جُسُورُ التَّأْوِيل

مُقارَبات نقدِيَّة

د. عيسى مروك

كتاب الواحة من إصدارات يسطرون

رئيس مجلس الإدارة

عماد سالم

مدير التحرير

إبراهيم موسى النحّاس

مدير الإنتاج

مصطفى عماد

الكتاب : جُسُورُ التَّأوِيل
المؤلف : د.عيسى مروك
تصميم وإخراج : أحمد عبد الحليم
الطبعة الأولى
المقاس ١٥ × ٢٢,٥
رقم الإيداع : ٢٢٦٤٨ / ٢٠١٨
الترقيم الدولى : 978 - 977 - 776 - 809 - 2

العنوان : المكتبة والمطبعة : ٣ ش صفوت - محطة المطبعة شارع الملك فيصل - الجيزة
التليفون : ٠١١١٥٨٢٦٣٦٤ - ٠١٢٢٩٣٠٠٠٢٩
Email : yastoron@gmail.com
موقعنا على الفيس بوك : مؤسسة يسطرون لطباعة وتوزيع الكتب

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

الإهداء

للشاعر و الناقد إبراهيم موسى النحَّاس

الذي مدّ للودِّ و الأدبِ جسورًا

بين الجزائر قلعة الثوَّار

ومصرَ مَهْدِ الحضارات

أهدي عملي عربون صداقةٍ لا تزول.

عيسى مروك

تقديم

يُقدِّم الأديب والشاعر عيسى مروك في كتابه «جسور التأويل» قراءة لمجموعة من التجارب الإبداعية، مُعتمدًا على العلاقات والنقاشات الخصبة بينه وبينهم، وعلى استقراءات لنصوصهم، مِمَّا شكّل لديه إحاطة مُتميزة بالمواضيع التي تطرَّق إليها بالدراسة والبحث، هذا ناهيك على إثرائها بالكتابات النظرية التي اعتمدها الكاتب.

توقّف عيسى مروك عند أهمية اختيار العنوان الذي يُعتبَر جسرًا مُهمًّا للعبور إلى مكامن النص، و بالتالي التمكّن من امتلاك مفاتيح الولوج إلى عتبات النص، ولِذا فقد أولتْ الدراسات الحديثة أهمية استثنائية للتركيز على العنوان الذي يُشكّل بطاقة هوية، أو لوحة إشهارية خاطفة، إن صَحَّ التعبير، لدغدغة القارئ فحينما يكون العنوان جذّابًا فقد يصنع دعاية كبيرة للإنتاج الإبداعي.

لقد عالج الكاتب عيسى مروك قضايا أخرى مثل مسألة الفضاء، واختيار الأسماء والتعامل مع الحداثة في النصوص الأدبية التي تعطي إلمامًا بكائنات المستفيد الذي هو نحن القرّاء والباحثين والأساتذة ومتتبعي الإنتاجات الإبداعية، وعيسى يعرف ذلك جيِّدًا لأنَّه دخل عالم الإبداع منذ سنوات ويعرف أهمية الكتابة المسكونة بهواجس ذاتية ووطنية وحتى عالميَّة، كما يدرك محنة الكتابة وآلياتها في عوالم وإرهاصات المبدع الذي يُعتبَر سفيرًا للمجتمع الذي يعيش فيه.

ستتيح هذه الباقة من «الجسور» فرصة ثمينة للقارئ، لا سيَّما وأنَّها تضعه أمام أسماء غير متداولة كثيرًا في الساحة الثقافية، كما ستمنح الباحثين بعض الأليات للدخول إلى عتبات النص المملوء بالألغاز وبالدلالات المُرَمّزة، أو تلك التي توهمنا بالوضوح و لكنها ليست اختيارات بريئة، يعتبرها عبد المالك أشهيون في كتابه «عتبات الكتابات الروائية»، الصادر في اللاذقية، عن دار الحوار عام ٢٠٠٩ «لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكوُّنِها وفي ما تشي به من معاني ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة».

د/ الطيب ولد العروسي

مدير كرسي معهد العالم العربي بباريس – فرنسا

حين يكون النقد إبداعًا موازِيًا

ما أجمل أن يكون النقد الأدبي إبداعًا موازيًا، والباحث عيسى مروك في هذا الكتاب « جسور التأويل « يقدِّم لنا إبداعًا موازيًا للأعمال التي تناولها بنقده التطبيقي واختارها بعناية نبعت من حِسِّ الناقد أوَّلًا والشاعر ثانيًا.

وحين نبحر في عالم الكتاب نجد ما يشبه البُعْد الموسوعي، حيث تناول الشعر الفصيح والشعبي والقصة القصيرة والرواية دون انحياز لنوع أدبي على حساب نوع آخر، وكما تنوَّعَتْ الأنواع الأدبية التي تناولها تعدَّدَتْ القضايا التي أثارها الكتاب على مستوى الرؤية، فنجد علاقة الشعر الشعبي بثورة التحرير الجزائرية المجيدة، وصورة المرأة في الرواية العربية، والتشيؤ أو الاغتراب في القصيدة العربية خصوصًا في تجربة نصيرة مُحَمَّدي، والعنف و العنف المضاد عند الشاعرة عدالة عساسلة في يوم إضافي للقيامة، وإلقاء الضوء حول التجربة الثريَّة للشاعر البشير خلف، وتوظيف الرمز الأبعاد الصوفية عند الشاعر أحمد عبد الكريم.والبحث عن الحرية في تجربة غزلان هاشمي.

وقد كان لنظرية العتبات وخصوصًا العنوان والغلاف مع التحليل السيميائي نصيب الأسد في المنهج الذي اعتمد عليه الناقد في تناول معظم الأعمال داخل الكتاب، ولنُبحِرْ معًا في «جسور التأويل» التي يَمُدُّها د. عيسى مروك بين الإبداع الجزائري الأصيل وعالمنا العربي الكبير لنكتشف المزيد.

الشاعر و الناقد المصري

إبراهيم موسى النحّاس

مُقدِّمَة

أقـدِّمُ للقـارئ الكريـم هـذه الطائفـة مـن المقـالات التـي هـي خلاصـة قـراءات توزَّعَـتْ عـلى المقـال والشِـعر والروايـة توزعها عـلى مجموعـة مـن الأدبـاء الجزائريـين. رأيـت أن أتأمَّـلَ قرائيًّـا بعـض التجـارب في عـدد مـن الكتابـات لـكلِّ مـن البشـير خلف والعيـد بـن عـروس و محمـد عبـد اللهـوم وعدالـة عساسـلة وأحمـد عبـد الكريـم ... و غيرهـم.

لا بُـدَّ أن أشـير هُنـا إلى أنَّ انتقائـي لهـذه التجـارب كان أولا نتيجـة لمـا يربطنـي بهـم مـن علاقـة قامـت عـلى امتـداد رقعـة شاسـعة مـن الاسـتمتاع و النقاش، مِمَّـا دفعنـي إلى قراءتهـا وإعادة قراءتهـا والبحـث المُتكـرِّر في رؤاهـا الفكريـة والفنيـة، ثـم إنَّ القـراءة قـد سـبقتها لقـاءات في واقـع الحيـاة كانـت قـد تمَّـتْ مـع منتجيهـا في الجزائـر وخارجهـا، و لكَـمْ كنـتُ بهـا محظوظـا؛ لأنَّ اللقـاء المُبـاشر بالمبـدع كثـيرًا مـا يمنـح الناقـد إضـاءات إضافيـة و تفاصيـل تُمكّنـه مـن الولـوج إلى العـوالم الفكريـة الفنيـة التـي

كثيرًا ما تلحُّ الكتابة الفنية على ألّا تُقرِّبَنا منها إلّا من خلال إشارات بعيدة تحقيقا لفنية الكتابة.

ما أمكن أن ألاحظه وأنا اقرأ ثم وأنا أتأمَّل وأسجِّلُ هذه الكتابات هو أنَّ الكتابة كانت عند كثير من أصحابها ذات صلة بأمرين: أوَّلهما العلاقة الحميمة التي هي مُتحقِّقة بين القلم وصاحبه وثانيهما بتلك العلاقة الحميمة القائمة بين المنشئ وتاريخه الشخصي والعام، ومن هُنا كانت كل هذه الكتابات مُضمَّخة بكثير من السيرية بمفهومها الخاص الذاتي النفسي ومفهومها المجتمعي التاريخي.

يمكن للقارئ كذلك أن يلاحظ بأنَّ كثيرًا من تلك الكتابات قد أوْلتْ العنوان أهمية خاصة فما كان عليَّ إلّا أن أستفيضَ في بحث العنونة وعلاقتها بكلٍّ من الكاتب والقارئ كليهما.

لا يفوتني في الأخير أن أنوِّهَ بالخدمة الجليلة التي أسداها إليَّ عدد من الأدباء الذين قدموا لي ما كنت في حاجة إلى معرفته حين رأيت أنَّ ذلك أمر حسَّاس في فَهْمٍ أعمقَ لطبيعة العمل الذي كنت بصدد البحث فيه، وهي خدمة قَدَّمَتْ لي صورة واضحة عن الصلات الأخوية العميقة التي تُعبِّرُ عن نفْسِها بشكلٍّ تلقائيّ وبكثير من الحرارة الأخوية والإنسانية التي تؤكّد قبل كلِّ شيء أنَّنا مغاربيين ومشارقيين على موعد قريب إن شاء الله مع وِحدة حقيقية

تبـدأ في الأدب وبـه، لتنتقـل بعـد ذلـك إلى بَقيَّـةِ المجـالات السياسـية والاقتصاديـة والاجتماعيـة، ومـن هُنا يمكـن أن نتصوَّرَ أنَّ الكتابـة الفنيـة والنقديـة ليسـت مُجـرَّد كتابـة جماليـة، لكنَّهـا في الوقـت نفْسِـهِ سَـعْيٌ واعٍ بالحلـم الاجتماعـي الإنسـاني التاريخـي المسـتقبلي العـام الـذي عـلى الآداب والفنـون عامـة أن تشـترك في تحقيقـه تأسيسًـا وتعميقـا ومُرافَقـة.

الخطاب الصوفي وسؤال المعنى ...
من الأحادية إلى التعددية
ديوان معراج السنونو
للشاعر أحمد عبد الكريم أنموذجا

إذا كان الشعر نظام ترميز يسعى لتفسير العالم و كشف أسراره و الخطاب الصوفي خطاب رمزي مجازي موغل في الغموض و التعمية يسعى من ورائه الصوفي إلى الإخفاء والتغليط، فنكون أمام طرفي معادلة متباينان أحدهما يسعى للكشف و التوصيل والآخر الإخفاء والحَجْب، و هُنا تأتي مهمة التأويل التي تحاول القبض على قصدية المبدع وفكّ شيفرته من خلال إيجاد خطاب مواز يبيّن الحمولات الدلالية للمصطلحات الصوفية التي ينبني عليها الخطاب الشعري، و بذلك يكون أمام مستويات متعددة للمعنى ومعنى المعنى فالمتلقي أمام لغة شعرية رامزة ومكثفة من جهة، و لغة صوفية تتشكل بين الكشف والستر وبين الصحو والسُكْر.

وهـو مـا يدفعنـا لطـرح الإشـكالية التاليـة: لمـاذا يحـاول الشـاعر إعـادة تشـفير مـا هـو مُشـفَّر أصـلا وترميـز المُرَمّـز؟ ومـا هـو الواقـع المـوازي الـذي يُنشِـئه؟ ولِمَ يسـتبدلُ بنصِّـهِ المركـزي نصًّـا صُوفيًّـا ظـلَّ في الهامـش طويـلا؟

هـذا مـا تحـاول المُداخلـة الكشـف عنـه مـن خـلال ديـوان «معـراج السـنونو» لأحمـد عبـد الكريـم، مـع الإجابـة عـن شـتّى الأسـئلة التـي يفـرض الموضـوع طرحهـا.

١- برزخية الشعر ومقامات اللغة:

يسـعى الشـاعر إلى مُسـاءَلة الواقـع بلغة شـعرية شـفافة متغربة ومنزاحـة، ويسـمو بالحالـة العاديـة ويُلبسـها مـن اللغة مـا يرفعها و يصبغهـا بصبغـة جماليـة، و هـو بذلـك يعيـد تشـكيل العـالم المحسـوس بأسـلوب فنـي جمـالي، أمَّـا الصوفيالـذي تتلبسـه حالة الوجـد ويغيـب عـن الحـال فتعجـز لغتـه و بيانـه عـن الوصـف وتقـف قـاصرة دون تصويـر الحـال، فيكتفـي بالإشـارة و تضيـق العبـارة. لذلـك يقـف الشـعر الصـوفي موقفـا بـين عالمـين ندعـوه مجـازا الـبرزخ والـذي يُعرّفـه الصوفيـة كابـن عـربي بأنَّـه العـالم الوسـيط البرزخـي، أي هـو عالم الرمـوز والـدلالات، وهو العـالم الـذي يتصـل بـه الخيـال الإنسـاني فيسـتمد منـه معرفتـه وعـالم، «فـإن قلـت ومـا عـالم الـبرزخ قلنـا عـالم الخيـال.»(١) يفصـل و يصـل بـين عالَمـيّ الغيـب و الشـهادة، و كذلـك الشـعر بـرزخ الشـاعر الصـوفي بـين الواقـع و الخيـال بـين واقـع المقـال و واقـع الحـال.

فالشاعر مثله مثل الصوفي في تعامله مع اللغة التي «تُعبِّر عن عالم مُدهش تعجز عنه اللغة العادية، اللغة العادية لغة المعلوم أمَّا اللغة الصوفية فهي لغة المجهول، تتجاوز المألوف إلى المُدهش. لهذا يلجأ الصوفي إلى اشتقاق مفردات تعكس رؤيته»(٢) اشتقاقه لها ليرتفع بها إلى عالم أكبر وروحانية أعمق عُمْق التجربة الصوفية.

وفي سعيه الدؤوب لإيجاد لغته الخاصة وإحداث التمايُز تُعَدُّ خطوته هذه في توظيف القاموس الصوفي « دعوة إلى الاختلاف و تغيير الآفاق بواسطة التأويل الذي يسهم في تلقي النص وقراءته ضمن شروطه البنيوية والدلالية أو خارجها»(٣)

وبين كلام الصوفية وشعرهم من جهة و الشعر الرسمي المُتداوَل طرف ثالث ومورد ينهل من هذين الطرفين من الأوَّل لغته ومن الثاني موضوعاته هو الشعر الصوفي (أي الذي يُوظف القاموس الصوفي) إن جاز لنا أن ندعوه برزخًا فمعلوم أنَّ « بين كل موطنين من ظهور و خفاء يقع تجلي برزخي ... ليحفظ هذا البرزخ وجود الطرفين، فلا يرى كل طرف منها حكم الطرف الآخر، والبرزخ له الحُكم في الطرفين ... فالعالم بين الأبد والأزل: برزخ به انفصل الأبد من الأزل، لولاه ما ظهر لهما حُكم ولكان الأمر واحدًا لا يتميَّزُ»(٤)

ونجد الشاعر أحمد عبد الكريم* يُعبِّرُ صراحة عن عجزه بلوغ مقامات سادته المُتصوِّفة وكشف الحجاب أمامه، لكنَّه يحوم حولهم رغم ضلوعه في الشعر والبلاغة، ولكن

عـالم الغيـب ليـس مُتيَـسّرًا لـكلِّ مريـد بـل يعجـز عـن الارتقـاء مـن عـالم الشـهادة إلى الـبرزخ، فهـو لا يـرى أنَّ شـعره جنـح إلى الخيـال بـما يكفـي لولـوج هـذا العـالم البينـي. وكأنَّ الشـاعر حـين يُسـقط ذلـك عـلى اللغـة الشـعرية تكـون لغتـه قـاصرة عـلى أن تصـل إلى المصـاف الأعـلى ولم تتخلـص مـن العـادي والمألـوف عنـد نُظرائـه.

«لَمَّا أُحَوِّمُ

فِي بَرزَخٍ أزرَقٍ

هَا فَمِي ضَالِعٌ

فِي فُصُوصِ الكَلامِ

المُطَرَّز بالكِسْتِنَاءِ ...»ص٤٤

و إدراك العـوالم يسـلتزم معرفـة الخالـق لـكل ذلـك الشـاعر يتمنَّـى إبصـار الحقيقـة ومعرفتهـا، فالعـين هـي الحـق، والفقـر مَنزلـة مـن أشرف منـازل الطريـق عنـد القـوم، وأعلاهـا وأرفعها . بـل هـي رُوحُ كلِّ مَنْزِلـةٍ وسرُّهـا ولبُّهـا وغايتهـا ولا يصـل إلى هـذه المرتبـة إلّا إذا عـرف الحـق و لزمـه. ووحـده إدراك حقيقـة وسرّ اللغـة يقـوده إلى سـدّة الشـعر.

«لَو أنّكَ تُبصِرُ عَينَ العَينْ،

رِئةَ الصَّوَّانِ

ومِهْمَازَ القَفْرِ .»ص١٣

ولأنَّــه لم يبلــغ تمــام المراتــب يعيــش الشــاعر حالــة مــن التشــظي بــين عالمــين حينــما ينخطــف فيفــارق الجســد ليتوحَّــدَ بالكــون وهــو في عُــرْفِ المُتصوِّفــة مــا كونــه المكــوّن بــين الــكاف والنــون (فعــل الكينونــة كنــت) ثــم يعــود إلى جســده (الغــراب) رمــز الجســد الــكلي عنــد المُتصوِّفــة.

فالنــون «العلــم الإجمــالي في الحــضرة الأحديــة»(٥) و في وسـطها النقطـة تشـير إلى الـذات الإلهيـة وهـي كذلـك في مراتـب العـروج يمثـل السـماء الرابعـة(٦) فيكـون بذلـك الشـاعر مُعلّقًـا كنقطــة النــون بــين عالمــين عــالم الغيــب وعــالم الشــهادة، وبــين علمــين علــم وضعــي وعلــم لــدُنِّي.

«كنتُ مُنخَطفًا فَوقَ أُرجُوحَةِ النُّونِ

أيَّانَ حطَّتْ علَى رَأسِيَ الأغربه .»ص١٢

في هــذه اللحظــة البرزخيــة تتكشــف لــه الحُجُــب و يلــوذ بالقصيــدة تعصمــه مــن شــطحات الهــوى ويــأوي إلى القامــوس الصــوفي و» يســتعين بهــذه الحــروف الأشــياء في مقاومــة العزلــة و الفــراغ، يحــاول أن يــردم بهــا حفــر الــذات يمــلأ بهــا فراغــه النفسي»(٧) يشـكل وطنـا للـروح التـي هزمتهـا الماديـة وطغـت عليهــا الأهــواء في عــالم مُتوحِّــش، إنَّ الشــاعر حــين يعــود للمنابــع الصافيــة للتربيــة الروحيــة ويلــوذ بالصوفيــة طريقــا للحيــاة ومنهجــا هــو تــبرُّم مِمَّــا آل إليــه الواقــع مــن ســوداوية طاغيــة وماديَّــة مقيتــة.

« آوِي إِلَى وَطَنِ الرُّوحِ
حِينَ يُجَنُّ العَجَاجُ
فَقَد عَلَّمَتنِي القَصِيدَةُ
كَيفَ أُهَنْدِسُ مَملَكَتِي القُرْمُزِيَّةَ،
أَبْنِي عُرُوشِي عَلَى المَاءِ»ص٤٤

وبين البرزخ عالم الخيال كما يعدّه الصوفية و لغة التخييل التي يسعى وراءها الشاعر وشائج لا تتحقق إلّا بالعروج في عوالم صوفية بحتة يستعير فيها قاموسًا غير معهود، قاموس يحتاج فكّ شيفرته خلفية معرفية صوفية البحث في بنيتها السطحية لا يوصل إلى كنه المعنى الذي يريده الشاعر إلّا بمقدار.

٢- اللغة الرامزة ومحاكاة العوالم الصوفية

يقف الشاعر «عند كلمات وعبارات يعرفها المُتلقي، غير أنَّه يوقف معانيها المتعارف عليها، ويقيم فيها معاني أخرى تخرجها من التحديد إلى نوع من الغموض»(٨) الذي يتطلب خلفية صوفية معينة لفك شيفرتها و كل حرف يربط العارف الصوفي بمنزلة من منازل الوجود المطلق، وبين معنى اللفظ في سياقه الشعري و سياقه الصوفي بون شاسع، فاللغة الصوفية تعمل «على نقل تجربة الاتصال بالله والتي تنشأ في إطارها الأفكار والمعاني وتتشكل»(٩) لذلك يُهيِّء

المُتلقي منذ البداية لخوض هذه التجربة العرفانية ويفصح عن مصادره وروافد شعره فيتضح العقد القرائي بينهما:

«قَالَ أَبُو مَعشَرَ الفَلَكِيُّ :

لَكَ النُّونُ وَالعِهنُ،

يَا الأَعْسَرُ الخَلْوَتِيُّ

لَكَ الطُّغَرَاءُ،

سَيَمنَحُكَ القُطبُ بُردَتَهُ

فِي الرَّمَادَةِ «ص٨٨

وشرعيته وفصاحته يستمدها من القطب وهو الواحد الذي هو موضع نظر الله تعالى يلبسه بردة الرضا والقبول وبإسقاط المعنى على واقع حال الشاعر تنكشَّف معاني متعددة وتتشظى فهل القطب هو الخليل حامل بردة العروض أم المتنبي يهبه من شهرته التي شغلت الناس أم هو ابن عربي إمام العارفين ولماذا لا يكون السياب الذي شق طريق شعر التفعيلة وسار الشاعر على دربه فكل هذه المعاني ممكنة.

«أيُّها الوقتُ عِظني

وأُعطيكَ من دَهْشتي

ما تشَاءْ .»ص٧

ما الوقت الذي يخاطبه الشاعر؟ هل هو مطلق الزمن؟ وكم في غابر الأيام وحاضرها من عبر ودروس يستخلصها الشاعر، أم هو لحظة الإشراق والانجذاب؟ بكل ما تحمله من فيوضات ونورانية، تتكشف فيها الحجب أمام الشاعر لينهل منها ما ينهل.

غير أنَّ مصطلح الوقت عند الصوفية بما يحمله من تردد و قصور لا يمكن أن يكون واعظا فهو «تردد السالك بين التلوُّن و التمكن»(١٠)، لذلك يستند إلى الألف الإلف ويلوذ بها ففي الشدة كما الرخاء نلوذ بالواحد الأحد.

«أيُّها الأَلِفُ الإِلْفُ

أنتَ عَصَايَ أهُشُّ بهَا علَى عُزلَتِي»ص١١

فالألف عند الصوفية «يُشار بها إلى الذات الأحدية، أي الحق من حيث هو أوَّل الأشياء في أزل الآزال»(١١) وهو وحده المعين على التنقية و التطهير في عزلته التي يلوذ بها. فالشاعر هنا يغرف من معين الصوفية و يصف الحال بلسان المقال إشارة وتلميحا دون إفصاح أو كشف، ويتجلى النفري في مخاطباته «اجعلني صاحب وحدتك أكن صاحب جمعك»(١٢).

شيّد صرح الصوفية على لبنات هي الحدس و الفراغ والفيض لتجاوز الحدود والآليات للوصول إلى الحقيقة المطلقة و العبور من عالم الشهادة إلى عالم الغيب والقلب مركز ذلك

«مَدَدْتُ أَصَابِعَ قَلبِيَ
رَاجفَةً فِي الفَرَاغِ»ص٣٢

وإذا كان النفري على أن الفراغ قوة و اتساع و نور.فإن المخيف في الفراغ ما يتطلبه الطريق إليه، طريق ينفرد بأهله له مراتب ومقاماته التي على السالك أن يلتزمها ويفقه سرّها.

فالفراغ يدعو الشاعر للاستعاذة منه ومن غيبة الشعراء:

« ذَرْنِي أُعِيذُكَ مِنْ غَيبَةِ الشُّعَرَاءِ»ص٥١

فإذا كانت غيبة عمَّا يحول بينه وبين المحبوب فلماذا يستعيذ منها؟ وهي عند المتصوفة «غيبة السالك عن رسوم العلم، لقوة نور الكشف»(١٣) فماهي غيبة الشعراء؟ وما النور الذي يتكشف لهم حتى يحجب ما سواه؟.

٣- ثنائية المركز/الهامش ... وسؤال الوجود

يتجاذب الأدب العربي عموما والشعر خصوصًا ثنائية المركز والهامش باعتبار الشعر الرسمي صوت السُلطة السياسية والدينية وترجمانها، في حين يعد الشعر الصوفي صوت المهمشين الذي ظل مُغيَّبًا ردحًا من الزمن حتى تمّ تثمينه في ظل البحوث الاستشراقية والتجديدية. لينال حظه من الدراسة والتحليل.

وبرز للوجود نزوع للظاهرة «صوفية مبعثها الواقع المخيّب، والرغبة في معانقة المُطلق، والتطلع إلى الشعور

بالأمـان والراحـة، ونزعـة التمـرُّد عـلى جحـود الحيـاة المعـاصرة المتمدنـة التـي تكـسرُ باسـتمرار أحـلامَ الشـاعر وتحـرقُ مدنـه، وتقتـل فيـه تميّـز الإنسـان بإحالتـه إيَّـاه إلى فـرد أو حتـى إلى أقـل مـن هـذا .. إلى رقـم مُجـرَّد رقـم.»(١٤) فتحـوّل بذلـك الهامـش إلى مركـز ينهـل منـه الشـاعر ويتخـذ سـندا و عَوْنًـا لمواجهـة مُسـتجدَّات الحيـاة.

واسـتعار الشـاعر المعـاصر القامـوس الصـوفي واللغـة الصوفيـة للتعبـير عـن واقـع الحـال وليصـل مـن خلالهـا إلى حالة الجـذب الصـوفي والتوحُّـد بالعـوالم الصوفيـة الروحانيـة، فيحـل العبـارة الشـعرية معنـى ظاهـرًا ومعنـى باطنيـا تسـتمدُّه مـن حمـولات اللفظـة و التركيـب و الرمـوز الصوفيـة. هـذا المعنـى» يقـوم عـلى مسـتويات متفاوتـة في الدلالـة والتأثـير معًـا، بنظـرة عميقـة شـاملة تـدل عـلى عمـق نفـسي فكـري في آن، وحسـبنا أمثلـة منـه ذات صلـة وثيقـة بالمنهـج النقـدي»(١٥)

«يَا ذُهُولَ البَلاَغَةِ فِي حَضرَةِ العَينِ

إنِي أَمُوتُ،

وَلمَ يَقُلِ القَلبُ أَحزَانَهُ .»ص٨٩

يُقِـرّ الشـاعر بقصـور اللغـة أمـام الحـضرة الإلهيـة (العـين) ويخالـط قلبـه الحـزن لإسـاءة أدب الحـضرة، فالحـزن أنـواع ومراتـب عنـد الصوفيـة منهـا الحـزن عـلى الجهـل واشـتغال النفـس عـن شـهود الحـق، ومنهـا الحـزن عـلى السـلوِّ عـن

المحبوب(١٦) والشاعر حين وظف المصطلح وظفه بصيغة الجمع ليشمل المعاني السابقة كلها.

