# تحوّلات التّجربـة الشّعريّـة النّسـائيّة الجزائريّة: مـنْ الإتبـاع إلـى الإبداع

# Transformations of the experience of Algerian women poetry

## From following to creativity

رزيقة بوشلقية

جامعة مولود معمري، تيزي وزو (الجزائر)

Razika-dem@hotmail.fr

| تاريخ الإرسال:2018/09/29 | تاريخ القبول: 2018/12/07 | تاريخ النشر : 2019/05/15 |
|---|---|---|

مُلخّص البحث

تقرأ ورقتنا البحثيّة التّحوّلات الكُبرى في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة، وكيف انتقلت المرأة الكاتبة في مسارها التّحوليّ الإبداعيّ، من قول ذاتها وكتابة أناها إلى الكشف عن سلطة النّصّ وأبعاده الرؤياويّة، أسئلة كثيرة يثيرها ويطرحها بحثنا هذا، في محاولته الوقوف عند أهم القضايا الشّعريّة النّسائيّة المعاصرة، وكيف تمكّنت المرأة الشّاعرة من فرض نفسها نصيّا، مُتجاوزة الوأد اللّغوي الذّي أُلصِقَ بها لسنوات طويلة ؟.

**الكلمات المفتاح** : الشّعر النّسائي الجزائري؛ تحوّلات؛ الإتباع؛ الإبداع.

**Abstract :**

Our research paper reads the most important transformations in female poetic writing, And how the writer moved in her creative transformative path, From the words of herself and her writing to reveal the authority of the text and its dimensions of vision, many questions raised and presented by our research, in his attempt to stand at the most important issues of contemporary poetry, And how could a poetess woman impose herself as a textual person, bypassing the linguistic promise to which she was attached for many years?.

**Keywords** : Algerian women's poetry ; Transformations; Follow; creativity.

### إضاءة: التّأطير التّنظيري

سعت المرأة الشّاعرة بفعل الكتابة، إلى تجسيد ذاتها ورفع الحجب عن الجسد المكبوت لسنوات فانطلقت في بناء منجزها الشّعري، من خلال إماطة اللّثام عن الهوية الأنثويّة، فكان

الجسد حلقة مهّمة من حلقات التّجلي النّصي، والكشف عن الكيان المكبوت من خلال الكتابة ( اللّغة )، فيركّز سؤال الهويّة على إشكالية علاقة المرأة بالكتابة، وكيف استطاعت أن تفرض نفسها في مجتمع يرفض تحرّرها، فناشدت بواسطة الكتابة ثورة التّغيير، فتساءلنا عن كيفيّة التّمييز بين الهويّة الخارجيّة التّي حدّدها الآخر، والهويّة الدّاخليّة التّي يكون فيها المتن النّصيّ النّسائي المجال المثاليّ لتجسيدها ( سلطة النّص ) ؟، وبحثنا في الدّوافع التّي جعلت المرأة تتساءل عن " هوّيتها " واصطدمنا بكبتٍ داخلي، تشكّل من خلال تصنيف الآخر لها في خانة " الدّونيّة، وكيف استطاعت المرأة الشّاعرة أن تنتقل من فكرة البحث عن الهويّة الأنثويّة الضّائعة إلى الإقرار بسلطة النّص ؟ وكيف استطاعت أن تفرض نفسها نصيّا، وتتجاوز الوأد اللّغوي الذّي ألصقه بها الآخر/ الفحل لسنوات ؟، وكيف تمكنّت من اقتحام المملكة اللّغويّة للرّجل ؟ فبعد أن كانت المرأة الشّاعرة تسعى من خلال فعل الكتابة إلى الكشف والبحث عن الهويّة الأنثويّة التّي طمسها التّاريخ، صارت تنادي بالخصوصيّة والمغايرة في الكتابة الإبداعيّة لترسم تحوّلاً جليّا وتطوّرا ملحوظا من إشكاليّة البحث عن الهويّة إلى الكتابة المفروضة، وفرض السّلطة النّصيّة النّسائيّة في المنظومة الفكريّة العربيّة.

لاشك أنّ المرأة سعت بفعل الكتابة إلى تجسيد ذاتها، إذ انطلقت في البحث عن هويتها، من خلال إماطة اللّثام عن كثير من التّساؤلات، التّي كانت تؤرقها، والكشف عن الكيان المكبوت، وتحطيم فكرة التّهديد، التّي تتعرض لها الأنثى، من قبل الأنساق الثّقافيّة المختلفة، فيركّز سؤال الهويّة على إشكاليّة علاقة المرأة بالكتابة، وآليات اكتساب واشتغال الهويّة الثّقافيّة والفكريّة، إذ تساهم من خلالها في " فعل الكتابة "، من أجل ثورة التّغيير، أي « تغيير الجامد والسّاكن والمهادن سياسيّا واجتماعيّا وفكريّا، وتوعيّة الآخر بكتابة مختلفة غير مهادنة، تنحو نحو المشاركة في تحليل الواقع وقراءته »[1]، وقد أثار التّساؤل حول سؤال الهويّة، وعدم التّمسك، والتّحرّر من قبضة الآخر/ سلطة المركز الكثير من الالتباس، فغدت اللّغة الشّعريّة عندها حبلا سريّا، يمتدّ بين البحث عن الذّات وفكّ الحجب عنها وفرض سلطة النّص، بوصفها كائنا مستقلا، لها رؤيتها الخاصّة وتصوّرها وتفرّدها أثناء رؤيتها للعالم، إذ تعتبر « الكتابة الشّعريّة النّسائيّة لغة ينطق بها جسد المرأة، تعكس أزمة الجسد الأنثوي أثناء فعل الكتابة، ذلك أنّ الهويّة الذّاتيّة أو هويّة المتحدّث عن الهويّة، تحضر في الأسلوب الذّي يستعمله في حديثه ذاته، وهكذا فإنّ مساءلة الهويّة

لا يتعيّن البحث عنها في التّاريخ والثّقافة والجغرافيّة فحسب بل في مبدأ تنظيم الخطاب ذاته»[2]، حيث « تفتتح آفاقا تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة، وابتكار طرق للتّعبير، تكون في مستوى التّساؤل عن الهويّة، وشرط هذا كلّه الصدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان والكون ( الفرادة ) »[3]، فتخلق بواسطة قلمها قطيعة بين عصور التّصميت والتّغييب، وهو ما حاولت الشّاعرة " سمية محنش" أن تظهره في بداية ديوانها حين قالت:

**لأنّنا لا نُولَدُ مِنَ العدمْ**
**ولاَ نَخْتَارُ للأعمَارِ أقْدَارَهَا**
**كَانَتِ الكِتَابَةُ مِهْنَةً لِمَنْ يَتَيَمَّمُونَ بالضَّوْءِ**
**آنَاءَ اللَّيْلِ..**
**ويَخْلُدُونَ لِلَّيْلِ آنَاءَ النَّهَارْ..**
**مَنْ أثْثُوا لأَعْمَارِهِم أَعْمَاراً أُخْرَى..**
**غير مُكتَفِينَ بمَا لَفَّقَتْهُ لهم..**
**بلاغةُ الأقْدَارْ..**[4]

تجعل الشّاعرة من فعل الكتابة كينونة الوجود عند الإنسان، إذ بالكتابة يُولَد من جديد ويمنحُ لعمرِهِ قَدراً جديداً لم يُرسمْ ولم يُسَطّر من قبْلُ.

