أعلام الثقافة التونسية 35

# جميلة الماجري

## الشاعرة التي نطقت بأصوات النساء

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

**عنوان الكتاب** جميلة الماجري، الشاعرة التي نطقت بأصوات النساء

**المؤلفون** * محمد المي
* منصف الوهايبي
* آمال مختار
* أحمد الجوة
* فوزية الصفار
* عبد الرحمان الكبلوطي
* حاتم الفطناسي
* محمود غانمي
* العادل خضر

**السلسلة** أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 35

**ر.د.م.ك** 978-9938-9689-8-9

**عدد الصفحات:** 128

**إشراف وإعداد** محمد المي
منتدى الفكر التنويري التونسي

**الطبعة الأولى :** 2024

**الناشر** المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية

# جميلة الماجري
# الشاعرة التي نطقت بأصوات النّساء

محمد المي

تعتبر الشاعرة جميلة الماجري من الجيل الثاني من الكاتبات التونسيّات بعد الاستقلال وأعني بالجيل الأوّل : زبيدة بشير وهند عزوز وناجية ثامر وليلى بن مامي ..الخ وقد عرفت مثل رموز الجيل الأوّل من خلال الصّحافة المكتوبة والمرئية إذ كانت قارئة أخبار في بداياتها وكتبت المقال الصّحفي ونشرت بواكير إنتاجها الشعري في مجلاّت وجرائد السبعينيات الفارطة من القرن العشرين إذ نشرت نصّا بعنوان : «كبرياء « في مجلّة الفكر بتاريخ نوفمبر 0791 وأعتقد أنّه من أوائل نصوصها الشعريّة بل يمثّل بداياتها وبقيت تنشر فترة طويلة ثم اختفت فترة طويلة لتعود إلى النشر في منتصف التسعينيات فأصدرت ديوان الوجد ثم ديوان النّساء فذاكرة الطّير ولها مقالات تعدّ بالمئات نشرت في عدّة منابر أبرزها الملحق الثقافي لجريدة الحريّة التي لو جمعتها لألفت عدّة كتب تعزّز رصيدها المنشور من الكتب .

تجربة طويلة بحجم صغير من الإنتاج الشعري المنشور الذي لا يعكس حقيقة شاعرتنا المحتفى بها ضمن أعلام الثقافة التونسيّة في منتدى الفكر التنويري التونسي . وربّما هذا سبب من أسباب تأخّر تكريمها إلى حدّ اليوم لأنّنا كنّا ننتظر صدور كتبها النثريّة التي بدأت في جمعها وإعدادها للنّشر وهي مناسبة لنلح عليها الإسراع في نشرها في كتب لأن تلك المقالات تبرز جانبا آخر في مسيرة الكاتبة وتسفر عن ثقافتها واهتماماتها وهي جديرة بالدّرس ولا يمكن ذلك إذا لم تجمع فضلا عن كونها تبرز حجم الشاعرة ومكانتها .

جميلة الماجري هي خامس مبدعة نحتفي بها في منتدى الفكر التنويري التونسي وإذا كان عدد المحتفى بهم قد بلغ الخمسة والثلاثين فان عدد النساء قليل وسبب تردّدنا في إدراج الكاتبات التّونسيّات هو قلّة إنتاجهن المنشور فرائدة مثل هند عزّوز ليس لها سوى كتاب واحد أو زبيدة بشير ليس لها سوى ثلاث مجامع شعريّة صغيرة الحجم وكذا فاطمة سليم ..الخ بما لا ييسّر إقامة ندوة كاملة عن كتاب أو كتابين صغيرين ولذلك فإننا نقسّط كاتباتنا تقسيطا فنحتفي كلّ عام بواحدة منهن حتى لا تكون السنة خاصّة بالأدباء وتخلو من الأديبات .

لقد بدأت هذه السّمة تختفي مع الكاتبات اللواتي برزن في المشهد في العشريتين الأخيرتين وهو ما يزيد في حرجنا لأنّنا لا نريد أن نكرّم المتأخرات قبل الرائدات . وعلى أيّة حال فإنّنا اليوم ونحن نحتفي بكاتبتنا الكبيرة جميلة الماجري فإنّنا نوجّه إليها تحيّة تقدير وعرفان على جهودها التي بذلتها ولا تزال للمشهد الثقافي وهي اليوم تضطلع بدور كبير في المشهد الثقافي التونسي والعربي من خلال إدارتها لبيت الشعر القيرواني حيث قدّمت العديد من الأصوات الشعريّة وعرّفت بالعديد من المغمورين وأتاحت الفرصة للعديد ممّن سكتوا أو أصابتهم السكتة الإبداعية نتيجة ظروف عديدة كما ساهم هذا البيت بتكريم أعلام الثقافة التونسية وها هو ينفتح على السرد أيضا . وبذلك فان جميلة الماجري الصحفية والمذيعة سابقا والشاعرة ورئيس اتحاد الكتاب التونسيين ومديرة بيت الشعر القيرواني والحائزة على جوائز وطنية وعربية جديرة بالاحتفاء والتكريم وأن نقول لها شكرا على هذه المسيرة من العطاء الذي نرجو أن يتواصل ويستمر لإثراء مشهدنا الثقافي التونسي

محمد المي

منتدى الفكر التنويري التونسي

القصيدة الجديدة في تجربة جميلة الماجري:

# الجمالي/ المرجعي
# الغنائي/ الصوفي

منصف الوهايبي

## سياق التجربة:

إنّ لكلّ عصر أدبيّ أو فنّي ملامحه المتميّزة بحيث يلوح بناء قائما بنفسه؛ منطلقه عنصر ما مركزيّ فاعل، أو جملة تأثّرات تتعلّق ب»استجابة القارئ» وما استقرّ في مشاعره ووعيه، أو ب»جماليّة التلقّي» عامّة. ولكنّ الأعمال الفرديّة يظلّ لها شأن، وبعضها يمكن أن نعتبره نواة العصر أو محرّكه. والفارق بين عصر إنّما مردّه إلى الدرجة التي تظهر فيها هذه الفرديّة. على أنّ هذا العنصر لا يمكن أن يسِم عصرا

من العصور إلّا داخل نظام ما أو بنية ما، فالرومانطيقيّة مثلا أو الرمزيّة أو التصويريّة لا تتمثّل في جماع سماتها، وإنّما في طبيعة العلاقة بين تلك السمات. وقد تقوى سمة ويكون لها أثر بنيويّ في مجمل السمات الأخرى. وتجربة الشاعرة جميلة الماجري، على شهرتها تونسيّا وعربيّا، قد لا تُكْتنه حقّا إلاّ في سياق تجارب مجايليها من الشعراء والشاعرات عامّة.

هي تنتمي إلى أبناء جيلنا الذي يمثّل في تقديري المرحلة الثانية في حركة الشعر التونسي الحديث، أي جيل أواخر الستينات وبدايات السبعينات.

وقد ألمّت بتجربتها الشعريّة شأنه شأن هؤلاء مؤثّرات كثيرة: رومانطيقيّة فى مرحلة الشباب، وتحديدا «غنائيّة» مدارها على عالم الذات والوجدان وشجون الوطن. لكن أثر هذه المرحلة لم ينقطع تماما في قصائدها اللّاحقة؛ حتّى عندما تطوّرت تجربتها، واكتسب معرفة أغنى بالشعر وعوالمه، وهي المتضلّعة باللسانين العربي والفرنسي، وعرض له من بدَواتِ الأدب وحَدثانه ما عَرض لمجايليها منّا، الذين أخذوا من الآداب الأجنبيّة بنصيب كبير، وتأدّبوا بآدابها؛ فهي لم تهجر الأدب العربيّ القديم، ولا مؤثّرات شاعر كلاسيكيّ مجدّد مثل أحمد شوقي وإلياس أبي شبكة وجبران وشعراء المهجر مثل إيليا أبو ماضي والشابي، وشعراء المدرسة العراقيّة خاصّة مثل بدر شاكر السيّاب، والشاميّة مثل نزار قبّاني. ونحن نقف في أكثر قصائدها، على شعريّة تُطلّ في اتّجاهين اثنين سواء في قصيدة التفعيلة أو قصيدة البيت اللتين تكتبهما باقتدار لا يخفى؛ ولئن كان المقام غير مقام التّمييز بين هذه الأنواع،وقصيدة النّثر، فإنّه يمكن القول بأنّ بحور الشّعر تجعل من القصيدة، بما توفّره من تدبير كمّي، كتابة لعبيّة بحسب قوانين مضبوطة سلفا. وقد كتبت جميلة ولا تزال «العمودي» وهي تسمية غير دقيقة، والصواب «قصيدة البيت» كما أسلفنا. ولم تنقطع عنها تماما؛ ولكنّ أكثر شعرها الحديث حقّا ينضوي إلى الموزون «شعر التفعيلة». والاتّجاهان:

اتّجاهٍ مُنشدٍّ إلى «المعنى» وإلى مواثيق الكتابة وتقاليد القراءة؛ حيث النصّ يجسّم موضوعا أو يستنطق فكرة، واتّجاهٍ يجعل أساس الكتابة الصورة الاستعاريّة قريبة المأخذ، وإن وشّاها استرسال خياليّ لا منطق له إلاّ منطق النصّ من حيث هو نشوء وتكوين أو حركة حرّة؛ قد تترجم في جانب منها انتشار الذاتيّة الشعريّة، كما هو الشأن في أكثر نماذج الشعر عند مجايليها.

وفي ما عدا هذا، فإنّ جميلة مأخوذة في شعرها بالصور القريبة الدّانية، مثلما هي مأخوذ بالأفكار البعيدة. ولم يكن بالمستغرب أن ينجرف إليها

ما ينجرف من أضواء الحاضر الشعري وظلاله؛ ولكن بلغة شموليّة تدور في مدارات قريبة إلى عناصر الكون والحياة، وتخلص إلى بداهة الأشياء،ولا تتردّد في نسج شوابك القرابة بين الاسم والمسمّى. وربّما أثار بعضها القلق، في عوالمنا الأليفة وأشيائنا التي استتبّت أسماؤها، وهي تنفذ إلى تفاصيلها، وتقف على محتمل حركاتها.

**في سمات الشعريّة: الجماليّة والمرجعيّة**

أقدّر أنّ من أظهر سمات الشعريّة في تجربة جميلة الماجري:التّقليد وخرقه في آن، وما يفضى إليه ذلك من مراوحة بين الوظيفة المرجعيّة المنوطة بمحتوى الخطاب والفكر الذي يحيل عليه، والوظيفة الجماليّة حيث اللغة غاية في ذاتها. ولعلّ ذلك كان سببا من أسباب حفاوة الشاعرة بالتعبير الكنائي أو الرمزي دون إبهام أو تعمية، وهو التعبير الذي لا يقاوم القراءة ولا يحول دون استعادة المعنى، لما تقوم عليه الكناية من المجاورة، ومن الوظائف التي تعلق بها سواء أكانت إفهاميّة أم إخباريّة مرجعيّة، بل جماليّة أيضا ترجع إلى إيقاع الائتلاف بين المختلفات؛ أي «تأليف الغريب»؛ كما أحاول أن أبيّن استئناسا بقصائدها الجديدة القويّة المكثّفة حيث تزاوج بمهارة وخبرة ومراس، بين الصور المجازيّة القريبة والجمل الإشاريّة؛ وهي تتمثّل هواجس الذات وحالاتها الوجدانيّة، في غنائيّة تحتفي بالأشياء والتفاصيل الصغيرة كما في:

مساء
قهوةٌ للمساء الكئيبِ
وبعض الكُتُبْ
وصدًى
من عتيق الأغاني
وَوَشوَشَةٌ
مِن نثيثِ المطر
طيْفُ ذكرى هوًى

ربّما لم يزل فيه للقلبِ
بعض الأرَبْ
فَيْضُ دمعٍ عنيدٍ هَمَى
كلّما
قلتُ جفَّ انسَكَبْ
ما لذي يبعثُ الحزنَ
في الرّوح هذا المَسا
كلّما
قلتُ خَفَّ انبَرَى لي إليه
سببْ

فللصورة في هذه القصيدة «المائيّة» الشجيّة، حيث يجرى السّمع والبصر في جدليّة واحدة، من سيولة الإيقاع أو ماء الشّعر بعبارة أسلافنا، ما يجعلها قادرة على أن تجاري الرّؤية في سيولتها؛ فلا الإشارة تنفصل عن الصّوت ولا الصّوت ينفصل عن الشّيء المرئيّ (القهوة/ الأغاني العتيقة/ نثيث المطر/ الدمع). والصّورة بهذا المعنى تعدو كونها ظلاّ للأشياء، حتى وهي تقوم دليلا على واقع شاخص ماثل للعيان، وعلامة على طريقة المعنى. وهذا ما يجعل الشاعرة تجري الصورة على قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصليّ. ذلك أنّ القرينة أشبه بعلامة تُنصَبُ حتّى يُهتدَى بها إلى المعنى المضمر ويستدلّ، برغم أنّ غياب القرينة ليس قرينة غياب أي غياب المعنى المجازيّ في شتّى الاستعمالات الرّاجعة إلى ما نسمّيه «شعريّة اللّغة»؛ وما نخال أثر هذه الشّعريّة في لغة مثل العربيّة إلاّ حاسما في إنشائيّة الخطاب عند جميلة وعند المتضلّعين بالعربيّة. ومن ثمّة لم يكن بالمستغرب أن يناط بالصّورة تمثيل المعنى تمثيلا حسّيّا، ما دامت وظيفتها من وظيفة المنطوق الذي يتمثل مقصدا تواصليّا أو هو يرجع بالقارئ إلى الحضور التّواصلي. ومثال ذلك هذا النصّ الحيّ النابض:

ما لم يكن
بيْني وبيْنكَ
ماتبقّى من حديثٍ
لمْ نقُلْهُ
ما تَأجَّلَ من مواعيدَ
انتظرنا أن تجيء
ولم تجيءْ
أو قهوةٌ
كنّا سنشربُها معًا
أعدَدْتُ مجلسَها
وحالَ الطّقسُ دون لقائنا
وروايةٌ
كنّا سنكتبها معًا
ثمّ اختلفنا حوْل بعض فصولها
كُتُبٌ
عَزَمْنا أن نطالعها معا
وتفرّقتْ أذواقُنا..
بيْني وبينكَ في الهوى
ماكان يُمكنُ أن يكونَ
ولَمْ يَكُن

ومثل هذا الأداء لا يمكن إلاّ أن يتّسم بحضور المتكلّم/ المتكلّمة، والمخاطب والمعنى في آن؛ حتّى وإن لم تتوفّر في الأداء الكتابيّ جميع عناصر الاتّصال من سياق ومرسل ومتلقّ، إذ ليس ثمّة إلاّ الرّسالة من حيث الصّيغة اللّفظيّة أو الشّكل اللّفظيّ. والكتابة نفسها ضرب من تغريب المألوف أو ما يعتقد أنّه الطبيعيّ في حال المنطوق. وهي لا تقوم على غياب المتكلّم والمخاطب فحسب، حتى وهي تقلب السّمع بصرا

باعتبارها نظاما من العلامات البصريّة التي تتحدّد دقّة الكلمات بواسطتها. ولكنّه نظام خاصّ يجعل الكلمة «شيئا» أكثر منه «حدثا»، ويفصل العارف عن المعروف والمتكلّم (المنشئ) عن السّامع (القارئ). وفيه يصنع المعنى أو هو يتعيّن من حيث هو «معنى بالقوّة» وبخاصّة في مثل هذه النصوص حيث تترافد الوظيفتان: الجماليّة والمرجعيّة، في سياق تتحرّر فيه الكلمة من أسر تاريخ استعمالاتها.

وكذلك الشأن في قصائد مثل:

طفلين كنا.. في خريف العمر هل أدركت معنى أن نعود إلى طفولتنا ونكسر ما تراكم من جبال الثلج في القلبين ؟

نجري هاربين من السنين وراءنا خمسين.. أو.. ستين.. أو...

لا عمر للشعراء إن جنحوا إلى أرض المجاز..

وأفلتوا من سطوة المعنى.. ومملكة اللغاتْ !

لا عمر للقلب المحب مكابرا.. نزقًا.. ومفتونا بألوان الحياةْ

فهي تراهن أيضا على الأشكال الحديثة ، لكن بحذر، فهي ـ وهذا حقّها ـ تريد أن تقول ما يُفهم، وأن يُفهم ما تقوله. أي دون أن تأخذ ب»المنحى الانقلابي» عند بعض المعاصرين، كما هو الشأن عند «السرياليّين» العرب؛ فهي لا تطمئنّ ل»قصيدة النثر»، بل تتحاشى الانخراط فيها؛ وهذا ليس وقفا عليها، فثمّة شعراء كبار مثل أحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش وغيرهما، يرفضون الانخراط في هذه الشعريّة «الوافدة» أو هم يتحفّظون عليها.

## في شعريّة الإيقاع:

إنّ جميلة منشدّة بحكم تكوينها الأدبي المتين إلى الإيقاع الوزني، سواء تعلّق الأمر عندها بقصيدة البيت أو قصيدة الشطرين( ما يُصطلحُ عليه خطأ بالعمودي) ؛ وهو»نقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير

والنسب»، أو «قصيدة التفعيلة» أيضا؛ على قلق التسمية؛ إذ لا أثر لمصطلح «تفعيلة» في المدوّنة العروضيّة المأثورة.

وللقافية في تجربتها، شأن في تحقيق التناسب والتناغم المطلوبين في الشعر «الموزون». وهذا ممّا يستوقفنا في كلّ قصائدها القديمة والجديدة كما في هذا النصّ حيث القصيدة تتملّى ذاتها في ما نسمّيه «الخطاب الواصف» أو «الشعر على الشعر»، وقد يكون المنفذ إلى النصّ من داخله وفي ضوء منطقه؛ إذ يضفي هذا الخطاب عليه هيئة موضوعيّة، ويجعل الشّعر يضيء الشّعر أو هو يحاول أن يحوز تلك الحالات التي يحوطها الصّمت عادة أثناء الكتابة، لأنّ الكتابة لا تقول ذاتها ولا تعيها وهي تنشأ. والأمر أشبه، إذا نحن حاكينا المقاربة الفينومينولوجيّة، بحال المرء الذي لا يستطيع أن يتنصّل من جسده وهو يفكّر فيه أو يتحدّث عنه. وعلى إقرارنا بأنّ المقصد في الشّعر قد يكون غامضا، حتّى وإن أضاءته نصوص مصاحبة، وبأنّ صورا غير قليلة، في هذا الشّعر الذي نحن به، تفصح عن وعي غامض أو معنى غامض محتفظة له بكامل حقيقته الغامضة، دون أن يكون قابلا ضرورة للترجمة النثريّة؛ فإنّ «الشعر على الشعر» يتيح للشّاعرة أن «تتنصل» من موضوع قصيدتها، أو من غرضها الرّئيس، إلى حين، وأن توسّع المسافة بينها وبين خطابها، وكأنّ صوتها صوت ثان، أو كأنّ الشّاعرة في حالة حلم فاعل تراقب كلماتها وهي تتدافع وتتجاذب وتتشكّل في أبنية وأنساق و«تتكلّم» على إثر ما تقوله اللّغة بصوت خفيض أو بصمت أقلّ:

**القصيدة**

تؤرقني القصيدة..
ما ادعيت مناما عن شواردها العنيده
ويكذب من يقول أبيتُ خُلوا وتأتيني على طوع مريده
أقضي في رضاها الليل شهدا وتتركني مسهدة وحيده
ألاحق سرب غزلان طريدًا ولي في الشرب أغنية شريده

أطاردها ويحلو لي الطراد لأظفر بالمناوئة البعيده
أكابد في تصيّدها الليالي لأطلقها مجلاّة.. قصيده

فثمّة حرص على القافية من حيث هي لازمة إيقاعيّة أو فاصلة إيقاعيّة بين السطر والسطر الذي يليه. والقافية لا تعدو في الظّاهر أكثر من أداة في تثبيت الصّوت أو إيقافه، إذ لا يخفي أنّ الصّوت ـ أيّ صوت- ينتج عبر علاقة بالزّمن مخصوصة، فهو يكون حيث لا يكون، أي هو لا يوجد إلا عندما يكون في سبيله إلى الزّوال.

وفي قصائدها كلّها تستغرق القافية من حيث هي «وقفة» الصّمت الذي يفصل بين الأسطر مثلما تستغرق أذن المتقبّل، وتجعل الصّوت يستأنف عبر رويّها المتعاود، لحظة ميلاده. و كأنّ القافية هي خاتمة البيت و فاتحته في آن، أو هي جرس لا ينبّه المستمع فحسب وإنّما يساعده أيضا على التّذكّر، أو هي تصطنع ذاكرة للذّاكرة نفسها أي ذاكرة الصّوت الذي لا يكاد يشرد من سمع المتقبّل مع بداية كلّ جملة أو سطر حتّى يطرق أذنه ثانية، وهكذا دواليك.

## في الرؤية الصوفيّة:

قد نكون أقرب إلى طبيعة قصيدتها إذا حملناها على لون من ألوان الصّوفيّة الجديدة أو «الكونيّة»، ونحن نقف فيها على مظاهر التّصوّف كما يجلوها إحسان عبّاس في الشّعر العربيّ الحديث مثل ظاهرة الحزن العامّ الهادئ اللاّئب والحلوليّة الكونيّة مثل اتّحاد الشّاعر والأرض والمزج بين المحسوس والمتخيّل والظّمأ النّفسي لمعانقة المتوقّع أو الأمل المطلق. وهي مظاهر نقرّرها بكثير من الاطمئنان، على أنّ استيفاء البحث فيها يستلزم قراءة متأنّية لقصائدها كلّها.

والحقّ أنّنا لا ننكر وجود سمات مشتركة بين التّصوّف والرّومنطيقيّة أو «الغنائيّة» في هذا الشعر؛ فكلاهما يصدر عن قلق الوجود والرّيبة في الآخر (المجتمع)ويتمثّل نوعًا من الاشتياق الدّينيّ إلى العزلة والتّوحّد

بالطّبيعة، كما هو الأمر عند الشابي أو عند محي الدين خريّف أو محمّد الغزّي أو محمّد الخالدي. ومثل هذه الرؤية تكاد تحصر الشّعر في الإعراب عن خلجات الوجدان والتّعبير عمّا تستفيض به الذّات وهي تواجه وعيا ذاتيًّا آخر هو يقينها وحقيقتها. وهي سمات قد ترجع إلى ألوان من المعرفة وسمت ثقافة الشاعرة بميسمها، وهي التي عاشت ولا تزال في بيئة قيروانيّة «محافظة»؛ كان لها أثر غير يسير في رؤيتها «الصّوفية». على أنّها رؤية اتّسعت آفاقها وترامت حدودها بثقافة حديثة أغنى. وقد نُدانِي تجربتها إذا اعتبرناها أقرب إلى التّمثيل العامّ لخصائص القصيدة العربيّة الحديثة من حيث الإيقاع والموضوعات أي القصيدة الموزونة «قصيدة التفعيلة». على أنّ ما أقدّره في تجربتها، ويشدّني، فضلا عمّا تقدّم، هو لغتها المأنوسة، بل «غرابتها المألوفة». واللّغة المألوفة – وهو ما لا نتنبّه إليه عادة – كثيرا ما تجعل الأشياء الطّبيعيّة بل الطّبيعة الإنسانيّة نفسها، غاية في الغموض. والألفة تذهب بالأشياء، أوهي لا تجلوها في كونها الخاصّ. وما نتلقّاه من العالم وأشيائه ينقلب، بحكم العادة والألفة إلى نماذج تُحتذى ورواسم لا نصغي لها. والغرابة عند أي شاعر أو شاعرة متمكّنة مثل جميلة، تكمن في جعل المألوف كما لو أنّه غير مألوف، الأمر الذي يغري بالقول إنّ اللّغة عندها تنزع عن الأشياء شريط الألفة والعادة، أو هي تضفي عليها ما يشبه سحر الجدّة والطّرافة.

وه عندها انصهارٌ بين الجميل والمرجعي، وتداخلٌ بين الحسّي المعيش والفكريّ المجرّد، وتعالق بين الذاتي الحميم والخارجيّ الموضوعيّ، وتواصلٌ بين التّشخيص والتّخييل. ومثال ذلك:

هبة عطر
مَرَّتْ
فَهَامَ العطرُ
يتبع خطوها
والأرض تلثم – إذ تَمُرُّ –

حذاءها
يا هَبَةَ النسرين
قد سبق الربيع ربيعها
أربكت ترتيب الفصول وأزهَرَتْ كل الحدائق
واشرأبّت نحو عطرك
إذ مَرَرت – ورودها

لأقل هي ليست صوفيّة ولا تدّعي أنّها صاحبة تجربة صّوفيّة، ولكنّها تستعير أساليب الخطاب الصّوفيّ في التّرميز والتّكثيف، كما هو الشأن عند صلاح عبد الصبور أو عبد الوهّاب البيّاتي، باعتباره يوفّر إمكان الالتقاء بـ «فعل الشّعر» الذي يمكن تشبيهه بأحلام اليقظة. والحلمُ، كما استقرّ تعريفه اليوم، إنّما هو تخييل يعتمد التّرميز والتّكثيف.

ومن الصعوبة بمكان حشرها في مدرسة، أو حساسيّة شعريّة بعينها. ولكن ذلك لا يعني أيضا أنّ تجربتها الشّعريّة خارج كلّ تسييج؛ وهي الحريصة على أن يكون نصّها في سياقه التّاريخيّ؛ لا فقط بمعنى أنّه يؤرّخ لزمانه أو يشهد له وعليه، وإنّما بمعنى أنّه يصدر عنه في لغته وبلاغته. صحيح أنّ لغتها، وبخاصّة الشّعريّة تدين لذاكرة الشّعر العربيّ مثل مجايليها منّا، وهذا يحمد لها ولهم. على أنّ هذا المنحى يطرح على الشّاعر المعاصر مهمّة شاقّة جدّا، وهي أن يتقصّى عن زمنيّة «شعريّة» يتجاوز بها زمان القصيدة العربيّة التاريخي، ويغادر بفضلها أيضا زمانه هو، ليلج ما نسمّيه»الزّمنيّة الشّعريّة»، أي الزمنيّة التي نرى ضمنها إلى القصيدة العربيّة القديمة من داخلها، ولعلّها من دون ذلك هو سطح أبكم. ونقدّر أنّ هذا ما تنشده جميلة في قصائدها الجديدة.

هي ليست شاعرة تراثيّة، والأقرب إلى الحقّ أنّها شاعرة حاملة لهموم حداثة»منضبطة» ترفض أن تنضوي إلى أيّ نوع من الكتابة السائبة التي تخبط هنا وهناك، بذرائع لا ينهض لها سند من جماليّة العربيّة،

كالقول بالتّهجين اللغوي من حيث هو ضرورة حداثيّة، أو بالتراشح بين الخطابات، أو انتفاء تخومها.

أمّا من حيث الإيقاع، فهي مأخوذة بلطائف العربيّة التي تتكشّف لها، في كلّ مرّة، خزّانا هائلا لم يُستنفَد. والعربيّة لغة رياضيّة كنهها وأصلها «الجذر التربيعي» الذي ترجع إليه كلّ مشتقّاتها تقريبا. وهي لغة إيقاعيّة شاعرة من نفسها، يشهد لها هذا المصطلح» وزن» الذي أداره العرب سواء في علم الصرف أو في علم العروض.

وأمّا من حيث وظيفة الشعر، فجميلة مأخوذة بالاتّجاه التعبيري القائم على التصريح بالمعنى، في شكله المحدّد، وهي تكاد لا تحرّر العبارة من علائق المجاورة والتجانس المألوف بين الصفة والموصوف؛ أو تجازف بهدمِ المواضعات اللغويّة المتواترة حيث الصورة ظلّ اللغة، إلاّ إذا اقتضاها مَنطق القصيدة. لأقل إنّها في مجمل شعرها تسترسل بمهارة، إلى نوع من التدفّق الوجداني؛ وتكاد لا تذكي المضمر والممكن إلاّ بذكاء محسوب وبحذر شديد. ولكنّ شعرها لا يتأبّد في مكرور الصور والتراكيب؛ ولا يلتحق بأشبه له ونظائر إلاّ في «قصيدة البيت» كما هو الشأن عندنا جميعا. ولا نظنّ أنّ هناك من يماري في أنّ الكتابة عمل نوعيّ مثلها مثل القراءة المحكومة هي أيضا بسياق نوعيّ. والشاعر/ الشاعرة إنّما ينشئ في ظلّ تقاليد نوعيّة مخصوصة، أو في ضوئها، ولكنّ عمله لا يُقاس بها فحسب، وإنّما أيضا بما يذكي من احتملات وإمكانات فيها، كما في هذا النصّ وغيره حيث تغدو الرؤية الصوفيّة رؤية كونيّة شفيفة على سمكها:

كزنبقة
أطلت وحدها وسط الثلوج
ومثل سنيلة
يخلفها الحصاد
ومثل عصفور يضيع سربه

وحدي....
ولم تستوجش الروح الأليفة
ما اشتكت في القفر
وحدتها
وقد أنست لغزاتها
أضاءت من حفي النور
ظلمتها
وأنت في جلال الصمت
راضية
إلى محرابها

... هنا بذاكرة التراب وكل باب في المدينة هاتف قد طال – مولاي – الغياب ولم تكن تدري بما تخفي الأماكن في الغياب من العتاب وكل زاوية بها من طيفك الذاتي مخادعة الشراب

أو في قدرتها على إعادة صياغة وشائج القربى بين الأماكن والشخصيّات، دون الوقوع في أحابيل قصيدة القناع عندما يحاول الشّاعر/ الشاعرة أن يبلغ بالصّورة/ القناع شكلا من التّماثل أو المحاكاة أو «الاستنساخ» أو إضفاء معنى لا يتحمّله السياق فجميلة تنشد في مثل هذه النصوص العثور على منطقة تتجاور فيها الأشياء أو يتلبّس بعضها ببعض:

غريبين كلا بليل المدينة ما عدت أذكر كنا بقرطبة أم ببغداد ذات اللقاء وكنت ببغداد أروى حملت معي قيرواني وما في الأميرات من كبرياء وما في الأميرات من عنفوان وماكنت أنت أبا جعفر في هواك وما كنت مثل ابن زيدون حتى أكون كولاّدة في الهوى والنساء وقلت ستأتي القصيدة ان القصيدة تأتي بلا موعد كالمماتْ...

