المجمع 20 (2025/1446). 349-382

غرفة تخصّ المرء وحدَه:
مفهوم الكتابة في خطاب الشاعرات التحرّريّ

عايدة فحماوي وتد[1]

A Room of One's Own: Writing as a Concept in the Liberatory Discourse of Arab Women Poets

Aida Fahmawi Watad

Abstract

This study explores the concept of writing as developed by contemporary Arab Women poets engaged in Liberatory discourse, further examining how this discourse is constructed through their poetic techniques. The study looks at the span of three decades, from the early 1970s to the early 21st century – a period that is characterized by significant Liberatory literary transformations. Within this period, three distinct patterns of Liberatory discourse appear to reflect the poets' understanding of writing within the poems themselves – i.e., through a meta-poetic lens, with each poem reflecting upon itself. By analyzing selected poems forming "rooms of writing," akin to Virginia Woolf's concept of a "room of one's own," the study offers critical readings of the following works: *Taḥaddī* [Challenge] by the Algerian writer Ahlam Mosteghanemi, *Waqafāt* [Pauses] by the Iraqi poet Wafaa Abd Al-Razzaq, and *Ana Waḥdī al-Qiṭṭa Hunā* [I, Alone, Am the Cat Here] by the Emirati poet Maisoon Saqr.

[1] أكاديمية القاسمي.

الملخّص

يهدف هذا المقال إلى تتبّع مفهوم الكتابة لدى الشاعرات العربيّات المرتبط بخطاب التحرّر، وكيفيّة بناء هذا الخطاب من خلال تشكيل أدواتهنّ الشعريّة؛ يفحص المقال ذلك ضمن ثلاثة عقود من بدايات سنوات السبعين إلى بدايات القرن الواحد والعشرين باعتبارها مرحلة شهدت تحوّلات محوريّة في هذا الإطار. يسعى هذا المقال إلى إبراز ثلاثة أنماط من الخطاب التحرّريّ تعكس مفهوم الشاعرات للكتابة من داخل القصيدة نفسها عبر الميتا-شعريّة (القصيدة في مرآة ذاتها)، وذلك من خلال تقديم قراءة لقصائد مختارة تشكّل "غرف الكتابة" بمفهوم فرجينيا وولف: "تحدّ" للكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي، "وقفات" للشاعرة العراقيّة وفاء عبد الرازق، و"أنا وحدي القطّة هنا" للشاعرة الإماراتيّة ميسون صقر.

مدخل

مع تصاعد الحراك الأدبيّ للكاتبات العربيّات في العقود الأخيرة وتبنيهنّ دورًا مؤثرًا في الخطاب التحرريّ من المنظومات الفكريّة المهيمنة،[1] يُلاحظ اهتمام النقد الأدبيّ بالنتاج السرديّ للكاتبات العربيّات بشكل يفوق اهتمامه بالمنجز الشعريّ لاعتباره في الهامش الأدبيّ؛ بالإضافة إلى انشغال النقد الأدبيّ بالتطرّق إلى الثيمات النسويّة المتعلّقة بسياقات اجتماعيّة وثقافيّة، وتهميش تتبّع طرق تشكيل الجماليّات. من جهة أخرى، فإنّ التوغّل في قراءة النصوص الشعريّة يستلزم رؤية نقديّة تبحث في المظاهر الجماليّة المشكّلة للخطابات، بشكل يتجاوز استقصاء المضامين.[2]

بالمقابل، فإنّ كاتبات كثيرات اخترن الشعر أداة جماليّة للتعبير عن خطاب التحرّر والتأثير، خصوصًا في بداية إنتاجهنّ، قبل أن ينتقلن إلى كتابة الرواية كأحلام مستغانمي (ولدت 1953) مثلًا. يكمن التحدّي في اختيار كتابة الشعر في زمن انحسار دور[3] القصيدة العربيّة في تشكيل الوعي السياسيّ والثقافيّ والذائقة العامّة العربيّة. وقد قاد وعي بعض

[1] سمرين 1990، 39-43.

[2] Gottesfeld 2011, 303.

[3] Snir 1998, 87-121.

الشاعرات لهذا التحدّي إلى السعي خلف خلق آليّات غير لغويّة، للتواصل بين المتلقّي والقصيدة[1]. بالمقابل نلحظ تشكيل الشاعرات للأدوات اللغويّة والشعريّة القائمة،[2] بالإضافة إلى التجريب في توظيفات جديدة لتلك الأدوات، كتقويضها للتعبير عن هذا الخطاب[3].

إذا كانت الكاتبة الإنكليزيّة فرجينيا وولف Virginia Woolf (1882-1941) في مقالتها المطوّلة عام 1929 **غرفة تخصّ المرء وحده**،[4] (A Room of One's Own) قد أطلقت جملتها الشهيرة بأنّ النساء لكي يكتبن بحاجة إلى دخل ماديّ خاصّ بهن، وإلى غرفة مستقلّة ينعزلن فيها للكتابة، للإشارة بالغرفة إلى رمز الحريّة والعزلة، فإنّنا هنا نستثمر هذه المقولة كاستعارة للإشارة إلى القصيدة كغرفة تشكّل فيها الشاعرات مفهوم الكتابة وعلاقته بخطاب التحرّر، التحرّر بمفهومه الفكريّ والاجتماعيّ، ولكن الشعريّ أولًا. في هذا المقال ندّعي أنّ هناك ثلاثة أنماط مركزيّة هامّة تجسّد هذه الخطاب، بحيث تشكّل "غرفًا خاصّة" بالشاعرات وتمثّل مفهومهن للكتابة الشعريّة. وفي هذا المقال سنفحص هذه الأنماط وتشكيلاتها الجماليّة من خلال قراءة قصائد لشاعرات عربيّات.

---

[1] انظر سبيل المثال تجربة الشاعرة المصريّة عبير عبد العزيز "ادعم الشعر": متوفّر على الرابط: https://www.dostor.org/2003879.

[2] على سبيل المثال توظيف العنوان كنوع من إغواء القارئ، بعضها يحمل قيمة جماليّة وبعضها خواء تسويقيًّا. على سبيل المثال: ديوان **أرملة قاطع طريق** (2007) للشاعرة الإماراتية ميسون صقر، الذي يحمل عنوانه عمقًا تمثيليًّا وبعدًا إغوائيًّا لوجود المفارقة فيه، وكذلك عنوان ديوان **الفايروس الجميل** (2017) للشاعرة السورية خالدية المعيجل الذي يوظف الأكيسمورون، وعنوان ديوان الشاعرة التونسيّة يسر بن جمعة **ليتني عاهرة** (2007) والذي أثار عاصفة من الجدل حوله، وقد رفضت وزارة الثقافة التونسيّة دعمه ماديًّا اعتراضًا على عنوانه الفجّ، راجع مقابلة مع الشاعرة حول ذلك في جريدة الوفد، 20 يناير 2018. راجع: פרילוק ווגה 1989, 58; Genette 1988, 718; Garst 1982, 9; Taha 2000, 63, 83.

[3] Taha 2007, 193, 218-219.

[4] Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2004.

نتخطّى في هذا المقال الجدل الدائر حول تسميات مختلفة لما تنتجه الكاتبات تحت مسمّى تصنيفيّ معيّن لعدّة أسباب؛[1] بداية فإنّ الخوض في هذا النقاش لا يضيف إلى سؤال بحثنا، لأنّنا لا نسعى إلى بناء تقسيم نظريّ زمنيّ، بل إنّ همّنا النظر في نسيج النصوص الشعريّ وخطابها. بالإضافة إلى ذلك فإنّ تقسيم الباحثين لما يسمّى بالأدب النسويّ العربيّ إلى ثلاث مراحل (مرحلة التقليد، مرحلة التمرّد ومرحلة الثورة)[2] يعود في أصله إلى تقسيمات غربيّة، مردّها تقسيم إيلين شوالتر (Elaine Showalter) للنتاج النسويّ الغربيّ. وهي تذهب إلى أنّ الأدب، مرّ بثلاثة أطوار، في مسيرته حيث ظهرت تحوّلات مميّزة من الكتابة "النسويّة" إلى التعبير "الأنثويّ"، وفقًا لإطار إيلين شوالتير لهذه المصطلحات.

يُعتبر تصنيف شوالتر[3] أداة مفيدة لتحديد المراحل: النسائيّ/المؤنّث (feminine)، النسويّ (feminist)، والأنثويّ (female). خلال المرحلة الأولى، التي تمتدّ تقريبًا من عام 1840 إلى عام 1880 وفقًا لتصنيفها، كانت الكاتبات غالبًا ما يقلّدن الأنماط الفنيّة السائدة التي وضعها الذكور، وأحيانًا ما كنّ يتخذن أسماء مستعارة ذكوريّة استجابة للقيود الاجتماعيّة. غالبًا ما كانت هذه السرديّات تتبع الأساليب الذكوريّة السائدة، ممّا كان يؤدي إلى طمس الأصوات النسائيّة الفريدة. واتّصف هذا الأدب بأنّه محاكاة واضحة "لأدب الرجال"، وخاضعًا لجماليّاته، فالمرأة فيه كائن مندرج في "عالم الرجل". بعد ذلك، بدأت المرحلة النسويّة من حوالي عام 1880 إلى عام 1920، حيث أصبحت الدعوة إلى الحقوق المتساويّة في صدارة المشهد. بدأ الأدب في تلك الفترة يتحدّى بشكل نشط القواعد الأبويّة، ممّا أدّى إلى اعتراف متزايد وتأكيد لوجهات نظر النساء المميّزة. بحلول ظهور المرحلة الأنثويّة بعد عام 1920، بدأت هذه الكتابات تثبت ذاتها كمجال مستقلّ. هنا، تجاوزت الكتابات مجرد ردود الأفعال على التقاليد الأدبيّة الذكوريّة، وشرعت في استكشاف تجربة المرأة من خلال الغوص في

[1] صفوري 2011، ص 9-13. المحبشي 2010، ص 121-126.

[2] Hafez. 1995, 158

[3] Showalter 1993, 13.

الهويّة الذاتيّة والعواطف، والتعقيدات الدقيقة للجندر. ونلمس في هذه المرحلة وفق شوالتر تفرّد التجربة الأدبيّة الأنثويّة القائمة على الخصوصيّة الجسديّة والفكريّة للمرأة.