ورغم قصورها الظاهر تتجاوز اللغة « بُعْدَها التعبيري إلى السُلطة التأسيسية، بحيث تأخذ المُسمَّيات معناها من سياقات الكلمة ووضعها الهندسي في القصيدة» مستعينة بحمولتها المعرفية الصوفية»(١٧) فتتعدَّد المعانى وتتكثف.

يستعير الشاعر في المقطع التالي عبارة الحلاج فيماثل المُحّب بالفراش والمحبوب بالمصباح باحثا عن محبوب وعن لغة تسع هذا الحُب الصوفي.

«مَن يَمنحُنِي نَاراً لِفَرَا شَاتي ؟!

مَنْ يَمنحُنِي لُغَةً بشَسَاعَةِ أهوَالِي؟!.»ص١٤

فاستغلال حمولات الرمز الصوفي تمنح عبارته مساحة للتأويل حيث أنَّ «اعتماد وسائل الرمز عند المتأخرين كان محاولة لتمكين المتلقي من اختيار أي المسالك تلائمه للتفاعل مع النص الصوفي»(١٨) وتفجير محمولات لغته الشعرية الدلالية وتثويرها. لكنها محاولة يائسة تلك التي يقوم بها للعبور إلى مجاز القول واستكناه الرمز الصوفي:

« كَثيرٌ مِنَ الإِفْتِرَاءِ :

فَتًى هَامِشيٌّ

يُعَاقِرُ نافِلةَ القَوْلِ

ثُمَّ يُطَوِّحُ بِالطِّينِ فِي مَلكُوتِ البَهَاءِ «ص٤٥

لا يستقيم له الأمر ما لم يتخلص من طينيته إلى الهيئة النورانية ليترقى في معارج السالكين، فالملكوت لا يلجه إلّا مَن أفرغ من الدنيا وملذاتها ثم امتلأ بنور الله.

وفي تردده بين التلون والتمكن يلمح العبارة وتختفي الإشارة ويركن إلى عالم الشهادة ويسلتذ مغرياتها، وبين الهامشي والهاشمي رحلة عرفانية شاقة.

« يَا أَيُّهَا الوَقتُ انتَظِرنِي

رَيثَمَا تَأتِي العِبَارَةْ

وَتَجِيئُ (خَوْلَةُ) كَالفَرَسْ»ص٦٨

وتتبدل المواقع بين الشاعر والمتصوف الأخير وظف (المرأة و الخمر والحُب) واستعارها من القاموس الشعري الرسمي ليحولها من عالم المحسوسات ويصبغها بصبغة صوفية ارتقت بها إلى مصاف الرمز لوصف رحلة المُتصوِّف(١٩)، وما يلبث الشعر أن يستردَّ هذه الملفوظات و قد اكتسبت شحنة روحية و تكثفت دلاليا ليعطيها بُعْدًا أكثر روحانية.

ولكنَّها تجربة محفوفة بالمخاطر وسير في درب مجهول الخاتمة، قضى فيه كثير مِمَّن سلكوه، قد يكون الشعر رفع مراتب أقوام وخلد ذِكْر رجال، إلّا أنَّ التصوُّف قادهم إلى حتفهم وإن كشف لهم حقائق الكون وأوصلهم سدرة:

« رَجُلٌ عَتِيْقُ الصَّوتِ ..قَالْ

وَيْلٌ لِرَأسِكَ يَا فَتَى

مِنْ مُديَة الأشْعَارِ

وَاللُّغَةِ الفَجِيعَةِ

هَا لِسَانُكَ أسْوَدٌ

وَأَرَاكَ تَحمِلُ شَاهِدًا وَصَحِيفَةً .»٦٩

وما الرجل عتيق الصوت إلّا الحلاج الذي يتمثل مقولته الشهيرة ويعيد صياغتها « ليسَ في جُبّةِ الشّعرِ إلاّكَ»ص٩، فالشعر في الزمن الحاضر وبعدما همّش آله مِمَّن خرجوا عن السُلطة الرسمية ورسموا طريقهم معراجًا للحقيقة المُطلقة، أصبح مطعنا في صاحبة وسُبّة قد تقوده إلى حتفه ولو معنويًّا من خلال تهميشه و عزله و كتْم صوته.

الخاتمة:

تُعَدُّ اللغة الصوفية لغة مُتفرِّدة تعمد إلى التلغيز و التعمية و الإخفاء فهي لغة مخصوصة نشأت في كنف التضييق على المتصوفة، يتداولونها بينهم ليحجبوا المعاني التي تمّ تأويلها تأويلا خاطئًا. وإذا كانت اللغة الطلسمية و المُعمَّاة اضطرارًا عند الصوفية، فإنَّها اختيار واعٍ لدَى الشاعر المعاصر الذي عمد إلى استعارة القاموس الصوفي لينشئ عالمه الخاص.

وإذا كان لجوء الصوفي إلى التعمية هربًا من التأويل الخاطئ ولحَجْب أسراره عن غيره، فإنَّ الشاعر الصوفي المعاصر ينحو هذا المَنْحَى ليستفيدَ من الإمكانات الدلالية والحمولات المعرفية للقاموس الصوفي سَعْيًا وراءَ تعدُّدِ المعنى.

ينتمي الشاعر للمؤسسة الرسمية وبالتالي فهو المركز ولسانه، غير أنَّه يلجأ للهامش يستعير صوته مدفوعًا بواقع همَّش المُعتقدات وطغت فيه الماديات وفقد فيه مكانته الريادية، فلجأ إلى الآخر النقيض ليتمايز.

بين انفعالات أعمق من الكلمات وتعميق الانفعالات بالكلمات يتشكل برزخ الشاعر، وتصبح اللغة معراجًا وعالما روحانيًّا بديلا عن عالم الشهود. ومن ترجمة الرؤيا باللغة وترجمة اللغة إلى رؤية يقارب الشاعر المعاصر حالة الوجد الصوفي ويستحضرها بل يتمثلها.

الشعر جوهر العالم وكنهه والجسر الذي يعبر به الشاعر إلى عالم المتصوفة لاستكشافه ورَفْعِ الحجاب عنه من خلال الهجرة المعاكسة لعلامات من مثل الخمرة والحب والمرأة والعشق والسُكْر بعدما خرجت من دائرة المُدنَّس إلى دائرة المُقدَّس بما اكتسبته من حمولة دلالية.

الهوامش:

*أحمد عبد الكريم شاعر جزائري من مواليد ١٩٦١ بالهامل (مهد الزاوية القاسمية) ببوسعادة صدر له : ديوان الأعسر،

و تغريبة النخلة الهاشمية، معراج السنونو، موعظة الجندب، و رواية عتبات المتاهة، و كتاب اللون في القرآن و الشعر.

** معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢

١) ابن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ج ٢ص ١٢٩

٢) فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٨ ،ص٤٥

٣) آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي،منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط١، ٢٠٠٢، ص٥٠

٤) ابن عربي، الفتوحات المكية، ص١٠٨

٥) عبد الرزاق الشاكاني، معجم المصطلحات الصوفي، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٢، ص١١٧

٦) ينظر : ابن عربي، توجيهات الحروف، تحقيق عبد الحميد الشيمي، مكتبة القاهرة، مصر، ط١٠، ٢٠٠٤، ص٨

٧) فاتح علاق،في تحليل الخطاب الشعري، ص٤٧

٨) آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص١٥١

٩) المرجع نفسه، ص١٣٥

١٠) عبد الرزاق الشاكاني، معجم المصطلحات الصوفي، ص٣٢٧

١١) المرجع نفسه، ص٤٩

١٢) النفري محمد بن عبد الجبار، كتاب المواقف والمخاطبات، تح آرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص٢٢٤

١٣) عبد الرزاق الشاكاني، معجم المصطلحات الصوفي، ص٣٤١

١٤) سفيان زدادقة، لغة التصوف من فعل الكينونة إلى الإقامة في المقدس، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد٢٤، مارس٢٠١٦

١٥) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافةن بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٣، ص٤٢٩

١٦) عبد الرزاق الشاكاني، معجم المصطلحات الصوفي، ص٢٠٦

١٧) مصطفى دحية، اصطلاح الوهم، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، ١٩٩٣ ص٩

١٨) آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص٨٤

١٩) سفيان زدادقة، لغة التصوف من فعل الكينونة إلى الإقامة في المقدس، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد٢٤، مارس٢٠١٦

البشير خلف :
شموخ الماضي و كبرياء المجاهد

للعنوان أهمية كبيرة في المقاربات السيميائية، ولكونه أساسيًّا على الباحث أن يحسن قراءته وتأويله، ومن ثمّ التعامل معه بكثير من التعمق والبحث، فهو بمثابة عتبة (**Seuil**) على الدارس أن يطأها قبل إصدار أيّ حُكم(١). لذا تُعتبر العلاقة بين (النص/ العنوان) «علاقة جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عُرضة للذوبان في نصوص أخرى»(٢)، ومن هُنا اكتست عملية العنونة أهمية بالغة.

وعليه فالعنوان أشبه ما يكون بواجهة إشهارية برَّاقة تشدُّ الأنظار، وبخاصة حينما يكون مُغريًا، إذ يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج ؛ لا يوضع على الغلاف مصادفة «إنَّه المفتاح الإجرائي الذي يمدُّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فكِّ رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعُّباته الوعرة»(٣).

بناء على هذا، قد يكون بالإمكان تتبُّع عمل العنوان في النص بما أنَّه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة.

أ- سيميائية العنوان الخارجي :

أوَّل ما يلفت انتباهنا أنَّه دال مفردة، موغل في الاقتصاد اللغوي والاختزال كما أعطى للعنوان موقعًا استراتيجيًّا هامًّا، إذ أنَّ «له الصدارة ويبرز مُتميِّزًا بشكله وحجمه. وهو أوَّل لقاء بين القارئ والنص. وكأنَّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأوَّل أعمال القارئ»(٤). معنى ذلك أنَّه بَذْل جهدًا لاقتناء هذا العنوان المُوجَزْ، ووضعه في الموقع اللائق به، الذي أعطى بُعْدًا جماليًّا مُعيَّنًا.

إنَّ كلمة «الشموخ» هكذا مُجرَّدَة تُوحِي بالعلو والارتفاع و العظمة من جهة وبالتكبُّر والبُعْد من جهة أخرى، فقد ذكر ابن منظور في الجذر « ش م خ» في لسان العرب معاني الارتفاع والعلو والتكبر، وجاء في القاموس المحيط : نيةٌ شَمَخٌ: بَعيدةٌ ومَفازَةٌ شَموخٌ: بَعيدةٌ.

وإنَّ كان لكلمة «الشموخ» كل هذه المعاني و الدلالات، فإنَّ «الحذف» في الجملة الاسمية منحها معانيَ جانبية، ولم يقصرها على دلالة وحيدة - وإن كان التعريف تحديدًا -، وإذا احتكمنا إلى النص الحكائي (محل الشاهد)، نجد كلمة « الشموخ « ترتبط ارتباطًا وثيقًا ببيئة الكاتب كونها جاءت

صفة للنخلة في موضعين، الأولى نكرة في بداية القصة (... وما زال يقف نخلة تعانق السماء في شموخ) (٥) وورودها نكرة يفتح باب التأويل واسعًا كون التنكير يعني التعدُّد وعدم التعيين، وتطفو مُجدَّدًا الكلمة في آخر القصة (كانت نخلة باسقة في سِن السبعين شامخة تشقُّ ما تبقَّى من جحافل الظلام ...) (٦) ولاسم الفاعل دلالة ذات شِقين شِق يفيد الحدوث، وشِق آخر يفيد الثبوت، وفي الجملتين الوصف نفسه زوجين في السبعين من عمريهما لكن السنين لم تنل منهما، ولا من مكانتهما في نفوس الأبناء والأحفاد وما اهتزَّت عِزَّة النفس عندهما. وكأنَّ الكاتب يحاول أن يمارس علينا شيئًا من التمويه، حتى لا نفكك رموزه بسهولة، وليضفي كذلك بُعْدًا غرائبيًّا على مضامين بعض كلماته، إذ كيف يبقى الجد شامخًا والحياة تعانده حتى في الحصول على وظيفة تحفظ ماء وجهه، ومن أين له بالتكبُّر ونصيبه في الحياة أن يقف حارسًا على باب مسؤول بيروقراطي؟

فإلى أيِّ مدى كان «الشموخ» كعنوان وفيًّا للنص الحكائي؟ هل تصدق عليه مقولة: «الظاهر عنوان الباطن»؟...

ب- سيميائية العناوين الداخلية (الفرعية):

تضمنت القصة أربعة عناوين فرعية توزَّعَتْ على خمس صفحات.

حمل الجزء الأوَّل عنوان «خلود «، وهو العنوان الفرعي الأوَّل المفتتح للنص القصصي، ويواصل الكاتب فيه الحذف الذي يدفعنا للبحث في ثنايا النَص لفك شيفرة العنوان الذي يحمل دلالة عميقة على البقاء والدوام والسكون والرضا، إذ أنَّ الخلود يُجسِّده الشهيد الذي قدَّم روحه قربانًا ليبقى الوطن شامخا شموخ جباله التي آوته أليست الخوالد من أسماء الجبال؟؟- وهو الرضا الذي يعمر قلب الشيخ أبي الشهيد على فلذة كبده الذي غُرس (شجرة خالدة) (٧) ولأنَّ للشجر فوائد جَمَّة فهو لم يطمع في غير دوام الذِكر ولكن المفاهيم تبدَّلتْ و الزمان غير الزمان أصبحت فيه الشهادة « توصية « تُفتح بها الأبواب المُوصَدَة وهو العنوان الذي اختاره الكاتب للوحة الثانية، ولأنَّه (في أحلك أيام الثورة التحريرية... ما سلم الجد في العمل...) (٨) لم تكن التوصية إلّا لعمل (مُريح لا يتعدَّى حراسة باب المسؤول الأول بالإدارة) (٩) وأيَّة راحة تمتهن كرامته وهو الذي (كان نخلة قوية ترتفع هامتها في كبرياء إلى عنان السماء) (١٠)، كيف يغلق الباب في وجوه أصحاب الحاجات، وهل استشهد ابنه لأجل أن تعود الحقوق لأصحابها فيقف هو مُنتصِبًا يصدُّهم عنها ؟؟ سؤال تركه الكاتب مُعلّقًا . وفي ذلك إيحاء ببداية الانتقال من مرحلة إلى أخرى تبدو أكثر وضوحًا .

أمَّا اللوحة الثالثة، فتحمل عنوان «رائحة الماضي «، والدلالة الايحائية لهذا العنوان تنفتح على المآثر والأمجاد التي سطرتها ثورة التحرير من جهة، وعلى جرائم الاستعمار وفظائعه من جهة أخرى، فالشيخ الذي وقف كالطود الشامخ أثناء الثورة (سلاحه عِزَّة وكبرياء، زاده هِمَّة وإباء) (١١) رغم ما ابتلي به أثناء ثورة التحرير، ظلَّ شامخًا كنخلة في الفلاة لم ينحنِ لأجل بطاقة تموين ولم يتذلل لأجل بطاقة سفر مجاني أو علاج.

ويختمها بلوحة رابعة حملت عنوان « نور الفجر» وفي تأكيده لمعنى الضياء الذي تضمنته المفردتان إصرار على مقاومة جحافل الظلام الذي يُمثله المُستعمِر واستبشار بالصبح الذي أشرق بتضحيات جِسام، صُبْحٌ طال انتظاره من « الجميع بلهفة وشوق تربة معطاء «.

ولا يخفى الخيط الدقيق الذي يربط بين المشاهد الأربعة فالخلود الذي وهبته الشهادة للابن أشعرَ الجد بالكبرياء وعلوِّ المكانة مِمَّا جعله يرضى بعيشته ويقنع بها زاهدًا في مزايا هي من حقوقه كونه أبًا لشهيد رافضًا كلَّ توصية، مُتشبِّثا بالماضي ومآثره، مُستذكِرًا تلك الأيام الجميلة التي كانت الأرض فيها رهن إشارته تفتح له خزائنها كُلّما طرقها فأسه، ولأنَّ الشموخ ابتعاد جاءت اللوحة الأخيرة لتصوِّر فجيعته في رفيقة دربه التي غيَّبَها الموت وأبعدها .

إنَّ الكاتب قد اختار عنوان قصته بعناية فائقة، جعلت منه مُدخلا أوليًّا للولوج إلى النص و سَبْر أغواره لا من خلال أفق التوقع الذي يفتحه فحسب، و إنَّما جعله يرافق المتلقي والقارئ كنص موازٍ يتقاطع مع المتن الحكائي ليفكّك بعض شفراته التي قد تستعصي عليه أثناء تدرُّجه مع عتباته عُمْقًا، وهو ما منح العنوان قوة من خلال لغته المُشكّلة له، التي تُعَبِّر بصدق و بعمق و بوضوح عن رؤية الكاتب لصراع الحياة وتقلب صروف الدهر وطغيان المادة، كل ذلك يُجسِّدُه شموخ الجد بما حمل من دلالات حافلة، ولأنَّ « الأرواح الطاهرة تنير لهم الدرب » لذلك ما كان لـ «المسؤول أن يغلق الباب في وجوههم » لأنَّ «خدمة الأوطان و الإخلاص لها سلوك فطري لدَى النفوس الحُرَّة » التي «تمشي بخُطى ثابتة في اتجاه الشمس»(١٢)، تلك هي رمزية الشموخ في خلود الشهداء والاعتزاز بالنفس والانتصار للحق دون وصاية لأحد على أحد واعتزاز بالماضي المجيد الذي جسَّدته الثورة ليبزغ فجر الاستقلال على الجزائر.

الهوامش:

( ) سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ص ٢٧٠

(٢) الطاهر رواينيه: «الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة- دراسة في المبنى والمعنى»، المساءلة، ع١، ربيع ١٩٩١، ص١٥

(٣) د. جميل حمداوي: «السيميوطيقا و العنونة»، عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٢٣، يناير/ مارس ٩٧، ص٩٠.

(٤) السيميوطيقا و العنونة، ص ٩٠

(٥) بشير خلف، الشموخ، متشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ١٩٩٩، ص ٤

(٦) الشموخ، ص ٨

(٧) الشموخ، ص ٤

(٨) الشموخ، ص ٥

(٩) الشموخ، ص ٨

(١٠) الشموخ، ص ٥

(١١) الشموخ، ص ٧

(١٢) المرجع نفسه ص ٧

العنف والعنف المضاد في ديوان «يوم إضافي للقيامة» للشاعرة عدالة عساسلة

يشهد العنف مَنْحًى تصاعديًّا في مجتمعاتنا، ولأنَّ المشهد الثقافي جزء منه، يتأثر الكاتب ويؤثر في المشهد العام، لذلك نجد انعكاسًا للأفعال العنفية في المتون الأدبية بما فيها الشعر، ومعروف عن الرجل قسوته وعنفه، فكثيرًا ما تتَّسِمُ العلاقة بين المرأة والرجل بشكل من أشكال العنف، وباعتبار المرأة من الفئات المُهَمَّشة والمقهورة فقد عانت ويلات القهر والحرمان طويلا، كما أنَّ تركيبة المجتمع الذكوري لعبت دورًا سلبيًّا تجاه المرأة من خلال نسق ثقافي يُرَسِّخ هيمنة الذكر وسيطرته.

معروف أنَّ كلَّ فعل يُوَلّد رَدَّ فعل مساوٍ له أو يفوقه قوَّة، فهل للمرأة ردود فعل عنيفة على ما يلحقها من ضيم؟ أم أنَّ العنف فطرة مُتأصِّلة في البَشر وتظهر كُلّما سنحت الفرصة

و توفَّـرَتْ الظـروف؟ وهـل تمـارس المـرأة عنفـا ضـد الرجـل؟ وهـل يمكـن لهـا أن تـؤذي بنـات جنسـها أو نفسـها؟

تعريف العنف:

جـاء في لسـان العـرب: «العُنْـف الخُـرْقُ بالأَمـر وقلّـة الرِّفْـق بـه، وهـو ضـد الرفـق. عَنُـفَ بـه وعليـه يَعْنُـفُ عُنْفـاً وعَنافـة وأَعْنَفـه وعَنَّفـه تَعْنيفًـا، وهـو عَنِيـفٌ إذا لم يكـن رَفيقًـا في أَمـره. واعْتَنَـفَ الأَمـرَ: أَخـذه بعُنـف». (١)

ومُجْمَـل القـول أنَّ المعنـى الـذي يـدلُّ عليـه العنـف هـو: الخـرق و التعـدِّي و الأخـذ بالشِـدَّة والقسـوة وإيقـاع اللـوم عـلى الشـخص، ومنـه أيضًـا التعنيـف وهـو التعيـير و اللـوم، يُقـال عنَّـف الرجـل: عاملـه بشِـدَّة و قسـاوة، اعتنـف الأمـر أخـذه بعنـف واعتنـف الـشيء كرهـه، ويُقـال عنفـوان الـشيء أي أوَّلـه و بدايتـه ومنـه عنفـوان الشـباب.

وفي المعاجـم الأجنبيـة نجـد أنَّ «كلمـة عنف **Violence** مُشـتق مـن اللفظـة اللاتينيـة **Vis** التـي تدلُّ على الاسـتعمال غـير الشرعي للقـوَّة، فالعنـف اسـتخدام للقـوَّة دون سـند شرعـي ورفـض للقانـون و العدالـة و الخضـوع لأيَّـة سـيطرة «(٢)، واللفظـة الأجنبيـة **violence** مُكوَّنـة مـن مقطعـين: **vi** وهـو مقطـع مأخـوذ مـن نفـس الجـذر المأخـوذ عنـه لفـظ **vitality** أي حيويـة. كـما أنَّ كلمـة **violence** مُشـتقَّة أيضًـا مـن الكلمـة اللاتينيـة **violare** التـي تعنـي ينتهـك أو يـؤذي أو يغتصـب. كـما توجـد ثمَّـة علاقـة في

اللغة اليونانية بين **bios** أي حياة، واللفظة **bia** أي عُنْف.(٣)

وتُعَرِّف الموسوعة العلمية « **Universals** » العنف على أنَّه كلُّ فِعْل يُمَارَس من طرف فرد أو جماعة ضد فرد أو أفراد آخرين عن طريق التعنيف قولا أو فعلا وهو فِعْلٌ عنيف يُجسِّد القوَّة المادية أو المعنوية. بينما يعتبر قاموس راندوم هاوس (**random. Hause. dictionary**) مفهوم العنف يتضمن ثلاثة مفاهيم فرعية هي فكرة الشِدَّة والإيذاء والقوَّة الماديَّة(٤). فلا فرق بين عنف يمارسه فرد أو جماعة ممارسة بالفعل أو القول أو حتى الإيحاء.

١- المرأة ضحية العنف :

يتخذ العنف مظاهر شتّى كالعنف المادي، والعنف الثقافي والعنف النفسي والعنف اللغوي، والإيديولوجي والمُقدَّس، والعنف الرمزي الذي يهدف للسيطرة على الآخر وإخضاعه مُرتكزًا على قوَّة التأثير لتغيير معتقدات المتلقي وتغليطه وخداعه، وبذلك فالخطاب الشعري صورة من صور تجلي مظاهر العنف، فما هي تجليات العنف المُمَارَس ضد المرأة وكيف عبَّرَتْ عنه الشاعرة في ديوانها؟ وما هي ردود أفعالها تجاه ما لحقها من ظلم وحيف؟

١-١ نمطية الصورة وتحنيط المرأة:

ترسخ في المخيال الجماعي أنَّ لا قيمة للمرأة وأنَّها عضو زائد لا فائدة تُرتجَى منه، وأنَّ الرجل هو ركيزة المجتمع وهو

المعيل للأسرة و حاميها والساهر على كل شؤونها، فما المرأة إلاّ تابع عديم النفع، ضرره أكثر من نفعه، لذا لا يؤخذ بمشورتها ولا تمنح مسؤولية الأسرة، هكذا تُصوَّر لنا المرأة في كثير من كتب التراث، وما زالت هذه الصورة راسخة في أذهان الكثيرين. تجري تشييء المرأة وجعلها من سقط المتاع، وتبخيس قيمتها والحط من مكانتها في مقابل الرفع من قيمة الرجل، فالنسق الثقافي يُرَسِّخ صورة سلبية عن المرأة؟، وهو بذلك تجسيد لعنف عانت وتعاني منه النساء إلى يومنا هذا، فالحط من قيمتها هو إلغاء لوجودها ككل.

«يحذفني من خريطة العالم

يبيعني في سوق النخاسة»٥

الصورة السوداوية التي ترسمها الشاعرة للمرأة تترجم حالة اليأس التي تعيشها النساء نتيجة وضع اجتماعي ينظر للمرأة بوصفها كائنًا ناقصًا تعوزه الفعالية، فكثيرًا ما تُصوَّر على أنّها إنسان بلا عقل مرهونة ومُقيَّدة بتبعية الرجل، تُعَرَّف به زوجة أو أختا أو أمًّا وليس لها كيان خاص ومُستقِل.

«أفقد لغتي وانتمائي

أراك إذا أنا موجودة»٦

فالمجتمع يمنح للأفراد استعدادات مُعيَّنة ويهيِّؤهم لأداء أدوار مُحدَّدة، وليس هناك تكافؤ فرص بين الإناث والذكور في مجتمعاتنا الذكورية التي تمنح الذكر مركزية الحياة، وتهيئه

لأداء أدوار فعَّالة تُمكّنه من الهيمنة والسيطرة، عكس الإناث اللاتي تُمْنَحْ لهنَّ أدوار ثانوية وتُهيَّأنَ لأدوار هامشية تجعلهنّ يقبعنَ في مراتب اجتماعية دُنيا ومُحتقرَة.

«هناك خارج حدود الحضارة

علموني الكلام والمشي والبكاء

والهروب من المشكلات

علموني أيضا الخيانة»٧

وأشدُّ أنواع الخيانة خيانة الذات، تلقن الفتاة الصغيرة أنَّ دورها هو إسعاد الآخر (أبًا وأخًا ثم زوجًا) ونكران الذات والاستكانة للظلم والعنف المُمَارَس ضدَّها تحت طائل الشرعية الذكورية.

كما تُحْرَم من إبداء رأيها حتى فيما يتعلق بشؤونها الخاصة فتصبح رهينة الآخر يتحكم فيها كيفما شاء، وتخضع له حتى في أبسط خصوصياتها، فالمجتمع البطرياريكي (**Patriarcal**) الخاضع لسُلطة الأب يلغي وجود المرأة من خلال الوأد الرمزي لها، وإلغاء عقلها وحبسها بين أربعة جدران بلا حول ولا قوَّة، هذه هي الصورة النمطية التي يُشكلها المجتمع للمرأة ويحاول فرضها بكل الأساليب للحفاظ على وضع قائم منذ قرون.

«يغير هواياتي ...يغير هويتي

وجهة نظري»٨

تضطر المرأة إلى تغيير لقبها بمُجرَّد زواجها ولا تحتفظ بخصوصيتها بل تذوب في الآخر، فالتباين في تعامل المجتمع بين الرجل والمرأة يجعل إحساسها بالظلم والقهر يتضاعف كُلّما زاد إدراكها للعنف المُمَارَس ضِدَّها، فيزداد حزنها ألمها، ولا تُستثنَى المرأة المُثقفة عن غيرها في هذه المعاملة التفاضلية التي طالما عانت منها حتى في مراحل الطفولة حين يمنح أخوها الذكر امتيازات أكثر، فالحزن رفيق المرأة و أليفها إذا ما جَنَّ الليل، والجراح النفسية التي تحدثها هذه المعاملة لا تكاد تلتئم حتى تليها جراح أعمق.

