المضمر الثّقافي في تمثّل الشّعراء النّقاد لصورة المرأة الجزائرية

الدكتورة: راوية يحياوي
قسم اللّغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة تيزي وزو (الجزائر)

ملخـــص:

يقرأ هذا المقال شعر الشّعراء النّقاد الجزائريين (شعراء وأكاديميين) من جهة المضمر الثقافي، أو الأنساق الثّقافيّة المضمرة داخل بنيّة النّصوص، خاصة وأنّ الشّاعر ذاتٌ ثقافيّة تقول رؤيتها. ويؤوّل عيوب حضور نسق المرأة الكاملة في هذه النّصوص.

وقد استند المقال إلى مجموعة من المفاهيم التّي اقترحها عبد الله الغذامي في كتابه " النّقد الثّقافي ".

Résumé :

Cet article se veut une lecture de l'implicite culturel, sous-jacent structures textuelles, dans les travaux de critique jouissant d'un double statut : en plus de leur intérêt pour la critique, qu'ils pratiquent dans un cadre académique ou non, ils sont en même temps des poètes reconnus.

Etant donné que le poète est un sujet culturel, il exprime une vision qui est la sienne ; et interprète les lacunes de la présence de la femme parfaite dans ces textes.

L'article s'appuie sur un ensemble de concepts qui ont été proposés par Abdallah El Ghedhami dans son ouvrage intitulé : « la critique culturelle ».

.

إضاءة:

يمثّل الشّاعر – وهو يقول – ذاتا ثقافيّة، تنقل رؤيتها للوجود وللأشياء، وفق تصوّرات تشكّلها المنظومة الذّهنيّة النّاتجة عن رؤية خاصّة للفنّ والمجتمع والدّين، وعندما ينظر هذا الشّاعر، فهو يتحرّك من خلال ثقافته في أدق مرجعياتها، « لا ننظر بل الثّقافة هي التّي تنظر من خلالنا، الثّقافة التّي نفكّر من خلالها، فنحن لا نرى الواقع بل نؤول العالم في كلّ نظرة...كلّنا نفكّر من خلال مواقعنا، الجسديّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة وغيرها.. »[1] فنحن كائنات ثقافيّة بالدّرجة الأولى والسّؤال المطروح: هل هذه الكائنات تقول كلّ شيء ثقافيّا ؟ وهل عندما تقول ثقافتها، لا تكون قد أضمرت رؤية أخرى ؟ وهنا يدخل مفهوم المضمر الثّقافي الذّي طرحه عبد الله الغذامي، فهو يرى أنّ « في كلّ ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفيْن اثنين، أحدهما المؤلف المعهود (...) والآخر هو الثّقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضّمني وإنّما هو نوع من المؤلف النّسقي »[2]، وكلّ ما ينتجه هذا المؤلف المضْمر هو ما يسميه بالمضْمر الثّقافي، وهذا ما يؤكّد أنّ النّص الإبداعي لا ينقل المتصوّرات الخاصّة للمبدع وحدها، وإنّما يضمر بعض المقولات والأسس، التّي يقولها النّظام الثّقافي والاجتماعي وتتبناها المؤسّسة الاجتماعيّة، ولا يمكن أن نفلت منها، إلاّ أنّ هذا المضمر يمثّل الوجه المشوّه، أو عيوب هذه المؤسّسة، لأنّ مقولاتها قد تمثّل الخصوصيّة والوجه المضيء لهذه الثّقافة، لذا نتفق على أنّ المضمرات الثّقافيّة في أغلبها تمثّل عيوب النّسق، إلاّ أنّنا في هذه الدّراسة سنقول بالمضْمر الثّقافي الذّي يكرّس ويستعيد المؤسّسة، والذّي يقول عيوبها.

أمّا عن الشّعراء النّقاد الجزائريين المعاصرين، فهم الشّعراء الأكاديميون الذّين أنجزوا مذكّرات وأطروحات، ولهم كتب نقديّة.

والفرضيّة التّي ننطلق منها هي أنّ هؤلاء الشّعراء يملكون رؤية خاصّة للوجود، وتمثّلهم للمرأة الجزائريّة يكون بكيفيّة خاصّة، فالأدوات وبنيّة التّشكيل في نصوصهم مختلفة.

والأسئلة البؤريّة هي: كيف تمثّل هؤلاء الشّعراء – من خلال نصوصهم – صورة المرأة الجزائريّة ؟ وما هي المضمرات الثّقافيّة الواردة في بنيّة هذا التمثّل ؟ وفي اجابتنا عن هذه الأسئلة، سنستند وستثمر مجموعة من مفاهيم النّقد الثّقافي كنسق الفحل والتّوريّة الثّقافيّة والجمل الثّقافيّة، التّي هي مفاهيم اقترحها عبد الله الغذامي.

