وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵉⵣⵔⵉⵓⵏⵜⵉⵎⵙⵙⵉⵍⵉⵢⵉⵏ ⵏⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵉⵏⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵎⵡⵍⵓⴷ ⵎⵄⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵣⵔⴼⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵣⵔⴼⵉⵏ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

كلية الآداب واللّغات

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE ARABES

التّخصّص: الأدب العربي

الفرع: النّقد العربي المعاصر

أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه

الموضوع:

إعداد الطّالبة: رزيقة بوشلقية

تحوّلات النّص الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ
من هواجس الذّات إلى النّص المفتوح

لجنة المناقشة:

أ.د/ صلاح عبد القادر، أستاذ التّعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو .....رئيسا

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

أ.د/ أحمد حيدوش، أستاذ التّعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة ..... ممتحنا

د/ رابح ملوك، أستاذ التّعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة ..... ممتحنا

د/ صبيرة قاسي، أستاذة التّعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة ..... ممتحنا

د/ زاهية راكن، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ..... ممتحنا

تاريخ المناقشة: 26 جوان 2019

الإهداء

إلى "**والديَّ**"، والفرحةُ تَقْطُرُ من عيْنَيْهِما

عندما تَعْرُجُ رُوحِي إلى مَقَامَاتِ الفِكرِ والمَعْرِفةِ

إلى " **العَزيمـة** "، التّي جعلتني أقفزُ خارج أسوار العُزلة

كطائرٍ فِينِيقِيٍّ أُسْطُورِيٍّ أَنْضَجَهُ الألم وبعثهُ الرّمادُ !!

إلى "**القصيدة النّسائيّة**" سيّدةُ الكَمَالِ والسِّحرِ الأخّاذِ،

والجَمَال اللاَّمُتَنَاهِيّ...

كلمـة شُكـر

شُكري العَميق للدّكتورة المِعْطَاءة " أ.د **راوية يحياوي**" وأَنْتِ تُحَفِّزِينَ العَزَائِم وتُوقِظِينَ الهِمَمَ، كنُقطة ضَوْءٍ في فَضَاءَاتِ الأَسْئِلَةِ المُعَتَّمَة

للكِ ثنااااءٌ وامتناااانٌ مُمْتَدٌّ.....

اعتذار

أَعْتَذِرُ من **عَائِلَتِي** (وَالِدَيَّ وإِخْوَتِي) عَنِ السَّنَوَاتِ الأَرْبَعِ التِّي قَضَيْتُهَا بَعِيدًا عَنْهُمْ فِكْرِيًّا لاَ جَسَدِيًّا، غَارِقَةً فِي غَيْبُوبَةٍ عِلْمِيَّةٍ بَيْنَ ثَنَايَا الكُتُبِ وَأَسْوَارِ المَكْتَبَةِ؛

وعُذْرًا إِلَى**الطَّيْرِ**الذِّي حَطَّ عَلَى كَتِفِي –ذاتَ وِدٍّ–

و

هَ

ا

جَ

رَ

قَبْلَ مَ ... وْ...عِ...دِ...هِ

مقدّمة

يمرُّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في اللّحظة الرّاهنة بمنعطف استثنائيّ من المفرد إلى المتعدّد، يُلخّص ويقول مُتغيّرات الحياة الإجتماعيّة وفق تشكّلات فنيّة مُتعدّدة، تدفعُ المرأة الشّاعرة إلى خَلْقِ مُنْجَزٍ شعريٍّ ذي حساسيّات جماليّة تُثير هذه اللّحظة وتتساءل عن تحوّلاتها.

إنّ مُعاينة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، في تحوّلاته الاشتغاليّة، وإرساء معالم المِحْرَاف الشّعريّ النّسائيّ التّجديديّ والمُغاير أسلوبًا ودلالةً، مع رصد خصوصيته بحفريّة، يشوبه تشويش في بنيته الاشتغاليّة؛ لأنّه يمثّل تتبّعًا لحفريات الاشتغال وسيرورات الإبداع، وانتقال المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ من الاشتغال على هواجس الذّات إلى المغامرة في المجهول، وإنتاج الانفتاح النّصّيّ.

وفي محاولتنا الإنصات إلى النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وتتبّع تحوّلاته الاشتغاليّة، نكون قد غامرنا في المتغيّرات النّصيّة، وفي التّجديد لا التّقليد، وفي المُغاير لا السّائد، وفي الإبداع لا في الإتباع، ومن السّؤال عن الهويّة إلى الحَفْرِ في النّصّ والكشف عن سُلطته النّصّيّة. فقد قادنا كتابنا «**التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائيّ الجزائريّ المعاصر**» الصّادر عن دار ميم للنّشر، سنة 2015، إلى طرح أسئلة مضْمَرة أخرى، وجّهت إشكاليّة أساسيّة ومركزيّة للتّأسيس لهذا البحث والمغامرة في الإبداع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، لذا قرّرنا التّوسيع من دائرة الاشتغال المحلّي (الشّعر النّسائي الجزائري)، إلى دائرة الاشتغال الدّوليّ المغاربيّ من خلال أعمال شاعرات المغرب العربيّ: الجزائر، تونس، المغرب، ليبيا وموريتانيا.

لذا حاولنا أن نُعاين في دراستنا الحساسيات الرؤيويّة وتحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح؛ من خلال الاشتغال على مجموعة من القضايا النّقديّة والجماليّة الفنيّة التّي طورناها وبلورناها في فصول الدّراسة، مع البحث عن المختلف والمغاير في الشّعر النسائيّ المغاربيّ، أي مُقاربة التّحوّل من الخاطرة إلى القصيدة، وتتبّع آليات الإنتقال النّصّي في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ.

بحثت أطروحتنا في عدّة جوانب معرفيّة سواءً الثّقافيّة من خلال محاولتنا الكشف عن الأنساق الثّقافيّة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، أو التّاريخيّة أي تتبّع سيرورة الأعمال الإبداعيّة عند الشّاعرة المغاربيّة، واتهامها بالخطيئة والدّونيّة في محطّات تاريخيّة مختلفة، والاجتماعيّة من خلال تتبّع مركزيّة الآخر وهامشيّة الذّات الأنثويّة، في المجتمع الأبويّ، والنّفسيّة التّي نقرأها في متابعتنا لهواجس الذّات الأنثويّة وأعطابها المُضمرة التّي ألحقها المجتمع بها.

وعندما تتبّعنا تحوّلات المنجز الشّعريّ عند الشّاعرة المغاربيّة، توصّلنا إلى أنّ المركزيات التّي قام عليها الشِّعر العربي عامّة والشّعر النّسائيّ – في بداياته – خاصّة، لم تعد نفسها، إذ تمّ تكريسها وتجاوزها في الوقت نفسه، وهي تعمد من خلال هذا الفكر المتجدّد إلى النّهوض بالمشروع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ والقَول بسيرورته واستمراريته.

واستوقفتنا في دراستنا هذه أسئلة شائكة غامرت في المُختلف، وأثارت طرحًا جديدا انتقلت فيه المرأة الشّاعرة من الهمّ الذّاتيّ إلى همّ أكبر وهو هَمُّ الاختلاف والتّجديد، والقَول بالمُغايرة والاختلاف لا بالسّائد، وبانفجار السّكون والانفتاح لا الرّكون، وفي البحث عن هموم أخرى تتجاوز المرأة الشّاعرة فيه هَمّ المُساءلة عن هويّة الذّات، فتحوّل السّؤال المركزيّ عندها من " **كيف قال النّصّ الشّعريّ النّسائيّ ما قاله ؟ إلى ماذا قال النّصّ ما قاله؟**"، وقادنا موضوع بحث الماجستير " **التّشكيل الفنيّ في الشّعر النّسائيّ الجزائريّ المُعاصر** " في اشتغاله على جماليّة وفنيّة شعر المرأة الجزائريّة، إلى تحويل المُسلّمات إلى إشكاليّات، وإثارة أسئلة مُضْمرة أخرى جديدة، ما دفعنا للإنصات إلى **شِعر المرأة المغاربيّة** في جانبه التّحوّليّ والإبداليّ.

ومن أسباب اختيارنا للموضوع " **النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ** "، كونه جاء ليعكس مساءلات الرّاهن الشّعريّ، في تتبّعه للعمليّة الإبداعيّة النّسائيّة وإنتاجياتها الدّلاليّة في دورها المركزيّ كحَبْلٍ سُريٍّ يربط بين الذّات الشّاعرة المُبدعة والوجود في اللّغة وباللّغة، مع تتبّع لتمثيلات الأنا الأنثويّة للعالم في تعدّديته ولانهائيته، وتحوّل الوجود إلى نصّ يتجسّد ويتحرّك لغويّا وتمثيلا رؤيويّا، فلقد تجاوز النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ فكرة أن يكون مجرّد لُغة (لُعبة الدّال وإنفتاح

الدّلالة)، وإنّما أصبح النّصّ عبارة عن رؤية الذّات الشّاعرة للوجود والعالم، وفي مُتابعتنا لتحوّلات الذّات الأنثويّة عبر رؤاها المختلفة سعيٌ لفضح مُضمرات الأنساق الثّقافيّة الكامنة، والمستترة وراء المُعلن النّصّي في نسقَيْهَا المركزيّ (الفَحْل) والهامشيّ (الأنثى)، وتشكيل المرأة الشّاعرة للذّات الأنثويّة في اكتتابها وامتلائها النّصّيّ، وذلك تمثيلا للكوجيطو الدّيكارتي الذّي حوّرناه:" **أنا أكْتُب، إذن أنـا موجودةٌ** "، ليغدو النّصّ مَسْكَنَ الوجود الذّاتي – حسب هيدغر – وفضاء مُمَارسة الحُريّة الفرديّة.

ولمُعاينة تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ الذّي لم يَعُد حَبِيس الذّاتيّ في بُعده الهاجسيّ، والاشتغال ضمن " **النّسق الوصفيّ**"، الذّي اقترحه المُشَرّحُ اللّغويّ " بُول دي مان/ **Paul** Deman " بل انفتح على آفاق رؤيويّة جديدة وممكنات نصيّة مغايرة ومُختلفة، وغامر في "**النّسق المعرفيّ**" وتاريخ المعرفة.

ثمّ إنّ الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، صَنعت نسقًا مغايرًا ضَدِيدًا" **أنا أكتب، إذن أنا مُختلفة** "، وفق رؤيّة خاصّة بها، نعبُر من خلالها من جماليات الشّعر النّسائيّ إلى حساسيات وسياسات المعنى وتحوّلاته، كما نتجاوز البحث عن أدبيّة الأدب في شِعْرِها، أي ما الذّي يجعلُ من شِعرها إبداعًا شِعْريًّا –الشّعريّة بتحديد رومان جاكبسون **(Roman Jackobson)**–، ونعبُرُ إلى كيمياء المَعَارف في نصّها الإبداعيّ، وكيفيّة استثمارها للشّاهد الشّعريّ (التّاريخيّ، الأسطوريّ، الاجتماعيّ، المسرحيّ، والسّيرة الذّاتية الخ....)، وتأويل الدّال الشّعريّ النّسائيّ مع تفكيك الأنساق المُضمرة وبؤر إنتاج وصِناعة المعنى، من خلال قوّة المعنى الحاضر والغائبِ أي بالحَفْرِ في عوالم اللاّوعي النّصّيّ في تَبَنِّيهِ للأفكار والرّؤى النّقديّة لـ: جاك لاكان (Jaques lacan) في اللّسانيات التّحليليّة النّفسيّة؛ في اشتغالها على التّجريب وجماليّة التّفاعل النّصّي.

كما أردنا من خلال اختيارنا لهذا الموضوع الوقوف عند أهمّ الثّوابت والمتغيّرات النّصيّة الإبداعيّة في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وتقويض المُضْمَر الثّقافيّ الذّي يقول بهشاشة الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، وتتبّع تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في عُبوره مِن **قَوْلِ الهَاجس الذّاتيّ** كتجربة شعريّة فتيّة، إلى **قَوْل الوجود والعالم** وإنتاج النّصّ المفتوح.

محاولةً منّا مُتابعة التّحوّل من سؤال القلق الهَوَويّ (سؤال الهويّة) إلى القلق الوُجوديّ والانخراط في العالم، وتجاوز المرأة الشّاعرة المغاربيّة للقضايا الوطنيّة إلى الخوض في المسائل الكُبرى والقضايا القوميّة المتعلّقة بالمُجتمعات العربيّة "كقضيّة فلسطين، والصّحراء الغربيّة، الخ...."، وتتبّع فكرة العُبور والمرور من الاشتغال في فضاء الثّقافة العربيّة، إلى تأزّم النّصّ في أقصى توتّراته اللّغويّة وتأسيس صراع الثّقافات، كما كان السّبب وراء اشتغالنا في هذا الموضوع، مواصلة الحَفْر في النّصوص الشّعريّة النّسائيّة، التّي لم تتجاوز في مشروعها النّصّيّ تصوير الواقع المهمّش للمرأة والبحث عن هويّتها الأنثويّة، مُستعينةً بالنّتائج والمُقاربات النّصيّة التّي عيْناها وتوصّلنا إليها في مرحلة الماجستير، وسعي المرأة الشّاعرة بعد ذلك ومن خلال المدوّنة التّي نحن بصدد الاشتغال عليها، إلى خلق مشروعٍ نسائيّ مُضادٍ، تستعيدُ فيه الأنا الأنثويّة وعْيَها الذّاتيّ. وعندما نقول "**مشروع مُضاد**"، فنحن ننطلق من فكرة تجاوز الذّهنيّة التّي تُلازمنا (مشروع القصيدة العموديّة)، أي الدّائرة المُغلقة التّي وقفنا داخلها والمُبدع جزء منها، لذا حتى ولو مارست الشّاعرة المغاربيّة التّجربة الشّعريّة الجديدة، إلاّ أنّها تظلّ حبيسَة النّموذج الأبّ، أي أنّ المرأة الشّاعرة وقفت داخل الدّائرة أو خارجها، تظلّ تتحرّك وِفق المشروع الشّعري الأبويّ وداخل أسواره، وانطلاقًا من هذه الأزمة كيف يُمكن للمرأة الشّاعرة أن تتخلّص من العَمي الإبداعيّ وتُغامر في المُختلف لتُبدع وِفق رؤية متَبصّرة تتنصّل فيها الذّاكرة الشّعريّة المُهيمنة، وتُمارس تجربتها الشّعريّة بكونها إنجازًا أصيلاً لا تقليدًا مُستعارًا. وقبل أن نُحدّد أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، لابأس أن نُعرّف بمدونتنا على النّحو الآتي:

-يتمّ التّركيز والاشتغال في مدوّنتنا على سبعين (70) مجموعة شعريّة نسائيّة مغاربيّة، ووقع اختيارنا عليها لأنّنا تمكّنا من الحصول على جلّ الأعمال الشّعريّة للشّاعرة الواحدة؛ ما سهّل علينا أمر تتبّع تحوّلات المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ عبر فترات زمنيّة متفاوتة.

- كما تجدر الإشارة إلى أنّنا في دراستنا، هذه، نحن لسنا بصدد التّأريخ للشّعر النّسائيّ المغاربيّ وإحصاء الأسماء النّسائيّة، التّي أبدعت شعريّا وهذا من مهام الدّراسات البيبليوغرافية كما فعل النّاقد المغربي **إسماعيل زويريق** في كتابه " **100 شاعرة من المغرب**"، الصّادر سنة 2006،

و"**صالح العود**" في كتابه " **نجوم المساء من تراجم النّساء، معجم في تراجم النّساء المُعاصرات من كلّ اختصاص** "، الصّادر سنة 1971 عن دار الكتب العلميّة، لتؤرّخ المغربيّة فاطمة بوهراكة في كتابها الموسوم: " **الموسوعة الكُبرى للشّعراء العرب، 1956/ 2006**" الصّادر سنة 2016، و عملها التّأريخيّ المعنون " **100 شاعرة من الوطن العربي** "، أو كما فعل " يوسف وغليسي " في كتابه: " **خطاب التّأنيث؛ دراسة في الشّعر النّسويّ الجزائريّ ومعجم لأعلامه** " الصّادر عن منشورات محافظة المهرجان الثّقافيّ الوطنيّ للشّعر النّسويّ بقسنطينة سنة 2008، و" **عبد الله سالم مليطان** " من خلال عمله الموسوعيّ: " **معجم الشّعراء اللّيبيين** " الصّادر عن دار مداد للطّباعة والنّشر والتّوزيع والإنتاج الفنّي سنة 2008.

– كما أنّنا ركّزنا على استحضار الشّاعرات اللّواتي عرفن مسارا شعريّا حافلا، أي لهنّ أكثر من مجموعة واحدة؛ من أجل تتبّع تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، باستثناء الشّاعرة الجزائرية " **فاطمة بن شعلال**" في ديوانها " **لو ...رذاذ** " وهو أوّل تجربة إبداعيّة للشّاعرة، أي لم يسبق لها أن أصدرت أعمالا أخرى، إلاّ أنّنا فضّلنا اعتمادها وإدراجها في مدوّنتنا، لأنّنا نرى في تجربتها تجربة ناضجة مُكتملة، تولّدت محمّلة بوعيّ شعريّ، كما أنّ المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة نُشرت في فترة الثّمانينات في مجلاّت عديدة، لتُجمع في الأخير ضمن عمل واحدٍ.

– ويؤسّس **التّحوّل** الشّعريّ لمغامرة متعدّدة الأبعاد، إذ نظرنا إلى التّحوّل الشّعريّ النّسائيّ من زوايا مختلفة ومتعدّدة، حيث يظهر التّحوّل في هذه الأعمال الإبداعيّة من عدّة جوانب، **تحوّلٌ** داخل العمل الإبداعيّ الواحد في حدّ ذاته، أي تتبّعنا التّحوّل داخل المجموعة الشّعريّة الواحدة، كما في ديوان " **دمية الشّمس**" للشّاعرة التّونسيّة " **أميرة الرويقي** " والشّاعرة الجزائرية " **فاطمة بن شعلال** " في ديوانها " **لو ...رذاذ** "، كما تتبّعنا تحوّلات المنجز الشّعريّ في ديوان " **تُمطر غيابا** " للشّاعرة المغربيّة **وفاء العمراني**، و" **أراك ...ولا أراك** " للشّاعرة اللّيبيّة " **سُعاد يونس**"، مع تتبّع تحوّلات المنجز الشّعريّ في ديوان " **للجحيم اله آخر** " **لحسناء بروش**، و"**مسقط قلبي**" **لسُميّة محنش**"، وديوان " **أحفر في الوقت جنوبا** " للشّاعرة الجزائريّة " **أسماء مطر** "، و**تحوّلٌ** في أعمال الشّاعرة الواحدة عبر مجموعات شعريّة مُختلفة ظهرت في فترات زمنيّة متباعدة، حيث تتبّعنا ذلك

انطلاقًا من تحوّل مجموع الأعمال الشّعريّة للشّاعرة نفسها، كما فعلنا مع الشّاعرة الجزائريّة " **راوية يحياوي** " من خلال ديوانيها الأوّل " **رُبما** " والثّاني " **كلّك في الوحل ...وبعضك يُخاتل** "، أي تتبّع تحوّلات اللّغة في العمل الشّعري الأوّل ثمّ الثّاني أو في الأعمال الكاملة للشّاعرة الواحدة، كما فعلنا مع الشّاعرة الجزائرية " **منيرة سعدة خلخال** " في أعمالها المعنونة: " **للرّيح قالت الشّجرة** "، والأعمال الكاملة للشّاعرة المغربيّة " **مليكة العاصمي** "، والأعمال الكاملة في جزئها الأوّل للشّاعرة المغربيّة " **أمينة المريني** "، كما أنّنا نظرنا إلى تحوّلات الأعمال الشّعريّة النّسائيّة انطلاقا من مُقارنة عمل شعريّ لشاعرة جزائريّة مع عمل شعريّ لشاعرة مغربيّة أو تونسيّة أو موريتانيّة الخ...، كما تتبّعنا تحوّلات المنجز الشّعريّ النّسائيّ في البلد الواحد.

وكان اختيارنا للعنوان الآتي: " **تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح** "وقوفًا عند تحوّلات وإبدالات الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، مع رَصْدِنا وتَتَبُّعِنا لسيرورة الإبداع الشّعريّ النّسائيّ وقلقه الدّائم، كما عَملنا على تتبّع عُبور النّصوص الشّعريّة النّسائيّة من الهاجس الذّاتيّ إلى الانفتاح النّصّيّ، رغبة منّا في توسيع دائرة الاشتغال من الاهتمام بالشّعر النّسائيّ الوطنيّ (المحلّيّ) إلى الاهتمام بالشّعر النّسائيّ المغاربيّ؛ نظرا لقلّة الدّراسات التّي اهتمّت به دراسةً وتطبيقًا، وإلى جانب قلّة الأعمال النّقديّة، التّي تابعت سيرورة تحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ من بداياته الفتيّة إلى تَشْكيلَته العَالِمة الانفتاحيّة، واخترنا–أيضا– المُغامرة في دراسة هذا الموضوع وتتبّع حركة الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في فترات زمنيّة متفاوتة، كونه من المجالات الخِصبة، بالإضافة إلى قلّة الأعمال النّقديّة التّي كُتبت ورَغبت الحِراثة في فضاءات المرأة الإبداعيّة، إذ لم نجد – في حدود ما اطّلعنا عليه– عملاً نقديًّا اهتم بتحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ بِنية ودلالة.

وانطلقنا من فرضيّة مَفادها أنّ المشروع النّسائيّ المغاربيّ، عَرَف تحوّلات إشكاليّة وإبدالات نصيّة ومُمارسات دلاليّة، فغدا مشروعًا ضَديدًا.

و أوّل طرْحٍ خضنا فيه هو: ما التّحوّل الذّي عرفَه الشّعر النّسائيّ المغاربيّ ؟ وكيف تَمَثَّلَ العُبورُ في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح ؟ وإذا كان المُنجَز

النّسائيّ في بداياته **يَقُول الهَمَّ الذّاتيّ**، فكيف تحوَّل في ممارساته النّصيّة الجديدة إلى **قَوْلِ الهَمَّ الوجوديّ الاختلافيّ** ؟ وما هي الإبدالات النّصيّة التّي اقترحتها المرأة الشّاعرة وهي تَعبُر من هواجس الذّات التّي تَقول هشاشة النّصّ النّسائيّ أي "الكتابة الفَتيَّة" إلى النّصّ المفتوح في مُمارساته التّجاوزيّة ؟ فما الثّابت والمُتحوّل النّصّيّ ؟ أي ما التّغيّر الذّي أحدثته المرأة الشّاعرة نصيّا، وما التّحوّل الذّي خاضتُه دلاليّا ؟.

يَطرح عنواننا " **تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح** " إشكالات متراكمة، لحقبات متفاوتة، تُعاين مسار القصيدة النّسائيّة، معَ رصْدٍ لأهمّ تحوّلاتها وإبدالاتها من "**هواجس الذّات**" إلى "**النّصّ المفتوح**" عند (70) سِبعين شاعرة من المغرب العربيّ أي من تونس، والجزائر، والمغرب، وليبيا، وموريتانيا، وعَمِلنا على مُساءلة هذه النّصوص في تحوّلاتها الرّؤيويّة وامتلاءاتها التّجريبيّة، فبَات الإنصات إليها في فترات مختلفة ومُتشعّبة أمرًا صعْبًا، ومُشتّتًا للجهود، إذ يصعبُ علينا إيراد جميع الأعمال الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة في كلّ فترة زمنيّة، وتتبّع المسار الإبداعيّ لكلّ شاعرة منتقاة، لذا قُمنا باختيار الأسماء الشّعريّة المعروفة، والتّي نالت جوائز تكريميّة، إلى جانب توفُّر الشّاعرة الواحدة على أكثر من ديوان واحد؛ ليَتَسَنَى لنا تتبّع مسارها التّحوّليّ الإبداعيّ، فصنّفنا النّماذج الإبداعيّة الأولى للشّاعرات المغاربيات ضمن التّجربة الفتيّة، أو القصيدة الخاطرة، كونُها لا تتجاوز قَول هواجس الذّات ومُعاناة الأنا الأنثويّة، أي إنّ "**القصائد البِكْر**" هي تمثيل للذّات وللواقع، أمّا "**القصائد الجديدة**" فهي تمثيل للوجود والعالم، برؤية مُغايرة ومُتفرّدة لُغويًّا وتشكيليًّا وتخييليًّا. ويجب الإشارة إلى أنّ هناك من الشّاعرات المغاربيات من انتقلن في إبداعهنّ من مرحلة الخاطرة إلى مرحلة القصيدة، ونجد منهنّ من استثمرت أدوات الخاطرة في جميع مسارهنّ الإبداعيّ، بينما خاض البعض الآخر مغامرة " **القصيدة المُكتمَلَة**" دون المُرور بمرحلة الخاطرة، ومن بينهنّ على سبيل المثال لا الحصر: حنين عُمر، وراوية يحياوي، فاطمة بن شعلال، وسميّة محنش، ومليكة العاصمي، وأمينة المريني، ووفاء العمراني، وباتة بنت البراء، وجميلة الماجري، الخ...

وفي قراءتنا لهذه التّحوّلات في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح، نكون بصدد مُتابعة المشروع النّسائيّ وامتداداته الإشكاليّة، وقراءة مسارات القصيدة

النّسائيّة، بدءًا من الاتجاه التّقليديّ في مُحاكاته للنّموذج الأبّ، مُرورًا بالاتجاه الحداثيّ في تَبنيه للرّؤية الشّعريّة الجديدة، وصولاً إلى الاتجاه ما بعد الحداثيّ في تجاوزاته وتشظّيه ومُغامرته في مُمكنات النّصّ، إضافة إلى تتبّع المُتعدّد النّصّيّ ولا نهائيّة المعنى.

وكانت قراءتنا للمدوّنة رهينة الإشكاليّة المركزيّة، التّي حاولنا من خلالها مُساءلة النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، والكَشْف عن مُرتكزاتها الفنيّة والتّجريبيّة وحساسياتها الجماليّة: فما التّحوّل الذّي صَنَعه وأنْتَجَهُ النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ؟ وما هي الثّوابت والمُتغيّرات النّصيّة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة في مسارها التّحوّليّ من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح؟ وما هي الأدوات الإجرائيّة الجديدة التّي استثمرتها الشّاعرة المغاربيّة، عند تجاوزها لمرحلة الخاطرة إلى مرحلة القصيدة والنّصّ المفتوح ؟ وكيف فَعَّلت الشّاعرة المغاربيّة آليات البلاغة الجديدة وإستراتيجياتها الدّيناميّة في خطابها الإبداعيّ العارِف؟.

وحتى يتَسَنَّى لنا الإجابة عن مجموع هذه الأسئلة، ورصد تشكّلات المعنى بِحَفْريّة، مع مُتابعة تحوّلات الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، بدءًا من المرحلة الأولى في اشتغالها على هواجس الذّات إلى مرحلة التّجريب وتشكّل الانفتاح النّصّيّ، تجاوزنا فكرة المنهج الأحاديّ الذّي ينظر إلى الظّاهرة من زاوية واحدة ومحدّدة، فالشّعر النّسائيّ المغاربيّ في تشكّلاته الرّؤيويّة وإبداعيته المتَفرّدة، يظلّ أوسع من أنْ نخوض غماره بأدوات إجرائيّة لمنهج واحد، يقرؤه من زاوية واحدة وتَنْفَلتُ منه زوايا عديدة، فلا يُمكن لأيٍّ منهجٍ نقديّ – مهما كانت رصانته العلميّة – أن يدّعي قدرته على القبض بالمعنى، والعصمة في القراءة، ولهذا مهما حاولنا مُقاربة النّصّ في تعدّديته الدّلاليّة، وِفق رؤية محدّدة، إلاّ أنّه تَفْلت منّا زوايا أخرى؛ لأنّ النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، تبقى دومًا أرضًا خصبة وبِكْرًا لتصوّرات ذهنيّة جديدة، والبحث عن استراتيجياته الجماليّة والفنيّة، إنّما هو بحثٌ في بِنْيَتِه الهَاربة، ولأنّ النّصّ الشّعريّ ذا رؤية تكعيبيّة فرض علينا استثمار طاقات عدّة مناهج بنيويّة وما بعد البنيويّة، ولأنّ كلّ منهج نقديّ يفرض علينا قراءة للعمل الإبداعيّ من زاوية نظره واشتغاله، اعتمدنا الأدوات الإجرائيّة للمنهج البنيويّ والسّيميائيّ ونظرية القراءة والتّأويل والنّظرية العرفانيّة؛ ذلك لأنّ تتبّع **تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ**، في فترات زمنيّة

متعاقبة، يفرض علينا اختزال طاقات عدّة مناهج نقديّة في دراسة واحدة؛ من أجل إنتاج قراءة مُتكاملة، تسعى إلى القَبْض على دلالة النّصّ في انفلاته الدّائم.

ونشير إلى أنّ إشكاليّة الدّراسة، ومُحاولة تتبّع **تحولات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ** عبر أزمنة مختلفة وفترات متعاقبة، هي التّي فرضت علينا هذه التّوليفة المنهجيّة، إذ كلّ مرحلة تُثير مجموعة من الإشكاليات وتطرح العديد من التّساؤلات، وكلّ إشكاليّة تفرض علينا منهجًا معيّنًا، لذا استدعينا مناهج أخرى؛ لأنّ المنهج الواحد يكتفي باستنطاق النّص من منظور وزاوية واحدة فقط.

ونؤكّد هنا أنّ النّص الشّعريّ النّسائيّ أرضٌ بِكْرٌ يظلّ ينفلت من قبضة المنهج الواحد، ويبقى نصًّا أشبه بالمكعب الذّي لا يمكن تناول كلّ أوجهه في الوقت ذاته، وكلّما نظرنا من زاوية مُعيّنة أغفلنا زوايا أخرى، لذا استعنّا بهذه التّوليفة المنهجيّة، إضافة إلى تفعيل طاقة التّأويل.

ولقد فرض علينا موضوع الدّراسة " **تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ** " الاشتغال على بِنْيَتَيْ " **التّحديد** " و"**الانفتاح**":

– تَظْهر البِنية الأولى، في تحديدنا لموضوع دراستنا والاشتغال على "**الشّعر النّسائيّ المغاربيّ**" دون غيره، إلى جانب تحديد الانتماء الزّمكاني لمدونة الدّراسة الذّي عيَّنَتْهُ كَلمة "**تحوّلات**"، أي منذ بداية الإبداع الشّعريّ النّسائيّ المَطْبوع في القرن السّابع عشر (مرحلة الخاطرة)، إلى الألفية الثّالثة حيث الانفتاح النّصّيّ والرّؤيويّ.

– واخترنا في البِنْية الاشتغاليّة الثّانية **الانفتاح** في تنويع المدوّنة وحُريّة انتقاء الأعمال الشّعريّة النّسائيّة، مع الانفتاح على بُلدان أخرى غير الجزائر كـ: تونس، والمغرب، وليبيا، وموريتانيا أي بلدان المغرب العربيّ، ولم نعتمد في اختيارنا للمدوّنة على أنموذجٍ شعريٍّ واحدٍ وتتبّعنا تحوّلاته، وذلك لاختلاف طريقة القول والكتابة بين شاعرات البلد الواحد، وإنّما تركنا مجال الاختيار مفتوحًا، لتدخل ضمن دائرة الدّراسة جلّ الدّواوين الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، التّي لمسنا فيها تحوّلاًت وتغيّرات وإبدالاًت نصيّة، إضافة إلى التّركيز على الشّواعر اللّواتي عرفن مسارًا إبداعيًا ثريًا ومُكثّفًا، إلاّ أنّه يجب أنْ نشير إلى إمكانيّة غياب دواوين وأعمال شعريّة لشاعرات مغاربيات

توفّرن على "**التّحوّل والتّجديد**"، لكنّنا لم نعثر عليها أو أغفلناها، فليس في وسعنا أن نتناول جميع الدّواوين أو أن نظفر بجميعها، وعليه باتت قراءة مختلف الدّواوين الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة أمرًا مستعصيًّا، يستحيل إيرادها جميعها، وتتبّع تحوّلات مُختلف النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة عبر التّاريخ، لذا فضّلنا اختيار بعض الأسماء المعروفة على السّاحة الإبداعيّة والتّي فازت وتحصّلت على جوائز تقديريّة تكريميّة، لأحسن عملٍ شعريّ سواء العموديّ أو قصيدة التّفعيلة أو قصيدة النّثر، في مسابقات شعريّة وطنيّة أو دوليّة.

ومن الأهداف التّي توخّينا تحقيقها في هذا البحث:

– مُتابعة الإبداع الشّعريّ النّسائيّ، وانتقاله من الرّؤية النّثرية (الخاطرة) إلى الرّؤية الشّعريّة (القصيدة).

– رصْد المرجعيات الفنيّة والجماليّة للرؤيّة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة.

– متابعة تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من مرحلة الخاطرة إلى فضاء القصيدة.

– مسايرة تغيّرات القصيدة النّسائيّة المغاربية، من خلال حضور وتغييب بعض الآليات والحساسيات والرُّؤى.

– الكشف عن الثّابت والمُتغيّر في المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وتتبّع الإبدالات النّصيّة.

– مُتابعة فاعليّة التّأويل وإنتاج المعنى وتحوّلاته في القصيدة النّسائيّة المغاربيّة.

وتجْدر الإشارة إلى الدّراسات السّابقة التّي حاولت الحديث والاقتراب من النّصوص الشّعريّة النّسائيّة، حيث نجد من النّقاد من اهتم بالشّعر النّسائيّ المغاربيّ، وتناوله بالدّرس والتّحليل من جهات معرفيّة عديدة، مع تركيزهم على مناهج مختلفة ومتعدّدة، تقتضيها الدّراسة وموضوعها المركزيّ، فمثلا كتاب " **خطاب الأنساق، الشّعر العربيّ في الألفية الثّالثة** " للنّاقدة آمنة بلعلى، الصّادر عن دار الانتشار العربي عام 2014، تناولت في الفصل الثّالث الموسوم: "**الرّؤية الحداثية للشّعر العربيّ في الألفية الثّالثة: شعر الثّورات العربيّة وخطاب الشّاعرات**"، النّصوص الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة من منظور الرّؤية الشّعريّة، حسب ما فرزته حالة بعد ما بعد

الحداثة، وناقشت طروحات التّعدّديّة الثّقافيّة وإشكالاتها المتنوّعة، كما ناقشت موضوع الثّورات العربيّة التّي أصبحت من القضايا المهمّة التّي يُمارسها المثقّف العربيّ، إلى جانب تتبّعها لانتقال النّصوص الشّعريّة النّسائيّة من رؤيتها النّثريّة في سعيها للّحاق بالشّعر؛ وذلك باستثمار والاستعانة بأدوات إجرائيّة من خارج الشّعر، إلى رؤيتها الشّعريّة، وأثارت النّاقدة أسئلة حول كيفيّة تشكيل الفضاءات المُتخيّلة في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ، وطبيعة التّصوّر الأنثويّ في تمثّلها للحدث الثّوريّ، إضافة إلى الكشف عن أنماط التّحديث في هذا النّوع من الشّعر، وتوسّعت الباحثة في هذه المسائل في الفصل بكامله، فالنّاقدة حاولت قراءة الخطاب الشّعريّ النّسائيّ من منظور الرّؤية الشّعريّة. بينما انطلقنا من فكرة **متفرّد الرّؤية** عند الشّاعرة المغاربيّة للوصول إلى **متعدّد الرّؤى** عندها، إلى جانب كتاب " **من قضايا الأدب الجزائريّ المُعاصر، قراءات في مُختلف الخطابات** "، للنّاقدة راوية يحياوي، الصّادر عن دار ميم سنة 2017، حيث أنصتت النّاقدة للشّعر النّسائيّ الجزائريّ من زوايا عدّة، عبر عناوين متفرّقة بدءًا من مُساءلة المَعنى والبحث في فاعليته التّأويليّة، في عُنصرها الموسوم: "**العالم الدّلاليّ في الخطاب الشّعريّ للشّاعرات الأكاديميات الجزائريات**"، فكانت دراستها مُنصبّة على الدّلالة، إضافة إلى اهتمامها بـ: "**غواية السّرد وحكائية الشّعر في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ الجزائريّ**"، إذ اهتّمت بفكرة "تقويض الحدود" بين الشّعر والسّرد وفاعليته في إنتاج الدّلالة، لتُعالج موضوع "المدينة" في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، من خلال عُنصرها الاشتغاليّ: "**تماهي الذّات الأنثويّة مع المدينة في الشّعر النّسائيّ الجزائريّ**"، حيث تتبّعت تشكّل المدينة في شِعر المرأة.

ونجد – إلى جانب هذه الدّراسات السّابقة – أيضا النّاقد المغربيّ عبد اللّطيف الوراري في كتابه: "**في راهن الشّعر المغربيّ، من الجيل إلى الحساسيّة (تأمُّلات ومُقاربات نصيّة)**"، الصّادر عن دار التّوحيدي عام 2014، يتناول في الفصل الثّالث من الكتاب المعنون: "**أنا الكتابة ومُتخيّلتها في الشّعر النّسائيّ: بين البوح والتّجريد**"، الذّي يُطلُّ في دراسته على الشّعر النّسائيّ المغربيّ وتخييلات الجسد، إذ حاول تتبّع حركيّة الجسد في الكتابة الأنثويّة، ليقرأ تمثّلات الذّات الشّاعرة، إلاّ أنّه أغفل مُتابعة البنيّة اللّغويّة التّي أنتجت "كتابة الجسد"، لكلّ هؤلاء النّقاد وجهة نظر

هُمْ مُوَلُوهَا، في دراسة الخطاب الشّعريّ النّسائيّ، فلقد نظرت "**آمنة بلعلى** " إلى الشّعر النّسائيّ من زاوية الرّؤية الشّعريّة، لتُطلّ "**راوية يحياوي**" عليه من زاوية السّرد والتّداخل الأجناسيّ وتقويض الحدود، بينما تناوله "**عبد اللّطيف الورارى**" من زاوية الجسد، وإنْ كان هؤلاء النّقاد اهتموا بالشّعر النّسائيّ المحلّيّ، مع التّركيز على جوانب معيّنة منه، فلقد حاولنا تقويض الحدود المكانيّة والزّمانيّة، وأن نُتابع الشّعر النّسائيّ المغاربيّ منذ السّتينيات إلى غاية وقتنا الحاضر، في استثمار المرأة الشاعرة لرؤى شعريّة مُتعدّدة ومُختلفة، تتغيّر بتغيّر الحالات الإجتماعيّة والظّروف السّياسيّة والأنساق الثّقافيّة.

فحاولنا الإحاطة بهذه الرّؤى الشّعريّة من زاوية الاشتغال والتّشكيل اللّغوي وفاعليّة التّأويل، وتقديم قراءة شبه كُليّة للنّصّ الشّعريّ النّسائيّ (إيقاعًا ولغة ورؤية)، مع مُتابعة تحوّلاته من التّقليد إلى الحداثيّ إلى ما بعد الحداثيّ، كما تتبّعنا حركيّة الاستعارات وتشكيلها "لجسد القصيدة"، وكيف يعمَدُ القارئ إلى تقويضها وإعادة بناء وإنتاج إستعارة جديدة خلاّقة (غير سائدة) انطلاقًا من استعارة مركزيّة. وأحسب أنّ دراستنا هي أوّلُ دراسة تُتابع "**تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ**" من خلال أعمال شعريّة عديدة ولفترات زمنيّة مختلفة، وإنْ توفّرت هناك بحوث قليلة في هذا الموضوع – والتّي أحصينا بعضها سابقًا–، نجدها لا تخرج عن الإطار المحلّيّ، مع مُساءلة واستنطاق المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ من زاوية نقديّة مُعيّنة.

وقسّمنا الدّراسة إلى **مقدّمة** طرحنا فيها الإشكاليّة الأساس، مع عرض الأهداف المرجوّة منها، ونقاط الاختلاف بين بحثنا وبحوث أخرى إهتمّت بالشّعر النّسائيّ وبِمُرتكزاته الفنيّة، إلى جانب إثارة صعوبة المنهج في دراسة النّص الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وانفلاته من المنهج الأحاديّ.

ثمّ خصّصنا الفصل الأوّل، المعنْون: **التّجربة الشّعريّة النّسائيّة وهواجس الذّات**، للحديث عن بدايات التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، والتّي كانت عبارة عن تجارب شعريّة فتيّة غير ناضجة وغير مُكتملة، مع التّمثيل لذلك **بالنّصوص البِكْر**، وقد قسّمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، نقْرأُ في المبحث الأوّل الموسوم: **الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، من العَدم إلى الوجود**، تاريخ

شِعر المرأة، ولقد تعمدْنا أنْ نجعله مبحثًا تمهيديًّا للتّعريف بالشّعر النّسائيّ في المغرب العربيّ، والإشارة إلى أولى الإصدارات المَطبوعة في هذا النّوع من الشِّعر، مع مُتابعة الإبداع النّسائيّ، وتحوّله من حالة العدَم (اللاّشيء) إلى الوجود أي الإقرار بوجود إبداع شعريّ نسائيّ.

أمّا في المبحث الثّاني الموسوم: **الحساسيّة الشّعريّة الرّؤيويّة وتمثّل الذّات الأنثويّة للواقع**، فقد حاولنا الإجابة عن السّؤال الآتيّ: كيف مثّلت الذّات الأنثويّة الواقع ؟ وكيف صوّرته في مُنْجَزها الشّعريّ الإبداعيّ ؟ بعد أن امتزجت القصيدة عندها بالعناصر المكوّنة للواقع، إلى جانب تغلغلها العميق في المُتخيّل الشّعريّ، وما الجديد الذّي أضْفته على الواقع شِعريًّا وتخييليّا ؟.

ورصدنا في المبحث الثّالث، الموسوم بـ: **تحوّلات الذّات الأنثويّة**، داخل النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، انتقالات الذّات الأنثويّة وتحرّكاتها عبر البنيّة الكليّة للدّيوان، ومدى مساهمتها في تشكيل الكُليّة النّصيّة، ثمّ انتقلنا إلى إحصاء هذه الذّوات وتشكّلاتها المُختلفة، من ذاتٍ هشّة تحكي الواقع الذّاتيّ المُرّ، وتُؤسّس لكتابة التّحايل، فرصدنا فكرة الوهم الثّقافيّ، وانتقال الذّات الأنثويّة من الصّوفيّة الطّبيعيّة إلى الصّوفيّة الإصطناعيّة، مع مُعاينة تمثّلات الذّات الواعية العارفة، ثمّ الذّات المُحرِّضة، ثمّ الذّات المُتكهّنة، لنُتابع تحوّل الذّات الأنثويّة عبر جدليّة الإثبات والمحوِ، ثمّ قرأنا تمثّلات الذّات الكئيبة ورؤيتها السّوداويّة (التّشاؤميّة) للوجود، وبحثنا عن تجليات "الذّات" في النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، بصورها المُتعدّدة والمتنوّعة.

وفي الفصل الثّاني، المُعَنْوَن: " **فرادة التّشكيل النّصّيّ وبلاغة الرّؤيا** "، تتبعنا فرادة الاشتغال اللّغويّ في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة وبلاغة الرّؤيا، وكان السّؤال المركزيّ في هذا الفصل: ما التّحوّل الذّي أضفته الشّاعرة على النّصّ الإبداعيّ ؟ و بحثنا في المبحث الأوّل الموسوم: " **مُفارقة الدّال للمدلول وتشكّل النّصّ النّسائيّ المفتوح**" في لُعبة الدّال وتشكّلات المعنى، وكيف تُركّز المرأة الشّاعرة في لُعبة الدّال على حساسيّة الدّوال المُنتجَة؟ وكيف تَعْمَدُ إلى مُتابعة ورصْد تحوّلات **الكلمة الإبداعيّة** في فضاء لغويّ مُكثّف؟ وكيف أسهمت مقاربة المعنى في علاقته بتحوّلات الدّال الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ والكشف عن مبدأ اللّعب بالكلمات؟ وإذا كانت مُقاربة

المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ وقراءته، هو تفجيرٌ للدّال وكوامنه الدّاخليّة وطاقاته الدّلاليّة، فكيف يتمّ التّأسيس للنّصّ المُتعدّد وفكرة لا نهائية التّأويل؟

أمّا في المبحث الثّاني الذّي عنوناه: " **جماليّة التّفاعل الأجناسيّ وتشكّل الحِراك النّصّيّ؛ من المُفرد إلى المُتعدّد**"، تناولنا تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ وانتقاله من المُفرد إلى المُتعدّد، ومن صفاء الجنس الأدبيّ إلى التّفاعل والخليط الأجناسيّ، والتّأسيس لنظريّة المَقْوَلَة (نظريّة الأجناس)، وطرحنا إشكاليّة أساسيّة هي: كيف استثمرت المرأة الشّاعرة طاقات السّرد والقصّة والقناع؟ وكيف تمّ تَشْويشُ النّوع الشّعريّ في نصوصها؟ وكيف عَمِل الشّاهدُ الشّعريّ على إنفتاح الدّلالة ؟ وكيف استغلّت الطّاقات اللّغويّة (الموروث الشّعريّ) للشّعراء الجاهليين والعباسيين والصّوفيين أمثال: امرؤ القيس وعمرو بن كلثوم الثغلبي و أبو الطّيب المتنبي و ابن النّحويّ ؟ وكيف استثمرت المرأة الشّاعرة تقنيّة الأسطورة، وفعّلت من قوّتها وقدرتها على إنتاج الدّلالة النّصيّة ؟ وكيف تجلّى الوعيُ الدّينيّ في نصوصهنّ ؟ وكيف انصهرت الحدود بين الشّعر والسّرد في النّصوص الشّعريّة النّسائيّة؟ وكيف قوّضت الشّاعرة المغاربيّة فكرة صفاء الجنس الأدبيّ؟

وتتبّعنا في المبحث الثّالث المعَنْوَن: " **أشكال التّحديث ومضايقُ الكتابة**"، آليات التّحديث والتّجديد في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، ومُمارسة المرأة الشّاعرة لفعل التّجريب، كما بحثنا عن مدى فاعليّة العلامة الصّوفيّة وإشراقيّة الرّؤيا الدّلاليّة، وتشكّل هندسة الأشكال الإيقاعيّة.

وعَمِلنا–أيضا– في المبحث الرّابع الموسوم بـ: " **إبدالات التّحديث الإيقاعيّ.. من "العروض" إلى الدّال الأشمل "الإيقاع"**"، على تتبّع تجريبيّة الوزن الشّعريّ، وهل أبقت المرأة الشّاعرة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيديّ ؟ وما الجديد الذّي أضفته على شِعرها؟ وجاء تتبّعنا للتّحوّلات والإبدالات النّصيّة التّي مسّت القصيدة الشّعريّة النّسائيّة، انطلاقًا من السّؤال المركزيّ: ما التحوّل الذّي أضْفَتْهُ الشّاعرة المغاربيّة على القصيدة العربيّة ؟ وهل حافظت المرأة الشّاعرة على مقوّمات عمود الشّعر ؟ وما التّحديث الحاصل فيه ؟ وكيف استطاعت المرأة الشّاعرة أن تجعل من المشروع الشّعريّ العربيّ مُنطلقًا لبناء المغاير، من خلال هدم السّائد والتّأسيس للمشروع الشّعريّ النّسائيّ المُختلف ؟، ثمّ تساءلنا عن أشكال وأنماط التّحديث ما دام نُقطة الانطلاق هي " النّموذج

العموديّ (نموذج الأبّ)، مرورًا بالشّكل الحرّ وصولاً إلى الشّكل النّثريّ، وكيف تشتغل كلّ هذه الأشكال جنبًا إلى جنب وتختلف، وكيف أسّست الشّاعرة المغاربية للشّكل الشّعريّ الجديد، الذّي يقوم على هدم البيت الشّعريّ وبناء نظام شعريّ عموديّ يجعل من نظام السّطر أساسًا لبنائه، وكيف قَعَّدت لشكل شعريّ حُرٍّ يتحرّر وينفلت من البحور الشّعريّة، لتمزج وتُزاوج بين عدّة بحور في نصّ واحد، كما بحثنا في الأُفق المعرفيّ للشّاعرة المغاربية الذّي جعلها تختار (الكتابة على المِنْوال) للنّمط الكتابيّ العموديّ في بداية مشوارها الإبداعيّ كبناء مثاليّ، وتجاوزه في مرحلة الحداثة الشّعريّة ؟ وناقشنا قضيّة التّشظي والانفلات في قصيدة النّثر وشعر الهايكو النّسائيّ، وطرحنا –أيضا– إشكاليّة التّجاوز فيه، في سياق الدّعوة إلى مفهوم جديد للشّعر والتّقعيد للهَمّ الاختلافيّ، المؤَسَّس على فكرة تجاوز السّائد وتَقْويض البيت، ليظلّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في تجدّد دائم وانفلات مُستمرّ، ليغدو الشّكل الشّعريّ النّسائيّ في تحوّلاته المُختلفة وولادته المستمرّة المُتجدّدة بناء حيّا لا يفتأ يتشكّل ويتجدّد.

ثمّ تحدّثنا في المبحث الخامس، المُعَنْون: " **مسارات واتجاهات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة وإبدالاتها الدّلاليّة** "، عن مسارات وتيارات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، ووقفنا عند **الاتجاه التّقليديّ** في مُحاكاة المرأة الشّاعرة لنصوص الآخر وقوالبه الشّعريّة، وعدم التّجديد في نصوصها ورؤيتها الشّعريّة، ليعرف النّصّ الشّعريّ النّسائيّ تحوّلاً وإبدالاً نصيّا، مسّ بنْيَتَه اللّغويّة والدّلاليّة في **الاتجاه الحداثيّ**، فتحوّلت القصيدة النّسائيّة من العموديّ إلى الحرّ، لتشهد تحوّلاً أكبر مع قصيدة النّثر وقصيدة الهايكو، لتُمارس الشّاعرة المغاربيّة أقصى ممكنات التّجريب والتّشظّي في **الاتجاه ما بعد حداثي**، فيَغدو النّصّ في هذه المرحلة جَمْعا لأجزاء مُتفرّقة، فاشتغال المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ على " التّشظّي لا الانتظام، وعلى التّعدّد لا المُفرد، " تؤسّس لـ" **ميتاشعر (الميتاشعري) ما بعد الحداثة**"، وهذا مظهر لنزعة الانفلات من العادات والأعراف والقوانين والتّمركزات الأصوليّة في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، فيجعل قراءة النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة رهينة إدراك الواقع والوعيّ بالذّات.

أمّا في الفصل الثّالث، فقد تناولنا " **شعريّة النّصّ المفتوح** " من خلال مبحثه الأوّل، الموسوم بـ: " **التّمثيل المعرفيّ للاستعارة وإنتاج خرائط المعنى والنّموذج الشّبكيّ**"، وتتبّعنا –في الجانب النّظريّ– تحوّلات البلاغة من طابعها المعياريّ التّعليميّ إلى الطّابع العلميّ الوصفيّ، ومن صورتها اللّفظيّة القديمة إلى بِنيتها العقليّة الذّهنيّة، كما قرأنا خاصيّة "**الاستعارة**" في النّسيج النّصّيّ النّسائيّ المغاربيّ، وتجاوزها للمفهوم التّقليديّ الذّي يقول أنّ "الإستعارة عبارة عن حِلية لغوية تُزيّن خطاباتنا " إلى فكرة أنّ "الاستعارة بنيّة تصوّريّة وآليّة عرفانيّة"، ومُعاينة مدى قُدرتها على تفعيل النّصّ وفتح مجالٍ للتّأويل وإطلاقيّة المعنى وسيرورته، كما أجبنا فيه عن السّؤال المركزيّ: كيف أسهمت الاستعارة الحيّة في التّأسيس لشعريّة النّصّ المفتوح ؟ وكيف فتحت آفاقا جديدة للقراءة والتّأويل ؟ وكيف نظرت البلاغة الجديدة إلى الاستعارة ؟ وكيف استثمرت الاستعارة آليات ومفاهيم البلاغة الجديدة ؟ فإذا كانت حياتنا اليوميّة لا تخلو من الاستعارة، حسب ما أقرّ به "**لايكوف وجونسون**" في كتابهما "**الاستعارات التّي نحيا بها**"، فكيف يُبْنَى الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ استعاريّا ؟ وما هي آلياتها ؟ وكيف ساهمت الاستعارة في بناء المتخيّل الشّعريّ النّسائيّ والتّأسيس لتصوّرات جديدة مُغايرة؟

وفي المبحث الثّاني، المُعَنْوَن: " **الاستعارة وتحوّل نسقيّة التّصوّرات، من الأسطرة إلى التّصوّف** "، تحدّثنا عن كيفيّة استثمار المرأة الشّاعرة لطاقات التّجريب في عمليّة الكشف عن أغوار الذّات الأنثويّة ومُساءلتها للعالم والوجود، ومَلْمَحه الأساس –أي التّجريب– في ذلك هو " **النّسق التّصوّريّ الاستعاريّ**" ودوره في تجاوز المَرْجع، كما تحدّثنا فيه عن "**استعارة الجَسْدَنَة في التّصوّر النّسائيّ**"، وتتبعنا حركيّة الجسد الأنثويّ وتحوّلاته داخل الجسد النّصّيّ، وكيف تمّ قَولُ الجسد الأنثويّ استعاريّا، وِفْق التّصوّر العرفانيّ ؟ وما الدّور الذّي يلعبه الجسد في بروز المعنى الاستعاريّ؟

وفي المبحث الثّالث، الموسوم: "**تشكيل المعنى الخُطَاطِيّ**" في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، تتبّعنا تحوّلات الدّلالة في النّسيج النّصّيّ النّسائيّ، من المعنى المحتوي إلى المعنى الخطاطيّ، ومن المعنى النَّحويّ إلى المعنى الكُلِّيّ للخطاب، وكيف تمّ تتبّع والكشف عن المعنى

الحافي الضّمنيّ، من خلال العودة إلى المعنى التّصريحيّ وتتبّع الانحراف الدّلاليّ؟ وكيف تَعْمَل الخُطاطة بأنواعها العموديّة أو الأفقيّة والتّحوّليّة على الكشف عن التصوّرات الذّهنيّة للشّاعرة المغاربيّة، وتشكيل خلفياتها وأبعادها النّصّيّة الثّقافيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة؟ وكيف تُسهم الخُطاطة كنوع من الانسجام في ائتلاف النّصّ الشّعريّ النّسائيّ واتساق وحداته؟ وكيف تشكّلت الطّبيعة والفاكهة إطارًا في استعارة الجسد الأنثويّ ؟

أمّا في المبحث الرّابع، الموسوم: "**تشكّلات المعنى الغائب في كيمياء النّصّ النّسائيّ**"، تتبّعنا فيه تشكّلات المعنى الغائب ومساهمته في إنتاج معنى جديد خلاّقٍ. مع مُعاينة فاعليّة الغياب النّصّيّ في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ.

وفي الخاتمة عرضنا مجمل النّتائج التّي توّصلنا إليها خلال دراستنا.

ونشير في الأخير إلى أنّ الكتب التّي تناولت " **الشّعر النّسائيّ المغاربيّ** " قليلة جدا وفي غالب الأحيان نادرة، وإنْ وُجدَت فتكتفي بتقصّي ظاهرة لغويّة وجماليّة في المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، أمّا الكُتب التّي تناولت وتتبّعت تحوّلات الشّعر النّسائيّ المغاربيّ فهي مُغيّبة تمامًا، وجاءت دراستنا كتجربة أولى تُتابع تغيّرات وإبدالات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ.

وفي انتقالنا من الفرضيات إلى التّحليل والاستدلال، حتى تتشكّل الدّراسة في بِنْيَتِها الكُلِيَّة حول المُنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، ودراستنا لسبعين (70) ديوانًا شعريّا مُختارًا بعناية، عانينا من صعوبة الوصول إلى بعض الأعمال الشّعريّة النّسائية المغاربيّة خاصة **اللّيبيّة** منها و**الموريتانية**، وإنْ حاولنا جاهدين التّواصل مع بعض الشّاعرات مثل: **باتة بنت البراء** عبر المواقع الإلكترونيّة، إلاّ أنّ الرّد على رسائلنا بات بالفشل، لعدم ثقة الشّاعرات بكلّ ما هو الكترونيّ وهميّ، أمّا الدّراسات التّي اهتمّت "**بتحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح**"– حسب اطلاعنا – فهي مُغيّبة تمامًا، كما عانينا من إشكاليّة المنهج، الذّي يَصلح للإلمام بتحوّلات النّصّ الإبداعيّ النّسائيّ.

ومن الصّعوبات التّي واجهتنا – أيضا – هو اتساع المدوّنة وتنوّعها واختلافها زمانيّا ومكانيّا، وصعوبة التّتبّع للوصول إلى بعض التّجارب الشّعريّة النّسائيّة، نظرا لقلّة المراجع والمصادر، كما في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة اللّيبيّة والموريتانيّة – كما سبق وأن ذكرنا– ورغبة الشّاعرات في حَجْب وتغييب أسمائهنّ وإبداعهنّ الشّعريّ، فحرصنا وبجهدٍ كبير على أن نحصلَ على كتبٍ مطبوعة للشّاعرات المغاربيات، التّي نحن بصدد دراستهنّ، إلاّ أنّنا لم نوفّق في ذلك، فصرنا نُلملمُ جهدنا ونتصفّح المواقع الالكترونيّة ونحفر في مكنوناتها عن بعض ما قيل عنهنّ، وهو إصرارنا على إنجاز هذه الأطروحة، في تناولها واعتنائها بالإبداع النّسائيّ المغاربيّ الشّعريّ منه خاصّة، وأغلب ما عثرنا عليه منشورا على المواقع الإلكترونيّة قرأناه وحفرنا في دواخله دون كَلل، محاولين تتبّع البنيّة الاشتغاليّة وتحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ وتشكّل بنيته الدّلاليّة، فمحاولة مُعاينة إبداع المرأة الشّاعرة ومقاربته يعكس ثقافتها التّنويريّة وطاقاتها المعرفيّة، وكيف لهذا الإنجاز الإبداعيّ أن يستمّد معارفه وموضوعاته من معطيات حسيّة وفلسفيّة ووجوديّة؛ وذلك نظرًا لكون التّعدّد ميزته الجماليّة والغموض علامته الفنيّة.

ولقد اجتهدنا – ونحن بصدد إنجاز هذا البحث– للوصول إلى الأهداف المرجوّة وتتبّع تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، المُغيَّب على السّاحة النّقديّة، لكن النّتائج تبقى مؤقّتة ونسبيّة، رغم أنّنا حاولنا الإلمام إلى حدّ معيّن بجوانب الموضوع، وكشفنا عن تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ لكن –على حدّ قول أبي البقاء الرّنديّ– " **لكلّ شيء إذا ما تمّ نُقصانُ** "، وتبقى الكلمة للقارئ، ما دامت ملكيّة النّصّ تتحوّل له بمجرّد نثر أفكارنا على الوَرق، فنحن نكتب بصدق وهو يقرأنا بوقار ونحمد الله حمدًا كثيرًا طيّبًا، الذّي أمدّنا بالعون والصّحة والإرادة لإتمام هذه الدّراسة، ونتقدّم بالشّكر والإمتنان الكبيرين للشّاعرة المغربيّة " **أمينة المريني** "، التّي فتحت لنا باب بيتها ومَكْتَبَتِها ذات شتاء ماطرٍ بالحُبِّ والكُتبِ، عندما زُرناها في بيتها بالمغرب، وأهدتْنا كلّ الدّراسات التّي تتناول "**الشّعر النّسائيّ**" بكلّ سخاء، وخفّفت عنّا عناء البحثِ والسّفرِ.

رزيقة بوشلقية
تيزي وزو في تاريخ: 2019.04.21

الفصل الأوّل:

التّجربة الشّعريّة النّسائيّة وهواجس الذّات

الفصل الأوّل: التّجربة الشّعريّة النّسائيّة وهواجس الذّات

عناصر الاشتغال:

المبحث الأوّل: الشّعر النّسائيّ المغاربيّ من العَدَمِ إلى الوجودِ

1- الكتابة الشّعريّة النّسائية الجزائرية.... تدشين مصير؛

2- القصيدة النّسائية المغربيّة ....مشروعٌ نسائيٌّ مؤسّسٌ؛

3- التّجربة الشّعريّة النّسائيّة التّونسيّة.... تأريخٌ شعريٌّ أم أزمة كتابة؛

4- المُنْجَزُ الشّعريّ النّسائيّ اللّيبيّ....سيرة الأنا الأنثويّة عبر رهان الشّعريّة؛

5- القَول الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ...المجتمع الحسانيّ ومسيرة فنّ التّبراع؛

المبحث الثّاني: الحساسيّة الشّعريّة الرؤيويّة وتمثّل الذّات الأنثويّـــة للواقع

1- الواقع والذّات أكبر من النّصّ: الكتـــابة تنفيسٌ (مركزيّة الذّات الأنثويّة)؛

2- الواقع والذّات تُساوي النّصّ: الكتابة تُساوي الوجود (مركزيّة العالم)؛

3- الواقع والذّات أقلّ من النّصّ: الانفتاح النّصّي (الكتابة التّجاوزيّة/ الميتاقصيدة)؛

المبحث الثّالث: تحوّلات الذّات الأنثويّة

1- الكتابة الشّعريّة البِكْر....تجربة داخل أسوار القَبيلة؛

2- الذّات الأنثويّة بين جدليّة الإثبات والمحو؛

3- تمثّلات الذّات الكئيبة والرؤيّة السّوداويّة للوجود؛

4- الذّات الشّاعرة الهشّة وتأسيس كتابة التَّحايُل؛

« ... فَجُزْتُ، فَرَأَيْتُ كُلَّ شَيْءٍ وَرَأَيْتُ عَلَى وَجْهِ كُلِّ شَيْءٍ مَعْنَى كُلِّ شَيْءٍ؛... فقال؛...وَجُزْ كُلَّ شَيْءٍ، وَجُزْ مَعْنَى كُلِّ شَيْءٍ فَأَلْقَيْتُ النَّظَرَ وأَخْرَجْتُ الهَمَّ.

فَقَالَ: مَرْحَبًا بِعَبْدِي الفَارِغُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ »

- النّفــري-

نركّز ونشتغل في بحثنا على أربعة مصطلحات أساسيّة نُحصيها فيما يأتي: مصطلح "**التّحوّلات**" ومُصطلح "**النّصّ**"، و" **هواجس الذّات** " و"**النّصّ المفتوح**"، أمّا عن حمولة مصطلح " **التّحوّلات** " –الذّي يصعب الإلمام فيه بجميع تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، ومُتابعة إبدالاته النّصيّة عبر فترات زمنيّة متباعدة– فتتمثّل في مُعاينة ومُقاربة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في ثوابته ومتغيّراته، أي تتبّع التّحوّلات النّصيّة والمُتغيّرات الشّكليّة، وجاء هذا التّطوّر كحصيلة فكريّة للتّراكمات النّصيّة والتّغييرات البنائيّة التّي حدثت في الآونة الأخيرة، أمّا مُصطلح "**النّصّ**"، فقد ورد في الخطاب النّقديّ المعاصر كمُرادف للخطاب، في تحديد رولان بارث (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) له، ثمّ كمفهوم يتبنّى الطّرح الذّي يقول إنّ النّصّ أصغر من الخطاب، وصولا إلى المفهوم الذّي حدّده "فان ديك " (Van Dik) في مُحاولة التّمييز بين النّصّ والخطاب، وسعيْه لإقامة نَحْوٍ عام للنّصّ، لنصل إلى المفهوم الذّي حدّده صلاح فضل في استنباطاته لأساسيات النّصّ عبر كتاب: "نظريّة النّص" لدى رولان بارث، إلى أنّ النّصّ إنتاج مُتقاطع يخترق عملاً إبداعيّا أو عدّة أعمال إبداعيّة، أي أنّ النّصّ قوّة متحرّكة غير ثابتة.

كما تُشكّل الشّعريات الكُبرى [1] في الحياة الأدبيّة والإنسانيّة موضوعًا أثيرًا للرّؤيّة الشّعريّة، وفضاءً خصبا للكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، ونستخدم مصطلح " الشّعريات الكُبرى " في دراستنا هذه للإشارة إلى الموضوعات الكُبرى، التّي تنفتح على رؤية العالم أنثويّا والتّأسيس والتّقعيد للنّصّ النّسائيّ المفتوح، بعيدًا عن الواقع وتفاصيله الصّغيرة الجزئيّة، ومعاينة التّقاطع بين الواقع والمتخيَّل الشّعريّ، ومحاولة تمثيل (Représentation) العالم والوجود، من زوايا متعدّدة وفق ما تقتضيه حركة عدسة الكاميرا والرّؤية الشّعريّة لكلّ شاعرة.

كما نحاول في دراستنا هذه مساءلة الممارسات الخطابيّة النّسائيّة، وما انطوت عليه من تحيّزات ثقافيّة، متجاوزين فكرة الاهتمام بالنّصّ الإبداعيّ في معناه الجماليّ البنيويّ

[1] قسّمنا الشّعريّة إلى نوعين: **أوّلا:** الشّعريّة الصّغرى والتّي تشمل أبسط مواضيع الحياة ونقل الواقع في صورته الواضحة ومواضيعه البسيطة. و**ثانيا:** الشّعريّة الكُبرى: وتمّ اقتراح هذا المصطلح – من قِبل الباحثة – للحديث عن الموضوعات الكُبرى التّي تُثير القارئ وتتجاوز الواقع.

المُغلق، والانحياز إلى التّركيز على الجملة الثّقافيّة وتشكّل النّصّ الثّقافيّ، ومحاولة المرأة الكاتبة تجاوز الدّائرة الثّقافيّة والكتابة خارج أسوارها. وذلك بالتّركيز على طروحات مختلفة، مثل: الدّراسات الثّقافيّة ودراسات ما بعد الكولونياليّة، وما بعد الحداثة، وهي مجموع التّيارات والنّظريات التّي أَطلق عليها «باتريك برانتلنجر/ Patrick Brantlinger » اسم نظريات « ما بعد – بعد البنيويّة (Post-Poststructralist)»[1].

واستعرنا مصطلح " التّمثيل " من الفنّ المسرحيّ، وذلك لمتابعة تحوّل " الذّات الأنثويّة " وتحرّكها ضمن وضعيات مختلفة تُصاغ وتوضع فيها؛ بمقتضى نقل الواقع وتجاربه المختلفة، حيث تُحاول الذّات الأنثويّة تقمّص جلّ الأدوار المتنوّعة، انطلاقا من الأرضيات التّي توضع فيها، فاختلاف أرضيّة الاشتغال يؤدي بالذّات إلى تغيير وتبديل دورها بما يُناسب التُّربة الماثلة.

فالمقصود بالتّمثيل – إذن – هو تصوير الذّات الشّاعرة للواقع، وفق اشتغالٍ لغويّ مكثّفٍ لصياغة رؤيا شعريّة تصويريّة جماليّة، لذا عملت الذّات الأنثويّة الشّاعرة على تمثيل الواقع، بعد أنْ كان الأمر مقتصرًا على السّارد، باعتبار أنّ الرّواية هي الرّحم الذّي يحتضن الواقع بكلّ تفاصيله، على حدّ تعبير " هنري جيمس/ Henry james"، الذّي يرى أنّ السّبب الوحيد لوجود الرّواية أنّها « تحاول تمثيل الحياة »[2]. فلا تخلو ثقافة من الثّقافات من تمثيلٍ للذّات أو للآخر؛ فالتّمثيل هو الذّي يُعطي للجماعة مُعادلاً لما يسميه " بول ريكور/ Paul Ricœur " بـ " الهويّة السّرديّة " للجماعة، أنْ تُمثّل بالمعنى المسرحيّ، يعني أن تتقمّص الدّور وتتصدّر المشهد وتفرض حضورك على الآخرين، وأنْ تمثّل بالمعنى النّيابيّ، هو أنْ تتحمّل مسؤوليّة النّطق بالنّيابة عن الآخرين الممثّلين [3]، وأنْ تُمثّل بالمعنى الشّعريّ، هو أنْ تتصدّر الشّاعرة المشهد

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 19.

[2] نقلا عن:Yong.j.(1999).Représentation in littérature, journal of littérature et Aesthetics, vol 9.p 128.

[3] نادر كاظم، تمثيلات الآخر – صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط – المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، مملكة البحرين، 2004، ص 16.

الشّعريّ، وتُصوّر الواقع وتمثّله بصورة حكائيّة، حينا، في جوانبه الإيجابيّة والسّلبيّة، وترتقي به، حينا آخر، إلى المعاني السّاميّة، بلغة تجاوزيّة اختراقيّة لتخلق مُدُناً مثاليّة، فالتّمثيل – بهذا المعنى – هو تشكيل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ في امتلائه الجماليّ واشتغاله الرّؤيويّ، لذا نتساءل: كيف مثّلت المرأة الواقع في شِعرها ؟ وعلى أيّ أساس يتمُّ هذا التّمثيل ؟ وكيف تجلّت رؤيتها الشّعريّة في تَمثُّلِ الواقع ونقلهِ ؟.

المبحث الأوّل: الشّعر النّسائيّ المغاربيّ من العَدَمِ إلى الوجود:

1: الكتابة الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة .... تدشينُ مصيرٍ:

إنّ الحديث عن تجربة شعريّة نسائيّة في الجزائر يشوبه الكثير من الالتباس، نظرا للأوضاع السيّئة التّي تُعاني منها المرأة الشّاعرة، وانعدام عنصر الحريّة، خاصة إذا تعلّق الأمر بحريّة المرأة، ولأنّ الكتابة ليست تركيبًا لغويًّا فقط، وإنّما هي فعل بوح وتعبير عمّا يُخالج الذّات من هواجس وأحاسيس، فتتأزّم المسألة حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص، من الوضع الاجتماعيّ الذّي تعاني منه المرأة، سواءً في المجتمع الجزائري خاصّة أم في المجتمعات العربيّة عامة.

وإذا تحدّثنا عن كتابة شعريّة نسائيّة في الجزائر، فإنّنا سنركّز على " شاعرة السّرد وساردة الشّعر " أحلام مستغانمي على حدّ تعريف " يوسف وغليسي لها في كتابه " خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسويّ الجزائريّ ومعجم لأعلامه – "، والتّي مهّدت لظهور الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، من خلال ديوانها " **مرفأ الأيام** "، وهو « ثاني أقدم ديوان شعريّ في تاريخ الكتابة النّسائيّة الجزائريّة، صدر عن الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع سنة 1972، ويضمّ 39 (تسعة وثلاثون) قصيدة من شعر التّفعيلة، تُهيمن عليها البحور الصّافيّة (الرّجز، المتقارب، الرّمل، الوافر، الكامل)؛ مع وجود قصائد تتمازج فيها الأوزان »[1]، لتتحوّل الحساسيّة الرّؤيويّة عندها في ديوانها:

[1] يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري ومعجم لأعلامه – منشورات محافظة المهرجان الثّقافي الوطني للشّعر النّسوي، طبعة خاصة، قسنطينة، 2008، ص 121.

" **الكتابة في لحظة عري** "، والذّي صدر عن دار الآداب سنة 1976، وهو أوّل ديوان للشّاعرة يضمّ القصيدة النّثريّة، إذ تتعرّى النّصوص الشّعريّة في هذا الدّيوان من الوزن والقافية، وتُغامر في التّجريب وسردنة الشّعر لتؤسّس للقصيدة النّثريّة، وفي سنة 1993 صدر لها ديوان " **أكاذيب سمكة** " عن دار موفم، في حدود 120 صفحة، ويضمّ 20 قصيدة نثريّة، مكتوبة بين سنتي 1986- 1990، وقد نُشرت في مجلة (الحوار) الباريسيّة، ومجلة (التّضامن) اللّندنيّة [1].

لتتوالى الإصدارات الشّعريّة النّسائية إلى يومنا هذا، وتتطوّر الحساسيات الجماليّة، وتتحوّل الرّؤية الفنيّة والجماليّة والشّكليّة من القصيدة العموديّة كتجربة "**حنين عُمر**" في ديوانها "**باب الجنّة، وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم** "، و**لطيفة الحساني** في ديوانها "**أغنية تُشبهني**" الخ...، إلى القصيدة الحرّة وتجديد الحساسيّة الرّؤيوية عند الشّاعرة المغاربيّة، تختلف طُرق تلقي الإبداع الشّعريّ النّسائيّ من قارئ إلى آخر ومن حِقبة زمنيّة إلى أخرى؛ وذلك وفق اختلاف وتجديد طريقة الكتابة النّسائيّة واستثمار الأدوات الاشتغاليّة الجديدة التّي تواكب عصر الحداثة وما بعد الحداثة، فتتحوّل الرّؤية الشّعريّة عند الشّاعرة المغاربيّة من الأحاديّة إلى التّعدّديّة الرّؤيويّة، أي جعل المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ نصًّا مفتوحًا يستقبل مختلف المعارف والهويّات الثّقافيّة.

ويُمكن تصنيف الأعمال التّي تشتغل ضِمن تجربة شِعر التّفعيلة، كأعمال الشّاعرة الجزائريّة " **حسناء بروش**" في ديوانها "**للجحيم إله آخر**"، لتتحوّل الحساسيّة الرّؤيويّة عند الشّاعرة الجزائرية للاشتغال على النّموذج الشّعريّ المُتكامل، الذّي يُنوِّع في الأشكال الشّعريّة والعمل على تَحْدِيثها، كما عند الشّاعرة "**راوية يحياوي**" في ديوانها "**كُلّك في الوحل...وبعضك يُخاتل**"، إذ تنصهر الحدود بين الأنواع الأدبيّة وتؤسّس لنظريّة الأجناس وتداخلها، فتتفاعل في كيمياء النّصّ الشّعريّ النّسائيّ خصائص العمودي والحرّ وقصيدة النّثر ليُشكّل ما يُسمى **بالكتابة الجديدة**، وهو ما تبَنته أيضا الشّاعرة " **سُمية محنش** " في ديوانها " **مسقط قلبي**" و"**فاطمة بن شعلال**" في ديوانها " **لو ... رذاذ**" لتتجدّد الحساسيّة، بعد ذلك، وتتفاعل الهويّات بعد امتلائها وتأثّرها بالتّجربة الغربيّة (الهايكو الياباني)، فتشكّل خصوصيّة الهايكو النّسائيّ المغاربيّ، كما في أعمال "**عقيلة**

[1] يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري ومعجم لأعلامه – ، ص 122.

رابحي" في ديوانيها " **مقامات السّراب**" و"**أتوهّج في نبض القصيد**"، وهي خُطوة جريئة للمرأة الشّاعرة نحو الإبداع وتقويض السّائد والتّأسيس لكيمياء المعارف وتعالق الثّقافات.

ويمكن إحصاء مجموع **الشّاعرات الجزائريات** اللّواتي تمّ اعتمادهنّ في المدّونة كما يأتي:

الشّـــاعرة	عنوان الدّيوان	سنة النّشر
1- زهرة بلعاليا	- ما لم أقله لك (خناجر دافئة)	2007
2- فاطمة بن شعلال	- لو.....رذاذ	2015
3- راوية يحياوي	- رُبمـــــا. - كلّك في الوحل وبعضك يُخاتل.	2007 2014
4- عفاف فنوح	- لاجئة حبّ. - بحري يغرق أحيانا. - إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون.	2005 2011 2013
5- لطيفة حساني	- شهقة السّنديان - أغنية تُشبهني	2012 2015
6- نعيمة نقري	-كأنّي ... به. - نُون -أُشيِّع اسمي	2013 2014 2016
7- نوارة لحرش	-نوافذ الوجع - أوقات محجوزة للبرد	2004 2007
8- منيرة سعدة خلخال	- لا ارتباك ليد الاحتمال - أسماء الحبّ المستعارة	2002 2004

	– الصحراء بالباب. – لا قلب للنّهار.	2006 2015
9– زينب الأعوج	– يا أنت من منّا يكره الشّمس – أرفض أن يدجن الأطفال – راقصة المعبد – مرثية لقارئ بغداد. – رباعيات نوارة الهبيلة. – عطب الرّوح	1979 1980 2002 2010 2010 2013
10– سميّة محنش	– مسقط قلبي	2013
11– أسماء مطر	– أحفر في الوقت جنوبا	2012
12– حسناء بروش	– للجحيم إله آخر	2014
13– عقيلة رابحي	– مقامات السّراب – أتوهّج في نبض القصيد	2017 2017

الجدول الأوّل: أهم الشّاعرات الجزائريات اللّواتي احْتَوَتْها المدوّنـة

نقرأ في هذا الجدول أهمّ الأعمال الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة، في حقبات زمنيّة مختلفة بدءًا بالأعمال الأولى للشّاعرة " زينب الأعوج " الموسومة: "**يا أنت من منّا يكره الشّمس**" الصّادر سنة 1979 وديوانها الثّاني المعنون: " **أرفض أن يُدجّن الأطفال** " الصّادر سنة 1980، وديوانها الأخير الموسوم: " **عطب الرّوح**" الصّادر سنة 2013، وصولاً إلى أعمال جديدة ظهرت في الألفية الثّالثة، تقرأ وتقول التّفاعل الحضاريّ والتّأسيس لكيمياء المعارف، كما في أعمال الشّاعرة "عقيلة رابحي" في ديوانيها: "**مقامات السّراب**" و"**أتوهّج في نبض القصيد**" الصّادرين سنة 2017، حيث

تُحاول الشّاعرة من خلالهما التّأسيس والجَمع بين ثقافتين مختلفتين (الثّقافة اليَابَانِيّة والثّقافة الجزائريّة)، فتستعير هذا النّموذج الشّعريّ القصير للتّعبير عن الحضارة العربية بحسّ لغويّ جماليّ متفرّد.

2: القصيدة النّسائيّة المغربيّة .... مشروع نسائيٌّ مؤسّسٌ:

أمّا إذا عُدنا إلى الشّعر النّسائيّ المغربيّ، والذّي عَرف غيابا مطوّلاً في السّاحة الأدبيّة والفكريّة، على غرار أغلب البلدان العربيّة، التّي لم تشهد لهذا الأدب حضورا في ساحتها الإبداعيّة والنّقديّة، إذ لم تُثبت المرأة صوتها كشاعرة إلاّ منذ عهد قريب، بعد أنْ صودر صوتها في ميدان الشّعر ولم تكن بالنّسبة له إلاّ موضوعًا أو مجرّد منشدة أو راوية له في مجالس السّماع، والإنشاد والأندية الأدبيّة، التّي ازدهرت خلال العصرين الموحدي والمريني [1]. وإذا كان العلاّمة عبد الهادي التازي قد ذكر في كتابه: « المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي »، ثلاثة وستّين منهنّ بمن فيهنّ أمّ النّساء بنت عبد المومن، وحمدة العوفيّة الملقّبة بخنساء المغرب، وحفصة بنت الحاج الركونية [2]، وتبقى الدّراسات حولهنّ نادرة جدا، فلا نجد لهنّ إلاّ شذرات غائمات في غالب الأحيان لا تُفصح عن شخصيّة إحداهنّ.

وقد استطاعت المرأة أنْ تخرق الواقع وطقوسه المغلقة وتُهدّم حاجز الصّمت، فظهرت أوّل مجموعة شعريّة نسائيّة مغربيّة عام 1975م "**لفاطمة الزهراء بن عدو الإدريسي**"، الموسومة: «**أصداءٌ من الألم**»، وكانت « أضمومة شعر متواضعة فنيّا، لكنّها كسّرت صمتًا مُريبًا وكثيفًا خيّم على وجود المرأة وكينونتها لسنين عددًا، وكسّرت طوق الخوف عمّن كانت تحتفظ بما تكتبه لأرشيف أوجاعها الخاصّ »[3]، فتوالى، وإنْ على استحياء، ظهور دواوين جديدة، مثل: «**كتابات خارج أسوار العالم**» "**لمليكة العاصمي**" عام 1987م، الذّي يحكي ربيعًا شعريّا إلى جانب الرّبيع

[1] عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسيّة، منشورات دار التّوحيدي، د ط، الرباط – المغرب، 2014، ص 162.

[2] ينظر: عبد الهادي التازي، المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، نشر الفنك، ط 1، الدار البيضاء، 1992، ص

[3] عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسيّة، ص 162.

العربيّ، فوجدت الشّاعرة في شِعرها فضاء تحرّريّا؛ وذلك نظرا للتحوّل المجتمعيّ، أنذاك، من زمن الاستعباد إلى زمن الحريّة بمعطياتها الثّقافيّة، لذا نجد الشّاعرة **مليكة العاصمي** قد حقّقت وعيّا ذاتيّا يُحاكي إبداعيّة اللّغة عندها وفرادة الرّؤيا، و«**أغنيات خارج الزّمان**» "**لثريا السقاط**" عام 1990، وقد عُرفت كتابتها الشّعريّة بالقصيدة المُلتزمة، إذ جمعتها فيما بعد في ديوانٍ موسوم: «**اليتيم**»[1]، وابتداءً من عقد السّبعينيّات، نشهد انفجارًا دالاً وإقبالاً من لدنهنّ على الإفضاء بتجاربهنّ ونشرها في كراريس ومجاميع تعاظمت في بدايات الألفية الجديدة، التّي أطلقت زخم الحريّة وانتشرت فيها التّكنولوجيا وفضاء النّشر الإلكترونيّ، حتّى طاولت المئين مجموعة شعريّة استبدّ بأكثرها اللّسان العربيّ فصيحًا ودارجًا بين الرّوافد اللّغويّة الأخرى، الأمازيغيّة والحسانية والناطقة بلغات أجنبيّة، وقد بزّ فيها الشّعر غيره من أجناس القول، كأنّه الأثير لديهنّ لِيَقُلنَ صمت النّساء، إذ بدا الشّعر هو الأقرب إلى طبيعة المرأة، والوسيلة الأنجع والأسهل للتّعبير عن أحاسيسهنّ بشكل مقتضب [2]. فتحوّلت الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغربيّة بفعل الممارسة اليوميّة من أحادية الرّؤيّة وهي تقول الواقع إلى تعدّديّة الرّؤى في قولها الوجود.

أي أنّ الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغربيّة في بدايتها كانت نسبتها ضئيلة جدا، ولم نشهد وجودًا لدواوين شعريّة نسائيّة إلاّ لأسماء نادرة جدا، ويمكن إحصاؤها كما يأتي: في السّتينيّات لم تتعدَ المجموعات الشّعريّة النّسائيّة " ثلاثة " دواوين، وفي السّبعينيّات بلغت حوالي ثماني مجموعات شعريّة، ليبلغ عدد المجموعات الشّعريّة النّسائيّة في التّسعينيات نحو تسع وثلاثين مجموعة شعريّة، لتصل في بداية الألفية الثّالثة إلى حوالي خمس وتسعين ومائة (195) ديوانا شعريّا[3]، ومن خلال هذا الإحصاء التّقريبيّ لبعض الأسماء الشّعريّة النّسائيّة، ومتابعة سيرورة الكتابة النّسائيّة المغربيّة وتحوّل القلم النّسويّ ونُضجه، لاحظنا ارتفاعا في عدد النّصوص والدّواوين الشّعريّة النّسائيّة المغربيّة في الألفيّة الثّالثة على غرار الفترات السّابقة، والتّي أثْرَت المكتبة الشّعريّة

[1] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسيّة، ص 162.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 162، 163.

[3] ينظر: محمد يحي قاسمي، المجموعات النّسائيّة المغربيّة قراءة في التّراكم، مطابع الأنوار المغاربيّة، د ط، وجدة، 2011، ص 55.

المغربيّة فكانت بمثابة مكاسب لها، إذ انتقلنا « من معدّل شاعرة تكاد تنفرد لوحدها بعقد زمنيّ بكامله، من مثال " ثريا السقاط " في ستينيات القرن الماضي، ونموذج مالكة العاصمي خلال سبعينياته، إلى الانفجار النّسبيّ لبعض الأسماء والتّجارب الشّعريّة النّسائيّة بدءًا من الثّمانينات، وانتهاء إلى ما يصحّ نعته بـ " تسونامي " شعريّ نسائيّ، سيتبلور انطلاقًا من واسطة التّسعينيات وما يزال في التّنامي والاطراد، كما يشير إلى ذلك بنعيسى بوحمالة »[1].

لنقرّ أنّ الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغربيّة، في مجملها، كتابةٌ شابة تُقارب أربعة عقود؛ لكنّها تشهد تحوّلا كميًّا ونوعيًّا، يرتبط بانفتاح المرأة على المجال الثّقافيّ والفنّيّ، وازدياد وعيها بذاتها وحضورها، وطموحها لأنْ تُحرّر لغتها من تقاليد الكبت اللّغويّ والجماليّ والقمع الاجتماعيّ، وتوصل صوتها للقرّاء، متحمّلة عبء طبع دواوينها على نفقتها الخاصّة، كما يمكننا الآن الحديث عن حركيّة شعريّة نسائيّة في المغرب، خصوصًا إذا أدخلنا في الحُسبان شاعرات الإنترنيت أي النّشر الإبداعيّ الإلكترونيّ وعددهنّ كبير، مع يسر الولوج إلى المهبّ المعلوماتيّ الكونيّ الجارف، بما يفيده من التفافٍ على كثير من معيقات التّداول والانتشار والتّحرّر من أيّ سلطة ورقابة، والجرأة على مواجهة القارئ مباشرة بخلاف ما كانت عليه الأمور سابقًا؛ لكنّ النّقد لا زال متخلّفًا عن تتبّع تجارب هذا الشّعر ورصد جماليّاته النّوعيّة، على الصّعيدين الشّكليّ والمضمونيّ[2]. فرغم هشاشة الكتابة النّسائيّة المغربيّة في بدايتها، إلاّ أنّها عرفت تحوّلا وتنوّعًا وديناميّة في مسارها الاشتغاليّ – فيما بعد – شكلا ومضمونا معًا.

ويمكن إحصاء مجموع **الشّاعرات المغربيات** اللّواتي تمّ اعتمادهنّ في المدّونة كما يأتي:

---

[1] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي – من الجيل إلى الحساسيّة – ص 163، نقلا عن: الحوار الذّي أجرته معه سعيدة شريف، الملحق الثّقافي لجريدة " الأخبار " المغربيّة، عدد 13، يونيو، 2013.

[2] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي – من الجيل إلى الحساسيّة –، ص 163.

***القصيدة الخاطرة:** لم يعرض أو يذكر " يوسف وغليسي " مصطلح القصيدة الخاطرة في كتابه " خطاب التّأنيث "، وإنّما اعتمدنا هذا المصطلح من خلال استنتاجاتنا ممّا تمّ ذكره في كثيرٍ من الكُتب النّقديّة، أمثال مصطلح: القصيدة القصيرة النّفس، قصيدة النّثر التّي جعلها البعض مساوية للخاطرة ولا تختلف عنه.

الشّـــاعرة	عنوان الدّيوان	سنـة النّشر
1-فاطمة بوهراكة	- اغتراب الأقاحي - بوح المرايا - نبض - جنون الصّمت	2001 2009 2012 2013
2-مليكة العاصمي	- كتابات خارج الأسوار -أصوات خارج حنجرة ميتة. - شيءُ ... له أسماء - دماء الشّمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة. - كتاب العصف.	1987 1988 1997 2001 2008
3-أمينة المريني (الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل)	- ورود من زناتة. - سآتيك فردا - المكابدات. - مُكاشفات. - خرجتُ من هذه الأرخبيلات	1997 2001 2005 2008
-4 زينب الطهيري	- هديلُ الشّجن - تراتيل على رصيف الصّمت	2014 2015
5- وفاء العمراني	- تُمطر غياباً.	2011

6- أمينة حسيم	-وخزات في زمن الرّيح - قد أُبيح دمي - بطريقتي الخاصة جدا - خلافًا لما تفعلين	2007 2008 2009 2016
7- عُليّة الإدريسي البوزيدي	- هواء طويل الأجنحة - ظلال تسقط إلى أعلى	2014 2015

الجدوّل الثّاني: توزيع الشّاعرات المغربيات في مدوّنـة الاشتغال

نُتابع في هذا الجدول أهمّ الأعمال الشّعريّة النّسائيّة المغربيّة التّي استثمرناها في بحثنا هذا، حيث عُدنا إلى أولى الأعمال الشّعريّة وحاولنا الإنصات إليها كأعمال الشّاعرة "**مليكة العاصمي**" في ديوانها الأوّل الموسوم: "**كتابات خارج الأسوار**" الصّادر سنة 1987، وديوانها الثّاني المعنون: " **أصوات خارج حنجرة ميّتة** " الصّادر سنة 1988، وديوانها الثّالث: " **شيء له أسماء**" الصّادر سنة 1997، والذّي رافقه إنتاج شعريّ آخر في نفس السّنة للشّاعرة "**أمينة المريني**" موسوم: " **ورود من زناتة**"، وصولاً إلى أعمال جديدة ظهرت في الألفية الثّالثة تُقوّض النّموذج الخليليّ، وتدعو إلى التّحرّر والتّشظّي الشّكليّ كما في أعمال الشّاعرة "**عُليّة الإدريسي البوزيدي**" في ديوانها: "**هواءٌ طويل الأجنحة**" الصّادر سنة 2014، وديوان "**ظلالٌ تسقط إلى أعلى**" الصّادر سنة 2015، وغيرها من الأعمال الشّعريّة النّسائيّة التّي تقول التّحوّل والإبدال النّصّيّ في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ بدءًا بمرحلة الخاطرة وصولاً إلى مرحلة القصيدة.

3: التّجربة الشّعريّة النّسائيّة التّونسيّة .... تأريـــخٌ شعـــريٌّ أم أزمة كتابة:

غُيِّبَت الكتابة الشّعريّة النّسائيّة التّونسيّة على السّاحة الأدبيّة لسنوات طويلة، على غرار أغلب البلدان في العالم العربيّ، وهذا ما يعكس سيطرة المنظومة الذّكوريّة على الفكر العربيّ لمدّة طويلة؛ وإنْ وُجدت هناك بعض الشّذرات الكتابيّة التّي تتوزّع وتتوسّط صفحات الجرائد والمجلاّت الوطنيّة، لفترة قصيرة، وبعدها تختفي وتُطمس لعدم تداولها واهتمام القارئ العربيّ بما تُنتجه ذائقة المرأة المبدعة، لذا تمّ استنفار أيّ امرأة مُبدعة تظهر إلى الوجود حاملة بمنجزاتها ثورة فكريّة أو قضيّة اجتماعيّة، هذا الإهمال والتّهميش أدى إلى ظهور **أزمة** في الكتابة النّسائيّة التّونسيّة.

إلاّ أنّ هذا لم يمنع المرأة المبدعة من فرض ذاتها في السّاحة الأدبيّة، رغم الإقصاء والتّهميش الذّي تعيشه، فقد تمكّنت الشّاعرة التّونسيّة رغم كلّ تلك الظّروف من أن تفرض نفسها بعد التّغييب الذّي شاهدته لفترة ليست بيسيرة، فظهر أوّل عمل شعريّ مع الشّاعرة " **زبيدة بشير** " والموسوم " **حنين** "، والتّي قال فيها " عبد الحميد مواعدة " أنّ أولى هذه التّجارب الشّعريّة هي « أولى المجموعات الشّعريّة النّسائيّة التّي طُبعت، هنا، واختفت بسرعة لسبب ما، وأصبحت من تلك المجموعات التّي يُسمع عنها، والغريب أنّ الشّاعرة اختفى صوتها أيضا، من السّاحة الأدبيّة لفترة طويلة، كأنّما أصيبت بصدمة قويّة أبحّت صوتها أو كأنّها قرّرت أن تكفّ عن تجربة الكتابة الشّعريّة و لانصراف مفعم إلى اتجاه آخر دون غيره من الفنون »[1]، وبهذا الانصراف وعزل الشّاعرة "**زبيدة بشير**" للكتابة، افتقرت السّاحة الأدبيّة والشّعريّة من أحد أعمدتها المركزيّة وبُحّ صوتٌ شعريٌّ من أصواتها النّسائيّة الثّائرة.

لكن هذا الافتقار والشُّح الشّعريّ زاد من عزيمة بعضهنّ، فظهر العمل الشّعريّ النّسائيّ الثّاني في تونس بعد أعمال " **زبيدة بشير** "، والمتمثّل في ديوان الشّاعرة " **فاطمة الدريدي** " المعنون " **ضحكات عيون باكية** " الذّي نُشِر عام 1977م، إلى جانب هاتين الشّاعرتين برزت أسماء شعريّة نسائيّة أخرى، حاولت أن تختزل تجارب المرأة الشّاعرة في كتابات شعريّة تُحاكي

[1] ينظر: عبد الحميد مواعدة، مقال بعنوان: أزمة الشّعر النّسائي في تونس، مجلّة الفكر، العدد 01، 1 أكتوبر 1978، د ب، ص 45.

الواقع وتتجاوزه في الوقت نفسه، أمثال: " **فضيلة الشّابي**"[*]، التّي حاولت أن تسُدّ ثغرة النّقص في الكتابة الشّعريّة التّونسيّة، « فنشرت الكثير من قصائدها – ذات الطّابع المتجدّد – بمجلّة الفكر »[1]، لكنّها فشلت في النّهاية في مواصلة دَأْب الكتابة فتحوّلت إلى المشرق، حيث مارست الكتابة هناك إلى غاية صدور عملها الشّعريّ الأوّل والموسوم " **روائح الأرض والغضب** "، الذّي طُبع في بيروت، عام 1973م.

ومن خلال هذا التتبّع للإنتاج الشّعريّ النّسائيّ التّونسيّ، نقول بوجود أزمة كتابة شعريّة نسائيّة بحقّ، لَحِقَتْها أزمة أخرى في حياتها الفكريّة والثّقافيّة، والتّي تتجلّى أساسًا في تعثّر الكتابة الشّعريّة النّسائيّة التّونسيّة، وانعدامها في مراحل عدّة؛ كون المرأة الشّاعرة في مرحلة الكتابة والممارسة الفعليّة للبوح تنحى منحيين، الأوّل يتمثّل في الكتابة باعتبارها تمرّد، وينضمّ إلى هذا النّوع أولئك الشّاعرات اللاّئي حاولن الخروج عن الدّائرة الثّقافيّة والقفز خارج أسوارها، والتّحرّر من الطّوق الذّي ألبسه الآخر لها، ونقلنّ رغبتهنّ في التّحرّر الذّاتيّ، أمّا المنحى الثّاني: تمثّله الأسماء الشّعريّة النّسائيّة اللّواتي أبدين تحفّظًا أثناء ممارسة عمليّة الكتابة، إذ أنّ خوفهنّ من المجتمع ومعتقداته الجائرة تحدّ من طلاقتهنّ، وممارسة الكتابة الشّعريّة بوعي ذاتيّ، إذ ترسّخت في الذّاكرة النّسائيّة تركيبة؛ **يتنصّل المجتمع منكِ كلّما سلكتِ مسارًا تقدّميًّا.**

ويمكن إحصاء مجموع **الشّاعرات التّونسيات** اللّواتي تمّ اعتمادهنّ في المدّونة، كما يأتي:

الشّـــاعرة	عنوان الدّيوان	سنـة النّشر
1- فاطمة بن محمود	- رغبة أخرى لا تعنيني	1998

[*] **الشّاعرة فضيلة الشّابي** كاتبة تونسيّة، من مواليد 1946 بتوزر، زاولت دراستها الجامعيّة بكليّة الآداب والعلوم الإنسانية، بتونس، متحصّلة على شهادة الكفاءة في البحث. اعتلت عدّة مناصب، فاشتغلت أستاذة التّعليم الثّانوي، ونشطت في عدّة ندوات شعريّة، نظرا لحضورها الأدبيّ في السّاحة الثّقافيّة ببلدها تونس، الذّي يمتدّ إلى أكثر من 40 سنة، فكتبت الشّعر الفصيح والعاميّ، والرّواية وأدب الأطفال، صدرت أعمالها الشّعريّة الكاملة في طبعتها الأولى، في جزءين عن دار محمّد علي للنّشر، سنة 2013. (يُنظر: فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر 1، الغلاف).

[1] عبد الحميد مواعدة، مقال بعنوان: أزمة الشّعر النّسائي في تونس، ص 45.

	ما لم يقله القصيد. – الوردة التّي لا أسمّيها.	2006 2011
2– جميلة الماجري	– ذاكرة الطّير	2006
3– ليلى عطاء الله	– لو كان لي بيت	2017
4– سلوى الفندري	– الأوّل: ما أروع أن أحبّك – الثّاني: رسالة حبّ – الثّالث: نساء عاشقات – الرّابع: لا مفرّ... – الخامس: إيقاع الخلود	1999 جانفي2000 أفريل2000 فيفري2001 جويلية2002
5– فضيلة مسعي	– امرأة من نار	دون سنة النّشر
6– فاطمة سعد الله	– أمواج وشظايا – حبرُ الياسمين – هويّتي واحة نخيل – سرديات وذات	2015 2017 2018 2018
7– فاطمة بن فضيلة	– لماذا يُخيفك عريـي.. !	2003
8– فضيلة الشّابي	– الأعمال الكاملة، الشّعر 1 – الأعمال الكاملة، الشّعر 2	2013
9– أميرة الرويفي	– دمية الشّمس	1999

الجدول الثّالث: إحصاء الأسماء الشّعريّة النّسائيّة التّونسيّة الواردة في المدوّنة

فالملاحظ لتلك العناوين الشّعريّة التّي ظهرت في تلك الفترة، أنّها تحمل سمات عديدة من مثل التّمرّد على الواقع والعادات والتّقاليد التّي أنهكت الجسد الأنثويّ، فغدت الأنثى الشّاعرة امرأة الاختلافِ والتّمرّد فهي « أنثى النّار لا الماء، الرّفض لا الاستجابة، التمرّد لا الاستكانة، الثّورة لا الخنوع، والتّعالي لا التّنازل، شهرزاد جديدة لا يغويها سحر الحكاية لشهريار الطّاغية، حكاية اقترنت بالقتل المحقّق في حال الرّفض... والمؤجّل في حال الاستجابة.. تاركة شروخا في الرّوح وأوشامًا في الجسد، أقوى من النّسيان »[1]، يظهر هذا التّمرّد واضحًا في أعمال الشّاعرات التّونسيات اللّواتي كَتَبْنَ في الفترات اللاّحقة، فنجد مثلاً ديوان: " **امرأة من نار** " للشّاعرة " **فضيلة مسعي**[*]"، فالعنوان يوحي إلى روح التّمرّد والثّورة، فإذا كانت المرأة من نار فإنّها تُحرق كلّ من يقترب منها، ليغدو كلّ شيء إذا لامسها رمادًا، وديوان " **أمواج وشظايا** " للشّاعرة " **فاطمة بن فضيلة** "، حيث تشير علامة (الأمواج) و(الشّظايا)، إلى عمليّة التّحوّل والانتقال من السّكون إلى الحركة، ومن الكلّ إلى الجزء، ومن المدّ إلى الجزر، فترتسم في ثنايا نصّها ألفاظ من مثل:

---

[1] فضيلة مسعي، ديوان " امرأة من نار"، تقديم: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للنّشر، د ط، د ب، 2003، ص 07.

[*] الشّاعرة **فضيلة مسعي** كاتبة تونسية، من مواليد 27 مارس 1976 بقفصة، تونس، درست علم الإجتماع بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، متحصلة على الأستاذية في علم اجتماع التربية والثقافة من كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، تشتغل حاليا مقدّمة برامج بإذاعة قفصة، تنظّم الشّعر وتكتب القصّة القصيرة والرّواية، نشرت نصوصها بالعديد من الصّحف والمجلات العربية، كما أنّها تشتغل عضوا في اتحاد الكتاب التّونسيين منذ 2003 وعضو حركة شعراء العالم بالشيلي منذ سنة 2007 وعضو منظمة شعراء بلا حدود، وعضو ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، وهي عضو في الاتحاد العالمي للثقافة والآداب وعضو ملتقى الشّعراء والكتاب والنقاد وعضو رابطة أدباء الأمّة وعضو رابطة القصّة القصيرة جدا في سوريا إلى جانب أنّها عضو في رابطة القصة القصيرة جدا في المغرب، وتشتغل كعضو شعبة المبدعين العرب فرع دولة فلسطين، فلقد شاركت الشّاعرة كعُضو في العديد من اللّجان نذكرها على التّوالي: عضو قافلة المحبة الى القدس – عضو صالون الربيع الثقافي –عضو المنتدى الفلسطيني التركي للترجمة –عضو رابطة المبدعين والمثقفين الدولية –عضو بيت الشعر العربي –عضو اتحاد الأدباء التونسيين والعرب –عضو الاتحاد العام لكتاب تونس –عضو المتوسط الدولية لتنمية الثقافات بسيدي بوزيد –عضو مؤسسة عرار –عضو واتا الحضارية –عضو رابطة شعراء الأمة –عضو رابطة الأدباء والإعلاميين العرب –عضو رابطة الأدباء و الكتاب العرب –عضو البيت الشعري التونسي –عضو جامعة المبدعين المغاربة– الخ... صدر لها العديد من الأعمال الإبداعية، نُحصيها كما يأتي:

–صدر لها ديوان"**امراة من نار**"عام 2003، وديوان"**نزيف الثلج**" سنة 2010، ومن أعمالها السّردية صدر لها رواية "**مُعسكر الحبّ**" 2007 وتحت الطبع: ديوان "**هديل الجمر**" وديوان "**سمفونية حنضلة**" (يُنظر: صحيفة الفكر، رئيس التّحرير: جلال جاف، مدير التّحرير: أروى الشريف، مؤسّسة الفكر للثّقافة والإعلام، على الرابط الآتي: https://www.alsh3r.com/poets/view/3128?page=1 ، يوم: الخميس 04 أكتوبر 2018، السّاعة: 11:27).

النّهر، وشم على سطح الماء، النّار، الخداع، الدّوامة، الخ...تقول – هذه الكلمات– القوّة واللاّسكون وانفجار المعنى، ونجد أعمالاً شعريّة أخرى عبارة عن اعترافات وبوح لما يختلج في ذوات الأنثى الشّاعرة من هواجس ودواعيّ ذاتيّة كديوان " **ما لم يقله القصيد** " و" **الوردة التّي لا أسميها** " للشّاعرة " **فاطمة بن محمود** "(*).

*الشّاعرة **فاطمة بن محمود** كاتبة تونسية، تشتغل أستاذة في التّعليم الثّانوي وتُدرس مادة " الفلسفة"، كما أنّها رئيسة جمعيّة الكاتبات المغاربيات بتونس، من مواليد العاصمة تونس، متحصّلة على شهادة الفلسفة بالجامعة التونسية – كلية الآداب 9 أفريل بتونس، أستاذة أولى في التعليم الثانوي.اختارها المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون (بيت الحكمة) من أبرز الشخصيات التونسية الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، تشتغل كعضو مؤسّس في المكتب التّنفيذي للاتحاد العربي لأندية القصّة (مكلفة بالمالية) بالخرطوم سنة 2017 وعضو الهيئة المديرة لاتحاد الكتّاب التونسيين "مستقيلة" دورة 2011–2013 وعضو مؤسّس للرّابطة العربية لكُتّاب القصّة القصيرة جدا (مكلفة بالإعلام) بالمغرب سنة 2013وعضو في "المؤسسة التّونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة " منذ 2013 إلى غاية يومنا هذا. تُدرّس قصائدها من مجموعتها الشعرية الثانية " ما لم يقله القصيد " في جامعة كنكسفيل بولاية تنّيسي في الولايات المتحدة الامريكية باشراف الدكتورة دوجة المملوك 2013 . صدر لها خمس مجموعات شعريّة نُحصيها فيما يأتي:

–ديوان " رغبة أخرى لا تعنيني" الصّادر سنة 1998.

–ديوان "ما لم يقله القصيد" الصّادر سنة 2006.

–ديوان "الوردة التّي لا أسميها" الصّادر سنة 2012.

–ديوان "لا توقظ اللّيل" الصّادر سنة 2013.

–ديوان " Des Vagues qui ne refluent pas" وهي مختارات من مجاميعها الشّعرية باللّغة الفرنسية بترجمة من المبدع المغربي الطاهر لكنيزي عن دار الفرنسية Edilivre الصّادر سنة 2014. (أُخذت هذه المعلومات من خلال التّواصل مع الشّاعرة عبر المواقع الإلكترونية بتاريخ: 07.09.2018، السّاعة: 21:22).

4: المنجز النّسائيّ اللّيبيّ .... سيرة الأنا الأنثويّة عبر رهان الشّعريّة:

يلمح المتتبّع للحركة الشّعريّة النّسائيّة اللّيبيّة تحجّرًا وتسمّرًا في هذا النّمط من الشّعر، على غرار أغلب البلدان العربيّة، لما عرفته المرأة الشّاعرة من تهميش في مراحلها التّاريخيّة، وأوّل ما برزت الكتابة الشّعريّة النّسائيّة اللّيبيّة كان في نهاية الخمسينيات وبداية السّتينيات من القرن العشرين، وذلك من خلال ظهور وبروز أسماء نسائيّة عديدة مارسن الكتابة الشّعريّة، وتَحَسَسْنَ أغلب الأجناس الأدبيّة كالخاطرة والومضة، فتحوّلت الممارسة الشّعريّة عند هذه الفئة من فعل صمتٍ إلى فعل صوت وبوح.

فكان للفضاء المعلوماتيّ الرّقميّ دورٌ أساسٌ في التّعريف بهذا النّوع من الشّعر فكان الشّعر أرضًا خصبة لطرح قضيّة المرأة اللّيبيّة واقعًا وآفاقًا، ومناقشة القضايا القوميّة كالقضيّة الفلسطينيّة ومساءلة الموضوعات الكبرى الفلسفيّة منها والصّوفيّة، فشكّلت هذه المسائل مقوّمات الشّعر النّسائيّ اللّيبيّ، لذا نؤكّد أنّ الشّعر النّسائيّ اللّيبيّ لم يحظَ باهتمام النّقاد والطّبقة المثقفة في سيرورته وتحوّلاته التّاريخيّة؛ وذلك راجع إلى تكريس المنظومة الثّقافيّة للإبداع الشّعريّ الرّجاليّ والقول بِتَمَيُّزِه وجدارته، مع تهميش للإبداع النّسائيّ وحَجْبِ قدراته واعتباره إبداعًا " هَشًّا " لم يرتقِ إلى مرتبة الاكتمال والنّضج، كونه يشتغل على الكشف عن هواجس الذّات وسبيله في ذلك سبيل الخاطرة.

وحاولن التّسلّل من مملكة الرّتابة اليوميّة إلى مملكة الوجدانيّة الشّعريّة، فمارسن فعل الكتابة كحالة إبداعيّة تقول الرّاهن الشّعريّ اللّيبيّ، باعتبار أنّ « الكتابة الأنثويّة محاصرة بصمت مطبق، فيما كانت قضيّة المرأة الشّعار الصّارخ وصدوح المرحلة، وأخذت طاحونة الشّيء المعتاد هذه الكتابات وقصّرت من عُمْرِ الكاتبات حتى السّبعينيات »[1]، إذ برزت أصوات شعريّة نسائيّة عديدة غيّرت مسار الكتابة النّسائيّة في ليبيا، بدءًا من أعمال الشّاعرة "**فاطمة محمود**" التّي بدأت النّشر في السّبعينيات في ديوان لها " **ما لم يتيسر** "، ثمّ تليها "**خديجة الصّادق**" التّي ولجت أبواب

[1] عطر النّزوة في الشّعر النّسائي اللّيبي، يُنظر الرّابط: www.tieob.com يوم: 16 جويلية 2018، السّاعة: 17.27

النّشر في الثّمانينات في ديوانها " **ليل قلق**"، لتليها في التّسعينات الشّاعرة " **مديحة النّعاس**" التّي لم تُخلّف أي أثر شعريّ إلاّ بعض القصائد المنشورة في الجرائد والمجلاّت والدّوريات.

ويتحدّد مجموع الشّاعرات اللّيبيات اللّواتي تمّ اعتمادهنّ في هذه الدّراسة، كما هو موضّح في الجدول الآتي:

الشّـــاعرة	عنوان الدّيوان	سنـة النّشر
1- مريم أحمد سَلامة	- أحلام طفلة سجينة	1992
	- لا شيء سوى الحلم.	1993
	- للغُصن هذا الكلام.	2013
2- سميرة البوزيدي	- تحت القصف	2013
3- سعاد يونس	- " لم تسطع أسطح المرايا؟ "	2006
	-" أراك...ولا أراك"	2013
	- في جعبتي ذاكرة	2018
4- رحاب شنيب	-النّزف قلقاً	2013
5- حَنان محفوظ المقريف	-زهرة الرّيح	2013

الجدوّل الرّابع: أسماء نسائيّة لشاعرات ليبيّات

نقرأ في الجدول السّابق أهمّ الإصدارات الشّعرية النّسائيّة للمرأة اللّيبيّة، والتّي حاولنا الاقتراب منها لفكّ رموزها اللّغويّة والدّلاليّة التّي فرضتها وعيّنتها السّياقات المتعدّدة، حيث حاولنا الحَفْر في أولى الأعمال الشّعريّة النّسائيّة والإنصات إلى حرَكيتها وتحوّلها المُتعدّد، فاستعننا بأعمال الشّاعرة "**مريم أحمد سلامة**" في ديوانها الأوّل الموسوم: "**أحلام طفلة سجينة**" الصّادر سنة 1992، وديوانها الثّاني المعنون: " **لا شيء سوى الحلم** " الصّادر سنة 1993، إلى جانب ديوان الشّاعرة "**سُعاد يونس**" الصّادر سنة 2006م، والمعنون: "**لم تسطع أسطح المرايا؟**"، ليعرف هذا

النّوع من الشّعر قفزة نوعيّة في الألفية الثّالثة، لقد ظهرت سنة **2013** العديد من المجموعات الشّعريّة، نُحصيها على النّحو الآتي: صدر الدّيوان الثّالث للشّاعرة "**مريم أحمد سلامة**" الموسوم: " **للغصن هذا الكلام**"، كما أنتجت الشّاعرة "**سميرة البوزيدي**" ديوانها الشّعريّ الموسوم: " **تحت القصف**"، وصدر للشّاعرة "**سُعاد يونس**" ديوانها الموسوم: "**أراك...ولا أراك**"، إلى جانب العمل الشّعريّ للشّاعرة "**رحاب شنيب**" المعنون: " **النّزف قلقا**"، كما صدر للشّاعرة "**حنان محفوظ المقريف**" ديوان "**زهرة الرّيح**"، ونجد أيضا أعمال جديدة صدرت مؤخّرا كديوان الشّاعرة "**سُعاد يونس**" الصّادر سنة 2018 والمعنون: "**في جعبتي ذاكرة**"، حيث تحاول كلّ هذه الأعمال الشّعريّة أن تُعاين سيرة الأنا الأنثويّة في ظلّ التّعدّديّة الرّؤيويّة.

5: القول الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ ...المجتمع الحسانيّ ومسيرة فنّ التّبراع

ترجع البدايات الأولى للشّعر النّسائيّ في موريتانيا إلى القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين، مع الشّاعرة " **مباركة بنت البراء**" في ديوانها " **ترانيم لوطن واحد** " الصّادر سنة 1991م، حيث واكب الشّعر النّسائيّ بدايات هذا الشّعر، إذ يُطالعنا «إنتاج شعريّ نسائيّ ينتمي زمنيّا وفنيّا لهذا الشّعر بعصوره وصوره الفنيّة وأنساقه الدّلاليّة»[1].

ورغم قلّة المبدعات في هذا النّوع من الأدب، إلاّ أنّ الذّاكرة تحتفي بأسماء شواعر من مثل: **باتة بنت البراء، ومريم بنت أحمد بزيد اليعقوبيّة، ولالة عيشة بنتلزرك الكنتية، ويُمَّة بنت سيد الهادي اليدالية،** التّي صدر لها ديوان مخطوط جَمَعه ويعكف على تحقيقه الباحث **الأمير بن أكاه،** يتمحور شعرها في مضمونه وفي سياق أغراضه المختلفة حول مرض ابنها **حامد بن المختار** ثم وفاته، فتوسلت بالنّبيّ طلبًا لشفائه، ونظّمت في وداع آل أوفى وكانت تداوي ابنها عندهم، لها قصيدة «**أحامد لا تبعد**» في رثاء ابنها بدأتها بالدّعاء وطلب المغفرة، معلنة إذعانها

[1] يُنظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، الشّعر النّسوي في موريتانيا، ملاحظات أوليّة حول الصّيغ والدّلالات، مجلّة روافد، العدد الأوّل، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب بعين تموشنت، الجزائر، جوان 2017، ص 83.

لقضاء الله، ولها قصائد في المدح والتهنئة والفخر، وفي مخاطبات مع العالم **المختار بن جنك**، وأخرى مع زوجها[1]، إلى جانب الشّاعرة **مريم بنت الأمين الشقروية**...

يُلاحظ المتتبّع لجلّ هذه الأسماء الشّعريّة النّسائيّة الموريتانيّة، أنّ الشّاعرة الموريتانيّة وإنْ تأخرت في نظم الشّعر الفصيح، إلاّ أنّها توجّهت إلى نظم شعر التبراع خاصّة في المجتمع الحساني[*]، كنوع شعريّ تُنظّمه الشّاعرة الموريتانيّة دون الرّجل، وتأخذ فيه المرأة الشّاعرة دور "الذّات الفاعلة" إلى جانب "الآخر/ الرّجل" كموضوع، إذ تجد فيه متنفّسها للتّعبير عن هواجسها وما تُكابده من حُبٍّ للآخر (الرّجل)، فهو نموذج شعريّ تتغزّل فيه المرأة الموريتانيّة بالرّجل وتعمد فيه إلى استعمال أوزان الخليل أو ما يُسمى عندهم بـ "لغن"[**]، أمّا الشّعر النّسائيّ الفصيح فظهر مع "**مباركة بنت البراء**" والشّاعرة "**مريم بنت أحمد بزيد اليعقوبية**"، اللّواتي نظمن أشعارًا دينيّة على مقاييس زمنهنّ الأدبيّ بعيدًا عن شِعر " الغواية ".

ويرجع هذا الضّعف في الإبداع الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ إلى ضياع دواوين نسائيّة كثيرة، ولم يبقَ منها سوى نصوص متفرقة بين الرّواة ونتف دعت إليها مناسبات القول في سياقات مختلفة؛ وذلك نتيجة فعل اللاّشعور الجمعي، بعد أن تغيّرت حقائق وتبدّلت مواقع في المجتمع

---

[1] يُنظر الرّابط: http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=7891 ، التّاريخ: 15 جويلية 2018، السّاعة: 14.30)

[*] **المجتمع الحساني:** هو المجتمع أو المجموعات المجتمعية التّي تتميّز بثقافة خاصة في الملبس واللّغة والطقوس والعادات والتّقاليد والموقع الجغرافي والنّظام الاجتماعي بشكل عام، وتتواجد هذه المجموعات في كلّ من الجنوب الغربي الجزائري، وموريتانيا، والصحراء الغربية والمغرب الأقصى؛ لكن تعتبر موريتانيا مركز الثّقافة الحسانية، وهي مزيج من الثّقافة العربية الإسلامية الأمازيغية والافريقية، هذا التمازج الذّي يمكن للباحث الأنثروبولوجي أن يلمسه من خلال ثقافة الأكل والملبس والألوان المهيمنة والطقوس التأسيسية والانتقالية (كطقوس الميلاد، الختان، الزواج والموت)، وحتى من خلال الطوبونوميا، حيث من المعروف على القبائل الحسانية أنّها من أصول عربية، لكن يمكننا أن نجد مسميات الأماكن التّي يعيشون بها تحمل طابعا أمازيغيا، بالإضافة إلى مسميات الأدوات المنزلية وأسماء بعض القبائل، وهذا يدل على تعايش هذه القبائل مع القبائل الأمازيغية (يُنظر: مباركة بلحسن، علاقة المرأة والرّجل في المجتمع الحساني علاقة بلا عنف، http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=575886&r=0 ، التّاريخ: 2018.12.30، التّوقيت: 18:27)

[**] اللّغن: يُقابله مُصطلح الوزن الشّعريّ (بحور الشّعر) في الشّعر الفصيح.

الموريتانيّ لصالح صيغة أبعد توغلا في بناء النّموذج الإجتماعيّ الذّكوريّ، الذّي يتّخذ رموزه من الرّجال لا من النّساء[1].

ولهذا لم تكن طبيعة اتجاهات تحوّلات المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وأسباب طمس الهوية التّراثية النّسائيّة (الشّعريّة منها على وجه الخصوص)، بمعزل حالة الضّياع والتّشتت التّي طالت أجزاء مهمّة من تراث المنطقة برمتها، خاصّة مع ارهاصات الاحتلال الأجنبي ثمّ الهجرة التّي فرضتها، لاحقًا، ظروف الجفاف من البوادي والحواضر العتيقة إلى هوامش المدن العصرية[2]، رغم كلّ هذه الظّروف السّياسيّة والإجتماعيّة والثّقافيّة فقد عَلِقَت بالذّاكرة الثّقافيّة الموريتانيّة، بعض النّماذج الشّعريّة النّسائيّة (المكتوبة والمسموعة)، والتّي ذكرناها سابقًا، ولهذا انتهجت الشّاعرة الموريتانيّة في مسارها الإبداعيّ اتجاهين:

1. الاتجاه الأوّل: يتحدّد بإبداعيّة اللّغة داخل الفضاء الحساني، وتشكيل التّبراع الشّعريّ النّسائيّ، وغالبا ما تتبنى فيه الشّاعرة طريقة الإنشاد والإنشاء.
2. الاتجاه الثّاني: تسعى الشّاعرة الموريتانية في هذا الاتجاه إلى التّفرد بأنماط شعريّة فصيحة خاصة بها (الوطنية والقومية).

لم تخرج الشّاعرة الموريتانيّة في تشكيل الرَّحِم الدّلاليّ في نصوصها الشّعريّة من الاشتغال حول القضايا الوطنيّة، حيث جاء الشّعر النّسائيّ الموريتانيّ شعرًا التزاميّا، أي إنّه يلتزم بقضيّة ما، روحيّة، وطنيّة أو قوميّة، وقد يسيطر الجانب الدّينيّ الدّعويّ على بدايات الشّعر النّسائيّ الموريتانيّ، ولم تخرج الشّاعرات الموريتانيات عن الإبداع داخل هذا التّوجّه، ويُمكن استجلاء فكرة الالتزام في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ، من خلال أنموذج الشّاعرة " **مريم بنت أحمد بزيد اليعقوبيّة** "، الذّي تقول فيه:

«علينا من الرّحمن سور مدور/ وسور من الجبار ليس يسور/ وسور من السّبع المثاني وراءه/ ويا حيّ يا قيوم والله أكبر/ وهذا ضمان الله إنّا بحرزه/ وفي حصنه ممّا نخاف ونحذر/ لئن كنت وحدي تارة في مضلة/ وحولي من الأعداء ما ليس يحصر/ فإنّ إله العرش أكلأ حافظ/ وحسبي

[1] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، الشّعر النّسوي في موريتانيا، ملاحظات أوليّة حول الصّيغ والدّلالات، ص 84.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

به إن كان غيري ينكر/ أمام وخلف المرء من لطف ربه/ كوالئ عنه ما هو يحذر/ ترى الأمر ممّا يتقى فتخافه/ وما لا ترى ممّا يقي الله أكثر»[1]

تنتمي القصيدة إلى الاتجاه الكلاسيكيّ الاتباعيّ، إذ تلتزم الشّاعرة في قصيدتها العموديّة، بالبناء العموديّ، مع الاشتغال على تفعيلات بحر الطّويل.

ويتمثّل الأنموذج الشّعريّ الثّاني في قصيدة إنشاديّة **للالة عيشة بنت الزرك**، تقول فيها:

إليـك أنبـــت مـــا قد جنيت والآن شكـــوت لمـــن هـــو الله

....

جعلت ارتجـــائي إلى ذي القضاء مجيب الدّعـــاء من قبل انقضـــاه

حمدت المحمـود وأنتم شهـــود من يحيي المـوؤود سألت رضـــاه

خشيت المعاصي وأخذ النّـواصي إلـــهي خلاصـــي أنت تـــولاه

دعوت المجيـب وهو لـــي قريب ولـــيس الطبيـب سوى منـــاداه

ذكرت العيـــوب وماضي الذنوب يـــا قـــابل التّوب يـــا من هو الله[*]

نلاحظ في القصيدة الثّانية أنّها عبارة عن موشّح، نُظّم على بحر المتقارب، الذّي تفعيلاته (فعولن فعولن فعولن فعولن)، إذ تشتغل الشّاعرة على بنيّة موضوعاتيّة إنشاديّة تُناجي الله، وتدعوه لتيسير الحال وفكّ الآلام وتخفيفها.

فيستخلص المُتتبّع لتشكّل الرّحم الدّلالي للشّعر النّسائيّ الموريتانيّ من خلال النّماذج المنتقاة ما يأتي:

-الالتزام بالقضايا الدّينيّة.

- التّضرّع إلى الله جلّ وعلا

[1] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، الشّعر النّسوي في موريتانيا، ملاحظات أوليّة حول الصّيغ والدّلالات، ص 84.

[*] يُعرف هذا النّوع من النّصوص في بعض المناطق الموريتانية « بِطَلْق لالة عيشة »، وهو دعاء يُنشد عند الطّلق من أجل ولادة يسيرة (يُنظر: السالكة بنت اسنيد، الشعر النّسائي الشنقيطي القديم، بحث لنيل شهادة ماستر في الأدب، جامعة شنقيط العصرية، نواكشوط، 2008، ص 10)

– الاحتماء بكلام الله تعالى (حِرْز)

يشتغل كلا النّصين الشّعريين في دائرة الاحتماء الرّوحانيّ والتّبرّك الإلهيّ، فيتحوّل الرّحم الدّلاليّ في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ، والحساسيّة الرّؤيويّة عندهنّ إلى أيقونة راحة وسكينة كما في نصّ "اليعقوبيّة "، وتنفيس عن الآلام والمعاناة كما في نصّ "لالة عيشة"، ففي عالم فوضويّ هشٍّ تُغيّب فيه أدنى شروط الحياة (الأمن والأمان) يتحوّل النّصّ عند المرأة الشّاعرة إلى جسد دافئ وحرز أو تميمة تحتمي فيه من فوضويّة المكان، لتغدوَ القصيدة عندها مَسْكنًا آمنًا.

يتنبّه المتتبّع لتحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ في المغرب العربيّ: الجزائر وتونس والمغرب وليبيا وموريتانيا، إلى تعدّد الأصوات الشّعريّة النّسائيّة وبروزها إلى الوجود، إذ لقيت هذه الثّورة الإبداعيّة صدى في أغلب البلدان العربيّة المغاربيّة، فعند ظهور أوّل ديوان شعريّ نسائيّ في تونس المعنون « **حنين** » سنة 1968، للشّاعرة "**زبيدة بشير**"، انتقل الصّدى إلى الجزائر ليبرز أوّل عمل شعريّ إبداعيّ سنة 1969 بعنوان «**براعم** » للشّاعرة "**مبروكة بوساحة**"، ليصدح صوت نسائيّ آخر في المغرب، وهو للشّاعرة " **فاطمة الزهراء بن عدو الإدريسي**"، في ديوانها: «**أصداءٌ من الألم**» الصّادر عام 1975، بينما تأخّر ظهور أوّل ديوان شعريّ نسائيّ في ليبيا، وذلك راجع للأوضاع المزريّة التّي كانت تعيشها المرأة اللّيبيّة، لنشهد أوّل بزوغ للعمل الإبداعي الشّعري النّسائيّ اللّيبيّ مع الشّاعرة " **فوزية شلابي** " في ديوانها: " **في القصيدة التّالية أحبّك بصعوبة** "، والذّي ظهر عام 1984(*)، لتنتقل عدوى الإبداع الشّعريّ النّسائيّ إلى موريتانيا مع الشّاعرة " **مباركة بنت البراء** " المعروفة باسم (**باته**) في ديوانها " **ترانيم لوطن واحد** " الصّادر عام 1991، وبهذا يعرف الإبداع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ انفجارا معرفيّا وثقافيّا منذ نهاية السّتينات، وبداية السّبعينات، إلى غاية مطلع التّسعينات، إذ مثّلت هذه الحقبة الشّعريّة مرحلة الغزو الإبداعيّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ.

* اعتمدنا هذا التّصنيف من منطلق الأعمال الشّعريّة المطبوعة، دون مراعاة لِمَا نُشر في المجلاّت والجرائد.

المبحث الثّاني: الحساسيّة الشّعريّة الرّؤيويّة وتمثّل الذّات الأنثويّـــة للواقع

نُسائل في المبحث الثّاني الموسوم: الحساسيّة الرّؤيويّة وتمثّل الذّات الأنثويّة للواقع، الذّات وتحوّلات الكتابة الإبداعيّة عندها والمرجعيات المؤسّسة للكتابة النّسائيّة، وعن مدى وعي " الأنا أكتب " للوجود ؟، وكيف تمّ تمثّل وتصوير الواقع والحياة في المنجز النّصّيّ الإبداعيّ النّسائيّ؟ هل أُفرِغَ نَصُّها الشّعريّ المعاصر من معانيه المشحونة بالخواطر والهواجس والمكبوتات الذّاتيّة؟ أم أنّ الذّات لم تتمكّن من الخروج عن هذه النّمطيّة السّيكرونيّة (الآنيّة) في طرح مقولاتها الفكريّة؟ وكيف تمكّنت الذّات الأنثويّة من مُعاينة الواقع وتمثيله ؟ وما هي الميكانيزمات والتِقانات الجديدة والمغايرة المتّبعَة في تمثيله ؟ وهل أسهمت هذه التّجرِبة الكتابيّة الجديدة في تخصيب الحساسيّة الجماليّة للكتابة الشّعريّة النّسائيّة، باعتبار أنّها ترتكز في اشتغالها النّصّيّ على أدوات اشتغاليّة مغايرة تُساهم في خلقِ " كتابة مفتوحة جديدة " ؟ وهل يمكننا القول بوجود حساسيّة شعريّة جديدة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة ؟ أفضى إلى تحوّل دائرة الإشتغال من أحاديّة الرّؤيّة إلى تعدّد الرّؤى ؟ ومن مُساءلة النّصّ في تحوّله من ماذا قال النّصّ ما قاله ؟ إلى كيف قال النّصّ ما قاله ؟ وكيف تمّ تلقي هذا النّوع من الكتابة من قِبل المتلقي ؟ أي ما أسئلة الرّاهن وأفق التّوقّع عنده ؟

ويتمّ الإجابة عن كلّ هذه الأسئلة من خلال الإنصات إلى تجارب إبداعيّة شعريّة نسائيّة من المغرب العربيّ، نُحصيها على سبيل المثال لا الحصر: نُتابع من تونس أسماء الشّاعرات: **فاطمة سعد الله، فاطمة بن فضيلة، أميرة الرويقي، فاطمة بن محمود، جميلة الماجري، ليلى عطاء الله، سلوى الفندري، وفضيلة مسعي، فضيلة الشّابي،** أمّا من المغرب فنُعاين أعمال الشّواعر: **وفاء العمراني، أمينة المريني** و**مليكة العاصمي** و**فاطمة بوهراكة** و**زينب الطّهيري** و**عُليّة الإدريسي البوزيدي وأمينة حسيم،** أمّا من ليبيا فنُتابع ونُنصت إلى أعمال الشّاعرات: **مريم أحمد سلامة، سميرة البوزيدي، سعاد يونس، رحاب شنيب** و**حنان محفوظ المقريف،** ونُركّز في الجزائر على أعمال الشّاعرات: **لطيفة حساني، راوية يحياوي، حنين عمر، زينب الأعوج، عفاف فنوح، نوارة لحرش، منيرة سعدة خلخال، أسماء مطر، سميّة محنش،** و**زهرة بلعاليا،** حيث نحاول

الوقوف عند أسماء نسائيّة كثيرة، مع تتبّع مسيرة وسيرورة الإبداع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وتحوّلاته الإشتغاليّة.

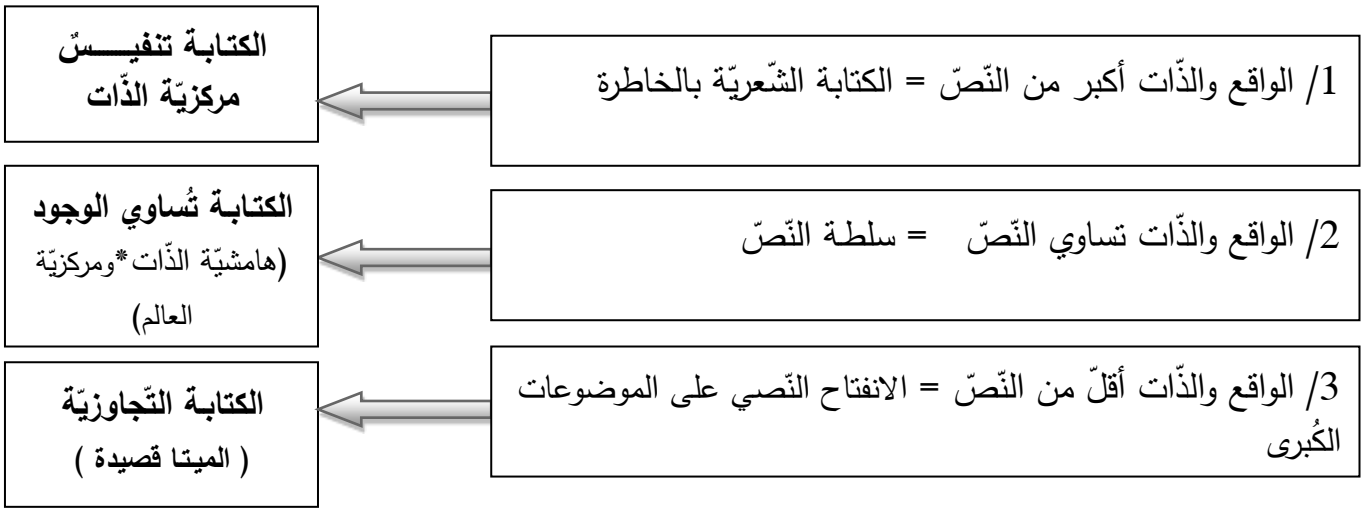
لاشكّ أنّ الشّاعرة المبدعة سعت منذ البداية إلى إثبات ذاتها والتّنديد بالكوجيطو الأنثويّ[1]، ولا تزال مسألة " الهويّة وإثباتها " قائمة في جلّ الدّراسات النّسائيّة، بدءًا من الثّورات التّحرّريّة التّي نادت بها الحركة النّسائيّة في أوروبا، وذِيعَ صيتها في الثّقافة العربيّة، فأثريت إشكالات عدّة كثنائيّة الأنا الأنثويّة والآخر، والمركز والهامش، والذّكورة والأنوثة، والنّسائيّ والرّجاليّ، والهويّة والاختلاف، وغيرها من الثّنائيات التّي ارتكز واشتغل عليها الفكر النّسائيّ سابقًا؛ وفي ظلّ كلّ هذه القضايا والرّؤى الفكريّة والنّقديّة، مرّت الكتابة النّسائيّة بمراحل عدّة وعرفت تحوّلات مختلفة، مسّت وخلخلت النّظام النّموذج الأبّ؛ حيث نتوخّى في مقاربتنا الأدبيّة النّقديّة – هذه – تفسير ودراسة أبعاد وتحوّلات الكتابة عند المرأة الشّاعرة في الألفيّة الثّالثة، وكيفيّة تمثيل الذّات الأنثويّة للواقع والوجود.

إنّ الحديث عن تمثيلات الذّات الأنثويّة للواقع، يفرض علينا العودة إلى ما أفرزته ما بعد الحداثة من تشكيك حول السّائد، والمناداة بأطروحة تعدّد المعنى وتشظّيه، وتوجيه عدسة القراءة على المشهد الواقعيّ وتصوير حركيته، ومتابعة المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ بعيدًا عن النّظرة البنيويّة المحايثة المغلقة، وكيفيّة ممارسة النّصّ واشتغاله داخل المنظومة الثّقافيّة العربيّة.

أثار هذا النّوع من الشّعر أي الشّعر النّسائيّ في المغرب العربيّ تساؤلات نقديّة كثيرة عن صحّة القول بوجود أدب نسائيّ، وإنْ تمّ الإشادة بوجوده، فهل تخضع طبيعته الفنيّة والجماليّة لمعايير الجودة الكتابيّة ؟ وهل استطاع هذا النّوع من الكتابة أن يفرض الكينونة الوجوديّة للمرأة في المشهد الثّقافيّ المغاربيّ ؟ ويشهد تحوّلاً كميّا ونوعيًّا يرتبط بالانفتاح على المشهد الثّقافيّ والفنّيّ ؟ وتساؤلات كثيرة تُطرح في هذا الصّدد.

[1] **الكوجيطو (cogito) الأنثويّ:** تبنيْنا مصطلح الكوجيطو من منطلق ما أورده صاحبه " ديكارت "، وهو أحد فلاسفة التّأمّل، الذّي يرى أنّ الأنا أو الوعي أو الذّات أو التّفكير أو العقل، هو كلّ الوجود ولا علاقة للغير به، لاسيما الجسد، فكان " الكوجيطو الدّيكارتي " (أنا أفكّر إذن أنا موجودة) عند المرأة الشّاعرة هو منطلق الوعي لإدراك ذاتها ووجودها.

وسنحاول أن نُعاين هذا النّمط من الكتابة الشّعريّة وتحوّلاتها الدّلاليّة انطلاقًا من موقع الذّات الأنثويّة وتحرّكاتها داخل النّصّ، والتّي تتمظهر في ثلاثة عناصر اشتغاليّة، وهي كالآتي*:



*هامشيّة أو موت الذّات: يفيد هذا المصطلح نزع مركزيّة الذّات، أو إقصاءها عن كونها المقولة التّفسيريّة الأساسيّة في العلوم الاجتماعيّة، تاريخ طويل يبدأ من أوساط سبعينات القرن العشرين، بل إنّ التّفسيرات الماركسيّة والوظيفيّة كانت، قبل ذلك، تُلقي ظلالاً من الشكّ حول الفائدة من أخذ نظرة الذّات إلى الأشياء على أنّها الأكثر صدقاً، وتُعتبر السّياق الذّي تفعّل فيه الذّوات دليلاً إلى الأشياء يمكن الاعتماد عليه والوثوق به بدرجة أكبر، فالتّفسير بالنّسبة للماركسيّة والوظيفيّة، يبدأ بالفعل حيث ينتهي فهم الذّات لذاتها. غير أنّ نزع المركزيّة هذا راح يتلوّن بلون أشدّ جذريّة في سبعينات القرن العشرين، بتأثير من الطّرائق البنيويّة وما بعد البنيويّة في التّفكير، خاصة كما تتجلّى في التّحليل النّفسي. هكذا لم يعُد من السّهل أنْ نتصوّر الذّات على أنّها ذلك الكيان الموحّد، وإنْ يكن كيانا ناجمًا عن ضرورات النّظام الاجتماعي. فالذّات، منذ البداية، ليست تلك الموحّدة التّي تتمتّع بهويّة فريدة على نحو طبيعي، وإنّما هي أثر من آثار اللّغة ولعب الخطابات وتفاعلها، أثر من آثار أساليب التّفكير، وطرائق الكلام، وأشكال التّمثيل الرّمزي. وقد أكّد المنظّرون النّقديون أنّ " هويّة الذّات " تُصنع ويُعاد صنعها تبعا لعوارض الخطاب وطوارئه، فالذّات لا تتطابق مع ذاتها، لأنّ الأفراد ليسوا قطّ تلك الكيانات الثّابتة، بل هم منقسمون على ذواتهم دائما، ويحتاجون إلى أنْ يُلبوا حاجات الآخرين كيما يكوّنوا أنفسهم، غير أنّ لهم بالمثل حياة داخليّة، حياة تدفعهم بعيداً عن أن يكونوا ذلك الناتج المستقرّ من نواتج العمليّة الاجتماعيّة عن طريق الآخرين. وبهذا نقول أنّ مقولة " **موت الذّات** " مقولة إشكاليّة لأنّها تنكر وجود الذّاتيّة ذاتها، وتختزلها إلى ما لا يزيد عن أثر للغة أو الخطاب. (يُنظر: آلن هاو، النّظريّة النّقديّة – مدرسة فرانكفورت – ترجمة: ثائر أديب، المركز القومي للتّرجمة، دار العين للنّشر، ط1، الإسكندريّة، 2010، ص 219).

مُلاحظة:

الذّات = الواقع

النّصّ = المُتخيّل

نُقارب في تصنيفنا هذا، الذّات في علاقتها المُحايثة والمتحوّلة بالنّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ والواقع، وفي علاقتها بالاشتغال اللّغويّ والحساسيّة الرّؤيويّة وتشكّل المعنى؛ وذلك عبر إستراتيجيّة الكتابة النّسائيّة وتحوّلاتها النّصيّة، ومسار تحرّك القصيدة النّسائيّة وسيرورتها الإشتغاليّة، من قصيدة إلى أخرى ومن ديوان إلى آخر، ومن تجربة شعريّة نسائيّة إلى تجربّة شعريّة أخرى، مغايرة لها مبنى ومعنى. فيتمّ النّظر إلى الذّات باعتبارها أكبر من النّص، أو تساوي النّصَّ، أو أصغر من النّصِّ، وذلك من خلال معاينة عنصر البنية والدّلالة وتشكّل لعبة الدّال في القصيدة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة؛ أي أنّه يمكننا أن نقرأ في القصيدة النّسائيّة مشارب متعدّدة وتوجّهات فكريّة مختلفة، بدءًا بالتوجّه الكلاسيكيّ الذّي مثّلته المرحلة الأولى من ولادة هذا الأنموذج الشّعريّ التّابع، ليليه توجّه رومانسيّ قائم على التّجاوز والاختراق، والذّي تشكّله وتحدّده قصيدة الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر، واستثمار الطّاقات الرّمزيّة للطّبيعة لتعلن القصيدة في مسارها التحوّليّ التّجريبيّ الجديد أو التّحوّل الأكبر–أي التوجّه الأخير– عن خلق كتابة تجاوزيّة متشظيّة، وتشكيل معالم القصيدة النّسائيّة المابعد حداثيّة.

سنحاول، إذن، أن نُعاين كلّ نمط وتصنيف على حِدة بالتّدقيق والتّفصيل، كما يأتي:

1– الواقع والذّات أكبر من النّصّ، "الذّات تصفُ ذَاتَها*": الكتـــــابـة تنفيسٌ (مركزيّة الذّات الأنثويّة)

نلج في المستوى الأوّل من تقسيمنا، إلى معاينة الرّؤيّة الشّعريّة السّطحيّة للمرأة المبدعة، والتّي لا تخرج من كونها عبارة عن وصف لهواجس وخواطر الطّبيعة الذّاتيّة، ومحاكاة

* أخذنا هذا العنوان من كتاب " **الذّات تصف ذاتها** " لـ: جوديث بتلر، أستاذة البلاغة والدّراسات المقارنة فى جامعة كاليفورنيا، ترجمة: فلاح رحيم؛ وذلك لأنّه يخدم عنوان دراستنا.

الواقع في تفاصيله المؤلمة والمشوّهة، ويرجع هذا التّدنّي في بداية الكتابة النّسائيّة إلى مرجعيات وأسباب تاريخيّة وثقافيّة واجتماعيّة، وهذا ما أكّدتّه النّاقدة " آمنة بلعلى " في كتابها " خطاب الأنساق – الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة – "، ص 210، في أنّ الرّجوع إلى فلسفة التّاريخ « كفيلٌ بتفسير الظّواهر الثّقافيّة وتحوّلاتها والحكم على قيمتها، وتطوّر الشّعر يتطلّب تطوّرا على الصُّعد المختلفة، وهو ما كان يتمّ ببطء كبير جدًا، بحيث لا نلحَظ آثاره بشكل مباشر، لذلك، كان منطقيّا تأخّر الشّعر النّسائيّ وتعثّر أشكاله وغموض رؤيته، فالكتابات الشّعريّة النّسائيّة بدأت مع نهاية السّتينات ثمّ توسّعت نسبيّا مع السّبعينات، وكان أغلب ما يميزها أنّها نصوص تُهيمِن عليها رؤيّة نثريّة، تسعى جاهدة أن تلحق بالشّعر مستعينة بأدوات من خارج الشّعر، تعتقد أنّها منه وليست كذلك، في الوقت الذّي تمّ إهمال المكوّنات الأساسيّة للشّعريّة المستمدّة من خصوصيّة الرّؤية واللّغة والمعنى والإيقاع »[1]، كلّ هذا ساهم في تأخّر ظهور النّموذج الشّعريّ النّسائيّ المُكتمل، أي أنّ الشّعر النّسائيّ في بدايته شَهِدَ تعثّراً في رؤيته وأشكاله واشتغاله، نظرا للاّستقرار الذّي عرفه ولادة هذا الجنس. ما أفرز نصوصًا بتشكيلات نثريّة، وبُنى فكريّة ضيّقة، لا تخرج عن دوائر الذّات والهواجس الذّاتيّة والخواطر[2] النّفسيّة.

---

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق: الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، مؤسّسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت – لبنان، 2014، ص 210.

[2] الخواطر هي جمع كلمة خاطر ومؤنثه خاطرة، والخاطر بمعنى: النّفس أو القلب، اضطرب خاطره لما سمع من أنباء وهو أيضا ما يمرّ بالذّهن من أمور وآراء، والخاطرُ: الهاجس، أمّا إذا جئنا إلى التّحديد الأدبي لهذه الكلمة لقلنا أنّ: الخاطرة هي نثر أدبي صيغت فيه الكلمات ببلاغة ويمتاز بكثرة المحسنات البديعيّة من صور واستعارات وتشبيهات، أو هي كلمة موجزة قصيرة يلقيها المتكلّم خطيباً أو واعظاً من أجل التّنبيه على قضيّة أو مسألة محدّدة خطرت بباله، وهي فنّ أدبيّ كغيره من الفنون الأدبيّة الأخرى، كالقصّة والرّسالة الأدبيّة وقصيدة النّثر، إلاّ أنّ الخاطرة تتميّز عن غيرها من الأنواع الأدبيّة باعتبارها غير مقيّدة " بريثْمٍ " أو وزن موسيقي معيّن أو قافيّة وتخلو من التّفصيلات، فهي تعبير عمّا يجول بخاطر الكاتب، أي أنّها تُعبّر عن حالة شعوريّة خاصّة في قالب أدبيّ بليغ، وتنقسم الخاطرة إلى عدّة أنواع حسب حجمها: فهناك الخاطرة القصيرة، وهي التّي تحتوي على كلمات سهلة وبسيطة ومفهومة، وخاطرة متوسّطة وتكون الخاطرة في هذا النّوع أكثر جمالاً لوجود التّماسك الفكريّ وانحصار المعنى، والنّوع الثّالث هي الخاطرة الطّويلة، حيث تكون المعاني فيها مكثّفة، (يُنظر الرّابط: https://www.wikiwand.com/ar/%D8%AE%D8%A7%D8%B7%D8%B1%D8%A9، التّاريخ: 2019.01.03/ التّوقيت: 11:36)

فكانت الذّات الأنثويّة في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ – في هذه الفترة– تحتلّ موقعًا مُهِمًّا وتمركزًا ممتلئًا.

لقد أصبحت الذّات الأنثويّة هي المركز الذّي يستقطب كلّ تحرّكات العالم وتحوّلات النّصّ، فالإيمان « باستقلاليّة الذّات وإمكانياتها غير المحدودة هو تعبير عن إخلاص وولاء مُفرطينِ ليقين في مركزيّة الإنسان في الكون، ولكلّ ما هو إنساني»[1]؛ إذ أدركت المرأة الشّاعرة في البداية الكون والواقع ثمّ الذّات، أي تحوّل الاشتغال عندها من الوعي بالواقع إلى الوعي بالذّات ثم الوعي بالعالم والوجود؛ وذلك من خلال ظهور الأفكار التّجديديّة لأعلام النّهضة في العصر الحديث من ناحية، ومن خلال تسلّل أفكار التّحوّل والتّغيير من ناحية في أروبا، ولاسيما أفكار وأطروحات الثّورة الفرنسيّة من ناحية ثانية، كلّ ذلك صادف مزاجًا نازعًا إلى الحريّة، مفعمًا بالإحساس بالتّفرّد، أي بيئة إجتماعيّة قدمت له النّموذج في الوعي بالذّات وقدرتها على التّعبير والتّغيير [2]، وبهذا أدركت الذّات الأنثوية في خطابها الشّعريّ الجديد أنّ الذّات أكبر من النّصّ، وأنّها مركزًا مُهِمًا تتمحور حوله العمليّة الإبداعيّة.

فبقي الشّعر النّسائيّ – في بداياته – أسير هواجس، ويتمكّن، بسبب هيمنة الخاطرة عليه، من أن يُشكّل لنفسه هُويّة مُستقلّة بوصفه جنسًا، غير أنّ الإيجابيّة في هذا الشّعر أنّه ظلّ يُقاوم قصوره ويسعى إلى اللّحاق بالشّعر الحقيقيّ[3] ويُؤسّس لنسقٍ مُغاير ومُضادٍ.

ولهذا يؤكّد ويعتبر " عزالدّين اسماعيل " في كتابه: " الأدب وفنونه، دراسة ونقد"، ص 170، الخاطرة عملاً مثيرا للذّهن وممتعا في الوقت نفسه، فيه من الشّعر خاصية التّركيز، وعمق النّظرة، وحدّة الشّعور بالأشياء (يُنظر: عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط 9، القاهرة، 2013)

[1] عبد الوهاب المسيري، في الأدب والفكر، دراسات في الشّعر والنّثر، مكتبة الشّروق الدّولية، ط 1، د ب، 2007، ص 267.

[2] عبد الوهاب المسيري، في الأدب والفكر، دراسات في الشّعر والنّثر، ص 30.

[3] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق: الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 210، 211.

ويمكننا إحصاء مجموع أُولى هذه الدّواوين أو الأعمال الشّعريّة للشّاعرات المغاربيات، وتتبّع سيرورة الإصدارات، ومُعاينة البدايات الأولى للإنتاج الشّعريّ النّسائيّ للشّاعرات المغاربيات، كما هو موضّح في الجدول الآتي:

اسم الشّـاعرة	الدّيوان	دار النّشـــر	سنـة النّشر	البلد
زهرة بلعاليا	– **الأوّل:شاطئ وزهرة.** – الثّاني: ما لم أقله لك (خناجر دافئة)	منشورات أرتيستيك	2007	الجزائر
فاطمة بن شعلال	– الأوّل: لو.....رذاذ	دار الألمعية	2015	الجزائر
راوية يحياوي	– **الأوّل:رُبمـــــــا.** – الثّاني: كلّك في الوحل وبعضك يُخاتل.	الجاحظيّة دار ميم للنّشر	2007 2014	الجزائر
عفاف فنوح	– **الأوّل:لاجئة حبّ.** – الثّاني: بحري يغرق أحيانا. – الثّالث: إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون.	دار الحضارة دار الحكمة منشورات ANEP	2005 2011 2013	الجزائر
لطيفة حساني	– **الأوّل:شهقة السنديان** – الثّاني: أغنية تُشبهني	– دار الألمعية – دار ميم للنّشر	2012 2015	الجزائر
نعيمة نقري	–**الأوّل: كأنّي ... به.** –الثّاني: نُون	– دار ميم للنّشر – دار ميم للنّشر	2013 2014	الجزائر

	–الثّالث: أُشيّع اسمي	–منشورات القرن 21	2016	الجزائر
نوارة لحرش	**–الأوّل: نوافذ الوجع** –الثّاني: أوقات محجوزة للبرد	– منشورات جمعيّة المرأة في اتصال – صدر عن وزارة الثقافة	2004 2007	الجزائر
منيرة سعدة خلخال	–الأوّل: **لا ارتباك ليد الاحتمال** –الثّاني: أسماء الحبّ المستعارة –الثّالث: الصحراء بالباب. –الرّابع: لا قلب للنّهار.	– منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين. – منشورات أصوات المدينة. – منشورات أصوات المدينة. – دار ميم للنّشر.	2002 2004 2006 2015	الجزائر
زينب الأعوج	– **الأوّل: يا أنت من منّا يكره الشّمس.** –الثّاني: أرفض أن يدجن الأطفال. – الثّالث: راقصة المعبد. – الرّابع: رباعيات نوارة الهبيلة. – الخامس: مناحات الحمامة الأخيرة (باللّغة الفرنسيّة). – السادس: مرثية لقارئ بغداد. – السّابع: رباعيات نوارة الهبيلة.	– إتحاد الكتّاب العرب/ دمشق. – وزارة الثقافة والإرشاد القومي/ دمشق. – الفضاء الحرّ. – منشورات الفضاء الحرّ. – الفضاء الحرّ. –الفضاء الحرّ.	1979 1980 2002 2002 2006 2010 2010	الجزائر
سميّة محنش	– الأوّل: مسقط قلبي	– منشورات الاختلاف	2013	الجزائر

أسماء مطر	– أحفر في الوقت جنوباً	– دار الهدى	2012	الجزائر
فاطمة بوهراكة	– **الأوّل:اغتراب الأقاحي** – الثّاني: بوح المرايا – الثّالث: نبض – الرّابع: جنون الصّمت	– أمبريال – مطبعة آنار – دار التوحيدي – دار النّشر عماد قطري.	2001 2009 2012 2013	المغرب
مليكة العاصمي	–**الأوّل: كتابات خارج الأسوار** –الثّاني: أصوات خارج حنجرة ميتة. – الثّالث: شيءُ ... له أسماء –الرّابع: دماء الشّمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة. – الخامس: كتاب العصف.	– نُشرت هذه الأعمال الكاملة في طبعتها الأولى سنة 2009 عن مطبعة دار المناهل	1987 1988 1997 2001 2008	المغرب
أمينة المريني	– **الأوّل:ورود من زناتة.** – الثّاني: سآتيك فردا – الثّالث: المكابدات. – الرّابع: مُكاشفات. – الخامس: خرجتُ من هذه الأرخبيلات.	– دار السلمي الحديثة – مطبعة إيميديا – حلقة الفكر المغربي. – حلقة الفكر المغربي.	1997 2001 2005 2008 2015	المغرب
زينب الطهيري	– **الأوّل: هديلُ الشّجن** – الثّاني: تراتيل على رصيف الصّمت	– مطبعة صبحي – مطبعة القرويين	2014 2015	المغرب

وفاء العمراني	– **الأوّل: الأنخاب.** – الثّاني: أنين الأعالي. – الثّالث: فتنة الأقاصي. – الرّابع: هيأت لك. – الخامس: تُمطر غياباً.	– اتحاد كتّاب المغرب. – دار الآداب. – منشورات الرّابطة. – أفريقيا الشّرق. – منشورات بيت الشّعر.	1991 1992 1996 2002 2011	المغرب
أمينة حسيم	– **الأوّل: وخزات في زمن الرّيح** – الثّاني: بطريقتي الخاصة جدا	– دار وليلي للطباعة والنّشر. – دار وليلي للطباعة والنّشر.	2008 2009	المغرب المغرب
مريم أحمد سَلامة	– **الأوّل: أحلام طفلة سجينة** – الثّاني: لا شيء سوى الحلم. – الثّالث: للغُصن هذا الكلام.	– دار الفرجاني – دار الفرجاني – وزارة الثّقافة والمجتمع المدني.	1992 1993 2013	ليبيا
سميرة البوزيدي	– تحت القصف	– وزارة الثّقافة والمجتمع المدني.	2013	ليبيا
سعاد يونس	– لم تسطع أسطح المرايا؟ – أراك .. ولا أراك – في جُعبتي ذاكرة	– وزارة الثّقافة والمجتمع المدني.	2006 2013 2018	ليبيا
رحاب شنيب	– النّزف قلقاً	– وزارة الثّقافة والمجتمع المدني.	2013	ليبيا
حَنان محفوظ المقريف	– زهرة الرّيح	– وزارة الثّقافة والمجتمع المدني.	2013	ليبيا
فاطمة بن محمود	– **الأوّل:رغبة أخرى لا تعنيني** – الثّاني: ما لم يقله القصيد.	– دون دار النّشر	1998 2006	تونس

	– الثّالث: الوردة التّي لا أسمّيها. – الرّابع: لا توقظ اللّيل.	– مطبعة فن الطباعة	2012 2013	تونس
جميلة الماجري	– ذاكرة الطّير	– الشركة التونسية للنّشر وتنميّة فنون الرّسم.	2006	تونس
ليلى عطاء الله	– لو كان لي بيت	– دار ميّارة للنّشر والتّوزيع	2017	تونس
سلوى الفندري	– الأوّل: **ما أروع أن أحبّك** – الثّاني: رسالة حبّ – الثّالث: نساء عاشقات – الرّابع: لا مفرّ... – الخامس: إيقاع الخلود	دون دار النّشر – شركة فنون الرّسم والنّشر والصحافة.	1999 جانفي2000 أفريل2000 فيفري2001 جويلية2002	تونس
فضيلة مسعي	– امرأة من نار	– المغاربيّة للنّشر	دون سنة النّشر	تونس
فاطمة سعد الله	– **أمواج وشظايا** – حبرُ الياسمين – هويّتي واحة نخيل	– مطبعة الثّقافيّة المنستير	2015	تونس
فاطمة بن فضيلة	– لماذا يُخيفك عريـي.. !	– الشركة التونسية للنّشر وتنميّة فنون الرّسم.	2003	تونس
أميرة الرويقي	– دمية الشّمس	– مطبعة J.M.S	1999	تونس

الشّكل الأوّل: **تتبّع سيرورة الأعمال الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة وإحصاء الإنتاجات الإبداعيّة الأولى**

انصب اهتمامنا في هذا العنصر أي " **الواقع والذّات أكبرُ من النّصِّ** " على وضع بعض الإضاءات التّي تهتمّ بطبيعة موضوعنا ومقاربته التّشكيليّة، فقولنا بالتّركيبة الآتية: الواقع والذّاتُ أكبرُ من النّصِّ، يجعلنا نضع ونؤسّس لأرضيّة إبستمولوجيّة نحدّد فيها مفهوم " الذّات " الذّي ربطناه بالواقعيّ، ومصطلح " النّصّ " الذّي يوحي ويشير إلى مفهوم " التّخييل "(*)، وحدوده في علاقته بالواقع، وقد تبيّن من خلال مجموعة من التّصوّرات النّقديّة والفلسفيّة، أنّ الحدود بين القطبين أي قُطب الذّات (الواقع)، وقُطب النّصّ (التّخييل) قد تتقلّص إلى حدود التّلاشي، فيتمّ صناعة النّصّ وِفق التّداخل والتّفاعل بين القطبين.

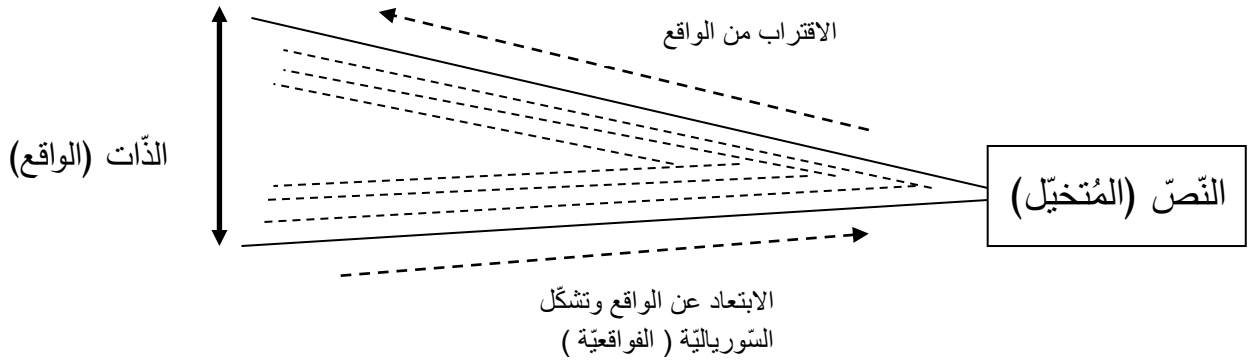
إلاّ أنّه يتمّ التّناوب على أدوار الاشتغال، وفي كلّ مرّة يتمّ توجيه عدسة الدّراسة وتركيزها على الجانب الأكثر تحرّكًا وديناميكيّة واهتمامًا من قِبل الشّاعرات المغاربيات، ففي البداية تمّ التّركيز على الذّات وتضخيمها، ثمّ لمحنا تحوّلاً في دائرة الاشتغال من قراءة الذّات والاشتغال عليها إلى الاهتمام بالنّصّ ومؤثراته الخارجيّة، وكأنّه استثمار لما عرفته المنظومة النّقديّة، أثناء إرساء معالم المناهج النّقديّة في تحوّلاتها وتطوّراتها المختلفة، بدءًا من قُطب المؤلف الذّي مهّد لتكوين وتشكيل "سلطة المؤلّف"، وذلك بالتّركيز عمّا هو خارج الدّائرة النّصيّة، إلى قُطب آخر يولّي الاهتمام للنّصّ ومركزيته ويمنحه وجودًا وريادة وسُلطة، ليخلق ما يُسمى بـ" سُلطة النّصّ "، إلى قُطب القارئ في مساهمته ببناء وصناعة نصّ جديد، وفق قراءة جديدة مُختلفة تُؤسّس لمركزيّة مغايرة ألا وهي مركزيّة و" سُلطة القارئ"؛ نوضّح تكوُّنُ الذّات وتَشَكُلاتها داخل المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، كما في التّرسيمة الآتية:

---

*يعتبر " حازم القرطاجني " من خلال كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "، واضع أسس نظريّة للتّخييل في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، حيث يرتبط التّخييل عنده بجانب التّلقي، فهو المؤسّس للصّور التّي ينفعل لها المتلقي في تلقيه للقول الشّعريّ، فيغدو أثر التّخييل أثرا نفسيّا لا يرتبط بالقوى العقليّة، وإنّما يُخاطب القوى النّفسيّة، فتستطيع القوّة الثّانيّة السّيطرة على القوّة الأولى. وقد نجد أيضا استعمال " القرطاجني " إلى جانب لفظة " التّخييل " ألفاظا أخرى من مثل: التّخيّل، المحاكاة، القوّة المخيّلة، القوّة المتّخيّلة، فجعل التّخيّلُ مقابلاً للتّخييلِ، كونه يرتبط بالمبدع في إنتاجه لصوره الشّعريّة، لنخلص إلى أنّ:

– ارتباط التّخيّل بالجانب الإبداعيّ.

– وارتباط التّخييل بالجانب التّأثيريّ.



نلاحظ من خلال الشّكل السّابق، أنّه لا يمكننا الفصل بين النّصّ وتمثّلات الذّات في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، ذلك لأنّ المسافة بينهما أي بين النّصّ والذّات، تتقلّص وتقلّ كُلّما اقترابا أو ابتعادا عن الواقع، ففي حديثنا عن " الواقع والذّات أكبر من النّصّ " تكبُرُ الذّات في رؤيتها الواقعيّة، وبثّها لواقع الأنا الأنثويّة في كتاباتها، ويَصغُر النّصُّ نظرًا لتقلّص البُعد التّخييليّ فيه؛ فكلّما كبُرتْ الذّات (الواقع) في النّصّ أنتجت كتابة تميل إلى التّنفيس والمحو (محوُ الخطيئة)، وكلّما صغُرَت الذّات ارتفعت درجة التّخييل في النّصّ وابتعد عن الواقعيّة؛ لذا نقرّ أنّ أغلب الأعمال الإبداعيّة الشّعريّة النّسائيّة الأولى أهملت جانب التّشكيل اللّغويّ والإيقاعيّ، وبقي المنجز النّصّيّ أسير الهواجس والخواطر، ما تسبّب في هيمنة الخاطرة عليه؛ إلاّ أنّ المُتتبّع لسيرورة تحوّلات الكتابة الشّعريّة النّسائيّة يُلاحظ مُقاومته لهذا القصور والضّعف، الذّي لحق به في الفترات السّابقة، وظلّ يتطوّر ويُقاوم لبلوغ مقاييس الجودة في الشّعر العربيّ.

نكتشف أثناء مُعاينتنا ومُقاربتنا للمنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، الذّي كُتِبَ في نهاية السّتينات وتوسّع مع بداية السّبعينات، أنّ أغلب الشّاعرات كنّ واعيات بذواتهنّ، وعَمِلْن على تشييد القصيدة انطلاقًا من رُكن الذّات، ومن أهمّ هذه الأسماء التّي اشتغلن وفق الرّؤية الذّاتيّة: **مريم أحمد سلامة** في ديوانها " **للغُصن هذا الكلام** "، **ووفاء العمراني** في ديوانها " **فتنة الأقاصي** "،

(ينظر: سعيد جبار، من السّرديّة إلى التّخييليّة – بحث في بعض الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي – دار الأمان، ط1، الرّباط، 2012، ص 49، 50).

وأمينة حسيم في ديوانها " **بطريقتي الخاصة جدا** "، **وفاطمة بن محمود** في ديوانيها " **الوردة التّي .. لا أسميها** " و" **ما لم يقله القصيد...**"، **وأمينة المريني** في ديوانها" **ورود من زناتة** "، و**فاطمة بوهراكة** في نصّها الإبداعيّ " **اغتراب الأقاحي** "، **وسعاد يونس** في ديوانها " **أراك .. ولا أراك** "، و**نوارة لحرش** في ديوانها " **نوافذ الوجع** "، والشّاعرة "**راوية يحياوي**" في مجموعتها الشّعرية " **رُبما** " و**عفاف فنوح** في ديوانها " **لاجئة حبّ**" تمثيلاً لا حصرًا.

سنقف من خلال العيّنات الشّعريّة المختارة، وإنْ كنّا لا ننفي عن أغلب الدّواوين تجلّي تيمة الذّات فيها، وأنّ أغلب الأعمال الشّعريّة المنتقاة تشتغل وفق ميكانيزمات مختلفة أو متساويّة، قياسًا إلى هويّتها النّصيّة ومرجعياتها الكتابيّة، فإنّنا نعرض مجموع القصائد، التّي تتمثّل فيها الذّات الأنثويّة بدرجة واضحة ونوعيّة، وتسعى إلى مكاشفتها والارتقاء بها، وذلك بالكشف عن الأدوات الاشتغاليّة، وتشكّل البناء الرّؤيويّ اللّغويّ، وتشريح الفضاء النّصّيّ النّسائيّ، وفق إستراتيجيّة كتابيّة إجرائيّة تُعيد تصنيف النّصّ ضمن " الخاطرة " و" القصيدة السّير ذاتية".

لذا سنركّز على تشكّل التّيمات وتنوّع الأدوات، في تتبّعنا لتمثّلات الذّات في المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، ومُعاينة المُضمَر الثّقافيّ، وتشكّل اللاّوعي النّصّيّ في تأسيسه وتغذيّته للوعي النّصّيّ، ومتابعة التّشكّلات الفنيّة التّي تصوّرها النّصوص الشّعريّة النّسائيّة في تمثّيل الذّات الأنثويّة للواقع في مختلف تصوّراته وتمثّلاته الرّؤيويّة: تشكُّل مقولة الضّمير، سَرْدَنَةُ الشّعرِ،...الخ

إنّ في مُقاربتنا لبعض أولى الأعمال الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، جَمَع بينها أفق ودائرة اشتغال واحدة، وهي دائرة التّنفيس عن هواجس الذّات ومعاناتها واختلاجاتها، لكن هذا لا يمنع من اختلاف الحساسيّة الجماليّة في منجزهنّ الشّعريّ، والإستراتيجيّة الكتابيّة عند كلّ شاعرة، وهو الرّهان الذّي قامت عليه مغامرتهنّ الشّعريّة، وتحوّلها من ذات أنثويّة شاعرة إلى ذات أخرى مختلفة عنها زمكانيّا، لذا سنُتابع تمثيلات الذّات الشّاعرة للواقع وتحوّلات الذّات الأنثويّة من عمل شعريّ إلى آخر ومن رؤيّة شعريّة إلى أخرى، على النّحو الآتيّ:

1-1: لحظةُ التّمرّد و"تحطيم الأصنامِ"(*)

تُحاول الذّات الشّاعرة في هذا العُنصر خَلْقَ **ذاتٍ عارفة بكلّ شيء** فلا يتمّ هذا « التّمرّد إلاّ بنوع من الوعي الضّدّيّ... هذا الوعي الضّديّ علامة فارقة من العلامات التّي تؤسّس الشّروط اللاّزمة للحداثة؛ ذلك لأنّه وعيٌ مناقضٌ لصفات الإطلاق، اليقين، التّسليم، الإجابات الجاهزة، القوالب المُتكرّرة »[1]، فاللّحظة الرّاهنة التّي تعيشها المرأة الشّاعرة هي لحظة تحطيم الأصنام وبناء الذّات (مركزيّة الذّات الأنثويّة)، أي لحظةُ تمرّدٍ على الواقع والعالم، ويُمكن تتبّع مظاهر التّمرّد وتشكيل مركزيّة الذّات من خلال النّماذج الشّعرية الآتية:

تقول الشّاعرة " **سميرة البوزيدي** " في قصيدتها " **نصٌ لم أكتبه بعد**" من ديوانها "**تحت القصف**":

«نصٌ شرسٌ

نصٌ سافل

نصٌ لا يحمد قلبي

ولا يسبح بملكوت حبري

نصٌ لا يغسل يديه منّي عندما ألتهمه،

نصٌ مُشاكس

يقرصني

يرميني بوسائد العبث ويجذب شعري

عبثيّة اللّغة

وتشكّل التمرّد النّصّيّ

---

*استعرنا هذا المُصطلح " **تحطيم الأصنام**" من كتاب: " أُفول الأصنام" لـ: فريديك نيتشه، تر: حسان بورقبة ومحمّد النّاجي، الصّادر في طبعته الأولى عن أفريقيا الشّرق، عام 1996، وذلك تعبيرًا –منّا– عن هَدم القديم وتقويض الأصنام والقواعد التّي وضعها القدماء.

[1] جابر عصفور، هوامش على دفاتر التّنوير، المركز الثّقافي العربي، د ط، الدّار البيضاء، بيروت، د ت، ص 61.

جسدنـة اللّغة

نص شبق

يخمش جسدي ويقتفي أثر الحليب في صدري

نصّ بلا ذاكرة بلا مُجاملة بلا تأويل

تقويض السّائد وتشكّل اللّغة الواصفة

نصّ كلّما تعتمّ وضح

وكُلّما وضح سمق

نصّ يرتكب كلّ المجاز

يركب أرجوحة التّناص

ويركل المعنى

يستند على ضحكتي

وينام على يدي

نصّ يعبث بنظامي

يمحو علامات مروري ويعكس طرقي

ويكسر مسطرتي

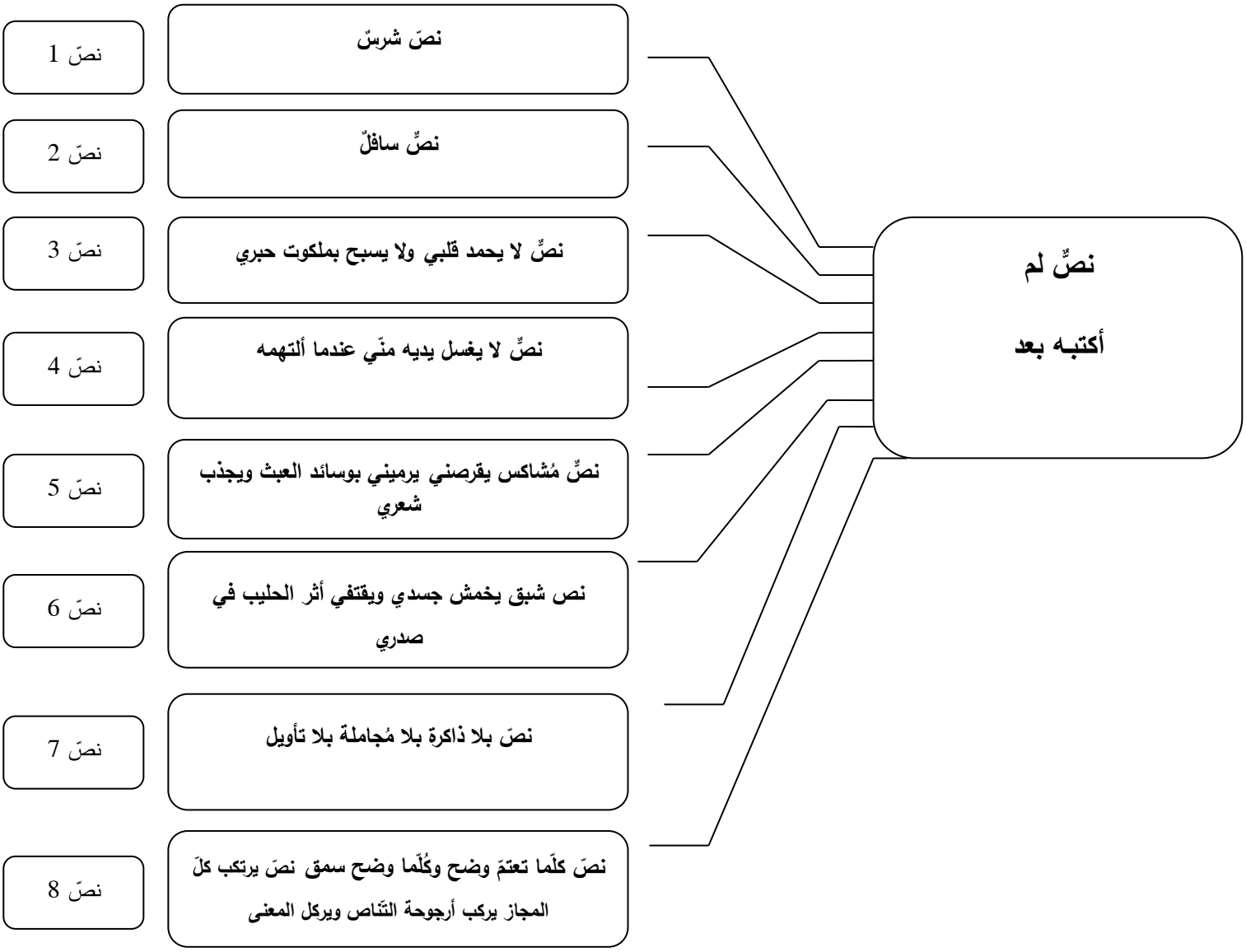
نصّ يُعلن ويشتم ويضحك أيضا

نصّ مجنون

نصّ لا يغضب عندما انقلب عليه وأصفع قفاه»[1]

[1] سميرة البوزيدي، ديوان تحت القصف"، وزارة الثّقافة والمجتمع المدني، ط 1، ليبيا، طرابلس، 2013، ص 30، 31.