«ألتهم جرحي

أجتر أحزاني

تتكاثر نقاط احتمالي»٩

فالصورة المُشوَّهة للمرأة و العُزلة المفروضة عليها والقيود التي تُكبِّلها، وهي صورة تستدعي معيارًا ونموذجًا لا يعدو أن يكون هو الرجل نفسه، فهو واضع النظام الاجتماعي ومهندسه و فيلسوف مراتبه و مقاماته التي جعل نفْسَه على رأسها لا يضاهيه فيها أحد، وأنزل المرأة منزلة ثانوية تابعة له أقل مكانة وشأنًا، ومهما بلغت من علم أو حازت من رُتب لا بُدَّ لها من رَجُل يأخذ بيدها ويُبيِّن لها

المسالك التي ينبغي السير فيها، ويضع لها الحدود و الخطوط الحمراء التي لا يجوز أن تتجاوزها، بينما هو كلُّ شيء مباح لا قيود تحدُّ طموحاته

«لك وحدك كل شيء مباح»١٠

وبذلك يتم ترسيخ صورة نموذجية في الأذهان اتصف فيها دائمًا «الرَجُل على أنّه القوي، المُتسلّط، القادر، الفاعل، واتصفت المرأة بأنَّها الضعيفة و المفعول به. و أنشأت المُؤسسة الاجتماعية مفاهيم تختص بالرجولة كالتحكم و السيطرة و أخرى ارتبطت بالأنوثة كالبكاء والضعف والهشاشة»(١١) وبناء على هذه التّراتبية الاجتماعية يُكرِّسُ المجتمع صورة نمطية للمرأة على أنَّها إنسان ناقص، فالمرأة في نظر المجتمع العربي كائن رومانسي ضعيف، لا يملك خيارًا في قراراته، تتأثر بعواطفها و أحاسيسها فتخاف من البوح بمشاعرها لأنَّ المجتمع لا يسمح لها بذلك، وتعلق جُلَّ آمالها على الرَجُل فيترتّب على ذلك إهمال فكرها، وإهمال مراتبها العالية مِمَّا يؤدِّي إلى تشييئها، وحال المرأة هذه لا تخرج على أن تكون انعكاسًا لواقعها الاجتماعي والرمزي الخاضع لمؤثرات اجتماعية ودينية وثقافية وحتى اقتصادية.

«أخرج خارج جسمي

وأبكي بلغة أمي»١٢

ولكنَّها تساهم في ترسيخ ونقل هذه الصورة و توريثها لبنات جيلها وغَرْس التفوُّق الذكوري في أذهانهنَّ منذ الصِغَر، ومن ثَمَّ ينمو الشعور بالنقص والدونية تجاه الآخر، ويرضخن لهيمنته وسيطرته، ويلغين ذواتهن ويتجاهلن رغباتهن وطموحهن، وفي ذلك مُنتهَى العنف النفسي والرمزي.

٢-١ الشعور بالنقص والدونية:

تتضافر عوامل نفسية واجتماعية عديدة لتزرع الإحباط و الشعور بعدم الثقة في نفس المرأة وتبخيس قيمتها وحضورها مقارنة بالرَجُل، فيتولد في نفسها الشعور بالنقص تجاه الآخر و الإحساس بالدونية و امتهان الذات، فكلّ صفات الضعف والمهانة لصيقة بها عكس الذكر رمز الفحولة والقوَّة والهيمنة والسيطرة والقوامة، فتترسَّخ في لا شعورها هذه الصورة و تنطبع، و يتلخَّص هذا من خلال «شعور ممض و مثير للذعر بانعدام القيمة، بهدر الإنسانية، بإحساس بالاختناق نظرًا لاستحالة التعبير عن الذات و توكيدها من خلال صرخة احتجاج أو نداء. تثير هذه الصورة جرحًا نرجسيًّا جذريًّا. كما أنَّها تُفجِّر على صعيد آخر عقدة خصاء شديدة. إنَّها صورة الإنسان العاجز عن أن يكون في دخيلة نفسه، رغم ما يتوسَّله من أقنعة و أدوات تمويه، يُغطّي بها عُرْيَه الوجودي. حتى الحرمان المادي والغبن الاجتماعي يُعاشان تحت شعار انعدام القيمة»(١٣)

وينشأ الشعور بالنقص نتيجة دوافع نفسية تُشعِر المرأة بالدونية والعجز، وأنَّها أقلُّ قيمة وقدْرًا لأسباب اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية أو صحية، فتصبح عُرضة للعديد من الأمراض النفسية كالانعزال عن الآخرين أو الإحباط أو حتى حُبّ الإطراء و التكبر، كما قد تميل إلى العنف والحسد وإيذاء الآخرين جسديًّا أو معنويًّا كنشر الشائعات مَثلًا، والإحساس بالنقص والعجز يخلق فيها الاعتقاد بأنَّها مُضطّهَدة لأنَّها الفئة الأكثر عُرْضَة للتهميش والإقصاء والنبذ في المجتمع، وهو ما يجعلها تربط مصيرها بالرَجُل.

«وحدك تدرك أنَّ نبضي يُصارع الانقراض» (١٤)

وتزداد حِدَّة شعورها بالدونية و مقارنتها بالآخر القوي المُسيطِر الذي يمتلك كلَّ الوسائل وتفتح أمامه الأبواب، عكسها التي تجد نفسها مُرتهَنة لواقع مُعادٍ، فقدت ثقتها في محيطها وحتى في نفسها وارتضت الهامش و انزوت بعيدًا تراقب العالم لا تُحرِّك ساكنًا، فالنسق الثقافي الذكوري أقنعها بقصورها وعجزها وحاجتها لوصاية الرجل وحمايته، فاستقرَّ في لا شعورها هذا الأمر.

«لك الأرض

ولي الجحيم

وفضاءات الزجاج»١٥

ليس هناك أكثر مأساوية من أن ترضى المرأة بالجحيم وتؤثِر الآخر/ الذكر بجنان الأرض يتنعَّم بها، ترضى أن تُحبَسَ خلف الزجاج وتراقب من بعيد وله الحرية يصول ويجول، هذا ما لقّنه لها المجتمع وأعادت إنتاجه.

هذا الشعور غير الطبيعي يزرع في نفسها التشتُّت و الاضطراب بين ما تريده و تطمح إليه، وبين ما غرس في نفسها فتغيب عنها الخيارات وتنعدم، فلا تملك إلا أن تختار بين الأمَرَّيْن: بين أن تخضع لمشيئة المجتمع و تنكر ذاتها؛ أو أن تبرهن على انتمائها فلا تثور على واقعها وترضى بالمعاملة الدونية التمييزية ضدها، فما هي فاعلة؟

«كنت مُشتَّتة... بين الخضوع و الانتماء»١٦

هذا التشتُّت يترك أثره في نفسية المرأة فينعكس على قراراتها، فتتعلق بالسماء (القضاء والقدَر) وكأنّما قُدِّر لها أن تعيش على هامش المجتمع، وأن تُحْرَم من قدراتها وتَحرم المجتمع من الاستفادة منها، ولعلَّ ذلك نابع من تأويل النصوص الدينية بما يتوافق مع العقلية الذكورية المهيمنة على المجتمع، وكتْم صوت المرأة بالأعراف والتقاليد والدين.

«السماء لا تبكي معي» (١٧)

وحينما تفقد المرأة ثقتها في نفسها، تفقد بوصلتها وتتيه في مفاوز الحياة، وكيف لها أن تتخذ القرار؟ فقد تمّ تلقينها أنَّ التفكير خطيئة وأنَّ العقل يُنقص من أنوثتها، لقد تربّت

في وسط عطّل تفكيرها ورهنه بالرجل، فليست مسؤوليته إعالتها فقط بل اتخاذ القرارات المهمة في حياتها أيضًا موكل به، لأنّها قاصر مدى العمر وتحت الوصاية، لذلك تزداد حيرتها وتهتزّ ثقتها بنفسها حينما تواجه الحياة بمفردها.

«إلى أين يؤدي الطريق

والمجهول ممتد بلا نهاية

والخوف يمتد بلا قرار»١٨

الخوف صديقها الوفي رضعت من ثديه منذ طفولتها، خوفها من الآخر ومن المجتمع ومن المستقبل ومن المجهول، فالهروب وسيلتها الوحيدة للنجاة، ولكن إلى أين المفرّ؟ فلا قريب ينصفها ولا بعيد يعذرها، وحتى حين تُقرِّر الهروب إلى عالم الخيال والأدب تجد نفسها مُكبَّلة بتقاليد أدبية سنّها الرجل ووضع قواعدها، وحتى اللغة نتاج مجتمع يُعلي من شأن الذكر وكل ما له صلة به، ولا يمكنها أن تخرج عن السياق الذي وُضعت له، فالمرأة كانت وما زالت موضوعًا للأدب، عليها أن تحارب لتصبح ذاتًا فاعلة.

«عندما قرَّرتُ الهروب

هزمني الكلام»١٩

وهكذا فالمجتمع رسم للمرأة صورة تتوافق و التراتيبة الاجتماعية السائدة التي تجعل من الذكر مركزًا وتُهمِّش المرأة

وتُحطّ من قيمتها، صورة تجعل منها كائنًا ناقصًا ونِصْف رَجُل وعالة و تابعًا لا فاعلا مؤثرا في النسيج الاجتماعي، هذه الصورة التي انطبعت في المخيال الجماعي انعكست على المرأة فنتج عنها شعور بالنقص وإحساس بالدونية في مجتمع يعاملها بازدراء ولا يقيم لها وزنًا أمام الرجل وإن علا شأنها واحتلّتْ المناصب.

٢- العنف المضاد: من الضحية إلى الجلاد

لذلك نجد أنَّ الكثير من النساء لم يستسلمن للقهر المُسلّط عليهن والعنف الممارس ضدهن بل ثرن ضده وانتفضن للمطالبة بحقوقهن المهضومة، فكان ردّ الفعل في كثير من الأحيان أكثر عنفًا من العنف المُسلَّط عليهنَّ ويتجلّى ذلك شِعريًا من خلال عدة مظاهر سنحاول اختصارها في مظهرين:

٢-١ تضخم الأنا:

يُعْتَبَر تضخُّم الأنا قناعًا تتقنَّع به الذات لتثبت نفْسَها وتقنع غيرها بتفوُّقها، وتلجأ في ذلك إلى سلوك تحط به من قيمة الآخر، وترفع من شأنها وتعليها وتمجِّدها ولو بمنجزات وأعمال خيالية في محاولة لإشباع الذات المحرومة، وتأليهها وتلبية رغباتها وتحجيم الآخر واستصغاره، وهذه الثقة الزائفة تتمركز حول الذات وتلغي الآخر، في ردّ فِعْل عمّ لحق المرأة من أنواع العنف على مدار قرون، فتحاول المرأة التعبير عن الإحباط والتهميش الذي لحق بها من

خلال الميل إلى اختيار مفردات وتراكيب ذات حمولة دلالية عنفية تشي بتمكّن نسق العنف من الاستعمال اللغوي.

«يا سيدتي العرافة

آن الأوان أن تقرئي كفي»٢٠

فقد آن الأوان لتحتلَّ المكانة التي تستحقُّها وتصبح مركز المجتمع والفاعل فيه لا مفعولا به مثلما ظلّتْ لردح من الزمن، فإيمانها بقدراتها وكفائها يجعلها تواجه المجهول دون خوف. وتجد في نفسها القدرة على إثبات ذاتها والتحكم في نقطة ضعفها التي وُصِمَتْ بها طويلًا وهي طغيان المشاعر، لقد استسلمت لمشاعر الرحمة والعطف والحنان فكان أن امتُهِنَتْ كرامتها و دِيسَتْ حقوقها، فماذا لو أعادت جدولة مشاعرها واحتفت بمشاعر الغضب والحقد والانتقام؟

«أعيد جدولة مشاعري

أترك ترويض غابة الاستواء»٢١

قد يكون المجتمع غابة مليئة بالمخاطر، و قد يتجسَّد الآخر ذئبًا يحاول افتراسها، ولكنَّها بعد ما سئمت الاختباء والخوف لم تعد تخشى شيئًا، إنّ ثقتها الزائدة في نفسها تنقلب غرورًا و غطرسة، فتُحذِّره من ثورتها وغضبها لذا ما عليه إلّا الاعتراف بقوَّتها والخضوع لجبروتها. هكذا هي المرأة إذا ما بلغ بها الغضب مبلغه لبؤة لا سبيل لمواجتها.

«ذئبي العزيز

عندما أنفجر

دَعْ عواءك

دَعْ هُراءك

و وقِّعْ على الاعتراف»٢٢

الإحساس بالظلم والقهر يقود إلى التطرُّف أحيانًا، لذا لا تتوانى الشاعرة عن المطالبة بتبادل الأدوار لا مُجرَّد المساواة، تريد من الآخر أن يُجرِّب بعضًا مِمَّا تجرَّعَته من عنف كانت ضحيته لمُدَّة ليست بقصيرة، كيف سيكون ردّ فِعْل الرجل إذا وقع ضحية المرأة؟ هل سيرضى ويتعايش مع الأمر كما فعلت هي؟ أم سيثور ويرفض الواقع؟

«لماذا لو أكون قاتلة

وتكون الضحية

ما دامت زحمة الأيام في كلِّ الأيام»٢٣

الثقة في النفس تتحوَّل تدريجيًّا إلى نرجسية وطاووسية فترفل الشاعرة/ الأنثى في عُجْب وخُيلاء، لقد قرَّرَتْ احتلال مكان الرجل وردّ الصاع صاعين له، فكلُّ ما يصدر منه مردود عليه، حتى الطفولة التي لا تتشكل الفوارق فيها بين الجنسين بشكل كبير ولا تحسّ البنت بالإجحاف إلّا مع تقدُّمها في العمر، فإنّ طفولة الرجل بالنسبة لها

مرفوضة(مالحة) وطفولتها فقط المرغوب فيها و المثال الذي يجب أن يُحتذى ما دامت عذبة فرات، وسيظل صوتها رنَّانًا مُجلجلًا يصدح برغباتها ويُعبِّر عن مكنوناتها المكبوتة من عقود.

«أزرعُ طفولتك المالحة في كفي

صوتي لا يشيب»٢٤

إنَّها سليلة جدّتها شهرزاد سيدة الحكي، مَن أسرَتْ شهريار بكلماتها، هذا الصوت الخالد الذي (لا يشيب) يمنحها الإحساس بالأمان وينفس بعضًا من مكبوتاتها، إنَّ الكلمة سلاحها القوي والعنيف الذي يترك أثره في نفسيَّة الآخر ويصيبه في مقتل، أليست ((الكلمة تُسَمّم وتقتل وفعاليَّتُها أقوى من فاعليَّة الأسلحة))(٢٥) كما يُقال؟

٢-٢ الاستهزاء و الازدراء:

تستمد اللغة سحرها من قدرتها على استحضار الألم من خلال العنف اللغوي. قد تبدو تعابير الاستخفاف والإذلال والإهانة والسخرية مجرد استخدامات لغويّة نتيجة النشاط الانفعاليّ، لكنَّها في الحقيقة جزءٌ مكوِّنٌ لنظام اجتماعي مُعيّن، ناشئ عن تصوّر ثابت عن الآخر، ويتحدَّد من خلاله صلته به، وتحدّد مكانته لديه. فهذه التعابير تُعبِّر عن وجهة نظرٍ ذات بُعْدٍ أخلاقيّ وسلوكيّ لفرد أو جماعة مُعيَّنة تجاه جماعة بشريّة أخرى. لذلك تلجأ الشاعرة/ المرأة إلى استعمال ألفاظ

وتعابير ساخرة ومُستفزَّة للآخر كردِّ فِعْل عن الشعور بالدونيَّة الذي ألحقه بها، فتصف نبذه لها وهجره بالهروب والجبن مُستغلة إمكانات اللغة لإحداث مغالطة منطقية من خلال قلب الوقائع وتزييفها لغرض السيطرة على الآخر والتأثير عليه.

«هروبك يُشوِّهُ طفولتي»٢٦

تُحْدِث اللمسة الأنثوية الفارق حيثما حلّت، حتى الخراب تحيله جمالا أخّاذا هكذا تقول عدالة عساسلة وهي تصف العُزلة بكلِّ ما تحمل من انطواء وكآبة ومرارة لجعلها بسحرها الأنثوي فاخرة و مُشتهاة، وفي ذلك تعريض بالرجل الذي يُحْدِث الخراب والدمار في العالم ويعيث فيه فسادًا بتحييد عنصر فاعل في المجتمع (المرأة) وهَدْر طاقاته الخلّاقة.

«ماذا لو تشاركني ضياع العذاب

وعُزلتي الفاخرة»٢٧

تستخف الشاعرة بأسلوب ساخر تهكّميّ بمَن يُجسد المرأة كائنًا بلا رأس، وتؤكد الشاعرة أنَّها إنسان كامل يفكر ويحلم، بل أحلامها أكبر من أن يحتملها رجل، فتحذّره من أن يُحرِّك رأسها ساعة حلمها، فيصيبه عاقبة أمره، فخيالها خصب وأحلامها كبيرة وعالمها يتفتق جمالًا و فتنة، ولولا فسحة الخيال لما استطاعت تجاوُز العقبات الكثيرة التي تعترضها في كلِّ منعطف من منعطفات الحياة وحواجزها.

«سيدي لا تُحرِّك رأسي ... إنِّي أحلم»٢٨

تطاردها لعنة الخطيئة الأولى وتُحمَّل وِزْر الخروج من الجنَّة وغواية حواء لآدم، ولكن محاولة الآخر إشعارها بالذنب لا تفلح مع الشاعرة التي أدركت أنّه شريكها في الغواية، بل إنّ رضوخه لطلبها هو ضعف منه، لأنَّها لم تملك عليه سلطانًا لتجبره على فِعْل ما فَعَل، ولا يمكن لومها على خطأ ليست المذنب المباشر فيه، و لتُمْعِن في الاستهزاء بمزاعمه تساويه بالتفاحة (رمز الخطيئة) وتُشيِّئُه، وبذلك تكون انتقمت لبنات جنسها و رَدّت المعاملة بمِثلها.

«أعلِّم كلّ النساء

بأنَّ آدم كان في الأصل تفاحة»٢٩

وما دام راضخًا و مُستسلِمًا لمشيئتها، فليَحْذَرْ منها وقد أصبح لعبة بين يديها، تُوجِّهه كيفما تشاء. إنَّ حياته مُعلّقة بين يديها تُهدِّده بسلبها منه، وليس له خيار إلّا ما تأمر به. هكذا هي المرأة إذا أحبَّت منحت الحياة وإذا صدّت جلبت الموت والدمار، إنَّها تجسيد للآلهة اليونانية:

«كُنْ حذرًا... وإيَّاك أن تموتَ

قبل أن أهدرَ دمك»٣٠

تمارس الشاعرة عنفها على الآخر بواسطة اللغة مُستغِلّة إمكاناتها العنفية المُتولّدة عن أساليب الترغيب والترهيب

والاستهزاء للحط من قيمة الآخر وسلبه القدرة على المقاومة والتحكم في انفعالاته وهو ما يقوده إلى الارتباك «عندما يشعر بالإفلاس في الموقف وهذا بدوره يؤدِّي إلى سلوك غير متوازن وغير مقبول»(٣١) سواء بالرضوخ لرغباته ومحاولة تبرير مواقفه أو القيام بردود فعل فجّة تكشف ضعفه وقِلّة حيلته.

الخاتمة:

من نافلة القول أن نؤكد على أن المرأة تعرضت لشتى صنوف الإيذاء والتعنيف النفسي والمادي على مرّ العصور وفي كل المجتمعات، فالقوة التي تمتلكها الفئات المهيمنة تدفع إلى ممارسة العنف على الفئات المهمشة التي تأتي في مقدمتها النساء. وقد سعت النساء إلى الجهر بما يلقين من معاملة سيئة بكل الطرق الممكنة و كان الأدب في مقدمة هذه الوسائل، فقدمت الأديبات نصوصًا مشحونة بالعنف، وتمّ تشريح الظاهرة بشكل مكثف ووصف ما تعانيه المرأة من قهر وحرمان من خلال محاربة الصورة النمطية التي رُسمت لهن، والعادات والتقاليد التي تقيّدهنّ وتحدّ من حريتهنّ، إلى جانب تجاوز اللغة المنحازة للذكر المسيطر، و إحكام السيطرة على أجسادهنَّ لأنَّ إرضاخ الجسد يتبعه الهيمنة على الذات الثائرة و الرافضة للنسق الاجتماعي الذي يحطّ من قيمة المرأة، ويهمشها ويقصيها من الحياة العامة، ويفاضل بينها وبين الرجل على أساس جنسي محض ،فينقلب ذلك

إلى إحباط وشعور بالدونية و فقد الثقة في النفس، و بالمقابل جاء ردّ فعلهن عنيفا كانعكاس للوضع الذي عِشْنه، فأصبح الرجل هدفًا لسهامهنَّ المُصوَّبة نحوهم في صورة الإغراء والإذلال والاستهزاء ومحاولة تجاوُز الأنساق القائمة، بل تعدَّى الأمر ذلك فانعكس الأمر عليهنَّ وانقلب السِحْر على الساحر، فارتدَّ العنف على الذات المبدعة في صورة تضخم الأنا والنرجسية وحتى إيذاء الذات لأجل لفت الانتباه ورَفْض الواقع المُهين الذي عاشت فيه.

الهوامش:

(١) جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، الجزء التاسع، ص ٤٢٣/ ٤٢٤

(٢) أحمد أوزي ،سيكولوجية العنف (عنف المؤسسة و مأسسة العنف) ،منشورات مجلة التربية، المغرب ،ط١ ،٢٠١٤، ص ١١

(٣) مراد وهبه ،المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع ،القاهرة ،١٩٩٨ ،ص٤٧٧

(٤) علي بركات، العوامل الاجتماعية للعنف المدرسي (دراسة ميدانية في مدينة دمشق)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية ،٢٠١١ ،ص٢٩

٥) عدالة عساسلة، يوم إضافي للقيامة ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩ ،ص١٣

٦) المصدر السابق، ص٩

٧) المصدر نفسه، ص٤٢

٨) عدالة عساسلة، المصدر السابق، ص٧١

٩) المصدر نفسه، ص١٠٧

١٠) عدالة عساسلة، المصدر السابق، ص٧٧

١١) ليليا الجويني ،الرجولة المستفزة في الكتابات النسائية ،دار سحر للنشر ،تونس، د ط ،٢٠١٦ ،ص٤٦

١٢) عدالة عساسلة، المصدر السابق، ص٢٨

١٣) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط٩ ،٢٠١٥، ص١٩٦

١٤) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص٧٣

١٥) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص١٥

١٦) المصدر نفسه، ص١٢٣

١٧) عدالة عساسلة، مصدر سابق، ص٢٦

١٨) المصدر نفسه، ص٣٠/ ٣١

١٩) المصدر نفسه، ص١٧٠

٢٠) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص١٦٣

٢١) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص٩

٢٢) المصدر نفسه ،ص٤٦

٢٣) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص٦٠

٢٤) المصدر نفسه ،ص٢٠

٢٥) كلود يونان، التضليل الكلامي و آليات السيطرة على الرأي، دار النهضة الحديثة ،بيروت ،٢٠١١،ص١١٤

٢٦) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص١٣

٢٧) عدالة عساسلة ،مصدر سابق، ص٥٩

٢٨) المصدر نفسه، ص٦٩

٢٩) المصدر نفسه ،ص١٤٠

٣٠) عدالة عساسلة، المصدر السابق، ص٩٣

٣١) ليليا الجويني، مصدر سابق، ص٣١

المهدي ضربان :
نياشين الإبداع ولعنة الواقع

يرى جميل الحمداوي أنَّ «العنوان عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء الكُلّي لمدلول النص كما تؤدي وظيفة تناصيَّة، إذا كان العنوان يتناسب مع النَص ويتلاقح معه شكلًا ومضمونًا وهكذا يمكن أن تشتغل العناوين كعلامات مزدوجة، حيث إنَّها في هذه الحالة تحتوي النَص الأوَّل وتُحيل في الوقت نفسه على نص آخر» (١). وتلك الميزة الأساسية التي يتسم بها العنوان الذي تصدَّرَت به رواية الروائي والصفحي المهدي ضربان الموسومة بـ «نياشين اللعنة».

إنَّ هذا العنوان بوصفه عنصرًا بنيويًّا سيميائيًّ، يقوم بوظيفة الإشارة إلى صفة لصيقة بالشخصية المحورية في النص، بصورة مُكثّفة، مُختزلة، مُوحية بدلالات مُقتضَبة، ومُشوَّشة، لا تتضح معالمها الكُليَّة إلا بتتبُّع آثارها في النَص، إنَّ هذا العنوان يحمل ضِمنيًّا وصفا دقيقًا وصورة عن

الشخصية وتقريرا لحالتها، أي أنَّه يُمثّل وضعيَّة افتتاحية صغرى تُقدِّم حالة الصحفي (الطاهر) الذي تعاكسه الحياة في كل منعطفاتها وتدير ظهرها له.

إنَّ هذا العنوان بهيئته هاته يُمثّل علامة إغراء هائلة ونقطة تحدٍّ تطرح أمام المُتلقي جملة من التساؤلات، لا يستطيع الإجابة عنها إلّا من خلال العودة إلى النص الذي يُفسِّر غموض العنوان ويُقدِّم صورة واضحة لما أجمل فيه يتشكّل هذا العنوان من دالين محوريين هما: نياشين / اللّعنة.

إنَّ هذه الدوالّ تعتمد على الغياب الصياغي، أي أنَّ ثمَّة محذوفًا في بدايتها، مِمَّا يجعلها مُكثّفة تركيبيًّا، تعتمد الاقتصاد والتركيز على ما يُهتَم به، فحذف الخبر يدفع الملتقي للمشاركة في فعل الإبداع من خلال توقُّع ما يرمي إليه الروائي من خلال هذا الحذف أَلِكَوْن الخبر معلومًا فهو لا يحتاج لذكره(... لعنة الأولين) (٢)؟ أم لتعدُّده (كان يتساءل عن هذا السيل الكبير من اللعنات التي تطارده (٣) و في هذه الحالة فقد ترك المُهمَّة للقارئ لملء الفراغ الذي أوجده هذا الحذف. هذان الدالان إذن يشكلان جملة اسمية «يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان وهو ما يجعل العنوان مُتجِّهًا صَوْب الاستمرارية والانسياب وبالتالي الإمساك بجوهر المدلول دون العرض الذي يشي به الفعل»(٤) فمطاردة اللعنات له مُستمِرَّة لا تنفك تصبغ حياته بهذا الألم المُمتد من خلال محطات حياته في «الضاية»

أو مدينة «سيدي عيسى» أو في العاصمة بل تتبعه اللعنات إلى إسبانيا وإيطاليا كأنَّها هي قدره الذي لا يفارقه.