1- عيوب نسق المرأة الكاملة في نصوص الشّعراء النقاد:

لا أحد ينكر أنّنا صرفنا قرونا من التلذّذ والاستمتاع بشعر الغزل العربي، وبالأخصّ الغزل العذري، وأنّه شعر ينقل عظمة الإحساس بالحبّ بين كائنيْن، خُلِقا ليتجاذبا، منذ أوّل إحساس فطره الله في آدم وحواء.

ولم يقتصر هذا النّوع من الشّعر على عصر دون آخر، وإنّما ظلّ يتطوّر ويتغيّر، ولا يمكننا أن نتحدث عن فنّ الغزل في زماننا، لأنّه لم يعد غرضا شعريّا، ونحا منحىً آخر، يمكننا أن نسميه شعر تمثّل المرأة، ويمكننا الوقوف عند هذا النّوع من الشّعر، لنقرأ فيه الصّور الثّقافيّة المضْمرة، التّي تختفي خلف صور الاعجاب والتلذّذ. عندما نقرأ النّصوص الشّعريّة في الشّعر الجزائري المعاصر، وبالتّحديد عند الشّعراء النّقاد، نعثر على النّصوص التّي تقول تمثّل صورة المرأة في نسق المرأة الكاملة، كما في ديوان مجنون وسيلة للشّاعر والأكاديمي فيصل الأحمر، وديوان جميلة وأوراس للشّاعر والأكاديمي عقاب بلخير، وقصيدة حديث الجرجرية من ديوان أنين للشّاعر والأكاديمي فريد ثابتي، وقصيدة انفلات المؤنث من الأعمال الشّعريّة للشّاعر والأكاديمي الأخضر بركة، وقصيدة انبعاث من ديوان فيزياء للشّاعر والأكاديمي عبد القادر رابحي، وقصيدة إلى الشّهيدة لالا فاطمة، بلا وطن هل نعيش ؟ من ديوان البحر يقرأ حالته للشّاعر والأكاديمي علي ملاحي.

تتفّق هذه النّصوص كلّها على الصّورة، التّي تقدّمها عن المرأة الكاملة، وفق المخيال الثّقافي الجمعي، فهي المرأة المعبودة بجمالها، ووسيلة أخّاذة للمتعة، وهي مصدر الحياة، وهذا ما تذهب إليه بعض الباحثات « فالأنثى بتصوّر " وندي ملفورد "كانت أشبه بالمعبودة، أو أداة الرّغبة والهوامات وحسب " ظبية خميس "كانت هي الموضوع المستمّر في روح الشّعريّة الغزليّة منذ البدء، وحتى الآن في نصوص الشّاعر العربي الذّي نطق باسمها كثيرا..»[3] فرغم اختلاف مسمّيات الحبيبة إلاّ أنّ الصّورة النّمطيّة ترسّخت، كأنها المشترك التّصوري، الذّي يمكننا أن نسميه باللاّوعي الثّقافي « هذا المخزون الإيديولوجي المركّب في عقل الإنسان، والذّي يسيطر – بقوّة الدّعم الاجتماعي، وحرّاس الثّقافة – على عملية الانتاج الفكري له، ويقود سلوكه في مجالات الحياة المختلفة »[4].

وأنتج هذا اللاّوعي الثّقافي الصّور النّمطيّة عن المرأة: المرأة الجمال الكامل، والمرأة اللّذة والمتعة الكاملة، والمرأة الحياة التّي لا غنى عنها. ومن صورة المرأة اللّذة والمتعة الكاملة التّي ترسّخت في شعر الشّاعر الذّي يمثّل المرأة منذ العصر الجاهلي، وبقيت إلى يومنا هذا تتشكّل صورة المرأة المتاع، وفي شعر الشّعراء الذّين يتغزّلون ونعتقد أنّ المرأة فيه هي المركز ونتلذّذ بصور تنقل عدم الاستغناء عنها. كقول ثابتي فريد في قصيدته هدية:

أهديْتِ لي الدّنيا بقُبلةِ عاشق وبَعثْتني في حضْنها عصْفورا

حولي تفتّحت الشّوارعُ للغنا وتبرعمت للعاشقين زهُورا
وترنّمت كلُّ النّوافذ بالهوى وأتى الصّباح زنابقا وعُطورا[5]

إلى أن يقول، ويلتمس منها اللّقاء الجسدي:

مُدّي يَديكِ وعانقيني يافعـا وتفتّقي فوق الشّفاه عصيرا
إنّي عشقتك قبل أن يبني الهوى في جانحيّ معابدا وقصورا[6].

