر رغبة أنثوية توضح رغبة الذات الشاعرة في قلب النسق، " والأنثى هنا لا تقدّم ثقافتها الخاصة ولا لغتها الذاتية، ولكنها تخطف سلاح الرجل وأدواته وتصبو نحوه لتهدّم ضم الفحولة من عليائه"[2] رغبة منها في التعالي عن واقع يكسّر ويهشّم وجودها.

وأكثر من هذا، فإنّ الشاعرة تربط سعادتها بحضور الآخر فتقول في القصيدة ذاتها:

" ما أسعدني بكَ

متربّعًا على عرش البهاء

مترفّعًا.. متمنّعًا عصيَّ الانحناء

[1]–أحلام مستغاني، عليك اللهفة، ص 52.

[2]– عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، ص 95.

مقبلاً على الحب كناسكٍ "[1]

وتضيف:

" يا لكثرتك

...

مزدحم قلبي بك

...

كي في قيامك وسجودك

تدعُوَ ألا أكون لغيرك "[2].

اللافت للنظر في هذه الخاتمة النصية، أنّ الشاعرة تبوح بحبها للآخر / الذكر عبر مجموعة من الدوال من قبيل (أسعدني، الحب، قلبي...) التي تترجم لنا أحاسيس ملؤها الحب والشوق للآخر، فجاءت لغتها متحرّرة من خلال تحرّر اللّسان من كلّ القيود والطابوهات. ويظلّ التعبير عن الذات والبوح بالحب واضحين بشكل جلي في ديوان " عليك اللّهفة " لأحلام مستغانمي، حيث جاءت الكتابة فيه نقيضا موضوعيا للتكتّم لأنّها تغدو جسرًا للتعبير والبوح فتقول في قصيدة " شفتان على شفا قُبلة":

" ركوةُ قبلتك الصباحية

قهوة لفمين

أغرقُ فيها كقطعة سكّر

أرتشفها بهالِ الشكر

حمدًا لك

يا مَن وضَعتَ إعجازَكَ في شفتين

وجعلتهما حكرًا عليّ "[3]

---

[1]–أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 52.

[2]–المصدر نفسه، ص 53.

[3]– نفسه، ص 89.

وتضيف:

" يا لجوعي إليكَ بعد فراقٍ

...

تتسرّب منها في قبلة واحدة

كلّ كثبان الاشتياق

...

كلّما تقدّم بنا الحبّ نشوةً

أعلنّ العشق موتَ التعبير " [1].

توضّح القراءة لهذه النصوص أنّ المفردات التي وظفتها الشاعرة تؤشر على بعد دلالي للحقل المفهومي الخاص بحالة شعورية ملؤها الحب والعشق والاشتياق، وما يميّز هذه القصيدة عن سابقتها هو احتفاء الشاعرة بالجسد كقيمة جنسية مرتبطة بالرغبة وليس كقيمة ثقافية لإعلان العصيان المؤنث للسائد الثقافي، حيث جعلت من الجسد المنكرّ مادة خام، تضرب من خلاله الثقافة الفحولية، وجاء الحب في هذه القصيدة حبًّا حسيًا يجيب للمطالب البيولوجية للذات الشاعرة، على عكس الحب الذي تمظهر في القصيدة السابقة الذكر، حيث جاء روحانيا، مقدّسا وطاهرًا، تؤكّد الشاعرة في هذه القصيدة على ما هو جسدي، هذا ما يشير إلى احتفائها بما هو حسيّ – كما ذكرناه سالفا – وما هو اجتماعي لأنّ الجسد ليس مجرّد حالة حسية بل هو أيضا حالة اجتماعية بالمفهوم الذي يطرحه كرس شلنج KERS CHLANG في كتابه: " الجسد والنظرية الاجتماعية "، حيث يرى أنّ ثمّة " نزوعًا عند الناس في حقبة الحداثة العالية نحو منح قدر أكبر من الأهمية للجسد أداة لتشكيل الذات، ولم تعد بنى المعنى المتجاوزة للشخص توفّر له رؤية واضحة للعالم أو الهوية الذاتية، أنّ الجسد يؤمّن أساسا صلبا لإعادة بناء معنى للعالم الحديث جدير بالثقة. الرّاهن أنّه يمكن اعتبار السبل المسرفة في تأمّل الذات التي يرتبط عبرها البشر بأجسادهم، إحدى

[1]– أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، ص 90.

علامات الحداثة العالية "[1]، فالجسد له علاقة وطيدة بالآخر، حيث يشكل ظاهرة اجتماعية لا يمكن الاحتفاء بها بمعزل عن المجتمع.

وتعد أسماء سنجاسني من بين الشاعرات الجزائريات اللّواتي ينطلقن من الذات لتحديد الهويّة عن طريق البوح، فتقول في قصيدة " أحبّك " الواردة في ديوانها الموسوم: عواصم أمل ":

" أي حبّ هذا الذي راقصني

مَن باع للزمان سرّي

سرّ حبي لرقص والغناء

أو وجودي كان لأجلك

وشعوري تحفة... لغة جديدة

تكتب بها القصائد

ويكتب بها الشعراء

عن حنين لزمان جميل مضى

حين كانت تولد التعابير

من رحم لإنشاء " [2].

تعلن الشاعرة من خلال عنوان القصيدة " أحبك " عن ذاتها باعتبارها ذاتا فاعلة تمارس فعل الحب لقلب السائد الثقافي والاجتماعي، فخوّلت لذاتها الحق في التعبير عن رغبتها في الآخر/ الذكر لأنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ " الذات التي تحبّ وتحيا من أجل الحبّ يمكن لها تأسيس خطابها التنويري، ولا يمكن تحقيق هذا الخطاب التنويري إلاّ إذا حملت الذات مشروعًا متمثلا في قضية نبيلة. إنّ الإنسان إذا انتمى إلى قضية نبيلة في هذا العالم، فإنّ في هذا الانتماء يكمن

[1]– كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية. ترجمة: منى البحر، نجيب الحصادي، مطبوعات كلمة أبوظبي، الإسكندرية، دار العين للنشر، ط1، 2009، ص21 – ص 22.

[2]– أسماء سنجاسني، عواصم أمل، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2015، ص 24.

معنى وجوده، وبهذا الانتماء تتحقق حريته، فالإنسان إذ يجتاز هذه المهمّة العظمى يؤكدّ ذاته حين يتفانى في آدائها" [1]، والقضية النبيلة التي تريد الذات الشاعرة تجسيدها تتمثل في تحقيق الحرية لأنّ الحرية مرادفة للوجود كما أكّده الفلاسفة الوجوديون.

لقد أعطت الذات الشاعرة لنفسها الحق في حرية البوح بالحب لتعلن عن وجودها لأنّها تعي أن وجودها مرتبط بالآخر، هذا ما توضّحه الجملة الثقافية (وُجودي كان لأجلك)، حيث نجد هنا تواصلا مع محمّد مزيان في فكرة الذات والوجود إذ يقول: " إنّ وجودي من أجل الغير يؤثر فيّ على نحو يصعب تحمّله لكنّه مع ذلك هو شرط وجودي في العالم "[2]، فلا يمكن لعاطفة الحب أن تتشكّل في انفراد وإنّما تتشكّل وتتجسّد في الواقع مع وجود الغير. جعلت الشاعرة من الحب حياة بديلة للحياة القاسية التي فرضها عليها المجتمع الذكوري، فاخترعت لغة جديدة تميل إلى البوح بمشاعرها النبيلة، هذا ما يؤكدّه قولها (وشعوري تحفةٌ... لغة جديدة / تكتب بها القصائد / ويكتب بها الشعراء). الواضح هنا هو أنّ الشاعرة تؤكد على أهمية اللّغة في الوجود الإنساني كما أكّده مارتن هيدجر حينما قال إنّ " الحد الأوسط في المعادلة الدقيقة بين الكائن والكينونة هو اللّغة، فهي بيت الكائن ومكمّن نوازعه وموطن أسراره" [3].

ويزداد البوح قوّة في بقية القصيدة، تحاول الشاعرة من خلاله تكسير الحاجز لإنتاج لحظة وجودية جديدة قادرة على استعادة الوعي الأصيل بالذات مركّزة على الفعل (أحبك) لتجعله البؤرة التي تدور حوله دوال النص، فتقول:

" إنّي أحبك

أحبّك بحجم العواصف

بحجم السماء

أحبّك بحجم الكوارث

---

[1]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفيّة، ص 29.

[2]– محمّد سبيلا، مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، تقديم محمّد سبيلا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص 497

[3]– إبراهيم أحمد، أنطولوجيا اللّغة عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2008، ص 10

بحجم الوفاء

أحبّك بحجم المشاعر

بحجم الكبرياء

أحبّك بحجم ما يحبّ الحب نفسه

وبحجم ألم الحزن حين يسلبه الحب

كيفما يشاء... "[1].

يحضر في هذا المشهد الضمير " أنا " بكثافة كمؤشر على ذات متحرّرة تمارس فعل البوح إنّها تعلن عن حبّها للآخر دون قيد وتوظّف الفعل (أحبك) باستمرار دون حرج لأنّها " تبحث من خلال عبارة " الحب " عن الديمومة والاستمرارية في العلاقة مع الآخر / الرجل " [2] بما أنّه شرط وجودها.

و تعبّر الشاعرة عن حاجتها للآخر / الذكر، وتعتبره المنقذ لها فتقول: " وأحتاج إليك... كبر احتياجي لطوق نجاة / يجذبني من بحر حبّك / إلى شاطئ الحياة / في حضرة صمت أمواجه الصماء " ص25.

تكشف القراءة المتفحّصة لهذه النصوص عن ذات تبوح بالحاجة للآخر ساعية في ذلك لِـ " فرض وجودها، وذلك بالعمل والحكمة من أجل التغلّب على تراجيديا الألم" [3]. وحماية نفسها من الضياع والاغتراب حيث إنّ لفظ (الحياة) الذي وظفته الشاعرة في هذا المقطع يحيل على الوجود الإنساني الذي ترنو إليه، لقد ربطته، (أي لفظ الحياة) بالحبّ وبالآخر عند قولها (بحر حبّك) لأنّ «الحبّ بالنسبة للمرأة/ الشاعرة ليس مجرّد فكرة افتراضية / أو مجرّد خلفية يمكن أن تسير الحياة، على احتمال حدوثها، إنّما هو الفاصل الطوباوي الأجمل بين حياة واقعية جديدة وشرط وجود، أو

1- أسماء سنجاسني، عواصم أمل، ص 25.

2- فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، ص 228.

3- فايزة شرماط، أنطولوجيا الشر في فلسفة بول ريكور، مجلة الدراسات الفلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، العدد 02، جوان 2014، ص 105.

هو كلّ حياة المرأة، حسب مقولة مدام دي ستايل»[1] لأنّ البوح والتعبير عما يخالج الذات من أحاسيس ملؤها الحب، يعد من الأسلحة الرامية إلى الحيلولة دون بلوغ الذات الأنثوية إلى حالة من التدهور النفسي والضياع، ويعد كذلك من الأسلحة التي تساعدها على إثبات وجودها في هذا الواقع الجديد الذي أسست له بالانطلاق من فكرة وجود الآخر شرط لوجودها.

وهكذا يتواصل البوح بالحب بقوة ليشمل القصيدة بأكملها، حيث تميّزت تجربة الشاعرة بقوة حضور الذّات الوجدانية التّي سلّطتها على موضوع وجودي ومضمون واقعي وأفكار فلسفية تحتاج التعمّق فيها.

وتنحو نعيمة نقري المنحى نفسه، فيتجلّى البوح بالحب في تجربتها الشعرية " نون " بشكل ملحوظ، حيث تقول في قصيدة " حضورك ":

" ولأنّك لا تغيب أبَدًا... وتتوفّر لي كفاكهة لا موسميّة.

فإنّ شهيتي لا تقف عند أبواب المواسم.

الآن... أشتهيك... أفرش جسدي مائدة... وأدعوك.

أيّها المسرف في الحضور... حسبي أن أتواجد لأجلك

وبك وفيك... فكلّ ما هو مشرّد عنك يسكنني... " [2].

يتضح من صياغة هذه القصيدة، أنّ الشاعرة اختارت بعناية كلماتها، حيث يميل البوح بالحب فيها إلى الجسد يعطي للقصيدة صبغة إيروتيكية، هذا ما يتجلّى خاصة في العبارة (أشتهيكَ... أفرش جسدي مائدة... وأدعوك)، (وتتوفّر لي كفاكهة لا موسمية. / فإنّ شهيتي لا تقف عند أبواب المواسم).

اللافت للنظر في هذه النصوص أنّ الشاعرة لا تبالي بمحيطها الاجتماعي الذي جعل للجنس حدودًا، وتبدو تصرّفاتها غير مقيّدة بشروط مسبقة، إنّها تربط حبّها للآخر بالجسد الحسّي الذي له بعد جنسي، وجعلت علاقتها بالآخر/ الذكر علاقة شبقية، تبدو من خلالها جريئة في

[1]– محمّد العباس، سادنات القمر، ص 07.

[2]– نعيمة نقري، نون، ص 16.

القول والسلوك، تجهر بمكنوناتها ولذاتها، وتصوّر شهيتها الجنسية بأسلوب يحاكي أساليب الرجال، وتمثل حالة من العصيان، تمرّدت فيها الذات الشاعرة على سلطة القيم الذكورية التي لا تبيح لها أن تنطلق منطلقا حرًا في فضاء البوح الصريح عن اختلاجات الجسد برغائبه وأشواقه وشهواته. تخفي وراء هذا التمرّد رغبة الذات الشاعرة في إثبات الذات لأنّها تدرك أنّ الاتحاد بالآخر جنسيا يساعدها على معرفته معرفة عميقة، هذا ما يساعدها على معرفة ذاتها من خلاله وبالتالي إثباتها، إنّها بهذا توافق إيريك فروم عندما يقول إنّ " الحبّ هو الطريق الوحيد إلى المعرفة، وهو يجيب عن سؤالي في فعل الاتحاد، في فعل الحبّ تقديم الذات هبة، وهو فعل النفاذ إلى أعماق الشخص الآخر، أنا أجد نفسي، أنا أكتشف نفسي،... أكتشف الإنسان " [1].

تواصل الشاعرة وتعبّر عن عشقها للآخر بكلّ حواسها، فتقول في بقية القصيدة:

" أيّها المسرف في الحضور... حسبي أن أتواجد لأجلك وبكَ وفيكَ (...)

أرى المساء يتنقّل بين النجوم العطشى... بدلو قمرك.

أرى الفجر... كلّ الفجر... يخرج مندفعا إلى الحقول بمصباح ضحكتكَ.

أرى سنبلتي ترقص لرذاذ الأشعة المسبِّح باسمك.

أكاد ألمسُ لذّة الخلق الأولى "[2]

الواضح من خلال هذه النصوص أنّ الذات الشاعرة تسعد بحضور الآخر لأنّه يجذب لها السعادة، إنّها لا تبحث عنه، فهو يتمتع بحضور دائم، هذا ما تفسره الجملة (أيّها المسرف في الحضور...)، ولا تتساءل عن وجوده لأنّه مؤكّد، لا جدال فيه، وتنطلق الشاعرة من الوجود الذكوري لتحقيق وجودها من خلال قولها (حسبي أن أتواجد لأجلكَ وبكَ وفيكَ...)، حيث أًصبح الآخر عنوان للملاذ واللّجوء. وأكثر من هذا، الآخر الذي ينير لها حياتها هذا ما يتجلى عند اختيارها لدوال تندرج ضمْن الحقل المفهومي للإنارة من قبيل (النجوم، قمرك، الفجر، مصباح، الأشعة).

---

[1]– إيريك فروم، فن الحب، ترجمة سعيد الباكير، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2012، ص33 – ص 34.

[2]– نعيمة نقري، نون، ص 16

ويتواصل تعبير الشاعرة عن عشقها للآخر إلى غاية خاتمة القصيدة حيث تقول:

" كلّ ما فيك حبيبي... وأنا كل شظاياك...

المحبّة مملكة الإيمان الأوّل.

حيث لا موت ولا خوف ولا خطيئة "[1].

على ضوء ما تقدّم، يتضح لنا أنّ الشاعرة قد تفنّنت في طرح معجم " الحب " لتفضح النسق الثقافي المتحكّم في مشاعر المرأة ولتنفلت من " اللّغة الخرساء ". إنّها تدرك في ارتحالها النفسي أنّ البوح بالحب وتعرية الجسد في عرف الثقافة الذكورية وارتهانات الواقع شعور مرفوض في الأنثى، إنّه من المحظورات، لكنّها ألحّت على قلب النسق ونزع السلطة من الآخر لإثبات وجودها.

وهكذا يتكاثف البوح بالحب والجسد في المجموعة الشعرية " نون " ليشمل

جميع قصائد الديوان من فاتحته إلى خاتمته.

ومن النصوص الشعرية التي يتجلّى فيها البوح بالحب قصيدة " أحبّك ومن يدري؟ " لمنيرة سعدة خلخال الواردة في ديوانها المعنون: " للريح قالت الشجرة " حيث تقول فيها:

" أحبّك

غرّد في صدري

لا تسأل عن وطن

غيري..

كلّ الآفاق موزّعة

ما بين الطرف والثغر

دعوة "الآخر" إلى وطن الحبّ

[1]– نعيمة نقري، نون، ص 17.

أحبك
هات لي وهجي
يا سفرا يجمعني
يوغلني في الجنّة
والحبر..

"الآخر" وهجُ الذّات

يا قدري الرائع
يا نظري الممتدّ إليكَ
عنقود بهاء " [1].

الآخر القدر الجميل

توضّح لنا القراءة النقدية لهذه النصوص أنّ البوح بالحب هنا هو عملية تفضي إلى البحث عن خيوط النسيج الذاتي لتؤسّس لذاتها المفقودة، حيث نجدها تخرج من عزلتها وتعبّر عن حبّها إزاء الآخر حتى تقي نفسها من الضياع والاغتراب اللّذين ظلاّ يهدّدان وجودها، هذا ما يتجلّى خاصة في العبارة (لا تسأل عن وطن / غيري..). وما يجذب الانتباه هنا هو أنّ الشاعرة تنتصر للهوية الأنثوية حيث جعلت نفسها في مقام الوطن لتكسب ذاتها الأمن والطمأنينة، لعلّها تجذب بهما الآخر وتقنعه بعلوّ منزلتها وتضاؤله أمام دورها الأبرز. يتعلق الأمر هنا بتقديم الذات الأنثوية من خلال رؤية المرأة العاشقة، الراغبة في التحرّر من مجتمع ذكوري يغيّب وجودها، وأكثر من هذا نجد الشاعرة تختار اللّحظة الوهّاجة للحب عند قولها (أحبّك / غرّد في صدري)، إذ أنّ البحث المستمر للذات الشاعرة عن لذة الحب، صنع لدى الشاعرة حالة من التوهج الحسّي لاختيار المفردات الأكثر تعبيرًا عن هذا التوهّج. هذا ما يتجلّى بوضوح في لفظة (صدري)، ونجدها تصرّح برغبتها في التوهّج دون قيد عند قولها (هات لي وهجي /... يا نظري الممتدّ إليكَ).

وبعد أن عبّرت الشاعرة في المقطع السابق عن الهوية الأنثوية لإثبات وجودها ورغبتها في الآخر، نجدها في الجزء السردي الموالي تنتصر لهوية الآخر، حيث توجّه له خطابا لا يخلو من التعالي فتقول:

[1]– منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2013، ص 68.

" أحبّك
يا أنا يا قدري
يا زورق ورد
بين " نيلين " يهدهدني
يا رياحين بالأوردة تسري
تهيم بالقلب
أن لم أغذُ وحدي..
يا نشوة العمر المتجدّد
يا سفر النور
أحبّك
ومن يدري ؟! "[1].

التّساوي بين "الذّات" والآخر

آلاء "الآخر" على الذّات

تمثّل لنا هذه النصوص ذاتا رومانسية، تعبّر عن أفق رومانتيكي، وتلوذ في توجهاتها الدلالية بالآخر بتوظيف مفردات تندرج ضمن الحقل المفهومي للطبيعة من قبيل (ورد، النور، رياحين، الأوردة)، وهي ألفاظ تحيل على الجمال والضياء، حيث نجد الشاعرة تقدّم للآخر أوصاف من هذا القبيل لتعلي من شأنه لأنّ مكانته في المجتمع تهمّها كثيرًا. وقد مال وصفها له إلى الصراحة في التعبير وكأن الشاعرة في حالة من الاعتراف. إنّها تعترف بحبّها له وتعترف بالمكانة العالية التي يحتلها في قلبها علمًا أنّ اعتراف الأنثى بالحب من التابوهات التي لا يجوز التفكير بها على عكس الرجل الذي يتمتع دائما في مجتمعنا بجملة من المكاسب الذكورية التي تمنحه الحق في التعبير عن مشاعره للأنثى التي يحبها. فهو يحب ويعشق ويصارح حبيبته بمشاعره دون أن يحاسبه أحد على ذلك، حيث " إنّ الثقافة ذاتها اتّخذت لنفسها قاعدة متعالية بتجاوز أخطاء الفحول وغفرانها لهم، فهم الذّين يجوز لهم مالا يجوز لغيرهم، وهم الذين يصوّرون الحق بصورة

[1]– منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، 69.

الباطل، والباطل بصورة الحق. وهذا قانون فحولي / سلطوي قديم ومتجذّر، وهو ما يسمح لهذه الأخطاء بأن تتسرّب إلى وجداننا من غير رقيب ولا نقد، ومن ثم تصبح نماذج تحتذى كأساس للسلوك الاجتماعي والسلطوي" [1] حيث تسعى الشاعرة الجزائرية إلى إلغاء هذا القانون الفحولي/ السلطوي لإعادة الاعتبار لذاتها وإثبات وجودها، لذا تميّزت الكتابة النسائية بالحديث عن الذات التي حُكِم عليها بالصمت والكبت منذ قرون كما عُدّت أداة للكشف عن عواطف الذات الأنثوية وتفريغ أحاسيسها، وأًصبحت الذات الشاعرة تنحو منحى " الفيلسوف الوجودي المحافظ على شخصيته، والمتعلّق بعاطفته التي تعبّر عن ذاته "[2] لأنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ البوح بالحب والجسد يحميها من الموت، فبفقدانه تفقد الأنثى وجودها لأنّها تفقد معها حقيقتها وصوتها وشخصيتها. هذا ما جعل العبارة " أحبك" تشكل المهيمنة في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، إذ تقولها الذات الشاعرة بشكلّ جليّ دون ترميز أو إيماء للتعبير عن اللّحظة الوجدانية، فلم تعد المرأة الشاعرة الطرف الأكثر سكوتا وخجلا، بل أصبحت تبوح لإبراز قدر من الحرية الكتابية ليصبح صوتها أكثر وصولا، هذا ما ساعد الذات الأنثوية على أن تتشكّل وجدانيا ووجوديا وتوجّه كلامها إلى الآخر دون قيد وتوظّف ألفاظا تشكّل كلّها مجاورات تشبيهيّة لكلمة (العاشق)، تعبّر من خلالها الشاعرة عن أناها بشكل جليّ وهي " أنا " وجدانية مرتبطة بالآخر في نسق وجداني بارز.هذا ما يجعلها تحيا في فضاء جديد، تسعى من خلاله إلى إثبات ذاتها.

إنّ القراءة النقدية للشعر النسائي الجزائري المعاصر توضّح لنا أنّ البوح بالحب يشكّل ظاهرة نلمسها في جميع الدواوين. لجأت الشاعرة الجزائرية من خلالها إلى قلب السائد الثقافي والاجتماعي، وإثبات الذات حتى وإن اختلفت الزاوية التي انطلقت منها للبوح، حيث جاء البوح تارة روحيا وتارة أخرى حسيا/ماديا، وقد يشكّل رؤية وجوديّة لا تنفصل عن التّكامل الكونيّ بين الذّكورة والأنوثة.

---

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 251

[2]– أنظر: عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، ص 94.

الفصل الثّالث:

آليات الدّفاع وإثبات الذّات

المبحث الأوّل: الذّات بين الإظهار والإضمار

المبحث الثّاني: تشكيل الذّات بالاستعاري

المبحث الثّالث : ترميم الذّات بالرّمز والأسطورة

المبحث الأوّل: الذات بين الإظهار والإضمار

إضاءة :

لقد عرف الأدب في ظلّ الحداثة وما بعد الحداثة تحولات جوهرية سواء أكان هذا من حيث أنواعه أو الموضوعات التي يعالجها، حيث ظهر الاهتمام بما يدعى بـ " المهمّش". وقد يكون المهمّش هو الأديب ذاته أو منتوجه الأدبي أو الموضوعات الأدبية التي لا يجرؤ أحد على تناولها أو الشكل الأدبي بمعنى الأدب المتمرّد على محدّدات النوع الأدبي.

سنركّز في هذا المبحث على الشعر النسائي باعتباره أدبًا مهمّشا لنقف على ما حققته هذه الكتابة الشعرية من ممكنات نصية ومن حيل الإظهار والإضمار، لنكشف عن مختلف الأنساق الثقافية السائدة في المجتمع الجزائري وكيفية تجلّيها في المنتوج الشعري النسائي.

سيتابع بحثنا أهم القصائد الواردة في الإبداع الشعري النسائي الجزائري للإجابة عن السؤال الرئيس: كيف تجلّت الذات وكيف تجسّد المضمر في الشعر النسائي الجزائري المعاصر؟ أمّا الأسئلة الفرعية، فهي:

_ ما هي التمظهرات الثقافية التي نقلتها لنا الشاعرة الجزائرية ؟

_ كيف عبَّرت الشاعرة الجزائرية عن الأنساق الثقافية السائدة في المجتمع الجزائري ؟

_ ما هي الآليات التي وظّفتها الشاعرة لإبراز ذاتها ولنقل المسكوت عنه في المنظومة الذهنية العربية عامة والجزائرية خاصة؟

وقد تطلّبت الإجابة عن هذه الأسئلة الثقافية التركيز على مفاهيم النقد الثقافي التي تهدف إلى تحليل الأثر الأدبي وربطه بالمبدع والبنية الاجتماعية والثقافية التي نشأ فيها وإلى الإجابة عن أسئلة ثقافية جديدة كسؤال النسق بدلا عن سؤال النّص وسؤال المضمر بدلا عن سؤال الدّال وسؤال التأثير الذي ينصبّ على ثنائية المركز والمهمّش بالانطلاق من النص.

قبل أن نتابع كيف استثمرت الشاعرة فنيات الإظهار والإضمار نقف عندهما كمصطلحين لهما حمولة ودلالة.

1-تعريف الإظهار:

تدور مادة الإظهار لغة حول البيان والبروز وما قابل الإخفاء والإضمار، قال ابن فارس: "الظاء والهاء والرّاء أصل صحيح واحد، يدلّ على قوة وبروز، من ذلك: ظهر الشيء، يظهر ظهورًا، فهو ظاهر، إذا انكشف وبرز"[1].

وفي التنزيل " ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُمْ بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ " (الروم/41) ، أي برز واستعلن.

أمّا الإظهار في الاصطلاح، فهو مصطلح مستخدم في فنون عدّة، فعن علماء التجويد هو " إخراج كلّ حرف من مخرجه من غير غِنّةٍ ولا تشديد في الحرف المظهر" [2]. وعندهم كذلك: " أن يُؤتى بالحرفين.. منطوقا بكلّ واحد منهما على صورته موفّى جميع صفاته مخلصًا إلى كمال بنيته "[3]. وعند أهل البلاغة: " فهو مصطلح ذات كلمة واحدة في بيان ضدّه الذي هو الإضمار"[4]. على حدّ قول القائل: وبضدّها تتميّز الأشياء.

2- تعريف الإضمار:

لغة: هو الإخفاء يقال: أضمر الشيء: أخفاه، ويقال: أضمر في نفسه شيئًا: أي عزم عليه بقلبه، والضمير: المضمر الذي تخفيه في نفسك، ويصعب الوقوف عليه، وهو السّر، وداخل الخاطر"[5]. ومن معاني مادة (ضمر) اللّغوي أيضا: الهزال: يقال فرسي ضامر وفي التنزيل الحكيم: ﴿وأذِنَ في النّاسِ بالحَجِّ يأتوكَ رجالاً وعلى كلّ ضامِرٍ يأتينَ من كلّ فجٍّ عميق﴾ (الحج، الآية 27) أي الإبل الأهازيل.

والإضمار والضمير والمضمر كلّها ألفاظ ذات مدلول واحد. وهنا تنبيه، تجدر الإشارة إليه: "وهو أنّ المدرسة الكوفية في النّحو يُسمّون الضمير كناية ومكنيا، فهما من قبيل الأسماء

1- معجم مقاييس اللّغة لابن فارس (471/3)

2- بغية المريد، من أحكام التجويد لمهدي الحدازي ص132.

3- معجم المصطلحات في علمي التجويد والقراءات للدكتور إبراهيم سعيد الدوسري ص 29.

4- ينظر: معجم البلاغة العربية للدكتور بدوي طبانة (511/2).

5- انظر: معجم مقاييس اللّغة (371/3)، والقاموس المحيط للفيروز آبادي (ص: 551).

المترادفة"[1]. أمّا البصريون، فيرون أنّ " الضمائر نوع من المكنيات، فكلّ مضمر مكني، وليس كلّ مكني مضمرًا"[2].

وعند تأمّل مصطلحي الكوفيين والبصريين يمكن استنتاج أنّ " البصريين نظروا إلى لفظ الضمير أو شكله، فعبّروا عنه بهذا المصطلح، لِما لاحظوا فيه من ضمور لفظه حال الظهور، واختفائه أحيانا أخرى، على حين نظر الكوفيون إلى الجانب الدلالي، حيث تعد الضمائر من الكلمات ذات الدلالات الإشارية غير الصريحة، فعبّروا بالكناية والمكني " [3]، وهي في مجملها تحيل على الإخفاء.

أمّا اصطلاحا فيرد الإضمار دوما وهو لصيق بالنسق، وهو" نص غير معلن يتخفّى بين ثنايا النّص الجمالي البلاغي، لا يدركه المبدع ولا الناقد إلاّ باستخدام أدوات خاصة " [4]

3 – تجليات الإظهار والإضمار في الشعر النسائي الجزائري المعاصر :

أخذت الشاعرة الجزائرية تعلن عن الذات الأنثوية المهمّشة، وتكسّر الحواجز التي حاول الفحل تثبيتها ضد المرأة، فباتت مكبوتاتها تعبّر عن نفسها من خلال ما تضمر الكلمة من استعارات ومجازات يمكن تأويل مقاصدها ؛ هذا ما أكّدت عليه زهور كرام التي توصّلت إلى أنّ " الكتابة عند المرأة تعتبر وجهة تحريرية من التصورات السائدة "[5]، وتشكّل الذات في الكتابة الإبداعية وسطا كيميائيا، يحلّل مختلف الخطابات والقيم والتجارب بتوظيف جيل البوح والإضمار لتكشف عن مختلف الأنساق الثقافية، فنراها تتأرجح بين إثبات ذاتها وإبرازها وبين الإضمار والإخفاء آملة في تغيير المنظومة الاجتماعية السائدة والأنساق الثقافية المتوارثة: هذا ما يذهب إليه جورج كاساي Georges CASSAI وهو يعلّق على الأسلوب الأنثوي حيث يراه

1– انظر: مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللّغة والنحو للدكتور مهدي المخزومي، (ص: 314)، ومصطلحات النحو الكوفي في دراستها وتحديد مدلولاتها للدكتور عبد اللّه الخثران " (ص: 61)

2– انظر: شرح المفصّل لابن يعيش (84/3).

3– مصطلحات النحو الكوفي، ص 71.

4– حواس محمود، ثقافة وفن، بصدد النقد االثقافي، النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي، تاريخ الإنزال: 2005 www.alittihad.com

5– عبد النور إدريس: ماهية الكتابة النسائية، الحوار المتمدّن، العدد: 11427، تاريخ الإنزال: 2006/01/11

مختلفًا « ذلك أنّ علاقة الأنا الأنثوية بميكانزمات الدفاع تختلف أيضا، فالأنا تبحث عن توازنها من خلال إلغاء أيّ تمظهر يمكن أن يجعل علاقتها واضحة بالأشياء، ممّا يضطرّها إلى أن تلجأ إلى التحوير والقلب والاستعارات » [1].

إنّ الحديث عن الإظهار والإضمار في الشعر النسائي الجزائري المعاصر يقودنا إلى ضرورة تسليط الضوء على الإنتاج الأدبي وربطه بمبدعه، لأنّ المؤلّفات الفنية والأدبية خاصة ترتبط بحياة صاحبها ارتباطا وثيقا، وتشكّل اللّغة الوسيط المركزي بين هذه العناصر كلّها، فمن منظور لاكان تعتبر " اللّغة الشرط الأساسي للوعي الذاتي، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه وبين العالم، بينه وبين ذاته، اللّغة هي التي تسمّي الأشياء" [2]، حيث يساهم الأدب في كشف جوانب غامضة من الواقع وفي إعادة التوازن بين الأنا والآخر، فالأديب لا يعيش معزولا عن بيئته ووسطه الاجتماعي، وإنتاجه الأدبي ليس منفصلا عن السياق الاجتماعي الذي يظهر فيه، إذ يعكس العلاقات الاجتماعية للمجتمع ويبيّن موقفا كما يذهب إليه أصحاب المنهج الاجتماعي جورج لوكاش Georges LUKACS، ولوسيان جولدمان Lucien GOLDMAN، فيلجأ تارة إلى إظهار ذاته وإخراج مكبوتاته، ويلجأ تارة أخرى إلى إضمارها وإخفائها. هذا ما نلمسه– ونحن نقرأ الشعر النسائي – حيث "أصبح يشكّل ظاهرة اقتحامية ورافدًا من روافد الشعر المعاصر... له عطر خاص، مذاق خاص... فنراه في وثبته التحرّرية سواء مندفعا في نظرية المساواة أو حاملا لون البيئة والعصر، يعي طبيعته الأنثوية، مُمدّا للفكر المعرفي توازنًا " [3].