ويُمكن استجلاء هذا التّمرّد النّصّيّ وتقويض السّائد من خلال إنتاج النّصّ المُغاير والمختلف، كما في المخطّط الآتي:



اقترن نصّ الشّاعرة بالكلمات الآتية: شرس، سافل، لا يحمد، لا يسبح، لا يغسل، يقرصني، يرميني، يخمش، بلا ذاكرة، بلا تأويل، يركل المعنى، الخ...ولقد جاءت كلّ هذه الكلمات للإشارة إلى هيمنة الموروث والدّعوة إلى الخَلْقِ والتّجديد وصناعة نصّ لم يُولد بعد، إذ تسعى الشّاعرة ومن خلال **عُنفِ القصيدة** (النّصّ) التّي تُحدّدها الكلمات مِثل: يكسر، يمحو، يشتم، يعبث، إلى " **مَحْوِ الذّاكرة الجماعيّة**" التّي تتجلّى في قولها: **(نصٌ يمحو علامات مروري ويعكس طرقي)**، يُمارس هذا

النّصّ التّجديد وطَمس التّراث، فنحن أمام تجربة شعريّة جديدة في مُحاولة تحقيق الكينونة الذّاتيّة من خلال ذات غاضبة باللّغة.

1-2: التّذويت والانتفاضة الصّامتة

يقودنا ديوان " **اغتراب الأقاحي** "[1] للشّاعرة المغربيّة **فاطمة بوهراكة**[*]، إلى الكشف عن أغوار تجربة كتابيّة ذاتيّة، تحتشد فيها عناصر فنيّة متعدّدة، تقول فكرة الذّات الأنثويّة والانتفاضة الصّامتة؛ من خلال تجسير العلاقة بين المتن النّصّيّ والنّصوص الموازيّة وتحقيق التّقارب الدّلاليّ، يتمّ الكشف عن هويّة ذاتٍ شاعرة تُصوّر معاناة الأنثى وتنقل انشغالاتها وهواجسها

---

[1] فاطمة بوهراكة، ديوان " اغتراب الأقاحي "، أمبريال، ط 2، المغرب، 2003.

[*] **الشّاعرة فاطمة بوهراكة** كاتبة مغربيّة، من مواليد 13 فيفري 1974 في مدينة فاس بالمغرب، درست بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، في قسم التّاريخ والجغرافيا، لتَتَخَصَّصَ بعد تخرّجها مُباشرة كباحثة في مجال البيليوغرافيا الشّعريّة، ولقد تُوجّت الشّاعرة فاطمة بوهراكة بعدّة مناصب راقية، وترأسّت العديد من المهرجانات: شاركت في العديد من الملتقيات والمهرجانات الشعرية منذ سنة 1991 إلى يومنا هذا(أزيد من مائة ملتقى وأمسية، فهي مديرة مهرجان فاس للإبداع الشّعري، ورئيسة جمعيّة دارة الشّعر المغربي، وعضو رابطة أدبيات الإمارات سفيرة السّلام، عضو رابطة محبي السلام بالعالم، جنيف ممثلة جائزة العنقاء الذهبية بالمملكة المغربية، شاركت إلى جانب الشاعرة الكبيرة الدكتورة سعاد الصباح في إنجاز مسرحية شعرية تحت عنوان «فيتو على نون النسوة» عرضت بالمركب الثقافي بمدينة فاس المغربية يوم السبت 28 يوليوز 2007، ولها العديد من المنشورات الإبداعيّة **الفرديّة** نذكرها على التّوالي: " **اغتراب الأقاحي** " الصّادر عن مطبعة أنفوبرانت عام 2001، وديوان "**بوح المرايا**" الصّادر سنة 2009، وديوان " **نبض**" عام ....، ومنشورات إبداعيّة **مُشتركة** نُحصيها فيما يأتي: احتراقات عشتار 1995 غدائر البوح 1996 وشم على الماء 1997 بهذا وصى الرمل 1998، كما أنّ لها العديد من الكُتب البيليوغرافيا وأولى هذه الإبداعات كتاب " الموسوعة الكُبرى للشّعراء العرب " في جزئها الأوّل الصّادرة عام 2009، صدرت الموسوعة كاملة " **الموسوعة الكُبرى للشّعراء العرب 1956- 2006** " عام 2016 وكتاب " **100 شاعرة من العالم العربي 1950-2000** " الذّي صُدِر عام 2017 وكتاب " **77 شاعرا وشاعرة من المحيط إلى الخليج 2007- 2017** " الصّادر عام 2018 وموسوعة " **شعراء سياسيون من المغرب 1944-2014** " الصّادر سنة 2019، إلى جانب " **موسوعة الشّعر السّوداني الفصيح 1919 - 2019**"، التّي صدرت مؤخّرا سنة 2019، إلى جانب نشاطاتها المُتميّزة في العالم الافتراضيّ الأزرق، كعضو ناشط في الاتحاد العربي للإعلام الالكتروني بمصر، وعضو في اتحاد كتاب الأنترنت العرب بالأردن، وهي عضو في المركز الافتراضي لإبداع الراحلين بسوريا، إلى ما هنالك من نشاطات خدمت القارئ العربي وأثرت المكتبة العربيّة.

(أُخذت هذه المعلومات من مدوّنة الشّاعرة على الرّابط: http://fatimabouhraka.com ومن صفحتها على الفيس بوك).

اليوميّة، وتُعيّن صراعات الجسد الأنثوي بين ما فرضته المنظومة الثّقافيّة والبديل الذّي اقترحته المرأة الشّاعرة.

ويأخذ البُعد الهامشيّ وثقافة الجسد الأنثويّ المعطوب في ديوان الشّاعرة مساراتٍ وأشكالٍ عدّة، بدءًا بقراءتنا للعنوان الموسوم: «**اغتراب الأقاحي**»، هذا الاغتراب اللّفظيّ المُجسّد في عتبة العنوان، والذّي يوحي وينقلنا إلى اغتراب نفسيّ ذاتيّ تعيشه الشّاعرة والمرأة عمومًا حيثُ اللاّمكان، في مجتمع يسلب منها حقّها في الانتماء؛ فتعرض قصائد الدّيوان انطلاقًا من " **رقصات الجسد العاصي** "، الذّي يشتغل حول بؤرة مركزيّة وهي " الجسد الأنثويّ العاصي "، لتتمدّد فكرة " الجسد الأنثوي " إلى قصائد أخرى في الدّيوان كقصيدة " **لمَ السّفر؟**"، وتليها قصيدة " **في مهب الرّيح** "، وصولاً إلى قصيدتها الموسومة " **كلام الصّمت** "، لنتتبّع تفاصيل النّورس الحزين في تنقلاته عبر القصر الكبير والرّباط والدّار البيضاء، في قصيدتها المعنونة " **حكاية نورسٍ حزينٍ** "، وقصيدة " **زغاريد ولادة مؤجّلة** "، وقصيدة " **بكاءُ آخر اللّيل** "، أمشاجًا دالّة مبتهرة من الواقع المعيش، والذّي يُجسّد حياة هذا الكائن التّابع المهمّش، لذا تتشكّل، من خلال قراءتنا لهذه العناوين، أسئلة مركزيّة تؤسّس للعالم الدّلاليّ في نصّ الشّاعرة **فاطمة بوهراكة**، وهي كالآتي: لماذا الجسدُ الأنثويّ؟ ولماذا الجسدُ العاصي ؟ ألأنّه تمرّد على الواقع ؟ أم لأنّه قفز وتحوّل وخروج عن الجسد المرسوم في المنظومة الثّقافيّة ؟، ونستشفّ إجابة مقنعة لمجموع هذه الأسئلة من خلال « الجُملة الرّحميّة» [1]، التّي تقول العصيان والتّمرد، في قول الشّاعرة: «**وريدي مدجّج بالصّراخ**»، إذ تحمل هذه الجُملة قوّة التّمرّد المضمرة في الجسد الأنثويّ العاصي، وتؤسّس لمركزيّة الدّلالة في ديوان الشّاعرة **فاطمة بوهراكة**، إذ تسعى الشّاعرة إلى خلقِ تحوّل في المنظومة الفكريّة انطلاقا من تغيُّرٍ في الجسد الأنثويّ، من جسد خاضِعٍ إلى جسدٍ عاصٍ متمرّد (واعٍ).

[1] مايكل ريفاتير، دلائليات الشّعر، ترجمة محمّد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط، مطبعة النّجاح الجديدة، ط1، الدّار البيضاء، 1997م، ص 84.

ويُمكن تتبّع تحوّلات العالم الدّلاليّ في المسار الإبداعيّ للشّاعرة **فاطمة بوهراكة**، ونموّ الوعيّ الذّاتيّ الأنثويّ من خلال تشكّل الجُمل الثّقافيّة في تعيينها وتأسيسها للجُملة الرّحميّة[*]، كما في المخطّط الآتي:

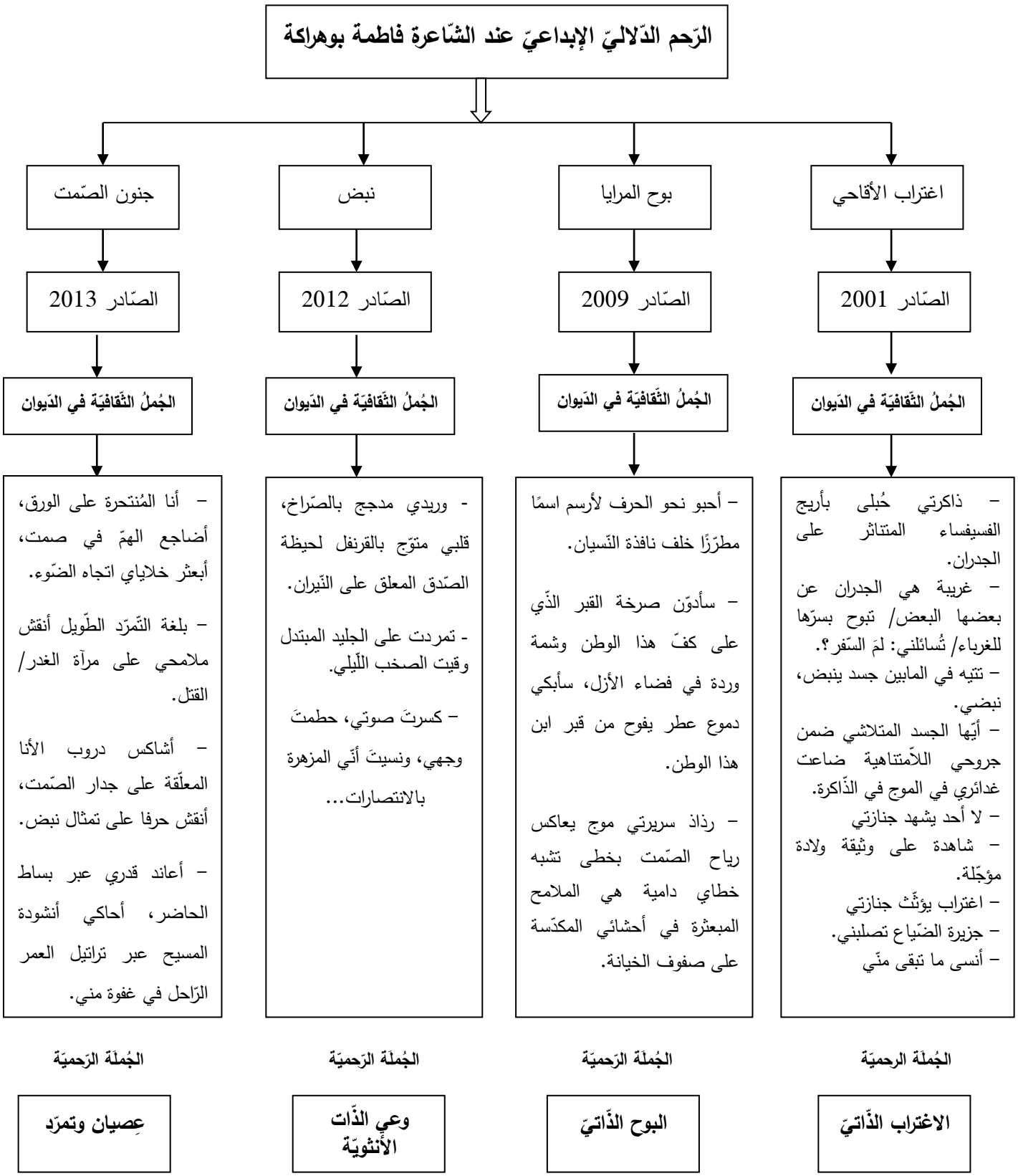
[*] الجُملة الثّقافيّة: استعرنا هذا المصطلح من فكر عبد الله الغُذامي، الذّي قسّم الجمل إلى ثلاثة أنواع:

1- الجُملة النّحويّة، المرتبطة بالدّلالة الصّريحة.

2- الجُملة الدّلاليّة، ذات القيم البلاغيّة والجماليّة.

3- الجُملة الثّقافيّة، متولّدة عن الفعل النّسقي في المضمر الدّلالي للوظيفة النّسقيّة في اللّغة.

فالجُملة الثّقافيّة مفهوم يمسّ الذّبذبات الدّقيقة للتّشكّل الثّقافي، الذّي يفرز صيغة التّعبيريّة المختلفة (عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، ط 3، لبنان، بيروت، 2005، ص 73، 74).


الرّحم الدّلاليّ الإبداعيّ عند الشّاعرة فاطمة بوهراكة
اغتراب الأقاحي
بوح المرايا
نبض
جنون الصّمت
الصّادر 2001
الصّادر 2009
الصّادر 2012
الصّادر 2013
الجُملُ الثّقافيّة في الدّيوان
الجُملُ الثّقافيّة في الدّيوان
الجُملُ الثّقافيّة في الدّيوان
الجُملُ الثّقافيّة في الدّيوان
– ذاكرتي حُبلى بأريج الفسيفساء المتناثر على الجدران.
– غريبة هي الجدران عن بعضها البعض/ تبوح بسرّها للغرباء/ تُسائلني: لمَ السّفر؟.
– تتيه في المابين جسد ينبض، نبضي.
– أيّها الجسد المتلاشي ضمن جروحي اللاّمتناهية ضاعت غدائري في الموج في الذّاكرة.
– لا أحد يشهد جنازتي
– شاهدة على وثيقة ولادة مؤجّلة.
– اغتراب يؤثّث جنازتي
– جزيرة الضّياع تصلبني.
– أنسى ما تبقى منّي
– أحبو نحو الحرف لأرسم اسمًا مطرّزًا خلف نافذة النّسيان.
– سأدوّن صرخة القبر الذّي على كفّ هذا الوطن وشمة وردة في فضاء الأزل، سأبكي دموع عطر يفوح من قبر ابن هذا الوطن.
– رذاذ سريرتي موج يعاكس رياح الصّمت بخطى تشبه خطاي دامية هي الملامح المبعثرة في أحشائي المكدّسة على صفوف الخيانة.
- وريدي مدجج بالصّراخ، قلبي متوّج بالقرنفل لحيظة الصّدق المعلق على النّيران.
- تمردت على الجليد المبتدل وقيت الصخب اللّيلي.
– كسرتَ صوتي، حطمتَ وجهي، ونسيتَ أنّي المزهرة بالانتصارات...
– أنا المُنتحرة على الورق، أضاجع الهمّ في صمت، أبعثر خلاياي اتجاه الضّوء.
– بلغة التّمرّد الطّويل أنقش ملامحي على مرآة الغدر/ القتل.
– أشاكس دروب الأنا المعلّقة على جدار الصّمت، أنقش حرفا على تمثال نبض.
– أعاند قدري عبر بساط الحاضر، أحاكي أنشودة المسيح عبر تراتيل العمر الرّاحل في غفوة مني.
الجُملة الرحميّة
الجُملة الرّحميّة
الجُملة الرّحميّة
الجُملة الرّحميّة
الاغتراب الذّاتيّ
البوح الذّاتيّ
وعي الذّات الأنثويّة
عِصيان وتمرّد

عرضت الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** " هذا الصّراع المحتدم بين الأنا/ الذّات الأنثويّة والآخر في تجلياته النّسقيّة المختلفة، وصراعات الجسد الأنثويّ بين ما رسّخته وكرّسته الثّقافة وبين رغبة الأنا في عِصيانها، عبر متواليات شعريّة تستعين فيها بتفاصيل اليوميّ، وتعمد إلى تقنيّة المونتاج، لتركيب الصّور النّمطيّة المختلفة وتكوين أو تشكيل حلقة لغويّة مُحْكَمَة، فقد تمكّنت من خلال وعيّها بوجودها وذاتها الأنثويّة أنْ تقول أناها وذاتها، كأنثى همّشها الآخر لسنوات عدّة، فتشكّل الصّراع في نصّها نتيجة العِصيان، ويظهر ذلك جليّا في قصيدتها " **رقصات الجسد العاصي** "، تقول:

التّمرّد على التّاريخ ووعي المرأة الشّاعرة بالأنا المرآوية

«وجوه تشاكس المرآة
تكسر الأضواء المتبقيّة
تعصف بصوامع التّاريخ
المنقوش على الوريد...

تشكّل الجسد الحرّ واللاّ انتماء

وريدي مدجّج بالصّراخ
قلبي متوّج بالقرنفل
لحظية الصّدق المعلّق
على النّيران
من فجوة الدّفء
مددت يدي لأصافحك
لم أنسى الورد
وما تبقى من ملامحي
الغجريّة
وقيت السّلام المبعثر
في الخواء»[1].

تنطلق الشّاعرة في التّأثيث لعالمها الشّعريّ من الواقع، عبر متحوَّل فكريٍّ ثقافيّ يُمهّد لخلقِ جسد أنثويّ متمرّد، فتجعل من الذّاتويّة La subjectivisme أو التّذويت الأساس المفعّل لحركة

[1] فاطمة بوهراكة، ديوان " اغتراب الأقاحي "، ص 11.

الاشتغال البؤريّ في منجزها الشّعريّ؛ إذ ترتبط الذّات بالواقع وتمثّله، وتُنصبُ نفسها كمتعاليّة لغويّة أكبر من النّصّ والمتخيّل، فلم تعدْ الذّات مُحْتجبةً أو نائية، كما كان دورها في الواقع منذ زمن غابر، وإنّما أصبحت تتموقّع في صميم النّصّ بل وأكبر منه، لذا نجد أنفسنا أمام ذاتٍ تُعلن حضورها، أو أشكال حضورها بالأحرى، وفي هذا الحضور الشّخصي للذّات، يصير ما هو آت من خارج النّصّ، أيّ كلّ ما هو معطى، وجاهز، عنصر حياد، قابل للاستثمار في سياق التّجربة، أيّ في تمثّل الذّات لفعل انكتابها [1]، فتغدو الذّات الأنثويّة عنصرًا متعاليّا معروضا ومفروضًا من فوق.

هكذا تصبح الذّات الأنثويّة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة نواة فاعلة في النّصّ، وجزءًا من «معاناة القول ذاته»[2]، أيّ يتم إدراك الذّات « بوصفها منتجًا للنّصّ وناتجًا عنه، أو قائلاً له ومقولاً فيه – ومن ثمّ، بوصفها انبناءً لا بنيّة، وتشكّلاً لا شكلاً وتخلّقاً لا خلقة »[3]، وها هي الشّاعرة تعيش دراميّة ومأساويّة الاغتراب واللاّ انتماء لأيّة حاويّة ماديّة أو معنويّة (الوطن، الآخر ...)، وذلك من خلال تبنيها للفظة " الغجر "، باعتبارهم فئة من النّاس لا وطن لهم، ولا اعتراف بهويتهم، أقوام يمجّدون التّنقل والتّرحال؛ فتقودنا الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** "من خلال استعمالها للفظة " الغجر " التّي تكرّرت كثيراً في ديوانها، إلى أن نستشّف صوت " بوشكين " في قصيدته الملحمة أو القصيدة العلامة، الموسومة بـ " **الغجر** "، التّي يقول فيها:

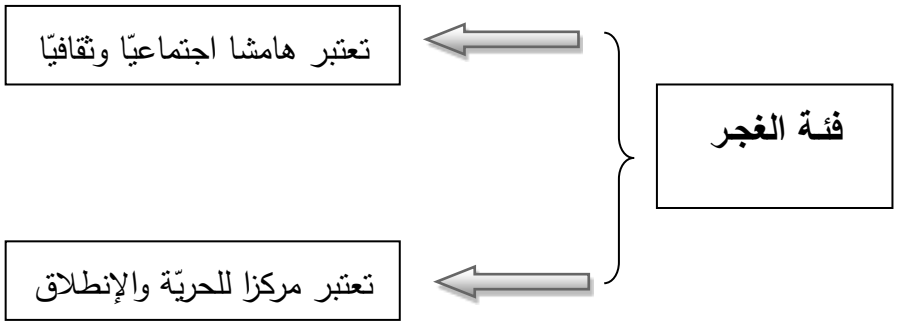
[1] ينظر: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المُعاصر، أفريقيا الشّرق، د ط، الدار البيضاء – المغرب، 2012، ص 206.

[2] عبد الواسع الحميري، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط 1، لبنان، 1999، ص 09.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«يتجوّلُ غجرُ بيسارابيا في حشودٍ صاخبة../ وعلى النّهر يقيمون بيوتهم في خيامٍ رثّة،/ باحثين عن غطاءٍ من نسائمِ اللّيل الباردة/ في الهواءِ نومهم هادئ؛/ كما الحُريّة إقامتهم سعيدة.../ وتحت حمائل الأبسطةِ المدلاّة هناك/ تتقافزُ شُعلاَتُ نارٍ متوهجة»[1].

عملت الشّاعرة على التّركيز على كلمة " **الغجر** " وتسليط الاهتمام عليها، لنقرأ في مشروعها الشّعريّ رؤيتين، تتمثّل الرّؤية الأولى، في استدعائها لهذه الفئة، وفي إدراك الذّات الأنثويّة للوعي الذّاتيّ والحُريّة الفرديّة التّي ينبغي لها فرضها وممارستها. أمّا الرّؤية الثّانية فتتمثّل في أنّ هذه الفئة تعتبر هامشا ثقافيّا واجتماعيّا، نوضّح الرؤيتين، كما في التّرسيمة:



يتمّ تصوير هذه الفئة المُصابة بلعنة الرّحيل الدّائم والشّقاء المرير، عند أغلب الكتّاب والمبدعين، فتمثّل الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** " نفسها بهذا القوم من البشر، كونها مُصابة مثلهم بلعنة الرّحيل واجترار المأساة الأنثويّة، حين تقول: «**وتركت الشّوك القاتل/ على الجدار الخلفيّ/ لذاكرتي../ ذاكرتي حُبلى بأريج/ الفسيفساء المتناثر على الجدران**»[2]، فتَجعل من الذّات الأنثويّة " ذاكرةً للأسفارِ وسيرةً للعذابِ ".

بينما تنقل الرّؤية الشّعريّة الثّانية، التّي أثارتها الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** " في قصيدتها "**رقصات الجسد العاصي**"، كما سبق وأنْ قلنا، قضيّة " الغجر"، للدّلالة على التّحرّر والانفلات من

[1] ألكسندر بوشكين، الغجر وأعمال أخرى، ترجمة: رفعت سلاّم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، د ط، د ب، 2010، ص 180.

[2] فاطمة بوهراكة، ديوان " اغتراب الأقاحي "، ص 11.

قيود الآخر، لذا تُنْصِبُ نفسها " امرأة غجريّة " لا قانون يحكمها ولا أحكام تسيّرها، (**لم أنسى**[*] **الورد/ وما تبقى من ملامحي/ الغجريّة**)، وأثناء تبنيها في قصيدتها للألفاظ من مثل: (**رقصات، الجسد، العاصي، الغجر....**)، تكون بصدّد تشكيل الرّحم الدّلالي المُتمرّد، من خلال الجمع بين الألفاظ الثّلاثة الآتية: (الرّقصة + الجسد + العاصي)، وتقويض فكرة التّهميش التّي أُلحقت بالأنثى، ونوضّح فكرة هدم الجُملة الثّقافيّة، كما يأتي:

الرّقص ⟸ **تمرّد الجسد السّاكن** (تقويض فكرة الثّابت).

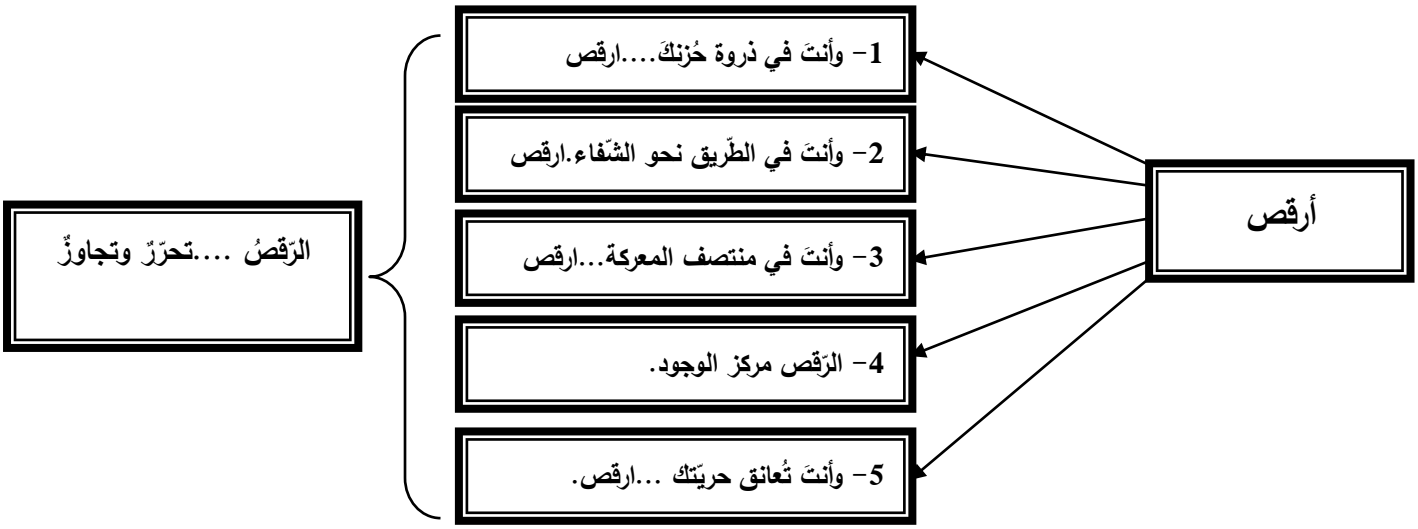
العاصي ⟸ **تمرّد على الوضع**(تقويض فكرة الصّمت).

صحيح أنّه غالبا ما تُلصَق صفة "الرّقص" بالغجر، لارتباطهم الوثيق بالموسيقى عزفا وغناءً ورقصًا، فتُنشد أغلب أغانيهم الحبّ والفقر والظّلم والرّحلات الطّويلة، كما تغنّوا بالحريّة، فكان الحنين جوهر وعماد الأغنيّة الغجريّة، وقد تعمّدت الشّاعرة إضافة العنونة الآتية: " **الجسد العاصي** " للدّلالة على التمرّد على الواقع المعيش وعصيانه، والخروج عن القوانين الصّارمة التّي اتُخِذَت في حقّ المرأة، وفي حقّ هذا الجسد المقموع، والدّعوة إلى الحركة لا السّكون، والتّحوّل لا الثّبات.

وعند محاولتنا لمقاربة العنوان الرّئيس للدّيوان " **اغتراب الأقاحي** " بالعنونة الفرعيّة لقصيدة "**رقصات الجسد العاصي**"، يمكننا **قراءة التحوّل** من **دائرة الاغتراب** إلى **دائرة التّمرّد والعصيان**، وتحوّل البؤرة الدّلاليّة الاشتغاليّة عند الشّاعرة، بعد إدراكها لما تُعانيه الذّات الأنثويّة من اغتراب روحيّ وجسديّ، نتيجة اضطهاد الآخر لها، وإقرارها بالواقع المرّ الذّي تعيشه الأنثى العربيّة عموما، فتوجّه وتحوّل منجزها النّصّيّ من رحم الاغتراب والوحدة إلى رحم الرّقص والتّماهي؛ إذ تُحاول الشّاعرة من خلال خطابها الثّاني مُخالفة ومُغايرة الخطاب الأوّل في تشكيله لتيمة الحزن والوجع، لذا كان خطاب الاغتراب جسرا يُمهّد للعبور إلى تيمة الفرح والرّقص؛ ففي أحيان كثيرة لا نعرف قيمة الشّيء إلاّ بمقابلته بضدّه، أي لا نُدرك الحزن إلاّ بوجود الفرح، فيُقال:

[*] لم أنسى: لم تحذف الشّاعرة الألف المقصورة على النّحو الآتي (لم أنسَ) للضّرورة الشّعريّة.

« الأشياءُ بأضدادها تُعرف »، ويُمكن استجلاء رمزيّة هذا الفنّ أي "الرّقص" من خلال قصيدة جلال الدّين الرّومي، حيث يتجلّى هذا الفنّ بشكل كبير في الأدب الفارسيّ الصّوفيّ منه على وجه الخصوص، إذ يقول مولانا الرّوميّ في إحدى قصائده «**أرقص** عندما يكون جرحك مفتوح، **أرقص** عندما تنزع الضمادة، **أرقص** في منتصف القتال، **أرقص** في دمك، **أرقص** عندما تكون حرًّا تمامًا»، فتتوزّع لفظة الرّقص في مقطع جلال الدّين الرّومي، كما يأتي:



فلا يتحقّق فعل الرّقص إلاّ وهو يتعالق مع الألم، وهما فعلان (الرّقص والألم) مُلازمان للصّوفيّ، ويُمكن استجلاء هذا التّعالق على النّحو الآتي:

1. **أرقص** عندما يكون جرحك مفتوح ⟵ الرّقص+ الجُرح
2. **أرقص** عندما تنزع الضمادة ⟵ الرّقص + النّزف
3. **أرقص** في منتصف القتال ⟵ الرّقص + القتال
4. **أرقص** في دمك ⟵ الرّقص + الدّم

ويُضيف الشّاعر قائلا: « **أيا نهارًا انهض، فالذرّات ترقص/ والأرواح، بلا رأس وبلا أرجل، من الفرح ترقص**»[1]، هكذا يرد الرّقص دومًا متّصلاً بالألم والجُرح، وهو ما استثمرته الشّاعرة في نصّوصها، حين حاولت الجمع بين الفرح والحزن لخلق دلالة مُغايرة وتشكيل الهَمّ الاختلافيّ.

تتكرّر لفظة " **الرّقص** " للدّلالة على التّجاوز، فتنسحب الذّات الأنثويّة المُهمّشة من الواقع المؤلم، لتؤسّس وتصنع واقعا أجمل وأسعد، وذلك بواسطة اللّغة والأفكار، وهو ما عبّر عنه الإغريقيون القدماء بقولهم « إنّ البديل الخلاّق للعالم الحقيقيّ المشوّش، هو عالم الأفكار »[2]، وقد آمن " مارتين هيدجر " (Martin-Heidegger) بضرورة الانزياح عن الواقع المضطرب، وتجاوزه وخلق مسارٍ آخر يوجّهنا إلى مملكة أكثر حريّة وأمنًا، وهي « مملكة الشّعر والرّوح »[3]، وهو ما لحظناه في قصيدة " **فاطمة بوهراكة** " فبعد أن يئست الذّات الأنثويّة من الواقع وسلطته القهريّة، تفرُّ من الواقع المُشوَّهِ إلى النّص المُتكاملِ، لتشكّل ذاتًا متحرّرة ومتعاليّة وسامية، تقول: «**أيتها السّريرة اغفري/ انبطحي/ فهذا الكون لَهو/ وأنتِ السّمو في حضرة/ الشّعراء** »[4]، فبعد أنْ كانت الذّات الشّاعرة خارج النّصّ مهمّشة ولا وطن لها، أي تعيشُ اغترابا ثُنائيّا (روحيّ وجسديّ)، تغدو داخل النّصّ الشّعريّ (المُتخيّل) ذاتًا مُتعالية، تمنحها انتماءً شعريّا وهويّة امرأة شاعرة في أرضِ طاهرة تسمو لتخلق "مملكة الشّعراءِ"، فالشّعر هو البيتُ الدّافئ للشّعراء.

وتضيف في قصيدتها "**رقصات الجسد العاصي**"، فتقول:

«**لم أنسى الورد/ وما تبقى من ملامحي/ الغجريّة/ وقيت السّلام المبعثر/ في الخواء**»[5].

---

[1] يوحنا عقيقي، الرّمزية التّجاوزية في مفهوم الرّقص عند مولانا جلال الدّين الرّومي، مجلّة الدّراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما، عدد خاص، العدد 07، 08، د ب، 2003، ص 07.

[2] كولن ولسون، ما بعد اللاّمنتمي (فلسفة المُستَقبَل)، دار الآداب، ط 5، بيروت، 1981، ص 120.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] فاطمة بوهراكة، ديوان " اغتراب الأقاحي "، ص 12.

[5] المصدر نفسه، ص 11.

تتشكّل الجُملة الثّقافيّة في مقطعها الشّعريّ السّابق من خلال تكرار ألفاظ توحي على الاغتراب والشّعور بالوحدة والتّهميش المجتمعيّ، لتقول " **الذّات المُهَمَّشَة** "في نقلها وتمثيلها للواقع. فتجعل من الكتابة مشروعًا تأسيسيّا للبوح عن اختلاجات الذّات.

كما تقودنا الشّاعرة عبر قصيدتها الموسومة " **الثّامن مارس** " إلى عرض تشوّه آخر أُلصق بالذّات الأنثويّة، فإلى جانب الخطايا الأولى التّي اقترفتها – حسب المنظومة الثّقافيّة العربيّة – بدءًا بخطيئة حواء، وصولاً إلى خطيئة زليخة الخ... ها هو اليوم يوشم جسدها بخطيئة أخرى وهي " الثّامن مارس "، هذا اليوم الذّي يحيل حسب توقيته الزّمني (08 مارس) إلى اليوم العالميّ للمرأة، ليخَطَّ على جسد تاريخ المرأة تهميشًا آخر، يرمز إلى أنّ لا اعتراف بقيمة المرأة إلاّ في هذا اليوم !، تقرأ الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** " هذا التّمهيش، فتقول:

«شعارات مزركشة على
أريكة جسد امرأة
تطالب بالعراء/الخواء
عارية هي حتى من اسمها
من لونها
من ذاتها

الجسد المُصلَّب وتدشين الشّعارات الفارغة

من بؤرة الألم كان الفراغ
ورقصة العشق اللّيلي
شاهدٌ على تفاهة القول/الفعل:
سرير مدجج بعاصفة
الجسد المرهق بالنّبيذ
وبسمة امرأة تشاكس عمرها/ قبرها
الدّفين..
تحمل سفرها/
مجدها
على ظهر رجلٍ أكل تُفاحتها
ساعة الغسق
قرف اللّيلة طويل
ممدد على المشجب القديم
لغرفة هارون الرّشيد
داهية هي حتى الغباء
وقار مزيّف بطهارة
الأفعى ساعة اللّذغ
موجع هذا الوقار حدّ
القتل...

بؤرة الألم واقتراف أرض الخطيئة

من شُرفة الضّوء تكسر
ضوئي/صوتي
ملغومة بحرقة السّؤال
وقيت الضّجر
أيتها الهواجس انتحري
اندثري
على شوارع الغضب»[1].

ثورة الذّات الأنثويّة وتدشين مرسوم الرّفض

يكشف المحكيّ الشّعريّ في قصيدة الشّاعرة " **الثّامن مارس** " عن تهميش للذّات الأنثويّة، إذ نجد الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** " تلعب دور **السّارد العليم** بكلّ الأحداث وأطوار التّهميش والإقصاء الذّي مرّت به المرأة، لتؤسّس بذلك للكتابة في الدّرجة الصّفر، ويحدّد " لطيف زيتوني " مصطلح

[1] فاطمة بوهراكة، ديوان " اغتراب الأقاحي "، ص 75، 76.

التّبئير (Focalisation)، بأنّه تقليص حقل الرّؤية عند الرّاوي وحصر معلوماته، أمّا عن أصناف التّبئير فثلاثة، تتحصّل من مقارنة معلومات الرّاوي بمعلومات الشّخصيّة، التّي يتناولها التّبئير، نوضّحها كما يأتي:

- التّبئير في درجة الصّفر (اللاّتبئير): إذا كان الرّاوي يعلم أكثر ممّا تعلمه الشّخصيّة.

- التّبئير الدّاخليّ: إذا كان الرّاوي يعلم نفس ما تعلمه الشّخصيّة (التّساوي في المعرفة).

- التّبئير الخارجيّ: إذا كان الرّاوي يعلم أقل ممّا تعلمه الشّخصيّة [1].

وتنتمي الشّاعرة السّاردة " **فاطمة بوهراكة** " إلى النّوع الأوّل أي التّبئير في درجة الصّفر أو ما يسمى باللاّتبئير، - تُمثّل الشّاعرة **فاطمة بوهراكة** رَاوِيًا عَلِيمًا، بينما تتحدّد الشّخصية في المرأة عامة - حيث تبدو عليمة بمرجعيات التّهميش الأنثويّ، والعلامات الثّقافيّة المُشكّلة له، فتكشف عن سيرورة قمع الآخر للمرأة عبر التّاريخ من خلال قصيدتها " **الثّامن مارس** "، إذ يمتزج خطاب الهويّة الأنثويّة بخطاب الذّات، « وهو خطابٌ يكشف عن ذاتٍ متأزّمة، فكأنّما ثمّة تأزّم بين تأزّمين، يشتركان في خاصيّة المسبب والنّتيجة، حيث يقود تأزّم الهُويّة إلى تأزّم الذّات عند الأُنثى حينا، وقد يكون تأزّم الذّات سببًا يؤدي إلى أزمة الهُويّة في أحايين أُخرى »[2]، فيتمّ توزيع " تاريخ التّهميش الأنثويّ " في قصيدة " **الثّامن مارس** " بالشّكل الآتي:

شعارات مزركشة على
أريكة جسد امرأة
تطالب بالعراء/الخواء

} الذّات الأنثويّة والجسد الخطيئة (التّذويت وتفكيك الذّاكرة)

[1] ينظر: لطيف زيتوني، مُعجم مُصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون - دار النّهار للنّشر، ط 1، بيروت - لبنان، 2002، ص 40.

[2] ينظر: منيرة ناصر المبدّل، أنثى السّرد - دراسة حول أزمة الهُويّة الأنثويّة في السّرد النّسائي السّعودي - الانتشار العربي، ط 1، بيروت - لبنان، 2015، ص 69.

عارية هي حتى من اسمها
من لونها
من ذاتها
من بؤرة الألم كان الفراغ

وأد الكينونة الأنثويّة وتهميش الكيان الأنثويّ

ورقصة العشق اللّيلي
شاهدٌ على تفاهة القول/الفعل:
سرير مدجج بعاصفة
الجسد المرهق بالنّبيذ
وبسمة امرأة تشاكس عمرها/ قبرها
الدّفين..
تحمل سفرها/ مجدها
على ظهر رجلٍ أكل تُفاحتها
ساعة الغسق
قرف اللّيلة طويل
ممدد على المشجب القديم
لغرفة هارون الرّشيد

تشكّل الفعل الحكائي والمنجز القولي الشهرزادي

حواء وعبء الخطيئة

داهية هي حتى الغباء
وقار مزيّف بطهارة
الأفعى ساعة اللّذغ
موجع هذا الوقار حدّ
القتل...
من شُرفة الضّوء تكسر
ضوئي/ صوتي
ملغومة بحرقة السّؤال
وقيت الضّجر
أيتها الهواجس انتحري
اندثري
على شوارع الغضب.

العلامة المُخاتلة وتشكّل الأنثى المتمرّدة

تُحصي الشّاعرة للقارئ مواجهتها لرؤيّة تتحدى وتنفي فكرة إلغاء الذّات الأنثويّة وإقصائها، واستنفار هذا اليوم " الثّامن مارس " «**شعارات مزركشة على/ أريكة جسد امرأة/ تطالب بالعراء/الخواء/ عارية هي حتى من اسمها/ من لونها/ من ذاتها**»، فتُقدّم لنا الشّاعرة الجسد الأنثويّ وهو مصلوب على لوحِ التّاريخ، لتُعيد « قراءة تمزّقات الجسد الأنثويّ، فالمرأة الكاتبة تُدخل

ذلك في إطار بنيّة تتيح إمكانيّة الإدراك التّاريخيّ لتفكير الإنسان العربيّ، فيتمّ استحضاره ضمن مشروع قراءة الذّات عند المرأة، إذ إنّه لا يتمّ استحضاره باعتباره مجرد نبش في ذكرى تعتبر كلامًا حكائيًّا، وإنّما المسألة تتمّ من خلال الوعي بإدراك الماضي كسبيل لفهم مرحلة التّجاوز »[1].

ولقد تبيّن لنا من خلال أنموذج الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** "، أنّ الكتابة الشّعريّة النّسائيّة في تبنيها لعنصر الذّات كنواة رئيسة، والكشف عن تمثيل مركزيّة الذّات الأنثويّة في منجزها النّصّيّ، تُصغّر النّصّ وتنفي عنه صفة التّعالي، وتحوّله بذلك إلى عنصر مُحايد، لا يتحدّد بمعياريته وسياقه النّصّيّ، وإنّما بفعل التّشكيل الذّاتيّ ومساهمة الذّات الأنثويّة في بناء النّصّ وصناعته.

تركّز أغلب الأعمال الشّعريّة النّسائيّة في بدايتها (أي الدّواوين الشّعريّة الأولى)، على قضيّة هامشيّة المرأة الواقعة تحت تسلّط الثّقافة الذّكوريّة السّلبيّة، وقبل تتبّع تمثّلات الذّات الأنثويّة وتشكّلاتها النّصيّة لابدّ من تصنيف الأعمال الشّعريّة الأولى للشّاعرات المغاربيات، مع التّركيز على بنيتها وتيمتها الاشتغاليّة وتتبّع تشكّلاتها الموضوعاتيّة، والتّي نعرضها كما يأتي:

اسم الشّاعرة	الدّيوان الشّعري	عدد القصائد	النّسبة المئويّة: نسبة ورود وتمثّل الذّات داخل المنجز الشّعريّ النّسائيّ	التّيمة الموضوعاتيّة المُهيمنة
مليكة العاصمي	كتابات خارج أسوار العالم	86 قصيدة	%20	قضيّة الوطن
أمينة المريني	من نبعك الملكيّ هذا الشّذا	103 قصيدة	%50	الذّات الأنثويّة والعشق الإلهي
فاطمة بوهراكة	– اغتراب الأقاحي – بوح المرايا	46	%90	هواجس الذّات الأنثويّة

[1] ينظر: زهور كرام، السّرد النّسائي العربي – مقاربة في المفهوم والخطاب – الدّار البيضاء، شركة النّشر والتّوزيع مدارس، ط 1، د ب، 2004، ص 168.

	– نبض – جنون الصّمت	قصيدة		
عُليّة الإدريسي البوزيدي	– هواء طويل الأجنحة – ظلال تسقط إلى أعلى	34 قصيدة	% 10	الذّات الأنثويّة والوجود
أمينة حسيم	وخزات في زمن الرّيح	14 قصيدة	% 10	النّصّ عبارة عن كيمياء لمعارف مُختلفة
رحيب شنيب	النّزف قَلقًا	16 قصيدة	%100	الهواجس الذّاتية والمكنونات النّفسيّة
سميرة البوزيدي	تحت القصف	38 قصيدة	%100	مركزيّة الذّات الأنثوية وهامشية الوجود
راوية يحياوي	رُبما.. !!	17 قصيدة	% 70	خواطر وهواجس ذاتية
عفاف فنوح	لاجئة حبّ	26 قصيدة	% 100	الأنا الأنثويّة وهواجسها الذّاتيّة

يُلاحظ المُتتبّع للأعمال الشّعريّة الأولى للشّاعرات المغاربيات، أنّها لا تخرج عن نمطها السّيري واشتغالها الهاجسيّ الذّاتيّ، مع تكريس عناصر الخاطرة فيها.

2– الذّات تُساوي النّصّ: القصيدة النّسائية السّيرذاتية وشَعْرَنة الواقع

– الأنثروبولوجيـــا وفلسفة الذّات الأنثويّة: الكتابة تُساوي الوجود

يُحاول المشروع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في الألفية الثّالثة، أنْ ينْحى منحًى مغايرًا يتجاوز النّمط التّقليديّ، ويؤسّس لفرادة إبداعيّة مختلفة، فالمتتبّع لتحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، يستقرئ هذا التحوّل والتّجاوز النّصّيّ والاختراق المغاير، ليتشكّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ في أفق الدّائرة الإبداعيّة عبر تجدّد مستمرّ.

لذا نقرّ بأنّ الذّات الأنثويّة لم تَعدْ مُحْتَجَبَةً أو نائية[1]، وإنّما أصبحت واردة في صميم النّصّ، وفي تشكيلته البنائيّة، فالذّات تُساوي وتَقُولُ النّصّ، بحيث لم تَعُدْ الذّات سابقة للنّصّ، أو

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 206.

عنصرًا مركزيّا يتَمَوْقع العمليّة الإبداعيّة النّسائيّة مع استَبعاد النّصّ وتهمّيشه، ليغدو في حاشية الدّائرة الإبداعيّة، ومعيارًا محايثا للتّجربة الشّعريّة النّسائيّة.

فيتحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ بفعل الممارسة النّصيّة، إلى وضع صيرورة وتَرَحُّلٍ وانشراحٍ، أي مفهومًا مُتصيّرًا، ما يعني أنّ الذّات، أو حالة التَّذَوُّت، في تمثلاتها النّصيّة، هي سيرورة مستمرّة، من منظور الرّوافد والمكوّنات الأنطولوجيّة للوجود الإنسانيّ، باعتباره وجودًا فرديّا وذاتيّا[1]، هكذا تُعلن الذّات الأنثويّة وفلسفتها الوجوديّة، حضورها داخل المنجز النّصّيّ النّسائيّ وتفرض أناها، فتتساوى الذّات مع النّصّ، ويغدو كلّ مُعطى خارجي (خارج النّصّ)، عنصرا حياديا، قابلا للاستثمار في سياق التّجربّة، أي في تمثّل الذّات لفعل انكتابها، وليس عنصرا متعاليّا ومفروضًا من فوق[2]، فنحن، هنا، بصدد الحديث عن الذّات في وجودها النّصّيّ، وفي انكتابها، وبناء فاعليّة نصيّة مفتوحة، تقول الذّات والتّخييل معا، الذّاتُ المُواظبَةُ على بناء تحرّكاتها، وحفر أغوارها وعمقها الذّاتيّ ومسارها التّحوّليّ، ومجرى سَرَيانها المُتشظّي في أعماق النّصّ، لإعادة بناء تشكيلة المعنى، وخلق رؤى متعدّدة.

فلم تَعد الذّات تُلغي النّصّ وتُهمّشُه، كما أنّ النّصّ لا يفرض نفسه كسلطة لغويّة عُليا، وإنّما غدت الذّات في النّصّ نواة فاعلة ومحرّكا ديناميّا متحوّلا ومتجاوزًا لسلطته، وأصبحت جزءا من « معاناة القول ذاته (أي في لحظة القول الرّاهنة) »[3]، لذا فالكتابة، عندها، تُساوي الوجود، بوصفها « منْتِجًا للنّصّ وناتجًا عنه، أو قائلاً له ومقولاً فيه، ومن ثمّ، بوصفها إنباء لا بنية، وتشَكّلاً لا شكْلاً، وتَخَلْقاً لا خلقة »[4]. فتغدو الذّات ديناميّة حركيّة متحوّلة ومتجاوزة، كونها تنهض في أفق معاناة العلو (الرّؤيا) المتجدّد، مع العالم المتجدّد باستمرار، أي المتحوّل تاريخيّا

[1] ينظر: هلال الجهاد، فلسفة الشّعر الجاهلي، دراسة تحليليّة في حركيّة الوعي الشّعري العربي، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، 2001، ص 152، 159، 160.

[2] ينظر: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 206.

[3] عبد الواسع الحميري، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، ص 09.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأنطولوجيّا، فهي ذات غير مكتملة، (...)، كونها تنهض في أفق المعرفة النّاقصة، أو التّحقّق النّاقص، والباحث عن كمال »[1]، إنّها ذات « متواجدة في الرّؤيا، وفي الكتابة، **وتولد مع النّصّ أثناء كتابته** »[2] وصناعته.

ولهذا تُساهم الذّات الشّاعرة، التّي تولَد لحظة كتابة النّصّ وولادته، في تحديد مسار القصيدة الجديدة الحداثية، إذ تتّجه إلى ما يُمكن أن نصطلح عليه بالقصيدة السّيرذاتية، التّي تنتمي انتماءً حاسمًا إلى خصوصيات الأنا الشّاعرة، وتوصف القصيدة السّيرذاتية[3] بأنّها «قول شعريّ ذو نزعة سرديّة يسجّل فيه الشّاعر شكلاً من أشكال سيرته الذّاتية، تظهر فيه الذّات الشّعرية السّاردة بضميرها الأوّل متمركزة حول محورها الأَنَوِي، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعيّ خارج ميدان المُتخيّل الشّعريّ، وقد يتقنّع الضّمير الأوّل بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشّروط التّي تحكم كلّ قصيدة سيرذاتية، ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكّد فيه الشّاعر المرجعيات الزّمنية أو المكانية أو الشّخصانية للحوادث والحكايا التّي تتضمّنها القصيدة، وتؤكّد صلاحية الميثاق المعقود بين الشّاعر السّارد والمتلقي على هذه الأسس، ولا يشترط في المفهوم الشّعريّ للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ قد تتمركز السّيرة الذّاتية في قصيدة واحدة يشترط أن تكون طويلة بحيث تعطى واضحة، تعكس التّرتيب التّصاعديّ على مستويات السّرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة أو أكثر من ذلك، كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري معيّن، إذ إنّ كلّ الأنواع الشّعرية صالحة في حال توافر الشّروط السّيرذاتية للانتماء إلى هذا النّوع الفنّي[4]، وبهذا نؤكّد أنّ القصيدة السّيرذاتية، هي من الأنواع الشّعرية التّي فرضت نفسها في ظلّ المناهج الحديثة؛ بوصفها نوعًا أدبيّا مُستحدثًا، يعمل على قراءة الوجود والإنصات إلى

---

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، ص 20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] محمّد صابر عبيد، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ص 150.

[4] محمّد صابر عبيد، تمظهرات التّشكّل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمّد القيسي السيرذاتية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 2005، ص 138.

فلسفة الذّات، ولقد ظهر نتيجة تفاعل جنسين أدبيين هما: الشّعر، والسّيرة الذّاتية، أي بين المُتخيّل (النّصّ) و(الذّات الأنثوية)، وللُعبة الضّمير دورٌ هامٌ في تشكيل وتعيين ملامح القصيدة السّيرذاتية، فهو « علامة لغويّة تستدعي مبدئيّا مفهوم الشّخص بمعنييه النّحويّ والواقعيّ في النّصّ»[1]، ويُمكن استجلاء هذا النّوع في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، على النّحو الآتي:

تنتمي قصيدة " **حكاية قد تجيء، قسنطينة في احتضار الماء**" للشّاعرة الجزائرية "**أسماء مطر**" من ديوانها "**أحفر في الوقت جنوبًا**"، إلى فضاء القصيدة السّيرذاتية، كونها تشتغل في دائرة الدّلالة الميثاقيّة، التّي تعمل على طَرح ما هو « شخصي أو ما هو مكاني أو ما هو زمني»[2]، إذ تتّجه الشّاعرة في قصيدتها إلى محاولة استلهام الواقع المعيش استلهامًا حيًّا[3]، يعمل على شَعرنته، تقول في قصيدتها:

«يَخذلني الغُروب/ يُزاحم الغُبار خَسائر الجوّ في دمي/ يَنْزفُ حدْسُ المسافة/ فأجدُني هناك بين وادي الرّمال وغفوة/ يَفقد الغياب وجهه/ ويخونني الفجر/ أنا الصّغيرة في استفاقة الأزهار/ يُعلّبُني الهطول/ وتَحْفُرُني الحُفَر السّحيقة/ ليسقط الـ ما سيأتي/ ويختمر كخيال مدينة لا تنام»[4]

تُصوّر الشّاعرة الواقع بصور حَيَّة ناطقة، خاصّة عندما حدّدت الفضاء المكاني، بقولها: **(وادي الرّمال)**، وهو نهر يقع في شمال شرق الجزائر «ينبع من السفوح الجنوبيّة للجزء الشرقيّ من السلاسل النوميديّة، التّي هي جزء من الأطلس الساحليّ، ويتّجه نحو الشّرق محاذيًا لتلك السفوح، حتى يبلغ مدينة قسنطينة »[5]، ونظرا لأنّ الشّاعرة وُلدت في مدينة سيرتا (قسنطينة حاليا)، نجد حضورا مُكثّفًا لهذه المدينة العريقة، ولرموزها المكانية (وادي الرّمال)، حيث يتجلّى الرّمز المكانيّ (وادي الرّمال) بصورة استعاريّة **(يُزاحم الغبار، ينزف حدس، يفقد الغياب، يخونني**

---

[1] خليل شكري هياس، القصيدة السيرذاتية، بنية النّصّ وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2010، ص 26.

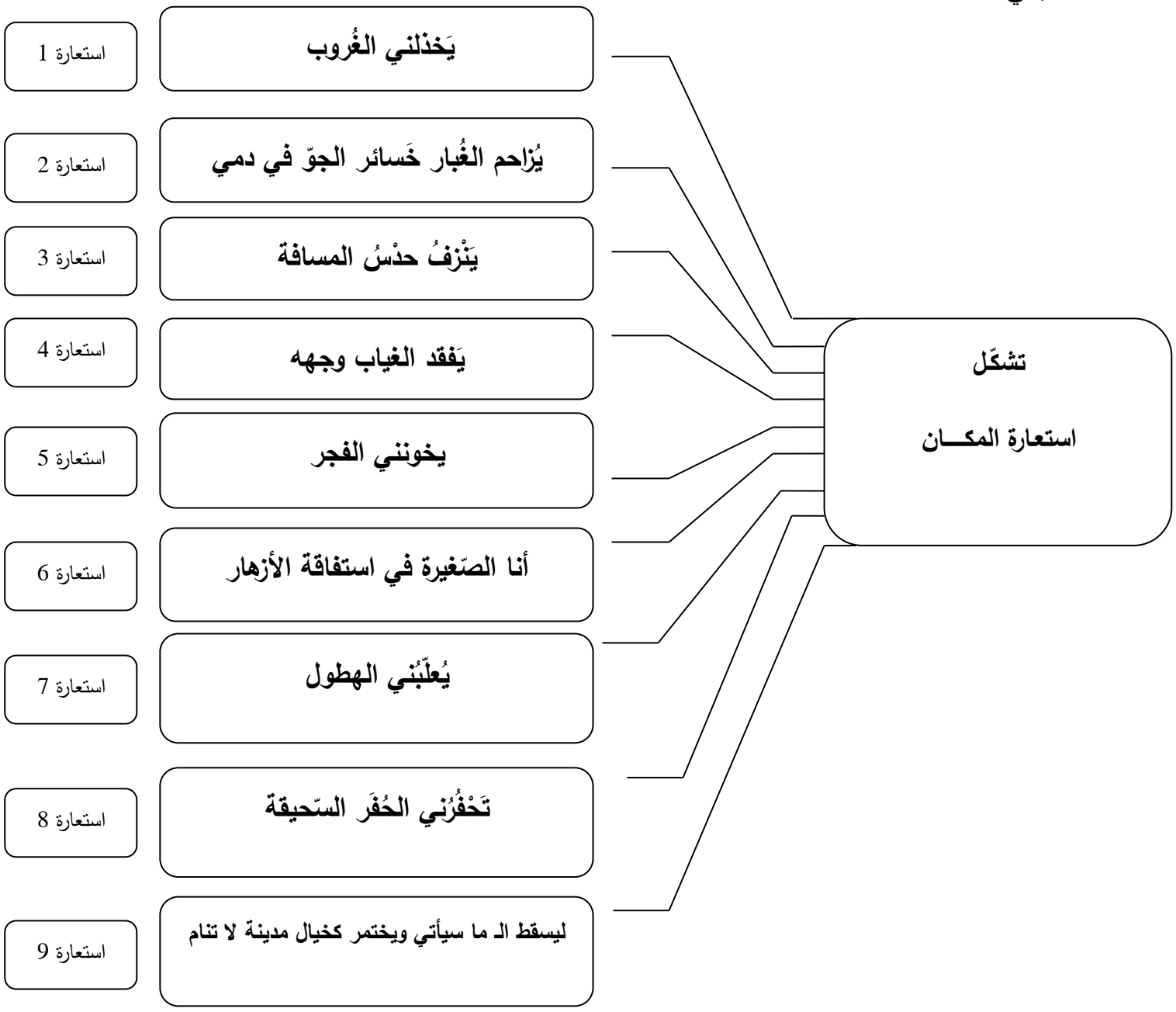
[2] محمّد صابر عبيد، العلامة الشّعرية ، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ص 150.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] أسماء مطر، ديوان " أحفر في الوقت جنوبًا"، ص 31.

[5] ويكيبيديا:https://ar.wikipedia.org/wiki/، بتاريخ: 05.09.2018، التّوقيت: 00:35)

الفجر، يُعلّبني الهطول، تحفرني الحفر)، ولهذه التّراكيب قدرة كبيرة على نَقلِ الشّاعرة من مكانها الواقعيّ إلى المكان المُتَصوَّر والمرغوب في الوجود والارتحال إليه، فتقوم الجُمل الفعلية في نصّها على تعطيل الواقع وتحريك المَجَاز والمُتخيّل، فتُصوّر لنا عبر أسطرها الشّعرية رغبة الشّاعرة في اجتياح مدينة قسنطينة، والذّي يتّسم بالثّبات التّاريخيّ في نصّها، واستحضارها للمدينة عبر رمز مكانيّ هو **وادي الرّمال**، وهو جُزء يُرادُ به الكلّ، أي استدعاء الجزء "وادي الرّمال" ويُرادُ به الكلّ "سيرتا/ قسنطينة"، ولقد تمّ التّعبير عن هذا المكان في فضاءٍ إستعاريٍّ مُكتنزٍ، يُمكن استجلاؤه كما يأتي:



تخضع الأسطر الشّعرية السّابقة، من خلال الاستعارات التّي عيّناها لرؤيا الذّات الشّاعرة وقُدرتها على شَعْرنة الواقع، فمن خلال العلاقة الموجودة بين الواقع والنّصّ، تسعى الشّاعرة المغاربية إلى البحث عن المعنى الجديد، والجُملة المُغايرة والمتفرّدة، وعن رؤيا شعريّة مختلفة تنهل خصوصياتها وملامحها من الواقع المعيش والحياة الخاصّة للشّاعرة المغاربيّة، فالذّات الشّاعرة في تَسَاوِيهَا مع النّصّ تؤسّس لنصّ جديد خلاّق، ينطلق من الواقع بتفاصيله اليوميّة إلى الفضاء الشّعريّ بعوالمه الأسطوريّة الرّؤياويّة، ولقد أَتَاحَ هذا التّحوّل الذّي عَيَّنته الشّاعرة وانتقالها من الواقع إلى النّصّ، ومُحاولة تجسيد الواقع باللّغة ومن خلال اللّغة فقط، أي تحريك الواقع داخل البياض النّصّيّ؛ باستعمال تقنيات جديدة كالغموض، والاستعارة، والتّناقض، والتّضاد، والاستعانة بالسّرد، فيتحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ (الصّورة الشّعرية) إلى مشهدٍ حكائيٍّ، والقصيدة الشّعريّة النّسائيّة إلى محكيّ تصويريّ، تحفل بالمُمارسات اللّغويّة الخارقة للمعهود.

وتظهر تجليات المكان وتمظهراته الصّورية في قدرة الشّاعرة المغاربية على إخضاع الواقع وتفاصيله، لرؤيتها الذّاتية في شعرنتها وأسطرتها للواقع، تقول "**منيرة سعدة خلخال**" في قصيدتها "**فيروز سيرتا والشّاطئ الحزين**":

«يأتيك الضّياء/ زبدا ناصع العطاء/ ثورة اشتياق/ هدأة الكون المقبرة/ وعيون الفجر تتّسع للبكاء/ أمام قوافل الموج الهارب/ إلى فضاءات التّيه/ والشّموس الغريبة/ والخريف وطني/ ككلّ المواسم الحزينة/ والصّباحات المضبّبة»[1]

وتسترسل الشّاعرة في وصف قسنطينة أو سيرتا سابقًا وتشخيصها، فتقول:

«وأنتِ قنديل بليْلي/ ليس يهدأ توهجه/ حلما، يؤلّف بيني/ وبين السّماء/ لأكبر وأكبر وأكبر../ حتى أصير طفلة/ بعينيك../ تزهر في كلّ بسمة/ وطنا/ وربيع أماني/ كي يعود إلى حلمه/ الحلم/ كي تعرف أنّ لسيرتا موانئ وأشرعة/ وحبّات رمل وشمس محرقة/ أصيل متيم/ ونوارس لا تهجر إذا جاء المساء شطآنها/ هديرا يسبّح للألفة/ يفتح شبابيك القلب العتيقة لتزقزق عصافير

[1] منيرة سعدة خلخال، ديوان "للرّيح قالت الشّجرة"، موفم للنّشر، د ط، الجزائر، 2013، ص 27.

الرّوح/ في بريّة الكلام المباح/ ليخفق العمر/ من جديد/ (بن عكنون/ الجزائر 18 أكتوبر 1991)»[1]

تتفاعل العناصر السّيرذاتية مع المُتخيّل الشّعريّ، لتُشكّل كيمياء نصيّا يُهيمن فيه الشّعريّ أكثر من الواقعي والسّيرذاتي، مع تفعيل آليات البلاغة الجديدة وقُدرتها في سردنة الشّعر النّسائيّ، فوردت المُقاربات المكانيّة والزّمانيّة **(موانئ، أشرعة، حبّات رمل، شمس، السّماء، المساء الخ...)** تُحاكي الواقع والوجود، فكلّ هذه العناصر تنتمي إلى فضاءات المكان الواقعيّ المُصرّح به في عنوان وبداية القصيدة (سيرتا)، إلاّ أنّها ترد في القصيدة مشحونة بطاقة رؤيويّة تخييليّة، تنبثق من تحوّلات الأنا الشّاعرة الرّؤيوية **(والخريف وطني/ ككلّ المواسم الحزينة/ والصّباحات المضبّبة)** واليقينيّة أنّ سيرتا **(قنديلُ ليلِ الشّاعرة)**، فتشتغل لغتها على مستويين، الأوّل ظاهري ينقل ويُصوّر المكان "قسنطينة"، والثّاني شعريّ تخييليّ في انفتاحه النّصّيّ وإنتاجه الدّلاليّ، فتتفاعل عناصر المحورين معا لتُشيّد فضاء القصيدة السّيرذاتية.

وتتوالى الدّوال التّي توحي على شعرنة الواقع في نصوص الشّاعرة "**منيرة سعدة خلخال**"، إذ تتوّزع في ديوان الشّاعرة بشكل يُثير اهتمام وتساؤل القارئ، وتُساهم بالتّالي في تشكيل وإنتاج خرائط المعنى في نصوصها. تُضيف الشّاعرة في قصيدتها " **سيرتا وأنا** " وصف هذه المدينة السّاحرة، فتقول:

«عن مدينة تحلّ بي/ توقظ في جرحها الأوّل/ تفرد لي سحنة البجع الرّائد/ في السفر الكاسر/ والنواح../ مدينة أعارتني اسمها المُكبل بالتيه/ والمواويل الحزينة/ أجازت لي الوحدة/ واشرأبت بالغياب»[2]

[1] منيرة سعدة خلخال، ديوان "للرّيح قالت الشّجرة"، ص 27، 28.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

تحمل الأسطر الشّعرية السّابقة رؤيّة دلالية سلبية للمكان (**مدينة أعارتني اسمها المُكبّل بالتّيه/ والمواويل الحزينة/ أجازت لي الوحدة/ واشرأبت بالغياب**)، حيث تتمركز هذه الدّوال حول إشكالية التّأزم الذّاتيّ والاغتراب الواقعيّ.

تُحاول الذّات الشّاعرة أن ترفع معنوياتها، وتُدعِّم ذاتها المُتعبة بحميميّة المكان الواقعيّ، فتقول:

«**"سيرتا"/ وأنت الإستفاقة الأولى../ المرج المتنامي/ المتخطّي عتبة هذا القحط/ السنونو الأوّل المقتحم/ نضارة هذا.. القلب/ ناوليني رجائي إليك/ اغفلي هذا الذّهاب عنّي/ واعذري السّلام المرتعش/ خذيني إليك/ وأنت الضّفة الأخرى لشهقتي المحتبسة/ بمقلة غربة دهرية../ أكتبي لي على كلّ عناوين القسوة/ ودعيني أحبّك/ كما أنتِ/ جسرًا ونبضًا/ إليك يهدياني../ التّي أنت/ (بن عكنون/ الجزائر 2 جانفي 1993)**»[1]

فورد الدّال الشّعريّ " جسرًا" كعلامة رمزيّة لمدينة قسنطينة، التّي تُعرف باسم "مدينة الجسور المُعلّقة"، لكثرة الجسور فيها، فغدت – هذه الكلمة– رمزًا ومعْلمًا يُمثّل ويعكس هويّة سيرتا، فيتمظهر (الجسر) في نصّ الشّاعرة كشَاهِدٍ تاريخيّ على المكان (مدينة قسنطينة)، إذ تتفاعل الذّات الشّاعرة مع المكان الواقعيّ شعريّا، وتستجلي تفاصيله في المشْهد الإبداعيّ باللّغة ومن خلال اللّغة.

ولهذا يُركّز الخطاب الشّعريّ النّسائيّ السّيرذاتيّ على تيمة المكان؛ وذلك بوصفه شاهدًا رمزيّا تاريخيّا على التّفاصيل اليوميّة والشّخصيّة للشّاعرة المغاربيّة ومعاناتها اليوميّة. تُضيف الشّاعرة "**عُليّة الإدريسي البوزيدي**" في قصيدتها " **ماذا لو سلفتك مجدافًا؟**" من ديوانها "**ظلال تسقط إلى أعلى**"، تقول:

«**(...) أبي كان فلاحًا/ على أرضه يُربّي البسمات/ في حياة سابقة/ تركني أضحك للملائكة/ وأغلقَ قبرهُ عليّ/ أنا لستُ سعيدة/ كلّ ما في الأمر/ أنّني أبتسم/ حتى يتعرفني/ أبي الذّي**

[1] منيرة سعدة خلخال، ديوان "للرّيح قالت الشّجرة"، ص 53، 54.

أنجبني/ وكلّ صباح أرشّ حبق الشرفة/ بدموع خبأتها لرحيل جديد/ أُرقّع جواربي التّي/ نزفت في سنواتي القديمة/ وكلّما عدت إلى الحانة/ شربتُ نصف كأس/ لأزعج أحزاني/ التّي تأتي مُسرعة»[1]

جاءت الجُمل الشّعريّة الإستعاريّة في نصّ الشّاعرة، مُكتظّة بالألم والحزن ومشحونة بالحنين، وهي تحكي وتسرد علينا حياتها قبل موت والدها وبعده، إذ قادنا الإنصات إلى الأفعال الآتيّة في بعدها الدّلاليّ والسّيميائيّ (**يُربّي البسمات، أرشّ، أرقّع جواربي، نزفت سنواتي القديمة،** الخ...)، إلى إدراك معالم وتفاصيل المكان، والتّي تسعى إلى خَلْقِ دلالة مركزيّة تُعاين الجانب السّيرذاتيّ للأنا الشّاعرة.

ولهذا تظلّ «اللّغة الشّعريّة السّيرذاتيّة ولفرط إنتمائها الحاسم إلى تجربة المكان والزّمن والحدث تحت مظلّة الميثاق السّيرذاتيّ، تبدو مبالغة أحيانًا بيوميتها وبساطتها ومألوفيتها، على النّحو الذّي تسير على حافة النّثر، وتفتقر في أحيان أخرى إلى المموّل المرجعيّ الذّي يُغذّي اللّغة بقوّة تعبيريّة مسندة بوعيّ ثقافيّ يضبط حركة الحيوات، ويوجّهها في مساقات لا تتراكم فيها الرّؤى ولا تتكدّس، على نحو يقلّل من شعريتها وطاقة تمثيلها للمناطق السّيرذاتيّة، المسموح بها شعريّا أو المناطق المسموح بها سيرذاتيّا »[2]، ولهذا غالبا ما تُسقط الشّاعرة ذاتها ومكنوناتها الدّاخليّة داخل نصّها الإبداعيّ، فتتجاوز الحدود التّقليديّة بين النّصّ والمُبدع، وتُعلن عن حساسيّة شعريّة نابعة من عُمق اللّغة ولُعبة الدّال.

3- الواقع والذّات أصغر من النّصّ: الانفتاح النّصّيّ (الكتابة التّجاوزيّة/ الميتاقصيدة)

لقد تجاوز الشّعر النّسائيّ المغاربيّ كغيره من التّجارب الشّعريّة العربيّة هاجس الذّاتيّة، حيث سمح الإنفتاح على الحداثة الغربيّة التّوغّل في أنماط شعريّة جديدة، والانفتاح على أشكال التّحديث المُختلفة، فلم تعد الذّات والهَمّ الكينونيّ مركز العمليّة الإبداعيّة النّسائيّة، وإنّما تمّ تجاوز هذا

[1] عُلية الإدريسي البويدي، ديوان " ظلال تسقط إلى أعلى"، ص 06، 07.

[2] محمد صابر عبيد، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ص 158.

الحِراك الثّقافيّ والتّاريخيّ، وتقويض فكرة الدّونيّة التّي ركّز عليها الدّرس النّقديّ في تحليله ودراسته لهذا النّوع من الشّعر، وبعيدًا عن كلّ تلك الثّنائيات التّي كَرَّسها الدّرس النّقديّ قديمًا من بينها ثنائية المركز والهامش، والذّكورة والأنوثة، المرأة والرّجل الخ...استطاعت وتمكّنت المرأة الشّاعرة من الانخراط في الموضوعات الكُبرى، وتجاوز فكرة الذّات والواقع إلى دائرة أكبر وهي دائرة المُتخيّل وبناء النّص المفتوح.

تُحاول الشّاعرة بعيدا عن فكرة الهواجس الذّاتيّة، وقول المكنونات النّفسيّة، إعادة صياغة العالم، وفق رؤيّة فلسفيّة، تقوّض الصّورة النّمطيّة المُكرّسة وإنتاج صور جديدة غير مألوفة، فتبتعد فيه عن الذّات والواقع وتقترب من اللّغة والنّصّ، ومن هنا تعمل الذّات المبدعة على عدم الإنخراط في المحاكاة والتّشابه، وإنّما تسعى لخلق الفرادة والخصوصيّة.

عندما نقرأ نصوص الشّاعرة **فاطمة سعد الله** في مجموعتها " **أمواج وشظايا** "، تستوقفنا ماهيّة العالم والوجود التّي تقولها بعض النّصوص، من خلال تأمّلات تنخرط وتتماهى فيها الذّات مع العالم والوجود، لتشكّل الكتابة الشّعريّة دهشة وقلقا دائمًا وإرتباكا وجوديّا، فتقول في قصيدتها "**عليسة...**":

« **على عتبة القصيدة..تقف الدّهشة../ لتضفر جدائل سنبلة ذهبيّة/ تشتهي خبزها عصافير الرّحيل/ وأنتِ..يا ابنة قرطاج/ تدورين مع الثور../ ألف دورة ودورة../ لترسمي خارطة البقاء والمعرفة../ وهناك على هضبة الأسطورة../ تسرحين شعرك الفاحم بأحرف من نور/ ويضوع منك..عبق الحضارة/ ويستوي قرص الجمال على نارك الهادئة../ افترشي مخدة نيرون..**»[1]

بهذا تكون الشّاعرة قد جعلت من النّصّ مركز الوجود والإنتماء، ومنطلق الإرتباك والدّهشة. فتختزل هذه الرّؤية فاعليّة الذّات المُختلفة في صناعة الممكن النّصّيّ، واختبار الشّعر للجديد أي ما لم يُكتب بعد، فالكتابة تجاوزٌ واختراق للموجود.

[1] فاطمة سعد الله، أمواج وشظايا، ص 21.

المبحث الثّالث: تحوّلات الذّات الأنثويّة

1: الكتابة الشّعريّة البِكْر....تجربة داخل أسوار القَبيلة

لم تتجاوز أغلب الشّاعرات المغاربيات في بداية مشوارهنّ الإبداعيّ، الكتابة **داخل أسوار القبيلة**، أي في إطار القوانين الوضعيّة والحدود الشّرعيّة التّي تُمليها القبيلة؛ إلاّ أنّنا نجد من الشّاعرات من تمكّنّ من تجاوز الدّائرة العُرفيّة والثّقافيّة، وهو ما يُمليه علينا الجدول السّابق، حيث نقرأ فيه –هذا الجدول– تجاوز الشّاعرة " **مليكة العاصمي**[*] " في ديوانها الأوّل للكتابة الشّعريّة الهشّة، كأوّل نمط كتابيّ عرفه الإبداع الشّعريّ النّسائيّ في مساره الاشتغاليّ التحرّكيّ، والتّحوّل الذّي عرفته المنظومة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، فكان ورود " تجليات الذّات والبوح عن مكنوناتها" قليلا جدا في منجزها الشّعريّ، فامتلأ شِعرها وامتصّ ربيع الثّورات العربيّة، إذ أنّها أوْلت أهميّة كُبرى لقضيّة الوطن، مُحاولة إلصاق تيمة الانغلاق والتقوقّع الذّاتيّ الأنثويّ بالوطن؛ الذّي يمثّل بالنّسبة لها " الجدار الأكبر " الذّي يَحُدُّ من حريتها، إلى جانب " الجدار الأصغر "، والذّي يمثّله جدار البيت وحبس المؤنّث داخل حدوده الماديّة، فيأتي ديوانها الأوّل " **كتابات خارج أسوار العالم** "، عبر تحوّلاته وتجاوزاته واختراقاته للجدارات الثّالث (جدار البيت، وجدار الوطن، وجدار العالم)، أو بالأحرى القفز خارج الدّائرة الثّقافيّة التّي رسمها الآخر وشيّد أسوارها، فنلمح تجليات هذا الفضاء المغلق وتشكّل العالم القاتم للشّاعرة بدءا من " **الجُملة الثّقافية المدخليّة** " للدّيوان والمتمثّلة في قول الشّاعرة " **مليكة العاصمي** ":

---

[*] **الشّاعرة مليكة العاصمي** ولدت بمراكش بتاريخ 23 دجنبر 1946، تحصّلت على شهادة اللّيسانس في الدّراسات الأدبيّة واللّغوية المقارنة، ونالت دبلوم الدّراسات العليا من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرّباط، تشتغل أستاذة التّعليم العالي بجامعة مراكش، وكانت أوّل امرأة تؤسّس مجلّة في بداية السّبعينات وهي مجلّة "الاختيار" وساهمت أيضا في تحرير مجلّة "الثّقافة المغربيّة"، لها العديد من الأعمال الإبداعيّة منها ديوانها الأوّل "كتابات خارج أسوار العالم " الصّادر عام 1988، وديوانها الثّاني " أصوات حنجرة ميّتة " الذّي صدر عام 1989، وديوانها الثّالث " شيء له أسماء " الصّادر سنة 1997، إلى جانب كتابها النّقديّ " المرأة وإشكالية الدّيمقراطية" (يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki).

« أتســـاءل ؟

لماذا أنـا قاتمـة ؟

أنـا من بلدٍ متخلّف غير نامٍ »[1]

تشكّل العالم القاتم والنّظرة السّوداويّة للأشياء

فتتساءل الشّاعرة في جملتها الشّرطيّة عن تاريخيّة صناعة ذاتها القاتمة، ومن أين استوحت جينيّة هذا السّواد والتّشاؤم ؟، لتقدّم لنا إجابة مقنعة، متجليّة في جواب الشّرط عند قولها: **أنا من بلدٍ متخلّف غير نامٍ**، أي أنّ هذه النّظرة السّوداويّة للأشياء والعالم انبثقت ممّا رسّخه الآخر في أناها، لتُعْرِبَ عن انتمائها لهويّة متشظيّة ولواقع مدنّس، توهجًا وتوترًا وتجاوزًا، فجاء شِعرها مشحونًا بالرّفض والتّمرّد؛ وذلك لاختلاف الإيديولوجيات والمرجعيات المؤسّسة لـه، فلقد كان عقد السّتينات « زمن الهزائم والانكسارات العربيّة، التّي استمرّت في العقود التّالية من السّنوات، بسبب فساد الأنظمة الشّموليّة وقهرها لشعوبها المحرومة من التّعلّم والتّقدّم والعدالة الاجتماعيّة والكرامة الإنسانيّة، وقد حزّت هذه الأوضاع الاجتماعية البئيسة أنذاك في نفس الشّاعرة المرهفة الإحساس التّي ارتشفت لبان الوطنيّة والإبداع في أسرة عريقة، في العلم والأدب ومقاومة الحماية الفرنسيّة والتّضحيّة، حتى أُصيبت الشّاعرة بشيء من الإحباط، فآلت على نفسها أن ترفع صوت الرّفض عاليّا ضدّ الفقر والجهل والمرض وأن تصوّر – خارج أسوار هذا العالم التّعيس – عالمًا جديدًا على مقاس تطلعاتها وطموحاتها وأحلامها، حيث تُصان كرامة الإنسان وتُضمن حقوقه »[2].

وتوضّح مرجعيات هذه **القتامة**، في قولها:

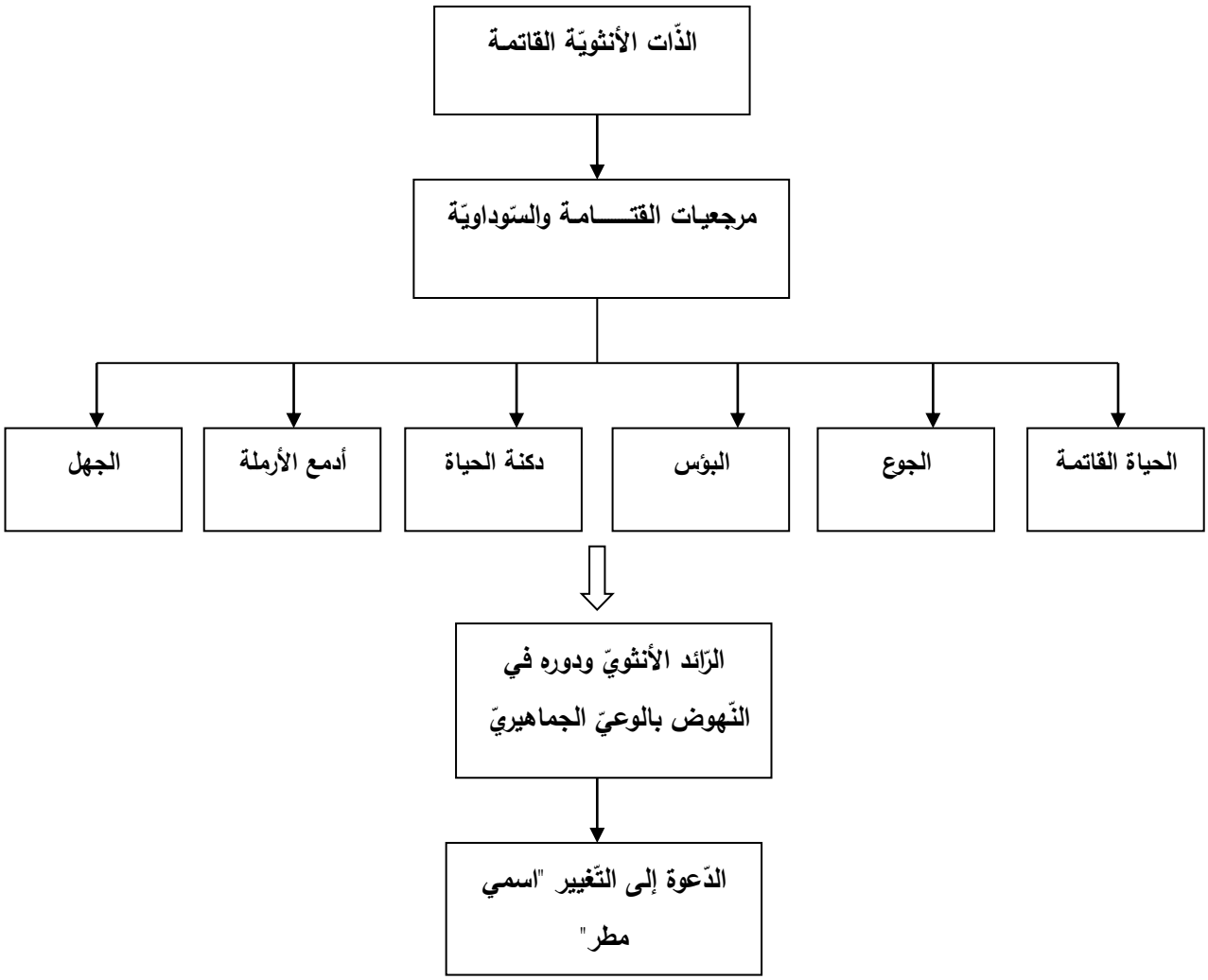
«قتامتي اكتسبتها من الحياة القاتمة/ من جوع حارتي التّي تعيش الغُصص/ من الصّغار البؤساء يقتاتون بـ (المُخاط)/ قتامتي/ من أدمع الأرملة التّي بلا قمح ولا طاحون../ من جهل بلدتي كيف تقود طفلها التّعس...»

---

[1] مليكة العاصمي، الأعمال الشّعريّة الكاملة، الدّيوان الأوّل: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، منشورات وزارة الثّقافة، مطبعة دار المناهل، ط 1، د ب، 1987، ص 49.

[2] سلام أحمد أدريسو، سيّدة لها أسماء – دراسات وشهادات في المَسير الشّعري لمليكة العاصمي– منشورات جمعية محترف الكتابة، د ط، فاس، المغرب، 2013، ص 11.

استمدّت الشّاعرة قتامتها من الأشياء المُحيطة بها في أبعادها السيّئة واللاّإنسانيّة، ويُمكن توضيحها أكثر كما في المخطّط الآتيّ:



إنّ في مُحاكاة الشّاعرة للواقع رسالة إلى ضرورة تغييره وعدم الخضوع له، فجاء الجزء الأخير من القصيدة دعوة إلى التّغيير والثّورة والرّفض، وتحقيق العدالة الإجتماعيّة وهدم فكرة الخنوع والرّكوع للآخر والعبوديّة، تقول في قصيدتها " **اسمي مطر**":

«غيرتُ اسمي منذ حين/ حينما العواصف/ تقذف الأغصان للأغصان،/ حينما الرّياح/ تسوق من فوق المحيط كُتلة السُّحب/ لتنزح الأحزان من فوق الزّهور/ سمّيت نفسي كالمياه تُنظّف الأغصان والشّجرْ/ وتكنسُ الأدران في القلوب/ والثياب والحجر/ قرّرتُ أن أُدعى: "مطرٌ" »

نلاحظ رغبة الشّاعرة في أنْ تَنْزِل مطرًا، لتغسل الوطن من كلّ بؤسٍ وجهل وتغرس العِلْمَ والحُبَّ والوعي، ولقد أدركت أنّ الشِّعر لا يكفي في توعيّة الشّعوب وإرشادهم، فتبّنت وسائل أخرى واستعانت بالنّثر كونه أقرب للجمهور وأوضح من الشِّعر، وفي أوج ما يُعرف بسنوات الرّصاص وبينما يعيش المغرب حالة قحط وتضييق تفرضه الأجهزة البوليسيّة على الصّحافة والثّقافة[1]، أقدمت الشّاعرة على إصدار عدّة أعمال فنيّة «فأسّست جريدة "الاختيار"، ثمّ مجلّة "الاختيار" وكتبت البحوث الاجتماعيّة، ومارست التّعليم الجامعيّ، وأنشأت الجمعيات النّسويّة، وأطلقت المنظّمات المدنيّة، وقادت المُظاهرات الجماهيريّة، وخاضت الانتخابات الجماعيّة والبرلمانيّة، وتعرّضت للاعتقال والمحاكمات»[2]، فهَطلت الشّاعرة فِكْرًا نَيِّرًا ووعيًّا رافضًا وقَلَمًا ثائرًا.

إلاّ أنّ الشّاعرة لا تلقى أذن صاغية من فئة المثقفين « حملة المشاعل ونافخيّ الأبواق وقارعي الطّبول، ممن يتهافتون على الخنوع والرطوع حتّى فقدوا إنسانيتهم، وامسوا مطيّة للأسياد تحمل الأوزار»[3]، فكتبت قصيدة أسْمَتها " **الوباء**"، تقول فيها:

«الدّاء ينتشر/ داءُ التّحامر/ ينفثه المريض في النهيق/ أعراضه: أن يتبلّد الإحساس،/ ثمّ تموت النّظرة الحنونة،/ وتستطيل الآذانُ،/ وينبتُ الشَعرُ على الجلود،/ ثمّ يصير الشخص من فصيلة الحمير،/ يليق للرّكوب،/ يحمل أثقال السّادة الكبار،/ يظلُّ خانعا، وظهره مطيّة للآخرين،...»[4].

وإنْ كان هذا التّشبيه لا يليق بهذه الفئة لِما للحمير من صَبر وتحمّلٍ للمشّقة والعمل دون كَلَل ولا مَلَل، حتى إنّنا نجد في العاصمة المصريّة " **جمعية الحمير**" التّي يفتخر أعضاؤها بالانتساب إليها، وتكريم الأديب الإسبانيّ الحائز على جائزة نوبل، "خوان رامون حمينيث"، للحمار بكتابه: " **حماري وأنا** "، وتكريم الأديب المصريّ الذّي كان يستحق جائزة نوبل، "توفيق الحكيم"، للحمار

[1] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 15.

[2] ينظر: سلام أحمد أدريسو، سيّدة لها أسماء – دراسات وشهادات في المَسير الشّعري لمليكة العاصمي– ص 12.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

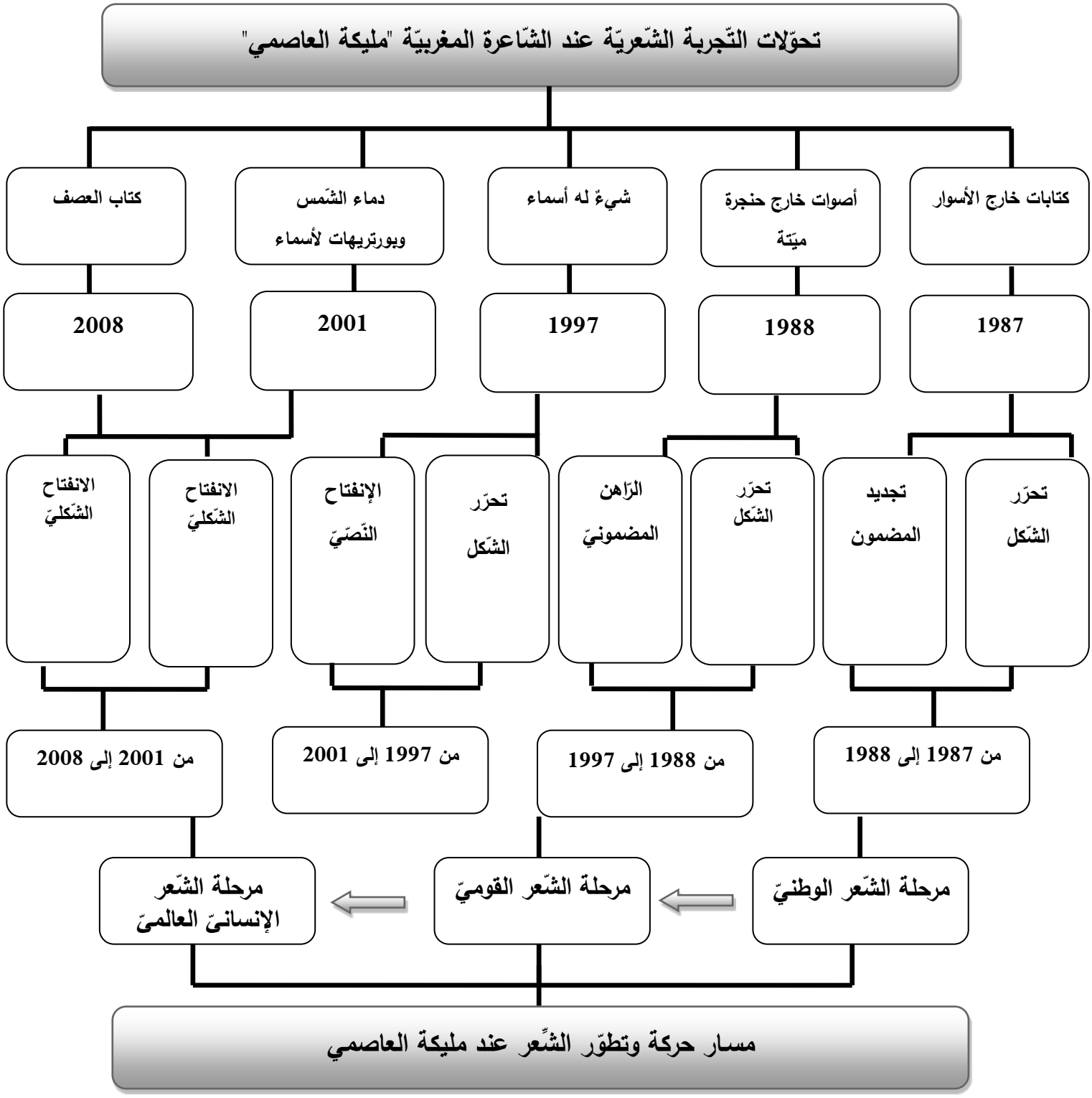
[4] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 78، 79.

–أيضا– في كتابه: " **حماري قال لي** "؛ فالشّاعر "**محمّد مهدي الجواهري**" شبّه الجماهير الخانعة بالذّباب والتّراب والمِعزى والكلاب، في قصيدته المعنونة "**أطبق دجى** "، التّي يقول فيها:

« أطبق على متبلد/ ينَ شكا خُمولهم الذُّباب/ لم يعرفوا لون السّماء/ لفرط ما انحنت الرّقاب/ ولفرط ما ديستْ رؤوسهم، كما ديس التّراب/ أطبق على المِعزى يُرادُ بها على الجوع احتلاب/ أطبق على هذي المسوخ/ تُعاف عيشتها الكلابُ»[1].

تحاول الشّاعرة " **مليكة العاصمي** " من خلال أعمالها الكاملة " **كتابات خارج أسوار العالم** " خَلْقَ كتابة شعريّة جديدة تتجاوز السّائد إلى الممكن والواقع إلى المُتخيّل، ولهذا تقول نصوصها نوعًا من الـ " كتابة خارج أسوار العالم "، أي إنّها جاءت مُكتنزة ومشحونة بالرّفض والتّمرد على العالم، وذلك لتؤسّس ميكانيزماتها وطروحاتها المتفرّدة والخاصّة خارجه، وهنا تتجلّى رغبة الشّاعرة في تقويض فكرة الصّمت، وتحقيق التّدفّق الحسّيّ والإنفجار الإبداعيّ الذّي يجرف في طريقه كلّ سلبيات الكبت والتّحريم والحَجب، وقبل أنْ نُتابع تحرّكات الذّات الأنثويّة في مُنْجَزِها النّصّيّ الموسوم: " كتابات خارج أسوار العالم" لابأس أنْ نتتبّع –أوّلا– التّحوّل النّصّيّ في أعمالها الكاملة، والتّي نستجليها في المُخطّط الآتيّ:

[1] ينظر: سلام أحمد أدريسو، سيّدة لها أسماء – دراسات وشهادات في المَسير الشّعري لمليكة العاصمي– ص 12، 13.



يتنبّه المُتتبّع للنّصّ الشّعريّ عند "**مليكة العاصميّ**" عبر أعمالها الكاملة، التّي تتضمّن خمسة دواوين شعريّة، بدءًا بديوانها الأوّل الموسوم " **كتابات خارج الأسوار**" الصّادر سنة 1987، ثمّ

ديوانها الثّاني المعنون "**أصوات خارج حنجرة ميّتة**" الصّادر عام 1988، ثمّ كتبت ديوانها الثّالث سنة 1997 وعنونته بـ" **شيء ... له أسماء**"، ليصدر لها ديوان رابع بعنوان " **دماء الشّمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة**" سنة 2001، وفي الأخير صدر لها ديوان خامس بعنوان "**كتاب العصف**" عام 2008، أنّ التّجربة الشّعريّة عندها منذ ظهورها في السّتينات وكانت أوّل تجربة تخوض في الشّعر الجديد أنذاك في المغرب، حيث تتحرّك الذّات الشّاعرة في تجربتها الشّعرية في حلقات متغايرة ومُختلفة، واشتغال نصّها ضمن رؤى متعدّدة، ما يمنح نصّها التّناميّ والتّكثيف الدّلاليّ، حيث اشتغلت الشّاعرة في تجربتها وفق مجموعة من الثّوابت والمُتغيّرات النّصيّة، التّي تُساهم في خلق ذوات مختلفة، وتحوّلات مُغايرة عبر ولادتها المُتجدّدة، التّي تُعلنها المرأة في كلّ مرّة يتمّ فيها اختراق أسوار عالم معيّن، حيث يمكن أن نحدّد تمظهرات العوالم الثّلاث في ديوان الشّاعرة " **مليكة العاصمي** " انطلاقا من هذا التّقسيم:

1-**الأسوار الأوّل:** أسوار الرّحم (هذا الأسوار الذّي يشمل كلّ البشر الرّجال والنّساء، وهو أوّل عالم مغلق يعرفه الإنسان، حيث يتمّ التّمرّد عليه والخروج عن حدوده بعد تسعة أشهر)، وهو جدار يتساوى فيه البشر، رجل أم امرأة، فقير أم غني، أبيض أم أسود الخ... باعتباره أوّل مكان سَكَنَهُ وعرفه الإنسان أي رَحِمُ أُمِّهِ.

2- **الأسوار الثّاني:** أسوار البيت (هذا النّوع يكون الانغلاق في حدوده حِكْرًا على النّساء، بينما يُسمح للرّجل الخروج عن حدوده وتجاوز أسواره متى شاء).

3- **الأسوار الثّالث:** أسوار المجتمع والعالم بعاداته وتقاليده وقيوده.

نقرأ في هذا الحضور النّسق الثّلاثيّ للعالم، والذّي نمثّله في التّصنيف الآتي: العالم الماديّ (البيت)، العالم الأصغر(المجتمع)، العالم الأكبر (الوجود)، تشكّل العالم النّسائيّ الثّلاثيّ التّجاوزيّ في تحوّلاته المختلفة وتنديد المرأة بالخلاص الأبديّ، فتتمثّل الذّات الشّاعرة في ديوان " **كتابات خارج أسوار العالم** " قضيّة الصّراع في أبعادها الثّلاثة، كما يأتي:

أ. الذّات الواعية العارفة (الدّاعيّة إلى اليقظة وإعادة بعث الذّات الأنثويّة الموءودة)؛

ب. الذّات المُحَرِّضَة (الدّافعة إلى الثّورة على السّائد والخروج عن الدّائرة الثّقافيّة)؛

ت. الذّات المُتكَهِّنة (المُستبشرة بالخلاص وتجاوز الواقع المُرّ على أمل عناقِ الغدِّ)؛

فتتمثّل الذّات الأنثويّة داخل المنجز النّصّيّ **لمليكة العاصمي** بأبعاد ثلاثيّة، نحدّدها في النّقاط الآتيّة:

-البُعد الثَّوْرِيّ؛

- البُعد التَّعْبَوِيّ؛

- البُعد التَّكَهُنِيّ؛

تتحدّد هذه الأبعاد الثّلاثة في ديوان الشّاعرة كما يأتي، تقول في قصيدتها الموسومة " **القصيدة المسعورة** ":

يفعمُ قلبي جوعاً..
نداءً..
نُباحْ
ويَقْدَحُ جسمي بُركان نارٍ

انفجار الأنا وكسر
حاجز الصّمت.

تشكّل الذّات الأنثويّة الثّائرة وصخبها على الحياة

ونَهديَ زَمْجرة من لهيبْ !
أدورُ..
ولكنّهُ ليسَ غيري هناكْ.
و**أصْخَبُ،**
أضْرِبُ،
أصْدَعُ رأسي بصَخْرِ الجِدارْ،
ويَصْرَخُ في داخلي النّداءْ.
أكوّم نفسي على الأرضِ،
أفركُ رِجْلي،
أكسرُ قبْضَتي بالأرض،
أحفرُ،
أنبشُ قلب البساطْ
وأنشِبُ ظُفريَ في كلِّ شيء
وأعجَنُ كلَّ الدّنا في يديَّ،
(...)
دمائي صُراخْ،
عُروقي. فراشاتُ حرٍّ تطيرْ
يَضِجُّ برأسي أزيزُ النّداء،
كُلّي نواحْ
وتَبْزغُ بيَ حديقةُ نارْ،
وبي لهبٌ وأوارْ،
دِمائي..
سُعارْ..[1]

يتشكّل الاشتغال النّصّيّ في قصيدة " **مليكة العاصميّ**" " **القصيدة المسعورة** " حول بؤرة اشتغالٍ ثوريّة، ترفض – من خلالها مليكة – الواقع وتثور عليه. وتستدعي الشّاعرة لتمثيل صورة الواقع القاتم ألفاظا تُجسّد هذه الثّورة، من خلال دَوِيٍّ بعض الكلمات، نحو: **(نداء، نُباحْ، بُركان نارٍ، لهيبْ، وأصْخَبُ، أضْرِبُ، دمائي صُراخْ،...)**، فيحمل العنوان كعتبة نصيّة أولى رؤية

[1] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 117، 118، 119، 120، 121، 123.

ثوريّة، تُساعد الشّاعرة من خلاله القارئ في تشكيل أُفق توقّعه، وكأنّ بها تقول: كلّ من يقترب من القصيدة يُصابُ بالشِّعر.

إذ تنطلق في تأثيث قصيدتها من الخاصّ إلى العام، ومن الجزء إلى الكلّ، ومن الجسد الثّقافيّ إلى الجسد المُتخيّل متبنيّة تقنية الكتابة بالجسد، باعتباره (أي الجسد) بنية خطابيّة تقول الأنا، فلم يعد الشّعر الجديد ينقل جسدًا أنثويّا ثقافيّا، وإنّما أصبح يصنع جسدًا أنثويًّا متخيّلاً، ويمكن استجلاء هذا الانتقال والتّحوّل من الفرع إلى الكلّ، كما يأتي:

صنـــاعة "كلُّ" الشّاعرة المُنتفِضة الثّائرة

دمائي صُراخْ،
عُروقي. فراشاتُ حرٍّ تطيرْ
يَضِجُّ **برأسي** أزيزُ النّداء،
كُلّي نواحْ
وتَبْزغُ بيَ حديقةُ نارْ،
وبي لهبٌ وأوارْ،
دِمائي..
سُعارْ..[1]

ويمكن متابعة هذا التحوّل من الجزء إلى الكلّ في هذه المعادلة: دماء + عروق + رأس = كلّ الشّاعرة، حيث يتأنّث ويتمّ صناعة الشّاعرة من: الدّماء، لكنّها غير كلّ دماء البشر، فدّمها صُراخ وسُعار، وعروقها فراشات حرٍّ تطير، لتصنع في الأخير " **امرأة من نواح** ".

تمهّد هذه الثّورة الدّاخليّة لثورة خارجيّة ترفض الواقع وتثور عليه، فتحاول الذّات الأنثويّة خلق التّجاوز والتّخطي، انطلاقا من تلبيس اللّغة ألفاظ الجسد، لتؤسّس مصطلح " الكتابة بالجسد "، الذّي تُساهم فيه الشّاعرة – أي هذا النّمط من الكتابة – في تخصيب الرؤيّة الإبداعيّة وإغناء زوايا القراءة، من خلال زاوية نظر مغايرة، ورؤية للعالم مختلفة، فتأتي هذه الرّؤى النّقديّة

[1] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 120، 123.

مُسَيَّجة وحاملة ومشحونة بمرجعيات وروافد المنظومة الثّقافيّة، التّي تعمل من خلالها الشّاعرة على مراوغة القارئ والإلقاء به في غابات ومتاهات المعنى.

جاء صوت الأنا الأنثويّة حاملاً لملامح التّغيير والثّورة على السّائد، برؤاها الذّاتية المتفرّدة، وكشوفها المتنوّعة، وبانفضاض العالم من حولها، وانصرافه عن حدوسها التّي تذكّرنا بحدوس زرقاء اليمامة، ولهذا جاء شعرها مشحونًا ومكتنزًا بهجائيات تهكميّة مقذعة تنعي انهيار العالم، وتسخر من ترديه، وتشعر بوطأة هذا التّردي عليها؛ لأنّ الأنا الشّعرية لديها لا تطلّ على العالم من خارجه إلاّ من خلال العبور من داخله، فجاءت الأنا عندها مغايرة للأنا العنتريّة، التّي نجدها لدى معظم الشّعراء المحدثين، الذّين تمثّلوا مقولة أنّ الشّاعر صوت القبيلة، لأنّ الشّاعرة العربيّة منذ زمن الخنساء الأوّل، لم تنطلق من نفس الموقف العنتريّ الذّي لم يستطع الشّعراء الانفلات منه، وإنّما من موقف مغاير، كان لدى الخنساء أقرب إلى موقف التّفجّع على ما في العالم من ظلم وافتقار للمنطق، والتمرّد الكظيم على أقداره الجائرة[1]، وهذا الميراث الشّعريّ النّسائيّ المغاير، هو ما أتاح للأنا الشّاعرة لدى الخنساء الحديثة، أن تكون "أنا" أقرب إلى الأنا الحداثيّة المعذّبة بوعيها[2].

كما نلمس، وسط تلك المتاهات والمعاني الرّؤيويّة المتواترة، صورة تمثيليّة أخرى للواقع، تعرضها علينا الشّاعرة في قصيدتها الموسومة " **الوبـاء** "، والتّي عُرضت بأسلوب وخطابٍ ساخرٍ مُحمّلة ببُعدٍ تعبويٍّ، تقول وهي تصف وتسرد واقع الحُكّام في زماننا وانتشار داء التّحامر، تقول:

[1] ينظر: مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 384.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

رصد الشّاعرة لوضعيّة الشّعوب العربيّة

اليوْم يأكل الأكباش كلَّ إنسانٍ تعيسْ
هذا غريب
لكنّهُ حقيقة في عصرنا الحديثْ
الحيوان من فصيلة الحمير
يجلس في الأريكة الكُبرى
لكيْ يُحاضر الرُّعاعْ
وينهقُ الشّعارات الكِبارْ

تَوَرُّمْ الوضع العربيّ وتفاقم داء التّحامُـــر

الدّاءُ ينتشرُ
داءُ التّحامُرْ
ينفثه المريضُ في النّهيق
أعراضُهُ: أن يتبلّد الإحساس،
ثمّ تموت النّظرة الحنونة،
وتستطيل الآذان،
وينبُتُ الشَّعْرُ على الجُلودْ،
ثمَّ يصير الشّخص من فصيلة الحميرْ،
يليقُ للرّكوبْ،
يحملُ أثقال السّادة الكِبارْ،
يظلُّ خانعاً، وظهرُهُ مطيَّةٌ للآخرينْ،
وينقل التّرابَ والحَجَرْ،
والجيرَ والمتاعْ،
لأنّ قصْرَ السيّد المُطَاعْ
يَحْلُمُ أن يُغالبَ القلاعْ
لهفي عليكَ أيّها الشّعبُ الحزينْ
يعُمُّ داءُ العصرْ
يقتلُ كلّ إنسان بهذا العصرْ.

تسعى الشّاعرة "**مليكة العاصمي**" من خلال نصوصها الإبداعيّة إلى تتبّع حَرَكة السّياسة ولُعبتها شِعْريًّا، إذ تصوّر الذّات الشّاعرة –في هذا المقطع– سلبيّة الواقع، وتذمّرها منه، فـ « تنزع عنها كلّ لبوس أخلاقيّ وطابوه اجتماعيّ، ويُفضي بها، رأسًا، إلى " التّحامريّة " تتجلّى في ارتياب الشّاعرة العام في دوافع الآخر، وفي إحباطه وعدم رضاه وخيبة أمله، ثمّ في مزاجه السّيّء الجامح وإحساسه بالعبث داخل سلوكٍ مدمِّر، مُجدّفًا بالأخلاق وسخرًا من إمكان وجود الخير في النّاس

والضّوء في الطّبيعة »[1]، فتظلّ الشّاعرة " **مليكة العاصمي** " تبحث منذ بداية ديوانها " **كتابات خارج أسوار العالم** " عن مفاتيح الانعتاق وفكّ أسرها من قيود المجتمع والخروج عن الدّائرة والمنظومة الثّقافيّة، لذا نجدها في قصيدة " **الوبـاء**" تدين الواقع بوحشيّة، فتَخْفَتُ في شِعرها الغنائيّة وترتفع الحِوارية المُنتَجة داخل النّصّ والدّرامية الصّراعيّة.

ويتمثّل البُعد التّكهنيّ في ديوان الشّاعرة " **كتابات خارج أسوار العالم** " من خلال تَنَبُّئِهَا وتكهنها بمصير هذه الشّعوب، والاعتراف بحقيقة الموت والحبّ، تقول:

« دعوني أعترف
بأنّ يوم البعث لن يكون
ليس لنا سوى هذا النّهار
نحب فيه
نموت فيه
نحبّ أو نموت
نحبّ معناها نموت
أتعرفون »[2]

وعي الذّات الأنثويّة بآنية العالم والدّعوة إلى التّحرّر والخلاص من الموت بالحبّ

فيُعَبِّرُ هذا المأزق الوجوديّ عن مأزقٍ آخر اجتماعيّ وسياسيّ، تَوَلَّد نتيجة الخضوع للحُكّامِ وقهرهم، فجاءت جلّ كتاباتها في عملها " **كتابات خارج أسوار العالم**" تُندّد صمت الشّعوب العربيّة والتّمرّد على الجدران الذّي سبّب للشّاعرة ضيقًا، أمام أناها الحالمة والرّاغبة في الانفلات من قيود زمن ومجتمعٍ وسُكانِ ليلٍ توطّن فيهم الذّلّ والجُبن والتّحامر، والرّغبة في الانطلاق والتّحرّر منه ومن سياسته الخانقة.

[1] عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي – من الجيل إلى الحساسية – ص 102.
[2] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 52، 53.

وتوضّح الشّاعرة توغّل وعمق الذّل والخضوع وعدم المطالبة بالحقوق في قصيدتها الموسومة " **مأساة الأعوام العشرة**"، تقول:

تشكُّل وعيّ الذّات الأنثويّة بالوجود

إقرار الذّات الأنثويّة بالخنوع والخضوع

« سَابَقْتُ الوَقْتَ إلى قَبْرِي، فَوَجَدْتُ المَوْتَى أَكدَاسًا
في الأرضِ
حزَّت مأساةُ الأعوام العَشرَةِ أَيْدِيَهُم، فَقَأَتْ أعْيُنَهُم
أهلِي جَرَّهُمُ الحُزنُ إلى الأسْحَار فَمَاتُوا
في زَمَنٍ جدٍّ بَعيدٍ أَوْطَنَ ذُلٌّ في أَعْمَاقْ
سُكَانِ اللّيلِ،
أَصَابَتْهُم مَأْسَاةُ الأَيَامِ الثَّكْلَى
جُلِّدوا بالمَجَانِ
ولم نرفع صَيْحَةَ إنكَارٍ تُعلِنُ حَقَّهُم القَاطِع
مَارَسنا ضِدَّهُم الإنكَار الفَاجِعْ
ظَلُّوا مَدْفُونِينَ زَمَانًا، لَم نَأبَهْ
كانَ الجُبُنُ عميقًا فينا
أَفْزَعَنَا سَوْطُ لَوَّحَ في الأَجْوَاءِ
يُهَدِّدُنَا
فَجَبُنَا
لَمْ نَقْبِض ذَيْلَ السَّوْطِ ولم نَصْنَعْ
سَيْفًا بَتَّارًا يَقصِمُهُ أَجْزَاءْ»[1]

تقترن الرّغبة في الانفلات – في هذا العالم المُختلّ– من واقعه الظّلامي الشّائه، بالإحساس الفادح بالمسؤوليّة، وهو إحساس لا يتبدّى فقط من منطوق النّصّ، ولكن، من منطلقه حيث تتقمّص الأنا الفرديّة النّحن الجمعيّة باعتبارها موقفًا ومسؤوليّة؛ لأنّ استخدام ضمير الجمع في كلتا الحالتين: حالة ضحايا القهر، والواقع المرّ، الذّين يعمّرون مملكة اللّيل، وحالة النّحن الرّاوية في

[1] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 59، 60.

إفضائها الاعترافيّ بالمسؤوليّة، يعزّز من إحساس الضّمير الجمعيّ بالمسؤوليّة عمّا آل إليه الوضع العربيّ المقلوب، الذّي لم يعد يتحمّل حتى إطلاق زفرات الالتياع على ما يدور فيه من ظلم[1]، تَضيف الشّاعرة وهي تصف هذا الوضع المُتَأزّم:

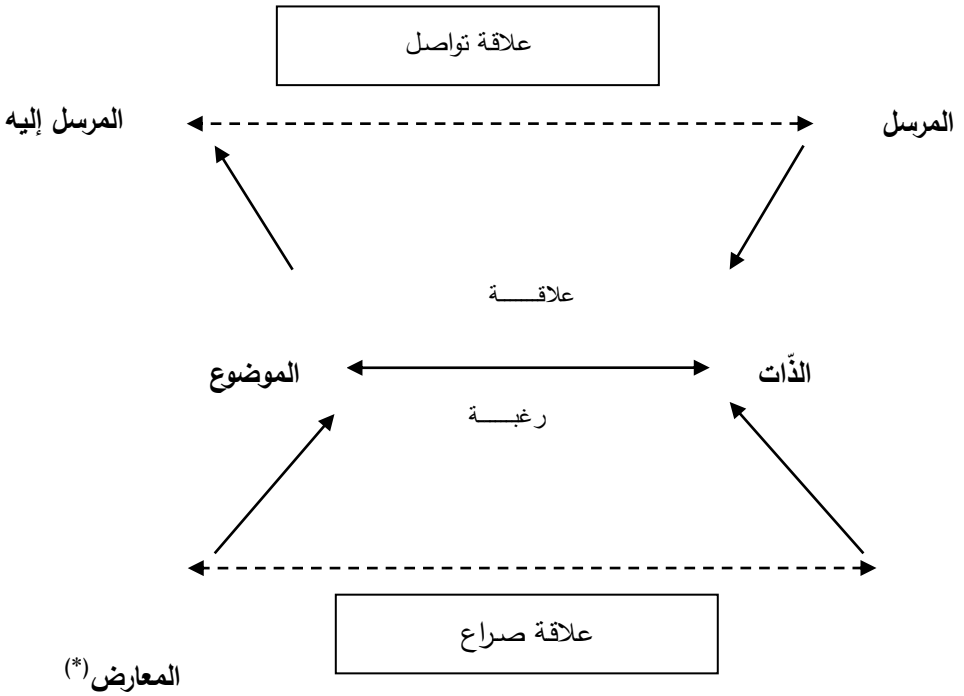
في المجتمعات العربيّة
توءَدُ الأحلام والجمال

« نَصَبَ السَّيَّافُ الأَنْطَاعَ، بكُلِّ مَمَرَاتِ البَلْدَة
"مَنْ أَرْسَلَ تَنْهِيدَةَ إعيَاءٍ قُطِعَتْ رَأْسُهُ"
"نصُّ القَانُونْ"
مَنْ أَبصَرَ زَهرَةَ دفلى: يُجلدُ فِي أَقبيَّةٍ مَجْهُولَة»[2]

ولهذا يتفشّى في الوطن العربيّ " داء التّحامر"، وتستطيل الآذان ويرتفع النّهيق على مدّ السّاحة المُمتدّة من المحيط إلى الخليج[3]، وهنا يتجلّى ويتعيّن وعيُ الشّاعرة بالواقع المُرّ وضرورة التّغيير والخُروج من أسواره.

فنلمح هذا الحضور للأبعاد الثّلاثة، من خلال تجليّات الذّوات الأنثويّة في صورها المتعدّدة: (الواعيّة، والمحرّضة، والمُتكهّنة)، ولتوضيح حركيّة الأفعال وملفوظات الحالة في الاشتغال النّصيّ عند الشّاعرة" **مليكة العاصمي** "، ارتأينا الاعتماد على نموذج " غريماس " كما هو موضّح في التّرسيمة الآتية:

[1] يُنظر: مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 381.
[2] المصدر نفسه، ص 61، 62.
[3] المصدر نفسه، ص 382.



(*)**المرسل** = الدّافع الذّي يجعل الذّات ترغب في الموضوع.

المرسل إليه = هو الذّي يعترف لذات الإنجاز بأنّها قامت بالمهمّة.

المساعد = يساعد الذّات في الحصول على موضوع القيمة.

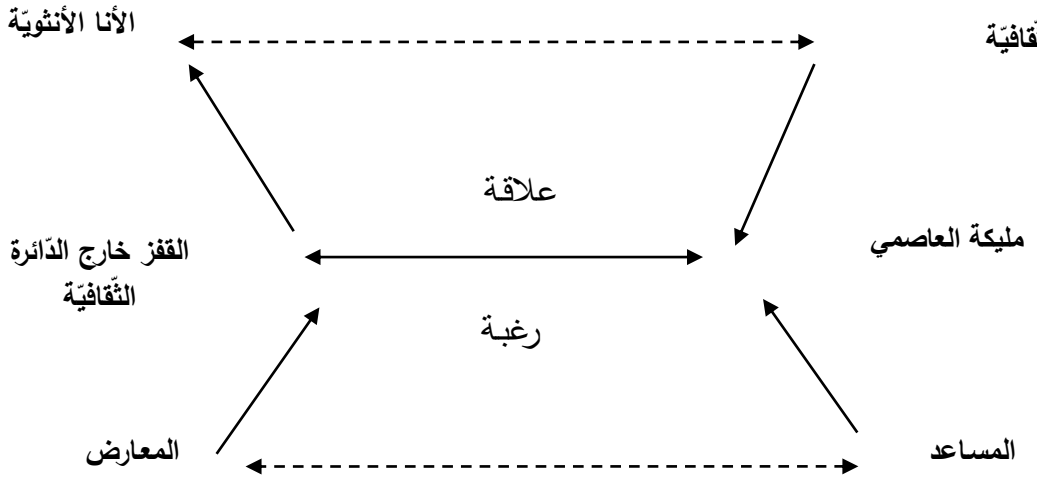
المعارض = يعارض الذّات ويمنعها من الوصول إلى موضوع القيمة.

1- أ/ **علاقة الرغبة Relation de désir**: تجمع العلاقة هذه بين ما ترغب فيه الذّات، وما هو مرغوب فيه (الموضوع). ويرى " حميد الحمداني " في كتابه: (بنيّة النّص السردي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1991، ص 34، 35، 36) أنّ من بين ملفوظات الحالة (Les énoncés d'état) مثلا ذات يسميها " ذات الحالة " (Sujet d'état)، وهذه الذّات إمّا أن تكون في حالة اتصال، أو في حالة انفصال عن الموضوع 0، فإذا كانت في حالة اتصال فإنّها ترغب في الانفصال، وإن كانت في حالة انفصال فإنّها ترغب في الاتصال ؛ وملفوظات الحالة يترتب عنها تطورا ضروريا قائما فيما يسميه " غريماس " ب " ملفوظات الإنجاز " Enonces de faire.

ب/ **علاقة التّواصل Relation de communication**: كلّ رغبة لابد من أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه " غريماس " مرسلا Destinateur، وهو موجّه إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه Destinataire وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمرّ بالضرورة عبر علاقة الذّات بالموضوع (علاقة الرغبة).

ج/ **علاقة الصراع Relation de lutte** : إذ تعمل هذه العلاقة على تحقيق حصول علاقة الرّغبة وعلاقة التّواصل، أو العكس أي منع حصولهما، وضمن علاقة الصّراع هذه يتعارض عاملان: المساعد (Adjuvant) والمعارض (L'opposant)، فالأوّل يكون بمثابة مساعد للذّات فيقف إلى جانبها، أمّا الثّاني – المعارض – فيعمل على عرقلة جهودها. (سبق وأن تطرّقت لهذه المفاهيم في مرحلة الماجستير، لكن لا بأس بإعادتها، هنا، لتيسير عمليّة الفهم على القارئ).

ويمكن إسقاط " الملفوظات/ التّشكيلة اللّفظيّة " عند **مليكة العاصمي** على مخطّط " غريماس "، كما يأتي:



وعي الأنا للكوجيطو الأنثوي: أنا أعي ذاتي، إذن أنا موجودة/ (أنا أرفض السّائد إذن أنا أفكّر، أنا أفكّر إذن أنا موجودة).

علاقة صراع

المنظومة الأخلاقية والسّلطة الثّقافيّة.

يكشف المحكيّ الشّعريّ في ديوان " **كتابات خارج أسوار العالم** " لمليكة العاصمي، عن تجاوز الذّات الأنثويّة للمكان الفيزيقيّ واستدعاء المكان النّفسيّ، الذّي يُعيد الاعتبار للذّات الأنثويّة وممارستها الكتابيّة ويمنحها التّعاليّ السّيكولوجيّ، لذا تُعلن " **مليكة العاصمي** " في رؤيتها الإشتغاليّة عن فعل التّحدّي والثّورة على المنظومة الثّقافيّة في إقصائها للأنا الأنثويّة، وتكريسها لمركزيّة الآخر، إذ تنطلق الشّاعرة في تأثيث عالمها الشّعريّ من النّسق الثّقافيّ المُضمر الذّي يقول بمركزية الذَّكَر وهامشية الأنثى، والذّي يتمّ فضحه والإعلان عنه بالجُمل الشّعريّة، إذ تستدعي المُخيّلة الإبداعيّة المُستنفرة عند **مليكة العاصمي**، كتابات ولغة تجاوزيّة تخترق أسوار العالم، وتقفز خارج عتبات أسواره المغلقة، لتتحوّل الأنا عندها إلى ذاتٍ متمرّدة ترفض الخضوع لسيطرة الدّائرة الثّقافيّة وما سطّرته المنظومة العربيّة.

فنلمح في بداية قصائدها أنّ الشّاعرة في حالة انفصال U مع الموضوع 0 المرغوب فيه، وهو تجاوز الدّائرة الثّقافيّة (o sU)، حيث تكتفي، في البداية، بإحصاء جلّ الإنهزامات التّي ألحقها بها الآخر، كأن تقول في قصيدة: " **أحزان البعث أو الفضح أمام الذّات** ":

معبدُ الأموات وحكائيّة ما قبل البعث

«تَسَلَّخَتْ أظافِري في مَعْبَدِ الأمْواتْ
الظِّلُّ رَدَّ أرْؤُسَ الفُؤُوسِ قَبْلَ رَنَّةِ السُّكُونْ
قِفِي فَقَدْ تَحَجّرتْ في الأعينِ اللّآلي وانثنى القَدَمْ..
وحشية عيونكمْ يا هؤلاء
مُنْتِنة أيْديكمُ من أثرِ الدّماءْ
أريدُ أنْ أقُولها للمَوْتْ:
((كيف تَأخُذينَ دُونَمَا اخْتيارْ))
لوْ قُلْتُها لمات في فمي النّداءُ والأنينُ، والْتَهَبْ
قَلْبِي، وصَفّقَ الذُّلُ بِأذْرُعٍ كَأنّها بَنادِق النُّعُوشْ.

معبدُ البعثِ وحكائيّة البوح والأحزان

اليوم يبْتَدي التّاريخُ دوْرَةً جديدة
ندفنُ فيها حُزننا المشْؤوم، نكْسِرُ الأَصْفَادْ
قد أثقلْتنا مُنْذُ عَهْد بائس بعيدٍ عنْدَما قُصّتْ جَوَانِحُ النُّسُورْ
(...)
أقلُّ ما فَعَلْتَ أنْ شعّتْ بَوَارِقُ الأملْ
على قلوبِنا المُنطفئة... »[1]

كما أنّها ترغب في الاتصال ∩لإضاءة بوارق الأمل والوصول إلى التّحرّر والخلاص الذّاتيّ، ولعلّ رغبتها الكبيرة في التّحرّر وتجاوز عتمة العالم هذه، لابدّ من أن يكون وراءها دافع أو محرّك يسميه " غريماس " مرسلا (Destinateur)، والتّي تتوجّه إلى عامل آخر يسميه المرسل

[1] مليكة العاصمي، ديوان: " كتابات خارج أسوار العـــالم "، ص 63، 64، 65.

إليه (Destinataire)، فينتج عن علاقة التّواصل بين المرسل(المنظومة الثّقافيّة) والمرسل إليه (الذّات الأنثويّة/ الأنا الشّاعرة) علاقة صراع(Relation de lutte)، والتّي تعمل على تحقيق التّواصل الذّي تطمح الذّات الأنثويّة إلى بلوغه، ذلك ضمن عاملين أحدهما مساعد(Adjuvant)، يتمثّل في: الوعيّ بالأنا والآخر مُعارض (L'opposant) يتمثّل في المنظومة الأخلاقيّة والسّلطة الثّقافيّة.

وبعد أن عرضنا حركيّة بعض " ملفوظات الحالة " من خلال تعيين عناصر المُربع السّيميائيّ لغريماس، وكيف عمِلت الأنا في سيرورتها وحركيتها المُتغيّرة على الكشف عن تحوّلات الذّات الأنثويّة انطلاقا من تغيّر وتحوّل الأرضيّة التّي تعيش فيها، بدءًا من **ذاتٍ مراقبة** (تكتفي بمشاهدة الأحداث خارج الحدث الفعليّ الواقعيّ)، وصولا إلى **الذّات الواعيّة** (قراءة الواقع وتمحيص الأحداث المختلفة)، مرورًا **بذات مُحرِّضة** (تدرس الواقع وتفهم مُستجداته، حيث تعمل الذّات في هذا الموقع على تحريض البقيّة عن عدم الرّضوخ للسّائد والثّورة عليه، والدّعوة إلى التّغيير)، انتهاءً **بذات متمرّدة** (تسعى إلى تجاوز الواقع والقفز خارج عتبات العالم المُظلمة)، ويمكن إحصاء هذه الذّوات في شعر " **مليكة العاصمي** " في قصيدتها " **الجدار** "، التّي تقول فيها:

إشراقيّة الرّؤيا ونورانيّة البوح

حمَلتُ مِثلماَ يحملُ ملاّحٌ يجيء من مدينة الأصدافْ
تُتْعِبُهُ أثْقاله الثّمينة..
أبْحَرْتُ في عيونِكُم منْ دُونَما سُؤالْ
ليْسَ معي فَنَارْ
حَلَمتُ بالنّهارْ
حَلَمْتُ بالشّبابةِ التّي خَلّدَها صِحَابُنا القُدامى
رُحْتُ أَرْعى أثَراً نَدِيّاً منْ رطوبةِ البِحارْ
وَجَدْتُكُمْ مُقَلَّصينَ يابسينْ
وجَدتُ في عُيونِكمْ كَثافةَ السّهَرْ
أوّاه يا أحبّتي
تَنَهّدتُ ومُتْ..
دَعُوني أعترفْ
بأنّ يوم البعثِ لن يَكُونْ
ليس لنا سوى هذا النّهار

تتمكّن " **مليكة العاصمي** " من اختراق الجدار الأوّل فطريّا، وتتجاوز الثّاني والثّالث كِتابيّا، فتمنح لكتاباتها حريّة السَّفَر عبر العالم مُتجاوزة كلّ الأسوار والقيود، فالكلمة عندها "جواز سفر" يرحل بها حيث اللاّمكان واللاّواقع، حيثُ الكلمة سيّدة المقام، وهو ما عبّر عنه " إدريس الناقوري " في مقدّمة الدّيوان، بقوله: « كتابات خارج أسوار العالم، صرخات تطلقها قصائد الدّيوان في وجه الجدار، متحدّية صمت الواقع وتكلّسه وما كرّسه من صنوف الخنوع وألوان الخضوع »[1].

ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ بعض الأعمال الشّعريّة النّسائيّة الأولى رغم أنّها وُلدت من رحم الصّمت وكنتيجة لمُسبّب الكبت، إلاّ أنّه لا يمكن تصنيفها في النّمط الأوّل، الذّي يشتغل ضمن دائرة الكتابة الشّعريّة بالخاطرة، رغم أنّها نبعت وولدت من زمن واحد (فترة زمنيّة واحدة)، إلاّ أنّ الرّؤية الشّعريّة تعدّدت واختلفت في أحايين كثيرة، وذلك نظرا لامتلاكها مقوّمات إبداعيّة مغايرة وجديدة، وأدوات اشتغاليّة متنوّعة، ونُضجًا معرفيّا مختلفًا، ما جعلها تفرض نفسها في السّاحة الأدبيّة عامة والمشهد الشّعريّ العربيّ خاصّة، فأخذت ملامح الشّعر النّسائيّ عندهنّ بالتَشكُّلِ والتّجلي والوضوحِ، عبر عدّة اتجاهات وتيارات.

وقد نُمَثِّلُ لهذا النّوع من الكتابة النّسائيّة في أولى مراحلها الإنتاجيّة، والتّي بلغت أوجّ تطوّراتها اللّغويّة وتشكّل الحساسيّة الجماليّة فيها؛ والذّي تمّ فيه – النّموذج الشّعريّ النّسائيّ الأوّل المُكتمل – تجاوز مرحلة الكتابة الاتباعية الذّاتيّة، والانزياح عن العالم الفرديّ المؤسِّس لممارسة الكتابة كفعلِ تنفيس وبوح عن الهاجس الذّاتيّ، بأنموذج شعريّ للشّاعرتين المغربيّتين " **أمينة المريني**[*]" في ديوانها: " **ورودٌ من زناتة** "، و " **مليكة العاصمي** " في ديوانها الموسوم: " **كتابات**

---

[1] مليكة العاصمي، الأعمال الشّعريّة الكاملة، الدّيوان الأوّل: كتابات خارج أسوار العالم، ص 43.

[*] **الشّاعرة أمينة المريني** هي مُبدعة وكاتبة إسلامية ترعرعت بين أحضان "فاس" العتيقة، وقد انبثق شِعرها من رؤية وجوديّة إسلاميّة وتصوّفيّة للعالم، ولدت "أمينة محمد إبراهيم المريني" في مدينة "فاس" بالمغرب سنة 1955م ونشأت وترعرعت على القيم والمبادئ الأصلية، التي تشربتها من مناهل علماء "فاس" ومفكريها.. درست بكتّاب الحي، ثم تابعت دراستها الابتدائية والثانوية والعالية في مدارس "فاس" و"الرباط." عملت أستاذة للغة العربية بالتعليم الإعدادي ثمَّ الثانوي.. وقامت بمهمة الإرشاد التربوي للمعلمين المتخرجين من المراكز التربوية، شاركت في العديد من الملتقيات والنّدوات

خارج أسوار العالم "، الذّي صدر في طبعتين الأولى سنة 1987 و الثّانية سنة 1988، إضافة إلى الشّاعرات الجزائريات " **راوية يحياوي** " في ديوانها الموسوم: " **ربما** "، و" **منيرة سعدة خلخال**" في منجزها الشّعريّ الموسوم: " **لا ارتباك ليدّ الاحتمال**"، و" **سمية محنش** " في ديوانها: المُعنون: " **مسقط قلبي** "؛ لتُمثّل هذه النّماذج التّجربة البِكْر للشّاعرات المغاربيات في عالم الشّعر وخارج أسوار الصّمتِ، هي تجربة شعريّة ناضجة تتجاوز الكتابة كفعل بوح وتنفيس إلى الاشتغال على الرّؤى الشّعريّة والحساسيّات الجماليّة.

فنلمح في الأعمال الشّعريّة الأولى للشّاعرات المغاربيات، خاصّة النّماذج الشّعريّة المنتقاة سابقا(ورود من زناتة، وربّما، ولا ارتباك ليدّ الاحتمال، ومسقط قلبي، وكتابات خارج أسوار العالم) نُضجًا فكريًّا ولغويّا، ففي ولوجنا إلى المتن النّصّيّ لديوان **أمينة المريني** المعنون: "**ورود من زناتة**"، والوقوف على الجسر النّصّيّ الموازي المقدّماتي للدّيوان، والذّي ورد بصيغة سرديّة، نكشف عن البنيّة الكُليّة للمنجز الشّعريّ النّسائيّ، انطلاقًا من قراءة " حسن الأمراني " في مقدّمة الدّيوان، التّي يُمهّد فيها للمُكتنز النّصيّ المرينيّ، وتشكُّل بنيّة النّصّ النّسائيّ الجامع، وذلك بُغية صناعة قارئ عليمٍ، واختزال المادة الخام للمنجز الشّعريّ المريني في ذهن متلقي العمل

والمهرجانات الشّعرية واللّقاءات الثّقافية، كما أنّها ارتبطت بالعديد من المؤسّسات الأدبيّة والثّقافية، فقد اشتغلت منصب عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية وعضو جمعية الامتداد الخاص بالمكتب المركزي المغربي. حازت على عدّة جوائز من بينها الجائزة الرابعة للمباراة الشّعرية العربية التي نُظِّمَت بمناسبة افتتاح مسجد الحسن الثاني، وهي مباراة شارك فيها أكثر من أربع مئة شاعر من الوطن العربي والإسلامي، وجائزة الثّقافة والإعلام بولاية فاس سنة 1988، وذلك عن ديوانها "ورود من زنزانة." بدأت"أمينة" كتابة الشّعر منذ سنّ الخامسة عشرة، حيث كانت لها محاولات شعرية.. وفي عام 1979م بدأت تكتب الشّعر العمودي، ثمَّ شرعت في المُزاوجة بين الشّعر العمودي وشعر التفعيلة، وقد أصدرت ديوانها الأوّل عام 1997م، وهو ديوان متنوع الموضوعات، ينتمي إلى مرحلتين من حياتها.. مرحلة ما قبل الصحوة الإسلامية، ومرحلة ما بعدها. وقد برز الحسّ الإسلامي فيه بقوّة في قصائدها عبر القضايا المتنوعة، خاصة في مرحلة ما بعد الصّحوة (يُنظر: http://www.lahaonline.com). ويُمكن تتبّع مسارها الإبداعي على النّحو الآتي: أصدرت ديوانها الأوّل عام 1997 تحت عنوان " **ورود من زناتة** "، وديوانها الثّاني الموسوم "**سآتيك فردا**" عام 2001، لتنشر بعدها ديوانها الثّالث المعنون "**المُكابدات**" الصّادر 2005، لتَنشر مُباشرة ديوانها الرّابع الموسوم "**مُكاشفات**" الصّادر سنة 2008، والذّي يُعتبر تَكْمِلة لعَملها الشّعريّ الثّالث فلا مُكاشَفة إلاّ بعد مُكابدة، ويظهر بعد ذلك إلى الوجود عملها الشّعريّ الخامس الموسوم " **خرجتُ من هذه الأرخبيلات**" الصّادر عام 2015، ولقد أصدرت مؤسّسة مُقاربات وجمعت جُلّ هذه الإبداعات الشّعريّة ضمن كتاب الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل المُعنون " **من نَبْعِكَ المَلَكِيْ هذا الشّذا** "، الصّادر عام 2016.

الإبداعيّ، يقول: « وأنا أقرأ هذه الورود الطّالعة من زناتة، على يدّ الشّاعرة أمينة المريني، ذلك بأنّه من السّهل أن يلحظ القارئ خيطًا روحيّا ونفسا موحّدا يكاد يربط بين قصائد الدّيوان، بالرّغم من أنّه ليس في غرض واحد، بل هو يجمع بين الشّعر الذّاتيّ والشّعر الموضوعيّ، إن صحّ هذا التّقسيم، داخل فنّ يكاد يغلب عليه طابع الذّات، وذلك النّفس الموحّد، الذّي ليس هو طابع المرأة، من علامات اكتساب الشّخصيّة المتميّزة، وهو ليس بالأمر الهيّن في مجموعة شعريّة أولى »[1]، وهكذا تقدّم هذه الافتتاحية قراءة بسيطة للدّيوان، تُهيّءُ الشّاعرة من خلالها القارئ لتلقي القصيدة المرينيّة، وتشكّل التّيمات والبناء الموضوعاتيّ.

ويضيف " حسن الأمراني " في تقديم وتعريف ديوان " **ورود من زناتة** "، قائلا: و« لا يلبث القارئ طويلا لكي يدرك أنّه أمام شاعرة تمتلك ناصيّة الشّاعريّة، بعدما امتلكت أدوات الكتابة الشّعريّة، وإذا نحن تجاوزنا موضوعات القصائد التّي يغلب عليها التّنوّع، حيث تجمع ما بين الشّعر الدّينيّ (الابتهالات) والشّعر الوطنيّ، والشّعر السّياسيّ (فلسطين – البوسنة – الخ...) والشّعر الاجتماعيّ، الذّي يتناول قضايا أخلاقيّة مختلفة، كالفساد الإداريّ، والبطالة، والبيئة، والشّعر التّأمليّ، وشعر الأطفال، ولاحظنا التنوّع الإيقاعيّ، حيث تكتب القصيدة العموديّة، ذات النّفس الطّويل، حتى تظنّ نفسك أمام نموذج عباسيّ، كقصيدة " **سبيل الهدى** "، التّي تجاوزت السّبعين بيتا، كما تكتب قصيدة التّفعيلة، التّي تذكّرك بتجربة نازك الملائكة، كقصيدة " **الصّعود** " وتجاوز هذه الأشكال الشّعريّة يدلّ على فهم طبيعة العصر، إذ هنالك الانفتاح على التّجارب الشّعريّة المستحدثة، مع المحافظة المتّزنة على الأصول »[2]، فتؤسّس الشّاعرة من خلال مقدّمة الدّيوان لصلات التّقارب الدّلاليّ، وتحديد المسار الدّيناميكيّ لحركة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، حيث تشتغل النّصوص البِكْر عند الشّاعرة "**أمينة المريني**" على غرار أغلب الشّاعرات، ضمن البنيّة النّصيّة المُكتملة، التّي تختزل وعي المرأة المثقّفة العليمة، وفضاء إستراتيجيٍّ يُعلن ويَكشف عن نموذج شعريّ نسائيّ مُكتمِلٍ.

---

[1] أمينة المريني، ديوان: " ورود من زناتة "، دار السُّلَمِي الحديثة، ط 1، 1997، ص 08.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 09.

نقرّ إذن بوجود كتابة شعريّة نسائيّة كنموذج مُكتمل ناضج في بداياته، بعيدا عن إدّعاءات البعض بضعف الكتابة النّسائيّة في بداية المشوار الكتابيّ لها، وهو ما أكدّه أيضا كلّ من "محمد الصّباغ" و" محمد السّرغيني " و" إدريس النّاقوري " في حديثهم عن الدّيوان الأوّل لمليكة العاصمي الموسوم: " كتابات خارج الأسوار "، والإقرار بوجود كتابة نسائيّة أولى مُكتملة، تستبعد ما أُلصق بكتابة المرأة لسنوات طويلة وفكرة النّموذج غير المُكتمل مع الخلق والتّأسيس لكتابة هشّة.

وفي مقاربتنا المنفتحة على شعر " **مليكة العاصمي** "، نقرأ في ديوانها الأوّل الموسوم: " **كتابات خارج أسوار العالم** " جماليات الكتابة بالنّسق الثّلاثيّ، عبر تجليات " ثُلاثيّة للمُقدّمة "، ومحاولة كلّ من " محمد الصّباغ " و" محمد السرغيني " و" إدريس الناقوري " من خلال تقديمهم للدّيوان تهييء القارئ وموقعته في أرض مليكة الشّعريّة، وكشف المخاتلة الشّعريّة النّسائيّة عند الشّاعرة، وتحوّل الكتابة عندها من الكائن إلى الممكن، فاصطبغ الشّعريّ –عندها– بقوّة تمثيليّة دراميّة، تُمكِّنه من تشكيل الكون الشّعريّ المتميّز داخل منظومة الممارسة الشّعريّة المغربيّة النّسائيّة.

2: الذّات الأنثويّة بين جدليّة الإثْبَاتِ والمَحْوِ:

اتّسمت مسألة " الآخرية (L'altérité) " وأسئلة الهويّة والاختلاف وإثبات الذّات الأنثويّة عند المرأة الشّاعرة، في الفكر العربيّ الحديث بطابع التّوتّر الذّي يتجلّى أحيانا في التّمزّق والانفصال بين ماضي الذّات الأنثويّة (الدّونيّة) والآخر (الرّجل/ المجتمع)، وهو التمزّق الذّي يعكس وضعيّة سيكولوجيّة وصفها بعض الباحثين بأنّها " مأساويّة انفصاميّة "، حيث الذّات تَشْعر بتمزّقها بين الحاضر الذّي يبرز فيه الآخر بصورّه المتعدّدة، كمركز ومستعمِر للأنا المرأة، وبين الماضي الذّي يَجْتَرُّ تشوّهات المرأة وهامشيتها [1]، وهكذا نجد المرأة الشّاعرة تسعى دومًا إلى إثباتَ ذاتها ومَحْوِ ما ألصقه التّاريخ بها.

[1] ينظر: نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 15.

لذا تُحاول المرأة الكاتبة في نصوصها إعادة التّوازن للذّات الأنثويّة، من خلال إثبات الأنا الأنثويّة (الذّات)، وتقويض فكرة المَحْوِ التّي ندّدها الآخر؛ ولاشكّ أنّ قراءة تمثيلات الذّات للوجود والواقع والآخر بصفة عامة، يقودنا إلى تعريّة الأنساق الثّقافيّة والكشف عن المضمر الثّقافيّ، عن طريق " الذّات الأنثويّة العربيّة المغاربيّة "، المرتحلة عبر جلّ الآفاق والعابرة للواقع وحدوده الثّقافيّة وتحوّلات الكتابة عندها. ومن هنا يمكن أن نتساءل: ما علاقة الذّات بالواقع ؟ وكيف ارتسم الواقع في نصّها الإبداعيّ ؟ هل استطاعت المرأة الشّاعرة في بداية " مشوارها الكتابيّ " أنْ تُحاكي الواقع كما هو أم تتجاوزه ؟ وإذا كانت المرأة المبدعة تستمّد طاقاتها اللّغويّة والصّوريّة من فضاءات واقعيّة وأخرى متخيَّلة، فما الذّي يُفسّر قُصور شعرها– في بدايته – عن الاشتغال ضمن فضاء رؤيويّ مغاير ؟ وما هي الأدوات الإشتغاليّة التّي تعتمدها الذّات الشّاعرة في تشكيل نصّها الإبداعيّ، والتّي تؤسّس – في تلك الفترة – لولادة نصٍّ شعريٍّ هشٍّ فاقد للنّصيّة الفنيّة وقائم على اللاّنصيّة واللاّفنيّة ؟.

يُمكّننا الحديث عن علاقة ذات شاعرة/ واقع، من الكشف عن طبيعة المسافة بين الواقع والمتخيّل، باعتبار أنّ الذّات الشّاعرة هي المُفعِّل لحركة بؤرة التوتّر تلك [1]، أي أنّ الذّات الشّاعرة تستمدّ طاقاتها الشّعريّة من الواقع، وتَنْسُجُ نصّها وفضاءاتها المتخيّلة انطلاقا من حِيَاكة الحدث الجليّ له. فكيف يتمّ في هذا النّوع الأوّل أي الذّات أكبر من النّصّ تمثيل Représentation الذّات للوجود، وحِياكة الذّات الأنثويّة لنصّها الشّعريّ الإبداعيّ ؟ باعتبار أنّ " التّمثيل " هو الكيفيّة التّي يقوم بها الخطاب Discours بتمثيل الواقع وتصويره ونقل وقائعه، لصياغة وعيّ اختزاليّ يجمع العوالم المختلفة داخل بؤرة نصيّة مكثّفة؛ فلا تخرج الأعمال الشّعريّة النّسائيّة الأولى (التَّجربة البِكْر) من كونها تجربة شعريّة هشّة، تختزل فكرة وعي المرأة بذاتها وبالهويّة الأُنثويّة وتجاوز بنيّة النّصّ وتهميشها؛ إلى جانب إهمال الأدوات اللّغويّة الإشتغاليّة التّي تؤسّس لديناميكيّة شعريّة نسائيّة متينة المبنى، وهذا ما نلمحه في أغلب الدّواوين الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، حيث

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 211.

تقودنا الشّاعرة " **مريم أحمد سَلامة**[*] " في ديوانها " **للغُصنِ هذا الكلام** "، للولوج إلى عالم الاعتراف والبوح، لتغدو الكتابة عندها مجرد تنفيس وإفصاح عن المكبوت، دون مراعاة الأدوات اللّغويّة والممارسة الشّعريّة المتميّزة، تقول في قصيدة " **اعتراف**":

« **في الزّلة الأولى/ على يديكَ اعتنقتُ الحلم/ وما كنتُ أفرز/ بين حبٍّ وَرَجُلٍ، في ساعته أودعتُ قلبي**»[1]

وهكذا بقي« الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في بداياته أسير الهواجس، ولم يتمكّن، بسبب هيمنة الخاطرة عليه، من أن يؤطّر نفسه، ويشكّل هويته المستقلّة بوصفه جنسًا مغايرًا له خصائصه الفنيّة والجماليّة التّي تؤسّس فرادته الإبداعيّة »[2]، فاستثمر في بداياته لغة البوح والاعتراف بما يَعتمِلُ في النّفس من خواطر وهواجس، والتّأسيس لكتابة شعريّة نسائيّة مغاربيّة تستشفّ موضوعاتها من ضجيج الواقع وفوضاه وقضاياه اليوميّة التّنديديّة، وكشف الذّات عن النّسق اليوميّ ودوره في تشكيل وصناعة الذّات الأنثويّة.

3: تمثّلات الذّات الكئيبة والرّؤيّة السّوداويّة للوجود

تقودنا – أيضا –الشّاعرة المغربيّة " **زينب الطهيري**[*] " من خلال قصيدتها التّساؤليّة الموسومة: " **أتدري ؟** "، إلى مشاركتنا عوالمها الدّاخليّة عبر قلقِ السّؤال، وذلك بدءًا من عنونتها

---

[*] الشّاعرة **مريم أحمد سلامة** كاتبة ليبيّة، وُلدت عام 1965، بمدينة طرابلس، تحصّلت على درجة البكالوريوس من قسم الأدب والثّقافة بجامعة طرابلس (الفاتح سابقا) عام 1987، تعمل حاليا في مجال الترجمة مع التّركيز على الدّراسات التّاريخيّة، كما أنّها تعمل كمترجمة في مشروع "المدينة القديمة" في طرابلس عام 2012، (يُنظر: https://ar.wikipedia.org)، تقوم أعمالها الإبداعيّة على فكرة مكانة المرأة اللّيبيّة في المجتمع اللّيبيّ، فجاءت أعمالها الشّعريّة موزّعة على النّحو الآتي: أصدرت ديوانها الأوّل " **أحلام طفلة سجينة** " عن دار الفرجاني عام 1992، كما ظهر ديوانها الثّاني الموسوم " **لا شيء سوى الحُلم** " عن نفس الدّار عام 1993، لتنقطع عن كتابة الشّعر لمدّة طويلة، ثمّ تُقرّر العودة بديوانها الثّالث الموسوم "**للغصن هذا الكلام** " عن وزارة الثّقافة والمجتمع المدني سنة 2013.

[1] مريم أحمد سلامة، للغصن هذا الكلام، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ط1، ليبيا، 2013، ص13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

[*] الشّاعرة **زينب الطّهيري** كاتبة مغربيّة من مواليد 1974 ببني ملال المغرب، تحصّلت على شهادة البكالوريا في علوم الإقتصاد سنة 1992، ولجت الجامعة شعبة العلوم الإقتصادية وبنفس السّنة ولجت مركز تدريب الأساتذة فكان عليها

للقصيدة بمضارع الفعل " دَرَى "، فتصوغ وتنسج من حروفها إجابات شافيّة، لخلجات الذّات الأنثويّة وتساؤلات الآخر.

كما نقرأ في عنوانها تساؤلاً أكثر دقّة وهو: ما الذّي كان على الآخر أنْ يعرفه عن هذه الذّات ومعاناتها ؟ ما الذّي لم تقله الشّاعرة لهذا الآخر ؟، وذلك باعتبار أنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ تجسيدًا للتّجربة الكتابيّة للمرأة المبدعة، فيأتي حاملاً في ثناياه مرايا التلوّن على أكثر من أسلوب ودلالة، نتيجة طبيعة الحساسيّة النّسائيّة، فتشكّل المعنى في بنيّة نصوصها مخاتلاً وفاتحًا أمام القارئ تأويلات لا متناهيّة، وتشكّل العنوان عندها ليكون جزءًا من دلالة النّصّ [1]، لهذا تمكّنت " **زينب الطهيري** " من قول ذاتها وفتح فضاء الأنا على الآخر ليقرأ المجهول فيها ويقولها، تقول في قصيدتها " **أتدري**" ؟:

أتدري/ أنّ الأحزان تشربني حتى الثّمالة/ كأساً بعمر المدد/ ثمّ تلفظني خريفا/ كائنا غريبا/ يمشي على أنقاض الكبرياء/ أتدري/ أنّ ليلي يستحمّ بالضّياء/ يعزفني لحنا شجيّا/ يستعير من حيرتي مرام/ تستقرّ فيها كلماتي التّائهة/ أتذكر ؟/ أتذكر كم أهديتك من نجوم/ أتذكر كم أهديتك من نجوم/ أسكنتها صحراءك الجرداء/ تستكين فيها/ ويخبو نورها خلف نقع يباسك/ أتذكر/ كم وأدتَ داخلي من بهاء ؟/ سجنا للحوريات أهديتني/ في عيد الأمنيات/ فراش كثيف يحوم حولي/ يرمي البعاد خوفا ورعبا/ يرمي البعاد خوفا ورعبا/ أتدري أنّ ألمي يصوغ أملي/ قصيدة بألف

اختيار بين أحد المسلكين، لأنّه لم يكن مسموحًا أنذاك الجمع بين التّدريس ومتابعة الدّراسة لذا تخلّت الشّاعرة عن الجامعة، وفي سنة 1994 حصلت على دبلوم من مركز تكوين الأساتذة آسفي والتحقت بالتّدريس في نفس السّنة، وبعد سنوات التحقت بأحد المعاهد الخاصّة ودرست المعلوميات ولغات البرمجة لمدّة سنتين، فتحصّلت على دبلوم تقني متخصّص في التّنمية والمعلوماتية ولغات البرمجة في مجال الأدب، صدر لها ديوانان شعريان، الأوّل"**هديل الشّجن**" سنة 2014، وديوان "**تراتيل على رصيف الصّمت**" سنة 2015 وهي الآن بصدد التّحضير لعمل روائيّ.(أُخذت هذه المعلومات من خلال التّواصل مع الشّاعرة عبر المواقع الإلكترونية، بتاريخ: 2018.07.03، السّاعة: 08:23).

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015، ص 76.

سطر/ يكتبني حروفا منسيّة/ تستقرّ على صفحات من أرق/ أتدري أنّني كلّ مساء/ أغزل من أشواقي خيوطاً/ أمدّها/ أحاول العبور إلى أديم السّماء/ علني/ أبلغ مواقع نجم أفل ؟[1].

نعثر في ثنايا القصيدة، على أجوبة احتماليّة لما يجهله ويغيب عن الدّائرة المفهوميّة للآخر، ونحن نتابع التمزّق والتّشظّي الذّاتي، المتشكّل داخل المنجز النّصّيّ النّسائيّ عبر عدّة مقاطع شعريّة، حيث تستهلّ بعض مقاطعها الشّعريّة بالفعل «**أتدري؟**»، فتستعرض الذّات الشّاعرة وتكشف للمتلقي عن حفريات الذّات الأنثويّة وما يجهله الآخر عنها، كما يأتي:

المقطع الأوّل:

أتدري
أنّ الأحزان تشربني حتى الثّمالة
كأساً بعمرِ المدد
ثمّ تلفظني خريفًا
كائنا غريبًا
يمشي على أنقاض الكبرياء ؟

تشكّل الشّجن وتيمة الذّات الأنثويّة الكئيبة.

المقطع الثّاني:

أتدري
أنّ لَيْلي يستحمّ بالضّياء
يعزفني لحناً شجيًّا
يستعير من حيرتي مرام
تستقرّ فيها كلماتي التّائهة ؟

بداية انطلاق الذّات وتحرّرها الوجوديّ

المقطع الثّالث:

أتدري
أنّ ألمي يصوغ أملي
قصيدة بألف سطر
يكتبني حروفاً منسيّة
تستقرّ على صفحات من أرق

وجود الهويّة الأنثويّة من خلال الكتابة

[1] زينب الطهيري، ديوان: هديل الشّجن، مطبعة صبحي، ط 1، قلعة السّراغنة – المغرب، ماي 2014، ص 14، 15، 16.

المقطع الرّابع:

أتدري أنّني كلّ مساء
أغزل من أشواقي خيوطًا
أمدّها
أحاول العبور إلى أديم السّماء
علني
أبلغ مواقع نجم أفل ؟

الإرتقـــاء بالأنوثـة

إذا حاولنا أن نربط العنوان الرّئيس " **هديل الشّجن** " كاستعارة مركزيّة أو كاستعارة أُمّ بالنّصوص الدّاخليّة وتشكيلها للشّبكيّة الدّلاليّة، نكشف عن تشكّل " **نسق الذّات الكئيبة** " المتمثّل في صوت الأنا والرّؤيّة السّوداويّة للحياة، فيتداخل صوت الهديل (صوت الحمام)، الذّي يوحي إلى الحمام وما يحمله من رمز للحريّة والسّلام، وهو ما تنقله صورة الغلاف الأمامي، إذ وردت العلامة السّيميائيّة للحمام بيضاء، لتتشاكل وتتداخل الصّورتان والتّصوّران الذّهنيان معًا ليخلقا تصويرا مكثّفا ومُكتنزًا تجسّده صورة الحمام وما تحمله من دلالة السّلام، وصورة اللّون الأبيض الذّي يُستعمل تعبيرًا عن السّلم والنّقاء والصّفاء والأمن والأمان، فينتج من خلال تعالق التّصوّرين تجانسًا اشتغاليّا يؤسّس لسيميائيّة التّفاؤل والحياة (**أتدري أنّ لَيْلِي يستحمّ بالضّياء**)، فتتشكّل مُفارقة **الذّات الكئيبة المتفائلة.**

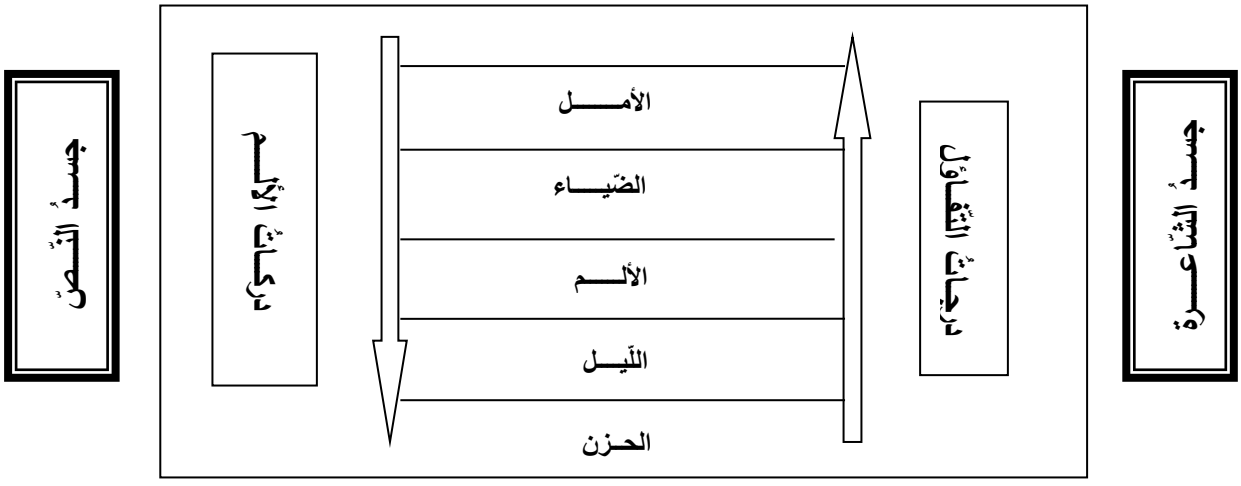
كما يتوزّع " صوت الأنا الكئيبة المتفائلة " في القصيدة بدرجات متفاوتة، بدءًا بالحزن الذّي يُخيّمُ عليها ويشربها حدّ النّمالة، وصولاً إلى لَيْلِهَا الذّي يستحمّ بالضّياء ويتخلّله بعضُ الصّباح تمهيدا لولادة فجر الأمل وانقشاع السّواد وتلاشيه، وذلك حين قالت: «**أتدري/ أنّ ألمي يصوغ أملي**»، فتتكوّن الرّؤيا التّكامليّة للحياة، انطلاقًا من الرّؤيّة البنائيّة الجزئيّة لتيمة الحزن والوجع (ألم + ألم + ألم + ... = أمل)، ويمكن توضيح تصاعديّة البوح الأنثويّ وتداعيات الذّات، كما يأتي:

1-الدّرجة الأولى: الجسد الأنثويّ المُتَألِّم وتشخيص الحزن (**الأحزان تشربني**).

2- الدّرجة الثّانية: انكشاف الذّات الأنثويّة المتفائلة وتلاشي السّوداويّة (**لَيْلِي يستحمّ بالضّياء**).

3- الدّرجة الثّالثة: تشكّل الذّات الأنثويّة المتفائلة (**ألمي يصوغ أملي**).

هكذا تتمكّن الشّاعرة من صُنع ذاتها وتشكيل الذّات المؤنّث، انطلاقًا من جسد النّصّ، فيغدو الجسد عندها واقعة اجتماعيّة دالة – حسب رأي سعيد بنكراد – فهو « يدلّ باعتباره موضوعًا، ويدلّ باعتباره حجمًا إنسانيّا، ويدلّ باعتباره شكلاً، إنّه علامة، ككلّ العلامات لا يدرك إلاّ من خلال استعمالاته، وكلّ استعمال يحيل على نسق، وكلّ نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجّل الذّات وسجّل الجسد وسِجّل الأشياء »[1]، فيغدو الجسد من خلال صوره وحركاته، ومختلف استعمالاته نسقًا، وكلّ نسق بمقدوره توليد سلسلة لا متناهية من الدّلالات، لذلك فإنْ كان هيئة (Forme) أو حجمًا أو علامة من العلامات، أو واقعة دالة، فهو يحيلنا على موضوع يمكن تتبّعه، وهو موحّد، ويضمّ مجموعة من العناصر، والجسد (Corpus) يعني كذلك اجتماع كلّ شذرات، كلّ كتابات عمل ما ... [2]، لذا يمكننا أن نطلق على مجموع الأجزاء وبنائها التّكامليّ كلمة " **جسد** "، ونطلق جسد النّصّ على مجموع العناصر اللّغويّة المجتمعة والمتفاعلة فيما بينها، ونوضّح تشكّل تصاعديّة الكتابة في نصوص الشّاعرة " **زينب الطّهيري**"، كما يأتي:



[1] سعيد بنكراد، الجسد اللّغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، العدد 4، المغرب، 1995، ص 61.

[2] ينظر: مجموعة من النّقاد، الحساسيّة الجديدة في الشّعر المغربي – الانعطاف الجمالي والمنجز النّصّي – سلسلة فريق البحث في الأدب والنّقد، ج 2، مطبعة وراقة بلال، ط 1، د ب، 2015، ص 60.

لقد بَنَت وأسَّست الشّاعرة جسد النّص انطلاقًا من تقابلات موسّعة، سمح لها بتكوين جسدها الخاصّ بها، وذلك عبر جسد النّصّ، واقتراح تبادلات نصيّة أدى إلى مراعاة الطّبيعة البشريّة عامة والأنثويّة خاصّة، التّي تتأثّر بالأزمنة والأمكنة المتغايرة؛ فكانت الكتابة عندها عمليّة للبوح وتداعيات الذّات، ولم تتوقّف الذّات الأنثويّة عن حفر آلامها على جسدٍ موشوم بخطيئته.

4: الذّات الشّاعرة الهشّة وتأسيس كتابة التّحايُل:

أوردت الشّاعرة " **نعيمة نقري**[*] " في ديوانها " **كأنّي ... به** " نصوصًا ذات رتابة اشتغاليّة مكرّرة، تُعيد نفسها وتجترّ الواقع بطريقة مباشرة وواضحة، وبتركيبة اختزاليّة، أيّ أنّ أغلب نصوص ديوانها " **كأنّي ... به** " نصوص إبراخيليا[**]، وقد أثار " يوسف وغليسي " في كتابه " خطاب التّأنيث " هذه القضيّة وأولاها اهتماما كبيرا، فأكّد أنّ " القصيدة الخاطرة "[*] هي « المضمار الأنسب لأنوثة الشّاعرة ومجرى أنفاسها الشّعريّة المتقطّعة، كأنّ الشّاعرات يأْبيْنَ، أو لا يسْتطعْنَ سبيلاً إلى تقصيد القصائد، لأنّ نزواتهنّ الشّعوريّة توشك أن تنفلت (...)، ومن ثمّة يحدث الاقتضاب في التّجربة، والاحتقان في التّعبير والاقتصار على الحالة، والاقتصاد في اللّغة، ...»[1]، لذا يتمظّهر النَّفَسُ القصير على سطح النّصّ الشّعريّ في شكله الأفقيّ والعموديّ في أحيانٍ كثيرة، حيث تشغل الأسطر حيّزا مكانيّا من يمين الصّفحة إلى يسارها [2]، وهو نفس ما أشارت وتنبّهت إليه الباحثة " آمنة بلعلى " في كتابها: « خطاب الأنساق »، ص 214، إلى أنّ

---

[*] الشّاعرة **نعيمة نقري** كاتبة جزائرية من مواليد بوفاريك، متحصلّة على شهادة اللّيسانس في قانون الأعمال من جامعة الجلفة، وهي من الشّاعرات الجُدد، لها العديد من الأعمال الإبداعيّة، منها: ديوانها الأوّل الموسوم " **كأنّي ... به**" الصّادر عام 2013 عن دار ميم للنّشر، وديوانها الثّاني الصّادر عن الدّار نفسها عام 2014 والمعنون " **نون**"، كما صدر لها ديوانا ثالثا تحت عنوان " **أُشيّعُ اسمي**" سنة 2016 عن منشورات القرن 21.

[**] استعرنا هذا المصطلح من مقال الباحثة الدّكتورة "راوية يحياوي" الموسوم: إبراخيليا الجسد، الجسد في الثّقافة والفنون. للتّعبير على النّصوص القصيرة (الاختزاليّة).

[1] يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري ومعجم لأعلامه – مطبعة الأهرام، د ط، قسنطينة، 2008، ص 101.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قصيدة المرأة عمومًا « تُوسم بالنّفس القصير، الذّي انجرّ عنه نوع من الخفوت، والرتابة والاستغراق في الذّاتيّة، التّي جعلت شِعرها لا يفاجئ ولا يصدم أفق انتظار المتلقين، وهذا طبعا، له تبريراته الاجتماعيّة وما لَحِقَ بالمرأة من إكراهات نفسيّة واجتماعيّة وسياسيّة، كان المسؤول عنها ثقافة المجتمع كلّها، بغضّ النّظر عمّن يصنعها، أكان رجلاً وحده أم بمساهمة المرأة نفسها »[1]، فتتشكّل الكتابة النّسائيّة الاختزاليّة كهاجس كتابيّ متفرّد، كون المرأة تعرض نسقها النّصّيّ في خواطر ضيّقة المسْعَى الاشتغاليّ النّصّيّ.

لذا نكشف من خلال معاينتنا لنصوص الشّاعرة **نعيمة نقري** في ديوانها: "**كأنّي...به**"، اشتغال وتحرّك الحساسيّة الشّعريّة الرّؤيويّة ضمن نوع الخاطرة، وذلك لقصر نفسها الشّعريّ واشتغال الدّائرة الموضوعاتيّة عندها في دائرة التّنفيس عن الذّات الأنثويّة، وسبر أغوار الذّات ومكتنزاتها الدّاخليّة، ويُمكن تتبّع هذا التّشظّي اللّغويّ والدّلاليّ وتشكّل الوَهْمُ الثّقافيّ للعتبات النّصيّة فيما يأتي:

1.4- الوهمُ الثّقافيّ وانتقال الذّات الأنثويّة من الصّوفية الطّبيعيّة إلى الصّوفية الإصطناعيّة:

- العتبة النّصيّة الصّوفيّة... عتبةٌ خارج السّياق:

تُذَيّلُ الشّاعرة " **نعيمة نقري** " عناوين القصيدة الخاطرة في ديوانها، بمداخل لغويّة تتكئ أغلبها على كتاباتٍ صوفيّة لابن عربي والحلاج [2]، وذلك لتُوهِمَ القارئ والمُتلقي " **بثقافة**

---

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 214.

[2] 1/ ابن عربي: محي الدّين محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي، أحد أشهر المتصوفين، لقّبه أتباعه « بالشّيخ الأكبر »، ولذا يُنسب إلى الطّريقة الأكبريّة الصّوفيّة، ولد في مرسية في الأندلس في شهر رمضان عام 558 هـ الموافق ل: 1164م قبل عامين من وفاة الشّيخ عبد القادر الجيلاني، وتوفيّ في دمشق عام 638 هـ الموافق ل: 1240م ودفن في سفح جبل قاسيون.

2/ الحلاج: يعتبر أحد أعلام التّصوّف اسمه الكامل الحسين بن منصور بن محمى الملقب بالحلاج، وهو الذّي قال عنه إبراهيم بن عمران النيلي أنه سمع الحلاج يقول: « النقطة أصل كل خط، والخط كلّه نقط مجتمعة. فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط. وكل خط مستقيم أو منحرف هو متحرك عن النقطة بعينها، وكلّ ما يقع عليه بصر أحد فهو

العتبات "، حيث نستقرئ– بذلك – المرجعيات الأساس، التّي ساهمت في تشكيل روافد الكتابة النّسائيّة المغاربيّة، واشتغالها في دائرة التّجدّد المستمّر والخَلْقِ المُتَجَدِّدْ؛ فتُساهم تلك المداخل في تَماس الدّاخل النّصّيّ مع خارجه، وخلق قصائد نسائيّة متعدّدة المشارب الفكريّة، ما يجعل متلقي العمل الإبداعيّ النّسائيّ يخوض غمار البحث عن كيفيّة الولوج إلى المعنى الباطنيّ للعالم النّصّيّ النّسائيّ انطلاقًا من تفكيك المعنى الخارجيّ، عبر تنوّع وتعدّد الخارج النّصّيّ له، تصوّفًا وتاريخًا وفلسفةً ...الخ، وعلى المتلقي أن يجعل من هذا الخارج – خارج النّصّ– مفتاحًا لفكّ مغالق النّصّ.

فمراجعة أصول القصيدة النّسائيّة المغاربيّة في التّصوّر النّقديّ العربيّ المعاصر، اختبار لهذه الأسس المعرفيّة، التّي حاول هذا التّصوّر من خلالها « ترسيخ مفهوم القصيدة، ولطبيعة الرّؤيّة المُتَحَكِّمَةِ في التّصوّر البيانيّ العربيّ؛ وما يجرّه خلفه من قوانين وأسس، حرصت الأصوليّة النّقديّة على جعلها الإطار المرجعيّ الذّي، انطلاقًا منه وبالعودة إليه، تتحدّدُ مشروعيّة انتماء القصيدة للنّمط المرجعيّ وللقيم الجمعيّة، التّي تحدّدت من خلال قوانين تستوعب أقسامها وفنونها، وتحدَّدَ بالتّالي، الشّكل المثاليّ والنّموذجيّ، الذّي في ضوئه يُحَدَّدُ الشّعريّ في مقابل غيره »[1]، فالرّؤيا الشّعريّة، تُعتبَرُ الدّالُ الأكبرُ في القصيدة النّسائيّة، لذا تمثّل دور العنصر المؤطّر والفعّال، الذّي يحفظ حدود الأصل، ويجعله قابلاً للسيّر في خَطِّيَتِهِ.

فإلى أيّ مدى وُفّقت الشّاعرة " **نعيمة نقري** " في إدراج نصوص " **محي الدّين بن عربي** " في نصّها النّثريّ الشّعريّ ؟ !. هذه الكتابة الصّوفيّة التّي لا نجد لها مكانا في ديوانها، بمعنى " **كتابة لا مكان لها** "[2]، حسب التّسميّة التّي اقترحها أدونيس، وإنّما تُحاول الشّاعرة أن تُراوغ القارئ وتوهمه بكتابة نصيّة صوفيّة، من خلال تبنيها لنصوص **صوفيّة حقيقيّة** كما عند **ابن عربي والحلاج**، وتؤسّس هي عبر كتابتها الشّعريّة الصّوفيّة **للصّوفيّة الصّناعيّة**، حسب التّسميّة

نقطة بين نقطتين. وهذا دليل على تجلّي الحق من كل ما يشاهد وترائيه عن كل ما يعاين. ومن هذا قلت: ما رأيت شيئاً إلاّ رأيت الله فيه»(https://ar.wikipedia.org يوم: 24.12.2016 على السّاعة: 18:59).

[1] استعرنا هذا المصطلح من كتاب: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المُعاصر، ص 48.

[2] أدونيس، الصّوفيّة والسّوريالّية، دار السّاقي، ط 3، د ب، د ت، ص 115.

التّي استخدمها واقترحها أدونيس[1]، لنقول ونؤكّد أنّ الشّاعرة " **نعيمة نقري** " ليست من رواد الشّعر الصّوفيّ الحقيقيّ، وإنّما من أنصار الصّوفيّة الصّناعيّة؛ فيَلمح المُتتبّع لنصوصها الشّعريّة النّثريّة شرخًا بين المداخل اللّغويّة التّي اعتمدتها الشّاعرة " **نعيمة نقري** " في ديوانها الموسوم:" **كأنّي ... به** "، وبين النّصّ الغائب لابن عربي، حيث كانت تستهلّ جلّ القصائد بمداخل من أقوال " الشّيخ الأكبر محي الدّين بن عربي "، لكن حضور هذه النّصوص كان شكلاً لا معنًى، ما تسبَّبَ في إحداث شرخٍ دلاليٍّ بين المداخل الصّوفيّة والنّصوص الشّعريّة النّثريّة.