تظهر في ظاهر خطاب هذه الأبيات صورة المرأة الكاملة، التّي تُهدي الحياة وتبعث الرّوح بسعادة للرّجل، إلاّ أنّنا سنقرأ لاحقا النّسق المضمر، بعد أن نتابع نماذج أخرى ترسّخ الصّورة نفسها، كما في قصيدة النّساء، لفيصل الأحمر، يقول فيها:

(...)
النّساء مغامرةٌ للأنامل
في عالم قاتل، في ضباب كثيف
(...)
النّساء الأغاني القصيدة

النّساء " مغامرة

تنثُرُ في الخلقِ نور الشّباب
وتُرقص،
في رحم اللّحم في حجراتِ العظام، شبابا
(...)
النّساء
انطلاق الوحوش تجاه الملّذات
والأخذُ في العدْو في ساعة الانتشا
(...)
النّساء اللّذائذ عبر شفاهٍ حريرية..[7]

النّساء مبعث الشّباب

النّساء مصدر اللّذائذ

ويقول الأخضر بركة في قصيدته انفلات المؤنّث:

هنّ أقربُ من بِشرة الجلد، لا يمسكهنّ الكلامُ
يختبئن في ماءِ أحداقهنّ السّماوات،
يشعلْن في الثّلج نارا، ويسكنّ في لا ثبات الغمام،
(...)

النّساء حياة

نساءٌ...

يؤنّثن للذّكر العابث بالتار في زيت أحلامهنّ المكان،
وزاوية الاتكاء على ركبة اللّيل
والجسدَ الضحلَ والغُسْلَ والنّعلَ والنّونَ..
يعبُرهنّ المذَكّر...مجتهداً في اقتناص الوطر[8]

النّساء مصدر الحياة للمذكّر

ورد الخطاب – في هذه النّصوص – موجّها إلى المخاطب المؤنّث (أنتِ)، كما ورد بصيغة الجمع المؤنّث الغائب (هنّ)، وكلتا الصيغتان تؤديان المعنى الظّاهري والنّسق المضمر، ففي المعنى الظاهري تظهر المرأة الكاملة القادرة على تحويل عالم الرّجل إلى حياة حيّة « أهديْتِ لي الدّنيا » و « وبعثْتني...عصفورا » و « وتنثر في الخلق نور الشّباب » و « النّساء اللّذائذ »، وكلّها قرائن نصيّة يطمئن إليها المتلقي، على أنّه يقرأ قصّة عشق جميل إلاّ أنّ القراءة الثّقافيّة تجعلنا نقف أمام نسق ثقافي متوارث « أحال المرأة – كمعنى – إلى مظاهر شكليّة فاختزلها في جسد أو في صفات حسيّة صرف ليستمتع بها الرّجل، فإنّ النّسق الشّعري لم يفلح في تغيير هذه النّظرة، باعتبار المرأة قيمة انسانية لها معناها الإيجابي..»[9] فلمّا نفتّت صور المرأة الكاملة، كمتعة كاملة للرّجل نكتشف أنّها متعة من جهة واحدة، وهي متعة بدون روح، فعبارة " النّساء اللّذائذ " تُبضّع القيمة، وتجعل المرأة مادة استهلاكيّة فقط.

وورد النّسق نفسه في قصيدة انبعاث لعبد القادر رابحي، التّي يقرأ فيها المتلقي صورة المرأة القادرة على تغيير كلّ شيء في حياة الرّجل، وهذا ظاهر النّص، كأن يقول:

افتحي للغريب الشّهيّة
علّ الشّهيّة تفتح قلب الغريب
فتجهش أوطانه بالحنين إلى أوصاله[10].

وكلّ أفعال الأمر الواردة، تسعى إلى إشباع عالم الرّجل من كافة النّواحي، كأن يقول: « افتحي للغريب الشّهيّة/...احرسي ظله من مسافات أوطانه/ انزعي عنه أشكاله القاتمة/...كوني له شجرا وحصيرا/...حاولي أن تعيدي له/ ما تناثر من ريشه.../ أطردي من غياباته ظُلمة الحبّ/ أيقظي فيه فطرته النّائمة/ طمئنيه...وعدّي له ظلعه/ حاولي أن تراضيه/ أن تمسحي دمعه/ كوني وصيّته...وازرعي سرّ أحزانه في جراحات أوطانه/ واسقِه/...دثّري سرّه/ دثّريه...»، وهي كلّها أفعال توحي بالقدرة الخرافيّة للمرأة الكاملة، إلاّ أنّها تتحوّل إلى عبْد خُلِق من أجل سيّدة، لأنّه لا يملك مكانة لوجوده الحقّ

