النَّصُّ الغائب في الكتابة الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة

وكفاءة القارئ الأدبيّة

أ/ رزيقة بوشلقية

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

النّص لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات

جوليا كريستيفا

إضاءة مدخليّة:

تسعى النّصوص الإبداعيّة في الألفيّة الثّالثة إلى الجمع بين النّص الماثل والنّص الغائب؛ فكلّ نصّ إبداعيّ لم يُخلَق من عَدم، وإنّما هو نتيجة احتكاكه وتفاعله بنصوص أخرى مغايرة وسابقة له ولوجوده الفعليّ. ومحاولة إبعاد النّص الحاضر عن نصوص سابقة له يؤدّي إلى ركوده وموته، أي أنّ الاكتفاء بتحليل النّص الماثل (النّصّ الحاضر) يُغْلِق النّصّ على وحداته وبنياته؛ رغم كلّ هذا حاولت الاتجاهات النّقديّة المعاصرة، النّظر في النّصّ من خلال التّركّمات والتّخمرات النّصيّة السّابقة عليه وتفاعله مع النّصوص الغائبة، والتّأسيس لمصطلح نقديٍّ جديد يُسمى ب" النّص الغائب " .

وسنحاول في بحثنا قراءة بعض النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، والبحث فيها عن المؤثّرات النّصيّة السّابقة لها، وكفاءة القارئ الأدبيّة في اكتشاف أغوارها، وفرز التّضمينات اللاّواعيّة للنّصّ الغائب المتمثّلة داخل النّص الماثل /الحاضر .

ونسعى في بحثنا – أيضا – إلى قراءة المنجز الشّعري النّسائي المغاربي، ودراسته دراسة تطبيقيّة، ننطلق فيها من بعض النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، والحفر في بنيتها الاشتغاليّة، للكشف عن أغوار بنيّة النّصوص الغائبة، وكفاءة القارئ الأدبيّة في تجليّة أثر هذه النّصوص في النّصوص الماثلة/ الحاضرة.

وقبل أن نتطرق إلى الجانب التّطبيقي لهذه الدّراسة، سنضيء أوّلا الجهاز المفاهيمي للعنوان، الذّي يتكوّن من مصطلح" النّص الغائب "، الذّي يجمع ويوحّد لفظين مهمّين: نصّ + غائب، فما المقصود بالنّصّ الغائب وكيف تمّ تحديده في الدائرة النّقديّة ؟.

1- ما المقصود بالنّصّ الغائبِ ؟:

انبثق مصطلح " النّص الغائب " عن حقل الدّراسات النّقديّة الحديثة، مع ثلّة من النّقاد الذّين ركّزوا على هذا المصطلح نظريّا واشتغلوا عليه تطبيقيّا، أمثال: رولان بارث (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) ويوري لوتمان (Youri Lotman) وبول ريكور (Paul Ricœur)، فأَثْرَوْا حقل الدّراسات النّقديّة بممارسات نقديّة، تركّز على النّص باعتباره « مفهوماً تجريديّاً وواقعاً معايناً » [1]، أو هو حسب تحديد " جوليا كريستيفا ": « جهاز نقل لساني يُعيد توزيع نظام اللّغة واضعاً الحديث التّواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة »[2]، فيتمّ " **صناعة النّص**" عند جوليا كريستيفا « عبر امتصاص النّصوص السّابقة، وفي نفس الآن عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّا، ويمكن التّعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة Alter –jonctions ذات طابع خطابي » [3]، وهي بذلك تؤسّس لمفهوم جديد للنّص يعترف بالدّائرة الكبرى التّي تتموضّع فيها النّصوص، وتخرج بذلك على المفهوم السّائد للنّص لدى البنيويين، من حيث كونه بنيّة لغويّة مغلقة لا تتصل عناصرها إلاّ بعلاقات داخليّة تتفاعل فيما بينها، وليس الانغلاق في المنظور البنيوي – كما هو معروف – انغلاقا من جهة القراءة، بل هو انغلاق الماهية؛ من حيث اعتمادها على معطيات اللّسان في صورة مخصوصة، هي **النّصّ**[4] ، حيث ركّزوا على النّصّ باعتباره وحدة كُبرى منغلقة على ذاتها.

فركّز هذا المفهوم الكريستيفي للنّص على الجدل الحاصل حول إشكاليّة ماهية النّصّ من حيث انفتاحه وانغلاقه وتشكّله وإنتاجه، فتمّ تجاوز النّصّ من كونه مجرد قول أو خطاب يشتغل على مجموعة متعالقة من الشّبكات التّركيبيّة

[1] عبد السّلام عبد الخالق الربيدي، النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط 1، عمان، 2012، ص 11.

[2] رولان بارث، نظريّة النّص، نقلا عن: آفاق التّناصيّة المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 37.

[3] جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنّشر، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، 1991، ص 79.

[4] ينظر، عبد السّلام عبد الخالق الربيدي، النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة، ص 12.

والنّحويّة والصّرفيّة...، إلى أبعد من ذلك، كأنْ نربطه بأغلب الممارسات السّيميولوجيّة، التّي تهتمّ بالنّص كظاهرة لغويّة وغير لغويّة في الآن نفسه، وعدم الاكتفاء بقول النّص مجرد شبكة متعاقبة من العلاقات، وهذا ما نبّه له " صلاح فضل " في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النّص "، ف « ترى جوليا كريستيفا أنّ النّصّ أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنّه موضوع لعديد من الممارسات السّيميولوجيّة، التّي يعتدّ بها على أساس أنّها ظاهرة غير لغويّة؛ بمعنى أنّها مكوّنة بفضل اللّغة، لكنّها غير قابلة للانحصار في مقولاتها »[1]، فغدا هذا المفهوم تأسيساً ودعوةً لولادة ما يُسمى بعد ذلك ب **" نظريّة النّص "**.

وانطلاقا من كلّ هذا اتجه النّقد إلى إبراز التشكّل غير المتناهي للتّأويل وقراءة النّصوص، فالنّصوص لا تتوقّف عنِ الخَلق لحظة ولادتها، وإنّما تتمطّط الولادة وتتمدّد عبر العصور المختلفة، حيث تمّ فيما بعد إعادة تأويل النّصوص القديمة أي النّصوص الكلاسيكيّة، التّي أُوقفت في الدّرجة الصفر من الكتابة، ومَنْحِها أبعاداً تأويليّة غير متناهيّة، فكان لظهور جماعة « تلْ كيل (Tel- quel) » فضل في نشر المفهوم الكريستيفي – البارثي للنّصّ حتى خرج ليصل إلى أمريكا، التّي ابتدأت تستقطب دعاة (التّفكيك)، وعلى رأسهم جاك دريدا، الذّين استفادوا بدورهم من مفاهيم ما بعد البنيويّة، بل أسّسوا لها في كتاباتهم التّنظيريّة، ومن ذلك التّوسّع في مفهوم النّصّ، حتى مُنح بُعداً اختراقيّا عصيّا على التّحديد المباشر [2]، وذلك نظراً لطبيعة النّصّ الزئبقيّة وانفلاته الدّائم من القارئ.