و نجد الشّاعرة " راوية يحياوي " تختار من عثرات عمرها ما تشتهيه، لتخيط بفعل الكتابة ما يشبهها، فتغدو الكتابة عندها وسيلة خلقٍ تثير الخيال، تقول في قصيدة " ما قبل البدء ":

**يُمْكِنُنِي الآنَ...**
**أَنْ أنزويَ خَارِجَ الوَقْتِ**
**أَسْترِدُّني**
**وأَخْتَارُ مِنْ عَثَرَاتِ العُمْرِ مَا أَشْتَهِي مِنْ شُقُوقٍ**
**وأَخِيطُ لِكُلِّ مَلاَمِحِي**
**مَا يُشْبِهُنِي**
**بِرُذَاذِ الكَلاَمِ**[5].

كما استطاعت سميّة أنْ تعيّن كينونتها من خلال الكتابة، فتضيف في قصيدة " **الشّعر** " قائلة:

**مَلِكٌ لأَرْوَاحٍ تُحاكُ بِرَسْمِهِ *** وتَمُوتُ شَوْقاً كَيْ تَعيشَ بِحُكْمِهِ**
**لَمْ يَحْتَوِيهِ العَالمونَ وَعِلْمُهُمَ *** كَعقِيدةٍ أوْحى لجَاهِلِ عِلْمِهِ**
**يَسْتَاسِرُ المعنَى فَيُكْمِلُ خَلْقَهُ *** فِي رَحْمِ مَنْ أَبْلَى فَسُمِّي باسمِهِ**
**ماءٌ يشفُّ الرُّوحَ مثل حمامةٍ*** بَيْضَاءَ حامَتْ فوقَ أيكةِ حِلمِهِ[6]،**

فيغدو الشّعر عندها بحراً بلا شطآن لسعته وثرائه تركيبا ودلالةً، وذلك حين قالت:

**بَحرٌ بِلاَ مَرْسَى وَشُطْآنٌ لهُ ***** غَرِقَتْ بهِ لَمَّا اسْتَدَارَ ليمِّهِ [7].

**الشّعر**

وهنا تتناص الشاعرة مع النص القرآني، لتخلق دلالة الكمال وعدم الانتهاء وذلك حين قال جلّ وعلا في سورة الكهف: (( **قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّي لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ١٠٩** )) سورة الكهف – الآية 109 – وإذا كان للبحر الحقيقي ( الواقعي ) مرسى وشطآن، فإنّه ليس لبحر الشّاعرة " سمية محنش " أي **بحر الشّعر** شاطئ، وهنا تغييبٌ للحدود في " **بحر الشّعر**" فتظلّ تنهل من بحر الشّعر دون أن ينْفدَ، وتضيف في قصيدة " ساحرة ":

ولولا الوُجودُ وحُكمُ الوَرَى *** **لكنتُكَ يا شِعْرُ ..في شاعِرَه**[8]

تذهب الشّاعرة في قصيدتها " سبحاني ...بسلطانك " إلى تجلية قوة سحر الآخر في تكوينها جسداً أنثويّاً مارداً، فتنهل قوتها من سلطان الرّجل ولهبه، فتتشظّى مفرداتها على النّحو الذّي نبصر هذا الخَلق الجديد في مشهدها الشّعري، تقول:

**وخُضْتُ الشِّعْرَ أُغْنِيَةً***يَجُنّ جُنُونُها فِيّا**
**كَحَافِلَةٍ مِنَ الغُفْرَانِ*** حَافِلَةٍ بِهَا البُشْرَى**
**فأيُّ الشِّعْرِ تُخْبِرُنِي***وَعُرْفُكَ فِي حَوَاشِيهِ**
**يَجُوبُ الكَوْنَ والإِنْسَانَ***وَيَحْيَا فِيمَا يُبْقِيهِ[9]**

تخوض الشّاعرة غمار الشّعر وتسعى إلى شعرنة لغتها بروح شعريّة أكثر سحراً وتدفّقاً، فترتفع بتجربتها الشّعريّة إلى درجة التّجريب. ورغم أنّ " **سمية محنش** " تخوض الشّعر أغنية، وينصهر جنونها فيه محاولة تكوين ذاتها من خلاله و كتابة الذّات الأنثويّة، إلاّ أنّ هذا لا يعني غياب الآخر فيه وإنّما تظلّ المرأة تنهل من أعراف الآخر/ الرّجل، ذلك حين قالت:

**فأيُّ الشِّعْرِ تُخْبِرُنِي***وَعُرْفُكَ فِي حَوَاشِيهِ**

فتظهر قدرة الشّاعرة على تلوين الأداء الشّعري في قصيدتها، وتعميقه وشعرنته.

وهو نفس ما عبّرت عنه " **راوية يحياوي** " في قصيدتها " **لم يكفني جسدي** "، تقول:

**لَمْ تَكْفِ عَيْنَايَ/ لأُبْصِرَ غَدًا هَارِبًا منكَ...وإِلَيْكَ/ أَعِرْنِي بَصِيرَتَكَ/ لأَرْعَى بَلاَهَتِي التَائِهَةَ/ ولَمْ تَكْفِنِي نَبَضَاتُ كَبِدِي/ لِأَعِي كَيْفَ تُرْضِينِي/ أَعِرْنِي صَبْوَةَ اللُّقْيَا/ فَقَدْ يَهْذِي خُلْدِي/ رَافِلاً بِمَوَاسِمِهِ الحُبْلَى/ ولَمْ تَكْفِنِي شِفَاهِي/ لِأَسْتَجْمِعَ لُغَتِي الهَارِبَةَ/ أَعِرْنِي حُرُوفَكَ الحَافِيَّة/ لِأَبْتَاعَ لَهَا نَعْلَيْنِ/ مِنْ وَرَقِ التُوتِ/ وَأَمْهِلْ أَصَابِعِي**[10]، جاءت الكتابة عند الشّاعرة، لتمثّل « المستراح من عبء ما يتناوب على الرّوح من استلاب يومي، هي الرأفة من أحيان متجليّة، في التّوحدّ الكامل بين الذّات وبرهة زمنيّة عابرة ماثلة إلى الأبد هي أيضا التّشظي بكلّ أشكاله، حين تمعن الذّات في تغييب ذاتها، في التّوحّد كيف يمكن للمرأة منّا أن تلملم كلّ ما بعثره هذا السّطو، على مدى قرون تراكمت على بعضها فوق هذا الكتف الرهيف المثقّل بتركته ؟ »[11]، فكثيرا ما تحار المرأة بين عالمها الأنثوي الخاص بها وبين صدقها مع ذاتها اتجاه التّجربة الإنسانيّة ككلّ، لأنّها تمثّل ذات الرّجل وذات المرأة في آن واحد[12]، يظهر من خلال قول الشّاعرة:

**لَكَمْ تُشْبِهُنِي/ فَحَوَاسِي بِكَ تَتَنَبَا/ وَحَوَاسُكَ بِي تَنْتَشِي.**

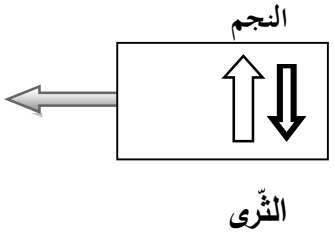
كما عملت الشّاعرة "سمية محنش" على كسر الطّابوهات (الثّوابت الفكريّة والثّقافيّة) من خلال الاشتغال اللّغوي المتمرّس، فوجدت الصّورة الشّعريّة عندها متنفّسا يمكّنها من التملّص من إشكاليّة البحث عن سؤال الهويّة ( إثبات الذّات )، إلى الاشتغال النّصي ( سلطة النّص ) وفق رؤيّة خاصة.