حاولت الذات المبدعة قراءة العالم بحسّها الإنساني المرهف بكلية موجوداته لتعيد بناء هذا العالم بوصفه كلا ثقافيا فاعلا، هذا ما وضّحه عبد الله الغذامي وهو يتحدّث عن النسق، حيث " يرى أنّ الخطاب ينطوي على بعدين: (حاضر) في الفعل اللّغوي يتجلّى عبر جمالياته، و(مضمر)

---

1 – CASSAI (Georges): Le style et ses rapports avec l'inconscient , p86-87 , revue des sciences humaines , n°201 , université de Lille 3 , 1986.

2– عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص65.

3– سفيان حكوم، الشعر النسائي... قضاياه واتجاهاته، مجلة الجمهورية. تاريخ الإنزال: 2008/07/05
http://www.algomhoriah.net

يتخفّى متحكمًا بالعلاقة بين منتج الخطاب والأفعال التعبيرية التي تكوّن عناصر ذلك الخطاب " [1]، وهكذا يحضر النسقان في الخطاب ذاته.

ويتجسّد المضمر الثقافي في كلّ خطوة من خطوات المنتوج النصّي للشاعرة الجزائرية المعاصرة انطلاقا من العناوين الرئيسة إلى العناوين الفرعية المختارة ليشمل العمل الأدبي بأكمله، فلولا وجود بعض القرائن ما تمكّن القارئ من تأويل مقاصده. لنأخذ على سبيل المثال: ديوان الشاعرة " خالدية جاب الله " الموسوم بـ " للحزن ملائكة تحرسه ".

يعتبر هذا العنوان الرئيس العتبة النصية الأساسية التي تسمح بالولوج إلى النص ودلالته. لقد جاء هذا العنوان على شكل جملة اسمية متكوّنة من مسند ومسند إليه، فجاء الاستهلال بلفظة: "للحزن" على أساس أنّه خبر مقدّم ثم تلاه المبتدأ الذي تأخّر عن خبره. ونشير إلى أنّ الجملة الاسمية تحيل على الثبات والاستقرار، وتقديم لفظة "للحزن" عن لفظة "ملائكة " أكسبها ثقلا واعتبارًا لما لها من معانٍ ودلالات تحيل على معاناة الذات الشاعرة المستقرّة. وحمل الخطاب نسقا مضمرًا أخفته الذات الشاعرة وراء الملفوظ المقروء للتعبير عن المسكوت عنه، هذا ما وضّحه عبد اللّه الغذامي، وعمدت إليهما الشاعرة للتعبير عن ذاتها وأحزانها. وبهذا يحيل العنوان على الداء من جهة، وعلى الدواء من جهة أخرى. فالألم يجدُ دوما علاجا مهدّئًا، وقد مثّلت الشاعرة هنا للمواطنين الصالحين الذين يصونون هذا الوطن من الهلاك بالملائكة الطاهرين، فجاء خطابها مجازيًا، سعت من ورائه إلى حجب المهمّش والاحتفاء بالسائد، تمكّنت من تمريره عبر مسلكيْ الإظهار والإضمار. يمكن توضيح هاتين الظاهريين بالشكل الآتي:

{للحزن} ← (إظهار) المعاناة (المهمّش / الماضي)

ملائكة تحرسه ← (إضمار) الصالحون (الاحتفاء بالسائد)

ملائكة تحرسه ← (إضمار) العناية (الاحتفاء بالسائد)

[1]– د.سمير الخليل، مركزية " النسق " في النقد الثقافي، منتدى الإمبراطور. دون تاريخ الإنزال.
www.alimbaratut.com

الملاحظ هنا أنّ الإظهار والإضمار قد شكّلا ظاهرتين ضروريتين لإنجاز الخطاب، فلا تكادان تنفصلان، لجأت الشاعرة من خلالهما إلى توظيف أدواتها الثقافية الخاصة للخروج من أزمتها، فهي تتخذ من (الملائكة) منفذًا لعبور واقعها المتأزم آملة في تجديد حياتها.

ويتواصل الإضمار ليفرض نفسه على العناوين الفرعية والمنتوج النصي للشاعرة. تقول الشاعرة في القصيدة الأولى من الديوان التي تحمل عنوان " الملائكة تسير ليلا ":

" الوقت ليل

اللّيل ليل

والموسم الدّامي على أقدامنا ارتجفا..

لا عقلَ في صحرائنا مستيقظ

كلّ العقول ترهّلت وكفى

مَن يُرجع الوجه الذي كُنّا فقدناه

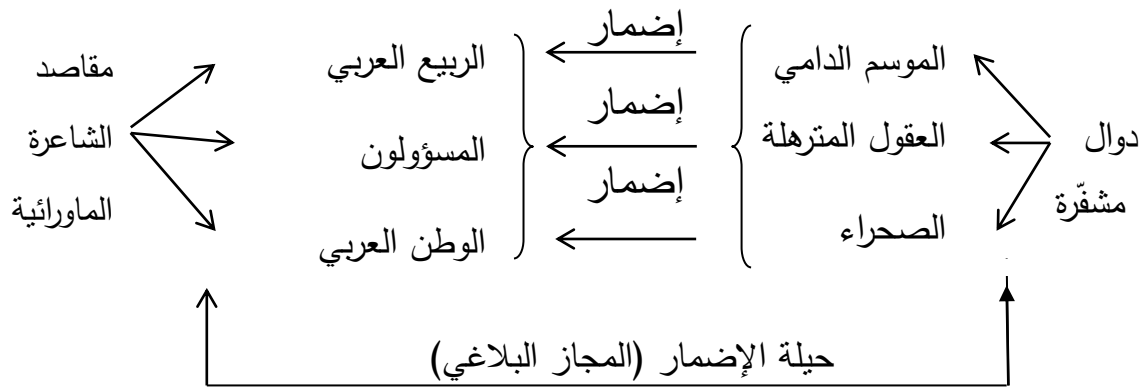
وهذا اللّيلك البريّ في أعماقنا اعتكفا ؟!..." [1]

نلاحظ في هذا الخطاب الشعري تمثلا للحدث الثوري العربي. حاولت الشاعرة أن تكشف من خلاله عن مجريات الرّبيع العربي، هذا الربيع الذي وصفته بالموسم الدامي. لقد وظفت الشاعرة هنا دوالا تحمل إيديولوجيات ترمز لأنساق اجتماعية، فهي ذات ثائرة تعبّر عن رفضها لفترة العشرية السوداء التي تميّزت بلا مبالاة رؤساء الدول العربية والمسؤولين ولا وعيهم بالحالة التي آلت إليها الشعوب العربية.

اللافت للنظر هنا، أنّ الشاعرة – أثناء تبليغها لهذه الرسالة – ترمز إلى الربيع العربي بالموسم الدامي بالنظر إلى الدماء التي أُسفِكت، وإلى الرؤساء والمسؤولين بالعقول المترهّلة لتجرّدهم من التعقل وعدم قدرتهم على تدبير شؤون بلادهم، وإلى الوطن العربي بالصحراء لشساعة مساحته وغيرها من الدوال المنتقاة التي تحمل معاني عميقة. وهكذا تجلّى المضمر عبر دوال

[1]– خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط 1، 2009، ص 11.

مشفرّة، تضمر مجموعة من الأنساق الاجتماعية والتاريخية، تسترت الشاعرة من خلاله بغطاء المجاز البلاغي لتمرير خطابها دون عدوانية. ويمكن توضيح رسالة الشاعرة بالمخطّط الآتي:



لقد جاءت اللّغة هنا على حد تعبير الناقدة آمنة بلعلى " تشير إلى غامض ينتظر أن يسفر عنه، وإلى عميق كامن بين الكلمات، يعبّر عن رؤية شعرية جسّدت إدراك الشاعرة للحدث الثوري باعتباره إدراكًا مجازيا"[1]، كما جاء خطاب الشاعرة يحوي إضمارًا نسقيا يمكن أن ننعته بالموقف الأيديولوجي إزاء الأحداث الجسيمة التي تواجه أيّ نظام فكري، حيث جاء هذا الموقف الأيديولوجي مناهضا ومتمرّدًا على أعراف نظام فكري مضاد، وجاء خطاب الشاعرة في بنيته العميقة وتشكيله الجمالي مضمِرًا أنساقا ثقافية وتاريخية ذات أبعاد ودلالات رامزة، و" بناء على هذا، فإنّ النص الشعري يُعدُّ تشكيلا جماليا في آن واحد، حيث تصبح معطيات البلاغة أو مكوّنات الصورة الفنية أدوات مؤثرة تحفّز المحلّل الثقافي على اكتناه المدلولات النسقية في بنية النّص الشعري"[2]، فأضحت التشكيلات الجمالية والصور الفنية التي تمثل نسيجًا كليا لنصوص الشاعرة مظهرًا مخادعًا، يضمر أنساقا مخاتلة تتعلق بالمجتمع والثقافة والأيديولوجيا.

وتسلك الشاعرة سمية محنش المسلك نفسه حيث جسدت الحدث الثوري عبر إبداعاتها الشعرية، فتقول في قصيدة: " ميدان وحق.. " الواردة في ديوانها:

---

[1]– آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 273.

[2]– يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، إرب: عالم الكتب الحديث، د.ب، ط1، 2009، ص 121.

" مسقط قلبي ":

" تجنّد لدهرك

كن عسكرًا

وشيّد لسلطانك

المرمرّ

وبعْ حيث شئت

وما شئتَ بع

فكلّ المواضع لن تشترى

لقد أيقظ الحق أوتارَه

وأسمعَ للنّاس لحْنَ التّرَى

وضبَط للعزفِ

أوزانه" [1].

إذا تأمّلنا جيدا عنوان القصيدة (ميدان وحق..)، نجده مذيّل بنقطتين أفقيتين متتاليتين، استثمرت فيه الشاعرة بلاغة الإضمار والصمّت بدلا من بلاغة الاعتراف والبوح. تدلّ النقاط المتتالية على التلميح والإيحاء وعلى النزوع إلى إسكات لغة البوح والتصريح، عمدت الشاعرة إليها لإثارة المتلقي ودفعه إلى التخييل، وتصوّر المحتمل، والبحث عن الجواب الصحيح، وإيجاد الحلول الممكنة للأسئلة المطروحة، لأنّ الأسئلة كما يقول الفيلسوف كارل ياسبرز Karl JASPERS أهم من الأجوبة. ويأتي الصمت المنقوط كذلك بين ثنايا الأسطر الشعرية للمنجز النصي في قول الشاعرة في القصيدة ذاتها:

"فصار أبو الهول من ورق

تطاير في هبَّة

وانبرى.. "[2]

---

[1]– سمية محنش، مسقط قلبي، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 81.

وكذا في قولها:

" كأنّ الذي بينهم لفتة

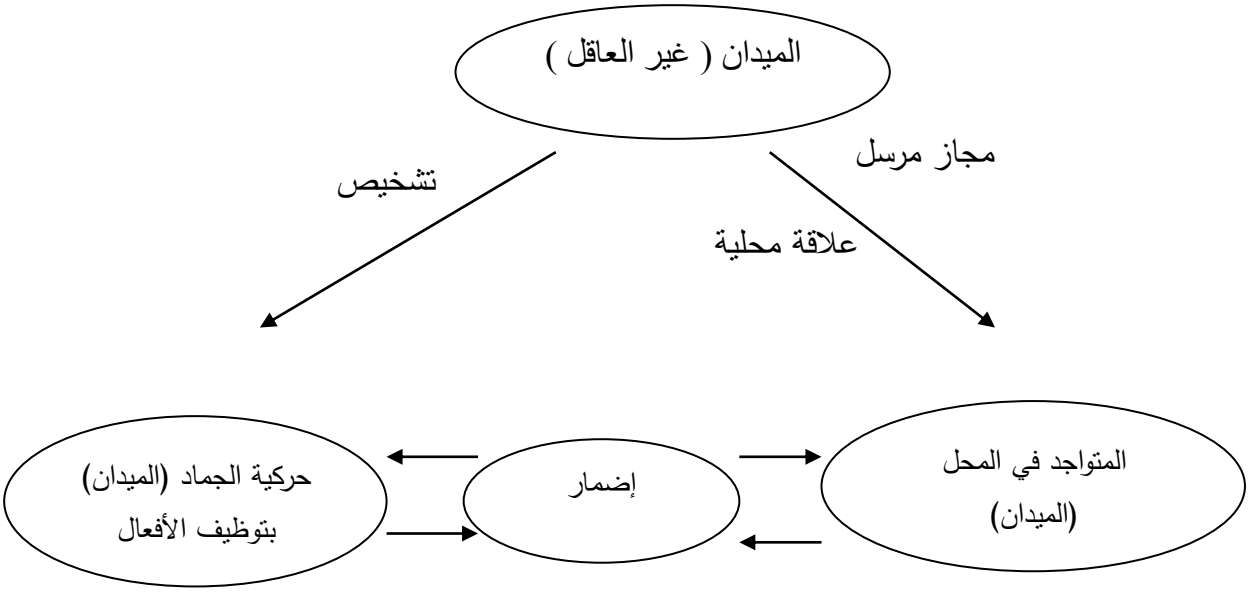
ورفّة جفن... " [1]

تركت بلاغة الحذف في هذه الأسطر الفرصة للقارئ لاستنتاج الكلمة المحذوفة التي تتفق والسياق، فتتعمّق فرصة التأمّل لدى القارئ، وتزيد من درجة التفاعل النصي وتقوّي أبعاد البنية الاختزالية للقصيدة، هذا ما جعل نصوصها تنفتح على ممكنات عديدة لقراءة المعنى المقنّع والمحجّب.

ولا يقف توظيف الحذف والإضمار عند الشاعرة عند الحدود الشكلية فحسب، بل يمكن رصد تجليات الظاهرة من خلال إضمار العبارات والصور، كما تتجسّد في ثراء النص الإبداعي وتعدّد دلالاته وقراءاته، ما يخلق نوعًا من اللّذة القرائيّة والذهنية التي تحفّز المتلقي على محاولة تفكيك المعنى وإعادة بنائه لِتمثّل النص في أبعاده الدلالية والجمالية المخفية. هذا ما يتجلّى عند قول الشاعرة: " تجنّد لدهركَ/ كن عسكرًا / وشيّد لسلطانك / المرمرا / وبعْ حيث شئتَ / وما شئتَ بعْ / فكلّ المواضيع تُشترى".

إنّ القراءة المتفحّصة لهذه النصوص، تجعلنا نسعى وراء المعنى الباطن أو الدلالة الغائبة المخفية في ثناياها، حيث لجأت الشاعرة إلى التشخيص وجعلته آلية من آليات الإضمار، فأسندت للميدان أفعالا وكأنّها تخاطب شخصا، نذكر منها: (تجنّدْ، كُنَ، شيّدْ، بِعْ...) إنّها أفعال أمر تدل على طلب القيام بالفعل، فتبعث في النفس التحمّس والتأهب لمواجهة العدو، وتدعو الشّاعرة هنا الميدان وتقصد به المشارك في ميدان الصراع لتشكيل سلطان القوة أمام العدو، حيث لجأت الشاعرة إلى الإضمار بالمجاز المرسل، وقد جاءت علاقته محلية، لأنّ الشاعرة ذكرت لفظ (الميدان) الوارد في عنوان القصيدة وأرادت به المتواجد فيه، فالعلاقة إذن محلية. امتزج هنا التشخيص والمجاز ليشكّل صورة فنية تضمر مقاصد الشاعرة. ويمكن توضيح هذه الصورة بالترسيمة الآتية :

[1]– سمية محنش، مسقط قلبي، ص 82.



الملاحظ هنا أنّ الشاعرة تمكّنت من صنع صورة مركّبة، تميّزت بالدينامية، استنطقت من خلالها الجماد إضمارًا لرغبتها في التحرر من عدو الوطن من جهة ودرءًا للتأذي من جهة أخرى.

تواصل سمية محنّش في القصيدة نفسها الكشف عن النسق الاجتماعي والتاريخي المضمر خاصة عند قولها:

" لقد أيقظ الحق أوتاره

وأسمع للنّاس لحنَ الثرى

وضبّط للعزف

أوزانه "[1].

جاءت ملفوظات الخطاب في هذه النصوص على شكل مجموعة من المتتاليات المتناسقة، تضمر معاني في منتهى الأهمية، يمكن تلخيصها في فكرة بروز الحق بعد تفشي الباطل.

[1]– سمية محنش، مسقط قلبي، ص 80.

وجاءت أحداث هذه القصيدة متسلسلة، تشكّلت من استعارات صغرى بالانطلاق دائما من التشخيص، فحققت الانسجام بين العناصر النصية على سبيل (أيقظ الحق أو تارة، أسمع للناس لحن الثرى،...)، وهذه هي الوظيفة الحقيقية للاستعارة حيث إنّ سعيد الحنصالي يؤكّد على أنّ " وظيفة الاستعارة ليست تجميلية، بل جمالية ومعرفية تحقق الترابط بين العناصر النصية المؤتلفة في سياق تسلسلّي معين " [1] هذا ما سنركز عليه في المبحث الموالي لهذا الفصل، لقد عمدت الشاعرة إلى آلية الاستعارة للتعبير عن المسكوت عنه والمتمثل في تسلّط الطغاة ومصير الباطل أمام الحق، فشخّصت الحق وجعلته يتصّف باليقظة والقدرة على الكلام. وهكذا حاولت الشاعرة أن تنقل أنظمة ثقافية وأنساقا تمثيلية وأنماطا إيديولوجية باللجوء إلى جماليات البلاغة التي يراها عبد الله الغذامي عبارة عن " أدوات للمخادعة والمخاتلة الثقافية، حيث يتوسّل النسق بالبلاغة للمرور غير مراقب وغير مرصود، وهذه حيلة ثقافية نسقية خطيرة يلزمنا كشفها وتعريتها" [2].

ويشكّل الإضمار والإظهار في الشعر النسائي الجزائري المعاصر ظاهرة بارزة تستحق الفحص والتأويل، حيث يشتمل ديوان " للجحيم إله آخر " للشاعرة " حسناء بروش " على قصائد عديدة، عبّرت الشاعرة من خلالها، عن موقفها إزاء الآخر، وانطوت جميعها تحت سقني الإضمار والإظهار.

إنّ أوّل ما يلفت ذهن القارئ هو عنوانه الرّئيس الذي يعتبر العتبة النصية الأساسية التي تسمح بالولوج إلى النّص ودلالاته. لقد جاء العنوان على شكل جملة اسمية خالية من الأفعال، متكوّنة من مسند ومسند إليه، فجاء الاستهلال بلفظة " للجحيم" على أساس أنه خبر مقدّم، ثم تلاه المبتدأ الذي تأخّر عن خبره. ونشير – مرة أخرى – إلى أنّ الجملة الاسمية تحيل على الثبات والاستقرار، وتقديم لفظة " جحيم " عن لفظة " إله " أكسبها ثقلا واعتبارًا لِمَا لهذا الفضاء من معان ودلالات، فالجحيم اسم من أسماء جهنّم، وفضاء لعذاب مرير غير محتمل. جاء هذا العنوان إمعانا في تصوير شدة العذاب الذي تتذوّقه الذات الأنثوية في فضاء يهيمن عليه الفحل، والذي رمزت له بعبارة: " إله آخر"، فحمل الخطاب هنا نسقين: معلن يتمثل في الملفوظ المقروء للتعبير عن

---

[1]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 52.

[2]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 176.

المسكوت عنه. هذا ما وضّحه عبد الله الغذامي وهو يتحدّث عن النسق. يرى أنّ " الخطاب ينطوي على بعدين: (حاضر) في الفعل اللّغوي يتجلّى عبر جمالياته، و(مضمر) يتخفّى متحكّما بالعلاقة بين منتج الخطاب والأفعال التعبيرية التي تكوّن عناصر ذلك الخطاب "[1] وهكذا يحضر النسقان في الخطاب ذاته، عمدت إليهما الشاعرة للتعبير عن ذاتها، وآلامها، وهواجسها. وبهذا نصل إلى أنّ عنوان الديوان يحيل على المرأة المضطهدة، والمقموعة التي تعاني من عذاب الحياة الجهنمية، ويحيل كذلك على الآخر، الإله المتسلّط الذي يعطي لنفسه حق التجبّر، لكنّ الذات الأنثوية تسعى إلى إبراز هويتها من خلال تواجد الآخر، هذا ما نلمسه عند قول الشاعرة في قصيدة " فادحًا كما أنت..." الواردة في الديوان ذاته:

" لم يكن اختلافنا سوى علّة مجرّدة من العلات جميعها.. قبل أن نواجه بك.. تلكؤًا أو اضطرابًا.. أنت الذي تخلخلني ريبتي بك.. بالفوضى المريعة حد التصادم.. حد البقاء.. "[2].

تخوض الذات الشاعرة هنا معركة الوجود والموقع، وتحاول إلغاء فكرة الاختلاف التي صنعها التاريخ بين الذكر والأنثى، باستثمار ثقافة الحذف الواردة في العنوان وفي المنجز النصي بأكمله، والتي تتجلّى في توظيف النقطتين الأفقيتين (..)، ونسّميهما بنقطتين التوقف والتخييل والإبداع لأنّهما تساهمان في إثراء النص الأدبي بترك المتلقي يتمّ هذا النقص ويكشف عن المسكوت عنه. إنّها آلية من آليات الإضمار، التي سبق وأن تطرّقنا إليها ونحن نقرأ ديوان سمية محنش الموسوم بـ " مسقط قلبي" ودواوين كثيرة للشاعرات الجزائريات المعاصرات، حيث تشكّل ظاهرة تشمل المنجز الشعري النسائي الجزائري المعاصر.

أخذت الشاعرة " تجازف في تحطيم المتعارف عليه وتخوض معركتها مع العامة، الذات محشوّة بالمعلومات عن الأشياء والأفكار المسبقة عن العالم"[3]، وهي توظّف دوالا تحمل إيديولوجيات ترمز لامتداد الأنساق الاجتماعية وهيمنتها على الذات من الدّاخل، فهي ذات

---

[1]– سمير الخليل، مركزية " النسق " في النقد الثقافي، منتدى الإمبراطور. دون تاريخ الانزال www.alimbaratur.com.

[2]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 07.

[3]– أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، 308.

متمرّدة، تعبّر عن رفضها لفترة الاختلاف التي أسّسها الفحل لنفسه. وأثناء تبليغها لهذه الرسالة، نجدها تتأرجح بين إبراز الذات وإضمارها لتؤسّس لنسق ثقافي جديد. عنوان القصيدة " فادحا كما أنت.." يحمل كذلك مضمرًا على مستوى الدوال المنتقاة. إنّها تضمر الصفة المتوارثة التي أسندت للفحل، والتي أخفت وراءها الشدة والقساوة التي يتميّز بها على حساب الأنثى. وفي ثنايا ملفوظاتها، نلحظ توظيف الشاعرة لضمير المتكلّم: " أنا " للتعبير عن ذاتها ورفضها للفعل النسقي، وجاءت القصيدة الثانية من الديوان تحمل عنوان: " عتبة واطئة لسيد الجحيم.."، فعند قراءتنا لعنوان القصيدة ومحتواها، نستحضر المتصوّر الذهني المضمر عن طريق استقراء العلاقات الحضورية، ونكتشف قدرة الشاعرة في ربط المعاني وتوليد بعضها لإعطاء صورة جديدة، حيث صار الفحل سيد الجحيم، وصار في الوقت ذاته القوة المتعالية الذي يتحكّم في ذاته كيفما يشاء دون أن يبالي بالوضع الاجتماعي ولا بمستقبله ومصيره. تقول الشاعرة:

" أفرغ ذاته منه.. واهبًا إياها للجحيم.. للشيطان كان يؤمن أنه سيد ذاته (تلك التي يستبيحها ببوهيمية قاتلة) بعيدًا عن عيون الآلهة.

مستيقنا بلا جدواها قبل أن يقترف.. موته..

ألقى بنرجسيته.. من على عربة الكون بوثنيته التي طالما آمن بها"[1].

حاولت الشاعرة من خلال هذه النصوص أن تخرق قانون الكلام وتنشئ فجوة لأجل تغيير اللّغة وتحقيق الشعرية والتعبير عن المكبوت، وجاءت القصيدة الثالثة من الديوان بعنوان " على هيئة النون أنثى ". يحمل هذا العنوان بدوره مضمرًا، لا يمكن للقارئ أن يفهمه إلاّ بعد الغوص في معاني القصيدة التي تقول فيها الشاعرة: " طقوسُ في التكوين: مما جاب في باب التكوين من سفر النون:/ وكما أنّ علة الشيء في جوهره وجوهر الشيء في الشيء ذاته/ فكذلك يعتبر حرف النون جوهر وجود مقدّس في صيرورة الإنسان الروحية والجسدية"[2].

تؤسّس الشاعرة في هذه النصوص لذات أنثوية فاعلة، وتبرز أهميتها في تواجد الذات الذكورية على شكل قصة، فجاء النسيج النصيّ متلاحمًا، منسجمًا يحمل أنساقا ثقافية مضمرة،

---

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 11

[2]– المصدر نفسه، ص 14

اعتمدت فيه على انزياحات أسلوبية تضمر دلالات متنوّعة وتكشف عن ثراء تجربة الشاعرة. من هنا تقرأ رغبة الشاعرة في إبراز وجودها وخلق توازن وثبات لذاتها بالتأكيد على ضرورة التفاعل مع الآخر، وهذا ما ذهب إليه جاك لاكان عندما قال إنّ "تشكيل الذات من خلال رغبة الذات المدفونة، المتمثلة في رغبة الآخر. فالرغبة هي رغبة الآخر وهو يعني بها "الرغبة الثقافية". فإنّ ما نرغب فيه يولد من معايير الثقافة وقيمها التي نعيش فيها،... وبالتالي تستند الرغبة إلى سلسلة من التفاعلات مع الآخرين ومع تحليل للذات ومعناها"[1]، فإنّ تواجد الذات الذكورية هي نتيجة تفاعلها مع الذات الأنثوية، فلا مجال إذن إلى تهميشها وتغييبها.

وتواصل الشاعرة في قصيدتها الموسومة بـ " المثنى.. في سواي " للتعبير عن آلامها لكونها أنثى. وُصفت بأنّها المسؤولة عن هبوط آدم من الجنة خائبًا، فهي الآن تدفع ثمن خطيئتها محاولة ضمّ ذاتها ضمن ذات الآخر، لتصيّر ضعفها قوّة وتهميشها مركزًا، فهي تقول:

" الاستثناء (واحده).. أن تكون شتى..
يا خازن الوجه
الموشى بالخطايا..
كِدْتُ أخطئني اقترفا..
إنني أنثى
أحمّل ملء ضعفي
إنّني أنثى..
وللأنثى إذا عنت خفايا..
إنّني أنثى..
وأوشك أن أموّه في أناك...
يا وجهه المخبوء" [2].

[1]– سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص 103.

[2]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 25.

والقصيدة مطوّلة –أخذنا منها مقطعا– تأرجحت فيها الذات الشاعرة بين الإظهار والإضمار. وتجلّى المضمر عبر دوال مشفّرة، تضمر مجموعة من الأنساق الاجتماعية والثقافية والتاريخية المتحيّزة ذكوريا للرجل ضد المرأة نتيجة خطيئتها الأولى، خاصة عند ما تقول: "يا خازن الوجه (الموشّى بالخطايا) كدتُ أخطئني اقترافا "، فهي بهذا تحمّل لغتها نسقا مضمرًا يحيل على الذنب الذي اقترفته الأنثى، السبب الرئيس الذي جعلها ذاتا منبوذة في المجتمعات، وتُظْهِرُ هذه الدوال من جهة ثانية، كيف أنّ الذات الأنثوية تتحوّل إلى قامعة لذاتها عاجزة عن تجاوز المعيقات الخارجية لأنّها أصبحت مرتبطة بالأنساق الذكورية نتيجة التنشئة أوّلا، والأعراف المتوارثة والمتواضع عليها ثانية، وهذا كلّه لأنّها أنثى، وهي تصرّح بهذا مبرزة ذاتها الأنثوية خاصة عند قولها: " إنّني أنثى " بتكرارها مرّات عديدة لتؤكد على أنّ أنوثتها هي التي جعلت حياتها أليمة، وجسدها الأنثوي هو تعبير دائم عن الأنا وعن الشخصية، فالشاعرة تعبّر عن ذاتها بالانطلاق من فكرة أنّ جسدها الأنثوي موجود في العالم، إذن صاحبه موجود لا يحق تغييبه، لذا عبّرت الذات الشاعرة هنا عن المكبوت الذي بات يعبّر عن نفسه من خلال ما تلوّح به الكلمة من استعارات ومجازات يمكن تأويل مقاصدها. وهكذا غدت الشاعرة أكثر حرية من كاتبة القصة نسبيا، لأنّها تتحرّك في حقل يساعدها على الهروب من المساءلة الاجتماعية التّي قد تدينها.

ويمتد الإظهار والإضمار في باقي قصائد الشاعرة، حيث تخبّئ لغتها مخزونا دلاليا جاء مضمرًا في خطابها اللّغوي الوارد في قصيدة: " يُخيّل إليه: الملهوت " حيث تقول:

" **العدم: ما يتجاوزك ولو مهايأة..**

مستوٍ في البياض الخلل
ممعنٌ في الفراغات قبل الحدوث وبعد الحدوث
لو يكن في النشوء تماما رديفًا لإمعانها في المكوثْ
لم يكن ذاتَه
قبل أن يعتر به الملل
كان شيئا عداه

يتناسخ في الوقت
في الشكل في النفي
في المحو في اللّون
في " الملهوت"[1].

إذا ما تتبعنا المفردات في تعالقها وتجاورها، وما تضمره من دلالات، يمكن الكشف عن رؤيا الشاعرة وإدراك المعنى الباطن أو الدلالة الغائبة والمتمثلة في تجبّر الفحل المفرط على الذات الأنثوية، وتظهر هذه الرؤيا انطلاقا من العنوان لتشمل جلّ عناصر النص الشعري. جاء العنوان على صيغة جملة فعلية للتعبير عن حركية الفحل ونشاطه، ولتجعل أفعاله تندرج ضمن الحقل الدّلالي للفظة " تجبّر". وما يلفت الانتباه هو الفعل الذي استهلّت به هذه العتبة النصية والمتمثل في الفعل "يخيّل" الذي يحمل دلالة الظنّ والرجحان، وأتبعته بحرف جر وضمير المفرد الغائب "إليه"، الذي يعود على الآخر، لتنهي جملتها بلفظ "الملهوت"، هذا الكائن المتجبّر الذي يسعى نحو الكمال خروجا من عالم الناسوت (الأجسام) إلى عالم المثل والصفات المجرّدة لتشمل عالم العدم، فهو يظنّ ذاته (الملكوت واللاهوت) ليعطي لنفسه مالا يحق له، فجاء العنوان محمّلا بكثافة إيحائية تستند إلى مبدأ الانزياح، حاولت الشاعرة التعبير من خلاله عن عدم مشروعية النسق الراهن وأحقيته في السيادة وبالتالي إزاحته.

وعندما نتتبع مسار القصيدة، نلحظ تمرد الشاعرة ضد هذا الاتجاه الذكوري، فهي تبرز ذاتها من خلال تقويض الآخر خاصة عندما تقول في ثنايا القصيدة: "ممعِن في الفراغات / لم يكن في النشوء تمامًا رديفا لإمعانها في المُكوت / لم يكن ذاته". ولجأت الشاعرة إلى توظيف صيغة النفي، لتنفي عنه صفات العظمة التي يدّعي أنّه صاحبها، وحرّرت ذاتها، والذات الأنثوية عامة من النسق الذكوري المسيطر، لذا اعتبرت زهور كَرام كما أشرنا إليه سابقا " الكتابة عند المرأة واجهة

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 42.

تحررية من التصوّرات السائدة"[1]. وبهذا تمكّنت الشاعرة من الكشف عن لا وعيها في لغة فنية ، حيث جاء خطابها أداة لفهم المكوّنات الثقافية المضمرة في اللاّوعي اللّغوي والأدبي والجمالي.

والقراءة المتفحّصة لقصيدة " صيرورة.. " للشاعرة نفسها توحي بحقيقة أبعاد الصراع الإنساني بشكل جلي، إذ يمكن كشف هاته الأبعاد من خلال الفواتح النسقية الآتية:

أولا: النسق الناقد لنظرة الآخر للأنثى، ويمثله صوت الآخر الذي شكّل نظرة دونية للمرأة حينما تقول الشاعرة:

" إذ لم ترن من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني النفري

ضدّان منّي

يا أنا..

والضد..

يمحو الضدّ..

كي يتمايز..

المعنى حياله.. "[2].

يمثل هذا النسق في حقيقته رؤية المجتمع المعاصر للسلوك الذكوري الذي يستند إلى النظام الباتريارکي وإلى العرف السائد.

ثانيا: النسق البديل الذي يسعى إلى خلخلة النسق القائم لبناء نسق جديد. هذا ما يظهر عند قول الشاعرة:

---

[1]– عبد النور إدريس، ماهية الكتابة النسائية، الحوار المتمدن، العدد 1427. تاريخ الإنزال: 2006/01/11.
www.ahewar.org

[2]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 46.