إلاّ من خلال استعباده، وهذا هو النّسق المُضْمر في هذه القصيدة، وإلاّ كيف تتحوّل هذه المرأة الكاملة إلى حصير في قوله: « كوني له شجرا وحصيرا » أو إلى مُواسيه في قوله: « طمْئنيه وعُدّي له ظلعه »، ويمكننا أن نقرأ النّسق المضمر "المرأة الوسيلة" من خلال كلّ الأفعال الواردة، والوسيلة هي مصدر الاستمتاع، وتجعل الحياة أكثر توهّجا في حياة " المذكّر ".

وهذا ما يحيلنا على صورة الرّجل الفحل الذّي يتغزّل، وفي غزله تتحوّل المرأة إلى تابعة موجودة لتخدمه في كلّ صور العبوديّة، وهو نسق توارثته القصائد منذ القصيدة القديمة وكرسته النّصوص المعاصرة، وأسماه عبد الله الغذامي بنسق (اختراع الفحل)، وهذا ما يكرّس « الصّورة النّسقيّة للفحل الثّقافي، وعن صورة (صناعة الطّاغيّة)، وهي أنساق ثقافيّة متجذّرة وظلت تمرّ من دون نقد حتى شكّلت أساسا ثقافيّا وذهنيّا، ظلّ يعاود الظّهور، ويزيّف المشاريع الابداعيّة »[11].

عندما نقرأ قصيدة حديث الجرجرية لثابتي فريد، تظهر لنا " ذات المرأة " وهي فاعلة تقول وتقرّر وتعلن، من خلال حضور " الأنا الأنثويّة " التّي تقول:

قالت: أحبّك...لا تعبث بشطآني وإن نسيت..فنهر الشّوق عنواني
لا تقرب الحبّ فظّا...شاخ منطقه وأقربه طفلا..عسى ينقاد بركاني
أنا الصّغيرة لا شيء يغيرني إذا عشقتُ..فإنّ العشق قرآني[12]

تتشكّل " الأنا الأنثويّة " في هذا المقطع كاملة، تقرّر وتعلن الحبّ " أحبّك "، مع أنّ الموروث الشّعري في أغلبه عيّب هذا الاعلان، و " أنا " تنهى وتأمر وتعلن كينونتها « إذا عشقتُ..فإنّ العشق قرآني »، إلاّ أنّ هذا النّسق الظّاهر يضمر نسقا آخر يقوّضه، وهو " الأنا الأنثويّة " الدّونيّة، ومركزيّة المذكّر (الفحل)، كأن يقول الشّاعر على لسانها:

أنا الصّغيرة...أمسي أنتَ سيّده وأنتَ بعد غدي نبضي وإيماني.

إلى أن يقول:

ولا تكن بشرا..عبْدا..فأعتقه فأنت يا مَلِكي. في الحبّ سلطاني.

تحتفظ هذه الأبيات على قرائن توحي بسيادة الفحل (أمسي أنتَ سيّده)، (أنتَ يا ملكِي)، وهذا ما أسماه الغذامي بالجميل الشّعري، القبيح الثّقافي[13]، وهذا النّسق يتكرّر في قصيدة الزّنبقة والعاصفة عندما يقول فريد ثابتي:

أنتِ سلطانتي — الأنثى سلطانة
والشّفاهُ هنا قِبلة جارفة
وقصتي على اللّيل أنّي محبٌّ
وأنّي أنا مركز العاصفة[14]. — تقويض السلطة

يظهر في ظاهر القول – من خلال هذا المقطع – أنّ المرأة هي السّلطانة، إلاّ أنّ المضمر الثّقافي يتشكّل من خلال امتلاكه لهذه السلطانة (أنتِ سلطانتي)، كما يصفها بالزّنبقة في جمالها، وينزلها من عرش انسانيّتها إلى عالم النباتات الجميلة، إلاّ أنّ المركز في هذا العالم (هو)، كأن يقول (أنا مركز العاصفة)، فبإمكانه اقتلاعها متى شاء، لأنّ هذه الزنبقة الجميلة تقرّر العاصفة مصيرها، وهنا رد « يمكن للكلمات أن تعمل كأيقونات محمّلة بالدّلالات الثّقافيّة عند إشاراتها إلى المفاهيم والأشياء والأشخاص »[15].

