الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

# تمثلات الأنثى في شعر ''منيرة سعدة خلخال''

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

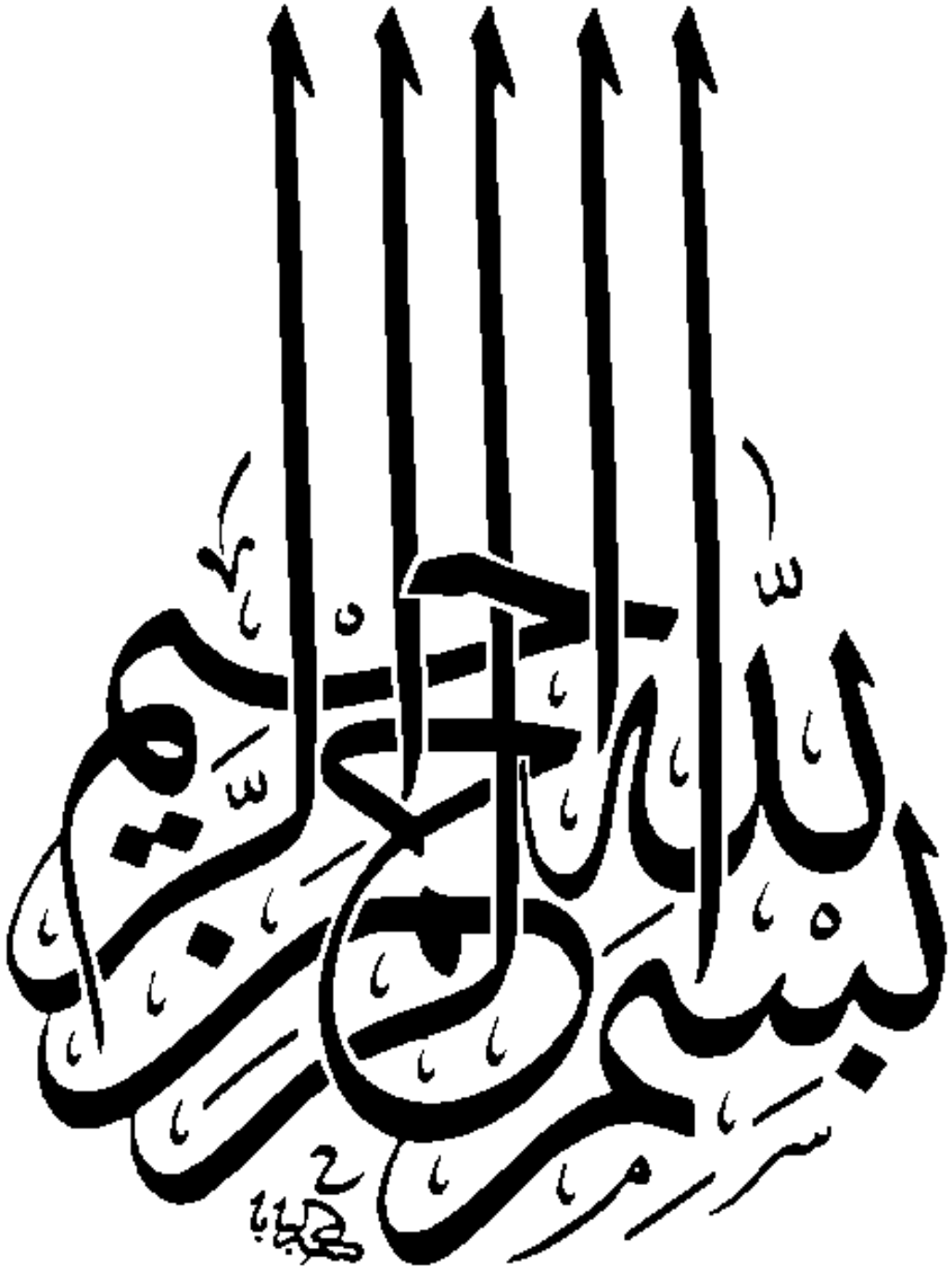
إعداد الطالبتين:
– حنان يسعد
– وسام بن عياش

إشراف الأستاذة:
– حياة هروال

أعضاء لجنة المناقشة:

| | | |
|---|---|---|
| الأستاذ: جمال بلقاسم | جامعة جيجل | رئيسا |
| الأستاذة: حياة هروال | جامعة جيجل | مشرفا ومقررا |
| الأستاذة نسيمة حارش | جامعة جيجل | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2017/2016


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا طريق العلم ووفقنا في إنجاز هذا العمل وتجاوز كل الصعاب.

نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساعدنا في إتمام هذا العمل من قريب ومن بعيد، وكل من مد لنا يد العون وكان لنا سندا بالكلمة الطيبة والابتسامة الصادقة.

كما نتوجه بالشكر الخاص للأستاذة المشرفة "حياة هروال " على توجيهاتها ونصائحها القيمة، التي ساعدتنا في إتمام هذا العمل وإخراجه إلى النور.

كما نتقدم بالشكر الجزيل ،إلى الأساتذة الأفاضل الذين وافقوا على مناقشة هذا البحث.

ونسأل الله السداد والتوفيق

# الإهداء

إلى كل من ساندنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

إلى الوالدين الكريمين، إلى الإخوة والأخوات، إلى كل زملائنا وأصدقائنا، وبالأخص من كانوا عونا لنا في لحظات من اليأس والتعب، وفي الظروف التي جعلتنا نتراجع بين اليأس والتخاذل.

إلى كل من حثنا على المثابرة والتمسك بهدفنا، إلى أن أدركنا تحقيقه وجعلناه أمامكم اليوم.

والحمد لله الذي هدانا اليوم إلى إنجاز هذا العمل، وعلى إتمامه بالرغم من الصعوبات والظروف التي عرفناها، خلال مرحلة إنجازنا لهذا البحث.

وشكرا.

*حنان وسام*

# مقدمة

## مقدّمة:

إنّ القول بكتابة نسائيّة ورصد تمثيلها الفنّي بحفريته، والوقوف عند انشغالاتها الصّورية، أضحى انشغالا يشُوبه الكثير من الالتباس والارتباك، لأنّه يُمثّل خلقًا لمنجز نسائيّ، رغبةً في تحديد هُويّة الذّات وتحقيق وُجودها الفعلي، وإرساء معالم لُغويّة مغايرة أسلوبًا ودلالةً للمحراف اللّغوي للرّجل، ومحاولة رفع الحجب عن كتابة المرأة وهدبنة المنظومة الثّقافية، التي تشتغلّ في التّمايز والاختلاف.

وجاء التّمثيل اللّغوي النّسائي رصدًا للجُمل الثّقافية، في جلّ تغيّراتها الرُّؤيويّة، لتعريّة هذه الأنساق الثّقافية، فيما أفرزته من صراعات مُحتدمة داخل المجتمع؛ فئةٌ مركزيّة تُمارس سيطرتها وهيمنتها، مُمثّلة في الآخر بكلّ تجليّاته، وفئةٌ هامشيّة تفضح الآخر وتُعرّيه، بلُغة مغايرة تعمل على مبدأ التّفكيك وإعادة التّركيب، فغدَت الكتابة–عند هذه الفئة– تركيبًا لُغويًّا، وبوحا أنثويّا في الوقت ذاته.

ومن أسباب اختيّارنا للتّجربة الإبداعيّة النّسائية، كونُها جاءت لتعكس الوضع المتأزّم، فعملت على تعريّة زيف العلاقات مع الآخر، وفضح المرجعيّات الفكريّة والثّقافية، والكشف عن مُضمرات الأنساق الثّقافية القامعة والكامنة والمستترة وراء المعلن، ولما تضمّنته الكتابة النّسائية من هاجس التّمرد على الواقع والسّائد، وتعريّة الصّراع المحتدم بين الأنا والآخر، إلى جانب رفض الفكرة القائلة بمركزيّة الرّجل وهامشيّة المرأة.

كما أردنا رفع الحجب عن الشّعر النّسائي الجزائري، باختيّارنا لشعر"منيرة سعدة خلخال" نموذجًا للدّراسة، لأنّه يُمثّل كينونة لُغويّة، تختزل حياةً من سواد لاهب يخترق السّائد، على بياض يقول الوُجود، كما يُنادي بفكرة تحرير المرأة وفكّ الحجب عنها، والوقوف عند المضمرات التي أفرزتها الأنساق الثقافية في قمع المرأة، التي لا تخرج من كونها وسيلة إمتاع، فغذَت فعل تغييب وإقصاء في دائرة الإنتاج المادّي، وتحويلها آلةً للإنتاج

البيُولوجي(الإنجاب)، فراحت المنظومة الثقافية، تؤسس مشروعا يعمد إلى اختزال الحرية في الجسد، ووضع الحدود أمام محاولة تحريره واستظهار صوته لإعادة الاعتبار للأنثى لتبوح بصمتها.

وعليه كان اختيارنا للعنوان كالآتي: **تمثّلات الأنثى في شعر "منيرة سعدة خلخال"**، وهو موضوع خصب لدراسة تبحث عن الكتابة في الأنثى، وعن الأنُوثة في كتابتها، وقد تعمّدنا اختيار مصطلح «**الأنثى**» عُنوانا لها ،لارتباط صفة الأنُوثة بمعاني اللّيونة والإنتاجيّة، التي تقودُ إلى الكمال وتجاوُزا لصفة النّقص اللّصيقة بالمرأة؛ هذه الأخيرة التي تتمثّلُها حالة عاليّة من الإدراك الواعي بالسّياق النّسوي العامّ، فتصبُّه في شكل خطاب شعريّ أنثويّ، ما يُضفي نُكهة ثقافية مُعيّنة عليه، نُكهة في مقدُورها تأمين قراءة للذّات الشّاعرة المؤنّثة، والقبض على الخصُوصيّة الجماليّة والدّلالية لشعر الأنثى.

والهدف المرجوُّ من هذه الدّراسة، هو محاولتُنا الوُصولَ إلى تمثُّلات الأنثى في المخيال الشّعري للأنثى ذاتًها كيف تنظر الأنثى لنفسها، وليس كيف يُنْظر إليها، بل ما هوّ موقعُها، وما هي زاويّة النّظر التي ترى من خلالها أنثويّتها، وما تصوّرها للآخر؟؟، فلطالما دُرست المرأة/ الأنثى كموضُوع في مخيال الرّجل/ الآخر، لكنّنا أردنا تسليط الضّوء على صورة الأنثى في شعرها، بُغيةً منّا الوُصول إلى مواطن الاختلاف والتّباين في الرّؤى والمضامين؛ بين تصوير رجاليّ مُشبع بثقافة ذُكوريّة، وتصوير أنثويّ مُثقل بالقهر والاضطّهاد و العُنصريّة.

وبناءً على هذا الهدف سنطرحُ هذه الإشكاليّة:

هل يمتلكُ أدب المرأة خُصوصيّة إبداعيّة في الكتابة، تمنحُها تفرُّدها وتجعل لها أحقيّةً في امتلاكها مصطلح "أدب نسائيّ"؟ وإذا كان لها هذه الأحقيّة، هل استطاعت أن تُوصل صوتها المليء بالرّفض، والثّورة على كلّ ما هو مُدستر ضدّها-ككائن هامشيّ دُونيّ- في نظر الثّقافة الذّكوريّة بكلّ جوانبها؟ هل استطاعت الشّاعرة/ المرأة -في كتاباتها- أن تتنصّل من خلفيّاتها الثقافية (العادات والتّقاليد، الدّين، الجسد...) باعتبارها فردًا من المجتمع؟ أم

أنّ كتابتها جاءت لتعكس ما غُرس في كيانها الأنثويّ، من مُعطيات ومرجعيّات ثقافية مُتنوّعة؟، وإلى أيّ مدى استطاعت الّشاعرة- "منيرة سعدة خلخال"- نقل الهمّ الأنثوي بمختلف تمثُّلاته في خطابها الشّعري؟...

وعلى أساس هذه الإشكاليّات ،سنُحاول الوُقوف عند إشكالية مجتمع يقبل المرأة ويرفُضها، وفي رفضه يُنكر ذاتيّتها وخُصوصيّتها وتفرُّدها، ذلك من أجل تثبيت مكانة الرّجل، وهو مجتمع يدعو إلى التّساوي في الواجبات ويغُضُّ الطّرف عن الحقوق.

وللإشارة فقط نقول أنّ دراستنا- هذه- ليست الأولى من نوعها فقد سبقتها دراسات أخرى تطرّقت إلى هذا الموضوع ( الخطاب الأدبي النّسوي) منها:

- "الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة" للباحثة: "لخضر لمياء".

-"التشكيل الفني في الشعر النّسائي الجزائري المعاصر" للباحثة: "رزيقة بوشلقيّة".

- "الكتابة الرّوائية النّسوية الجزائرية المعاصرة" للباحثة: "بايزيد فطيمة الزهرة".

وقد دعّمت هذه الدّراسات بحثنا -هذا- ومهّدت لهُ الطّريق رغم الاختلاف الواضحة بينها، في الرّؤى والمضامين وكذا المنهج المتّبع، لكنّنا لم نُصادف في طريق بحثنا دراسة مُنهجة اهتمّت بهذه المدوّنة-موضوع الدراسة- سوى تلك المقالات المتناثرة في الشّبكة العنكبّوتية، والتي قُدّمت في شكل قراءات سطحيّة لبعض من قصائد الشّاعرة.

وقد كان البحث عبارة عن مقاربة ثقافيّة، حتّمت علينا استدعاء أكثر من منهج أثناء الدّراسة؛ إذ كان المدخل والفصل النّظري شبه منفصلين عن الفصل التّطبيقي، وقد استعنّا فيهما بالمنهج التّاريخي، قدّمنا من خلاله الكتابة النّسوية عبر العُصور، كما استعنّا بالوصف كإجراء لعرض إشكاليّات الأدب النّسوي، وكذا المعطيات

المشكّلة لتصوّراته.أمّا في الفصل الثّاني (التّطبيقي) ،فقد عرّجنا على دراسة العتبات النّصية (العنوان، الغلاف، المقدمة) ثقافيّا، وكذا المكان الشّعري، كما عمدنا إلى تفعيل طاقة التّأويل لقراءة التّمثُّلات المرجعيّة (الدّينية والرّمزية) في شعر "منيرة سعدة خلخال"، إضافةً إلى استثمار جُزئيّ للمنهج الأسلُوبي في دراسة بعض الظّواهر اللُّغوية الشّعرية كالمفارقة والتّضاد والتّجاوُر.

ذلك حتى يتسنّى لنا رصد قضايا التّمثُّل الأنثوي في شعر "منيرة سعدة خلخال"، ونُشير إلى أنّ إشكالية البحث هي التي فرضت علينا هذه التّوليفة المنهجيّة؛ إذ كلّ سؤال يفرضُ علينا منهجًا معيّنًا، فاستدعينا مناهج مختلفة، لأنّ المنهج الواحد يكتفي باستنطاق النّص من منظور واحد فقط، ونُؤكّد هنا أنّ النّص الشّعري أرضٌ بكرٌ يظلّ ينفلتُ من قبضة المنهج الواحد، فكلّما نظرنا من زاويّة أغفلنا زوايا أخرى، لذلك اشتغلنا في تناوُل موضوعنا على الانفتاح المنهجيّ.

وتبعًا للإشكالية المطرُوحة والمناهج المتّبعة، جاء البحث مُقسّمًا إلى مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة، وملحقٌ أدرجنا فيه السّيرة الذّاتية والأدبيّة للشّاعرة.

ضمّت المقدّمة تمهيدا للموضوع، وأعطت فكرة عامّة حوله، كما اختصّت بطرح إشكالية البحث وبتبيان مُبرّراته وأهدافه ومنهجه.وجاء المدخل حاملا لمضمون عنوانه: **المرأة العربيّة: تاريخيّة الكتابة وهاجسُ التّعبير عن الذّات**، أمّا الفصل الأوّل المعنون بـ: **الأدب النّسوي؛ الإشكاليّات والمرجعيّات**، فقد كان فصل نظري حاولنا من خلاله عرض بعض الإشكاليات التي واجهت الأدب النّسوي، من حيثُ المفهومُ والمصطلح، الخُصوصيّة والاختلاف، وكذا التّجاوُز الفنّي والالتزام الأخلاقي في الكتابة النّسوية، كما تناولنا فيه المعطيات المشكّلة لصورة الأنثى في الخطاب النّسوي (المعطى الاجتماعي، الدّيني ،والجسدي)، كمُعطيات ثقافية تتحكّم في خطاب المرأة.

أمّا الفصل الثاني ،والذي جاء تحت عُنوان:**''تمظهُرات الأنثى في شعر ''منيرة سعدة خلخال''**، فقد ارتأينا تقسيمه إلى ثلاثة مباحث، خصّصنا المبحث الأوّل منه لدراسة **''تمثُّلات الأنثى في الفضاء الشّعري''**، تطرّقنا فيه لمقاربة كلّ من العتبات النّصية (العنوان، الغلاف، المقدّمة)، والمكان الشّعري، من أجل الكشف عن تمظهُر الأنوثة فيهما.

أمّا المبحث الثاني المعنون بـ: **التّمثُّلات المرجعيّة في شعر ''منيرة سعدة خلخال''**، فقد قسّمناه إلى قسمين؛ نظرنا في القسم الأوّل منه في تمثُّلات المرجعيّة الدّينية المتمثلة في؛ القرآن الكريم والتراث الديني، سواء في حضورها الضّمني أو المباشر، وخصّصنا القسم الثاني لدراسة تمثُّلات الذّاكرة الرّمزية، التي عبّرت من خلالها الشّاعرة عن رمزيّة الذّات الأنثوية في خطابها الشّعري، وهذا ما جعل قراءتنا رهينة إدراك تلك النّصوص وتلقّيها، وفهم المرجعيّات الدّينية والتّراثية الرّمزية، التي استندت عليها الشّاعرة.

وأخيرا عنونّا المبحث الثّالث بـ: "لعبة التّضاد وتشكيل المفارقات في "شعر منيرة سعدة خلخال"، خصّصنا له قسمين؛ القسم الأوّل رصدنا فيه لُعبة التّضاد والتّجاوُر، ومدى مساهمتهما في تشكيل المفارقة النّصيّة،والقسم الثّاني أفردناه لمفارقة اكتشاف الذّات وإعادة بناءها، وذلك للكشف عمّا تحمله اللّغة الشّعرية من أنساق مُضمرة، تتخفّى وراء التّركيب الجمالي الفنّي.

وكانت الخاتمة تسجيلا مختصرا لأهمّ النّتائج التي توصّل إليها البحث، وطبعا تضمّنت إجابة عن الإشكالية المطروحة في المقدّمة.

وقد اعترضتنا في إنجاز هذا البحث –شأن كُلّ البُحوث– جُملة من الصُّعوبات لعلّ أهمها: قلّة المهتمّين بشعر "منيرة سعدة خلخال"، ممّا جعل الدّراسات حولها نادرة، وإن وُجدت فهي عبارة عن مقالات مبثُوثة هنا

وهناك، والتي لا تبدأ بالإشارة إلى هذه الظّاهرة- موضوع البحث- حتى تختمُها مُتعجّلة متسرّعة، أو تدرس الجانب النّظري منها، وتُغيّب الجانب التّطبيقي.

كما أنّ اختيارنا الانفتاح في تنويع المدوّنة لم يكُن في صالحنا، إذ أنّنا لم نعتمد أُنموذجا شعريّا واحدا، بل تركنا المجال مفتُوحا لتدخُل ضمن الدّراسة أربع (04) دواوين شعريّة للشّاعرة (لا ارتباك ليد الاحتمال، أسماء الحبّ المستعارة، الصّحراء بالباب، للرّيح قالت الشّجرة)، وما زاد الأمر عُسرًا هو صُعوبة الظّفر بها جميعا.

أمّا عن أهمّ المراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث نذكُر : "مفيد نجم" في: الأدب النّسوي إشكاليّة المصطلح"، "عبد الله الغذّامي" في: المرأة واللّغة، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف..."ناصر معماش" في: "النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر"، "يوسف وغليسي" في: "خطاب التّأنيث،دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري، "رشيدة بنمسعود" في: المرأة والكتابة، سُؤال الخُصوصيّة وبلاغة الاختلاف"، "حُسين المناصرة" في: "النّسوية في الثّقافة والإبداع....وغيرها من المراجع، والمجلّات والدّوريات التي اطّلعنا عليها، وأفادت البحث في زوايا عدّة، وكانت خير دليل لإنارة بعض النّقاط المطرُوحة.

ولقد اجتهدنا-ونحن بصدد إنجاز هذا البحث- للوُصول إلى الأهداف المرجُوّة، ورفع الحجب عن بعض أعمال الشّاعرة الجزائرية "منيرة سعدة خلخال" ،كصوت شعريّ جزائري مُغيّب على السّاحة النّقدية، إلّا أنّ النّتائج المتوصّل إليها تبقى مُؤقّتة ونسبيّة؛ ذلك أنّ هذا النّوع من الدّراسات (تمثّلات الأنثى في أدب الأنثى) يتجلّى أكثر في الرّواية كجنس أدبي خصب للدّراسة، إلا أنّنا وتحديًّا منّا لأنفُسنا قرّرنا إسقاطه على المدوّنة الشّعرية الجزائرية، على الرّغم من المخاوف والهواجس التي انتابتنا ونحن بصدد إنجازه، لقُصور رُؤيتنا ومحدُوديّة تجرُبتنا النّقدية في مجال الشّعر خُصوصًا، و"لكُلّ شيء إذا ما تمّ نُقصانُ".

ولا يسعُنا في خاتمة هذه المقدّمة، إلّا أن نعترف بأنّه ما كان لنا أن نُنجز هذا البحث لولا توجيهات وإرشادات أخذناها عن أُستاذتنا المشرفة "حياة هروال"، فقد عبّدت لنا الطّريق وذلّلت لنا صُعوبات كثيرة وعوائق ما كانت لتُذّلّل لولالها، وأبدت اهتمامًا كبيرا بعملنا المتواضع، فكان تشجيعُها المتواصل سبيلُنا لمواصلة العمل، وكانت نصائحُها القيّمة وتوجيهاتُها الثّمينة خيرُ سند وعون لنا للمُضيّ قدُما في البحث، ولهذا نتقدّم لها بأصدق عبارات الشّكر وخالص الامتنان، وجميل العرفان لتكلّفها مشقّة الإشراف على هذه المذكّرة، كما نتقدّم بالشّكر أيضا لكُلّ من ساعدنا على إنجاز هذا البحث مساعدة نفسيّة أو أكاديميّة.

# مدخل:

# المرأة العربية: تاريخية الكتابة النسوية وهاجس التعبير عن الذات

إنّ العلاقة بين الذّكر والأنثى علاقة أزليّ امتدّت جذوره إلى حقبٍ غابرةٍ، وسوف تستمرّ إلى أمدٍ غير معلوم وغنيٌّ هو التّاريخ والتّراث الإنسانيّ بمواقف ظلّت راسخة في الذّاكرة الجماعية عكست بوضوحٍ ما تمتّع به الرّجل السيّد من حقّ السّلطة والهيمنة والمبادرة، في مقابل اقتران المرأة بالضّعف والمكر والجبن ونقصان العقل، وقد أشار **''أبو تمّام''** إلى ذلك حين قال:

**فلا تحسبنّ هنْدًا لها الغدْرُ وحْدها سجيّة نفْسٍ كلّ غانيّةٍ هنْدُ.**[1]

حيث لم تقتصر المفاضلة بين الجنسين في المجال الأدبي فحسب، وإنّما هي مفاضلة أكثر عمقا له امتداداته وتشعّباته الفكرية والاجتماعية، بل وحتى السياسية لتتراكم كلّ هذه الرّواسب ناسجة بذلك شرنقة الحرام والممنوع.

حتى اللغة، شاءت أن تؤيد هذا التمايز وتقويه، فقد ميزت بين الجنس لفظا واصطلاحاً، فالتذكير «خلاف التأنيث والذَكرُ خلافُ الأنثى والجمع ذُكورٌ وذُكْرانٌ وذكورَةٌ، ويومٌ مذكر إذا وُصفَ بالشدة والصعوبة وكثرة القتل.

وقول ذَكر: صُلْبٌ متينٌ، وشِعْرٌ ذَكَرٌ:فَحلٌ، رجل ذَكَرٌ: إذا كان قويّا شجاعاً أنِفاً أبيّاً، ومطرٌ ذكرٌ: شديد وابلٌ....» [2].

«والأنثى خلاف الذّكر في كل شيءٍ: والجمع إناثٌ، وأنثٌ: جمع إناث، يُقال للرّجل: أَنِثْتَ تأنيثاً أيْ لنْت له، ولمْ تَشدُدْ.

والتأنيثُ خلاف التّذكير.

وبلدٌ أنيثٌ: ليّنا سهلاً، حكاهُ **''ابن الأعرابي''**، وأرض مئْناثٌ وأنيثةٌ سهلةٌ مُنْبتةٌ، خليقةٌ بالنباتِ، ليست بغليظة.

---

[1] عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، عمان، ط1، 2002، ص89.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة "ذكر"، دار صادر، بيروت– لبنان، د.ط، د.ت، ص160.

وزعم **"ابن الأعرابي"** أنّ المرأة إنما سُميّت أنثى من البَلَد الأنيثِ، قال: لأنّ المرأة ألْينُ من الرّجل، وسُميّت أنثى للينها»[1].« والمرأة الأنثى: الكاملة من النّساء»[2]

وفي هذا الصّدد، لا يفوتنا إدراج ملاحظة هامّة، هي تجلّي هذا الاقتران الأنثوي بالمنع والحرمة في الحياة العملية، فـ«النّساء أشجى النّاس قلوباً عند المصيبة، وأشدّهم جزَعاً على هالكٍ؛ لما ركّب الله –عزّ وجّل– في طبعهنّ من الخور وضعف العزيمة»[3].

كما اعتبر العرب القدامى تسميّة النّساء بأسمائهنّ عيْباً وحراماً، واسْتُبدل الاسم بالإشارة إليها بأسلوب النّكرة أو المجهول، نحو:«عيال، بنت، أهل، عقيلة، كريمة فلان...» [4]. ومنهم من كان ينسبها إلى الرّجل، فحتى "المتنبّي" في عزّ التفاته إلى المرأة واحتفاءه بها، لم يكن يَنظر إليها إلّا في انتماءها إلى الرّجل، كما في رثاءه لأخت "سيف الدّولة"، التي لا يمدح فيها إلّا ما ينسبها إلى أخيها يقول:

**يا أختَ خير أَخٍ يا بنْت خيرِ أَبٍ كناية بهما عن أشرف النّسب**

**أُجلُّ قدرك أنْ تُسْمي مؤَبّنةً ومن يصفْكِ فقد سمّاكِ للعرب**

**وإن تكن خُلقتْ أنثى لقد خُلقتْ كريمة غير أنثى العقل والحسبِ**[5].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادّة"أنث"، ص102.

[2] بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة "أنث"، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2009، ص244.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج2، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، لبنان، ط4، 1972، ص115.

[4] عيسى برهومة، اللّغة والجنس، حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة، ص74،75.

[5] ديوان المتنبي،تعليق يحي شامي، دار الفكر العربي، بيروت،1997،ص23،24 نقلا عن: يوسف وغليسي، خطاب التانيث(دراسة في الشعر النسوي الجزائري) جسور للنشر والتوزيع الجزائر،ط02، 2013م، ص47.

من جهتها أسهمت« **الأسطورة التّوراتيّة**» في رسم وصيّاغة الرّؤى حول الرّجل والمرأة، " فحوّاء "هي التي غرّرت"آدم" بالأكل من ثمار الجنّة المنهيّ عن الاقتراب منها، فكان عقابها أن تشرف على الموت مرارا كلّما آن وقت الولادة. مع تبعيّتها للرّجل الذي هو سيّدها، فالمرأة في الاعتقاد التّورايّ معادل موضوعيّ للمكر والدّهاء والخطيئة، فهي التي أوقعت الرّجل البريء في حبائلها[1]، وبسبب هذا حملت "حوّاء" خطيئة البشريّة(...)، ومن هنا استقام للرّجل أن يكون سيّد المرأة ومآلها، والمرأة موقوفة على الإنجاب وتحمّل المشاقّ... [2]

على حدّ قول أحد القدّيسين. ليس الرّجل من المرأة، بل المرأة من الرّجل، لم يخلق من أجل المرأة، بل المرأة من أجل الرّجل. [3]

أمّا في القرآن الكريم، فقد دفع غيّاب اسم«**حوّاء**» في قصّة «**الخلق**» فضول الباحثين وتساؤلهم، خاصّة وأنّها أمّ البشريّة، وأوّل امرأة في هذه الحياة، وبرّروا ذلك بتأثير«سلطان»البيئة[البيئة العربيّة]، حيث لم تكن التّقاليد العربية تستسغ ذكر اسم المرأة-كما ذكرنا آنفا-هذا من جهة، من جهة أخرى لأنّ القرآن يقدّم صورة التّابع(حوّاء) والمتبوع(آدم) في كلّ شيء، وهنا زادت النّظرة التّفسيرية للقصص القرآني من تأكيد دونيّة المرأة،"فهي قرين الشّيطان[*]،ومكمن الخطيئة والرّذيلة، سلاحها الإغراء، وطبعها المكر والدّهاء..." [4]

---

[1] ينظر:عيسى برهومة،اللغة والجنس،ص76.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه،ص78

[*] يورد "يوسف وغليسي"في كتابه [خطاب التأنيث...]، ص07 بيتا شعرياً في هذا المعنى لأعرابي قديم يقول فيه:

إن النساء شياطين خلقن لنا نعوذ بالله من شرّ الشياطين

فردت إحداهن عليه: إن النساء رياحين خُلقن لكم وكلكم يشتهي شم الرياحين

[4] عيسى برهومة، المرجع السابق، ص78.

والمتتبّع لصفات وأسماء المرأة في المعاجم اللّغوية، يجد أن اللّغة ثريّة غنيّة بسيل وافر منها، ينصبّ معظمه في الصفات الحسية الجمالية، ومفردات الزينة مع تتبع أدوارها البيولوجية، أو ألفاظ النكاح، وبصفاتها المحمودة والمذمومة...وغيرها من توصيفات لم تخل من آثار ثقافية واجتماعية.

وإذا بحث الدّارس عن صورة المرأة في الشّعر الجاهلي، أحسّ بأنّها أدرجت كعنصر عديم الحركة والكلام، أو بالأحرى التّفاعل، أو أنّها«أداة رمزيّة قابلة للتّوظيف»[1]، فحضورها ليس حضورا كيانيّا منتجا وإنّما هو انعكاس لهذه الصورة الصّامتة، فهذه"بثينة" و"لبنى"، و"ليلى"، و"عبلة"..من المعشوقات الخرساوات اللّاتي لم يسمع لهنّ صوتا، وهذا الصّمت الذي فرض على المرأة لم يكن لمجرّد المنع من الكلام، بل ومنعها من الحضور في اللّغة على نحو ما تحقّق للرّجل[2].

ففي الجاهلية والإسلام تمّ رصد **أربع وخمسمائة(504)**شاعرة، لم يكن لهنّ شرف الشّهرة والخلود، إلّا من أصرّت على كسر حاجز الصّمت ك"**الخنساء"و"رابعة العدويّة**"، ورغم هذا فإنّ التّجربة الفنيّة الأنثويّة لم تسلم من الازدراء، حيث رويّ عن" الفرزدق" أنّه انتقد امرأة قالت شعرا فقال:«**إذا صاحت الدّجاجة صيّاح الدّيك فلتذبح**»[3]

وقد وضّحت ثقافة المجتمع أدوار الجنسين ومهامّهما؛ فالرّجل يمثّل العقل الرّاجح والمكانة السّنيّة[بمعنى، له الأفضليّة والأحقيّة في سنّ القوانين...]، في حين تستغني المرأة عن العقل وتتبنّى العاطفة والهوى، فمنذ القديم حاول الرجل أن يستأثر باللّغة الأدبية وأن يستبدّ بمملكة الكتابة دون المرأة، التي أزاحها إلى أطراف نائيّة مهملة من مملكته ،"وحين أرادت المرأة العربية في العصر العبّاسي أن ترفع صوتها مطالبة ببعض حقوقها اللّغوية

[1] عيسى برهومة ،اللغة والجنس،حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ص89.
[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص90.
[3] المرجع نفسه،ص90،91.

والسياسية، واجهها الرجل بلهجة جنسية صارخة، تختزل كلّ حقوقها في نصيبها البيولوجي، مما يتّصدق عليها به من ذكورته ! [1]وكأنّا بالرّجل يقول على لسان الشّاعر"**البسّامي**":

«**ما للنِّسَاء والكتابة والعِمَالةِ والخَطَابة هَذَا لنَا ولهُنّ منَّا أن يبِتْنَ على جَنَابة**»[2]

والخطأ كلّ الخطأ، إذا ما كرّمت المرأة بشرف التّعلّم والكتابة، فقد وَرَدَ أنّ **''خير الدين نعمان بن أبي الثّناء''** ألّف كتاباً كاملا يُبين فيه خطر تعلّم النّساء هذا السّلاح الذُّكوري، وكشف أسراره وخباياه، عنونه بـ: **[الإصابة في منع النّساء من الكتابة]**، وفيه يُوصي قائلاً: «أمّا تعليم النّساء القراءة والكتابة فأعوذُ بالله، إذ لا أرى شيئا أَضرُّ منه بهنّ، فإنّهُنّ لما كنّ مجبولاتٍ على الغدْر كان حصولهنّ على هذه الملكة من أعظم وسائل الشرّ والفساد ،وأمّا الكتابة فأوّل ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها فإنّه يكون رسالة إلى زيْدٍ ورقعة إلى عُمر، وبيتًا من الشّعر إلى عزب وشيئا آخر إلى رجل آخر، فمثل النّساء والكتب والكتابة، كمثل شرّير سفيه تهدي إليه سيْفًا، أو سكّير تُعطيه زجاجة خمرٍ، فاللّبيبُ من الرّجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى، فهو أصلح لهنّ وأنْفَعُ»[3].

هذا الكلام ليس سوى رقية سحريّة لتحصين ملكة الرّجل اللّغوية ودفع المرأة عنها، لكي تظلّ الكتابة احتكاراً ذكوريّا، وهي للرّجل زينة تُجمّلُهُ وترفع من قدره مثلما أنّها حقّ طبيعي، أما الكتابة للمرأة فإنّها مثل السّيف بيد المجنون، والخمر بيد السّكير، إنّ المرأة والكتابة ثنائيّ خطير ولابدّ للرّجل أن يحترس من هذا الشّر المحتمل، وذلك بمنع المرأة من تعلّم الكتابة.هذه وصيّة **''ابن أبي الثّناء''**، ومن قبله كان **''الجاحظ''** [*] يفرق بين

---

[1] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث- دراسة في الشعر النسوي الجزائري- جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013م، ص46.

[2] أبو العباس أحمد القلقشندي، صُبحُ الأعشى، ج1، دار الكتب العلمية المصرية، القاهرة، د.ط، 1922، ص64، نقلا عن: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص46.

[3] نقلا عن: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت_الدار البيضاء، ط3، 2006م، ص211،212.

[*] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، 1964، نقلا عن: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص112.

مصطلحي (كتابة) و(مُكاتبة)؛ فالكتابة للرّجل وهي شرف وحقّ، والمكاتبة للمرأة وهي خطر، لأنّها وسيلة جنسيّة تفتح علاقات العشق والفُسق.فالكتابة مؤسّسة ذكوريّة إن عرفت المرأة أسرار عملها أساءت إليه، فغريزة الغدر في المرأة تدفعها إلى ارتكاب مفاسد عظيمة جرآء تعلّمها للكتابة والقراءة.

وقد حذّر **"أبو العلاء المعرّي"**-أيضا- من تعليم النّساء الكتابة قال:

**ولا تَحْمدْ حسانك إن توافتْ بأيْدٍ للسّطور مقوّماتٍ**

**فحمْلُ مغازلَ النّسوان أوْلى بهنّ من اليراعِ مقلّماتٍ**[1]

هذا من باب لزوم ما لا يلزم، حيث سكبت الثّقافة في عقليّة المرأة أن الصّمت مكرمة، يتعيّن عليها تقمّصه والالتزام به، وذلك لكي يُحصّن الذّكر رجولته من الدّنس المؤنّث، من خلال محاصرة المرأة معنويّا وحسيّا.

من خلال هذا الطّرح، كان من المعقول أن يُوصل إلى نتيجة مفادها أنّ المجتمع والعرف والمخيال الشّعبي وغيرها من الأمور، تكتّلت وانحازتْ إلى كفّة الذّكر، وساهمت في تأكيد هذه الرّؤية، ومن هنا استقام للرجل أن يتبوّأ مناصب السّلطة والحكم على كافّة الأصعدة والميادين، حيث وزّع الأدوار الاجتماعية وفق ما يُناسب مبتغاه وخلفيّاته الفكريّة، فمن السّلطة الأبويّة داخل الأسرة إلى التفوّق الجسدي الذّكوري خارجها، ثم الهيمنة والاستئثار على الثّقافة والكتابة كوجه من أوجه الثّقافة.

واستيلاء الرّجل على الكتابة والخطاب كان نتاج عصورٍ غابرة من إبعاد المرأة وإسكانها في قوقعة الحرام والممنوع، وإذا ما حاولت المرأة الخروج من هذه القوقعة، اتّهمَتْ بالفسوق وكان لزامًا عليها أن تتخلّى عن صفة

[1] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص42.

**الأنوثة /fimininity** [*]؛ التي تُفهم من المنظور الاجتماعي على أنّها الرّضوخ والخنوع وتقبّل الآخر/الرّجل كما هو، دون محاولة التّنبيه لوجودها، الأمر الذّي وضع الأنثى في سجن العائلة ضمن السّلطة الأبويّة/ البطرياركية[*] ،ثمّ تفوّق الذّكر خارج الأسرة باسم القدرة الجنسيّة، فهيمنته على الثّقافة ثم الكتابة باعتباره ميزة مُكمّلة لتفوّقه الجسدي. لكنّ السّؤال الذي يطرح نفسه هو: هل أصبحت الكتابة ملكيّة خاصّة بالرّجل؟ وهل محاولة المرأة ولوج هذا العالم يعدّ اعتداءً على أملاك الآخر؟ وإلى أيّ مدى استطاعت تراكمات الزّمن أن تُبقي المرأة في زاوية المسكوت عنه، المحجوب، المتكلّم عنه؟ وهل الكتابة النّسوية حقّ مروّعٌ أم مطلبٌ ممنوع يرفضه المجتمع على كافّة الأصعدة والميادين؟

تظهر اللّغة تاريخيّا وواقعياً على أنّها مؤسّسة ذكوريّة، فهي إحدى قلاع الرّجل الحصينة، وهذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسّسة الخاصّة بالرّجل، ممّا جعل المرأة في موضعٍ هامشيٍّ بالنّسبة لعلاقتها مع صناعة اللّغة وإنتاجها، جرى ذلك حسب القانون التّاريخي الذّي يمنع المرأة من تعلّم الكتابة.

"وقد أحسّت المرأة بهذه المؤامرة التّاريخية واستسْلمت لها، ورضيّتْ بقانونها الاستعماري السّلطوي،غير أنّ استسلام المرأة لهذا القانون لم يمنعها من أن تحلم بيوم- أو ليلة- تقتحم فيها مملكة الرّجل اللّغوية، فجاءت

---

[*] تعرف "سارة جامبل" مفهوم **"الأنوثة"** بأنه مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التّنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أنّ الضّغوط التي تدفع باتّجاه الإمتثال للنّموذج الأنثوي السّائد ثقافيّا. ينظر: سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية(معجم أدبي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002م، ص337.

[*] أو ما يعرف بالنّظام الأبوي/ patriarchy: هو مصطلح يشير إلى نظام اجتماعي تسود فيه هيمنة متكرّرة وممنهجة من قبل الرّجال على النّساء اللّواتي يوصَفن في هذا النّظام بأنّهن خاضعات وتابعات، وذلك عبر مجموعة واسعة من المؤسسات والممارسات الاجتماعية. والمصطلح متّصل بالنّظرية النّسوية، ويحمل بوضوح دلالات السّيادة والتّفوق والأسرة التي يعولها الرّجال.

ينظر:.Barker. C ,(2004) sage dictionary of cultural studies , london :sage,p284

"شهرزاد" بألف ليلة وليلة من الكرّ والفرّ مع اللّعبة اللّغوية ضدّ الرّجل ومعه وربّما من أجله.فدخلت المرأة بخيالها إلى عالم الرّجل عبر الحكاية وحفرت لذاكرتها موقعا في اللّغة".[1]

والحكي موهبة وضعها الله في المرأة، فهي-موهبة الحكي- متعلّقة تعلّقا بالغاً بتركيبها البيولوجي وموقعها الاجتماعي، فقد حكت "شهرزاد" من أجل البقاء والوقوف في وجه الموت، وعبر هذه الرّحلة أبدعت في تصوير أصناف النّساء وعواطفهنّ، وإظهار دهائهنّ وقوتهنّ، في تلميح منها إلى قدْرتهنّ على تحقيق أهدافهنّ بصورة يعجز عقل الرّجل عن توقّعها، لتنفيّ بذلك الرّأي الرّاسخ في العقليّة الذّكورية عن ضعف المرأة وقلّة ذكائها.

لكنّ المرأة لم تقتحم مملكة الرّجل اللّغوية من خلال الحكي فقط بل تعدّته إلى الكتابة، وبهذا تخرج المرأة من زمن الحكي إلى زمن الكتابة "فهي ليست مجرّد "شهرزاد" التّي تحكي لإمتاع السيّد وتطريبه، وليست مجرّد شاعرة ترثي الرّجال وتبكي عليهم، وكأنّما اللّغة والشّعر خُلقا للرّجل فحسب، تجيء المرأة الآن لتخطف القلم من بين يَدَيْ الرّجل ولتدخل إلى اللّغة بوصفها كاتبة ومؤلّفة، وبوصفها صوتاً مستقلاّ، وبوصفها "ذاتا" تنشئ وتبدع، ولم تعدْ مجرّد موضوع لغويّ أو رمزٍ شعريّ أو أداة سرديّة، إنها تجيء بوصفها "سيّدة" وليست "جاريّة" وسلاحها في القلم وليس في لسانها"[2].

المرأة– حسب **"عبد الله الغذّامي"**– ولجت عالم الكتابة مبرهنةً على أنّها تملك كيانها الخاصّ المستقلّ، بوصفها ذاتا خلاّقة ومبدعة، فدورها في المجتمع لم يعدْ مقتصرا على الإنجاب والتّربية، حاولت أن تكسر حاجز الصّمت هذا الذي بنته قرونٌ من الأفكار الخاطئة والرّؤى السّوداوية نحو جنسها ،أرادت أن تقول ما حرمها المجتمع من قوله، أرادت أن تحيا الحياة التي أبى الرّجل أن يمنحها أيّاها، أرادت أن تقول: أنا الجزء الآخر الذي لا يمكن لك التّخلي عنه...، أرادت أن تخلق لها حقّا وتنتزعه من محيطها المغلق، حاولت أن تكشف المسكوت عنه

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص112-114.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص129.

في تاريخ المرأة التي طالما تحدّث عنها الرّجل، ومحاولة ترميم تلك الثّغرات التي أحدثتها رؤية الرّجل إلى المرأة، "فالمرأة لا تكتب لأنها لا تريد أن تسقط في النّسيان بعد موتها ،أو لكي توقف الزّمن وتُسرْمد اللّحظة كما يفعل الرّجال، المرأة تكتب كي تؤسّس حضورها، لا في الواقع الذي غُيّبت عنه طويلا فقط، بل في الواقع الإنسانيّ بشموليّته، الواقع الذي وضعت فيه في زاوية منْحنيّة ومنْسيّة!، تكتب كي تعبّر عن حركة وجودها كي تُعلن أنّها كائن إنسانيّ موجود..."[1].

لكن كيف كان ردّ المجتمع إزاء هذه الجرأة والتّحدي؟ هل اعترف بالأنوثة الكتابيّة كعنصر مقابلٍ للفحولة، أم لا؟ وكيف نظر النّقاد إلى كتابة المرأة أدبا ونقدا؟.

ترى **"عائشة عبد الرحمن"** أن «هناك نساءٌ كثيرات كتبْن ولكن بقلم الرّجل ولغته وعقليّته، فكنّ ضيفات أنيقاتٍ على صالون اللّغة، إنهنّ نساء استرجلْن فكان دورهنّ عكسيًّا، إذ عزّزن قيّم الفحولة في اللّغة»[2].حيث أصبحت لغة الأنثى/ الكاتبة مثل صاحبتها تابعة للغة الذّكر. فاستيلاؤُه الأوّل على اللّغة، وسيطرته لحقب طويلةٍ على الكتابة جعلت من الأدب النّسوي/ الكتابة النّسوية محاولة ترقى إلى اللّحاق بالكتابة الذُّكوريّة، فأصبحت لغة الرّجل «المثال الأفلاطوني» الذي على الكاتبة/ المرأة أن تتّخذ منه الرّمز الأعلى، وتنسج على منواله. لكن ما يُعابُ على عقليّة الذّكر أنّ الإبداع مكوّنٌ فطريٌّ داخل في تركيبة الأنثى الشعوريّة، فهي – وعلى ما جُبلت عليه– كتلة من العواطف والأحاسيس التي تعدّ المحيط الأنسب والملائم للخلْق والإبداع.

ويبرز دور المرأة العربيّة في الإبداع الشّعري من خلال مشاركتها الفعّالة في نظم الشّعر عبر العصور المختلفة "ويُصدّق ذلك من يتصفّح تاريخ الأدب العربي فإنّه يحدّثنا عن نساءٍ شاعراتٍ في جميع العصور، وقد مارست

---

[1] بُثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسوية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م، ص67.

[2] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص53،54.

المرأة العربية نشاطها الفنّي منذ أن كان للعرب وجود أدبيّ"[1]، ففي العصر الجاهلي نجد أسماء شاعرات كثيراتٍ، وإن كان ما وصلنا من شعرهنّ قليل؛"ذلك لأنّ المؤرّخين العرب القدامى ألقوا به في منطقة الظّل"[2].

وممّن خلّدن ذكرى المرأة في العصر الجاهلي نجد **''الخنساء''** (تُماضُر بنت الشّريدْ) [3]، التي ارتقت إلى مكانة مرموقة ونافست الرّجل عرشه، وكان سُلَّمها لذلك جودتها الشّعرية التي سلبت اعتراف النّقد الأدبي، فقد كان شعر **''الخنساء''** حجّةً يعتدُّ بها في الأسواق الأدبية، فقد «سئل **''جرير''**: من أشعر النّساء، فقال: أنا لولا تلك المرأة الشّرّيرة»[4]، وكانت **''الخنساء''** أرثى شواعر العرب وأغزرهنّ شعراً[*].

أما في صدر الإسلام والعصر الأموي، فقد حفظت لنا الكتب أسماء شاعرات من "قريش" ومن "بيت النبوة"، ومنهنّ: **''عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب''، ''سكينة بنت الحسين''، الرّبابُ زوج الحسين''، ليلى الأخيلية''**... [5].

وقد ذهب بعض المتأخّرين – من النّقاد– إلى "أنّ المرأة العربية في عصر ما قبل الإسلام، والعصر الإسلامي لم تتمكّن من التّعبير بشعرها عن حياتها، فقد تميّز شعرها في هذه الفترة بالقدرة على البكاء والرّثاء خاصّة"[6].

---

[1] عائشة عبد الرحمن، الشاعرة العربية المعاصرة، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1965، ص15.

[2] سعد بوفلاقة، الشعر النسوي الأندلسي –أغراضه وخصائصه الفنية– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995م، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ص89.

[*] وديوانها يكاد يقتصر على الرثاء، ومن عيون شعرها في رثاء أخيها (صخر) قولها:

**يذكّرني طلوع الشّمس صخرًا وأذكره لكلّ غروب شمس**
**فلولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي**
**وما يبكون مثل أخي ولكن أُعزّي النّفس عنه بالتّأسّي**
**فلا والله لا أنساك حتى أفارق مهْجتي ويُشقّ رمْسي**

ينظر: ديوان الخنساء، مطبعة دار التراث، بيروت، 1388هـ-1968م، ص50.

[5] ينظر: سعد بوفلاقة، الشعر النّسوي الأندلسي، ص19.

[6] ينظر: سهام عبد الوهاب الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص45،46.

أمّا في العصر العبّاسي فيكاد شعر المرأة ينحصر في الغزل، وأكثره ممّا وضعته الجواري والقيّان للغناء، منهنّ: **''عليّة بنت المهدي''، ''عشرقة المحاربيّة**(*)[1]، كما يصادفنا-في هذا العصر –الشّعر الصّوفي عند الشّاعرة **''رابعة العدويّة''**،(*) التي عاشت في القرن الثّاني للهجرة، وفي العصر الأندلسي نجد على سبيل المثال**''ولاّدة بنت المستكفي بالله''**(**)، التي تعدّ رمزا من رموز الشّعر النّسوي[2].

هذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أن الشّعر لم يكن وقفا على الرّجال، وإنّما شاركت فيه النّساء، وهكذا حقّقت المرأة وجودها الأدبي، ومردُّ قلّة شعرها هو أنّ المؤرّخين لم يكونو يحفلون بشعر المرأة، لذلك لم يصل إلينا منه إلاّ القليل، هذا ما عزّز الصّراع بين الرّجل والمرأة، صراع غذّتْه تراكمات سنوات عديدة من الأفكار الخاطئة بينهما؛ ومحاولة الوقوف على موقف النّاقد من كتابات المرأة يُفضي إلى أنّ رأيه فيها يخرج عن نطاق النّص الذي هو السّيّد في الأحكام النّقدية الموضوعيّة، وفي كثير من المواقف يكون صاحب النّص هو المستهدف، لأنّ النّص «لا يشبه الكتابة عن الجديد والقديم،أو الكتابة عن الشّكل والمضمون، والأدب الملتزم واللاّملتزم، وإنّما هو تساؤل عن الهويّة: من المؤلّف؟ ذكر أم أنثى؟»[3].

---

(*) تعرض الدكتوراة "سهام الفريح" في كتابها (المرأة العربية والإبداع الشعري)، ص47، أبياتاً شعرية في الحبّ والغزل، للشّاعرة "عشرقة المحاربيّة" كدليل على الجرأة في القول النّسوي، تقول الشّاعرة:

**جريتُ مع العشّاق في حلبة الهوى ففُقْتُهم سبْقا وجئْتُ على رِسْلي**

**فما لبس العُشّاق من حلَل الهوى ولا خلعوا إلاّ الثيّاب التي أبلي**

**ولا شرِبوا كأسًا من الحبّ مُرّة ولا حلوةً إلاّ شرابهم فضْلي**

(1) ينظر: سهام عبد الوهاب الفريح، المرجع السابق، ص47.

(*) من قولها تتغزّل بالذّات الإلهية:

**حبيب ليس بعد له حبيب وما لسواه في قلبي نصيب**

**حبيب غاب عن بصري وشخصي ولكن عن فؤداي ما يغيب**

(**) هؤلاء وأمثالهن كثيرات يمكن مراجعة أشعارهن في كتاب: عبد البديع صقر، شاعرات العرب وكتب: بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، وكتاب: الأصفهاني، الأغاني...وغيرها.

(2) سعد بوفلاّقة، الشّعر النّسوي الأندلسي، ص 20.

(3) بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسوية العربية، ص82.

لقد هُمّشت كتابات المرأة حسب **''بُثينة شعبان''** انطلاقا من أنّ مخيّلتها ضيّقة الأفق، وحياتها محدودة التّجارب، وراح معظم النّقاد إلى القول بأنّ الكاتبات لم يخرجن بعد من مواضيع محدودة ،لا تتعدّى كونها تتكلّم عن البيت والأطفال والزّواج والحبّ،ممّا أدّى إلى فشلهنّ في معالجة قضايا ثقافيّة، اجتماعية، أو سياسيّة...، هذا السّبب وغيره جعل الرّجل النّاقد أو المتلقّي ينظر باسْتعلاءٍ إلى كلّ إنتاج كانت المرأة صاحبته ،و أدّى به إلى إطلاق تسميّة "الأدب النّسوي " على هذه الأعمال، ولا زالت هذه التّسمية تُستخدم كعبارة مهينة أو على الأقّل تُنبئ بنقص ما.

ولعلّ هذا الشّعور بدُونيّة الأدب الأنثوي أدّى بالكثير من المبدعات إلى استعارة أسماء مزيّفة للخروج بأعمالهنّ الفنيّة، فالسّاحة الأدبيّة النّسويّة تعجّ بعشرات الأسماء المستعارة، أو الأسماء المزيّفة أو أنصاف الأسماء، تحايلا على الأسرة أو هروبا من النّقد الاجتماعي، أو تنصّلاً من مسؤوليّة الانتماء القَبَلي والعُرُوشي في حال ارتكاب "خطأ شخصيّ" خلال الكتابة[1].

كما فعلت الكاتبة الجزائريّة **''فاطمة الزّهراء إيمالاين''** حين نشرت روايتها الأولى(**العطش**: **la soif**) سنة 1957م، باسمها المستعار الجديد (**آسيا جبّار**)، قائلة:«لا أريد أن يعلم أبي وأمّي بأنّني كتبت رواية»[2] وكما تفعل **''فضيلة الفاروق''** التي تصرّح بسرّ إيثارها للاسم المستعار، قائلة: «**استعملت الاسم المستعار لأتحمّل أنا مسؤوليّة ما أكتب، ولا أحمّل عائلتي أعباء ما يترتّب على أفكاري الشخصيّة**»[3].