الضدّان

" وأنا محوته..
.. ما أنا..
ما صرتُ معناه..
ولا معناي
صيّرني احتماله..
ضدّان منّي..

الشّبيه يسائلهما في نقصانهما

غير أني..
لا أؤول إليهما
حين النقيض يذيّل
المعنى التفيض
وأنا الشبيه..
أراود المعنى
الشبيه.. فأينا..
يُفضي
إليه بنقصه..
أو أيّنا ليس
اكتمالَهْ.. ؟ [1].

لقد كشف مسكوت هذا النص عن محاولة الشاعرة وقصيدتها الواعية في خلخلة النسق القائم لبناء نسقها الذاتي. حاولت أن تثبت صحّة فكرها وفلسفتها صوب الحياة وتوضّح النسق المضيء الّذي تتطلّع إليه الحياة المتوازنة بعقد علاقة متكاملة بين الأنثى والآخر، هذا ما يتجلّى خاصة في الخاتمة النصية حينما تقول: "أو أيّنا ليس/ اكتماله..؟"، تشنّ الشاعرة هنا حركة تطهيرية للفكر الذكوري والنظرة الدونية للمرأة، وهكذا نتوصّل إلى أنّ جدلية الصراع تتأسّس في هذا النص عبر نسقين يجسّدان

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 64–47.

موضوع الرفض، ويتجلّى تعبير الذات الشاعرة عن رفضها للنسق الذكوري عبر توظيف ضمير المتكلّم " أنا " لإظهار مركزية ذاتها، وبتوظيف ضمير الغائب المفرد لتغييب الآخر الّذي طالما سعى إلى تغييبها وهكذا، صوّرت هذه الأبيات حركة الأنا وفاعليتها في الوجود الإنساني. إنّ صورة الأنا في هذه الأبيات تكشف عن ذات ثائرة، تسعى إلى التحوّل وعدم الثبات في الوضع الذي هي فيه، وتسعى أيضا إلى تغيير المعايير السائدة وتحقيق تفوق الذات وانتصارها.

وهكذا نخلص إلى أنّ الذات النسقية للشاعرة – في هذا الديوان – قد وجدت نفسها وسط كمّ هائل من الأعراف والإيديولوجيات التي لا تعترف بهوية الذات المهمّشة، لذا نجدها تتمرّد على منظومة النسق الفحولي برفع التحدّي لإقامة النسق الاستعلائي للذات، الذي يجعلها قادرة على نفي النقص والغياب والتهميش بإبراز قدراتها وكفاءاتها. والتحليل الثقافي لبنيات قصائد الشاعرة التي وردت في هذا الديوان، يوضّح للمتلقي ثقافة الشاعرة الواعية التي يقوم عليها النظام الاجتماعي الباتريباركي في تعامله مع المرأة. وما لاحظناه كذلك في جلّ قصائد الديوان هي التصادم الموجود بين صورتين للنسق الكلّي: صورة ظاهرة يبثها السياق النصّي بشكل مباشر، تبرز فيها الشاعرة ذاتها بتوظيف الضمير " أنا "، وصورة أخرى مضمرة تعبّر بها عن المسكوت عنه بتوظيف المجاز. فجاء نصها الشعري مخاتلا، يبوح حينا ويضمر حينا آخر.

وتتجسّد كذلك ظاهرة الإظهار والإضمار في تجربة فاطمة بن شعلال حيث نجدها تتكرّر في جميع القصائد الواردة في ديوانها الموسوم بـ " لو... رذاذ ".

بدأ الإضمار انطلاقا من العتبة الرئيسة للديوان: " لو... رذاذ "، حيث يلاحظ توظيف الحذف والإضمار على مستوى البنية الشكلية للعنوان، ونقصد تحديدًا علامة الحذف بنقاطها المتتالية الدالة على حذف المنطوق واختيار لغة الصمت والتلميح بدلا من التوضيح وتفصيح ما هو واضح، ويتصاعد التلميح بالحذف على مستوى بعض العناوين الفرعية للديوان، نذكر مثلا: "رعشة الذكرى... موعد آخر للانجراف / أنتَ... وأرجوحة العمر / أنظر إلى المدى الواجف../ ليس إلاّ". جاءت علامات الحذف في هذه العتبات عبارة عن مؤشرات أيقونية وبصرية

وخطية، أضفت إيقاعًا خاصا أبلغ من التصريح. آثرت الشاعرة اللّجوء إلى بلاغة الحذف لتختزل تفاصيل الأشياء تاركة المجال لتحديدها من المتلقي.

نعود ثانية إلى العتبة الرئيسة للديوان: " لو... رذاذ ". يتضمّن هذا العنوان مضمرًا نسقيا من خلال مفردة (رذاذ) حيث نفهم ضمنا من العبارة أنّ الذات الشاعرة متعطشة، بحاجة إلى ارتواء، لكن تبقى نوعية الارتواء غامضة لا يمكن تأويلها إلاّ بعد الغوص في متن المنجز النصّي للشاعرة، وهكذا نخلص إلى أنّ الذات الشاعرة قد لجأت إلى حيلتين من حيل الإضمار: الحذف بتوظيف النقاط المتتالية والغموض على مستوى اللّفظ.

وتكشف القراءة الثقافية المتفحّصة لقصائد الشاعرة عن شبكة من العلاقات النسقية التي تتمظهر بفعلها معالم الصراع بين الأنا والآخر في ضوء إشكالية السلطة / المركز، حيث تقول في قصيدة " هذا الذي ":

" هذا المتعدّد
الفاغر في وجه الروح خواءه

الآخر المتعدّد الفادح

كيف له
يقصّ جدائل الحلم بدمي ؟!
يرشف لهفتي
بشفة باردة ؟!
كيف له
يمرّر على حلمتيْ غيرتي
أصابعَ حاقده ؟!

اقتراف الآخر لكلّ الآثام في حقّ الذّات

هذا الذي

حين أتثاءب

أحاول إغفاءةً عند ضفّة كذبته

فتنوء عيني

بالحرج

وحين في حقل لهفته

زرعتُ أمنيتي

حصدها

بظنّه السمجْ" [1].

ردود الأفعـال

يحمل عنوان القصيدة بذاته مضمرًا، حيث جاءت العبارة (هذا الذي) ناقصة وانفصلت عنه بذات غاضبة، ولم يكتمل معناها، تحتاج إلى قارئ ضمني لتفكيك صورها وتأويل مقاصدها، وتتضح دلالة العنوان نسبيا ونحن نقرأ نصوص الشاعرة، حيث جاء خطابها عدوانيا ضدّ الخصم، وجدت فيه الذات الشاعرة " سلطتها الثقافية عبر استغلال القوة التأثيرية للخطاب وذلك لفرض الأنا المفردة الطاغية، وسحق الآخر "[2].

وقد اعتمدت شعرية الشاعرة على النسق المضمر في قولها (هذا المتعدّد) الذي يحيل على الآخر الغائب، وأعلنت بصراحة تامة أنّها رافضة لسلوكاته اللاإنسانية من خلال العبارات الموحية على سبيل (يقصّ جدائل الحلم بدمي / يرشف لهفتي / يمرّر... أصابع حاقده / زرعتُ أمنيتي / حصدها بظنّه السمج)، ومن خلال توظيف الاستفهام والتعجب اللّذين يدلاّن على مدى استغراب الذات الشاعرة من مواقفه، ثم تعرّج الشاعرة في تلميحات تهديدية وهي تقول:

---

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 11 – ص 12.

[2]– ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 167.

" هذا الذي إذْ يتدحرج
يتمسّك بأوجاعي
حتى لا يقع "[1].
كما تقول:
" هذا الذي
أطلقتُ في نبضه فراشاتي
ووزّعت في حنايا جفافه
افتراضاتي الماطرة
ماذا لو مرّة
عدلتُ عن تلوينه ؟!
هذا الذي
استمراره من شأني
ماذا لو فجأة
قررتُ أن ينتهي
وأوقفتُ القاطرة ؟! "[2].

النّهايـة الصّادمـة

بعد أن قدمت الشاعرة في فاتحة القصيدة صورة سلبية للواقع المأساوي الذي استحالت إليه من جرّاء تهميش الآخر لها باللّجوء إلى الإضمار والتلميحات، نجدها في خاتمة القصيدة تعلن موقفها، وتسهم به في خلق واقع جديد يرتبط بفكرة التهميش الذي يتجلّى من خلال سلوكات الآخر.

من اللافت في هذه النصوص، أنّ الشاعرة تثير صراعا حادًا بين نسقين متضادين، يتمثل الأوّل في صوت الشاعرة التي توجّه خطابا للآخر / الذكر، والثاني أسهمت من خلاله الشاعرة في تعرية نسقه المضاد، وكشف العيوب النسقية للمجتمع الذكوري. ولا شك أنّ انتهاكات الآخر للقيم الإنسانية النبيلة جعلت الشاعرة ترفض مثل هذا السلوك اللاواعي، فتوظّف لغة مفعمة بالتهديد

[1]–فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 13.
[2]– المصدر نفسه، ص 15.

والوعيد، – في خاتمة القصيدة –جعلت منها الشاعرة قوة تدميرية تجرّد الخصم من فحولته، وتحوّله إلى نموذج هامشي مستصغر، هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها: (ماذا لو فجأة / قرّرتُ أن ينتهي / وأوقَفْتُ القاطرة ؟!). والملاحظ أسلوبيا في هذه النصوص أن الشاعرة تركّز على أسلوب الاستفهام والتعجب لتضمر في طيّاتهما ثورة واحتجاجًا مبطّنا على سلوكات الآخر.. ومثل هذه النصوص كثيرة تغطي ديوان الشاعرة " غير أنّ النسق أقوى وأرسخ ولذا ظلّ يتجلّى في نسخ متعدّدة، ويؤسّس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء "[1]. وهكذا أسهمت مواقف الشاعرة المتأرجحة بين الإظهار والإضمار في صنع سلسلة من التحوّلات المتعلقة بوجدها حيث "لا تتأكّد مكانة الذات إلاّ عبر سلاح الإرهاب البلاغي، وهذا شرط نسقي جوهري، فالذات المتشعرنة لا مجال عندها للتعايش الحر مع أي طرف آخر، وكلّ آخر هو بالضرورة النسقية خصم وعدوّ لابد من حفظه دائما في حالة خوف مستمرّة وتهديده وتوعّده دوما بسحقه أخيرًا "[2]، وهكذا منحت الذات الشاعرة لنفسها الحق في الاستعلاء بالتأكيد للآخر أنّ لا حياة له بإلغائها.

وتمضي الشاعرة دائبة في الكشف عن زيف النسق المضاد من خلال فضح المنظومة الثقافية والاجتماعية المتحيّزة للذكر، فتقول في قصيدة: " ولأنك أنت الذكر ،، ":

جور المذكّر

" قد يلاحظ أهل المدينة آثار نعلك فوق دمي ،،
قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك ،،
يسمعون صدى صرختي آتيا من سراديب
صبري المصبّر في علب
صدئه
قد... وقد

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 175.

[2]– المرجع نفسه، ص 175.

ولأنّك أنت الذكر
فجميع خطاياك صافية كالمطر
هكذا
قرّر حكماء مدينتنا
الجائرة " [1].

عفو المدينـة عن جور المذكّر

جاءت لغة الشاعرة في هذه النصوص نثرية حيث أعلنت اعتراف الحكماء والمسؤولين بقوّة الآخر لأنّه الذكر، وأعلنت كذلك تجاوز خطاياه لأنّه الذكر.

تكشف القراءة الثقافية الفاحصة لهذه النصوص عن محاولة الشاعرة في اتّخاذ الهجاء ثقافة سلطوية، تنتصر بها على خصمها أو نسقها المضاد، وقد بدا هذا الأمر جليا في توظيف أسلوب الاستهزاء في الجملة الثقافية (و لأنك أنت الذكر ،،) المكرّرة مرّتين، وكأنّها بهذا تريد أن تجرّده من قيم الإنسانية. إنّ غاية الشاعرة من هذه الجملة الثقافية التّي فيها التّورية الثّقافيّة للظّلم الاجتماعي– التي شكلت البؤرة الأساسية للقصيدة – تنطوي في حقيقها على مضمرات نسقية تبدو على صلة تامة بتهميشها. ولعلّ إدراك الشاعرة لهاته الحقيقة هو ما دفعها إلى استحداث طرق أخرى، تتوسّل بها للخروج من معاناتها حيث تقول في بقية القصيدة:

" لي – إذن –
كلّ ما في المدينة من عقد:
لي
فظاعة ألوانها ،،
ليلها المنتشر ،،
سخطها
عندما أشتهي نفض أجنحتي
أو ركوب القمر ،،
سورها الواقف

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 45.

بين شمس وبيني

ليخفي أشعّتها عن شحوبي

فتفتك بي شوكة البرد

تقعدني عن بلوغ

الوطر "[1].

وتظهر القراءة التأويلية لهذه النصوص وجود زمنين مختلفين في بنيتها: الأوّل: الزمن الماضي المأساوي، والثاني الزمن الحاضر الانعتاقي، لجأت الشاعرة إلى المزج بينهما لأنّها منشغلة بالوجود الأنثوي، فعلي الرغم من هذا الماضي الذي يفرض نفسه في حياتها إلاّ أنّها تسعى دائما إلى الانعتاق والانتصار على الهمّ والمأساة وتحقيق حلمها في الحياة.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الإظهار والإضمار ظاهرتان ضروريتان لإنجاز الخطاب، فلا تكادان تنفصلان وإن اختلفت مظاهرهما ووظائفهما. فالخطاب منه المظهر ومنه المضمر، ومقاصد المتكلّم بعضها معلوم وبعضها مكتوم، ويكشف تفكيك الخطاب أنّه يحجب ماهياته الماورائية، ويسكت عن السّلطة التّي يريد ممارستها. هذا ما يجعل المتكلّم يقتصد في كلامه، فيحذف ويضمر، ويخفي مقاصده، فالإضمار إذن ظاهرة مركبة تتنوّع معانيها ومظاهرها في الإنتاج الفني، فقد يكون حجبًا أو حذفا أو مجازا أو تقنية أو حيلة... إلخ. ولا يمكن للإضمار أن يتشكّل بمعزل عن الإظهار، إذ يشكّلان نسقين متضادين لكنّهما متلاحمان، هذا ما يذهب إليه يوسف عليمات عندما قال " إنّ هذا النسّق الظاهر يتميّز بالمخاتلة التي تفرض على المؤوّل الثقافي التّحصّن بكفاءات وخبرات لفحص هذا النسق ومساءلة إضماراته، ممّا يجعل المؤوّل الثقافي، وكما هي الصورة في الدائرة التأويلية، يكشف أنّ النسق الظاهر ينتج سلسلة من الأنساق المضمرة اللامتناهية " [2] هذا ما يزيد درجة التفاعل النصي وانفتاح الدلالات.

---

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص46.

[2]– يوسف عليمات، النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، إربد: عالم الكتب الحديث، د.ب، ط1، 2009، ص 70.

المبحث الثّاني: تشكيل الذّات بالاستعاري

إضاءة :

تعمل المرأة الشاعرة المبدعة على تفجير اللّغة وخلق مجازات خاصة تتماشى مع طريقة تمثيلها للعالم والواقع، وتعمل على إعادة الاعتبار للذات الأنثوية، فتتحدّى الإكراهات، وتتصدّى للممنوع موظفة استعارات ومجازات تشكّل صور شعرية معبّرة، تتميّز بقوة التعبير حيث تتمثل قوة الشعر " في الإيحاء عن طريق الصور الشعريّة لا في التصريح بالأفكار مجرّدة ولا المبالغة في وصفها، تلك التّي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثم كانت للصورة أهمية خاصة " [1]، لجأت الشاعرة إلى توظيفها لإظهار ذاتها بوصفها ذاتا ناطقة وفاعلة، ورسم صورة جديدة لها، فتميّزت بنية النصوص الشعرية النسوية بتواتر الدفعات الوجدانية لتعكس صورة إيحائية مشرقة عن المرأة، وأضحى أدبها عبارة عن رسالة مقاومة، ودفاع ضد كلّ أشكال القهر المادي والمعنوي، ساهمت به لتمزيق النفاق الاجتماعي، حيث رأت الشاعرة المعاصرة أنّه من الواجب عليها أن تجدّد في طرق تعبيرها وأدواتها الفنية، تماشيا مع مستجدات العصر، ومن هذه الآليات نذكر توظيف الاستعارة الحديثة.

وقبل أن نبين كيفية تشكيل الذات الأنثوية استعاريا ومختلف الاستعارات الموظفة، نودّ أن نقف وقفة على مفهوم الاستعارة الحديثة.

1- تعريف الاستعارة:

إنّ الاستعارة عمومًا هي تلك الظاهرة اللّغوية التي نلجأ إليها إذا ما أردنا الحديث عن شيء من خلال استخدام شيء آخر، فهي تساهم إسهامًا قويا في تشكيل أنساقنا الفكرية التصوّريّة، وهي إحدى الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب، والكاشف الذي يكشف أعماق الذات الإنسانية، ويظلّ الخطاب الشعري أكثر الخطابات اعتمادًا على تشغيل آلية الاستعارة لمقاصد متنوعة.

---

[1]- محمّد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، د.ط، د.س، ص60

1-1- تعريف الاستعارة لغة:

هي مصدر استعار، نقول: إنّ زيادة السين والتاء على الأصل (عار) تفيد الطلب، أي طلب العارة " والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إياه، والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين"[1] بمعنى التبادل والتناوب، ويعرّفه بطرس البستاني بربطه بمعنى العارية، فيقول إنّها: " مشتقة من العرية وهي العطية، وقيل: سميت عارية لتعريتها عن العوض، وقيل: أخذها من العار أو العري خطأ وهي شرعًا تمليك منفعة بلا بدل"[2]، فهي إذن الهبة التي تُعْطى بدون مقابل، وهذا ما يؤكدّه الفراهيدي في قاموس "العين" عند قوله "ويتعاورون: يأخذون ويعطون "[3]، فيحدث بعد ذلك التّناوب بين الأطراف. والملاحظ أثناء البحث عن المعنى اللّغوي لكلمة الاستعارة في معجمي: لسان العرب، ومحيط المحيط أنّها مأخوذة من الأصل اللّغوي: عور، بينما ترد في معجم، العين تحت مادة: عير، إلاّ أنّ المعاني اللّغوية لهذا الأصل تحيل على دلالة موحّدة، فهي: التداول، والأخذ والعطاء، والطلب. وبهذا فإنّ الاستعارة تعني: طلب العطية من أصلها وأخذها إلى موضع يلائمها وفي ذلك أخذ من المستعير، وعطاء من المعير، وتداول للعطية.

1-2-تعريف الاستعارة اصطلاحا:

شغلت الاستعارة اهتمام البلاغيين منذ نشأتها حتى عصرنا الحالي، وقد تناولها البلاغيون العرب والغرب، كلّ واحد منهم بمنظوره الخاص، وإن كانت الصورة في مضمونها واحدة لدى الجميع.

أ- مفهوم الاستعارة لدى البلاغيين العرب القدماء:

يعرّف الرّماني الاستعارة بأنّها " تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على جهة النقل للإبانة " [4] بمعنى نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى جديد بغرض البيان، فهو بهذا مزج بين مفهوم الاستعارة والإشارة إلى الدّاعي البلاغي لاستعمالها. أمّا أبو هلال العسكري، فيرى أنّ

---

[1]- ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، لسان العرب، ج (4)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.س، ص 618.

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، سنة 1977، ص 643.

[3]- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج (2)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، د.س، ص 239.

[4]- علي بن عيسى الرّماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمّد خلف الله أحمد، ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط5، س 2008، ص 85.

"الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه "[1]، حيث يربط مفهوم الاستعارة بالنقل، والغرض منها يجب أن يكون قائما على التوضيح أو التأكيد والمبالغة. وهكذا يتفق أبو هلال العسكري مع الرّماني في كون الاستعارة، يسيطر عليها مفهوم النقل والخروج من دائرة الغموض إلى دائرة البيان والوضوح، ويعرّفها القاضي الجرجاني قائلا: " إنّما الاستعارة ما أُكْتُفِي، فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونُقِلت العبارة وجُعلت في مكان غيرها (...) حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن لإحداهما إعراض عن الآخر " [2].

يقوم مفهوم القاضي الجرجاني للاستعارة على أنّها استعمال اللّفظ في غير موضعه الأصلي إذا حصل الاكتفاء، وأغناها الاسم المستعار في الدلالة عن الاسم الأصل.

أمّا عبد القاهر الجرجاني، فيعرّفها: " أن تريد تشبيه شيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه" [3]. وهو بهذا يؤكد على أنّ الاستعارة مجاز، العلاقةُ فيه المشابهة، فعلى هذا تكون الاستعارة انتقال بالكلمة من معنى إلى آخر لعلاقة المشابهة.

ونجدها عند الخطيب الرّازي " عبارة عن جعل الشيء بالشيء، وجعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه" [4]، فالاستعارة إذن تقام على التشبيه. وينحو ابن أبي الإصبع المنحى ذاته عند تعريفه للاستعارة، فيقول إنّها: " تسمية المرجوح الخفي باسم الرّاجح للمبالغة في التشبيه كقول الله

---

[1]– أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمّد البجّاوي، محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1986، ص 268.

[2]– القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصوصه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجّاوي، دار القلم، بيروت، د.ط، د.س، ص 41.

[3]– عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1992، ص 67.

[4]– فخر الدين الرّازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1985، ص 232.

تعالى: ﴿وإنّهُ في أُمِّ الكِتَاب﴾ (الزخرف الآية 4)، وكقوله سبحانه ﴿واخفِض لَهُمَا جناحَ الذُّلِّ من الرّحْمَةِ ﴾ (الإسراء – الآية 24)"[1].

على ضوء ما سبق ذكره، نخلص إلى أنّ تعريفات البلاغيين العرب القدماء للاستعارة تتقاطع في كونها، نقل الكلمة أو العبارة من موضع إلى آخر وإكسابها دلالات جديدة، لم تكن لها في الأصل اللّغوي، لغرض التوضيح والتوسّع والمبالغة في التشبيه. " والواقع أنّ التصوّر النقلي، الوارد في تعريفات المشتغلين على الاستعارة من اللّغويين والنقاد والإعجازيين بين العرب القدماء، يمكن إدراجه في المنظور الاستبدالي للاستعارة الذي تعود أصوله إلى أرسطو. ويقوم هذا التصوّر على ترسيخ فكرة وجود معنييْن أحدهما، تستبدل الأوّل بالثاني، أمّا وظيفة الاستبدال فتتباين بين التوضيح والتجميل والتأكيد" [2]، فالاستعارة إذن عملية معجميّة، وهكذا، " يمكن حصر اجتهادات القدماء في تعاملهم مع الاستعارة في العناصر التالية:

أ– الاستعارة مسألة لغوية.

ب – الاستعارة عملية نقلية (...).

ج – يحضر طرف من طرفي الاستعارة، ويغيب الطرف الثاني أو يبقى على أحد لوازمه المشيرة إليه، كما يحدث في الذّي أطلقوا عليه اسم الاستعارة المكنية.

د – مسوّغ الاستعارة هو المشابهة (...).

هـ – وظيفة الاستعارة إمّا اتساعية أو تأكيدية أو تجميلية أو توضيحية، أي أنّها صيغة زائدة، يتمّ الانتقال إليها حسب رغبة مستعملها. "[3]

---

[1]– ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د.ط، 1995، ص 95، ص 98.

[2]– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية – مقاربة معرفية –، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 60.

[3]– المرجع نفسه، ص 61.

ب- مفهوم الاستعارة لدى البلاغيين العرب المحدثين :

أما علماء البلاغة المحدثون، فقد حاولوا تخليص الاستعارة من الشوائب التي لازمتها، لكثرة التفريع والتقسيم حيث ركّزوا على إبراز وظيفتها وتوضيح بلاغتها وحسن تصويرها، إذ أنّ مفهومهم لها " يتجاوز (...) الإطار الذي وضع فيه القدماء الاستعارة من كونها نقل للعبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة " [1] ليركّزوا على الوظيفة الدّلالية لها، وهذا ما يؤكّده جابر عصفور عند قوله إنّ "(..)- في كلّ استعارة أصلية - لسنا إزاء طرفين يتفاعل كلّ منهما في الآخر ويعدّل منه، إنّ كلّ طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديدًا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"[2]، حيث أنقذوا الاستعارة من سكونها اللّغوي، وحرّكوا بها اللّغة إلى آفاق جديدة، فتمكّنوا من توليد لغة جديدة تتماشى مع مقتضيات العصر والتجارب الحديثة، فأضحت الاستعارة تؤدّي وظيفة تفاعلية، تساعد الأديب على التعبير عن واقعة الجديد بلغة إبداعية جديدة، تضفي جمالا على مستوى القصيدة الحديثة، كما تجعل المتلقي يدرك مدى إمكانات اللّغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع لأنّ " لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسارًا للعالم وليس الشاعر الشخص الذّي لديه شيء يعبّر عنه فحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[3]. على حدّ تعبير أدونيس، هذا ما يؤهله إلى التوفيق في خلق صورة تمزج بين الواقع والخيال.

وتؤكد بشرى صالح موسى على الفكرة نفسها، حيث ترى أنّ الاستعارة " هي الوسيلة التي يجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدّوافع ".[4]، وإنتاج فهم جديد للأشياء. أمّا سعيد الحنصالي، فقد عرّفها بأنّها: "مفهوم ذو قوّة

---

[1]- عبد الجليل يوسف حسني، علم البيان بين القدماء والمحدثين - دراسة نظرية وتطبيقية -، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص 55.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 272.

[3]- علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 126 - 127.

[4]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، دار النشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 93.

معرفية، يؤسسها الخطاب، لأنّها جزء من بنية تصوّرية تحدّد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه وتحدّد طبيعة الفكر الذي يجعل نوعية الاستعارة تختلف من ثقافة لأخرى. وتؤسّس الخطاب، لأنّ الآلية التي تحكم تكوُّن اللّغة ونموّها وتشعبها وتناسلها آلية استعارية تقوم على المماثلة والمخالفة، سواء تعلّق الأمر ببنية اللّغة في التواصل اليومي، أو باندراجها داخل السيرورة المعقدة لإنتاج النص وتأويله".[1] الملاحظ هو أنّ سعيد الحنصالي يركّز كثيرًا على الجانب الوظائفي للاستعارة ويهمل الجانب الاستيتقي لها، حيث يؤكّد على أنّ " الاستعارة ليست وسيلة لتجميل الخطاب"[2]، وإنّما وسيلة للكشف عن الخلفيات الفكرية والتصوّر به التي توجّه رؤيانا، وهنا يكمن الفارق بين المفهوم القديم للاستعارة والمفهوم الحديث أو المعاصر. فقديمًا ركّزوا عليها من ناحية أنّها مجاز، علاقته المشابهة، وأنّها عملية لغوية تقوم أساسا على استبدال أو عدول عن مستوى الكلام العادي، لكن حديثا ركّزوا على المعنى الذي تنتجه من خلال التفاعل الذي أدرجت فيه.

ت- مفهوم الاستعارة لدى البلاغيين الغرب:

لقد تطوّر مفهوم الاستعارة لدى البلاغيين الغرب، وأصبحت تشكّل عنصرًا مركزيا في الخطاب حيث أضحت " الظاهرة التي نتكلّم بها، وقد نفكرّ بها، في شيء بمفردات شيء آخر".[3] على حد تعبير إيلينا سيمينو(Elena Semino) نترجم بها نسقنا التصوّري، ونحيا بها كما جاء في النظرية التصوّرية للاستعارة، التي أسّس لها، وبنى معالمها جورج لايكوف (G.Lakoff) ومارك جونسن (M.Johnson)، حيث أكّد أنّ الاستعارة " ليست مقتصرة على اللّغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها. إنّ النسق التصوّري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس".[4]، فالاستعارة بهذا المفهوم هي ظاهرة تصوّرية، يوليها جون كوهن

---

[1]- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 295.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 295.

[3]- إيلينا سيمينو الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللّطيف، خالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص 40.

[4]- لا يكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 21.

Jean Cohen أهمية بالغة، حيث يرى أنّ " المنبع الأساسي لكلّ شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة "[1] التي تشكّل بؤرة العملية الإبداعية، وأكثر من هذا، فإنّ جان باتيستا فيكو Giambattista Vico يؤكّد على أنّ " اللّغة الأولى هي لغة استعارية".[2] حيث اعتبرها أمبرتو إيكو " ألمع الصور البيانية ولأنّها ألمعها، فهي أكثرها صورة وكثافة "[3] تصوّر لنا تمثلات الواقع ضمن بنيات تخيلية مكثفة، وتؤدي وظيفة معرفية تتمثل في توليد وحدة معجمية جديدة، أي دلالة جديدة، هذا ما يؤكّده قوله: " لا تهمّنا الاستعارة باعتبارها زخرفا، لأنّها لو كانت زخرفا فقط " أي نقول بعبارات جميلة ما يمكن قوله بطريقة أخرى " لكان بالإمكان تماما تفسيرها بعبارات نظرية الدلالة الصريحة، بل إنّها تهمنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافية وليس الاستبدالية "[4]. هذا هو البعد المعرفي، الذي نريد أن نركّز عليه في هذا المبحث لأنّ من خلاله، نستطيع أن نغوص داخل الذات الأنثوية ونتتبّع كيفية تشكيلها استعاريا وبالتالي التطلّع إلى إحدى استراتيجيات الدفاع عن ذاتها وعن وجودها.

2- تجليات الاستعارة في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر:

تعمل المرأة الشاعرة على تفجير اللّغة وخلق مجازات خاصة تتماشى مع طريقة تمثيلها للعالم والواقع، وتعمل على إعادة الاعتبار للذات الأنثوية، فتتحدّى الإكراهات، وتتصدّى للممنوع موظفة استعارات ومجازات تشكل صورة شعرية معبّرة، توصل المتلقي إلى إدراك تجربة الشاعرة، فهي بمثابة الوعاء الذي يستوعب تجربتها عن طريق السمو باللّغة وتفتيق طاقات الكلمة، وهي التي تكسب شعرها قوة وإيحاءً، حيث تتمثّل قوّة الشعر من منظور محمّد غنيمي هلال " في الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح بالأفكار مجرّدة ولا المبالغة في وصفها، تلك

---

[1]- جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ترجمة: الولي محمّد، العمري محمّد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986، ص 170.

[2]-تزفيتان تود ورف، مفهوم الأدب، ترجمة: منذ رعياشي، النادي الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص66.

[3]- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، ترجمة: الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 01، 2005، ص 233.

[4]- المرجع نفسه، ص 237.

التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثمّ كانت للصورة أهمية خاصة"[1]، هذا ما يؤهّل الذات الشاعرة إلى إظهار ذاتها بوصفها ذاتا ناطقة وفاعلة، وما يساعدها على رسم صورة جديدة لها، فتميّزت بنية النصوص الشعرية النسائية بتواتر الدفعات الوجدانية لتعكس صورة إيحائية مشرقة عن المرأة، " فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية على حملها". [2]

ومن هنا وجب على الشاعرة المعاصرة أن تجدّد في طرق تعبيرها وأدواتها الفنية، تماشيا مع مستجدّات العصر، ومن هذه الآليات نذكر توظيف الاستعارة الحديثة التي تعد – كما أشرنا في مقدمة المبحث – الظاهرة اللّغوية التي نلجأ إليها إذا ما أردنا الحديث عن شيء من خلال استخدام شيء آخر، فهي تساهم إسهاما قويا في تشكيل أنساقنا الفكرية التصوّرية، وهي إحدى الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب، والكاشف الذي يكشف أعماق الذات الإنسانية، ويظّل الخطاب الشعري أكثر الخطابات اعتمادً على تشغيل آلية الاستعارة لمقاصد متنوعة، وبهذا يكون الفتح الجديد في النظر إلى الاستعارة.

أخذت الشاعرة الجزائرية المعاصرة تعبّر عن هواجسها، ومواقفها بتوظيف صور فنية تتوافق وحالاتها الشعورية واللاّشعورية منجزة في ذلك مشاهد ولقطات متشابكة فيما بينها لتشكّل استعارات كبرى، ونلمس هذا النوع من التشكيل الفني في أغلبية الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر.

---

[1]– محمّد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، د.ط، د.س، ص 60.

[2]– كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة – (قراءة في المكوّنات والأصول) دراسة – من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2004، ص 12.

2-1- الاستعارة الكبرى والاستعارة الصغرى:

جاء خطاب الشاعرة استعاريا على شكل استعارة كلية (كبرى)، متشعّبة إلى استعارة فرعيّة (صغرى)، إذ " هناك استعارة أمًّا واستعارات متفرّعة عنها تتولد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النّص[1]، فتقول الشاعرة نصيرة محمّدي في قصيدة: " معشوق من ورق " الواردة في ديوانها الموسوم: " كأس سوداء" :

" تدغدغني الخطايا } ← الاستعارة الصغرى (الأولى)

أرتقي سلّما من عنب } ← الاستعارة الصغرى (الثانية)

وأدخلني خبايا المشعل
} ← الاستعارة الصغرى (الثالثة)
المزيّن بدهشتي

أنزوي في لجّة المعصية
} ← الاستعارة الصغرى (الرابعة)
يتجاذبني مَدُّكَ المُغري

و غيم جزري...
} ← الاستعارة الصغرى (الخامسة)
من حشرجات السؤال

تلمع نسوري
تترك في حبلك } ← الاستعارة الصغرى (السادسة)
خدوشي وكرياتي

هنا أنغمس فيك
أتعثّر في خطوي } ← الاستعارة الصغرى (السابعة)
وينجلي في البرق

[1]- محمّد مفتاح، مجهول البيان، دار تو بقال للنشر، الرباط، ط1، 1990، ص 85.