وتتّضح المسألة أكثر عندما نتتبّع ديوان فيصل الأحمر مجنون وسيلة، وأوّل علامة نقرأها هي العنوان الّذي هو عتبة إلى العالم النّصي الدّاخلي (المتن)، فهو جملة اسمية تقديرها (أنا مجنون وسيلة)، على أساس أن (أنا) المحذوفة مبتدأ، ومجنون خبر مضاف، أمّا (وسيلة) فهي مضاف إليه فقط، وفي التّقدير الآخر (مجنون وسيلة شاعر يقول)، تبقى كلمة مجنون مبتدأ، وهو مضاف، و (وسيلة) مضاف إليه و (شاعر يقول) جملة اسمية خبر المبتدأ (مجنون).

وإذا ما قدّرنا الجملة على أنّها فعليّة، نقول: (يقول مجنون وسيلة)، بذلك تكون كلمة (مجنون) هي فاعل، أمّا (وسيلة) فتكون المضاف إليه، وفي كلّ الحالات (وسيلة) التّي نعتقد أنّها المركز في الدّلالة ويوهمنا الشّاعر بذلك، تتحوّل إلى مجرد كلمة (مضاف إليه)، هذا في الجانب النّحوي، الّذي هو نافذة على المضمر الثّقافي (المؤنث التّابع دائما وأبدا) والمذكّر (المركز) حتى في أوج المشاعر.

وهنا يمكننا العودة إلى ثقافتنا التّي صنعناها، « وثقافتنا تكون كما نكون، ولكننا إذ نصنع ثقافتنا، أو ننتجها ونراكمها، نُحدِث فيها، وتُحدِثُ فينا تغييرات تارة، وقفزات تارة أخرى ويخضع ذلك الإنتاج الثّقافي المدوّن المعيوش إلى عوامل لاواعيّة، وهكذا، فإنّ قطاعا من ذلك الإنتاج الثّقافي الحيّ محكوم برضات وانجراحات، أو هو متأثر – بدون معرفة منا واضحة أو معقلنة – بتجارب قديمة أو بحوادث ينبوعيّة مكبوتة، تعود إلى عهود النّشأة والتّكوين لثقافتنا العربيّة الزّاهنة »[16]، كما أنّ هذا العنوان يختزل حضور التّراث الشّعري، ويحيلنا على ديوان (مجنون ليلى) الّذي ينقل مجموعة من الأعراف العربيّة القامعة لعلاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة، والغزل في أوّج عطاءاته إلاّ أنّ هذه المنظومة، قد تُضمر أنساقا خفيّة، تحتاج إلى قراءة أخرى، كالتّي نمارسها ونحن نقرأ هذا الدّيوان.

وإذا ما انتقلنا إلى قراءة الإهداء الّذي يقول فيه: « إلى الشّاعرة وسيلة بوسيس...زوجتي...و...كلّ شيء في هذا الوجود »، يمكننا أن نقول الظاهري في هذا القول، بأنّ

الشّاعرة وسيلة بوسيس هي المركز، إلاّ أنّها في المضمر هي (المجرورة) مثلما وردت نحويا في تركيب الجملة (إسما مجرورا) بحرف الجرّ (إلى)، وأردف الشّاعر قائلا:

" زوجتي " وهي الجملة التّي توحي بالملكيّة الخاصّة.

وفي نصوص المتن شدّنا نصّ بعنوان " بقايانا "، الذّي يتشارك فيه " الأنا " الشّاعر، و " الأنت " الحبيبة (وسيلة)، يقول فيه:

لم تكوني هنا...
كي أكون أنا...فأحبّكْ
لم أجدْكِ كما كنتُ آملُ
لم تجديني بحجم الأماني

الغيابات

إلى أن يقول:

لم أجِدكِ كثيرا
ولم تجديني تماما
لم تريني إلى حدّ رؤياي
حدّ التبصّر والوعي بالممكن/ المستحيل
الذّي يتقاطر من كلمتين مكهربتين:
أحبّك...أحبّك [17]