والمتتبّع لسيرورة النّص الأدبي الحداثي وما بعد الحداثي، يكتشف أنّه « خليطٌ مدهشٌ من القديم والجديد، ومن القديم في طرز جديدة » [3]، فهل يُشكّل النّص الشّعري النّسائي المغاربي بنيّة لسانيّة مكتفيّة بذاتها، لا تنفتح على روافد ومرجعيات إبداعيّة أخرى ؟ وهل هو نموذج اكتمال مغلق ونهائي، ينتمي إلى الذّات الشّاعرة كذات مفردة ؟ [4]، سنحاول الإجابة عن هذه التّساؤلات من خلال بحثنا هذا، بعد انطلاقنا من فرضيّة أنّ النّص الغائبَ مكوّن رئيسيٌّ، وأرضيّة أساسيّة لتشكّل وصناعة النّصِ الحاضرِ.

---

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثّقافة وللفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1992، ص 211.

[2] ينظر : عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، المركز الثّقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء وبيروت، 1996، ص 113.

[3] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، ص 113، نقلا عن : Hans Bertens, literary theory, Routledge- New York second Edition, 2003, p119.

[4] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2015، ص 129.

2- اشتغال البؤرة النّصيّة وتشكيل الغياب النّصّي في المنجز الشّعري النّسائي المغاربي:

إنّ من مظاهر التّجريب الفنّي في المدوّنة المعاصرة، هو الاشتغال على ذاكرة النّصوص الأخرى أو كما يسميه البعض التّناص والنّص الغائب، باعتباره الحضور الضّمني أو المباشر لنصوص غائبة، ويكون بذلك عمليّة واعيّة أو ضمنيّة، تحكم الذّات المبدعة، بموضوع إبداعها، أي عن طريق الاستحضار الواعي للنّص الغائب، في إطار التّوظيف الجمالي الفنّي، 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 والتّلاص والنّهب والاحتيال، وإنّما ما يظهر بعد قراءة النّص من جمال، تلك الفسيفساء المنتشرة عبر السّطور، من مختلف الأجناس والفنون والبيئات والعصور، حيث تحاكي القصيدة تلك النّصوص وتُحاورها، لتبنيها من جديد وفق مضمونها [2]. باعتبار أنّ كلّ نصّ كما يرى " رولان بارث " هو: « تناص، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم (...)، فكلّ نصّ ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة» [3]، ولذا يمكننا أنْ ننفيَ ولادة أيّ نصّ حاضر منَ العَدمِ، إذْ أنّ كلَّ نصٍّ جديد (حاضرٍ)، وُلِدَ مِنْ رَحِمِ نصوصٍ سابقة عنه ولوجوده الفعلي، ومن هنا نستحضر ما رواه " خالد بن عبد الله البِشري "، أنّه قال: « حفّظني أبي ألف خُطبة، ثمّ قال لي: تناسَها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلاّ سَهُلَ عليَّ » [4]، ونلاحظ هنا استعمال " خالد بن عبد الله البشري " للفظة (التّناسي) بدل لفظة (النّسيان)، إذْ تحمل الأولى دلالة تعمّد عدم التّذكّر أو النّسيانُ بالقوّة، بينما تحمل اللّفظة الثّانية أي النّسيان، دلالة عدم التّذكّر بطريقة غير واعيّة، لأنّ النّسيان فطرة في الإنسان، ولم يُسمَ الإنسانُ إنساناً إلاّ لأنّه ينسى بطريقة عفويّة وغير واعية.

كما اصطنع " ابن خلدون " مصطلح « نسيانُ المحفوظ »، حيث جعله من الشّروط الأساسيّة لصناعة الشّعر، فقال في كتابه " المقدّمة ": « نسيان ذلك المحفوظ، لتُمحى رسومه الحرفيّة الظّاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيّفت النّفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال، يُؤخَذُ بالنّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة

[1] هشام الكاو: مخطوط دكتوراه التناص في شعر أحمد المجاطي – قراءة في ديوان الفروسية – جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 2011-2012، ص10.

[2] سمية حطري: التّناص في الشّعر النّسوي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران-الجزائر، دت، ص 72.

[3] البقاعي محمد خير: دراسات في النّص والتناصيّة، مركز النماء الحضاري، ط1، حلب، 1998، ص 38.

[4] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلميّة، ط 2، بيروت – لبنان، 2005، ص 16.

» [1]، ويضيف « وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال بعده، ثمّ إجادة الملكة من بعدهما، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأنّ الطبع إنّما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها » [2]، وهكذا فإنّ أيّ نصٍّ جديدٍ يَنسُج على مِنوال سابقه من النّصوص الغائبة، وبهذا نقرّ أنّه لا وجود لكلمة أو نصٍّ بِكْرٍ، وعلى المبدع أنْ يؤسّس شِعره على قاعدة صلبة، وذلك انطلاقا من الانتقاء الجيّد " للمحفوظ "، الذّي يضمن خَلق نصوصٍ توليديّة رفيعة المستوى .

ولكن مهما حاول المبدع استحضار النّصوص الغائبة في نصّه الحاضر، هذا لا يمنع من إثبات فرادة عمله الإبداعي، والكشف عنْ خصوصيته الكتابيّة المتميّزة والمغايرة عن غيرها من الأعمال، وهذا ما أشار إليه – أيضا – ابن خلدون، حين قال: « فعمليّة التّناص لم تكنْ نقلاً حرفيّا، يُلغي السّمات الفرديّة للشّاعر، ويطمس معالم هويته، بل هو تناص مع الأساليب والأصول أمّا الإبداع الذّاتي فمتروك للشّاعر » [3]، فكلّ إنتاج أدبي لا ينطلقُ من العدم، وإنّما هو عبارة عن إحياء للقديم في ثوبٍ وتشكيلٍ جديدٍ.

ومن هنا يمكننا التّأكيد أنّ الإنتاج الإبداعي يشتغل ضمن دائرة نصيّة مزدوجة، نوضّحها كما في التّرسيمة الآتية:

نلاحظ من خلال التّرسيمة أنّ الازدواج النّصّي يُساهم في خلقِ تفاعلٍ بين النّصوص، أو ما يُسمى بالتّناص، الذّي يعمل على إثارة انتباه القارئ « إلى النّصوص الغائبة والمسبقة، وعن التّخلي عن أغلوطة استقلالية النّصّ؛ لأنّ أيّ عمل يكتسب ما يحقّقه من معنى بقوّة كلّ ما كُتِبَ قبله من نصوص، كما أنّه يدعونا إلى اعتبار هذه النّصوص الغائبة مكوّنات

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدّمة، دار الفكر العربي، ط 1، بيروت، 1997، ص 449.
[2] المرجع نفسه، الجزء الثّاني، ص 406.
[3] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدّمة، ص 406.

شفرة خاصّة، يُمكِّننا وجودها من فهم النّصّ الذّي نتعامل معه، وفضّ مغاليق نظامه الإشاري » [1]، وذلك باستدراج النّصيّن أي (النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب) إلى حيّز القراءة.