لكنني كلما قلت « ها « راوغتني المعاني. وضاقت على اللغاتْ

## جميلة الماجري:الصوت المغاربي

صحيح أنّ كتّاب العالم العربي وشعراءه، يكتبون بلغة «واحدة» هي الفصحى أو ما نسمّيه «العربيّة الأدبيّة»، وأنّ تفرّد هذا النصّ أو ذاك؛ ليس تفرّدا خالصا ولا هو وقف على استقلال ذات متكلّمة تؤدّي اللغة بحرّية مطلقة. فالكلام من حيث هو أداء لغويّ ذاتيّ خطاب اجتماعيّ سواء امتثل لعمل اللّغة التّعاقديّ والإيديولوجيّ أو لم يمتثل. والمقول(آلملفوظ) الأدبيّ، مهما تكن أصالته أو غرابته، إنّما يتأدّى من تلقاء نفسه، على تأليفات قائمة، مثلما هو يتمايز عنها في ذات الآن. وفي سياق كهذا يمكن أن نتقصّى خصائص الكتابة الشعريّة عند جميلة الماجري ومجاليليها، وأن نقف على الإكراهات التي تعترض حرّية فعل الذّات وتكبح غلواءها. فالكلام هو أداء اللّغة الذي تصنع به، وفيه ذات ما مقولا ما؛ مثلما هو تبادل أو فعل مشترك يتألّف من المظهر المزدوج مظهر صناعته ومظهر تأويله. وهو من ثمّ يتيح لنا أن نتطرّق إلى مظاهر الذاتيّة في النصّ، وخصيصته الحواريّة: ما هو راجع منها إلى علائقه التخاطبيّة القائمة فيه وبه، وما هو راجع إلى علائقه بنصوص أخرى يجاذبها وتجاذبه على مقتضى آلتداخل النصّي والتداخل اللغوي معا[مؤثّرات اللغات الأجنبيّة مثلا]

وهذه الآداب الحديثة إنّما يجري أكثرها على أصول العربيّة وقوانينها في اشتقاق الصّيغ وتصريفها. وهو مظهر ممّا نسمّيه» شعريّة اللّغة «حيث ترد الكلمة في سياق من مشتقّاتها. والمقصود بهذه الشّعريّة إنّما هو التّنويع الشّعريّ الإنشائي على مانسمّيه «جذرا» في نظام اللّغة أو أصلا أو «ثابتا»؛ حتّى لَيمكن القول إنّ التّحوّل الأدبي، هو في جانب منه، من تحوّل اللّغة الدّاخليّ: ف» الأصل» في العربيّة صامت يتكوّن من صوامت فحسب هي «الدّال»، وما يقدحه في الذّهن من فكرة عامّة أو صورة ذهنيّة هي مدلوله. على أنّ «الأَصل» لا يوجد لذاته أو بذاته، بل هو ليس سابق الوجود. فهو جزء من كلمات «مختلفة» تتأدّى في حيّزه

بوساطة المصوّتات التي تضفي على الكلمة معناها أو مدلولها، على أساس من طابع المصوّت وكميّته أو مدّته من حيث الطّول والقصر. وعليه فإنّ المصوّتات هي التي تنهض ببناء الكلمة المصوغة؛ على نحو يتيح لنا الرّجوع إلى «صورتها» أو «وزنها» أو «صيغتها» أو«بنائها».

والحقّ لابدّ من دراسة متأنّية توضّح الكيفيّة التي تستثمر بها الشاعرة نظام التّحوّل الدّاخلي» في العربيّة حيث إدخال المصوّتات داخل الأصل طريقة أساسية من خصائص الفصحى. وإضافة هذه المصوّتات مقيّدة بطابع المصوّت وكمّيته. ولا يوقفنا هذا النّظام نظام «التّحوّل الدّاخلي» على الهيئة التي تتّخذها العلامة وعلى قواعد تنسيقها فحسب، وإنّما يَبين أيضا عن وظيفة التّركيب في نظم المعنى وتنظيمه.

وهو في تقديرنا معنى مزيد أو فضل معنى أو توسّع في معنى الملفوظ وإفاضة. بل هو عبور من الكلام إلى اللّغة نفسها إذ يطعّم الكلمة بما ليس منها مطابقة أو تضمّنا والتزاما. وليس أصعب من هذا العبور الذي هو بمثابة وضع لغويّ فهو لا يكون إلاّ إذا ترضّى ذائقة الجماعة وحظي بموافقتها. ذلك أنّ اللّغة نتاج اجتماعي وملْك الجماعة التي تتكلّمها. وعليه فإنّ سلطة الفرد على الدّليل اللّغوي محدودة جدّا.

وفي هذا الاستعمال اللغوي «المختلف» أو «المتنوّع» في تجربتها؛ ما يؤكّد أنّ الكلمة لا تمضي على ثبات وديمومة واطّراد؛ وإنّما تغيّر ما بنفسها توسيعا أو تقييدا أو تحويلا كما في هذا النصّ القائم على شعريّة الاستفهام والمعنى المعلّق:

أتدرين كيف

تفرّ الحروف من الحبر.. تغدو نجوما ؟ وكيف أطيرها مثل سرب الفراشات ؟ تدرين كيف أعطرها من شذى الياسمين ؟

وجربت ؟

هل كنت جربت كيف تكون القصائد شفافة تسرقين خيوط سداها من الفجر

أول ما ينجلي ؟

هل سكبت القصائد للسامعين.. نبيذا فلم يسكروا من شراب

ومن طرب.. حلقوا... هل قبضت على الجمر لو ذات بوح

تمرد بين يديك القصيد

وقضيت ليلك شهدا بمحرابه.. لا ؟ ولم يتدفق كمثل الينابيع فوق الدفاتر لم تدركي سره في المهاوي السحيقة.. لا ؟ لا تقولي إذن إنني... شاعرةْ

هي شاعرة»غنائيّة» وكلّ شعر باق هو في صميمه «غنائيّ»؛ لكنّها غنائيّة محسوبة، و مدار نصّها كما أسلفت، على عالم الوجدان والذات. وتعزّزه هذه « الأنا» التي تتكلّم في النصّ، سواء أفصحت عن نفسها بضمير المتكلّم أو بصيغة من صيغ «الالتفات» أو حتّى بصيغة المبنيّ للمجهول. ولكنّ وضع هذه الذاّت متّصل كأشدّ ما يكون الاتّصال، بوضع المخاطب.

ومن رجيح القول إذن أن نقرّر أن هذه الذات الفرد هي في الحقيقة ذات جمع، وبخاصّة في النصوص التي تتراءى بها طيوف ذوات متدافعة متزاحمة؛ حيث الخطاب يقوم على تجاذب هو أشبه بتجاذب حركتين متموّجتين من» تردّد»واحد، أو هو محكوم بنوع من «التّخلّق» أو التبدّل في نسيجه أو ما يمكن أن نسمّيه «متغيّرات العلامة المكتوبة».

وهناك ناحية في سيرة الشاعرة، ينبغي ألاّ نغفلها؛ فقد تحرّرت مثل مجايليها منّا، من عقدة المركز/ الهامش، ومن السجال القديم المتجدّد بين أهل المشرق وأهل المغرب. وكان ابن بسّام ( علي الشنتريني ت.543 ه) صاحب «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» قد نبّه عليه : «وما زال في أفقنا هذا الأندلسي القصيّ، إلى وقتنا هذا من فرسان الفنّين، وأئمّة النوعين... نثر لو رآه البديع [بديع الزمان الهمذاني] لنسي اسمه، أو اجتلاه ابن هلال [ ابن البوّاب] لولاّه حكمه، ونظم لو سمعه

كُثيْر [المعروف بكثير عزّة] ما نسب ولا مدح، أو تتبّعه جرول [الحطيئة] ما عوى ولا نبح، إلاّ ان أهل هذا الأفق، أبوا إلاّ متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة [أبوالخطاب السدوسي]، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما...».

لذلك لا غرابة أن انتبه إليها الراحل الكبير فاروق شوشة باكرا، في كتابه» الشعر أوّلا والشعر أخيرا» 2002، وهو الذي كتب عن تجارب تونسيّة ( الشابي ومنصف الوهايبي وجميلة الماجري)، لا في تقابل مع «النّصّ المشارقيّ»، ولكن تذكيرا بالجناح المغاربي مع توأمه المشرقيّ. بل لعلّنا لا نغالي إذا قلنا إنّ «الهامش» بفضل هذه النصوص، هو الذي يتصدّر المركز في شعرنا العربي اليوم.

# الشاعرة جميلة الماجري
# حفيدة أروى القيروانية

آمال مختار

لن يستطيع تاريخ تونس الثقافي المعاصر أن يروي أحداث الحياة الثقافية التونسية

انطلاقا من سبعينات القرن الماضي وحتى الآن دون أن يتوقف عند اسم الشاعرة جميلة الماجري.

قيروانية أصيلة من حومة الجامع. حيث جامع عقبة وهو سرّة القيروان التي اكتسبت موقعها الهام و المقدّس في ترتيب المدن الإسلامية بعد مكّة والمدينة والقدس الشريف. فهي العاصمة الإسلامية الرابعة لشمال افريقيا وكل ما جاء به الفتح الإسلامي بعد ذلك.

ومنذ نشأتها كانت القيروان عاصمة علم وفقه وشعر فاشتهرت العديد من الأسماء التي وسمت القيروان بأفضل نياشين الابداع والفخر سواء كان ذلك قديما أو حديثا ونذكر على سبيل المثال علي الحصري القيرواني ، ابن رشيق ، ابن شرف ، جعفر ماجد. الشاذلي عطاء الله. محمد الحليوي وغيرهم إلى أن برزت أسماء شعرية جديدة في مطلع التسعينات أطلق عليها بعض النّقاد بالمدرسة القيروانية والتي تكوّنت من الثالوث جميلة الماجري ومنصف الوهايبي والراحل محمّد الغزي وذلك لتميز هؤلاء بما سُمي بالشعر الصوفي والباطني خاصة في فترة التسعينات بينما اتّخذ كل اسم من هذه الأسماء الثلاث أثر ذلك سبيلا خاصا لتجربته وليتميّز كل اسم بعلامته الشعرية الخاصة.

عندما تتمشى في أزقّة القيروان ودروبها ، عندما تحوم حول فسقياتها بمياهها المالحة العجيبة ثمّ تعود لتشرب ماء حلوا من «بروطة» حيث ذلك الجمل معصوب العينين يدور ليلا نهارا يراوح مكانه متجّلدا بصبر أيوب يروي أهل المدينة وعابري السبيل ماء زلالا بلا كلل ولا ملل إلى أن يحين أجله فيُذبح على عين المكان بعد كل تلك السنوات الطوال من الخدمة ويُوزع لحمه على الفقراء.

ولعل هذه العادة تغيّرت في «بروطة» لكنّها ظلّت وستظلّ خالدة في الذاكرة الجماعية وفي مخيال الشاعر القيرواني الذي لن يستطيع أن يتجاهل مثل هكذا اسطورة وغيرها من أساطير القيروان الكثيرة الساكنة في جدران المنازل العتيقة

التي ترشح بحكايا كل من سكن تلك البيوت.

نشأت جميلة الماجري في هذا الفضاء الحضري الأسطوري وتشبّعت وهي المرأة بكل التقاليد التي تجعل من المرأة غالبا مثلها مثل جمل بروطة لا تخرج من بيت أهلها إلاّ إلى بيت زوجها. إلاّ أنّ استقلال تونس و حرص الزعيم بورقيبة على تعليم المرأة كان من حسن حظ جميلة وبنات جيلها.

خرجت جميلة للتعلّم وباتت في ذهابها وإيابها تنظر إلى مدينتها بكل أسرارها وخصوصيتها بعين أخرى مختلفة عن زميلاتها.

وقد تربّت عينها تلك على الألوان والدّقة والتفاصيل ذلك أنّ والدتها رحمها الله كانت خيّاطة.

مع انتشار نوادي الأدب والفنون عموما في المدارس بدأت الفتاة تكتشف في ذاتها قدرة مختلفة على ترجمة مشاعرها نحو الأشياء بلغة فيها إيقاع ومجاز. أخذوا بيد بذرتها وحوّلوها إلى نادي الشعر لتكبر البذرة وتترعرع في النادي المدرسيّ وبين المسابقات المدرسيّة.

عرّشت بذرة الطموح في قلب الصّبيّة وتجاوزت سور القيروان لتظلّ جميلة اثر ذلك وطوال عمرها تسعى وراء خيط طموحها الذي ما انفكّ يطوّح بها في مشارق الأرض ومغاربها تأخذها القصيدة أنّ شاءت لتحدّث جمهورها عن قيروانها.

لم تكن جميلة كروح فتيّة شاعرة ترى القيروان كما تراها العين المجرّدة من روح الشعر وسحر الأسطورة وأسرار الحكايا التي تتوالد في ليالي السهر الطويل مثل حكايا شهرزاد بل كانت تراها مغمّسة في كل ذلك وأكثر بما كان يضفيه خيالها الخصب من مشاهد ثرّية بابداع الفن. لقد أمسكت الشابة برأس الفتيل الذي ستتبعه ليُنير دربها ويأخذها إلى بيت الأسرار حيث تكدّست الكتب فراحت تنهل من قصص أهل القيروان وغيرهم ومن شعر شعراء القيروان والعرب وغيرهم حتى أصبحت أستاذة للتعليم الثانوي درّست أجيالا وبثّت فيهم من روحها الكثير من حبّ الوطن إلى الالتزام والانظباط إلى عشق الشعر حتى باتت قدوتهم.

طلع نجم جميلة في مطلع السبعينات من القرن الماضي وكانت أول وجه تلفزي أطلّ من الشاشة على التونسيين كقارئة للأخبار الاّ أنّها لم تواصل في ذاك المجال وتفرّغت للتعليم والشعر.

وفي مطلع التسعينات عادت جميلة إلى النشر عبر الصحف والملاحق الثقافية وكانت قصيدة بغداد من أشهر قصائدها التي تناولت فيها حرب الخليج لتكشف من خلالها ايمانها بالقومية العربية دعمتها بقصائد أخرى.

إلى جانب القيروان وسحرها والقومية العربية التي تؤمن بها وفيه طبعا القضيّة الأمّ ، فلسطين الجرح الغائر في قلب كل عربي نزيه كتبت جميلة الشعر في الجبّ والغزل وجاءت قصيدتها مكثّفة بمعان صوفية فيها من التجليّ والحلول، و فيها من الشعر القديم بذخ اللّغة وجماليّة المشهدية الشعريّة وفيها من الحداثة تكثيف المشهد والاقتصاد في اللّغة

مع فتح باب المخيال للمتلقي ليستزيد من خياله الشخصي ويواصل القصيد الذي انتهى على شغف.

جمّعت الشاعرة قصائدها في ثلاث مجاميع شعرية هي : « ديوان الوجد» ، ديوان النّساء « ،»ذاكرة الطير «.

ولها أيضا من فتات الشعر المبعثر هنا وهناك في كراساتها وبين دفات الدواوين التي تطالعها وفي محافظها اليدوية المهملة ما يمكن أن يجعلها تنشر أكثر من مجموعتين جديدتين غير أنّ نشاطها الثقافي الكثيف في تونس وخارجها واشرافها سابقا على اتحاد الكتّاب التونسيين وحاليا ومنذ ما يقارب العشر سنوات على بيت الشعر القيرواني الاماراتي الذي نشطت من خلاله الساحة الشعرية القيروانية بالخصوص والتونسية عموما شغلها عن التفرّغ لمشروعها الشعري الشخصي الذي سيخلّد اسمها كشاعرة تونسية من الرائدات بعد الشاعرة زبيدة بشير.

في الحياة العامة الثقافية سجّلت جميلة حضورها بقوّة من خلال مواقفها التي دأبت على كتابتها على أعمدة الصحف التونسية وعلى موجات الإذاعة الوطنيّة ومن خلال ادارتها لأيام قرطاج الشعرية في دورتين متتاليتين. لتؤكد جميلة أنها امرأة ذات كاريزما وشخصية ذات مواقف ولا غرابة في ذلك فهي حفيدة أروى القيروانيّة.

# تمثّلات الذّات الأنثويّة في نماذج من الشعر التونسيّ المعاصر

أحمد الجوة

نعني بالتّمثّلات ما يقوم في الذّهن من تشكّلات تخصّ الذّات أو سائرَ مظاهر الحياة وقد تتولّد جميع التمثّلات من مراجع مرئيّة أو من عوالم غيرِ مرئيّة على نحو ما يقع في الحلم وفي اللاّوعي وما يكون حين تعيش الذّوات حالاتٍ من التوجّس والخشية عند التّهديدات، كأن يسيرَ الإنسانُ في شارع مظلم أو يهاجمه حيوان مفترس أو يُلاحقه أعوان الشرطة.

وليست التّمثّلاتُ دوما حالاتٍ مفزعةَ فقد يكون التمثّل واقعا في حالاتِ طمأنينة مثلما حدث في سورة مريم لمّا أرسل إليها الله روحه «فتمثّل لها بشرا سويًّا»[1]. وكثيرا ما تكون التمثّلات في الأحلام وفي الرّؤى على نحو ما بدا في سورة يوسف[2]، وتتولّد من التخيّلات الّتي تنشئها الذّات لذاتها أو لسواها. ولا تخرج أغراض الشّعر العربيّ عن تمثّلات الشّعراء للجمال أو للقبح في الغزل والمدح أو في الهجاء بتشويه صورة المهجوّ.

(1) سورة مريم الآية 18، والطّمأنة ظاهرة بما يلي: ﴿قَالَ إِنَّما أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لأَهَبَ لَكِ غُلاَمًا زَكِيّا﴾.
(2) ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِي إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ والقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ الآية 4.

إنّ التّمثيل في اللّغة هو بناء صورة محسوسة أو لفكرة تبدو مجرّدة وغالبا ما تكون الصّورة غائبة عن العيان وهذا ما يكون عند تمثيل القدّسين في عالم الكنيسة، ومشاهير الأعلام في الصّورة الفوتوغرافيّة.

وإذا كان التمثّل والتّمثيل يستندان في الغالب إلى مرجع محسوسٍ ومدرَك، فإنّ ما يكون في التمثّلات لا يطابق بالضّرورة حقيقةَ المرئيّ والمحسوس لأنّ عمليّة الِانتقال من البصر إلى الذّهن والمخيّلة تستتبعه تعديلات وزوايا نظر أخرى يطلّ منها الرّائي على المرئيّ، والدّليل على ذلك أنّ ما يُعدّ سيرة ذاتيّة مدارها على تمثيل ما جرى للأنا في سابق الزّمان «بعقدٍ ترجذاتي» يقوم على الصّدق وقول الحقيقة لا يقتصر حقّا على الذّات وتاريخها في أطوار حياتها ابتداءً من الحياة العائليّة والنّشأة الأولى مرورا بسائر الأطوار، فالسّيرة الذّاتيّة لا تكتب إلا في سياق يشمل حياةَ الآخرين وقدّم أفكارهم ورؤاهم، إن ما يُعد «كتابات الذّات» في سائر الأنماط القصصيّة وحتّى في القصائد ليست كتابات ذاتيّة لأنّها تتشرّب بالضّرورة أنساغا من حياة بقيّة الذّوات وتنقل كسرا من عالم الآخر المماثل أو المغاير.

مهّدنا لعملنا بهذه الأفكار الخاصّة بالذّات والذّاتيّة كي تكون مرآة عاكسة لما نروم البحث فيه خاصّا بنماذج من الشعر التونسيّ المعاصر. والنّاظر في هذا الشّعر يتبيّن وفرة في الأصوات الشعريّة التي ما انفكّ أصحابها يداومون على التأليف والنّشر ويوسّعون مساحةَ الخارطة الإبداعيّة. ولئن كان التّأليف في الشعر وفي القصّ قد اقتصرَ أزمانًا على الرّجال، فإنّ المرأة التونسيّة قد شاركتهم هذا النّشاط الإبداعيّ وما فتئت تنافِسهم وتسعى إلى التفوّق عليهم.

**1 – الذّات الأنثويّة الموسّعة**

تُعدّ الشّاعرة جميلة الماجري واحدة من شعراء القيروان الّذين نسبتهم النّاقدة الإسبانيّة «جوزفينا فيغلزون» إلى «التيّار الصّوفيّ–

الكونيّ» أو «المدرسة الشعريّة بالقيروان» وإن لم تذكرها ضمن القائمة التي أوردت فيها كثيرا من الأسماء[1].

نشأت هذه الشّاعرة في القيروان، هذه المدينة الإسلاميّة ذات التاريخ المجيد، وواكبت الحياة السّياسيّة والأدبيّة ببلادنا وما زالت تتابع الحركة الشعريّة فيها بما تعقده في «بيت الشعر» بالقيروان من نشاطات مختلفة. إنّ عنايتها بذات الإناث بادية في مجموعة «ديوان النّساء» ومنذ عنوانها المخالف لديوان الرّجال الّذين يستأثِرون وحدهم برِهَان الكتابة وشؤونِ القصيدة وكأنّها بذلك تواجه اختلالا في الحياة الأدبيّة العربيّة تواصلَ أزمنةً طويلة. ولئن تحدّثت الشاعرة في ذاتها الفرديّة كما في قصيدة «اغتراب الهوى» التي تكلّمت الأنثى فيها بصوتها الشخصيّ وصاغت ازدهاءَها بذاتها وهي تواجه المخاطَب بمثل قولها:

أنا هَبّةُ الفلّ والياسمين

بليلِ بلادِك... ينداحُ في الصّيف للعاشقين[2]

فإنّ المتكلّمة في القصيدة تغادر ذاتَها التي تمثّلتها على تلك الصّورة التي شكّلتها باللّون والرّائحة الفوّاحة، ويصير صوتها جماعيّا يشمل كلّ النّساء وناطقا بأصواتهنّ:

فإنّا... بنا من نبيذِ الكروم

وفينا غلاءُ الذّهب

وإنّا... لنا كبرياء النّخيل

ومنّا ضِياءُ اللّهب[3]

(1) Le courant mystico-cosmique ou Ecole poétique de Karouan, Ibla, 1993, tome 56, n° 172, pp. 277-297

(2) ديوان النساء، الطبعة الأولى، 1997، ص 40.

(3) نفسه، ص 41 والقصيدة ترصد ظاهرةً اجتماعيّة تخصّ عِشق الأجْنبيّات وتعبّر فيها الشّاعرة عن رفضها للتعلّق بهنّ.

وتمثّل الذّات الأنثويّة في شعر «الماجري» يتحقّق بهذه الرّؤية التي لا تنغلق بسببها الأنثى على ذاتها الفرديّة وإنّما يغلب في الكلام الشعريّ «الضّمير الجمعيّ» ويُصاغ الإزدهاءُ بالأنوثة صياغة تبرِز الإحتفاءَ بعالم النّساء وبما ينطوي عليه عالمهنّ من أسرار تظلّ مخفيّة عن عيون الرّجال الّذين ينشدّون إلى المظاهر التي قد تكون خادعةً.

لقد أنشأت المتكلّمة للنّساءِ مدنًا بما يعنيه ذلك من رحابة واتّساعٍ ومن تنوّع في المشاهد، وهي تفتتح قصيدة «مدن النّساء» بضربٍ آخر من محاورة المذكّر تنبيها له كي ينفكّ عن تلك النّظرة الدّونيّة التي تروج بين الرّجال:

كَذِبوا جميعًا ما دَرَوْا
سرّا وحيدا في ممالِكنا وما
خَبِروا مسالِكَنا وما
ظَفِرُوا بأسْرارِ الهَوى منّا ولم
يتجاوزُوا الأعتابَ في
مُدُنِ النّساءْ[1]

إجراء هذا الكلام بتفعيلة «الكامل» تتعاود في استرسال ضرب من التجسيم لِاكتمالِ الأنوثة في جنس النّساء ومن تأكيد لما ينطوي عالمهنّ من أسرارٍ لا تبين. إنّ المتكلّمة لا تحدّد من كذبوا ومن ذهلوا عن تلك الأسرار ولكنّ سياق الكلام ليس يخفى على النّاظر في هذه القصيدة خاصّة حين يُذكر «الدّعاة» وهم مَن يروّج مواقف الانتقاص من شأنِ النّساء ويبرّرُ ما ينالهنّ من استبعاد من مجالات الحياة استنادًا إلى «قراءة» موغلة في السّلفيّة الفقهيّة تعتبر المرأة مكمِّلة للرّجل ومجرّد «وعاء» لرغباته، لا يجوز لها الإستقلالُ بذاتها وتدبير شؤون حياتها. إنّ القصيدة مساجلة للمواقف الذّكوريّة التي كانت شائعة والتي تُستعادُ في

(1) ديوان النّساء، ص 17.

الخطابات السّلفيّة التي يتحصّن أصحابها بالفقه وبقراءة موجّهة لأحكام الشّريعة الإسلاميّة.

ومُدن النّساء التي شيّدتها المتكلّمة في هذه القصيدة مدن عجيبة تنطوي على الأسرار التي لا يدرك حقيقتها سوى خُص القُصّاد ممّن تنبّهوا إلى أسرار النّساء وجوهر الأنوثة:

مُدنُ النّساءِ عجيبةٌ
أرضٌ على القُصّاد نائيةٌ
أسوارُها...
في البال شاهِقةٌ وأبوابٌ مُطَلْسَمَةٌ
ونوافِذٌ
في الوهمِ فاتحةٌ... وأغلاقٌ
بكفِّ الجنّ مُوكَلةٌ[1]

يبدو تمثّل العالم الأنثويّ تمثّلا ينفتحُ على الأسطورة وعلى ضروبٍ من التخيّلات وعلى ما ليس مرئيًّا أو مُدركا بالحسّ والإبصار. إنّها إذن مدن تشكّلها الذّات الأنثويّة بضروب من توسيع القول وتنويع الكلام تنويعا لا تثبُتُ به صورةٌ على نحو ما تشكّل في قديم الغزل يقدّم صفاتِ الذّوات وفي قريب الزّمان لمّا توصلت العناية بتصوير مفاتن الأنثى وألوان إغراءاتها وظلّ صوت الرّجل حاملا صوتَها وقائما مقامَها في التّعبير والتّصوير. وما عُدّ تأسيسا لمدن النّساء لا يتشكّل استنادا إلى تفكير جندريّ قد يوغل في إيجاد صدام بين الإناث والذّكور ويسعى إلى المطالبة بأخذ الثّأر من «تاريخ الاِضطهاد» الّذي سلّطه الرّجال على النّساء.

(1) ديوان النساء، ص 18.

وتمثّلات الأنثى لعالم الأنوثة في قصائد هذه الشّاعرة تذهب في مسالكَ مختلفة وتصوّر أُويقَات المتعة التي تحياها المرأة وهي تختلي بذاتها وتتملّى صفاتها حين تتجرّد للاستحمام في «حمّام النّساء».

إنّ المتكلّمة في هذه القصيدة تنفذ إلى دخيلةِ الأنثى وتصوّر التذاذَها وهي تستحمّ وتصدّر الكلام الشعريّ بما يعود بنا إلى بدء الخليقة لمّا أُنشئ الكونُ من العناصر الأربعة وعدّ ذلك الإنشاءُ دليلا على بديع الخلق:

بالماءِ حُكْمُ الخلقِ مرتَهِنُ
والطّينُ عنصرُهُ السّميُّ الأرفعُ[1]

لا يبدو منظورُ القصيدة متوافقا مع ذلك المنظور الثنائي الّذي يميّز بين الرّوح والجسد فيعتبرُ الأولى جوهرًا خالدا، ويعتبر الثاني عَرَضا زائلا تسكنه الرّوح على كُره وتروم الإفلاتَ منه لتعلو في السّماء. لقد عُدّ الطّينُ الّذي سُوّي منه الجسدُ عنصرا سميًّا أرفعا على سبيل الِاحتفاء به والِازدهاء بجماله المكنون وعُدّت مدّة الِاغتسال زمنَ انتشاء بذلك الجمال:

الماءُ... صُبّي الماءَ... زيدي الماءَ...
خلّي الماءَ يندفِقُ
كونٌ من الأسرارِ ينفتِقُ
بوّابةٌ سِرِّيّةٌ
تُفضي إلى
مَلكوتِه العليا وأفياء السّماء
فالخلقُ منبعِثٌ من ماءِ عُنصرِه
والطّينُ في توقٍ إلى قُدْسِ البدايات[2]

(1) ديوان النساء، ص 33.
(2) نفسه، الصفحتان 33-34.

بدا هذا التحاور بين مخاطِبة ومخاطَبة مثل خطاب منقول وكأنّ المتكلّمة تكشف ذلك العالم السّريّ في «حمّام النّساء» وتصوّر مشهد الِاغتسال بما هو تطهّر من الأدران وتلاقٍ بين نعومة الأجساد ونعومةِ الماء المتدفّق يغمُرها ويندفق عليها. إنّ العين الخفيّة التي صوّرت ذلك المشهد قد استرسلت في الِازدهاء بذلك الجمال الأنثويّ المكنوز وسوت موقفا ممّا عُدّ «عورة» تستوجب السّترَ والإخفاء، وعبّرت عن مناقضةِ ذلك الموقف أو التفكير في «طبائع الإناث» فعدّت مشهدَ الِانكشاف بوّابةً سريّة تطلّ منها الأنثى على بهاء أنوثتها وتستجلي مفاتنها التي يُرادُ إخفاؤها عن الأنظار.

والمتكلّمة لم تنزع إلى التصوير المادّيّ المحسوس على نحو ما سيظهر في أشعار غيرها من الإناث وإنّما صيّرت الكلام الشعريّ تحليقا وتخييلا فجعلت للجسد وقتَ الاغتسال «ملكوتا» ونوعا من «المعراج» إلى أفياء السّماء وكأنّها تستعيد ضمنيًّا ما ورد في آي القرآن من تأكيدٍ لخلق الإنسان في أحسن تقويم ومن ذكَر وأنثى، ومن جعلِ الأنثى سكنا للذّكَر يأنسُ إليها وتكون بينهما مودّة وعِشرة.

ولقد تابعت المتكلّمة في هذه القصيدة ما عُدّ طقوسًا للاغتسال في حمّام النّساء وشكّلت صورًا بهيّة للمستحِمّات صِرن بها كائناتٍ نورانيّة أو حوريّات يذكّرن بما تشكّل لهنّ من صور في المتخيّل الإسلامي للجنّة.