أتركوني للّذي عرى شهوتي
غاوية في الضفاف الزرق
في أنين النار

← الاستعارة الصغرى (الثامنة)

يا معشوقا من ورق

و أخيلة...

← الاستعارة الصغرى (التاسعة)

أوشحه بمطري
باهتزازات النشوة في عيوني

و أشكّل بحضوره الشفاف
زهرة ألمي

← الاستعارة الصغرى (العاشرة)

كان يقود خيباتي
إلى أرض الاشتغال

وكنت أعدّلك مقاما
من وجد

← الاستعارة الصغرى (الحادية عشرة)

يا معشوقا من ورق

و أخيله. "

← الاستعارة الصغرى (الثانية عشرة)

لقد جاءت أحداث هذه القصيدة متسلسلة، تشكّلت من استعارات صغرى، حققت الانسجام بين العناصر النصية، حيث انطلقت الشاعرة من الاستعارة الأولى الواردة في فاتحة النّص: "تدغدغني الخطايا" لتشرع في فضح خبايا الذات الأنثوية، والتعبير عن مشاعرها ومواقفها، وتقويض كلّ مظهر من مظاهر التحيّز الذكوري...، لقد وظفت الشاعرة الفعل "دغدغ "

الذي يحيل على التحريك وإحداث الأثر في النفس الإنسانية لتعبّر عن وعيها بجسامة الخطايا التي ارتكبتها في حقها من خلال السلوكات التي تمارسها مع الآخر، الذكر الذي وصفته بـ "معشوق من ورق "، أي معشوق جامد، عديم الشعور والعقل. لم تأتِ لغة الشاعرة حيادية، بل جاءت حاملة لقيم وثقافة المجتمع، انطلقت منها الشاعرة لتثبت ذاتها، كما جاءت مجازية تمرّر خطابا، فـ " لا شك في أنّ المجاز واللّغة يشكلان تفكيرنا ويؤثران في الخطاب، ويمثلان معايير الشخصية " [1]. وعندما نتابع الاستعارات الصغرى الأخرى التي تلت هذه الاستعارة الصغرى الأولى، نعثر على الحبل السرّي الدلالي الذي يستجمع جزئيات الاستعارة الكبرى المتمثلة في القصيدة بأسرها، والتي يطلق عليها سعيد الحنصالي بالاستعارة الموسعة، وميشال ريفاتير Michel RIFFATERRE بالاستعارة المرشحة أو المحبوكة، التي يعرّفها بأنّها " سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب والمنتمية إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها، وبواسطة المعنى حيث يعبّر كلّ منهما عن مظهر خاص لكلّ أو لشيء أو لمفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة" [2]، حيث ترتبط كلّ استعارة بأخرى لتنتج نسيجًا نصيًا متكاملا، هذا ما يكفل للنص اتّساقه وانسجامه، فيتحقق نموّه عبر ما يسمّيه محمّد خطابي بالتغريض إذ يرى أنّ "مفهوم التغريض والبناء يتعلّقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب والعنوان أو نقطة البداية"[3]، وهذا يعني أنّ لكلّ خطاب بؤرة تحوم حولها بقية أجزائه، ونلحظ اشتغال الاستعارة بالكيفية نفسها في قصيدة " أنا والبحر" للشاعرة خيرة حمر العين الواردة في ديوانها الموسوم " أكوام الجمر" حيث تقول:

" وكان البحر يلطمني ← الاستعارة الصغرى الأولى

على وجهي بلا رحمة ← الاستعارة الصغرى الثانية

كأنّي صخرة هرمة ← الاستعارة الصغرى الثالثة

---

[1]– ليندا جين شيفرد، العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة يمنى طريق الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2004، ص 32.

[2]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 2005، ص 15

[3]– ينظر: محمّد خطابي، لسانيات النص، – مدخل إلى انسجام الخطاب –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006، ص 59.

وكان البحر كالحمى ← الاستعارة الصغرى الرابعة

يبيت اللّيل في رأسي ← الاستعارة الصغرى الخامسة

يصبّ الهمّ في كأسي ← الاستعارة الصغرى السادسة

وكلّ النّاس قد ركبوا
← الاستعارة الصغرى السابعة
سفينة نوح

وكائنات الله في الأرض
← الاستعارة الصغرى الثامنة
أبدًا تروح

لمن أحكي هموم القلب يا رب ← الاستعارة الصغرى التاسعة

أرى طيرًا على غصن كبير
← الاستعارة الصغرى العاشرة
ينوح "[1]

وعلينا أن نشير إلى أنّنا أدرجنا التّشبيهات ضمن الاستعارات وتناجي الشاعرة – في هذا النّص – الطبيعة للتخفيف عن همومها، فاتخذت من البحر والطير ملجأ تلجأ إليهما لتفريغ أحزانها ومعاناتها. جاءت تصوّراتها متناسقة فيما بينها منطلقة من استعارة مركزية تحوم حول عتبة القصيدة، والمتمثلة في العنوان "أنا والبحر "، فكأنّ الشاعرة تنتبذ فضاءً خاصا بها، فالبحر فضاؤها وعالمها، تثقله بمعاناتها لتخفّف عن نفسها، ومن هذه الاستعارة تفرّعت استعارات فرعية لتشكّل صورة فنية، تتبني على " قاعدة سياقية داخلية هي المعاني"[2] حيث إنّ العنوان "أنا والبحر " الذي يعد بؤرة الاستعارات يحمل دلالات كثيرة ومتنوّعة، فتتعدّد التأويلات، ولا يمكن القبض على التأويل

[1]– حيرة حمرة العين، أكوام الجمر، ص 11، ص 12.

[2]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 16.

المنطقي إلاّ بعد تتبّع التشكّل الاستعاري الوارد في ثنايا النص. من هنا تتضح أهمية الاستعارات المتفرّعة (الصغرى) في عملية التحليل النصّي، لأنّها تزيل الستار عن دلالات كثيرة في النّص، وحتى تؤدّي هذه الاستعارات الصغرى الدور المنوط بها، لا بد أن يكون للمتلقي القدرة والمهارة على التأويل، وجمع خيوط النص المتباعدة للكشف عن العلاقات الداخلية والخارجية المتشابكة فيما بينها، ومحاولة الوصول إلى قصد الشاعرة ذلك أنّ " الاهتمام بالجزء سيقود لا محالة إلى معرفة الكلّ، ولأنّ القول الأكبر يترتّب عن الأقوال الصغرى، تتآزر داخل البنية النصيّة لتكوين البنية الكلية المؤطرة للمشروع الخطابي للموضوع، أي إنّ البنية الكبرى للنص هي مثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص". [1]

ونلمس الظاهرة نفسها عند الشاعرة راوية يحياوي في قصيدة: " قيظ السريرة " حينما تقول في ديوانها: " كلّك في الوحل وبعضك يخاتل".

"هي الكينونة في هزل ← الاستعارة الصغرى (الأولى) قد تحيلنا على النواة الدلالية

والرّبّ ما زال في انتظاركَ ← الاستعارة الصغرى (الثانية)

بالعويل أتيتَ ← الاستعارة الصغرى (الثالثة)

وبواحد نتبصّر
وبأربع حبوتَ ← الاستعارة الصغرى (الرابعة)
وباثنين خطوْتَ

تحتوي مبتغاك في نهم ← الاستعارة الصغرى (الخامسة)

وهجير داخلك يقابض
واحدَك المحترَس ← الاستعارة الصغرى (السادسة)

قد تتلوّن وقاحتك
وتخالها جرأة ← الاستعارة الصغرى (السابعة)

[1]– ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، د.ط، 2004، ص 30.

وقد تبعثر أوزاركَ ← الاستعارة الصغرى (الثامنة)
فيتعثّر الجمل بما حمل" [1]

تغوص الشاعرة هنا ضمن فلسفة الحياة، فتذكّر الإنسان بأسرار الكينونة عساه يتفطّن ويصحّح نفسه قبل الرجوع إلى خالقه، وقد انطلقت الشاعرة هنا من استعارة قد تشكل النواة الدلالية للقصيدة، والتي تتمحور في العبارة: " هي الكينونة في هزل "لتعبّر عن الخطر الذي يهدّد الكينونة من جرّاء فساد الإنسان، وقد تفرّعت من هذه الاستعارة استعارات أخرى جاءت لتفسّر، نذكر مثلا: بالعويل أتيتَ/ تحتوي مبتغاك في نهم / هجير داخلك يقابض / وقد تتلوّن وقاحتك / تبعثر أوزارك/ وغيرها. وظّفتها الشاعرة لتمكّن القارئ من فهم دلالتها لأنّ السياق يفرض نفسه في هذه الحالة، فالقارئ يتعامل مع النص على أنّه بنية موحدّة متسقة ومنسجمة، تساعدهُ على تحديد دلالته، فعليه إذن اكتشاف العلاقات الرابطة بين الصور الشعرية، خاصة الاستعارة، وبيان التعالق الحاصل بين جزئياتها كبنية كبرى تساهم في بناء عالم النّص، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلاّ برصد جزئيات النص التي جاءت بمثابة أمثلة توضيحية تفسّر لنا الاستعارة الصغرى (هي الكينونة في هزل)، إذ تجيب الاستعارات الصغرى المتتالية على السؤال: " كيف؟ " الذي يبحث عن ماهية الأشياء، فكيف يمكن للكينونة أن تكون في هزل؟

2-2- الاستعارة المفهومية:

ويلاحظ في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر توظيف الاستعارات المفهومية أو ما أطلقت عليها إلينا سيمينو في كتابها الموسوم: "الاستعارة في الخطاب" بمصطلح " التعبيرات الاستعارية " أو "الكلمات المستخدمة استعاريا ". وقد عُرِّفت بوصفها " سلسلة نسقية من التناظرات أو الروابط عبر مجالات مفاهيميّة، يتم بواسطتها تأسيس مجال " هدف" (مثل معارفنا المتعلّقة بالجدال) على نحو جزئي بمفردات مجال " مصدر" مختلف (مثل معارفنا المتعلّقة بالحرب) " [2]،

[1]- راوية يحياوي، كلك في الوحل وبعضك يخاتل، ص 25، ص 26.

[2]- أيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص 30.

فهي إذن مجموعة من الأنظمة المفهومية التي تنصب في حقل دلالي واحد. كأن تقول الشاعرة نصيرة محمّدي في قصيدة: " دخان" من ديوانها: "كأس سوداء ":

"رؤى الموت المنبعثة ← **رؤى الموت**

من جوف الأرض

وراعية دخان العبور ← **راعية دخان**

منسية في كهف الصمت

من غيركَ

سرق أمال القبور؟

من غيركَ

توغّل في دورة الأرض

وحارب حنان النسور؟ ← **حارب حنان**

هياكل للعتمة

ونسمة تتأرجح في الصدور ← **نسمة تتأرجح**

هذه الصرخة المعتقلة

متى تصير احترافا

للزمن الشبقي الموبوء ← **الزّمن الشّبقي**

لدمي الأخضر المطحون ← **الدّمّ الأخضر**

مع حبات الرمل المقروء ؟

متى تصادق الشراسة

أيّها المهاجر في الحزن ؟

ما عدتُ أعرف الطريق

إلى الوطن...

السماء دخان

الدخان وطن "[1].

توضّح لنا القراءة الثقافية لهذه النصوص موقف الشاعرة من الحالة الاجتماعية المزرية التي تعاني منها. لقد جاء خطابها استعاريا، عبّرت من خلاله عن مكبوتاتها بحرية متجذّبة لنفسها رقابة المجتمع الذكوري، فجاءت البنية الاستعارية لهذه القصيدة على شكل استعارة كبرى منسوجة على نمط الاستعارات الصغرى كما جاء في النماذج الشعرية المذكورة آنفا، لكن الشاعرة ذيّلتها هذه المرّة باستعارة مفهومية تتجسّد في الجملتين: (السماء دخّان / الدخّان وطن).

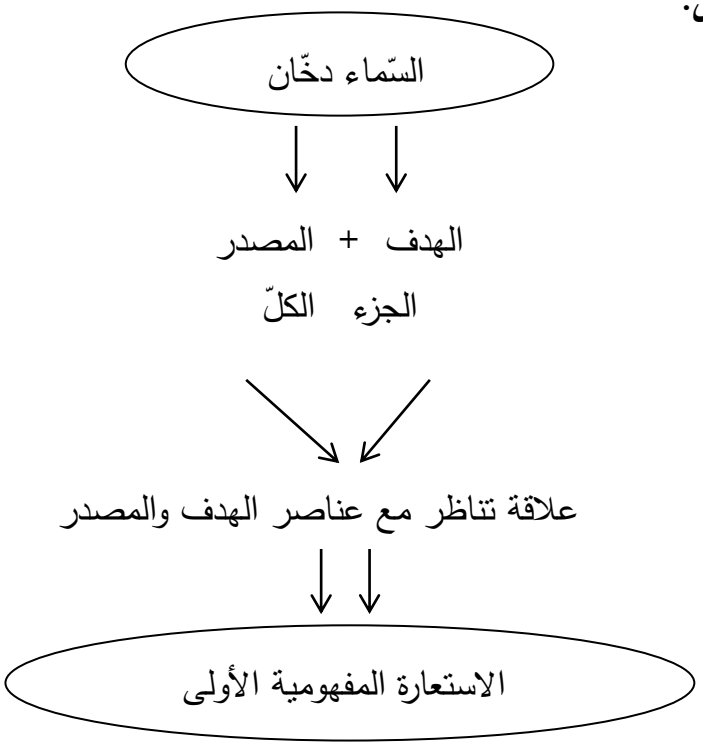
تجدر الإشارة هنا إلى أنّ تلك الاستعارات الصغرى جاءت بمثابة مقدمة، تحمل في طيّاتها تحققات لغوية للاستعارة المفهومية المذكورة التي تستند إلى قاعدة المصدر والمستهدف التي أشارت إليها إيلينا سيمينو في كتابها (الاستعارة في الخطاب)، حيث (الدخان) هو مجال المصدر و(السماء) هي المجال المستهدف في الاستعارة المفهومية (السماء دخان)، أمّا في الأخرى (الدخان وطن)، فقد جاء مجال المصدر (وطن)، أمّا المجال المستهدف، فيتمثل في (الدخان)، وهكذا تتضمّن الاستعارتان المفهوميتان تناظرًا تشكّل من خلال المجالين: المصدر والهدف، حيث جاء المعنى الأساسي والمعنى السياقي متناظرين مع عناصر في المجالات المفهومية المختلفة. في هذه الحالة، فإنّ المعنى الأساسي للسماء في استعارة (السماء دخان) يمكن فهمه بمعنى الاتساع والزرقة والصفاء والعلو أي فهمه بوصفه عنصرًا للمجال المفهومي للسماء، بينما يمكن فهمه في المعنى السياقي بوصفه عنصرًا للمجال المفهومي للنار، لأنّ الدّخان ينبعث من نار وكذلك في استعارة (الدخان وطن)، حيث إنّ المعنى الأصلي للدخان، يمكن فهمه بوصفه عنصرًا للمجال المفهومي للنار، بينما يمكن فهم المعنى السياقي بوصفه عنصرًا للمجال المفهومي للفضاء لأنّ

[1]– نصيرة محمّدي، كأس سوداء، ص 16، ص 17

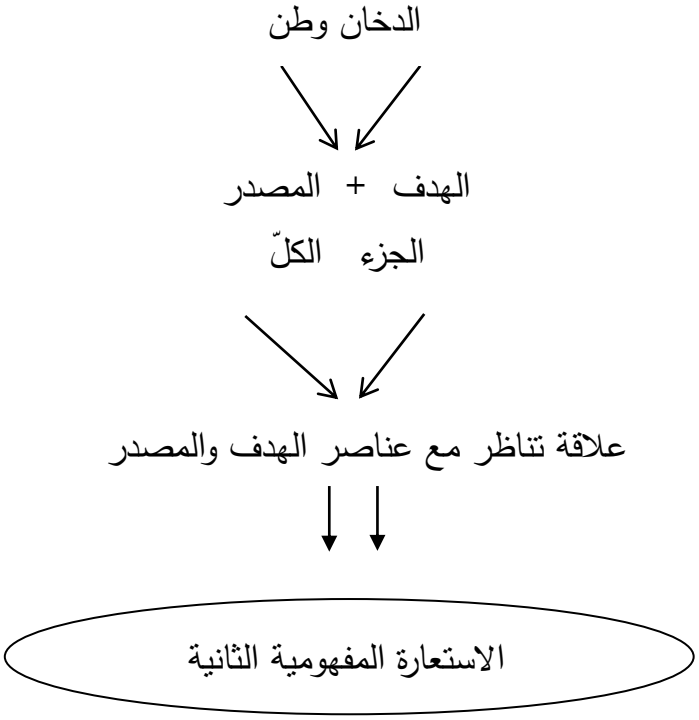
الوطن هو بذاته فضاء، والتأويل نفسه ينطبق على الاستعارات المفهومية المتنوّعة التي وظفتها الشاعرات الجزائريات الأخريات، حيث إنّها تولّد معاني جديدة بالنظر إلى السياق التي ترد فيه.

ويمكن توضيح هاتين الاستعارتين المفهوميتين بالترسيمتين الآتيتين:

التّرسيمة الأولى:



التّرسيمة الثّانية:



ونشير هنا إلى أنّ " المجالات المفهومية هي تمثيلات ذهنية غنية: إنّها شرائح من معارفنا القبلية التي ترتبط بخبرات أو ظواهر محدّدة، وربما تشتمل على عناصر (...) وعلاقات (...) وأنماط استدلال "[1] تختلف من ثقافة إلى أخرى، لذا تختلف تأويلات الاستعارة، إذ أنّ علاقة الاستعاري بالثقافي علاقة وطيدة حيث إنّ " كلّ ثقافة تتأسّس على جملة من التصوّرات الاستعاريّة التي تحدّد هويتها وتميّزها أو تصلها بالثقافات الأخرى، وعادة ما تحافظ الثقافات المغلقة على هذه الاستعارات وتدافع عنها على مدى السنين، ممّا يجعلها تحافظ على بناها الاجتماعية والاقتصادية وتصوّراتها الدينيّة والثقافية عامة... فالثقافة هي التي تعطي الاستعارة معناها ولا معنى لها خارج هذه الثقافة، ولا تكون الاستعارة مفهومة إلاّ في ظلّ الثقافة التي أنتجتها "[2]. وهكذا جاءت لغة الشاعرة استعارية موحية، تفسح المجال للمتلقي كي يؤوّل ليقبض على دلالاتها الممكنة.

ونشير إلى أنّ نموذج الاستعارة المفهومية أو ما يسميها "لايكوف وجونسون" بالاستعارة التصوّرية هو نموذج لا ينفصل عن الاستعارات الكبرى من حيث بنية الخطاب ومن حيث السياق الكلّي، فهي مؤسّسة على تجاربنا الحياتية، وتشكّل مقاربة لتنظيم التصوّرات وبنائها، إذ أنّها حاضرة في كلّ مجالات حياتنا اليومية، لذا نجدها تتفرّع إلى استعارات أهمها:

2-3- الاستعارة الفضائية:

ترتبط الاستعارة الفضائية بصنف الاستعارة الاتجاهية، باعتبارها نسقا كاملا من التصوّرات المتعالقة ذات التوجيه الفضائي: عال – أسفل – داخل – خارج – أمام – فوق – تحت – عميق – سطحي – مركزي –هامشي...، و"إنّ استعارات اتجاهيّة كهذه ليست اعتباطية، وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية "[3]. فالاستعارة في ضوء هذا النمط تنتظم في إطار توجه فضائي، وتنبع من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي.

---

[1]- إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص 30.

[2]- محمّد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية – الاستعاري والثقافي –، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2015، ص 135.

[3]- لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 33.

وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتصوّرات توجّها فضائيا كما هو الأمر في الاستعارات الآتية:

- المركزية فوق والتهميش تحت:

إنّ المركز والهامش ثنائية ضدية تكرّس الأوّل وتلغي الآخر، فتعتبره الطرف الأقل والأدنى والأبعد والدوني عن المركز، هذا ما نلمسه في الكثير من الخطابات الشعرية النسائية حيث تقول فاطمة بن شعلال في قصيدة " هذا الذي " الواردة في ديوانها الموسوم: " لو... رذاذ ":

" هذا الذي إذا يتدحْرج ← **المذكّر في الأعلى**

يتمسّك بأوجاعي

حتى لا يقع

أربّت على الأسود فيه

أهدهد انتشاره ← **هو في كلّ الاتجاهات**

فيبيحنى للأفولْ

يا ربّي! " [1]

فالفضاء السفلي في عرفنا الثقافي يحيل على الدونية والتهميش وهو مكان الذّات أمّا الفضاء العلوي، فهو يحيل على المركز وعلى السلطة الذّكوريّة التّي تتدحرج.

ونلمس هذا النوع من الاستعارة – الاتجاهية – في بقية نصوص ديوان فاطمة بن شعلال، حيث تقول في قصيدة أخرى، عنوانها: " ولأتك أنت الذكر ،، ":

" قد يلاحظ أهل المدينة آثار نعلك فوق دمي ،،

قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك ،،

يسمعون صدى صرختي آتيا من سراديب

---

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 13.

صبري المصّبر في علب

صدئه

قد... وقد

ولأنّك أنت الذكر

فجميع خطاياك صافية كالمطر

هكذا قرّر حكماء مدينتنا

الجائره "[1].

إنّ قراءة هذه النصوص داخل النسق السوسيو ثقافي تعيد كشف صور وأشكال التحيّز لصالح الرجل، حيث تتجلّى مركزيته خاصة في الجملة الثقافية التي وظّفتها الشاعرة في بداية هذا المقطع والمتمثّلة في: " قد يلاحظ أهل المدينة آثار نعلك فوق دمي ". رأت الشاعرة هنا أنّه من المستحسن توظيف استعارة اتجاهية فوق / تحت، حيث جعلت آثار نعل الآخر / الرجل فوق دم الأنثى / المرأة لتصوير مدى احتقار الرجل للمرأة، فجاءت لغتها استعارية، موحية، عبّرت من خلالها عن وجودها وعن قدرتها في الإبداع الفني بعد أنْ كان الآخر يحتل المركز في الإبداع والإنتاج الفني منذ أمد بعيد، حيث " تأتي المرأة إلى اللّغة بعد أن سيطر الرجل على كلّ الإمكانات اللّغوية، وقرّر ما هو حقيقي، وما هو مجازي في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز أو مخيال ذهني، يكتبهُ الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية، " [2]، فسعت الشاعرة إلى تطهير اللّغة من كلّ مظاهر التحيّز من أجل إرساء معالم جديدة لعالم جديد. وتستمرّ الشاعرة في توظيف الاستعارة الفضائية بتوظيف لفظ (بين) في الجملة الثقافية الثانية الواردة في المقطع حيث تقول: " قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك"، جاء اللّفظ (بين) ليدلّ على فضاء مكاني، تصوّر من خلاله وضع شفاه الأنثى / المرأة التي وصفتها بالرّقة بين أنياب الآخر / الذكر التي تحيل على الوحشية والهمجية. الواضح هنا أنّ الشاعرة، وظفت هذا

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 45.

[2]– عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، ص 7.

النوع من الاستعارة وأعدّتها كآلية معرفية، تسهم من خلالها في إعادة بنينة أنساق الواقع وبلورة الفكر، لأنّها أسُّ الحجاج، تساعد في تأدية فن الإقناع، لهذا عظّمها الفلاسفة القدماء أمثال أرسطو وأدرجوها ضمن بحوثهم المرتبطة بالإقناع، إذ "ارتبط الشعر بالاستعارة منذ القدم ارتباطا عميقا، بحيث صارت جزءًا جوهريا من شعرية القصيدة "[1] لأنّها تعبّر عن عمق التجربة.

وتواصل الشاعرة في التعبير عن ضجرها من المنظومة الثقافية والاجتماعية السائدة في مجتمعها في نهاية المقطع وهي تقول: " ولأنّك أنت الذكر / فجميع خطاياك صافية كالمطر / هكذا قرّر حكماء مدينتنا / الجائره".

تقدّم الشاعرة هنا تحليلا عقليا لتجاربها بذكر الأسباب التي جعلت الذكر / الرجل يسلك هذه السلوكات الوحشية، فربطتها بطبيعته الذكورية وبظلم المسؤولين الذين هم بدورهم من جنس الذكر. هذه هي الرؤية الجديدة التي سعت الشاعرة إلى إيصالها للمتلقي المعاصر، وهذه هي الاستعارة التي يؤدّيها الخطاب الشعري الحديث، حيث تتشكّل لتأسيس نمط جديد يلائم تطوّر الرّؤى وعمق التجربة.

وتواصل الشاعرة في تشكيل ذاتها استعاريا، وتصوّر لنا موقعها في هذا الفضاء الواسع فتقول في المقطع الثاني من القصيدة نفسها:

" لي – إذن – كلّ ما في المدينة من عقد:

لي

فظاعة ألوانها ،،

ليلها المنتشر ،،

سخطها

عندما أشتهي نفض أجنحتي

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة –، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 129.

أو ركوب القمر ،،

سورها الواقف

بين شمس الربيع وبيني

ليخفي أشعّتها عن شحوبي

فتفتك بي شوكة البرد

تُقعدني عن بلوغ

الوَطَرْ " [1].

تتجلّى الاستعارة الفضائية (الاتجاهية): فوق / تحت في الجملة الثقافية المتمثلة في (عندما أشتهي نقص أجنحتي / أو ركوب القمر). يدلّ لفظ ركوب على أنّ الراكب (تحت)، والمكان الذي يرغب الراكب الوصول إليه (فوق). الملاحظ هنا هو أنّ الذات الشاعرة، تعبِّر عن مللها من الوضع الذي آلت إليه، فهي تسعى إلى الانطلاق من واقع سوداوي، لتنتقل إلى عالم نوراني موظفّة في ذلك استعارات متكاثفة ومنسجمة لتوجّه مسار الخطاب وتوضّح دلالاته، حيث، بالإضافة إلى الاستعارة الفضائية التي وظفتها من خلال فعل الركوب وظّفت أيضا استعارة النور من خلال لفظة (القمر)، وعبارة (شمس الربيع) لتصوّر لنا رؤيتها الجديدة ورغبتها في الانعتاق. لقد اتخذت الشاعرة من الاستعارة – في هذه المقاطع – سبيلا إلى التحرّر من المعايير التضييقية، فمزجت بين الواقعي والخيالي. فجاءت لغتها " أقوى وأوضح وأدل ظاهرة تجتمع فيها سمات العصر " [2] ناقلة لتجربتها وتطلّعاتها.

وتحذو الشاعرة نوارة لحرش حذو فاطمة بن شعلال في توظيفها للاستعارة الفضائية ومزجها بالاستعارات الأخرى لتكسب لغتها قوّة ودلالة، فتقول في قصيدة " قميص " الواردة في ديوانها الموسوم: " كمكان لا يعوّل عليه ":

---

[1]– فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 46

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، – قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية –، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص 175.

" أفتح قميص اللّغة

أنزوي فيه

كما لو أنّه جنّتي

أتسلّل من البرد الذي راود أًصابعي

كيما تتلبّد من شدّتِه وما تلبّدتْ

ظلّتْ ناضجةً بالحزن

مدجّجة بالحنان

قميص اللّغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة"[1]

اللافت للنظر هنا، هو أنّ الشاعرة جعلت الحزن في خلفية المشهد الشعري، وجعلت اللّغة سبيلها للانعتاق، فالفعل "أتسلّل" الذي وظفته في الجملة الثقافية (أتسلّل من البرد الذي راود أصابعي) يحيل على دلالات متعددة تتمركز أساسا حول استعارة (فوق / تحت) حيث التسلّل بأخذ دائما المسار التصاعدي. بتوظيف هذا الفعل، تتصوّر الشاعرة في الحضيض الأسفل، وكأنّها تطلّ من جحر تعمّه البرودة والحزن، تسعى من خلاله إلى الصعود والبروز، ولكن سرعان ما نجدها تحقق طموحها، فتجد سعادتها ضمن قميص اللّغة كما صرّحت به في الجملة الثقافية (قميص اللّغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة).

الواضح هنا أنّ الشاعرة تثبت موهبتها، وبالتالي وجودها كامرأة كاتبة فـ " تدخل إلى اللّغة بوصفها كاتبة ومؤلّفة، وبوصفها صوتا مستقلا، وبوصفها ذاتا، تنشئ وتبدع، ولم تعد مجرّد موضوع لغوي، أو رمز شعري أو أداة سردية "[2]، ولم تأتِ لغة الشاعرة هنا، حيادية، بل تحمل قيم ثقافة المجتمع، وهي تعمل بدورها في إثبات الذات الأنثوية.

---

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 8.

[2]– عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1997، ص 129.

ويتجلّى في هذه النصوص مزج الشاعرة بين الاستعارة الاتجاهية من خلال توظيفها للفعل (أتسلّل) وبين استعارات تصوّرية أخرى، تجمع فيها بين الواقع والخيال، كما جاء في قولها (قميص اللّغة) مثلا. لقد جاءت هذه العبارة وجيزة، لكنّها تحمل دلالات كثيفة تحيل على التحرّر من قيود المجتمع الذكوري. فالقميص هو رمز للدفء والحماية، واللّغة وسيلة تعبيرية يلجأ إليها الإنسان العاقل للتعبير عن أفكاره ومواقفه. تمكّنت الشاعرة أن تشكّل من اللّفظين استعارة تصوّرية مكّنتها من التعبير بكلّ حرية عن تجربتها، فالاستعارة على حد تعبير بول ريكور Ricœur Paul: " ليست تزويقا للخطاب بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنّها تعطينا معلومات جديدة وبوجيز العبارة تخبرنا الاستعارة شيئًا جديدًا عن الواقع "[1]

وقد بيّن كلّ من "لايكوف وجونسون "أنّ تجسيد الاستعارة للمجرّدات هي الذي يمنحها الأهمية والهيمنة في حياتنا " فيما أنّ عددًا كبيرًا من التصوّرات المهمّة لدينا إمّا تصوّرات مجرّدة أو غير محدّدة بوضوح في تجربتنا (مثل المشاعر والأفكار والزمن... إلخ)، فإنّنا نحتاج إلى القبض عليها من خلال تصوّرات أخرى نفهمها (...)، هذه الحاجة تدخل الحدّ الاستعاري في نسقنا التصوري"[2] وبذلك وظفت كأداة انفعالية ولكن من أجل تقريب الفهم حيث أدّت الاستعارة هنا وظيفة توضيحيّة، سعت من خلالها توضيح النقلة التطوّرية التي عرفتها الذات الأنثوية الكاتبة وكيفية صعودها من الأسفل إلى الأعلى لنواكب مقتضيات عصرها، لذا يحق لنا أن تقول أنّ الاستعارة تلعب دورًا كبيرًا في إنتاج المعرفة وإبداع واقع جديد حيث " يتيح لنا الإبداع الشعري للاستعارة أن تقول شيئا ما جديدًا من عالم خبرتنا المعاشة" [3].

ويتجلّى إلحاح الشاعرة على توظيف الاستعارة الفضائية (الاتجاهية) نفسها من خلال تكرارها للفعل (أتسلّل) في المقطع الموالي للقصيدة حيث تقول:

"أتسلّل من الوجع (الـ) راود جهة القلب

---

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعني – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 94.

[2]– جورج لا يكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 150.

[3]– مصطفى عادل، مدخل إلى الهرمنيوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر – دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 333.

منذ هطولي من الأسى والأنا ومعناي

أتحسّس جهة القلب / شاسعة الجرح

شاسعة الغربة

وحده، قميص اللّغة

وطني ومنفاي

ووحدها العزلة العالية، هوية وانتماء"[1]

نشير هنا إلى أنّ الجملة الثقافية (أتسلّل من الوجع (الـ) راود جهة القلب) بوضعية الصعود والانتصاب، وهي وضعية تحيل على حالة عاطفية إيجابية، أما لفظة (الوجع) التي وظفتها في الجملة، فإنّها ترتبط بالاستعارة (الصحة فوق / والمرض تحت). لقد تمكنّت الشاعرة من التركيب بين اللّفظين لتشكّل استعارة اتجاهية، تسعى من خلالها إلى التعبير عن رغبتها في التغلّب عن الألم الذي يراودها، وكذا تسعى إلى تغيير وضعها الاجتماعي بتسلّق درجات التسامي. ونشير هنا أيضا إلى أنّ الشاعرة تواصل في المزج بين الاستعارة الاتجاهية والاستعارات الأخرى، لتشمل نسيج النص كلّه، فتهيمن على جميع أجزائه ليتحوّل إلى استعارة كبرى. فجاءت لغتها رمزية مكثفة بالدلالات، هذا ما ذهب إليه لا يكوف وجونسون عندما قالا إنّ " الاستعارة بالنسبة إلينا آلية جوهريّة في حصول الفهم البشري"[2] وفق هذا الحذو، تعد الاستعارة بموجبها أداة معرفية لها دور في بلورة الكثير من تصّوراتنا.