لهذا تكون اللّغة عندها « ليست مسألة صياغة لغويّة فحسب، بل طريقة في التّفكير والتّحليل والوجود ( النّصي منه على الأقل )، إنّها شكل حضور الذّات في اللّغة والفكروعبرهما،

إنّها استحضار للجسد المصلوب تحت سياط ما هو سائد وعرفيّ، كي يعلن هويته من الدّاخل »[13]، وعمدت الشّاعرة "**سمية محنش**" أثناء العمليّة الإبداعيّة، إلى إسقاط اللّغة على عالمها الأنثوي، فيظهر هذا التّطابق من خلال « التّركيز على الصّورة الشّعريّة، التّي تخرق منطق اللّغة التّواصلي، وهذا يبيّن إلى أي حدّ كان إحساسها قويّا بسلطة اللّغة »[14]، فارتسمت الصّورة الشّعريّة فضاءً تخييليّا ثريّا يشتغل على الرؤيا الشّعريّة، وتجلّت الصّورة الشّعريّة عند الشّاعرة داخل بنية الخطاب الشّعري 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**[15]

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 تلوى الآخر، بانتظار التّواصل الصّوري 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 يزيح صفة **القتامة** الطّاغيّة في اللّقطة الأولى، وذلك حين قالت الشّاعرة: **والنّجم سبّح في ثراه**، فوضحنا من خلال هذا الشّكل تقنيّة انقلاب العوالم، كما يأتي:




لقد اعتمدت الشّاعرة " **سمية محنش** " تقنية انقلاب العوالم، حيث جعلت من النّجم الموجود في كبد السّماء إلى نجم يسبّح في ثراه، فانقلب العلوي السماوي إلى السفلي أرضي، وهذا الانقلاب قادتنا إليه مركزيّة الصّورة الشّعريّة واشتغالها الصّوري في ضوء البلاغة الجديدة.

هكذا تتأنسن اللّغة الشّعريّة النّسائيّة، وتتسلّح بقوة تخييليّة، لتغدو اللّغة حاضنة الذّات الأنثويّة وحاويتها، فاللّغة التّي تمثّل حاضنة الذّات الأنثويّة، تندمج مع أرض الوطن لتخلق« استراتيجيّة تحمي القصيدة من رومانسيّة الذّات المعزولة المنكسرة وسلطة الموضوع المجرد الجاف » [16]– على حدّ قول عبد الله العشي – تقول في قصيدة " **نبيذٌ لريكا** ":

**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** [17]

عمدت الشّاعرة إلى ربط هذا المشهد ب " الوطن "، وهو الدّال الذّي كان يتحرك في جلّ القصيدة تضيف في وصف بلدها ومساءلة جمادها عن إرثها، تقول:

**سَلُوا صَخْرَةَ الأوراس منْبَعَ لِينِهَا *** سَلُوا مَنْبَعَ الإخلاصِ أيْنَ تَرَبَّعَا**
**سَلُوا وَشْمَ شيْخٍ بالعَمَامَة قدْ زَهَا *** وَبُرْنُسَ عزٍّ والعِجَارَ (**) ومَنْ معاَ**
**كأرضِ الهضابِ المسبَلات عُيُونُها *** صفات البياضِ وغَيْثُهُنَ ومَا سَعَى** [18]

ونلمح في معجم القصيدة النّسائيّة، خاصّة عند قولها:

**وتحوي رُفاتَ الأوّلينَ بتربةٍ *** تنفّسَ فيها الميْتُ حيّاً موَلَّعَا**، فكرة جدليّة تعمّق التّشكيل اللّغوي وتقويه، تتوازى فيه الجملتان الشعريتان: ( وتَحوي رُفاتَ الأوّلينَ بتربةٍ / تنفّسَ فيها الميْتُ حيّاً موَلَّعَا) نلاحظ في الجملتين صراعا لغويا ضدّيا، فتتشاكل 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 الميت يتنفس حيّا تحت التّراب – على حدّ قول الشّاعرة – وهنا دلالة على ثراء تراب الوطن وقيمته المعنوية عند الشّاعرة.

ولقد ختمت الشّاعرة مشروعها اللّغوي في قصيدتها " **نبيذٌ لريكا** "، على النّحو الذّي يكشف أهميّة الاحتفاء بالمعنى، إذ جعلت من القصيدة " جسداً " ومن " المعنى " روحاً، تقول:

**هيَ الرّوحُ في جسْمِ القصائدِ، تَاجُهَا*** تُصيبُ فنَذوي سَاجدينَ وزُكَّعَا**[19]. فجاء خصبها في التّأثير على التّشكيل اللّغوي، وقد اشتغل التّشكيل الصّوري بقوة تخييليّة، وقدرة على تلوين الأداء الشّعري وتعميقه وشعرنته.

كما تستعرض لنا الشّاعرة " **سمية محنش** " في قصيدتها " **كامل الحسن**" تفاصيل الآخر فيكون الرّجل في هذه القصيدة مدارا للسّرد وحبكته بروايتها، وشكّلت فيها بؤرة المضمر المستكين خلف المعلن، حيث تجرنا إلى الكشف عن المعنى المضمر عند الرّجل، انطلاقا من رصد تفاصيله تقول:

**يَا كَامِلَ الحُسْنِ رِفْقًا بِالقَوَارِيرِ *** تَغْتَالُهُنَّ عَلَى سَفْحِ التَّعَابِيرِ**
**تَرْتَادُهُنَّ بِلَمْحِ الطَّيْفِ فِي سَعَفٍ *** تَجْتَاحُهُنَ كَمَا هَوْلِ الأَعَاصِيرِ**
**تَغْزُو مَدَائِنَنَا، تحْتَالُ فِي دَمِنَا *** منْ ثمَّ تَجْعَلُنَا مغْنَى الشَّحَارِيرِ**
**يَا أيُّهَا الرّجلُ المُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ *** ضَاقَتْ بأُحْجِيَتِي، ضَاقَتْ تَعَابِيرِي**[20]

تحاكي **سمية محنش** الآخر ليس لتقلّده وإنّما محاكاة من أجل التّجاوز والتّغاير، إذ يحيلنا مقطعها الشّعري إلى قول الشّاعر ربيعة بن عامر الدارمي الملقب بالمسكين: **ردي عليه صلاته وصيامه ** لا تقتليه بحق دين محمد**، إذ حاولت الشّاعرة أن تعمد تقنية قلب الأدوار، فالقاتل ليس دوما " امرأة " حين قال الشّاعر: لا تقتليه، حيث عمل على تأنيث اللّغة، أمّا سمية فعملت على تذكير اللّغة، فوقع الفعل على الرّجل مع إلصاق صفة الكمال – الخاصّة بالمولى جلّ وعلا – على الآخر، حين قالت: يا كامل الحسن، إلاّ أنّ هذا الكمال يختصر على " الحسن " فقط، ليغدو **كمالا ناقصاً**، فجاءت الصّورة الشّعريّة تتطلّب معرفة بالحيويّة التّي تشتغل فيها الصّورة في إطار التّشكيل العام لبنية الخطاب الشّعري، من حيث أنّ حساسيّة الصّورة تعمل في عضويتها الشّعريّة بوصفها ثراءً للفكر وتعقّداً للتجربة[21]، فتحوّلت الصّورة الشّعريّة إلى مرآة عاكسة لجلّ الرؤى والمواقف في سياقات متعدّدة.