عندما نتابع النّص كاملا، وهو طويل من ص 76 إلى ص 101، نقرأ الخسارة التّي يتشارك فيها " أنا " الشّاعر، و " الأنت " تقديرها (وسيلة) حبيبة الشّاعر، باستثمار الضمير " نحن " الذّي يوحي بالتّشارك، إلاّ أنّ مسؤوليّة الخسارة تتحمّلها (وسيلة)، لذا اعتمد الشّاعر فيها طريقة المواجهة " لم تكوني هنا " و " لم أجدك كما كنتُ آمل "، وكأنّ الشّاعر أورد أحقيته وأسبقيته فيما يمكن انتظاره منها أوّلا، كيف لا وهو " الرّجل "، وعلينا أن ننتبه إلى « أنّ ما تقوله اللّغة ليس وصفا لعالم معطى خارج الذّات، إنّها تمسك بمعرفة تخصّ هذا الواقع، ذلك أنّ ما يتسلّل إلى اللّغة هو رؤيتنا للأشياء »[18]، لذا استطاع هذا النّص أن ينقل رؤية الشّاعر للمؤنث، وقد انصهرت داخلها الأعراف الجماعيّة، والوعي الجمعي، في أنّ الرّجل دائم الانتظار من المرأة ما يجب عليها، فهي المحاسَبَة (بفتح السّين) دائما، مع أنّه استطاع أن يتشارك معها في تحمّل المسؤوليّة، وفي استثمار الضّمير (نحن)، وأنّ المسؤوليّة تتحمّلها هي أوّلا، وأنّ من يحاسبها هو الرّجل لأنّه السّلطة، « فاللّغة حمّالة لاضطهاد من نوع آخر يجعل الأصل مذكّرا والفرع مؤنثا دائما »[19]، وفي النّص السّابق الأصل (المذكّر) يقول ويحاسب، والمرأة تتحمّل المسؤوليّة، لذا يقول لها " ما هكذا عهدتُكِ "، لأنّها عندما تكون هي كما

تريد، وليس كما يريدها يعلن التّذمر، فالنّسق المضمر الوارد في هذا النّص هو التّبعيّة الدّائمة للمرأة، ومحبّة الرّجل لها فيما يخدمُهُ ويريده، كأن يقول:

التّحسّر على تحوّل الحبيبة

ما هكذا قد عهدتكِ
حسرتاهُ عليكِ
وقد كنتِ مجنونةً،
متمنّعةً، سهلةً
متحرّرةً، طفلةً رغم كلّ التّورط في أبحر الشّيب[20]

يتحسّر الفحل – في هذا المقطع – على ما ضيّع من الأنثى (التابعة) من جنونها وتمنّعها وتحرّرها وطفولتها.

وعندما نقرأ الخطابات الشّعريّة، وهي تمثّل الوجود، وتقول علاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة، قد نعثر داخلها على المضمرات الثّقافيّة، ففي النّص الواحد يحضر نسقان: العلني والمضْمر، ويكونان متناقضين[21].

كما نعثر على نصوص شعريّة لشعراء رجال انتبهوا إلى عيوب هذه الأنساق الثّقافيّة وحاولوا تقويضها شعريّا، كما في بعض نصوص الشّاعر الأخضر بركة، الّذي يحاول اكتشاف الوجود مثل الأطفال، ويركّب اكتشافاته وفتوحه الكلاميّة، كما يقول في قصيدة "انفلات المؤنث":

كلّما نضج القلبُ شاخ الجسد
كلّما خسرتْ النّفس بعض حدائقها، ازدهرت
شهوات الخطاب
كلّما قيل أنثى
رأى الشّاعر الفحل فرصته لاقتراف الكلام
هذه المادة الأنثويّة في غاية من فتاوٍ

إلى أن يقول:

هذه المرأة الآن قد حملتني في بطنها أشهرا...تسعةً.
هذه اللّحظة الصّعبة السّهلة المستحيلة والممكنة
كيف أكتبها
قوّة الضّعف أنتِ التّي هي أنتِ هنا وفقط [22]

يحاول الشّاعر في هذين المقطعين فضح الحيل النّسقيّة الماكرة في الثّقافة الجماعيّة، وكيف يسعى الشّاعر الفحل إلى اقتراف صيد الأنثى، ثمّ وقف يقوّض الجملة الثّقافيّة المكرّسة التّي تقول

بضعف الأنثى، من خلال عرضه لمشهد الحمل والولادة، وكيف حملته أمّه وهنا على وهن، فوصف هذا الحدث بمتناقضات جذابة « قوّة الضّعف أنتِ التّي هي أنتِ هنا وفقط »، ويبدو أنّ النّسق الشّعري عمد إلى تقويض النّسق الثّقافي (مركزيّة المذكّر)، وهذا ما يفضحه في نصّه عباءات المذكّر [23].

2- عيوب نسق المرأة التّاريخيّة البطلة في نصوص الشّعراء النّقاد:

كثيرا ما كان الشّاعر ينهل من التّاريخ مادّته، ويستقي منه أبطاله، وكانت الثّورة الجزائريّة ذاكرة الشّعر الجزائري المعاصر، ومن النّساء البطلات في هذه الثّورة جميلة بوحيرد ولالة فاطمة نسومر...الخ، فعمد الشّعراء النّقاد إلى استثمار هذه الأعلام في بنيّة نصوصهم إلاّ أنّ الذّي يهمنا في هذا التّوظيف ليس الجانب الجمالي، وإنّما تتبّع عيوب نسق المرأة التّاريخيّة داخل هذه النّصوص.