ونؤكّد أنّ الشّاعرة " **نعيمة نقري** " لم ترتقِ بلغتها إلى ما كتبه الشّيخ الأكبر " ابن عربي " ولم تُلامس وتَعرْج نصوصها في متخيّلها الإشتغاليّ إلى العالم الصّوفيّ وإشراقية الرّؤيا ونورانيتها، ولم تَلِجْ عتبة العالم السّريِّ للمُكاشفة، وإنّما تُحاول من خلال تبنيها لأشعار وأقوال ابن عربي والحلاج، أنْ تؤسّس **لكتابة التّحايُلِ**، والنّزوع نحو العقل لا نحو اللاّعقل كما عند المتصوّفة، فنقد العقل لديهم « هو نقد لأساس معرفيّ، حيث كانت العرفانيّة الصّوفيّة على وعي بطبيعة المزالق التّي يجرّ إليها، فنقدها كان نقدًا لسلطة العقل المؤوّل المنتج للثّقافة الاجتماعيّة »[2]، أي نقدًا لسلطة الإجماع، ومن ثمّ سيكون نزوعها نحو " اللاّعقل "، وهو أحد شروط بنائها لنسقها المعرفيّ المُغاير[3]، فكان العقل –عندهم– عائقا لثباته، وللقلب امتداد لتقلباته.

إنّ القارئ لأعمال الشّاعرة الجزائريّة " **نعيمة نقري** " في دواوينها: «**نون**» و«**كأنّي ...به**» و"**أُشيِّع اسمي**"، كما سبق وأنْ ذكرنا، يَسْتَجْلي كيف تَنقُل لنا الذّات الشّاعرة الواقع وتمثّله بطريقة بسيطة، وتصوّر ما يجوب في خاطرها من هواجس ومكنونات ذاتيّة، فيتشكّل الرّحم الدّلاليّ عندها انطلاقا من تمثيل الذّات الأنثويّة لشعريّة التّفاصيل اليوميّة، إذ يتمّ استجلاء تلك الهواجس في

---

[1] ينظر:عزّ الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النّثر، نصّ مفتوح عابر للأنواع، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، الأردن، 2002، ص 133.

[2] منصف عبد الحقّ، الكتابة والتّجربة الصّوفيّة (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، د ط، الرّباط، 1988، ص 08.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشّرق، د ط، الدار البيضاء – المغرب، 2012، ص 49.

نصوص إبراخيليّة قصيرة جدًا (خواطر صغيرة الحجم)، ليتحوّل وينتقل النّصّ الإبداعيّ عندها من النّصيّة إلى اللاّنصيّة ومن الفنيّة إلى اللاّفنيّة، مع غياب الرّؤية الشّعريّة في وحدتها التّشكيليّة، وذلك لتهميشها للنّصّ كمؤسّسة لغويّة متحوّلة، والتّركيز على ما هو خارج النّصّ أي الواقع والمؤسّسات الثّقافيّة والهواجس الفلسفيّة، كأوهام حداثيّة تُساهم في اكتناز النّصّ وتشكيل الحقول المعرفيّة وتعالقها وتداخل الفنون المختلفة، فلم تتجدّد الحساسيّة الجماليّة الرّؤيويّة عندها، وإنّما اكتفت بقول الأنا والكشف عن هواجسها ومكنوناتها من منظور ذات الآخر الفلسفيّة.

تسعى الذّات الشّاعرة إلى أنْ تعيش وعيًا وجوديًّا قلقًا **(القلق الوجوديّ)**، يخترق الفضاء الخارجيّ المرئيّ ويُحدث شرخًا في تشكّلاته الخارجيّة، فتنكشف كوامن الذّات الأنثويّة في لحظة تفاعل هذه الأشياء في كيمياء الحسّ الوجوديّ الذّاتيّ، تقول الشّاعرة في قصيدة " **اشتهـــــاء** ":

« **ومن رمادِ الصّمت أطلقتُ ندائي.../ خبَأْتُني في أعينِ الغيابْ../ حيث لم تطأ أمنياتي ريحٌ../ ولا تبسّمَ للضّوءِ باب../ يدي على زناد البوح../ أتحسّسُ أيَّ نظرة اشتهاء../ لأطلقَ ناري..و الاختباءْ../ في شهوةِ النّارِ كعودِ ثقابْ../ أتدفأُ في قلقي../ وكان العمر يمضي../ قريبا منّي ولا نظرةٌ تصطادني/ لا نداءْ**» [1].

ينبثق المعنى في قول الشّاعرة لحظة العَرْي الذّاتيّ والبوح النّفسيّ، فتؤثّث مقطعها بكلمات من الحياة اليوميّة وتفاصيلها: (**رماد، ريح، نار، عود ثقاب، أتدفّأ...**)، لتؤسّس معنى جديدًا مغايرًا يُقوّضُ فكرة " الصّمت " التّي أُلصقت بالمرأة، ويخلق نسق الكلام (الصّوت/ البوح)، لنَلج معها " عالمها الذّاتيّ " المؤسّس على حقيقةٍ مطلقة مبنيّة ومُبَنْيَنة على تحوّلات جذريّة ترفض منطق الاستحواذ.

كما تُكرّسُ الشّاعرة " **نعيمة نقري** " في قصيدتها " **كينونة** "، البنيّة السّؤاليّة (**هل تكونُنِي ؟/ هل تَخونُنِي؟ ...**) لتُكرّس مبدأ قلق السّؤال، الذّي يتشكّل من حوارها مع الآخر، لتؤسّس في نصّها الشّعريّ **للسّؤال العارف** بمكنونات الفيض الوجدانيّ، تقول:

[1] نعيمة نقري، ديوان: كأنّي ... به، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2013، ص 08.

«أكُلّما أفقتُ من غيبوبتي عليكْ/ عرَفْتُني../ وكُلّما أردتُ أن أكونكْ ؟ تَكونُني ؟/ لَوْ مرّةً فاجأني جُنُونُكْ/ نائمةً كالحلم في عينيكْ/ على فراش النّار.../ في عينيهما ... أخُونُكْ/ تُراكَ...هل تخُونُني؟»[1].

تأتي نبرة السّؤال المكرّرة كأنّها انبثاقات خاطفة، تسعى إلى تحريك منطقة التّلقي وإثارتها لمعاينة السّؤال معاينة بصريّة وذهنيّة، تتيح له فرصة إدراك الجوهر الذّي تختزنه بنيّة السّؤال [2]. فتصنع الشّاعرة من خلال قصيدتها ثراءً واكتنازا دلاليًّا مكثّفًا، بعد أنْ لملمتْ شُتات الذّات الأنثويّة وخلقت " **ذاتا مُضَعَّفَة** " تجمع وتدغّمُ ذات الآخر داخل ذاتها الشّخصيّة، فلا تَكُونُها إلاّ به وفيه وإليه.

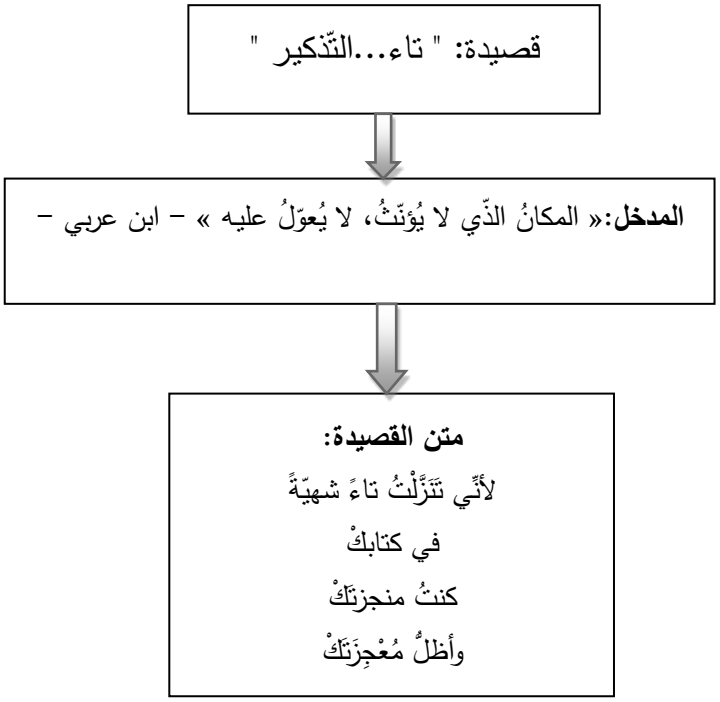
لنخلص إلى أنّ الكينونة الأنثويّة عند الشّاعرة تُساوي الآخر/ الرّجل، فلا يكتملُ وجود ذات المرأة إلاّ بوجود ذات الرّجل، وهو الذّي يُفسّر الاشتغال العنوانيّ في ديوانها، الموسوم: «**كأنّي ... به**»، وتقدير القول: « وكأنّي به موجودة » أو « كأنّي موجودةٌ به » فتأتي لفظة " موجودة " خبرًا محذوفًا، لنلتمس من خلال عنونتها طبيعة العلاقة التّكامليّة بين " أنا " الذّات و " أنا " الآخر.

ورغم اعتماد الشّاعرة " **نعيمة نقري** " في ديوانها " **كأنّي ...به** " عتبة المدخل اللّغويّ، كعتبة نصيّة خارج سياق الكتابة الشّعريّة، إلاّ أنّه لا يمكننا تعطيل هذه المداخل تعطيلاً كليّا لا حركيّة لها في نصوصها ولا ديناميكيّة، وإنّما نستشّفّ بعض التّرابط، ومحاولة الإمساك بالحبل السّريّ الرّابط بين المدخل اللّغويّ الصّوفيّ والمتن الشّعريّ؛ لذا وردت المداخل النّصّيّة في القصيدة الخاطرة لنعيمة نقري كأجوبة تمهيديّة لأسئلة القصيدة، ونُعاين هذه القصائد بمداخلها كما يأتيّ:

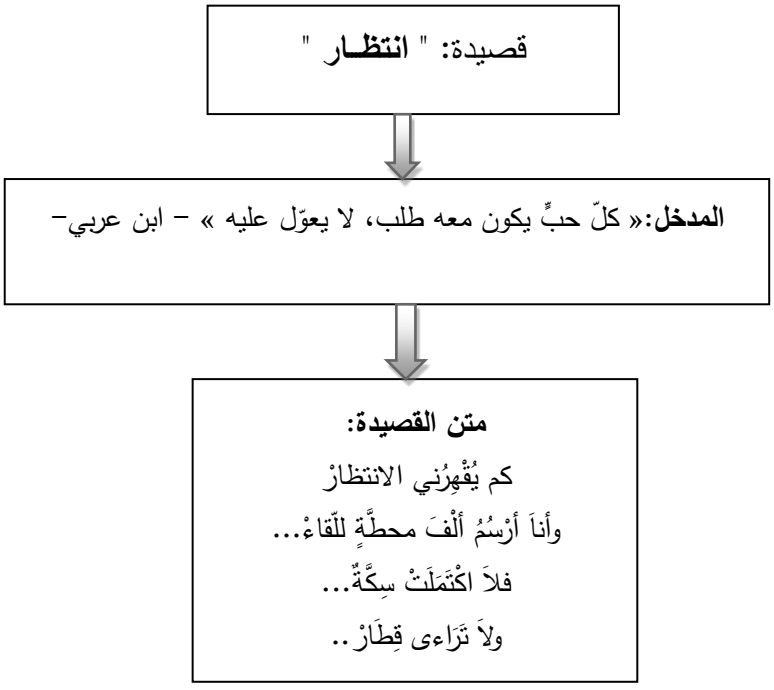
---

[1] نعيمة نقري، ديوان: كأنّي ... به، ص 60.

[2] ينظر: علي صليبي المرسوي، القصيدة المركزة ووحدة التّشكيل، دراسة فنيّة في شعر السّتينات في العراق، كليّة التّربيّة، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، 2004، ص 90.



نتوصّل عند جمعنا للمدخل والمتن الشّعريّ إلى النّتيجة الآتية، أنّ القصيدة التّي لا تُؤنّثُ لا يُعوّل عليها. ونحدّد اشتغال عتبة المدخل في قصيدة " **انتظار** " كما هو مبيّنٌ في المُخطّط الآتيّ:



تُكرّس الشّاعرة "**نعيمة نقري**" في المَحكيّ الشّعريّ قلقها الأنثويّ الهَوَويّ، من خلال ضمير المُتكلّم "أنا"، حيث يتشكّل هذا "القلق الأنثويّ" انطلاقًا من عدم قُدرة الذّات الأنثويّة عن تحقيق

مطالبها والوصول إلى رغبتها: **(وأنا أرسم ألف محطّةٍ للقاء/ فلا اكتملت سكّة/ ولا تراءى قطار)**، فجاء "**القلق**" نتيجة لاصطدام رغبة الأنا بالواقع أي إصطدام بين الرّغبة في تحقيق الشّيء وعدم التمكّن من تحقيقه في الواقع، وهو ما أكّده "نور الدّين أفاية" في كتابه "الهويّة والإختلاف" خاصة في تحديده للهويّة، بأنّها « أن يشعر الإنسان بأنّه يجد، إذا صحّ التّعبير، أجوبة لمطالبه وبأنّ الجماعة تعترف له بوظيفته وموقفه كأيّ شخص يتّخذ نموّه معنى ما »[1]، فتَتَصَدَّعُ "**الهُويّة** " في حالة ما إذا لم تجد الذّات الأنثويّة جوابا لمَطْلبها، ما أسّس لقلقٍ وجوديّ وساهم في تشكيل إمكانات الوعيّ بالواقع والعالم، لذا امتدّ القلقُ عند المرأة الشّاعرة من **قلقٍ هوَويّ** إلى **قلقٍ تجنيسيّ** يضعُ نصّها العابر للأجناس في سؤال المابين أي ما بين الشّعر والنّثر، وما بين الخارج والدّاخل.

لتُضيف الشّاعرة في قصيدتها الموسومة " **السّقوط**"، قائلة:

قصيدة: " السّقوط "

المدخل:« الكونُ ... خيـــال » – ابن عربي–

متن القصيدة:

سَقَطَتْ طائرَتي
أمْ أُسْقِطَتْ مِنّي السّمَاءْ
نسيتُ يا ذاكرتي
يا عُلْبَتِي السّوداءْ

يُلاحظ المتتبّع لتحوّلات المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في فترة السّتينات والسّبعينات أنَّ شِعر المرأة تلبّسَ بخصائص الخاطرة، ما جعله قريبًا من حدودها الاشتغاليّة وتُربتها التّصويريّة، فهناك من الشّاعرات المغاربيات من لازلن يكتبْنَ بنَفْسِ النّسق. من بينهنّ " **نعيمة**

[1] نورالدين أفاية، الهويّة والاختلاف، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، 1988، ص 23.

نقري " في ديوانها «**كأنّي ... به**»، فيتبيّن من خلال النّماذج الشّعريّة التّي عرضناها سابقًا، والتّي أدرجناها ضمن التّقسيم الأوّل أي " الذّات أكبر من النّصّ "، رغبة الشّاعرات في « تكبير/ Zoom» الذّات وإظهارها وتَجْلِيَتِها مُقابل خفوت النّصّ وضُعفه؛ وذلك من أجل تقريب صورتها وحقيقتها لمتلقي العمل الشّعريّ النّسائيّ، فأَوْلَيْنَ أهميّة كُبرى للذّات التّي تقول النّصّ على حِسابِ جماليته وحساسياته الرّؤيويّة أي أنّ (الذّات< من النّص) الذّات أكبر من النّصّ؛ فتغدو الذّات الشّاعرة حسب ما أورده " عبد الواسع الحميري " في كتابه الموسوم: « الذّات الشّاعرة »، ص 07 « "**ذاتًا جدليّة أو كليّة مفتوحة** " أي مركّبة من الدّاخل والخارج، أو من **ذات الشّاعر الحداثيّ** و**ذاتُ الشّعر الحداثيّ** في انفتاح بعضهما على بعض، وإلى القول الشّعريّ الحداثيّ على أنّه من ثمّ قول مركّب لما يكونه وضع هذه الذّات المركّب في سياق القول، (...) فصار من حقّنا تناول بنيّة القول الشّعريّ الحداثيّ، انطلاقا من بنيّة القائل الشّاعر حين يقول، ومن ثمّ، التعرّف إلى هويّة نصّ الوجود انطلاقًا من بنيّة الوجود، التّي يُجسدها، أي من خلال بنيّة الأنا كعلاقة توتّر جدليّة بين من وما يقول في التّجربة، ومن يقول وإمكانيّة القول، (أي بين أنا القائل وعالم القول أو الرّؤيا من جهة، وأنا القائل وإمكانات القول أو الرّؤيا – إمكانات اللّغة – الإبداع من جهة أخرى)، الأمر الذّي جعلنا ننظر إلى هذه الذّات القائلة أو الرّؤياويّة من زاوية علاقتها بما تقول، أو بعالم القول أوّلاً، ثمّ من زاويّة علاقتها بإمكانات القول (اللّغة – الإبداع) ثانيّا [1]، وتنبّهنا إلى العلاقة المتفاوتة بين الذّات القائلة وما تقوله الذّات الشّاعرة، من عوالم داخليّة في المرحلة الجَنينيّة لكتاباتها.

فارتأينا تقسيم الشّاعرات المغاربيات اللّواتي ركّزنا عليهنّ في هذه الدّراسة إلى عدّة توجّهات رؤيويّة وحساسيات جماليّة، حسب تحوّلات البنيّة الإشتغالايّة في الكتابة النّسائيّة المغاربيّة:

– الرؤيّة الأولى: الذّات أكبر من النّصّ = تشريح الذّات (الوعي الذّاتيّ) وتنصّلها عن الواقع.

– الرؤيّة الثّانية: الذّات تُساوي النّصّ = الوعيّ الذّاتيّ وتأسيس سُلطة النّص وإقرارها بأهميّة الواقع.

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، ص 07.

– الرؤيّة الثّالثة: الذّات أصغر من النّصّ = تهميش الذّات والتّأسيس لإستراتيجيّة كتابيّة نسائيّة منفتحة ومغايرة.

فتتمثّل – مراعاة للتّسلسل الكرونولوجيّ – الرؤيّة الأولى في تشريح الذّات وتهميش الواقع (النّصّ)، فيتمّ التّركيز على الباطن النّصّيّ على حساب الخارج الواقعيّ، وتشتغل الرّؤيّة الثّانيّة حول الوعيّ الذّاتيّ وإدراك الذّات الأنثويّة لأناها وتشكيل سُلطة الذّات النّصّيّ؛ أمّا الرّؤية الثّالثة فتسعى إلى تهميش الذّات والانفتاح النّصّيّ على العالم.

ولقد مثّلنا للاتجاه الأوّل أيّ " الذّات أكبر من النّصّ " بنماذج شعريّة من ديوان" **هديل الشّجن** " للشّاعرة المغربيّة " **زينب الطهيري**"، التّي جعلت من الكتابة وسيلة الخلاص الذّاتيّ من الواقع وتأزّماته، فتظهر علاقة الشّاعرة بواقعها علاقة تكامليّة، تتلبّسُ الذّات الشّاعرة فيها بصور الفضاء الواقعيّ وإسقاطها على بواطن الذّات الأنثويّة، إذ يتقزَّمُ ويخفت الواقع أمام هذا التحوّل الإستراتيجيّ الدّيناميكيّ، لتمتصّ الكتابة معاناة الشّاعرة، ويتحرّك نصّها الشّعريّ ضمن مساحة حواريّة، تشتغل وفق أنساق هواجسها الذّاتيّة وحسّها الوجدانيّ المركّب، تقول في قصيدة " **تائهة** ":

«تائهة أنا/ أمشي بخطى شاردة/ الشّمس تودّعني/ تميل جهة الغرب/ يدّ حفيّة تُلامس حاضري/ تحمل قنديلاً/ ضارباً في القدم/ تفوح منه التّباريح/ بين أمسي وغدي طريق/ إحساس بهموم الكون عميق/ والأمل بمطلع فجر يضيق»[1].

تشتغل الدّائرة الدّلاليّة للشّاعرة ويتشكّل الرحم الدّلاليّ في قصيدتها، هذه، حول تنفيس الذّات والكشف عن هواجسها ومكنوناتها، والمُعاينة الشّعريّة للدّاخل الذّاتيّ، بعيدًا عن المُتَصَوَّر الواقعيّ، فتعمل من خلال قولها على تصعيد العالم الدّاخليّ للذّات الأنثويّة ومعاناتها النّفسيّة على حساب الواقع، حيث لا يتمثّل الواقع الخارجيّ عندها إلاّ من خلال التّمثيل الذّاتيّ للأنا الأنثويّة.

لذا يتشكّل العالم الدّلاليّ النّصّيّ لقصيدة " **تائهة** " على أنقاض ذاتٍ متشظيّة؛ لذلك نَلْمَسُ تكوّن وصناعة الذّات الأنثويّة " **من ركام الأنا** " وطينة التّيه والصّمت، فنلاحظ عودة الذّات

[1] زينب الطهيري، ديوان: " هديل الشّجن "، ص 25.

الشّاعرة إلى تشكيل أنا مصمّتة – لا صوت لها – عبر دائرة اشتغاليّة تجترُّ نفسها، تنطلق من الصّمت وتعود إليه، ونحن نعلم أنّ الصّمت ضدّ الصّوت الذّي يعني « الذّات المتلفّظة »[1]، وقد تمّ تمثيل صوت الشّاعرة في ديوان " **هديل الشّجن** " بضمير المتكلّم " **أنا** " والمتمثّل في قولها:

« تائهة **أنا**، أمش**ي**، تودّعن**ي**، حاضر**ي**، أمسي، غد**ي**، أسير، أحثّ، ألهث، إمساك، أجاهد، يوم**ي**، أجدن**ي**، أسق**ي**، أنشد، أرمق، أراهم، أدفن، أنسج، أنثر ».

فيُدرك المتتبّع لاشتغال الضّمائر داخل المتن النّصّيّ النّسائيّ، البُعد الدّلاليّ لهذه القصيدة وتشكّل الذّات الشّاعرة عبر مسار تحرّك الأنا الشّاعرة داخل المنجز الشّعريّ، وذلك لبناء مشهدٍ دراميٍّ مأساويٍّ، ينتهي بالانغلاق على الذّات وخلق فضاءٍ مغلق داخل جغرافيّة الجسد الأنثويّ، ومن هنا يتشكّل ضمير " الأنا " داخل التّركيبة النّحويّة كذات فاعلة لِحَدَثِ: **(المشي، والسّير، والإمساك، والدّفن، والنّثر ...)**.

كما تتوق الشّاعرة " **زينب الطهيري** " إلى إعادة نفسها إلى شرنقة الصّمت، ويظهر ذلك في قولها: «**فأجدني/ أدفن حروفاً/ اقتنيتها من زمن الكلم/ ومن خيوط الأصيل/ أنسج لحافاً للرّحيل/ وعلى تل العتمة/ أنثر بذور الصّمت**»[2]، فتصبح الكتابة عندها فعل **إثبات للصّمت**، بعدما كانت الكلمات لا تكتسب شرعيّة بقائها إلاّ عندما تُتاح لها فرصة التّدوين [3] ولولا « فعل الكتابة لما تسنّى الحديث عن نصوص هذه المدوّنة، في شتى تمظهراتها الشّكليّة، ولما أمكن للقراءة البصريّة أن تجد طريقها إليها »[4]، فتغدو **الكتابة** عندها **فعل صمتٍ**، وذلك حين قالت: «**فأجدني/ أدفن حروفاً/ اقتنيتها من زمن الكلم/ ومن خيوط الأصيل/ أنسج لحافاً للرّحيل/ وعلى تلّ العتمة/ أنثر بذور الصّمت**»[5]، حيث تنسلُ الشّاعرة من دوالها وملفوظها الشّعريّ صورا رؤيويّة وتخييليّة تعبّر

---

[1] Voir : G.Genette, figures Ⅲ, Gérés productions, Tunis, 1996, p 343.

[2] زينب الطهيري، ديوان: " هديل الشّجن "، ص 26، 27.

[3] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 82.

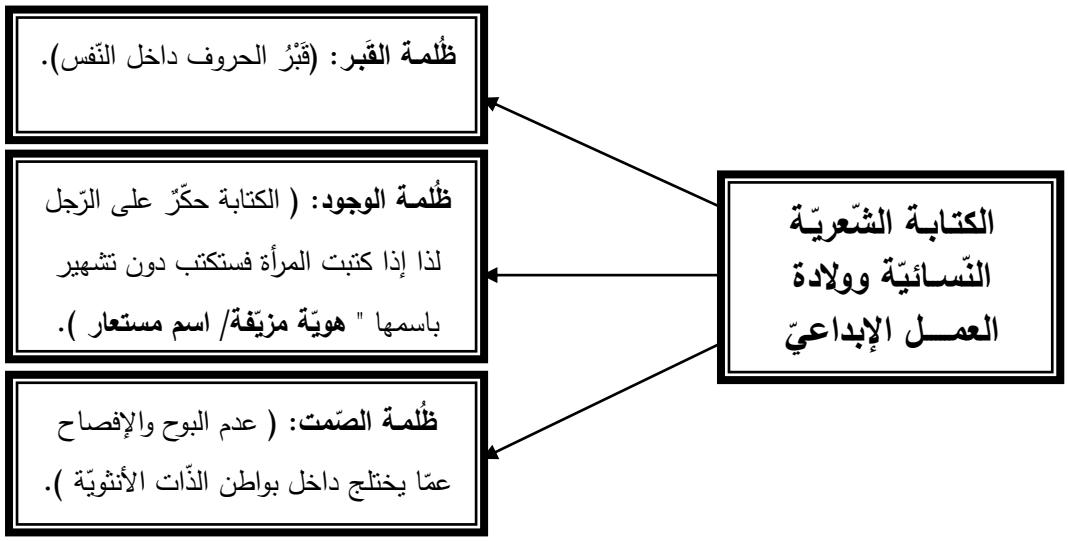
[4] محمد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر – نصوص: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل ؟ لعبد الرزّاق بوكبة، دار الألمعية، ط 1، الجزائر، 2012، ص 200.

[5] زينب الطهيري، ديوان: " هديل الشّجن "، ص 26، 27.

عن رغبتها الجامحة في الكتابة كشرط أساس لوجودها، ويشفّ عمّا يُخالج أناها، وإنْ كانت في أحايين كثيرة تقوّض المُتخيّل وعوالمه.

و نكتشف في ضوء ذلك كلّه، كيف يصير للأنا الشّاعرة، رغم ثبات مسارها التّحرّكيّ الذّي تُوهمنا وتُخاتلنا به، قدرةٌ على التحوّل والارتقاء بدَالِ الكتابة النّسائيّة كإستراتيجيّة خلقٍ ومعرفةٍ وكشفٍ عن المضمر الثّقافيّ، وذلك انطلاقا من استعادها لميراث الشّاعرات العربيات كالخنساء وفدوى طوقان وليلى الأخيلية الخ... ودراسته وفقًا لمتطلبات الرّاهن الشّعريّ عندها نقضًا وتحوّلاً.

فنلمح من خلال مقطعها – السّابق – ولادة الكتابة الشّعريّة النّسائيّة وتشكُّل الإبداع النّسائيّ عند الشّاعرة " **زينب الطهيري** " من رحم الصّمت؛ وذلك بناءً على ظُلمات ثلاث تقول الذّهنيّة الثّقافيّة العربيّة، نُبيِّنُها كما يأتي:



يتشكّل خطابها وِفق تصوّرات ذهنيّة قَبْلِيَّة، تَكْشِف عن المرجعيّة الفكريّة الدّينيّة للشّاعرة التّي استمدّت اشتغالها النّصّيّ من القرآن الكريم، وذلك حين قال جلّ وعلا: « **يخلُقكم في بطونِ أُمهاتكم خَلْقاً من بَعْدِ خَلْقٍ في ظُلُماتٍ ثلاث ذَلِكُمْ اللهُ رَبُّكُمْ له الملك لا إله إلاّ هو فأنَّى تُصْرَفُونَ** » سورة الزّمر، الآية 06.

وجاءت كلمة الظُلمة في لسان العرب لابن منظور « بضمّ اللاّم وتعني ذهاب النّور وانعدامه، ويُجمع الظُلْمَةُ: ظُلَمٌ وظُلُمَاتٌ وظُلُماتٌ »[1]، وقد ورد تفسير قوله تعالى: « الظُّلمات الثّلاث » عند إمام المفسرين ابن جرير الطّبري، بقوله: « الظُّلمات الثّلاث تعني في ظُلمة البطن وظُلمة الرّحم وظُلمة المشيمة »[2]، ومن هنا يمكن أن نؤكّد أنّ الكتابة والعمل الإبداعيّ عند الشّاعرة ينتقل في تشكّله وتَخلُّقه عبر **ثلاثيّة الجدار**، وهي:

1-الظُلمة الأولى (الجدار الأوّل): ظلمة قَبْرُ الكلمات داخل جدار الكتب (الغلاف).

2- الظُلمة الثّانيّة (الجدار الثّاني): ظُلمة جدار البيت والمجتمع (العتمة).

3- الظُلمة الثّالثة (الجدار الثّالث): ظُلمة جدار الجسد (الصّمت وإِقْبَارُ الكَلِم داخل النّفس وعدم الإفصاح به)، ويُمكن استجلاء ثلاثيّة الظّلام، كما في التّرسيمة الآتية:

وهكذا يتمّ تجريد الكتابة عند الشّاعرة **زينب الطهيري** من خصوصيتها في البوح والإفصاح، لتغدو الكتابة فعل صمت (**وعلى تل العتمة/ أنثر بذور الصّمت**)، لكن هل يمكن

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّاني عشر، مادة (ظلم)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص 373.

[2] أبو جعفر محمّد بن جرير الطّبري، تفسير الطّبري " جامع البيان عن تأويل القرآن "، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التّركي، مرك البحوث والدّراسات العربيّة والإسلامية، دار هجر، الجزء 20، تفسير سورة الزمر، ط 1، القاهرة، 2001، ص 165.

اعتبار ظاهرة الصّمت – عند الشّاعرة – الدّافع الرئيس للكتابة والتّعبير والبوح؟، أي أنّه " **الرَّحِمَ الوَلُود** " الذّي تخرج منه الكلمات في تراصفها النّصّيّ، وكثافتها الإيحائيّة في تراحبها التّأويليّ، أم أنّ الصّمت– عندها – "**رحمٌ عقيـــمٌ**" لا يُثير في المتلقي إلاّ إشكاليّة أنّه أصل المخفيّ والمكبوت والمسكوت عنه؟.

تشتغل الشّاعرة في قصيدة " **تائهة** " على نسق ذاتيّ مغلق، تلج فيه إلى بواطن الذّات الشّاعرة ودواخل كينونتها الإنسانيّة، في تيه العالم ومساءلتها للذّات ومكنوناتها وهواجسها النّفسيّة الذّاتيّة.

فيتحرّك السّؤال الشّعريّ في قصيدتها ضمن توليف دلاليّ يحمل وعيين لا ينفكّان عن جدل خصيب:

أوّلا: **الوعيّ الشّعريّ**، الذّي تُعيّنه الجملة النّحويّة التّركيبيّة، وما تُشكّله من اشتغالات نصيّة، مُحَقِّقَةً فرادة التّجربة الإبداعيّة النّسائيّة؛ ونمثّل له **بالوعيّ المُتَجلي المُصرّح**.

ثانيّا: **الوعيّ التّأويليّ**، وهو الوعي الذّي يحدو بالكتابة بعيدًا عن هويتها الثّابتة، وينزاح عن مضمار تكوّنها في صيرورة اختلاف لا نفيّ، ونمثّل لهذا النّوع **بالوعي المخْفي المُضْمَر**.

فتتشكّل الحساسيّة الشّعريّة عند الشّاعرة انطلاقًا من بثّها لرؤيّة اشتغاليّة مغايرة، وإعادة النّظر في ثابت الكتابة النّسائيّة، وأجهزة تلقيها عند القارئ، ومن ثمّة يتشكّل تغيّر وتبدُّل وتحوّل في منطق التّشكّل اللّغويّ الجماليّ، فتغدو الكتابة (الحروف) مُعادلاً مُكافئا للصّمت كوأد لصيق بالأنثى.

خاتمة الفصل:

نخلص في خاتمة فصلنا الأوّل إلى النّقاط الآتية:

–مغامرة المرأة الشّاعرة – في بداية مشوارها الإبداعيّ – في قول الهاجس الذّاتيّ والمُضْمَر الثّقافيّ، في اشتغاله على النّسق الخفيّ والعلنيّ، وإنتاج نصوص بعيدة عن الانفتاح والغموض

والاشتغال الرّؤياوي، قريبة من البساطة والسّطحيّة ما أنتج "**القصيدة الخاطرة**"، كون أغلب تلك التّجارب الشّعريّة تحكي الخواطر النّفسيّة وتقول الهواجس الذّاتيّة.

– رصدت الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة في تحوّلاتها الاشتغاليّة خَبرات جديدة حوّلتها من ذاتٍ أكبر من النّصّ، إذ يشغل المرأة الشّاعرة في هذه المرحلة هويتها الذّاتيّة وقلقها الهَوَويّ والوجوديّ، فجعلت من الكتابة عن الذّات مشروع تنفيس وفعل بوح عمّا يُخالج الذّات من خواطر إلى ذاتٍ جديدة تُساوي النّصّ وتقرؤه، تُدرك الذّات الأنثويّة – في هذه المرحلة – أناها وتَعِي هويتها، فتعمل من خلال وعيها الذّاتيّ على مواجهة ومقاومة الأنساق الثّقافيّة المُضْمرة منها والعلنيّة، وذلك من خلال البحث عن آليات اشتغاليّة نصيّة جديدة تؤسّس لسُلطة النّصّ وِفق الوعي بالأنا، لتتحوّل إلى مرحلة أخرى وهي مرحلة الواقع والذّات أصغر من النّصّ، ليتمّ تجاوز الذّات وهواجسها إلى القول بالانفتاح النّصّيّ وهمِّ الاختلافِ.

– تكتفي التّجارب الشّعريّة النّسائيّة البِكْر من قَول الأنا الأنثويّة وهواجسها الذّاتيّة.

– يُتابع المشروع الشّعريّ النّسائي المغاربيّ في بداياته قلق الذّات وسَعيها لفضحِ المُضمَر الثّقافيّ بعُمقها العُنصريّ، وخلقِ دوال جديدة تنتصر في حمولاتها الدّلاليّة للأنثى.

– تسعى المرأة الشّاعرة من خلال استثمارها للكوجيطو الدّيكارتي " **أنا أفكّر، إذن أنا موجودة** " إلى صناعة واقع جديد وِفق المتخيّل الشّعريّ والتّأسيس لكوجيطو أنثويّ يقول بالأنا الأنثويّة الضّديدة من خلال تكريسها لمبدأ "**أنا أكتب، إذن أنا مُختلفة**"، ولملمة شظايا الأنا الأنثويّة المطمسة عبر التّاريخ وسدّ فجوات المُجتمع، فلم تعد شهرزاد في حقيقتها التّاريخيّة كذاتٍ تلجأ إلى فعل الحكيّ لتعطيل وتأجيل قرار الموت، وإنّما تمّ صناعة " **شهرزاد أخرى جديدة** " غير تلك المعروفة عبر التّاريخ، لا تكتفي بالحَكيّ لوحدها وإنّما تدعو شهريار إلى مشاركتها فعل الحَكْي، وهذا التّحوّل يُعيد تشكيل وإنتاج أنساق ثقافيّة سليمة وبناء منظومة ذهنيّة جديدة، وهو ما أكّدته الشّاعرة التّونسية " **فضيلة مسعي**" في قصيدتها "**شهرزاد الجديدة**" من ديوانها "**إمرأة من نار**".

الفصل الثّاني:

فرادة التّشكيل النّصّيّ وبلاغة الرّؤيا

« تحترق البلاغـــــة لتنبعث منْ جُبَّةِ رمادها من جديـد»

- رزيقة بوشلقية-

الفصل الثّانـي: فرادة التّشكيل النّصّيّ وبلاغة الرّؤيـــــا

المبحث الأوّل: مفارقة الدّال للمدلول وتشكّل النّصّ النّسائي المفتوح

1- لُعبة الدّال وتشكّل المعنى؛
2-النّصّ الشّعري النّسائي المتعدّد ولانهائيّة التّأويل؛
3-الاكتناز النّصّي وتفجير مكبوت اللّغة؛

المبحث الثّاني: جماليّة التّفاعل الأجناسيّ وتشكّل الحِراك النّصّيّ؛ من المُفرد إلى المُتعدّد

1-النّظريّة الأجناسيّة النّسائيّة من الصّفاء إلى الخليط

2- آليات الإنتقال النّصّيّ النّسائيّ من الخَاطِرَةِ إلى القَصِيدَة إلى النّصّ

المبحث الثّالث: أشكال التّحديث ومضايقُ الكتابـة

1- فاعليّة العلامة الصّوفيّة وإشراقيّة الرّؤيا الدّلاليّة؛
2- تشكّل هندسة الأشكال الإيقاعيّة؛
3- قلقُ النّموذج وقانون التّشظّي؛

المبحث الرّابع: إبدالات التّحديث الإيقاعيّ.. من "العروض" إلى "الإيقاع"؛

1- تجريبيّة الإيقاع

1.1: النّسق الإيقاعيّ للقصيدة التّناظريّة (تجربة شعر البيت)
2.1: النّسق الإيقاعيّ لقصيدة التّفعيلة (تجربة شعر السّطر)
3.1: النّسق الإيقاعيّ النّسائيّ المتشظّي واستيراد الشّكل الشّعريّ الياباني (تجربة الهايكو الياباني)

المبحث الرّابع: مسارات واتجاهات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة وإبدالاتُها الدّلاليّة

1-الاتجاه التّقليديّ؛
2- الاتجاه الحداثيّ؛
3- الاتجاه ما بعد الحداثيّ؛

المبحث الأوّل: مفارقة الدّال للمدلول وتشكّل النّصّ النّسائيّ المفتوح

1- لُعبة الدّال وتشكّل المعنى:

يتجاوز النّصّ ما بعد الحداثيّ – الذّي يرتكز ويتّكئ على أُسس ومقوّمات البلاغة الجديدة– الرّؤيّة التّقليديّة للأشياء والموجودات، التّي تقول بمُقاربة الدّال للمدلول؛ حيث أصبحت هذه النّظرة التّكامليّة في نصوص الألفيّة الثّالثة تقوم على تعالق الأشياء البعيدة، والجمع بين المُستحيلات لتغدوَ مُمكنات، وذلك كسرًا للنّظرة المُتحجّرة، التّي تقول إنّ الدّال والمدلول وجهان لعُملة واحدة، لذا نتساءل؛ كيف جَمَعت الشّاعرة المغاربيّة بين المُتباعدات ؟ فيمَ تتمثّل مُفارقة الدّال للمدلول في نصوصها الشّعريّة ؟ وكيفَ تمّ ملءُ هذا الدّال الفارغ وتشْحينه رؤيويًّا وتخييليًّا ؟ كيف أسهم الجمع بين المُتباعدات في خلقِ نصٍّ متعدّدٍ منفتحٍ يُقوّض فكرة النّصّ الأُحاديّ ؟.

سيقرأ المُتتبّع للنّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة –في مرحلة الألفية الثّالثة – زمنًا واحدًا واشتغالاً متعدّدا، كون جلّ هذه الأعمال النّسائيّة برزت في فترة واحدة، كتجربة الشّاعرة " **حنين عمر**"، و"**راوية يحياوي**"، و" **منيرة سعدة خلخال**"، و"**نوارة لحرش**"، و"**جميلة الماجري**"، و" **عقيلة رابحي**"، و" **مريم أحمد سلامة**"، و"**فاطمة بن فضيلة**"، و"**نوارة لحرش**"، و" **لطيفة حساني** "، و" **عفاف فنوح** "، و"**زينب الأعوج**"، و"**أمينة المريني**" إلى ما هنالك من الأسماء الشّعريّة التّي اشتغلت على نسق المُختلف، رغم أنّ التّجربة الشّعريّة النّسائيّة كانت فتيّة في بداياتها، إلاّ أنّها تمكّنت، فيما بعد، من النّهوض بالنّصّ الشّعريّ النّسائيّ والمُغامرة في التّجريب والتّجديد والمُختلف.

لقد وردت العلامة اللّغويّة التّي تتشكّل من دال ومدلولٍ، أي ما يُسمى بالدّليل اللّغويّ، كنِتاجٍ « لاتحاد بين دالّ ومجموعة مدلولات، فالأمر، بهذا المعنى، يتعلّق باصطلاحين نخصّ بهما المعنى الأكثر موضوعيّة والأكثر حيادًا للعلامة، حيث يتطابق المعنى الأوّل مع الجانب المرجعيّ للمدلول، فيما يطلق الثّاني على الدّلالات الثّانويّة المستحضرة التّي تعتبر متعدّدة وذاتيّة، إنّها تتناظر والجوانب الوجدانيّة (المؤثرة أو الانفعاليّة) للمدلول، وتختلف إيحاءات العلامات – التي

نادرا ما تكون معزولة – حسب السّياق اللّغويّ أو السوسيو ثقافيّ »[1]، ما أدى إلى انفتاح المعنى وسيرورة الدّلالة.

وتظهر هذه الإيحاءات انطلاقا من تبني الشّاعرات لإنزياحات على مستويات عدّة، سواء الأسلوبيّة أو الدّلاليّة أو التّركيبيّة، والتّي تُسهم في سيرورة الدّلالة وتعدّدها وتشكّل لُعبة الدّال.

لقد استُعملت لفظة " **لُعبة** " في مرتبة « كلمات اللّغة الواصفة بتحوّلها لدليل لغويّ واصف »[2]، فيمتلئ كلّ دالّ بمدلوله انطلاقًا من الحقل الدّلاليّ والمعْرِفيّ الخاصّ الذّي يَنبع منه.

وإذا عُدنا إلى تتبّع التّحوّلات المُعجميّة لكلمة (**لُعبة**) في لسان العرب لابن منظور، نقول إنّ كلمة " لَعِبَ " في لسان العرب « ضدّ الجدّ، لَعِبَ يَلْعَبُ لَعِبًا ولَعْبًا، ولعَّبَ، وتلاعبَ، وتَلَّعَبَ مرّة بعد أخرى، ويُقال لكلّ من عَمِلَ عَمَلاً لا يُجدي عليه نَفعًا: إنّما أنتَ لاعبٌ، والتِّلعابُ: اللَّعِبُ، صيغة تدلّ على تكثير المصدر، وقال الأزهريّ: رجل تِلْعابة، إذا كان يَتَلَعَّبُ، وكان كثيرُ اللّعِبِ، وفي حديث عليّ، رضي الله عنه: زعم ابن النّابغة أنّي تِلْعَابةٌ، وفي حديث آخر: أنّ عليّاً كان تِلْعابة أي كثير المزح والمداعبة »[3]، بينما يُقدّم " لالاند lalande " معنى أدقّ، وذلك حين يجعل منه (أي اللّعب): « تنظيمًا لهذا النّشاط على شكل نظام للقواعد المحدَّدَة لانتصارٍ أو إخفاق، لربح أو خسارة»[4]، وقد يغدو " اللّعبُ "، أيضا، فنًّا إذا ارتبط بطريقة استعمال بعض الأدوات والوسائل.

لذا نجد " ميشال بيكار (Michel picard) " يُخصّص كتابًا كاملاً يُناقش فيه هذه الفكرة، موسومًا بـ " **القراءة كلُعبة** "[5]. فيُحدّد " بيكار " اللّعبة باعتبارها نشاطا ذا وجهين، الأوّل سلبيّ لكونه نشاط أدنى، والآخر إيجابيّ نظراً لما تُحقّقه نتائجه، فيركّز " ميشال بيكار" في تعريفه

[1] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسيّة، ص 108.

[2] يُنظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشّعر المعاصر، دار توبقال للنّشر، ط 3، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص 162.

[3] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الأوّل، مادة (لعب)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990، ص739، 740.

[4] ينظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، الجزء 3، ص 162.

[5] محمد صابر عبيد، الفضاء الشّعري الأدونيسي، دار الزمان، د ط، دون مكان النّشر، 2012، ص 48.

" للّعبة " على وظائفها « الدّفاعيّة والبنائيّة »[1]، ومن حيث أشكالها وأنواعها كنشاط « مستوعب، وغير مؤكّد، ذو علائق مع الاستيهامي، وأيضا مع الواقعيّ، المعيش كابتداع، ولكنّه خاضع لقواعد »[2]، فيتمّ من خلال هذه الوضعيّة للّعبة تَتَبُّع تحوّلات الدّال من وضعه الأوّل أي التّداوليّ، إلى حقل وفضاء مُكثّفٍ ألا وهو الشّعريّ والتّخييليّ، وفكرة اللّعب باللّغة فكرة لا تبتعد كثيرا عن فكرة الطّفل واللّعب بالأشياء، للتّعبير عن ذاته والاستمتاع باستثمار قدرة التّخيّل لديه، لذا فإنّ استيعاب لعبة اللّغة تنطلق من إدراك طفولتها ورغبتها في العبث بالسّائد والمألوف والاعتياديّ، وقلب سياقات عملها وإحداث انحراف واضح في سلوكها التّعبيريّ[3]، أي تنقل اللّغة من فضائها الاعتياديّ المألوف إلى فضاء خارق للاعتياديّ ومُفارقٍ للمألوف.

تُركز، إذن، لُعبة الدّال الشّعريّ النّسائيّ على حساسيّة الدّوال المُنتجَة، حيث تَتْبَع وترصد تحوّلات الكلمة في فضاء لغويّ ثريّ، تقول " **فاطمة بن شعلال**[*] " في قصيدتها " **سالب وسالبة** ": **«عبثاً أقيم في هوس الفكرة الهاربة/ فالطّريقُ إليها ضباب/ والسّماء فجّرتها عيون ملائكة/ تبكي ناحبة/ وهذي الجراح التّي عصفت عند منتصف/ الحلم/ أثنت قامة الرّوح/ ففاضت إلى بارئها/**

---

[1] محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، ص 163.

[2] ينظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، ص 163، نقلا عن: Michel picard, la lecture comme jeu, collection critique, Editions de minuit, paris, 1986.

[3] محمّد صابر عبيد، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط 1، اربد، الأردن، 2010، ص 161.

[*] الشّاعرة **فاطمة بن شعلال** كاتبة جزائرية، من مواليد 1968 بالجزائر العاصمة، وهي خريجة معهد الإعلام وكليّة الحقوق والعلوم الإدارية، تشتغل صحفية بالإذاعة الجزائريّة الثانية الناطقة بالأمازيغية، صدر ديوانها الأوّل الموسوم " **لو... رذاذ**" عن دار الألمعية سنة 2015 وتوزّعت قصائد الدّيوان بين العمودي والحرّ (التّفعيلة) وقصيدة النّثر، وهي كلّها قصائد تؤرّخ لمراحل عديدة من تجربة الشّاعرة "**فاطمة بن شعلال** " منذ منتصف الثّمانينات إلى غاية يومنا هذا. نشرتْ أولى قصائدها **بجريدة الشعب** عام 1984، والشّاعرة الآن بصدد التّحضير لديوانها الثّاني الموسوم " **نوافذ موارية** " وهو عبارة عن نصوص في شِعر الومضة. إلى جانب أعمال سردية: ترجمة لرواية " **أسوار القلعة السبعة** " للكاتب محمّد معارفية، الجزء الثّاني من الفرنسية إلى العربية، كما ترجمتْ كتاب " **في قلب منظمة الجيش السّري** " لـ: أوليفييه دارد، ترجمة مُشتركة من الفرنسية إلى العربية، كما صدر لها رواية قصيرة بعنوان " **ذات القلبين**" عن دار الكلمة سنة 2017 (أُخذت بعض هذه المعلومات من صفحة الشّاعرة على المواقع الإلكترونية).

غاضبة/ وها النّفس غدت/ غابة فضا بها شجر التردد/ جلسنا/ تحت ظله معا/ نفك جدائل آمالنا/ الخائبة»[1].

تفتتحُ الشّاعرة فضاءها الشّعريّ بعتبة عنوانيّة موسومة " **سالب وسالبة** "، يحمل في دلالته " تنافرًا فيزيائيًّا "، حيث يصطدم الشّعر عندها بالمادة، وذلك من خلال ترحيل كلمتيّ " سالب " و" سالبة " من مجالِهما العلميّ إلى مجال خِصبٍ ألا وهو المجال الأدبيّ الإبداعيّ؛ ويُمثّل هذا التّجاوز والخَرق خطوة جريئة من الشّاعرة لانتهاك حُرمة اللّغة، وكسر توقّعات القارئ الممكنة لاحتمالات دلاليّة متنوّعة، فيتساءل القارئ عن الدّافع وراء تبنّي الشّاعرة لعتبة علميّة صرفة.

ويتنبّه المُتتبّع لعلاقة العنوان بالمتن الشّعريّ إلى توغّل الشّاعرة في الفضاء الفيزيائيّ لتُضاعف من حدّة التّنافر، الذّي تُؤسّس له مجموعة من الدّوال تعمل على خلق مفارقة توحي بالتّنافر والتّباعد الظّاهرين، نوضّحه في الجدول الآتي:

الجسد المذكّر السّالب	الجسد المؤنّث السّالب
– وداعاً،، إنّي ذاهبٌ (–) سلبيّة المعنى	– وداعاً،، إنّي ذاهبة (–) سلبيّة المعنى
سلبيّة المعنى (الانفصال الجسديّ)	سلبيّة المعنى (الانفصال الجسديّ)

كما يُمكن استجلاء تمدُّد هذا التّنافر على مستوى الجسد النّصّيّ على النّحو الآتي:

قُطب سالب	العلامة الفيزيائيّة	قُطب موجب	العلامة الفيزيائيّة
1– عبثاً أقيم في هوس الفكرة الهاربة 2– الطّريق إلى الفكرة ضبابٌ	–	1– أمنيات تضحك جذلى	+

[1] فاطمة بن شعلال، ديوان: لو ... رذاذ، ص 17.

3- السّماء تبكي ناحبة	-	2- يُطلق علينا الحبّ قبلة صائبة	+
4- الرّوح غاضبة	-	3- ضحكات كنّا نعزفها على وتر الوجدّ	+
5- الآمال الخائبة	-	4- نرسل الضّحكات ذبذبات شبق بنفسجيّ اللّحن	+
6- توديع الأمنيات	-	5- تلك اللّمسات قدّت من نار فوقتنا برد الوقت	+
7- الضّحكات أضحت راهبة	-	6- الفرحة التي عششت في مقل القلب نطعمها نبضاته ونسقيها رضاب العشق.	+
8- غدت أكفّنا عن اللّمسة راغبة	-	7- وداعا،، إنّي ذاهب/ وداعاً،، إنّي ذاهبة	+
-		+	
	-		

جدول يُبيّن تشكّل النّصّ النّسائيّ الفيزيائيّ

تؤسّس هذه التّركيبات الشّعريّة لنوع حادّ من المفارقة، التّي توحي بالتّباعد وانفلات العلاقة بين الذّات الأنثويّة والآخر، فيتمّ تشكيل وحدات شعريّة مُتَمَوِجَّة وغير ثابتة في صناعة لُعبة الدّال، فتعمد الشّاعرة إلى استعمال أفعال الماضي للدّلالة على " تماسك العلاقة في بداياتها " كما يأتي: **(تلك الضّحكات التّي كنّا نعزفها/ نرسلها على ذبذبات شبق بنفسجيّ اللّحن/ وَقَتْنَا برد الوقت/ الفرحة التّي عشّشت في مقل القلبّ نُطعمها نبضاته/ نسقيها رضاب العشق/ أكان لقانا)**، تُحدّد هذه الأفعال: **(كُنّا، نعزف، نرسل، وقتْنَا، نُطعم، نسقي، لقانا)** إيجابيّة العلاقة بين الأنا والآخر في الماضي واتصالها.

يقرأ المتتّبع للقصيدة الشّعريّة السّابقة في مُراوغتها ومُفارقتها الدّلاليّة، اعتماد الشّاعرة في نصّها الشّعريّ على " المُضارع المسبوقِ بالماضي "، فحمل نصّها دلالة **النوستالجيا**(*)، وذلك حين

*نوستالجيا: يُقابله باللّغة الفرنسيّة كلمة " Nostalgia "، والذّي يعني الحنين إلى الماضي والأهل والعِشرة.

تعود بنا إلى الماضي، وتستعرض على القارئ أحداثًا ماضيّة، فتقول: (**كُنّا نعزفها، فنرسلها/ نطعمها، نسقيها** تُرى **كانت** كاذبة)، حيث تعمّدت الشّاعرة أن تُسبِق أفعالها المُضارعة بالفعل الماضي " كان (كُنّا)" حتى تتوغّل بنا في عُمقِ الماضي، فتوزّعت الأفعال الماضية عندها على النّحو الآتي: (**فجّرتها، عصفت، فاضت، غدت، جلسنا، كُنّا، عششت، كانت، وصلنا، ..**)، كما عمدت إلى استعمال الأفعال المضارعة مثل: (" **نعزف**"، **و**" **نرسل**"، **و**" **نُطعم** "، **و**"**تسقي** ") لتقول اللّحظة الرّاهنة في أوجّ عُنفوانها، حيث تتميّز كلّ هذه الأفعال التّي يقوم بها الضّمير " نحن " أي (الذّات والآخر) بالإيجابيّة وتشكّل "**وعيُ الإتصال**"، بينما تتشكّل وتتعيّن السّلبيّة من خلال الأحداث التّي عرضتها الشّاعرة في تصويرها لـ " **انفلات العلاقة** " و"**تشكُّل وعي الانفصال**": ("**تبكي ناحبة**"، "**فاضت غاضبة**"، "**آمالنا الخائبة**"، " **تراها أضحت راهبة**"، "**ترى كانت كاذبة**"، "**أكان لقانا لقاء سالب بسالبة**")، وكأنّ في اجتماعهما قوّة وفي انفرادهما ضعف.

فتتفاعل أفعال الماضي والمضارع مع بعضها البعض لتُشكّل وتؤسّس دلاليّة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، الذّي يمنح النّصّ تفرّده وخصوصيته انطلاقًا من لُعبته الدّلاليّة اللاّمتناهيّة، وهكذا اصطبغت الجُمل النّحويّة والثّقافيّة بروح الماضي، وأنتجت لُعبة دال مُكثّفة في شعريتها الحكائيّة وحكائيتها الشّعريّة.

تشتغل، إذن، لُعبة الدّال في القصيدة النّسائيّة المغاربيّة على نسقين اثنين، الأوّل نسق البنيّة السّطحيّة، الذّي تَمَثَّل في البناء والتّشكيل الدّلاليّ الفيزيائيّ، الذّي تَمْنَحُه الإشارة الفيزيائيّة " سالب (–)" للعلاقات الإنسانيّة، حيث تؤسّس الشّاعرة من خلال نصّها لاستعارة إتجاهيّة تمنح التّصوّرات الذّهنيّة اتجاها وفضاءً مُعيّنا، فترمز إشارة "سالب" إلى العلاقات السّلبيّة التّي يتحدّد إتجاهها إلى الأسفل، في مقابل إشارة "موجب" التّي تُعيّن كلّ العلاقات الإيجابيّة في اتجاهها نحو الأعلى، فتظهر مفارقة الدّال بدءًا من عتبة العنوان " **سالب وسالبة**"، الذّي يُحيلنا على عالم علميّ خالصٍ بعيدٍ عن مجال الشّعر، والثّاني: نسق البنيّة العميقة، الذّي تَحدَّدَ في انفلات العلاقة الإنسانيّة وتفكّكها، نتيجة التّنافر الفيزيائيّ الذّي عيَّنه التّركيب الآتي: " سالبٌ وسالبة "، ولهذا نؤكّد

أنّ كلّ دال هو بالضّرورة « رمز، وهو بالضّرورة مجاز»[1] حسب رأي التّشريحيين، وكلّ ما في الوجود يتكلّم.

تقودنا مقاربة المعنى في علاقته بتحوّلات الدّال في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، إلى الكشف عن مبدأ اللّعب أو اللّعبة، الذّي هو في الحقيقة « استعارة مفهوميّة عوّضت عجز اللّغة الواصفة، بعبارة أخرى، يكفُّ المعنى عن أن يكون واسطةً أو ذريعةً أو وسيلةً، وانتقل إلى أن يكون مادّة لها كثافتها وحضورها وتوهُّجها؛ إنّه لعِب حرّ لا مُتناهٍ لأكبر عدد ممكن من الدّوال، بحيث تأخذ الكلمة معنىً وكأنّ لها دلالة دون أن تكون لها دلالة، أي أنّها تُحْدث أثر الدّلالة فحسب: فائض المعنى »[2]، فإذا كانت البلاغة القديمة تشترط وتشتغل في بناء نسيجها النّصّيّ وتشكيلها اللّغويّ عبر علاقاته التّرابطيّة، على المقاربة في التّشبيه، كأن نقول مثلا: أحمد أسد، القرينة المُشتركة بين الأسد وأحمد هي " الشّجاعة "، بينما تعمل البلاغة الجديدة على الجمع بين المتباعدات، كقول الشّاعرة " **أميرة الرويقي**[*] " في ديوانها الموسوم: «**دُميـة الشّمس**»:

تشكّل الفكر النّسائيّ المُقايض وتشخيص المجرّد

« أيا شمسُ
لنَتَواقَعْ.
أطفالٌ
في المسبحِ
دُمًى زُجاجيّة
تتطايرُ شظاياهم،
تُقَبِّلُ ثغْري،
العصافيرُ المائيّة،
أصيرُ في حضرتكِ
دميتك النّاريّة »[3]

---

[1] عبد الله الغذامي، القصيدة والنّصّ المُضاد، المركز الثّقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994، ص 137.

[2] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، ص 116.

[*] الشّاعرة **أميرة الرويقي** كاتبة تونسيّة من مواليد 31 ديسمبر 1963، إعلامية ورئيسة الهيئة العليا لحقوق المرأة، ومديرة وكالة أنباء البرقية التّونسية الدّولية، شاركت في العديد من الملتقيات والمهرجانات من بينها المُشاركة في فعاليات ملتقى **الإبداع الدّولي للفنون** في دورته الخامسة والمُقام بأتيليه القاهرة، لها مجموعة من الأعمال الشّعريّة من بينها ديوانها " **دُمية الشّمس** " الصّادر عن مطبعة J.M.S سنة 1999.

[3] أميرة الرويقي، ديوان " دمية الشّمس "، مطبعة J.M.S، ط 1، تونس، 1999، ص 62.

يتنبّه القارئ لهذا النّصّ، كيف أنّ الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " تنتقل وتتحوّل من اللّغة التّقريريّة إلى اللّغة الإيحائيّة، فالأولى تتعيّن وتتضّح من خلال المفردات التّي استثمرتها في قصيدتها نحو: **(الشّمس، أطفال، المسبح، دُمى، العصافير، ...الخ)**، أمّا اللّغة الإيحائيّة فتتمثّل في استدعاء مدركات التّأويل التّوليديّ، قصد الوصول والكشف عن التّشاكل النّصّيّ المُتعدّد، ومُعاينة السّيرورة الدّلاليّة، وذلك عند قولها: **(العصافيرُ المائيّة/ دميتك النّارية)**؛ فمنح الجمع بين الدّال الأوّل " العصافير " والدّال الثّاني " المائيّة "، والتّركيب الثّاني في داليْه الأوّل " الدّمية " والدّال الثّاني وهو " النّاريّة " مُفارقة ورؤية جديدة، فلا شيء يجمع بين العصافير والماء، ولا بين الدّمية والنّار، ولكن الشّاعرة أرادت تشكيل معانٍ جديدة ورؤى مختلفة، انطلاقًا من خلق قراءات منفتحة؛ لأنّ القراءة الأحاديّة تقتلُ النّصّ وتُجرّده من كينونته وصيرورته الممكنة.

إنّ مُعاينة التّشاكل النّصّيّ في قصيدة " **دُميّة الشّمس** " للشّاعرة التّونسيّة " **أميرة الرويقي**"، يكشف عن مركزيّة الاستعارة فيها، حيث تتمدّد داخل النّصّ لتُشكّل " **قصيدة الاستعارة** " وهو ما أكدّه " سعيد الحنصالي " بأنّ كلّ استعارة « قصيدة موسّعة »[1]، ويسمح لنا هذا بالانتقال من المستوى الأحاديّ والجُمليّ لتحليل الاستعارة إلى المستوى المتعدّد الخطابيّ، والذّي تكون الاستعارة بموجبه بؤرة اشتغال الخطاب[2]، أي انتقال وتحوّل من بلاغة الرّؤيا في الجُملة إلى بلاغة الرّؤيا في النّصّ، فتغدو الاستعارة « مركز حياة النّصّ ومحقق انسجامه الدّاخليّ »[3]، ويُمكن تتبّع التّعالق الاستعاريّ في ديوان " **دُمية الشّمس** "، الذّي تناسلت منه قصيدة بنفس العنوان، تتمركز في الصّفحة اثنتين وستين (الصّفحة 62) من ديوان الشّاعرة، تقول فيها:

«أيا شمسُ/ لنتواقع/ أطفالٌ/ في المسبح/ دمى زجاجيّة/ تتطاير شظاياهم/ تُقبّلُ ثغري/ العصافير المائيّة،/ أصيرُ/ في حضرتك/ دميتك النّاريّة»[4].

---

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، 2005، ص 15.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 166.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] أميرة الرويقي، ديوان " دمية الشمس "، ص 62.

يُمَكِّننا تشكّل المعنى النّصّيّ في هذه القصيدة من مُعاينة الفرق الشّاسع بين الاستعارة في الجملة بعيدا عن السّياق العام، وبين الاستعارة التّناسليّة التّي تنتشر عبر كُلّ جسد القصيدة بتعدّد سياقات القول، وهذا تحوّل وانتقال « واعٍ من المستوى المفرديّ والجُمليّ لتحليل الاستعارة إلى المستوى المُركبيّ الخطابيّ »[1]، أي أنّ الاستعارة هي النّواة وبؤرة اشتغال الخطاب « ومركز حياة النّصّ »[2] واستمراريّة وجوده.

كما يلمح المتتبّع لديوان " **دُميّة الشّمس** " تشكّل " **استعارة الممكن والمستحيل** "، إذ يقوم الشّعر النّسائيّ على ثنائيّة مركزيّة وهي ثنائيّة الممكن والمستحيل، فإذا كان العمل الإبداعيّ الفنّيّ محاكاة للواقع، الذّي هو بدوره محاكاة لعالم المثُل، فإنّه بالضّرورة يكون الفنّ مُحاكاة المُحاكاة، إلاّ أنّ تلميذه "أرسطو" تمكّن من الارتقاء بمفهوم المحاكاة، فلم يجعل الفنان مجرّد وسيط ناقل لمفردات عالم الواقع، بل منحه دورًا في تشكيل ذلك الواقع عبر رؤيته الخاصّة، فلم تعد المحاكاة سلبيّة كما هي عند أستاذه "أفلاطون"، على الرّغم من أنّ كلتا النّظرتين تنحصر في ضرورة تعبير الفنّ عن المجتمع، فجاء التّفسير الأرسطيّ بداية لبزوغ فكرة الرّؤيّة في الفنّ؛ حيث يرتقي من كونه (محاكاة مرآوية) لظواهر الموجودات أو الأحداث إلى أن يصبح رؤية الفنان إلى جوهر الحياة والتّاريخ، رؤية تنطلق من الطّبيعة والواقع، ولكنّها لا تتقيّد بهما، بل تتجاوزهما إلى عالم[3] جديد مُغاير، عالم ليس كما هو كائن وإنّما كما ينبغي أن يكون، لقد أصبح للمُبدع رؤية فاعلة تُعيد صناعة العالم والواقع كما تتجلّى للذّات المُبدعةِ، ويظهر هذا **المُمكن النّصّيّ** بدءًا من العنوان "**دُمية الشّمس**"، الذّي ينفتح على دلالات واحتمالات مختلفة ومتنوّعة، تؤكّدها « أو تنفيها طبيعة اشتغال النّصّ وتعالق السّياقات داخله »[4]. فالشّعر النّسائيّ ولوع بالمستحيل وتفعيلٌ للممكن.

---

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص 166.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: عبد الحميد الحسامي، تحوّلات الخطاب الشّعري، في المملكة العربية السّعودية، مؤسّسة الإنتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2014، ص 21، 22.

[4] ينظر: عبد الحميد الحسامي، تحوّلات الخطاب الشّعري، ص 21، 22.

يشتغل ديوان الشّاعرة على نسق منظّم من التّباينات والتّعارضات والمفارقات، التّي تُحدّدها الثّنائيات الآتية: **الماء/ النّار، الحياة/ الموت، النّور/ الظّلام، البداية/ النّهاية، الصّوت/ الصّمت،** حيث بُنيت وتأسّست جلّ القصائد الواردة فيه على هذه الثّنائيات، وفكّ شفرتها الدّلاليّة لا يَتَأَتَى إلاّ عبر تفكيك النّصّ وفتح المجال للتّأويل الاستعاريّ.

إنّ الوقوف عند عتبة العنوان " **دمية الشّمس** " وقفة مستفيضة، تكشف عن البُعد الدّلاليّ للعنوان، فمحاولة تفكيكه، يُنتج القراءة الآتية:

ورد العنوان جملة اسميّة **(دميـة + الشّمس)**، فتُعرَب كلمة (دمية) مبتدأ مرفوعا وهو مضاف، (الشّمس) مضاف إليه مجرور، والخبر محذوف تقديره (موجودة)، فأصل الكلام: دمية الشّمس موجودة. ويُمكن أن نمنح للعنوان تأويلا وقراءة أخرى على النّحو الآتي: (دمية) خبر مرفوع وهو مضاف، (الشّمس) مضاف إليه، والمبتدأ محذوف تقديره (هي)، فتقدير الكلام: هي/ **أنا دمية الشّمس.**

فتتصهر الدّلالة النّصيّة التّي يقتضيها سياق النّصّ مع دلالة العنوان داخل النّسيج الشّعريّ النّسائيّ المُتكامل، لتُشكّل لغة انزياحيّة مُكثّفة ومغايرة، حيث تتحوّل عناصر الطّبيعة إلى رموز خاصّة، تكتسب معانٍ جديدة تستقيها من سياق النّصّ، فلم تعد رمزيّة الدّمية والشّمس تحمل دلالة عاديّة وواقعيّة مباشرة، والمُتمثلة في: الدّمية تلك اللّعبة الماديّة التّي يلعب بها الطّفل، والشّمس: باعتبارها إحدى نجوم مجرّتنا، وهي النّجم المركزيّ لمجموعتنا الشّمسيّة، كُرويّة الشّكل تحوي بلازما حارة جدا. وإنّما تكتسب كلّ هذه الرّموز دلالات جديدة يفرضها ويصنعها النّصّ، فيعتبر العالم والوجود عند الشّاعرة المغاربيّة بكلّ تفاصيلهما نصًّا، وهذا ما أسهم في انفتاح النّصّ والمتخيّل الشّعريّ النّسائيّ.

لقد تمكّنت المرأة الشّاعرة من تحويل الجماد إلى متحرّك، والعمل على جمع المتنافرات، واتّفاق المتضادات، حيث « ظلّت منشغلة بسؤال الإبداع، باحثة عمّا يُجدّد الحياة

ويحرّر الإنسان، من كلّ قيد أو جمود، وقد تمظهر ذلك في قدرتها على تحويل مظاهر وقضايا الوجود إلى لغة إيحائيّة ورمزيّة، تتوسّل بالأخيلة والصّور والمجازات ...»[1].

وتتجلّى هذه العلاقة بين المستحيل والممكن، والبعيد والقريب، في محاولة الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " الجمع بين المتناقضات بأساليب لغويّة جديدة، تصنع التّفرّد والخصوصيّة، كأن تقول: « **أيا شمسُ/ لنتواقع/ أطفالٌ/ في المسبح/ دمى زجاجيّة./ تتطاير شظاياهم،/ تُقبّل ثغري،/ العصافيرُ المائية،/ أصيرُ/ في حضرتك/ دميتك النّاريّة**»[2].

تُخاطب الشّاعرة في نصّها (الشّمس)، فتعمد إلى استثمار تقنيّة التّشخيص، فتؤسّس لاستعارة أنطولوجيّة تُبَنْيِنُ ما هو مُجرّد انطلاقًا ممّا هو محسوس، لينتج لدينا استعارة تشخصيّة أو "**استعارة الشّمسُ شخصٌ**"، حيث تتحوّل الشّمس، في معجمها الشّعريّ اللّغويّ، إلى شخص تتمكّن من الحديث إليه والاتفاق معه للخوض في المعركة والقتال، فتستعمل الشّاعرة أداة النّداء " أيا" لنداء البعيد، فتقول: (أيا شمسُ)، نظرا لبُعد الشّمس ومكانتها المهمّة، فتتنصّل الشّاعرة من الواقع المحسوس لتخلق واقعا جديدا يُفعّل طاقة اللّغة وقدراتها الرّؤيويّة.

فتحرص الشّاعرة على إنتاج تراكيبَ ورموزٍ جديدة فريدة، لم تُعرف من قبل، تُعيّنها وتُحدّدها لُعبة الدّال، إذ أنّها نصوص استوحت معانيها من نسيج النّصّ، أي أنّ الرّمز هو « طريقة مخصوصة في تنظيم العلامات بصفة إستراتيجية، حتى تنفصل عن مدلولاتها المُستّنة وتصبح قادرة على نقل سدائم جديدة من المضامين، فهو واحد من الاستراتيجيات الشّعريّة الممكنة »[3]، فلا يُمكن القول بالرّمز إلاّ في سياقها ونسيجها الشّعريّ. لذا علينا الاهتمام في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ بكيفيّة القول لا بالقول.

---

[1] أمجد مجدوب رشيد، النّصّ الشّعريّ، بهجة القراءة والتّداول، مطبعة وراقة بلال، ط 3، فاس، المغرب، 2018، ص 15.

[2] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 62.

[3] ينظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط 1، بيروت، لبنان، 2005، ص 373.

كما قدّمت قصيدة الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " قرائن عديدة تؤكّد ثنائيّة الممكن والمستحيل، والذّي تجسّد، أيضا، من خلال الفعل " تواقع " وهو مصدر الفعل (وقع)، جاء على وزن تفاعل، ليدلّ على المُشاركة في الشّيء، فرغم استحالة التّواقع مع الشّمس إلاّ أنّه يصير ممكنا كتابةً، ويظهر هذا جليّا في الاستعارة التّي تُعيّنها الجملة الآتية: (أيا شمسُ لنتواقع)، التّي تجعل من (الشّمس) بنية مجرّدة تقترن بالذّات الأنثويّة (الأنا) في حضورها الماديّ كبنية ملموسة.

فيتشكّل العالم الدّلاليّ لهذه القصيدة من تجربة الذّات الأنثوية (الأنا الأنثويّة) وعلاقتها بالوجود والآخر، من خلال لُعبة طفوليّة (الدّميّة)، لذا نتتبّع حضورها الأسطوريذ وتمدّدها عبر كامل جسد القصيدة ،على النّحو الآتي:

1. **اللّحظة الأولى:** تتشكّل عبر ضمير " نحن ": « أيا شمسُ لنتواقع ».
2. **اللّحظة الثّانيّة:** تسترسل الشّاعرة في وصف المكان، تقول: « أطفالٌ في المسبح »، « دمى زجاجيّة تتطاير شظاياهم ».
3. **اللّحظة الثّالثة:** تتنصّل الذّات الشّاعرة من الجماعة، الذّي يُعيّنه ضمير "نحن"، لتُشكّل " أنا" الأنثى.

فتستغلّ الشّاعرة تفاصيل هذه القصّة ومتعة اللّعب بالدّمية، حيث قدّمت لنا لوحة استعراضيّة، تتحرّك فيه الأنا إلى جانب الآخر، في صورة مشهديّة، مع حضور لعناصر أخرى تملأ فراغ المكان، فمثّلت للعالم والوجود في هشاشته بـ: (**الدُّمى الزّجاجيّة**)، التّي لا تصمد أمام العراقيل، وتؤكّد هذا الضّعف عند قولها: **(تتطاير شظاياهم)**، بينما تمتصّ الشّاعرة طاقة الشّمس وتستمدّ قوّتها منها، لتغدو وتصير (**الدّمية النّاريّة**).

نقرأ من خلال تتبّعنا لكامل القصيدة مركزيّة " الأنا " الأنثى، وقدرتها على الكشف عن هشاشة الوجود، كما تظهر رغبة الشّاعرة في معانقة الشّمس ومواقعة الضّياء، في النّصّ الثّانيّ الذّي قرأته بعنوان " **أصداء** "، تقول:

تحاول " الأنا " الأنثويّة أن تخلق عالما جديدًا، تكون السُلطة فيه للمرأة، فالذّات « تعي نفسها كموضوع وتعي قدرتها على تغيير الواقع »[2]، وبهذا تصبح وظيفة الشّعر النّسائيّ إعادة ترتيب فوضى العالم والوجود فتتنوّع الرّؤى وتتعدّد الطّروحات، رغم أنّ الحقائق التّي يَبْنِيها العالم النّصّيّ هي مجرّد تأويلات "الأنا"، التّي تحاول دومًا أن تشعر وتبدع، فتتنوّع " الأنوات " وتتنوّع معها التّأويلات[3]. ما يؤدي إلى انفتاح النّصّ الشّعريّ النّسائيّ وإطلاقيّة المعنى.

[1] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 36.

[2] راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري، قراءات في مختلف الخطابات، ص 24.

[3] راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري، قراءات في مختلف الخطابات، ص 24.

وتعتبر قصيدة " **أصداء** " من بين أولى القصائد التّي كتبتها الشّاعرة " **أميرة الرويقي** "، في 23 جوان 1997، من ديوانها " **دميّة الشّمس** "، الذّي صدر عام 1999، ويجب الإشارة إلى أنّ قصائد الدّيوان نُشرت بين سنتيّ 1996 و1997، ويُمكن تتبّع توزيعها كما في الجدول الآتيّ:

الدّيـوان	عنوان القصيدة	سنة 1996	عنوان القصيدة	سنة 1997	سنة إصدار الدّيوان
دميـة الشّمس	حريق	18 جانفي 1996	جمرات/ هدب	18 جوان 1997	27 جوان 1999
	زوابع	18 جانفي 1996	المرأة الأخيرة/ رغبة	17 جوان 1997	
	الوجه الآخر	15 نوفمبر 1996	قارورة السّماء	18 جوان 1997	
	أجساد..لا يدونها الكلام	15 سبتمبر 1996	صومعة	جوان 1997	
	ضجيج الصّمت	18 جانفي 1996	رحم	ماي 1997	
	براكين	02 فيفري 1996	جرس/ محطّة	29 ماي 1997	
	أجراس	13 ماي 1996	غُربة/ أفنان الورق/ جدران	30 ماي 1997	
	أكون؟ !...ربما لا أكون	26 أوت 1996	أنغام	جوان 1997	
			انتحرت شراشف الغسق	01 جوان 1997	
			نافذة	20 جوان 1997	
			جذور/ جوهر	30 ماي 1997	
			رماد وخضرة	01 جوان 1997	
			شجرة اللّؤلؤ	17 مارس 1997	

دمية الشّمس			بالأمس...كان أورانوس/ رصيف	21 جوان 1997
			قيتارة/ ظلال/ أصوات	22 جوان 1997
			أصداء/ شراع/ أن نكون	23 جوان 1997
			قوقعة/ فوانيس/ ملامح/ سؤال	24 جوان 1997
			انقلاب/	24 جوان 1997
			نسيان/ أسطورة	25 جوان 1997
			بوابة	01 جوان 1997
			شروق	14 ماي 1997
			أوشحة	30 ماي 1997
			قصب/ مواكب للافشاء/ تضاريس/ ميلاد/ فتوحات/ أرق/ جزرٌ/ سفر	27 جوان 1997
			سلام/ رياحين/ احتواء/ ما أعلنه القمر/ دمية الشّمس/ كتمان/ مواقعة/ كبرياء/ غفران/ مهرجان/ بعث/ هديل/ دعوة إلى؟ !../	28 جوان 1997
27 جوان 1999				

			عشق/ لقاح		
			إيقاع/ نافورة	26 جوان 1997	
			توبة/ يرقة/ فوهات/ أنفاس/ بدء/ قوس قزح/ عناق	29 جوان 1997	
			إنبتات/ باحثة عنّي/ أين السّماء/ إليك...بنزرت/	30 جوان 1997	
			فراق/ دموع	07 جويلية 1997	

تُفضي القراءة الأولى لمُعظم هذه النّصوص الشّعريّة المنتميّة إلى ديوان " **دُمية الشّمس** "، إلى الكشف عن التّنوّع الرّؤيويّ عند الشّاعرة " **أميرة الرويقي** "، وذلك راجع إلى المرجعيات الفكريّة والفلسفيّة المختلفة، التّي أثْرت ذائقتها المعرفيّة، والتّي يتأسّس عليها النّصّ الرّويقي، حيث الانفتاح الرّؤيويّ والتّعدّد الدّلاليّ.

فتتعيّن الرّؤيا الشّعريّة الأولى حسب القناعة الذّاتيّة والدّواعي النّفسيّة في ديوانها، من خلال القصائد المنشورة عام 1996م، نُحصيها في: قصيدة " **حريق** " و" **زوابع** " و"**الوجه الآخر**" وقصيدة " **أجساد...لا يدونها الكلام**"، و" **ضجيج الصّمت** " و" **براكين** " و" **أجراس** "، وأخيرا قصيدة " **أكون؟... ربما لا أكون** "، حيث تخلق الشّاعرة من خلال قصائدها هذه تِيها نفسيّا، وعالما فوضويّا، إلاّ أنّه خاضع لنسق ونظام، لذا فالشّكل الشّعريّ عندها « لا نهاية له، إنّه غياب القانون، إنّه الفوضى الكونيّة، إنّه من ما قبل العالم »[1].

فلم تعد تعرض القضايا وفق الرّؤية المتداولة، أي ليست محاكاة للواقع بكلّ تفاصيله والتّمثيل له بصور قريبة منه، وإنّما غدت اللّغة عند الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " تجاوزا واختراقا للسّائد والمعهود، فعملت على استحداثها عن طريق تجاوز الواقع والمغامرة في المجهول، فالشّعر ضرب من الخيال يقوم على « الرّؤيا وانبهامها»[2]، ولهذا صرّح " مالارميه/ Stéphane Mallarmé " بضرورة إعادة اللّغة إلى أصلها، أي إيقاعها الأوّل « إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود »[3]. فتحوّلت من الواقع إلى اللاّ واقع، مركّزة على آلية التّجريد، حيث الخيال الخلاّق والمطلق إحدى دعاماتها ومحفّزاتها في تشكيل المعنى.

وكلّما تقاطعت واشتبكت « هذه الينابيع الثّلاثة (الواقع والخيال والحلم) في صياغتنها للقصيدة النّسائيّة، زادت نزعتها نحو التّجريد المفرط، إلى درجة أن نصبح أمام نصّ شعريّ لا يكاد

---

[1] مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، الجزء 1، تر: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، ط 2، د ب، 1995، ص 36.

[2] عبد الرحمن محمّد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، مطابع السياسة، الكويت، مارس 2002، ص 250.

[3] هانز جورج غادامير، تجلّي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثّقافة، د ط، د ب، دت، ص 76.

يلامس تفكيرنا وواقعنا وأشياءنا »[1]. فتخلق الشّاعرة في فنّها الشّعريّ عالما خاصّا مستقّلا عن تجارب الحياة العاديّة.

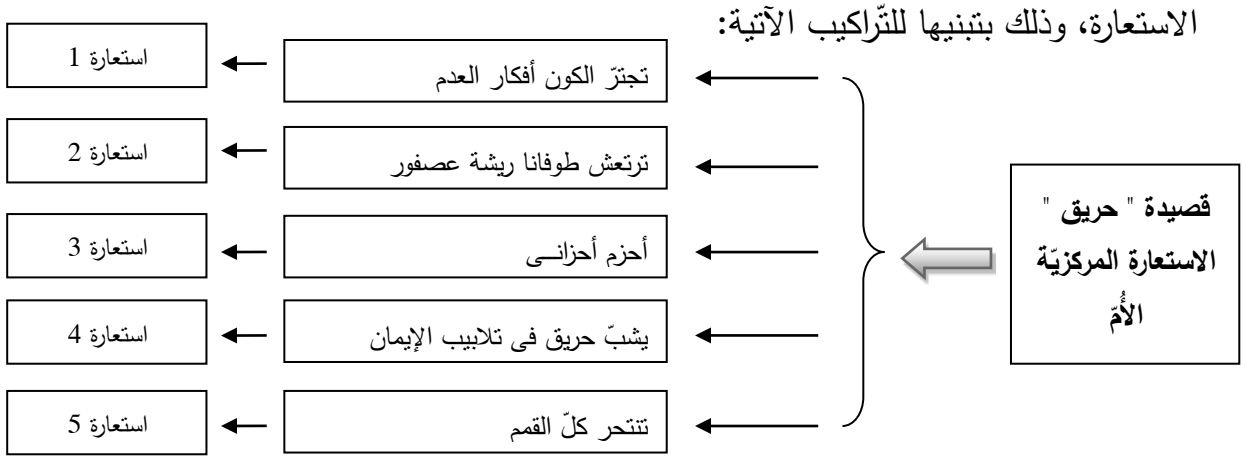
تقول الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في قصيدة " **حريق** ":

«تجترُّ الكونَ/ أفكار العدم/ ترتعشُ طوفانا/ ريشة عصفور/ مُغادر،/ إلى حيث لا شواطئ/ أحزم أحزاني/ أغلقُ../ يشبُّ حريقٌ/ في تلابيب الإيمان/ تنتحر/ كلّ القمم/ أشفقُ..»[2].

عملت الشّاعرة في نصّها على خلقِ فضاء شعريّ جديد غير معتاد، أي عالم نصّيّ (داخليّ) مستقّل عن العالم الخارجيّ، من أجل إنتاج دلالة من خلال لغة صادمة لوعي المتلقي، الذّي يقع في حيرة الفهم والتّأويل.

فلقد أضفى هذا التّشتت والتّعدّد الدّلاليّ عند الشّاعرة إلى تكاثر المعنى وتوالده ما أدى إلى خلق نموذجٍ شبكيّ مُتعدّد، إلاّ أنّه تكاثرٌ متناثر يوحي باللّعب الحرّ، الذّي يُسهم في تعدّد الدّلالة ولا نهائيتها واختلاف الرّؤى، أيّ أنّ المعنى الشّعريّ في تجدّد مستمّر ما يُحقّق انفتاحه ولا نهائيته، وهذا ما أكّده " شلاير ماخر/ Schleiermacher " حين قال بـ: « استحالة أي تفسير وتأويل لعمل ما، استهلاك كلّ إمكانات معنى هذا العمل »[3]، فالمعنى في تجدّد مستمّر نظرا لتجدّد ظروف تلقي النّصّ.

عمدت الشّاعرة في قصيدتها، التّي ذكرناها سابقا، إلى الاشتغال على مركزيّة الاستعارة، وذلك بتبنيها للتّراكيب الآتية:



[1] ينظر: عبد الرحمن محمّد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 194، 195.

[2] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 20.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، ط 4، د ب، 1996، ص 23.

فالمُلاحظ من خلال التّرسيمة السّابقة أنّ نصّ الشّاعرة **أميرة الرّويقي** يشتغل على استعارات جزئيّة أي (استعارة أولى، واستعارة ثانية، واستعارة ثالثة الخ...)، والتّي تُشكّل في مجموعها استعارة كُليّة أو مركزيّة (الإستعارة الأُمّ) تُساهم في إنتاج دلالة النّصّ، ويُمكن تحليل كلّ استعارة على حِدة على النّحو الآتي:

تُشبّه الشّاعرة في استعارتها الأولى: «**تجترّ الكون أفكار العدمْ**» (الأفكار) وهي فاعلٌ مؤخّر بحيوان يجتر، ذكرت المُشبّه وهي (الأفكار) وحذفت المشبّه به (الحيوان المُجتر)، وتركت أحد لوازمه أو قرينة دالة عليه وهي الفعل (يجترّ)، على سبيل الاستعارة المكنيّة، وتؤسّس بذلك لاستعارة أنطولوجيّة تجسيديّة نُسميها "**استعارة الأفكار مادة**" لتُبَنْيِن ما هو مُجرّد إنطلاقًا ممّا هو ماديّ، حيث تعمل هذه الاستعارة على تفعيل المُتصوّرات الذّهنية في النّصوص الشّعريّة النّسائيّة وفتح أفق التّأويل، لتتحوّل إلى صورة اشتغاليّة ثانيّة تتمثّل في قولها: " **ترتعشُ طوفانا ريشة عصفور مُغادر إلى حيث لا شواطئ** "، حيث شبّهت الشّاعرة (الرّيشة في حركتها) وهي (المُشبّه) بالطّوفان وهو (المُشبّه به) في حركته وسرعته واجتياحه للمكان، على سبيل المجاز المرسل.

كما تورد لنا صورة استعاريّة ثالثة تتمثّل في قولها: " **أحزم أحزانـي** "، إذ تُشبّه (الأحزان) بحقيبة نحزمها، فذكرت المُشبه (الأحزان)، وحذفت المشبّه به (الحقيبة)، وأبقت على أحد لوازمه من خلال الفعل (أحزم)، على سبيل الاستعارة المكنيّة، حيث تُؤسّس الشّاعرة لاستعارة وجوديّة وهي "**استعارة الحزنُ مادة** "، فولّدت جُلّ هذه التّصوّرات استعارات نسقيّة أَنْتَجَتْ تصوّرات ذهنيّة مُنْفتحة، لتنتقل إلى تركيب آخر فيه من التّجاوز ما يكفي، فتقول: " **يشبُّ حريقٌ في تلابيبِ الإيمانِ** "، تسعى الشّاعرة من خلال هذه الصّورة إلى خلق رؤيا جديدة غير معهودة، إذ تجعل للإيمان ثوبًا يُمكن أن يشبّ الحريق في طوقه وتلابيبه، إذ تُشبّه (الإيمان) بثوب الإنسان، فتذكر المشبه وهو (الإيمان) وتحذف المشبه به وهو (الإنسان) على سبيل الاستعارة المكنيّة. وهو نفس ما أوردته عند قولها: " **تنتحرُ كلّ القمم** " كاستعارة تشخصيّة، حيث شبّهت القمم بإنسان

ينتحر، فذكرت المُشبّه وهو (القمم)، وحذفت المشبّه به وهو (الإنسان)، وأوردت قرينة تدلّ عليه وهو الفعل (تنتحر)، على سبيل الاستعارة المكنيّة.

فتُشكِّل مجموع هذه الاستعارات الفرديّة استعارة كليّة نصيّة، توحي بحريق ولهيب ذاتيّ فتؤسّس، بذلك، لقصيدة " **حريق**"، تَحْكِي حُرقة الأنا على الوضع المتأزّمِ، ويُمكن جمع هذه الاستعارات في قصيدة واحدة وإعادة ترتيبها على النّحو الآتيّ:

تَشَكُّل القصيدة الاستعارة

تجترّ الكون أفكار العدم
وترتعش طوفانا ريشة عصفور
يشبّ حريق في تلابيب الإيمان
أحزم أحزانـــي
فتنتحر كلّ القمم

تعدّ الاستعارة في هذه القصيدة قيمة بلاغيّة مهيّمنة، إنّها تمتدّ عبر كامل جسد النّصّ، فلم تأتِ ولم ترِد الاستعارة عند " **أميرة الرويقي** " كما تقتضيه البلاغة القديمة من تناسب وتلاؤم وانسجام ومُقاربة في التّشبيه، وإنّما تُصِغْهاعلى نحوٍ مغاير، فأنّى للكون أن يجترّ ؟ وأنّى لريشة العصفور أن ترتعش طوفانا ؟ وكيف للحريق أن يشُبَّ في تلابيب الإيمان ؟ وكيف للأحزان أن تُحزَم على أنّها أشياء مادية محسوسة ؟ وكيف للقمم أن تنتحر ؟ .

ولا يتمّ الإجابة عن هذه الأسئلة وتفتيت[*] بلاغتها إلاّ بواسطة العقل الشّعريّ، أي العقل المُفكِّر؛ وذلك تفعيلا للكوجيطو الدّيكارتيّ « أنا أفكّر، إذن أنا موجودة »، الذّي يبحث عن مسارات جديدة للإبداع الشّعريّ النّسائيّ، والجُرأة في قول الرأي.

وقد جاءت كلّ هذه الدّلالات والتّأويلات للتّأكيد أنّ اللّغة الشّعريّة النّسائيّة هي متواليّة لا نهائيّة من اختلافات المعنى. هكذا يتمدّد تركيب العنوان " **دُمية الشّمس** " داخل الدّيوان، فتتناسل عبره عدّة عناوين تقول إشعاعها ولَهبها وضياءها، ويظهر ذلك جليّا في قول الشّاعرة:

---

[*] التّفتيت: آلية رؤيوية تعمل على تجاوز الواقع، بصفته الحياديّة إلى واقع رؤيويّ مغاير يصنعه الشّاعر من خلال تراكماته المعرفيّة والإيديولوجيّة. (يُنظر:عبد الله العشي، أسئلة الشّعريّة، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، ط1، د ب، 2014، ص 133).

«سأغرس يدي اليُسرى شمسا/ سأواقع الضّياء/ مُهرة/ في الصباحات تولد/ نجمة/ تنضو الدّجى»[1].

تُنجز الشّاعرة من خلال هذا المقطع الشّعريّ إمكانات اللّغة النّسائيّة، حيث أصبحت باللّغة ومن خلال اللّغة فقط، تُجاري الشّمس في حجمها وعلوّها ومركزيتها. لتصنع بِلُغتِها شمسا خاصا بها، حيث تقول الشّاعرة بالنّور والضّياء والموت والانبعاث داخل اللّغة ومن خلالها. تقول في قصيدة " **رماد وخضرة** " الذّي تُفعِّل من خلاله لثنائية الموت والحياة أي استعارة السُّكون والحركة:

«" ياسمينة "/ يا قطّتي الشَّجرة/ تعلو.../ نجمتي الخضراء/ تصّاعد/ من أقدامك الحِنَّاء./ أُقبِّلُ.../ وجه الفجر/ تولدين/ أضاجع شِعري/ تحبلين/ تنبجسُ عيناك/ جواهر/ و "خابية ماء»[2].

تجمع الشّاعرة في قصيدتها بين متضادين **(الرّماد)** وما يحمله من دلالة الموت، والقفر، واللاّشيء، و**(الخضرة)** بما توحي إليه من حياة وانبعاث، فتُحرق الموجود، ولا يبقى منه سوى رماد، لتولَد من جديد داخل القصيدة، فخارج القصيدة النّسائيّة موتٌ وداخلها حياةٌ وانبعاثٌ واخضرارٌ.

لتتحوّل الشّاعرة في رؤيتها الثّانيّة وعبر استعارات مختلفة ومتنوّعة إلى التّغنّي بـ "**حبّ الوطن**" وفخر الانتماء إليه، تقول في قصيدة " **إليك... بنزرت**[3*]":

«بنزرت،/ يا رأس افريقيّة/ خُطّاف الصّباحات/ حطّ،/ فوق نهود/ الرّوابي/ والبحر/ ملاّحٌ،/ يُصارع السّفوح/ وسماء بنزرت/ عذراء،/ تُخضّبها الأنواء/ تُزهر حريّة»[4].

ويُمكن تتبّع امتداد الاستعارة وتشكّل صورة المكان داخل القصيدة على النّحو الآتي:

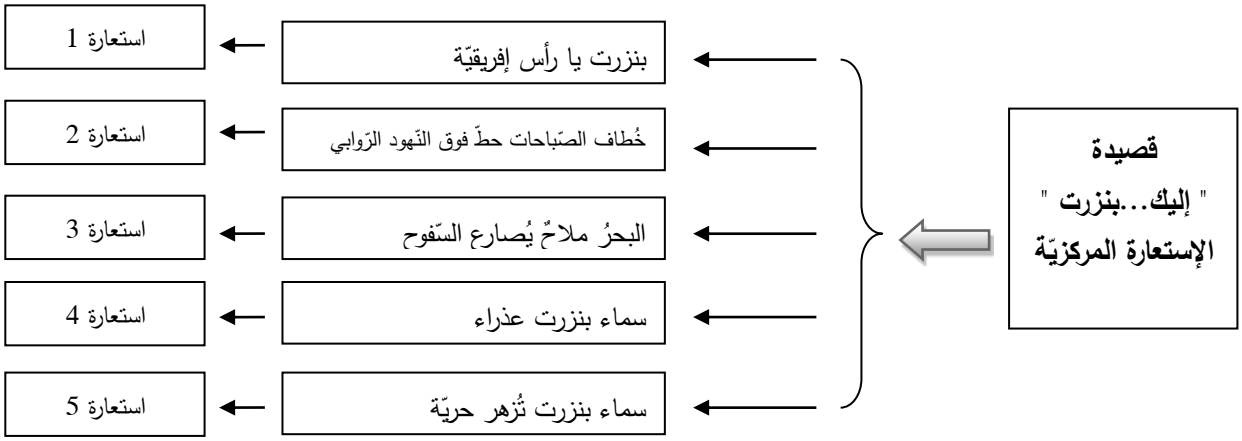
---

[1] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

[*] بنزرت: بالفرنسية Bizerte، وهي « إحدى ولايات الجمهورية التّونسية الأربع والعشرين، وهي مدينة ساحليّة في أقصى شمال القارة الأفريقية وعاصمة ولاية بنزرت في الجمهورية التّونسية، تقع على بعد 65 كيلومترا شمال مدينة تونس»(يُنظر: الموسوعة الحرّة " ويكيبيديا "، يوم: 06.06.2018، السّاعة: 17:54، الرّابط: https://ar.wikipedia.org).

[4] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 80.



تتشكّل الرّؤيا الشّعريّة للشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في وصفها لمدينة " **بنزرت** " وِفق تصويرين، نُحدّدها فيما يأتي:

تختزل الشّاعرة **فلسفة المكان** في أنّ مدينة بنزرت أشبه بامرأة في رقّتها وجمالها، وقد جعلتها **رأس** إفريقيا، كونه الجزء الذّي يعلو الجسد، تقول: ("**بنزرت، يا رأس افريقيّة** "، **خُطّاف الصّباحات/ حطّ/ فوق نهود/ الرّوابي**) في رمزيته للبعث والحياة، فتجاوز المكان (المدينة) في نصّها معناه الفيزيقيّ الماديّ، فلم يعد « مجرّد وجود هندسيّ مرتبط بحيّز ما، إنّما هو كائن له من الخصوصيّة »[1]، فقد ننظر إلى المدينة كما هيّ ممثّلة في الواقع، أو المدينة كما يشكّلها الشّاعر في متخيّله داخل النّسيج النّصّيّ، ويجعلها مرآة ناقلة للعالم في بعده الرّؤياويّ، حيث ارتبطت شعريّة المدينة بشعريّة المكان في القرن العشرين، فالشّاعرة في عصرنا هذا غيّرت رؤيتها وأدواتها وأصبحت تملك تصوّرا جديدا[2] ومغايرا للعالم والأشياء.

[1] ينظر: حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربي، اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001، ص 15.

[2] ينظر: راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2017، ص 172.

إلى جانب رؤية أخرى تقول معاناة المرأة، وتصنع مركزيتها، فتمنح الذّات الأنثويّة أحقيّة المواجهة وخلق خطاب تتصارع فيه الذّوات وتتعالق وتتحاور.

وبالعودة إلى الفلسفة الوجوديّة التّي تؤكّد أنّ الإنسان مرتبط بباطنه، وكلّ إبداع مُخلَّق إنّما هو إنتاج أدبيّ نابع من الكيان الذّاتيّ، وهو ما أكّده الفيلسوف العقلاني " رونيه ديكارت (René Descartes)، بقوله: « أنا أفكّر، إذن أنا موجود »، فالإبداع الشّعريّ النّسائيّ ينبع من بواطن الذّات الشّاعرة وأعماقها، ففي تَمَثُّلنا لمسألة الشّعر « بوصفها تأسيسا لوجود ما يفتأ ينادي الكينونة، فإنّ كلّ وجود يتوخّى الإثبات، يقتضي التّفاعل الذّي يبدأ بالاعتراف بهذا " الأنا أشعر " الذّي ما يفتأ يؤسّس العالم شعريّا، فيما هو يعلن عن موقعه وسكنه في اللّغة »[1]، ليغدو النّصّ الشّعريّ النّسائيّ نِتاج كينونة " الأنا "، يُفعِّل طاقات " الأنا أشعر "، لأنّ القصيدة هي « مكان الذّات التّي تتجسّد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها في علاقتها بالكون والكائنات، فالقصيدة النّسائيّة هي مكان الذّات، إذ تتموضع في اللّغة وتجد سكنها، ومن خلال هذا التّموضع تجد الذّات هويتها أيضا »[2]، فالقصيدة النّسائيّة هي سَكَنُ الذّات الأنثويّة، الذّي يُفعِّل طاقة التّجديد، حيث تستثمر الشّاعرة الحداثيّة إستراتيجيّة التّجريب، لخلق واستحداث لغة جديدة ومغايرة، تتجاوز الواقع وتفتح آفاقا للتّأويل.

كما أكّدنا في بداية تحليلنا لهذا المنجز الشّعريّ، على أنّ الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " تشتغل في ديوانها على نسق منظّم من المفارقات، تُعيّنها ثنائيّة: **المـاء والنّار**، فتتوزّع **العناوين النّاريّة** في ديوانها كما هو موضّح في الجدول الآتيّ:

[1] عبد العزيز بومسهولي، الشّعر، الوجود والزّمان، رؤيّة فلسفيّة للشّعر، أفريقيا الشّرق، د ط، الدّار البيضاء، المغرب، 2002، ص 47.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليّات الذّات، المركز الثّقافي العربي، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، 2005، ص 43.

عنوان الدّيوان	عنوان القصيدة	الدّلالـة النّاريّـة	الصّفحـة
دُميـة الشّمس	جمرات	قطعة ملتهبة من النّار	ص06
	رماد، خضرة	الرّماد نِتَاج النّار	ص19
	حريق	تفاعل كيميائي يحدث نتيجة أكسدة سريعة لبعض المواد مسببًا حرارة ولهب الأكسجين O2+ الحرارة + الوقود + سلسلة التّفاعل الكيميائي (العناصر المُفعِّلة والمُسبِّبَة للحريق) =الحريق.	ص20
	براكين	تصدّع قشرة الأرض، وظهور حِمم ناريّة	ص30
	دمية الشّمس	تشكّل الدّمية الناريّة	ص62
	أصداء	تمثّل دلالة "النّار" من خلال العلاقات العدائيّة، والذّي يتجسّد من خلال قول الشّاعرة وهي تُذيّلُ قصيدتها بإهداء: **« إلـى كلّ أعدائـي »**	ص36
اشتغال الرّحم/ العالم الدّلاليّ على نسق النّارِ			

تستثمر وتتذيّل نصوص الشّاعرة بعتبات ناريّة تُحدّدها التّشكيلة الإستعاريّة للعنوان، والتّي يُمكن تصنيفها ضمن ثنائيتي **الماء والنّار، الحياة والموت.** ولم تكن مُعاينة الجوانب التّركيبيّة للجُمل النّصيّة كافية لإدراك الرّحم الدّلاليّ للقصيدة النّسائيّة، حيث لاحظنا من خلال اعتماد الشّاعرة على العتبات النّارية (**نار، حريق، بركان، دمية الشّمس، رماد، خضرة، جمرات**) كلّ هذه الكلمات فعّلت النّصّ وزادت من قوّة وحرارة مركّباته وديناميكيته، إذ تحمل هذه الأسماء والأفعال توترات الجُمل الدّالة على غموضها والذّي يدعو لإعمال العقل والتّأويل.

تقول كلّ هذه المفارقات اللّفظية استعارة **الحياة والموت، والإستحالة والإمكان**، كاستعارة مركزيّة، تتفرّع وتتناسلُ عنها عبر سيرورة دلائليّة مجموع استعارات النّصّ: **الماء نار، القصيدة نور، القصيدة شمس، دمية الشّمس، الرّماد نار**، الخ...)، فجاءت هذه الإستعارات الفرعيّة تأكيدا للاستعارة المركزيّة "**الماء والنّار**" أو "**الموت والحياة**" أو "**الإستحالة والممكن**"، لكن كيف تكون هذه الاستعارات منسجمة، والسّياق الدّلاليّ لبنياتها المعجميّة مختلف؟[1]، فبناء نصّ " **دُمية الشّمس**" كعائلة دلالية منسجمة « تجعل عناصرها تتماثل وتتشابه الواحدة تلو الأخرى، ليتمّ بناء التّشابه بين الأوّل والأخير، وهو أمر تُبرّره فرضيّة ترادف مفردات اللّغة باعتبارها تنتمي إلى نواة معنوية واحدة مرتبطة بالموت والحياة والنّار والضّوء والسّيولة...»[2]، هكذا تمّ بناء نصّ عارف مُثخّن ومُكتنز دلاليّا.

2- النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المتعدّد ولانهائيّة التّأويل:

إنّ قراءة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ من منظور الحداثة وما بعد الحداثة؛ هو تفجير للدّال وكوامنه الدّاخليّة وطاقاته الدّلاليّة في لُعبته المتحرّرة، فيتمّ التّأسيس والقول بديناميّة البُعد الدّلاليّ للدّال وإستراتيجيته المُتناميّة، فلم يعد « للنّصّ تلك العلاقة السّببيّة بانعكاساتها الوظيفيّة النّفعيّة، أو الموجّهة توجّها خارجيّا، بقدر ما أصبح نبضًا إيقاعيًّا على وتر استبطان علامات الذّات في مرساة رغائبها المتشظيّة، المنعطفة على عالمها المغلق، إلى ترشيد العالم الكشفيّ، المفتوح عبر شرارة الطّاقة الرّمزيّة الماثلة في استطيقا القراءة والتّقبّل »[3]، فلم يعد النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ يستنطق الواقع من زاويته الإيديولوجيّة، التّي ترتكز على مُعاينة الصّراع بين الأنا والآخر (المرأة والرّجل)، وإنّما أصبح مغامرة في المجهول وقول الممكن.

---

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص 190.

[2] محمّد مفتاح، التّلقي والتّأويل، مقاربة نسقية، المركز الثّقافي العربي، د ط، د ب، 1994، ص 190.

[3] عبد القادر فيدوح، إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، دار صفحات للدراسات والنّشر، د ط، سوريا، دمشق، 2009، ص 79.

ولقد عرف انفتاحًا في تشكيلاته النّصيّة والدّلاليّة المتجدّدة، فتَجَاوُز المنجز الشّعريّ النّسائيّ للمنوال جعله لا يقول الواقع ويُصوِّره وفق رؤية ثابتة منغلقة، وإنّما يفتح دلالات متنوّعة تُحدّده القراءات المتعدّدة والمتشعّبة، والتّي تختلف « باختلاف المكوّنات الإدراكيّة للقارئ المنفتح على إطاره الحضاريّ الذّي ينتمي إليه، ضاربًا بذلك لازمة الانكفاء على أحاديّة التّصوّر، متّخذا سبيل الانفتاح كقوّة دلاليّة لتفجير مكبوته المكتوم »[1]، ولهذا جاءت متابعتنا لتحوّلات الشِّعر النّسائيّ من الأحاديّة، الذّي يقوم على " احترام وتقديس النّظام النّموذج الأبّ" إلى التّعدّديّة الرّؤيويّة في تقويضها للفكر الأحاديّ.

فالنّصّ الشّعريّ النّسائيّ هو تجسيد للكائن لغويّا، وانفتاح خارج اللّغة على كينونة في الغياب، أيّ أنّ القَول يقوم على علاقة جدليّة بين الحضور والغياب، باعتبار أنّ هذا الغياب ينتمي إلى " البُعد الخفيّ " أي إلى علاقات النّصّ بما هو خارج عنه [2]، فتغدو القصيدة النّسائيّة المَسكنُ الرّمزيّ[*]، الذّي يصوّر تمثيل الذّات الأنثويّة للعالم في أدقّ تفاصيله، ليؤسّس لحواريّة نصيّة تجمع بين الذّات والعالم، حيث تأتي القصيدة النّسائيّة المغاربيّة مُحمَّلة « بلانهائيّة الخلق الشّعريّ »[3] والانفتاح الرّؤيويّ الدّلاليّ.

وتتمثّل لغة الخَلق في تصوير المرأة الشّاعرة للوجود بطريقتها الخاصّة وبرؤية جديدة ومغايرة للعالم، وبذلك تتمّ صناعة المِخيال الشّعريّ النّسائيّ المُختلف، فتُفعِّل« القصيدة النّسائيّة وجودًا حقًّا وذاتًا أكثر فاعليّة، في بحث الذّات الأنثويّة عن الممكن اللاّئق بها »[4]. ويُمكن تتبّع تحوّلات

---

[1] عبد القادر فيدوح، إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، ص 80.

[2] يُنظر: كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط 1، بيروت، لبنان، 1987، ص 19.

[*] استعرنا هذا المُصطلح من فكر " محمد بنيس "، في تتبّعه لتحوّلات القصيدة الشّعريّة، وتحديده لمفهوم " البيت الشّعري "، وكيف تمّ هجرة المصطلح من البيت الذّي يسكنه الإنسان إلى البيت الذّي يسكنه المعنى (يُنظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشّعر المعاصر، دار توبقال للنّشر، ط 3، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص 66.

[3] أدونيس، محاولة في تعريف الشّعر الحديث، مجلّة شعر، العدد 11، صيف 1959، ص 84.

[4] ينظر: راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2018، ص 140.

النّسيج النّصّيّ النّسائيّ وامتلائه الدّلاليّ بجينات شهرزادية، وتحقّق الذّات الشّاعرة، إذ يُصوّر لنا عبد الله الغذامي تحوّل المرأة المُبدعة من «ليل الحكي إلى نهار اللّغة»[1]، والمُغامرة في التّجريب واللّعب اللّغويّ الحرّ، فلم تعد المرأة « كائنًا شفاهيّا لا تملك سوى الخطاب الشّفويّ البسيط، الذّي ظلّت محبوسة فيه على مدى قرون من التّاريخ والثّقافة، ولم تعد كائنًا ليليًّا لا تحكي إلاّ في اللّيل، ولا تتمثّل لها اللّغة إلاّ تحت جنح الظّلام، وإذا ما حلّ الصّباح سكتت عن الكلام المباح »[2]، ويُمكن استجلاء بدايات البوح الأنثويّ، وامتلاء النّصّ بجينات شهرزاديّة وتحقّق الذّات الشّاعرة؛ من خلال الحوار الذّي دار بين شهرزاد وشهريار في قصيدة " **ثلاثيّة ألف ليلة وليلتان.. أ-: أغنية شهرزاد ...**"، تقول الشّاعرة " **فاطمة سعد الله**[**] ":

[1] محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثّقافي العربي، ط 3، الدّار البيضاء، 2006، ص 127.

[2] المرجع نفسه، ص 128.

[**] الشّاعرة **فاطمة سعد الله** كاتبة تونسيّة من مواليد مدينة "قبلي" أي إنّها ابنة الجنوب التونسي عضو البيت الثّقافي العراقي التّونسي، متخرّجة من كليّة الآداب والعلوم الإنسانية من الجامعة التونسيّة، متحصّلة على شهادة الأستاذيّة في اللّغة والآداب العربيّة، ومعها شهادة تكميلية في اللّغة الفرنسية المعاصرة ولغة الصحافة، وعضو في اتحاد الكُتاب التّونسيين منذ سنة 2009، لها العديد من الأعمال المنشورة من بينها: مجموعتها القصصيّة الأولى الموسومة "**الزّواج الأبيض**" ، صدرت سنة 2006 والتّي تحمل نزعة رومانسيّة وتُثير الشّاعرة من خلالها قضايا اجتماعيّة من بينها ظاهرة الزّواج الأبيض التّي تفشّت في البُلدان العربية نتيجة الانفتاح الأروبي، لتكتب عام 2008 مجموعتها القصصيّة الثّانية " **الصّعود إلى الأعماق** " إذ تنطلق من فكرة الاستعارة الاتجاهيّة التّي يحملها العنوان، فعادة ما يكون الصّعود للأعلى وليس للأسفل (الأعماق)، إلاّ أنّ فلسفة الشّاعرة تقول أنّ عُمق الأشياء، إنّما هو الحَفْر في المُضْمَر والصّعود إلى المُغيَّبِ، كما أصدرت سنة 2015 عن مطبعة الثّقافيّة المنستير ديوانها الأوّل " **أمواجٌ وشظايا** "، وديوانها الثّاني " **حبرُ الياسمين** " عام 2017، وديوانها الثّالث " **سرديات وذات** " عام 2018، وديوانها الرابع "**هويّتي واحدة نخيل** " حيث تكون القصيدة الأفقيّة عندها وليدة مرحلة ما بعد الحداثة، أي إنّها تؤسّس لسَرْدنة الشّعر من منظور العُمق الفلسفيّ والبلاغيّ والنّسق الرّمزيّ.(أُخذت هذه المعلومات من الشّاعرة من خلال التّواصل معها عبر المواقع الإلكترونية، بتاريخ: 2018.07.29، السّاعة: 00:20).

« انطلقت الرّحلة فتعال يا شهريار...
أغزل لك من الماضي والحاضر قصّة تستقبل بها ذاتك..
بلغ النّور أوجه..
ارتفعت قناديل السّمر..

دعوة شهرزاد " الكائن اللّيليّ شهريار" إلى ممارسة فعل الحكي

فتعال نسهر بين حرف ووتر..
واشرأبت أعناق الكلمات .. تتلألأ..
لتتفتح على شفتي عوالم الحلم والعشق..

الكلمة بداية لعوالم جديدة
الكلام = حياة

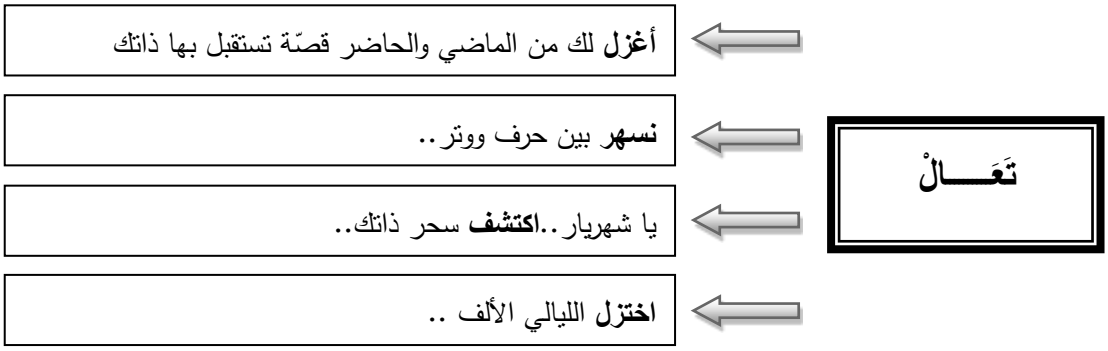
تعال يا شهريار..اكتشف سحر ذاتك..
عندما تحطّم رغبة الدّماء على صخور الودّ
والتّخيّل والرؤى...والورد ...
تعال.. اختزل الليالي الألف ..
في ليلة واحدة .. بعد الألف..»[1]

الدّعوة إلى التّنصّل من الذّات السّلبيّة

يُحيلنا هذا النّصّ إلى تحوّل في المرجعيّة الثّقافيّة والفكريّة، وذلك انطلاقًا ممّا صوّرته الذّات الأنثويّة المُتفاعلة، وهي تُحاول قول الواقع من زاوية أخرى مغايرة، لتبني عالمًا تخييليًّا تعرض فيه الأفكار والرّؤى كما بَنَتْهَا وشكّلتها في مُتخيّلها، فلم يَعد الحَكي عند الشّاعرة يقع بفعل القوّة والضّغط، عكس ما هو مألوف في قصّة شهريار الأصليّة، الذّي نقلت وصوّرت فيه الأحداث صورة **احتكار الحكي وتجلي الصّوت المنفرد** فيه، فلم يَكُن يُسمع في النّصّ سوى صوت السّاردة "شهرزاد"، إذ طغت الرؤية الاحتكاريّة للسّاردة، التّي كانت تُحاول تعطيل إقرار موْتِها، وإنّما تسعى الشّاعرة " **فاطمة سعد الله** " إلى تحوير هذا النّصّ الشّعريّ النّسائي بدعوة الآخر أي " شهريار " إلى مُشاركتها الحكي وفعل البوح، واختزال ألف ليلة وليلة من البوح والحَكي في ليلة واحدة فقط، فاستعملت فعل الأمر " تعالْ " الدّال على الطّلب والإقبال على الشّيء، فلا يتمّ إنتاجُ النّصّ

[1] فاطمة سعد الله، أمواج وشظايا، مطبعة الثّقافيّة المنستير، ط 1، تونس، 2015، ص 29.

الشّعريّ والمُتَصَوّر النّسائيّ إلاّ بِمُشاركة الآخر، نوضّح حركة هذا الفعل داخل القَول الشّعريّ النّسائيّ على النّحو الآتي:



لقد عمدت الشّاعرة – في مقطعها الشّعريّ – إلى تبني ضمائر مختلفة، تمنح النّصّ تشكيلات دلاليّة متنوّعة، فبعد انطلاق الرّحلة، رحلة الأنا والآخر، والذّات الأنثويّة والهُو، التّي تُعيِّنها لفظة " الانطلاق " كبداية لاستعارة المسار والاتجاه، وذلك عند قول الشّاعرة: (**انطلقت** الرّحلة فتعالْ يا شهريار)، حيث يتوالد عن فعل الانطلاق عدّة أحداث تتكئ وتتركّز على أفعال تمنح النّصّ حركيّة وسيرورة، بدءًا بالأنا الأنثويّة المُتكلّمة، التّي تحتلّ دور الفاعل من خلال الفعل " أَغزلُ "، فتتماهى الذّات الأنثويّة مع جسد القصيدة، وتتلاشى كلّما ارتفعت درجة الحَكي.

وتجلّى صوت " الآخر/ أنت " كفاعل، من خلال الأفعال الآتية: " اكتشف " و" اختزل "، فتسعى من خلال هذا التّبادل والتّجانس الضّمائريّ، الذّي تتحوّل فيه الذّات الأنثويّة من كائن فاعل إلى مفعول به أو العكس، إذ تنتقل " الأنا السّاردة " التّي تحكي وتسرد فاعليّة " الأنتَ " إلى مفعول يقولها ويسردها وهو الآخر/ الأنتَ.

فتعرض الشّاعرة السّاردة على القارئ فاعليّة أناها كذات فاعلة داخل المنجز الشّعريّ لا مفعولة، لتنتقل وتتحوّل لُعبة الحكي إلى الطّرف الآخر من اللّعبة، باعتبار أنّ قصيدتها مبنيّة على " الحوار "، الذّي يشترط وجود عنصرين فاعلين، ليُصبح " أنتَ " فاعلا في العمليّة الإبداعيّة.

وتُضيف الشّاعرة في قصيدتها وهي تدعو " شهريار " إلى التّخلّي عن أناه، لتُلبسه ذاتًا جديدة مُغايرة لذاته الأولى، فتقول:

« أنا قدرك ... ودع ذاتك الأولى بلا ألم..
تعال ... ألبسني تلدك قصّة عمر ..كلّ ليلة ..
يترقرق الآتي بين أنساغها ...

انبعاث الآخر " شهريار " وانسلاخه عن الذّات الأصليّة

ودع يا شهريار ذاتكَ الميتة وعانقني ..
عانق الحياة الوليدة ..

انفلات شهريار من ذاته الميّتة ومُعانقة الذّات الأنثويّة الوليدة

(...)

أنا ولدتكَ مني ... رسمتك حرفاً.. وقصيدة
روحاً تحلق في سماء الوعي والوجع .»[1]

الأنثى رحمٌ يمنح الحياة؛ فيولد شهريار مرتين: الولادة الأولى الطّبيعيّة: وذلك حين تأتي به إلى الوجود، والولادة الثّانيّة مجرّدة، وذلك حين تمنحه وجوداً كتابيّا، يحقّق له الخلود والبقاء.

يتنبّه المتتبّع للنّصّ الشّعريّ السّابق في حركيته النّصيّة الكليّة وفي انسجامه المُتكامل، إلى تشكّل الذّات الأنثويّة كفاعليّة وجوديّة واعيّة، ومُتكلّم فاعلٍ إزاء الآخر " شهريار "، إذ لا « وجود لذات فاعلة دون حضور الوعي »[2]، فتتمثّل " الذّات الأنثويّة " ذاتًا عارفة بالآخر وحقيقته، تقوله وتقرؤه، وتُحقّق وجوده الحقّ عبر القصيدة وإرث الكتابة.

وتكون الأنثى في المقاطع الشّعريّة الأخرى الواردة على لسان الآخر، أي في جواب شهريار لشهرزاد مصدرا للقوّة والأمان، فتقول الشّاعرة على لسان شهريار في ردّه الأوّل" **ردّ شهريار 1** ":

« أنتِ يا مولودتي..
لم تتركي لي خيارا للفكاك ...
من هذا الحدث الواقع في الزمان..

أسبقيّة الخَلق وتأكيد الذّات " شهريار/ الآخر" على أنّ الأنثى خُلقت من ضلعه.

[1] فاطمة سعد الله، أمواج وشظايا، ص 30.

[2] عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفيّة، الذّات بين العقلانيّة واللّاعقلانيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د ط، بن عكنون، الجزائر، 2011، ص 18.

شهرزاد أأنتِ الذّات أم الموضوع ..
أم هما معا.. أم انصهرتِ وذبتِ في كينونتي ؟
آه يا شهرزاد .. تعلقينني بالسّؤال وتمنعين الارتواء..
إنّ الزمن قد يتحول إلى إدراك غامض..
غريب عن طبيعتك أنتِ..

التّشكيك في هويّة وحقيقة الذّات الأنثويّة

أيتها المفارقة الجاثمة على الأهداب ...
" إنّك شيء ليس بشيء "
وأنا أيتها الذات العاجزة عن التعرف ..
عن الاهتداء إلى ذاتها

تشييء الذّات الأنثويّة

أنا ذات الوجود..
ودون الخلود..
وأنتِ يا مولودتي..قصة تنبع منه ومني..
نحن كينونة لا تبالي بالزمن..
يا تكوين التكوين..
نحن قصة تنفي أنطولوجية المعرفة..»[1].

الذّات الأنثويّة تكوين التّكوين

تلاشت واضمحلت فاعليّة الذّات الأنثويّة، في هذا المقطع، وتحوّلت إلى موضوع ومفعول، حيث يستعيد الآخر " الأنتَ/ شهريار " صوته وكلمته كفاعل جديد في القصيدة لا كمفعول، فيتمّ التّناوب في أداء الأدوار، ليغدو " الآخر " مرّة مركزا ومرّة أخرى هامشًا، تقول:

شهرزاد: أنا ولدتكَ مني.../ شهريار: أنتِ يا مولودتي..
شهرزاد: الآخر ذات ميّتة../شهريار: الذّات الأنثويّة عاجزة..

يأتي كلام الآخر تأكيدًا لوجوده المُسبق وتثبيتًا لمركزيته، دون إلغاء للذّات الأنثويّة، تُضيف الشّاعرة وهي تستعرض الرّدّ الثّاني لشهريار " **ج- .. ردّ شهريار 2**"، فتقول:

[1] فاطمة سعد الله، أمواج وشظايا، ص 31، 32.

« أنتِ يا تكوين التّكوين ..

اهطلي غيمة ...وانبتي في أوردتي..

مدنا أفلاطونيّة.. متعدّدة المسالك...والأبواب..

ليقفز جوادي " أسوار طروادة " ويأخذني..إليك..

يا مولودتي ويا سكني.. يا ملكتي المتوجة..

أراك وقد انبجس منك الجمال والنور..

رواية نسجت خيوطها ذرابة اللسان..

وفطنة الفكر..يا قمري أنتِ..

(...)

آه يا شهرزاد.. كيف خلقتني مرة أخرى..

يا ساحرتي..عطرتني بشذا الحرف..

بعد لياليّ المضرجة بالحقد والرؤوس المدحرجة..

تعالي نعش ليلتنا الثانية بعد الألف..

ألف عمر وعمر..

ولا تتوقفي عن السرد..»[1].

المكان الذّي يؤنّث يُعوّل عليه

الأنثى مسكن الآخر وتشكّل جغرافيّة المكان

بعد هذا التحوّل في المنظومة الفكريّة الثّقافية وتكريس مركزيّة الآخر، تدعو الشّاعرة "**فضيلة مسعي**" في قصيدتها " **شهرزاد الجديدة**" من ديوانها "**إمرأة من نار**" إلى تحويل هذه المركزيّة وتفعيلها على الذّات الأنثويّة، لتنقلب الطّروحات فيغدو الهامش مَرْكَزًا والمركز هامشًا، تقول في قصيدتها "**شهرزاد الجديدة**":

«لأنّي لستُ شهرزاد/ ولا ليلى/ ولا جولييت/ ولا أبتاع وعودًا من مصوغ الكلمات/ لن أكون لك..»[2]

[1] فاطمة سعد الله، أمواج وشظايا، ص 33، 34.

[2] فضيلة مسعي، ديوان " إمرأة النّار"، ص 35.

تؤكّد الشّاعرة من خلال استثمارها لفعل النّفي (ليس) أنّها ذاتٌ مغايرة لذات شهرزاد، التّي عُرفت بالرّضوخ للآخر شهريار من أجل تعطيل قرار موتها، فجاءت شهرزاد الجديدة عند الشّاعرة **فضيلة مسعي** ذاتًا فاعلة، وابنة البيئة المُعاصرة تؤمن بالتّحرّر والانفلات من القيودِ.

فتمّ تهييء النّصّ الشّعريّ النّسائيّ والتّأسيس لدلالته المُطلقة؛ من خلال نسق الدّوال الذّي يُحدّد الفرق بين الخطاب الشّعريّ الإيحائيّ في تبنيه واشتغاله على اللّغة الشّعريّة اللاّزمة، والخطاب اللّغويّ التّقريريّ في اعتماده على اللّغة اليوميّة المُتعديّة، فالفرق بينهما يكمن في « كثافة حضور إيقاع الذّات الكاتبة في الخطاب الشّعريّ، حيث يكون تصعيد إيقاع الذّات خصيصته، فيما هو تعيينٌ لموقع الذّاكرة ورجّة إعادة البناء، وبهذا كذلك، ينفذ التّاريخُ إلى شقوق النّصّ »[1]، فتسعى الذّات الفاعلة إلى الارتقاء بأناها وأنثويتها فتنسج نصًّا يقول تفرّدها، ويتمّ ذلك عبر الاشتغال على اللّغة الشّعريّة النّسائيّة كلغة لازمة، تكتفي بذاتها، ولم يتحقّق ذلك إلاّ عبر عدّة تحوّلات عرفتها الكتابة النّسائيّة في مسارها الاشتغاليّ الإبداعيّ، حيث انضمّت أسماء شعريّة نسائيّة كثيرة إلى أحزاب سياسيّة وثقافيّة وإبداعيّة، أسهمت في النّهوض بالمشروع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، والتّحوّل به عن دائرته الاشتغاليّة الفنيّة التّي تقرأ الذّات وهواجسها وتقول الواقع، إلى الخوض في الموضوعات الكُبرى، والتّفكير الفلسفيّ والأسطوريّ في الكون والإنسان.

وقد قام الشّعر النّسائيّ على اشتغال حذف، كونه ينهل من مشارب عديدة ومرجعيات فكريّة مختلفة ويستثمر طاقات فنون متنوّعة، ويمكن تتبّع المحطّات الإبداعيّة التّي مهّدت لظهوره كتجربة شعريّة ناضجة ومكتملة، تعمل على تقويض المنظومة الفكريّة المركزيّة وبناء منظومة ثقافيّة وفكريّة جديدة تنتصر للمرأة.

لقد كان لانضمام الشّاعرات المغاربيّات إلى الهيئات العُليا للتّدريس والنوادي الثّقافيّة دورٌ بارزٌ في النّهوض بالشّعر النّسائيّ المغاربيّ، فأغلب الشّاعرات المغاربيات أكاديميات ومثقّفات واعياتٌ بالعالم والوجود الخارجيّ، لذا تمّ تحويل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ من دائرته الفَنيّة إلى فضاء الرّؤيا

[1] يُنظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1، التّقليديّة، دار توبقال للنّشر، ط 2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص 199.

الشّعريّة والسّيرورة الدّلاليّة الانفتاحيّة، حيث ساهم انضمام الشّاعرة " **فاطمة بوهراكة** " كعضو مؤسّس لمحترف الشّعر المعاصر، بكليّة الآداب ظهر المهراز، فاس، سنة 1996، كما أنّها ترأست جمعيّة دارة الشّعر المغربي[1]، في إرساء المعالم الأساسيّة للشّعر النّسائيّ وتأسيس أرضيّته الخِصبة، وامتدّ هذا التّحوّل في دائرة الشّعر النّسائيّ وتشكيل المشروع الإبداعيّ إلى تونس، حيث انتُخبت في ديسمبر 2008 الشّاعرة " **جميلة الماجري** " رئيسة لاتحاد الكتّاب التّونسيين، وكانت أوّل امرأة تُنتخب على رأس هذه المنظّمة تكتب باللّغة العربيّة، وهي ترى أنّ الشّاعر ذاكرة الشّعوب، فتنشر مقالا بعنوان: « من أيّ باب يدخل الشّعراء إلى الذّاكرة ؟»، حيث تقول: « الشّعراء وحدهم يعرفون أيّ السّبل يسلكون إلى الذّاكرة، وأيّ أبوابها يطرقون لتشرعها لهم، وتحضنهم فيسكنوا فيها إلى الأبد، إذ تُنقش أشعارهم وأسماؤهم على جدرانها فلا تُمحى أبدا، ولا يعلوها الغبار ولا تبهت ولا يخفت إيقاعها »[2]. فإذا دخل الشّعراء أرضا أحْيَوَها وأصلحوها، وإذا استقرّوا في الذّاكرة الجماعيّة أنْعشوها.

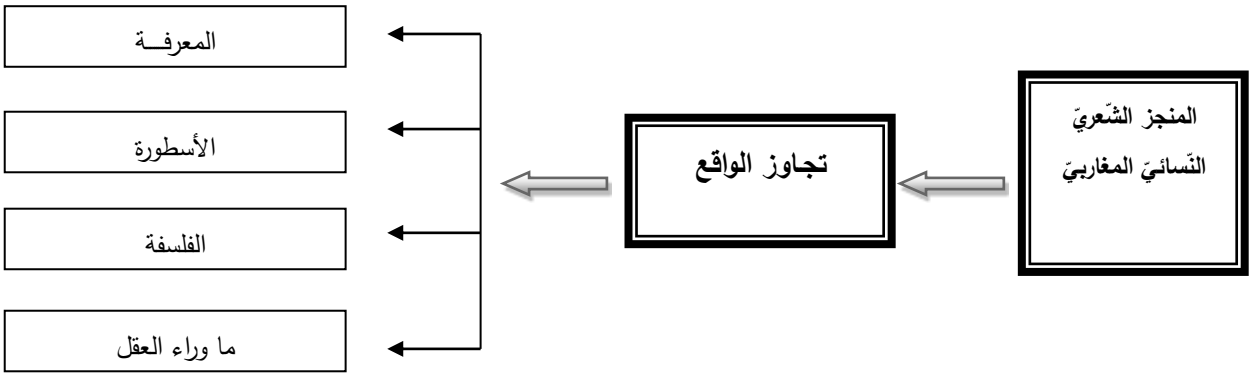
فأسهمت كلّ هذه التّحوّلات والتحاق المرأة الشّاعرة واعتلائها مناصب عدّة، في تجاوز المنظومة العربيّة الثّقافيّة، والقفز خارج أسوار القبيلة، ما مهّد للتّحوّل والانتقال من المعنى الأحاديّ إلى المعنى التّعدّديّ، وتجاوز التّجديد على المستوى الشّكليّ العروضيّ، إلى تجديد في الحساسيات الجماليّة، وهو ما تؤكّده الشّاعرة الجزائريّة "**حسناء بروش**[*]" مع تحوّل المرجعيات والقناعات التّي كُرسّت في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ وفهمه الدّلاليّ، فلم يعد الشّعر النّسائيّ مُشبّعا بالقضايا والهواجس الذّاتيّة، وإنّما تجاوزها إلى قراءة الواقع وفق مرجعيات فكريّة ومعرفيّة وأسطوريّة وفلسفيّة، ويُمكن تحديد هذه المرجعيات على النّحو الآتيّ:

---

[1] فاطمة بوهراكة، ديوان " نبض "، دار التّوحيدي للنّشر والتّوزيع، د ط، الرّباط، المغرب، 2012، ص 04.

[2] جميلة الماجري، من أيّ باب يدخل الشّعراء إلى الذّاكرة ؟، مجلّة المسار، العدد 71، تونس، 2005، ص 69.

[*] الشّاعرة **حسناء بروش** كاتبة جزائريّة من مواليد 09 نوفمبر 1978، تخرّجت من جامعة باجي مختار بعنابة، شاركت في العديد من الملتقيات والنّدوات واللّيالي الشّعريّة، من بينها المُشاركة في المهرجان الدّولي للشّعر بتوزر في دورته الثّالثة والثّلاثين، كما شاركت " ليلة الشّعراء " في عددها الأوّل سنة 2015 ، صدر لها ديوان واحد وهو " **لإله جحيم آخر** " عن دار التّنوير سنة 2014، إلى جانب مُشاركتها في مُسابقة " أمير الشُّعراء " التّي انعقدت في أبو ظبي، الدّوحة.(أخذت بعض المعلومات من صفحتها على المواقع الإلكترونية).



يتمّ التّأسيس لإبداعيّة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من خلال تجاوزه للواقع والتّأسيس لمركزيّة الكون والإنسان، حيث تغيّر وتحوّل مفهوم الشّعر النّسائيّ في الألفيّة الثّالثة، فلم يعد مجرّد قراءة ومحاكاة للواقع، وإنّما هو اختراق وتجاوز للسّائد ومغامرة في المجهول، أيّ التّحوّل من جبريّة المادة (الواقع بكلّ قضاياه) إلى جبريّة الرّوح (العالم الميتافيزيقي)، لذا ورد تحديد الشّعر، حسب حسناء بروش، بأنّه «**أن لا تُخطئك اللّغة في أكثر مَرَّاتك خطأ/ لغَة...**»[1]، فاللّغة هي أساس الشّعر ومادته الأوليّة.

وهذا التّوجّه سلكته، أيضا، الشّاعرة اللّيبيّة "**سعاد يونس**[*]" في أعمالها الشّعريّة المختلفة، وصولا إلى منجزها الشّعريّ الأخير، الصّادر سنة 2013 عن وزارة الثّقافة والمجتمع المدنيّ، المعنون" **أراك .. ولا أراك** "، حيث تُكرّس وتُفعِّل الشّاعرة في ديوانها " المرجعيّة الفلسفيّة " التّي تقول: **تكلّم لأراك**، فتتحوّل الدّائرة الاشتغاليّة في صورتها الفتيّة، التّي ترتكز على الهواجس الذّاتيّة، إلى بناء نصّ مفتوح يُفعِّل إستراتيجيّة الكتابة ما بعد الحداثيّة، كما أنّها تتبنى الفكر الأحاديّ، وذلك من خلال العناوين اليتيمة التّي توزّعت عبر مختلف قصائد الدّيوان، لتقول الفرادة النّصيّة، ويُمكن تحديد وتعيين هذه العناوين على النّحو الآتيّ:

---

[1] حسناء بروش، للجحيم إله آخر، دار التّنوير، ط 1، الجزائر، 2014، ص 13.

[*] الشّاعرة **سعاد يونس** كاتبة ليبيّة، من مواليد طبرق 1974 ميلادي من سكان بنغازي، صدر لها ديوانان لحدّ الآن، الدّيوان الأوّل موسوم " **لم تسطع أسطح المرايا** " نُشر سنة 2006، والدّيوان الثّاني معنون " **أراك ... ولا أراك** " الصّادر عن وزارة الثّقافة والمجتمع المدني سنة 2013، ومخطوط إلكتروني مترجم للأمازيغية عنوانه " **في جُعبتي ذاكرة** (**Di tezawwet – inu temaktayet**)" الصّادر سنة 2018. (أُخذت هذه المعلومات من خلال التّواصل مع الشّاعرة عبر المواقع الإلكترونيّة بتاريخ: 2018.09.29، السّاعة: 00:48).

(عودة، وصيّة، وصف، عبرة، سقوط، أمل، سؤال، معيار، تساؤل، نهاية، حنين، نشوة، نيكوكروفيليا، ملام، نسيان، نظرات، حدث، نتيجة، خلاص، حضور، مؤامرة، ثقل، احتفال، غيبوبة، دهشة، مواساة، مطاردة، تحذير، ألفة، أحاسيس، تكيّف، خوف، قانون، انتظار، ناتاشا، مفارقة، مراوغة، تكرار، تأويل، رؤيا).

تقول هذه الأحاديّة العنوانيّة (العنوان اليتيم) اعتلاء الذّات الأنثويّة منصّة الإبداع كذات مفردة، فتتجسّد فكرة الأحاديّة في قصيدة " **رؤيا** "، حيث تعرُج الذّات الأنثويّة إلى مسالك نورانيّة بمفردها، تقول:

«كعادتي أنا السلطان/ في كلّ ليلة عاشوراء/ أرى في منامي/ كهفا معلقا بالسّماء/ يتوهج ثم ينطفئ/ ومنه تسّاقط قطرات/ تتهاوى ثمّ تكتمل/ سلالم من جليد/ وأصعد أنا كعادة الرّؤساء/ وأدخل المغارة/ وأرى كرسيي متخلخل الأركان/ (...)/ ورأيت داخل المغارة/ شعبا بأسره من نساء/ وجهة تمطر رصاصا وناراً/ وتنمو شموع/ وأخرى/ تتراقص كرنفالا وشموعا/ وأحسّ أنّي لست أنا/ غير أني/ خائف كعادة الرؤساء/ وعلى الجدار رأيت نقشا/ كأنّه بقايا لصورة ليسوع/ وخفت يا إلهي/ أن يظهر أوّل خيط ضوء/ فيذهب الجليد/ وأبقى ها هنا أنا/ ولا.../ أقوى على الرّجوع»[1].

لم يكن اختيار الشّاعرة لعنوان " **الرؤيا** " اعتباطا، وإنّما لما فيها من قدرة على التّحقّق والتّجسّد في الواقع، عكس " **الحلم** " الذّي يعتبر مجرد هذيان وفعل شيطان. رغم أنّ "**الرّؤية**" تكون بالعين المُجرّدة بينما تتحقّق "**الرّؤيا**" بالقلب وقدرته على التّبصّر، وهو نفس ما أكّدته الشّاعرة " **أمينة المريني** " في ديوانها " **سآتيك فردا** "، في قصيدتها " **رُؤية** "، تقول:

«هنا أراك فكلّ الكون مسراكَا/ وفي النّبات أزاهيرا وأشْواكَا/ وأسمعُ القلبَ خَفّاقًا بِخُلْوته/ فلا أرى في حنايا الصّدر إلاّكَا/ فإنْ تغِبْ عن عيون أنت مُبصرها/ فقد تجلّت بكفِّ النّاس كَفَّاكَا»[2].

تُفَعِّل هذه الرّؤيا الشّعريّة للشّاعرة طاقات النّصّ وترفع من قوّة المعنى.

---

[1] سعاد يونس، ديوان " أراك .. ولا أراك، ط 1، دار الكتب الوطنيّة، وزارة الثّقافة والمجتمع المدني، بنغازي، 2013، ص 72، 73، 74.

[2] أمينة المريني، من نبعك الملكي هذا الشّذا (الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل)، ديوان مُكابدات، ص 26.

كما تنعكس الرّؤى النّقديّة للشّاعرات المغاربيات في نصوصهنّ الإبداعيّة، فنجد من الشّاعرات من يَقُلْنَ بعدم اختلاف كتابة المرأة عن إبداع الرّجل، ونجد من بين هذه الأسماء الشّاعرة " **وفاء العمراني**[*] " في قصيدتها " **كُرسيُّ الغياب أو الشّبيه النّقيض** "، حيث تُفَعِّل الشّاعرة رؤاها وهواجسها النّقديّة في نصوصها الشّعريّة الإبداعيّة، إذ تنقل لنا الأطر والمرجعيات الفكريّة المؤسّسة للمنظومة الذّهنيّة العربيّة في قصيدتها، فتقول:

«كان مثلها كالمَاسِ/ واضحا حدّ الغموض/ مُلتبسا كالشّعاع تارةً/ وأخرى كالغمام.../ كان مثلها وحيدا/ يرفو خيوط الفجْرِ/ إلى خزائن عُمْرِه/ ولا يتعب من الصّعود/ وعند ساحل المساء/ يسري حفيّا/ إلى ضوء معانيها/ في سماء المجاز ...»[1].

---

[*] الشّاعرة **وفاء العمراني** كاتبة مغربيّة ولدت 15 أفريل 1960 بالقصر الكبير شمال المغرب، اشتهرت بقصيدة "**أنين الأعالي**" و"**هيأت لك**" من شعر المرأة العربية المعاصر، و كانت أحد أبرز خمس شاعرات في الخريطة الشعرية المغربية. حصلت على جائزة المغرب للكتاب في الإبداع الأدبي صنف الشعر سنة 2002. وصدرت أشعارها مترجمة في عدد من المجلات والأنطولوجيات بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والمقدونية والإسبانية بدأت وفاء العمراني بالنشر سنة 1980 بظهور نصها الشعري "موج التناقض العذب" بمجلة مواقف اللبنانية. حصلت على الإجازة في الأدب العربي سنة 1982 من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ثم أكملت دراستها في نفس الكلية لتحصل على شهادة استكمال الدروس في الأدب الحديث سنة 1984، لتنضم إلى اتحاد كتاب المغرب في نفس السنة. واشتغلت أستاذة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية منذ سبتمبر 1985. وعمِلت مستشارة ثقافية لدى وزير الشؤون الخارجية والتعاون من أكتوبر 2003 إلى أكتوبر 2007 ثم انتقلت لتشتغل مستشارة ثقافية بسفارة المملكة المغربية بدمشق منذ أكتوبر 2007، صدر لها العديد من الأعمال الشّعريّة الإبداعيّة، نحصيها على التّوالي:

- الأوّل: " **الأنخاب** " **الصّادر عن** اتحاد كتّاب المغرب سنة 1991.
- الثّاني: " **أنين الأعالي** " الصّادر عن دار الآداب سنة 1992
- الثّالث: " **فتنة الأقاصي**" الصّادر عن منشورات الرّابطة عام 1996
- الرّابع: " **هيأت لك** " الذّي صدر عام 2002 عن أفريقيا الشّرق.
- الخامس: " **تُمطر غيابا** " صدر سنة 2011 عن منشورات بيت الشّعر

(يُنظر الرّابط: https://www.alsh3r.com).

[1] وفاء العمراني، ديوان " تُمطر غيابا "، ص 41، 42.

وتُضيف الشّاعرة قائلة:

«كان مثلها غريبا/ حتى في غربته غريبا/ وخائفا كَخَفْقِ ظنونها/ في عتمة الدُّروبِ.../ كان مثلها على قلق/ لا يبغي في الأرض مستقرا/ تُهديه الرّيح صَهْوَتها/ والبراري.../ كان مثلها نسرا عنودا/ منذورا لنخوة الأعالي/ فاردا جناحيه لتيه/ الأقاصي.../ كان مثلها حريرا/ يجتزُّ، على نُعومته،/ أعتى الأعناق.../ كان مثلها ينتعلُ/ جمرَ الطّريق/ ولا يفيء، بحالٍ،/ إلى فراديس الوصول.../ كان مثلها معنًى أصيلا/ كالتِّبْر إنْ قلَّبته في النّار لا يُبالي...»[1].

تُحصي الشّاعرة، عبر نصوصها، التّشابه القائم بين الذّات الأنثويّة المبدعة والآخر، عبر رؤيتين متشابهتين متناقضتين، تتحرّك الرؤيّة الثّانيّة داخل دائرة "**الشّعر العربيّ القديم**"، التّي تتعيّن من خلال هذه التّراكيب: "**واضحا حدّ الغموض**"، و " **ملتبسا كالشعاع وكالغمام** "، و"**يسري حفيّا إلى ضوء معانيها في سماء المجاز** ". التّي تلتقي مع الرّؤية الأولى، في اشتغالها على دائرة " **الشّعر النّسائيّ** "، فيتعيّن صوت الذّات الأنثويّة في التّراكيب الآتية: " **ومثله لبست إفراده وتعدّدت في الحياة**"، "**ومثله ظلّت، على وُرُوفها سماءً مُشرّعة على حدائق الرّحيل** "، و" **مثله كانت عشقا قائظا سال في عنادٍ على كثبان الكبرياء**" ، تتحرّك الرّؤيتان في خطيّن متوازيين، لكنّهما لا يلتقيان.

وإن كانت الشّاعرة قد أعلنت عن التّشابه القائم بين الكتابة الشّعريّة النّسائيّة والكتابة الشّعريّة الرّجاليّة، إلاّ أنّها تؤكّد، في الوقت نفسه، على الاختلاف وبناء المغاير، والذّي تحدّد من خلال المفارقة العنوانيّة، والمتمثّلة في قولها (**الشّبيه النّقيض**)، فإذا كانت مواطن المشابهة كثيرة ومتعدّدة بين الكتابة النّسائيّة والرّجاليّة سواء في المشارب والمنابع والمرجعيات، التّي نهلا منها مادتهما اللّغويّة، والتّطرّق إلى الموضوعات الاجتماعيّة والكونيّة، والتّركيز على فلسفة الإنسان، إلاّ أنّهما يختلفان في طريقة صياغة الأفكار وعرضها، ومنح النّصّ صبغة خاصّة، وتشكيل الفرادة النّصيّة، وذلك حين قالت:

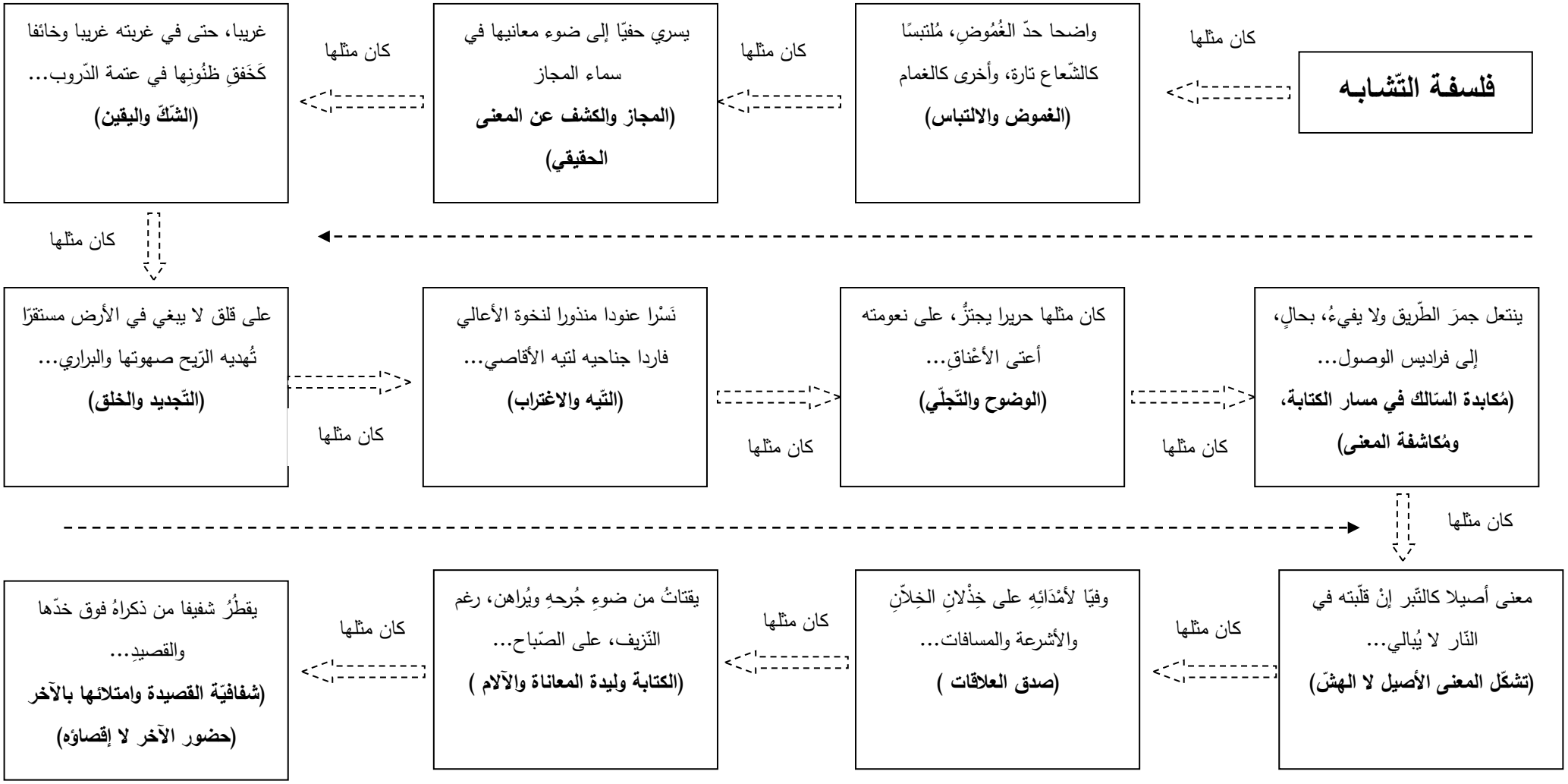
[1] وفاء العمراني، ديوان " تُمطر غيابا "، ص 43، 44، 45.

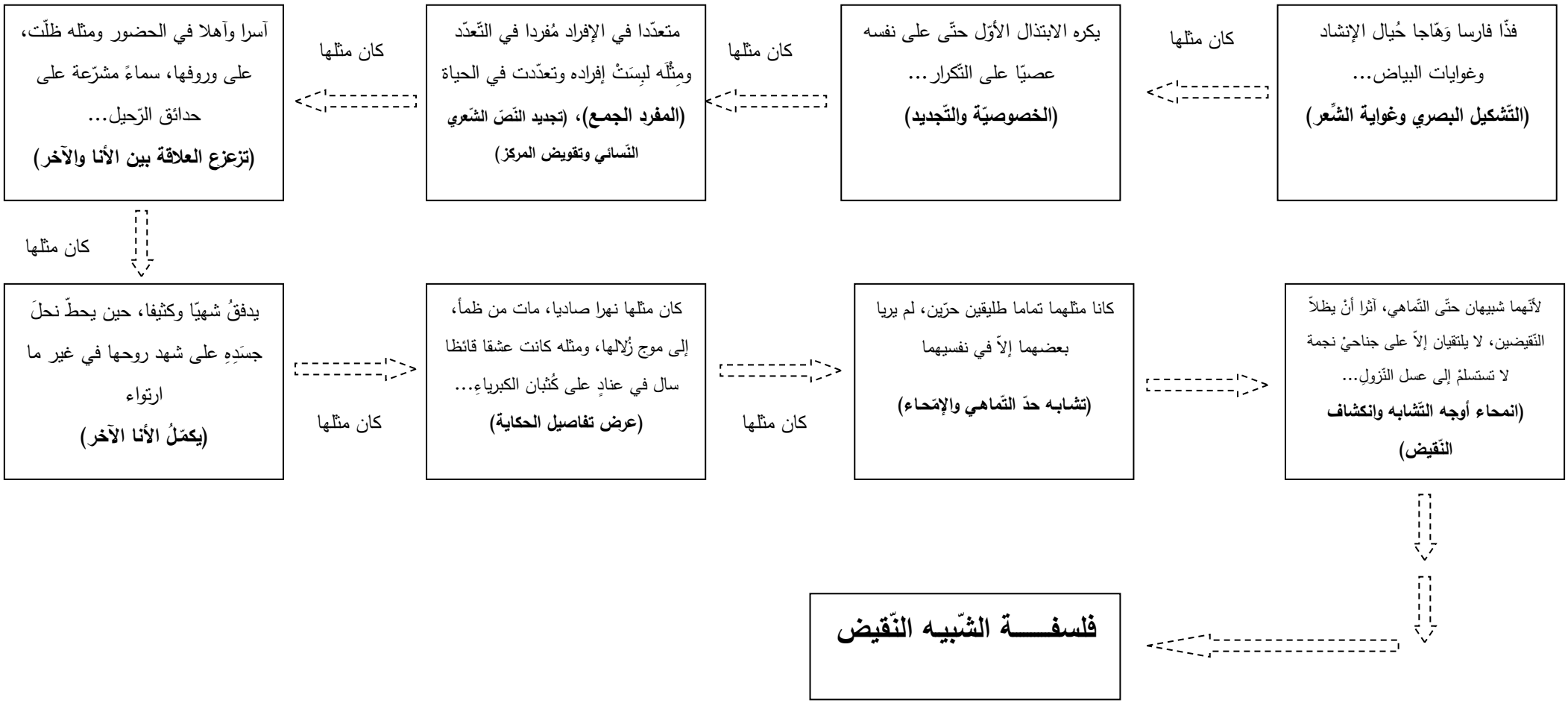
«كان مِثْلها متعدّدا في الإفراد/ مُفردا في التّعدّد/ ومِثله لبست إفراده/ وتعدّدت في الحياة...»[1].

تقول الشّاعرة عبر نصّها الهَمّ الاختلافيّ والدّعوة إلى التّفرّد في المُمارسة الإبداعيّة المُغايرة.

ويُمكن تتبّع مشاهد **التّشابه والتّناقض** في نصوص الشّاعرة، عبر تحرّكات المقاطع الشّعريّة التّي نستظهرها ونستجليها في المخطّط الآتيّ:

[1] وفاء العمراني، ديوان " تُمطر غيابا "، ص 48.


فلسفة التّشابه
كان مثلها
واضحا حدّ الغُمُوضِ، مُلتبسًا
كالشّعاع تارة، وأخرى كالغمام
(الغموض والالتباس)
كان مثلها
يسري حفيّا إلى ضوء معانيها في
سماء المجاز
(المجاز والكشف عن المعنى
الحقيقي)
كان مثلها
غريبا، حتى في غربته غريبا وخائفا
كَخَفقِ ظنُونِها في عتمة الدّروب...
(الشّكّ واليقين)
كان مثلها
ينتعل جمرَ الطّريق ولا يفيءُ، بحالٍ،
إلى فراديس الوصول...
(مُكابدة السّالك في مسار الكتابة،
ومُكاشفة المعنى)
كان مثلها
كان مثلها حريرا يجتزُّ، على نعومته
أعتى الأعْناقِ...
(الوضوح والتّجلّي)
كان مثلها
نَسْرا عنودا منذورا لنخوة الأعالي
فاردا جناحيه لتيه الأقاصي...
(التّيه والاغتراب)
كان مثلها
على قلق لا يبغي في الأرض مستقرّا
تُهديه الرّيح صهوتها والبراري...
(التّجديد والخلق)
كان مثلها
معنى أصيلا كالتّبر إنْ قلّبته في
النّار لا يُبالي...
(تشكّل المعنى الأصيل لا الهشّ)
كان مثلها
وفيّا لأمْدَائِهِ على خِذْلانِ الخِلاّنِ
والأشرعة والمسافات...
(صدق العلاقات)
كان مثلها
يقتاتُ من ضوءِ جُرحِهِ ويُراهن، رغم
النّزيف، على الصّباح...
(الكتابة وليدة المعاناة والآلام)
كان مثلها
يقطُرُ شفيفا من ذكراهُ فوق خدّها
والقصيدِ...
(شفافيّة القصيدة وامتلائها بالآخر
(حضور الآخر لا إقصاؤه)



مخطّط توضيحيّ لسيرورة الأحداث وتحوّلاتها داخل المتن، وصراعات الذّات الأنثويّة والآخر في تشابههما واختلافهما لتشكيل ذات عارفة بالوجود

تتحرّك جلّ هذه الأحداث داخل فضاء السّرد لتّشكل وتؤسّس لفلسفة المفارقة " **الشّبيه النّقيض**"، حيث تعمل اللّغة من خلال أحداثها المُرْبِكة وبنيتها البعيدة عن الواقع والسّائد والمعتاد، على المغامرة في المجهول، واستثمار طاقات اللاّوعي واللاّشعور، نظرا لاهتمام الشّاعرة بكيفيّة القول لا بالقول في حدّ ذاته، فيتمّ التّأسيس لسياسة المعنى ولا نهائيّة التّأويل.

3-الاكتناز النّصّيّ وتفجير مكبوت اللّغة:

يتشكّل الخطاب النّسائيّ المغاربيّ المكتنز في خصبه، بالمادة التّصويريّة والإيقاعيّة والموضوعاتيّة، وبمحاولة المرأة الشّاعرة أنْ تُدمج بين عالمها المحسوس الماديّ وعالمها الباطنيّ، حيث جاء منطق الجسد في الكتابة النّسائيّة، خاصّة عند الشّاعرات المغاربيات منطقا تعادليّا في اللّغة والصّورة والدّلالة، ويعمل على كسر الشّعريّة العربيّة المنتصرة دائما للذّكورة على حساب الأنوثة.

فلقد عملت الشّاعرة "**سمية محنش**[*]" على كسر الطّابوهات (الثّوابت الفكريّة والثّقافيّة) من خلال الاشتغال اللّغويّ المتمرّس، فوجدت الصّورة الشّعريّة عندها متنفّسا يمكّنها من التملّص من إشكاليّة البحث عن سؤال الهويّة (**إثبات الذّات**)، إلى الاشتغال النّصيّ المفتوح (**سلطة النّص**) وفق رؤيّة خاصّة، حيث أفرز اشتغالها على الصّورة الشّعريّة انفتاح النّصّ الشّعريّ فقد « تحوّلت الكلمات في ظلّها إلى بؤر لتفجير المعاني»[1]، فغدا من الصّعب تحديد معاني النّصّ وحصرها في

[*] الشّاعرة **سُميّة محنش** كاتبة جزائرية من مواليد 15 أكتوبر 1986 بمدينة بريكة ولاية باتنة، حاصلة على شهادة الليسانس في القانون من جامعة بسكرة 2009, حاصلة على الجائزة الثانية في مسابقة **"وخض الكتابة ولا تهب"**، ملتقى الشعر السنوي الطبعة الأولى أكتوبر2008، والجائزة الثانية في مسابقة **"واختبري تجلدك عند انكسار الروح"** الخاصة بأدب المقاومة في ذات الملتقى جوان2009، إلى جانب جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشّباب، كما شاركت الشّاعرة في العديد من الملتقيات والمهرجانات الوطنيّة والدّوليّة من بينها مشاركتها في الأمسية الإفتتاحية لملتقى عليسة الدولي للمبدعات بتونس العاصمة يوم 05 أفريل 2018، كما صدر لها ديوان شعري بعنوان " **مسقط قلبي** " عن منشورات الاختلاف سنة 2013 وديوان " **ذلك الكنز المكنون** "، كما صدر لها كتاب في القانون بعنوان " **السلطة التقديرية للإدارة في الجزائر**" عام 2017.

[1] وردية محمد سحاد، تشاكل المعنى في ديوان " مقام البوح" لعبد الله العشي، دار غيداء للنّشر والتوزيع، ط 1، عمّان، الأردن، 2012، ص 12.

معنى واحد، وإنّما تتفجّر عن كلمة واحدة شبكة من الدّلالات، تقول الاستمراريّة والانطلاقيّة واللاّنهائيّة.

لهذا تكون اللّغة عندها " ليست مسألة صياغة لغويّة فحسب، بل طريقة في التّفكير والتّحليل والوجود (النّصيّ منه على الأقل)، إنّها شكل حضور الذّات في اللّغة والفكر وعبرهما، إنّها استحضار للجسد المصلوب تحت سياط ما هو سائد وعرفيّ، كي يعلن هويته من الدّاخل "[1]، وعمدت الشّاعرة " **سمية محنش**" أثناء العمليّة الإبداعيّة، إلى إسقاط اللّغة على عالمها الأنثويّ، فيظهر هذا التّطابق من خلال " التّركيز على الصّورة الشّعريّة، التّي تخرق منطق اللّغة التّواصليّ، وهذا يبيّن إلى أيّ حدّ كان إحساسها قويّا بسلطة اللّغة "[2]، فارتسمت الاستعارة فضاءً تخييليّا ثريّا يشتغل على الرّؤيا الشّعريّة، فتجلّت الصّورة الشّعريّة عند الشّاعرة داخل بنية الخطاب الشّعريّ بأقصى طاقاتها التّعبيريّة، تقول في قصيدة " **عرّاف السّاعة** ":

اللّيلُ أغرق في مُنتهاهْ/ والنّجمُ سبّحَ في ثراهْ/ والغيمُ أوْدقَ في مداهْ/ أُرجوزةَ الحُلمِ المسجَّى بالصّفاءْ/ يا أيّها المربوطُ طوعاً في مجاديفِ الفضاءْ/ لا شيء يُغني صَحوةَ الرّحبِ الفسيحْ/ غيرَ الذّي يعْلوكَ رحْباً كالسّماءْ[3].

تنمو المشاهد وتتصاعد في هذه القصيدة بالتّدريج، لتشكّل لقطات مشهديّة متراكمة دلاليّا، تبدأ العدسة المشهديّة للشّاعرة بتسليط الضّوء على لقطة مشهديّة عميقة حالكة السّواد وهي " **اللّيل** "، حين قالت: **واللّيل أغرق في منتهاه**، لتواصل عدسة الكاميرا تمرير المشاهد واحدا تلو الآخر، بانتظار التّواصل الصّوريّ وما يطرأ عليه من تحوّلات؛ وبعد أن توجّهت عدسة الكاميرا – في اللّقطة الأولى– إلى فضاءٍ أوسع ألا وهو " اللّيل "، تسعى – الآن – إلى تضييق الفضاء وتفتيح **دائرة القتم** السّائدة، وذلك بأن تخلله بعض الضّوء، الذّي عيّنه " **النّجم** "، فكان مصباحا

[1] فريد الزاهي، النّص والجسد والتّأويل، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2003، ص 13.

[2] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا – دراسة في التّنظير الشّعري – منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 2003، ص 119.

[3] سمية محنش، مسقط قلبي، ص 44.

يزيح صفة **القتامة** الطّاغيّة في اللّقطة الأولى، وذلك حين قالت: **والنّجم سبّح في ثراه**[1]، فوضحنا من خلال هذا الشّكل تقنيّة انقلاب العوالم، كما يأتي:

لقد اعتمدت الشّاعرة " **سمية محنش** " تقنيّة انقلاب العوالم، حيث جعلت من النّجم الموجود في كبد السّماء نجما يسبّح في ثراه، فانقلب العلويّ السّماويّ إلى السفليّ الأرضي، حيث مهّد هذا الانقلاب لظهور مركزيّة الاستعارة واشتغالها الصّوريّ في ضوء البلاغة الجديدة. إذ تكتنز في نصّ " **سمية محنش**" الدّوال اكتنازًا خصبًا تلتئم على شبكة من القيم والمعاني والإشارات والعلامات والرّموز، تتداخل فيما بينها على نحو حيويّ متوالد، وتحتشد في طبقات وبؤر ومستويات ومساقات تحتاج إلى حفر قرائيّ يقوده عقل مبدع مدرّب على التّأويل وخبير بالحساسيّة الشّعريّة اللّسانيّة للغة الشّعر، يكون بوسعه التّأمل العميق والنّظر المركّز واختراق طبقات الدّال لكشف تموّجاته الدّاخلية ذات القدرة الهائلة على إنتاج الدّلالات والإرتفاع بشعريّة الخطاب[2] النّسائيّ، وهو نفس ما فعلته الشّاعرة المغربيّة " **عُليّة الإدريسي البوزيدي**[*] "، إذ احتكمت نصوصها إلى تقنيّة " **انقلاب العوالم**"، فيغدو العلويّ سفليّا ويُصبح السّفليّ علويّا، حيث تُقدّم الشّاعرة في ديوانها " **ظلال تَسقُط**

---

[1] رزيقة بوشلقية، التّجربة الشّعرية النّسائية، من سؤال الهويّة إلى سلطة النّص، مجلّة مقاربات، العدد الرّابع والعشرون (24)، المجلّد الثّاني عشر، فاس، المغرب، 2016، ص 122.

[2] محمّد صابر عبيد، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ص 101.

[*] الشّاعرة **عُليّة الإدريسي البوزيدي** كاتبة مغربيّة صدر لها ديوان "**حانة لو يأتيها النبيذ** " عن منشورات دار التوحيدي سنة 2009، وديوان آخر عنوانه "**هواء طويل الأجنحة** "عن نفس الدّار سنة 2014، وديوان ثالث موسوم "**ظلال تسقط إلى أعلى**" عن منشورات بيت الشعر بالمغرب سنة 2015، كما صدر لها أيضا ديوان "**أزهار تقلدني في السقوط** " عن منشورات دار التوحيدي طبعة 2018 وكتاب: Long –winged air ترجمة انجليزية صادرة عن دار edilivre سنة 2017 (أُخذت هي المعلومات من خلال التّواصل مع الشّاعرة بتاريخ: 04.10.2018، التّوقيت: 20:00).

إلى أعلى " الصّادر عام 2015 في طبعته الأولى، لوحة مقلوبة تمامًا، يتحوّل فيه السُفليّ ويرتفع إلى أعلى، لتخلق مفارقة شعريّة، تتماهى فيها العناصر المتنافرة والمتضادة، لتؤسّس لنصٍّ مُكثّف لا يَكُفُّ عنِ السّؤال، خاصّة من خلال الصّورة المغلوطة والخاطئة التّي تُقدّمها للقارئ.

يحمل ديوان الشّاعرة " **ظلال تسقط إلى أعلى** " رؤيا شعريّة تتجاوز الظّاهر المغلوط والمقلوب إلى باطن مُكثّف ومكتنزّ بالدّلالة، فيُلاحظ المُتأمّل لعتبة العنوان، أنّ ما أسهم في تغيير اتجاه ومنحى الدّلالة هو ظرف المكان (أعلى)، ونحن نعلم أنّ السّقوط يكون إلى الأسفل لا إلى الأعلى، فلو اختارت الشّاعرة من قاموسها اللّغويّ كلمة (أسفل) ما كان ليختلّ المعنى ولتكسر أفق توقّع القارئ، لذا أسهمت كلمة (أعلى) في تغيير مسار الدّلالة، وبناء تصوّر ذهنيّ جديد ومغاير، يجعل من "الاستعارة الاتجاهيّة" أساسًا لتشكّل بنيته ودلالته في الوقت نفسه، فجعلت الشّاعرة من عالمها الشّعريّ « كونًا مفتوحًا بإمكان المؤوّل أن يكتشف داخله سلسلة من الرّوابط اللاّنهائيّة [1]» هكذا تجعل الشّاعرة من عنوانها مفتاحًا لفتح مغالق النّصّ، والكشف عن تحوّلات الدّلالة في المتن النّصّيّ للدّيوان بأكمله.

فإذا كان **الظّلّ** في الواقع هو الصّورة المنعكسة للشّخص أو لشيء ما أي **الأجسام العاتمة** التّي تعكس صورة الشّيء، إذ قد يتطابق هذا الظّلّ مع الصّورة الأصليّة للشّيء حسب توقيت الشّمس، فإنّ الظّلّ عند الشّاعرة " **عُليّة الإدريسي البوزيدي** " يُمثّل ذاتًا أخرى منفصلة عن ذات الشّاعرة أي تجعل من **المُجرّد مادة** على أساس **الاستعارة التّجسيديّة**، وقبل أن نتتبّع تمدّد الذّات الأنثويّة وظلّها عبر كامل الدّيوان، نُحصي في البداية عدد المرات التّي وردت فيها كلمة الظّلّ عبر جسد الدّيوان، على النّحو الآتيّ:

[1] إيكو، أمبرتو، التّأويل بين السّيميائيّة والتّفكيكيّة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ط 2، د ب، 2004، ص 42.

الدّيوان الشّعريّ	القصائد المُحَمَّلة بالعوالم العاتمة	عدد المرات في كلّ قصيدة	عدد المرات في كلّ الدّيوان
ظلال تسقط إلى أعلى	ماذا لو سلّفتك مجدافا؟	02	توزّعت كلمة (الظلّ) في كامل الدّيوان ستّ وثلاثين مرّة (36)، مع التّغييب الكلّي لهذه الكلمة في بعض القصائد
	سأضع ضلّي فوق كتفيْكَ	04	
	كيْ لا ألتفتْ	02	
	كمن يُسابق ظلّه	03	
	هذا العهدُ يتبعني	01	
	ظلّ على كلّ النّوافذ	02	
	كأنّ المسافة ظلّ	03	
	رؤيا	02	
	نداء إلى آخر مُواطن في بُرج الأسد	01	
	أحلامٌ لا بيت لها	01	
	لا تتّخذ صورة بحر	01	
	تحت غيمة	01	
	هل من أحد ؟	02	
	أبعد منّي	01	
	ظلّ قصير	02	

	كي لا نفترق	02	
	تُرشدني ظلال ضائعة	06	

هكذا تتأنسن اللّغة الشّعريّة النّسائيّة، وتتسلّح بقوّة تخييليّة، لتغدو اللّغة حاضنة الذّات الأنثويّة وحاويتها، كونها تندمج مع أرض الوطن لتخلق «إستراتيجية تحمي القصيدة من رومانسيّة الذّات المعزولة المنكسرة، وسلطة الموضوع المجرّد الجاف »[1]– على حدّ قول عبد الله العشي – تقول في قصيدة " **نبيذٌ لريكَا** ":

وعنْ طيب عُربٍ في العتيقِ(*) منازلٌ/ تماثل فيهِ الضّوءُ حتَّى تصدَّعَا/ فصارَ مداراً للمدائنِ كُلِّها/ تدورُ بهِ الأحقابُ ختْماً ومطْلعاَ/ كأنّ بلادي عهدُ إرْثٍ ووَارِثٍ/ جَنَى مِنْ نَبِيذِ الرُّوحِ بَوْحاً مُرَفَّعاَ.[2]

عمدت الشّاعرة إلى ربط هذا المشهد بـ " **الوطن** "، وهو الدّال الذّي كان يتحرّك في جلّ القصيدة، تضيف في وصف بلدها ومساءلة جمادها عن إرثها، تقول:

سلوا صَخْرَةَ الأوراس منْبَعَ لِينِهَا/ سَلُوا مَنْبَعَ الإخلاصِ أيْنَ تَرَبَّعَا/ سلوا وَشْمَ شيْخٍ بالعَمَامَة قدْ زَهَا/ وَيُزْنُسَ عزٍّ والعِجَارَ (**) ومَنْ معاَ/ كأرضِ الهضابِ المسبَلات عُيُونُها/ صفات البياضِ وغَيْثُهُنَ ومَا سَعَى.[3]

نلمح في معجم القصيدة النّسائيّة، خاصّة عند قول الشّاعرة: **(وتحوي رُفاتَ الأوّلينَ بتربةٍ/ تنفّسَ فيها الميْتُ حيّاً موَلَّعَا)**، فكرة جدليّة تعمّق التّشكيل اللّغويّ وتقوّيه من خلال الاشتغال الاستعاريّ، فتتوازى فيه الجملتان الشّعريتان: **(وتَحوي رُفاتَ الأوّلينَ بتربةٍ / تنفّسَ فيها الميْتُ**

[1] وردية محمد سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، دار غيداء، ط 1، عمان، 2012، ص 12.

[2] سمية محنش، مسقط قلبي، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص 39.

حيّاً موَلَّعَا)، حيث نلاحظ في الجملتين صراعا لغويّا ضدّيّا، تتشاكل مع ثنائية " **الموت/ الحياة** "، إذ أنّ تراب الوطن الأمّ يكنز رفاتَ الأموات الذّين هم في الأصل أموات؛ أجسادهم تحت التّراب والرّوح عند مالكها، إلاّ أنّ هذا الميّت يتنفّس حيّا تحت الثّرى – على حدّ قول الشّاعرة – وهنا دلالة على ثراء تراب الوطن وقيمته المعنويّة عند الشّاعرة.