وتأخذنا الشّاعرة في قصيدة " **سيّدة و مراهق** " إلى الولوج داخل عالم غارق في العاطفيّة والوجدانيّة، فتنفتح الشّاعرة من خلال ألفاظها على الرّمز والأسطورة، تقول:

**قبّلتُها..**

**يا ثغريَ المنهالَ عشقاً في معابدِ حُسنهاَ**

**يا ثَغْرَها..**

**يا صيحةَ المولودِ تُذْعِنُ للوجودِ..**

**وما احْتَوَى**

**أنِّي البداية كنتُها..**

**والمنْتَهَى..**

**يا جِيدَهَا..**

**يا رعْشَةَ العصفُورِ بلّلَهُ القَطَرْ**

**من كلِّ فصْلٍ قد أتيتكِ مُفْعَمًا..**

**بالرّيحِ حينًا..**[22]

تكتظّ القصيدة بشبكة محتشدة من الدّوال المرمّزة والمؤسطرة: العشق، الوجود، البداية، المنتهى الرعشة... إذ تتوزّع على القصيدة في أشكال متعدّدة، كما نلمح في العنوان شخصيتين رئيسيتين الشّخصيّة الأولى وهي: المراهق، والشّخصيّة الثّانيّة وهي: سيّدة، فصورة المراهق تعكس سمة التّهوّر وعدم النّضج وحساسيّة صورتها اللاّئقة، أمّا صورة السيّدة فهي تعكس السّمة المحترمة وتقدّم صورة اعتباريّة، فرغم التّعارض الذّي نصادفه بين اللفظتين: مراهق/ سيّدة، إلاّ أنّ العلاقة فيما بينها متصلة هذا ما يُظهره قول الشّاعرة:

**يَا صَيْحَةَ المَوْلُودِ تُذعنُ لِلْوُجُودِ..**

**ومَا احتَوَى**

**أنّي البداية كُنْتُها..**

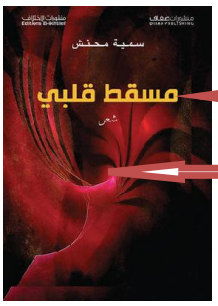
**والمُنْتَهَى..**[23]

فاكتسبت اللّغة الشّعريّة قيمة تداوليّة في فضاء التّعامل والاستخدام، فيظهر الاتصال من خلال صوت المراهق الذّي يؤكّد أنّه: كان البداية والمنتهى، وهنا دلالة عن قوّة التّماسك الرّوحي بينهما.

إلاّ أنّ فضاء هذا النّص مجهول كونه ينطلق من شخصيتين مجهولتين على المستوى العام معروفتين على المستوى الشّخصي للشّاعرة، إلاّ أنّ فضاء الحجب سرعان ما ينكشف ويُفضح أمام النّسق الجديد الذّي يحدّده الفضاء التّعبيري الجديد: " **قَبَّلْتُهَا../ يَا ثَغْرِيَ المُنْهَالِ عِشْقاً فِي مَعَابِدِ حُسْنِهَا/ يَا ثَغْرِهَا../ يَا صَيْحَةِ المَوْلُودِ تُذْعِنُ لِلْوُجُودِ../ وَمَا اِحْتَوَى**[24]، لتغدو العلاقة بين حبيب وحبيبته وهي علاقة تنطوي على كثير من الالتباس والغموض.

**أوّلا: أيقونيــة ديوان " مسقط قلبي ":**

تعتبر الأيقونة – حسب بيرس ( Peirce )- « علامة تحيل إلى الشّيء الذّي تشير إليه، بفضل صفات تمتلكها خاصّة بها وحدها، فقد يكون أيّ شيء أيقونة لأيّ شيء آخر، سواء كان هذا الشّيء صفة أو كائنا فرداً أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشّيء وتستخدم علامة له »[25]، حيث عمدت الشّاعرة إلى إلغاء الحدود وإذابتها، وتتجسدّ أوج صوّرها من خلال إلغاء الحدود بين الله والإنسان حين قالت: سبحاني .... بسلطانك، فنزلت الشّاعرة باللّغة من مستواها المتعالي إلى مستوى أدنى رغبة منها في إذابة الحدود الفاصلة بين الأنا ( الأنثويّة ) والآخر ( الذّكوريّة )، إذ أنّ الدّيوان في بنيته يعكس جماليات الوحدة الانصهاريّة التّي برزت في فترة الخمسينات، وعبّرت عن نفسها في تجلّيات متعدّدة ومختلفة من مستوى البنيّة الإيقاعيّة إلى مستوى التّركيب النّظمي والفصلات النّحويّة للنّص وكان من بين أبرز هذه التّجليات...حدوث تشابك عميق بين الشّعر وأنماط التّعبير الأخرى ( تسريد الشّعر ) ....وتمثّل هذا التّشابك في دخول مفاهيم هندسيّة، وموسيقيّة، وتشكيليّة في تكوين مفهوم النّص وولادة استعارات مشتركة جديدة لتجسيم الفنّي، كاستعارة الحياة العضويّة والنسخ والشّرايين والجسد الواحد[26]، وهذا ما ظهر من خلال سيميائية صورة غلاف الدّيوان، حيث حاولت الشّاعرة أن تجسّد من خلال غلافها، شرايين القلب بطريقة متميّزة، كما هو موضّح في الصّورة التّاليّة:

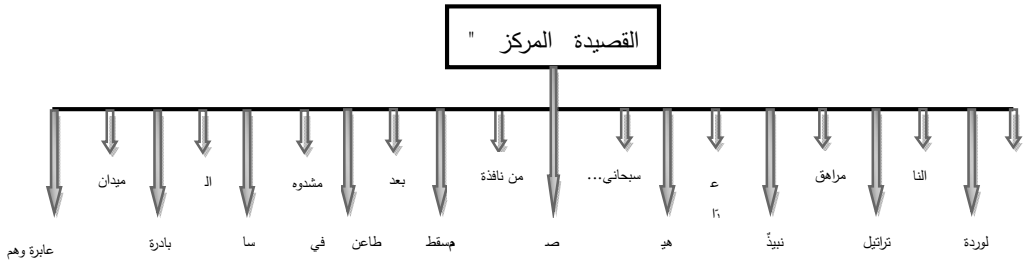



**عتبة الجسد للولوج داخل النّص**

**عتبة الشّرايين للولوج داخل نصّ النّص/ معنى المعنى**

إنّ الولوج عبر عتبة الجسد، كعتبة نصيّة أولى – تظهر من خلال سلطة العنوان وسيمائيّة الغلاف- في فكّ مغالق النّص؛ لذا جاءَ عنوانُ ديوانها يتمرّكز حول دلالة الجسد، إذ جعلت من القلبِ بؤرة مركزيّة لاشتغالها اللّغوي التّصويري، فإذا صلُحَ القلب صلُحَ الجسد ككلّ، اقتداءً بقول الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) « **أَلا وَإِنَّ فِي الْجَسَدِ مُضْغَةً إِذَا صَلَحَتْ صَلَحَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، وَإِذَا فَسَدَتْ فَسَدَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، أَلا وَهِيَ الْقَلْبُ** »– أخرجه البخاري في الصحيح – وهذا ما يظهر من خلال الغلاف الخارجي للدّيوان –كما هو موضّح في الصّورة السّابقة –.

