إشارات من النّص النّسوي
دراسة أسلوبية تحليلية *

د. محمد إسماعيل مصطفى حسونة **

* تاريخ الاستلام: ٧/ ٩/ ٢٠١٣م، تاريخ القبول: ٢٠/ ١١/ ٢٠١٣م.
** أستاذ الأدب والنقد المشارك/ جامعة الأقصى/ غزة/ فلسطين.

ملخص:

تنوي الدراسة مقاربة بعضٍ من الكتابات النسوية، في مجال الشعر، محاولة من الباحث لاستكشاف بلاغة الجرح الأنثوي وخصوصيته، ومضامين الممارسة وذاك الشغب، إن على صعيد الانتقاد أو التخيل. ولتحقيق ذلك اتخذت من المنهج الأسلوبي التحليلي طريقاً في هذه الدراسة التي جاءت في محورين اثنين، أحدهما تنظيري والثاني تطبيقي، تلاهما أهم النتائج والإحالات.

Indicators from Feminist Text, Analytical Stylistic Study

Abstract:

The aim of this paper is to study some of the feminists' poetry in order to discover the significance of the female injury and its privacy. I studied the connotations of their imagination and their turbulence both in their production or criticism. To achieve my aims, I adopted both the theoretical and the practical stylistic analytical method. At the end of my paper, I mentioned the most important results and references.

المحور الأول: تنظير.

أولاً ـ توطئة:

المرأة: النص، والمبدع:

ظلّت المرأة إلى زمن طويل نصاً [1] يدون في صفحاته الواقع، والمتخيل من تصورات الرجل لها: تلك التصورات التي ما فتئت تنظر إلى المرأة باعتبارها جسداً مخلوقاً للمتعة الحسية؛ الأمر الذي أثر على طريقة قراءة الرجال لإبداعاتها، فاعتبروها مجرد فضاءات ورقية مخطوط عليها كلمات باهتة تحيل إلى مخلوق باهت لا يملك من وراء طاقة الجسد شيئاً ذا بال– فهي حتى حين تكتب بضمير الأنثى– إنما تستلهم شعور الرجل نحوها، أو تصوراته عنها، أو طريقة تمثله لها، فهي رجل في إهاب أنثى: خطاباً، وتعبيراً، وشعوراً، وأخيلة.

والحق أنّ هذا ظل سائداً إلى زمن قريب؛ حتى فوجئنا– نحن الرجال– بظهور عدد من النصوص الفنية التي تكتبها نساء بطريقة مختلفة، ورأينا فيها روح نسوة مبدعات مختلفات عما قرَّ في أذهاننا من قبل: رأينا نصوصاً تكتب نسوةً لا عهد لنا بها في خطابات المرأة من قبل! رأينا نصوصاً تغوص في مكامن الحس الأنثوي، فتكتبه كلمات ليست كالكلمات. فقلنا في أنفسنا: هي ذي مبدعة اليوم تتلمس أسرار أنوثتها بأدواتها هي، لا بأدواتنا نحن! .. وكان ذلك في نظرنا أمراً عجيباً؛ يحتاج إلى إفراده بكثير من صفحات الدرس.

وإذا كانت المرأة– في الحياة– تدرك ذاتها أكثر من غيرها؛ فإن لنا أن نقرَّ نحن الرجال ولو بمرارة في الحلق بأن لها كيفياتها الخاصة في التعبير عن هذه الذات. إنها لم تعد لنا جارية تنقر الدف، وتصلح الأوتار، وتسخن الطبل؛ تمهيداً للرقص بين أيدينا، والغناء بطريقة تثير شهوتنا. إنها إنسان مختلف عنا، إنسان نوعي علينا أن نعي بأنه ليس نحن، بنفس درجة وعينا بأننا لسنا هي! . فكما أن لها جسداً مختلفاً فإن لها وعياً وحساً مختلفين. وإن كتابتها اليوم بعد إذ أدركت ذاتها الجديدة هذه لمعبرة عن كل ذلك أصدق تعبير: إن لها أن تكتشف أسلوبها بأحاسيسها التي هي كفيلة بابتداع أشكال كتابتها.

نقول هذا بعد أن تمتعنا زمناً بقراءة العديد من النصوص النسوية، ورأينا كيف حفلت هذه النصوص بلغة نسوة يكتبن بلغة الأنثى، وجسد الأنثى، ولواعج الأنثى؛ بما في ذلك

أدق شهواتها وأخصَّ رغباتها [٢] ؛ أي: إن لها طرائقها الساحرة الرامزة القادرة على البوح ، والكشف بفنية بالغة يصغر أمامها ما قاله المبدعون الرجال على ألسنة النساء، ولا جرم فهي التي تتحدث عن ذاتها لا الآخرون، وهي التي تغتبط بجسدها غبطة تنعكس على أدائها الأدبي [٣] ، ومثل هذا الفرح، لا شك، يعمق علاقة المبدع بنصه، وينقله من المستوى الصياغي الشكلاني البحت إلى المستوى الموضوعي الجدلي الأصيل.

لكن يبقى هناك سؤال، تطرحه هذه المقدمة الجدلية: هل يعني ذلك أن المرأة وهي تكتب جسدها أنها متمردة على تعاليم المجتمع وعاداته؟ . هل تستطيع، وإن كانت فنانة أن تبوح، وهي التي تفتقد روح المبادرة في عملية البوح والكشف مع زوجها الرجل؟ وهل هي بهذه الكتابة قد تبنت الخطاب الذكوري الحسي، فباتت حريصة على المفاخرة بجمالها، وجعلت من جسدها موضوعاً؟ [٤] . وإن استطاعت جدلاً أن توائم بين كتابتها الصادقة، وكل هذه المواضعات، فما الذي تستطيع أن تصرح به؟ وهل سيكون في مدار المعتاد، أم خلافه؟ وما هي حيلها التي ستمتطيها في عملية التجاوز تلك؟ تلك أسئلة أرقت الباحثين من قبل؛ فلا جرم أن تؤرق كاتب هذه الدراسة. فما من شك أن أي محاولة للإجابة المتعبة على هذه التساؤلات، سوف تزيد الباحث عناءً في التنقيب عن نصوص نسوية تقربنا من الإجابة؛ إضافة إلى ما يستلزمه ذلك من جهد تأويلي لنصوص تغطيها غشاوة قصدية؛ تسبح في فلك ديني، واجتماعي ملتزم.

وعلى الرغم من كل ذلك، فإنها تبرز لنا نصوص نسوية تكسر حالة الارتضاء، والإنابة التي ركنت إليها المرأة المبدعة طويلاً [٥] ، ما غيّر _ أولاً_ من ماهية المرأة، التي انفتحت الآن على أشكال التعبير المختلفة؛ كلها، بما فيها الرقص: "فلطالما كانت الحركة أو الرقص تعبير عن حاجة الجسد؛ للتعبير عن ليونته وقوته في وقت واحد، وعن تحدي العالم المعطى أيضاً، ثم تفريغ الانفعالات المبهمة، وربما الغريزية" [٦] وغير ذلك من المفاهيم المعهودة للرجل عنها. ولا شك في أن هذا التغير قد أصابها في كل حالاتها: عادية كانت، أم فنانة.