فالأسماء المستعارة –حسب **''فاطمة كدّو''**- تناسب المرأة، لأنّها معها تكتب بكلّ راحة وتلقائيّة، دون الحساب لردّة الفعل ممّن يعلمون باسمها الحقيقيّ، ويعطيها الاسم المستعار مساحة أكبر في تدوين كل ما يجول

---

(1) يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص56.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص57.

(3) عزيزة علي، محاورة مع "فضيلة الفاروق"، مجلّة (الدّوحة)، قطر، العدد:07، ماي 2008، ص65.

بخاطرها (...)، لكن هذا الإدّعاء «بالرّاحة والتّلقائيّة» باسم مستعار، لا يعدو أن يكون مجرّد هروب من «الشّرط الثّقافي»[الذي يمنع المرأة من دخول مؤسّسة الرّجل]، الأمر الذي يدفع بالمرأة/ الأنثى إلى التّحايل على هذا الشّرط الثّقافي[1].

كذلك كانت المذيعة "نوال" (**مبروكة بوساحة**)، و"آمال" (**سامية غضبان**) كانت تقّدم قراءات نقديّة أدبية إذاعيّة ممتعة، و"فضيلة الفاروق" (**فضيلة ملكمي**)، و"بنت الرّيف" (**راوية يحياوي**)، و"ميّ غول" (**فاطمة غول**)، و"بنت الأقصى"(**فوزيّة ضيف الله**)، و"الخنساء" (**فضيلة زياية**)، و"حوّاء" (**جميلة قادري**)، و"غلواء الأديب" (**حسناء عفاف براهيمي**)، و"غيوم" (**مسعودة لعريط**) و"أمّ سارة"(**خديجة زواقري**)، والموهبة السّمراء(**كريمة ناوي**)، و" النّورسية الحزينة"(**نورة مناصرية**)، و"أمّ سهام"(**عمّارية بلال**)... [2].

فالاسم المستعار- حسب"**يوسف وغليسي**"- ملاذ آمن، من شأنه أن يقنّع المرأة الكاتبة ويخفيّ شخصيتها الحقيقية، ويجنّبها التّضحية بكثير من المكاسب التي تأتي على رأسها الكتابة نفسها.

إنّ دخول المرأة إلى عوالم اللّغة- التي سكنها الرّجل زمنا طويلا- يعتبر تحوّلا، إنّه "تحوّل من«ليل العبوديّة»(الحكي ليلا تحت جناح الظّلام مع ما يتبع ذلك من انغلاق داخل الغرف وبين الجدران)، إلى«نهار الحريّة»( الكتابة ومزاحمة مملكة الرّجل)، للتحوّل-إذن- ثمن فالحريّة مصدر قلق، ومحاولة التّكيف مع الوضع الجديد النّاتج عن هذا التّحول يؤدّي إلى الإكتئاب، وبالتّالي إلى الهوّة العميقة الممتدّة مابين الهويّة المكتسبة والهويّة المفقودة"[3]، فقد اعتبرت اللّغة على امتداد التّاريخ مؤّسسة ذكوريّة/ فحوليّة، كانت المرأة فيها تنكتب معنى ولم تكن ذاتا فاعلة«هذا هو المؤدّى الثّقافي التّاريخي العالمي عن المرأة، وفي كلّ ثقافات العالم تظهر المرأة على أنّها

[1] ينظر: فاطمة كدّو، الخطاب النّسائي ولغة الإختلاف، مقاربة للأنساق الثّقافية، دار الأمان، الرباط، د.ط، د.ت، ص99.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث، ص56-59، وأيضا: أحمد دوغان، الصّوت النّسائي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات مجلة آمال، الجزائر، د.ط، 1982م، ص63-67.

[3] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص137.

مجرّد(معنى) من معاني اللّغة، نجدها في الأمثال والحكايات والمجازات والكنايات»[1]، «كانت هي المسجون والرّجل السّجان»[2] حسب تعبير" عبد الله الغذّامي".

مع عصر النّهضة عاشت المرأة تطوّرا ملحوظا في حياتها الاجتماعية بمختلف مستوياتها وجوانبها خاصّة في عالم الأدب، والذي منحته القسط الكبير من الرّعاية والاهتمام، الأمر الذي أدّى إلى بروز الحركة الأدبية النّسويّة كهزّة كبيرة أثّرت على الأوساط الأدبية، حيث كانت بداياتها الأولى في هذا المجال من خلال التحاقها بالمؤسّسات والمعاهد التّعليمية، وبدأ صوتها يعلو أكثر فأكثر في المحافل والنّدوات والصّالونات الأدبية، التي كانت مقتصرة فيما مضى على الرّجال، وقد طرحت من خلال ذلك انشغالاتها وهمومها، ودافعت عن حقوقها، وطالبت بحريّتها.

وكان أوّل صالون أدبيّ هو صالون السّيدة**"نازلي فاضل"**، الذي كان ناديّا أدبيّا، ثمّ تلاه صالون**"مي زيادة"**، الذي تردّد عليه العديد من الأدباء والأديبات لأجل معالجة العديد من القضايا الأدبية، وكان من هؤلاء الأدباء: الإمام**"محمد عبده"**، **"سعد زغلول"**، **"قاسم أمين"**، **"أحمد شوقي"**، **"حافظ إبراهيم"**، **" إبراهيم صبري"**، **"العقّاد"**...، إضافة إلى صالون **"ميرنا مرّاش"**في(حلب)، الذي يعدّ مكان لقاء مفكريّ العصر وساسته، أمثال: **"قسطالكي الحمصي"**، **"عبد الرّحمان الكواكبي"**...الخ لمناقشة إنتاجهم الأدبي، واستعراض أهمّ القضايا السياسية والاجتماعية ، كما نجد صالون**"ثريّا الحافظ"**المسمى"بحلقة **الزّهراء الأدبية"**، دون أن ننسى صالون**"جوليا طعمة"** في "لبنان" وغيرها[3].

---

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة ، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص180.

[3] ينظر: سهام عبد الوهاب الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، ص116-181.

في هذه الصّالونات«كان هؤلاء العلماء والأدباء والشّعراء، يتبادلون في اجتماعاتهم الأسبوعية الأحاديث الأدبية والنّوادر الطّريفة، والقصائد الرّصينة والرّوايات الشّعرية المستملحة»[1]، كما كان لهذه الصّالونات المساهمة الكبيرة في ولوج المرأة دنيا الصّحافة، بعد أن كانت الأديبات تكتبن مقالاتهنّ بأسماء مستعارة خوفا من سلطة الرّجل، وقساوة أحكام المجتمع الذي كان يرى بأنّ ممارسة المرأة للكتابة عمل مخلّ بالتّعاليم الدّينية والأخلاقية، باعتبار أنّ صوت المرأة عورة على كافّة الأصعدة والميادين. "وهو ما فعلته**"مي زيادة"** التي لجأت إلى اسم مستعار(**إزيس كوبيا**) عند إصدارها لكتابها الأول«**أزهار حُلم**»، لكن النّشاط الصّحفي المتصاعد أدّى إلى تألّق أقلام نسويّة بارزة اختصّت في إنشاء أو تأسيس مجلّات نسويّة أهمّها مجلّة(**الفتاة**) لـ**"هند يوسف"**، ثم تلتها عدّة مجلّات مثل: (**الفردوس**) لـ**"لويزة جبالن"**، ومجلّة(**أنيس الجليس**) لـ**"ألكساندرة أفرينو"**. وقد تضمّنت هذه المجلّات الشّعر، والنّثر، والنّقد، والمقالة التي عالجت مواضيع مختلفة"[2].

وقد استطاعت النّساء العربيّات تحقيق صوت إبداعيّ متميّز وأعمال فنيّة ناضجة منافسة للإبداع الذّكوري حيث عرفت السّاحة الأدبية في مجال النّثر أديبات عديدات في جميع أقطار الوطن العربي، "ففي "سوريا" نجد القاصّة المبدعة **''غادة السّمّان''** التي أجادت في "عيناك قدري" و"زمن الحبّ الآخر"، و"صفّارة إنذار"، كما أبْدعتْ **''ماري رشو''** في أعمالها "قوانين رهن القناعات"، وكذا **''رباب هلال''** صاحبة "دوائر الماء والأسماء"، أمّا في "مصر" فبرَزَتْ **''هدى الشّعراوي''**(*)، لها كتاب بعنوان:"عصرُ الحريم"، إضافة إلى الرّوائية الشّهيرة **''لطيفة الزّيات''** و**''سعاد زهير''**.

---

(1) إبراهيم عناني، إبداع المرأة كوكب زاهر في الأدب والصحافة، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د.ط، 2005م، ص39.

(2) بثينة شعبان، 100عام من الرواية النسائية العربية،ص39، 40.

(*) وهي من المساهمات في تأسيس الإتحاد النسائي العربي سنة:1944م.

في "لبنان" نجد **''هند سلامة''** ومن رواياتها "الحجاب المهتوك"، وكذا **''منى جبّورْ''** في "ليلة واحدة"، و"نهاية وعبرة".أمّا "فلسطين" فأنجبت **''فتيحة محمود البائع''** بروايتها "مذكّرات زائفة"، والقاصّة **''ديانا بدْر''**، و**''سميرة عزام''** بقصّتها "دموع للبيع".أمّا في "المغرب العربي" فنجد **''فاطمة المرنيسي''**، **''ليلى الشّافعي''**، **''خنّاثة بنّونة''**[1].

وإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن الرّواية النّسائية في الجزائر نشير أوّلا إلى تأخّرها في هذا البلد، مقارنة بالبلدان العربيّة الأخرى، لاجتماع جملة من الأسباب الاجتماعية والسياسية، "يقف على رأسها الاستعمار، بما خلّفه من تبعات تركت أثرها الواضح على الأدب، وكذا هيمنة الجوّ المحافظ المتشدّد الذي كان يسْتنكرُ وجود المرأة في نصٍّ أدبّي (قصيدة غزليّة مثلا)، فضلا عن أن تكون المرأة هي مبدعة ذلك النّص"[2].

"ومن الأدبيات البارزات في السّتينيّات**"مبروكة بوساحة"** في ديوانها الشّعري"براعم" عام 1969م، وبعدها القاصّة والمسرحيّة النّاقدة **"زليخة السّعودي"**، من قصصها: "عازف على النّاي"، "البطل"، "عرجونة"...

كما تميّزت فترة السّبعينيّات ببروز كاتبات متألّقات من أمثال:**"زينب الأعوج"**، **"ربيعة جلطي"**، **"أحلام مستغانمي"**، **"جميلة زنّير"** مع قصّة " لن يطلع"(1972م)،ثمّ تلتها قصص أخرى("حبّ في القرية الوديعة" "دائرة العلم والعصف")، وفي عام 1979م كان ميلاد أوّل رواية نسويّة جزائريّة ل **"زهور ونيسي"** بعنوان: " من

[1] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 40.

[2] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص69.

يوميّات مُدرِّسة حرّة"، وكان لظهور مجلّة (**الجزائريّة**) (*)، التي تترأّسها"**زهور ونيسي**"، أثرها الفعّال في نشر ما تكتبه الأقلام النّسوية"[1].

ومع مجيء الثّمانينيات، حدثت قفزة نوعيّة وتطوّرت الظّروف بدخول المرأة الجزائرية إلى المدارس والجامعات، واقتسام بعض الوظائف مع الرّجل( كالتّعليم والطّب...)، وفي التّسعينيات شهدنا كمّا مشرّفا من الكاتبات النّساء، أمثال: "**نصيرة محمدي**"، "**حبيبة محمدي**"، "**فاطمة بن شعلال**"، "**زهرة ديك**"، "**شهرزاد زاغر**"، "**نجاح حدّة**"، "**منيرة سعدة خلخال**"، "**فضيلة الفاروق**"...وغيرهن[2].

لكن رغم وجود هذه الأسماء- وغيرها- فقد وصفت الكتابة النّسوية الجزائرية بالشّحّ من حيث الكمّ والكيف لأسباب سبق ذكر بعضها،وعلى العموم فقد تدحرجت الكتابات النّسوية حتى نضجت- نسبيّا وبتفاوت-انطلاقا من الكتابات غير المنظّمة التي تعكس الخطوات غير المتّزنة أو الأوليّة للكاتبات الشّابّات ( كالخاطرة-مثلا-هي علامة من علامات اللّانضج)، حيث نجد نصوصا تمنح لها صفة الشّعر أو القصّة، وهي أبعد من ذلك، تخلو من المحتوى الفني والفكري،فالذّهن النّسائي ينحصر في مناجاة العاطفة أو سرد الحدث على نسق الأحاديث النّسائية العادية، أو الإغراق في الوصف والإكثار من الحوار، فلا نجد —مثلا- متابعة لوضع سياسي معيّن ،أو تحليلا منطقيّا لواقع اجتماعي، ثقافي، أو إبراز فكرة علميّة في قالب فنيّ أدبي.

فالمرأة تمارس الكتابة من موقع الضّعف؛ ذلك أنّ الكتابة تنطلق من نفس أنثويّةٍ جريحة ومطحونة، ضائعة مخدوعة، مهزومة ومنكسرة تحت سندان الرّجل، إضافة إلى أنّ المرأة الجزائريّة على خلاف المرأة الغربيّة، تُضحّي بالكثير من أجل بيتها وأولادها، وتهبُ نفسها كلّية لزوجها، على حساب رغباتها وطموحها.

(*) وهي مجلة شهرية يصدرها الإتحاد الوطني للنساء الجزائريات، صدر عددها الأوّل في جانفي 1970م، وقد تولّت إدارتها ورئاسة تحريرها"زهور ونيسي" طيلة اثني عشرة (1970-1982م).

(1) ينظر: يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص75، 76.

(2) يورد :يوسف وغليسي في كتابه(خطاب التأنيث)ملحقا يتضمن تراجم موجزة ل: (133)شاعرة جزائرية، أنظر: ص210-274.

هذه صعوبات وعوائق لم تقف أمام تحدّي المرأة-الجزائريّة- المبدعة، فهذه الأخيرة أثبتت وجودها على السّاحة الأدبيّة بجدارة واستحقاق، سواء في مجال الشّعر أو القصّة أو الرّواية، يدُلّ على ذلك المنتوج الأدبي من أشعار وقصص وروايات، مهما قيل وما يقال حول هذا الإنتاج من ضعف وهشاشة، إلّا أنّه يبقى إنتاجا لامرأة عاشت تمايزاً بين الجنسين؛ الذّكوري والأنثوي، فمن الطّبيعي أن تكون مادّتها الأدبية مستقاة من واقعها المعيشي، وإلّا فلم قيل عن الأدب"إنّه مرآة حال صاحبه؟" فخصوصيّة منتوجها يخضع لخصوصيّة جنسها الأنثوي، ما جعلها تخلُقٌ عالمها الخاصّ بها –رغم أسبقيّة الرّجل إلى ميدان الكتابة– عالم متميّز حافل بطموحات الرّؤى والآراء حول قضايا المجتمع والسيّاسة....

لم تكن الكاتبات الجزائريّات –إذن-بمنأى عن تطوّرات العصر واقتحام المرأة عالم الكتابة، فقد برزت أقلام نسويّة لحقت بالرّكب، وسارت نحو طريق التّميز والتّألق، أقلام على قدر كبير من النّضج والوعي الاجتماعي، فها هي الشّاعرة **"منيرة سعدة خلخال"** إحدى الشّواعر الجزائريات اللّاتي فرضن وجودهنّ وسجّلنّ حضورهنّ بشهادة اللّغة وفي حضرة الأدب من خلال المواقف التي عاشتها وعايشتها، في ضوء المخلّفات الثّقافية التي تحيا بها الشّعوب والأمم المختلفة.

# الفصل الأول: الأدب النّسوي؛

# الإشكاليّات والمرجعيّات

## المبحث الأول: إشكاليّات الأدب النّسوي:

### المطلب الأول: الأدب النّسوي؛ المصطلح والمفهوم:

الشّعر النّسائي، الشّعر النّسوي، القصيدة الأنثى، المرأة والشّعر، المرأة الشّاعرة، شعر المرأة، مصطلحات نقديّة اقتحمت السّاحة الأدبية والنّقدية، فعلى الرّغم من أنّها مصطلحات تولّدت من رحم الصّمت، إلّا أنّها عبّرت عن المرأة وما كُتب عنها، إذ أثبتت المرأة– من خلال اختراقها لعالم المجهول وخروجها من العالم المألوف– قدرتها على الكتابة، فأكّدت أنّها ليست جسداً فقط وإنّما فكراً مُبدعاً خلاّقاً ،لإنسانةٍ استطاعت أن تبعث من خلال قلمها إحياء وجودها، بعدما وأدها المجتمع لسنوات طويلة، لذا تقول **''غادة السّمان''** في مصارحة لها: «**مع كلّ كتاب أخطّه أموت قليلا، وبين موت وآخر، تأتي وجوههم الأليفة تأتي أصواتهم لتستجوب القتيلة، يعرفونها،و لا يعرفونها، تعرفهم ولا تعرفهم، ولكنّها واثقة من أمرين: أنّها تنتمي إليهم وأنّها لم تعد موءودة، صار لها صوتها واستعادت حنجرتها المسكونة بعشرات الإيقاعات، بما في ذلك حقّها في اتّهام القبيلة (المجتمع) بين موت وآخر من ميتاتها**»[1]، فنتج فوضى التّسميات التي تتخبّط بين مصطلحات: "الأدب النّسائي" أو "الأدب النّسوي" أو "أدب المرأة"، مقابل الآخر أي الأدب الرّجالي، لكنّ الإشكال المطروح هو: هل يمتلك أدب المرأة خصوصيّة إبداعيّة في الكتابة، تمنحه تفرّده وتجعل له أحقيّة في امتلاكها مصطلح«أدب نسائي»؟وإذا كان لها هذه الأحقيّة، هل الأدب النّسائي هو الأدب الذي تُنتجه المرأة؟ أم هو الأدب الذي يُكتب عنها؟ وقبل ذلك هل يوجد أدب نسائيّ وآخر رجاليّ، كلٌّ حسب جنسه؟ أم أنّ الأدب إنسانيّ لا ذكورة ولا أنوثة فيه؟

[1] غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة (12)، مطبعة دار الكتب، بيروت، ط1، 1981م، ص05.

نحاول أن نقف من خلال هذه التّساؤلات، عند إشكاليّة مجتمع يقبل المرأة ويرفضها، وفي رفْضه يُنكر ذاتيّتها وخصوصيّتها وتفرّدها، ذلك من أجل تثبيت مكانة الرّجل، وهو مجتمع يدعو إلى التّساوي في الواجبات، ويغُضُّ الطّرف عن الحقوق.

وقبل أن نستعرض آراء النّقاد والباحثين حول هذه المصطلحات، لا بأس أن نقف عند التّحديد اللّغوي لكلمة (نِسَاء)، ورد مصطلح «**النّسويّة**» بصيغتها الإشتقاقيّة من مادّة (**نَسَأَ**) في مختلف المعاجم العربية القديمة بمعاني تكاد تكون متقاربة سواء في معجم **''العين'' لـ''الخليل أحمد الفراهيدي''**، أو **''القاموس المحيط''** لـ**''الفيروز أبادي''** أو **''مختار الصّحاح''** لـ**''الرّازي''**، أو معجم **''محيط المحيط''** لـ**''بُطرس البُستاني''**... وغيرها.

وقد ارْتأَيْنا أن نأخذ هذه المادّة من معجم **''لسان العرب'' لـ''ابن منظور''** وكذا معجم **''الوسيط'' لـ''أحمد حسن الزيّات''**، على سبيل القصر لا الحصر.

جاء في **''لسان العرب''**: «نَسا والنّسِوةُ والنُّسوة بالكسر والضّمّ، والنّساء والنّسوان، والنّسوان، جمع المرأة من غير لفظه، قال "ابن سيدة": والنّساءُ جمعُ نسوَةٍ إذا كثُرن، ولذلك قال "سيبويه" في الإضافة إلى نسَاءٍ نسْويّ فردّهُ إلى واحدة، وتصغيرُ نِسْوَةٍ نسِيّة، ويُقال نَسِيّاتٌ وهو تصغير الجَمْع»[1]، كما أوْردَ **''ابن منظور''** لفظة (نساء) في مادة (نَسَأَ)، قال: «نَسِئتِ المرأةُ تَنْسأُ نَسِئًا: تأخّر حيضها عن وقته، وبدأ حملها، فهي نَسءُ ونَسِيءٌ، والجمع أنْساءٌ ونُسُءٍ، ويقال: نِساءٌ على الصّفة بالمصدر، يقال: اِمْرأة نسِء ونسُوءٌ، ونِسْوةٌ نِساءٌ إذا تأخّر حيضها ورَجيّ حبْلها، فهو من التّأخير»[2].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الخامس عشر، مادّة (نسا)، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، ص321.

[2] المرجع نفسه، المجلّد الأول، مادّة (نَسَأَ)، ص168.

إنّ المتأمّل في معنى مادّة (**نَسَأَ**) عند **''ابن منظور''**، يجد تقاطعا كبيراً بينها وبين ما ورد في المعجم **''الوسيط''**، إذ جاء فيه: «نَسأ نسِئتِ المرأة نسْئًا تأخّر حيضها عن وقته وظُنّ حمْلها، ونُسوءةٌ جمع نِساءْ والنّساءُ: جمع امرأةٍ من غير لفظه، النّسوة: النّساءُ، النِّسوان: النّساءُ»[1].

تجمع التّعاريف السّابقة على أنّ مادّة (**نَسَأَ**) تفيد تأخّر حيْض المرأة عن وقته، أو رُجُوئه، إنّها تدلّ على التأخّرُ والتّباعد.

وقد تواترت لفظة (**النّساء**) في القرآن الكريم، ما يُقارب ستّون (60) مرّة، معظمها جاء في **''سورة النّساء''**، فالنّساء جمعُ نِسْوةٍ إذا كثرن، ومصطلح«**النّسوية**» نسبة إلى النّسوة، حيث نجدها في قوله تعالى في سورة **''يوسف''** « وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ » – يوسف الآية 30–

أمّا في المعاجم الحديثة فنجد معجم (**الدّراسات الثّقافية**) يتناول مصطلح «**النّسويّة**» **feminism** بالتّحديد، جاء فيه: «يمكن فهم النّسوية كمحتوى متنوّع لأعمال نظريّة، أو كحركة اجتماعية وسياسية. في كلْتا الحالتيين، تسعى النّسوية إلى دراسة موقع المرأة في المجتمع وتعزيز مصالحها (...) بصفة عامّة تؤكّد النّسويّة على أنّ الجنس محور أساسيّ وغير قابل للإختزال من التّنظيم الإجتماعي، وهو إلى غاية اليوم يُخضع النّساء للرّجال، وبالتّالي فالنّسويّة تهتمّ بالجنس كمبدأ تنظيمي للحياة الإجتماعية المشبّعة تماماً بعلاقات السّلطة»[2].

وفي هذا السيّاق وتتمّة له، يحدّدُ معجم (**علم الاجتماع**) **لإبراهيم مدكور''**، مصطلح «**النّسائية** » **feminisme** بأنها: «حركة ترمي إلى مساواة المرأة بالرّجل في الحقوق والواجبات (...) وكانت هذه الحركة

---

[1] أحمد حسن الزيّات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطّباعة، اسطنبول، تركيا، د.ط، 1960م، ص29.

[2] ينظر: sage Dictionary of cultural studies,p280,281 (2004), Barket .c

ترمي التّوسع في الحقوق القانونية والسياسية للمرأة نظراً لحرْمانها لكثير من الحقوق التي كانت للرّجل مثل: التّصرف في الملكيّة الخاصّة والوصاية على الأبناء، وحقّها في العلم والوظائف والأجور المساويّة لأجور الرّجل»[1]، ونلمس من هذا التّعريف دعوة صريحة لضرورة التّساوي بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات في جميع مجالات الحياة.

أمّا **''شرين أبو النّجا''** فتنطلق في تحديدها لمصطلح "**نسائي**" من خلال مقابلته بمصطلح «**نسويّ**» تقول: «النّسويّ يعني إجمالا إعادة التّوازن الفكري والفعلي لعلاقات القِوى بين الرّجل والمرأة، فالنّسويّة توجُّه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، لذا تلزم التّفرقة دائماً بين نسويّ ونسائيّ»[2]، وهنا تطالب الدّكتورة**''شيرين أبو النّجا''** بضرورة التّمييز بين مفهومي "نسوي" و"نسائي" عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة لكي لا يتمّ تصنيف ذلك الأدب على أساس هويّة منْتجه الجنسيّة، ولهذا تلزم التّفرقة دائما بين **''نِسوي''** على أنّه وعي فكريّ ومعرفي، و**''نسائي''** على أنّه جنس بيولوجي، على عكس ما ذهب إليه **''محمد عنّاني''**، إذ يستعمل كلمتي **''نسائي** و**نسوي''** على سبيل التّرادف التامّ.

ففي مسرد مصطلحات **"عنّاني"** "تعرف الحركة النّسائية féminisme كما حدّدتها **"توريلموي** torilmoy" بثلاثة مصطلحات أساسية: **"الحركة النّسائيّة** féminism" باعتبارها موقفا سياسيّا، و**''الأنثويّة** fémaleness" وهي مسألة بيولوجيّة، و**"النّسائيّة** fémnity" أو النّسوية وهي مجموعة من الخصائص التي تحدّدها الثّقافة**"**[3].

---

[1] ينظر: نخبة من الأساتذة المصريين والعرب المتخصصين، معجم علم الإجتماع، مراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1985م، ص598،599.

[2] شرين أبو النّجا، نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د.ط، 2002م، ص8.

[3] ينظر: محمد عنّاني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، القاهرة، ط3، 1996م، ص191.

وذهبت إلى الأمر نفسه **"إلين شوالتر"** ELlaine showalter [*] في تحديدها لمراحل تطور أدب المرأة وهي:

## 1- الطّور المؤنّث:

في هذه الفترة كانت الكاتبات النّسويات يستمِدُنَّ أفكارهنّ ومواهبهنّ من المعايير الجماليّة لدى الفئة الذّكورية المهيمنة، هؤلاء الكاتبات اللّواتي حَكَمَتْهُنّ قيود والتزامات إجتماعية تُعرقل عمليّتهن الإبداعية[1].

في هذه المرحلة عاشت المرأة الأديبة أيّاما عصيبة بسبب النّظام المتسّلط وخاصّة أن فكرة الكتابة النّسوية وتحرّر المرأة وخروجها عن التّقاليد فكرة جديدة وغير مألوفة لم يتقبّلها المجتمع الذّكوري بعد.

فالكتابة النّسوية تميّزت بتقليد المعايير الجمالية الذّكورية، هي محاكاة الأشكال السّائدة للتّقاليد الأدبية المهيمنة المؤنّثة( feminine).

## 2- الطّور النّسوي:

تميّزت هذه المرحلة باتّساع اهتماماتها وعمق نقدها ،حيث تشترك النّسويات في نقدها ومعارضتها للتّعصّب، ومناهضتها للإستعمار وللحروب وللتّسلح ومناصرتها لشؤون الأسرة والمرأة.ففي هذه المرحلة اعتراض على المعايير (معايير الجمالية الذّكورية) والقيّم النّسوية السّائدة، والمطالبة بالحقوق المهضومة، "سواء داخل حدود

---

[*] "إلين شوالتر": ناقدة أمريكية حاولت من خلال دراساتها المختلفة أن توضح أنّه لا مانع من وجود سمات للمرأة تتفرّد بها في أدبها عن الأدب الرّجالي، فتمنح لكتاباتها خصوصيّة إبداعية تميّزها، وإن وُجدت ملامح أدبية نسويّة مشتركة تعود للظّروف المختلفة سواء الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو البيئية أو العرقية...الخ، يستحيل أن يكون له علاقة بفكرة (جنس الأنثى) وإنّما الظّروف هي التي تبيّن هذه الكتابات"ينظر: فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النّسوي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011م، ص35.

[1] ينظر: حفناوي رشيد بعلي، مسارات ومدارات ما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، د.ت، ص176.

البيت وضمن العلاقات الأسريّة أو الخارجيّة بما في ذلك حقّها في العمل والانخراط في العمل السيّاسي بكافّة أوجهه"[1].

### 3- الطّور النّسائي:

تميّزت الكتابة النّسائية في هذا الطّور بقدر كبير من الوعي والقدرة على كتابة حديثة، تغذّي فكرة التّلقي المتعدّد الذي يرفض الأحكام السّابقة والجاهزة[2].

ونجد **"إلين شوالتر"** تفضّل النّصوص التي تندرج ضمن المرحلة الثّالثة (الطّور النّسائي)، لأنّها تقدّم للمرأة أدبا خاصّا بها، وهو ما أكّدته في كتابها (**أدب يخصّهنّ وحدهنّ**) حيث قسّمت الكاتبة (إلين شوالتر) الأدب النّسائي إلى منطقتين- سعيا منها لجعل المشروع النّسائي أكثر دقّة - المنطقة الأولى تهتمّ بالمرأة باعتبارها قارئة بما يتركه هذا الإعتبار من آثار مهمّة في فهم النّص، وهو ما أسمته **"النّقد النّسوي"**، أما المنطقة الثانيّة فتهتمّ بالمرأة باعتبارها كاتبة، وتناقش فيها المشكلات الخاصّة بالإبداع النّسوي ولغته، وهو ما أسمته **"نقّاد الأدب النّسائي"** وكلا النّوعيين سياسيّ ينتميّان إلى علم الاجتماع، وتكون الأولويّة لديها لنقّاد الأدب النّسائي"[3].

وقد وجدت هذه التّقسيمات[*] صداها تطبيقيّا، بحيث انسجم مع تصنيفها في كون كتابة المرأة بدأت بتقليد أدب الذّكور، ثم أصبحت تتمحور حول موضوع الذّات الأنثويّة وذلك بالتّمرد على الأحكام والمعايير الأدبية التي سطّرها الرّجل، والبحث عن آفاق جديدة متميّزة في محاولة لمغايرة الأسلوب في أدب الرّجل، ثم كانت

---

[1] حنفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص125.

[2] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (معجم أدبي)، ص199.

[3] جوليا كريستسفا، زمن النّساء، تر: بشير السّباعي، مجلة (ألف البلاغة المقارنة) العدد:19، دون دار النشر، د.ب، 1999م، ص196.

[*] هذه التقسيمات (الطور المؤنث، الطور النسوي، الطور النسائي) اعتمدتها أيضا "توريل موي" في مقال لها بعنوان: النّسوية والأنثى والأنوثة. ينظر: توريل موي، النّسوية والأنثى والأنوثة، تر: كورنيليا الخالد، مجلة (الآداب الأجنبية) العدد:76، س:19، 1993م، ص44.

مرحلة تنوّع الكتابة وثرائها، التي اتّسمت بقدر من الوعي النّسوي بالقضايا القوميّة والوطنيّة، فهاجمت بالكتابة المشترك الجمعي لذا تراجع صوت الاحتجاج والتّمرّد"[1].

فالأدب النّسائي –في عمومه– ينقسم إلى ثلاثة تيّارات:

## التيّار الأوّل: الحركة النّسائية féminisme:

وهي التي تمثّل موقفا إيديولوجيا داعيّا إلى كسر الحواجز الدّينية الثّقافية والسيّاسية...الخ، التي تحدّ من حريّتها ومنحها الحرية المطلقة، وقد اهتمّت النّسوية في بداية ظهورها باسترداد الحركات النّسوية الأمريكية والفرنسية والإنجليزية –على وجه التّحديد– قدرا كبيرا من المكتسبات المعرفية المستعادة من إرث الحركة النّسوية العالمية، والتي تميّزت في مرحلتها الأولى بارتباطها الوثيق بالقيّم غير الإيديولوجية للمجتمعات، ساعيّة لنيل بعض المستحقّات والتي ظهرت أهميّتها في حمأة الدّعوات المطالبة بالحقوق النّسائية، متغلغلة على نحو عميق في حياة الأمم بمختلف أبعادها، فقد برزت في هذه الفترة عدّة نضالات تنشد الحريّة والمساواة، وتدعو إلى ضرورة مشاركة المرأة والسّماح لها بالاقتراع، وتطالب بالعدل والمساواة في الأجور والمناصب، وفي هذه الفترة لم تكن الشّعارات النّسائية فيها تتعارض بشكل واضح مع القيّم الأبويّة في هذه المجتمعات، لكنّها ترفض بشكل قطعيّ أن تكون الصّفات الأنثويّة أو الأموميّة أو البيولوجيّة الخاصّة بالأنثى، مانعا أو عائقا للانخراط أو التّوحد مع قيّم المجتمع السّائد، وتمّ التّأسيس لاعتبار أجيال النّساء تتابعا وتقدّما في تحقيق برنامج طرحته النّساء[2]، هكذا استطاعت المرأة أن تفرض نفسها في كل المجالات وتعيد الاعتبار للذّات المهمّشة، الذّات التي ظلّت لسنوات تحت الصّمت، فأثبتت قدراتها على كلّ

[1] رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، قسم اللغة العربية وآدابها، 2015/2014م، ص37.

[2] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص37.

الأصعدة، فإلى جانب كونها الأنثى الأمّ أو الأنثى الأخت أو الأنثى الزّوجة، فلا مانع أن تكون الأنثى العالمة، المسيّرة، السيّاسية...والمبدعة.

## التّيار الثّاني: يمثّله مصطلح الأنثويّة[*] femalness :

الذي يحيل إلى التّصنيف الجنسي ويهتمّ بالفروق البيولوجيّة للفصل بين الذّكور والإناث والتّعامل معه انطلاقا من أحكام مؤسّسة على تقاليد ذكوريّة متمركزة، وهو ما ترفضه معظم الكاتبات، لأنه يحصرهنّ في جانب بيولوجيّ، وهي مسألة تعود للرّأي القائل ،أنّ البيولوجيا هي الأساس في التّفرقة والقول بأنّ المرأة ليست سوى رحم، يلخّص هذا الرّأي الذي يقلّل أيضا من أهميّة التّكيف الاجتماعي، ويرى أنّ جسد المرأة هو قدرها، وأيّة محاولة لتغيير الأدوار التي تعزى للجنس تعتبر مخالفة للطّبيعة الكونيّة، وقد رأت بعض النّاقدات النّسويات أنّ في "هذه الصّفات التي تعزى للاختلاف الجنسي مصدر فخر لا مصدر دونيّة، ودراسة التّمثيلات الأدبية لهذه الاختلافات في كتابات النّساء ضروريّة وذات أهميّة كبيرة، تدخل في اهتمامات النّقد النّسوي"[1].

## التيّار الثّالث:

ينادي بمصطلح **النّسوية** feminism وهو تيّار ينطلق من وعي ضدّي لهيمنة الخطاب الذّكوري ورفع وعي النّساء معرفيّا وفكريّا وسياسيّا، مع دحض الفكرة الرّافضة لقدراتها الإبداعيّة، كما أنّه لا يشترط أن تكتبه النّساء فقط ،وإنّما لا بدّ أن يتناول مواضيع المرأة سواء كان مبدعه امرأة أم رجلا، وتؤكّد **"سارة جامبل"** في كتابها (**النّسوية وما بعد النّسوية**) أنّ المصطلح المنسوب إلى (**نسوة**) بشكل عامّ، هو "مصطلح يشير إلى كلّ من يعتقد بأنّ المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرّجل في المجتمعات التي تضع الرّجال والنّساء في تصانيف اقتصادية أو

[*] يمكن أن تقابل مصطلح الأنثوية بالهامشية، أي المتخيّل الذي يضغط على النّظام الرّمزي بإيقاعه المتناغم ليثبت وجوده، وليؤدّي إلى الإختلاف وليقوم بخلخلة البنية الرئيسية (شرين أبو النّجا: عاطفة الإختلاف: قراءة في كتابات نسويّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص30.

[1] ينظر: بيتر ويدسون ورامان سلدن، النظريات النسوية، تر:محمد النعيمي، مجلة أفكار، العدد 159، د.ب، د.ط، 2001، ص34.

ثقافية مختلفة"[1]، وتضيف في السيّاق نفسه أنّ النّسوية تعني "الإعتقاد بأنّ المرأة لا تعامل على قدر المساواة – لا لأيّ سبب سوى كونها امرأة– في المجتمع، الذي ينظّم شؤونه ويحدّد أولويّاته حسب رؤية الرّجل واهتماماته"[2].

نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ النّسوية ثورة من أجل المساواة في دنيا الثّقافة، التي تسيطر عليها سلطة المركز (الرّجل)، بل قد تتجاوز المطالبة بالمساواة إلى إثبات التّفوق والإمتيّاز، أما النّسائية أو بالأحرى الأدب النّسائي، هو كل ما تكتبه المرأة ويعبّر عن وعيها لقضيّتها.

## المطلب الثّاني: الأدب النّسوي؛ الخصوصيّة والاختلاف:

انطلقت الحركة النّسائية في أوروبا نشاطها بالمطالبة بالمساواة، غير أنّ مطلبها اليوم –كما ترى**"جوليا كريستيفا–"** حمل وعيا آخر وهو "الإنشاد بالاختلاف والخصوصية"، والمسألة في تحديد الاختلاف بين الرّجال والنّساء، هي في علاقتهم بالسّلطة واللّغة والمعنى، سعيا للعثور على ما يُميّزُ الأنثويّ؛ خاصّة وأنّ النّساء يرين بأنّهن المسْقَطاتُ من اللّغة ومن الرّابطة الإجتماعية"[3].وترى أنّ القول "بكتابة إبداعيّة نسائيّة، تمتلك هُويّتها وملامحها الخاصّة؛ يُفضي إلى واحدٍ من الحُكمين: إمّا كتابةٌ ذكوريّة تمتلك مثل هذه الهويّة وهذه الخصوصيّة، و هو ما يرُدُّها بدورها إلى الفئويّة الجنسيّة، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصيّة جنسية ذكوريّة، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفِئويّة، ممّا يُسقط الجنس كمعيار صالح للتّمييز بين ذكوريّ ونسائيّ"[4]؛ فالنّاقدة ترفض التّصنيف الفئويّ للأدب، وتنظر للكتابة عند المرأة من خلال زاويّتين:

---

[1] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (معجم أدبي)، ص337.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] جوليا كريستيفا، زمن النّساء، تر: بشير السّباعي، ص193.

[4] خالدة سعيد، المرأة، التّحرر والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، نشر الفنك، د.ب، د.ط، 1991م، ص86.

1/ الكتابة باعتبارها عمليّة تحرّر، وكشف لتجارب وتصوّرات احتجبت وراء الصّمت فجاءت الكتابة لتُبَلْورها.

2/ الكتابة وسيلة لاستعادة الذّات والهويّة الضّائعة[1].

غير أنّ النّاقدة في تحليلها لمفهوم الكتابة ،باعتبارها (عمليّة تحرّر) و(عمليّة لاستعادة الذّات)؛ تكون بذلك تُعيّن ملامح الخصوصيّة في فِعْلِ الكتابة عند المرأة؛ ما يجعل الإبداع عندها مرتبطا باستعادة التّوازن التّاريخي المفقود وردّ الاعتبار لأحلام المرأة المسكوت عنها. وهذا يعني أنّ المرأة حين تُنْتِجُ إبداعا (فنّا)، فإنّها تُنْتجُهُ بطريقة قد تكون مختلفة عن السّائد، في طرق الإنتاج، ويأخذ الاختلاف –هنا- معنى طرح النّقيض، الذي قد لا يعبّر عن وعي موضوعيّ، حين يطرح نفسه من منظور ردّ الفعل، ولكنّه الاختلاف المؤسّس على موضوعيّة الرّؤية.

إنّ الحديث عن خصوصيّة الكتابة النّسائية، عند النّقاد والأدباء تكشف عن وجهات نظر وآراء متضاربة؛ بين مؤيّد لمصطلح يحاول اكتشاف الذّات، ومعارض يرى فيه الحصر والتّمييز (جنس بيولوجي).

## أوّلا: الموقف المعارض:

الكثيرون رفضوا مصطلح (الأدب النّسائي) من منطلق أن لا جنس للكتابة ،متجاوزين التّصنيف البيولوجي للعمل الأدبي، فالكتابة واحدة سواء كان المبدع امرأة أم رجلا، **تقول"زهور ونيسي"**: «الأدب يقوم على جوهر إنساني، دون أن تدخل فيه «الأنوثة» أو «الذّكورة»...فهو يبحث عن التزاماته، ليضيف التزاماً آخر يُنْصرُ به على أعداء المجتمع أيّاً كانوا»[2]، فجاءت آراء هذا الإتجاه للتّأكيد أنّ مصطلح «**أدب نسائي**» يوحي بالحصر وتضييق مجال الدّراسة على جنس المرأة فقط.

---

[1] خالدة سعيد، المرأة، التحرر والإبداع، ص86.

[2] زهور زنيسي، على الشاطئ الآخر (قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 2007م، ص15.

بدورها ترفض النّاقدة **''خالدة سعيد''** مصطلح «**الإبداع النّسائي**»، من منطلق كون التّسمية تتضمّن الهامشيّة مقابل مركزيّة مفترضة «الرّجل»؛ فما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصيّة التي تميّزه وتؤهّله ليكون أدباً، له خصوصيّاته التي تمنحُه تَفَرُّدَه وهويّته الخاصّة، انطلاقا من موقع المرأة ضمن منظومة محدّدة جعلت صوتها يتوارى إلى الخلف ليتبدّد التّفاعل الحواري[1].

فالإبداع عند المرأة –حسب **''خالدة سعيد''**- يحفّزه مشروع محدّد، يتمثّل في استرجاع الكينونة المفقودة والعودة إلى الذّات/ الكائن المستقبل، أي أنّ المرأة توجد أمام سؤال يختلف – في أحد جوانبه- عن سؤال الرّجل، فإذا كان سؤالها عن كيفيّة استرجاع ذاتها، وهويّتها المتواريّة خلف ذوات تتلوّن أشكالها حسب موقع المرأة في كلّ حالة؟ فإنّ سؤال الرّجل يكمن في كيفيّة الحفاظ على هويّته، وتشخيص مظاهرها باعتباره كائناً بذاته في حدود شروط النّظام العامّ المتحكّم في بنية المجتمع[2]، وهو تميّزٌ أنتجتْه كتابة المرأة من منطلق معاينة مصطلح **''الأدب النّسائي''**.

وترى النّاقدة "رشيدة بن مسعود" أنّ غموض المصطلح وعسر فهمه يدخل في موضوعة فوضى المصطلحات، والأدب النّسائي يوحي بالمفهوم (الحريمي الإحتقاري) لذا فإنّ المبدعات يتهرّبن من هذا التّصنيف[3] تُقر النّاقدة أنّ نفور الكاتبات العربيّات من مصطلح «الكتابة النّسائية»ناجم عن شعورهنّ بالتّهميش والدّونيّة، وهي الصّورة النّمطية التي رسمها الخطاب الذّكوري الأحادي، فأيّ تصنيف لا تنظر إليه المرأة الكاتبة على أنّه نوع من التّمييز أو الخصوصيّة، بل ضعف واحتقار يُضاف إلى قائمة الصّفات السّلبية، التي كرّسها الرّجل/ السّلطة، في التّاريخ بشأن المرأة/ الهامش.

---

(1) زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص92.

(2) ينظر: المرجع نفسه،ص92،93.

(3) ينظر: شيرين أبو النجا، عاطفة الإختلاف: قراءة في كتابات نسوية، ص13.

وتصرّح أيضا المبدعة المغربيّة **''خنّاثة بنّونة''** برفضها التّعامل مع مصطلح **''الكتابة النّسائية''** أو **''الإبداع النّسائي''** على اعتبار أنّه يكرّس التّمييز، الذي ما فتئت المرأة تناضل من أجل إلغائه، ويعمل على التّصنيف داخل الإنتاج الأدبي[1].

كما ترفض المغربيّة **''مليكة العاصمي''** مسألة التّصنيف الأدبي – على نحو ما ذهبت إليه **''خنّاثة بنّونة''**- (نسائي/ رجالي)، لأنه يولّد التّقسيم الطّبقي الفئوي، الذي تكون فيه جهة خاضعة لأخرى، تقول: «من الأكيد أنّ أدب المرأة يحمل سمات خاصّة، لكنّني لا أميل إلى تقسيم الأدب كما يقسّم العالم، ذلك التّقسيم النُّخبوي السّائد الذي يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب، وسيجعل أدب المرأة بالتّالي في آخر السّلم التّراتبي النّخبوي»[2]، والشّيء نفسه تعبّر عنه الأديبة **''غادة السّمان''**، حين تعلن رفضها التّام لمصطلح «**الأدب النّسائي**» في جميع كتبها وحواراتها الصّحفية؛ وعدّها تصنيف الأدب –حسب رأيها –انتقاصا من قيمته الأدبية والإبداعيّة، تقول: «أُؤمن بطاقات المرأة المبدعة، ولذا لا أؤمن بالأدب النّسائي...أؤمن بأن المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع، أمّا تسميّة (الأدب النّسائي) فتُضحكني وتُذكّرني بسؤال النّاس باستمرار:«بنت أم ولد»؟ وحزنهم لولادة البنت وفرحهم بالولد...وها هي الأفكار العتيقة الباليّة تنسحب على رؤية النّقاد للأدب، وإذا كتبته امرأة صار (نسائيّاً)... تضيف "غادة" الأدب النّسائي موجود فقط في عيون الذين ما زالوا ينظرون إلى الأدب بعين عتيقةٍ متحجّرة، ولكن ذلك السّلوك مرحليّ وسوف تتجاوزه الأجيال القادمة، وستندّر على جيلنا وأسلوبه (الجنسي) في التّعاطي مع الفكر الذي لا أعضاء ذكورة أو أنوثة له ! [3].

---

[1] ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي –مقاربة في المفهوم والخطاب- ص94.

[2] ينظر: المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، ص210،211.

إنّ تصنيف الأدب بيولوجيّا –حسب **''غادة السّمان''** – هو تصنيف فاشل بحقّ الأدب، لأنّه لا مؤنّث ولا مذكّر في الإبداع الأدبي، وإنّما التّمييز والتّفاضل يكون على أساس فكريّ لا جسديّ، لذا تعلن (غادة) عن رفضها لمصطلح **الكتابة النّسوية** من منطلق أنّه يحمل بذور الدّونية والهامشيّة، وتؤسّس لقاعدة مفادها أنّ الأدب الرّجالي يملك القوامة على الأدب النّسوي.

وهناك من رفض مفهوم **''الإبداع النّسوي''** وإن قبله يكون بشروط، كما نجد عند النّاقد **''حسام الخطيب''**، الذي يتأرجح موقفه بين القبول المشروط والرّفض الزّمني التّاريخي؛ هذا ما أكّده من خلال مؤلّفه حول **الرّواية النّسائية في سوريا**، وأنّ مصطلح «**الكتابة النّسوية**» تمّ إطلاقه على أساس تصنيف بيولوجي – وهو ما رفضه النّاقد– لكن إذا كان الأدب ينقل ويصوّر قضايا المرأة ومشكلاتها، تتحقّق مشروعيّته النّقدية وعليه تكون "الأهميّة النّقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدّا، اللّهم إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبيّ للمرأة، يعكس بالضّرورة مشكلاتها الخاصّة، وهذا المسوّغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النّسوي مشروعيّته النّقدية"[1].

فلا يمكن لمصطلح **الأدب النّسوي** أن يأخذ مشروعيّته النّقدية، إلّا إذا كان ما تكتبه المرأة يعبّر عن قضاياها الخاصّة، وبما أنّ موقفه يتأرجح بين القبول والرّفض، كانت حجّته في ذلك أنّ هناك من الرّجال من يكتب عن المرأة ومشكلاتها الخاصّة، كـ**''إحسان عبد القُدّوس''**، وبالتّالي لا يمكن أن نقبل بمصطلح «**الأدب**

[1] رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصيّة وبلاغة الإختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص78.

**النّسوي**» مادام هذا الأدب يفتقد إلى تميّزه[1].إذ أنّ "أدباء كثيرين- ولاسيما من بين كتّاب القصص السّيكولوجيّة والغراميّة- أولوا القضايا الخاصّة بالمرأة اهتماما مركزيّا"[2].

ويضيف - في السّياق نفسه- **"عبد العاطي كيوان"** من خلال كتابه حول أدب المرأة في مؤلّفه (أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف) دراسة في السّرد النّسائي، أنّه "ليس ثمّة فرق ما — من جهة نظرنا- من حيث الإبداع بين سرد نسائيّ وآخر رجالي، إذ هو شكل أدبي واحد، بصرف النّظر عن نوع مبدعه، لا يعرف التّذكير أو التّأنيث، إذ هي مسميّات- كما هي العادة- تطالعنا بها الثّقافات فهنا ينقشع الخلط وتتّضح الرّؤية"[3]، ويرفض النّاقد مصطلح "**الأدب النّسوي**"، لأنّه لا يملك تلك الخصوصيّة التي تميّزه عمّا يكتبه الرّجل، وهو مصطلح قائم على أساس تصنيف عنصريّ (**ذكر/ أنثى**).

يتّضح ممّا ورد في موقف الرّفض أن معظم النّقاد والأدباء، رفضوا مصطلح **"الكتابة النّسوية"** من منطلق أنّ الأدب واحد لا يقبل التّصنيف، بناء على معايير خارجيّة غريبة كليّا عن كينونته، وما نلمحه — عادة- من اختلافات فنيّة وجماليّة وفكريّة بين بعض الكاتبات، يوحي بمدى حيويّة وديناميّة الحقل المعرفي الإبداعي.

## ثانيّا: الموقف المؤيّد:

ينادي أصحاب الموقف المؤيّد لمصطلح "**الكتابة النّسوية/ النسائية**" باعتبارها حفريّة الذّات، بها تستطيع المرأة الكاتبة أن تعبّر عن اختلاجاتها، لأنّها تمنحها مجالا لتوقيع هويّتها تحدّدها أو تحدُّ منها، "تمنحها انتماء أو ترمي بها إلى الهامش لتعاني من الإقصاء، تولّد فيها حسّا اجتماعيّا، وتعزّز لها مكانتها التّراتبيّة أو ترمي بها في بؤرة

---

[1] المرجع نفسه، ص79.

[2] زهور كرّام، السرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص97، نقلا عن: حسام الخطيب، حول الرّواية النّسائية في سوريا، مجلّة المعرفة، ع166، د.ب، 1975م، ص80.

[3] عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النّسائي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص13.

الاغتراب... من هنا ينبثق سؤال عريض هو: كيف يتسنّى لنا أن ننفيّ وجود كتابة نسويّة، وهناك مناسبات ومواقف تصلح لقول الشّعر فنحكم عليها سلفا بأنّها أشعار قيلت على لسان امرأة، لما تحمله من خصوصيّة؟ وكيف تمنح الكتابة النّسوية أو بالأحرى تحقّق حضورها وتميّزها بأن توقع هويّتها بكينونتها الذّاتية لا بجنسيّتها الفيزيولوجيّة؟[1] بما أنّ الرّجال يكتبون الأدب النّسائي، وبما أنّ الكتابة حكر على القويّ وذي السّلطان، فبماذا نفسّر إذن استخدام بعض الدّارسين مصطلحي «**كتابة المرأة**»و «**كتابة الرّجل**»؟؟والذي يتولّد عنهما تمييز آخر، هو **الكتابة النّسائية المؤنّثة، والكتابة النّسائية المذكّرة**، هذا ما سنحاول توضيحه في المخطّط الآتي: [2].

| l'écriture féminine/**كتابة المرأة** | |
|---|---|
| L'écriture féministe féminine<br>الكتابة النّسائية المؤنّثة<br>نساء= مؤنّث | L'écriture féministe masculine<br>الكتابة النّسائية المذّكرة(كاتبة مسترجلة)<br>نساء= مذّكر |

| l'écriture masculine/**كتابة الرّجل** | |
|---|---|
| L'écriture masculiste masculine<br>الكتابة الرّجالية المذكّرة<br>رجل= مذكّر | L'écriture masculiste féminine<br>الكتابة الرّجالية المؤنّثة<br>رجل= مؤنّث |

[1] ينظر: رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص44.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**أ–** رغم الاختلاف الباطني بين هذه المصطلحات، إلا أنّنا نلاحظ ورود لفظة (**الكتابة**) مع جُلّ المصطلحات المذكورة في المخطّط، وهذا ما يدلّ على أنّ الكتابة ليست حكرا على الجنس الذّكوري فقط، وإنّما تتعدّاها إلى الجنس الآخر (النّساء)، فالأدب عموما والكتابة خصوصا لا تعرف تصنيفا، هذا ما أكّدته **"ليلى عثمان"** حين قالت:«الكتابة لا جنس لها ولا هويّة...بل هناك كتابة متميّزة، فاعلة...كتابة تجعلك تفرح وتتابعها، بل تلحق بها، وكتابة تنَفِّرك، يؤلمك وجودها، وهذا ينطبق على المرأة والرّجل، الكتابة الجيّدة تفرض نفسها، والقارئ الذّكي لا يهتمّ باسم الكاتب بقدر ما يهتمّ بمادتِّه.» [1]

**ب–** إنّ اعتبار الأدب النّسائي، هو الأدب الذي يتناول موضوع المرأة، بغضّ النّظر عن جنس كاتبه سواء كان امرأة أم رجلا، يوقعنا في التباس كبير، لذا عمد الباحث**"عبد العالي بوطيّب"** إلى تخصيص التّصنيف، فأضاف كلمتي(**المؤنّثة**) و(**المذكَّرة**) كلاحقة وصفيّة، تعقب مصطلح(**الكتابة النّسائية**)، غايته من ذلك**"**معرفة جنس الكاتب، وهذا لم يكن من الباحث إلّا لمعرفته بأنّ (**الكتابة النّسائية المؤنّثة**) عامّة والسردية منها على وجه الخصوص، تتميّز عن نظيرتها (**المذكّرة**)، بخصائص فنيّة عديدة تشكِّل في مجموعها أبر مقوّماتها الإبداعيّة والفكريّة**"** [2]

**ج–** بما أنّ المرأة الكاتبة هي الأدرى بطبيعتها كأنثى، نقترح أن تكون الكتابة النّسائية المؤنّثة هي الكتابة المثلى في الأدب النّسائي، لذا يقرّر**" الغذّامي"** أنّ **"** طريق المرأة إلى موقع لغويّ، لن يكون إلّا عبر المحاولة الواعيّة، نحو تأسيس قيمة إبداعيّة للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثويّة، وتقدّمها في

[1] ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار آذار للطباعة والنّشر، الجزائر، د.ط، د.ت، ص16.

