تاريخ الإرسال: 2014/09/28 - تاريخ القبول للنشر: 3014/11/30 تاريخ النشر: 2014/12/22

القصيدة النسوية الجزائرية وإكراهات الخطاب السوسيو سياسي
- سياق التكوين-

وداد بن عافيه
قسم: اللغة العربية وآدابها
جامعة: الحاج لخضر-باتنة-

مقدمة:

ساد الجو الفحولي واللغة الذكورية الخطاب الشعري الجزائري منذ فجر العصر الحديث، مع مطلع الحركة الإصلاحية سنة 1925، ضمن مناخ ضبابي ساده التيارات التقليدي المحافظ بنزعته التوجيهية الإصلاحية والوجداني الرومنسي بانكفائه على الذات الشاعرة مصورا آمالها وأحزانها تحت ثقل الوطأة الاستعمارية آنذاك.

ومع منتصف الخمسينيات أرهصت بوادر الحركة الشعرية الجديدة والقصيدة الحرة بنص "طريقي: "لأبي القاسم سعد الله" الذي نشر في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس1955 على غرار ما حدث في المشرق العربي في الأربعينيات (1947م) حيث أحدثت "نازك الملائكة" انعطافة في الشعر العربي بقصيدة "الكوليرا" بخرقها للنموذج الذكوري السائد، والتأسيس لنسق شعري أنثوي يتمثل في "القصيدة الحرة" أو "شعر التفعيلة، "إن عمل نازك كان مشروعا أنثويا من أجل تأنيث القصيدة، وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد -أولا- إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة".[1] إلا أن المفارقة الحاصلة هاهنا، تتمثل في أن السياق الذي ظهرت فيه القصيدة الحرة في الجزائر تجعلنا نصنفها ضمن النسق الذكوري، فحتى هذه الفترة لم تظهر بعد أقلام شعرية نسائية، مما جعل الهيمنة للفحل أوالرجل الذي حاصر المملكة الشعرية وحيدا، فكان المهاجم والمدافع، وكانت المعركة رجالية في القصيدة العمودية والحرة التي اعتبرت أنساقا رجالية في الساحة الجزائرية.

بدأت تلوح في الأفق أقلام نسائية تزاحم الأسماء الذكورية في النسقين العمودي والحر خلال فترة السبعينيات، وبرز "اتجاهان اثنان، اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر، ويحاول التجديد في إطاره مثل مصطفى

1 - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص 16-17.

الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بوالدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة، عبد الله حمادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنير وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحر، وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي، مثل أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمري بحري وأحلام مستغانمي...".[1]

إشكالية الدراسة:

لم يعد الخطاب الشعري الجزائري حكرا على الرجل، بل أصبح مشروعا إنسانيا يشترك فيه الرجل مع المرأة لتطوير هذا الخطاب الجديد، أمام تدفق أسماء نسائية بعد الاستقلال: كمبروكة بوساحة، أحلام مستغانمي، زينب الأعوج، ربيعة جلطي، نورة سعدي، نادية نواصر، ليلى راشدي وغيرهن.

وكان هذا الغزو النسائي لمملكة الرجل بمثابة فتح ثقافي في الساحة الشعرية الجزائرية، وإعادة تأميم للخطاب الشعري الذي احتكره الرجل، ليصبح مشروعا مشتركا يمارسون فيه إنسانيتهم وحقهم في التعبير والقول، "والشعر إذا لم يكن خطابا أنثويا فهو ناقص في نسقه الإنساني وسيكون انحيازيا ومتعاليا وأنانيا".[2]

والإشكال المطروح هاهنا يتمثل في كيفية حدوث الغزو الثقافي النسوي للخطاب الشعري الذكوري، وهل فكرت الشاعرة الجزائرية أن تكون ندا للفحل المسيطر على النسق الشعري بقوة، بتأنيث الخطاب الشعري الجزائري بتأثير من طبيعتها الفكرية والبيولوجية وإعادة إنتاجه ثقافيا، أم أنها ألقت بسلاحها مستسلمة بمجرد ولوجها المملكة معززة الخطاب الذكوري، متبنية قضاياه، ناسجة على منواله، بروح وفكر فحولي؟.

ا. تمفصلات القصيدة النسوية في الجزائر:

1- إستعارة اللغة (لغة الرجل):

ساد في عرف الثقافة العالمية والعربية أن "المرأة معنى والرجل لفظ"، فاللغة من صنع الرجل مما "يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية، هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة (...) ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله".[3]

إن تأنيث الخطاب الشعري الجزائري ليس بالأمر السهل أمام الهيمنة الذكورية على اللغة وأنساقها، والمسألة هنا تتعلق بتغيير الذهنيات في وسط ثقافي يدافع عن الأنساق المهيمنة ويمجد سلطة الرجل على

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 167 ،دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.
2- الغذامي، مرجع سابق، ص 88.
3- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2006، ص 08.

حساب المرأة التي ينظر إليها كتابع ومكمل وأنها تحيا على هامش الفعل اللغوي، مما يجعل الأنثى تنزع عنها ذهنية الند والضد والاختلاف، وتسعى لأن تعيش في جلباب فحولي معززة خطاب الرجل.

ضاع النص الجمالي السبعيني في الجزائر داخل الخطاب السياسي ولم يكن سوى صدى لمرجعية اجتماعية جاهزة، ولم تبدأ بوادر المقاومة الجمالية وشعرية الاختراق في الشعر الجزائري حتى مطلع التسعينيات على مستوى الخطاب الذكوري، الذي وجد صعوبة في شق طريقه نحو الحداثة واختراق السائد السياسي والإيديولوجي مما جعل الطريق وعرة أمام الشاعرة الجزائرية في إيجاد مكان لها في خطاب ذكوري تجريبي لم ينضج ولم تتحدد معالمه أمام تناقضات الواقع الجزائري في تلك الفترة، وأن تفرض نفسها كشريك يختلف جسدا وفكرا ولغة أمام إكراهات الخطاب السوسيو سياسي السائد.

أمام هذه المعطيات الثقافية المعقدة، صدحت أولى الأصوات الشعرية النسوية الجزائرية لتشارك الرجل همه ومشروعه الثقافي بصدور أول ديوان شعري سنة "1969" لمبروكة بوساحة بعنوان"براعم"، تلاه ديوانا أحلام مستغانمي "على مرفأ الأيام" سنة "1972"، و"الكتابة في لحظة عري" سنة "1976".

فهل شقت الشاعرة الجزائرية طريق التميز والاختلاف، سعيا لإنشاء نسق إبداعي أنثوي، أم اندمجت مع الخطاب الذكوري السائد بلسان الثقافة الرجالية خاضعة لشروط النموذج الشعري السائد؟

2-الجنوسة والنسق المهمين:

اتفقت الثقافة العالمية بالإجماع منذ أرسطو وأفلاطون على فكرة "التراتبية النخبوية" في المجتمع وعلى تصنيف المرأة بحسب دورها البيولوجي المقتصر على الجنس والتوالد، وقصورها عن العمل الفكري والإبداعي الذي استأثر به الرجل، ومن ثم فهي تحتل موقعا هامشيا وثانويا وإقصائيا كجنس ثان في المجتمع حتى أن "فرويد" وصفها بأنها "رجل ناقص"، فيما اعتبرها "جان جاك روسو" المصدر الأول لشرور العالم، وقد "اشتهرت "سيمون دي بوفوار" بقولها "المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة". وهذه إشارة بالغة القيمة إلى دور المجتمع، لتشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر".[1]

ظهر النقد النسوي – الذي يندرج ضمن النقد الثقافي– ضمن حركات ما بعد البنيوية، مسخرا النظريات النفسية والماركسية والتفكيكية والثقافية مع نهاية الستينيات في فرنسا كردة فعل على تهميش المرأة ليؤكد "وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي وتجاربه الخاصة من نفسية وفكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوله، والمرحلة التاريخية التي

1– حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2007، ص 132.