فجعل " جيرار جينيت " التّناص أوّل نوع من المتعاليات النّصيّة، يقول: « أمّا أنا فأعرّفه بطريقة – بلا شكّ محدّدة – بأنّه علاقة تواجد بين نصين أو أكثر، أي الحضور الفعلي لنصّ في آخر، بشكله الأكثر وضوحا وحرفيّة، وهو الممارسة التّقليدية للاستشهاد بمزدوجتين بمرجعية أو دونهما » [2]. رغم أنّ " باختين " لم يصرّح بمصطلح التّناص مباشرة، كما أنّه لم يحدّد مفهوما قارا خاصا بفكرة " التّداخل النّصي "، إلاّ أنّ هذا المصطلح – التّناص – واستحضار النّصّ الغائب كامنٌ في المفهوم البختيني في تحديده للحوارية Dialogisme، وتعددية الأصوات Polyphonic، لهذا يرى أنّ كلّ « خطاب يُقيم حوارات مع الخطابات التّي كانت والتّي ستأتي، وقد اعتمد باختين هذا منطلقا في رسم انطباعه عن تأويل جديد للثّقافة، فهي تتشكّل من الخطابات التّي تحتفظ بها الذّاكرة الجمعيّة، وهيّ تلك الخطابات التّي ينبغي لكلّ فرد متكلّم أن يحدّد موقع خطابه بالقياس إليها » [3]، فينتج النّص الحاضر انطلاقا ممّا ترسّخ وعلِق في الذّاكرة من النّصّ الغائب.

كما أنّ أوّل ظهور لهذا المصطلح كان عند " الشكلانيين الروس " وبالضّبط عند " شكلوفسكي "، الذّي قال: « إنّ العمل الفنّي يُدرَك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى التّرابطات التّي نقيمها فيما بينها، وليس النّص المعارض وحده الذّي يبدع في توازٍ وتقابل مع نموذج معيّن، بل إنّ كلّ عمل فنّي يُبدع على هذا النّحو » [4]؛ وتتحدّث " جوليا كريستيفا " عن مصطلح التّناص Intertextualité، الذّي استبدلته فيما بعد بمصطلح التّحويليّة Transposition وتستطرد معلّلة سبب مفاضلتها لمصطلح التّحويليّة: « كلّ ممارسة دلاليّة هي تناص، لو يعترف بهذا أحد سيفهم مكان النّطق، والشّيء المدلول لا يمكن أن يكون واحدا كاملا، أو أنّه يساوي نفسه بل هو دائما جمع

[1] صبري حافظ، التناص و إشاريات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة، العدد 4، القاهرة، ربيع 1984، ص 21.

[2] ينظر: نظرية الحوارية في كتاب باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء- بغداد، 1986، ص45.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يراجع: محمد عزام: النّص الغائب – تجليات التناص في الشّعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2001، ص 28.

مكسور قابل للتعدّد؛ بهذه الطريقة فإنّ أكثر من معنى (تعدّد المعنى) هو نتيجة للالتزام بأكثر من نظام دلاليّ » [1]، وتحدّد كريستيفا ثلاث آليات للتّقاطع بين النّصوص، كما يأتي:

أ/ النّفي الكلّي: حيث يكون المقطع من النّص الغائب منفيّا كليّا.

ب/ النّفي المتوازي: حيث يُبقي المبدع على المعنى المنطقي للمقطعين المأخوذين.

ج/ النّفي الجزئي: حيث ينفي المبدع جزءا واحدا من النّص الغائب.

ولكي نوضّح ما ذهبنا إليه نأتي بمجموعة من المقاطع المعروضة في المجموعات الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة، التّي تمّ اعتمادها كمدونة للدّراسة والتّحليل في بحثنا هذا، حيث يتماهى صوت الأنا الأنثويّة في القصيدة، مع استحضار أصوات أخرى وفسيفساء من النّصوص المختلفة سواءً الشّعريّة أو النّثريّة، أو اقتباسات من القرآن الكريم أو الحديث الشّريف أو أمثال أو أساطير ... [2]، ليغدو النّصّ الشّعري النّسائي المغاربي فسيفساء من النّصوص الغائبة.

وقد يتمّ استحضار النّصّ الغائب في الشّعر النّسائي المغاربي، بطريقة واعيّة أو غير واعيّة، ما يُساهم في خلقِ نصوصٍ تتفاعل فيما بينها، ويأخذ بعضها من بعضٍ، حيث تترسّخ في ذاكرة أيّ مبدع بعض ممّا أتى به القدماء والسّابقين، فلا وجود لكلمة عذراء، وهذا ما سنكشف عنه من خلال ديوان الشّاعرة الجزائريّة " راوية يحياوي "، الموسوم ب "كلّكَ في الوحل ... وبعضكَ يُخاتل "، كأن تقول الشّاعرة في قصيدتها "كأنّنا ... نحن ":

« **تموْضَعَ الغبْنُ/ بين الرّمشِ والسّهد/ ونحن بينهما نهْذي بالرُّقَدِ/ ها أنتَ تسْتَلُّ/ أفراحاً مؤجّلَةً/ فنَصْحُو/ على فتْنة الزّبَدِ/ كأنّما الدُّروبُ أرصفةٌ/ تُشَتِّتُنا لانتظار المدَدْ/ وإذا ما تفرَّقْنا/ ظلّت اليدْ/ تهفو لليدِ/ إلاَمَ/ نأسى على مطرٍ/ مرّ من هنا/ وغيْمتنا ستسْقى/ بُورَ الأبَدِ/ أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدولهُ/ وظلَّ القلبُ يهفو للبلدِ** » [3].

سنقف في نصّ الشّاعرة " راوية يحياوي "، عند فاعليّة نصّ من نصوص التّراث الشّعري العربي، ألا وهو " معلقة امرئ القيس "، كنصّ غائب تمّ استدعاؤه من قِبل الشّاعرة في نصّها الحاضر (الماثل)، وهذا الحضور الجليّ للنّصّ الغائب

[1] جوليا كريستيفا: علم النّص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط2، المغرب، 1997، ص 60.

[2] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 129.

[3] راوية يحياوي، كلّكَ في الوحلِ ... وبَعضُكَ يُخاتل، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2014، ص 15، 16.

في نصّها الماثل، يشترط توّفر القارئ على كفاءة أدبيّة، تمكّنه من كشف أغوار هذا الاستدعاء وحضور النّص الغائب في منجزها الشّعري.

ومن البديهي أن يكون تناص الشّاعرة مع الشّعر، إحدى أهم الميكانيزمات في إنتاجها الشّعري، لأنّ الكتابة الشّعريّة تخضع بالضّرورة لدورة الإنتاج الشّعري القائمة، على النّهل من التّراث الشّعري، باعتباره المخصّب الأوّل للتّجربة الشّعريّة النّسائيّة [1]؛ والشّعر النّسائي المغاربي لا يهتم فقط بذاته، وبوجوده، بتشكّله، وبأنوثته، بل تشتبك نصوصه مع غيره من النّصوص الشّعريّة التّراثيّة، ففي قصيدة " كأنّنا ... نحن "، تصطدم في ذاكرة " راوية يحياوي " معاناة الأنثى، إلاّ أنّ هذه المعاناة يتخلّلها أمل بعد ألم، فنرتشف طعم الأنوثة المتألّمة والمنكسرة والمتفائلة، من خلال خلق معانٍ جديدة تجسدّ الفكر الأنثوي وهواجسه ومكنوناته، تقول:

« **إلاَمَ/ نأسى على مطرٍ/ مرّ من هنا/ وغيْمتنا ستسْقى/ بُورَ الأبَدِ/ أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدولهُ/ وظلَّ القلبُ يهفو للبلدِ** » [2]. حيث تستعين في قصيدتها هذه بمقطع من " معلقة امرئ القيس "، التّي مطلعها:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

حيث تمّ تنظيم هذه المعلقة لسببين اثنين ألا وهما:

الأوّل: هو حبّ الشّاعر لابنة عمّه " عُنيزة " بنت " شرحبيل "، وما جرى له معها في حادثة الغدير. والثّاني: حبّه للصّيد والخيل والرّحلات البريّة.