بناء على ما سبق فإن كتابات المرأة بدأت بمحاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبيّة المهيمنة، ثم انتقلت إلى الاعتراض على المعايير والقيم السائدة فيها، وأخيرًا سعت لاكتشاف الذات والبحث عن الهويّة. ومن المعلوم بأنّ النقد النسويّ أكد على ضرورة أن يقوم "الأدب النسويّ" بتمثيل الأنوثة، أي إبراز الأنوثة كسمة خاصة بالمرأة، وتراكم تراث نقديّ حول هذا الموضوع. في نفس الوقت، تعتبر شوالتر أنّ على النقد أن يهتمّ بمتابعة دور المرأة في إغناء العطاء الأدبيّ، والبحث في الخصائص الجماليّة والبنائيّة واللّغويّة في هذا العطاء. لم يقتصر الأمر على الثقافة الغربيّة إنّما تفجرت تأثيرات النقد النسويّ في عموم الثقافات العالميّة، وصار اتّجاهًا له تأثير كبير في الثقافة الحديثة، وأحد أهمّ الاتّجاهات النقديّة الجديدة.[1]

بالمقابل، يمكن أن يكون تطبيق تصنيف شوالتير للأدب النسائيّ، والنسويّ، والأنثويّ مفيدًا في تتبّع تطوّر ذلك في العالم العربيّ. ومع ذلك، من الضروري التعامل مع هذه الفئات بمرونة واهتمام بالتفاصيل الدقيقة؛ فقد تؤدّي تصنيفات الأدب بهذه الطريقة إلى تبسيط مفرط لتجارب كتابات النساء المتعدّدة الأوجه عبر الثقافات، والفترات الزمنيّة، والأفراد المختلفين. بينما يوفّر تصنيف شوالتر إطارًا واسعًا، فإنّ الحدود بين هذه المراحل غالبًا ما تكون غير واضحة. عربيًّا، يتمّ تحديد مرحلة التقليد في الفترة الواقعة من منتصف القرن التاسع عشر حتّى منتصف القرن العشرين، ومرحلة التمرّد من منتصف القرن العشرين حتّى ثمانينيّاته، وأمّا ما تلا ذلك فيُدرج تحت مسمّى مرحلة الثورة.[2]

في الواقع، يمكن المجادلة في هذا التقسيم أعلاه، فقد تتواجد عناصر من جميع المراحل الثلاث في كتابات مؤلّفة واحدة، أو حتّى ضمن نصّ واحد. قد يحتوي العمل الأدبيّ على آثار للالتزام بالأنماط الأدبيّة التي يحدّدها النظام الأدبيّ العامّ -الذي أرساه الذكور- بينما يعرض

[1] Showalter 1993, 13; Hafez 1994, 165-70.

[2] Hafez 1994, 165-70.

في ذات الوقت تأمّلات عميقة تميّز المرحلة الأنثويّة، أو يتحدّى القيود الاجتماعيّة كما يتّضح في المرحلة النسويّة. غالبًا ما تنتج الكاتبات، المتأثّرات بتجارب ذاتيّة وخلفيّات ثقافيّة متعدّدة، نصوصًا متعدّدة الطبقات تتجاوز التصنيف السهل. يمكن أن يتجلّى التفاعل والتداخل بين هذه المراحل في سرديّات غنيّة، تعكس تعقيد وتعدّد تجارب النساء وليس تقسيمها بشكل اعتباطيّ وشموليّ وفق سنوات وحقب.

من هذا المنطلق فإنّنا نتعامل مع نصوص يفترض وفق التصنيف الزمنيّ أن تتبع للمرحلة الثانية والمرحلة الثالثة، لكنّنا لن نؤطّرها مسبقًا ضمن إطار زمنيّ ضيّق؛ لأنّ النصّ الشعريّ له خصوصيّة تختلف عن النصّ السرديّ وعلى الأغلب كانت تلك التقسيمات الواردة -أعلاه- متعلّقة بالنصوص السرديّة،[1] كما أنّنا يمكن أن نشهد بذورًا للميتا شعريّة المرتبطة بالخطاب التحرّري قبل سبعينيّات القرن الماضي، وإن كانت بقوالب شعريّة نمطيّة.

على سبيل المثال، في قصيدة "حياة" التي صدرت في **ديوان وحدي مع الأيام** عام 1952، نرى كيف تعبّر الشاعرة الفلسطينيّة فدوى طوقان (1917-2003) عن مفهوم الكتابة كأداة للتوازن والتفريغ، حيث ترى فيه "سلوة الروح"، يبدو الشعر في هذه الحالة آليّة دفاعيّة نفسيّة ضروريّة لإعادة التوازن النفسيّ في حالة الشعور باليأس والوحدة. يصبح الشعر ملاذها من الصراع المتأزّم بين طموحها "أشواقها" و محدوديّة التحقّق "آفاقها"، كما يتحوّل إلى آليّة لتجسيد المأساة "أشواق عمر ذبيح"، حيث الكتابة الشعريّة تصبح مكانًا استعاريًّا معادلًا لحالة الهدوء والخشوع والسكون، ولكن، وفي بعد إضافيّ فإن "ديوان الشعر" يصبح أيضًا البصمة الخاصّة للشاعرة، و"نشيد الوجود" أو المانترا (mantra) خاصّتها وبوصلة حياتها، بل هو الشاهد الذي سيردّد صداها بعد رحيل الشاعرة ليخبر قصّتها، ويحكي حكايتها، ويشهد على عصرها؛ بهذا المعنى يصبح مفهوم الشعر لدى الشاعرة في هذه القصيدة متحوّلًا

[1] Zeidan 1995, 170.

من أداة ذاتيّة آنيّة إلى شاهد ممتدّ عبر الزمان على السيرة الخاصّة والعامّة، وأداة لتأريخ الأرشيف الشعبيّ:[1]

وأطرق رأسي
بوحشة يأسي
وفي الروح تصخب أشواقها
وفي النفس ترعد آفاقها
وأفزع للشعر سلوة روحي
أصوّر أشواق عمر ذبيح..
فيهدأ حسّي
وتخشع نفسي
وتسكن لهفة روحي الشريد
[...]
بفنّي وشعري وألحان عودي
أصارع آلام عمر شهيد
وهذا نشيدي
نشيد وجودي
سيبقى ورائي صداه يعيد:
حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود!

إذا كان الشعر خلاص فدوى طوقان رغم الألم، ومكانًا لتحرير المشاعر، فإنّه يصبح بذورًا لخطاب تحرّريّ حين يغدو "ديوان شعر" منشورًا في الخمسينيّات. لذا فإنّنا سنرصد

[1] طوقان 1988، 46–52.

هذا الخطاب وتحوّلاته، ويتركّز عملنا هنا دخول "الغرفة الخاصّة" وعلى فحص طرق توظيف شاعرات للأدوات الشعريّة القائمة للتعبير عن خطاب التحرّر، المتعلّق بمفهوم الكتابة لديهن.[1]

اخترنا قصائد لثلاث شاعرات من فئة جيل واحدة وفترات وأنماط كتابة مختلفة تمتدّ عبر ثلاثة عقود من سبعينيّات القرن الماضي حتّى العقد الأول من القرن الحالي، برزن في تسعينيّات القرن الماضي وبداية الألفيّة الحاليّة على الساحة الأدبيّة. سنقدّم في هذا المقال قراءة تراكميّة للقصائد مع الاهتمام بالوقوف على الأدوات الشعريّة وطرق توظيفها في إنتاج الدلالة، ومن خلال ذلك تقصّي الخطاب التحرّريّ ومفهوم الكتابة. قصيدة "تحد" للكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي (ولدت 1953) وقصيدة "وقفات" للشاعرة العراقيّة وفاء عبد الرازق (ولدت 1952)؛ وقصيدة "أنا وحدي القطة هنا" للشاعرة الإماراتيّة ميسون صقر القاسمي (ولدت 1958).

قصيدة "تحدٍّ" لأحلام مستغانمي: الكتابة رحلة تمرّد

صدرت قصيدة "تحد"[2] ضمن ديوان مستغانمي الأوّل **على مرفأ الأيّام** عام 1972، وقد ذكر في عتبة الديوان أنّ قصائده كتبت بين عامي 1969-1970، اعتبر النقّاد ظروف إطلاق هذا الديوان في المشرق، وفي بيروت تحديدًا، سببًا في "نجوميّة" أحلام مستغانمي.[3] ولعلّ البعض رأى في كتابات أحلام بالعربيّة في السبعينيّات، وعملها في الإذاعة ضمن برنامجها "همسات" تحرّرًا للغة العربيّة في الجزائر من صورة نمطيّة إلى صورة الشاعر، في بلد كانت مظاهرها الثقافيّة والحياتيّة مُفرنَسة إلى حدّ كبير. جاءت مستغانمي أيضًا لتغيّر من صورة الكاتبة الأديبة باللغة العربيّة في المخيال الجزائريّ أولاً، وهو الذي كان يرى فيها المرأة التقليديّة، وبأنّ

[1] راجع: شعبان 2000، 71-88.

[2] مستغانمي 1972، 3-4.

[3] انظر: حرّار 2018، 84.

صورة التحرّر مرتبطة فقط بالكاتبات باللغة الفرنسيّة من أمثال آسيا جبّار، ونادية قندوز، ومريم بان وغيرهن.[1]

انتقلت مستغانمي في السبعينيّات إلى فرنسا ثمّ إلى بيروت، حيث عُرفت مستغانمي لاحقًا في التسعينيّات كروائيّة من خلال أهمّ رواياتها **ذاكرة الجسد** 1993، ولعلّنا نستذكر في هذا المكان الضجّة التي أحدثها البعض بادّعائهم أنّ مستغانمي لم تكتب الرواية بنفسها، بل إنّ كاتبها رجل. هذا الادّعاء كان كفيلًا بكشف أجواء التلقّي النقديّ السائدة في التسعينيّات كما يصفها ردّ مستغانمي: "إنّ الذهنيّة المريضة التي تجعل من شاعرين في مستوى نزار قباني وسعدي يوسف يتعاركان دون علمهما على رواية تنسبها الصحافة كلّ مرة لأحد منهما هي ذهنيّة تحتاج إلى الرثاء والشفقة أكثر من الشكوى والمبارزة"[2]

تمثّل قصيدة "تحدٍّ" انشغال صوت الشاعرة أمام التحدّيات الكبرى الفكريّة والسياسيّة والمجتمعيّة؛ ولذا فإنّها توظّف منذ البداية العنوان اللافتة،[3] فعنوان القصيدة في اسميته وتنكيره وفرديّته يكرّس في ذهن القارئ مزيدًا من دلالته التي تشير إلى المواجهة والفردانيّة والصراع، والتحليق خارج السرب؛ في نفس الوقت يمكّنه ذلك من امتصاص دلالات واتّجاهات عدّة في تحديد نوع التحدّي. خلال استكشاف النصّ سنجد الأفعال بضمير

[1] الزاوي أمين، "أحلام مستغانمي: كيف تتشكّل نجمة؟"، الخميس 1 أكتوبر 2020، أندبندنت عربيّة، متاح على الرابط:
https://www.independentarabia.com/node/156136/%D8%A2%D8%B1%D8%A7%D8%A1/%D8%A3%D8%AD%D9%84%D8%A7%D9%85-%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%85%D9%8A-%D9%83%D9%8A%D9%81-%D8%AA%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%84-%D9%86%D8%AC%D9%85%D8%A9%D8%9F

[2] متاح على الرابط: http://www.alhayat.com/article/1049294

[3] الجوه 1999، 84.