فالدال الذي منح العنوان تفرّده هو اللّعنة التي هي في اللغة الطرد والحرمان و العذاب، واللّعن أيضا تحية جاهلية حيّت بها العرب ملوكها فالطاهر الشخصية المحورية في الرواية تطارده اللعنة في الحزب والجامعة والبيت وحتى في الصحيفة فما يكاد يستقر في مكان حتى يفجعه الرحيل، كما أنَّ لعنة الحرمان لم تقف عند الحُب ذاك الغائب المنشود في حياة الطاهر بل حتى الحرمان من السكن يرسم تفاصيل حياته اليومية بما يُسبِّبه إلى جانب كل ما سبق من عذاب نفسي يؤرِّق هذا الصحفي الطموح الذي ينشد الطمأنينة والرخاء لبلده الذي داهمته سنين عجاف، لكن رغم كل اللعنات التي علقت بيومياته فهو محط إعجاب من زملائه في الجامعة والعمل و محل احترام و تقدير في قريته «الضاية»، فكأنَّها اللعنة منحته مكانة تشبه إلى حدٍّ ما مكانة الملوك عند عرب الجاهلية مِمَّا يجعل الدلالة لهذا المدلول تنفسح لتشمل عيِّنات شتَّى من اللعنات فقد انتفى عنها التحديد إلى الإيحاء « فاتَّسعَتْ الدلالة وأمكن تعدُّدها»(٥)

أمَّا الدال الآخر فهو النياشين بما تحمله الكلمة من رمزية المكافأة والسمو والرفعة وحُسْن البلاء غير أنَّ إضافته للعنة يعطي للمعنى انحرافًا دالًّا على النحس وسُوء الطالع فهل يقصد من وراء ذلك التمليح على أنَّ ارتباط شخصية

الطاهر باللعنات المُتكرِّرة أصبحت كما الأوسمة مُعلّقة على صدره؟، أم إنَّها أوسمة تُدلّل عليه عند حضوره بما تركته في حياته من ندوب غائرة وأزمات كبيرة، أم إنَّ النياشين ترمز إلى مَن كانت لهم يد في تغيير حياته من قادة الحزب الذين تسلّقوا على أكتافه أو حبيباته اللاتي تركنه عندما وجدن مَن يُوفِّر لهنَّ العيش الرغد، أم هُم مَن انبروا للتنظير للناس عندما بان أوَّل شعاع للحرية؟

و النياشين بماهيَّتها الرامزة إلى العطاء و الإخلاص، و حَصْد الإنجازات – إنجازات حقيقية أو مسروقة، إنجازات تخدم الأمَّة أو تخدم مصالح ضيِّقة – غير أنَّ إضافتها إلى الدال اللاحق لها (اللّعنة) يخلق مفارقة دلالية صارخة من خلال انتهاك نواميس الإسناد التركيبي المعهود، كون اللّعنة ترمز الحرمان والطرد والعذاب وهو ما يجعله ينفي عن النياشين سمة العطاء والاخلاص والكفاءة .

إنَّ هذا العنوان كدال يتعدَّد ظهوره في النَص بصورة جليَّة، فيمتد من بداية النَص حتى آخر ملفوظاته، وينهض في زواياه بأشكال مُتعدِّدة، ليغدو هو الموضوعة المُهيمِنة، المُختزلة للنَص.

إنَّ الموضوعة المُكثّفة هاته(اللّعنة)، التي يختزلها العنوان وتَبرز جليَّة في النَص مِمَّا يجعل هذه الثيمة هي البؤرة المركزية للعنوان، والمتن معًا. فإذا كانت تعويذة اللعنة هاته تطارد الشخصية المحورية (الطاهر) في حِلّه وترحاله وتتبدَّى له

أحيانًا شياطين تفزعه «تتحدَّى إحباطاتها المختلفة لتفوز على شيطان اللعنة»(٦) بل إنَّها من حيث الكثرة ما يحيل حياته كابوسًا ويخلط مفاهيمه ورؤاه « يبدو أنَّ اللعنات والطعنات كثرت »(٧).

فهل إلى خلاصه من سبيل؟ يجيبنا الروائي في ثنايا المتن بما لا يدع مجالًا للشك أنَّ الحُب و الكتابة وحدهما السبيل لخلاص العالم من اللعنات التي تملؤه لتغدو الرؤى نورانية لأنَّ «الزوبعة انتهت ...العاصفة انتهت »(٨) إنَّ حُب أمّه الحمدية له ومثلها أهل «الضاية» كفيل بأن يعيده لجادَّة الصواب و يفتح عينيه على عالم سمته الهدوء واستقراء الوقائع فالحمدية (و الصور التي تتجسَّد من خلالها كنورة وحياة ونسرين اللواتي هنَّ انعكاس لصورتها في نفسيته) كفيل بانتشاله من الضياع وطرْد شرّ اللعنات عنه« ولطرد اللّعنة والنحس الذَيْن يلازمانني أحيانًا خاصة عندما أكون مُكهربًا...فلولا والدتي الحمدية وكذلك أنتِ ...لكنتُ دخلتُ عالَمًا من الضياع »(٩)

ولأنَّ الحُب دافع للإبداع عند الطاهر فهو أيضًا ترياق للخلاص من اللعنات التي أسرت حاضره فتستكين نفسه أحيانًا للشعر من خلال رائعة نزار قباني التي أدَّاها الراحل عبد الحليم حافظ أو من مِمَّا شنف سمعه في بنزرت « ولولا شاعر بنزرت الجميلة ....لسقط في بحر اللّعنة والقرف»(١٠)

إنَّ جـو الروايـة يتكشّـف عـن شـخصية الصحفـي الشـاب الـذي يتمثـل حياتـه مـن خـلال (قارئـة الفنجـان) والـذي تتشـابه الكثـير مـن محاطـات حياتـه مـع الراحـل عبـد الحليـم حافـظ الـذي طاردتـه اللعنـات دَوْمًـا (بـدءًا مـن اليُتْـم و المـرض و المنافسـة في السـاحة الفنيـة) ورغـم ذلـك ظـلَّ يـزرع الأمـل في نفـوس الكثـير مـن الشـباب، كأنَّـما عشـق الطاهـر لـه نابـع مـن هـذا التشـابه في الحيـاة و في الرسـالة التـي يحملهـا كل واحـد منهـما لـذا فهـذه اللعنـات هـي وسـام يُعلّقـه عـلى صـدره مـا دام يـزرع في النفـوس الحائـرة الأمـل ويُبـشّر بمسـتقبل أكثـر جمـالًا.

الهوامش

(١) جميـل الحمـداوي، السـيميائيات والعنونـة ،مجلـة الفكـر، مجلـس الثقافـة والفنـون و الآداب، الكويـت، المجلـد ٢، العدد٣، ص ٩٩

(٢) المهـدي ضربـان، نياشـين اللعنـة ،منشـورات أرتسـتيك الجزائـر، ط١،٢٠٠٧، ص ١٤

(٣) المرجع نفسه، ص١٥

(٤) أحمـد فرشـوخ، جماليـة النـص الروائـي، مقارنـة تحليليـة لروايـة «لعبـة النسـيان»، درا الأمـان للنـشر والتوزيـع، الربـاط، ط١، ١٩٩٦م، ص ٢٣

(٥) د. سـعيد سـالم الجريـري، شـعر الـبردوني، قـراءة أسـلوبية، اتحـاد الأدبـاء والكتـاب اليمنيـين (الأمانـة العامـة)،

صنعـــاء، مركـــز عبـــادي للدراســـات والنـــشر، صنعـــاء، دار حضرمـــوت للدراســـات والنـــشر، المـــكلا، ط١، ٢٠٠٤م ص٢٧

(٦) المهدي ضربان، مرجع سابق، ص ١٢٣

(٧) المهدي ضربان، المرجع نفسه، ص ١٥٣

(٨) المهدي ضربان، المرجع نفسه، ص ١٥٣

(٩) المهدي ضربان، المرجع نفسه، ص ١٣٦

(١٠) المهدي ضربان، المرجع نفسه، ص ١١٣

الأديب العيد بن عروس :
رحلة طائر المواسم ... سيرة قلم ومسيرة وطن

إنَّ الولـوج إلى أيِّ بنـاءٍ لا يكـون إلّا مـن البـاب الرئيـس لـه وبـاب الروايـة عنوانهـا، فـإذا سـلمنا بأنَّـه يمكننـا التعامـل مـع العنـوان باسـتقلالية بعيـدًا عـن المتـن الـذي يؤطـره لا شـكَّ «يتطلـب مِنَّـا دراسـة العنـوان بوصفـه نَصًّـا مُسـتقلًّا للوقـوف عنـد كلِّ الزوايـا التـي نراهـا ذات وظيفـة في التحليـل و اكتشـاف الأسـلوب و الدلالـة.»(١) وهـذا يُؤهِّلـه إلى إقامـة مسـافة مائـزة بينـه وبـين المتـن من خـلال أوليَّـة التلقّـي وبذلـك يصبح « جنسًـا أدبيًّـا مُسـتقلًّا لـه مكوناتـه البيوطيقيـة وخصائصـه البنيويـة «(٢) و العلاقـة بـين النَـص وعنوانـه هـي علاقـة مؤسّسـة: علاقـة تابـع ومتبـوع، ولكـن هـذه العلاقـة المنطقيـة تتعـدّد أشـكالها وتجليَّاتهـا . فـإلى أيِّ حَـدٍّ يُعتـبَر العنـوان دالًّا عـلى نَصِّـه؟.

يقـول ليسـتنغ: « ينبغـي ألّا يكـونَ العنـوان مِثـل قائمـة الأطعمـة، فعـلى قـدْر بُعْـده عـن كشـف فحـوى الكتـاب تكـون قيمتـه».(٣) وبذلـك يصبـح الـشروع في تحليـل العنـوان أساسـيًّا عندمـا يتعلّـق الأمـر باعتبـاره «عنـصرًا بنيويًّـا يقـوم بوظيفـة جماليّـة مُحـدَّدة مـع النَـص أو في مواجهتـه أحيانـا»(٤).

١ _ العنوان الرئيس و أبعاده الدلالية:

يتكـون العنـوان «رحلـة طايـر المواسـم»* مـن ثـلاث دوال تُشـكّل جملـة اسـمية، إذ يـرى اللغويـون أنَّ الاسـم كلمـة تـدلُّ عـلى معنـى مـن غـير اختصـاص بزمـان، ويفيـد الثبـوت، لأنَّ الاسـم موضـوع عـلى أن يُثبـت بـه المعنـى للـشيء مـن غـير أن يقتـضي تجـدُّده، فـإنَّ لفظـة «رحلـة» تفيـد «المُـضِي في السَـفر» وفي ذلـك دلالـة عـلى التنقـل والحركـة، كـما إنَّ المركّبـات الاسـمية حسـبما يـرى عبـد النـاصر حسـن محمـد « تعطيهـا نوعًـا مـن الإطلاقيـة غـير المُقيَّـدة بزمـن»(٥) فلفظـة «المواسـم» تـدلُّ عـلى أزمنـة مُعيَّنـة وبهـذا يأخذنـا الكاتـب إلى جدليـة الثبـوت والتغـيُّر، والحركـة والسـكون.

ومن خلال استقراء دلالات كلِّ دال نجد أنَّ:

الـدال الأول « رحلـة « اسـم مـن دلالاتـه الحركـة و الانتقـال، كونـه يـدلُّ عـلى المُـضِيِّ في السَـفر «وجـاءت الرحلـة مَـرَّة ثانيـة إلى شـمال الحلـم» ص٢٧ إذن هـي ليسـت رحلـة واحـدة بـل رحـلات مُتعـدِّدة كـما أنَّ تجرُّدهـا مـن « ال» نفـى عنهـا

التحديد « فاتّسَعَتْ الدلالة وأمكن تعدُّدها»(٦) فالهجرة قدَرُ الجزائريين الذين شرَّدهم الاستعمار أوَّلًا ثم الإرهاب من بَعْدِه، فتفرقتْ بهم السُبُل «هاجر الأشقّاء والأصدقاء وركبوا البحر والأرض وتاه الكل» ص٨٧

أمَّا الدال الثاني: «طائر» اسم فاعل وفي عُرْف علماء اللغة يدلُّ على الفعل ومَن قام به والطَّيَرانُ: حركةُ ذي الجَناح في الهواء بِجَنَاحِهِ، ولأنَّ الطيور أشكال وأنواع وإن كان بعضها يجلب السرور للنفْسِ فبعضها يجلب الشرور «تتلاحق أمامه أشكال طيور المبنى الرمادي عندما شاهد أسراب الطيور السوداء الصغيرة التي تقتات من الرمال وهي تحوم حول مرتفعات الطاسيلي» ص٨٥ وأيضًا من مدلولاته التفرُّقُ والذهابُ، وهو المدلول الذي وظّفه الكاتب «رحلتهم قوى الظلم البطش فعاشوا مُتآلفين» ص ٧٢ والطيران كذلك الخِفَّة والسرعة، إنَّها السرعة التي تمرُّ بها الأيام الجميلة والذكريات السعيدة في أحضان الطفولة فتدور الأيام دورتها تذبل زهور الربيع ويحل خريف العمر كلمح البصر « أسراب الطيور الحالمة تمرُّ أيضًا من هناك متجهة إلى الجنوب في فصل الخريف وتعكس الاتجاه عند انتهاء الشتاء» ص٢٦

وأمَّا الدال الثالث: المواسم و التي تعني اجتماع الناس، فالمواسم جمعت الجزائريين في السرَّاء والضرَّاء بل إن الجزائري لا ينعم بالعيش إلّا إذا التجأ إلى إخوانه «رحلتهم قوى الظلم البطش فعاشوا متآلفين» ص٧٢

والموسم كذلك وقت اجتماع الناس من السنة، فالأديب وهو يُعبِّر عن ذلك قائلًا: «اسوّد ذلك الخريف» ص ٧٨ إنَّه خريف الاستعمار الآيل للزوال بعدما قربت شمس الحرية التي أوقدها المجاهدون. والموسم من الوسم وهو الأثَر والمَعْلم. وهل من معلم يأسر النفس ويخلد في الذاكرة أكثر من مراتع الصِبا؟ ألا يراود الحنين لأوَّل منزل ألفناه ونُقِشت معالمه في أحلامنا كما في ذاكرتنا؟ «كلهم أمل في العودة إلى مكان الحصاد الأوَّل عندما تنمو السنابل مَرَّة ثانية» ص ٤٦

فإذا كان للعنوان وظيفة الإغواء أو الإغراء، التي تجذب المُتلقِّي «نحو اقتناء الكتاب وقراءته، و هذا لا يتحقَّق إلّا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة، تركيبًا ودلالة ومجازًا»(٧). فقد نجح الكاتب في إثارة فضول القارئ من خلال انفتاح الدلالة على تأويلات متعددة يثيرها العنوان لدى المتلقي: بين الحركة و السكون، والذهاب والإياب، وبين الزمان والمكان من خلال تعدُّد الرحلات: رحلة الجهاد و الكفاح ورحلة البناء والتعمير، ورحلة العلم والتعليم، وتجدُّد المواسم فمَرَّة موسم للزرع و الحصاد ومَرَّة موسم للخير والنماء تعقبه مواسم قحط وجفاف، وتنوُّع الطيور وأشكالها، بل نجزم أحيانًا أنَّ تلك الطيور ما هي إلّا شباب الوطن الذي انبرى لخدمته والذود عنه « تَعْبُر تلك الأسراب السماء بطريقة تنسيقية إلى هدف آخر ...فتظهر صورة الشباب الحاصدين في خط واحد» ص٢٦ .

٢_ سيميائية الغلاف:

الغلاف عتبة قرائية مُهمَّة تكمن أهميته في موقعه إذ يُعتبر أوَّل ما يثير انتباه القارئ فيدفعه إلى محاولة فهمه وفك شيفرته، مِمَّا يجعل الخطاب الغلافي من أهم عناصر النص الموازي التي تسهم في فهم المتن دلاليًّا وبنائيًّا، وأيضًا على مستوى التشكيل والمقصدية وقد عمد الكاتب إلى توظيف هذه العتبة لدفع القارئ إلى ردم الفجوة القرائية التي أحدثها الحذف النحوي و المضموني في العنوان « رحلة طائر المواسم» فسيطرة اللونين البني والأبيض، وما فيهما من تناقض وتباين يفتح باب التأويل واسعًا أمام مخيلة القارئ فإن كان البياض رمز الأمل و النقاء فهو كذلك رمز الحزن (٨) وهذا التداخل الدلالي يؤيِّدُه مظهر الشجرة العارية من أوراقها، فإن كان للشجرة مدلول الحياة و التشبُّث بالأرض فإنَّ تجرُّدها من الأوراق تجرُّد من الحياة التي سلبها منها الخريف على أمل أن يعيدها الربيع إليها أكثر رونقًا و نضارة، وإذا هجرتها الحياة هجرتها الطيور التي تبحث عن ملجأ يؤويها من عواصف الخريف وما أكثر العواصف التي مرَّت على الجزائر وما اقتلعتها من جذورها ولن تفعل، ويبرز وجه شاب مهموم واضعًا يده على جبينه مُستغرقًا في التفكير يحيط به اللون البُنِّي من كل جانب كأنَّه عواصف المِحَن التي عصفت بالبلاد، غير أنَّ اللون الأزرق في أعلى الغلاف يرمز إلى الأمل الذي يجب أن نتحلَّى به في مواجهتها، فمهما ادْلَهَمَّ الليل لا بُدَّ للفجر من بزوغ.

٣_ سيميائية العناوين الفرعية :

قسَّم الكاتب العيد بن عروس روايته إلى خمس لوحات، عنون الأولى بـ» رعشات مرتفعات جوف المهري» وفي ذلك ارتباط بالمكان الذي ترعرع فيه الطفل « الربيع بن يحي» كاشفا تفاصيل إحدى القرى الجزائرية بحقولها وتلالها وخيامها تلك القرى التي شهدت ميلاد الثورة التحريرية وولدت أعتى قادتها، تعلق السارد بمسقط رأسه هو تعلق الطائر بعشه، طائر لا ينزل عن المرتفعات ورؤوس الجبال، ورعشاته هي رقصات فرح و حبور، كل ذلك جعله يتذكر أدق التفاصيل من مواسم الزرع و الحصاد وقوافل المجاهدين التي تزور الدشرة بين الفينة و الأخرى، و العصابات الموالية للمستعمر وما تقوم به من سلب ونهب كلها محطات سجلتها ذاكرته التي لم تغادر صغيرة و لا كبيرة إلّا أحصتها، فكان مرتفع جوف المهري مدرسته الأولى لكن رغم ذلك اضطر للهجرة «انتهى الاخضرار واصفرَّ الزرع، وجاءت الرحلة مرة ثانية إلى شمال الحلم» ص٢٧ الذي حوله المستعمر كابوسًا بعد أن حشرهم في حوش بوخلخال «في هذا الوقت كان مرتفع جوف المهري البعيد صامتًا لا تدبُّ فيه أيَّة حركة بعد أن هدأت أصوات وغابت صور وتحوَّلتْ هذه الحركة إلى مكان آخر جاءه سكان الفضاء الواسع»ص٤٦، هذا الحوش ببيوته القصديرية التي تنعدم فيها أدنى شروط الحياة دفعهم الاستعمار إليه دفعا هو أشبه بالقفص الذي

يـزج بالطائـر فيـه إذا وقـع في الأسر، فوقـف الربيـع عـلى مظاهـر البـؤس نتيجـة التمييـز بـين المحتلـين وأصحـاب الأرض، فكأنـما أغمـض عينيـه عـلى صـورة الأراضي الشاسـعة التـي خلفهـا وراءه، فـكان لحضـور الأصـوات والأشـخاص في هـذه اللوحـة الحيـز الوسـع عكـس اللوحـة الأولى التـي حفلـت بتفاصيـل عـن الـراضي الشاسـعة والحقـول الخـضراء والعصافـير المهاجـرة و إنـه طائـر تـرك عشـه هنـاك بـين التـلال وشـجيرات القطـف الطريـة فلـم يفـارق مخيلتـه « هكـذا كانـت عصافـير الـبراري واخـضرار الأزهـار وحنـان التربـة ثـم صديـد صفيـح الأبـواب وقرقعاتهـا وسـكون الـوادي الحـالم والهـواء العليـل والصدقـات الحميمـة، بواعـث تزيـد مـن اختـزان حـب أبـدي وإظهـاره عنـد الـضرورة...»ص٥٥

أمَّـا اللوحـة الثالثـة فعنونهـا بـ»البحـث عـن الكلـمات الدافئة» فالربيـع بـن يحـي طائـر لا يهـدأ لـه بـال تشـعبت بـه الطـرق وطالـت رحالاتـه باحثـا عـن مـكان يسـع أحلامـه ويعيـد إليـه ذكريـات «مرتفعـات جـوف المهـري» والتـي يبـدو أنـه وجدها في مرتفعـات بوزريعـة « تأمـل الـوادي المملـوء بالضبـاب في الشـتاء والمنحـدر مـن أعـالي جبـال بوزريعـة المحيطـة بـه الأشـجار الخـضراء البارزة أسـفلها الزهـيرات الملونـة العديـدة...» ص٥٤، وفي مدرسـتها تلقـن حـب الكلمـة الصادقـة كطائـر يغـرد أجمـل ألحانـه في مواسـم النـماء.

في اللوحة الرابعة يحط الطائر المهاجر الرحال في «المبنى الرمادي» فيبني عشا من الأحلام العريضة ما تلبث يد القدر أن تشتتها مع بداية الأزمة سنة ١٩٨٨م، فتعيد تجربة مرتفعات جوف المهري نفْسَها من جديد وتعصف بكل ما بناه الربيع بن يحي وما خطط له، فتضطره الظروف لحزم حقائبه نحو الجنوب ليكمل رحلته الخريفية هذه المَرَّة وقد تُرك خلف ركام الرماد والخراب «الصور خراب، مبان حجبها الدخان، حافلات وسيارات مفحمة، سلع مرمية على الأرض، وأمواج من الشباب تهرع بفوضى في الشوارع ...»ص٧٧

وفي اللوحة الأخيرة يرسم لنا الكاتب عودة الربيع بن يحي إلى أحضان الطبيعة في الجنوب بهدوئها و جمالها بعد أن يغادر المباني الشاهقة في الشمال بضوضائها وصخبها «... لأنَّها ملتقى الراحة والهدوء لمارين و مقيمين كثيرين، فلا يكاد يشعر أحد بها بالاغتراب والبعد عن الأحبَّة والأرض الأولى...»ص٩٠ لكلِّ هذا أسَرَته «رائحة شجر الطاروت « فعاد إلى أحضان الأم الرؤوم مُجبَرًا بعد أن هجرها مُجبَرًا ليجد الراحة في أحضانها، وما استحضاره للشجر الطاروت العتيق إلّا استحضار لماضٍ سكن مُخيِّلته ووجدانه من قبل في «مرتفعات جوف المهري « ولم يفارقه مهما شرّق أو غرّب في مجاهيل الأرض.

بـما أنَّ الروايـة التـي بـين أيدينـا تنتمـي إلى روايـات السـير الذاتيـة فقـد أرَّخ الكاتـب لمراحـل مُهِمَّـة مـن تاريـخ الجزائـر المعـاصر، ومـن الزاويـة التـي عايـش أحداثهـا في قريتـه وفي العاصمـة بعـد ذلـك (الحـراش، بوزريعـة، مبنـى التلفزيـون) والجنـوب الجزائـري، إذ وزَّع لوحـات الروايـة و وظفهـا بطريقـة تناظريـة مُحكمَـة النسـج، فنجـده يرتحـل مـن الجنـوب إلى الشـمال مُرغَـمًا وقـد انطبعـت في مُخيّلتـه تلـك المناظـر الطبيعيـة الخلّابـة ثـم يرحـل مـن الشـمال إلى الجنـوب تحـت وطـأة الوضـع الأمنـي فيجـد الأمـن والأمـان والراحـة والاطمئنـان بـين أحضـان الطبيعـة السـاحرة، ويسـتعيد ذكريـات مراتـع الصِّبـا و بـين الرحلتـين يمُـرُّ بوقـت مسـتقطع ترتـاح فيـه النفـس للكلمـة الراقيـة والرقيقـة وينعـم بذكريـات الشـباب المتوثـب والمُفعَـم بالمشـاعر التوَّاقـة، وكأنَّ قـدره الارتحـال طوعًـا أو كرهًـا فمـن رحلـة الكفـاح و النضـال إلى رحلـة العلـم والتعليـم إلى رحلـة البنـاء والعطـاء، كُلّـما أَلِـفَ المـكان حـزم حقائبـه صـوب المجهـول، إنَّهـا رحلـة الطائـر المهاجـر المولـع بالطبيعـة والمفتتـن بهـا، طوَّحَـتْ بـه المواسـم (مواسـم الـزرع و الحصـاد في القريـة، ومواسـم الدراسـة في المدينـة، و مواسـم العنـف العجـاف، ومواسـم الراحـة و الخلـوة) فأينعـت كلماتـه أدبًـا ورغـم أنَّ الظـروف انتزعتـه مـن مراتـع أحَبَّهـا فخلّدهـا في مُخيِّلتـه وكتاباتـه « بـأرض الرمـال الحالمـة ظلـت شـجرة الطـاروت تتمايـل سـاكنة بشـموخ وهـدوء ...» ص٩٥

الهوامش

*العيد بن عروس، رحلة طاير المواسم، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٨

( )عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣٤

(٢) المرجع نفسه، ص٣٢

(٣) قراءة في كتاب سيميائية العنوان لبسام قطوس، ص٢٤

(٤) صلاح فضل، بلاغة النص وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢١٨

(٥)عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٨٠

(٦) د. سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط١، ٢٠٠٤م ص٢٧

(٧) المرجع نفسه، ص ٣٠٩

(٨) إشارة إلى قوله تعالى « فابيضت عيناه من الحزن وهو كظيم» الآية ٨٤ من سورة يوسف

غزلان هاشمي:
حديث الطواف والبحث عن الحرية

إنَّ بزوغ نجم الدكتورة غزلان هاشمي في مجال النقد حجب الجانب الإبداعي لها وما خطّته أناملها في مجال القصة القصيرة، ولتسليط الضوء أكثر على هذا الجانب خصَّصنا قصة « طفلي الذي لن يعود « بقراءة انتهجنا فيها المنهج السيميائي وركَّزنا على العنوان كعتبة تفرض نفسها على المُتلقِّي بما لها من صدارة، إذ يُعرِّفه «ليو . هـ . هوك« بأنَّه: «مجموعة العلامات اللسانية التي تدرج على رأس نَص لتُحدِّده، وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود بقراءته« (١)

فإلى أيِّ مَدًى حدَّدَ هذا العنوان قصة الأستاذة غزلان ودلَّلَ على مُحتواها؟ وهل حقَّق الوظيفة الإغرائية في استهدافه لقُرَّاء مُعيَّنين؟؟

سنحاول الولوج إلى كوامن النَص الموسوم بـ « طفلي الذي لن يعود « من خلال عنوانه وما مدى تعالقه مع المتن وما هو النَص الموازي الذي يتبدى للمتلقي، و باعتبار « العنوان جزءاً من التشكيل اللغوي للنص « (٢) تُعَدُّ البنية التركيبية للعنوان أوَّل ما يعالجه ونقف عنده، إذ يعتبره جميل حمداوي « أوَّل عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هو لاستنطاق العنوان واستقرائه أفقيًّا و عموديًّا» (٣)

وأوَّل ما يمكن ملاحظته أنَّه تَشكّل من مُكوِّن حدثي يُنبئ عن حركة تسعى لتغيير وضعية يُجسِّدها الفعل «يعود« المسبوق بحرف النصب الدال على النفي في المستقبل فتتجسَّد اللحظة الزمنية كحدٍّ فاصل بين مرحلتين أو وضعيتين لا يمكن لهما أن تتشابها فمادة « ط ف ل « تحمل معنى النعومة من جهة و معنى الصغر من جهة أخرى، فالكاتبة اتخذت قرارًا بأنَّه لا مجال بعد اليوم للنعومة والتلطف وأنَّ الصغير قد كبر وذلك إيذان بتبدُّل الوضع من حالة الاستكانة والاستسلام إلى حالة المقاومة وفرض الذات، غير أنَّ الحذف المضموني وهو حذف يتعلق بمحتوى العنوان ويكسره بحيث أنَّ مضمون العنوان يتراوح بين البوح والكتمان يلزمنا بالعودة إلى المتن لاستقراء هذه العودة وما سِرُّها وكيفيتها. (٤)

فهذا الحذف يترك ثغرة في العنوان تصدم المتلقي وتثير تساؤلاته، مِمَّا يحثّه على ردم الفجوة التي سبَّبها الحذف. و

هـذا النقـص الـدلالي الـذي يجتـاح العناويـن ... مـن شـأنه أن يحقّـق الوظيفـة الإسـتراتيجية للعنوان، باسـتقطاب اهتـمام المتلقي وإثارتـه؛ ولذلـك يُعَـدُّ الحـذف خاصيـة مكونـة للعنـوان. كـما أنَّ الحـذف يـؤدِّي وظيفـة الإغـواء / الإغـراء، وهـذا لا يتحقَّـق إلَّا بتفخيـخ خطـاب العنـوان بالإثـارة، تركيبًـا ودلالـة ومجـازًا.