إن هذه الدراسة اختارت مضامين بعض النصوص النسوية؛ من أجل مقاربتها. ولا يعني هذا الاختيار إغفالاً للشكل؛ لأن اللغة أداة الفنان، وتعبيره عن الحقيقة، وضالته لكشف الشوق عنها كلما شعر بعجزه عن الوصول إليها، كما أنها بوابة المتلقي إلى المضامين الفلسفية والاجتماعية التي تحملها النصوص وراء الشكل؛

والأهداف التي يتوخاها البحث من وراء ذلك، هي:

١. محاولة الكشف عن مضامين الوجع الأنثوي الكامن في لاشعور الكتابة النسوية.

٢. محاولة رصد كيفية ممارسة المرأة شغبها في انتقادها ومتخيلها.

٣. محاولة الكشف عن قواعد لعبة الانتماء النسوي من خلال ما تكتبه أقلية فاعلة منهم داخل مشهدنا الثقافي.

العرض:

- **تحرير المصطلح:**

مصطلح الكتابة النسوية من المصطلحات التي راجت في المدونات النقدية الحديثة، والتنقيب فيه محاولة في حقل دلالي متناقض لدى الباحثين؛ بسبب التنوع الاصطلاحي والمفهومي الذي يحيل إليه، فمنهم من قال بالنسوية، ومنهم من قال بالأنثوية، وآخرون قالوا بالنسائية، إلى آخر هذه التعريبات المتعددة للأصل: (feminism writing) ، والحق أن هذه السيولة المصطلحية قد أوقعت العديد من الباحثين العرب في حيرة معقدة، فاختلفوا في تبني أي من هذه الترجمات.

وربما يلاحظ الباحث بكثير من الحذر أن مرجع هذا الالتباس؛ رغبة العديد من الباحثين في الهروب من تصنيف ما تكتبه الأنثى على أساس هويتها الجنسية؛ الأمر الذي دعا بعضهم إلى ضرورة التفرقة بين كلمة (نسوي) التي يرى أنها تحيل إلى الوعي الفكري، و (نسائي) التي تحيل– في نظره– إلى الجنسي، أو الجسدي البيولوجي [٧] ، ثم ذهب فريق آخر إلى الخروج من ذلك تجاه (النص الأنثوي) ؛ بديلاً عن (النص النسوي) ، أو (النسائي) ؛ مجادلاً بأن مصطلح (النص الأنثوي) الذي يقترحه يعرف نفسه بنفسه [٨] .

ومن وجهة نظرنا فإن مصطلح الكتابة النسوية هو المصطلح الذي نرتضيه؛ لأنه– في نظرنا– هو الذي يحيل إلى خصوصية ما تكتبه المرأة حين تمتلك ناصية اللغة، مقابل ما يكتبه الرجل، فلا شك أن لكلٍّ لغته كما لكلٍّ جسده، سواء بسواء.

وما ذهبنا إلى هذا المذهب إلا لما وقر في أعماقنا من شعور قوي بعد معالجتنا لكثير من النصوص التي تكتبها النساء في هذا الزمان يؤكد أن هذه الكتابات النسوية التي نقرؤها الآن قد أصبحت بوحاً؛ يشبه أن يكون خالصاً "بلغة الأنثى، ينطلق من الجسد؛ لهذا يطلق عليه بعضهم مصطلح (كتابة الجسد..؛ إذ يتحول الإبداع إلى فعل؛ لا مجرد كتابة: فعل يتصف بما في الأفعال من توتر، وحركة، ونمو. ومن هنا فاللغة الخارجية لا يمكن لها وصف سيرورة هذا الفعل؛ بل اللغة الشاردة المتمردة المتوترة المشحونة بالأحاسيس الخاصة... في سورة كتابة مختلفة عن الكتابة الذكورية. وكأن جسد الأنثى كما تراه الأنثى هو الذي يقوم بفعل الكتابة عن نفسه، لا كما كان الحال في الماضي عندما كان الرجل يكتب عن جسد المرأة، كما يراه هو من الخارج" [٩] .

- **الكتابة النسوية في التراث الأدبي العربي:**

لا نستغرب حين نتأمل ما كتبته المرأة العربية في تراثنا الأدبي العربي رؤية عوامل التاريخ تكتبه، فيتغير الشكل، ويتغير المضمون بتغير حركة الزمان، فالخنساء، مثلاً، حين أجادت في غرض فني واحد هو الرثاء كانت واقعة تحت تأثير نفس العوالم التاريخية التي وقع تحتها شعراء العصر الجاهلي، ووفق هذا الشرط أوشك النابغة الذبياني أن يمنحها لقب "أشعر الجن، والإنس"، حين أنشدته شيئاً من رثائها لأخيها صخر (١٠).

لقد كان القيد الاجتماعي هو من وضعها في شرنقة "الرثاء"، فلم تتجاوزه، ولنا أن نتصور ماذا كان سيكون رد هذا المجتمع على تلك الفراشة، فيما لو تجرّأت وحوّلت هذا الغرض إلى الغزل؛ متجاوزة كونها ابنة سيد سليم عمرو بن الشريد، وأخت الفارسين الصريعين صخر، ومعاوية اللذين كان أبوهما يفاخر بهما في الموسم فيقول: أنا أبو خيري مضر، ومن أنكر فليعتبر، فلا ينكر أحد" (١١).

فإذا ما تأملنا ما آل إليه الحال من بعد تغير هذا الشرط لوجدنا نساءً مختلفات أكثر جرأة- بل قل تغير شرطهما التاريخي- أفرزتهما الدولة العباسية والأندلسية، من أمثال عليّة أخت الرشيد، وولادة بنت المستكفي اللتين تنطلقان مع الغزل في أجواء مختلفة، ولغة مختلفة.

وهكذا إذن يتأكد بروز عامل القيد الاجتماعي، في تحديد مسارات الإبداع النسائي. فإذا ما تأملنا هذا القيد وملابساته السلبية القهر، والاضطهاد، والدونية فسوف نجده عامل تحول غير ثابت؛ بسبب من سيرورة التغير التي تحكم الشرط الاجتماعي، وتساهم في وجوده. في حين يبقى عامل الجنس، أو الأنثوية شرطا بيولوجيا؛ لا حيلة للمرأة في تحوله، وندعوه نحن الرجال شغباً. وإنه لشغب حق؛ شغب لأنه انعكاس فعلي للثورة على الشرط الاجتماعي وتقاليده؛ فإذا كان الرجل رجلاً في كتابته، فإن المرأة أنثى؛ في كتابتها، وينبغي لها أن تكون أنثى، ذلك أن ليس للجسد أفكاره المستقلة عن النوع. وتلك هي لذة تحقق النص كتابياً، يقول رولان بارت: "إن لذة النص هي تلك اللحظة التي يجري فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة، ذلك أنه ليس لجسدي نفس أفكاري التي لها (١٢):

ثانياً ـ اللغة والثيمة في مستويات تحليل الكتابة النسوية:

إنّ المتلقين للنصوص بشكل عام، صنفان: أحدهما يكتفي بالاستجابة الجمالية، وآخر يتجاوزها للتنقيب عن بواعثها في نفسه، وهي بواعث موجودة بالفعل في النص، وإحالاته إلى الواقع، وهذا النص يتكون من شكل ومضمون، تجمع بينهما علاقات متداخلة لا تفرق بينهما، فاللغة تكون الموضوع، وتحدد مداره، والموضوع يحمل في معطفه معجمه

الخاص، وأدواته التعبيرية ولكن علاقة الكتابة باللغة يجب أن يبحث عنها داخل ما يسميه اللسانيون بالكلام، الذي ينتمي إليه مجال الإبداع، وهذا يعني لنا: أن مقاربة أي كتابة– وتحديداً النسائية منها– يجب ربطها بالذات المتلفظة؛ لأن علاقة الرجل باللغة ليست كعلاقة المرأة بها، فالمرأة تكتب جسدها ثيمة ولغة، والجسد هو الذي يؤنث هذه الكتابة باعتباره معطىً إنسانياً يتميز بخصوصية يمكن اعتبارها المادة الخام لنحت الكلمات، والصور البلاغية.