[2] عبد العالي بوطيب، الكتابة النّسائية، الذّات والجسد، مجلّة فصول، ع75، د.ب، 2009م، ص29، نقلا عن: ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر، ص17، 18.

النّص اللّغوي لا على استرجال، وإنّما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (**الأنوثة**) مصطلحا إبداعيّا، مثلما هو مصطلح(**الفحولة**)."[1]

هذا يعني أنّ هناك سمات ستتفرّد بها المرأة في أدبها، إذا ما اقتحمت عالم الأدب والكتابة، وستجعل نتاجها مختلفا عن نتاج الرّجل، ومتميّزا عنه( ليس بحثا عن أفضليّة أحدهما عن الآخر، وإنّما إبراز مسألة أنّ هناك فرقا بينهما فحسب). **وتضيف"لطيفة الزيّات"**- بخصوص ما قلناه سالفا- معقّبة«أمّا أعمالي الإبداعيّة فتحمل بصمتي كامرأة( !)...وتحمل بصمتي كهذه( !) المرأة الفريدة التّي هي أنا... وما يصدق عليّ، يصدق على كلّ امرأة عربيّة مبدعة».[2]

لذا تجد المرأة الكاتبة في(فعل الكتابة) مساحة لممارسة حريّة القول، والفعل والانفلات من قيود الصّمت، فميلاد الكتابة عندها أشبه بميلاد الطّفل، ومن خلال تعالق مخاض الولادتين، ولادة الطّفل، وولادة العمل الإبداعي، تفرض المرأة ذاتها وتحقّق هويّتها الضّائعة وتكون الأمومة عندها مزدوجة: أمّ لكائن جديد تمنحه الحياة، وأمّ لنصّ جديد تمنحه الدّيمومة، إذ يخرج من رحم الصّمت، لتعلن عبره عبثيّة**"رولان بارث"**( Roland Barths)الذي نادى **"بموت المؤلّف"**،[3] فالمرأة الكاتبة أثناء ممارستها للكتابة، تطلق العنان لقدراتها الإبداعيّة، وهي تحاور الذّات والآخر، وتتواصل معهما بجماليّة خاصّة تصنعها شفافيّتها وصدقها، لأنّ المرأة وهي تكتب تكون في أسمى حالات صدقها فتتعرّى أمام ذاتها وأمام القارئ، دون قناع أو حجاب، إنّها تنتج كتابة تمزّق وتخترق كلّ الأقنعة والحجب، وهذه هي إحدى خصائص الكتابة النّسائية، كما يظهر في قول **"لطيفة الزيّات"**:« ...في الأعمال الإبداعيّة أكتشف رؤيتي للحياة وأبلورها، أخلع أقنعتي فلا أبقي شيئا سوى وجه الحقيقة العاري،

---

[1] عبد الله الغذّامي، المرأة واللّغة، ص55.

[2] فاطمة حسين العفيف، لغة الشّعر النّسوي العربي المعاصر، ص29.

[3] ينظر: رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني النّسائي الجزائري المعاصر،مرجع سابق، ص46.

أبدد أوهامي عن الذّات ستارا بعد ستار، أعلو على توجّساتي ومخاوفي أحسّ، أجرؤ، أنطق صدقا ولو على ذاتي، أكون المرأة الخائفة المقدامة الضّعيفة القويّة الهشّة، الصّلبة، المتمزّقة بين العقل والوجدان، التّي هيّ أنا...». [1]

إنّ المتتبّع لواقع المرأة في أيّ مجتمع، يجد أنّه واقع له خصوصيّته التّي تميّزه عن واقع الرّجل، باعتبار الاختلاف الجنسي. فالمرأة تختلف بيولوجيّا ونفسيّا عن الرّجل، إذ أنّ لها عالمها كما للرّجل عالمه، ولها نظرتها للأمور تختلف عن نظرة الرّجل، فطبيعتها تختلف عن طبيعة الرّجل، فنلمح في شعره افتراضا مثلا: الخشونة والقوّة، التي تتجلّى في الشّعر الحماسي وشعر الفخر وحتى شعر الغزل، بينما أدب المرأة يتلبّس بأنوثتها البسيطة الرّقيقة والحسّاسة، شعرا كان أم رواية، فانصبّت كتاباتها حول تجسيد همومها ومعاناتها، وأخذت أبعاد تجرُبتها كامرأة/أنثى، فما دامت"المرأة قد جرّبت وحدها هذه الخبرات الحياتيّة الأنثويّة الخاصّة(الحمل، الوضع، الرّضاعة، الطّمث...)، فإنّها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة، فضلا عن ذلك فإنّ خبرة المرأة تتضمّن حياة إدراكيّة وانفعاليّة مختلفة، فالنّساء لا يرين الأشياء كما يراها الرّجال، ولهنّ أفكار مختلفة، ومشاعر مغايرة فيما هو مهمّ وما ليس بمهمّ."[2]

فالأدب النّسائي في عمومه ،أدب يحاول الكشف عن الجانب المتخفّي في المرأة ،وهو الذّاتي الخاصّ بها كأنثى، بعيدا عن تلك الصّورة التي كرّسها التّاريخ لعصور طويلة خلت، أدب يعبّر بصدق عن الطّابع الخاصّ بتجربة المرأة الأنثى.

وقد أورد لنا"**ابن طيفور**" في كتابه"**بلاغات النّساء**" أمثلة عديدة، جاءت على ألسنة النّساء نوجزها في قوله:«من أمثلة على ألسنة نساء، كمن عاتبت أباها لأنّه زوّجها بغير إذنها، وأخرى طلّقها زوجها فتزوّجت مُحلِّلاً أبى أن يطلّقها، وأخرى تهجو امرأة أبيها، وأخرى تدفع عن نفسها تهمة زوجها بارتكاب الفاحشة؛ لأنّ ابنه أبيض

[1] لطيفة الزّيات، شهادة مبدعة، مجلّة أدب ونقد، ع135، دون دار النشر، د.ب، نوفمبر1999م، ص18.

[2] رامان سلدن، النظرية النّسوية النّفسانية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، مجلّة كتابات معاصرة، ع21، بيروت، 1994م، ص104.

اللّون بينما كان إخوته الآخرون سودا، وأخرى تذمّ زوجها، وأخرى زوّجت ابنتيها فقالت فيهما شعرا تحكي فيه مناقبهما»،[1] كلّها موضوعات تبرز خصوصيّة المرأة لأنّها وحدها تستطيع أن تكتب عن المرأة(ذاتها المختلفة).

أمّا إذا عدنا إلى الباحثة المغربية**"رشيدة بنمسعود"**التي أقرّت في البداية أنّ الأدب النّسائي يوحي بالمفهوم(الحريمي الإحتقاري)، تعلن في مؤلّفها(**المرأة والكتابة: سؤال الخصوصيّة، بلاغة الإختلاف**) بوجود كتابة نسائيّة تمنحها خصوصيّتها الذّاتية، وقد عملت من خلال دراستها تلك على ضبط ملامح الخصوصيّة في كتابات المرأة مركّزة على المفاهيم التي جاء بها **الشّكلانيون الرّوس**، وعلى **رأسهم"رومان جاكسون– Romane Jakobson"** في تحديده لوظائف اللّغة ؛كما اعتمدت الباحثة على مفهوم القيمة المهيمنة– La Valeur dominante، التي يتجلى دورها في البحث في النّص الأدبي عن تحديد أدبيّة النّص– La littéralité du texte، فقد ركّزت النّاقدة على الوظيفة التّعبيرية أو الانفعاليّة، التّي من خلالها يمكن للمرسل نقل حالته للمتلقّي، بغضّ النّظر إن كانت واقعيّة أو متخيّلة، وقد عرّف**"رومان جاكسون"** في كتابه( **أساسيّات اللّغة**) الوظيفة التّعبيرية بقوله: «إنّ ما يسمّى بالوظيفة التّعبيرية أو( العاطفيّة)، التي تتركّز حول المرسِل تهدف إلى التّعبير المباشر عن موقف المتكلّم من موضوع كلامه، فهي تتّجه صوب تقديم انطباع عن عاطفة مركزيّة، سواء أكانت حقيقيّة أو وهميّة» [2].

ومن خلال دراستها–"رشيدة بن مسعود"– واعتمادها الوظيفة السّابقة تمّ الكشف عن ملامح الخصوصيّة في الكتابة النّسائية؛ إذ توصّلت من خلال مجموعة من الأحكام النّقدية، الصّادرة عن مجموعة من دارسي الأدب

---

[1] ينظر: أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور الخراساني، بلاغات النّساء، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص137–200، نقلا عن: رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص47.

[2] رومان جاكسون وموريس هالة، أساسيات اللغة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2008،01م، ص20.

النّسائي إلى حضور كبير لدور المرسِل(الوظيفة التّعبيرية) في كتابات المرأة، وهذا ما جعل هؤلاء الدّارسين يصفون كتاباتها بالذّاتية[1].

كما نجد الباحث**"ميخائيل عيد"** الذي يستغرب سبب رفض مصطلح(**الأدب النسائي**)، ولا سيما لدى الأديبات اللّواتي أجمعت أغلبهنّ على رفض هذا المصطلح، بحجّة أنّ الأدب هو الأدب، فيتساءل: **"**من يستطيع أن ينكر أنّ هناك فروقا في هذا الأدب...وما الضّير في أن يلتقي الأدب النّسائي في العموميّات مع الأدب الرّجالي، ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيّات، التي تختّص بها النّساء دون الرّجال؟ القضايا الاجتماعية وهموم النّاس في كلّ عصر مشتركة لكنّها لا تلغي الخصوصيات الفردية، وسيخسر الأدب النّسائي الكثير من جماله، إذا لم يتمايز بكونه أدبا أُنثوِيّا.**"** [2]

كانت هذه آراء بعض النُّقاد والأدباء، الذين يقرّون بتوفّر كتابات المرأة الأدبية على الخصوصيّة، التي تصنع اختلافها عمّا يكتبه الرّجل، فرغم اختلاف الرّؤى بين النّقاد إلّا أنّهم يتّفقون في نقطة مشتركة، وهي أنّ هذه الخصوصيّة يصنعها اختلاف المرأة البيولوجي، والذي ينعكس على الجانب الفكري الرّاسم لملامحه في استخدام اللّغة استخداما مختلفا، لذا فإنّ مصطلح **الأدب النّسائي/ النّسوي**، هو مصطلح يعبّر على خصوصيّة المرأة، وهو مصطلح ينشد هواجس المرأة وانشغالاتها، فجاءت الكتابة النّسائية لتعبّر عن كينونة وجوديّة قبل كلّ شيء، وهذا ما أكّدته **"سلوى بكر"** حين قالت: «الكتابة هي كينونتي الحقيقية،إنّها أبعد من التّنفس عن مشاعر مكبوتة إنّها الدّافع الحقيقي الذي يحميني من الجنون أو الانتحار، وهكذا أتاحت لي الفرصة الذّهبية لأكوّن نفسي»[3] فتكون الكتابة النّسائية فضاء لاستعادة الهويّة الضّائعة.

---

[1] ينظر: رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، وبلاغة الاختلاف، ص93، 94.

[2] ميخائيل عيد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، الموقف الأدبي، ع338، اتحاد الكتاب العرب، د.ب،د.ط، 1999م، ص124.

[3] ينظر: بكر سلوى، مجلة الحكمة، ع03، دون دار النشر، د.ب، 1993م، ص34.

## المطلب الثالث: الأدب النّسوي بين التّجاوز(*) الفنّي والالتزام الأخلاقي:

تستوقف المتتبّع لتاريخ الكتابة النّسوية عدّة تساؤلات حول تجربة الكتابة الأنثويّة، من خلال التّركيز على تحوّلاتها، وما طال هذه التّجارب من تغيّرات سواء على مستوى الشّكل أم البنية أم الوعي...، "حيث أتت المرأة إلى اللّغة بعد أن سيطر الرّجل على كلّ الإمكانات اللّغوية، وقرّر ما هو حقيقيّ وما هو مجازيّ في الخطاب التّعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التّكوين سوى مجازا رمزيّا أو مخيالا ذهنيّا يكتبه الرّجل وينسجه حسب دواعيه الحياتيّة،"[1] فالرّجل أخذ الكتابة ولم يترك للمرأة سوى الحكي، فأصبحت المرأة بذلك مجرد مادّة لغويّة، يقرّر الرّجل كلّ أبعادها ومراميها.

وبعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها تدخل المرأة عالم الكتابة وممارسة الخطاب المكتوب، وهذا ما يجعلنا أمام نقلة نوعيّة في مسألة الإفصاح عن الأنثى، " إذ لم يعد الرّجل هو المتكلّم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها- كما فعل على مدى قرون متواليّة- ولكن المرأة صارت تتكلّم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة «القلم» الذي ظلّ مُذكَّرا، وظلّ أداة ذكورية"،[2] فالمرأة حاولت أن ترقى بنفسها إلى منصب يمكّنُها من أن تدير سيّاق اللّغة من فحولة متحكّمة، إلى خطاب بياني يجد فيه الضّمير المؤنّث فضاء للتّحرك مع التّعبير المقصود حيث كانت ذات الأنثى مغيّبة في واقع الحياة الثّقافية، في عالم لا يتقن إلّا التّهميش والإقصاء، ولا يجيد غير خلق آليّات التّفكيك والتّمزيق لذا ما كان على المرأة إلّا أن تسعى جاهدة للتّعبير عن ذاتها ومقاومة التّهميش والتّمييز، وتصرخ بأعلى صوتها أن لا فرق بين رجل وامرأة." ومن هذا المنطلق تمّ عقد أولّ

(*) نقصد بالتّجاوز-هنا- العدول والانزياح عن القاعدة الموروثة في الكتابة، إلى فضاءات أرحب، تعبق بالحرية، حرية الكتابة النّسوية التي تتميّز بالتّفرد والخصوصية، التي ساهمت اللّغة -بتموّجاتها الإيحائية الفنية -في ارتقاءها وتميّزها.

(1) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص07.

(2) المرجع نفسه، ص08.

مؤتمر للنّساء في "بيروت" سنة 1991م والمؤتمر الثاني سنة 1992م [1]؛ حيث دعت هذه المؤتمرات إلى المساواة بين الجنسين في الوظائف المهنيّة والحقوق.

إنّ اختيّار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد وتحضر بالفعل وبالقوّة، وتحقّق ما يمكن اعتباره "تجاوزا" لوضعها الحالي، "وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص، ويصبح الاستمرار فيها – رغم ما يتضمّنه من عذاب- نوعا من توسيع دائرة الخلاص"[2]، فالقلم وسيلة حضورها بالقوّة، والكتابة هي فعل هذا الحضور.

و"تعدّ اللّغة أهمّ إشكاليّة بإمكانها أن تفضي بنا إلى الحديث عن كتابة نسويّة مختلفة عن الكتابة الذّكورية فاللّغة بكلّ ما تحمله من دلالات وإيحاءات هي حدّ فاصل وحقيقيّ"[3]، ومعنى ذلك أن اللّغة النّسوية ينبغي أن تكون لغة جديدة ومغايرة تعبّر عن امرأة جديدة، لم تكن ظاهرة أو واضحة قبل مطلع القرن العشرين، "فالوعي بالهويّة لا يأتي إلّا مع اللّغة ومن خلال تكويناتها، التي تؤدّي إلى الاشتغال على ابتكار الجملة الملائمة، والمغايرة لتلك التي صنعها الرّجل"[4]. حيث تشكّل "الوعي الجمالي الذّائب في تأنيث لغة إبداعية تستوعب الوجع الأنثوي وتؤرّخ لما يستجدّ في واقع المرأة العربية، وتعكس محاولاتها في امتلاك الزّمن وإلغاء أقفاص المسافات من أجل بلورة كينونة ناصعة تهمّش الإلغاء والمصادرة"[5].

فالوجه الخفيّ للكتابة النّسائية يتأسّس على أطروحات المؤسّسات المهيمنة داخل المجتمع، والتي تتصارع فيما بينها فكرا ونهجا حول محور أساسي أصبح مع توالي السّنين يحمل اسم **"قضيّة المرأة"**، حيث تستقطب الشّبكة المؤسّساتية داخل المجتمع عدة خطابات ولغات متصارعة فيما بينها، متّخذة من هذا الصّراع وسيلة إثبات

---

[1] مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، ط01، 2003م،ص26.

[2] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، د.ت، ص282.

[3] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص169.

[4] فاطمة كدّو، الخطاب النسائي ولغة الإختلاف، ص144.

[5] وجدان الصّايغ، الأنثى ومرايا النص، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2004م، ص7، نقلا عن: حسين المناصرة، المرجع السابق، ص145.

للذّات، "ومن داخل هذا الصّراع تأتي "الكتابة النّسائية" مخضّبة بكلّ ألوان وأطياف اللّغات المؤسّساتية متأثّرة بها، ومتّخذة في ذات الآن مسافة معقولة من هذا الخطاب المؤسّساتي، كي تنتقده تارة، وتهاجمه إذا دعت الضّرورة تارة أخرى"[1].

وأبرز مثال على تمرّد المرأة عن القاعدة الموروثة من طرف الرّجل تجاوزها لما هوّ مدستر ومكتسح للسّاحة اللّغوية، وربّما التّمييز وخرق النّمطي في اللّغة ابتداء من فنّ الحكي الذي وصمت به المرأة لعقود، حيث ألبست قصصها وحكاياتها فتنة وسحرا ببيان وكلام عذب يسلب الألباب لم يكن الرّجل ليجاريها فيه، وكانت "ألف ليلة وليلة" أعظم إنجاز، لكن يتواصل الصّراع والغطرسة **البطريكية** –patrichy، حيث "يأخذ الرّجل بجرّة الحكي والسّرد ويمخضها ليخرج منها زُبدة شكّلت الرّواية، فسلب بذلك الحليب من ثدي الأم (شهرزاد/المرأة) إلى علب المصانع وطبع علامة تجاريّة خصوصيّة"[2].

فدخلت بهذا المرأة مجدّدا في زحمة الصّراعات النّفسية والقهريّة التي فرضتها سلطة الرّجل، فاستسلمت لسباتٍ عميق أخرجها مؤقّتا من دائرة الصّراع "لكنّ هذا السّبات العميق الذي دخلت فيه المرأة قد أوشك على نهايته، وبدأت تنتفض محطّمة بذلك القيود، وحاملة لراية الثّورة والتّمرد بالكتابة والإبداع وفعل التّأنيث، فكان أوّل مشروع للتّأنيث هو مشروع **''ميّ''** ثم تلاه مشروع **''نازك''**[3]، هذه الأخيرة هي"الأنثى التي حطّمت أهمّ رموز الفحولة وأبرز علامات الذّكورة، وهو عمود الشّعر، فجاء تأنيث الخطاب الشّعري العربي بإخراجه من النّسق العمودي الفحولي المهيمن إلى القصيدة الحرّة، التي تعدّ بمثابة تكسير لعمود الفحولة والتّأسيس لنسق شعريّ أنثويّ مع قصيدة **''الكوليرا'' ''لنازك الملائكة''** سنة 1947م، فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى في المعتاد

---

[1] فاطمة كدّو، الخطاب النسائي ولغة الإختلاف ، ص145.

[2] عبد الله محمد الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، د.ب، 1999م، ص92.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص11.

الثّقافي مجرّد كائن تابع وضعيف وعاجز...؟"[1]، هذا التّجاوز الأنثوي للسّائد الفحولي- حسب عبد الله الغذّامي- يعدّ انتهاكا جريئا ضدّ عمود الشّعر/ الفحولة، وهذا التّجاوز ولّد ما يسمّى بقصيدة التّفعيلة كعلامة على الأنثويّة الشّعرية.

ويعدّ المشهد الثّقافي الجزائري في العصر الحديث رجع الصّدى لما هوّ سائد في العرف الثّقافي العالمي والعربي، فقد ساد الجوّ الفحولي واللّغة الذّكورية في الخطاب الشّعري الجزائري إلى غاية السّبعينات"، حيث صدَحَت أولى الأصوات الشّعرية النّسائية مع **"مبروكة بوساحة"** في ديوانها الأوّل (**براعم**) سنة 1969م، الذي كان بمثابة فتح ثقافيّ في السّاحة الشّعرية الجزائرية، وبعدها بدأت تلوح في الأفق أقلام نسائيّة مثل: **"ربيعة جلطي"** و**"زينب الأعوج"**، و**"نوارة لحرش"**، و**"نورة سعدي"**، و**"منيرة سعدة خلخال"**... وغيرهنّ"[2].

وقد ساهمت هذه الأقلام في إعادة صنع المشهد الثّقافي الجزائري الحديث والمعاصر إلى جانب الرّجل، معلنة رهان المشاركة الفاعلة في التّعبير عن الذّات والآخر برؤيا خاصّة لا تبتعد عن تركيبتها النّفسية والبيولوجية.

أما في حقل الرّواية فقد جاءت الرّوائية **"ليلى بعلبكي"** لتدشّن أوّل مشاريع الرّواية العربية، بروايتها(**أنا أحيا**)، وجاءت « الأنا الأنثويّة» مكتسحة الفضاء، لتحلّ محلّ« الأنا الآخر»(الذّكوري)، فخلقت بهذا أدوارا جديدة ضمن المتن السردي، ففي روايتها هذه تستنطق الرّوائية بطلة الرّواية "لينا فيّاض" لتصبح هي السّاردة، "تسرِد وتحكي، تبوح وتتحدّث وتعبِّر عن خلجاتها الأنثويّة المكبوتة بفعل عادات وتقاليد ورواسب باليّة، فتخترق المألوف وتلِج المحظور ثمّ تحكي لنا عن تجرُبتها بلسانها، وتطلعها حول ما يخصّها كأنثى دون وساطة الرّجل الذي

[1] عبد الله محمد الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ص12.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص81-92.

اعتاد ممارسة هذه المهمّة"[1]، وبهذا تكون الأنثى قد أعطت الذّكر صفعة أخرى نبّهته إلى أنّه قد جاء زمن استرجاع حقّ الحكي والسّرد المسروقين منها.

وتعدّ هذه المحطة الأولى للتّغيير، حيث شهد الأدب العربي تغيّرا فنيّا، قاده مبدعين ومبدعات، فعلى مستوى اللّغة عمدت كاتبات الوطن العربي إلى تأنيث اللّغة قصد التّأسيس لكتابة أنثويّة، هذه الكتابة التي تصنع لنفسها مجدا يليق بها ونهجا خاصّا بها؛ ذلك أنّ "الأنوثة في الكتابة النّسائية/ النّسوية هي جملة من السّمات النّوعية الدّالة على تميّز الكيان المؤنّث عن نظيره المذكّر، التي يؤثّر فيها السّلوك الاجتماعي العامّ إزاء المرأة في المجتمع الذّكوري، كما للمنظور الثّقافي الذي يبقى هو الآخر محتكِما في رؤيته للمرأة وتعامله معها إلى أنساق المنظورات الثّقافية المتوارثة".[2]

فلغة الأنثى تقوم على« هدم الموروث اللّغوي»، حيث عمدت معظم الكاتبات أثناء العمليّة الإبداعيّة، إلى إسقاط اللّغة على عالمهنّ الأنثوي من خلال "التركّيز على الصّورة الشّعرية التي تخترق منطق اللّغة التّواصلي إلى عوالم متخيّلة مبنيّة على أساس رُؤيتهنّ للعلم، ذلك أنّها رؤية تتحدّد مع خصوصية التّجرُبة الذّاتية لهؤلاء الكاتبات كإناث".[3]

ومن خصوصيّات لغة الأنثى التي ميّزتها وزيّنتها بشعريّة المعاجم الدّلالية نجد انتقائيّة قصديّة للمفردات تنضح وهجا بالأنوثة، متجسّدة في بعديها الحسّي والمعنوي، " إذ تتّصف بشروط النّعومة والرّقة واللّين الملازمة للأنوثة، وكذا امتلائها بتجربة الحبّ المصاحبة للتّجربة الأنثويّة"[4].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2004م، ص89 .

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط01، 2009م، ص125.

[3] حسن مخافي، القصيدة والرؤيا، دراسة في التنظير الشّعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، ط01، 2003م، ص119.

[4] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص169.

"فاللّغة ليست أداة حياديّة"[1]؛ ذلك أنّ المرأة تمتلك لغة تعبيريّة خاصّة بها، ترتبط بذاتها وبخصائصها البيولوجية والنّفسية، وهذا ما يعلّل اختلافها عن الرّجل في التّعبير والتّفكير، انعكاسا للاختلاف الجنسي بينهما، البيولوجي والاجتماعي[*].

والمرأة هي أقرب للتّعبير عن المرأة، دون أن نغفل دور الرّجال في الكتابة النّسوية، كشاعر المرأة في الوطن العربي "نزار قباني"، الذي استطاع أن يجسّد العالم الأنثوي، إلّا أنّ النّساء أكثر دقّة في تصوير مواقف بغاية من الوضوح تفوق الرّجال، وذلك بالاستعانة بخيالهنّ الواضح، فالموازنة بين الجنسين من حيث الصّفات الوجدانيّة تختلف باختلاف قوّة المشاعر "[2] ، وتظلّ" المرأة تفوق الرّجل في التّعبير، من خلال نعومتها الفكريّة التي لا توجد عند الرّجل"[3]، وحسب"**محمود فوزي**" فإنّ" الاختلاف الجنسي للمرأة، والذي عُدّ في أحايين كثيرة جانبا سلبيّا في حياتها، من ناحيّة أخرى هو من أهمّ المصادر التي تساعدها على الإبداع" [4].

وإذا جئنا للأدب النّسوي/ النّسائي، سنجد فيه عدّة قضايا تناولتها المرأة/ الكاتبة من وجهة نظرها، أولاها القضايا النّسائية الخاصّة منها: الحُبّ، العقم، الأمومة، الطّلاق، الاغتصاب...الخ،ثمّ تأتي القضايا العامة أو الاجتماعية التي تناولتها وفق منظورها العامّ، وتتمثّل في: السيّاسة، الحرب، الآخر/ الغرب، الدّين...الخ، [5] حيث

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص94.

[*] ذلك أن هناك هويّة جنسية بيولوجية(الجنس)، وهويّة جنسية اجتماعية (الجندر)؛ الجنس/ sexe: هو تلك الفوارق البيولوجية الطّبيعية، التي تنمّ عن خاصيّات جسديّة بين الرّجال والنّساء، أما الجندر/ Gender: هي تعريب للكلمة الإنجليزية« Gender» ويقصد بها الخاصيّات الاجتماعية المجسّدة للاختلافات في السّلوك ما بين الرّجل والمرأة، داخل ثقافة معينة، ما يجعل مفهوم«الجندر» متضمّنا لتصوّر علمي يقوم على تأويل الاختلافات بين الرّجل والمرأة على أساس أنّها نتاج للسّيرورات التاريخية والتّقسيمات والرّموز الاجتماعية المسندة إلى كلّ جنس (ذكر أو أنثى)داخل ثقافة معيّنة، ولعلّ هذه الإحالة إلى ما هوّ اجتماعي ثقافي تاريخي، هي التي تجعل مفهوم« الجندر» بعيدا عن مفهوم «الجنس» ومتباينا معه. (ينظر: خلود السّباعي الجسد الأنثوي وهويّة الجندر، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط01، 2011م، ص267، 268.

[2] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط02، 2007م، ص90.

[3] محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1987م، ص113.

[4] المرجع نفسه، ص16.

[5] ينظر: بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الرّوائية النّسوية العربية بين سلطة المرجع وحريّة المتخيل، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور: الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2012م، ص240.

أصبحت الكتابة عند المرأة كتابة المستحيل، تطرق جميع المواضيع وتمسّ جميع المجالات المباحة منها والمحرّمة، تقول "أحلام مستغانمي" في روايتها( ذاكرة الجسد): «سلاما أيّها المثلّث المستحيل، سلاما أيّتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرّم( الدّين، الجنس، السّياسة)» [1].

فقد تناولت الأدبيات موضوع المرأة في أبعاده المختلفة؛ النّفسية والفكرية والاجتماعية بطرق فنيّة تتباين وطبيعة المواقف، إنّها " تتأسّس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصّامتة، التي يتداخل فيها الواقعيّ والمتخيّل، الحقيقي والحُلميّ"[2]، وقد لجأت في بعض الأحايين إلى فنون البلاغة والمجاز، والاستعارة، كما تخترق الطّابوهات[*] أحيانا، فتدخل ظاهرة المحظور، وإن كانت من مجتمع محافظ، لتتشبَّع بعوالم الأنوثة، وترصد العلاقات الحميمة في نصوصها خاصّة في حديثها عن مسألة( الحبّ، الجنس، الطّلاق)، وكانت علاقة المرأة بالرّجل أكثر النّماذج معالجة لدى المرأة/ الكاتبة، لترمز بها إلى أنّها في مجتمع أبويّ (ذكوريّ) متزمّت يخضع لثقافة المجتمع، " ما جعل المرأة تناضل بكل نفيس من أجل إيصال صوتها، ليعترف الجميع بتمكّنها وتفرّد تجربتها الأدبية، بعد أن وجدت نفسها في وسط يقيّدها ويحاسبها على أنّها فرد فاقد الأهليّة، لا يحقّ له أن يمارس حرياّته المتنوّعة إلّا ضمن الإطار الذي يحدّده العرف والمجتمع"[3].

هذا الإطار الثقافي الذي تعمّد المجتمع–خاصّة العربي– بكلّ معتقداته الدّينية والثّقافية واللّغوية تقزيم المرأة من خلاله، وحصرها في دور الزّوجة والأخت والأمّ... ومنبع الجمال والإلهام والإبداع للشّعراء، وأصحاب الفكر

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الجزائر، ط18، 2004م، ص237.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، الدار المغاربية للنشر والطباعة تونس، ط01، 2005م، ص75.

[*] الطابوهات/ tabous: كلمة فرنسية تعني كل المسلمات وحتى المقدسات الفكرية والثقافية، مما يستلزم منع الإساءة إليه وضرورة تقديره تقربا أو خوفا منه.

[3] آمال منصور، الخطاب الأدبي النّسوي بين سلطة المتخيّل وسؤال الهويّة، مجلّة المخبر، ع: 03، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص199.

والأدب، جعل المرأة تختار الكتابة كونها" نظرة للعالم وطريقة للحضور فيه"،[1] كوسيلة تفريغ وحلّ لتناقضاتها مع الرّجل والمجتمع، فهي" ترمي إلى تفجير كلّ شروخِ جسدها وتموّجاتها من خلال الكتابة والكلام".[2] فالكتابة – إذن– تفجير للمكبوت والمخفيّ، والمرأة من خلال مختلف أشكال كتابتها الجسديّة والرّمزية تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزّمن لتعلنه في صراعها مع الرّجل، حتى تتخلّص من ذاكرتها السّوداء بإفراغها على مساحة الورق حيث نجد " أحلام مستغانمي" تتساءل:« هل الورق مطفأة للذّاكرة؟»[3]

فالكتابة النّسوية تصدر عن هاجس هو الحريّة والتّحرر، ولهذا تأتي الكلمات حرّة منطلقة ثائرة مجلجلة بالحقيقة، على الرّغم من مرارتها، " كلمات أكثر بوحا وأكثر جرحا، بقلم لا يتقن المراوغة ولا يعرف كيف توضع الظّلال على الأشياء، ولا كيف ترشّ الألوان على الجرح المعروض للفرجة"[4] فالنّفي الوجودي الذي مورس على المرأة جعلها تنتج كتابة جذريّة، "وكتابة النّفي والإقصاء والحظر هي أشدّ الكتابات عنفا وتوتّرا"[5] ، وخروجا عن مضمار الأخلاق في أحيان كثيرة، تحت شعار الحريّة كتعويض عن القهر والاضطّهاد والتّهميش.

فالمرأة–إذن– سارت في ركب الحريّة في الكتابة، طامحة إلى التّفرد والتّميّز، لكنّ هذا الأخير لا يتحقّق دون كسر القيود التي تعيق الذّات وتحرّرها؛ ذلك أنّ الكتابة" لا تعترف بالحدود ولا بالقيود وما يسمّى بالأعراف والتّقاليد وغيرهما من التّعابير والأحكام الجاهزة التّي ترعاها «مؤسّسات القمع»للحدّ من حريّة الكاتب"،[6] فالتّميّز

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص282.

[2] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، دار إفريقيا، الشرق، المغرب، د.ط، 1988م، ص35.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص09.

[4] المرجع نفسه، ص10.

[5] محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص 43.

[6] بشير مفتي، الإبداع والتّقفيص، الثّقافة، مجلّة وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، ع: 04، 2007م، ص20.

يكون معهد الحريّة لذلك تأتي" الكتابة الحرّة عظيمة تحمل ملامح الاستقلالية والتّفرّد، الذي هو العلامة الأولى للمبدع الكبير"،[1] إذ أنّ تقييد الحريّة في الكتابة تقييد للأدب.

أصبحت المرأة العربية اليوم- في ظلّ المنطلقات الحداثية –تحظى بمطلق الحريّة في الكتابة، لكنّها أوقعت نفسها في شرك المرأة الغربيّة النّموذج، المسوّقة نحو الشّرق، ضاربة بكلّ القيّم والأعراف والمبادئ الشرقيّة- عرض الحائط- مع بعض الاستثناءات طبعا، فليست كلّ النّساء وقعن في هذا، لكنّ من الملاحظ في متون الكتابة النّسوية عموما، تلك السّمة البارزة وهيّ استعمال الجسد وتعريّته، وهو نقطة الانحراف الأولى في الكتابة النّسوية فبعدما كان الجسد الأنثوي من الحرمات- وهذا هوّ المفترض فيه- جاءت المرأة لتخرجه إلى العلن وتعرّي المحظور بل وتجاهر بالبوح برغباته، " فهربت الأخلاق من النّافذة عندما خرج الجسد أيضا من غرف النّوم في التّجاوز الخطير للقيّم والأخلاق"[2] ،إذ نلفي الجنس والحبّ في النّصوص النّسائية، فالمرأة كسرت كلّ الطّابوهات، وتمادت حتى نادت بحقّها في التّعبير عن النّاحية الإيروسيّة [*] في جسدها، تريد أن تظهر جسدها ليس كموضوع جنسي"وإنّما كحقّ في التّعبير عن النّاحية الإيروسيّة في جسد المرأة"[3].

حقيقة هناك خدش طافح للحياء، لكن بعض الكاتبات يرين في هذا حقّا لهنّ وتحرّرا من عبوديّة العادات والقيّم التّي وضعها المجتمع، لكنّ المرأة في بعض المواضع فاقت الرّجل جرأة في الكتابة والبوح، حيث " تميّز معظم ما طرحته الكتابة الأنثويّة العربية بنوع من الجرأة النّادرة الفذّة، التي استطاعت النّفاذ إلى تلك العوالم التي جرت

---

[1] الطاهر يحياوي، الحرية وقيم الخير والجمال، الثقافة، مجلّة وزارة الثقافة، ع: 04، 2004م، ص31.

[2] سليمان توفيق، الحب والجنس في النّصوص النسائية، مجلّة فكر وفن، ع: 86،ص49.

[*] الإروس والإيروسيّة-Eroticism/Eros: تعني كلمة(Erotic) الإيروتيكية في اللّغة الإنجليزية«المثير للشّهوة الجنسية»أما كلمة«إيروسية»فتعود إلى تسمية لأحد آلهة الحبّ عند الإغريق(إيروس). والكاتب الإيروسي يكتب بعبثيّة واضحة مندفعا في كتاباته بعيدا عن القيم الأخلاقية والمجتمعية والدّينية، فالشّاعر الإيروسي-مثلا-يتخلّى عن التّابو الجسدي(المحرّم)، ويفتح فضاء قصيدته على تشكّل صوري مفاده الجسد بفضائه الصّريح، فيفرط في استخدام الكلمات التي تشير إلى تفاصيل الجسد أو يعمد إلى الاستعمال غير اللّائق لها، صانعا منها دلالات شبقيّة،كما يرى "رولان بارث" في«لذّة النّص»:( أنّ الكلمة تكون شبقيّة بشرطين متعارضين، هما: التّكرار المفرط، والحضور غير اللّائق).ينظر: موقع الأدبية د. فليحة حسن: https://falecha Hassan.wordpress. Com. 2013/01/12.

[3] سليمان توفيق، المرجع السابق، ص50.

العادة في الآداب الإنسانيّة عموما بما في ذلك الأدب العربي والآداب الأوروبية، على إبقائها في حيّز التّعتيم والكتمان والسريّة"[1].

ولعلّ من غير الممكن أن نتحدّث عن هذا الانحراف الأخلاقي في الكتابة النّسوية [*] دون الإشارة إلى **"غادة السّمان"**–التي تميّزت بالجرأة والتّمرد الصّارخ عن القيّم والأعراف في كتاباتها،و**"عروسيّة النّالولي" "سلوى النّعيمي"، "أحلام مستغانمي"، "فضيلة الفاروق"**...وغيرهنّ، وإذا عرّجنا على رواية (**اكتشاف الشّهوة**) "لفضيلة الفاروق" تصادفنا لغة تتشظّى جرأة وتحمل "هاجسا نفسيّا عميقا، استهدفت من ورائه الوصول إلى رسم مقطع تشريحيّ للمجتمع لبيان التّشوّهات والشّروخ(...)، كما أنّ هدف الرّوائية الأوّل الذي لا محيد عنه إلى آخر نفس من روايتها، والتي حاولت من خلالها خرق أفق انتظار المتلقّي العربي، وخلق أفق انتظار جديد مؤسّس على هتك ستار المخفيّ والمسكوت عنه" [2]، هذا المسكوت عنه الذي تناولته الكاتبات العربيّات بجرأة زائدة، لما ساقته من إيحاءات ومشاهد جنسيّة ساخنة، عصفت بكلّ القيّم والمبادئ التي تربّت عليها المرأة العربية المسلمة المحافظة، وكأنّها أخرجت نفسها من هويّتها، وكانت نصوصها جواز سفرها إلى الانحلال والانفلات واللّاأخلاق "إنّ نصوصا كثيرة تشمخ بوقاحتها– إن جاز التّعبير– تعرّي الجسد أكثر وتنطلق منه، وهي تسبر كلّ ما يحرّكه من الدّاخل، ثمّة تسميّات تخدش الحياء، عبارات تصدم الذّوق العامّ، مشاهد يحتدم فيها الجنسيّ، ويترجم الجسد في إطاره، الأسماء تكتب وتتكرّر، ثمّة عالم سفليّ يستثمر أدبيّا رغم المستبد." [3] (العرف والدّين والمجتمع).

وفي الأخير ما يمكن أن نشير إليه كملاحظات أخلاقية على هامش الكتابة النّسوية، هو أنّ الحريّة في الكتابة تمنح للإبداع حظوظ الاتّساع والتّفرد إلّا أنّ هذا لا يخوّل المرأة الكاتبة(أو غيرها) أن تدوس على الأخلاق

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003م، ص141.

[*] انظر على سبيل المثال: رواية: "فسيفساء دمشقية "لغادة السّمان، "ذاكرة الجسد" ل: أحلام مستغانمي، "اكتشاف الشّهوة"لفضيلة الفاروق...الخ.

[2] الخامسة علّاوي، العوالم السردية لدى فضيلة الفاروق، الثقافة، مجلّة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، ع: 09، يناير 2007م، ص94.

[3] إبراهيم محمود، الشّبق المحرّم، أنطولوجيا النّصوص الممنوعة، رياض الريس للكتب والنشر، د.ب، ط01،د.ت، ص218 .

وألاّ تلتزم بها؛ ذلك أنّ الأدب تعرّى ليصبح جسدا شبقيّا، وهذا ما برزت للأسف فيه المرأة بصورة فاضحة، فإذا فتّشنا في خزانة بعض النّصوص النّسوية فلن نجد بين قطعها أخلاقا تتوافق مع المجتمع العربي المحافظ، بل نجد كثيرا ممّا يتنافى مع أخلاقيّاته، لكن هذا لا يلغي التّطور الكبير الذي حقّقته المرأة المبدعة في الجانب الفكري واللّغوي والذي كان إيجابيا في كتاباتها، ما حجز لها مكانا في ساحة الكتابة والإبداع إلى جانب الرّجل«ورغما عنه».

وبهذا نكون قد تطرّقنا لبعض الإشكاليّات التي واجهت الأدب النّسوي، من حيث المفهوم والمصطلح، الخصوصية والاختلاف، وكذا التّجاوز الفنّي والالتزام الأخلاقي في الكتابة النّسوية، هذه إشكاليّات وأخرى واجهتها المرأة/المبدعة بشجاعة وتحدّي كبيرين، بغية إثبات وجودها وإيصال صوتها المليء بالرّفض والثّورة على كلّ ما هو سائد ومدستر ضدّها-ككائن هامشيّ دونيّ- طموحا منها إلى التّغيير والتّجاوز والرّقي، متوسّلة لذلك القلم والورق، كسلاح تحتمي به وتدافع من خلاله عن حقوقها المسلوبة من طرف الثّقافة الذّكورية بكلّ جوانبها: الاجتماعية، والدّينية، والجسديّة...الخ.

لكن المرأة/ الكاتبة كفرد من أفراد المجتمع، لم تستطع التنصّل من خلفيّاتها الثقافية(العادات والتّقاليد، الدّين، الجسد...)، التي انغرست فيها كأنثى ما جعل كتابتها تأتي مخضّبة بهذه المرجعيّات المخزّنة في اللّاوعي الأنثوي.

فما هي المرجعيّات/ المعطيات المشكّلة لصورة الأنثى في الخطاب النّسوي؟

هذا ما سنحاول معالجته، وإبراز تمثّلاته في المبحث الموالي.

## المبحث الثاني: المعطيات المشكّلة لصورة الأنثى في الخطاب النّسوي:

### المطلب الأول: المعطى الدّيني:

إنّ المتتبّع للكتابات الأسطوريّة والفلسفية والدّينية والأدبية، يجد أنّ المرأة شغلت حيّزا ممتدّا ومعقّدا في الثقافات البشريّة عموما، ابتداء من تحميلها عبء خروج الرّجل من الجنّة في بداية الخلق على سبيل الأسطورة التّوراثية التي تحمّل المرأة السّبب المباشر للخروج بسبب الغواية والتّبعية للشيطان ،وانتهاء إلى زمننا السّلعي الذي كثرت فيه الدّعوات النّفعية الشّكلية لتحرير المرأة، وضرورة إعطاءها مجمل الحقوق التي تعطى للرّجل، لتحقيق المساواة بينهما. [1]

وكما هو معلُوم، فإنّ التاريخ البشري لم يعط المرأة من الحريّة والمكانة ما أعطى الرّجل، ولم يمنحها من القيمة والأهميّة ما منحه في ثقافات بشرية عديدة، وقد كرّس فوقيّة الذّكر/الفحل وهامشيّة أو دونيّة المرأة/الشّيء على مدى قرون طويلة من الزّمن، على مستوى الإنتاجات الثقافية، والدّينية، والأدبية، والأسطورية، حيث يتّفق كثير من الباحثين العلمانيّين على أنّ أصول الأديان السّماوية-خاصّة الإسلام- أعطت المرأة الكثير من حقوقها المستلبة، ومن ذلك تقول**"ميّ غصّوب"**: "الإسلام في أصوله لم يقلل من قيمة المرأة، فالفكرة المعروفة عن الجنس الضعيف غريبة عنه"[2]، ولكنّ أدبيّات الأديان وتفسيراتها وتعريفاتها التي عمّت فيما بعد،هي التي أعادت إلى الحياة الاجتماعية والدّينية استلاب المرأة كما كان حالها في الأساطير والخرافات،[3] ومن الأمثلة على ذلك، تحميل المرأة العبء في وضع الرّجل في دائرة الشّقاء، من خلال الأسطورة تحالف المرأة الأولى مع الشّيطان/الحيّة، أغرت الحيّة المرأة، فأكلت وأطعمت زوجها، فكانت السّبب المباشر في خروج الرّجل(آدم)من الجنّة، ويشير**"الطّبري"** في

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص14.

[2] مي غصوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، لندن، ط01، 1991م، ص11.

[3] حسين المناصرة، المرجع السابق، ص27.

تفسيره لفكرة الغواية يقول:"أراد إبليس أن يستزلّهما دخل في جوف الحيّة، وكانت للحيّة أربع قوائم كأنّها بختة، من أحسن دابّة خلقها الله فلمّا دخلت الحيّة الجنّة خرج من جوفها إبليس، فأخذ من الشّجرة التي نهى الله عنها آدم وزوجه، فجاء بها إلى حوّاء فقال: أنظري إلى هذه الشّجرة ! ما أطيب ريحها وأطيب طعمها وأحسن لونها !فأخذت حوّاء فأكلت منها، ثمّ ذهبت بها إلى آدم، فقالت: أنظر إلى هذه الشّجرة ! ما أطيب ريحها وأطيب طعمها وأحسن لونها ! فأكل منها آدم، فبدت لهما سوأتهما". [1]

هكذا حمّلت حوّاء وبنات حوّاء بذور الخطيئة ومسؤوليّة ارتكابها، لهذا تنازلت بعضهنّ عن هذا الانتماء المبني في أساسه على الخطأ والغلط،" مثل هذه العلاقة أو الممارسة، تهمّش دور المرأة في اعتمادها جسدا خدميّا، يسخّر لصالح الرّجل بدءا بحوّاء، التي تسند إليها الخطيئة الأصلية، وانتهاء بعارضات الأزياء، وعروض ملكات الجمال، التي تقدم الجسد الأنثوي بوصفه سلعة تثير الرّجل رغبيّا" [2].

أمّا من جهة خلق المرأة، فإنّ إحدى حكايات العهد القديم ترى أنّ الله خلق الرّجل أوّلا، ثم خلق الحيوانات الدّنيا، ثمّ خلق المرأة في النّهاية، ممّا دفع إلى الفهم بأنّ الذّكورة هي لقطة البدء وأنّ الأنوثة لاحقة وثانوية(فآدم أوّلا ثمّ حوّاء ثانيّا).

وهذا ما جعل المرأة في العهد القديم خاضعة ذليلة تحت تسلّط الرّجل، مع بقاء الاختلاف الواضح بين الرّجل الروح والمرأة الجسد، حيث" جعلت الدّيانة المسيحيّة من الجسد خطيئة، وجعلت من المرأة الجهة التي أتت

[1] أبو جعفر الطّبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر،ج01، دون دار النشر، د.ب، ط01، 2000م، ص225، نقلا عن: رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص134.

[2] إبراهيم محمد، تدوين التاريخ جسديا( الجسد الفردي والجسد الاجتماعي)، مجلّة كتابات معاصرة، ع26، 1996م، ص32.

بواسطتها الخطيئة"[1]. كما يصف أحد الباحثين العلاقة بين الرّجل والمرأة بقوله:"الرّجولة والأنوثة اختلاف في الجوهر، في عمق الشّخصية... فالرّجولة روح تتمشّى في صميم شخصيّة الرّجل، والأنوثة حياة تملأ كيان المرأة"[2].

وبمجيء الإسلام أنزل المرأة منزلة حسنة، إذ جعل كل من الرّجل والمرأة على حدّ سواء ،وما تحريم عادة وأْد البنات بغير حقّ إلّا دليل على ذلك، نزولا عند قوله تعالى:« وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ ».(التكوير،الآية: 9/8)؛ ذلك أنّ جنس الأنثى كان ينظر إليه على أنّه وصمة عار، يجلب للرّجل شبح الفقر والبؤس، فكانت تدفن حيّة ترزق.

وكانت أعظم الحقوق الشّرعية التي كسبتها المرأة من القرآن الكريم والشّريعة الإسلامية لأول مرّة، أنّه رفع عنها لعنة الخطيئة الأبديّة، ووصمة الجسد المرذول[3]، وخلّصها من الوأد الذي مورس عليها في الثّقافات الجاهليّة القديمة، ومنحها الكثير من الحقوق التي تشرّف مكانتها، إنسانا عاقلا له كيانه المستقلّ، ودوره الهامّ في المجتمع.

لقد أعطيّت للمرأة/ مكانة هامّة في الإسلام، حيث جعلها الإسلام جزءا من نفس الرّجل، ومكمّلا له ومحور الأسرة، وألزم الرّجل برعايتها وحمايتها، وتربيّتها وتنشئتها، والحفاظ على كرامتها وإنسانيّتها، قال تعالى:« **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ** ».(الحجرات،الآية: 13).

وفي الآية الكريمة تأكيد واضح على أنّ تكريم المرأة، ينبع من التّأكيد على أنّ التّقوى مناط المفاضلة بين البشر جميعا، وليس الرّجل والمرأة وحدهما.

---

[1] شانتال شواف، الجسد والكلمة، اللغة باتجاه عكسي، مجلّة مواقف، العدد74،73، خريف 1993م، شتاء1994م، ص59.

[2] عادل حليم، الرجولة والأنوثة رؤية مسيحية، مطبعة الإخوة المصريين، القاهرة، د.ط، 1998م،ص15.

[3] عباس محمود العقّاد، المرأة في القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص53.

أصبحت المرأة في ظل الشّريعة الإسلامية أكثر إيجابيّة وفاعليّة حرص القرآن الكريم على المحافظة عليها فكان من تعظيم الإسلام للمرأة أن رفع صوتها، فصارت تتمتّع بحقوقها كاملة، فأقرّ لها الحقّ في الميراث نزولا عند قوله تعالى:« **يُوصِيكُمُ اللَّهُ فِي أَوْلَادِكُمْ لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الْأُنْثَيَيْنِ**».(النّساء،الآية: 11)، وقد جعل للرّجل ضعف ما أقرّ للمرأة وذلك عدل من الله وحماية لها، حيث أسقط عنها تكليف الإنفاق عبر كامل حياتها.

والمسار الدّيني في الرّواية الإسلامية يفيد أنّ الله- سبحانه وتعالى- خلق الرّجل والمرأة من نفس واحدة، ولم تفرّق آيات الخلق بين الجنسين، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى:« **هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا** ».( الأعراف،الآية: 189)، وقوله تعالى: « **يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا** ».(النّساء،الآية: 01).

وهنا- كما نلاحظ- تأكيد بصورة مباشرة على التّساوي في الخلق من نفس واحدة بين الرّجل والمرأة.

كما أنّ الآيات القرآنية صريحة في جعل "آدم وحواء" معا في الغواية والخروج من الجنّة(فهما معا في المعصيّة)، يقول تعالى: « **فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ** ».(الأعراف،الآية: 20)، ويقول سبحانه وتعالى: « **فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آَدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى** ».( طه،الآية: 122/120).

فإذا كانت هذه النّصوص تساوي بين الذّكر والأنثى في الأعمال والواجبات على أساس أنّ ذلك مقصد من مقاصد الخطاب القرآني. "فهناك نصوص سجاليّة يبدو فيها التّمييز بين الذّكر والأنثى، والأكيد هو أن لا

تمييز في هذه النّصوص بين ذكر وأنثى، فالله سبحانه وتعالى لا يميّز في قوله بينهما، وإنّما التّمييز حاصل في فكر وفهم المجتمع الذي يتوجّه إليه الخطاب القرآني، (...) وتتمظهر جدليّة الذّكر والأنثى وما يتبعها من تمييز وتفريق في الميزة والمنزلة، في النّصوص التي وردت في سيّاق وصفيّ، خاصّة ما يتعلّق بمسألة قَوامَة الرّجل على المرأة(...) والتي تعني مسؤولية الرّجل عن المرأة، بكلّ ما يترتّب على هذه المسؤوليّة من سلطة عقاب يمارسها الرّجل تأديبا للمرأة(...) وهذه القوامة ليست تشريعا بقدر ما هي وصف للحال، فالآية الكريمة:« **الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ** ».( النّساء،الآية: 34)، لا تعني أنّ تفضيل الرّجال على النّساء هو قدر إلهي مطلق بل هو تقرير للواقع المطلوب تغييره تحقيقا للمساواة الأصليّة، فالدّرجة التي للرّجال على النّساء فرع على أصل"[1].

ورغم أنّ القرآن الكريم والآيات القرآنية حرصت على تأكيد إنسانيّة المرأة ومساواتها بالرّجل في الحقوق والأحكام، إلّا أنّ "الأدبيّات التي بقيّت شائعة في الثّقافة الشّعبية الإسلامية وحتى الثقافة الرّسمية، تعلّقت كالثقافات الأخرى (الأسطورية، التّوراتية، والإنجيلية) بوعي خلق المرأة من طينة شرّيرة غير طينة الرّجل الطّاهر من جهة، وتُحمّلُ الذنب للمرأة في الغواية والخروج من الجنّة من جهة ثانية، امتدادا لما شاع في الأساطير والخرافات، أو بما جاءت به الدّيانات الأخرى، وخاصّة الأساطير التّوراتية"[2].

كما أنّ بعض الدّارسين من خلال بعض النّصوص القرآنية، اعتقدوا بأنّ هناك دلائل تشير إلى الدّونية النّسوية ،ومن ذلك "الدّعامة الدّينية التي قدّمها الإسلام والمتمثّلة في سلطة الرّجل على المرأة، فالرّجل في الإسلام

[1] ينظر: فاطمة كدو، الخطاب النّسائي ولغة الاختلاف، ص43، 44.