ولقد ختمت الشّاعرة مشروعها اللّغويّ في قصيدتها " **نبيذٌ لريكا** "، على النّحو الذّي يكشف أهميّة الاحتفاء بالمعنى، إذ جعلت من القصيدة " جسدًا " ومن المعنى " روحًا"، تقول:

هيَ الرّوحُ في جسْمِ القصائِدِ، تَاجُهَا/ تُصيبُ فنَنوي سَاجدينَ ورُكَّعَا [1].

فجاء خصبها في التّأثير على التّشكيل اللّغويّ، وقد اشتغل التّشكيل الاستعاريّ بقوة تخييليّة، وقدرة على تلوين الأداء الشّعريّ وتعميقه وشعرنته، وتفجير اللّغة الذّي تحوّلت فيه من لغة التّعبير إلى لغة الخَلق والتّجديد.

ويظهر التّجاوز والتّحوّل في الشّعر النّسائيّ، من خلال أنموذج " **زينب الأعوج**[*] " في ديوانها "**مرثيّة لقارئ بغداد** "، حيث ينقل ديوانها تجاوز الشّاعرة لغرض الرّثاء كموضوع عُرِف كثيرا

---

[1] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 42.

[*] الشّاعرة " **زينب الأعوج** " كاتبة جزائرية من مواليد 28 جويلية1954 بمغنية ولاية تلمسان (الغرب الجزائري)، حاصلة على شهادة اللّيسانس في الأدب العربي من جامعة وهران وعلى شهادة ماجستير ودكتوراه دولة من جامعة دمشق تحت إشراف الدّكتور حسام الخطيب، تشتغل أستاذة جامعية بالجامعة المركزيّة بالجزائر العاصمة، وأستاذة للأدب العربي بجامعة " باريس 08 " الثامنة، باحثة بـ CNRS، كما تشرف على حلقة بحث حول كتابة المرأة في العالم العربي والإسلامي في مدرسة الدّراسات العليا بباريس IISMM–EHESS، تشرف إلى حدّ الآن على دار النّشر " الفضاء الحرّ " التّي أسّستها في أواسط التّسعينات في الجزائر، وتشتغل عضوا في المجلس الوطني الاستشاري.. ترجمت بعض أعمالها إلى عدة لغات. أصدرت أوّل مجموعة شعريّة لها موسومة "**يا أنت من منا يكره الشمس**" عام 1979، ثمّ تلتها مجموعة ثانية سنة 1980 معنونة "**أرفض أن يدجن الأطفال**"، لتتوقف عن النّشر لفترة ليست طويلة؛ وذلك عند انتخابها عضوًا في البرلمان الجزائري إلى جانب عملها عضوا في المجلس الوطني للثقافة وسفرها في بعثة علميّة إلى أمريكا، لتعود فتنشر ديوانين "**راقصة المعبد**" عام 2002 ثم ديوان " **نوارة الهبيلة** " من نفس السنة، وهو أول تجربة لها على مستوى الموروث الثقافي الشعبي نشرتها باللّغة المحلية الجزائرية. كما صدر لها " **مناحات الحمامة الأخيرة** " باللّغة الفرنسيّة عن منشورات الفضاء الحرّ عام 2006، ثمّ ديوان " مرثية لقارئ بغداد " الصّادر عن نفس الدّار سنة 2010، كما أصدرت في السّنة نفسها ديوانا

في الشّعر القديم، خاصّة رثاء " الخنساء " لأخيها صخر، فتعمل الشّاعرة **زينب الأعوج** على تجاوز هذا النّوع من الشّعر الذّي أوجدته ظروف معيّنة وسياقات ثقافيّة مختلفة عن زمانها، فلم يعد القارئ في العصر المعاصر هو القارئ نفسه في العصر الجاهليّ، لذا تضطرّ الشّاعرات إلى تجديد الأدوات، وتفجير ممكنات اللّغة، وخلق أفقٍ جديد يتلاءم مع توقّعات القارئ الحاليّ، فجاء ديوانها موسومًا: " **مرثيّة لقارئ بغداد** ".

المبحث الثّانـي: التّفاعل الأجناسيّ وتشكّل الحِراك النّصّيّ النّسائيّ؛

من المُفرد إلى المُتعدّد

بدأ مشروع الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، من داخل ممارسته الشّعريّة، والتّي تحوّل فيها المنجز الشّعريّ النّسائيّ من القصيدة إلى الكتابة، بدءا من ديوان الشّاعرة "**راوية يحياوي**[*]" " **كُلّك**

" "**رباعيات نوارة لهبيلة**"، صدر عام 2002 لتُحاكي من خلاله جلال الدّين الرّومي في رُباعياته. تحصّلت على عدّة جوائز نذكر منها:

- الجائزة الأولى لمسابقة الشّعر الجامعي، جامعة وهران سنة 1975.
- جائزة الأدب والثّورة، وزارة التّعليم العالي، الجزائر سنة 1976 .
- الجائزة التّقديريّة من رئيس الجمهورية، سنة 1989.
- جائزة الأدب العالمي الجديد، إيطاليا/ ساليرنو سنة 1992. (يُنظر: زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهبيلة، الفضاء الحرّ، د ط، الجزائر، 2010، "الغلاف الدّاخلي").

[*]الشّاعرة " **راوية يحياوي** " كاتبة جزائريّة من مواليد 27 أفريل 1968 بالشّرفة، تشتغل حاليا أستاذة التّعليم العالي بقسم الأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة مولود معمري، شاركت في العديد من الملتقيات الوطنية والدّوليّة، لها العديد من المنشورات الإبداعيّة والنّقديّة، صدر لها ديوانان شعريان الأوّل موسوم " **رُبما** " عن دار الجاحظية سنة 2007، المجموعة الشّعريّة الثّانية موسومة " **كلّك في الوحل...وبعضك يُخاتل**" عن دار ميم للنّشر سنة 2014، أمّا بالنّسبة إلى الكُتب النّقدية: فقد صدر لها **مؤلفات فردية** وهي كتاب " **شعر أدونيس البنية والدّلالة**" عن اتحاد الكتّاب العرب في طبعته الأولى بدمشق 2008، ليصدر في طبعته الثّانية عن دار ميم للنّشر سنة 2014 بعنوان " **البنية والدلالة في شعر أدونيس**"، لها أيضا كتاب موسوم: "**من القصيدة إلى الكتابة، دراسة في تحوّلات النص الشعري في "الكتاب" لأدونيس**" الصّادر عن دار رؤية للنّشر بالقاهرة سنة 2015. كما أصدرت كتاب " **من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، قراءات في مختلف الخطابات** " عن دار ميم للنّشر سنة 2017، وهي الآن بصدد التّحضير لكتابها الجديد " **رؤى نقديّة** "، ونجد أنّ للشّاعرة

في الوحل وبعضك يُخاتل"، الذّي يمثّل هدما للحدود بين الأجناس الأدبيّة، وكذلك ديوان " **سرديات وذات** " للشّاعرة التّونسية **فاطمة سعد الله**، الذّي تمتزج فيه ألوان كتابيّة مختلفة ومتنوّعة، إلى جانب أعمال شعريّة كثيرة تُهدّم وتُقوّض الحدود فتتفاعل وتتداخل الأشكال الشّعريّة المختلفة في كيمياء نصيّ واحد، كما عند الشّاعرة "**فضيلة الشّابي**" في أعمالها الكاملة بجزئيها الأوّل والثّاني، وهي تجربة شعريّة تتدّد بكتابة تُمحى فيها الحدود بين الأجناس المختلفة.

إنّ الحديث عن إشكاليّة العمل الأدبيّ الحداثيّ وما بعد الحداثيّ، يقودنا إلى الإشارة إلى ما أطلق عليه " أمبرتو إيكو (Umberto eco)" بالنّص المفتوح، ذاك النّص الذّي ينفتح على غيره من النّصوص الأخرى ليتفاعل معها في كيمياء مختبره اللّغويّ، فينفتح على عدّة تأويلات، حيث أنّ النّص الأدبيّ « المفتوح يمنح متلقيه نفس القدر من الحرية، ليتمكّن من التموقع وسط شبكة من العلاقات النّصيّة » [1]، أو من خلال ما اقترحه " جيرار جينيت (Gérard Genette)" كبديل لنظريّة الأجناس الأدبية من خلال ما أسماه بـ (**النّصيّة الجامعة**) في كتابه: "**مدخل إلى جامع النّصّ**"، وهي مظهر من مظاهر التّعالي والتّعالق النّصيّ، التّي تسمح للنّص الأصليّ باختراق نصوص أخرى مغيّبة واستحضارها في النّص الأصليّ الحاضر، أي أنّ نصًّا واحدا يجمعُ عدّة نصوص متفرّقة، فتَحْدُث علاقة وساطة بين النّص السّابق والنّص اللاّحق، « علاقة خرساء على وجه العموم، إذا كانت خرساء فقد يكون ذلك بدافع رفض إظهار بداهة، أو على عكس ذلك بدافع رفض أو استبعاد أي انتماء، في كلّ الحالات، ليس من المفروض أن يعرف النّص، وبالتّالي ليس من المفروض أن يُظهر نوعيته الجنسيّة: لا تتحدّد الرّواية على أنّها رواية بشكل صريح، ولا القصيدة على أنّها قصيدة، وقد يكون ذلك بدرجة أقل (لأنّ الجنس ما هو إلاّ مظهر من مظاهر

مؤلّفات مُشتركة من بينها " كتاب: **الشّعر النّسوي والفنون، جماليات التلاقي، مقالات ونصوص شعريّة**" الصّادر سنة 2013، وكتاب " **المرأة والثورة ... الحركيّة والإبداع، مقالات ونصوص شعريّة**" الصّادر سنة 2014 (أُخذت هذه المعلومات من السّيرة الذّاتية والعلمية للدّكتورة راوية يحياوي).

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

جامع النّص Achitexte »[1]، كما حاول عبد الله الغذامي من خلال كتابه "**هويات ما بعد الحداثة**" أن يجعل الهويّة سمة من سمات ما بعد الحداثة، هذه التّي حارب من أجلها الكثيرون، فتعدّ الهويّات « إحدى السّمات الأساسيّة لما بعد الحداثة، فهي مطلب ثقافيّ كإحدى علامات ما بعد الحداثة، والهوية كمصطلح حديث يحيل إلى السّمات والخصائص الثّقافيّة المميزة للنّاس في العنصر والعرق والقوميّة والجنوسة والمعتقد [2]، وللنّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ هويته وخصوصيته التّي تُمَيّزه عن غيره وتمنحه تفرّدًا وتَمَيّزًا، لذا يشتغل الشّعر النّسائيّ ما بعد الحداثيّ على الاختلاف لا على النّقاء، وعلى التّفاعل والانفتاح لا على الانغلاق، وعلى التّشتّت لا على الانتظام والانسجام، فيغدو المنجز الشّعريّ النّسائيّ ما بعد الحداثي « فسيفساء » [3]، فلا يخلو النّص الواحد من نصوص أخرى مغايرة له وللمادة المكوّنة لجنسيته، بل يعمل النّص الواحد على جمع الخلائط الأجناسيّة المختلفة، ليتمّ خلق نصّ أدبيّ جديد وفق معايير شعريّة سرديّة.

إنّ مدار اشتغالنا هو " **التّفاعل الأجناسيّ ومُساهمته في انفتاح الدّلالة** "، لهذا لابدّ أن نقف أوّلا عند تحديد ماهية الجنس الأدبيّ، و" ما المقصود بالتّفاعل الأجناسيّ ؟ ".

ورد في كتاب " نشأة الجنس الرّوائيّ في المشرق العربيّ " لمؤلفه " الصادق قسومة " تحديد مفهوم الجنس الأدبيّ، بقوله: إنّ « ماهية الجنس الأدبيّ ضرورة لما يكتنفها من ظلمة كما أنّها مدار خلاف كبير بين الغربيين أنفسهم، إذ حينا عدوه نتاج تدبّر وصفيّ وعدوه حينا آخر سننا من قبيل التقعيد وهربوا حينا ثالثا من تعريفه إلى متابعة أطواره التّاريخيّة » [4]، تقابل كلمة جنس في اللّغة الفرنسيّة Genre وفي اللاّتينيّة Genus، فالجنس إذن هو تجميع لأنواع لها خصائص مشتركة، أمّا النّوع فهو فرع للجنس يتحدّد من خلال المعايير الآتيّة: المعيار المرفولوجيّ، المعيار

---

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

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

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

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

البيئيّ، المعيار التلاقحيّ، الذّي يؤكّد أنّ الأنواع غير ثابتة، وإنّما هي في تحوّل وتغيّر مستمرّ[1]، أمّا إذا عدنا إلى تحديد مصطلح (التّفاعل)، فقد وَلَد هذا الطّرح النّقديّ على يدّ **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) في اشتغالها واهتمامها بأبحاث **باختين** (Mikhaïl Bakhtine) خاصّة في مجال السّيميولوجيا، وفي حديثها عن التّناصيّة، في تداخل النّصوص والعلاقة بينها، جاء طرحها هذا تأكيدًا وتقويضًا لفكرة " **مُفردُ النّصّ** " وتأسيسًا لـ " **مُتعدّد النّصّ**"، لذا تمّ الاهتمام بمُصطلح التّفاعل الأجناسيّ كنتيجة حتميّة « لكلّ النّظريات التّي قالت بانفتاح الدّال على آخره: بدءًا من نظرية سوسير اللّغويّة، وإن حدّدت الآخر بالمُضاد فقط، وانتهاءً بنظريات كريستيفا ودريدا وبارث، التّي فتحت الدّال على عدد لا نهائيّ من التّعالقات » [2]، فيغدو التّفاعل انصهار عناصر جنس أدبيّ في عناصر جنس أدبيّ آخر، لتخلق المرأة الشّاعرة جنسا جديدًا مغايرًا بعناصر جديدة، أي إنّ **التّفاعل كيمياءٌ وانصهارٌ**.

لذا يجب الإشارة إلى أنّ البدايات الأولى لظهور أغلب الأجناس الأدبيّة الشّعريّة منها والسّرديّة، مبنيّة على فكرة الاختراق، نظرا لالتباس علاقة الشّعر بالسّرد، لهذا يمكننا القول أنّ نشأة القطيعة بين الشّعر والسّرد يعود إلى النّصف الثّاني من القرن 19 التّاسع عشر، في سياق ما عرف بثورة اللّغة الشّعريّة على أيدي كلّ من شارل بودلير/ Charles Baudelaire (1821-1867)، وستيفان مالارميه/Stéphane Mallarmé (1898-1942) ورامبو/Rambo (1854-1891)، وأصبح الحديث عن نظام أجناسيّ غنائيّ أو سرديّ أو ملحميّ، يندرج ضمن النّظرية الأدبيّة الرّومنطيقية في ألمانيا خاصّة، لكن هذا لم يمنع – فيما بعد – من ظهور نظريّة التّفاعل الأجناسيّ.

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

[2] نهلة فيصل الأحمد، التّفاعل النّصّي، التّناصيّة، النّظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2010، ص 87.

تحاول القصيدة النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة أن تمارس التّجريب وتشتغل ضمن أطره، حيث عمدت المرأة الشّاعرة إلى استعمال أدوات وتقنيات لغويّة وأسلوبيّة، شبيهة بتلك التّي مارستها القصيدة العالميّة، ومن بين هذه التقنيات الاستفادة من مختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى، وإدراجها ضمن مادة لغويّة مغايرة للتُّربة التّي تكوّنت فيها كاعتماد عناصر القصّة في الشّعر، إلاّ أنّ استثمار طاقات السّرد وانصهارها في النّسيج النّصيّ الشّعريّ ظهر مع الحداثة الشّعريّة في القصيدة الحديثة؛ وننوّه إلى أنّ البدايات كانت مع الرّومانسيّة التّي نادت باختراق الحدود بين جِنْسَيْ الشّعر والنّثر[1]. فانصهرت عناصر السّرد في كيمياء الشّعر، لتخلق نصّا جديدًا يزاوج بين الاثنين معًا دون أن يَفقد خصوصيته الأجناسيّة.

هكذا بدأت الأجناس الأدبيّة – منذ زمن ليس بقصير – في تصفيّة حساسيتها التّجنيسيّة إزاء بعضها البعض، ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدّهشة أو التّساؤل، حيث غدا من الطّبيعي أن يستعين جنس أدبيّ ما بخصائص جنس مختلف، أو أن نجد نسيمًا ما، ينسل من حقل أدبيّ مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءًا من نسيج فضائه وحيويته[2]، هذا التّماس الذّي فتح رؤيّة جديدة للقراءة، ووجّه القارئ إلى زاوية دراسة مغايرة تستند إلى جنسين مختلفين بعناصر اشتغاليّة مغايرة ومختلفة أيضا، محاولا الحفر داخل النّصّ الفسيفسائيّ في تفاعله الأجناسيّ ومخاتلته اللّغويّة والدّلاليّة، لذا نتساءل كيف تمّ ترحيل عناصر السّرد إلى الشّعر؟ وكيف قوّضت وشوّشت المنظومة الفكريّة الجديدة الصّفاء الأجناسيّ؟.

---

[1] يراجع: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء2، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص33.

[2] ينظر: علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئيّة، قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، دار الشّروق، ط1، عمّان، الأردن، 2002، ص 120.

1- النّظريّة الأجناسيّة النّسائيّة من الصّفاء إلى الخليط:

لقد عرف النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ تحديثا شعريّا، خلخل بنيته النّصيّة، وقوّض تشكيلته الفنيّة، ويتمثّل هذا التّشظّي في " **نظريّة المَقْوَلَة** " و "**تشويش النّوع**" ، حيث لم يعُدْ الجنس الأدبيّ جنسا نقيّا خالصًا، وإنّما غدا النّصّ الأدبيّ فسيفساء من نصوص أخرى، فتلاشت الحدود بين الأجناس المختلفة، وانفتح المنجز الشّعريّ النّسائيّ على أكثر من نوع.

أنتج تقويضُ الحدود بين الشّعر والسّرد تحوّلاً في مسار الكتابة الإبداعيّة الشّعريّة والإقرار بشعريّة الانفتاح الأجناسيّ، وحين " نتحدّث عن السّرد في الرّواية، أو اللّغة في الشّعر أو الحوار في المسرح، فإنّما نتحدّث – في الحقيقة– عن مهيمنات فرضت حضورها الطّاغي على عناصر أخرى، أقلّ منها حضورًا وتفتيتًا داخل النّصّ "[1]. وهذا ما حدّده " رومان جاكبسون " أثناء تعريفه للوظيفة الشّعريّة، فلم يحصر " جاكبسون " هذه الوظيفة في حدود الشّعر فقط، بل تعداها إلى سائر الأجناس الأخرى، حيث تلعب هذه الوظيفة في الشّعر دورًا أساسيًّا وفي النّثر دورًا ثانويّا، وبهذا نقول إنّ: « الوظيفة الشّعريّة ليست الوظيفة الوحيدة لفنّ الكلام، إنّما هي الوظيفة المهيّمنة المحدّدة فقط، ولكن في أنشطة لفظيّة أخرى لا تلعب إلاّ دوراً ثانويّا ملحقا »[2]، وهكذا أصبحت " الكتابة الشّعريّة أرحب من أن تحدّ داخل جنس أدبيّ يُسمّى (قصيدة) أو (قصيدة النّثر)، فهو قائمٌ في كلّ جنس ولا جنس له ... "[3]، هكذا استطاعت القصيدة أن تتحرّر من القيّد الأجناسيّ وتفتح المجال لخصائص مغايرة لطبيعة مادتها اللّغويّة، بأنْ تتخللها وتعيد بناء النّصّ الشّعريّ وفق معطيات سرديّة.

ويجب أن نؤكّد على أنّ هذا الهَدْمُ الحُدُوديّ الأجناسيّ لا يعني « ضياع الحدود نهائيّا بين جلّ هذه الأجناس الأدبيّة، وإنّما هناك تبادل للمزايا الدّاخليّة، تبادلٌ لا يُلغي هويّة هذه الأجناس أو

---

[1] علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئيّة، قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، ص 120.

[2] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، تر: محمّد الوليّ ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1988، ص 31.

[3] محمّد الجزائري، آلة الكلام النّقديّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1999، ص 36.

يربك انتماء أيّ منها إلى فضاء متميّز، وإنّما يُنمّي حيويّة كلّ منها ويوسّع من مداه، دون أن يُخرجه من دائرته الخالصة أو يُلحق الأذى بخصائصه التّي تشكّل جوهره أو طبيعته الشّاملة » [1]، وكان الهدف من هذا التّحوّل والانتقال، هو خلق فعاليّة جماليّة إبداعيّة جديدة، تنهض على هدم الحدود في الكتابة النّسائيّة بدءًا من هدم البيت لِيَلِيهِ هدم الحدود بين الأجناس جميعها. فمهما أوغلت القصيدة في مناطق السّرد، وبالغت في الحِراثة في أرضه الخاصّة، تظلّ فنّا شعريّا قبل كلّ شيء، والعكس صحيح، فالرّواية حين تكثّف من فضائها الشّعريّ وتمعّن في التّخفيّ، والمواربة والمجاز تظلّ عملاً سرديًّا في المقام الأوّل، بمعنى أنّ كُلاًّ من الشّعر والسّرد، يظلّ منتميّا إلى جنسه ومجسدًا لخصائصه المهيمنة رغم اقتراضه من الجنس الآخر، ما يعزّز قدرته على الأداء [2]، أي أنّنا نحدّد أصل العمل الأدبيّ أو الفنّيّ انطلاقا من العنصر المهيّمن فيه، فإذا كان العنصر المهيّمن " حكيا وسردا " فهو أقرب إلى جنس الرّواية، أمّا إنْ كان مجازًا وتصويرًا فهو أقرب إلى القصيدة تعريفًا.

وقد أوغل المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في مناطق السّرد وخلق تفاعلاً جِينِيتِيًّا، ما جعلنا نقول بـ" سرْدَنة الشّعر ومخاتلة المّحكيّ للشّعريّ" في البنيّة النّصيّة النّسائيّة، الذّي ساهم في فاعلية إنتاج الإنفتاح الدّلاليّ.

ومُحاولة فرز البِنيات السّرديّة والبنيات الشّعريّة في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وتفاعل جِينَات السّرد مع جِينَات الشّعر في كيمياء النّصّ الإبداعيّ النّسائيّ، رغبة في التّنويه إلى انفتاح النّصّ الشّعريّ النّسائيّ على أفقٍ مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التّعبير المختلفة، فأصبح المنجز الشّعريّ النّسائيّ ملتقًى فريدا لتموّجات سرديّة ودراميّة، ضاعفت من حيويته الدّاخليّة فأضحت الكاتبة المرأة " **شاعرةً ساردةً** ".

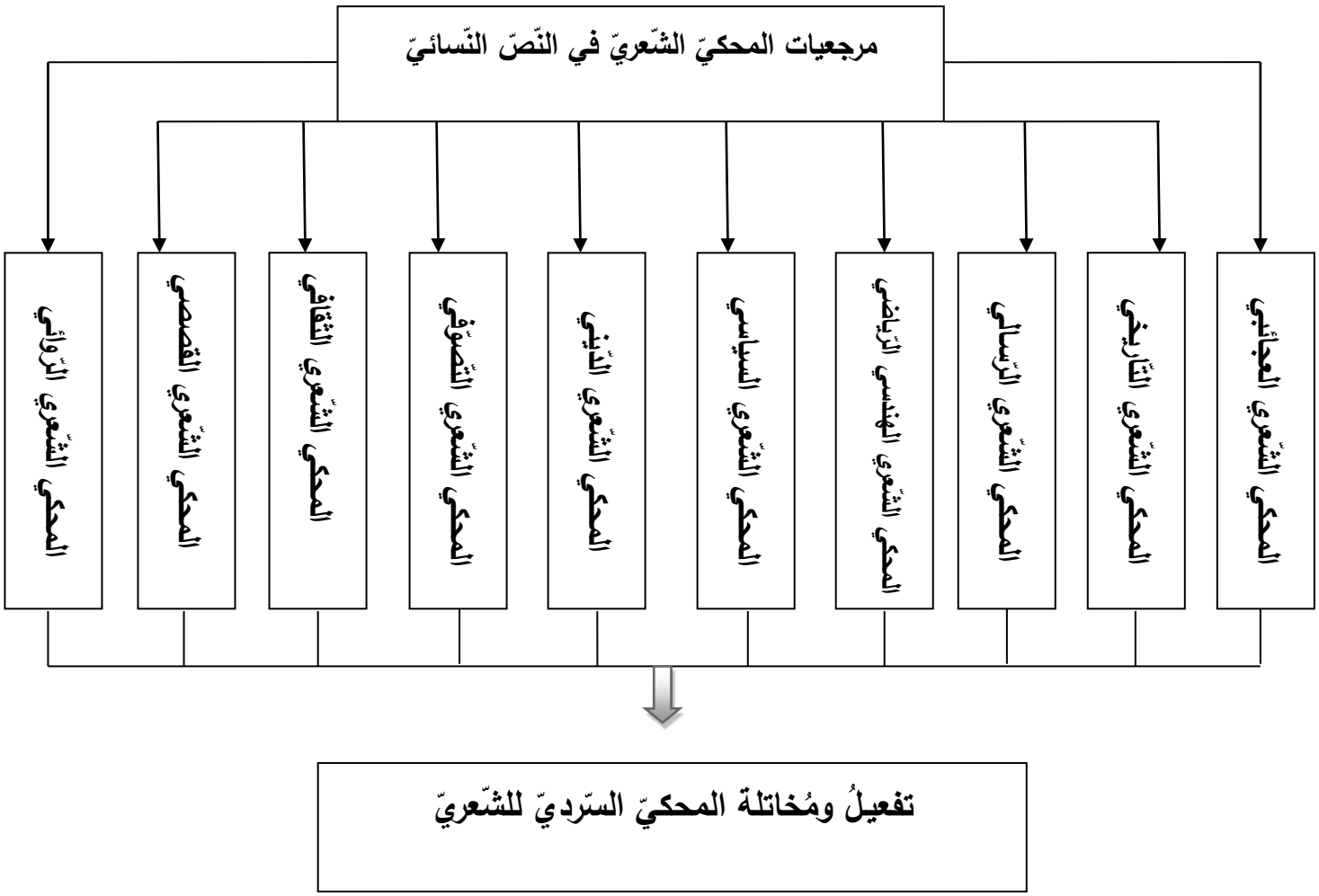
وبهذا نؤكّد أنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ شهِد تحوّلا مركزيّا، إنتقل فيه من الجنس الخالص النّقيّ (القصيدة) إلى الجنس العابر للأنواع (النّصّ المفتوح/ الكتابة)، بعد تشويش نقاء الجنس

[1] ينظر: علي جعفر العلاق: الدّلالة المرئيّة، ص 155، 156.

[2] المرجع نفسه، ص 156.

الأدبيّ وتعكير صفائه؛ وذلك باستثمار طاقات السّرد والمسرح والتّاريخ والسّيرة الذّاتية، فاختزلت الرّؤية الشّعريّة النّسائيّة " **النّص المفتوح** " الذّي استعمله أمبرتو إيكو، في التّفاعل الحاصل بين الشّعر والسّرد، وتقويض الحدود بينهما، وفي هذه الرّؤية تهشيم للرّؤية النّقديّة القديمة القائلة بضرورة الفصل بين الشّعر والسّرد (النّثر).

إنّ اشتغال الشّاعرة المغاربية على التّعدّدية الرّؤيوية، أفضى إلى تعدّديّة أخرى تُجيز التّفاعل بين الأجناس المختلفة (الشّعر، السّرد) في كيمياء لُغويّ واحد، وتكون بذلك قد شوّشت الجنس الأدبيّ الخالص، من خلال اعتمادها واستثمارها لطاقات السّرد؛ وإنتاج ما يُسمى "القصيدة النّثريّة" و" سردنة الشِّعر " أو " تسريد الشِّعر"، وقبل أن نتابع تشكّلات وحضور السّرد في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وكيفيّة تمثّله داخل العالم الدّلاليّ الشّعريّ، نشير –أوّلا– إلى تعدّد المرجعيات الفكريّة التّي اسْتُثْمِرَت وفُعِّلَت في كلّ النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، كما في هذه التّرسيمة:



ويُمكن تتبّع فاعليّة هذا الاستثمار من خلال الجدول الآتيّ:

استثمار العجائبي	استثمار التّاريخ	استثمار الرّسالة	استثمار القصّة	استثمار الحكاية	استثمار الصّوفية	استثمار الهندسة الرّياضيّة
1- **الأعمال الشّعرية الكاملة** للشّاعرة التّونسية "**فضيلة الشّابي**" **ما وراء الشّعر**: يتّضح البُعد العجائبيّ في الأعمال الشّعرية التّي صدرت في التّسعينات، لذا جاء الدّيوان الشّعري "**مياه نسبية**" لفضيلة الشّابي، الصادر عن دار أقواس عام 1998 مُكتنزًا بالعجائبي، حتّى أنّ الشّاعرة عمدت إلى عنونة الجزء الأخير من ديوانها بـ" **قصائد عجائبيّة**"، تقول في قصيدتها الموسومة: "**الخيطُ الفضّيّ**": « في بُقعة نأت عن قَعْقَعَةِ الحُرُوبْ/ قرب النّافذة/ جَلَسَتْ فتاةٌ تُطرّزُ	2- ديوان "**مرثية لقارئ بغداد**" للشّاعرة الجزائرية "**زينب الأعوج**": الدّيوان عبارة عن قصيدة واحدة مطوّلة تتكوّن من 265 صفحة، تعرض فيه الشّاعرة الوضع المُتأزّم للبُلدان العربيّة، وتُعاين في الوقت نفسه التّاريخ الشّعريّ العربيّ، تقول: «هل لك متّسع/ من الحياة من الجرأة من الحياء/ لتلاوة/ آيات/ الرماد/ وسفر الخجل/ وزابور العار/ هل لك أن تخط منشور الصّمت/ وتستدعي الرواة والخطاطين/ لمحفل الموت حاملين الألسنة والأصابع والأعين/ في	3- ديوان "**زهرة الرّيح**" للشّاعرة اللّيبيّة **حنان محفوظ المقريف**: جاءت الرّسائل في قصيدة الشّاعرة المعنونة " **رسائلُ الضّوء إلى قلبي**" كحدثٍ يحمل رؤيّة وإشارة فعليّة معيّنة، حيث يرغب "الضّوء" في إيصال رسالة إلى قلب الشّاعرة، تقول في **رسالتها الأولى**: « في الرّسالة الأولى عندما جلستُ معكَ لأوّل مرّة/ أحسستُ بوجع الذّاكرة يلفّني/ يُتعبني حتى التّلاشي/ شيءٌ دغدغ أنفاسي/ ضحكتْ فيَّ ابتسامة تفاؤل»، (حنان محفوظ المقريف، ديوان " زهرة الرّيح"، دار الكتب	4- ديوان "**وخزات في زمن الرّيح**" للشّاعرة المغربيّة **أمينة حسيم**: استثمرت الشّاعرة **القصّة الدّينيّة**، حيث استحضرت في قصيدتها " **يا نوح قد أتى الطّوفان**" قصّة نوح عليه السّلام الذّي نجا بسفينته من الغرق، إلاّ أنّ "نوح" الشّاعرة لم ينجُ، ولم يصنع السّفينة للنّجاة وإنّما غرق وأهلكته المياه، تقول: «أتى...أتى الطّوفان ونوحُ بعدُ	5- ديوان"**وخزات في زمن الرّيح**" للشّاعرة المغربية **أمينة حسيم**: ترد الحكاية كأنموذج سرديّ في ديوان الشّاعرة في قصيدتها المعنونة "**شهريار ومليون حكاية (ج1)**" و"**شهريار ومليون حكاية (ج2)**" تروي القصيدة في جُزْئيْها الأوّل والثّاني حكايات ما بعد ألف ليلة وليلة، لتُعيد الشّاعرة إيقاظ التّاريخ، فتقول: « بعد حكايات ألف ليلة وليلة عصرتْ شهرزاد كلَّ ليلها الطّويل/ سكبتْ تحت ضوء القمر/ عُصارته في	6- ديوان "**بروق المتى**" **لفضيلة الشّابي**: تتوزّع جلّ قصائد الدّيوان ضمن الشّعر الصّوفيّ، ولقد اتّخذت الشّاعرة من الأسماء الحُسنى عناوينًا لقصائدها، التّي نُورد ترتيبها على النّحو الآتي: (الله، الحيّ، الأوّل، الآخر، الظّاهر، الحقّ، القوي، العليم، المحيط، الوارث، الودود)، وهذا يوحي إلى البُعد الصّوفيّ في تجربتها الإبداعية، حيث تقول في قصيدتها "**الحيّ**": «هو الحيّ/ أحياء نحن يركبنا الموت/ حقيقة تماوج كشقيقة النعمان على حافة الحقل/ أرض	7- ديوان "**الحدائق الهندسيّة**" للشّاعرة "**فضيلة الشّابي**"، تقول في قصيدتها الموسومة "**رياضات**": « أتزحلق فوق وجهك/ أسقط في الفراغ/ حتى الأفكار لا تنقذني/ والانتماء إلى الإشارات الفاعلة»(فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر 1، المجلّد الأوّل، ص 98)، وتُضيف في قصيدتها "**هندساتٌ حيّة...**": « جسمكَ تراب نحاسي وقت الغروب/ يظلّلني بمجون لم يكتمل/ وينأى تحت غمام من

ثوب العرس/ فجأة انتهى الخيط/ مدّتْ يدها إلى القمر/ سَلّتْ خيْطًا فِضيًّا/ فسُمعَت للبحرِ تحرّكات غريبة» (فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر 1، ديوان "مياه نسبيّة"، المُجلّد الأوّل، دار محمّد علي للنّشر، ط 1، تونس، 2013، ص 286.) - **المعرفة العجائبيّة: الحَفْرُ في الأنساق الثقافيّة المركزيّة، وصناعة أنساق وواقع جديدٍ مُغايرٍ** = **تشكّل الوعي بالغرائبيّ والعجائبيّ**	زمن الرقص على الجرح»(زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 179). تُضيف وهي تُحصي "تاريخ الشّعراء"، تقول: «هذه نازك غيّب الرحيل حرفها/ !/ هنا مظفر انتفى ليكون/!/ وهذا السياب/ لا يتذكر جيدا كيف أنّ أمطار بغداد/ يمكن أن تخون/ وهذا البياتي/ يتوسد الأغوار وينشد قبرا تناءى حتى صار فيه/ وصارت/ القصائد توابيت للمنفى» (المصدر نفسه، ص 180) - **الوقوف عند السّجل التّاريخي للشّعر العربيّ، والاحتفاء بالشّعراء**	الوطنيّة، ط 1، بنغازي، ليبيا، 2013، ص 69)، تقول في رسالتها الثّانية: «لم تعبّر عن غيرتِكَ بتجاهل/ ما تمتلئ به عيناك؟/ قرنفلةٌ واحدةٌ تنسكبُ/ على وجْنةٍ غضّةٍ/ تزرعها وتحصُدُها/ وأشُمُّها/ فأجدُ عبيرها غيْرة..»(المصدر نفسه، ص 70) وتُضيف في رسالتها الثّالثة قائلة: «لن أمكُث كثيرا مع الكلمة/ سأُودِعُها وُجدانَ الكلِمات/ لتُبقي كلَّ المعاني لك/ واحدةً/ وهي حَنان..(حنان ، محفوظ المقريف ديوان " زهرة الرّيح"، ص 71) - **تقويض الشّفويّة التّي أُلصقت بالأنثى "كائن**	لم يصنع سفينته، ماذا دهاه؟ ماذا اعتراه؟ آه، لقد نسيتُ... فما هذا زمنُ الأنبياء أيّها الأشقياء»(أمينة حسيم، ديوان " وخزات في زمن الرّيح "، منشورات جريدة الآفاق المغربيّة، دار وليلي للطّباعة والنّشر، ط 1، مراكش، المغرب، 2008، ص 33) - **تقويض النّسق الدّيني والتّعبير عن ما آلت إليه الشّعوب العربيّة من ضُعف وشقاء** =	الفرات ودجلة والنيلْ/ خنقت غيلان الجُبِّ وثورةَ الرّيح والهزيمْ/ وانسلخت من خُرافات الغَيَهَب/ وشَرْنقة الوهم الجميل»(أمينة حسيم، ديوان " وخزات في زمن الرّيح "، ص 20) - **خلخلة الأنساق الثّقافيّة وتقويض الذّهنية الشّهرياريّة** = **تشكُّل الوعيّ التّاريخيّ**	يا بيتنا الفلكيّ/ (...)/ هو الحيّ/ الموت قطار الزمن/ في محطّاته المتفاوتة نحن ننتظر/ على حافة العقل/ هل أتجرّأ/ ماذا قبل الحياة؟/ ما الحياة؟» (فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر2، ديوان "مياه نسبيّة"، المُجلّد الثّاني، دار محمّد علي للنّشر، ط 1، تونس، 2013، ص 208.) - **تجاوز الذّات الأنثويّة للواقع المادي والحبّ الإنساني المتلاشي والإرتقاء بها نحو الما فوق والحبّ الإلهيّ الباقي** = **تشكّل الوعي الصّوفيّ**	أفعال ضئيلة/ غير عابئ بمناح النّهار/ أتجوّلُ تحت زغب ينهمر/ هندساتٌ حيّة...»(المصدر نفسه، ص 99)، ويتجلّى هذا البُعد الرّياضي أكثر في قصيدتها "المُتصوّرة" وقد أشارت الشّاعرة في نهاية الصّفحة إلى أنّ المتصوّرة هي امرأة من الجنّ حسب معتقد أهل الجريد، تقول فيها: « (...) على شعرة فوق الجب أو الحُبّ أهو الصّراط/ التّعليق عيد الدعاية/ رَكّز ذهنك ستعتريك حالةُ الهلوسة للحساب 654321/ خذ لك القرصَ الرّابع

	(نساءً ورجالا) = **تشكّل الوعي الشّعريّ التّاريخيّ**	**شفويّ" وتدشين "التّدوين" كعمليّة انتقاليّة تجديديّة** = **تشكُّل الوعي الهَوَويّ الذّاتيّ والوعيّ بالكتابة**	**تشكّل الوعيّ الدّينيّ**		**ورغبة الذّات في إدراك حقيقة الوجود**	من الحُبّ المعلَّب/ الصِغر السحرُ/ حَبة قبل اليقظة حبّة بعد الحِلم/ 9 8 7 6 5 4 3 2 1 13 12 11 10 شهرزاد يَهْرَقُ لون مجيئك» (فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر1، المجلّد الأوّل، ص 108) **– تقويض الهاجس الذّاتي وبناء العقل الأنثوي المُركّب** = **تشكّل الوعيّ العلميّ**

2- آليات الإنتقال النّصّيّ النّسائيّ من الخَاطِرَةِ إلى القَصِيدَة إلى النَّصّ:

تسعى الشّاعرة المغاربيّة إلى تجاوز القوالب الثّابتة في إنتاج الشّعر، لذا تعمد إلى تقنية التّجريب، بعيدًا عن المُمارسة النّصيّة الفَتِيَّة التّي عُرفت في التّجربة الشّعريّة الأولى للمرأة الشّاعرة المغاربيّة، إذ صَدَرَت الهَوَاجِس الذّاتية البِنْيَة النّصيّة الإشتغالية للمرأة الشّاعرة، فجعلت من النّصّ الإبداعيّ فضاء للتّنفيس والتّعبير عن أوجاع المرأة في سيرورتها التّاريخيّة، لتتحوّل آلياتها الإشتغالية من أدوات تكتب الخاطرة إلى آليات جديدة تُشكّل ملامح القصيدة النّسائيّة التّجريبيّة، فقد توفّرت الكتابة الشّعريّة النّسائيّة في الألفية الثّالثة على علامات وعيّ الدّال الشّعريّ، على النّحو الذّي قامت به الشّاعرة " **زينب الطّهيري** " وسعيها إلى تجاوز كلّ نمط جاهز أو قالب ثابت، لتنفتح من خلال شعرها في ديوانها " **تراتيل على رصيف الصّمت** " على آفاق أخرى، وتُشكّل من خلاله مسارها الإبداعيّ وتخطيط تجربتها الشّعريّة على بياض ولغة بِكْر، فتستصيغ لنفسها تجربة فرديّة خاصّة بها كأنثى، تنفتح على شتى الاحتمالات المتاحة للشّعر وفق رؤيّة جديدة مغايرة. فتعمد إلى مخاتلة القارئ ومُراوغته لُغويّا، إذ تتشكّل ظاهرة " المخاتلة " في ديوان " **تراتيل على رصيف الصّمت** " **لزينب الطّهيري**، من خلال تحوّل بؤرة الاشتغال الشّعريّة، وذلك في تبنيها لنمط السّرد والحكي، فتحوّلت الصّورة الشّعريّة إلى مشهد والقصيدة إلى حكاية تحفل بالاشتغالات الجديدة وتنتصر للحركيّة والاستمرار.

في هذا المنظور، أي من خلال تحوّل بؤرة الاشتغال ومخاتلة المحكيّ الشّعريّ للقارئ، وخلق سَرْدنة شعريّة، سنقترب من ديوان " **تراتيل على رصيف الصّمت** " للشّاعرة المغربيّة **زينب الطّهيري**، بغرض تتبّع المسار التحوّليّ من موضوع الشّعر إلى موضوع السّرد، بغية البحث عن تشكُّل المعنى الجديد، والجُملة الجديدة التّي تشتغل وفق رؤيا شعريّة سرديّة، وتحوّل الموضوعات – أيضا – عندها وملامح تشكّلها، انطلاقا من خصوصيات الإنسان المغربيّ خصوصًا والعربيّ عمومًا، وتراكماته الحياتيّة والمعرفيّة والفكريّة والتّاريخيّة، لتتّسع وتشمل الإنسان والوجود، كما تتبنّى الشّاعرة فكرة النّص المفتوح، وهي تغامر بنا في الموضوعات الكُبرى وتخوض

غمار الذّات بالمُغامرة في دواخل الكينونة الإنسانيّة، فيتشكّل – عندها – النّص الشّعريّ المثقّف والعَالمُ في مادته الحكائيّة.

لذا يمكننا أن نصنّف هذه المادة الشّعريّة حسب تيماتها الواردة وعلاماتها المتنوّعة، بعد أن ننفض عن قصيد الشّاعرة مساحيق التّجميل التّي وضعتها الطّبيعة على وجهها، وذلك حين قالت: « **مساحيقٌ للتجمّل/ وضعتها الطّبيعة/ على وجه الصّباح/ على وجه القصيدة** » [1]، لننفتح من خلال شعرها على النّص المستحيل، في بداياته المُربكة، ومحاولة الشّاعرة بناء منجزها الشّعريّ السّرديّ وفق رؤيا مُخاتلة، وهي تنطلق في تأسيس نصّها من التّفاصيل اليوميّة، لترحل دلالاتها فيما بعد نحو عالم الشّعر لتغدو قيَمًا إنسانيّة، تؤرّخ من خلالها" **للنّص المفتوح** " على مختلف مقامات الوجود: الذّات، الأنثى، الإنسان، العالم، الواقع، المكان، الحريّة.

وقد تثير قضايا الباطن الإنسانيّ، وهو يصارع ويقاوم أمواج (الفناء/ الموت)، ليضمن بقاءه واستمراره، أو خلوده، كما كان ذلك منذ الخِلقة الأولى ومحاولة آدم عليه السّلام أن يأكل من شجرة الخُلد بغية تحقيق الخلود والعيش السّرمديّ.

توضّح الشّاعرة " **زينب الطّهيري** " قضيّة مقاومة الإنسان لفكرة الفناء، أو بالأحرى السّعي وراء تأجيل قرار الموت، من خلال قولها في قصيدة " **وحال الموج بينهما** ":« **فمهلاً أيّها الموتُ/ المتسللُ/ إلى دهاليز النّفوس/ أيّها العابر/ أمهلنا/ زمناً للسّلام/ قبل أن يعزّ الملام** [2]»

تحمل هذه الأسطر الشّعريّة نسقًا مُضْمرًا يُعيد بناء التّاريخ وإحياء طقوسه، فشهرزاد التّي أجّلت قرار موتها بالحَكيّ منذ ألاف السّنين، تتشكّل وتُعيد بناء التّاريخ من جديد، وذلك في دعوة الشّاعرة **زينب الطّهيري الموت** أن يتمهل، فتؤجّل **فِكرة الموتِ** بالكتابة.

---

[1] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، مطبعة القرويين، ط 1، الدّار البيضاء – المغرب، 2015، ص 91.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

تبدأ القصيدة بتوصيف شعريّ للحياة في حال متأرجحة بين الامتلاك والافتقار، بين السّعادة والتّعاسة، بين الموت والرّغبة في البقاء، إذ تعبِّر الشّاعرة عن هذا التّوصيف بشكل هادئ وانسيابيّ، وذلك مرّده إلى القاموس اليوميّ، الذّي نهلت منه الشّاعرة لغتها الشّعريّة، فتضافر الشّعريّ بالسّرديّ. لذا اعتمدت أثناء الصّياغة الشّعريّة على نمط الحكيّ فانفتح التّعبير الشّعريّ – عندها – على حسّ المشاهدة، فتضاءلت الغنائيّة فيه.

تنقلنا الشّاعرة **زينب الطّهيري** من خلال رِحْلتها التّي تُشكّلها عوالم عدّة، عالم الوعيّ وعالم اللاّوعيّ وذلك عندما قالت:« **بين الصّحوة وخدر النّعاس** »[1] إلى استكشاف " مدن الضّياع "، فجاءت رحلتها هذه، لا تختلف عمّا فعله غيرها أمثال: دانتي/Dante Alighieri من خلال ملحمته الشّهيرة (الكوميديا الإلهيّة)، وأبو العلاء المعريّ في رحلته التّي اختصرها في كتابه (رسالة الغفران)، حاولوا – كلّهم وبخطى الخيال – أن يعرجوا إلى مراقي الجنّة ودركات الجحيم، لكن الخصوصيّة والجديد عند " **زينب** " تجلّى في قدرتها على تجسيد الشّعور بالضّياع والتيه في عالم الموجودات، بعد أن « **أتاها نذيرٌ بنبأ حثيث/ مدعوة أنا إلى مدن الضّياع** »[2]، وهذا ما يؤكّده نصّها المعنون " **أحلام مؤجلة** "، حيث جاء العنوان جملة اسميّة (مبتدأ وخبر) ليحيلنا على فعل الثّبات، والجميل في العنوان أنّ الأحلام عند الشّاعرة مؤجلة إلى أن يَأْذن لها الواقع بالتّحقّق، فتنقل لنا شيئا عن هذا العالم بلغة وصفيّة سرديّة، وكيف فعل الضّياع فعلته، والضّياع يعني تدهور حالة المجتمعات العربيّة، والأحلام المؤجلة هي الآمال التّي مازالت الشّعوب تنتظرها، إلاّ أنّ النّص يغيّب هذا المعنى، ويستجليه كنسق مُضْمرٍ، يقول الحياة البائسة والمدن الضّائعة، تضيف الشّاعرة وهي تصف الحالة المزرية لهذه المدن، فتقول:

[1] زينب الطهيري، ديوان " تراتيل على رصيف الصّمت "، ص 05.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

« في شوارعها/ ينشر المستضعفون/ رؤوس أموالهم/ على قارعات الطّريق/ يتكئون على اللّذة/ ليتخلّصوا/ من مرارة العيش/ ينشدون الرّحيل/ إلى عوالم شتى/ من بواباتٍ للسّحر/ يركبون قواربا للنّجاة/ تخادعهم/ ترمي أمام أعينهم/ أبْسطة سرابٍ/ ثمّ تُلقيهم صرعى/ أعجاز نخلة»[1]

تقدّم الشّاعرة في هذه الصّورة المشهديّة حالة المستضعفين، وهم يسْعون وراء الحياة المريحة والتّخلص من مرارة العيش، يفعلون أيّ شيء مقابل تحقيق الحياة الرّغيدة، فتصفهم بقولها « **ينشر المستضعفون رؤوس أموالهم/ يتكئون على اللّذة ليتخلّصوا من مرارة العيش/ ينشدون الرّحيل/ يركبون قواربا للنّجاة...**»، والمستضعفون عندها هم أصحاب الأموال، الذّين يبحثون عن شراء السّعادة بأيّ الأثمان، وتواصل الشّاعرة في المقطع الموالي اقتفاء آثار المستضعفين في بحثهم عن السّعادة، وتَعْرِضُ صراعاتهم المتكرّرة مع الحياة، فتقول:

« في قلب العدم/ يُصارعون أمواجَ العوز/ يركبون هول السّؤال/ ينشدون الكفاف/ على أبواب موصدة/ أياديهم باردة/ من فرط المهانة/ ينشدون أجوبة/ في ساحات للغو/ ساحات امتهنت/ النخاسة في حضرة/ الغول [2]»

لقد ورد السّرد في هذا المقطع – كما في المقاطع السّابقة – على لسان الشّاعرة السّاردة **زينب الطهيري**، إذ عَمِلت الشّاعرة على سرد تفاصيل القصّة، باقتفائها آثار المستضعفين في بحثهم عن السّعادة في عالم غير عالمهم، فتراوحت جُمل الحَكيّ بين جمل تقريريّة مباشرة وأخرى إيحائيّة شعريّة، وانتهت القصّة، بعودة المستضعفين إلى وطنهم محمّلين بالخيبة، ويجرّون أذيال المهانة، تقول الشّاعرة في المقطع الموالي:

« يعودون إلى شوارعهم/ بقلوبٍ صاغرة/ يؤثثون الحيطان/ أمنياتٍ/ أمنياتٍ/ لغةٌ خطّتها أيادٍ/ أعلنتِ البيعة/ رغما عنها/ لسطوة الشّظف »[3]

وتواصل الشّاعرة في وصف ملامحهم بعد العودة من مدن السّراب، قائلة:

---

[1] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 5، 6.

[2] المصدر نفسه، ص 06، 07.

[3] المصدر نفسه، ص 07.

« وجوههم صفرٌ سودٌ/ على ألسنتهم تجري/ ينابيع قحطٍ وجذبٍ/ لا تنتهي/ قلوبهم شتّى/ في عيونهم/ تقرأ المهانة والكبرياء/ وعلى أجسادهم/ أسمالٌ/ عادت للتوّ/ من ساحات حرب/ كلّ فيها خسران» [1]

يوحي هذا المقطع الشّعريّ إلى البرزخيّة التّي عاشتها الشّاعرة – وهي تروي قصّة المستضعفين – بين الصّحوة (الوعي) وخدر النّعاس (اللاّوعي)، ونرى أنّها إلى " الصحوة/ الوعي الذّاتيّ والمُجتمعيّ " أقرب، فالشّاعرة واعية بما يَجري في العالم من دمار وخراب، لذا نقرأ في أسطرها الشّعريّة السّابقة تمثيل الذّات الأنثويّة للواقع، باعتبار أنّ القصّة – التّي ترويها القصيدة – ليست من نَسج الخيال (مُتخيَّلة)، وإنّما مستمدّة من الواقع المعيش للشّعوب العربيّة الفقيرة، حيث عملت الشّاعرة باعتمادها تقنيّة الوصف على نقل الأحداث كما هي منذ بداية الرّحلة إلى نهايتها، والتّي يتحدّد توقيتها الزّمنيّ بـ" يوم كامل "، بدءا من لحظة توقّف الزّمن في الواقع، أي في درجته الصّفر، إلى لحظة حركيته في الفترة البرزخيّة، ونحن ندخل معها في هذه المرحلة ما بين الصّحوة وخدر النّعاس، لنُشاركها الأحداث في تشكّلاتها الاستدلاليّة، وتحوّلاتها الدّلاليّة.

لتتكرّر " الهجرة الموعودة " مع كلّ صباح جديد، فتحاول الشّاعرة أن تقدّم الأحداث وتقرّبها للقارئ، لتعلن في نهاية القصّة عن رحلة أخرى مع صباح قريب « **ينبلج على أنين الجياع، آدميون يحملون أجسادا رخيصةً لا تنام، للخبز الحافي، تَهدي كلّ الأحلام المؤجلة**»[2].

تعلن الشّاعرة في نهاية قصّتها أنّ كلّ هذه الأحلام المؤجّلة تُهدى للخبز الحافي « **آدميون يحملون أجساداً رخيصة لا تنام، <u>للخبز الحافي تَهدي كلّ الأحلام المؤجلة</u>** »، لأنّ الآدميين في هذه الحياة يحملون أجسادًا رخيصة لا تنام.

لتنتهي الشّاعرة في قصيدتها إلى القول أنّ كلّ هذه الأحلام المؤجّلة مهداة للخبز الحافي. فهذه قصّة واقعيّة وقعت تفاصيلها في حياة برزخ الشّاعرة بين **الصّحوة وخدر النّعاس**، وتفاصيل القصّة عاشتها الشّاعرة في دهاليز ذاتها، حيث حاولت في البداية أنْ توهمنا بعدم واقعيتها وأنّها

[1] زينب الطهيري، ديوان " تراتيل على رصيف الصّمت "، ص 07، 08.

[2] المصدر نفسه، ص 08، 09.

محض خيال، وذلك من خلال الوهم الشّعريّ وأحلام اليقظة في قولها: « **بين الصّحوة وخدر النّعاس أتاني نذير** »، إلاّ أنّها قصّة العالم الخارجيّ وكيف يعيش فكرة " الخُبز الحافيّ "، وهي استعارة عن الإنسان في عُريّه ووهمه واستغلاله، حيث شبّهت الشّاعرة الخُبز بإنسان حافي القدمين، فذكرت المشبّه وهو (الخُبز) وحذفت المُشبّه به وهو الإنسان، وأبقت على أحد لوازمه وهو الحذاء، والإنسان لا يمشي حافيًا إلاّ إذا كان فقيرا، فيحمل العنوان في بُعده الرّمزيّ الإيحائيّ دلالة الفَقْرِ وكأنّ بها تقول: **خُبزُ الفقراء**، الذّي يُعدّ من أولويات الحياة، فتُعيد الشّاعرة تشكيل الواقع في طَرْحِهِ المُتداول، "الخُبْزَة " فالخُبز هو النّسق الغائيّ عند الفُقراء (غايتهم الوحيدة هي التّقوّت)، فتُحاول الشّاعرة أن تمزج بين قصّة الخُبز الحافي في بُعْده الدّلاليّ وما تُضمْره من جُمل ثقافيّة (السّرد)، والبُعدُ الجماليّ للتّركيب الانزياحيّ " الخُبز الحافي" (الشّعر).

فانصهر السّرد مع الشّعر والمَحكي مع المِخيال، في كيمياء اللّغة والإبداع، وتشكّلت مخاتلة المحكيّ الشّعريّ في النّص الطّهيريّ، فلم يبق من الوجود إلاّ ظِلالُ المعنى، ولم يبق من " الخُبز الحافي " إلاّ أحلامٌ مؤجلة، فيلاحظ المتابع لأحداث القصّة أنّ أغلب الألفاظ مستقاة من الواقع المعيش (الخبز، الحافي، الشّوارع، مرارة العيش، المستضعفون، قارعات الطّريق)، فتتحوّل الشّاعرة السّاردة إلى سارد خارج حكائي؛ حيث جاء الحكيّ بلسان "الأنا"، فالمتكلمة تحكي بؤس الجماعة "هم"، إلى أنّها خارج الأحداث أي أنّها سارد مُحايد، فهي تكتفي بمراقبة هذه المدن الضّائعة، ونقل أحداثها الواقعيّة إلى القارئ، كأن تقول: « في شوارعها ينشر المستضعفون رؤوس أموالهم» و« يتكئون.... ليتخلصوا» « ينشدون» « يركبون » « يصارعون » « ينشدون » « يعودون » « يؤثثون » « وجوههم » « ألسنتهم » « قلوبهم » « أجسادهم » « مدينتهم » الخ... هكذا يتحوّل مسار القصّة الذّي أوهمنا في بدايته أنّ السّاردة تنتمي إلى أحداثه أي سارد داخل حكائي، كوننا رحلنا معها عبر غفْوتها إلى " عالم الضّياع "، وعبر تتبّع مسار القصّة وكيفيّة تشكّل الأحداث فيها، توصلنا إلى أنّ السّاردة لا تنتمي إلى أحداث القصّة، بمعنى أنّها ساردة خارج حكائي، لأنّ ما عاشته الشّاعرة السّاردة كان في برزخيّة الصّحوة (الوعي) وخدر النّعاس (اللاّوعي) فقط.

كما عمَدت الشّاعرة إلى استثمار " **اليوميّ الواقعيّ** " فعملت الشّاعرة **زينب الطهيري** على النّهل من القاموس اليوميّ الحياتيّ، وهي تعرض في ديوانها " **تراتيل على رصيف الصّمت** " منظومة القيم التّي تحكم علاقة النّاس فيما بينهم، جاعلة من تبنيها نمط " تسريد الشّعر " سبيلا لسبر أغوار التّجربة البشريّة وفهم سلوكات وعلاقات الأفراد فيما بينهم، حيث تسعى من خلال تراتيلها هذه، إلى تشكيل نظرة جديدة حول العالم من خلال الحفر في الغياهب وفي المصمّت واستنطاقِ المُضمَر، وسنتبيّن من خلال مساءلة اللّحظات المفصليّة التّي تقدّم برزخيّة العبور من الشّعر إلى السّرد، انطلاقا من قصيدتها المعنونة " **الرّحلة الأصعب** "، تقول وهي تستنطق القابع خلف أسوار الجهل متتحسّسة من هذه المشكلة:

« **أيّها القابع/ خلف سحبِ الجهل/ لا تبتئس/ غدا يزرون بلدتك/ يستنبتون بذور/ سذاجتك**» [1]

تنجح الشّاعرة في ترحيل أشياء الواقع وقضاياه وعاداته إلى عالم الشّعر، فتستند قصيدتها على التّفاصيل اليوميّة في تشكيل وإنتاج المعنى، لتتولّد لديها قصيدة شعريّة تتكئ على الرّؤى السّرديّة، وتعيد تشكيل الأشياء وفق المنطق الشّعريّ، الذّي يُقبع الفرد خلف منطق الجهل، و« **يصبغونه بألوانهم** » و« **يكون الضّيف الأثير على موائدهم** »[2]، في مشهد شعريّ سرديّ تصوّريّ، تعرض من خلاله آلة الفناء وهي تقضي على الكائن دون أن ينتبه، وذلك حين قالت في نهاية قصيدتها: « **يجرفكَ الدّمار/ بعيدا ... بعيدا ... / فتلحق بالرّاحلين/ تلحق بالرّاحلين ...** »[3].

هكذا تتخّذ الشّاعرة من السّرد والحكيّ طريقا إلى القول الشّعريّ، وهو ما عبّر عنه " أبو حيان التّوحيدي " في كتابه " **الإمتاع والمؤانسة** " بقوله: « أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم

[1] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 27.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 27، 28.

[3] المصدر نفسه، ص 31، 32.

كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم » [1]، لهذا يبدو التّجريب الشّعريّ في نصّ **زينب الطهيري** متحقّقا من خلال فعل السّرد والمَحكيّ الشّعريّ، وينتج عن هذا أن تحفل قصيدتها بثلاثة أسس تميّزها وتمنحها فرادتها، وهي كما يأتي:

1- الصّورة الشّعريّـة.
2- الصّورة المشهديّة.
3- عامل الزّمـــــن. [2]

يتجلى الأساس الأوّل أي الصّورة الشّعريّة انطلاقا من تبنيها منطق المفارقة، الذّي يظهر في أسمى معانيها من خلال ثنائيّة التّضاد والتّناقض، وذلك حين تقول الشّاعرة: « **يفتحون أمامك/ بوابة الفردوس/ (....) / تكون الضّيف الأثير/ على موائدهم/ يسقونك/ كؤوس الحقد والكراهية** » [3]، خَلقت الجُمل النّحويّة في قولها: **يفتحون أمامك بوابة الفردوس/ يسقونك كؤوس الحقد والكراهية**، تنافرًا دلاليّا وتناقضًا لغويّا، ولقد سمحت وساعدتْ هذه الميزة التّي تشكّلت وفقها **الصّورة الشّعريّة** أي التّناقض والتّضاد، على نموّ السّرديّة وتطوّرها في تُربة شعريّة (فضاءٍ شعريّ) وبناء معنى جديد **للحكايـة الشّعريّة**. والغاية من الأساس الثّاني أي **الصّورة المشهديّة** هو تحقيق السّرديّة في حدّ ذاتها داخل المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، أمّا إذا عدنا إلى **عامل الزّمن**، فإنّه « ينهل خصوصيته من كثافة اللّحظة الشّعريّة وغموضها أيّ من الزّمن الشّعريّ، وفي الوقت نفسه، من انسيابيّة الزّمن السّرديّ وانطلاقه » [4] تقول الشّاعرة في هذا الصّدد:

---

[1] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: غريد الشيخ محمد، إميان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، ط 1، لبنان – بيروت، 2004، ص 221.

[2] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون البلد، دون التاريخ، ص 272.

[3] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 28.

[4] محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 273.

« أيّها القابع/ خلفَ سُحُبِ الجهل/ لا تبتئس/ غدا **يزرون** بلدتك/ **يستنبتون**/ بذور سذاجتك/ في ملهى العشيرة/ **يُنصبونك** أميراً/ على مدنِ أحلامهم/ **يقتادونك**/ إلى زمن ولّى/ **يصبغونك** بألوانهم/ وتتسمى بأسمائهم/ **يفتحون** أمامك/ بوابة الفردوس/ فتنتشي/ (...)/ على ركبتيك تجثو/ صلوات للغفران تتلو/ تعلنُ الكفر/ بكهنوت العبث/ يجرفكَ الدّمار/ بعيداً ... بعيداً.../ فتلحق بالرّاحلين/ تلحق بالرّاحلين» [1]

استطاعت الشّاعرة من خلال قصيدتها أنْ تخلق ما يسمى **بمفارقة الموقف**، والتّي نتجت انطلاقا من اجتماع العناصر الثّلاثة السّابقة وهي: الصّورة الشّعريّة، الصّورة المشهديّة، عامل الزّمن، كما هو موضّح في المعادلة اللّغويّة الآتية:

الصّورة الشّعريّة (الشّعر) + **الصّورة المشّهديّة** (السّرد) + **عامل الزّمن** = **مفارقة الموقف**

كما أنّ ما نلاحظه على مفارقة الموقف أنّها تنبني على النّهاية غير المتوقّعة وانقلاب الأدوار، والذّي يظهره عنصر السّرد في حدّ ذاته، فتأتي النّهاية مفاجئة وتخرق أفق توقّع القارئ، حيث صاحب المفارقة هو ضحيتُها في الوقت نفسه، فبعد أن يعمل المجتمع أو الفرد على تزييف شخصه (أي الجاهل) ومنحه مراتب لا تليق به، وقد عبّرت عنه الشّاعرة من خلال الأفعال المبنيّة على وزن " يفعلون " مثل: "**يستنبتون**" ومفرده استنبت، ولفظة " **ينصبونك** " التّي مفردها " نصب "، وكلمة " **يقتادونك** " التّي مفردها " اقتاد "، إلى جانب لفظة " **يصبغونك** " مفردها من " صبغ "، أمّا كلمة " **فتح** " جمعها هو " يفتحون "، كلّ هذه الأفعال توحي إلى الشّخصيّة المزيّفة التّي يخلقها الآخر ويمنحها للجاهل، لكنّه يُفجَع بانهيار نواياهم على رأس أناه، وانخداعه بهم، يظهر هذا في نهاية القصيدة حين قالت الشّاعرة " **زينب الطهيري** ":

« **تكون الضّيف الأثير/ على موائدهم/ يسقونك/ كؤوس الحقد والكره/ يتزواج/ الجهل بالكراهية/ ويغدو المولود دماراً/ يغدو المولود دماراً/ هناك/ تتعلّم السير/ إلى الأمام/ إلى الهاوية/ (...)/**

[1] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 27، 28، 31، 32.

أمام عينيك/ تتزاحم صور/ السّواد.../ الرّماد.../ الدّمار.../ (...)/ وسط لهيب الحرب/ تحنّ إلى الدّيار/ تعلنُ الكفر/ يجرفك الدّمار/ بعيداً...بعيداً/ فتلحق بالرّاحلين [1]»

جاءت كلمات الشّاعرة " **زينب الطهيري** " لتعبّر عن الواقع المأساويّ وهو يتقاسم هذه الكذبة، خاصّة بعد أنْ نصّبوه « **أميرًا على مدن أحلامهم** »، بغية تحقيق نواياهم القذرة، والمُتاجرة بمستقبل الأبناء، تقول:

« **يسقونك/ كؤوس الحقد والكره/ يتزواج/ الجهل بالكراهية** [2]»

تأتي نهاية المشهد في هذه القصيدة غير متوقّعة، حيث تخرق أفق توقّع القارئ، إذ بعد أن ينصبون الجاهل أميرًا على مدنهم، يسقونه كؤوس الحقد والكره، فيجتمع لديه (الجاهل) الجهل والكراهيّة، ليخلق شخصا مغايرا لا يفقه شيئا، وهذا ما يقتضيه محكيّ التّفاصيل والسّرديّة في ديوان الشّاعرة، إلاّ أنّها عملت على تحويل كلّ هذه التّفاصيل الواقعيّة إلى معطى شعريٍّ، يشتغل وفق رؤيا شعريّة وصورة مشهديّة سرديّة، فاستطاعت الشّاعرة " **زينب الطهيري** " أن تضعنا أمام نَسَقين: « الأوّل وهو السّياق الرّمزيّ، الذّي نواجه من خلاله عملاً فنيّا له منطقه الخاصّ المغاير لمنطق الواقع، أمّا الثّاني وهو المختلف عن السّياق التّقريريّ المباشر للغة الحياة اليوميّة » [3]، فيتعالق ويتضافر في نصّها السّرديّ بالشّعريّ.

وبهذا نقرّ بانطلاق الشّاعرة في رسم حدود قصيدتها وتأثيث عالمها النّصّيّ " **الرّحيل الأصعب** "، من التّفاصيل اليوميّة المعروفة، ولكنّها ارتفعت بها إلى آفاق الشّعريّة، وتأتّى لها ذلك من خلال ترحيل الأشياء اليوميّة إلى عالم الشّعر، فزاوجت بين الشّعر والسّرد، وخلقت بواسطة كتابتها البرزخيّة ما يسمى بـ « **مخاتلة المحكيّ الشّعريّ** » والتّأسيس للإنفتاح النّصّيّ، حيث تحمل قصائدها في طياتها سردًا وحكيًّا للواقع في أدقّ تفاصيله، وفق رؤيّة شعريّة منفتحة، فيصبح

---

[1] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 27، 28، 31، 32.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] ريتا عوض، بنيّة القصيدة الجاهليّة، الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط 2، بيروت – لبنان، 2008، ص 186.

حال " الجاهل " وهو ينال هذه الرّفعة في المجتمع – كما زعمت ذلك الشّاعرة في بداية قصيدتها – رمزاً للصّراع الحاد بين الإنسانيّة جمعاء، وهنا يحقّ للشّاعرة أن تتساءل بغضب: « مَنْ يحكم مَنْ ؟ ! »، في وطن غابت فيه أدنى شروط الحياة. هذا الصّراع اللّغويّ الذّي يُحاكي صراعًا ثقافيّا ومُجتمعيًّا.

هكذا استطاعت الشّاعرة المغاربية عموما و**زينب الطهيري** خصوصا أن تستعين في ديوانها الموسوم " **تراتيل على رصيف الصّمت** " بالسّرد وتُغني نصّها بتقنيّاته وعناصره.

وإذا حاولنا اختزال رؤيّة **زينب الطّهيري** الشّعريّة، نؤكّد أنّها رغم تبنيها نمط الحكي (السّرد) في ديوانها، إلاّ أنّها تمسكّت بالرّوح الشّعريّة، الذّي يبني هندسة القصيدة النّسائيّة، فكان السّرد يخفتُ ويضعف مع كلّ صورة شعريّة تمنح النّص رؤيا جديدة، أو مع أفعال تتخذّ من الوزن شكلا مشتركا للحركة داخل النّص، وذلك حين قالت: " **يزورون** " و" **يستنبتون** " و" **ينصبونك** " و" **يقتادوك** " و" **يصبغونك** "، وإلى جانب هذا نجد كذلك التكرار الذّي يُضفي على النّص الشّعريّ جماليّة إيقاعيّة كقولها: "**ويغدو المولود دماراً/ ويغدو المولود دماراً...**" و"**هناك/ هناك** " **بعيدًا/ بعيدًا** " وعند قولها – أيضا –" **فتلحقُ بالرّاحلين/ تلحق بالرّاحلين** ... ". يوحي تكرار هذه الكلمات في بُعدِها السّلبيّ إلى عُمق الألم وفوضويّة المكان.

كما أنّ في محاولة الشّاعرة أن تخلق نوعا من الكتابة الجديدة ألا وهي كتابة البرزخ، ككِتابة فاصلة بين ما هو شعريّ وما هو سرديّ، إلاّ أنّ هذا لا ينفي الجانب الشّعريّ في قصائدها – طبعا– وتظلّ مهيمنة (La dominante) الشّعريّة حسب رومان جاكبسون (JAKOBSON) وهو أحد أقطاب الشّكلانيّة الرّوسيّة هي الغالبة في بواطن ديوانها " **تراتيل على رصيف الصّمت**"، وتعني القيمة المهيمنة عند أصحاب هذا الاتجاه، أي أنّ في العمل الفنّيّ مجموعة من العوامل تحكم بناءه لتعطيه ماهيته وخصائصه النّوعية « ومن تفاعل مكوّنات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى، وفي عمليّة الارتقاء هذه يغيّر العامل المرتقي العوامل الأخرى، التّي تغدو تابعة له ويسمى المرتقي حينئذ المسيّطر أو الباني أو القيمة

المهيمنة »[1]، فرغم عبور بعض عناصر السّرد إلى بنية نصّ **زينب الطّهيري**، إلاّ أنّ العناصر المهيمنة هي إلى الشّعر أقرب فنقول عنه قصيدة.

هكذا استطاعت الأجناس الأدبيّة تصفيّة حساسيتها التّجنيسيّة، إزاء بعضها البعض فراحت تتماس فيما بينها، وتستعين بخصائص جنس مغاير لمقتنيات الحقل الذّي تنتمي إليه، وهذا ما لاحظناه في نصوص **حسناء بروش** في ديوانها " **للجحيم إله آخر** "، و**وفاء العمراني** في دواوينها " **أنين المعالي** " و **هيأت لك** " و" **فتنة الأقاصي**"، و" **حين لا بيت** "، فقد حاولنا الانطلاق في تحليلنا لهذه الأعمال الإبداعيّة من عدّة إشكالات مركزيّة تؤطّرها وتوجّهها، فتساءلنا عن: ما التّغيير الذّي أحدثه السّرد والدّراما على الطّبيعة الشّعريّة للنّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة ؟ وكيف تتشكّل هويّة النّصّ في ظلّ هذا التّفاعل الأجناسيّ ؟، وإذا كان لانطباع التوتّر داخل المنظومة الثّقافيّة للعمل الفنّيّ النّسائيّ، دور في انهيار الحدود بين الأجناس الأدبيّة، فغدا شِعرها نصّا فاقدًا للهويّة التّجنيسيّة، وإذا كانت رغبة المرأة الشّاعرة هي هدم الحدود وتحطيم قواعد الشّعر، فما سبب تغييب بعضهنّ للمؤشر التّجنيسيّ في إبداعهنّ ؟ كما فعلت الشّاعرة التّونسيّة "**فاطمة سعد الله**" في ديوانها "**سرديات وذات**" ؟ هل كان ذلك رغبة منها في تجديد الجنس الأدبيّ وخلق نوع مغاير يُقوّضُ الحدود بين الشّعر والسّرد ؟ فلقد حاولنا مقاربة مجموع هذه الأسئلة ومعاينة المرتكزات الأساسيّة، التّي تقوم عليها القصيدة النّسائيّة المغاربيّة في ظلّ التّداخل الأجناسيّ وتمثّلات التّفاعل والتّقارب الأجناسيّ بين الشّعر والسّرد.

نؤكّد أنّ التّفاعل الأجناسيّ إحدى الاشتغالات النّصيّة ما بعد الحداثيّة، التّي تخلّلت الأجناس الأدبيّة فوحّدتها عناصر اشتغاليّة مشتركة، سواء على مستوى البناء الشّكليّ (الخارجيّ)، أو على المستوى البنيويّ (الدّاخليّ)، فنحن إزاء نصوص شاملة لجلّ ومختلف الأجناس الأدبيّة، رافضون للمبدأ البنيويّ الذّي يتبنى « ثنائية سوسير: لسان/ كلام لتوضيح العلاقة بين النّصّ والجنس

[1] محمود العشيري، الاتجاهات النّقدية والأدبية الحديثة، ميريت للنّشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص 37.

المناسب » [1]، تلك العلاقة التّي تعكس نظرة تبسيطيّة « تضع الجنس في مستوى اللّسان، والنّص في مستوى الكلام » [2].

ما دمنا نشتغل في دراستنا على تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، ونُتابِع ظاهرة تشكّل التّفاعل الأجناسيّ، سنحاول، الآن، تتبّع عبور النّصّ الشّعريّ من مرحلة الحداثة الشّعريّة إلى مرحلة مابعد الحداثي، وذلك بإحصاء ورصد خصائص الكتابة النّسائيّة ما بعد الحداثيّة، في تَفْعيلها لظاهرة التّفاعل الأجناسيّ واستثمارها لطاقاته الرّؤياويّة؛ وذلك من أجل إنتاج الفرادة اللّغويّة وخلق الجمالية النّصيّة والإبداعيّة، وقبل ذلك نشير إلى أنّ هذه التّسمية " ما بعد الحداثة " اشتقت أصولها من لفظة " الحداثة"، وذلك لتُحيلنا على مرحلة بعديّة تالية للحداثة (ما بعد الحداثة)، إلاّ أنّه رغم تساوي المصطلحين شكلا إلاّ أنّهما يختلفان مضمونا، لذا نتساءل ما هي خصائص الكتابة الشّعريّة النّسائيّة ما بعد الحداثيّة ؟ خاصّة وأنّها تستند إلى نصوص أخرى في إنتاج نصّها الجديد.

لقد ساهم التحوّل المعيشيّ والتّاريخيّ والسوسيولوجيّ، الذّي مسّ المجتمع الغربيّ بعد نهاية الحرب العالمية الثّانيّة، في تغيير نمط العيش الذّي أصبح يتأسّس على الاستهلاك فغدا « الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثيّ » [3]، بعد أن ساهمت الثّورة الاستهلاكيّة في خلق مجتمع ما بعد صناعيّ كمحصلة للتّحوّل التّاريخيّ الذّي شهده الغرب، مسّ هذا التحوّل والتّغيّر أغلب المفاهيم السّائدة، فنادى مفكّرو ما بعد الحداثة **بالتّشتت** مقابل **الوحدة**، و**المركز** مقابل **اللاّمركز**، وعن **السّطح** مقابل **العمق**، وهذا ما أكّده تشارلز جينكس Charles Jenks فى كتابه ما بعد الحداثيّة: الكلاسيكية الجديدة في فنّ العمارة " يرى أنّ أسلوب الحداثة هي فنّ العمارة: وهو أسلوب، حسب نظره، يقوم على مبادئ " الوحدة " و" البساطة " و"الوظيفيّة "، وفى مقابل هذا الأسلوب تبنّت ما بعد الحداثة مبدأ " **التّشظّي** " و" **التّنافر** "، فطرحت من خلالهما أسلوبًا يتخلى

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

[2] جان ماري شيفر، من النّص إلى الجنس، مقال من كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، تر: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994، ص 112.

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

عن النّموذج المثاليّ القديم للعمل الفنّيّ المتكامل [1]، الذّي لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته. وكان تتبّعنا لتحوّلات النصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ رصدا لانتقالات النّصّ النّسائيّ من التّقليد إلى الحداثة إلى ما بعد الحداثة أو بالأحرى الإنتقال من الخاطرة إلى القصيدة إلى الكتابة (الإنفتاح).

فيتحدّد النّموذج التّقليديّ في قدَسيّة النّصّ وكَمَاله وعدم القدرة على المَساسِ بمقداسته ومُرتكزاته (إضافةً أو حذفًا)، بينما يُشكّل النّموذج الشّعريّ الحداثيّ في اشتغاله على الوِحدة وصِناعة الفرادة، أمّا النّموذج مابعد الحداثيّ فيتحدّد في الشّكل التّجاوزيّ، والتّأسيس للمُتعدّد النّصّيّ في حساسياته ورؤاه الاشتغاليّة المتنوّعة، التّي تُتيحُ للقارئ آفاقًا وتوّقعات قرائيّة متعدّدة.

وأوّل ما ظهر مصطلح ما بعد الحداثة ظهر في الولايات المتحدّة الأمريكيّة، في إحالته الدّلاليّة وإشارته للتّحوّل والتّغيّر، الذّي مسّ الثّقافات الغربيّة بعد نهاية الحرب العالميّة الثّانيّة.

وإذا عدنا إلى العمل الأدبيّ ما بعد الحداثيّ فهو يأتي – غالبا – في صورة عمليّة إلصاق لعناصر غير منسجمة، دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو الرّواية مثلا مجرد عمليّة إلصاق لمجموعة نصوص منتميّة لأجناس متنوّعة، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة للشّعر الذّي هدّم الحدود بينه وبين الأجناس الأخرى، فتسعى **الشّاعرة السّاردة** ما بعد الحداثيّة إلى خلق تباين مختلف داخل العناصر المكوّنة للمنجز الشّعريّ النّسائيّ، من خلال الرّبط بين معالم لغويّة سرديّة وأخرى شعريّة، على عكس ما فعلته الشّاعرة الحداثيّة، لذا فإنّ أغلب الدّراسات ما بعد الحداثيّة تركّز على **فكرة التّشظيّ** و**الاضطراب النّسقيّ**.

فتجلّت الكتابة المتشظيّة عند الشّاعرة المغربيّة " **وفاء العمراني**" من خلال قصيدتها " **بقاياي التّي أتعبتني** "، التّي جاءت لتعبّر عن هذا الخرق للموجود والتّشظي الذّاتيّ، بعد أن تبعثرت أناها ولم يبقَ لها إلاّ أنْ تُلَمْلِمَ بقاياها المتشظيّة المتبعثرة، فحَكَمتْ عليها هذه **الأنا الذّاتيّة المتشظيّة**

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

(**بقاياي**) بالعذاب الأبديّ، فجاءت لغتها الشّعريّة السّرديّة في منظوم الحكيّ الشّعريّ في قصيدتها " بقاياي التّي أتعبتني " كما يأتي:

بَقايَايَ الَّتي أتْعَبَتْني/ أَحْمِلُها صَخْرَةً/ أنُوءُ بهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ/ أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتِقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا/ تكبُرُ نَاضِحَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ/ ترْعَى فَرَحَ الأشْيَاءِ الَّتي/ غَادَرَتْني سَريعاً/ ولَمْ أُغَادِرْهَا/ آخَانِيَ الرَّحيلُ/ وَنَشَبَ حِكْمَتَهُ/ في أنْفَاسِي/ أَظَلُّ أصْعَدُ فَجْرَ كَلِمَاتي/ أَسْتَنْبِتُ عُشْبَ نَايَاتِهَا/ تَخْرُجُ خُطُوَاتي مِنْ ضَوْءِ/ شَكِّهَا/ وَتهْدرُ في غَوْريَ الدُّرُوبُ؟؟؟/ بالمَوْجِ أعْجِنُ خُبزَ طَرِيقي/ بَيَاضٌ فِي الوَقْتِ/ بيَاضٌ في السَّريرَةِ/ بَيَاضٌ فِي الأبْجَدِيَّةِ/ صُدِرَتِ الأَلْوَانُ عنْ/ صَوْتي البَاقِي/ لاَ مَكانٌ/ لي رحَابَةُ البَشَريَّةِ/ وَلوْنُ البَهاءِ/ ومَا لا يُطالُ منْ جَدَائِلِ/ السَّمَاءِ/ بَقايَايَ الَّتي أَتْعَبتْني/ ترْحَلُ بي إلَي ذِرْوَةٍ/ في اللاَّزَمَنِ/ تَقْدَحُ وَرْدَ/ الأحْزَانِ/ وتُنْعِمُ عَلى القَلْبِ/ بِنَيَاشينَ منْ أَهْوَالِ/ الوَفَاءِ/ أَنْتَسِبُإلَيْهَا/ وَأُخْرِجُ مِنْ ضِلْعِيَ/ المَكْسُورِ/ غَيْمَةً تروي كُلَّ هَذَا/ الهَبَاءِ/ مَا شَكْوَاكِ يا ريحَ الأعْمَاقِ/ الآهِلَةَ بالأَعَالي؟!/ لكِ غبطةُ الكَلامِ/ وَلِي أنْ أسْلِمَكِ ظَمَأى/ وَأَقْرَأَ في وَادِي الحَوَاسِّ/ مَعَانِيَ الصَّحْرَاءِ؟؟؟/ ضَوْؤُكِ، بقايَاي،/ حَضَّانَةٌ لِنُبُوَّةٍ مَنْذُورَةٍ/ جَعلَتْني أجْمَلَ منَ المَوْتِ/ وَأشْهَى منْ رَحيقِ/ الحَياةِ/ تَحِيَّةً لِخُضْرَةِ الجِرَاحِ/ عَلَى الجَبينِ/ أُوقِظُ رُوَاءَ الرُّوحِ/ وَأعْزِفُ، اليَوْمَ،/ عَنْدَلَةَ الصَّبَاحِ؟؟؟/ بَقَايَايَ الَّتِي أَتْعَبَتْنِي وَأَنَا/نتوَغَّلُ سَوِيًّا إلَى أَعْلَى/ وَأَنْأَى مِنِ اجْتِرَارِ هَذَا الظَّلاَمِ/ بِانْتِظَارِ أَرْضٍ للْقَرَارِ/ وَقَلِيلٍ مِنْ فَرَحِ السَّمَاءِ[1].

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

بَقايَايَ الَّتي أتْعَبَتْني/ أَحْمِلُها صَخْرَةً.

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

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

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

بَقايَايَ الَّتي أتْعَبَتْني/ أَحْمِلُها صَخْرَةً.

كما نلمح اهتمام الشّاعرة السّاردة بهذه البقايا، محاولة منها ترقيع ما بقي من ذاتها المتشظيّة، ليس مجرد اهتمام خارجيّ – فحسب – وإنّما كاهتمام الأمّ بجنينها، حيث تسعى جاهدة إلى حماية ما في أحشائها منذ تشَكُّلِه كمُضغة إلى أن يتطوّر ويكبر ويخرج إلى الحياة سليمًا، فتسرد لنا قصّة تطوّر **البقايا** وتطعيمها لتغدو كاملة، فتظهر تمثّلات الأمّ واهتمامها ببقاياها في نصّها فيما يأتي:

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

تحاول " **وفاء العمراني** " الاهتمام ببعض بقايا أناها، بعيدا عن صخب الحياة، فتجمع بين **شرنقة الدّودة وشرنقة البقايا**، في تصوّر إستعاريّ متفرّد، حيث تحافظ على شرنقتها وتزخرفها وتُرتّقُ خيوطَ العزلة، فتتجلى مرحلة الاهتمام بجنينيّة البقايا إلى أن تكتمل أنا أنثويّة سليمة ناضجة، تقول:

تكبُرُ نَاضِجَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ.

لتنضج وتُلَمْلَمَ هذه البعثرات والشّظايا الذّاتيّة في الفترات اللاّحقة، فاستطاعت الشّاعرة السّاردة أن توظّف في قصّتها " **لملمة بقايا أناها** " أفعالا مضارعة، للتّعبير عن هذا التّطوّر والتّحوّل من

حالة إلى أخرى، من حالة الشرنقة إلى الكائن الحيّ النّاضج، ومن شتات أشلاء الجسد الأنثوي إلى جسدٍ بتصوير كاملٍ، فتأتي الأفعال المضارعة موزّعة في نصّها كما يأتي: **أتْعَبَتْني، أنُوءُ، أُمَوِّهُهَا، أَرْتِقُ، أُغَادِرُهَا، أَظَلُّ، أصْعَدُ، أَسْتَنْبِتُ، ...**الخ، تساهم كلّ هذه الألفاظ في إضفاء الجوّ الحركيّ للنّص، لتعكس الدّورة الحياتيّة لتلك البقايا، التّي تتعيّن من خلال الولادة الشّرعيّة الأولى للشّاعرة السّاردة، ثمّ تليها مرحلة الموت الذّي لم يُخلّف وراءه سوى أشلاء وشظايا من هذا الجسد المنهك، ثمّ تأتي مرحلة إعادة البعث من خلال إعطاء الحياة لهذه البقايا وإعادة لملمتها من جديد، نوضّح دورة إعادة الحياة للأنا المتشظيّة، من خلال التّرسيمة الآتيّة:

- **المرحلة 1:** الولادة الشّرعيّة للجسد المؤنّث.
- **المرحلة 2:** مرحلة الموت/ بقايا الجسد الأنثوي.
- **المرحلة 3:** مرحلة تحوّل ونموّ البقايا/ الأشلاء.
- **المرحلة 4:** مرحلة إعادة البعث/ الولادة الجديدة.

ترسيمة توضّح ترميم الذّات الأنثويّة

تظهر المرحلة الأولى أي **مرحلة الولادة الشّرعيّة** من خلال " الوجود الكلّيّ للشّاعرة "، أمّا مرحلة الموت/ بقايا الجسد الأنثويّ، فتظهر من خلال الانكسارات الأعطاب التّي ألحقها بها الآخر، والآلام والمعاناة التّي تنجرّ عن وأد المجتمع لطموحاتها وأحلامها، ثمّ تأتي مرحلة إعادة البعث ومنح الحياة لهذه البقايا الميّتة وتجديد دورة الحياة عندها.

يمكننا تقسيم محكيّ هذه القصّة أي حياة قصّة " البقايا " إلى ثلاث مراحل (03):

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

..... **بقاياي التّي أتعبتني** .....

أَحْمِلُها صَخْرَةً/ أنُوءُ بهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ/ أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتِقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا/ تكبُرُ نَاضِحَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ/ ترْعَى فَرَحَ الأشْيَاءِ الَّتي/ غَادَرَتْني سَريعاً/ ولَمْ أُغَادِرْهَا/ آخَانِيَ الرَّحيلُ/ وَنَشَبَ حِكْمَتَهُ/ في أنْفَاسِي/ أَظَلُّ أصْعَدُ فَجْرَ كَلِمَاتي/ أَسْتَنْبِتُ عُشْبَ نَايَاتِهَا/ تَخْرُجُ خُطُوَاتي مِنْ ضَوْءِ/ شَكِّهَا/ وَتهْدرُ في غَوْريَ الدُّرُوبُ؟؟؟/ بالمَوْجِ أعْجِنُ خُبزَ طَرِيقي/بَيَاضٌ فِي الوَقْتِ/ بيَاضٌ في السَّريرَةِ/ بَيَاضٌ فِي الأبْجَدِيَّةِ/ صُدِرَتِ الأَلْوَانُ عنْ/ صَوْتي البَاقِي/ لاَ مَكانٌ/ لي رحَابَةُ البَشَريَّةِ/ وَلوْنُ البَهاءِ/ ومَا لا يُطالُ منْ جَدَائِلِ/ السَّمَاءِ.

تسرد علينا الشّاعرة السّاردة **وفاء العمراني،** خروجها من مسرح الحياة وهي مهزومة مكسورة، تجرّ أذيال الخيبة، فتحمل ما تبقى من هذا الجسد المقهور، كأنّها تحمل صخرة وهنا إشارة إلى ثقل البقايا، رغم أنّها شظايا، ثقيلة بالهمّ والغمّ، (**أحملها صخرة**) فتضعنا **وفاء العمراني** في لوحة دراميّة تصويريّة متحرّكة، حيث نلاحظ هذا التّنقل من **مكان الجريمة** وهو المكان الذّي تحطّم فيه الجسد الأنثويّ الزّجاجيّ ولم يبقَ سوى الفتات، متّجهة إلى وجهة آمنة حاملة معها بقاياها (الفضاء الآمن)، حين قالت: **أنُوءُ بهَا تَحْتَ شَرْنقَاتِ/ العُمْرِ**، فاتخذت مكانا قصيّا آمنا، للاهتمام بهذه البقايا (**أُمَوِّهُهَا/ وَأَرْتِقُ خُيُوطَ عُزْلَتِهَا**)، فتهتمّ **وفاء** ببقاياها إلى أن تخرج ناضجة، قادرة على مواجهة الحياة، تقول: (**تكبُرُ نَاضِحَةً في مَرايَا/ الأيَّامِ/ ترْعَى فَرَحَ الأشْيَاءِ الَّتي/ غَادَرَتْني سَريعاً/ ولَمْ أُغَادِرْهَا**)، فلا تكتمل سعادة الشّاعرة السّاردة إلاّ وهي تراقب تطوّر **جنينَ البقايا،** حيث لا تكتملُ سعادة الأمِّ إلاّ حين ترى أبناءها يكبرون أمامها.

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

..... **بقاياي التّي أتعبتني** .....

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

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

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

..... بقاياي التّي أتعبتني وأنا .....

نتوَغَّلُ سَوِيًّا إلَى أَعْلَى/ وَأَنْأَى مِنِ اجْتِرَارِ هَذَا الظَّلاَم/ بِانْتِظَارِ أَرْضٍ للْقَرَارِ/ وَقَلِيلٍ مِنْ فَرَحِ السَّمَاء.

تقرّ الشّاعرة السّاردة في هذا المقطع بضرورة انصهار الأنا الأنثويّة مع البقايا، التّي أتعبتها **(نتوغل سويّا إلى أعلى)**، فتحاول " وفاء العمراني" السّمو بالذّات الأنثويّة والإنطلاق بها نحو العلويّ السّماويّ، والخروج من أيّ اجترار للظّلام، بحثا عن أرض للاستقرار وانتظار الفرح من

السّماء، فلا تتحدّد الأنا الأنثويّة إلاّ في إطار ما يمنحها انتماء سويًّا وهويّة موقّعة، فتنفصم " الأنا" عند الشّاعرة السّاردة لتغدو " **أنـا موحّدة** "، كما هو موضّح في المعادلة الآتيّة:

أنـا ذاتيّة واقعيّة + أنـا ذاتيّة متخيَّلة = أنـا موحّدة أو الأنـا المثاليّة المتعاليّة

استطاعت **وفاء العمراني** من خلال تجربتها الكتابيّة أن تخلق –إلى جانب واقعها البسيط–، عالمًا أكثر تحرّرا وكمالاً، إنّه عالم المثال، فتقودنا من خلال قصّتها السّرديّة لنراقب ونُعاين رعايتها للبقايا وإعادة ترميم الذّات.

ورد المحكيّ الشّعريّ في نصّ الشّاعرة السّاردة بضمير المتكلّم " أنا "، حيث أنّ تعبير السّاردة عن تجربتها الشّخصيّة فرض عليها نمط الحكيّ الشّعريّ بالسّرد، لأنّها تسرد تفاصيل الأنا الأنثويّة، وحين تتجاوز الشّعريّ إلى السّرديّ تؤسّس عالمها الشّعريّ والصّوفيّ، إنّها لا تضحّي بالشّعر لصالح السّرد، وإنّما تستند إلى السّرد من أجل سرد الأحداث والوقوف عند التّفاصيل [1]. فجعلت من النّمط السّرديّ الطّريقة المثلى للتّعبير عن حركيّة الأفعال والتّحوّل الميتافيزيقيّ والوجوديّ.

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

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

« ينضو سترة الثامنة والنصف المغبرة/ وفى كامل أناقته الخريفية / يخرج صباحا ليسحب الزمن الناضج/ إلى رئتيه/ على حافة الممشى/ تنتظره في كامل مشمشها/ امرأة هيأت له/ الأربعين »[1].

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

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

تنطلق **وفاء العمراني** في تأثيث عالمها الشّعريّ السّرديّ من الواقع المعيش، فتصف في المقطع – السّابق – الأجواء اليوميّة لحالة كتابة الأنثى، لتجعل من مادة الحكيّ الشّعريّ مادة سرديّة تتخذُ من تفاصيل الحياة اليوميّة سبيلا إلى صناعة المعنى.

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

« في طريقها إلى غرفة النوم/ <u>يسحبها المكتب البارد</u>/ <u>يدثرها/ بحزنها المسائي الوفي/ويدعوها</u> كي تنثر خمائل أنوثتها/فوق رهان البياض [3]».

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

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تأتي الأفعال: **يسحبها، يدثرها، حزنها، يدعوها** منسوبة إلى " **المكتب** "، حيث استطاع المكتب أن يتجرّد من صفة الثّبات، ليغدو إنسانا يتحرّك على سبيل الإستعارة التّشخيصيّة، ويقوم بفعل السّحب، ويدعو الغير لفعل أشياء مختلفة، فيقع فعل الكتابة على المكتب، أي أنّه أصبح هو المحفّز والدّافع للكتابة فعملت الشّاعرة على تشخيص المكتب، وجاء كلّ هذا في نصّها بلغة سرديّة، حيث تحوّلت قصيدتها إلى حكاية، وديوانها إلى رواية شعريّة، هكذا استطاعت الشّاعرة السّاردة أن تتخذّ من السّرد طريقا للقول الشّعريّ، ويمكن التّمثيل – هنا – بما قاله " أبو حيان التّوحيديّ " في كتابه " الإمتاع والمؤانسة": « أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثرٍ كأنّه نظم » [1]، يبدو التّجريب الشّعريّ بارزا من خلال التّزاوج الحاصل بين الشّعر والسّرد، حيث أسهمت الصّورة الشّعريّة في إضفاء الحركيّة التّي تتناسب والنّمط السّرديّ، كما عملت الصّورة المشهديّة – أيضا – في تحقيق السّرديّة داخل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ.

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

كما تقودنا الشّاعرة " **حسناء بروش** " من خلال ديوانها " **للجحيم إله آخر** " إلى خطاب متشظٍ، دائم التحوّل والتّفكّك، ونحن نحاول التقاط تلك الشظايا، التّي تعتنق فيها الشّاعرة كلّ الأجناس وتكسر الحدود الفاصلة بينها، وفي هذه المزاوجة بين الأجناس تنديداً بولادة جنس جديد يجمع بين الأجناس المختلفة في بوتقة واحدة، فهل استطاعت **حسناء بروش** في منجزها الشّعريّ – ذاك – أن تستجيب لتحوّلات خطاب ما بعد الحداثة، الذّي ينبني أساسا على « البعثرة وعدم الانتظام والفوضى المستمّرة » [2]، وتتجلّى هذه البعثرة على مستوى الشّكل أوّلا، حيث عملت

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

[2] سليمان الديراني، ما بعد الحداثة، مجتمع جديد أم خطاب مستجد، رابط المقال: http://shurouk.orgK، بتاريخ: 14 جويلية 2018، التّوقيت: 01:15).

" **حسناء بروش** " على عدم إدراج نصوصها ضمن ديوان شعر أو رواية أو قصّة، وإنّما ورد المؤشر التّجنيسيّ في الصّفحة الثّانيّة، حيث تمّ تصنيف هذه النّصوص ضمن « فصوص » ونستحضر – هنا – كتاب **فصوص الحكم** لابن العربيّ، الذّي يتحدّث فيه عن الأسرار الإلهيّة، وبنى ابن عربي كتابه ذاك على ثلاث حقائق وجوديّة: الله والكون والإنسان، وهو نفس ما سارت على نهجه **حسناء بروش** التّي استقت فكرها من الفكر الصّوفيّ، فتتحدّث عن حقائق الآخر، والوجود، وعلاقة الإنسان بالكون وبخالقه، تقول في قصيدة " **خلخلة** "، التّي نلاحظ من خلال عنوانها، عدم ثبات الفكر البروشي، كونه ينتقل في إرساء معالمه من أسئلة فلسفيّة مربكة (قلق السّؤال) يستحيل القبض على دلالتها وإيجاد إجابة محدّدة لها:

«**الإلـهُ الذّي يعتلي الوقتَ**/ مُذْ رَغْبَة مُوغلهْ../ مُنْذُهْ../ والسّماوات عن كُلّتي/ مُقْفَلهْ../ مُنْذُه...وأنا/ هَا هُنَا.../ ...../ **الإلـهُ الذّي يرتدي رَغْبَتِي**/ كأنني رَغْبة أسفَلَهْ../ [1]كَمْ هُنا../ كُنْتُ ...لَهْ/ كَمْ هُنا../ صِرْتُنِي عِلّة الخلخلهْ..» [2]

نعاين في شعر **حسناء بروش** رؤى مختلفة ومتعدّدة تقول وتُحاكي الأساطير الإغريقيّة، وعالم الآلهة، ما يكفي لتحقيق كيمياء التّعالق النّصيّ الأدبيّ، حيث استطاعت في أسطرها أن تجمع بين الشّعر والسّرد والأسطورة، تقول في مطلع قصيدتها: (**الإلـهُ الذّي يعتلي الوقتَ**)، وهنا إشارة إلى **إلـه الزّمن** في الميثولوجيا الإغريقيّة وهو **الإله خرونوس**، كما ورد اسم إله آخر وهو **إلَـهُ الرّغبة إيروس Eros** ، من خلال قولها: (**الإلـهُ الذّي يرتدي رَغْبَتِي**) ولم يكن اختيار الشّاعرة لهذا الرّمز الأسطوريّ عبثا، وإنّما لتخلق في نصّها خلخلة وعدم التّوازن الذّي يجسده أوّلا صراع الآلهة في حدّ ذاته، إذ جمعت في الكون النّصيّ بين إلاهين، هذه الحقيقة النّصيّة في شعر بروش التّي تَنفي الحقيقة الوجوديّة (إله واحد) .

فجاء النّصّ ما بعد الحداثيّ مكتنزا بأدوات جديدة، تمكّنه من تشكيل وتوليد دلالات مغايرة متفرّدة، وهي الأدوات ذاتها التّي تتحقّق بها تحوّلات الكتابة ما بعد الحداثيّة، باعتبار أنّ هذا

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

[2] المصدر نفسه، ص 22.

الشّعر قد قال « رؤاه وخلق عالما مختلفا » [1] وهو عالم **الكلمة الإلهيّة**، وهي الكلمة السّلطويّة – حسب باختين – في نصّ الشّاعرة **حسناء بروش**، وتعتبر هذه الكلمة « آمرة تفتقر إلى الإقناعيّة الدّاخليّة، وترفض التّجديد والحوار المتعدّد وترتبط بالماضي العتيق، وتتفرّع إلى: الكلمة الدّينيّة– الكلمة الأسطوريّة– الكلمة الصّوفيّة – الكلمة السّحريّة – الكلمة الغيبيّة)، وناطقها هو كائن إلهيّ أو جنّيّ أو كاهن أو نبيّ، والكلمة السّياسيّة والكلمة الأخلاقيّة وكلمة الأكبر سنّا وكلمة المعلمين » [2]، وغالبا ما تكون هذه الكلمة – عندما تصدر عن صاحبها – محل تنفيذ دون نقاش أو رفض، تكتسب سلطتها من قوّة نفوذها، فمنذ أن أوغل **إله الزّمن** في سناه، أَقفلت أبواب السّماء رزقها على الشّاعرة، لتغدو أبواب السّماء أبواب رزق مُجرّدة وليست أبوابًا حقيقيّة ماديّة (من خشب أو من حديد)، أي أنّ بمقابل الباب الحقيقيّ الواقعيّ الملموس نجد بابا آخر – حسب **حسناء بروش** – وهو الباب السّماويّ، الذّي يحيل إلى منافذ للرّبح وولوج الخير إلى حياتها، وكأنّ **حسناء**، تقول:

الإلـهُ الذّي يعتلي الوقتَ/ مُذْ رَغْبَة مُوغلهْ (**في التّغيير**)/ مُنْذُهْ..(**أنْ اعتلى إله الزّمن عرش الوقت**) والسّماوات عن كُلَّتي/ مُقْفَلهْ..(**كلّ الأبواب**)/ مُنْذُه (**أنْ اعتلى إله الزّمن عرش الوقت)**...وأناهَا هُنَا... (**أنتظرْ ولمْ يتغيرْ فيّ شيء)**[3].

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

---

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

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

[3] التّراكيب المكتوبة بخط غامق هي إضافة من صاحبة البحث للتّوضيح.

إلاّ أنّه رغم هذا الاختراق اللاّمحدود للأجناس الأدبيّة، هناك من حذّر من طمس معالم الأجناس المختلفة على حدّ ما قاله " محمّد بنيس ": « فالتّداخل النّصيّ لا يتيح إمكانا إنتاجيّا في ضبط العلاقات النّصيّة وحسب، وإنّما في الوعيّ بالفروق بين الأجناس، هكذا يمكن للتّنظير الأجناسيّ أن يعتمد التّداخل النّصيّ أداة للتّمييز بين الخطابات لا وسيلة للتّوحيد بينهما»[1]، فأصبحت مسألة تداخل الأجناس ظاهرة في العمل الأدبيّ ما بعد الحداثيّ عكس ما كان رائجا في النّقد القديم من صفاء ونقاء الأجناس.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ ما بعد الحداثيّ عرف قُدرة في المُراوغة والمُخاتلة وتوزيع البياض، حيث يشتغل الفضاء النّصّيّ على التّحوّل والتّنوّع والتّعدّد التّجريبيّ، ولقد تبنّت فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة التّعدّد مقابل التّفرّد، والتّشظّي مقابل الثّابت، والتّشويش مُقابل الصّفاء، فغدت القصيدة عندها فضاء نصيّا مغايرا ومختلفًا.

ولهذا يُمكننا متابعة تشكّل الفضاء النّصّيّ عند المرأة الشّاعرة، ووعيها بعمليّة التّجريب كعمليّة حداثيّة، حيث تشتغل نصوصها وفق نموذج جديد يُقوّض النّظام والفضاء النّصّيّ الموروث، وهو ما يُسميه "جميل حمداوي" **بالقصيدة الكونكريتيّة**، وهي قصيدة « المكان وتبئير الفضاء الطباعيّ، وتجسيم جسد القصيدة الشّعريّة وإشباعها بالحبر الناطق فوق رقعة السّواد، كما أنّها قصيدة تخاطب العين والبصر، وتحاور الحواس الإدراكيّة المجسّدة، ومن أهمّ وظائفها الجماليّة الوظيفة الأيقونيّة ذات الأبعاد السّيميائيّة، لكونها تركّز على العلامات غير اللّفظية والمؤشّرات الأيقونيّة الدّالة»[2]، أي أنّها قصيدة المكان والكتابة، بعيدًا عن الدّال الشّفويّ والقصيدة الكلاميّة، فكأنّ الشّاعرة تصنع كوجيطو جديد يقوّض القديم، الذّي يُجسّده صوت شهرزاد، تقول

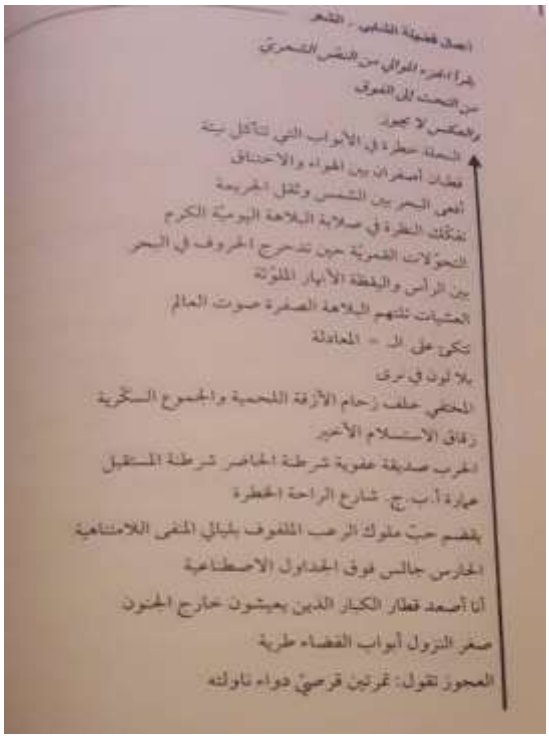
---

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

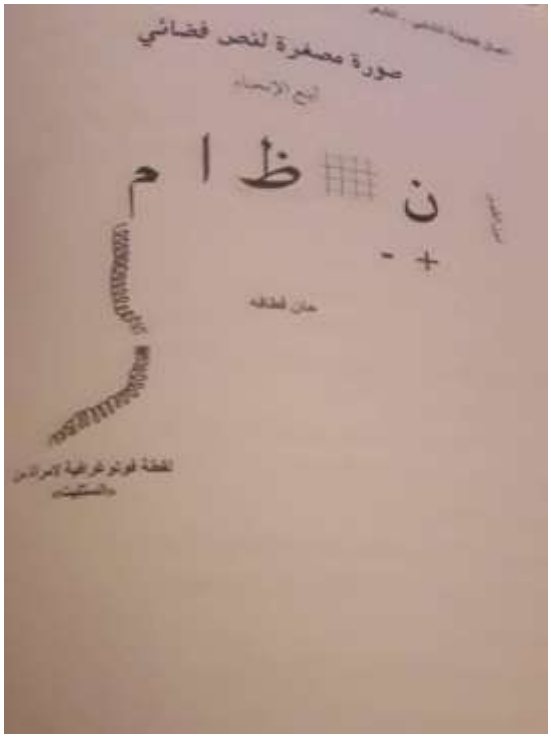
[2] ينظر: جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشّعر المغربي المعاصر، ينظر الرّابط: http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=40509&catid=213&Itemid=60 ، (التّاريخ: 26، 02، 2019، التّوقيت: 20:40)

فيه: "**أنـا أحْكِي وأتكلّم، إذن أنا موجودة**" إلى "**أنـا أكتب، إذن أنا أمارس ممكنات الفضاء الطّباعيّ التّجريبيّ**"، ولهذا قدّمت لنا الشّاعرة المغاربيّة في رؤيتها الحداثيّة نصوصًا تقترب في رؤيتها وفضائها من التّشظّي، الذّي يشترطه ويقتضيه المشروع ما بعد الحداثيّ، حيث تعدّ الكتابة الشّعريّة عند المرأة المغاربيّة في الألفية الثّالثة مشروعًا متوتّرًا ديناميكيًا يقول حالة ما بعد الحداثة، التّي اختارت النّموذج الشّبكيّ المُركّب.

ويُمكن استجلاء كيف قدّمت الشّاعرة المغاربيّة نصوصها الشّعرية، وطريقة إشتغال الفضاء النّصّيّ في صفحتها، مع تتبّع كيفيّة توزيع البياض والسّواد، بعرض عدد من النّصوص للشّاعرة التّونسيّة "**فضيلة الشّابي**" من أعمالها الكاملة، الجزء الأوّل، التّي تشتغل في هذا التّوجّه ووفق هذه الرّؤيا، كالآتي:

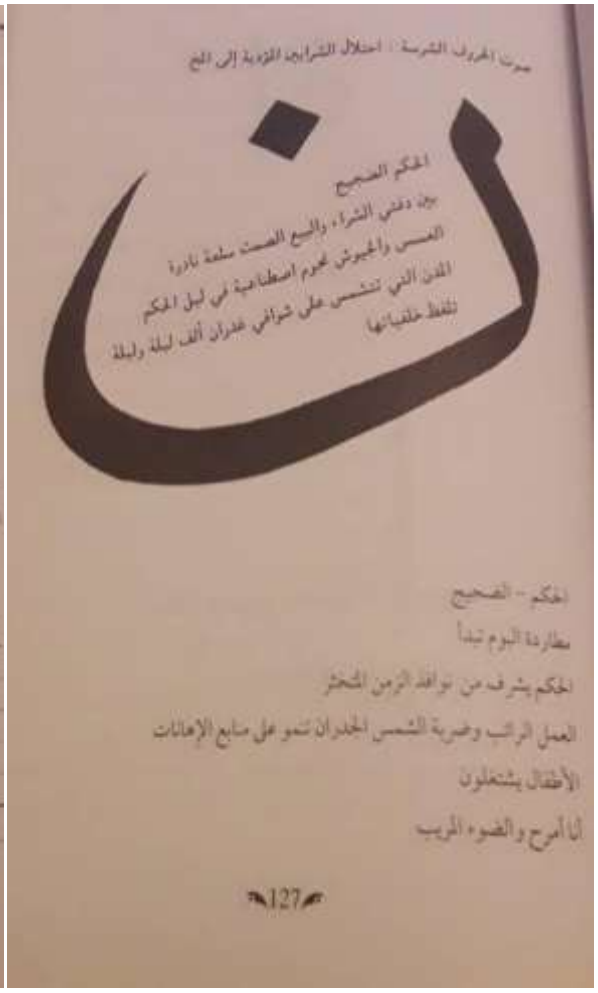


النّصّ رقم (1): فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، المجلّد 1، ص 116
نموذج التّوزيع الشّعريّ (غير الموزون)

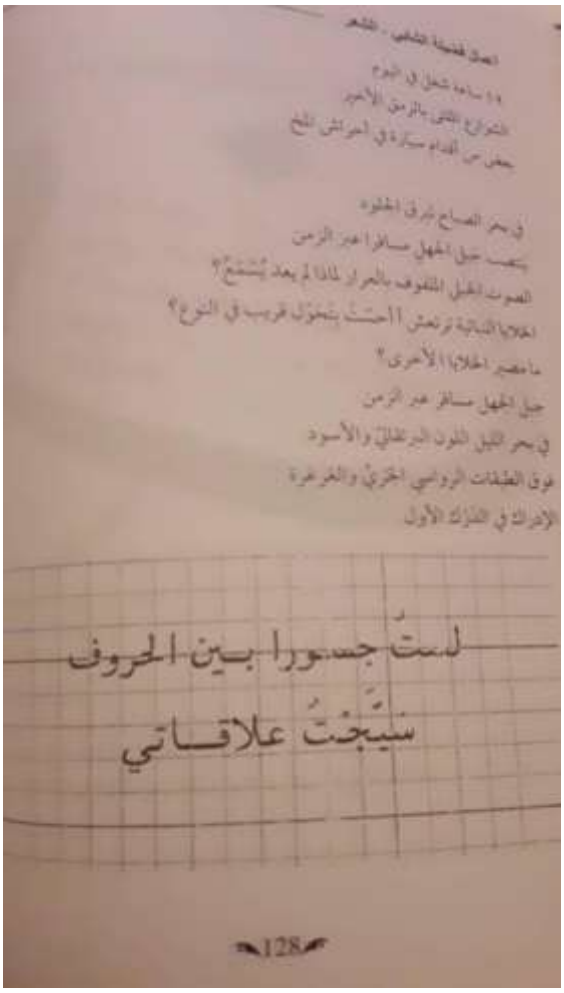


النّصّ رقم (2): فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، المجلّد 1، ص 126
نموذج التّوزيع الشّعريّ (غير الموزون)

تدعو الشّاعرة في **نصّها الأوّل** القارئ إلى اعتماد وتبنّي **القراءة العموديّة التّصّاعديّة**، التّي تكون من الأسفل إلى الأعلى، وقد أردفت كلامها بسهم في هامش الصّفحة مُتّجه نحو الأعلى، لتُقوّض القراءة التّقليديّة، التّي غالبًا ما تكون من الأعلى نحو الأسفل، والتّأسيس لقراءة إتجاهيّة جديدة تُحدّد التّصوّر الذّهنيّ لدى المرأة الشّاعرة، وتدفع بالقارئ إلى تحريك عينيه من الأسفل إلى الأعلى كمبدأ للتّعالي والإنطلاق، بعدما كان يُحركّهما من الأعلى نحو الأسفل، وهذا لتؤسّس لنصّ مُركّب ومتعدّد، ويتوسّع هذا الإنفتاح الفضائيّ في **نصّها الثّاني** على فضاء ومساحة نصّيّة أوسع، يقلّ فيها السّواد وترتفع درجة البياض، وذلك لتقول اختزاليّة العالم من الفوق أي من الفضاء وتؤسّس "**للنّصّ الفضائيّ**"، التّي بدورها تُمهّد وتؤسّس لجماليّة المُتخيّل الشّعريّ مع تفعيل درجة انكسار الموروث النّصّيّ وتقويضه، الذّي عيّنته قوّة تفعيل "**الرّموز الهندسيّة**" في نصّها، ويُمكن استجلاء هذا التّشظي والانكسار النّصّيّ كما في قصيدة "**صوت الحروف الشّرسة: احتلال الشّرايين المؤدية إلى المخ** ":



النّصّ رقم (3): فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، المجلّد 1، ص 127
نموذج التّوزيع الشّعريّ (غير الموزون)



النّصّ رقم (3): فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، المجلّد 1، ص 128
نموذج التّوزيع الشّعريّ (غير الموزون)

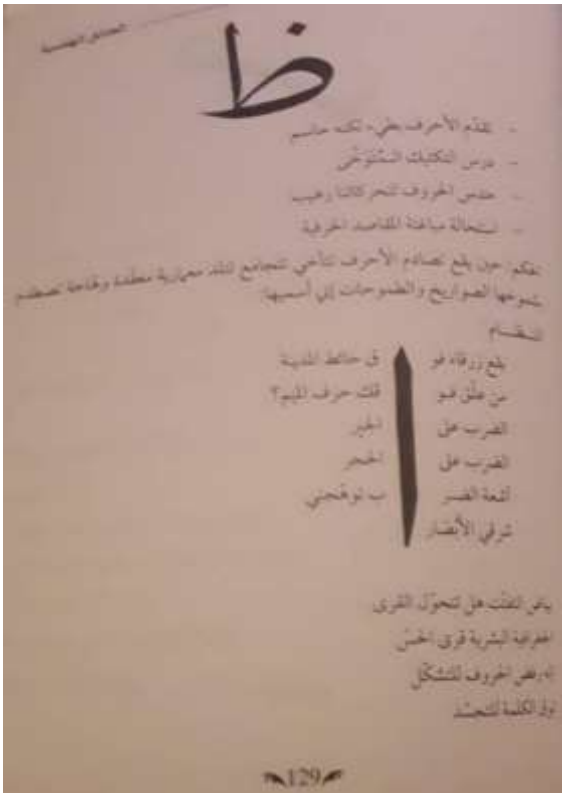
تُحاول الشّاعرة "**فضيلة الشّابي**" في قصيدتها "**صوت الحروف الشّرسة: احتلال الشّرايين المؤدية إلى المخ**"، أن تُقوّض –أوّلا– النّظام الموروث لتشكيل العنوان، حيث تتجاوز النّظام المفردي اليتيم، وتشتغل على العنوان التّركيبيّ أو الجُمليّ الطّويل، ويُمكن تعيين التّوزيع النّصّيّ في **النصّ الثّالث (رقم 03)**، فنُعاين كيفيّة تقسيم الصّفحة إلى عدّة مساحات نصيّة وتتبّع تشكيل المُفرد المُتعدّد، إذ تتناسل عن النّصّ الأصليّ (النّصّ المركز) مجموعة من النّصوص الأخرى، لتغدو القصيدة عندها « نصوصًا متعدّدة لنصّ واحد، أو هو نصّ الواحد المتعدّد، ذلك

أنّ حركيّة تنامي النّص، تأخذ طابعا انقساميّا، يُشبه في نوعه نظام الانقسام الخلويّ، بمعنى انقسام الخليّة الواحدة إلى العديد من الخلايا الأخرى، التّي تحمل التّكوين والصّفات والموروثات نفسها»[1]، ويُمكن تعيين هذا التّناسل من خلال نصّ المتن، الذّي تمّ احتواؤه وتأطيره داخل **نون النّسوة**، حين قالت: « **الحكم الضجيج/ بين دفتي الشّراء والبيع الصّمت سلعة نادرة/ العسس والجيوش نجوم اصطناعية في ليل الحكم/ المدن التّي تتشمّس على شوافي غدران ألف ليلة وليلة/ تلفظ خلفياتها** ».

تدعو الشّاعرة من خلال أسطرها الشّعريّة إلى تقويض الموروث الشّعريّ، مع تجاوز وإبطال ليلة الحَكيّ (ألف ليلة وليلة) بالصّمت.

نشير إلى أنّ النّصّ الأوّل عبارة عن بنيّة كُليّة مركزيّة واختزالية للقصيدة كاملة، أي أنّه **النّصّ الأمّ** الذّي تتناسل منه مجموعة من النّصوص، حيث تتحدّث الشّاعرة في الجزء الأوّل من قصيدتها عن كلمة " ن ظ ا م/ نظام "، الذّي تؤكّد من خلاله أنّ العالم محكوم بقانون "النّظام" وذلك حين قالت: « **حين يقع تصادم الأحرف تتآخي تتجامع لتلد معمارية معقّدة وهّاجة تصطدم بشموخها الصّواريخ والطّموحات إنّي أسميها: النظـــام** »[2]، لتتبنّى في الأجزاء الموالية طريقة "**تصنيف المعاجم والقواميس**"، إذ نجد جزءًا ينضوي تحت حرف "النون" وجزءًا آخر تحت حرف "**الظّاء**" ونصّا آخر يهتمّ بـ "**الألف**" ثمّ حرف "**الميم**"، وكأنّ بالشّاعرة تُشاكس الحروف الشّرسة، لتمنح شروحات وإضاءات لِمَا وَردَ في الصّفحة الأولى من قصيدتها المعنونة: "**صورة مُصغّرة لنصّ فضائي**".

[1] أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقديّة في ديوان أدونيس الكتاب ا، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1997، ص 19.
[2] فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر 1، المجلّد الأوّل، ص 129.



النّصّ رقم (3): فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، المجلّد 1، ص 129
نموذج التّوزيع الشّعريّ (غير الموزون)

النّصّ رقم (3): فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، المجلّد 1، ص 130
نموذج التّوزيع الشّعريّ (غير الموزون)

استثمرت الشّاعرة "**فضيلة الشّابي**" هذه الحروف (ن، ظ، ا، م) كما هو واضح في صفحات الدّيوان: ص127، ص129، ص130، لضمان الامتداد الدّلاليّ لأسطرها الشّعريّة، فالنّصّ عندها رغم اختلاف توزيع البياض والسّواد « نفسٌ واحدٌ مُمْتَدٌّ بلا توقّف»[1]، إذ تعمل البياضات في نصّ الشّاعرة على ترك « الرّوابط مفتوحة بين المنظورات في النّصّ (...) وتحثّ القارئ على التّنسيق بينها »[2]، فتُساهم في تفعيل آلية إنتاج المعنى في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ.

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 159.

[2] ينظر: إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د ط، فاس، المغرب، 1995، ص 101، 102.

نخلص في هذا المبحث إلى النّقاط الآتية:

– تحوّل بؤرة اشتغال الحكيّ في الشّعر النّسائيّ ما بعد الحداثيّ، وتميّزه بخصائص تجريبيّة، حيث تعمل معظم الشّاعرات على تشويش فكر المتلقي، من خلال كسر تماسك الأفكار والأحداث واستبداله بمنطق التّشتيت والتّفكيك، وخلق ما يسمى بـ " **الوهمُ الدّلاليّ** ".

– تبنّي الشّاعرة المغاربيّة مبدأ "**الوهمُ الثّقافيّ**" لإغراء المُتلقي والتّأسيس **لكتابة التّحايل.**

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

– عمل تفكيك السّرد في النّص الشّعريّ على خلخلة المُنْجَزِ الشّعريّ النّسائيّ، والمضاعفة من حدّة حيرة القارئ وتوتّره والتّشكيك في المتن النّصّيّ النّسائيّ.

– الاهتمام بالواقعة السّرديّة والمحكيّ الشّعريّ في النّصّ النّسائيّ، أسهم في إضفاء تحوّلٍ تيميٍّ خلق حوارا مفتوحا مع مجموعة من القراءات على مستوى الممارسة النّصيّة.

– تركيز الكتابة النّسائيّة المغاربية ما بعد الحداثيّة على التّشظّي والتّشتت والخرق، وتجاوز فكرة النّقاء والثّابت.

– اعتماد المرأة الشّاعرة في عملها الإبداعيّ على السّرد، وتقويض الحدود بينه وبين الشّعر، لا يعني ضرورة انفلات النّصّ عندها من الاشتغال الرّؤياويّ والمغامرة الجماليّة، لأنّ المُهيمنة الأساسية في نصوصها هي الشّعريّة.

المبحث الثّالث: أشكال التّحديث ومضايقُ الكتابة

إنّ القول بتحديث شعريّ في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ هو المغامرة في المجهول، وتجاوز القوالب القديمة في الشّعريّة العربيّة، وتبّني سياسة التّجريب التّي تؤسّس لديناميّة جماليّة مغايرة، تقول الواقع وتتجاوزه.

ولم ينفكّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ يخوض غمار التّجريب ويوسّع من دائرة الانشغال والانفتاح النّصّيّ، بعد إطلاعه وانفتاحه على الحداثة الشّعريّة الغربيّة، وما أثارته من إشكالات جديدة وصراعات مختلفة على مستوى البناء النّصّيّ، فها هو الشّعر النّسائيّ، رغم النّظرة الدّونيّة التّي مسّته منذ الأزل، وما أثاره الدّرس النّقديّ من جدل حول التّمييز بين الشّعر النّسائيّ والشّعر الرّجاليّ، وبعيدًا عن كلّ هذا الصّراع والاختلاف، تحاول المرأة الشّاعرة أن تخوض تجربة شعريّة مغايرة، انطلاقًا من تبنيها أشكال تحديث جديدة ومغايرة، والقول بفرادة نصيّة مختلفة.

وهو ما أكدتّه النّاقدة " آمنة بلعلى " في كتابها " خطاب الأنساق: الشّعر العربيّ في مطلع الألفيّة الثّالثة "، انطلاقا من محاولة المرأة الشّاعرة الخروج عن دائرة الموضوعات الصّغرى إلى المغامرة في الموضوعات الكُبرى، وهذا ما يظهر في تبنيها وطرحها للقضايا الفلسفيّة والوجوديّة والثّوريّة، حيث أكّدت « نماذج من شعر المرأة في تمثّل الحدث الثّوريّ ثراءً شعريًّا يُلغي الحدود بين ما يُسمى بشعر النّساء وشعر الرّجال، ما دامت المرأة أكّدت انخراطها في القضايا الكُبرى، ولم يَعُدْ الشّعر يُعبّرُ عن اللّحظة العابرة أو عن الذّاتيّة الخاليّة من الفكرة »[1]، وبهذا نقرّ باشتغال الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في الألفيّة الثّالثة في مناخ التّجريب، الذّي يتشكّل أساسًا في إطار المغايرة والهَمِّ الاختلافيّ، ما أسهم في خلق وصناعة إنتاج إبداعيٍّ جديد، مع ضرورة تجاوز القوالب القديمة، وبهذا نتساءل: ما الذّي سيتمّ تغييره ؟ وما الذّي ستعمل الشّاعرات العربيات عامة والمغاربيات بوجه

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق: الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة، الانتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2014، ص 228.

الخصوص على تجاوزه ؟ ألا نلاحظ في هذه الدّعوة الصّريحة إلى تحديث الشّعر وتجديده ومحاولة تقويض الأنماط الشّعريّة القديمة، مَسَاسًا بقداسة الموروث الشّعريّ العربيّ ؟

فمحاولة الشّاعرة المعاصرة التّقيّد بأدوات الاشتغال القديمة والكتابة على المنوال، ضرورة مصيريّة لتحديد الهويّة النّصيّة، وصناعة نصّ جديد مختلفٍ بأصول شعريّة عربيّة.

وهو ما طرحته أغلب الشّاعرات في نصوصهنّ الشّعريّة، حيث حافظن على القديم مع إضفاء خصوصيتهنّ الذّاتيّة ولَمستهنّ الإبداعيّة، فتفرّد النّصّ عندهنّ في لغته وأخيلته، وتراكيبه، ورؤاه المختلفة للعالم، أمثال الشّاعرة " **أمينـة المريني** " في عملها الإبداعيّ الشّعريّ " **من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا** "[1]، حيث تَعْرُجُ بنا من خلال كلماتها إلى مدح الرّوح، فتقول في قصيدتها " **انعتاق** ":

«تسامق القبح في روحي وفي بدني/ وجاس في النّبض تياها وأرّقني/ وعربدت طينتي في الوحل ما بصرت/ قيداً بعالمها السُّفليّ يخنقني/ فامدد حبيبي كفَّ المنِّ ناصعةً/ ما غيُرها من ظلام القُبح يُخرجني»[2].

يلمح المُتتبّع لهذه الأبيات الشّعريّة من ديوان " **سآتيكَ فردا** " للشّاعرة **أمينـة المريني**، خضوع الشّاعرة للأوزان الخليليّة، فوردت قصيدتها " **انعتاق** " على تفعيلات بحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، رغم أنّ إشتغال الشّاعرة على الموروث الوزنيّ الخليليّ، لا يعني أبدًا إغفال الجانب التّحديثيّ.

وفي طرح الحداثة لمقُولَة التّجاوز المستمّر، « رفضٌ للتّشكّل النّهائيّ ومفهوم الكمال، كون الحداثة في الجوهر قلق النّمذجة ورفض النّموذج وسلطة المُتشكّل السّائد »[3]، وهو ما أطلق عليه

---

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشذا (الأعمال الكاملة)، الجزء الأوّل، مؤسّسة مقاربات للصّناعات الثّقافيّة واستراتيجيات التّواصل والنّشر، ط 1، المغرب، 2016.

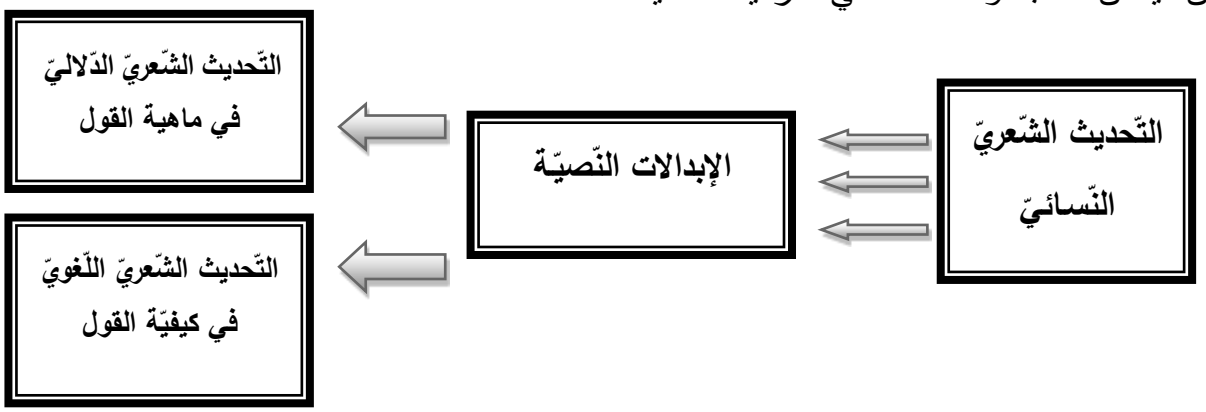
[2] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشذا (الأعمال الكاملة)، ديوان " سآتيكَ فردا "، ص 07.

[3] كمال أبو ديب، جماليات التّجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعيّة، دار العلم للملايين، ط 1، د ب، 1977، ص 247.

اسم « شعر اللّحظة الرّاهنة »[1]، والذّي يتحوّل فيه التّركيز على « الذّات والانشغال بها إلى نفيّ شبه مطلق أحيانا، ومطلق أحيانا أخرى، للآخر بكلّ تجلياته وتجسداته، وقد تكون هذه ردّة فعل مبالغًا فيها لطغيان الآخر الجماعيّ، على شعر مراحل سابقة، ويتّخذ هذا النّفيّ الجديد للآخر شكلاً يمكن أن نسمّيه **موتُ المخاطب**، يتمثّل في انعدام لحضور المخاطب في القصيدة الرّاهنة، وتحوّل الكلام إلى دوران مستمّر في حلقة الذّات المنقطعة، التّي تعيش أصلاً في فضاءٍ مقلّص، منكمش لا يتّسع لشيء، إلاّ لهواجس الذّات والصّوت المنفرد، وهمومه ونزوعاته وخيباته وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوتّرات متعدّدة »[2]؛ إلاّ أنّه وإنْ لم يتمّ تحديد مُخاطب في العمل الإبداعيّ النّسائيّ، لا يمكننا أنْ نُقرّ وننفي وجوده، وإنّما كلّ نصّ يعمل على صناعة مُخاطب وقارئ عليمٍ بفحواه.

فيكون التّغييب على المستوى الواقعيّ فقط، لتستدعي الشّاعرة مُخاطبا ومتلقيّا على المُستوى التّخييليّ وانفتاح الرّؤيا.

ويمكن تقسيم النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وفق الإبدالات الشّعريّة الحداثيّة، إلى نمطين، يمكن استجلاؤهما، كما في التّرسيمة الآتية:



فالتّحديث الشّعريّ الدّلاليّ يظهر على مستوى المضامين، وقد طُرحت أسئلة كثيرة في هذا المبحث بخصوص التزام المرأة الشّاعرة بالموضوعات التّقليديّة ذات الرّؤيّة الضّيّقة، وإثارة

[1] كمال أبو ديب، جماليات التّجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعيّة، ص 258، 261.

[2] المرجع نفسه، ص 250.

موضوعات صُغرى لا تنفلت من الحدود الجنسيّة والتّجنيسيّة، وإشكاليّة التّصنيف إلى كتابة نسائيّة وأخرى رجاليّة، وبين خوضها غمار التّجريب والمغامرة في الموضوعات الكُبرى، في أبعادها الرّؤيويّة الفلسفيّة والوجوديّة والصّوفيّة.

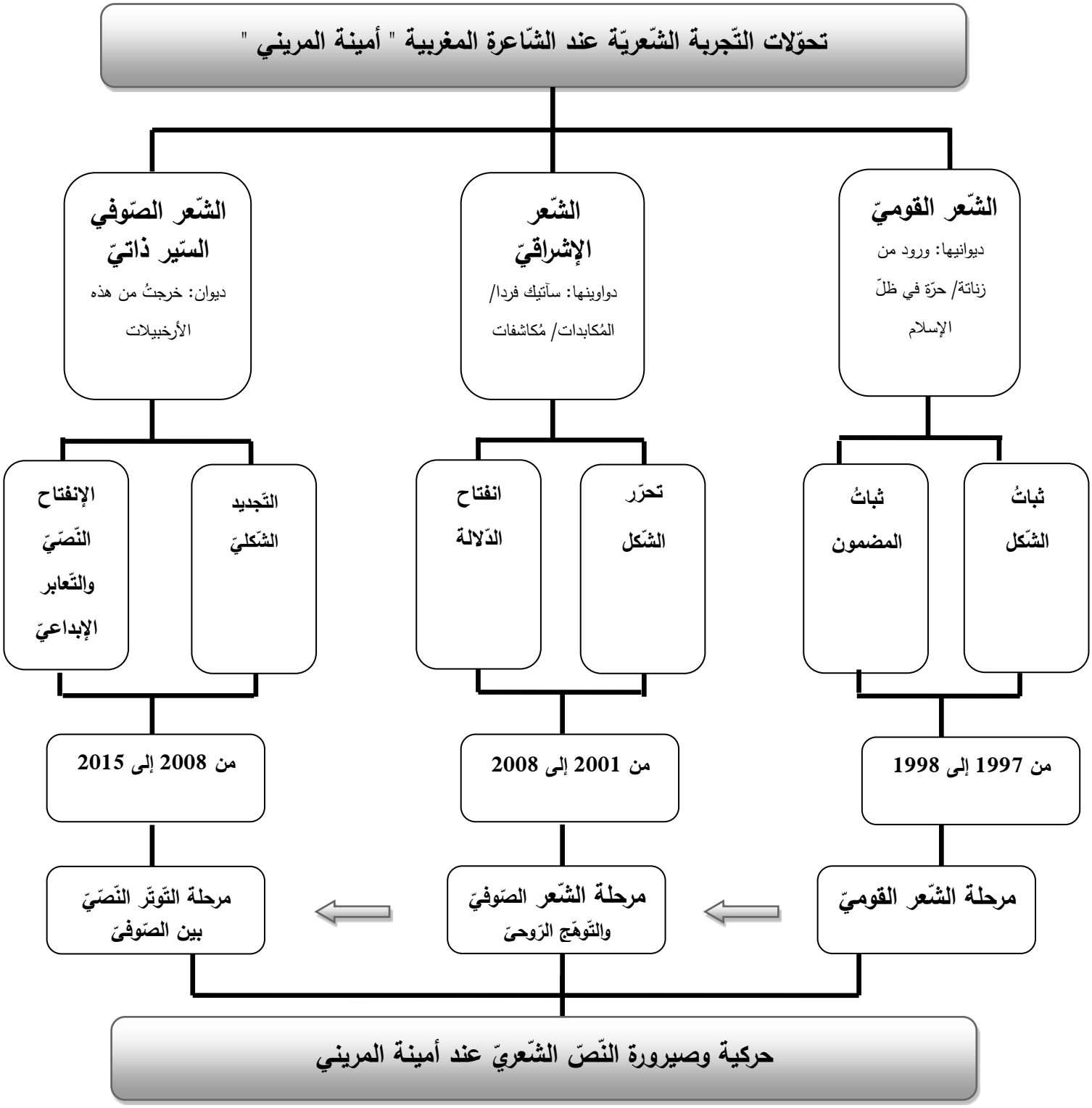
لذا يمكن أن نقول بوجود مسافة بين مُنْجَزَيْنِ من الممارسة الشّعريّة النّسائيّة؛ بين المنجز الشّعريّ الذّي حرص على اِحْتِدَاء القوالب الشّعريّة القديمة، والممارسة الإبداعيّة النّسائيّة التّي ظلّت أسيرة تناقضاتها وتذبذباتها بين إحداث نَقْلَة في التّصوّر[1] وتأسيسًا للرّؤيا.

فجاء التّحديث الشّعريّ الشّكليّ والدّلاليّ لدى الشّاعرات المغاربيات تجاوزًا للبنيّة الشّكليّة والموضوعاتيّة القديمة، وتأسيسًا لرؤيّة جديدة وبناء تصوّر مغاير للوجود والعالم والواقع، فتبنّت بعض الشّاعرات تيمة مُغايرة واشتغلن في دائرة الموضوعات الكُبرى، من بينهنّ الشّاعرة المغربيّة " **أمينة المريني** " والتّونسية "**فضيلة الشّابي**"، فقد أجبرتنا الرّؤيّة الاشتغاليّة الجديدة في مستوييها الشّكليّ والمضمونيّ، على ضرورة خلق قراءة جديدة تُناسب هذا النّوع من الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، وتتجاوز القراءة الأفقيّة الخطيّة، إلى قراءة عموديّة تنطلق فيها الشّاعرة من تأسيس نصّها من الأسفل إلى الأعلى أي « من الأرض في اتجاه السّماء، من الذّات (الإنسان) صوب الآخر الخالق سبحانه وتعالى »[2]، فأغلب نصوص الشّاعرة تستوجب هذا النّوع من القراءة، حيث نجدها في ديوانها الرّابع " **المكابدات** " (2005)، بعد ديوانها الثّاني الموسوم بـ: " **حرّة في ظلّ الإسلام** " (1998)، وديوانها الثّالث " **سآتيك فردا** " الصّادر عام 2001، أنّها أكثر له دوسًا وأشدّ عليه

[1] ينظر: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشّرق، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 95.

[2] مجموعة من الأساتذة، الكتابة النّسائيّة الدّلالة والتّعدّد، أعمال النّدوة التّي نظمتها لجنة الأدبيات بالمكتب الإقليمي في المغرب بالتّعاون مع مجموعة البحث في اللّغة العربيّة وتكامل العلوم والمعارف بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة المكتب الإقليمي في المغرب، عين الشّق، الدّار البيضاء، نوفمبر 2009، ص 187.

حرصًا، عندما آثرت السّير في نهج السّالكين لتكون من الواصلين[1]. ويُمكن تتبّع تحوّلات النّصّ الشّعريّ عند الشّاعرة **أمينة المريني** كما هو موضّح في المُخطّط الآتيّ:



[1] مجموعة من الأساتذة، الكتابة النّسائيّة الدّلالة والتّعدّد، أعمال النّدوة التّي نظمتها لجنة الأدبيات بالمكتب الإقليمي في المغرب بالتّعاون مع مجموعة البحث في اللّغة العربيّة وتكامل العلوم والمعارف بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ص 187.

يُلاحظ المُتتبّع لتحوّلات النّصّ الشّعريّ عند الشّاعرة المغربية " **أمينة المريني**"، أنّه مرّ بمراحل عديدة، فلقد تناولت الشّاعرة في بداية مشوارها الإبداعيّ خاصّة في ديوانها " **ورود من زناتة**" القضايا الإسلاميّة، الإنسانيّة والقوميّة منها، خاصة قضيّة فلسطين، وتتجلّى هذه الموضوعات خاصّة في الجُزء الثّاني من ديوانها بدءًا بقصيدتها المعنونة بـ" **النّكسة**"، وتنتهي بقصيدة " **الشّهيدان**"، فتتناول الشّاعرة في قصيدة " **النّكسة**" الهزيمة العربيّة، وقد عمدت إلى تحديث قصيدتها، وتقويض نظام الشّطرين، وقبل أن نعرض نصّها لابأس الوقوف عند عتبة العنوان، فقد عنونت الشّاعرة قصيدتها بـ " **النّكسة** " بدل " **الهزيمة** "، ولقد وردت كلمة " النّكس" في لسان العرب، لابن منظور، بمعنى: « النّكس: قلب الشّيء على رأسه، نَكَسَه يَنْكُسُهُ نَكْسًا فانْتَكَسَ، ونَكَسَ رأسه: أماله، ونَكَسَّتْهُ تنكيسًا، النّكس في الأشياء: جعل أعلاه أسفله ومقدّمه مؤخرّه»[1]، فالنّكسة هي انقلاب الأوضاع من الأحسن إلى الأسوء، ولقد وردت كلمة " الهزيمة" في لسان العرب لابن منظور، فيقال: « الهزيمة في القتال: الكسر والفَلُّ، هَزَمَهُ يَهْزِمُهُ هَزْمًا فانْهَزَمَ، وهُزِمَ القَومُ في الحرب، والاسم الهزيمة، وهزمتُ الجيش هزمًا، والهزيمة: الكسرُ»[2]، أي أنّ الهزيمة مُرادفة للكسر والتّحطّم والفشلِ، فجاء اختيار الشّاعرة لكلمة " النّكسة" لما تحتويه هذه اللّفظة من دلالة العتاب والانقلاب والحسرة، تقول في قصيدتها "**النّكسة**":

« أقصرْ فقد طال السُّرى والقلبُ ناءَ بما تعيدُهْ/ والرَّكْبُ أضناهُ المسيرُ وليلهُ سَجُفٌ وبيدُهْ/ أعمى يقودُ خُطاهُ قد ضلَّ المَقُودُ ومنْ يَقُودُهْ/ والفجرُ أَخْدَعُ من سريرةِ بائعاتِ هَوىً وُعُودُه/ يا حاديًا أقْصِرْ فما أنت الذّي يُصْبِي نشيدُه/ حتّامَ تَحْدُو للعروبةِ والمَدَى عَزَّتْ حدودهْ؟/ وعلى القلوبِ قُفُولها والقلبُ يُصْدِئُهُ حَدِيدُه/ ما أنت مُسْمِعُها ولَوْ أَفْنَى عُكَاظٌ ما يُجيدُه/ ستظلُّ تُرْجِعُ صوتَك الوَاني ولا حيٌّ يُعيده/ وتظلُّ تنقلُ خطوَك المهزومَ مُذْهَبَةً قيودُه»[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المُجلّد السّادس، مادة (نكس)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990، ص 241، 242.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، المجلّد الثّاني عشر، مادة (هزم)، ص 608، 609.

[3] أمينة المريني، ديوان: ورود من زناتة، دار السلمى الحديثة، ط1، الدّار البيضاء، 1997، ص 51.

تتأسف الشّاعرة من خلال أسطرها على وضع الأمّة العربيّة، فتُورد تشبيهات سلبيّة نُحصيها: تُشبّه الأمّة العربيّة بالأعمى الذّي يضلّ طريقه في قولها: **(أعمى يقودُ خُطاهُ قد ضلَّ المَقُودُ ومنْ يَقُودُهْ)**، كما تؤكّد فكرة أنّ في البُلدان العربية " لا حياة لمن تُنادي" فالقلوب مُقفلة ولا تستجيب للنّداء خاصّة في دعوتها –هذه الشّعوب– إلى التّحرّر والتّخلّص من العبوديّة، ونبذ الظّلم، وذلك في قولها: **(وعلى القلوبِ قُفُولها والقلبُ يُصْدِئُهُ حَدِيدُه/ ما أنت مُسْمِعُها ولَوْ أَفْنَى عُكَاظٌ ما يُجيدُه/ ستظلُّ تُرْجِعُ صوتَك الوَاني ولا حيٌّ يُعيده/ وتظلُّ تنقلُ خطوَك المهزومَ مُذْهَبَةً قيودُه)**، فجاءت نصوصها ثورة على الظّلم وتنديدًا بالحُريّة.

تُضيف في القصيدة نفسها وهي تبكي العروبة وغياب شمس النّصر والحريّة، مع شعوب تلهثُ خلف العبوديّة، فتقول:

« تدنو وتنْأى عن سرابِ النّصر كم أغْرَى وُرودُه!/ هيمانَ تلهثُ خلْفَ معبودٍ تَذِلُّ لَهُ عَبِيدُه/ صَنَعَتْهُ قَحْطانٌ وما أحياهُ عَمْرُهُ أو يزيدُه/ صَنَمًا يظلُّ وحولَهُ أَفْعَى تقودُهُ أو تُبيدُه/ تَلْتَفُّ تُحْكِمُ طوقَهَا أبدا وتُكْبِرُها بنودُه/ فاكسرْ مزاميرَ الهَوَى وَدَعِ الهُيَامَ لمَنْ يُجيدُه/ وَأَرِحْ رِكَابكَ وارقَإِ الجُرْحَ الذي أَضْنَى صديدُه/ هذي العروبة ليلُها داجٍ وسيّدُها مَسُودُه/ لا فَجْرُها يُرجى ولا غَدُها تُعَدُ له لُحودُه/ يا شاعرًا رَشَفَ الهَزيمةَ لَذَّةً فابتَلَّ عُودُه»[1].

نلمس في كلمات الشّاعرة إذعانا بالخسارة والألم والفجيعة لما آلت إليه " **العروبة** "، فهي تُلصق صفة " الهزيمة " بالعرب لا بالإسلام، وذلك حين قالت: **(صَنَعَتْهُ قَحْطانٌ وما أحياهُ عَمْرُهُ أو يزيدُه)**، فترمز كلمة (قحطان) إلى العرب، بينما ترمز كلمة (عُمر ويزيد) إلى الإسلام، وهذا يدلّ على درجة الوعيّ الدّينيّ عند الشّاعرة **أمينة المريني**، لتؤكّد في السّطر الأخير أنّ مرجعيات شِعرها نابعة من عُمق الهزيمة والفجيعة، التّي عرفها الشّعب العربيّ منذ الأزل؛ وذلك حين قالت: **(يا شاعرًا رَشَفَ الهَزيمةَ لَذَّةً فابتَلَّ عُودُه)**، ففي ظلّ كلّ هذه الأزمات ينهض الشّعر والإبداع.

[1] أمينة المريني، ديوان: ورود من زناتة، ص 51، 52.

ليتحوّل النّصّ الإبداعيّ **المريني** من البكاء على العروبة، والتّنديد بالقضايا الوطنيّة والقوميّة إلى المعراج بالذّات والجسد الأنثويّ إلى مراقي الإشراق والنّورانية والعِشق الإلهيّ، فتكتنز نصوص الشّاعرة الزّناتية بلغة العشق الإلهيّ، التّي نادت بها وقالت بحبّ الله وعشقه الزّاهدة والعاشقة " رابعة العدوية" التّي توفيت سنة 185 هـ، فتعمل الشّاعرة من خلال عتبة عنوانها " **سآتيك فردا**" الذّي هو مُحاكاة للنّصّ القرآنيّ في قوله تعالى: « وكُلُّهم آتيه يوم القيامة فردا »، على الإجابة على السّؤال الآتيّ: كيف ستأتي الشّاعرة إلى الله ؟ وكيف ستَعْرُج الذّات العاشقة إلى محبوبها ؟ ليتجلّى الجواب واضحًا في عنوانها: " **فردا** "، فيتحدّد من خلال هذه الكلمة الحال التّي ستأتي بها العاشقة إلى حبيبها والذّي يكون مُنْفَرِدَا، ويكون هذا **الإتيان** قريبا لما حدّدته أداة التسويف (السّين) في قولها: سآتيك.

كما تُحاول الشّاعرة من خلال ديوانها " **سآتيك فردا** "، صناعة نصّ عارف بالدّين ومُثقّفٍ، إذ يتجلّى فيه الوعيّ الدّينيّ لدى الشّاعرة بصورة واضحة، فيتنبّه المُتتبّع لعتبة العنوان أنّها عبارة عن حبل سُريٍّ رابط بين نصّ الشّاعرة والنّصّ القرآنيّ، وتجعل من ذاكرة المتلقي نسقًا منفتحًا ديناميّا، حيث يسمح هذا الانفتاح النّصّيّ بخلق نسق تفاعل المعارف، الذّي يؤسّس لأنساق ذهنيّة متعدّدة، فيتأسّس نصّ الشّاعرة على نسقٍ منفتح غير منغلق على نفسه؛ لأنّه يسمح « بالإدماج الكُلّيّ لخصائص وافدة من أنساقٍ خارجيّة »[1]، فالنّسق المفتوح هو النّسق الذّي يتوفّر على دَخْلٍ وخَرْجٍ؛ حيث يُمكّنُهُ الأوّل من الانفتاح على الأنساق الأخرى وتكييفها مع ما يمتلك، ويُمكّنه الثّاني من الهيمنة على ما يريد وإقصاء ما يتعارض معه، وبذلك يضمن توازنه واستقراره[2]، فمحاولة مُعاينة العتبة العنوانيّة تقودنا بالضّرورة إلى الآيات القرآنيّة، وتستحضر تداعياتها النّصيّة، فتتجلّى في العناوين ثُنائية الجسد والرّوح، الأرض والسّماء، العُلوّ والدّنو، على النّحو الآتي:

(أ) **العناوين:** انعتاق، التّجلّي، رقّ، اشتهاء، شاعرة، أنا، وسواس، سِدْر، الرَّيّان، زُخرُف، جَوهرَة، انسياب، اخلاص، رَفض، الغُرباء، بُغض، جلسة، صَواحِبات، شُهود، رؤية، وَجْه، تكوين، فسيلة،

[1] جمال بندحمان، الأنساق الذّهنية في الخطاب الشّعري، التّشعّب والانسجام، دار رؤية، ط 1، د ب، 2011، ص 212.
[2] المرجع نفسه، ص 214.

ملح، مرآة، دُود، غَفْلة، نَعْش، صَحوة، قُوّة، حبيبي، التّنُّور، الأسْعَد، المَرْوَتان، زَمْزم، نُسُك، المقام، الميزاب.

(ب) المُعجم: الجسد، الرّوح، العشق، المعراج، النّور، العالم السُّفليّ، العالم العُلويّ، الشّوق، الخلوة،

تُشكّل العلاقة بين العناوين والمُعجم الشّعريّ عند الشّاعرة علاقة ترابطيّة تُجسّد الحالة الإيمانيّة للشّاعرة الزّناتيّة، وتحقّق معراجيّة الجسد الأنثويّ الذّي لا يتحدّد إلاّ بعد تطهير الذّات، والانعتاق من المُدنّس الدّنيويّ لبلوغ المقدّس العلويّ، ويظهر ذلك جليّا في قول الشّاعرة:

« **تسامقَ القُبحُ في روحي وفي بدني/ وجاسَ في النّبض تيّاهاً وأرّقني/ وعَرْبدَتْ طينتي في الوحل ما بصرت/ قيْدًا بعالَمِها السُّفليّ يخنقني/ فامدد حبيبي كَفَّ المَنِّ ناصعةً/ ما غيُرها مِن ظلام القُبْح يُخْرِجُني** »[1]، دعوة صريحة إلى التّحرّر والانعتاق من العالم السُّفليّ الدّنيويّ الفاني.

لتنمو وتمتدّ الدّلالة عندها إلى نصوص أخرى، فتحاول الشّاعرة " **أمينة المريني** " في ديوانها " **المكابدات** "، التّحرّر من طوق الذّات والتّخلّص من حدوديّة الجسد والمكان، والانطلاق في رحاب التّعبّد ومُعانقة السّماء بالدّعوات، والإبحار في ملكوته لاستجلاء كنهه، يتحقّق هذا الارتقاء، أيضا، انطلاقًا من الانفلات من ملذّات الحياة وشهواتها، فتسري الشّاعرة وتعرج في نصوصها نحو العالم الإلهيّ النُّوريّ، فتشتغل نصوصها الشّعريّة ضمن نسقين مركزيين هما: **نسق الارتقاء (المعراج) والنّزول، ونسق النّور والظّلام**، فلا يتحقّق « الارتقاء إلاّ لمن تواضع وتذلّل، كما لا يتحقّق الرّكوع والسّجود إلاّ لمن قام وانتصب »[2]، فتقول في قصيدتها " **عزفٌ مُنفلتٌ من عزفٍ مُنفردٍ على وتر الهاء** "، وقد أكّدت الشّاعرة أنّ هذه القصيدة جاءت كردّ فعل (قصيدة معارضة)، لما كتبه الشّاعر "**عبد السّلام بوحجر**" في قصيدته الموسومة: **(عزف منفردٌ على وتر الهاء)**[3]، تقول في قصيدتها:

---

[1] أمينة المريني، ديوان: " سآتيكَ فردا"، ص 07.

[2] مجموعة من الأساتذة، الكتابة النّسائيّة الدّلالة والتّعدّد، أعمال النّدوة التّي نظمتها لجنة الأدبيات بالمكتب الإقليمي في المغرب بالتّعاون مع مجموعة البحث في اللّغة العربيّة وتكامل العلوم والمعارف بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ص 188.

[3] ينظر: أمينة المريني، من نبعك الملكيّ هذا الشّذا، ص 51.

« قدْ رأتْ أعيُني رسْمهْ/ باسماً في المدارِ الذّي يزدهي/ ساحراً حوْلَهُ/ والجلالِ الذّي من سَناَ صاغَهُ/ باذخاً/ يَعْتَلي في المدى عَرْشَهُ/ الخلائقُ في المُنتهى/ أبحرتْ حوْلَهُ/ وَقعتْ/ سَجدتْ/ نهلتْ/ فيْضَهُ/ كُلُّها تبتغي/ خطوةً/ نظرةً/ تجتلي كُنْهَهُ/ ما الذّي سمِعتْ إذْ جثَتْ حولَهُ؟/ ما الذّي أبصرتْ في المدى/ سارياً طَوْعَهُ؟/ ما الذّي أدركَتْ يا تُرى/ إذْ دَنتْ تحتسي كأسَهُ/ صَبّهاَ قطرةً/ فانتشى نبتُهُ حولهُ/ وانبرى عالماً/ مائجاً في البَهاَ/ فاضِحاً حُسْنَهُ/ والذّي في النُّهى/ أمَلي المُشْتهى/ و(مها) بعضُهُ/ مسّها (كافُهُ)/ (نونُهُ)/ فاستَوَتْ لَوْحَةً/ أنطَقَتْ سِحْرَهُ/ ودَنا وانْجَلَى/ كَوْكَباً مُوقِداً نارَهُ/ ساكباً في الوَرَى نُورَهُ/ (إنَّ ربّكَ أَوْحَى لَهُ)»[1]

وتُضيف في نفس القصيدة، قائلة:

«وَحبيبي قد هَمَّهُ/ أنْ تُلابِسَ (لاَمُهُ هاءَهُ/ أنْ يزدَهِي اِسمُهُ أَلَقاً/ في البَعيدِ ..البَعِيدِ ..البَعِيدِ/ وما هَمَّهُ/ أنْ يرى السّائحينَ/ وقَد لامَسُوا جَذْبَهُ/ ما هَمَّهُ لمَّا زُلزِلَ قَلبي زلْزالَهُ/ ليتني أجتَلي لَحظةً/ كُلَّهُ/ أبْصِرَنْ في المَدَى/ سِدْرَهُ/ ضِلَّهُ/ والمعاني التّي خالَطتْ حِبْرَهُ/ والفُهُومَ التّي أترَعَتْ بَحْرَهُ/ آهِ يا لَيْتَني قهْوَةٌ/ مازَجتْ كأسَهُ/ ليتني باقةٌ أُزلِفتْ نحوَهُ/ فانتشتْ من رذاذِ البَهاَ/ وارتدتْ عِطْرَهُ/ وأنا سائحٌ/ سائحٌ/ سائحٌ/ سائحٌ في المَدارِ الذّي من سَنًا صاغَهُ/ أبتَغي أن أقَبّلَ في وَمَقٍ كَفَّهُ/ أنْ أسكُنَ كلَّ المرايا التّي حَولَهُ/ أعَسْعسَ فيهِ/ إلى أنْ ترى مُقلتي وجهَهُ/ ليتَهُ لوْ رأى خافقي/ مُشْعِلاً في الدُّجَى عِشْقَهُ/ راشِفاً جَمْرَهُ/ لو دَرَى – يا ليتني/ أنّني جئتُ إليهِ/ ومنهُ/ وقَلبي يدقُّ لَهُ/ مائَتَيْ دَقَّةٍ فَوقَ كُنْهِ الدّقيقةِ/ يا لَيْتَهُ/ لوْ دَرَى أنَّني لم أعِشْ إلاَّ لَهُ/ أنَّنِي وامِقٌ/ وامِقٌ/ عاشِقٌ/ سائحٌ فِيهِ/ أنَّ عُمري ابتدَا عِندَهُ/ لَيْتَهُ...»[2].

تُثير القصيدة أسئلة وجوديّة وكونيّة عن وجود الله، وعن عظمته، خاصّة في قولها: **(ما الذّي سمِعتْ إذْ جثَتْ حولَهُ؟/ ما الذّي أبصرتْ في المدى/ سارياً طَوْعَهُ؟/ ما الذّي أدركَتْ يا تُرى/ إذْ دَنتْ تحتسي كأسَهُ/ صَبّهاَ قطرةً/ فانتشى نبتُهُ حولهُ).**

---

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ص 51، 52، 53.

[2] المصدر نفسه: 54، 55، 56.

وتستمرّ الدّلالة في التّشكّل والنّموّ في ديوانها " **مُكاشفات**"، لتُعبّر من خلاله عن التّجلّي واتضاح الرّؤية، فبعد كلّ مُكابدة تأتي مُكاشفة. حيث تُحاول الشّاعرة أن تجمع في ديوانها مجموع المُكاشفات التّي تجلّت واتّضحت لها بعد ما كابدته من عناء وألم، فيكتشف المُتتبّع لديوانها أنّه مقَسّمٌ إلى جُزئين، **مرحلة ما قبل المُكاشفة**، و**مرحلة ما بعدها**، ويُمكن استظهار المرحلتين على النّحو الآتيّ:

الدّيـــــوان	مرحلة ما قبل المُكاشفة	مرحلة ما بعد المُكاشفة
مُكاشفات	– **مقامُ الجمال:** (بعد ابتلاء التّيه يصل القلب إلى مقام الجمال) وعي الشّاعرة بأنّ الله جميلٌ يُحبّ الجمال (فكلّ ما هو جميل يرمزُ إلى وجود الله وعظمته) ولن تتجلّى المُكاشفة إلاّ بعد إدراك الذّات لحقيقة العالم والوجود في جماله وحُسن إبداع الخالِقِ	ذكرت الشّاعرة اثنتي وعشرين مُكاشفةً، نُحصيها كما يأتي: – **المُكاشفة الأولى:** فرقَد../– **المُكاشفة الثّانية:** شهود/– **المُكاشفة الثّالثة:** رقصة.../– **المُكاشفة الرّابعة:** سُلُوّ/ – **المُكاشفة الخامسة:** تحوُّلات/ – **المُكاشفة السّادسة:** غزليّة/– **المُكاشفة السّابعة:** لها مواويل القَاف/– **المُكاشفة الثّامنة:** مقام الإرادة/– **المُكاشفة التّاسعة:** انزياحات/– **المُكاشفة العاشرة:** مقامُ..الكَاف../– **المُكاشفة الحادية عشرة:** الدّخول في حضرة نون النِّسوة/– **المُكاشفة الثّانية عشرة:** مقام اللّذة/– **المُكاشفة الثّالثة عشرة:** مقامُ الذّهول/– **المُكاشفة الرّابعة عشرة:** ترانيم عند مقام "الهو"/– **المُكاشفة الخامسة عشرة:** مقامُ الشّفاء/– **المُكاشفة السّادسة عشرة:** النّزوح إلى فتنة نُونِ النِّسوة/ – **المُكاشفة السّابعة عشرة:** مقام الهوى/– **المُكاشفة**

		الثّامنة عشرة: مقامُ الوَجد/ – **المُكاشفة التّاسعة عشرة:** موقفُ السَّلوَى/ – **المُكاشفة العشرون:** مقامُ اللّيل/ – **المُكاشفة الحادية والعشرون:** رقصة الصّفصاف/ **المُكاشفة الثّانية والعشرون:** مُكاشفات

ويظهر هذا التّحوّل أكثر في انتقال الشّاعرة من مرحلة ما قبل المُكاشفة إلى ما بعدها، ومن **الذّات الأولى التّي كَانَتْها** إلى **الذّات الثّانيّة التّي ترغب أن تَكُونَها**، ويُمكن مُعاينة ومتابعة وعيّ الذّات الشّاعرة بهذا الانفصال، من خلال قصيدتها الموسومة " **تحوّلات، المُكاشفة الخامسة** "، التّي تعرض لنا فيها تفاصيل الأنا التّي **كَانَتْها** من قبل، فتقول:

« **الفتاة... التّي كُنْتُها/ تحتسي أَكوُسًا/ من رذاذ السُّهَى/ في منافي الزّمان السّحيق/ التّي طُفتُها/..../..../ في دُجى غائم/ عائم/ فجأةَ شُقتُها/ أينعتْ في دَمِي/ وبَدَت تتهادى/ وئيدا/ بعيدًا**»[1]. ويُمكن تعيين وتحديد هذا **الانفصال الذّاتيّ** من خلال التّحوّل الدّلاليّ، كما في الجدول الآتيّ:

الفتاةُ التّي كُنْتُها	**الفتاةُ التّي –لحظةً– كُنْتُها**	**الفتاةُ التّي – مرّة– عشتُها**	**الفتاة أنا –كُنْتُها**
المرحلة الأولى: – وعيُ الذّات الأنثويّة بآلامها ومعاناتها اليوميّة: « الفتاة... التّي كُنْتُها/	**المرحلة الثّانية:** – رغبة الذّات الشّاعرة الإنسانيّة في مُعانقة الذّات الإلهيّة:	**المرحلة الثّالثة:** – اختزال السّالكة رِحلتها نحو المُطلق: « الفتاة التّي –مرّة–	**المرحلة الرّابعة:** – تحقّق المُكاشفة بعد المُكابدة والمجاهدة وبلوغ مقام المعرفة

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ص 173.

تحتسي أَكؤُسًا/ من رذاذ السُّهَى/ في منافي الزّمان السّحيق/ التّي طُفتُها/..../..../ في دُجى غائم/ عائم/ فجأةَ شُقتُها/ (...)/ لم تزَلْ تشتهي/ من تخوم الأسى/ زفرةً»	« لا أزال أراها/ بذاتي/ تموج على صهوة/ من حنين/ وتنثر الرّيح/ شوقَ الجدائل/ للمُنتهى/ (...)/ وهي تمضي تُلاحق في حُلْمِها/ حُلمَها»	عشتها/ تعتري داخلي/ موجةً من رُخام/ تُحلّق ذات اشتياق/ وتغفو على غابة/ من نجوم/ تُهرِّبُ في ثوبها ألفة الورد/ بالعطر/ عشقَ النّوارس/ للبحر/ أو تنتقي نيْزكًا/ حَالِمًا في أقاصي المُحالِ»	« الفتاة أنا – كُنتُها/ يشتهي سِرَّها/ موكبُ السّائحين/ استوت في دَمِي/ غيمة واعتلت/ في دياجي/ الهطول/ الطّويل/ على كَوْثَرٍ مُشتهى»
نتيجة هذه المرحلة:	وحُلم الشّاعرة هو المُكاشفة وبلوغ مقام المعرفة	**نتيجة هذه المرحلة:**	**نتيجة هذه المرحلة:**
« في أصيص المَجَازِ/ أنا صُنتُها»	**نتيجة هذه المرحلة:** «وهي تمضي تُلاحق في حُلْمِها/ حُلمَها»	« فإذا اتّحدت/ في عناق الوَضاءة/ شَفتْ.../ وراحتْ تلُفُّ/ تدور بِخَطوِ المها/ دورةً دورتين/ تُخاصِرُ أطيافَ/ نَيْزَكِها...ولها»	« كَوْثَرٍ مُشتهى »
الهروب من الواقع الماديّ والسّكنِ في المُتخيّلِ والمجازِ	**الانفصال عن الوجود الماديّ ومُلاحقة الحُلم والمُطلق**	**اتحاد الذّات الأنثويّة بالذّات الإلهيّة**	**تحقّق المُجاهدة والمُشتهى (الدخول إلى الجنّة والشّرب من نهر الكوثر)**

نقرأ في متابعتنا لهذه المراحل كيف تتحوّل الدّلالة في النّصّ الشّعريّ المريني، وكيف تجعل من الكتابة ملاذًا وأنيسًا يُجبِر أعطاب الواقع، فتعرج بذاتها وجسدها من الواقع إلى مراقي المطلق، حيث تجعل من هذه المرحلة أي مرحلة الارتقاء والمعراج فُرصة لتحقيق الرّاحة والسّكينة، والانفصال عن الواقع الماديّ، أي الانفصال عن "السِّوى" أي " كلّ ما سِوى الله"[1]، وهذا يعكس رغبة الذّات الصّوفيّة في مُعانقة السّماويّ والارتقاء إلى المطلق، ولا يتحقّق هذا " الارتقاء" إلاّ بالانصراف والانفصال والتّنصّل عن الواقع وملذّاته، لذا نلمح إلحاح الشّاعرة في شِعرها على الانفصال عن السِّوى، ويتجلّى هذا التّأكيد في قصيدتها " **مُكابدات**"، حين تقول:

« حبيبُك في سِتْرِهِ
شاهدٌ
سَرِيُّ الظّهورِ
بما استودعك...

إستجلاء حقيقة الذّات الإلهيّـــة (السّترُ الإلـــهيّ)

تحسّس سبيلَكَ
في نارِه
تجدْ نُورَهُ
قد سقى أربُعَكْ...

مُعاينة "السّبيل"

ولا تسرِ سَهْوًا
إلى غيره
إذا ما ذُبَالُ
"السِّوى"
خَدَعَك... »[2]

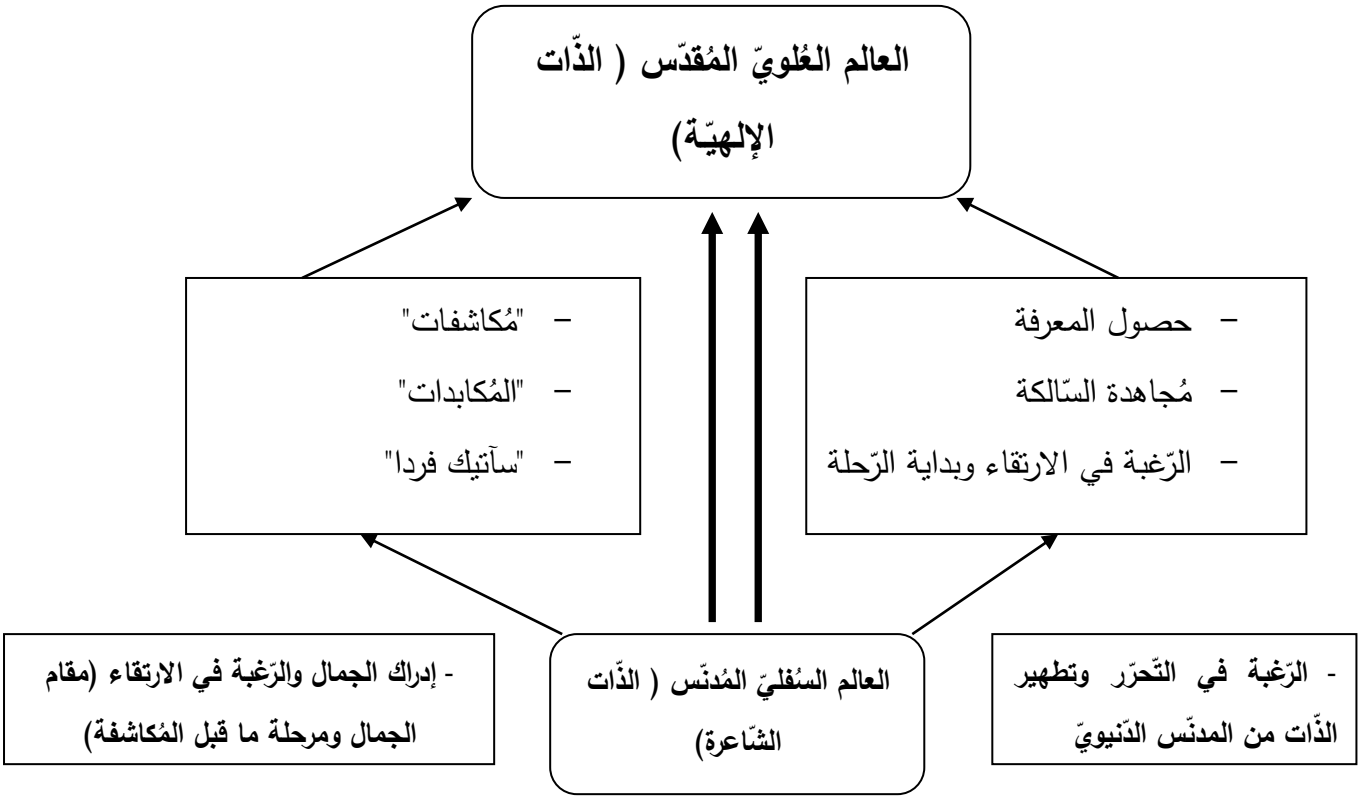
القول بالوحدانيّة الإلهية والالتزام بـ "السّبيل"

[1] حسن السمان، التماثل والخطاب الصوفي، نظرية في كونية البنية وشمولية الوعي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2011، ص134.

[2] أمينة المريني، من نبعك الملكيّ هذا الشّذا، ص 138، 139.

هكذا تتمكّن الذّات الصّوفيّة من الارتقاء بالأنا إلى العالم المُطلق، والانفصال عن العالم الواقعيّ أو " السّوى"، إذ تجعل الذّات الصّوفيّة من " **مقام الانفصال** " شرطًا ضروريّا لتحقّق " **مقام اللّقيا**".

ويُمكن تتبّع هذا الارتقاء ومعراجيّة الجسد الأنثويّ في أعمال الشّاعرة "**أمينة المريني**"، كما في التّرسيمة الآتيّة:



فتُشكّل أعمال الشّاعرة نسقًا متكاملاً خاصة ديوانيها " **المُكابدات** " و" **مُكاشفات**"، التّي توحي إلى توالد وامتداد دلاليّ، فالوقوف عند المُصطلحين الصّوفيين " المُكابدة" و" المُكاشفة" ومُعاينة مرجعيتهما العرفانيّة، فكلّ إشراقة تنتهي بالسّلك إلى الكشف وارتفاع الحجب، لذا جاءت أعمالها مُتتابعة تُجسّد النّموّ الدّلاليّ بدءًا بديوان " **سآتيك فردا**"، الذّي يُعلن عن انطلاقة وبداية الرّحلة، ثمّ ديوانها " **المُكابدات** " الذّي يُصوّر ما تُعانيه وتُكابده السّالكة في رحلتها لبلوغ والوصول إلى الذّات

الإلهية، ثمّ ديوان " **مُكاشفات** " وهو آخر الرّحلة ونهاية الطّريق حيث الوصول والارتقاء والإشراق وبلوغ مقام المعرفة.