المحور الثاني ـ التطبيق:

تعددت أدوات الإنسان في التعبير عن مكنوناته، ومن هذه الأدوات: الحلم والأدب: فما من كائن إنساني في هذا الكون إلا وله أحلامه، ولكن ليس كل كائن إنساني في هذا العالم يقول أدباً؛ ما يعني أن ثمة فئة معينة مؤهلة هي التي تزاول الأدب، ولكي تصل هذه الممارسة إلى حدود الإبداع وتجاوزها، فيجب أن يرفدها لاوعيٌ مكتنز، والمرأة المبدعة تحكم لاوعيها ثيمة خاصة موغلة في القدم؛ ويمكن القول بأنها: "البعض من الواحد"، أو " الوأد والقتل" على خلفية الأنوثة التي شكلت معيناً لا ينضب لجرحها القديم المتجدد، وهذا مثال:

تقول الشاعرة عايدة حسنين في قصيدتها (وصمة عار) : [١٣]

منذ النفس الأول
وشمت بعار القبيلة
أنثى
خطيئة
في أضلع الشرق
حذاء

فالشاعرة هنا تمتص النص القرآني: "وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجه مسوداً وهو كظيم يتوارى من القوم من سوء ما بشر به" [١٤].

فهذا الملفوظ القرآني المسرود توظفه الشاعرة في استغراق ذاتها منذ النفس الأول بصفات: " العار، الخطيئة، الحذاء "، وهذه الصفات قد تجاوزت القبيلة كنواة؛ مجتمعية صغيرة؛ لتمتد إلى الشرق بأكمله؛ ما يوفر لها ثباتاً يعضده شكل "الوشم" الذي اتخذته أي: إنها صفات ثابتة ثبات أنوثتها التي أعلنت نفسها منذ أن جاءت إلى هذه الدنيا.

ومن ذلك ما تقوله الشاعرة ريتا عودة في قصيدتها صمت الصليب: [١٥]

علقوني/ على صليب/ منذ ولدت
وقالوا.. " أنثى "
ثبتوا يدي بالمسامير/ على خشبة الزمن
ثبتوا رجلي بالمسامير/ على خشبة الغبن
وقالوا.. أنثى.. أنثى!

فها هي" ذي ريتا عودة " تقدم سلوكاً اجتماعياً آخر، يجسد هذا الجرح الناتج عن قدر أنوثتها، وتستدعى لذلك صورة لما قيل إنه المسيح المصلوب، تستعيرها من الأسطورة، نموذجاً راقياً في التضحية، وآخر قبيحاً في التعذيب؛ فتستهل مشهد الصلب بالفعل "علقوني"، الذي يفيد اشتراك كل مكونات المجتمع في هذه العملية، وهذا يسري على بقية الأفعال الواردة في هذا النص: " قالوا ثبتوا". ثم تستثمر تقنيات الطباعة، مثل الشرطة المائلة (/) التي تدل على حوار قد يكون داخلياً أو خارجياً وهو في كلتا الحالتين كبت، وتنفيس ومثل علامتي التنصيص (" ") التي وضعت في داخلها لفظة الأنثى، فرفعتها بذلك إلى درجة الاهتمام، ثم استعاضت عنها في المرة الثانية بالتكرار، الذي أفاد الدونية والاشمئزاز، وقد تمَّ كل ذلك في غياب لازمة القول (النقطتان الرأسيتان) ، الأمر الذي قد يوحي ببطلان ما يقولون، وما يفعلون! . وعندما ننتقل إلى حيزي التثبيت سنجد المصلوب على خشبة في كلتا الحالتين؛ لكنها في مرة تكون خشبة زمن، وفي مرة أخرى تكون خشبة غبن؛ مما يؤكد استمرارية الصلب باستمرارية الزمن.

وتقول الشاعرة الليبية رديـنة مصطفي الفيلالي [١٦] :

متهمة أنا بالأنوثة في قانون قحطان
وهل خلق عصفور ليحيا خلف القضبان

...

منذ ولادتي وأنا اشعر بالذل والهوان
فقد ماتت أمي عندما عرفت أني لست
من جنس الصبيان

تظهر الذات في هذه الأسطر الشعرية؛ مثقلة بحدة العالم، الذي سن قانوناً جعل من أنوثتها تهمة: "متهمة أنا"، تستحق عقوبة السجن التي لا يجدي استفهام الذات الباهت أمامها نفعاً: "وهل خلق العصفور ليحيا خلف القضبان؟ "؛ لأن الذل يرافقها منذ الولادة التي صاحبها موت والدتها؛ معطى اجتماعياً كان يوفر لها أماناً محدوداً.

وإنّ هذا الجرح لثيمةٌ عنيفةٌ تشكل نواة صلبة يندلع منها كل شغب المرأة في كتاباتها،

وهذا الشغب اتخذ صوراً متعددة، نذكر منها: انتقاد الواقع الاجتماعي، من خلال الحضور المائز للمرأة البطلة التي ترفض الموروث، فتثور طالبة للحرية.

ومن شواهد ذلك ما تقوله الشاعرة ريتا عودة في قصيدتها "الصمت القاتل" (١٧) :

أتحدى / وأرفض.. انتسابي إلى مجتمع قبلي
وأفرض.. على الكون/ مجتمعا عصرياً
يتكافأ فيه الإنسان/ تتساوي فيه الوديان والكثبان
أتحدى

فالشاعرة في هذا المقطع، تستثمر إمكانات البديع:

١. جناساً: في سبيل إبراز إعلان كينونتها، وعالمها الداخلي: "أرفض، أفرض".

٢. ومقابلة: نتجت من المقارنة بين حيزي هذا الرفض، وذلك الفرض (مجتمع قبلي × مجتمع عصري) .

٣. وطباقاً: تمخض عن كل ذلك بين صفات المجتمع العصري: (الوديان × الكثبان) .

ويبدو أن الشاعرة قد نجحت في ذلك؛ بدليل أنها جاءت بالفعل: "أتحدى" مفتوحاً على تحديات غير معلومة، يبدو أن الشاعرة مستعدة لها.

ومن ذلك قول الشاعرة ريتا عودة في قصيدتها ثورة على الصمت (١٨) :

لأعلن العصيان/ على كل أساليب القمع
لأتحدى مقبرة الصمت/ مشنقة الكبت
وأمشي مبشرة بالفرح
وطوبي للنساء/ لأن لهن ملكوت المكان
وملكوت الزمان
وطوبي للنساء المتمردات على الصمت.

تتأكد ذات الشاعرة، وتتجلي، في هذا النص، من خلال جملة الأفعال: "أعلن، أتحدى، أمشي". فالأول والثاني منها يطال المحسوس والمعنوي أساليب القمع، مشتقة الكذب وهي مجتمعة، فتنتقل من القول إلى الفعل، الذي يأخذ مشهداً احتجاجياً تحمل فيه الشاعرة عبر ما يسمى باليافطات البشرى للنساء اللواتي يتحدين الزمان والمكان، ويتمردن على الصمت.