تعيد الشّاعرة راوية يحياوي تشكيل بيت امرئ القيس، مستحضرة في ذلك " مفارقة الانقلاب والتحوّل "، ونحن نعلم أنّ " المفارقة " ظاهرة أسلوبيّة وإنسانيّة في الوقت ذاته، إذ جاءت ثورة على الذّات، حيث تتغلغل لتلامس عمق الكائن البشري، ذلك حين تمنحنا فرصة إدراك ما حولنا من مظاهر التّناقض والاختلاف والتّغاير؛ وبما أنّ معظم الشّاعرات يذهبن في صوغ نظام تشكيلها الشّعري إلى لعبة التّضاد لتحقيق تشكيل المفارقة، التّي تعدّ عمليّة معقّدة باعتبار شكلها

[1] هشام الكاو: التّناص في شعر أحمد المجاطي – قراءة في ديوان الفروسيّة – مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2012/2011، ص 87.

[2] راوية يحياوي، كلّكَ في الوحلِ ... وبَعضُكَ يُخاتل، ص 16.

المغاير لجوهرها، لأنّ المفارقة لعبة شعريّة تحتاج إلى ذكاء تقاني، تبني معالمها على أساس المراوغة والمخاتلة ومحاولة الجمع بين المتناقضات والمتنافرات [1]، « كأن تصبح الحياة كالموت تماما، و البعيد كالقريب، و الظّاهر كالمخفيّ، وأحيانا عندما يُقبل الإنسان على شيء، ظاهره الخير فيجد الشّر، أو واجهته الحياة فيفاجأ بالموت ولعلّ مثل هذه الممارسة، هي ما يحكم كثيرا من مظاهر حياة الإنسان، لأنّ العالم ليس بالمثاليّة التّي يبدو عليها في الظّاهر لبعض النّاس .» [2]، ومن هنا استطاعت الشّاعرة الأكاديميّة " راوية يحياوي " أنْ تحافظ عن المعنى الذّي

أتى به " امرؤ القيس " في معلقته، حين قال:

النّصّ الغائب = ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عليَّبِأَنْوَاعِ الهُمُــوْمِ يَبْتَلِــي.

يصف امرؤ القيس اللّيل ويجعله مساوٍ لموج البحر، الذّي أرخى سدوله وستائره على الشّاعر، ويبتليه بأنواع الهموم، فيصوّر لنا سواد اللّيل كأمواج البحر، حين ترتطم بالأشياء (كالصّخور و....)، فتتآكل الأجسام من قوّة الارتطام والاحتكاك، كذلك يفعل اللّيل بالشّاعر، إذْ يرتطم جسده بكلّ أنواع الهموم، وتتآكل روحه وتتعبُ، فجاءت العلاقة الدّلاليّة بين اللّيل وأمواج البحر، كما يأتي:

النّزعة السّوداويّة للأشياء ←
- اللّيـل = الخوف.
- البحر = الخوف.
- الهموم = الحزن.

أمّا إذا عدنا إلى ما جاءت به الشّاعرة راوية يحياوي في قصيدتها " كأنّنا ... نحن "، حيث استحضرت في نصّها الحاضر (الماثل)، الشّطر الأوّل من بيت امرئ القيس مع إضفاء بعض التّعديل عليه، وذلك حين قالت:

النّصّ الحاضر = وغيْمتنا ستسْقى/ بُورَ الأبَدِ/ أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدوله.

فبعدَ أنْ جعل امرؤ القيس اللّيل كالموج في عُنفه وقوّته وشدّة أمواجه، تُحاول راوية يحياوي إضفاء سمة الإيجابيّة على البحر، باعتباره ماء يُحيي كلّ شيء ميّت، ويقول جلّ وعلاَ في هذا الصّدد: « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ » سورة الأنبياء، الآية 30 . لكن هل يُحيي ماءُ البحر الكائنات ؟ أم أنّ ملوحة مائه تُسبّبُ موتها وذبولها ؟.

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 95، 96.

[2] محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسير، د ط، د ب، د ت، ص 39.

إلاّ أنّ بحرَ امرئ القيس يختلف عن بحر الشّاعرة، فلم يكن استحضارها لهذا البيت اعتباطا، بل رغبة منها في ترك المتخيّل الذّكوري، يجوب في العالم البدوي، فركّز امرؤ القيس على اللّيل كأساس ثمّ الموج كفرع، بينما جعلت الشّاعرة راوية يحياوي من البحر الأساس الذّي تبني عليه سطرها الشّعري (**أرْخَى علينا اليمُّ كُلَّ سُدولهُ**)، وإلغاء لفظة اللّيل في المتخيّل النّسائي، وهذا رغبة منها في تجاوز الآخر والاختلاف معه.

وبهذا نقرّ أنّ الشّاعرة استحضرت في نصّها الماثل النّص الغائب، إلاّ أنّها لم يكن هذا الاستدعاء اجتراراً أو امتصاصاً [*]، وإنّما اعتمدت على تقنيّة الحوار والتّداخل مع النّص السّابق (الغائب)، حيث جاء هذا الحوار « كأعلى مستوى من التّفاعل مع النّصوص الغائبة، وتعتمد على القراءة الواعيّة المعمّقة، التّي ترفد النّص الماثل ببيانات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثيّة وتتفاعل فيه النّصوص الغائبة والماثلة، في ضوء قوانين الوعي واللاّوعي » [1]، وكذلك اعتمدت الشّاعرة راوية يحياوي على تقنيّة استدعاء النّصّ القرآني كنصّ غائب، واستظهاره في نصّها الماثل، حيث يعدّ القرآن الكريم المرجعيّة الأساس في ذاكرة النّصوص النّسائيّة المغاربيّة، فأكسب لغة المرأة الشّعريّة عمقا دلاليّا وتفاعلا حيويّا، والعودة إليه شعريّا يعني إعطاء مصداقيّة متميّزة لمعاني الخطاب الشّعري، انطلاقا من مصداقيّة الخطاب القرآني نفسه [2]، فهي « مرحلة أعلى في قراءة النّص الغائب وهذا القانون، الذّي ينطلق أساسا من الإقرار بأهميّة هذا النّص وقداسته، فيتعامل وإيّاه تعاملا حركيّا تحويليّا، لا ينفي الأصل بل يُسهم في استمراره جوهرا قابلا للتّجديد » [3] .