وتمثّل الأنثى والأنوثة في «ديوان النّساء» ينفتح على الحياة الاجتماعيّة للنّسوة وعلى ما ينجزنه من بديع الصّنائع وهذا من قبيل صناعة الزربيّة في القيروان وقد خصّصت لها الماجري قصيدة «محاريب القمر»[1] وصدّرتها بهذا المقطع الّذي يتكرّر فيه الِاستفهام أمارة إعجاب وانبهارٍ بما يُنجزُ في هذه الصّناعة التقليديّة:

(1) العنوان الفرعي لهذه القصيدة هو «قراءة في نقوش زربيّة قيروانيّة» وهي تمتدّ على خمسِ صفحات.

ماذا يقولُ الشّكلُ حين اللّونُ يسكنُهُ؟
وإذا الأصابع ألغَزَت برموزِها
وتحاورتْ بِلغاتها
من يقرأ الإيحاءَ في لغةِ النّساء
هذي التّعاريجُ التّعاويذُ العجيبةُ قد أتتْ
وكأنّها عُقَدٌ نَفَثْنَ وما أثِمْنَ... فَلِلْهَوى
أحكامُه
وطقوسُه مرسومةٌ
في النّمنماتِ وفي تواشيحِ الرُّقى[1]

يشي عنوان هذه القصيدة باندهاش النّاظرة في النّسوة العاملاتِ خلفَ منسَجهنّ يُبدِعْن أجملَ الأشكال والألوانِ في بالغ الإنسجام، وفي متخيّل الرّسوم التي تُعبّر عن حياة النّاس وعن ذهنيّتهم وما يداخلها من هواجس ومن رؤى ولهذا بدت قراءة التّصاوير المرسومة عند صناعة الزّرابيّ ضروبا من التخاييل التي تحتاج التّأويل لانطوائها على الأسرار والكوامن وتبعث في النّفوس الحيرة لبالغ جمالها خاصّة وهي صغيرة الحجم أحيانا. لقد عُدّت ألوانا من «السّحر الحلال» وضروبا من الرّقى يُدفع بها الشرّ والحسَد. وانبهارُ المتكلّمةِ-المتابعة لهذا العمل الحرفيّ البديع يتجدّد التعبيرُ عنه آخرَ هذه القصيدة التي تُعدّ عربون تقدير ووفاء للقيروانيّات يبدِعن نسج الزّرابي ويتفنّنّ في عملهنّ اليدويّ:

لا لونَ يُشبهُ لَوْنَهُنَّ
إذا فتحْنَ مَراسِم الألوانِ قبل فصولها
فلهنّ أن يفْتَحْنَ في
أرضِ المتاهَةِ للعبور مَسارِبًا[2]

(1) ديوان النساء، الصفحتان 21-22.
(2) نفسه، الصفحتان 24-25.

لقد عُدّت هذه الصّناعة التقليديّة فنّا بديعا لا يُحاكى بالآلات وأبدت هذه الواصفة لهذا النّشاط الحرفيّ بالغ الإعجاب بما تنجزهُ النّسوة المثابرات على العمل والتفنّن ولذلك جعلت لهنّ «مراسم الألوان» وأكّدت ما تثيره التصاوير من إيحاءات وإلماحاتٍ إلى عوالم مُستترة مشبعةٍ دلالاتٍ.

والأنا الشّاعرة في قصائد «الماجري» ليست أنا تدور على ذاتها وتتغنّى بصفاتها وترسم أحوالَها. فمثلما التفتت إلى النّساء مشتغِلات ومتفنّنات ها هي تولي بعض «عادات النّساء» عنايتها وتظهر نقمتها على ما يصدر عنهنّ من مشين التّفكير والسّلوك. إنّ قصيدة «تصفيح» تصوّر ما يَلحق بالإناث الصّغيرات من إذايةٍ ومن تشويه للأنوثة البريئة وهذا ما يطالعنا منذ بداية القصيدة:

طقوسٌ
ووشمٌ على ركبةِ الطّفلة الذّاهلهْ
وسِجنٌ بسبع قلاعٍ
وسجّانُهُ الخوفُ يُوغلُ في القلبِ والذّاكرهْ[1]

يستجلي الصّوت الشعريّ ما يُمارس من عادة تسبّب للبنت إذايةً، وما يظلّ عالقا بذاكرة البنات ووجدانهنّ من خوف يظلّ ملازما لهنّ مدى حياتهنّ. لقد ورد الكلام الشعريّ في سياق طبيعي يدلّ على الكآبة إذ يخيّم الغيم في ذلك اليوم وتعوي الرّيح إيذانا «بالنّوءِ والعاصفة» وكأنّ الطّبيعة ذاتَها تعبّر عن غضبها من شناعة التّصفيح خاصّة بعد أن «استفردت» النّسوة بتلك البنت واجتمعن عليها:

وسبعُ عجائز جئن
ليغتَلْنَ حبّا يَجيءُ
وقد لا يجيء
إلى الطّفلة الواعِدهْ

(1) ديوان النّساء، ص 27.

ويَخنُقْن في الجسد الطّالع الرّغبة الواردةْ[1]

إنّ شناعةَ هذه العمليّة التي تُفقِد البنتَ ما يكون لها من رغبة جنسيّة في قادم السّنوات عند زواج محتمل تزداد حدّتُها حين يُمارَس التّصفيح على تلك البنت من قبَل العجائز والحالُ أنّهنّ مدعوّات إلى حمايتها ودفع الأذى عنها فلا يَخنُقن في الجسد الطّالع الرّغبة الواردة، ويمنعنَ عنها الإستمتاعَ بأنوثتها صافيةً. إنّ الذّات الأنثويّة تبدي التعاطف مع بنات جنسها وتتمثّل هولَ ما يُمارس على بعضهنّ من اغتيالٍ للأنوثة، ولقد استعادت بالتّصوير الشعريّ أجواء الرّعب المسلّط على هذه البنت خاصّة لما تكون جدّتها مشاركةً في عمليّة الاغتيال للجسدِ البريء:

طقوسٌ
وصَمتٌ مريبٌ
وبنتٌ كما برعُمٌ مَخْمَليٌّ
يموتُ على شفتيها السّؤالُ
وتُربكها نظرةُ النّسوة الماكِرة
وجدّتُها
ضيّعت فجأةً وجهَها المطمئنَّ
ولمْستَها الحانيةْ[2]

ينطوي تكرار لفظ «طقوس» على نقد متعاود لهذه العمليّة الشّنيعة خاصّة وهي تُرتكب من قبل النّساء على هذه البنت المفجوعة والتي تعيش حالة من الهَول وهي منقادةٌ إلى مصير مجهول. إنّ الجدّة من الأهل الأقربين للأطفال وللإناث منهم على وجه الخصوص، وهي الحصنُ الّذي يحتمون به حين يتهدّدهم أيّ خطر فإذا بها «تسوق الصّبيّة مثلَ زبانية قاسية» وتثور على إنجاب الإناث.

(1) ديوان النّساء، ص 27.
(2) نفسه، ص 29.

لقد تبسّط الصّوت الشعريّ في تقديم هذا المشهد الّذي يُغتالُ فيه جسد البنت وتُكرَه على إتيان أفعالٍ تبدو غريبة[1] وصوّر ما يكون من صراعٍ وحوار بين النّسوة وهذه البنت المفجوعة في جسدِها، وما يُقدّم لها من «وصايا» عجيبة تقاوِم بها «الفحولة النّاهضة» لمن يكون لها زوجا في قادِم السّنوات، وما يكون من استبشارِ النّسوة «بالعفّة الدّائمة» التي تدفع بها أسرة البنت «عار الألسن القادحة» والتي تقتضي «تعويذة الفَتح إن حلّت اللّيلة الحاسمة»[2].

ليس يخفى أنّ هذه الوضعيّة التي صوّرتها الشّاعرة في قصيدتها تعود بنا إلى بعيد الزّمان ولكنّنا نشهد أحيانا عودةً لهذا «التفكير» الغريب الّذي يبرّر «طهارة الإناث» ويدعو إلى امتهان الجسد الأنثوي.

ولمّا كان الشّعر يستند ضرورةً إلى فكرٍ يُسنده، وجدنا الشاعرة في «ديوان النّساء» تخصّص قصيدة للمصْلح التونسي الطّاهر الحدّاد.

إنّ قصيدة «وردة الرّمل» –وهي نصّ مطوّل مقارنةً بنصوص هذه المجموعة الشعريّة– تُظهر احتفاء بهذا العلم الّذي دعا إلى «تحرير المرأة» من رواسب الفكر التقليدي ومن العاداتِ البالية في المجتمع التونسي والإسلامي أيضا.

وبالغ الاِحتفاء بهذا المصْلح يؤكّد أنّ الشّاعرة تحمِل «فكر التنوير» وتواجه به «الفكر السّلفيّ» الّذي يختفي ثمّ يعاود الظّهورَ. إنّها تصدّر قصيدتَها هذه بإهداء الحدّاد «مشموم فلّ تونسيّ»:

هذي زُهورُ الفُلِّ قد فاحَت
على شُبّاك بيتك... فاسْتفِق
نَنْضُدْ لنا
مَشمومَ فُلّ تُونسيّ

(1) نفسه، الصفحتان 29–30.
(2) نفسه، ص 32.

هيّا نفِيْءْ
لِظِلالٍ داليةٍ
ما بين كَفِّكَ في الغياب تَهدَّلت
وأكُفِّنَا
كانت تظلِّلُنا
في اليُتم وارفةً
وتَرُدّ عنّا اللّفحَ والظّمأَ[1]

يتشكّل هذا النّشيد المعزوف تكريما لهذا المصلح التونسي بتعاود التفعيلة الواحدة (متفاعلن) تشاركها (فعلن) وبهذا التودّد المتكرّر من صيغة إلى أخرى في ضرب من التّنويع. لقد تخيّرت المتكلّمة في هذه القصيدة زهر الفلّ والياسمين الفوّاح عربونَ محبّةٍ لمن دعا إلى تحرير المرأة من كابوس العادات والتّقاليد البالية، ونحا خطابُها منحى التّمجيد باختيار الدّالية الوارفة توفّر الظلّ والثّمر. وهي إذ تصوغ خطابَ التّمجيد لذلك التفكير النيّر، إنّما تقدّم العرفان وتستعيد ما كان يسلّط على الإناث من ضروب الامتهان عبّرت عنها بحالة اليُتم ومعاناةِ اللّفح والظّمأ إلى الحرّيّة، وقد شكّلت قصيدةُ «تصفيح» صورةً مأساويّةً لمعاناة الإناث.

إنّ تبنّي الأفكار الإصلاحيّة الواردة في كتاب الحدّاد «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» يولّد ضربا من التوحّد بين المصلح والشّاعرة التي تمتزج ذاتها بذاته وهذا ما يتجلّى في موضع آخر في قصيدة «وردة الرّمل»:

هذي مواسِمُنا معًا
فانسَ المواجعَ... واحتفلْ (...)
لا تَسَلْ
ما حالُها

(1) نفسه، الصفحتان 69-70.

في الحرّ بعدَك وردةُ الرّملِ العَنيدهْ
إنّها اعتادتْ على أحزانها زَمَنًا
وتفتّحت في ثورةِ الأحزان يانعةً[1]

ترمز المواسم إلى ما تحقّق للنّساء من مكاسب بفضل النّضالات والتّضحيّات والمعاناة. والمتكلّمة تستعيد ما نال هذا المصلحَ من إذايةٍ وما كان من حملة شعواء شنّها الرّجعيّون إبّانَ إصدار ذلك الكتاب، وهي حملة تموت ثمّ تحيا لمّا تجد الظّروفَ ملائمةً. ويستوقفنا هنا أمرُ وردة الرّمل الواردة في عنوان هذه القصيدة وفي المقطع المذكور سابقا. من المعروف أنّ هذه الوردة عبارة عن تشكّل مكوّنات موجودة في رمال الصّحراء، تكون لها بعد تشكّلها صور مختلفة ويكون لها بريق ولمعان، وهي تتّخذ للزّينة ولهذا استعارتْها الشّاعرة تصويرا لذات الأنثى التي تمثّل أصلَ الوجود واستمرارَه متوهّجا، وإيحاءً بما يكون لها من قوّةٍ رغم ما تبدو عليه من ضعف.

وديوان النّساء في شعر جميلة الماجري عالم جامعٌ لما في حياة الإناث من صورِ المعيش. إنّ المتكلّمة في قصائدها تلتفِت إلى ما لا يوليه الشّعراء من أهمّيّة وعناية. فمثلما نفذت العين الرّائية إلى حمّام النّساء وإلى مشهد التّصفيح وما انطوى عليه من شناعة ومن اغتيال للطّفولة البريئة، فإنّ بصرها يحيط بما يبدو عليه سوق النّساء ولهذا خصّته بقصيدة ظاهرة الطّول إيحاء بما يشمله هذا السّوق من تنوّع للمعروضات آتيةً من أصقاع الدّنيا.

تبدو الأجواء في هذا الفضاء المفتوح ساحرةً، وتبدو عينُ النّاظرة في معروضاته شديدة الإبصار لا تفلِت منها بضاعةٌ واحدة:

قواريرُ كُحلٍ صغيرهْ
وأكوام عفصٍ

(1) نفسه، ص 72.

وعُود قرنفُلٍ جاوَهْ
وأكياسُ حنَّاء قابُسَ
وأمشاطُ قرنِ الغزال
وشمْعٌ تشكّلٍ في هيئة الكفِّ.. مِسكٌ
وعَنبرُ... حقلُ... رياحين...[1]

تشكّل هذه المعروضات العالم الّذي تتحرّك داخلَه النّسوة ويحقّق لهنّ عديدَ الرّغبات الخاصّة بالتجمّل وبدفع الكيدِ والحسَد واستكشاف الحظّ والمصير، هذا ما يطالع القارئ للقصيدة بعد مطلعها أو بدايتها. إنّ ما تبحث عنه النّسوة في هذه السّوق مرتبط كلّ الإرتباط بذهنيّتهنّ وعالمهنّ المكنون وهذا ما يؤكّده الإيفاءُ بالنّذور وباستعادة الحبيب المجافي وباستعراض الثّروة من قبل «سيّدة من ديار الأكابر» «تجهّز إحدى اليتيمات»[2]. وليس الأمر يقتصر على «رغبات النّساء» وهنّ يطُفن في أرجاء السّوق وإنّما يشمل أحدَ الشّيوخ باحثا عمّا يعيد إليه فحولته الذّاهبة بتقدّم الأعوام[3].

والذّات المتكلّمة في هذه القصيدة تلتقِط الرّؤى والأحلام التي تتجدّد بها «حيوات النّساء» وتبرُزُ سائرُ الذّهنيّات حتّى لكأنّ «سوق النّساء» هو سوق الواقع والمتخيّل أيضا وهذا ما بدا آخر النصّ لمّا توقّف الصّوت الشعريّ عند حالة الصّبايا «يحلمن بالعاشق المستحيل» و«بعرس بسبع ليال»[4] وما يقام من معالم الزّينة والبهجة البالغة.

والصّوت الشعريّ الّذي توسّط بين التّأليف والقراءة ينتسِبُ إلى عالم الأنثى وهي تحدِّث في عشقِها المتفرّد وفي «قاموس الرّجال»

(1) ديوان النساء، ص 98.
(2) نفسه، ص 101.
(3) نفسه، الصفحتان 101-102.
(4) نفسه، الصفحتان 102-103.

يختلفون في الطّباع وفي السّلوك. تمثّل قصيدة «مذهب» مرآة عكست بها المتكلّمة – الأنثى حقيقةَ عشقها وتفرّدَها في هذه العاطفة:

لي مذهبٌ
في العشقِ مُنفرِدٌ... وللعشّاق أهواءُ
فأنا الصفيّةُ في الهَوى
خَلُصَتْ
ولهم مذاهب في الهوى التبسَتْ
وتشبُّهٌ
وضلالةٌ وَرِياءُ[1]

تخيّرت المتكلّمة لفظ مذهب وهو غالبا ما يكون إطلاقه في مجال العقائد، وفي علم الفقه تحديدا، وعقدت مقارنة بين ذاتها عاشقة وذوات سواها من العاشقين «المزيّفين»، واستخدمت في ذمّها لعشقهم عددًا من المفردات التي ينتظِمُها جدول التّحقير، وتخيّلت عالما تكون فيه المحاسبة فتجازى على خالص عشقها وتُكافأ بالدّخول من الباب المُشْرِع.

والذّات الأنثويّة التي تنظر في أناها وتستجلي حقيقتَها تؤلف ما سمّته «قاموس الرّجال» كاشفة صنوفهم ومظاهر سلوكهم. والقصيدة التي تُستجْلى من خلالها أوصاف الرّجال وحقائقهم مقسّمة إلى مقاطع مرقّمة من 1 إلى 7. ومثلما قارنت المتكلّمة في القصيدة السّابقة بين العشق الخالص و«العشق المزيّف» ها هي تقيم مقارنات بين الذّوات من الرّجال وتبدأ القصيدة بالمصطفى من هؤلاء:

رجلٌ
كفّاه مدفأتانِ في
يومٍ شتائيّ مطيرْ

(1) نفسه، ص 113.

وتميمتانِ ورُقْيتان
أو مفرشانِ من الحريرْ
أو مَعبدان مجوسيّان تأجّجت
بهما المجامِرُ والمشاعِلُ والبخورْ[1]

يبدو الثّناء على هذا الصّنف من الرّجال ثناء موصولا بالخطاب الإستعاري الّذي تعدّدت فيه مواد التصوير وعناصرُ الإيحاء والتلميح. إنّ التصوير الشعريَّ في هذا المقطع الإفتتاحيّ حافل بما يرمُز إلى العَطاء والبذل وتوفير الحماية والأنس وإلى المشاعر الفيّاضة التي تنيرُ الحياة وتصيّرها ضاجّة بالحيويّة والحركة والإيثار خاصّة. إنّ هذا الصّنف من الرّجال ممّن تسكن إليه النّفس وتستمدّ منه جليلَ الخصال، ويكون المقطع الثاني والخامس والسابع تنويعات على صورة الشّهِم من الرّجال[2].

وأمّا الصّنف النّقيض فتخصّه المتكلّمة التي تستجلي طباعَ الرّجال بعدد من المقاطع ومنها المقطع الثالث:

رجلٌ... كمفترق الطّرقْ
خَطِرٌ نَزِقْ
مُضْنٍ ومكتظّ... مريب في الهوى
لَسِنٌ لَبِقْ
أو مثلُ مجهولِ الثّنايا مُرْتَبِكْ
بالشكِّ والأشباحِ مسْكونٌ
ومَسدود الأفُقْ[3]

تبدو طباع هذا الصّنف من الرّجال غريبة ويبدو سلوكه باعثا على الاحتراز وعلى الشكّ في نواياه. إنّ تشبيهه بمفترق الطّرق يثير العجبَ

(1) ديوان النّساء، ص 117.
(2) نفسه، الصفحات 118 – 121 – 123.
(3) نفسه، ص 119.

بما أنّ هذا الحيّز مفتوح على كلّ الاتّجاهات وقد يؤدّي إلى الضّياع أو التّيه. إنّ هيأتَه لا تبعث على الطّمأنينة بَتاتا، وسلوكَه غير مطمئن إذ يفتقِد إلى الوضوح والإبانة، وهو النقيض تماما للرّجل الأوّل الّذي حظي بكلّ تقدير وإعجاب. إنّ القصيدة مراوحةٌ بين الإشادة بصنف من الرّجال والتّحقير لصنف آخر مغاير تمام المغايرة تُبأّر أعماقه وما تنطوي عليه من عُقد يسعى إلى إخفائها وإلى التستّر عليها، إنّه مثالٌ للمكابرة الذّكوريّة فهو:

رجلٌ يَغارُ من القَمر

ومن النّجوم إذا الكواكبُ أُنِّثَتْ[1]

ولهذا لا يدرك جوهرَ الأنثى إذ تُشِعُّ على الوجود وتملأ الدّنيا أنسًا وحُبورًا.

يتحصّل لنا ممّا تقدّم أنّ الشّاعرة التونسيّة جميلة الماجري تقدّم في هذه المجموعة تمثّلات للذّات الأنثوية في وضعيّات مختلفة وداخل فضاءات متنوّع. وهي إذ تحدّث قارئها أحوال ذاتها وتبسط أمامَه بعضَ وضعيّات حياتها وتتحدّث في أنوثة الأنثى توسّع دوائر الكلام الشعريّ فلا ينغلق كلامها على ذاتها المفردة وإنّما تتجاوزها إلى ذوات الأخريات والآخرين أيضا فتؤسّس بذلك في الشعر فكرًا منفتحا لا يستند إلى ما يروج من دعوات نسويّة (féministes) متبجّحة بالأنوثة ومصادمةٍ للآخر المعاير. إنّ نصّها يشمل عالم النّساء بما فيه من ظاهر وباطن مخفيّ ويخترق الحجب التي رامت التقاليد البالية إخفاءها. وهي في شعرها إنّما تستندُ إلى تفكير مستنير تستلهمه من روّاد الإصلاح في تونس وخارجَها أيضا.

(1) نفسه، ص 122.

# جدليّة الإبداع والنقد
# قراءة في «ديوان النساء» لجميلة الماجري[1]

الدكتورة فوزية الصفّار الزّاوق

## تمهيد

من العسير أن نقتحم على الشاعرة عوالمها الشعريّة الذاتيّة المفعمة بالمجازات والاستعارات والرموز والرؤى، المسخّرة للعديد من الوسائل التّعبيريّة الموحيّة بأكثر من معنى، وهي تحكي تجربتها الإنسانيّة، بأساليب متباينة حينا ومتداخلة حينا آخر، والكلّ ينساب في **تناغم وانسجام وعشق وَوِصَالٍ** في مطلق الزمان والمكان وهو ما يدعو القارئ لمدوّنتها لأكثر من قراءة علّه يتمكّن من اقتحام عوالمها الشعريّة المنفتحة على أكثر من قراءة وعلى أكثر من تأويل.

---

(1) جميلة الماجري، شاعرة تونسيّة، ولدت بمدينة القيروان، أستاذة في الأدب العربيّ. عاشرت شعراء وأدباء كبار عاشت في جوّ بلاد حديثة عهد بالاستقلال، تريد أن تنهض بها، كما عاشت حراكا ثقافيّا (مجلاّت، ملاحق ثقافيّة، نوادي، دور شباب)، تأثّرت **بحركة الطليعة** كرّمت أكثر من مرّة في المحافل الدوليّة وتحصّلت على عديد الجوائز. من مؤلّفاتها:
- ديوان الوجد: 1995
- ذاكرة الطير: مجموعة شعريّة نالت بها صاحبتها جائزة أبو القاسم اشابي للشعر 2006، صادرة عن سلسلة «قصائد» دار مومنت للنشر
- الوجع طعمه عربيّ (مجموعة شعريّة)
- بغداد في الليلة بعد الألف

تهدف هذه المقاربة «**جدليّة الابداع والنّقد**» إلى إثارة إشكاليّة مهمّة ضمن تجليّات التفاعل الإبداعيّ والنقديّ في «النصّ الشّعريّ»، والمدوّنة التي تعنينا هي «**ديوان النساء**» لجميلة الماجري قدّمت فيه صاحبته **قصائد استوحتها من واقعها وطعّمتها بوقائع خياليّة**، تقاطعت فيها العديد من الأساليب مُبرهنة على أن **النّصّ الشّعريّ** ليس مُجرّد **متعة بل هو محنة ونضال** بُغية التخفيف من الضغوط، والتعبير عمّا يختلج في النفس من **مشاعر**، و**أحاسيس**، و**مواقف**، لا تخلو من مآس وعذابات. المهّم هو محاولة الغوص في أعماق هذا **النّصّ الشعريّ** للوقوف على **خصائص هذه التّجربة الشعريّة** جماليّة ورؤيا **والتجربة النقديّة** مصطلحا وموقفا، انطلاقا من طبيعة العلاقة بين **الإبداع والنقد** وحدود التنافذ بينهما.

***

جاء هذا الديوان الشّعريّ تعبيرا صارخا عن ألم مكتوم، وتوتّر خانق، وثورة نفس، وتعطّش لا محدود، للانعتاق والتحرّر والخلاص من المركّبات والعُقد. ترنو فيه الأنثى إلى الجمال والحبّ، في عالم تجاهل حظّها من الدّنيا وفوّض السلطة للذكر ليُسيّر شؤونها ويتولّى أمرها، وإن كانت هي لا تطلب مستحيلا بل تطلب حبّا يُثبت وجودها، «والحبّ شيء جليل، والمعاناة هي السبيل الأوحد لإدراك مقاصده»، على حدّ تعبير ابن **حزم الأندلسيّ**.

صيغت معاني هذا الديوان في قوالب زمانيّة ومكانيّة لا تعرف الحدود، تدير أحداثها شخوص **مرجعيّة** و**خياليّة وأسطوريّة**، مستلهمة من **أعماق التاريخ**، تعبّر عن **الذّات**، وهي تخترق **الموجود** لتبلغ **المنشود**، مُسلّطة الأضواء على ما يكبّل المرأة من ضيم، وظلم لترقى بها إلى أعلى الدرجات، وتمكّنها من ممارسة حقّها في الحياة، مادام لها ما للرجل، من حقوق وواجبات لتنهض المجتمعات.

ولا أحد يستطيع أن ينكر ما للشعر من أهمّيّة في التعبير عن خلجات الذات، وهي تصبو إلى تحقيق أحلامها ورؤاها من زاويا عديدة. ومن ثمّ تنساب **صاحبة الديوان** في **لحظة شعريّة** على كتابة **متوهّجة**، الهدف منها التأثير على القارئ والسّامع **نفسيّا وجماليّا** لتوصل رسالتها المأثورة إلى المتلقيّ، من **عالم الوجود في الكون** إلى **عالم الوجود في القصيدة**، مدافعة عن كينونة المرأة الشرقيّة، محاولة إثبات هويّتها الإبداعيّة، مستلهمة **التراث** إظهارا وإضمارا، دون أن تخلّ بجماليّة **النصّ الشّعريّ** وهي تتفاعل مع **الواقع**، تريد تغييره، وترنو إلى **عالم مثاليّ** تُحقّق فيه أمانيها.

إنّ المتأمّل في **ديوانها الشّعريّ** يدرك أنّه، ليس مجرّد نصّ يعرض **أفكارًا، ورؤى** تنبثق عنه **مشاعر** و**أحاسيس** بقدر ما هو **نصّ محمّل بأهمّ قضايا المرأة المسكوت عنها**، يُغري بالسّباحة في عوالمها، بحثا عن **المعنى المفقود** من خلال **الفعل القرائيّ**. **ولسائل أن يسأل كيف تمّ التعالق بين الذّاتيّ والموضوعيّ في «ديوان النساء»**؟ وكيف يمكن لنا أن نتلمّس، من قريب أو من بعيد، إنشائيّة هذا النصّ الشّعريّ لإدراك ما فيه من ثنائيّات و**مفارقات** تنمّ عن وعي عميق بأبعاد الذّات، إنّي أسأل...

***

## I. في عتبات «ديوان النساء»

من صيغة «العنوان» إلى الورقة الرابعة من الكتاب

«**ديوان النساء**» هو عنوان ورد في صيغة تركيب إضافيّ، إنّه يُعدّ مكوّنا أساسيّا من مكوّنات العتبات وعنصرا لا غنى عنه، يُخْفِي أكثر ممّا يظهر. فيه إحالات شتّى، ونصوص عدّة، مستلهمة من **الذاكرة الجماعيّة**، وكأنّنا بالشّاعرة، وهي تنتقي عنوانا لكتابها، شبيهة بأمّ حنون تختار في ولَهٍ اسما لمولودها، تُريده الأفضل والأحلى والأرقى، معبّرة عمّا يختلج كيانها من **مشاعر ورؤى وأفكار** لتُحْدِث تناغما منشودا بينها وبين **المتلقّي**، وتعقد

صلة وطيدة بين عنوان النصّ والنصّ ذاته، محاولة استنطاق معانيه **المعلنة والمضمرة**. ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ **فنيّات الكتابة عندها**، هو سبيلها الأوحد إلى الارتقاء بنصّها، وبقارئ نصّها إلى مصافّ الصداقة. إنّها تُغريه بالكلمة الموحيّة، وتفسح له مجال السياحة في عالمها التخييليّ، مقصدها من ذلك الإغراء ليظلّ مسخَّرا لمشيئتها، تُحوّل وجهته حيث تشاء من الجهات الستّ.

والمتأمّل في المركّب الإضافيّ لهذا **العنوان**، تثير انتباهه كلمة **ديوان** لما تحيلنا عليه من **مرجعيّة تراثيّة**، أخذت في التراجع في عصرنا الحاضر إلى حدّ مّا، و**الديوان**، في معناه المعجميّ، يدلّ على **الكتاب** تُجمع فيه **نصوص شعريّة أو نثريّة**، كما يدلّ على **المكان** يَجْتمع القوم في رحابه للنّقاش وإبداء الرأي، وكأنّنا بشاعرتنا أرادت لهذا **الديوان** أن يكون **الكتاب والمكان معا**. والمتأمّل في الكلمة الثانية من هذا العنوان تشدّ انتباهه نسبته إلى **النّساء**، والحال أنّ المرأة والرجل توأمان لا ينفصلان، والقاسم المشترك بينهما **هو الإنسان في أسمى معانيه**. المهمّ أنّ قراءة عميقة للديوان، بمختلف قصائده جعلتنا نتريّث، ونراجع أنفسنا، ونعدّل أوتارنا، ونمكّن نساءنا من **فضاء رحب**، فيه يفضفضن عبر ألسنتهنّ عن غبطتهنّ ومتعتهنّ وخيباتهنّ وانتصاراتهنّ، على انفراد، ويبحن كذلك **بأسرار** ظلّت **مكتومة** و**مسكوتا عنها** زمنا ليخرجن من تلك البوتقة الضيّقة ويتحرّرن من عقد ظلّت تعيقهنّ عن المضيّ قدما. وعندها اتّجهت الشّاعرة صوب فتنة المتحيّل لتعبر حجاب الصّمت والعتمة، حيث تصبح الكتابة مقاومة حقيقيّة لكلّ أشكال الكبت والمصادرة للحريّة.

وقد أثيرت في هذا **الديوان** العديد من القضايا الطريفة التي لم يجرؤ أحد على الحديث فيها من قبل، وكلّ ذلك يحدث لتستعيد المرأة ثقتها بنفسها، ولتكون يوما مّا شريكا للرجل، وندّا له في عالم متطوّر لا يعرف الثبات على حال. جاءت قصائد الديوان **غنيّة** و**ثريّة** تستلهم **التراث**، في

أكثر من مناسبة، **تأصيلا لكيانها**، حتّى لا يفوتها **ركب الحضارة**، ممّا يشدّ **القارئ** شدّا لمزيد الغوص في **عالمها**، حيث يتحوّل **الموجود بالقوّة** إلى **الموجود بالفعل**، وحيث يصبح **المستحيل ممكنا** وعندها فقط يحدث **الانسجام والتناغم المنشود** في **لحظة حاسمة**، ينبثق عنها **نصّ جميل**، إن لم يعبّر عن **الواقع** فهو هروب منه، يُوحي في أكثر من موقع **بالعدول عن النمط السّائد**.