ومن ذلك ما تقوله الشاعرة صباح القلا زين في توطئة ديوانها: "اعترافات متوهجة"(١٩)

(١)

رغم جاسوس القبيلة في دمي
رغم حجابي الكثار على فمي
رغم قفلي
رغم ليلي
رغم سلسلتي الخبيثة
تحت لحم المعصم
سأظل أعشق فيك ثلجاً
مثل نار جهنم

(٢)

لَغَمٌ على كفيك ينبئ كلما
منه اقتربت بأنَّه سيثور
ويذوب لوح الثلج فوق أصابعي
ويطير من كم المدى عصفور
ويفضُّ خلوتنا الطويلة نورسٌ
يلقي بحبل قصائد ويطير

فمنذ الاستفتاح، وبطريقة تختلف عن طريقة فاتنة الغرة نجد أنفسنا في مواجهة جسد نسوي يثور، فلا يلقي لكثير من المواضعات القارة بالاً! . إنها في هذا تشبه جسدها حين يعتوره التغيير المفاجئ؛ يقول جسدها ما لم يكن وعيها ليقوله في اللحظات العادية ولا يكون على وعيها إلا أن يلبي أمر الجسد! ونحن نعرف ما تفعله التغيرات الفسيولوجية في جسد المرأة كل شهر. هي ذي مفاجأة الجسد النسوي لوعي الرجال. ولطالما كتبت المرأة بوعي ذكوري، إرضاء لمجتمع صنع مواصفاته الذكور؛ أما الآن، وفي هذا النص، فنحن أمام امرأة أشد جرأة، وأقوى بوحاً، وأقدر على تحطيم وعيها تحت وطأة جسدها.

الآن وقد رأينا ما قالته صباح، فلنتأمل كيف فعلته صباح:

إن تكرار المتوالية اللفظية "رغم" خمس مرات؛ ليشي بإلحاح ما وإننا أمام هذه الكلمة الفرس (رغم) ، لنشاهد امرأة فارسة تمتطي صهوة الكلمة، فتقفز بها من فوق الحواجز الاجتماعية: "الجاسوسُ، والحجابُ، والقفلُ، والليلُ، والسلسلةُ... إلخ". إنها حواء فور خروجها من جسم آدم، حواء في لحظة تخلقها الأولى، واكتشافاتها الأولى. وماذا يمكن أن تفعل حواء، وقد اكتشفت جسدها؟ . لن يكون صعباً علينا أن نتصور كيف تمارس عشقها المجنون لأول مرة، كيف تطلق لجسدها أن يقول ما هو أبلغ من الكلام. وصباح هنا وزيادة عما هنا تمارس جسداً طالما كان مفروضاً عليه الصمت، فينطلق مضيفاً كل شيء إلى

نفسه: "دمي، حجابي، فمي، قفلي، ليلي، سلسلتي... إلخ".

لكن لهذا التحرر موانع ما تزال حاضرة. وربما تجلت هذه الموانع بأجلى صورها في المشهد العشقي الذي وصلت إليه الشاعرة، في المقطوعة رقم (٢) ؛ إذ نراها تعود لتنسحب إلى العالم السديمي للغة، فتعبر عن جسدها عنه بدوال رمزية، من مثل: (لغم، ثلج، كم المدى، عصفور، يفض، الخلوة، النورس... إلخ) .

وإن كل هذا ليشي بوطأة المواضعات التي تحكم اللاشعور، فتقهره– حتى حين يثور– فيرجعه الحارس الواقف بالباب إلى الأعماق دفيناً حسيراً يشكو قلة الناصر، وخوف المجهول، وهذا الحارس هو المكلف من قبل الوعي (أو الشعور) بمنع ما لا يرضاه المجتمع، ودفعه إلى الأعماق، إلى منطقة اللاشعور، فيتحول إلى أمانٍ مكبوتة لا تخرج إلا في حالات العصاب، أو الشعر.

يقول فرويد:

"فنحن نشبه النظام اللاشعوري بغرفة فسيحة؛ تزحم فيها النزعات النفسية بعضها بعضاً، كما لو كانت كائنات حية؛ تتصل بهذه الغرفة غرفة استقبال أصغر منها، يقيم فيها الشعور. وعلى العتبة الموصلة بينهما، يقوم حارس يفتش كل نزعة نفسية ويرصدها، فيمنعها من دخول غرفة الاستقبال إن لم يرض عنها، وسواء رفض الحارس نزعة معينة عند العتبة، أو ردها بعد أن تلج غرفة الاستقبال؛ فليس هذا بذي بال؛ إذ تكاد النتيجة تكون واحدة في الحالين... فالنزعات اللاشعورية المقيمة في غرفة الانتظار لا تراها عين الشعور المقيم في الغرفة المجاورة؛ وبذا تظل لاشعورية في أول الأمر. فإذا تدافعت إلى العتبة، فردّها الحارس، ولم يتسن لها أن تصبح شعورية، فنقول في هذه الحال: إنها كُبتت" (٢٠) .

أمّا الشاعرة المغربية فاطمة بوهراكة فتقدم لنا نمطاً آخر من التمرد داخل القفص؛ إذ تقول في قصيدة "لكل هذا الألم أرفض كينونتي": (٢١)

أغرد داخل القفص
أنقش الحناء فوق الورق
المبعثر على الجدران
ألهو بالألم
أنسى ما تبقى مني
أداعب جرحي
لأرسم وجهاً يشبهني
كثيراً يشبهني

حيث تحاول الذات النسوية أن تمارس تمردها المتمدد عبر لغة الأفعال: "أنقش، ألهو،

أنس، أداعب، أرسم".

لكن، لأنه تمرد داخل القفص، لما ينطلق، سرعان ما يتلاشى وهج هذه الأفعال التي أرادت أن تعلن التمرد في أحواز سديمية، تحاصر انطلاقتها المتوقعة. ومن هذه الأحياز السديمية نرصد الأداءات اللغوية الآتية: "الحناء فوق الورد المبعثر، الألم، ما تبقي مني، جرحي، وجهاً".

ثم يصل هذا التمرد إلى ذروة التلاشي؛ حيث تضيع الهوية النسوية، فيما تحاول الشاعرة استعادتها عن طريق الرسم، دون جدوى تذكر.

أما الشاعرة التونسية عفاف محمد السمعلي فلا تزال تبحث في قصيدتها، عن وطن وكيان، حين تقول في قصيدة "رموش الياسمين"، ما يأتي:

سأقطف ألف وردة
أنثرها بين أصابعك
واسقط أقنعة الفراغات
لأكتشف من جديد كياني الذي ولد فيك
وأجعل الندى ينحني، ليقتات حبنا
وأعزف على قيثاري نغماً لزمن لا تضيع فيه العصافير
زمن جميل يفتح لي نوافذ
على المدى البعيد
لأجد وطني بين رموش الياسمين وأعانق فيك حلمي وأبدد تعثر الخطوات [٢٢] .

الشاعرة- كما تبدو لنا- تتجاوز حاجز الخوف، من المعتقد الاجتماعي، فتبذل من أجل كشف الكيان، وإقامة الوطن محاولتين تعتمدان الموت ركيزة أساسية: "سأقطف ألف وردة"، "أنثرها بين أصابعك". لكنها تجنح بالقطف إلى الحياة عبر نثر ألف وردة في بيئة جديدة تضمن لها الحياة. وأول مظهر حياتي ينتج عن هذا النثر، كيان الشاعرة، الذي يبدأ دون خوف بتوفير الحياة للكينونة المكتشفة من جديد في الرجل.