والمتمعن في المنجز الشّعري النّسائي الجزائري – من خلال ديوان **مسقط قلبي لسمية محنش** – يلاحظ أنّ الدّيوان مبني بناءً معماريّا محكما، حيث إنّ نصوص الدّيوان تترابط ترابطا محكما، وتنتمي إلى حقول دلاليّة متجاورة هي: الكتابة، الجسد، الحبّ، ....كما أنّ عنوان الدّيوان " **مسقط قلبي** " هو عنوان إحدى قصائد المتن أو ما يسمى ب" **العنوان المتناسل**"، إذ إنّ القراءة الأوليّة لهذه القصيدة تشعرنا بأنّها القصيدة المركز هي الحبل السّري الرابط بين جلّ قصائد الدّيوان، وأنّ كلّ قصائد الدّيوان نابعة من هذه القصيدة المركزيّة المعنونة ب " مسقط قلبي"، كما هو موضّح في المخطّط التّالي:




فجاءت قصيدة " **مسقط قلبي** " التّي وقع عليها اختيار عنونتها كعتبة للدّيوان، حيث حاولت الشّاعرة تحوير ما اعتدنا سماعه عند الجمهور المتلقي " **مسقط رأسي** "، والذّي يدلّ عن مكان الميلاد **بمسقط قلبي** فخصّت المسقط هذه المرة للقلب ليغدوَ عندها " مسقط القلب "، أي مكان سقوط قلبها والإعلان عن وقوعها في الحبّ، لتُولَد من جديد حبّا وسعادة وتعاسة ووجعا – أيضا – تقول:

**يَا مَسْقَطَ قَلْبِي يَا وَجَعِي *** مِنْ نَبْعِكَ جَادتْ أَشْعَارُ**
**كُلُّ الأَوْطَانِ لَهـَا عِبْقٌ *** كُلُّ الأَطْيَارِ لَهَا دَارُ**

**كُلُّ العُشَـاقِ لَهُمْ وَلَهْ *** كُلٌّ فِي المَسْقَطِ يَخْتَارُ**
**مَا بَيْنَ المَسْقَطِ والمَسْقَطْ *** مِنْ أينَ يَكُونُ الإِبْحَارُ؟**[27]

فكان مسقط قلبها المكان والنّبع الذّي تدفّقت منه أوجاعها وجادت منه أشعارها، حيث استطاعت الشّاعرة من خلال عتبة عنونة ديوانها الشّعري، أن تفرض سلطة النّص على البحث في الهويّة الأنثوية – على النحو الذّي تقوم به غيرها من الشّاعرات الجزائريات المعاصرات – من خلال فرضها سلطة القلب على العقل، باعتبار أنّ العاطفة هو الجانب الغالب على المرأة، فتعارض المقولة التّي نددها المجتمع الأبوي لسنوات " مسقط رأسي " من خلال مقولة " مسقط قلبي "، لتؤكّد – بطريقة غير مباشرة – على أنّ **المجتمع الذّكوري مجتمع عقلانيّ** بالقوة، أمّا **المجتمع النّسائي** فهو **مجتمع عاطفيّ** بالقوة ليغلب على المرأة الجانب العاطفي، ويمكننا أن نستدل – هنا – بالحديث النبوي الذّي يقول أنّ " **النّساء ناقصات عقل ودين** "، وفي الحديث نلمح نقطة قوة لا ضعف إذ إنّ المرأة أقوى من الرّجل لهذا توكّل إليها مهمّة **الأمومة**، التّي تعدّ من أصعب المهام لما تعانيه من آلام الحمل والمخاض والولادة والتربية لذا يقول جلّ وعلا في سورة " لقمان":(( **وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِي عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِي وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَيَّ ٱلْمَصِيرُ ١٤** )) – سورة لقمان الآية 14 – فقول الرحمن في الآية الكريمة " **حملته أمّه وهنا على وهن** " دليل على معاناة المرأة أثناء الحمل والوضع، هكذا استطاعت الشّاعرة إلغاء الحدود بين النّص الأصلي والنّص المستعار منه، سواء كان قرآنيا أم تراثيا أم تاريخيا.

فالتّجربة الشّعريّة عند **سمية محنش**، فرضت عليها نسقا معيّنا دون سواه تظهر منه حقيقة تفاعله مع النّص المستعار، لذلك نجد أنّ: « النّص يتولّد من بنيات نصوص أخرى، في جدليّة تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالق » [28]، فلا يُخلق النّص من عدم وإنّما نتيجة تراكمات نصوص أخرى سابقة أو لاحقة له.

**ثانيا: تجليات شعريّة المفارقة في الشّعر النّسائي الجزائري:**

تقترح الشّعريّة نفسها حقلا معرفيّا ونقديّا يبحث في قوانين الخطاب الأدبي، وفي طبيعة العناصر التّي يتشكّل منها ذاك الخطاب ويُحقّق بها وجودَه الفعلي داخل نسق النّص، ومعنى هذا بأنّها تنظر إلى النّص من حيثُ عناصره التّي تتحقق كينونته البنيويّة بارتباطها ببعضها البعض عن

طريق العلائقيّة، فالشّعريّة تجاوزت النّظر إلى جزء واحد من أجزاء النّص، وتخلّت عن تعريف الجنس الأدبي بالاستناد إلى ظاهرة واحدة شائعة فيه، وإنّما هي تقدّم وصفا للنّص من الزّاوية الشّاملة لكلّ عناصره ومستوياته التّي يتكوّن منها[29]، حيث لا يمكننا أن ننفي وجود الشّعريّة في النّثر، ولكن تكون أقل حضورا من الشّعر الذّي تبلغ الشّعريّة فيه الدرجة القصوى أي ذروتها، وهذا ما يجعلنا نميّز بين الشّعر والنّثر لا باعتبار الوزن كما عند القدماء وإنّما بقوّة اشتغالها الرؤيوي، حيث تقترح " المفارقة " نفسها ظاهرة شعريّة لا تكتفي بأن تكون عارضة في النّص وطارئة على ملامحه الشّكليّة والمضمونيّة، بل يحدث وفي حالات نجاح الشّاعر في استثمار منطقها الخاصّ أن تكون مرتبطة بكلّ عنصر من العناصر المكوّنة للنّص، ومتغلغلة في أعماق بنيته، فتمنحه اختلافه المنشود، وتدفعه بخطى واثقة صوب كسر السّائد من الأقاويل والظّفر باحتمالات أخرى لتشكيل القول الشّعري كفيلة بأن تمنحه المغايرة والحداثة[30]، وقد حدّده " جميل صليبا " بقوله: « المفارقة تستعمل للدّلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة، وأنّ الرأي المفارق ليس رأيا فاسداً اضطراراً، ولكنّه مخالف لمعتقدات النّاس، والأولى أنْ يُسمى اغترابا، لأنّ من يُغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم »[31]، وقد تبنت النّصوص الشّعريّة النّسائيّة الجزائريّة ظاهرة المفارقة، للخروج بنصوصهنّ من النّمطيّة والثّابت والفحل الشّعري، الذّي حدّدته المنظومة النّقديّة القديمة، وذلك برسم مسار متحوّلٍ ومغايرٍ في تشكيل منجزهنّ الشّعري، فساهمنّ من خلال مفارقة التّضاد إلى خلق التوتّر الدّلالي، وذلك بمراوغة ومخاتلة المعنى الباطني للمعنى الظّاهري ما يشوش تنبيه القارئ ويُدخله في متاهات لا مخرج له منها.