[2] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص29.

قوّاما على المرأة، وشهادته مساويّة لشهادتين من شهادات النّساء، ومن حقّ الرّجل –أيضا– أن يضرب المرأة النّاشز وأن يتزوّج أربع نساء"[1].

"فالمرأة ناقصة عقل ودين...، وفي هذا الأخير حديث شريف "يا معشر النّساء، ما رأيت من ناقصات عقل ودين أذهب للبّ الرّجل الحازم من إحداكنّ"[2]، فلم يقصد بنقص المرأة عقلا ودينا المفهوم الاجتماعي السّلبي السّائد، وإنّما هوّ نقص شرعيّ بسبب ظروف المرأة التي لا تطالب ببعض الفروض الشّرعية أثناء الولادة والحيض...، ولا يطلب منها فوق طاقتها وهي المشغولة كثيرا في بناء حياة أسرتها.

هكذا أصبحت المرأة تعيّن فقط للدّونية والذّات النّجسة، هذا نسق ثقافي أوجدته ثقافة البطريكي منذ تفّاحة الخطيئة، حيث "لا تملك الثقافة الشّخصية الذّاتية الواعيّة القدرة على إلغاء مفعول النّسق، لأنّه مُضْمر من جهة، ولأنّه متمكّن ومنغرس منذ القديم من جهة أخرى"[3]. وقد استلهمت المرأة /الكاتبة هذه الفكرة لتعبّر عن وجودها في اللّاوجود، وتبكي العمر الذي ضاع، وترمي بأنوثتها المتشبّعة بالحرمان وهواجس الخطيئة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ظلّت المرأة مصرّة على إثبات وجودها، مستمدّة قوّتها في ذلك من الموروث الدّيني الذي أحقّ مبدأ المساواة بينها وبين الرّجل، ما جعلها توظّف المرجعيّة الدّينية في كتاباتها كمعطى تشريعيّ لحقّها في الوجود والكينونة والفعل– في جميع مناحي الحياة– وكانت الكتابة إحدى السّبل التي سلكتها المرأة لإثبات هويّتها الأنثويّة.

وإذا ما تتبعنا الكتابة النّسوية نجد أنّها تشهد على "العلاقة الوطيدة بين البعد الدّيني والشّخصية الكاتبة/ المرأة، وقناعتها بالمرجعيّة الدّينية، هذه الأخيرة تستحضرها المرأة / الكاتبة للتّغلّب على ضعفها وخوفها، ولتشحن

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع ،ص30

[2] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص7.

[3] عبد الله الغدامي، النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية– المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 2005م، ص82.

نفسها بنفحات إيمانية تقوّيها وتعطيها دافعا للصّمود والنّضال ومقاومة الآخر، فالذّات الأنثوية عندما تعيش الوجع تتوهّج بالقداسة"[1].

من هنا نخلص إلى أنّ الخطاب النّسوي في تصويره للمرأة – من خلال المعطى الدّيني- قد اعتمد على أفكار متباينة نذكر منها:

* صورة **الأنثى/ الغواية**، من خلال قصّة الخلق والخطيئة الأولى في قصة "آدم وحواء".

* صورة **الأنثى/ التّابعة** للرّجل، من خلال النّصوص القرآنية التي أعطت حقّ القَوامة للرّجل على المرأة.

* صورة **الأنثى/ المتساويّة** مع الرّجل من خلال التّشريع القرآني الذي حرّرها وأكرمها وحدّد ما لها وما عليها من الحقوق والواجبات. وهذا ما عزّز كفاح الأنوثة من أجل استرداد ما ضاع منها في عصور الوأد، بل راحت تختار من الهجوم على الذّكورة خير وسيلة للدّفاع، وتعلن روحها الانتقامية الخطيرة فكان (الوأد المضادّ) [*] أو ما سمّاه "عبد الله الغذّامي" "وأد الرّجل"[**].

## المطلب 2: المعطى الإجتماعي:

كلّ وعي مغاير ومختلف ينطلق من معطيات سابقة، يُقوّض بنيتها ويستخلص ما يمدّه بالاستمرار وقوّة الإبداع و"الخلق" ولا شكّ "أنّ بعض الدّراسات حفرت في هذا الإتّجاه وأوضحت تصوّرها المحدّد لوضعيّات المرأة داخل السّياق الثقافي والتّركيبة المجتمعيّة، لأنّهما المجرى الشّرعي لسلوك المرأة قولا وفعلا"[2]. فإذا كانت النّصوص

---

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص141.

[*] راجع فصل بعنوان (الوأد والوأد المضاد) لدى يوسف وغليسي في كتابه خطاب التأنيث،ص27،28.

[**] ينظر: عبد الله الغذّامي، ثقافة الوهم، ص90.

[2] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 2004م، ص23.

النّسائية تعبير عن قضايا عايشنها، من زاويّة نظر أنثويّة، فإنّ السّلطة الاجتماعية/ القاهرة تلعب دورها في النّصوص النّسائية بصورة سلبيّة جدّ واضحة.

فعندما تختنق الذّات وتحاصرها الهموم من الدّاخل والخارج، "يتصاعد صوت البوح حينا معلنا عن التّذمّر، وحينا آخر يعلن الارتياح والتّواطؤ، وهو صوت يعبّر بطريقة عكسيّة عن تخاذل الذّات والموضوع، وعدم التّواصل بينهما، وهو ما يطلق عليه بـ"الاستلاب"، وحينا آخر يصعد الصّوت متفائلا مزهوّا بذاته"[1]؛ ذلك أنّ "الكتابة وجهة نظر، تتكوّن هذه الأخيرة من تفاعل الذّات المدركة مع معطيات عالمها، ومع غيرها من الذّوات المحيطة بها ومع نفسها أيضا"[2].

وبقولنا في البداية «**السّلطة الاجتماعية**»[*]، فإنّنا بصدد توضيح علاقة المرأة/ الكاتبة مع الذّوات الأخرى المحيطة بها في المجتمع، نذكر من بينها (سلطة الأب، سلطة الأخ، سلطة الزّوج، سلطة الولد...) بالإضافة إلى العادات الاجتماعية والثقافة الرّاسخة في أذهان الطّبقة الاجتماعية التّي تعيش فيها.

هذه السّلطة الاجتماعية ببناها المختلفة المتعدّدة تصبح معاديّة للمرأة، فتحاول هذه الأخيرة الخلاص منها بالهروب ومناهضة كلّ السّلطات ناشدة بذلك التّحرّر وداعيّة إليه، "فما دامت "الأنثى هي الأصل" حسب رأي **"نوال السعداوي"**، وما دامت الأنثى لا تولد أنثى، وإنما تصبح كذلك حسب اعتقاد **"سيمون دي بوفوار"**، أي أنّها لا تولد ناقصة، ولكنّ المجتمع هو الذي يجعلها كذلك...وحتى لا تكون كائنا ناقصا قرّرت المرأة أن تكون

---

(1) بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص73،74.

(2) سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، ط01، 2000م، ص104.

(*) السّلطة تتّصل بالإيديولوجيا أكثر من أيّ شيء، إذ تعتمد على تنظيم وتبرير الأفكار التي تخدم مصالحها، كما ترتبط بمفهوم آخر وهو الهيمنة، ويقصد بها تلك "الإستراتيجيات التي يتمّ من خلالها الحفاظ على إيديولوجيات أو وجهات نظر للعالم تتعلّق بالفئات الإجتماعية القويّة"، وهذا ما تسعى السّلطة دائما لتحقيقه ،باعتبار أنّ السّلطة إذا طبّقت مفهوم الهيمنة في الواقع تضمن بقاءها وقوّتها واستمراريتها. ينظر:
Barker .c ,(2004) sage Dictionary of cultural studies,p162.

"امرأة ونصّ"؛ ذلك أنّ المرأة مذ أقنعوها بأنّها (نصف الرّجل) خلقوا عندها عقدة النّصف المفقود، وأصبح مطلبها (النّصف الزّائد)"[1].

لكنّ اعتقاد المرأة بأنّها النّصف المكمّل للرّجل، صدّته سلطة المجتمع القاهر، الذي لا يرى فيها إلّا جسدا دون روح، يقول **"نزار قبّاني"** راصدا معاناة الأنثى ومعبّرا على لسانها:

«أنا أنثى ...أنا أنثى

نَهار أتيت للدّنيا

وجدت قرار إعدامي

ولم أرَبَاب محْكَمتي

ولمْ أرَ وجْه حُكّامي

أبى رجل أنانيّ

مريض في محبّته

مريض في تعصّبه

مريض في تعنّته»[2]

[1] أحلام مستغانمي، «ليدعنا العقلاء وشأننا، كلمات لقارئ آخر»، مجلة زهرة الخليج، ع: 1686، السّنة الثالثة والثلاثون، 16 تموز 2011م، ص240.

[2] نقلا عن: سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص120.

لقد تمكّن الإبداع الرّجولي، من أن يعبّر عن المرأة وانكسارتها، انتصاراتها، وكأنّه يحدّد الوعي العربي تجاهها فوعي المجتمع يصنعه الرّجل في كثير من الأحيان، إلّا أنّ "كتابة الرّجل عن المرأة موضوعية قائمة على المعاينة، لذلك تظلّ منحصرة فيما هو حسيّ فقط، ولا تتجاوزه لما هو شعوريّ؛ ذلك أنّ الرّجل يكتب عنها استنادا إلى تخيلّاته ويبقى في النّهاية عاجزا عن تصوير مكنوناتها ومشاعرها، على عكس كتابة المرأة فهي كتابة من الدّاخل مبنيّة على المعايشة"[1].

ويتشكّل موضوع الوجع في بنية الكتابة النّسائية، ويكون مركز إشعاعها الدّلالي، إذ لا تخرج في كتابتها عن عرض أوجاع الأنثى، فاقتحامها لعالم اللّغة كان لحظة كاشفة عن هذا الوجع المغروس في كيانها، والذي كان مضمرا وكامنا في اللّاوعي الفردي، فجاءت كتابتها مرتبطة بالوجع، و"لئن كان التّرادف بين القلم والوجع ترادفا قدريّا، فإنّ بين الكتابة والاكتئاب –أيضا– علاقة تبدأ من التّشابه في الجذر اللّغوي وتمتدّ إلى التّرابط شبه العضوي بين كافة أفعال الكتابة وتجليّاتها، وبين الاكتئاب النّفسي للذّات والكاتبة"[2] ويمكننا استنتاج أسباب مواجع الأنثى فيما يلي: [3]

* وجع تسبّبه الفروق البيولوجية (الذّكر/ الأنثى)، وتتعلّق بالطّبيعة الجسدية للمرأة.

* وجع تسبّبه الصّدفة البيولوجية، وهي أنّها ولدت أنثى، هذه الأخيرة تشير إلى حالة من الخجل، كون المجتمع يكره جنس الإناث، يقول سبحانه وتعالى: « **وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ** »(سورة النّحل، الآية: 58)، هذا ما خلق غرور الآخر/ الرّجل، وفتح نافذة على مؤسّسة من مؤسّسات الظّلم في مجتمعنا، وهيّ مؤسّسة التّمييز العنصري بين الذّكر والأنثى.

---

[1] بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص75.

[2] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 134.

[3] ينظر: رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر الجزائري المعاصر، ص230، 231.

* وجع ناتج عن دونيّة المرأة وضياع حقوقها، فالمجتمع لا يفقه في المرأة غير "تفّاحة الخطيئة"، وكأنّ الرّجل معصوم عن الخطأ، والمرأة هي الخطيئة في حدّ ذاتها حسب المنظومة الثقافية، تقول الشاعرة **"راوية يحياوي"**: «لا أحد ... يفقه فيك غير تفّاحة الخطايا»[1].

انطلاقا من ذلك حاولت الذّات الأنثوية نيل حقوقها المهضومة، فسعت إلى إثبات وجودها عن طريق الكتابة، "كتعويض عما فاتها خلال رحلة التّهميش الطّويلة التي عانت منها"[2]، و"كردّ فعل على التّشكيك الدّائم الذي يحيط بها"[3].

رغم أنّ الدّيانات السّماوية قد أكرمت المرأة وأعطتها حقّها، إلّا أنّ الثقافة والتّاريخ قد بخساها هذا الحقّ، "فشواهد التاريخ وشهاداته تشير إلى حقّ أصلي أنثويّ من جهة، وإلى استيلاب مستمرّ وجماعيّ من جهة ثانية؛ ذلك أنّ موقف الدّين بوصفه وحيا منزّلا، وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقّها الطّبيعي، ولكنّ الثقافة بوصفها بشرية (ذكوريّة) تبخس المرأة حقّها ذاك، وتحيلها إلى كائن ثقافيّ مستلب، وهذا ما يجعل تاريخ المرأة استشهاد طويلا، فالذي مارس وأد البنات في جاهليّته، وفي عصرنا الرّاهن ظلّ يمارس الوأد الثقافي ضدّ الجنس المؤنّث"[4].

هذه الأسباب مجتمعة تضغط على الرّؤية الإبداعية للمرأة، فتأتي كتابتها مختلفة عن كتابات الرّجل؛ "إذ تنظر إلى الأمور اليوميّة المعيشة من منظور المقصّر، أو الحاقد، أو الخائب، أو التّابع، أو السّاعي غير الواثق، أو من أُسندت إليه الأمور الثّانوية، وفي أفضل الأحوال تكون نظرتها من خلال كونها مشاركا لا أكثر"[5]، فتصوّر المرأة / الكاتبة "صراع الأنثى مع وجودها من حيث هي رمز للخصوبة والعطاء في البشريّة، لكنّها تشعر بالدّونية

---

[1] رواية يحياوي، كلك في الوحل...وبعضك يخاتل، دار ميم للنشر، د.ب، ط1، 2014م، ص47.

[2] بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص233.

[3] المرجع نفسه، ص224.

[4] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص16، 17.

[5] رودان أسمر مرعي، تطبيقات في السيمياء الاجتماعي للأدب، صورة المجتمع في القص النسائي السوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (13)، 2013م، ص283.

والتّهميش، وتحاول عبر استعراض ثقافيّ للمنظور الأنثوي، أن تشرح أنّ فكر المرأة ليس منتقصا، لكنّ المجتمع ينتقصه ويرجّئه ويقصيه بعيدا"[1].

وهناك منظورات تناط بخصوصيّة الأدوار التي تشغلها المرأة في المجتمع: عين الأمّ، عين المرأة العاشقة التي لا تستطيع البوح لمن تحبّ، إذ لا يُجيز مجتمعها ذلك، عين العانس، عين المطلّقة، عين المغتصبة، عين العقيمة...وغيرها من الأدوار التي تختصّ بها المرأة[2]، إذ تشكّل أوضاع المرأة في الأسرة والمجتمع والعالم والتاريخ خطابا دراميّا بطلته المرأة الضّحية، التي تجبر على أن تقبل ظروف الاضطهاد بصفتها كبشا للفداء وسلعة مشيّأة في ظلّ هيمنة ذكوريّة تضطهدها وتلغي شخصيّتها[3].

فإذا كان الأب يكره البنت لمجرّد أنّها (أنثى) فكيف حال المجتمع الذي تهيمن عليه السّلطة الذّكورية، إنّه لا يراها إلّا بمنظار ضيّق الأفق فيزدريها في أكثر المواطن، ولا يُبيح لها ما يبيحه للرّجل، يحقّ له التّطليق ولا يحقّ لها الطّلاق، يحقّ له تكرار الزّواج ويشين عليها ذلك، لأنّه انتقاص لها، يحقّ له الخيّانة ولا يبيحها لها، يحقّ له أن يكون عقيما ولا يحقّ لها ،لأنّه عيب فيها ولا يراه عيبا فيه، كلّ هذه الأمور هي عادات اجتماعية وسلطة ذكوريّة قسرية صنعها مجتمع يحتكم إلى سلوك متناحر، يجعل من المرأة مشكلته في حين أنّها جزء من الكيان العامّ للمجتمع.

ولذلك يأتي تعويض الأنا الأنثوية في الكتابة كردّ فعل على التّشكيك الدّائم الذي يحيط بها، فيتحوّل فعل الكتابة عند الكاتبات إلى برهان إيجابي، يسعين من خلاله إلى "تعويض رهاناتهنّ الخاسرة في الوجود، ورهاناتهنّ الخاسرة في التاريخ، باعتبار جدليّة العلاقة بين الذّات والمجتمع..."[4].

---

[1] رودان أسمر مرعي، تطبيقات في السيمياء الاجتماعي للأدب ، ص205.

[2] المرجع نفسه،ص283 .

[3] حسين المناصرة، النّسوية في الثقافة والإبداع، ص175.

[4] إدوارد الخراط، ما وراء الواقع، مقالات في الظاهرة اللّاواقعية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ع: 68، 1997م، ص258.

ويعمق خسران المرأة لرهان كلّ من (الحبّ، والزّواج) أشكال معاناتها النّفسية، ويضخّم تأزّم وضعها الاجتماعي، ممّا يدفعها إلى إعادة النّظر في نظرتها للعالم، وعلاقتها بالآخر/ الرّجل، والمجتمع في آن"[1].

فالمرأة في الكتابة النّسوية بقدر ما تعكس لنا نظرة الآخر لها من خلال (الحبّ، الزّواج)، فإنّها تظهر في الكثير من المرّات "متمرّدة داعيّة إلى حريّة الحبّ وثائرة بوجه كلّ سلطة تعترض طريقها، وخاصّة سلطة الأب فتصطدم بتقاليد المجتمع فتتحدّى هذه التّقاليد بقوّة"[2]، حيث ترى أنّ "من حقّها أن تعيش تجربتها مع الرّجل غير عابئة بتقاليد أو بأعراف..."[3]. فهيّ ترفض القهر فتمارس كلّ أنواع التّمرد، الخيّانة، لأجل العيش في ظلّ ما تراه ممكنا، وتعيش فيه بحريّة.

وهذا التّمرد لا يراه المجتمع حريّة، بل يراه مساسا بالشّرف، بل لا بدّ أن تحاسب عليه الأنثى، فليس من حقّها أن تحبّ، وأن تختار شريك حياتها بخلاف الرّجل، "فالاعتراف بالحبّ شبهة، كإحدى الكبائر، وإذا تعرضت للطّلاق تعامل بسلبيّة أكثر، لأنّها لم تحافظ على بيتها وكأنّ الرّباط بيدها، وإن عارضتها الظّروف وكافحت بطريقة غير شرعيّة وسمت بالعار، وأخرجت من المجتمع، فالمجتمع المتمثّل في الأب، الزّوج، الأخ، لا يرى المرأة منوطة مثله بالعمل خارج البيت، وليس من حقّها التّعليم-أيضا- فهي منوطة بخدمته قيد إشارته، تنجب الأولاد وتسهر على تربيّتهم"[4]، ما يجعلها تابعة وحبيسة بين جدران البيت كثير الأعباء والمشاقّ، "ليتولّد لديها اعتقاد بأنّها قد تنال نصيبا من الحريّة الاجتماعية، والمساواة بالرّجل عندما تخرج إلى سوق العمل، لكنّها في هذا الخروج وجدت نفسها أكثر بؤسا، إذ تضاعفت اضطّهادها وازدادت أعباؤها، وتوسّع تشيّؤها جسديّا"[5]؛ فإن خرجت للعمل فهي مشكوك فيها، إنّها تضاهي الرّجل –"المرأة المسترجلة- التي لا يقدر أيّ رجل على امتلاكها

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والإختلاف والتّلقي، ص73.

[2] رزان محمد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان –الأردن، ط1، 2003م، ص172.

[3] المرجع نفسه، ص173.

[4] ينظر: بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص235، 236.

[5] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص162..

وبالتّالي فهي مجرّدة من صفات الأنوثة، ولا تصلح كزوجة"[1]، وهذا المفهوم الخاطئ كان من أكثر المواضيع المطروقة في الكتابة النّسوية.

إنّ الرّجل يُطلّقها يرميها إلى المجتمع، والأب يحرمها العلم والتّعلم والأولاد يطلبون الكثير، كيف لها أن تعيش في ظلّ هذه الظّروف، سوى أن تستغلّها الذّئاب البشرية، فالمجتمع الذّكوري ينظر إلى المرأة المطلّقة نظرة تخلو من الاحترام، ويعتبرها لا أخلاقية، تجاوزت القواعد التي ينصّ عليها المجتمع.

وتزداد العلاقة فتورا ورتابة حينما تعجز المرأة/ الزّوجة على الإنجاب، فالعقم سبب من أسباب ما تلاقيه المرأة من ضغوطات في مجتمع ينظر إليها بعين الانتقاص (كأنثى عقيمة)، "إنّ العقم الذي يحول دون إثبات الرّجل لوجوده، واستمرار نوعه يشكّل سببا أساسيّا في معالجة بعض الكاتبات لهذه المسألة بنوع من الرّفض الخافت، سرعان ما ينتكس ليتحوّل إلى قبول يكشف عن موقف المواجهة في ظل مجتمع تحكمه السّلطة الذّكورية، التي لا تتسامح مع المرأة وتعدّها ناقصة الأنوثة ،بقدر ما تتسامح مع الرّجل في هذه المسألة"[2].

وهذا ما يخوّل للرّجل سلطة ثانية بعد هذا الحكم الجائر، وهو الطّلاق، أو تعدّد الزّوجات، فتصبح المرأة في كلتا الحالتين مقهورة مضطّهدة لا تعيش بحريّة، بل تواجه مصيرا لا تعرف نهايته.

وتتوجه أصابع الاتّهام إلى المرأة إذا كانت تنجب إلّا إناثا، وتظلّ تنجب حتى يأتي الولد (الذّكر)، وإن لم يحصل فمصيرها لا يختلف عن المرأة/ العقيمة؛ هو الطّلاق الذي يشكّل أحد محاور الكتابة النّسوية، "فالطّلاق

[1] بايزيد فطيمة الزهرة، المرجع السابق، ص236.

[2] بوشوشة بن جمعة،الرّواية النّسائيّة الجزائرية،ص89.

قضيّة تواتر حضورها في الكتابة النّسوية، تستمد أهميّتها لدى المرأة من انعكاسات سلبية على وضع المرأة/ المطلّقة النّفسي، والاجتماعي في مجتمع ذكوريّ ينظر إليها بعين الرّيبة والطّمع"[1].

وحينما تكبر دائرة استيلاب المرأة، ويعوق الحصار الذّات تتّجه الأنثى إلى الإستفادة من قدراتها وتسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج ترى السبيل متمثّلا في توليد الحياة من ظلمة الفقد، من خلال الإبداع والكتابة[2] بحثا عن أشياء مفقودة، "إنّها محاولة بديلة لصنع ذات أكثر تماسكا، أكثر مواجهة للعالم، أكثر قدرة على الحضور الدّائم في مقابل الذّات الإنسانية المعاشة بضعفها الإنساني والاجتماعي، الكتابة هنا تصبح تجربة في البقاء وكيانا حقيقيّا نابضا يستحضر صوت صاحبته الغائب على المستوى الاجتماعي"[3].

فإذا كانت قد لفتت القارئ المعاصر إلى زوايا بعيدة الغور في حياة المرأة، من خلال أعمالها الإبداعية، فإنّها بذلك استطاعت طيّ صفحة الألم لتعالج نفسها بنفسها بالكتابة، وتشغل ساحة الرّجل المثقّف بهمومها، ليشاطرها الرّأي أو ينتقد المجتمع الذي يراها سلبيّة، لقد قاومت المرجعيّة المحيطة بها بما فيها عوامل الضّغط والإحباط، إذ أنّ فعل الكتابة يعيد إلى الذّات حضورها وتجليّاتها لتصبح الكتابة النّسائية معاصرة إبداعيّة لتحقيق الذّات"[4].

وإذا جئنا إلى السّجال الذي شغله دور المرأة في المجتمع نرى فريقين: الأوّل يرى أنّ الإيديولوجيّة الرّجولية التّفضيلية هي السّبب الحقيقي في احتلال المرأة لخانة المساعد، وعليها تقدّم الأعمال الإبداعية النّسوية صوّرا ثابتة للنّساء، على هيئة مُقولبات، تجعل من المرأة مرتبطة بمصالح الرّجال وتتعامل مع النّساء على أنهن مجرّد أدوات لنماء

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التّونسيّة، ص135.

[2] سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص133.

[3] المرجع نفسه،ص134.

[4] نفسه ،الصفحة نفسها.

البطل المذكّر، وخدمة مصالحه وتسهيل مشاريعه"[1]، فامتثال المرأة للتّقاليد الاجتماعية، والاستسلام لها ولسلطة المجتمع، والتّنكر للرّغبات والعواطف والقناعات الشّخصية"[2]- إن وجدت- يعدّ خلفيّة أو معطى ترتكز عليه المرأة الكاتبة في تصويرها للأنثى النّمطيّة[*] في الكتابة النّسوية.

والفريق الثاني يرى أنّ "تلك الإيديويوجيّة لم ينتجها الرّجل لكونه رجلا، وليست راجعة إلى هيمنة طبيعية للذّكر على الأنثى، بل أنتجتها المصالح الماديّة، والأنساق السياسية والظّروف الاجتماعية المختلفة، ويقرّون بشمولية القهر، فالسّلطة والقهر والقمع...الخ، واقع على الجميع الرّجال والنّساء، وسياق الشّمولية لا يميّز بين ذكر وأنثى، ولابد من مقاومة العوامل الإجتماعية وغيرها لأنّها الفاعل الأصلي في جريمة القهر"[3]، وهذا الرّأي يعتبر معطى أساسيّا في تبني الكاتبة لصورة المرأة الإنتقاليّة[**]؛ فالمرأة اليوم بما تواجهه من تحديّات اجتماعية وسياسية واقتصادية، تختلف عن المرأة في الأمس[*]، فهناك العديد من الأعمال الأدبية النّسوية التي تجاوزت مفهوم تنميط المرأة، فالأدب النّسوي احتفى بالمرأة في صوّر متعدّدة ومختلفة ولم يقتصر على صورة ربّة البيت فقط، فقد رصدت الإبداعات النّسوية صورة المرأة التي تحتلّ مواقع مختلفة في الحياة، مثل: المرأة العاملة والمفكّرة

---

[1] سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص116.

[2] مفقود صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص85.

[*] تعرف "إيمان القاضي" المرأة النمطية بقولها: «إنها إبنة المجتمع الأبوي المتمثلة لموروثه والصادرة عنه، القانعة بقيمه، والمحافظة على مثله حتى لو عانت منه، إنه كالقدر الذي قد يكون مدمّرا لا سبيل لردّه أو الثورة عليه»، ينظر: إيمان القاضي، السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام (1950-1985)، رسالة ماجستير، إشراف: حسام الخطيب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1989م، ص32.

[3] سيد محمد السيد قطب، المرجع السابق، ص116.

[**] المرأة الإنتقالية عكس النّمطية، فالإنتقالية امرأة رافضة لكلّ تسلّط من طرف الرّجل، رافضة البقاء داخل جدران أربعة تقيد حريتها. إنها تثور على وضعها كأنثى، لا تبقى مستسلمة، تابعة للرّجل.ينظر: مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص100،101.

[*] تبين الدكتورة "رُلى قواس" (أستاذة الأدب المقارن في الجامعة الأردنية) أنّ "الأدب النّسوي قدّم صورتين للمرأة، وكلّ صورة تمثل حقبة تاريخية مختلفة عن الأخرى، لافتة -مثلا- إلى أنّ "نوال السّعداوي" قدّمت صورة المرأة المضطّهدة في المجتمعات، وكذلك "حنان الشّيخ" وغيرهنّ من الرّوائيات اللّواتي يمثلنّ الحقبة الأولى، أمّا الحقبة الثانية حسب "رُلى قوّاس" فقد ظهرت في تسعينيات القرن الماضي، ليظهر أدب جديد يقدّم صورة مختلفة للمرأة غير النّمطيّة، مثلما صورّته "أحلام مستغانمي" في رواياتها".ينظر: عزيزة علي، صورة المرأة في الأدب: انعكاس حقيقي لما هو قائم في المجتمع، جريدة الغد، 2017م: 30: 23, Azezaa ali @ laglad.joos.com.13/03/2017

والمناضلة...الخ، "فانتقاليّتها متعدّدة تتجاوز الحيّز الدّاخلي إلى الحيّز الخارجي، وكأنّها بذلك تردّ على المجتمع، ترفض وتقدّم البديل، وتنتقل إلى مرحلة مواليّة لا تخضع لقواعد المجتمع، ولا لهيمنة السّلطة"[1]، ومن ثمّ فهيّ تمارس حضورها بنفسها كعنصر فاعل في المجتمع.

"إنّ الكمّ الهائل الذي أبداه الصّوت النّسائي في عالم الأدب (في جميع الفنون الأدبية؛ القصة، الرواية، الشّعر...)، لا يشير إلى تغيّر في المنظور بقدر ما يشير إلى توق في التّعبير عن مقدار الصّمت الذي أطبق على كيان المرأة قبل هذا الزّمن، وما تَحَشّمته من معاناة الإسكات والكتم والتّهميش واللّامبالاة"[2]، فالمرأة تكتب لتتخلّص من ثقل المعاناة التي تراكمت عليها عبر تفاصيل حياتها في المجتمع الذّكوري المهيمن عليها، ومن ثمّ فإنّها تكتب لتمارس التّحدي والمقاومة والتّمرد. وهذا يدلّ على أنّ "الاجتماعي يفضي إلى تجسيد إشكاليّة الخصوصية وخاصة خصوصية إضمار الرّغبة الضّمنية لدى الكاتبة في الهيمنة على النّص، مقابل هيمنة الرّجل على الواقع"[3]، فالنّساء يعوّضن فقدان قوّة السّلطة بقوّة الكتابة، انتقاما أو هروبا من واقعهنّ المرّ.

ويبقى المجتمع متحيّزا للرّجل، منتقصا للمرأة، رغم أنّ هذه الأخيرة هناك من ينصفها من الطّبقة المثقفة، التي ترى بأنّها كيان مستقلّ لا بدّ من احترامه وفهم شعوره ودواخله، "وبذلك يكون المجتمع على قائمة المخطئين في حقّها، ثمّ تأتي أدوار الباقي (الأب، الزّوج، الأخ، الإبن...) في اقتراف الخطأ باسم المجتمع"[4].

من هنا تصبح "كتابة المرأة- اليوم- ليست مجرّد عمل فردي من حيث التّأليف، أو من حيث النّوع، إنّها بالضّرورة صوت جماعيّ[ تتحكّم فيه عدّة خلفيّات، كالخلفيّة الاجتماعية- مثلا-]، هيّ فعل من أفعال استعادة

---

(1) ينظر:مفقود صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص101.

(2) رودان أسمر مرعي، تطبيقات في السيمياء الإجتماعي للأدب، صورة المجتمع في القص النسائي السوري، ص283.

(3) سوسن ناجي، صورة الرجل في قصص المرأة، مجلّة إبداع، ع1، يناير 1993م،ص52،53.

(4) بايزيد فاطمة الزهرة، الكتابة الروائية النّسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص238.

المسروق والمستلب"[1]، وهي الملاذ الذي تلجأ إليه للتّعويض عن وجودها المستلب، كنوع من تحقيق ديمومة أناها في مجتمع لايَني عن إقصاءها.

## المطلب03: المعطى الجسدي:

لقد رسّخ النّسق الثقافي العربي منذ القديم، في العقول والعقليّات أنّ "«اللّغة»هي مملكة الرّجل ومحميّته وأنّ العقل واللّغة هما الحُسْنيين وقد اجتمعا في الرّجل، أمّا الأنثى فهي مجرّد «جسد» يستقبل هذه اللّغة ولا يفعل فيها، لأنّه جسد فارغ من العقل ،وينبغي أن يظلّ كذلك إذا أراد أن يحظى بالجمال والحسن والبهاء"[2].

واستنادا لما جاء في كتاب "عبد الله الغذّامي" (ثقافة الوهم) فإنّ "المذكّر له من اللّغة ومن الثّقافة ومن الجسد غير ما للمؤنّث، له الأسمى والأرقى والأفضل، ولها ما دون ذلك"[3]، فالرّجل عقل وعمل ورأس، والمرأة جسد وفراغ، هذا ما تقوله الثقافة الفحولّية (الذّكورية) بكل رموزها وتصريحاتها.

ويحدّد "عبد الله الغذّامي" مكوّن الجسد المؤنّث في النّسق الثقافي العربي من خلال الشّبكة التّالية: [4]

- الجسد المؤنّث بوصفه معرضا بلاغيا: يتمّ التّوصيف البلاغي للجسد المؤنّث من خلال تشابك دلاليّ في تسميّة الأشياء، حيث يحضر الجسد المؤنّث إلى جانب «الظّبية»و«النّاقة» و«المها» و«الغزال»... بحثا عن المشترك الجمالي بينها !.

---

[1] عبد الله الغذّامي، المرأة واللغة، ص182.

[2] فاطمة كدّو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص86.

[3] عبد الله الغذّامي، المرأة واللّغة-2- ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللغة»، ص54.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص72.

– الجسد المؤنّث باعتباره «صفحة بيضاء»؛ إذ تعرض الثّقافة على هذا الجسد شروط الصّفحة البيضاء وصفاتها، من حيث إنّها جهاز استقبال مستسلم للمرسل وقابل لأن ينكتب وينطبع عليه، أيّ تمثيل لغويّ، وإذا تمّت عمليّة الكتابة صارت الصّفحة ذاتها مصدرا لنقل الرّسالة وحفظها وتثبيتها.

– الجسد المؤنّث باعتباره مادّة مصنوعة من أجل الآخر: ليس له وجود قائم بذاته خارج دائرة النّسق الثقافي الفحولي، "وما إن يحضر جسد مؤنّث في مجال البصر الثقافي حتى تبدأ عيون الثقافة في نخل هذا الجسد وقراءته بوصفه ريحانة تشدّ وتثير الحواسّ، فإن لم يكن كذلك فهو شيطان.

– الجسد باعتباره مضافا إلى الذّكورة ولا يضاف إلى نفسه، ولا تضاف الذّكورة إليه، فالمرأة زوجة فلان، ولكنّ فلانا هذا لا يعترف بكونه زوج فلانة، وهي أمّ فلان، وقد جرى العرف الثقافي على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتّصريح به.

– الجسد باعتباره أداة لجلب الذّكورة، حيث تفنّنت البلاغة عند "ابن عيّاد" في حبك نصّ في التّهنئة بمولد بنت فقال: "أهلا وسهلا بعقليّة النّساء، وأمّ الأبناء، وجالبة الأمّهات والأولاد والأطهار والمبشّرة بإخوة يتناسلون بخباء يتلاحقون"[1].

هنا– الأنثى – محصورة في صفات التّأنيث فحسب (الجمال والرحم الولود)، فإذا اختفى هذان اختفت معهما وظيفة الجسد المؤنّث، ولم يعد هذا الجسد صالحا لشيء ،" لأنّه ليس مصدرا للعقل والحلم والحنكة، إنّه جسد غير قابل للتّعلم ولا للتّكيف، على عكس الجسد المذكّر(...) وهذا فعل من أفعال التّحويل الثّقافي الذي يلاحق الجسد المؤنّث ويصرف عنه القيّم المعنويّة والماديّة"[2].

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة–2– ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللغة»،ص 76،75.

[2] المرجع نفسه، ص55.

لكنّ المرأة سرعان ما تكتشف أنّ" جسدها ليس مجرّد إغراء جنسي، أو مجرّد بضاعة معروضة لطالبيها"[1] بل هو جسد "يؤشّر على قيمة ثقافية، بإمكانها الدّفاع عن حقّ المرأة في الظّهور أمام المجتمع بمختلف مؤسّساته بمظهر وعمق نسائيّ ثقافيّ جدير بالاحترام"[2]، وبالتالي محاربة كل تصور سلبي" يجعل المرأة جسدا إمتاعيا خلق لإمتاع الرّجال، وصمّم اجتماعيا من أجل هذه الغاية"[3]، إنّها بشكل من الأشكال عبارة عن ثورة النّساء على "الجسد" كما تفهمه المؤسّسة الفحوليّة.

إنّ الكتابة بالجسد تُكسب الذّات النّسوية هويّتها، تلك الهويّة التي تنقاد مُرغمة للسّائد الاجتماعي والأعراف المجتمعيّة،"هكذا تتأرجح الذّات بين الإحساس المؤلم بتبعيّتها لما هوّ سائد والاعتراف به كواقع، وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السّالبة"[4].

ويتشكّل الوعي بالتّعامل مع هذه الخاصيّة في خلق علاقة إبداعيّة بين المرأة والكتابة، "كامتداد وجودي ينجلي في الورق المكتوب ،كما يمكنه أن ينطبع على جسد أنثوي بالغ الشّاعرية والإغراء". [5]

فالمرأة تتّخذ من الكتابة وسيلة لجعل ذاتها متحقّقة داخل النّسق الذّكوري العامّ، "فهي لا تكتب من أجل السّيطرة على الرّجل كما يفعل هو بواسطة القانون والآداب (...)، فهي ترمي من الكتابة والكلام كلّ شروخ جسدها وتموّجاته"[6]، ويقرّ "محمّد نور الدّين أفاية" بأنّ القهر الوجودي العامّ، الذي تمارسه على المرأة العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنّفسية الذكّورية تجعل كتابتها "بعيدة كلّ البعد عن رغبتها العارمة في الإحاطة باللّغة

---

(1) عبد الله الغذّامي، المرأة واللغة، ص98.

(2) فاطمة كدّو، الخطاب النّسائي ولغة الإختلاف، ص86.

(3) عبد الله الغدامي، المرجع السابق، ص100.

(4) محمد نور الدين أفابية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، ص19.

(5) المرجع نفسه، ص31.

(6) نفسه، ص35.

الضّرورية لصيّاغة رغبتها في الكتابة"[1]، وتتساءل حول اللّغة والخطاب، وحول إستراتيجيّتها لتحقيق هذه الصّياغة، صياغة ملامح الخطاب التّحرّري النّسائي وتحديد بدائله.

إنّ كتابة المرأة تفجير للأشياء ينطوي عليها الجسد، وهي كامنة تُطلّ علينا عبر الإيحاءات والإيماءات وتكثّف فعلها في جسد الآخر المتماهي والمختلف، لهذا كان "النّص المكتوب امتدادا وجوديّا للذّات الكاتبة، وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها"[2].

لقد بات جسد المرأة عنصرا فعّالا وأساسيّا يصبّ في صلب الإشكالية النّسائية، إن لم نقل نواة الكتابة النّسائية ولئن بدت المرأة- وهي تمارس طقوس الكتابة- مستجيبة لغواية الورق، إلّا أنّها في الواقع مفْتتنة بالكتابة على جسدها بأفانين من الكلام تتوسّل أساليب البلاغة إيحاءا "خشية ارتكاب المحظور إعلانا، ذلك أنّ التّمويه ومختلف أشكال إبراز ذاتها بمثابة نقش على الجسد"[3]، تكتب النّص الأنثوي بجسدها لتغتسل بالحلم والمباح تكتب لتعلن ثورتها عبر مركزيّة الجسد لتشيّ بمكنون روحها المكبوتة، لتنعطف قليلا وتتصدّر الرّيادة عبر أبجديّة الجسد الأنثوي، وفق رمزيّة لا متناهيّة أحيانا تبلغ حدّ الإغراق في الخطيئة (المحظور)، لتتجاوز الطّابوه أحيانا وتسكت عنه أحايين أخرى.

لقد تحوّل الجسد- في الخطاب النّسوي- إلى "تعبير عن هاجس ثقافي راهن محطّما ثقافة المحرّم، وثقل المحظورات التاريخية، تلك التي أقْصته ومنعته وأنهكته، حتى صار صعب المنال"[4]، لذلك أخرج من فضاء كتيم إلى

---

[1] محمد نور الدين أفابية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، ص35.

[2] المرجع نفسه،ص41.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص144.

[4] نزيهة الخليفي، رمزية الاشتهاء...أسطرة الجسد- قراءة في رواية(سيّدة البيت العالي) لمحمد الخالدي، مجلّة علامات، ع: 33، تونس، د.ت، ص97.

فضاء سافر تجاوز من خلاله ثقافة القمع والمغطّى والمغتصب والوأد بمعناه الحقيقي والرّمزي، إلى التّحرّر وإثبات وجوده عبر العري والتّجلي.

"كتبت المرأة بجسدها في شتّى حالاته وطقوسه باعتباره مكان الأنا المؤنّث، والنّص صوتها المؤكّد، ومعبر الكاتبة إلى أناها المؤنّث، ممّا يكشف عن العلاقة التّلازمية بين المرأة وجسدها في إبداعها، في شتّى تنويعاته الأجناسيّة، كما تكشف عن علاقة التّوازي بين الوعي بالذّات و الوعي بالأنوثة والوعي بالكتابة"[1].

إنّها تكتب بالوعي واللّاوعي، لتصيغ لنا نصّا أنثوياّ يحمل طابعين: "الجسد المقدّس" و"الجسد المدنّس" إنّ انشغال الكاتبات بالجسد حدّ الهوس "يختزل مقصديّته في الإغواء، عبر لغة تفيض أنوثة"...فالجسد حين ينطلق من برانيّته الشّفوية إلى داخليّة الأشياء من خلال رحالاته الرّمزية في اللّغة، يخلق ثقافتة الوجوديّة (...) كحضارة لها تخيّلها الطّقوسي(...) إنّه إنطولوجية سرمديّة في اللّغة وفي نفسه كذات تتفاعل وعناصر الطبيعة، وتنسج في سفر حكيا إيقاعيّا ينوب في صورة نفسه النّرجسية معلنا الجسد(...) والجسد لا غير"[2].

وفي ظلّ الكتابة النّسوية السّافرة في أبعاد الجسد وقيمة الجنس، يجدر بنا أن نطرح التّساؤل الآتي: "كيف يتمّ التّعاطي مع هذا الجسد في ظلّ شرط ثقافي مسيّج بكثير من الطّابوهات؟ وما الإستراتيجيّات التّي تؤسّس لاشتغال الجسد في ظلّ هذا الشّرط؟ ذلك أنّ الكتابة بلغة الضّاد حول الجسد، غالبا ما تكون مسكونة بالمقدّس وأحكام القيمة، وبهذا فإنّ الجسد يعدّ نافذة لقراءة التغّير الإجتماعي وتحديد مسار ومآل هذا التّغيير"[3].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية التونسية، ص160.

[2] محمد بشيكار، «متى يغدو الجسد شاهد إثبات، جمالي في الثقافة العربية؟»، جريدة القلم الثقافي، المغرب، الخميس 14 جمادى 1428هـ، 31 ماي 2007م، ص01.

[3] عبد الرّحيم العطري، الجسد الأنثوي وهويّة الجنس، موقع: http://www.ahewar.org/debat/nr.asp ? nm=1

يحمل الجسد علامات تميّزه من ثقافة لأخرى ،فجسد المرأة في الثّقافة الإسلامية له طابع قُدسيّ، قاعدته هي التّكريم الإلهي لبني آدم، واختزال هذا الجسد، وستره عن الأجانب، "بحيث يعزل الجسد الأنثوي بستار يمنع الإفضاء إلى التّعامل معه تعاملا غريزيّا ،غير مضبوط، على شاكلة التّعامل مع الجسد في المجتمع الحيواني، ممّا يؤدي إلى السّقوط في مخالفة النّاموس الإلهي(...) أما جسد المرأة في الثقافة الغربيّة فليس له قدسيّة؛ وإنّما له كامل الحريّة، لهذا لا يشكّل السّتر أهميّة بالنّسبة له، بل يتحقّق وجوده بالتّخلّص من السّتر المانع لقيمة الزّينة ذات الوجود الطّاغي في ثقافة التّسويق(...) فالجسد في ثقافة الغرب(...) أداة المتعة التي تقتضيها قيمة الحريّة بما في ذلك حريّة الاستهلاك والاستمتاع"[1].

وإذا كانت الثّقافتين تختلفان في سفور الجسد أو احتشامه، فإنّ المرأة/ الكاتبة جسّدت هذين الاختلافين في كتاباتها، وجعلت من جسدها صوتا خانعا أحيانا وزاجرا أحايين كثير، وذلك عبر الإسهامات الرّمزية المكثّفة حول بؤرة هذا الجسد"، إنّ صوت الجسد كان عاليّا جدا، لا سيّما الجسد الأنثوي وكأنّ الأنثى تتهجّى أبجديّة خافية عنها(أو غافلة عنها) تحاول أن تتقرّى حروف هذا الجسد حرفا حرفا، وتعيد اكتشاف جسدها للوصول إلى أبجديّته المتكاملة من الألف إلى الياء، بعيدا عن أنساق الثقافة ومحرّماتها(...) بل إنّ الجسد أصبح نصّا في ذاته، يتابع ظواهر الجسد الأنثوي داخليّا وخارجيّا"[2].

إنّ الجسد الأنثوي- باعتباره نصّا له أنساقه، وعلاماته يحمل إيديولوجيّة كاتبته-" معروض للملاحظة والمراقبة والعقاب ،وهو موضوع للإدراك على كافة المستويات، كما أنّه يعدّ نصّا مفتوحا على كلّ الاحتمالات الممكنة للتّأويل(...) فمنهم من لا يرى فيه إلّا مواطن الجمال والسّحر والفتنة...ومنهم من يلفّه العمى فيستقصي

---

(1) محمد شراكي، صراع الثقافات حول الجسد الأنثوي، وجدّة سيتي، موقع:
http://www.oujdacity.net/regional-article-2361-ar.html/amp?espu=1.

(2) رشا ناصر العلي، «تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)»، مجلّة الرّافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ع:167، يوليو2011م، من موقع: http://www.arrafid.ae/arrafid/f ,03/07/2011html.

مواطن القبح والبشاعة والأذى... وبين الجسد الفتنة والجسد الآثم، أجساد تتعدّد صفاتها وتتنوّع دلالاتها، وهوّ ما يؤكّد أن فعل إدراك الجسد هو قائم بالأساس على عمليّة بناء، فنحن نحمل تصوّرا للأجساد يستجيب لما ترسّخ في متخيّلنا، فعلاقة النّاس بأجسادهم تعكس- في كلّ الثّقافات- نمط علاقاتهم بالأشياء المحيطة بهم"[1].

فمثلا قضيّة "الحجاب" ضدّ السّفور والتّبرّج في المجتمعات العربيّة ،تكشف النّقاب عن وعي الفرد والجماعة العربية ،عن صلتها بالمنظومة الأخلاقية وبطابوه الدّين الذي لا يحقّ لنا المساس به، "فجسد المرأة مصدر خوف دائم للرّجل؛ فتنة...وهذه النّقطة بالذّات جعلت الحجاب هو أفضل حلّ"[2].

ولئن انطلقت الكاتبة/ الأنثى بالكتابة على الجسد، لتحرّر أبجديّته فإنّها تنتهي بتحرّر الفكر والرّوح لتتعرّف على أبجديّة العشق، وتنتهي أخيرا إلى تهجين تضاريس الجسد، "إنّ السّلطة الذّكورية تحصر الذّكورة في أمرين: امتلاك الجسد الأنثوي، بوصفه منطقة للاشتهاء والمتعة، والثّاني تابع للأوّل، وهو تحوّل هذا الجسد لوعاء للإنجاب، وبخاصّة إنجاب الذّكور..."[3]، لتصبح مهمّة الجسد الأنثوي ليست سوى جلب الذّكور إلى ساحة الصّراع دفاعا عن الفحولة وعن السّلطة الأبويّة.

إنّ الطّقوس الثّقافية (المضادّة) التي تمارسها المرأة الكاتبة تحاول أن تنقل الأنثى من الهامش إلى المتن، ووسيلتها إلى ذلك هي كشف التّخلف الثقافي في بيئة الكتابة، وبخاصّة فيما يتعلّق بالأنثى، ومن ثمّ فإنّ معظم النّصوص النّسوية تحرص على استدعاء بعض الشّخوص من ثقافات أخرى، تخلّصت من علاقة(المفاضلة) بين الذّكر والأنثى، إذ جعلتهما متساويين تساويّا مطلقا[4].

---

[1] أمال قرّامي، الجسد الأنثوي والعلامة، قراءة فيما وراء الحجب، موقع:
http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=127304§r=0.08/03/2008

[2] نادية العشيري، ملامح في صورة المرأة ضمن المرأة والكتابة، منشورات كلية الآداب، مكناس- المغرب، ع:09، 1996م، ص88.

[3] رشا ناصر العلي، «تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)»، موقع سابق.

[4] المرجع نفسه.

تنطلق المرأة الكاتبة من تشخيص همومها الذّاتية والاجتماعية بطريقة غير معتادة في الكتابة الذّكورية، ومن ضمنها اختيار مواضيع أنثويّة تلائم طبيعتها وحساسيّتها، ورؤيتها إلى الوجود،"والنّزوع إلى تأنيث اللّغة والبوح بأسرارها، وتطلّعاتها بعفويّة وتلقائيّة، وتواتر المعجم الجسدي واستعمال تراكيب ومفردات لغويّة معيّنة... [1].

باتت الكاتبة العربية تهتم بكتابة الجسد، لتفتح أفقا أوسع مقابل الثّقافة المضادّة بسبب القمع الذّكوري وردّ الإعتبار إلى جسدها الأنثوي، لمعاودة النّظر في التّصورات التّقليدية التي تنظر إلى الكتابة بالجسد من منظور أخلاقي ضيّق" [2].

إنّ اشتغال الكاتبات على الجسد حدّ الهوس هو"اعتراف النّساء بأجسادهن ويضاف تناول الكتابة لمغامرات هذا الجسد، الذي يعاد اكتشافه بعد كلّ مغامرة، وهو اكتشاف للاختلاف الذي يمكنهنّ من تحرير ذواتهنّ"[3].

يختلف طابع الكتابة النّسوية بين كاتبة وأخرى، فمنها من تعالج أبجديّة(الجسد/الجنس) بحذر فتلجأ إلى التلميحات والرموز، ومنها من تغوص في الإيروسيّة، محطّمة كلّ الأسوار لتتخطّى كلّ الخطوط الحمراء متحديّة أنوثتها بلغة تفوق لغة الذّكورة، "إنّها تضع ذاتها في لحظة المواجهة ،ولكنّها لا تجرؤ على استعمال قوانين اللّعبة، المرأة التي تقاوم بينها وبين نفسها في الخيال، ولا تقبل مقاومتها لحدّ اقتحام الواقع بما فيه من أعراف ترفضها المرأة، لم تستطع أن تفصل بين الرّمز والحقيقة، وبين اللّعبة ببساطتها والواقع الاجتماعي والنّفسي بقوّته السّاحقة"[4].

---

[1] بايزيد فطيمة الزهرة، الكاتبة الرّوائية النّسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص197.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] مجموعة مؤلفين، الكتابة النسائية، التّخييل والتّلقي، اتحاد كتاب المغرب، ط01، يوليو 2006م، ص115.

[4] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص46.

إنّ اللّغة لها مساحات من الإختيار، إنّها مرآة عاكسة لعلاقة الذّات الإنسانيّة بالعالم، إنّها زاوية للنّظر أو بالأحرى هي رؤيا العالم من جديد، فقد يتجاوز اللّعب باللّغة، لتصوير الجسد في عدّة أنماط، لعلّ أهمّها والأكثر تداولا في الكتابات النّسوية:

- صورة **"الجسد المقدّس"**[1]؛ ويتمثّل في جسد الأمّ، الأخت، الزّوجة...حيث تتناول المرأة/الكاتبة الجسد الأنثوي من باب محتشم دون المساس بالمحظور.

- صورة**"الجسد المدنّس"**[2]؛ وتعالج فيه الكاتبات الجسد الأنثوي من النّاحية الإيروسيّة(الجسد/الجنس) حيث تتخطّى كلّ الخطوط الحمراء، وتتجاوز المحظور والمقدّس فيه، كأن تصوّر المرأة نفسها عاهرة، شيء مرغوب فيه، العاشقة خارج دائرة الملكيّة الزّوجية المتحرّرة السّافرة...الخ.

وتوظيف المرأة/ الكاتبة لصورة المقدّس والمدنّس في كتاباتها، يكشف عن علاقة ضدّية بين التّراث والمعاصرة، بين الجسد النّظيف/ المدنّس، بين ثنائية السّتر/ الإباحيّة، و"هذا يضع المرأة في تناقض أخلاقيّ وعمليّ، فهي متعة، وهي عاهرة، وهي شيء مرغوب فيه وضروريّ، لكنّها شيء حرام ومرفوض في الآن نفسه"[3].

لقد"فسحت الكتابة النّسوية المجال لإيديولوجيّة غربيّة تبدو تقدّمية، لذا تسعى الكاتبات العربيات لاعتناقها، ظنّا منهن أنّهن تخلّصن من قيودهنّ المشرقيّة، بيد أنّ الحقيقة على عكس ذلك فهنّ لا يخرجن من نمطيّة الجسد في الذّاكرة العربية، إلّا ليقعن في هوّة نمطيّة الجسد في الذّاكرة الغربيّة من تحرّر ،إباحيّة الجسد، تعدّد العلاقات...الخ"[4].

---

(1) بايزيد فطيمة الزهرة، الكاتبة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص198.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص72.

(4) ينظر: عبد النور إدريس، الكتابة النسوية، حفرية الأنساق الدالة، ص102.

وبناءا على ذلك فإنّ كتابة المرأة تستدعي المكبوت، ذلك المسكوت عنه والمتراكم عبر الزّمن، لتعلنه أو تلعنه في حواراتها، أو صراعاتها الدّاخلية، "فقد تناولت الكاتبات موضع الجنس من خلف ستار المحافظة، وتحت وقع المحظورات، ومحرّمات الدّين وضوابط الأخلاق، لكونه من المسائل المحرّمة في الثّقافة الدّينية وفي العرف الاجتماعي تندرج ضمن المسكوت عنه، خاصّة إذا كان مصدره المرأة"[1].