فتوفر للحب الحياة وللحرية مدى ووطنا جديدين: فرموش الياسمين تعانق فيه الأحلام، ويتبدد الخوف.

ومن هذه الصور قول سعاد الصباح في أروع ما كتبت من قصائد شعرية [٢٣] :

يقولون:
إن الكتابة إثم عظيـم
فلا تكتبـــي

وإنّ الصلاة أمام الحروف... حرام
فلا تقربـــى.
وأنّ مداد القصائـــد سمّ...
فايّاك أن تشربي.
وها أنـذا
قد شـربت كثيرا
فلم أتسمّم بحبر الدواة على مكتبي
وها أنـــذا...
قد كتبت كثيـــرا
وأضرمت في كل نجم حريقا كبيرا
فما غضب الله يوما علىّ
ولا استاء منىّ النبىّ

فهي سعاد الصباح تستهل هذه الأسطر الشعرية بالفعل المضارع "يقولون"، وما يعنينا من هذا الفعل ليس فقط زمنه المتجدد، أو حالة الرفع التي حفظت له أجزاءه دون نقصان؛ بل الذي يعنينا هنا الفاعل "واو الجماعة" الذي امتص كل مكونات المجتمع المختلفة التي تتحرك في سياقها هذه الشاعرة، والذي بكل مؤسساته المشدودة إلى قراءة قاسية للدين قد أفتى بإثم الكتابة، وتأثيم من تمارسها؛ حيث لا يعود جائزاً للمرأة أن تقرب الصلاة قبل أن تتبرأ من خمر الحروف والأمر هنا مجازي؛ لما في ذلك من خطر محدق.

بيد أنَّ الشاعرة بوعيها الخاص (الديني والاجتماعي والثقافي) تجادل هذا الادعاء بمثالين من الممارسة اليومية: الأول: حين تدع نفسها تشرب من خمر الكلمات، فلا يغضب منها **الله**، ودون أن يلحق بها الأذى الذي حذروها منه. والثاني: من قصة إبراهيم عليه السلام عندما حطم أصنام الجهل والاستعباد، فقلدته الشاعرة حين أضرمت النار في كل النجوم، فلم يغضب منها **الله** ، ولم يستأ منها النبي.

ثم ها هي في ذات القصيدة تقول:

يقولون
إني كسرت بشعري جدار الفضيلة
وإن الرجال هم الشعراء
فكيف ستولد شاعرة في القبيلة
وأضحك من كل هذا الهراء
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب

وأد النساء
وأسأل نفسي
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً
ويصبح صوت النساء رذيلة؟
لماذا؟
يقيمون هذا الجدار الخرافي
بين الحقول وبين الشجر
وبين الغيوم وبين المطر
وما بين أنثى الغزال وبين الذكر
ومن قال للشعر جنس؟
وللنثر جنس.
ومن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميلة

ولعل المثالين- الدنيوي والديني- اللذين ساقتهما الشاعرة دون أن يلحقها أذى، أوغضب، أو استياء قد منحاها رخصة للاستمرار في تحطيم مقولات وادعاءات اجتماعية واهية، عبر ملامستها، والدخول معها في علاقة جدلية من خلال جملة التساؤلات التي لم تعرَّها، والتي تستهلها بالاستخفاف من نفي ولادة شاعرة من قبيلة، وتشريعهم الغناء للرجال دون النساء، وإقامة هذا الجدار الخرافي بين الحقول والشجر، والغيوم والمطر، والأنثى والذكر، وتجنيس الشعر، ورفض الطبيعة لغناء الطيور الجميلة...

أما الآن، فدعونا نرصد ما تقوله فاتنة الغرة في قصيدة "ما زال بحر بيننا" (٢٤) :

ما عدت باقية هنا
جرح هنا...
جرح بجرح ينحني
ويكبل الدمَ المسيَّجَ حول أوردتي
ويبدأ همسه الليلى عنيٍّ
كيف أني..
وزةٌ برية..
تهوى التسكع تحت جفنات الثلوج
تداعب الدوري حين يخبئ الأزهار
خلف بحيرة الماس التي..

ما عدت أذكر لونها
ويسابق الأنهار في نثر الكرات
اللؤلؤية عبر تشرين الأول
ويغفو.. تحت أبراج القمر

فالشاعرة تفتتح هذه أسطرها الشعرية برغبة جامحة في الرحيل، من واقع اجتماعي ذي سطوة حادة يكشفها التركيب: "ما عدت باقية هنا" فالنفي الحاد قد أصاب البقاء والمكان معاً: فالمكان وما يحويه معطى اجتماعيٌ يسيج أنوثتها حتى ولو تحولت إلى (إوزّة برية) تتسكع مع دوري! . وهذا التحول المستغرب اجتماعياً على الرغم من أنه الحيلة الفنية المتاحة في هذا الواقع، فإنه يمسخ أنوثتها ويختزلها، ولا يمنع عنها نفير النكير الاجتماعي؛ بل يعكس مدى قسوته، ويزيد في قسوة الحرمان؛ لكن كل تلك الموانع لا يمكن لها أن تثني الشاعرة عن تمردها، فتختار آدميتها المتحررة، وإن صارت بلا ذاكرة: "ما عدت أذكر لونها"، ويعكس في الوقت ذاته قسوة هذا الجرح القيد الذي لا يني يكبل الدم المسيَّج حول أوردتها.

وإن سطوة هذا المعتقد المجتمعي هي ما يدفع بالشاعرة إلى الرجوع إلى مرحلة الطفولة؛ إذ نراها تقول في قصيدة "عندما كنت صغيرة" (٢٥) :

عندما كنت صغيرة.. كنت أحلم
أن أقيس حذاء أمي في الخفاء
أن أرى نفسي يوماً بنتاً كبيرة
وأنا الآن فتاةٌ.. أستعيد الذكريات
كل ما أرجو لو أن رجعت ساعة بنتاً صغيرة
كي أنام في حضن أمي مرة
من غير خفرٍ أو حياء يتملكني

من هنا نراها تتحول بلغتها إلى ما تستطيع؛ إذ أعياها ما لا تستطيع، فتلجأ إلى ذكرى أيام جميلة قد خلت حين كانت طفولتها عذراً يخفف عنها قليلاً من القيود، فتمارس قدراً محدوداً من الحرية، فتقيس حذاء أمها: "في الخفاء"! . فحتى الطفولة في نظر الشاعرة لم تكن كافية لجعلها تشعر بالأمان في قياس حذاء الأم الأنثى كما كانت تشعر منذ وقت مبكر بأن مجرد قياس حذاء الأم يحملها إلى عوالم من الممنوع. فالأم هي الأنثى المكتملة الأنوثة، ولأن هذه الأنوثة شيء معيب لا يمارسه إلا الكبار فلن تستطيع الصغيرة أن تجربه.

نحن بين يدي إشارة جنسية مبكرة تحيلنا إلى ما قيل من أن كل فتاة بأبيها معجبة.

أو عقدة إلكترا التي تحدث عنها كارل يونج التي تقرر أن كل فتاة ترغب في أن تحل محل أمها في قلب الأب (٢٦).