تهمـين لفظـة « طفـل « عـلى العنـوان بوصفهـا مُرَكّبًـا اسـميًّا يـدلُّ عـلى معنـى الثبـات والاسـتمرارية وأوَّل ظهـور لـه في المتـن ((تاركـة طفلنـا ينشـد علّـه يـأتي مَـن يمتلـك حِـسَّ الدعابـة فيفتـح البـاب)) (٥) فهـو لم يَعُـدْ طفلهـا وحدهـا بـل هـو الغايـة المنشـودة لـكل مـن حولهـا ينتظـر إقدامهـم عـلى تحريـره مـن أسره وفتـح البـاب لـه لكـن انتظـاره يذهـب سُـدًى فقـد غـدروا بـه وتنكّـروا لـه ((إنَّ صـلاة الجنـازة تُقـام عـلى روح طفلـك...)) (٦) هـذا الطفـل الـذي ثـار عـلى هواجسـهم وأحـرق نعالهـم و سَـفَّه أناشـيدهم لم تُرضـه لا القرابـين ولا أعـواد الثقـاب التـي أشـعلها فيهـم، طفـل يسـتحق الشـنق باسـم العدالـة في نظرهـم ((طفـلي مشـنوقا هنـاك)) (٧) عـلى بـاب بنايـة العـدل لكنَّـه كـما الفينيـق يُبْعَـث مـن رمـاده فـما تلبـث أن تجـده يلعـب كأنَّ شـيئًا لم يكـن، ((وجدتـه يلعـب بأشـلاء لسـاني يفـكّك و يعيـد ترتيبـه وِفْـقَ أبجديـة المـوت، فهمـت الأمـر...)) (٨) لا بُـدَّ لنـا أن نفهـم نحـن أيضًـا الأمـر فالطفـل الـذي تتشـبَّث بـه القاصـة هـو الحريـة التـي ننشـدها الحريـة الحلـم ((إنَّـه الحلـم المُمَـدَّدُ عـلى

سريـر الانتظـار)) (٩)، طالمـا انتظرناهـا ولكـن مـا إن تصبـو إليهـا النفـوس حتـى تُنصَـب لهـا المشـانق ((و قـد علّقـت عليهـا كلّ ضحايـاك في مشـانق مـن كلـمات)) (١٠) ونغلـق عليهـا الأبـواب ورائنـا مخافـة أن يتكشـف جبننـا فتعلـو الصيحـات المطالبـة بهـا وتخشـاها النفـوس المريضـة التـي يؤلمهـا النـور إذا مـا سـطع ((كان المـارَّة يتقاذفـون الحجارة...ويتبادلـون التحيّـات)) (١١) موقـف غايـة في التناقـض لا يفسرُّه إلّا صراعنـا الداخـلي في وقوفنـا في وجـه الظلـم والطغيـان، لكـن التشـبُّث بالحريـة يظهـر جَليًّـا في رمزيـة الطفـل و تعلـق الوالـدة بـه ومـا تقدمـه مـن تضحيـات في سـبيل ابنهـا ((...كان الـدم ينـزف بشِـدَّة مـن لسـاني...))(١٢) فاللسـان هـو الأداة المُعـبِّرة عـن الحريـة وعـن الـرأي المخالـف ((وأفجّـر عـبره كلّ كلماتـك التـي سـكنت آلامـي)) (١٣) إنَّ الرصاصـة التـي اسـتقرَّت فيـه حرَّرتـه وأطلقـت لـه العنـان ((أحسسْـتُ بالاختنـاق و عندمـا لامسْـتُ عنقـي وجـدتُ حولهـا عقـدًا مـن كلـمات ...هـي كلماتـك...)) (١٤) ولم يَعُـدْ بالإمـكان تجاهُـل الأمـر بـل أصبـح لزامًـا عليهـا أن تناضـل في سـبيل الكلمـة الحُـرَّة ((هنـاك فقـط خليـتُ عـن سـبيله وصعـدتُ إلى بيتـي باحثـة عـن قلمـي))(١٥) إنَّ القلـم هـو ملاذهـا الـذي لـن تخذلـه بعـد الآن، و قـد آمنـت بالحـرف يعـود للنبـض إن كان بـه بقايـا حيـاة، فـكلُّ التضحيـات تهـون وإن جرَّدُوهـا مـن شـهاداتها و مـن انتمائهـا فالحـرف وحـده مـا تنتمـي إليـه ((ومـا عـليّ الآن إلّا أن أتجـرّد مـن شـهاداتي و جـواز

سفري...لأعلن عن انتمائي إلى تلك الأوراق.)) (١٦) والحرية قبلتها التي تولي وجهها نحوها ((ففككت أغلالهم وتركتهم ينشدون...أخذ الكلّ يغنّي على طريقته سعيدًا...)) (١٧)

إنَّها تعلن ميلادها الجديد و تفتح باب الحرية على مصراعيه رغم القيود ورغم القهر ((لقد كنت أوَّل مَن فتح الباب عليه بعد أن أغلقته المراسيم و التحقيقات...)) (١٨)

وعليه فالعنوان أشبه ما يكون ببطاقة هويَّة (**carte d›identité**)، و في كثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة، وبخاصة حينما يكون برَّاقًا مُغريًا، إذ يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج؛ «إنَّه المفتاح الإجرائي الذي يمدُّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعُّباته الوعرة» (١٩).

فهو - ومِمَّا سبق - يكشف توق القاصة إلى الحرية وكفاحها في سبيلها مهما كانت التضحيات التي تُقدِّمها في سبيل الكلمة الحُرَّة رافضة روح الاستسلام والانهزام توَّاقة للترنُّم بأناشيدها الساحرة معلنة لحظة الانعتاق و مُبشّرة بالغد المشرق لأنَّه وإن كان الموت منطق الأشياء فالحرية وحدها ما تهدينا المناديل البيضاء لنرسم عليها مستقبلنا بأيدينا ونمسح الدم النازف فتعلو البسمات أرجاء الكون .

الهوامش :

(١) شادية شقرون، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيميائية والنص الأدبي، نوفمبر ٢٠٠٠، منشورات جامعة بسكرة، ص ٢٦٩

(٢) مفيد نجم، العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية، مجلة «نزوى»، عمان، ع٤٧، يوليو ٢٠٠٦، ص٦٧

(٣) د. جميل حمداوي: «السيميوطيقا والعنونة»، عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٢٣، يناير/ مارس ٩٧، ص٩٠.

(٤) د. حفيظة صالح الشيخ، سيميوطيقا العنوان في مجموعة «المدفع الأصفر» أموقع **http://www.dammaj.net**

من (٥) إلى (١٨)غزلان هاشمي، قصة « طفلي الذي لن يعود «، منتدى الندوة العربية، **http://arabicnadwah. topic-justdiscussion.com/t١١١**

(١٩)د. جميل حمداوي، المرجع السابق، ص ٩٠

محمد عبد اللهوم :
الكتابة وهموم الوطن

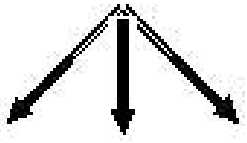
١) كاترين والرصاص ...أو الثورة بعيون جيل الاستقلال

بنية الدال:

إنَّ هـذا العنـوان بوصفـه عنـصرًا بنيويًّـا سـيميائيًّا، يقـوم بوظيفـة الإشـارة إلى الشـخصية المحوريـة في النَـص، بصـورة مُكثّفـة، مُختزلـة، مُوحيـة بـدلالات مُقتضَبـة، ومُشوَّشـة، لا تتضـح معالمهـا الكُلّيَّـة إلّا بتتبُّـع آثارهـا في النَـص اللاحـق، فأبـرز الشـخصية محـور النـص «كاتريـن «.

إنَّ هـذا العنـوان يحمـل ضِمنيًّـا وصفًـا دقيقًـا و صـورة عـن الشـخصية و تقريـرًا لحالتهـا، أي إنَّـه يُمثِّـل وضعيَّـة افتتاحيَّـة صغـرى تُقـدِّم حالـة امـرأة غربيـة جميلـة تقتحـم عـالم رجـل شرقـي يعيـش وطنـه ذُلَّ الاسـتعمار؛ فهـذا الاسـم الاجنبـي معنـاه العـذراء الطاهـرة العفيفـة .

إنَّ هـذا العنـوان بهيئتـه هاتـه يُمثِّـل علامـة إغـراء هائلـة ونقطـة تحـدٍّ أيضًـا مـن حيـث إنَّـه يفصـح ولا يكشـف، يفصـح عـن بعـض الصفـات و لا يكشـف عـن أسـبابها و كيفياتهـا، إنَّـه يجمـل ولا يفصـل ويطـرح أمـام المتلقـي جملـة مـن التسـاؤلات، لا يسـتطيع الإجابـة عنهـا إلّا مـن خـلال العـودة إلى النَـص الذي يُفسِّر غمـوض العنـوان و يُقـدِّم صـورة واضحـة لمـا أجمـل فيـه، يتشـكّل هـذا العنـوان مـن ثلاثـة دوال محوريـة هـي:



كاترين + و + الرصاص.

إنَّ هـذه الـدوالّ تعتمـد عـلى الغيـاب الصياغـي، أي إنَّ ثمَّـة محذوفًـا في بدايتهـا، مِمَّـا يجعلهـا مُكثَّفـة تركيبيًّـا، تعتمـد الاقتصـاد والتركيـز عـلى مـا يُهتَـم بـه، فالمفـترض أن تكـون الجملـة هنـا: هـذه حكايـة كاتريـن والرصـا . هـذه الـدوال إذن تُشـكِّل جملـة اسـمية «يغيـب عنهـا الفعـل كبنيـة دالـة عـلى شرط الزمـان وهـو مـا يجعـل العنـوان مُتَّجِهًـا صَـوْبَ الاسـتمرارية و الانسـياب وبالتـالي الإمسـاك بجوهـر المدلـول دون العـرض الـذي يـشي بـه الفعـل»(١)، وأوَّل دال ظاهـر مـن دوال العنـوان هاتـه الـواو التي تتوسَّـط الاسـمين، والتـي هـي في عُـرْفِ النحويـين عاطفـة أي إنَّهـا تربـط بـين شـيئين يكـون بينهـما علاقـة تعالـق، أو يشـتركان في حُكْـم مـا، أي إنَّ وظيفـة هـذه الـواو هـي الوصـل بـين طرفـين وهـو مـا يخـدع القـارئ إذا اسـتقرَّ عـلى هـذا الحُكْـم، لأنَّ البنيـة

العميقة لهذه الجُملة قد حقَّقتْ انفصالًا بالتضاد، وهذا الدال الذي يتوسَّط دالين آخرين، أحدهما هو اسم امرأة مِمَّا يجعل الدلالة لهذا المدلول تنفسح لتشمل عيِّنات شتَّى من النساء وكأنَّه يقول هذه حكاية نساء شتَّى، فقد انتفى عنها التحديد إلى الإيحاء « فاتَّسَعَتْ الدلالة وأمكن تعدُّدها»(٢) ؛ وأمَّا الدال الثاني من العنوان هو الرصاص بما يحمله من رمزية الثورة والانعتاق و التحرُّر من جهة، ومن جهة ثانية يكتنفه معنى الدمار و الخراب و القتل، ومن هُنا ينبثق السؤال التالي: هل الرصاص المقصود هو رصاص الثورة الجزائرية المنتفضة في وجه الطغيان الفرنسي أم هو رصاص الاحتلال المُوجَّه صَوْبَ الصدور العارية فيحصدها؟

والمرأة بماهيَّتها الرامزة إلى النماء و الخصب و الاستمرار، والأنوثة - هي رِقَّة وضَعْف غير أنَّ إضافتها إلى الدال السابق لها (الرصاص) يخلق مفارقة دلالية صارخة من خلال انتهاك نواميس الإسناد التركيبي المعهود، كون الرصاص يرمز للقتل و الفناء والخراب وهو ما يجعله ينفي عن المرأة سمة النماء والخصب والاستمرار والأنوثة.

بنية المدلول:

إنَّ هذا العنوان كدال لا يظهر في النَص بصورة جليَّة، إلّا إنَّه كمدلول يمتدُّ من بداية النَص حتى آخر ملفوظاته، وينهض في زواياه بأشكال مُتعدِّدة، ليغدو هو الموضوعة المهيمنة، المختزلة للنَص.

إنَّ الموضوعة المكثفة هاته، التي يختزلها العنوان، هي ذلك الصراع الخفي الذي يحتدم في نفس مسعود - البطل- بين وفائه لوطنه متمثلا في أمه و صراعه لأجل الحُب الذي نما في صدره تجاه كاترين، وهي الموضوعة التي تتخفى وراء العنوان، وتبرز جليَّة في النص، عَبْرَ ملفوظات عديدة، مثل: » خفق قلبه خفقات لم يعهدها عند نهاية كلِّ رسالة مؤلمة » وقوله :« اهتزَّ قبله المُفعَم بالحُب طربًا»(٣). إنَّ هاته الملفوظات وغيرها تُركّز كما يُركّز العنوان على الموضوعة التي تختزل الصراع النفسي لدى مسعود، مِمَّا يجعل هذه الثيمة هي البؤرة المركزية للعنوان والمتن معًا، وهو ما يتأتَّى بوضوح في المسار السردي للوضعيتين الافتتاحية والختامية، كما سنرى.

وإذا كانت أهم صفات هذه المرأة الجميلة والغربية الطباع و الثقافة- من خلال العنوان أنَّها ترتبط بالثورة من خلال رمزية الرصاص الذي هو أداتها، فالسؤال مشروع عن سبب هذا الارتباط .

والإجابة على سؤال كهذا لا تتأتّى من خلال بنية العنوان فقط، بل لا بُدَّ من البحث عنه في البِنَى العميقة للنَص، من خلال ملفوظات مُحدَّدَة تتضافر فيما بينها لتكشف عن ذلك بصورة أو بأخرى، وهو ما سنعاينه من خلال الملفوظات التالية، وما يقابلها من صفات تتضافر فيما بينها :

« دمعت لها عينا كاترين ...» = الرّقة الخادعة

« فتحت كاترين الباب « = مغريات الاندماج

« ففي يوم الاحتفال بعيد الثورة الفرنسية ..بدأ الجنود يطلقون الرصاص عشوائيًّا « = الوجه الخفي للمحتل .

«هاله منظر القرية ...و قنابل الحقد الاستعماري جعلت منها أطلالًا « = الواقع الصادم .

« تاه مسعود بين اسئلته لتبدأ ...قصة بحث جديدة « = الحيرة التي تقود إلى إدراك الحقيقة .

إنَّ هذا التناقض في مشاعر مسعود يكشف عن أسباب حيرته التي أضمرها العنوان وبالتالي عن سبب تردُّده في البقاء قُرْبَ مَن يحب « سأكون مسرورة جدًا أن تتشرَّف إلى بيتنا .. »(٤) و بين واجب الوقوف إلى جنب أمِّه المريضة التي أشرفَتْ على الهلاك « وتدعوك أن تكون بيننا وفي أقرب وقت »(٥).

إنَّ هذه النتائج تكشف أنَّه غادر البلاد مع انطلاق الثورة بدافع العمل الذي ضيَّق المستعمر مجالاته، لكنَّه على الرغم من محاولته الاندماج في المجتمع الفرنسي مُمَثّلًا في هاته العلاقة التي نشأتْ بينه و بين كاترين، إلّا أنَّه لم يستطِعْ نسيان وطنه الواقع تحت نير المُستعمِر و هجر عائلته، فالوطن لا زال يشدُّه الحنين إليه وفي الأخير تتغلب روح المقاومة أمام مغريات المُستعمِر.

٢) الحوت ....تناقضات المجتمع وصراع الطبقات

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميائية، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية و الأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها و تأويلها، و التعامل معها، فهو بمثابة عتبة (**Seuil**) على الدارس أن يطأها قبل إصدار أيَّ حُكْم(٦).

إنَّ العلاقة (النَص/ العنوان) بالأساس «علاقة جدلية، إذ بدون النَص يكون العنوان وَحْدَهُ عاجزًا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النَص باستمرار عُرْضة للذوبان في نصوص أخرى» (٧)، لذا فإنَّ عملية العنونة أكثر من هامَّة.

وعليه فالعنوان أشبه ما يكون ببطاقة هوية (**carte d›identité**)، وفي كثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة، وبخاصة حينما يكون برَّاقًا مُغريًا، إذ يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج ؛ لا يوضع هكذا عبثًا أو اعتباطًا على الغلاف «إنَّه المفتاح الإجرائي الذي يمدُّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فكِّ رموز النَص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعُّباته الوعرة»(٨).

بناء على هذا، قد يكون بالإمكان تتبُّع عمل العنوان في النَص بما أنَّه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يُدشّنه، ويعمل كأداة وصل و تعديل للقراءة. فلنتَّجِه رأسًا إلى مربط الفرس ونحاول وصفه:

أ- سيميائية العنوان الخارجي:

أوَّل ما يلفت انتباهنا أنَّه دال مفردة، موغل في الاقتصاد اللغوي والاختزال كما أعطى للعنوان موقعًا استراتيجيًّا هامًّا، إذ إنَّ «له الصدارة و يَبرُز مُتميِّزًا بشكله و حجمه. وهو أوَّل لقاء بين القارئ و النَص. و كأنَّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأوَّل أعمال القارئ»(٩). معنى ذلك أنَّه بذل جهدًا لاقتناء هذا العنوان الموجز، ووضعه في الموقع اللائق به، الذي أعطى بُعْدًا جماليًّا مُعيَّنًا.

إنَّ كلمة «الحوت» هكذا مُجرَّدة توحي بالقوة و العظمة من جهة وبالجبروت والبطش من جهة أخرى، فقد ذكر ابن منظور في الجذر « ح و ت « في لسان العرب معاني المرواغة والحومان، كما إنَّها اقترنت بعقاب سيدنا يونس عليه السلام لقوله عز وجل: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (١٣٩) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ (١٤٠) فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ (١٤١) فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ﴾ (١٠).

وله أيضًا دلالة شعبية، إذ كثيرًا ما يتردَّدُ على ألسنة العوام» الحوت الصغير يأكله الحوت الكبير « دلالة على غلبة القوِيّ و غياب القانون وسيطرة مَن يقبضون على أرزاق الناس فيصبح الحوت رمز التجبُّر و الظلم و الطغيان .

وإن كُنَّا نرى في كلمة «حوت» كلَّ هذه المعاني و الدلالات، فإنَّ «الحذف» في الجملة الاسمية منحها معان جانبية، ولم يقصرها على دلالة وحيدة وإن كان التعريف تحديدًا -، وإذا احتكمنا إلى النَص الحكائي (محل الشاهد)، نستطيع أن نفترض أنَّ كلمة «الحوت» قد تحمل بُعْدًا تراثيًّا، بما أنَّ النَص القرآني يُصوِّر الحوت كنوع من العقاب الذي سَلّطه الله على نبيِّه يونس، هذا من جهة، ومن جهة أخرى حضور تيمة الغياب التي تُمهِّد لمستقبل أكثر إشراقًا وهو ما يحاول الكاتب الوصول إليه في خاتمة القصة، فحتى لو لم يجزم الروائي بذلك، فلن نستسلم لرأيه. وكأنَّ الروائي يحاول أن يمارس علينا شيئًا من التمويه، حتى لا نُفكّك رموزه بسهولة، وليضفي كذلك بُعْدًا غرائبيًّا على مضامين بعض كلماته، إذ كيف يدَّعي أنَّ الحوت هُنا نوعان أحدهما مسالم والآخر شرس، و النَص مشحون بمصطلحات تُفنِّد هذا الزعم؟

فإلى أيِّ مَدًى كان «الحوت» كعنوان وفيًّا للنَص الحكائي؟ وهل تصدق عليه مقولة: «الظاهر عنوان الباطن» ؟...

ب- سيميائية العناوين الداخلية (الفرعية):

تضمَّنتْ القصة ثلاثة عناوين فرعية توزَّعَتْ على خمس صفحات.

حمل الجزء الأوَّل عنوان «الغياب»، وهو العنوان الفرعي الأوَّل المفتتِح للنَص القصصي، و يواصل الكاتب فيه الحذف

حدّ التلغيز الذي يدفعنا للبحث في ثنايا النَص لفك شيفرة العنوان الذي يحمل دلالة عميقة على الفراغ و الشك والذِكْر بالسوء إذ إنَّ غياب الأب يُوَلِّد فراغًا يدفع الولد إلى الشك في سبب طول غياب والده، وسوء سلوك أمِّه يزيد من شكوكه، كما إنَّ الأم تسعى لتغييب الولد من المشهد بإعطائه مُنوِّمًا كي تمارس لعبتها السِريَّة التي لا يكشف الكاتب عن كُنْهِها إلّا في المشهد الثاني.

أمَّا اللوحة الثانية، فتحمل عنوان «الافتراس و اللعبة «، يبدو جليًّا للعيان المفارقة في العنوان فقد جمع بين النقيضين « اللعب و الافتراس « فالواو سبب هذا اللَبْس إذ إنَّنا نعتقد للوهلة الأولى أنَّها للعطف، وهُنا يبرز السؤال المُلِحُّ: ما الذي جعل الكاتب يُقدِّم الافتراس في الجُملة رغم أنَّ الحوت « الوحش الافتراضي « يلهو بفريسته قبل أن يلتهمها؟ وفي ذلك إيحاء ببداية الانتقال من مرحلة إلى أخرى تبدو أكثر وضوحًا من سابقتها، بما أنَّها تُجسِّد الحضور، فالأوَّل مَرَّة يظهر الحوت الأخضر المفترس في النَص والرعب الذي ينشره في الجزيرة (الحيِّز المكاني الذي تجري في الأحداث)، إنَّ الموضوعة المتخفِّية وراء العنوان تَبرُز جليَّة من خلال رمزية اللون الأخضر المرتبط بالمال (الدولار) فالشخصيتان اللتان تدور حولهما الأحداث في هذا المشهد كلاهما يمارس دور الوَحْش و الضحية، فهما ضحية الظروف المحيطة التي جعلت الحوت الكامن داخلهما يُكشِّر عن أنيابه ليبتلع كلَّ شيء.

أمَّا اللوحة الثالثة، فتحمل عنوان «ولادة من نار «، والدلالة الايحائية لهذا العنوان تنفتح على أسطورة طائر العنقاء يُبعث من رماده فهو رمز الحياة المُتجدِّدة، وهناك خيط دقيق بين المشاهد الثلاث، فعودة الوالد هي بمثابة ولادة من جديد تُجسِّد ثيمة الحضور التي تهمين على المشهد الأخير في مقابل الغياب الذي سيطر على المشهدين الأوَّل و الثاني، لكنَّها ولادة من نار تلتهم الوحش المفترس و تعيد الأمان للجزيرة من جديد « فتشمخ الجزيرة عاليًا لا تطالها أفواه الحيتان »(١١).

إنَّ الكاتب قد اختار عنوان قصته بعناية فائقة، جعلت منه مدخلًا أوليًّا للولوج إلى النَص و سَبْر أغواره لا من خلال أفق التوقُّع الذي يفتحه فحسب، و إنَّما جعله يرافق المتلقي و القارئ كنَص موازٍ يتقاطع مع المتن الحكائي ليُفكّك بعض شفراته التي قد تستعصي عليه أثناء تدرُّجه مع عتباته عمقًا، وهو ما منح العنوان قوة من خلال لغته المُشكّلة له، التي تُعبِّر بصدق وبعمق وبوضوح عن رؤية الكاتب لصراع الحياة و سطوة الفساد الذي التهم كلَّ شيء و غاب العقاب فلم يرتدع المفسدون بعد أن ساد قانون الغاب، كلُّ ذلك يُجسِّدُه الحوت بما حمل من دلالات حافة، و لأنَّ « الفجر قادم » لا محالة و « انتفاضة البراكين » لن يطول انتظارها كان لابُدَّ أن « تنتهي اللعبة السِريَّة » (١٢)، تلك هي رمزية الصراع الدائر بين الخير والشر على وجه البسيطة ما دام عليها إنسان.

٣) المدينة المُحرَّمة ... والمدنية المُتوحِّشة:

تقتضي طبيعة التحليل اللغوي التسلسل في عملية الدراسة، بدءًا بأصغر وِحدة في النظام اللغوي إلى أعلى مراتب التركيب، وهو الأمر الذي يضطر الباحث عند تتبُّعه لمعاني و دلالات الألفاظ إلى الانطلاق من الصوت اللغوي الذي يُعَدُّ أصغر وحدة لغوية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني، إضافة إلى كونه أساس اللغة وعمود بنائها، ولا تُعْرَف اللغة إلّا من خلاله على حدِّ تعبير» ابن جنِّي» الذي يقول: « أمَّا حدُّها (اللغة) فأصوات يُعبِّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم «، ثُمَّ يمُرُّ إلى الكلمة عَبْرَ ميزانها الصرفي ليختم دراسته بنظام الجُمَل في النَص المدروس، مُبتغِيًا وراء كلِّ ذلك تفجير الدلالات واستنطاق المعاني. وعلى هذا الأساس سنتتبَّع النظام ذاته، و سنبدأ في تحليلنا لعنوان قصة «المدينة المُحرَّمة « بمستوى الأصوات.