المتكلّم[1] التي تعجّ بها بدايات الأسطر الشعريّة تدعم قراءتنا الأوليّة للنصّ: "أعلنتُ"، "أحطّم"، "أحرّر"، "سأبقى"، هذه الفعليّة التي تدلّ على الحركة والتغيير والصمود، تأتي تعبيرًا عن حراك الأنا وتمرّده مقابل "الجميع"، وعن الصوت المنبريّ الخطابيّ بضمير المتكلّم.

توظّف الشاعرة الجريان الشعريّ المعهود لرفع درجة فعّاليّة المتلقّي إلى حدّها الأقصى، وذلك عبر المزج بين تقنيّة الجريان اللغويّ والبداية اللغويّة المسيطرة[2] لإحداث التأجيل الدلاليّ، تبدأ الشاعرة القصيدة بـ الإشارة السببيّة "لأنّي" كتكرار صدارة (anaphora) في فواتح الأسطر الشعريّة خمس مرّات، ممّا يشير إلى العلاقات اللغويّة التضمينيّة السببيّة التي تربط أسطر القصيدة حتّى نهايتها، ويتوّقع القارئ أنّ المتكلّم سيوافيه بالنتيجة في كلّ سطر تال، إلّا أنّ النصّ يؤجّل جواب "لأنّي" الافتتاحيّة و"لأنّ" الثانية والثالثة حتّى السطر الثاني عشر.

1. لأنّي رفضت الدروب القصيرة
2. وأعلنت رغم الجميع التحدّي
3. وأنّي سأمضي
4. لأعماق بحر بدون قرار
5. لعلّني يوماً
6. أحطّم عاجيّة الشهريار
7. أحرّر من قبضتيه الجواري
8. لعلّني يا موطني رغم قهرك
9. أعود بلؤلؤة من بحاري

تعتمد الشاعرة النبر المرتفع كتعبير عن الرفض، التحدّي المعلن، المغامرة الفردانيّة والاكتشاف، حيث يشكّل الفعل "رفضت" في السطر الأول متزامنًا مع الفعل "أعلنت" في السطر الثاني قوّة دلاليّة وإيقاعًا عالي النبر، ويقابلان الموروث الفكريّ العامّ النمطيّ

[1] بنمسعود 1994، 94.

[2] فحماوي- وتد 2013، 293.

والمألوف المرموز إليه بتوظيف إشاريّ مضادّ للمرجعيّة التناصيّة "الدروب القصيرة" و"رغم الجميع"؛ فالبرسونا (persona/ المتكلّم في القصيدة) ترفض درس "ليلى الحمراء" المُحال إلى قصّتها، وترفض سلوك الدروب النمطيّة المضمونة والخالية من المخاطر والتحدّيات، فهي ستكون خالية من المغامرات والمعرفة والنضج، وترفض معها سبل النفاق الاجتماعيّ والوصول السهل، بل تؤكّد على الاستمراريّة والصمود من خلال الفعل "سأمضي" في السطر الثالث. لكنّ الانزياح التضمينيّ في السطر الرابع يحوّل اتّجاه المعنى، فيكتسب الفعل "سأمضي" معنى الاستغراق والإيغال والمغامرة التي قد تحتمل الموت كما تحتمل النجاة، فاتّجاهها نحو القاع وليس نحو الأفق، في أعماق بحر دون قرار، كتحدّ لا سقف له. وتشير "الأعماق" إلى داخل البرسونا، ممّا يعني أنّ التحدّي الأوّل التحرّري هو داخليّ.

في استخدام "لعلّني" و "يومًا" في السطر الخامس إشارات إلى أنّ نتيجة هذا التحدّي غير مضمونة أو قريبة، واحتمالاتها ليست قويّة ولا مؤكّدة، بل هي أشبه بمغامرة اكتشاف للذات مفتوحة أمام الجميع. تأتي الأسطر 6-8 لتشير إلى تلك النتيجة المنشودة: فالسطر السادس يثير في ذهن القارئ الحمولة الثقافيّة للإشارة المعرّفة "الشهريار"، تعريفها بأل التعريف يقوّض دلالتها التقليديّة كاسم علم يحيل إلى قصّته، ويصبح التناصّ استدعاء للعامّ عبر التعريف اللغويّ؛ فالشهريار لا يشير إلى ظالم المرأة فحسب، بل هو كلّ قاهر وسلطويّ فردًا أو منظومة، وهو أيضًا السلطة السياسيّة وأيضًا الاستعمار الاحتلاليّ؛ في حين استخدام مفهوم التحطيم الذي يمكن أن يحيلنا إلى مرجعيّة تحطيم الأصنام دينيًّا، إلاّ أنه يوظف هنا بطريقة مغايرة فـ"عاجيّة" إشارة تجمع بين الصلابة والقوة وبين الترفّع، ترفّع السلطة عن الشعوب وترفّع "المثقّفين" عن الاشتباك، وتحطيم هذه العاجيّة يأتي بانغماس البرسونا واشتباكها بهذه الهموم. وهذا الخطاب المتمرّد يظهر مفهوم التحرّر بالتحطيم أولًا، تحطيم كلّ قهر والثورة عليه، عبر الاشتباك بالكتابة، رغم إدراك صعوبة ذلك لأنّ العاجيّة الصلبة غير قابلة للتحطّم بسهولة، لكنّنا نرى في فعل التحطيم إشارة استباقيّة (trigger) لفعل لاحق متوقّع أن يحدث القصيدة.

وبهذا المعنى فإنّ "تحرير الجواري" يقوّض المعنى السطحيّ التقليديّ، فهو ليس تحريرًا للمرأة في سياق ضيّق،[1] بل هو تحرير بكلّ الأبعاد السابقة. ونلاحظ استخدام "قبضتيه" للإشارة إلى قوّة القهر والعبوديّة، ممّا يفسر للقارئ -بالعودة للسطر الخامس-استخدام "لعلّني يومًا" للإشارة إلى صعوبة هذا التحرير الذي تخوضه البرسونا. أمّا السطر الثامن فهو يؤكّد الدلالات السابقة فـ "موطني" و "قهرك" تتضمّنان السياسيّ والاجتماعيّ والفكريّ، مع الأخذ بعين الاعتبار نضال النساء الجزائريّات في خمسينيّات وستينيّات القرن الماضي خلال الثورة الجزائريّة، وعذاباتهن المزدوجة اجتماعيًّا وسياسيًّا، وانعكاس ذلك في الأدب،[2] بالإضافة إلى المنظومة الأدبيّة السائدة في سنوات السبعين في الجزائر، كلّ ذلك يؤكّد أنّ الصراع والتحدّي ليس ضيّقًا بين امرأة ورجل. رغم غياب الإشارة إلى شهرزاد مباشرة في القصيدة، إلاّ أنّ الإشارة "الشهريار" توحي ضمنيًّا بصوت شهرزاد المتضمّن في صوت البرسونا، وتصبح بهذا إشارة بليغة إلى قوّة الأدب ذاته في خطاب التحرّر من الواقع القاهر.

ينسجم هذا التأويل أعلاه مع الإشارة الإحاليّة "لؤلؤة من بحاري" التي تشير إلى النتيجة المرجوّة كالتغيير السياسيّ أو الاجتماعيّ أو المنجز الفكريّ والأدبيّ، حيث تتعزّز دلالة المنجز الأدبيّ العربيّ أكثر حين يربط القارئ "لؤلؤة"[3] بالإحالة إلى البيت الشعريّ الشهير للشاعر حافظ إبراهيم (1872-1932): "أنا البحر في أحشائه الدرّ كامن- فهل سألوا الغوّاص عن صدفاتي"، يتخاطب هذا مع سيرة الشاعرة الجزائريّة التي أصرّت على الكتابة بالعربيّة وليس بلغة مستعمرها، ولكن على طريقتها، وبهويّة كتابة تخصّها تختلف عن الكتابة السائدة في تلك المرحلة:

[1] حول التوظيفات لصورة شهرزاد، انظر:

Malti-Douglas, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing.* New Jersey: Princeton University Press, 1991.

[2] راجع: Cooke 1997, 161;146-160

[3] قارن: رواية **اللؤلؤة** (1947) للكاتب الأمريكي جون ستاينبيك John Steinbeck (1902-1968)

10. لأنّي صرخت أريد الحياة
11. لأنّي وقفت أمام الغزاة
12. قراصنة البحر ثارت عليّ
13. تحاصر كلّ سبيل إليّ
14. تمزّق كلّ شراع لديّ

توظّف الشاعرة مفردات من عالم الحمل والولادة للتعبير عن إرادة الحياة مقابل حالة الحصار كما في الأسطر أعلاه، حيث صرخة إرادة الحياة في السطر العاشر تعيد القارئ إلى صرخة الميلاد، ممّا يشير إلى أنّ هذا التحدّي ليس رفاهيّة فكريّة بل هو ضرورة وغريزة، كما هو الوقوف أمام الغزو الفكريّ والسياسيّ والإنسانيّ؛ لكنّها أيضًا تحيلنا إلى قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابيّ (1909- 1934) فيتعزّز المعنى التحرّري بمفهومه السياسيّ.

في السطر الثاني عشر يكتمل القالب اللغويّ للسطر الأوّل "لأنّي" للمرة الأولى. فكلّ ما ذكر سابقًا هو سبب لمحاصرة البرسونا (persona) من قبل "قراصنة البحر" والحصار البحريّ أقوى من الحصار البرّي وأشدّ، فهي عالقة في حصار ممّن يُعتبرون رمزًا للثورة "القراصنة"، ولا يمكنها الحركة والانطلاق نحو وجهتها وغايتها "تمزّق كلّ شراع لديّ". ثورة القراصنة وعدم دعمهم لها أمام الغزاة يحمل أيضًا إشارة ضمنيّة إلى رواية **مدينة القراصنة: حكاية جزائريّة** (1874) حيث إيحاء بازدواجيّة التحدّي، فشراعها الذي يمثّل الاستقلاليّة والحريّة والهويّة الخاصّة مهاجم من المؤسّسة السياسيّة ومن المستعمر، ولهذا فإن التحرّر يجب أن يكون مزدوجًا، فلا تحرّر سياسيًّا دون تحرّر فكريّ وفق النصّ؛ خصوصًا أن عمليّة التمزيق المشار إليها تحمل في طيّاتها إشارة إلى تمزيق أفكارها وكتاباتها، وإلغاء لدربها ولنصّها المختلف.