أمّا الشاعرة هلا الشروف، فتقدم في قصيدتها "سأتبع غيماً" معطى جديداً غير القبيلة؛ لتكشف به عن قسوة القيد الذي كبلها، فتقول (٢٧):

أمدينتي اتسعي قليلاً
كي أرى ظلي طليقاً
فوق أرصفة الشوارع
ومدينتي اتسعي
لعلي لا أرى ظلّي
بلا حرية مثلي
فيكفي موت واحدنا اختناقاً
بين نافذتين من أسمنت
بحثاً عن هواء.

يبدأ هذا النفس الشعري بنداء يتبعه أمر: "أمدينتي اتسعي"؛ حيث نلاحظ أن همزة النداء لم تقوَ على إبلاغ النداء المطلوب فنحن نعلم أن الهمزة لنداء القريب الأمر الذي أفرغ الفعل: "اتسعي" من دلالة الأمر، وقد تجلي ذلك في حيز الاتساع المطلوب "قليلاً"، ثم في مساحة حركة الظل "فوق أرصفة الشوارع"، وتلك مسافة تسول وتوسل.

ثم تعاود الشاعرة النداء مرة أخرى، بقولها: "مدينتي اتسعي"- دون استخدام حرف النداء. وهذا الحذف لحرف النداء، يشي بانعدام الاتساع في المكان والمشاعر، الأمر الذي يحيلنا إلى سديمية لإمكانية، لا شمس فيها، ولا كينونة إلا الظل المهدد بالموت: "فيكفي موت واحدنا اختناقاً".

وتقدم الشاعرة سهير أبو عقصة داود في قصيدتها الخطيئة العاشرة نمطا آخر من الانتقاد يتجلى في بتر العلاقة مع الرجل فتقول (٢٨):

اكتب لك/ لأني لا أقدر أن أكون معك لأنَّ
وجهك المحنط/ في تابوت التقاليد/ يحزنني لكن
لا يغيرني

فالشاعرة هنا تحدد طبيعة العلاقة بينها وبين الرجل من خلال الكتابة، فتعلن فيها عن الانقطاع، الناتج عن التحنط في تابوت التقاليد؛ ما يعمق من حزنها ولا يغيرها. والشاعرة هنا تستثمر تقانة التعليل الذي حين يكاد يخفق في الإقناع بالانقطاع، فتستعين

عليه بحرف الاستدراك؛ "لكن" لكنها مع ذلك تستبعد أن يحدث التغيير.

وينطفئ هذا التمرد عند بعض الشاعرات، ومن ذلك قول الشاعرة صباح القلازين في قصيدة "سيان" (٢٩) :

سيان
إن وقت الغرام ببابي
أو خاصمت غيماته أعتابي
سيان
إن جاء الغرام مدرعاً
أو راجلاً
ليسير في أعقابي
فهناك جيش ثعالب
وسياج شوك
واقفون ببابي
وهناك
ألف قبيلة
وخناجر الحجّاب
ونسيت أني كنت أنثى
لي فؤاد تحت جلد عباءتي
ينمو
برغم الشوك والأنياب
ويظل قلبي في الهوامش مهملاً
فيشيخ بين حقائق وسراب
وتظل خيل الحب ترقص
ها هنا
وتشدُّ طرف عباءتي وثيابي
لكنَّ شيئا في الخفاء يردني
فيضيع في ثغري الصغير
جوابي
فأنا قتيلة خيمة
وبداوة
قد أفقدتني في الحياة صوابي

وبقدر ما اشتد أوار التمرد على القيد المجتمعي، في أسطر شعرية سابقة؛ بقدر ما ينطفئ

ويتحول في هذه الأسطر إلى حالة (السيان) : أي الاستواء، التي تصوغ واقعا لغويا يجمع تقابلاً يتجلى في النص في "حضور الغرام وانقطاعه"، وهذا الواقع في حدته وشراسته- من جهة انطفائه، واشتعاله، وانعكاس ذلك على الشاعرة- يضارع الواقع الاجتماعي الذي تتحرك في فضائه دوال قمعية من مثل: "جيش ثعالب، سياج شوك، ألف قبيلة، خناجر الحجاب".. وهو واقع يمحو أنوثة الشاعرة من ذاكرتها، ويبقي "خيل الحب" ترقص رقصتها الأخيرة؛ لتظهر "الخيمة والبداوة" معطيين اجتماعيين يفقدان الشاعرة صوابها.

ومثل ذلك، وبصورة أشد ما نراه في قول الشاعرة سعاد أبو ختلة [٣٠] :

البداوة تغزوني
كأني امرأة من خلف الزمان
تتعثر في غير مكانها
تبحث في صندوق
الحكايات عمن يحمل اللواء بعدها
ولم أستطع ترويضها
أو أمحو قليلاً من عنادها
والسؤال الذي ما زال عالقاً بيننا
هل سأصمد حتى النهاية
لأبزغ فجراً جديداً

وإذا كان التمرد قد انطفأ عند صباح القلازين فإنه قد ذوى تماماً عند سعاد أبو ختلة التي تضع ذاتها أمام تساؤل يصعب تحديد معناه المحتمل: فسعاد تتنازعها البداوة بنية اجتماعية ترتد بها إلى زمن غير معروف "خلف الزمن"، وإلى مكان غير معلوم "في غير مكانها"؛ حيث لا مكان ثمة إلا للتيه والفراق والعثرات، ثم اقتراب النهاية، وابتداء البحث عمن يحمل اللواء من بعدها!

وتتنازع سعاد في هذه الأسطر "الجدة"؛ باعتبارها المعطى الاجتماعي البدوي الذي يردها إلى الوراء ألف عام؛ ورغم ذلك فإن هذا الواقع القاسي يمنى بالفشل حين يحاول ترويض أنوثتها المتمردة؛ لكنه تمرد موقوت ويعتوره الشك حين تتساءل في لحظة تقف فيها على حافة اليأس: "هل سأصمد حتى النهاية لأبزغ فجراً جديداً؟ " وذاك سؤال عنيف ومبهم في آن عنيف لأنه يشي بشدة ما أصاب الشاعرة من إرهاق، ومبهم لاقتران الصمود فيه بنهاية غير معلومة، ثم لارتباطه بهدف لا يتحقق إلا أن يتجاوز واقعاً لا يستطاع تجاوزه.

أما سمية السوسي فتقول في قصيدة "ما لم تقله الجدة [٣١] :

" لماذا أحبكَ
أعطيك نهدي
تعلمه كيف تكون الأنوثة
كيف يكون امتلاك المساء
أو تظل وحيدا
كسلّم أعياه السحر في عيون
الجرار الممتزجة بطعم الحريق
الجرار الممتزجة
بطعم الحريق
تحب الشتاء إلى حدِّ الألم
تدعك راحتيك بزهور الصنوبر
تملا أنفك بعطر غابوي لذيذ
عندها
أدرك أنك لا تكتفي بالمطر

فالشاعرة سمية السوسي قد قالت، منذ العنوان، ما لم تقله الجدة، من خلال هبتها الرجل أخص خصائص أنوثتها "الثدي"، ذاك الذي لا تغيب قدراته الهائلة عن أي ذكر، وهي قدرات تتجاهلها الشاعرة عن قصد؛ إذ تدع للرجل أن يعلمها الأنوثة، وامتلاك المساء، ويبدو أنها بتجاهلها ذلك ستمحو الخيار الثاني أمام الرجل: "أو تظل وحيدا"، "تدعك راحتيك بزهور الصنوبر"، "تملأ أنفك بعطر غابوي لذيذ"، ومن ثم فلا يجد لنفسه مناصاً عن قبول الدعوة.