وإذا كنّ اشتغلن على نموذج المرأة/ المتعة/العهر، والذّي يعدّ من التّيمات المحرّمة، والمسكوت عنها في الثّقافة الدّينية والعرف الاجتماعي...لكنّ الذي يصبح غير طبيعي في الثّقافة(...)ودالّا على تغيّر ثقافي، هوّ أنّ هذا الموضوع لم يبق سريّا وغير ثقافيّ، بل أصبح صريحا ومعبّرا عنه وقابلا لأن يستهلك ،رغم أنّه محرّم كموضوع ثقافي في الكتابة النّسوية[2].

إنّ النّصوص الأنثوية هي نصوص لكاتبات عايشن الواقع، وكتبن بروح أنثويّة معبّرة عن مدى تهميش المجتمع وقسريّة الواقع للمرأة من زاوية نظر أنثويّة، هوّ في حدّ ذاته تعبير عن إنجراح الأنوثة المعطوبة، ليتجاوز العاطفة، ويطال الجسد الأنثوي، من خلال ما يمارس عليه من إرغامات، من خلال الاستماع الجنسي يبحث الرّجل عن اللّذة في مقابل ألم المرأة، أمّا المرأة فإنّها تبحث عن اللّذة من خلال ألمها الذّاتي...تؤكّد هذه الثّنائية الأصل الرّمزي لمفاهيم الأنوثة والذّكورة[3].

لذلك "تكتب المرأة لتعلن جسدها وتجعله هامشا ينفلت من الشّهوية، لتعطي للنّص المكتوب لذّته الشّبقيّة فوق الجسد السّافر، ولتستعيد تحرّرها عبر دفع الرّجل إلى الإنصات لجسد الكتابة، وتعرض الجسد الأنثوي

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية ، ص73.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص84.

للانمحاء داخل فضاء رمزيّ لا يتميّز بالحركة..."[1] ،إلى حدّ إغراق هذا الجسد في الإيروسيّة كمعادل موضوعي لتصرّفات المخيال،"ما يحيل اللّغة في النّص النّسوي إلى لعبة إيروسية، أمّا محلّه-النّص النّسوي- فهو الجسد بما هو علامة الفرد أو، بنيته الرّمزية على اعتبار أنّه-استعارة(...) حيث يكون وهما فاعلا..."[2].

إنّ الكتابة فوق أبجديّة الجسد أثبتت أنّ الرّائدات في الكتابة النّسوية ،أثبتن عن جدارة واستحقاق كاملين"عدم الانغلاق على الذّات وكسر القيود المتعارف عليها، ومحاولة فكّ الحصار أو العزلة التي نجمت عن عدم التّجربة، والخوض في أيّ شيء جديد ووافد"[3].

وقد تناولت- بكثير من الحذر- مسألة (الحجاب) باعتبار هذا الأخير أيقونة أو علامة مميّزة، وهو ما يعبّر عن "دلالة إيديولوجيّة سياسيّة، فالخطاب وسيلة للتّمييز بين المنتمي إلى التيّار الإسلامي أو غير المنتمي"[4].

وفي هذا النّسق نراه(الجسد) يحمل أبعادا عديدة أهمّها الآتي: [5].

دلالة سوسيوثقافيّة؛ تكشف النّقاب عن الحراك الاجتماعي ،وتؤسّس إلى تغيير أصاب مختلف الأنساق والبنى، فالثقافة المهدّدة صارت اليوم تبحث عن وسائل مقاومة لتواجه بها أعداء الإسلام، منها الحجاب الفاصل بين مقوّمات هويّتنا وهويّتهم.

ودلالة أخرى جندريّة؛ معبّرة عن رغبة رسم الحدود بين الجنسين دون تشبّه النّساء بالرّجال، وبالتّالي انتشار الفوضى واللّبس في الفضاء العمومي، ودلالة نفسيّة؛ تعكس حالة التّأزّم التي تعانيها فئة النّساء، فهنّ منشطرات بين الطّاعة والعصيان، فضلا عن شيوع الخوف من الرّجال.

---

(1) عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص71.

(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص143.

(3) عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص91.

(4) أما ل قرّامي، الجسد الأنثوي والعلامة قراءة فيما وراء الحجب، الموقع السابق.

(5) بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص211،212.

ودلالة أخرى أخلاقيّة؛ باعتبار الحجاب شعارا للطّهر والعفّة، في مقابل المرأة السّافرة المتحرّرة التي تحمل الآثام ومركز الإيروسيّة وهذا الفهم خاطئ لأنّه ليس كلّ امرأة سافرة هيّ امرأة تبيح المحظور والعكس صحيح.

ودلالة أخيرة هي دلالة جسمانيّة؛ "ترتبط بوضع الجسد الأنثوي المسيّج داخل ثنائية الحجب/ الكشف في مجتمعات بطريكيّة ،لتختزل حضور المرأة في إشارة الرّغبة، الفتنة، الغواية، فتحاول تجريد هذا الجسد من سحر الأنوثة أو وجهها الآثم، ولكن بين الصّورة التي ارتقتها المرأة لنفسها حتى وإن كانت محجّبة"[1].

ويكشف لنا الزّخم المعجمي الإيروسي عن طابع الجرأة لدى المرأة/ الكاتبة، كما يكشف لنا عن لغتنا المثقلة"بدلالات جسمانيّة، من خلال حضور الجسد الأنثوي/ تيمة ومرجعيّة مهمّة أثّرت في لغة الكاتبات، فإذا كان الجسد هو مكان الأنا المؤنّث، فالنّص النّسوي هو صوتها المؤكّد من خلال لغته التي تحيل على الجسد الأنثوي في شتّى حالاته وطقوسه"[2].

تكشف لنا الكاتبة/ الأنثى عن كتابتها الأنثويّة ،من خلال اللّعب باللّغة وانزيّاحاتها ،لتكتب أبجديّة الجسد وتطرح العديد من القضايا ،التي تزدري هذا الجسد كسلعة مستهلكة، فتلجأ إلى انتهاكه أو ازدراءه أو ترويج ثقافة الآخر من وجهة نظر ضيّقة تنمّ عن سلطة المجتمع والرّجل تجاه جسد الأنثى، باعتباره طابوها لا يُمسّ.

هذا ما جعل المرأة الكاتبة تحتمي بلغة أنثويّة، تكون فيها مرارة الطّرح-أحيانا- لمواضيع جديّة، لكن لابدّ من طرحها فتتحدّى طرحها بجرأة فائقة، لتقف منتصرة لأنثاها الكتابيّة، بينما في أحايين كثيرة يعتري خطابها الأنثوي خجلا فيداهمها الصّمت، لتطبق شفتيها على معالجة المسكوت عنه، لأنّها تعوّدت الابتعاد عن الطّابوه في كثير من المرّات.

---

[1] أمال قرّامي،الجسد الأنثوي والعلامة قراءة فيما وراء الحجب ،موقع سابق.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص142.

وعموما يمكننا القول إنّ صورة الأنثى في الخطاب النّسوي تتحكّم فيها عدّة أسباب لعلّ أهمّها:

– أسباب دينيّة: تتعلّق بوضع المرأة التي تناضل للمساواة مع الرّجل ،كمساواتها معه في حقوق العبادة، والشّهادة، والميراث وأمور أخرى.

– أسباب اجتماعيّة تربطها بالمنزل: فهيّ كائن داخليّ مقارنة بالرّجل بوصفه كائنا خارجيّا، وهناك أسباب اجتماعية تجعل عملها أدنى من عمل الرّجل اقتصاديا واجتماعيا، فعملها يتّهم بالدّونية والتّقصير في ظلّ هيمنة ذكوريّة تضطّهدها وتلغي شخصيّتها.

– أسباب بيولوجيّة: تتعلّق بالطّبيعة الجسديّة للمرأة، حيث "يعدّ جسد المرأة بتكويناته ووظائفه المختلفة المقابلة إلى حدّ ما لتكوينات جسد الرّجل ووظائفه، مدخلا مهمّا في الكتابة النّسوية ،التي تدعو إلى إعادة قراءة الثقافة والإبداع على أساس إعادة القيمة إلى هذا الجسد لا ابتذاله كما شاع في الثّقافة ما قبل النّسوية، من خلال تقديس الرّوح المنتميّة إلى الهيمنة الذّكورية، وتأثيم الجسد المنتمي إلى الأنثى" [1]، حيث أضحى الجسد في الخطاب النّسوي النّاطق الرّسمي لاختلاجات المرأة الدّاخلية وتنفيسا عن القهر الاجتماعي المسطّر والمرفوض.

إلّا أنّ النّساء على الرّغم ممّا عشنه من قهر وتهميش وإذلال ،قد مثّلن على مرّ التاريخ نموذج"المكافحات المجاهدات" ضدّ ما كان يرسمه الرّجال أو يريدونه، وبفضل هذا الإصدار "تمكّنت النّساء في بعض الفترات التّاريخية من فرض "الأنا" في مقابل"النّحن" العائلي ،والدّيني، والسياسي المفروض من قبل الرّجال، يدلّ هذا على أنّ النّساء قطعن التّاريخ خاضعات، لكنّهنّ بقين محاربات تمّت إهانتهنّ واحتقارهنّ وتهميشهنّ، لكنهنّ بقين متمرّدات، مصرّات على المواجهة والتّحدي"[2].

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص174.

[2] خلود السّباعي، الجسد الأنثوي وهويّة الجندر، ص282.

# الفصل الثاني: تمظهرات الأنثى

# في شعر

# ''منيرة سعدة خلخال''

## المبحث الأوّل: تمثّلات الأنثى في الفضاء الشّعري:

### تمهيد: (حول التّمثل/ التّمثيل Représentation)

لطالما دُرست المرأة/ الأنثى، كموضوع مفعول به في مخيال الرّجل/الآخر، لذلك أردنا تسليط الضّوء على صورة الأنثى في شعر الأنثى بالذّات، بغية منّا الوصول إلى مواطن الاختلاف والتّباين في الرّؤى والمضامين، بين تصوير ذكوريّ مشبع بثقافة الهيمنة الرّجولية، وتصوير أنثوي مثقل بالقهر والاضطهاد والعنصريّة؛ ذلك أنّ "التّابع الذي صمت طويلا آن أن يتكلّم، ويُمنح الحقّ لتمثيل نفسه لغويّا وثقافيا"[1].

إنّ المعنى الشّائع لمفهوم **التّمثيل Représentation** "يعني مجموعة من العمليات التي من خلالها ترمز الممارسات الدّالة، أو تصف موضوعا أو ممارسة في العالم الحقيقي وبالتّالي فالتّمثيل فعل ترمّيزيّ يعكس الواقع إلّا أنّه بالنّسبة للدّراسات الثّقافية، لا يعدّ مجرّد انعكاس في شكل رمزيّ لأشياء الواقع، بل التمثيلات لا تنطوي على مطابقة بين العلامات والأشياء، بل تنشأ أثرا تمثيليّا للواقع"[2]، فتَمثُّل الشّيء أغنى من رؤيته، لأنه يشتمل على معطيات متحرّكة ومرتبطة بانفعالات غير متوفّرة في الموضوع المتحقّق.فالذي يمثّل شيئا، يستحضره ضمن معطيات نفسيّة، هي بطبيعتها ليست ثابتة؛ ذلك أنّ "المخيّلة البصرية لا تستدعي انطباع الموضوعات داخل أحاسيسنا(...) ولا يتعلّق الأمر برؤية بصريّة بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل يتعلّق بمحاولة لتمثّل ما لا يمكن أن نراه أبدا، كما يبدو في الواقع"[3]، من خلال صيّاغة نصّ تفرض قواعده "اقتلاع الفضاء من امتداده اللّامتناهي قصد إدراجه ضمن حالات تَمثُّلٍ تعيد صياغته ضمن بيئة جديدة، تتحقّق من خلاله صوّر تعيش في الذّهن، لا فيما هو

---

(1) رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة- خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر- النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2013،ص61.

(2) Barker .C,(2004) sage Dictionary of cultural studies,p103.

(3) سعيد بنكراد، الفضاء الإشهاري بين التمثيل والحلم، مجلة علامات، ع:30،ص85.

ممثّل بشكل مباشر في الصّورة(...) وهي غير ما هي عليه في الواقع وفي الصّورة على حدّ سواء، بعبارة أخرى إنّها مثير لا تكمن قيمته في البصر، بل في الصّور الذّهنية التي يولّدها الشّيء الممَثّل[1].

وهناك حاجة غير مرئية داخل الإنسان بشكل عامّ وداخل المرأة بشكل خاصّ، وهي ما نسمّيه عادة بالحاجات الدّفينة؛ كالرّغبة في الهيمنة، والظّهور، والحبّ، والعدوانيّة، والامتلاك...، تدفع الصّورة إلى تجاوز المعطى المباشر، والبحث عن الفضاءات القادرة على استيعاب هذه الأبعاد في الذّات الإنسانيّة.

وهذا ما سنحاول اقتناصه ،من خلال دراستنا لشعر **"منيرة سعدة خلخال"**، فكيف صوّرت لنا الأنثى في شعرها؟ وهل للأنثى حضور في عتبات نصوصها، مثلما لها حضور في متون قصائدها؟ هل لها تمظهرات واضحة أم مضمرة؟ وإلى أيّ مدى استطاعت "منيرة سعدة خلخال" نقل الهمّ الأنثوي ،بما يحمله من هواجس ورغبات وطموحات ترغب في تحقيقها؟ هل استطاعت الخروج بالمرأة من دائرة الدّونية والتّهميش؟ أم بقيت خاضعة ممتثلة للسّلطة الذّكورية الرّاسخة في الثّقافة والمجتمع؟.

هذا هو مدار اشتغالنا في هذا الفصل التّطبيقي، الذي سنحاول فيه كشف تمظهرات الأنوثة في الفضاء الشّعري، لكلّ من العتبات النّصيّة، وكذا المكان الشّعري ، كما سنحاول رصد التّمثّلات المرجعيّة في شعر "منيرة سعدة خلخال "؛الذّاكرة الدّينيّة والرّمزيّة. بالإضافة إلى إبراز تمثّلات التّضادّ والمفارقة الشّعريّة في لغتها،من أجل الكشف عن الدّلالة المخفيّة وراء الظّاهر.

[1] سعيد بنكراد، الفضاء الإشهاري بين التمثيل والحلم، ص87.

## المطلب الأوّل: تمظهر الأنوثة في العتبات النّصية:

### أوّلا: عتبة العنوان:

لكلّ بناء مدخل، ولكلّ مدخل عتبة، ولكلّ عتبة هيئة، ولأنّ العتبات همسات البداية، فقد اهتمت السيميائيّات الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنّص، كالعنوان والغلاف والإهداء وكلمة النّاشر والمقدّمة، وغير ذلك من النّصوص الموازيّة، والتي تقوم عليها بنيات النّصوص، ويعتبر العنوان أهمّ هذه العتبات في دائرة البدايات الأولى لمحور النّص وخطوطه الأساسيّة، التي لا يجوز تخطّيها ولا تجاهلها، إن أراد القارئ التماس العلميّة في التّحليل، والدّقة في التّأويل، فلا شيء كالعنوان يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النّص ودراسته، " فالعنوان مرسلة لغويّة تتّصل في لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنّص لحظة الكتابة والقراءة معا، فيكون للنّص بمثابة الرّأس للجسد نظرا لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيريّة وجماليّة، كبساطة العبارة، وكثافة الدّلالة، وأخرى إستراتيجيّة، إذ يحتلّ الصّدارة في فضاء العمل الأدبي النّصي". [1]

كما أنّ" العنوان يثير في المتلقّي هاجس التّوغّل في كنه العمل ومنذ اللّحظة الأولى، لحظة القراءة، قراءة العنوان الموضوع والمنقّى من جانب المؤلّف،[2] ويحيلنا هذا إلى فاعليّة العنوان الذي يمارس غوايته على المتلقّي منذ الوهلة الأولى التي يلمحه فيها، ويفتنه فيجعله يرغب بشدّة في تأويله والوصول إلى معنى محدّد، سواء قصده الكاتب أم لم يقصده.

ويمثّل العنوان عتبة مركزيّة في فضاء العتبات، لأنّه المفتاح الأوّل الذي يواجه القارئ في مقاربته للنّص الشّعري، وقد يظهر كوسيلة لتقييد المضمون، رغم أنّه لا يحاكيه، بل يعمل على حشده وتكثيفه، ليعمد فيما بعد و"بوعي من الكاتب(...) إلى تبئير انتباه المتلقّي على اعتبار أنّه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، والمؤشّر الدال

---

[1] وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2009، ص75،76.

[2] نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1994،ص70.

عليه" [1] كما جاء تحديد العنوان- حسب "عزّ الدين المناصرة"- باعتباره "تركيب لغويّ مختصر،ينظّمها الشّاعر بأسلوب شاعريّ جذّاب يعبّر في الأغلب عن مضمون العمل الشّعري فيكون بذلك نصّا موازيّا، أو مقطعا في أوّل النّص، يحدّد الرّؤيا الشّعرية". [2]

وقد يبدو العنوان- للوهلة الأولى- مجرّد زخرف يزيّن العمل الأدبي ويجمّله شكلا، بيد أنّه يفتح آفاقا رؤيويّة عميقة للمتلقّي ،إذ " أنّه علامة سيميائيّة تبعث في نفس القارئ التّساؤل والإثارة، لما تحمله من رمزيّة وغموض"،[3]لذا سنحاول الوقوف عند بعض الدّواوين الشّعرية ل**"منيرة سعدة خلخال''**، لمعرفة كيف استطاعت أن ترسم الفضاء الأوّل لنصّها الشّعري، وعلى أيّ أساس كان اختيّارها للعنوان؟ هل العنوان في شعر" منيرة سعدة خلخال"، هو تمظهر للذّات الشّاعرة؟ وهل اهتمت الشّاعرة بانتقاء عناوين مجموعاتها الشّعرية؟ وهل كانت مفاتيح ناجحة فتحت بها مغاليق نصوصها؟

أولا يجب أن نشير إلى أنّنا- في دراستنا هذه- اعتمدنا على أربع(04) مجموعات شعريّة للشاعرة الجزائرية"منيرة سعدة خلخال"، وهي على التّوالي: **لا ارتباك ليد الإحتمال(2002م)، أسماء الحبّ المستعارة(2004م)، الصّحراء بالباب(2006م)، للرّيح قالت الشّجرة(2013م)** بغية تتبّع المسار التّطورّي في كتابتها.

تحيلنا عناوين هذه الدّواوين على عالم الحزن والمعاناة والألم، الذي تمرّ به الشّاعرة، ذلك بحكم الطّبيعة النّوعية للمرأة، وأسلوب تعاملها مع الظّروف التي تعيشها، الأمر الذي ينعكس- بالضّرورة- على إبداعها الشّعري، فلا تخرج عن رسم معاناتها وسرد واقعها كامرأة في مجتمع ذكوريّ وأد طموحاتها بسبب كونها أنثى

---

[1] شعيب حليفي، النّصوص الموازية في الرواية(استراتيجية العنوان)، مجلّة الكرمل، ع: 16، دون دار النشر، مصر، 1992، ص24.

[2] عز الدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، دار البازوري، عمان، الأردن، ط01، 2006م، ص273.

[3] رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص60.

فجاءت عناوينها لتجسّد هذه الدّونية وهذه المعاناة، "فالعنونة عندها تسهم في تحديد منطلقات التّلقي للدّخول إلى عالم النّص، استجابة للفعل السّيميائي الذّي تؤدّيه. [1]

تشتغل العنونة الشّعرية عند "منيرة سعدة خلخال"، على بنية العنونة التّركيبية(المركّبة)، حيث وردت جلّ العناوين مركّبة تركيب جملة، وعيا منها بضرورة الاشتغال على المغاير والاختراق والاختلاف، لتصنع ما يسمّى بالتّفرد الأدبي للعمل الشّعري، محقّقا لها صوتا خاصّا بها يمنحها خصوصيّة وتفرّدا، ومن ثمّ تراها تحتفي بالمفارقة وقد امتزجت بالانزياح، والتحفت بالغموض المطلوب في العنونة الشّعرية، بالشّكل الذّي يحفظ للنّص عنصر التّشويق والإدهاش في آن واحد. [2]

والدّواوين الشّعرية المختارة للدّراسة، تحمل رؤيا مغايرة، باعتبار أنّ القصيدة النّسوية المعاصرة قصيدة إشكاليّة، يكتنفها الغموض واللّبس، ويلفّها الكثير من الحجب الذي يتطلّب الكشف والإظهار، ويمكننا متابعة العنونة الشّعرية عند **''منيرة سعدة خلخال''** في صيغتها التّركيبية على النّحو الآتي:

| العنونة التّركيبية | نوع الجملة | الدّلالة |
|---|---|---|
| – لا ارتباك ليد الاحتمال | – جملة إسمية | – الثّبات والدّوام |
| – أسماء الحبّ المستعارة | – جملة إسمية | – الثّبات والدّوام |
| – الصّحراء بالباب | – جملة إسمية | – الثّبات والدّوام |
| – للرّيح قالت الشّجرة | – جملة فعليّة | – الحركة والتّجدّد |

[1] رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص61-62.

[2] ينظر: محمد أمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد والبحث عن المغايرة، دار فيسير، د.ب، د.ط، د.ت، ص116.

سنحاول من خلال هذه العناوين الشّعرية التركيبية، أنّ نرصد ملامح الأنوثة فيها، الأنوثة المهمّشة الموجوعة، المتألّمة، المتحدّية، المناضلة...الخ، بدلالاتها المتنافرة بين عناصرها اللّغوية التي ترسم المعاناة الأنثويّة وتجسّد دونيّتها وتحدّيها.

ولقراءة كلّ من عتبة العنوان، الغلاف والمقدّمة، وقع اختيّارنا على ديوان( **أسماء الحبّ المستعارة**) وديوان (**للرّيح قالت الشّجرة**) باعتبارهما الأكثر تمثيلا وتجسيدا للأنثى من غيرهما، وهذا على سبيل القصر لا الحصر.

**1- العنونة وطمس الهويّة الأنثويّة من خلال عنوان( أسماء الحبّ المستعارة ):**

تقرّ "منيرة سعدة خلخال" من خلال العنوان (**أسماء الحبّ المستعارة**)، أنّ هناك أسماءا للحبّ تسمه، وتعبّر عنه صراحة، لكنّها اختارت أسماءا أخرى له، أسماء متخفيّة ليست للحبّ لكنّها مستعارة من أجله ما يدفعنا للتّساؤل: لماذا اختارت " سعدة خلخال" الأسماء المستعارة للحبّ، بدل الأسماء الحقيقيّة الصّريحة؟ ألأنّ الشّاعرة تريد الإفصاح عما يخالجها من شعور بالحبّ تجاه الآخر بأسلوب متخفّي، وأسماء مشفّرة مستعارة، دون التّصريح بها خشية سطوة الآخر الذّكوري، وغضب سلطة المجتمع الأبوي؟ أم أنّه أسلوب في التّنكّر، لا يفهم فحواه إلّا المرسل إليه، المقصود بالرّسالة !؟

فقد تمّ التّعبير عن الحبّ، بصفات وأسماء متعدّدة حسب مراتبه وشدّته، منها: المحبّة، الحبّ، المودّة، الهوى الصّبابة، العشق، الوله، الهيام... وغيرها، لكنّ الشّاعرة تقترح للحبّ أسماء أخرى مستعارة، وينعكس هذا في العناوين الدّاخلية لقصائدها- في هذا الدّيوان- والتي جاءت-دلاليّا- مرتبطة بالعنوان الرّئيسي/ الخارجي منها على سبيل المثال: **تأخّر الرّبيع هذا العام، تقوى اللّقاء، التّصحّر، أحبّك ومن يدري، رعب، شدّة العتمة...الخ**

وهي عناوين لقصائد تترجم وعيا حقيقيّا بالذّات المحكومة بالزّمان والمكان(*)، ومن ثمّ تنقل الصّورة الحيّة لهذا الوجود القلق والمعذّب حيث كان من الصّعب الإفصاح عن أسرار القلب تجاه الآخر علنا أمام المجتمع، فقد كان ولا يزال الإجهار بالحب، تطرّفا ورذيلة، فالأنثى إذا ما تجرّأت وقالت:«أنا أحبّ» تنعت بكلّ الأوصاف المريبة والمشينة، وهذا ما يبرّر التّحفّظ واستعارة الأسماء في شعر "منيرة سعدة خلخال"، وبهذا تكون قد أقصت نبض القلب برداء التّنكّر والكتمان(**).

وإذا بحثنا عن تجلّي الأنوثة في عنوان( **أسماء الحبّ المستعارة**) نجد أنّ كلمة«**المستعارة**» تشير إليها فالاستعارة مهرب تلجأ إليه الأنثى تنصّلا من« الشّرط الثقافي» ،الذي يحول بينها وبين الإفصاح عما يخالجها من أفكار أو مشاعر... الأمر الذي يدفع بها إلى التّحايل على هذا «الشّرط الثقافي»، باستعمال جميع الوسائل والحيّل التي تجعلها تكتب، تحبّ، تبوح بأسرارها ومشاعرها بكلّ راحة وتلقائيّة، وراء الأقنعة التي صنعتها لنفسها دون الحساب لردّة الفعل ممّن يعلمون بحقيقتها.

فالإسم المستعار ملاذ آمن، من شأنه أن يقنّع المرأة الكاتبة ويخفيّ شخصيّتها الحقيقيّة ويجنّبها التّضحية بكثير من المكاسب ،التي تأتي على رأسها الكتابة نفسها.

فالأسماء عادة تأتي لتعرّف بالشّيء وتعطيه هويّته، لا لكي تخفيه وتطمسه وتغيّبه، فأن يمتلك الحبّ اسما هوّ أن يحوز كينونته ،والاسم هو علامة هذه الكينونة، حيث يموت الكائن ويبقى اسمه، وهذا ما صنع المفارقة في هذا العنوان، فحين يتلقّى القارئ العنوان: «**أسماء الحبّ**»ينتظر ماذا يأتي وراءها ليكشف عنها، كيف هيّ أسماء

(*) «أسماء الحب المستعارة»مجموعة شعرية ألفت بين سنوات(1990-1995) وهي عبارة عن مقاطع ملتحمة، مغتربة، مفردة وجمعا، اقترنت بالمرحلة الضالة، التي كان من الصّعب جدّا أن تفضح فيها للوطن عن أسرار القلب...» ينظر: نوارة لحرش، محاورة مع الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" في ضيافة النور(جريدة)، مركز النور، من الموقع: http://w w w.alnoor.se/article.asp id=18072.

(**) تقول "منيرة سعدة خلخال" في محاورة لها أجرتها معها نوارة لحرش" في جريدة النور:« أظن أننا كجزائريين مصابون بداء التأتأة والتردد كلما تعلق الأمر بالإفصاح عن مشاعرنا، إننا نعجز ونبخل خاصة وكثيرا بعواطفنا وأحاسيسنا الأجمل والأنبل، فما بالك بالتجرّؤ والتّعبير عنها !» ينظر: الموقع السابق.

هذا الحبّ؟ وإذا به يتفاجأ بأسمائه«المستعارة» ما يكسر أفق توقّعه وانتظاره، ويجعله يروم كشف المحجوب والمستتر وراء القناع المستعار الذّي يخفي وراءه الكثير من الأسرار.

وتشتغل المفارقة في هذا العنوان على أساس علاقة التّناقض والتّضاد، التي ترسمها كلمتي(**أسماء/ المستعارة**)؛ ذلك أنّ الاسم يمنح للشّيء أو للشّخص الهويّة الحقيقيّة، والكينونة الفعليّة، في حين نجد الإسم المستعار نقيض ذلك تماما، صحيح أنّه يمنح هويّة هو أيضا لكن هويّة مستعارة، غير حقيقيّة، وهذا ما يدعّم علاقة التّناقض في البنية التّركيبية للعنوان، لتتوزّع شظاياه على المتن الشّعري، فيعبّر عن زعزعة الذّات الأنثوية نتيجة الإحساس بالدّونية والإلغاء وتسلّط الآخر عليها.

## 2- عنونة التّمرّد الأنثوي في ديوان( للرّيح قالت الشّجرة):

تنطلق الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، في تأنيث عالمها الشّعري من الواقع المعيش، جاعلة من قضيّة المرأة رمزا للهويّة النّسائية، فجاء عنوانها(**للرّيح قالت الشّجرة**)، يحمل في طيّاته شعار استعادة الهويّة الضّائعة والارتقاء بالذّات الأنثوية، فتتمرّد على الواقع المعيش وتتحوّل من الصّمت إلى الصّوت، هكذا هيّ المرأة المتمرّدة، لا تسكت عن الظّلم، ولا تقبل بالاستبداد، وبأن يهدر حقّها، فهو عنوان" وجد لغير ما يتوقّع له القارئ، وهو العنوان الذّي تشتمّ منه رائحة التّمرد على واقع معيش، كما أنّه لا ينتمي إلى حكاية القصيدة المباشرة، وإنّما يحتاج منك الجهد في تتبّع ما يريده الشّاعر منه"[1] ، إذ أنّه يخفي وراءه غاية معيّنة، وعليها اجتثاث الظّاهر، والبحث عن المضمر رمزا كان أو أيقونات، فجعلت الشاعرة/ المرأة المتمرّدة، قضيّة المرأة العربيّة المضطّهدة شعارا [*]تندّد به.

---

[1] عماد الدين الخطيب، هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر،الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص83.

[*] والمقصود بالشعار حسب تعريف "عماد الدين الخطيب" في كتابه: هويّة العنونة في الشعر ،هو« ذلك العنوان الذي يتكون من كلمة لها مغزى، ويستدل، على مغزاها من خلال مادّتها التي انبعثت منها، فهناك مغزى يشكّل من شعار ايديولوجي، أو شعار فكري، أو شعار حزبي، أو شعار تاريخي أو شعار ديني، أو شعار ثقافي، أو شعار أسطوري، أو غير ذلك، ويكون الشعار أقرب إلى الفهم كلما كانت ألفاظه المشكلة أكثر تداولا» ينظر: عماد الدين الخطيب، هوية العنونة في الشعر السّعودي المعاصر، ص131.

ويأتي العنوان« **للرّيح قالت الشّجرة**» مثيرا للتّساؤل !، ماذا قالت الشّجرة للرّيح؟، أجابت الشّاعرة في لقاء صحفيّ: قالت الكثير. فصنعت "منيرة سعدة خلخال" حواريّة بين الرّيح وبين الشّجرة، أو بالأحرى بين المرأة والرّيح، التي تعصف بها من كلّ الجوانب(المجتمع بكل أنساقه الثّقافية) (**)، فهنا إحالة إلى قهر الآخر لها بكل أشكاله بعد صمت طويل، وبعد أن قالت الرّيح (**الآخر/ المذكر**) الكثير، حان وقت البوح الأنثوي:

**قالت الشّجرة** ⟵ **للرّيح/ للآخر**، بعد أن كانت العملية عكسيّة، حيث " **قالت الرّيح للشّجرة**'' في مجتمع يجعل من المرأة صنما للصّمت والكبت. تعلن المرأة تمرّدها، فتبوح بما يخالجها من آلام وكلام، تمّ الحجب عنه فيما مضى، وحان رفع السّتار وتعريّة الآخر.

كما أنّ اختيار الشّاعرة للفعل(**قالت**) لم يكن اعتباطا، فهو يحمل صفة الشّمولية والتّعميم، فالقول يكون لكلّ ما يتلفّظ به الإنسان سواء أفاد بمعنى أم لم يفيد، ولا يتطلب مخاطبا حاضرا، فالكلام موجّه للحاضر والغائب، وهي بهذا الإختيار تريد الإعلان عن شيء أو عن عدّة أشياء، تقودها محاولة اكتشافها إلى الغوص في المتن الشّعري لذا تتطلّب إفادة المعنى الحصول على الفهم.

كما يحمل الفعل (**قالت**) عند الشاعرة، دلالة البوح عمّا لم تستطع قوله مشافهة فجسّدته كتابة، لذا انبنت العنونة عندها على حرقة السّؤال، ويكون بذلك العنوان الرّئيس مرآة عاكسة للبوح النّسائي، هذا البوح الذي يعدّ تصديّا للقيّم الأبويّة الرّاسخة في الوعي الجمعي.

من هنا يمكن القول أنّ كتابة المرأة معناها الخروج من دائرة الصّمت إلى دائرة الصّوت، وأن تجهر بالاستلاب المعنوي والمادي، الذي فرضه المجتمع، مفاده أن تقول وأن تفعل وأن تنافس الآخر.

(**) سلطة الأب، سلطة الأم، سلطة الأخ، سلطة الدين، سلطة العادات والتقاليد، سلطة العرف...الخ.

وقد اختارت الشّاعرة كلمة «**الرّيح**» ،كرمز طبيعي يوحي بالقوّة والدّمار والهلاك، يقضي على الأخضر واليابس، ولا أحد يقوى على ردعه أو صدّه، فيجرف كلّ شيء في طريقه، ويقتلع كلّ من يعترض سبيله، وبهذا المعنى نجدها في قوله تعالى:«**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ۝ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَٰنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ۝**»الحاقة- الآية: 06-07.

ولعلّ اتّكاء الشّاعرة على هذا الرّمز، ما هو إلّا إشارة إلى تسلّط الآخر وجبروته، وقد دعّمت هذه الدّلالة باختيّارها لكلمة«**الشّجرة**» لتعبّر بها عن المرأة/الأنثى، المغلوبة على أمرها، وتحيلنا كلمة(**الشّجرة**) على الجذور المتأصّلة، والأغصان الوارفة، والثّمر الشّهي والشّموخ والاخضرار، وكلّها دلالات تريدها المرأة، بينما «**الرّيح**» تحيل على الهلاك.

ومع ذلك نجد نبرة التّحدي بارزة في العنوان، من خلال تقديم الشاعرة لشبه الجملة المكوّنة من جار ومجرور(**للرّيح**)، كسرا للرّتابة المألوفة في القاعدة النّحوية، فعادة ما تكون الجملة الفعلية على الشّكل التّالي: (**فعل + فاعل+ مفعول به**)، لكنّ الشاعرة **"منيرة سعدة خلخال"** انزاحت عنه، وجعلت الآخر محور الحديث فخصّته بالدّلالة وقصرتها فيه: للرّيح/للآخر أوجّه صوتي، فبعد أن كانت المرأة تحتلّ مرتبة المهمّش الدّوني، أصبح لها صوت يسمع، مفروض بالقوّة على الآخر/الرّجل/المجتمع الذّكوري، كانت تابعة خاضعة للسّلطة المهيمنة، أصبحت ثائرة، متمرّدة، متحدّية للسّائد، وكأنّا بالشّجرة/الأنثى تقول: أنا لا أخاف منك أيّها الرّيح العاصف، سئمت سماع صفيرك حان الآن دوري لإسماعك صوتي، أنا أتكلّم وأنت تسمع.

من خلال هذا العنوان نستنتج أنّ الشاعرة**"منيرة سعدة خلخال"** عمدت إلى كسر السّائد، وإعادة بناء المغاير، وفق وعي ينادي بارتقاء المرأة وكسر نظام الدّونية، فالأنثى تتملّكها رغبة في البقاء ككلّ النّساء أصلهنّ ثابت، يقول جلّ وعلا في **سورة إبراهيم**:« **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ** ».(**إبراهيم، الآية: 24**)، فحبّ الارتقاء والتّباهي بالذّات من طبيعة المرأة؛ ذلك أنّ المرأة طيّبة المنظر والشّكل والصورة، أصلها ثابت راسخ ،لأنّها القاعدة الأساس في بناء المجتمع، فرعها في السّماء رغبة في الكمال والارتقاء بالذّات، وتجاوز القاعدة(مركزيّة المذكر). فالمتمعّن في عنوان(**للرّيح قالت الشّجرة**)، يرى أنّها تنسلخ من صفاتها التي تعبّر عنها في العرف الثقافي، لتمنح المتمعّن فيها معاني ماثلة في الغياب ومطلّة على الحضور( كان صوتها مغيّبا وأصبح حاضرا).

**ثانيا: عتبة الغلاف**

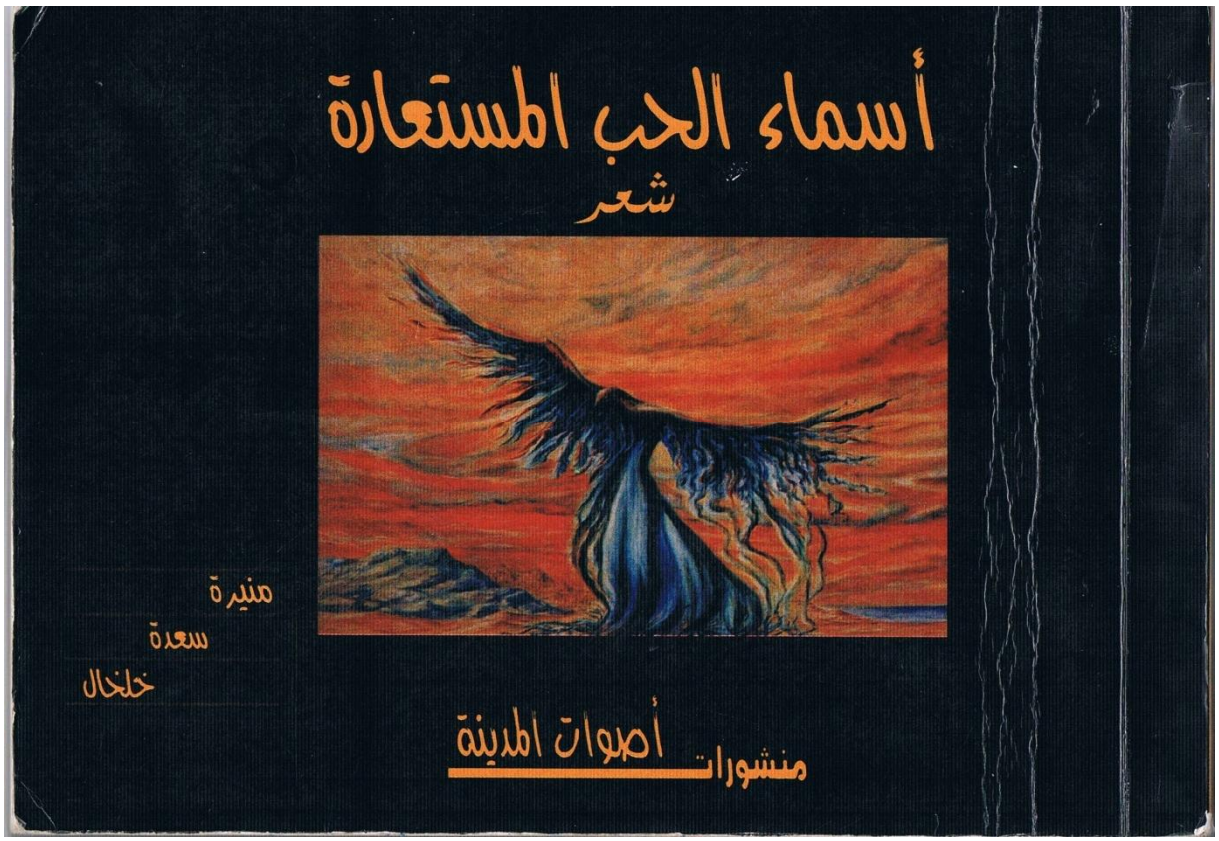
تنبع أهميّة الغلاف من كونه الفضاء الأوّل الذي يصافح بصر المتلقّي، فهو وسيلة يعتمد عليها الكاتب للتّأثير في القرّاء وجلب انتباههم لنصّه، من ثمّة كان الغلاف مرتبطا بالشّكل الخارجي للنّصوص، فهو منتج للمعنى. وقد" اشتغل الشّعراء العرب المعاصرون على هذا الفضاء استنادا لوعيهم بهذه الأهميّة، حيث حوّلوه من مجرّد وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطّباعية، إلى فضاء من المحفّزات الخارجية والموجّهات الفنيّة المساعدة على تلقّي نصوصهم الشّعرية". [1]

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، بحث في سمات الأداء الشفاهي"علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط01، 2008، ص133.

وتتوزّع هذه العتبة على واجهة أماميّة وخلفيّة، حيث يقوم الغلاف الأمامي للدّيوان بافتتاح الفضاء الورقي، في حين يقوم الغلاف الخلفي بإغلاقه. [1]

وتكشف القراءة المتتبّعة للمدوّنة الشّعرية موضوع الدّراسة عن أشكال مختلفة للغلاف، باختلاف المضامين التي تحيل إليها وتترجمها في شكل لوحات فنيّة، بغية" شدّ انتباه القارئ، وإيقاعه في غواية الاهتمام بالكتاب". [2]

**1- تمثّلات الأنثى في غلاف ديوان(أسماء الحبّ المستعارة):**




[1] ينظر: زهيرة بوالفوس، التجريب الروائي في الخطاب الشعري المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص أدب جزائري، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2010، ص433.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 1997، ص183.

يحمل ديوان«**أسماء الحبّ المستعارة**» "لمنيرة سعدة خلخال" في الواجهة الأمامية، عنوان الدّيوان، تحته المؤشّر التّجنيسي مع لوحة فنيّة، وفي أسفل الصّفحة- في الوسط- ذكر لاسم دار النّشر( منشورات أصوات المدينة).

وقد جاءت اللّوحة الفنيّة متمثّلة في صورة امرأة، لكن هذه الصّورة مطموسة الملامح، سوداويّة الألوان ذات زيّ تنكّري يخفي ملامحها وهويّتها الحقيقية، هذه اللّوحة التّنكّرية عكست من خلالها الشّاعرة " منيرة سعدة خلخال" الصّورة الحقيقية للمرأة في مجتمع لا يقدّرها، جاعلة من قضيّة المرأة رمزا للهويّة النّسائية المهمّشة تبعا للواقع المعيش.

وفي محاولة لإسقاط دلالة الصورة على محتوى العنوان( أسماء الحب المستعارة)، نجد أنّ هذه الواجهة قد عبّرت إلى حدّ بعيد عن محمولاته الدّلالية، فكأنّ المرأة استعارت أجنحة من أجل التّحليق بعيدا عن هذا الواقع الأليم، هذه الأجنحة- المتمثّلة في الزّي التّنكّري الذي يضمن لها المرور دون عراقيل- تبدو من خلال الصورة منكسرة، غير قادرة على حملها، ربما لم تحسن المرأة الإختيار، فاستعارت الزّي الخطأ، فجاء مثقلا بالمرجعيات الثقافية التي غرست كقيّم فكرية ثابتة في الأنثى، كونها تمثّل الخضوع لما هو سائد، لا التّمرد عليه.

تدلّ الأجنحة على الطيران، ويدلّ الطيران على الحريّة، لكن إطار اللّوحة ذو اللّون الأسود القاتم، جاء محدّدا لأفقها وحرّيتها المطلقة( في تصرّفاتها)، كل هذا التّضاد المضطرب في اللّوحة أو الصورة، إنّما هو امتداد للحيرة المتولّدة من العنوان ذي السّمة الأنثويّة المجسّدة للدّونية والإنمحاء.

وما عزّز هذه الدّونية والانكسار، ورود اسم الشاعرة" **منيرة سعدة خلخال**''، أسفل الورقة في جهتها اليسرى، متدرّجا نحو الأسفل، وبخطّ نسخيّ أقلّ حجما من خطّ العنوان، وكأنّ الشاعرة/ الأنثى، تريد أن تتخفّى وتتستّر عن الأعين، فتسلّلت ببطء حتى لا تلفت الأنظار إليها، لذلك لم يأت اسمها في أعلى الغلاف.

وتتمّم هذا المعنى، الواجهة الخلفيّة للدّيوان، التي جاء فيها مقطع من قصيدة بعنوان(**انتباه**) مأخوذة من الدّيوان نفسه، جاء فيها:

«**انتباه/ ليس في هذا المدى المضبّب/ أجنحة...لا./ولا فاتحة للبكاء..يرهقني سكوت الجبال/ عن الكلام/ أتصدّع تعبا/ أقتفي أثر الغيّاب.../ آه يا حرقة الانتباه/ يا أوجّ الحقيقة/ علّمني الصّمت/ من جديد.**» [1]

بالإضافة إلى دلالة الصورة ،يمكن أن نستعين أيضا بدلالة الألوان الموجودة على الغلاف، وأوّل ما يلفت انتباهنا سيطرة اللّون الأسود على مساحة الغلاف الأماميّة والخلفيّة، وهو لون يرتبط "بالحداد والحزن والموت ولذلك يدلّ السّواد على الألم، أو على الخوف من المجهول"،[2] وربّما يدلّ هنا على الجهل( الجهل ظلام، والظّلام أسود)، جهل المجتمع وظلمه للمرأة، وتقييد حرّياتها وحتى مشاعرها، كما يعكس النّظرة الفكريّة إليها.

نجد أيضا حضور اللّون الأصفر البرتقالي على الغلاف، فقد صبغ به عنوان الدّيوان، واسم دار النّشر، وكذا اسم الشّاعرة، وكتبت به القصيدة في الواجهة الخلفيّة للغلاف، كما لوّنت به اللّوحة الفنية ممتزجا باللّون الأزرق الغامق، ويدلّ اللّون الأصفر على " الذّبول والشّحوب والجفاف والمرض"،[3] فجاء عاكسا للحالة النّفسية المتأزمة للشاعرة.

أمّا اللّون الأزرق الغامق فيوحي بالعظمة والاتّساع؛ العظمة مستوحاة من السّماء، والاتّساع من الأرض فهو لون يشير إلى" الهدوء والسّكينة والامتداد، والعالم الذي لا يعرف الحدود"،[4] أرادت الشّاعرة أن تستعير

---

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، الغلاف، ونجد هذه القصيدة كاملة في الدّيوان، ينظر: ص36،35.

[2] طاهر محمد هزّاع الرّواهرة، اللون ودلالته في الشعر– الشعر الأردني نموذجا– دار حامد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط01، 2008، ص98.

[3] المرجع نفسه، ص120.

[4] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 2008، ص180.

العظمة والثّقة بالنّفس، بلبسها للثّوب ذو اللّون الأزرق، من أجل الصّمود في وجه ظلم المجتمع لها، ونظرته الازدرائيّة تجاهها، لكن محاولتها باءت بالفشل، لأنّها محاطة من كلّ الجهات بسيّاج القمع والرّقابة، هذا السّياج يمثّله الإطار الأسود في الغلاف.

أمّا الألوان المختلطة في اللّوحة الفنيّة(الأحمر، البرتقالي، الأزرق، الرّمادي، الأسود...) الظّاهرة على شكل غيوم، فتعبّر عن تحسّر الشّاعرة وألمها، وهي تعبّر عن حزن يعتصرها، فالغيمات تتوالد فيها نتيجة الكدر الذي تعانيه، والخوف من المجهول الذي تجابهه، وكلّ هذا إعلان عن قدوم العاصفة.

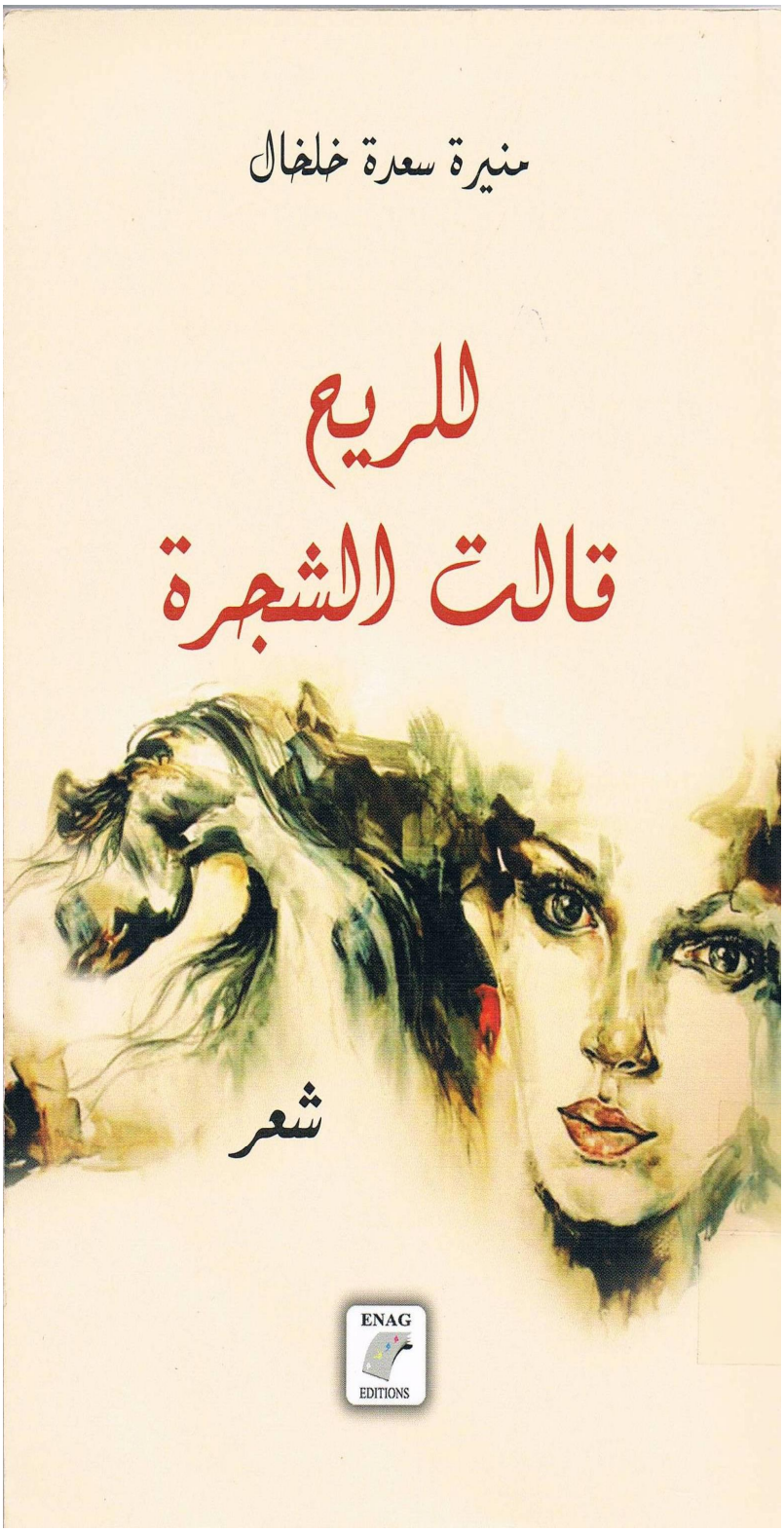
من هنا نخلص إلى أنّ ديوان(**أسماء الحبّ المستعارة**)، انطلاقا من العنوان والغلاف، بما يحملانه من دلالات سطحيّة وعميقة، صريحة ومضمرة، هو تجسيد للذّات الأنثوية المهمّشة المنكسرة، مطموسة الهويّة، مقموعة الرّغبات.

## 2- تمثّلات الأنثى في غلاف ديوان(للرّيح قالت الشّجرة):

يحمل غلاف ديوان(**للرّيح قالت الشّجرة**)، في الواجهة الأمامية عنوان الدّيوان، أعلاه اسم الشّاعرة**''منيرة سعدة خلخال''**، تحتهما لوحة فنيّة، مع المؤشّر التّجنيسي للكتاب( **شعر**)، وأسفل الغلاف في الوسط اسم دار النّشر(**موفم**).

وقد جاءت اللّوحة الفنيّة متمثّلة في صورة امرأة في مقتبل العمر، وهي صورة واضحة الملامح، ولعلّ توظيف الشّاعرة لوجه المرأة بارزا على الغلاف الخارجي للدّيوان، ما هوّ إلّا تعبير عن قضيّة المرأة والآخر وإعلاء لها بعد أن كانت محجوبة لسنوات تحت سيّاط الدّونية، ونوضّح هذا الإعلاء للمرأة من خلال صورة الغلاف الخارجي:

الإعلاء من قيمة المرأة




رفع الحجب عن الأنثى

تجلية الوجه الأنثوي وفك الحجب عنه

نلاحظ من خلال صورة الغلاف، أنّ وجه المرأة مطمّس ببعض الضّبابيّة، إلّا أنّنا نلمح انقشاع الضّباب عنه، بعد أن تمرّدت المرأة على السّائد، وفضحت الآخر بمختلف أشكاله.

وإذا حاولنا إسقاط دلالة الصّورة على محتوى العنوان (**للرّيح قالت الشّجرة**)، نجد أنّ هذه الواجهة قد عبّرت إلى حدّ كبير عن محمولاته الدّلالية، فوجه المرأة هو رمز«**الشّجرة**» في العنوان، بكلّ ما تحمله الكلمة من دلالات رمزيّة(**الأصالة، العطاء، الشّموخ، الاخضرار، الثّبات...الخ**)، فالشّجرة عندما تهبّ العاصفة يقتلعها«**الرّيح**» ويجرفها بقوّته، لكنّ الصورة جاءت عكس ذلك تماما؛ ذلك أنّ وجه المرأة جاء على يمين الغلاف وبقيّ ثابتا رغم قوّة الرّياح، فلم تتزحزح من مكانها ومن المفروض أن يجرفها التيّار نحو اليسار، إلّا أنّ هذا الأخير لم يأخذ معه سوى الضّباب الذي كان يواري صورة المرأة ويطمس ملامحها ويحجب الرّؤية عنها، وهذا قصدا من الشّاعرة، لإبراز تحدّيها وصمودها أمام المحن وأمام الآخر بكلّ تمظهراته.

كما يعكس –أيضا–مدى إصرارها وثبوتها على الرّأي والرّفض؛ رفض جبروت الآخر وتسلّطه وظلمه لها في المواقف التّي لا يحقّ له فيها فرض رأيه.