## II. التقديم الماديّ للكتاب

يضمّ هذا الديوان إحدى وعشرين قصيدة، جاءت فيما يقارب مئة وخمسة وعشرين صفحة من الحجم المتوسط، صدر في طبعته الأولى سنة 1997، عن الشركة التونسيّة للنشر وتنميّة فنون الرسم. جاء هذا الديوان في إخراج بهيّ، وطبعة أنيقةً، واضحة الخطّ المطبعيّ، تنمّ عن أكثر من مفارقة بين **الموجود** و**المنشود**. وقد عبّرت **صورة الغلاف** بألوانها الدّاكنة بين **الزّرقة والحمرة والسّواد** عن قلق ينتاب النفس وتَذَبْذُب وانفصام، فلا يخلو **اللّون الأزرق** من التّعبير عن لحظات هدوء تشوبها كآبة حينا، واعتداد بالنفس حينا آخر مقابل **اللّون الأحمر** وما فيه من إثارة وإشراق وبهجة وما يَحْوِيه من لحظات ثورة وتمرّد، مقابل اللّون الأسود وما يفرزه من غموض لا يخلو من تحدّ، وقدرة خارقة على إخفاء المشاعر. **وقد عبّر رسم الغلاف** إلى حدّ بعيد عن بعض ملامح **مدن النساء** حيث كانت المرأة مكبّلة بالقيود، أسيرة الحجب، مكمّمة الفم، مغمضة العينين، سجينة العادات والتقاليد، مادام مستواها العلميّ محدودا ورصيدها الثّقافيّ لا يتعدّى عند أغلبهنّ الحكايات الشعبيّة، والخرافات والأساطير. وجاءت **الورقة الرابعة** من الغلاف محلاّة بقصيدة من الديوان بعنوان «**لؤلؤة**»، كانت شاعرتنا فيها بحقّ «لؤلؤة» في الكنوز، فريدة من نوعها، تُنير مسالكنا في «مدن النساء». وما إن نتجاوز العتبة الأولى حتّى نتدرّج إلى **إهداء**، لا يخلو من إيحاء وثراء، نتهيّأ إثره للدخول إلى البهو فتثير إعجابنا تلك الطبعة الأنيقة من الدّاخل، تحلّيها

صفحات سماويّة اللّون، يتصدّرها فراغ تُرِكَ في أعلى كلّ صفحة قبل الشروع في طبع القصيد، تُعاضدها فراغات بين الأسطر الشّعريّة، ممّا يُضفي على الديوان **جماليّة في الإخراج**، تُريح القارئ نفسيّا، وتجعله في حالة شعريّة، بعيدا عن كلّ توتّر. وما إن نتصفّح **متن هذا الديوان** حتّى نقف على إحدى وعشرين قصيدة مُوشّاة بعناوين تعبّر عن أكثر من معنى، وتنمّ عن وعي عميق بقضايا المرأة، في تفاعل مع خصائصها، وذلك عبر مختلف آليّات الإنشاء، وأوّلها **العمل في اللّغة**.

وقد سبق أن أهدت **جميلة الماجري** باكورة إنتاجها الشّعريّ «ديوان الوجد» إلى مدينة «**القيروان** التي لولاها لما كانت ولما كان الشّعر».

ولكنّ المتأمّل في «ديوان النّساء» يدرك أنّ الشاعرة قد تجاوزت «المرأة القيروانيّة» لتدرك «المرأة التونسيّة»، وكأنّنا بها قد تخلّصت من المحلّيّة ولامست الكونيّة التي مداها «تونس الخضراء» الضّاربة في **أعماق التاريخ**، وهي تثبت في أكثر من قصيدة بأنّ **مجد** هذه المرأة ليس وليد **حداثة طارئة**، وإنّما هو متجذّر في **العمق** وممتدّ **عبر العصور**، ملامحه مرسومة في مختلف النقوش الحضاريّة بمدينة القيروان التي لن يستطيع أحد أن يَمْحُوَهَا من الذاكرة لأنّها ساهمت، في صنع تاريخها وترسيخ هويّتها.

## III. مضامين ديوان النساء ورهاناته

### لؤلؤة و«قاموس الرجال»

«**لؤلؤة**» هي القصيدة الأولى التي تقوم على مُعَادلة جوهرها أنّ جلّ النساء شبيهات ببعض، ولكن بين عصر وعصر، يحدث الاستثناء ويجود علينا الدهر بامـرأة فريدة من نوعها تفوق جميع النساء حُسنا وبهاء، فطنة وذكاء و«**قاموس الرجال**» هي القصيد الأخير في الديوان. خصّت بها الشاعرة **جميلة الماجري** صنوها الرجل بسبع لوحات فنيّة، لتنعكس عليها ذاته وتبرز صفاته، ولعلّ العدد **سبعة** يُوحي بأهميّة هذا العدد في

التراث الإسلاميّ، فسماوتنا سبع، وأراضينا سبع، وأيّامنا سبع، وعجائبنا سبع...، والرجل اللّبيب سيبحث عن موضعه في هذا القاموس الخاصّ به، ولا أظنّه يجد نفسه بِيُسر في كلّ مواصفة خصّته بها على حدة، وإنّما تكمن **ذاته** في تداخل هذه المواصفات وتشابكها. إنّه **التاريخ** و**الملاذ** و**الدفء**، وهو **اللّبق** و**النزق**، و**المشاكس**، وهو هذا وذاك. قد يُوهمك هذا القاموس بالوقوف على خصائص دقيقة ثابتة يمكن أن يتّصف بها الرجال، ولكنّ الحقيقة غير ذلك، فتتولد في النّفس حيرة تجعلك تُلاحق الشيء ولا تُدركه، وفي ذلك المدّ والجزر بين **الموجود** و**المنشود**، و**الفهم** و**الوهم**، و**الوضوح** و**الغموض**، لذّة لا تُضاهيها إلاّ لذّة العاشقين للمعرفة والنور الربّانيّ.

**بقية عناوين الديوان**

إنّ المتأمّل في بعض العناوين الداخليّة لقصائد هذا الديوان يستشفّ ضربا من التجديد في المعنى، يتجلّى في تناولها مواضيع طريفة كامنة في العمق ومهملة من لدن بعض الشّعراء. وقد صاغت الشاعرة مواضيعها في **عالم شعريّ** يثير فينا أشجان الزمن الجميل بامتداداته وأبعاده وتقاطعاته، وفي منظوري، أنّ «ديوان النساء» لجميلة الماجري يستهويك لفظه وتأسرك موسيقاه وصوره المنتقاة وخياله المجنّح بين **الأزمنة** و**الأمكنة**، بين **التاريخ** و**الأسطورة**، بين **الحقيقة** و**الخيال**. وَعَتْ صاحبته وَعْيًا نقديّا **فعل الكتابة** و**المغايرة** و**التجاوز** لتتخلّص من صمتها وتُؤكّد حضورها وتُثبت كيانها.

وقد استلهمت جميلة الماجري شخصيّات نصّها الشّعريّ من **التراث** فتقاطعت مع أكثر من نصّ ودخلت في علاقة تناصّ بين **النصّ المستلهم** و**النصّ المستلهَم منه**. تشعر، وأنت تقرأ هذا **الديوان الشّعريّ** بأنّك تحلّق بين عصور متباعدة، لها مساس من قريب او من بعيد، بشخصيّات نسائيّة لعبت دورًا هامّا في التاريخ والحضارة العربيّة، انطلاقا من **سكينة**

**بنت الحسين**[1] و**أروى القيروانيّة**[2] و**ولّادة بنت المستكفي**[3] و**الجازية الهلاليّة**[4] وصولا إلى **مي زيادة**[5].

والمطّلع على بقيّة قصائد الديوان يستشفّ طرافة في تناول بعض المواضيع الكامنة في أعماقنا و**المسكوت عنها** مثل عادة **التصفيح**[6]

---

(1) **سكينة بنت الحسين** بن علي بن أبي طالب بن عبد المطلب، سيّدة نساء عصرها وأكثرهنّ ظرفا، صاحبة فصاحة وأدب، ومن أحسن النساء شعرا.

(2) **أروى القيروانيّة** أميرة عبّاسيّة من أصول قيروانيّة وجذور يمنيّة، تكنّى بأمّ الخلائف إذ من سلالتها ينحدر خلفاء بني العبّاس الذين بلغوا بالحضارة العربيّة عصرها الذهبيّ. تعدّ **أروى القيروانيّة** بمقاييس القرن الأوّل للهجرة، ثورة اجتماعيّة وفكريّة وكانت صاحبة رأي وشخصيّة فاعلة في المجتمع ذكرها الجاحظ وأبو الفرج الإصفهانيّ م ـم

(3) **ولادة بنت المستكفي** أميرة أندلسيّة وشاعرة عربيّة، من بيت الدولة الامويّة في الأندلس، ابنة الخليفة المستكفي بالله الفاطميّ، اشتهرت بالفصاحة والشعر، وكان لها مجلس مشهود في قرطبة يؤمّه العديد من الأدباء والشعراء والنُّقّاد

(4) **الجازية الهلاليّة**: امرأة نجديّة من أشهر نساء بني هلال، تعدّ كذلك من أشهر الأعلام في شمال إفريقيّة. وهي الشخصيّة البطلة في السيرة الهلاليّة

(5) **مي زياد**: شاعرة وأديبة فلسطينيّة، برزت في التاريخ العربيّ النسويّ في النصف الأوّل من القرن العشرين.

(6) «**التصفيح**» tasfih، ممارسة قديمة يُعتقد أنّها تحرس عذريّة المرأة. ويُقال صفّح يُصفّح تصفيحا أي حصّن الشيء وحماه. هو ظاهرة جاهليّة قديمة منتشرة في المجتمعات العربيّة.

**والتصفيح**: هو بمثابة رباط يوثق حول جسد الأنثى لحراستها حتّى لحظة زفافها. وهي عادة شعبيّة تهدف إلى عرقلة الرجل الذي يرغب في معاشرة المرأة المصفّحة. ولم تعد عمليّة التصفيح رائجة إلاّ في مناطق قليلة من المغرب العربيّ، وتتمثّل في جرح الصبيّة قبل أن تتجاوز الثالثة عشرة أي مرحلة البلوغ، وهي عبارة عن سبعة جروح فوق ركبتها اليسرى أو على فخذها الأيسر. وعادة ما تتمّ العمليّة من قبل والدتها أو جدّتها أو إحدى النساء اللّواتي يحظين بمكانة لدى العائلة، ثمّ تغمس سبعة حبّات من الزبيب أو القمح في الدم المراق من البنت وتردّد تعويذة (أنا حيط / جدار صلب) وولد الناس خيط «سبع مرّات» والوحيد الذي يفتح له الرباط هو زوجها. والقضيّة نفسيّة، إذ يؤثّر ما هو نفسيّ على ما هو بيولوجيّ فيستعصي الولوج.

، وفي غضونها تروي لنا الشاعرة، في سخريّة مريرة، قصّة البنت التي تنشأ نشأة طبيعيّة في بيت أبويها، ولكن يوم تَبْلُغ سنّ الثالثة عشرة من عمرها وتبرز مفاتنها، يَخَفْنَ عليها من أن تتسلّى أو تُجَامع رجلا قبل زفافها فتجلب العار لعائلتها فيأتين لها بسبع عجائز إلى البيت إثر ذهاب الرجال إلى العمل، وعلى انفراد، وبتوصيّة من أمّها أو جدّتها يُصفّحنها ويَحْرِمْنها نعمة الحبّ كحقّ مشروع، به تُثبت كيانها ويكبّلنها بشتّى العقد النفسيّة، ويَزْرَعْن الخوف والرعب في كيانها، وتسخر شاعرتنا بمرارة من هذه العقليّة، وتغتاض لاغتيال هذا الحبّ قبل مجيئه، جريا وراء عِفّة موهومة، تقول:

«وكان الرجال مَضَوْا كادحين
ولم يبق بالبيت إلاّ النساء.
وبعض الصغار جَرَوْا لاعبين
حفاة ببرد الفناء
وسبع عجائز جئن
ليغتلن حبّا يجيء
وقد لا يجيء
إلى الطفلة الواعدة
وينشرن بين العشيرة
أنّ الصبيّة عذراء قد حُصّنت
من «الجنس» والعار والألسن القادحة
مُصَفَّحَةً ليس توطأ من غير تعويذة الفتح
إن حلّت اللّيلة الحاسمة» [1]

ومن بدعة «**التّصفيح**» ندخل برفقتها إلى «**حمام النساء**» حيث تريد الشاعرة أن تكشف لنا كيف يكون الاحتفال بالجسد، وهو يغتسل في مطلق حرّيته فينتعش ويتطهّر ويستقيم عوده كأنّه يعيش مرحلة ولادة

(1) ديوان النساء، قصيدة تصفيح، ص 28

جديدة. تتناول الشّاعرة ذلك «بلمسات فنّانة مَهُوسَةٍ وعاشقة»، وتدخل بك في تجلّيات جسد المرأة في الحمّام، وهي تحتفل بالماء، يتدفّق وينهمر فوق الجسد الحيّ، وقد تحرّر من كلّ قيوده، يَسْبَحُ حرّا طليقا، محتفلا بالماء، بالرغم من قلّته وشحّته في القيروان، تقول، في انتشاء:

«الماء... صُبّي الماء.... زيدي الماء

خَلّي الماء يندفق»[1]

ولا يخفى على القارئ أن التدفّق يرمز، إلى السيلان والخصوبة والتجدّد وأنّ **الماء** هو كذلك رمز الحريّة والانعتاق والديمومة. وبقدر تدفّقه يكمن في العمق تعطّش الانسان إلى الحرّيّة التي لا تعرف الحدود.

والمطّلع على قصيدة «**الجازية تحلّ السباسب**» يقف على ضرب من التماهي بينها وبين الخيل، فكلاهما يعشق الشمس المحرقة، وكلاهما يتّصف بالأنفة والكبرياء، وكلاهما يرنو إلى معاملة إنسانيّة تطفح لينا ولطفا وتسامحا، وعندها فقط يحدث ما لم يكن في الحسبان ويبادلك الرّجل الودّ بالودّ كما يتودّد «صَفْو الجياد» لسيّده، ويغمرك بسعادة لا متناهيّة.

ومثل تلك **الألفة** هي العملة الصعبة المنشودة في العلاقة بين المرأة والرّجل، لذا تُثبت شاعرتنا، وهي واثقة من نفسها، قدرة المرأة على امتلاك الرجل وجلبه إلى مصافّها بشيء من الظرف والكياسة، مهما كان عنيدا لأنّها أدركت أنّ» الخصومات لا تُفْضي إلى نتيجة والتعالي والكبرياء لن يَحُلّ المشكل مادام الهدف المنشود من هذه العلاقة هي مسؤولية مشتركة، قِوامها الرقيّ والنهوض بمجتمعاتنا، في جوّ من التسامح والتسلّح بالمعرفة، والحرص على الحريّة الفكريّة مع التفتّح المستنير على العالم. تقول، في تغنّج ودلال:

« هاتوا سأطعمه بكفّي... إنّه

(1) حمام النساء ص 33

صفو الجياد
لا تسرجوه بغير سَرجه
أو تُذلّوا كبرياءه بالسياط
يدْري السبيل إلى المقاصد وحده
وعلى الطّراد»[1]

وقد تأخذك الشاعرة بين الفينة والأخرى في رحلة شيّقة إلى **سوق النساء** حيث الضجيج والحركة، وحيث تتواجد العطورات والكحل والحنّاء واللّبان والحرير «وما تبوح به العيون وما تُخفيه الصدور وأشياء أخرى لا يدرك سرّها إلاّ من عاشها وتذوّق طعمها، وتعوّد على التجوال في الأسواق[2]. وقد يستولي عليك الضيق حينا، وتستهويك زيارة الأولياء، مثل الوليّة الصالحة «**ريحانة**» التي لعبت دورا في تاريخ المرأة القيروانيّة، إنّها كانت صاحبة كرامات أنصفت المرأة نفسيّا ومعنويّا من ظلم الرجال ومن أنانيّتهم، ومع هذا محاها التاريخ من الخريطة، وقضى على ضريحها لعدم استساغة الرجال لسيادة المرأة، مادام المجد، في منظورهم، حكرا على الرجال لا يؤّنث، تقول:

«ترى ما تقول النساء؟
إذا ما تلظين... ضقن
بسجن المدينة دوما تصادر عُشاقها
لجأن إليها... فمن غيرها قد
يغيث المحبّ
ويعذر للنفس زلّاتها
أتدرين سيّدتي ما يقول الرجال
إذا ما النساء وَلِينَ

(1) «الجازية تحل السباسب»، ص 58
(2) حسن نصر، تحدّثي وأقول لها، الطباعة وإشهار الكتاب، طبعة الأولى 2017، ص49

وما يفعلون؟
وكيف يغارون من سطوة المجد
إن أنّثت
فلا تحزني...»

كلّ ذلك يحدث بالرغم من أنّ نساء كثيرات لا يزلن يبْكينها، ويتبرّكن بها، ويقفن على أطلالها اعترافا بجميلها عليهنّ ذات زمن. وقد صاغت الشاعرة هذا المشهد في عالم شعريّ ساحرٍ إنّه زمن إبداعيّ وشعريّ وجماليّ يُخفي أكثر ممّا يظهر، كلّه فِتْنة ودهاء، وتتجلّى ملامحه في زئبقيّة لا يمكن الإمساك بها، ولا يمكن الوقوف على مداها.

والمطّلع على هذا الديوان يلاحظ أنّ سيّدة الاشعار لا تزال تضاهي **بغداد** في سيادة المدن، وتنافس **عليسة** في سيادة البحار، إذ أكسبتها تلك النفحة الشعريّة حسّا خارقا بأنّها لا تزال سيدة الموقف في مملكة النساء، أنكرت على الرجال سيادتهم يوما مّا لممالكها، فهم لا يزالون على الأعتاب ومعرفتهم لعوالمها مشوبة بالنقص، مبنيّة على الوهم، فعالم المرأة عالم سحريّ مطلسم، في حاجة ماسّة إلى كشف أسراره التي تضاهي أسرار البحار، وفي مثل هذا **الخطاب**، دعوة ملحّة من الشّاعرة إلى الرجل لقراءة أعمق **لتاريخ نفسيّة المرأة**، وحثّ على استنطاق صمتها.

«للبحر أسرار الهوى؟ أم نصفها؟
وبقيّة الأسرار في صمت النساء؟
ويظل للتاريخ عطر كلّما
شادته أحلام النساء [1]

ويتحوّل المألوف في «**ديوان النساء**» إلى أكثر من سؤال، والسكينة إلى حيرة، فالرجل يُثبت في أكثر من موقف، معرفته ودرايته بدنيا النساء،

(1) ديوان النساء، ص 87

والحقيقة، من منظورها، عكس ذلك، فشاعرتنا تنفي عنه هذه الخبرة وتنكر وقوفه على مسالكها، وتقرّ أنّه لم يتجاوز الأعتاب في ممالكها، وأنّ دعواه ظلم وزيف وبهتان. تقول في كبرياء وخيلاء بحساسيّة فائقة:

«كذبوا جميعا ما دَرَوْا
سرّا وحيدا في ممالكنا وما
خبروا مسالكنا وما ظفروا
بأسرار الهوى منّا ولم
يتجاوزوا الأعتاب في
مدن النساء [1]

وتكرار حرف «الميم» أكثر من مرّة في «ما دَرَوْا» و«ما بلغوا» « وما خبروا» «وما حملوا» «وما ساروا» و«ما ظفروا» «ما عبروا» تولّد في أنفسنا ضربا من التناغم والموسيقى، ويتدفّق إثر تهاطل **ما النافية** على هذه الأسطر الشعريّة نبع من الماء الرقراق يشدّنا إلى هذه القصائد الممتعة شدّا بها نحقّق شيئا من الارتواء معنى ومبنى من **عالم المرأة** المطلسم، وسط مدنها العجيبة، تنشد في اعتداد بالنّفس:

«مدن الطلاسم
والمتاهة
والخرافة والعجب؟[2]!!

ونبارك لجميلة الماجري تلك القدرة العجيبة في قراءة نفسيّة المرأة عبر التاريخ إثر صمت مزمن دام عصورًا. ألم تُبلّغ المرأة العربيّة مرادها عبر تواصل سرّي وأبديّ، مثبتة للملإ أنّها تعمل في صمت دؤوب عبر نقوش زربيّة قيروانيّه لا لشيء، إلاّ لتظفر بفتى أحلامها على ضوء القمر، وتسأل الشاعرة بشيء من **التحدّي والكبرياء**، متلقّيها قائلة:

(1) ديوان النساء، قصيدة مدن النساء « ص 17
(2) ديوان النساء، ص 10

«من يقرأ الإيحاء في لغة النساء؟»
للقيروانيّات إن ألغزن أسرار الهوى
يُبدعن من ضوء العيون نسيجهنّ هديّة
لوليّهن يجئنه متقرّبات...
هذه مولاي أولى مكرماتي، فلتباركني عسى
ألقاه ما بين الخطوط وبين محراب ومحراب على ضوء القمر.

وصفوة القول، إنّ المتأمّل في ديوان النساء يدرك أنّ **هاجس التجذّر** قد لازم جميلة الماجري طيلة هذا الديوان فعدّلت من دقّات نبض كلماته، وانتقت ألفاظه ومفرداته بذوق لتخرج من **السّلبيّة** التي لحقت المرأة في بعض العصور إلى **إيجابيّة**، بها تثبت حضورها في بلدها الأمّ، أرض الفنّ والخصوبة بحثا عن المعنى المفقود والحلم المنشود، إنّه شرط وجودها في هذا العالم.

## IV. الأساليب الفنيّة

إنّ النصّ الأدبيّ بمختلف مكوّناته سواء أن كان نثريّا أو شعريّا، هو عمل في اللّغة، حسب عبارة بارت (Barthes)، يأتي جماله من مختلف مكوّناته الداخليّة والمؤثّرات السياقيّة التي تحفّ به. إنّ هذه العناصر وما يترتّب عنها من تفاعل في الخطاب ساعة إنشائه، وساعة قراءته، يتولّد عنه تواصل بين **الباثّ** و**المتقبّل**. لذا رأينا أن نشير إلى بعض الخصائص الأسلوبيّة التي أثارت انتباهنا في هذا النصّ الشّعريّ ولو بإيجاز.

**الألفاظ والتراكيب**

إنّ المتأمّل في هذا الديوان، يستهويه اللفظ، وتأسره العبارة وموسيقاها والصور المنتقاة، والخيال الرّحب لأنّ صاحبته توغّلت عبر حدود الزمان والمكان لتغوص في **أعماق الذاكرة الجماعيّة**، بحثا عن عاشق ولهان يريحها من الظلام والظُلاّم.

وبمثل هذا الوعي الحادّ وفي هذا الجوّ الرّومنطيقي، تتجاوز الشاعرة الزمان والمكان، وترفض الموجود لتبلغ المنشود، وتمتلكها حالة

شعريّة تنساب على إثرها القصائد انسيابا معبّرة عن أكثر من معنى، وموحيّة بأكثر من مغزى، وموشّاة بأكثر من لفظ، ومضمّخة بأكثر من طيب، ومنغّمة بأكثر من لحن، ومزخرفة بأكثر من صورة شعريّة تمسّ الكيان، ويعلُو شَذاهَا عُطورًا وبُخورًا ونُذورًا. وبمثل هذا النصّ الابداعيّ تتملّك **المتلقّي** هو **الآخر حال قرائيّة** فينتشي، وتتملّكه حيرة تدفعه إلى التفكير في كنه الوجود، بحثا عن حلم جميل يريحه من هذا التوتّر ومعنى مفقود، به يستعيد توازنه.

**بنية النصّ**

بُنِي هذا النصّ على جملة من الثنائيات والمفارقات المستلهمة من أكثر من قصيدة في النصّ، والأمر لا يتعلّق بمتن القصائد فحسب بل يتعدّاه إلى العناوين التي تقوم جلّها على تركيب إضافيّ، وسنقتصر على ذكر نماذج منها:

- التراث والحداثة والظاهر والباطن
- المرأة والرجل والمقول والمسكوت عنه
- القاع الأسطوريّ والراهن
- لحظة الإخفاء ولحظة المكاشفة
- المفروض والمرفوض
- السكينة والصخب
- اللطف والتمرّد
- ديوان النساء
- مدن النساء
- حمام النساء
- أنثى المدينة أنثى الله
- قاموس الرجال
- سيدة البحار

**إشكاليّة القراءة الشعريّة**

كلّ كتابة شعريّة تستوجب قراءة شعريّة تكون مدخلا للشعر الرحب، منها نستلهم جماليّات الإبداع اللّغويّ، المستأنس بالنصّ الشعريّ، وفيها نتحرّر من سلطة المواقف الأخلاقيّة والأيديولوجيّة أيّا كان مأتاها، وكأنّنا بالإلقاء الجيّد له طاقة مميّزة لإيصال تلك الشحنة من الشاعر إلى **المتلقي**.

***

## خاتمة

وصفوة القول، أنّ «ديوان النساء» يُغرِي صاحبته بالمضيّ قُدما في رفع الحجب عن المستور، والتورّط في وجع الكتابة وآلامها، وهو رحلة مضيئة في سبيل الظّفر بمعنى الحياة. إنّني لا أجازف حين أقول، إنّ خاتمة «ديوان النساء» جاءت مسكونا بهاجس التجديد والمغايرة، متأثّرة إلى حدّ بعيد بحركة الطليعة المؤمنة بأنّ الإبداع الشعريّ، ليس مخصوصا بزمان، ولا بمكان، وبأنّ الفكر يتجدّد عبر العصور، وتعاقب الأجيال، فيه تؤمن جميلة الماجري **بغدٍ أفضل**، و**كينونة أرقى** تلوح فيها خصوصيّات الإبداع الإنسانيّ، معطّرا بشذى الأنوثة، **ممزوجا بالذكريات المعبّرة عن أكثر** من معنى، والمفعمة بالإضافة والخيال الرحب، مؤمنة في العمق بأنّ الكتابة الشّعريّة هي بعد وجوديّ إنسانيّ حضاريّ، به نطهّر ذواتنا، وبلغته الناعمة نقاوم صلابة الواقع وبرحابة المتخيّل ننشد المعنى المفقود.

ولئن كان «**ديوان النساء**» مجازفة أدبيّة وبحثا متواصلا عن التفّرد والتميّز للسباحة في أعماق الذات، فإنّه كذلك إثبات لشخصيّة المرأة العربيّة المميّزة عبر الأجيال. وفي الختام يمكن أن نتساءل إلى أيّ حدّ حقّقت جميلة الماجري المعادلة الصعبة بين «**الإبداعيّ والنقديّ**» **وإلى أيّ مدى ساهمت في نحت صورة جديدة للمرأة العربيّة في المشهد الثقافيّ الراهن؟**

# شموخ القيروان الأصِيلـة

**من خلال مسيرة شاعرتها جميلة**

عبد الرحمان الكبلوطي

قد لا أكون مبالغا إذا قلت إني من أكثر أبناء وطننا العزيز شهادة على عصرنا، بكل تحوّلاته السياسيّة والاجتماعيّة والتربويّة والثقافيّة، ولعلني كذلك أكثر أبناء مدينتي القيروان حضورا لأنشطتها الفكريّة والأدبيّة ومساهمة في برامجها وتظاهراتها وفي تنشيطها، وأوفر معرفة لرجالها ونسائها المبدعين والمبدعات، لذا أراني ملزما بتقديم شهادة حق عن مسيرة أستاذة أديبة شاعرة كاتبة عرفتها منذ ما يزيد عن أربعين سنة في مدينتنا الحضاريّة الشامخة وفي كثير من أماكن التظاهرات الثقافيّة ببلادنا. إنّها المبدعة المتألقة ~~جميلة~~ ابنة القيروان الأصيلة. فقد عرفتها منذ مطلع شبابها شغوفة بالقراءة، حريصة على البحث عن كلّ كتاب جديد، مثابرة على حضور نوادي الأدب وكذلك نوادي الشبيبة المدرسيّة، ثم منتديات الثقافة بالقيروان، مولعة بالإطلاع على معالم حضارة ربوعها، ونبوغ رجالها قديما ونسائها، فقها وعلوما وآدابا، منذ الفتح العربي الإسلامي إلى عصرنا الحديث والمعاصر، فكم جال بخاطرها، وهي تكتب محاولاتها الأولى، ثم بعد أن أصبحت شاعرة ذائعة الصّيت، أبيات شعراء القيروان القدامى أمثال الفزاري، إذ يقول مفتخرا:

**(الوافر)** :

فهل للقيروان وساكنيهَا ... عديل حين يفتخر الفخورُ ؟
عراق الشرق بغداد، وهذي ... عراق الغرب بينهُما كثيرُ

ولستُ أقيسُ بغدادًا إليهَا وكيف تقاسُ بالسّنة الشهورُ!

وكم أنشدت لابن رشيق من أبيات ولا بن شرف وكذلك للحصري وهو يتلهّف على ضياع مدينته بعد الزحفة الهلالية وخروجه منها اضطرارا :

**(الطويل)**

وكيف غناء الطير في غير أوكها وقدبعدتْ عنهافراخٌ وأوكارُ؟!

وكم حفظت (جميلة) أشعار فطاحل الأدب في القيروان المعاصرين أمثال الشاذلي عطاء الله وهو يتغنى بحبّه لأرضها :

**(الخفيف)** :

ماعرفتُ الجمال في غير أرضي كلّ وجه بأرضها فيه نضْرَهْ
هي (ليلاي) منذ أن كنت طفلا وأنا (قيسُها) وإنْ جئتُ اثرهْ!

وكم راقها من شعر (جعفر ماجد) ما كان ينشد :

**(المتقارب)** :

...إذا كنتُ يوْمًا بنفسي فخورًا ففخري يعُودُ إلى القيروان!