وتقول ليلى السائح في قصيدتها "طقوس البراءة" [٣٢] :

تصهل البراكين
يسقط وجودك
فوق وجودي
ويكون/ الامتزاج/ الأمطار
بالتربة العطشى
المياه/ بالرمال/ هنيهة/ لأكثر
وتدق الموسيقى

تقدم الشاعرة في هذا النص طقساً عشقياً بريئاً، يبدأ بـ"صهيل البراكين"، وينتهي بـ: "تدق الموسيقى"، ما يؤكد تحققه على مستوى البداية التي تحمل أوراً شديداً، والنهاية التي تتضمن إيقاعات خافتة معلنة الخاتمة. والأفعال التي تتحرك ما بين الصهيل والموسيقي والتي تتجلي في: " يكون، السقوط، الامتزاج " والأحياز التي حدثت فيها: " وجودك، وجودي "، " التربة، الأمطار " " المياه، الرمال "، كذلك الزمن " هنيهة لأكثر " كلها شواهد على تحقق هذا الطقس العشقي بكل تفاصيله.

ومن ذلك قول أنيسة درويش في قصيدة "العشق في الغرفة المحكمة الإغلاق" (٣٣) :

لم يعد شيئاً حراماً/ كل من في الكون/ استباحوا دمنا
ستزول الروح من أجسادنا/ تفنى.. ولن يفنى هوانا
ضمني وأعصر ضلوعي/ وأشبعني غراما
لسنا بحاجة إلى كمامات غاز/ أو نبغي أمانا
لن نحس السم في أجسادنا/ لو التحمت شفانا
وليصبوا كل أنواع الفنا/ وليفنوا الزمانا
لن يضيرنا والعشق يجمعنا/ لو ذابت الروح
أو سالت دمانا

حيث تستهل شاعرتنا هذا النص الشعري بالإباحة "لم يعد شيئاً حراً"؛ ما يؤهلها لتقديم بطاقة دعوة "الضم و العصر، والإشباع"، وكذلك الاستغناء عن الكمامات؛ من أجل " التحام الشفاه "، ففي هاتين الحالتين لا يضيرها ذوبان الروح، وسيلان الدماء.

الخاتمة:

وبعد تناول بعض من هذه النصوص النسوية بالدراسة والتحليل توصل الباحث إلى ما يأتي:

١. السمات العامة التي تميزت بها الكتابة النسوية تتحدد أساسا في الحضور المرتفع للمرأة " البطلة " الرافضة للموروث، والبنية التقليدية، والتواقة إلى الانعتاق، والمحتجة على الوضع الدوني، والجيتو الحريمي والسلطة الذكورية التي يطالبها بالنظر إلى المرأة كإنسان، وليس كذات للركوب وإقبار الشهرة.

٢. هذا البطل الأنثوي في أغلب الأحوال لا يتمكن من امتلاك كل عناصر القدرة الأربعة: " إرادة العقل، وجوب العقل، استطاعة العقل، معرفة العقل، وهي عناصر ممهدة؛ لتحقيق فعل التحول " الإنجاز والمزاولة " التي تفيد التحرر.

٣. عن طريق البطولة الأنثوية تكشف المرأة عن موقعها الاجتماعي في داخل الحرم المجتمعي، وبهذا ترتهن الكتابة النسائية بما هو آني ومرحلي " الشرط الاجتماعي " بوجوهه المتعددة القهر والاضطهاد والدونية، وهي وجوه تؤول إلى زوال إذا غابت شروطها الموضوعية، وهذا ما يجعل من الموقع الاجتماعي تعبيراً عن لحظة في مسار الكتابة النسائية، وليس شرطاً محدداً لها.

٤. الصورة الحسية للمرأة هي الصورة الوحيدة الملتبسة بالخطاب الذكوري من القدم والمسيطرة عليه فالمرأة/ الجسد هي الزاوية التي ينظر من خلالها إلى المرأة.. وقد حرص الشاعر على سجنها في هذا الجسد، وكتبت المرأة شعرها على إيقاع ذلك، ولم تبرحه فجاءت قصائدها/ لغتها مرسخة لتلك الصورة التي رسمها خطاب آدم/ اللغة، وبالتالي جاءت جل قصائدها ترجيع صدى لسحيق الماضي " تجربة المرأة الشعرية تقوم على تقليد النموذج الشعري الذكوري الذي كان يمثل الذاكرة الثقافية التي تتكئ عليها تجربة المرأة الشعرية"(٣٤).

٥. نظرًا لأن المرأة مجموعة ثقافية نفسية داخل الشكل الاجتماعي، فإن هذا يعطي لمكتباتها تمييزاً يختلف عن التجربة الرجالية، ومن ملامح هذه الكتابة المنظور: الخاص بالمرأة تجاه الحياة والمجتمع.

الهوامش:

١. ينظر: الرويسي، محمد حبيب: مقارعة أبوة المكبوت، مجلة كتابات معاصرة أكتوبر- ٢٠٠٧: عدد٦٥، بيروت، ص٢٢.

٢. ينظر: محجز، خضر: "جسد الأنثى في مدونة الشاعرة ضحى بوترعة"، مجلة فصول، القاهرة، العدد٧٩. شتاء/ ربيع٢٠١١.

٣. ينظر: خنسة؛ وفيق: جدل الحداثة في الشعر "دراسة تطبيقية"، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٥، ط١، ص١٤.

٤. ولا يتوقف الأمر بالمرأة عند تبني الخطاب الذكوري الحسي فحسب؛ بل ترجو تقبل المتلقي الذكر حين لا تهدي كتابتها في الغالب إلا ينظر إليه، ولا تطلب إلا تقديمه واعترافه، كأنه هو الذي سيمنحها القبول في عالم هو الذي طبعه بطابعه، وأضفي عليه شروطه وسلطته.

موقع دنيا الوطن. ٥/ ١٢/ ٢٠١٢. رابط:
http:// pulpit. alwatanvoice. com/ articles/ 06/ 19/ 48350.

٥. لطالما ارتضت المرأة للرجل أن ينوب عنها في رسم جغرافيا روحها ، وجسدها ، وأخص ممتلكاتها، والشواهد الشعرية على ذلك كثيرة، منها ما قاله الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصديته المعنونة بـ (القديسة) ، والتي يصور فيها تضحيات المناضلة جميلة بوحريد بملذاتها وهذه القصيدة من ديوان "مدينة بلا قلب" نشرت العام١٩٥٧: "لم تتحسس صدرها/ حتى اغتني وصار رمانا/ ولم تكلم في أمور الحب إنسانا/ فقد قضت عمرها/ حاملة رسالة من التلال/ لم تبتسم جميلة/ لم تفترش عشباً بجنب عاشق تحت القمر/ لم تعرف اللثما/ لم تعرف الغرام إلا خاطراً، حلما/ فقد مضى كل فتى في سنها إلى الجبال". انظر: حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ديوان الشعر العربي، مؤسسة سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٢٥- ١٢٩.

٦. خنسة؛ وفيق: جدل الحداثة في الشعر "دراسة تطبيقية" مرجع سابق: ص٢٣.

٧. ينظر: نجم؛ مفيد: الكتابة النسوية "إشكالية المصطلح"، مجلة نزوى، عُمان، عدد٤٢، إبريل٢٠٠٥، ص٩٠.

٨. ينظر: نجم؛ مفيد: الكتابة النسوية: "إشكالية المصطلح"، مرجع سابق، ص٨٩.