وما يعزّز روح التّحدي، والشّموخ، والثّبات، والثّقة بالنّفس لدى الشاعرة، هو ورود اسمها أعلى الورقة في الوسط تحديدا، وكأنّ الشاعرة تريد إظهار نفسها حتّى تتراءى للعيان، دون تستّر أو تخفّي. (*)

كما نجد في الواجهة الخلفيّة للغلاف صورة فوتوغرافيّة للشّاعرة تمّمت هذا المعنى، فكأنّ الشاعرة تقول: هذي أنا، وهذا الكلام لي، لا لأحد سواي، أنا صاحبته، وأنا المسؤولة عنه. فلم تستعر الشّاعرة الأسماء ولا الصّور، بل أعلنت صوتها واسمها وصورتها أمام الجميع بكلّ ثقة.

(*) كما جاء في غلاف ديوان (أسماء الحب المستعارة)، حيث ورد اسم الشاعرة" منيرة سعدة خلخال" فيه أسفل الغلاف بشكل متدرّج نحو الأسفل، كرمز للدّونية والتّهميش والتّخفّي، والهروب من مواجهة الواقع.

بالإضافة إلى دلالة الصورة ،يمكن أن نستعين- أيضا- بدلالة الألوان الموجودة على الغلاف، ويلفت انتباهنا سيطرة اللّون الأبيض على مساحة الغلاف الأماميّة والخلفيّة، لكنّه أبيض تتخلّله بعض الكدرة وعدم الصّفاء، هذه الضّبابية هي بقايا الدخان المنقشع عن وجه المرأة في الصّورة الفنيّة، وهي دلالة على توتّر العلاقة بين المرأة والآخر فرغم تمرّدها وتحدّيها تبقى بعض الأمور عالقة بينهما.

نجد أيضا بروز اللّون الأحمر على الغلاف، فقد صبغ به عنوان الدّيوان(**للرّيح قالت الشّجرة**)، والذي يحمل "دلالة الخطر والمنع(...) ويعني التّوقف عن أشياء غير مسموح بها"[1]، فالشّاعرة من خلال العنوان توجّه خطابها للآخر، بنبرة التّحذير والتّحدي، لذلك ألبست عنوانها حلّة حمراء حتى توضّح الحدود الخطرة والممنوعة التي لا يسمح لأحد اختراقها ،فهي تقول للآخر: توقّف !!. بحملها للرّاية الحمراء، المتمثّلة في العنوان.

كما نلاحظ- في الصّورة أيضا- بعض الحمرة في العينين والشّفاه، و"اللّون الأحمر في العيون مصدر إزعاج وقلق، مثير للخوف"[2]، وعادة ما تزيّن المرأة عينيها بالكحل، إذ يزيدها جمالا وبهاء يروق للنّاظر ويستميله، في حين أضاف اللّون الأحمر-في الصّورة- للعينين، دلالة الحزن والألم، من شدّة البكاء جرّاء الظّلم والإلغاء الذّي ألحقه الآخر بها.

أمّا أحمر الشّفاه فقد خلق المفارقة في دلالة الصّورة ، حيث يحيل إلى" التّوهج والحرارة"[3] المنبعثة من روح الأنثى، وهذا دليل على أنّ الشاعرة لم تتخلّ عن كينونتها الأنثوية، رغم الانكسار والألم الذي تعانيه وتعايشه فأحمر الشّفاه من أدوات الزّينة المحبّبة عند المرأة، فهو يعطي إلى جانب الوسامة والجمال والحسن، علامة أنثوية تميّزها عن الرّجل، كما يلفت انتباه هذا الأخير، لما فيه من جاذبيّة وإثارة.

---

(1) طاهر محمد هزّاع الزّواهرة، اللّون ودلالته في الشعر، ص60.

(2) أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستر في اللغة العربية وآدابها، إشراف: يحي جبر، وخليل عودة، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008، ص52.

(3) المرجع نفسه، ص120.

والمرأة مهما أرادت، لا تستطيع التّخلّي عن أنوثتها وميولاتها للآخر/ الذّكوري، لذلك نجدها- كما هي مجسّدة في الصّورة- تريد إخافة الآخر تارة، من خلال التّحدّي البارز في عينيها المحمرّتين من البكاء، فرغم عيونها الباكيّة تشخص بهما في وجه الآخر، الذي لا يزال يبحث عن فرض سيطرته بكلّ ما أوتي من قوّة، وتحاول إثبات ذاتها تارة أخرى، باستعمالها لأحمر الشّفاه، من أجل لفت انتباهه، فالأنثى عادة ما تضمر شيئا، وتظهر شيئا آخر، فهي تقول«**نعم**» في الوقت الذي تقول فيه«**لا**»، وتبتعد في الوقت الذي ترغب فيه الاقتراب، بغية منها إحكام السّيطرة على الرّجل، وإيهاما له بأنّه على خطأ في حكمه عليها، وهذا من طبيعة المرأة !!

ويمتدّ اللّون في الغلاف إلى الواجهة الخلفيّة، على شكل شريط أحمر عريض مبسوط وسط الغلاف مكتوب عليه مقطع من قصيدة بعنوان(**أصداء الزّنزانة25**) كتفريش للدّيوان، هذا الشّريط الأحمر يشبه السّجادة الحمراء التي يمشي عليها المشاهير وأصحاب النّفوذ، ويعزّز هذا الممشى الثّقة بالنّفس ،كما يكسب صاحبه الوقار والشّموخ والتّعالي، وكلّها صفات تتّصل«**بالشّجرة/المرأة**»،وتمثّلها صورة الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" أعلى الشّريط الأحمر.

من هنا نخلص إلى أنّ ديوان (**للرّيح قالت الشّجرة**)- انطلاقا من العنوان والغلاف - هوّ تجسيد للذّات الأنثويّة المتمرّدة على الواقع، الثّائرة على السّائد بمختلف أشكاله.

**ثالثا: عتبة المقدّمة:**

المقدّمة عبارة عن«قطعة تأتي في بداية التّأليف لتعلن عن ألوانه؛ فهي عتبة من عتبات أخرى يستغلّها المؤلّف لتوجيه القارئ، انطلاقا من جملة من المكوّنات التي يجمعها جمعا واعيّا ،ويرسلها لتحقّق مقاصدها عند الذي بدوره يفهمها على أنّها إضاءات لا بدّ من الإلمام بها قبل اقتحام المتن»[1].

ولهذا تحتلّ مقدّمات الدّواوين أهميّة بالغة بالنّسبة للنّصوص الشّعرية المعاصرة، لما توفّره من إيضاحات يعسر على القارئ العادي الإحاطة بها ،كما توفّر بعدا تداوليّا تعمل به على التّأثير في القارئ ،مشكّلة ما اصطلح على تسميّته بالميثاق التّمهيدي[2] ، فهيّ – المقدّمة– تمهّد النّص للقارئ.

**1– قراءة في مقدّمة ديوان(أسماء الحبّ المستعارة):**

افتتحت" منيرة سعدة خلخال" ديوانها(أسماء الحبّ المستعارة)، بآية قرآنية من سورة**''الإسراء''** بعد بسم الله الرحمن الرحيم:« **وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا** ﴿٨٥﴾ ».**(الإسراء،الآية:85)''** [3]. محاولة وضع تموقع للقارئ إزاء ديوانها كإضاءة له قبل ولوجه للمتن الشّعري.

وقد جاءت هذه المقدّمة الافتتاحيّة، المتمثّلة في الآية القرآنية عاكسة لمدلول كلّ من العنوان والغلاف الخارجي، وممهّدة لمضمون المتن الشّعري.

---

(1) زهيرة بوالفوس، التجريب الروائي في الخطاب الشعري المعاصر، ص441.

(2) ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص147.

(3) منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة(شعر)، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط01، 2004م، ص03.

ذلك أنّ كلّا من العنوان ذو السّمة الأنثوية المتنكّرة/المتحفّظة، والغلاف الذي يحمل معنى الإنكسار والدّونية والتّهميش...الخ، هما رجع الصّدى لما تعانيه المرأة من ظلم واستبداد وقهر، من طرف الرّجل/ المجتمع الذّكوري الأبوي الجاهل، المتسلّط، الذي يعرض عضلاته -المتخفيّة تحت عباءة القوامة والمسؤوليّة-على المرأة الكائن الضّعيف، المهزوم، التّابع في كلّ الأحوال للرّجل(فهيّ ابنة فلان، أخت فلان، زوجة فلان، أرملة فلان، مطلّقة فلان...)، ويعزى هذا كلّه إلى مجتمع منغلق يجعل المرأة في أدنى المراتب.

من خلال قراءتنا للعنوان والغلاف وكذا المقدمة(الآية القرآنية) ،نستنتج أنّ الشاعرة"منيرة سعدة خلخال" تحتمي بقوله تعالى:« **وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى** »، وكأنّها تتوجّه إلى الآخر/الرّجل/ المجتمع، بخطاب مضمر يحمل أوجاعها ومآسيها وآلامها المكبوتة؛ وكأنّا بها تقول: استعرت الأسماء تخفيّا من بطشك، حاولت التّحرر من قيودك برداء التّنكّر، وتسلّحت ضدّك بسلاح الكتابة«القلم»،يا من زرعت فيّ الصّمت، وجعلتني أصدّق أنّه من شيّم الفضيلة، ماذا أنت فاعل أيّها الآخر؟ إلى أين تحاول الوصول، تماديت معي، سلبت الجسد وتروم سلب الرّوح؟ !أنّى لك هذا و« ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى»، من حسن حظّي أنّها ليست بيدك.

**2- قراءة في مقدّمة ديوان(للرّيح قالت الشّجرة):**

افتتحت "منيرة سعدة خلخال" ديوانها( للريح قالت الشجرة)، بمقدّمة شعريّة تحمل توقيعها، وهذا التّوقيع يحمل اسمها الكامل، تقول:«**ظلمتني، قالت الشّجرة/للمستبدّ بالنّظر/للعاكف على التّأمّل في عري مفتضح/**

**لم يجرّدني من فسوحي/ فسق/ ولا ساقني لدروب الرّذيلة/ أفق ولا موج طفح/ لكنّه الخريف ذبح../ والشّتاء لم يبق لي من خضرة/ التّيه ثمر ولا زهر الفرح.– منيرة سعدة خلخال–»**[1]

وقد جاءت هذه الفاتحة– من حيث الدّلالة– النّصية ملتصقة بالعنوان، حيث تعلن المرأة تمرّدها، فتبوح بما يخالجها من آلام وكلام، تمّ الحجب عنه فيما مضى، وحان الوقت لرفع السّتار عن المحجوب، وتعريّة الآخر:

**العنوان: قالت الشّجرة، لمن؟ للرّيح ⟵ للمستبدّ بالنّظر/للعاكف على التّأمل في عري مفتضح.**

**قالت الشّجرة/المرأة: ظلمتني.**

وفي هذا تمرّد على الواقع وكسر للسّائد، حيث لم نألف المرأة تردّ الكلام في وجه الآخر/الرّجل، فهيّ عادة ما تسمع وتنفّذ، حتى وإن كان في الأمر ظلم لها، لكنّنا نجدها هنا تتوعّد وتهدّد كلّ من سوّلت له نفسه قطع النّور عن حياتها المليئة بالفرح، والتي اغتصبوها منها، فلا أحد يقوى على ردع غضبها أو صدّ انتقامها، كما لا تستحقّ أن تظلم، ومن يلحق الظّلم بها لا يسلم، لذلك تقول: ظلمتني أيّها المستبد انتظر ردّ فعلي، وويلات بطشي. فالأنثى تصبح عنيفة وخطيرة إذا ما ألحق بها الأذى، فعلى قدر تحمّلها وصبرها على الشّدائد والمحن... يأتي انتقامها وبطشها شديدا على المتعرّض لها.

وخاصّة إذا ما تعلّق الأمر بالمساس بشرفها، فهي لا تسمح بتلطيخ شرفها وعفّتها، ولا إلحاق العار بها لذلك تقول: **لم يجرّدني من فسوحي/فسق/ولا ساقني لدروب الرّذيلة/أفق ولا موج طفح.**

فهي لا تنكر وجود المغريات في حياتها، لكنّها تمكّنت من الاحتفاظ بمبادئها، فتمسّكت بشرفها وطهارتها وأخلاقها، ولم تنجرف مع أحاسيسها لذلك تريد من الآخر إنصافها بأن يسمع صوتها ويعترف بوجودها، لأنّه لم

[1] منيرة سعدة خلخال،للرّيح قالت الشّجرة (شعر)، موقع للنشر، الجزائر، ط01، 2013، ص05.

ينصفها، لا أخلاقيّا ولا إجتماعيّا ولا ثقافيّا... والتّاريخ يشهد على ذلك. وهذا المعنى يعزّزه قولها: « **ظلمتني**» وهي لا تقبل الظّلم ولا تخضع له، فالعين بالعين والسنّ بالسنّ والبادئ أظلم.

## المطلب 02: أنوثة المكان

لو تأمّلنا لفظة **الأنثى** لغويّا، لوجدنا علماء اللّغة الأوائل يعلّلون التّسمية بالنّظر إلى علاقة المرأة بالمكان، فهم يرون أنّ المرأة" **إنّما سميّت أنثى من البلد الأنيث**"[1].

وأصل هذا الباب كما قال" **ابن سيده**" هو: **''الأنيث الذّي هو اللّين''**[2]، ولذلك سميّت الأنثى بذلك للينها في مقابل الشّدة والذّكورة.

وليست المسألة مجرّد تصنيف معجميّ لغويّ، ولكنّها تمتدّ إلى النّظرة نحو المرأة بوصفها الجسد/المكان والسّكن، وفي وصف هذا الأخير– **المرأة/السّكن**– يقول سبحانه وتعالى:« **هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا** ».( **الأعراف، الآية:189**). فالله سبحانه وتعالى خلق حوّاء، ليسكن إليها آدم عليه السلام ويأنس بها ويطمئّن.

وفي الإبداع الإنساني للشّعر، كثيرا ما تماهت صورة المرأة بالأرض/ المكان ،وكثيرا ما نظر إلى الأرض/ الوطن بوصفها المرأة الحبيبة، أو المرأة على إطلاق المفهوم والدّلالات الفيّاضة بالحبّ والعطاء والإلهام.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة أنث، ص102.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكثيرا ما " تماهت صورة المرأة باللّغة الشّعرية وبالقصيدة لدى الشعراء ،وكانت تلوح في أغوار هذا التّماهي سواء مع المكان أو مع القصيدة ،قضايا حميمة كالهويّة والملكيّة"[1]. فالارتباط بالأرض ارتباط هويّة وتملّك، والبحث عن الهويّة في القصيدة يبدو في حرص الشّعراء على اقتناص اللّحظة الشّعرية والتّشكيل الشّعري، والرّؤى الشّعرية التي يسمها الشّاعر أو الشّاعرة بالهويّة الشّعرية الخاصّة به، ويمنحها توقيعه واسمه.

وقلّما ارتبطت إشكاليّة المكان والجسد، وتماهت في القول الشّعري بهمّ التّشكيل والتّفعيل للقصيدة في نصّ ما، وخاصّة عندما يكون النّص لشاعرة، إلّا جاء طافحا بحروق الهويّة والملكيّة، وعاكسا لعنف الصّدام مع هيمنات الأعراف أيّا كانت هذه الأعراف؛ ثقافية أو إجتماعية...أو حتّى فنيّة.

إنّ المكان في الشعر لا يحيل على مرجع معيّن، بل "يحضر حضورا لغويّا كما تراه وترسمه ذات الشّاعر فليس همّ الشّاعر في الشّعر، أن ينقل لنا معالم المكان، بل همّه أن ينقل لنا بلغة شعريّة صورة المكان من خلال ذاته"[2]. وبذلك يختفي الوجود الفيزيائي للمكان، ليحلّ محلّه الوجود اللّغوي كما ترسمه ذات الشاعر، ومن هنا يتّضح أنّ المكان في الشّعر تميّزه الذّاتية كسمة خاصّة، ونستطيع القول أنّ "المكان في الشّعر مقترن بالوظيفة الانفعالية والوظيفة الشّعرية"[3].

ويحتلّ المكان في المتون الشّعرية المعاصرة، مكانة هامّة أيّا كان نوعه، والمدينة واحدة من الموضوعات المكانيّة التي يرسم من خلالها الشّاعر بيئته، مرتكزا على معالم مرجعيّة أو حتى على أفكار مثاليّة، يتّخذها مطيّة لتمرير مواقف أو مشاعر، أو حتى إيديولوجيّات معيّنة.

---

(1) فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة- المواجهة وتجليات الذّات- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص21.

(2) زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط01، 2007م، ص233.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإذا ما أضفنا صفة الأنوثة للمكان في شعر" **منيرة سعدة خلخال**"، نجد أنّها كثيرا ما أكسبته صفات ذاتيّة أنثويّة، ما يجعلنا نتساءل: هل المكان/المدينة يؤثّر في لغة"منيرة سعدة خلخال"؟ أم أنّ الشّاعرة هي التّي تؤثّر فيه بقصائدها ولغتها وخيالها؟ وما هوّ سرّ هوس الشّاعرة بالمكان/المدينة؟ ففي أحايين كثيرة ،نجدها تجعل من المكان/المدينة ذاتا متكلّمة وجسدا يحكي، ويتساءل ويرى، وهذه تمثّلات للأنثى تقمّصها المكان الشّعري، المحمّل بدلالات أنثويّة،عكست من خلالها الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" الوجود الأنثوي بانتصاراته وانكساراته.

تعتبر القصيدة وليدة اللّحظة المفاجئة، التي تأتي دون سابق إنذار، فتفضي بمواجع الرّوح والواقع المعيش بكلّ تحوّلاته وتفاصيله المتخفّية في شقوق الذّات، هذه اللّحظة الشّعرية التي تحاول لمس الرّاهن، لتفكيك تفاصيله في مشاعر إنسانيّة راقيّة، يتمازج فيها الوطن بالإنسان ،والحبّ بالوجع، والفرح بالحزن، والذّكرى بالألم، والغربة بالألفة، والانكسار بالانتصار، والأنثى بالكلمة، والحرف بالاحتراق، ذلك الحرف الذي يحمل دلالات صنعت هويّة النّص النّسوي لدى "منيرة سعدة خلخال".

إنّ قصائد الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، لا تخلو في الحقيقة من تصوير لموضوع المدينة، حيث تتجسّد **مدينتي''قسنطينة''** و**''الجزائر''** في وجدان الشّاعرة، وتحلم بها في مخيّلتها، غير أنّ حضور هذا الموضوع- موضوع المدينة- يبدو أكثر قوّة وكثافة وتنوّعا في الدّلالات، بصفة متباينة من ديوان لآخر.

والمتطلّع على أعمال الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال":(**لا ارتباك ليد الاحتمال**)،(**أسماء الحبّ المستعارة**) (**الصّحراء بالباب**)، (**للرّيح قالت الشّجرة**)، يلحظ من القراءة الأولى تواتر لفظة المدينة**''سيرتا''**[*]حتى أنّها تبدو موضوعا رئيسيّا، حيث تكتسي المدينة أهميّة خاصّة في المدوّنة، فهيّ تتجاوز كونها موضوع تجربة لتصبح

[*] سيرتا: الاسم القديم لمدينة قسنطينة، هي مسقط الرأس بالنسبة للشاعرة، إنها منبتها، ومرتع طفولتها ومحل إقامتها، ولدت فيها وعاشت فيها، وتعيش وتعمل وتقيم إلى يومنا هذا.

موضوعا وأداة تعبيريّة عند شاعرتنا ،التي تسقط مشاعرها على مدينتها مرّة، وتستكشف أعماقها ممتطيّة مدينتها مرة أخرى.

فالمدينة عندها وسيلة كشف للأعماق، ثمّ هي الوعاء الحسّي الذي تسكب فيه مأساة وطنها الجريح، وهي نفس لجسد الشاعرة.

ولذلك ليس غريبا أن يتجلّى حضور المدينة في " شعر سعدة خلخال"، ذلك أنّ المدينة"إطار مكاني لما يجيش به المجتمع من الحركة، والتّشكّل المستمرّ للقيّم وأنماط الحياة ،وليس هذا فقط بل هي عمق للحركة والتّشكّل وباعث لهذه الحركة ومحصّلة لها في نفس الوقت"[1].

**أوّلا:المدينة/الحبيب:**

إنّ المتأمّل في حضور المكان في دواوين الشّاعرة ،وارتباط مدينة" سيرتا" بأكثر الأحداث تأثيرا في الشّاعرة جعل تصويرها لها ينحو منحى ذاتيّا؛ إذ أنّ الشّاعرة لم تحدّد مدينة **''سيرتا''** باعتبارها موضوعا مرجعيّا، بل إنّها تحدّدها وتصفها من منظور ذاتيّ–مرتبطا أشدّ الارتباط بحالة الذّات– فتغدو صورة المدينة لا صورة مرجعيّة، بل صورة مثقلة بالصّفات الذّاتية الممزوجة بالانفعالات، وبذلك يكون عدم التّطابق بين المكان المرجعي [*] والمكان اللّغوي [**] المولّد لشعريّة المكان.

---

[1] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم 196، مطابع السياسة، الكويت، 1995، ص75.

[*] نقصد بالمكان المرجعي المكان كما هو موجود في المرجع(الواقع).

[**] المكان اللّغوي نقصد به المكان كما تحدّده لغة الشاعرة.

والمتصفّح في حضور مدينة"**سيرتا**" في ديوان'' **أسماء الحب المستعارة**''، يلاحظ أنّ هذه المدينة تمثّل فضاءا تخيليّا منفصلا تماما عن المكان الواقعي، تتوحّد به بطريقة رومانسيّة، فتخرج في صورة الوفاء تقول المبدعة في قصيدة ''**فيروز سيرتا والشّاطئ الحزين**'': [1]

**كي تعرف أنّ لسيرتا موانئ وأشرعة**

**وحبّات رمل وشمس محرقة**

**أصيل متيّم**

**ونوارس لا تهجر إذا جاء المساء شطآنها**

**هديرا يسبح للألفة**

**يفتح شبابيك القلب العتيقة**

**لتزقزق عصافير الرّوح**

**في برية الكلام المباح**

**ليخفق العمر**

**من جديد**

فأنّا ل"**سيرتا**" الموانئ والأشرعة، إن لم تكن معالم أوجدتها القصيدة لتجسّد الحلم، الحبّ بدوام الوفاء، والنّوارس التي لا تهجر، تعبّر عنها الشّاعرة بالوفاء الذي يمنحه الحبيب للأنثى، والإحساس بالأمان المجسّد في

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص33،34.

الموانئ والأشرعة حيث كانت الأشرعة ضمان الأمان، وفقدانها في السّفن القديمة كان الموت المحتّم، أمّا الموانئ فإنّها ختام المسير، وأيّ امرأة/ أنثى لا تتمنّى أن يكون حبيبها خاتمة مسيرها، وتقلّبها بين مشاقّ الحياة، فكثير من النّساء من تتمنّى أن يلج حياتها رجل ويطرق باب قلبها، ليتربّع على عرشه ويمتلك فؤادها، ويكون سيّد مملكتها ولا تهمّها قوّته وجبروته، المهمّ عندها أن يكون إلى جانبها يؤنس وحدتها، ويكون جنّتها ونارها ماءها وظمأها، داءها ودواءها.

كما يعبّر هذا المقطع عن حنين الشاعرة لمدينة'' **قسنطينة**''، وشوقها العارم إليها، خاصّة ونحن نلاحظ أنّ هذه القصيدة كتبت في '' **ابن عكنون**'' ''**بالجزائر العاصمة**''، وكأنّ الشاعرة تحمل عشق " **قسنطينة** " بين جوانحها حيثما حلّت وارتحلت، ولعلّها تزداد حبّا وشغفا بمدينتها كلّما ابتعدت عنها، أو سافرت إلى مدينة أخرى، لتكبر هذه المدينة في أعماقها حتى لتراها كاملة الأوصاف والمعالم.

فالشّاعرة لا تتوانى عن الاعتراف بعشق "قسنطينة"، هذه المدينة التي سكنت وجدانها، حيث تعبّر عن ذلك في قصيدة(**سيرتا وأنا**) [1]:

**''سيرتا''**

**وأنت الاستفاقة الأولى**

**المرج المتنامي**

**المتخطّي عتبة هذا القحط**

**السنونو الأوّل المقتحم**

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص77،78.

**نضارة هذا... القلب !**

**ناوليني رجائي إليك**

**إغفلي هذا الذّهاب عنّي**

**واعذري السّلام المرتعش**

**خذيني إليك**

**وأنت الضّفة الأخرى لشهقتي المحتبسة**

**بمقلة غربة دهريّة...**

**أكتبي لي كلّ عناوين القسوة**

**ودعيني أحبّك**

**كما أنت**

**جسرا ونبضا.**

تجعل الشّاعرة من نفسها الأنثوية، مرتعا لوطنها الذي تحبّه وتحلّه ،فيسكن وجدانها وهو مزوّد بدفء الكلمات الشّعرية الجميلة كمثل قولها:( **المرج المتنامي، السّنونو الأوّل المقتحم، بمقلة غربة دهرية، دعيني أحبك، كما أنت،جسرا ونبضا)**

هذه الكلمات تؤجّج حبّها ،وتلهب نار شوقها وعشقها وحنينها لوطنها، ولعلّها تقصد بالوطن/المدينة الحبيب الذي تسكن إليه، حبيبها الأوّل القاطن**"بسيرتا"**، ونستشف ذلك من خلال قولها (**السّنونو الأوّل المقتحم/ نضارة هذا... القلب !**).

ف**"سيرتا"** تذكّرها بحبيبها الأوّل ،إذ أنّ الشاعرة لا تبحث عن الحبّ ،فالحبّ موجود في الماضي، وهذا الماضي مرتبط بالمكان**"سيرتا"** ،وهي بهذا تعيش حياة اغتراب، ويمكن أن نعدّ الحبّ إطارا مكانيّا وجد في الماضي ومن الصّعب إيجاده في الحاضر أو المستقبل، ولهذا نجد الشّاعرة"سعدة خلخال"،مزجت بين حنينها إلى حبيبها وشوقها لوطنها في آن معا. فغدا المكان(**سيرتا**) بمثابة الهوّ/الآخر، الحبيب.

إنّ الشاعرة "منيرة سعدة خلخال"،اختصرت حبّ وطنها في حبّ مدينتها ،مسقط رأسها ومرتع صباها حيث الذّكريات الجميلة والمواقف الحزينة، المدينة**"قسنطينة"**أو **"سيرتا"** كما يحلو لها تسميّتها في شعرها، التي تختصر عندها حياتها، **"فسيرتا"** تمثّل لها الفرح والانبعاث والتّجدد ،حيث راحت تتساءل في إحدى قصائدها عن الوجه الآخر ل"**سيرتا**" تقول:

**من يذكر سيرتا؟**

**من علّمها كلّ هذا الاختفاء؟**

**من أخرس الوهج في دقّاتها؟**

**من سمح بتقطير الدّفلى في عروقها؟**

**من انتحل زرقة صباحاتها وأدماها**

**ثمّ من أفناها**

**وأضرم في الكون هذا الحريق؟**[1]

للمدينة/ الوطن في شعر"منيرة سعدة خلخال"، حضور يكاد أن يكون عند شاعرتنا أساس التّدفّق العاطفي، ومصدرا ملهما في تمخّض تجربتها الشّعرية،فهي تصوّر جفاء مدينة(**سيرتا**) تجاهها ،كيف كانت وكيف أصبحت، وتتساءل لماذا هذا الاختلاف؟

لقد اتخذت الشّاعرة في نصوصها ،موضوع الهجر الذي لا تظهر أهميّته إلّا في موضوع الحبّ، والذي يمارسه الحبيب وتمارسه المدينة على الأنثى، تقول المبدعة[2]:

**فيا أيّها الفرح الحبيب الذي لا يأتي...**

**لا تأت.. فلست الفرح !**

**آمنت بضيّاء الفجيعة**

**وبآيات المطر الأزليّ..**

**إلتفت،**

**فلم أشهد غير النّزيف..**

**وكان الصّقيع ممتدّا**

[1] منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، منشورات المدينة، قسنطينة، د.ط، 2006، ص13،14.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص42.

**خابت الأحلام،**

**طاب الانكسار**

**وتأكّد الوجع.**

هذا المقطع مأخوذ من قصيدة" **وتأكّد الوجع''**، ديوان (أسماء الحبّ المستعارة)، وقد كتبتها الشاعرة "بالجزائر العاصمة"(ابن عكنون)،لكنّها تستذكر من خلالها مدينتها الأم(قسنطينة)، بكلّ ذكرياتها الحزينة والمفرحة إلّا أنّها في هذا المقطع ،تصوّر لنا الوجع الذي خلّفه لها هجر الحبيب، ونستشفّ ذلك من خلال قولها: (**التفتّ فلم أشهد غير النّزيف، وكان الصّقيع ممتدّا، خابت الأحلام، طاب الانكسار، وتأكّد الوجع**).

فالشاعرة "منيرة سعدة خلخال" في هذا المقطع، حمّلت المدينة صفات أنثويّة، وأزاحت عنها صفاتها الطّبيعية/ الواقعيّة، نتيجة الصّراع الدّاخلي الذي تعيشه الذّات الشّاعرة، فالنّص يزخر بوجع فرديّ، بحيث تبدو" الذّات الشّاعرة في صراع دائم، و وجع قاس بمفردها"[1]، لترفع الذّات الشّاعرة أوجاعها إلى الحبيب، والذي يمثّل صورة المركز، والمركز هو المدينة الأصليّة للشّاعرة/ قسنطينة، فهيّ تعبّر له عن آلامها وأوجاعها في أزمنة تضاربت فيها كلّ المقاييس، واختلطت الموازين وكثرت التّناقضات في حياتها، التي لم تعد تستطيع أن تحدّد الزّمن المناسب كمثل قولها: (**المطر الأزليّ، الصّقيع الممتد**). وكذلك قولها في قصيدة **''تأخّر الرّبيع هذا العام''**:

**تأخّر الرّبيع هذا العام**

**واستحال الوهم**

**وهما**

[1] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، مصر، د.ط، 2007م، ص137.

**عبثا أحاول استمالة النّهار**

**وحدي أقاوم مجهولا**

**يتوعّد خوفي**

**ينذرني لأشباح الدّكنة**

**لمواسم الانقباض**

**لخريف مشتاق**

**يأتي لكي لا يرحل أبدا**[1]

ويظهر التّناقض في حياة الشّاعرة، من خلال قولها: (**آيات المطر الأزليّ، الصّقيع الممتدّ، تأخّر الرّبيع هذا العام، لخريف مشتاق، يأتي لكي لا يرحل أبدا...الخ**).

فتداخل الفصول ظاهرة طبيعيّة، تسلّلت إلى روح الشّاعرة، فجعلت حياتها مليئة بالتّجاوزات والتّناقضات، ما انعكس على تصويرها الشّعري لحالتها الشّعورية المتذبذبة، والمتقلّبة، تقلّب الجوّ ، فأحيانا نجده ممطرا، باردا، وأحيانا أخرى نجده مشمسا حارا،...الخ.

وهذا هو حال الشّاعرة المتقلّبة المزاج، فتارة تصور أفراحها وتارة أخرى تصوّر آلامها وأوجاعها، فهيّ غير مستقرّة الحال، كحالة الجوّ غير المستقرّة.

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص13.

فكلّ شيء أصبح عندها سيّان، ولا فرق لديها بين زمن النّار والماء/ وزمن الحبّ والموت، فكلّ المتناقضات اجتمعت ،وهذا ما يؤكّد مدى الصّراع المحتدم في نفسها، نتيجة تلك الألفة بين تلك المتناقضات، التي من المستحيل أن تجتمع في نفس واحدة ،لكنّها اجتمعت في ذات الشّاعرة التي راحت من خلالها ترفع أوجاعها، وهي تعي جيّدا أنّ هذا زمن التّناقضات المرتحلة صوب تجليّات الواقع والحقيقة، التي لا بدّ أن تعيشها بكّل سلبيّاتها وإيجابيّاتها، بكلّ انكساراتها وانتصاراتها، لأنّه لم يعد هناك خيال رومانسيّ ولا زمن جميل، بل هناك واقع مؤلم وحقيقة مرّة ،لا يمكن تجاهلها بل مواجهتها.

**ثانيّا:المدينة/ الأمّ:**

تتحوّل المدينة عند "منيرة سعدة خلخال"، من مكان جغرافيّ إلى شخص/ الأم، ويأخذ الوطن ملامح الأمّ، تقول الشّاعرة في قصيدة(**من شظايا الرّذاذ**) [1]:

« **وأنت أمّ/ برغم الغصّات تكبل الرّحم/ برغم القبر يرصد منافذ الحبر والسّرور/ والمرحلة/ تعبرين/ يخترقك رعبها/ وتهدئين/ وتسكن فيك الحمم/ المستوحاة من الآه/ وبركن الوجوم/ تقبعين وبكلّ ما أتاك الله من دفء/ تتنصّلين،/ تتطهّرين،/ وتوافقين على الرّجاء**».

هذا الوصف يتعارض مع الصّورة الموضوعيّة للمدينة، إذ يتلبّس بصورة المرأة(**تكبّل الرّحم، وبكلّ ما أتاك الله من دفء/ تتنصّلين/ تتطهّرين/ وتوافقين على الرّجاء**).

وبالتّالي تمّ الجمع بين المرأة/ الأمّ والوطن، كثنائيّة متطابقة رغم كونهما فضاءين متقابلين، فضاء الرّحم أو تجويف الرّحم –ومن سماته الدفء والحميميّة– بينما يبرز الوطن فضاء شاسعا محايدا، تسيطر فيه الأنا العموميّة

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص91،92.

على هويّة الذّات بخصوصيّتها الشّديدة، فهناك" تعارض شاسع بين المكان المتّسع ،الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة، وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيه، فالإنسان يتيه فيه ويفقد نفسه، وبين المكان الضّيق الذي يرتبط بالدّفء والألفة والحماية"[1].

وتبرز الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، فكرة الوطن المتذبذب اللّامستقر، من منظور الخطاب النّسوي المعادي للرّجل كردّ فعل على الخطاب الأبوي المهيمن، فكلّ ما هو إيجابيّ منسوب للمرأة/ الأم ،وكلّ ما هو سلبيّ منسوب للرّجل/ الذّكر ،لتصل إلى نتيجة مفادها أنّ:

**– المرأة/ الأنثى=الرّحم/الولادة ⟵ منح الحياة/الانتماء( كما جاء في المقطع السّابق).**

**– والرّجل/ الذّكر= الفحولة ⟵ الإغتصاب/ القسوة/ الاغتراب**؛من خلال قول الشّاعرة في قصيدة(**حديث الشّرود المتقطّع**) [2]:

**– ويسألونك عن الوطن؟ !**

**قل هوّ ''الرّذيلة''**

**تبّا له من عاهة**

**تفسد علينا ربيع السّخف !**

**تصيب قدّ القلب المفتون بالاعوجاج**

**ترديه مدينة**

---

[1] يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، جماليات المكان عيون المقالات، باندونغ، الدار البيضاء، ط02، 1988، ص63.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص 64.

**قابلة للانكماش والانتعاش**

**بين شهيق اليتم وزفير الفضيلة !؟**

وتقول أيضا في قصيدة( **تورّد عجب**) [1]:

**جئت../اقتنصت منّي الشّفاف، الشّرود/ ورميتني بالتّيه الجديد يا سوسن الخطى في متاهات الحديث/ يا همهمات القادمين من العشق المبتور/ إلى وطن من وردة/ علقت بحزن ليس ينجو/ من واحات التّشرّد/ دهاليز الفتور، النفور.**

تعبّر الشّاعرة في هذين المقطعين عن حالة الأسى التي تعيشها، والقسوة التي يوقعها الرّجل/الذّكر بالنّفس الأنثوية، ونستشفّ ذلك من خلال قولها:( **الرّذيلة، السّخف، القلب المفتون بالاعوجاج، الانكماش والانتعاش، شهيق اليتم وزفير الفضيلة، اقتنصت منّي، الشّرود، رميتني بالتّيه ، من العشق المبتور، واحات التّشرّد، دهاليز الفتور، النّفور**).

إنّها عنفيّة الخطاب النّسوي، الذي يلتمس سبيله لتقويض هيمنة الخطاب الذّكوري وعنفيّته، ممّا يجعل المرأة/ الأنثى تمارس الإستراتيجيّة(الذّكورية) نفسها التي حوربت بها.

**ثالثا:المدينة/ الغربة:**

لقد نوّعت الشّاعرة في موضوعات القصيدة، وهيّ بالتّأكيد كانت واعيّة بدور هذا التّنوّع، حيث أتاحت لأصوات متعدّدة أن تظهر في القصيدة، لينفتح موضوع المدينة لدى شاعرتنا ،متوسعا لأكثر من فرع، واتّخذت الشّاعرة"المدينة" بؤرة تنطلق عنها عدة موضوعات وفروع ،أهمّها: **الغربة، الخوف، الوحدة، الموت.**

[1] منيرة سعدة خلخال أسماء الحبّ المستعارة،ص69،70.

فالشّاعرة تعيش حالة من الخوف والإحساس بالغربة،تقول الشّاعرة في قصيدة (**نشينشة من الرّيح**) [1]:

**كأنّك غبت**

**فجادت المدينة بالطّعن،**

**بوابل من التّجريح**

**يكتنزه الصّباح الواحد**

**سريره الجسر**

**وعند «سيدي راشد» يهوي**

**على القلب يصفعه.**

وقول الشّاعرة في نفس القصيدة:

**ويشقّق ظلّ الأصيل**

**على تغريبه للسّفر..**

**عند بئر الكلام**

**شوكيّة سيرة الحبّ**

**والخوف أروع ما تصدح به**

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، ط01، 2002، ص80.

**صحراء في منتهى الحبّ .**[1]

لا تقف الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال"، عند التّجربة المألوفة [*]، بل تقدّم صورة مكثّفة عن معاناتها وضياعها في متاهات تعيشها وتحسّها، وهي التي دفعتها بقوّة تيّارها لأن تصبح رهينة وأسيرة تيه الآخر، فجاءت الصورة متوهّجة بإيحاءات التّيه، الغربة الخوف، الوحدة.

ففي قصيدة"**سيرتا وأنا**''، تعبّر الشاعرة عن اغترابها وإحساسها بالوحدة في مدينة"قسنطينة" ،تقول: [2]

**مدينة أعارتني إسمها المكبّل**

**والمواويل الحزينة**

**أجازت لي الوحدة**

**كلّ الوحدة..**

**واشرأبّت بالغياب.**

في هذا المقطع تعبّر الشّاعرة عن حزنها المفرط وهي تعيش في "قسنطينة"، هذه المدينة التي سكنت أعماقها فسقتها بالجراح ،وملأت سمعها بالنّواح والمواويل الحزينة، ثم سيّجت حياتها بالوحدة القاتلة.

---

[1] منيرة سعدة خلخال ،لا ارتباك ليد الاحتمال ،ص82.

[*] أطلق الناقد"يوسف وغليسي لقب " شاعرة المجاز "على الشاعرة "منيرة سعدة خلخال"في كتابه: خطاب التأنيث، ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص308.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص75.

غير أنّنا –وعلى الرّغم من ضيق الشّاعرة بمدينتها وشعورها بالوحدة والاغتراب فيها– نلمس روح التّحدي والمواجهة لدى الشّاعرة، فهي دوما في صراع مع الحياة والزّمن ،من أجل وطن اغتربت عنه، وهاهيّ تعلنها صراحة أنّه لا شيء يمنعها من الوصول إليه ،تقول:

**أبشري مدينة السّكون**

**عدت**

**لم ترمني حدود الغاب**

**لا، طوعا جئتك**

**آمل إعادة توطيني.**[1]

يسبب اغتراب الشّاعرة عن وطنها– حتى وإن كان اغترابا معنويّا– أزمة نفسيّة ،جعلتها ترفع راية التّحدي والأمل، هذا الإحساس بالغربة أثار لدى شاعرتنا مشاعر الحنين إلى الوطن، ورغبة العودة إليه، فهي ترفض الغيّاب والرّحيل ،وترفع صوت البقاء والعودة، ويعبّر هذا الصّراع الدّاخلي الذي يجتاحها، عن مدى الألم والاحتراق والاغتراب.

وفي غيّاب المدينة يطرق الخوف قلب الشاعرة، فتلتفت تفتّش عن الأمان، فلا تجده إلّا في الذّكريات ذكرى مدينة تبدّل حالها، وذكرى الحبّ السّالف الذي غاب أيضا وما عاد من جدوى منه، تقول المبدعة في قصيدة **''كذلك ألقاك''**:

[1] منيرة سعدة خلخال،أسماء الحبّ المستعارة، ص21.

**وتنصرف المدينة عنّي**

**تحمّلني صمتها والغيّاب**

**وأنصرف إليّ**

**تعوّدني الذّكريات**

**قمم البهاء..**

**فأحتمي بالدّروب،**

**ظلّك بوصلتي**

**ولا جدوى منك !** [1]

يغوص بنا هذا المقطع في عالم الشّاعرة الدّاخلي وإحساسها بالخوف، الذي يعاودها وهي تفقد مدينتها كما أحسّت سابقا وهي تفقد الحبيب، لتحتميّ بالدّروب، وتلجأ إليها تقول الشاعرة في قصيدة(**حدث وإن كنت الفرح**): [2]

**إلى عشّ الحلم المتآكل..**

**إلى حضن الأحرف الأمينة**

**وآن آن ترتديني الأرصفة والمحطّات**

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص47.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص46.

تكشف لنا الشّاعرة في هذا المقطع ،عن مكانة خاصّة تربطها بالمكان فهو الجرح وهو العلاج، بل هو العلاج من كلّ جرح، يعوّضها فقدها، وبه تحتمي من الخوف ،فهي تفقد الإحساس بالأمان في غياب من يحتويها، ويشعرها بالانتماء.

تخفي الشّاعرة" منيرة سعدة خلخال" ذاتها الأنثى خلف مدينتها، وتركض حبرا على الصّفحات بحثا عن الإحساس بالأمان، وهي المشاعر التي تلحّ المرأة/ الأنثى في طلبها ،خاصة في حياتها العاطفية، لتفتّش الشّاعرة عن الأمان داخل مدينتها، حتى يصبح ذلك اهتمامها، تقول في قصيدة" **طفولة وحلم**":

**أخاف المطر**

**وجدران بيتنا مبعثرة**

**ولا سقف لنا إلّا الآه..** [1]

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان"**منذ حزن.. وألف شتاء لك الحب !**":

**فكيف أغمض عينيّ**

**عن سقوط كلّ السّموات**

**وسقفنا مهيّأ لمزيد من التّمزّق**

**وجدران بيتنا مبعثرة**[2]

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص52.

إنّ كلّ "الأمكنة المأهولة حقّا ،تحمل جوهر فكرة البيت"،[1] والبيت- عموما- يمثّل الاستقرار والطّمأنينة والرّاحة، فهو المكان الذي يلجأ إليه الفرد للأمان، يمثّل مركز الحنان والدّفء، كما يمثّل في بعض الأحيان مركز الشّقاء والتّعاسة والحزن والخوف، هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان بكلّ أحزانه وأفراحه.

من خلال هذين المقطعين يتراءى لنا أنّ الشاعرة" منيرة سعدة خلخال"، تحمل في هذا المكان/ البيت حالة شعورية وانفعالية تعتري ذاتها ومشاعرها، فيطفو إحساسها بالخوف والفقد وتغيب الحماية.

على هذا النّحو-إذن- بدا المكان في دواوين الشّاعرة" منيرة سعدة خلخال"،مكانا توارت في تحديده الوظيفة المرجعيّة، ونشطت في المقابل الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشّعرية، فأضحى المكان/المدينة مقوّما من مقومّات استدعاء الشّعري وحضوره في نصوص الشّاعرة.

وبذلك تتحوّل المدينة/المكان، من مكان جغرافي إلى شخص/الأنثى ،التي تجيد ترميم الانكسارات وشفاء الجراح التي يورّثها إيّاها الوطن.

## المبحث الثاني: التمثّلات المرجعيّة في شعر''منيرة سعدة خلخال'':

ندرس في هذا المبحث، تمثّلات الذاّكرة النّصية في شعر"منيرة سعدة خلخال"، كتمظهرات مرجعيّة تتحكّم في تشكيل صورة الأنثى في الخطاب الشّعري موضوع الدّراسة، من أجل الكشف عن النّص الشّعري "لمنيرة سعدة خلخال"، هل هو بنية لسانية مكتفيّة بذاتها، لا تنفتح على روافد ومرجعيّات أخرى؟ وهل هو نموذج اكتمال مغلق ونهائيّ ينتمي إلى الذّات الشاعرة، كذات مفردة؟ أم هو نتاج تفاعلات مختلفة، لنصوص ثقافية متعدّدة، امتزجت لتشكّل وجودا اجماليا أكثر تفرّدا، دون أن تتجمّع معا لتحاصره وتفرض عليه أبوّة مزعومة؟

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م، ص36.

فالشاعرة "منيرة سعدة خلخال"، تعرض لنا- من خلال قصائدها- الدّيني ، اليومي، الرّمزي...الخ، وكلّها مرجعيّات ثقافية لا تستطيع التنصّل منها، لأنّها قابعة في الذّاكرة الفرديّة والجمعيّة.

إنّ من مظاهر التّجريب(*) الفنّي في المدوّنة المعاصرة، الاشتغال على ذاكرة النّصوص الأخرى أو كما يسمّيه البعض التّناص(**)، باعتباره الحضور الضّمني أو المباشر لنصوص سابقة، ويكون بذلك عمليّة واعيّة أو ضمنيّة تحكم الذّات المبدعة، بموضوع إبداعها، أي عن طريق الاستحضار الواعي للنّص الغائب، في إطار التّوظيف الجمالي الفني، أو عن طريق التّضمين التّلقائي ،ما دامت ذاكرة المبدع في النّهاية بوتقة لتفاعلات مختلفة، يتشكّل منها وعيه وخبرته وأسلوبه ونمط تفكيره[1]، والتّناص ليس معناه السّرقة والتّلاصّ والنّهب والاحتيّال، وإنّما ما يظهر بعد قراءة النّص من جمال تلك الفسيفساء المنتشرة عبر السّطور، من مختلف الأجناس والفنون والبيئات والعصور، حيث تحاكي القصيدة تلك النّصوص وتحاورها، لتبنيها من جديد وفق مضمونها[2]. باعتبار أنّ كلّ نصّ كما يرى **"رولان بارث"** هو: " تناصّ والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم(...)، فكلّ نصّ ليس إلّا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[3].

---

(*) التجريب expérimenter: «التجريب مشروع رؤية فنية تحث على الاجتهاد والفضول والمغامرة، وعدم التسليم أو القناعة بما هو جاهز(...) وهو أحد آفاق الحداثة وأحد أسئلتها، ورهانا من رهاناتها»، ينظر: بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس ، ط01، 2003، ص07.

(**) يجعل"جيرار جنيت" التناص أول نوع من المتعاليات النصية، يقول:«أمّا أنا فأعرّفه بطريقة- بلا شكّ محددة- بأنه علاقة توجد بين نصين أو أكثر، أي الحضور الفعلي لنص في آخر، بشكله الأكثر وضوحا وحرفية، وهو الممارسة التقليدية للاستشهاد بمزدوجتين بمرجعية أو دونهما». رغم أنّ "باختين" لم يصرح بمصطلح التناص مباشرة، كما أنّه لم يحدّد مفهوما قارّا خاصّا بفكرة "التداخل النصي"، إلا أنّ هذا المصطلح«التناص»كامن في المفهوم الباختيني في تحديده للحوارية dialogisme، وتعدّدية الأصوات polyphonic، لهذا يرى أنّ كلّ«خطاب يقيم حوارات مع الخطابات التي كانت والتي ستأتي، وقد اعتمد "باختين" هذا منطلقا في رسم انطباعه عن تأويل جديد للثقافة، فهي تتشكّل من الخطابات التي تحتفظ بها الذّاكرة الجمعية، وهي تلك الخطابات التي ينبغي لكلّ فرد متكلم أن يحدّد موقع خطابه بالقياس إليها»، **ينظر**: نظرية الحوارية في كتاب باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، بغداد، ط01، 1986،ص45.

(1) سمية حطري، التناص في الشعر النسوي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت، ص69.

(2)سميّة حطري ،التّناص في الشّعر النّسوي الجزائري، ص72.

(3) ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النّص والتناصية، مركز النّماء الحضاري، حلب،ط01، 1998، ص38.

ولكي نوضح ما ذهبنا إليه ،نأتي بمجموعة من المقاطع المعروضة في المجموعات الشّعرية "لمنيرة سعدة خلخال"، حيث يتماهى صوت الأنا الأنثوية في القصيدة، مع استحضار أصوات أخرى وفسيفساء من النّصوص الثقافية المختلفة، سواء الدّينية، أو الرّمزية...

يمكن تصنيف تجليّات الذاّكرة النّصية في شعر "منيرة سعدة خلخال" إلى المستويات الآتية:

## المطلب 01: المرجعيّة الدينية في شعر "منيرة سعدة خلخال":

تشتغل "منيرة سعدة خلخال" على مرجعيّة الدّين، باعتبارها ركيزة أساسية تبني عليها رؤيتها للعالم، إذ تحضر بكثافة ،كخلفيّة ثقافية وفكريّة واجتماعية للشّاعرة، حيث لا تكاد تخلو دواوينها من هذا المضمون، سواء على المستوى المباشر الظّاهر، أو على المستوى الضّمني الإيحائي، ويتجلّى الخطاب الدّيني في شعر "منيرة سعدة خلخال"، في مراتب عدّة منها؛ الأرضيّة الأساس المتمثّلة في القرآن الكريم، والتّراث الدّيني.

### 1- القرآن الكريم:

يعدّ القرآن الكريم المرجعيّة الأساس في الذّاكرة النّصية الدّينية فالعودة إليه شعريّا، تعني إعطاء مصداقيّة متميّزة لمعاني الخطاب الشّعري، انطلاقا من مصداقيّة الخطاب القرآني نفسه، فهي" مرحلة أعلى في قراءة النّص الغائب، وهذا القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهميّة هذا النّص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملا حركيا تحويليا، لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتّجديد"[1].

[1] ينظر: محمد بنّيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، ط02، الدار البيضاء، 1985، ص253.

تقوم الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، بتوظيف غير مباشر للآية القرآنية:« **وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى** »–(**سورة الإسراء، الآية:85**)–في قصيدة لها بعنوان(حديث الشّرود المتقطّع) تقول فيها:

«**يسألونك عن القلب/ قل هوّ الذّنب الكبير/ واحة الانكسار/ وتباين الرّؤى المثمرة بنوره !**»[1]

فالشّاعرة بعد أن وظفت الآية السّابقة بشكلها الصّريح كمقدّمة لديوانها(**أسماء الحبّ المستعارة**) أعادت استحضارها بشكلها المضمر في المقطع السّابق، من خلال قولها:«**يسألونك عن**»، «**قل**»، وهي كلمات مستمدّة من الخطاب القرآني، الحامل لصيغة السّؤال والجواب، فقد يستطيع الإنسان التّحكم في جسده، لكن الروح ليست بيده، لا يملك عليها من سلطان، فالرّوح من أمر الله وحده، وهذه الصّورة نقلتها "منيرة سعدة خلخال"، من الخطاب القرآني، إلى خطابها الشّعري، فالقلب مركز الشّعور، ومحرّك العواطف والوجدان، ولا دخل للعقل فيه، إنّما التّحكّم يكون في الأشياء الماديّة، وليس المعنويّة، والأنثى عاطفيّة بطبعها، ولا تحكّم عقلها في كثير من المواقف، على عكس الرّجل الذي يتميّز بالحنكة ورجاحة العقل.

فاتّباع الأنثى لأحاسيسها وعواطفها، كثيرا ما يوقعها في النّدم، وهذا ما عبّرت عنه الشّاعرة بقولها:« **يسألونك عن القلب/ قل هو الذّنب الكبير واحة الانكسار**»، فهي تحمّل قلبها نتائج شعورها الخائب.

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص63.

وتقول أيضا:

« **يسألونك عن الحلم/ قل هوّ الأرق المستوفي رنينه../المرفأ الذّاهب خلف شبابيكنا المقفلة..**»[1]

فالشّاعرة/ الأنثى، لم تجد مهربا من المجتمع الذّكوري الذي يفرض قيوده عليها، إلّا عن طريق الحلم؛ الذي لا يملك فيه الآخر بدّا، فهي تتجاوز الواقع المرير الذي تعايشه، لتسبح في الخيال الذي لا يلتزم بالحدود والقيود فعالم الأحلام يسمو عن الواقع، لما فيه من ترجمة للرّغبات المكبوتة في اللّاشعور، تعبّر من خلاله، بل وتتطلّع إلى المستقبل الزّاهر، ويظهر ذلك من خلال قولها:« **المرفأ الذّاهب**»، « **خلف شبابيكنا المقفلة**».

وفي مقطع آخر–من نفس القصيدة–تتساءل عن الوطن بتقاطعها مع نفس الآية السّابقة، تقول:

«**ويسألونك عن الوطن؟ !قل هو الرّذيلة/ تبّا له من عاهة تفسد علينا ربيع السّخف !/ تصيب قدّ القلب المفتون بالاعوجاج/ ترديه مدينة/ قابلة للانكماش والانتعاش/ بين شهيق اليتم وزفير الفضيلة !؟**» [2]

هذا المقطع– مثله مثل المقطعين السّابقين– يحمل همّ السّؤال، سؤال الوجود، سؤال الحياة، سؤال الكينونة سؤال الجدوى واللّاجدوى، سؤال الأنا و الآخر، فالشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، في حالة استنكار لما حدث من بشاعة في السّنوات القاهرة، التي عاشتها الجزائر في العشريّة السّوداء، وما خلّفته تلك المرحلة الضّالة من عاهات نفسيّة وجسديّة بقيّت راسخة في الذّاكرة، كهاجس يؤرق الشّاعرة، فجاءت نصوصها الشعريّة مهووسة بالأسئلة، تعبيرا عن انخطاف الكائن إزاء ما حدث، وتدلّ عليه الكلمات التّالية: (**تبّا له من عاهة، تفسد علينا ربيع السّخف !، الاعوجاج، الانكماش، شهيق اليتم**).