15. لأنّي جهلت دروب النفاق
16. وأهملت عند ابتداء الطريق
17. سبيل التجارة باسم القيم

18. وكنت أناشيد أعلى القمم
19. يحاصرني كلّ يوم قزم
20. لأغدو شراعًا بدون هويّة
21. لأنّ الكواليس تغتال صوتي
22. وأنّي أنادي بدون صدى
23. لأنّي ...

يعود القالب اللغويّ "لأنّي" في السطر الخامس عشر ليكرّر نفس الوظيفة السابقة، وليكتمل لغويًا في السطر التاسع عشر. ويظهر الترابط بين تكرار فكرة "دروب النفاق" و"التجارة باسم القيم" وبين السطر الأوّل "الدروب القصيرة"، لكنّ توظيف الفعلين "جهلتُ" وأهملتُ" يأتي بطريقة مقوّضة للمعنى الأصليّ؛ فالجهل والإهمال هنا فعلان مقصودان بوعي من الشاعرة، لأنّ الفعل المرجو يتمثّل بالمنجز النصيّ "أناشيد" الذي يحمل في طيّاته معنى الغاية ومعنى النشيد/الشعر. بالإضافة إلى التلويح مرّة أخرى بقصّة بطلتها أنثى "بيضاء الثلج" بشكل مقوّض للمرجعيّة؛ فالقزم يحاصرها لا يساعدها كما في القصّة الأصل، وهو يتماثل مع اختيارها في السطر الأوّل للدروب الطويلة وليست القصيرة. تمثيل المعيق بالقزم[1] هو أيضًا تشويه له (grotesque) ليتقابل بشكل تضاديّ مع سعي البرسونا نحو "أعلى القمم" في تمجيد لها؛ وهنا تتجلّى الموسيقا الشعريّة وإيقاعاتها في خدمة الدلالة، عبر القافية الوظيفيّة متنافرة الدلالة، لإظهار الفارق الأخلاقيّ بين البرسونا وبين القزم الذي يحاصرها ليلغي هويّتها. توظيف القافية الوظيفيّة المتناقضة دلاليًّا وتناصّ التضادّ أعلاه يأتيان للتعبير عن حدّة صراع الهويّة الخفيّ والمعلن.

[1] توظف مستغانمي "الأقزام" في أكثر من قصيدة لها بشكل يتعارض مع قصة الأقزام وبيضاء الثلج، راجع على سبيل المثال في نفس الديوان: قصيدة "مسيرة الأقزام": (ما أتفه الحياة/ إذ يحمل الأحياء ميتًا... أعظم من مساحة الوجود!/ للمرّة العشرين بعد الألف/ أصلب في الظهيرة/ وتخرج الأقزام في مدينتي/ تحمل فوق رأسها/ ضفيرة... ضفيرة/ تهتف في جنازتي/ لتدفن الشاعرة الصغيرة/ ولتقطع الضفيرة الأخيرة للمرة العشرين بعد الألف/ أموت قبل موتي/ في موطن المدافن الكبيرة) راجع: مستغانمي 1972، 20.

في السطر الواحد والعشرين تتجلّى ازدواجيّة الألم والصراع في قمّتيهما عبر الفعل "تغتال"، تتناغم دلالة الكواليس مع هذا الفعل لأنّه عادة ما يستعمل بصبغة سياسيّة، ووجود الكواليس يدلّ على التباين بين المصرّح به في المسرح السياسيّ والأدبيّ والاجتماعيّ، وبين ما يحدث من ممارسات في الكواليس؛ يتمّ اغتيال صوتها حتّى لا تتردّد أفكارها ولا يكون لها صدى وتأثير واسع، فصوتها مغتال بشكل مستمرّ عبر الفعل المضارع.

24. ولكنّي رغم كلّ اغترابي
25. سأبقى على مهرة من عذابي
26. وأزرع في العمر ضوء الشباب
27. وعند بداية كلّ احتراق
28. أموت أنا ويظلّ الحريق ...

تشكّل الأسطر الخمسة الأخيرة نهاية[1] النصّ من خلال وحدة لغويّة متماسكة تقوّض بداية النصّ بأسلوبيّتها اللغويّة؛ فمقابل تدفّق "لأنّي" السببيّة توظّف الشاعرة قوّة "لكنّي" الاستدراكيّة. كما ونلاحظ توظيف البنى الإيقاعيّة في خدمة الدلالة: فالتجانس الإيقاعيّ الصوتيّ بين "اغترابي" و"عذابي" يقابله التنافر الدلاليّ مع "الشبابِ"، كما نلاحظ التجنيس الصوتيّ بن "الحريق و "الاحتراق" والتنافر الدلاليّ بينهما؛ بالإضافة إلى استعمالها لأفعال تشير إلى الحياة والولادة وزمن الاستقبال: "سأبقى" و"أزرع"، فإنّ الشاعرة تستثمر إشارات تنتمي لحقل دلاليّ واحد، ولكنّ توظّفها لدلالة مغايرة: "ضوء"، احتراق"، "حريق". ولا يغيب عن القارئ أنّ الشاعرة تؤكّد على الذات الأنثوية[2] وملامحها. لغويّا، فقد اختارت مفردة

[1] نعني هنا بالنهاية (Ending) الوحدة الأخيرة التي يمكن تحديدها في العمل الأدبي (راجع: Whiston 1986, 397)، وهي تشكّل النهاية النصيّة الفعليّة للعمل الأدبيّ. (راجع: Torgovnick 1981, 6). هي إذن تلي شيئًا آخر بحكم الضرورة أو تأتي كنتيجة عادية لا يلحق بها شيء. (انظر: Allan 1986, 199). ويمكن القول إنّ النهاية محكومة بجسد النص، ونتعامل معها هنا من خلال تحديدها مكانًا وشكلا ونوعًا، وتحديد دورها في العلاقات الداخليّة النصيّة.

[2] راجع: Taha 2007, 204- 207.

"مهرة" رغم أنّها مهرة من العذاب، لكنّها في بداية المسيرة والعطاء والخصوبة وهو ما يتلاءم مع الفعل "أزرع" بضمير المتكلّم. تتجلّى صورة الفروسيّة الأنثويّة من خلال "سأبقى على مهرة" وهي ليست بعيدة عن صورة الفارس التقليديّ، لكنّها فروسيّة قوامها الأساس فعل الكتابة وخطاب التحرّر.

أمّا الفعل "أموت" الذي يركّز على فاعله عبر الضمير المنفصل المؤكّد "أنا"، فهو فعل يتناقض ظاهريًّا مع المفردات السابقة له: "عمر" و "شباب" و "مهرة". لكنّ الموت يتعلّق بالانبعاث من جديد لارتباطه بالفعل التامّ "يظلّ"، ولا شكّ أن استخدام الفعل المضارع في الحالتين يشير إلى استمراريّة غير منقطعة. كما يستدعي هذا الاحتراق الفعل "أحطّم" الذي اعتبرناه فعلًا استباقيًّا (trigger) ليكتمل فعل التغيير والتطهير من السطر السادس.[1] كما "الاحتراق" يستحضر مرجعيّة أسطوريّة لطالما استخدمهما الشعراء العرب "أسطورة العنقاء"[2] وهي وجه إضافيّ لتوظيف اللغة الأنثويّة، الاحتراق في القصيدة يحدث، وهو إشارة للتمرّد وشكل آخر من التحطيم، والبرسونا تموت فداء لبقاء الحريق، فداء للتحرّر وللثورة الفكريّة والاجتماعيّة والأدبيّة، لكنه موت ممتدّ قوامه المضارع المستمرّ (أموت) وهو ينسجم مع موت العنقاء الأنثى التي تخرج من رمادها شرانق جديدة. من هنا فإنّ فكرة التحرّر تتجلّى وفق القصيدة بالاشتباك الذي يعني في نهاية الطريق التضحية والفداء المتواصل، والبرسونا تقدّم نفسها في هذا الدور دون تردّد كفارسة للتجربة.

[1] {قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ (68) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ (69) وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ (70)}. (الأنبياء: 68- 70)

[2] على سبيل المثال، انظر استخدامه لدى عبد الوهّاب البياتي (1926-1999) في قصيدة "مرثية إلى خليل حاوي" (راجع: البياتي 1989، 9-7.)، ولدى فدوى طوقان (1917-2003) في قصيدة "حياة" راجع: طوقان 1988، 46 –52.

قصيدة "وقفات" للشاعرة وفاء عبد الرزّاق: الكتابة ولادة من الذات

صدرت هذه القصيدة تحت عنوان "وقفات" ضمن ديوان **للمرايا شمس مبلولة الأهداب** (2000) للشاعرة العراقيّة وفاء عبد الرزّاق، وقد برزت الشاعرة بكتاباتها للشعر الشعبيّ العراقيّ، وفي نهاية تسعينيّات القرن الماضي مع ديوانيْها الصادرين عام 1999 **هذا المساءُ لا يعرفني**، وديوان **حين يكون المفتاحُ أعمى**. تقول الشاعرة ابنة البصرة التي غادرتها عام 1971 إلى منفى طوعيّ في لندن عن هذا الديوان بأنّه" منذ العنوان هو في جلّه محاكاة للنفس، كأنّني أقف أمام المرآة، كأنّني أتكلّم مع أنثى أخرى: أخاطب نفسي، ونفسي تخاطبني في حواريّة".[1]

اخترنا من هذه القصيدة القسم الأوّل المعنون برقم (1). مكتفين بوقفة واحدة من ثلاث وقفات. يبدو العنوان محايدًا لغويا،[2] فهو يعبّر عن الظاهر الموضوعيّ والباطن الذاتيّ؛ لأنّ "وقفة" توحي بدلالات ظاهريّة مختلفة كوقفة مؤازرة، وقفة الحداد، وقفة احترام، وقفة تخليد ذكرى، وقفة احتجاج وغيرها؛ لكنّها في الباطن تؤدّي وظائف ذاتيّة كالتمهّل، التفكّر، المحاسبة والمراجعة والقرار والتأمّل.