ليتحوّل النّصّ الشّعريّ عند **أمينة المريني** في الفترة المُمتدّة من 2008 إلى 2015، خاصّة ديوانها " **خرجتُ من هذه الأرخبيلات** " الصّادر سنة 2015، إلى القول بأنّ " المكان مؤنّث" أو " المكان هو أنا"، فتنطلق الذّات الصّوفيّة من المكان الواقعيّ باعتباره فضاءً معراجيّا، وتعمل على تأثيث نصّها بالسّيرذاتيّ، فنلمح إلحاح الشّاعرة على العودة إلى طفولتها وبيتها القديم، وشوارع فاس العتيقة، فتستدعي عبر تداعياتها شخصيات واقعية (الأمّ، الأبّ، الجدّ، أبناء الحارة، الخ...)، تقول في قصيدتها " **من سيرة الخروج** ":

« **على أبواب فاس/ قد رضعتُ الشّمس/ والقمرا/ ومن بُستانها الأحلى/ عصرتُ الكأسَ/ والوترا/ وصوتي غيثُ أضلعها/ ترقرق في الذّرى/ نهرا/ فهل ذكرتِ/ يا أميّ/ فتاكِ الأشقرَ/ الخضرا؟،،/ أبي من كان/ يلبسُ وحشةَ/ الظُلمة/ ويخلعُ شهوةَ الأحلام/ عند شواطئ/ النّجمة/ وكنتُ هلالَهُ الحاني/ يُلوِّنُ ربدَةَ/ العتمة/ أمي/ آه يا حنطية العينين/ واللّون/ أراكِ الآن/ بين حدائق التّسبيح**»[1]

هكذا تستدعي الشّاعرة ماضيها مُقترنا **بوالديها وأبواب فاس** التّي ترعرعت فيها، هذا الفضاء الذّي أخرجها إلى النّور ومنحها إشراقيّة الرّؤية، تُضيف:

« **خرجتُ إلى صباحات/ شفيفات تُناديني/ تثريقُ النّور/ والنّيران/ في أقصى شراييني/ أنا الأنثى/ أنا مسكٌ/ وباقي الكون/ من طين،،**»[2].

فتتشكّل فاعلية الرّؤيّا وإشراقيّة المعنى.

[1] أمينة المريني، من نبعك الملكيّ هذا الشّذا، ص 269، 270.

[2] المصدر نفسه، ص 272، 273.

1- فاعليّة العلامة الصّوفيّة وإشراقيّة الرّؤيا الدّلاليّـــة:

لم تعد المعاني في القصيدة النّسائيّة المغاربية المعاصرة مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والقرويّ والمدنيّ، يدركها المتخصّص في صناعة الشّعر أو غيره، وإنّما يشترط في فهمها وفكّ مغاليقها ذاتا معرفيّة عالمة بالشّعر وأسراره الاشتغاليّة والتّشكيليّة، وسبر أغواره وارتداد متاهاته، فالنّصّ الشّعريّ النّسائيّ « بنية متحوّلة، مهاجرة، موضوعة في مهبّ الدّلالات »[1]، وبهذا نجد أنّ الشّعر النّسائيّ يؤسّس في غموضه لأدوات اشتغاليّة جديدة، تُسهم في بناء النّصّ وتشكيل خطاطته الانسجاميّة، وفي إخفاء الدّلالة وتسترها وتمنعها عن الكشف ينفتح النّصّ على تأويلات واحتمالات عديدة لا متناهية.

فيتنبّه المتأمّل لقصيدة " **عزفٌ مُنفلتٌ من عزفٍ مُنفردٍ على وتر الهاء** " إلى أنّها تجربّة شعريّة نسائيّة مُكثّفة الدّلالة، وثّاقة الصّلة بالثّقافة الصّوفيّة، وذلك لإنتاج نصّ شعريّ نسائيّ عالمٍ وعارفٍ، فلم تخرج الشّواعر العربيات المعاصرات عن هذه الظّاهرة، ففي المشرق استهلّت **نازك الملائكة** و**فدوى طوقان** العوالم الصّوفيّة للتّعبير عن الذّات العربيّة المُناجيّة، وفي المغرب الشّاعرة **ثريا السّقاط** في مجموعتها " **أغنيات خارج الزّمن** "، الذّي صدر عام 1990 عن دار الثّقافة بالدّار البيضاء، المغرب، والشّاعرة **سعاد النّاصر** (أم سلمى) في مجموعتها الشّعريّة الموسومة: " **فصول من موعد الجمر** "، الصّادرة عام 1986، مطبعة الأمل، بتطوان، المغرب، إلى جانب الشّاعرة " **أمينة المريني** " في المرحلة الثّانيّة من مسيرها الإبداعيّ، من خلال دواوينها " **سآتيك فردا** " و" **المكابدات** " و" **مكاشفات** " [2]. لذا يمكن تقسيم الشّاعرات حسب تبنيهنّ للمرجعيّة الصّوفيّة، إلى فئتين مختلفتين:

---

[1] محمّد بن العربي الجلاصي، سياسة المعنى، النّظرية البلاغية، الكتاب الأوّل، مؤسّسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط1، تونس، 2010، ص 100.

[2] ينظر: يحي عمارة، الشّعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب، مقاربات للنّشر والصّناعات الثّقافيّة، ط 1، فاس، المملكة المغربيّة، 2016، ص 66.

- **الفئة الأولى:** فئة تأثّرت بالموروث الصّوفيّ بوصفه عنصرًا من عناصر القصيدة المعاصرة، يسهم إلى جانب عناصر أخرى في التّعبير عن التّجربة الشّعريّة النّسائيّة الواقعيّة من حيث الدّلالة، وفي بناء وتشكيل جماليّة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، مثل الشّاعرة " **مليكة العاصمي** " في مجموعتها الشّعريّة " **شيء له أسماء** "، الصّادرة عام 1997، و"**وفاء العمراني**" في ديوانها " **فتنة الأقاصي** " الصّادر في نفس السّنة.

- **الفئة الثّانيّة:** تنطلق فيه الشّاعرة من التّجربة الصّوفيّة متفاعلة مع كلّ الأحوال والمقامات " والتّواجدات " التّي عاشها المتصوّف في سلوكه، ومع التّجربة الوجدانيّة العميقة، التّي جاءت في الخطاب الصّوفيّ بوصفه مكوّنًا روحيًّا وعرفانيًّا ومعرفيًّا، فيه تنحصر دلالة التّجربة الشّعريّة النّسائيّة من جهة، وبوصفه مكوّنًا فنيّا جماليًّا يُساعد شاعرات هذه الفئة للوصول إلى مقصديّة الكلام الصّوفيّ من جهة ثانيّة[1]، و يرحل المُتتبّع للشّعر النّسائيّ الصّوفيّ مع شواعره إلى عوالم الكلمة المُتدفّقة الموحية الرّوحيّة، حيث السّر الإلهيّ المُنبعث من أرواح نورانيّة، لذا سيجد المتأمّل في النّصّ الشّعريّ المريني نفسه أمام عمل إبداعيٍّ شعريّ مكثّف، سواء من حيث الإيحاءات المتعدّدة، واستعمال الأدوات والآليات الفنيّة المختلفة، من تناص، ورمز، وتكرار، وصور شعريّة رؤيويّة، ما خلق ومنح نصّها دلالات منفتحة لا متناهيّة.

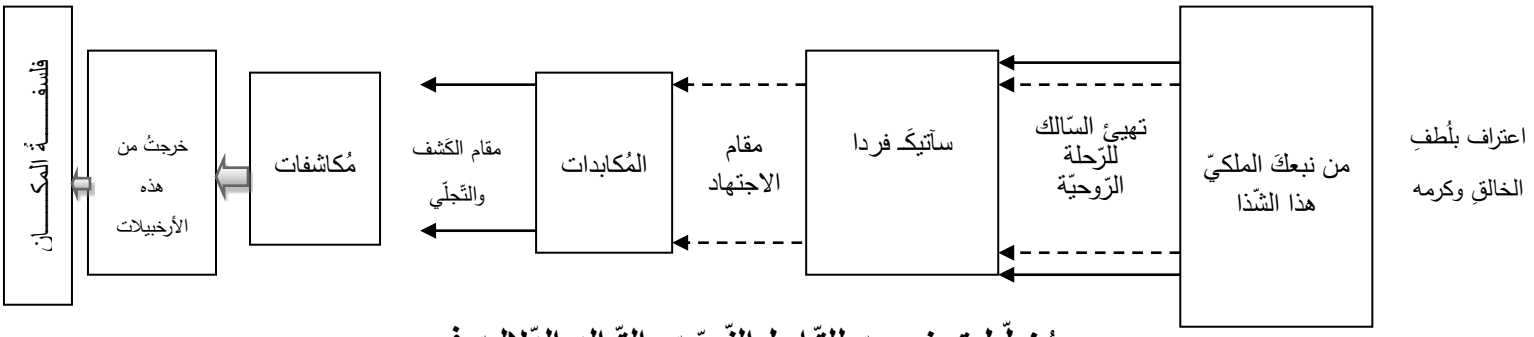
لذا يُمكننا إدراج الشّاعرة " **أمينة المريني** " ضمن التّصنيف الثّاني، حيث ترى المرأة الشّاعرة، في هذه الفئة، في الخطاب الصّوفيّ « الوسيلة الأولى للتّعبير عن وجدانها والإفصاح عن أبعاد تجربتها، لأنّه الخطاب الذّي يقوم على التّجربة الصّادقة، وعلى المعاناة، والتّأمّل، والرّغبة في الكشف والوصول إلى المطلق، وإنّه خطاب مليء بالحيرة والقلق والتّوتّر، إنّه غوص في الخاصّ والوجداني، رافض للعلائق الاجتماعيّة والسّياسيّة والإبداعيّة السّائدة، فهو الخطاب العفيف المبنيّ على الرؤيا العرفانيّة والمحبّة النّورانيّة والتّغني بالذّات العاشقة، القائم على لغة دالة على التّجربة الرّوحيّة، التّي تقاس بالحدود والأوصاف، والمستمّد من المعرفة الدّينيّة المؤسّسة على مقولة

[1] ينظر: يحي عمارة، الشّعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب، ص 67.

" الشّريعة كالسّفينة، والطّريقة كالبحر، والحقيقة كالدّر "»[1]، فالمنحى الصّوفيّ لدى الشّاعرة أمينة المريني، هو أحد أبعاد رؤيتها اللاّ مُتناهيّة للوجود والعالم.

تشهد التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة عامة، وقصائد الشّاعرة أمينة المريني خاصّة، ترابطًا نصيّا يُسهم في خلق نسقيّة إبداعيّة خالصة تؤسّس لشعريّة نسائيّة منفردة، خاصة في أعمالها الشّعريّة " **سآتيكَ فردا**"، " **المُكابدات** " و" **مُكاشفات** "، ممّا أضفى على شعرها تداخلاً وامتدادًا وتواشجًا، أسهم في خلق معنى لا متناه والتّأسيس **لبلاغة الوجد والعرفان.**

يكشف المُتتبّع للاشتغال النّصّيّ عند الشّاعرة **أمينة المريني،** عن تشكّل النّصّ المريني في بواطن اللّغة الصّوفيّة ودلالاتها الوجدانيّة، حيث طغى المعجم الصّوفيّ في دواوينها " **سآتيكَ فردا**"، " **المُكابدات** " و" **مُكاشفات** " وهي عناوينٌ جامعة، كلّ عمل شعريّ يُكمّل الآخر ويوضّحه، ويمكن أن نوضّح التّرابط والتّناسق الدّلاليّ في أعمال الشّاعرة " **أمينة المريني**"، كما التّرسيمة الآتية:



مُخطّط توضيحيّ للتّرابط النّصّيّ والتّوالد الدّلاليّ في أعمال الشّاعرة " أمينة المريني"

تحوّلت الكتابة الشّعرية النّسائيّة لدى الشّاعرة أمينة المريني إلى **مكابدة** من أجل تطويع العبارة، والارتقاء إلى بلاغة الإشارة، ممّا يفرض على مُتلقي العمل الإبداعيّ المريني، خاصّة ديوانيها: «**المُكابدات**» و«**مُكاشفات**»- معرفة كليّة وشاملة بمفاهيم وإشارات (من رقصات

[1] ينظر: يحي عمارة، الشّعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب، ص 67، 68.

وشطحات) الصّوفية، وتقوم كلّ هذه الاصطلاحات مقام العبارة في تصوير وتشكيل بلاغة القداسة وصناعة النّصّ النّسائيّ المفتوح.

لذا ارتأينا الوقوف عند مُصطلحين أساسيين من مُصطلحات الصّوفيّة، ألا وهما: «المُكابدة والمُكاشفة»، ومحاولة تعيين التّأويلات المُمكنة في ظلّ البلاغة الجديدة انطلاقًا من مُعاينة المرجعيات العرفانيّة، فقد ورد مصطلح " المُكاشفة " في لسان العرب لابن منظور بمعاني متعدّدة نوردها فيما يأتي: « الكشفُ بمعنى: رفعُك الشّيء عمّا يواريه ويغطّيه، كشَفه يكشِفه كشْفًا وكشفه فانكَشَفَ وتَكَشَّفَ، ورَيْطٌ كَشيفٌ بمعنى: مكشوفٌ أو مُنكَشِف؛ وكشَفَ الأمر يكشِفه كَشْفاً: أي أظهره»[1]، فيُعتبر «**الكشف**» مقامًا من مقامات الصّوفيّة، التّي لا تتحقّق نشوتها ولا تُدرك حقيقتها، إلاّ بعد التّنصّل من شهوات الدّنيا، ولا يصل العابد (السّالكُ) المُتصوّف إلى هذه المرحلة النّورانيّة التّي تُدْرَكُ غايتها والارتقاء في مقاماتها، إلاّ بعد مشقّة ومجاهدة ومكابدة، حينها فقط تتحقّق لحظة الكشْفِ والمُكاشفة.

كما ورد مُصطلح " المُكابدة " في لسان العرب لابن منظور، فقال: « قال أبو منصور: ومُكابَدَةُ الأمرِ معاناة مشقته، وكابدْتُ الأمر إذا قاسيت شدّته، والرّجل يُكابد اللّيل إذا رَكِبَ هوْله وصُعُوبته، ويُقال: كابدتُ ظلمة هذه اللّيلة مُكابدة شديدة، وكابَدَ الأمر مُكَابَدة وكِباداً: قاساه »[2]؛ لذا نتساءل عن ما الذّي تُكابده الشّاعرة أمينة المرينة وتُقاسيه ؟ وما الذّي تَكشف عنه وتُظهره وتَستجليه ؟.

[1] ينظر: ابن منظور (الإمام أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم)، لسان العرب، المجلّد التّاسع، مادة (كشف)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص 300.

[2] ينظر: المرجع نفسه، المجلّد الثّالث، مادة (كبد)، ص 376، 377.

فاعتبار " الكشف " مقامًا من مقامات الصّوفيّة – كما سبق وأن قلنا – والتّي « لا يصل إليها السّالك إلاّ بعد سلوك الطّريقة وقطع المنازل، والتّرقي في المقامات، فيكشف له، أي السّالك، حجاب الحسّ، ولا بدّ للمريد من مجاهدة ومكابدة حتى يتحقّق الكشف »[1].

فمن صدق في مجاهدته/ مكابدته أشرقت نهايته، وهي إشراقة تنتهي بالسّالك إلى الكشف وارتفاع الحجب والارتواء برؤية المحبوب، وإذا كان البصر يمكّن الرّائي من مشاهدة الأشياء المحسوسة، فإنّ قوّة البصيرة لدى العارف تُمكّنه من خرق الحجب[2]، فمُشاهدة العين في النّظر إلى ما حولنا يتمّ بالبصر، بينما يُدرك القلب ما حوله بالبصيرة؛ « فتتجاوز عمليّة الكشف الصّوفيّ الإدراك الحسّيّ، فهو يمرّ من صور الظّاهر إلى معنى الباطن »[3]، وبهذا نقول أنّ الارتقاء إلى درجة **المعرفة** لا يتحقّق إلاّ بعد مجاهدة ومُكابدة، وطقوس دينيّة سواء روحيّة أو جسديّة، يعمدها السّالك إلى مراقي النّور والوجد، فتنكشف الحقيقة وتتحقّق المعرفة ببصيرة القلب لا ببصر العين.

لذا تعمل الذّات الأنثويّة الصّوفيّة على التّحرّر من ثابت الكتابة وتقرير المعنى، داخل المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من خلال تحويل « حقل استقبال النّصّ من فهم موجّهٍ إلى كشف ينفلت من تركيبة العبارة، حيث يتمّ الاستقبال النّهائيّ بالمجاهدة بما هي إماتة للنّفس »[4] وانخراط ومغامرة في المطلق.

تُحاول الشّاعرة **أمينة المريني**، إذن، من خلال ديوانيها " **المُكابدات** " و" **مُكاشفات** "، وهي عتبات نصيّة وردت بصيغة الجمع: **مُكابدات** مُفرده مُكابدة، و**مُكاشفات** مُفرده مُكاشفة، للإشارة إلى كثرة ما كابدته وعانته (قاسته)، إذ لا تخصّ بالذّكر معاناة واحدة، وإنّما اجتمعت عندها المُكابدات وكثُرت الآلام، وبالتّالي اتّسعت لديها الرّؤية وتراءت المُكاشفة، فبعد الرّحلة الرّوحيّة الشّاقة

---

[1] جماعة من المؤلفين، وَجهي وحيدُ الصّفات، دراسات وشهادات في التّجربة الشّعريّة لأمينة المريني، مقاربات للنّشر والصّناعات الثّقافيّة، ط 1، فاس، المغرب، 2016، ص 10.

[2] جماعة من المؤلفين، وَجهي وحيدُ الصّفات، دراسات وشهادات في التّجربة الشّعريّة لأمينة المريني، ص 10.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] عمارة ناصر، اللّغة والتّأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتّأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2007، ص 116.

للشّاعرة، والارتقاء بالذّات الأنثويّة في مسالك العرفان والمعرفة، تمّ رفع الحَجْبِ وتحقيق مقام المُكاشفة.

وبهذا أصبح الخطاب الصّوفيّ النّسائيّ ملمحًا من ملامح الخصوصيّة النّسائيّة إبداعًا ونقدًا، وكانت رغبة المرأة الصّوفيّة دفينة لسبر خباياه، واستكناه جماليته، وفكّ رموزه، باعتباره مسلكًا للبحث عن رمزيّة التّصوّف ومصطلحاته، وتوظيفاته، ومكمنًا للارتقاء بالذّات الأنثويّة من القلب إلى الرّوح ومن الرّوح إلى المُشاهدة، ومن المشاهدة إلى المُكاشفة[1]، ولهذا فإنّ الصّوفيّ دائم الاضطراب والتّوتّر في تلقيه للحقيقة المعرفيّة، لهذا قال الطمستاني: « التّصوّف اضطراب فإذا وقع سكون فلا تصوّف »[2]، ولا يتحقّق الفهم عند الصّوفيّ إلاّ بالوصل الإلهيّ والارتقاء الإشراقيّ.

لذا يُعتبر العنوان بؤرة دلاليّة توليديّة ويُشكّل « أبرز الرّسائل المناصيّة المصاحبة للنّصّ والمُسيّجة له، وتقوم أهميته من كونه يمنح بعدا دلاليّا يؤسّس افتتاحيّة النّصّ، ويقدّم للقارئ فرضيات قرائيّة تُساعده على فكّ شفرات المتن المُتَلَقّى، ويوجّه فكره نحو بؤرة دلاليّة معيّنة، فالعنوان، ببساطة، يُحدِّد أرضيّة بدئيّة للعلاقة التّي ستتأسّس بين القارئ والنّصّ »[3]، فيصوّر لنا ديوان " **المُكابدات** " مسار حياة الشّاعرة **أمينة المريني** ومُجاهداتها المختلفة من أجل التّرقي إلى مدارج العرفان وإدراك الحقيقة المعرفيّة، وكشف الحَجْبِ، فتقول في قصيدتها " **سُلُوكْ** "، وما كابدته من أجل الارتقاء والوصول إلى مراتب إدراك الحقيقة:

« نجيءُ ضِماءً بأقصى اشتعالاتنا/ لِنسْلُكَ هذا الطّريق الشّهيَّ/ الذّي بَيننا.../ تراءى مقاماتِ ماءٍ/ على مدِّ أشواقِنا .../ سَبَائِكَ بيضاً/ يُقَطّرُهاَ في الدُّجى/ سُهْدُنا .../ لنا خلْفهُ ربوةٌ/ من شذا

[1] ينظر: عبد الله أحادي، تأويل القصيدة المغربيّة المعاصرة، السّياق والنّسق، مقاربات للنّشر والصّناعات الثّقافيّة، د ط، فاس، المملكة المغربيّة، 2016، ص 200، 201.

[2] السلمي أبو عبد الرحمن، طبقات الصّوفيّة، تحقيق: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1986، ص 474.

[3] هشام موساوي، المناصيّة في الرّواية المغاربيّة، من العنوان إلى النّصّ، دار الأمان، د ط، الرّباط، المغرب، 2015، ص 41.

وسنا/ لنا فيه (وجهٌ) .../ تأبَّى على حُلمنا/ لعلَّ المرايا التّي صاغَها/ في شُهُودِ الجوى/ دَمعُنا.../ تُريقُ بَهَاكْ/ قميصاً على هُدْبِنَا/ فَنُشْفَى، يُدَكُّ/ يخرُّ لِسُبْحاتِهِ/ طِينُنَاَ»[1].

تسلُك الشّاعرة طُرقا مختلفة ومتنوّعة لبلوغ الحقيقة، وإدراك مدارج العرفان بالبصيرة، فتغدو للقلوبِ عيونٌ وللعيونِ قلوبٌ، تُبصر ما لا تُبصره العين المجرّدة، فترفع الحجب وتبلغ مقام الكَشْفِ، تقول:

لنا في القلوبِ عيونٌ
تدُلُّ على بعْضِناَ...
لنا في العيونِ قلوبٌ
ستكشِفُ عن وجْدِنا...

تحقّق البصيرة بالقلب لا بالعين
وبلوغ مقام الكَشفِ
(لا يتحقّق الكشف إلاّ بالقلب)

نسجنا له خِرقاً
من سَدَى دَمِناَ
وجُعنا... وطُفنا نَشاوى
على ذاتنا...
سلاطينَ عِشْقٍ
يُبايِعُنا في الهوى غَيْرُنا...»[2].

رحلة الشّاعرة العامرة بالمُكابدات والمُعاناة: **نَسجنا** له خِرقاً من دمنا؛ و**جُعْناَ**؛ و**طُفنا** نَشَاوى...

ثمّ تستجلي ما كابدته وقاسته السّالكة في طريقها لمعرفة الحقيقة، تُضيف قائلةً:

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ص 69، 70.
[2] المصدر نفسه، ص 70.

وحينَ سَلَكْنَا طويلاً...

نرُشُّ لظانا على دَرْبنا

وقُلنا: " اخترقنا مقامَ الجُنونِ

احترقنا بِكَشْفِ الفُتونِ..."

تجلّى الحبيبُ

بساتِينَ شَدْوٍ

تَمُوجُ على كَفِّنَا...[1].

سلُوك الشّاعرة للطريق وعبورها على مقامات مختلفة لبلوغ الحقيقة والمعرفة

بُلوغ مقـــام الكَشْف والتّجلّي

نكشف من خلال ما سبق، أنّه مع كلّ مُكابدة واجتهاد تتحقّق الرّؤية والمُكاشفة، فالمُكابدة سابقة للمُكاشفة، وكلّما كابد السّالك أكثر تحقّق الكَشْفُ أسرع، ويُلاحظ المُتتبّع للتحوّلات الحاصلة في الدّيوانين أنّ الدّيوان الأوّل المُتمثّل في: **المُكابدات** جاء ليُعبّر عن طموح الشّاعرة لبلوغ الكَشْفِ، الذّي تحقّق في ديوانها الثّاني الموسوم بـ: مُكاشفات، هذا العنوان الذّي يُحاكي عنوان ابن عربي في كتابه: « التّجليات الإلهيّة»، بمعنى المُشاهدات والمُكاشفات، فيُعرّف ابن عربي لفظة " التّجلّي " بقوله: « التّجلّي هو ما ينكشف للقلب من أنوارِ الغيبِ »[2]، وبالتّالي فالمعرفة هي « انكشاف حقيقة الشّيء أو ماهيته أمام نظر العارف، وهذا الانكشاف يتحقّق رمزيّا برفع حجاب »[3]، وبهذا نقول أنّه لا كَشْفَ دون مُكابدة.

ويتمثّل هذا التّمنّي والرّغبة المُستقبليّة في تحقيق الكشفِ ورفعِ الحجب، انطلاقًا من تبنّي الشّاعرة أدوات لغويّة مُختلفة، تتنوّع من عمل شِعريّ لآخر، حيث يأتي ديوانها " **سآتيكَ فردا** "، في المرتبة الثّالثة بعد ديوانيها " **ورود من زناتة** " و" **حرّة في ظلال الإسلام** "، وتكشف

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ص70، 71.

[2] محي الدّين بن العربي، التّجليات الإلهية، تحقيق: عثمان إسماعيل يحي، مركز نشر دانشكاهي، د ط، طهران، 1988، ص 24.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشّاعرة من خلاله عن جانب مهمّ من جوانب الحبّ الإلهيّ، في مستواه الرّوحيّ العرفانيّ، و« انعتاقها من أَسْرِ الماديات وولوج إلى عوالم الرّوحانيات والإشراقات »[1]، ولقد اشتغلت البنيّة العنوانيّة في قصائد هذا الدّيوان على الإفراديّة، والتّي نوضّحها في الجدول الآتيّ:

عنوان الدّيـــــوان	عنوان القصيدة	
سآتيكَ فردا	– انعتاق – التّجلّي – رقّ – اشتهاء – أنا – وسْواس – سِدْر – الرَّيَّان – زُخْرُف – جوهَرة – انسياب – إخْلاص – رَفْض – الغُرباء – بُغْض – جَلسة – صَواحِبَات – شُهود – رؤيَة – وَجْه – تَكوين – فَسِيلة – مِلْح – مِرآة – دُود – غَفْلة – نَعْش – صحوة	**صنـاعة النّصّ النّسائيّ المُغاير وفرادة الرّؤيـــا**

[1] ينظر: عبد الله أحادي، تأويل القصيدة المغربيّة المعاصرة، السّياق والنّسق، ص 202.

	– قُوّة – حَبيبى – التَّنُّور – الأَسْعَد – المَرْوَتان – زَمْزم – نُسُكْ – المقام – المِيزاب – حُروف	

تعمّدت الشّاعرة إيراد كلّ عناوين الدّيوان بصيغة الإفراد، تأكيدا لعنوانها الموسوم: **سآتيكَ فرداَ**، حيث ستأتيه فردا حرفا ووُجْدًا، فيكتسب العنوان المُفرد اليتيم دلالته وقيمته الجماليّة من خلال ارتباطه بالمتن الشّعريّ وتجسير العلاقة بينهما انطلاقًا من السّياق العام، وكلّ قراءة تستدعي بالضّرورة الولوج إلى السّياق والإحاطة به، ويُحدّد" عبد الله الغذامي " القراءة بقوله: هي « عمليّة دخول إلى السّياق »[1]، تقتضي قراءة مِثل هذه العناوين المُفردة/ اليتيمة، وتحديد جمالياتها الفنيّة الوقوف عند المتن النّصّيّ وتتبّع تحوّلاته الرّمزيّة، إذ أنّ كليهما مرتبطٌ بالآخر ودالٌ عليه.

فالتّأويل النّسقيّ يتمّ انطلاقًا من ربطه بالسّياقي، ويكشف المُتتبّع للنّصّ المريني عن انفتاح الرّؤيا وتشكّل مركزيّة الدّلالة.

فتقرّ الشّاعرة " **أمينة المريني** " في ديوانها " **سآتيكَ فردا** " بإتيانها منفردة متفرّدة، تمثيلاً لقوله تعالى في سورة مريم، الآيات 93– 94– 95 «إِنَّ كُلُّ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ إِلاَّ آتِي الرَّحْمَنِ عَبْدًا (93) لَقَدْ أَحْصَاهُمْ وَعَدَّهُمْ عَدًّا (94) **كُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا** (95) »، لتؤكّد الشّاعرة من خلال هذه المرجعيّة الدّينيّة أنّ اللّقاء بربّ العالمين محتوم، « وأنّ البقاء معدوم، وأنّ الاستعداد مطلوب معلوم، فليتّخذ كلّ فرد حذره، وأن يعدّ للسّؤال جوابًا يوم تُكشف السّرائر، ويُخرج ما في الضّمائر »[2]، ويتحقّق كلّ هذا، بترويض النّفس على " الحبّ والإخلاص " تجليّا، وابتغاءً،

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، المركز الثّقافي العربي، ط 6، الدّار البيضاء، المغرب، 2006، ص 73.

[2] ينظر: عبد الله أحادي، تأويل القصيدة المغربيّة المعاصرة، السّياق والنّسق، ص 235.

وإشراقًا، وكَشفًا، وارتقاء، وذلك لتأكيد كوجيطو الذّات الأنثويّة الصّوفية " **أنا أعشقُ الله، إذن أنا موجودة**".

تواصل الشّاعرة " **أمينة المريني** " في قصيدتها " **اِنعِتَاق** "، وهي تدعو الرحمن أن يرتقي ويتسامى ويدفع بأناها، نحو عالم النّور والإشراق ويُخرجها من العالم السّفليّ، قائلة:

«تسامقَ القبحُ في روحي وفي بدني/ وجاسَ في النَّبضِ تيّاها وأرّقني/ وعَربَدتْ طينتي في الوحلِ ما بَصُرت/ قيْداً بعالمها السُّفليِّ يخنقني/ فامدد حبيبي كفَّ المنِّ ناصعةً/ ما غيرها من ظلام القُبح يُخرجني»[1].

فلا شيء يُخَلِّص الذّات الأنثويّة من القُبحِ سوى التّقيّد بشريعة الله.

ليتجلّى لها الحبيبُ وينكشفَ لها الحَجبُ نورًا وإشراقًا، تُضيف في قصيدة " **التّجلّي** [*]"، تقول:

«بحقِّ الذّي فيَّ منكَ نَطَق/ وقال: " أنا النّور فيكَ ائتلقْ"/ أراكَ بنفسي سِرّاً تَوارَى/ عنِ العَيْنِ حِينَ تَجَلّى انْغَلَقْ/ فأنتَ حبيبي، كُلِّي وبعْضِي/ وكوْنٌ عَشِقتُه قبْلَ العَلَقْ»[2].

تُحاول الشّاعرة في خطابها الصّوفيّ هذا، التّنصّل من كلّ ما هو أرضيّ وسُفليّ، والعلو بالرّوح نحو السّماويّ النّورانيّ، فتجعل من إشاراتها ورموزها اللّغويّة ورؤيتها الإشراقيّة العرفانيّة، رسالة تُفصح من خلالها للقارئ عن علاقتها بالمحبوب، وقوّة الحبّ الذّي تُكنّه له، فتقول في قصيدة " **بُغْض** ":

---

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ديوان " سآتيكَ فردا "، ص 07.

[*] يُحدّد الشّيخ الأكبر محي الدّين بن العربي لفظة " التّجلي " في فتوحاته المكيّة، بقوله: هو « ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب، ويأتي على مقامات عديدة، نُحدّدها كما يأتي: نجد تجليات " **نور الأنوار** "، وهي التّي تكشف عن الحقيقة المطلقة وتولّد في القلب المعرفة اليقينيّة، ثمّ مقام " **أنوار المعاني**" وهي المعارف والأسرار، إلى جانب " **أنوار الأرواح** " وهم الملائكة، فكلّ نور من هذه الأنوار إذا طلع من أفق ووافق عين البصيرة سالما من العمى والغشى والصداع والرمد وآفات الأعين كشف بكلّ نور ما انبسط عليه » (ينظر: محمد علي بيضون، الفتوحات المكية، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1999، ص 171.)

[2] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ديوان " سآتيكَ فردا "، ص 08.

«في حُبِّكَ البُغْضُ/ والبسْطُ والقَبْضُ/ وفرحةُ اللُّقيا/ والصَّدُّ والغَضُّ/ وعِشْقُكُمْ أَقْوَى/ أن تَحْمِلَ الأرْضُ»[1].

هكذا تجلّى التّحديث الشّعريّ اللّغويّ والدّلاليّ، من خلال الاشتغال الأسلوبيّ، واللّعب الحرّ بالألفاظ، والممارسة اللّغويّة، التّي تسمح بإنتاج وصناعة نصّ مغاير، والقول بفرادة النّصّ الأدبيّ، وخصوصيّة الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، التّي تتحدّد في إمكانيّة خلق الشّاعرة لأسلوب مختلف جديد خاصّ بها، متجاوزا القالب الشّعريّ القديم، فيطرح المنظور الحداثيّ إشكاليات وظواهر لغويّة عدّة، مع مُعاينة التّحوّل الشّعريّ النّسائيّ في انفلاته الدّلاليّ، ويُمكن مُتابعة هذا التّحوّل من خلال مُعاينة اشتغال النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة بنية ودلالة، فكيف هَنْدَسَت المرأة الشّاعرة نصوصها الإبداعيّة؟ وما التّحديث الذّي وقع عليها؟ وهل في هذا التّحديث طمسٌ ومحوٌ للمرورث الشّعريّ العربيّ المركزيّ؟

2- تشكّل هندســـة الأشكــال الإيقاعيّـــة:

1.2: قلقُ النّمــوذج وقانون التّشظّي:

يعتبر الشّعر النّسائيّ في بداياته، تَوَجُّهًا نحو انحطاط ثانٍ في مسار الشّعر العربيّ، بسبب بدايته الفتيّة الضّعيفة، إلاّ أنّ محاولة بعض الشّاعرات تجاوز هذا الوضع، والنّهوض بالكتابة الشّعريّة النّسائيّة، وَضَع الشّعر النّسائيّ المعاصر في مواجهة مع الشّعر القديم، باعتباره نموذجًا للتّراجع والارتكاس « فما سُميّ بعصر الانحطاط كان مُقترحًا من ضمن جملة من المقترحات في كتابة الشّعر، واقتراح أشكال إضافيّة أو بديلة، لما عرفته الذّائقة الشّعريّة العربيّة، كما كان، في بعض أوجهه، نوع من التّقليد الصّرف لما هو موجود ومعروف من أشكال شعريّة، ومن ضمنها القصيدة، كنموذج مُهيمن ووحيد[2].

[1] أمينة المريني، من نبعكَ الملكيّ هذا الشّذا، ديوان " سآتيكَ فردا "، ص 22.

[2] ينظر: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 97.

إلاّ أنّ بعض الشّاعرات يعملنّ على النّهوض بالقصيدة النّسائيّة، وكتابة نموذج شعريّ نسائيّ يستعيد النّموذج الأبّ، وتجاوز مقترحات " الانحطاط اللّغويّ والدّلاليّ"، باعتبارها خروجًا عن القصيدة وكسرًا لنظام البيت، فلم يَعُدْ التّحديث الشّعريّ يرتبط بهدم النّموذج فقط، وإنّما نجد من الشّاعرات من التزمنّ بالنّظام البيتيّ ومع ذلك نلمح تغييرا على مستوى المعنى، فالتّحديث لا يمكن ربطه بفترة معيّنة، وهو ما أكّده أدونيس في " بيان الحداثة " (1992، 1979) عن " أوهام الحداثة "، التّي تداولتها الأوساط الشّعريّة العربيّة [*]، حيث يُحاول أن يثير من خلال بيانه أوهام الحداثة، والتّي أوجزها في العناصر الآتية:

1- وَهْمُ الزّمن؛

2- وَهْمُ المُغايرة؛

3- وَهْمُ المماثلة؛

ويمكن التّفصيل في كلّ عنصر على حِدة، كما يأتي:

- **الوهم الأوّل:** ارتبط بعامل الزّمنيّة، والذّي يؤكّد أنّ النّصّ الرّاهن أكثر حداثة من النّصوص القديمة، وهي طبعًا « نظرة شكليّة تجريديّة، تُلحق النّصّ الشّعريّ بالزّمن، فتؤكّد على اللّحظة الزّمنيّة لا على النّصّ ذاته، وعلى حضور شخص الشّاعر، لا على حضور قوله، وهي، من هنا تؤكّد على السّطح لا على العمق، وتتضمّن القول بأفضليّة النّصّ الرّاهن، إطلاقًا على النّصّ القديم »[(1)]، لذا فمن الخطأ ربط الحداثة والتّحديث بزمن معيّن، وإنّما الحداثّة متوّفرة في كلّ عصر يُحاول المُبدع من خلاله تجاوز السّائد وبناء المُستقبل برؤيّة تصوّريّة مُغايرة، وما سيُفسّر حداثة

[*] كتب أدونيس " بيان من أجل 05 حزيران 1967 "، وتقول خالدة سعيد بهذا البيان افتتح أدونيس ما وصف بأنّه النّقد الذّاتيّ بعد الهزيمة، وكان ذلك في تاريخ 10 حزيران حين نشر في جريدة " لسان الحال "، التّي يحرّر صفحتها الأدبيّة، ذلك البيان، كانت تلك صيغة أولى موجزة عاد ووسّعها لما نشر البيان في مجلّة الآداب، المجموعة الكاملة، العدد السّادس، حزيران (يونيو)، تموز (يوليو)، السّنة 42، 1953، ص 78.

[1] ينظر: أدونيس، محمد بنيس، قاسم حداد، أمين صالح، البيانات، أسرة الأدباء والكتّاب، ط 1، البحرين، 1993، ص 21.

الشّعر في العصر العباسيّ؟؛ فالمُتطلع على شعر أبي نواس يجدها أكثر حداثة من نصوص بعض الشّعراء المعاصرين.

- **الوهم الثّاني:** وهو ما يسميه أدونيس بوهم المُغايرة، ويذهب أصحابه إلى أنّ التّغاير مع القديم هو دليل الحداثة وهي، حسب أدونيس، نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النّقيض، فتُحيل الإبداع إلى لُعبة في التّضاد، وهذا يُنافي الشّعر والإبداع[1]، فالقول بالتّحديث الشّعريّ لا يعني التّناقض مع كلّ ما هو قديم !، فقد تتوفّر الحداثة الشّعريّة بالمُشاكلة النّصيّة.
- **الوهم الثّالث:** ويسميه أدونيس وهم المماثلة مع الغرب[2]، فكلّ تبعيّة للغرب تعتبر حداثة، إلاّ أنّه يبقى، في رأي أدونيس، وهمٌ معياريٌّ، حيث تُصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، مقاييس للحداثة خارجه، وهذا إقرار مسبق بتفوّق الغرب، فتُصبح المماثلة استلابًا كاملاً، لذلك تقتضي الحداثة قطعًا معهم[3]، والعمل على تحقيق الفرادة الإبداعيّة، وخلقِ نصوصٍ برؤى جديدة ومغايرة للواقع والعالم.

فيتنبّه المتتبّع للشّعر النّسائيّ المغاربيّ، إلى وجود أنماط وأشكال تحديث عديدة بعيدًا عن هذه الأوهام، والمتمثّلة في:

1- تحديث الشّكل الفنّي الخارجي؛

2- تحديث التّشكّل المضموني؛

3- تحديث الشّكل والمضمون معًا؛

وقد حدّدت النّاقدة " آمنة بلعلى " أنماط تحديث الأشكال الشّعريّة في ثلاثة أنواع، هي:

1- التّحديث داخل الشّكل؛

1- التّحديث بالشّكل؛

---

[1] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعريّة الانفتاح في الشّعر العربي الحديث، دار الأمان، دار التّنوير، ط 1، بيروت، لبنان، 2014، ص 79.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

2- التّحديث خارج الشّكل؛[1]

إلاّ أنّه يجب أن نشير إلى أنّ توجّه أغلب الشّاعرات المغاربيات إلى نمط قصيدة النّثر في تبعيّة أغلبهنّ للنّموذج الغربيّ، باعتباره ذروة الحداثة عندهنّ، كون القصيدة النّثريّة نموذجا شعريّا يعمل على الخروج عن التّقاليد الوزنيّة للقصيدة العربيّة الخليليّة، أي القصيدة الأبّ/ النّموذج، فأغلب شاعرات هذا النّمط من التّحديث يركّزن على الأداة لا على الشّعر في حدّ ذاته، ومِنَ الشّاعرات مَنْ توجهنّ إلى الاستحداث المضمونيّ، في اهتمامهنّ بقضايا المجتمع والعصر، واحتفائهنّ بإنجازاتهن كنموذج للحداثة، إلاّ أنّ هذ لا يكفي، وإنّما هو **وهْمُ الحداثة**، فحداثة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ لا تتحدّد « في زمنيته، أو مجرّد تشكيليته، ولا في مضمونيته »[2]، وإنّما الحداثة هي حداثة شعر معيّن في زمن ومكان معيّنين.

ومن بين الشّاعرات الجزائريات المصنّفات ضمن النّمط الأوّل (التّحديث داخل الشّكل) – حسب آمنة بلعلى – الشّاعرة " **حنين عمر** "، التّي حاولت محاورة القدماء، لكن ضمن تسيير على سكّة لغويّة فنيّة مختلفة ومخصوصة، من أجل تحقيق ضربة شعريّة خاصّة بالمرأة وخصوصيّتها وتفرّدها؛ وبناء ذات أنثويّة منافية للآخر (الرّجل)، وتضيف آمنة بلعلى، قائلة: « هذا النّمط هو النّموذج الذّي يعبّر عن الذّات والواقع وعن حركة التّاريخ، حتى وهو يلبس عباءة القدماء ويتكئ على عمودهم (...)، إنّه النّمط الذّي تعيش شاعراته بمخزونهن الثّقافيّ، في الوقت الذّي يعملن على إبداع جديد »[3]، ورسم هويّة نسائيّة جديدة لها مرتكزاتها الفنيّة الخاصّة بها[4]، والمُتفرّدة عن غيرها.

فيقودنا الحديث عن شعريّة تحديث القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، إلى الخوض وتتبّع مسارها التّحوّليّ، ورصد خصائصها الفنيّة في نضجها وتطوّرها من الائتلاف إلى الاختلاف، ومن

---

[1] آمنة بلعلى: خطاب الأنساق (الشّعر العربي في مطلع الألفية الثالثة)، ص 229.

[2] ينظر: أدونيس، محمد بنيس، قاسم حداد، أمين صالح، البيانات، ص 24.

[3] آمنة بلعلى: خطاب الأنساق (الشّعر العربي في مطلع الألفية الثالثة)، ص 231.

[4] ينظر: رزيقة بوشلقية، تحديث القصيدة العموديّة في الشّعر النّسائي الجزائري، مجلّة الخطاب، العدد 23، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016، ص 166.

الأحاديّة إلى التّعدّد، وذلك راجع إلى المشارب المختلفة التّي تنهل منها المرأة المبدعة لغتها الشّعريّة، سواء الثّقافيّة أو المعرفيّة أو التّاريخيّة، لذا تقترحُ الشّعريّة نفسها حقلا معرفيًّا ونقديّا يبحث في قوانين الخطاب الأدبيّ، وفي طبيعة بناء وترابط تلك العناصر داخل النّسيج النّصيّ وتحقيق وجوده الفعليّ، أي أنّها تنظر إلى النّص من خلال كينونته البنيويّة وتحقيق روابطه العلائقيّة [1]، ولا ننكر أنّ الشّعريّة باعتبارها حقلا معرفيّا موغلا في القدم، استفادت من مجالات معرفيّة عديدة، كاللّسانيات وعلم اللّغة والنّقد الأدبيّ والإبستومولوجيا..الخ. ويُمكننا تتبّع التّحديث الشّعري في القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، من خلال مبحثنا الرّابع الذّي عنوناه " إبدالات التّحديث الإيقاعيّ، من العروض إلى الإيقاع"، والذّي نطرح فيه مجموعة من الإشكالات المركزيّة منها: كيف تحوّلت المرأة الشّاعرة وانتقلت من الدّال الأصغر "العروض" إلى الدّال الأكبر "الإيقاع"؟ وما الذّي احتفظت به في نصوصها وما الذّي قامت بتغييره وتقويضه؟ وكيف وَعَتْ الشّاعرة المغاربيّة تحوّل القصيدة النّسائيّة ؟ رغم احتفاظ بعضهنّ بالنّموذج المُكرَّس (النّظام البيتيّ الأبويّ).

المبحث الرّابع: إبدالات التّحديث الإيقـاعيّ.. من "العروض" إلى "الإيقـاع"

1 – تجريبيّة الإيقاع:

تحكّم الشّكل التّقليديّ في الذّائقة العربيّة لمدة زمنيّة طويلة، فعبّر عن مآثرها وجسّد وجودها، وقد عرف عدّة تحويرات كالزّحافات والعلل على مستوى البنيّة والمجزوء والموشّحات على مستوى الشّكل، إلاّ أنّه حافظ على شكله وإطاره العام وهو نظام الشّطرين؛ فانبنت القصيدة العموديّة (التّناظريّة) العربيّة على عدد من القوانين الصّارمة، التّي تمثّل مجموع الخصائص في عرض التّصوّر المتكامل لشكل القصيدة العموديّة التّناظريّة، والمتمثّل نظريّا بعمود الشّعر[*]، وكلّ

[1] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون مكان وتاريخ النشر، ص 05.

[*] عمود الشّعر: حدّده " المرزوقي " في كتابه: " شرح ديوان الحماسة "، ص 09، في سبعة أبواب، إذ أنّ النّقاد العرب " يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثّلاثة كثُرت

من التزم بهذه القوانين، وبنى شعره عليها، يكون قد أسّس لشعريّة عربيّة صحيحة، ومن خرج عن إطارها وجاء شعره خرقا لها، هو انتهاك للشّعر في الوقت نفسه وتقويضًا لمُقدَّساته، فالسّؤال المطروح: كيف استطاعت الشّاعرة المغاربيّة تجاوز نظام الشّعريّة العربيّة القديمة ؟ وخلق شكل جديد يتأسّس على النّظام التّقليديّ، يسير وِفق ما نظّرت له الشّعريّة العربيّة القديمة، ويتجاوزه في الآن نفسه؟، فلم يكن " عمود الشّعر " إلاّ محاولة جادة في فهم طبيعة التّشكيل الشّعريّ الجاهليّ، ليتحوّل " عمود الشّعر " من مجرد وصف لشعريّة عربيّة في فترة معيّنة، إلى قانون صارم يُعاقب كلّ من يخرج عنه، وعن ثوابته بالإقصاء والرّفض من دائرة الشّعريّة العربيّة[1]؛ وبهذا اعتبَرَت الشّعريّة العربيّة القديمة **العروض** عنصرا مُهمّا ثابتا لا يمكن تجاوزه والخروج عن نطاقه، وهو ما يُفسِّر قيام نظريّة عمود الشّعر على عنصر « التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن»[2]، كعنصر خامس في ترتيب معايير عمود الشّعر، وممّا كرّسته « النّظرية النّقدية من معايير، لم يعد معها العدول ممكنا إلاّ وفق ما حدّدته هي نفسها من معايير فرعيّة لضبط "الشّاذ" و"الشّارد" أو المُرَخَّص به »[3]، أي أنّ النّقاد القدماء حرصوا على دراسة معايير الشِّعر كمحدّدات أجناسيّة، لا باعتبارها صفة للكلام[4]، وعمود الشّعر إجمالاً « شكل جامع

سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافيّة، حتى لا منافرة بينهما " هذه الأبواب تشكّل ما يسمى عمود الشّعر، وتبنى هذه الأبواب على عدّة معايير نذكرها على التّوالي:

1- عيار المعنى/ 2- عيار اللّفظ / 3- عيار الوصف وحسن التميّز/ 4- عيار المقاربة في التّشبيه/ 5- عيار التحام أجزاء النّظم/ 6- عيار الاستعارة/ 7- عيار مشاكلة اللّفظ للمعنى (ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السّلام هارون، القسم الأوّل، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص 09، 10، 11).

[1] ينظر: رزيقة بوشلقية، تحديث القصيدة العموديّة في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 162.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن هجري، دار الثّقافة، ط 4، لبنان 1983، ص 406.

[3] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 277.

[4] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 277.

يحتضن ما قيل من الكلام المندرج في الجنس الشّعريّ، وينفتح على ما يقال منه ويعدّ بما يمكن أن يقال في نطاق بنية الشّعر العربيّ كما ترسّخت تاريخيّا »[1].

وقد اتّفقت جميع التّعريفات على أهميّة العروض (الوزن والقافية)، في تحديد مفهوم الشّعر، وذلك لِما في الإيقاع من صعوبة كشفه، حيث يُعتبر الإيقاع في الشِّعر أكثر خفاءً، ولا مرئيّ؛ ولهذا، نفهم الالتباس الحاصل في المنظومة الشّعريّة العربيّة، بخصوص التّمييز بين الإيقاع والعروض، فلم « يستسيغوا وجود الإيقاع إلاّ في الموسيقى، ولم يلحظوه في الشّعر إلاّ من خلال الوزن، ولا يتعدّى إلى غير الوزن »[2]، وهذا ما أكّده " أحمد ابن فارس " في كتابه " الصّاحبي في فقه اللّغة "، حين قال: « إنّ أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تُقسّم الزّمان بالنّغم، وصناعة العروض تُقسّم الزّمان بالحروف المسموعة »[3]؛ وهكذا تنبّه النّقاد القدامى إلى مواطن الإيقاع في الشّعر، انطلاقا من عناصر شعريّة عديدة كالتّكرار والتّوازي والانتظام الخ...

إلاّ أنّه لم يتمّ تحديد **دال الإيقاع** كمصطلح نقديّ قائم بذاته في البلاغة العربيّة القديمة، وإنّما ظلّ وثيق الصّلة بالوزن، وكثيرا ما عبّر الوزن عنه، وغدا كلّ ما يثير فينا حسًّا جماليّا إيقاعا، وهو ما أكّده " عبد العزيز المقالح "، فيما بعد، حين قال: « إنّ قوانين اللاّوعي التّي نجهل أسرارها تتدخل في صوغ هذا الإيقاع »[4]، أي أنّ الإيقاع في منظور النّقد العربيّ القديم لم يكن إلاّ صورة انعكاسيّة للوزن والقافيّة، حيث « بقي هذا التّصوّر المرادف بين العروض والإيقاع سائدا زمنا طويلا »[5]، فانحصر الهَمُّ النّقديّ القديم في دراسة البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة العربيّة، من

---

[1] شكري المبخوت جمالية الألفة (النص ومتقلبه في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، د ط تونس،1993، ص77.

[2] عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيدي، ط 1، الرباط، المغرب، 2014، ص 45.

[3] أحمد بن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة، جمع ونشر المكتبة السّلفيّة، د ط، القاهرة، 1910، ص 230.

[4] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، د ط، بيروت، 1981، ص 28.

[5] خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط 1، سوريا 2005، ص 11.

منظور الوزن والقافيّة فقط، ما خلق ضغطًا كبيرا على بنيّة القصيدة العربيّة والنّسائيّة على وجه الخصوص، باعتبارها بنيّة نصيّة متحوّلة ومنفتحة ديناميكية غير ثابتة.

هكذا اتّفقت جميع التّعريفات القديمة على أهميّة العروض (الوزن والقافية)، فلم يخرج الشّعر إلاّ من كونه وزنا وقافية، وذلك ما أكّده "**قدامة بن جعفر**" في تحديده للشّعر، حين قال:« إنّه قول موزون ومقفّى يدلّ على معنى... »[1]. وكأنّ النّقاد القدامى يقولون أنّ " **الشّعرَ وزنٌ** "، أي أنّ الوزن ليس « عنصرًا مستقّلاً عن القصيدة يُضاف على محتواها من الخارج، وإنّما جزء لا ينفصل عن سياق المعنى »[2]، فحرصوا على التّمييز بين كلّ ما هو شعر، وكلّ ما هو نثر بالوزن والقافية، وهذا ما أكّده " **أبو هلال العسكريّ** " في كتاب " **الصّناعتين** "، وهو يُثني فضل الشّعر عن النّثر، فقال: « ومن فضل الشّعر على النّثر أنّ الألحان التّي هي أهنأ اللّذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصّافية، والأنفس اللّطيفة، لا يتهيأ صنعتها، إلاّ على كلّ منظوم من الشّعر »[3]، ولهذا تمّ ترجيح الشّعر على النّثر.

كما حدّد " **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " « **النّظريّة العروضيّة** »، عند متابعته لوَقْعِ صوت المَطَارِق، وهو يمرّ بسوق الصفارين، فكان لصوت دقدقة مطارقهم على نغم مميّز، تمهيدًا لاكتشاف أثر وقع الموسيقى الشّعريّة على أُذن المُتلقي، حيث كان « يذهب إلى بيته ويتدلى إلى البئر ويبدأ بإصدار الأصوات بنغمات مختلفة، ليستطيع تحديد النّغم المناسب لكلّ قصيدة، وعكف على قراءة أشعار العرب ودرس الإيقاع والنّظم، ثمّ قام بترتيب هذه الأشعار حسب أنغامها وجمع كلّ مجموعة متشابهة ووضعها معا، فتمكّن من ضبط أوزان خمسة عشر بحرًا يقوم عليها النّظم حتى الآن وهي (الطّويل، والمديد، والبسيط)، وتُعرف بالممتزجة، (الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب)، وتسمى السّباعية لأنّها مركّبة من أجزاء سباعية في

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى الخانجي، ط 3، القاهرة، 1978، ص 17.

[2] جون كوهن، النّظرية الشّعريّة، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر، ج1، د ط، القاهرة، 2000، ص 55.

[3] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، الكتابة والشّعر، دار إحياء الكتب العربية، ط1، دب، 1952، ص 144.

أصل وضعها، وآخران هما (المتقارب، والمتدارك) يعرفان بالخماسيين، إلاّ بحر المتدارك المحدث فإنّ واضعه هو الأخفش الأوسط تلميذ سيبويه»[1]، فأصبح مؤسّس علم العروض.

و تمكّن انطلاقا من كلّ هذا " **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " من تتبّع حركيّة النّصّ الشّعريّ القديم، واستقراء الظّاهرة الشّعريّة الموسيقيّة، ليهتدي بذلك إلى خلق ما يُسمى بـ " **أوزان الشّعر العربيّ** "، من خلال ما أطلق عليه اسم " علم العروض "– والذّي يُطرح بمعنى مساوٍ للإيقاع– في تحديد مفهوم الشّعر، حيث يُعدّ أيّ تجاوز لنظريّة العروض، وتقويض نظام البيت، إخلالاً بموسيقى الشّعر وجمالياته الشّعريّة والفنيّة؛ لأنّ « العروض الخليلي الذّي يتشكّل من وزن وقافية أحد العناصر الأساسيّة المكوّنة والدّالة في النّصّ الشّعريّ، ولا يتمكّن الوزن القيام بهذا الدّور في ظلّ النّظرة التّقليديّة للعروض العربيّ، وأنّه قوالب ثابتة ومحدّدة نقيس بها رداءة النّصّ وجودته، إنّما ينبغي أن يُسهم العروض مع غيره في تشكيل التّجربة الشّعريّة»[2]، وهكذا يمكن دراسة العروض في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، بما يتلاءم مع تجربة المرأة الشّعريّة وفرادتها الإبداعيّة وتشكيلها النّصّيّ التّجاوزيّ.

يتنبّه المُتتبّع لتحوّلات القصيدة العربيّة عامّة والنّسائيّة المغاربيّة خاصّة، إلى تشكّل عناصر إشتغاليّة جديدة في ظلّ الحداثة الشّعريّة، فلم تعد القصيدة المعاصرة تقوم وتؤسّس لعناصر شعريّة قديمة، وإنّما تمّ تقويض فكرة **المُقدَّس الشّعريّ**، والتّمهيد لإبدالات نصيّة مغايرة في الحداثة الشّعريّة العربيّة، ويمكن تحديد هذا الخروج عن السّائد، وإحصاء أهمّ الإبدالات والتّحوّلات النّصيّة، وتعيين أنماط التّحديث الشّعريّ في النّصّ النّسائيّ المغاربيّ، كما يأتي:

- **الإبدال والتّحوّل الإيقاعيّ:** تمّ التّخلي عن الوزن الكامل والقافية الموحّدة، وإبداله بالتّفعيلة الواحدة، فظهرت كتابات شعريّة عديدة تتبنى هذا النّمط من التّحديث، الذّي يُجدّد في بنية الإيقاع أي الأوزان الخليليّة.
- **تقويض الإيقاع:** ونجد من أنماط التّحديث، أيضا، الخروج والتّجاوز الكليّ لأوزان الخليل، وذلك بالتّنازل عن الوزن والقافيّة، كقصيدة النّثر وقصيدة الهايكو النّسائية.

---

[1] ينظر: الموسوعة الحرّة، على الرّابط الآتي: https://ar.wikipedia.org/wiki .

[2] ينظر: محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، ط 1، الإسكندرية، مصر، 2008، ص 56، 57.

تمكّنت القصيدة النّسائيّة الحداثيّة من خلق انفتاح نصّيّ يؤسّس لقصيدة نسائيّة تجريبيّة، تستثمر الطّاقات الإيقاعيّة الخليليّة، وفي الوقت نفسه، تتحرّر من سَطْوَةِ التّقليد، وذلك انطلاقا من التّوزيع الحُرِّ للتّفعيلات، داخل جسد القصيدة دون قيود عروضيّة، فترفض الحداثة الشّعريّة العمل بالقوانين والمقاييس المسبقة، لأنّها ترمي إلى «إعادة بناء هذا المعطى القَبليّ، فيما هي تتّجه نحو إعادة بناء الإيقاع برمّته في الخطاب وبالخطاب وبالخروج على العروض أيضا... »[1]، ويمكن استظهار هذا النّمط من التّحديث، حيث تتوزّع التّفعيلة في جسد القصيدة بطريقة حرّة، من خلال نموذج الشّاعرة "**جميلة الماجري**" في قصيدتها "**اللغة**"، تقول:

التّدوير

« هيَ صَمتُنا	مُتفَـــــــاعلنْ	(السّطر 01)
لمّا سُئلنا	مُتْفــاعلن مُتْــ	(السّطر 02)
عند بدءِ الخلْق	فاعلن متْفَـاعـ	(السّطر 03)
عمّا نشتهي	لن متْفـــــاعلن	(السّطر 04)
هي ما سيبقى	مُتْفــاعلنْ مُتْ	(السّطر 05)
حين نمضي	فـاعلن مُتْــ	(السّطر 06)
في أَكُفِّ العاشقين	فـاعلن مُتْفاعلانْ (تذييل)	(السّطر 07)
من إرتباكْ	متْفعلانْ	(السّطر 08)
هي ما تناثرَ من نجومٍ	مُتَفَـــــــاعلنْ مُتَفَـــــــاعلنْ مُتْـ	(السّطر 09)
كلّما زاولتُ إسمكَ	فـاعلن مُتْفــاعلن مُتَ	(السّطر 10)
أو إذا أسمَيْتَنِي»[2]	فـاعلن مُتْفــاعلن	(السّطر 11)

[1] محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: في الشّعر المعاصر، دار توبقال، ط 3، المغرب 2001، ص 109.

[2] جميلة الماجري، ديوان " ذاكرة الطّير"، ص 09، 10.

تتوزّع التّفعيلات في نصّ "**جميلة الماجري**" المعنون: "**اللّغة**" من ديوانها "**ذاكرة الطّير**" بطريقة حرّة، إذ يحتوي السّطر الأوّل على تفعيلة واحدة من بحر **الكامل** وهي: مُتَفَاعِلُنْ، لتستعمل في السّطر الثّاني تفعيلتين (مُتفاعلن مُتْ) إذ أنّ السّطر الثّاني لم تكتمل تفعيلاته، فلقد ورد جزءًا من التّفعيلة الثّانية في السّطر الثّالث، إذ لجأت الشّاعرة إلى استعمال ممكنات تجريبيّة متنوّعة على مستوى الإيقاع، وهو ما يُسمى بـ "**ظاهرة التّدوير**"، حيث تطغى هذه الظاهرة في كلّ جسد النّصّ الشّعريّ عند **جميلة الماجري**، ويُمكن إيراد توزيع التّفعيلات في الأسطر الشّعريّة المذكورة سابقًا وفق التّرتيب الآتي: السّطر الثّاني، الثّالث، الرّابع، الخامس، السّادس، والسّابع تفعيلتان فقط، أمّا السّطر التّاسع، والعاشر، فيحتوي على ثلاث تفعيلات، بينما ترِد تفعيلة واحدة فقط في السّطر الثّامن، حيث تستثمر الشّاعرة "ظاهرة التّدوير" من أجل حذف الوقفة الشّعريّة وإلغائها، لتتحوّل الأسطر الشّعريّة المدوّرة إلى سطر واحد، فلا قانون يحكم السّطر الشّعريّ عندها، وهذا يُجسّد وعيّ الشّاعرة "**جميلة الماجري**" بالتّغيير والتّحرّر وتفكيك المركزيّات الثّقافية، والحُرية في بناء النّصّ الشّعريّ النّسائيّ وتأثيث جسده اللّغويّ، وتمثّل التّحوّل في الشّعر النّسائيّ من "**أنا أكتب إذن أنا موجودة** " إلى "**أنا أكتب إذن أنا أمارس التّجريب والانفتاح**" .

ولكن يجب أن نشير إلى أنّ مشروع التّحديث الشّعريّ الإيقاعيّ بدأ بكسر نموذج الأبّ (النّموذج العروضي الخليلي)، ويتّضح ذلك انطلاقا ممّا أعلن عنه " أدونيس " ودعوته الصّريحة للتّخلي عن كلّ ما هو قديم وتجاوزه، يقول: « تبدو كلماتنا مجنونة، نعرّيها في الشّمس والرّيح حارقين ثيابها القديمة، نكسرها ونمحي تداعياتها الأليفة، نقرنها ونملؤها بالرّعب والبراءة المدّهشة، إنّنا نريد أن نقتل في الكلمة العربيّة كلّ تقليد وعادة، نريد أنْ نقتل فيها الآلة التّي تكتفي بالتزحلق فوق سطح الأشياء وجلد الإنسان »[1]، فهنا دعوة صريحة إلى التّجاوز والتّمرّد على اللّغة الشّعريّة التّقليديّة الموروثة، وهدم النّظام البيتيّ الثّابت.

[1] مجلة شعر، ع 16، س 4، خريف 1960، ص 150.

ويُمكن التّمثيل لهذا الهدم الشّكليّ أي التّجاوز الخليليّ وتقويض نظام البيت (الشّطر الشّعري)، واستبداله بنظام السّطر الشّعريّ، حيث تتداخل الفنون وتتعالق، كما في قول الشّاعرة " **فضيلة الشّابي**" في قصيدتها "**لتوزر الشاعران الذكر والأنثى**":

« **تعدّدت القرى والغربة واحدة وفريدة/ لتوزر الشاعران الذّكر والأنثى/ لتوزر الكتابان خمور مدغمة كأنّها حجبت عن الأوّلين/ ضوء كأنّه الفلكيّ/ تستشفُّ من نورها الملكيّ معرفة/ ادخلي المدينة سالمة/ قالوا/ ثمّ ذرّوا على جراحها الملح/ غطّوا النهر بليل كثيف/ خفيفة صامتة أُدخليها/ تلك أطلال لا تحتمل الوطء/ لتوزر القمران.../ أكياس البلاستيك على الأسلاك الشائكة غربان تنعق/ كثبان الرّمل تقطّعها سكاكين الرّيح الحادة/ عُوَاقْ عُواقْ.../ لتوزر الشاعرة على أسلاك مذبّبة/ – من الواقف على بوابات حُزني همستْ/ – أنا "النبيّ المجهول"/ هلّلت: أبا القاسم أيّها الشّاعر.../ بل أنا الشيخ الأعمى ولقد كنت الرائي/ – أحببتَ تونس ففُقئت عيناك أو لست أنت القائل:/ "أنا يا تونس الجميلة في لجّ/ الهوى قد سبحت أيّ سباحة»**[1].

استطاعت الشّاعرة "**فضيلة الشّابي**" من خلال قصيدتها تقويض المركزيّات وبناء ذهنيّة جديدة، وهو ما يُجسّده عنوان قصيدتها " **لتوزر الشّاعران الذكر والأنثى**"، حيث لم يَعد الشّعر في ذائقتها الإبداعيّة حكرًا على الرّجل فقط، وإنّما فعلٌ إنسانيّ، فلقد انبثق من "توزر"، وهي مدينة وواحة صحراويّة تقع في الجنوب الغربيّ للجمهوريّة التّونسيّة، مبدعون وشُعراء نساء ورجال، حيث استحضرت الشّاعرة في نصّها شاعرا مهمّا، وهو "أبو القاسم الشّابي"، كذات فاعلة داخل نصّها تُحاوره وتُسائلة، ما يُفعّل حركيّة السّرد وديناميكيّة الحكيّ في نصّها الشّعريّ.

ولمّا تطوّرت الدّراسات الشّعرية بدأ الفرق يظهر بين العروض والإيقاع ليتحدّد المفهومان ويكون الإيقاع أصلا والعروض فرعا. وارتبط العروض بشعريّة القصيدة القديمة وصاحب الإيقاع بنيّة قصيدة الحداثة الشّعريّة. وتوسّع مفهوم الإيقاع في الدّراسات النّقديّة الحديثة واتّضح الفرق بين

[1] فضيلة الشّابي، الأعمال الكاملة، الشّعر 2، المجلّد 02، ص 133، 134

المفهومين[1]، كأن يورد خميس الورتاني قوله: « من منظور إجرائيّ فإنّ وظيفة العروض أن يقيس، في حين أن الإيقاع ظاهرة تعتاص عن القياس والضّبط، وفي التّجريد العروضيّ المقاطع متساوية وليست لها إلاّ قيمة موقع مشفّر، بينما الأمر في الخطاب خلاف ذلك، فثمّة قواعد عروضيّة، ولكنّ لا وجود لقواعد إيقاعيّة... »[2].

وفي جلّ هذه التّحديدات المتعلّقة بمفهوم الإيقاع، أي في هذا المستوى من التّحليل المتطوّر له، الذّي يأخذ به في إطار التّعارض بين الشّعر والنّثر، ودون أن يلتبس بالبيت والوزن، نتعرّف على ثلاثة أصناف من الإيقاع مشتبكةٍ بالخطاب:

-الإيقاع اللّسانيّ: وهو إيقاع الحديث داخل أيّ لغة، (إيقاع الكلمة أو المجموعة، وإيقاع الجملة).

- والإيقاع البلاغيّ: هو إيقاع متغيّر وفقا للأعراف الثّقافيّة والعصور الأسلوبيّة، والسّجلات.

- والإيقاع الشّعريّ: بوصفه تنظيمًا للكتابة[3]. لذا يجب النّظر إلى الإيقاع في تفاعله مع المعنى داخل جسد اللّغة.

وبهذا صار الإيقاع الشّعريّ عمومًا ظاهرة أوسع من مجرّد الوزن، فبالإضافة إلى الإيقاع الصّوتيّ صار من الممكن عقلاً وذوقاً الحديث عن إيقاع الصّورة الشّعريّة وإيقاع الدّلالة، بل وإيقاع التّنظيم الطّباعي للصّفحة الشّعريّة، وكلّها إيقاعات وثيقة الصّلة بإنتاج الدّلالة، أمّا مجرّد الوزن والقافية – الحدّ التّراثيّ للشّعر – فما عاد شرطا لشيء، وإنّما تمّ التّعامل معهما كعنصرين بنائيين يمكن أن يوجدا في عمل شعريّ، كما يمكن، بنفس القدر، ألا يوجدا إطلاقًا، دون أن يحرم العمل من وصفه بالشّعريّة كما فيما أطلق عليه "قصيدة النّثر "[4]، فالشّعر ليس وزنًا فقط، وإنّما تُساهم مُمكنات تجريبيّة أخرى في صنع الشّعريّة.

---

[1] راوية يحياوي، رؤى نقدية، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، ص 27 (قيد الطّبع).

[2] خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ص 170.

[3] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ص 50.

[4] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقديّة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، ط 1، القاهرة، سبتمبر 1995، ص 31، 32.

لذا توصّلت أغلب الدّراسات المعاصرة إلى تحديد دقيق لمصطلح الإيقاع، فلم يعدّ الإيقاع هو نفسه الوزن، وإنّما هو دال أكبر، « فالوزن الذّي ظلّ جاثمًا على أنفاس القصيدة لأكثر من أربعة عشر قرنًا، لم يعدّ هو أساس شعريّة النّصّ، أو لم يعدّ يحظى بنفس الاهتمام الذّي كان له من قبل، وقد أدركت الشّعريّة المعاصرة هذه المسافة، ووسّعت من وعيّها، بحدود النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، وهو ما سيدفع حتمًا إلى اعتبار الإيقاع دالاً أوسع قياسًا بالوزن»[1]، وليس دالاً أكبر في النّصّ.

لكن لا يزال الالتباس بين الإيقاع والوزن قائما في أذهان الكثير من الدّارسين، إذ ما فتئ يعتقدون أنّ الوزن هو الإيقاع، وأنّ معناهما واحد، فإذا كان الوزن ظاهرة صوتيّة تنشأ من تساوي أجزاء البيت الشّعريّ، وتردُّدها على مسافات أو مقادير موزونة متساوية أو متناسبة في الكميّة، فإنّ الإيقاع يضمُّ النّسق الصّوتيّ الذّي لا يُختزل في الوزن فحسب، وإنّما يشمل القافية والنّبر والتّنغيم والتّكرار وتوازي المقاطع وسوى ذلك من المحسّنات البديعيّة، إلى جانب النّسق الدّلاليّ الذّي يخصّ حركة المعنى، ودلاليّته التّي تُحوّل بنيّة القصيدة بِبُعديْها الزّماني والمكاني، ومجاليها الشّفوي والمكتوب، ولهذا، فالوزن ثابتٌ قابلٌ للقياس، فيما الإيقاع متعدّد ولا يقبل العدّ ولا القياس[2]، فالوزن فرعٌ والإيقاع كلٌّ.

بهذا يكون لكلّ قصيدة إيقاعها وتوزيع التّفعيلات حسب ما تقتضيه جماليّة القصيدة النّسائيّة المعاصرة، وفنياتها الإشتغاليّة، فتتحقّق الفرادة الإيقاعيّة مع إبداعية كلّ قصيدة. بدءًا من أوّل تحديث تقتضيه الحداثة الشّعريّة، ألا وهو تقويض نظام الشّطر، أي البناء التّناظريّ وإلغاء النّموذج الشّعريّ المقدّس.

و يتنبّه المتتبّع لتحوّلات القصيدة النّسائيّة، إلى أنّه لم يتم التّنصّل من التّفعيلة الخليليّة في بداية التّحديث الشّعريّ، وهذا ما نادت به نازك الملائكة رائدة الشّعر الحرّ في تحديدها لهذا النّمط من الشّعر، ومحاولتها وضع ضوابط لمشروعها العروضيّ التّجديديّ، وقد حدّدته بأنّه « شعر ذو شطر

[1] ينظر: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 206.

[2] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، في راهن الشّعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ص 52.

واحد ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التّفعيلات من شطر إلى شطر... »[1]، فكان كتابها « "**من قضايا الشّعر المعاصر**"، مُعبّرًا عن وعيٍّ بأنّ التّجديد مشروطٌ نماؤه بأن يَنْبُتَ في تربة الثّقافة الخاصّة، ولم تكُ تلك ردّةٌ منها عن حركة التّجديد، كما يَهِمُ البعض »[2]، فلم يظهر التّجديد والتّحديث الشّعريّ عندها إلاّ من خلال ما حدّده الخليل بن أحمد الفراهيدي، أي أنّه لم يتأتَ لها التّجديد إلاّ من منظور التّقليد، وهذا ما تؤكّده في كتابها " **من قضايا الشّعر المعاصر** "، حين قالت: « إنّ شعرنا الجديد مُستمدٌّ من عروض الخليل بن أحمد، قائمٌ على أساسه »[3]، أي أنّ قصيدة التّفعيلة تستمدّ تفعيلاتها من أوزان الخليل، وتتعارض معه في حُريّة التّوزيع.

فظهر التّقليد انطلاقًا من التزامها بتفعيلات الخليل والوحدات العروضيّة، وظهرت الرّؤية التّجديديّة، حين تخلّصت من نظام البيت، حيث بدأت الحريّة الإبداعيّة والتّجديد الشّعريّ في القصيدة، بالتّوزيع الحرّ للتّفعيلات داخل جسد القصيدة مع الاحتفاظ بتفعيلة واحدة « كلبنة خليليّة »[4]، فـ « هذه الممارسة تقطع إذن، مع البحر الشّعريّ، متخلّية عن شكله الثّابت والمتكرّر، ولم يعد الشّاعر ملزما بإتباع هذا النّموذج العروضيّ بمقتضياته واشتراطاته المسبقة، النّموذج العروضيّ يحدّد بصورة مسبقة الحركة الإيقاعيّة للبيت الشّعريّ (وبالتّالي للقصيدة كلّها) وحدوده الإيقاعيّة على الأقل يستعيد الشّاعر، إذن الحريّة في التّأليف الإيقاعيّ، بعد أن كان ملزما بصياغة شطر شعريّ وفق عدد معروف من التّفعيلات، وبصياغة بيت شعريّ على أن يتكرّر في أبيات القصيدة كلّها... »[5].

ويمكننا تتبّع تحوّلات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة من منظور التّحوّل الإيقاعيّ الوزنيّ، كما يأتي:

تقول الشّاعرة " **أمينة المريني** " في ديوانها " **مُكاشفات** "، من خلال قصيدتها " **مقام الوَجْدِ** "[(*)]:

---

[1] نازك الملائكة، من قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، د ط، بغداد، 1965، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 07.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

[4] راوية يحياوي، الرؤى النّقديّة، ص 28.

[5] شربل داغر، الشّعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، ط 1، المغرب 1988، ص 41.

[*] لا نتبنى في هذا الجزء من البحث كتابة الشّعر بالطّريقة الأفقيّة، وإنّما نترك كلّ أنموذج شعريّ على الأصل الذّي وُجد عليه وعلى النّمط الذّي كُتِب به؛ وذلك للتّمييز بين الأشكال الشّعريّة وطريقة توزيع البياض.

ليلُهـــــا وجـــــدُ وسُهـــدُ	وجنونٌ ... مستبّد	فاعلاتن فعلاتن/ فعلاتن فاعلاتن
وصحـــــارى مـــن دموع	تيهُهـــــاَ ليس يُحدُّ	فعلاتن فاعلاتن/فاعلاتن فعلاتن
واشتيـــــاقٌ ... لحبيـــبٍ	مـــا لهُ في الكونِ نِدٌّ	فاعلاتن فعلاتن/فاعلاتن فاعلاتن
فَهْـــوَ بـــــادٍ في خفـــاءٍ	وهوَ خـافٍ حين يبدو	فاعلاتن فاعلاتن/فاعلاتن فاعلاتن
وهـــو مِنّـــــي كوَريـــدي	وهو لـــــي وِرْدٌ ووَرْدٌ	فاعلاتن فعلاتن/ فاعلاتن فاعلاتن

مجزوء بحر الرّمل

تنتمي هذه القصيدة إلى مجزوء الرّمل، وقد عمدت الشّاعرة من خلاله إلى التّقيّد بالنّموذج الخليليّ، أي الحفاظ على نظام الشّطرين والالتزام بقانون التّفعيلة، وحاولت الشّاعرة أن تُبدع داخل النّموذج أي داخل النّصّ، فالتّحديث الشّعريّ لا يعني كسر الشّكل التّقليديّ، والتّحرّر من الوزن الخليليّ فقط، ولعلّ سرّ الحداثة والمعاصرة في القصيدة النّسائيّة الحديثة عموما أنّه « لا يكمن في قول المدافعين أو المقاومين لخصائصها، في كونها استطاعت أن تطلق سراحها من عمود الخليل، وتتّخذ التّفعيلة الموحّدة أو المختلفة كبنيّة خارجيّة، وتستهدف قضايا العصر كغاية منشودة فهذا الزّعم في رأيي لا يوفّي بالقدر الجبّار الّذي أنيطت بحمله القصيدة الحديثة»[1]، أي أنّ « حداثة القصيدة، بقدر ما عَملت على فتح بعض الشُّقوق في سُور القصيدة؛ فإنّها لم تستطع تحرير الوزن والإيقاع من "البناء الرّسميّ القديم"[2]، أي ما يجعل الشّاعر، بتعبير " هربرت ريد

[1] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، د ط، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص137.
[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 174.

H.READ « يتصرّف بإبداع حسب قوانين من وضع خياله الخاصّ »[1]، فليس كلّ هدم للنّموذج الخليليّ بناء لممكنات الحداثة الشّعريّة.

ولقد أوردت الشّاعرة "**أمينة المريني**" في أعمالها الكاملة" **من نَبعكَ الملكيّ هذا الشّذا** "، وفي ديوانها الموسوم: " **المكابدات** "، قصيدتها المعنونة بـ " **المَنْفَى** "، تقول:

يمْتَدُّ قَصرُكَ في ذاتي فأصطَخِبُ	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
أنا الضّميُّ وبحري عارمٌ لَجِبُ	مُتَفْعلن فعلن مستفعلن فعلـن
منفايَ طينٌ شَفيفٌ لا قرار لهُ	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
في شاطئَيْهِ تلاقى الأرضُ والسُّحُبُ	مُستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
أنا المليدُ وهذا الطّينُ مملكتي	متفْعلن فعلُن مستفعلن فعلـن
حُرٌّ بقيدي مَزْهُوٌّ ومُستلبُ[2]	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

تفعيلات بحر البسيط

تنتمي القصيدة إلى بحر البسيط، وقد حاولت الشّاعرة **أمينة المريني** تقويض نظام البيت الخليليّ (نظام الأشطر)، مع تجاوز وهدم صدر البيت وعجزه، فأوردت السّطر الشّعريّ كبديل للبيت الشّعريّ القديم، مع الاحتفاظ بتفعيلة الخليل كلبنة أساسيّة، إلاّ أنّها تبقى محاولة فتيّة في التّجديد وتحديث البناء الشّعريّ النّسائيّ.

فبعد محاولة الشّاعرة التّجديد داخل النّموذج مع الإبقاء على الخارج الشّكليّ، كما في النّموذج الشّعريّ الأوّل، عملت، فيما بعد، على كسر الشّكل والتّجديد خارج النّموذج، كما في قصيدة "**المنفى** "، ويُمكن إستجلاء التّوزيع الحرّ للتّفعيلات – أيضا– كما في قصيدتها " **عزفٌ مُنفلتٌ من عَزفٍ مُنفردٍ على وَتَر الهَاء** "[*]، تقول:

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: الدّكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، د ط، بيروت،2001، ص 684.

[2] أمينة المريني، من نبعك الملكيّ هذا الشّذا، الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل، مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية واستراتيجيات التواصل والنشر فاس المملكة المغربية 2016 ص 89.

[*] تُشير الشّاعرة أمينة المريني إلى أنّ هذه القصيدة جاءت كردّ فعل لإلقاء الشّاعر المجيد " عبد السّلام بوحجر " قصيدته الغزليّة (عزف منفرد على وتر الهاء)، فكانت قصيدة أمينة المريني معارضة لها. (يُنظر: أمينة المريني، من نبعك الملكيّ هذا الشّذا، ص 51).

قد رأتْ أعيني رسْمَهْ	فاعلن فاعلن فاعل
باسماً في المدارِ الذّي يزدهي	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
ساحراً حوْلَهُ	فاعلن فاعلن
والجلال الذّي من سناَ صاغَهُ	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
باذخاً	فاعلن
يعْتلي في المدى عرْشَهُ	فاعلن فاعلن فاعلن
الخَلائقُ في المُنتهَى	فاعلن فعلن فاعلن
أبْحرتْ حوْلَهُ	فاعلن فاعلن
وقَعَتْ	فعلن
سجدَتْ	فعلن
نَهلتْ	فعلن
فَيْضَهُ	فاعلن
كُلُّهاَ تبتَغي	فاعلن فاعلن
خطوةً	فاعلن
نظرةً	فاعلن
تجتلي كُنْهَهُ	فاعلن فاعلن
ما الذّي سمِعَتْ إذْ جثَتْ حولَهُ ؟	فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

التّدوير

بحر المتدارك

تتوزّع التّفعيلات في القصيدة توزيعًا حرّا، على النّحو الآتي:

03 مرات	السّطر الأوّل
04 مرات	السّطر الثّاني
02 مرتان	السّطر الثّالث
04 مرات	السّطر الرّابع
01 مرّة واحدة	السّطر الخامس
03 مرات	السّطر السّادس
03 مرّات	السّطر السّابع
02 مرتان	السّطر الثّامن
01 مرّة واحدة	السّطر التّاسع
01 مرّة واحدة	السّطر العاشر
01 مرّة واحدة	السّطر الحادي عشر
01 مرّة واحدة	السّطر الثّاني عشر
02 مرتان	السّطر الثّالث عشر
01 مرّة واحدة	السّطر الرّابع عشر
01 مرّة واحدة	السّطر الخامس عشر
02 مرتان	السّطر السّادس عشر
04 مرّات	السّطر السّابع عشر

العدد الإجماليّ:

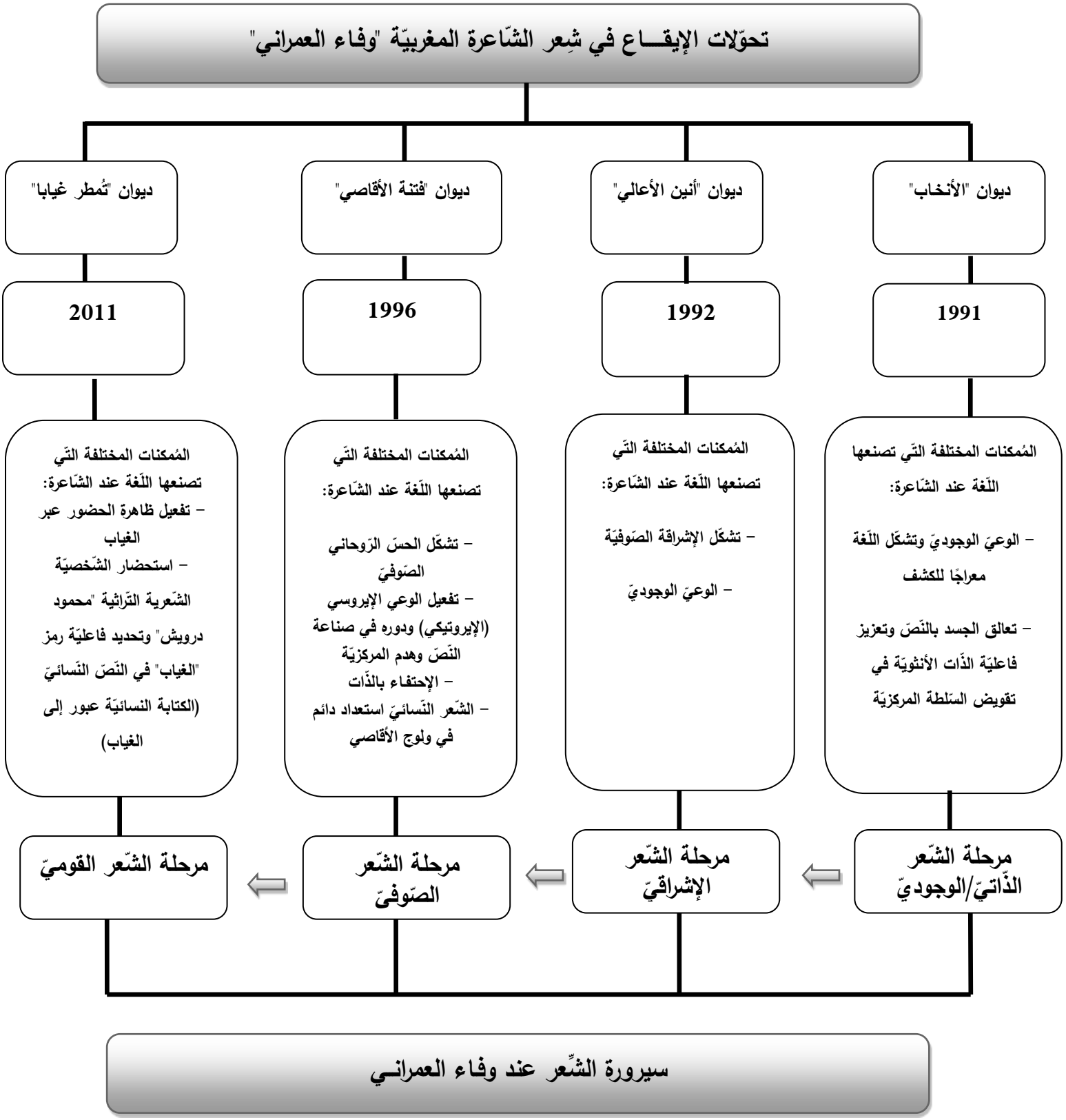
36 تفعيلة

فمن أشكال التّحديث في القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، التّوزيع الحرّ للتّفعيلات في جسد القصيدة، وهو ما نهجته الشّاعرة **أمينة المريني** في توزيعها لتفعيلة بحر المتدارك (فاعلنْ)، الذّي يتكوّن من أربع (04) تفعيلات في كلّ شطر من البيت، والعدد الكلّيّ هو ثماني (08) تفعيلات في البيت الواحد، أي (فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ/ فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ)، فكانت في كلّ

مرّة توزّع التّفعيلة حسب دَفْقَتِها الشّعوريّة، وبغياب « الشّكل الخارجيّ لإيقاع الوزن، أصبح التّشكيل الإيقاعيّ للنّصّ مرتبطا أشدّ الارتباط ببنائه – هذا البناء المسؤول عن إنتاج دلالته النّصيّة – ... »[1]، وتشكيل انفتاحاته الرّؤيويّة والتّجريبيّة.

وبهذا فإنّ المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ مرّ بعدّة تحوّلات في مساره الإشتغاليّ، فعمل في بدايته على كسر نظام البيت وانتهاك القانون الخليليّ، ثمّ توزيع التّفعيلة في جسد القصيدة بطريقة حرّة، حيث تعمد بعض الشّاعرات في أقصى درجات الاختراق والتّجاوز إلى مزج التّفعيلات في قصيدة واحدة أو في ديوان شعريّ واحد، كما في ثلاثيّة الغياب لـ " **وفاء العمراني** " من ديوانها " **تمطر غيابًا** " التّي كانت هدية للشّاعر الفلسطيني "محمود درويش"، وإنْ حاولت الشّاعرة أن تقتفي أثر الشّاعر، إلاّ أنّها أسّست وقعّدت في نصوصها للمغايرة في المتخيّل الشّعريّ، ويمكن توضيح توزيع ومزج التّفعيلات المختلفة، من خلال تتبّع المسار الإبداعيّ للشّاعرة "**وفاء العمراني**"، كما في المخطّط الآتيّ:

[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 1، مصر، 2001، ص 19.


تحوّلات الإيقــاع في شِعر الشّاعرة المغربيّة "وفاء العمراني"
ديوان "الأنخاب"
ديوان "أنين الأعالي"
ديوان "فتنة الأقاصي"
ديوان "تُمطر غيابا"
1991
1992
1996
2011
المُمكنات المختلفة التّي تصنعها اللّغة عند الشّاعرة:
– الوعيّ الوجوديّ وتشكّل اللّغة معراجًا للكشف
– تعالق الجسد بالنّصّ وتعزيز فاعليّة الذّات الأنثويّة في تقويض السّلطة المركزيّة
المُمكنات المختلفة التّي تصنعها اللّغة عند الشّاعرة:
– تشكّل الإشراقة الصّوفيّة
– الوعيّ الوجوديّ
المُمكنات المختلفة التّي تصنعها اللّغة عند الشّاعرة:
– تشكّل الحسّ الرّوحاني الصّوفيّ
– تفعيل الوعي الإيروسي (الإيروتيكي) ودوره في صناعة النّصّ وهدم المركزيّة
– الإحتفاء بالذّات
– الشّعر النّسائيّ استعداد دائم في ولوج الأقاصي
المُمكنات المختلفة التّي تصنعها اللّغة عند الشّاعرة:
– تفعيل ظاهرة الحضور عبر الغياب
– استحضار الشّخصيّة الشّعرية التّراثية "محمود درويش" وتحديد فاعليّة رمز "الغياب" في النّصّ النّسائيّ (الكتابة النسائيّة عبور إلى الغياب)
مرحلة الشّعر الذّاتيّ/الوجوديّ
مرحلة الشّعر الإشراقيّ
مرحلة الشّعر الصّوفيّ
مرحلة الشّعر القوميّ
سيرورة الشّعر عند وفاء العمرانــي

ولهذا تتشكّل فلسفة اللّغة عند الشّاعرة لا في دورها التّواصليّ والتّخاطبيّ فقط، باعتبار أنّ اللّغة ليست « تعبيرا صوتيّا ولغويّا عمّا ينبغي تبليغه، إنّها لا تنقل الظّاهر والمستور بوصفهما شيئا مقصودا في الكلمات والجمل فحسب، وإنّما هي تحمل قبل كلّ شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح، فحيث لا توجد اللّغة لا يوجد كذلك انفتاح الموجود، وتبعا لذلك انفتاح لما هو غير موجود ولما هو فارغ »[1]، فمحاولة المغامرة في المنفتح يُفعّل الرّؤيا والكَشف، ويُحدّد علاقة الذّات الشّاعرة بالعالم والوجود.

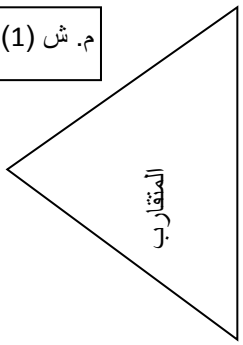
ولهذا ينعكس التّفاعل بين الذّات والوجود حين يكون « نصف الوجود هناك في العالم أو في داخلنا كما يتكشّف لنا في ذاته»[2]، وتشكّل العودة إلى الذّات الشّاعرة (وفاء العمراني) عن طريق الآخر (محمود درويش)، رجُوعًا إلى الذّات وتجسيد الخصوصيّة، لهذا تُكثر الشّاعرة في لغتها الواصفة من الأفعال الدّالة على الغياب، وتظهر هذه الأفعال التّي توحي بالمغامرة في الغياب في قصيدتها الموسومة "**ثُلاثيّة الغياب**"، التّي نُتابع سيرورتها الإشتغاليّة، كما في المُخطّط الآتي:

[1] مارتن هايدجر، أصل العمل الفنّي، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، 2003، ص 146.

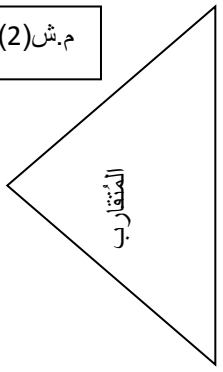
[2] عادل ضاهر، الشّعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنّشر، ط1، سوريا، 2000، ص 226.

وهو نفس ما عمدت إليه الشّاعرة "**أمينة المريني**" في قصيدتها "**مُكابدات**"، التّي تتكوّن من خمسة عشر مقطعًا شِعْريّا، فلم تَعُد القصيدة النّسائية تَبْني توجّهها الرّؤيوي وِفْقَ تصوّر مركزيٍّ يُحدّده الدّال الأكبر أي "الإيقاع "، وإنّما أصبح يؤسّس بِنْيَته التّصوّريّة ويُقيمُها على دَالَيْن أشمل ألا وهما: الإيقاع والمِخْيَالُ، فالتّحديث الشّعريّ النّسائيّ (التّحديث الذّي يعكس مُصطلح الحداثة)، هو الذّي جعلنا نقولُ بـ " حداثة الكتابة الإيقاعيّة " في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، في

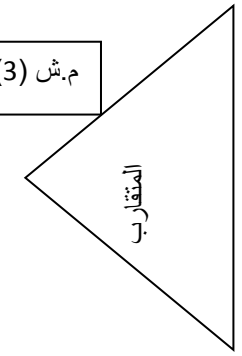
تجاوزه لفكرة الأحاديّة إلى التّعدّديّة الإيقاعيّة، وهو ما جسّده انفتاح النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وانْكِتابه على امتداد نصّيٍّ أوسع، وسنُتابع توزيع التّفعيلة في نصّ الشّاعرة " **أمينة المريني**"، وانتقالها في المقطع نفسه من وحدة إيقاعيّة إلى وحدة إيقاعيّة أخرى من نفس البحر، على النّحو الآتيّ:



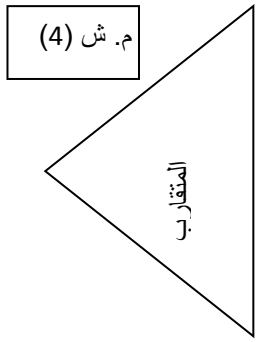
يُبلّلكَ الجمرُ...
ما أروعكْ !
تُرى هل تَرى
في عُبابِ اللّظى
مَرْتَعَكْ ؟....



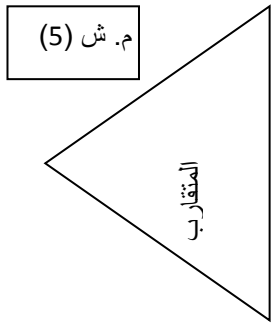
تنافرَ فيكَ اتّحادُ
الضُّحى والدُّجى ...
على أيّها في السُّرى..
تشتهي مَصْرَعك؟
وأنتَ على قيْدِ هذا الهوى
خانعْ
تُعانق في رقصة الموتِ
من شَيَّعَكْ... !!



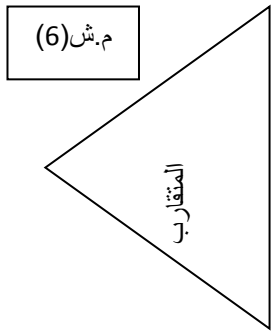
بأيّ الخطاف السّنا
أوْجَعَكْ؟
وأيِّ انْسكابِ الشّذا
متَّعكْ ؟
وكيف بحوره تزهو
حبوراً
وتسكُبُ من وهجها
مدْمَعَكْ ؟



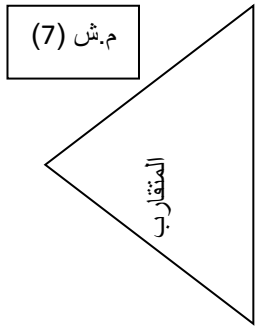
تُحبُّ حبيبَكَ في صَفْوِهِ
شفيفَ الكُؤوسِ
إذا أتْرَعَكْ...
وتعبُدُهُ في احتراقِ
الدّوالِي
.....
إذا أظمأ القلب
أوْ جرّعَكْ.....



ترى في حَبيبِك
ما لا تَرَى
على وَصْفِهِ – ساطعاً–
رَصَّعَكْ....
فَقَلِّبْ عُيونكَ في ذاته
وَمَزِّق بِشَوْقِ الرُّؤى
بُرْقُعَكْ



يُهَيِّئُكَ الوَجْدُ
ليْلَ الشُّهودِ
لَعَلَّ الحَبِيبَ
اشْتَهَى أدْمُعَكْ...
فأَلْقِ اشْتياقَكَ
خَلْفَ المعانِي
وَدَاوِ بمَاءِ الرِّضَى
مَوْجِعَكْ



حَبيبُكَ في نُورِهِ
غائبٌ....
فَأَدْرِكْ مقَامَهُ
إنْ أَطْلَعَكْ....
ولا تَكْشِفْ السّرَّ
بعدَ المُثُول
فَيَحْرِقَ فَضْحُ
الهَوَى
أضْلُعَكْ

كما يعمد شاعر الحداثة إلى مزج التّفعيلات في قصيدة واحدة دون احتكام لا إلى المرجعيّة العروضيّة ولا إلى قوانين واضحة. ويتراكم التّنويع على القصيدة حتّى تبلغ حدا مدهشا، يصل إلى ثمانية أبحر تقابل ثمانية مقاطع....

فالمُتتبّع للأسطر الشّعريّة السّابقة، التّي تتوزّع على مساحة بيضاء واسعة، وتنفتح على فضاء كبير، حيث يمتدّ النّصّ الشّعريّ عند **أمينة المريني** في قصيدتها " **مُكابدات**" من الصّفحة 135 إلى الصّفحة 144، و يوحي، هذا، إلى أنّ نَفَس الشّاعرة طويل جدا، على عكس ما ألصقته المنظومة العربيّة، في قولها أنّ الكتابة الشّعريّة النّسائيّة تنحو منحى نثريّا، يُجبرها على أن تخوض غمار التّجربة الشّعريّة النّسائيّة بنَفَس قصير، باعتبار أنّ القصيدة القصيرة أي القصيدة الخاطرة، هي " مضمار الأنوثة الشّاعرة ومجرى أنفاسها الشّعريّة المتقطّعة، كأنّ الشّواعر يأبيْن، أو لا يستطعْن سبيلا إلى تقصيد القصائد، لأنّ نزواتهن الشعوريّة توشك أن تنفلت ... ومن ثمّة يحدث الاقتضاب في التّجربة، والاحتقان في التّعبير والاقتصار على الحالة، والاقتصاد في اللّغة،.... "[1]. يتمظهر النّفس القصير على سطح النّص الشّعريّ في شكله الأفقيّ، حيث تشغل الأسطر حيّزا مكانيّا من يمين الصّفحة إلى يسارها[2]؛ ويمكننا الاستشهاد بتجربة الشّاعرة "**فاطمة بن فضيلة**[*]" للدّلالة على النَّفَس القصير، كما في قصيدتها " **خارج اللّغة**"، تقول:

---

[1] يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري ومعجم لأعلامه – مطبعة الأهرام، د ط، قسنطينة، 2008، ص 101.

[2] ينظر: م.ن، ن، ص.

[*] الشّاعرة **فاطمة بن فضيلة** كاتبة تونسيّة، تحصّلت على شهادة الأستاذيّة في الصّحافة وعلوم الأخبار، تشتغل أستاذة في التّعليم الثّانوي، تُدرّس مادة اللّغة الفرنسيّة، صدر لها عدّة دواوين شعريّة: الأوّل موسوم " **من ثقب الرّوح أفيض** " سنة 2006 والتّي فازت بجائزة زبيدة بشير، وديوان " **لماذا يُخيفك عربي** " الصّادر سنة 2003، كما صدر لها ديوان ثالث بعنوان " **أرض الفطام** " سنة 2016، وترجمت مجموعة "الشّاذلي القرواشي" **الارتفاع الأملس** " **L'altitude glissante**"، سنة 2008، وكتبت في السّرد أيضا روايتها " **رواه العاشقان**" الصّادرة سنة 2008، لها مجموعة مخطوطات من بينها "**مزارع السكر**" (شعر)، و"**الطريق الى حبّكَ ليس آمنا**" (شعر)، و رواية "**سعيد الباز أو سمّيتها فاطمة**"، و Grappes d'amour "**عناقيد الحبّ**" (ترجمة لقصائد 39 شاعر تونسي الى الفرنسية). (أُخذت هذه المعلومات من خلال التّواصل مع الشّاعرة عبر المواقع الإلكترونيّة بتاريخ: 2018.08.31، السّاعة: 11:13).

« تجيد يداك الكلام

تجيد يداك التّحزّب ضدّي

يداكَ...

تجيدان فنّ التّورّط فيّ»[1]

تُفاجئنا الشّاعرة، رغم الاقتصاد اللّغويّ، بالانسجام والتّناغم الحاصل بين العالم الفيزيائيّ اليوميّ، وبين الفضاء اللاّحسيّ غير المدرك، حيث تتجسّد هذه الحركة لتخلق فجوة: مسافة التّوتر، لأنّها تتكثّف الصّورة في فراغ فيزيائيّ قصير المدى، حيث تجسّد بُعدين: حضور الذّات الأنثويّة وغياب الآخر ضمن مساحة ضيّقة، ما أدى إلى تصادمهما وخلق فجوة: مسافة التّوتر بينهما، أي تنشأ الفجوة بين الفعل ومقاربة الفعل، إذ تُوجَد العبارة لدى الشّاعرة "**وفاء العمراني**" في لحظة توتّر، لحظة امكانيّة اللّقاء وعدمه.

إلى جانب هذا الاقتصاد اللّغويّ في بعض قصائد الشّاعرات المغاربيّات، إلاّ أنّه لا يُمكننا تعميم هذه الظّاهرة على الإنتاج الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، فهناك من الشّاعرات من تجاوزن الخاطرة الشّعريّة إلى قصائد مطوّلة، حيث يتنبّه القارئ لأعمال الشّاعرة "**أمينة المريني**" –من خلال النّماذج الشّعريّة المذكورة سابقًا– إلى توزيع شعريّ موزون، تُنوِّعُ الشّاعرة فيه تفعيلاتها وتُهندس قصيدتها على شكل السّطر الشّعريّ، مع تكرارها لوحدات إيقاعيّة تختلف من سطر لآخر، وما تحمله التّفعيلات من تعديلات حسب ما تقتضيه الضّرورة الشّعريّة، وهو ما أسماه "**الخليل ابن أحمد الفراهيدي**" بالزّحافات والعِلَل، الذّي يظهر من خلال قولها في مقطعها الشّعريّ السّادس:

[1] فاطمة بن فضيلة، لماذا يخيفك عريي.. !، ص 28.

وَدَاوِ بمَاءِ الرِّضَى
0// 0/0// /0//
فعول فعولن فعو (البتر)

تفعيلة المتقارب

التّدوير

مَوْجِعَكْ
0//0/
لُنْ فعو

وتقول أيضا في المقطع الخامس:

فَقَلِّبْ عُيونكَ في ذاته
0/0/0///0// 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

وَمَزِّق بِشَوْقِ الرُّؤى
0//0/0//0/0//
فعولن فعولن فعو

تفعيلة المتقارب

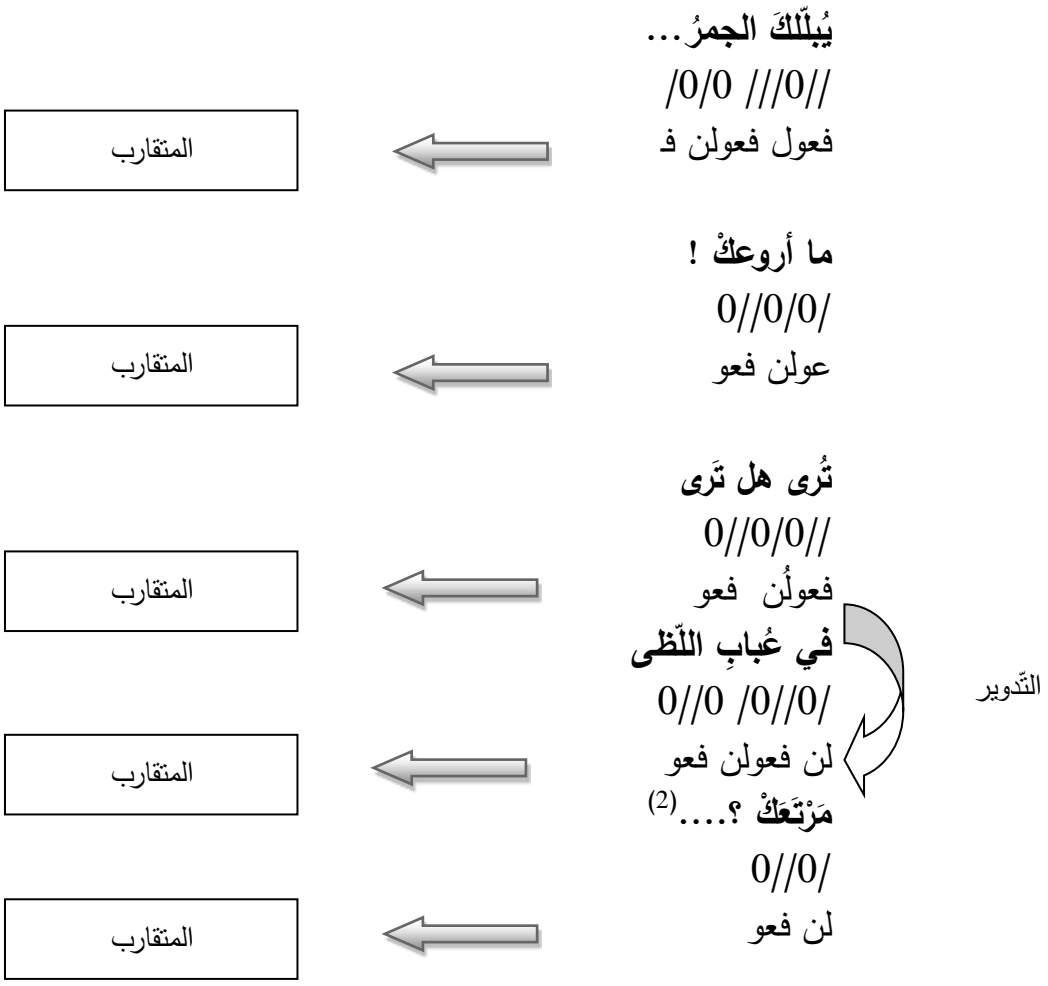
التّدوير

بُرْقُعَكْ
0//0/
لُنْ فعو

تُحاول الشّاعرة أن تؤسّس من خلال نصّها الشّعريّ، هذا، لحداثة الكتابة النّسائيّة، انطلاقا من توزيعها الحرّ للتّفعيلات أو من خلال تَبَنيها لتقنيّة "التّدوير"، ليغدو العمل الشّعريّ النّسائيّ عملاً منفتحًا وفي ديناميكيّة مستمرّة.

إنّ حرص الشّاعرة **أمينة المريني** على تَبني هذا النّوع من التّوزيع الإيقاعيّ الحرّ على هندسة مغايرة لنظام البيت، وتحوّل القصيدة في تحرّكاتها وتفعيلاتها مع التّغييرات التّي طرأت

عليها من (فعولن) إلى (فعو) إلى (فعول) لا تساهم في خَلق " مسافة توتّر [*]" على المستوى الإيقاعيّ، فحسب، وإنّما على « صعيد البنيّة الكليّة للقصيدة وتؤسّس بذلك جوّ الشّعريّة »[1] المُكثّف؛ ويمكن استجلاء هذا التّوزيع الحرّ للتّفعيلات على النّحو الآتيّ:



[*] مسافة التّوتر: هي الفضاء الذّي ينشأ من اقحام مكوّنات للوجود، أو للغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه "ياكبسون" نظام "التّرميز" (Codé) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بُعدين متميزين، أ: علاقات تقدم باعتبارها طبيعيّة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكوّنات المذكورة، ومنظّمة في بنية لغويّة تمتلك صفة الطّبيعية والألفة، ب: علاقات تمتلك خصّصية اللاّتجانس أو اللاّطبيعيّة، أي أنّ العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنّها في السّياق الذّي تُقدّم فيه تطرح في صيغة المُتجانس. (ينظر: كمال أبو ديب، في الشّعريّة، ص 21).

[1] كمال أبو ديب، في الشّعريّة، ص 52.

[2] أمينة المريني، الأعمال الكاملة، الجزء الأوّل، ديوان: المكابدات، منشورات مقاربات، ص 135.

وما تزال القصيدة طويلة جدا، حيث توزّع الشّاعرة **أمينة المريني** تفعيلاتها بطريقة حرّة وغير منتظمة، يتحكّم النّفس الشّعريّ في طول وقصر السّطر الشّعريّ، ويُمكن توضيح ذلك من خلال قولها:

تفعيلة بحر المُتقارب

إذا ما " هويْتَ

//0/0 //0/

فعولن فعول (قبض)

إذا ما ذَويْتَ....

//0/0 //0/

فعولن فعول

إذا ما انْكوَيْتَ....

//0//0//0/

فعولن فعول

بمن قدْ هَوَيْتَ"

//0//0//0/

فعولن فعول

فكابدْ جُنون هواكَ

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

فعولن فعول فعول

تفعيلة بحر المتقارب

الذّي روّعكْ...

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

فعولن فعو (بتر)

وَطِرْ في سَديمِ

//0 /0 //0/0

فعولن فعولن

المرايا....

0/0//

فعولن

تفعيلـة بحر المتقارب

تسابيحَ عِطْرٍ

//0/0/ /0/0

فعولن فعولن

هُنالِكَ...

//0//

فعول فـ

تفعيلـة بحر المُتقارب

تَغْسِلُ في فيْضِها

0//0/ 0/ //0/

عول فعولن فعو

وَجَعَكْ

0///

ل فعو

تفعيلـة بحر المتقارب

إذا شئتَ في العِشْقِ

//0/0//0/0/

فعولن فعولن فـ

تفعيلـة بحر المُتقارب

كُوبا مُصفَّى

0/0//0/0/

عولن فعولن

تفعيلـة بحر المتقارب

تأمَّلْ

0/0//

فعولن

على شَمْسِهِ

0//0/0//

فعولن فعو

تفعيلـة بحر المُتقارب

أصبعكْ

0//0/

لن فعو

تفعيلة بحر المتقارب

....

ستُسرعُ نحو الرُّبى

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

فعول فعولن فعو

خاضعا

0//0/

لن فعو

أبَيْتَ الرُّجوعَ

//0/ 0//0/

فعولن فعول

تفعيلة بحر المتقارب

فما أسْرَعَكْ

0//0/ 0//

فعولن فعو

فنادِ حبيبَكَ في زَهْوِهِ

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

فعول فعول فعولن فعو

مَليحَ الثّناياَ

0/0//0/0//

فعولن فعولن

صبُوحَ السّجاياَ

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

تفعيلة بحر المتقارب

الذّي أرْجَعَكْ

0// 0/ 0//

فعولن فعو

وفي وَحْشَةٍ

0//0/ 0//

فعولن فعو

منْ فُتونِ اللّيالي

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

لن فعولن فعولن

تفعيلة بحر المتقارب

تفعيلة بحر المتقارب

تقرّبْ....
0/0//
فعولن
تحبَّبْ....
0/0//
فعولن
تعرَّفْ إليهِ....
0/0//0/0//
فعولن فعولن
لكَي يسْمَعَكْ....
0//0/0//
فعولن فعو
...

تفعيلة بحر المتقارب

حبيبُكَ ذاك
0///0//
فعول فعو

تفعيلة تفعيلة المتقارب

البعيدُ
0/0//0/
لن فعولن
القريبُ
/0//
فعول

على غَفْوَةِ العيْنِ
//0/0//0/0/
فعولن فعولن فـ
يصحُو معكْ.....
0//0/0/
عولن فعو

تفعيلة المتقارب

ويمكن استجلاء هذا التّوزيع، أي **التّوزيع المنتظّم الأحاديّ** أكثر، على النّحو الآتيّ:

1- فعولن فعولن
2- فعولن فعول
3- فعولن فعول
4- فعولن فعولن
5- فعولن فعول فعول
6- فعولن فعو
7- فعولن فعولن
8- فعولن
9- فعولن فعولن
10- فعول فـ
11- عول فعولن فعو
12- ل فعو
13- فعولن فعولن فـ
14- عولن فعولن
15- فعولن
16- فعولن فعو
17- لن فعو
....

18- فعول فعولن فعو
19- لن فعو
20- فعولن فعول
21- فعولن فعو
22- فعول فعول فعولن فعو
23- فعولن فعولن
24- فعولن فعولن
25- فعولن فعو
26- فعولن فعو
27- لن فعولن فعولن
28- فعولن
29- فعولن
30- فعولن فعولن
31- فعولن فعو
...
32- فعول فعو
33- لن فعولن
34- فعول
35- فعولن فعولن فـ
36- عولن فعو

نجد إلى جانب التّوزيع الحرّ للتّفعيلات، تنوّعا آخر يمزج بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة، على النّحو الذّي فعلته الشّاعرة "**وفاء العمراني**" في قصيدتها المعنونة "**هيأت لك**"، حيث يمكننا استجلاء استثمار الشّاعرة للوحدات التّفعيليّة **بالشّكل التّناوبيّ**، كما يأتيّ:

1- تبدأ الشّاعرة قصيدتها بالمزج بين تفعيلة الرّمل والكامل على النّحو الآتيّ:

للغريب الضارب في أغوار ندري
0/0//0/0/0///0/0/0//0/
فاعلاتن متْفعلن متْفاعلن فا

الرّمل + الكامل

2- ثمّ يليها في السّطر الشّعريّ الثّانيّ تفاعلات لبحورٍ شعريّة مختلفة، ألا وهي بحر الرّمل، والمتقارب والكامل، فتقول:

لمزاميره الطالعة من ضراوة الخفق
///0/0//0//0//0/0//0/0//0/
علتن فاعلاتن فعولن فعول متْفاعـ

الرّمل + المتقارب+ الكامل

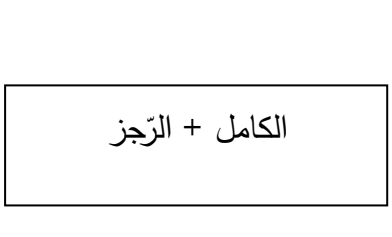
3- لتُعيد إدراج بحر الرّمل مرّة أخرى، مع اعتماد ظاهرة التّدوير التّي تمنح النّصّ تدفّقًا شعريّا، يدعو إلى استدعاء بحر المتقارب، فيوحي هذا المزج والتّواشج بين الوحدات الإيقاعيّة المختلفة إلى لا نهائيّة القصيدة، كما يظهر في السّطرين الشّعريين الآتيين:

لأرضه المجلوة بفتنة القتل
//0//0//0///0/00/0/
ل فاعلاتن فعول فاعلاتن فـ

الرّمل + المتقارب

لجرحه لأعراسه
//0/0////0/0
علاتن فعولن مت

الرّمل + المتقارب



حيث تَعْمَد الشّاعرة المغاربيّة في كتابتها الشّعريّة إلى طريقة " **التّوزيع الشّعريّ المُتَمَوِّج** "؛ ويُمثّل ذروة الإيقاع الشّعريّ المفتوح، بما يُنجزه من خَرْقٍ للخطاطة العروضيّة، أي جمعه بين ما يحتمل الوزن، وما لا يقبل بخطيّة التّفعيلة، كما يقترحها منجزُ القصيدة النّسائيّة[1]، فيتّخذ المقطع الشّعريّ إيقاعيّا شكل التّوزيع الآتيّ:

1- فاعلاتن متْفعلن متْفاعلن فا

2- علتن فاعلاتن فعولن فعول متْفاعـ

3- ل فاعلاتن فعول فاعلاتن فـ

4- علاتن فعولن مت

5- فعلن مستفعل

فيلمح المُتتبّع لهذا المقطع الشّعريّ، ما يلي:

-**التنوّع الحرّ للتّفعيلات**، ما مهدّ لتشكيل توزيع شعريّ متموّج، يقوم أساسا على الاختلاف الخطّيّ للأسطر الشّعريّة، أي أنّ « الأسطر تختلف خطيّا حسب توزيعها الإيقاعيّ »[2].

- **التّوزيع التّناوبيّ للتّفعيلات**، فمثلا نلمح حصول تناوب بين تفعيلة الرّمل والكامل والمتقارب والرّجز، وتداخلها في بعض الأسطر الشّعريّة، كما في السّطر الثاني (02) والثّالث (03) والرّابع (04)، والخامس (05).

[1] ينظر: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 152.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 153.

– إيراد الشّاعرة تفعيلات ناقصة وذلك للضّرورة الشّعريّة، من مثل: (فعول..) و(مثْفا..) و(م...تْفعلن).

– اجتزاء التّفعيلة، كأن يرد جزء منها في السّطر الشّعريّ الأوّل والجزء الآخر في السّطر الذّي يليه، وهو ما يُسمى **بالتّدوير**، كما في السّطرين السّادس عشر والسّابع عشر عند **أمينة المريني**، والسّطر الأوّل والثّالث عند **وفاء العمراني**، على النّحو الآتيّ:

فعولن فعو
لن فعو

التّدوير

فا
علاتن

التّدوير

ينهض هذا المزج بين العناصر المختلفة بالقصيدة النّسائيّة من براثن الدّونية وفتور القيمة الجماليّة، وذلك لأنّ « قيمة القصيدة ترتفع ارتفاعا مطردا مع تنوّع موادها شريطة أن يتمّ فيها فعلا مزج حقيقيّ »[1].

ويمثّل هذا النّمط تحديث جديد لتجريبيّة الإيقاع في القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، وذلك قبل أن تَعمَد إلى هدم وتقويض الأوزان كلّية والتّخلّص من الإيقاع التّفعيليّ المنتظم.

بعد كلّ هذه التّحوّلات في بنية القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، وتبنيها لأشكال وأنماط تحديث عديدة، تحاول بعضُ الشّاعرات المغاربيات تقويض قانون الأُذن العربيّة، فيَعْمَدْنَ إلى توزيع شعريٍّ نثريّ، تتحوّل فيه بنية النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ من ثابت واطمئنان الشّكل الشّعريّ النّسائيّ

[1] رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 3، د ب، 1985، ص 257.

إلى تَصَدُّعِه وقَلَقِهِ، ومن كتابة شعريّة موزونة مُنغلقة إلى كتابة شعريّة نثريّة منفتحة، يتمّ من خلالها تقويض الوزن والتّخلّص من التّفعيلة.

لقد عمدت أغلب الشّاعرات في أعمالهنّ الشّعريّة المعاصرة إلى التّخلّص من الوزن كليّة، مع الحرص على تحقيق جماليّة القصيدة بعناصر أخرى غير الوزن، كالإيقاع الدّاخليّ الذّي تُحدّده عناصر اشتغاليّة عديدة مثل: التّكرار، التّناص، ...الخ، فقد عمد التّحديث الشّعريّ إلى مزق « جسد النّص، والعبث بوحداته البنائيّة المستقلّة، ابتداءً من التّفعيلة إلى البحر وكسر نظامه الموسيقيّ عبر السّياق الشّامل، وهو بذلك يعمل على التّداخل العميق الهارمونيّ أو السّمفونيّ، الذي يجعل التّزامن الإيقاعيّ داخل البنية الدّلاليّة احتماليّة... »[1].

ومن النّماذج الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة التّي ألغت الوزن وتخلّصت منه، نجد الشّاعرة " **نوارة لحرش** "[*]، في ديوانها " **كمكان لا يعوّل عليه** "، تقول في قصيدتها "**مَأدبةٌ متأخرةٌ** ":

كنتُ تعويذة لخريف يخدش ملامحه/ عند منعطف كلّ أنين آثم/ وعند كلّ رغبةٍ خاطئة لغيم يشتهي أن يجعل من/ أحداقي أرجوحة لشحوبه الشّاهِق/ كنتُ تعويذته وأيقونَتَه المُشتهاة/ كان تعويذتي في حُلكة مواسم/ لا تفقه في تقشير فاكهتي الطازجة حدّ الذّبول/ الخريف تعويذتي/ وأنا تعويذته/ كلانا تعويذة الآخر/ يستدرجنا الغروب/ الذّي يتوسّد أمكنة الدّنيا كأريكة من خدوش/ وكدمات !/ كنت لا أغادر نهاري عادة إلاّ إلى أحلامٍ/ متزاحمة في البال/ كنتُ لا أغادرني إلاّ إلى

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ب ط، الجزائر، دت، ص 214.

[*] الشّاعرة " **نوارة لحرش** " كاتبة وصحفيّة جزائرية، **لها عدّة أعمال شعريّة**، صدر ديوانها الأوّل" **نوافذ الوجع**" سنة 2005 عن منشورات جمعية المرأة في الجزائر، لتصدر مجموعتها الثّانية " **أوقات محجوزة للبرد** " سنة 2007 عن منشورات وزارة الثقافة الجزائريّة، لوحة الغلاف كانت للرسام الجزائري محمد إسياخم، ولقد صدر ديوانها الثّالث " **كمكان لا يعوّل عليه** " سنة 2016 عن منشورات الوطن اليوم، وتُرجمت بعض نصوصها إلى الكردية والفارسية، الإنجليزية، الإسبانية، والفرنسية، كما صدرت بعض نصوصها في أنطولوجيات وموسوعات شعريّة جزائريّة وعربيّة.

غدٌ يُلوحُ لي من شُرفة/ خيالات شاهقة الغبطة/ طيبة الأفكار كنتُ، طيبة الظّنّ والهواجس/ وافرة الخيال، قليلة المساوئ/ زاخرة الحبّ كنتُ كنبيّة أسطوريّة مُثمرة بالحكايا/ والأساطير، [1].

فالمتتبّع لهذا النّمط من الشّعر أي " **قصيدة النّثر** "، التّي يتمّ فيها التّخلّص النّهائيّ من الوزن وتقويض النّظام الخليليّ، الذّي يُعيِّنه « الانتقال الشّكليّ من وحدة البيت إلى وحدة السّطر الشّعريّ، وإلى وحدة الجملة في قصيدة النّثر مسألة شكليّة »[2]، يكتشف أنّها لم تستمدّ وجودها من بلاغة الذّاكرة، وإنّما خلقت في النّثر جمالاً لم تقصده، وحقّقت إيقاعها من خلال تشكّل النّصوص داخليّا، لم تحضن الإيقاع الجاهز الخارجيّ؛ فاستطاعت أن تخلق مساحات واسعة في شعريّة التّلقي، فانصهرت قصيدة النّثر مع كلّ عناصر الكتابة، لتخلق علاقات جديدة لغويّة وغير لغويّة؛ ومن هنا أوجدت تناقضًا في المفهوم، حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلّقة المتوترة، والنّثر ببساطته، خرجت من الأداء المعنويّ إلى الإنجاز الدّلاليّ، تركت الشّفاهية بكلّ معطياتها الصّوتيّة إلى الكتابيّة بكلّ إمكاناتها الحديثة، من النّصيّة المحدودة إلى التّشظّي أو التّعدّد النّصّيّ، من الموسيقى إلى الإيقاع، من الخيال إلى الوجود[3].

فعملت الشّاعرة المغاربيّة في تخلّصها من عمود الشّعر، على أنْ تسدّ النّقص وتملأ الفراغ انطلاقا من تبنيها لأنظمة لغويّة مختلفة وممارسة اللّعب الحرّ بالكلمات، فجاءت الصّورة الشّعريّة في تصوّرها الرّؤيويّ بديلا للوزن والتّفعيلة، حيث مهّدت لظهور " **كتابة شعريّة جديدة مُنفتحة**" كتابة خارج الوزن أي قصيدة النّثر، هذه القصيدة التّي تقول بالكتابة الشّعريّة النّسائيّة المفتوحة، بمعنى تؤسّس للنّصّ الشّعريّ النّسائيّ المفتوح، وطبعا، يجب أن نوضّح، هنا، أنّ النّصّ المفتوح من منظور **أمبرتو إيكو**، والذّي ينظر إلى العمل الإبداعيّ كنِتاج أدبيّ ناقص، يتمُّ ملءُ

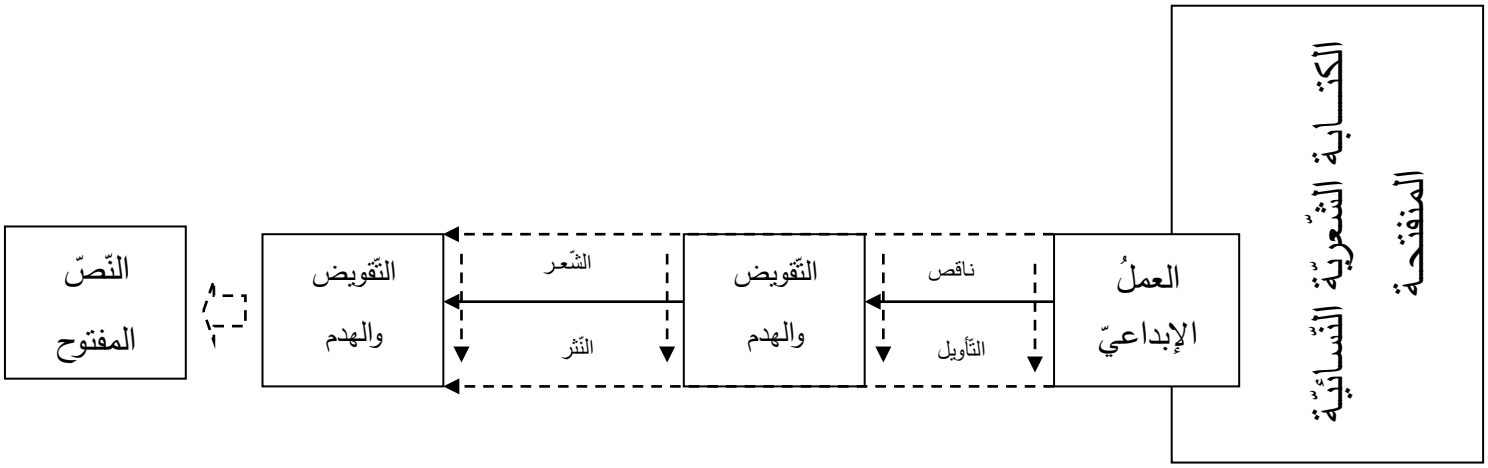
---

[1] نوارة لحرش: ديوان " كمكان لا يعوّل عليه "، منشورات الوطن اليوم، مطبعة دار النعمان، السداسي الأوّل، برج الكيفان، الجزائر، ص 30، 31.

[2] عزّ الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النّثر (نصّ مفتوح عابر للأنواع)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، بيروت، 2002، ص 35.

[3] عبد النّاصر هلال، قصيدة النّثر العربية، بين سلطة الذّاكرة وشعريّة المساءلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، الانتشار العربي، د ط، د ب، د ت، ص 19، 20.

فجواته بالتّأويل، وبين النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المفتوح، ككتابة شعريّة مفتوحة عابرة للأنواع، تُقوّض وتُهدّم الحدود بين الشّعر والنّثر، ويُمكن أيضا النّظر إلى النّصّ المفتوح على أساس الانفتاح الموضوعاتيّ وتجاوز الذّات إلى العالم، ويُمكن مُعاينة الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المنفتحة من خلال التّرسيمة الآتيّة:



فإن كان هدم وتقويض القانون البيتيّ أُولى عمليات الانفتاح النّصّيّ النّسائيّ، يمكننا الاستشهاد في هذا الإطار بنماذج شعريّة نسائيّة مغاربيّة، حاولت المُبدعات المغاربيات التّخلّص من الوزن كليّة وقوّضن قانون الأذن العربيّة، من خلال "قصيدة النّثر" أو الكتابة خارج الوزن، ونحن في هذا الموضع، نتعمّد استعمال مُصطلح " **كتابة** " بدل مُصطلح " **قصيدة** "؛ لأنّ الكتابة شيء يختلف عن القصيدة، فالقصيدة شكل من أشكال الكتابة الشّعريّة، بينما تُشير الكتابة الشّعريّة إلى استخدام خاصّ للّغة ولعب حرّ بالكلمات، فنقول عن القصيدة قصيدة مادامت تُحافظ على شكلها، وكُلّما حاولت **إسقاط الإيقاع (الوزن)**، فنحن بصدد القول بكتابة شعريّة والتّأسيس لنصّ مفتوح، هذا النّموذج من الكتابة الذّي يسمح بتقصّي المضمر النّصّيّ الحداثيّ، وتمثيل قيم ما بعد الحداثة، لذا ارتأينا الاعتماد على قصيدة " **أناشيد العطب**" للشّاعرة الجزائريّة " **نوّارة لحرش** " من ديوانها " **كمكان لا يُعوّل عليه** "، تقول فيها:

-1- أتدثر بذكريات باردة،/ أُربتُ على جراح منكمشة في أريكة من نزيف/ وأرتشف غيمة على مهلٍ/ على حين غفوة طارئة/ تتسللُ حشراتٌ ضارة إلى مفاصل الوقت/ تُصيبها بلوثة أسى،/ تنخرها بلا جدوى الحياة/ -2- ترتشفني على مهل تعاسة مترامية/ تُرذذني بغصّات،/ تنشر منديل روحي على مشجب من أنين،/ يتهالك المنديل،/ يتهادى المشجب/ ويتّسع الأنين/ -3- أقضم تُفاحة الوهم في هزيع المواسم القاحلة،/ أتهادى على ساعد عمرٍ مقتضب/ أتعثّر بذيل جحيم يتّسع في أتون الخيبة/ أخربش جسد حياة يتهالك في المعنى بأمنيات/ مقضومة/ أنْضُجُ ثمرة محفوفة باليتم في فكرة العراء/ أفتح أسارير حتفي على مرآة العزلةِ/ ألتفتُ إلى جرحي المترامي في ضمّادة بالية/ ألتفت/ فأراني: مجرّد عاشقة ذبلت أساريرها في هزيع/ المواسم القاحلة،/ وذبُلت ألحانها في ناي يحفّه زمهرير/ -4- أغمضُ عينيّ فينسابُ الخريف في أفكاري/ -5- أغرورق في الفصول قيلولة لغيوم محتملة/ -6- الشتاءُ مروحة القلب/ والحياة معطف مثقوب الياقةِ والجيوب !./ وأنا ريح ورذاذٌ قليل !./ -7- قلبٌ مُدجّج بالينابيع،/ يقرأ كفّ المحال/ فيتعثّر بأوحال اليأس/ ثمّ يدلف إلى جحيمه غير مطمئن البال !/ -8- كدمعة المعزّي الغريب على ميّت لا يعنيه/ تُعلّقني الحياة على أفكارها المُنهكة[1].

يتشكّل النّصّ من ثلاثة عشر مقطعًا منفصلة ومتّصلة في آن معًا، يتحدّد الانفصال بإمكانيّة اقتطاع – نصّ مُستقّل – أيّ مقطع من القصيدة دون أن يختلّ المعنى الكلّيّ أو الجزئيّ للنّصّ، ويتحدّد الاتصال بترابط المقاطع فيما بينها وتشكّل البنيّة الكُليّة. ويتشكّل النّصّ بصورة دائريّة، من حيث كونه صورة كليّة تتشكّل عبر عدّة صور جزئيّة، فيكتشف المُتتبّع للمقطع الشّعريّ الأوّل والمقطع الشّعريّ الأخير أنّهما يلتقيان في علامة **(الوجع، والعتمة)**، والتّي يُمكن مُعاينتها على النّحو الآتيّ:

المقطع الأوّل:

[1] نوارة لحرش، ديوان: كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، د ط، برج الكيفان، الجزائر، 2016، ص 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89.

-1- أتدثر بذكريات باردة،/ أُربتُ على جراح منكمشة في أريكة من نزيف/ وأرتشف غيمة على مهلٍ/ على حين غفوة طارئة/ تتسللُ حشراتٌ ضارة إلى مفاصل الوقت/ تُصيبها بلوثة أسى،/ تنخرها بلا جدوى الحياة.

المقطع الأخير:

-13- تَزْرَعُنِي الحَيَاةُ عَلَى سُطُوحِهَا/ بَذْرَةَ خُدُوشٍ../ فَتُثْمِرُ شَجَرَةَ جُرُوحٍ فِي قَمِيصِ الرُّوحِ !.

تبدأ الشّاعرة نصّها بقولها (**الذّكريات الباردة – جراح – غيمة**)، أي من أشياء مجرّدة ثابتة لدى الشّاعرة، وتنتهي عند قولها (**بذرة خُدوش**) و(**تُثمر شجرة جروح في قميص الرّوح**)، فتلتقي القصيدة في مسارها الدّائريّ في نُقطة تماس مُشتركة، والتّي تُمثّلها البِنيّة الصُّغرى (**الوجع**)، ولم يكن هذا التّصادم بين مطلع القصيدة ونهايتها عبثا أو شكليّا فقط، وإنّما تُحاول الشّاعرة " **نوارة لحرش** " من خلال هذا التّصادم اللّغويّ، أن تَخلق انفجارا دلاليّا رؤيويّا، شكّله التقاء محور السّرد بمحور الشّعر، فنقرأ في بعض مقاطع القصيدة سردًا شعريًّا، تلجأ الشّاعرة عبرها إلى اعتماد استعارات بلاغيّة جديدة، وذلك من خلال قولها:

(أتدثر بذكريات باردة – أُربتُ على جراح منكمشة في أريكة من نزيف – أرتشف غيمة على مهلٍ- تتسللُ حشراتٌ ضارة إلى مفاصل الوقت- ترتشفني على مهل تعاسة مترامية- أقضم تُفاحة الوهم في هزيع المواسم القاحلة- أتهادى على ساعد عمرٍ مقتضب – أتعثّر بذيل جحيم يتّسع في أتون الخيبة – أخربش جسد حياة يتهالك في المعنى بأمنيات مقضومة- أنْضُجُ ثمرة محفوفة باليتم في فكرة العراء – أفتح أسارير حتفي على مرآة العزلةِ – ألتفتُ إلى جرحي المترامي في ضمّادة بالية- أغمضُ عينيّ فينسابُ الخريف في أفكاري- أغرورق في الفصول قيلولة لغيوم محتملة- الشتاءُ مروحة القلب – والحياة معطف مثقوب الياقةِ والجيوب !. – وأنا ريح ورذاذٌ قليل !.- قلبٌ مُدجّج بالينابيع، يقرأ كفّ المحال/ فيتعثّر بأوحال اليأس- ثمّ يدلف إلى جحيمه غير مطمئن البال !- كدمعة المعزّي الغريب على ميّت لا يعنيه/ تُعلّقني الحياة على أفكارها المُنهكة).

تستخدم الشّاعرة " **نوارة لحرش** " السّرد بجوار الشّعر لتخلق أساليب تخاطبيّة مُكثّفة، يسير السّرد فيها جنبًا إلى جنب مع الشّعر، الذّي تُحدّده عناصر شعريّة تُحرّك سُكون السّرد، وتظهر هذه العناصر الشّعريّة، انطلاقًا من تبني الشّاعرة لمفارقات تضاديّة منطقيّة، واستعارات بلاغيّة، واعتمادها لإستراتيجيّة جمع المُتناقضات، وذلك عبر عدّة صور شعريّة تُحدّد التّوتّر الشّعريّ في القصيدة، والمُتمثّلة في:

1-أتدثر بذكريات باردة.

2- أُربتُ على جراح منكمشة في أريكة من نزيف.

3-أرتشف غيمة على مهلٍ.

3-تتسللُ حشراتٌ ضارة إلى مفاصل الوقت.

4-ترتشفني على مهل تعاسة مترامية.

5-أقضم تُفاحة الوهم في هزيع المواسم القاحلة.

6-أتهادى على ساعد عمرٍ مقتضب.

7-أتعثّر بذيل جحيم يتّسع في أتون الخيبة.

8-أخربش جسد حياة يتهالك في المعنى بأمنيات مقضومة.

9- أنْضُجُ ثمرة محفوفة باليتم في فكرة العراء.

10- أفتح أسارير حتفي على مرآة العزلةِ.

11- ألتفتُ إلى جرحي المترامي في ضمّادة بالية.

12- أغمضُ عينيّ فينسابُ الخريف في أفكاري.

13- أغرورق في الفصول قيلولة لغيوم محتملة.

14- الشتاءُ مروحة القلب.

15- والحياة معطف مثقوب الياقةِ والجيوب !.

16- أنا ريح ورذاذٌ قليل !.

تستند مُراهنة قصيدة " **نوارة لحرش** "، هذه، الموسومة " **أناشيد العطب** " بعد تخلّصها من الوزن كليّة والضّجة النّقديّة التّي أثارتها من ذلك، فراحت الشّاعرة تستمدّ موسيقاها الشّعريّة من أسرار اللّغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الدّاخليّة، الدّلاليّة والذّهنيّة[1]، لتحقيق المشروع الشّعريّ النّسائيّ العتيق، والتّأسيس لمشروع نصّيّ نسائيّ مفتوحٍ عابرٍ للأنواع.

فعمدت الشّاعرة " **نوارة لحرش** " على الاشتغال حول البنيّة الإيقاعيّة الدّاخليّة، كأحد المُعوِّضات الفنيّة عن الإيقاع الخارجيّ، ومع أنّه « أداة شعريّة مشتركة بين مختلف الأساليب الشّعريّة، إلاّ أنّ حاجة النّصّ الحداثيّ إليه تزداد من وجهين: من حيث هو عنصر استقطاب للقارئ، لاسيما العربيّ، بعد أنْ حُرِّم لذّة الإيقاع الخارجيّ في القصيدة العربيّة؛ والثّاني بما هو أداة تعبيريّة كسائر الأدوات الأخرى، التّي يسعى النّص الجديد إلى تكثيفها إلى أقصى درجة تُمكّنه منها موهبته »[2]، فإقصاء الوزن من دائرة العمليّة الإبداعيّة يستدعي آليات اشتغال أخرى « وتلك حقيقة لا مهرب من الإقرار بها، أن يعوَّض الوزن بجملة من الخصائص التّي ترتبط بالنّثر، أن يستنفر في لغة النّثر أقصى طاقاتها، للارتفاع بها إلى مستوى الأداء الشّعريّ، لذلك كان على قصيدة النّثر أن تلتمّ على نفسها وتتوتّر، وتصفو وتقاوم الانزلاق إلى النّثر العاديّ... »[3].

فيمكن تحديد الإيقاع الدّاخليّ لقصيدة النّثر انطلاقًا من إحصاء عدد الوحدات أو الكلمات الواردة، أي من خلال « عنصر التّوازي بين الجمل، وتناظرها وتماثلها في حجمها، والذّي يتطلّب توازنا في عدد الكلمات في كلّ جملة، أو في كلّ سطر شعريّ، لذلك يمكننا اتخاذ الكلمة وحدة صوتيّة/ إيقاعيّة، يتمّ من خلالها لمس موسيقى الجملة النّثريّة، وأخذ الكلمة دور التّفعيلة في الشّعر الموزون، مع اختلاف يُمليه القانون العروضيّ، الذّي يسمح باشتراك كلمتين في تفعيلة

[1] عبد الله بن أحمد الفيفي، حداثة النّصّ الشّعري في المملكة العربيّة السّعوديّة (قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)، النادي الأدبي بالرّياض، ط 1، الرّياض، 2005، ص 125.

[2] عبد الله بن أحمد الفيفي، حداثة النّصّ الشّعري في المملكة العربيّة السّعوديّة (قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)، ص 171، 172.

[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشّعري، دار الشّروق، ط 1، الأردن، 2003، ص 120.

واحدة، (...) واعتماد مثل هذه الوحدة سيوفّر جوّا إيقاعيّا »[1]، وتبقى مسألة خلق هذا النّمط الإيقاعيّ متوقّفة « على استجابة خفيّة في ذات المبدع، لتدفق الكلمات الوارد عليها لحظة الكتابة، والتّي يُمكن للقارئ إدراكها خلال عمليّة القراءة المتمرّسة والممعنة في حساسيتها في التقاط نبض الكلام »[2]، أي أنّ الأمر يعتمد على ما يُسمى بالدّفقة الشّعوريّة، التّي تُحدّد زمن بدء وانتهاء الكلام. ويمكن تطبيق ذلك على نموذجٍ شعريّ لـ" **فاطمة سعد الله** "، في قصيدتها الموسومة: " **في حقل فان كوغ** " من ديوانها " **أمواج وشظايا** "، تقول:

إلى جذع شجرة ... يستند الشّوق متعبًا.../ في انتظار المطر../ ويمتدّ الحقل...سنابل موءودة .../ ... ويتمدّد الأمل الكسير في أنساغها../ يعدّد الخيبات../ وتمرّ سحابة بيضاء../ حمامة ساكنة الجناح../ تراقص السّماء.. دون التفات../ وريشة "فان كوغ" ترسم السّنابل الذّهبيّة../ وأصابعه تقطع " أذن " الرّجاء../ ويتوشّح الحقل بغلالة حمراء...هادرة النّزيف../ ويظلّ الشّوق والأمل..في انتظار../ " فان كوغ " آخر يعيد التّوازن../ إلى الطّبيعة../ ويرجع الأذن المقطوعة../ ويوقف شلال الموت..والصّمت../ فقد ينطق الأخرس../ ويسمع الأصم..[3].

حيث يُمكننا توزيع الإيقاع اعتمادًا على **وحدة الكلمـة** على النّحو الذّي يُظهره الجدول الآتيّ:

الوحدة1	الوحدة2	الوحدة3	الوحدة4	الوحدة5	الوحدة6	الوحدة7	الوحدة8	عدد الوحدات في السّطر الشّعري
إلى جذع في انتظار ويمتدّ ويتمدّد يُعدّد	شجرة المطر الحقل الأمل الخيبات	يستند سنابل الكسير	الشّوق موءودة في أنساغها	متعبًا				05 وحدات وحدتـان 04 وحدات 04 وحدات وحدتـان

[1] ينظر: محمّد علاء الدّين عبد المولى، وهمُ الحداثة – مفهومات قصيدة النّثر نموذجا –، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2006، ص 138.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] فاطمة سعد الله ديوان " أمواج وشظايا "، مطبعة الثّقافية المنستير، ط 1، تونس، 2015، ص 23، 24.

وتمرّ حمامة تراقص وريشة وأصابعه ويتوشّح ويظلّ فان كوغ إلى الطّبيعة ويرجع ويوقف فقد ينطق ويسمع	سحابة ساكنة السّماء فان كوغ تقطع الحقل الشّوق آخر الأذن شلال الأخرس الأصمّ	بيضاء الجناح دون ترسم أذن بغلالة والأمل يعيد المقطوعة الموت	 التفات السّنابل الرّجاء حمراء في انتظار التّوازن والصّمت	 الذّهبية هادرة	 النّزيف			03 وحدات 03 وحدات 04 وحدات 05 وحدات 04 وحدات 06 وحدات 04 وحدات 04 وحدات وحدة واحدة 03 وحدات 04 وحدات وحدتـــان وحدتــان

المجموع: 55 وحدة

يُلاحظ المُتتبّع للجدول السّابق، كيف تلعب "الكلمة" باعتبارها وحدة صوتيّة/ إيقاعيّة دور التّفعيلة في الشّعر الموزون، مشيرا إلى أنّ اعتماد هذه الوحدة سيوفّر جوّا إيقاعيّا غير متكلّف، بحيث لا يكون توازي الجمل في النّصّ النّثريّ بعدد منتظم من الكلمات[1]، فقد يطول السّطر الشّعريّ وقد يقصر، حسب ما تقتضيه الدّفقة الشّعوريّة للشّاعرة، ولتوضيح اشتغال معيار

[1] رابح سعيد ملوك، قصيدة النّثر العربية، بحث في المفهوم والبنى، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، عمان، 2015، ص 304.

قياس الإيقاع بالكلمة، نقدّم نموذجًا شعريّا آخر للشّاعرة "**فضيلة الشّابي**" في قصيدتها الموسومة "**عتمة الكهف**"، حيث نُتابع توزيع الوحدات في القصيدة كما في الجدول الآتيّ:

الوحدة1	الوحدة2	الوحدة3	الوحدة4	الوحدة5	الوحدة6	الوحدة7	الوحدة8	عدد الوحدات في السّطر الشّعري
يُقصي	نقيضَه	الدّاخلُ						03 وحدات
بعد أيام	سبعة							وحدتـان
رُمتُ	شراءَ	دواء	لعيني	تراجعت	العين	قليلا		04 وحدات
أكُلّما	رأى	القلب	أكثر					07 وحدات
تسألني	الجارة	عن إقامتي	والترحال					04 وحدات
بعد أيام	سبعة							وحدتـان
قربتُ	أكثر	من الموت	الذّي	لا يُلْمسُ				05 وحدات
البارحة	انقطع	الكهرباء	حتى كأنّ	البيت	لا وجود له			06 وحدات
كأنني	ما وُجدتُ	عدا نَفَس	خافت	يمحو	بُقَعًا	من عُتمة	الكهف	08 وحدات

المجموع:
41 وحدة

نلاحظ من خلال هذا الجدول تقارب عدد الوحدات في كلّ سطر شعريّ، حتى وإنْ لم يتحقّق التّطابق والتّساوي في عدد الوحدات في كلّ سطر، إلاّ أنّها متقاربة العدد، ويُمكن أن نستجليها وفق التّرتيب الآتيّ: (السّطر الأوّل: 03 وحدات، السّطر الثّاني: وحدتان، السّطر الثّالث: 04 وحدات، السّطر الرّابع: 07 وحدات، السّطر الخامس: 04 وحدات، السّطر السّادس: وحدتان، السّطر السّابع: 05 وحدات، السّطر الثّامن: 06 وحدات، السّطر التّاسع: 08 وحدات)، يؤدّي هذا التّنويع في الوحدات واللاّانتظام الذّي يكتنف السّطر الشّعريّ النّسائيّ، إلى تفعيل حركيّة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وخلق ديناميكية الرّؤيا الشّعريّة.

أمّا إذا أرجعنا قصيدة النّثر إلى الحقل الذّي انبثقت منه، وهو النّثر، نجد أغلب الشّاعرات المغاربيات يشتغلن في نصوصهنّ على " جماليات النّثر العربيّ "، « وأولى هذه الجماليات (السّجع)، وهو الكلام المُقفى دون وزن، وثاني هذه الجماليات (الازدواج)، وهو لون من ألوان السّجع، خفّفت قيود قوافيه، ويقول العسكريّ: " لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجًا "»[1]، ومثال ذلك قول الشّاعرة " **جميلة الماجري**[*] " في قصيدتها " **ميلادُ القصيدة** " من ديوانها " **ذاكرة الطّير** ":

« **تأتي القصيدةُ/ في البدايةِ/ وردةً/ وحمامةً قُمريّةً/ وغمامةً ورديّةً/ أو نبتةً بريّةً/ لم ينزعوا أشواكها** »[2].

حيث نُلاحظ في هذه الأسطر الشّعريّة، التّي صار فيها الشّعر النّسائيّ موضوعًا للشّعر، إذ تمكّنت الشّاعرة "**جميلة الماجري**" أنْ تتكلّم عن القصيدة بالقصيدة، بخطاب واصفٍ ينقل حقيقة الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، فلقد سعت الشّاعرة من خلال هذه المواصفات التّي ألصقتها بالقصيدة: (**القصيدة في البداية وردة، وحمامة قمريّة، وغمامة ورديّة، نبتة بريّة**)، إلى تأطيرها وصناعة "**ذات شاعرة**" تتوق إلى الخَلق والتّجديد المُستمرّ، ليغدو الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في قلق وجوديٍّ

---

[1] محمّد علاء الدّين عبد المولى، وهمُ الحداثة – مفهومات قصيدة النّثر نموذجا –، ص 135.

[*] الشّاعرة **جميلة الماجري** كاتبة تونسيّة ولدت بمدينة القيروان عام1951 تعمل أستاذة للأدب العربيّ والترجمة بتونس، وقد نشرت العديد من قصائدها ومقالاتها في الصحف والدوريات العربية، وانتخبت في ديسمبر 2008 رئيسة لاتحاد الكتاب التونسيين، وهي بذلك أوّل امرأة تنتخب على رأس هذه المنظمة، تكتب باللّغة العربية، وهي ناقدة ومُبدعة لها دواوين عدّة أختير أحدها من بين 142 مؤلفًا من أحد عشر بلدًا عربيًا. نُحصي أعمالها فيما يأتي:

–ديوان "**الوجد**"، وهو أوّل ديوان شعريّ أصدرته الشّاعرة سنة 1995.

–"**ذاكرة الطير**"، وهو مجموعة شعرية فازت بها عام 2006 بجائزة أبي القاسم الشّابي للشّعر.

–"**الوجع طعمه عربيّ**" وهو أيضا مجموعة شعرية.

–"**بغداد في الليلة الثانية بعد الألف**" عبارة عن عمل سرديّ (رواية).

–"**المدن والنساء**" وهو عبارة عن مقالات.

[2] جميلة الماجري، ديوان " ذاكرة الطّير "، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنميّة فنون الرّسم، ط 1، تونس، 2006، ص 17.

دائم وارتباك السّؤال، كما تنبّهنا في نصّ الشّاعرة "**جميلة الماجري**" إلى عدم اشتراك **حرف الرّوي** في مجموعة الكلمات الآتيّة: **القصيدة، البداية، وردة، حمامة، قمريّة، غمامة، ورديّة، نبتة، بريّة.**

حيث عمدت الشّاعرة في أسطرها إلى اعتماد " **قانون التّوازي** " وهو « شكل من أشكال التّنظيم النّحويّ، يتمثّل في تقسيم الحيّز النّحويّ إلى عناصر متشابهة في الطّول والنّغمة والبناء النّحويّ »[1]. وهو بدوره ينقسم إلى قسمين: المماثل وغير المماثل، والنّمط الأوّل هو ما تكون فيه الكلمة مساوية ومماثلة للألفاظ الأخرى في الوزن وحرف الرّويّ، على حدّ قول الشّاعرة: **حمامة/ غمامة، قمريّة/ ورديّة**...الخ، ويظهر جليّا أيضا في قول الشّاعرة "**أميرة الرّويقي** " في قصيدتها " **غُربة** " من ديوانها " **دُمية الشّمس**":

«**أَشِعْرٌ** أنا ؟/ **أَنَثْرٌ** أنا ؟/ **أَقَبْرٌ** أنا ؟/ أم أنا الحياة ؟ !»[2].

نُلاحظ أنّ هذه الألفاظ: **أشعرٌ، أنثرٌ، أقبرٌ**، وردت على تفعيلة (**أَفِعْلٌ**)، قد تساوت في حرف الرّويّ أي (**الرّاء**).

ويمكن استظهار مثالاً شعريّا آخر، ترد فيه الكلمات متوازيّة متساويّة متماثلة تمامًا، مع التّركيز على قافيّة واحدة، على حدّ قول الشّاعرة " **سلوى الفندري**[*]" في قصيدتها " **إيقاع العشق** " من ديوان " **إيقاع الخلود** ":

---

[1] محمّد علاء الدّين عبد المولى، وهمُ الحداثة – مفهومات قصيدة النّثر نموذجا –، ص 136.

[2] أميرة الرويقي، ديوان: دمية الشّمس، مطبعة J.M.S، ط 1، تونس، 1999، ص 13.

[*] الشّاعرة " **سلوى الفندري** " كاتبة تونسية رحلت عنّا إلاّ أنّ أعمالها خلّدَتْها، إذ خلّفت وراءها العديد من الأعمال نُحصيها كما يأتي:

– ديوان " **ما أروع أن أحبّك** " الصّادر عن دار الجيل الجديد سنة 1998.

– ديوان "**رسالة حبّ**"، الصّادر عن شركة فنون الرّسم والنّشر والصّحافة، سنة 2000.

– ديوان " **نساء عاشقات** "، الصّادر عن شركة فنون الرّسم والنّشر والصّحافة، سنة 2000.

– ديوان " **لا مفرّ**"، سنة 2001.

– ديوان "**إيقاع الخلود**"، الصّادر عن شركة فنون الرّسم والنّشر والصّحافة، سنة 2002.

« .. حين نطق بـ " العين "/ **كذّبوه**/ وحين أردف " الشّين "، **عذّبوه**/ وحين ختم بـ "القاف".. **صلبوه**/ ثمّ كتبوا على قبره: " شهيد العشق"»[1].

نلاحظ أنّ الكلمات الآتيّة: **كذّبوه، عذّبوه، صلّبوه** وردت مسجوعة، تنتهي بحرف رويّ واحد مُشتركٍ، وقد وردت على وزن واحد وهو " فَعَّلُوه ". وهو نفس ما انتهجته **منيرة سعدة خلخال**[**] في ديوانها " **لا قلبَ للنّهار** "، تقول في قصيدتها الموسومة " **في غيابك** ":

– ديوان "**حريّة الرّوح**"، الصّادر عن شركة فنون الرّسم والنّشر والصّحافة، سنة 2004.

– ديوان "**بستان الأحلام**"، الصّادر عن نفس دار النّشر، سنة 2005.

(**يُنظر: مراد علوي**، ببليوغرافيا الشعر التونسي فهرست: المنشورات الشعرية التونسية بين 1877 و 2013، على الرّابط: https://books.google.dz).

[1] سلوى الفندري، ديوان " إيقاع الخلود "، شركة فنون الرّسم والنّشر والصّحافة، ط 1، تونس، جويلية 2002، ص 29.

[**] الشّاعرة " **منيرة سعدة خلخال** " كاتبة جزائرية من مواليد 08 أوت 1970 تخرجت في جامعة الجزائر في (علوم الإعلام والاتصال عام 1993 وتحصلت على الليسانس لتعمل بعد ذلك في مجال تخصصها في الصحافة الجزائرية ونذكر من الصحف والدوريات التي عملت فيها على سبيل المثال لا الحصر (مجلة الوحدة الأسبوعية ، الشروق الثقافي، صحيفة النهار) إلى أن دخلت وزارة الثقافة في الجزائر وتشغل الآن منصب رئيسة مصلحة النشاطات الثقافية في مديرية الثقافة لولاية قسنطينة. بدأت كتابة الشعر في أواخر الثمانينيات إلا أنها لم تنشر نتاجها الشعريّ إلا في مطلع التسعينيات من القرن العشرين بدءاً من الصحافة الجزائرية (الشعب، أضواء، النصر، الصحافة، صوت الأحرار، وغيرها) ثم أخذت تنشر في الدوريات العربية منها (أخبار الأدب) المصرية و (الرافد) الإماراتية. نالت الشاعرة منيرة سعدة خلخال العديد من الجوائز منها: جائزة مسابقة تلفزيون الشرق الأوسط الشعرية 1995/ جائزة المجلس الثقافي الاستشاري لولاية قسنطينة عام 2000/ جائزة الأوراس الشعرية بولاية خنشلة عام 2002/ جائزة بلدية قسنطينة عام 2000، كما أنها نالت عدداً من الأوسمة التكريمية منها: وسام الاستحقاق الثقافي بقسنطينة عام 2002/ وسام الاستحقاق الثقافي من بلدية قسنطينة في اليوم الوطني للفنان عام 2004 وقد كرمت الشاعرة منيرة سعدة خلخال من قبل رئيس الجمهورية الجزائرية مع غيرها من (نساء متميزات لعام 2008) وهي :عضو اتحاد الكتاب الجزائريين/ عضو حركة شعراء العالم/ عضو مؤسس منذ عام 1997 (نادي الاثنين الثقافي والفني) التابع لمديرية الثقافة لولاية قسنطينة/ رئيسة جمعية (المبدعات) الثقافية التي أنشئت في 2002/9/1 وقد نشرت هذه الجمعية عدداً من الأعمال الإبداعية لأديبات وأدباء من الجمعية وخارجها .صدر لها عدّة أعمال شعريّة نُحصيها فيما يأتي:

–ديوان "لا ارتباك ليد الاحتمال"، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة، 2002.

– ديوان "أسماء الحب المستعارة "، منشورات أصوات المدينة، 2004.

«في **غيابك**،/ أتأمّل وردة البحر/ **روحك**/ أتنفّس زرقته/**عطرك**/ أنصت إلى هديره/ **صوتك**/ وتحتبس أنفاس اللّغة/ وقد اكتمل **حضورك**/ عند المغيب»[1].

وهذا كلّه أسهم في تحديد التّجريبيّة الإيقاعيّة للقصيدة النّثريّة النّسائيّة.

أمّا النّمط الثّانيّ الذّي يقوم على عدم المماثلة بين الألفاظ، فترد عندما تكون اللّفظة متّفقة في الوزن ومختلفة في حرف الرّويّ، كما في قول الشّاعرة " **زينب الطّهيري** " في قصيدتها المعنونة " **سواد** " من ديوانها " **تراتيل على رصيف الصّمت** "، تقول:

«ليلٌ **سوادٌ**/ مُرٌ **زُعاقٌ**/ **منهمرٌ**/ بورٌ فيافٍ/ حرقةً لم تنتظر/ سجنٌ كبير/ بالأحضانِ قد لفّني» [2].

أسهم هذا التّنويع في حرف الرّويّ في خلق جماليّة إيقاعيّة حدّدتها الموسيقى الدّاخليّة، التّي تُعيّنها تقارب مخارج الحروف، فتعمدّت قصيدة النّثر استثمار هذه الطّاقات الإيقاعيّة بوعيّ وبغير وعي وتحقيق شعريّة قصيدة النّثر.

على النّحو الذّي سارت عليه الشّاعرة " **فاطمة بن فضيلة** " في ديوانها الموسوم: " **لماذا يُخيفك عريي**"، تقول في قصيدتها " **نبيّ بحجم إلـه** ":

– ديوان " الصحراء بالباب"، منشورات أصوات المدينة، 2006.

– ديوان " العين حافية".. قيد الطبع (أخذت المعلومات من صفحتها على الفيس بوك).

[1] منيرة سعدة خلخال، لا قلبَ للنّهار، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015، ص 31.

[2] زينب الطّهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، مطبعة القرويين، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، غشت 2015، ص 74.

«دثّريني ... دثّريني ...
خبّئي وجهي وحزني في ثناياك أدفنيني
ستظلّ وحدك واقفا
قرب المدارات التّي أسّستها
ستظلّ وحدك فانتظر ضوءاً رفيقاً
أو أعدْ خلقَ القمر
بكِ دثّريني، عار أنا منّي أحضنيني ... اغسليني من ذنوبي
اجعليني قوس أحزان البشر»[1].

الأنثى خلاص ومرفأ للأمان

يتنبه القارئ لهذه القصيدة حتما، إلى مركزيّة المؤنث في خطابها الشّعريّ، فغدا المُذكّر في بحثٍ دائم عن الأنثى، كونها الملاذ الوحيد والمرفأ الأمين، بدءًا من سيّد الخلق " محمد صلى الله عليه وسلّم " في خطابه لزوجه، عند نزول الوحي، فقال: دثريني، دثريني ....، فتحاول الشّاعرة "**فاطمة بن فضيلة**" إمحاء الحدود الفاصلة بين الذّكر والأنثى، والتّحرّر من قانون المنظومة العربيّة بهجر التّقليد، الذّي يقول بوحدة البيت، والعمل على هدم الحدود، تُضيف الشّاعرة، قائلة:

كنتَ مفتوناً بها حدّ الجنون.
ليتني كنت كـ " ريتا " أو كـ " ذات الخال "
ليتني انفعالاً أو بريقا
ليتني شيء يثيرك في مزاد

تَنَصُّل الذّات الأنثويّة من أناها والرّغبة في تمثيل الآخر والانصهار في أناه

كان وجهك عند ذاك الفجر منحوتا
كآلهة أضاعت درب عودتها إلى عرش قصيٍّ
كم كنت منثورا ببابي
كيف أجرؤ أن ألملم ما تناثر من غبار الآلهة

على سبيل المُشابهة بين الآلهة والآخر

[1] فاطمة بن فضيلة، لماذا يخيفك عربي، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، ط 1، تونس، 2003، ص 36.

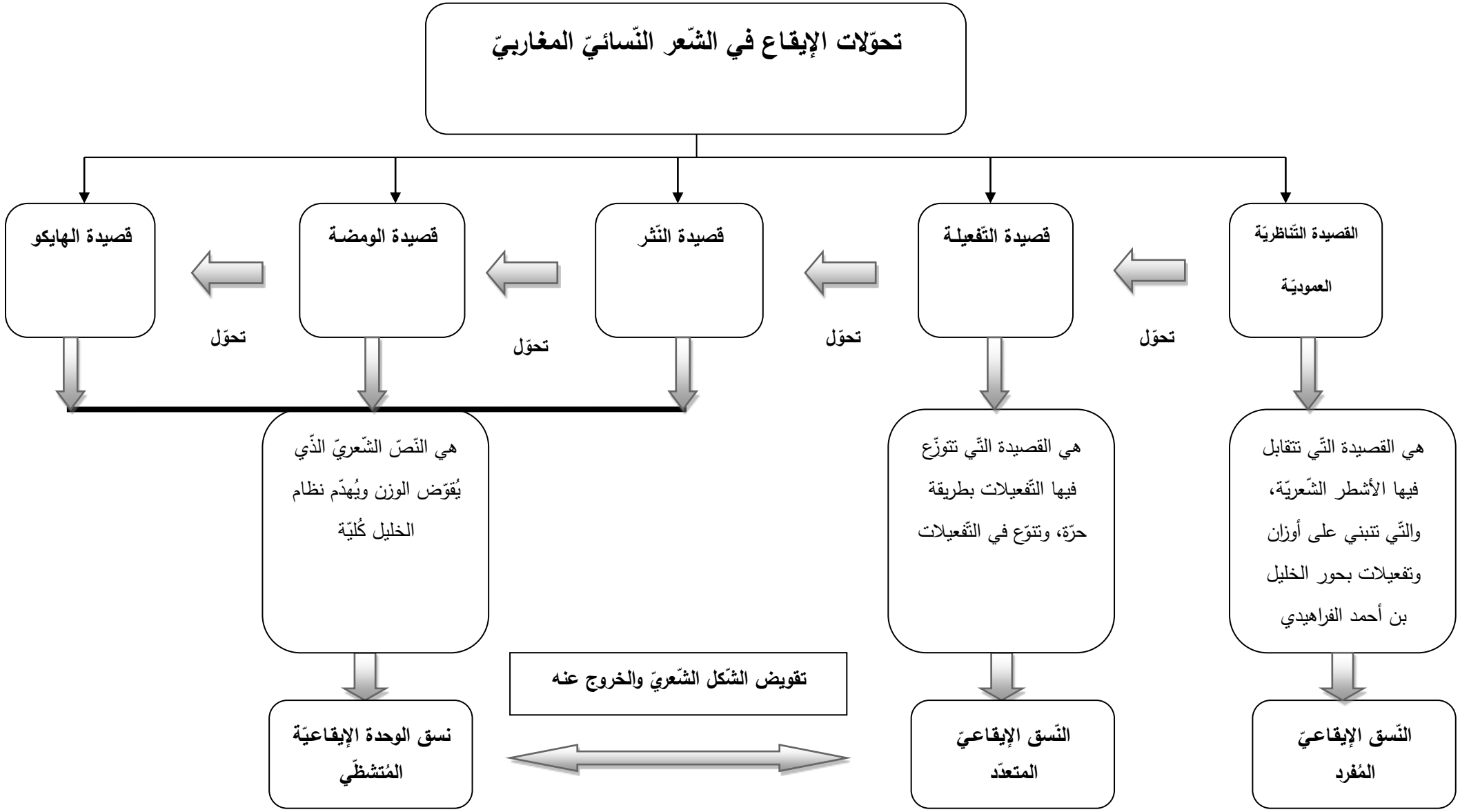
الغرفة الخرساء ظلّلها الغمامْ
والباب ينتحب افْتحيني
واللّحائف والسّتائر والمفارشُ
كلّها تهفو إليك بلا حذرْ
هذا الإله ببابنـا، لا تلفظي هذا القدرْ[1].

رَجُلٌ بحجـم إلـــه

إنّ معاينة المقاطع الشّعريّة المختلفة، المذكورة سابقا، تكشف الاختلاف الحاصل عبر المقاطع الشّعريّة المتنوّعة، وهذا ما يُحقّق "التّنافر" و" الفجوة: مسافة التّوتر "، اللذّين يعملان على خلق الإيقاع وتشكيله، « بالمعنى الذّي يمكن أن نُعطيه لما يُسميه باترسون بـ " إيقاع النّثر "، أو ما نقترح تسميته هنا، بالإيقاع الدّينامي المفتوح، مستعيدين في ذلك، بعض ما جاء في التّصوّر النّظريّ ليوري تينيانوف »[2].

و نستنتج في خلاصة قولنا أنّ المتتبّع للأشكال الإيقاعيّة، في القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، يلمح تحوّلا في مستواه الاشتغاليّ الإيقاعيّ، حيث عرفت الهندسة الإيقاعيّة عند المرأة الشّاعرة تحوّلات عدّة، نُلخّصها في أربع مراحل، نستجليها في المُخطّط الآتيّ:

[1] فاطمة بن فضيلة، لماذا يخيفك عربي، ص 36، 37.
[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص 152.


تحوّلات الإيقاع في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ
القصيدة التّناظريّة العموديّة
تحوّل
قصيدة التّفعيلة
تحوّل
قصيدة النّثر
تحوّل
قصيدة الومضة
تحوّل
قصيدة الهايكو
هي القصيدة التّي تتقابل فيها الأشطر الشّعريّة، والتّي تتبني على أوزان وتفعيلات بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي
هي القصيدة التّي تتوزّع فيها التّفعيلات بطريقة حرّة، وتتوّع في التّفعيلات
هي النّصّ الشّعريّ الذّي يُقوّض الوزن ويُهدّم نظام الخليل كُليّة
تقويض الشّكل الشّعريّ والخروج عنه
النّسق الإيقاعيّ المُفرد
النّسق الإيقاعيّ المتعدّد
نسق الوحدة الإيقاعيّة المُتشظّي

ويمكن الوقوف عند كلّ أنموذج على حدة على النّحو الآتيّ:

1- النّسق الإيقاعيّ للقصيدة التّناظريّة (العموديّة/ تجربة شعر البيت): هي القصيدة التّي تتقابل فيها الأشطر الشّعريّة، والتّي تنبني على أوزان وتفعيلات بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد يُطلق عليها في غالب الأحيان " القصيدة العموديّة "، مع أنّ « مفهوم العموديّة يتجاوز الاستمساك بالوزن والقافية، إلى طرائق التّعبير والتّصوير، ممّا كان قد رصَدَ شروطه "أبو علي المرزوقي " في كتابه " شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام "»[1]، ويمكن التّمثيل لهذا النّمط بنموذج " **أمينـة المريني** " في قصيدتها " **موقفُ السّلوى** "، تقول:

صُبَّ في نفسك نفسـي وأنرْ كـــــــأسَكَ كَأْسي

فأنـــــــا عندكَ صبٌّ حين أَضحي حين أُمسي

وعظيمٌ بـــــكَ وَجْـدي وجميـــــلٌ بــكَ حبْـسي

فَأطلْ فيكَ قُيـــــودي يـــا مُنى عَينـي ونَفسي

بيـــــنَ ذُلٍّ ورجـــــاءٍ بينَ آمـــــــالٍ ويــأسِ

وأنَـــــا كُلّـــــي عُيونٌ نــاطقــاتٌ دونَ نبْسِ[2].

يظهر في النّصّ صوت الشّاعرة، محمّلاً بالمناجاة الإلهية، في صورة مشهديّة تعكس ارتقاء الأنا في معارج البوح، يعلو صوتها في شكلٍ تناظريٍّ تُحدّده هندسة النّصّ، دون أن يخرج نصّها من معالمها الأنثويّة، البوحيّة، وقول الوجود والذّات الأنثويّة الفاعلة.

2- النّسق الإيقاعيّ لقصيدة التّفعيلة (تجربة شعر السّطر):

لقد تحوّلت القصيدة النّسائيّة المغاربيّة وانتقلت من النّظام الخليليّ العموديّ إلى النّظام التّفعيليّ الحرّ، ولهذا جاء هذا النّسق الإيقاعيّ نمطا فنيّا جديدا، وهو من تبعات الحداثة

[1] عبد الله بن أحمد الفيْفي، حداثة النّصّ الشّعري في المملكة العربية السّعودية، ص 123.

[2] أمينة المريني، من نبعك المَلكيّ هذا الشّذا، ص 246.

الشّعريّة، ويُمكن أن نُتابع هذا النّسق الجديد في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، من خلال قصيدة "**كينونة**" للشّاعرة "راوية يحياوي" من ديوانها "**كُلّك في الوحل...وبعضُكَ يُخاتل**"، تقول:

« سَأَعبُرُ من وميضِ الفاتنات //0///0/0/0/0//0 مفاعلتن مفاعلْتن فعولنْ
ومن مَرَج //0///0 مفاعلتن
يقول معلّقاتي //0///0/0//0 مفاعلتن فعولنْ
نعمْ... لي واقفٌ يبْكي //0/0/0/0/0/0 مفاعلْتن مفاعلْتن
فأرْحَلْ //0/0 فعولنْ
ولي طَلَلٌ يقول مُكَابداتي //0///0//0///0//0 مفاعلتن مفاعلتن فعولنْ
ولي عمْران: أُنثى أنْجَبَتْها //0/0/0/: /0/0/0/0/0//0 مفاعلْتن مُ: فاعلْتن فعولن
تُباركني //0///0 مفاعَلَتن
ووارفةٌ //0///0 مفاعَلَتُن
سأمْنَحُها سِمَاتي //0///0 0/0// 0/0 مفاعلتن فعولنْ
ولي شدْو المَرَوّضِ حين يروي //0/0/0//0///0//0/0/0 مفاعلْتن مفاعَلَتُن فعولنْ
بأسْرار السّماء إلى الغُبارِ //0/0/0//0///0//0/0/0 مفاعلْتن مفاعلَتُن فعولنْ
ولي شغف النّزول إلى هُمُوم //0///0//0///0//0/0 مفاعلَتُن مفَاعَلَتُن فعولنْ
تروّضني...على سِحْر البَهَاءْ»[1] //0///0/0/0/0//0/0/0 مفاعلتن مفاعلْتن فعولنْ

تتألّف بنيّة النّصّ الشّعريّ من أربعة عشر (14) سطرًا شعريّا، يرتفع عدد الصّور الإيقاعيّة المعياريّة والمنزاحة في بنيّة كلّ سطر بحسب الدّفقة الشّعوريّة، وتراوحت السّطور بين أدنى حدّ

[1] راوية يحياوي، كُلّك في الوحل...وبعضُك يُخاتل، ص 87، 88.