---

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

من خلال المقاطع الثلّاثة السّالفة الذّكر، والتي تتناصّ فيها الشاعرة " منيرة سعدة خلخال"، مع الآية القرآنية: « وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى » نجد تقاطعا معنويّا يجمع بينها؛ ذلك أنّ «الرّوح » من أمر الله وحده، ولا دخل للإنسان فيها، كذلك«القلب» لا سلطة للعقل عليه، إذا ما أحبّ أو كره ،أمّا«الحلم» فهو العالم الذي تتحرّر فيه الذّات الشّاعرة/ الأنثويّة من قيود المجتمع وتحكّمه، فلا سلطة لهذا الأخير على عالم الخيال والأمنيات. و«الوطن» هو مكمن الأمان، الذي زعزعته الظّروف القاسيّة، فأصبح يمثّل اللّاستقرار، والشّاعرة/ الأنثى ليس بيدها حيلة لتخلّص وطنها من المشاكل التي مرّ بها، فحسبها تحمّل الآلام التي ترتّبت عن موت أحبتها، في المرحلة الدّامية التي مرّت بها الجزائر.

فالرّوح من أمر الله، المشاعر والأحاسيس من اختصاص القلب، الحلم من فعل الخيال، فهو ترجمة للرّغبات المكبوتة في عالم اللّاشعور، الوطن رذيلة يجب التّكفير عنها بفقد الأحبّة، وزهق الأرواح، وسيل الدّماء.

كما نجد في شعر "منيرة سعدة خلخال"، حضورا "لسورة البلد" ،حيث تتقاطع الشّاعرة مع قوله تعالى: «**وَأَنتَ حِلٌّۢ بِهَـٰذَا ٱلْبَلَدِ** ۝٢ »(**سورة البلد، الآية: 02**)، وفي السّورة قسم من الله تبارك وتعالى بمكّة أم القرى، في حال كون السّاكن فيها حالّا بها، حلال عليه ما يصنع بها يومئذ، لينبّه على عظمة قدرها في حال إحرام أهلها. وقد استحضرت الشّاعرة الآية القرآنية، المذكورة آنفا، في قصيدة لها بعنوان(**وأنت حلّ بهذا الأحد**)، تقول فيها:

**«وأنت حلّ بهذا«الأحد» / إسحب أحلامك من الجهات تستحي/ على شفير يتمك أن تتمدّد/ واهجر طيفك يخذلك في الحضور/ ويسمو يتعدّد/ تجاسر عليك الحسّ، ما من تهلكة،/ أعمار تفنى وجرح يتجدّد».** [1]

وإذا ما استحضرنا معنى قوله تعالى: «وأنت حل بهذا البلد»، الذي يفيد: حلال عليك-يا محمد- أن تصنع به ما تشاء، ما دمت حالّا به. نجد أنّ الشاعرة " منيرة سعدة خلخال"، صنعت المفارقة بنقلها الخطاب القرآني الموجّه للنّبي-صلّى الله عليه وسلم- إلى دلالة أخرى ضمنّتها خطابها الشّعري الموجّه للقلب؛ قلبها المليء بالحبّ تجاه الآخر الذي لا يقيم لها اعتبارا، فهو يلغيها ويهمّشها، وهذا ما جعلها تعبّر عن نفسها بكلمة«**الأحد**»، يعني النّكرة، اللّاشيء عنده، فكأنّا بها تقول: أيّها القلب، اسحب أحلامك التي تبنيها، واهجر طيف الذي تنتظر حضوره، سوف يخذلك ويجدّد جرحك.

ويعزّز هذا المعنى، قولها في مقطع آخر من قصيدة (**نشينشة من الرّيح**):

**«وأنت حلّ بي/ وفيّ منك قصّة للتّعجب/ وأوتاد استفهام/ للعجز الأخضر قلبه/ للعشب الميسور حزنه/ وللشّط المشهود»**[2] فالجسد عاجز والقلب فيه نابض، لكن الحزن يخيّم عليه لا يتركه.

كما تتناصّ الشاعرة مع قوله تعالى في **"سورة المسد"**:«**تَبَّتۡ يَدَآ أَبِي لَهَبٖ وَتَبَّ ۝** » ( المسد، الآية: 01)، بقولها في قصيدة بعنوان ( **ظلّ الفلّة**): «**تقوم الأمنيّات مستبشرة/ مستهترة أحيانا/ تضطّلع بروح**

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص87.

[2] المصدر نفسه، ص83.

**الأغاني/ فتنبري ساذجة الأسئلة/ تقتطع فصلا من أثير أعرج/ ينوب عن الرّحيل المتآكل في الخدوش التي/ ترسم أعشاشها على جدران الرّيح/ المفضيّة إلى مجد الصورة../ تبّت يدا اللّغة !»** [1]

ف« **تبّت**» في الخطاب القرآني، وردت بمعنى«**هلكت أو خسرت**» والشّاعرة **''منيرة سعدة خلخال''** نقلت هذا المعنى في قصيدتها ووجّهته إلى «**اللغة**»؛ التي تحسّ بخيانتها أحيانا، حين لا تستجيب لإحساسها الشّفيف ولطموحها الوارف، وللصّورة التي تتوق الشّاعرة إلى رسمها، لذلك تقول:«**تبّت يدا اللّغة**»؛ ذلك أنّ المرأة تكتب لتخفّف عن أنوثتها المثقلة بالأحزان، فتعمد من خلال الكتابة إلى البحث عن هويّتها المفقودة، فتتساءل كيف ترسمها بالكلمات، وإذا باللّغة تحول–هي الأخرى– بينها وبين ما تريد التّعبير عنه.

## 2– التراث الديني:

بالإضافة إلى تقاطع الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال" مع القرآن الكريم، نجدها تتناصّ مع «التّراث الدّيني» وذلك مع قصة(**آدم وحواء**)،وقصة(**قابيل وهابيل**)، قصة (**صاحب الجنّتين**)...،وكلّ هذه القصص تحيل على المرأة /الأنثى في مختلف حالاتها ،ووضعيّاتها في المجتمع.

### أ– قصّة "آدم وحوّاء" وتجلّي معنى الإنتماء الوجودي :

ويتجلّى هذا المعنى من خلال استحضار الشّاعرة لقصة(**آدم وحواء**) ،فقد ارتبطت شخصية كلّ من **آدم/ الرّجل، وحوّاء/ المرأة** بالوجود الإنسانيّ، بأمثلة تتجاذبها عواقب الخطيئة، إذ تعيش المرأة انفصاما وجوديّا منذ الخلق الأوّل، لذلك تتعمّد الشاعرة استخدام رمز«**الشّجرة**» الآثمة، كرمز للخطيئة الأولى، لكنّها جعلت من الآخر/ الرّجل شريكا في الغواية والوقوع في الخطأ، على عكس ما تنقله لنا بعض الرّوايات والنّصوص التّوراتية، بأن

[1] منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، موفم للنشر، الجزائر، ط01، 2013، ص204،205.

حمّلت«**حوّاء**» وحدها مسؤولية ارتكاب الخطيئة، وبنات حوّاء بعدها بذور الخطيئة، و"منيرة سعدة خلخال" تتنازل عن هذا الانتماء، المبنيّ في أساسه على الخطأ والغلط، لما فيه من تهميش للمرأة؛ التي تسند إليها الخطيئة، وتسخير لمصالح الرّجل؛ الذي برّئ منها، فجاء خطابها الشّعري/ الأنثوي، مضادّا للخطاب الأبويّ المركزي المهيمن، القائل بإيجابيّة الرّجل وسلبيّة المرأة، تقول الشّاعرة، في قصيدة بعنوان( **وأنت حلّ بهذا الأحد**):

«**أتذكر الوصيّة؟/ – كان علينا أن لا نخون الشّجرة..**» [1]

فهي– هنا–تتكلّم بصيغة الجمع(**نحن**)، وتتوجّه إلى الآخر/ الرّجل بالسّؤال: (**أتذكر الوصيّة؟**)؛ كان علينا أن لا نخون الشّجرة، لكنّنا فعلنا، فلنتحمّل نتائج ما قمنا به معا، وهو ما تعبّر عنه بقولها في القصيدة نفسها:

«**أسلم للّحظ المشهود../ على ظهر جدار لا يتصدّع من خشية القدر**»[2]، فلا هروب من القضاء والقدر، لكنّ الإنسان– في معظم الأحيان– توقعه خياراته الطّائشة، في الحكم على نفسه بالشّقاء، فيرضى بالمصير الذي رسمه لنفسه، وخاصّة إذا كان للقلب يد في ذلك، فالشّاعرة– من خلال استحضارها لقصّة( **آدم وحواء**) وسبب نزولها من الجنة– توهمنا بأن الحب البشري– الذي كان يجمع بينهما– هو الخطيئة وليست«الشّجرة» هي سبب الخطيئة.

**ب– قصّة "قابيل وهابيل" وتجلّي معنى الهيمنة والرّضوخ:**

ويتجلّى هذا المعنى من خلال، استحضار الشّاعرة لقصّة( **قابيل وهابيل**)، في قصيدة لها بعنوان(**أصداء الزّنزانة** 25) تقول:

---

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص84.

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

**«يستدرج القوّالين إلى ساحة الشّهداء/ لمبايعة أبابيل الكلام/ ياء الحكمة في وصف النّعام/ غراب قابيل يدفن هواه/ يجتلي تراب السّلام»**[1]

فالشّاعرة تعمّدت تصوير هذه الحادثة، لتكشف عن حقيقة مفادها أنّ الأنثى لا تستطيع المواجهة، مواجهة الآخر والتّصريح بحبّها له ،فالأنثى دائما ما تكون جبانة أمام تسلّط المجتمع، ونظرته الاحتقاريّة تجاهها إذا ما كشفت عن مشاعرها أمام العلن، حتى أنّها تدفن مشاعرها في قلبها، مكمن السّر والكتمان، راجيّة السّلم والأمان من الآخر/ المجتمع الذّكوري، وكأنّ الحبّ والهوى، عيب وخطيئة يجب سترها والتكتّم عنها، وهذا دليل على عجز المرأة وضعفها، أمام قهر المجتمع لها.

إنّ العلاقة بين المعنى الذي نقلته لنا الشاعرة، وقصّة **(قابيل وهابيل)** هيّ أنّ قيّام«قابيل» بقتل أخيه«هابيل» خطيئة ندم عليها مرتكب الجريمة(قابيل) ندما شديدا، ولم يجد طريقة لستر العيب الذي قام به في حقّ أخيه، فبعث الله تعالى غرابا ليعلّمه كيف يواري سوءة أخيه ،يقول سبحانه وتعالى في **"سورة المائدة"**:« فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابٗا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾ »( المائدة، الآية: 30،31).

ولعلّ الشّاعرة بقولها: **(غراب قابيل يدفن هواه)**، تستنجد بهذا الغراب علّها تجد لديه طريقة لمواراة هواها وعشقها، الممنوع الإجهار به في مجتمع لا وجود فيه للمشاعر والأحاسيس المعلنة- خارج إطار الشّرع- تجنّبا للأقاويل والاتّهامات.

[1] منيرة سعدة خلخال، للرّيح قالت الشجرة، ص185.

وتربط "منيرة سعدة خلخال" بين دلالة«**النّعام**» و« **الحكمة**»، في قولها: «**لمبايعة أبابيل الكلام/ ياء الحكمة في وصف النّعام/ يجتلي تراب السلام**»[1] فهناك حكمة من غرس"النّعام" لرأسه تحت التّراب، عند إحساسه بالخطر كذلك الأنثى تجنّبا«لأبابيل الكلام»، تضطرّ لإخفاء مشاعرها، ليس جبنا منها، وإنّما هي حكمة التّحفّظ.

**ج- قصّة "صاحب الجنّتين" وتجلّي معنى الحسرة والنّدم:**

ويتجلّى هذا المعنى، من خلال استحضار الشّاعرة لقصة( **صاحب الجنّتين**)، حيث تقول في قصيدة(**وتسكت الأمطار**):

«**سافرت في إثرك أحلامي ولم تعد إلّا حطاما وبقايا هشيم./ لم تكن فرقدا مستحيلا، لكنّك أخطأتني وأصابتك رصاصة طيشك، فتمتّع بما تيسّر لك من/ فوات اليقين../ وها ذكراك توشك من مخيّلتي أن تستقيل وتعاود الرحيل إلى جزر من مطر بحلوله أن يحين**».[2]

فالشّاعرة في حالة حسرة وألم عن مشاعر استنزفت هباءا، ولم يقدّرها الطّرف الآخر، فأصبحت«**هَشِيمًا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ** » (**سورة الكهف، الآية: 45**)، مثلها مثل« **صاحب الجنّتين**» في القرآن الكريم، الذي لم يقدّر نعمة الله عليه فكفر بها، فأهلك الله زرعه، ليذوق وبال أمره، فهي تصوّر لنا أنّ الآخر لم ينصفها حتى في مبادلتها المشاعر نفسها، إلّا أنّه سرعان ما يستفيق ويحاول استدراك الأمر، لكن بعد فوات الأوان، لذلك تقول

[1] منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، ص185.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص132.

الشّاعرة: «**لكنّك أخطأتني وأصابتك رصاصة طيشك، فتمتّع بما تيسّر لك من فوات اليقين..**» [1]، ادفع ثمن أخطائك، وتذوّق مرارة ما تجرّعته من عذاب في غيابك. وفي هذا السيّاق نستحضر قوله تعالى:«**وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصۡبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيۡهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَٰلَيۡتَنِي لَمۡ أُشۡرِكۡ بِرَبِّيٓ أَحَدٗا** ﴿٤٢﴾ »( **الكهف، الآية:** 42)، فتحسّر حيث لا ينفع النّدم.

أمّا قولها:« **وها ذكراك توشك من مخيّلتي أن تستقيل وتعاود الرّحيل إلى جزر من مطر بحلوله أن يحين**»، فتتقاطع مع قوله تعالى:«**فَعَسَىٰ رَبِّيٓ أَن يُؤۡتِيَنِ خَيۡرٗا مِّن جَنَّتِكَ وَيُرۡسِلَ عَلَيۡهَا حُسۡبَانٗا مِّنَ ٱلسَّمَآءِ فَتُصۡبِحَ صَعِيدٗا زَلَقًا** ﴿٤٠﴾ »( **الكهف، الآية:** 40)، فهي تنتفض من الألم والحزن، وتحاول، بل تتمنّى أن تتجاوزهما إلى الأحسن والأفضل، حيث السّعادة والفرح.

هذا بالإضافة إلى تضمّن نصوص "منيرة سعدة خلخال" الشعرية، لحشد كبير من المفردات، ذات البعد الدّيني، مثل: (**أفق لله درّك ،أمسك عن الهديان، كما كنت تذروه الرّياح، تقوى اللّقاء، يوقظ للأسحار أنجمي، تتآكل سنين القحط، أحمل توبة الذين رحلوا، أبشري مدينة السّكون، كلمات جمرات، يبلغ التّصحّر الحناجر، مناسك التّوبة، زمجرة القحط المهيب، للبرزخ، حسن المآب، البعث، الروح، المعراج، أنامت عين الله، عين الله واقفة، وعليّ الأمان، السّلام عليك...الخ**).

من هنا نخلص، إلى أنّ المرجعيّة الدّينية في شعر "منيرة سعدة خلخال"، جاءت لتدعّم قضيّة مقدّسة، وهي قضيّة تعريّة السّلطة ،والكشف عن هويّة المرأة المسلوبة، حيث عمدت الشّاعرة على محاورة النّصوص، وأعادت

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص132.

تشكيلها في نصوص شعريّة مغايرة، تخدم القضيّة النّسائية، إذ ساعد هذا على انفتاح القصيدة، على عالم غنيّ بالدّلالات والايحاءات الخصبة، ما جعل شعر"منيرة سعدة خلخال" ثريّا ومكثّفا، كما أنّه لم يكن اجترارا للنّصوص القرآنية فحسب، بل هوّ انتقاء متعمّد لما له حضور متراكم في ذهن المتلقّي، مع إحداث تحوير دلاليّ مناقض- أحيانا- للمعنى الذي وضعت له أصلا، ذلك من أجل تصوير عمق المفارقة بين النّص الغائب (الأصلي)، والنّص الحاضر(التّجاوزي).

## المطلب 02: تمثّلات الذّاكرة الرّمزية:

يعدّ الرّمز[*] ظاهرة بلاغية حديثة يلجأ إليها كلّ شاعر حديث، ويتّخذ منها وسيلة يختزل فيها الصّيغ الكلاميّة الفضفاضة، ليصل إلى غاية في نفسه بأيسر السّبل، وعلى المتلقّي أن يدرك معانيه وفق الملفوظات التي تتضمّنه، والقارئ المختار هو من يستطيع سبر أغواره وفكّ شفراته.

ولهذا فالرّمز«هو ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النّص، وهو قبل كلّ شيء معنى خفيّ وإيحاء، إنّه اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضافة للوجود المعتّم واندفاع صوب الجوهر»[1].

فلجوء الشّاعر إلى استعمال الرّمز بألوانه المختلفة في قصائده وأشعاره، هو تجسيد لرؤية حداثيّة، تسعى إلى تجسيد الشّعر العربي وإلغاء نمطيّته، وبناء صورته القائمة على الاستعارات والمجازات المتكرّرة.

---

[*] الرمز مقابل للكلمة الفرنسية(symbole)، المشتقة من الكلمة الإغريقية(sumbolon)، بمعنى: علامة: "signe"، وهو علامة تمثيلية، كائن حي أو شيء يمثّل شيئا مجرّدا(...)، والرّمز الشّعري أساسه الإيحاء والإشارة، يجمع بين الحسّي والمجرّد، بين الظّاهر والباطن، بين المعقول واللّامعقول فهو تعبير عن حالات نفسية وجدانية، لا تتحمّلها اللّغة العادية، وقد أشار إليه"أرسطو" في قوله:«الكلمات المنطوقة رمز لحالات النّفس، والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة.»(ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د.ط، 1973، ص37،38.

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت- لبنان، ط06، 2005، ص295.

وعليه أصبح الرّمز سمة من سمات الشّعر العربي المعاصر، وأهمّ ظواهره التّعبيرية، حيث أصبح التّاريخ من المصادر الغزيرة التي يستقي الشّاعر المعاصر منها كثيرا من شخصياته ،متّخذا منها أقنعة ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها، " لأنّها قادرة على الإيحاء أكثر من سواها"[1]، وهذا بما يثيره من مشاعر عن طريق استحضار ما يحيط بها من وقائع تاريخيّة، وبالتّالي ذكرها يعيد التّفصيلات التي تحيط بها لأنّ الشّخصية التّاريخية تمتلك وجودا واضحا في ذهن الشّاعر وذهن المتلقّي.

ويعدّ " استدعاء الرّموز التّاريخية في الشّعر المعاصر، بمثابة الارتداد الفنّي، بالرّجوع إلى الماضي لشحن نصوصهم بدلالات شتّى ما كانت لتتأتّى لولا هذه التّقنية الفنية التي تحاول استنطاق التّاريخ ومحاورته أحيانا، لنقد الواقع أو السّخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة أو الفاسدة، بمعنى أدقّ إنّ الرّموز التّاريخية المستحضرة أشبه بالمرآة الخفيّة التي تعكس الوجهين معا في آن، وجه الماضي بإشراقه ونضارته، ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبيّاته"[2] فالموروث التّاريخي من أثرى المصادر التّراثية وأقربها إلى نفوس الشّعراء المعاصرين.

ومن الملاحظ أيضا أنّ الرّموز التّاريخية، التي حظيّت بالقدر الأعظم من اهتمام الشّعراء المعاصرين، هي تلك التي ارتبطت بقضايا معيّنة وأصبحت في التّراث رمزا لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسيّة، أو اجتماعيّة، أو فكريّة، أو حضاريّة، أو عاطفيّة، أو فنيّة، ولقد كان الشّعراء يتأوّلون بعض جوانب حياة الشّخصية التراثيّة، لتصلح عنوانا للقضيّة التي يريدون أن يحمّلوها عليها.

لأنّ الصّورة الرّمزية " تبدأ من الأشياء الماديّة، على أن يتجاوزها الشّاعر ليعبّر عن أثرها العميق في النّفس البعيد من المناطق اللّاشعورية، وهي المناطق الغائرة في النّفس، ولا ترقى اللّغة في التّعبير عنها إلّا عن طريق الإيحاء

---

[1] محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت- لبنان، ط01، 2003، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص126،127.

بالرّمز المنوط بالحدس"[1]، لذلك أصبحت بعض الشّخصيات رموزا يستدعيها الشّاعر في نصوصه من أجل إيصال رسالة معيّنة، أو تعريّة للواقع الذي يعيشه، وذلك بالنّظر للعمق الذي يكتنف هذه الشخصيّة، فهي لم تكتسب هذه القداسة، التي جعلت منها رموزا وعلامة، إلّا من خلال أعمالها التي تركت بصمة في التّاريخ.

وقد أولت الشّاعرة'' **منيرة سعدة خلخال**''، اهتماما بالغا بالتّاريخ، من خلال استدعاءها للرّموز التّاريخية، حيث اختارتها بعناية فائقة ،ووظّفتها حسب المعطى الشّعري المراد تبليغه، لتحقّق بذلك هدفا مزدوجا، إذ تمنح تجربتها نوعا من الأصالة والشّمول، عن طريق ربطها بالتّجربة الإنسانية في معناها الشّامل، ومن ناحية أخرى تثري هذه المعطيات بما تضيفه عليها من دلالات جديدة، وتكسبها حياة جديدة.

وسنحاول الوقوف على تمثّلات التّوظيف الرّمزي في شعر "منيرة سعدة خلخال"، كمرجعيّة تاريخيّة تحكّمت في تشكيل صورة الأنثى في الخطاب الشّعري، فما هي الشّخصيات/ الرّموز التّاريخية، التي استدعتها الشّاعرة؟ وإلى أيّ مدى استطاعت من خلالها عكس القضيّة الأنثوية، ونقل همومها إلى المتلقّي؟

## أوّلا: رمزيّة الذّات الأنثوية:

### 1- شهرزاد/ كسر السّلطة الذّكورية:

تتّخذ المرأة من الكتابة وسيلة لحلّ تناقضاتها مع الرّجل والمجتمع عامة، فهيّ ترمي من هذه الكتابة إلى البحث عن هويّتها الأنثوية، في مقابل الآخر الذي حقّق ذاته تاريخيّا، واجتماعيّا، وإيديولوجيّا، إنّ المرأة تاريخيا واجتماعيّا كانت تابعة لعالم الذّكورة، الذي امتطى مساحة زمنيّة ومكانية وإيديولوجيّة رسّخت قواعدها، لذلك

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص318.

تحاول المرأة أن تخصّص صفحات أدبيّة، لتكون بداية إثبات الهويّة الأنثوية، في عالم اتّسعت فيه المساحة الثّقافية للمرأة وامتدادها خارج خارطة الذّات والمكانة الخاصّة[1].

لجأت الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال" ،إلى توظيف رمز تراثيّ هو رمز**"شهرزاد"**، الذي جاء توظيفه في الشّعر العربي المعاصر من باب تبيان أهميّة المرأة الشّجاعة والمغامرة ،التي غامرت بنفسها من أجل استمراريّة الحياة، فكانت **"شهرزاد"**(*) هي النّموذج الذي يهتدى به في معرفة كيفيّة تطويع الرّجل/ **"شّهريار"** الذي عانى من غدر المرأة فكان لا بدّ من الانتقام، وذلك بأن يتزوّج كلّ ليلة امرأة ثمّ يقتلها، تقول الشّاعرة في قصيدة( **الشّقاء في خطر**):« **وأراك/ في مفترق الحلم المفترض/ شهريارا عذب الجبروت../ بألف طعنة من خنجر البعد الملازم/ يعيد عليّ الحكايا.**»

فشخصيّة الملك "شهريار"،هي رمزٌ للتّسلط أو القوّة الغاشمة ،وعلى "شهرزاد"/ الكائن اللّيلي أن تُهذّب طباع شهريار/ الرّجل وتُخرج نوازعه الإنسانيّة الخيّرة، لتُنسيه تعطُّشه للدّماء ،حيث راحت تستبدل لعبة القتل، بلعبة أخرى تستهويه وتثير فضوله هي لعبة السّرد والحكي، فتستغلُّ اللّيل لتُطرب خيال "شهريار" بما يستلذُّه من القصص والحكي، وتخييلُ الصّور لتُكسّر جموحه وتقهر كبرياءه، الذي كان يشتهي قتل معشوقاته كلّ ليلة، فكانت في كلّ ليلة تتعمّدُ عدم إنهاء حكاياتها، حتى تمنح لعمرها يوما آخر في الحياة.

وبهذا شكّلت حياة**"شهرزاد"** (المرأة/ الأسطورة التي غيّرت التّفكير السُّلطوي للرّجل)، فاصل التّحول عن المسارات التّقليدية التي تضع المرأة في خانة سلبيّة، وتجعل مطلق السّلطة للرّجل، فقد قابلت **شهرزاد**/ نموذج المرأة الفاعلة ،سلطة **شهريار**/ نموذج القوّة البطريكيّة، سلطة أقوى هي سلطة الكلمة، حيث كانت "شهرزاد" تتكلّم

---

(1) سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص137.

(*)شهرزاد، هي بطلة ألف ليلة وليلة، التي استطاعت أن تقهر شهريار بذكائها وفطنتها، وكذلك تمكّنت من حماية بنات جنسها من جبروته وطغيانه، وأعادت إليها إنسانيته، وأعادت إليه نفسه التي ضاعت مع الثّأر.

والرّجل ينصت، فإذا ما سكتت تعلّق "شهريار" بصمتها يوما كاملا إلى أن تتكلّم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللّغة وسلطان النّص. فجاءت "شهرزاد"«لتقاوم الرّجل بسلاح اللّغة، فحوّلته إلى(مستمع) وهي (مبدعة) وأدخلته في لعبة المجاز وشبّكته في نصّ مفتوح؛ نصّ تقوم الحبكة فيه على الانتشار والتّداخل والتّبدل والتّنوّع ،وتاه الرّجل في هذا السحر الجديد»[1].

لذا فإنّ الوقوف على صورة المرأة من خلال " شهرزاد" ،سوف يكون وقوفا على زمن ثقافيّ وحضاريّ كامل، يكشف عن المخيال الثّقافي العربي ومركز المرأة/ الأنثى فيه.

كما توظّف الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، هذه الشّخصية المؤسطرة بظلالها الرّمزية، وأريحيّتها اللّاذعة المرحة في مقطوعة من قصيدة(**العين حافيّة**)، تقول فيها:«**وحدك/ تتردّدين في الكسور المنيرة/ منك تتألّفين/ وبك تسوقين الأرض إليه/ فتدّاركُ ''شهرزاد'' لياليها تهيم في عين الثّبات**»[2].

في هذه المقطوعة، تجلّت الأسطورة الأدبية "شهرزاد" أبرز رموز ألف ليلة وليلة – الموظّفة في الشّعر العربي المعاصر– تجليّا تامّا، وذلك حين ذكرت الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال" اسم "شهرزاد"صراحة، وتُوضّح لنا الشّاعرة من خلال هذه الأسطر الشّعرية، أنّ المرأة/ الأنثى تكره أن تكون مأسورة ومكبّلة بالقيود من كلّ جهة وتعشق الحريّة والانعتاق، بحيث تروم الذّات الأنثوية/ الذّات الشّاعرة، التّحرُّر من خلال كتاباتها، فهي تبحث عن الانعتاق الفردي، وذلك بالتّخلُّص من أنوثتها التي هي مصدرُ ضعفها وسلبيّاتها، كما أنّها ترنو من وراء الانعتاق المجتمعي إلى التّخلص من سلطة المجتمع الأبوي، الذي فرض السّيطرة عليها وقيّد حُريّتها، تحت وطأة العادات والتّقاليد والمعتقدات التي رسّخها الرّجل/ "شهريار".

---

[1] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص58.

[2] منيرة سعدة خلخال، الصّحراء بالباب، ص30،31.

وعندما أدركت"شهرزاد" اليوم، أنّها سلعة مستهلكة من طرف الآخر، الذي أراد تطويعها كالعجينة وتشكيلها كما يريد فاستلب جسدها، وسعى وراء شهواته إلى أن حوّلها إلى سلعة استهلاكيّة، "استبدّ بالذّات الأنثوية الإحباط، وهو نوع من الصّدمة النّفسية ،النّاتجة من صراع المطلوب مع المتحقّق في السلوك الإنساني وعندما يسير المتيسّر في الظّروف والمعطيات والتّسهيلات البيئيّة، أمام الإنسان أقلّ من المطلوب المنشود في أعماقه، لتحقيق حاجاته ودوافعه، لينشأ هذا النّوع من الصّدمة الذي يثير العدوانيّة في النّفس"[1].

وانطلاقا من ذلك حاولت الذّات الأنثويّة، نيل حقوقها المهضومة، فسعت إلى إثبات وجودها عن طريق" تجريد الرّجل من امتداده الرّجولي، معلنة أنّها ترفض وُجودها الفعليّ الحيوي، وتجاهدُ في سلب كيانه الإنسانيّ فأصبح سلوكها هذا كلّه، عقاب مُتوعّدٌ منها على ما اقترفه من قبل، حين كان يتعامل معها باعتبارها جسدا مستهلكا فقط، ولم يتعامل معها باعتبارها ذاتا مستقلّة، كيانا إنسانيّا له حقوقه"[2]. تقول الشّاعرة في قصيدة بعنوان( **الرّيح الودُود**):

**«تتفطّن لحيلة السّمكة/«شهرزاد»/، وأطياف الزّنابق تهدأ، وفي احتكامها إلى الموج/ تذيعُ أسرار الحرائق/ في موكب خاص المجئ/ كان المساء الأخير يعبر المدينة/ إلى صحوه»**[3]

تشيرُ "منيرة سعدة خلخال"، من خلال هذه المقطوعة الشّعرية، إلى أنّ تواصُل العلاقة بين الرّجل والمرأة تواصلٌ مأساويٌّ مُختزَن قديم، لذلك تتجسّدُ المفارقة بين الصّورة القديمة، ورفضها لتلك الصّورة القديمة واحتفاظها بعصرية المرأة في التّهكُّم من صورة الرّجل، الممثّل لثنائية دراميّة الصّراع بين الرّجل والمرأة.

---

(1) ريكان إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د.ط، 1989م، ص29.

(2) سيد محمد السيّد قطب، في أدب المرأة، ص122.

(3) منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، ص179.

فكان للرّمز المؤنّث اهتمامٌ خاصّ لدى الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، وذلك تعبيرًا عن حالتها النّفسية التي تعيشها، والجوُّ العامّ الذي في ضوئه حاولت الاندماج في وسط ينظُر إليها نظرةً رجاليّة، فيها نوعٌ من الإحساس بالدّونية، فكانت "شهرزاد" تنتصرُ دائما على "شهريار" عن طريق الحيلة والدّهاء، وهذا ما تُؤكّده الشّاعرة، باستعمالها لدلالة«**السّمكة**»، التي تتميّز بالتّملُّص والانزلاق.

## 2- الخنساء/ الوجع الأنثوي:

يتشكّلُ موضوع الوجع في بنية الكتابة الشّعرية النّسائية، ويكون بذلك مركز إشعاعها الدّلالي، إذ لا تخرج في كتابتها عن عرض أوجاع الأنثى، فاقتحامُها لعالم اللّغة، كان لحظة كاشفة عن هذا الوجع المغروس في كيانها والذي كان مُضمرا وكامنا في اللّاوعي الفردي. فجاءت كتابتُها مرتبطةً بالوجع، حيث لا تكفُّ المرأة الشّاعرة عن البوح بكُلّ أوجاعها، لكن ما هو الوجعُ عندها؟ ومن القابعُ وراء تحريك لُعبة الوجع في حياتها؟ وما الغايةُ من كُلّ ذلك؟

إنّ الوجع-عند المرأة- هوّ الرّجل، لما يُلحقُه بها من انسداد في آفاق العيش، وخنقها تحت قهر الظُّلم والخديعة، فجعلت المرأةُ/ الشّاعرة، الرّجلَ/ الفحل، موضوعًا لُغويّا لا ذاتًا فاعلة، أثناء اشتغالها النّصي، إذ استطاعت أن تُغيّر البُؤرة الدّلالية القابعة لسنوات تحت ما يُسمّى«المرأةُ موضوعًا لُغويًّا، حاضرٌ كموضوع مُغيّبٌ كصوت»، ليُصبح الرّجل أرضا للوجع والأذيّة، وعلينا رفعُ الحجب عن هذه الحقيقة، وتعريّة النّسق الفحوليّ.

والمتأمّل لقصيدة(**وتأكّد الوجع**)"لمنيرة سعدة خلخال"، من ديوانها(**أسماء الحبّ المستعارة**)، يرى أنّ الوجع شيءٌ مطبوع في حياة المرأة، وقد تمّ تأكيدُه عند الشّاعرة، من خلال استحضارها لاسم نسائيّ يُمركزُ اشتغالها النّصي على(**الحزن والوجع**)؛ ألا وهي«**الخنساء**»، فالتّجربة الشّعرية عند "منيرة سعدة خلخال" فرضت

عليها نسقا معيّنا، دون سواه، تظهر منه حقيقة تفاعله مع النّص المستعار، لذلك نجد أنّ "النّص يتولّدُ من بنيات نصوص أخرى، في جدليّة تتراوحُ بين هدم وبناء، وتعارُض وتداخُل وتوافُق وتخالُف"[1].

إنّ توظيف الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال"، للشّخصية التّاريخية-**"الخنساء"**- في شعرها هو توظيفٌ له ما يبرّرُه؛ ذلك أنّ الشّاعرة تجدُ علاقة تشابُه تربط بينهما، فتتّخذُ منها قناعا لتّجسّد به معاناتها، فإذا كانت "الخنساء"-الشّاعرة المخضرمة، رمزُ الوجع والألم- تتوجّع لفُقدان أخويها(صخر ومُعاويّة) في العصر الجاهلي، فإنّ "منيرة سعدة خلخال" «خنساءٌ» تتوجّعُ في كُلّ العصور.

تقول الشّاعرة في قصيدة( **وتأكّد الوجع**):

«**لم تعُد للقلب نُكهته/ وقافلةُ المواجع لا حاذيّ لها/ وها نحن مرفآن/ للصّمت والحُزن../ وبحرُنا ميّتٌ جدّا../ ولكنّي نسيتُ/ نسيتُ أنّي حمامة/ عشّش الدّمع بساحاتها/ خنساءُ كُلّ العصور/ وصخرا لم يكُن غير صخر/ لم ينحت قساوته/ نبضٌ ولا سهر..**» [2].

لا تكُفّ الشّاعرة عن البوح بكُلّ أوجاعها وآلامها، ويخترقُ الوجع حياتها، فهوّ شيء مطبوعٌ فيها كأنثى وهذا ما جعل مُعجمها الشّعري يأتي مُحمّلا بالآلام والنّكبات التي تُظهرُها الكلمات التّالية: (**قافلةُ المواجع الصّمت، الحزن، ميّت جدّا، الدّمع، قساوته...**) وكلّها تُوحي بوجع أنثويّ مكبُوت.

ولعلّ هذا الصّمت النّسائي، عكس رُوح العصر، وقدّم صورة صادقة لمختلف التّقلُّبات والأحداث، التي عاشتها المرأة عبر ذلك المناخ المأساوي، الذي صنعته الحروب وصبغته بصبغة الدّم، فيصبح البكاء والألم موضوعا

[1] رجاء عيد، القول الشعري(منظورات)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1995م، ص227.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص41.

مركزيّا ليوميّات المرأة، ما جعل الشّاعرة "منيرة سعدة خلخال"، تُوظّف هذا الرّمز التّاريخي المثقل بالمرجعيّات الثّقافية، القابعة في الذّاكرة الجمعيّة.

### 3- جميلة بوحيرد/ الصّمود والتّحدّي:

مثّلت المرأة صُورة الكائن المستضعفُ، الذي لا يستطيعُ حماية نفسه إلّا بالانطواء تحت رحمة الآخر/ الرّجل، فينظُر إليها على أنّها شيءٌ من الأشياء الخاصّة، ويلعبُ المجتمع دورا أساسيّا في توظيف أساليب التّنشئة والتّربية، لجعل الفتاة تتدرّبُ على الأنوثة المرتبطة بالجسد، وهو دورٌ يمنحها-منذُ الصّغر- الاعتماد على الإتّكاليّة والسّلبية، فتنمُو هذه الصّفات مع الفتاة لتجد نفسها مُجبرة على الامتثال لهذا النّمط، كي تنجح في أن تُصبح امرأة.

فيأتي مشروعُ المجتمع الرّجالي، في تغييب المرأة صوتا وفعلا وكيانا، من خلال وصفها بالدّونية، حيث تظهر رغبة المجتمع الرّجالي في زرع أفكار الانحطاط حول صورة المرأة، وقد توصّل بالفعل إلى ترسيخ هذه الفكرة في الذهنيات، وحتى عند المرأة نفسها، التي أصبحت تُؤمن بحقيقة قصورها عن الرّجل.

لكنّ الشاعرة "منيرة سعدة خلخال"، حاولت أن تصنع المفارقة من خلال استحضارها للشّخصية الثّورية**"جميلة بوحيرد"**، كرمز للتّحدي والصُّمود، وكسرا للعجز والدُّونية، الذي أُلحق بالمرأة في صورتها النّمطية.

وقد استأثرت الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" في نصوصها، بشخصيّة **"جميلة بوحيرد"**، حيث وظّفتها في تشكيلها الشّعري، هذه المرأة التي نالت أشدّ أنواع العذاب من المستعمر الفرنسي، الذي نكّل بجسدها، هي الثّائرة التي أصبحت رمزا لنضال كلّ امرأة تُطالب بحُريّتها، واسترجاع كرامتها.

تقول الشّاعرة في هذه المقطوعة من قصيدة(**العين حافية**):

**«وأنت الغريبة،/ عاريّة الرّوح،/ حافيّة القلب،/ «جميلة الوجع» / معصوبة الرّجاء/ تركُضين في مسرح الوقت،/ وحدك، تتردّدين في الكُسور المُنيرة/ منك تتألّفين،/ سلامٌ عليك،/ وأنت تسيرين للحلُم بفضيلة الانتشار/ وغُبن التّساقُط في «الفرح»وأنت تصُوغين من صخب الضّلوع/ ملحمة الفراشة/ سيانٌ عندك كنت/ أم كان الحريق !»** [1]

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة تقول الشّاعرة:

**«عيناك الحالمتان/ تحيكان من لهب المعارج/ شالات الفصول المحظُورة/ عيناك صلواتُ النّدى مفتونا/ يُبحر في صحراء الفراغ مبهورا/ بهبائه يتلظّى..»** [2].

من خلال هذه المقاطع، جعلت الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" رمز**"جميلة بوحيرد"**(*) مثلَها الأعلى في حُبّ الوطن، هذا الوطن المتأصّل في أعماقها وروحها، في ذكرياتها ولغتها التي تكتب بها هواجسها ومشاعرها. وفي كلّ نبضة قلب ممزُوجة بالصّحو والوعي، **"فجميلة"** أحبّت هذا الوطن، وناضلت من أجله فغدت رمزا لكلّ امرأة تُناضل وتُحارب من أجل استعادة حريّتها والتي اخترقت حدودها كونها أنثى بمشاعرها وأفكارها، لتكون مناضلة بكلّ جوارحها، فلم تبخل بجسدها عن وطنها ،الذي رسم عليه المستعمر جميع مخطّطات التّعذيب التي عرفها البشر، ومع ذلك فهي لم تستسلم ولم تفرّط في حبّه، الذي أضحى اليوم ينعمُ بشمس الحريّة.

---

[1] منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، ص201.

[2] المصدر نفسه، ص200.

(*) جميلة بوحيرد، هي مناضلة ومجاهدة جزائرية، حاربت الاستعمار الفرنسي فتعرضت لكل أنواع العذاب من طرف المستعمر.

" جميلة بوحيرد" شخصية واقعيّة ورمز ثوريّ وتاريخي، ليس جزائريّا فحسب، بل عربيّا وعالميّا، نسج حولها الشّعراء الكثير من القصص والبطولات، حتى صارت رمزا ومثلا على الصّمود والتّحدي، لكلّ امرأة في العالم، والشاعرة"منيرة سعدة خلخال" حين وظّفتها، عبّرت عنها بكلمة**"الوجع"**، إذ لا تخرج الشّاعرة في كتابتها عن عرض أوجاع الأنثى/ جميلة، هذا الوجعُ المغروس في كيانها، والذي كان مضمرا وكامنا في اللّاوعي الفردي. ويبدو أنّ الشّاعرة حين شبّهت "جميلة" بالوجع، وكأنّا بها توجّه نظرتها إلى عذابات"جميلة" الدّاخلية، لتسقطها على جيلها المشتّت والمستعمَر والمقهور، وتعبيرا عمّا ألمّ بالجزائر خلال عشريّة الدّماء والدّموع، فعمدت إلى تشخيص الحالة المأساويّة ،التي آلت إليها الجزائر عامة والحالة النّفسية التي عاشتها المناضلة"جميلة بوحيرد" خاصّة، فقد تعرّضت لأبشع أنواع التّعذيب، وأشدّها إيلاما، وأكثرها استقرارا. تقول الشّاعرة في قصيدة بعنوان(**الشّوشرة**):

«**تكبُر«الخرُّوب»وتقودُ الحملة/ ضدّ البرد/ ضدّ الجذب/ وضدّ أميّة القلب/ وترضى«جميلة»تنآى في/ دفء التّأويل/ سرّ الهالة في إغفاء الهدب/ في حين، يستلقي التّعب/ بحّارا واسع الحكمة/ يتوسّد أسئلة الرّاحة/ هدي الخلود**»[1].

و"جميلة" عند شاعرتنا رمزٌ للمرأة/ للأنثى، التي تعيش الحرب، المرأة التي تضحّي بأحلام الحبّ، والغرام تنسى مطالب النّفس وشهواتها من أجل هدف أكبر، أن ترى وطنا حرّا، فتسمو"جميلة" فوق الأهواء تغدو رمزا لمجاهدي النّفس، ومجاهدي الظّلم أيضا، لأنّها تجسّد كلّ صور التّضحية، والخلود، والحياة.

لقد وظّفت الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" رمز "جميلة بوحيرد" في خطابها ،دلالة على التّضحية بالنّفس من أجل الحريّة والكرامة، وانتصارا للذّاكرة الرّمزية النّسوية، حيث لم يكن استحضارها لها اعتباطا، بل رغبة منها في ترك المتخيّل الذّكوري، يستذكر العزيمة والإصرار والتّحدي، الذي تتسلّح به الأنثى عند الشّدائد والمحن، ضدّ

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص74،75.

الآخر المستبدّ، وهذا ما تعبّر عنه بقولها: (تكبر«**الخرّوب**»**وتقود الحملة/ ضدّ البرد/ ضدّ الجذب وضدّ أميّة القلب**) [1]، ف«**الخرّوب**» شجرة باسقة، شامخة، ثابتة الأصل، شديدة التّحمّل، تتأقلم مع كلّ الفصول ولهذا شبّهت الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال"، **"جميلة بوحيرد''** بشجرة«**الخرّوب**»(الخرّوب/جميلة)، لتسقط عليها دلالة(**الثّبات، الأصالة، الصّمود، الشّموخ**...)، فلا البرد يؤثّر فيها، ولا الجذب. كذلك تكون الأنثى المصرّة على المضيّ قدُما، لا تستكين ولا تتهاون، بل ترضى بالمصير وتواجه القدر المحتوم، وهذا المعنى نجده في قولها: (**وترضى«جميلة»تنأى في دفء التّأويل/ سرّ الهالة في إغفاء الهدب/ هدي الخلود**) [2].

والشّاعرة من خلال هذا التّصوير الرّمزي، تحاول تشكيل صورة الأنثى، الرّافضة للواقع والثّائرة على السّائد صورة الأنثى الانتقاليّة، التي تهدف إلى تغيير وتجديد ما هوّ سائدٌ وثابتٌ في المجتمع، لا صورة الأنثى النّمطية؛ التي ترضى بما يُملى عليها، تنفّذه وفقط، دون أيّ نقاش.

فالحريّة تُؤخذ ولا تُعطى، و"لكي تكسب المرأة شيئا وتدخل النّهار السّاطع، لا بُدّ أن تخسر أشياء" [3] وما بين الكسب والخسارة تُثبت الأنثى نفسها، في علاقة صداميّة بين الكائن والممكن، والمستحيل. وهذا هو المعنى المضمر، الذي حاولت الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" إيصاله لنا، وراء لغتها الشّعرية الإيحائية، المشحونة بالمرجعيّة الرّمزية التّاريخية، بُغية التّغلب على الضّعف والخوف، الذي يُصاحب الأنثى-أحيانا- في مجتمع سُلطويّ يُلغي كيانها ويُهمّش دورها. وما الرّمز**"جميلة"** إلّا آليّة لجأت إليها الشّاعرة، من أجل بعث روح التّحدّي والصّمود والنّظال، لمقاومة الآخر بكلّ أشكاله.

---

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال ، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص74،75.

[3] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص135.

## المبحث الثالث: لُعبة التّضادّ وتشكيل المفارقات في شعر ''منيرة سعدة خلخال'':

### المطلب 01: مفارقة التّضاد والتّجاوُر:

تتشكّل المفارقة عند التّعبير عن معنى معيّن، على "مجموعة من الألفاظ المضادّة والمتنافرة( ذاتُ تناقض ظاهريّ)؛ ويتمّ الكشف عن هذا النّوع من المفارقة، من خلال الانتباه إلى التّعالق الحاصل بين المعنى الظّاهر(المعنى المخاتل والزّائف)، والمعنى الباطني( المعنى الحقيقي)، فيصبح من الضّروري الوعي بأنّ المفارقة تقوم على أساس التّعبير المنطوق للمعنى المقصود إظهاره"[1]، فيكون المعنى الظّاهر بذلك، عبارة عن حجاب موهم يكمن وراءه المعنى المحتمل، إذ يصبح تشكيل المفارقة، شكلا من أشكال تمظهُر المعنى، ورفع الحجب عن الدّلالة المخفيّة والمستترة، بطرائق تعبيريّة مخاتلة، وعبارة أيضا عن " حالة فيض بما يعتمل في دواخل الذّات الشّاعرة وهي تُؤسّس لرُؤيتها الخاصّة بها، وتبحث في الآن نفسه عن احتمالات للتّعبير تكسر بها نمطيّة الكلام السّائد، وتفتح بواسطتها نافذة المعنى المبتكر والتّعبير المغاير"[2]. فتتشكّل مفارقة التّضاد، انطلاقا من تعارض المعنى الظّاهري للكلام مع المعنى الباطني له، إذ إنّها خُدعة لغويّة تنبني على أساس البداهة والذّكاء؛ فيتنبّه المتلقّي إلى آليّات الحجب هذه، التي تحجب وتفصل الظّاهر عن الباطن، والمرئيّ عن المستتر والمخفيّ عن المتجلّي، وعليه فإنّ " المفارقة هي نوع من الدّلالة المحوّلة في مقابل الدّلالة الأوّلية، إنّها تصوير آخر للمعنى، يُومئ إلى المعنى العكسي، ومن أجل ذلك يُترجم أو يُحوّل إلى ضدّه"[3]، هكذا تكون المفارقة لعبة لغويّة تشتغل على التّضاد، فتعبّر عن المعنى الأصلي بمعكوسه، إذ أنّ نتيجة التّوتر بين المستوى السّطحي والمستوى العميق، تولّد لنا المفارقة بالتّضاد مع بقيّة عناصر البناء المفارقي.

---

[1] محمد العبد، المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة- دار الفكر العربي، د.ب، ط01، 1994، ص17.

[2] رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر الجزائري المعاصر، ص95.

[3] محمد العبد، المرجع السابق، ص16.

وقد ركّزت الشّاعرة **"منيرة سعدة خلخال''** على مفارقة التّضاد، انطلاقا ممّا فرضه المجتمع من طبقيّة تكون المرأة في درجتها الدّونية، نظرا للاختلاف البيولوجي بين المرأة والرّجل، " هذا الوعي المؤطّر بقوّة التّعبير المفتوح أو ما يسمّى بالبوح الشّعري المتّصل بالذّات الأنثويّة، والأنا المثقلة بمشقّة التّداعي، فطبيعة اللّغة الشّعرية طبيعة مراوغة تتأبّى الاقتناص"[1]، إنّها تلعب مع القارئ لعبة المراوغة والمخاتلة والتّضاد والتّجاوُر.

وهذا ما نجده عند شاعرتنا ، ابتداء من عناوين قصائدها التي جاءت بنياتها قائمة على مجموعة من العلاقات التّضادية منها: (**مقاطع للاغتراب والانتماء، تقوى اللّقاء، منذ حزن .. وألف شتاء لك الحبّ أسماء الحبّ المستعارة، زهر القلق، ورد الشّؤم، صمت الشّرخ، الرّيح الودود...**)، وهي عناوين قائمة على التّنافر، ممّا يثير استفزاز المتلقّي، لعدم اعتيّاده على مثل هذه التّراكيب، حيث يدرك القارئ لهذه الثّنائيات الضّدية ( الاغتراب/ الانتماء)، (تقوى/ اللّقاء)، (حزن/ حب)، (زهر/ القلق)، (ورد/ الشّؤم)، (صمت/ الشّرخ)...الخ، أنّ الشّاعرة تمارس معه لعبة التّضاد، كوسيلة للتّشكيل المفارقي الفنّي.

فالشّاعرة بقولها( **الاغتراب/ الانتماء**)، تخلق مفارقة البعد والقرب، والفراق واللّقاء، فإذا كان الانتماء غربة، فإنّ الغربة تكون بالضّرورة انتماءا، وتتجسّد هذه المفارقة من خلال قول الشاعرة:« **تصوّر أنّك تحلم،/ وعليك.. الأمان/ بالتوهّج، بالبراءة، بفيض/ من حنان../ ومع كلّ ميلاد للحياة/ تستقبل هودج الرّحيل/ إلى خيّام من تألّق/ تبتغي'' شاما'' للانتماء../ و''جزيرة'' للتوطّن**»[2]

كما نلمح التّضاد بين كلمتي:(ميلاد) و(الرّحيل)،إذ يمثّل (الميلاد) الحياة والإقبال على الدّنيا والعيش فيها،فتُجسّد الشاعرة من خلالها عالم الوجود،في حين يمثّل (الرّحيل)؛ الموت والفناء واللّاوجود، وهذا يعكس وضع المرأة المضطّهدة، التي تحيا جسدا بلا روح، نظرا لما تمرّ به من انتكاسات نفسيّة، فالذّات الشّاعرة تعيش حالة

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر الجزائري المعاصر ، ص96.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة،ص08،09.

اغتراب داخليّ، فحتى " الحلم" لا تستطيع العيش فيه بأريحيّة واطمئنان. ونستشفّ ذلك من خلال قولها: (**تصوّر أنّك تحلم، وعليك الأمان**).

كما تظهر المفارقة أكثر وضوحا في قصيدة( **تقوى اللّقاء**)؛ فهذا العنوان جاء ليكشف عن أهمّ الهواجس التي تفضي بها المرأة، نتيجة ما تلاقيه من ضغوطات في مجتمع ينظر إليها بعين الرّقيب، لأفعالها وأقوالها وجميع تصرّفاتها، وخاصّة إذا كانت في إطار علاقة حبّ مع الآخر/ الحبيب، فتكون محطّ الأنظار والرّقابة على الدّوام.

وتبقى هذه القضيّة تلاحقها في كتاباتها، باعتبار- هذه الأخيرة- بوحا يظهر كنتيجة لتسامي العلاقة بالكائن المحبوب. وهذا ما عبّرت عنه الشّاعرة في قصيدتها( **تقوى اللّقاء**) تقول:

« **وحده السّكون يملؤني/ يحتويني،/ يدغدغ تأجّج أمواجي/ يوقظ للأسحار أنجمي/ يدفعني إلى تيه جديد../ يأتيني صدى عيناك/ أسراب اختلاجات تطوّقني/ تحمل عنّي عبء فضاء/ لا يعبأ بالتّغريد والزّقزقة../ وبلادا ليس يفقه أهلها/ أيّ المرافئ/ وتقوى اللّقاء..**» [1].

فاللّقاء بين الحبيبين دائما ما تلفه الحميميّة والشّوق، لكنّ الشاعرة خلقت المفارقة من خلال ربط (**اللّقاء**) ب(**التّقوى**)، وهما كلمتان متنافرتان دلاليّا، فلا تقوى في لقاء الحبّ، حتى ولو كان مجرّد اختلاس للنّظر بين الحبيبين، وهذا مرفوض في مجتمعنا العربي المسلم، إذا كان خارج العلاقة الشّرعية.

وباعتبار أنّ الذّات الشّاعرة امرأة، فهي تحمل هُموم الأنثى العربيّة المسلمة، الخاضعة للدّين والعُرف والثّقافة العربية الإسلامية التي لا تستطيع الخروج عن هذه القوانين المدَسترة شرعًا، لتصنع لقاءا افتراضيا في خيالها، إنّه لقاءٌ سرّي مع حبيبها المخبُوء في كيانها، بعيدا عن أعيُن النّاس ورقابة المجتمع، حيث لا وُجود للتّرثرة والأقاويل، لذلك

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص17،18.