تشتغل الشّاعرة الأكاديميّة " راوية يحياوي " في ديوانها: " **كلّك في الوحل ... وبعضك يُخاتل** "، على " المفارقة " ما يجعل القارئ يحفر في بنيتها السطحيّة للوصول إلى البنيّة الدّلاليّة العميقة ويحاور الجمع بين المتنافرات، ليشكّل المعنى المقصود من طرف مبدع النّص ( الكاتب )، لهذا فإنّ كلّ «برهان إنّما هو اقتناص معنى من معاني كثيرة، وكلّ دليل هو التقاط لوجه من أوجه الدّلالة »[32]، وهكذا يتمّ فهم النّص وجمع متنافراته لخلق المعنى الكلّي له، تقول في قصيدة " **ومضات** "، **الومضة ( 1 )**:

« مَاذَا لَوْ رَفْرَفَ كُلُّ الوُجْدِ/ ليُسَاوِمَنِي فِي عُمْرٍ أَفَلْ ؟/ وَقْتَهَا/ سَأُرَاهِنُ فِي كَفَنِي/ لِيُعْطُونِي رُطَبَ عُمْرِي/ أُعْطِهِمْ كَفَنِي »[33]

تأتي المفارقة في هذا المقطع ضربا من أضرب السخريّة، حيث يكون «التهكّم والهزء والسّخريّة من العوامل المهمّة التّي تؤدي إلى قلب المعنى وتغيير الدّلالة إلى ضدّها »[34]، وقد يأتي المعنى الدّقيق في مقطع الشّاعرة مضمرا ومحتجبا يصعب على القارئ اكتشاف أغوار النّص ودلالته، إذ نجد الشّاعرة تدّعي أنّها ميتة وتريد الخلاص من كفنها، و تقدّمه مهرا للذّي يمنحها عمرا آخر أكثر رطوبة وحياة وحيوية، إذ يكون موتها خفيّا بين ثنايا النّص، وكأنّها: تحيا حياة ميتة لا معنى لها لشدّة قسوتها والألم الذّي تعانيه، وهذا كفيل بإحداث شروخ داخل النّص، فما تظهره الشّاعرة للمتلقي غير ما يضمره النّص له من معنى مغاير، ومن ثمّ يصبح التّعبير « رؤى هذه الذّات ساخرا، منتقدا لوضعه الحالي، رافضا لكينونته »[35]، نضيف مثالا آخر نمثّل به لهذا النّوع من المفارقة، تقول الشّاعرة راوية يحياوي في الومضة ( 5 ) من قصيدتها "ومضات ":

« لَنْ أَبْكِي/ بَعْدَ اليَوْمَ/ لِأَنَّ مِرْآتِي/ تَبْكِي »[36]

يحتوي هذا المقطع من قصيدتها " **ومضات** " على مفارقة ساخرة قويّة، باعتبارها عنصرا تشكيليّا فاعلا ومركزيّا يعمل على شحن التّعبير بقوّة إبلاغ فنيّة، تنقل التّلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ، على النّحو الذّي ينكسر فيه أفق توقّع القارئ ويربك طمأنينة الاستقبال ويفتح التلقي على رؤية جديدة تجدّد الحيوات المركزية في مستقبلات المتلقي وتنشطها، بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة والإدهاش والإبهار التّي تثيرها المفارقة في منطقة التلقي[37]، فيأتي نصّ " **راوية يحياوي** " يضمر في ثناياه دلالة الألم والوجع، التّي تؤرّق الذّات الشّاعرة رغم محاولتها إخفاء ذلك من خلال قولها: « لن أبكي/ بعد اليوم/ لأنّ مرآتي/ تبكي »، أي أنّه ليس بالضّرورة أن تبكي لأنّ أناها الثّانيّة ( غير المرئيّة ) تبكي، ويحيل هذا في النّص على حالة من التأزّم والانهيار النّفسي، تجعل الذّات الشّاعرة غير الذّات، حيث استطاعت الشّاعرة من خلال تقنيّة المفارقة ولعبة اللّغة الشّعريّة أن تربك دفاعات القارئ « وتضعه داخل إشكاليّة تلقّ تمتحن كفاءة قدراته الاستقباليّة »[38]، ورفع حدّة توتره وذلك من خلال مزاوجتها بين العنصر المؤلم والعنصر الكوميدي.

كما تتجلى المفارقة في ديوان " **كلك في الوحل وبعضك يخاتل** " من خلال قصيدة " **هي الدّنيا** "، حين تقول:

**هِيَ الحَيَـــــاةُ فُؤَادٌ كُلّهُ خِرَقٌ نَخِيطُ مِنْ رَثِّهَا الأَحْلاَمَ أَحْيَـانَا**

**مَـــا لِلْجِرَاحَاتِ، نَرْعَاهَا فَتُبْئِسُنَا نَصُوغُ مِنْ قَدَحِ الأَيّامِ قُرْبَانَا !!**[39]

تنصرف الشّاعرة إلى أعماق اللّعبة الشّعريّة لتستولد المفارقة من بواطنها، فتنفتح الكلمة عندها على معنى آخر، وتدخلنا في تعريف جديد للحياة، وهي – حسب تحديد الشّاعرة – « الحياة = فؤاد كلّه خرق» حيث تتحوّل الحياة إلى فؤاد هشّ كلّه خرق تصبّ قالب المفارقة الشّعريّة فيه.

وتنقلنا الشّاعرة " **حنين عمر** " عبر الرؤيا الشّعريّة في ديوانها " **باب الجنّة** " إلى تجاوز ظاهر الأشياء والحفر في بواطنها، تقول في قصيدتها المعنونة ب " **باب الجحيم** ":

**قَالَ المَلاَئِكُ عِنْدَ بَابِ جَهَنَمِ هَذِي الشَّقِيَّةُ ذَنْبُهَا يَتَكَـــلَمُ**

**فَأَدَرْتُ وَجْهِي لِلْمَلاَكِ بِلَغْنَةٍ: تُبْلَى بِذِي عِشْقٍ بِهِ تَتَأَلَّـــمُ**

**إنْ صِحْتَ يَا نَارَ السَّعِيرِ: خُذِي خُذِي صَاحَ السَّعِيرُ: أَخَافُ مِنْهَا أُضْرَمُ.**

**نَارُ الجَحِيمِ إِذَا تَرَاهَا أَوْقَدَتِ لَأَخَفُّ ممِّـــا فِي الفؤاد وَأَرْحَم**[40]

ينفتح الدّال العنواني ( باب الجحيم ) انفتاحا تدريجيّا على المفارقة، حيث تمّ التّدليل عليها من خلال الألفاظ الآتية: باب جهنم، الملاك، نار السّعير، نار الجحيم، أضرم، أوقدت، إذ تتنازل حدّة " نار الجحيم" وتضعف قوّة حرارتها عند الشّاعرة، بينما تبلغ الحرارة أقصاها حين تلتحم بها لفظة "الفؤاد"، فتغدو **نار الفؤاد** أشدّ حُرقة من **نار الجحيم**، وهكذا تستطيع الشّاعرة إقصاء " نار الجحيم " عن أداء دورها في الحَرق، فحركيّة « الصّورة ما تلبث أن تتواصل لتحوّل المفارقة المشهديّة إلى مفارقة تمثيليّة – دراميّة، ترتفع بشعريّة المفارقة إلى مستوى تركيبي أعقد »[41]، حيث تحوّلت عتبة العنونة "باب الجحيم " في منصة النّص إلى شيء بسيط خفيف غير مُخيف، مهزوم في خاتمة القصيدة حين قالت الشّاعرة:

**نَارُ الجَحِيمِ إذا تَرَاهَا أَوْقَدَتِ *** لَأَخَفُّ ممّا فِي الفُؤَادِ وَأَرْحَمُ.**

فتنقلب المرايا عند الشّاعرة " **حنين عمر** " وتصبح نار الفؤاد وحُرقته أشدّ حراً من نار الجحيم، فتأتي قصيدة المفارقة عندها « تكتنز بثراء شعري هائل، إذا ما تمكّن الشّاعر من الإمساك الجمالي باللّحظة الشّعرية الخاطفة في تحوّلها من حال شعرية مهادنة إلى حال شعرية مفارقة »[42]

لقد تجاوزت القصيدة الحديثة ما كانت وسارت عليه القصيدة التّقليديّة، وحطّمت صنم الفحل الشّعري، وساهمت من خلال اللّعبة اللّغويّة في خلق شعريّة المفارقة في القصيدة النّسائيّة الجزائريّة، والكشف عن حساسيّة نوعيّة مغايرة لما هو سائد، ونابعة من اللّعبة الشّعريّة ذاتها.

وتقدّم لنا – أيضا – الشّاعرة حنين عمر من خلال قصيدتها " **تساؤلات مؤنثة** " روح المفارقة بدءا من عتبة عنوانها، حيث أنّ هذه التساؤلات الأنثويّة تعكس مفارقة مفهوميّة ما تلبث أن تتجسد في المتن:

**وقفتُ أمَــامَ مِرآتِــي/ أُسَائِلُ هل أنــا أَكْبُــرْ ؟/ هُنَا نَهْدِي يُجَاوِبُنِــي/ هُنَا نَهْرٌ مِنَ الأَحْمَــــرْ/ هُنَــا وَطَنٌ بِلاَ وَطَنٍ/ هُنَا مُرٌّ لَنَــا السُّكَــــرْ/ كَتَبْتُ العُمْرَ عِشْرِينَا/ مَضَى عُمْرِي وَلَمْ أَشْعُرْ !/ كَتَبْتُ الاِسْمَ أَحْزَانِي/ وَمَنْفًــى بَــارِداً أَصْفَــرْ**[43]

يعكس البيت الأوّل من القصيدة مفارقة تتلاءم مع المفارقة العنوانيّة (تساؤلات مؤنثة )، وذلك حين قالت الشّاعرة: (وقفتُ أمــام مرآتــي/ أسائل هل أنـا أكبــر ؟ )، والتّي تشتغل بدورها ضمن مفارقة كليّة وهي مفارقة الجسد، التّي تظهر جليّا في المتن النّصي، حيث تتساءل الشّاعرة عن عمرها، فكثيرا ما كانت المرأة ترفض أن تَكبر وترغب في أن تظلّ صغيرة في العمر طوال حياتها، فكان " كبر السنّ " من الهواجس التّي تؤرقها، ليظلّ حجم جسدها في مشهد الرؤيّة الشّعريّة ينفلت من فضاء الطّفولة، إلاّ أنّ اللّحظة الشّعريّة المفارقة تتضح من خلال الإجابة الواردة داخل المنجز النّصي، ليكون بذلك تضخيم الجسد الأنثوي مناسبة لكبر سنّ المرأة (هنا نهدي يجاوبنــي/ هنا نهر من الأحمـــــر )، وتضيف: (كتبتُ العمر عشرينا/ مضى عمري ولم أشعرْ ! )، فتظهر وتتجلى المفارقة في حركة الجسد عند نموّه أي بين مرحلة الطّفولة ومرحلة الشباب والشيخوخة، فهل تمضي عشرون سنة من عمر الشّاعرة ولا تزال طفلة؟.

لهذا جاءت الكلمة الشّعريّة عند حنين عمر لتمنح الأشياء دلالة مغايرة وجديدة لمعانيها القديمة، والتّي تتولّد بواسطة مجاورتها لكلمات ما كانت لتجاورها قديما، وفي تراكيب تمنحها حياة

جديدة، فالشّعر بطبيعته يقوم على فصل اللّفظة عن معناها الأوّل وتهجيرها باتجاه معنى آخر لم يكن لها في الأصل[44]، وهنا تتجلى قدرة الشّاعر على تحويل السّائد إلى مغاير، وتجاوز الصنم الشّعري.

كما حاولت المرأة الشّاعرة أن تشتغل في منجزها الشّعري حول ثنائيّة "الحضور والغياب"، إذ تسعى إلى تجاوز الرّاسخ في المنظومة العربيّة القديمة، والذّي يتجلى من خلال المعنى الظاهري إلى معنى أكثر عمقا وكثافة، وذلك عن طريق الرؤيا الشّعريّة، فتعمل من خلال شعريّة التّضاد على بناء النّص وفق بُنى متصارعة، يستحيل قَبول المعنى الظّاهري للنّص، والذّي يخالف ويصطدم مع معناه الباطني.

فيأتي التّغيير الشّعري عند الشّاعرة " **راوية يحياوي** " مبنيّا أساساً على مفارقة التّضاد، والتّي تعمل على تحويل مجرى النّص وتغيير دلالته، ففي قصيدة " **لم يكفني جسدي** " تسعى الشّاعرة من خلال ثنائيّة التّضاد إلى تغيير النّسق الشّعري نحو آلية الاكتمال الجسدي، تقول:

**لَمْ تَكْفِ عَيْنَايَ/ لأُبْصِرَ غَدًا هَارِبًا منكَ...وإِلَيْكَ/ أَعِرْنِي بَصِيرَتَكَ/ لأَرْعَى بَلاَهَتِي التَائِهَة/ ولَمْ تَكْفِنِي نَبَضَاتُ كَبِدِي/ لِأَعِي كَيْفَ تُرْضِينِي/ أَعِرْنِي صَبْوَةَ اللُّقْيَا/ ولَمْ تَكْفِنِي شِفَاهِي/ لِأَسْتَجْمِعَ لُغَتِي الهَارِبَةِ/ أَعِرْنِي حُرُوفَكَ الحَافِيَّة/ ولم تَكْفِ وُجْنَتَيَّ/ لُغَةً وَسَامَتُهَا/ فَشَامَتُكَ الوَاجِمَة/ تَكْفِينِي .../ لَكَمْ تُشْبِهُنِي.../ لَمْ يَعُدْ جَسَدُكَ يَكْفِيكَ/ فَحَوَاسِي بِكَ تَتَنَبَّا/ وَحَوَاسُكَ بِي تَنْتَشِي/ فَبَعْثِرْ تَقَاسِيمَ وَجْهِكَ/ نَحْوِي/ لَمْ يَعُدْ وَجْهِي يُجْدِينِي/ إِذَا تَعْنِكَ تَقَاسِيمِي**[45]