يعيشها".[1]

يتسم النقد النسوي بتسليط الضوء على موضوع المادة الأدبية النسوية واستخلاص سماتها وخصائصها وكيفية إدراك المرأة لذاتها وللعالم الخارجي، مع تحديد سمات لغة الأنثى وأسلوبها.

ظهر مفهوم "النوع" أو"الجنوسة" منذ الثمانينيات مع عالم النفس "روبرت ستولر" ليعبر عن أنواع السلوك الأنثوي الذي تعبر به المرأة ثقافيا عن تمايزها الجنسي عن الرجل "فالجنوسة ليست معطى بيولوجيا، وإنما هي سيرورة اجتماعية، تترجم عادة كلمة "الجندر" بالنوع الاجتماعي وهي أساسا مقولة ثقافية وسياسية، تختلف عن الجنس باعتباره معطى بيولوجيا، وتعني الأدوار والاختلافات التي تقررها وتبنيها المجتمعات بين الرجل والمرأة (...) بحيث يتبين لنا أن الاختلاف بين المرأة والرجل مبني ثقافيا وإيديولوجيا، وليس نتيجة حتمية بيولوجية"[2]

لم تكن الحركة الشعرية الجزائرية في السبعينيات سوى رجع صدى للواقع الاجتماعي والسياسي السائد، فقد كانت البيروقراطية الرجعية والبورجوازية التي أرادت أن تنهش خيرات البلاد على حساب الطبقة العمالية الكادحة قطب الرحى الذي دارت حوله الموضوعات لشعرية التي ذابت داخل مرجعية اجتماعية جاهزة مكرسة النهج الاشتراكي لأجل توفير العدالة الاجتماعية وتحرير الطبقات العمالية مما لحق بها من ضير جراء الرجعية الداخلية التي أرادت أن تحل محل الاستعمار، وتستنزف كل شيء لحسابها الخاص.

أرادها الشعراء ثورة في روح وشكل الشعر، فتبنى هؤلاء الشباب القصيدة الحرة تأثرا بالشعر المشرقي وبلغة السياب وعبد المعطي حجازي ومحمود درويش ونزار قباني ونازك ومظفر النواب، وبالثقافة الغربية لاسيما بشعراء الثورة مثل مايكوفسكي، أراغون، ناظم حكمت، لوركا، بابلونيرودا الذين شكلت كتاباتهم سندا إبداعيا لتجربة أحمد حمدي، أبو القاسم خمار، أحلام مستغانمي، حمري بحري، زينب الأعوج، ربيعة جلطي، أزراج عمر وغيرهم، "لقد حاول هؤلاء الشباب احتضان الواقع الاجتماعي وآلام الجماهير الكادحة وطموحاتهاوكانت نظرتهم إلى هذا الواقع نقدية واقعية حاول الشعراء من خلالها الكشف عن السلبيات والتناقضات الموجودة في المجتمع لكن هذه العملية لم تكن غاية في حد ذاتها وإنما كانت وسيلة لبناء مجتمع أفضل".[3]

كنتيجة لما سبق نستطيع تحديد طبيعة النسق الشعري المهيمن خلال السبعينيات في الجزائر،

1- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد البنيوية، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2009، ص 31.
2- نفسه ، ص 44.
3- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص 126.

حيث تنازع التيارات العمودي والحر لبناء خطاب ثوري مناهض للواقع السائد برؤيا اشتراكية مستشرفة لمستقبل عادل وأكثر إنصافا.

فما هي خصوصية الأقلام النسائية الجزائرية تحت ضغوط ووطأة نمطية خطابية جاهزة فرضها الواقع السياسي والاجتماعي المعاش آنذاك، وهل تمكنت الكتابة النسوية من شق طريقها الإبداعي وتجاوز الإكراهات السوسيو سياسية المفروضة؟

كيف أدركت الشاعرة الجزائرية ذاتها وعالمها الخارجي، وكيف عبرت بلغة وأسلوب أنثوي عن هذه التجربة، وما الذي ميز قولها الشعري عن الخطاب الذكوري السائد؟

3- النسق الذكوري:

نلتمس في الخطاب الشعري النسوي السبعيني إذعانا وتبعية للخطاب السياسي الإيديولوجي في أغلبه، لولا بعض ملامح التجديد المغيبة داخل اللهجة الشعرية الاشتراكية السائدة -كما سيأتي-، فقد مثل الرفض والثورة والوطن والفلاح والقرى الاشتراكية أهم البؤر الدلالية للموضوعات الشعرية.

سطع نجم "زينب الأعوج" -التي لا تكره الشمس- خلال هذه الفترة ممجدة الوطن والطفولة والثورة برؤيا واقعية اشتراكية امتدت بنفس ملحمي طويل عبر قصائد ديوانها الأول: "يا أنت من منا يكره الشمس" حيث جسدت رؤيتها الإيديولوجية، وقد تآمرت البورجوازية على البلاد تريد ابتلاع خيراتها وإفشال ثورتها الاشتراكية، مصورة مأساة الوطن:

هل تمحى الأختام؟؟

هل تضيع أوشام خُطت بالنار؟؟

وهل يُنسى وطن كان يُحسد في عينيه؟؟

يا أنت.يا هذا الرغيف الجامد في الحلق.

ما نسيتك،

ما غاب عني وجع الأولاد وعيني

وغابة صدري المزروعة بالأحلام،

وأشياء صغيرة، ختمت على دم القلب لحظة الولادة،

نحن للحب، وللحب مازلنا نصلي، ونغني، ونموت..

ونقتفي آثار قدم سافرت نحو الوادي

تعانق البحر..

نجوع..نتحسس العري والطعنات،

ونحاول مع الموعد،

أن ننجب الوعد قصيدة.. [1]

الوطن، الرغيف، الوجع، الأولاد، الجوع، الطعنات، هي المدارات الدلالية لهذا المقطع الشعري الذي تسوده رؤيا تفاؤلية حالمة: غابة صدري المزروعة بالأحلام، للحب مازلنا نصلي، ونغني، ونموت، حيث تمازجت النظرة النقدية والرؤيا التفاؤلية في هذا المقطع الذي يكاد يكون مشهدا اختزاليا لمسافة شعرية ماراتونية قطعتها "زينب" خلال تجربتها الشعرية الأولى وديوانيها الأول والثاني[2]، قبل أن تغير مسارها الفني في ديوانها «راقصة المعبد»، وهو حكم يمكن أن يعمم على شعراء أعوام السبعين في الجزائر، حيث «كانت فكرة الاشتراكية هي الموضة المتألقة المتداولة بين عامة الأدباء الشباب ولذلك تستطيع أن تقرأهم جميعا من خلال قصيدة واحدة يكتبها واحد منهم»[3]، والشاعرة متناغمة مع النسق الذكوري السائد، وإن بدت لديها ملامح تجديد أنثوي فهي طفيفة وغير بارزة الملامح بشكل جلي، ولا أعتقد أن «زينب الأعوج» كانت تفكر في تلك الفترة بإنشاء خصوصية خطابية تسم الشعر النسوي بقدر ما أرادت أن تفرض نفسها داخل النسق الذكوري كإضافة إلى المشهد الثقافي الجزائري.

ورغم هذا فقد أدخلت الشاعرة أسلوبا جديدا في الشعر الجزائري يتمثل في توظيف الأدب الشعبي مستشرفة انتصار الاشتراكية في قولها:

الريح ..الريح..

1- زينب الأعوج، يا أنت من منا يكره الشمس، مجلة آمال، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (شعر ما بعد الاستقلال)، ع.2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 159-158

(*) عنوانه: أرفض أن يدجن لأطفال، صدر عن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق، عام 1981.

3- عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص178_ 179.