تقول: ( **يأتيني صدى عيناك/ أسرابُ اختلاجات تطوّقني/ تحملُ عنّي عبءَ فضاء/ لا يعبأ بالتّغريد والزّقزقة../ وبلادا لا يفقه أهلها/ أيّ المرافئ/ وتقوى اللّقاء..**)، فتخلع عنها عبء الرّد والمواجهة في وجه من يوجّهون إليها أصابع الإتّهام بالفسق والرّذيلة، ممّن ينظرون إليها نظرة انتقاص ودونيّة.

و"يعمّق خسران المرأة لرهان( **الحبّ**)، أشكال معاناتها النّفسية ويضخّم تأزّم وضعها الاجتماعي، ممّا يدفعها إلى إعادة النّظر في نظرتها للعالم، وعلاقتها بالآخر/ الرّجل، والمجتمع في آن"[1].

لكن رغم هذه المعاناة النّفسية، التي يلحقها الآخر/ الحبيب بها، تبقى وفيّة له، متمسّكة بحبّه. ويظهر هذا جليّا في عنوان قصيدة (**منذ حزن.. وألف شتاء لك الحبّ**)؛وهو عنوان يحمل نقيضين: ( **الحزن/ الحبّ**)، كما أنّه نموذج للمرأة المسكونة بقدر التّجذيف ضدّ التيّار، وضدّ الواقع، بل وضدّ الممكن إلى درجة الهوس بالمستحيل والوسوسة بإمكانيّة تحقيقه، والمستحيل العاطفيّ هو ما تراه المرأة واقعيّا.

تقول الشّاعرة في هذه القصيدة:

«**غائب وجهك في ذا الشّحوب/ غائر حضورك في اللّاحضور/ محكمة أصداء التأوّه../ لك الغبن/ تمرّد العشق/ توقّف النّبض/ بشواطئ الانعتاق/ وتردّد الصّمت../ لك الوهن/ امتشق الدّهر أشجانك/ واستهلّ الفرح/ .. هكذا وتستأنس بجراحك/ لك الحزن/ فاجأتني بالرّحيل/ منذ حزن.. وألف شتاء/ كان لابدّ من سبب/ من زمن/ لكلّ هذه اللّاءات/ لك الحبّ**»[2].

ويشتمل هذا المقطع على عدد من الكلمات المتعارضة، التي تتوزّع على مجموعة من الثّنائيات الضّدية: (**الحضور/ اللّاحضور**)، (**التأوّه/ الصّمت**)، (**العشق/ الغبن**)، (**الفرح/ الحزن**)، (**الحزن/ الحبّ**).

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص73.

[2] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحبّ المستعارة، ص49،53.

نلاحظ أنّ كلّ كلمة من هذه الكلمات لا تكتسب معناها، إلّا بمقابلتها بما يعارضها ويناقضها في المعنى ممّا يجعلنا أمام نصوص " تحقّق كينونتها الإبداعيّة اعتمادا على منطق الثّنائيات الضّدية، وهكذا تزداد الدّلالة اكتمالا وإشراقا"[1]، إذ تتلبس الشاعرة- أثناء تشكيلها اللّغوي- بالفرح والحزن، فرغم ما يحمله الفرح من سعادة وإشراقة إلّا أنّه لا فرق بينه وبين الحزن، إذ جاء فرحها موغل في الجرح والألم.

وتأتي القصيدة المعنونة ب(**صمت الشّرخ**)، انفجارا لمعاناة داخليّة، وممارسة للهروب من ضغوطات واقع مأزوم، حيث اعتمدت الشّاعرة فيها على ثقافة الدّمع الصّامت، تقول:

« **شرخ في جدار القلب/ هذا الذي يُودعُني سنا السّلام/ المفترس تغريدة الرّوح/ إثر التفجّع/ إثر التورّد/ إثر السّرور/ يا صوته البهيّ/ يا صمته النّبي/ يا نمنمات الأقحوان تزيّن ملقاه/ بحلم الرّؤى العجيبة حين التفتّح/ إذ تصير هراء**»[2].

هذا الدّمع الصّامت الذي تعبّر عنه بكلمات تحمل من الحزن والبكاء والألم، ما يكفي لتعبّر عن وضعها المأساوي، من أجل هذا اعتمدت كلمات من قبيل: **شرخ، المفترس، التفجّع، الصّمت، هراء**..وقد جاءت كمرآة عاكسة لجراح القلب والرّوح، التي تبحث عمّن يضمّدها.

ف(**الشّرخ**)هو التّمزّق، فعندما نمزّق شيئا نحدث صوتا، لكن ما صنع المفارقة هو إسناد الشّاعرة صفة الصّمت للشّرخ، في علاقة تنافريّة بين دلالة الصّمت، والصّوت المرتبط بالشّرخ ،وبين الصّمت والصّوت يكمن الانكسار، إنّه انكسار القلب.

---

[1] ينظر: محمد أمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية، ص197.

[2] منيرة سعدة خلخال، للرّيح قالت الشجرة، ص99.

نخلُص إلى أنّ شعر "منيرة سعدة خلخال"، هو جمعٌ للمتناقضات وكسرٌ للسّائد، رغم التّنافر المتجلّي على البنية السّطحية، إلّا أنّ البنية العميقة تتشكّل وتشتغل على جمع اللّامُمكن واللّامُتجمّع في الذّات الأنثويّة.

## المطلب02: مفارقة اكتشاف الذّات وإعادة بناءها:

يُعتبر هذا النّوع من المفارقة أكثر حُضورا في الشّعر النّسائي، باعتباره فنّا تعبيريّا يتجاوز الكائن إلى الممكن، والظّاهر إلى المحتمل، حيث تروُم معظم الشّاعرات الاشتغال على هذه التّقنية الخصبة(الفضاء الخصب)، التي تبنى على مجموعة من الأسئلة المتعلّقة بالذّات الأنثوية وبالعالم، فهو عالم من الممكنات ينفتح على مجموعة من الاحتمالات، إذ أنّ مفارقة الذّات هي تلك"الأسئلة الوُجوديّة والأفكار، التي تجعل من الإنسان صانع مفارقة، وضحيّتها في الوقت ذاته"[1]، فلا وجود لاكتشافات لم تمر بالأحلام والتّرفيهات والقلق اللّيلي والأخطاء القاتلة، والتّخمينات والاعتقادات الغامضة، أي بالجملة بالذّاتيّ[2]، هكذا تُحاول المرأة اكتشاف عالم التّناقضات والصّراعات، التي تملأ وُجودها في عالمه الدّاخلي والخارجي، لذا تقوم مفارقتها الذّاتية وفق نظرة تأمُّلية للعالم، تضع القارئ في متاهة من الأسئلة المرتبطة بهويّته، بالذّات والآخر، بالفوقيّ والدّونيّ، بالمركز والهامش، وغيرها من الثّنائيات المتعارضة، التي تُؤسّس لفكر يحاول الارتقاء والخروج عن النّمطية التّاريخية.

فما مفهوم الذّات عند المرأة كما نقرؤُها في تشكيلها الشّعري؟ وهل تصنع المرأة هالة حول ذاتها لا تسمح لأحد باختراقها؟ وهل تُعلي الشّاعرة من ذاتها بوصفها امرأة؟ وهل تطغى النّرجسية-كما يرى علم النّفس- في تعامُلها مع ذاتها، أم أنّها تُكثر من "الأنا" بحثا عمّن يفهمها، بتقلّبات أحوالها، اضطّراب مشاعرها من آن لآخر، وانتكاساتها المتكرّرة نتيجة ما تلقاه من "الآخر"؟ هل يمكنُنا القول أنّ إلحاح المرأة على"الأنا" في شعرها هو نوعٌ

---

[1] محمّد الأمين سعيدي،شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة،ص 43.

[2] ينظر: فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2003م، ص16.

من التّماهي بالذّات الأنثويّة، وكتابة لذاتها في كتاب مفتوح، كي يفهمها"الآخر" ويستطيع بذلك التّحليق في آفاقها والغوص في أغوارها العميقة؟..[1].

وتكون الشّخصية في هذا النّوع من المفارقة، غالبا"ضحيّة تصديقها لتوهمّها الزّائف عن نفسها، وغالبا ما تحتاج لمؤثّر خارجي، أو مفارقة خارجيّة تهزّ هذه الذّات على نحو يكون له أثره البالغ في اكتشافها، هذه الصّورة الزّائفة لذاتها ينتُج عنها سلسلة من الاكتشافات المعرفيّة، قد تساعد هي كذلك في تشكيل الذّات الجديدة لهذه الشّخصية الضّحية"[2].

لهذا فإنّ هذا النّوع من المفارقات يُعدّ أكثر الأنواع تعبيرا عن الذّات واختلاجاتها، ويروم الكشف عن أسرارها.

وفي تأكيد ما قلناه، جاء قول الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال" في قصيدتها(**سُؤال**):

**«هل تُراني/ إذا جئتُك يوما/ وأسقطتُ كلّ احتمال/ هل تقول: تعالي/ وتنسى في غمرة البوح/ حُرقة السُّؤال/ عن أمس لم يكُن لنا/ عن لقاء كان محضُ/ خيال../ تُراني أحبّك الآن./ لستُ أدري ولكن/ لك بالقلب/ ألفُ موّال»**[3].

في هذا المقطع، اكتشفت الشّاعرة عدم استقرار مشاعرها اتجاه الآخر، فجاءت مشاعرها مُرتبكة متوتّرة ويتجسّد ذلك في قولها: (**تُراني أحبّك الآن؟/ لستُ أدري**)، وكلمة(**تُراني**) وعبارة (**لستُ أدري**)، يدلّان على الشّك لا اليقين، هذا الشّك ولّد فيها ارتباكا وحيرة نتيجة رُؤيتها المغلوطة تجاه الآخر/ الحبيب(غامض المشاعر) فهو لا يُبادلها الإحساس نفسه، لكنّها تُبرّر موقفه الأنانيّ وتُعطيه ألف احتمال، بل وتُبقيه في قلبها دون شُروط

---

[1] ينظر: فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، ص95،96 .

[2] حسين حماد، المفارقة في النص الروائي-نجيب محفوظ نموذجا- المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط01، 1999، ص165.

[3] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص43،44.

ويتجلّى ذلك في قولها: (**ولكن، لك بالقلب ألفُ موّال**)، فكلمة(**لكن**) تفيد الاستدراك، كذلك الذّات الشّاعرة، تستدرك ما ألحقه بها الآخر من إجحاف، وتواصل منحه الفُرص، فُرصٌ مفتوحة للمعاناة.

هكذا تُحاول الشّاعرة جدولة مشاعرها، انطلاقا من خلق مشاعر جديدة، تجعل من الصّدق قاعدة أساسية لإعادة بناء ذاتها من جديد.

بعد رُؤيتها المغلُوطة هذه، تحاول الأنا الأنثوية تصحيح نفسها عن طريق المفارقة، حيث أنّها في حالة انفصال مع الموضوع المرغوب فيه، وهو صدق مشاعر الآخر، وهي ترغب في الاتّصال مع حبيبها، لذلك تقول: (**إذا جئتك يوما/ وأسقطت كل احتمال/ هل تقول: تعالي**..).

ولعلّ رغبة الصّدق هذه، لا بدّ من أن يكون وراءها دافع أو محرّك هو دافع الحبّ، الذي تطمح الذّات الأنثوية إلى بُلوغه مع الآخر، لكن دُون جدوى، تقول"سعدة خلخال": (**عن أمس لم يكُن لنا/ عن لقاء كان محضُ/ خيال**..)، فقد اشتغلت المفارقة عند شاعرتنا، على التّلاقي بين الأشياء المتباعدة، هي ترغب بينما الآخر يتمنّع.

ولطالما ارتبطت الكتابة عند المرأة بالتّعريف بالهويّة الأنثويّة، ومحاولة تثبيتها، فيها تكشف الذات الأنثوية- عن انكساراتها وانتصاراتها وهزائمها، وهمومها التي تسربت واستقرت، حتى أصبحت جُزءا من تاريخها.

وتؤكّد "منيرة سعدة خلخال" من خلال شعرها، أنّ الكتابة تأتي ضدّ المحو والإلغاء، وهي كينونة أخرى تُشكّلها اللّغة، فيتحوّل الوجود المادي إلى كينونة من لغة. تقول الشّاعرة في قصيدة لها «**أكتب عنّي لكن لا أكتب لي../ أكتّب للمُحتمل، للمُفترض، للمُمكن/ أكتبُ للّذي بيني وبينه،/ مسافة الوهم/ حرف الرّوي/ أكتبُ مشتاقة،/ أكتب مستاءة،/ أكتب دمي/ أكتب الوجد، أكتب المجد،/ أكتب القلق السّوي../**

**أكتب ماذا، أكتب أيضا، أكتب كيف/ أكتبني/ أكتب لولا، أكتب سوف، أكتب قد../ أكتب عنوة، أكتب فجأة،/ أكتب مادام/ أكتب ربما على يد القلب/ تهتدي/ أكتب حين/ أكتب ليت/ وأكتب يا ويلتي !»** [1].

هذا المقطع يعجُّ بطغيان "الأنا"، والذي يعبّر عنه ضمير المفرد المتكلّم/ أنا الشّاعرة، على نحو يعزّز الذّاتية التي هي سمة من سمات الخطاب الشّعري، حيث تغوص بنا هذه القصيدة في عالم الشاعرة الدّاخلي، وتكشف عن تلك الإنسانة الثّائرة بداخلها، فهي تبوح بسرّها مع الكتابة، لأنّ هذه الأخيرة تعني لها التّحرر والصّراع الدّائم الذي ينبض بالمعنى، واكتشافٌ لما هوّ مستور.

ونجد الشّاعرة تعبّر عن ذاتيّتها العميقة، إذ راحت تتساءل أو تصف كيف تكتب، ولمن تكتب، وماذا تكتب..، وتجيب نفسها في الوقت نفسه، بأنّها تكتب وهي (**مستاءة، مشتاقة، قلقة، حزينة، عاشقة، متألّمة، متأمّلة...الخ**)، وكلّها حالات لا تجد المرأة/ الذّات الأنثوية، متنفّسا للبوح بها سوى في الكتابة، كفعل تعويضيّ عن استلاب هويّتها في الواقع، من طرف المجتمع الذّكوري.

ويكشف هذا المقطع الشّعري- السّالف الذكر- ذلك التّعالق الوثيق، والعلاقة الجدليّة بين الكتابة والهويّة في الفعل الكتابي للشّاعرة، وهذا ما يفسّر وجود"الأنا" وكثرته-في هذه القصيدة-، فالشّاعرة وفي كلّ سطر من هذا المقطع الشّعري، تكرّر كلمة(**أكتُب**)، إثباتا لكينونتها، كردّ فعل على التّشكيك الدّائم الذي يحيط بوجودها، ففعل الكتابة النّسوية يتوفّر على مساحة ممتدّة من الحريّة، تمكّنه من الارتحال ذهابا وإيابا بين حاضر الكتابة، الذي يمتلكه ضمير "الأنا" بطريقة تمكّنه من استبطان شعوره الذّاتي العاطفي.

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص03،04.

هذه الحريّة التي تمنحها الكتابة للأنثى من أجل إثبات ذاتيتها، تتجسّد عند شاعرتنا من خلال قولها: (**أكتب للمُحتمل، للمُفترض، للمُمكن، أكتب الوجد، المجد، القلق السويّ، أكتب ماذا، أيضا، كيف، لولا، سوف، قد، ربما...**)، وفي هذا كسر للتّهميش الذي عانت منه المرأة طويلا، وإرساء لدعائم إيديولوجية للمركزية الأنثوية، وهنا تتحدّد المفارقة.

كما اختصرت الشّاعرة "سعدة خلخال" معاناة الأنا الأنثويّة المكسورة، المحرومة في قصيدة بعنوان(**وتأكّد الوجع**) تقول فيها: «**تماديتُ في التّوق حتى استوى ألمي/ واقتادني الوهم إلى صنوبرة من عراء/ ليُداهمني السراب/ يا كلّ هذا الغروب../ كم أحبّك/ مهلا.../ لم تعُد للقلب نُكهته/ وقافلة المواجع لا حاذيّ لها/ وموسم الشّدو قد مضى.../ فيا أيّها الفرح الحبيب الذي لا يأتي../ لا تأتي.. فلست الفرح !/ آمنت بضياء الفجيعة/ وبآيات المطر الأزليّ../ التفتُّ،/ فلم أشهد غير النّزيف../ وكان الصّقيع مُمتدّا/ خابت الأحلام،/ طاب الانكسار،/ وتأكّد الوجع**»[1].

فالشّاعرة تطرح قضيّة الأنا والآخر، والعلاقة غير المتوازنة والمبتورة بينهما، وتفصح بل وتُعلن جهرا عن انهزامها أمام سلطة الآخر/ المركز، بقولها: (**استوى ألمي، آمنت بضيّاء الفجيعة، خابت الأحلام، طاب الانكسار، تأكّد الوجع...**)، كما تسعى-الشّاعرة- الكشف عن ذاتها، نتيجة خسرانها لرهان عاطفي، يمثّل انجراحا للأنوثة وللذّات الأنثوية في وجدانها، كما في ذهنيّتها وذاكرتها.

إنّ أوّل ملمح يتمظهر في هذا المقطع الشّعري، هو انبناؤه على قاعدة إيديولوجية من خلال مجموعة من الخصائص، التي تبين علاقة الذّات(المرأة)، ككيان مستقلّ له توجُّهاته وسماتُه المسلوبة، مع الآخر (الرّجل)، الذي يظهر ككيان يسعى إلى احتواءها دائما، وتدجينها وتحويلها إلى مجرّد تابع له، ونُسخة منه.

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، ص40-42.

وتُعتبر"منيرة سعدة خلخال" في قصيدة( **منذُ ..حزن وألف شتاء لك الحبّ**)، عن فقدانها لحبيبها تقول:

«**اكتفيتُ.../ انتهيتُ.../ ابتدأتُ... !/ لأوّل مرّة أعيش غيابك/ وتنهشُ الغُربة حسّي/ لأوّل مرّة.../ وتحذف الحُرقة من خاطري/ ينابيع الشّوق/ لتتفتّح المرارة/ فاجأتني بالرّحيل/ منذُ حزن.. وألفُ شتاء/ فكيف أغمض عيني/ عن سقوط كلّ السماوات/ وسقفنا مهيّأ لمزيد من التّمزُّق/ وجدران بيتنا مُبعثرة/ وواحات هذا المساء/ ترصُدها أعينُ الانحناء..**» [1].

هذا المقطع الشّعري، يقول الرُّضوخ المبطن بالرّفض، رفض الانتظار الدّائم لحضور النّصف الآخر، ذلك أنّ الشّاعرة تحاول أن تكشف عن صوتين متداخلين يتشكّلان من خلال الضّمير"نحن"، وهما-شخصين-شخصيّة الذّات(أنا) والشّخصية الدّاخلية لها التي قد تمثّل الآخر الرّجل(أنت)، ويتحقّق ذلك من خلال قول الشّاعرة:

- **اكتفيتُ، انتهيتُ، ابتدأتُ، أعيشُ، أغمضُ، عيني، حسّي ⟸ أنا.**
- **غيابك، فاجأتني ⟸ أنت.**
- **سقفنا، بيتنا ⟸ نحن.**

لذا تُعتبر الكتابة محاولة لتصوير الذّات واكتشافها، وإعادة بناءها بكلّ ما علق بها من غصّات وانتكاسات عايشتها الذّات الأنثويّة فكانت القصيدة عندها كيانُ تنفيس، ومرآة عاكسة لكلّ ما يسقط عليها.

وفي مواضع أخرى نجد الشّاعرة تعبّر عن فقدانها لحبيبها، واشتهائها قدُومه في آن معًا، تقول في قصيدة لها بعنوان(**فقد**):

[1] منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة ، ص38،39.

**«أصابني يُتمٌ شديد/ فور قُصور العين عن رُؤياك/ عقب اندثار شظايا النّبض والنّجوى/ وعلى الأفق المتفائل/ تكالبت المساءات المُوحشة/ نامت أفئدة السُّرور/ وانزوت مواسمُنا/ الحيرى..»** [1].

وتقول أيضا في قصيدة(**الغيّاب**):

**«اشتقتُ إليك/ ما ذنبُ«الفكرة»؟/ أحتاج إليك/ مجرّد قطرة/ على جبين الأرض لاحت/ وإن ضاعت/ أهواؤها مرّة..»** [2]

جاء المقطع الأوّل حاملا لمعاني الفقد وآلام البُعد، وهذا ما تعبّر عنه شاعرتنا بقولها: (**أصابني يُتمٌ شديد، فور قصُور العين عن رؤياك**)، هذا الفقد ولّد لديها شوقا وحنينا إلى الآخر/ الحبيب، ما جعلها تشتهي قدومه، ويتجلّى ذلك في المقطع الثاني، حيث تقول: (**اشتقتُ إليك، أحتاج إليك**)، فكأنّها هنا، تطلبُ منه المجيء، وتترجّاه الحضور، وتخبره بأنّها ترضى بالقليل بقولها: (**مُجرّد قطرة**).

إنّ الشّاعرة هنا-في الغالب- تقدّم لنا الرّجل بصُورة سلبيّة تُوحي لنا بمدى الغطرسة، والأنانيّة التي يعامل بها المرأة، وهكذا تتأسّس قيمة الحبّ في النّصوص الشّعرية"لمنيرة سعدة خلخال" على ثنائية متقابلة، يشكّل طرفها الأوّل المرأة بكلّ صفاتها الإيجابية: (**الحبّ، الوفاء، التّفاني، العطاء...**)، بينما الرّجل طرفها المقابل، بكلّ صفاته السّلبية: (**الغطرسة، الأنانيّة، التّسلُّط، الإهمال...**).

---

[1] منيرة سعدة خلخال، للريح قالت الشجرة، ص42،43.

[2] منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، ص14.

# خاتمة

## خاتمة:

شكّلت الكتابة النّسائية مُنعرجا كبيرا في السّاحة الأدبية، حيثُ شغل الإبداع النّسوي الكثير من الباحثين والنّاقدين، خاصّة بعد أن خاضت المرأة مختلف مجالات الحياة؛ السياسية والاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية وأكثر منها عالم الإبداع الذي كان حكرًا على الرّجل.

قد سعينا في هذا البحث إلى دراسة تمثُّلات الأنثى في شعر"منيرة سعدة خلخال"، وانطلقنا من محاولة البحث في ملامح الكتابة النّسائية، وقد خلُص البحث في النّهاية، وبعد المراحل التي قطعناها، إلى مجموعة نتائج نُلخّصها في النّقاط التّالية:

أضفى الفصل الأوّل- الذي كان بمثابة مدخل نظري مهّدنا به للظّاهرة المدرُوسة- إلى نتيجة مفادها:

- كان للمرأة المبدعة في الأدب العربي القديم والحديث بصمتها في سماء الإبداع، بحيث جاء الشّعر النّسوي في العصور الأدبيّة(الجاهلي/ الإسلامي/ الأموي/ العبّاسي/ الأندلسي)قويّا ومزدهرًا، وشاركت المرأة الرّجل الشعر وسايرت إبداعه في مختلف الأغراض المتداولة آنذاك كالرّثاء، والغزل، والفخر، والهجاء، وإن كان غرضُ الرّثاء الأكثر تداوُلا عند الشّاعرات، ومردُّ ذلك إلى طبيعة المرأة العاطفية، ونفسيّتها المرهفة بالأحاسيس والمشاعر.

- تضاربت الآراء حول مصطلح الأدب النّسائي/ الأدب النّسوي/ أدب المرأة ،بناء على أنّ الأدب وحدة كُليّة، لا يقبلُ التّقسيم وفق معايير خارجية غريبة عن كينُونته.

- سارعت المرأة/ الكاتبة إلى رفض مصطلح الأدب النّسائي، كمعيار يعمل على تفريق وحدة الأدب والتّصغير من شأنها، وقد تنوّعت هذه المواقف بين النُّقاد والباحثين، فكان هناك مُؤيّد لهذا المصطلح وآخر مُعارضٌ له:

– الموقف الرّافض عبّر عن حساسيّة خاصّة تُجاه المصطلح"النّسائي"، حيث يرى أنّ كلمة(نسائي) موازية لمفهوم حريميّ، احتقاريّ ولا يُحدّد هُويّتهنّ على الإطلاق.

– وموقف يُقرُّ بخصوصيّة التّجرُبة، باعتبارها حفريّة الذّات، ويرفُض أن تكون هذه الخصوصيّة نابعة من خصوصيّة تلازُم المرأة.

– إنّه على الرّغم من وُجود اختلافات في الآراء، حول تحقُّق مصطلح أدب نسائي/ أدب نسوي ذي ملامح خاصّة، ومهما أثبتت الدّراسات ذلك وعلّق النُّقاد عليها، يظلُّ جميعنا يلمسُ مدى الاختلاف اللُّغوي بين الجنسين(ذُكورة/ أنُوثة) شئنا أم أبينا، فكلُّنا يرى أنّ المرأة تُعبّر عن المواقف بطريقة مختلفة عن الرّجل، كما أنّ المواقف التي تلتفت إليها وتُبدي تُجاهها اهتمامًا بالغًا، مُختلفةٌ عن تلك التي تُشكّل محور اهتمام الرّجل، فعملت على إرساء معالم"كتابة مُغايرة"، عن كتابة إبداعيّة فنيّة جديدة.

– تُشكّل أوضاع المرأة في الأسرة والمجتمع خطابًا دراميًّا بطلتُه المرأة الضّحيّة، التي تُجبرُ على أن تقبل ظروف الاضطّهاد فعملُها يُتّهم بالدّونيّة والتّقصير، في ظلّ هيمنة ذُكوريّة تضطّهدها وتُلغي شخصيّتها، لكنّ المرأة/ الكاتبة من خلال تلك الأوضاع المأساويّة التي عاشتها، وبفعل الكتابة اخترقت النّظم الاجتماعية السّائدة، وكشفت عن العلاقات الإنسانية والاجتماعيّة، في إطار إستراتيجية المسكوت ،لتُواجه الآخر(الزّوج، الأب، الأخ، الصّديق...) ولتُوحي بمدى تهميشه لها، وفق سطوةٍ إيديولوجيّة ظلّ يُمارسها عليها.

– تحمل الكتابة النّسائية ثقافة أدبيّة، أرادت أن ترفع السّتار على الكبت الدّيني، هذا الأخير الذي يتعلّق بوضع المرأة، التي تُناضل دائما للمساواة مع الرّجل، كمُساواتها معه في حقوق العبادة والشّهادة، والميراث، وأمور أخرى، لتدفع إلى المركز ما ظلّ زمنا طويلا يتنفّس تحت الظّل، وتُدافع عن قضيّة الوُجود، بدءًا من قصّة آدم وحوّاء.

– لقد جعلت المرأة الشّاعرة، مركز كتابتها مُنصبًّا على الجسد، حيث تحمّله إيقاعًا صارخًا، ضاربًا في التّمرُّد ورفض السّائد، فيغدُو الجسد عندها في توتُّر دائم، ثرثارًا لا يصمُت ومُتحرّكًا لا يثبُت، وهكذا قدّمت الأنا الأنثوية عالمها الدّاخلي(الذّات)، في صورة الجسد لترصُد موقعها إزاء المنظُومة الثّقافية العربية.

– إنّ«العتبات النّصية» في الشّعر، تُسهم إلى حدّ كبير في فكّ مغاليقه وفهم دلالاته، وقد عملت الشّاعرة من خلالها على إبراز خُصوصية الأنثى فيها، من خلال تأسيس خطاب أدبيّ نسائيّ هدفُه تفكيك الفُحولة فجعلت من هذه العتبات ممرّا تُؤطّر به جُسور العُبور من الخارج إلى الدّاخل، فتجلّت الرُّؤية الشّعرية النّسائية مُخصّبة بالاختلاف وهدم السّائد، لأنّها تشتغلُ على الفرادة والتّميُّز، إلى جانب إلغاء مركزيّة الآخر بمختلف أشكاله، وتعويضها بمركزيّة الأنا الأنثوية/ الذّات، التي تعمل على هدم مركزية الجماعة.

– رأينا أنّ«المدينة» امتدادٌ لشعريّة المكان، تُشكّله الشّاعرة وتتشكّلُ داخله وفق صُوّر متعدّدة، ولقد لاحظنا من خلال دراستنا لشعر"منيرة سعدة خلخال"، أنّ للمدينة حُضور قويٌّ في نُصوصها، ويتوزّع هذا الحضور ليتجاوز جراحات الوطن، وجراحات الأنوثة، ليطرح صوت المدينة، وهي تحمل تجليّات ودلالات مختلفة ذكرنا منها: المدينة/ الحبيب، المدينة/ الأم، المدينة/ الغربة.

– أمّا إذا عُدنا للحديث عن المرجعيّة الدّينية، نستنتج أنّ الشّاعرة"منيرة سعدة خلخال"، المتشبّعة بالثقافة الدّينية التي تربّت عليها، وظّفت في نصوصها ما علمته وما تعلّمته، حيث لجأت إلى استحضار الآيات القرآنية إضافة إلى التّراث الدّيني.

– لم تقتصر الشّاعرة على المرجعيّة الدّينية، وإنّما تجاوزتها إلى الذّاكرة الرّمزية؛ إذ لجأت إلى استحضار رُموز تاريخيّة، من أجل خلخلة المنظُومة العربيّة المتوارثة.

وبالتّالي حقّقت تكثيفا لغويّا، وأنتجت دلالات مُتعدّدة، تمُكّن من التّعبير عن عالم الشّاعرة الظّاهر والباطن معًا.

- توصّلنا إلى أنّ المفارقة- إلى جانب كونها لُعبة الوُجود- ظاهرةٌ شعريّة، تجعلُ من التّضاد أو التّناقُض لُعبتها الأساس، كما أنّها امتزجت بظواهر أسلوبيّة أخرى، كالانزياح والغُموض- على سبيل المثال-.

اشتغل الشّعر النّسائي- من خلال نُصوص الشّاعرة- على جمع المتناقضات، وكسر السّائد، فعندما نقرأ التّنافر على مستوى البنية السّطحية، نجدُ البنية العميقة تتشكّل وتشتغلُ على جمع المتنافرات.

- وأعلنت الشّاعرة في كتاباتها، ضمير الأنا/ الذّات الشّاعرة الذي يُعدّ فتحًا مهمًّا، لتأسيس مبدأ"الهُويّة الأنثوية"، فنزعت إلى الإقرار باختلاف كتابة المرأة، لذا أدرجت ضمير" الأنا" تعبيرا عن ذاتها، كونُها مالكة لزمام فعل الكتابة.

استطاعت المرأة الشّاعرة، أن تشُقّ طريقها الصّعب والطّويل والمثقل بالهمُوم والعادات والتّقاليد، بحيثُ أخذ النصُّ النّسوي مكانة في المشهد الثقافي العربي، وانتزع الجوائز والمراتب الأولى، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلُّ على مكانة المرأة -الجزائرية- في ساحة الإبداع.

هذا ويبقى بحثُنا يشُوبهُ النُّقص، لأنّ أسئلة كثيرة تتزاحمُ ونحن نُحاول أن نجتهد، وكلّ نتيجة يتمخّضُ عنها سُؤال آخر، يجرُّنا إلى متاهة من الأسئلة الجديدة، فحسبُنا أنّنا اجتهدنا وحاولنا أن نُصيب، بُغيةً منّا رفع اللّثام عمّا كتبته المرأة/ الشاعرة"منيرة سعدة خلخال"، بحسٍّ جماليّ أُنثويّ.

# ملحق

## السّيرة الذّاتية والأدبيّة "لمنيرة سعدة خلخال":

**منيرة سعدة خلخال** من مواليد 08 أوت 1970 بقسنطينة.

- متحصلة على شهادة ليسانس في علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر سنة 1993.

- شغلت منصب مستشارة ثقافية، بمديرية الثقافة لولاية قسنطينة منذ جانفي 1997.

- تشغل حاليا منصب رئيسة مصلحة النشاطات الثقافية لولاية قسنطينة، وهذا منذ جويلية 2003.

- عينت من قبل وزارة الثقافة في 16 مارس 2008 ،محافظة للمهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي.

- عينت منسقة عامة للمهرجان الدولي الرابع للأدب وكتاب الشباب بقسنطينة من 25 إلى 29 جوان 2011.

- اشتغلت بالصحافة المكتوبة لعدة سنوات وفي عدة جرائد منها: مجلة «الوحدة»، أسبوعية«الشروق الثقافي» ويومية«النهار»....

- شاركت في عدة ملتقيات ومهرجانات أدبية داخل الوطن( الجزائر، وهران، عنابة، سطيف، العلمة، قالمة سكيكدة، خنشلة، بسكرة، وادي سوف، قسنطينة) وذلك منذ سنة 1992.

- شاركت في المهرجان الثاني للنساء المبدعات للبحرين: البحر الأبيض المتوسط والبحر الأسود والذي نظم في سبتمبر 2000 بمدينة صالونيك باليونان.

- شاركت في تنظيم عدة ملتقيات وطنية وترأست اللجنة التحضيرية للملتقى الوطني السابع للإبداع الجزائري المعاصر الذي نظم في ماي 2000 بقسنطينة.

- بدأت نشر أعمالها الشعرية الأولى سنة 1990 وذلك في مختلف الجرائد الوطنية والعربية منها:«الشعب» «أضواء»، «النصر»، «الصحافة»، «صوت الأحرار»، مجلتي »الرافد» و«أشرعة» بالإمارات العربية المتحدة أسبوعية«أخبار البلد» بمصر وغيرها....

- كما نشرت قصائدها في«ديوان الحداثة» الخاص بانطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر الصادر عن اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1993.

**صدر لها الدواوين الشعرية التالية:**

- «لا ارتباك ليد الاحتمال» عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2002.

- «أسماء الحب المستعارة» عن منشورات أصوات المدينة سنة 2004.

- «الصحراء بالباب» عن منشورات أصوات المدينة سنة 2006.

- «العين حافية» قراءة شعرية في لوحات الفنانة التشكيلية«ياسمين سعدون» عن دار السهل في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

-للرّيح قالت الشّجرة،عن منشورات موفم ،سنة2013.

**الجوائز:**

**تحصّلت على عدّة جوائز منها:**

- الجائزة الثانية في المهرجان الأول للشعر الطلابي الحرّ بوهران سنة 1992.

- الجائزة الثانية في المسابقة الوطنية التي نظمتها لجنة الحفلات لبلدية سطيف في مارس 2000.

- الجائزة الأولى في الشعر من تنظيم المجلس الاستشاري الثقافي لولاية قسنطينة في مارس 2000.

- جائزة الأوراس الأولى في الشعر في 16 أفريل 2002 من تنظيم الجمعية الوطنية«خط نوفمبر 1954» بخنشلة.

- الجائزة الأولى في المسابقة العربية للشعر التي نظمها تلفزيون الشرق الأوسط في ديسمبر 1995(MBC).

**التّكريمات:**

- كُرّمت بوسام الاستحقاق الثقافي بقسنطينة في أوت 2002.

- كُرّمت بوسام الاستحقاق الثقافي من طرف بلدية قسنطينة في اليوم الوطني للفنان المصادف ل 8 جوان 2004.

- كرمت في ملتقى المرأة المبدعة بمدينة سطيف في أفريل 2004.

- كرمت بمفتاح قالمة الثقافي في الملتقى الأول حواء والإبداع بقالمة في 2 مارس 2005.

- كرمت من طرف المديرية الولائية للأمن الوطني بقسنطينة في 8 مارس 2006.

- كرمت من قبل فخامة رئيس الجمهورية في 08 مارس2008 ضمن حفل«نساء متميزات»ممثلات لمختلف ولايات الجمهورية، نظمته الوزارة المنتدبة للأسرة وقضايا المرأة.

- كرمت في إطار الملتقى المغاربي للشعر الشعبي النسوي ببومرداس من 8 إلى 10 ديسمبر 2011.

**نشاطات أخرى:**

- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ مارس 1998، وعضو مكتب قسنطينة منذ ماي 2002.

- عضو مؤسس لنادي الاثنين الثقافي والفني ،التابع لمديرية الثقافة الذي أشرفت عليه منذ 1997 إلى 2008.

- ترأّست جمعية المبدعات«أصوات المدينة»، التي أسستها من 01 سبتمبر 2002 إلى غاية 03 ديسمبر 2009 بقسنطينة.

- أشرفت على إعداد وإخراج 13 مؤلفا أدبيا بين: الشعر، القصة والمقال، ضمن سلسلة«ذياك البريق» الصادرة عن منشورات«أصوات المدينة».

- شاركت في برنامج«الإقامات الإبداعية» الذي نظمته وزارة الثقافة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، رفقة الشاعرة العراقية منال الشيخ في أوت 2007.

- شاركت في الأسبوع الثقافي الجزائري بالشارقة ،دولة الإمارات العربية المتحدة في نوفمبر 2007.

- عضو حركة شعراء العالم.

- منتجة لبرنامج ثقافي بإذاعة قسنطينة الجهوية، من 28 أكتوبر 2007 إلى 31 أوت 2008.

- شاركت في البرنامج التلفزيوني«ليلة الشعراء»،كضيفة شرف في ماي 2010.

- شاركت في المهرجان الثقافي الدولي الرابع للمسرح المحترف ببجاية، من 20 إلى 30 أكتوبر 2011.

- شاركت كضيفة شرف في المهرجان الثامن للشعر الطلابي، بجامعة قاصدي مرباح بورقلة من 04 إلى 08 مارس 2012.

- شاركت في إحياء يوم العلم بجامعة مولود معمري بتيزي وزو في 16 أفريل 2013.

# قائمة المصادر المراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

**-القرآن الكريم رواية ورش عن نافع**

### أولا: المصادر

1. خلخال (منيرة سعدة) ، أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط01، 2004.

2. خلخال (منيرة سعدة) ، الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط01، 2006.

3. خلخال (منيرة سعدة) ، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2002.

4. خلخال (منيرة سعدة) ، للريح قالت الشجرة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2013.

### ثانيا: المراجع العربية

1. إبراهيم(ريكان)، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د/ط، 1989.

2. أبو النجا (شرين) ، نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د/ط، 2002م.

3. أبو النجا (شرين)، عاطفة الإختلاف: قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط، 1998م.

4. أبو شهاب (رامي) ، الرسيس والمخاتلة- خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر- النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2013.

5. أدونيس(علي سعيد إسبر)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط06، 2005.

6. الأصفهاني(أبو الفرج)، الأغاني، المجلد 19، دار الثقافة، بيروت، ط04، 1973م.

7. أفاية (محمد نور الدين) ، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، دار إفريقيا، الشرق، المغرب، د/ط، 1988م.

8. برهومة (عيسى) ، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، عمان، ط1، 2002.

9. بنمسعود (رشيدة)، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2002.

10. بنور(عائشة)، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية وزارة الثقافة، الجزائر، ط02، 2007.

11. بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، الدار البيضاء، ط02، 1985.

12. بوسيس (وسيلة)، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية-دراسة- منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2009.

13. بوشوشة (بن جمعة)، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط01، 2009م.

14. بوشوشة (بن جمعة)، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط01، 2009م.

15. بوشوشة (بن جمعة)، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، الدار المغاربية للنشر والطباعة تونس، ط01، 2005م .

16. بوفلاقة (سعد)، الشعر النسوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 1995م.

17. (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر ، رسائل الجاحظ، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د/ط، 1964 .

18. حسين العفيف (فاطمة )، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011م.

19. حطري (سمية) ، التناص في الشعر النسوي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د/ط، د/ت.

20. حفناوي (رشيد بعلي)، مسارات ومدارات ما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، د/ت.

21. حليم (عادل) ، الرجولة والأنوثة رؤية مسيحية، مطبعة الإخوة المصريين، القاهرة، د/ط، 1998م.

22. حماد(حسن)، المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 1999.

23. حنفاوي (رشيد بعلي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات-المرجعيات-المنهجيات)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

24. الخطيب (عماد الدين) ، هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر،الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2004.

25. الخنساء، (الديوان)، مطبعة دار التراث، بيروت، د/ط، 1388هـ/1968.

26. خير البقاعي (محمد)، دراسات في النص والتناصية، مركز النماء الحضاري، حلب،ط01، 1998.

27. رودان (أسمر مرعي)، تطبيقات في السيمياء الإجتماعي للأدب، صورة المجتمع في القص النسائي الشوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (15)، 2013م.

28. الزاهي(فريد)، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، د/ط، 2003.

29. الزواهرة (طاهر محمد هزاع)، اللون ودلالته في الشعر- الشعر الأردني نموذجا- دار حامد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط01، 2008.

30. السباعي (خلود)، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط01، 2011م.

31. سعيدي (محمد أمين)، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد والبحث عن المغايرة، دار فيسير، د/ب، د/ط، د/ت.

32.السمان (غادة)، القبيلة تستوجب القتيلة، الأعمال غير الكاملة (12)، مطبعة دار الكتب، بيروت، ط1، 1981م.

33.السيد قطب (سيد محمد) وآخرون، في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، ط1، 2000م.

34.شعبان (بُثينة)، 100 عام من الرواية النسوية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م.

35.صالح (صلاح)، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003م.

36.الصايغ (وجدان)، الأنثى ومرايا النص، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2004م.

37.صدوق (نور الدين)، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1994.

38.صقر (عبد البديع)، شاعرات العرب، شاعرات العرب، المكتب الإسلامي، قطر، ط01، 1967.

39.الطبري(أبو جعفر)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر،ج01، دون دار النشر، د/ب، ط01، 2000م .

40.طيفور الخرساني(أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر)، بلاغات النساء، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الفضيلة، القاهرة، د/ط، د/ت.

41.عبد الرحمن (عائشة)، الشاعرة العربية المعاصرة، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1965.

42.عبد الفتاح(كاميليا)، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، مصر، د/ط، 2007م.

43.عبد الوهاب الفريح (سماح)، المرأة العربية والإبداع الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م،

44. العبد(محمد)، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة دار الفكر العربي، د/ب، ط01، 1994.

45. العقاد (عباس محمود)، المرأة في القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، د/ت.

46. عناني (إبراهيم)، إبداع المرأة كوكب زاهر في الأدب والصحافة، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د/ط، 2005.

47. عيد(رجاء)، القول الشعري(منظورات)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د/ط، 1995.

48. الغدامي (عبد الله محمد)، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللغة».

49. الغدامي (عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، د/ب، 1999م.-

الغدامي (عبد الله)، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية- المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 2005م.

50. الغدامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط03، 2006.

51. غصوب (مي)، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، لندن، ط01، 1991م.

52. القلقشندي (أبو العباس أحمد)، صُبحُ الأعشى، ج1، دار الكتب العلمية المصرية، القاهرة، د.ط، 1922.

53. القيرواني (إبن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، ط4، 1972.

54. كدّو (فاطمة)، الخطاب النسائي ولغة الإختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، د/ط، د/ت.

55. كرام (زهور)، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

56. كمون (زهرة)، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2007م.

57. كندي(محمد علي)، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ط01، 2003.

58. كيوان(عبد العاطي)، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د/ط، د/ت.

59. لطيف اليوسفي(محمد)، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، تونس، د/ط، د/ت.

60. المتنبي(أبو الطيب)، (ديوان)، تعليق يحي شامي، دار الفكر العربي، بيروت، د/ط، 1997.

61. مجموعة مؤلفين، الكتابة النسائية، التخيل والتلقي، اتحاد كتاب المغرب، ط01، 2006.

62. محمد إبراهيم(رزان)، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط01، 2003.

63. محمود(إبراهيم)، الشبق المحرم، أنطولوجيا النصوص الممنوعة، رياض الريس للكتب والنشر، ط01، د/ت.

64. مخافي (حسن)، القصيدة والرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 2003.

65. مختار عمر(أحمد)، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 1997.

66. مستغانمي(أحلام)، ذاكرة الجسد، منشوراتANEP الجزائر، 2004.

67. معتصم(محمد)، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 2004.

68. معماش(ناصر)، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار آدار للطباعة والنشر، الجزائر، د/ط، د/ت.

69. مفقودة(صالح)، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، ط01، 2003.

70. المناصرة(حسين)، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2008.

71. المناصرة(عز الدين)، غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط01، 2006.

72. نصيف التكريتي(جميل)، نظرية الحوارية في كتاب باختين: شعرية دوستو يفسكي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 1986.

73. هلال(محمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د/ط، 1973.

74. وغليسي(يوسف)، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013.

75. ونيسي(زهور)، على الشاطيء الآخر(قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د/ط، 2007.

76. الوهيبي(فاطمة)، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2005.

77. اليافي(نعيم)، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط01، 2008.

78. يحياوي(رواية)، كلك في الوحل...وبعضك يخاتل، دار ميم للنشر، د/ب،ط01، 2014.

79. يموت(بشير)، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، المكتبة الأهلية، بيروت، ط01، 1934.

### ثالثا: المراجع المترجمة

1. باشلار(غاستون)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط03، 1987.

2. جاكبسون(رومان) وهالة(مورليس)، أساسيات اللغة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 2008.

3. لوتمان(يوري)، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، جماليات المكان، عيون المقالات، بايدونغ، الدار البيضاء، ط02، 1988.

**رابعا: المراجع الأجنبية**

1- Barker.c(2004) sage dictionary of cuctural studies,london :sage

**خامسا: المعاجم**

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة"ذكر"، دار صادر، بيروت، لبنان، د،ط، د/ت.

2. البستاني(بطرس)، محيط المحيط، مادة"أنت"، ج01، دار الكتاب العالمية، بيروت، لبنان، ط01، 2009.

3. جامبل(سارة)، النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد شامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، 2002.

4. الزيات(أحمد حسن)، وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة، اسطنبول، تركيا، د/ط، 1960.

5. عناني(محمد)، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة، ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، القاهرة، ط03، 1996.

6. نخبة من الأساتذة المصريين والعرب المتخصصين، معجم علم الاجتماع، مراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة للكتاب، د/ط، د/ب، 1985.

**سادسا: الرسائل الجامعية**

1- بايزيد(فطيمة الزهراء)، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: د/ الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتمة، 2012.

2- بوشلقية(رزيقة)، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستر، إشراف: د/ رواية يحياوي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015.

3- بولفوس(زهيرة)، التجريب الروائي في الخطاب الشعري المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص أدب جزائري، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

4- حمدان(أحمد عبد الله محمد)، دلالة الألوان في شعر نزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في اللغة العربية وآدابها، إشراف: يحي جبر، خليل عودة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008.

5- القاضي(إيمان)، السيمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام(1950-1985)، رسالة ماجيستر، إشراف: حسام الخطيب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1989.

**سابعا: المجلات والدوريات**

1. جريدة الغد، 2017.
2. جريدة القلم الثقافي، المغرب، الخميس، 14 جمادى 1428هـ، 31 ماي، 2007.
3. سلسلة عالم المعرفة، رقم 196، مطابع السياسة، الكويت، 1995.
4. سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، عدد 68، 1997.
5. سلسلة نساء مغاربيات، نشر الفنك، د/ب، د/ط، 1991.
6. مجلة إبداع، عدد 01، يناير، 1993.
7. مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، عدد: 09، يناير، 2007.
8. مجلة أدب ونقد، عدد 135، دون دار النشر، د/ب، نوفمبر، 1999.

9. مجلة الآداب الأجنبية، العدد: 76، س: 19، 1933.

10. مجلة الحكمة، عدد: 03، دون دار النشر، د/ب، 1993.

11. مجلة الدوحة، قطر، العدد: 07، ماي، 2008.

12. مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، عدد: 167، يوليو، 2011.

13. مجلة ألف البلاغة المقارنة، عدد: 09، دون دار النشر، د/ب، 1999.

14. مجلة الكرمل، عدد: 16، دون دار النشر، مصر، 1992.

15. مجلة المخبر، عدد: 03، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د/ت.

16. مجلة المعرفة، عدد: 166، د/ب، 1975.

17. مجلة زهرة الخليج، عدد 1986،السنة الثالثة والثلاثون 16 تموز، 2011.

18. مجلة علامات، عدد: 33، تونس، د/ت.

19. مجلة علامات، عدد:30، دون دار النشر، د/ب، د/ت.

20. مجلة فصول، عدد75، د/ب،2003 .

21. مجلة فكر وفن، عدد: 86، دون دار النشر، د/ب، د/ت.

22. مجلة كتابات معاصرة، العدد 26، 1996.

23. مجلة كتابات معاصرة، عدد: 21، بيروت، 1994.

24. مجلة مواقف، العدد 73-74، خريف 1993، شتاء 1994.

25. مجلة وزارة الثقافة، عدد: 04، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2004.

26. منشورات كلية الآداب، مكناس، المغرب، عدد: 09، 1996.

27. منشورات مجلة آمال، الجزائر، د/ط، 2005.

28. الموقف الأدبي، عدد: 338، اتحاد الكتاب العربي، د/ب، د/ط، 1999.

**تاسعا: المواقع الإلكترونية**

1- AzezaaaLi@Laghad.joos.com.13/03/2017.23:30h.
2- http://w w w.alnoor.se/article.asp ؟ id=18072.

3- http://www.ahewar.org/debat/nr.asp ? nm=1

4- http://www.arrafid.ae/arrafid/f ,03/07/2011html.

5- http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=127304؟r=0.08/03/2008.

6- http://www.oujdacity.net/regional-article-2361-ar.html/amp?espu=1.

7- https://falechaHassan.wordpress. Com. 2013/01/12.

**ثامنا: الملتقيات**

1- أعمال المتلقى الدولي الثامن للرواية(عبد الحميد بن هدوقة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د/ط، 2004.

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات


| المحتويات | الصفحة |
|---|---|
| الإهداء | |
| شكر وتقدير | |
| مقدمة..... | أ– ز |
| مدخل: المرأة العربية: تاريخية الكتابة النّسوية وهاجس التّعبير عن الذّات | 01 |
| الفصل الأوّل: الأدب النّسوي؛ الإشكاليّات والمرجعيّات..... | 19–80 |
| المبحث الأوّل: إشكاليات الأدب النّسوي..... | 19 |
| المطلب01: الأدب النّسوي؛ المصطلح والمفهوم..... | 19 |
| المطلب02: الأدب النّسوي؛ الخصوصيّة والاختلاف..... | 27 |
| المطلب03: الأدب النّسوي بين التّجاوز الفنّي والالتزام الأخلاقي..... | 39 |
| المبحث الثاني: المُعطيات المُشكّلة لصورة الأنثى في الخطاب النّسوي..... | 50 |
| المطلب01: المُعطى الدّيني..... | 50 |
| المطلب 02: المُعطى الاجتماعي..... | 56 |

المطلب03: المُعطى الجسدي..... 67

الفصل الثاني: تمظهُرات الأنثى في شعر''منيرة سعدة خلخال''..... 80-164

المبحث الأوّل: تمثُّلات الأنثى في الفضاء الشّعري..... 80

تمهيد: حول التّمثُّل/ التّمثيل..... 80

المطلب01: تمظهُر الأنوثة في العتبات النّصية..... 82

أولا: عتبة العنوان..... 82

1/ العنونة وطمسُ الهُويّة الأنثويّة في ديوان ''أسماء الحبّ المستعارة''..... 85

2/ عنونة التّمرُّد الأنثوي في ديوان''للرّيح قالت الشّجرة''..... 87

ثانيا: عتبة الغلاف..... 90

1/ تمثُّلات الأنثى في غلاف ديوان''أسماء الحبّ المستعارة''..... 91

2/ تمثّلات الأنثى في غلاف ديوان''للرّيح قالت الشّجرة..... 94

ثالثا: عتبة المقدّمة..... 99

1/ قراءة في مقدّمة ديوان''أسماء الحبّ المستعارة''..... 99

2/ قراءة في مقدّمة ديوان''للرّيح قالت الشّجرة''..... 100

المطلب02: أنُوثة المكان في الفضاء الشّعري..... 102

أوّلا: المدينة/ الحبيب..... 105

ثانيا: المدينة/ الأمّ..... 113

ثالثا: المدينة/ الغُربة..... 115

المبحث الثاني: التمثُّلات المرجعيّة في شعر''منيرة سعدة خلخال''..... 121

المطلب01: تمثُّلات المرجعيّة الدّينية..... 123

أوّلا: القرآن الكريم..... 123

ثانيا: التُّراث الدّيني..... 128

1/ قصة'' آدم وحواء'' وتجلّي معنى الانتماء الوُجودي..... 128

2/ قصّة''قابيل وهابيل'' وتجلّي معنى الهيمنة والخُضوع..... 129

3/ قصّة''صاحب الجنّتين'' وتجلّي معنى الحسرة والنّدم..... 131

المطلب02: تمثّلات المرجعيّة الرّمزية..... 133

أوّلا: رمزيّة الذّات الأنثويّة..... 135

1/ ''شهرزاد''/ كسر السّلطة الذُكورية..... 135

2/ ''الخنساء''/ الوجع الأنثوي..... 139

3/ ''جميلة بوحيرد''/ الصّمود والتّحدي..... 141

المبحث الثالث: لُعبة التّضاد وتشكيل المفارقات في شعر''منيرة سعدة خلخال'' 145

المطلب01: مُفارقة التّضاد والتّجاوُر..... 145

المطلب02: مُفارقة اكتشاف الذّات وإعادة بناءها..... 150

خاتمة..... 157

مُلحق: السّيرة الذّاتية والأدبيّة ''لمنيرة سعدة خلخال''..... 161

قائمة المصادر والمراجع..... 165

فهرس المحتويات..... 177