وأقصى حدّ[1]، فلقد تألّف السّطر الأوّل والسّادس والسّابع والحادي عشر والثّاني عشر والثّالث عشر والرّابع عشر من ثلاث صور إيقاعيّة، وتألّفت بنيّة السّطر الثّالث والرّابع والعاشر من وحدتين إيقاعيتين، كما تألّفت بنيّة السّطر الثّاني والخامس والثّامن والتّاسع من وحدة إيقاعيّة واحدة، حيث يقوم نصّ الشّاعرة على تكرار وحدة إيقاعيّة أساسيّة وهي تفعيلة بحر الوافر (مُفَاعَلَتُنْ = //0///0)، وتواترت الوحدات الإيقاعيّة في نصّ الشّاعرة واحدا وثلاثين (31) مرّة؛ حيث وردت ثلاث عشرة وحدة إيقاعيّة معياريّة (مُفَاعَلَتُن = //0///0)، ووردت ثماني عشرة وحدة إيقاعيّة منزاحة (مُفَاعَلْتُن = //0/0/0)، (فَعُولُنْ = //0/0)، حيث طرأت تغييرات على تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ)، حيث تمّ تسكين الحرف الخامس المُتحرّك وهو ما يُسمى بزحاف العَصب، على النّحو الآتي: (مُفَاعَلْتُنْ)، ونجد تحويرًا آخر طرأ على تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ)، وهو ما يُسمى بعلّة القطف، أي سقوط السّبب الأخير بأكمله من التّفعيلة، وتسكين الحرف الخامس المتحرّك، وبذلك تتحوّل (مُفَاعَلَتُن) إلى (فَعُولُنْ)، فيعمل هذا التحوّيل والتّغيير في البنيّة الإيقاعيّة، والتّواتر بين التّفعيلة المعياريّة والتّفعيلة الإنزياحيّة، على خلق خصوصيّة شعريّة متفرّدة.

3- النّسق الإيقاعيّ النّسائيّ المُتشظّي واستيراد الشّكل الشّعريّ الياباني:

(تجربة الهايكو الياباني)

لقد عرف النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ تحوّلات عدّة، بدءا من النّموذج العموديّ مرورا بقصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر، وصولا إلى قصيدة الهايكو النّسائيّة، وقد سبق وأن تطرّقنا لقصيدة النّثر وحَفَرنا في آلياتها الإشتغاليّة، لذا ارتأينا الوقوف، الآن، عند كتابة شعريّة مختلفة تمّ استيرادها من اليابان، كتجربة شعريّة جديدة تُفعّل فكرة تفاعل الهويّات وتعالقها، ولهذا نُحاول مساءلة الدّوافع والأسباب، التّي أدّت بالمرأة الشّاعرة للكتابة في هذا النّمط الشّعريّ الجديد والمُختلف؟ أي مساءلة المبررات الفنيّة والتّاريخية والثّقافية لاستعارة تجربة الهايكو الياباني Haiku[2] في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، وكيف تمّ تلقيها في المجتمع العربيّ؟ وهل تمّ شحن وملء هذه التّجربة المُستعارة بالهويّة

[1] رابح بن خوية، التّشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدّلالة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2017، ص 41.

[2] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 132.

العربيّة وافراغها من هويّتها الأصليّة اليابانيّة أي استعارة الشّكل فقط ؟ أم بوصفها نصًّا عالما حاضنا لمختلف الهويّات، أي باعتبارها نصّا جامعا وكيمياء عارفا ؟ تمّ استحضارها واستدعاؤها شكلاً ومضمونًا أي مُحمّلة بالموروث الياباني ؟ وكيف تفاعلت وتعالقت الهويّة العربيّة والهويّة اليابانيّة في تجربة الهايكو النّسائيّة؟ وكيف أسهمت هذه التّجربة في خلق وإنتاج تعالق ثقافيّ يجمع ثقافتين مختلفتين في تجربة شعريّة واحدة؟ وما الجديد الذّي أضافته هذه التّجربة إلى الشّعر العربيّ عامّة والشّعر النّسائيّ خاصّة؟.

تُحاول الشّعريّات الكُبرى في ظلّ كلّ هذه التّساؤلات تقويض المركزيّات في تشكّلاتها المختلفة من إقصاء الآخر، حيث « طُرحت في الفكر العربيّ المعاصر مسألة الهويّة، ووجّهت الصّراع الذّي بدا حادًا مع قصيدة التّفعيلة، التّي اعتبر دعاتها التّحديث الشّعريّ انسلاخا من التّقاليد واستبدالها بما اعتقدوا أنّها فتوحات لإبداع جديد، ثمّ قلّت حدّة الصّراع مع قصيدة النّثر، وها هو اليوم لا يكاد يبين في ظلّ ما سميّ بحوار الحضارات[1]، خاصّة مع تجربة الهايكو النّسائيّ وتنديدها بفكرة حوار الحضارات وتعايشها والدّعوة لقَبول الآخر.

ومن هنا انبثق في الشّعريّة العربيّة سؤال جوهريّ، حول مدى اهتمام الحداثة وتعبيرها عن رؤيّة العربيّ المعاصر للحياة والوجود والأنا والآخر، وهل الأشكال التّي خاض الشّعراء في تجريبها، وخصوصا تلك التّي استمدّت معالمها من الأنماط الغربيّة، عبّرت عن وعيّ مغاير لما ساهمت فيه هذه الأشكال التّعبيريّة، في تشكيل الذّائقة الشّعريّة الغربيّة، أم هي مجرّد تقليد؟ وبمعنى آخر، هل ساهمت هذه الأشكال في تغيير الذّائقة العربيّة، وإحداث القطيعة التّي تنبّأ بها الحداثيون العرب وسعوا إلى إرساء دعائمها ؟[2]، ففي ظلّ هذا التّجريب تنوّعت الأشكال الكتابيّة النّسائيّة وتعدّدت، وهذا يعني أنّ « وراء أيّ شكل جديد تقبع فلسفة، أو رؤيّة معرفيّة»[3]، تتحكّم في تحويل وتغيير الأشكال وولادة وخلق أخرى، ولهذا نؤكّد أنّ الهايكو النّسائيّ وليد قصيدة النّثر، التّي كانت

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 133.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 134.

[3] المرجع نفسه، ص 137.

هي نفسها نتيجة لقصيدة التّفعيلة، وقبل أن نُتابع اشتغال "**تجربة الهايكو النّسائيّة**" باعتبارها أنموذجًا شعريّا نثريّا، لابدّ أوّلا أن نقف عند تعريف هذا المصطلح، حيث عرّفته "آمنة بلعلى" بقولها: « الهايكو شكل شعريّ ياباني، أصبح له تأثير عالميّ خلال القرن العشرين ببساطته وإيجازه، وهو يعبّر عن استدعاء ملاحظة أو إحساس عن العالم الخارجيّ، ولحظة حاضرة، ينبغي للقارئ أن يعيشها مع الكاتب لكي يشاركه فيها، (...)، كما ينظر إليه إلى أنّه شعر المهلة، والمهلة هي الإصطلاح الأقرب في التّعامل مع التّغيير مباشرة، فهي لحظة تكثيف ذرويّ (من الذّروة)»[1]، كما يتمفّصل موضوع الهايكو الياباني تمفصلا ثلاثيّا، يضعه في زمن وفي فضاء معيّنين، أي إنّه تجربة تمرّ عبر تنظيم موضوعاتيّ يستجيب لـ "**أين**" وهو مكان التّجربة و"**ماذا**" وهو موضوع الهايكو، يتوزعان على ثلاثة أسطر[2]، ليشكّلا قولا اختزاليّا مُكثّفا.

ولقد ارتبط "الهايكو" بالحفل الدّينيّ والرّوحيّ وطقوسه، على نحو ما أكّده **رولان بارث (roland barthes)** في كتابه: (l'empire des signes/ إمبراطوريّة العلامات)، إذ يشبه الهايكو « حفلا دينيّا أو روحيّا مفاجئا، إنّه عمليّة إظهار للأشياء كما تجلّت لنا، عمليّة إظهار مفاجئ للواقع، الذّي يبرز عاريا من أيّ ظهور ولا يمكن اختصاره في أي تعليق »[3]، ولهذا يسعى الهايكو النّسائيّ إلى تثبيت اللّحظة الرّاهنة وترسيخها، على نحو قول الشّاعرة "**عقيلة رابحي**"[(*)] في ديوانها " **أتوهّج في نبض القصيد** ":

---

[1] يُنظر: جيل دولوز، المقدّمة، ص 21، نقلا عن: ينظر: آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 140.

[2] ينظر: آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 140.

[3] Roland Barthes, L'empire des signes, Editions du seuil, paris, 2005, p 39.94، يُنظر: آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 142.

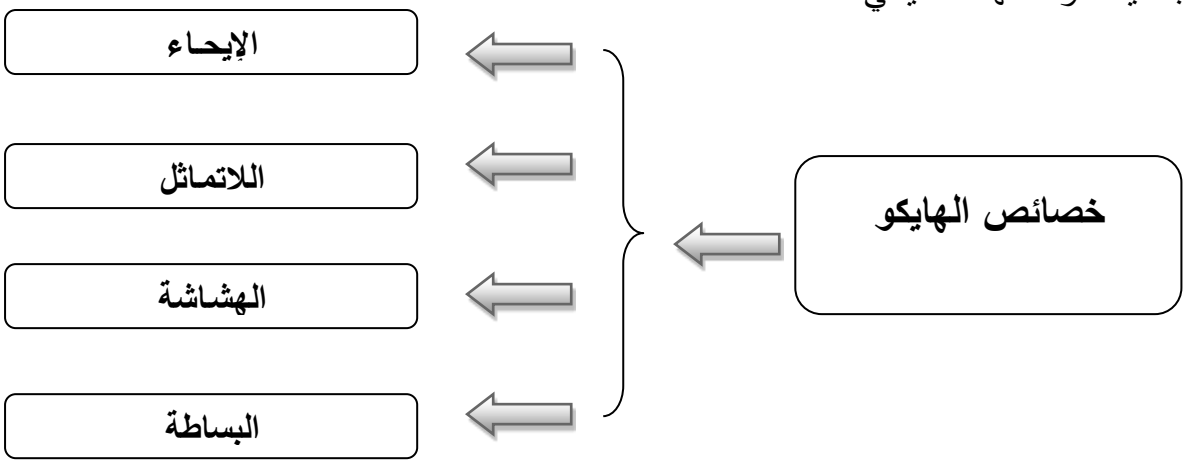
[*] الشّاعرة **عقيلة رابحي** كاتبة وإعلاميّة جزائريّة، متخرّجة من كليّة العلوم الإقتصادية وعلوم التّسيير، ليسانس ماناجمنت، ماستر تسويق، ومتحصّلة على شهادة التّدريب الإذاعيّ والتلفزيّ من أكاديمية دوتشه فيله الألمانية، ترأست المنتدى الوطني للإبداع الأدبي، صدر لها: مجموعة قصصيّة بعنوان "**تفاصيل الرّحلة الأخيرة**"، عن دار فيسيرا عام 2010، وكتاب "**أصوات عربيّة، حوارات في الثقافة والأدب**" عن دار الحكمة عام 2014، إلى جانب حصولها على العديد من الجوائز، من بينها:

« في مدخل المدينة

أسراب حمامات مهاجرة...

لم تشرع لنا الأبواب »[1]

هكذا تمّ التّأكيد في هذا النّصّ على الدّلالة الآنيّة وترسيخ الصّورة الواقعيّة المنقولة، بتفعيل آليّة التّكثيف، واستثمار النَّفَس القصير المُتدفّق، وخلق حساسيّة شعريّة جديدة ومغايرة، تركن إلى المختلف، وتقوّض فكرة النَفَس الطّويل الذّي قالت به الذّائقة الشّعريّة العربيّة، فالهايكو «ضدّ فائض البلاغة والغموض»[2]، ولهذا يؤكّد "عرض محمّد الأسعد " أنّ الهايكو يقوم على أربع آليات جماليّة، نوضّحها كما يأتي[3]:



فنقرأ في هذا المخطّط أنّ الهايكو بوح ذاتيّ شعريّ مُكثّفٌ. تجرُّ فيها اللّحظة الواحدة عدّة لحظات أخرى، كأن تقول الشّاعرة:

– جائزة رئيس الجمهورية للإبداع الأدبيّ، الجزائر، عام 2007.

– جائزة ناجي النعمان/ لبنان عام 2008.

– الجائزة الثّالثة في تذوق الشّعر/ مؤسّسة البابطين، جامعة الجزائر 2007 (ينظر: عقيلة رابحي، أتوهج في نبض القصيد، (الغلاف).

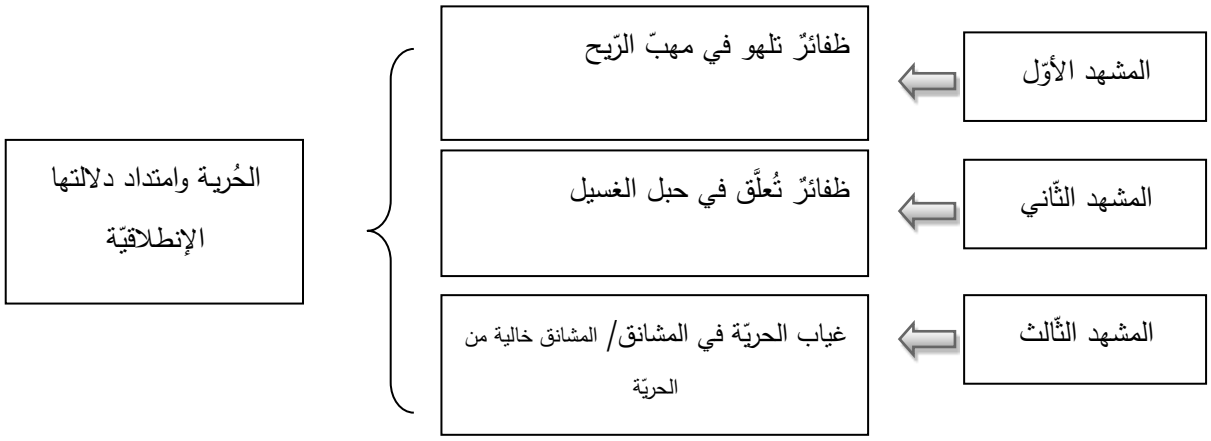
[1] عقيلة رابحي، أتوهج في نبض القصيد، دار الفيروز للإنتاج الثّقافي، الجزائر، 2017، ص 07.

[2] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، ص 145.

[3] كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة، ترجمة: محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1999، ص 09، 10.

« ظفائرٌ تلهو في مهبّ الرّيح
وتعلق في حبل الغسيل
لا أثر للحريّة في المشانق»[1]

لقد استطاعت الدّلالة المركزيّة، التّي تحملها كلمة "الحُريّة" أن تتمدّد عبر جسد الهايكو النّسائيّ، لتخلق عبر ثلاثيّة الرّؤيّة مشهدا واحدا مركّبا. ويُمكن تعيين هذه المشاهد على النّحو الآتيّ:



فتسعى الشّاعرة من خلال هذه اللّحظات والمشاهد، التّي تولّدت وتناسلت عن الدلالة المركزيّة (الحُرية)- وهو ما يشترطه الهايكو في رؤيته التّفرّدية وخصوصيته الإشتغاليّة- إلى صناعة رؤيّة جديدة مغايرة ومختلفة.

كما نجد الشّاعرة "**عقيلة رابحي**" تكتب الهايكو النّسائيّ إلى جانب استحضار الثّقافة اليابانيّة، وترفض إبداعه بعيدا عن الرّؤية اليابانيّة التّي نشأ فيها، إذ أنّ كتابة هذه التّجربة لا يتمّ إلاّ بحوار الحضارات والتّفاعل بينها، فتقول الشّاعرة في تجربتها:

« مع إشراقة الشّمس

تنير الأشعة وجهك المتجهم»[2]

[1] عقيلة رابحي، أتوهج في نبض القصيد، ص 14.

[2] عقيلة رابحي، مقامات السراب، دار الفيروز للإنتاج الثّقافي، ط1، الجزائر، 2017، ص 58.

يبدو أنّ الشّاعرة "**عقيلة رابحي**"، ورغبة منها في خلق حوار الحضارات وتعايش الثّقافات، تُحاول في بعض تجاربها أن تتنصّل من الثّقافة العربيّة، وتخلق نصّا عارفا بثقافة الآخر (العادات والتّقاليد اليابانيّة) يحمل رؤيا مختلفة للعالم والوجود، غير معروفة وموجودة في الثّقافة العربيّة، فتستحضر في نصّها السّابق الثّقافة اليابانيّة، في قولها: (**مع إشراقة الشّمس/ تنير الأشعة وجهك المتجهم**)، ولقد عُرف أنّ اليابان يطلق عليه اسم "بلاد الشّمس"، كما تدلّ كلمة "اليابان" على مشرق ومنبع الشّمس، ويُجسّد هذا الاستثمار مفارقة حقيقيّة تقول التّفاعل والتّعايش الثّقافيّ، ولهذا فإنّ تجربة الهايكو المغاربيّ النّسائيّ، سواء التزم بآليات إشتغال تجربة الهايكو الياباني أو لم يفعل، فإنّ المرأة الشّاعرة استطاعت أن تتحوّل في نصّها (أي من خلال تجربة الهايكو الياباني) من الذّات إلى الموضوع ومن الهامش إلى المركز، فتُحدث قطيعة مع الشّعر العربيّ وتقول الهمّ الإختلافيّ.

ولهذا تُعتبر الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة كتابة جديدة متفرّدة، لم تظهر إلى الوجود ككتابة قائمة بذاتها لها قواعدها وانشغالاتها الخاصّة إلاّ في خمسة عقود الأخيرة، حيث شهدت تحوُّلاً كمّيّا ونوعيًّا «يرتبط بانفتاح المرأة على المجال الثّقافيّ والفنّيّ، وازدياد وعيها بذاتها وحضورها وطموحها، لأَنْ تُحرّر لغتها من تقاليد الكبت اللّغويّ والجماليّ والقمع الاجتماعيّ، وتوصل صوتها للقُرّاء»[1]، لذا يُمكننا اليوم القول بوجود حركيّة شعريّة نسائيّة مغاربيّة، خاصّة بعد المشهد الثّقافيّ الذّي عرفته البُلدان العربيّة، وانتشار الثّورة المعلوماتيّة ما خلق ما يُسمى " **بالقصيدة النّسائيّة الرّقميّة** "، حيث انتشرت أسماء «شاعرات الإنترنت وعددهنّ كبير مع يسّر الولوج إلى المهبّ المعلوماتيّ الكونيّ الجارف، بما يفيده من التفافٍ على كثير من معيقات التداول والانتشار والتّحرُّر من أيّ سلطة ورقابة، ورغم تباين مستويات العديد من التّجارب الشّعريّة النّسائيّة، فنّيًّا وكتابيّا، فإنّها تمثّل بحدّ ذاتها دليل عافية على التّنوّع والدّيناميّة، التّي يعرفها

[1] عبد اللّطيف الوراري، مقال بعنوان: الكتابة الشّعريّة النّسائيّة في المغرب: عندما يتحوّل الجسد في الشّعر معراجاً للصّور والاستعارات (يُنظر الرّابط: http://www.alquds.co.uk/?p=334767 ، تاريخ: 10.06.2017، بتوقيت: 01.30)

الحقل الإبداعيّ المغاربيّ برمّته»[1]، حيث استطاعت الشّاعرة المغاربيّة أن تمزج في نصوصها بين الحداثة ورؤيا التّجديد، لتخلق وتؤسّس لقصيدة نسائيّة جديدة ومغايرة، تعمل على الكشف واستجلاء « أسئلة الانزياح تحت إرث حضاريّ جديد، وأسئلة الحفاظ على الهويّة النّابعة من إرث حضاريّ يتداخل فيه الدّينيّ مع اللّغويّ مع التّاريخيّ، فخرجت القصيدة النّسائيّة تحمل في ثناياها روح القلق، وتستدني الأفق، وتستشرف الرّؤيّة في أسئلة تستجلي يقينا طريقه، وتتهيّأ في تشكيلات لا تقنع بسدر الشّكل ورتابته، وتتبجس من لغة الاحتمال والرّمز والسّؤال»[2]، فاستمّدت القصيدة النّسائيّة المغاربيّة الجديدة حركيتها من تشكّل الذّات الأنثويّة وتنقّلها بين مدِّ التّشظّي وجزر الالتئامِ.

لم يكن اختيار المرأة الشّاعرة لشكل الشّعر الحرّ (التّفعيلة)، أو قصيدة النّثر أو قصيدة الهايكو، مجرّد اقتحام لأشكال إبداعيّة جديدة، تجرّب فيه المرأة الشّاعرة أدواتها وطاقاتها الإبداعيّة والتّعبيريّة، وإنّما كان ذلك لقناعة الشّاعرة بضرورة التّجديد، والخروج على تقليديّة النّسق[3]، وخوض غمار التّجريب والمُغاير. فتقول الشّاعرة " **مريم أحمد سلامة** " في قصيدتها " **القصيدة** " من ديوانها " **للغُصن هذا الكلام** "، وهي ترصد تحوّل الذّائقة الشّعريّة من الذّائقة العربيّة المركزيّة، التّي تركّز على الخيل والبداوة واللّيل...الخ، إلى الذّائقة الجديدة الحضاريّة، التّي تقوم على التّحرّر والتّمرّد:

وحيداً ترقبه نُجيمةٌ سافرة
وليلٌ ارتخى العشقُ عند خاصرتِهِ
في ساعةٍ متأخرةٍ
من احتدامِ الشّهوات
مُفلساً إلى حدِّ الظّمأ
متّكئاً على بياضٍ هو كلّ ثروتِه
متوهّجاً بحزنِهِ الخاصّ
هو دمي يفرُّ إليك
كان غزالاً.. وكان واحةً، وكان السّكينة[4]

قدسيّة النّصّ الشّعريّ العربيّ

التّجديد لا يُلغي قداسةالقديم

[1] ينظر: عبد اللّطيف الوراري، مقال بعنوان: الكتابة الشّعريّة النّسائيّة في المغرب: عندما يتحوّل الجسد في الشّعر معراجاً للصّور والاستعارات.
[2] ينظر: عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، مؤسّسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2013، ص 07.
[3] المرجع نفسه، ص 50.
[4] مريم أحمد سلامة، ديوان: " للغصن هذا الكلام "، دار الكتب الوطنيّة، ط 1، بنغازي، ليبيا، 2013، ص 19، 20.

حتى كان اللّيلُ والبردُ وعسفُ القبيلة
صار زلزالاً
يصوغُ من دمار العالمِ بيتَ القصيدة
ويشرع بابه للمشرَّدين
ويبقى على حالهِ لا يستكين
عصيّاً على شِباكِ الوِرْدة
هو دمي.. هذا المتوهّجُ، لا تُغرْبِلْهُ
فليس كلّ ما يتوهّجُ تِبر[1]

تحوّل البنيّة الموضوعاتيّة من البداوة والمَدَنيّة إلى هاجس الكون والعالميّة

انتقال القصيدة النّسائيّة من الثّابت إلى المتحوّل

يتنبّه المُتتبّع لنصّ **مريم أحمد سلامة**، إلى نزوع الشّاعرة نحو التّمرّد على الثّابت البيتيّ، والخروج عن الشّكل، والبحث عن أسرار القصيدة وسبر أغوارها عبر عالم التّجاوز والرّفض.

وفي نصّ آخر للشّاعرة " **أسماء مطر**[*] " في قصيدتها المعنونة بـ" **يتشابهون في الكلام/ أمراء الكلام** "، من ديوانها " **أحفر في الوقت جنوباً** "، تقول:

« **هم من هدّدوا صفو البلاغَة/ وأربكوا ناصيّة النّحو/ وفنون الاستعارات/ يخرجون من أجداثِ النبرة/ فراغاً في جُبّة الرّيح/ يسرقون من فمي/ شهقته المؤجّلة في القصيدِ/ فأنزوي باللّفظ/ أُعلّمه طقوسَ الوُعُورةِ/ أَشُقُّهُ نبضين/ وأَمْحُو بالمعْنَى جُمْهُورُ الشّكْ../ هم من يحسبون الشّعر صراطاً يستقيم ببحرٍ/ ويسقُطُ للهاويةِ من استدار شَكْلُهُ/ ويُمعنون في نحتِ الجدالِ/ وتطويع النظريّات/ والخُرافات/ والوسوسات/ أَكْتُبُني نبضاً/ شِعراً/ نثراً/ حُبّاً/ خوْفاً/ وفي المرايا أراني أرعى**

---

[1] مريم أحمد سلامة، ديوان: " للغصن هذا الكلام "، ص 20.

[*] الشّاعرة " **أسماء مطر** " كاتبة جزائريّة من مواليد 1985، لها ثلاث مجموعات شعريّة الأولى "**تمامًا كالخراب**"، والثّانية عنوانها " **ما تسرده خلاخل الشّعر** "، والثّالثة بعنوان " **أحفر في الوقت جنوبًا** " الصّادر عن دار الهدى سنة 2012، ورواية " **على يسار الخطأ** "، ونصوص ومقالات باللّغتين العربية والفرنسية منشورة في صحف ومجلات ومواقع الكترونية. (ينظر: http://thakafamag.com/?p=712)

الضّوءَ/ ليتفنّنَ في تشكيلِ اللّفظِ/ أراني والصّباح واحدٌ/ أرى اللّغة تقفُ على رأسِ بُحيرةٍ/ لترى شَكْلَها...»[1].

فلم تقتصر الكتابة عند المرأة الشّاعرة بإحساسها بالرّفض للسّائد، بل عملت على تقويض قوالب الشّعر والتّحرّر من قيوده، تلك القواعد الثّابتة التّي تمنح للنّصّ الشّعريّ قَدسيته، ويُعدّ أيّ خروج عنه إخلالاً بقدسيّة النّصّ الشّعريّ العربيّ **(هم من يحسبون الشّعر صراطاً يستقيم ببحرٍ/ ويسقُطُ للهاويةِ من استدار شَكْلُهُ/ ويُمعنون في نحتِ الجدالِ/ وتطويع النظريّات/ والخُرافات)**، ولقد بدأت أولى معالم التّحرّر عند الشّاعرة " **أسماء مطر**" من خلال عتبة العنوان، كأولى المداخل للولوج إلى العالم النّصّي "**أحفر في الوقت جنوبًا**"، إذ يدفع شكل كتابة العنوان (الكتابة العموديّة) كما هو موضّح في صورة الغلاف الأماميّ:

القراءة العموديّة للعنوان

تحريك العيْن من الأعلى إلى الأسفل

وتشكيل الصّورة الإستعاريّة الاتجاهية

إلى تحريك العين عموديّا من الأعلى إلى الأسفل، وهذه الطّريقة معروفة في الشّعر الحرّ، فتجاوزت الشّاعرة السّائد وغامرت بشِعرها نحو بناء آفاق جديدة لعوالم النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، تقول:

(فأنزوي باللّفظ/ أُعلّمه طقوسَ الوُعُورةِ/ أَشُقُّهُ نبضين/ وأَمْحُو بالمعْنَى جُمْهُورُ الشّكْ../أَكْتُبُني نبضاً/ شِعراً/ نثراً/ حُبّاً/ خوْفاً/ وفي المرايا أراني أرعى الضّوءَ/ ليتفنّنَ في تشكيلِ اللّفظِ/ أراني والصّباح واحدٌ/ أرى اللّغة تقفُ على رأسِ بُحيرةٍ/ لترى شَكْلَها...)، فغدا الشِّعْر، عندها، عالمًا يقول المجهول ويقرأه.

[1] أسماء مطر، ديوان: " أحفر في الوقت جنوباً "، دار الهُدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، د ط، عين مليلة، الجزائر، 2012، ص 79، 80.

وتُضيف الشّاعرة " **جميلة الماجري** " في نفس المعنى، في قصيدتها " **اللّغة** "، تقول:

«هي صمتُنا/ لمّا سُئلنا/ عند بدء الخلْق/ عمّا نشتهي/ هي ما سيبقى/ حين نمضي/ في أكُفِّ العاشقين/ من ارتباكْ/ هي ما تناثر من نجوم/ كلّما زاولتُ اسمكَ/ أو إذا أسْمَيْتني/ شدو البلابل/ وهي تَقْتَبِلُ الرّبيع/ غناءُ عصفورٍ صغيرٍ/ عند نافذتي/ يبشّر بالنّهارْ/ هي ما تقولُ الأرضُ/ في بدءِ الفصولْ/ هي ما نقولُ ولا نقول/ هي ما سيبقى/ للمدينة/ حين نمضي/ من صدايَ/ ومن صداكْ»[1].

فكانت التّجربة الشّعريّة الكتابيّة عند الشّاعرة **جميلة الماجري**، خوضًا في غمار التّجريب وتأسيسًا لأفق التّأويل.

المبحث الخامس: مسارات واتجاهات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة وإبدالاتُها الدّلاليّة

نظرًا للظّروف التّاريخيّة التّي مرّت بها التّجربة الشّعريّة النّسائية المغاربية – بداية من السّتينيات إلى نهاية الثّمانينيات– فلقد جاء المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ امتدادا للوجود الشّعريّ العربيّ وتجاوزا له في الوقت نفسه؛ وذلك لإرساء معالم الثّقافة اللّغويّة النّسائية في أوجّ تمثّلاتها الإشتغاليّة الإبداعيّة وهو ما يُسمى بالنّصّ الشّعريّ النّسائيّ، وقبل أن نُحدّد اتجاهات القصيدة النّسائيّة نقول أنّه في البداية عرف الشّعر النّسائيّ اتجاهات فكريّة، عيّنت من خلاله المرأة الشّاعرة خصوصيتها الإبداعيّة، بدءًا **بالاتجاه النّسائيّ اللّيبيراليّ** أي الفرديّ، الذّي يُركّز على المُساواة بين الرّجل والمرأة؛ وذلك أخذًا بالطّروحات التّي قالت بها الثّورة الفرنسيّة في القرن الثّامن عشر أي عصر التّنوير والإيمان بمبدأ العقلانيّة، فبما أنّ الرّجل والمرأة يملكان نفس المَلَكة العقليّة، فهذا يعني أنّهما متسويان ومتماثلان في الحقيقة الوجوديّة، ثمّ يليه **الاتجاه النّسائيّ الماركسيّ**، حيث يتبنّى هذا الاتجاه أفكار الفيلسوف "كارل ماركس (karl Marx)" في رؤيته للوجود والصّراع، إذ ينظر هذا الاتجاه في الأفكار الأساسيّة التّي قال بها الاتجاه الرأسماليّ، إذ كانت الدّعوة إلى الملكيّة الخاصّة

[1] جميلة الماجري، ديوان: " ذاكرة الطّير "، ص 09، 10، 11.

سببًا في ظهور القمع والاضطهاد، وهذا ما تُؤكّده " جوليت ميتشيل(Juliet Mitchell)" في كتابها " سُلطة المرأة "، وأنّ سبب قمعها راجع إلى الملكيّة الفرديّة والدّعوة إلى الرّأسماليّة.

لتُطالب المرأة في مرحلة السّتينيات ونهاية السّبعينيات بتحوّل جذريّ في الفِكر الثّقافيّ، تتحوّل فيه دائرة الاشتغال من مركزيّة الفَحْل إلى مركزيّة الذّات الأنثويّة وهو ما يُسمى **بالاتجاه النّسائيّ الرّاديكاليّ**، حيث تتجاوز المرأة فكرة المُساواة بينها وبين الرّجُل إلى القَول بتَأْلِيهِ (من الإله) (مركز الكون) الذّات الأنثويّة واستعباد الآخر، ما أدى إلى ظهور الحركة النّسائيّة الأمريكيّة كسُلطة مُضادة للسُلطة الأبويّة. وإنْ كانت هذه الحركة تدعو إلى المساواة بين الرّجل والمرأة فمن منظور، استبعاد العمليّة البيولوجيّة (الإنجاب) الخاصّة بالمرأة فقط عنها، لتتحقّق المساواة الكُلّيّة بينها وبين الآخر (الرّجل)؛ وذلك عن طريق استبدال "**الرَّحم الطّبيعيّ**" بـ" **رَحِمٍ إصطناعيّ**" يَكبرُ وينمو فيه الطّفل بعيدًا عن جسد أمّه، وبذلك تتساوى المرأة تمامًا مع الرّجل في كلّ الجوانب.

هذه أهم الإتجاهات الفكريّة التّي مرّت بها النّظريّة النّسائيّة، لتمتدّ هذه التّحوّلات والمسارات إلى نصوصها الإبداعيّة في تشّكلاتها النّصيّة وتغيّراتها الدّلاليّة، فلقد بدأ الشّعر النّسائيّ يجد مكانه في المُجتمعات العربيّة والغربيّة، يُنْشَد في المحافل الدّوليّة والوطنيّة، ويُنشر في الصّحف المتنوّعة، خاصّة وأنّه يُعبِّر عن الرّؤى والأفكار المُختلفة للمرأة الشّاعرة، وهو الإشكال الأساس الذّي دفعنا إلى تتبّع تحوّلات التّجربة الشّعريّة النّسائيّة من التّقليد إلى التّحديث (التّجريب)؛ وذلك انطلاقًا من مُعاينة الإتجاهات المُختلفة للشّعر النّسائيّ المغاربيّ، والتّي يُمكن استجلاؤها فيما يأتي:

1- الإتجاه التّقليديّ:

ظلّ مفهوم الشّعر عند الشّاعرات المغاربيّات التّقليديات – في هذه المرحلة – مُرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الشّعر عند النّقاد القدامى، أي التزمن بتعريفات وتحديدات "قُدامة بن جعفر" في كتابه "نقد الشِّعر"، و"ابن قتيبة" في كتابه " الشّعر والشّعراء"، و"ابن رشيق" في كتابه "العُمدة" و"الجاحظ" في كتابه " البيان والتبيين" الخ...

فيتنبّه المُتتبّع للنّصوص الشّعريّة النّسائيّة التّقليديّة، إلى أنّ شِعرهنّ جاء كإحياء للرّؤى النّقديّة للنّقاد العَرب، خاصّة في تحديدهم للشّعر بأنّه « كلامٌ موزون ومقفى له معنى »، حيث أصبحت

القصيدة عند المرأة الشّاعرة هي الوسيلة الوحيدة لنقل مشروع المرأة الثّقافيّ، لذا حاولت التّركيز على القصيدة الكلاسيكيّة في بناء نصّها الإحيائيّ.

وتعتبر الحركة النّسائيّة التّي انطلقت في منتصف السّتينيات الدّافع الأساسيّ للتأسيس للحركة الشّعريّة الجديدة، لكن تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في بداياته كان موغلا في التّقليديّة، فلا تفتأ المرأة الشّاعرة تذكر الأماكن التّي ذكرها القدماء، والبكاء على الأطلال لفراق الأحبّة، وهذا ما تؤكّده الشّاعرة اللّيبيّة " **سُعاد يونس**" في قصيدتها المعنونة " **بطريركيّة**" من ديوانها "**لم تسطع أسطح المرايا**"، تقول:

«**مِنْ وَجْهِ أبي../ أغرف كلماتي/ وفي قطرات دمعه أتعثّر/ وتنهض كثيرا/ ضحكته المدوية**»[1]

لهذا ظلّ المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ –في بداياته– مشدودًا إلى المرجعيّات القديمة، إذ لا تكاد تخرج الشّاعرة المغاربيّة في مُمارستها الإبداعيّة من الأغراض الشّعريّة العربيّة التّقليديّة، حيث خُصّصت العديد من النّصوص لمدح "خير البرية محمّد صلى الله عليه وسلّم" على النّحو الذّي فعلته الشّاعرة "**أمينة المريني**" والشّاعرة الموريتانية "**باتة بنت البراء**(*)"

---

[1] سعاد يونس، ديوان " لم تسطع سطح المرايا"، منشورات مجلّة المؤتمر، ط 1، ليبيا، 2006، ص 44.

(*)الشّاعرة "**باتة بنت البراء**" كاتبة ليبيّة، ولدت الدكتورة مباركة بنت البراء في قرية أتاكلالت بجمهورية موريتانيا الإسلامية، عام 1956، ونشأت في بيئة علمية، فقد كانت حلقة جدها الأمين بن سيدي من الحلقات العلمية العريقة في المنطقة، درست دراسة نظامية، وبعد حصولها على شهادة البكالوريا التحقت بالمدرسة العليا للأساتذة، وتخرجت منها بشهادة الأستاذية في اللغة العربية وآدابها 1983، ثم سجلت دراسات عليا في جامعة محمد الخامس بالرباط كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحصلت منها على شهادة الماجستير 1996، وعلى شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث 2003 .عملت أستاذة بجامعة الملك سعود بالرياض في المملكة العربية، كما عملت مستشارة بوزارة التنمية الريفية والبيئية. ومن دواوينها الشعرية: **أنشودة لبلادى** عام 1991، **ترانيم لوطن واحد** 1991، **مدينتي والوتر** سنة 1996، **أحلام أميرة الفقراء** 1997، ومن مؤلفاتها: حكايات الجدة (ثلاثة أجزاء)، البناء المسرحي عند توفيق الحكيم، منهجية البحث عند عبد الله كنون وعباس الجراري، حصلت على جائزة وزارة الثقافة الموريتانية لأحسن قصيدة ١٩٨٨، وعلى شهادة تقدير عن أجود قصيدة في مهرجان الأغنية البديلة ١٩٨٩، عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، وعضو لجنة الأدبيات بالمكتب الإقليمي للرابطة في السعودية، ومكتب البلاد العربية (يُنظر الرّابط: http://www.lahaonline.com/articles/view/45154.htm ، بتاريخ: 06.10.2018، بتوقيت: 18:16)

كما التزمت الشّاعرة المغاربيّة بالأنموذج الشّعريّ العموديّ الخليليّ في كتابة الهَمِّ السّياسيّ الثّوريّ، والإشادة بالقضايا الوطنيّة والقوميّة، تقول الشّاعرة **أمينة حسيم** في قصيدتها " **قدْ أُبيحُ دمي**" من ديوانها " **قد أُبيحُ دمي**":

«دمـع المآقي على الزوراء أذرفـه/ يا حسرتي بالمراثي كيف أوقفه/ لم يهرق الدمع من عيني على حزن/ مثل الذي سال فوق الخد يحرقه/صوت حـزين تبـدت لي مواجعـه/ وانسـل فورا إلى سمـعي يعذبـه/ صوت التي استنزف الجرح أضلعها/ هيهات من ذا الذي أمسى يضمده/ نادت بقـلب كـليم:قـد أبيح دمي / واستأثر الموت ركني كيف أدفعه/ساق الهلاك دياري واكتوى أمـلي/ بالغدر في زمـن لا زلـت ألعنه/واستوطن الرعب أنحائي وحاق بها/ مكـر الأعادي وما كنـت أمقته/نيسـان يا حزني،نيسان يا وجعي/ يا خنجرا في فؤادي كيف أنـزعه/أيـن الخمائل و الأنسـام عابقـة/ في الروض ، وأيـن الطير يسكنه/والجلنـار و الريحـان و الحبـق/ والنرجس الغض لم يهجره برعمه/والأقحوان وأسراب الفراش على/ فـل الروابي بكل العشق تلتمه/والدالـيات علىالأحواض مائلـة/ والآس بـات رذاذ الليل ينعشـه/أين السواقي وفلك النهر جاريـة/ أين الندى وشفاهالصبح ترشفه/ نـاح الحمام على الأيكات واحترقت/ أفنـانـــها ألما مما أكـــابده/قلبي على دجلة الخيرات منفطر/ معلولة حالـه، والضيم يخنقه/أنات صبحي وليلي فتتت كبدي/ والصدر بـاتت سياط الحـزن تلهبه/ما سربي من رأى جرحي وما نظرت/ألحاظ أهلي سوى ما لست أرغبه/نيسان ما عبثت بالحسن فيك سوى/ أنياب من غاظها ما أنت تصنعه/هدت شموخي طواحين الدماركما/لم يبق مني سوى ما لم تطل يده/أين القصور اللواتي شاد شامخها/ عزم الرجال وما قد كنت أملكه/أيـن المؤنس والنايات صادحة/ أين المسامر والقينات تطربه/أين القلاع وبوابات أقبيتي/ أين الحصون وما كانت تحصنه/أين الأساطير والأسرار تملؤها/ والسندباد وموج البحر يركبه/والجمع فوق بساط الريح معتليا/ أوج السحاب وطير الرخ يتبعه/ما عاد يروى ويحكى غير ماصنعت/ بي فتكة الحرب من هول أصارعه/جار الزمان وحلت بي ضوائقه/إن الذي جرى ما كنت أحسبه/ما كنت أحسب أن الطعن مقترب/ أو كنت أحسب أن الفتك يعقبه/أين الفداء وأين العون يا عجبي/ أين الذي منكم قد كنت أنشده/عار عليكم ودين الله يجمعنا/ أن لا تبالوا

بغبن طال موسمه/لن تهدأ أو ترتاح ثائرتي/ حتى يعود فخاري شامخا غده/إني سأبني الذي قد ضاع ثانية/ مني، وأحيي الذي قد جف منبته/بالله يا ربا أنا الزوراء مقسمة/ أن أرفع الهون عن نفسي وأوقفه/والمجد أعليه صوب النجم والقنن/ إني على العهد يا أيام أشهده»[1].

تُشير الشّاعرة إلى أنّ مناسبة القصيدة، جاءت إثر سقوط عاصمة الرّشيد بغداد، في أيدي القوّات المتعدّدة الجنسيات، بقيادة الولايات المتحدة الأمريكيّة، إذ سقط معها نظام الرّئيس العراقي الرّاحل "صدّام حسين" بتاريخ 09 أفريل 2003[2].

لنؤكّد أنّ الإتجاه التّقليديّ لا يظهر فقط من خلال الإلتزام بظام البيت الشّعريّ، وتفعيلة الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وإنّما يتجلّى أيضا في اجترار الموضوعات وتكرار صناعة التّيمات.

2- الإتجاه الحداثيّ:

تُعدّ الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة منبرا اعتلته الشّاعرة المغاربيّة، للتّعبير عن قضايا الأمّة العربيّة، ومناقشة الأزمات الوطنيّة وطَرحِ الهواجس الذّاتيّة، فلقد اتّسم الشّعر في هذه الفترة بالبُعد الإيديولوجيّ الثّوريّ التّحوّليّ، ففي الجزائر مثلا ظهرت الثّورة والعدالة الإجتماعيّة بقيادة "الهواري بومدين"، ما أدى إلى ظهور طبقة من المثقفين والنّخبة الفرانكفونيّة والعلمانيّة ودعوتهم إلى إحداث شرخٍ بين السّلفية والخطاب الدّينيّ، فتعدّدت الرّؤى واختلفت زوايا الكتابة في هذه الفترة التّاريخيّة، باعتبار أنّ الشّعر جنس أدبيّ قائم بذاته وديوان العرب، متحوّل ومتجدّد غير ثابت، إذ أنّ الشّعر ينمو مع نموّ المجتمعات وتطوّرها الثّقافيّ والمعرفيّ والفكريّ.

لذا عرفَ عبر مساره التّحوّليّ مراحل انتقاليّة عديدة بدءًا من المرحلة التّقليديّة وصولا إلى عصر النّهضة، الذّي مهّد لظهور احتكاك مُباشرٍ بين الأدب العربيّ والأدب الغربيّ، كما أنّ لحملة نابليون على مصر سنة 1798 إعلان لبداية حداثة النّهضة العربيّة، وما أكثر ما قيل حول هذه الفترة الانتقاليّة، أي مرحلة الحداثة، بحكم ارتباطها الوثيق بتطوّر العلم وما أحدثه من ثورات على

[1] أمينة حسيم، ديوان " قد أُبيح دمي"، ص 61، 62، 63، 64.

[2] يُنظر: المصدر نفسه، ص 61.

مختلف الأصعدة، بما في ذلك الفنّ بصورة عامّة والأدب بصورة خاصّة والشِّعر بصورة أخصّ، فلقد نشأت –الحداثة– كفكرة ثم استثمرت كحركة ديناميّة سعت لإحداث قطيعة مع كلّ ما هو تقليديّ، محاولة بذلك تجاوز كلّ البنيات والذّهنيات العتيقة، محدثة سلسلة من الصدمات التّي مسّت أغلب مظاهر النّشاط الإنسانيّ، ومن الصّعب تحديد تاريخ نشأة هذا التيار الفكريّ والفلسفيّ، فلم يك ذلك في سنة واحدة ولا في قرن واحد، إنّما كان وليد حركيّة تدريجيّة المسار، ظهرت أوّل ما ظهرت في أوروبا لتنتقل بعد ذلك إلى كلّ بقاع العالم [1]، هكذا تكون هذه المرحلة قد مهّدت لخلق قطيعة مع الكلاسيكيّة واختراق النّظام الشّعريّ الأبويّ، وتصدّع القصيدة القديمة بتقويضها للوزن ومُغامرتها في الحُرِّ.

وقد مثّل التّحرّر النّسائيّ تمفصلا مهمًا في تشكيل المُجتمعات المغاربيّة، وظهر "النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ" بالاتجاهات التّي رسمتها المرأة الشّاعرة، والمرجعيات المعرفيّة التّي ورثتها عن المنظومة العربيّة المركزيّة، وهو ما جعل الإبداع الشّعريّ النّسائيّ في مرحلة الألفية الثّانية يعرف ضحالة إبداعيّة ورداءة فنيّة.

وبناء على ذلك فإنّ التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة في نهاية السّتينيات وبداية السّبعينيات، أي مع بداية الاستقرار الفكريّ في أنّ الإبداع ليس ذَكَرًا فقط، وإنّما تتشارك فيه جميع البشر، وللنّساء حقّ في ذلك، فظهر جيل من الشّاعرات يُكرّسن التّجريب في إبداعهنّ ويقلن بولادة القصيدة النّسائيّة، فلقد امتدّ التّراكم المعرفيّ، الذّي حدث للقصيدة العربيّة في طابعها الحداثيّ في المشرق العربيّ، إلى القصيدة السّبعينيّة في لغة **السّياب، البياتي، عبد المعطي حجازي، أدونيس، درويش، نزار قباني** بشكل نسبيّ، إلى الإبداع الشّعريّ للمرأة المغاربيّة؛ لتُحقّق بذلك قفزة نوعيّة تصدع البناء المستقرّ للقصيدة النّسائيّة[2]، لذا ظهر ما يُسمى **بالقصيدة الحُرّة**، والتّي تعتبر متنفّسًا شعريّا تُمارس من خلاله الشّاعرة المغاربيّة إبداعها النّصّيّ، بلغة جديدة وإبدال نصّيّ متفرّد، لذا

[1] ينظر: نعمان عزيز، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نصّ سيمرغ لمحمد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص 08.

[2] ينظر: واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشّعر الجديد في الجزائر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ت، ص 41.

وُسِمَ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في فترة السّبعينيات وبداية الثّمانينيات برغبته الجامحة في التّطلّع إلى التّجديد والاختلاف، بشيء « من الإصرار على العطاء، وبالرّغبة العارمة في التّجويد، وبالتّعلّق الجامح بتنويع الكتابة الشّعريّة وترقيتها وأَنْسَنَتِهَا»[1]، مع محاولة خلق تحوّلات وأشكال جديدة للكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة.

ولقد ارتبط النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في هذه المرحلة بالرّاهن من الأحداث المختلفة، وهو ما ولّد القصيدة النّسائيّة الواقعيّة اليوميّة، التّي تتّخذ من التّوجّه الاشتراكيّ مضمونا وموضوعا لها، تعبّر عنه، وتعتنق مبادئه، وقد اعتمدت شكل القصيدة الحرّة نهجًا فنيّا في البناء، إذ فرض الواقع الجديد في الحياة وطرق التّفكير، شكلا إبداعيّا جديدا للتّعبير[2]، لذا جسّد المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ ارتباط المرأة الشّاعرة بقضايا الثّورة، والمجتمعات العربيّة، والمُساواة، ممّا جعل القصيدة النّسائيّة المغاربيّة الحداثيّة – في مرحلة السّبعينيات – قصيدة واقعيّة تحكي هموم المرأة اليوميّة.

وكأمثلة للدّواوين الشّعريّة النّسائيّة التّي جسّدت هذا الاتجاه –على سبيل المثال لا الحصر–، واتّخذت من القصيدة الحرّة منحًى جديدًا للإبداع والمُمارسة الشّعريّة، نجد:

- ديوان " **كُلّك في الوحل...وبعضك يُخاتل** "، للشّاعرة الجزائرية راوية يحياوي؛
- ديوان " **لو ... رذاذ** "، للشّاعرة الجزائرية فاطمة بن شعلال؛
- ديوان " **بطريقتي الخاصة جدا** "، للشّاعرة المغربية أمينة حسيم؛
- ديوان " **ذاكرة الطّير** "، للشّاعرة التّونسية جميلة الماجري؛
- ديوان " **أغنية تُشبهني**"، للشّاعرة الجزائرية لطيفة حساني؛
- ديوان " **إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون** "، للشّاعرة الجزائرية عفاف فنوح؛
- ديوان " **كتابات خارج أسوار العالم** "، للشّاعرة المغربية مليكة العاصمي؛
- ديوان " **من نبعك الملكيّ هذا الشّذا**"، للشّاعرة المغربية أمينة المريني؛

---

[1] واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشّعر الجديد في الجزائر، ص 87، 88.

[2] ينظر: محمّد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، نصوص " من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل ؟" لعبد الرزاق بوكبة، دار الألمعية، ط 1، قسنطينة، الجزائر، 2012، ص 135.

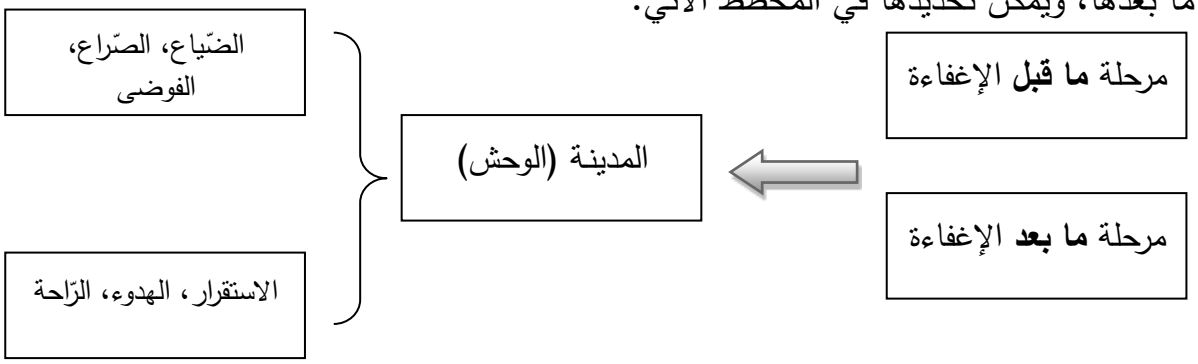
❖ ديوان " **حبر الياسمين**"، للشّاعرة التّونسية فاطمة سعد الله؛

ويُمكن استجلاء مظاهر القصيدة الحداثيّة في ديوان الشّاعرة " **فاطمة سعد الله** " المعنون " **حبر الياسمين** " الصّادر سنة 2017، خاصة في قصيدتها الموسومة " ... **إغفاءة** ..."والتّي نُظّمت على تفعيلة بحر المُتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)، تقول فيها:

«وتغفو المدينة سريعًا/ سريعًا.../ فتغفو الحياة/ ويستنشق الحلم أنفاسها/ فأهفو إلى الشّعر والنّور/ تعاليْ.. تعاليْ/ ألا أيّها المعجزتُ/ فتلك دروبي../ وذاك الوترْ/ وتلك حروفي/ وهذا القمر/ تنادي طويلا طويلا/ بشدْوٍ جميل وحلم لها ينتظر/ ترفّ طيوف الطّيور/ فتصحو الأماني الجميلة/ تهزّ الجدائل/ تعالَ إليّ/ أيا أجمل الكائنات/ فما من مفرّ (24.05.2014)»[1]

تعبّر هذه القصيدة عن الرّاحة بعد المعاناة وعن الهدوء بعد الضّياع، حيث يحتدم الصّراع بين الذّكريات والواقع، فتنقل لنا الشّاعرة "**فاطمة سعد الله**" ما ترغب في أن تحياه، وسعيها بواسطة اللّغة إلى تشكيل الحياة المُمكنة، فهي تصنع عبر نصّها **واقعيّة حالمة.**

لذا نجد أنّ النّصّ يشتغل ضمن بِنْيَتَيْن، تُعبّر البنية السّطحيّة عن واقع هادئ ومُستقّر، بينما تنقل البنيّة العميقة صورة الواقع المأزوم، والذّي تُحدّدها كلمة " **إغفاءة**" وكأنّ "**المدينة**" وحْشٌ يعيش النّاس في كنَفِ راحته بمجرّد غفوته، فنلمح في القصيدة الحداثيّة عالمين، العالم الأوّل هو العالم الواقعيّ الذّي يطرح ويُناقش مشاكل عديدة، وثورات إجتماعيّة مُختلفة، بينما تَبْنِي الشّاعرة عبر اللّعبة اللّغويّة عوالم حالمة مُتخيّلة، كبديل عن العالم الواقعيّ، وأداة لترميم الواقع المعطوب، فيكتشف المتلقي للنّصّ للوهلة الأولى أنّ هناك مرحلتين، مرحلة ما قبل الإغفاءة ومرحلة ما بعدها، ويُمكن تحديدها في المُخطّط الآتيّ:



[1] فاطمة سعد الله، ديوان حبر الياسمين، دار الاتحاد، ط 1، تونس، 2017، ص 129، 130.

استطاعت الشّاعرة من خلال اللّغة وعوالمها المُمكنة، بناء وتشكيل عوالم جديدة تُقيم على أنقاض المدينة الواقعيّة، بفوضويتها المكانيّة مدينةً مُتخيّلة فَاضِلَة على النّحو الذّي فعله **أفلاطون** في كتابه "**جمهوريّة أفلاطون المدينة الفاضلة**"، وإذا كانت "**جمهورية أفلاطون**" يحكمها الفلاسفة، فإنّ " جمهوريّة الشّاعرة" تحكمها النّساء "**جمهوريّة نسائيّة**"، فكلّ من الفلاسفة بحكمتهم ومعرفتهم والنّساء بعواطفهنّ ورقتهنّ يتمكّن من " تشييد معالم هذه الجمهوريّة بكلّ عدالة وإنسانيّة.

1.2- الرّؤيا الشّعريّة النّسائيّة في مَسَارب الغموض والإبهام:

لقد عمدت الشّاعرة " **فاطمة سعدة الله**" إلى بناء عدّة عوالم دلاليّة، تتضح دلالتها حسب قدرة المتلقي على فكّ الشّفرات النّصيّة والولوج إلى عوالم النّصّ الدّاخليّة؛ من خلال تقنيّة " **الغموض**" كسمة بارزة لحركة الحداثة، وظاهرة لافتة في المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، فالشّعر الذّي يُفهم ليس بشعرٍ، لذا لم يشتكِ مُتَلَقُو الشّعر قبل العصر العباسيّ من صعوبة تلقيه وفهمه وغموض دلالته، ثمّ جاء العصر العباسيّ يحمل هذه الشّكوى التّي يُجسّدها تساؤل موجّه إلى أبي تمام من أبي سعيد الضّرير وأبي العميثل في حوار جرى بينهما وبينه حول قصيدته التّي يمدح فيها عبد الله بن طاهر ومطلعها:

هنّ عوادي يوسف وصواحبه فعزمًا، فقدمًا، أدركَ الثّأر طالبُهُ[1]

والتّساؤل هو: (لمَ لا تقول ما يُفهم؟!)، فأجاب: ولمَ لا تَفهم ما يُقال، فلا تكادُ تعتمد كلّ قصيدة نسائيّة على شعريّة جديدة مُغايرة للسّائد من القَول ومختلفة عنه، ولقد حدّد " عزّ الدّين إسماعيل " الغموض أنّه «خاصيّة في **طبيعة التّفكير الشّعريّ**، وليس خاصيّة في **طبيعة التّفسير الشّعريّ**، وهي لذلك أشدّ ارتباطًا بجوهر الشّعر وبأصوله التّي نبت منها »[2]، أي إنّ ظاهرة

[1] القعود، عبد الرحمن محمّد، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، سلسلة عالم المعرفة، د ط، الكويت، 2002، ص 21.

[2] إسماعيل، عزّالدّين، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، ط 1، د ب، 1967، ص 190.

الغموض–حسب عزّالدين إسماعيل – من خصائص التّفكير الشّعريّ، أي في طبيعة الشّعر في حدّ ذاته، ورفضه للكائن وقَوله بالمُمكن، وثورته على السّائد ودعوته إلى التّجديد والاختلاف والمُغاير بِنْيَةً ودلالةً، فالغُموضُ جوهر الشِّعر، لذا فالإفراط في **الوضوح** يُبعد الشّعر عن شعريته ويجعله كلامًا لا يختلف عن الكلام العاديّ إلاّ إيقاع الوزن، لذا يجعل الغموض المتلقي يُركّز اهتمامه وانشغاله حول هذه الإغفاءة"، فتغدو المدينة رمزًا، على القارئ تأويل دلالته حسب سياق المرجع الذّي يُحيل عليه، فكلّ قراءة إنّما هي إنتاج لدلالة جديدة وتأويل مُغاير ومُتفرّدٍ، لذا يجب أن نتوفّر على قارئ عليمٍ، يتمكّن من البحث عن مسافة التّوتر بين الدّال النّصّيّ ومدلوله الباطنيّ العميق وفكِّ مغالق النّصّ.

فيُسهم الغموض في تعيين ملامح النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، الذّي صار يُمارس هُدنته مع الأشكال الشّعرية المتعدّدة؛ فيتجاوز النّصّ الشّعريّ النّسائيّ أشكال الإبداع القديمة أي يرفض الإتباع الإبداعيّ، والإبتعاد عن كلّ طَرْحٍ يَحدّ من حريّة المرأة الشّاعرة، ويقف عائقًا أمام رؤيتها التّجديديّة والاختلافيّة المُغايرة للمعهود، فيعمل الغموض على كسر النّمطيّة الإبداعيّة التّي تُقيّد النّصّ وتأسر أفكاره، في رحلتها الدّائمة وبحثها المُستمرّ عن آفاق شعريّة حداثيّة، ولهذا تنتج "بلاغة الغموض" عن « إنفجار لغة النّصّ، وخروجها عن القوانين المُقيّدة للغة اليوميّة العاديّة »[1]، التّي تقتل الشّعر وتفقده تفرّده وتميّزه، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الغموض بما يحمله من قوّة تفجير مَكْبُوت اللّغة، إلاّ أنّه لا يقوم على هدمها وتقويضها بالمعنى السّلبيّ، وإنّما هَدَمٌ يروم التّغيير والإبدال النّصّيّ، أي إنّه (الغموض) «توحيد المتضادات، والتّناول المتناقض للأفكار، وازدواج المعنى »[2]، وبهذا ننتقل من الأحاديّة القرائيّة إلى التّعدّديّة الدّلاليّة والرّؤيويّة، وإنتاج انفتاح المعنى وتشكيل السّيرورة الدّلاليّة اللاّمنتهية. وتتّضح ظاهرة الغموض باستجلاء في قصيدتها المعنونة " ...**حفلة تنكريّة** "، تقول فيها:

[1] محمّد، بنيس، ظاهرة الشّعر المُعاصر في المغرب، دار التّنوير، ط 2، بيروت، 1985، ص 162.

[2] القعود، عبد الرحمن محمّد، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، ص 37.

«أنقر بإزميل الصّبر../ على جدار الذّاكرة../ ... تتصدّع الوجوه/ ...تخلع ملامحها الباهتة/ تضع الأقنعة/ ..... الوجوه هاربة/ المرايا تركض خلفها/ الملامح مشروخة/ ....الرّيح كاتمة للصّوت/ ...الفرح.../ يسرّ أبجدية الولادة/ المخاض متعسّر...والسّعادة/ في قاع المستحيل/ ترنو.../ تصيخ ...التوقع.../ يتوثّب.../ تنتظر الدّلاء/ ....والنّداء.../ يسافر عبر مسافات الخوف ...../ شوقًا.../ يقبض على اللّحظة/ ...حفنة نور/ تغرق الدّهشة/ ...في انتظار الحلول/ والوصول..../ بئر معطّلة..../ .....والعصافير/ .....بلا مناقير/ بلا أجنحة../ تعزف...بلا أنامل.../ ترقص... بلا سوق.../ ...قصيدة/ ...مقطوعة الحنجرة/ في ...../ .... حفلة تنكريّة...../ ....حزن بمساحة وطن/ بعمق زمن..../ بحجم... زفرة»[1]

يتنبّه المُتتبّع للتّشكّل الجماليّ لقصيدة الشّاعرة " **فاطمة سعد الله** "، خاصة في بنائها المعماريّ الذّي يُركّز أساسًا على الإكثار من " وضع نقاط الحذف "، كدعوة ضمنيّة للقارئ حتى يُشارك بقدراته القرائيّة في إتمام دلالة النّصّ، وفَكّ مغالق الدّوال، فتُحاول الشّاعرة تصوير تشظّي العالم وضياعه، واستجلاء الحقيقة الوجوديّة المخفيّة بزَيٍّ تَنَكُرِيٍّ، فتُمثّل الحياة هذه الحفلة التّنكريّة، وبمجرّد خَلْع الزّيّ التّنكريّ، يتمّ استجلاء الحقيقة المخفيّة، وفي غالب الأحيان ما تكون سلبيّة سيّئة، فتُركّز الشّاعرة في اشتغالها النّصّيّ على مُحاولة تثبيت قلقها الوجوديّ عبر استثمارها "لاسم الفاعل واسم المفعول " عبَر كامل جَسَد النّصّ على النّحو الآتيّ: **(باهتة، هاربة، مشروخة، كاتمة، مقطوعة، متعس، معطّلة)**، وكلّ هذه الكلمات توحي إلى العبثيّة الوجوديّة والقَلق الوجوديّ الدّائم للذّات الشّاعرة، فجاء النّصّ «نسيج عبثيّ الشّكل والعلامات، يحمل أسباب تفكيكه في داخله، إذ أرادت الذّات الشّاعرة بهذه الفوضى والعبث المُخيّمان على النّصّ، أن تخرج إلى العالم ذلك الشتات النّفسيّ، الذّي تعانيه جراء ما يجري حولها كذات تحسّ وترنو إلى تشكيل العالم من جديد، فتصوّر قلقلها الوجوديّ، لأنّ النّصّ عبارة عن تطهير بالمنظور الفلسفيّ ؟؟»[2]، لذا تُحاول الشّاعرة في " **حَفْلَتها التّنكريّة** " البحث عن الوطن الحقيقيّ الذّي يَحْتَضِنُ أبناءه ولا يَأْكُلُهُم.

---

[1] فاطمة سعد الله، ديوان حبر الياسمين، ص 89، 90، 91.

[2] المصدر نفسه، ص 92.

ولقد اعتمدت الشّاعرة التّونسيّة " **فاطمة سعد الله**" في بناء قصيدتها الحداثيّة على المعمار الحرُّ أي التّوزيع الحُرّ لتفعيلة المُتقارب، مع الإكثار من علامات ونقاط الحذف، دعوة منها لمُشاركة القارئ لنصّها ومُساهمته في إستكمال وإتمام دلالته النّصيّة اللاّمتناهيّة، ويُمكن استجلاء التّوزيع الحرّ للتفعيلة المتقارب، على النّحو الآتيّ:

وتغفو المدينهْ سريعًا	**فعولن فعولن فعولن**	**03 تفعيلات**
سريعًا...	**فعولن...**	**تفعيلة واحدة**
فتغفو الحياهْ	**فعولن فعولْ**	**تفعيلتان**
ويستنشق الحلم أنفاسها	**فعولن فعولن فعولن فعو**	**04 تفعيلات**
فأهفو إلى الشّعر والنّورْ(*)	**فعولن فعولن فعولن فَعْ**	**04 تفعيلات**
تعاليْ.. تعاليْ	**فعولن .. فعولن**	**تفعيلتان**
ألا أيّها المعجزاتُ	**فعولن فعولن فعوْلْ**	**03 تفعيلات**
فتلك دروبي..	**فعول فعولن...**	**تفعيلتان**
وذاك الوترْ	**فعولن فعو**	**تفعيلتان**
وتلك حروفي	**فعول فعولن**	**تفعيلتان**
وهذا القمر	**فعولن فعو**	**تفعيلتان**
تنادي طويلا طويلا	**فعولن فعولن فعولن**	**03 تفعيلات**
بشدْوٍ جميل وحلم لها ينتظر	**فعولن فعولن فعولن فعولن فعو**	**05 تفعيلات**
ترفّ طيوف الطّيور	**فعولن فعولن فعولن**	**03 تفعيلات**
فتصحو الأماني الجميلة	**فعولن فعولن فعولن**	**04 تفعيلات**
تهزّ الجدائل	**فعولن فعولن**	**02 تفعيلتان**
تعالَ إليّ	**فعول فعول**	**02 تفعيلتان**
أيا أجمل الكائنات	**فعولن فعولن فعول**	**03 تفعيلات**
فما من مفرّْ	**فعولن فعو**	**تفعيلتان**

* هناك خللٌ عروضيّ.

فالملاحظ للقصيدة السّابقة أنّ الشّاعرة وزّعت تفعيلة المُتقارب حسب ما يقتضيه النّفس الشّعريّ، والمنطق الدّلاليّ، وهو ما فرضه – أيضا – الاشتغال على شعريّة التّقرير اليوميّ، فاعتمدت الشّاعرة اللّغة الواصفة، ويجب التّنويه إلى ضرورة الفصل والتّمييز –حسب جماعة فيينا[*]– بين « اللّغة التّي يتكلّم بها البشر، واللّغة التّي تتحدّث عن لغتهم أي اللّغة الواصفة»[1] أو الكلام الأعلى –حسب إصطلاح هيدجر Martin Heidegger (الفلسفة العلميّة)– بمعنى إنتاج لُغة تتحدّث عن اللّغة؛ ولقد عمدت الشّاعرة **فاطمة سعد الله** إلى استثمار هذه اللّغة من أجل بناء منطق المعنى، وتشكيل مبدأ التّصديق لا التّشكيك، كنموذج أساس لاشتغال النّصّ الشّعريّ النّسائيّ الحرّ.

فلقد اتّسمت فترة نهاية السّبعينيات وبداية الثّمانينيات بتحوّلات عميقة، مسّت المنظومة الفكريّة العربيّة، إذ تمّ التّحوّل والانتقال من عالم تتجاذبه ثنائيّة قُطبيّة، إلى عالم يقول بالأحاديّة والتّفرّد والتّميّز، إذ مسّت وامتدّت الحداثة إلى جلّ مستويات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في قُدراته البنائيّة، ورؤاه الفنيّة والجماليّة، وخلخلة رؤاه الثّقافيّة والإجتماعيّة، ومُساءلة أعماق النّصّ وإشكالاته اللامُتناهيّة، فتشكّلت "**القصيدة السّؤال**"، إذ أنّ القصيدة النّسائيّة الحداثيّة لا تَكُفّ عن طرح الأسئلة الوجوديّة، على النّحو الذّي فعلت الشّاعرة " **فاطمة سعد الله** " في قصيدتها " **...لماذا..أنا ؟؟؟**"، تقول فيها:

«**يشرئب قلمي.../ إلى السّماء بحرقة السّؤال.../ ذاتِ السّؤال:/ لماذا أنا ؟؟؟**»[2]

فيحمل ويجرّ هذا السّؤال النّصّيّ أسئلة وجوديّة لا نهائيّة وهي مِحْور الحداثة الشّعريّة النّسائيّة.

---

[*] جماعة فيينا: هي مجموعة من الفلاسفة وعلماء الرّياضيات، من أمثال: موريس شلك وكارناب وأوتونوبوراث وهربرت فايجل وفريديريك وإيزمان وفكتور كرافت الخ...فعرفوا بتيار الوضعيّة المنطقيّة؛ حيث رفضوا رفضا كليّا كلّ ما يتّصل بالميتافيزيقا، وانتصروا للمنهج العلمي، ولقد تأسّس هذا الإتجاه في بداية العقد الثّالث من القرن العشرين على يدّ مورس شلك الذّي كان أستاذا للفلسفة في جامعة فيينا، حيث أصدرت الحلقة بيانا عام 1929 أبرزت فيه مرتكزاتها المعرفيّة ومتصوّراتها الفلسفيّة (يُنظر: أحمد يوسف، الدّلالات المفتوحة، مقاربة سيميائيّة في فلسفة العلامة، الدّار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، المركز الثّقافي العربي، ط1، الجزائر، 2005، ص 167).

[1] أحمد يوسف، الدّلالات المفتوحة، مقاربة سيميائيّة في فلسفة العلامة، الدّار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، المركز الثّقافي العربي، ط1، الجزائر، 2005، ص 167، 168.

[2] فاطمة سعد الله، ديوان حبر الياسمين، ص 85.

وتُؤكّد الشّاعرة " **فاطمة سعد الله**" فلسفة التّكَلُّمِ عن الشّعر، مُخاطبة الحَرف ومُعبّرة عن رؤيتها لمكانة "القصيدة" في حياتها، فتستثّمر طاقات اللّغة الواصفة، في تَكَلُّمِها عن الشّعر، باللّغة ومن خلال اللّغة، في قصيدتها الموسومة:" ... **أيّها الحَرْفُ** "، تقول:

«أيّها الحرف/ انغرس في رحم الحياة/ كن نواة... تلد نخلة.../ تحمل تمرا.../ كن حطبا..يوقد جمرا/ يذيب صقيع الوجود/ كن دمعة.../ تهمي قطرة .. قطرة/ كن شمعة/ تحترق .. تضيء»[1]

تُحاول الشّاعرة من خلال استثمار نصّها لفعل الأمر **(انْغَرِسْ/ كُنْ)**، إلى تشكيل نصّ شعريّ نسائيّ يقول الوجود والعالم، أي نصّ مُهادن يرفض الثّورة والظّلم، ويكسر السّلبيّة الموجودة فيه، فلن يكون الحَرف والقصيد عندها سوى " **مُكمِّل أساس** " لنقائص الحياة وأعطابها، فيصير الحرف عندها **(نواة تلدُ نخلة وتحمل تمرًا)**، و**(حطبًا يوقد جمرًا ليذيب صقيع الوجود)**، و**(شمعة تحترق لتُضيء العالم)**، فتميّز الشّعر الحداثيّ في نصّها « بغزارة في الكتابة، وجودة فنيّة أرقى في الأسْلَبَة، وتعدّديّة أشمل في الرّؤية والتّجريب والتّحديث، وذلك على المستويين العموديّ والحرّ »[2] يُساعد هذا التّكثيف النّصّيّ على فتح آفاق قرائيّة جديدة ومتعدّدة، والتّأسيس لنّصّ شعريّ حداثيّ بامتياز حيّ لا يفترّ.

2.2- الغموض وأَسْطَرَةُ القصيدة النّسائيّة:

تتشكّل الإستعارة باعتبارها وجها من وجوه "الغموض"، مُكسّرة كلّ التّوقعات القرائيّة، إذ تُحاول الجَمع بين المُتباعدات، وبين المتناقض والمتعارض؛ وذلك من أجل تحقيق الإنسجام النّصّيّ البنيويّ، رغم « التّشنّج المُسيّطر على مستوى البنية الدّلاليّة »[3]، ومن هنا أيضا، يُسهم الغموض في أسطرة القصيدة لا بتوظيف الأساطير السّابقة فيها، وإنّما يجعل القصيدة ذاتها تصنع أسطورتها الخاصّة، وتتحوّل إلى أفق يكتنز بالمعاني وبالرّؤى، وتتفاعل فيه العناصر جميعا: الحزن مع

[1] فاطمة سعد الله، ديوان حبر الياسمين، ص 97، 98.

[2] عبد المالك مرتاض، مقدمة منهجية في دراسة الشّعر الجزائري أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، العدد 03، مارس 2006، ص 88.

[3] محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 75.

الفرح، الحياة مع الموت، البداية مع النّهاية[1]، لندرج بذلك فعل الأسْطرة بوصفه « لُعبة شعريّة عاليّة المستوى في إطار شعريّة المفارقة والغموض، عندما تُسهم اللّغة الشّعريّة في شحن الدّال أو الصّورة أو المشهد أو النّصّ عمومًا بطاقة أسطرة، تنقله من فضائه التّعبيريّ الاعتياديّ والمألوف إلى فضاء خارق للاعتيادي ومُفارق للمألوف »[2]، وبهذا نؤكّد أنّ القصيدة الشّعريّة النّسائيّة الحداثيّة تظلّ دومًا تبحث عن العُمق الدّلاليّ الأسطوريّ، ويُمكن استجلاء هذه الفكرة في قصيدة "**اعتذار للطّير الضّال**" للشّاعرة "**جميلة الماجري**" من ديوانها **ذاكرة الطّير**، تقول فيها:

«ما كنتُ أنوي/ أن أكونَ/ على الطّيور رقيبة/ حتّى يُطيّرها الفَزَع/ أو كنتُ أنوي/ أن أديرَ الرّيح/ في غير اتجاه الفُلكِ»[3]

تشتغل الشّاعرة في قصيدتها على آليات اللُّعبة الشّعريّة، التّي تنهض على تشكيل بنائها النّصّيّ المُكثّف، وتشويشِ القارئ وإرباكِ قُدراته على التّفكيك وتلقّي النّص الماجريّ.

تنفتح قصيدة " **اعتذار للطّير الضّال**" على بنيّة حكائيّة، تقوم على بناءٍ متنامٍ للأفعال السّرديّة، التّي تعمل على بناء الصّورة الشّعريّة الكُليّة لحكاية الطّير الضّالِ، إلاّ أنّ الفعل "يُطيّرها" يَكْسِرُ ويُقوّض أُفق التّلقي لدى القارئ، فيُحطّمُ تسلسليّة الأحداث ويزيد من تأزّم الحَدَث: **(ما كنتُ أنوي/ أن أكونَ/ على الطّيور رقيبة/ حتّى يُطيّرها الفَزَع)**.

يصف السّطر الشّعريّ الأوّل **(ما كنتُ أنوي أن أكون على الطّيور رقيبة)** مشهدًا طبيعيًّا مشحونًا بقدر عالٍ من العَطْفِ والتّأسفِ والاعتذار، فكان لابدّ من إيراد جُملة بَعْديّة تُجيب عن سؤال المَشْهد الأوّل، بقولها في المَشْهد الثّانيّ: **(حتّى يُطيّرها الفَزَع)** لتنمو مرّة أخرى أحداث الحكاية؛ فجاء الفعل (فَزِعَ) للإشارة لمَا تُحْدِثُه " الفَّزاعَة " وهي دُمية تكون على شكل إنسان تُصْنَع من القَشّ المخبوء داخل الثّياب، وتُستخدم الفزّاعة عادة لإخافة الطّيور، فأحدث تركيب الشّاعرة

[1] محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 75.

[2] يُنظر: محمّد صابر عبيد، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ص 165.

[3] جميلة الماجري، ديوان " ذاكرة الطّير"، ص 49.

(حتى يُطيّرها الفزع) صراعا دراميّا في الرّؤية الشّعريّة للشّاعرة **جميلة الماجري**، حيث أربكت الشّاعرة الطّيور وأفزعتهم، فكان لابدّ من نتيجة يُفضي إليها الفعل (فَزع) وهو الطّيران، أي بسبب فَزع الطّيور طارت خَوفًا، وهو ما برز في السّطر الشّعريّ الثّالث **(حتى يُطيّرها الفزع)** كنتيجة لفعل (الفزع)، بحيث تنقلب صورة المشهد، ثمّ يأتي السّطر الرّابع ليكسر أفق توقّع القارئ بأنّ الحكاية أدركت نهايتها، لتُعلن الشّاعرة أنّ اللّعبة الشّعريّة لم تنتهِ بعد، فتُضيف قائلة:

«أو كنتُ أنوي/ أن أدير الرّيح/ في غير اتّجاه الفلك»[1]

تُشير هذه الأسطر الشّعريّة إلى صوت الشّاعرة وقد اعتراه الأسف والنّدم على ما حصل، ولم تكن لها نيّة فعل ذلك، والتّي يُحدّدها التّركيب الآتيّ: **(ما كنتُ أنوي)**، حيث استطاعت هذه الصّور الرّمزيّة التّعبير عن الرّؤيا الشّعريّة، والإبقاء على صوتِ النّدم على أشياء لم ترغب الشّاعرة في وقوعها، أو أن تكون سببًا في حدوثها؛ فتحمل العِبارة النّسائيّة قوّة جماليّة تحدّها شعريّة الغموضِ.

بينما تخضع قصيدتها " **بيت** " من ديوانها " **ذاكرة الطّير**"، لبناء تصوّريّ مُحْكَمٍ، إذْ تغيب الذّات الأنثويّة عن مَسْرَح الأحداث، حيث تحدث الحَرَكة النّصيّة عبر شُخُوص مجهولة، تُحرّكها أدوات المشهد اللّسانيّ، إذ تقوم الشّاعرة بدور "السّارد الخارجيّ" بينما تقوم الشّخصيّة المجهولة بتعيين حلقات المَشْهد الشّعريّ، وتحريك الجُمَل الفعليّة نحو فضاءٍ تخييليّ مُفارقٍ، تقول:

«بيتٌ/ على أرض الورق/ رَسَمَتْهُ/ في ليلِ الأرق/ لكنّها لاذت به/ إذ لجّ بالرّوح القلق»[2]

تشتغل الأفعال في نصّ الشّاعرة داخل سياق تخييليّ، فيتحوّل "**البيت**" من صورته الماديّة الواقعيّة، إلى صورةٍ تخييليّة أسطوريّة، وإذا كان **البيت الواقعيّ** لا يُمكن حَمْلُه والفرار به عند وقوع الكوارث الطّبيعيّة، فإنّ **البيت التّخييليّ** أي **البيت الوَرَقيّ** يُمكن أن نَلُوذ به بمجرّد الإحساس

[1] جميلة الماجري، ديوان " ذاكرة الطّير"، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 91.

بالخَطَر أو عندما تتعبُ رُوحنا، لتُحقّق الشّاعرة بذلك إنزياحًا تصويريًّا، يتحوّل باللّغة من مسارها اليوميّ الواقعيّ إلى فضاء التّخييل والتّجريد.

3- الإتجاه ما بعد الحداثيّ:

يتجلّى هذا الإتجاه في عدّة أشكال شعريّة مارستها المرأة الشّاعرة في فترة ما بعد الحداثة، ويُمكن استجلاؤها كما يأتي:

1.3: القصيدة النّسائية الدّيوان:

يُعتبر هذا النّموذج الشّعريّ تجريبًا نصيّا، تتجاوز فيه الشّاعرة المغاربيّة فكرة أنّ الدّيوان الشّعريّ هو مجموعة من القصائد الشّعريّة أو من النّصوص الإبداعيّة، إلى فكرة أنّ الدّيوان الشّعريّ النّسائيّ عبارة عن قصيدة واحدة مُمْتدّة عبر الجسد الكُلّيّ للدّيوان، تتناول موضوعًا معيّنا وتُثير طَرْحًا نقديّا فكريّا ومعرفيّا، أي أنّ الدّيوان « يتكوّن من قصيدة واحدة، ذات مقاطع يُحدّدها التّرقيم، أو التّكرار التّمفصليّ للأزمة الشّعريّة، أو عنونة المقاطع، أو غير ذلك[1]، فالمقاطع المُتعدّدة في النّصّ الواحد، تشكّل جزئيات النّصّ الكُلّيّ المحوريّ[2]، ويُمكن التّمثيل لهذا النّوع من الشّعر بأعمال الشّاعرة الجزائريّة "**زينب الأعوج**" في دواوينها "**رُباعيات نوارة لهبيلة**" الصّادر عن الفضاء الحرّ سنة 2010، وتمتدّ هذه القصيدة من الصّفحة 19 إلى الصّحفة 92، وديوانها "**مرثية لقارئ بغداد**" الصّادر في طبعته الأولى سنة 2010، وتمتدّ هذه القصيدة عبر جسد الدّيوان من الصّفحة 11 إلى الصّفحة 265، وديوانها " **عطب الرّوح**" الصّادر سنة 2013 عن دار الصّدى وتمتدّ هذه القصيدة عبر جسد النّص من الصّفحة 11 إلى الصّفحة 171، حيث اتّخذت الشّاعرة "**زينب الأعوج**" من تقنيّة القصيدة الدّيوان استراتيجيّة فنيّة للإبداع الشّعريّ النّسائيّ.

ولقد ظهرت هذه التّجربة في الشّعر العربيّ في السّبعينيات من خلال قصيدة "**إلياذة الجزائر**" لمُفدي زكريا، وإنّ أهمّ ما يُميّز هذا الشّكل الإبداعيّ هو أنّه قصيدة تُحاول أن تكون مُتكاملة، بطول

---

[1] ينظر: محمّد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، نصوص " من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل ؟" لعبد الرزاق بوكبة، ص 151.

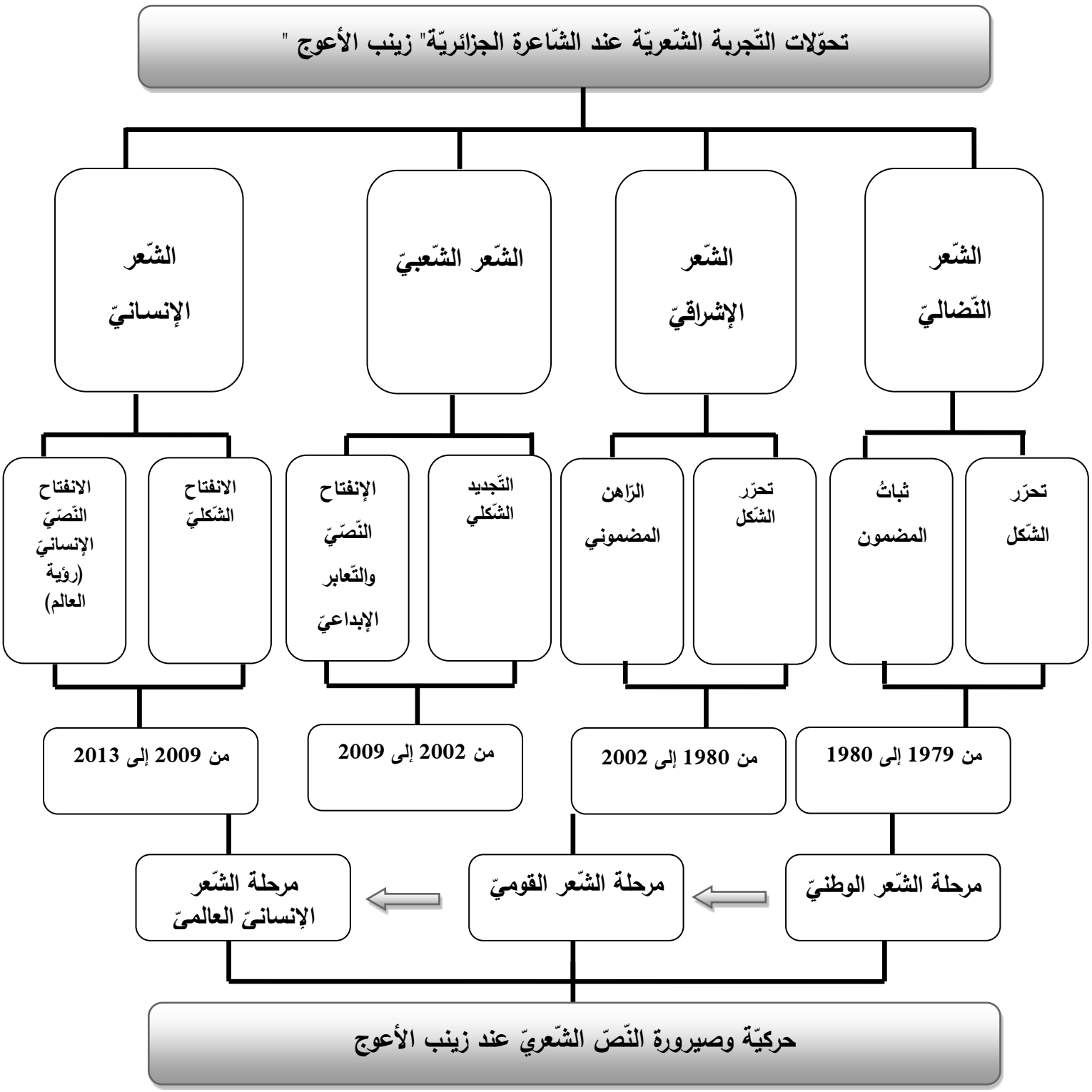
[2] محمّد الصالح خرفي، فضاء النّصّ/ نصّ الفضاء، دراسة نقدية في الشّعر الجزائري المعاصر، منشورات أرتيستيك، ط2، الجزائر، 2007، ص 17.

نفسها، وتعدّد مدخلاتها، وتوحّد إطارها الدّلاليّ، حيث أنّ كلّ مقطع يمثّل مدخلا لجزئيّة في الموضوع، ولكن كلّ المقاطع في الأخير يجمع بينها سلك ناظم، يوحّد شملها، ويعطيها اسم القصيدة الدّيوان[1]، وتُمثّل "القصيدة الدّيوان" قفزة نوعيّة في الإبداع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، إذ تسعى المرأة الشّاعرة إلى « اكتشاف الجديد، والمغامرة الشّعريّة، والتّأثير على القارئ، وتضمينها الكثير من المعارف والخبرات الجماليّة التّي يملكها، لتكون الخلاصة الشّعريّة أو خلاصة المرحلة والتّجربة، والتّي لم تستطع القصيدة المفردة والقصيرة التّعبير عنها »[2]، فجاءت هذه القصيدة الدّيوان مشحونة بروح التّجريب، التّي تمنح النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ فرادة نصيّة ورؤية جماليّة وهَمّ اختلافيّ.

وقبل التّوسّع في تقنيات وآليات " القصيدة الدّيوان "، نُتابع أوّلا تطوّر الحركة الشّعريّة عند "**زينب الأعوج**" ومُعاينة تحوّلاتها الفنيّة والدّلاليّة عبر أشواط زمنيّة مختلفة، نظرا لمسارها الإبداعيّ الطّويل، الذّي بدأ في السّبعينيات ولازال مُستمرّا إلى اليوم، يُمكن تصنيف تجربتها الإبداعيّة إلى أربع مراحل إشتغاليّة نوضّحها في المُخطّط الآتيّ:

[1] ينظر: محمّد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، نصوص " من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل ؟" لعبد الرزاق بوكبة، ص 153.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 154.



مخطّط يُوضّح تحوّلات وحركة النّصّ عند الشّاعرة الجزائريّة "زينب الأعوج"

يُلاحظ المُتتبّع لتجربة الشّاعرة " **زينب الأعوج**" – من خلال المُخطّط الذّي عيّنّاه سابقًا – تطوّرا وحركيّة مُستمرّة في نصّها الإبداعيّ يمسّ الجانب الشّكليّ والدّلاليّ معًا، فنكتشف اشتغال نصوصها على مُهيمنة نصيّة تجعل من القصيدة الواحدة (القصيدة الدّيوان) أساسًا لبناء الدّيوان في كُليَّتِه وشموليته، إذ تُحاول الشّاعرة "**زينب الأعوج**" في قصيدتها الدّيوان "**مرثية لقارئ بغداد**" المكوّنة من مائة وسبعة عشر (117) مقطعًا شعريّا إختزال الدّيوان الذّي يتكوّن من مجموعة قصائد في قصيدة واحدة، فيأخذ نصّها من القصيدة ميزة الأحاديّة، بينما يأخذ من الدّيوان ميزة إمكانيّة التّمدّد والتّوسّع، ولقد اختارت الشّاعرة البناء المعماريّ النّثريّ، أي قصيدة النّثر، التّي تنوّع من خلالها في المشاهد الشّعريّة، وتُشحنها بالحركة والعاطفة الخلاّقة، مع بثّ أسئلة شائكة تُثير القارئ وتدفعه إلى التّساؤل عن الأسباب التّي دفعت الشّاعرة لمُعالجة الأزمات العربيّة، ورصد واقع الشّعوب الإسلاميّة في كلّ المجالات الحياتيّة، والسّياسية، والاجتماعيّة، والثّقافيّة كما تتناول **زينب الأعوج** موضوع معاناة المرأة العربيّة عامّة، ولقد تمّ تناول كلّ هذه القضايا بلغة مشحونة باللّوم والعتاب، مع استعمال الشّاعرة لرموز وأشكال هندسيّة رياضيّة (مثلث، مربع، خطّ مستقيم الخ...) توحي بالأبعاد المابعد حداثية للقصيدة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة.

لذا فإنّ الشّعر النّسائيّ ليس فقط شعرا فنيّا جماليّا وإنّما ذو إيقاع تأمليٍّ، يُسهم في خلق التّدفّق الجماليّ والرّوحانيّ للذّات الأنثويّة، إذ تسعى الشّاعرة من خلال **قصيدة الصّورة** إلى خلق عالمٍ للرؤية والحُلمِ، فهي قصيدة بصريّة حسيّة مرئيّة أكثر منها لغويّة « تخطّ إيقاعها بتأسيسها على شعرنة الرّؤية، بأبعاد ومقاييس محدّدة رغم انطلاقها التّأمليّ، وانفتاحها الدّلاليّ؛ فيقوم التّشكيل الهيكليّ لقصيدة اللّوحة على أسس تقنيّة مستمدّة من الفنون التّشكيليّة البصريّة المعتمدة، على العناصر المرئيّة والمقاييس الشّكليّة»[1]، إذ تُقدّم الشّاعرة صورها الحسيّة ورؤيتها الوجدانيّة وفق تشكيلٍ فنّيّ محسوس، فتعمل على استحضار إيحاءاتها النّصيّة والشّعرية من خلال رَسْمِ صورة ناطقة تختزل شكلاً بصريًا مُكتنزًا؛ وتُساعد القارئ في إنتاج دلالة النّصّ بعد أن تَطْبَعَ في ذهنه

[1] سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشّعرية في القصيدة النسوية الجزائرية " قصيدة الصّورة " أنموذجا، مجلّة آفاق العلوم، العدد 07، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2017، ص 41.

صورة لغويّة شبيهة بالصّورة الفتوغرافيّة، ولهذا تُشكّل بعض القصائد الشّعريّة النّسائيّة لوحات فنيّة تتأسّس على التّكثيف والاختزال والاكتناز، وتُقدّم معنى أوّليّا يُحدّد وِجْهَة الاشتغال عندها.

إنّ المُتتبّع لأعمال الشّاعرة "**زينب الأعوج**" من خلال ديوانيها "**مرثية لقارئ بغداد** " وديوان "**رُباعيات نوارة لهبيلة**"، التّي حاولت من خلالها الشّاعرة رسم وتشكيل لوحات شعريّة ملحميّة في رثاء بغداد، تُحتّم على القارئ أن يستهلّ قصائدها بقراءة بصريّة تفرضها التّشكيلات الصّوريّة والبصريّة التّي يزخر بها النصّ الإبداعيّ **لزينب الأعوج**.

استعانت الشّاعرة في ديوانها "**مرثية لقارئ بغداد**" بقصيدة الدّيوان مع تَبَنِّي شكل القصيدة الصّورة أو القصيدة اللّوحة؛ وذلك باعتبارها « نمطًا جديدًا من أنماط الصّورة الكليّة، ففي الوقت الذّي تتكوّن فيه الصّورة الكليّة من مجموعة من الصّور الصّغيرة المستقلّة، التّي تشتبك فيما بينها اشتباكًا نسيجيّا لتُكوّن في النّهاية صورة النّص الكليّة، فإنّ الصّورة القصيدة هي صورة واحدة تؤلّف نصّا شعريّا متكاملاً، وتشتغل مراياها بفاعليّة مركّزة داخل حدود هذه الصّورة، ولهذا تعتمد في تشكيلها الفنّيّ على أنموذج ""البناء التوقيعيّ" المعتمد على الضّربة الشّعريّة الخاطفة، التّي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتّركيز والتّكثيف والإشعاع، والضّغط على نقطة التّشكيل المركزيّة...وهي على هذا الأساس ليست صورة أوليّة إنّها علاقة ذات صفة مركّبة تطرح مقترحها الجماليّ الأوّل عبر العناصر المؤلفة للصّورة المرئيّة المباشرة، في حين ترتبط بنسيج خفيّ يؤلّف صورتها غير المرئيّة، وهي تُمثّل عادة البعد الجماليّ المقصود في تشكيل الصّورة »[1]، وقد تبَنّت الشّاعرة " **زينب الأعوج** " هذا النّمط من الكتابة في تأثيث ديوانها " **مرثية لقارئ بغداد**"، الذّي يُعدّ قصيدة واحدة (القصيدة الدّيوان) موزّعة على 117 مائة وسبع عشرة مقطعًا شعريّا، لتكون هذه المجموعة الشّعريّة صرخة ضدّ الظّلم، الذّي تُعانيه بغداد ولقارئ "**مرثية بغداد**" أي الوطن العربيّ عامّة.

إنّ المُتتبّع لنصوص **زينب الأعوج** في عنوانها " **مرثية لقارئ بغداد**"، وقد تكرّر هذا العنوان كجُملة لازمة في كلّ صفحة جديدة بقولها " **يا قارئ بغداد** "، على النّحو الآتيّ:

[1] ينظر: محمّد صابر عبيد، مرايا التّخييل الشّعري، عالم الكتب الحديث، ط1، د ب، 2006، ص 194.

-1-	-2-	-3-
يا قارئ بغداد	**يا قارئ بغداد**	**يا قارئ بغداد**
يا	**يا**	**شرّع قلبك**
حادي	**حادي**	**للحكاية وشطط الرّوح**
النّجم الضّائع	**النّور المُعتّق مئونة للسنين العجاف**	**ما هو قادم مُعتم**
يا سيّد	**زيتا وملحا وزعترا وزيتونا وصبارا وأرزا**	**و**
الورد	**وتينا وماء زلالا**	**لا مَسْلك لك**[1]

فتُضْمِرُ الشّاعرة من خلال عنوانها معنى عميقا تدعو عَبْرَه إلى توسيع قولها الشّعريّ، عبْرَ معنيين اثنين الأوّل يُشير إلى من يسكن العراق أي إلى كلّ عراقيّ، والثّاني إلى العربيّ عموما (القارئ العَربيّ)، فتبدو النّصوص في بنيتها السّطحية موجّهة إلى العراقي رثاءً وبُكاءً وحزنًا، وفي بنيتها العميقة موجّهة إلى العَربيّ رثاءً وعتابًا ولومًا.

تُحاول الشّاعرة عبر نصوصها إقحام القارئ واستدعائه في المُمارسة النّصيّة الإبداعيّة، ومحاولة توجيه أفقه القرائيّ نحو مسألة مأساة العراق، فتحوّل الضّمير في نصّها من الضّمير "أنت"، الذّي يقول العراقيّ حينًا والعَربيّ حينًا آخر إلى الضّمير "نحن".

كما تنبّهنا إلى اشتغال الشّاعرة " **زينب الأعوج**" على نظام " **الرّباعيّة** " كخاصيّة متفرّدة تبّنتها المرأة الشّاعرة واستثمرت طاقاتها في نصوصها الإبداعيّة، حيث كان **النّظام الرّباعيّ** معروفا في الأدب الفارسيّ قبل أن يتحوّل إلى الآداب العربيّة، وقد وردت كلمة الرّباعيّة بمعنى " **الدّوبيت**"، وهي كلمة مقسّمة إلى جزئين، (الدّو) بمعنى اثنين، و(بيت) بمعنى بيت شعريّ، والرّباعيّة هي مقطوعة شعريّة مكوّنة من أربعة أسطر شعريّة، كلّ مقطع يتناول فكرة معيّنة.

ويمكن أن نُعاين هذا الشّكل الشّعريّ الرّباعيّ في ديوان " **رُباعيات نوارة لهبيلة**" للشّاعرة الجزائريّة "**زينب الأعوج**"، المُكتنز بمرجعيات ثقافيّة مختلفة والمُضمر الثّقافيّ، من خلال قولها:

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحرّ، ط1، الجزائر، 2010، ص 11، 13، 15.

تأشيرتكم
لا حياء في الدّين
والرّجال على النّساء
قوّامون إلى يوم القيامة...

رُباعيّة تقول المرجعيّة الدّينيّة والمُضمر الثّقافيّ

أنا الإلهـة
لحظة هيجانكم
ربّة الحسن وربّة الجمال
وربّة الحبّ وربّة الغواية[1]

تأْلِيـــه الجسد الأنثويّ

وتصرخ
رابعة
العدوية
في الجمعْ

الرّبيع العربيّ

لقد كتبت الشّاعرة قصيدتها الدّيوان وفق نظام المقطوعات، وتتكوّن كلّ مقطوعة من أربعة أسطر شعريّة، ولهذا استهلّت ديوانها بكلمة "**رُباعيات**"، تجسيدا لما يحمله المتن من مقاطع رُباعيّة، تحكي همَّ أمّة وتقول التّغيير.

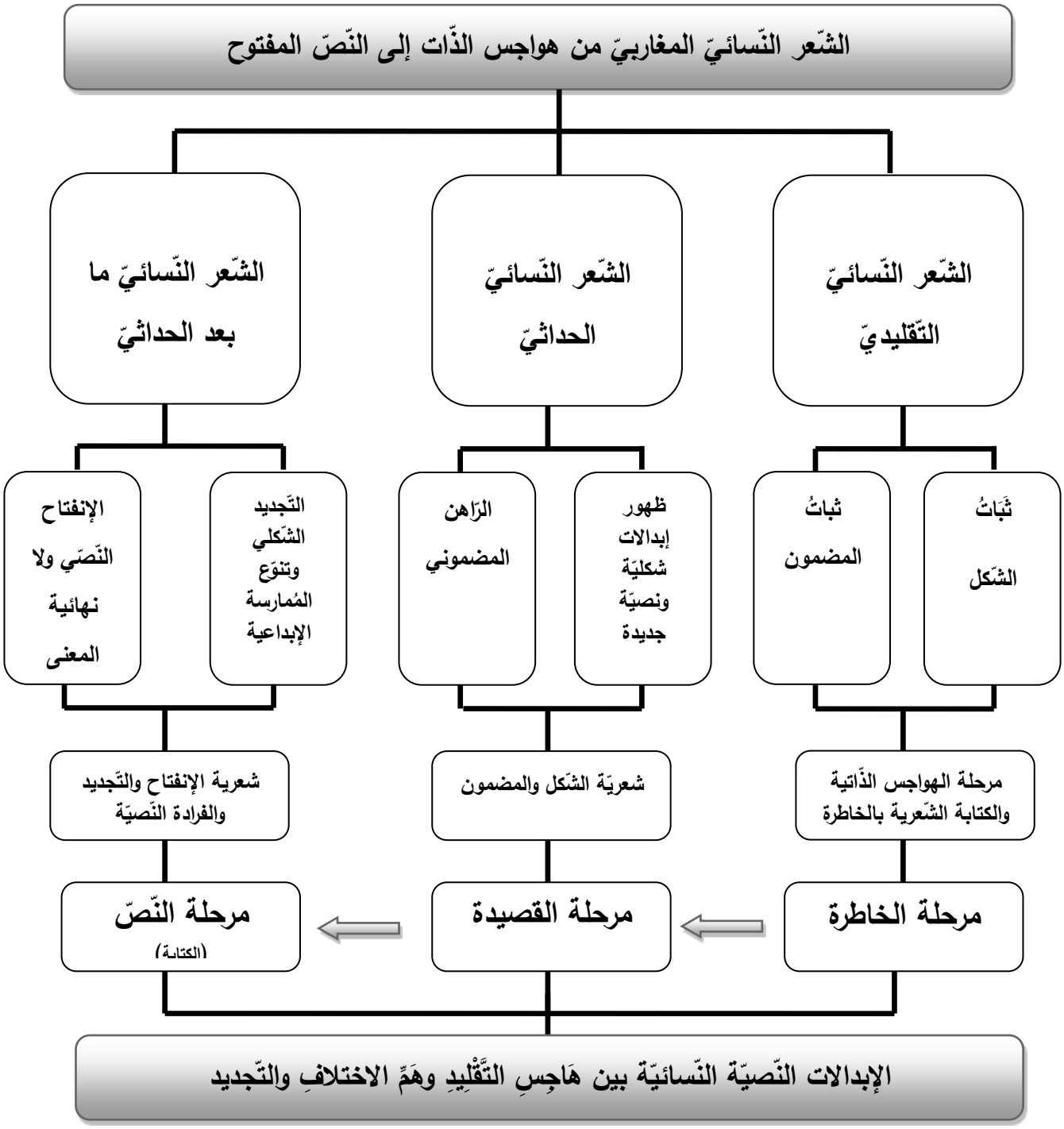
[1] زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهبيلة، الفضاء الحرّ، ط1، الجزائر، 2010، ص 47.

2.3- الشّكل الشّعري الحسانيّ وخصوصيّة تجربة التّبراع:

حاولت المرأة الشّاعرة في الألفيّة الثّالثة الخروج عن نظام البيت، والتّأسيس لأنماط كتابيّة حداثيّة جديدة وما بعد حداثيّة، وذلك في محاولة الشّعر النّسائيّ المغاربيّ مُسايرة تطوّر الشّعر العربيّ عامّة، فقد بثّت في أعمالها الإبداعيّة الشّعريّة نماذج شعريّة نسائيّة تبنّت نمط تقويض البيت، بدءًا بالهدم الجُزئيّ للشّكل كما في قصيدة التّفعيلة، إلى الهدم الكُلّيّ لنظام الخليل والذّي تُمثّله قصيدة النّثر، والأشكال التّي تناسلت منها فيما بعد، وهي قصيدة الومضة وقصيدة الهايكو، كما ظهرت إتجاهات شعريّة أخرى كـ "**شِعر التبراع**" الذّي ظهر في موريتانيا، والتّي نراها تجربة تحديثيّة جريئة للشّاعرة الموريتانية، إذ يشكّل أنموذجًا شعريّا تجديديّا وتنويعًا إبداعيّا في الشّعريّة العربيّة عامّة.

ولقد كان السّبب في تطوير والنّهوض بالشّكل الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ، هو ردّة فعل الشّاعرة الموريتانية إزاء اغتصاب الحريات والواقع المعيشي المهدّد بالفجيعة والموت، وإخضاعها للقوانين الصّارمة التّي تُمليها العائلة والمجتمع، نتيجة الفروقات الفرديّة بين المرأة والرّجل، وتضييق معالم التّنوير عندها، ولهذا حقّقت الشّاعرة الموريتانيّة قفزات نوعيّة تحوّلت الكتابة عندها من دراسة الدّواعي النّفسيّة أي تجاوز الهواجس الذّاتيّة إلى الإنفتاح النّصّيّ والخَلق الإبداعيّ؛ وذلك نتيجة الإحتكاك بالآخر وتعدّد الثّقافات وحوار الحضارات.

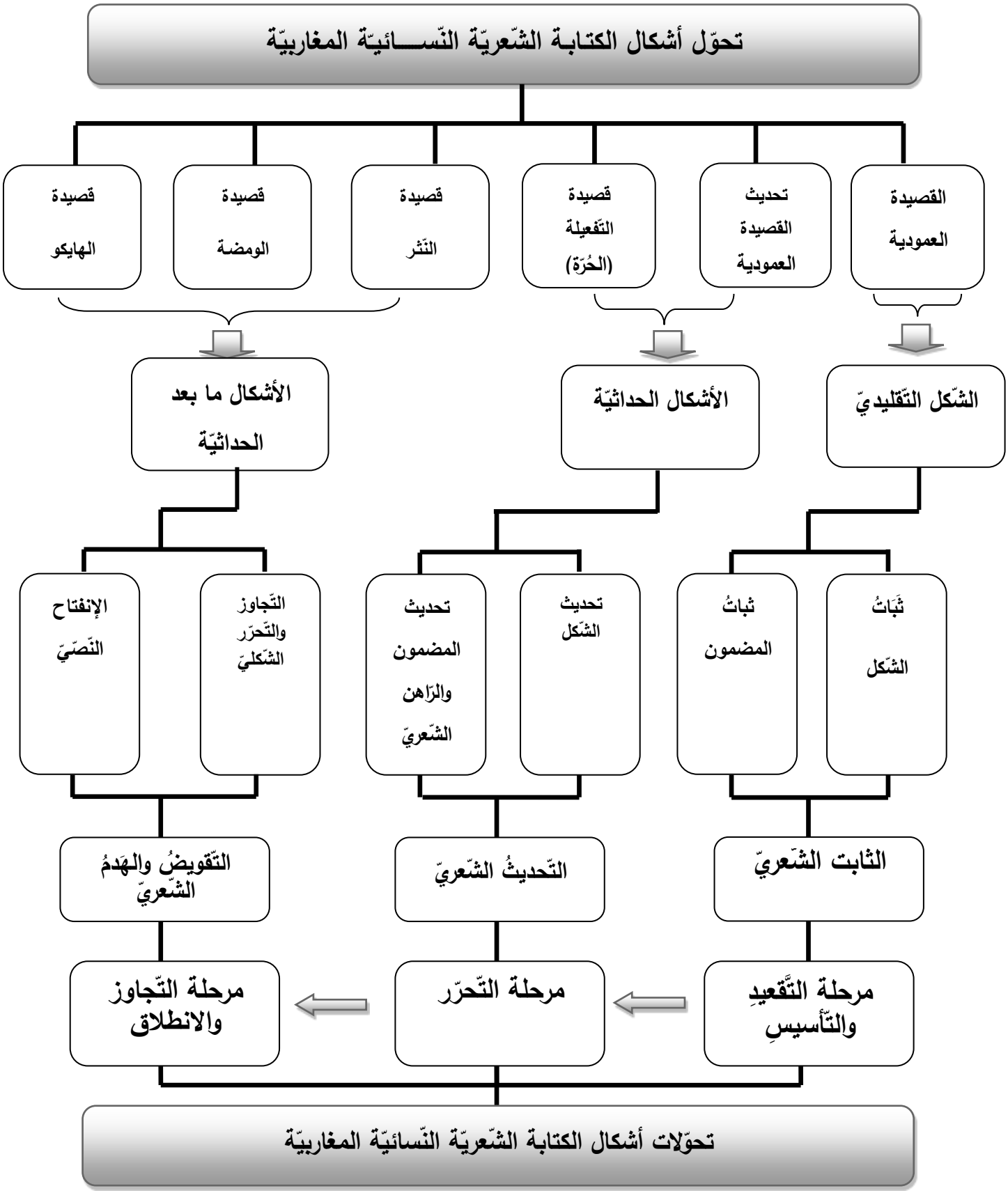
فيُمكن تحديد مسارات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة وإبدالاتها النّصيّة والشّكليّة، كما في الُخطّط الآتيّ:



مخطّط يُوضّح تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ من هواجس الذّات إلى النّصّ المفتوح

يُلاحظ المُتتبّع لهذه الخُطاطة تحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ بنيّة ودلالة، عبر مساره التّاريخيّ الإنتقاليّ، إذ سمحت له هذه الإبدالات النّصيّة بانتقال التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربية من مرحلة إلى أخرى، أي انتقال يُفعِّل حركة الإبداع الشّعريّ النّسائيّ وتحوّله من مرحلة الخاطرة إلى مرحلة القصيدة ثمّ إلى مرحلة النّصّ (الكتابة)، إذ يتغيّر فيه الشّكل والمضمون بتغيّرِ الوعيّ النّقديّ وبتطوّر الحمولات الثّقافيّة التّي نشأ النّصّ في خضمها، وفق محوريْ التّركيب والإستبدال من جهة، والاختراق والتّجاوز من جهة ثانية، ولهذا ظلّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ رهين المرجعيات الفكريّة والمعرفيّة، التّي استند عليها في تأسيس بداياته، مع تكريس مبدأ الإختلاف والتّجاوز والدّعوة إلى الفرادة النّصيّة.

ولقد تفرّع عن هذا الانتقال النّصّيّ من الخاطرة إلى النّصّ أشكال كتابيّة عديدة، تُلخّص وتقول الشّبكة المعرفيّة في الإبداع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، ويُمكن مُتابعة ومُعاينة هذا النّموّ الإبداعيّ للأشكال الشّعريّة النّسائيّة، كما في المُخطّط الآتيّ:



ويُمكن مُتابعة توزيع هذه الأشكال والأنماط الإبداعيّة في نصوص الشّاعرة المغاربيّة، كما في الجدول الآتيّ:

الدّيوان الشّعريّ	القصيدة النّسائيّة العموديّة	الشّعر النّسائيّ الحرّ/ التّفعيلة	قصيدة النّثر	قصيدة الومضة	قصيدة الهايكو	النّسبة المئويّة
حنين عمر: (الجزائر) -باب الجنّة (وجهك الذّي -لمحته من شِباك الجحيم)	+					كلّ قصائد الدّيوان عموديّة (100 %)
راوية يحياوي: (الجزائر) -رُبما -كلّك في الوحل...وبعضك يُخاتل.	+	+	+			اشتغلت الشّاعرة الأكاديميّة " راوية يحياوي" في ديوان الأوّل الموسوم: " **ربما**" على بنيّة قصيدة النّثر، لتتحوّل بعد ذلك في ديوانها الثّاني " **كُلّك في الوحل..وبعضك يُخاتل**" إلى المزج بين الأشكال المختلفة، ففتحت الحدود بين أشكال الشّعر، وانصهرت الأجناس فيه، فمزجت بين العموديّ والحرّ والنّثر.

أسماء مطر: (الجزائر) – أحفر في الوقت جنوبًا		+				تنتمي قصائد الدّيوان إلى الشّكل الحرّ
عقيلة رابحي: (الجزائر) –مقامات السّراب –أتوهّج في نبض القصيد					+	كلّ قصائد الدّيوان تنتمي إلى تجربة الهايكو (% 100)
أمينة المريني: (المغرب) –من نبعك الملكيّ هذا الشّذا: – سآتيك فردا – المُكابدات – مُكاشفات – خرجت من هذه الأرخبيلات	+	+				تتوزّع قصائد الدّيوان بين: العموديّ والحرّ.

سميّة محنش: (الجزائر) –مسقط قلبي	+	+				تتوزّع قصائد الدّيوان بين: العموديّ والحرّ.
حسناء بروش: (الجزائر) –للجحيم إله آخر			+			تشتغل الشّاعرة "حسناء بروش" على نظام الشّعر الحرّ بنسبة (100 %)
سعاد يونس: (ليبيا) –لم تسطع أسطح المرايا –أراك.. ولا أراك –في جعبتي ذاكرة			+			تنتمي كلّ قصائد دواوين الشّاعرة إلى القصيدة النّثريّة بنسبة (100 %)
رحاب شنيب: (ليبيا) –النّزف قلقًا			+			تنتمي كلّ قصائد دواوين الشّاعرة إلى القصيدة النّثريّة (100 %)

–سميرة البوزيدي: (ليبيا) تحت القصف			+			تنتمي كلّ قصائد دواوين الشّاعرة إلى القصيدة النّثريّة بنسبة (% 100)
–حنان محفوظ المقريف: (ليبيا) زهرةُ الرّيح			+			تنتمي كلّ قصائد المجموعات الشّعريّة الخاصّة بالشّاعرة إلى القصيدة النّثريّة نسبة (% 100)
فاطمة بن محمود: (تونس) – الوردة التّي لا أسميها – ما لم يقله القصيد			+			تنتمي جلّ قصائد الدّيوان إلى قصيدة النّثر.
فاطمة بن شعلال: (الجزائر)	+	+	+			تتوزّع قصائد الدّيوان بين: القصيدة العموديّة كما في قصيدة " لحظة وهم "، وقصيدة التّفعيلة " هذا الذّي"، أمّا قصيدة النّثر

– لو...رذاذ						فتتمثّل في القصيدة المعنونة بـ:"أنت...وأرجوحة العمر"
أمينة حسيم: (المغرب) –قد أبيح دمي	+					كُتبت كلّ قصائد الدّيوان على الشّكل العموديّ بنسبة (% 100)
أمينة حسيم: (المغرب) –وخزات في زمن الرّيح			+			تنتمي كلّ قصائد الدّيوان إلى القصيدة النّثريّة بنسبة (% 100)
أمينة حسيم: (المغرب) –بطريقتي الخاصّة جدا		+	+			تتوزّع قصائد الدّيوان بين شكلين، بعضها ينتمي إلى نظام التّفعيلة، وبعضها الآخر

– خلافا لما تفعلين			+			إلى قصيدة النّثر
فاطمة بوهراكة: (المغرب) –اغتراب الأقاحي(2001) – بوح المرايا(2009) – نبض(2012) – جنون الصّمت(2015)			+			تنتمي جلّ قصائد الأعمال الشّعريّة للشّاعرة فاطمة بوهراكة إلى قصيدة النّثر.
جميلة الماجري: (تونس) –ذاكرة الطّير		+				تنتمي قصائد الدّيوان إلى الشّكل الحرّ، حيث توزّع الشّاعرة تفعيلاتها بشكلٍ حرّ، تختلف من سطر إلى سطر شعريّ آخر

دمية الشّمس: (تونس) -أميرة الرويقي			+			يشتغل ديوان الشّاعرة على النّظام النّثريّ بنسبة (100 %)
سلوى الفندري: (تونس) -إيقاع الخلود			+			يشتغل ديوان الشّاعرة على النّظام النّثريّ بنسبة (100 %)
فاطمة سعد الله: (تونس) -أمواج وشظايا - حبر الياسمين - هويتي واحة نخيل	+	+	+ + +			جاءت كلّ قصائد الدّيوان الأوّل مبنيّة على الشّكل النّثريّ (قصيدة النّثر)، بينما نظّمت ديوانها الثّانيّ على أشكال كتابيّة متعدّدة (العموديّ، والتّفعيلة، وقصيدة النّثر)، ونظّمت قصائد الدّيوان الثّالث على الشّكل النّثريّ

فاطمة بن فضيلة:(تونس) –لماذا يُخيفك عريي.. !			+	+		جاءت قصائد الدّيوان موزّعة بين قصيدة النّثر، وقصيدة الومضة، حيث احتّلت قصيدة النّثر نسبة 80 % بينما قصيدة الومضة 20 %، إذ تتوزّع في بعض الصّفحات فقط، مثل قصيدة: "**نخلة**" ص 12، قصيدة: "**خارج اللّغة**" ص 28، قصيدة: "**ضياع**" صفحة 34، وقصيدة "**الخطيئة**" الواردة في صفحة 48، وقصيدة "**مراودة**" صفحة 58 من الدّيوان، "**دعوة**" ص 60، "**لعنة الورق**" ص 68، "**لقاءات مستحيلة**" ص 98، قصيدة "**لقاءات مستحيلة** 2" ص 112.
زينب الطهيري: (المغرب)			+			وردت قصيدة النّثر في أعمال الشّاعرة بنسبة 100 %

–هديل الشّجن –تراتيل على رصيف الصّمت						
عُليّة الإدريسي البوزيدي: (المغرب) –هواء طويل الأجنحة –ظلال تسقط إلى أعلى			+			وردت قصيدة النّثر في أعمال الشّاعرة بنسبة 100 %، وقد جاء الدّيوان الأوّل الصّادر عام 2014 عبارة عن قصيدة الدّيوان، أي قصيدة واحدة مطوّلة شغلت بياض كامل الدّيوان، كما أنّه يُمكن قراءتها كمقاطع شعريّة وتقديم بعضها عن بعض دون أن يختلّ المعنى
نوارة لحرش: (الجزائر) –أوقات محجوزة للبرد			+			تعدّ التّجربة الشّعريّة للشّاعرة نوارة لحرش تجربة نثريّة تتحرّر من الوزن والقافية كليّة.

–نوافذ الوجع –كمكان لا يُعوّل عليه						
مريم أحمد سلامة: (ليبيا) –أحلام طفلة سجينة (1992) –لا شيء سوى الحلم (1992) –للغصن هذا الكلام(2013)			+			وردت قصيدة النّثر في أعمال الشّاعرة بنسبة 100 %
ليلى عطاء الله: (تونس) –لو كان لي بيت			+			وردت قصيدة النّثر في أعمال الشّاعرة بنسبة 100 %
لطيفة حساني: (الجزائر) – شهقة السّنديان	+	+				توزّعت قصائد الشّاعرة في ديوانيها "**شهقة السّنديان**" و"**أغنية تشبهني**" بين النّظام العموديّ والنّظام الحرّ (قصيدة التّفعيلة)،

–أغنية تُشبهني	+	+				ففي ديوانها الأوّل نظمّت الشّاعرة 42 قصيدة على النّظام البيتيّ العموديّ، و04 قصائد فقط نُظمّت وفق النّظام الحرّ، أمّا في ديوانها الثّاني فلقد وردت 19 قصيدة عموديّة، و05 قصائد الباقية بُنيت وفق النّظام الحُرّ.
نعيمة نقري: (الجزائر) –كأنّي... به –نون –أُشيّع اسمي			+			لم تتحوّل "**نعيمة نقري**" في كتابة نصوصها عن النّظام النّثريّ، وإنّما التزمت بشكل واحد في كلّ أعمالها الإبداعيّة.
منيرة سعد خلخال: (الجزائر)			+			عمدت الشّاعرة "**منيرة سعدة خلخال**" إلى التّحديث خارج الشّكل، فجاءت كلّ قصائدها مبنيّة على النّظام النّثريّ

-للرّيح قالت الشّجرة -لا قلبَ للنّهار						المتشظّي
عفاف فنوح: [*] (الجزائر) 1-لاجئة حبّ 2-بحري يغرق أحيانا 3-إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون	+(2) +(3)	+(2) +(3)	+(1)			إنّ المتتبّع لتحوّلات المنجز الشّعريّ عند " عفاف فنوح " يُلاحظ اشتغالها في ديوانها الأوّل " **لاجئة حبّ** " على قصيدة النّثر، لتتحوّل في الأعمال الشّعريّة الأخرى أي في ديوانها الثّاني والثّالث: " **بحري يغرق أحيانا**"، و"**إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون**"، إلى محاولة الاشتغال في أشكال جديدة " كالقصيدة العموديّة والشّعر الحرّ، مع تجاوز لقصيدة النّثر.

[*] ترمز هذه الأرقام (1)، (2)، (3)، إلى ترتيب الأعمال الشّعريّة، فالرّقم (01) يشير إلى الدّيوان الأوّل والمتمثّل في " لاجئة حبّ "، والرّقم (02) يشير إلى الدّيوان الثّاني الموسوم: " بحري يغرق أحيانا"، والرّقم (03) يُمثّل الدّيوان الثّالث المعنون: " إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون".

زينب الأعوج: (الجزائر) – يا أنت من منّا يكره الشّمس – أرفض أن يُدجّن الأطفال – راقصة المعبد – مرثيّة لقارئ بغداد –رباعيات نوارة لهبيلة – عطب الرّوح			+			تشتغل أعمال "زينب الأعوج" الشّعريّة ضمن نظام قصيدة النّثر بنسبة 100 %
مليكة العاصمي: (المغرب) –كتابات خارج أسوار		+				تعتبر "**مليكة العاصمة**" أوّل شاعرة مغربيّة تقتحم تجربة الشّعر الجديد في المغرب، أواسط السّتينيات، فالمُتتبّع لأعمالها الكاملة

العالم –أصوات خارج حنجرة ميتة. – شيءُ ... له أسماء – دماء الشّمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة. – كتاب العصف.						يُلاحظ اشتغالها على الشّكل الحرّ بنسبة 90 %، وهو ما فرضته البنية الدّلاليّة في المنظومة الفكريّة لمليكة، التّي تجمع بين الهَمّ السّياسيّ والهَمّ الشّعريّ، وبين القضيّة الوطنيّة والقضيّة القوميّة، وبين الكتابة الشّعريّة والكتابة النّثريّة، إلى جانب اشتغالها على النّظام العموديّ (لكن ليس بنسبة كبيرة)، إذ يُمكن إحصاء القصيدة العموديّة عندها على النّحو الآتيّ: قصيدة "**سأم** " من ديوانها الثّاني " **أصوات حنجرة ميّتة** " الصّادر 1988، وهي قصيدة عموديّة كُتبتْ بشطر شعريّ واحد. كما عملت الشّاعرة مليكة العاصمي في ديوانها الثّالث المعنون " **شيء ...له أسماء** "، الصّادر في طبعته الأولى عام 1997،

على استثمار طاقات الشّاهد الشّعريّ، فتفاعل النّظام الحرّ والعموديّ والنّثريّ في كيمياء شعريّ واحد، كما في قصيدة " **زلزلة على قرن الثّور** "، فجاءت قصيدتها قصيدة عارفة (**القصيدة العالمة**)، بالموروث الشّعريّ القديم والأساطير المختلفة، ما منح النّصّ ديناميكيّة دلاليّة، إذ جمعت الشّاعرة في نصّها بين: لغتها الشّعريّة (رؤيتها الخاصة)، ولُغة الشّاعرين الجاهليين: امرؤ القيس وعمرو بن كلثوم التغلبي، ولُغة الشّاعر العباسيّ أبي الطّيب المتنبي، إلى جانب استثمارها للغة الصّوفيّة في استحضارها لقصيدة الشّاعر الصّوفيّ " ابن النّحويّ " في قصيدته المعنونة: "المنفرجة"، كما فَعَّلت						

						من قوّة الأسطورة وقدرتها على إنتاج الدّلالة النّصيّة النّسائيّة، في استحضارها لأسطورة " **الأرض محمولة على قرن ثور** "، حسب ما عُرف في الميثولوجيا القديمة، ويتجلى الوعي الدّينيّ في قصيدتها من خلال استحضار قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام.

ولكي نُتابع تحوّلات المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وتجديد الحساسيّة الجماليّة، لابدّ من متابعة القناعات الفكريّة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة، ولقد انبثق تجدّد الرّؤيّة الفنيّة، من المنظومة الفكريّة العربيّة، كثنائيّة المركز والهامش، والهدم والبناء، والفوق والتحت، أي هدم وتجاوز السّائد مع بناء البدائل وتجاوزها في الوقت نفسه. فعبور الفكر النّسائيّ من الثّابت إلى المُتغيّر، ومن الهامش إلى المركز، أسهم في خلق تجربة شعريّة نسائيّة متفرّدة، تربط الشّعر بالذّات.

يُلاحظ المتتبّع لتحوّلات المنجز الشّعريّ النّسائيّ من داخل الشّكل، تأسيس الشّعر على أشكال محدّدة وتخليه عنها فيما بعد، فالمُتتبّع لتحوّلات الشّعر في أعمال الشّاعرة **راوية يحياوي**، من خلال ديوانها الأوّل " **رُبما** " والدّيوان الثّاني " **كُلّك في الوحل...وبعضك يُخاتل**"، حيث كُتبت جُلّ قصائد الدّيوان الأوّل على النّظام النّثريّ، كونها النّموذج الأقرب لقول الذّات والتّعبير عن هواجسها، بينما نوّعت في ديوانها الثّاني من الأشكال الشّعريّة، وحاولت الكتابة على الأنماط المختلفة.

والمُلاحظ لقصائد " **فاطمة بن فضيلة** " في ديوانها " **لماذا يُخيفكَ عربي .. !**"، أنّ الشّاعرة تكتب على المنوال النثّريّ، فيتوسّع نفسها الشّعريّ لتُشكّل قصيدة نثريّة يطول سطرها الشّعريّ، على النّحو الذّي فعلته في قصيدة " **نبيّ بحجم إله** "، فتقول:

« **ستظلّ وحدك واقفا قرب المدارات التّي أسّستها/ ستظلّ وحدك فانتظر ضوءا صديقا أو أعدْ خلق القمر/ (...)/ محتاج أنا، كي أجيد الرّقص مصلوبا على أحزان أنثى** »[1].

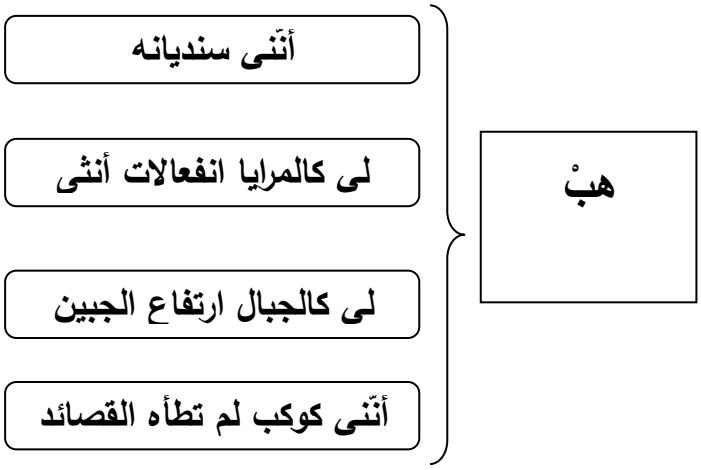
وتُضيف في قصيدة " **زهر الجنائز**":

« **...وهَبْ أنّني سنديانه/ وأنّي وهبتك عشرين ألف انتظارا/ وبحرا تمرّد ليلا على الشّاطئ المنزوي/ وأنّك مازلت تركب مستوحشا صهوة الأغنيات/ تلملمك المدن/ الغانيات/ وهبْ أنّ لي كالمرايا انفعالات أنثى/ ارتداداتها... تيهها والحكايا/ وأنّك غيرت بالتّبغ وجه المدينة/ وهب أنّ لي كالجبال ارتفاع الجبين/ وكالأرض ريح الخصوبة/ وحمى البراكين/ يعاشرني البحرُ.../**

[1] فاطمة بن فضيلة، لماذا يخيفك عربّي... !، ص 37، 38.

يضاجع أحلام قلبي اليتيمة/ يشدّ انحناءة خصري/ فأرخي جدائل حزني على صدره وأنام/ وهبّ أنّني كوكب لم تطأه القصائد بعد/ وأنّي أنا البكر أحلم بالقادمين الغزاة/ برمانة عاشقة»[1].

تُحاول الشّاعرة من خلال فعل الأمر (هَبْ)، التّمدّد داخل النّصّ انطلاقًا من عرض تفاصيلها والتّعريف بذاتها، ويُمكن استجلاء ذلك في المخطّط الآتيّ:



تنفتح الشّاعرة من خلال لغتها على الوجود والمُمكن لا الكائن.

كما يُلاحظ المتتبّع لتحوّلات النّصّ الشّعريّ للشّاعرة المغربيّة " **زينب الطهيري** " بين السّنتين 2014 و2015، التزام الشّاعرة بقصيدة النّثر في كلا ديوانيها، فهو النّموذج الأيسر للمواعظ والإرشاد، فتجربتها الشّعريّة عبارة عن تجربة إنسانيّة تقول الواقع وتدعو إلى التّغيير، وإضافة إلى هذا التّقيّد ببناء شعريّ واحد، إلاّ أنّها سعت في تجربتها الشّعريّة إلى تطعيمها بومضات فلسفيّة تجعلها كمداخل للولوج إلى متن القصيدة، إذ تُساهم هذه المداخل على إنتاج المعنى وخلق فاعليّة التّأويل، ويُمكن استظهار هذه المداخل من خلال قول الشّاعرة:

- **كَمْ يَلْزَمنا من مَقابر لِنُواري سوْءاتِ الضّمائر**[2]
- **ألجأ إلى الوهمِ هُروبا من متاهاتِ البحثِ عن اليقين**[3]

---

[1] فاطمة بن فضيلة، لماذا يخيفك عريّي... !، ص 106، 107.

[2] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 05.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

- **هلْ تُدركُ شمس الصّبيحة مِحنةَ قطرةِ النّدى في ليلٍ صقيع؟**[1]
- **لكَ أن تعتلي قمّةَ البياض أو تخوض واديا يغرقُ في الوَحل**[2]
- **يستلذ وهْجَ الحَرور ذاكَ الذّي لم تنلْ منه سهامُ اللظى**[3]
- **إنّني لا أحملُ هَم اللّقاء بلْ سُنةَ افتراقٍ بعد التقاء**[4]
- **الرّجولة الحقة معدنُ غَاليومْ لا تكسِرهُ الصدمات بقدرِ ما يُذيبه الدفء**[5]
- **في ليلةِ البَدرِ تَحتفي لَمْعَةُ النجوم**[6]

تعمل هذه المداخل اللّغويّة في بُعديها الفلسفيّ والوجوديّ، على فكّ مغالق النّصّ وتفكيك شفراته، لتحقيق الفهم واستجلاء المعنى.

ويُلاحظ المتتبّع لبعض النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، تحوّل المرأة الشّاعرة من القصيدة إلى الكتابة، على النّحو الذّي فعلته الشّاعرة المغربيّة " **أمينة حسيم**[*] " في ديوانها الأوّل " **قد أبيح دمّي** "، الذّي التزمت فيه الشّاعرة النّمط التّقليديّ أي البناء العموديّ، حيث توزّع البناء العموديّ بنسبة 100 % أي على كامل الدّيوان، كما التزمت قافية موحّدة، ثمّ عبرت الشّاعرة من

---

[1] زينب الطهيري، تراتيل على رصيف الصّمت، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

[4] المصدر نفسه، ص 71.

[5] المصدر نفسه، ص 81.

[6] المصدر نفسه، ص 93.

[*] الشّاعرة " **أمينة حسيم** " كاتبة مغربية، من مواليد 1960 بمدينة الرّباط، انتقلت إلى مراكش بعد حصولها على الشّهادة الإبدائيّة سنة 1972، حصلت على شهادة الإجازة في اللّغة العربية سنة 1984 من جامعة القاضي عياض بمراكش، تعمل أستاذة بإعدادية الرحالي الفاروق منذ سنة 1985، تشارك في أغلب الأمسيات الشّعريّة التّي تُنظم داخل مدينة مراكش منشطة وقارئة، لها ثلاث مجموعات شعريّة تتوزّع بين قصيدة النّثر والقصيدة الكلاسيكيّة، الدّيوان الأوّل موسوم "**وخزات في زمن الرّيح** " عن دار وليلي للطباعة والنّشر، الصّادر سنة 2007، وديوان ثانٍ معنون " **بطريقتي الخاصة جدا** " عن نفس الدّار سنة 2009، كما صدر لها ديوان "**خلافا لما تفعلين**" الصّادر عن مؤسّسة آفاق سنة 2016. وصدر لها كتاب نثريّ تحت عنوان " صور ونماذج من اللّسان المراكشيّ الدّارج " سنة 2006 وفي طبعة ثانية سنة 2016 . (يُنظر: إسماعيل زويريق، 100 شاعرة من المغرب، دارولبلي للطّباعة والنّشر، ط 1، مراكش، المغرب، 2006، ص 64).

القصيدة العموديّة إلى قصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر في أعمال أخرى، لتخلق تداخلاً أجناسيّا يُفضي إلى انفتاح الدّلالة.

بينما ترغب شاعرات أخريات التزام نمط شعريّ واحدا في مختلف مسارهنّ الإبداعيّ، على النّحو الذّي فعلته الشّاعرة الجزائريّة " **نوارة لحرش** " والمغربيّة " **عُليّة الإدريسي البوزيدي** "، وإنْ تجدّدت أدوات الاشتغال وتطوّرت، فإنهنّ يرغبن في الالتزام والتّقيّد بشكل واحد في كلّ مسارهنّ الإبداعيّ.

خاتمة الفصل:

وفي ختام هذا الفصل نقول إنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ أبعد من أن ترتهنه الاستعارة؛ فالبحث في هذا الخطاب والمغامرة في متاهاته وأغواره، إنّما هو بحثٌ في الممكن النّصّيّ، الذّي يصعب القبض عليه؛ فاللّغة الشّعريّة التّي تؤسّس لفضاء القصيدة النّسائيّة وأغوارها مهما حقّقت من تصوير ورؤيا، فإنّها تقتصر على مستوى معيّن من اشتغالها، مع إغفال لأسئلة كثيرة تقول الوجود والعالم والإنسان، فالشّعر النّسائيّ المغاربيّ هو إصرار على السّكن في اللّغة ومن أجلها، ليغدو الشّعر في هذه الأرض إنصاتا للمتعدّدِ والممكنِ والمجهولِ، كما توصّلنا إلى التّأكيد على أنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، يقوم على لا نهائيّة المعنى الشّعوريّ والوجوديّ مقابل نهائيّة اللّغة (التّي تمتلِئ باللاّنهائيّ) ومحدوديّة اليوميّ.

– حقّقت الذّات الشّاعرة في مشروعها الإبداعيّ قفزة نوعيّة، إذ تمكّنت المرأة الشّاعرة من تجديد موضوعاتها وتغيير رؤيتها وتجاوز فكرة الحساسيّة الجماليّة إلى حساسيات متعدّدة، عيَّنت مسارات واتجاهات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة، من اتجاه تقليديّ يُقلّد الآخر ويُحاكي نصوصه، لتعبُرَ – مع تطوّر الخبرة الإبداعيّة لديها – إلى الاتجاه الحداثيّ والتأسيس للميتاقصيدة في تجاوزها للنّموذج الأبّ بنية ودلالة، واستثمارها لطاقات لغويّة مختلفة (تناص، رمز، غموض الخ...)، ليُحدّد النّص

الشّعريّ النّسائيّ تحوّلا وعبورا آخر يقوّض فيه فكرة الحداثيّ إلى مابعد الحداثيّ وتشظّي القصيدة وفوضويّة اللّغة، ولا يتحقّق هذا العبور إلاّ بتوفّر ذات شاعرة عَالِمَة.

الفصل الثّالث:

شعريّة النّصّ المفتـــوح

الفصل الثّالث: شعريّة النّصّ المفتوح

عنـاصر الاشتغال:

المبحث الأوّل: التّمثيل المعرفيّ للاستعارة وإنتاج خرائط المعنى والنّموذج الشّبكيّ

1- الاستعارات التّصوّريّة وتحليل الخطاب الشّعريّ النّسائيّ

2-النّظريّة الاستعاريّة التّصوّريّة

1.2: أنماط الإستعارة التّصوّريّة

أ. الإستعارة البنيويّة

ب. الإستعارة الإتجاهيّة

ج. الإستعارة الأنطولوجيّة أو الوجوديّة

3-نسقيّة التّمثيل المعرفيّ للاستعارة التّشخيصيّة؛

4- نسقيّة التّمثيل المعرفيّ للاستعارة التّجسيديّة (المفهوميّة)؛

المبحث الثّاني: الإستعارة وتحوّل نسقيّة التّصوّرات ...من الأسطرة إلى التّصوّف

1- إستعارة الجَسْدَنَة في التّصوّر النّسائيّ

المبحث الثّالث: تشكيل المعنى الخطاطيّ

1. المعنى الخطاطيّ وانسجام الخطاب؛
2. استعارة خطاطة الرّبط،
3. استعارة خطاطة المسار؛
4. استعارة خطاطة الإحتواء... "المكانُ وعاءٌ"
5. خُطاطة العموديّة والأفقيّة؛
6. خُطاطة التّحوّل؛

المبحث الرّابع: تشكّلات المعنى الغائب في كيمياء النّصّ النّسائيّ

1- فاعليّة الغياب النّصيّ في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ؛

«لا وجود لكلمة عذراء؛ فكلّ وِلاَدَة جديدة لنصٍّ ما تنبعثُ من رماد نصّ سابق لوجوده»

- رزيقة بوشلقية-

الإستعارة في الفكر الغربيّ: قراءة في المفاهيم

شهد المشروع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ تحوّلا وتطوّرا في بنيته الاشتغاليّة، وذلك لانفتاح الدّلالة فيه وتعدّد المعنى، فطُرحت إشكالات عديدة ومختلفة، بخصوص إشكاليّة المعنى في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة، وانصرف النّقاد إلى مقاربة النّصوص النّسائيّة بمناهج نقديّة مختلفة، السّياقيّة والنّسقيّة منها، الحداثيّة وما بعد الحداثيّة، في محاولتهم للقبض على معنى المعنى فيه، واستحالة ذلك كون كلّ منهج يقرأ النّصّ من زاويّته، فظلّ المعنى ينفلت، دوما، من القارئ.

ويرجع كلّ هذا التّمويه والتّضليل إلى مغامرة هذا الشّعر في متاهات الحَجب، وإثارة الشّكّ، فيُضمرُ أكثر ممّا يُفصح، باعتبار أنّ اللّغة بالمعنى الهيدغيري ليست وسيلة للإفصاح عن المعنى؛ بحيث أنّها لا تُعبّر « عن الشّيء إنّما هي الشّيء نفسه، أو هي الكائن نفسه »[1]، وبهذا نُفَعِّل فكرة أنّ النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ يشتغل على دائرة اللاّوعيّ النّصّيّ، الذّي يمنح النّصّ النّسائيّ وجودًا خلاقا مكثّف الدّلالة.

فتشتغل اللّغة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة على تجاوز اللّغة اليوميّة الاستعماليّة إلى لغة لازمة واصفة– حسب ما اصطلح عليه محمّد بنيس– تقول المغاير والمختلف، فتتشكّل لدى القارئ أسئلة شائكة تبحث عن حقيقة المعنى والمبنى في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، وتُفعِّل وتستثمر جلّ القراءات والآراء النّقديّة المطروحة في هذا الصدّد، والتّي تبحث عن « ما الذّي يجعل من النّصّ الأدبيّ النّسائيّ نصّا أدبيّا »[2]، فبذلك اعتبرت **الاستعارة** إحدى الآليات والأدوات التّي تُحدّد **لُعبة الدّال في المتن الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ**، وتشكّل المعنى النّصّيّ وبنيته الدّلاليّة المختلفة والمتميِّزة، فما الشّعر النّسائيّ ؟.

[1] يُنظر: عبد العزيز بومسهولي، الشّعر والتّأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص 16.

[2] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت والدّار البيضاء، 1994، ص 79.

يظلّ النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ يستثمر طاقات التّجريب في عمليّة الكشف عن أغوار الذّات الأنثويّة، ومَلْمَحه الأساسيّ في ذلك هو " **النّسق التّصوّريّ الاستعاريّ** "فينشأ «التّخييل الشّعريّ النّسائيّ كمغامرة في المجاهيل، لتتشكّل الصّورة الشّعريّة، التّي تفعّل الكثافة التّرميزيّة، والذّي ينتج عنه تعدّد الدّلالات »[1] وتعدّد الرّؤى.

وإذا كان المُراد بالاستعارة هو الكشف عن الشّيء بملفوظات وأدوات شيء آخر، حيث استندت الاستعارة في البلاغة الكلاسيكيّة على النّسق العام، الذّي تشكّلت عليه فلسفة أرسطو (Aristote)، هذا ما أدى إلى ضُعفها وقصورها؛ وذلك نظرًا لاستنادها على مجموعة من المرجعيات الضيّقة أسهمت في جمود اللّغة، الذّي عيّنته مسألة التّطابق بين اللّغة والعالم[2]، بينما استثمرت الاستعارة في المنظور البلاغيّ النّقديّ الجديد، طاقات اشتغاليّة جديدة ومغايرة لِما عرفته البلاغة الكلاسيكيّة، فتتحوّل اللّغة من الجمود إلى الكثافة والتّجدّد والدّيناميكيّة.

وإذا كانت الاستعارة في البلاغة القديمة تتأسّس على الأثر الجماليّ والفنّيّ وأهميته في التّأثير على المتلقي، فإنّها تُركّز وتُفعِّلُ في البلاغة الجديدة باعتبارها عمليّة ذهنيّة معرفيّة؛ لأنّها «طريقة في التّفكير تجلّيها ضروب الخطاب المختلفة، في شتّى علاماتها السّيميائيّة »[3]، فنؤكّد بذلك أنّ الاستعارة اللّغويّة هي طريقة في القول، أمّا الاستعارة التّصوّريّة فهي طريقة في التّفكير. فلم تعدّ الاستعارة مجرّد انحراف وعدول عن المعنى الحرفيّ إلى المعنى المجازيّ، وإنّما هي عمليّة ذهنيّة تؤسّس « أنظمتنا التّصوّريّة، وتحكم تجربتنا الحياتيّة »[4]، أيّ إنّ الاستعارة ذو طبيعة تصوّريّة.

فالاستعارة آلية تصوريّة تحكم اشتغال نظام تفكيرنا، وتتأسّس على فهمٍ لمجال تصوريّ ما عن طريق مجال تصوّري آخر، أو فهم لميدان هدف (target Domain) عن طريق ميدان مصدر

[1] ينظر: عبد العزيز بومسهولي، الشّعر والتّأويل، ص 09.

[2] يُنظر: نادية ويدير، الاستعارة الكلاسيكيّة والاستعارة الجديدة، مجلّة معارف، العدد 21، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، ديسمبر 2016، ص 209.

[3] محمّد الصّالح البوعمراني، السّيميائيّة العرفانيّة، الاستعاريّ والثّقافيّ، مركز النّشر الجامعي، د ط، تونس، 2014، ص 25.

[4] محمّد الصّالح البوعمراني، في علم الدّلالة العرفاني، ص 123.

(Source Domain)، وتتمّ هذه الآلية العرفانيّة عن طريق عمليّة إسقاط (projection)، فيها يتمّ إسقاط خاصيات الميدان المصدر على الميدان الهدف، وهو إسقاط بطبيعته جزئيّ، يسعى إلى الفهم، فهم المجرّد عن طريق المحسوس، وفهم الوجود عن طريق أجسادنا، ونتبيّن من ذلك مركزيّة الإدراك، وانطلاقا من ذلك الجسد في بناء الاستعارة، فنظامنا التّصوّريّ مؤسّس على نظامنا الإدراكيّ والحركيّ والعصبيّ، وأكثر مفاهيمنا تجريدا لا يمكنها أن تتشكّل إلاّ من خلال الجسد[1]، فالاستعارة حاضرة في مختلف خطاباتنا اليوميّة من صحف وإشهار وشعر وسرد.

ولهذا تطوّرت آليات مُقاربة النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، وتنوّعت الرّؤى ووجهات النّظر، إذ تأتيه كلّ الدّراسات الحديثة من زوايا مختلفة وآليات متجدّدة، فليست دراسة الخطاب الشّعريّ النّسائيّ أمرًا جديدًا، وإنّما الجديدُ في طُرق التّحليل واستثمار آليات البلاغة الجديدة، وآليات مُقاربة هذه النّصوص والنّظر إليها، ولقد عرف الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في الألفية الثّالثة اهتمامًا كبيرًا من قِبل النّقاد، ومحلليّ هذا الخطاب والمهتمين به، الذّين توسّلوا بآليات البحث الشّعريّ والسّيميائيّ والثّقافيّ، للكشّف واستجلاء الأبعاد الجديدة والمُغايرة التّي يختزنها ويكتنزها الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من حيث ترصّف وتتابع الدّوال والعلامات اللّغوية، وما تحمله من علامات سيميائيّة وثقافيّة الخ...، نظرًا إلى المرجعيات التّاريخيّة المتحكّمة في وجوده، والجمهور أو الفئة التّي يُخاطبها هذا النّوع من النّصوص، وما الأساليب المعتمدة لإقناعه ؟ وما الذّي عملت المرأة الشّاعرة على إقصائه وتقويضه في نصوصها؟ وكيف تجعل لنصّها معنيين الأوّل ظاهريّ والآخر سرّي مُضمر ؟ وما هي الكفاءات والقُدرات المطلوبة للكشف عن المُضمر النّصيّ؟ وكيف يتحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ في مساره الانتقاليّ التّحوّليّ من سؤال: **ماذا قال النّصّ ما قاله؟** إلى سؤال: **كيف قال النّصّ ما قاله ؟.**

ويجمع هذا التّحوّل على أنّ **الاستعارة بنية تصوّرية** لا منجزًا لغويّا، أي أنّها ليست بنية فنيّة جماليّة وإنّما آلية عرفانيّة، باعتبار أنّ المسألة اللّغويّة تتّخذ أشكالا متعدّدة في التّفكير البشريّ، من بينها السّؤال البلاغيذ الذّي يقوم أساسًا على الاستعارة والانزياح بالمعنى الحرفيّ إلى معنى آخر

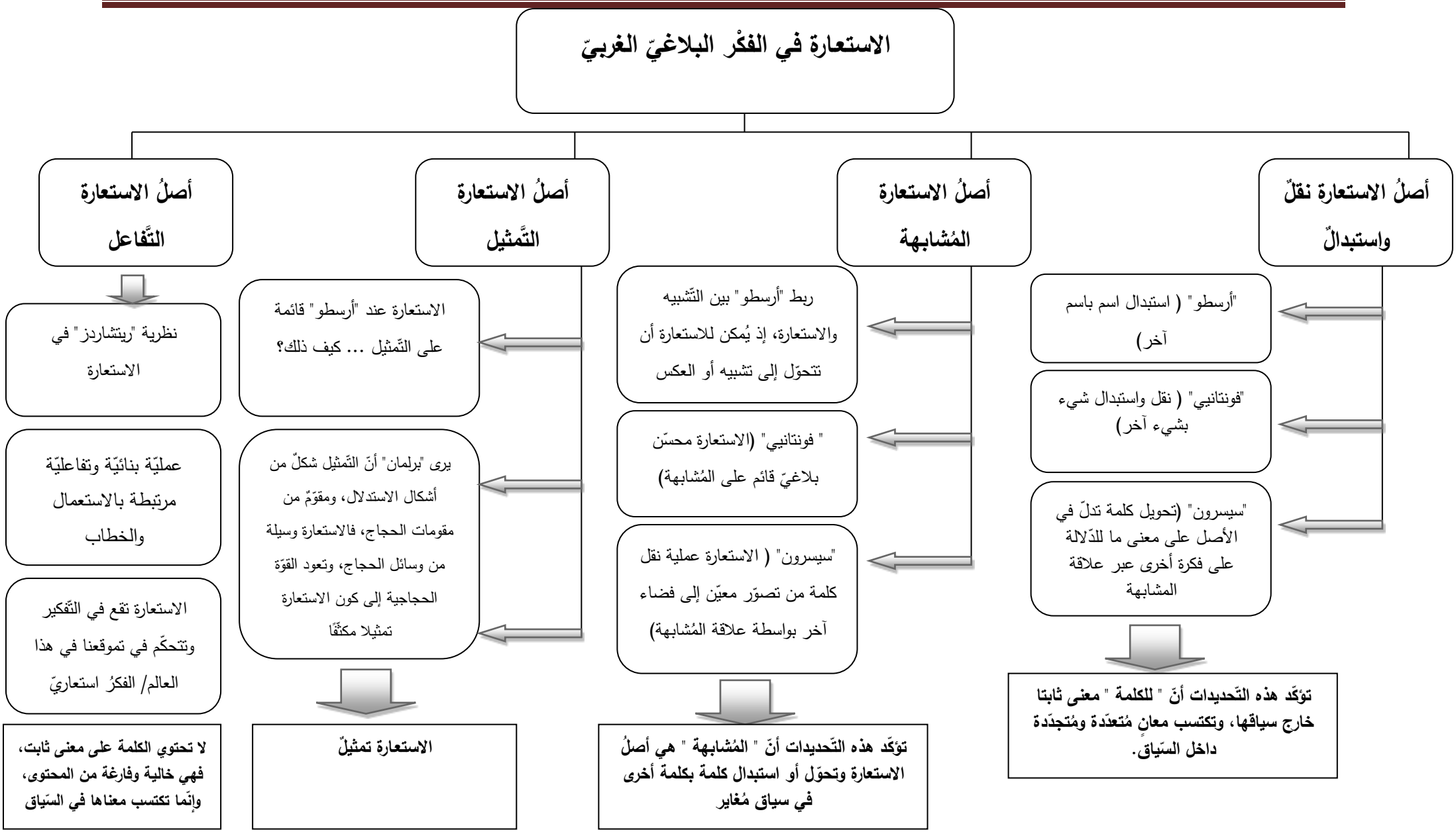
[1] محمّد الصّالح البوعمراني، الفضاء وتمثيل بُنى اللّغة والخطاب، ص 65.

استعاريّ فَحَويّ (مجازيّ)، وإذا كانت **النّظرية الإستعاريّة التّصوّرية** تقوم أساسًا على عملية **إسقاط projection الميدان المَصْدر على الميدان الهَدف**، فكيف نظر العرفانيون إلى الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ من زاوية الاستعارات التّصوّريّة المُنتِجة لبنائه وانسجامه، والمُؤسِّسة لتصوّرات مُبدعه، والمُشكِّلَة لانسجام أفكاره وتصوّراته، بُغية الكشفِ عن أبعاده الدّلاليّة وخلفياته الإيديولوجيّة، وكيف تشتغل الاستعارة في الذّهن ؟ وما علاقتها بالفكر البشريّ المُركّب ؟ وما هي خصوصيّة المعنى الاستعاريّ؟ وهل تعتبر الاستعارة عنصرًا جماليّا وظيفته تنميق الخطاب عموما والنّسائي خصوصًا؟ أم أنّها تضطلع بوظيفة أخرى عرفانيّة أكثر منها جماليّة ؟

إنّ المُتتبّع للخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ من خلال النّماذج المختارة، والتّي تتجلّى فيها الاستعارة بوضوح وكمهيمنة اشتغاليّة، تظهر في ديوان "**أحفر في الوقت جنوبا**" للشّاعرة الجزائريّة **أسماء مطر**، وديوان الشّاعرة المغربيّة "**عليّة الإدريسي**" الموسوم: "**ظلال تسقط إلى أعلى**"، نجد أنّ هذه النّصوص مُثخّنة ومُكتنزة بالاستعارات، هذه الاستعارات التّي تنتج بوعيّ أو عن غير وعيّ من الشّاعرات؛ وذلك من أجل الكشف عمّا يُظهره ويُبطنه النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، فغالبًا ما ترمي المرأة الشّاعرة من خلال ذلك إلى تغيير قناعاتٍ وتبديل تصوّرات ومُناقشة أفكار، وتوجيه المُتلقي وِفق بَوْصَلة الشّاعرة أي تُوجّه القارئ لمعنى النّصّ، وإعادة تشكيل الرّأي العام، وإنتاج قيمٍ جديدة، وتغيير الأنساق الاجتماعيّة الرّاسخة، وتقويض المبادئ المركزيّة للمنظومة العربيّة، **فبالاستعارة نحيا وبها نُفكّر وبها نموت وبها نُغيّر العالم**، وكأنّنا نصنع كوجيطو من نوع آخر: **أنا أفكّر استعاريّا، إذن أنا أصنع عالمًا خاصّا متفرّدا.**

وكانت أُولى الأعمال التّي عُرفت في هذا المجال كتاب "**جورج لايكوف**" " **الاستعارات التّي نحيا بها** "، والتّي انتقل فيها من الاستعارات التّي نحيا بها (استعارات الحياة: الخطاب الشّعريّ، الخطابات اليوميّة) إلى الاستعارات التّي تَقْتُلُنا (استعارات الحَرب، الخطاب السّياسيّ)، لنكشف عن أهميّة " الاستعارة التّصوّرية" مُقاربةً لتحليل الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ.

ويُمكن تلخيص هذا التّحديد المفهوميّ " **للاستعارة** " في الفكر النّقديّ الغربيّ، والتّي نستجليها كما في المُخطّط الآتيّ:


الاستعارة في الفكْر البلاغيّ الغربيّ
أصلُ الاستعارة نقلٌ واستبدالٌ
"أرسطو" (استبدال اسم باسم آخر)
"فونتانيي" (نقل واستبدال شيء بشيء آخر)
"سيسرون" (تحويل كلمة تدلّ في الأصل على معنى ما للدّلالة على فكرة أخرى عبر علاقة المشابهة
تؤكّد هذه التّحديدات أنّ " للكلمة " معنى ثابتا خارج سياقها، وتكتسب معانٍ مُتعدّدة ومُتجدّدة داخل السّياق.
أصلُ الاستعارة المُشابهة
ربط "أرسطو" بين التّشبيه والاستعارة، إذ يُمكن للاستعارة أن تتحوّل إلى تشبيه أو العكس
" فونتانيي" (الاستعارة محسّن بلاغيّ قائم على المُشابهة)
"سيسرون" (الاستعارة عملية نقل كلمة من تصوّر معيّن إلى فضاء آخر بواسطة علاقة المُشابهة)
تؤكّد هذه التّحديدات أنّ " المُشابهة " هي أصلُ الاستعارة وتحوّل أو استبدال كلمة بكلمة أخرى في سياق مُغاير
أصلُ الاستعارة التّمثيل
الاستعارة عند "أرسطو" قائمة على التّمثيل ... كيف ذلك؟
يرى "برلمان" أنّ التّمثيل شكلٌ من أشكال الاستدلال، ومقوّمٌ من مقومات الحجاج، فالاستعارة وسيلة من وسائل الحجاج، وتعود القوّة الحجاجية إلى كون الاستعارة تمثيلا مكثّفًا
الاستعارة تمثيلٌ
أصلُ الاستعارة التّفاعل
نظرية "ريتشاردز" في الاستعارة
عمليّة بنائيّة وتفاعليّة مرتبطة بالاستعمال والخطاب
الاستعارة تقع في التّفكير وتتحكّم في تموقعنا في هذا العالم/ الفكرُ استعاريّ
لا تحتوي الكلمة على معنى ثابت، فهي خالية وفارغة من المحتوى، وإنّما تكتسب معناها في السّياق

فكلمتا " **نقل** " و" **استبدال** " تحملان نفس الدّلالة وهو الانتقال " من شيء إلى شيء آخر "، أمّا إذا عُدنا إلى مُصطلح **التّمثيل**، نجد أنّ " أرسطو" ربط بين الاستعارة والتّمثيل، ولا يرى وجودا للاستعارة إلاّ بوجوده – أي التّمثيل– وجاء تمييزه للاستعارة في كتابه " **فنّ الشّعر**" عن باقي أنواع المجاز بتفعيله لفكرة أنّها قائمة على الاستعارة، ويُمكن الاستدلال في ذلك من خلال قوله: « الاستعارة هي نقل [اسم] إلى شيء، [وذلك الاسم] يعيّن شيئا آخر، وهو نقل يتمّ إمّا من الجنس إلى النّوع، أو من النّوع إلى الجنس أو من النّوع إلى النّوع، أو حسب علاقة التّمثيل»[1].

ولقد حدّد مُصطلح " **التّمثيل**" بأنّه « جميع الأحوال التّي تكون فيها نسبة الحدّ الثّاني إلى الحدّ الأوّل كنسبة الرّابع إلى الثّالث، لأنّ الشّاعر سيستعمل الرّابع بدلا من الثّاني والثّاني بدلا من الرّابع، وفي بعض الأحيان يُضاف الحدّ الذّي تتعلّق به الكلمة المبدل بها المجاز»[2]، ولتوضيح المعنى أكثر قدّم لنا "أرسطو" المثال الآتيّ إنّ « النّسبة بين الشّيخوخة والحياة هي نفسها النّسبة بين العشيّة والنّهار، ولهذا يقول الشّاعر عن العشيّة ما قاله أنبادقليس، إنّها شيخوخة النّهار وعن الشيخوخة أنّها عشيّة الحياة»[3]، فمَكمَنُ وموضع الاستعارة في المثال السّابق تُحدّدها كلمة " **العشيّة**" في التّركيب الآتيّ: "عشيّة الحياة"، وكلمة "الشيخوخة" في عبارة " شيخوخة النّهار"، وكلّ من اللّفظين له دلالته الخاصّة به بعيدا عن السّياق الذّي وُضِع فيه، ولقد ورد اللّفظان "اسمًا" عوَّضَ اسما موجودا مُسبقًا.

---

[1] Aristote, Poétique, trad,j,Hardy,Préface de phillippe Back, Editions Gallimard, 1996, p 119

نقلا عن: وسيمة نجاح مصمودي، المقارباتُ العرفانيّةُ وتحديثُ الفكرِ البلاغيِّ، كنوز المعرفة، ط 1، عمّان، الأردن، 2017، ص 35.

[2] نقلا من المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] أرسطو، فنّ الشّعر، ص 120.

لكن تجدر الإشارة إلى وجود حالات من **التّمثيل** لا يوجد فيها **اسم**، ولكن يُعبّر فيها عن **النّسبة**[1]، فلقد أورد " أرسطو " مثالاً يوضّح فيه هذا الأمر، كأن نقول: " **نَثَر الحَبَّ**" بمعنى وضع البذر في التّراب، لكن إذا أردنا نَقْل هذا الفعل " نَثَر" إلى تركيبٍ آخر، على النّحو الآتيّ: **نَثرت الشّمسُ أشعتها**، فنظرا لغياب الاصطلاح الذّي يُعيّن هذه الدّلالة، نتيجة القصور الذّي تُعانيه اللّغة، نلجأ إلى نَقْل وترحيل مُصطلحات من حقلها الأصليّ إلى أرضٍ مُغايرة لها، وهذه « العملية غير المسماة (ب)، لها علاقة بالنّسبة لضوء الشّمس (أ)، تمامًا كنفس علاقة البذر (د) بالحبّ (ج)، ومن ثمّ، جاء تعبير الشّاعر عن الشّمس "تبذر نورًا ربانيا" (د+أ)»[2]، ولهذا فإنّ نسبةَ هذا الفعل أي "يبذر" إلى الشّمس هي نسبة "البذر" إلى " الحَبِّ"، وهو نفس ما عمَدت إليه الشّاعرة " **أسماء مطر**" في ديوانها " **أحفرُ في الوقتُ جنوبًا**"، فنسبة "الحَفْرِ" إلى الوقتِ هي نفسها نسبة "الحَفْرِ" إلى "الأرضِ"، ونسبة "السّقوط" إلى الأرض هي نفسها نسبة "السّقوط" إلى "الأعلى/ السّماء" عند الشّاعرة "**عُليّة الإدريسي**".

أمّا إذا عُدنا إلى مُعاينة "**الاستعارة**" في ضوء النّظرية التّفاعلية لريتشاردز (Richards)، الذّي أكّد في مُحاضرته الخامسة من كتابه: " **فلسفة البلاغة**" على أنّ البلاغة « يجب أن تكون دراسةً لحالات سوء الفهم وطُرق مُعالجتها»[3]، ولهذا انتقد فكرة أرسطو القائلة بأنّ للكلمات معانٍ ثابتة، إلى القول بأنّ الكلمة تكتسب معناها بحسب السّياق الذّي وُردت فيه، أي يرفض اعتبار الاستعارة مسألة لفظيّة، وإنّما هي حسبه جمع « فكرتين لشيئين مختلفين يتعملان معا ومستندتين بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين»[4]، أي أنّ المعنى ليس ذا

---

[1] Aristote, Poétique, trad,j,Hardy,Préface de phillippe Back, Editions Gallimard, 1996, p 119

نقلا عن: وسيمة نجاح مصمودي، المقارباتُ العرفانيّةُ وتحديثُ الفكرِ البلاغيِّ، ص 36.

[2] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، كنوز المعرفة، ط 1، عمان، 2015، ص 13.

[3] ريتشاردز، (آ، أ)، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، د ط، بيروت، لبنان، 2002، ص 13.

[4] المرجع نفسه، ص 94.

طبيعة سكونيّة ثابتة ومتحجّرة، وإنّما ذو طبيعة ديناميّة تفاعليّة، تستمدّ طاقاتها التّجديديّة والتّفاعليّة من حركيتها المُستمرّة وسياقاتها المُتغيّرة. ولهذا فإنّ المعنى « عمليّة بنائيّة وتفاعليّة مرتبطة بالاستعمال والخطاب»[1]، ولقد أطلق " ريتشاردز" على الفكرتين المُتَفاعَلِ بينهما، أي الفكرة المُستعارة لها اسم " المحمول/ vehicle"، والفكرة المُستعار منها اسم " الموضوع/ tenor "، فتتحدّد **الدّلالة الاستعاريّة** نتيجة بناءٍ تفاعليّ، فقول الشّاعرة في قصيدتها المعنونة: " **ما هكذا تفنى البرك**"، **(يَعْوِي الرّقصُ)**، يشتمل على استعارة هي نتيجة التّفاعل بين "**الذّئب/ يعوي**" (المحمول) بما هو حيوان مفترس، و**الرّقص** كصفة خاصة بـ"**الإنسان**" في حالة فرحه أو كطقس من طقوس الصّوفيّ (الموضوع).

لكن ما يُعاب على التّحديد **الأرسطي للاستعارة** أنّها تقتصر على **الاسم** فقط، ولا تتعدّى الجُملة والخطاب، وقد تحكّم هذا الطّرح والتّصوّر في تاريخ البلاغة الغربيّة القديمة، ما أدى إلى موتها، لذا نطرح السّؤال الآتيّ: كيف تمكّنت الاستعارة في البلاغة الجديدة من تجاوز الاسم والامتداد إلى الجُملة ثمّ إلى الخطاب أو النّصّ ؟.

المبحث الأوّل: التّمثيل المعرفيّ للاستعارة وإنتاج خرائط المعنى والنّموذج الشّبكيّ

استطاعت الشّاعرة المغاربيّة في الألفية الثّالثة من تفعيل آليات وإستراتيجيات البلاغة الجديدة، بعيدا عن نظرة البلاغة القديمة في معياريتها التّعليميّة للصّور البيانيّة من تشبيه ومجاز واستعارة، لقد تطوّرت البلاغة مع بداية منتصف القرن العشرين لتتحوّل من طابعها المعياريّ التّعليميّ إلى الطّابع العلميّ الوصفيّ، ومن صورتها اللّفظيّة القديمة إلى بِنيتها العقليّة الذّهنيّة، خاصّة بعد تشبّع الدّرس البلاغيّ بما أفرزته المناهج النّقديّة الحداثيّة وما بعد الحداثيّة، حيث استثمرت البلاغة الجديدة طاقات المناهج النّقديّة المختلفة: السّيميائيّة، التّداوليّة، التّأويليّة، التّفكيكيّة، والعرفانيّة، ومن بين الآليات البلاغيّة التّي تُكثّف النّصّ الشّعريّ النّسائيّ

[1] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ص 172.

المغاربيّ نجد " **الاستعارة** "، وقدرتها على تفعيل النّصّ وفتح مجالٍ لسيرورة الدّلالة وتحوّلها وإطلاقيّة المعنى.

تُساهم الاستعارة، إذن، في التّأسيس لشعريّة النّصّ المفتوح – ارتبط مصطلح النّصّ المفتوح بالمنظّر الإيطاليّ " أمبرتو إيكو " بوصفه نصًّا تعدّديًّا قابلاً للتّأويل – فإذا كانت الشّعريّة هي البحث في أدبيّة الأدب أي ما الذّي يجعل من الأدب أدبًا – حسب تحديد رومان جاكبسون في كتابه قضايا الشّعريّة – فإنّ الاستعارة آلية جديدة من آليات البلاغة الجديدة، تُحرّك وتَخلق إمكانات مُغايرة ومُتفرّدة للمعنى وللتّأويل، لذا كان السّؤال الجوهريّ الذّي بدا لنا مُهِمًّا في مُقاربة هذا الموضوع هو: كيف نظرت البلاغة الجديدة إلى الاستعارة ؟ وكيف تشتغل الاستعارة في الذّهن ؟ وما هي خصوصيّة المعنى الاستعاريّ؟ وكيف أسهمت الاستعارة في التّأسيس والتّقعيد لشعريّة النّصّ النّسائيّ المفتوح ؟ وكيف استثمرت الاستعارة آليات ومفاهيم البلاغة الجديدة ؟ فإذا كانت حياتنا اليوميّة[*] لا تخلو من الاستعارة، حسب تعبير لايكوف وجونسون، فكيف يُبْنَى الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ استعاريّا ؟ وما هي آلياتها ؟ وكيف تسهم الاستعارة في بناء المتخيّل الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة انطلقنا من فرضيّة مفادها: أنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ في استثماره للاستعارة، لا يجعلها بنيّة جماليّة خالصة، وإنّما هي طريقة في التّفكير والقَولِ.

[*] ومن أمثلة عن الاستعارة في الحياة اليوميّة: **طريق الحياة صعب**، إذ نستعير كلمة الطّريق في معناه الماديّ الملموس، إلى لغتنا اليوميّة، فنجمع بين كلمة (حياة) وما تحتويه من دلالة حرفيّة، وبين (الطّريق) وما يحتويه من معنى استعاريّ فَحَويّ (مجازي). فيلتقي المعنيان في نُقطة تماس مشتركة وهي: **الحياة** مسار طويل مليء بالأحداث الإيجابيّة والسّلبيّة، يبدأ من النُقطة (أ) لحظة الولادة والخروج إلى هذه الحياة الدّنيا، وينتهي عند النُقطة (ب) لحظة الموت والخروج من هذه الحياة الدّنيا، أمّا الطّريق فهو مسار قد يطول وقد يقصر حسب المسافة، يبدأ من النُقطة (أ) وهي بداية المسار، نُحدّدها غالبا بنُقطة الانطلاق، إلى النُقطة (ب) وهي نُقطة النّهاية والوصول.

1. الاستعارات التّصوّريّة وتحليل الخطاب الشّعريّ النّسائيّ:

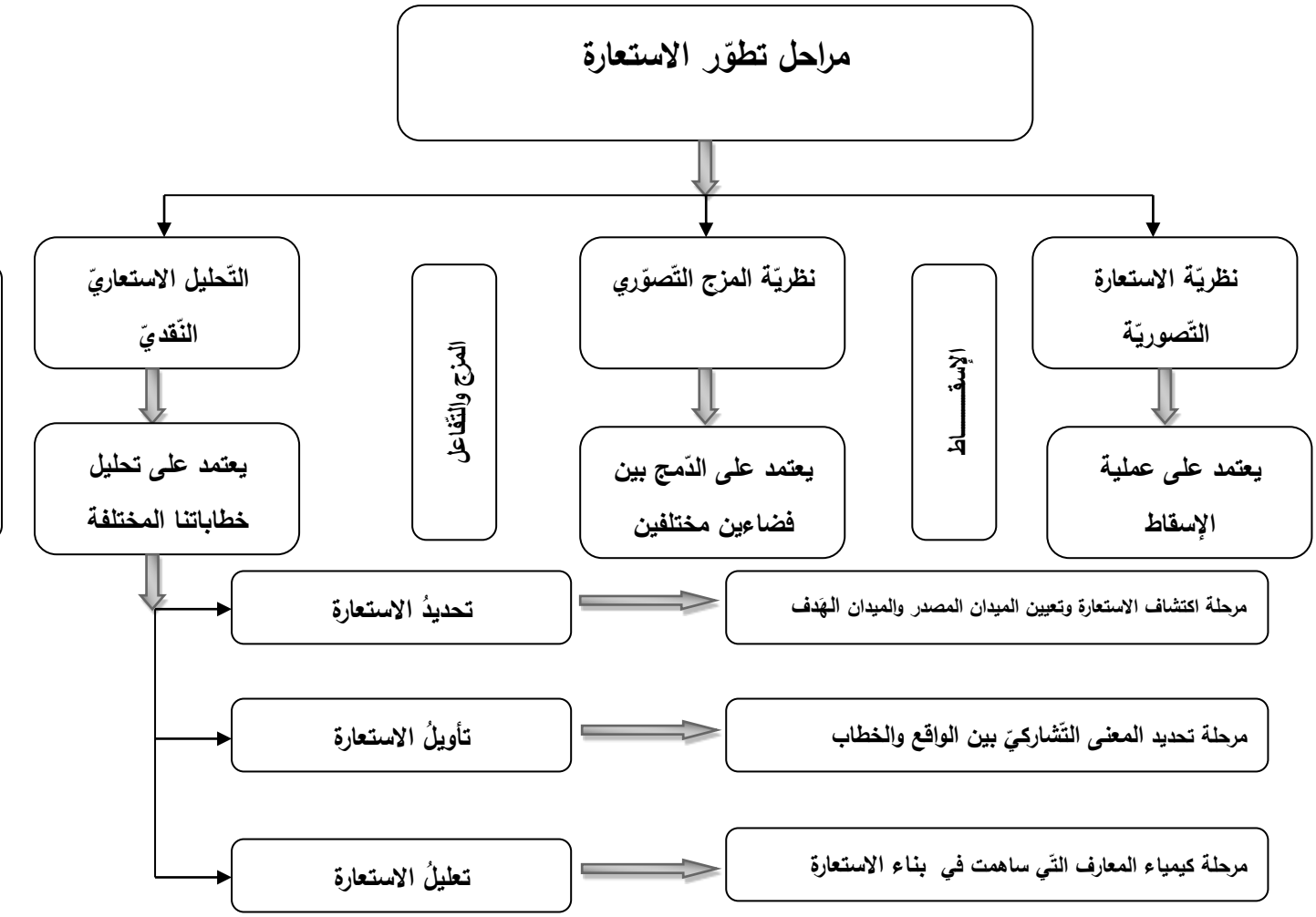
يجب الإشارة في البداية إلى أنّ " التّيار العرفانيّ le cognitivisme تيار فكريّ حديث ينهل من خمسة حقول معرفيّة، وهي: علم النّفس والفلسفة والذّكاء الاصطناعيّ وعلم الأعصاب والإعلاميّة، وتنصّ الفرضيّة الأساسيّة التّي يُدافع عنها هذا التّيار، على أنّ كلّ هيكل أو نظام عرفانيّ، يكون فاعلاً في محيطه عن طريق تشكيله تمثيليات ذهنيّة عن هذا المحيط، تشكيلاً تُمليه عليه الثّقافات والعقائد والرّغائب، وتكون هذه التّمثيليات ذهنيّة داخلية غير واعية[1]، لذا تُركّز هذه العلوم العرفانيّة – التّي شاع ظهورها في العقد السّابع من القرن العشرين بالتّزامن مع ظهور الإعلاميّة والذّكاء الاصطناعيّ– على وصف الدّماغ البشريّ، ووصف قُدراته كالتّعبير باللّغة والاستدلال والإدراك، وعلى تفسير أسبابها وكيفيات اشتغالها[2]، أي أنّ هذه العلوم العرفانيّة تُركّز وتشتغل على التّمثيليات الذّهنيّة والتّضافر أو التّعالق المعرفيّ والمرجعيات الثّقافيّة، لكن بمقادير مختلفة تفرضها جهة الاشتغال حسب مجال التّخصّص.