تحاول الشّاعرة في كلّ مرّة أن تقلب الموازنة بينها وبين الآخر، وهي تحاول إكمال جسدها الذّي لم يعد يكفيها، حيث أنّها تبحث بلغة الجسد عن كمال أعضائها الذّي لا يتحدّد إلاّ بجانب الآخر، فلا تكتمل عندها الرؤية، ولا تكتمل عندها النّبضات، ولا تكتمل عندها أيضا شفاهها، ولا وجنتيها، إلاّ باستعارة حواس الآخر، فتجمع بين مكوناتها الجسديّة ومكوّنات الجسد الآخر لتشكّل أناها، كما يأتي:

| أنا الشّاعرة ( الجسد الأنثوي ) | | أنا الآخر ( الجسد الذّكوري ) |
|---|---|---|
| عيناي | + | بصيرة الرّجل = إبصار الغدّ. |
| شفاهي | + | حروف الآخر= استجماع اللّغة الهاربة. |

= فحواسـ (ي) بك تتنبّا ⟺ وحواس( كَ ) بي تنتشي.

فتتوزّع اللّغة الشّعريّة عند الشّاعرة توزيعا متناوبا، حيث تغدو جزءا من مشروعها التّجاوزي، لتكتمل في آخر النّص بوجود الآخر، ويكتمل الآخر أيضا بوجود المرأة.

**خـــاتمـــة:**

وفي ختام مقالنا نرى أنّ قراءة المنجز الشّعري النّسائي يتطلّبُ العودة إلى سلطة النّص والبحث في حفريته اللّغويّة والرؤيويّة، حيث استطاعت المرأة الشّاعرة أن تصنع تحوّلا، وانتقالا، انطلاقا من البحث عن هويتها المفقودة إلى فرض سلطة النّص، من خلال الاشتغال على الرؤيوي وخوض غمار التّجريب، لتخلق نصّا مغايرا يتجاوز ثيمة البحث عن الهويّة إلى ثيمة أخرى أكثر حداثة، وهي الإنشاد بالاختلاف والخصوصيّة، التّي تظهر تجلياتها في خلق كتابة نسائيّة جديرة بالاهتمام، كتابة مغايرة لكتابة الرّجل، وهو ما استنتجناه من خلال دراستنا للشّاعرات الجزائر " **سمية محنش** " و" **راوية يحياوي** " و" **حنين عمر** "، من خلال دواوينهن الشّعريّة : " **مسقط قلبي** " وديوان " **كلّك في الوحل ...وبعضك يخاتل** "، و" **باب الجنّة – وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم –** "، حيث استطاعت كلّ من سمية محنش وراوية يحياوي و حنين عمر، تجاوز السّائد في العرف العربي، أي تجاوز واختراق فكرة البحث عن الهويّة الأنثويّة كأولى اهتمامات المرأة وهي تخوض التّجربة الكتابية..إلى فكرة أكثر تحرّرا واتساعا وهي سلطة النّص.

ولاحظنا أيضا مساهمة ثنائيّة " الحضور والغياب " في تحقيق شعريّة المفارقة، التّي تتجاوز فكرة الجمع بين المتنافرات والمتناقضات فقط، وترتقي في تذويب التباعد الموجود بين بعض الأشياء المتنافرة في الواقع، وإلى إحلال تباعد ولا تجانس جديد بين أشياء كانت تبدو متجانسة في العالم الحقيقي، وأصبحت أكثر تنافراً في عالم الشّعر وعلى تضاريس القصيدة، وهنا بالذّات تتحقّق الفارقة ضمن حضور – غياب، أو الفجوة مسافة – التوتر[46]، هكذا تكون المفارقة قد ساهمت بدور كبير في تأجيج الصّراع عند المتلقي، كما أنّها عملت عبر اشتغالها النّصي من خلال التّضاد والتّناقض والانزياح على أن تسير بالنّص نحو المغايرة والتّجاوز.

**هوامش :**

[1] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف – مقاربة للأنساق الثّقافيّة – دار الأمان، دط، الرباط، د ت، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص 128، نقلا عن: B.MARC LIPIANSKY : « une quête de l'identité » la revue des sciences n° 191-1983 ,p63.

[3] ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار التكوين، ط3، دمشق- سوريا، 2010، ص 241.

[4] سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 11.

[5] راوية يحياوي : كلّكَ في الوحل ...وبعضك يخاتل، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2014، ص 13.

[6] راوية يحياوي : كلّكَ في الوحل ...وبعضك يخاتل، ص 77.

[7] المصدر نفسه، ص 78.

[8] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 76.

[9] المصدر نفسه، ص 51، 53.

[10] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 61، 62، 63.

[11] منيرة فاضل: المرأة، النّص، وطقس الكتابة، مجلة البحرين الثقافيّة، وزارة الإعلام، البحرين، 2003، ص 69.

[12] بهيجة مصري إدلبي: تساؤلات حول أدب المرأة، مجلة الرّافد، ع 70، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، جوان 2003، ص 42.

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

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

[15] سمية محنش: مسقط قلبي، 44.

[16] وردية محمد سحاد: تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، دار غيداء، ط 1، عمان، 2012، ص 12.

[17] سمية محنش، مسقط قلبي، ص 37.

[18] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 39.

[19] المصدر نفسه، ص 42.

[20] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 14، 15.

[21] مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنّشر، ط3، بيروت، 1983، ص 216.

[22] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 33.

[23] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[24] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[25] شارل بيرس: نقلا عن: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، ط 2، الدار البيضاء، 1987، ص 90.

[26] وردية محمد سحاد: تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، دار غيداء، ط 1، عمان، 2012، ص 13.

[27] سمية محنش: مسقط قلبي، ص 65، 66.

[28] رجاء عيد: القول الشّعري ( منظورات معاصرة )، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، 1995، ص 227.

[29] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون البلد، دون التاريخ، ص 05.

[30] المرجع نفسه، ص 07.

[31] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج 2، د ط، بيروت – لبنان، 1982، ص 402.

[32] علي حرب، التأويل والحقيقة قراءة تأويليّة في القراءة العربيّة، دار التنوير، د ط، د مكان النّشر، 2007، ص 18.

[33] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 93.

[34] محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط 1، د ب، 1994، ص 19.

[35] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 51، 52.

[36] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 95.

[37] محمد صابر عبيد، العلامة الشّعريّة – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة – عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، 2009، ص 161.

[38] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[39] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 20.

[40] حنين عمر، باب الجنّة – وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم – هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديميّة الشّعر، ط 1، أبو ظبي – الإمارات العربيّة المتحدّة، 2010، ص 66، 67.

[41] محمد صابر عبيد، العلامة الشّعريّة – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة – ص 167.

[42] المرجع نفسه، ص 169.

[43] حنين عمر، باب الجنّة – وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم – ص 117.

[44] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 69، 70، نقلا عن: بزيع شوقي، هجرة الكلمات، دار الآداب، ط 1، بيروت – لبنان، 2009، ص 32.

[45] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 61، 62، 63.

[46] ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 67.