تصنع هذه القصيدة إيقاعها بطريقتها الخاصّة مستخدّمة البنى الصوتيّة، الإيقاعيّة أو الصياغات اللغويّة. مثل الاعتماد على صوت حرفي الحاء والقاف. والإكثار من إيقاعات المّد: "كروم"، "الروح" والشدّ مثل: "أتشوّق"، "أشذّب"، "أروّض"، أو في توظيف الصياغات الشرطيّة الزمكانية: "حيث"، "حين". كما وتبدأ ثلاثة عشر سطرًا من العشرين بفعل مضارع بضمير المتكلم، كثير من هذه الأفعال أفعال فاعلة إيقاعيّة تتحرّك بقوّة في حيّز مكانيّ مثل:

[1] https://www.youtube.com/watch?v=blV1dq4vxfk

[2] العنوان المحايد (neutral title) هو أبسط أنواع العناوين، يهدف فقط لتسمية العمل أو السير وفق عادة "تسمية" العمل. لكن لا يعني ذلك أنّها لا تحتوي على قدرة جماليّة، فمجرد وجود عنوان يمنح العمل طاقة فنيّة مختلفة، كما أنّ مجرّد تخيّل العمل بعنوان مختلف عن العنوان الحالي يجعلنا نستدلّ، على قدرة هذه العناوين الجماليّة، لأنّ وجود أيّ عنوان آخر سيؤثّر على محتوى العمل. راجع: Levinson 1985, 34.

"أصعد"، "أدخل"، "أتجاوز"، "أفرّ"، "أقف". هذا الإيقاع الخاصّ والذاتيّ يتماثل مع الخطاب الخاصّ والذاتيّ الذي تبنيه القصيدة مضمونيًّا.

1. أصعدُ حيث أشجارُ حزني
2. أدخلُ زهرةً ترقصُ على مرأى الريح
3. وأسمع صوتًا هادئًا
4. أتقبّلُ هدوءه

يلاحظ القارئ في سطري البداية تكريس الإشارات اللغويّة التي تشير دلاليًّا إلى الحيّز المكانيّ الذاتيّ، مثل: "أصعد"، "أدخل"، "حيث". لكنّ القارئ يلاحظ أيضًا صورة الإرداف الخلفيّ في السطرين: فالفعل "أصعد" يُستخدم للتعبير عن الانتقال من الأسفل إلى الأعلى محمّلاً بمعنى الارتقاء والجهد الذهنيّ والنفسيّ والبدنيّ. إلّا أنّ كلمة "حزني" تعيد القارئ إلى الفعل "أصعد" لقراءته مرجعيًّا؛ فالصعود يتعالق مع عدد من المرجعيّات الدينيّة الروحيّة: كالفكرة المسيحيّة لصعود المسيح، وصعود يوسف من جبّه؛[1] وكلاهما تصبّان في فكرة النموّ الروحيّ والفكريّ من خلال تجربة العذاب النفسيّ، أو الألم الجسديّ، ممّا يؤكد أنّ المقصود بالفعل "أصعد" ليس الصعود النفسيّ والبدنيّ والفكريّ فحسب، بل أيضًا الصعود والنموّ الروحيّ، ممّا يعني أنّ الاستعارة "أشجار حزني" تشير إلى كثافة وعلوّ هذا الحزن وإثماره، ومن هنا فإنّ التجربة التحرّريّة التي يرمي إليها الخطاب هي تجربة ذاتيّة في محورها.

على ضوء قراءتنا للسطر السابق فإن الفعل "أدخل" في السطر الثاني ينزاح عن معناه المعهود؛ فالدخول هنا يعني الخوض، فـ"زهرة ترقص" في السطر التالي تؤكّد على أنّ أشجار الحزن مزهرة ومنتجة، ولا تحمل المعنى السلبيّ المعهود للحزن. وعمومًا فإنّ إزهار الأشجار يسبق موسم الإثمار، بالإضافة إلى أنّ الرقص ليس فقط للتعبير عن المشاعر الإنسانيّة

[1] {فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ} (يوسف: 15)

المتباينة كالفرح والحزن،[1] بل هو لغة اتّصال وتواصل عند بعض الكائنات كالنحل، ويستخدم في طقوس التصوّف وحلقات الذكر[2]. هذه الرقصة "على مرأى الريح" تحمل معنى التحرّر والحريّة والفطرة غير المقيّدة، والتحضّر للإنتاج.

5. أحمل أبجديةً تذهب عميقًا
6. حيث البذرةُ الأولى

تتكثّف في الأسطر أعلاه الدلالة الميتا-شعريّة ومفهوم الكتابة، حيث الإحالات الكونيّة تسير في ثلاثيّة اللغة، الولادة والحيز. تحمل الإشارات "أبجديّة"، "الأولى" تلميحًا للمستوى الميتا -شعريّ، كما تدلّ على البدايات والأصالة والبُعد اللغويّ. أمّا الإشارات "أحمل"، "البذرة الأولى" فهي تكرّس دلالة الحياة والحمل والولادة والعودة إلى الفطرة؛ هذه الإشارات مجتمعة تتعالق مع إشارات تدلّ على الحيز/الفضاء المكانيّ غير المحدود، مثل: "حيث"، "عميقًا"، ومع الجملة الفعليّة الوصفيّة "تذهب عميقًا"، لتكوّن معنى كونيًّا، وتجعل من اللغة والكتابة حيّزًا إضافيًّا للحياة والولادة، لتصبح التجربة التحرّرية متعالقة أوّلًا بالكتابة.

7. وحين أتشوّق للهبوط إلى مرآتي
8. أتجاوزُ سجني وأُشذّب كرومَ الروح
9. أمنح نفسي احتواءَ البحر
10. وأروّض سطوته
11. أعرف أنّي أقف عميقًا
12. في فرحِ حُزنٍ
13. وابتهاجِ بكاء

[1] قارن مع فكرة الرقص كتعبير عن الألم الموجودة في التراث الشعريّ يجسّدها مثلًا بيت المتنبي (915م-965م) "لا تحسبوا رقصي بينكم طربًا فالطير يرقص مذبوحًا من الألم".

[2] حول الرقص الصوفيّ والنموّ الروحيّ وعلاقة ذلك بالعاطفة راجع Erzen 2008، متوفّر على الرابط: https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=514

في الأسطر أعلاه يتبلور مفهوم التحرّر الذي يأتي من الذات نحو الذات؛ إذ يلحظ القارئ في هذه الأسطر تكثيفًا للمفردات التي توحي بحيز زمكانيّ مرتبطة بفعل ذاتي: "حين أتشوّق"، "مرآتي"، "أتجاوز سجني"، "أشذّب كروم الروح"، "أمنح نفسي". حين يبحث القارئ عن الطرف الآخر للفعل "أتشوّق" يجد نفسه بشكل مفارِق أمام "الهبوط"، فالتشوّق هو عادة مرتبط بالبعيد وبالطموح وبالعلوّ، ونجد أنّ الهبوط هنا يقابل الفعل "أصعد" في السطر الأول من القصيدة، لكنّه ليس عودة إلى ذات النقطة، لأنّ الفعل "أدخل" في السطر الثاني أدخلَ البرسونا نحو العمق، فالهبوط هنا هو المزيد من الإيغال في العمق وليس خروجًا معاكسًا لفعل الصعود. ويكتشف القارئ أنّ الآخر ما هو إلّا البرسونا ذاتها التي "ترتقي" عبر أكثر من مرحلة تسميها بوضوح: الأولى هي التحرير: "أتجاوز سجني، الثانية هي التجدّد: "أشذّب كروم الروح"، والثالثة هي التحرّر وتكوين الهويّة: "مرآتي".

إذن فالتشوّق يرتدّ نحو الذات وليس خارجها، كذلك الأفعال: "أشذّب"، "أروّض"، و"أعرف" كلّها أيضًا ترتدّ إلى الذات. بالإضافة إلى ذلك "أمنح نفسي احتواء البحر" يدلّ على الاكتفاء بالذات لسعتها وعمقها. لا شكّ أنّ القارئ سيتنبّه للتقابلات عبر توظيف الإرداف الخلفيّ: "فرح حزن"، "ابتهاج بكاء". وهذا التوظيف يخدم التعبير عن حالات شعوريّة ليست أحاديّة الاتّجاه، بل تستمد توازنها من تناقضها، وتكاملها من الذات نفسها التي تحمل جميع هذه الأوجه.

14. أفرُّ من فضيلة ألم وألتجئ
15. إلى صرخةٍ في أحشائكَ
16. لأنّي أرغب أن أرهفَ السمع
17. وألهثَ بسرّية غامضة
18. لا شيءَ أجملُ من صفاء ساعةٍ
19. أنتَ فيها
20. أنجو مني

21. وأقف دقيقةً واحدةً تحت الشمس

تعجّ الأسطر أعلاه بالإشارات إلى الحيز المكانيّ مثل: "أفرّ"، "ألتجئ"، "أحشائك"، كما يلاحظ القارئ تلميحات جسديّة- نفسيّة توظّف للإشارة إلى ولادة جديدة: "صرخة"، "فضيلة"، "ألم"، "أحشائك"، "أرغب"، "ألهث"، "سريّة غامضة". كما يلاحظ القارئ أيضًا تكثيفًا لتوظيف التراكيب التي تعتمد على الحقول الدلاليّة المتناقضة مثل: "فضيلة ألم"، "أفرّ/ ألتجئ"، "سريّة غامضة/صفاء"، هذا التناقضات لا تعني الصراعات بالضرورة، لأنّها تتصالح في بوتقة واحدة بعد عمليّة التحرّر الذاتيّ والتطهير عبر الفعل "أنجو مني".

نهاية القصيدة النصيّة تتماثل مع انتهاء تجربة البرسونا واكتمالها، حيث الشمس تؤكّد معنى الجفاف من احتواء البحر، يلمّح هذا الجفاف إلى الحقيقة/ الكشف/ الانكشاف/ الحياة/ الإثمار والخصب والتحرّر. وهو ما يعيدنا إلى عنوان الديوان **للمرايا شمس مبلولة الأهداب**، ويقف هنا القارئ أمام تساؤلين: الأول: هل الوقوف "دقيقة واحدة": هو وقفة حداد على الذات، أم وقفة احتفاء بولادة الذات عبر الكتابة، أم هي دقيقة استمتاع بالحريّة بعد التحرّر من سجن الذات والجسد والماضي؟ والتساؤل الثاني" من هو «أنتَ» في السطر التاسع عشر؟ أهو الذات نفسها، أم الكتابة، أم الرجل؟

للإجابة يمكننا القول إنّ التجربة التي تعيشها البرسونا تعادل تجربة الجسد واكتمالها، أو تجربة التوحّد الصوفيّة، لكنّه تعادل للإيحاء والاستعانة بهما التعبير عن غيرهما؛ فرغم أنّ جميع الإمكانيّات ممكنة، إلّا أّن النصّ في سطره الأول يقود القارئ نحو الميتا كتابة من خلال الإشارة "أبجدية"، ليبقى في ذهن القارئ أنّ تلك التجربة التي خاضتها الذات، تنغمس وبشدّة بفعل الكتابة كوسيلة للوصول إلى دقيقة من الحريّة والإنجاز تحت الشمس[1]. وتصبح التجربة الجسديّة أو الروحيّة أدوات للتعبير عن تجربة الكتابة التي تخوضها الشاعرة ومن خلالها يأتي فعل التحرّر كنتيجة، لا كوسيلة، فهي تجربة متدرّجة في نضجها، وتتطلّب

[1] قارن مع مفهوم الكتابة عن هيلين سكسوس وعلاقته بالتحرّر الداخليّ: Cixous 1976, 876- 877.