الريح قادمة والأيام واعدة،

«وما يبقى في الوادي غير أحجاره»

قل لهم إن حكمة الشيخ صادقة

وأن الوطن كما كان أو أكثر..

مازال جميلا [1]

كنت أزمع القول أن الحكمة تندرج ضمن الموروث الشعبي الحكواتي، فهي خلاصة القصص الشعبي الذي هو من اختصاص المرأة والجدة تحديدا، فالسرد خصوصية أنثوية، إلا أن الشاعرة توجه الأسطر الشعرية إلى دلالة ذكورية «إن حكمة الشيخ صادقة»، فالشيخ هو الرجل الخبير الذي علمته السنون، وهي تنسب الحكمة إليه بدل أن تنسبها إلى جنسها، مما يؤكد الكلام السابق في أن إنشاء نسق أنثوي خاص لم ينازع الشاعرة التي تقف جنبا إلى جنب بمحاذاة الرجل:

وعلانية أفضح القوائم المنسية ، وأمشي،

أنا الرجل–المرأة، فوق حد السيف وعلى طريق النار/أنتم

الكثرة/أنتم النمل.. [2]

ففي قولها «أنا الرجل–المرأة» تماهي وذوبان الطرفين كليهما في الآخر لتحقيق معادلة «الإنسان» ،فالهم السياسي والإيديولوجي واحد، والمسعى الثقافي مشترك ولا مسافة للنزاع والتخاصم للبروز على حساب الآخر.

إن الالتزام بالقضية الوطنية ومآسيها جعل الشاعرة تنحى منحى مأساويا في شعرها «كأنها كانت تحمل جبالا من الهموم على كاهلها، وأثقالا من الأوجاع في نفسها، سببتها لها معاناة الوطن ومكابدة المواطنين» [3].

وفي شيوع الحس المأساوي الأسيان في شعر «زينب الأعوج» خصوصية أنثوية، فالمرأة تختص بالمراثي والنحيب والبكاء لطبيعتها الأنثوية الرقيقة التي لا تقبل التصبر والتجلد على خلاف الرجل، فعاطفة الحزن غريزة في

1– زينب الأعوج، يا أنت من منا يكره الشمس، مجلة آمال، ع02، ص 159 .
2 نفسه، ص 163
3 مرتاض، المعجم، ص 186

المرأة، وهو ما جعل «زينب الأعوج» تصرح في إحدى حواراتها: «في ما يخص المأساة، لست أدري، ربما هي جزء مني وأنا لا أدري ذلك، كل كتاباتي فيها نبرة الفجيعة والمأساة. لم أفلح إلى حد الآن في كتابة قصيدة الحب مثلا أو قصيدة أحكي فيها ذاتي الحميمة، طبعا أشتهي ذلك لكن كلما بدأت نصا أجده يختار مجراه أجدني أطاوعه إلى النهاية مثل ما حدث في رباعيات نوارة لهبيلة ومرثية لقارئ بغداد» [1].

يبدو جليا من خلال اعتراف الشاعرة أنه لا يد لها في هيمنة الحزن على شعرها، وفي ذلك طغيان لطبيعتها الأنثوية على إرادتها العقلية. ولعلها الخصوصية الأنثوية الوحيدة في شعر «زينب الأعوج» التي تناولها هذا العنصر من خلال النسق المهيمن، وقد بدت مسالمة للرجل، غير منازعة لسلطته الذكورية، همها أن تتموقع داخل النسق الثقافي بلغتها الشعرية البسيطة الخام، وإيقاعها النثري، وتصديراتها النثرية لقصائدها الشعرية في ديوانها الأول.

ومع بداية الثمانينيات أرهصت التجربة الشعرية «لربيعة جلطي» بقصيدتها النثرية، القريبة من شعرية المرايا والتفاصيل اليومية عن ديوانها الأول «تضاريس لوجه غير باريسي» ممجدة النزعة الاشتراكية، «فقد كان قربانا شعريا لثقافة المرحلة السياسية خلال السبعينيات. إذ كان تمثلا لغويا للمسألة الاشتراكية في الجزائر» [2]. التي كرست لها الشاعرة مسيرتها الشعرية على غرار «زينب الأعوج» دون خلق دلالات شعرية جديدة، إذ لم تتجاوز موضوعاتها سقف الواقع الاجتماعي والسياسي برؤيا اشتراكية ونمطية مملة، ومن نماذجها ما يلي:

تنهيدة لجدتي:

«واه قدر جنبي الأشواك من حقول كرزية..

قدر أن يدخل الكفار جنة النعيم...

باسم اللّه الرحمن الرحيم».

يأتي موكب فارسي ينبض الرعد

يحفر جملة عربية بوجه الأرض

1- أحمد الهاشمي، حوار مع الشاعرة الجزائرية زينب الأعوج لوكالة أنباء الشعر، ص 10، شبكة الانترنت:
Google.ae.com
http:/www.3yonhala.com

2- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، طبعة خاصة، قسنطينة، 2008، ص 194

حلت مواسم الحصاد

راء....

فا...

ضاد.... [1]

تصور الأبيات معاناة الطبقة الكادحة في الحقول مبينة شكلا من أشكال الاستغلال، وهيمنة الإقطاع، إلا أن صوت الرعد يعلن الثورة والتغيير والرفض ليحل «موسم الحصاد». ولئن كانت الشاعرة قد نسبت القول إلى «الجدة» الأنثى فهدفها أن تبين ضعف الإنسان المستغل، لا أن تخص المرأة بحديث خاص أو أن تحدث انزياحا بهذا الشأن.

لم تشق «زينب» و»ربيعة» طريق التميز في الخطاب النسوي الجزائري مع بداية الثمانينيات عند صدور ديوانيهما الأولين، ولم يختلف صوتهما الشعري عن شعراء جيل السبعينيات الذين أوجدوا قطيعة مع النص التقليدي المحافظ وأحدثوا انزياحا طفيفا ضمن البنية التقصيدية الجزائرية، ضمن خطاب مناهض للوجود السائد.

إن الارتداد إلى الشعر النسوي الجزائري أواخر الستينيات وبداية السبعينيات يجعل الدارس المتأمل يتحسس فيه خصوصية أنثوية قياسا إلى التجربتين السابقتين، إذ أن الترتيب الزمني ليس معيارا بخصوص هذه المسألة، وأقصد هاهنا التجربة الشعرية الرائدة لمبروكة بوساحة وأحلام مستغانمي.

II –الشعرية النسوية والبحث عن نسق جديد :

صحيح أن «للثقافة وسائلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها المهيمنة»[2]، ولا شك أن النسق الفحولي هو المهمين في الجزائر خلال فترة السبعينيات، إلا أنني لا أعتقد بأن الشاعر الجزائري كان انحيازيا أو أنانيا ولا متسلطا ولم يسع إلى حجب الأنوثة عن الشعر بقدر ما لاقى التجربة الشعرية النسوية بالترحاب والمحاباة.

فقد احتفت الساحة الثقافية الجزائرية بصدور أول ديوان شعري «لمبروكة بوساحة» عام «1969» وتعهدت برعمها بشوق بعد طول انتظار.

إستقبلت الأقلام والعقول الرجالية ديوان «براعم» بحنان ورفق، إذ قدم له الشاعر «محمد الأخضر

1– ربيعة جلطي، الفيضان، مجلة آمال، ع02، ص 169–168

2– الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 74

السائحي» بكلمات رقيقة مشجعة، ووصفه الشاعر «محمد أبو القاسم خمار» بالرقة في الحجم والكلمات والمعاني في مقال له بجريدة الشعب سنة «1970».

وأشار «أحمد دوغان» إلى رهافة حس الشاعرة ورقة شعورها مشيدا بوجدانيتها[1]. «إنه احتفاء الشعراء الذكران بالأنوثة الشاعرة في زمان ومكان منزوعي الوأد الثقافي»[2].