وكانت (جميلة)، وكنّا شباب المدينة آنذاك نتساءل : ما الذي بوّأ، القيروان هذه المكانة المرموقة في نفوسنا وعمّق ذاك الحبّ من قلوبنا ؟

فإذا الجواب يأتي مسرعا بأنّ هذه الرّبوع كانت منبع الإشعاع العربي الإسلامي في كامل أرجاء المغرب العربي وصقلية والأندلس وحتّى في جنوب الصّحراء الإفريقيّة، لذلك رجعت (جميلة) كما رجعنا إلى التاريخ، وإذا هي حين سطع نجمها في سماء الأدب وصارت شاعرة مبدعة تتباهى بحضارة القيروان الأصيلة، وتستعيد أمجاد تلك العصور،

وترسم بقلمها أجمل صورة (لأروى الحمْيريّة) وقد اشترطت على أبي جعفر المنصور «الصّداق القيرواني» الشّهير، وإذا هي تعتزّ بفاطمة الفهرية التي أسّست جامعة القروييّن بمدينة فاس المغربيّة، وتفتخر بشاعريّة مهريّة الأغلبيّة وهي ترثي أخاها الأمير أبا عقال:

**(الرّمل)**

يا شقيقا ليس في وجدي به غلّة تمنعني من أن أجَنْ
وكما تبلى وجوه في الثّـــرى فكذا يبلى عليهنّ الحــزَنّ

بل وتتذكّر صدق عاطفة الشاعرة خدّوج التي ذكرها ابن رشيق في الأنموذج، حين فرّق إخوتها بينها وبين رجل أحبّته، فأنشدت باكية :

**(الخفيف)**

جمعُوا بيننا، فلمّا اجتمعْنا فرّقونا بالزّور والبهتانِ
ما أرى فعلهم بنا اليوم إلاّ مثل فعل الشيطان بالإنسان
لهْفَ نفسي عليك، بل لهف نفسي منْكَ، إن بِنْتَ يا أبا مرْوان!

وبمثل هذه الثقافة الشعريّة، والتعلق بروح القيروان العطرة الزكيّة، تشبّعت جميلة بمثل هذا الأدب الخالص الرّفيع، ويحب القيروان الكبير، حتى إذا نضج فكرها، واستقام شعرها، ظلّت تشدُو بحبها الجارف لمدينتها سابحة في نهر الهوى القيرواني، المقدّس:

**(البسيط)**

تمضي الفصولُ وهذا العشق مؤتلقُ وكلّ فصل لهُ من صيفهَا حُرقُ
لا النّوم بلّغهُ في الحلم ما منعتْ أو كان خلّصهُ من وهْمها الأرق
يجدّ من كلّ فصل في هواه هوى وهي الفصول، ولوْن العشق والقلقُ
وهي النّساءُ مددْن في الهوى شركًا ثم امتنعْن ومنك ما بقي رَمَقُ...

..هذَاالهوىالقيرواني فوق ماتصفُ  من ألف عامٍ تربّيه وترتفقُ...
هذاالهوىالقيرواني فوق ماعرَفُوا  من عهد بلقيسَ بالأكباد معتلقُ،
فلا المعزُّ بعزّ الملك أدْركهُ  ولاَ أغالبة من قيدِهِ انعتَقُوا...(1)

وكم شدت (جميلة) طربا، وطارت حمامة في الجوّ عجبا، وكتبت للنّاس أدبًا، حين شاهدت مدينتها تنتفض من غبارها وتقفز من بائد أحجارها، استعادة للمجد التليد، واستشرافا لفجرها المشرق الجديد، فرأت عودة الماضي إلى الحياة، وكانت سعيدة وهي تردّد قولة **محمود المسعدي** :»**ليس أطرف من جدّة القديم**» فباركت معاول البناء ترمّم ما اندثر، وسُحرت بكوكبة من الأدباء تسطع في سماء الثقافة، وقد سبقهم الشيخ محمد النخلي والمصلح الشاعر صالح سويسي منذ عقود وتلاهما الشاذلي عطاء الله ومحمد الفائز والناصر الصّدام ومحمد بوشربية والحبيب جا وحدو ومحمد الحليوي ومحمد مزهود، وجرى في إثرهم جعفر ماجد، فكان ذلك قادحا لها وحافزا قويا لتحضر مجالس الشعر في القيروان، وكانت (جميلة) من أبرز الحاضرين، وقد جرت تدلو بدلوها في شعر ذي معنى طريف ومغنى عذب جميل عليه مسحة رومنطيقية رقيقة، مغلّفة بملاءة صوفيّة أنيقة.

وسرعان ما انطلقت بجناحي الإبداع الجميل فإذا هي شاعرة كبيرة، ذات دواوين رائقة وفيرة «ديوان النساء» و «ديوان الوجد» و» ذاكرة الطير» وقصائد أخرى كثيرة، نالت بها الجوائز الكبرى في تونس وخارجها، ولعلّ «جائزة سعيد عقل» الشاعر اللبناني الكبير، في نوفمبر 2000 خير دليل على ما نقول[2].

(1) من (ديوان النساء) لجميلة الماجري، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس 1997 ص 107 ـ 112.
(2) جريدة الصّباح (التونسيّة)، 14 نوفمبر 2000، ص

وكأنّ هذا الصّيت الذي بلغته في سنوات قليلة، كان لها باعثا على تخطّي عتبات إبداع آخر لا يقل قيمة عن براعتها الشعريّة، فاقتحمت ميدان الإنتاج الإذاعي والتلفزي عرّفت فيه بحضارة وطننا، وبإشعاع قيروانّنا الحضاري، وأشادت بنساء بلدنا وخصالهنّ، وبما امتزن به من إخلاص ووفاء، ولعلّ أبيات الجارية المغنية (سلاف) التي توجهت بها، وهي تبكي إلى الأمير زيادة الله الأغلبي حين همّ بمغادرة القيروان وقد هزمه بنو عبيد الفاطميون فحمل ما كان له من متاع، وتركها تبكي بصدق العاطفة وآيات الوفاء له، فإذا به يتراجع، ويضع بعض أحماله أرضا ويردف جاريته على أحد جياده، وقد خاطبته معاتبة تغنّي :

**(المنسرح)**

لمْ أنسَ يوم الوداع موقفنا وجفنُها في دموعها غـــــرقُ
وقولها والرّكابُ ســائرةٌ : «تتْركنِي، سيّدي، وتنْطلق؟!»
أستودع اللهَ ظبْيةً جزعتْ للْبيْن،والبيْنُ لي فيـــــه حُرق!

وهل ينسى أهل الدّراية بالتّربية والثقافة والإعلام والتنشيط دورها البارز في تأطير تلاميذها في الأقسام، وهي الأستاذة النّشيطة، وفي النوادي بحيث كانت وما تزال تشجّع النّاشئة على الكتابة والتّعبير عن الأفكار والمشاعر بعد الإكثار من المطالعة وتعلّم قواعد اللغة والعروض وخصائص القصّ والرّواية.

كما ليس لأحد أن يجحد اقتحامها هي الأخرى عالم المقال الثقافي العميق وتناول القضايا الفكريّة المهمّة، وهي تكتب للجمهور العريض في الصحافة «**من القلب**» وفي أعمدة الملاحق الأدبية قصائد بالغة المعاني رائقة المغاني نجحت بها في إحراز أعلى الرّتب والفوز بأسمى الجوائز كما رأينا، وبذلك وضع الجميع ثقتهم في مقدرتها الإبداعية واختاروها مديرة لأيام قرطاج الشعريّة في دورتين ناجحتين، رغم ضجيج قلة قليلة من المغرضين يصحّ فيهم بيت الشاعر القديم :

**(الرّمل)**

هل يضرّ البحر أمسى زاخرًا  أن رمى فيه غلام بحجر؟

وقد ظلّت (جميلة) وما زالت وفيّة للقيروان، وقد تبوّأت إدارة بيت الشعر، وأشرفت على عديد التظاهرات الوطنية والجهوية وما تزال تحكم تسيير «ربوع الفنون» ومهرجان القيروان للشعر وغيره.

وتبقى (جميلة) على الدوام وكأنها«محضيّة» اسمها القيروان ، لا تقصّر في هواها، بل تلتقي في منعطف بقصّة عشق جديد قديم، وتصحو صديقتنا الشاعرة، كما قالت في إحدى قصائدها :

«**على صوت رنين الخلالة، ما غادر السّمع والذاكره**» وتخاطب مدينتها في رقة وعطف وحنان :

**(المتقارب)**

**«فلا تعرضي واحضنيني**
**فكم زهدوني بك وافتروْا**
**على عشقنا المستديم**
**ولم استعضْ عن هواك هوًى**
**ولم أرض عنك بديلاً»**
**بهذا الأديم**

وتظلّ جميلة الماجري موّال عشق :

«**يصعّده (مؤنس) في قديم الليالي**
**بقصر برقّادة، إذا ما تناهتْ**
**إلى السّمع آهاته، يشتفي كلّ صبّ سقيم**»[1]

وكم احتفت بصناعة الزربية في المدينة وبنسائها وأشادت بـ«محاريب القمر» وبكل أشكالها وأنواعها وألوانها وبعدد رقمات كل

---

(1) **مقطعان من قصيدة للشاعر (محضيّة اسمها القيروان) في ديوان الوجد، تونس، 1995، ص 18-21.**

واحدة منها وبمصطلحات هذه الصناعة كالخلالة والسّدّاية وبالعُقَدِ الواجب إحكامها فيها، وما يهدى من الزرابي إلى أبي زمعة سيدي الصحبي تبرّكا وتوسّلا :

**قمر ومحراب ومملكة وتاج**
**موعودة بهما الصّبايا**
**منذ أوّل عقدة مرسومة ترقى إلى باب السّماء**
**يبدعن من ضوء العيون نسيجهنّ...**
**هديّة لوليّهنّ يجئنه متبرّكات...**[1]

هكذا تعود (جميلة) إلى القيروان الأصيلة، وتدخل إليها مجدّدا من أبوابها السّبعة، فيُشرع في وجهها بابها الأغلبي وبابها الفاطمي وباب النّساء وباب الراشدي[2] ويفتح باب لها في هواها، هو باب الشّعر، فتدخل معتزّة بحبّ المدينة لها ورضاها عنها، مرحّبة بها :

**(المتقارب)**

**«فأوبي إلى جنّتي راضيهْ**

**وهيّا استكيني إلى دفء حضني**

**وهيّا ادخلني في نعيمي»**[3]

بعمر طويل وعزّ أثيل وإنتاج عميم.

وختاما أما قالت (جميلة) للصحفية القديرة وحيدة الميّ : لولا القيروان ما كنت وما كان الشّعر[4]

---

**(1) ديوان النّساء، الشركة التونسية للنّشر 1997، ص 23.**
**(2) فكرة استوحيتها من قصيد للشاعر (تغريبة الجازية إلى القيروان) نفس المصدر، ص 93، 100 ـ 104.**
**(3) مقطعان من قصيدة للشاعر (محضيّة اسمها القيروان) في ديوان الوجد، تونس، 1995، ص 18-21.**
**(4) الملحق الأدبي لجريدة الشروق، 26 جانفي 2023، ص 4.**

# تَعاشُق الفنون
# في شِعْر جميلة الماجري

د. حاتم الفطناسي

أحاولُ في هذه الدراسة أن أرجعَ – عَوْدًا على بدْءٍ- إلى جوهر الإشكاليّة، إشكاليّة العلاقة بين الشعر الفنون، إشكاليّة العلاقة بينهما، ماهيةً ونوعا. بواسطة تدّبُر جملةٍ من القضايا والملاحظات النظرية، مع قراءة إجرائيّة في مدّونة شعريّة مخصوصة. لا بدّ أن نتساءل، منذ البداية، عن مفهوم الشعر. هو عند العرب القدامى «علْمٌ »، وهو عند الفلاسفة «فنٌّ» و«عِلْمٌ»، وهو كذلك عند بعض المحدثين من النقاد والفلاسفة والشعراء. هو إذن فنّ وهو جنسٌ، وللجنس حدود أو حدٌّ جامعٌ مانِعٌ، هو فنّ وجنسٌ قوليٌّ لا شك، مادّتُه التكوينيّةُ اللغةُ، وجوهَرُه الإيقاعُ – سواء كان وزنا خارجيا أو إيقاعا داخليًّا – كما في تنظيرات الحداثة، وخاصة في تنظيرات روّاد قصيدة النثر. وأساسُهُ الصورةُ المتخيَّلَةُ أو المُحدَثَةُ في المُخيّلة. وكلُّ صورةٍ، إنّما هي بالضرورة مظروفةٌ بالمكان والزمان وواقعة تحت طائلة اللون والحركة والفواعل، مهما اختلفت درجات حضور هذه العناصر (واضحة أو غامضة ، صريحة أو ضمنية ).

أمّا بقيّةُ الفنون فيُقصد بها: (الرسم أو التصوير، المسرح، الرّقشُ، القصّ، الفنّ التشكيلي، النسج، السينما، العمارةُ وغيرها ).

وهي حاضرةٌ بالضرورة في ذلك الفنّ القولي الذي عرّفْنَا من خلاله الشعرَ. لكنّ درجات الوضوح أو الغموض أو نِسَب الحضور هي المِعيارُ للحُكْمِ.

أو لِنَقُل إنّ مقدارَ طغيان فنٍّ من الفنون في الشعر، هو اللاّفتُ للانتباه أو هو الذي يدعو إلى الدراسة والتحليل.

ففي مُنْجَزِ الحداثة الشعريّة العربية، في شعر رائدها أدونيس، يلفتُ انتباهَنا طغيانُ النّثر أو القصّ.

يظهر ذلك في توظيف أدونيس، عبر آلية التناصّ الظاهرِ أو الخفيّ، لنثر المتصوفة مسلمين وفُرْسًا وغيرهم. فإذا بشعره « يتهجَّن « وإذا به يُغادِرُ نقاءهُ النوعيّ – ضمن هاجس التجريب الذي يستبدّ بصاحبه– تذوب أو تتقلصّ الفوارقُ أو الحدودُ بين الشعر والنثر والقصّ والسّرد، في قوله مثلا:

( كنّا حشْدًا كبيرا ، نساءً و رجالاً، في طريق النساء

فجأة...

طلع عليْنَ فهد

فقلْتُ لرجل بجانبي:

ألا يوجَدُ فارسٌ يرُدُّ عنّا هذا الفهد؟

فذهب إلى هودجٍ قريب ونادى « نادا »

انزلي ورُدّي عنّا هذا الفهد

فقالت: أيطيبُ قلبك أن ينظر إليّ

وهْو ذكرٌ وأنا أنثى؟!

اذهبْ له وقل لهُ: «نادا» تحيّيك وتأمرك أن تفتح الطريق.

فحنى الفهدُ رأسه وغاب...

أقصوصةٌ نثريةٌ لا شكّ، لكنّها مُشبعةٌ بشعريّةٍ فياضة لها إيقاعُها الدّاخليّ الكامن وصورُها التخييليّة الإحاليّةُ الفاتنة.

والأمثلةُ على تعالُق الشعر بالقصّ في الشعر العربي الحديث لا تُعَدُّ ولا تحصى ، كذلك الأمر في الشعر التونسي وهوَ الأمْرُ الذي أدّى إلى بروز ما سُمّيَ بقصيدة النثر، تجمعُ المتناقضَ ماهيّةٌ وأصلا وطُرُقَ إجراءٍ، فتذوّبُ الجنسَ لتخْلق آخر هجينًا، هجانَتُهُ هي أمارةُ حَركة و سبيلُ حياته وسيرورته.

الملاحظة الثانية تتمثّل في تأمُّل العلاقة أو العلاقات بين الشعر وبقية الفنون.

النوع الأول من العلاقات: يمكن أن نسميّه العلاقةَ الماهويّة أو الإدماغيّةَ، أقصد تلك التي تربط الشعر بالفنّ الآخر، فتصهرُهُ في أصلِ الجنس وماهيّةِ التكوين. مثلا علاقة الشعر بالنسيج والتصوير «الشعر هو ضربٌ من النسجِ وجنسٌ من التّصوير». وثمّة نوعٌ ثانٍ من العلاقات، يمكن أن نسمّيه علاقة التّوظيف والإثراءِ، بغرض توسيعٍ دلاليّ أو تفنّنٍ تركيبي أسلوبيّ، وهو سبيلٌ من سُبلِ الإثراء.

وثمّة علاقةٌ أخرى قصْديّة تعسُّفيّة تسعَى، حسب عقيدة مُسبقة، إلى تَخَوُّنِ النّقاءِ النوعيّ للجنس، كما أشرْتُ، إلى تهجينه ضمن عمليةِ تجريبٍ يعتقدُ أصحابُها أنّها جوهَرُ الشعر وأصْلُ أرومته والضامنُ لحياته. هذه العلاقةُ هي التي تُسبّبُ المشكلَ، اليومَ ، في مدّونة الشعر الحديث وتُطوّحُ به في مهاوي الإبْهام وطرقِ العَماه، كأن يتحوَل الشعرُ إلى رَسْمٍ لا بالكلمات بل بالأشكال ( الدوائر، المستطيلات / السواد، البياض... وغيرها ) أو إلى لعبة الكلمات المتقاطعة ومكعّبات الإلغاز كما في مجموعة أدونيس مفرد بصيغة الجمع).

هكذَا يبدُو لنا أنّ العلاقةَ التي تتبَدَى أصيلةً حيَّةً ديناميكيّة، هي علاقةُ إثراءٍ، كما في علاقة الشعر باللون أو ما يمكن تسميتُه بشعريّة اللون أو شعريّة الألوان والأشكال والأحجام والرقش والنسج أو شعريّة القصّ.

المُهِمّ في هذه العلاقة هو إتقانُ حبكة الصّنعة وتحقيقُ جدوى التّوظيف والتوصّلُ إلى متانة النّسج، بحيث يبدو المتجاوران أو المتحاوران أو المتناقضان، الشعر والفنّ، الآخر أو الفنون الأخرى، «لا فاضلاً ولا مفضولا»، على حدّ عبارة الجاحظ، أو كأنّهما قَدَّا من خيط واحد في سَدًى واحدٍ، هو سدى القصيدة. آنذاك يتحوّلُ الفنّ الوافِدُ، الغريبُ، الدخيلُ إلى أصيلٍ يزيد الأصلَ أصالةً ويقويّه في جنسه، وهو جنسٌ فضفاضٌ وسيعٌ، لا حَدَّ لقدرته على رَدِّ الفروع إلى الأصول والمختلِفِ إلى المؤتلفِ والغامض إلى الواضحِ والعصيِّ إلى الطيّعِ. وحتى أبقى مهتّما بالشعر التونسي، سأسعى إلى اختبارِ هذه الهواجِسِ النظريّةِ والإشكاليّات التقنيّةِ بإجرائهَا في قراءة متنٍ شعريّ تونسيّ، اخترتُهُ لطرافتِهِ أوّلا ولاحتوائهِ على تمثيلٍ لهواجسِي ولالتصاقِهِ بالأنثى ثانيا، سأهتّمُ بمجموعة « ديوان النّساء « للشاعرة التونسيّة جميلة الماجري.

«لقد استطاع الشعرُ الحديث، أن يستوحيَ من الفنون، والفنونِ التشكيلية على وجه الخصوص، كما استطاعت هذه الفنونُ أن تستوحيَ الشعرَ وأن تقيمَ بين اللون والكلمة علاقةً وثيقةً، يتداخلُ فيها المرئيُّ باللامرئيّ، والرموزُ بالإشارات والتجريدُ بالزخرفة، فالالتصاقُ والتلاحمُ بين الفنون إنّما هو إعلانٌ عن العصر وشهادةٌ بأنَّ الإنسانَ يتحرك نحو المستقبل، دون أن يفقدَ الوعيَ بعنصري الزمن والتاريخ.»

يبدُو أنّ الشّعر العربيَّ، على مدى تاريخه الطويل، كان مُحْتَفِلاً بالمرأة موضوعا أثيرًا، تعدّدت معانيه ودلالاتُهُ واختلفت رؤاه ومجالاتُهُ. إلاّ أنّ احْتفاءَ المرأةِ ذاتا شاعرةً بالمرأة موضوعا للشعر، كان نَادِرًا – فيما أعْرِف- هذه النُّدرةُ وتلك الغرابةُ هي من مسَوّغات اهتمامِنا بمجموعة جميلة الماجري الشعريّة الموسومة بـ»ديوان النّساء» فكيْف انْبنَى؟ ومَا الدَّلاَلاَتُ والرموزُ والرُّؤَى؟ وما العلاقة بين الشعر وغيره من الفنون في هذه المجموعة؟

يُطالعنا الكتاب، منذ البدء، بمجموعة من القصائد تتعلّق بحَشْدٍ من رموز النساء مُسْتَجْلَبٍ من أعماق التاريخ، إضافةً إلى بعض القصائد المُسْتوحاة من القصص الشعبيّة وطقوس المرأة وحياتها الحميمة السرّيّة. مُقابل ذلك كلّه نَجِدُ قصيدةً واحدة عُنوانُها « قاموس الرّجال». فإذَا بالكتاب طرفان متقابلان: ديوان النساء / قاموس الرّجال.

إنّهُ تَقَابُلٌ يدعو إلى الحيرة، هل ديوان النساء غامِضٌ وقاموسُ الرّجال فَكٌّ لِعُجْمَتِه؟ هل العلاقة بينهما علاقةٌ تضادٍّ أمْ علاقةُ تكَامُلٍ وانْصهارٍ؟

لِمَ كان ديوانُ النّساء تفصيلاً واستقصاءً وكانَ قاموسُ الرّجال توحيدًا وانتقاءً؟

هكذا تتَوَالى إشكالاتُ القراءة في هذه المجموعة الشعريّة مُرْتَدَّةً إلى العنوان متجمِّعةً فيه.

ديوان النّساء: عنوان غريبٌ، مركّبٌ إضافيٌّ، حَمّالُ مَعَانٍ، أوّلها في المضاف معنى التدوين، ومن معانيه الخلودُ ومقاومةُ العَدَم والتّلاشي، إضافةً إلى مَعْنى الرّفعة وسُمّو المكانة.

أمّا المُضافُ إليه فاستغراقٌ للجنس وتجميعٌ لِمَا سَيُفَصَّلُ في قصائد المجموعة، بَدْءًا بالإهْداءِ: «إلى المرأة التونسيّة»، مُرُورًا بأسامٍ تختلف تاريخًا ومَوْرِدًا ومرجعيّاتٍ ( هند، الجازية، ليلى، سكينة بنت الحسين، ولاّدة، عتبة، ريحانة، علّيسة، ميّ زيادة، كهرمانة ( التمثال)، الصبايا ،أنثى المدينة...)، وصولاً إلى (الأنا) ذات الشاعرة.

لُعْبَةُ الضّمائر، في المجموعة، لُعبةٌ عجيبَةٌ، قَانُونُها التَعَاوُدُ في البنية مَعَ تَنْويع آسِرٍ، يَرْتَدُّ التفصيلُ تجميعًا وهكذا دَوَاليكَ، يَغْدو بذلك ذكْرُهُنّ خِدْمَةً لتناسيهِنّ، فإذَا بالجمع تأكيدٌ للمُفردِ، تمييز لَهُ واحْتِفاءٌ بالأنا:

« كُلُّ اللّواتي، توهّمْتَ أنّكَ أحْبَبْتَهُنّ

جميعًا نُثاري...

تَلُمُّهُ ما بيْن أُنثى وأخرى

فكيْف ستظْفَرُ بي في الشتّات

وإنّي أنا وَجْهُ أُمِّكَ

ضَيَّعْتَهُ في الرّحامِ

وعطْرُ النّساء اللّواتي

تربّيْتَ ما بين حضن وحِجْرٍ لَهُنَّ

يُدّلّلْنَكَ حَانياتٍ

ويحمينَكَ من رفيف الهَواء

وذكرى دعابات عَمَّاتِكَ الزّاهيات...»

لكنّ ( الأنا) المفرد يعود إلى صيغة الجمْعِ، فتتوحَّدُ الضّمائر ويُصْهَرُ الجُزْءُ في الكُلّ ويُسْتَغْرَقُ الجنسُ مرَّةً أُخرى:

« فإنّا...بِنا من نبيذ الكرومِ

وفينَا غَلاءُ الذّهبْ

وإنّا...لنا كبْرياءُ النّخيل

ومِنّا ضياءُ اللّهبْ...

فكيْفَ عشِقْتَ عيونًا أتتْ خارج الشّعر..

خارج تاريخ عشق العيون

لدَيْنَا؟!

وكيفَ تُغَازِلُ شَعْرًا

إذا لمْ يَكُنْ فاحِمًا في السّواد

وليْس أثيثًا..

ولا يستجيبُ لِوَصْف امرئ القيس... وأمرأةً لا تكونُ كَهندٍ وليلى؟...»

لقد خرجْن في الدّيوان من قاع التاريخ، هُنّ نماذج ورموز، توحّدن بالمدائِنِ، والمَدائنُ توحّدت في المُسَمّاةِ ( أنا)، بل في التي لا اسمَ لَهَا ولا رسْمَ إلاّ الهوى في القيروان، هذه المدينة الأسطورة في مجموعة جميلة الماجري، تَبادُلٌ بين الأدْوار عجيبٌ: «أنادي المدائنَ...تأتي النساء...».

ثَمَّةَ تجميعٌ لهذا العدد المتناهي من النساء في الاّمتناهي. الآبِقِ من سطوة المكان ومحدوديّة الزّمان، ثَمَّةَ محاولةٌ، مُجَاهَدَةٌ، معاناةٌ للخروج من طوْقٍ إلى تَوْقٍ، من رِبْقةِ الماضي والإلفِ والعادة إلى التشكُّلِ من جديد، إلى عالمٍ آسرٍ طليقٍ، المَرأةُ فيه صِنْوُ الغموض، والغُمُوضُ سِرُّ الخَلْقِ، والخَلْقُ مَوْطِنُ الأسرار، أسرارِ الوجود و الكينونة، تُقَدُّ كأبهى ما يكون. عالمُ الوجْدِ تتماهى فيه المرأةُ بالشعر، بل الشّعْرُ هُوَ جَوْهَرُهَا وأصْلُ أزُومَتِها، كَوْنٌ من العَواطفِ والامتلاء بخصوصيّات الأنثى، أنثى اللّه، ورْدَةِ الرّمْل أو اسمِ الوردة- على حدّ تعبير أمبرتو أيكو- زهرةِ آدم.

ثمَّةَ تَراوُحٌ في الأزمنة، تنتفضُ الوَرْدةُ وتتألّقُ بتذكُّر مُحَرِّرِهَا وراعيها، احتفاءً بالطّاهر الحدّاد الرّمز، في نشيد الانعتاق يُزْجَى للعُشاق، للخُلّصِ، للرّجُل: « فانْسَ المَواجِعَ واحتفِلْ

للوَرْد سلطانٌ وهيمنةٌ...»

هذه الوردةُ هي أنثى اللّه - في سجالٍ بين المقدّس و المدنَّسِ – وَمَنْ لمْ يُصِبْ من عَطيَّةِ اللّهِ مَلْعُونٌ خارجَ الفردوس:

« بعضُ الرّجال بِكِ

في الحُبّ مَا صَدَقُوا

وبَقيَّةٌ

ماتُوا وما عشِقُوا

ما عَذْرُهُم؟

لَوْ يُسْألون غدًا

مَرُّوا بجنْبِ النّبْعِ رقْراقًا وما شربُوا... ؟ ! «.

تجْمَعُ الشاعِرةُ رُؤاها، حُلْمَهَا، وَجْدَها في ما يُشبه المذْهبَ، بَلَى إنَّهُ المَذْهبُ في صَرامته وثبوتيَّةِ قوانينه:

«لي مَذْهَبٌ

في العشقِ منفردٌ...وللعُشاقِ أهوَاءُ

فأنا الصفيَّةُ في الهوى

خَلَصُتْ

ولهمُ مَذَاهِبُ في الهَوَى الْتَبَستْ

وتَشَبُّهٌ وضلالَةٌ ورياءُ...»

لكنّ صَرَامَةَ المذْهب وعُلْوِيّةَ القانون، لا تحجِبُ ما بِهِ قدّتِ الأنثى وتميّزت برقّتِهِ، إنّه القلْبُ والقلْبُ في كُلّ شيء مِحْورُهُ، والقلبُ دافعُه:

« قلبي...من البلّورِ...فاحْذرْ

إن كَسَرتَهُ

أنتَ تُجْرَحُ ثُمَّ...

يجْرِفُكَ الدَّمُ.».

لقد سعت الشاعرة، في جُلّ قصائد المجموعة، إلى التّرميز عبْر تَعَدُّدِ الأصوات، تتجاوَبُ، تتآلفُ أو تتخالفُ، في حركةٍ لوْلَبيّة تُستَقْطَبُ في محورٍ دوّارٍ هو محورُ( الأنا)، الذي يُوهِمُ بأنّ الكونَ الشعريّ انْعِكاسٌ

للتّاريخ، للواقع، للمعيش. فإذا بالقصص الشعبيّة تتوالى تشكيلاً للصّور الشعريّة، انطلاقًا من اعتبارهَا ( الشاعرة) النساءَ اللّواتي وَرَد ذِكْرُهُنّ في المجموعة، رموزًا ، أوّلاً، وانطلاقا من فَهْمِهَا الشخصيِّ لرمْزيّتهنّ، ثانيا، وانطلاقًا من رؤيتِها الذّاتيّةِ لعذابات المرأة، عموما، وصراعِها في الواقع وعبْر ردهات التاريخ، ثالثا. إضافةً إلى استبطانها لعالم المرأة/ الأنثى عاطفيّا ووجدانيّا وكيانيًّا.

انطلاقًا من هذا الهاجس، كانت بعضُ القصائد مشدُودَةً إلى المعيش، مُصَوِّرَةً للمرأة « الشعبيّة «مقابل المرأة/ العَلَم، التي خلّدت اسْمَها في التاريخ حتى غَدَتْ رَمْزًا. هذه النّوعيّةُ من النساء خَلَّدَت رسْمَهَا وعاداتها و تقاليدها وصِراعهَا من أجْل الحياة، من أجل الوجود.

من بين هذه القصائد قصيدةُ «محاريب القمر» الموسومة بـ» قراءة في نقوش زربيّة قيروانيّة «، مَدَارُها طقوسُ الصّبايا القيروانيّات أثناء الغَزْل، تتماهى فيها المرأةُ / الصَنّاعُ بالمرأةِ / المبدع، عبر سلسة من المقاطع يتشكّلُ عالمُها عبْر سلسلةٍ من الثنائيّات – أيضا -: الواقع / الحُلم، السرُّ/ الجهْر، الروح/ المادة، التصريح / التّلميح...