لقد عَنْوَنَ الشّاعر والأكاديمي عقاب بلخير ديوانه بـ" جميلة وأوراس "، ليحيلنا على التّاريخ الجزائري مباشرة، كان يقول في قصيدة " جميلة، إلى الوطن المنتصر دوماً ":

جميلة والمنتهى وأنا
والكلامُ الذّي لا يُقال
جميلة أوّل من سكبت دمها في دمي
أوّل الأغنيات التّي جملتني وراء الظّلال[24]

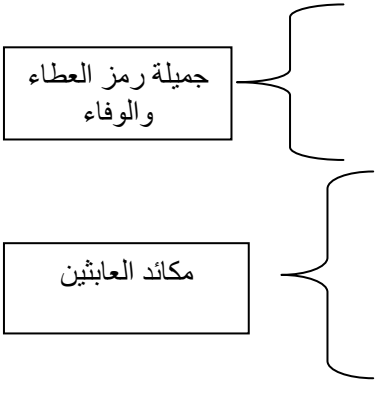
وتنقل القصيدة بكاملها كيف يمثّل الشّاعر بطولة هذه الشّخصيّة التاريخيّة، التّي هي جزء من الماضي الذّي يمثّل المجد والثّورة، وعندما نتابع كيفيّة استدعائها داخل البنيّة النّصيّة نكتشف أنّها لم تعدْ من الواقع، دخلت إلى العالم التّخييلي وأصبحت بطلة خرافيّة، كأن يقول: « جميلة تمسك بالبحر في كفّها/ وتجوب التّواريخ تصعد من بوحها » و « قد قيل إنّ جميلة تزهر كلّ ربيع/ ويخرج نرجسها من عميق الحُفر/ تقول الحكايات...إنّ الجميلة كانت/ تغازل منسجها الخ...»، فأسقط عليها الأسطوري وتحوّلت إلى نبليون وعشتار.

أمّا عن المضمر الذّي يمكننا الوقوف عنده هو هذا التّخييل الذّي حوّل جميلة إلى بطولة (سُوبرْمانية)، تسدّ النّقص البشري وتعوّض الوعي التّاريخي، فبهذا التّوظيف استطاع الشّاعر أن يغطي بالبطولة الخرافيّة لجميلة انتصار الوطن الدّائم، بعيدا عن الضّعف والخذلان، فقوّة حماسة الشّاعر هي الإنجاز الشّعري ضدّ التّراجع السّياسي، فهو ينجز القوّة في الوطن بالشّعر، وبتحوير البطلة جميلة من تضحيتها ضدّ الاستعمار الفرنسي إلى بطلة خرافيّة، فيتشكّل المضمر الثّقافي من خلال تحوير البطولة إلى أسطورة، كتعويض للنّقص البشري، وللوطن الذّي يكاد يفقد مجْده، لهذا كتب القصيدة الثّانيّة بعنوان " جميلة لا تنتهي، إلى الوطن اللاّمنتهي "، فاستحضار هذا الرّمز التّاريخي تسييج للوطن من السّقوط، وكأنّ الشّاعر يحتمي بالماضي التّاريخي البطولي من أوجاع قد تلحق بوطنه، لذا

يبالغ في بطولات أبطال هذا التّاريخ ليسدّ خوفه، فهي مبالغات تغطي على ضعف داخلي وفوبيا من ضياع الوطن، ومن ضياع الإخلاص للانتماء، كأن يقول في قصيدة جميلة ياه جميلة:

جميلة لا يشعر الغرباء بها
فهي آخذة في المسير
ترش رذاذ التحوّل من رغبة الانتماء
تعيد انطلاق النّفوس
وترسُم في أرضنا وجهها المستضاء[25]

فجميلة لا تقول إلاّ الوفاء، لذا حرص الشّاعر على رسم وجهها المستضاء في أرضه، وأردف:



جميلة هذا الفضاء الذّي يملك الأمكنة
وفي قلبها وطن للعطاء
تفاصيل حلم وأحجية للوفاء
لقد عبث العابثون بنا
فلا تهني وابتدي لحظة الانتفاء
لكلّ الذّين أساءوا لنا
لكلّ العيون التّي نظرت للوراء
لكلّ الذّين تمنوا لنا أن نكون بغير رَوَاء[26]

تمثّل جميلة الحصانة، فيتشكّل المضمر الثّقافي بالتّعويض وبالاستحضار، وبخرافيّة البطولة حتى تصلح لكلّ زمان ومكان، فالشّاعر عندما يبدع نصّه يستحضر أنساقا كثيرة منها التّي تخترق الذّات لينتج الدّلالات، ويعمد إلى إنتاج دلالات جديدة تُضمر داخلها أنساقا تحتاج إلى قراءة.