ولكن هل طغت «مبروكة» وتجبرت وبحثت عن خصوصيتها الذاتية في إدراكها لنفسها ولعالمها الخارجي بعيدا عن النسق الفحولي المهيمن، معلنة العصيان للنمط الثقافي السائد؟

وإن فعلت وعدلت، فهل حدث ذلك بنية مبيتة مسبقة، أم أن نداء الفطرة والطبيعة البيولوجية الأنثوية واللاشعور تضافرت لصناعة جو مميز للديوان؟

تفتقت براعم «مبروكة بوساحة» عن قصائد سادها النفس الوجداني الرومنسي المعتق بمسحة أنثوية حزينة تسفر عن مشاعر مكبوتة وعن صوت الذات الأنثوية الرقيقة، وهي أحاسيس تتعالى عنها الفحول، مما غير من دلالات النسق الشعري الرجالي بنفَس وشعرية جديدة رسمتها المرأة على خارطة القصيدة الجزائرية.

1-الحزن بوصفه أنثى:

وهو عنوان استعرته من كتاب «تأنيث القصيدة» لعبد الله الغذامي[3] لانسجامه المضموني مع حالة التيه والضياع والحزن التي تسم شعر «مبروكة بوساحة»، وهو ما يلمحه القارئ في عناوين قصائدها: ألم، حائرة، على حافة الهاوية، ليتني، أيها التائه، التي توحي بحس مأساوي أسيان يلبد سماءها الشعرية، ويلف أبياتها بكثافة عارمة، حتى في القصائد التي تحمل عناوين تفاؤلية، مثل قصيدة «أمل»:

1. كنت وهما
2. كنت أحلاما حزينة
3. كنت آمالا سجينة
4. كنت شيئا مبهما

1- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 120

2-وغليسي، مرجع سابق، ص287

(*)-ينظر: الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 53

5. والتقينا يا رفيقي

6. صدفة في هذا الوجود

7. التقينا..

8. أيها التائه مثلي

9. في دروب من ظلام

10. وشقاء وعذاب

11. خذ يدي وامدد يديك

12. وتعال يا صديقي

13. نهجر الدرب الحزين

14. علنا ننسى الأسى

15. علنا ننسى الأنين[1]

تتداعى أبيات الشاعرة مع النبرة الرومانسية المشرقية، إذ يشعر القارئ بتناص في أبياتها السابقة الممتدة من الخامس إلى العاشر مع قصيدة «طلاسم» «لإيليا أبي ماضي» التي يطرح فيها أسئلة الإنسان والوجود. وكأنني بالشاعرة تعيد طرح الأسئلة الوجودية الكبرى للمقدمة الطللية فيما يتعلق بالإنسان ومصيره في الحياة، لكن في سياق أنثوي تميزه اللغة التعبيرية البسيطة والمباشرة والنبرة المأساوية الأسيانة.

وغير بعيد عن الشعر المشرقي تتناص قصيدة «رأيتها» للشاعرة «مبروكة بوساحة» مع قصيدة «معروف الرصافي» (أم اليتيم)، وذلك منذ المطلع:

رأيتها تحت لفح البرد راعشة

محنية الرأس من حزن ومن ألم

على رصيف تناهى في تأكله

1- مبروكة بوساحة، قصيدة أمل، مجلة آمال، ع02، ص 97

مما يعاني من الأهوال والقدم[1]

تتناص أشعار «مبروكة» مع أنساق خطابية ذكورية، إلا أن ما يميزها أنثويا هي مسحة الحزن التي تنتاب قصائدها وحالة التيه والضياع والحس الوجداني الرومنسي الطاغي، مما يجعلنا نلتمس نوعا من التجديد في هذا الجانب، إلا أنه: «في حالة التأنيث الصحيح لا يسلم الخطاب من فحولته وهذا يعني أن مساعي تأنيث اللغة لم تتمكن –بعد– من تأنيث الذاكرة، مما يجعلنا نشهد نصا أنثويا على مستوى الخطاب الأدبي، ولكنه يضمر في داخله ذاكرة الفحولة، وهي ذاكرة تعبر عن فحولتها بصور من الدلالات –المجازات– عبر الثقافة المتغلغلة في خلايا النسيج اللغوي والتي تتسرب من تحت سطح النص».[2]

تكتب «مبروكة بوساحة» قصائدها العمودية والحرة بذخيرة مثقلة بالموروث الشعري العربي العمودي رغم محاولة التجديد، فهي «في نتاجها تمثل التراث وشيئا من المعاصرة، إذ أنها أقرب إلى المدرسة الرومنتيكية»[3]، إنها تكتب القصيدة الحرة (شعر التفعيلة) بنفس عمودي و»كثيرا ما كانت تعمد (...) إلى تقطيع قصيدتها العمودية الموزونة فتحتال عليها بإفراغها على القرطاس في شكل أسطار شعرية، وكأنها من الشعر الجديد حقا من الوجهة الهندسية، على حين أنها هي في الحقيقة من الشعر الموزون المقفى»[4].

وعلى العموم «فمبروكة» تكتب بخلفية ثقافية وعقلية ذكورية لاعتمادها الشكلين العمودي والحر، وتناصها مع نصوص رجالية، إلا أن التجديد في سياقها الشعري يكمن في الجانب العاطفي باعتبارها امرأة، وتوجهها الوجداني الرومنسي وكيفية معالجة موضوعاتها بحس مأساوي ونبرة حزن حادة جعلت النقاد يلتفتون إليها باهتمام خاص.

إن الحزن هو القيمة الدلالية الأبرز شعريا ونسقيا بوصفه علامة على تأنيث النسق أواخر الستينيات في شعر «مبروكة بوساحة»، مع نفي تهمة تبييت نية الخرق والعدول عن النموذج الذكوري السائد، والتجديد الحاصل إنما حدث بالقوة، قوة الجنوسة والنوع. فالحزن صوت الضمير الذاتي والمشاعر المكبوتة التي تتعالى عنها الفحول.

2–السردية:

يرتبط فعل السرد في الثقافة العربية بحكايا «شهرزاد»، التي لجأت إليه لتضليل «شهريار» باستئناسه

1–مبروكة بوساحة، قصيدة رأيتها، شبكة الانترنت: Goggle ae.com
2– الغذامي، المرأة واللغة، ص 203.
3– دوغان، مرجع سابق، ص 115
4– مرتاض، المعجم، ص 306

إلى توالي الأحداث وتعاقبها مسترسلا مع عذوبة الأسلوب ورشاقة اللغة ورقة الكلام. ومن ثم احتكرت المرأة القص والحكي واستولت على هذا الفعل بجدارة لا يضاهيها فيها فكر الرجل ومنطقه، وترسخ في الأذهان أن «الكتابة رجل والحكي أنثى»، فقد خاضت المرأة معركة اللغة ليس باستعارة قلم الرجل، لكن بإيجاد خصوصيتها في السرد وهي صورة للتحدي والصراع من أجل فرض الذات وعدم ابتلاعها في غمرة الكتابة الرجالية التي سخرت المرأة بأنانية كموضوع ثقافي دون أن تعترف بها كذات ثقافية ولغوية.

وتلكم «أوضح معركة بين المرأة والرجل وأبرز مثال على استخدام الأنثى للغة، نجحت المرأة فيها حيث عرفت كيف تستخدم اللغة، وكيف تجعلها (مجازا) محبوكا ومشفرا، وهذه الحبكة والتشفير أثمرت ثمارها بنقل المرأة من المهزوم (الموؤود) إلى الند»[1].

وحينما كتبت المرأة الشعر لم تتخلص من خصوصيتها الحكائية فمزجت بمهارة بين النظم والقص بنفس مرهف رقيق، خالقة كونا جديدا مبدعا من تداخل الأجناس الأدبية في الكتابة الشعرية، بحدوث تداخل الشعري/ السردي وإلغاء الحدود والتخوم الفاصلة بينهما.