ولقد اهتمت الشّاعرة راوية يحياوي بهذا النّوع من الحضور للنّصّ الغائب في منجزها الشّعري، وذلك أثناء تشكيلها الفنّي، واشتغالها الامتصاصي للنّصوص الأخرى، خاصّة النّصّ القرآني، فتقول في قصيدتها " قيظ السّريرة ":

---

* **الاجترار**: وفيه يستمّد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النّصّ الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السّابقة واللاّحقة، أمّا **الامتصاص** فهو: أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهميّة النّص الغائب، وضرورة امتصاصه ضمن النّص الماثل كاستمرار متجدّد. (ينظر: زينب ميثم علي، فاعليّة التناص في التّشكيل النّصّي لأدب جمعة اللامي، دار ومكتبة عدنان، ط 1، بغداد، 2014، ص 20).

[1] ينظر: زينب ميثم علي، فاعليّة التناص في التّشكيل النّصّي لأدب جمعة اللامي، دار ومكتبة عدنان، ط 1، بغداد، 2014، ص 21 .

[2] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 131.

[3] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، ط2، الدار البيضاء، 1985، ص 253.

– اقرأ/ – ما أنا بقارئ فواتير النّشر/ ونواميس البشر/ هيّ الفطرة تقتفي في سبُل التّردي/– اقرأ/ – ما أنا بقارئ مراسيم السّبق/ – والعمر يطوي مواسمه في استحياء/ هو الخريف يعجّل فيَّ/ أوراق النّثر/ – اقرأ/ – ها أنا قارئ لقيظ السّريرة/ فكيف نلقي ربّ الحشر !؟[1].

تنَبَّهْنا أثناء قراءتنا لهذه القصيدة استحضار الشّاعرة في شعرها لشخصيّة " محمد صلى الله عليه وسلم " وحادثة نزول الوحيّ، بدءا من الحوار الذّي دار بينه وبين جبريل عليه السّلام في غار حراء، حيث يعدّ الحوار " جزءا من بنية التّشكيل الفنّي في لغة الشّعر، يحمل الأفكار ويصوّر محاور ثنائيّة متضادة أو متناظرة تكشف المواقف المتناقضة، بسبر أغوار النّفس لإحداث حركة تصادميّة يؤجّج الصّراع ويستقطب الانتباه " [2]؛ يقول جلّ وعلا في سورة العلق، الآية (5): **" اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿٥﴾"**، في الآيات الكريمة دعوة من الله عزّ وجلّ على لسان جبريل للمصطفى صلى الله عليه وسلم للقراءة، وهي سورة أنارت آياتها بمعانيها الدّالة على أهميّة الإنسان ورقيّه، على جميع المخلوقات، حيث تمّ تفضيله بأن سخّر له العقل، الذّي فتح له باب النّور من خلال العلم، ودشّن له طريقا للسّعادة الدّنيويّة والأخرويّة، فالقراءة في هذه الآية تقودنا إلى معرفة الله، مع تأكيد خصوصيّة القراءة العامة ودلالتها.

فقد تلبّست الأنا المتكلّمة " بأنا " النّبي (صلى الله عليه وسلم)، وشكّلت المخيّلة حضور جبريل، قائلا: اقرأ، فأجابت " الأنا " المتلبّسة بشخص النّبي، " ما أنا بقارئ "، وحدّدت الشّاعرة ما لم تقرأه، وفي الأخير أعلنت بأنّها قارئة لقيظ السّريرة، فهي قراءة للوجود الإنساني في حكمة استقرأت الأحوال البشريّة [3]. فاستحضر نصّها الماثل أي قصيدة " قيظ السّريرة " النّصّ الغائب، وهي سورة العلق الآية 05، لتمتصّ الشّاعرة هذا الحدث والشّخصيّة وتستدعيها، لتُقارب بين حادثة نزول الوحي على النّبي صلى الله عليه وسلّم، وبين وحيّ الشّاعرة.

وتضيف الشّاعرة " راوية يحياوي " في قصيدتها " الوشاح الأخرس " :

[1] راوية يحياوي: كلّك في الوحل...وبعضك يخاتل، ص 27، 28.

[2] محمود إسماعيل غمار: صورة الحجر الفلسطيني في الشّعر السعودي، دار المجد لاوي للنّشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص 262.

[3] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 132.

سيّدتي !/ كم تتمردين على خصرك الأحول/ لتباغتي ظلّك.../ وكم تلعقين من وشاية في صمتك الصّاخب/ وتتهيئين لمشط عمر أغبرْ/ تتزينين بوشاح وغيمة/ فتلاحقك كلّ التّعاويذ/ وقد تصلين بوضوء الرذيلة/ فتزدان مدنك اللئيمة بعرش وخميلة/ ماذا لو افترسْتك شراهة القبيلة/ ولاحقتك منشفة التّعاسات/ ها...إنّك تتبدين في كلّ الأزمنة/ وحماقاتك الضّمأى/ ترقّع خرْقة لثوب زليخة/ وتنحني ليوسف اعترافا بالجريمة/ وتهذّب شهريار بغير الحكايا/ تعلمّه كيف يقول:/ دثريني...دثريني بوهج العطاءات/ لك أن تستردّيّ ميراثك الأزلي/ فأنتِ نبيّة السّكينة/ ومرفأ للسّفن الهزيلة/ وصمتك المكتحل بالرّفق يدقّ نواقيس الطّهر/ بين العشيرة وإن جاءك سماسرة الخطيئة/ أتركي وشاحك الأخرس/سيذكرهم بالدّفينة/ فأنتِ بوتقة الكون/ فيك المبتدا والمنتهى [1].

تتعامل النّصوص الشّعريّة النّسائيّة المغاربيّة مع الخطيئة النّسائيّة وتبعاتها، بدءا بخطيئة الخلق الأوّل وصولا إلى خطيئة زُليخة، حين راودت يوسف عليه السّلام عن نفسه، لذا ظلّت المرأة موشومة بعار الخطيئة، واستبطن النّص الشّعري النّسائي، كلّ هذه القصّص فيحيل إليها بشكل مختزل ومكثّف، ويستثير الحدث الكامن في ذاكرة المتلقي، الذّي يستكمل المعنى، بربط النّص الغائب بأحداث النّسيج النّصي [2].