إنّها ثُنائياتٌ تنتصبُ سَدًى للقصيدة كما يكونُ الشكلُ واللَّوْنُ سَدًى للمنسوج، فإذا الصّنيعةُ نَذْرٌ ومَكْرُمَةٌ وزُلْفَى. محْرابُهَا متعدِّدُ الدّلالات، المحرابُ بيتُ العبادة والطقوس الدّينيّة، والمحْرابُ في معجم النسّاجين شكْلٌ رئيسٌ وبقيّةُ الأشكال تنويعٌ لَهُ.

هكذا عملت الشاعرةُ على أن يكونَ الواقِعُ حُلُمًا والحُلمُ واقِعًا في ممارسةٍ / طقْسٍ. فإذا التعاريجُ والعُقدُ والنمنماتُ والوَشْيُ والمحاريبُ والخطوط والخيوطُ والألوانُ والأشكالُ والأحجامُ، مَتاهَاتٌ وأحلامٌ ورُؤًى، وإذا الصّبايا الصّانعاتُ ساحِراتٌ في مُدُنِ الأساطير وأقاليم اللّيل والنّها، صنائعنٌّ

« مَدَارجُ مرسومةٌ

ترقَى إلى باب السّماء «.

هُنَّ «حوريّات « يحْلُمْنَ بالعاشق الذي يأتي ولا يأتي، « يَمُدّ كفّيه إلى الأقْمار يقطِفها

فَتَروغُ في المعراج رُوحه هائِمًا
و يظُنّ أنّ جُيوبَهُ ملأَى
بأضواءِ النّجوم وأنّهُ
قدْ بَاتَ مُسْتَنِدًا إلى خَدِّ القَمَرْ»
هُنّ يُبْدِعْنَ ويَهْتِفْنَ:

«إنّا سنُوقِدُ كلَّ أقْمار المحاريبِ احْتِفاءً لَو أتَى، وسنُسْرِجُ الأفْراسَ قبلَ الفجْرِ، نقضِي اللّيل في قُدْسِ الصلاّة طهارةً وتَهَجُّدًا، حتّى إذا ما حَلَّ في أحْبُولَةِ الرّوح الحبيسة هائمًا، بِتْنَا جميعًا في محاريبِ القَمَرْ».

في هذه القصيدةِ جَدَلٌ غريبٌ بين الواقع والحُلْم، بين طُقوس الغَزْلِ وطُقُوسِ الغَزَلِ، بينَ حَرَكاتِ الأنامل وحَركاتِ الفِكَرِ ولُمَعِ النّفْسِ:

«هذي التّعاريجُ التّعاويذُ العجيبةُ قد أتتْ وكأنّها عُقَدٌ نفثْنَ وما أثِمْنَ...فللهَوى أحكامُهُ
وطُقُوسَهُ مَرْسُومَةٌ
في النمْنماتِ وفي تواشيح الرُّقَى
قَمَرٌ ومِحْرابٌ وَوَشْيٌ بَرْبَرِيٌّ
ومتاهَةٌ تِلْوَ المتاهة...».

هذه القصيدةُ نموذجٌ دالٌّ على انشداد الشّعر « مُتَخَيَّلاً» إلى الواقع « مَرْجِعًا» من ناحية، وعلى تصعيد المعيش إلى تُخُومُ المطلق والأسطورة، من ناحية ثانية. تشكيلُ الكَلِمِ فيها، كتشكيل الخيوطِ في المنسوج، مصْداقًا لرأي الجاحظ بأنّ الشعر ضربٌ من النّسج وجنْسٌ من التّصوير. كذا تتشكّلُ الصّورُ الشعريّةُ في هذه القصيدة وفي غيرها من مجموعة جميلة الماجري.

وإنّنّا بعدَ هذا، و بعد أن نطالعَ الدّيوانَ بأكْمله، ليذْهَبَنَّ بنا الظنُّ أن الشاعرة مفاخِرةٌ بالمرأة، بل نِسْوِيَّةُ المذهب. لكنّ الصفحاتِ الأخيرةَ، تَدْفَعُ ما كِدْنَا نتيقّنُ منه، صفحاتٌ قليلةٌ، قصيدةٌ مُكَثَّفَةٌ مُركَّزَةٌ كأشدّ ما يكون التّركيزُ، هي ( قاموس الرّجال)، فيها يَعُودُ الضِّلْعُ إلى مكمنِه.

« هُنّ لباسٌ لكم و أنتم لباسٌ لَهُنّ «، فيها رُجُوعٌ إلى أصلِ التّكوين: رجلٌ وأمرأة ، الأنثى والذّكر ،

« رجُلٌ...هُوَ التّاريخُ...هيبتُهُ...

لَهُ بمكامنِ الأسْرار مُنْتَجَعٌ...لَهُ

من غابر الأقوام ما مَحَضُوا...

حَوَى من كلّ عصْرٍ صَفْوَ ما خَبِرُوا

رجُلٌ كَمُفْتَرَقِ الطُّرُقْ

خطِرٌ...نَزِقْ...»

يتكاملُ الاثنان، المرأةُ موطنُ الأسرار والرجُلُ ملاذٌ، موطنٌ للروح، « رجلٌ جوادٌ من خيولِ الفاتحين».

من هنا، نستنتجُ أنّ الدّيوانَ هُوَ ديوانُ الشّعر، ديوانُ الإبداع، لا امرأة إلاّ بالشّعر ولا شعرَ إلاّ بالمرأة ولا امرأة إلاّ بالرّجل.

تتوحَّدُ العناصرُ والأمشاجُ فيستعصي التأوُّلُ، مَتَاهَةٌ مَعْنًى، سديمٌ لكنّهُ بَيِّنٌ، يخرجُ في نهايته الشّعرُ، لا امرأة، لا رجل، إنّهُ الكيْنونةُ ومَحْرَقُ الوُجود، وهْو الشّاعِرُ طالِعٌ من غُبارِ المعنى وتنْويعاتِ الجِنْسِ ورَدَهَاتِ الأزمنة وأسامي الخليقة، يهْزِجُ أنْ طوبى لي، لقد لقيت ما هُوَ عَصيٌّ عن اللُّقْيَا، لقد سمعْتُ ما هُوَ عَصيٌّ عن السّماع. يُرَدِّدُ مع شيوخ الهَوَى والوجدِ حقيقةَ الشّعر:

« حقيقةُ المحبّةِ أنْ تَهَبَ كُلَّكَ مَنْ أحْبَبْتَ، فلا يبْقَى لَكَ مِنْكَ شيء « كما يقول عبد الله القرشيّ.

# المرأة وأنوثة العالم قراءة جندرية «ديوان النّساء» لجميلة الماجري نموذجا

د. محمود غانمي

**مدخل:**

ينبني كتاب الشّاعرة التونسية جميلة الماجري الشعريّ الذي عنونَتْه بـ «ديوان النّساء» الصّادر سنة 1997 على تواتر ملحوظ لتيمة غالبةٍ مهيمنةٍ Dominante Thème هي تيمة «المرأة». فكانت تيمةً تتوزّع في معادلات لغوية لكلمة المرأة عبر قصائد هذه المجموعة الشعرية من جهة، وتتبأّر se focalise من جهة ثانية في كلمة «النساء» على نحو متواتر ولافت أيضا، فقد حوت هذه المجموعة الشعرية تنوّعًا لتيمة المرأة وتكثّرًا لهويّاتها الاجتماعيّة فلا نجد نوعا واحدا للمرأة. وهذا أمر مردود للخلفية النّسويّة feminist في الإبداع الذي تكتبه المرأة المبدعة، وفي مثل هذه الكتابة الإبداعية الشعرية، « المرأة ليست واحدا ولا اثنين. وتحرّيا للدقة لا يمكن تعريفها بأنّها شخص واحد أو شخصان؛ لأنّها تقاوم كل أنواع التعريف الوافي»[1]. لذلك كانت تيمة المرأة نقطة ارتكاز دراستنا هذه في هذا الأثر، فنحن – على حدّ عبارة حنا عبود – « دائما نبحث عن نقطة انطلاق في أيّ أثر أدبيّ. فهناك بؤرة ينطلق منها الكاتب أو الشاعر ويبني عليها بأدواته المعرفية والأسلوبية واللغوية تكوينا جميلا

(1) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة – مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص204.

بشكل من الأشكال الوطيدة والمعروفة التي أرساها التقليد الأدبي على مرّ التاريخ، ساعيا أن يضيف ما أمكنه من عناصر جديدة أو فريدة »[1].

هكذا بدَت لنا كلمة النّساء بؤرة منها تنتشر تنويعات تأنيث المرأة أو تسمية أنوثة العوالم الشعرية بها وفيها ومن خلالها. وذلك على اعتبار أنّها أكثر الدّوال حصرًا للرؤية الشعرية التي رامتها جميلة الماجري في مجموعِ هذه القصائد التي قال الرّاحل كمال عمران عن علاقتها ببعضها البعضَ وتمدّد الدّلالة أو الهاجس الشعري الواحد عبرها جميعا، على النّحو التالي في تقديمه لهذه المجموعة: «كذا القصيدة الواحدة، تجدها عبر الديوان تتشقّق فتنفلق فيها الصور وتتراكب الأنغامُ لتجعل من البداية نهاية وقد جاء الانتقال على شكل يذكّر بالرياضة والمجاهدة. فما ورد في عفو الخاطر في هذه القصيدة يثوب في القصيدة الأخرى بكدّ الرؤية»[2].

ومن منطلق هذا التصوّر لدراسة هذه المجموعة على أساس المهيمنة الدّلالية والسيميائية الكبرى فيها يمكن أن نستدعيَ بعض المفاهيم في توضيح معنى المهيمنة Dominante ومنها مفهوم التّبئير، الذي على ضوئه تشابهت دلالات القصائد، وتقاربت في معجمها، وهو ما نروم البرهنة عليه استنادًا إلى معنى هيمنة معجم المرأة على بقيّة معاجم هذا المؤلَّف لجميلة الماجري، حيث «يعرّف جاكبسون القيمة المهيمنة باعتبارها « عنصُرا بؤريا focal للأثر الأدبي، إنها تحكم وتحدّ وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية»[3].

وستبرهن هذه الدّراسة على محاولة تأويل مثل هذا الإغراق في تأنيث العالم شعريّا في هذا الإبداع الشعري الحديث، يمكن القول أنّه – ولا تحامل أو مبالغةً في هذا – بإمكاننا حمل ذلك على طبيعة انطواء الإبداع الأدبي عموما أو الشعري خصوصا ذلك الذي تكتبه المرأة

(1) جون ميلتون، الفردوس المفقود، ترجمة حنا عبود، دمشق – سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص5.

(2) جميلة الماجري، ديوان النساء، تونس، 1997. العبارة لكمال عمران من مقدّمته للديوان.

(3) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الجزائر العاصمة – الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010، ص246.

على نزعة إبداعية نسوية مفعمة بالجندريّة ولو نسبيّا، وهي أمر متأكّد في نظر النّقد الجِنساني أو الجندري Gender. كما يمكن أن يُحسب لجميلة الماجري اشتغالها على شواغل المرأة بمختلف فئاتها ضمن فنّ الشعر، خلافا للكثيرات من الكاتبات العربيات اللواتي اخترن الكتابة الجندرية ضمن النصوص الحضاريّة أو في الفنون الأدبيّة غير الشعر. ففي الكتابات الجندرية النسوية في العالم، غالبا ما يكون لدى «المرأة وعي وهي تمارس فعل الكتابة أنّها تستخدم في ذلك لغة مغايرة»[1].

هكذا وجدنا جميلة الماجري تقتحم مناخات الجندرية النسويّة بفنّ الشعر الذي يحبّذه الأدباء الرّجال، لتُبرهِن على القوّة والفاعلية في اللّوذ بالشعر للتدلال على نصيب العالم من الأنثويّة، لا بل رسوخ العالم وتشكّله في رحم الأنثوية، وربّما محاولةً منها لبلورة مفهوم جمالي للمرأة مفهوم قد لا تعيه غير امرأة شاعرة، هي وحدها القادرة على مواجهة حقيقة مؤلمة كون « المرأة هي الكائن الذي تمّ تكليفه، وليس له القدرة على تعريف نفسه »[2]. وربّما عدم القدرة على معرفة أنوثتها. هكذا تقلب الماجري المعادلة القديمة وهي حصر المرأة في خانة المكلّفة أو المعشوقة، وفي كلا الحالتين تبقى في صيغة المفعول به. لتقيم معادلة حقيقيّة ممكنة هي المرأة الفاعلة العارفة بذاتها وبحقيقة أنوثتها. كما أنها أي المرأة في إهاب الشاعرة ومن خلالها تعبّر بالكتابة عن فعل التحرر والحلم «فعل الكتابة لدى النّساء بشكل أخص عملية تحرر من حيث أنّه وعي وموضعة وكشف لتجارب ومعانيات وتصوّرات وحاجات وأحلام»[3].

---

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، تونس، منشورات سعيدان، (د.ت)، ص25.

(2) «Woman is that wich is assigned and has no power of self-definition». Rosi Braidotti, Nomadic subject: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory, Columbia University Press, New York Chichester, U. S. A, 1994, P83.

(3) خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، الدار البيضاء – المغرب، نشر الفنك، 1991، ص87.

## 1 - تيمة المرأة وتنويعاتها المعجميّة / معجم النّساء:

من البديهيّ جدّا أن نعتبر أنّ تيمة المرأة في « ديوان النّساء» متبلورة من وجهة نظر امرأة شاعرة، محكومة بالإبداع الشعريّ الذي يسكنها رؤيا وتقنيةً شعريّةً. وفي قصائد هذه المجموعة تراوح جميلة الماجري بين تكثيف الصورة الشعرية للمرأة بتقنيات مجازيّة مبنية على الإبعاد في هذه الصورة والغلوّ فيها، من جهة، وبين استدعاء التيمات البسيطة للمرأة، على نحوٍ مألوف، ومطروق في لغة اليومي التي يمكن أن تسمّي عوالم المرأة. ومن المفاهيم المؤكّدة لهذه المهيمنة للدلالة النّسويّة مفهوم التواتر، ذلك أنّ هيمنة انتشار دلالة النّسوية يبرّرها تكرار كلمة النّساء إلى جانب كلمة امرأة وكلمات الأنوثة على نحو لافت للنظر. إذن هذه المهيمنة تتمثّل في معجم المرأة وتواتر ممكنات تيمتها الدّلالية على نحو تتلاشى فيه المعاني الصّغرى لهذه التيمة، وتتواتر بين كلّ قصائد المجموعة، حتّى تلك التي عنوانها: «قاموس الرّجال»، ففيها من العبارات ما يوحي بحضور أثر ذات المرأة في تبلور ماهية الرّجل وهويّته المرسومة بأنوثةٍ شعرية، القصد منها تأنيث العالم، ومبرّر هذا الحضور الصّريح أو الضمني لتيمة الرّجل / الذكورة في سياق الأنوثة أنّه «متى تعلق الحديث بالأنوثة فإنه يعلن الحضور الضمني أو الصريح للذكورة »[1]. وقد تدرّجت جميلة الماجري من رصد معجم المرأة تحت لافتتين سيميائيّتين رئيسيّتين هما: «المرأة» مفردةً ومسمّياتها بصيغتيْ اسم العلم، والصّفة، من جهة، و«النّساء» في صيغة الجمع ومسمّياتها بالصّفة خاصّة، من جهة ثانية. ونعني بالصّفة في الجهتين أن تستعمل الشاعرة صفات تحيل على ذات المرأة أو ذات النساء، كما سيبيّنه الجدول التالي:

(1) نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، بيروت - لبنان، دار الساقي، 2008، ص13.

**معجم النّساء في (صيغة الجمع)**

**المُسمّى الصّريح وعبارته:** فجُلّ النّساء/ ص15، مُدن النساء (تكرّرت مرّتين)/ ص17، مُدن النساء/ ص18، لُغة النساءْ/ ص21، لم يبق بالبيت إلاّ النساء/ ص28، نظرة النّسوة الماكِرةْ/ 29، في حمّام النّساء/ ص33، وعطر النّساء/ ص39، وأنّ النّساءَ (تكرّرت مرّتين)/ ص44، تأتي النساء؟/ ص51، وفيها النّساء/ ص52، قبل الرّجالِ النّساءُ/ ص53، ماذا تجيء النّساء من الإثم/ ص53، بذنْب النّساء الجميل/ ص53، في النّساءْ/ ص66، كتاب النّساء/ ص66، دعوتِ النّساء/ ص67، مُدن النّساء/ ص71، نساءٌ يخضّبنَ/ ص83، تُرى ما تقول النّساء؟/ ص84، من هوانِ النّساء/ ص84، لكِبْر النّساء/ ص85، النّساءُ وَلِينَ/ ص87، فمازالت النّسوةُ/ ص87، عنادَ النّساءِ/ ص88، كلُّ النّساءْ/ ص88، لأحلام النّساءْ؟!/ ص92، في صمت النّساءِ/ ص92، شَادَتْهُ أحلام النّساءْ/ ص95، أشياء غامضة للنساءْ/ ص98، وتأتي النساءْ/ ص99، وهي النساءُ/ (مرّتين) ص108، كلّ النّساء/ ص108.

**المُسمّى الكنائي وعبارته:** لِلْقيرَوانياتِ/ ص21، مُدن الصّبايا الساحرات/ ص22، موعودة بهما الصّبايا/ ص23، وسبع

**معجم المرأة في (صيغة المفرد)**

**المُسمّى الصّريح:** قلبُ امرأة (عنوانًا) ص115.

**المُسمّى الكنائي وعبارته:** حوريّة المحراب/ ص22، ركبَة الطّفلة الذّاهِلَهْ/ ص27، إلى الطّفلة الواعدهْ/ ص28، بنتٌ كما برعم مخمليّ/ ص29، تسوقُ الصّبيَّةَ/ 29، أمّ الإناث/ ص30، بشّرتها بها القابلهْ/ ص30، لَمْ تجئْه البنيّةُ/ ص30، يأتين بالطّفلة الذّاهلهْ/ 30، وتمضي البنيّةُ/ ص31، أمّ الفتاةِ/ ص32، الصّبيَّةَ عذراءُ/ 32، والطّينُ للخزّافة الحسناء مطواعُ/ ص35، فلكلّ بارئةٍ / ص35، كهرمانة (عنوانًا)/ ص45، أنثى المدينة (عنوانًا)، لأنثى المدينة/ ص49، عاتبوا الأمّ/ ص50، الجازية تحلّ بالسّباسب (عنوانًا)/ ص55، بنِفاسِ أُمِّكَ/ ص59، سكينة بنت الحسين (إهداءً)/ ص63، أنثى الله (عنوانًا)/ ص75، بالأمّ/ ص76، في مجلس ولاّدة (عنوانًا)/ ص77، عُتبة (عنوانًا فرعيّا)/ ص77، ولاّدة (عنوانًا فرعيّا)/ ص79، ريحانة (عنوانًا فرعيّا)، ريحانة على مسلك الروح/ ص83، أسيّدَةَ الحيِّ/ ص88، سيّدة البحار(عنوانًا)/ ص91، إلى عِلّيسة مؤسسة قرطاج(إهداءً)/ ص91، حورية البحر/ ص92، سيّدةُ البحار/ ص95، واحدةٌ، وأخرى، وثالثةٌ/ ص100، سيِّدة من

| | |
|---|---|
| عجائز جئنَ/ ص28، تُربِكُها الآمراتُ/ ص31، والحوريات/ ص34، دُعابة عمّاتكَ الزاهيات/ ص39، وأحضان خالاتكَ الدّافئات/ ص39، وفاء بنات عمومتك الطامحاتِ إليك/ ص40، تُسَمَّى الوَلِيدَاتُ/ ص88، لُحْنَ كما الحوريات/ ص99، تنازِعُها حبَّهُ أخريات/ ص101، تجيء الصّبايا/ ص102. | ديار الأكابر/ ص101، إحدى اليتيماتِ/ ص101، للعروس/ 101، إلى ميّ زيادة (إهداءً)/ ص105، من عهدِ بلقيسَ/ ص110. |

إنّ مثل هذا الاستقراء لحضور ممكنات معجم المرأة في صيغة المفرد وفي صيغة الجمع متمثلا في كلمة «النّساء» وما تفرّع عنهما من مسمّيات كنائية، يمكّننا من استنتاج حكمين: الأوّل عدم انسياق اشاعرة جميلة الماجري وراء تكثيف مشير المرأة في هذه الصيغة على نحوٍ صريح سوى مرّة واحدة بصيغة «امرأة»، في مقابل عدم تكرار هذه الكلمة، انبرت الشاعرة الماجري إلى تنويع مشيرات لغويّة تكرّس معنى هذه الكلمة لكن بتلوينها بالوصف والتّصنيف، لغاية التّعيين والتمييز بالفئة، أو العنوان الاجتماعي، أو التمييز باسم العلم. الحكم الثاني هو أنّ استعمالات كلمة «النّساء» على وجه صريح، كصيغة جمعٍ مقابلة لصيغة المفرد السابقة، كانت ضعف استعمالات مشيرات كنائيّة تفيد معنى «النساء». هذه المشيرات التي انتهجت فيها الماجري ما انتهجته في التنويعات الكنائية للمرأة في صيغة المفرد، حيث ميّزت هذا التنويع بصيغ الوصف والتصنيف على قاعدة الفئة (الصّبايا/ بنات ± عجائز)، وفي هذا غلّبت الصّفات المشبّهة، استجابة لشعريّة القول وتكريس موضوعه/ المرأة في مناخات شعرية مختلفة، تتجاوز سيطرة التّجربة أو القضية كمعطى حضاري فكريّ.

وفي هذا الاختيار الإنشائي لبنية المعجم استفادت جميلة الماجري من ممكنات اللغة وقدرتها على تجميل المسمّى اللغوي، وتوسيع دلالته من دائرة الذّاتي الغنائي إلى دائرة الموضوعي الملحمي بسب التوسّع المعجمي بين التّصريح والكناية، ففي كتابة المرأة المبدعة عن شواغل المرأة غالبا ما « تُدمجُ الحركة النسوية جوانب العالم الذاتية والموضوعية، والعقلانية والحدسية، والروحانية والعلمية، والمجرّد والملموس، وتعتبرها أجزاء متناغمة من وحدة كاملة »[1] . فالشعر هنا وفي الأصل باعتباره عملا فنّيّا يتجاوز مجرّد الإشارة للمرأة / النّساء كمجرّد موضوع، بل يروم إيجاد تفاعل شعري جمالي بين هذا الموضوع والإدراك الجمالي اللغوي له، إضافة إلى التفاعل الثقافي المعرفي والعاطفي من لدن الشاعرة مع المرأة / هذا الموضوع الذي يظلّ مستعصيا على الفهم الواضح، «إنّ الثقافة تميّز المرأة بوصفها غامضةً أو محرّمةً أو خطرةً (دوغلاس) »[2]. ولعلّ هذا الزّخم المعجمي الذي تمحّضت عنه رؤية جميلة الماجري لقراءتها موضوع النّساء على هذا النّحو الخاص، هو الذي يمكن من خلاله أن نتبيّن قدرتها على استفاضة معنى الأنوثة في قصائد ديوانها وتنويع معاني هذه الأنوثة، فقد حقّقت الماجري مثلها مثل شاعرات عربيّات مشهورات «الاقتراب من الجوهر الأنثوي، ومن خصوصيّة التجربة النثوية في تناقضاتها: تجربة الأنثى الخالقة المملوكة »[3] .

(1) النظرية النسوية، وندي كيه وآخرون، ترجمة عماد إبراهيم، عمّان – المملكة الهاشمية، الأهلية للنشر والتوزيع، 2010، ص19.
(2) المرجع نفسه، ص82.
(3) خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، الدار البيضاء – المغرب، نشر الفنك، 1991، ص111.

فإذا كانت جميلة الماجري، رسّخت حضور تيمة المرأة في أفق «القدسيّة» والمفاخرة بها كائنًا واجب العناية والتّقديس، فإنّ حضورها في أفق «الحبّ» انزاح عن المألوف، فلم نجد ذلك الإيغال في شعرية الصورة النمطية للمرأة معشوقةً جسدًا أو وروحا، بل وجدنا صورتها متراوحة بين خبرات شعرية بواقع المرأة الممكن، وبين خبرات شعرية بممكنات أسطوريّة نصفها من الواقع ونصفها من الخيال، إلى حدّ اقتربت فيه المرأة من عوالم مفارقة ممكنة. كما يتحصّل لدينا من هذا الزخم المعجمي لهذه التيمة، امتلاء العبارات الشعرية الحاضنة للتيمتين: المرأة مفردًا والنّساء جمعًا بنفحة من الكبرياء والعزّة التي تقطع مع ظلال سلعنة المرأة حتّى شعريّا أو فكريّا ومع ما يمكن تسميته «امرأة الشعر» ذلك الكائن المجازي المركّب أو الموغل في الأسطوري، وبالتالي الارتقاء بتيمة المرأة إلى تخوم الأسطوري، ذلك أن للأسطورة في عوالم الشعراء غوايةً لا يمكن مقاومتها، فهي تضفي على مسمّيات الوجود ضربا من الإنشائية الشعرية يعيد فيها الشاعر خبراته بالعالم على نحوٍ جديد مغاير لتصوّرات قديمة لهذا العالم وأشيائه، فجميلة الماجري مسكونةً برؤية ثقافية وجنسانيّة عصرية متطوّرة صار كائن المرأة عندها ووفق رؤيتها الشعرية، كائنا مخصوصا، هو مخصوص لأنّه تمّ تطويره شعريّا أي جماليّا ونفسيّا وثقافيّا، فصارت نساء مثل كهرمانة، الجازية، ولاّدة، ريحانة امرأةٌ شعرية أو امرأة الشّعر لا امرأة التاريخ أو الواقع. بل لم تعد الأنثى في شعر جميلة الماجري أنثى ذاتِها او في ذاتها، بل صارت «أنثى المدينة»، و»أنثى الله»، ... وبمثل اشتغال الشعرية العربيّة الحديثة على صورة المرأة، على هذا النّحو الذي تمثّله جميلة الماجري حيث تتطرّق إلى عوالم المرأة من منظور شعريّ، غير مختلف كثيرًا عن

خصوصيات تسريد دلالات المرأة في الرواية والقصّة التي يتعانق فيها الواقعي بالخيالي.

وبذا تكون صورة المرأة الشعرية غير منبتّةٍ عن صورتها في الواقع. فها هي الماجري تنسج صورة تشبيهيّة ترتقي فيها المرأة إلى اللؤلؤة، بقولها في قصيدة «لؤلؤة» (تفعيلة المتقارب):

« فَجُلّ النّساءِ شبيهات بعضٍ
وواحدةٌ بين عصرٍ وعَصْرٍ تجيءُ
كلؤْلُؤَةٍ في الكنوزِ
فَرِيدَهْ ! »[1] .

بهذا التعبير الشعري، لم تعد المرأة كائنا مقابلا – على سبيل المفاخرة – لكائن آخر متخارج عن جنسها، بل صارت مفاخرة الشاعرة بالمرأة من داخل جنسها، فهي تستثني من بين النّساء امرأةً واحدةً في تفرّدها وبروزها من بنات جنسها، على نحو ما تتميّز اللؤلؤة في جمع الكنوز، فجميلة الماجري معتمدة خبرتها الحياتية وثقافتها الشعرية ومواجدها تحدس معنى واصفا لهذه المرأة الفريدة التي قد تكون إيّاها أو أناها الشاعرة، وهو معنى يظلّ واقفا في مهبّ التّأويل، فرمزية اللؤلؤة في سياق هذه العبارة كما في غيرها من السياقات هي رمزيّة عميقة، الإمساك بمعناها غير ممكن ببساطة، حيث تُستعار ممكنات الجمال لتصوير عوالم المرأة وممكناتها الجمالية. وهو ما يخلق مفارقة ضمنية بين معنى الجمال الطّبيعي والتّأنّق المتصنّع الذي تمارسه المرأة لتكون مختلفةً جمالا كاللؤلة، ذلك أنّ « التأنق ضرب من الطبقية الاجتماعية، بينما الجمال ديمقراطي شعبي مشاع يمتلكه الكل ولا يشتريه المال والغنى »[2]. ولنا

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.
(2) نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجتمع العربي، بيروت – لبنا، دار العلم

أن نسأل هل معنى تفرّد المرأة في النّساء – في تشبيهها باللؤلؤة – هو تفرّد صوَري مادّي أم هو جوهري، أو بعبارة أدقّ هل هو تفرّد جسدي أم معنوي طبقي اجتماعي؟ ذلك أنّ القول في ماهية الجسد من منظور فلسفي ثقافي اجتماعي يطرح حيرة في القراءة والتّأويل، فالجسد في هذا الأفق الشعري الثقافي، لا يكتفي برمزية ظاهره بل برمزية جوهره وعمقه، إذْ حينَ « تخصّص التصوّرات الاجتماعية للجسد وضعا محدّدا من داخل الرمزية العامة للمجتمع. فهيَ تُسمّي الأجزاء المختلفة التي تؤلّفه والوظائف التي تقوم بها كما توضّح علاقاتها، وتنفذ إلى الدّاخل غير المرئي للجسد لتودع فيه صوَرًا دقيقة، وتحدّد موقعه وسط الكون أو بيئة الجماعة البشرية إنّ هذه المعرفة المطبَّقَةِ على الجسد هي على الفور معرفة ثقافية»[1].

ولعلّ مناخ تسمية الشاعرة جميلة الماجري لجسد المرأة أو جسد النّساء على هذه الأنحاء الشعرية، لا يختلف جوهريّا عن بعض مكوّنات الرؤية الاجتماعيّة لجسد المرأة، وإن كانت رؤية الشاعرة هذا الجسَدَ – ولا شكّ – تغتذي من جنوسيتها ذاتها، ومن رؤيتها الثقافية النسويّة المنسجمة شعوريّا إلى مناخات الجسد الأنثويّ وتشكّلاته وحركاته وتمظهراته، وخلجاته النّفسية، وتحوّلاته ضمن طقوس اليومي مثل الاستحمام فعلا تطهّريّا ملتبسا في المخيال بين التطهّر بالنار والتطهّر بالماء، وقد أشارت الماجري بالإيحاء اللغويّ إلى امتزاج عنصري النّار والماء في لحظة التطهّر التي صار فيها امتزاجهما ممكنًا بإعادة الشاعرة

---

للملايين، 1974، ص51.