لم تخل التجربة السنوية الجزائرية في السبعينيات من هذه الخصوصية، حيث كتبت «أحلام مستغانمي «الشعر بنفَس حكائي وبتحد، إذ ارتقت منذ البداية إلى مرتبة الند ولم ترض أن تكون إمعة ولا تُبَّعَة للرجل، بل شقت طريق الريادة والتحدي، معلنة عنه في قصائدها، راسمة معالمها الإبداعية بجدارة وتفوق في ديوانها الأول «على مرفأ الأيام» الذي كتبت أشعاره بين سنتي 1969 و1970 . تقول في قصيدة «تحدي»:

لأني رفضت الدروب القصيرة

وأعلنت رغم الجميع التحدي

وأني سأمضي

لأعماق بحر بدون قرار

لعلني يوما

أحطم عاجية الشهريار

أحرر من قبضته الجواري

1– الغذامي، المرأة واللغة، ص 59

لعلي يا موطني رغم قهرك

أعود بلؤلؤة من بحاري[1]

يلتمس القارئ حدة اللهجة في لغة أحلام: رفضت، أعلنت، أحطم، أحرر، قهرك، إنها تبحث عن خصوصيتها كامرأة ليس على المستوى الشخصي فحسب، بل تريد إيجاد وفرض «هوية المرأة الجزائرية» التي سلبتها سطوة وإكراهات الرجل: (أحرر من قبضتيه الجواري)، وأولى خطوات الانعتاق المساهمة في خلق الجو الثقافي باسترجاع مكانتها اللغوية بعيدا عن الهامش الذي أقصيت إليه، فكيف صنعت «أحلام» هذه الخصوصية من خلال اللغة، وإلى أي مدى تجاوزت الإكراهات الثقافية والاجتماعية المفروضة عليها؟

لم يكن ثمة بد من الإخلاص للذاكرة العربية، التي تضمر فعل الحكي للمرأة وتخصها به، فسردت أحلام قصائدها بشعرية تعكس خصوصية الجنوسة أو النوع، دون أن تكتب بعقلية الرجل على الأقل في أشعارها التي تريد من خلالها أن تعزز مبادئها وقيمتها التي تؤمن بها والمتعلقة بالثورة والوطن والشهيد، وكانت ذكية وبارعة في استثمار فعل الحكي لخلق هذه الخصوصية متحدية السطوة الرجالية، عادلة عن النسق الذكوري السائد، مؤسسة لأسلوب شعري جديد، بل لنسق شعري موسوم بخصوصية أنثوية، خالقة الإشكالية الأجناسية في أفق النقد. مجددة بذلك في خارطة الشعر الجزائري ليس من حيث الموضوعات، لكن من حيث الرؤيا والأسلوب والشكل.

لم تخض «أحلام» في مواضيع جديدة لم يكتب فيها الرجل، إلا أن امتلاكها لناصية اللغة، وتفوقها البارع في خلق انزياحات ومعان عميقة جعلها تتميز وتنتصر في معركتها رغم الأنات والصعوبات:

للمرة العشرين بعد الألف

أصلب في الظهيرة

وتخرج الأقزام في مدينتي

تحمل فوق رأسها

ضفيرة...ضفيرة

تهتف في جنازتي

1- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972، ص 17

لتدفن الشاعرة الصغيرة

ولتقطع الضفيرة الأخيرة[1]

غير بعيد عن أدب الأطفال، تسرد أحلام لقارئها قصة الأقزام والشاعرة الصغيرة، كاشفة عن إشكالية الوأد الثقافي الذي تتعرض له كشاعرة جريئة، عارضة جزئيات الأحداث في قالب شبيه بالقصة القصيرة.

إن قارئ «أحلام مستغانمي» ليعجب من عدولها عن القصيدة الحرة في ديوانها الأول «على مرفأ الأيام» إلى القصيدة النثرية في ديوانها الثاني»الكتابة في لحظة عري» ، أو قل إلى نصوص يصعب تصنيفها حسب بعض النقاد، فالكتاب مزيج من الرسائل والمذكرات والمقالات والخواطر، إلا أن تسمية عملها بالديوان يجعلنا نسمي هذه الأصناف مجتمعة «بالقصائد» و»أحلام» تضع النقد أمام إشكالية تداخل الأجناس الأدبية، فهي تصف وتحاور وتروي من خلال القصيدة. ولربما أجاب ناقد من النقاد عن سؤال التجنيس في نصوص هذا العمل بنسبتها إلى النصوص التي وصفها «جنيت» بمصطلح «النص الجامع»، إنه نص استثنائي يتخطى قواعد التصنيف ويتعالى عنها.

يجد القارئ نفسه أمام قصيدة ممسرحة من خلال حوارية «المذكرة 04»:

بالأمس عرضت على واحد من (الهيبيين) أن يأخذك هدية

مني..

سألني إن كنت زهرة..أو منديلا يربط حول الرأس

قلت له إنك معطفي الوحيد

فقال لي: نحن قلما نشعر بالبرد

وكانت المدن الجليدية تزحف نحوي، وكنت لازلت في يدي

فأفترشك،

ونمت في محطة القطار[2]

1– مستغانمي، على مرفأ الأيام، ص 20

2– أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص 27

يتراسل السرد مع الحوارية وأسلوب المذكرات في هذا المقطع الذي يلغي الحدود بين فنون القول ويجعل القصيدة تتجاوب مع الأجناس الخطابية على اختلافها. وتراكم التقنيات التعبيرية للأنواع الأدبية في نص واحد وليد رؤيا تراكمية جمالية للشاعرة، فالأشكال التعبيرية الجديدة نتاج رؤى فكرية وتأملات روحية جديدة، مما يجعل القصيدة في هندستها وشكلها صورة للأنا الشاعرة ومشابهة لها، وقصيدة أحلام تشبهها في أنوثتها وشاعريتها وطموحها وجرأتها وغلوها.

تغير المشهد الشعري الجزائري بغزو «أحلام مستغانمي» كصوت مفكر وجرئ، استطاع إدخال اللغة الحكائية الأنثوية في الشعر، خالقا أسلوبا جديدا أنثويا متميزا، مع إحداث خلخلة في بنية الخطاب الشعري بخلق علاقات مبتكرة بين عناصره، وتأليف صور مجازية وخيالية مبدعة، مبينة خصوصيتها ككائن مختلف في تكوينه وفكره عن الرجل.

كتبت أحلام القصيدة الجزائرية خلال فترة السبعينيات بروح وكيان أنثوي، محدثة خرقا على مستوى الخطاب الشعري الذكوري، مؤسسة لنسق إبداعي خاص بها، وبمن تريد أن تمتطي وتحذو حذوها من الشاعرات، محدثة خرقا على مستوى: جرأة اللغة، سردية وحوارية الأسلوب، مع صعوبة تصنيف نصوصها على المستوى الشكلي الخارجي لتداخل الأجناس الأدبية وعدم التزام نمطية كتابية محددة. فأحلام تناولت مواضيع ذكورية بلغة أنثوية مميزة، واستطاعت أن تحدث الجديد في النسق الشعري الجزائري، وأن تشق طريقها بعيدا عن السلطة الذكورية، وضمن هذه الخصوصية تناولت أحلام الواقع الجزائري خلال فترة السبعينيات برؤيا إشتراكية متحررة إلى حد بعيد من إكراهات الخطاب السوسيو سياسي السائد الذي أخضع غيرها من الشعراء والشاعرات كما رأينا مع «زينب الأعوج» و«ربيعة جلطي».