وبناء على ما سبق، يتّضح أنّ الاستعارة تغدو مهيمنة، بانية لكافة أنساقنا التصوّرية، لذا تلجأ الشاعرة الجزائرية المعاصرة إلى توظيفها في خطاباتها الشعرية، ونجدها تركّز خاصة على الاستعارة الفضائية لتموقع ذاتها في هذا الفضاء الواسع، هذا ما يتكرّر في قصيدة " الحياة أقصر من قامتي "الواردة في الديوان نفسه. حيث تقول نوارة لحرش موظّفة الاستعارة الفضائية (الاتجاهية) واستعارات أخرى:

---

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 9

[2]– جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 193.

" أتسَلّق عمري ← **الذّات أسفل وهي تتسلّق**

عثرة، عثرة

وعند تخوم الخدوش، أسقط متعثّرة بخيبة عالية ← **السّقوط من أعلى إلى أسفل**

أتسلّق نهاري مرتعدة ← **الذّات أسفل وهي تتسلّق**

لا مرايا تضيء ملامحي، لا حكايا تهدهد اللّيل

المشتعل قرب مزامير البال

لا سرير لقيلولة الذّكريات المتوعّكة،

أتسلّق نهاري / كلماتي مرتعدةً ← **الذّات أسفل وهي تتسلّق**

كأنثى تتكئ على شرشف الأوهام المنهكة

وفي زمهرير القشعريرة

أسقط متعثرة بما يشبه الحيوات المرهقة ← **السّقوط نحو الأسفل**

أتسلّق خريفي عاصفةً... عاصفةً ← **الذّات أسفل وهي تتسلّق**

لا شجر يرتشف غيابي، لا غياب يتوضّأ بحضوري

الحضور عكّاز أعرج مهمّل في بال الذكريات.

الغياب حشرجة العمر المنتكسة أجنحتُه في

حنجرة اللاّنهار

واللّيل تارة على جبيني

حصانٌ عصيٌ عن الترويض

وتارة بالي الشّاهق بالتنهّدات

لا سماء تتّسع لي ← **المكان هو اللاّسماء إذن أسفل**

لا أرض تتهجّى خطواتي وتهيّئني أبجدية ناصعة

للحضور

الحضور باقة متهدّلة على صدر الأوهام الكثة

يتهجّاها الغياب

الغياب ثوب مرقّع بذنوبي

لست المذنبة كما يجب

إنّما الحياة مِئذنة مُطفأة

تحت ركبة الأمنيات

وباقة أنيني

أتسلّقها، فأسقط متعثرة باللاحياة ← **الذّات في الأسفل وهي تتسلّق**

لا سماء تنفتح لي، لا أرض تتهجّاني ← **الفوق ليس لها والأرض ليس لها**

ما بها الجهات ترتعد من قلقي؟

ما بها الحياة أعلى من ياقة أيّامي

وأقصر من قامتي؟ "[1]

كما يلاحظ، عمدنا إلى ذكر القصيدة كاملة لنوارة لحرش، ولم نكتفِ بذكر مقطع أو مقطعين منها لأنّها تشكلّ استعارة كبرى، تشكّلت من أنماط متنوعة من الاستعارات، جاءت متسلسلة ومتعالقة، وجاءت الكلمات فيها منتظمة، مترابطة فيما بينها قصد بناء المعنى كما جاءت الوظائف فيها متنوّعة حيث إنّ " وظيفة الاستعارة لم تأتِ تجميليّة، بل جمالية ومعرفية تحقق الترابط بين العناصر النصيّة المؤتلفة في سياق تسلسلي معيّن (وظيفة الاستعارة المرشحة والتمثيل)، وتحقق الانسجام بين العناصر المتباعدة، فترفع التناقض الظاهر بينها (وظيفة

[1]– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 17 – 18 – 19 –20.

الاستدلال بالغياب والتعددية والمشابهة العائلية)، وتحقق ما يسمّيه لا يكوف وجونسون بإبداع المشابهة، أي قدرة الاستعارات على خلق معاني ومفاهيم وعلاقات جديدة داخل اللّغة، وبين اللّغة والعالم (بما هي وظيفة معرفية تخلق حقائق جديدة وتوسّع المجال الدلالي لاشتغال اللّغة والفكر ونموّها)، وتسمح بتعدّد التأويل انطلاقا من تعدّد التشاكلات البلاغية والدلالية التي يتضمّنها النص (وظيفة موسوعية تحرّك السّجل الثقافي والموسوعي للقارئ وتتطلب منه عملا تعاونيا "[1].

إنّ التنّوع الملحوظ في توظيف الاستعارة يسمح للمتلقي الغوص في كيمياء التجربة الشعرية للشاعرة.

والقراءة المتفحّصة لهذه النصوص تجعلنا نتفطن للاستعارة الفضائية (الاتجاهية) الموظفة في فاتحة المنجز النّصي عند قول الشاعرة (أتسلّق عمري). إنّ الفعل أتسلق يحيل على استعارة (فوق / تحت)، ففعل التسلق يتحقق بالانطلاق من (تحت) نحو (فوق)، علما أنّه ما هو (تحت) في ثقافتنا الشعبية يدلّ على المهمّش، وما هو (فوق) يدلّ على المركز. تسعى الذات الشاعرة، من خلال هذا التوظيف إلى القضاء على تهميشها والخروج منه بفعل التسامي نحو المركز. واللاّفت للنظر في هذه القصيدة هو تكرارها للفعل (أتسلق)، حيث كرّرته في مقاطع عديدة من منجزها النصي، على سبيل (أتسلّق عمري – أتسلّق نهاري (مرتين) – أتسلّق خريفي – أتسلّقها الهاء تعود على الحياة). والتكرار أحد علامات الجمال البارزة، وهو مصدر دال على المبالغة، ويراد به التكثير، وممّا لا شك فيه أنّ للتكرار علاقة وثيقة بعلم النحو، ذلك أنّه واحد من أهم صور التوكيد في اللّغة العربية، يستخدم لفهم النّص الأدبي. لقد لجأت الشاعرة إلى توظيفها للتأكيد على الحالة النفسية المتأزّمة التي تعيشها. ولا يخفى عنا أنّ هذه الآلية في التعبير قد أغنت العديد من قصائد شعراء الحداثة، وعلى رأسهم نزار قباني، وبدر شاكر السياب، وأدونيس، بقيم جمالية وإيقاعية لا ينكر أثرها على شعرية الكثير من شعراء الحداثة في وطننا العربي، حيث تزيد النص حسنا، والدلالة رسوخًا، والقصيدة أكثر ترابطا وانسجامًا.

[1]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 25 – ص 26

إلى جانب هذه الاستعارة الاتجاهية التي تكرّرت في خطاب الشاعرة، تعثر على استعارات أخرى أهمها :

2-4- الاستعارة الأنطولوجية:

تكون في هذا النوع من الاستعارة بنينة الأنساق المجرّدة على أساس التجربة الفيزيائية أو الذهنية نذكر مثلا: استعارة الحضور عكّاز – الغياب حشرجة العمر – اللّيل حصان عصيّ – الحضور باقة متهدّلة على صدر الأوهام – الغياب ثوب مرقّع بذنوبي – الحياة مئذنة مطفأة.

تعبّر هذه الاستعارات في مجملها عمّا تعانيه الذات الشاعرة من تغييب، كما تنطوي تحتها جملة من الاستعارات الحمّالة لمعاني اليأس. لقد جعلت من استعارة الحضور عكّاز تعبيرًا فنيًّا تصوّر من خلاله أهمية الحضور في تحقيق الذات واستعادة كيانها ووجودها، فهو بمثابة العصا التي تتّكِئُ عليها لاستعادة قوّتها في هذا المجتمع الذي غيّبها. تواصل الشاعرة وتؤكّد على أهمية الحُضور في أنطولوجيا ذاتها باللّجوء إلى استعارة (الغياب حشرجة العمر)، حيث تصوّر لنا أثر الغياب في كيانها، فجعلته بمثابة الغرغرة عند الموت، لتصوّر لنا العذاب المرير الذي تذوقه في مجتمعها.

الملاحظ هنا هو أنّ الاستعارتين قد انطويتا ضمن ثنائية ضدية: الحضور / الغياب. لقد تركت هذه الثنائية الأثر البليغ في بناء عالم جديد، وقد تحقق كلّ هذا بفضل قدرة الشاعرة في خلق كلمات جديدة تتماشى وتصوّراتها. فالشاعر – على حد تعبير جان كوهن – "خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللّغوي "[1]. وقد تفطّن إلى هذه المسألة قديما " الجاحظ " عندما أقرّ أنّ " الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، حيث جاءت الصورة الشعرية في هذه النّصوص عبارة عن قناة تمرّر الشاعرة من خلالها تصوّراتها ورؤاها. هذا، وقد وظفت الشاعرة في بقية الاستعارات ألفاظا توحي إلى الغياب والحضور (اللّيل

---

[1]– جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي، محمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 40.

[2]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ترجمة: عطوي فوزي، الشركة اللّبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1968، مج: 01، ص 444.

الأوهام، الحياة،...)، أنشأت من خلالها علاقات المشابهة التي تعد " من الوسائل المعرفية التي تساعد الإنسان على تنظيم العالم وفهمه وتخزينه"[1]، فاللّيل يدلّ على السواء، والسواد يدلّ على المعاناة، والمعاناة تحيل على التغييب والتهميش، والوهم يدل على الخيال، والخيال يدلّ على الافتراض والافتراض بعيد عن الحقيقة، والبعد عن الحقيقة هو نوع من التغييب، وأمّا الحياة فهي كلّ شيء، فهي الحضور والوجود والكيان، وهكذا بنينت الشاعرة تصوّراتها، حيث ربطت بين هذه العناصر جميعها لتنتج عملا إبداعيا موحيا.

لقد جاء حضور الاستعارات مكثفا، حيث تتوزّع في هيئة بؤر دلاليّة، تخترق جسد القصيدة، مبنينة على ثنائيات ضدية تحيل على التغييب وإثبات الذات في آن واحد. نذكر مثلا :

- بؤرة النور: نهاري – تضيء – المشتعل – ناصعة.
- بؤرة الظلام: اللّيل – اللانهار.
- بؤرة الانهزام والضعف: أسقط (تكرار الفعل ثلاث مرات)
- بؤرة الانتصار والقوة: عكّاز..
- بؤرة الخصب (الحياة): عمري، الحيوات – الحياة – حضوري.
- بؤرة الجدب (الموت): خيبة – غيابي، لا سماء – لا أرض – اللاحياة.

لقد تمكّنت الشاعرة من استثمار الاستعارة بكيفية موسّعة تحيل النص إلى تشكيل أيقوني، وتجعله ينفتح على بلاغة الانزياح، هذا ما جعل الصور تتداعى في هذه النصوص وتتكاثف دلالاتها، إذ تنصرف عن الواقع الرتيب المألوف، إلى اللاّمنطق واللامعقول، والتنافر بين الصور، وبذلك تكمن عوامل المفاجأة والدهشة، ومن ذلك قولها: (أتسلّق عمري – أتسلق نهاري – لا مرايا تضيء – لا غياب يتوضّأ – الجهات ترتعد، حيث تحفل نصوص الشاعرة بالمفارقات والعلاقات غير المتوقّعة بين الكلمات والصور ولكن " سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد " [2] بواسطة السياق، حيث يقرّ " هيجل Heggel " أنّ الاستعارة تفهم " بمعناها المجازي لا

---

[1]– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية ص 05

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –، دار العودة، بيروت، د.ط، 2007، ص 166

بمعناها الحقيقي، والسياق الكلّي للجملة هو الذي يوجّهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي "[1]، لذا يستلزم على المتلقي التفاعل مع الاستعارة بنسج العلاقات الداخلية والخارجية للخطاب لكي يتمكّن من القبض على الدلالات الممكنة.

ونخلص في النهاية إلى أنّ هذه النصوص التي جاءت مكثفة بالاستعارات توضح لنا رفض الشاعرة لواقعها المحطّم، المنهار ورغبتها في التجاوز والهدم والتغيير للانتقال إلى عالم تحلم به. ومن ثمّ يتحدّد في ثلاث محطات :

الأولى: تتمثل في الواقع المادي المرفوض، أي واقعها المعاش.

الثانية: تتمثل في الواقع الحلمي، أي الواقع الذي تودّ تحقيقه عبر بناء وإعادة إحياء الذات المؤنثة من جديد.

الثالثة: وتتمثل في المرحلة الانتقالية التي تمارس فيها الشاعرة التعبير بآلية الاستعارة.

2-5- استعارة الخطاب الديني:

ظلت الشاعرة الجزائرية طوال مسيرتها الشعرية تنهل من معاني كتاب الله المقدّس وتضفي بإشراقاته على القصيدة الجزائرية المعاصرة، ويمكن إلقاء الضوء على بعض من ذلك في قصيدة " قيظ السريرة... " الواردة في ديوان: كلك في الوحل... وبعضك يخاتل " حيث تقول :

" هي الكينونة في هزل والرّب ما زال في انتظارك	التذكير بيوم البعث
بالعويل أتيت وبواحد تتبصّر وبأربع حبوتَ	التذكير بقدرة الخالق
وباثنين خطوتَ تحتوي مبتغاك في نهم"[2]	التنديد بالسلوكات السلبية للإنسان الجاهل

[1]- هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: جورج طربيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص152

[2]- راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 25

"وهجير داخلك يقابض
واحِدَكَ المحترس
قد تتلوّن وقاحتك
و تخالها جرأةً
و قد تبعثر أوزارك
فيتعثّر الجمل بما حمل
لتضاريس أحقادك طقوسها
فمع المدّ ترفُلُ أمواجك
و توهم ساحلك بالعطايا
و تطاوع المبتغى في شرهٍ
و مع الجزْر تدّعي الضحيّة

التنديد بالسلوكات السلبية للإنسان الجاهل

و مرجُ الطريقين
نقيضك يستهويك
وظلّك الفاني يُغويكَ
يقتاتُ من رفات الكلمات
و كلّ البيّنات
ما راجعتها لتُغنيك
زادك فاجعة ونخوة
تمضي... تراوغ عسس أناك
و لما تختزل ممرّاتك
تتحسّس بلادتك في قنوط " [1]

التنديد بالسلوكات السلبية للإنسان الجاهل

[1]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل ص 25، 26، 27

" فتستبيح التّأسي
و الضّيف فيك
يُقامر في المستحيل
يستعجل أبالسة التّجني
و استرختْ رؤاك... } التنديد بالسلوكات السلبية للإنسان الجاهل

- اقرأْ
- ما أنا بقارئ فواتير النّشر
ونواميس البشرْ
هي الفطرة تقتفي فيّ سبُلَ التّردي } استدعاء سورة العلق

- اقرأْ
- ما أنا بقارئ مراسيم السّبق
و العمر يطوي مواسمه في استحياء
هو الخريف يعجّل فيّ
أوراق النّثر
- اقرأْ } استدعاء سورة العلق

- ها أنا قارئ لقيظ السّريرة
فكيف نلقى ربَّ الحشْر ؟! "[1] } التذكير بيوم البعث

تنطلق الشاعرة في هذه النصوص من استعارة تشكّل بؤرة القصيدة، تتمثّل في فاتحة المنجز النصّي: (هي الكينونة في هزل) لتعبّر عن الخطر الذي يهدّد الكينونة، ثمّ تتفرّع منها سلسلة من

[1]– راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص27، 28

الاستعارات، حيث تتصدّرها الجملة (والربّ مازال في انتظارك) لتذكّر المتلقي بيوم البعث، فجاء خطابها دينيا، انطلقت فيه من القرآن الكريم، حيث يقول الله في التّنزيل الحكيم: ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَا رَيْبَ فِيهِ وَمَنْ أَصْدَقُ مِنَ اللَّهِ حَدِيثًا﴾ (النساء، الآية 87)

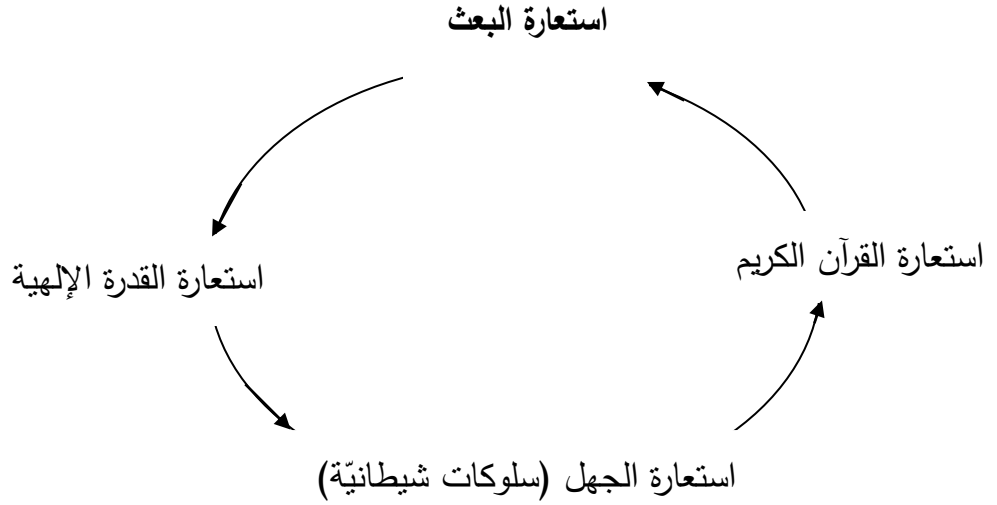
هذه الآية التي يشير فيها الله تعالى إلى قيام الساعة.

وهكذا لجأت الشاعرة إلى القرآن الكريم لأنّها تدرك كلّ الإدراك لما له من قوة تأثيريّة به وإقناعية تجعل العقول تذعن والقلوب تسلم.

تواصل الشاعرة وتندّد بالسلوكات الشيطانية للإنسان الجاهل، هذه السلوكات التي جعلت الكينونة في هزل كما أشارت إليه في فاتحة منجزها النصّي وقد جاء تعبيرها هذا على شكل استعارات متناسقة، متعالقة تضمّنت معاني الوقاحة والحقد والغواية، عبّرت من خلالها عن أفكارها وتصوّراتها الدينية.

ويتجلّى تأثر الشاعرة بالقرآن الكريم، حيث لجأت إلى توظيف سورة العلق في خاتمة المنجز النصّي لتؤثّر على المتلقي وتخرجه من الجهل الذي دمّر الكينونة، جاء خطابها الديني بمثابة المخلّص الذي يغيّر مجرى الكينونة التي تعاني من الهزل، فيخلّصها من الدّمار والشتات.

اللافت للنظر في هذه القصيدة أن استعاراتها جاءت على شكل دائري، إذ تنهيها من حيث انطلقت، ويمكن توضيحها بالترسيمة الآتية :



لقد جعلت الشاعرة من استعارة البعث المنطلق والمنتهى لقصيدتها حتى تكثّف من حاجة الواقع إلى التغيير والإصلاح، حيث لا يتحقق ذلك إلاّ بالعودة إلى كتاب الله والتذكير بالجزاء والعقاب الذي ينتظر العبد يوم الحساب.

وقد شغل الخطاب الديني مساحات واسعة في متون القصيدة: النسائية الجزائرية المعاصرة، باعتباره عاكس الثقافة العربية ومشخّص للمنظومة الفكريّة التي ينتهجها أفراد المجتمع، كما يعتبر الدين المقياس الأكثر دقة للأخلاق وآداب المجتمع، حيث تقول حنين عمر في المشهد الثالث من قصيدة: على مسرح المتنبي الواردة في ديوانها الموسوم: " باب الجنّة ":

" الويل... ضدّي خمسةٌ خلفاءُ *** وأنا التمرّد صاحبي وعشيقي

لا تنظروا نحـوي أنا شوهـــاءُ *** لمّا أراجع في الأسى تعتيقي

لا تسألــوا طفــلا لِمَ الظلــماءُ *** بالقلب تخفّق اسألوا (تخفيقي)

مُذُني مضت عنوانها الغربــاءُ *** يا غربتي صُبِّي العنا وأريقي

هُزَي إليــكِ سيسقــط الإيحــاء *** ويجيء وعد الله من تمزيقي" [1]

لقد أضفت الشاعرة على هذا المشهد صبغة دينية تتجلّى خاصة في البيت الأخير منه، حيث تعود إلى القرآن الكريم وتذكّرنا بقصة مريم العذراء التي عانت من ظلم قبيلتها، والتي وعدها الله جلّ جلاله بالانتصار على ألسنتهم وعلى إظهار الحق عند قوله: ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ (سورة مريم، 25).

لقد جعلت الشاعرة من الخطاب الديني آلية من آلياتها الإفهامية والاتصالية التي من شأنها الارتقاء إلى المتلقي المتمثل خاصة في أعضاء لجنة التحكيم في مسابقة " أمير الشعراء " بـ "أبوظبي"، وجعلت من خطابها خطابا استعاريا، يتّسم بنبرة موضوعية، تمكنت من خلاله من التعبير عن موقفها من لجنة التحكيم بكلّ حرية.

[1]- حنين عمر، باب الجنة، ص 14- ص 15

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ الخطاب الديني هو الخطاب الذي ينطلق من الرؤية الدينية مرجعًا، فهو طريقة ومنهاج في التفكير والتصوّر وفي التعبير عن الأفكار والتصوّرات، هذا ما نلمسه لدى شاعرات جزائريات كثيرات، نذكر مثلا عفاف فنوح التي تقول في قصيدة: "من بعدك إلاك؟ " الواردة في ديوانها الموسوم: " بحري يغرق أحيانا... ؟" :

" أدري...

أنّي جئتكِ في زمن الحبّ الباكي

تخرج ناره من فيك ،،

يا أنتِ الزهر الطّالع من ألمي ،

يا أنتِ الورد الساكن أشواكي

هل كنتُ قبلكِ ؟

هل كنت ؟

هل كان الحزن المارد يحمل اسما لولاكِ ؟

هل أطلب عمرًا آخر يعبدكِ...

هل أكفر بالحبّ النّابض في جسدي ؟

هل أو من بامرأة أخرى..

وأنا لا أملك بعدكِ إلاكِ ← " **الإخلاص للأوحد** "

أدري أنّي ذنب لا يغفر

الدمع الحارق يقتلني

و سؤال الجرح يطوّقني

يا امرأة جفّ البحرُ بعينيها..

هل أرحل صوب مدافن أحلامي..

هل أنسى القمر وأنساكِ ؟؟

هل كان الدمع يحرّكني ،

لولا أن هاجت عيناكِ ؟

و لعي ،، أن يحضر ملكُ الموتِ ← " **الموت حقّ** "

فأنجو من رمش العينين الفتّاكِ ؟؟ " [1]

كما هو جليّ، جاء خطاب الشاعرة استعاريا، ولغتها مجازية، حاولت أن تمرّر من خلالها رسالة على لسان الآخر/الذكر لتعبّر عن مشاعر الحبّ ومواقفها إزاء الآخر وتصوّراتها دون رقابة حتى تكشف عن حلمها بتأسيس ذات أنثوية.

اللافت للنظر في هذه النصوص هو توظيف الشاعرة لمفردات مرتبطة بالفكر الديني، من قبيل: (أكفر – أومن – ذنب – لا يغفر – ملك الموت،...) وهي مفردات مستعارة من الدين الإسلامي، هذا ما يعكس لنا توجّه الشاعرة الإسلامي، وفكرها الديني الذي يجمع الناس على حبّ بعضهم البعض. والمتلقي يجد تفاعلا مع ما يُطرَحُ من معانٍ في هذا الخطاب لأنّها تمارس تأثيرًا جماليا ووجدانيا عليه، الأمر الذي يدفعه إلى تنشيط وتحديد علاقته بالعقيدة الإسلامية في بعدها القيمي والسلوكي.

وفي الختام، يمكننا أن نقول إنّ استعارة الخطاب الديني تحظى بتوظيف مكثف في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، لأنّه يعكس المرجع الحاضر من الثقافة العربية، ويصوّر المنظومة الفكرية للمجتمع، اكتفينا بذكر بعض النماذج المتنوّعة منها.

[1]– عفان فنوح، بحري يغرق أحيانا...، دار الحكمة للنشر، الجزائر، د.ط، 2011، ص 40، ص 41

المبحث الثّالث : ترميم الذّات بالرّمز والأسطورة

إَضاءة :

لم يكن الشعر العربي عامة والجزائري خاصة بعيدًا في مضامينه عن الرموز والإيحاءات الخفية، حيث اتخذه الكثير من الشعراء العرب سبيلا غير مباشر للتعبير عن لواعجهم متأثرين في ذلك بالمذهب الرمزي، كونه يشكّل مذهبا جديدًا يتّسم بالغموض وخفاء الدّلالة، وهو ما يتّفق مع رغبات الطلائع المثقفة، التي من أجلها اتّخذت من الرمزيّة منفذا للتعبير عن الواقع المهزوم، بأسلوب الإيحاء والإشارة إيصالا للرسالة الشعريّة عبر وسائل أسلوبية غير مباشرة، ودرءًا للقيود الاجتماعية إلى جانب كونه منهجا حديثا معبّرًا عن الأحاسيس والمشاعر والعواطف بطريقة الرمز والإيحاء، يمنح مضامين النصوص آفاقا بعيدة ومساحات واسعة، ويوسّع بعدها دائرة التأويلات. فما هو مفهوم الرمز لغة واصطلاحا.

1- تعريف الرمز :

وردت لفظة " رمز " في لسان العرب لابن منظور على أنّها: " تصويت خفيف باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم في اللّفظ، من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشفتين"[1]، فهو إذن الإيماء والإشارة.

أمّا اصطلاحا فيعد ابن رشيق أوّل من أشار إلى الرمز في المصطلحات البلاغية والنقدية، فقد ربط مفهوم الإشارة بالإيجاز في قوله: "وهي في كلّ نوع من الكلام سمة دالة، واختصار، وتلويح، يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه " [2]، كما أنّه ذكر للإشارة أنواعًا من بينها : الرمز والسرّ في ذلك أنّه " لا يرى الرمز مرادفا للإشارة الحسية، كما هو الغالب على ما ورد في المعجمات، وإنّما يرى أنّ أصله الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم، وأنّه استعمل حتى صار إشارة، أو نوعا منها، وهو الإشارة بالشفتين، خاصة على رأي الفراء، ومن أجل ذلك جعل الرمز الأدبي نوعًا من أنواع الإشارة الأدبية، لا مرادفا لها، ملاحظا جانب الخفاء والغموض في ذلك النوع." [3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 119.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج1، ص 206.

[3]- درويش جندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1972، ص 46.

أمّا الجاحظ، فيرى أنّ " الرمز أو الإشارة هما طريقان من طرق الدلالة، لأنّهما إن صحبا الكلام فإنّهما يفصحان ويبيّنان ما يريده المتكلّم، لأنّ حسن الإشارة باليد، أو الرّأس، من تمام حسن البيان"[1]، كما يعتبر الجاحظ أوّل من أطنب في الكلام عن الإشارة من أدباء العرب، " وتمتاز دلالة الإشارة بما يأتي:

1- إنّها سريعة قصيرة.

2- إنّها غير مباشرة لا تفصح عن المراد إفصاحًا مباشرًا لأنّ الإفصاح المباشر عادة لا يكون إلاّ بطريق الدّلالة اللّفظية بحسب ما تدلّ عليه الألفاظ من معانيها اللّغويّة الوضعية.

3- إنّها خفية، وتلك الخاصية الأخيرة نتيجة للخاصيتين السابقتين، فهي لسرعتها وقصرها لا يفهمها إلاّ من يفطن إليها، ويكون ذهنه مهيّأ لها، هذا والدّلالة غير المباشرة بطبيعتها أقل وضوحا من الدّلالة المباشرة "[2]. اللاّفت للنظر هنا هو أنّ الجاحظ قد وظّف مصطلحي الإشارة والرمز توظيفًا لغويًا، حيث اعتبرهما مترادفين، فوظيفتهما دلالية بحته، والمغزى منهما الفصاحة والبيان، فإن كانا متلازمين مع الكلام أدّى ذلك إلى حسن البيان، فعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، يكون إظهار المعنى، وكلّما كانت الإشارة أبين وأنور، كانت أنفع، لذا يؤكّد الجاحظ على أنّ الدلالة الظاهرة على المعنى المخفي هو البيان.

وتعدّدت مفاهيم الرمز، فنجد غنيمي هلال يعرّفه قائلا : الرمز هو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النّواحي النفسيّة المستمرّة التي لا تقوم على أدائِها اللّغة في دلالاتها، فالرمز هو الصّلة بين الذات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسيّة، لا عن طريق التسمية والتصريح"[3] هذا ما يجعل اللّغة تخرج من وظيفتها الأولى وهي التواصل، وتدخل في الوظيفة الإيحائية " لأنّ النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا أمّا إذا أجهد

---

[1]- أبو عثمان عمر وبن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ترجمة : عبد السلام محمّد هارون، دارالفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1948، ص 70.

[2]- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص 41.

[3]- غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، د.س، ص 298.

المبدع نفسه في التغيّر شدّ انتباه المتلقي وجعله متعطّشا لمتابعته "[1]، لذا يعدّ الرّمز من أبرز الظواهر الفنية، ويغدو البنية التحتية في تهكيل كلّ عمل فنّي، ويذهب " أرنست كاسيرر CASSERER ERNEST " في كتابه الموسوم بـ " فلسفة الأشكال الرمزية " إلى أبعد من ذلك حين يجعل منه المركز الأساسي في حياتنا والمهيمن على كلّ أنشطتنا يوصف الإنسان " كائن رمزي "، " لا يستطيع الانفكاك عن أسر الأشكال اللّسانية والصور الفنيّة والرموز الأسطورية والطقوس الدينيّة، والتي تسهم في تأسيس معارفه " [2] وبذلك يكون الرمز أداة للمعرفة، لجأت إليه الشاعرة الجزائرية لترميم ذاتها. فكيف تمظهر الرمز في خطابها الشعري ؟ وهل كان آلية دفاع ناجعة لها لإثبات ذاتها ؟

2- تمظهرات الرمز في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر :

لقد برز الاتجاه الرمزي في القصيدة النسائيّة الجزائريّة المعاصرة حتى أوشك أن يلغي الوضوح تمامًا من مضمونها الشعري، إذ اعتمدت عليه الشاعرة بمختلف أنواعه لتوليد صوره الشّعريّة. وسنركّز في دراستنا هذه على الرموز الأكثر توظيفا في منجزها النصّي.

2-1- الرمز اللّغوي :

يعد الرمز اللّغويّ من أكثر الظّواهر استعمالا من قبل الشاعرات الجزائريات المعاصرات وهو أبسط أنواع الرمز، وتظهر بساطته في استخدام الشاعرة للمفردة اللّغوية استخداما رامزًا، لتدل على معنى أعمق من دلالتها السطحيّة، ويطلق عليه بـ " الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة "[3]. وهذا النوع من الرموز " لا يختلف كثيرًا عن استعمال القدامى للمجاز اللّغوي، لما تحمله هذه الرموز من

---

[1]- محمّد الكندي، الرّمز والقناع في الشعر العربّي الحديث، السياب، نازك، البياتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 34.

[2]- CASSERER Ernest , Essai sur l'homme , tra , Massa Nobert , ed , Minuit , Paris , 1982 , p43.

[3]- عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 218.

جدّة دلالية، لأنّها غالبا ما تكون تعبيرًا عن واقع الشاعر المعاش، ووسيلة يصل بفضلها إلى تصوير ما يدور بداخله"[1].

لقد استخدمت الشاعرة الجزائرية رموزًا لغوية متشابهة في الدلالة، تنمّ عن الثقافة العربية المخطة، إذ هي تعبير عن مشاعر القلق، والضياع، والضيق، لذلك أصبحت جزءًا لا يتجزّأ من الصورة الفنية التي ترغب تجسيدها. هذا ما نلمسه من خلال توظيفها للفظة " جحيم ".

أ-رمزية (الجحيم)

تقول نوارة لحرش في قصيدة " جحيم " الواردة في ديوانها الموسوم: " كمكان لا يعوّل عليه"

" الحياة في جحيمها الأوّل،

لم تكن سوى ضلع كسيح من آدم الخيانة،

الحياة في جحيمها الحداثي،

ليست أكثر من كبسة زر تُغلِقُ العالم على ما

تشتهي

و تعبث بأقدار الدُّمى التي كفّت عن كونها

بشرا يانعين بالينابيع والمحبّة. "[2]

اللافت للنّظر في هذه النصوص هو تشبيه الشاعرة للحياة في كلّ مراحلها بالجحيم. لقد رمزت للحياة بالجحيم، إذ جاء الرمز هنا في هيئة مجازية، تحيل على الأشياء بآلية غير مباشرة، حيث يقوم مقام شيء آخر، على أن يكون هذا الانتقال قائما على أساس من المشابهة حسب ما ورد في معجم " لالاند " باعتباره " تمثيل شيء بشيء آخر، عن طريق المشابهة بينهما" [3]. إنّها بهذا تمثّل لحياتها بالجحيم لما له من دلالات تحيل على القلق الوجودي والانكسار النفسي العميق بدءًا من العنوان الذي يشكّل العتبة الرئيسية لنصها إلى غاية خاتمته، إذ جاءت لفظة " جحيم " في هذه

---

[1]- محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 550.

[2]- نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 66.