الخوض في ترقية الذات: في تجاوز سجنها أولًا "أتجاوز سجني"، وفي تجديد نفسها: "أشذّب كروم الروح"، ولتصل إلى الثالثة وتكوّن هويّتها: "مرآتي".

القصيدة الثالثة "أنا وحدي القطّة هنا"[1] لميسون صقر: الكتابة فعل اختراق

صدرت هذه القصيدة عام 2007 ضمن ديوان **أرملة قاطع طريق** للشاعرة الإماراتيّة ميسون صقر القاسمي. لم يكن ديوانها الأوّل، بل سبقته أكثر من عشرة دواوين بالفصيحة والعاميّة، منها **البيت** (1992)، **السرد على هيئته** (1993)، **الآخر في عتمته** (1995)، **بالإضافة إلى** تجربة السرد الروائيّ في رواية **ريحانة** (2003)؛ فأصبح همّ الشاعرة –كما تقول- المواءمة بين السرد والشعر في لغة تخلص من موروثها الإيقاعيّ ولا تقع في حبائل السرد كسرد خالص، بل كتابة السرد باعتباره شعرًا، يحافظ على تلك الشعرة الفاصلة بين النثر وقصيدة نثر؛ فجاء هذا الديوان تتويجًا لتجربة فيها من النضج الكثير، "وكأنّ الديوان كشف للذات واغتسال من الماضي ومحاولة للتواؤم معه دون لغيه أو التعالي عليه" كما تقول الشاعرة.[2] أمّا عن العنوان فهي تقول إنه يعكس الخاصّ في حياتها والفقد المتكرّر، لكنّه يعكس أيضًا الموت في العالم العربيّ في تلك المرحلة:[3]

> *"كان هذا العنوان بالنسبة لي فاجعًا وجريئًا، وهو أقرب إلى أن يكون عنوانًا لعمل روائيّ أكثر منه عنوانًا لعمل شعريّ، لكنّني رأيت أنّ فكرة السرد الشعريّ تطغى على الديوان، بأكمله إضافة إلى أنّ هناك خيطًا غير ملحوظ لتتابع النصوص من الشخصيّ إلى العامّ يحمل الفجيعة والهمّ الإنسانيّ بكامله."*

عند قراءتنا لعنوان الديوان نجد أنّ مكمن قوّته في الحالة التي يصدّرها للقارئ منذ البدء، فهو يتضمّن -دون أن يصرّح- حالة من الموت أو القتل أو الفقد، تقابلها حالة من التأنيث والتذكير بين وجودين "أرملة" و"قاطع"، وحالة/علاقة من التوتّر والتحدّي المستمرّ

[1] صقر 2007، 74- 75.

[2] http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2007/Pages/myson_saqar.html

[3] http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2007/Pages/myson_saqar.html

بين الوجودين/ الموتين. أمّا عنوان القصيدة "أنا وحدي القطّة هنا" فهو يركّز على الذات من خلال الضمائر الموجودة فيه، وتصدّر الضمير المنفصل للعنوان. كما أنّ دلالة "وحدي" يمكن فهمها على أكثر من وجه متناقض: الحضور، القوة والضعف. وهي تحمل تلميحًا قويًّا إلى الجملة المركزيّة في هذا المقال "غرفة للمرء وحده"، ممّا يعني أنّنا ندخل هذه الغرفة عبر هذه القصيدة. كذلك اختيار "القطّة" يترك القارئ مع ثنائيّات متناقضة بين الأنوثة/الشراسة، والقوّة والضعف، الكسل والعمل، القدرة على الاستمتاع والقدرة على الدفاع عن النفس. وجود الإشارة الزمكانيّة "هنا" تدخل القارئ فضاء شعريًّا-سرديًّا مركزه علاقة هويّاتيّة بين «أنا» بزمكانيّة «هنا»، بكلمات أخرى هي علاقة الكتابة بهذه "الغرفة"، حيث يفتح الباب على قصيدة تبدو بأكملها لوحة شعريّة سرديّة، عمودها النثر الشعريّ، إيقاعها مبنيّ على توتّرات حرفي "القاف" و"الحاء" أو "الفاء" و"العين":

1. أَنا التي تَموء قَصيدتها
2. عند أَقدام الشّعر
3. أَنا وحدي القطّةُ هنا
4. التي تَلْعقُ جرحها
5. دُون تأفّفٍ
6. في الوقت الذي تَفّور القَهْوة فيه
7. في الخيمة
8. أقعد وَأكتحل بالإثمد

تركّز الأسطر أعلاه على تأنيث المعادل الموضوعيّ للتعبير عن الاكتفاء بالذات، حيث يصرّح النصّ لغويًّا بتأنيث صوت البرسونا صراحة[1] في السطر الأول عبر "أنا التي"،[2] وهو ما لم نجده في القصيدتين السابقتين، كما يصرّح بتعلّق المعادل الموضوعيّ (Objective correlative) بالمستوى الميتا شعريّ فيه من خلال "تموء قصيدتها" و "أقدام الشعر" في

[1] عن الصوت المؤنّث في النصوص السرديّة راجع: Taha 2007, 200-204.

[2] راجع: المتنبّي 1958، 332.

السطر التالي. فعلاقة القطّة/المتكلمّة بالشعر علاقة مركّبة تمتصّ معاني متداخلة كالتعلّق والاحتياج والترويض والتراتبيّة والتحرّر. من ناحية أخرى تظهر القطّة كمعادل موضوعيّ للمرأة الشاعرة؛ فهي "تلعق جرحها" وتقوم بالتطهير الذاتيّ للجرح، إضافة الجريان "دون تأفّف" يقوّي معنى الاكتفاء بالذات والقدرة على تجاوز الألم "وحدي"، لكنّه يتجاوز ذلك إلى معنى الكتابة التي تبني نفسها من داخل، وتغذّي نفسها من التجربة والتجريب.

يتقابل أيضًا هذا الاستهلال باستهلال بيت الفخر الشهير لأبي الطيّب المتنبّي (915 - 965) الذي يحمل أيضًا دلالة ميتا- شعريّة "أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبه- وأسمعت كلماتي من به صمم". هذا التقابل يستدعي منذ البداية إلى حيّز النصّ هويّتي كتابة مختلفتين حديثة وتقليديّة، أنثويّة وذكوريّة. خصوصًا وأنّ الجدليّة تتجّلى منذ الاستهلال بين "قصيدتها" و"الشعر" هي جدليّة أساسيّة في هذه القصيدة، فالشعر هو الميراث والموروث، الكلّ والعامّ، التاريخ والمؤسّسة، في حين القصيدة هي الذات وهي الفردانيّة والذاتيّة والبصمة الخاصّة الإبداعيّة.

لكن هذه البداية تشير إلى العلاقة العضويّة والنفسيّة غير المنقطعة بين الجديد والموروث، وتحيلنا إلى مقولة للشاعرة تتوافق مع هذا التوجّه " إنّ قصيدة النثر هي ابنة الموروث الشعريّ العربيّ في تجليه الأكثر فنيّة، لكنّ الكثير من الكتابات التي تكتب اليوم تكتب وكأنّها على قطيعة مع هذا الموروث وتتوجّه فقط إلى رؤية تجعل القصيدة ابنة بارّة للأدب الأجنبيّ، ومن ثمّ تكون كتابة سرديّة أقرب إلى القصيد المترجم"[1] الشاعرة تترجم فهمها هذا داخل القصيدة نفسها، ففي بحثها عن الجدّة وتحرّرها من عباءة الموروث تولد منه، فهي لا تشكّل قطيعة معه بل تحاوره، فالشعر سيّد القصيدة، والقصيدة قطّة "تحت أقدام الشعر" تبحث عن هويّتها وتفرّدها. خطاب التحرّر هنا لا يبدو تمرّديًا بقدر ما يبدو خطابًا يهدف إلى الامتصاص والاختراق.

[1] http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2007/Pages/myson_saqar.html

في الأسطر 6-8 تظهر ملامح عربيّة شرقيّة بارزة من خلال الأسماء المعرّفة: "القهوة"، "الخيمة"، "الإثمد". هذه العناصر الثلاثة ذات دلالات متباينة ومتشابكة؛ فالقهوة تستخدم للضيافة ويستعان بها للتنبيه والتركيز عند الكتابة أو السهر، كما تستخدم شعبيًّا لتطهير وكتم الجروح أيضًا، وتستخدم حديثًا في فنون الرسم والكتابة. كذلك الإثمد الذي يستخدم بشكل مزدوج في بعض الثقافات الشعبيّة لزينة وعلاج العين، وقد استعمله البعض للأطفال لتقوية العين وحمايتها من الحسد أو العين الشريرة، ويستدعي ذلك صوت الشاعرة الجاهليّة زرقاء اليمامة التي يقال إنّها أول من اكتحلت بالإثمد، وأصبحت رمزًا لحدّة الرؤية لكن أيضًا لقوّة البصيرة.[1] من خلال ذلك كلّه تتكثّف الدلالة الميتا-شعريّة، وتصبح الكتابة بهذا المفهوم كتابة لها جماليّاتها الخاصّة التي لا تشبه أحدًا، وهذا يعيدنا إلى مفهوم "القصيدة" مقابل مفهوم "الشعر" فتصبح كلّ قصيدة همّها التفرّد بهويّتها وجماليّاتها، وليس تقليدًا فقط لنظام أو منظومة.