3-الحب:

تبدو خصوصية «أحلام» أكثر من خلال ديوانها الثاني «الكتابة في لحظة عري» الصادر سنة «1976»، فلا شك أن إرادة التغيير في الخطاب الشعري الجزائري، لاسيما النسوي نزعة عميقة ودافع قوي إلى خروج «أحلام مستغانمي» عن السائد والمألوف، وشق عصا الطاعة، وإعلان العصيان على مستوى الشكل الشعري، إذ أبدت الشاعرة موضوعيا جرأة غير مسبوقة في الطرح، فهي تتناول موضوعات قومية وإنسانية من زاوية الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة مع الإسراف في عرض الجزئيات والتفاصيل كما في قصيدة «رسائل»:

ذاكرتي عشرات الرجال من كل قارات العالم

جسدي لم تبق عليه مساحة صغيرة لم تتمرغ عليها شفاه رجل

تغربت بعدك كثيرا

في غربتي الكبرى يحدث أن أجمع أحزاني على كفيك وانتظر المعجزة.

يحدث أن أسرق منك قبلة وأنا أسير في المدن البعيدة مع غيرك.

.

.

صورتك وحدها نامت معي في فنادق العالم

وشفتاك وحدهما اللتان ارتعش لهما جسدي[1]

وتقول:

لأن الماء يغلي في درجة المئة وأنا أصبحت أغلي بدرجة المئة وواحد .

سأخلع كل فساتيني وأكتب إليك عارية [2]

صدرت «أحلام» لهذه القصيدة بإهداء إلى «فدائي»، وفي قصيدة «المذكرة 04»[3]، تحدثت عن عمان وصورتها كما لو كانت امرأة تتعرى بجرأة مسفة، أما في قصيدة «دفاعا عن العادة (...) !» [4] فهي تتحدث عن الوطن كرجل وعن نفسها كامرأة سافرة، فأحلام رغم كتابتها عن موضوعات قيمة وعن القيم والمبادئ الأخلاقية في فلسفة الواقع والإنسانية، إلا أنها تنحى منحى غير أخلاقي في أسلوبها وطريقة الطرح، باستعمال لغة جريئة مع المبالغة في التحرر من أغلال الدين والعرف والمجتمع، ومثل هذا التصريح (أو التعري) ليس بسهل في مجتمع تقوم ثقافته على الحجاب والتورية والكناية والتلميح.

أما تعرية الواقع الثوري والسياسي والقيمي لأجل التغيير، ففيه من النبل والعطاء والرسالية الكثير، لكن أن يكون رديفا لتعرية أخلاقية على مستوى اللغة، فمن الصعب أن يغتفر لامرأة جزائرية يعود نسبها إلى «بلاد الدين والعلماء» قسنطينة، حتى وإن كانت غايتها تحديث اللغة بتفجير سياقات وانزياحات جديدة–لما تشربته من الثقافة الغربية الدخيلة بقيمها ومعاييرها–، إلا أن مبالغة «أحلام» أدت إلى تجاوز الخطوط الحمراء داخل فضاء

1–المرجع السابق، ص 8–7
2–نفسه ، ص 9
3– نفسه ، ص 28
4– نفسه، ص 40.

رحب من التعري المخجل في اعتقادي.

إن هذا الحكم لا ينفي أن تكون «أحلام» «كائنا حبريا عجيبا !»[1]، لكن بسطها لسلوكات جريئة بتفاصيلها الصغيرة[2]، يجعل القارئ يتعجب من جرأتها المبكرة لاسيما أنها امرأة.

وبمعيار النقد نقول إن «أحلام» أحدثت تجديدا على مستوى اللغة والطرح معا، وكانت «مبروكة بوساحة» قد تطرقت لموضوع «الحب» بشيء من السفور إلا أنه لم يكن في جرأة أحلام المبالغة، مما جعل «شلتاغ عبود شراد» يشير إلى أن مبروكة «رومانسية ساذجة، تضخم الأحاسيس وتبالغ في تصويرها، ولا تضيف جديدا إلى مفهومنا عن تجربة الحب»[3].

تدخل العاطفة ضمن التكوين البيولوجي والنفسي للمرأة، مما جعل موضوع «الحب» يجدد من قبل «مبروكة» و»أحلام» بخاصة التي لم تتناول الموضوع بعقلية ذكورية، بل بروح أنثوية سافرة، محدثة خرقا على مستوى الخطاب الشعري الجزائري في هذا الجانب.

4-الجسد:

لاتزال الشاعرة الجزائرية تذرع مملكة الشعر بخطى وئيدة متحفظة، وبتوجس وريبة الدخيل الذي يريد أن يصنع زاوية وهامشا خاصا به دون أن يهاجم أو يطرد.

ولأن الشعر «جمل بازل» حسب الفرزدق، فهو ذكر تقاسمه فحول الشعر وليس للمرأة نصيب من لحمه، لكنها دخلت إلى المحظور ومدت يدها علها ترجع بقطعة من الذراع أو البطن اللذان تقاسمهما كثرة من الشعراء حسب قسمة الفرزدق في الجمهرة[4].

ولأن المرأة تختلف عن الرجل عقليا وبيولوجيا، صاغت الشاعرة الجزائرية في فترة الثمانينيات والتسعينيات خطابها الشعري بخصوصية وتميز، لتخرج اللغة من سياقاتها المستهلكة إلى أنساق جديدة للقول والإبداع.

شهدت هذه الفترة من تاريخ الجزائر تراجعا مس جميع المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية

1- وغليسي، مرجع سابق، ص 110
2-لقد أشار إلى ذلك شلتاغ عبود شراد في كتابه: حركة الشعر الحرفي الجزائر، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص 115-114
3- نفسه، ص 115
4-ينظر: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، بيروت، 1978، ص 24

والثقافية بعد الفترة التي تلت حكم «بومدين»، وخلال الأحداث الأليمة التي مرت بها البلاد أثناء العشرية السوداء، حيث ذبح وقتل المثقفون الجزائريون الذين أصابهم انكسار ويأس، فلجأ الشعراء إلى تكسير الطابو والخروج عن المألوف، ونفي المحيط بكل ممارساته السياسية والاجتماعية بحثا عن جوهر مغيب.

تدفقت الأقلام النسائية بغزارة خلال هذه الفترة، كاشفة في سفور عن منحى جديد من الكتابة الثائرة المتمردة المحطمة للطابو والمقدس دونما خجل، وذلك من خلال الكتابة بلغة الجسد إلى درجة الإباحية، إن «الكتابة النسائية في هذه التجربة المتميزة بعددها وعدتها ترهف اللغة المبنية على «الحشمة» و«الحياء» وثقل «الطابو» والتي لم تتعود على الصراحة والوضوح والمباشرة القاسية (...) يصبح الجسد (ككيان وكلغة) ليس فقط مساحة للذاكرة المليئة بالأوشام التي لا تندثر بسهولة، ولكن مساحة للحياة، والحرية، والمتعة، والعودة»[1].

إن الحديث عن الجسد حرية وانعتاق، ومقاومة رمزية للضغوطات المفروضة على المرأة في المجتمع، إنها تجاوز لمدارات الممنوع إلى فضاء رحب من الإباحية والتعري الذي «قد يتحول معناه عند الصوفيين للدلالة على الحقيقة المطلقة أو على التجرد من الذاتية والقوانين الوضعية والعادات والخلفيات الثقافية، وما إلى ذلك من الظروف التي تغير في الإنسان فكره الفطري».[2]

إنها فترة المكاشفة الشعرية في الخطاب النسوي الجزائري الذي ميزه في هذه الفترة الحضور المكثف للصوت النسائي: نادية نواصر، نصيرة محمدي، حبيبة محمدي، رشيدة محمدي، منيرة سعدة خلخال، خديجة زواقري، سليمى رحال، فاطمة بن شعلال، غنية سيد عثمان، رشيدة خوازم، وغيرهن من الشاعرات اللائي مارسن كتابتهن بشكل مختلف عن كتابة الرجل، «فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير، ولكي تغري، وتعجب، وتؤسس علاقة مع الآخر، تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي والواقعي، إنها تعطي للعالم قناعا لكي ترتب للجسد مسافة ما، فهي تفضل إبراز التمثل، الذي يحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس»[3].