[3]- André Lalande , vocabulaire technique et critique de la philosophie , P.U.F , 9eme ed , Paris , 1962 , article « symbole »

القصيدة عبارة عن علامة سيميائية تمتص الأبعاد الإنسانية والاجتماعية للذات الأنثوية، وتختزل كذلك منعها من حقها الوجودي ما دام الفضاء المغتصب هنا هو الفردوس المفقود الذي تجد فيه النفس البشرية ما تشتهيه، هذا ما يتجلّى خاصة عند قولها : " ليست أكثر من كبسة زر تغلِق العالم على ما تشتهي ":

ويتواصل توظيف الشاعرة لهذا الرمز اللّغوي في ثنايا الديوان حيث نقول في قصيدة " أناشيد العطب " :

" أقضم تفاحة الوهم في هزيع المواسم القاحلة ،
أتهادى على ساعد عمر مقتضب
أتعثر بذيل جحيم يتَسع في أتون الخيبة
أخربش جسد حياة يتهالك في المعنى بأمنيّات
مقضومة
أنضج ثمرة محفوفة بالقيم في فكرة العراء
أفتح أسارير حتفي على مرآة العزلة ،
ألتفت إلى جرحي المترامي في ضمادة بالية " [1]

لقد اعتمدت الشاعرة في هذه النصوص رمز " الجحيم " أسلوبا للتصوير، لأجل التحرّر من السياقات التقليديّة والقاموسية والقواعدية، صنعت من خلاله عالما واسعا تختفي وراءه معاني الخيبة والعراء والألم والعذاب حيث إنّ " الرمز هو قبل كلّ شيء معنى خفي وإيحاء. إنّه اللّغة التي حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذّي يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له، كذلك فهو إضاءة للوجود المعتّم واندفاع صوب الجوهر" [2]. إذ تمكّنت الشاعرة أيضا من خلال توظيفها لهذا الرمز ومزجه بمجموعة من الدوال من قبيل (الوهم، عمر مقتضب، أتعثر، الخيبة، أخربش، يتهالك، مقضومة، اليتم، العراء، العزلة، جرحي...) أن تزيل الستار عن الأنساق الثقافية السائدة في مجتمعها، " وبناء على ذلك، فإنّ

[1]–نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 84.

[2]–سعيد علي أحمد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص 269.

تأويل هذه الأنساق الثقافية والإشارات الأيديولوجية في بنية النص، يستوجب تكوين جهاز معرفي شموليّ من قبيل الناقد الثقافي أو الناقد المختلف Dissident critic حتى يتمكّن من إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية بفعل القراءة الفاحصة critique، التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة ". [1] وهكذا جاء الرمز – في هذه النّصوص – بمثابة المخرج الوحيد من ورطة الصمت التي تعاني منها الذات الشاعرة ليكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء.

وتلحّ الشاعرة في توظيف رمز " الجحيم " في القصيدة ذاتها، فتقول :

" قلب مدجّج بالينابيع

يقرأ كفَ المحال

فيتعثّر بأوحال اليأس

ثم يدلف إلى جحيمه غير مطمئن البال !. " [2]

يعكس لنا هذا الخطاب الأنساق الاجتماعية والثقافية القارة من داخل الذات نفسها، لتتحوّل من الخارج إلى الداخل، ومن العام إلى الخاص كدلالة على مدى هيمنة هذه الأنساق عليها وعدم مقدرتها على التخلّص منها، كما يمرّر لنا رسالة تبلّغ عن الصراع الداخلي للذات الشاعرة، فهي تتألم لوضعها المزري، وحينما تحاول تغيير هذا العالم الذي تعيش فيه، تجد نفسها تقع مرة أخرى في هذا الفضاء الجهنّميّ الذي رمزت له بلفظة " جحيمه "، فهي الذات المهملة، المقيّدة، التي لم تجد لنفسها المفرّ.

وقد تكرّر رمز " الجحيم " في أغلبية النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ليشكّل ظاهرة عامة، تستحق تسليط الضوء عليها في دراسة منفردة لها، ويُمكِن ذكر النماذج الآتية:

تقول حسناء بروش في ديوانها الموسوم : " للجحيم إله آخر " :

" الجحيم ما يشغلك بإفراط... حيّز ما..

الآخر ما تأجّل منك

---

[1]–يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص 168.

[2]–نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 88.

بينهما ما تقدّس من جلالك أو ما تأنّث فيك

قسرا... " [1]

وتضيف في قصيدة أخرى :

" أفرغ ذاته منه.. واهبا إياها للجحيم.. للشيطان كان يؤمن أنّه سيّد ذاته (تلك التي يستبيحها بوهيميّة قاتلة) بعيدًا عن عيون الآلهة مستيقنا بلا جدواها قبل أن يقترف.. موته.. ألقى بنرجسيته.. من على عربة الكون بوثنيته التي طالما آمن بها

" إنْ لم تنجح في قلب الآلهة

فسوف تُقلبُ الجحيم "

الضمير إله من الدّرجة الثانية أمّا الجحيم فله إله آخر..

البوهيمية أن تتمزّق بين إلهين : الضمير، الجحيم

أن تخرج عن قانون الجحيم بأسفليك : النزوة والموت

أن تختلف قدر ما تستطيع عنا..

لن تكون جحيميا بنزوتك وإنّما بيوهيميتك.. " [2]

وتقول أيضا في القصيدة ذاتها :

" كانت ذاته تطلّ من عربة الجحيم توزّع الأحلام المحروقة والمسروقة للعابرين. وقبل أن ينبعث من جنّته (التي حُبِس عنها وفيها) استيقن العابرون أنّ للجحيم إلها آخر يمتهن الغفران بَيْدَ أنّه! على شاكلته.. " [3]

وهكذا لا تخلو قصيدة من قصائد الديوان، دون أن تشير الشاعرة إلى لفظة الجحيم التي وظفتها كرمز لغوي، تعبّر من خلاله عن الحالة المزريّة، والتي وظفتها كذلك كقناع تمرّر من خلاله بأمان جملة من الأنساق الثقافية المضمرة. حيث إنّ القناع " يعد ظاهرة فنية، وتقنية رمزيّة يلجأ الشاعر إلى توظيفها بغية التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون سقوط القصيدة

---

[1]–حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

[3]– نفسه، ص 12

تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى" [1]، إذ تمكنت الشاعرة من خلاله أن تحوّل الكلمات الجارية عن معناها التقليدي بدون أن تشتق كلمات جديدة، كما أكسبتها قيمة جديدة، وسياق الكلام هو الذي يسمح لنا بتأويل هذا الامتداد اللّغوي، إذ لا يمكن القبض عن دلالاته إذا وظف خارج سياق محدّد.

ب- رمزية (الظل) :

اللافت للنظر عند قراءتنا للخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر هو توظيف الشاعرة لرمز " الظلّ "، حيث شكّل خلفية بانية للنص الشعري النسائي الجزائري ومهيمنة عليه، فالظل " نقيض الضّح... قال رؤبة : كلّ موضع يكون فيه الشمس فتزول عنه، فهو ظلّ وفيء، وقبل الفيء بالعشيّ والظلّ بالعداة، فالظلّ ما كان قبل الشمس، والفّيء ما فاء بعد " [2] وهو بهذا يحيل على السواد والظلام والعتمة، ودخان جهنّم كما جاء في قول الله تعالى : ﴿انْطَلِقُوا إِلَىٰ ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ﴾ (سورة المرسلات، الآية 30). وهو بهذا يعني لهب النار إذا ارتفع وصعد معه دخان.

لقد استخدمت الشاعرة الجزائرية رمز (الظلّ) بمعنى التهميش والإقصاء حيث تقول نصيرة محمدي في ديوانها الموسوم نسيان أبيض:

" ظلّنا المهدّد باللآمعنى والغموض
يظلم معه الوجود، وينطفئ الطريق
لو كانت لنا حياة أخرى، ومكان آخر
لو كان عالمنا هذه الضفة فقط
لو توقف خيالنا عن تصوّر أشعة
ومناطق أخرى لأجسادنا وأرواحنا
سنحضر هنا ونغيب هناك
نحب ونحيا مستحيلنا
نعري المُستتر في الكون

---

[1]- ينظر : علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية حول بنية القناع في الشعر المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 105.

[2]- ابن منظور، لسان العرب

ونسابق انبهارنا لذات مندهشة

تطفئ جسدها العاشق

وتمضي إلى حتفها ليتكلّم الموت وحده

هل تحبنا أيّها الموت ؟

لن تعود الجثة المهجورة من تحت التراب

ولن نعثر على أثر

فقط ضوء أسود وموت قديم

يتناسل في الكينونة " [1]

لقد اهتدت الشاعرة في هذا النصّ إلى الرمز، واختارت رمز (الظلّ) كأسلوب تصوير، ووسيلة إيحائية قائمة على التشبيه، تعبّر من خلالها عن قمّة التهميش الذي تعاني منه الذات الأنثوية في المنظومة الثقافيّة والاجتماعيّة السائدة.

اللافت للنظر أنّ الذات الشاعرة قد أردفت لفظة (الرمز) المذكورة في فاتحة المنجز النصي بدوال ثرية، تحمل في طيّاتها معاني تحيل على اللاوجود من قبيل (اللامعنى، الغموض، يظلم، ينطفئ، نغيب، مستحيلنا، المستتر، حنفها، الموت، الجثة، المهجورة، ضوء أسود)، إذ جاءت البنية اللّغوية لهذه الدوال في علاقة مباشرة بالرمزية، كما جاءت منسجمة فيما بينها، سمحت بتحقيق الانسجام النصيّ، وهذا ما منح القصيدة كيانا فنيًّا نابضا، تسمو فيها لغتها الشعرية الرمزية العالية على اللّغة الإشارية. فلو أخذنا التعابير التالية (يظلم الوجود، ينطفئ الطريق، نحيا مستحيلنا، نسابق انبهارنا، يتكلّم الموت،...) رأينا أنّ الصورة الشعرية ترتفع عن المألوف إلى ما هو أبعد من المعقول، ولا غرو في ذلك لأنّ استعمال اللّفظة في معناها المجازي، أو الرمزي بكلّ ما فيه من توتر هو استعمال يجعل جدليه التعامل اللّغوي في الاستعمال فنّا شعريا رائعا.

وتوظّف كذلك الشاعرة رمز (الظل) في قصيدة أخرى من الديوان ذاته فتقول :

[1]– نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، ص 26 – 27.

استخدمت الشاعرة رمز (الظلّ) بمعنى التهميش، هذا ما يتجلّى خاصة في فاتحة منجزها النصي حينما تقول (كنت أنا وظلّي خلفك) الواضح هنا أنّ الشاعرة موقعت ذاتها خلف الآخر، إذ جاءت لفظة (خلفك) لتوضّح أكثر دلالة لفظة (الظلّ) حيث إنّهما متجانسان في المعنى يصوّران دونية المرأة في المجتمع الذكوري. انطلقت إذن الشاعرة من هاتين اللّفظتين لتصوّر لنا في بقية منجزها النصي تفاصيل مرتبطة بها مشيتها. هذا ما يتجلى من خلال الألفاظ الآتية: النسيان، يأس، اللّيل، امّحت، الغائبين، أتكسّر، يظمأ، العراء، جرح،...)، التي تحيل على التغييب ،

[1]– نصيرة محمدي، نسيان أبيض، ص 40 – ص 41.

والمعاناة، والإقصاء، والغياب، والانكسار، والتوجع، وغيرها، تمكنت الشاعرة من خلالها أن تولّد الصور الشعريّة وأن نجعل " الرمز يساهم بشتى أنماطه المباشرة والإيحائية في طبيعة الدلالة الكلية للنص الشعري"[1]. ومن غير العجب أن نجد هذا النوع من الرمز يتكرّر في الخطاب الشعري النسائي الجزائري.

ت- رمزية (الإله) :

وقد وظّفت كذلك الشاعرة الجزائرية المعاصرة لفظة (الإله) كرمز يشير إلى تجبّر الآخر / الذكر على الأنثى، تقول حسناء بروش :

" كان يتماسخ في يقينه إله آخر على هيئة النّار والنّور.. إله خارجٌ من قانون الأهواء والأشياء والعناصر.. إله سيّد.. (على شاكلة جلجامش) الباحث عن كليّة الذات دهرًا..

كانت ذاته تطلّ من عربة الجحيم تتوزّع الأحلام المحروقة والمسروقة للعابرين..

وقبل أن ينبعث من جنّته (التي حُبِس عنها وفيها) استيقن العابرون أنّ للجحيم اِلها آخر يمتهن الغفران بَيْدَ أنه ! على شاكلتهْ..

كان سيّده يحتضن ذاته التي ملأت المكان قسرًا ودهرًا.. قبل أن يَصيحَ في نفسه.

" الجحيم هو الآخر.. "

قالها بعد أن نفض يديْه عن كلّ الكون الذي بدأ يتماثل للآخر في دورانه.. رمق الجحيم بعينيه التي لا تنام ناظرًا إلى كلّه المبعثر فيه.. كان مستيقنا أنّه يتناقص في حدواه.. مستكثرًا من يقينه..

(أنّ لا إله سواه..) قبل أن يعي جيّدا فحوى

" الجحيم والإله الآخر "" [2]

إنّ القراءة المتفحّصة لهذه النصوص تكشف عن إلحاح الشاعرة على الكشف عن النسق الثقافي المضمر في مجتمعها من خلال تكرارها للفظ (الإله)، إذ جاء خطابها على شكل مجموعة من المتتاليات المتناسقة فيما بينها، مركّز على رمز (الإله)، الذي يحيلنا على السّلطة ونقصد به الذكر الذي يستفحل.

---

[1]- أنظر : عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري – دار الوفاء، سوريا، ط1، 2002، ص 116.

[2]- حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 12.

لقد عبّرت الذات الشاعرة هنا عن المكبوت الذي بات يعبّر عن نفسه من خلال ما يُلوّح به لفظ (الإله) من مجازات يمكن تأويل مقاصدها، إذ تمكّنت من التحرّك في حقل يساعدها على الهروب من المساءلة الاجتماعية.

تبدو الذات الشاعرة في هذه النصوص رافضة للقيم الثقافية السائدة في المجتمع الذكوري، والتي تجعل من ذاتها ذاتا مهمّشة من خلال إسنادها للآخر أفعال وصفات سلبية، نذكر أهمّها الفعل (يتماسخ) الذي وظفته في فاتحة هذا المنجز النصي. إنّه يلخّص حقا رغبتها في فضح المنظومة الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمعات الذكورية، وكذا يشكّل هذا الفعل المنطلق الذي انطلقت منه الشاعرة للتعبير عن مواقفها وهواجسها.

ويبدو أنّ رفض الشاعرة لتجاوزات الآخر جاء منطقيا، إذ لا يمكن أن تولّد هذه السلوكيات في الحياة سوى التدمير والتغييب للذات الأنثوية.

وهكذا نستنتج أنّ نص الشاعرة يمثل بؤرة التوتر الذي أضحت تواجهه مع الوجود في إطار علاقتها مع المجتمع الذكوري، إلاّ أنّ هذه المواجهة جاءت سلمية لأنّ الشاعرة تحرّكت في فضاء فنيّ اتسم بالرّمزية، عبّرت من خلاله عن لا وعيها، فـ " الحديث عن اللّغة لا يتم بمعزل عن الحديث عن المعطيات الأسلوبية للخطاب، فداخل الأسلوب تكمن رمزية اللاّوعي" [1] من منظور لطيفة لبصير، كما أنّ " الالتواءات التي تخشى الرقابة تتحوّل إلى قلب مجازي من خلال أساليب متعدّدة : كأسلوب التهوين (...)، وأساليب أخرى، ويتعلّق الأمر بالتلميح (l'allusion)[2] الذي يتم بالرمز وبطرق أخرى.

ث- رمزية (الماء) :

نجد رمز الماء شائعا في خطاب الشاعرة الجزائرية المعاصرة، إذ بعد توظيفها للرموز الذي تحيل على التغييب والإقصاء والتهميش، نجدها توظف رمز الماء رغبة منها في ترميم المنظومة الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمعات الذكورية، وبالتالي تغيير العالم وتطهيره من كلّ الشوائب السائدة.

---

[1]- لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية، الجنس الملتبس، ص 158.

[2]- المرجع نفسه، ص 158.

تقول كنزة مباركي :

" أنا الماء المتدفق في الحياة

وشرايين البحر تعرف معناي

وتلطم وجه السحاب بلوني

تزهر كفّ السماء

ويرحل سرب حنيني

إلى ضفّة الوجع المؤجل " [1].

آثرت الشاعرة أن تشبّه ذاتها بالماء حتّى تضفي الحياة على ذاتها وتعيد لها الاعتبار، فهي الماء الذي يشكّل مركزيّة الوجود، وهي الكائن الموجود الذي يمثّل الصفاء والنقاء والحياة، فهي بهذا تضمر المكانة العالية التي تحتلها المرأة في حياة الآخر، والتي يجهلها الآخر.

اللافت للنظر هنا هو توظيف الشاعرة للضمير " أنا "، حيث وظفته لإظهار مركزية ذاتها، وتغييب الآخر الذي طالما سعى إلى تغييبها، إنّها تصوّر لنا فاعليتها في الوجود الإنساني، وقدرتها في تحقيق تفوّق الذات الأنثوية وانتصارها.

وكذا تقول حسناء بروش :

" شوّه الماءُ أبدالها

في مقامِ البُهوتْ

واصطفى لونّها للبلبل

حيث تومِئُ إليه انقلابا

ببعض شبيهٍ

وشبه بياض

وألف اشتباه.. " [2]

---

[1]– كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، ص 38.

[2]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 43، ص 44.

تضمر الشاعرة في هذه النصوص معاني في منتهى الأهمية عندما ترمز للذات الأنثوية بالماء الذي ينعش الكون، إذ حاولت من خلال توظيفه أن تكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء، فعندما تقول الشاعرة في العبارة (شوّه الماء)، لا يمكننا فهم المدلول الحقيقي الذي ترمي إليه الذات الشاعرة إلاّ بعد قراءة واعية تحث على كشف المعاني الخفية وراء الكلمات لأنّ الرموز " تولد وتتطوّر، وتشتغل بالتكاثر انطلاقا من دلائل أخرى (...)، وإذا حصل واقترح شخص ما رمزًا جديدًا، ينبغي أن يتم هذا الأمر بواسطة أفكار تشمل تصوّرات، فالرموز بهذا المعنى تتطوّر من الرموز نفسها ".[1] وتتجه صوب أبعاد متعددة، فإمّا أن نأخذ بمعناها الحقيقي أو أن ننفتح على مجال أوسع بالنظر إلى مرتكزات محدّدة. فرمز الماء في هذه النصوص حسب تصوّراتنا يحيل على الصفاء والنقاء والحياة والانتعاش، ولا غرو في أن تسند الشاعرة كلّ هذه الصفات لنفسها لتعبّر عن مركزيتها في الوجود.

ونشير هنا إلى أنّ لفظة (انقلابا) التي وظفتها الشاعرة تدلّ على رغبة الشاعرة في إحداث تغيير جذري في المنظومة الثقافية والاجتماعية المتحيّزة للذكر جاعلة من الذات الأنثوية ذاتا متعالية، مكانتها مرموقة في المجتمع.

كانت هذه هي الرموز اللّغوية الأكثر استعمالا في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، حيث تأرجحت دلالاتها بين التغييب والوجود ناهيك عن الرموز الأخرى التي تنصب في الدلالة نفسها نذكر منها : العتمة، الثلج، الغروب، القميص، اللّيل، المنحدر، الأقبية، النهار، وغيرها.

2-2- الرمز الأدبي :

من الرّموز الأدبية التي تعامل معها الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر المتنبي، امرؤ القيس، مفدي زكريا، بدر شاكر السياب، الخليل بن أحمد الفراهيدي وغيرهم. وكان التعامل مع هذا الرمز إمّا بذكر اسم الأديب أو جزءا من عمله الأدبي.

---

[1]- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 320.

أ- أبو الطيب المتنبي ، الخنساء ، وعنترة بن شدّاد

تقول حنين عمر في ديوانها الموسوم : باب الجنّة :

" لا الخيل تعرفني ولا البيداء *** لكنّما اللّيل القديمُ صديقي

فلكم بكت في جوفه الخنساء *** ولكم شكا من أدمعي وشهيقي " [1]

وتضيف في قصيدة أخرى من الديوان نفسه، فتقول :

" هلا سألت الخيل عن نزف الحمى ؟ نزفت جروحي كلّها لو تعلمُ " [2]

إنّ تتبّعنا لهذه النصوص يوضّح لنا توظيف الشاعرة لقناع المتنبي كرمز تضفي به على صوتها نبرة موضوعيّة، شبه محايدة للتعبير عن التدفق المباشر لذاتها. لقد مثّل القناع شخصية تاريخية، كشف عن عالم الشاعرة في مواقفها وعلاقاتها بغيرها، ونطقت من خلال هذه الشخصيات التاريخية الأدبية (المتنبي والخنساء وعنترة)، فتجاوب صوتها المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا عظيما أنتج تركيبا فنيا و" كثافة الرسالة الشعرية بإدخالها في دراما متوتّرة، ناشئة عن تعدّد الأصوات، واستبدالها، حتى أنّ القناع مظهر لازدواج المرسل في الرّسالة الشعريّة، وهو ازدواج ناشئ من توتّر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر، وما ينشأ عن ذلك من تعدّد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر ".[3]

تبدو الشاعرة في هذه النصوص وكأنّها تنصب خيمة وصل مع الصّحراء لبناء موضوع ذي صلة بالحاضر، يقوم على فكرة التقابل الذاتي والجمعي والتجسيد التاريخي في مواجهة الواقع، ففي البيت الأوّل، يتجلّى الرمز بتوظيف قناع المتنبي، إذ أنّ الشاعرة تلبّست بقناع هذه الشخصية باستدعاء أشعاره كقوله:

" الخيل واللّيل والبيداء تعرفني *** والسيف والرمح والقرطاس والقلم " [4]

---

[1]- حنين عمر، باب الجنة، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- حاتم الصكَر، مرايا ترسيس، الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 117.

[4]- ديوان المتنبي، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.س، ص 333.

فالبيت مأخوذ من قصيدة المتنبي المشهورة، أبدعها ليفتخر بقوّته، وشدّته، وبطشه، وتفوّقه، وشجاعته، وجرأته، وإقدامه، وعبقريته، فنجد هنا صورة استعارية تحيل على رغبة الشاعرة في التطلّع إلى المجد والشهرة إلى جانب التغنّي بفروسيته. أمام هذه الرغبة الموحدّة بين الشاعرة والمتنبي، لجأت إلى تناص التخالف (المعارضة) أوّلا ثم تناص التآلف، الذي يعتبر نوعا من أنواع القناع، وكذا نوعا من أنواع الرموز، والذي حدّثنا عنه جابر عصفور عند قوله : " لا بدّ لقصيدة القناع أن تنطوي على درامية ذاتية تقوم على صوت أو تعدّد أصوات على سبيل التجاوب أو التعارض مع الشخصيات التاريخية، وهو ناجم من تناص التآلف أو التخالف" [1].

ففي صدر البيت، نفت الشاعرة معرفة الخيل والبيداء لها (تناص التخالف)، أمّا في عجز البيت، فقد نسبت لنفسها صفة مرافقة اللّيل في اتخاذ المواقف (تناص التآلف)، وهنا يظهر تفاعل الشاعرة مع الشخصية المستدعاة، وتتلبّس بقناعها لتضفي على شعرها صفة الموضوعيّة والحياديّة، آملة في ذلك التعبير بكلّ حرية عن تمرّدها أمام أعضاء لجنة التحكيم، ثم تعود ثانية للتأكيد على علاقتها القويّة باللّيل، وعلى الصّداقة التي نسجها معه مستدعية في ذلك شخصية تراثية عرفها التراث العربي والمتمثلة في الخنساء المعروفة برثائها صخر، والتي كانت أيضا صديقة اللّيل، فتتشارك الشاعرة معها في الآلام التي تلمّ بها ليلا، لتجد فيه نصحا وإرشادًا وتخفيفا وترويحا للنفس. وتواصل الشاعرة في استدعاء شخصية عنترة بن شداد من خلال البيت الموالي مستحضرة في ذلك شعر عنترة الذي قال فيه :

" هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك *** إن كنتِ جاهلة بما لم تعلم " [2]

تعود الشاعرة إلى التراث الأدبي لتستحضر الماضي، وهذه ميزة تميّزت بها الشاعرة لتغوص بها في عمق الحداثة والتجديد والإبداع، فهي تعود إلى الماضي وتتفاعل معه لتمنحه صبغة معاصرة، تسمح لها بالتعبير عن عصرها المليء بالتناقضات، والمخالفات، مندّدة بالظلم، والباطل، والاستفزاز، والإرهاب الذي يُمارسُ في حق الضحايا. " وأقرّ الباحثون المعاصرون في دراستهم النقديّة بحقيقة هامّة، مفادها أنّ النّص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللّذينْ يمنحانه

---

[1]– عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المطابع المركزيّة، عمّان، الأردن، ط1، 2004، ص 53.

[2]– خليل شرف الدين، ديوان عنترة ومعلّقته، دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1997، ص 63.

الخصوبة، وينتشلانه من العقم، فالنّص الذّي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل، اعتبره رولان بارث " نصّا بلا ظلٍّ " [1]. لقد عادت الشاعرة إلى الموروث الأدبي وتفاعلت معه، وشكّلت نظرة جديدة جعلتها تتفنّن في عملها الإبداعي إذ أنّ " التفاعل النصّي وتداخله هو ما يسمّيه رواد النقد التشريحي – critisme disconstructive – بتداخل النصوص، ومن ثمّ، فالتناص يساهم في تشكيل هوية النص انطلاقا من التراث والتاريخ الإنساني، وطبقات اللّغة وترسبها لأنّ الارتداد إلى الماضيّ، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع" [2].

وعندما عادت الشاعرة إلى هذا الموروث الأدبي، رغبت من خلاله حفظ الذاكرة من النسيان لعظمتها وقيمتها أيضا، فإنّ " إدماج هذا المخزون له، وإنّما هو وعي به، وإحياء له، وذلك بإعادة صياغته من جديد بلغة العصر، ويبقى الخيط السريّ واصلا بين القديم والحديث فينقذ الذاكرة من النسيان، فالتناص، بوصفة تداخلا بين النصوص لا ينفي الأصالة والتفرّد والتجدّد " [3]، مثلما فعلته الشاعرة في قصيدتها، فإنّ هذا البيت يذكّرنا بشاعر عظيم، سجّل اسمه في الأعمال الأدبية العظيمة التي تركها لنا، وهذا تذكير بالشخصية التاريخيّة، وبأعمالها العظيمة التي تركت آثارًا لدى جيله ولدى الجيل المعاصر، فإنّ ذكر عنترة بن شداد في أعمالنا الأدبية أو حتى في حياتنا اليوميّة العامة صراحة أو تلميحا، هو ذكر لفروسيته، وفحولة شعره، إلاّ أنّ النّص الغائب ذُكِر في موقف معيّن، والنّص الحاضر ذُكِر في موقف آخر. لقد حرص عنترة بن شدّاد من خلال بيته هذا على أن يفتخر بقوته وشجاعته وفروسيته، أمّا حنين عمر، فهي تعبّر للمتنبي عن آلامها وكأنّها تشكو له عن معاناتها لأنّها وجدت فيه الأذن الصاغية، التي سبق لها وأن عاشت التجربة نفسها، فالمقاربة بين هذين البيتين تتمثل في نوع النّص الأدبي المتمثل في الرّسالة التي تشترط العناصر الأساسيّة الآتية:

المرسِل – المرسَل إليه – الرسالة (محتوى النّص).

---

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003، ص 120.

[2]– المرجع نفسه، ص 134.

[3]– نفسه، ص 136.

في النّص الغائب :	في النّص الحاضر :
– المرسِل : عنترة بن شداد	– المرسِل : حنين عمر
– المرسَل إليه : محبوبته عبلة	– المرسَل إليه : المتنبي
– الرسالة : محتوى البيت الشعري	– الرسالة : محتوى البيت الشعري

إنّ الحالة النفسية للشاعرة تبدو محطّمة، أمّا الحالة النفسية لعنترة بن شدّاد، فإنّها تبدو مطمئنة، متوَّجة بثقة نفس كبيرة، إنّهما حالتان شعوريتان مختلفتان، احتاج صاحبهما فيها إلى طرف آخر ليصرّح له عن مكنونه الداخلي، فوجد عنترة ضالته في حبيبته عبلة، أمّا الشاعرة، فقد وجدتها في المتنبي الذي تستعظمه كثيرًا نظرًا للمكانة السامية التي احتلّها بين قومه نتيجة قوته وإقدامه وجرأته وجودة شعره، عنترة يطلب من حبيبته أن تسأل الخيل لأنّها تصاحبه أثناء المعارك التي خاضها ضدّ العدّو، فكأنّها الشاهد الذي يشهد على إقدامه، وشجاعته، وفروسيته، أمّا الشاعرة، فإنّ توسّلها بالخيل لتوجيه طلبها للمتنبي لم يكن عشوائيا، وإنّما أرادت منه تقريب القارئ من بيئة المتنبي التي عُرِفت بتقديسها للخيل. لقد أخذت الشاعرة صورًا من الماضي واستحضرتها لتشكّل نوعا من التفاعل، هذا ما ساعدها على إضفاء بصمتها الفرديّة على القصيدة، فخرجت بها إلى إبداع ناجح قد يستحسنه القارئ.

ب– لقيط بن يعمر:

وتعود الشاعرة مرّة أخرى لتستحضر نصّا غائبا للقيط بن يعمر الأيادي، وتقتبس منه جملة عند قولها :

" مالي أراكَ على المقابر نادمًا *** أنا في الهوى مقتولة لا أندم " [1]

أمّا لقيط بن يعمر الأيادي، فهو يقول :

" مالي أراكم نياما في بلهنية *** وقد ترون شهابَ الحرب قد سطعا " [2]

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص 20.

[2]– ديوان لقيط بن يعمر، تحقيق وتقديم: د. عبد المعيد خان، دار الأمانة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، د ط، 1971، ص 44.

لقد همّ لقيط بن يعمر في هذه القصيدة لتحذير قومه من نوايا كسرى، أمّا الشاعرة، فهي تؤكّد للمتنبي عن صمودها ضد خصومها على الرغم من إقصائهم لها ومحاولتهم التقليل من شأنها وقتل شاعريتها.

ت- أبو فراس الحمداني :

إلى جانب هذا، نجد الشاعرة تعود إلى التراث الأدبي القديم عند قولها :

" أهلي وإن جاروا عليّ سواء *** منهم أبي ومدلّلي وشقيقي " [1]

فهي بهذا تستحضر النص الغائب لأبي فراس الحمداني الذي يقول فيه :

" بلادي وإن جارت عليّ عزيزة *** أهلي وإن ضنّوا عليّ كرامُ " [2]

لقد جعلت الشاعرة هذا التناص بمثابة ركيزة فعّالة، أثرت وقوّت من خلاله مضمون تجربتها، وأسقطت عليها ملامح رؤيتها المعاصرة. إنّها من بين الشعراء الذين يحافظون على التراث، ويغترفون من التراث لإحيائه نظرًا لأهميته البالغة على العمل الفنيّ، فالعناصر التراثية، " لم تمتدّ امتدادًا جافا، جامدًا، وإنّما الامتداد الحيويّ الفعّال الذي فجّر الكثير من الطاقات الروحيّة التي غذّتها العناصر الدينيّة، كما أضفت على المعاني والقيم الفنيّة عمقا واتّساعا جاء نتيجة إثراء المصادر الأدبيّة لتجارب الحياة المعاصرة "[3] التي تنوّعت بتنوّع مواقف الشاعرة. وهكذا تعدّ التجربة الشعريّة لحنين عمر نموذجا حيّا لتوظيف الرمز الأدبي بكثافة ناهيك عن الشاعرات الجزائريات الأخريات اللّواتي وظّفنه بطريقة أقل اتساعا.

ث – سارتر وسيمون دي بوفوار :

نذكر مثلا نصيرة محمّدي، التي تقول:

" أمرّ على بيتك في الدائرة الخامسة عشرة

أتلمَّسْ الخطوات الواثقة

وأتعقّب الأنفاس التي جنّ بها الهواء

---

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص 15.

[2]– أجمع الباحثون على أنّ البيت ينسب لأبي فواس الحمداني.

[3]– ربيعي محمّد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1989، ص 193

ورقصت لها الشمس

وكجنيّة لا تنام أتسلّل

من نافذة بيتك ليلا

لأترك كتاب النسيان على طاولتك

مبلّلا بالأغاني الفرنسية

وذكريات مقهى يحفر حكايا الوجوديّة

ونزق سارتر وسيمون " [1]

تستحضر هنا الشاعرة الأديبين الوجوديين سارتر وسيمون دي بوفوار اللّذيْن تربطهما علاقة حبّ لتحيي وتثري تجربتها المعاصرة في آن واحد، وتعبّر عنها بكلّ موضوعية لأنّ التجربة العاطفية هنا موحدّة.

ج – أمل دنقل وبدر شاكر السياب :

إلى جانب هذا، تقول لطيفة حساني في ديوانها الموسوم: " أغنية تشبهني " :

" بي نزف دنقل... سار صبــحا *** مطفأ العينين بنسج حكمة الأضواء

ولّــى وأودعــنــا هــوى جمّيــزة *** غنّت بأنّته جوى الفقراء

بي صرخة السياب غصة صمته *** جيكوريا جرحا بلا ميناء

غرناطة شهقــات لوركا لــم تــزل *** غرفا تهدّل من دم الشعراء

أصغــي لصوت الأنبياء بداخلــي *** يتلو وصايا الأرض بالإيحاء " [2]

لقد استحضرت الشاعرة اسم الشاعر المصري أمل دنقل والشاعر العراقي بدر شاكر السياب اللّذيْن تميّزا بقوميتهما وحرصهما على سلامة الوطن العربي، لقد عادت إليهما عودة فنيّة لتجمع بين الماضي والحاضر، وبين التجربة القديمة والتجربة الحديثة، فلجأت إلى استدعاء اسمهما كرمز لها، تبثّ من خلاله خواطرها وأفكارها، ومواقفها، فهو بمثابة معادل موضوعي لتجربتها الذاتية، يعبّر حقا عن قوميتها وارتباطها بالوطن العربي الذي لا تريد له سوى الخير.