البنية الصوتية:

أوَّل ما يسترعي انتباه القارئ هو انتشار صوتَيّ: الميم واللام وحرف المد الذي يتوسَّط العنوان، و لعلَّ القاسم المُشترَك بين هذه الأصوات هو اتحادها في تأدية دلالة واحدة بعينها هي دلالة الحزن والحرقة والحسرة، بالإضافة إلى كونها من الحروف المجهورة التي فيها شدَّة. وهذه هي المعاني نفْسُها التي قامت عليها قصة المدينة المُحرَّمة، يُلخِّصها حال البطل الذي لا يمكنه الاقتراب من مدينته

التـي أحـاط بهـا العسـاكر مـن كلِّ صَـوْب فيـأوي إلى الجبـل يرقبهـا مـن بعيـد.

فأمَّـا (الـلام) فيُعـرَف في العربيـة بالصـوت المنحـرف لالتصـاق صفـة الانحـراف بـه، و تعنـي انحـراف الهـواء أو النفَـس عـن جانبَـيِّ اللسـان لحظـة نطقنـا بصـوت (الـلام)، وذلـك نتيجـة تعلُّـق اللسـان و التصاقـه بسـقف الفـم. فالـلام في (المدينـة المُحرَّمـة) تـدلُّ عـلى تعلُّـق الكاتـب بأرضه و وطنـه، هذا التعلُّـق الـذي يدفعـه إلى التعلُّـق بمدينتـه و عجـزه عـن فراقهـا ولعـلَّ مَـرَدَّ ذلـك عـدم الاسـتقرار النفـسي والشـوق المسـتديم. إنَّ تعلُّـق اللسـان بسـقف الفـم ومحاولـة الهـواء الخـروج مـن مكانـه الأصـلي ثـم انحرافـه إلى أماكـن أخـرى يشـبه محاولـة الكاتـب العـودة إلى مدينتـه ثـم العـدول عـن ذلـك لأسـباب مـا، و اسـتبدال ذلـك بمراقبتهـا مـن عـلى سـفح الجبـل.

و الميـم حـرف مجهـور، مُتوسِّـط الشـدَّة أو الرخـاوة. صوتـه يوحـي بالليونـة و المرونـة، والتماسُـك، والرِقَّـة مـع شيء مـن الحـرارة تجـاه هـذه المدينـة الممنوعـة مـن جهـة، و مـن جهـة ثانيـة يوحـي بالقـوة لمـا فيـه مـن جهـر و شـدَّة عـلى مَـن سـلبه مدينتـه.

وأمَّـا المـدُّ فقـد وَرَدَ في (المدينـة)، دالًّا عـلى البُعْـد، بُعْـد الشـقة بـين الكاتـب و مدينتـه رغـم قربهـا؛ وعليـه فـإنَّ أصـوات هـذا العنـوان قـد أدَّت الدلالـة المنوطـة بهـا عـلى أكمـل وجـه.

البنية الصرفية:

يبدو أنَّ صيغة اسم المفعول (المُحرَّمة) هي الصيغة الصرفية الوحيدة التي أنقذت البنية الصرفية من الاضمحلال على مستوى هذا العنوان. ليس هذا وفقط بل يبدو أنَّها مع ظهورها قد سيطرت سيطرة كُلِّيَّة على عنصر الإخبار و الإفادة، إذ لولاها لما كان لهذا العنوان كثير إغراء ولا كثير غواية.

واسم المفعول من المشتقات في اللغة العربية، و هو الوصف الدال على المفعول الجاري على حركات المضارع و سكناته، يُشتقُّ من الفعل للدلالة على وَصْفِ مَن وقع عليه، ويدلُّ عادة على التغيُّر و الاضطراب و عدم الثبوت، ذلك أنَّ الصفة فيه لا تثبت في الموصوف بل تكون عارضة آيلة إلى الزوال.

والصيغة التي بين أيدينا (المحرّمة) دلَّتْ هي الأخرى على التغيُّر والاضطراب وعدم الثبوت، تغيُّر حال المدينة من حال إلى أخرى و اضطراب بطل القصة بين صعود ونزول واحتراق و هطول، مِمَّا يحيل إحالة مباشرة على رغبة الكاتب في محاربة الجنود والوقوف في وجههم. إنَّ « المدينة» رغم استقرارها في مكان مُعيَّن بذاته إلّا أنَّها هاربة مُضطربة مُتحرِّكة في ذات الكاتب، يبحث عنها في كلِّ مكان.

البنية النحوية:

يحيلنا البحث في البنية النحوية أو التركيبية لأيِّ نَص – و إن كان عنوانًا – إلى دراسة جُمله بوصفها الوِحدة اللغوية الرئيسة

في عملية التواصل، فقيمة الجُملة في المستوى النحوي كقيمة الصوت في المستوى الصوتي و الكلمة في المستوى الصرفي.

والمُلاحَظ في عنوان هذه القصة «المدينة المُحرَّمة « أنَّه جاء جُملة اسمية محذوفة المبتدأ وغياب المبتدأ في هذا العنوان قد يحيل إلى غياب أمر أساسي في المدينة، وأعتقد أنَّه لا يكون إلّا غياب الأمن والحرية، فالكاتب لا يفصح عن سبب تحريم المدينة ولكنَّه بالتأكيد يعرف مَن حرَّمَها ويعرف أيضًا نتيجة ذلك، فالفائدة أو النتيجة قد جسَّدهما حضور الصفة « المُحرَّمة».

إنَّ بُعْدَ المدينة بين الواقع (واقع الكاتب) و الكتابة (النَص) يُجسِّده حضور البُعْد في النَص « مدينة تلوح من بعيد «، والتي تشي ببُعْدِ المسافة بين ما هو كائن «ورودها السوداء اليابسة»، وما يجب أن يكون (لـذَّة الخلود)، ولعلَّ الذي أنتج هذه الدلالة هو الجُملة الخاتمة في النَص « وفي يده حجر « رمز المقاومة والتشبُّث بالأرض.

وعليه فعنوان هذه القصة : «المدينة المُحرَّمة « اختزل المضمون ويكون بذلك قد جمع بين معظم وظائف العنوان من وصفية وإغرائية ودلالية ضِمنية مُصاحِبة.

الهوامش

( ) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية «لعبة النسيان»، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط١، ١٩٩٦م، ص ٢٣

(٢) د. سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء و الكتاب اليمنيين (الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات و النشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات و النشر، المكلا، ط١، ٢٠٠٤م ص٢٧

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧

(٤) المرجع السابق، ص ١٤

(٥) المرجع نفسه، ص ١٧

(٦) سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ص ٢٧٠

(٧) الطاهر رواينيه: «الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة- دراسة في المبنى والمعنى»، المساءلة، ع١، ربيع ١٩٩١، ص١٥

(٨) د. جميل حمداوي: «السيميوطيقا و العنونة»، عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٢٣، يناير/ مارس ٩٧، ص٩٠.

(٩) السيميوطيقا و العنونة، ص ٩٠

(١٠) سورة الصافات الآيات من ١٣٩ إلى ١٤١

(١١) كاترين والرصاص، ص٤١

(١٢) المرجع نفسه ص ٤١

صورة المرأة في الرواية الجزائرية المعاصرة بين المركز والهامش

فضيلة الفاروق وسمير قسيمي أنموذجًا.

مُقدِّمة:

تحاول الرواية المعاصرة مسايرة التغيُّرات التي طرأت في المجتمع من خلال تطرُّقها لتيمة المرأة في تأثُّرها بأشكال الحياة الجديدة في المجتمع في جميع مظاهرها الاجتماعية والسياسية والثقافية فالكتابة عن المرأة هي كتابة عن الإنسان وعن المجتمع، ووجودها رهينا بما تسمح به عين السارد، بل و تُختزل منذ البداية إلى وظيفتها كامرأة خُلِقت للشهوة والجنس لتُحدَّد كشيء يثير الإغراء و الإعجاب، فالرواية العربية كانت ولا تزال رواية رجال بامتياز، رغم بروز أسماء نسائية لها حضور مُميَّز ،غير أنَّ هذا لا يمنع من

التساؤل عمَّا يثيره حضورها في المتن الروائي خاصة النسوي منه بمختلف الصور، بما لها من حضور قوي في الكتابة الأدبية العربية - كما الغربية - ومُؤثّر في حركة النَص، وبما تُمثّله أحيانًا من دافع قوي لدى السارد كي يمارس فِعْله، ويُخطّط لمنظوره الحكائي الذي يسعى إلى إيجاده؛ ومن هُنا تبرز أسئلة مُلِحَّة:

- ما هي القيم الفنية والفكرية التي تطرحها تيمة المرأة في العمل الروائي؟

- و كيف صوَّرَ كُلٌّ من الروائيين الجزائريين و الروائيات المرأة في أعمالهم انطلاقًا من ثنائية (مركز/ هامش)؟

- وما هي أبعاد الاهتمام بالكتابة عن المرأة عند كُلٍّ منهما؟

ولمعالجة كل ذلك ارتأينا أن نتناول بالدراسة و المقارنة العملين الروائيين التاليين:

١- حُب في خريف مائل لسمير قسيمي

٢- تاء الخجل لفضيلة فاروق

وتهدف هذه الدراسة لاستجلاء أبعاد معالجة صورة المرأة التي تُحدِّدها العلاقة (مركز / هامش) في الرواية الأولى وهامش/ هامش في الرواية الثانية. فأحداث رواية «حُب في خريف مائل» للروائي سمير قاسمي حول حياة رجلين

وَضَعـا قَدَمًـا في مرحلـة الشـيخوخة وبذلـك تتوجَّـه للتقوقـع في حـوار ذكـوري محـض يقـصي المـرأة مـن الحضـور ويحيلهـا للهامـش، وتتجسَّـد أكثـر مـن خـلال النظـرة الاسـتعلائية التـي تُكـرِّس لفكـر إقصائـي يجعـل مـن الرجـل مركـزًا تتحـدَّد معـالم الحيـاة بحضـوره، و هـي بذلـك انعـكاس للواقـع الاجتماعـي لـــ»أنَّ الشـخصيّة لا تصبـح ذات أهميّـة و دلالـة إلّا مـن حيـث هـي مُعـبِّرة عـن جماعـة اجتماعيـة، و مـن حيـث هـي طـرف في صراع بـين مصالـح متعارضـة خاضعـة للأوضـاع الاجتماعيـة والأوضـاع الطبقيّـة»(١) ؛ أمَّـا روايـة تـاء الخجـل فتسـتمد أحداثهـا مـن العشريـة السـوداء ومـا عانتـه المـرأة الجزائريـة عـلى الخصـوص مـن ويـلات الإرهـاب في محاولـة مـن الروائية لرسـم ملامـح مجتمـع يُكـرِّس الاضطهـاد ضـد المـرأة بـدءًا مـن البيـت إلى العمـل، وحتـى الإرهـاب أصابهـا منـه أضعـاف مـا أصـاب الرجـل، و تحـاول السـاردة قلـب الثنائيـة (رجل/ امـرأة) إلى (امـرأة / رجـل) مـن خـلال مَنْـح دور أكثـر فعاليـة للشـخصيات النسـوية التـي وظَّفتهـا في المتـن الـسردي.

المرأة / الحبيبة:

الحُـب هـو أحـد المشـاعر التـي يصعـب عـلى الإنسـان ترجمتها بمعناهـا الحقيقـي أو احتوائهـا لأنَّ مفهومهـا الـدلالي أقـوى مـن كل التعابـير والألفـاظ، و بالتـالي ليـس باسـتطاعة الجميـع فَهْـم الحُـب أو تجربتـه حقيقـة رغـم تعـدُّد تعريفاتـه، و فضيلـة الفاروق مـن خـلال روايتهـا «تـاء الخجـل» تُعَـرِّفُ الحُـبَّ بقولها: «عِشـتُ

أجمل قصة حُب في ذلك الزمن الباكر ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرحيل لكنَّه بستان الأشواك الذي يحيط بك ... أتذكر ذلك الطوفان الذي يغمرنا معًا، أنا وأنت ...

أتذكر صخبَ جنونِنا .. أتذكر أجمل سنوات العمر التي أمضيناها معًا!!! « (٢)

فهي لا تنكر أبدًا أنَّ الحُبَّ إحساسٌ سامٍ و فِعْل عظيم وهو الشعور الذي يستطيع تهدئة النفوس وترويضها مهما بلغت درجة الشر في داخلها، وفي نفْسِ الوقت تعتبره بستان أشواك يحيط بالحبيب (نصر الدين بن مسعودة) الذي تراه منزاحًا عن قيم الذكورة، ولهذا تسائله البطلة الساردة «خالدة» في مفتتح النَص: لماذا اختلفتَ عن كلِّ الرجال؟ ألأنّك ابن امرأة على رأي أهل الحَيِّ؟ أم لأنّكَ اختلفتَ من أجْلي؟ (٣) لكن البطلة تنفصل عن هذا الحبيب لأنَّه طيَّب القلب إلى درجة لا تُحتمَل فتقول: « وقد فاجأتكَ بما لم تتوقَّعه: أهديتكَ انفصالًا « وتقول: « كنتَ طيِّبَ القلب إلى درجة لا تُحتمَل فسئمتُ من ذلك الوضع ...» (٤)

إنَّ ما يلفتنا هنا بقوة هو انعكاس الأدوار العاملية وتحوير البنية العميقة السردية، فالأنثى أصبحت فاعلة مُبادِرة، تقطع العلاقة بالرجل الذي أصبح مُرتهنًا لإرادتها و مزاجها وهكذا استحالت الثنائية الضديَّة رَجُل / امرأة إلى امرأة / رَجُل، أي انتقال المرأة إلى المركز والرجل أصبح هامشًا، و كأنَّ الكاتبة في خيارها هذا تتكئ على إحدى فرضيَّات

الحركة النسوية «التي تذهب إلى أنَّ الحُب هو من بين أمور أخرى نواة مُؤسِّسة لاضطهاد المرأة» (٥) فتستبعد بوَعْي أو لا وَعْي كلَّ احتمال لنشوء علاقة عاطفية مستمرة و مستقرة بين البطلة الساردة والبطل.

« ولعلَّ في انطلاق الكاتبة بالتصريح بالحُب هو محاولة تأكيد حضوره في روايتها .. يُمثّل انعتاقًا من أوصال المجتمع ناجم عن محاولة كسر حواجز الصمت المُتعلّق بالذات « (٦) وتقول:» في قسنطينة كلُّ شيء جميل إلّا الحُب فهو مؤلم «(٧)

فهي كعادتها تكشف عن الأمور في بدايتها و تسعى للبحث عن الخلل وسببه، ثم تحكي عن الحُب وتصفه بالمؤلم والفظيع ذلك أنَّ تجربتها جعلتها لا تراه إلّا كذلك وتقول « لعلّكَ تتساءل ما الذي أعادني إليكَ اليومَ وسأجيبكَ، إنَّه رُبَّما الإيمان إذ أخجل أن أفتح حديثا عن الحُب، والوطن يُشيِّعُ أبناءه كُلَّ يوم، الحُب مؤلم جِدًّا حين تعبره الجنائز ...» (٧)

لقد ظلَّ الحُب من التابوهات التي لا يجب الاقتراب منه، وممنوعًا لا يجوز الحَكْي عنه، ومحظورًا لا يليق الخوض في طقوسه، إنَّه بكلِّ بساطة منطقة مُحرَّمة لم يستطع المجتمع تخطّيها و لا تجاوُزها، ذلك لأنَّ المجتمعات العربية كما يقول مصطفى محمود هي وحدها المجتمعات التي تخشى العيب أكثر من الحرام و تحترم الأصول قبل العقول وتُقدِّس رجل الدين أكثر من الدين نفْسِه.

في حين تضع رواية «حُب في خريفٍ مائل» لسمير قسيمي الحبيبة في خانة التابع للرَجُل الذي لا يملك استقلاليته ولا تُعِير المشاعر الإنسانية أدنى اهتمام وتحصر علاقة الرجل بالمرأة في الجنس دُون الغوص في عُمْق النفْسِ البشرية بل لا تعترف بهذه العلاقة المُقدَّسة وتنفي وجودها «لم يكن موجودًا في حياتي، رُبَّما لأنِّي لمْ أحْتَجْ إليه، ولم يكن له ضرورة فيها «(٨) فهو بذلك يُشيِّء الإنسان في مقابل أنسنة الأشياء من خلال منحه لسيارته مكانة الحبيبة الحقيقة التي لا منافس لها «لطالما قلتُ إنَّ لديَّ حبيبة و صديقًا، سيارتي وعبد الله « (٩) و يسمو ليأخذ مكانة الحُب الحقيقي في حياته « لك أن تقول إنَّه حُب من أوَّل نظرة» (١٠)

صورة المرأة / الأم

لقد عبَّرَتْ فضيلة الفاروق عن المرأة / الأم بأنَّها أنثى مقهورة، التي تبدأ من زمنها من حاضرها لترتدَّ إلى الماضي البعيد إلى عهد الجواري، إلى عهد الرِق والاستعباد إلّا أنَّه لا شيء تغيَّر بالنسبة للأنثى سوى التنويع في وسائل القمع وانتهاك كرامتها حيث تقول في بداية روايتها:

«منذ العائلة .. منذ المدرسة .. منذ التقاليد .. منذ الإرهاب كلُّ شيءٍ عَنِّي كان تاء للخجل ،

كلُّ شيءٍ عنهنَّ تاء للخجل ،

منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخِرِ حَرْفٍ .

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلّت مُعلّقة بزواج ليس زواجًا تمامًا، منذ كلّ ما كنتُ أراه فيها يموت بصمتٍ، منذ جدَّتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المُبْرَح الذي تعرَّضَتْ له من أخي زوجها وصفَّقتْ له القبيلة وأغمض القانون عينيه ...»(١١)

فكلُّ من الأم والجدَّة والعمَّة نونة، والعمَّة تونس هي عائلة تُمثِّل صورة للمرأة المقهورة التي يحاول المجتمع الذكوري أن يسلب حقَّها ويرفض أن يعتبرها كائنًا إنسانيًّا ذا حرية مُستقلّة ... تصطفي ذاتها في عالم حرص الرجال فيه على أن تلعب دور الجنس الآخَر فقط (١٢)

بالإضافة إلى إعجابها الشديد بشخصية» للاعيشة» لأنَّها كانت امرأة قوية لها سُلطة، تجالس الرجال وتشاركهم أحاديثهم السياسية، تأمر و تنهي كلَّ وأيَّ ذَكر في الدار الكبيرة: «فأسكتتها للاعيشة بنظرة واحدة ... و أذكر حين خطبت خيرة ابنة عمِّي الحسين، أنَّها قالت عن الخطيب إنَّه لم يعجبها، فرفضه الجميع « (١٣)

«للاعيشة« التي لمكانتها في مجتمعها الصغير أصبحت كلُّ فتاة تتمنَّى أن تكون مثلها لتأخذ دورها في الحياة ولا تبقى مركونة على الهامش: « كثيرًا ما تمنَّيْتُ أن أكون صبيًّا أو مِثل

«للاعيشة» فالكاتبة ترى في «للاعيشة» صورة المرأة / الرَجُل فهذا الخطاب النسوي هو ردَّة فِعْل على الخطاب الذكوري المُهيمِن.

لقد أبرزت الكاتبة صورة المرأة / الأم من منظور الخطاب النسوي المعادي للرجل كـرَدِّ فِعْل على الخطاب الأبوي المُهيمِن، فكلُّ ماهو إيجابي حُب، حياة، ولادة، انتماء منسوب للمرأة / الأم، وكلُّ ماهو سلبي اغتصاب، قسوة، تسلُّط ... منسوب للرَجُل / الأب، وكأنَّ الرَجُل الأب يفتقد لمشاعر الحُب والعطف و الحنان تجاه أبنائه وبالتالي نصل إلى النتيجة:

المرأة / الأنثى = الرحم / الولادة مَنْح الحياة / الانتماء

الرجل / الذكر: الفحولة / الاغتصاب القسوة / الاغتراب

ولهذا فهي ترفض هيمنة الخطاب الذكوري و تمارس الإستراتيجية (الذكورية) نفْسَها التي حُورِبَتْ بها وبالتالي فهي تُكرِّس مركزية الأنثى من خلال هذا القهر والظلم الذي تعيشه في مقابل هامشية الرجل المُتسلّط المُغتصِب.

هذه المعادلة تنقلب رأسًا على عَقِب في رواية «حُب في خريفٍ مائل» لسمير قسيمي إذ أنَّ دور المرأة الهامشي ينحسر أكثر ليترك المجال للرَجُل وَحْدَه فلا يأتي ذِكْر للأم (مقابل الأب) إلّا مَرَّة واحدة في الصفحة ٥٤ حيث تُصوِّرُها الرواية في صورة العاهرة التي تترك بيتها و زوجها و ابنها لتفرَّ مع عشيق لها، ورَغْمَ أنَّ الولد أشدُّ تعلّقًا بأمِّه في العادة إلّا

أنَّه في الرواية يبدو غيرَ مُبالٍ بحضورها أو غيابها ولا يولي اهتمامًا لما يقوله الناس طاعنين في شرفها/ شرفه «لست أعني هنا أنَّها تُوفِّيَتْ و لا أنَّها تطلّقَتْ من أبي، ففي أحد الأيام اختفتْ، فَرَّتْ مع عشيق لها، أمَّا أنا فاكتفيتُ بحقيقة واحدة لا غير، وهي أنَّها رحلتْ»(١٤)

هذه العبارات الجافة التي لا تحمل أدنى مشاعر لأقرب الناس إلينا تُترجم المكانة الهامشية التي تمنحها الرواية للمرأة وإن كانت أمًّا، فالرَجُل (الأب) وحده مَن يستحق الاهتمام و رحيله يستوجب تطليق الدنيا وهَجْرِها «أعتقد أنَّ مقتل أبي ما جعلني أضع قدمي على دوَّاسة سيارتي البيجو لأنطلق بها أو لكن فكرة عودتي إلى حيث لا أحد لم تثرني»(١٥)

المرأة/الزوجة

إنَّ الصورة التي ترسمها الساردة في رواية « تاء الخجل« للمرأة / الزوجة هي صورة مُشرقة مُفعمَة بالحُب و الوفاء بل إنَّها تُنزِّهُها عمَّا يمكن أن يُسِيء لها في نظرها ولو كانت من صميم الحياة: «سيدي إبراهيم هو رَجُل السُلطة في ذلك البيت، إمام مسجد، رَجُل دين، وزوج العمَّة تونس. لم ينجبا أطفالًا، وتقول نساء العائلة إنَّ العلَّة فيها هي، لكنَّه لم يتزوَّج عليها، وقد كنتُ مقتنعة إلى أبعد حدٍّ أنَّهما لم ينجبا أطفالًا لأنَّهما يعيشان مع بعضهما حياة الرهبان» (١٦) هي قداسة علاقة الحُب بين الزوجين الذَين لم تدفعهما عاطفة الأمومة والأبوَّة إلى البحث عن الشريك الذي قد

يمنحهما نعمة الوَلد، ولأنَّ الحُبَّ وحده ما يؤجِّج العواطف و يعطي للعلاقة معنى آخر، استحقَّتْ بفضل الحُب الزوجة مكانتها رغم أنَّها غريبة عن المجتمع الذي اقترنت بأحد أبنائه و رَغْم كُرْه نسائه لها إلّا أنَّ الحب ثبَّتَ أوتادها وهي التي لم تنجب إلا ابنة واحدة (عَقَبَة عُرفية أخرى في طريق هذا الزواج) ورغم كلِّ ذلك لم يتزحزح وفاء الزوج لها «جاءت من خارج أسوارهم، وقد تعرَّفَ عليها والدي في مدرسة الراهبات، أحبَّها وأحبَّته فطلّق ابنة عمِّه الجوهر وتزوَّجها»(١٧)

هذه الصورة المشرقة للحُب بين الزوجين تختفي تمامًا في رواية «حُب في خريفٍ مائل « ويحلُّ محلّها الجنس كبديل عنه، وما تكاد سنين العمر تفعل فِعْلها بالجسد حتى يتحوَّل إلى نقمة و سبب في النفور و الابتعاد وبحث عن إشباع النزوات خارج سرير الزوجية، فالزوج لا يعترف بعلاقة مبنيَّة على أساس الحُب والمودَّة فيتساءل في استغراب: « حُب؟ لا يا صديقي لم أحبها يومًا»(١٨) فهي أشبه بعلاقة مصلحة قوامها الجنس ولا شيء سواه «أحب الجنس، ثم أيّ رَجُل لا يحبُّه»(١٩)

حينها تغيب المشاعر الإنسانية و تطفو للسطح الغرائز الحيوانية التي تفقد العلاقة جمالها وتدخلها في الروتين ثم يتسرَّب إليها الملل «أشعر أني أضاجع جُثّة بلا مشاعر ولا رغبة»(٢٠)

المرأة / المكان

من تجليات المركزية الأنثوية في رواية فضيلة الفاروق تأنيث المكان نفسه، فقسنطينة المدينة التي أوجدتها الساردة في « تاء الخجل « على مقاسات القلب ليست سوى أنثى مغرية لا تحضن ولا تخلي السبيل، إنَّها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المُفخَّخات بالألم، تشبه الجواري و الحريم (٢١) وحتى بيت البطلة في أريس يغدو مُؤنَّثًا تقول: « كنت أشبه البيت بشكل عجيب إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل و أحيط نفسي بسور عالٍ وبكثير من الأشجار» (٢٢) إنَّها أيقونة أنثوية بامتياز.

في حين نجد أنَّ الروائي سمير قسيمي يجعل من الحديقة العامة و الحانة و المقهى أفضية لأحداث روايته، وهي أفضية ذكورية بامتياز تبرز هيمنة الرجل و حريته من جهة وتغييب المرأة من المشهد، وفي ذلك دلالة إيحائية تعطي المرأة دورًا ثانويًّا بل و مُذِلًّا في الآن ذاته، إذ إنَّ إيحائية الحديقة العامة رمز للأنثى المتاحة للجميع الأشبه بالعاهرة التي لا يتوانى السارد على توظيفها لتبرير وجود المرأة في حياته ... متاحة للجميع و متى أراد غادرها، إذ لا يربطه بها رابط سوى الترويح عن الذات، عَكْس البيت الذي يرمز للفردانية والتملُّك.