كما عمد الشّاعر والأكاديمي علي ملاحي إلى استحضار شخصيّة لالة فاطمة نسومر، وعنْون نصّه باسمها: إلى الشّهيدة لالة فاطمة بلا وطن هل نعيش ؟ واستهل قصيدته بحضورها قائلا:

هي الآن واضحة في المعاني
وكاملة في المشاعر والاهتمام..
ونعرفها في الفساتين والوشم..
نعرفها في المواقف والابتسام
ونعرف ما خبأ الدّهر في روحها
من شدّى وهيام[27].

فيستحضرها من خلال الواقعي والتّخييلي، فتتشكّل صورتها بين الحضور والغياب.

نخلص في الأخير إلى أنّ الدّلالات الشّعريّة تتراوح بين أنساق ثقافيّة يطمئن إليها القارئ، لأنّها تقدّم الوجه المضيء عن اللاشعور الجمعي، في حين تُضمِر توريات ثقافيّة تحتاج إلى جبْر فكري لأنّها تقول المعاني البعيدة، وهي مشوّهة كالجميل الظّاهري (الفحل) والقبيح المضمر " الفحل المركزي ضدّ الأنوثة ". ما يجعل الذّات الثّقافيّة تنقل تشوّهاتها وأعطابها من خلال الجميل الإبداعي (النّص)، وعلينا أن نحترس من الأنساق المخاتِلة.

الهوامش والمراجع والمصادر :

1- محمد الصالح البوعمراني، البنيّة، المعنى، الايديولوجيا، البنى الصّغرى والكبرى والعليا في أدب جبران خليل جبران (مقاربة عرفانية)، مجلة الخطاب، العدد 20، 2015، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص 44.

2- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثّقافي العربي، ط 1، المملكة المغربية، الدّار البيضاء، 2000، ص 75.

محمد العباس، سادنات القمر، سرّدانية النّص الشّعري الأنثوي، دار نينوى، ط2، سورية، 2010، ص 19. 3

4 عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، 2010، ص 53

5 فريد ثابتي، أنين (مجموعة شعريّة)، انجاز الجاحظية، د ط، الجزائر، د ت، ص28.

المصدر نفسه، الصفحة نفسها. 6

فيصل الأحمر، مجنون وسيلة (شعر)، دار التّحدى، د ط، الجزائر، 2013، ص 57، 58. 7

الأخضر بركة، الأعمال الشّعريّة، دار ميم للنّشر، ط 1، الجزائر، 2013، ص 123، 126. 8

عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، ص 158. 9

10 عبد القادر رابحي، فيزياء، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2010، ص 48، 49، 50، 51.

11 عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي، ص 249، 250.

12 فريد ثابتي، أنين، ص 45.

13 ينظر: عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي، ص 256.

14 فريد ثابتي، أنين، ص 09.

15 كلير كرامش: اللغة والثّقافة، ترجمة: أحمد الشيمي، وزارة الثّقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2010، ص 37.

16 علي زيعور: اللاّوعي الثّقافي، ولغة الجسد والتّواصل غير اللّفظي في الذّات العربيّة، دار الطّليعة الأدبيّة، ط1، بيروت، 1991، ص 168.

17 فيصل الأحمر: مجنون وسيلة، ص 77، 79.

18 سعيد بنكراد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثّقافيّة، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء – المغرب، 2013، ص 195.

19 المرجع نفسه، ص 196.
20 فيصل الأحمر: مجنون وسيلة، ص 88.
21 ينظر: عبد الله الغذامي، التقد الثّقافي، ص 78.
22 الأخضر بركة، الأعمال الشّعريّة، ص 127، 128.
23 ينظر: الأخضر بركة، قصيدة عباءات المذكّر، الأعمال الشّعريّة، ص 132.
24 بلخير عقاب: جميلة وأوراس، دار الأوطان، ط1، الجزائر، 2012، ص 05.
25 المصدر نفسه، ص 21.
26 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
27 علي ملاحي، البحر يقرأ حالته شعر، الجاحظية، د ط، الجزائر، 2011، ص 82.