---

[1]– نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، ص 88.

[2]– لطيفة حساني، أغنية تشبهني، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط 1، 2015، ص 10.

ح – الخليل بن أحمد الفراهيدي وابن منظور :

وكذا تقول وسيلة بوسيس في ديوانها الموسوم " أربعون وسيلة وغاية واحدة ":

" هو الشعر
مجمرة النزاعات
عبث
ومشي سافر
نحو الحقيقة
والغواية
والشغب
مرايا بها عبش
لا يترجم ما كتبته الرّفات
هو الشعر مجمرة الرغبات
أنا ريشة
في مهب القوافي
أراوح بين " الخليل "
وبين " لسان العرب " [1]

اللافت للنظر في هذه النصوص هو تعظيم الشاعرة لمكانة الشعر في حياتها إذ جعلته أفضل وسيلة للتعبير، ولكي تحفظ الذاكرة من النسيان، نجدها تستحضر واضع العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي وصاحب قاموس "لسان العربي " ابن منظور. لقد مثّل الرّمز هنا شخصيتيْن أدبيتيْن، نطقت الشاعرة من خلاله لتعترف بفضلهما في كتابة الشعر وتوجّه الأنظار إلى ما فيهما من دلالة تحيلنا على العروض وعلى اللّغة.

ومن الملاحظ أنّ الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين، هي تلك التي ارتبطت بقضايا معيّنة، وأصبحت في التراث رمزًا لتلك القضايا، سواء أكانت تلك

[1]– وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 17 – ص 18

القضايا اجتماعيّة أو سياسيّة أو فكريّة أو غيرها.

2-3- الرمز الدينيّ :

إضاءة :

يعتبر الدين عنصرًا أساسيا في التكوين الفطري للإنسان، فقد وُجد منذ قِدَمِ النّفس البشريّة، وعبّر القرآن عنه بقوله تعالى :﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ الله الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ الله ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (سورة الروم، الآية 30)، حيث بدأ الإنسان يعبّر عن نفسه، وعن المقدّس من خلال رموز دينيّة، فللدّين أهميّة للإنسان لأنّه خُلِقَ للعبادة، فهو دستور يشرّع الحلال والحرام، وينظّم سير المجتمعات وحدود حرية الأفراد، " فقد كان التراث الدينيّ في كلّ العصور ولدى جميع الأمم مصدرًا سخيا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمدّ منه نماذج وموضوعات وصورًا أدبية، (...)، فمحمّد صلى الله عليه والسلام، وأيوب، وعيسى، وموسى عليهم السلام، وغار حراء، وقصة يوسف عليه السلام، وذو القرنين، وغيرها، متكأ وملجأ بعض الشعراء في إبداعاتهم وتشكيلاتهم الرمزيّة ".[1]

أ- مريم العذراء :

ما نلاحظه عند تتبعنا للخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر هو استحضار قصة مريم العذراء بصفة مكثفة.

تقول حنين عمر في ديوانها الموسوم " باب الجنة " :

" الويل... ضدّي خمسةٌ خلفاءُ *** وأنا التمرّد صاحبي وعشيقي

لا تنظروا نحــوي أنا شوهاءُ *** لمّا أراجعُ في الأسى تعتيقي

لا تسألـوا طفـلا لـِمَ الظلمـاءُ *** بالقلب تخفق اسألوا (تخفيفي)

مُذُني مضت عنوانها الغرباءُ *** يا غربتي صبّي العنا وأريقي

هُـزّي إليـك سيسقـط الإيحـاءُ *** ويجيء وعد الله من تمزيقي " [2]

---

[1]- نقلا عن : فطيمة بوقاسة، جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستر في الأدب، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006 /2007، ص 41 - ص 42.

[2]-حنين عمر، باب الجنة، ص 14 - ص 15.

وهنا يتلبّس النّصّ الشّعري بهذا الرّمز ويتحوّل هذا النّخل إلى هزّ اللّغة وفي هذا التّحوّل يتشكّل جمال الرّمز.

وتقول كذلك في قصيدة أخرى :

" قف سوف أبكي ما تيسّر من دمي *** (سقطُ اللّوى) بين المدامع والشجَنْ

يـا دار أهلـي والـدّروب بعـــيدةٌ *** ماذا فعلتُ لأُحرَمَ السّلوى ومَنْ ؟

يا دار ليلى هـل نخيلـكِ واقـفٌ *** هُزّي الجذوعَ لعلّ يُفلتُني الوهنْ " [1].

وكذا تقول في قصيدة أخرى من الديوان نفسه :

" وتسائل الأشياء عن أسمائها *** فيهبُّ شيطاني لهزّ محابري

تتساقط الأشواق من أشجارهـا *** ويسيل زمزم من بياض دفاتري " [2].

تبرز الشاعرة من خلال هذه النّصوص تسّمكها بالله، ووعده، حيث يظهر الحق وينجلي الباطل بالرّجوع إلى التراث الديني مستحضرة في ذلك سورة مريم العذراء، إذ عادت إلى القرآن الكريم وذكّرتنا بقصة مريم العذراء التي عانت من ظلم قبيلتها، لكن الله جلّ جلاله وعدها بالانتصار على ألسنتهم وعلى إظهار الحق عند قوله ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ (من سورة مريم، الآية 25).

لا يخفى عنّا أن تقرُّب الشاعرة من الله في هذه النصوص يجعلها تحقق لذاتها الاطمئنان النفسي الذي يسمح لها باسترجاع قوّتها، ويجدّد فيها الشعور بالانتصار، حيث " يعدُّ النص القرآني مصدرًا ثقافيا مهمّا من مصادر الإلهام الشعريّ، التي يلجأ إليها الشعراء، والسبب في ذلك ما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجدِّدَيْن للفكر والشعور، فاقتباس شيء من القرآن أو السنة النبويّة في الشعر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ينعكس على فنية الشعر، ويمنحه دلالات جديدة من خلال ذلك التوظيف، وتلك الإذابة في النّص الشعري الجديد" [3]. وعندما نمعّن النظر في (سورة مريم الآية 25)، نجد أنّ صورة السقوط كما أرادها الله في مشهد الحدث، تتجسّد في سقوط سلس

---

[1]– حنين عمر، باب الجنة، ص 28.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

[3]–أحمد بن عيضة الثقفي، التّناص في شعر الرّصافي البلنسي (ت.572 هـ)، مجلّة الأنبار للّغات والآداب، العراق، العدد 7، 2012، ص 05.

وعظيم عظمة السياق الذّي شملها، فمريم لا تقوى على هزّ النخلة بسبب آلام المخاض، ورغم ذلك سيكون نزول الرطب وافرًا ما دام واقع الحال يُنبِئ بالقدسيّة، فتتحوّل الألفاظ إلى بعد نورانيّ، ويتحوّل الضعف إلى قوّة، والخوف إلى طمأنينة.

ويتكرّر التناص مع سورة مريم في مشاهد متنوعة من الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، فتقول لطيفة حساني:

" أمضي وظلّــي غيمــة الأضــواء *** قدّيسة دوّنتُ سفر الماءِ

قدّيســـة جـــاوزتُنـــي حـتـــى *** تَمَزْأَتْني ملامِحُ مريم العذراء

ما اهتزّ جذع الصّمت إلاّ تساقطت *** لغة تنفّس وحتُيها حوائي

للطيــن ذاكـــرة النّخــيل ثقافـــة *** المتفرّد المكتظّ بالأنحاء " [1]

وتنحو راوية يحياوي المنحى نفسه، فتقول :

" وهاذي سجّادة

لبُراقِ الخطايا

هُزّي إليك إشراقة الرّوح

تُدَثرِكِ بردًا وسلامَا

لك وحدَكْ... لك وحدكْ " [2].

كما تقول خيرة حمر العين في السياق ذاته :

" يا دفئنا المفقود

في صرصر الغابات البعيدة

هزّ إليك بجذع قلبي

يتساقط الحزن

ترابًا نقيا " [3].

---

[1]–لطيفة حساني، أغنية تشبهني، ص 10.

[2]–راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 73.

[3]–خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ص 77.

أصبح استحضار قصة مريم ظاهرة عامة في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر، حيث لا تنهي الشاعرة عملها الإبداعي إلاّ وهي ترمز إلى مريم العذراء بطريقة أو بأخرى لأنّ تجربتها في هذه الحياة تماثل تجربتها، فهي الأنثى الضعيفة، المضطهدة، المظلومة التي تعاني من تهميش المجتمع لها، فرأت الشاعرة أنّ العودة إلى قصة مريم العذراء وإدراجها ضمن سياقات القصيدة هو السبيل الوحيد لتعميق رؤيا معاصرة تراها في الموضوع الذي تعالجه، أو القضية التي تعالجها، وهذا ما منح النَّص الشعري ثراءً دلاليا ومعنويا.

ب- حادثة المعراج :

وما نلحظه في خطاب الشاعرة الجزائرية هو تنوّع التناصات من تناص لفظي إلى تناص عباري إلى تناص دلالي، حيث يُظهِر لنا تأثّر الشاعرة بالنّص الديني من خلال لجوئها إلى التضمين، أو الاقتباس، أو الإشارة، وقد جاء هذا إمّا على مستوى اللّفظة أو العبارة أو مضمون قصة أو في حدث من حوادث **حياة** الأنبياء، هذا ما يفسّر سلطة الخطاب الديني على الخطاب الأدبي. وهكذا نجد التناصات اللّفظية في شعر حسناء بروش، فنجدها تقول مثلا في قصيدة " حالة رؤيا":

" وكان لي

قبل العروج ساقيان " [1]

وتضيف في القصيدة نفسها :

" ها هما قد عرّجا بي

حيث يغفو السّامري " [2]

جاء التناص هنا ضوءا كاشفا يسلط على النتوج النصي للشاعرة ليكشف عن تجربة معاصرة إذ جاء توظيف كلمة " السامري " استحضارا للدلالات القرآنية المتعلقة بحديث السامري وجنايته على بني اسرائيل في غياب موسى عليه السلام ، وهو تلميح خفي أن الآخر على شاكلة السامري.

وتضيف في قصيدة " مثلها... والجحيم... "، فتقول :

---

[1]-حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص30.

[2]-المصدر نفسه، ص 31.

" أعمى يسوق الغيّ في الخلوات

ويسوق غيّي أسفل الشهوات

ويبيح في ذاتا تبيحُ هواجسي

وتدير فوضاها على سكناتي

ذات تعرّج فوق غيّ غِوايتي " [1]

جاء التناص هنا ليضفي على نص الشاعرة ثراء ويمنحه قدرة على التوصل مع القيم الكبرى في ترثنا الديني والفكري والأدبي ، إذ ساهم في تقوية نصها وتصوير أفكارها والتعبير عن تجربتها المعاصرة وعن المسكوت عنه ، هذا ما يزيده قيمة وفاعلية في وجدان الناس وجمالا ورونقا ، إذ جعلت من ذاتها ذات مكرّمة على الرغم من التضييقات التي عانت منها ، فجاء تكريمها يماثل التكريم الذي فاز به رسولنا الكريم في ليلة الإسراء والمعراج.

وتقول كذلك في قصيدة " مأمأه... " :

" والوقت يغلق بابه..

باب الجحيم المغلقهْ..

مِئْ... مِئْ

مُواءُ الروح.. للرّوح..

المُعتّقة انتماء.. مُوْمأه

للحزن يعرُجُ في المدى.. " [2]

وتلحّ الشاعرة على التناص اللّفظي نفسه، فتقول في قصيدة " عبور السّهو " :

" وتسألتُ : أكانت وهما أم ظلالا تلك النّبوءات التي بعثرها

السّهو ذات عبور ؟

نذرتُ للعشق صمتا عند رؤياه

النّذرُ نذري وصمتي دونه الآه

---

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 34.

[2]– المصدر نفسه، ص 50.

أضُمُّ آهًا فكاد السّهو يُعلنُها

كادت تميّز من سهوي ذراعاه

صحو ورائحة اللآغفو تعرُجُ في

ألف الحكايا.. فهل تغفو حكاياه ؟ " [1].

ما نلحظه في هذه النصوص جميعها هو أنّ لفظة " المعراج "، هي تناص مع سورة المعَارج في القرآن الكريم، والتّي تذكر قصّة النبي محمّد (ص) عندما عُرِجَ به فوق البُراق إلى عالم السموات يقول الله جلّ جلاله في هذه السورة : ﴿سَأَلَ سَائِلٌ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ **(1)** لِلْكَافِرِينَ لَيْسَ لَهُ دَافِعٌ **(2)** مِنَ اللَّهِ ذِي الْمَعَارِجِ **(3)** تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ **(4)**﴾ (سورة المعارج، الآية 1-4).

لقد استحضرت الشاعرة في هذه النصوص المتنوّعة حادثة المعراج التي عاشها رسولنا الكريم محمّد (ص) لتنقل لنا تجربتها المعاصرة الشبيهة بتجربته، ولتعبّر بكلّ حرية عن مواقفها وانتصاراتها راجيةً في ذلك مكافأة الله لها بعد المعاناة التي عاشتها في مجتمعها الظالم.

ت- سورة العلق :

نزعت مجموعة من الشاعرات الجزائريات المعاصرات إلى أن يقتبسن من القرآن صياغات جديدة، لم تعرفها الشاعرات الأخريات من قبل، كالاقتباس الكامل لآية أو جملة من الآيات القرآنية. هذا ما يطلق عليه بالتناص العباري. ومن أشهر التناصات في العبارات الدينية، ما نجده في قصيدة " قيظ السّريرة...، التي تقول فيها راوية يحياوي :

" اقرأ

ما أنا بقارئ " [2]

التي كرّرت ثلاث مرّات في القصيدة، وهي تناص مع سورة العلق، التي قال فيها الله جلّ جلاله: ﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ **(1)** خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ **(2)** اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ **(3)** الَّذِي

---

[1]- حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 69.

[2]-راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 27، ص 28.

عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5) " (سورة العلق، الآية 1-5) وهي تناص كذلك مع الحادثة التي عاشها رسولنا الكريم (ص) مع جبريل عليه الصلاة والسلام عندما أمره بالقراءة وهو يتعبّد في غار حراء. والشاعرة في هذا السياق، قد استعملت صيغة الأمر من للفعل (قرأ) لتحسيس المتلقي الجاهل على ضرورة فهم الكون ونواميسه ليخرج من كفره وغواية الشيطان له.

لقد وجدت الشاعرة ظالتها في القرآن الكريم لإيصال رسالتها إلى المتلقي وإقناعه بها لأنّ القرآن الكريم يعد بمثابة الدستور للأمّة الإسلاميّة، فما يحتويه لا نقاش ولا ريب فيه إنّه يلعب دورًا فعّالا في نسج القصيدة الشعريّة " عن طريق التآلف بين لغة القرآن، ولغة الشعر، والانسجام بين الموضوع الشعري ومعادلة المضمون القرآني"[1]، إذ نعثر كذلك في خطاب الشاعرة الجزائرية المعاصرة نوعا آخر من التناص الدينيّ، يتمثل في التناص المعنوي، الذّي هو اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعرة، مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدّالة على المصدر الذي اقتبست منه آية أو حديثا شريفا أو قصة من قصص الأنبياء.

ث - حادثة شقّ البحر لموسى عليه الصلاة والسّلام :

سنحاول حصر النصوص الغائبة في ثنايا القصائد، فتقول الشاعرة سمية محنش في قصيدة: " النافذة " :

" لو أنّ تلك النافذة
تروي احتضاري إذْ هذى
كيف الغيومُ تشكَّلَتَ
جَسَدَيْن صارا مَنْفَذَا
كيفَ المساءاتُ اشتعالٌ موغِلٌ
نَحَتَ المياهَ
وشقَّ صدرَ البحر.. " [2]

[1]-حياة معاش، التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني، دراسة فنية، مجلة كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد 06، جانفي 2010، ص 02.

[2]-سمية محنش، مسقط قلبي، ص 23.

تتناص الشاعرة هنا مع قصّة موسى عليه السلام الذي نجاه الله من الفراعنة إذ جعل له طريقا يابسا وسط البحر لقوله تعالى : ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ **(63)** وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخَرِينَ **(64)**وَأَنْجَيْنَا مُوسَى وَمَنْ مَعَهُ أَجْمَعِينَ **(65)** ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ **(66)** إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ **(67)**﴾ (سورة الشعراء، الآية 63-67).

كما يتجلّى التناص في قول الشاعرة نفسها:

" بأبي تُرابُكَ يا ابن مريم في العلا

روحٌ تُصلّي لليتيم وتُسْعِفُ

صلّى به شرفُ العروبة ساريا

وخيامُها في القُدْسِ كانت تشرفُ " [1]

يتمثّل التناص هنا مع سورة مريم التي يوضّح لنا شرفها وعظمة ابنها الذي ولد دون أبٍّ والذي يصلح أن يكون آية للكفّار وللظّالمين.

ج- سفينة نوح :

وكذا يبرز التناص مع سفينة نوح عند قول حنين عمر :

" أنا أدري بأنّ البحر يغرقني *** وأنتَ سفينة صُنعت لمنجاتي

أنا أدري بأنّ الحرب خاســرة *** وحسبي أنتَ من كلّ انتصاراتي " [2].

ويتمثّل التناص هنا مع قصة سيّدنا نوح عليه الصلاة والسلام الذي أُمِر من ربّه بأن يصنع سفينة ليركبها المتقُّون ويغرق الكفار الذين عاصوا في كفرهم، ولينصر بها المؤمنين عن المشركين. ويكمن جمال هذا الاستدعاء في المقاربة بين الحبيب وسفينة نوح فتتشكّل دلالة النّجاة.

---

[1]- سمية محنش، مسقط قلبي ، ص 31 – ص 32.

[2]-حنين عمر، باب الجنة، ص 57.

وتقول خيرة حمر العين في السياق نفسه :

" وكان البحر يلطمني
على وجهي بلا رحمة
كأنّي صخرة هرمة
وكان البحر كالحمى
يبيت اللّيل في رأسي
يصبّ الهمّ في كأسي
وكلّ الناس قد ركبوا
سفينة نوح
وكائنات الله في الأرض
أبدًا تروح " [1]

توضّح الشاعرة من خلال هذا التناص عقاب النّاس الذين لا يرحمون عباد الله على الأرض، وهي بهذا ترمز إلى الآخر / الذكر الذي يمارس الظلم ضدّها، ويحاول محوها من هذا الوجود، فهي تبرز لنا أنّه لن يفلت من يد الله والعبارة التي تبرز هذه الإشارة هي " وكائنات الله في الأرض / أبدًا تروح "، إذ لن يكون لها الحظّ في ركوب السفينة النّاجية، إلاّ أنّ هذا التّناص خافت الدّلالة لأنّه استدعاء حرفيّ، لم تحقق فيه الشّاعرة جمالها الخاصّ.

ح- ماء زمزم :

لقد عمدت العديد من الشّاعرات إلى استدعاء ماء زمزم من قصّة مريم في طوافها، حيث تقول حسناء بروش في قصيدة " جنِّية الطّواف.. " :

[1]- خيره حمرة العين، أكوام الجمر، ص 11.

رَمَيْتُهَا.. ؟
وانسكبَتْ والماء...
نَرْدَوَيْن..
في كأسه
وكأسِ زمزمين..
وحوَّمت
تطوفُ
كلَّ رَشفتيْن..
وزمزمُ الأشياء " [1]

استدعاء حرفيّ دون تحوير من الشّاعرة

كما تقول حنين عمر في السياق ذاته :

" وتسائل الأشياء عن أسمائها *** فيهبُّ شيطاني لهزّ محابري
تتساقط الأشواقُ من أشجارها *** ويسيلُ زمزم من بياض دفاتري " [2].

اللافت للنظر في هذه التناصات جميعها هو أنّ الشاعرة الجزائرية قد اختارت التناصات التي تتداخل مع مواقفها، فحينما تسوء حالتها النفسيّة، وتشعر بنوع من الإحباط، نجدها تشفي غليلها بالعودة إلى المواقف التي عاشها الأنبياء والتي انتهت بهم بالانتصار والفوز على الظالمين، وكأنّها تسترجع أملها في إبراز وجودها، وتسترجع قوتها التي سُلِبت من قِبل الآخر، إذ أنّها تدرك كلّ الإدراك أنّ الفرج سيبزغ نوره عليها مؤمنة كلّ الإيمان أنّ بعد العسر يُسرًا، وهكذا تمكّنت الشاعرة أنّ تشحن لغتها بدلالات رمزية، قد تكون مشتركة لدى جميع المتلقين، لكن استعمالها لها قد أكسبها التأثير الشعري القوي الذي تصبو إليه لأنّها تحمل المدلول النفسي الذي ترغب التعبير عنه.

[1]– حسناء بروش، للجحيم إله آخر، ص 66.
[2]– حنين عمر، باب الجنة، ص 34.

2-4- الرمز الأسطوري :

يعدّ الرمز الأسطوري من أكثر الأنواع شيوعا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إذ يحيل على دلالات متنوّعة اقتبسها الشاعر العربيّ من أكثر من منبع، فبعضها من الحضارة اليونانيّة، وبعضها الآخر من الحضارة البابليّة، وبعضها من التراث العربي القديم. والشاعرة الجزائرية قد وجدت في الأسطورة متنفّسا تعبّر من خلاله عن قضاياها ومواقفها، ومصدرًا من مصادر إلهامها، ومجالا من مجالات إبداعاتها ومعنى ذلك أنّ الشاعرة المعاصرة اتّخذت من الأسطورة جسرًا ترْتقي إليه كلّما أرادت أن تخطّ قصيدة، فكان لها عونا وطريقا تهتدي به كلّما غاصت في بحر الشعر والإبداع، جاعلة من التراث الشعبي منبعا لكتاباتها الشعريّة.

أ - رمز العنقاء :

ما نجده في خطاب الشاعرة الجزائرية هو توظيفها لرمز العنقاء وشهرزاد، حيث استخدمتهما استخداما فنيا يحسّ فيه المتلقي بصمود الذات الأنثوية وتعاملها مع مواقفها الجديدة بصبر وذكاء.

نقول حنين عمر في ديوانها الموسوم " باب الجنة " :

" صبُّوا اللّهيب فإنني العنـقاءُ *** ورمادُ حزني مشتهى تشويقي

موتي انبعاثي والحنين سماءُ *** والشعر بحري والهوى تحليقي " [1]

تعلن الشاعرة هنا تمرّدها الصريح نحو الكبرياء والحريّة وتغيير الواقع ونظمه مستخدمة في ذلك تقنيات سرديّة من الصور الاستعاريّة، فهي " العنقاء " التي تخرج متجدّدة من تحت رماد الزمن الوضيع والقهر والاستلاب والظلم.

تتجلّى الذات هنا مُضخمَّة، تكبر وتنصهر ببعدها الأسطوري، إذ نجدها تعمد إلى تقنيّة فنية تتمثل في إدخال الرمز الأسطوري، وبرز صوت الشاعرة بوضوح، رافعة التحدّي، فهي مصرّة على إحياء شعرها وإبراز ذاتها في ميدان المنافسة، هذا ما يوضّحه قولها خاصة (الشعر بحري والهوى تحليقي). إنها لم تمت، ولم تنطفئ، وإنّما انبعثت من جديد بأكثر قوة. وبهذا يظهر تأثر الشاعرة بأسطورة تموز التي كانت رمزًا للموت والفناء والبعث والحياة، فإنّ الشاعرة تخاطر وتغامر صنعا لحياة أفضل وخلاصا من الظلم والاضطهاد، فهي " العنقاء " التي وظفت في أسطورة تموز للتعبير

[1]- حنين عمر، باب الجنة، ص 19.

عن الصمود، والانبعاث من جديد، " تلك الأسطورة التي تقول إنّ الموت لا بدّ أن تعقبه الولادة الجديدة، وإنّ منتصف الوقت لا بدّ أن تعقبه بدايات وقت قادم، وإنّ الأنا التي تغيب مع الهزيمة لا بدّ أن تشرق مرّة أخرى، ويبعثها الله من تحت الرّماد " [1].

وتقول لطيفة حساني في السياق ذاته " :

" صرحٌ تمرّده الغرابة يـا ترى *** أهو اليقين أم الرّجاء النّائي

أمشي على قدم المحال ترقبا *** حتى تقوم من اللّظى عنقائي " [2].

لجأت الشاعرة من خلال هذه النصوص إلى الأسطورة لتنقل من خلالها تجاربها، وتجسّد عبرها معاناتها، وتعبّر بها عن مشاعرها ومواقفها، غير أنّ الأسطورة مهما تكن " ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الإنسانيّة النمطيّة، فإنّها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لا بدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية " [3]، يستثمرها بحسب ما تستدعيه الرؤيا الجديدة، هذا ما نلمسه من خلال هذه النّصوص، حيث تتجلّى فيها مشاهد فائضة بدلالات النور والإشراق، والانتصار والتجدّد والحياة.

ب- رمز شهرزاد :

وقد استدعت الشاعرة الجزائرية البطلة الخرافية شهرزاد " محاوِلة في ذلك تجاوز الواقع الذي ترفضه، واستيحاء للعالم البديل عبر إسقاطات الأبطال الأسطوريين " [4]، كأن تقول راوية يحياوي مستدعية البطلة الأسطورية " شهرزاد " :

" أ... ت... و... جّ... عْ "

كلّما أوْغَلَ " المذكّر " في سناه

ومضى يتبختر في مداهْ

---

[1]- جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي في العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 293.

[2]- لطيفة حساني، أغنية تشبهني، ص 11.

[3]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 199.

[4]-ينظر: محمّد عزام، الحداثة الشعريّة - دراسة *، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995، ص 136.

أتوجّع كأنّني...

أطوي رميم بقاياي في استحياء

وأقضم بقايا شفاهي

أتوجّع...

كما تريد مرايا شهريار

أظلّ أخيط للّيل قمصان الحكايا

حتّى أؤجّل برد القرار ". [1]

إنّ القراءة المتفحصّة لهذه النصوص، تكشف عن تأثّر الشاعرة بشهرزاد والأحداث التي عاشتها في حكايات ألف ليلة وليلة، تعبّر الشاعرة عن تجربتها المعاصرة وتربطها بتجربة البطلة الأسطورية شهرزاد لأنّهما متماثلتان، تشتركان في المعاناة وظلم واستبداد الآخر / الذكر للمرأة / الأنثى.

لا يخفى عنا أنّ الشاعرة قد لجأت إلى توظيف هذا الرمز الأسطوري لتكشف عن رغبتها في الانفلات من الواقع المرير إلى واقع آخر، حيث تستنجد بالخرافة بحثا عن الاعتراف بذاتها وإثبات وجودها، وقد تمكّنت الشاعرة من تحقيق رغبتها في الوجود بالاقتداء بشخصية شهرزاد وجعلها نموذجًا لها، إذ نجدها (تخيط للّيل قمصان الحكايا) حتى تَنْجُوَ من إقصاء الآخر لها.

اللافت للنظر هنا هو انصهار الأسطورة في التجربة الفنية للشاعرة، سمحت بالتّعبير لها عن فيض المشاعر وعمق الرّوى، إذا تمكّنت الشاعرة أن تحوّل تجربة شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة إلى ذاتها، ووظّفتها في إ بداعها الفنّي للتعبير بكلّ موضوعية عن تجربتها المعاصرة، وفي هذا الاستدعاء جماليات منها الاقتصاد في المحكي كما وظّفت منيرة سعدة خلخال هذا الرّمز في نصّها، فتقول:

" في غيابك ،

يروّجُ الحنين للسّهر

يفك عزلة اللّيل

---

[1]–راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 47.

وبين يدي " شهرزاد "،

تعلّق حكاية المسك " [1]

فتوظّف الشّاعرة رمز شهرزاد بالقرائن نفسها كفعل الحكاية.

وتقول الشاعرة نفسها في ديوان آخر:

" وأنتِ الغريبة،

عارية الروح،

حافية القلب،

"جميلة الوجع"

معصوبة الرّجاء

تركضين في مسرح الوقت،

وحدكِ،

تتردّدين في الكسور المنيرة

منكِ تتألفين،

وبكِ تسوقين الأرض... إليه

فتدَّارَك " شهرزاد " لياليها

تهيم في عين الثبات،

فيصفح عنها الصبح الذّي

لا ترقص فيه أبجديتها " [2]

تكشف القراءة المتفحّصة لنصوص منيرة سعدة خلخال حضور أسطورة شهرزاد ميدانا مصدرًا، حيث استدعتها الشاعرة لتماثل تجربة من تجاربها دون أن تخترق النسيج الدّلالي لمنجزها النصّي، حيث تربط الشاعرة في هذا المستوى من التوظيف الأسطوري بين تجربتها المعاصرة والدلالات العميقة للأسطورة، فتظهر الأسطورة في نسيج النّص متناغمة مع التجربة الذاتية

[1]–منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، ص 25.

[2]–منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، ص 201، ص 202.

للشاعرة، ولا يعسر على المتلقي في هذه النصوص كشف المحور الدّلالي الذي يدور حوله النص، لأنّ الأسطورة تحضر حضورًا صريحًا بتسميتها في القصيدتيْن، فما عليه إلاّ أن يستحضر أحداثها ومغزاها ويربطها بالتجربة المعاصرة للشاعرة ليقبض على وظيفتها التبليغية التي تصبو إليها الذات الشاعرة، فهي الذات الفاعلة، المؤثِّرة، التي تسعى إلى إثبات وجودها وفرض مركزيتها في مجتمع ذكوري.

اللافت للنظر أنّ الشاعرة الجزائريّة المعاصرة قد اختارت أسطورة العنقاء وأسطورة شهرزاد وظّفتها في خطابها الشعري لما لهما من دلالات عميقة تخدم مواقفها في الحياة، إذ أنّهما تحيلان على الصمود والتجدّد والانبعاث والفعالية، هذا ما يؤهّلها لإثبات ذاتها وإبراز وجودها وفرض مركزيتها.

خاتمة

بعد هذه الدراسة التحليليّة للخطاب الشعري النّسائي الجزائريّ المعاصر، نخلص إلى النتائج الآتية:

– تجلّى التعالق بين بنية العنوان الرئيسي وبنية العناوين الداخلية من خلال البنية اللّغويّة والنحويّة والدلالية التي يشترك فيها كلّ من العنوان الرّئيسيّ والعناوين الداخليّة، والمتمثلة في الإحالة على الذات المهمّشة.

– ورود معظم العتبات على شكل جمل اسميّة تتخلّلها أحيانا بيانات لتمثيل الصّمت الذي تعاني منه الذات المهمّشة وثبات الوضع الاجتماعي الذي آلت إليه.

– ورود معظم ملفوظات العتبات تحمل معاني الكبت، والحزن، والتوجّع، والغياب،... التي تحيل على ذات مهمّشة.

– عدم تتجلّي الذات المهمّشة في العتبات فقط، وإنّما تمظهرت كذلك في المنجز النصّي، حيث جاءت جميع العتبات مطابقة للمنتوج النصّي محققة أفق انتظار المتلقيّ.

– بروز بوادر تمرّد الذات الأنثوية على المنظومة الاجتماعيّة والثقافيّة السائدة وقد تجلّى هذا التمرد بطرق متنوعة يشمل التمرّد على النسق الفحولي (السلطويّ)، التمرّد على الواقع، والتمرّد على الجسد.

– ارتباط التجربة الشعريّة النسائية بالتجربة الصوفيّة، حيث وجدت الشاعرة الجزائرية في المنحى الصوفي منفذًا إلى عالم المثل للهروب من عوالم محيطة بها أملا في الخلاص وبحثا عن معادل وجداني لكيانها، وعن ملاذ روحيّ تعوّض به إحباطها وانهزاماتها وفشلها في وصل عالمها الأرضيّ بعد تمرّد مستمرّ لأنّ الصوفية تشمل كلّ معاني الثورة والتمرّد والعصيان.

– تمكن الذات الأنثوية من إثبات وجودها من خلال الكتابة لأنّها أدركت كلّ الإدراك أنّ القلم هو بمثابة سلاح وأداة وجود، دافعت الذات الشاعرة من خلاله من قضاياها وهويتها.

– تمكن الذات الأنثوية أن تثبت وجودها من خلال الاعتراف بالآخر، إذ نجحت في خلق توازن وثبات لذاتها بالتأكيد على ضرورة التفاعل معه.

– عدم اكتفاء الذات الأنثوية بالاعتراف بالأخر من أجل إثبات وجودها، بل أكثر من ذلك أدركت أنّه من الضروريّ الانطلاق من البوح بالحبّ إزاء الآخر إذ نجدها تنطلق من عرف الثقافة

الذكورية وارتهانات الواقع الذي يرفض بوح المرأة بالحب ويقبله إذا بادَرَ به الذكر، هذا ما سمح لها بإزالة الستار عن حياتها العاطفية ومحو تعاليم هذه الثقافة المغيّبة لوجودها.

– توظيف الشاعرة الجزائرية آليات دفاع متنوّعة لترميم ذاتها وبالتالي إثباتها، إذ حققت كتابتها الشعريّة ممكنات نصيّة تأرجحت بين حيل الإظهار والإضمار، كشفت من خلالها عن مختلف الأنساق الثقافيّة السائدة في المجتمع الجزائري.