الخاتمة:

كانت الرواية ومنذ نشأتها، وما زالت، وستبقى إنسانيّة حَصْرًا، فهي تثير قبل كلِّ شيء موقف الإنسان(الفرد) إزاء نفْسِه و غيره (الآخر) و إزاء ما يحيط به (المجتمع والعلاقات)، و المرأة جزء من هذا النسيج الاجتماعي تختلف المواقف حولها باختلاف البيئة الاجتماعية والنفسية لكلِّ فرد، لذا فإنَّ معالجة حضور المرأة ودورها في الروايتين اختلف إلى حدِّ التناقض في إبراز دورها في المجتمع، فرواية «حُب في خريفٍ مائل» جعلت منها موضوعا هامشيًّا لتأثيث الرواية و تنامِي الأحداث لا غير، بل إنَّها تبرزها في ثوب الفاعل الثانوي الذي لا قيمة اجتماعية له، دور ذليل يبدي من الاحتقار والمهانة الشيء الكثير، فلا يعاملها إلّا على أنَّها جسد إذا فقد مقوماته تم ركنه على الجانب، في مقابل نظرة مغايرة تُجسِّدُها رواية « تاء الخجل « التي تنقل المرأة من فاعل ثانوي و هامشي إلى فاعل مُؤثّر ومركزي يدير الأحداث و تدور حوله و ما إسناد دور السارد (الراوي) للأنثى إلّا محاولة لإعطائها المكانة التي تستحقُّ في نظر الروائية، فالمرأة في تاء الخجل لها رأيها في ما يدور حولها من أحداث و هي صاحبة القرار في علاقتها بالحبيب ثم إنَّها شاهد على حقبة زمنية دامية في التاريخ الجزائري المعاصرة تؤرِّخ له من منظورها الخاص وتوثِّق المظالم التي لحقت بنات جنسها، كلُّ ذلك يدفعنا للقول إنَّ المرأة و من منطلق

أنَّها الهامش في الواقع الاجتماعي تدفع بها الروائية إلى المركز في محاولة لقلب ثنائية الرجل / المرأة إلى المرأة/ الرجل في حين يُكرِّس الروائي سمير قسيمي ثنائية رجل / رجل مقابل رجل/ امرأة بما يمنحه المجتمع الذكوري من هيمنة للرَجُل.

الهوامش:

١ – أرنولد هاوزر(الفن والمجتمع عبر التأريخ) ت: د.فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر. القاهرة. ط١. سنة١٩٧١. ص:٢٩.

٢ – فضيلة الفاروق،تاء الخجل،دار الريس للكتب والنشر،تونس،٢٠٠٢ م ،ص ١٢

٣ – فضيلة الفاروق، ص ١٢

٤ – المرجع نفسه، ص ١٤

٥ – عبد الرحمان تبرماسين و آخرون ،السرد و هاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،لبنان ،ط١ ،٢٠١٢ م ،ص ٣٧

٦ – سوسن برادشة،المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق،رسالة ماجستير ٢٠١٤ م ،جامعة سطيف ٢ ،ص ١٩٨

٧ – تاء الخجل، ص ١٣

٨- سـمير قسـيمي ،حـب في خريـف مائـل ،منشـورات ضفـاف و منشـورات الاختلاف ،بـيروت و الجزائـر ط١،٢٠١٤، ص ٢٩

٩ - المرجع نفسه، ص٤٠

١٠- المرجع نفسه، ص ٥٥

١١- تاء الخجل، ص ١٤ و ١٥

١٢ - المرجع نفسه، ص ١١

١٣ - سـيمون دي بوفوار،الجنـس الآخر،ترجمـة مجموعـة مـن الأسـاتذة،دار أسامة،دمشـق،د ط ،١٩٩٧ م ،ص ٤

١٤-١٥ - حب في خريف مائل، ص٥٤

١٦- المرجع نفسه ص١٧

١٧- المرجع نفسه ص١٦

١٨- ١٩-٢٠ المرجع نفسه ص٢٢

٢١ - تاء الخجل، ص ١٣

٢٢ - المرجع نفسه، ص ١٦

تجليَّات الثورة التحريرية في الشعر الشعبي الجزائري

الشعر ديوان العرب و عِلمهم و مُنتهَى حكمهم، به يأخذون و إليه يصيرون كما قال ابن سلّام الجُمَحي، و يزداد هذا المعنى ترسُّخًا إذا ارتبط الشاعر بقضايا وطنه وأمَّته فقاسمها الأفراح والأتراح كحال الشاعر الشعبي الذي ساهم بشعره في نصرة القضايا الوطنية والإنسانية العادلة، ولا سيَّما في الفترات الحرجة و الصعبة التي مرَّت بها الأمَّة الجزائرية، خاصَّة و أنَّ الشعر الفصيح انحسر مجاله بعد بَسْط المستعمر لسيطرته على الجزائر، فانبرى الشعراء الشعبيُّون في كلِّ جهات الوطن إلى تنظيم الصفوف و تجنيد الناس لمحاربة المحتلين و حَمْل الجزائريين على التضامن و وحدة الصف والمشاركة في تمويل المقاومات و نصرتها. كما أدَّى الشاعر الشعبي دورًا إعلاميًّا مُهمًّا في هذا المجال نظرًا لغياب وسائل الاتصال و الإعلام في ذلك الوقت، و قام برصد مختلف الأحداث التي شهدتها الجزائر، بل و سجّلها في الذاكرة مِمَّا

يُمكنّنا من اعتماد بعض الأشعار الشعبية وثيقة تأريخية لبعض الحوادث التاريخية المُهمَّة التي شهدها الوطن، ولعلَّ الثورة التحريرية المنعطف الحاسم والحدث الأبرز والتاريخ الخالد في الأذهان و النفوس فكان الخطيب والمُحرِّض على الجهاد والإعلامي والمُؤرِّخ في الآن نفْسِه، وسنحاول في هذه الورقة الوقوف عند خمسة محاور تناولها الشاعر الشعبي في قصائده.

١) التغنِّي ببطولات المجاهدين :

كان لاندلاع الثورة الأثر الكبير في نفوس الجزائريين قاطبة والشعراء أوَّلهم فانبروا يتغنُّون ببطولات المجاهدين و دحرهم لفرنسا يُسجِّلون الانتصارات ويشيدون بشجاعة الأبطال، فهذا الشاعر بن علي بلال من بشار يقول:

هذا نوفمبر شهر المعجزات

صنعوه أولاد الدزاير في الثورة

رسموه أبطال باش يبقى ذكريات

خلاوه الاولين للتالي يقرا

فوق الألف في القرن اللي فات

سال وسقسي نعيد لك كيفاه صرا

الربعة والخمسين فيه الحرب بدات

لا ا رحة ولا رقاد حتى للنصرا

فنوفمبر بالنسبة للشاعر معلم تاريخي خلّده بشعره كما خلدته كتب التاريخ و بطولات المجاهدين التي لا يمكن نسيانها مكتوبة بدم الشهداء الذي عطّر أرض الجزائر.

يقول الشاعر أمحمد جماعي

وانسَيتْ الثوار في مبداها

هاذوك اللي كافحوا الجهال

ماتوا على الاوطان شاهدناها

كانوا مسكنهم الجبال

دم الشهداء تخلط مع ماها

تنكري ذا الخيرليك سوال

ولأنَّ جبهة التحرير الوطني حملت لواء الجهاد و رصت الصفوف لمواجهة المستعمر ووحَّدَت الشعب ليأخذ بثأره ويُحَرِّر أرضه فقد اتخذها الشعراء رمزًا للثورة ضد الطغيان وتغنُّوا بمكاسبها في محافلهم مستذكرين مآثر الصحابة،

يقول الحاج بوكريرة من الأغواط:

الجبهة فاس اذكير والكفرة فخار

كي يتكسر ما يكونش جبارو

دارو فيهم كـــي مـــا واســـى حيـــدار

قـــداهـــن ملك كـــســـار حمـــــارو

٢) تخليد المعارك

أوصـــل الشـــاعر الشـــعبي أخبـــار المعـــارك إلى عامـــة النـــاس ينشـــد أشـــعاره في الأســـواق والمحافـــل وفي ذلـــك رفـــع للمعنويات وتســـجيل للأحـــداث يقـــول الشـــاعر محمد الصالـــح لوصيـــف:

بسم الله أَبْدِيتْ على الـــذِّكـــرى نَشْعَرْ

واللِّي شَفْتْ بالعـــين أَنْعَبْرُو باللـــســـان

كِنـَدَاتْ جبهـــة التحرير للقانون أَصْدَرْ

في أَثْنَـــاشْ من عـــام ستين بَيَّنا البرهان

أعظم مظاهـــــرة في حْـــدَاشْ ديســـمبر

و خْرَجْ شعب الجزائر رجال و نسوان.

بـــل إنَّ شـــاعرًا مِثـــل مفـــدي زكريـــا حـــين أغلقـــت عليـــه أبـــواب الزنـــازن ودَبَّ اليـــأس في نفســـه بعـــد أن أصبـــح مُكبَّـــلًا فلـــم يجـــد مـــن مـــلاذ إلّا الشـــعر الشـــعبي يُنفِّـــس بـــه عـــن مكنونـــات صـــدره ويَبُـــثُّ لواعـــج نفســـه مُتغنِّيًـــا ببطـــولات إخوانـــه وحُسْـــن بلائهـــم في المعـــارك التـــي خاضوهـــا فـــراح ينشـــد:

عـلى اسـتقلالنا يـا فرنسـا ثـرنا

وحتـى شي في الـدنيا يرجـعنا

والـلي يجهـلنا يغـد يسـال عنـا

قنطـس و فـم الـطوب وعـين الناقـة

جيـش التحريـر احنـا مـا نـاش فلاقـة

٣) الإشادة بقادة الثورة

تلـك المعـارك التـي قادهـا أبطـال ميامـين في رؤوس الجبـال فدوَّخـت جنـرالات فرنسـا جعلـت الشـعراء الشـعبيين يتغنُّـون ببطولاتهـم، تلـك الأشـعار التـي كانـت تنفـخ فيهـم روح البطولـة، فكتبـوا صفحـات مشرقـة مـن تاريـخ الجزائـر، يرسـمون لهـم صـورًا بطوليـة رائعـة تجعـل منهـم قـدوة لـكلِّ الجزائريـين الأحـرار، تقـول إحـدى الشـواعر:

الزعَمَا نُوَّارْ الجّبالْ

وزيْشْ فرَانسا رَاهْ اذبَالْ

بينـما الشـاعرة المجاهـدة فاطمـة منصـوري تُبـشِّر بهـروب القائـد والبطـل «مـبروك» مـن السـجن و وصولـه سـالمًا إلى الجبـل ليذيـق فرنسـا وبـال أمرهـا فيـزاد صمـود الجزائريـين لأنَّهـم يسـيرون خلـف رجـال أشـدَّاء وكانـت فرنسـا قـد بثَّـت إشـاعة مفادهـا أنَّـه مـات:

جـواب البعايـد مـن «مـبروك» وصلنا

وأطلــق سراحــه يــا إلهــي لينــا

عليــك الســلام وان شــاء الله تجملنــا

ولأنَّ فرنســا تــدرك خطــورة الشــاعر الشــعبي الــذي يبــثُّ الحماسـة في النفـوس فقـد سـجنت الشـاعرة لكنَّهـا أبدًا لم تسـتطع منـع أشـعارها مـن التغنِّـي بأبطـال الجزائـر.

وهـذا الشـاعر بـزّع مسـعود يصـدح بأشـعاره مُخلّـدا ذكـرى بطـل مـن أبطـال الجزائـر قـضى نحبـه في ميـدان الـشرف بعـد معركـة داميـة كبَّـدَ فيهـا العـدو خسـائر لا تُعَـدُّ ولا تُحـصَى، فلـم تنفعـه طائرتـه ولا دباباتـه فأنشـد يقـول:

الطيارة جات لينا واتشــوّر

وتـلـوح علـينـا في الــدخــان

لــطنــاق اللي جَــاوْ لينـا

أتْفيينـا مات لخضــر بن دحمان

ولأنَّ معركـة السياسـة لا تقـلُّ دورًا عـن معركـة السـلاح فقـد تفطّـن الشـاعر الشـعبي للـدور الـذي يلعبـه القـادة السياسـيون في إنجـاح الثـورة فانـبرى يشـيد بدورهـم، يقـول الشـاعر العيـد دبـوسي:

محمد بوضياف و رجـال الهــدة

مـا زالــو لليوم مضرب للأمثال

ما زالت آثار مجدك مـــوجـودة

يشهد عنك ذا لوكر قلعة وجبال

٤) ذم فرنسا و أذنابها

إنَّ فرنســا مصــدر كلِّ شر وســبب كل ألم ألمَّ بالجزائريــين، وإخراجهــا مــن وطننــا واجــب مُقــدَّس لا يتقاعــس عنــه إلّا خائــن، وقــد حمــل الشــاعر الشــعبي مســؤولية فَضْــح جرائــم المســتعمر يقــول محمــد الصالــح لوصيــف:

ســمعوا الاســتعمار إشَعَّــلْ وادَمَّـــرْ = ويجْهَــل الحرمــات وحقــوق الإنســان.

فرنســا التــي نكّلــت بالشــعب وملأت المحتشــدات والســجون بالأحــرار و الحرائــر تمــارس عليهــم أبشــع أنــواع التعذيــب الجســدي والنفــسي، ومــن خلفهــم أهــل وأبنــاء وأزواج يتعذَّبــون بعذابهــم، يصــف كل ذلــك الشــاعر بــن عــلي بــلال:

عام على عام بالليالي والنهارات

ونــاس مشــردين وقف وصبرا

عمرت لحباس باهرة نـاس تــوفات

تحت التعذيب مات ما يفشي هدرة

الآخر حكموا عليه نعدم لا شفقات

عــديان الله قلبهم قــاصح حجرة

ويقول الشاعر دريسي عبد القادر من بسكرة:

يا ربي يا خـالــقي طــفِ ذا الهــول

حشمتــــك بجـــاه طـــــه المداني

مـاذا من أسـود في السـجن المقفـول

خــوتي من ذا الهــم قلـــبي نواني

من ذا اللفعة سمـــهـــا واعـــر قتول

من تبعــها راه فعـــل شيطـــــاني

إنَّ المستعمر كثيرًا ما عاث فسادًا في أرضنا أعانه بعض أبناء جلدتنا مِمَّن حادوا عن سبيل الصواب، فذمُّهم و التشنيع بصنيعهم كان له نصيب من الشعر الشعبي التحرُّري يقول دبوسي:

نوفمبر برنوسنا نسوة و رجـــال

نوفمبر مـــاهـــوش مُجَرَّد ذكـــرى

موت العزة خير من عيشة لرذال

عيـش الـــذل ارخيـــس والبنة مرة

٥) مشاركة المرأة في الثورة :

دور المـرأة لا يقـلُّ عـن دور الرجـل فقـد أسـهمت في الثـورة التحريريـة إسـهامات جمَّـة ووقفـت إلى جانب أخيهـا الرجل تقدِّم النفْـسَ و النفيـس وأمـام هـذه المواقـف المُشرِّفـة لم يجـد الشـاعر الشـعبي إلّا أن يرسـم لهـا صـورًا مشرقـة ما زلـت تنشـد إلى اليوم، فهـذا الشـاعر بـن عـلي بـلال يتغنَّـى بعيـد الاسـتقلال قائـلًا:

في اثنين وستين البـــلاد تهنـــات

ال ٥ جوليت طلعوا الراية الخضرا

التحدي رما وفيها خـــطـــوات

شبـــان وشـــابات كرجل ومرا

فالاسـتقلال ثمـرة تضحيـات جسـام للرجـل كـما للمـرأة وللشـباب كـما للشـابات ففـي حـرب التحريـر تسـاوت النسـاء و الرجـال في البـذل و العطـاء ولا فضـل عنـد الشـاعر سـعيداني بن عيسى لأحدهما على الآخر، يقول:

حرب التحرير المجتمع فيها يسال

كيف الراجل كيف المرأة في السَّومة

وكما شاركت المرأة في الثورة مُضحِّيَة بنفسها ،ساهمت بكلمتها تقول إحدى الشاعرات:

آ الطالع للجّبَل اعْلمْني خويا عْلاه تدَسْها مَنِّي

هاتْ لِي كابوسْ بَاشْ نجَاهَدْ ونمْشي مْعَكم يا الزعَما

يا الوَاغَشْ دِيرُونِي فرْمْلِيَّة وبَاهْ نْدَاوي المُجاهدين.

فهي لا ترضى بالصفوف الخلفية ولا بالتطبيب فقط بل تقتحم الصفوف الأولى وتواجه جيوش المستعمر، إنَّها بطولة نادرة للمرأة الجزائرية حفيدة لالة فاطمة نسومر التي قادت سبعة آلاف مجاهد ودحرتْ عشرة جنرالات وهي في العشرينات من عمرها.

الخصائص:

- إنَّ ما يُلاحَظ فنيًّا على هذه الأبيات الشعرية الشعبية أنَّها قريبة الصلة من الحديث اليومي المَحلّي السائر بين الناس، تجمع بين المتعة موسيقية والتعبير عن الانفعالات النفسية.

- ويُلاحَظ أيضًا أنَّ هناك كلمات أجنبية ذات أصل فرنسي وَرَدَتْ في النصوص، تأثرت بها اللغة اليومية للجماهير

الشعبية نتيجة الاحتكاك الطويل مع الفرنسيين وارتباط المصالح، وقد وَرَدَتْ هذه الكلمات أكثر في أسماء الآلات والأجهزة المختلفة التي لم يجد لها الشاعر نظيرًا في لغتها اليومية (كابوس طنق ...).

- وردت أوصاف وأسماء مذمومة و قبيحة للفرنسيين المستعمرين منها: الكافر- ابن الخنزير - أولاد العلج...أمَّا الدالة على جنود جيش التحرير الوطني فنجدها صفات حسنة وفيها فخر ومَدْح كالزعما والرياس والأبطال وأحيانًا ترتبط بالمعتقد الديني كحيدر والصحابة والجهاد.

- التأكيد على المشاركة الفعَّالة للمرأة في الثورة التحريرية ماديًّا ومعنويًّا قدَّمَتْ المثال بشجاعتها فأثارت حماس المجاهدين وعزَّزَتْ صمودهم ودفعتْ بعجلة الثورة للأمام.

وختاما فالثورة ثور شعب ما كان ليصل للنصر لولا تلاحُم جهود أبنائه وفي طليعتهم الشاعر الشعبي لسان حالهم، سَطَّرَ صفحات الثورة الناصعة بسلاحه وشِعره.

عبد الحفيظ بن جلولي :
دموع فراق... وغُربة مُثقَّف

إنَّ أوَّل لقاء للقارئ بالكتاب يبدأ من العنوان الذي يُعَدُّ أوَّل عتبات النص ومفتاح الدخول إلى عالم النص، من خلاله يختصر النص و تتكون عنه فكرة في ذهن القارئ حتى لو كانت عامة، «فالعنوان ضرورة كتابية « لا بُدَّ منها. لذلك خصَّ المبدعون نصوصهم بعناوين مُختارَة بعناية.

فالعنوان يراوغ المُتلقي ويثير في ذهنه كمًّا من الأسئلة التي لا يرتاح إلّا بإيجاد أجوبة لها، في هذه الحال لا حيلة أمامه إلّا باقتحام أغوار النَص بقراءة واعية، بل قراءات، وهُنا على القارئ أن يستعين بمخزونه الثقافي ليدخل مرحلة تأويل ما تَيَسَّرَ عليه فَهْمُه وفكّ شفراته. ذلك ما على من القارئ أن يتسلّح به وهو يقتحم أسوار مجموعة القاص الجزائري «عبد الحفيظ بن جلولي» الموسومة بـ «دموع على سطوح الغربة» مجموعة قصصية تضم سبع عشرة قصة تختلف مضامينها و تشترك في نفس القيمة الأدبية.

و قد اختار الكاتب عنوان قصة « دموع على سطوح الغربة « عنوانًا للمجموعة ككل، ولا شك أنَّ لذلك دلالات ينبغي التوقُّف عندها و أوَّل ما يمكن ملاحظته أنَّ العنوان مُرَكَّب أسمي يقوم على أساس العلاقة الإسنادية والتي تُعَدُّ « رابطة معنوية ضمنية»(١) هي انعكاس للرابطة المعنوية بين الراوي في القصة وقريبه المتوفى.

فالتركيب النحوي للعنوان لا يُعتبَر أمرًا شكليًّا ،لأنَّه يُؤثّر في المعنى. واستخدام الشاعر لجملة اسمية في العنوان، لا فعلية يعني أنَّه يقصد شيئًا له صفتا الثبات والاستمرارية مِمَّا يعطيه نوعًا من الإطلاقية غير المُقيَّدَة بزمنٍ ما ولأنَّ الخبر دال على الظرفية المكانية « فوق سطوح الغربة» يشي باهتمام الكاتب باستراتيجيات المكان من خلال شبكة العلاقات السيميائية المُرَكّبة التي تتداخل في فضاء الكتابة القصصية.

والعنوان هنا يلعب دورًا فنيًّا بشكل كبير، كونه ينتقي موضوعًا واحدًا من المواضيع الرئيسية التي هي لُبُّ محتوى المجموعة فيجعله قائدًا للعمل، لذا يمكن اعتبار هذا العنوان «مركزًا» و يتجلّى ذلك في وجود عنصرين في داخله يُعتبران هامَّيْن، لأنَّ ما يفعله هذا النوع من العناوين « هو اقتراح ثيمة من بين الثيمات المتنازعة وإعطاؤها مكانة مركزية في عملية تأويل العمل»(٢).

فالثيمة الأولى هي «دموع « التي تعني ماء العين لغة لكنَّها تحمل أكثر من مدلول فقد تكون للفرح كما تكون

للحـزن أو الخـداع، ومـن خـلال قـراءة مُتفحِّصـة للمجموعـة نجدهـا تحمـل دلالـة الحـزن والألم ، ألم الأم التـي فقـدت ابنهـا في بـلاد الغُربـة « أمِّـي لا زالـت تـذرف دمعهـا « (٣) وألم حُرقـة فـراق حبيـب طـال انتظـاره «تجرفهـا الذكـرى، تهيـم بنظـرات مُلتهِبـة في أركان الغرفـة المليئـة بالهـرج والبـكاء والمواسـاة « (٤) هـذا الحـزن الـذي أصبـح حرقـة تلهـب الفـؤاد لا يُخفِّـف مـن وطأتـه إلّا الدمـع « كانـت تحكـي، و تخـبر بعنـف و الدمـع ينـزف بحـرارة كـما بـركان يغـلي مـن العمـق « (٥) دمـوع مـن كثـرة انهمارهـا مـا عـاد لهـا لـون أو جنـس بـل هـي أقـرب للضحـك مـن تصاريـف الدَّهـر الـذي طالمـا خيَّـمَ الحـزن عـلى أيّامـه ولياليـه « أيُّهـا البعيـد في دمعـي، أبكـي وسـوف أظـلُّ أبكـي، ولا لـون للبـكاء ولا جنـس لـه لأبكـي، أبتسـم لأحـزن وأحـضر لأغيـب في صورتـك»(٦) فالدمـع فاتحـة البدايـة « تـأتي يتدفَّـقُ الدمـع مـن عينيهـا « وخاتمـة النهايـة « هـي الآن تفتـح البـاب لتضـع دمعـة تختـم مشـوار العمـر « (٧) بالدمـع الابتـداء وبـه الانتهـاء، في ثنايـاه ترحـل التفاصيـل حيـث « لا حـزن ولا فـرح ولا قلـق ولا هـدوء» وكـما البريـق يلـوح مـن الدمـوع حينـا يلوح الفـرح الطفـولي حـين تجـري عـلى المقلتـين دمعتـان « تعـود مُعبَّـأة بأشـياء القريـة الجميلـة، تعـود المنـارات، تعـود بأجمـل الأحـلام، بالطفولـة تدمـع فـوق شـهقة النـوى ...» (٨) دمـوع تنهمـر فرحًا بلقـاء الغائـب « تتداخـل الصـدور، نهـل مـن دمعـي وشربـت مـن شـهقاته « (٩) يُذكِّـر بلحظـات مـن الـسرور يعجـز اللسـان عـن وصفهـا فتنطلـق الدمـوع مهراقـة « الدمـوع تتصـدَّر المـكان،

و العين التي كانت تجمع الحبيبين عند مدخل المدينة « (١٠) ولأنَّ الدمع في اللغة يحمل معنى الجريان و الانهمار فالكاتب وظّف هذه الدلالة ليستعيض عن العين بالقلم ويحلّ الحبر محل الدمع، ثم ألّا يذرف الكاتب دموعه حبرًا على الورق إنّه «الحبر الذي ينزلق من دمي و مرايا طفولته الغائبة» حبر به « كتب أشياء الزمن المتراخي في فتنة الدمع « و«تحبر أوراق الحرية»(١١)، دمع للفرح وآخر للحزن وبعضه يذرف للقاء محبوب أو فراقه، دمع يؤرِّخ لمعاناة الكاتب لكنَّه أحيانًا يقود إلى اللّامكان إلى المجهول « لا شيء غير دمع يتوسَّد الرمل للعبور إلى لا مكان «(١٢)

هي غربة الروح التي يتخبَّط فيها فلا يهتدي سبيلًا ،غُربة تقف على الطرف الثاني في بناء العنوان «دموع على سطوح الغربة» فالغربة لغة هي البُعْدُ و النفي، بُعْد الأخ المتوفى في القصة التي تحمل المجموعة عنوانها «هذا الذي غرَّبته أوطاننا الرحيمة، غُربه الرحم إذ انتشله من كبدها» (١٣) والغُربة ليست هنا الانتقال إلى فرنسا فقط، بل هي سفره إلى مختلف جهات الوطن، شاب لم يهنأ بالحياة « يقدم من حيث تقذف به جهات الوطن « اضطرته الظروف ليترك حضن البيت الدافئ و يهيم في الشوارع المقفرة ثم لا يلبث يعود إلى «القرية التي تمسح غربتها بدهشة عالقة» آه كم هو جميل هذا الوطن « الذي تفصله عنه « مساحة بيضاء تحمل ثقل الفرقة و الاغتراب»(١٤) اغتراب يبدأ

مـع النَـص مـن بدايتـه بالغريـب الـذي يـدقُّ البـاب حامـلًا خـبر المـرض - جـسر الغربـة الأبديـة - تزيدهـا غربـة صـوت المُمرِّضـة بلهجـة مغربيـة «غربـة الجسـد وغربـة اللسـان» وكأنّ ليـل غربتـه الطويـل لا يريـد أن ينجـلي و هـو الـذي «أوغـل في المنفـى وفقـدان الطفولـة « وكأنّ السريـر الغريـب لم يكفـه فـكان مـن نصيبـه مغسـل غريـب يُمـدّد عليـه جسـده يكـون وسـيلته لـ «غيـاب أبـدِيّ يشـحن ذاكـرة المـوت والمنفـى«

قـد تكـون الغربـة المُبـاشرة هـي غربـة الجسـد الـذي ينـأى عـن مُحبِّيـه لكنّهـا بالمقابـل غربـة مـن نـوع آخـر، غربـة فكريـة تتبـدَّى في « انتحـار لـون « حينـما « بـدت اللوحـة يتيمـة وغريبـة في زحمـة لافتـات محـلات أزيـاء و الآلات الكهرومنزليـة «(١٥) تلـك الغربـة التـي يشـعر بهـا فنـان يقـف وحـده في رواق يضـمُّ لوحاتـه الزيتيـة، غربـة مضاعفـة في « هـذا الواقـع الغريـب والمغـترب فيـه « وأحيانًـا هـي غربـة مجتمـع يتخـلّى عـن عادتـه وتقاليـده وينسـلخ عنهـا لتحـلَّ محلّهـا عـادات أخـرى كـما يُصوِّرُهـا في قصـة « اللسـان» حينـما يـدرك أنَّ « المـكان يشـهد تحـوُّلات غريبـة « ((١٦ لكـن الحقيقـة الصادمـة هـي حينـما يـدرك أنَّ المنفـى ليـس منفـى الجسـد بـل «منفـى الذاكـرة»(١٧) حينهـا لـن يتوانـى عـن الرحيـل «دون حقيبـة أو متـاع» فتتضافـر دلالات المـوت والمـرض والانتحـار لتصنـع صـورة كـبرى للغربة التـي تتربَّـص بنـا في كلِّ الزوايـا وعـلى السـطوح التـي مهـما امتـدَّت مـا هـي إلّا مرايـا تعكـس مـا نشـعر بـه « ولا حضـور

للصورة وهي تنعكس على سطوح المرايا و بحيرات الصدر الحنون« (١٨) وذكريات لزمن الصِّبا والشوق الجارف «لتجعلها طريقًا آخر في سَرْدِ أشواق زمن السطوح« وبين الدمع والغربة تصبح للسطوح رمزية زمانية ترتبط باللقاء والشوق والعودة لحضن الوطن والحبيبة.