سئمت الشاعرة الجزائرية التعبير عن همومها ضمن نسق ذكوري، فولجت إلى المحظور وعبرت عن تمايزها الفكري والبيولوجي بلغة الجسد، فهل كان صوتها بليغا في إيصال همها من خلال هذه النافذة، أم أنها فتحت على نفسها بابا من اللعنة حين أسقطت عنها رداء الحشمة ليصبح جسدها كيانا مكشوفا وملكا مباحا للآخرين؟

1- واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، دط، منشورات السهل، الجزائر، 2009، ص 77

2- ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، د ط، دحلب للنشر، الجزائر، 2007، ص 35.

3- بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 137، نقلا عن محمد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 41

تتنوع لغة الجسد في الخطاب الشعري النسوي الجزائري، إذ ارتبط بداية الثمانينيات بالحس الوطني والوازع الأخلاقي والتحدي للتحرر من الإكراهات الخارجية المفروضة. في مثل تجربة «ليلى راشدي» التي تقول في قصيدتها «أقوال ممنوعة»:

ألهبوا جلدي بالسوط

لكني أقول

أخرسوني

لكني أقول

حتى إذا لم أجد من يصغي

وأنا أعرف...

بأن جسمي هزيل

وأنا وحيد..وحيد

والفجر مازال بعيد

لكني أصارع الظلام

أبذر السلام

وأرعى أعشاش الحمام[1]

تتجاوز الشاعرة الدوائر الضيقة المفروضة عليها والتي عبرت عنها «بالظلام» باتجاه مزيد من النور (أبذر السلام، أرعى أعشاش الحمام) باسطة جسمها النحيل للسوط والعذاب لأجل التحرر من البؤس والفقر والعذاب ساعية لتغيير الواقع الاجتماعي والسياسي السائد من خلال القيم التي تؤمن بها، مقدمة جسمها قربانا وفداء لهذه المبادئ.

والملاحظ من خلال النماذج الشعرية النسوية التي تكرس لغة الجسد في خطابها، الحضور المكثف

1- ليلى راشدي، متاهات الصمت (ملامح شعرية)، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، 1982، ص 18

للرجل، إذ لا يكاد القارئ يعثر على قصيدة واحدة، تنكفئ فيها الشاعرة على نفسها وتتحدث عن نفسها وجسدها أمام المرآة، فمرآتها التي ترى من خلالها جسدها هو الرجل، إذ «لا تكتمل صياغة الجسد المؤنث وتمثيله ثقافيا إلا من خلال إضافته إلى الذكورة، ولا يضاف إلى نفسه ولا تضاف الذكورة إليه»[1].

تتبنى «نادية نواصر» «الهم الوطني» بحس أنثوي، فهي لا تعرف كتابة الشعر بعيدا عن الرجل الذي تتمثل أمامه كأنثى في كل مرة، لكن بحشمة نسبية إذا ما قورنت بغيرها من الشاعرات، لكنها عندما قررت الانسلاخ عن الآخر لحظة التوحد بالذات، أحست بغربة الروح في قصيدة «ضجيج الصمت»:

أمتد مع أنين الروح

هو ذا زمن التوحد بغيمة الاغتراب

زمن الانسلاخ عن الآخر

أتعرى للبحر

أكشف عن سر الشرخ

ما أوجع زمن العربي !"[2]

حينما قررت الشاعرة أن تشق طريقا خاصة بها بعيدا عن النسق والهيمنة الفحولية أحست بالاغتراب والوحدة، إن الخروج من عباءة الرجل ليس بالأمر الهين، فما «أوجع زمن العربي !» والتحرر والانعتاق. فالرجل أنيس للروح التي أثقلتها أوجاع الوطن.

تتصاعد وتيرة الجرأة والتحدي باستخدام لغة الجسد لدى الشاعرة «نصيرة محمدي» التي تعلن العصيان باختراق الطابو والمقدس في سفور وتكشف وجنون غجري، إذ لم تعد الأنوثة مجازا ومادة للخيال، فكل شيء أصبح حقيقة ملموسة، والشاعرة تسرد واقعية الجسد المؤنث في علاقته بالآخر (الرجل)، إنها ثقافة المواجهة والسفور، في مقابل ثقافة الحشمة والحياء.

حين ركنت المرأة إلى الصمت، واتخذ الشعراء من الأنوثة مجازا ومادة للخيال، كانت الأنوثة جذابة

1– عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللغة»، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1998، ص75

2–نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، دار الهدى لطباعة والنشر، الجزائر، 2007، ص 37

ومشتهاة، وها هو ذا بريقها يخبو عندما أصبحت الشاعرة (تحكي) و(تفعل) كما فعل تمثال النحاة القبرصي «بيجماليون»، وهي بذلك إنما تحطم صورة المرأة وتسيء إليها، لأن «الرجل لما يزل يفكر في الصورة الثقافية الراسخة لديه عن المرأة من حيث كونها جسدا قصيا لا يحكي ولا يفعل إلا مثلما حكت جولييت حيث كانت تردد كلمات الرجل وتمثل الدور الذي رسمه لها ولا تتجاوز كونها شخصية مسرحية يجري تلقينها بما تقول ولا تقول»[1].

المستجد في الساحة الشعرية هو أن المرأة لم تعد مادة للكتابة وترفض أن تتمثل دور «جولييت» أو غيرها، فقد أصبحت هي الذات الكاتبة التي تجاسرت على العرف وقلبت الموازين، وباتت تتوق إلى الرجل، في مثل قول «نصيرة محمدي»:

أتوق إلى عينيك

أتوق إلى جسدك

المتداعي كعمارة قديمة

أشتاق إليك

بحنان شرس

بعذاب شهي

دفترك البرتقالي

حقيبتك البنية

متاهات هذه الأخاديد في وجهك

الذي أود لو ألثم يدك

يدك أتراها حانية؟

كم سأتعذب لو اكتشفت

أنها كسيف جدي الطاغية

1- الغذامي، ثقافة الوهم، ص 42

أتراها حانية

أتراها؟ [1]

كتبت «نصيرة محمدي» نصها الشعري بداية التسعينيات، زمن عشرية اليأس والإحباط في تاريخ الجزائر، إلا أنها كانت تلتمس التغيير، فهي تنحى منحنى لغويا جسديا مختلفا عن الفترة السابقة حين كان الخطاب الشعري رجع صدى للخطاب الاجتماعي والسياسي السائد بلغة مباشرة بسيطة، مسهمة مع غيرها من الشاعرات في التأسيس لنسق شعري أنثوي يهدف إلى التحرر وإثبات الذات وخرق العرف بعيدا عن النسق الشعري الذكوري. فالحديث عن الجسد مقاومة رمزية والنص الشعري ليس صدى للخطاب السياسي/الاجتماعي المتراكم.

وها هي ذي الشاعرة تأمل أن يقبل مشروع التجديد من الآخر، بتفتح ذهنية الرجل الذي تود أن تحنو على يده لتقبلها وتصبح شريكا له على مستوى الهم الثقافي دون أن تحتكر هذه اليد سلطة الكتابة وتكون كسيف جدها البتار الذي لا يقبل الخروج عن النسق الفحولي والعرف القبلي السائد، الذي يفرض على المرأة موقعا هامشيا وتبعية للرجل.

تدفقت الأصوات النسائية شلالا جارفا، وقد هيأ لها الزمان والمكان لتقدم جسدها كتابا مفتوحا جاهزا للقراءة، من خلال علامات مشفرة يتولى الرجل فكها وتأويلها، مما أغرى بعض الشاعرات لتغيير اهتمامهن الأدبي والدخول إلى المحظور عرفا والمباح شعرا، مثلما حدث في ديوان «خارج الممنوع» «لخديجة زواقري» التي وقعت في الممنوع بتغيير مسارها الأدبي من أدب الطفل في براءته وصفائه وعذريته إلى لغة الجسد المشوب بالآثام والخطايا، وها هي ذي تهب جسدها قربانا لدقات قلبها:

تدق أجراس القلب

ليرتعد جسدي

بين ذراعيك

كعصفورة..أفلت الخوف...