أمّا الخيمة في السطر السابع فهي كإشارة ثقافيّة تدلّل على البداوة والبساطة والاحتجاب في آن واحد، كما يمكن أن تشير إلى التمسّك بالتقاليد وبالنمط البدائيّ أو الفطريّ، ولكنّها أيضًا تشير إلى خيمة الشعر أو عمود الشعر كإشارة إلى الشعر التقليديّ. نلاحظ خلوّ الأسماء المعرّفة "القهوة" و"الخيمة" من ضمائر الملكيّة ليزيد ذلك من إمكانيّات القراءة من خلال قوة التضمين؛ فالقهوة والخيمة قد يتبعان للبرسونا، وقد يشيران أيضًا إلى ما يحدث هو في الخيمة الأخرى: خيمة المجتمع، خيمة الرجل وخيمة السائد والتقليديّ

[1] يقال إنّ الشاعرة الجاهلّة زرقاء اليمامة كانت أول من اكتحلت بالإثمد، وأصبحت رمزًا لحدّة الرؤية، وقدرتها على تحذير قومها من الغزو قبل ثلاثة أيام من قدوم الغزاة لحدّة بصرها. ولكن قومها في المرة الأخيرة لم يصدقوها فلما أصبحوا صبحهم القوم وقتلوا منهم مقتلة عظيمة، وأخذوا الزرقاء فقلعوا عينيها، فماتت بعد أيام. وعندما ماتت اقتلعوا عينها فوجدوا أنّ عينها كانت مليئة بالإثمد. انظر: الأصفهاني 2008، 154.

الفكريّ والأدبيّ، أو إشارة بيوغرافيّة داخليّة إلى سيرة الشاعرة، حيث خيمة الأب الشعريّة صقر القاسميّ التي خالفت الشاعرة منهجه باكرًا.[1]

كما نلاحظ الإرداف الخلفيّ بين الفعلين "تفور" و "أقعد" الذين يتزامنان بواسطة الإشارة "في الوقت الذي". فالفعل "أقعد" يستلزم التركيز والجلوس بطريقة محدّدة، لكنّ الفعل "تفور" هو فعل انفعاليّ غير مستقرّ. فيمكن أن يفهم القارئ تراكمات التضمين بأكثر من طريقة: فإمّا أن يكون فوران القهوة سببًا في عمليّة التركيز المرموز إليها بواسطة: "أقعد و"أكتحل". أو أنّ فوران القهوة يحدث في خيمة أخرى في الوقت الذي تقوم هي بالتركيز والاكتحال دون مبالاة بذلك الفوران. في الحالتين فوران القهوة يتزامن مع عملية الاكتحال، ويحمل في الوقت ذاته قوّة العاطفة والانفعال والألم ليتقابل مع فوران الأفكار للكتابة، كما تتعالق دلالة الاكتحال للزينة وللمعالجة وحدّة البصر مع مفهوم الكتابة، لتتجسّد الميتا الكتابة في طقس سحريّ أسود:

9. أحدِّث نَفسي:
10. أَن أَكونَ أَرْمَلَة،
11. هكذا حينَ أثْقب الورقَةَ
12. بسِنِّ القَلَمِ.
13. وأنا أَسنّ المرود في عيني
14. بالإثمد أُحدث نَفْسي:

يظهر في الأسطر أعلاه منولوج ذاتيّ يدمج طقسًا للذات وحدها (أحدّث نفسي)، يعكس توازيًا واضحًا بين فعل الكتابة وطقوس من السحر الأسود: "هكذا"، "أثقب الورقة"، "سنّ القلم". كما يظهر الانزياح الدلاليّ في استخدام "أن أكون أرملة" الذي يحمل في داخله، ضمنيًّا، معنى الرغبة في موت "الزوج" كقرار واختيار ضروريّ لاستمرار الحياة كما هي

[1] https://www.youtube.com/watch?v=cs8A45dus-w

الأرملة السوداء.[1] فالزوج ليس الذكر بالضرورة وفق المعنى المتراكم، بل هو "قاطع الطريق" على كلّ المعاني الممكنة، ومن هنا فإنّ المعنى ينزاح كليًّا عن معنى الأرملة المعهود، ليدلّل على التحرّر الفكريّ والاجتماعيّ، بل والتحرّر الشعريّ واختراق الكتابة. هذه الدلالة مردّها في تقابل ثقب الورقة "بسنّ القلم" بـ "أسنّ المرود في عيني"؛ فتأتي عمليّة الكتابة الجديدة والمختلفة، والتي تخترق الورقة والسطور، متقابلة مع حدّة الرؤية الجديدة وتجميل الكتابة. لكنّ الوصول إلى هذه الجماليّة /الكتابة يترافق مع "الجرح" ومع الجهد والألم والمخاطرة، فثقب الورقة يحتاج إلى جهد، كما هو سنّ العين، وينزاح هنا الاكتحال عن معناه ليدلّ على جماليّات جديدة في كتابة القصيدة وإحداث عمق بصيريّ فيها.

15. سيدخل الخنْجر قَلْبه
16. سينفجر دمه في وجهي
17. سأشربه في صحّة الانتقام.
18. أَفتح عيني المكتحلتين وأَقول
19. سأتعلّم الشرّ
20. سأتعلّم كيف أكون أَرملة قاطع طَريق

سين التسويف المتصدرة والمتكرّرة في بداية الأسطر 15-17 تبني إيقاعًا قويًّا، يعيدنا مرة أخرى إلى تمائم السحر الأسود، فهي ليست أفعالًا متحقّقة، بل مرجوّة التحقّق في المستقبل. الضمير المتّصل في "قلبه" و"دمه" يُدخل ذاتًا أخرى للنصّ، أهو قاطع الطريق الذي تمّ التلميح له عبر "أرملة" أم هو "القلم" أم هو "الشعر"؟ عمليّة دخول الخنجر هي

[1] يحيلنا إلى تمثال "مامان- الأرملة السوداء" (1999) من أعمال الفنان (Louise Bourgeois 1911-210)، وهو مثال كامل عن مفهوم التجاور الكلاسيكيّ، فالأرملة السوداء تعدّ مخلوقًا مخيفًا، حشرة مفترسة تلتقط الضحايا في شبكتها وتقتلها، وعلى الرغم من كونها قاتلة، إلّا أن كيس البيض الذي تحمله يعبر عن استعدادها لمنح الحياة، ما يجعلها مفترسة ومولّدة على السواء، نواة قويةّ فوق أرجل نحيلة للغاية، حيث تجسد مفهوم القوة والهشاشة في آن واحد. وهي ذاتها التي تقتل الذكر بعد التزاوج لتتغذّى عليه لكي تنتج البيوض.

اختراق للعمق، وشرب الدم يشير إلى لذّة الانتقام، ويستحضر صوت امرأة من قلب التاريخ العربيّ الإسلاميّ هي هند بنت عتبة،[1] وهذا يعيدنا بالضرورة للسطر الرابع "تلعق جرحها" فالانتقام إذن يأتي نتيجة لألم سابق، وإذا ارتبط ذلك بالكتابة فإنجاز النصّ بالنسبة للشاعرة هو عمليّة الانتقام، الانتقام بالكتابة، في عمليّة حادّة تشبه القتل "أثقب الورقة بسنّ القلم"، لكنّه عنف ضروريّ للتطهير وتغيير النظرة إلى الأشياء واللغة؛ ففتح العينين في السطر 18 يُنهي الطقس السحريّ/ طقس الكتابة، لكنّ البرسونا لن تكون على حالها كما كانت في البداية، ستظهر مكتحلة العينين، وهذا الاكتحال يكثّف معاني حدّة الرؤية والجماليّة. شدّة الاكتحال قد تجعل مظهر العينين يبدو "قططيًّا"، وقد يبدو "شريرًا" في قوّته وحدّته، ويبدو هذا متّصلًا مع مفردة "الشرّ" في السطر التالي.

الإيقاع المتناغم بين مفردة "الشرّ" ومفردة "الشعر" في بداية القصيدة يعيدنا إلى التوتّر في عنوان الديوان وفي بداية القصيدة: بين الموت والحياة، بين القتل والفقد، بين التأنيث والتذكير، بين الشعر والقصيدة، بين الذات والآخر، بين الأرملة وقاطع طريقها، بين السرد وبين النثر، وأخيرًا بين التقليد والتجديد. فالشرّ جزء من هذه القصيدة، ويستدعي الخوض في ثقب الأشياء وإعادة تشكيلها، وهذا لن يحدث إلّا إذا تعلّمت البرسونا الشاعرة أن تصبح "أرملة قاطع طريق"، إنّ الشرّ" يتعلّق بالفعل "سأتعلّم" الذي يأتي بالتجريب المستمرّ، وهو شيء لا يورث، في حين أنّ "المواء عند أقدام الشعر" هو ضروريّ لامتصاص التجارب الشعريّة السابقة، كي يحدث اختراقها، في الحالتين تجربة التحرّر تستلزم دفع ثمن باهظ (الدم)، من طرف صوت الشاعرة (الجرح) ومن دم قاطع طريقها.

[1] هند بنت عتبة (اختلف في سنة وفاتها 34-35هـ) عُرفت بقوّتها وعدم سكوتها عن زوجها الأوّل الذي اتّهمها بالزنى، هي نفسها التي مثّلت بجثّة حمزة بن عبد المطلب انتقامًا لأحبّتها الذين قتلوا في بدر، وكان لها دور مؤثّر بعد إسلامها، حيث تتجلّى شخصيّتها القويّة وهي تحاور وتستفهم من الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم. راجع: مقابلة 1999، 131-132؛ 335-336؛ 338-340.

خلاصة

يمكن القول إنّنا أمام ثلاثة أنماط من الخطاب الشعريّ التحرريّ: قصيدة "تحدٍ" للكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي والتي تمثّل الصوت المتمرّد أمام التحدّيات الكبرى الفكريّة والسياسيّة والمجتمعيّة، وقد يفسّر ذلك النبر المرتفع الذي يضعها كفرد وامرأة في مواجهة "الجميع". بالمقابل، تشكّل الأدوات التقليديّة ركيزة خطابها الشعريّ كالتناصّ، الإشارات الدالّة، الجريان، القافية الوظيفيّة، وهي لا تخرج من حيث الأدوات عن التقليديّ والمعروف في قصيدة التفعيلة، ولكنّ ما يميّز تشكيلات هذه الأدوات وقوّتها هو إعادة تأنيثها وتقويض توظيفاتها الأصليّة. فرأينا حرصها على اختيار التناصّ الذي يحيلنا إلى مرجعيّات وأعمال أدبيّة مركزها الأنثى بطريقة التضادّ والتوافق، مقوّضة بذلك التوظيف الأصليّ لتلك الأعمال الأدبيّة، ومظهرة لقوّة الفعل الأدبيّ في يد الأنثى الشهرزاديّة، وهي بهذا تقزّم "الآخر" الذي يغتال صوتها المتمرّد ويمزّق أشرعتها- أيّا كان هذا الآخر. الميتا كتابة تتجلّى في القصيدة من خلال عملية التحدّي ذاتها التي ترى فيها أكثر من مجرد مغامرة، بل فعل اشتباك بالكتابة، فداء في سبيل الثورة والتحرّر، وفداء لمنجزها الأدبيّ بلغتها القوميّة، تلك "اللؤلؤة" المتفرّدة التي ستعود بها من بحارها، ذلك المنجز الذي يمثّل الاختلاف والصراع على الهويّة هو أداة لتحطيم هيمنة سياسات الكتابة في تلك الحقبة، صوت البرسونا يشكّل صورة "بطولة" أنثى، لكنّها تخرج من عباءة صورة الفارس التقليديّ.