(1) حيدر الجرّاح، عرض كتاب منير الحافظ، الوعي الجسدي ... الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، https://annabaa.org/ 03.105/01/nbanews/2012 .2023/09/htm .42: 11

بناء الواقع الممكن على نحو مغاير بسبب من كيمياء الشعر، في قولها من قصيدة «في حمّام النساء»:

« حتّى إذا التبستْ بالطّين ثانيةً
وتوحّدتْ بالماء غارقَةً
في صفوِ عُنصُرِها
وتمعّجَ الصّلصالُ بالنيرانِ مُشْتاقًا
وملْتَهِبًا
[...]
بَدتْ
في جذوة الجسَدِ النّقيِّ كأنّمَا
للتوِّ قد جُبِلتْ
مِنْ كَفِّ بارئها»[1].

صار الجسد في هذه العبارات الشعرية التي تكثّفَ فيها معجما الماء والنّور وتعالقا بين طينٍ ونارٍ، وتشكّلت منهما صورة ذات معانٍ حدسيّة، صار الجسد بؤرة رمزيّة لحدس المعاني الرّوحية الوجدانيّة. وإنّ مردّ هذا الجموح الشعريّ بالجسد إلى تخوم روحيّة بعيدة عن سطحيّة المتداول الشعريّ تعود فيما يمكن تأويله إلى توقّد المشاعر الأنثويّة التي تغتذي لدى الشاعرة من خبراتها في موضوعها الشعريّ هذا: المرأة، ودقائق ممكناته الجسديّة بالخصوص في تجربة التّطهّر في الحمّام وطقوسه وعاداته، وفي هذا الإطار، لا ضيرَ من اعتقاد قول كرس شلنج Chris Shilling : « ينزع أنصار ما بعد البنائية إلى الجدل بأن التصنيفات اللغوية تحدد خبرتنا بالجسدية، في حين يؤكّد أشياع التفاعلية الرمزية

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق، ص

رؤية مفادها ارتهان ترويض الجسد والتحكّم فيه »[1]. وليس فحسب ترويضه بل جعله مرتهنا لرؤية إبداعية تسيّجه ضمن رؤية محدودة، فلقد صار الجسد بعد معترك التطهّر وطقوسه وهو من عنصري الماء والطّين، أصبح – شعريّا- أشبهَ بالكائن الملائكيّ النورانيّ ذي الجذوة، فعبارة « جذوة الجسَدِ النّقيِّ « تقرّبنا من هذا التصوّر، الذي ينأى بكينونة المرأة عن مجرّد جسدٍ يراه شاعر من وراء عين ذكوريّةٍ، ذلك أنّ للجسد قيمة من خلال تعبيراته الحسّية والمجرّدة التي تعمّق معنى أنوثته، ذلك أنّ « الحنان والشفقة والرقص والغناء والصلاة والتراتيل ... تظلّ من أعمق الصفات في الأنثى»[2]. قد لا تغوص عين الشاعر / الرّجل إلى عوالمَ أنوثة جسد المرأة على نحو ما أبرزته جميلة الماجري، من خلال عين شاعرةٍ أنثويّة، الفارق بينها وبين العين الذّكورية الرّائية للجسد الأنثويّ هو فارق عاطفيّ، خصوصا و أنّ للعاطفة دورً لا يستهان به في توجيه طبيعة تموقع الإنسان في الوجود فبهذه العاطفة تكون طبيعة حضور الجسد وتموقعه في وجود الإنسان.

## 2 – تأنيث العالم وتنويعاته المعجميّة:

سارت عوالم جلّ القصائد في «ديوان النّساء» في ركب موضوع «المرأة» أو «النّساء»، إلا فيما ندر، فالعوالم الشعرية الغالبة مشدودة لبؤرة هذه التيمة الغالبة، ومبرّر هذا استدعاء الشاعرة الماجري وفرة من مشيرات معجم المرأة مفردًا أو النساء جمعًا، لتلفت انتباهنا إلى هذا الزّخم المعجمي الأنثوي في لغتنا، حيث « إنّ اللغة الشعرية التي وظّفتها

(1) كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة، منى البحر و نجيب الحصادي، أبو ضبي – الإمارات العربية المتحدة، كلمة، القاهرة – مصر، دار العين للنشر، 2009، ص104.

(2) حنا عبود، ليليت والحركة النسوية الحديثة، دمشق – سوريا، وزارة الثقافة، 2007، ص8.

جميلة الماجري صارت قادرة على تسمية كلّ العوالم والأشياء المتّصلة بالمرأة سواءً كانت أعضاء جسدها أو هواجسها الفكرية والوجدانية، وتحديدا تلك الهواجس التي تميّزها عن الرّجال، ونعني بها المسمّيات التي هي من أخصّ خصائص أنوثة المرأة، ما اتصل بالحمل والولادة وضفائر الشعر وغيرها. وعلاوة على هذا الثراء اللغويّ الجاهز بطبعه، سلفًا، اعتمدت الشاعرة جميلة الماجري من المشيرات التي تؤكّد رغبتها في إثبات حقيقة اعتقادية قديمة وهي أنوثة الكون هذا القول الشّعريّ لها في قصيدتها «أنثى الله»:

«يا قيروانُ ...

وهذه الدّنيا مؤنّثَةٌ

واللهُ أنّثَها، وفي ملكوته

وبأمره

تُجلى وتنفتقُ

لو أنّهُ – سُبْحَانَهُ – ما كان آثَرَنَا

لم يَرْتَهِنْ

برِضَائنا الجَنّاتِ واعِدَةً على أقْدَامِنَا..»[1].

في هذا القول يتبلور معنى أنوثة الكون في دلالتين هما: أوّلا أنوثة الدّنيا اسمًا من أسماء الوجود والكون، وثانيّا أنوثة الأمومة، وما بين التّصريح بمعنى الأنوثة الأولى « وهذه الدّنيا مؤنّثَةٌ / واللهُ أنّثَها «، وبين إيحائيّة الدّلالة الثانية، ومشيرها التعبيريّ « لو أنّهُ – سُبْحَانَهُ – ما كان آثَرَنَا / لم يَرْتَهِنْ / برِضَائنا الجَنّاتِ واعِدَةً على أقْدَامِنَا «، حيث استرفدت

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

جميلة الماجري معنى الحديث النّبويّ الذي يفيد أنّ الجنّة تحت أقدام الأمهات وموعودة برضاهنّ، وهو ما يبرهن على اعتماد الشاعرة مبدأ الصدق الفنّي في بلورة تأنيث العالم، وذلك بالتعويل على هذه الروافد الثقافيّة وهضمها شعريّا لخدمة الغرض الشعري، من جهة، وتلبية لرغبة ذاتيّة شعوريّة مستبطنة في وجدان الشاعرة، التي تحيلنا على معنى البدايات، أنّ المرأة كانت هي سيّدة الكون في البدايات، فالصدق مع المشاعر مثّل إلى جانب النّبع الثقافي مصدرًا للصّق الفنّي ضمن شعرية تأنيث العالم، وفي هذا « لا تبخل اللغة، كما يرى الشيخ محي الدين، بأساليب تعبيرية تحدث نوعا من التوازن بين التّأنيث والتذكير»[1] بل ربما تغلّب التأنيث على التذكير في ذكر أشياء الوجود.

**2 – 1 تأنيث لغة القصيدة / لغة الشعر:**

انخرط الشعر الحديث من خلال لغته المؤسطرة، في الإحالة على منطلقات تاريخيّة أسطوريّة لما يتطارحه من قضايا راهنة، لعبت لغة القصيدة فيها دورًا أكيدًا لتطوير المناخ الشعريَّ ووسمه بسياقات أسطورية ينهل منها صاحب القصيدة تصوّره لعوالم المرأة، وتطويره لهذه العوالم التي اصطبغت في الكتابة الذكورية حول المرأة بتنويعات رؤياوية جمالية في صميم الجسد الأنثوي، دون غيره من ممكنات أنوثة المرأة ومن هذا المنظور شهد الشعر أو الأدب النسوي الحديث ما يمكن تسميته خطابا جندريّا متطوّرا مثّلَ «انتقالا من المرأة مكتوبةً إلى المرأة كاتبةً، من كتابة حدودها الجسد الأنثوي، إلى كتابة حدودها العالم مرئيّا بعين المرأة »[2]. وقد بدا لنا في هذا الإطار أنّ مناخ لغة الأنوثة هو المسيطر في مجموعة «ديوان النساء» هذا لجميلة الماجري، وفي

(1) نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، مرجع سابق، ص150.
(2) المرجع نفسه، ص20.

هذا الديوان نشهَدُ « انتقالا من المرأة مكتوبةً إلى المرأة كاتبةً، من كتابة حدودها الجسد الأنثوي، إلى كتابة حدودها العالم مرئيّا بعين المرأة »[1]. كما بدا لنا فيه حرص الماجري على اختيار معجم مخصوص تؤكّد به تأنيث لغة القصيدة عندها. ودعما لذلك، يمكن أن ننطلق من تاريخ اللغة المتصارعة على محوري الأنوثة والذّكورة في تاريخ الأساطير السّومريّة والفكر المنظّم للمجتمع زمنئذٍ، لبيان عمق هذا الأفق اللغوي، في الجدل الفكري القائم بين هذين المحورين، ففي العصر السّومريّ الذي سادت فيه هيمنة السلطة الأنثويّة، حيث استُعمِلت اللغة سلاحا إلى جانب وسائل أخرى لإدارة الصراع الذّكوري الأنثوي، كان ذلك على نحوٍ أدّى إلى اعتناق الناس مفاهيم جديدة تقنع بأهمّية الأنوثة، أي أهمية المرأة. وهذه الأهمية للغة تبيّنها قصيدة «محاريب القمر» التالية:

«ماذا يقول الشكل حين اللونُ يسكُنُهُ؟

وإذا الأصابعُ ألغَزَتْ برموزها

وتحاورتْ بلغاتها

منْ يقرَأُ الإيحاءَ في لغةِ النّساءْ ؟ »[2]

أصبحت اللغة من منظور الشاعرة لغة مخصوصة، «لغة النّساء» لها ما يميّزها، هي لغة تستمدّ رموزها وتعبيراتها من حركة الجوارح «الأصابع» وهي لغة مشحونة بالرّمز والإلغاز من ناحية ومفعمة بـ«الإيحاء». ومهما تكن هذه مداخل فكّ شفرة لغة النساء، فإنّ من يروم فهمها لابدّ له من فعل جوهري هو «قراءة الوحي»، وتدبّر شكل القراءة الملائم لفهم لغة النساء بعد الولوج إلى ممكناتها وعوالمها . وقد يجرّنا الحديث عن

(1) رباب هلال، تلك المرأة .. تلك النار ، دمشق – سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008، ص20.

(2) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

تأنيث العوالم المحيطة بالمرأة والمشكّلة للغتها وهويّتها الاجتماعية والقيميّة إلى الحديث عن مدخل هذا التّأنيث ألا وهو التفكّر في المرأة لا شعريّا فحسب، بل على نحوٍ أنثويّ نسويّ، أو بعبارة أوضح من خلال تأنيث لغة تسمية موجودات العالم، خصوصا ونحن في حضرة نصوص شعرية لشاعرة لا نشكّ في هوسها بشواغل بنات جنسها/ النّساء، وهو ما يعني أنّ الشاعرة حين تطرق موضوع المرأة في أيّ قيمة من قيم الوجود إنما تفكّر على نحوٍ جندريّ أي من منظور أنثوي، وبنوعٍ من التفوّق على الفكر الذّكوري الذي يتفكّر في الموضوعات النّسويّة، فجميلة الماجري في كثير من القصائد ذات النفس الجندري، تنحو منحًى سرديّا تسرد فيه بطولة المرأة أو ظهورها في مظهر الفاعل المؤثّر، ويحدث ذلك تحت تأثير المنظور الجندري، فالقصيدة عند جميلة الماجري مثلها مثل «الروايات الشخصية للمرأة تقدّم تأثير الأدوار الجندرية على حياتها وتفسّرها باعتبارها وثائق مناسبة على نحو مخصوص فهي روايات تلقي الضوء على عديد الجوانب من العلاقة بين الجنسين: رسم الهوية الذّاتية الجندرية، وعلاقة الفرد بالمجتمع [...] وديناميكيّات علاقة القوّة بين المرأة والرجل»[1].

ومن مؤشّرات هذا الحَيْد لدى جميلة الماجري عن التفكّر الشعري الذّكوري في موضوع المرأة، وعدم المكوث في صلب الغزليات، التي توائم بين حضور الضّمير المذكّر والضّمير المؤنّث على نحو جدلي تفاعلي متوازن، فجاء حضور مشيرات الأنوثة في أغلب القصائد، كما

(1) «women's personal narratives both present and interpret the impact of gender roles on women's lives, they ar especially suitable documents for illiminating several aspects of gender relation: the construction of a gendered self-identity, [...], and the dynamics of power relation between women and men». INTERPRETING WOMEN4S LIVES Feminist Theory and Personal Narratives, EDITED BY THE PERSONAL NARRATIVES GROUP, INDIANA UNIVERSITY PRESS, U. S. A, 1989, p5.

أنّها تطرّقت إلى المفاخرة بالقيم والأسرار التي حازتها النّساء. لذلك صار من المهيمنات اللّسانية والمعجميّة التي تفسّرُ تأنيث العالم في خطاب الماجري الشعري هذا اشتغالها بكثافة في كلّ قصائد المجموعة على استعمال ضمير المؤنّث في صيغتي المفرد والجمع. وهو ما يجعل نفَسَ الأنوثة طاغيًا على المعاني الشعرية، مما يعيدنا إلى البدايات الصّوفية لدى ابن عربي في مقاربة وحدة الوجود، وعلى هذا النّحو الشعري لدى جميلة الماجري في تأكيد أنوثة مكوّنات العالم، و«لحلّ العلاقة بين الوحدة والتعدد أدرج الشيخ الحاتمي (ابن عربي) مقولة المرأة، ولا يمكن فصل الاختلاف والمرأة لا عن النوثة ولا عن الحبّ»[1].

وتأكيدًا لهذه الحماسة الفكريّة لجوهرية المرأة في الخلق وفي ولادة العالم، تتأتّى نزعة جميلة الماجري إلى المفاخرة بعظمة النّساء واستحواذهنّ على أسرار ممكنات الوجود، حيث سرُّهُن محصَّنُ دونه العجيب والنّائي، والشّاهق والمُطلسمُ، والوهم والمُغْلق، كما هو واردٌ في هذا المقطع من قصيدة «مدن النّساء» قصيدة حرّة على (تفعيلة الكامل):

«مدن النّساءِ عجيبةٌ
أرضٌ على القُصّادِ نائيةٌ
أسوارها ...
في البال شاهقةٌ .. وأبوابٌ مُطلْسَمَةٌ
ونوافذٌ
في الوهم فاتحةٌ .. وأغلاقٌ
بكفِّ الجنّ موكَلَةٌ »[2].

(1) نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، مرجع سابق، ص19.
(2) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق

وفي مثل هذا المناخ الشعري تعيد جميلة الماجري بناء عوالم اليومي على نحوٍ إنشائي شعري، تكون فيه المرأة محورًا تدور على أساسه الخبرات الشعرية، ليتمّ من خلال هذه الخبرة والقصد الشعري تأنيث féminisation عوالم اليومي، حتّ الموصول منه بتيمة الرّجل. فمن مظاهر هذه الخبرات الشعرية الالتفات إلى صفات الأنوثة في صفات مدن النّساء، «عجيبة»، «نائية»، « شاهقةٌ «، و» مُطلْسَمَةٌ «، وذلك لإحداث أثر الإغراب في تسمية أثر المرأة الأنثوي على مكوّنات اللّغة الشعرية، فتجعلها الشاعرة الماجري لغةً متماهيةً في كثافة مكوّناتها المؤنّثة، مع كثافة عالم الأنوثة في عوالم النّساء، فهنّ من منظور فكر التخصص البيني أو تداخل التخصّصات interdisciplinarity «بسبب قدراتهنّ الإنجابية، وأجسادهنّ التي تحمل... فإنّ الثقافة تميّز المرأة بوصفها غامضة أو محرّمةً أو خطرةً (دوغلاس)» . ومثل هذا التصوّر لغموض عوالم المرأة، هو ما يفتح التّأويل على احتمالات اشتغال الشعريّة المعاصرة على مناطق سرّية في المرأة، خلافا لما كان سائدًا في الغزليات القديمة. فجميلة الماجري تحدو كائن المرأة في قصائدها إلى أن يستقطب عناصر أنوثة الكون في المعنى الرّوحي النّفسي، أكثر من المعنى الجسدي، أو العقلي المتمظهر في الثقافي، كطاقتين تبرز من خلالهما المرأة وتتموضع في الوجود. لذلك استعملت الشاعرة الماجري استعارات ومجازات من عالم المرأة لتصف بها عوالم إنسانية أو وجودية محلوم بها. ولعلّ مثل هذه اللغة الحانية على عوالم أنوثة المرأة أن تدفعنا إلى أن نكون – كما قال باولو كويلهو– «متمتّعين بتأمّلها، محاولين أن نكتشف تلك اللغة السرّيّة التي تخاطب الجانب الأنثوي اللاواعي فينا أكثر ممّا تخاطبُ عقلنَا » .

**2 – 2 تأنيث القيم:**

انبرت الشاعرة جميلة الماجري في قصائد كثيرة إلى مديح النّساء لا في صفاتهنّ الخِلقيّة، بل في صفاتهنّ الخُلُقِيّةِ القيميّة. فكانت قيمٌ مثل الطّهارة والعفّة والهوى وغيرها، وقد جاوزت بنا الشاعرة جميلة الماجري الطّور الشعري الذي نرى فيه المرأة مجرّد طاقة جسديّة تنبض جمالا ومشاعرَ، لتؤكّد رؤية باولو كويلهو أنّ « المرأة قداسة، طاقة أنثوية، إنّها ما يمنعنا من إشادة الجدران بين ما هو مقدّس وما هو دنيوي، إنّها منطق الغامض العصيّ على الفهمِ والإعجازي» . جاوزت بنا الماجري إلى مناطق ومناخات مشتركة بين المرأة والرّجل وهي منطقة القيم والمعاني الروحيّة والفكريّة التي تعتبر خاما من خامات القيم، فلم تعد تيمة المرأة في متصوّر جميلة الماجري الشعري، فضاء لتكدّس معجمي المادة والجسد والشّهوة الجنسية، بل صارت تيمة لتلاقح الجسدي والقيمي وما هوّ مجال تفكّر قيميّ أخلاقيّ بالأساس. فكأنّ الشاعرة وهي تذهب هذا المذهب الشعري في إعلاء شأن بنات جنسها/ النساء، إنّما تعيدنا إلى البدايات التاريخية، حيث «في المجتمع الأمومي الأوّلي كانت المرأة تعني كلّ ما هو مقدّس، وناعم وشاعري» .

**2 – 2 – 1 تأنيث الطّهارة:**

من خلال عناوين القصائد الدالة على هذا التصوّر، من ذلك «مدن النّساء»، «في حمّام النّساء»، و»في مجلس ولاّدة»، و»سوق النّساء»، وغير ذلك من العبارات الدّاخلية في نصوص القصائد، مما يؤشّر على رغبة من الشاعرة في إضفاء جمالية الأنوثة على أشياء العالم. لكن ليس من خصائص الشّعر أن يمنح الشاعرة أن تقول بالشّعر الأشياء نفسها، كما هي في العالم، إذ من خصائص الشعرية الحديثة خاصّة أن تنزاح بالمجاز وخاصّة بالاستعارة عن حقيقة الشيء، لتخلُق من منطلقه شيئا

له الاسم نفسه، ففي قصيدة «تصفيح» ترسم جميلة الماجري بخيالها الخلاّق صورة للواقع الأنثوي وقد تمّ خلقه شعريّا وإعادة صياغته، على النّحو التالي:

« فلكلّ بارئةٍ

منهنّ مطفلةٌ بماء الورد قد

فاحتْ وماء العطرشاءْ

ملأى من الطّفَلِ المعطّرِ والشّذى

تطلي به جسَدًا يتوقُ إلى بدايته

طينًا وماءْ»[1] .

اشتغلت جميلة الماجري في هذا المقطع الشعري على معجم محوري هو معجم الشمّ، مكثفة من علاقات مكوّناته مثل الورد، فاحت، العطرشاءْ، المعطّر، الشّذى، وهي بذلك ترسم طبيعة العلاقة بين ممكنات اليومي التطهّري من جهة وممكنات الرغبة في السموّ بالجسد الأنثويّ إلى تخوم الكائن اللطيف المتخيَّلِ في لحظة التشكّل الأولى في عملية الخلق الإلهي للإنسان فيظلّ هذا التشكيل الشعري فعل تجريد وتخييل للفعل الاجتماعي اليومي. ومثل هذا المعجم / الشمّ خلافا لمعجم النّظر مثلا والمتداول شعريّا، يندر أن ينتبه إليه الشعراء ليحوّلوه إلى مشغل شعريّ، ذلك أنّه لا يمكن التقليل من دور حاسّتي الشمّ أو الذّوق وإن اشتغلا على نحو أضعف أو أقلّ، فهما اللذان يحدّدان مصير علاقة أي إنسان بالعالم وحضوره فيه، إنّ أشياء العطور وإن كانت محسوسة مرئيّة فإنها بتخييل جميلة الماجري لها على هذا النحو تدخل

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

في خانة التخييل واللامتوقّع أو اللامعقول، وبرغم ذلك يحاول الشعر الانتباه إليها عبر جعل اللغة الشعرية مفكّرةً حالمةً .

**2 – 2 – 2 تأنيث العفّة:**

مثّل الشعر لدى جميلة الماجري فنّا لإعادة تشكيل العوالم والمشاغل اليومية للمرأة على نحوٍ شعريّ، يعاد من خلاله النّظر وإعادة الفهم لممكنات الواقع، ولبعض القيم، حتّى يصبح المشغل اليومي للمرأة، لا طقسًا بسيطًا مألوفًا، بل يمكن تطوير معجمه ودلالاته شعريّا. وعلى حدّ رأي الشاعرة الأمريكيّة «أودر لورد» (1934 – 1992) لا يمثّل الشعر عند المرأة ترفًا، بل هو ضرورة ملحّة لوجود النّساء، فالشعر يمكن للمرأة أن تتدرّج به ومنه إلى أفكار ثمّ إلى أفعال ملموسة، فالشعر يسمح للمرأة أن تسمّي ما ليس له اسم وبالتالي يصبح وسيلة تفكير. وعلى أساسٍ من هذا أعادت جميلة الماجري صياغة بعض الطّقوس الاجتماعية مثل طقس «التصفيح»، وإن كان في ظاهر العبارة ما يحيلنا مباشرة على واقع مُعاشٍ، ففي قصيدة «تصفيح»، تسرد جميلة الماجري تفاصيل هذا الطّقس بشيء من الإيجاز، تاركةً للقارئ أن يتحسّس مواضع تأنيث قيمة العفّة، بقولها:

« يهنّئنَ أمّ الفتاةِ
على العفّةِ الدّائمهْ
وينشرنَ بين العشيرةِ
أنّ الصّبيَّةَ عذراءُ قد حُصِّنَتْ
من «الجنسِ» والعار والألسنِ القادِحهْ
مُصفَّحَةً ليسَ توطأُ من غيرِ تعويذَةِ الفتْحِ

إنْ حلّتِ الليلة الحاسمَهْ»[1] .

قد صار بسبب من أجناسيةِ الشعرِ الحديثِ المفتوحةِ على أجناس أدبية مثل الرواية، أن تنهض عوالم القصيدة على تسريد وقائع وتلفظات مصدرها اجتماعي، إذ بإمكان الشاعر الحديث، أن يعيد صياغة موضوعات واقعه شعريّا، هذا إذا جعل الواقع نصب عينه الشعريّة. من ذلك أنّ الشاعرة الماجري تستعيد بإعادة الخلق اللغوي ملفوظَ النّساء في هذه التجربة الثقافية الاجتماعيّة التي تُسمّى «تصفيح الصّبيّة» على نحوٍ شعريّ. فقد بدت الشاعرة أكثر حرصًا على الإحاطة بالحدث الاجتماعي هذا باعتباره طقسًا اجتماعيّا محوره العفّة والشّرف، يمكن استنفار اللغة الشعرية لاستعادة ملامحه، أو التداول في شأنه شعريّا من خلال تمثّل ما أمكن من ملفوظ النّساء فيه، فالفرد الذي يمكن أن تكُونَه الشّاعرة الماجري، وقد عبّرت بفعليْ «يهنّئنَ» و«ينشرنَ» اللذيْن يفيدان الخطابَ بالتلفّظ أو القولَ المباشر.

وإذا كانت قيمة العفّة مرتبطة بمعنى التّطهّر في «الحمّام» على نحوٍ مادّي غالب، فإنّ للعفّة مجالا من قصيدة «أنثى المدينة» (تفعيلة المتقارب)، يبدو شعوريّا وقيميّا، روحيّا وهو الحب، في قول الماجري:

«فَكَمْ من مُحبٍّ لها صادقٍ

تعفَّفَ في الحبِّ حتّى غدا

لدى الله في محنة العشقِ كالأنبياء»[2] .

صِيغ معنى العفّة في هذه الصورة الشعريّة على نحوٍ مختلفٍ عنه في الموروث الشعري، إذ يمكن أن يكون التعفّف في التراث الشعري مشوبًا

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.
(2) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

بمراعاة محاذير قيميّة والاجتماعيّة، غير أنّ جميلة الماجري خلاف ذلك، تجعل التعفّف منشدّا إلى غاية سامية وهي التشبّه بأخلاق الأنبياء في العشق والتولّه، مسترفدةً هذا المعنى من تجربة الصّوفيّة في عشقهم الله، حتّى ليصير الحبّ محنة على نحو مفارق للسّائد البشري.

**2 – 2 – 3 تأنيث الأمكنة:**

امتلاك المكان يعني امتلاك السلطة، فبالعودة إلى أفكار الأساطير والمعابد يرى الباحثون أنّ المرأة كانت تمتلك سلطة من خلال لعبها دور الآلهة والملكات وتتولّى كهانة المعابد من دون الرجال. وفي مثل هذه الأجواء الأسطورية، ولتأكيد سطوة المرأة على المكان، استعارت جميلة الماجري نموذج «عليسة»، ففي قصيدتها «سيّدة البحار» تقول مخاطبةً عليسةَ:

«هلّا كشَفْتِ لهم إذنْ

كيف البحار تصيرُ خاضعةً

لأحلام النّساءْ ؟!»[1] .

تنسج الماجري معنى تأنيث المكان / البحار بدلالات متوسّطة التّجريد، إذ تسترفد حقيقة علّيسة التاريخيّة، في رحاتها البحريّة وتغذّيها بممكنات الرّغبة الشعوريّة في إحقاق قوّة الشّخصية، أو بعبارة أوضح قوّة العزيمة التي تمثل عليسة رمزا لها في جنس النساء، وبذا تتجاوز الشاعرة مجرّد استدعاء سردية تاريخيّة لشخصية عليسة، بل تُنمي هذه السردية إلى موقف وقيمة هي أميل إلى التجريد، نتأوّلها في أنّ المرأة قويّة ومؤثرة في التاريخ وفاعلة في مجرياته، وإلى ذلك تتجلّى قيمة أخرى هي قيمة التحدّي إذا ارتهنت العلاقة الدّلاليّة إلى علاقة علّيسة بالبحر، وهي

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

علاقة تحدّي، فهي تتحدّى البحر وتخضعه وتسودُه، ومن هنا جاءت عبارة «سيّدة البحار». وفي مثل هذا التصوّر لتأنيث الأمكنة لم تعد علاقة المرأة بالأمكنة مجرّد علاقة مكان بأثاث أو شيء يؤثث المكان، وإنّما، صارت الأمكنة تعنون بالمرأة ويشار للأمكنة بهويّة المرأة أو النساء، كلّ ذلك خدمةً لغرض شعريّ منسرب في القصائد وهو أن لا قيمة للمكان دون تأنيث، أوَ لم يقل ابن عربي ما يدعم قيمة تأنيث المكان، في قولته الشهيرة: «المكان الذي لا يؤنَّثُ لا يعوَّلُ عليهِ، يعني المكانة»[1] . فمن منطلق هذا الوعي بقيمة تأنيث المكان جاء احتفاء جميلة الماجري بأمكنة لها رمزيّتها ومكانتها، على نحو ما يبدو في قصيدة «أنثى المدينة» (تفعيلة المتقارب):

« وإنّ المدينةَ أنثى

لذلك تدعو

فتأتيك قبل الرّجالِ النّساءُ »[2] .

تبدو عبارة هذا القول صريحة في تأنيث المدينة، «المدينةَ أنثى» ويتخطّى التّأنيث المستوى اللغوي الظّاهر ليمضي بنا إلى معنى شعريّ أبدعته الشاعرة من منطلق العبارة الثانية الذي كان في موقع الحجّة التابعة للحكم بأنوثة المدينة، هذا المعنى صنعته قيمة سبْق النّساءِ الرّجالَ في تلبية الدّعوة « تدعو فتأتيك قبل الرّجالِ النّساءُ «، وقد نقرأ علاقة العبارتين على نحوٍ مختلف فتكون أنوثة المدينة سببا في مبادرة النساء قبل الرّجال في تلبية الدّعوة. هكذا يبدو التعالق الجدلي بين العبارتين

(1) محيي الدين بن عربي، رسالة الذي لا يُعَوَّلُ عليه، القاهرة – مصر، الكرمة للنشر، 2017، ص27.
(2) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

على مستوى السبب والنتيجة ملتبسًا شعريّا لحدّ لا يمكن فيه التنازل عن إحدى العبارتين في الإمساك بمعنى تأنيث المدينة.

وفي مناخٍ آخر من تأنيث الأمكنة تصوّر الشاعرة الماجري الأمكنة مجتمعة ومتفاعلة في دائرة الصّبايا، فهنّ محور المكان يصنعن به فعل الحركة، فيغدو المكان مصطبغا بمناخات الأنوثة، على نحو ما نجد في قصيدة «محاريب القمر» (تفعيلة الكامل):

«قمرٌ ومحرابٌ
ومملكةٌ وتاجْ
موعودةٌ بهما الصّبايا
منذ أوّلِ عقْدةٍ
ومدارجُ مرسومةٌ
ترقى إلى باب السّماءْ»[1] .