وإذا كان الأسلوب الإسمِيّ الذي اعتمده الكاتب « يساعد على تأكيد الطابع غير الشخصي و يميل إلى التأمُّلية الخالية من الانفعالية عكس الأسلوب الفعلي أكثر استهدافًا للغة ذات الوظيفة الانفعالية العالية التي تهدف إلى التأثير «(١٩) فما ذلك إلّا تمويه منه على مشاعره التي تفضحها الدموع التي تطالعنا في أغلب نصوصه و التي تُصوِّر عوالم الغربة التي يعيشها الكاتب سواء كانت جسدية من خلال البعد عن الوطن أو القرية أو الغربة الروحية المُتمثِّلة في العادات والتقاليد الغريبة التي غزت مدينته أو الغربة الفكرية التي يعيشها في عزلته المفروضة عليه تحت وطأة المادية الطاغية بعد انفتاح المجتمع على النظام الرأسمالي.

الهوامش:

(١) رابح بومعزة ، الحد الدقيق للجملة والوحدة الاسنادية الوظيفية في لغتنا العربية، مجلة العلوم الانسانية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، ع٨، جوان ٢٠٠٥،ص ٢٧

(٢) نريمان الماضي ، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، أطروحة مقدمة لنيل اللقب الثاني في الآداب ، جامعة حيفا (٣) عبد الحفيظ بن جلولي ، دموع على سطوح الغربة ، ص١٥

(٤) المصدر نفسه ، ص١٨

(٥) المصدر نفسه ، ص٥٦

(٦) المصدر نفسه ، ص٢٠

(٧) المصدر نفسه ، ص٨٥

(٨) المصدر نفسه ، ص٦

(٩) المصدر نفسه ، ص١٩

(١٠) المصدر نفسه ، ص١٠

(١١) المصدر نفسه ، ص٩

(١٢) المصدر نفسه ، ص٥٤

(١٣) المصدر نفسه ، ص١٥

(١٤) المصدر نفسه ، ص١٧

(١٥) المصدر نفسه ، ص٩٣

(١٦) المصدر نفسه ، ص٨٠

(١٧) المصدر نفسه ، ص٣٩

(١٨) المصدر نفسه ، ص١٥

(١٩) عبد الناصر حسن محمد ، سميوطيقيا العنوان في شعر البياتي ، دار النهضة العربية ،القاهرة ، ط٢٠٠٢ ، ص٧٧

سيميائية العنونة: النص-العنوان / أو العنوان المُوَسَّع في ديوان «نسيان أبيض»

للشاعرة الجزائرية نصيرة محمدي

ينحو المبدعون -غالبًا- إلى عنونة أعمالهم الأدبية من خلال ترشيح قصيدة من الديوان الشعري أو قصة من المجموعة القصصية ليكون عنوانها على غلاف المجموعة ولا يكون ذلك اعتباطًا أو مَحْض مصادفة بقدْرِ ما هو اختيار واعٍ نابع من أنَّ النَص يُمثل روح المجوعة ككُل، بل إنَّ النَص المُرَشَّح هو الديوان فإن كانت القصيدة العمودية تنبني على بيت هو بيت القصيد وما عداه يدوره حوله شرحًا أو تفسيرًا أو تفصيلًا فإنَّ القصيدة أو القصة هي بيت القصيد إن جاز التعبير في العمل الأدبي.

النص-العنوان /أو العنوان المُوسَّع

يدخل اختيار الشاعرة لعنوان القصيدة المركزية عنوانًا للديوان ضمن استراتيجية تنتهجها من خلال شبكة العلاقات النَصيَّة بين العنوان الرئيس وقصيدته ومن ثَمَّ بين القصيدة وباقي النصوص، وإذا كان « بوسعنا الحديث عن ما يمكن تسميته بالنَص - العنوان، أي البِنية النصيَّة الكُليَّة التي تصلح لعنونة مجموعة كبيرة من النصوص، نظرًا للترابط الدلالي بينهما» (١)، فإنَّ الشاعرة نصيرة محمدي لم تخرج عن هذا المنحى فقد اختارت إحدى قصائد الديوان عنوانًا للديوان ككُل، مِمَّا يجعلنا نركز على هذه الخصيصة في أعمالها لاستكشاف استراتيجية العنونة عندها، من خلال ما تقوم به القصيدة/ العنوان بتحويل الديوان إلى بِنيات صغيرة أو «بِنيات نصيَّة مُوسَّعة لتدلَّ عليها و توجِّه مضامينها باختزال «(٢) يجعلها تتآلف وتتعاضد مع بعضها على مستوى الخطاب، لتشكِّلَ في النهاية المتن الشعري في الديوان.

فما السِمة التي رُشِّحَتْ لأجلها القصيدة؟ وإلى أيِّ مدى يمكن القول بأنَّ القصيدة هي عنوان مُوسَّع للديوان؟ وإلى أيِّ مَدًى تمكَّنَتْ من عكس الدلالات المُتضمّنة في الديوان؟

١-١ بنية العنوان الرئيس:

من المعلوم أنَّ لغة العنوان غير مشروطة بأيِّ شرط سابق من حيث التركيب، وبالتالي فإنَّ إمكانات التركيب التي

تُقدِّمها اللغة كافة قابلة لتشكيله دون أيَّة قيود أو حدود، فيكون «كلمة» و «مُركَّبًا وصفيًّا» و «مُركَّبًا إضافيًا» وحتى مُكوَّنًا غير لغويّ كما يمكن أن يكون «جُملة» فعلية أو اسمية، و أيضًا أكثر من جُملة بل تنفتح أحيانًا لتكون نصًّا - قصيدة- تقوم مقام العنوان في وظائفه، و تنطلق التأويلات «من المُكوّن البنيوي و التكوين الجُمَلي والدلالي لهذا النَص أو من معانيه الظاهرة و الخفيَّة»(٣)

أوَّل ما يلفت انتباهنا في العنوان محل الدراسة « نسيان أبيض»(٤) أنَّه مُوغِل في الاقتصاد اللغوي والاختزال والحذف النحوي ومن ثمَّ الدلالي مِمَّا يفتح أمام القارئ أبوابًا مُشرَعة للتأويل، فما المبتدأ الذي أخبرت عنه الشاعرة «نسيان أبيض»؟ فالحذف في الجملة الإسميَّة منحها معانيَ جانبيَّة، ولم يقصرها على دلالة وحيدة، وبما أنَّ للعنوان موقعًا استراتيجيًّا هامًّا، إذ إنَّ «له الصدارة و يبرز مُتميِّزًا بشكله و حجمه. وهو أوَّل لقاء بين القارئ و النص. و كأنَّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب و أوَّل أعمال القارئ» (٥) نصبح ملزمين بالاطلاع على المتن لسبر أغواره وكشف مضامينه، و بذلك يكون العنوان قد حقق غايته الأولى وهي الوظيفة الإغرائية.

يتكون العنوان محل الدراسة من دالين هما: نسيان وأبيض، فالمصدر نسيان مشتق من الفعل (نسي) و قد جاء في مقاييس اللغة أنَّ لمادة (ن س ي) مدلولين: يدل أحدهما على إغفال الشيء و الثاني على التَرْك(٦) أمَّا البياض فهو

ضد السواد، والكلام الأبيض: المشروح و الحسن والبياض: النقاء، فهو رمز النقاء و الصفاء؛ لكنَّه يبطن الحزن أحيانًا كما في قوله تعالى: ﴿ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾(٧) إضافة إلى أنَّ المُركَّبات الإسمية كما يرى عبدَ الناصر حسن محمد «تعطيها نوعًا من الإطلاقية غير المُقيَّدة بزمن»(٨) من خلال اتصافها بالخفَّة عكس الفعل الذي فيه ثقل كما يقول النحاة، ولأنَّ الدالين جاءا نكرتين غير معرفتين، والتنكير هنا ينفي عنهما التحديد « فاتسعت الدلالة وأمكن تعدُّدها»(٩) مِمَّا يعني التعدُّد و عدم التعيين أي إنَّ عنوان القصيدة المركزية والمحورية في الديوان « نسيان أبيض» يؤسِّس لشبكة من العلاقات من خلال اختيار الشاعرة لهذا العنوان عنوانًا الديوان، ويفتح باب التأويل واسعًا فيجد القارئ نفسه أمام عِدَّة قراءات ممكنة و يطرح تساؤلات مشروعة: هل هذا النسيان تَرْك عن قَصْدٍ لماضٍ خلفها وبقلب أبيض لا يحمل حقدًا و لا غِلًّا، أم إنَّه تناسٍ عن قصْدٍ كي تتخفَّف من هموم وأحزان تثقل كاهلها، أم هو إهمال وإغفال الآخر لها وما يترك ذلك من جروح غائرة في النفْسِ، أم هو الحياة خلّفتها و راءها لتفتح صفحة جديدة لا تشوبها شوائب؟ و غيرها من الأسئلة.

وكأنَّ الشاعرة تحاول أن تمارس علينا شيئًا من التمويه، حتى لا نُفكِّك رموزه بسهولة، وليضفي كذلك بُعْدًا غرائبيًّا على مضامين بعض كلماته.

٢-١ تعالقات العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية:

تتأسَّس دراسة العنوان على الكيفية التي ينفتح فيها العنوان على المتن النَصِّي من جهة ، وعلى الرؤى التي يُكثّفها المتن في بؤرة العنونة من جهة أخرى، و بالتالي يُعَدُّ العنوان نمطًا نصيًّا له امتداداته وله تأويلاته التي نُقارب من خلالها المتن، مثلما للمتن تأويلاته وامتداداته التي نقارب من خلالها العنوان؛ مع ما يحيط بهما من عتبات وما تؤدِّيه من وظائف سيميائية تسهم في فك طلاسم و إشارات المتن في فضائه التواصلي، ومن هذا المنطلق سنحاول مقاربة العنوان من خلال تعالقاته مع العتبات الأخرى ونُركِّز على العناوين الفرعية لأنَّ: « العنوان علامة لغوية، تتموقع في واجهة النَص، لتؤدِّي مجموعة وظائف تخصُّ أنطولوجية النَص ومحتواه و تداوليته في إطار سوسيو-ثقافي خاصًّا بالمكتوب، و بناء على ذلك فالعنوان من حيث هو تسمية للنَص و تعريف به وكشْف له، يغدو علامة سيميائية، تمارس التدليل، و تتموقع على الحدِّ الفاصل بين النَص والعالم؛ ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يَعْبُر منها النَص إلى العالم، والعالم إلى النَص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما ويجتاح كلٌّ منهما الآخر». (١٠) ولأنَّ الشاعرة تتكلم بلسان الحال لا بلسان المقام يصبح النسيان صنو العشق، يتلازمان و يتقاطعان، على العاشق أن يتناسى حتى لا تنقطع شعرة معاوية، ولكن ألمه و حزنه كبير إذا ما أهمل وأغفل ولم

ينتبه له الشريك، هي معادلة مُعقَّدة تمليها النفس البشرية بما يكتنفها من تعقيد، وتغيُّر الحالات لا يمكن أن يستغني عنها، و يحتاجها «مثلما يحتاج العاشق إلى كُلِّه» ص٢٨.

قد تخوننا الذاكرة في تذكُّر بعض التفاصيل اليومية أو بعض الوجوه أو الأحداث و إن كان لها قدْرٌ من الأهمية فأحيانًا تكون ذاكرتنا « ذاكرة هشَّة» ص٩ لا تسعفنا في الاحتفاظ بما نرغب أو لا نرغب في تذكُّرِه فتكون بذلك نعمة و نقمة في النفس الوقت، وكما يكون النسيان دواءً وعلاجًا من بعض ما يلمُّ بنا، كذلك يكون نقمة تؤرِّقنا و كابوسًا يطاردنا، ولأنَّ العنوان يستجيب لحركة النَص الإبداعي ومعطياته تقنية كانت أو موضوعاتية و ذلك بارتباطها الجَمالي أو الإجرائي بالوظائف المناصيَّة التي تخصُّ جهاز العنونة، فما الذي تريد أن تنساها الشاعرة، وما الذي تريد تَناسِيه عَمْدًا؟

هذا السؤال يأخذ شكل المُحفِّز الأوَّلي لمتابعة النَص، وقراءته، وسهولة تلقِّيه من قِبَل المتلقي، من خلال ما يتضمَّن بداخله من علامات ورموز و تكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برُمَّته كُليًّا أو جزئيًّاً، ويكون بذلك «نسيان أبيض» العنوان – القصيدة النواة المُتحرِّكة التي خاط المؤلف عليها نسيج العمل ككُل.

فالذاكرة تحتفظ بتفاصيل دقيقة تجتمع لتُشكّل كيانًا شعريًّا تتنفَّسُ داخله الشاعرة غير أنَّها تترك ثقوبًا وفراغات لا تكتمل هي جزء من حياتها/ حياتنا التي يكتبها في كل قصيدة.

كما يكون النسيان سببًا للسعادة حين نطرح عَنَّا أعباء الهموم و الجراح؛ يكون مدعاة للحزن حينما ننسى تحت وطأة الزمن أو هشاشة الذاكرة أشياء أو أشخاص مُهمِّين ولكنَّنا نتألم أكثر إذا ما نسينا وتمَّ تجاهلنا خاصة من المُقرَّبين و الأعِزَّاء ولا يتذكّروننا إلّا بَعْدَ حين وقد نهشتنا الهواجس والظنون فيأتي مَن نُحِب و ما نُحِب بعد فترة، وقاسٍ جدًّا أنَّ «مُتأخِّرًا يجيء الحُب» ص٣٧ خاصة إذا كان التأخُّر نسيانًا ولا مبالاة.

وبالعودة إلى بِنْية العنوان الرئيس « نسيان أبيض» فهذان الدالان يُشكِّلان جُملة إسمية «يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان وهو ما يجعل العنوان مُتَّجِهًا صَوْبَ الاستمرارية و الانسياب و بالتالي الإمساك بجوهر المدلول دون العرَض الذي يشي به الفعل»(١١) والسكون موت و فناء خاصة للمشاعر المُتدفِّقة والأحاسيس الفيَّاضة، حينها يصبح النسيان الأبيض أسْوَدَ لأنَّ نسيان الحبيب لحبيبه موت يتمنَّاه إذا ما فارقه، ويدعو أجَله ويُرحِّب بأفوله «هل تراني أيُّها الموتُ؟» ص٤٢، فهل يعيش جسد إذا استلَّتْ منه روحه؟.

١-٣ من العنوان إلى النَص العنوان:

يرى جميل الحمداوي أنَّ «العنوان عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء الكُلِّي لمدلول النَص كما تؤدِّي وظيفة تناصيَّة، إذا كان العنوان يتناسب مع النَص ويتلاقح معه شكلًا ومضمونًا وهكذا يمكن أن تشتغل العناوين كعلامات مزدوجة، حيث إنَّها في هذه الحالة تحتوي

النَص الأوَّل وتحيل في الوقت نفسه على نَصٍّ آخر» (١٢). وتلك الميزة الأساسية التي يتَّسِمُ بها العنوان الذي تَصَدَّرَ به ديوان الشاعرة نصيرة محمدي «نسيان أبيض» وإذا كان للعنوان وظيفة الإغواء أو الإغراء التي تجذب المتلقي «نحو اقتناء الكتاب و قراءته، و هذا لا يتحقَّق إلّا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة، تركيبًا و دلالة ومجازًا»(١٣) وهو ما وُفِّقتْ فيه الشاعرة من خلال الحذف المضموني؛ وهو حَذْفٌ يتعلَّق بمحتوى العنوان ويكسره بحيث إنَّ مضمون العنوان يتراوح بين البوح والكتمان يلزمنا بالعودة إلى المتن لاستقراء هذه العودة و ما سِرُّها و كيفيَّتها . فهذا الحذف يترك ثغرة في العنوان تصدم المتلقي وتثير تساؤلاته، مِمَّا يحثُّه على ردم الفجوة التي سبَّبها الحذف. وهذا النقص الدلالي الذي يجتاح العناوين من شأنه أن يُحقِّق الوظيفة الإستراتيجية للعنوان، باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته؛ و لذلك يُعَدُّ الحذف خاصيَّة مُكوِّنة للعنوان. ولفكِّ شيفرة العنوان لا يكفي تتبُّع تعالقات العنوان الرئيس بالمتن و لا تتبُّع شبكة العلاقات النَصيَّة و النسيج الرابط بين العنوان والمتن بل من الضروري الكشف عن التناص القائم بين القصيدة المركزية وباقي القصائد وتحتويه هذه النصوص وتحيل على النص/ العنوان، فالقصيدة» نسيان أبيض» تتشظّى في باقي النصوص، يمكن تتبع خيط رفيع يجمع شتاتها ويحوِّلها إلى بِنية كُليَّة تأتلف فيها البِنَى الجزئية للديوان.

يهيمن الدالان «النسيان» و«البياض» على الديوان كلِّه، وما تنفكُّ الشاعرة تكرِّرهما لتأكيد نظرتها للحياة و العالم ككُل من جهة، و لتُبقي الصِلة الرابطة بين نصوصها التي كُتبتْ بين الجزائر وفرنسا خلال ٢٠١٥/ ٢٠١٦ مُعبِّرة عن وِجهة نظرها التي ترى أنَّ النسيان دواء والأيام كفيلة بعلاج جروح عشقٍ مستحيلٍ جلبَ لها اليأس:

«النسيان أبيض، و حُبُّكَ يأس الجميل» ص٤٠

لا تتوانى الدنيا بهمومها وآلامها عن نَخْر قوانا ووقتنا، وملاذنا الوحيد الكتابة للهروب إلى واقع مُتخيَّل أفضل يمنحنا بعض الهدوء و السَكينة، ولا يُمكننا العيش و نحن نحمل على عاتقنا الماضي و تبعاته، لذلك لا بُدَّ للشاعرة من النسيان.

«تعبي سأنساه كُلَّما تفق نبضك من حروفي

وكُلَّما أدمت اللغة صفحة قلبي» ص١٥

ولكنْ كثيرًا ما ينفلت مِنَّا زمام الأمور و تخوننا الذاكرة لتُوَسِّعَ الهوَّة أكثر وتضفي مسحة من حزن خلَّفتها غربة الروح والجسد معًا، و لكنَّنا نُفاجَأ ونحن نُفتِّش عن بقايا فرح غائر بين ثنايا ذاكرة معطوبة بحِمْلٍ ثقيلٍ من الوجع يطلُّ ليُلوِّنَ لياليا بالبياض والأرق والألم.

«أستعيد ظلالي

من ذاكرة معطوبة بالهجرة و الغربة» ص٥٤

فالنسيان هروب من عالمنا ومن وجعنا الذي يسكننا، فنحاول تَناسِي ما آلَنَا وتَناسِي مَن آلَنَا، غير أنَّ الألم قوي وعَصِيّ على النسيان، يَعْبُرُ الأيام و يتخطَّى الحواجز التي نقيمها ليؤرِّقنا و يحفر أخاديده في تجاويف الذاكرة، صعب أن ننسى والأصعب عندما نحاول أن نتناسى

«طُوبَى لَمَن خيَّبوا آمالنا هُنا

وجعلونا لا ننسى» ص٩

لذا وجب علينا أن نأخذ حذرنا و نحتاط لأمرنا، وكي لا نتألم أكثر علينا ألّا نتورَّط أكثر. هي هكذا الحياة كُلَّما كان الارتفاع شاهقًا كان الوقوع مُدوِّيًا، غير أنَّ الشاعرة وهي تُحذِّر غيرها تقع في هذا المحظور وتذوق ما جنت يداها:

«لا تُحِبُّني أكثر

ولا تنتظر أكثر

لم يَعُدْ للأشياء من معنى

وأنا في أعالي النسيان» ص١٩

فكأنَّها وقد خبرت المواجع تسدي النصح لَمن يقرأ ديوانها مُحذِّرة من مَغبَّة التماهي في الآخر فلا يستطيع الخلاص وإن أوغل في النسيان، نسيان يصل حتى الفناء والتلاشِي، نسيان يُغَرِّبُها عن عالمها ويزجُّ بها في عالم الأموات:

«سأكون هناك في مكان بارد

وكوكب سِرِّي لا تصلني فيه

أجراس، أو تراتيل، أو صخب» ص٨٦

تتعاضد النصوص الشعرية الخمس والثلاثين لديوان «نسيان أبيض» لتُشكِّل نَصًّا مترابط الأواصر يخترقه دال النسيان من أوَّله لآخره، وإن تعدَّدَتْ مدلولاته مِن تَرْكٍ مُتعَمَّدٍ إلى إغفال عن غير قصد، نسيان متعمد لتنفض الشاعرة عنها عبء الأيام إلى نسيان غير مقصود يجرح مشاعرها وصولًا إلى النسيان الأكبر الذي يُغيِّبُ الجسد والروح، نسيان يُشبه الموت أو هو الموت عينه، و بذلك تكون نصيرة مُحَمَّدي بلورت رؤيتها للحب و للحياة وللعالم ككُل، وهي التي خبرت الغربة ومرارتها ولم تجد إلّا النسيان ترياقًا يُوَفِّرُ لها ملاذًا لعالم الكتابة بكلِّ ما فيه من أمل وألم.

الخاتمة

إنَّ العنونة عند نصيرة محمدي تسير وِفْق منحى تصاعُدي ومُتدرِّج من لوم للذاكرة الهشَّة التي لم تعُدْ تسعفها للتذكُّر ويُكبِّلها النسيان، إلى تعايش مع هذا النسيان وتأقلم معه، بل حتى حاجتها إليه كحاجة العاشق لكلِّه (حبيبه)، وصولًا إلى فَهْم الحياة بواقعية تجعل النسيان نعمة تريحها من آلمها وتدفع بها إلى فضاء الشعر لتذوق لذَّة الكتابة، هذه النظرة الفلسفية للوجود توصلها لمحصلة لا بُدَّ منها وهي

المحطة التي لا مناص من الوقوف عندها يسيجها النسيان الأكبر المُتوشِّح بالبياض. وما نزوعها نحو الجملة الإسمية غير المكتملة التي تؤكّد على الطابع غير الشخصي للعبارة، كما إنَّ من خصائصها العدول والتهرُّب من الزمن الفيزيقي من جهة و جنوحها إلى اللغة التأمُّلية الخالية من النزعة الانفعالية التي تُعَبِّرُ عن الوعي بالكتابة، فإذا كان «العنوان سِمة الشيء فإنَّ الإسمية تابع غلبت عليها لتُمكِّنها من الدلالة على معنى الشيء وقيمته» (١٤) رغم ما يتبادر للذهن من أوَّل وهلة يجعلنا نرى الجانب السلبي للنسيان الذي سرعان ما يُفسِّر رؤية الشاعرة وفلسفتها.

الهوامش:

(١) محمد بازي ، العنونة في الثقافة العربية ،الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، دار الأمان الرباط ،ط١ ،٢٠١٢ ، ص ٣٧

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٢

(٤) نصيرة محمدي، نسيان أبيض، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات اختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٦

(٥) عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية ، القاهرة٢٠٠٢، ص ٩٠

(٦) ينظر ، الجواهري ، مقاييس اللغة ، مادة «ن س ي»

(٧) القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية ٨٤

(٨) عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان، ص٨٠

(٩) د. سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط١، ٢٠٠٤م ص٢٧

(١٠) عبد الناصر حسن محمد، ن سيميوطيقا العنوان، نقلا عن جميل حمداوي، ص ٤١

(١١) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية «لعبة النسيان»، درا الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط١، ١٩٩٦م، ص ٢٣

(١٢) جميل الحمداوي، السيميائيات والعنونة، مجلة الفكر، مجلس الثقافة والفنون و الآداب، الكويت، المجلد ٢، العدد٣، ص ٩٩

(١٣) المرجع نفسه، ص ٣٠٩

(١٤) عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقيا العنوان، ص ٨١

الكاتب فى سطور

د/ عيسى مروك

شاعر وأكاديمي جزائري

من مواليد ١٩٧٥ بسيدي عيسى - المسيلة

خِرِّيج جامعة الجزائر

رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بسيدي عيسى و مسؤول الإعلام

مُلحق بالأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين.

شارك في العديد من المهرجانات الأدبية الوطنية، والعربية في كل من تونس والأردن ومصر والإمارات. كما قدَّم محاضرات في الأدب الجزائري والعربي في مختلف المنابر الجامعية و الأدبية.

صدر له:

- « نقوش على جدار قديم» ديوان شعر فُصحى سنة ٢٠١٢

- «سيميائية العنوان ....دراسة في شِعر إبراهيم موسى النحَّاس» دراسة نقدية - مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة و الطباعة والنشر- القاهرة- سنة ٢٠١٦

- «جسور التأويل...مقاربات نقدية « كتاب نقدي- الواحة للطباعة والنشر عن مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- سنة ٢٠١٨

إلى جانب مساهمات في مجلات دورية وصحف جزائرية وعربية.

الفهرس

تقديـم.....٥
حـين يكون النقد إبداعًـا موازِيًا إبراهيم مـوسى النحَّـاس.....٧
مُقدِّمَـة.....٩
الخطـاب الصـوفي وسـؤال المعـنى ... مـن الأحاديـة إلى التعدديـة.....١٣
البشـير خلـف : شـموخ المـاضي و كبريـاء المجاهـد.....٢٩
العنـف والعنف المضاد في ديوان «يوم إضافي للقيامة» للشـاعرة عدالة عساسـلة.....٣٧
المهـدي ضربـان : نياشـين الإبـداع ولعنـة الواقـع.....٥٩
الأديـب العيـد بـن عـروس : رحلة طائر المواسـم ... سـيرة قلم ومسـيرة وطـن.....٦٧
غـزلان هاشـمي: حديـث الطـواف والبحـث عـن الحريـة.....٧٧
محمـد عبـد اللهوم : الكتابـة وهمـوم الوطـن.....٨٣
صورة المرأة في الرواية الجزائرية المعاصرة بين المركز والهامش
فضيلة الفاروق وسـمير قسـيمي.....٩٩
تجليَّـات الثـورة التحريريـة في الشـعر الشـعبي الجزائـري.....١١٣
عبـد الحفيـظ بـن جلـولي : دمـوع فـراق... وغُربـة مُثقَّـف.....١٢٥
سيميائية العنونة: النص - العنوان /أو العنوان المُوَسَّع
في ديـوان «نسـيان أبيـض» للشـاعرة الجزائريـة نصـيرة محمـدي.....١٣٣
الكاتـب فى سـطور.....١٤٧