٩. محجز؛ خضر، أدب ونقد حديث، ط٢، مكتبة المكتبة، غزة، ٢٠١٠، ص٨٩-٩٠.

١٠. ينظر: موسوعة الحديث. ٢٨/ ١١/ ٢٠١٢. رابط:

http:// www. islamweb. net/ hadith/ display_hbook. php?indexstartno=0&hflag=&pid=674959&bk_no=482&startno=21

١١. تاريخ ابن خلدون. ج٢. دار الفكر. بيروت. ٢٠٠٠. ص٣٦٨.

١٢. ينظر: فوكو، ميشيل، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٤، ص٥٢.

١٣. حسنين، عايدة: رؤى الياسمين. "ديوان شعر"، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، فلسطين، ١٩٩٣، ص١.

١٤. سورة النحل، الآية٥٨.

١٥. عودة؛ ريتا: ثورة على الصمت، ديوان شعر، دائرة الثقافة في وزارة المعارف والثقافة، مطبعة كفر كنا، فلسطين، ١٩٩٤، ص١٣.

١٦. httpcLLwwwsqma3y. net.

١٧. عودة؛ ريتا: ثورة على الصمت، ديوان شعر، مرجع سابق، ص ١٢.

١٨. عودة؛ ريتا، ثورة على الصمت، ديوان شعر، مرجع سابق: ص١٨.

١٩. القلازين؛ صباح: اعترافات متوهجة "ديوان شعر" منشورات الاتحاد العام للمراكز الثقافية، غزة، ١٩٩٨، ص١٣-١٤.

٢٠. فرويد؛ سيجموند، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مراجعة محمد فتحي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دون تاريخ، ص٣٢٦.

٢١. موقع نور الأدب، ٥/ ١٢/ ٢٠١٢. رابط:

http:// www. nooreladab. com/ vb/ showthread. php?t=6281

٢٢. السمعلي؛ عفاف محمد: زخات مطر، دار البراق، تونس، ٢٠١٢، ص٣٠.

٢٣. موسوعة الشعر العربي. ٥/ ١٢/ ٢٠١٢، رابط:

http:// arabicpoems. com/ home/ poem/ 2895. html?ptid=10

٢٤. نصوص شعرية لشاعرات فلسطينيات، اتحاد الكتاب الفلسطينين بالتعاون مع المركز الثقافي البريطاني،غزة، مارس،١٩٨٨، ص٢٧.

٢٥. نصوص شعرية لشاعرات فلسطينيات، مرجع سابق، ص٢٧.

٢٦. لابلانش؛ جان و بونتاليس؛ ج. ب، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، ط٣، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، ١٩٩٧، ص٣٥٥.

٢٧. الشروف؛ هلا: سأتبع غيماً "ديوان شعر"، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، عبد المحسن القطان، ط١، ٢٠٠٥، ص٨.

٢٨. أبو عقصة داود؛ سهير: الوصايا العشر "ديوان شعر"، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط١، ١٩٩٩، ص٩٥.

٢٩. القلازين؛ صباح: اعترافات متوهجة، مرجع سابق: ص١٣.

٣٠. نصوص شعرية لشاعرات فلسطينيات، مرجع سابق، ص١٣، ١٤.

٣١. السوسي؛ سمية: أول رشفة من صدر البحر "ديوان شعر"، اتحاد الكتاب الفلسطينين، غزة، ١٩٩٨، ص٥٦.

٣٢. السائح؛ ليلى: طقوس البراءة "ديوان شعر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٧٩، ص٨٠.

٣٣. درويش، أنيسة: وأهون عليك، "ديوان شعر"، دار الكاتب، القدس، ١٩٩٣، ص٨٣، ٨

٣٤. المملكة المغربية، وزارة الثقافة. فضاء الإبداع. ٩/ ١٢/ ٢٠١٢. رابط:

http:// minculture. gov. ma/ index. php?option=comcont.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أولاً ـ الكتب:

١. أبو عقصة داود؛ سهير: الوصايا العشر "ديوان شعر"، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط١، ١٩٩٩.

٢. حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، ديوان الشعر العربي، مؤسسة سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ١٩٩٣.

٣. حسنين، عايدة: رؤى الياسمين. "ديوان شعر"، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، فلسطين، ١٩٩٣.

٤. درويش، أنيسة: وأهون عليك، "ديوان شعر"، دار الكاتب، القدس، ١٩٩٣.

٥. الرويسي، محمد حبيب: مقارعة أبوة المكبوت، مجلة كتابات معاصرة أكتوبر، بيروت– ٢٠٠٧: عدد٦٥.

٦. السائح؛ ليلى: طقوس البراءة "ديوان شعر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

٧. السمعلي؛ عفاف محمد: زخات مطر، دار البراق، تونس، ٢٠١٢.

٨. السوسي؛ سمية: أول رشفة من صدر البحر "ديوان شعر"، اتحاد الكتاب الفلسطينين، غزة، ١٩٩٨.

٩. الشروف؛ هلا: سأتبع غيماً "ديوان شعر"، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، عبد المحسن القطان، ط١، ٢٠٠٥.

١٠. عودة؛ ريتا: ثورة على الصمت، ديوان شعر، دائرة الثقافة في وزارة المعارف والثقافة، مطبعة كفر كنا، فلسطين، ١٩٩٤.

١١. فرويد؛ سيجموند، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مراجعة محمد فتحي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دون تاريخ.

١٢. فوكو، ميشيل، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبو صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٤.

١٣. القلازين؛ صباح: اعترافات متوهجة "ديوان شعر" منشورات الاتحاد العام للمراكز الثقافية، غزة، ١٩٩٨.

١٤. لابلانش؛ جان و بونتاليس؛ ج. ب، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، ط٣، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

١٥. محجز، خضر: "جسد الأنثى في مدونة الشاعرة ضحى بوترعة"، مجلة فصول، القاهرة، العدد٧٩. شتاء/ ربيع٢٠١١.

١٦. نجم؛ مفيد: الكتابة النسوية "إشكالية المصطلح"، مجلة نزوى، عُمان، عدد٤٢، إبريل٢٠٠٥.

١٧. نصوص شعرية لشاعرات فلسطينيات، اتحاد الكتاب الفلسطينين بالتعاون مع المركز الثقافي البريطاني،غزة، مارس،١٩٨٨.

ثانياً- مواقع الشبكة العنكبوتية: "internet"

١. موقع دنيا الوطن. ٥/ ١٢/ ٢٠١٢. رابط:

http:// pulpit. alwatanvoice. com/ articles/ 06/ 19/ 48350.

٢. موسوعة الحديث. ٢٨/ ١١/ ٢٠١٢. رابط:

http:// www. islamweb. net/ hadith/ display_hbook. php?indexstartno=0&hflag=&pid=674959&bk_no=482&startno=21

٣. منتدى سماعي. ٢٠/ ١٠/ ٢٠١٢م. رابط:

http: www. sama3. net/ forum/ showthread. php?=31940

٤. موقع نور الأدب. ٥/ ١٢/ ٢٠١٢م. رابط:

http:// www. nooreladab. com/ vb/ showthread. php?t=6281

٥. موسوعة الشعر العربي. ٥/ ١٢/ ٢٠١٢م. رابط:

http:// arabicpoems. com/ home/ poem/ 2895. html?ptid=10

٦. المملكة المغربية، وزارة الثقافة. فضاء الإبداع. ٩/ ١٢/ ٢٠١٢. رابط:

http:// minculture. gov. ma/ index. php?option=comcont.