تطوّرت نظرية الاستعارة عند العرفانيين بشكل مُتسارع منذ المرحلة التّأسيسيّة الأولى، في ثمانينيات القرن العشرين، حيث يُمكننا الحديث اليوم عن أربع مراحل أساسيّة أو أربع نظريات أساسيّة، تشترك في جملة من التّصوّرات العامّة وتختلف في أساسيّات أخرى ترجع إلى الخلفيّات المعرفيّة لمؤسسيّ كلّ نظرية، وإلى العلوم التّي استفادت منها كلّ نظريّة في مرحلة تاريخيّة ما، وإلى أنّ المؤسّسين أنفسهم في مراجعة وتجويد مستمرّين لرؤاهم النّظريّة، ويُمكن إحصاء هذه النّظريات، في **نظرية الاستعارة التّصوّرية** Conceptual Metaphor theory كما مثّلها "جورج لايكوف" و"مارك جونسون"، ونظريّة **المزج التّصوّريّ** Conceptual integration theory، التّي تعود إلى جيل فوكونيي ومارك تيرنر، و**السّيميائيّة العرفانيّة** Cognitive Semiotic، التّي يُمثّلها الثُّنائي " لين براندت (Line Brandt) وأيج براندت (Aage Brandt) "، و**تحليل الاستعارة**

[1] وسيمة نجاح مصمودي، المقارباتُ العرفانيّةُ وتحديثُ الفكرِ البلاغيِّ، كنوز المعرفة، ط 1، عمّان، الأردن، 2017، ص 13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

النّقديّ Critical Metaphor Analysis، كما يُمثّله بول شيلتون وجونثن كارترز بلاك[1]، وقبل تحديد كيفيّة تشكّل الإستعارة في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، نُحدّد أوّلا تطوّرات هذه النّظريّة، والتّي نوجزها ونُتابع تفاصيلها في المُخطّط الآتيّ:



مُخطّط يُوضّح تحوّلات نظريّة الإستعارة عند البلاغيين والعرفانيين

[1] ينظر: مجموعة من الباحثين، النّصّ الشّعري، قراءات تطبيقيّة، بحوث مُحَكّمة، محمّد الصّالح البوعمراني، تحليل الاستعارة النّقدي، قراءة في التّصوّرات الاستعارية في "خطبة الهنديّ الأحمر..." لمحمود درويش، دار الانتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2016، ص 180، 181.

نقرأ في المُخطّط السّابق تطوّرات الاستعارة عند البلاغيين والعرفانيين بداية من منتصف ثمانينيات القرن العشرين، حيث يُمكننا الحديث عن أربع نظريات أساسيّة، تشترك وتتماس في جملة من التّصوّرات العامّة، وتختلف في أخرى نظرا للمرجعيات المعرفيّة المتنوّعة التّي تنهل منها كلّ نظريّة. ويُمكن إحصاء هذه النّظريّات على النّحو الآتيّ:

أ- **نظريّة الاستعارة التّصوّريّة:** وهي تلك النّظريّة التّي تعتمد على عمليّة إسقاط، الميدان المصدر على الميدان الهدف.

ب- **نظرية المزج التّصوّريّ:** وهي تلك النّظرية التّي تعمد إلى المزج والدّمج بين تصوّرين مختلفين، أي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

ج- **التّحليل الاستعاريّ النّقديّ:** يعمل على تحليل خطاباتنا المختلفة، بتحديدها أوّلا (تعيين الميدان المصدر والميدان الهدف)، ثمّ تأويلها (تحديد المعنى التّشاركيّ بين الواقع والمتخيّل)، ثمّ تعليلها (تعيين كيف تُساهم الاستعارة في إنتاج كيمياء المعارف) .

نعاينُ من خلال المُخطّط السّابق مراحل تطوّر ونموّ الاستعارة، إذ تعتبر" **نظريّة الاستعارة التّصوّريّة**" مرحلة أولى من مراحل هذا التّشكّل، فالاستعارة بنيّة تصوّريّة قبل أن تكون منجزًا لغويّا، وأنّ الاستعارة ليست حلية لغويّة بل هي آلية عرفانيّة أساسيّة، فهي مُؤَسَّسَة على تجربتنا المتجسّدة، إذ إنّها ما به نحيا وما به نُفكّر وما به نموت أيضا[1]، ولهذا فإنّ الاستعارة تقوم على الجانب "الإدراكيّ"، مع التّركيز والاشتغال على "التّصوير" في التّجربة الإدراكيّة، فتؤكّد "لانجر/ langer " على أنّ بأذهاننا صورًا رمزيّة تنحدر من تجاربنا المعيشة، وأنّ إدراكنا الواقع إنّما هو نتيجة اختزال الأشياء في كُلياتها في رموز[2]؛ ولهذا تُجسّد الاستعارة قُدرة العقل البشريّ على استعمال رموز تمثيليّة، كونها تقوم أساسًا أي النّظريّة الاستعاريّة التّصوّريّة على **عمليّة الإسقاط**

[1] يُنظر: مجموعة من المؤلفين، النّصّ الشّعري قراءات تطبيقية، ص 181.

[2] وسيمة نجاح مصمودي، المقارباتُ العرفانيّةُ وتحديثُ الفكرِ البلاغيِّ، ص 59.

أي **إسقاط الميدان المصدر على الميدان الهَدف**، أو هي إسقاط لميدان تصوّريّ على ميدان تصوّريّ آخر مختلف عنه.

2. النّظريّة الاستعاريّة التّصوّريّة:

تتوزّع الاستعارة في المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وفق تصوّرين: التّصوّر الأوّل كلاسيكي، يعود أصله إلى « أرسطو وتابعيه، والثّاني معرفيّ مرتبط بكيفيّة إعادة بناء الاستعارة في العلوم المعاصرة وجعلها أكثر إجرائيّة [1]» في تحليل الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ. ولقد ظهرت الملامح الأولى لهذا التّصوّر النّقديّ مع ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة"، إذ تعتبر الاستعارة في منظوره لعبًا حرّا بالكلمات، لتعرف تطوّرا واشتغالا أكثر عند صدور الكتاب المُشترك للايكوف وجونسون " الاستعارات التّي نحيا بها "، إذ يضع المؤلفان طرحًا جشطالتيا معرفيّا هو التّركيب التّجريباني Experien- tialist[2]، وبموجب هذا الطّرح تكون الاستعارة:

أ. جامعة بين العقل والخيال، ذلك أنّ العقل يستدعي الصّياغة المقوليّة والاستدلاليّة والاستلزام، فيما الخيال يستلزم من بين مظاهره العديدة ضبط شيء في ارتباط مع شيء آخر، وهو ما سمياه بالفكر الاستعاريّ.

ب. عقلانيّة تخييليّة، فبما أنّ مقولات تفكيرنا اليوميّ استعاريّة بشكل واسع، وبما أنّ تعقلنا اليوميّ يستخدم الاستلزامات والاستدلالات الاستعاريّة، فإنّ العقلانيّة العاديّة هي بالتّالي تخييليّة في طبيعتها، وبما أنّ فهمنا للاستعارات الشّعريّة يتمّ انطلاقا من استلزامات واستدلالات استعاريّة، فإنّ نتاجات الخيال الشّعريّ ذات طبيعة استعاريّة[3]، فتسعى كلّ ممارسة فرديّة للّغة، إلى خلق استعارة جديدة، والتّي بدورها تُسهم في خلق فهم جديد مُغاير للسّائد وتشكيل دلالات غير مألوفة ومعتادة، والتّأسيس لسيرورة دلائليّة لا منتهية، وبالتّالي إنتاج أشياء جديدة

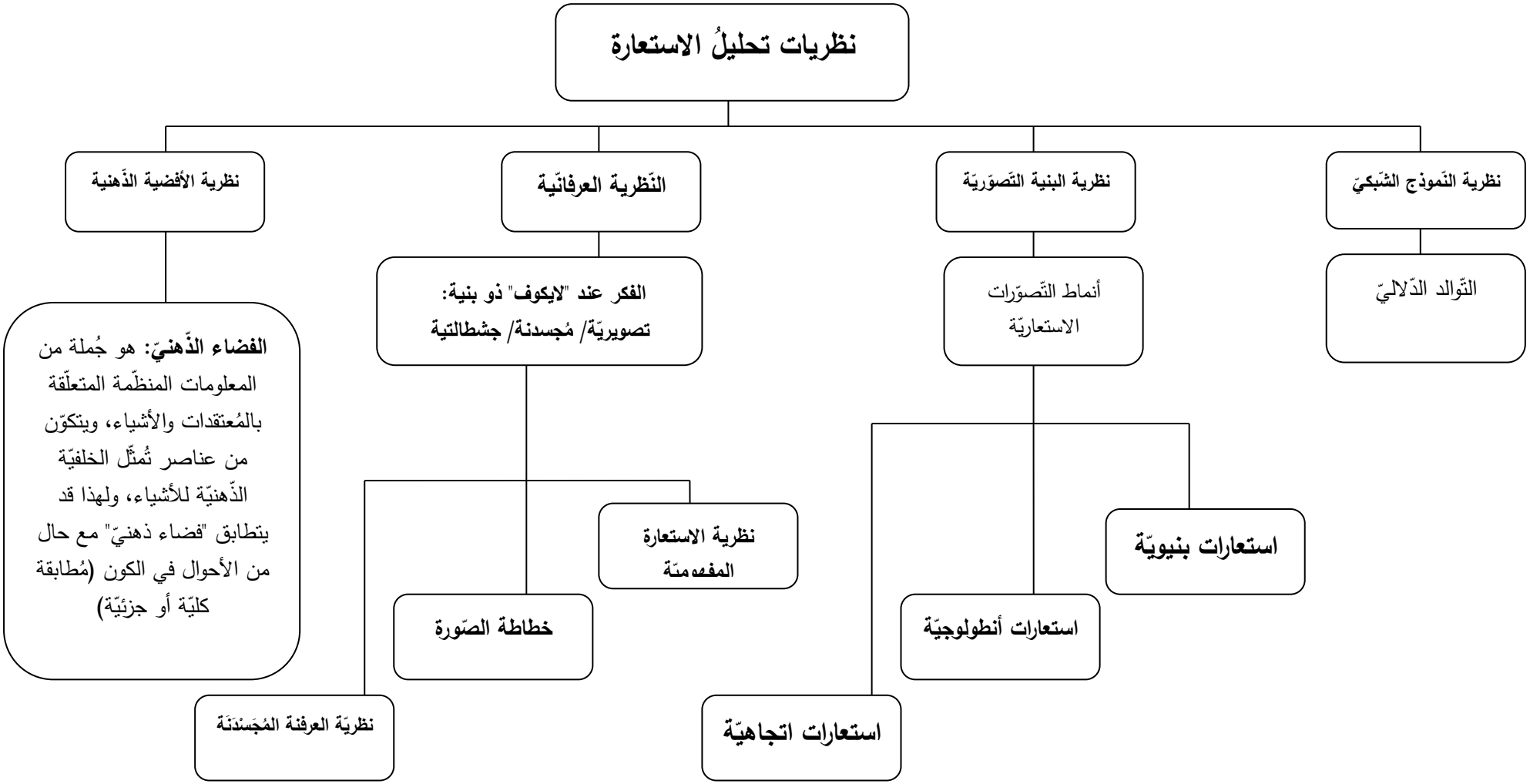
[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص 19.

[2] لايكوف وجونسون، الاستعارات التّي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، ط2، المغرب، 2009 ص 193.

[3] ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص 20.

غير موجودة من قَبل. وهذا ما قام به المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وتجاوزه للنّظرة الكلاسيكيّة للاستعارة، التّي استقت مرجعياتها وانبثقت مشاربها من الفِكر الأرسطيّ، الذّي يقول بتجميد الاستعارة وعدم قدرتها على استنباط معارف جديدة، وتوليد معانٍ مغايرة، وصناعة سيرورة دلاليّة.

وقبل أن نعرض مجموع " **الاستعارات التّصوّريّة**" الواردة في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وقُدرتها على تفعيل الرّؤيا الشّعريّة والحساسيّة الجماليّة، لا بأس أن نوضّح أهمّ **نظريات تحليل الاستعارة**، والتّي نُوجزها في المُخطّط الآتيّ:



ويُمكن تتبّع تشكّلات **الاستعارات التّصوّريّة** وحضورها في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من خلال عدّة إبداعات نصيّة تمّ انتقاؤها حسب هيمنة هذه الاستعارات التّصوّريّة في نصوص الشّاعرة المغاربيّة، فتمّ التّركيز على الشّاعرة المغربيّة " **عُليّة الإدريسي البوزيدي**" في ديوانها الموسوم " **ظلالٌ تسقط إلى أعلى** "، وديوان الشّاعرة الجزائريّة "**أسماء مطر**" المعنون: "**أحفر في الوقت جنوبًا**"، مع مُعاينة **الاستعارات التّصوّريّة** المُندسّة في ثنايا نصوصهما عن وعيّ أو عن غير وعيّ، والتّي لعبت دورًا مُهمًّا فيما تُحدثه من تأثير في الجمهور المُتلقّي، وسنحاول في هذا المبحث استجلاء أهمّ الاستعارات التّي هيمنت على خطابهما على النّحو الآتيّ:

1.2- أنماط الاستعارة التّصوّريّة:

لقد تفرّع هذا النّموذج المعرفيّ التّجريبيّ إلى ثلاثة أنماط من الاستعارة نُحدّدها ونُعيّنها فيما يأتي، حيث يرى " لايكوف " في كتابه " الاستعارات التّي نحيا بها " أنّ "الأنماط الاستعاريّة" هي طُرق التّفاعل مع البنيّة التّصوّريّة، وتتجلّى ضمن هذا التّفاعل عدّة أنماط وهي "الاستعارة البنيويّة " و"الاستعارة الأنطولوجيّة" و" الاستعارة الاتجاهيّة"، ونقف عند كلّ نمط على حدة على النّحو الآتيّ:

أ: الاستعارة البنيويّة:

هي الاستعارة التّي تملك أساسا ثقافيّا قويّا داخل تجاربنا الفيزيائيّة، والثّقافيّة، وتؤثّر في تجاربنا وسلوكاتنا اليوميّة، مثال: (العمل موردٌ مالي) نبني أفكارنا وسلوكنا، فنتعامل مع "العملِ" على أنّه "بنكٌ" نأخذ منه المال، ومن لا مال له في البنك، يذهب إلى ما حدّدناه في أذهاننا نتيجة لثقافتنا وتجاربنا أي إلى العمل ليأخذ منه المال.

لكن ماذا نقول في المجتمعات القديمة البدائيّة التّي لا ترى في العمل موردًا للمال، وإنّما في السّطو والاحتيال مورد له، وهذا الاختلاف نتيجة "التّنوّع الثّقافيّ".

فاعتبرنا " **العمل مورد ماليّ**" **استعارة بنيوية** لأنّها « مُبَنْيَنَة في ذهن طائفة معيّنة كنتيجة لثقافتها وتجاربها»[1]، أي أنّه يتمّ التّعامل مع هذا النّوع من الاستعارة، من خلال بَنْيَنَة نسق تصوّريّ على نسق تصوّريّ آخر، بمعنى تحديد "التّصوّر الهَدَف" انطلاقا من " الميدان والتّصوّر المَصْدَر"، ومن الاستعارات التّي يُمكن إدراجها في هذا النّمط من الاستعارة:

- استعارة " **الجدال حربٌ**"، تُصوّر هذه الاستعارة بنيّة لغويّة تتجسّد في قول الشّاعرة:

« **فأنزوي باللّفظ/ أُعَلِّمُهُ طُقُوسَ الوُعُورَةِ/ أَشُقُّهُ نَبْضَيْنِ/ وأَمْحُو بالمعْنَى جمهورُ الشّكْ.../ همْ من يَحْسَبُونَ الشِّعْرَ صِرَاطًا يَسْتَقِيمُ بِبَحْرٍ/ ويُمعِنونَ في نَحْتِ الجِدَالِ**»[2]

- **صناعة إستعارة الحرب .....**"**أعلِّمُ اللّفظ طُقوسَ الوُعُورَةِ**":

نظرًا لما ترسّخ في ذهننا أنّ الجدال قد يصل إلى الحرب، فغالبا ما نعدّ له عدّة كالحرب تماما، وذلك بانتقاء الحجج الكلاميّة التّي يكون لها وقعا أكبر من الحرب بالأسلحة، ولكن قد تصل وتتطوّر الحرب الكلاميّة (الجدال) إلى حرب حقيقيّة بالأسلحة، ولهذا عملنا الاعتماد على "**تصوّر الحرب**" كمُستعار منه أو كميدانٍ مَصْدَرٍ، قصد فهم تجربة الجِدالِ وتلقين "اللّفظ" كمُستعارٍ لهُ أو كميدانٍ هدفٍ فنون الحَرْبِ والوُعُورةِ، وهو ما أكّدته الشّاعرة " **أسماء مَطر**" وهي تُعلّمُ لفظها وتُدرّبه طقُوسَ الوعورة، وذلك حين قالت: **فأنزوي باللّفظ/ أُعَلِّمُهُ طُقُوسَ الوُعُورَةِ.**

فيتحوّل ويخرج اللّفظ عندها من قدسيته ورقّته، إلى عالم الحَرب والقوّة.

[1] عطيّة سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط 1، د ب، 2014، ص 100.

[2] أسماء مطر، ديوان: " أحفرُ في الوقتِ جنوبًا، دار الهدى، ط 1، عين مليلة، الجزائر، 2012، ص 79، 80.

ب: الاستعارة الاتجاهيّة:

هي تلك الاستعارات التّي ترتبط بالاتجاه الفضائيّ، وتمنح التّصوّرات توجّها فضائيّا (أعلى، أسفل، وراء، خلف، تحت، فوق الخ...)، ونتيجة لذلك نصنّف السّعادة في الأعلى، والحزن في الأسفل، لذا يجعلنا هذا التّوجّه نضع الأشياء الإيجابيّة في الأعلى والأشياء السلبيّة في الأسفل.

ويتعيّن هذا الاتجاه الفضائيّ أو التّصوّر الاتجاهيّ في قول الشّاعرة "أسماء مطر":

« **شاقوليا يكونُ السُّقوطُ**

وجنُوبًا سَيَكُونُ الوُقُوفُ»

تتحدّد الاستعارة الاتجاهيّة في هذه الأسطر، باعتبار أنّ الشّمال اتجاهه إلى الأسفل، أمّا الجنوب فاتجاهه إلى الأعلى حسب تصوّر الشّاعرة، وهذا التّصوّر يُعيّن فكرة أنّ الشّمال رمز لكلّ ما هو سلبيّ (أموت شرقا)، والجنوب رمز لكلّ ما هو إيجابيّ. ونلمح هذا التّصوّر الإتجاهيّ في قول الشّاعرة "**عُليّة الإدريسي**" في ديوانها "**ظلالٌ تسقطُ إلى أعلى**"، وذلك من خلال إحصاء أهمّ الإستعارات الواردة في نصّها، والتّي يتعيّن اتجاهها نحو الأعلى، أي انطلاقا من الأرض نحو السّماء، من السّلبيّ نحو الإيجابيّ، من الدّنوّ نحو العلوّ والسّموّ، تندرج وتنضوي كلّ هذه الاستعارات الجزئيّة ضمن استعارة كليّة مركزيّة هي "**استعارة السّعادة**"، ويُمكن أن نُتابع هذه الاستعارات كما في الجدول الآتيّ:

استعـــــارة السّعـــــادة فوق	استعارات اتجاهيّة نحو الأعلـــــى
ظلالٌ تسقط إلـــــى أعلـــــى	سأضع ظلّي فوق كتفيك
	سأنضَمُّ إلى السّماء كتعبٍ يبحث عن بحرٍ
	كأنّ السّماء قريبة بين يدي طفلة
	سأغيّر طريقتي لجمع الفرح
	سأنوي استعارة ساق وردة لأقف مع ريح تنسى الانتظار

فتقول جلّ هذه الاستعارات الإتجاهيّة في بنيتها التّصوّريّة، استعارة العلوّ والسّموّ بالذّات الأنثويّة.

ج: الاستعارة الأنطولوجيّة أو الوجوديّة: استعارات الكيان والمادة

تقوم الإستعارة الأنطولوجيّة على بَنْيَنَة ما هو مُجرّد انطلاقًا ممّا هو محسوس، وتتفرّع هذه الإستعارة إلى نوعين، نُحدّدهما على النّحو الآتيّ:

ج.1: نسقيّة التّمثيل المعرفيّ للاستعارة التّشخيصيّة:

وتُسمى أيضا " **استعارات التّشبيه الإنسانيّ** "، باعتبارها استعارة تُضفي الصّفات البشريّة على ما هو غير بشريّ (ماديّ) أي شَخْصَنَةُ المادي، إذ يعتبر التّشخيص ظاهرة فنيّة تروم التّوسّع في اللّغة ورؤيتها الدّلاليّة، كالمجاز والتّشبيه والكناية والتّورية، ولم يُخصّص النّقاد العرب (النّقد العربي القديم) في بحوثهم كتُبا مطوّلة وفصولا موسّعة، تُحيط مصطلح " التّشخيص " بالدّراسة والتّحليل، وإنّما تمّ إيرادها وذكرها أثناء حديثهم عن الانزياح والانحراف في اللّغة، وإنْ وُجِدت بعض الدّراسات التّي تتناول هذه الظّاهرة في الشّعر، فهي لا تتعدّى مُعاينة ظهور هذه الظّاهرة واختفائها في التّراث الشّعريّ العربيّ والثّقافة الدّينيّة، لتتوسّع مع إبداعات الشّعراء العرب القدماء كامرئ القيس، والنّابغة، وعنترة بن شداد، أمّا من أمثلة تجلّي الاستعارة التّشخيصيّة في القرآن الكريم، قوله جلّ وعلا في سورة فاطر، الآية 13: «وسَخَّرَ الشَّمْسَ والقَمَرَ كلٌّ **يَجْرِي** لأَجَلٍ مُسَمًّى ذلكم اللهُ ربُّكم له المُلكُ »، إذ استعار من الإنسان صفة " **الجَرِي** " وألصقها بالكواكب، ففي حركة الشّمس والقمر ودوارنهما جريّ ورَكض، إذ يتشكّل في تعاقبهما " الليّل والنّهار "، ويقول تعالى في سورة التّكوير، الآية 18: « **وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ** »، إذ يستعير صفة "**التّنفّس**" الخاصّة بالإنسان ويُلصقها بالصُّبح، لتحمل دلالة الطّلوع والإقبال والتّبيُّنِ. فنتبيّن من منطلق الآيات السّابقة كيف أعطى الله تعالى المادة الحسيّة الجامدة غير العاقل (الصّبح) و (الشّمس والقمر) صفة الكائن المتحرّك العاقل، فأكسبهما إنسانيّة الإنسان وأفعاله الخاصّة به كفرد عاقلٍ.

ولقد أشار العقاد في بداية القرن الماضي وأثناء اشتغاله ودراسته لأشعار ابن الرّوميّ، على أنّ التّشخيص هي «الملكة الخالقة التّي تستمدّ قدرتها من سعة الشّعور حينا أو من دقة الشّعور حينا آخر، فالشّعور الواسع هو الذّي يستوعب كلّ ما في الأرض والسّموات، من أجسام ومعان، فإذا هي حيّة كلّها لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشّاملة »[1]. وفي اشتغال المرأة الشّاعرة على هذا النّمط من الاستعارة، جاء رغبة منها في إضفاء صفة الإنسان على الجماد والحركة على السّكون والعقل على غير العاقل؛ وذلك لما له من قدرة عالية على التّكثيف الدّلاليّ والاقتصاد اللّفظيّ.

وتندرج ضمن هذا الصّنف:

- **استعارة "الذّكرى شخصٌ":**

هي الاستعارة الطّبيعيّة الدّائمة الحضور في فكرنا وأذهاننا لدرجة أنّنا نعتبرها من البديهيات، ولقوّة حضور هذه الاستعارة في ذهن المتكلّم ينسى أنّها استعارة ولا يُدرك هذه الحقيقة. فنقول مثلا:

(تمرُّ الذّكريات)

وكأنّ الذّكريات شخص له أقدام يُمكنه المرور، المجيء، والذّهاب، لكن يتحقّق للذّكريات فعل كلّ هذا أي المشي والمجيء والبكاء الخ... عندما تنزاح من معناها الأصليّ إلى معناها الاستعاريّ، حيث نتصوّر الذّكريات شخصا يمرّ أمامنا إلاّ أنّنا لا نشعر بهذا التّصوّر، بل هو في ثقافتنا حقيقة وواقعة ملموسة.

الذّكريات = الإنسان

لقد تحوّلت عمليّة الذّكرى وما ينتج عنها من إدراك عقليّ لأشخاص وأماكن وتفاصيل مضت، إلى تصوّر استعاريّ أنطولوجيّ لمعنى شخصٍ يمشي على قدميه. ولقد استقرّ هذا التّصوّر في أذهان النّاس وأصبح شيئا بديهيّا طبيعيّا، لا يفكرون في أصل العبارة هل هي "حقيقة أم

[1] العقاد، ابن الرّومي، حياته من شعره، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، د ت، ص 303.

مجاز؟ !"، ولقد ورد هذا النّوع من الاستعارة بصورة كبيرة في ديوان الشّاعرة "**أسماء بن مشيرح**" حين تقول:

«تمرُّ الذّاكرةُ الخجولة/ يمرُّ الجحيم/ هواءٌ مقَنَنٌ يُقشّرُ الفوضى في سوقِ العصر/ فترقصُ الأرض وخرابها متخاصريْنِ/ فيتساقط الفضاءُ تعيسًا/ أشُقُّ صدر الناي بصوتِ التّدرحرجِ»

ونظرا لاستقرار هذا المعنى أي **معنى المرور (تمرُّ الذّاكرة)**، و**(يمرّ الجحيم)**، أصبح "**الزّمان والمكانُ شخصا**" في أذهان النّاس، فتشكّلت لدينا استعارة أنطولوجيّة غارقة في اليوميّ والبديهي. كما تجعل الشّاعرة من الذّكريات جحيمًا، عندما تجيء وهي مُحمّلة بالألم والحنين، فتغدو الذّكريات –عندها– جحيمًا.

الذّكريات = الجحيم والألم

تلتقي وتتماس "**الذّكريات**" و"**الجحيم**" في نُقطة مُشتركة وهي "الألم"، فلا تأتي الذّكريات إلاّ متبوعة بالحنين إلى الماضي، والحسرة والألم، وهو نوع من الجحيم يعيشه الإنسان وهو يستعيد ذكرياته.

ج.2: نسقيّة التّمثيل المعرفيّ للاستعارة التّجسيديّة (المفهوميّة)

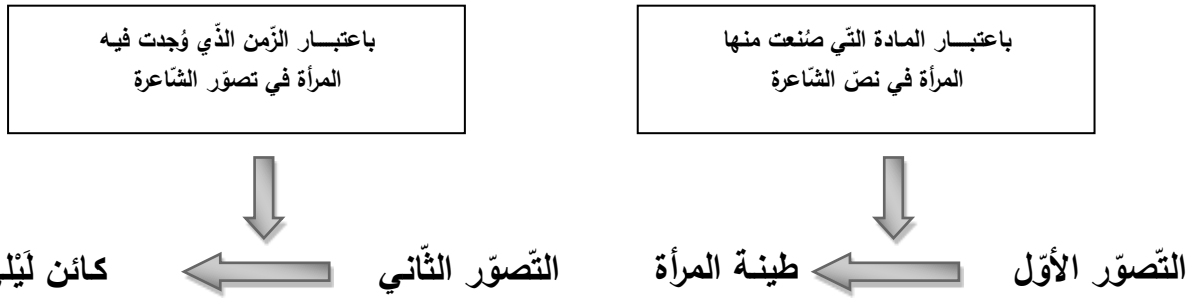
عرفت " الاستعارة " تحوّلاً جذرياً في منطق الاشتغال داخل مدارها التّصوّريّ، منذ بداية عام 1980م من القرن الماضي، وكان ذلك تمهيدًا لظهور ما يُسمى بـ " **الاستعارة التّصويريّة** (**Conceptuel métaphore**) "، التّي حُظيت باهتمام كبير، فيما بعد، من قِبل "لايكوف" و"جونسون"، من خلال كتابهما الموسوم بـ: «الاستعارات التّي نحيا بها»[1]؛ وقد جاء الكتاب كحصيلة فهم مشترك بين مُؤَلِفَيْهِ (لايكوف وجونسون) حول التّساؤل عن الكيفيّة التّي يَفهم بها البشر لغتهم وتجربتهم، ليتوصّلوا من خلال براهين وأدلّة لغويّة مستقاة من الواقع المعيش، على أنّ

[1] لقد ورد العنوان الأصلي للكتاب باللّغة الإنجليزيّة «we live by Metaphors»، أمّا التّرجمة باللّغة العربيّة فهي التّي أوردناها في المتن « الاستعارات التّي نحيا بها »، والتّي تبناها " عبد المجيد جحفة " أثناء ترجمته للكتاب في طبعته الأولى 1996م.

الاستعارة ليست تمثّلاً وتحقّقًا لغويّا، وإنّما هي ظاهرة ذهنيّة، أي أنّها تتجلّى عبر سيرورة الإدراك والذّهن المنظّم، ويمكننا، في هذا الموضع، أن نستدلّ بقصيدة " **امرأة من ليل** " للشّاعرة الجزائريّة " **فاطمة بن شعلال** "، مأخوذة من ديوانها «**لو ...رذاذ**»[1]، تقول:

« **نامي يا امرأة من ليل/ تطلّ من روحها النّجماتْ/ ويُطعم قلبها/ القمرُ والغيماتْ/ حباتِ أرقْ** »[2].

نلمح في هذا المقطع الشّعريّ اشتغال الشّاعرة وفق عدّة رؤى شعريّة، يمكن أن نُحصي بعضها، انطلاقا من استجلاء **الرّحم الدّلاليّ** في قصيدتها، والذّي يشتغل عبر مدارين، وهذا ما تُوضّحه التّركيبة الاستعاريّة الآتية: " **امرأة** من **ليل** "، وهي تركيبة مُحمَّلة بطاقات دلاليّة مختلفة، تتوزّع وِفق معنيين اثنين في المشهد الشّعريّ، ووِفق تصورين ذهنيين، نُبيّنهما كما يأتي:



ما يمكن أن نستخلصه من هذا الاختلاف بين التّصورين، أنّ صفة " اللّيل " ليست خاصيّة لصيقة بالمرأة، وإنّما هي بُعدٌ أسقطته الشّاعرة " **فاطمة بن شعلال** " على الذّات الأنثويّة وتختلف طبيعة هذا الإسقاط من شاعرة إلى أخرى؛ وذلك لتخلق وتمنح النّصّ تصوّرًا فريدًا خاصًّا بالشّاعرة فقط.

و نتساءل من جانب آخر: هل يتساوى التّصوّر الاستعاريّ الأوّل مع التّصوّر الاستعاريّ الثّاني ؟ أي قولنا مثلاً: " امرأة من ليل " و " امرأة ليل "، أي هل هذان التّركيبان يحملان الدّلالة نفسها ؟.

-امرأة من ليل: من منظور كينونة وجينيالوجيا المرأة (صُنعت من لَيْلٍ).

[1] فاطمة بن شعلال، ديوان " لو ... رذاذ "، دار الألمعيّة للنّشر والتّوزيع، ط 1، قسنطينة، الجزائر، 2015.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

-امرأة ليل: كونها لا تظهر إلاّ في اللّيل.

نقول، إنّ هذين التّركيبين وإن كانا يصفان وضع المرأة، يختلفان معنىً وتصوّرا، حيث تتدرّج الشّاعرة " **فاطمة بن شعلال** " في الكشف عن المعنى، تُضيف قائلة:

« **نامي/ يا امرأة/ تحوم حول السّكون/ مع دخان سيجارتها/ وتنصهر/ في فنجان قهوتها/ حين/ يراودها الغسق** »[1].

يمهّد هذا الاشتغال النّصّيّ للتّأسيس لمعنى جديد ثالثٍ وِفق تصوّر رؤيويّ مختلفٍ، وهو معنى المرأة المتمرّدة؛ حيث تُمثّل الشّاعرة – وهي تقول عبر نصّها– ذاتا أنثويّة ثقافيّة " **امرأة من ليل** "، فلو كانت الشّاعرة تعيش في منظومة أكثر تحرّرا وعدلا كالمنظومة الغربيّة مثلاً، لأسقطت ذلك على شِعرها وفي كتاباتها، كأنْ تَكتب عن " **امرأة من فَجر** " أو "**امرأة من ضوء** "، لما تحمله كلمة "الفجر" و"الضّوء" من تفاؤل، فهي رمز لكلّ بداية جديدة جميلة، إلاّ أنّها تعمدّت أن تنقُلَ لها تحرّكات **امرأة من ليل**، وذلك عبر تصوّرها الواقعيّ ورؤيتها للوجود وللعالم، وِفق تصوّرات استعاريّة تشكّلها المنظومة الذّهنيّة النّاتجة عن رؤية خاصّة للفنّ والمجتمع والدّين، وعندما تنظر الشّاعرة **فاطمة بن شعلال** إلى الواقع في ثوبه الأسْوَد، فحتما ستتحرّك من خلال ثقافتها، ومنظومتها الفكريّة كأنثى داخل منظومة عربيّة مغلقة في أدق مرجعياتها.

ويتفرّع عن هذا النّوع استعارات أخرى منها:

ج.1.1: استعارة " الفضاءُ كيانٌ ماديّ"، " النّحيبُ كيان":

يتمّ فهم الاستعارات الأنطولوجيّة انطلاقًا من عالمنا الفيزيائيّ، وتصوير الأشياء المُجرّدة باعتبارها كيانًا ومادة، ويُمكن التّمثيل لهذا بقول الشّاعرة "**أسماء مطر**":

«أشْطِبُ جنُوبَ النُّعاسِ/ تبدو ذاكرة النّحيبِ مُعوجّة»

تُصوّر الشّاعرة "النّعاسَ" ككيان ومادة، يُمكنُ شطبُها، والنُعاسُ مُستعارٌ له وهو شيء (مُجرّد)، يتمّ تصويره في النّص الشّعريّ على أنّه شيءٌ ماديٌ يُمكن شطبُه ومحوه. فنستعيرُ للنّعاس صفة "الشّطب" الخاصّة بالأشياء الماديّة، لنؤسّس لاستعارة تجسيديّة.

[1] فاطمة بن شعلال، ديوان " لو ... رذاذ "، ص 22.

المبحث الثّاني: الاستعارة وتحوّل نسقيّة التّصوّرات ... من الأسطرة إلى التّصوّف

1.استعارة الجَسْدنـة في التّصوّر النّسائيّ:

يتأسّس هذا البحث على تصوّر عرفانيّ لعلاقة الجسد الأنثويّ بالاستعارة، فقد أكّد العرفانيّون على الدّور المركزيّ الذّي يلعبه الجسد في بروز المعنى الاستعاريّ، ليس فقط في لغة من اللّغات أو ثقافة من الثّقافات، بل هو يضطلع بهذا الدّور المركزيّ في ثقافات العالم كلّه ولغاته، ففكرة التّجسيد (embodiment) هي الفكرة الأساسيّة التّي قامت عليها الرّؤية اللّسانيّة العرفانيّة للاستعارة والمعنى عموما، إذ أنّ الجسد هو مدخل الإنسان إلى العالم، والأداة التّي نُدرك من خلالها الوجود[1]. فتُفعِّل المرأة الشّاعرة علاقتها بالعالم والوجود، وتسعى إلى إدراكه مجازيّا وتصوّريّا من خلال الكتابة بالجسد. ويتمّ معاينة استعارة الجسد الأنثويّ في التّصوّر النّسائيّ وتفعيلها للشّاهد الدّينيّ من خلال استدعاء " قصّة مريم عليها السّلام " وقصّة الخلق "آدم وحواء ".

نستند في تتبّعنا لتحوّلات نسقيّة التّصوّرات الاستعاريّة على طروحات "جورج لايكوف" (George Lakoff) ومارك جونسن (Mark Johnsen)، خاصّة فيما تطرقا إليه في كتابهما المُشترك " **الاستعارات التّي نحيا بها** "، الذّي يقول بتجاوز الاستعارة للعالم المجازيّ إلى العالم العاديّ اليومي، أي أنّنا نحيا بالاستعارة. وكلّ ما في الوجود استعارة، ما يجعلنا نُدرك الحياة والوجود والعالم بشكل استعاريّ، إلاّ أنّ هذه الاستعارة تبلغ ذروتها في العمل الإبداعيّ الشّعريّ، وتُفعِّل التّجارب الحياتيّة والإنسانيّة، وتحوّلها من مظهرها اللّغويّ الصّرف، إلى مظهر ثقافيّ[2]، لذا لا نكتفي بدراسة الاستعارة وتحديدها لغويّا ؟ وإنّما كيف أدركت المرأة الشّاعرة العالم استعاريّا ؟ وكيف قالته بالاستعارة ؟ وكيف تمّ تصوير الجسد بالاستعارة ؟ وما المسار التّحوّليّ لنسقيّة التّصوّرات الإدراكيّة له ؟

---

[1] ينظر: محمّد الصّالح البوعمراني، السّيميائيّة العرفانيّة، الاستعاريّ والثّقافيّ، ص 111.

[2] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر:عبد المجيد جحفة، ص 12.

يمكننا تتبّع تحوّلات وتشكّلات المعنى الاستعاريّ في نسقيّة التّصوّرات الاستعاريّة النّسائيّة داخل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من خلال تتبّع استعارة الجسد الأنثويّ.

تعتبر الذّات الأنثويّة في أعمالها العنصر المتكلّم والفاعل، لذا فهي عند نفسها محور العالم، فذاتها ومكانها وزمانها هي المرجعيات العرفانيّة، التّي تحدّد وجود الأشياء وطريقة كلامها عليها، فيما يسميه اللّسانيون منذ بنفنست أنا–هنا –الآن moi/ ici / maintenant ، فكلّ ما هو قريب أو بعيد إنّما هو كذلك بالنّسبة إليها، وإلى المكان الذّي هي فيه وكلّ ماض أو حاضر أو مستقبل، إنّما هو بالنّسبة إليها وإلى الزّمان الذي هي فيه، وكلّ اتّجاه إلى فوق أو تحت، أو إلى أمام أو وراء، إنّما هو بالنّسبة إلى وضعه الفيزيائيّ، الذّي هو عليه باعتباره طبيعيّا واقفا دائما ورأسه إلى أعلى وناظرا نصب عينيه وسائرا إلى الأمام[1]. فيأتي تفاعلنا مع العالم والموجودات باعتبارنا أجسادًا.

ونقصد باستعارة الجسد الأنثويّ «الاستعارة التّي يكون فيها الجسد الأنثويّ ميدانا مصدرا يقع إسقاطه[*]، أو أحد لوازمه أو مقتضياته، على صورة الخلق، خلق الوجود وخلق الموجودات، في تصوّرات العرب المسلمين»[2]، فلم تعد المرأة الشّاعرة تفكّر في جسدها وإنّما أصبحت تُفكِّر بجسدها.

نقارب هذه المسألة مستندين مبدئيّا إلى مقولات البلاغة الجديدة، والسّيميائيات العرفانيّة، ونتتبّع كيف تمّ إسقاط تمثّلات الجسد الأنثويّ على صورة الجسد الكونيّ (العالم)، ونبحث عن تمدّدات هذه الاستعارة المركزيّة وانفتاحها على التّصوّرات الثّقافيّة المختلفة، الصّوفيّة منها والأسطوريّة والتّاريخيّة ومدى تعالقها مع التّصوّر النّسائيّ، مع مُعاينة المرجعيات المختلفة (الثّقافيّة، والسّياسيّة، والتّاريخيّة الخ...)، التّي بُنيت عليها هذه التّصوّرات.

---

[1] ينظر: محمّد الصّالح البوعمراني، السّيميائيّة العرفانيّة، الاستعاريّ والثّقافيّ، ص 111.

[*] الإسقاط: مجموع الاختيارات القائمة بين المجال المصدر والمجال الهدف، إذ يتمّ إسقاط الاختيارات المذكورة في المجال المصدر على المجال الهدف.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 112.

تتجسّد استعارة الجسد في التّصوّر النّسائيّ من خلال فعل الخلق، ونقاوة الجسد الأنثويّ في قصّة " **مريم العذراء** "، وقصّة الخلق الأوّل من خلال قصّة **آدم وحواء**، وفكرة خلق حواء من جسد آدم، إذ يتأسّس التّصوّر الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ على استعارة تصوّريّة كُبرى مركزيّة، يتمّ فيها إسقاط التّزاوج البشريّ باعتباره ميدانا مصدرا على صورة التّزاوج الكونيّ، فإذا كان الإنسان خُلق نتيجة فعل التّزاوج بين آدم وحواء، لتمتدّ العلاقة إلى الكائنات الأخرى فيما بعد، فإنّ الكون خُلق نتيجة لنفس العمليّة، أي في علاقة تزاوج السّماء في إحدى عناصرها الأكثر تخصيبًا وهو " المطر " مع الأرض، فتتحدّد هذه العلاقة الاتجاهيّة، في نزول المطر الذّي يكون من الأعلى إلى الأسفل، وفي استقبال الأرض كرحمٍ حاوٍ لهذا الماء، لتنتُج، فيما بعد، خصوبة الأرضِ وانتاشها، وفي هذا التّقابل «النّموذجيّ بين المقدّس والدّنيويّ، في عداد اللّوائح التّي لا تحصى من التّضادات الثّنائيّة مثل الذّكر والأنثى، والسّماء والأرض...الخ»[1]. تمّ إسقاط السّماء التّي ترمز للذّكورة على الأرض في رمزيتها للأنوثة، فترسّخت فكرة العلوّ والدّنوّ في المنظومة الفكريّة الثّقافيّة العربيّة.

وهكذا اعتبرت الأرض، في الأساطير القديمة، رَحِمًا في عطائها وخصبها، كما أنّ **الأمّ رحمٌ أصغر (يحوي الجنين)**، فإنّ **الأرضَ رحمٌ أكبر (يحوي جميع الكائنات)**.

ولهذا اشتغلت النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة على هذا المبدأ، في مجملها، أي على رمزيّة الأرض والسّماء، الذّكورة والأنوثة، وأسّست وقعّدت المرأة الشّاعرة أغلب نصوصها على الاستعارة الاتجاهيّة (أعلى وأسفل، فوق وتحت، الخ...)، وما تحمله من إيحاءات ورؤى متعدّدة، تُفجِّر الطّاقة اللّغويّة وتُنمّي دلالاتها؛ ذلك لأنّها « تثير الرّؤيا الشّعريّة، وتحقّق الانفتاح الدّلاليّ على دلالات متعدّدة لا متناهيّة، كما يكسبها حيويّة الصّيرورة والتّحوّل، لتخرج وتتحوّل من الماضي إلى الحاضر؛ وبهذا تتحقّق الدّراميّة من الاصطراع والتّنافر بين الرّموز والصّور والمجازات والاستعارات بدل الغنائيّة، كما يحقّق الاقتصاد السّريّ، وعندما يتعامل الشّاعر مع الرّمز

[1] ميرتشيا إلِيادة، البحث عن التّاريخ والمعنى في الدّين، تر: سعود المولى، ط 1، المنظمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، لبنان، 2007، ص 261.

يخرجه من الدّلالة الأحاديّة إلى دلالة مفتوحة تُؤَمِّن له الإيحاء في إشعاع معرفيّ »[1]، ولهذا أثناء تتبّعنا لتحوّلات نسقيّة تصوّرات الجسد الأنثويّ، من خلال المرجعيّة القرآنيّة وتشكّل الذّخيرة الدّينيّة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربية، لاحظنا اشتغال هذا المنجز الشّعريّ النّسائيّ على خلق الإثارة الشّعريّة، عبر لعبة الدّال وانفتاح الدّلالة.

كما يُمكننا تتبّع هذا الإسقاط الوجوديّ في نصوص الشّاعرة المغاربيّة من خلال قول الشّاعرة " **عُليّة البوزيدي الإدريسي** ":

«**في الصباح أعد شتاء/ ولا أُمطر/ في المساء أدخن سحابة/ ولا أمطر/ لي معطف قريب/ ولا سماء لي.../ حفيدة هذا الغرق/ أنا/ ولا أمطر... !!/ شجرة أنا.../ خرجت من جهة/ خاطئة/ كي لا تتذكر عصافيرها/ في/ ساحة/ المدرسة...**»[2].

فيُلاحظ المُتتبّع لهذه الأسطر الشّعريّة أنّها تقول حقيقة الوجود، وهي العلاقة بين الذّات الأنثويّة والآخر، إذ لا يُمكن الفصل بينهما، فهما وجودان يكمّل بعضهما بعضًا، حيث تمّ تصوير (**السّماء**) في القصيدة على أنّها رمز للذّكورة، فيما تحمله من قوّة العلوّ والعموديّة والفوق، بينما صُوِّرت (**الأرض**) كرمز للأنوثة فيما تحمله من قوّة الخصوبة والعطاء والتحت، فتعمل الاستعارة في هذا المنجز الشّعريّ النّسائيّ على تحقيق الانسجام الثّقافيّ، إذ تنسجم « القيم الأكثر جوهريّة في ثقافة ما مع البنيّة الاستعاريّة، لتصوّراتها الأكثر أساسيّة »[3]، فرغم ما تتوفّر عليه المرأة من تشكيلات وقدرات، إلاّ أنّها تخفق في التّحقّق بمجرّد اختفاء العنصر الأساس (الذّكر)، وهو ما حدّدته التّراكيب الآتية: «**في الصباح أعد شتاء/ ولا أُمطر/ في المساء أدخن سحابة/ ولا أمطر/ لي معطف قريب/ ولا سماء لي.../ حفيدة هذا الغرق/ أنا/ ولا أمطر... !!**».

تتشكّل "**الذات الواعية**" لذاتها، من خلال الضّمير " **أنا** "، فتتعيّن ذاتيّة الأنا القبليّة في قول الشّاعرة: (**حفيدة هذا الغرق أنا، شجرة أنا**)، فلقد تجلّت الصّورة النّمطيّة للذّات الأنثويّة حسب ما

---

[1] ينظر: راوية، يحياوي، شعر أدونيس (البنية والدّلالة)، ط 1، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2008، ص 212.

[2] عُليّة البوزيدي الإدريسي، ديوان: " هواءٌ ... طويل الأجنحة "، دار التّوحيدي للنّشر والتّوزيع، ط 1، الرّباط، 2014، ص 13، 18.

[3] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 40.

رسّخته الذّائقة الذّهنيّة العربيّة، في كونها لا تختلف عن أيّ جمادٍ في الكون، وهي جزء من العالم الماديّ (حسب النّسق الذّكوريّ).

فتنقل لنا الشّاعرة ضُعفها في غياب الآخر، إذ تعقد موعدا مع الشّتاء إلاّ أنّها لا تُمطر، وتُدخّن سحابة إلاّ أنّها لا تُمطر، أنّى لها أنْ تُمطر ولا سماء لها ؟ فيُصرّح النّصّ **الإدريسي البوزيدي** بأسطورة السّماء والأرض، في تبنيه واشتغاله على الاستعارة الاتجاهيّة كما سبق وأن قلنا، إذ تمّ تصوير السّماء كرمز للذّكورة، والأرض رمز للأنوثة، حيث ترتبط « قداسة المرأة بقداسة الأرض»[1]. فيتمّ تغييب السّماء كطرف أساس في عمليّة الإمطار، مع إقرار الذّات الأنثويّة أن تكون مطرا يهمي ليبعث الخصب والحياة والاخضرار في الشّعر وبالشّعر فقط. إذ تختزل رؤية الشّاعرة وعيّا وجوديّا بأنثويّة العالم، وهو ما تؤكّده الشّاعرة "**مليكة العاصمي**" في قصيدتها " **اسمي مطر** "، وهي تقول الارتقاء والعُلوّ بالأنا الأنثويّة، تقول:

الرؤية الشّعريّة الأولى ومعاناة الذّات الأنثويّة

«غيرتُ اسمي منذُ حين
حينما العواصف
تقذف الأغصان للأغصان،
حينما الرّياح
تسوق من فوقِ المحيط كتلة السّحب
لتنزح الأحزان من فوقِ الزّهور»[2]

يقدّم لنا النّصّ رؤية جديدة لوجود الشّاعرة، يُعيّنها الفعل (غَيَّرتُ)، الذّي يوحي بالتّحويل والتّبديل، والانتقال من حالة إلى حالة أخرى جديدة، لكن قبل أن تسترسل في وصف التّغيير، تعود بنا إلى المنظومة العربيّة القديمة في تهميشها وعنفها: **(حينما العواصف/ تقذف الأغصان للأغصان/ حينما الرّياح/ تسوق من فوق المحيط كتلة السّحب)**. و توحي هذه القرائن النّصيّة

[1] مرسيا الياد، المقدّس والعادي، تر: عادل العوا، دار التّنوير، دط، دب، 2009، ص 173.
[2] مليكة العاصمي، كتابات خارج أسوار العالم (الأعمال الشّعريّة الكاملة)، ص 95.

بتأزّم الحياة قبل تغيير الشّاعرة لاسمها، أي موجودة داخل أسوار القبيلة ومعتقداتها السّلبيّة، حيث عاشت الشّاعرة في خضم كلّ هذه المعاناة والآلام.

لكنّها سرعان ما تتحوّل الذّات الشّاعرة إلى "**أنا**" متعالية، انطلاقا من استثمارها للاستعارة الاتجاهيّة وتفعيلها لحيويتها الدّلاليّة، بقولها "**غيرتُ اسمي منذُ حين** "، فتتشكل الأنا الأنثويّة المتعالية والمخصّبة، إذ تمنح الشّاعرة لأناها صورة أخرى غير تلك الصّور المعهودة، واسمًا آخر يليق بها كأنثى، تقدّم لنا كلّ هذا في تصوّر استعاريّ تنفصل فيه الذّات الأنثويّة عمّا أُلصِق بها في المجتمع، فتُمارس التّعالي والتّباهي الذّاتيّ بلغة تجاوزيّة تأخذ فيها الأشياء مسميات جديدة غير معهودة في الواقع، ويظهر ذلك من خلال قولها:

«سميتُ نفسي كالمياه تُنظّف الأغصان والشّجر...
وتَنكسُ الأدران في القلوبِ
والثّياب والحجر...
قرّرت أنْ أُدعَى ...
" مطر "»[1]

الرؤية الشّعريّة الثّانيّة وتجديد الذّات الأنثويّة

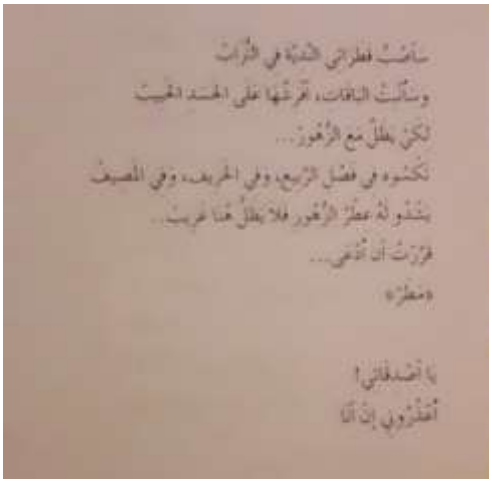
تُساهم حركيّة الأفعال في تحويل اتجاه الأحداث وتوجيهها– في هذه القصيدة – إذ يظهر التّحوّل بدءًا من عتبة العنوان الكلّيّ: " **وُلدتُ في الغدّ الذّي انتهى** "، حيث تُعلن الشّاعرة في تركيبها عن ولادة جديدة لها، إلاّ أنّها ولادة لم تكتمل؛ وذلك من خلال قولها: ولدتُ في الغدّ، ليُشاركها المتلقي التّساؤل وصناعة النّصّ (كيف هو هذا الغدّ الذّي وُلدت فيه الشّاعرة ؟ !)، لتتعيّن الإجابة مباشرة في الجُملة الموصولة (الذّي انتهى)، إذ تصنع الشّاعرة " غدا " جديدا يختلف عن الغدّ الواقعيّ الحقيقيّ في حمولاته المستقبليّة، ليَرِد (غَدُها) مُحَمَّلا بروح الماضي أي "غَدٌ ماض انقضى"، وهنا تتجلّى النّزعة التّشاؤميّة للذّات الشّاعرة، ليتمدّد التّحوّل إلى الجسد الكلّيّ للقصيدة، فيظهر جليّا في الجُملة الأولى " **غيرتُ اسمي منذُ حين**" أي تغيير من اللّحظة الرّاهنة إلى الجُملة التّي تنقل التّحوّل في النّصّ وفي المعنى" **قررتُ أن أُدعى مطر** "، والتّي تكرّرت مرات

[1] مليكة العاصمي، كتابات خارج أسوار العالم (الأعمال الشّعريّة الكاملة)، ص 96.

عديدة في القصيدة، تأكيدًا لرغبة التّغيير والتّجديد، ولحقُه تغيّرٌ وتحوُّل في الزّمن من الماضي: **(ماذا ملكتُ سوى عذابي/ ماذا ملكتُ سوى اغترابٌ بين أحبابي/ وأصحابي/ ماذا ملكتُ سِوى بُكاء طفولتي/ وسوى اكتئابي/ أنا ما ملكتُ/ ولن أكون مليكة..)**، تقول هذه الأسطر فَقْر الشّاعرة المعنويّ ومعاناة الأنا الأنثويّة.

ولم يَكنْ اسمها اسمًا على مُسمّى، فهي المليكة التّي لم تملكْ شيئا، فتتحوّل من الماضي إلى المُضارع، وما يحملُه من تغيير وتجديد ورغبة في التّحوّل والتّنصّل من الأنا التّي كَانَتْها، تقول: **(يهمي فيسقي تُربة من تحتها الجسد الحبيب/ سأصُبُّ قطراتي النّديّة في التّراب/ وسأُنْبتُ الباقات، أفرشها على الجسد الحبيبْ/ لكي يظلّ مع الزّهور...)**، وهذا التّحوّل في البنيّة الزّمنيّة من الماضي إلى المضارع، يقول تحوّلا آخر على مستوى الحالة الشّعوريّة للذّات الأنثويّة، إذ تنقل وتُعبّر عن تجربتها الشّعوريّة بواسطة ملفوظات الحالة، ففي المقطع الشّعريّ الأوّل تعرض الشّاعرة رغبتها وإقرارها في التّحوّل من الأنا الكائنة (مليكة) إلى الأنا التّي تكونها (مطر)، ثمّ تحوّلت إلى وصف اغترابها الذّاتيّ، لتتحوّل بعد ذلك إلى قراءة **أناها البديلة** في تماهيها مع الطّبيعة ووعيها بالانفصال الواقعيّ، وذلك لتقوّض أناها الواقعيّة وتؤسّس لأنًا تخييليّة، وهي بهذا تتنازل عن الواقعيّ لتتعالق مع الشّعريّ والممكنِ والمُتخيّل.

تُلغي هذه الرؤية الثّانيّة هويّة الأنا الأنثويّة بكلّ ما ترسّب فيها من حمولات قهريّة، بقولها (قرّرت) كفعل يهيئ القارئ لتلقي ما تقترحه الشّاعرة في مشروع تغيير الاسم من (مليكة) إلى (؟)، تتمدّد لحظة تلقي كلمة (أنْ أُدعى)، لتخلق أفق تلقي مشترك بينها وبين قارئها، وله أن يتخيّل الاسم البديل، الذّي تُفضّله الشّاعرة عن اسمها الأصليّ، بعد أنْ قررت الإعلان عنه في آخر المقطع: «**قرّرت أنْ تُدعى " مطر** "». ثمّ تعود إلى الاسترسال في وصف الماضي بعد صمتٍ طويل، يُعيّنه البياض الذّي يفصل بين المقطع الأوّل والمقطع الثّانيّ، الذّي يحكي دهاليز ماضيها الأليم، ويُمكن توضيح لُعبة البياض وما يستجليه من انقطاع عن الكلام، كما في الصّورة الآتيّة:


سألت قطراتي الندية في الذرات
وسألت الطاقات، فرقتها على الجسد المغيث
لكن بطلٌ مع الزهور...
تكشوه في فصل الربيع، وفي الخريف، وفي الصيف
يتندى له عطر الزهور فلا يظلُّ هنا غريب..
قررت أن أنمي...
وعطره

يا أصدقائي!
أمطروني إن أنا

لقد استثمرت الشّاعرة طاقات التّجريب، من خلال توزيع البياض والسّواد في جسد ورقتها بطريقة حرّة، تُفعّل طاقة المساحة النّصيّة وتفتح أفقا للقراءة والتّأويل.

كما يُمكن تتبّع تحوّلات المعنى والوعيّ الذّاتيّ الأنثويّ التّجاوزيّ في قصيدة " **اسمي مطر** "، كما في الجدول الآتيّ:

الحالة الأولى: **الأنا التّي كُنتها**	**الحالة الثّانية:** **الأنا التّي أرغب في كونها**	**الحالة الثّالثة:** **الأنا التّي صِرتُها**
– الوعي بفَقْرِ الذّات الأنثويّة المعنويّ، ومعاناة الأنا	– الوعي بالتّجديد والتّحوّل	– الوعي بمركزيّة الذّات الأنثويّة
حقيقة الأنا الأولى (القديمة): –معاناة الذّات الأنثويّة واغتراب الأنا واكتئابها: « ماذا **ملكتُ** سِوى عذابي/ ماذا **ملكتُ** سِوى اغتراب بين أحبابي/ وأصحابي/ ماذا **ملكتُ** سِوى بكاء طفولتي/ وسوى اكتئابي»	**حقيقة الأنا الثّانية:** – الرّغبة في التّنصّل من الأنا القديمة، واستبدالها بأخرى جديدة؛ فالأولى تشكّلت وِفق مقاييس المجتمع وقوالبه، والثّانيّة نابعة من الذّات ووعيها بضرورة التّغيير: «غيرتُ اسمي منذُ حين/ حينما	**حقيقة الأنا المغايرة الجديدة:** –إدراك حقيقة الذّات الأنثويّة **(أنا المطر)** « أهوى نسيم الحُريّة/ كالقطّة البريّة المتفرّدة/ تجري من الأدغال للأدغال/ هَرَبًا من الإنسان والأغلال/ وأنا المطر/ سأصبّ قطراتي النّديّة في

	العواصف/ تقذف الأغصان للأغصان،/ حينما الرّياح/ تسوق من فوق المحيط كتلةَ السُّحب/ قررتُ أن أدعى .../ مطر/ بنتي التّي كانت ستخرج من دمي في ذات يوم/ خبّأتُ هذا الاسم كيْ أدعوها: يا بِنْتي مَطَرْ/ لكنّني سأموت مهما طال عُمري كالكلاب.../ ولن تكون/ لي طفلة باسم: المطر»	التّراب/ وسَأُنْبِتُ الباقات، أفرشُها على الجسد الحبيبْ/ لكي يظلّ مع الزّهور.../ تكْسوه في فصل الرّبيع، وفي الخريف، وفي المصيف/ يشْدو له عِطر الزّهور فلا يظلُّ هنا غريبْ.../ يا أصدقائي !/ أعذروني إن أنا/ لم أستجبْ لدعائكم/ لا أذكرُ اسمي الماضي بعد/ فمع اهتزازات الغصون،/ ومع اعتناقات الحشائش في المروج،/ ومع الرّبيع الأبيض المأفون/ في دنيا النّساء،/ يا أصدقائي !/ المعذرة/ لا أذكر اسمي الماضي بعد/ فمع الرّبيع، جمعتُ باقات الزّهر/ ونثرتها في غُرفتي/ في كلّ زاوية ورُكن/ وعَرفْتُ أنّ اسمي.../ " مطر "».
الأنا التّي كُنْتُها	**الأنا التّي أكونُها**	**الأنا التّي صِرتُها**

يُتابع الجدول تحوّلات الذّات الأنثويّة

لقد أرست الشّاعرة " **مليكة العاصمي** " من خلال قصيدة " **اسمي مطر** " معالم الذّات الأنثويّة ووعيها بأناها. وانفرد نصّها برؤيّة العالم أنثويّا، إلاّ أنّها رؤيّة تبتعد عن كونها نسقًا فرديّا؛ إلى اعتباره نسقًا ثقافيّا، وهو ما أكّدته التّفكيكيّة في رفضها لفكرة أنّ للمبدع معانٍ خاصّة به وحقائق

خاصّة برؤيته الذّاتيّة، فرؤية العالم تتّخذ طابعها الاجتماعيّ من موقفها اتجاه الكون والإنسان والمجتمع، في الرّبط العقلانيّ للعناصر المحدّدة لرؤية هذا العالم[1]، فالمرأة الشّاعرة في نصوصها لا تعكس الوعيّ الجمعيّ la conscience collective عندها، وإنّما تقدّم بشكل متقن درجة المطابقة البنائيّة التّي أدركتها بعمق الوعيّ الجمعي نفسها فقط، ولهذا فإنّ كلّ عمل أدبيّ أو فنّيّ جماليّ إنّما هو تعبير عن رؤية العالم، وهذه الظّاهرة وعي جمعيّ يبلغ الحدّ الأقصى من الوضوح التّصوّريّ والحسّيّ[2] وتشكّل الرّؤياويّ والإنفتاح النّصّيّ.

المبحث الثّالث: تشكيل المعنى الخطاطيّ[*]

أولى العرفانيون، من لسانيين وعلماء دلالة، خطاطة الصّورة أهميّة ملحوظة في بناء نظرياتهم، باعتبارها شبكة تصوّريّة تنظّم نشاطاتنا الجسديّة ومعارفنا الذّهنيّة، وتؤسّس لضروب سلوكنا، وتحكم رؤيتنا المنسجمة للحياة والكون، وقد استلهم العرفانيون هذا المفهوم من الجهاز الاصطلاحيّ للفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانط، الذّي اعتبر الخطاطة منتوجا من منتوجات المخيّلة يتوسّط الحساسيّة والفهم [3]، فعملوا على ربط الاستعارة بمفهوم التّجسّد، وهو ما سعينا إلى اكتشافه في تتبّعنا لتشكّل الميدان المصدر في المدونة الشّعريّة النّسائيّة، أثناء اشتغالنا على العشق الإلهيّ، وثنائية الأنا والآخر، وفي تطرقهنّ لموضوعات الوجود، التّي تعتبر بمثابة استعارة

[1] عبد النور ادريس، التّمثلات الثقافيّة للجسد الأنثوي، الرّواية النّسائيّة أنموذجا، منشورات دفاتر الاختلاف، ط 1، المغرب، ماي 2015، ص 58.

[2] يُنظر: لوسيان غولدمان، الإله الخفيّ، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، د ط، سوريا، 1959، ص 48.

[*] الخطاطة: بنية معرفيّة على مستوى عالٍ من التّعقيد وهي تضمّ توجيهات حتميّة تهيّء المجرّب لتأويل تجربة ما بطريقة ما (يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص 136).

[3] محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفاني، مكتبة علاء الدّين، ط 1، صفقاس، تونس، 2009، ص 91.

كُبرى أو الاستعارة النّسقيّة، حيث تنتج عن مجموعة من الاستعارات البسيطة، وانسجام عدد من الاستعارات البنويّة الجزئيّة.

وقد عملن في صوغ الاستعارة التّصوّريّة على التحوّل من المعنى المحتوي إلى المعنى الخطاطي، وذلك باعتبار أنّه ليس من السّهل القبض على المعنى، نظرا لتشعّبها وتعدّد تأويلاتها « فهناك ما مردّه الأصوات والإيقاع عامّة، ومنها ما يعود إلى المعجم، ومنها معاني التّراكيب النّحويّة، وقد يكون للفضاء، فضاء الطّباعة، معاني في توزّع الأسطر والبياض والنّقاط، وغيرها ولكن الغالب على الدّراسات الشّعريّة النّسائيّة معنيان، المعنى التّصريحي (Sens dénotatif) والمعنى الحاف (Sens connotatif)»[1]. فلا يتمّ الكشف عن المعنى الحافي الضّمني، إلاّ من خلال العودة إلى المعنى التّصريحي وتتبّع الانحراف الدّلاليّ، ولا يتحقّق هذا كلّه إلاّ انطلاقا من متابعتنا للمعنى الخطاطيّ، الذّي تتجاوز فيه الشّاعرة المعنى النّحوي إلى المعنى الكلّيّ للخطاب، أي أنّ الخطاطة تعمل على الكشف عن تصوّرات الشّاعرة المغاربيّة وتشكّل خلفيات وأبعاد النّصّ الثّقافيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة.

إنّ انسجام الخطاب عامّة والخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ خاصّة، من المسائل التّي اعتنى بها المنظّرون والنّقاد، واختلفوا في آليات تحقّقه، وأدوات تمظهره في النّصّ النّسائيّ، بين عناية بالجوانب اللّغويّة وأدوات ترابطه وتماسكه [2]، وبين التّركيز على المعاني والمقاصد الإخباريّة الجزئيّة والكليّة، التي تجعل النّص وحدة دلاليّة متكاملة، وبين المقام ودوره في تشكيل الانسجام[3]، وصولا إلى العرفانيين الذّين ربطوا الانسجام بالتصوّرات، وما اللّغة أو التّمظهرات

[1] ينظر: البوعمراني، محمّد الصالح، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، 2015، ص 314.

[2] Halliday. M.A.K and R. Hasan. Cohesion in English. Long man. London. 1976.

نقلا عن: البوعمراني، محمّدالصالح، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، ص 316.

[3] Anne Reboul et Jacques Moeshier. Pragmatique du discours, Armand.Colin.paris.1998.

نقلا عن: المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

السّيميائيّة الأخرى إلاّ تجليات لهذا الانسجام الكامن في العرفان[1]، فتسهم كلّ هذه التّصوّرات في انسجام النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وتشكّل بنيته الدّلاليّة الكليّة.

ويُمكن تتبّع تشكّل المعنى الخطاطي في مدوّنة الشّاعرة المغاربيّة، انطلاقا من مراعاة المُهيمنة النّصيّة وتتبّع الخطاطات المُهيمنة، وإنْ لمحنا حضورا لهذه الخطاطات في أعمال الشّعراء العرب، كتشكّل « خطاطة القوّة عند جبران وخطاطة العموديّة عند الشّابي، وخطاطة المسار عند السّياب »[2]. حيث تُحدّد كلّ خطاطة المسار الاشتغاليّ لدى الشّاعر، لذا نتساءل كيف استثمرت الشّاعرات المغاربيات طاقات الاستعارة أي الاشتغال التّصوّريّ في بناء نصّهنّ الشّعريّ وفق المنظور الخطاطيّ ؟.

1- المعنى الخُطاطِيّ وانسجام الخطاب:

لم تعد المعاني في النّصوص الشّعرية النّسائيّة المغاربيّة مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والقرويّ والمدنيّ، يدركها المتخصّص في صناعة الشّعر أو غيره، وإنّما يشترط في فهمها وفكّ مغاليقها **ذاتا معرفيّة** عالمة بالشّعر وأسراره الاشتغاليّة والتّشكيليّة، وفي هذا الغموض والحَجْبِ تأسيس لآليات جديدة في بناء جسد النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، وفي اكتنازه وتكثيفه الدّلاليّ انفتاح على نهائية التّأويل وسيرورة التّشكّل.

كما أنّ النّصوص الشّعريّة لا تخلو من **آلية الانسجام** التّي تحكم بنيته الإشتغاليّة، وتؤثّث تشكيلته النّصيّة، والذّي يرتبط ويقترن في بُعده العام بالتّواصل البشريّ، ويُمكن أن نُحدّد الانسجام أو الخطاب المُنسجم بأنّه الخطاب « الحامل لمعنى من

---

[1] Anne- Marie Diller. " Coherence metaphorique. Action verbale et action verbale et action mentale en francais in communications N53. 1990.، نقلا عن: البوعمراني، محمّدالصالح، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، ص 316.

[2] ينظر: البوعمراني، محمّد الصالح، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، ص 317.

جهة، وغير المتناقض من جهة أخرى »[1]، فيُعدّ الانسجام مكوّنًا من مكوّنات التّواصل البشريّ والنّصّ الإبداعيّ، في انتظامه وفق علاقات تركيبيّة ومنطقيّة ودلاليّة وزمانيّة ومكانيّة.

لكن تجدر الإشارة إلى تشعّب واختلاف آراء النّقاد والمنظرّين حول الآليات التّي تُحقّق الانسجام، وأشكال حضوره واستجلائه في النّصّ، سواء من خلال الجانب اللّغويّ ودوره في تحقيق التّماسك والانسجام النّصّيّ، انطلاقًا من الأدوات والرّوابط التّي تستثمرها اللّغة، أو من خلال التّركيز على السّياق والمقام أو المقاصد الجزئيّة والكليّة، التّي تجعل من النّصّ وحدة مُتكاملة (جسد نصّيّ مُتكامل)، إلاّ أنّ للعرفانيين رأيًا آخر في هذا الشّأن، مفاده ربطُ **الانسجام بالتّصوّرات الذّهنيّة، وما اللّغة إلاّ استجلاء واستظهار لهذا الانسجام الكامنِ في العرفان**[2].

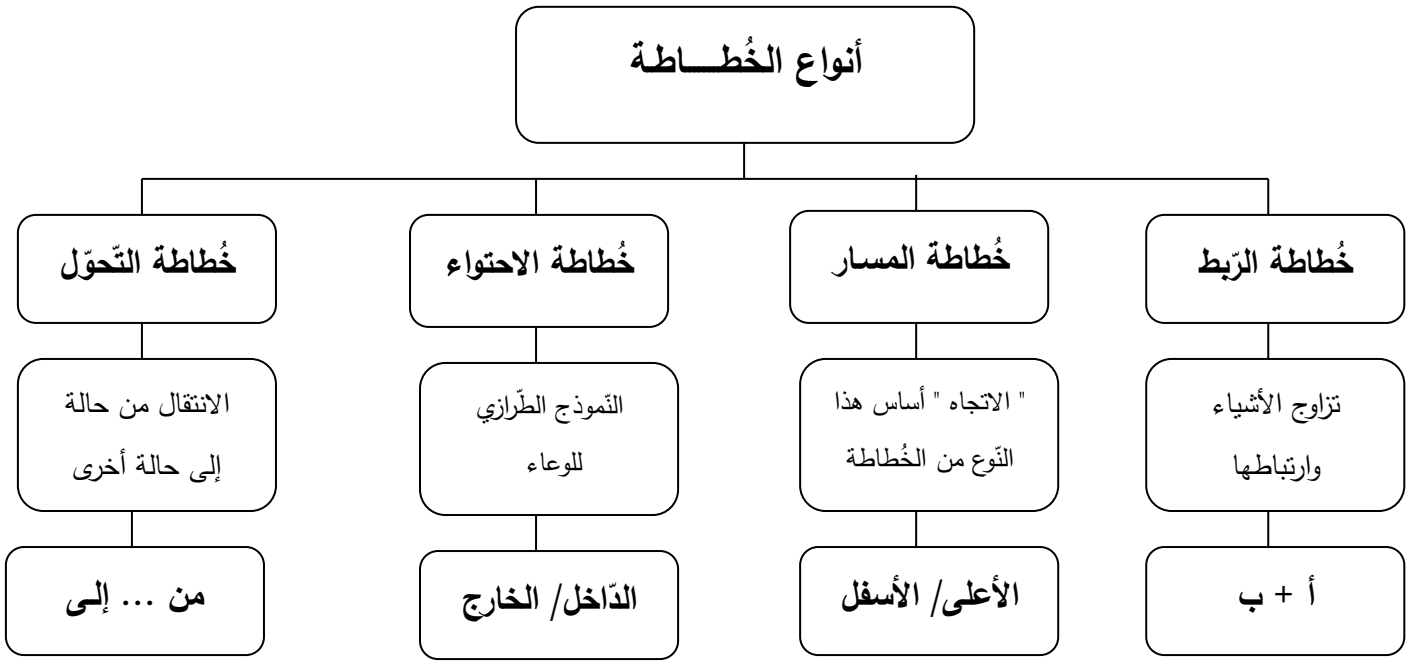
و نجد من أهمّ الآليات التّي تُحقّق الانسجام في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، ما أسماه العرفانيون بـ " **الخُطَاطة**/ Schema"، التّي تعمل على **تنظيم فوضويّة الوجود** من حولنا، **وترتيب تصوّراتنا وأفكارنا**، وبهذا نجد ونشهد لها حضورًا واستجلاءً واضحًا في القصيدة النّسائيّة الحديثة، نظرًا لبنائها وتأسيسها على الانسجام والتّرابط والتّماسك اللّغويّ الإبداعيّ، وتحقيق **التّكامل والالتحام النّصّيّ**، خِلافًا لِمَا رسّخه البيت الشّعريّ من تشتّتٍ دلاليّ في القصيدة العموديّة القديمة.

ويُمكن مُتابعة " **أنواع الخُطاطات** " في ديوان الشّاعرة "**عُليّة الإدريسي البوزيدي**" الموسوم "**ظلالٌ تسقط إلى أعلى**" وديوان " **أحفر في الوقت جنوبًا** " **للشّاعرة أسماء مطر**، كما هو موضّح في المُخطّط الآتيّ:

---

[1] جمال بندحمان، الأنساق الذّهنية في الخطاب الشّعري، التّشعّب والانسجام، دار رؤية، ط 1، د ب، 2011، ص 14.

[2] ينظر: محمّد الصّالح البوعمراني، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، ص 316. (الرّابط: http://search.mandumah.com/Record/715856).



مُخطّط توضيحيّ لأهمّ الخُطاطات في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ

تُحاول الشّاعرة "**أسماء مطر**" بناء نصّها وفق بنية خُطاطيّة، تحكم بناءه وتُحقّق انسجامه، والمقصود بالبنيّة الخُطاطيّة « العناصر الدّلاليّة الكُبرى التّي يحتفظ بها قارئ النّصّ، وقد انتهى من قراءته، فالذّاكرة طويلة المدى لا تحتفظ بالتّفاصيل الدّقيقة للنّصّ، إنّما تحتفظ بعناصره الدّلاليّة الكُبرى، التّي توجز أهم معانيه»[1]، ويُمكننا اختزال هذه **البنية الخُطاطيّة** في ديوان "**أحفرُ في الوقتِ جنوبًا**" في ثلاثة مُستوياتٍ أساسيّة، هي:

أ. مُستوى الفواعِل: يتمثّل من خلال **صوتِ الأنا الشّاعرة** (الذّات الأنثوية)، و**صوت الآخر** عبر ضمير الغائب المُذكّر.

ب. مُستوى التّعالق بين الفواعلِ، أي التّعالق بين الأنا والآخر.

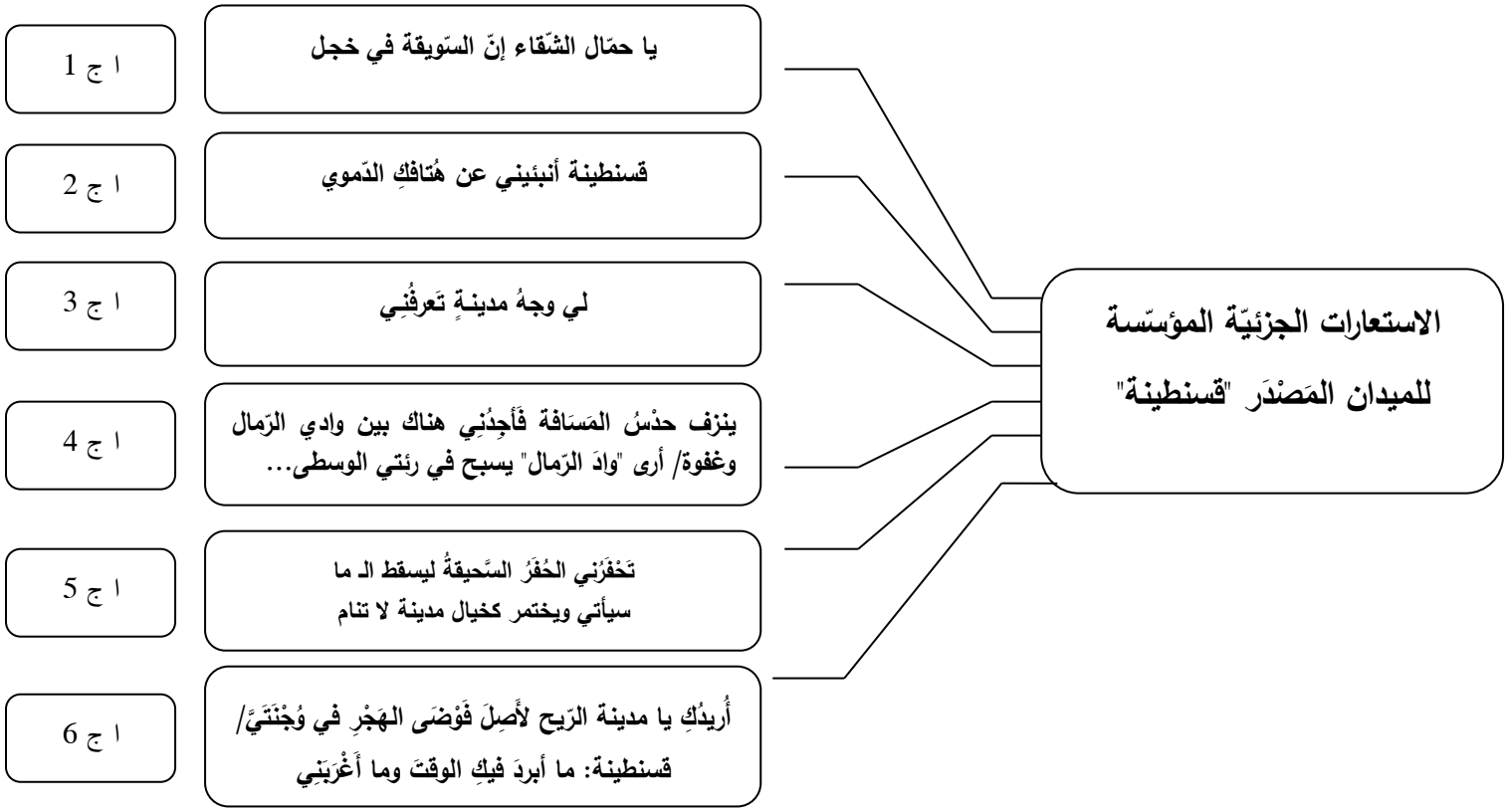
ج. مُستوى موضوع صراع الذّوات/ الفواعل.

[1] مجموعة من المؤلفين، النّصّ الشّعري قراءات تطبيقية، ص 184.

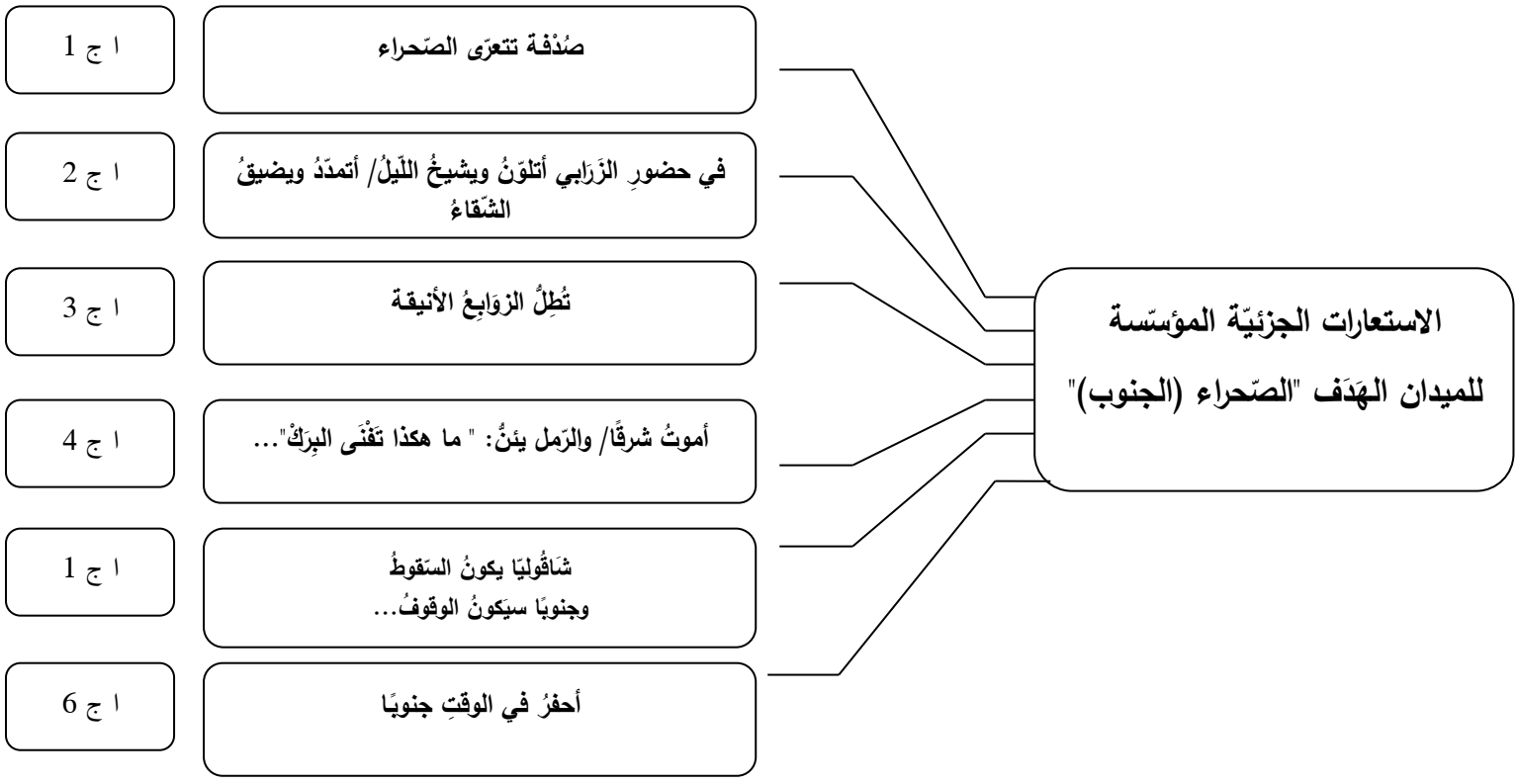
حيث يتمّ في هذه الخُطاطة **إسقاط الميدان المَصْدَر** على **الميدان الهَدَف**، ويتمثّل **الميدان المَصْدَر** في حكاية الشّاعرة **بأرضِ قسنطينة**، ويتمثّل **الميدان الهَدَف** في حكاية **الجنوبِ والشّاعرةُ جُزءٌ منه وحبيبُ النّخلة**، ونُعيّن العناصر التّي تحكم هذه الخُطاطة، كما في الجدول الآتيّ:

الميدان المَصْدَر	**الميدانُ الهَدَف**
الفواعل: الذّات الشّاعرة	الآخر (حبيبُ النّخلة)
العلاقة بين الفواعل: تنافر ثمّ تعالق	تنافر ثمّ تعالق
المكان: قسنطينة بكلّ تفاصيلها	الصّحراء بكلّ تفاصيلها

ولهذا يُعتبر ديوان الشّاعرة " **أحفرُ في الوقتِ جنوبًا** " استعارة كُبرى أو مركزيّة، فالنّصّ عبارة عن **حكاية استعاريّة**، يتمّ فيها إسقاط بنيّة تصوّريّة على بنيّة تصوّريّة أخرى مُغايرة؛ وذلك من أجل الإلمام بالمَشهد الكُلّيّ أو البنيّة الكُليّة للنّصّ (الدّيوان)، فلا تعرض الشّاعرة تفاصيل هذه الحِكاية التّي تستقرّ ويملؤها الخيال، وإنّما تكتفي بسَرْد البنية الخُطاطيّة الكُبرى التّي تتحكّم في تأسيسها وتشكيلها. ويُمكن اختصار وتعيين هذه **الاستعارات الجزئيّة** التّي تُساهم في بناء الاستعارة المركزيّة كما في التّرسيمة الآتية:



نقرأ في هذا المُخطّط كيف ساهمت الاستعارات الجزئيّة للميدان المَصْدر في التّأسيس لاستعارة مركزيّة، تقول قسنطينة وتفاصيلها الموروثة.



نعاين في التّرسيمة الثّانية كيف عملت الاستعارات الجزئيّة للميدان الهَدف في التّأسيس للاستعارة الأُمّ، أي استعارة تقول الجنوب وبهاء الصّحراء .

ويُمكن الوقوف عند كلّ نوعٍ من الخُطاطات المذكورة سابقا، على حدة بالدّراسة والتّطبيق، على النّحو الآتيّ:

2: استعارة خُطاطة الرَّبـــــط:

تتعيّن خطاطة الرّبط من خلال التّأكيد أنّ عالمنا الفيزيائيّ ملئ بترابطات نراها في تزاوج الأشياء الفيزيائيّة، فقطعتان من الخشب مسمّرتان إلى بعضهما، وطفل يُمسكُ بيد أبيه، ومصباح كهربائي مشدود إلى مشدّه، هذه الأشياء البسيطة وغيرها تُعبّر عن هذه التّرابطات، التّي نراها بصورة دائمة في حياتنا المعيشية، وهناك ترابطات اجتماعيّة مثل رباط الأخوّة وصلة الرّحم وغيرها من الرّوابط، كما تترابط الأحداثُ ترابطًا سببيّا، ويُمكن لخُطاطةِ الرّبط أن تتوسّع استعاريّا بانطباقها على ترابطات مُجرّدة، مثل الرّبط بين النّتائج والمقدّمات[1]، وبهذا يُمكن القول إنّ خُطاطة الرّبط تفرض وجود كيانين مُستقلين، يربط بينهما رابطٌ يؤدّي إلى تفاعلهما وتداخلهما، وقد يتداخل هذا النّوع من الخُطاطة مع أنواع أخرى **كخُطاطة الاحتواء وخُطاطة التّحوّل.**

نُحلّل حضور واستجلاء هذه الاستعارة في نصوص "**أسماء مطر**" في ديوانها "**أحفر في الوقت جنوبًا**"، الذّي صدر عن دار الهُدَى عام 2012، وهو أوّل عملٍ شعريّ تُنتِجه الشّاعرة الشّابة، وقبل الولوج إلى عوالم النّصّ، نقف أوّلاً عند عتبة العنوان، كعتبة أولى تُساعدنا وتُمكّننا من فتحِ مغالقِ النّصِّ وتحديد الرّحم الدّلاليّ له.

ورد العنوان " **أحفْرُ في الوقتِ جنوبًا** " جُملة فعليّة تُفيد الحركة وعدم الثّبات، فالحفرُ عند الشّاعرة لم ينتهِ بعد، وإنّما لازالت قيد مُمَارسته والحَفْرِ في الوقتِ، ويُمكن قراءة العنوان في دلالته الرّمزيّة الاستعاريّة، على النّحو الآتيّ: فالفعل " **أحفِرُ**" أصبح مؤنّثًا (من حيث الجنس)، لأنّه

[1] عطيّة سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية، ص 69.

التصق بضمير "الأنا الأنثويّة " أي الأنا المُتكلّمة وهي "الشّاعرة"، فهذه الكلمة وإنْ حَملت دلالة المُذكّر لَفْظًا، تعتبر في دلالتها الاستعاريّة رمْزًا مؤنّثًا، لقد ربطت الشّاعرة بحرف الجرّ " **في** " بين أحفرُ في بُعدِه الأنثويّ وبين "الوقتِ جنوبًا" في بُعدِهِ الذّكوريّ، أي ربطٌ بين الأنوثة والذّكورة.

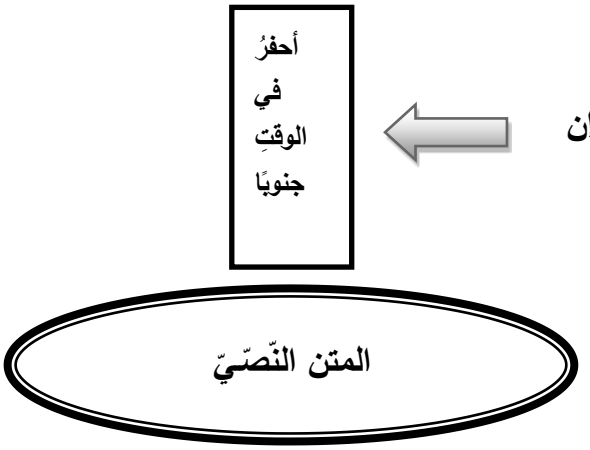
فيقوم عنوان الشّاعرة "**أسماء مطر**" على خُطاطة الرّبط، الرّبط بين الذّكورة والأنوثة، وبين كيانين مُستقلين، كيان عموديّ ذكوريّ، وكيان أفقيّ أنثويّ، حيث يمتدّ هذا التّصوّر إلى شَكْلِ كتابة العنوان، الذّي يستدعي في الذّهن استعارات تصوّرية قاعديّة: " الذّكورة الأنوثة"، "العموديّ الأفقيّ"، وهي استعارات تتجانس مع رمزيّة العنوان، فالمتأمّل لطريقة كتابة العنوان كأولى المداخل للولوج إلى العالم النّصّيّ "**أحفر في الوقت جنوبًا**"، إذ يدفع شكل كتابة العنوان (الكتابة العموديّة) كما هو موضّح في صورة الغلاف الأمامي:

القراءة العموديّة للعنوان

تحريك العيْن من الأعلى إلى الأسفل

وتشكيل **الاستعارة الاتجاهية**

إلى تحريك العين عموديّا من الأعلى إلى الأسفل وهو تجسيدٌ لفعل **الحَفْرِ**، الذّي يقوم أساسًا على ثنائية الأعلى والأسفل، وهذه الطّريقة معروفة في الشّعر الحرّ، فتؤسّس الشّاعرة من خلال تجاوزها للطّريقة المعروفة في كتابة العناوين الموضّحة في التّرسيمة الآتية:



إلى تكريس استعارة الذّكورة والأنوثة، واللّذة والألم، والحياة والموت (الفناء)، فيتحوّل فعل "**الحَفْرِ**" عبر هذا التّرابط إلى فعلٍ جنسيٍّ.

يتمدّد هذا التّصوّر الاستعاريّ للذّكورة والأنوثة، الحياة والموت، عبر المتن النّصّيّ للدّيوان، فتجعل الشّاعرة من "الجنوب"، كما هو معروف في المُتخيّل العربيّ، رمزًا للموت واللاّعيش وقسوة الحياة، واللاّاستقرار، بينما تَجعل من الشّمال رمزًا للحياة والاستقرار والأمان، تقول في قصيدتها "**حبيبُ النّخلة**":

« كان يتدارَكُ طُولَهُ
ظِلَّهُ
خَوْفَهُ
عُنُقَهُ المُوَازِي للشَّمْسِ
حبيبُ النّخلةِ
منْ يفيضُ بِهَجْرِ الأجْرَاسِ
بالمَوَاعيدِ المُداهِمَةِ للنّهْرِ
من قَضَى عُمْرَ قَدَمَيْهِ سَائِرًا على فَمِهِ»[1]

الجنوب/ الصّحراء رمز الشّقاء والقحط

[1] أسماء مطر، ديوان: " أحفرُ في الوقتِ جنوبًا، ص 91.

تُفضي تراتبيّة الأفعال في الأسطر السّابقة: يتدارك، يفيض، قضى... إلى تعلّق "حبيب النّخلة" أو الآخر بالصّحراء (الجنوب)، بينما تُخاطب الشّاعرة "قسنطينة" كرمز للحياة والإبداع، فتحكي فلسفة المكان واغتراب الذّات، فتُضيف قائلة:

فلسفة المكان واغتراب الذّات

« قسنطينة
أنبئيني عنْ هُتَافِكِ الدَّمَويّ
وعن أمنياتِ الكَسْتنَاءِ
وعن الوحلِ الذّي تنبتُ فيه سُلالة القَرْعِ
أنْبئي حبيبَ النَّخْلَةِ عن الظَّمَأِ المُفاجئِ
وعن رَقْصَةِ في مَتَاحِفِ اللَّفْظِ
تُغويني بها المرارةُ
والعَثْرَةُ القادِمةُ من تواريخِ الرّثَاءِ»[1]

لتوجّه الشّاعرة خطابًا بصيغة الأمر، تدعو فيه الآخر إلى التّحرّر والسّفر والتّرحال الذّي يفتح له أبوابًا للسّعادة والرّخاء، تقول:

الحَفْرُ في الجسد الأنثويّ وخلخلة الأعراف

« تَكَبّر
تصَدَّعْ
تَغَرَّبْ في أوطَانِ التَّعبِ
اصنعْ للأشجارِ صَوْتَهَا المُنَكَّهَ بالغيابِ
أُحْفُرْ في دَمِي عَمِيقًا
واقبضْ على منَاسِكِ الصّباحْ»[2]

[1] أسماء مطر، ديوان: " أحفرُ في الوقتِ جنوبًا، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص 97.

فتتشكّل من خلال هذه الصّور المشهديّة، خُطاطة الرّبط والاحتواء والتّحوّل، حيث تتمثّل الخُطاطة الأولى من خلال الرّغبة في الارتباط بالجنوب، وشدّ الإنتباه إلى جماليته وسحره. ويتعيّن الإحتواء في احتواء الجنوب للشّاعرة، فهو الحضن الدّافئ والوطن الآمن، بينما يتشكّل التّحوّل في الرّغبة في الانتقال من الشّمال إلى الجنوب، من السّقوط إلى الوقوف، هكذا تتداخل الخطاطات المختلفة لتُشكّل التّصوّر النّسائيّ المغاير، ويُمكن أن نُفصّل في كلّ نوع على حدة على النّحو الآتيّ:

3: استعارة خطاطةُ المَسَــار:

تُعتبر خُطاطة المسار من مُوَجِّهَاتِ الدّلالة في النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، وتغدو "الأنا" مركز العالم وأيّ خروج منها يُعدّ مسارًا، كالمسار من البيت إلى الجامعة، ومن الشّمال إلى الجنوبِ، ومن القرية إلى المدينة، وغيرها من المسارات التّي ترتسم وتتعيّن في الخيال، والتّي تكون لها نُقطة بداية (انطلاق) ونُقطة نهاية (وصول)، أي أنّ في كلّ « المسارات نسلك نفس الأجزاء المُشكّلة للبنية الجشطلتية الكُليّة »[1]، عبر ثلاث مراحل أساسيّة:

1. المصدر أو نُقطة الانطلاق

2. الهَدف أو نُقطة النّهاية

3. الأماكن والنّقاط المُتتابعة الرّابطة بين المصدر والهَدف/ مسار الطّريق أو الرّحلة.

بينما يتمّ فهم " **الحالات المُجرّدة**" عن طريق " **الإسقاط الاستعاريّ**" لخُطاطة المسار، فمثلا: بلوغ درجة الدّكتوراه (نُقطة انطلاق) كخُطاطة مسار تمرّ بالكثير من الأعمال والاجتهادات الفيزيائيّة لبلوغ الهَدَف كنُقطة نهاية.

[1] عطيّة سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية، ص 67.

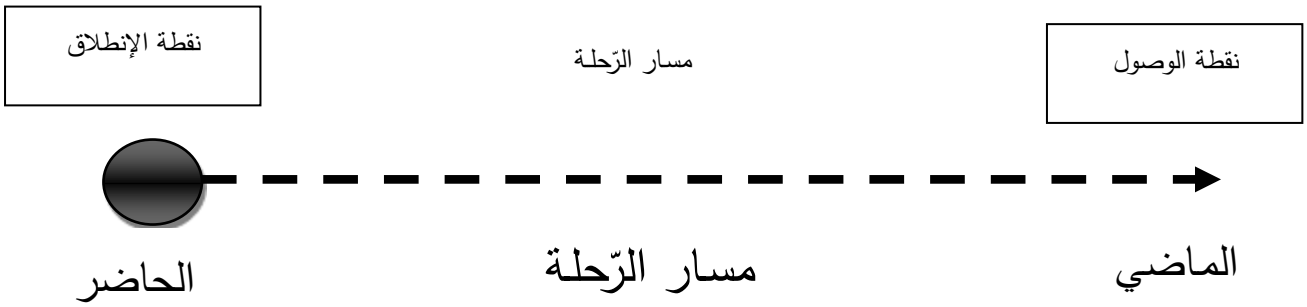
ولهذا سارت الشّاعرة في بناء نصّها وِفق البنية الجشطلتيّة، التّي ذكرناها سابقًا (نقطة انطلاق، نُقطة وصول، مرحلة المسار)، لذا يُمكننا الحديث عن " **خُطّة الطّريق**" في ديوان الشّاعرة "**أسماء مطر**"، خاصّة في مسار الحياة، ومسار النّجاح الخ... وغيرها من المُجرّدات التّي يُمكن إسقاط خُطاطة المسار عليها.

نُلاحظ في مُعاينتنا لديوان الشّاعرة " **أحفرُ في الوقتِ جنوبًا** " تشكّل مسارات عديدة، تَتحدّد بنُقطة انطلاق ونُقطة وصول أو نهاية؛ وذلك انطلاقًا من استعارة تصوّريّة قاعديّة وهي " **الحياة مسار**"، فيتّخذ " **الحَفْرُ** " – كما هو ظاهر في العنوان – وُجهة مُعيّنة، تتعيّن وتتضح معالمه بقول الشّاعرة: **جنُوبًا**، فجاءت هذه النّصوص التّي كتبتها الشّاعرة بعيدا عن مدينتها "الصّحراء " أو الجنوب، كحنين إليها، فاتّخذ الحَفْرُ في الوقتِ وهي مُقيمة في قسنطينة **وجهةً جنوبيّة**.

ولهذا تُحدّثنا الشّاعرة " **أسماء مطر**"، وهي الذّات المُتكلّمة داخل الدّيوان، عن مسار حياتها في الجنوب كونُها بنتُ الصّحراء، لتَنْفَجِر وتتفرّع عنْها مسارات عديدة.

– العودة إلى الماضي.... مسار:

تتحدّد خُطاطة المسار بالعودة إلى الماضي، فتتعيّن نُقطة الانطلاق أو المَصْدَر بالحاضر، بينما تتحدّد نُقطة الوصول والهَدف بالماضي، والتّي نُعيّنها ونوضّحها في التّرسيمة الآتيّة:



ويمكن تتبّع استحضار الشّاعرة للّحظات التّي عاشتها في الصّحراء، تقول في قصيدتها " **حبيبُ النّخلة**":

« ذاتَ قلقٍ
في مسامات الغروب
تفَتَّحَتْ فصيلةٌ من الزنَابِقِ
جوعُهَا ينْمُو في التّذاكي
يلهثُ بالوقتِ المُضَادِ للذّاكرة»[1]

العودة بالذّاكرة إلى الماضي ... مسارٌ

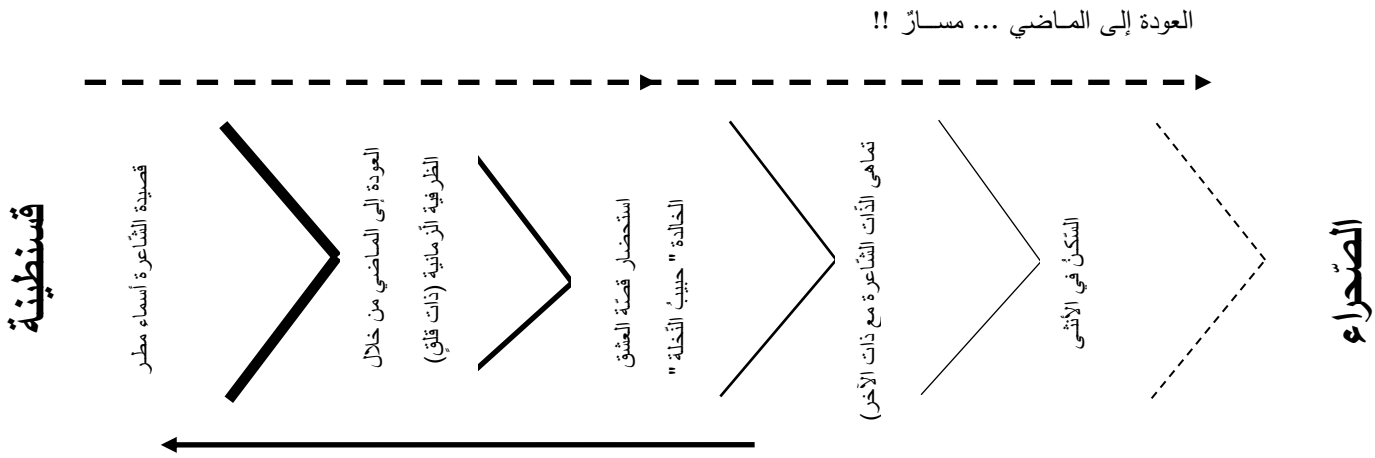
توضّح الشّاعرة "**أسماء مطر**" في هذا الخطاب، حنين الذّاكرة إلى مسقط الرّأس، وفي هذه العودة والمسار كان لابدّ لها من الوقوف عند محطّات مُختلفة، والعوائق التّي كانت تُصادفها، فكانت تروي علينا العلاقة بين شخصين أي بين ذكر وأنثى، الذّات الشّاعرة ومُخاطب يظهر من خلال ضمير المُخاطب المُذكّر، بدأت هذه الحكاية في واقعيتها في "الصّحراء" (نُقطة انطلاق) وانتهت في "قسنطينة" (نُقطة النّهاية واللّقاء)، بينما تتجلّى مجازًا في العودة إلى "الصّحراء" والانطلاقة تكون من "قسنطينة"، وهو ما أكّدته الشّاعرة في عتبة الإهداء حين قالت:

« إلى قسنطينة شاهدةً على الرّحلة والرّيح»[2].

ويُمكن تتبّع مسار هذه الخُطاطة في القصيدة، كما في المُخطّط الآتيّ:

[1] أسماء مطر، ديوان: " أحفرُ في الوقتِ جنوبًا، ص 91.

[2] المصدر نفسه، ص 03.



تشكّل " **خُطاطة المَسَار** " وطريق حياة الشّاعرة

تتجلّى خُطاطة المسار عبر التّحوّلات التّي تسلكها الشّاعرة في رحلتها نحو الماضي، فنلمح تحوّلا في الأفعال وبنيتها الزّمنيّة: الأفعال الماضيّة ثمّ الأفعال المُضارعة، ثمّ تحوّلاً في اللّقب الذّي أطلقته على الآخر، ففي البداية كان " حبيبُ النّخلة " ثمّ أصبح "حبيبُ البراري"، ثمّ تحوّل آخر في المكان من الصّحراء إلى قسنطينة ثمّ إلى الصّحراء عبر تداعيات الذّاكرة، حيث اعتمدت الشّاعرة على الاستعارة في وصفِ هذا التّحوّل والتّنقل بين الصّحراء وقسنطينة، إذ تجعل هذه الاستعارات من "**الطّبيعة**" ميدانًا مَصْدَرًا.

لينتهي **المسَار** برغبة الشّاعرة في تحويل العلاقة بينهما، بعد النّفور الذّي تحكّم في مسار العلاقة منذ البداية ومُحاولة الرّبط والجَمع بينهما، والدّعوة إلى "**السّكن في الأنثى**" باعتبارها المأوى الآمن والسّكن المُريح.

لكن تنوّه الشّاعرة إلى أنّ " غياب الرّيح أو الرّحلة " – كما أطلقت عليه في عتبة الإهداء– يُعدّ سكينة للذّات الأنثويّة، فتتجلّى الرّاحة في السَكن والمكوث في مسقط الرأس، تقول:

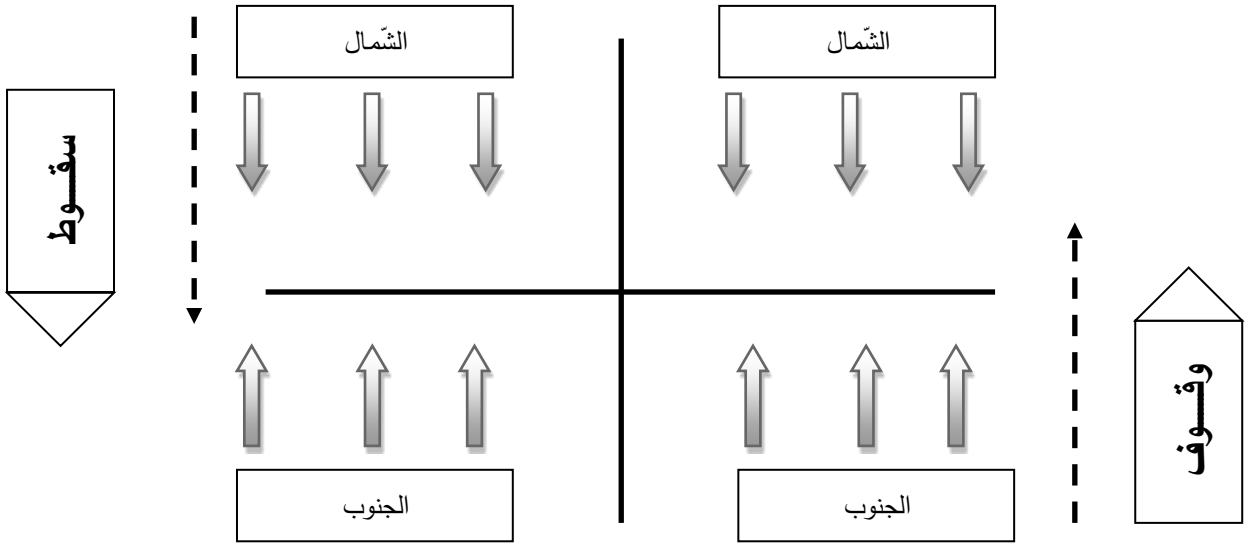
الصّحراء موطنُ الذّات ومكان الانطلاق

« في حضُور الزَرَابِي أتلوّنُ ويشيخُ اللّيلُ
أتمدَّدُ ويضيقُ الشَّقَاءُ
وأرى "وادَ الرّمالِ" يَسْبَحُ
في رئتي الوسْطَى
في غيابِ الرّيحِ أغتابُ المَدَافِنَ
أُرَمِّمُ ارتِجَافَ الحَظِّ»[1]

لذا ترمز الشّاعرة في نصوصها إلى الجنوب/ الصّحراء بكلّ ما هو إيجابيّ، والشّمال بكلّ ما هو سلبيّ، وتتحوّل الدّلالة لتؤسّس **لخُطاطة التّحوّل**، وهو ما يظهر جليّا في قصيدتها المعنونة: " **يمين الطّقس/ ذاكرة الشّمالِّ**"، حين تقول فيها:

« شاقوليا يكونُ السُّقوطُ
وجنُوبًا سَيَكُونُ الوُقُوفُ»[2]

ويُمكن تعيين هذا " **التّصوير الاستعاريّ**" كما في التّرسيمة الآتيّة:



شاقوليًا/ شمالاً = السّقوط جنوبًا = الوقوف

[1] أسماء مطر، ديوان: " أحفرُ في الوقتِ جنوبًا، ص 08، 09.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

4: استعارة خُطاطة الاحتواء.... "المكانُ وعاءٌ":

– الصّحراء في التّصوّر الشّعريّ النّسائيّ... وعاءُ الاحتواء وفضاء الانتماء

تتعيّن استعارة "**المكان وعاء**" باعتبار أنّ الفرد يوضع ويُمَوْقَعُ دومًا في رُقعة جغرافيّة مُعيّنة، وتكون هذه الرّقعة بمثابة حاوية وحُضن حامل للفرد وحامٍ له، حيث يعتبر الإحتواء الفيزيائيّ أهمّ ما يميّز تجربتنا الجسديّة، وجَسَدُنَا هو النّموذج الطّرازي للوعاء، فالعروق أوعية للدّم، والمعدة وعاء للطّعام، ونحن نتعامل جسديّا مع الأشياء باعتبارها أوعيّة، وتفاعلنا مع محيطنا يكشف عن هذه الأوعيّة التّي تحكم تجربتنا الحياتيّة، فنحن نتحرّك داخل الغرفة أو خارجها، وداخل فضاء وخارج فضاء آخر، ونستعمل أشياء ندرجها ضمن الأوعية كالفنجان، فهذه الخطاطة نموذجيّة بالنّسبة للأوعيّة الفيزيائيّة، إذ نكاد نخضع في كلّ فعل نمارسه لخطاطة الوعاء، فنحن في الصّباح داخل العمل، وفي نهاية اليوم في السّيارة، وفي المساء داخل المنزل، وكلّ هذه الأفعال تتميّز باشتراكها في بنية مشتركة مؤسّسة على الاتجاه داخل– خارج[1]، وقد تتوسّع خطاطة الاحتواء من خلال الإسقاط الإستعاريّ، لتشمل تصوّرات تجريديّة، كأن نقول: خرج من جِلْدِهِ، فيغدو الجِلد بفعل قوّة الإستعارة وعاء له داخل وخارج، وتشكّل – أيضا– **الصّحراء** في ديوان الشّاعرة "**أسماء مطر**" وعاء حاملا لتفاصيل الشّاعرة، حيث يعتبر "**الجنوب**" "**داخلا**"، بينما تُمثل "**قسنطينة**" "**الخارج**"، فيتجلّى الدّاخل من خلال قول الشّاعرة: **(أحفر في الوقت جنوبا)**، إذ جاءت كلّ تحرّكات الشّاعرة داخل وفي اتجاه الصّحراء، ليغدو الجنوب وعاء حاضنا للذّات الأنثويّة.

ويُمكن مُتابعة خُطاطة الإحتواء في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ انطلاقا من الجدول الآتيّ:

المكــانُ وعـــاء	الصّفحة	الدّاخـــــل	الخـــــارج	خطاطة الإحتواء
				في ديوان: أحفر في الوقت جنوبا
– أُجهش بكَ فتصْمُت في دمِي البرَك	ص05	البرك	الدمّ	الدّم وعاء للبرك
– من عُنقي تُطِلُّ الزّوابع البريئة	ص10	الزّوابع	العنق	العنق وعاء الزّوابع
– يُشاكسني نبضُ الجفافِ في فمي	ص15	نبضُ الجفافِ	الفمّ	الفمّ وعاء النّبض
– لك الخلود في دمي أيّها الملح	ص36	الملح	الدّم	الدّم وعاء الملح

[1] عطيّة سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية، ص 68.

– وفي القلب غصن عجوز	ص52	غصن	القلب	القلب وعاء الغصن
– في جزري يستوطن حلمك المهاجر – يحملني قطار المدينة	ص45 ص63	الحلم الذّات الشّاعرة	الجُزُر القطار	في ديوان: بطريقتي الخاصة جدا الجزر وعاء الحلم القطار وعاء الذّات
– ذاك المقيم.. تحتويه شرنقة	ص08	المقيم	الشرنقة	في ديوان: أراك .. ولا أراك الشرنقة وعاء المقيم
– مشتاقة أنا لأن تحضنني في مقلتيك	ص53	الذّات الشّاعرة	المقلة	في ديوان: لاجئة حبّ المقلة وعاء الذّات

يُلاحظ المتتبّع لبنية خُطاطة الإحتواء، أنّها ساهمت في بناء وتشكيل تصوّرات المرأة الشّاعرة، ومعاينة كيفيّة استثمار وتفعيلها لقوّة الإستعارة والنّموذج الطّرازيّ في نصوصها الإبداعيّة.

5: خُطاطة العموديّة والأفقيّة:

تنشأ الخطط العموديّة والأفقيّة في الشّعر النّسائيّ، من سعينا إلى توظيف اتجاهيّة (فوق– تحت)، في انتقاء البنى الدّالة في تجربتنا الشّعريّة، حيث نلاحظ بنية العموديّة على نحو متكرّر في الآلاف من مدركاتنا وأنشطتنا التّي نعايشها كلّ يوم، كإدراك شجرة، أو إدراكنا الشّعوريّ بأنّنا واقفون، أو من خلال الصّعود على سلم، أو من خلال تشكيل صورة ذهنيّة لسارية العلم، أو قياس طول طفل، أو من خلال تجربة ارتفاع مستوى الماء في حوض الاستحمام. إنّ مخطّط العموديّة هو البنيّة التّجريديّة لهذه التّجارب والصّور والمدركات العموديّة [1]. فكيف استطاعت المرأة الشّاعرة استثمار نموذج الخطاطة العموديّة والأفقيّة في بناء المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ؟.

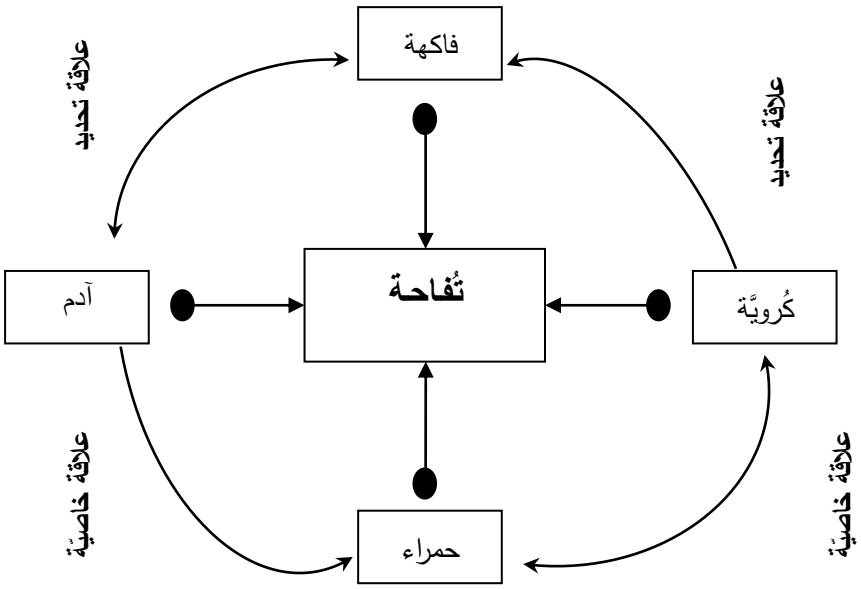
تتحوّل بعض الموضوعات والتّصوّرات في الشّعر النّسائيّ إلى تيمات كبرى، فتخرج من ميدانها المصدر الذّي وُجدت فيه في الشّعر العربيّ القديم، فقد أصبحت المرأة الشّاعرة تتبنى في تصوّراتها نمط الإسقاط الاستعاريّ، الذّي يقوم على « جملة التّناسبات القائمة بين المجالين

[1] ينظر: عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهوميّة، كتاب نزوى، مؤسّسة عمان للصّحافة والأنباء والنّشر والإعلان، الإصدار الثّالث، سلطنة عمّان، 2002، ص 23.

(المصدر) و(الهدف) عنصرا بعنصر، أو مكوّنا بمكون، إذ يتمّ إسقاط المعارف القائمة بالمجال (المصدر) على المعارف المرتبطة بالمجال (الهدف)، فتنشأ الاستعارة من تلك التّناسبات، ويمكن أن تتمّ بين مجالين متباعدين لا رابط بينهما »[1]، فعمليّة الإسقاط متأصّلة في الأذهان، لذا يسهل الرّبط بين المتباعدات وفهم وتأويل الاستعارات، ولهذا نحاول تتبّع تحوّلات الاستعارة من مجرّد كونها ظاهرة لغويّة، إلى الاهتمام بها كظاهرة إدراكيّة ترتبط بالعمليّة الذّهنيّة.

فالمتتبّع للميدان المصدر في الشّعر العربيّ واستثماره لطاقات تصوير (المطر) و(النّهد) وجدناها قليلة ومحصورة في: المطر كرمز للخير والرّخاء والخصوبة، كما في قصيدة بدر شاكر السّياب " أنشودة المطر "، و" النّهد " في رمزيته ودلالاته على الأنوثة، كما هو وارد في قصائد "نزار قباني"، بينما عملت المرأة الشّاعرة على خلق تصوّرات جديدة في الميدان الهدف، غير تلك التّي عرفها ومثّلها الشّعراء القدماء في شعرهم، وذلك بُغية التّوليد الدّلاليّ وصُنع الفرادة النّصيّة في التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، ولقد تمّ ذلك عن طريق تبنيها **لنظريّة النّموذج الشّبكيّ الدّلاليّ**، فالكلمة الواحدة لها القدرة على ضَخِّ عددٍ لا نهائيّ من المعاني والدّلالات، فلو تتبّعنا السّيرورة الدّلاليّة لكلمة (**تُفاحة**)، لوجدنا أنّها تختلف من زمن إلى آخر ومن فترة إلى أخرى، على النّحو الآتيّ:

[1] ينظر: بن غربية عبد الجبار، نظريات لسانية عرفانيّة، مدخل إلى النّحو العرفاني، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، ط 1، كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2010، ص 143.



تشكّل النّموذج الشّبكيّ الدّلاليّ لكلمة " تُفاحة "

يُلاحظ المتتبّع للمثال الذّي قدّمناه من خلال كلمة (تُفاحة)، التّي تفرّعت عنها دلالات متنوّعة، من مِثل: فاكهة، كرويّة، حمراء، آدم، النّهد الخ... أنّ النّموذج الشّبكيّ – لهذه الكلمة– يظلّ يستقبلُ –دومًا– إدراكات دلاليّة جديدة تُحقّقها التّرابطات المختلفة الموجودة بين المعنى الحرفيّ والمعنى الفَحْويّ، فلقد أسهم النّموذج الشّبكيّ في نموّ الدّلالة، وخلق استعارات جديدة في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ.

تأسّس الشّعر النّسائيّ المغاربيّ على مصادر مختلفة تبني متصوّرات جديدة ومغايرة للمطر والنّهد، فتمنح الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في ديوانها " **دمية الشّمس** " الأشياء صورا جديدة تخرج عن المألوف وتتجاوزه، نوضّحها كما يأتي:

5-1: الطّبيعة إطارًا في استعارة الجسد الأنثويّ:

تتجلّى الطّبيعة في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ ميدانا مصدرا، وذلك من خلال تشكيلاتها ورموزها المختلفة، منها: **السّماء، الشّجر، التّراب، الماء، المطر** الخ...، فتؤكّد الرّموز الآتيّة: الشّجر، المطر خاصية العموديّة، بينما يؤكّد كلّ من التّراب والماء خاصيّة الأفقيّة، ففي علو

الجبال والسّماء، وانتصاب الشّجر، رمزيّة لهيئة النّهد وقوّته في الانتصاب، تقول الشّاعرة في قصيدة " **المرأة الأخيرة** ":

« **إليكَ نهدي/ قمرا،/ اغترف/ تدمّر/ فأنا المرأة الأخيرة،/ في دواوين النّساء/ احرق قطاري/ ثمّ برفاته تدثّر** » [1].

فتتأكّد خاصيّة البروز والعلو من خلال التّشبيه البليغ (النّهد قمر)، حيث تمّ إسقاط القمر كظاهرة طبيعيّة على الجسد الأنثويّ، فالتقى في نقطة تماس دلاليّة مشتركة تتمثّل في كون القمر هو الشّيء الذّي يتوسّط كبد السّماء في بروزه وظهوره وجماله ونصاعة بياضه، أي إنّه النّقطة البيضاء التّي تتوسّط سواد السّماء، والنّهد كصفة تُحدّد أنثويّة المرأة وجمالها، فتشترك الميادين المصادر في تصوريها للنّهد في بروزه وظهوره وجماله.

فتلعب الخُطاطة دورا أساسيّا في توليد المعاني وتعدّدها، إذ أنّ تعدّد المعنى « ليس أمرا اعتباطيا»[2]، فإذا نظرنا إلى الفعلين (اغترف) و (تدمّر)، في معجم لسان العرب، نجد أنّهما تَتَنَاسَلُ منهما معانٍ عديدة ومختلفة، وهذه المعاني محكومة بخطاطتين أساسيتين هما: « خطاطة القوّة وخطاطة العموديّة، وما بين القوّة والعموديّة علائق أهمّها أنّ الأقوى في المتصوّر العام المنطلق من واقعنا التّجريبيّ يكون فوق والأقل قوّة يكون تحت »[3]، وبهذا نقول أنّ الخطاطة العموديّة محكومة في غالب الأحيان بخطاطة القوّة، ويُمكن استجلاء تعالق الخُطاطتين انطلاقا من الجدول الآتيّ:

[1] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 08.

[2] محمّد الصّالح البوعمراني، الفضاء وتمثيل بنى اللّغة والخطاب، مجلّة سياقات، المجلّد الثّالث، العدد الأوّل، د ب، أفريل 2018، ص 73.

[3] محمّد الصّالح البوعمراني، الفضاء وتمثيل بنى اللّغة والخطاب، ص 73.

المعنى	نوع الخطاطة
غرف/ اغترف: غرف الماء والمرق ونحوهما.	**خطاطة العموديّة:** من تحت إلى فوق
غرّاف: غيثٌ غرّاف = غزير [1]	**خطاطة العموديّة:** من فوق إلى تحت. **وخطاطة القوّة:** الضاغط والمضغوط
تدمّر: دمر القوم يدْمرون دمارا = هلكوا[2]	**خطاطة العموديّة:** من فوق إلى تحت. و**خطاطةالقوّة:** مُدَمِّر (بكسر الميم) ومُدَمَّر (بفتح الميم).
احرق: حرق[3]: بالتّحريك، النّار، اللّهب	**خطاطة العموديّة:** من تحت إلى أعلى
الحريق: ما أحرق النّبات من حرّ أو برد أو ريح أو غير ذلك، وفي التّنزيل: " فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت "[4].	**خطاطة القوّة:** حارق ومحترق.

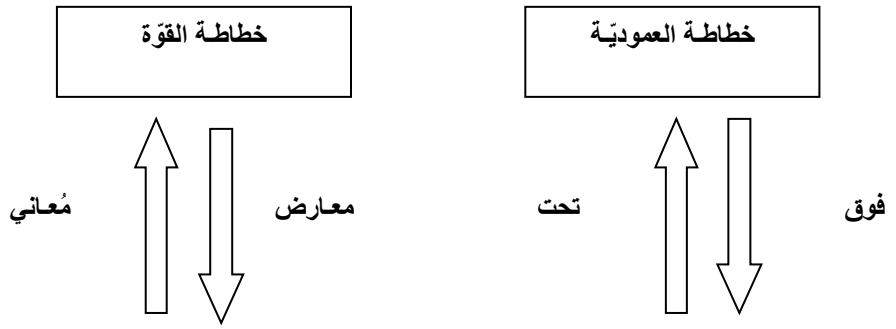
[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد التّاسع، مادة (غرف)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990، ص 263، 264.

[2] المرجع نفسه، المجلّد الثّاني، مادة (دمر)، ص 30.

[3] ينظر: المرجع نفسه، المجلّد العاشر، مادة (حرق)، ص 41، 42.

[4] ابن منظور، لسان العرب، المجلّد العاشر، مادة (حرق)، ص 41، 42.

إنّ المتتبّع لحركيّة الأفعال داخل القصيدة، ووِفق التّحليل الذّي قدّمناه في الجدول السّابق، يتنبّه إلى أنّ الأفعال الواردة في قصيدة الشّاعرة (**اغترف، تدمّر، احرق**) تشتغل وترتكز على خطاطتين، خُطاطة العموديّة وخطاطة القوّة، والتّي يُمكن تلخيصها في المخطّط الآتيّ(*):



مخطّط توضيحي لتعالق الخطاطتين

فتتحوّل دلالة النّهد عند الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في قصيدتها " **المرأة الأخيرة** "، بعد أن ربطته بخُطاطة الطّبيعة في رمزيته العموديّة، إلى دلالة جديدة يصنعها الإسقاط الاستعاريّ الجديد والمختلف، كما هو موضّح في قصيدتها " **قارورة السّماء** "، فيتمّ التّمهيد لخُطاطة جديدة، وهي:

5-2: الفاكهة إطارا في استعارة الجسد الأنثويّ:

تُحاول الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في قصيدتها " **قارورة السّماء** " تشبيه (النّهد) بالبرتقالة والفراولة في بروزهما وهيئتهما المنتصبة، فتقول:

« **تدوّر نهدي/ برتقالةً،/ احتلم الشّجر/ أينع نهدي/ الفرولة،/ سالت دماء البشر/ تُرى؟ !/ من يكون نهدي ؟ ! هل تراب؟! هل بعثٌ ؟! هل ماء ؟! أم قارورة السّماء ؟**»[1].

* استعرنا بعض المُصطلحات الواردة في المُخطّط من كتب الدّكتور "محمّد الصّالح البوعمراني" من تونس.

يُعبّر النّصّ عن **ذات تائهة** في حقيقة (النّهد)، فجاء عبارة عن تساؤلات وجوديّة، من خلال الأسئلة التّي طرحتها الشّاعرة والمتمثّلة في:

أسئلة تقول الوجود وتُسائله

- **من يكون نهدي ؟:**
- **هل تُراب ؟**
- **هل بعثٌ ؟**
- **هل ماء ؟**
- **أم قارورة السّماء ؟**

تؤسّس الشّاعرة من خلال أسئلتها للقصيدة ما بعد حداثيّة، وهي أسئلة عالقة لا ننتظر جوابًا عليها، فلم يكن اختيار الشّاعرة لهذه الاقتراحات اعتباطا، وإنّما لِما تحمل كلّ كلمة من دلالة على الحياة، فلو وقفنا عند الكلمة الأولى أو الاقتراح الأوّل ألا وهو **التّراب**، وجدنا أنّ هذه الكلمة تدلّ على الحياة، وأصل الوجود، وأمّا الماء فهو الحياة، لذا نتساءل: ما هي حقيقة النّهد ؟.

ويُمكن توضيح والبحث عن هذه الحقيقة، انطلاقا من تحليل كلّ تلك النّماذج والبدائل المقترحة من قِبل الشّاعرة **أميرة الرويقي**، والموضّحة في الجدول الآتيّ:

[1] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 08.

ما حقيقة النّهد ؟	هل تراب ؟	هل بعث ؟	هل ماء ؟	هل قارورة السّماء؟
	– يقول جلّ وعلا في سورة الأنعام: «هوَ الَّذِي **خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ** ثُمَّ قَضَى أَجَلًا وَأَجَلٌ مُسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ تَمْتَرُونَ » – الآية 02–، – سورة الأعراف الآية 12: « قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ **وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ** »، – ويقول في سورة المؤمنون، الآية 12: «وَلَقَدْ **خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ** »	قال الله تعالى: «ثمَّ بَعَثْنَاكُمْ مِنْ بَعْدِ مَوْتِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ» ﴿٥٦البقرة﴾. – قال الله تعالى: «فَأَمَاتَهُ الله مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ » ﴿٢٥٩البقرة﴾ «وَالْمَوْتَىٰ يَبْعَثُهُمُ الله ثُمَّ إِلَيْهِ يُرْجَعُونَ »﴿١٣٦الأنعام﴾. - ويقول جلّ وعلا: «وَلَئِنْ قُلْتَ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَٰذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ» ﴿٧هود﴾.	– يقول الله تعالى: « وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنَ الْمَاءِ بَشَرًا فَجَعَلَهُ نَسَبًا وَصِهْرًا وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيرًا »، سورة الفرقان، الآية 54. – ويقول أيضا:«الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ (7) ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ (8) ». – ويقول تعالى في سورة المرسلات، الآية 20: « أَلَمْ نَخْلُقْكُمْ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ».	كناية عن الحياة، فالأمّ تُرضع أبناءها للحفاظ عليهم وعلى سلامتهم، فشبّهت الشّاعرة النّهد بالقارورة كونه يحمل داخله في فترة الأمومة الحليب للطّفل، وهو بمثابة قارورة نزلت من السّماء للحفاظ على البقاء، يقول تعالى: «**وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ لِمَنْ أَرَادَ أَن يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ**

			– ويقول الله جلّ وعلا: «فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانُ مِمَّ خُلِقَ(5) خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ(6)» سورة الطّارق، الآيات 5، 6.	**بِالْمَعْرُوفِ لَا تُكَلَّفُ نَفْسٌ إِلَّا وُسْعَهَا لَا تُضَارَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوْلُودٌ لَّهُ بِوَلَدِهِ** » سورة البقرة، الآية 233.
	حقيقة كلّ شيء في الوجود تُراب، والنّهد جزء من الإنسان، والإنسان من تراب، إذن النّهد حقيقته وأصله تُراب./وبما أنّ الإنسان من تراب، والنّهد جزء من الإنسان، فالنّهد من تراب	الحقيقة المطلقة للإنسان هي التّي ستكون بعد البعث، فلا حقيقة في العاجلة، وإنّما في الآجلة.	يعتبر الماء مصدر الحياة، وأعظم الماء ما خُلق منه الإنسان، وكانت سببا في تكوين النّسل.	قارورة السّماء رمز الأنوثة والأمومة (هذه القارورة الزّجاجيّة التّي أوصى رسولنا الكريم بعدم كسرها: رِفقا بالقوارير)

فالملاحظ من خلال الجدول السّابق، أنّ حقيقة الإنسان وأصله تعود إلى كلّ تلك الرّموز الطّبيعيّة المذكورة سلفا، والمتمثّلة في: التّراب، الماء، البعث، إذ تشكّلت المرجعيات الفكريّة لقصيدة الرّويقي من مشارب عدّة: دينيّة، وثقافيّة، واجتماعيّة، وفلسفيّة، وتاريخيّة الخ... فلقد خُلق الإنسان من تُرابٍ وماء، بينما حقيقته المُطلقة وحياته الباقية هي التّي تكون بعد البعث. وتُضيف الشّاعرة قائلة في قصيدة المعنونة " **بعث** ":

« **سأُبعثُ/ من تحت ثدي مريم/ نخلة/ وحلمة عذراء/ تلتقط/ من راحة الشمس/ رغبة الضياء**»[1].

استحضرت الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في قصيدتها " **قصّة مريم العذراء** " عليها السّلام، وحاولت استثمار طاقاتها الأنثويّة واللّغويّة، وذلك من أجل « اختزان اللّغة للمناعة ضدّ الموت »[2]، وحفظا للبقاء.

كما تأتي قصيدة " **ضجيج الصّمت** " لتفكّ الحيرة والتّشتّت الدّلاليّ الذّي تطرحه قصيدة " **قارورة السّماء** "، فتحمل قصيدة " **ضجيج الصّمت** " إجابة عن ما حقيقة النّهد ؟، تقول الشّاعرة:

«**ثدْي.../ منه تتهاطل الأمومة/ في زحمة القحط/ في تخمة الموت/ في تصدّع/ الذّاكرة.../ أبسط/ في تقوقع الحياة/ كفوف الرّحيل/ أغتالني/ ثمّ أصمت**»[3].

تشتغل الأنثى الشّاعرة " **أميرة الرويقي** " في قصيدتها " **ضجيج الصّمت** "، على الموضوعات الكُبرى، خاصّة في قراءتها للعالم والوجود، فكتبت عن الذّات الأنثويّة في علاقتها بالأمومة، فعملت على وصف تجربة «الأمومة والميلاد، وما فيهما من مشاعر حصريا للمرأة، فهي الأقدر على التّعبير عن تجربة لا يخوضها أحد سواها، ولها ما لها من تداخل المشاعر واختلاطها في وجدان المرأة، ما بين ألم وحنان، ومحبّة، وخوف»[4]، حيث يتحوّل الثّديّ، عند الشّاعرة، من رمز للأنوثة إلى رمز للعطاء (الأمومة).

---

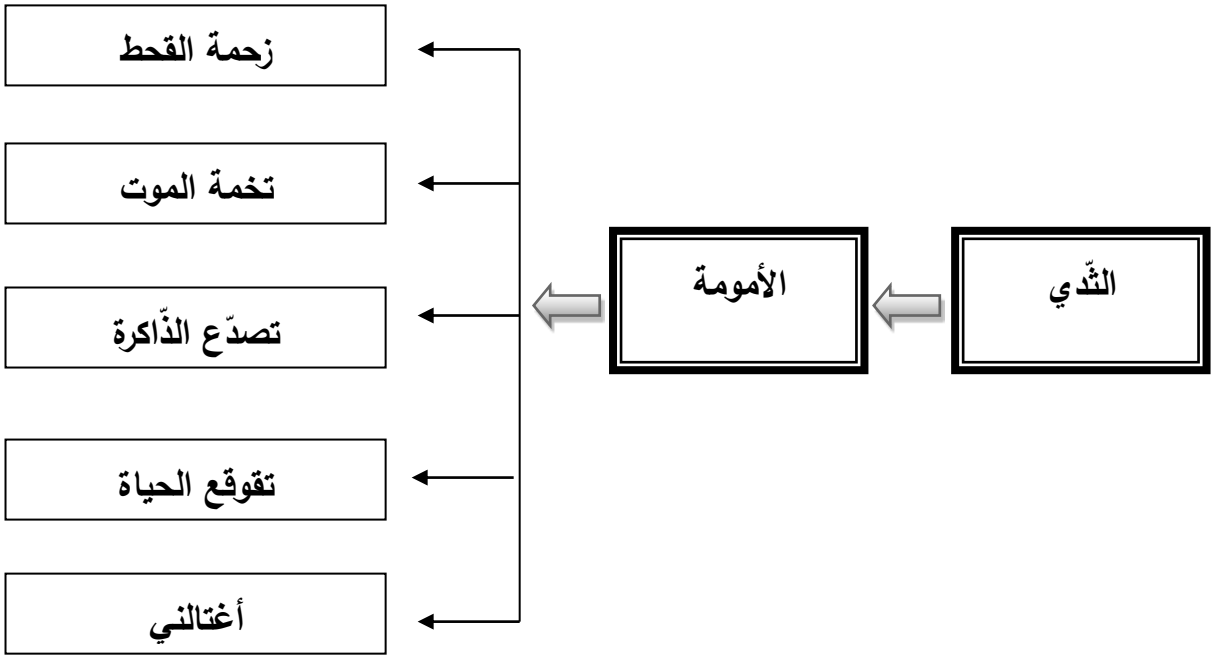
[1] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 72.

[2] راوية يحياوي، تمثّلات الأمومة في ديوان " حسّان النّغم "، لمها خيربك ناصر، مجلّة دراسات في الإنسانيات، العدد الثاني، تونس، جوان 2016، ص 167.

[3] أميرة الرويقي، دمية الشّمس، ص 29.

[4] فاطمة حسين العفيف، لغة الشّعر النّسوي العربي المعاصر: نازك الملائكة وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب، نماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1 ، إربد، الأردن، 2011، ص 167.

تقدّم لنا الشّاعرة مشهدا دراميّا مأساويّا يُبيّن الواقع اليوميّ للمرأة وللأمّ خاصّة، فرغم ما تعيشه من ضيّق وتهميش وتقوقع إلاّ أنّ هذا لا يمنعها من العطاء، ويُمكن توزيع هذه التّصوّرات المختلفة للفضاء الواقعيّ كما في المخطّط الآتيّ:



تُحصي الشّاعرة في قصيدتها معاناة المرأة اليوميّة، فتورد التّراكيب من قبيل: **زحمة القحط، تخمة الموت، تصدّع الذّاكرة، تقوقع الحياة** الخ...، التّي تحمل في أعماقها دلالة السّلبيّة، وفي خضم كلّ هذه الاغتيالات المتكرّرة، إلاّ أنّ المرأة تُمارس الوجود والحياة ضدّ الموت.

لذا تمكّنت المرأة الشّاعرة من خلال المشروع الشّعريّ النّسائيّ، من إعادة التّوازن للكون والتّأسيس لكينونة لغويّة متفرّدة ومغايرة.

6- خُطاطة التّحوّل:

يتحدّد المسار التّحوّليّ في الانطلاق من نُقطة معيّنة والوصول إلى نُقطة أخرى، وتظهر خطاطة المسار في التّحوّل والمسافة التّي تقطعها الذّات المُتحركة من النقطة (أ) إلى النُقطة (ب) وصولا إلى (ج)، وهو مسار « مستقيم في صورته الطّرازيّة، لكنّه قد يتّخذ مسالك متشعّبة وملتويّة، ومتفرّعة، ولعلّ أعقدها مسار الانفجار أو التّشظّي، حيث تتفرّع المسالك من نقطة

انطلاق واحدة، وتنتهي في مسارات مختلفة »[1]، وتتمثّل هذه الخُطاطة مختلف التّصوّرات والأفكار، حيث يُمكن إطلاق خطاطة التّحوّل على الماديات والمجرّدات، فنقول مثلا: تحوّل الذّات الأنثويّة، معاينة الحياة في مسارها التّحوّليّ والانتقاليّ.

ونلمح في قراءتنا للمشروع الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ هذا التحوّل والانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى، كما فعلت الشّاعرة " **سلوى الفندري** " في قصيدتها "**إيقاع العشق**"، حيث تتعالق الخطاطة الاستعاريّة عندها بالاستعارة التّصوريّة القاعديّة، فتسعى الشّاعرة في تناصها مع قصّة **قيس وليلى**، إلى خلق ذات مُتحرّكة داخل القصيدة، تنتقل من مسار حدثيّ إلى مسار جديد، وتتحوّل من نقطة إلى نُقطة أخرى جديدة، فيتحوّل العالم إلى نصّ يتحرّك ويتمدّد داخل القصيدة، تقول:

«**أقبلت نحوها ولثمت بعينيّ/ العيونا/ وكبّلت ثغرا، فأخمد نارا/ وأوقد نارا../ وألقت بسهم أصاب مراميا/ وماج السّحرُ../ فكاد الطّوفان يُغطّينا... !/ جُننْت بليْلي، غرقت في/ لُجّها والهيام/ وهي صدّ يزيد النّار اضطرام.../ هلعت حينما أدركت أنّني مثل/ قيس، صرت.. !/ " من لي بعينين كسهمين ؟"/ نظرت، وكأنّها ما رأتني/ فبقيتُ.....،/ أشقى الأنام...**»[2].

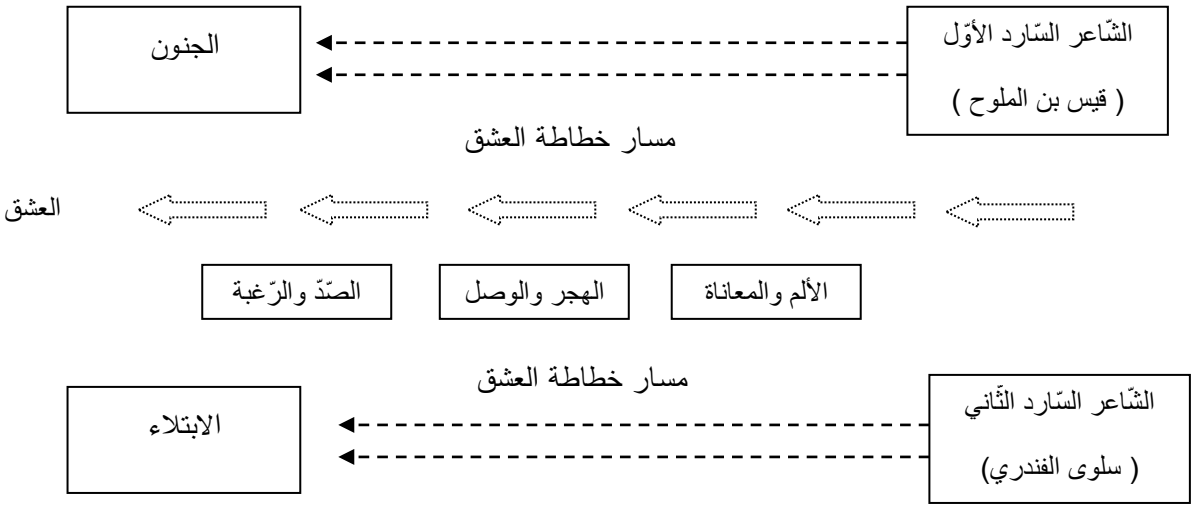
وقد استعارت من قيس ذاتا بديلة وهي " الذّات المجنونة "، لتؤسّس لهويّة متحرّكة تُقدّم ذات الآخر على النّحو الذّي يتماشى مع المتن النّصيّ، لذا فنحن أمام مساءلة حقيقيّة، تنتقل الذّات الأنثويّة فيها بين عالمين بين العالم الماضي، والعالم الحاضر، فهي تستعير (الذّات الشّاعرة) من الماضي قصّة **مجنون ليلى** وتتقنَّع بشخصيته، لكن لا تُبقي عليه كما هو، وإنّما تستثمر طاقاتها التّصوّريّة في تشكيل كينونتها اللّغويّة المختلفة، وِفق رؤيتها الذّاتيّة للعالم والأشياء.

إنّ المتتبّع لقصيدة " **إيقاع العشق** " للشّاعرة " **سلوى الفندري** " و"**قصّة مجنون ليلى**" يلمح تناغما تاريخيّا، يجمع بين ثقافة البادية الماضي وثقافة المدينة الحاضر، لينصهرا في

[1] ينظر: البوعمراني، محمّد الصالح، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، ص 329.

[2] سلوى الفندري، ديوان " إيقاع الخلود "، شركة فنون الرسم والنشر والصحافة، ط 1، جويلية 2002، د ب، ص 32، 33.

بوتقة واحدة وهي العشق، فيتشكّل –بذلك– إيقاع العشق والوجود، وإذا ما أردنا أن نثبت العلاقة الحميمة بين السّاردين الشّاعرين قيس (صاحب القصّة) وسلوى (صاحبة القضيّة)، علينا أن نؤمن بوجود رابط مشترك بينهما، رغم البُعد الزّمنيّ والمكانيّ، والذّي يمكن استجلاؤه وتوضيحه من خلال التّرسيمة الآتية:



يتضح من خلال المخطّط السّابق اشتغال القصيدة النّسائيّة على بؤرة دلاليّة مركزيّة وهي العشق، الذّي ينقل معاناة الذّات الأنثويّة، أي إنّ النّصّ الشّعريّ " **لسلوى الفندري**" يُبيّن العلاقة بين المُحبّ والحبيب وبين المرأة والرّجل، وقد حضر صوت الآخر من خلال استحضار الشّاعرة لقصّة " قيس بن الملوح "، فهما يشتركان في الوجد والهجر والألم، ويُمكن تتبّع التّحوّلات النّصيّة كما يأتي:

– يتحدّد التّحوّل في تواتر الأفعال على النّحو الآتيّ: نطق، كذّبوه، أردف، عذّبوه، ختم، صلبوه، كتبوا، ... الخ.

– **تحوّل في البنيّة الزّمنيّة:** جننتُ، سألتُ، أقبلتُ، ألقت، غرقت،...الخ، تحمل هذه الكلمات صيغة الماضي. بينما يظهر المُضارع في الأفعال الآتيّة: تناديه، يناجيها، أكاد، أفقد، أوقد، أخمد، ...الخ.

– **تحوّل في الضّمائر**: يظهر ضمير المتكلّم في الأفعال من مثل: سألتُ، أكاد، أفقد، أقبلتُ، أخمد، أوقد.

إنّ التّناص الشّعريّ السّرديّ بين الشّاعرين– مختلفي البيئة والزّمان والمكان– لا يحجب عن القارئ ذلك التّشابه المفعم بروح الحبّ والعشق، وإن اختلف العشق عند الشّاعرة السّاردة(الثّاني) التّي ارتقى عشقها لدرجة العشق الصّوفيّ.

تَقَنَّعت الشّاعرة " **سلوى الفندري** " بقناع " قيس بن الملوح "، حيث يتشكّل خطاب " **قيس** " بمعاناته وما يُكابده من آلام بلسان (أنا) قيس، فيقول وهو يشكو آلام الصّدّ والهجر:

«**العشق أهلكني فصبرا/ خافقا/ ويا مُهجتي..تمهّلي !/ ويا ليلة ليلاء،/ فأيّ شراب سأسقى/ بعد شرب الحنظل/ أقبل اللّيلُ والويل لي/ منك، يا ليل/ وويلي من ليلى، تطيل عذابي/ وويلي من ليلى تزيد اكتئابي/ حين يهمس الهمس/ أقول:/ " رفقا فإنّي قتيلٌ قتيل !**"»[1].

ويواصل الشّاعر سرد ما يُقاسِيه من ألم في معبده اللَّيْلِيّ (اللّيل)، نتيجة عدم مبالاة الحبيب:

«**أقبلَ اللّيل فالويل لي/ من نسيم الحبيب حين يهبّ/ يدبّ اللّهيب،/ وأبقى عليلا.../ ويلي من ليلى،/ وويل ليلى من شوك ورودي/ وويل وردي الذّي أذبلني وليلى/ تذيبني أنا،/ عاشق مخبول ... أحترق**»[2].

ليمتثل صوت الشّاعرة " **سلوى** " مرّة أخرى، بعد أن انصهر صوتها القناع مع صوت الشّاعر " **قيس** "، فقد اختفت الشّاعرة وراء شعره إلى درجة لا يُمكننا الفصل بينهما، لولا اختلاف الشّكل الشّعريّ المعتمد من قِبَل الشّاعرة " **سلوى الفندري** " والمتمثل في " الشّعر الحرّ "، بينما اشتغل قيس على النّموذج والبناء العموديّ، فتقول:

---

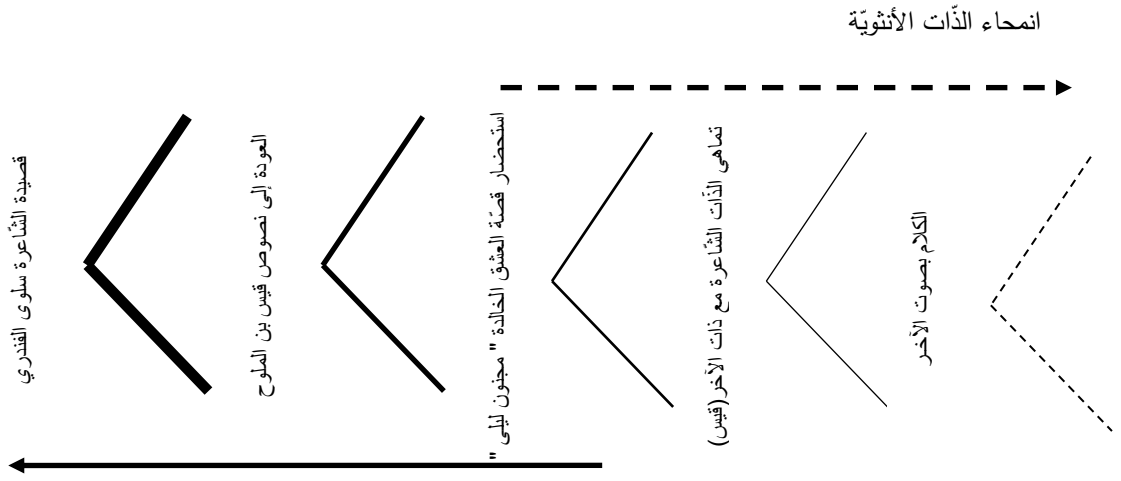
[1] سلوى الفندري، ديوان " إيقاع الخلود "، ص 34، 63.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

«أقول:/ " يا أغنيتي ولحن مواويلي/ يا قنديل روحي ومصباح/ مهجتي/ يا بهجة، تدوم../ ليلاه... يا نفسي ويا حسّي/ يا شدّة بأسي ويا حبّي المستحيل !/ يا ابنة اللّيل يا حلما جميلا/ نسمة ليل، ورقرقة سلسبيل/ ميدي قمرا،/ يسرق الكحل من شمسي/ زيدي، من جنون كأسي/ رعشة !»[1].

تستثمر الشّاعرة الطّاقة اللّغويّة الخاصّة **بقيس**، حيث يتنبّه قارئ هذا النّصّ إلى أنّ الشّاعرة تُعبّر بأسلوب قيس وتتلبّس شخصيته، فتتعالق شعريتها الخاصّة والمتفرّدة بشعريّة قيس لتُنتج أدبا مغايرا، يختلف عن النّصّ الغائب، ويقترب منه في الوقت نفسه.

كما تسعى الشّاعرة إلى الحفاظ على موقعها داخل النّصّ، فتظهر حينا وتختفي حينا آخر خلف القناع، فعندما تحافظ أنثى الشّعر «على موقعها خلف قناعها، وتمسك بالتّجربة والشّخصيّة معا، بوصفهما كيانا واحدا، لا تتجسّد الأولى إلاّ في الثّانية، ولا تحضر الثّانية إلاّ في الأولى، وبناءً على مُقتضياتها، فإنّ التّوتر الدّراميّ يبلغ مداه...»[2]، ويُمكن استجلاء هذا التّبدّد الذّاتيّ خلف أنا الآخر وانصهارها فيه، كما يأتي:



تشكّل " القصيدة القناع " وتقمّص الشّاعرة لشخصيّة قيس

[1] سلوى الفندري، ديوان " إيقاع الخلود "، ص 38، 39.

[2] يُنظر: محمّد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، ط1، د ب، 2003، ص 349.

إنّ في استحضار نصّ الآخر واستنطاقه تغييبا لصوت الشّاعرة، إذ يتمّ استحضارهما معا في النّصّ الماثل لينصهرا ويندمجا تحت صوت واحد، لذا يُمكننا تقسيم القناع إلى قسمين «أحدهما ناضج مكتمل، يعتمد مبدأ التّفاعل والاندماج في أساسه، وهو القناع" التكوينيّ"، والثّاني كنائي مسّطح يكتفي مبدعه بوضع صوتين فوق بعضهما، ويحلّ أحدهما محل الآخر، على سبيل الكناية وهو القناع" الكنائيّ"»[1]، فيتنبّه المتتبّع لنصّ الشّاعرة **سلوى الفندري** إلى تبنيها تقنيّة القناع، حيث عمدت في الجزء الأوّل من قصيدتها إلى قناع تكوينيّ، بينما تحوّل الاشتغال في آخر القصيدة إلى قناع كنائيّ، يُغيَّب فيه صوت الذّات الأنثويّة وينمحي خلف صوت قيس.

كما عمدت إلى استدعاء شخصيّة ثالثة والمُتمثّلة في صوت الحبيبة (**ليلى**)، فتتأزّم الأحداث أكثر وتتواتر العلاقات، تقول الشّاعرة بصوت الحبيبة (ليلى):

«تُناديه: يا فارسا/ جرحا أفناه وحيّره/ وحارس اللّيل نجومه، وقمره/ شفاؤك بكاء ولحن/ قصيد/ يسّاقط كليل كَحيل السّواد/ وعمرك، مديد رغم السّهاد/ وسرّك جهر/ وعذابك عطر/ وليلك .. ليلي وذاك الجهاد !»[2]. وتُضيف على لسان **قيس:**

«يُناجيها:/ ليلاه، ركضه أعياه !/ شدّي الخيل قليلا أو اركبي/ معي، صهوة الجواد...»[3].

أسهمت هذه التّوليفة الصّوتيّة التّفاعليّة (تعدّد الأصوات) في خلق نصّ نسائيّ مفتوح، يقوم على عدّة أصوات في القصيدة الواحدة، لا على صوت واحد ما منح النّصّ قوّته ونفوذه، كما عمدت الشّاعرة إلى استثمار اللّغة الشّعريّة والطّاقات الرّؤيويّة في القول الشّعريّ وإثراء النّصّ الشّعريّ النّسائيّ وتكثيفه دلاليّا.

فكانت ذاتها تتنقل من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي، ما أنتج ذاتا مُتحرّكة غير ثابتة. ذاتا لا تثبتُ على وضعيّة واحدة:

---

[1] يُنظر: محمّد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، ص 379.

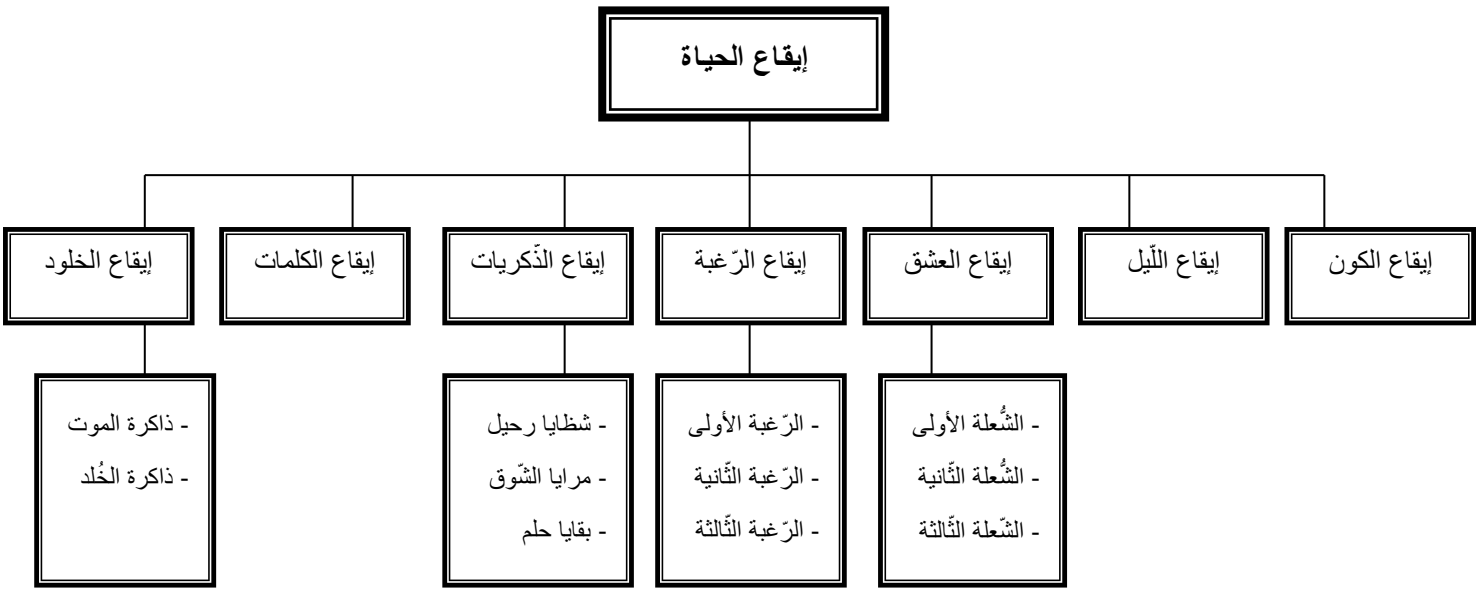
[2] سلوى الفندري، ديوان " إيقاع الخلود "، ص 42.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

«الكون ضاق/ والشّوق استبد/ وطريق بالتّيه موصولة/ وأرضٌ، بعيدة.../ وأرضٌ/ تمشي فوقها فرق/ وأرض/ تحتها كم..وكم عاشقا/ غرق/ وسماء/ ألتحف بها، حينما اللّيل/ يسجى/ والقمر يعتنق../ وأنا../ ما بين شوق وعشق/ أحترق! » [1].

تنتقل الشّاعرة من الماضي إلى الحاضر بالاسترجاع واستثمار تقنيّة القناع، وبين شوق وعشق، تعيش تيها ذاتيّا تفرضه الفوضى الخارجيّة، فنقرأ في قصيدتها " **إيقاع الكون** " إيقاعا آخر تُقارب فيه حاضر ذاتها وأناها، وماضي الآخر في سرابه.

ويُمكن تتبّع تحوّل الإيقاعات في ديوانها، لتستقرّ في الأخير على " **إيقاع الخلود** "، كما في المخطّط الآتيّ:

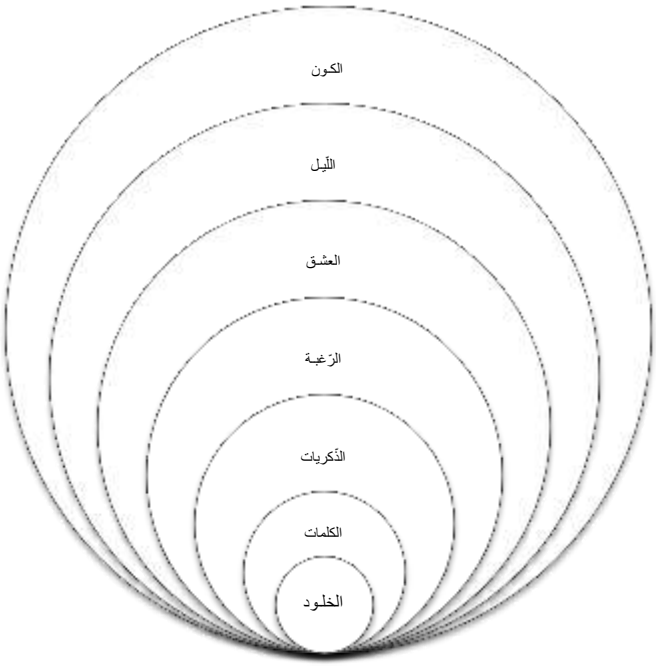


مُخطّط توضيحيّ لتحوّلات الإيقاع في الدّيوان وتحرّكات الذّات الشّاعرة

يتجسّد "**إيقاع الخلود**" في ديوان الشّاعرة، من خلال تأكيدها لفكرة أنّ كلّ شيء آيل للزّوال والتّلاشي إلاّ الموت فله ذاكرة لا تَنسى.

[1] سلوى الفندري، ديوان " إيقاع الخلود "، ص 12، 13.

نتنبّه إذا تأملنا في النّصوص السّابقة، إلى تسلسل الأحداث وتشكيل سيرورة التّتابع والتّحوّل، ونتيجة هذا التّضافر تمّ تأسيس النّسق العام للدّيوان، حيث تسرد علينا الشّاعرة " **سلوى الفندري** " إيقاعات متباينة ومتباعدة، إلاّ أنّها تجتمع وتقترب داخل النّسيج النّصّيّ النّسائيّ على النّحو الآتيّ: **الكون، اللّيل، العشق، الرّغبة، الذّكريات، الكلمات، الخلود.** لتُشكّل بنيّة دلاليّة متراصّة. ويُمكن توضيح هذا التّتابع للأحداث كما في هذه التّرسيمة:



فلقد أسهم هذا الاستثمار المتنوّع لإيقاعات وجوديّة مختلفة، في خلق كتابة شعريّة نسائيّة مغاربية مفتوحة ولامتناهيّة الدّلالة.

المبحث الرّابع: تشكّلات المعنى الغائب في كيمياء النّصّ النّسائيّ

تسعى النّصوص الإبداعيّة النّسائيّة في الألفيّة الثّالثة إلى الاشتغال على الجمع بين النّص الماثل والنّص الغائب؛ فكلّ نصّ إبداعيّ لم يُخلَق من عَدم، وإنّما هو نتيجة احتكاكه وتفاعله بنصوص أخرى مغايرة وسابقة له ولوجوده الفعليّ. ومحاولة إبعاد النّص الحاضر عن نصوص سابقة له يؤدّي إلى ركوده وموته، أي أنّ الاكتفاء بتحليل النّص الماثل (النّصّ الحاضر) يُغْلِق النّصّ على وحداته وبنياته؛ رغم كلّ هذا حاولت الاتجاهات النّقديّة المعاصرة، النّظر في النّصّ من خلال التّركّمات والتّخمرات النّصيّة السّابقة عليه، وتفاعله مع النّصوص الغائبة وخلق معنى جديد مغاير للدّلالة السّابقة، مع التّأسيس لمصطلح نقديٍّ جديد يُسمى " النّص الغائب " .

سنحاول من خلال مدوّنتنا قراءة بعض النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، والبحث فيها عن المؤثّرات النّصيّة السّابقة لها، وكفاءة القارئ الأدبيّة في اكتشاف أغوارها، وفرز التّضمينات اللاّواعيّة والمُضمر النّصّيّ، وكيف تمّ تفعيل حركيّة التّفاعل في كيمياء النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وحيويّة إنتاج الدّلالة.

فإذا وقفنا عند مُصطلح " النّص الغائب " نُلاحظ أنّه انبثق عن حقل الدّراسات النّقديّة الحديثة، مع ثلّة من النّقاد الذّين ركّزوا على هذا المصطلح نظريّا واشتغلوا عليه تطبيقيّا، أمثال: رولان بارث (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) ويوري لوتمان (Youri Lotman) وبول ريكور (Paul Ricœur)، فأَثْرَوْا حقل الدّراسات النّقديّة بممارسات نقديّة، تركّز على النّص باعتباره « مفهوما تجريديّا وواقعا معاينا »[1]، أو هو حسب تحديد " جوليا كريستيفا ": « جهاز نقل لسانيّ يُعيد توزيع نظام اللّغة واضعا الحديث التّواصليّ، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو

[1] عبد السّلام عبد الخالق الربيدي، النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط 1، عمان، 2012، ص 11.

متزامنة »[1]، فيتمّ " **صناعة النّص**" عند جوليا كريستيفا « عبر امتصاص النّصوص السّابقة، وفي نفس الآن عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّا، ويمكن التّعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة Alter –jonctions ذات طابع خطابيّ »[2]، وهي بذلك تؤسّس لمفهوم جديد للنّص، يعترف بالدّائرة الكبرى التّي تتموضّع فيها النّصوص، وتخرج بذلك على المفهوم السّائد للنّص لدى البنيويين، من حيث كونه بنيّة لغويّة مغلقة لا تتصل عناصرها إلاّ بعلاقات داخليّة تتفاعل فيما بينها، وليس الانغلاق في المنظور البنيويّ – كما هو معروف – انغلاقا من جهة القراءة، بل هو انغلاق الماهية؛ من حيث اعتمادها على معطيات اللّسان في صورة مخصوصة، هي **النّصّ**[3]، حيث ركّزوا على النّصّ باعتباره وحدة كُبرى منغلقة على ذاتها.

فركزّ هذا المفهوم الكريستيفي للنّص، على الجدل الحاصل حول إشكاليّة ماهية النّصّ من حيث انفتاحه وانغلاقه وتشكّله وإنتاجه، فتمّ تجاوز النّصّ من كونه مجرد قول أو خطاب يشتغل على مجموعة متعالقة من الشّبكات التّركيبيّة والنّحويّة والصّرفيّة...، إلى أبعد من ذلك، كأنْ نربطه بأغلب الممارسات السّيميولوجيّة، التّي تهتمّ بالنّص كظاهرة لغويّة وغير لغويّة في الآن نفسه، وعدم الاكتفاء بقول النّص مجرّد شبكة متعاقبة من العلاقات، وهذا ما نبّه له " صلاح فضل " في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النّص "، فـ « ترى جوليا كريستيفا أنّ النّصّ أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنّه موضوع لعديد من الممارسات السّيميولوجيّة، التّي يعتدّ بها على أساس أنّها ظاهرة غير لغويّة؛ بمعنى أنّها مكوّنة بفضل اللّغة، لكنّها غير قابلة للانحصار في مقولاتها »[4]، فغدا هذا المفهوم تأسيسا ودعوةً لولادة ما يُسمى بعد ذلك ب " **نظريّة النّص** ".

وانطلاقا من كلّ هذا اتجه النّقد إلى إبراز التشكّل غير المتناهي للتّأويل وقراءة النّصوص، فالنّصوص لا تتوقّف عنِ الخَلق لحظة ولادتها، وإنّما تتمطّط الولادة وتتمدّد عبر

---

[1] رولان بارث، نظريّة النّص، نقلا عن: مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناصيّة المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، مصر، 1998، ص 37.

[2] جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنّشر، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، 1991، ص 79.

[3] ينظر، عبد السّلام عبد الخالق الربيدي، النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة، ص 12.

[4] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثّقافة وللفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1992، ص 211.

العصور المختلفة، حيث تمّ فيما بعد إعادة تأويل النّصوص القديمة أي النّصوص الكلاسيكيّة، التّي أُوقفت في الدّرجة الصفر من الكتابة، ومَنْحِها أبعادا تأويليّة غير متناهيّة، فكان لظهور جماعة « تلْ كيل (Tel- quel) » فضل في نشر المفهوم الكريستيفي – البارثي للنّصّ حتى خرج ليصل إلى أمريكا، التّي ابتدأت تستقطب دعاة (التّفكيك)، وعلى رأسهم جاك دريدا، الذّين استفادوا بدورهم من مفاهيم ما بعد البنيويّة، بل أسّسوا لها في كتاباتهم التّنظيريّة، ومن ذلك التّوسّع في مفهوم النّصّ، حتى مُنح بُعدا اختراقيّا عصيّا على التّحديد المباشر [1]، وذلك نظرا لطبيعة النّصّ الزئبقيّة وانفلاته الدّائم من القارئ، وصعوبة القبض على دلالته.

ويكتشف المتتبّع لسيرورة النّص الأدبيّ الحداثيّ وما بعد الحداثيّ، أنّه « خليطٌ مدهشٌ من القديم والجديد، ومن القديم في طرز جديدة »[2]، فهل يُشكّل النّص الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ بنيّة لسانيّة مكتفيّة بذاتها، لا تنفتح على روافد ومرجعيات إبداعيّة أخرى ؟ وهل هو نموذج اكتمال مغلق ونهائيّ، ينتمي إلى الذّات الشّاعرة كذات مفردة ؟[3]، انطلاقا من فرضيّة مفادها أنّ المعنى الغائب مكوّن رئيسيٌّ، وأرضيّة أساسيّة لتشكّل وصناعة المعنى الجديد.

1- فاعلية الغياب النّصّيّ في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ:

إنّ من مظاهر التّجريب الفنّيّ في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، هو الاشتغال على ذاكرة النّصوص الأخرى أو كما يسميه البعض التّناص والنّص الغائب، باعتباره الحضور الضّمنيّ أو المباشر لنصوص غائبة، ويكون بذلك عمليّة واعيّة أو ضمنيّة، تحكم الذّات المبدعة، بموضوع إبداعها، أي عن طريق الاستحضار الواعي للمعنى الغائب، في إطار التّوظيف الجماليّ الفنّيّ، أو عن طريق التّضمين التّلقائيّ، ما دامت ذاكرة المبدع في النّهاية بوتقة لتفاعلات مختلفة، يتشكّل

---

[1] ينظر : عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفةالآخر: مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، المركز الثّقافي العربي، ط 2،الدار البيضاء وبيروت، 1996، ص 113.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، ص 113، نقلا عن : Hans Bertens, literary theory, Routledge- New York second Edition, 2003, p119.

[3] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015، ص 129.

منها وعيه وخبرته وأسلوبه ونمط تفكيره [1]، والتّناص ليس معناه السّرقة والتّلاص والنّهب والاحتيال، وإنّما ما يظهر بعد قراءة النّص من جمال، تلك الفسيفساء المنتشرة عبر السّطور، من مختلف الأجناس والفنون والبيئات والعصور، حيث تحاكي القصيدة تلك النّصوص وتُحاورها، لتبنيها من جديد وفق مضمونها[2]. باعتبار أنّ كلّ نصّ كما يرى " رولان بارث " هو: « تناص، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم (...)، فكلّ نصّ ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»[3]، ولذا يمكننا أنْ ننفي ولادة أيّ نصّ حاضر منَ العَدمِ، إذْ أنّ كلَّ نصٍّ جديد (حاضرٍ)، وُلِدَ مِنْ رَحِمِ نصوصٍ سابقة عنه ولوجوده الفعليّ، ومن هنا نستحضر ما رواه " خالد بن عبد الله البِشري "، أنّه قال: « حفّظني أبي ألف خُطبة، ثمّ قال لي: تناسَها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلاّ سَهُلَ عليَّ »[4]، ونلاحظ هنا استعمال " خالد بن عبد الله البشري " للفظة (التّناسي) بدل لفظة (النّسيان)، إذْ تحمل الأولى دلالة تعمّد عدم التّذكّر أو النّسيانُ بالقوّة، بينما تحمل اللّفظة الثّانية أي النّسيان، دلالة عدم التّذكّر بطريقة غير واعيّة، لأنّ النّسيان فطرة في الإنسان، ولم يُسمَ الإنسانُ إنسانا إلاّ لأنّه ينسى بطريقة عفويّة وغير واعية.