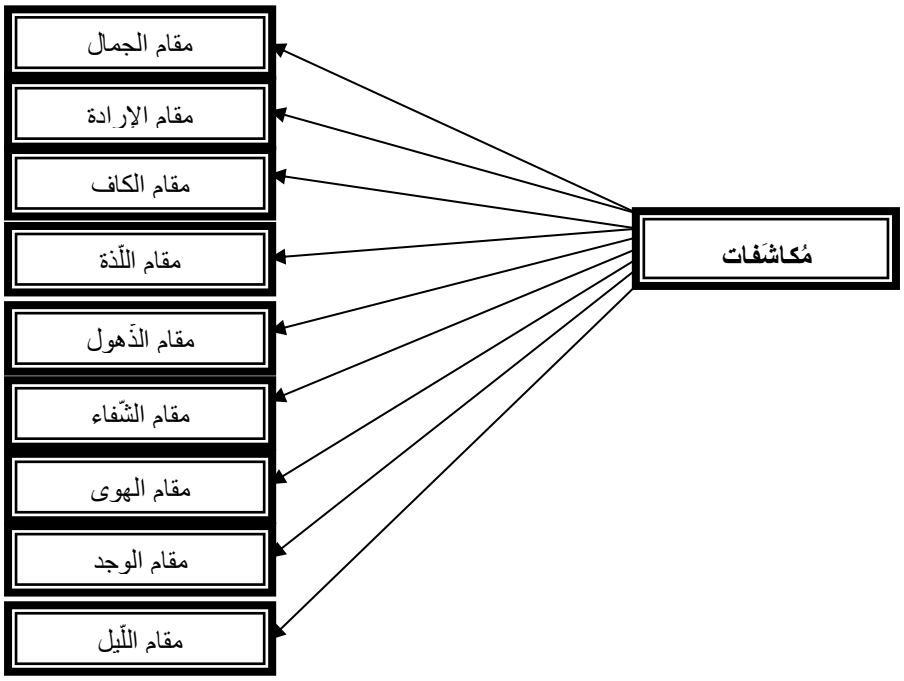
وتعْرِض لنا " راوية يحياوي " مقطعا استفزازيّا وتنبيهيّا، من خلال لفظة (دثريني)، وهيّ قصيدة مثقّلة بعرض أخطاء الأنثى، وقهر المجتمع لها، وشراهة القبيلة؛ إلاّ أنّ لفظة (دثريني) تكسر أفق توقّع القارئ، لتعيد للمرأة توازنها، لأنّها رمز للعطاء. وهذا ما ورد في قصّة سيّدنا (محمد صلى الله عليه وسلم)، فاستنجاد محمّد (ص) أن " دثريني يا خديجة "، يتجاوز حدّ المعنى المادي البسيط معنى إلقاء الدثار أو الغطاء، إلى دلالة الملجأ والملاذ؛ فكأنّها تمثّل الأمّ (...)، فالصّورة التّي أمامنا هيّ صورة الطّفل (الطّفل- الطّفل، أو الرّجل – الطّفل)، لا يهم لأنّ الإنسان مهما كبر يظل طفلا في عين أمّه، فيلوذ إلى أمّه مرتاعا حتى تحميه وتبدّد روعه [3]، فما طُلِب التّدثير – في أسطر الشّاعرة – إلاّ تعبيرا ورغبة في الاحتماء، والتّغطية بغطاء الرأفة والحنان، إنّها تمثّل المدثّرة بالمعنى المادي والرّوحي للآخر/ الرّجل.

[1] راوية يحياوي: كلّك في الوحل ...وبعضك يخاتل، ص 33، 34، 35، 36، 43.

[2] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 141.

[3] ينظر: سلوى بالحاج صالح العايب: دثّريني ....يا خديجة، دار الطّليعة، ط1، بيروت – لبنان، 1999، ص 76، 77.

وسنقارب تجليات **العشق الإلهي** في ديوان " مكاشفات " للشّاعرة المغربيّة أمينة المريني مقاربة تحليليّة، نكشف من خلالها عن تجليات النّصّ الغائب في نصّها الماثل، فجاء ديوانها " مُكاشفات " بعد ديوانها الأوّل " المكابدات "، فما الذّي تُكابده الشّاعرة أمينة المريني؟ في ديوانها الأوّل مُكابدات، وما الذّي تكشفه بعد هذه المكابدة ؟ والذّي تجلى في ديوانها الذّي يليه الموسوم ب" مُكاشفات "، ونحن نعلم أنّ « الكشف » يعدّ مقاماً من مقامات الصّوفية، التّي لا نصل إلى مراقيها إلاّ بعد معاناة وسلك طرق صعبة، والتّرقي في المقامات، فيكشف له، أي السّالك، حجاب الحسّ، ولابدّ للمريد من مجاهدة و**مكابدة** حتى يتحقّق **الكشف**، وقد ترسّمت وتجلّت مقامات الكشْفِ في ديوان مُكاشفات لآمنة المريني، كما هو موضّح في التّرسيمة الآتية:



نلاحظ افتتاح الشّاعرة ديوانها **مكاشفات** بقصيدة عنوانها " مقام الجمال "، وحسب العتبة المصاحبة لعنوان القصيدة، فالشّاعرة كابدت حال الابتلاء لتَعبُر حال الجمال، وهو يهيّء لمقام المكاشفة، وتحوّلات الذّات الشّاعرة وما تُكابده في هذا المسار، هو نسغ القصيدة وقوامها، فالمعشوق جمال سني، في جماله انسَكبت الدوالي في كأس العاشق، لتشرب منه الشّاعرة فتزداد عطشا، وما الكأس هنا سوى العشق. فتعرُج بنا الشّاعرة إلى سماء العشق ومراقيه، فيتمثّل

ويتشكّل معجم العشق الإلهي في ديوانها والسّير نحو الكَشْف المشتهى: (الهيام، الوله، الهوى، الذهول، الرضى، وامق، كاشف).

إنّ قصيدة " مقام الجمال " التّي أشارت إليها الشّاعرة بأنّها القصيدة ما قبل المكاشفة، حيث كابدت فيها الشّاعرة (**سَوْرَةُ البُعْدِ**) وأَسْرُ التوله (**ووقوف الأسير المولّه**) يُجلل الشّاعرة ذهول في حضرة جمال الله، وقد تمّ ذِكر بعض سمات وصفات جماله: (**ثمَّ أوقفَكَ الخَالدُ/ الأَخْلَدُ/ الفاتِنُ/ الفاتكُ/ المالِكُ/ المُمتلِكُ**)، والمعشوق موغل في غيْبِه، والعاشق موغل في حُبِّه، فهو (خلف الستار... ولقد غاب وتوارى)، حين قالت الشّاعرة: (**ووقوفُ الأسيرِ المؤَلَّهِ/ خلْفَ السّتارِ الذّي حجَّلَكْ ؟/** (...)/ **ولقد غابَ مَنْ أنتَ في بيتِهِ/ وتوارَى لطيفاً/ خفيفا/ خلفَ سِتْرِ الحَلَكْ**) [1].

وفي قراءتنا لقصيدتها الأولى الموسومة ب " مقام الجمال "، والتّي تُمثّل ضفة ما قبل المكاشفة – كما سبق وأنْ ذكرنا – نلمح في نصّها حضوراً لنصوص غائبة، إذ استطاعت " أمينة المريني " أن تجعل من منجزها الشّعري فسيفساء من نصوص أخرى مختلفة ومتداخلة، تتماهى فيها الذّات الأنثويّة مع الذّات الإلهية، ويتمّ بذلك استحضار بعضا من ألفاظ القرآن الكريم وآياته، بطريقة غير مباشرة، إذ يصعب على القارئ البسيط اكتشاف هذا التّرابط والتّداخل، إنْ لم يكن ذا كفاءة أدبيّة عاليّة، تمكّنه من فرز النّص المحتذى (الغائب) والنّص المخلَّق (الماثل)، ويتمثّل هذا الحضور للنّصّ الغائب وتوظيفها للقرآن الكريم، في قصيدتها " مقام الجمال " من ديوانها: « مُكَاشَفَات »، كما يأتي:

هلْ أتاكَ حديثُ الفؤادِ/ الذّي ظلَّ لكْ/ قائماً/ هائماً/ سائحاً/ في الجمالِ السَّنيِّ الذّي سَربَلَكْ/ وَوُقوفُ الأسيرِ المُوَلّهِ/ خلفَ السّتارِ الذّي حَجَّلكْ/ هل أتاكَ حديثُ الذّي لا يُقالُ/ إذا ما اشتهيْتُ الكلامَ/ وأدْخَلَني الصّمتُ/ في حضرةِ الحُسنِ/ أو في عروشِ الفَلَكْ/ يا فؤادي الفتِيَّ/ وَمَنْ أدْخَلَكْ/ في ارتعاشِ الدّياجي على همْسهِ ؟/ وانْسِكَابِ الدَّوالي عَلى كَأسِهِ ؟ [2].