أمّا الشاعرة العراقيّة وفاء عبد الرازق في قصيدة "وقفات" فتتكئ على النبر الهامس وتجربة التأمّل الذاتيّ، من خلالها تبني نمطًا مغايرًا قوامه النبش الداخليّ والحفريّات النفسيّة في الذات وفي أصل الأشياء، وفي بذرة الأبجديّة والبدايات، للوصول إلى التحرّر والمصالحة وتكوين الهويّة؛ فهي تبني خطابًا تبدو فيه الكتابة جزءًا من تجربة مركزها الذات: إخراجها من سجنها أولًا، تطهيرها وتشذيبها ثانيًا، ثم تحرّرها في المرآة، مستعيرة مفرداتها من العالم الروحانيّ والجسديّ لتجسيد هذه التجربة؛ وقد انعكس ذلك في رموز القصيدة، التي تُخرجها الشاعرة من سياقها المألوف وتجرّدها من قوّتها الإشاريّة الراسخة في ذهن القارئ،

لترسم من خلالها مشاهد سرياليّة تعتمد فيها بشكل متناقض في آن واحد على "الهمس" وعلى الفعل المضارع المتحرّك والمستمرّ لتشكيل الصورة الشعريّة. لا تظهر الصراعات الخارجيّة الكبرى التي تحرّك خطابها التحرّري (وهذا لا ينفي أن تكون) كقصيدة مستغانمي، بل هي ترى في "الآخر" ذاتها، وتركّز على الحفر داخل الذات للوصول إلى تلك الدقيقة الحرّة تحت الشمس. تتميّز هذه القصيدة بانتقائيّة المفردات كموسيقا بديلة عن الإيقاعات التقليديّة، تنسجم هذه الإيقاعات مع الانزياح في توظيفات الإرداف الخلفيّ والتناصّ كوسيلة للتعبير عن فرادة التجربة، بحيث تبلور مفهوم التحرّر الذي يأتي من الذات نحو الذات، وتصبح الميتا-شعريّة مرتبطة بالإحالات الكونيّة الكبرى التي تتجسّد في كون مصغّر متكامل هو الذات.

في القصيدة الثالثة "أنا وحدي القطة هنا" للشاعرة الإماراتيّة ميسون صقر يتشكّل مفهوم الكتابة عبر احتواء الخطابين الآخرين كليهما واختراقهما، عبر استثمار خطاب مليء بالفعل، والترميم، والاعتماد على الاعتراف بالضعف الداخليّ لبناء القوة، وشحذ الأدوات من أجل اختراق الموروث، وتشكيل نصّ مغاير لا يشبه أحدًا إلّا نفسه. هذه القصيدة التي تصرّح بصوت الأنثى لغويًّا تمثّل قوّة النثر كخطاب تحرّريّ ومخترق لبناء أصالة الفعل الإبداعيّ، فالشاعرة تعتمد على نسج من المركّبات السرديّة، لكنّها ليست سردًا، رغم مشهديّتها فهي متحرّكة، تمتصّ من خلالها طبقات متراكمة ومكثّفة من الأصوات التراثيّة تستمدّها بشكل إشاريّ من مرجعيّات الثقافة الأدبيّة العربيّة، لتعيد صوغها كأنّها منسلخة عن أصلها، لكنّها لا تلغيها، من خلالها تسرد "قصيدة" لها هويّتها المختلفة عن "الشعر"، إيقاعاتها تخلق من ذاتها، ورؤية كتابة "حادّة" تشبهها وحدها، خالطة بين الموت والحياة، قتل القديم وإحياؤه في نفس الوقت. خطاب الشاعرة هذا يتجلّى تمامًا في مرآة قصيدتها نفسها، في تصميم أدواتها الجماليّة المكثّفة التي تستدعي قراءات غير مُنتهية.

تمثّل القصائد التي قرأناها ثلاث حالات مختلفة من الكتابة، لا يمكن إخضاعها لتقسيمات خرونولوجيّة بالضرورة؛ وإذا كنّا نتأمّل القصائد الثلاث بوصفتها مفهومًا استعاريًّا

لغرف ثلاث للكتابة والتحرّر "تخصّ المرء وحده"، فإنّ الأولى غرفة كتابة مفتوحة على التحدّي المستمرّ "الآخر" مركزه، فيحضر فيها بوضوح؛ الصراع على التحرّر يطغى على التأمّل، لكنّ البحث المستمرّ عن هويّة المنجز الأدبيّ العربيّ قلب القصيدة. أمّا القصيدة الثانية فهي غرفة تحرّر عبر تأمّل مطوّل رغم زمنه القصير وكثافته، ووقفة عميقة تراقب التحوّلات الذاتيّة بدقّة وحرص، حالة إصغاء معمّق ومعرفة لصيقة بالذات وتحوّلاتها، غرفة خاصّة غير مرهونة بسياق عامّ، تشكّل الكتابة فيها مرآة لكون إنسانيّ مصغّر متجدّد هو الذات. في حين أنّ الغرفة الثالثة ترسم هويّة كتابة لها وحدها، واضحة الرؤية وممتدّة، تولّد اختراقًا للخارج، دون أن يطغى، تستدعيه بسياقاته المتراكمة وبأصواته المتعدّدة وأزمنته الماضية والراهنة وبثنائيّاته الجدلّية؛ كي تحاوره، تتعلّم منه، تقتله، وتخترقه، لكنّها لا تلغيه ولا تحتكره، بل تعترف بوجوده، ثمّ، تتجاوزه، وهي تعرف منذ البداية أنّها وحدها هنا، في غرفة الشعر الخاصّة بها، غرفة تخصّ المرء وحده.

المراجع

القرآن الكريم.

طوقان، فدوى. **وحدي مع الأيّام**. بيروت: دار العودة، 1988.

إبراهيم، حافظ. **الديوان**. ط.1. بيروت: مكتبة لبنان، 1991.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. **الأغاني**. ط3. بيروت: دار صادر. 2008.

بن مسعود، رشيدة. **المرأة والكتابة**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2002.

البياتي، عبد الوهّاب. **بستان عائشة**. ط.1. القاهرة: دار الشّرق، 1989.

الجوه، أحمد. **شعريّة وقضيّة. دراسة في شعر معين بسيسو**. صفاقس: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 1999.

حرّار، نسيم. **مبدعو التسعينيّات الأكثر حظوة بالدراسات الجامعيّة**. لندن: إي- كتب، 2018.

سمرين، رجا. **شعر المرأة العربية المعاصر 1945-1970**. بيروت: دار الحداثة، 1990.

شعبان، بثينة. **المرأة العربيّة في القرن العشرين**. دمشق: دار المدى، 2000.

صفوري، محمّد. **شهرزاد تستردّ صوتها**. الناصرة: مجمع اللغة العربيّة، 2017.

صقر، ميسون. **أرملة قاطع طريق**. القاهرة: دار ميريت، 2007.

عبد الرزّاق، وفاء. **للمرايا شمس مبلولة الأهداب**. الأردن: دار الكندي، 2000.

عبد العزيز، عبير. **مشنقة في فيلم كارتون**. القاهرة: شرقيّات للنشر والتوزيع، 2009.

عصام الدين، هبة. **حُلّة حمراء وعنكبوت**. القاهرة: دار شرقيّات، 2009.

المتنبّي، أبو الطّيّب أحمد بن الحسين. **الديوان**. بيروت: دار صادر. 1958.

المحبشي، ق. "الأسس الفلسفيّة لمفهوم الجنوسيّة." **مجلة النوع الاجتماعيّ والتنمية**، 4، (2010): 115–143.

مستغانمي، أحلام. **على مرفأ الأيام**. تونس: الشركة الوطنيّة للشر والتوزيع، 1972.

مقابلة مع الشاعرة عبير عبد العزيز: **الدستور**، 2017، متوفّر على الرابط:
https://www.dostor.org/2003879

مقابلة مع الشّاعرة يسر بن جمعة: **جريدة الوفد**، 20 يناير 2018. رابط المقابلة:
https://alwafd.news/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-%D9%88%D9%81%D9%86/1764840-%D8%AF%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%86-%D9%84%D9%80-%D9%8A%D8%B3%D8%B1-%D8%A8%D9%86-%D8%AC%D9%85%D8%B9%D8%A9-%D9%8A%D8%AB%D9%8A%D8%B1-%D8%AC%D8%AF%D9%84%D9%8B%D8%A7-%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D9%8B%D8%A7-%D9%88%D8%A7%D8%B3%D8%B9%D9%8B%D8%A7

مقابلة، زايد. 1999. "سيرة هند بنت عتبة وشعرها: جمع ودراسة وتحقيق." **مؤتة للبحوث والدراسات- العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة** 5/14: 371–329

פרילוק, נ. וש. וגה. "הכותרת- טיפוסי כותרות ומאפייניהם". *לשון, הבעה, הבנה: עיונים ודרכי הוראה*. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1989.

Erzen, 2008:
https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=514

Allen, R. "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Story". *World Literature Today*, 60:2 (1986): 199-206 .

Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa", Elizabeth Abel and K. Emily (eds.), *The Signs Reader: Women, Gender and Scholarship*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Cooke, Miriam. *Women and the War Story*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Genette, G. "Structure and Functions of the Title in Literature". *Critical Inquiry*, 14 (1988): 692-720.

Gottesfeld, Dorit. "Mirrors of Alienation: West Bank Palestinian Women's Literature after Oslo." *Journal of Arabic and Islamic Studies* 13 (2013): 23.

Grast, R.E. Headlines and Deadlines: A Manual for Copy Editors. New York: Columbia University Press, 1982.

Hafez, Sabry. "Women's Narative in Moder Arabic Literature: A Typology" .in Roger Allen.et. a. (eds.). *Love and Sexuality*. London: Saqi Books, 1995

Levinson, J. "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985): 29-39.

Malti-Douglas. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Snir, Reuven. 1998. "Synchronic and Diachronic Dynamics in Modern Arabic Literature," in: S. Ballas and R. Snir (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*. (Toronto: York Press, 1998): 87-121.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Taha, I. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3, (2000): 66-83.

Taha, Ibrahim. "Swimming against the Current: Towards an Arab Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana* LVI, 2007: 193-222.

Torgovnick, M. *Closure in the Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Whiston, J. "Leonor and the Last Three of Machado's A Un Olmo Seco". *Neophilologus*, 70: 3 (1986): 397-405.

Zeidan, Joseph T. *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*. Albany: State University of New York, 1995.