– تشكّل الذات الأنثويّة باللّجوء إلى توظيف الاستعارة إذ تمكنت الشاعرة الجزائرية من تفجير اللّغة وخلق مجازات خاصة تتماشى مع طريقة تمثيلها للعالم والواقع، ونجحت في إعادة الاعتبار للذات الأنثويّة، فتحدّث الإكراهات، وتصدّت للممنوع موظفة استعارات ومجازات، شكّلت صورة شعريّة معتبرة، تميّزت بقوة التعبير والإيحاء، فركّزت في ذلك على الاستعارة الكبرى والاستعارة الصغرى، والاستعارة المفهوميّة، والفضائيّة، والأنطولوجيّة باستثمار نظرية لا يكوف وجونسون في الاستعارة الحديثة.

– توظيف الشاعرة استعارة الخطاب الديني، حيث نهلت من معاني كتاب الله المقدّس، وأضفت بإشراقاته على القصيدة الجزائريّة المعاصرة لأنّها تدرك كلّ الإدراك قوته التأثيريّة والإقناعيّة، التي تجعل العقول تذعن والقلوب تسلم.

– تجلّي تأثر الشاعرة الجزائريّة بالمذهب الرّمزيّ، حيث نجد خطابها بها حافلا بالرموز، اتّخذتها كسبيل غير مباشر للتعبير عن لواعجها، وواقعها المهزوم، بأسلوب الإيحاء والإشارة إيصالا للرّسالة الشعريّة عبر وسائل أسلوبيّة غير مباشرة، ودرءًا للقيود الاجتماعية إلى جانب كونه منهجًا حديثا معبّرًا عن الأحاسيس والمشاعر والعواطف بطريقة الرمز والإيحاء، هذا ما سمح لها بمنح مضامين نصوصها آفاقا بعيدة ومساحات واسعة تنفتح إلى تأويلات متنوّعة.

– تمظهر الرّمز في خطاب الشاعرة الجزائرية بأنواع مختلفة جمعت فيه الشاعرة بين الرمز اللّغوي نذكر منه رمزية الجحيم، والظلّ، والإله، والماء لما لها من أهمية في تجاربها المعاصرة، وبين الرمز الأدبي، والديني، والأسطوريّ.

– تمكّن الشاعرة من إضفاء نوع من الموضوعيّة على خطابها بتوظيف الرمز، إذ سمح لها بالتعبير بكلّ حرية، دون رقابة عن مواقفها وهواجسها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1-**المصادر**:

1. أحلام مستغانمي، عليك اللّهفة، دار نوفل، لبنان، ط1، 2015
2. أسماء سنجاسني، عواصم أمل، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2015.
3. حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014
4. حنين عمر، باب الجنة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2010
5. خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر ، ط1 ، 2009.
6. خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، الجزائر، ط1، 1996
7. ديوان المتنبي، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.س.
8. راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014
9. عائدة بن عزوز، بين ثنايا الغياب، دار الألمعية، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.
10. عفان فنوح، بحري يغرق أحيانا...، دار الحكمة للنشر، الجزائر، د.ط، 2011
11. فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2015.
12. كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، دار فيسيرا، د.ب، د.ط، 2013، ص 32
13. لطيفة حساني، شهقة السنديان، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.
14. منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، ميم للنشر ، الجزائر ، ط1 ، 2015.
15. منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة ، موفم للنشر ، الجزائر، د.ط ، 2013.
16. نصيرة محمّدي، كأس سوداء، الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
17. نصيرة محمّدي، نسيان أبيض، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016
18. نعيمة نقري، كأني.. به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.
19. نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014.

20. نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، د.ط، 2016

21. وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة رغاية واحدة، صدر هذا الديوان عن وزارة الثقافة العربية، الجزائر، 2007

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أحمد، أنطولوجيا اللّغة عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2008
2. إبراهيم عبد القادر المازني، عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط4، د.س، ج1.
3. ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د.ط، 1995.
4. ابن جعفر، أبي الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، د.ط، مكتبة الخفاجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، سنة 1963.
5. ابن رشيق الفيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ترجمة: محي الدين عبد الحميد، ط5، 1981.
6. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، المُراجع : تعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
7. أبو العيني فتحي، صورة الذات وصورة الآخر، العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999.
8. أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، تحقيق: جميل صليبا وكامل عياد، دار الأندلس، بيروت، د.ط، 1967.
9. أبو عثمان عمر وبن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ترجمة : عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1948.
10. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ترجمة: عطوي فوزي، الشركة اللّبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، مج: 01، ط1، 1968.

11. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمّد البجّاوي، محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1986.
12. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978.
13. أحمد أبو الحسن، نظرية تلقي النقد الأدبي العربي الحديث، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناضرات، الرباط، المملكة المغربية، رقم 24، جامعة محمّد الخامس.
14. أحمد برقاوي، أنطولوجيا الذات، بيان من أجل ولادة الذات في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014
15. ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مُغيث، المجلس الأعلى للثقافة، د. بلد، د. طبعة، 1997
16. ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، د ط، 1983.
17. الجاحظ، كتاب الحيوان، ترجمة: عبد السلام هارون، دار الكتاب، لبنان، ج3، ط3، 1969.
18. الحسين الزاوي، الفلسفة الواصفة، مقاربة لأشكال التعبير في الخطاب الفلسفي المعاصر، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 2002.
19. الراغب الأصفهاني، أبي القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمّد سيّد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.س.
20. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن. قدّم له وعلّق عليه: مصطفى عبد القادر عطاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، سنة 2007.
21. السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008.
22. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم. تعليق: نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط 1، د.س.
23. الطوسي أبو نصر السراج، اللّمع، ترجمة: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ط، 1960.

24. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصوصه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجّاوي، دار القلم، بيروت، د.ط، د.س.
25. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجبل، ج1، ط 4، سنة 1972.
26. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001
27. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، ترجمة: الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 01، 2005.
28. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009.
29. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، د.ط، 1995.
30. إيلينا سيمينو الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللّطيف، خالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013.
31. بركات محمّد مراد، تأمّلات في فلسفة آبن رشد، الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة، ط1، 1988.
32. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، دار النشر، بيروت، لبنان، د ط، 1981.
33. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعني – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
34. تزفيتان تودورف، مفهوم الأدب، ترجمة: منذر عياشي، النادي الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
35. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
36. جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2008.
37. جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي، محمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

38. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003.
39. جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ترجمة: الولي محمّد، العمري محمّد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986.
40. حاتم الصكَر، مرايا ترسيس، الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
41. حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1984.
42. حسين سليمان، مضمرات النّص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999.
43. حسين نجمي، شعريّة الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
44. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009.
45. خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2007
46. خليل شرف الدين، ديوان عنترة ومعلّقته، دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1997.
47. دانيل هنري باجو، الأدب العام المقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،1997
48. درويش جندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1972.
49. ربيعي محمّد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1989.
50. روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د ط ،1994
51. سالم يفوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1999.

52. سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات الملكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2005.
53. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005
54. سعيد علي أحمد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.
55. سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
56. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، د.ط، 2004.
57. طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
58. طه حسين، في الأدب الجاهلي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933
59. عادل ضاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسلفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000.
60. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية – مقاربة معرفية –، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
61. عبد الجليل يوسف حسني، علم البيان بين القدماء والمحدثين – دراسة نظرية وتطبيقية– ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.
62. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.
63. عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري– دار الوفاء، سوريا، ط1، 2002.
64. عبد الرحمن محمّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990.
65. عبد الرحيم الرحموني، من عناصر نظرية الشعر عند الجاحظ، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، د.ط، 2008.

66. عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرّؤيا الثقافية، مؤسسة الرّحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2014، 2015.
67. عبد القادر المازني، الشعر: غاياته ووسائطه، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط2، 1990.
68. عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
69. عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1992.
70. عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2009
71. عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المطابع المركزيّة، عمّان، الأردن، ط1، 2004.
72. عبد اللّه الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2005
73. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.
74. عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998
75. عبد الله محمّد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.
76. عبد المالك اشهيون، عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.
77. عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية، الذات بين العقلانية واللاّعقلانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2011.
78. عدنان حب اللّه، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004
79. عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.
80. علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971

81. علي بن عيسى الرّماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمّد خلف الله أحمد، ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط5، س 2008.
82. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة –، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002.
83. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية حول بنية القناع في الشعر المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
84. غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، د.س.
85. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، إتحاد كتاب العرب، سوريا، ط1، 2005
86. فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، الرباط، د.ط، د.س
87. فاكت، النساء الجديدات الجريئات، نقلا عن أشرف توفيق: اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1998.
88. فخر الدين الرّازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1985.
89. فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرًا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985.
90. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.س.
91. كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة – (قراءة في المكوّنات والأصول) دراسة – من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2004.
92. كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية. ترجمة: منى البحر، نجيب الحصادي، مطبوعات كلمة أبوظبي، الإسكندرية، دار العين للنشر، ط1، 2009.
93. كمل نشأت، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967.
94. لا يكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

95. لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية، الجنس الملتبس، دمشق، سوريا، ط1، 2013.
96. ليندا جين شيفرد، العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة يمنى طريق الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2004.
97. مجموعة من المؤلفين، السؤال عن الهوية، في التأسيس... والنقد... والمستقبل، تحت إشراف وتنسيق البشير ربوح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.
98. محمّد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية – الاستعاري والثقافي –، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2015.
99. محمّد العبّاس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوي، دمشق، د.ط، 2010.
100. محمّد الكندي، الرّمز والقناع في الشعر العربّي الحديث، السياب، نازك، البياتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
101. محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
102. محمّد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2003.
103. محمّد خطابي، لسانيات النص، – مدخل إلى انسجام الخطاب –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006.
104. محمّد سبيلا، مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، تقديم محمّد سبيلا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015
105. محمّد عزام، الحداثة الشعريّة – دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995،.
106. محمّد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دط، 1996،
107. محمّد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطبع، القاهرة، د.ط، د.س
108. محمّد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2009.

109. محمد مزيان، تقديم محمّد سبيلا، مسألة الذات في الفلسفة الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015
110. محمّد مفتاح، مجهول البيان، دار تو بقال للنشر، الرباط، ط1، 1990،
111. محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
112. محمّد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 2000.
113. محمّد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، الدار البيضاء، د.ط، 1988.
114. محمّد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من الثورة الجزائرية التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1984.
115. محمّد يونس صالح، فضاء التشكيل الشعري – إيقاع الرؤية وإيقاع الدّلالة – عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
116. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج32، ط8، د.س.
117. مصطفى عادل، مدخل إلى الهرمنيوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر – دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
118. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة 11، 2000.
119. نزيه أبو نضال، تجليات الأنثى المتمرّدة في القصيدة النسوية العربية، الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999
120. نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر ودراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009.
121. نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1974
122. هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: جورج طربيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1986
123. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2006

124. يريك فروم، فن الحب، ترجمة سعيد الباكير، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2012
125. يوسف اليوسف، ما الشعر العظيم، منشورات اتخاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1981
126. يوسف عليمات، النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، إربد: عالم الكتب الحديث، د.ب، ط1، 2009.
127. يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، إرب: عالم الكتب الحديث، د.ب، ط1، 2009.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. André Lalande , vocabulaire technique et critique de la philosophie , P.U.F , 9eme ed , Paris , 1962 , article « symbole »
2. Anzieu Didier , créer , détruire , Paris Dunod , 1996
3. CASSAI (Georges): Le style et ses rapports avec l'inconscient, revue des sciences humaines , n°201 , université de Lille 3 , 1986.
4. CASSERER Ernest , Essai sur l'homme , tra , Massa Nobert , ed , Minuit , Paris , 1982.

-المعاجم:

1. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر ج3، بيروت، 1994
2. ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، لسان العرب، ج (4)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.س، مادة: عور.
3. ابن منظور، لسان العرب، مج 3، مادة : رمز، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
4. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج (2)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، د.س، مادة، عير.
5. الزبيدي، محمّد مرتضي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، ج8، د.ط، بيروت، د.س، مادة: مثل.

6. المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، تأليف: أحمد العابد، أحمد مختار عمر، الجيلاني بن الحاج يحيي، داود عبده، صالح جواد طعمه، نديم مرعشلي، وتقديم: محي الدين صابر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، د.ط، 1989.
7. المعلم بطريس البسَاني، محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربية، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987
8. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، سنة 1977، مادة: عور.
9. معجم البلاغة العربية للدكتور بدوي طبانة (511/2).
10. معجم المصطلحات في علمي التجويد والقراءات للدكتور إبراهيم سعيد الدوسري.
11. معجم مقاييس اللّغة (371/3)، والقاموس المحيط للفيروز آبادي (ص: 551) مادة (ضمر).
12. معجم مقاييس اللّغة لابن فارس (471/3)، (مادة: ظهر)

-الرسائل والمذكرات الجامعية:

1. نور سلمان (معالم الرمزية في الشعر الصوفي)، رسالة لنيل شهادة " أستاذ في العلوم "، الدائرة العربية بالجامعة الأمريكية، بيروت.
2. العربي ميلود، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفلسفة: الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور– رحلة البحث عن الذات من خلال الآخر، جامعة وهران، 2010 /2011.
3. زودة فطيمة، " نظرية الشعر من خلال ديوان الشعر والشاعر اثنان وعشرون قصيدة في الإبداع والمبدع "، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة.
4. سفانة داود سلوم، ظاهرة التمرد عند الرصافي والزهاوي. رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة بغداد،2007
5. فطيمة بوقاسة، جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006 /2007.
6. قيس النوري، الأنثروبولوجيا النفسية، ص 438، نقلا عن سفانة داود سلوم، ظاهرة التمرد عند الرصافي والزهاوي، رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة بغداد 2007

-الدوريات:

1. أحمد بن عيضة الثقفي، التّناص في شعر الرّصافي البلنسي (ت.572 هـ)، مجلّة الأنبار للّغات والآداب، العراق، العدد 7، 2012.
2. أسماء معيكل، الاعتراف والسيرة وإشكالية الهوية الأنثوية، مجلة يتفكّرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب، العدد 04، صيف 2014.
128. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، العدد 3، 1997.
3. حياة معاش، التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني، دراسة فنية، مجلة كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد 06، جانفي 2010.
4. خالد البحري، استطيقا الذات عند فوكو، مجلة الدراسات الفلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، العدد 03، نوفمبر 2014.
5. زهرة الخلاصي (تونس)، ما بعد الكتابة النسائية، مجلة آفاق، العدّد 67، 2002.
129. عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنّص الأدبي، أدوات ونماذج محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السيميائية والنّص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2001،
6. عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا، التفكيك والاختلاف، مجلة دراسات عربية، ع4، 1988
130. فايزة شرماط، أنطولوجيا الشر في فلسفة بول ريكور، مجلة الدراسات الفلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، العدد 02، جوان 2014.

مواقع الأنترنيت:

1. ابن السائح الأخضر، سيمائية "أنا" في الدلالات وبناء التأويل. bensayahLakhdar.ibda3.org تاريخ الإنزال: 2010/03/02
2. أحمد المريني، الكتابة النسائية إثبات للهوية والخصوصية الأنثوية واستقلالية المرأة عن الرجل في شكل صراع جدلي معه أو من خلال تعايش ائتلافي، دون تاريخ الانزال.Supisi.net/baridtetouan/3/page.htm
3. الذات في علم النفس الاجتماعي (2)، مدوّنة المنارة للاستشارات، دون صاحب المقال، دون تاريخ الإنزال www.manaraa.com

4. الصوفية – تعريف – عقائدهم – التأسيس – أبرز الشخصيات، د.صاحب المقال ،د.تاريخ الإنزالwww.khayma.com
5. القصة القصيرة النسائية في الكويت، نص العبور إلى الذات. تاريخ الإنزال: www.aLriadh.com2009/05/07
6. إيزيس، ويكيبيديا، الموسوعة الحرةhttps://ar.wikipedia.org/wiki.
7. جميل حمداوي، المصطلح الصوفي، وزارة الثقافة المغربية. د. تاريخ الإنزال www.min culture.gov.ma
8. حواس محمود، ثقافة وفن، بصدد النقد االثقافي، النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي، تاريخ الإنزال: 2005 www.alittihad.com
9. سعد عزيز دحام، مفهوم الذات لدى الفلاسفة، الحوار المتمدّن العدد 3357، 4/05/2011– 6. المحور: دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث واللّغات.www.ahewar.org
10. سفيان حكوم: ما هي الذات وما مفهوم الذات، تاريخ الإنزال : TestSoufiane_blogspot.2015/01/20
11. سفيان حكوم، الشعر النسائي... قضاياه واتجاهاته، مجلة الجمهورية. تاريخ الإنزال: http://www.algomhoriah.net 2008/07/05
12. سمير الخليل، مركزية " النسق " في النقد الثقافي، منتدى الإمبراطور. دون تاريخ الإنزالwww.aLimbaratur.com
13. سمير الخليل، مشروع عبد الله الغدامي في النقد. https://www.facebook.com تاريخ الإنزال: 2014/01/05
14. عبد المجيد سعيد، عبد المولي الحلواني، عبد الله الرّاحلي، مولاي إدريس بنشريف، الرغبة.دون تاريخ الإنزال.taFaLSOUF.com/Le condesir.htm
15. عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص، مقاربة نظرية، تاريخ الإنزال: www.dades-infos.com 2014/05/11
16. عبد النور إدريس، ماهية الكتابة النسائية، الحوار المتمدن، العدد 1427. تاريخ الإنزال:www.ahewar.org.2006/01/11

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وعرفان

مقدّمة 1

الفصل الأوّل

اكتشاف الذات

المبحث الأوّل: الذّات المهمّشة.....7

1- الذّات المهمّشة من خلال العتبات -العنوان الرّئيس والعناوين الدّاخلية - 7

2- الذّات المهمّشة من خلال المتن النّصي..... 19

المبحث الثّاني: الذّات المتمرّدة..... 43

1- مدلول التمرّد..... 44

1-1- التّمرّد لغــة:..... 44

1-2- التّمرّد اصطلاحًا:..... 44

2- تجليات الذّات المتمرّدة في الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر 46

2-1- الذات المتمردة على النسق الفحولي (النسق الذّكوري):..... 46

2-2- الذات المتمرّدة على الواقع..... 56

2-3- الذّات المتمرّدة بالجسد..... 64

المبحث الثالث: الذات المتصوّفة..... 69

1- تعريف التصوّف 70

1-1- تعريف التصوّف لغة..... 70

1-2- تعريف التصوّف اصطلاحًا 71

2- تجليات التصوّف في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر 71

الفصل الثّانـيّ

إثبات الذّات

المبحث الأوّل: الكتابة شرط لإثبات الذات 93
1- تجلّيّ أهمية الكتابة في إثبات الوجود الأنثويّ..... 93
2 - الكتابة الأنثوية والجسد..... 114
المبحث الثاني: الآخر شرط لإثبات الذات..... 120
- تجلّيّ أهمية الوجود الذكوريّ في حياة الذّات الأنثويّة..... 120
المبحث الثّالث: البوح بالحبّ شرط لإثبات الذّات 149
- تجلّيّ أهمية البوح بالحب في إثبات الوجود الأنثويّ..... 149

الفصل الثّالث:

آليات الدّفاع وإثبات الذّات

المبحث الأوّل: الذات بين الإظهار والإضمار 168
1-تعريف الإظهار..... 169
2- تعريف الإضمار..... 169
3 - تجليات الإظهار والإضمار في الشعر النسائي الجزائري المعاصر 170
المبحث الثّاني: تشكيل الذّات بالاستعاري..... 193
1- تعريف الاستعارة..... 193
1-1- تعريف الاستعارة لغة..... 194
1-2-تعريف الاستعارة اصطلاحا..... 194
2- تجليات الاستعارة في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر 199
2-1- الاستعارة الكبرى والاستعارة الصغرى..... 201

2-2- الاستعارة المفهومية..... 206
2-3- الاستعارة الفضائية..... 210
2-4- الاستعارة الأنطولوجية..... 221
2-5- استعارة الخطاب الديني..... 223
المبحث الثّالث : ترميم الذّات بالرّمز والأسطورة..... 230
1- تعريف الرمز..... 230
2- تمظهرات الرمز في الخطاب الشعري النسائي الجزائري المعاصر..... 232
2-1- الرمز اللّغوي..... 232
2-2- الرمز الأدبي..... 243
2-3- الرمز الدينيّ..... 251
2-4- الرمز الأسطوري..... 261
خاتمة..... 266
قائمة المصادر والمراجع..... 269
فهرس الموضوعات..... 284

ملخص أطروحة دكتوراه ل.م.د

عنوان الأطروحة: تمثيل الذّات في الشعر النسائيّ الجزائريّ المعاصر.

ظلت الشاعرة الجزائرية كغيرها من الشاعرات العربيات في فترة ما قبل السبعينات تعاني من اضطهاد المجتمع لها، بحيث إنّها ألغيت من مجال الكتابة طوال قرون عديدة لأن التاريخ الذكوري حاول أن يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار. لكن طبيعة المرأة الثائرة جعلتها تتحرك ضد هذا الموقف الذكوري بتبنيها الكتابة الإبداعية الأداة التي طالما اعتبرت ذكورية في الأربعينيات من القرن العشرين، فتكتب عن حرمانها وتبرز اضطهاد المجتمع لها وتلح على رغبتها الشديدة في الإفلات من قبضة بعض التقاليد التي حاصرت مشاعرها وجسدها وعرقلت تحررها.

وقد بدأ الشعر الجزائري النسائي يرقى شيئا فشيئا انطلاقا من فترة الثمانينيات نتيجة انفتاح المجتمع الجزائري على غيره من المجتمعات وتحقيق المرأة لمكاسب كثيرة تتمثل في دخولها عالم الصحافة والتأليف في مجالات أخرى غير الشعر، وتكثيف نشاطها في الجمعيات الثقافية والملتقيات الأدبية "كالجاحظية"، و"الرابطة الوطنية للإبداع والثقافة"، و"رابطة الاختلاف"، إذ تم فيه الانتقال من الشعر العمودي الذي يستند إلى عروض الخليل إلى الشعر الحر وقصيدة النثر.

يجدر بنا الإشارة إلى أن الشعر النسائي الجزائري بدأ في صورة محتشمة على يدي الشاعرة "مبروكة بوساحة "التي اتخذت من الكتابة سلاحا تواجه به القهر الاجتماعي الذي تعاني منه، وسارت على دربها شاعرات جزائريات أخريات ساهمن بإبداعهن في إثراء الأدب العربي عامة والجزائري منه خاصة، ورفعن التحدي أمام العالم الذكوري، وكثيرا ما كان الشعر النسائي في الجزائر بمثابة المرآة التي تعكس لنا نفسية الشاعرة التي تعاني من تهميش وانتقاص وإقصاء الأخر لها، لذا أضحى من الضروري أن ندرس الشعر النسائي الجزائري من هذه الزاوية.

بناء على هذا، جعلنا بحثنا يحمل عنوان: "تمثيل الذات في الشعر النسائي الجزائري المعاصر".

حاولنا من خلال هذه الدراسة كشف الخطابات والأنساق الثقافية من خلال رصد الجمل الثقافية والانتقال من إطار النص إلى إطار خطاب المرأة الذي يمثل الذات الأنثوية الجزائرية المعاصرة، الذي يكشف صراع طبقتين داخل المجتمع: طبقة تمارس سيطرتها وهيمنتها تتمثل في سلطة

الآخر، وطبقة تعارض هذه الهيمنة وتقاومها تتمثل في الطبقة الأنثوية المهمّشة كما حاولنا تفكيك خطاب الشاعرة وتتبع آليات الاشتغال.

تعددت الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع منها الموضوعية والذاتية. أهمها :

_ الرغبة في إثراء الدراسات النقدية التي تتناول الشعر الجزائري المعاصر، وبالتحديد الكتابة النسائية.

_ الوقوف على التجليات النفسية للمبدعة المؤنثة داخل النص.

_ إظهار التحدي الذي رفعته الشاعرة الجزائرية أمام الإبداع الذكوري.

_ الميل الكبير إلى الإنتاج الأدبي الجزائري المعاصر، المكتوب باللغة العربية أو الفرنسية.

أما عن أهمية البحث، فإنها تكمن في محاولته الكشف عن التمايز والاختلاف بين الإبداع الأنثوي والإبداع الذكوري بالتركيز على ما حققته الشاعرة الجزائرية المعاصرة من ممكنات نصية وحيل الإضمار والإظهار إضافة إلى تحليل الرواسب النفسية التي جعلت الشاعرة الجزائرية المعاصرة تكتب في قضايا خاصة وبتقنيات تتفرد بها.

حري بكل بحث طرح بعض الإشكاليات، وبالنسبة لبحثنا – هذا – تتمثل بعض إشكالياته فيما يلي:

_ ماذا تمثل الكتابة الشعرية للذات الأنثوية ؟

_ ما هي الخلفية الثقافية التي تشحن القلم النسوي ؟

_ إلى أي مدى يمكن اعتبار الشعر النسائي فعلا من أفعال استعادة المسروق؟

_ كيف تتجسد نداءات الذات الأنثوية نصيا ؟

_ كيف تتجلى حركية الأنثى نصيا ؟

_ كيف تتجسد بلاغة الجسد في تشكيل اللوحات الشعرية الأنثوية ؟

_ إلى أي مدى يمكن اعتبار الكتابة الشعرية الأنثوية كتابة الذات والداخل ؟

_ كيف تتحول الذات الأنثوية من موقع المفعول إلى موقع الفاعل ؟

_ ما هي الخلفية النفسية لتوظيف الضمير (أنا) نصيا؟

_ هل من فروق بين إبداع المرأة وإبداع الرجل ؟

_ بم تميزت لغة الشاعرة الجزائرية؟ ماهي مستوياتها ؟

_ لم توظف الشاعرة الجزائرية العامي والدخيل (الأجنبي) ؟

_ ما هي عناصر الالتقاء بين لغة الشاعرات؟

_ ما هي الخصائص الأسلوبية التي تميزت بها الشاعرة الجزائرية ؟

نهدف من خلال هذا البحث إلى توضيح الخلفية الثقافية والفلسفية التي شاعت في المجتمع الباترياكي والتي أثرت تأثيرا كبيرا على الإبداع النسائي العربي، وإلى إبراز المؤثرات الثقافية والاجتماعية التي طالما شكلت المورد الصافي لتأزمات المرأة المبدعة وكيفية مواجهتها لها.

مما لا شك فيه، أن دراسات سابقة عديدة قد تطرقت إلى موضوع "الشعر النسائي الجزائري المعاصر" لما له من حضور بارز في الأدب العربي عامة والجزائري منه خاصة ولما له من آليات جعلته يتميز عن إبداع الآخر، نذكر منها:

_"الشعر النسائي... قضاياه واتجاهاته " لسفيان حكوم.

_"خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لإعلامه" ليوسف وغليسي.

_ "الأدب النسوي... قيمة فكرية للمرأة " لأحمد دوغان

_"الشعر النسائي الأندلسي، مضامينه، وقضاياه الفنية" لسعد بوفلاقة.

_"النص الشعري النسوي العربي في الجزائر " دراسة في بنية الخطاب لناصر معماش

غير أن هذه الدراسات كلها لم تتناول الجوانب التي أردناها.

وللإجابة عن الإشكالية المطروحة، جاءت خطة البحث كما يلي :

لقد تطرّقنا في الفصل الأوّل من الأطروحة إلى اكتشاف الذّات بعد تحديد الجهاز المفاهيمي للبحث في المدخل، ثم حاولنا في المبحث الأوّل اكتشاف الذّات المهمّشة انطلاقا من العتبات والمنجز النصيّ. أمّا في المبحث الثاني من الفصل نفسه، حاولنا اكتشاف الذّات المتمرّدة وتجلياتها، فبرزت لنا من خلال تمرّدها على النسق الفحوليّ، على الواقع، وعلى الجسد. وفي المبحث الثالث، فقد حاولنا اكتشاف الذّات المتصوّفة في الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر. خصّصنا الفصل الثاني من البحث لإثبات الذّات الأنثويّة والشروط التي يجب أن تتوفّر لديها لتحقيق ذلك، فتجلّت لنا أهمية الكتابة، وأهمية الوجود الذكوريّ في حياتها وكذا أهمية البوح بالحب

في إثبات وجودها. أمّا الفصل الثالث، لقد خصّصناه لتحديد آليات الدّفاع وإثبات الذّات، فركّزنا في المبحث الأوّل منه على ألية الإظهار والإضمار وكيفية تجلّيها في خطاب الشاعرة الجزائريّة، كمّا ركزّنا في المبحث الثاني منه على ألية الاستعارة بأنواعها المختلفة في تشكيل الذّات. أمّا المبحث الأخير من الفصل، فقد تطرّقنا فيه إلى كيفية ترميم الذّات بالرّمز والأسطورة. وأنهينا بحثنا بخاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها.

لقد تطلب لنا موضوع البحث اتباع المنهج الأسلوبيّ الذي يساعد على فكّ مغاليق النّص الشعريّ المعاصر وعلى اكتشاف أسراره الدلاليّة وقوانينه التعبيريّة بالإضافة إلى استثمار آليات النقد الثقافيّ التي تكشف على الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة السائدّة في مجتمع الشاعرة الجزائريّة وكذا مرتكزات المنهج الاجتماعيّ والنفسيّ التي تربط إبداع المرأة بالعوامل الاجتماعيّة والنفسيّة.

لقد أضفى البحث إلى نتائج متنوّعة أهمّها:

- تجلّت صور التهميش في خطاب الشاعرة الجزائريّة من خلال العتبات ومنجزها النصيّ.
- بروز بوادر تمرّد الشاعرة على المنظومة الاجتماعيّة والثقافيّة.
- اتّصاف التّجربة الشعريّة النسائيّة بالصوفيّة.
- تمكنت الذّات الأنثوية أن تثبت وجودها من خلال الكتابة، والاعتراف بالآخر والبوح بالحبّ.
- عمدت الشّاعرة الجزائريّة إلى توظيف آليات دفاع متنوّعة لإثبات وجودها، من بينها آليات الإضمار والإظهار، الاستعارة ورمز والأسطورة.

ملخص الأطروحة:

لقد جعلنا بحثنا يحمل عنوان : " تمثيل الذات في الشعر النسائي الجزائري المعاصر"، سعينا فيه إلى كشف الخطابات والأنساق الثقافية من خلال رصد الجمل الثقافية والانتقال من إطار النص إلى إطار خطاب المرأة الذي يمثل الذّات الأنثويّة الجزائريّة المعاصرة، والذّي يكشف صراع طبقتين داخل المجتمع : طبقة تمارس هيمنتها تتمثل في سلطة الآخر، وطبقة تعارض هذه الهيمنة وتقاومها تتمثل في الطبقة الأنثويّة المهمّشة، كما حاولنا تفكيك خطاب الشاعرة وتتبع آليات اشتغال تمثيل الذّات، واستكشاف السياسة الخطابية المعلنة والمضمرة التي تحرّك الذات الشاعرة من أجل تصوير رفضها للمنظومة الثقافية الاجتماعية المتحيّزة لنسق الفحولة، ويتحدّد ضمن هذا التصوير مفهوم التمثيل في العمليات التي تدرك من خلالها الذات نفسها في علاقتها بالآخر.

وفي محاولة الإجابة على بعض الإشكالات التي اقتضاها البحث، سلكنا خارطة منهجية تتوزّع عبر ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة، حيث عالج الفصل الأوّل " اكتشاف الذات "، في حين تناول الفصل الثاني " إثبات الذات "، والشروط التي يجب أن تتوفر لديها لتحقيق ذلك، وفي المقابل ورد الفصل الثالث وهو يعالج " آليات الدفاع وإثبات الذات "، وانعطف البحث إلى خاتمة وهي تعرض أهم النتائج التي آل إليها البحث وتليه قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

كلمات مفاتيح: خطاب المرأة، الذات الأنثويّة، المعاصرة، الأنساق الثقافيّة، سلطة، المهمّشة.

Nous avons effectué notre recherche "La représentation du soi dans la poésie féminine algérienne contemporaine", dans laquelle nous avons cherché à révéler les discours et les systèmes culturels à travers le suivi de phrases culturelles et la transition du cadre du texte au cadre du discours des femmes, qui représente le soi féminin algérien contemporain, et qui révèle le conflit de deux classes au sein de la communauté: une classe qui exerce la domination est le pouvoir de l'autre, et la classe d'opposition à cette domination est représentée dans la classe féminine marginalisée et aussi nous avons essayé de décomposer le discours du poète et de suivre les mécanismes de la représentation de soi et d'explorer la politique rhétorique énoncée et implicite qui pousse le poète à exprimer son rejet du système socioculturel qui favorise la virilité. Dans cette photographie, le concept de représentation est défini dans des processus dans lesquels le soi se perçoit par rapport à l'autre.

Pour tenter de répondre à certaines des problématiques posées par la recherche, nous avons élaboré une carte méthodologique divisée en trois chapitres, une introduction et une conclusion. Le premier chapitre traitant de la découverte de soi, le second traitant de l'affirmation de soi et des conditions à remplir pour le réaliser. D'autre part, le troisième chapitre traite des mécanismes de défense et d'affirmation de soi. La recherche s'est terminée par une conclusion et a présenté les résultats les plus importants de la recherche, suivie d'une liste de sources, de références et de sommaire.

Mots-clés: discours féminin, soi féminin, contemporaine, systèmes culturels, pouvoir, marginalisée