باعتبار أنّ النّص ينفتح على ما لا يحصى من النّصوص، فإنّ (هل أتاك حديث ...) ينفتح على عدّة آيات منها:

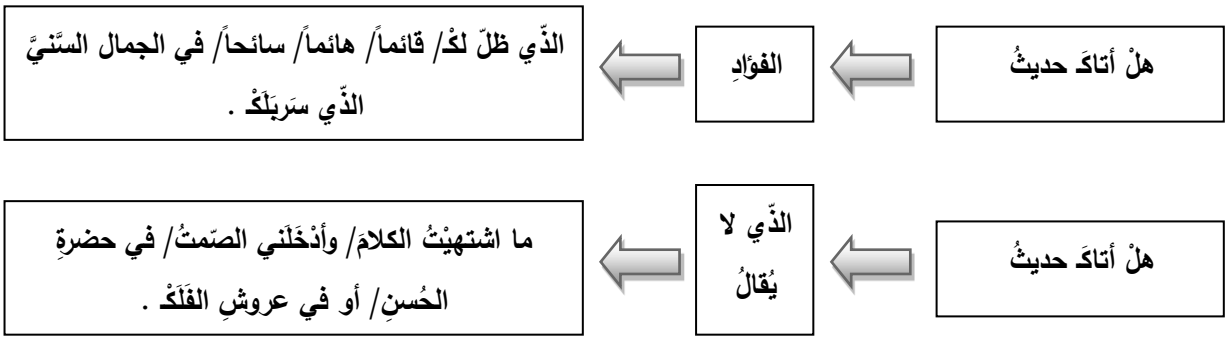
" هل أتاك حديثُ موسى " سورة النازعات الآية – 15 –

[1] أمينة المريني، ديوان: مكاشفات، حلقة الفكر المغربي/ المكتب المركزي، ط 1، فاس، ص 2، 4.
[2] المصدر نفسه، ص 1، 2.

" هل أتاك حديث الغاشية " سورة الغاشية الآية – 01–

" هل أتاك حديث الجنود " سورة البروج الآية – 17 –

فالكلمة المفتاحيّة في قول الشّاعرة " هل أتاك حديث "، تهيّئ القارئ لتلقي أخبار قصصيّة، وحكايات تاريخيّة، لكن ينكسر أفق توقّع القارئ بعد تلقيه للفظة " الفؤادِ " (**هلْ أتاكَ حديثُ الفؤادِ**) وجملة (**هلْ أتاكَ حديثُ الذّي لا يُقال**)، لتغيّر هذه اللّفظة من مسار توجّه الدّلالة عند المتلقي [1]، فيبحر في بحرها على قوارب كلمات فيها من الوفاء والإخلاص ما يكفي، فتَرِد وتتكرّر هذه التّركيبة النّحويّة (هل أتاكَ حديثُ)، داخل القصيدة في موضعين اثنين، نوضّحها كما يأتي:



تحاول الشّاعرة " أمينة المريني " من خلال مقطعها هذا، عرض وتجليّة ومُكاشفة أسرار وخبايا النّفسِ، فعَل قَدْرِ المجاهدة والمكابدة يكون إشراق النّهاية وتجليها، هذه الإشراقة التّي تنتهي بالسّالك إلى الارتواء وبلوغ الحبّ درجة التُخمة برؤيّة المحبوب، (هلْ أتاكَ حديثُ **الفؤادِ**)، فلا يتمّ إدراك المحبوب بالبصر أي الحاسة الفيزيولوجيّة، التّي تمكّننا من إدراك الأشياء المحسوسة الخارجيّة، وإنّما يتمّ إدراكه وكشفه عن طريق البصيرة، التّي تمكّنه من خرق الحُجب، لذا يقول ابن عربي في كتابه: "التّجليات الإلهية": « التّجلي هو ما ينكشف للقلب من أنوار الغيب » [2]، وليس ما يتمّ إدراكه بالعين، فتغدو مشاهدة العيان في النّظر بالبصر، وأمّا القلب في مشاهدته بالبصيرة، فلا يتشكّل الكشْفُ الصّوفي بالإدراك الحسّي الخارجي، وإنّما بإدراك بواطن النّفس الدّاخليّة، ويتجلى الكَشفُ بقذف أنوار الغيوب في أعماق القلوب.

[1] رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفنّي في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص 139.

[2] محي الدين بن العربي، التّجليات الإلهية، تحقيق : عثمان إسماعيل يحي، مركز نشر دانشكاهي، د ط، طهران، 1988، ص 24.

وفي محاولتنا ربط ما هو موجود داخل المتن النّصّي (هل أتاكَ حديثُ) بالعنوان الخارجي « مُكَاشفات »، نكون قد جمعنا بين (مُكاشَفَاتٍ) بمختلف تيماتها وألفاظها الواردة في الاشتغال اللّغوي النّسائي، مثل: (فؤادي الفتيّ، القلب، الهوى، روحي، مُنى، خافقي...)، من خلال النّصّ الماثل واستدعائه للنّصّ الغائب، كالكشف عن حديث الفؤادِ للذّي تهواه، فيتداخل النّصّ الغائب القرآني (هل أتاك حديثُ) بهواجس الذّات الأنثويّة (حديثُ الفؤادِ).

ونلمح – أيضا – هذا الحضور للنّصّ الغائب من خلال استدعاء الشّاعرة لشخصيتين أسطورتين وهما: قيس وليلى، وقد كان " استدعاءً بالاسم والفعل " معاً، لما تحمله هذه الشّخصيات التّراثيّة الأسطوريّة من قيم حضاريّة واسعة، فيرى " علي عشري زايد " في دراسته حول الشّعر العربي الحديث: « أنّ استخدام هذه الشّخصيات تعبيريّا، يمثّل بُعداً من أبعاد تجربة الشّاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير أو إيحاء يعبّر من خلالها الشّاعر – أو يعبّر بها – عن رؤياه المعاصرة، وتكمن عوامل متعدّدة خلف شيوع ظاهرة استدعاء الشّخصيّة التّراثيّة في الشّعر منها عوامل فنيّة وثقافيّة وسياسيّة واجتماعيّة وقوميّة ونفسيّة » [1]، وهكذا تتعدّد – إذن – أسباب استدعاء وحضور النّص الغائب وإعادة استحضار الشّخصيّة الغائبة، من خلال إعادة إحيائه وإحياء نصوصه، لكن من زاوية رؤية مغايرة ومختلفة، وهذا ما سنراه في قصيدة " مقام اللّيل " لآمنة المريني، تقول:

كأنّي في الجَوَى قيْسٌ/ يذُوقُ الحبَّ أشجانـاَ/ فلا ليلى تعودُ لـهُ/ ولا يَسلُو الذّي كَـــانـاَ/ ويكتُمُها على لَـهَبٍ/ وتَفضَحُ منهُ بُركـانـــاَ/ يرى لَيلَى لَهُ وَطنـــاً/ وأَنهـــاراً وبُستـــانـــاَ/ وأطياراً تُلقّنُهُ/ مقامـــاتٍ وألحـانـاَ/ ويَذْكُرهـا نَدَى حُلمٍ/ يُحيلُ القَلبَ ظمآنـاَ[2].