كما اصطنع " ابن خلدون " مصطلح « نسيانُ المحفوظ »، حيث جعله من الشّروط الأساسيّة لصناعة الشِّعر، فقال في كتابه " المقدّمة ": « نسيان ذلك المحفوظ، لتُمحى رسومه الحرفيّة الظّاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيّفت النّفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال، يُؤخَذُ بالنّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة »[5]، ويضيف « وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال بعده، ثمّ إجادة الملكة من

---

[1] هشام الكاو، مخطوط دكتوراه التناص في شعر أحمد المجاطي – قراءة في ديوان الفروسية – جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 2011–2012، ص10.

[2] سمية حطري، التّناص في الشّعر النّسوي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران–الجزائر، دت، ص 72.

[3] البقاعي محمد خير، دراسات في النّص والتناصيّة، مركز النماء الحضاري، ط1، حلب، 1998، ص 38.

[4] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلميّة، ط 2، بيروت – لبنان، 2005، ص 16.

[5] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدّمـة، دار الفكر العربي، ط 1، بيروت، 1997، ص 449.

بعدهما، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأنّ الطّبع إنّما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها »[1]، وهكذا فإنّ أيّ نصٍّ جديدٍ يَنسُج على مِنوال سابقه من النّصوص الغائبة، وأيّ معنى مُخَلَّقٍ إنّما هو تجاوزٌ واختراق للمعنى الأوّل والمُغامرة في المطلق، بهذا نقرّ أنّه لا وجود لكلمة أو نصٍّ شعريّ نسائيّ بِكْرٍ، وعلى المبدع أنْ يؤسّس شِعره على قاعدة صلبة، وذلك انطلاقا من الانتقاء الجيّد " للمحفوظ "، الذّي يضمن خَلق نصوصٍ توليديّة رفيعة المستوى، والتّأسيس لتشكّلات جديدة للمعنى.

ولكن مهما حاولت الشّاعرة المُبدعة استحضار النّصوص بمعانيها الغائبة في نصّها الحاضر، هذا لا يمنع من إثبات فرادة عملها الإبداعيّ، والكشف عنْ خصوصيتها الكتابيّة المتميّزة والمغايرة عن غيرها من الأعمال، وهذا ما أشار إليه – أيضا – ابن خلدون، حين قال: « فعمليّة التّناص لم تكنْ نقلاً حرفيّا، يُلغي السّمات الفرديّة للشّاعر، ويطمس معالم هويته، بل هو تناص مع الأساليب والأصول أمّا الإبداع الذّاتيّ فمتروك للشّاعر »[2]، فكلّ إنتاج أدبيّ لا ينطلقُ من العدم، وإنّما هو عبارة عن إحياء للقديم في ثوبٍ وتشكيلٍ جديدٍ للمعنى وِفق رؤية مغايرة.

ومن هنا يمكننا التّأكيد أنّ الإنتاج الإبداعيّ النّسائيّ المغاربيّ يشتغل ضمن دائرة نصيّة مزدوجة، نوضّحها كما في التّرسيمة الآتية:

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدّمة، الجزء الثّاني، ص 406.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

نلاحظ من خلال التّرسيمة أنّ الازدواج النّصّيّ يُسهم في خلقِ تفاعلٍ داخل الكيمياء النّصّيّ، وهو ما ولّد ما يُسمى بتقنيّة التّناص في الدّراسات النّقديّة الحديثة، الذّي يعمل على إثارة انتباه القارئ « إلى النّصوص الغائبة والمُسبقة، وعن التّخلي عن أغلوطة استقلالية النّصّ؛ لأنّ أيّ عمل يكتسب ما يحقّقه من معنى بقوّة كلّ ما كُتِبَ قبله من نصوص، كما أنّه يدعونا إلى اعتبار هذه النّصوص الغائبة مكوّنات شفرة خاصّة، يُمكِّننا وجودها من فهم النّصّ الذّي نتعامل معه، وفضّ مغاليق نظامه الإشاريّ »[1]، فالمعنى الثّاني أي الجديد لم يتحقّق إلاّ بقوّة وجود المعنى الأوّل؛ وذلك باستدراج النّصيّن أو المعنيين أي (المعنى الجديد والمعنى المُسْتَهلَك) إلى حيّز القراءة.

فجعل " جيرار جينيت " التّناص أوّل نوع من المتعاليات النّصيّة، يقول: « أمّا أنا فأعرّفه بطريقة – بلا شكّ محدّدة – بأنّه علاقة تواجد بين نصين أو أكثر، أي الحضور الفعليّ لنصّ في آخر، بشكله الأكثر وضوحا وحرفيّة، وهو الممارسة التّقليديّة للاستشهاد بمزدوجتين بمرجعيّة أو دونهما »[2]. رغم أنّ " باختين " لم يصرّح بمصطلح التّناص مباشرة، كما أنّه لم يحدّد مفهوما قارا خاصّا بفكرة " التّداخل النّصيّ "، إلاّ أنّ هذا المصطلح – التّناص – واستحضار النّصّ الغائب كامنٌ في المفهوم البختينيّ في تحديده للحواريّة Dialogisme، وتعدديّة الأصوات Polyphonic، لهذا يرى أنّ كلّ « خطاب يُقيم حوارات مع الخطابات التّي كانت والتّي ستأتي، وقد اعتمد باختين هذا منطلقا في رسم انطباعه عن تأويل جديد للثّقافة، فهي تتشكّل من الخطابات التّي تحتفظ بها الذّاكرة الجمعيّة، وهيّ تلك الخطابات التّي ينبغي لكلّ فرد متكلّم أن يحدّد موقع خطابه بالقياس إليها »[3]، فتنتج الشّاعرة المعنى الجديد انطلاقا ممّا ترسّخ وعلِق في الذّاكرة من معانٍ غائبة مُسْتَهْلَكة قديمة.

[1] صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة، العدد 4، القاهرة، ربيع 1984، ص 21.

[2] ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء– بغداد، 1986، ص45.

[3] ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 45.

كما أنّ أوّل ظهور لهذا المصطلح كان عند " الشكلانيين الروس " وبالضّبط عند " شكلوفسكي "، الذّي قال: « إنّ العمل الفنّيّ يُدرَك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى التّرابطات التّي نقيمها فيما بينها، وليس النّص المعارض وحده الذّي يبدع في توازٍ وتقابل مع نموذج معيّن، بل إنّ كلّ عمل فنّيّ يُبدع على هذا النّحو »[1]؛ وتتحدّث " جوليا كريستيفا " عن مصطلح التّناص Intertextualité، الذّي استبدلته فيما بعد بمصطلح التّحويليّة Transposition وتستطرد معلّلة سبب مفاضلتها لمصطلح التّحويليّة: « كلّ ممارسة دلاليّة هي تناص، لو يعترف بهذا أحد سيفهم مكان النّطق، والشّيء المدلول لا يمكن أن يكون واحدا كاملا، أو أنّه يساوي نفسه بل هو دائما جمع مكسور قابل للتعدّد؛ بهذه الطريقة فإنّ أكثر من معنى (تعدّد المعنى) هو نتيجة للالتزام بأكثر من نظام دلاليّ »[2]، وتحدّد كريستيفا ثلاث آليات للتّقاطع بين النّصوص، كما يأتي:

أ/ النّفي الكلّي: حيث يكون المقطع من النّص الغائب منفيّا كليّا.

ب/ النّفي المتوازيّ: حيث يُبقي المبدع على المعنى المنطقيّ للمقطعين المأخوذين.

ج/ النّفي الجزئيّ: حيث ينفي المبدع جزءا واحدا من النّص الغائب.

ولكي نوضّح ما ذهبنا إليه نأتي بمجموعة من المقاطع المعروضة في المجموعات والنّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، التّي تمّ اعتمادها كمدونة للدّراسة والتّحليل، حيث يتماهى صوت الأنا الأنثويّة في القصيدة، مع استحضار أصوات أخرى وفسيفساء من النّصوص المختلفة سواءً الشّعريّة أوالنّثريّة، أو اقتباسات من القرآن الكريم أو الحديث الشّريف أو أمثال أو أساطير ...[3]، ليغدو النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ فسيفساء من النّصوص الغائبة وكيمياء معرفيّا.

ويتمّ استحضار النّصّ الغائب في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، بطريقة واعيّة أو غير واعيّة، ما يُسهم في خلقِ نصوصٍ تتفاعل فيما بينها، ويأخذ بعضها من بعضٍ، حيث تترسّخ في ذاكرة أيّ

[1] يراجع: محمد عزام، النّص الغائب – تجليات التناص في الشّعر العربي، ص 28.

[2] جوليا كريستيفا، علم النّص، تر: فريد الزاهي، ص 60.

[3] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 129.

مبدع بعض ممّا أتى به القدماء والسّابقين، فلا وجود لكلمة عذراء، وهذا ما سنكشف عنه من خلال ديوان الشّاعرة الجزائريّة " **راوية يحياوي** "، الموسوم " **كلّكَ في الوحل ... وبعضكَ يُخاتل** "، كأن تقول الشّاعرة في قصيدتها " **كأنّنا ... نحن** ":

« **تموْضَعَ الغبْنُ/ بين الرّمشِ والسّهد/ ونحن بينهما نهْذي بالرُّقَدِ/ ها أنتَ تسْتَلُّ/ أفراحاً مؤجّلَةً/ فنَصْحُو/ على فتْنة الزّبَدِ/ كأنّما الدُّروبُ أرصفةٌ/ تُشَتِّتُنا لانتظار المدَدْ/ وإذا ما تفرَّقْنا/ ظلّت اليدْ/ تهفو لليدِ/ إلاَمَ/ نأسى على مطرٍ/ مرّ من هنا/ وغيْمتنا ستسْقى/ بُورَ الأبَدِ/ أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدولهُ/ وظلَّ القلبُ يهفو للبلدِ** »[1].

سنقف في نصّ الشّاعرة " **راوية يحياوي** "، عند فاعليّة نصّ من نصوص التّراث الشّعريّ العربيّ، ألا وهو " معلقة امرئ القيس "، كنصّ غائب تمّ استدعاؤه من قِبل الشّاعرة في نصّها الحاضر (الماثل)، وهذا الحضور الجليّ للنّصّ الغائب في نصّها الماثل، يشترط توّفر القارئ على كفاءة أدبيّة، تمكّنه من كشف أغوار هذا الاستدعاء وحضور المعنى الغائب في منجزها الشّعريّ، وتشكيل معنى جديد ومغاير انطلاقًا من قوّة المعاني الغائبة.

ومن البديهي أن يكون تناص الشّاعرة مع الشّعر، إحدى أهم الميكانيزمات في إنتاجها الشّعريّ، لأنّ الكتابة الشّعريّة تخضع بالضّرورة لدورة الإنتاج الشّعريّ القائمة على النّهل من التّراث الشّعريّ، باعتباره المخصّب الأوّل للتّجربة الشّعريّة النّسائيّة[2]؛ والشّعر النّسائيّ المغاربيّ لا يهتم فقط بذاته، وبوجوده، بتشكّله، وبأنوثته، بل تشتبك نصوصه مع غيره من النّصوص الشّعريّة التّراثيّة، ففي قصيدة " **كأنّنا ... نحن** "، تصطدم في ذاكرة الشّاعرة" **راوية يحياوي** " معاناة الأنثى، إلاّ أنّ هذه المعاناة يتخلّلها أمل بعد ألم، فنرتشف طعم الأنوثة المتألّمة والمنكسرة والمتفائلة، من خلال خلق معانٍ جديدة تؤسّس ذاتها، انطلاقًا من تفعيل طاقة المعنى الغائب وخلق معنى مُغاير يُجسِّدُ الفكر الأنثويّ وهواجسه ومكنوناته، تقول:

[1] راوية يحياوي، كلّكَ في الوحلِ ... وبَعضُكَ يُخاتل، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2014، ص 15، 16.

[2] هشام الكاو، التّناص في شعر أحمد المجاطي – قراءة في ديوان الفروسيّة –ص 87.

«إلاَمَ/ نأسى على مطرٍ/ مرّ من هنا/ وغيْمتنا ستسْقى/ بُورَ الأبَدِ/ أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدولهُ/ وظلَّ القلبُ يهفو للبلدِ »[1]. حيث تستعين في قصيدتها هذه بمقطع من " معلقة امرئ القيس "، التّي مطلعها:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

حيث تمّ تنظيم هذه المعلقة لسببين اثنين ألا وهما:

الأوّل: هو حبّ الشّاعر لابنة عمّه " عُنيزة " بنت " شرحبيل "، وما جرى له معها في حادثة الغدير. والثّاني: حبّه للصّيد والخيل والرّحلات البريّة.

تعيد الشّاعرة **راوية يحياوي** تشكيل بيت امرئ القيس وصناعة معنى جديد مغاير، مستحضرة في ذلك " مفارقة الانقلاب والتحوّل "، ونحن نعلم أنّ " المفارقة " ظاهرة أسلوبيّة وإنسانيّة في الوقت ذاته، إذ جاءت ثورة على الذّات، حيث تتغلغل لتلامس عمق الكائن البشريّ، ذلك حين تمنحنا فرصة إدراك ما حولنا من مظاهر التّناقض والاختلاف والتّغاير؛ وبما أنّ معظم الشّاعرات يذهبن في صوغ نظام تشكيلهن الشّعريّ إلى لعبة التّضاد لتحقيق تشكيل المفارقة، التّي تعدّ عمليّة معقّدة باعتبار شكلها المغاير لجوهرها، لأنّ المفارقة لعبة شعريّة تحتاج إلى ذكاء تقانيّ، تبني معالمها على أساس المراوغة والمخاتلة ومحاولة الجمع بين المتناقضات والمتنافرات[2]، «كأن تصبح الحياة كالموت تماما، والبعيد كالقريب، والظّاهر كالمخفيّ، وأحيانا عندما يُقبل الإنسان على شيء، ظاهره الخير فيجد الشّر، أو واجهته الحياة فيفاجأ بالموت ولعلّ مثل هذه الممارسة، هي ما يحكم كثيرا من مظاهر حياة الإنسان، لأنّ العالم ليس بالمثاليّة التّي يبدو عليها في الظّاهر لبعض النّاس »[3]، ومن هنا استطاعت الشّاعرة الأكاديميّة " **راوية يحياوي** " أنْ تصنع معنًى جديدًا، يتجاوز المعنى الذّي أتى به " امرؤ القيس " في معلقته، حين قال:

---

[1] راوية يحياوي، كلّكَ في الوحلِ ... وبَعضُكَ يُخاتل، ص 16.

[2] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 95، 96.

[3] محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 39.

النّصّ الغائب = ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى عليَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُـوْمِ لِيَبْتَلِـــي.
سُدُوْلَـهُ

يتحدّد المعنى الأوّل في وصف امرئ القيس للّيل وجعله مساوٍ لموج البحر، الذّي أرخى سدوله وستائره على الشّاعر، ويبتليه بأنواع الهموم، فيصوّر لنا سواد اللّيل كأمواج البحر، حين ترتطم بالأشياء (كالصّخور و....)، فتتآكل الأجسام من قوّة الارتطام والاحتكاك، كذلك يفعل اللّيل بالشّاعر، إذْ يرتطم جسده بكلّ أنواع الهموم، وتتآكل روحه وتتعبُ، فجاءت العلاقة الدّلاليّة بين اللّيل وأمواج البحر، كما يأتي:

- اللّيـل = الخوف.
- البحر = الخوف.
- الهموم = الحزن.

النّزعة السّوداويّة للأشياء

ويتشكّل المعنى الثّاني أي الجديد حسب رؤية الشّاعرة **راوية يحياوي** في قصيدتها " **كأنّنا ... نحن** "، حيث استحضرت في نصّها الحاضر (الماثل)، الشّطر الأوّل من بيت امرئ القيس مع إضفاء بعض التّعديل على بنيته اللّغويّة، وذلك حين قالت:

نصّ الشّاعرة: **النّصّ الحاضر = وغيْمتنا ستسْقى/ بُورَ الأبَدِ/ أرْخَى علينا البِمُّ كُلَّ سُدوله.**

فبعدَ أنْ جعل امرؤ القيس اللّيل كالموج في عُنفه وقوّته وشدّة أمواجه، تُحاول الشّاعرة إضفاء سمة الإيجابيّة على البحر، باعتباره ماء يُحيي كلّ شيء ميّت، ويقول جلّ وعلاَ في هذا الصّدد: « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ »سورة الأنبياء، الآية 30 . لكن هل يُحيي ماءُ البحر الكائنات ؟ أم أنّ ملوحة مائه تُسبّبُ موتها وذبولها ؟.

فهنا مكمن الإختلاف والمفارقة، فبحر امرئ القيس يختلف عن بحر الشّاعرة، فلم يكن استحضارها لهذا البيت اعتباطا، بل رغبة منها في حصر المتخيّل الذّكوريّ، في العالم البدويّ، فركّز امرؤ القيس على اللّيل كأساس ثمّ الموج كفرع، بينما جعلت الشّاعرة راوية يحياوي

من البحر الأساس الذّي تبني عليه سطرها الشّعريّ (**أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدولهُ**)، وإلغاء لفظة اللّيل في المتخيّل النّسائيّ، وهذا رغبة منها في تجاوز الآخر والاختلاف عنه.

وبهذا نؤكّد عناية الشّاعر العربيّ على امتداد رحلته التّاريخية بالصّورة الشّعريّة، وحين نتأمل شعر امرئ القيس، نجد أنّه يُجسّد همومه من خلال تصوير اللّيل (كموج البحر..)، فانتزع له صورة حسيّة؛ ليعبّر عن كثافة الهموم والآلام التّي تزحف إليه، فلم تنقطع تجربة الشّاعر العربيّ المعاصر عن تلمّس النّبع الشّعريّ والارتحال عبر اللّغة نحو امرئ القيس[1]، كما فعلت الشّاعرة **راوية يحياوي** في قصيدتها " **كأنّنا...نحن**"، فرغم استدعاء الشّاعرة لامرئ القيس، إلاّ أنّ إصغاءنا لنصّها، يجعلنا نُدرك حجم المسافة بين الشّاعرين **(امرؤ القيس وراوية يحياوي)**. فلقد جعلت الشّاعرة من "البحر" بؤرة دلاليّة مركزيّة، تتفرّع منها نصوصها الإبداعيّة، وقد ظهرت هذه الإنطلاقة في بداية مشوارها الإبداعيّ خاصّة في قصيدتها " **الظّلّ المُتيّم** " من ديوانها "**رُبما**"، تقول فيها:

«كم ضاق العمر العاقر/ يا ظلّي المتيّم/ ترتمي خلف الأمس/ موصدًا آخر حلمك/ وبقايا الحساب المركوم/ يأتيك مع اللّيل/ هل ملكتَ الشّمس؟/ أبدا سيّدي.../ كان أجدى للصّائم أن يفطر بعد سدوم السنين/ حان الوقت/ في أن تستكين لينبوع الانبعاث/ « عقم العمر تخصبه حواء»/ لست تدري/ يوم أوقدتَ رؤاك/ ومضيتَ تضوّي الفؤاد/ أنقذت الغمام/ من رياح اليباب/ ومضيتَ مع الخصب/ ثمّ كنّا معا/ كنّا أربعة والخوفُ خامسنا/ رحنا للبحر نفكّ سرائرنا»[2]

تتصّل هذه القصيدة بالنّصوص التّي سبقتها بنية ودلالة، في تجربة شعريّة مُتفرّدة، وتُقدّم لنا القصيدة صورة سرياليّة **للظلّ المُتيّم**، وهو نصّ شعريّ يُمارس طاقاته الجوانيّة في اتجاهها نحو تقصّي مشاعر الذّات الأنثويّة، وتستمدّ إيقاعها الوزنيّ الحداثيّ من التّأثّر بشعراء الحداثة أمثال "عاشور فنّي"، فجاءت العتبة المدخليّة للقصيدة تتضمّن أسطرًا شعريّة لعاشور فنّي، والتّي يُمكن استجلاؤها على النّحو الآتيّ:

[1] يُنظر: عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشّعري في المملكة العربية السّعودية، ص 235.

[2] راوية يحياوي، ديوان " رُبما ..!!"، إنجاز الجاحظية، د ط، الجزائر، 2006، ص 30، 31، 32.

«لا تقف في أوّل الدّرب/ ولا تدخل ضباب المفترق/ وامح ما في أفقنا من طرق/ ثمّ انطلق/ حيث شاء القلب/ كي تتبعنا كلّ الطّرق»[1]

تُضفي هذه العتبة النّصيّة وعيًّا نقديّا جماليّا، فيرى المُتتبّع لأسطر الشّاعرة "**راوية يحياوي**" أنّ المُشبّه غير مناسب للمشبّه به، أي لا يوجد في المُشبه ما يدعونا إلى تشبيهه بذلك الرّمز، (العُمر العاقر) و(الظّلّ المتيّم)، كما يشترطه عمود الشّعر –المُقاربة في التّشبيه– فهذه الصّور السّريالية تجعل (العُمر عاقرا لا يُنجب) و(الظّل عاشقا مُتيّما)، إذ تأخذ كلّ هذه الأشياء مواصفات بعيدة وغير معقولة، فنكتشف في تتبّعنا لنصوص الشّاعرة راوية يحياوي تحوّلاً كبيرًا على مستوى الرّؤية والصّورة الشّعريّة، التّي أصبحت تنزع نحو التّجريد لا المحسوس، وهكذا استطاعت أن ترسم للّيل صورًا سريالية أخرى، فبعدما كان اللّيل مُخالفًا للنّهار ورمزًا للرّاحة والسّكينة، والبحر رمزا للإتساع والحريّة، أخذت هاتان الصّورتان أبعادًا أخرى يفرضها السّياق المرجعيّ للنّصّ الإبداعيّ النّسائيّ.

وبهذا نقرّ أنّ الشّاعرة استحضرت في نصّها الماثل النّص الغائب، إلاّ أنّها لم يكن هذا الاستدعاء اجترارا أو امتصاصا [*]، وإنّما اعتمدت على تقنيّة الحوار والتّداخل مع النّصّ السّابق (الغائب)، حيث جاء هذا الحوار « كأعلى مستوى من التّفاعل مع النّصوص الغائبة، وتعتمد على القراءة الواعيّة المعمّقة، التّي ترفد النّص الماثل ببيانات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثيّة وتتفاعل فيه النّصوص الغائبة والماثلة، في ضوء قوانين الوعيّ واللاّوعيّ » [2]، وكذلك اعتمدت الشّاعرة راوية يحياوي على تقنيّة استدعاء النّصّ القرآني كنصّ غائب، واستظهاره في نصّها

---

[1] راوية يحياوي، ديوان " رُبما ..!!"، ص 30.

[*] **الاجترار**: وفيه يستمّد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النّصّ الغائب بوعيّ سكونيّ، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السّابقة واللاّحقة، أمّا **الامتصاص** فهو: أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهميّة النّصّ الغائب، وضرورة امتصاصه ضمن النّصّ الماثل كاستمرار متجدّد. (ينظر: زينب ميثم علي، فاعليّة التناص في التّشكيل النّصّي لأدب جمعة اللامي، دار ومكتبة عدنان، ط 1، بغداد، 2014، ص 20).

[2] ينظر: زينب ميثم علي، فاعليّة التناص في التّشكيل النّصّي لأدب جمعة اللامي، ص 21 .

الماثل، حيث يعدّ القرآن الكريم المرجعيّة الأساس في ذاكرة النّصوص النّسائيّة المغاربيّة، فأكسب لغة المرأة الشّعريّة عمقا دلاليّا وتفاعلا حيويّا، والعودة إليه شعريّا يعني إعطاء مصداقيّة متميّزة لمعاني الخطاب الشّعريّ، انطلاقا من مصداقيّة الخطاب القرآنيّ نفسه[1]، فهي « مرحلة أعلى في قراءة النّصّ الغائب وهذا القانون، الذّي ينطلق أساسا من الإقرار بأهميّة هذا النّصّ وقداسته، فيتعامل وإيّاه تعاملا حركيّا تحويليّا، لا ينفي الأصل بل يُسهم في استمراره جوهرا قابلا للتّجديد »[2].

واهتمت الشّاعرة **راوية يحياوي** بهذا النّوع من الحضور للنّصّ الغائب في منجزها الشّعريّ، وذلك أثناء تشكيلها الفنّيّ، واشتغالها الامتصاصيّ للنّصوص الأخرى، خاصّة النّصّ القرآنيّ، فتقول في قصيدتها " **قيظ السّريرة**":

-اقرأ/ – ما أنا بقارئ فواتير النّشر/ ونواميس البشر/ هيّ الفطرة تقتفي في سبُلالتّردي/- اقرأ/ – ما أنا بقارئ مراسيم السّبق/ – والعمر يطوي مواسمه في استحياء/ هو الخريف يعجّل فيَّ/ أوراق النّثر/ – اقرأ/ – ها أنا قارئ لقيظ السّريرة/ فكيف نلقي ربّ الحشر !؟[3].

تنَبَّهْنا أثناء قراءتنا لهذه القصيدة استحضار الشّاعرة في نصّها لشخصيّة " محمد صلى الله عليه وسلم " وحادثة نزول الوحيّ، بدءا من الحوار الذّي دار بينه وبين جبريل عليه السّلام في غار حراء، حيث يعدّ الحوار " جزءا من بنية التّشكيل الفنّيّ في لغة الشّعر، يحمل الأفكار ويصوّر محاور ثنائيّة متضادة أو متناظرة تكشف المواقف المتناقضة، بسبر أغوار النّفس لإحداث حركة تصادميّة يؤجّج الصّراع ويستقطب الانتباه " [4]؛ يقول جلّ وعلا في سورة العلق، الآية (5): " **اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿٥﴾**"، في الآيات الكريمة دعوة من الله عزّ وجلّ على

---

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 131.

[2] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ص 253.

[3] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 27، 28.

[4] محمود إسماعيل غمار، صورة الحجر الفلسطيني في الشّعر السعودي، دار المجد لاوي للنّشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص 262.

لسان جبريل للمصطفى صلى الله عليه وسلم للقراءة، وهي سورة أنارت آياتها بمعانيها الدّالة على أهميّة الإنسان ورقيِّه، على جميع المخلوقات، حيث تمّ تفضيله بأن سخّر له العقل، الذّي فتح له باب النّور من خلال العلم، ودشّن له طريقا للسّعادة الدّنيويّة والأخرويّة، فالقراءة في هذه الآية تقودنا إلى معرفة الله، مع تأكيد خصوصيّة القراءة العامّة ودلالتها.

فقد تلبّست الأنا المتكلّمة " بأنا " النّبي (صلى الله عليه وسلم)، وشكّلت المخيّلة حضور جبريل، قائلا: اقرأ، فأجابت " الأنا " المتلبّسة بشخص النّبيّ، " ما أنا بقارئ "، وحدّدت الشّاعرة ما لم تقرأه، وفي الأخير أعلنت بأنّها قارئة لقيظ السّريرة، فهي قراءة للوجود الإنسانيّ في حكمة استقرأت الأحوال البشريّة [1]. فاستحضر نصّها الماثل أي قصيدة " قيظ السّريرة " النّصّ الغائب، وهي سورة العلق الآية 05، لتمتصّ الشّاعرة هذا الحدث والشّخصيّة وتستدعيها، لتُقارب بين حادثة نزول الوحي على النّبي صلى الله عليه وسلّم، وبين وحيّ الشّاعرة.

وتضيف الشّاعرة " **راوية يحياوي** " في قصيدتها " **الوشاح الأخرس** ":

سيّدتي !/ كم تتمردين على خصرك الأحول/ لتباغتي ظلّك.../ وكم تلعقين من وشاية في صمتك الصّاخب/ وتتهيئين لمشط عمر أغبرْ/ تتزينين بوشاح وغيمة/ فتلاحقك كلّ التّعاويذ/وقد تصلين بوضوء الرذيلة/ فتزدان مدنك اللئيمة بعرش وخميلة/ ماذا لو افترستْك شراهة القبيلة/ ولاحقتك منشفة التّعاسات/ ها...إنّك تتبدين في كلّ الأزمنة/ وحماقاتك الضّمأى/ ترقّع خرْقة لثوب زليخة/ وتنحني ليوسف اعترافا بالجريمة/ وتهذّب شهريار بغير الحكايا/ تعلمّه كيف يقول:/ دثريني...دثريني بوهج العطاءات/ لك أن تستردّيّ ميراثك الأزلي/ فأنتِ نبيّة السّكينة/ ومرفأ للسّفن الهزيلة/ وصمتكالمكتحل بالرّفق يدقّ نواقيس الطّهر/ بين العشيرةوإن جاءك سماسرة الخطيئة/ أتركي وشاحك الأخرس/سيذكرهم بالدّفينة/ فأنتِ بوتقة الكون/ فيك المبتدا والمنتهى [2].

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 132.

[2] راوية يحياوي: كلّك في الوحل ...وبعضك يخاتل، ص 33، 34، 35، 36، 43.

تتعامل النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة مع الخطيئة النّسائيّة وتبعاتها، بدءا بخطيئة الخلق الأوّل وصولا إلى خطيئة زُليخة، حين راودت يوسف عليه السّلام عن نفسه، لذا ظلّت المرأة موشومة بعار الخطيئة، واستبطن النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، كلّ هذه القصّص فيحيل إليها بشكل مختزل ومكثّف، ويستثير الحدث الكامن في ذاكرة المتلقي، الذّي يستكمل المعنى، بربط النّصّ الغائب بأحداث النّسيج النّصيّ [1].

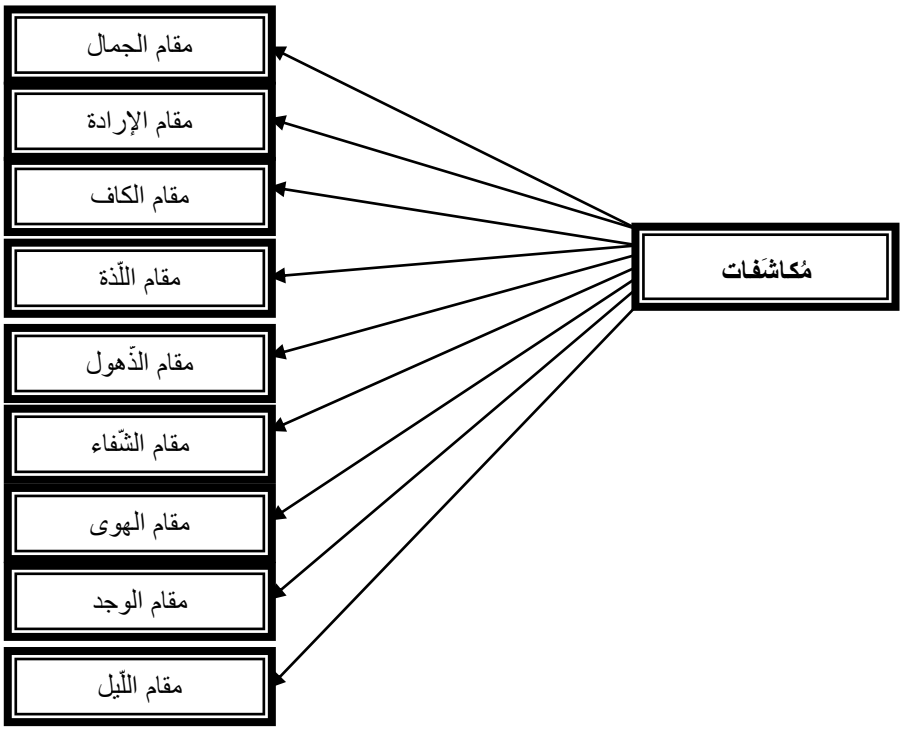
وتعْرِض لنا "**راوية يحياوي**" مقطعا استفزازيّا وتنبيهيّا، من خلال لفظة (دثريني)، وهيّ قصيدة مثقّلة بعرض أخطاء الأنثى، وقهر المجتمع لها، وشراهة القبيلة؛ إلاّ أنّ لفظة (دثريني) تكسر أفق توقّع القارئ، لتعيد للمرأة توازنها، لأنّها رمز للعطاء. وهذا ما ورد في قصّة سيّدنا(محمد صلى الله عليه وسلم)، فاستنجاد محمّد (صلى الله عليه وسلّم) أن " دثريني يا خديجة "، يتجاوز حدّ المعنى الماديّ البسيط معنى إلقاء الدّثار أو الغطاء، إلى دلالة الملجأ والملاذ؛ فكأنّها تمثّل الأمّ (...)، فالصّورة التّي أمامنا هيّ صورة الطّفل (الطّفل– الطّفل، أو الرّجل – الطّفل)، لا يهم لأنّ الإنسان مهما كبر يظل طفلا في عين أمّه، فيلوذ إلى أمّه مرتاعا حتى تحميه وتبدّد روعه [2]، فما طُلِب التّدثير – في أسطر الشّاعرة – إلاّ تعبيرا ورغبة في الاحتماء والاحتواء، والتّغطية بغطاء الرأفة والحنان، إنّها تمثّل المدثّرة بالمعنى الماديّ والرّوحيّ للآخر/ الرّجل.

وسنقارب تجليات **العشق الإلهيّ** في ديوان " **مكاشفات** " للشّاعرة المغربيّة **أمينة المريني** مقاربة تحليليّة، نكشف من خلالها عن تجليات النّصّ الغائب في نصّها الماثل، فجاء ديوانها " **مُكاشفات** " بعد ديوانها الأوّل " **المُكابدات**"، فما الذّي تُكابده الشّاعرة أمينة المريني؟ في ديوانها الأوّل مُكابدات، وما الذّي تكشفه بعد هذه المكابدة؟ والذّي تجلّى في ديوانها الذّي يليه الموسوم " **مُكاشفات** "، ونحن نعلم أنّ «الكشف» يعدّ مقاما من مقامات الصّوفية، التّي لا نصل إلى مراقيها إلاّ بعد معاناة وسلك طرق صعبة، والتّرقي في المقامات، فيكشف له، أي

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 141.

[2] ينظر: سلوى بالحاج صالح العايب: دثّريني ....يا خديجة، دار الطّليعة، ط1، بيروت – لبنان، 1999، ص 76، 77.

السّالك، حجاب الحسّ، ولابدّ للمريد من مجاهدة و**مكابدة** حتى يتحقّق **الكشف**، وقد ترسّمت وتجلّت **مقامات الكشْفِ** في ديوان **مُكاشفات** لأمينة المريني، كما هو موضّح في التّرسيمة الآتية:



نلاحظ افتتاح الشّاعرة ديوانها **مكاشفات** بقصيدة عنوانها " **مقام الجمال** "، وحسب العتبة المصاحبة لعنوان القصيدة، فالشّاعرة كابدت حال الابتلاء لتَعبُر حال الجمال، وهو يهيّء لمقام المكاشفة، وتحوّلات الذّات الشّاعرة وما تُكابده في هذا المسار، هو نسغ القصيدة وقوامها، فالمعشوق جمال سنيّ، في جماله انسَكبت الدوالي في كأس العاشق، لتشرب منه الشّاعرة فتزداد عطشا، وما الكأس هنا سوى العشق. فتعرُج بنا الشّاعرة إلى سماء العشق ومراقيه، فيتمثّل ويتشكّل معجم العشق الإلهيّ في ديوانها والسّير نحو الكَشْف المُشتهى: (الهيام، الوله، الهوى، الذهول، الرضى، وامق، كاشف).

إنّ قصيدة " **مقام الجمال**" التّي أشارت إليها الشّاعرة بأنّها القصيدة ما قبل المكاشفة، حيث كابدت فيها الشّاعرة **(سَوْرَةُ البُعْدِ)** وأَسْرُ التوله **(ووقوف الأسير المولّه)** يُجلل الشّاعرة ذهول في حضرة جمال الله، وقد تمّ ذِكر بعض سمات وصفات جماله: **(ثُمَّ أوقفَكَ الخَالدُ/ الأَخْلَدُ/ الفاتِنُ/**

الفاتكُ/ المالِكُ/ المُمتلِكُ)، والمعشوق موغل في غيْبِه، والعاشق موغل في حُبِّه، فهو (خلف الستار... ولقد غاب وتوارى)، حين قالت الشّاعرة: **(ووقوفُ الأسيرِ المولَّـهِ/ خلْفَ الستّارِ الذّي حجَّلَكْ ؟/ (...)/ ولقد غابَ مَنْ أنتَ في بيتِهِ/ وتوارَى لطيفاً/ خفيفا/ خلفَ سِتْرِ الحَلَكْ)**[1].

وفي قراءتنا لقصيدتها الأولى الموسومة " **مقام الجمال** "، والتّي تُمثّل ضفة ما قبل المُكاشفة – كما سبق وأنْ ذكرنا – نلمح في نصّها حضوراً لنصوص غائبة، إذ استطاعت " أمينة المريني " أن تجعل من منجزها الشّعريّ فسيفساء من نصوص أخرى مختلفة ومتداخلة، تتماهى فيها الذّات الأنثويّة مع الذّات الإلهيّة، ويتمّ بذلك استحضار بعضا من ألفاظ القرآن الكريم وآياته، بطريقة غير مباشرة، إذ يصعب على القارئ البسيط اكتشاف هذا التّرابط والتّداخل، إنْ لم يكن ذا كفاءة أدبيّة عاليّة، تمكّنه من فرز النّص المُحتذى (الغائب) والنّص المُخلَّق (الماثل)، ويتمثّل هذا الحضور للنّصّ الغائب وتوظيفها للقرآن الكريم، في قصيدتها " **مقام الجمال** " من ديوانها: «**مُكَاشَفَات**»، كما يأتي:

<u>هلْ أتاكَ حديثُ الفؤادِ/ الذّي ظلَّ لكْ/ قائماً</u>/ هائماً/ سائحاً/ في الجمالِ السَّنيِّ الذّي سَرِبَلَكْ/ وَوُقوفُ الأسيرِ المُوَلّـهِ/ خلفَ السّتارِ الذّي حَجَّلكْ/ <u>هل أتاكَ حديثُ الذّي لا يُقالُ/ إذا ما اشتهيْتُ الكلامَ/ وأدْخَلَني الصّمتُ/ في حضرةِ الحُسنِ/</u> أو في عروشِ الفَلَكْ/ يا فؤادي الفتِيَّ/ وَمَنْ أدْخَلَكْ/ في ارتعاشِ الدّياجي على همْسـهِ ؟/ وانْسِكَابِ الدَّوالي عَلى كَأسِـهِ ؟ [2].

باعتبار أنّ النّصّ ينفتح على ما لا يحصى من النّصوص، فإنّ **(هل أتاك حديث ...)** ينفتح على عدّة آيات منها:

" هل أتاك حديثُ موسى " سورة النازعات الآية – 15 –

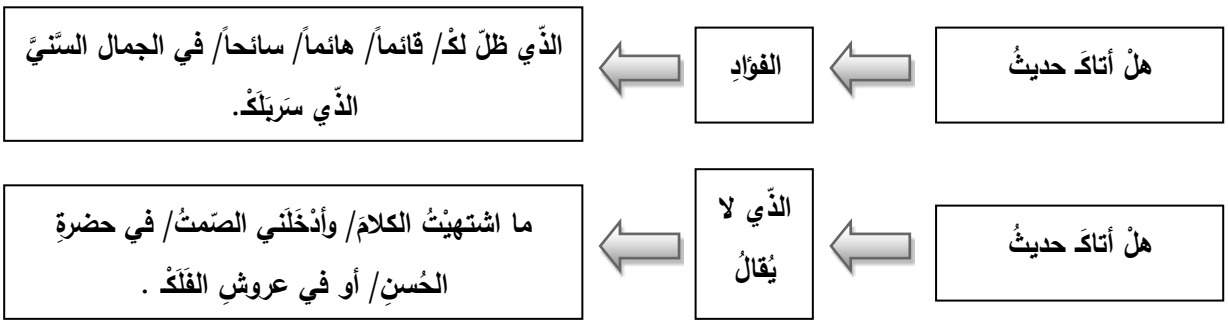
" هل أتاك حديث الغاشية " سورة الغاشية الآية– 01–

" هل أتاك حديث الجنود " سورة البروج الآية – 17 –

[1] أمينة المريني، ديوان: مكاشفات، حلقة الفكر المغربي/ المكتب المركزي، ط 1، فاس، دت، ص 2، 4.

[2] المصدر نفسه، ص 1، 2.

فالكلمة المفتاحيّة في قول الشّاعرة " هل أتاك حديث "، تهيّئ القارئ لتلقي أخبار قصصيّة، وحكايات تاريخيّة، لكن ينكسر أفق توقّع القارئ بعد تلقيه للفظة " الفؤادِ " **(هلْ أتاكَ حديثُ الفؤادِ)** وجملة **(هلْ أتاكَ حديثُ الذّي لا يُقال)**، لتغيّر هذه اللّفظة من مسار توجّه الدّلالة عند المتلقي[1]، فيبحر في بحرها على قوارب كلمات فيها من الوفاء والإخلاص ما يكفي، فتَرِد وتتكرّر هذه التّركيبة النّحويّة (هل أتاكَ حديثُ)، داخل القصيدة في موضعين اثنين، نوضّحها كما يأتي:



تحاول الشّاعرة " **أمينة المريني** " من خلال مقطعها هذا، عرض وتجليّة ومُكاشفة أسرار وخبايا النّفسِ، فعَل قَدْرِ المجاهدة والمُكابدة يكون إشراق النّهاية وتجليها، هذه الإشراقة التّي تنتهي بالسّالك إلى الارتواء وبلوغ الحبّ درجة التُخمة برؤيّة المحبوب، (هلْ أتاكَ حديثُ **الفؤادِ**)، فلا يتمّ إدراك المحبوب بالبصر أي الحاسة الفيزيولوجيّة، التّي تمكّننا من إدراك الأشياء المحسوسة الخارجيّة، وإنّما يتمّ إدراكه وكشفه عن طريق البصيرة، التّي تمكّنه من خرق الحَجب، لذا يقول ابن عربي في كتابه: "التّجليات الإلهية": « التّجلي هو ما ينكشف للقلب من أنوار الغيب »[2]، وليس ما يتمّ إدراكه بالعين، فتغدو مشاهدة العيان في النّظر بالبصر، وأمّا القلب في مشاهدته بالبصيرة، فلا يتشكّل الكشْفُ الصّوفيّ بالإدراك الحسّيّ الخارجيّ، وإنّما بإدراك بواطن النّفس الدّاخليّة، ويتجلى الكَشفُ بقذف أنوار الغيوب في أعماق القلوب.

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 139.

[2] محي الدين بن العربي، التّجليات الإلهية، تحقيق: عثمان إسماعيل يحي، مركز نشر دانشكاهي، دط، طهران، 1988، ص 24.

وفي محاولتنا ربط ما هو موجود داخل المتن النّصّيّ (هل أتاكَ حديثُ) بالعنوان الخارجيّ «**مُكَاشفات**»، نكون قد جمعنا بين (مُكاشَفَاتٍ) بمختلف تيماتها وألفاظها الواردة في الاشتغال اللّغويّ النّسائيّ، مثل: (فؤادي الفتيّ، القلب، الهوى، روحي، مُنى، خافقي...)، من خلال النّصّ الماثل واستدعائه للنّصّ الغائب، كالكشف عن حديث الفؤادِ للذّي تهواه، فيتداخل النّصان، النّصّ الغائب القرآنيّ (هل أتاك حديثُ) بهواجس الذّات الأنثويّة (حديثُ الفؤادِ)، الذّي يستجليه ويُعيّن دلالته النّصّ الحاضر.

ونلمح – أيضا – هذا الحضور للنّصّ الغائب من خلال استدعاء الشّاعرة لشخصيتين أسطورتين وهما: قيس وليلى، وقد كان " استدعاءً بالاسم والفعل " معا، لما تحمله هذه الشّخصيات التّراثيّة الأسطوريّة من قيم حضاريّة واسعة، فيرى " علي عشري زايد " في دراسته حول الشّعر العربي الحديث: « أنّ استخدام هذه الشّخصيات تعبيريّا، يمثّل بُعدا من أبعاد تجربة الشّاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير أو إيحاء يعبّر من خلالها الشّاعر – أو يعبّر بها – عن رؤياه المعاصرة، وتكمن عوامل متعدّدة خلف شيوع ظاهرة استدعاء الشّخصيّة التّراثيّة في الشّعر منها عوامل فنيّة وثقافيّة وسياسيّة واجتماعيّة وقوميّة ونفسيّة »[1]، وهكذا تتعدّد – إذن – أسباب استدعاء وحضور النّص الغائب وإعادة استحضار الشّخصيّة الغائبة، من خلال إعادة إحيائه وإحياء نصوصه، لكن من زاوية رؤية مغايرة ومختلفة، وهذا ما سنراه في قصيدة " **مقام اللّيل** " لأمينة المريني، تقول:

كأنّي في الجَوَى قيْسٌ/ يذُوقُ الحبَّ أشجانـاَ/ فلا ليلى تعودُ لـهُ/ ولا يَسلُو الذّي كَـــانـــاَ/ ويكتُمُها على لَـــهَبٍ/ وتَفضَحُ منـهُ بُركـــانـــــاَ/ يرى لَيلَى لَهُ وَطنـــــاً/ وأَنهـــــاراً وبُستـــــانـــــاَ/ وأطياراً تُلقّنُهُ/ مقامـــــاتٍ وألحـــانـاَ/ ويَذْكُرهـا نَدَى حُلمٍ/ يُحيلُ القَلبَ ظمآنـــاَ[2].

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة، 1997، ص 15.

[2] أمينة المريني، ديوان: مكاشفات، ص 127.

تكشفُ لنا الشّاعرة **أمينة المريني** في قصيدتها " **مقامُ اللّيل** " عن مقام آخر للبوح، ألا وهو اللّيل، الزّمان والتّوقيت المفضّل لتحقيق جلّ الانتصارات، وهو زمن الخلوة بالنّفس، أي أنّه الرّحم القاتم الذّي تنبَعُ منه أغلب المُكاشفات، ولفضل هذا التّوقيت وضع جلّ وعلا ما يُسمى عند العابد لربّه بـ " قيام اللّيل "، نقوم اللّيل بعد مكابدة نعيشها، فندعو الرحمن بأن يكشف عنّا هذه البلوى فيكون اللّيل في هذه الحالة – أي عند العابد – هو الطّريق التّي توصل السّالك إلى رحيق التّفاني والتّعالي بعد التّهجّد وقيام ليله، وإلى الكشف والمكاشفة وتحقيق الرّؤية عن طريق البصيرة، وتحصيل المعرفة والوصول إلى الحقيقة المتعاليّة، فيغدو " قيام اللّيل " هو الحبل السّريّ الرّابط بين العبد وربّه، وكما أنّ للعابد ليله وقيامه، فإنّ للعاشق مقامه اللّيليّ، الذّي يمارس فيه طقوس الكتابة والبوح بما يختلج في النّفس، وكأنّ للعشاقِ قلوبا لا تلتهبُ إلاّ ليلاً، فجاءت القصيدة موسومة بـ " **مقام اللّيل** "، وهي المكاشفة العشرون حسب ترتيب الشّاعرة للمكاشفات في ديوانها، هذا المقام الذّي يجعله الشّعراء صرحا للكتابة وإنارة ظُلمة اللّيل بالحرفِ، وذلك حين قالت: **وأشعاراً يُضيءُ بها/ تُخومَ اللّيلِ سَهرانـاَ/ وكاساتٍ مُعطَّرَةً/ أغاريداً ورَيحانَا/ يَجوبُ على هوى لَيلى/ بِحارَ الشّوقِ هيمانَا/ عُبابُ الحبِّ يُغريهِ/ ليَغرقَ فيه نشوانَا/ (...)/ وما ليلى سِوى (حرفٍ)/ يُريقُ لَديْهِ سَلوانَـــا**[1].

كما تعلنُ الشّاعرة عن وصالٍ ومنالٍ يُدركه الشّاعر– الشّاعر العاشق قيس – أثناء الكتابة **(وأشعاراً يُضيءُ بها/ تُخومَ اللّيلِ سَهرانـاَ/ يَجوبُ على هوى لَيلى/ وما ليلى سِوى (حرفٍ)/ يُريقُ لَديْهِ سَلوانَـــا)**، تضيف:

سألبسُ في هوى لَيْلَى/ نُجومَ اللّيلِ ولهانا/ وأصحابي دَرَاويشٌ/ تناجوْا فيهِ خِلاَّنَا/ صحَارى الجَمرِ مَنفاناَ/ وكأسُ الوصلِ سُقيانَا/ بِرَيّاها نثرَى رُوحاً/ ونَهجرُ مِنهُ أبدانَا[2].

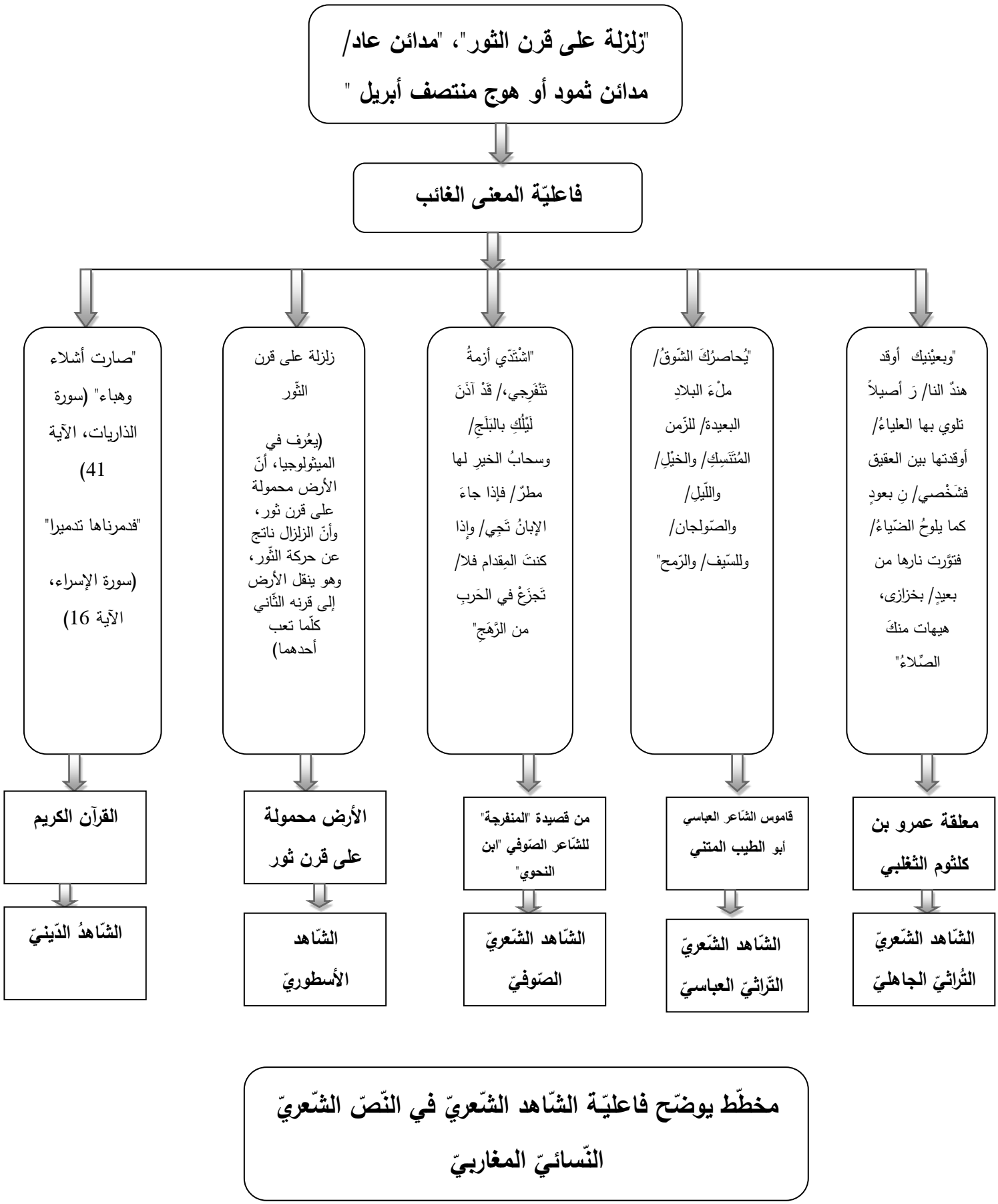
ترتقي الشّاعرة في لغتها إلى مدارج الكشف، وتكشفُ عنِ الوجدِ، الذّي يُكنّه "قيسٌ" "لليلى"، إذ يلبِسُ في هوى ليلى نجوم اللّيل ولهانا، فتصّل الشّاعرة إلى أعلى مراتب الكشف

[1] أمينة المريني، ديوان: مكاشفات، ص 128.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العِشقيّ، حيث يتحقّق الوصْل عندَ امرئ القيس بمجرد الكتابة عن الحبيبة « وما ليلى سِوى (حرف) ».

كما يُمكن تتبّع تشكّلات المعنى وتحوّلاته من خلال ديناميّة النّصّ الغائب، في قصيدة " **زلزلة على قرن الثور** " وقصيدة "**مدائن عاد/ مدائن ثمود أو هوج منتصف أبريل** "، لمليكة العاصمي من ديوانها " **شيء... له أسماء** "، كما هو موضّح في المخطّط الآتيّ:



مخطّط يوضّح فاعليّة الشّاهد الشّعريّ في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ

لقد تشكّل نصّ الشّاعرة في صورته الجماليّة الفنيّة من تفاعل عدّة شواهد نصيّة (معاني) في كيمياء النّصّ الحاضر، فاستدعاء الشّواهد الدّينيّة والصّوفيّة والشّعريّة بحمولاتها الدّلاليّة المعرفيّة، وإسقاطها في نصوص **مليكة العاصمي** يُجرّدها من معانيها الأولى، ويُلصق بها معانٍ جديدة فرضها النّصّ العاصميّ، فلم يعُد المعنى الذّي تنقله المرأة الشّاعرة في نصوصها هو نفسه الذّي عيّنته ورصدته المرأة الشّاعرة في الماضي، وذلك لاختلاف المرجعيات وتطوّر الخارج النّصّيّ (سياقات النّصّ ليست نفسها)، فهي الآن تصوّر المجتمع في أسمى تطوّراته وتنقل تغيّر نظرته للمرأة ورُقيّ تفكيره.

لذا في محاولة الشّاعرة قراءة الموروث الشّعريّ الثّقافيّ من زاوية رؤية جديدة، أي في محاولة تشكيل المعنى الهدف، تكون الشّاعرة بصدد منح المعنى المصدر (الأصل) قراءة جديدة تفرضُها المنظومة الثّقافيّة، فغالبا ما تلجأ المبدعة إلى التذوّق البلاغيّ في رصدِ المعاني. فجاء المعنى المُخلَّق (الهدف) نتيجة قوّة المعنى الأصليّ (المصدر)، لذا عملنا على تتبّع البُنى المُضمرة التّي تُشكّل العالم الدّلاليّ النّسائيّ وتؤسّس لإستراتيجيّة قوّة المعنى المُتجدّد وسِياسته. وتعمل على إعادة إنتاج المعنى وجماليته.

خاتمة الفصل:

ونخلص في خاتمة فصلنا إلى النّقاط الآتية:

- تعمل **الاستعارة** في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، على تفعيلِ حركتها وسيرورتها الدّلالية، وتحقيق انسجامها.
- تنوّع **الخُطاطات** في أعمال الشّاعرة المغاربيّة أدّى إلى توسّع الدّلالة واستمرارها، وخلق النّموذج الشّبكيّ وتفعيله.
- تسهم كلّ **الخُطاطات** بأنواعها المختلفة: خطاطة الرّبط، وخطاطة المسار، وخطاطة التّحوّل، وخطاطة الاحتواء، وخطاطة العموديّة والأفقيّة، في فتح نسقٍ لتفاعل العوالم في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، والتّأسيس لاندماج الأنساق.

– يتأسّس المعنى في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، على تصوّر كونيّ يرى في مَقْوَلة العالم مدخلاً ومركزًا لتشييده.

–استدعاء المرأة الشّاعرة في نصّها الشّعريّ المغاربيّ الحداثيّ وما بعد الحداثيّ للنّصّ الغائب والانفتاح على التّجربة الإنسانيّة، والموروثات المختلفة سواءً الدّينيّة أو الثّقافيّة أو الاجتماعيّة، وذلك من أجل تأسيس وتشكيل نسق نصّيّ حداثيّ ومابعد حداثيّ مفتوح.

– خلق جماليّة شعريّة من خلال إزدواجيّة البؤرة النّصيّة، التّي تُحاول الجمع بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر، وتأسيس نصٍّ جديدٍ تنصهر فيه النّصوص الدّينيّة والأدبيّة والشّعبيّة في كيمياء معرفيّ واحدٍ.

– عمل استدراج واستدعاء النّصوص الغائبة في النّصّ الحاضر، على تنشيط ذاكرة المتلقي ومعرفة مدى كفاءته العلميّة والثّقافيّة والأدبيّة، لذا تشترط النّصوص في قراءتها وتحليلها، وغربلة النّص الأصليّ والنّصّ الدّخيل قارئا عليما وعالما عارفا مُثقّفا.

– تمكّنت الشّاعرة المغاربيّة من تفعيل طاقة المعنى الأصليّ لخلق معنى جديد مُخلّق، يمنح النّصّ تفرّده ويُندّد بالهمِّ الإختلافيّ.

– انصهار النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر إلى درجة عدم قدرة القارئ على الفصل بينهما، ولا يتمّ الكشف عن هذا الامتصاص والانصهار، إلاّ من خلال النّبش الحفريّ القرائيّ، للبنيّة العميقة للنّصّ الشّعريّ، حيث استثمر المخيال الشّعريّ النّسائيّ النّصوص الغائبة، في أقصى ممكناتها وعمل على رصد المواقع البرزخيّة بين النّصّ الأصليّ والنّصّ المُنْجَـز.

– تركيز الكتابة النّسائيّة المغاربيّة ما بعد الحداثيّة على الاختلاف والمغايرة والخرق، وتجاوز أو تقويض فكرة استقلال النّصوص الحاضرة عن النّصوص السّابقة، فلا وجود لنصّ مستقلٍ عن غيره من النّصوص، وإنّما كلّ نصّ هو امتداد و ثمرة لنصوص أخرى.

– استثمار المنجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ " للاستعارة " من منظور البلاغة الجديدة، إنّما هو نهوض وتأسيس للانهائيّة المعنى، والارتقاء به عن تفاصيل الواقع وهواجسِ الذّات، إلى السّموّ الشّعريّ باعتباره هدمًا للواقع وتقويضًا لمحدوديته.

– تَجَاوُز المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ الهواجس الذّاتيّة إلى النّصّ المفتوح، وتوسيع دائرة المتخيّل الشّعريّ.

خاتمة

من جُملة ما خرجنا به في هذا البحث– بتأطير من الأسئلة المركزيّة للأهداف المسطّرة – أنّ الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، مرّ بتحوّلات عديدة ومختلفة، صَنعت ومهّدت لإبدالات فنيّة وجماليّة بِنْيَةً ودلالةً، فلمْ تَعُد الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة ثابتة يُمنع المَسَاس بمُقدّساتها الإبداعيّة والتّغيير في معمارها الجماليّ، وإنّما تعرَّض النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ لتغيّرات وتحوّلات فرضتها الحمولات النّقديّة المختلفة، فتجاوزت المرأة الشّاعرة الهَمّ الأصغر الذّاتيّ الكينونيّ إلى همّ أكبر وهو هَمُّ الاختلاف والمُغايرة والمعرفة.

فعند تحوّل بؤرة الاشتغال في نصّها الإبداعيّ من الذّات ومكبوتاتها وهواجسها إلى النّصّ في انفتاحاته الدّلاليّة والرّؤيويّة، تُتيح –الشّاعرة من خلال هذا التّحوّل– في إبداعها فُرصًا لتضافر الشّعريّ بالسّرديّ، والحسّ الواقعيّ بالحسّ التّخييليّ، والجماليّ بالتّقريريّ، فكُلما انفتح النّصّ الشّعريّ النّسائيّ اتّسعت الرّؤيا الشّعريّة، وتوسّعت المسافة الجماليّة بين الدّال والمدلول، وذلك في سبيل إنتاج علامات شعريّة جديدة تُجْبِر كسْر العلامات الثّقافيّة، وبعد العبُور من كلّ هذه المناطق المتباينة، رؤيةً وتطبيقًا، هذه هي النّتائج المتوصَّلِ إليها:

– محاولة رَصْد التّطوّر الأدبيّ الإبداعيّ – حسب ما اصطلح عليه "تينيانوف" (Tvnjanov) وتتبّع تحوّلات وإبدالات الظّاهرة الأدبيّة، يُفضي إلى مُعاينتها عبر مختلف الأزمنة التّاريخيّة، وهذا ما يُفسّر اعتماد الشّكلانيين الرّوس على البُعد التّاريخيّ في تقصّي ظاهرة ما، وخروجهم عن الرّؤية الآنية الضيّقة، التّي تعمل على تضييق أفق التّوقّع وحصْر الدّلالة.

– التّركيز في مبحث "**هواجس الذّات**" على الخاطرة، باعتبارها جنسًا أدبيّا تتميّز بخصائص معيّنة، تلجأ الشّاعرة المغاربيّة إلى هذا النّوع من الشّعر كلّما أرادت البوح عن هواجسها النّفسيّة وقول كينونتها الذّاتيّة، فتتموْضَع الذّات الأنثويّة في هذا النّوع من الشِّعر كدال أكبر من النّصّ.

– تحوّل الرّؤية الشّعريّة عند الشّاعرة المغاربيّة من فكرة كتابة الأنا الأنثويّة، إلى كتابة العالم ومُعطياته الخارجيّة.

– مُحاولة تتبّع تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ أفضى إلى أنّ الشّاعرة المغاربيّة استعملتْ أدوات جديدة في طروحاتها النّصيّة؛ وذلك من أجل إرساء معالم "**الكتابة المُغايرة المُختلفة**" أي الفرادة الإبداعيّة.

– ويُمكن اختزال الرّؤية الشّعريّة الجديدة للشّاعرة المغاربيّة، انطلاقًا من وعيّها الذّاتيّ وإدراكها الوجوديّ للعالم، في النّقاط الآتية:

– هدم الشّاعرة للرّؤية القديمة التّي تقول الجمود والثّبات، وبناء رؤية جديدة تتبنّى فكرة التّحوّل والسّيرورة أي هَدْمُ الماضي وبناء المُستقبل.

– تحوّل المرأة الشّاعرة من التّركيز على الواقع كما فعلت الواقعيّة، إلى الاشتغال على الموضوعات الكُبرى التّي تقول الإنسان والعالم.

– تحوّل الرّؤية عند الشّاعرة المغاربيّة من القلق الذّاتيّ إلى القلق الوجوديّ.

– تحوّل الرّؤية الشّعريّة عندها من الهَمِّ الكينونيّ إلى الهَمِّ الاختلافيّ (اختلافها عن الآخر).

– تحوّل رؤيتها من مركزيّة الآخر (الفحل) إلى القَولِ بمركزيّة الذّات الأنثويّة.

– تقويض المُقدّس.

– الدّعوة إلى الحريّة والسِّلم والمحبّة كقيم إنسانيّة تُحقّق إنسانيّة الإنسان.

– تماهي صوت "الأنا الأنثويّة" مع صوت " الآخر الفَحْل " في إدراك العالم.

– الاحتفاء بالخيال الشّعريّ وتجاوز العَقل وخَرْقِ المألوفِ.

– استثمار الشّاعرات المغاربيات للصّوفيّة والأسطورة وتفعيل طاقاتهما، وباستعمال لغتهما وأسلوبهما وأفكارهما، تكون المرأة الشّاعرة قد غامرت في المُمكن والمُستحيل واحتفت بالمُتخيّل الشّعريّ، فتعمد إلى خَلقِ نصوصٍ تُفعِّل تقنية "**تراسل الحواس**" والاشتغال على "**المُفارقة الشّعريّة** "

وتفعيل طاقة المُتناقضات والمُتنافرات النّصيّة، التّي تُنشّط ذاكرة القارئ وتُشاركه قراءة النّصّ وتأويله.

– اعتماد الشّاعرة المغاربيّة على استثمار نصوص أخرى مغيَّبة، بدءًا من توظيف التّراث والموروث الشّعريّ– قد تجتمع كلّ هذه المرجعيات في نصّ واحدٍ، وقد تَعمد الشّاعرة إلى استدعاء شَاهِدٍ واحد فقط في كلّ نصّ شعريّ– ثمّ استدعاء النّصوص الدّينيّة، واستثمار الفِكْر الصّوفيّ والأسطوريّ؛ لبناء مُتَخَيَّلٍ شعريٍّ في نصوصها يُؤَسِّسُ لانفتاحٍ نصّيّ دلاليٍّ.

– اشتغال الشّاعرة المغاربية على "**مقام البوح**" في تشكيلِ نَسقها الخطابيّ، مُستفيدة من السّيميائيات وآلياتها الاشتغاليّة وأدواتها الإجرائيّة، و استثمار قصائدها لتقنية "**التّشاكل/isotopie** " تقوم أساسًا على التّوتّر والتّكرار اللّغويّ، ممّا يُشكّل بنيّة دلاليّة مُتراصة تَنْبَع عن حالات شعوريّة واحدة، ولقد سمح هذا التّوتر بتنويع الإيقاع وإثرائه، فنظرًا إلى أنّ أغلب القصائد النّسائيّة جاءت مَبْنِية على النّظام الحرّ، ما منح المرأة الشّاعرة الحُريّة الكاملة في توزيع تفعيلاتها والتّنويع في بحورها الشّعريّة، وتظافرت لغتها المُتشاكلة لتمنح القصيدة جماليّة إيقاعيّة.

– محاكاة عناوينها لجَوٍّ إيقاعيّ مُكثّف كما في قصيدة " **كالكمنجات** " و"**أناشيدُ العطب**" لنوارة لحرش من ديوانها " كمكان لا يعوّل عليه"، وقصيدة " **رقصات الجسد العاصي**" لفاطمة بوهراكة من ديوانها "نبض"، و"**اللّحن الجديد**" للشّاعرة جميلة الماجري من ديوانها "**ذاكرة الطّير**"، فنظرا لكلّ التّوترات التّي تعيشها المرأة الشّاعرة انعكس ذلك على لُغتها وجُمَلِها، وهو نفس ما أكدته الشّاعرة "**أميرة الرويقي**" في قصائدها "**أنغام**" و"**قيتارة**" و"**إيقاع**" من ديوانها "**دُمية الشّمس**"، والشّاعرة "**فاطمة سعد الله** " في قصيدتها المُعنونة: "**أغنية الشّهيد**" من ديوانها "**أمواج وشظايا**"، لتجْمَع الشّاعرة "**سلوى الفندري**" جميع المظاهر الكونيّة والإنسانيّة في إيقاعات مُختلفة، بدءًا بقصيدة "**إيقاع الكون**"، ثمّ تليها قصيدة "**إيقاع اللّيل**"، ثمّ "**إيقاع العشق**"، و"**إيقاع الرّغبة**"، لتصل إلى "**إيقاع الذّكريات**"، ثمّ "**إيقاع الكلمات**"، لتختم ديوانها بقصيدة "**إيقاع الخُلود**" التّي تَناسلت عن العنوان الكُلّيّ للدّيوان الموسوم "إيقاع الخلود".

– اشتغال معظم الشّاعرات المغاربيات على التّجريب؛ في تَحوّلهنّ من الرّؤية الشّعريّة الذّاتيّة إلى الرّؤية الشّعريّة الوجوديّة والإنسانيّة، وفي تحوّلهنّ من الاشتغال حول الواقع إلى الإهتمام بالمُتخيَّل الشّعريّ، وتحوّل البنيّة النّصيّة من مركزيّة الذّات إلى مركزيّة الكون والإنسان، ومن الهَمِّ الكينونيّ الهَوَويّ إلى الهَمّ الاختلافيّ، ولقد خَلقت هذه الرّؤيا الشّعريّة الجديدة نصًّا تجاوزيّا، تنطلق فيه الشّاعرة المغاربيّة صوب الاختلاف، تتجاوز الرّؤية الشّعرية عندها البُعد السّطحيّ للمعنى إلى بُعدٍ أعمقٍ وهو معنى المعنى.

– تحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في سيرورته الإبداعيّة من الانغلاق إلى الانفتاح، ليس هَدْمًا للقديم وتقويضًا له، وإنّما باعتباره منبع التّحديث والتّجديد، تنطلق منه أي من القديم إلاّ أنّها لا تتوقّف عنده وإنّما تتجاوزه، لتخلق فرادة نصيّة وخصوصيّة إبداعيّة إيقاعًا ولُغة وخيالاً، فانطلقت في إرساء معالم إبداعها والتّأسيس لجينالوجيا أنثويّة جديدة، تقوم على هَدم وتفكيك القَديم وبناء الجَديد والمغاير.

– التّحوّل عند الشّاعرات المغاربيات قائمٌ على تعطيل وتجاوز مُعطيات المنظومة العربيّة وتكريس اهتمامها لمركزيّة الآخر/ الفَحْل، لنخرج بنتيجة ناقشنا فيها "تجاوزيّة المرأة الشّاعرة" واختراقها للواقع، وإفراغ نصوصها من الهواجس الذّاتيّة والدّواعي النّفسيّة، ومَلْئِها واكتنازها بالأسطوريّ والصّوفيّ.

– إمكانيّة تشبيه النّصّ النّسائيّ في انغلاقه بزُمرة الدّم (–O) خاصّة في بداية المشوار الإبداعيّ للمرأة الشّاعرة –في رفضه لأيّ جنس أدبيّ يقتحم تُربته الشّعريّة، ليتحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ في مرحلة بعديّة حداثيّة، إلى نصّ مُستَقْبِل للنّصوص الأخرى المُغايرة لجِنْسه ومُتفاعلٍ معها، أي أنّ الجسد النّصّيّ النّسائيّ تلَبَّس بزُمرة وفصيلة جديدة، وكأنّه بالجسد البشريّ في زُمرته (+AB)، في استقبالها لجميع الفصائل، وفي انفتاحه واستقباله لجميع النّصوص الإبداعيّة والسّرديّة والتّاريخيّة والأسطوريّة والدّينيّة الخ...، بانصهار المعاني الغائبة في المعاني الحاضرة الجديدة

المُخلَّقة، في نصّ إبداعيٍّ واحدٍ إلى درجة عدم قدرة القارئ على الفصل بينهما، والكَشف عن نُقطة التّلاقي، إذ يتمّ الكَشف عنه من خلال النّبش الحَفريّ القِرائيّ لبنيته العميقة.

– مساهمة العَنْونة الشّعريّة عند الشاعرة المغاربيّة على تجاوز السّائد من الصَّنم الشّعريّ، وخَلق عتبة ولوج جديدة تقوم على التّجاوز والاختلاف، وتتأسّس على جغرافية مغايرة ومختلفة، خاّصة عند استثمار المرأة الشّاعرة لطاقات الاستعارة الاتجاهيّة في مُقاربة عناوين إبداعاتها الشّعريّة، كما في ديوان "**مسقط قلبي**" للشّاعرة الجزائرية "**سُميّة محنش**"، إذ تتحدّد استعارة الاتجاه من الأعلى إلى الأسفل حسب ما يقتضيه مسار السّقوط، إلى جانب خَلْق الشّاعرة لرؤى شعريّة جديدة غير معهودة، كأن يُصبح فعل السّقوط إلى الأعلى وفعل العلوّ والارتفاع إلى الأسفل، كما فعلت الشّاعرة المغربيّة "**عُليّة الإدريسي البوزيدي**" في ديوانها " **ظلال تسقط إلى أعلى** "؛ لإنتاج وصناعة دلالة مُنفتحة تتجاوز المعهود إلى المُمكن والمُستحيل.

– عَملت الشّاعرة من خلال عتبة عنوانها على إبراز مركزيّة الذّات الأنثويّة، وتحويل مسار واتجاه الفِكْر العَربيّ، الذّي يشتغل على استعارة اتجاهيّة أعلى وأسفل " **الرَّجُل في الأعلى والمرأة في الأسفل** "، واستبدالها بالمِحْور الاشتغاليّ الآتيّ "**المرأة في الأعلى والرَّجل في الأسفل** "؛ من أجلِ ترميم الخطاب الأدبيّ العربيّ في عُنصريته والتّأسيس لنصّ شعريّ نسائيّ حُرٍّ ومنفتح، هدفه تفكيك الفُحولة وبناء الأنوثة، لذا جاء عنوانها مَمَرًا يؤطّر ويُحدّد أواصر العُبور من الخارج إلى الدّاخل النّصّيّ، فتَعيَّنت الرّؤيّة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة مُخصَّبَة بالاختلاف والمُغايرة، مع تكريس مبدأ الفرادة والتّميّز الإبداعيّ، الذّي تحوّل من هدم الفِكْر العربيّ في منظومته الفكريّة المُتحيِّزة للآخر/ الفَحْل، إلى بناء فِكْرٍ نسائيّ يُندِّدُ بمركزيّة الذّات الأنثويّة، مُقابل تقويض مركزيّة الجماعة.

– مُمَارسة المرأة الشّاعرة للُعبة الدّال، وتشكّلات المعنى باعتبارها لعبة الوُجود، إذ تسعى من خلال هذه اللُّعبة إلى الكَشف عن حساسيّة الدّوال المُنْتَجَة، وتجعل من ظاهرة التّضاد والتّناقض لُعبتها الأساس في تشكيل نصّها وإنتاج الدّلالة المُتفرّدة، والتّي امتزجت بظواهر أسلوبيّة أخرى، وعَمدت من خلال هذه اللّعبة إلى مُتابعة ورصْد تحوّلات **الكلمة الإبداعيّة** في فضائها اللّغويّ، خاصّة بعد

تفجير طاقات الدّال المُتغيّرة وغير الثّابتة، وكوامنها الدّاخليّة وطاقاتها الدّلاليّة؛ بُغية التّأسيس للنّصّ المُتعدّد والقَوْلِ بانفتاح التّأويل ولانهائيته.

– التّحوّلات الموضوعاتيّة، التّي حدّدتها البنيّة الزّمكانية، إذ تُساهم المرأة الشّاعرة عند اشتغالها على المُفارقة الزّمانية والمكانيّة، إلى خلق خَرْق زمنيّ يقوم على عدم التزام الشّاعرات بالتّسلسل الزّمنيّ المنطقيّ للأحداث، وتحرّرت الشّاعرة المغاربيّة في إبداعها النّصّيّ من قيد الزّمن تماما، فلا يَثْبُتُ الشّعر عندها في استثماره لطاقات السّرد في مرحلة محدّدة، بل يتردّد بين الماضي المَشْحون بالعطاء وحبّ اللّقاء، والحاضر المثقّل بالخطيئة، والمُستقبَل في رؤيته التّجديديّة للكون والوجود.

– تحوّلات الأنا الأنثويّة من "أنا واقعيّة" إلى "أنا مُتخيَّلة"، ومن "الذّات الهامشيّة" إلى "ذاتٍ مركزيّة"، وحركيتها في نصوص الشّاعرة التّونسيّة "أميرة الرويقي" في ديوانها " **دُمية الشمس**"، إذ خَلَقَت الشّاعرة "أنا أنثويّة سُوبَرْوُومَانية[*]Superwoman"، تسعى من خلال طاقاتها الخارقة إلى تغيير الواقع وتجاوز أعرافه ومُقدّساته، فاضطرّت الشّاعرة إلى استنطاق الجماد، فتعدّدت الأصوات واختلفت الفترات والحقبات الزّمنيّة، وتنوّعت الأمكنة في نصّها الشّعريّ الواحد، فتشكّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المُختلف والمُتعدّد والمنفتح. ولقد حَمِل هذا التّحوّل مَلْمَحًا تناقضيًّا في آليات الاشتغال، فإذا كانت الأنا الأنثويّة الواقعيّة تستعير أدواتها من الواقع المعيش (المَوْجُود والملموس) ولا تتجاوز أسواره، ولا تخرج عن الأنساق الثّقافيّة والتّنشئة الاجتماعية والثّقافيّة التّي كرّسها المُجتمع، بينما تستند الأنا المُتَخيّلة إلى الخيال والرّمز، فتثور المرأة الشّاعرة على هذا الوضع المتأزّم والواقع المعيش المَضطهد من خلال لعبة الدّال.

– الجمع بين المُتناقضات والمُتباعدات؛ الذّي يعمل على هَدم السّائد وتقويض المعهود، ويمتدّ هذا التّنافر في الأشياء الخارجيّة، أي في العالم والكون إلى تنافر على مُستوى النّصّ، في مُمَارسة

[*] سوبروومان Superwoman : أنتجنا هذا المُصطلح كنقيض للمُصطلح المُتداول "سوبَرْمان"، وهي كلمة تتكوّن من جزءين: سُوبر بمعنى خارق، ومَان بمعنى الرَّجُل، ونفس الشّيء بالنّسبة للكلمة الأولى: سُوبر بمعنى خارقة، و وُومَان بمعنى المرأة أي المرأة الخارقة.

الشّاعرة المغاربيّة لِلُعبة اللّغة، ويظهر ذلك على مستوى البنيّة السّطحيّة للّغة، بينما تشتغل البنيّة العميقة على فِكرة جمع المتنافرات والمُتباعدات.

– مرور معظم النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة بثلاثة اتجاهات تحوّليّة في مسارها الإبداعيّ، والتقائها في البداية عند نُقطة تماس مُشتركة وهي قضيّة المرأة ودونيّتها في المُجتمع العربيّ، فلم تهتم بالشّكل الشّعريّ حينها ولم تُطوّر أدواتها الاشتغاليّة، وإنّما اكتفت بتقليد إبداعات الآخر، فكأنّها تظنّ بذلك أنّها سترتقي بإبداعاتها بمجرد الكتابة على المِنْوال، لتتحوّل في مرحلة أخرى إلى مساءلة الذّات والبحث عن كُنْهِها الذّاتيّ، فلم تخرج الشّاعرة في هذه المرحلة من عوالم الذّات وهواجسها النّفسيّة، لتتّجه في مرحلة مابعد الحداثة نحو الإهتمام بكيفيّة القَول لا بِما يُقال، لتُنتج خطابًا ضديدًا لخطاب الآخر، تتجاوز فيها مرحلة الجَهْل الفكريّ، الذّي يُصنِّفُ إبداعها ضمن الإبداع المُدنّس المهمّش، كما تتجاوز رؤيتها الشّعريّة الجديدة فكرة اشتغال الفِكْر الفُحوليّ داخل مركزيّة (الإنسان/ السّلطة)، واشتغال المرأة داخل مركزيّة(الوجود/ المهمّش)، إلى ثُنائية جديدة مُخَلَّقة تقول باشتغال المرأة داخل منظومة فكريّة مُتحرّرة، تستمدّ قوّتها من ثنائيّة (**الوجود الأنثويّ/ المَرْكَزْ**)، إذ حَمَّلَت المرأة كلّ هذه المزالق الذّهنيّة الثّقافيّة للعقل العربيّ المنغلق والمتقوّقع حول ذاته.

– العُبُور إلى القضايا الكُبرى والموضوعات الأهمّ، لتجسيد "**الاختلاف ومَكْمَنُ الإبداع** " في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، فاللّغة واحدة عند الجنسين (المرأة والرّجل)، إلاّ أنّ طريقة إشتغال هذه اللّغة واللّعب الحُرّ بتيماتها هو الإبداع في حدّ ذاته، أي على مُستوى شُحنة المعاناة والرّؤيّة الشّعريّة والمخزون المعرفيّ؛ فلم يَعُد الهامشيّ والدّونيّ والمَقْصِيّ والمعقّد عند تصّور الفَحْل، بؤرة مركزيّة للتّشكيل الإبداعيّ عند المرأة، وإنّما كلّ ما هو مركز يظلّ مركزًا، وكلّ ما هو هامش يبقى مهمّشًا عند كلا الطّرفين.

– التفاف الرّؤيّة بقناعات ذاتيّة متعدّدة، فلسفيّة وتاريخيّة وأسطوريّة ودينيّة الخ...، فتوجَّهت الرّؤيّة الشّعريّة عندها وُجهة جديدة، نختزلها في النّقاط الآتية:

– انبنت الرّؤيّة الشّعريّة عند الشّاعرة المغاربيّة على مفهوم التّحوّل والانتقال، الذّي يقوم على هدم وكسر السّائد وبناء المُغاير والمُختلف (الجديد).

– اهتمّت بكيفيّة القَول لا بموضوع القَول، فتحوّل نصّها من الاهتمام بقضيّة المرأة، باعتبارها الهامش الثّقافيّ للكتابة الشّعريّة النّسائيّة، إلى التّركيز على قضيّة الإنسان والكون.

– تجاوزت موضوع الهاجس الذّاتيّ إلى بناء نصّ مفتوح يقول المجهول والممكن.

– احْتَفَت بالاختلاف والتّجاوز.

– تجاوزت الواقع والمعهود.

– مجّدت مركزيّة الذّات الأنثويّة وناشدت بالحريّة.

– تجاوزت مرحلة تعريّة زيف العلاقات الاجتماعيّة، وفضح المرجعيات الفكريّة والثّقافيّة، إلى مرحلة المُغامرة في المُتخيّل الشّعريّ، الذّي تقول من خلاله الشّاعرة المُضمر الثّقافيّ والحَفْرِ في صَمْتِه النّصّيّ.

– تجاوز الشّاعرة المغاربيّة للموضوعات الوطنيّة إلى موضوعات كُبرى قوميّة؛ من أجل خلْق وإنتاج كتابة ومُمارسة شعريّة مُنْفَتِحة، فرغم اختلاف أسباب التّكوين الثّقافيّ والاجتماعيّ عند كلّ شاعرة، إلاّ أنّ المرأة الشّاعرة جعلت من الوطن هاجسًا فكريًّا ورمزًا لغويًّا، فإلى جانب حبّ الشّاعرة لوطنها الأمّ وتمجيد مآثره، إلاّ أنّ النّزوع القوميّ والتّمسك بالانتماء الإسلاميّ والعربيّ يبدو جليّا في كِتَابَاتِها، كما فَعلت "**زينب الأعوج**" في ديوانها "**مرثية لقارئ بغداد**"، واهتمام الشّاعرة "**لطيفة حساني**" في ديوانها "**أغنية تشبهني**" بالقضايا الوطنيّة، والذّي يظهر أكثر في قصيدتها "**جزائر الرّوح**"، وهو نفس ما فعلته الشّاعرة التّونسية "**ليلى عطاء الله**" في ديوانها "**لو كان لي بيت**"، إذ لم يخلو شِعرها من بُكاء تونس والفخر بالانتماء إليها، كما في قصائدها الموسومة: "**يا وطني**" وقصيدة "**غيوم على تونس**"، وإلى جانب هذا الاهتمام نجد اشتغالاً أكبر واهتمامًا أوسع من قِبل

الشّاعرات المغاربيات، وهو التّركيز على القضايا القوميّة التّي تمسّ الوطن العربيّ، كما في قصيدَتَيْها "**آه يا شام**" وقصيدة" **نزف دمشقيّ**"، فتشكّل قضيّة " **فلسطين** " محورًا دلاليّا مركزّيا.

– اعتماد الشّاعرة المغاربيّة على عدّة حمولات ومرجعيات معرفيّة؛ للتّأسيس للنّصّ الشّعريّ النّسائيّ العَارِف، بدءًا بمعرفته بالتّاريخ واستثماره للحمولة المرجعيّة التّاريخيّة، فغالبًا ما تلجأ الشّاعرة إلى استدعاء التّاريخ وإعادة مُساءلة حقائقه، عبر شخصيات تألّقت في زمنها، كالتّلبس بشخصيّة "أبي نواس" أو "امرئ القيس" أو "المُتنبي" كما فعلت الشّاعرة " **حنين عمر** " في ديوانها " **باب الجنّة** "، من خلال قصيدتها " **باب المتنبي** "، حيث لجأت إلى استحضار الشّخصيّة التّاريخيّة " المتنبي " كقناع لها، من أجل إعادة قراءة التّاريخ الشّعريّ وخلخلة المنظومة الفكريّة العربيّة المتوارثة، فعَمِلت " مُتَنَبِيَّة الشّاعرة أو المُتنبيّة حنين " على استحضار واستدعاء التّاريخ ومُحاولة مَنْحِهِ قراءة جديدة، تنطلق من الماضي (القديم) لتصنع المُستقبل (الجديد)، فلم يعد النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ يتحرّك وِفق طاقاته اللّغويّة وتشكيلاته الدّلاليّة، وإنّما قُوّة الفِكْر الأنثويّ المُتحرّر هو الذّي يُحرِّكها ويُسيّرها ليُلغي ثُبوتها.

– تحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، الذّي كان يشتغل في بداياته ضمن مجموعة من الثّنائيات، التّي نُحصيها في ثُنائية: (**النّسائي/ الرّجالي، المركز/ الهامش، الأنا/ الآخر، الجسد/ الرّوح، الماضي/ الحاضر، التّحرّر/ التّقيّد،...**)، وخلقت هذه الثّنائيات حلقة دائريّة داخل المنجز الشّعريّ النّسائيّ، فتمرّكز الاشتغال اللّغويّ النّسائيّ على تجاوز المرجعيات اللّغويّة، والمُشترك الجمعيّ، وعمد إلى خلق لغة خاصّة ليصنع التّفرّد الكتابيّ النّسائيّ، فاستوحت ألفاظها من الطّبيعة الأنثويّة وأخضعتها لقناعاتها الفكريّة، لتستبدلها فيما بعد أي في مرحلة النّضج الفكريّ بثُنائيات أخرى، تتجاوز الهَمّ الهَوويّ الكينونيّ، وتتمثّل هذه الثّنائيات في: ثُنائية **الواقعيّ والمُتخيّل، الهَدم والبناء، الثّابت والمتحوّل، المُغْلَق والمفتوح، الخَالص (النّقيّ) والمُشَوَّشُ، الالتزام والتّجاوز**، الخ... أسهمت كلّ هذه الثّنائيات المحوريّة الجديدة في تغيير بَوْصلة اشتغال النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من المِحْور الذّاتيّ في تركيزه على مركزيّة الذّات (الهواجس الذّاتيّة) إلى المِحْوَر الوجوديّ واهتمامه بمركزيّة الإنسان والعالم (النّصّ المفتوح).

– مرور النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ بتحوّلات عدّة مسّت هَيْكَله الإيقاعيّ، فعَمِلت في البداية على تقليد العروض الخليليّ على نحو ما فعلت الشّاعرات الجزائريات "**حنين عُمر**" في ديوانها " **باب الجنّة؛ وجهك الذّي لمحته من شِباك الجحيم**"، والشّاعرة " **راوية يحياوي** " في ديوانها " **كُلّكَ في الوحل وبعضك يُخاتل** "، والشّاعرة " **لطيفة حساني** " في ديوانها " **أغنيّة تُشبهني** "، أمّا من الشّاعرات الموريتانيات اللّواتي تَبَنَيْنَ هذا النّمط الكتابيّ في إبداعهنّ، نجد الشّاعرة " **باتة بنت البراء** " في ديوانها " **ترانيم لوطن واحد** " الصّادر عام 1991، كما التزمت الشّاعرة المغربيّة في بداية مشوارها الإبداعيّ بالنّظام البيتيّ، كما فعلت الشّاعرة" **أمينة المريني** " في أعمالها الكاملة " **من نبعك الملكيّ هذا الشّذا** "، فكُلهنّ التزمن بالعمود الشّعريّ– سواء في كامل قصائد الدّيوان أو في بعضها– وكذلك الشّاعرة " **أمينة حسيم** " في ديوانها الموسوم " **قد أُبيح دمي**"، إذ نُظّمت كلّ القصائد على النّظام العموديّ أي بنسبة 100 %، لتتجاوز الشّاعرة هذا النّظام في مراحلها وتجاربها الإبداعيّة الأخرى، فقد حاولن جميعا في بداية مشوارهنّ الشِّعريّ الإبداعيّ الكتابة على أوزان الخليل، وعلى نظام الشّطرين، وعَمِلَت على تحديث القصيدة العموديّة من خلال كسر النّظام البيتيّ (نظام الشّطرين)، وبناء قصيدة عموديّة بسطر واحد كما فعلت الشّاعرة " **راوية يحياوي** " في ديوانها " **كلّك في الوحل وبعضك يُخاتل** "، والشّاعرة "**عفاف فنّوح** " في ديوانها " **بحري يغرق أحيانا** "، ليتحوّلن فيما بعد إلى قصيدة التّفعيلة، لتتحرّر الشّاعرة المغاربيّة من نظام البيت وتؤسّس للسّطر الشّعريّ، كما فعلت **أمينة حسيم** في ديوانها " **وخزات في زمن الرّيح** " والشّاعرة" **عُليّة الإدريسي** " في ديوانيها "**هواء طويل الأجنحة** " و" **ظلال تسقط إلى أعلى** "، لتتحوّل الشّاعرة عن كلّ هذه الأشكال إلى شكل جديد أكثر تحرّرا وسرديّة، فتؤسّس لقصيدة النّثر كما عند الشّاعرة الجزائرية "**ثوارة لحرش** " في دواوينها " **نوافذ الوجع** " و"**أوقات محجوزة للبرد**"، والشّاعرة المغربية "**فاطمة بوهراكة**" في مجموعاتها الشّعريّة "**نبض**" و"**اغتراب الأقاحي**" و"**بوح المرايا**" وديوانها الموسوم: " **جنون الصّمت**"، إذْ حاولنَّ مُمارسة الحُريّة باللّغة.

–عُبُور الشّعر النّسائيّ المغاربيّ من المُفرد إلى المُتعدّد، من مفرد الرّؤية الشّعريّة إلى متعدّد الرُّؤى، ومن مُفرد القصيدة إلى مُتعدّد الإبداع (التّفاعل الأجناسيّ)، ومن مُفرد الحساسيّة الجماليّة

إلى متعدّد الجماليات (حساسيات)، ومن مُفرد النّصّ (الانغلاق) إلى متعدّد التّشكيل (الانفتاح النّصّيّ)، ومن أحادية المعنى إلى صراع الدّلالات وسيرورتها، ففي التّعدّد تجديد دائم وتجريبٌ مُستمرٌّ.

– تحوّل المرأة الشّاعرة من القصيدة العموديّة إلى قصيدة التّفعيلة إلى قصيدة النّثر ثمّ قصيدة الهايكو كنموذج للتّجديد الكتابيّ، والذّي أفرز بدوره تحوّلا آخر يمسّ الهويّة التّجنيسيّة، فغالبًا ما تتحوّل المرأة الشّاعرة من السّرد أي الرّواية، إلى الشّعر كونه الفضاء الأكثر رمزيّة وإشتغاليّة، بينما نجد نوعا آخر من الشّاعرات يتحوّلن من كتابة الشّعر إلى كتابة السّرد (الرّواية أو القصّة القصيرة)، وحُجّتهنّ في ذلك أنّ السّرد أقرب إلى الذّات الأنثويّة والواقع، على النّحو الذّي فعلته الشّاعرة المغربيّة "**زينب الطهيري**"، التّي قالت في محاورة معها يوم 10 سبتمبر 2018، إنّ «المواضيع التّي تؤرقني يضيق فضاء القصيدة لها، لذا وجدتني أبحث عن فضاءات أرحب للتّعبير، فوجدتُ ضالتي في الرّواية »، فالرّواية هي الفضاء الأرحب لقول الذّات والكَشف عن هواجسها، واتّجهت الشّاعرة "**فاطمة بن محمود**" في مجموعتها القصصيّة "**الغابة في...البيت**"، و"**فاطمة بن فضيلة**" في روايتها " **رواه العاشقان**" الصّادرة سنة 2008، نحو السّرد بعيدًا عن الشّعر وفضاء الرّؤيا الشّعريّة لأنّها – حسب رؤيتهنّ – الأقرب إلى الذّات وقراءة الواقع، كما كتبت الشّاعرة الموريتانيّة " **باتة بنت البراء**" مجموعة من القصص منها مجموعتها الموسومة "**الأظافر الحمراء**" ولها مجموعة قصصيّة من ثلاثة أجزاء موجّهة للصّغار بعنوان " **حكايات الجدّة**"، التّي تتحدّث فيها القاصّة عن كيفيّة تنشئة الطّفل الموريتانيّ، على الموروث التّقليديّ وتكوينه ليتأقلم مع الواقع الجديد، وهو نفس ما فعلته الشّاعرة اللّيبيّة " **رحاب شنيب**" في مجموعتها القصصيّة الأولى " **الفستان الأبيض** " وستصدر لها مجموعة ثانية قريبا بعنوان " **العالم ذُبابة حطّت على أنفها** ".

– تحوّل النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ في مساره الاشتغاليّ من القصيدة الشّعريّة إلى شعريّة القصيدة؛ ولقد مسّ ذلك تحوّل عميق في البنية والدّلالة.

– اعتماد الشّاعرة المغاربيّة في اشتغالها الإيقاعيّ على **وحدة الكلمـة**، وقدرتها على تفعيل الرّؤيا وتشكيل سيرورة الدّلالة النّصيّة النّسائيّة.

– تحوّل الشّاعرة من فكرة "**أحادية الوزن**" والاعتماد على بحر واحد كما في القصيدة العموديّة والتّركيز على الوزن الخليليّ إلى " **تعدّد الوزن**"، حيث اعتمدت معظم الشّاعرات على ظاهرة تنوّع وتعدّد البحور الشّعريّة، داخل النّص الواحد، كما في قصيدة التّفعيلة، بينما عمدت شاعرات أخريات إلى تقنيّة " **إخفاء الوزن**" واستبداله بالموسيقى الدّاخليّة، التّي تمنح النّصّ حركيّة واستمراريّة، ولقد أسهم هذا التّحوّل في الوزن بين التّجلي والإخفاء، في خلق تحوّلٍ في بنيّة التّوتر الدّلاليّ داخل النّسيج النّصيّ، فأسهم توتّر الدّلالة النّصيّة في رسم تشكيلة الموسيقى الشّعريّة النّسائيّة.

– تجاوز النّظام البيتيّ الخليليّ العموديّ؛ بخلخلتهِنّ للمنظومة الثّقافيّة العربيّة ووعيها الفكريّ بالبيت الشّعريّ، فتخلّصت وتحرّرت الشّاعرة المغاربيّة (عند بعضهنّ) من الوزن كُليّة، فجاء التّحرّر النّصّيّ من الوزن امتدادا للتّحرّر الذّاتيّ من قيود الواقع، والذّي يظهر باستجلاء في أعمال الشّاعرة " **زينب الطهيري**" في ديوانيها "**هديل الشّجن**" و"**تراتيل على رصيف الصّمت**"، والشّاعرة " **مريم أحمد سلامة** " في ديوانها "**للغصن هذا الكلام**"، والشّاعرة "**ليلى عطاء الله**" في مجموعتها الشّعريّة "**لو كان لي بيت**" و" **نوارة لحرش** " في ديوانيها " **نوافذ الوجع** " و" **أوقات محجوزة للبرد** "، وديوان " **مرثيّة لقارئ بغداد** " **لزينب الأعوج** و"**عُليّة الإدريسي البوزيدي**" في عمليها الإبداعيين " **هواء طويل الأجنحة**" و"**ظلال تسقط إلى أعلى**"، والشّاعرة "**أميرة الرويقي**" في ديوانها " **دمية الشّمس**"، فلقد عمدت الشّاعرة المغاربيّة إلى الممارسة التّجريبيّة كآليّة رئيسة في تشكيل وبناء نسيجها النّصّيّ، وقول هواجسها الذّاتيّة، فنزعت إلى التّحرّر من أسْرِ الوزن الخليليّ وتشكيل النّظام النّثريّ الحرّ.

– تطوّر المُمارسة اللّغويّة عند الشّاعرة المغاربيّة، فلم تعد الكتابة بالنّسبة إليها مجرّد فعل بوح، تُعبّر من خلالها عن مكنوناتها وهواجسها الذّاتيّة، وإنّما غدت إبداعًا يُجاري التّطوّرات

المُجتمعيّة، لذا نلمح تطوّر القاموس اللّغويّ عند الشّاعرة المغاربيّة واستثمارها للمُتخيّل الشّعريّ في نسيجها النّصّيّ، والذّي يُوَلّد لغة مغايرة للسّائد والمعهود، أي لغة تتجاوز الواقع إلى المُمكن.

– انكباب الكتابة النّسائيّة على الوجود، بعدما كان يشتغل نصّها على مركزيّة الذّات الأنثويّة وهواجسها النّفسيّة، لذا عمِلنا على تتبّع تحوّلات النّصّ النّسائيّ من هواجس الذّات إلى الانفتاح النّصيّ، بما يحمله من إيقاع التّمرّد ورفض السّائد والمعهود من الأشياء، لذا فالجُملة اللّغويّة الثّقافيّة –عندها– في توتّر دائم ومُستمرّ، تُحاول من خلالها – بعد الوعيّ الذّاتيّ– تجاوز فكرة "إثبات الذّات"، إلى قراءة ومناقشة "الموضوعات الكُبرى" التّي تقول الوجود والعالم.

– استغلال الشّاعرة المغاربيّة لطاقات وإمكانات السّرد؛ بُغية فتح الأفق القرائيّ التّأويليّ للقارئ، كما فعلت الشّاعرة "**فاطمة سعد الله**" في ديوانها " **أمواج وشظايا**"، والشّاعرة "**زينب الطّهيري**" في ديوانيها "**هديل الشّجن**" و"**تراتيل على رصيف الصّمت**"، والشّاعرة **فاطمة بوهراكة** في أعمالها الشّعريّة " **بوح المرايا**" و"**نبض**" وديوانها "**اغتراب الأقاحي**" الخ...، لقد عَمِلت الشّاعرة المغاربيّة على تقويض الحدود بين الشّعر والسّرد، الذّي أفضى إلى خلق تفاعلٍ في كيمياء النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، وإنتاج تعبيرٍ شعريّ سرديّ في الوقت نفسه، ما أدى إلى تطوير المُنْجز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ وانفتاحه الدّلاليّ –أي إنّها تنزاح عن الأصل دون أن تمحوه– فيعمل هذا العبور من الشّعر إلى السّرد، على خَلْق وإنتاج نصّ شعريّ مفتوح، لكن لابدّ من الإشارة إلى ضرورة وضع حدود تفصل ما هو شعريّ عمّا هو سرديّ، حتى لا نقع في تشظٍّ أجناسيّ، كما حصل مع الشّاعرة "**فاطمة سعد الله**" في ديوانها الشّعريّ "**سرديات وذات**"، إذ يصعب على القارئ التّمييز داخل النّصّ الإبداعيّ، وتصنيفه في دائرة الشّعر أم في دائرة السّرد؛ لكون القارئ غير موجّه، ما يسبّب خيبةً في أفق توقّعه.

– مُمارسة النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ حضوره الرّؤيويّ عبر عدّة بُنى عميقة: تتمثّل البنية الأولى في تفاعله مع الموروث الشّعريّ القديم، عبر الإحتكاك النّصّيّ وإستدعاء الشّاهد الشّعريّ، أمّا البنية الثّانية، فتتمثّل في تفاعله مع المُنْجَز الإبداعيّ المُعاصر، وتتشكّل البنية الثّالثة

في تجاوز الشّاعرة المغاربية للبُنى الأولى (التّفاعل مع القديم والمعاصر)، وخَلْقِ الفرادة النّصيّة والهمَّ الإختلافيّ بنية ودلالة ورؤية.

وفي الأخير يبقى تتبّعنا لتحوّلات المُنجَزْ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، مُحاولة لقراءة سيرورة الإبداع الشّعريّ النّسائيّ منذ السّتينيات إلى غاية يومنا هذا، فما الذّي تمّ الإبقاء عليه وما الذّي تمّ حذفه وتجاوزه لخلقِ نصّ شعريّ بامتياز، لذا حاولنا الحَفر والإنصات إلى النّصوص الشّعريّة النّسائية المغاربيّة بتوجّهاتها المُختلفة ورؤاها المتنوّعة وبيئتها المُغايرة. ونرجو أن نكون قد فتحنا بابًا لإشكالات جديدة ورؤى نقديّة مُغايرة تتوسّع وتُناقش – إن شاء الله – مع جهود الباحثين، الذّين سيحفرون من خلال أسئلة جديدة ورؤى تبئيريّة خاصّة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

المصادر:

1- أسماء مطر، ديوان: " **أحفر في الوقت جنوباً** "، دار الهُدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، د ط، عين مليلة، الجزائر، 2012.

2- أميرة الرويقي، ديوان: "**دمية الشّمس**"، مطبعة J.M.S، ط 1، تونس، 1999.

3- أمينة المريني، "**من نبعكَ الملكيّ هذا الشذا**" (الأعمال الكاملة)، الجزء الأوّل، مؤسّسة مقاربات للصّناعات الثّقافيّة واستراتيجيات التّواصل والنّشر، ط 1، المغرب، 2016.

4- ـــــــــــ، ديوان: "**ورود من زناتة**"، دار السُلمى الحديثة، ط 1، الدار البيضاء، 1997.

5- ـــــــــــ، ديوان: "**سآتيك فردا**" (ثلاثيات أمينة المريني)، مطبعة إيميديا، ط 1، فاس، 2001.

6- ـــــــــــ، ديوان: "**المُكابَدَات**"، منشورات حلقة الفكر المغربي، د ط، فاس، 2005.

7- ـــــــــــ، ديوان: "**مكاشَفَات**"، منشورات حلقة الفكر المغربي، ط 1، فاس، 2008.

8- ـــــــــــ، ديوان: "**خرجتُ من هذه الأرخبيلات**"، مطبعة بلال، ط1، فاس، 2015.

9- أمينة حسيم، ديوان: "**وخزات في زمن الرّيح**"، دار وليلي للطباعة والنّشر، ط 1، مراكش، 2008.

10- ـــــــــــ، ديوان: "**بطريقتي الخاصّة جدا**"، دار وليلي للطباعة والنّشر، ط 1، مراكش، 2009.

11- ـــــــــــ، ديوان: "**خلافًا لما تفعلين**"، مؤسّسة آفاق للدّراسات والنّشر والإتصال، ط 1، مراكش، 2016.

12- ـــــــــــ، ديوان: "**قد أُبيحُ دمي**"، مؤسّسة آفاق للدّراسات والنّشر والإتصال، ط1، مراكش، 2008.

13- جميلة الماجري، ديوان: "**ذاكرة الطّير**"، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنميّة فنون الرّسم، ط 1، تونس، 2006.

14- حسناء بروش، ديوان: "**للجحيم إله آخر**"، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2012.

15- حنان محفوظ المقريف، ديوان: "**زهرة الرّيح**"، دار الكتب الوطنيّة بنغازي، ط 1، ليبيا، 2013.

16- حنين عمر، ديوان: "**باب الجنّة (وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم)**"، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، أكاديمية الشّعر، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية، المتّحدة، 2010.

17- رحاب شنيب، ديوان: "**النّزف قلقا**"، دار الكتب الوطنيّة بنغازي، ط 1، ليبيا، 2013.

18- راوية يحياوي، ديوان: "**رُبّما**"، نشر الجاحظية، ط1، الجزائر، 2006.

19- ـــــــــــ، ديوان: "**كُلّك في الوحل ... وبعضك يُخاتل**"، دار ميم للنّشر، ط1، د ب، 2014.

20- زينب الأعوج، ديوان: " **يا أنت من منّا يكره الشّمس**"، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، ط1، د ب، 1983.

21- ـــــــــــ، ديوان: " **أرفض أن يُدجن الأطفال**"، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، ط 1، دمشق، 1980.

22- ـــــــــــ، ديوان: " **راقصة المعبد**"، الفضاء الحرّ، ط 1، الجزائر، 2002.

23- ـــــــــــ، ديوان: "**رباعيات نوارة لهبيلة**"، منشورات الفضاء الحر، د ط، الجزائر، 2010.

24- ـــــــــــ، ديوان: "**مرثية لقارئ بغداد**"، منشورات الفضاء الحر، ط 1، الجزائر، 2010.

25- ـــــــــــــ، ديوان: " **عطب الرّوح**"، دار الصدى، ط 1، الإمارات العربية المتّحدة، دبي، 2013.

26- زينب الطّهيري، ديوان: "**هديل الشّجن**"، مطبعة صبحي، ط 1، قلعة السّراغنة – المغرب، ماي 2014.

27- ـــــــــــــ، ديوان: "**تراتيل على رصيف الصّمت**"، مطبعة القرويين، ط 1، الدار البيضاء، 2015.

28- سعاد يونس، ديوان: "**أراك .. ولا أراك**"، دار الكتب الوطنيّة بنغازي، ط 1، ليبيا، 2013.

29- ـــــــــــــ، ديوان: "**لم تسطع أسطح المرايا**"، منشورات مجلّة المؤتمر، ط1، ليبيا، 2006.

30- ـــــــــــــ، ديوان: "**في جعبتي ذاكرة**"، مازيـــغ يدّر، ط1، ليبيا، 2018.

31- سلوى الفندري، ديوان: ديوان " **إيقاع الخلود** "، شركة فنون الرّسم والنّشر والصّحافة، ط 1، تونس، جويلية 2002.

32- سميرة البوزيدي، ديوان: "**تحت القصف**"، دار الكتب الوطنيّة بنغازي، ط 1، ليبيا–طرابلس، 2013.

33- سمية محنش، ديوان: "**مسقطُ قلبي**"، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2013.

34- عفاف فنوح، ديوان: "**بحري يغرق أحيانا**"، دار الحكمة للنّشر، د ط، الجزائر، 2011.

35- ـــــــــــــ، ديوان: "**إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون**"، منشورات ANEP، دط، الرّويبة، الجزائر، 2013.

36- عُليّة الإدريسي البوزيدي، ديوان: "**هواءٌ طويل الأجنحة**"، دار التّوحيدي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

37- ـــــــــــــــــــ، ديوان: "**ظلالٌ تسقطُ إلى أعلى**"، منشورات بيت الشّعر، ط1، د ب، 2015.

38- فاطمة بن فضيلة، ديوان: "**لماذا يخيفك عربي!**"، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، ط 1، تونس، 2003.

39- فاطمة بن محمود، ديوان: "**ما لم يقله القصيد**"، دون دار النّشر، ط 1، تونس، 2006.

40- ـــــــــــــ، ديوان: "**الوردة التّي... لا أُسميها**"، مطبعة فنّ الطّباعة، د ط، دب، 2012.

41- فاطمة بوهراكة، ديوان: "**بوح المرايا**"، مطبعة أنفو- برانت، د ط، فاس، د ت.

42- ـــــــــــــ، ديوان: "**اغتراب الأقاحي**"، أمبريال، ط 2، دون مكان النّشر، 2003.

43- ـــــــــــــ، ديوان: "**نبض**"، دار التّوحيدي للنّشر والتّوزيع، د ط، الرّباط، المغرب، 2012.

44- ـــــــــــــ، ديوان: "**جنون الصّمت**"، دار النّشر عماد قطري، د ط، د ب، 2013.

45- فاطمة سعد الله، ديوان " **أمواج وشظايا** "، مطبعة الثّقافية المنستير، ط 1، تونس، 2015.

46- ـــــــــــــ، ديوان: "**حبرُ الياسمين**"، دار الإتحاد للنّشر والتّوزيع، ط1، تونس، 2017.

47- ـــــــــــــ، ديوان: " **هويّتي واحة نخيل**"، دون دار النّشر، د ط، د ب، د ت.

48- فاطمة بن شعلال، ديوان: " **لو...رذاذ**"، دار الألمعية للنذشر والتّوزيع، ط 1، قسنطينة، الجزائر، 2015.

49- فضيلة الشّابي، **الأعمال الكاملة، الشّعر 1**، المُجلّد الأوّل، دار محمّد علي للنّشر، ط 1، تونس، 2013.

50- ـــــــــــــ، **الأعمال الكاملة، الشّعر 2**، المُجلّد الثّاني، دار محمّد علي للنّشر، ط 1، تونس، 2013.

51- فضيلة مسعي، ديوان: " **إمرأة النّار**"، المغاربية للنّشر، ط1، د ب، د ت.

52- لطيفة حساني، ديوان: " **شهقة السّنديان**"، دار الألمعية، ط1، الجزائر، 2012.

53- ـــــــــــــ، ديوان: "**أغنية تشبهني**"، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015.

54- ليلى عطاء الله، ديوان: "**لو كان لي بيتٌ**"، ميّارة للنّشر والتّوزيع، ط1، تونس، 2017.

55- مريم أحمد سلامة، ديوان: " **للغصن هذا الكلام** "، دار الكتب الوطنيّة، ط 1، بنغازي، ليبيا، 2013.

56- مليكة العاصمي، الأعمال الشّعريّة الكاملة "**كتابات خارج أسوار العالم**"، منشورات وزارة الثّقافة، مطبعة دار المناهل، د ط، د ب، 2009.

57- ـــــــــــ، الدّيوان الأوّل: "**كتابات خارج الأسوار**"، عيون المقالات، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1987.

58- ـــــــــــ، الدّيوان الثّاني: "**أصوات خارج حنجرة ميتة**"، مطبعة دار المناهل، ط1، المغرب، 1988.

59- ـــــــــــ، الدّيوان الثّالث: "**شيءُ ... له أسماء**"، المؤسّسة العربية، ط 1، د ب،1997.

60- ـــــــــــ، الدّيوان الرّابع: "**دماء الشّمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة**"، دار الثّقافة، د ط، د ب، 2001.

61- ـــــــــــ، الدّيوان الخامس:"**كتاب العصف**"، دون دار النّشر، د ط، د ب، 2008.

62- منيرة سعدة خلخال، ديوان: "**للرّيح قالت الشّجرة**"، موفم للنّشر، د ط، الجزائر، 2013.

63-ـــــــــــــــ، ديوان: "**لا قلبَ للنّهار**"، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015.

64- نعيمة نقري، ديوان: "**كأنّي ...به**"، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2013.

65- ـــــــــــ، ديوان: "**نون**"، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2014.

66- ـــــــــــ، ديوان: "**أُشيِّع اسمي**"، منشورات القرن 21، ط1، الجزائر، 2016.

67- نوارة لحرش، ديوان: "**نوافذ الوجع**"، منشورات جمعية المرأة في اتصال، د ط، وحدة الرغاية، الجزائر، 2005.

68- ـــــــــــ، ديوان: " **كمكان لا يعوّل عليه**"، منشورات الوطن اليوم، مطبعة دار النعمان، السداسي الأوّل، د ط، برج الكيفان، الجزائر، د ت.

69- عقيلة رابحي، ديوان: "**أتوهّج في نبض القصيد**"، دار الفيروز للإنتاج الثّقافي، دط، الجزائر، 2017.

70- ـــــــــــ، ديوان: " **مقامات السّراب**"، دار الفيروز للإنتاج الثّقافي، دط، الجزائر، 2017.

قائمة المراجع العربيّة:

1- ابن أحمد الفيفي (عبد الله)، حداثة النّصّ الشّعري في المملكة العربيّة السّعوديّة (قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)، النادي الأدبي بالرّياض، ط 1، الرّياض، 2005.

2- ابن خلدون (عبدالرحمن)، المقدّمـة، دار الفكر العربي، ط 1، بيروت، 1997.

3- أبو ديب (كمال)، جماليات التّجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعيّة، دار العلم للملايين، ط 1، د ب، 1977.

4- ـــــــــــ، في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط 1، بيروت، لبنان، 1987.

5- أبو زيد (نصر حامد)، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، ط 4، د ب، 1996.

6- أبو عبد الرحمن (السلمي)، طبقات الصّوفيّة، تحقيق: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1986.

7- أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

8- أحادي (عبد الله)، تأويل القصيدة المغربيّة المعاصرة، السّياق والنّسق، مقاربات للنّشر والصّناعات الثّقافيّة، د ط، فاس، المملكة المغربيّة، 2016.

8- أحمد (أمين)، عبد السّلام هارون، شرح ديوان الحماسة، القسم الأوّل، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.

9- أحمد (يوسف)، الدّلالات المفتوحة، مقاربة سيميائيّة في فلسفة العلامة، الدّار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، المركز الثّقافي العربي، ط1، الجزائر، 2005.

9- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الصّوفيّة والسّوريـاليّة، دار السّاقي، ط 3، د ب، د ت.

10- أدونيس (علي أحمد سعيد)، (محمد) بنيس، (قاسم) حداد، (أمين) صالح، البيانات، أسرة الأدباء والكتّاب، ط 1، البحرين، 1993.

11- أفاية (نورالدين)، الهويّة والاختلاف، أفريقيا الشرق، د ط، الدّار البيضاء، 1988.

12- أمجد مجدوب (رشيد)، النّصّ الشّعري، بهجة القراءة والتّداول، مطبعة وراقة بلال، ط 3، فاس، المغرب، 2018.

13- بالحاج صالح العايب (سلوى)، دثّريني ....يا خديجة، دار الطّليعة، ط1، بيروت – لبنان، 1999.

14- البقاعي (محمد خير)، دراسات في النّص والتناصيّة، مركز النماء الحضاري، ط1، حلب، 1998.

15- بلعلى (آمنة)، خطاب الأنساق: الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة، مؤسّسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت – لبنان، 2014.

16- بلقاسم (خالد)، أدونيس والخطاب الصّوفي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2000.

17- بن خوية رابح، التّشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدّلالة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2017.

18- بن العربي (محي الدّين)، التّجليات الإلهية، تحقيق : عثمان إسماعيل يحي، مركز نشر دانشكاهي، دط، طهران، 1988.

19- بن فارس (أحمد)، الصّاحبي في فقه اللّغة، جمع ونشر المكتبة السّلفيّة، د ط، القاهرة، 1910.

20- بندحمان (جمال)، الأنساق الذّهنية في الخطاب الشّعري، التّشعّب والانسجام، دار رؤية، ط 1، د ب، 2011.

21- بنيس (محمّد)، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، في الشّعر المعاصر، دار توبقال، ط 3، المغرب، 2001.

22- ـــــــــــ، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، التّقليديّة، دار توبقال للنّشر، ط 2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001.

23- ـــــــــــ، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1990.

24- ـــــــــــ، ظاهرة الشّعر المُعاصر في المغرب، دار التّنوير، ط 2، بيروت، 1985.

25- بوسريف (صلاح)، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشّرق، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 2012.

26- بوشلقية (رزيقة)، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015.

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

28- البوعمراني (محمّد الصّالح)، السّيميائيّة العرفانيّة، الاستعاريّ والثّقافيّ، مركز النّشر الجامعي، د ط، تونس، 2014.

29- ـــــــــــــــــــ، المعنى الخطاطي في الشّعر، قراءة في نماذج من شعر نزار قباني، كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، 2015.

30- ـــــــــــــــــــ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفاني، مكتبة علاء الدّين، ط 1، صفقاس، تونس، 2009.

31- بومسهولي (عبد العزيز)، الشّعر والتّأويل، قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشّرق، د ط، المغرب، الدّار البيضاء، 1998.

32- ـــــــــــــــــــ، الشّعر، الوجود والزّمان، رؤيّة فلسفيّة للشّعر، أفريقيا الشّرق، د ط، الدّار البيضاء، المغرب، 2002.

33- بيضون (محمّد علي)، الفتوحات المكية، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، 1999.

34- التازي (عبد الهادي)، المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، نشر الفنك، ط 1، الدار البيضاء، 1992.

35- التوحيدي (أبو حيان)، الإمتاع والمؤانسة، تح: غريد الشيخ محمد، إميان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، ط 1، لبنان – بيروت، 2004.

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

37- ـــــــــــــــ، من السّرديّة إلى التّخييليّة – بحث في بعض الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي – دار الأمان، ط1، الرّباط، 2012.

36- الجزائري (محمّد)، آلة الكلام النّقديّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1999.

38- الجلاصي (محمّد بن العربي)، سياسة المعنى، النّظرية البلاغية، الكتاب الأوّل، مؤسّسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط1، تونس، 2010.

39- الجهاد (هلال)، فلسفة الشّعر الجاهلي، دراسة تحليليّة في حركيّة الوعي الشّعري العربي، دار المدى للثّقافة والنّشر، د ط، دمشق، 2001.

40- جماعة من المؤلفين، وَجهي وحيدُ الصّفات، دراسات وشهادات في التّجربة الشّعريّة لأمينة المريني، مقاربات للنّشر والصّناعات الثّقافيّة، ط 1، فاس، المغرب، 2016.

41- الحراصي (عبد الله)، دراسات في الاستعارة المفهوميّة، كتاب نزوى، مؤسّسة عمان للصّحافة والأنباء والنّشر والإعلان، الإصدار الثّالث، سلطنة عمّان، 2002.

42- الحسامي (عبد الحميد)، تحوّلات الخطاب الشّعري، في المملكة العربية السّعودية، مؤسّسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2014.

43- حسين العفيف (فاطمة)، لغة الشّعر النّسوي العربي المعاصر: نازك الملائكة وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب، نماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، دط ، إربد، الأردن، 2011.

44- حطري (سمية)، التّناص في الشّعر النّسوي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران-الجزائر، دت.

45- حمادي (عبد الله)، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، د ط، قسنطينة، الجزائر، 2001.

46- الحمداني (حميد)، بنيّة النّص السردي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1991.

47- الحميري (عبد الواسع)، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط 1، لبنان، 1999.

48- الحنصالي (سعيد)، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، 2005.

49- خليل شكري (هياس)، القصيدة السيرذاتية، بنية النّصّ وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2010.

50- الخمليشي (حورية)، الكتابة والأجناس، شعريّة الانفتاح في الشّعر العربي الحديث، دار الأمان، دار التّنوير، ط 1، بيروت، لبنان، 2014.

51- داغر (شربل)، الشّعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، ط 1، المغرب، 1988.

52- أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقديّة في ديوان أدونيس الكتاب ا، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1997.

53- رماني (إبراهيم)، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ب ط، الجزائر، دت.

54- الزاهي (فريد)، النّص والجسد والتّأويل، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2003.

55- زويريق (إسماعيل)، 100 شاعرة من المغرب، دار وليلي للطّباعة والنّشر، ط 1، مراكش، المغرب، 2006.

56- سبيلا (محمّد)، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، 2000.

57- سعيدي (محمد الأمين)، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دب، دت.

58- سلام أحمد (أدريسو)، سيّدة لها أسماء – دراسات وشهادات في المَسير الشّعري لمليكة العاصمي- منشورات جمعية محترف الكتابة، د ط، فاس، المغرب، دت.

59- السمان (حسن)، التماثل والخطاب الصوفي، نظرية في كونية البنية وشمولية الوعي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2011.

60- ضاهر (عادل)، الشّعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنّشر، ط1، سوريا، 2000.

61- الطّبري (أبو جعفر محمّد بن جرير)، تفسير الطّبري " جامع البيان عن تأويل القرآن "، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التّركي، مرك البحوث والدّراسات العربيّة والإسلامية، دار هجر، الجزء 20، تفسير سورة الزمر، ط 1، القاهرة، 2001.

62- عباس (إحسان)، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن هجري، دار الثّقافة، ط 4، لبنان، 1983.

63- عبد الجبار (بن غربية)، نظريات لسانية عرفانيّة، مدخل إلى النّحو العرفاني، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، ط1، منوبة، تونس، 2010.

64- عبد الخالق الربيدي (عبدالسّلام)، النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط 1، عمان، 2012.

65- عبد الله (إبراهيم وآخرون)، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّةالحديثة، المركز الثّقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء وبيروت، 1996.

66- عبد النّاصر (هلال)، قصيدة النّثر العربية، بين سلطة الذّاكرة وشعريّة المساءلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، الانتشار العربي، د ط، د ب، د ت.

67- عبد النور (إدريس)، التّمثلات الثقافيّة للجسد الأنثوي، الرّواية النّسائيّة أنموذجا، منشورات دفاتر الاختلاف، ط 1، المغرب، ماي 2015.

68- عبيد (محمّد صابر)، العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط 1، اربد، الأردن، 2010.

69- ـــــــــــــــ، الفضاء الشّعري الأدونيسي، دار الزمان، د ط، د ب، 2012.

70- ـــــــــــــــ، تمظهرات التّشكّل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمّد القيسي السيرذاتية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 2005.

71- ـــــــــــــــ، مرايا التّخييل الشّعري، عالم الكتب الحديث، ط1، د ب، 2006.

72- عروس (محمّد)، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر – نصوص: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل ؟ لعبد الرزّاق بوكبة، دار الألمعية، ط 1، الجزائر، 2012.

73- عزّالدّين (إسماعيل)، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، ط 1، د ب، 1967.

74- ـــــــــــــــ، عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط 9، القاهرة، 2013.

75- عزام (محمّد)، النّص الغائب – تجليات التناص في الشّعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2001.

76- العسكري (أبو هلال)، الصّناعتين، الكتابة والشّعر، دار إحياء الكتب العربية، ط1، دب، 1952.

77- العشي (عبد الله)، أسئلة الشّعريّة، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، ط1، د ب، 2014.

78- العشيري (محمود)، الاتجاهات النّقدية والأدبية الحديثة، ميريت للنّشر والتوزيع، ط1 ، القاهرة، 2003.

79- العقاد (محمود العبّاس)، ابن الرّومي، حياته من شعره، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، د ت.

80- علاء الدّين عبد المولى (محمّد)، وهمُ الحداثة – مفهومات قصيدة النّثر نموذجا –، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2006.

81- العلاق (علي جعفر)، الدّلالة المرئيّة، قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، دار الشّروق، ط1، عمّان، الأردن، 2002.

82- ــــــــــــــــ، في حداثة النّص الشّعري، دار الشّروق، ط 1، الأردن، 2003.

83- علوان سالمان (محمّد)، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، ط 1، الإسكندرية، مصر، 2008.

84- العلوي (محمد أحمد بن طباطبا)، عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلميّة، ط 2، بيروت – لبنان، 2005.

85- علي عشري (زايد)، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة، 1997.

86- عمارة (ناصر)، اللّغة والتّأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتّأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2007.

87- عمارة (يحي)، الشّعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب، مقاربات للنّشر والصّناعات الثّقافيّة، ط 1، فاس، المملكة المغربيّة، 2016.

88- عوض (ريتا)، بنيّة القصيدة الجاهليّة، الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط 2، بيروت – لبنان، 2008.

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

90- الغذامي (محمّد عبد الله)، الخطيئة والتّكفير، المركز الثّقافي العربي، ط 6، الدّار البيضاء، المغرب، 2006.

91- ـــــــــــــــــــ، القبيلة والقبائليّة أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء – المغرب، 2009.

92- ـــــــــــــــــــ، القصيدة والنّصّ المُضاد، المركز الثّقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994.

93- ـــــــــــــــــــ، المرأة واللّغة، ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثّقافي العربي، ط 3، الدّار البيضاء، 2006.

94- ـــــــــــــــــــ، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثقافي العربي، ط 3، لبنان، بيروت، 2005.

95- غمار (محمود إسماعيل)، صورة الحجر الفلسطيني في الشّعر السعودي، دار المجد لاوي للنّشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003.

96- فكري الجزار (محمّد)، لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 1، مصر، 2001.

97- ـــــــــــــــــــ، لسانيات الاختلاف، كتابات نقديّة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، ط 1، القاهرة، سبتمبر 1995.

98- فيدوح (عبد القادر)، إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر، دار صفحات للدراسات والنّشر، د ط، سوريا، دمشق، 2009.

99- فيصل الأحمد (نهلة)، التّفاعل النّصّي، التّناصيّة، النّظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2010.

100- قاسمي (محمّد يحي)، المجموعات النّسائيّة المغربيّة قراءة في التّراكم، مطابع الأنوار المغاربيّة، د ط، وجدة، 2011.

101- قدامة (بن جعفر)، نقد الشّعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1978.

102- القرشي (عالي سرحان)، أسئلة القصيدة الجديدة، مؤسّسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2013.

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

104- القعود (عبد الرحمن محمّد)، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، سلسلة عالم المعرفة، د ط، الكويت، 2002.

105- كاظم (نادر)، تمثيلات الآخر – صورة السّود في المتخيّل العربي الوسيط – المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، مملكة البحرين، 2004.

106- كرام (زهور)، السّرد النّسائي العربي – مقاربة في المفهوم والخطاب – الدّار البيضاء، شركة النّشر والتّوزيع مدارس، ط 1، د ب، 2004.

99- كندي (محمّد علي)، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، ط1، د ب، 2003.

107- كولن (ولسون)، ما بعد اللاّمنتمي (فلسفة المُستَقبَل)، دار الآداب، ط 5، بيروت، 1981.

108- المبخوت (شكري)، جمالية الألفة (النص ومتقلبه في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، د ط، تونس، 1993.

109- مجموعة من الأساتذة، الكتابة النّسائيّة الدّلالة والتّعدّد، أعمال النّدوة التّي نظمتها لجنة الأدبيات بالمكتب الإقليمي في المغرب بالتّعاون مع مجموعة البحث في اللّغة العربيّة وتكامل العلوم والمعارف بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة المكتب الإقليميّ في المغرب، عين الشّق، الدّار البيضاء، نوفمبر 2009.

110- مجموعة من النّقاد، الحساسيّة الجديدة في الشّعر المغربي – الانعطاف الجمالي والمنجز النّصّي – سلسلة فريق البحث في الأدب والنّقد، ج 2، مطبعة وراقة بلال، ط 1، د ب، 2015.

111- محمّد القاعود (عبد الرحمن)، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التّأويل، مطابع السّياسة، د ط، الكويت، مارس 2002.

112- محمّد سحاد (وردية)، تشاكل المعنى في ديوان " مقام البوح" لعبد الله العشي، دار غيداء للنّشر والتوزيع، ط 1، عمّان، الأردن، 2012.

113- محمّد الصالح (خرفي)، فضاء النّصّ/ نصّ الفضاء، دراسة نقدية في الشّعر الجزائري المعاصر، منشورات أرتيستيك، ط2، الجزائر، 2007.

114- مخافي (حسن)، القصيدة الرؤيا – دراسة في التّنظير الشّعري – منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 2003.

115- المسيري (عبد الوهاب)، في الأدب والفكر، دراسات في الشّعر والنّثر، مكتبة الشّروق الدّولية، ط 1، د ب، 2007.

116- مطاري (عبد الوهاب)، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفيّة، الذّات بين العقلانيّة واللّاعقلانيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د ط، بن عكنون، الجزائر، 2011.

117- مفتاح (محمّد)، المفاهيم معالم – نحو تأويل واقعي – المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1999.

118- ـــــــــــــ، التّلقي والتّأويل، مقاربة نسقيّة، المركز الثّقافي العربيّ، د ط، د ب، 1994.

119- المقالح (عبد العزيز)، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، د ط، بيروت، 1981.

120- المناصرة (عزّ الدين)، إشكاليات قصيدة النّثر (نصّ مفتوح عابر للأنواع)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، بيروت، 2002.

121- منصف (عبد الحقّ)، الكتابة والتّجربة الصّوفيّة (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، د ط، الرّباط، 1988.

122- موساوي (هشام)، المناصيّة في الرّواية المغاربيّة، من العنوان إلى النّصّ، دار الأمان، د ط، الرّباط، المغرب، 2015.

123- ملوك (رابح سعيد)، قصيدة النّثر العربية، بحث في المفهوم والبنى، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، عمان، 2015.

124- مونسي (حبيب)، فلسفة المكان في الشّعر العربي، اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001.

125- ميثم علي (زينب)، فاعليّة التناص في التّشكيل النّصّي لأدب جمعة اللامي، دار ومكتبة عدنان، ط 1، بغداد، 2014.

126- نازك (الملائكة)، من قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، د ط، بغداد، 1965.

127- ناصر المبدَّل (منيرة)، أنثى السّرد – دراسة حول أزمة الهُويّة الأنثويّة في السّرد النّسائي السّعودي – الانتشار العربي، ط 1، بيروت – لبنان، 2015.

128- ناظم (حسن)، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت والدّار البيضاء، 1994.

129- نعمان (عزيز)، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نصّ سيمرغ لمحمد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، ط 1، تيزي وزو، الجزائر، 2012.

130- واسيني (الأعرج)، ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشّعر الجديد في الجزائر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، د ط، الجزائر، د ت.

131- الوراري (عبد اللّطيف)، في راهن الشّعر المغربي، من الجيل إلى الحساسيّة، منشورات دار التّوحيدي، د ط، الرباط – المغرب، 2014.

132- الورتاني (خميس)، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط 1، سوريا، 2005.

133- وغليسي (يوسف)، خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسويّ الجزائريّ ومعجم لأعلامه – مطبعة الأهرام، د ط، قسنطينة، 2008.

134- الوهيبي (فاطمة)، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليّات الذّات، المركز الثّقافي العربي، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، 2005.

135- يحياوي (راوية)، شعر أدونيس (البنية والدّلالة)، اتحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 2008.

136- ـــــــــــــ، من قضايا الأدب الجزائري، قراءات في مختلف الخطابات، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2017.

II. قائمة المراجع المُترجمة:

1- ألكسندر (بوشكين)، الغجر وأعمال أخرى، ترجمة: رفعت سلاّم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، د ط، د ب، 2010.

2- آلن (هاو)، النّظريّة النّقديّة – مدرسة فرانكفورت – ترجمة: ثائر أديب، المركز القومي للتّرجمة، دار العين للنّشر، ط1، الإسكندريّة، 2010.

3- أمبرتو (إيكو)، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط 2، اللاذقية – سورية، 2001.

4- ـــــــــــــ، التّأويل بين السّيميائيّة والتّفكيكيّة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ط 2، د ب، 2004.

5- ـــــــــــــ، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط 1، بيروت، لبنان، 2005.

6- جورج (لايكوف) وجونسن (مارك)، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، ط2، المغرب، 2009.

7- جاكبسون (رومان)، قضايا الشّعريّة، تر: محمّد الوليّ ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1988.

8- الجيوسي (سلمى الخضراء)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: الدّكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، د ط، بيروت، 2001.

9- ريفاتير (مايكل)، دلائليات الشّعر، تر: محمّد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط، مطبعة النّجاح الجديدة، ط1، الدّار البيضاء، 1997.

10- ستميل (وولف دبيتر)، نظرية الأجناس الأدبيّة، تر: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994.

11- غادامير (هانز جورج)، تجلّي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثّقافة، د ط، د ب، د ت.

12- غولدمان (لوسيان)، الإله الخفيّ، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، د ط، سوريا، 1959.

13- فولفغانغ (إيزر)، فعل القراءة، نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د ط، فاس، المغرب، 1995.

14- كريستيفا (جوليا)، علم النّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنّشر، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، 1991.

14- كوهن (جون)، النّظرية الشّعريّة، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر، ج1، د ط، القاهرة، 2000.

15- ميرتشيا (إليادة)، البحث عن التّاريخ والمعنى في الدّين، تر: سعود المولى، المنظمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2007.

16- مالكوم (برادبري) وماكفارلن (جيمس)، الحداثة، الجزء 1، تر: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، ط 2، د ب، 1995.

17- مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناصيّة المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، مصر، 1998.

18- مرسيا (الياد)، المقدّس والعادي، تر: عادل العوا، دار التّنوير، دط، دب، 2009.

19- مارتن (هايدجر)، أصل العمل الفنّي، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، 2003.

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

21- ـــــــــــــــ، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء- بغداد، 1986.

22- نيتشه (فريديك)، أُفول الأصنام، تر: حسان بورقبة، محمّد النّاجي، أفريقيا الشّرق، ط1، د ب، 1996.

23- ويليك(رينيه) وأوستين (وارين)، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 3، د ب، 1985.

24- ياسودا (كينيث)، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة، ترجمة: محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1999.

III. قائمة المراجع الأجنبيّة:

1- Anne- Marie Diller. " Coherence metaphorique. Action verbale et action mentale en francais in communications N53, 1990.

2- Anne Reboul et Jacques Moeshier. Pragmatique du discours, Armand.Colin.paris ,1998.

3- G.Genette, figures Ⅲ, Gérés productions, Tunis, 1996.

4- Halliday. M.A.K and R. Hasan. Cohesion in English. Long man. London, 1976.

5- Hans Bertens, literary theory, Routledge- New York second Edition, 2003.

6- Michel picard, la lecture comme jeu, collection critique, Editions de minuit, paris, 1986.

7- Roland Barthes, L'empire des signes, Editions du seuil, paris, 2005.

IV. المعاجم والموسوعات:

1- ابن منظور (الإمام أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم)، لسان العرب، المجلّد التّاسع، مادة (كشف)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

2- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّالث، مادة (كبد)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

2- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الأوّل، مادة (لعب)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990.

3- ابن منظور، لسان العرب، المجلد التّاسع، مادة (غرف)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990.

4- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّاني، مادة (دمر)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

5- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد العاشر، مادة (حرق)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

6- ابن منظور، لسان العرب، المُجلّد السّادس، مادة (نكس)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990.

7- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّاني عشر، مادتيّ (هزم) و(ظلم) ، دار صادر، ط1، بيروت، 1990.

8- لطيف زيتوني، مُعجم مُصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون – دار النّهار للنّشر، ط 1، بيروت – لبنان، 2002.

9- أبو جعفر محمّد بن جرير الطّبري، تفسير الطّبري " جامع البيان عن تأويل القرآن "، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التّركي، مرك البحوث والدّراسات العربيّة والإسلامية، دار هجر، الجزء 20، تفسير سورة الزمر، ط 1، القاهرة، 2001.

10- يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث – دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري ومعجم لأعلامه – مطبعة الأهرام، د ط، قسنطينة، 2008.

٧. الرسائل الجامعيّة:

1-السالكة (بنت اسنيد)، الشعر النّسائي الشنقيطي القديم، بحث لنيل شهادة ماستر في الأدب، جامعة شنقيط العصرية، نواكشوط، 2008.

2-صليبي المرسوي (علي)، القصيدة المركزة ووحدة التّشكيل، دراسة فنيّة في شعر السّتينات في العراق، كليّة التّربيّة، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، 2004.

3-الكاو (هشام)، التّناص في شعر أحمد المجاطي – قراءة في ديوان الفروسيّة – مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2012/2011.

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

VII. المجلّات والدّوريات:

1-أدونيس (علي أحمد سعيد)، محاولة في تعريف الشّعر الحديث، مجلّة شعر، العدد 11، دب، صيف 1959.

2- مجلّة الآداب، المجموعة الكاملة، العدد السّادس، حزيران (يونيو)، تموز (يوليو)، السّنة 42، 1953.

3- البوعمراني (محمّد الصّالح)، الفضاء وتمثيل بنى اللّغة والخطاب، مجلّة سياقات، المجلّد الثّالث، العدد الأوّل، د ب، أفريل 2018.

4- بنكراد (سعيد)، الجسد اللّغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، العدد 4، المغرب، 1995.

5- بوشلقية (رزيقة)، تحديث القصيدة العموديّة في الشّعر النّسائي الجزائري، مجلّة الخطاب، العدد 23، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016.

6-ـــــــــــــــ، التّجربة الشّعرية النّسائية، من سؤال الهويّة إلى سلطة النّص، مجلّة مقاربات، العدد الرّابع والعشرون (24)، المجلّد الثّاني عشر، فاس، المغرب، 2016.

7- سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشّعرية في القصيدة النسوية الجزائرية " قصيدة الصّورة " أنموذجا، مجلّة آفاق العلوم، العدد 07، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2017.

8- صبري (حافظ)، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة، العدد 4، القاهرة، ربيع 1984.

9-صلاح (فضل)، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثّقافة وللفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1992.

10- (عبد الحميد) مواعدة، مقال بعنوان: أزمة الشّعر النّسائي في تونس، مجلّة الفكر، العدد 01، 1 أكتوبر 1978، د ب.

11- مرتاض (عبد المالك)، مقدمة منهجية في دراسة الشّعر الجزائري أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، العدد 03، مارس 2006.

12-الماجري (جميلة)، من أيّ باب يدخل الشّعراء إلى الذّاكرة ؟، مجلّة المسار، العدد 71، تونس، 2005.

13-مواعدة (عبد الحميد)، مقال بعنوان: أزمة الشّعر النّسائي في تونس، مجلّة الفكر، العدد 01، 1 أكتوبر 1978، د ب.

14- مرتاض (عبد المالك)، مقدمة منهجية في دراسة الشّعر الجزائري أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، العدد 03، مارس 2006.

15- مجلة شعر، ع 16، س 4، خريف 1960.

16- ويدير (نادية)، الاستعارة الكلاسيكيّة والاستعارة الجديدة، مجلّة معارف، العدد 21، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، ديسمبر 2016.

17- يحياوي (راوية)، تمثّلات الأمومة في ديوان " حسّان النّغم "، لمها خيربك ناصر، مجلّة دراسات في الإنسانيات، العدد الثاني، تونس، جوان 2016.

17- يوحنا عقيقي، الرّمزية التّجاوزية في مفهوم الرّقص عند مولانا جلال الدّين الرّومي، مجلّة الدّراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما، عدد خاص، العدد 07، 08، د ب، 2003.

VIII. المواقع الإلكترونيّة:

1- جلال (جاف)، مدير التّحرير: أروى الشريف، صحيفة الفكر، مؤسّسة الفكر للثّقافة والإعلام، على الرابط الآتي: https://www.alsh3r.com/poets/view/3128?page=1 ، بتاريخ: (الخميس 04 أكتوبر 2018، التّوقيت: 11:27)

2- جميل (حمداوي)، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، ينظر الرّابط: http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=40509&catid=213&Itemid=60 ، بتاريخ: (26 فيفري 2019، التّوقيت: 20:40)

3- سليمان (الديراني)، ما بعد الحداثة، مجتمع جديد أم خطاب مستجد، رابط المقال: http://shurouk.orgK، بتاريخ: (14 جويلية 2018، التّوقيت: 01:15).

4-عبد اللّطيف (الوراري)، مقال بعنوان: الكتابة الشّعريّة النّسائيّة في المغرب: عندما يتحوّل الجسد في الشّعر معراجاً للصّور والاستعارات، (يُنظر الرّابط: http://www.alquds.co.uk/?p=334767، تاريخ: 10 جوان2017، التوقيت: 01.30) .

5- https://ar.wikipedia.org/wiki/ ، بتاريخ: (05 سبتمبر2018، التّوقيت: 00:35)

6-https://www.alsh3r.com، بتاريخ: (08 سبتمبر 2018، التّوقيت: 01:35)

7- عطر النّزوة في الشّعر النّسائي اللّيبي، يُنظر الرّابط: www.tieob.com بتاريخ: (16 جويلية 2018، التّوقيت: 17:27)

8-فاطمة (سعد الله)، السّرد التّعبيري، مجلّة انكمدو العربي للثّقافة والأدب، رئيس التّحرير: جاسم الأحمد الجياشي، يُنظر الرّابط: https://ankmdo.blogspot.com/2017/04/blog-post_38.html?spref=fb، التّاريخ: (06 سبتمبر 2018).

9- فاطمة (محمد محمود عبد الوهاب)، الشّعر النّسوي في موريتانيا، ملاحظات أوليّة حول الصّيغ والدّلالات، يُنظر الرّابط:https://platform almanhal.com، التّاريخ: (17 جويلية 2018، التّوقيت: 10.15).

10- مباركة (بلحسن)، علاقة المرأة والرّجل في المجتمع الحساني علاقة بلا عنف، http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=575886&r=0، التّاريخ: (30 ديسمبر 2018، التّوقيت: 18:27)

11- مراد (علوي)، ببليوغرافيا الشعر التونسي فهرست: المنشورات الشعرية التونسية بين 1877 و 2013، على الرّابط: https://books.google.dz، التّاريخ: (10 جانفي 2019، التّوقيت: 18:27)

12- الملحق الثّقافي لجريدة " الأخبار " المغربيّة، الحوار الذّي أجرته سعيدة شريف مع النّاقد "عبد اللّطيف الوراري"، العدد 13، يونيو، 2013.

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

14- الرّابط: http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=7891 ، التّاريخ: (15 جويلية 2018، التّوقيت: 14.30).

مُلخّص الأطروحة:

إنّ الكتابة عن تحوّلات المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وتتبّع الإنتقال الحَفْريّ مِنَ الخاطرة إلى القصيدة النّسائيّة، مع مُعاينة آليات هذا الإنتقال والتّحوّل النّصّيّ، تُعدّ في حدّ ذاتها مُغامرة في المجهول، وسعيًا للقبض على التّغيّرات والإبدالات النّصيّة في المشهد الإبداعيّ النّسائيّ المغاربيّ، ومحاولة وضع الإبداع النّسائيّ في **نسقٍ منهجيّ**، يُموقّع النّصّ ويُقدّم أجوبة شافية للسّؤال الحداثيّ، وجاء اشتغالنا على مُصطلح "**التّحوّلات**" دليلاً كافيا على أنّ النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، في تحوّلاته المُختلفة وولادته المستمرّة المُتجدّدة، بناء حيّ لا يفتأ يتشكّل ويتجدّد، أي أنّ النّصّ الشّعريّ النّسائيّ ما يزالُ يتحوّل ويتجدّد؛ وذلك بفعل سياق العمليّة التّداوليّة المُستمرّة والمُتغيّرة نظرا لتغيّر البيئة الإجتماعيّة.

وتجدر الإشارة –هنا– إلاّ أنّنا لا يُمكن حصر "التّحوّل" في زمن معيّن، أو في رؤية شعريّة معيّنة، أو جيل مُعيّن؛ وذلك لأنّ الرّاهن الشّعريّ النّسائيّ –حسب عبد اللّطيف الوراري في كتابه من الجيل إلى الحساسية، ص 23–« تخلقه وتتفاعل داخله تجارب، ورؤى، وحساسياتٌ مختلفةٌ، متمايزةٌ، وغير متجانسةٍ في تصوُّرها للفعل الكتابيّ، وتدبُّر طرائق إنجازه، بحكم تنوّع مصادر العمل الشّعريّ لدى الشّاعرات، واختراقاتهنّ المعرفيّة والجماليّة لآفاق أخرى من الكتابة».

كما نسعى في دراستنا إلى مُعاينة ومُقاربة النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، عبر مراحلها الإنتقاليّة المختلفة، التّقليديّة، والحداثيّة، وما بعد الحداثيّة، لنُحاول تتبّع وتشكّل "**الوعيّ الشّعريّ**" عند عيّنة منتقاة من الشّاعرات المغاربيّات، في توجّهاتهنّ ورؤيتهنّ المختلفة والمُتعدّدة، تمتدّ فنيّا وجماليّا من النّظام الخليليّ للنّصّ إلى قصيدة التّفعيلة وصولا إلى قصيدة النّثر، وتحوّل إيديولوجيّ من الالتزام الثّقافيّ والفكريّ إلى تقويض السّائد والتّمرّد الاجتماعيّ والثّقافيّ، كما تتنوّع العيّنة المختارة في تحديثها الشّعريّ، من نماذج تشتغل وِفق التّحديث داخل النّموذج، وتركّز نماذج أخرى حول التّحديث الخارجيّ، ولم تغفل دراستنا – وهي تنتقي عيّنتها الشّعريّة – الامتداد الجغرافيّ المغاربيّ، حسب ما تفرضه القراءة وأفق الاستشهاد النّصّيّ.

وبعد الظّفر بعدّة نماذج شعريّة نسائيّة مغاربيّة، بُغية الوصول إلى نماذج تخدم طموح موضوعنا وتستجيب لفرضيتها، تمّ ترشيح وانتخاب سبعين مجموعة شعريّة بعضها "**أعمال كاملة**" مثل ديوان الشّاعرة "**أمينة المريني**" الموسوم "**من نبعك الملكيّ هذا الشّذا**" (05 دواوين شعريّة)، والأعمال الشّعرية الكاملة للشّاعرة "**مليكة العاصمي**" المعنون " **كتابات خارج أسوار العالم** " (05 دواوين شعريّة)، والأعمال الشّعريّة الكاملة للشّاعرة التّونسيّة "**فضيلة الشّابي**" في جزءيه الأوّل والثّاني، إلى جانب أعمال شعريّة لشاعرات من مختلف أقطار المغرب العربيّ، مثل (**راوية يحياوي، وفاء العمراني، أمينة حسيم، فاطمة سعد الله، أميرة الرويقي، أمينة ا لمريني، زينب الأعوج، زينب الطّهيري، عُليّة البوزيدي الإدريسي، فضيلة المسعي، فاطمة بن شعلال، فاطمة بن محمود، حنان محفوظ المقريف، رحاب شنيب، فاطمة بوهراكة، سميرة البوزيدي، سعاد يونس، أسماء مطر، فضيلة الشّابي، عقيلة رابحي، باته بنت البراء** ...الخ)، ويختلف مقدار الاستشهاد بنصوص كلّ شاعرة حسب ما تقتضيه مباحث دراستنا، إذ يسمح لنا كلّ نموذج شعريّ – من النّماذج المُنتقاة– من مُعاينة تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وانتقاله من مرحلة الوعيّ الكينونيّ (الهواجس الذّاتيّة)، إلى مرحلة الوعيّ الوجوديّ والقَول بالهَمِّ الاختلافيّ وإنتاج الانفتاح النّصّيّ.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الأعمال التّي لم يتمّ اعتمادها أو إغفالها في هذه الدّراسة، لا يعني أنّها ليست في مستوى ما تمّ تناوله ودراسته، وإنّما يصعب تناولها والإلمام بجميع التّجارب الشّعريّة، فاكتفينا بالنّماذج التّي تمكّنا من الحصول عليها (ورقيّا).

ونسعى – أيضا– من خلال دراستنا إلى تقديم رؤية شعريّة مُتكاملة حول طبيعة تحوّلات وتغيّرات المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، بدءا من تتبّع الإبدال النّصيّ الكلاسيكيّ (التّقليديّ) إلى إبدال نصّيّ جديد خلاّقٍ، أي تتبّع المسار الإبداعيّ للحركة الشّعريّة النّسائية وتشكّله في أفق جديد مغايرٍ، لذا نهتمّ في دراستنا باستجلاء **تحوّلات الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ**، بدءًا بالتّحوّل الذّي مَسَّ الرّؤية الشّعريّة، وصولاً إلى تحوّلات على مستوى التّشكيل الفنّيّ والإيقاعيّ للنّصّ النّسائيّ؛ وتأكيدا منّا أنّ التّحوّل مسَّ المستويين معًا؛ فالرّؤية الشّعريّة هي الحَبلُ السّريّ

الرّابط بين النّصّ والمُبدع، إذ كلّ قصيدة تُعبّر عن تجربة ورؤية خاصّة بالشّاعرة، وفق ممارسة لغويّة فنيّة تجعل من لعبة الدّال مركز الإشتغال الجماليّ، بينما يتحدّد المستوى الثّاني أي التّشكيل الإيقاعيّ والفنّيّ للنّصّ وفق رؤية الشّاعرة، والتّي تمنحنا مفتاح الولوج إلى عوالم النّصّ المُمكنة ورُؤاها المختلفة، والكَشف عن التّحول في أفق التّلقي، إذ أنّ تلقي الشّعر النّسائيّ القديم يختلف عن تلقيه في العصر الحاضر؛ حيث يشترط ذلك استثمار أدوات اشتغاليّة مغايرة ومختلفة تتناسب مع الحياة التّقنيّة الجديدة.

ولقد وردت دراستنا في ثلاثة فصول، فضلا عن المُقدّمة والخاتمة، يتّجه الفصل الأوّل إلى قراءة القصيدة النّسائيّة في مرحلتها الفتيّة، أي مرحلة الخاطرة وكتابة الهواجس الذّاتيّة، حيث نسعى إلى تجسيد رؤية الشّاعرة، وكيف أخذ مُنْجَزها الشّعريّ يتطوّر ويتبلور مع كلّ تحوّل جديد في المسار الاشتغاليّ، كما أولينا اهتماما نحو علاقة الذّات بالواقع وقمنا بالنّظر إليها من زوايا متعدّدة، باعتبار أنّ " الذّات الأنثويّة " مَرْكَزُ التّحوّلات والتّبدّلات على المُستويات الإشتغاليّة كافة؛ إذ تشتغل الرّؤية الأولى حول فكرة " **الواقع والذّات أكبر من النّصّ**" أي الاهتمام بالذّات في حالات تمرّدها وانشطارها والقول بمركزيّة الذّات الأنثويّة وهامشيّة النّصّ (المُتخيّل)، وجاءت الرّؤية الثّانيّة التّي تقول بفكرة " **الواقع والذّات تُساوي النّصّ**" تَركّز منظورها الإشكاليّ حول الوعيّ الذّاتيّ ومدى إدراك الذّات الأنثويّة لأناها، وتشكيل سُلطة الذّات النّصّيّ خاصّة الاهتمام بالذّات في علاقتها بالواقع مع التّركيز على ثُنائية المدينة والرّيف، التّقدّم والتّخلّف، المركز والهامش، الذّات والآخر الخ...، أمّا الرؤية الثّالثة " **الواقع والذّات أصغر من النّصّ**"، تسعى الشّاعرة من خلال هذه الرّؤية إلى تجاوز فكرة الذّات في انسحابها من عالم الواقع إلى العالم المُتخيّل (العالم الصّوفيّ)، والانفتاح النّصّيّ على العالم في استثمارها لمُصطلحاته ومُفرداته أي الإهتمام بالذّات في علاقتها بالإبداع وإنتاج الجديد والمُغاير، والوعيّ بالفرادة النّصيّة والهَمّ الاختلافيّ، كما ركّزنا على القصيدة النّسائيّة السّيرذاتية وقُدرتها على تحديد موجّهات الفعل القرائيّ وتجنيس النّصّ النّسائيّ، حيث عايننا في هذا العنصر مُرتكزات القصيدة النّسائيّة السيرذاتيّة وشَعْرنة الواقع في النّصّ الإبداعيّ النّسائيّ.

ولقد اتّجه الفصل الثّاني المعنون " **فرادة التّشكيل النّصّي وبلاغة الرّؤيا** " إلى قراءة والكشف عن لُعبة الدّال وتشكّل المعنى في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، من خلال مجموعة من المظاهر أهمّها: الإستعارة، استعارة الممكن والمُستحيل، استعارة التّحوّل، قصيدة التّفعيلة، مع تتبّع الآليات الإشتغاليّة لقصيدة النّثر، وكيف فَعَّلَتْ الشّاعرة المغاربية إيقاع الوجود، وعَطّلت إيقاع الخليل بن أحمد الفراهيديّ، مع التّركيز على علاقة الإيقاع بتشكّل الدّلالة في النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، فضلاً عن الدّور الفَعَّال الذّي يُعيِّنه السّياق التّداوليّ، ومُساهمته في تشكيل الإيقاع النّصّيّ.

كما راعينا في هذا الفصل فكرة الفرادة النّصيّة وبلاغة الرّؤيا الشّعريّة النّسائيّة، وتتبّعنا تحوّلات وإبدالات القصيدة النّسائيّة الجديدة، وتغيّراتها على مستوى اللّغة الشّعريّة والبنية الدّلالية، مع تتبّع ظاهرة التّفاعل النّصّيّ في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، وكيف استثمرت الشّاعرة المغاربيّة الشّواهد الدّينيّة والشّعريّة والتّاريخيّة في نصوصها الإبداعيّة؛ إذ يعكس ذلك وعيها بطبيعة التّحوّلات النّصيّة وتتبّعها للثّوابت والمتغيّرات في المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، كما التفتت دراستنا إلى ظاهرة الاستعارة، والغموض الدّلاليّ في النّسيج النّصيّ النّسائيّ، باعتبارهما أقصى درجة للانزياح اللّغويّ والدّلاليّ في الخطاب الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، إذ تُجسّد هذه الظّواهر فكرة " **الذّات أكبر من النّصّ**" و" **الذّات تُساوي النّصّ** " و"**الذّات أقلّ من النّصّ**"، أي تُحدّد علاقة المرأة المُبدعة بالذّات والنّصّ والواقع.

وتناولنا في الفصل الثّالث المعنون " **شعرية النّصّ المفتوح**" أهمّ التّحوّلات التّي طرأت على النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، والأشواط التّي حقّقها في مساره الانتقاليّ من مرحلة الخاطرة إلى مرحلة القصيدة، والآليات التّي فَعَّلت هذا التّحوّل والإبدال النّصّيّ، كما تتبّعنا تحوّلات البلاغة من طابعها المعياريّ التّعليميّ إلى الطّابع العلميّ الوصفيّ، ومن صورتها اللّفظيّة القديمة إلى بِنيتها العقليّة الذّهنيّة، وقرأنا خاصية "**الاستعارة**" في النّسيج النّصّيّ النّسائيّ المغاربيّ، ومدى قُدرتها على تفعيل النّصّ وفتح مجالٍ للتّأويل وإطلاقية المعنى وسيرورته، وكيف تمّ إنتاج خرائط المعنى، مع تتبّع تشكّل الإستعارة وتحوّل نسقية التّصوّرات من الأسطرة إلى التّصوّف، حيث يعكس ذلك وعيًا

بطبيعة تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، وتناول المبحث الرّابع تشكيل المعنى الخُطاطيّ في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، الذّي أسهم في إنتاج دلالة النّصّ النّسائيّ المغاربيّ، من خلال عدد من المظاهر، أبرزها: مُعاينة الخُطاطة العموديّة والأفقيّة في الشّعر النّسائيّ، وتتبّع تشكّل خُطاطة الرّبط، المسار، التّحوّل والاحتواء.

فدراستنا تنطلق من فرضيّة تحوّلات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ من الهواجس الذّاتيّة إلى النّصّ المفتوح؛ لذلك فإنّها تركّز على مرحلة ما قبل الوعيّ الإبداعيّ والاختلافيّ، ثمّ تُتابع سيرورة انتقال الخطاب الشّعريّ النّسائيّ من مرحلة الخاطرة (الكتابة الفتية) إلى مرحلة القصيدة ثمّ مرحلة النّصّ المفتوح، لذا حاولنا الإقتراب من جلّ النّماذج الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، التّي عَرفت حضورًا مُتميِّزًا في المَشْهَد الإبداعيّ بالمغرب العربيّ، كي لا تتيه دراستنا في نصوص التّجربة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة المُمتدّة، لذا اتجهنا في دراستنا نَحْوَ استكناه أغوار الشّعر النّسائيّ المغاربيّ – انطلاقًا من النّماذج الدّالة المُنتقاة– في مراحل عديدة وعبر سيرورته التاريخيّة، كما أنّ تتبّع الحَركة الشّعرية النّسائية، والتّي هي جزء من الحركة الشّعرية العربيّة، حيث تعكس النّماذج الشّعرية المُختارة آليات التّحوّل في بنية الشّعر العربيّ عامّة، ولهذا نهضت دراستنا على اختيار عيّنة دالة، تستوعب أجيالا وحساسيات مُختلفة تُعاين التّحوّل الخِطابيّ في الشّعر النّسائيّ المغاربيّ رؤية وبنية ودلالة، من أجل الإصغاء والإنصات إلى هذه النّصوص، ومحاولة استنطاقها والتّحاور معها، وإستنباط القيم الحداثيّة وما بعد الحداثية للنّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ؛ وذلك بناءً على عملية جدليّة وتأويليّة وتفاعليّة.

فلقد جاءت الجماليات والحساسيات المُغايرة التّي يقترحها الشّعر النّسائيّ المغاربيّ، من ما بعد السّتينيات إلى غاية الألفية الثّالثة، جديرةً بالتّأمّل والدّراسة والتّحليل؛ لأنّها كرّست وعيًّا جديدًا ومُختلفًا بالمشروع الشّعريّ عامّة، بعد أنْ تجاوزت الهاجس الذّاتيّ، وغامرت في المُختلف والبحث عمّا يصنع الفرداة النّصيّة.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الدّراسات حول تحوّلات الشّعر النّسائيّ المغاربيّ مُغيّبة تمامًا، فلم تنهض دراسة إلى مُساءلة آفاق وآليات التّحوّل، والإنتقال الإبداعيّ في المُنْجَز الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، سواء على مستوى الرّؤية الشّعريّة، أو على مستوى اللّغة أو على مستوى الدّلالة – بحسب ما اطّلعنا عليه– وإن وُجدت فهي تكتفي بمُعاينة حركة الشّعر النّسائيّ في الوطن العربيّ عامّة مع التّركيز على ظاهرة مُعيّنة، ومع ذلك حاولنا الإستفادة منها والإطلاع عليها[1]، واستثمار الجانب الإيجابيّ فيها، مع المُحافظة على الجانب التّفرّديّ في دراستنا، واتجاهها نحو مُساءلة الحساسيات الجماليّة الجديدة للنّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، لاسيما أنّه يتراوح بين بلاغة تُقدّس الوضوح والتّجلّي، وبلاغة أخرى تنتصر للغموضِ والإضمارِ، وبين نزوع نحو الحفاظ على عمود الشّعر، ونزوع إلى تحديثه، وآخر نحو التّمرّد وتقويضِ الشّكل الشّعريّ، ونأمل أن تُشكّل دراستنا إضافة جديدة إلى المَشْهد النّقديّ العربيّ، بِمُساهمتها في قراءة المُنْجَز الإبداعيّ النّسائيّ والإنصات إلى النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، بما يَكْتَنِزُهُ من حداثة، وإبداع، ورؤيا.

ســـــائلـةً من المَوْلَـى عزَّ وجلَّ التّوفيق والسّداد

الباحثة

[1] ومن تلك الدّراسات التّي تمّ التّركيز عليها في اشتغالنا العلميّ الأكاديميّ، ما يأتي:

– **خطاب الأنساق: الشّعر العربي في مطلع الألفية الثّالثة**، للباحثة: آمنة بلعلى.

– **من قضايا الأدب الجزائري، قراءات في مختلف الخطابات**، للباحثة: راوية يحياوي.

– **تحوّلات الخطاب الشّعري في المملكة العربية السّعودية**، للباحث: عبد الحميد الحسامي.

– **جوزف حرب تحوّلات الخطاب الشّعري**، للباحث: عصام شرتح.

– **النّصّ الشّعري، قراءات تطبيقيّة (بحوث مُحكّمة)**، لمجموعة من الباحثين.

– **العلامة الشّعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة**، للباحث: محمّد صابر عبيد.

– **الصّورة في شعر الحداثة**، للباحث: عبد الرّزاق المجدوب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك دراسات ومقالات تناولت ديوان شاعرة مُعيّنة، أو ظاهرة من ظواهر الشّعر النّسائيّ في الوطن العربيّ عمومًا، أو عند أجيال مُختلفة، أو في منطقة مُعيّنة، إلاّ أنّنا لا يُمكن الإشارة إليها كلّها، فالمقام لا يتّسع لحصرها جميعها.

فهرسُ المحتوياتِ

- الإهداء
- كلمة شكر
- مقدّمة.....ص02

الفصل الأوّل: التّجربة الشّعريّة النّسائيّة وهواجس الذّات

المبحث الأوّل: الشّعر النّسائيّ المغاربيّ من العَدَمِ إلى الوجودِ.....ص26

1- الكتابة الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة.... تدشين مصير.....ص26
2- القصيدة النّسائيّة المغربيّة ....مشروعٌ نسائيٌّ مؤسّسٌ.....ص30
3- التّجربة الشّعريّة النّسائيّة التّونسيّة.... تأريخٌ شعريٌّ أم أزمة كتابة.....ص35
4- المُنْجَزُ الشّعريّ النّسائيّ اللّيبيّ....سيرة الأنا الأنثويّة عبر رهان الشّعريّة.....ص40
5- القَول الشّعريّ النّسائيّ الموريتانيّ...المجتمع الحسانيّ ومسيرة فنّ التّبراع.....ص42

المبحث الثّاني: الحساسيّة الشّعريّة الرّؤيويّة وتمثّل الذّات الأنثويّـــة للواقع.....ص47

1- الواقع والذّات أكبر من النّصّ: الكتـــابة تنفيسٌ (مركزيّة الذّات الأنثويّة).....ص50
1.1: لحظة التّمرّد وتحطيم الأصنام.....ص61
2.1: التّذويت والإنتفاضة الصّامتة.....ص64
2- الواقع والذّات تُساوي النّصّ: شعرنة الواقع (مركزيّة العالم).....ص79
1.2: الأنثروبولوجيا وفلسفة الذّات الأنثويّة: الكتابة تساوي الوجود.....ص79
3- الواقع والذّات أصغر من النّصّ: الانفتاح النّصّيّ (الكتابة التّجاوزيّة/الميتاقصيدة)..ص87

المبحث الثّالث: تحوّلات الذّات الأنثويّة.....ص89

1- الكتابة الشّعريّة البِكْر....تجربة داخل أسوار القَبيلة.....ص89

2- الذّات الأنثويّة بين جدليّة الإثبات والمحو.....ص111

3- تمثّلات الذّات الكئيبة والرّؤيّة السّوداويّة للوجود.....ص113

4- الذّات الشّاعرة الهشّة وتأسيس كتابة التَّحايُل.....ص118

1.4: الوهم الثّقافيّ وانتقال الذّات الأنثويّة من الصّوفيّة الطّبيعيّة إلى الصّوفيّة الاصطناعيّة.....ص119

- خاتمة الفصل.....ص131

الفصل الثّانـي: فرادة التّشكيل النّصّيّ وبلاغة الرّؤيـــا

المبحث الأوّل: مفارقة الدّال للمدلول وتشكّل النّصّ النّسائيّ المفتوح.....ص136

1- لُعبة الدّال وتشكّل المعنى.....ص136

2- النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المتعدّد ولانهائيّة التّأويل.....ص165

3- الاكتناز النّصّيّ وتفجير مكبوت اللّغة.....ص182

المبحث الثّاني: جماليّة التّفاعل الأجناسيّ وتشكّل الحِراك النّصّيّ؛

من المُفرد إلى المُتعدّد.....ص189

1- النّظريّة الأجناسيّة النّسائيّة من الصّفاء إلى الخليط.....ص193

2- آليات الإنتقال النّصّيّ النّسائيّ من الخَاطِرَةِ إلى القَصِيدَة إلى النّصّ.....ص201

المبحث الثّالث: أشكال التّحديث ومضايقُ الكتابـة ص232

1- فاعليّة العلامة الصّوفيّة وإشراقيّة الرّؤيا الدّلاليّة.....ص248

2- تشكّل هندسة الأشكال الإيقاعيّة.....ص259

1.2: قلقُ النّموذج وقانون التّشظّي.....ص259

المبحث الرّابع: إبدالات التّحديث الإيقاعيّ... من العروض إلى الإيقاع.....ص263

1- تجريبيّة الإيقــاع.....ص263

1.1: النّسق الإيقاعيّ للقصيدة التّناظريّة (تجربة شعر البيت).....ص314

2.1: النّسق الإيقاعيّ لقصيدة التّفعيلة (تجربة شعر السّطر).....ص314

3.1: النّسق الإيقاعيّ المتشظّي واستيراد الشّكل الشّعريّ الياباني (تجربة الهايكو الياباني).ص316

المبحث الخامس: مسارات واتجاهات القصيدة النّسائيّة المغاربيّة وإبدالاتُها الدّلاليّة.....ص325

1- الاتجاه التّقليديّ.....ص326

2- الاتجاه الحداثيّ.....ص329

1.2: الرّؤيا الشّعريّة النّسائيّة في مسارب الغموض والإبهام.....ص333

2.2: الغموض وأسطرة القصيدة النّسائيّة.....ص338

3- الاتجاه ما بعد الحداثيّ.....ص341

1.3: القصيدة النّسائيّة الدّيوان.....ص341

2.3: الشّكل الشّعريّ الحسانيّ وخصوصيّة تجربة التّبراع.....ص348

- خاتـمة الفصل.....ص371

الفصل الثّالث: شعريّة النّصّ المفتوح

المبحث الأوّل: التّمثيل المعرفيّ للاستعارة وإنتاج خرائط المعنى والنّموذج الشّبكيّ.....ص384

1- الإستعارات التّصوّريّة وتحليل الخطاب الشّعريّ النّسائيّ ص386

2- النّظريّة الإستعاريّة التّصوّريّة.....ص389

1.2- أنماط الإستعارة التّصوّريّة ص392

أ. الإستعارة البنيويّة.....ص392

- صناعة إستعارة الحرب.....ص393

ب. الإستعارة الإتجاهيّة.....ص394

- إستعارة السّعادة فوق.....ص

ج. الإستعارة الأنطولوجيّة أو الوجوديّة.....ص395

- استعارات الكيان والمادة.....ص

ج.1: نسقيّة التّمثيل المعرفيّ للاستعارة التّشخيصيّة.....ص395

ج.2: نسقيّة التّمثيل المعرفيّ للاستعارة التّجسيديّة (المفهوميّة).....ص397

المبحث الثّاني: الإستعارة وتحوّل نسقيّة التّصوّرات، من الأسطرة إلى التّصوّف.....ص400

1- إستعارة الجَسْدَنَة في التّصوّر النّسائيّ.....ص400

المبحث الثّالث: تشكيل المعنى الخطاطيّ ص409

1- المعنى الخطاطيّ وانسجام الخطاب.....ص411

2- استعارة خطاطة الرّبط.....ص416
3- استعارة خطاطة المسار.....ص420
4- استعارة خطاطة الإحتواء...."المكانُ وعاءٌ".....ص424
5- خُطاطة العموديّة والأفقيّة.....ص426
6- خُطاطة التّحوّل ص435

المبحث الخامس: تشكّلات المعنى الغائب في كيمياء النّصّ النّسائيّ.....ص443
1- اشتغال البؤرة النّصيّة النّسائيّة وتشكيل الغياب النّصّي.....ص445

خاتمة الفصل.....ص465

الخاتمة.....ص468

قائمة المصادر والمراجع.....ص483

ملخّص الأطروحة.....ص510

فهرسُ المحتويات.....ص516

المُلخّص:

يُوقظنا التّاريخ الشّعريّ العربيّ وهو يُعلن ميلاد تجارب شعريّة نسائيّة في المَغْرب العربيّ: الجزائر، تونس، المغرب، ليبيا، وموريتانيا، في فترة السّتينيات على أسئلة متنوّعة وشائكة، منها: كيف تحوّلت الشّاعرة المغاربيّة في كتابة نصوصها من الضّمير المستتر "**هي**" إلى الضّمير الفاعلِ "**أنا**"؟ وكيف تحوّلت من الهَمِّ الهَوَوي (الهاجس الذّاتيّ) إلى الهَمِّ الاختلافيّ (المُغايرة وإنتاج الفرادة النّصيّة) في تشكيلها للفرادة الإبداعيّة النّسائيّة. وكيف مارست الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة التّجريب الدّائم في استثماره للإبداع الذّي لا يركن للسّائد والمُكَرَّس، لذا نُحاول في أطروحتنا قراءة العالم الدّلاليّ وتتبّع تغيّرات وإبدالات النّصّ الشّعريّ النّسائيّ المغاربيّ، والإنصات إلى النّصوص الشّعريّة النّسائيّة في تحوّلاتها الموضوعاتيّة، وديناميتها الانتقاليّة، من الهواجس الذّاتيّة إلى الانفتاحيّة النّصّيّة في فترات زمانيّة متعاقبة.

الكلمات المفاتيح: النّصّ الشّعريّ النّسائيّ، التّحوّل، الهواجس الذّاتيّة، النّصّ المفتوح .

Résumé(*):

Tout en proclamant la naissance d'expériences poétiques féministes au Maghreb (l'Algérie, la Tunisie, le Maroc, la Lybie, et la Mauritanie), l'histoire poétique arabe nous réveille aux années soixante sur des questions diverses et épineuses, à savoir: comment la poétesse maghrébine est- elle passée, dans l'écriture de ses textes, du pronom caché «Elle» au pronom actif «Je»? Comment est- elle passée du souci identitaire (l'auto- obsession) au souci différentiel (la différence et la production de la singularité textuelle) dans sa représentation de la singularité créative féministe? Comment l'écriture poétique féministe maghrébine a pratiqué l'empirisme permanant dans son investissement de la créativité qui ne dépend nullement du prédominant et du consacré? Nous tenterons, dans notre thèse, de lire le monde sémantique, et suivre l'évolution et les changements du texte poétique féministe maghrébin, et écouter les textes poétiques féministes dans leurs mutations thématiques, et leur dynamique transitoire allant des auto- obsessions à l'ouverture textuelle, sur des périodes successives.

Mots- clés: Le texte poétique féministe, la mutation, les auto- obsessions, le texte ouvert.

---

* تمّت ترجمة مُلخّص العربيّة إلى اللّغة الفرنسيّة من قِبل الدّكتور " **عزيز نعمان**" وهو أستاذ متخصّص في التّرجمة، بقسم اللّغة العربية وآدابها، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.