من جناحيها

1- نصيرة محمدي، غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص 32

ففرت هاربة إليك[1]

وكأننا بالشاعرة تستعير لغة الطفل للتعبير عن مشاعر الكبار علها تخلصها من دنسها وعهرها، فها هي ذي تفر إلى أحضان الآخر كعصفورة تتوجس خيفة من زغب جناحيها، فيالا براءة القول ويالا تورط الفعل، وهي نبرة عذبة تلفها الحشمة قياسا إلى لغة الجسد المبثوثة في نماذج الشعر النسوي الجزائري عموما.

سرعان ما تتجاسر لغة «خديجة زواقري» في مواضع شعرية أخرى كاشفة الستار في سفور مخجل عم هو محظور في الجسد، ضاربة بالمقدس عرض الحائط في عهر لغوي يكشف عن أنوثة الخطاب الشعري من خلال فكر واهتمام بعض الشاعرات اللائي أنثن الشعر على طريقتهن التي لا تعمم على غيرهن من الشواعر، في مثل قصيدة «لوحة عارية» من ديوان «خديجة زواقري» «خارج الممنوع»، وكأن الشاعرة تتحدى ما حولها متجاوزة الإكراهات المفروضة عليها، بالإساءة إلى أنوثتها وفرض ما هو أثقل وأقسى على كيانها كشاعرة وامرأة.

تنوعت لغة الجسد في الخطاب النسوي الجزائري، ويمكن تصنيفها حسب النماذج المدرجة سابقا إلى:

01–اللغة التي تسخر الجسد مساحة للقهر والعذاب والتحدي لأجل ترسيخ قيم ومبادئ مغيبة في الواقع الاجتماعي/السياسي بلغة محتشمة تحترم العرف والطابو والمقدس، في مثل شعر «ليلى راشدي» أوائل الثمانينيات.

2–اللغة التي تكشف عن تفاصيل الجسد في سفور مخجل، وتجعله مساحة للعنف والحرية من القيود الخارجية المفروضة، دون انفصال الأنوثة عن الرجل، ودخول منطقة المحظور بخرق الطابو والمقدس. وهو التيار الأكثر انتشارا في الشعر النسوي الجزائري والذي امتد بشكل واسع في شعر الألفية الأولى من القرن الواحد والعشرين.

3–استعارة لغة الطفولة والبراءة في عذريتها لبسط جرائر الجسد المدنس بالخطايا والآثام بلغة مستسلمة للآخر حينا، وناقمة متحدية حينا آخر، في مثل شعر «خديجة زواقري».

تراجعت الهيمنة الذكورية على الخطاب الشعري، وشقت الشاعرة الجزائرية طريق التغيير والتميز بتأنيث الخطاب الشعري متجاوزة النمط الشعري السائد بتحويل السياسي والاجتماعي إلى رموز مستخدمة لغة الجسد أداة للتحرر والتعبير عن كيانها وخصوصيتها في جرأة وتحد قد لا تروق لشاعرات أخريات لا يتجاسرن على المقدس في لغتهن، ويربطن القدرات الأدبية بالاستعمال الأخلاقي للجسد في النص الشعري، ملتزمات بآداب التعبير القرآني القائم على التلميح والكناية، دون التصريح المخل بالحشمة والحياء.

1– خديجة زواقري، أم سارة، خارج الممنوع، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص 47–46

تواصلت النبرة الشعرية بلغة الجسد لتطال قصائد العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين بنفس الحدة والشراسة والقوة، في مثل قول «ابتسام معلم»:

والتحرر الذي يجعل الأجساد تبلغ حد التماهي،

ضم شتاتي إليك

ولتحتويني دون انشطار

لأصبح دما في عروقك

ولا رحيل

ولا أسفار[1]

اتخذت الشاعرة الجزائرية من لغة الجسد وسيطا حوَّل الهاجس الذاتي والوطني والقومي إلى رموز سميائية في الخطاب الشعري الذي يتخذ التجاوز والخرق أداة للتعبير، «فالنص الشعري/الأدبي ليس صدى للخطابات الاجتماعية المتراكمة، والمنضدة الواحد على الآخر، ولكن يفوق ذلك لأنه لا يقول ذاته إلا من خلال اللغة، لغة الأدب وليس شيئا آخر، وعندما تنسحب هذه اللغة النوعية المشكلة للجنس (Genre) ينسحب تعريف الجنس/ النوع، مخلفا مكانه لتقاطعات يتماهى فيها السياسي بالأدبي، ومع غلبة مفرطة ومطلقة لخطابات الأول»[2].

يمكن القول خاتمة الفصل إن الشاعرة الجزائرية ولجت مملكة الشعر الذكورية نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، مع كثير من الحيطة والحذر دون نية التأسيس لنسق أنثوي خاص، بقدر ما أرادت أن تخرج من موضعها الهامشي لتحتل موقعا ضمن الفضاءالشعري وتشارك الرجل الهم الثقافي الإنساني بعيدا عن الجنوسة والنوع متسلقة سلم الشعر وفق درجات:

1- اندمجت الشاعرة الجزائرية أوائل السبعينيات مع الخطاب الشعري السائد، الذي كان عبارة عن نماذج شعرية جاهزة فرضها الواقع السوسيو سياسي أنذاك، فسادت النبرة الاشتراكية في أشعار «زينب الأعوج» و«ربيعة جلطي».

2- بدأت ملامح التغيير تظهر في الخطاب الشعري النسوي الجزائري أواسط السبعينيات، مع جرأة «أحلام مستغانمي» من حيث: الموضوع، الأسلوب، التجنيس، لاسيما في ديوانها الثاني «الكتابة في لحظة

1- ابتسام معلم، حب في حب، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 63-62

2- الأعرج، مرجع سابق، ص 87

عربي» (1976).

. 3- أسست الشاعرة الجزائرية لأنساق خطابية خاصة بها دون نية مبيتة لمخالفة الرجل -على الأرجح- من خلال شعرية أنثوية ميزاتها: الحزن، الحب، السرد، الجسد، مع بروز خصوصيتها أكثر في «شعرية الجسد» الذي تجاوزت من خلاله الواقع الاجتماعي/السياسي السائد، جاعلة من الجسد مساحة للتحرر والعنف والتعبير والتغيير، وشاع هذا النوع من الشعر واتسع في شعر العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين.

بيبليوغرافيا:

1- ابتسام معلم، حب في حب، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007

2- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، بيروت، 1978

3- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972

4- أحلا م مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976

5- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980

6- أحمد الهاشمي، حوار مع الشاعرة الجزائرية زينب الأعوج لوكالة أنباء الشعر، شبكة الانترنت: google. com

7- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2007

8- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد البنيوية، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2009

9- خديجة زواقري، أم سارة، خارج الممنوع، دار الحكمة، الجزائر، 2007

10- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985

11- عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005

12- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللغة»، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1998

13- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء2006،

14- عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دار هومة للطباعة والنشر،الجزائر،

.2010
15- ليلى راشدي، متاهات الصمت (ملامح شعرية)، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، 1982
16- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.
17- نادية نواصر، زمن بلا ذاكرة، دار الهدى لطباعة والنشر، الجزائر، 2007
18- ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، د ط، دحلب للنشر،الجزائر، 2007
19- نصيرة محمدي، غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007
20- واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، دط، منشورات السهل،الجزائر، 2009
21- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت
22- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، طبعة خاصة، قسنطينة، 2008.