تكشفُ لنا الشّاعرة آمنة المريني في قصيدتها " مقامُ اللّيل " عن مقام آخر للبوح، ألا وهو اللّيل، الزّمان والتّوقيت المفضّل لتحقيق جلّ الانتصارات، وهو زمن الخلوة بالنّفس، أي أنّه الرّحم القاتم الذّي تنبَعُ منه أغلب المكاشفات، ولفضل هذا التّوقيت وضع جلّ وعلا ما يُسمى عند العابد لربّه ب " قيام اللّيل "، نقوم اللّيل بعد مكابدة نعيشها، فندعو الرحمن بأن يكشف عنّا هذه البلوى فيكون اللّيل في هذه الحالة – أي عند العابد – هو الطّريق التّي توصل السّالك إلى رحيق

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة، 1997، ص 15.
[2] أمينة المريني، ديوان: مكاشفات، ص 127.

التّفاني والتّعالي بعد التّهجّد وقيام ليله، وإلى الكشف والمكاشفة وتحقيق الرؤية عن طريق البصيرة، وتحصيل المعرفة والوصول إلى الحقيقة المتعالية، فيغدو " قيام اللّيل " هو الحبل السّري الرّابط بين العبد وربّه، وكما أنّ للعابد ليله وقيامه، فإنّ للعاشق مقامه اللّيلي، الذّي يمارس فيه طقوس الكتابة والبوح بما يختلج في النّفس، وكأنّ للعشاقِ قلوباً لا تلتهبُ إلاّ ليلاً، فجاءت القصيدة موسومة ب " مقام اللّيل "، وهي المكاشفة العشرون حسب ترتيب الشّاعرة للمكاشفات في ديوانها، هذا المقام الذّي يجعله الشّعراء صرحاً للكتابة وإنارة ظُلمة اللّيل بالحرفِ، وذلك حين قالت:

وأشعاراً يُضيءُ بها/ تُخومَ اللّيلِ سَهراناَ/ وكاساتٍ مُعطَّرةً/ أغاريداً ورَيحانَا/ يَجوبُ على هوى لَيلى/ بِحارَ الشّوقِ هيمانَا/ عُبابُ الحبِّ يُغريهِ/ ليَغرقَ فيه نشوانَا/ (...)/ وما ليلى سِوى (حرفٍ)/ يُريقُ لَديْهِ سَلوانَــا [1].

كما تعلنُ الشّاعرة عن وصالٍ ومنالٍ يُدركه الشّاعر – الشّاعر العاشق قيس – أثناء الكتابة (وأشعاراً يُضيءُ بها/ تُخومَ اللّيلِ سَهراناَ/ يَجوبُ على هوى لَيلى/ وما ليلى سِوى (حرفٍ)/ يُريقُ لَديْهِ سَلوانَــا)، تضيف:

سألبسُ في هوى لَيْلَى/ نُجومَ اللّيلِ ولهانا/ وأصحابي دَرَاويشٌ/ تناجوْا فيهِ خِلاًّنَا/ صحَارى الجَمرِ مَنفاناَ/ وكأسُ الوصلِ سُقيانَا/ بِرَيّاها نثرَى رُوحاً/ ونَهجرُ مِنهُ أبدانَا [2].

حيث ترتقي الشّاعرة في لغتها إلى مدارج الكشف، وتكشفُ عنِ الوجدِ، الذّي يُكنّه "قيسٌ" "لليلى"، إذ يلبِسُ في هوى ليلى نجوم اللّيل ولهانا، فتصّل الشّاعرة إلى أعلى مراتب الكشف العِشقيّ، حيث يتحقّق الوصْل عندَ امرئ القيس بمجرد الكتابة عن الحبيبة « وما ليلى سِوى (حرفٍ) ».

ونخلص في دراستنا إلى النّقاط الآتية:

– استدعاء المرأة الشّاعرة في نصّها الشّعري المغاربي الحداثي وما بعد الحداثي للنّصّ الغائب والانفتاح على التّجربة الإنسانيّة، والموروثات المختلفة سواءً الدّينيّة أو الثّقافيّة أو الاجتماعيّة، وذلك من أجل تأسيس وتشكيل نسق نصّي حداثي.

[1] أمينة المريني، ديوان: مكاشفات، ص 128.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

– خلق جماليّة شعريّة من خلال إزدواجيّة البؤرة النّصيّة، التّي تُحاول الجمع بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر، وتأسيس نصٍّ جديدٍ تنصهر فيه النّصوص الدّينيّة والأدبيّة والشّعبيّة في بوتقة وأرض اشتغال لغويّة واحدة.

– عَمِل استدراج واستدعاء النّصوص الغائبة في النّصّ الحاضر، على تنشيط ذاكرة المتلقي ومعرفة مدى كفاءته العلميّة والثّقافيّة والأدبيّة، لذا تشترط النّصوص في قراءتها وتحليلها وغربلة النّص الأصلي والنّصّ الدّخيل قارئا عليماً.

– ويعدّ اشتغال الشّاعرات المغاربيات، خاصّة النّموذجين اللّذين تمّ اختيارهما وانتقاؤهما في هذه الدّراسة، ألا وهما ديوان « كُلّكَ في الوحلِ ... وبَعضُكَ يُخاتل» للشّاعرة الجزائريّة راوية يحياوي وديوان « مُكاشفات » للشّاعرة المغربيّة " أمينة المريني "، على محاورة النّصوص الغائبة، خاصيّة من خصوصيات الكتابة عند المرأة الشّاعرة، حيث ينصهر النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر إلى درجة عدم قدرة القارئ على الفصل بينهما، ولا يتمّ الكشف عن هذا الامتصاص والانصهار، إلاّ من خلال النّبش الحفري القرائي، للبنيّة العميقة للنّصّ الشّعري، حيث استثمر المخيال الشّعري النّسائي النّصوص الغائبة، في أقصى ممكناتها وعمل على رصد المواقع البرزخيّة بين النّصّ الأصلي والنّصّ المنْجَـرِ.

– تركيز الكتابة النّسائيّة المغاربيّة ما بعد الحداثيّة على الاختلاف والمغايرة والخرق، وتجاوز أو تقويض فكرة استقلال النّصوص الحاضرة عن النّصوص السّابقة، فلا وجود لنصّ مستقلٍ عن غيره من النّصوص، وإنّما كلّ نصّ هو امتداد و ثمرة لنصوص أخرى.