في مثل هذه اللوحة الشعرية، التي استوحتها جميلة الماجري من نقوش الصّبايا في نسيج الزّربية – وقد أردفت عنوان القصيدة المذكور بعبارة: «قراءة في نقوش زربية قيروانية»– ينطوي هذا التّشكيل لعوالم أنوثة المكان على رؤية عميقة لتوظيف ما له صلة بالمكان للتعبير عن هواجس الصّبايا الوجوديّة. لذلك تعاضد في هذه الرؤية لدى جميلة الماجري كلّ من التشكيلي والشّعري لرسم مسار عروج الصّبايا ورقيّهنّ تخييليّا ووجدانيّا عبر ما خططنَ أو نسجنَ من محراب «إلى باب السّماءْ» عبر ما رسمنه من مدارجَ. ومثل هذا التوظيف الشعري لفنّ النقش على الزربية بما يصوّره من رغبة لدى الصّبايا في رسم الأمكنة على نحوٍ قصدي لهو دليل على تأنيث الأمكنة لصالح رغبة المرأة في الانعتاق

(1) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

والسموّ بمكانتها وشأنها في الوجود ذلك أنّ « المكان إذا لم يكن مكانةً لا يُعَوَّلُ عليهِ »[1]. وهو ما تستبطنه الصبايا وعبرت عنه الشاعرة الماجري، حيث يتمّ شعريّا شحن عوالم المكان بطاقة من التعبير الشعوري عمّا يختلج في وجدان الصّبايا. كما ارتقت جميلة الماجري في سياق تأنيث المكان بمفهوم المكان الأنثوي أو المؤنّثِ، إذ اختارت أن تعتبر جوارح الجسدِ أمكنةً مثل الأحداق والقلب، كما نجد في قصيدة «وردة الرّمل»:

«منْ قالَ إنّ السّاكنينَ بداخل الأحداقِ

قدْ ماتوا وقد دُفِنُوا

أو عن رحاب القلب قد رحلوا

فالموتُ لا يأتي إلى مُدُن النّساء»[2].

إنّ مثل هذا العبور إلى جوارح الجسد وأعضائه واعتبارها أمكنة في صلة بالحِلّ والترحال والسّكن إليها، إنّما يعكس موقفا جماليّا ورؤيا صوفية إزاء الأمكنة، تفتكّ فيها جوارحُ الجسد الذي يبحث له عن مكان يليق بشاعريّته، تفتكّ فيه رمزيّةَ الأمكنة الحقيقية الطبيعيّة التي كانت مسرحًا للمشاعر النبيلة مثل الصّحراء والمدينة ببيوتاتها الحاضنة للعاشقين، فارتدّت هذه الرّمزيّة المفقودة إلى القلب وصفحاته التي يكتب عليها مشاعره ألا وهي الأحداق، حيث هذه الأفكار الشعرية الشبيهة بالحلم، حين تصبح النساء رمزًا للمدينة والمدينة متماهيةً مع النّساء، تتبادلان ماهية الهويّة الأنثويّة. إنّه حلم الشاعرة في إرادة نفي التلاشي والموت الذي يصيب الأمكنة المادّية، فيتمّ الاستعاضة عنها بأمكنة روحيّة وجدانية.

(1) محيي الدين بن عربي، رسالة الذي لا يُعَوَّلُ عليه، مرجع سابق، ص38.
(2) جميلة الماجري، ديوان النساء، مصدر سابق.

**خاتمة:**

اعتمدت جميلة الماجري في «ديوان النّساء» معجماً لغويًّا يمكن تسميته في الأعمّ الأغلب، بمعجم الأنوثة أكثر من مجرّد تسميته معجمَ المرأة. فالمعجم المعتاد شعريّا في خصوص المرأة صار في خطاب جميلة الماجري الشّعري، بفعل نسغ الأنوثة التي تجري في مضانّ العبارات الشعريّة معجمًا سَلِسًا كالماء تترقرق فيه الكلمات والعبارات على نحوٍ ليّنٍ لِينَ الماء، وتسلك فيه مسالكَ في القصيدة، مهّدتْها قدرةُ الشاعرة الماجري على نسج لغة مُرهفَةٍ رهافة خيوط الحرير أو الصّوف. لذلك بدتْ العبارة الشعريّة المركّبة تركيبا جماليّا وإنشائيّا Poétique-ment ليّنةً منقادةً، تتثنّى مع المعنى تثنّي جسد المرأة وتنعطف مع قصد الشاعرة انعطافه، على نحوٍ خالٍ من الحدةِ والخشونة، ذلك بفعل حسن ذوق الشاعرة ورهافة حسّها وإصغائها لتفاصيل اليومي من منظور نسوي féminisme ولهواجس النّساء وحركاتهنّ وسكناتهنَّ، وأيضا لإيقاع عوالم المرأة، جسدًا وحليّا، وعطْورًا، وأحلامًا، وآلامًا، وطقوسًا أنثويّة أو نسائيّة. لذلك غلب على خطاب «ديوان النّساء» نزوع الشاعرة إلى تصوير عوالم المرأة بعيون المرأة، أو بعبارة أوضح أن تجعلنا نرى عالم المرأة بعين المرأة، في صور وتشكيلات لذات المرأة على نحوٍ يثري صورتها ويجعلها صورة ثريّة ومتعدّدة تعدّد حضور المرأة في العالم، وبسبب من ذلك «إنّ مثل هذا التصوير النسوي هو دليل على الطّرائق المتعدّدة وغير المتجانسة التي بواسطتها تستكشف الحركة النسوية اليوم أشكالا متعدّدة من ذاتية النّساء وكفاحهن مع اللغة وبها لأجل إيجاد تمثيل للمرأة إيجابي»[1].

(1) «Feminist figuration such as these are evidence of the many, heterogeneous ways in which Feminist today are exploring different forms of the subjectivity of women and of their struggle with language in order to pro-

لذلك وجدناها أكثر ميلا إلى تأنيث العالم بممكناته المادّية والأخرى القيميّة الروحيّة. فممّا تحصّل لدينا أنّ جلّ التيمات الإنسانية، الطّقوسيّة والفكرية، والقيميّة التي تطرّقت إليها جميلة الماجري بعينها الشاعرة كانت على نحوٍ أكيد مدفوعةً بطاقة نسويّة لا تخفى على قارئٍ لقصائد هذا الديوان يروم تأويل ما استقرّ من لغة متسربلة بالأنوثة في معجم دار في جلّه على المرأة مفردةً والنّساء جَمْعًا.

duce affirmative representation». Rosi Braidotti, Nomadic subject: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory, Ibid., p3.

# «هيتيروتوبيات» أو الأمكنة الأخرى في أشعار جميلة الماجري

## قراءة في نقوش زربيّة قيروانيّة

العادل خضر[1]

### من علم الأمكنة الأخرى...

في مقالة «الأمكنة الأخرى»، ينهي ميشال فوكو محاولته التّعريفَ بـ«الهيتيروتوبيات»، هذا العلم الّذي بشّر به، بهذه الخاطرة: «السّفينة هي الهيتيروتوبيا الأكمل. ففي الحضارات الّتي لا مركب لها، تنضب الأحلام، فيحلّ التّجسّس محلّ المغامرة فيها، وتعوّض الشّرطة القراصنة» [2]. وفي مقالة «هيتيروتوبيات»، وقد أعاد فيها كتابة المقالة السّابقة، نجده ينهيها على نحو قريب من الخاتمة السّابقة بهذه العبارة. يقول: «السّفينة هي الهيتيروتوبيا الأكمل. فالحضارات الّتي لا مركب لها هي كالأطفال الّذين لم يكن لآبائهم فراشا كبيرا يمكنهم اللّعب عليه،

---

(1) أستاذ التّعليم العالي بكلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات منّوبة/ جامعة منّوبة.

(2) انظر،
Michel Foucault, «Des espaces autres», in, (1994) Dits et écrits, 1954-1988., Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, nrf, Gallimard, p752-762. حيث، يقول، «Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires.».

حينها تنضب الأحلام. فيحلّ التّجسّس محلّ المغامرة فيها، وتعوّض بشاعة الشّرطة بجمال القراصنة المشرق.» [1].

وإن كنّا قد بدأنا القول مستحضرين فوكو Foucault فلأنّه كان أوّل فيلسوف حلم بعلم يكون موضوعه «هذه الأفضية المختلفة، وهذه الأمكنة الأخرى». ولتمييزها عن «اليوتوبيا»، هذا الاسم الّذي يطلق على «ما لا مكان له»، نحت الفيلسوف لفظ «الهيتيرو-توبيا» Hétéro-topies. فإن كان بالإمكان اعتبار اليوتوبيا جنسا من الأمكنة الأخرى فإنّها أمكنة لا يمكن رصدها في كتب الخرائط، إذ لا أرض لها خارج الأقاويل والكتب. أمّا الهيتيروتوبيات فهي جنس آخر من الأمكنة الأخرى، تقع على طرف نقيض من الأمكنة الأسطوريّة والواقعيّة، ولكنّها توجد بالفعل حيثما وجدت المجتمعات، وتتكوّن وفق مبادئ مختلفة سيختصّ بدراستها علم عمّده فوكو باسم «علم الهيتيروتوبيات» «l'hétérotopologie». وليس هذا العلم صارما صرامة العلوم الصّلبة. فقد اقتصر فوكو على وصف مبادئه في محاولة منه تصنيف هذه «الأمكنة الأخرى» بتحليل خصائصها الفضائيّة وطرائق تشكّلها مستوحيا من باشلار Bachelard ملامحها الطّفوليّة. فقد نشأت فكرة هذا العلم من ألعاب الأطفال وانجذابهم إلى أمكنة حوّلوها بلهوهم إلى «أمكنة أخرى» كالمطامير والمكان القصيّ من الحديقة، وخيمة الهنود الحمر، وفراش الوالدين. وإن كانت هذه الأمكنة لا تدوم إلاّ بدوام اللّعب الّذي يعيد تشكيل فضائها على نحو جديد فإنّ ما يقصده فوكو بالهيتيروتوبيات هو أمكنة حقيقيّة، على عكس اليوتوبيات، بعضها بصدد النّشوء،

(1) انظر،

Michel Foucault, (2019) Le Corps utopique – Les Hétérotopies., Présentation de Daniel Defert, Paris, Éditions Lignes, p36.، حيث يقول «Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires.».

وبعضها الآخر قد وجد ومازال موجودا. وهي شديدة التّنوّع وغير متجانسة hétéroclites. فما الّذي يجمع بين المرآة والمقبرة، أو بين بيوت المتعة وقرى المصائف، والمكتبات والمتاحف، أو بين الزّرابي والحدائق؟ تبدو هذه الأمكنة شديدة الاختلاف والتّباعد، إلاّ أنّ تحليل فوكو لها كان يتّجه إلى استكشاف مبادئ تكوّنها على نحو طوبوغرافيّ نجد مرجعيّتها في تجربة الفضاء الغربيّة. وهي تجربة لها تاريخها الطّويل كتب فوكو بعض فصوله في كتبه الأولى ككتاب «تاريخ الجنون» [1]، أو كتاب «مولد العيادة» [2]، أو كتاب «المراقبة والمعاقبة» [3]. وفي كلّ هذه الكتب، كان فوكو وفيّا لأركيولوجيته الّتي جعلته يعامل الفضاء على نحو مختلف عن «شعريّة الفضاء» Poétique de l'espace، هذا المشروع العظيم الّذي تناول فيه باشلار الفضاء بالدّرس في أكثر من كتاب [4]،

---

(1) انظـر، Michel Foucault, (1985) *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, TEL Gallimard.، وقد صرفه لدراسة تاريخ ظهور المصحّات النّفسيّة بادئا بسفينة المجانين ثمّ المجاذم الّتي كان يودع فيها المصابون بالجذام قبل أن يودع فيها كلّ من أقصته المدينة من مجالها.

(2) انظـر، Michel Foucault, (1963 –1995) *Naissance de la clinique*., Tunis, Cérès Éditions.، الّذي خصّصه لدراسة نشأة فضاء العيادات الطّبيّة وتشكّله.

(3) انظـر، Michel Foucault, (1993) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*., Paris, *Tel*, Gallimard.، الّذي درس فيه ظهور الأنظمة الانضباطيّة من خلال التّركيز على مؤسّسات السّجن في أوروبا.

(4) لا ينبغي أن نقتصر في تصوّر مشروع غاستون باشلار على كتابه العظيم «شعريّة الفضاء»، (1957) *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige /PUF.، بل ينبغي أن يشمل كتبه الأخرى السّابقة الّتي تناولت الخيال المادّيّ بالدّرس انطلاقا من عناصره الأولى، كعنصر الماء في كتابه، Gaston Bachelard, (1942–1992) *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*., Paris, Le livre de poche, biblio–essais. أو الهواء في كتابه، Gaston Bachelard, (1943–1992) *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du movement*, Paris, Le livre de poche, biblio–essais.، أو عنصر التّراب في كتابيه، Gaston Bachelard, (1947–1996) *La Terre et les*

وذلك بتحليل الخطاب الشّعريّ الّذي قدّم مادّة ثريّة شديدة التّنوّع، هي في النّهاية تشكيلات فضائيّة مختلفة من الخيال المادّيّ أو خيال المادّة l'imagination de la matière. أمّا فوكو فقد تناول الفضاء على نحو أركيولوجيّ. فمنهجه لا يتوسّل بطرق «تحليل الخطاب»، بل ينهض على «تحليل الأفضية» [1]. وإن كان يبحث في كتبه المذكورة عن تلازم المعرفة والسّلطان والفضاء وموضوعها الدّائم هو جسم الفرد، فإنّه في هذه المقالة بصيغتيها كان أكثر انسيابية يتحرّك بين حدود المكان الواقعي واللاّمكان اليوتوبي. ففي تخومهما كانت تتشكّل الهيتيروتوبيات المختلفة بما هي أمكنة وجدت في كلّ الثّقافات. وقد صنّفها فوكو في مجموعات صغيرة، كلّ مجموعة متميّزة عن الأخرى لا بعدد العناصر أو الأمكنة الأخرى الّتي تحتوي عليها، وإنّما بالمبادئ المكوّنة لها. ولا يسمح السّياق باستعراضها جميعا، ولكن يهمّنا منها المبدأ الثّالث الّذي لفت انتباهنا بخصائص الهيتيروتوبيات الّتي تمثّله. فالمبدأ المتحكّم في انتظامها وتشكّلها هو قدرتها على أن تجمّع في مكان واحد واقعيّ عدّة مواضع غير متجانسة كأفضية المسرح أو السّينما، وتشمل الرّكح وخارجه، أو الشّاشة والكواليس، والقاعة وخارجها. ولكنّ المثال الأبرز فيها هو الحديقة والزّربيّة. وقد خصّها فوكو بالتّحليل التّالي: «ولعلّ أقدم مثال على الهيتيروتوبيا هو الحديقة، وهي ابتداع قديم قدم الزّمان كان له في المشرق دلالة سحريّة. فالحديقة الفارسيّة التّقليديّة هي مستطيل قد قسّم إلى أربعة أقسام مثّلت العناصر الأربعة الّتي تكوّن منها العالم. في

---

Gaston Bachelard, (1948-1996), *La Terre et les rêveries du repos*, Tunis, Cérès Éditions، وكذلك كتابه الآخر *rêveries de la volonté*. أو عنصر النّار في كتابه، Bachelard, Gaston, (1949-2006), *La Psychanalyse du feu*, Paris, folio-essais.

(1) انظر تذييل دانييل ديفار «Postface de Daniel Defert» ، بعنوان «Hétéro-topies: Tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles» ، ضمن، Michel Foucault, Le Corps utopique – Les Hétérotopies, op.cit، p41.

وسطها، وفي ملتقى هذه المستطيلات الأربعة، نجد فضاء مقدّسا متكوّنا من النّافورة والمحراب. وحوالي هذا المركز تجمّع كلّ نبات العالم، كلّ نبات العالم المثاليّ الكامل. ولكن إن اعتبرنا أنّ الزّرابي المشرقيّة كانت في الأصل تحاكي الحدائق بالمعنى الكامل للكلمة، «حدائق الشّتاء»، أمكننا أن نفهم القيمة الخرافيّة للزّرابي الطّائرة، الزّرابي الّتي تجوب العالم. فالحديقة زربيّة يرد عليها العالم بأسره لإتمام كمالها الرّمزيّ، والزّربيّة هي حديقة متحرّكة في الفضاء. هل كان بستانا أم زربيّة تلك الحديقة الّتي وصفها الرّاوي في ألف ليلة وليلة؟ إنّنا نرى كلّ أنواع الجمال في العالم قد أقبلت لتنكفئ في هذه المرآة. لقد كانت الحديقة منذ غابر الدّهور مكان اليوتوبيا. ويُخيّل لنا أنّ الرّوايات يمكن تنزيلها بيسر في حدائق، والحقّ أنّ الرّوايات قد ولدت دون ريب في مؤسّسة الحدائق ذاتها. بل إنّ النّشاط الرّوائيّ هو نشاط بستانيّ.» [1].

## ... إلى شعريّة النّسيج

إنّ الخاطرة الأخيرة الّتي أكّد فيها فوكو أنّ «النّشاط الرّوائيّ هو نشاط بستانيّ» لا يكافئه سوى التّصوّر النّقدي والجماليّ القديم الّذي اعتبر صناعة الشّعر قريبة من صناعة النّسيج. فقد شاع في كتب نقد الشّعر العربي وصناعته محاولات النّقّاد والبلاغيّين تقريب صناعة الشّعر من صناعة النّسيج حتّى صارت الصّناعتان تمثّلان فنّا واحدا هو التّصوير. فنظم الكلم عند عبد القاهر الجرجاني على سبيل المثال هو فنّ من فنون الصّورة. يقول: «[...] وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور والنّقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ الّتي عُمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الّذي نسج، إلى ضرب من التّخيّر والتّدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفيّة

(1) انظر، Michel Foucault, Le Corps utopique – Les Hétérotopies., op.cit, p29–30.

مزجه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشّاعر والشاعر في توخّيهما معاني النّحو ووجوهه الّتي علمت أنها محصول «النّظم».» [1]. وعندما يضحي الشّعر فنّا من فنون النّسج فإنّ الفضاء الّذي تنشئه الأشعار هو فضاء الصّورة الّتي تُرسم بضرب من التّدبّر في نظم المعاني. بيد أنّ هذه المعاني لا سبيل إلى إبانتها وبلوغها قلوب السّامعين إلاّ بالألفاظ. وهي بمثابة «الصّور والنّقوش»، أو «الصّورة والنّقش» في نسيج الثّوب. وهي لا تظهر إلاّ بالأصباغ الّتي متى أُحسن مزجها وتوزيعها جاء النّقش «من أجل ذلك أعجب»، وكانت الصّورة من جرّاء ذلك «أغرب». فالأصباغ هي المعاني الّتي تشكّل صورَ الألفاظ ونقوشَها. ولكن إن كانت المزيّة والفضل عند الجرجاني راجعة لنظم المعاني فإنّ الجاحظ ينذرنا من فتنة الكلام. فالألفاظ ليست مجرّد أدوات لعرض المعاني، بل هي تشتغل لحسابها الخاصّ، حين تنقلب الأدوار فتفتن السّامع وتلهيه عن تبيّن المعنى. يقول الجاحظ نقلا على لسان «بعض الرّبّانيّين من الأدباء وأهل المعرفة من البلغاء [...]: أنذركم **حسن** الألفاظ، و**حلاوة** مخارج الكلام، فإنّ المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغُ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلّم دلاّ **متعشّقا**، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملا. والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرّفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما **زيّنت**، وحسب ما **زخرفت**. فقد صارت الألفاظ في معاني **المعارض**، وصارت المعاني في معنى **الجواري**، والقلب ضعيف، وسلطان الهوى قويّ، ومدخل خدع الشّيطان خفيّ.» [2].

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، د.ت، ص87-88.
(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، تونس، دار سحنون للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الخامسة، 1990، مج1، ص254. والإبراز إبرازنا.

ما الّذي يحصل للمعنى حين يفرط في بهرجته بالألفاظ؟ يتحوّل المعنى إلى جارية، إلى أنثى، تفتن النّاظر إليها بقدر ما تعرض عليه من مفاتنها. ويزيد تأثير هذه المفاتن وينقص في عيون النّاظرين «بقدر ما **زيّنت**، وحسب ما **زخرفت**». فلا توجد فتنة أنثويّة خارج مدار الزّينة والزّخرفة والمعارض والنّقش والصّورة [1]. فالفتنة لا تنتج شيئا، وإنّما تغري وتلهي وتحوّل العيون عن إدراك الحقيقة. فهي تحتال لتجعل المعاني أو الجواري في معرض يفوق «مقادير صورها»، ويربي على «حقائق أقدارها». فإذا أصبح المعنى لا يقبل إلاّ مثقلا بزخارفه وزينته ومعارضه فلا يُسمع بل يُرى ويُشاهد في مظهره فقط، صارت الفتنة الأنثويّة في مدار الحقيقة كخدع الشّيطان والحيلة. وليست الحيلة «ذكاء الحيلة» فحسب بما هي قدرة على تجاوز المآزق ونصب الفخاخ والمخادعة والمراوغة، إنّما هي تعني كذلك في اللّسان العربي شيئا آخر له صلة مّا بالحدود. فمن معاني الحيلة في اللّسان معنى المحاولة [2]. فالحيلة هي طريقة في تجاوز الحاجز بأساليب شتّى تعتمد على ذكاء الحيلة.

---

(1) انظر، فقرة «بنية القلب أو انقلاب الملاك إلى شيطان»، ضمن، العادل خضر، الأدب عند العرب، سننه ووظائفه ومؤسّساته، مقاربة وسائطيّة، تونس، دار ميسكلياني للنّشر، الطّبعة الثّانية، 2017 (الطّبعة الأولى 2004)، ص596–603، حيث بيّنّا دور الصّورة في صدّ رسالة الملاك، أي «الكلام الّذي لا يُرى» والالتفات إلى «المرئي الّذي لا يُسمع».

(2) انظر، لسان العرب، مادّة [ح.و.ل]، وممّا جاء فيها: «حاوَل الشيءَ مُحاولة وحِوالاً رامه [...] والاحْتِيالُ والمُحاولَة مطالبتك الشيءَ بالحِيَل وكلّ من رام أَمراً بالحِيَل فقد حاوَله [...] وقيل المُحاولة طلب الشيء بحِيلة». فالمحاولة هي طلب شيء ليس في حوزتنا لانفصالنا عنه بحاجز يسمّى «حِوال» و«حِجاز». فـ«الحِوالُ المُحاوَلةُ. حاوَلته حِوالاً ومُحاولة أَي طالبته بالحِيلة. والحِوالُ كلُّ شيء حال بين اثنين. يقال هذا حِوال بينهما، أَي حائل بينهما كالحاجز والحِجاز»

وعلى هذا النّحو يصبح نسج المعاني بالألفاظ ضربا من الاحتيال والحيلة لا تتقنه إلاّ المرأة متى ضُيِّق عليها الخناق. فعندما يصبح عمل النّسج ضربا من الحبك والحيلة ينقلب ذاك العمل إلى ضرب من الشّعريّة تسمّى «شعريّة النّسج» [1]، نجد آثارها الأولى عند هوميروس، في الأوديسة، في النّشيد الثّاني الّذي يتحدّث عن حيلة بينيلوب Péné-lope، زوجة أوديسيوس أو أوليس Ulysse الّتي سوّفت طوال ثلاث سنوات الطّامعين في الزّواج منها بحيلة عجيبة، وصفت تفاصيلها على لسان أنتينوس: «[...] نهض أنتينوس آخر الأمر، فقال: لله بيانك يا تليماخوس! لقد كنت بليغا حقّا! ولكنّك لم تصب كبد الحقيقة حين قصرت علينا اللّوم، وحين لا ملوم إلاّ أمّك! لقد خدعتنا جميعا طوال سنوات ثلاث كادت أن تتمّ أربعا، إذ رسائلها تترى علينا، تُحيي في نفوسنا الآمال، وتذكي فينا الأماني! لقد كانت وعودها تترادف كالبروق الخلّب، وتتراءى كالسّراب المضلّ اتّخذت لها منسجا وطفقت تعمل عليه وهي تغرّر بنا، وتقول: «أيّها الإغريق لقد قضى أوديسيوس ما في ذلك ريب، وكلّكم تطمعون أن تفوزوا بزوجته، ولكن أبي ليرتيس رجل شيخ، وهو يدبّ بخطى وئيدة إلى حافة القبر. أفليس أخلق بي وبكم أن تنتظروا حتّى أنسج له هذا الثّوب لتكون منه أكفانه، وحتّى لا أكون مضغة في أفواه الإغريقيّات إن تركته برغم ثروته الطّائلة وليس له كفن يضمّ رفاته؟». ولقد أجبنا سؤالها وتلبّثنا طويلا، نرجو لو نفرغ من نسيج هذا الكفن، بيد أنّها كانت تنقض بالليّل ما تنسجه بالنّهار، وهكذا دواليك، ظلّت تخادعنا تلك السّنين الثّلاث، حتّى فضحت سرّها إحدى وصيفاتها، إذ حدّثتنا به، واستطعنا أن نضبطها وهي تنقض غزلها أنكاثا في ضوء المشاعل، في جنح اللّيل، فأجبرناها على إتمامه بالرّغم منها... هذه هي الحقيقة يا قوم! والآن! فلترسل أمّك أيّها الفتى إلى أبيها، وليختر لها من بيننا

(1) انظر، Ioanna Papadopoulou-Belmehdi, (1994) *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans* l'Odyssée, Préface de Nicole Loraux, Paris, Belin.

بعلا، أو فلتختر هي لها بعلا... أمّا إذا عكفت على مكرها بنا، فلتثق أنّ شيئا منه لم يعد يجوز علينا، مهما ظنّت أنّها أحذق من تيرو، أو أكيس من ألكمينا أو أبرع من ميسينيه، من ذبح لنعمك، وإراغة لزادك، ومعاقرة لخمرك، حتّى تختار لنفسها، أو ... فلتخرب هذه الدّار، ولينضب معين خيرها...» [1].

لقد قُتل هذا المقطع من الأوديسة درسا لأنّه تضمّن حيلة بينلوب الشّهيرة الّتي كانت تحلّ ليلا ما تنسجه يداها نهارا. فليست الحياكة سوى تنفيذ لحيلة حبكتها بذكاء يضاهي ذكاء زوجها أوديسيوس ودهاءه حتّى تطيل مدّة انتظارها له، وقد طال غيابه حتّى صار عند النّاس في عداد الموتى المفقودين، وتصدّ في الآن نفسه طمع الرّاغبين في الزّواج منها. وهي بفضل عمل النّسج تناضل ضدّ النّسيان لتحافظ على ذكرى زوجها الّذي يمكن أن يعود يوما مّا فيجد مملكته ويستعيد مجده. فغرض النّسج متعدّد الأدوار. فهو استعارة للوظيفة الملكيّة، فما ظلّت تنسجه بينلوب طوال ثلاث سنين قبل أن يُفتضح أمرها هو كفن أبيها الملك. فهي بإطالة مدّة النّسيج كأنّها كانت تطيل من عمر أبيها وتؤجّل حدادها. ولكنّ خيط النّسيج كان كخيط أرياندle fil d'Ariane ، خيط الحلم بالعودة، فلم يكن ما تنسجه بينلوب مجرّد حيلة للخلاص من انفعالات القلق والتّحيّر وانسداد الطّريق، وإنّما كانت تعرب بنسيجها المتراوح بين عملي الحلّ والعقد عن ضرب من التّيه شبيه بمن وجد نفسه في متاهة لا يعرف كيف يخرج منها. ذلك أنّ «الإحساس الطّاغي في المتاهة هو أنّ شيئا منّا قد ضاع وبضياعه صرنا تائهين. ففي المتاهة يندمج الموضوع والذّات اندماجا يضحي الكائن من جرّائه ضائعا وتتشكّل ما يسمّى بالكينونة الضّائعة l'être perdu.» [2].

(1) هوميروس، الأوديسّة، ترجمة دريني خشبة، بيروت – القاهرة – تونس، دار التّنوير، الطّبعة الأولى، 2013، النّشيد الثّاني، ص24-25.
(2) العادل خضر، نسيان ما لا ينسى، أو صور الأصل في الأدب، مقالات في التّأويل الأدبيّ، م.م، ص78.

هل يكون خيط النّسيج هذا كخيط أريان، خيط العودة الّذي بفضله أمكن لثيسيوس Theseus أن يخرج ظافرا معافى من مغارة المينيتور، وخيط العودة الّذي سيهتدي به أوديسيوس ليعود إلى مملكته؟ ولكن ليست كلّ الخيوط كخيوط أريان، فبعضها قد انتصب كخيوط العنكبوت لاصطياد الفريسة، وبعضها الآخر عقد وفتل ونسج لغواية التّائهين من العشّاق.

## الزّربيّة القيروانيّة أو عودة بنيلوب

﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ لِّسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ لَّا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ **وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ**﴾ **سورة الغاشية، الآيات** 16-8.

تقرّبنا شعريّة النّسيج من فضاء الزّربيّة وهو فضاء جوّانيّ منفتح ومنغلق، شبيه بالحديقة الشّبيهة بدورها بالسّفينة، هذا الفضاء السّابح، هذا المكان بلا مكان، المنغلق على ذاته، المتحرّر من القيود، والمقيّد في الآن نفسه بلا نهائيّة البحار، المتنقّل من مرفإ إلى مرفإ ومن ضفّة إلى أخرى، ومن مستوطنة إلى مستوطنة، يظلّ فضاء احتواء، يحوي من الذّخائر الثّمينة ما تحويه الحدائق من النّباتات. ولذلك اعتبر فوكو السّفينة أعظم وسيلة اقتصاديّة عرفتها حضارة الغرب منذ القرن السّادس عشر، وأعظم ذخيرة من ذخائر الخيال. وعندما تفتقر الحضارات من السّفن، «تنضب الأحلام، فيحلّ التّجسّس محلّ المغامرة فيها، وتعوّض الشّرطة القراصنة» [1]. هذه الملاحظة الأخيرة الّتي ختم بها فوكو مقالته تقرّب فضاء الزّربيّة من فنّ التّجسّس والحيلة والسّحر. وهي قرابة قديمة، لأنّ هذه الفنون أنثويّة لا تتقنها سوى المرأة. وكلّما زاولتها المرأة أصبحت كائنا خطرا، واقترن بها خطر الموت.

(1) انظر، Michel Foucault, *Le Corps utopique – Les Hétérotopies*., op.cit, p36.

سيتجسّم هذا الكائن الأنثويّ في هيئة جماعيّة مثّلتها نساء القيروان في قصيدة «**محاريب القمر**» للشّاعرة جميلة الماجري الّتي كتبتها بيدين، إحداهما تنسج بالخيوط مصير الرّوح «أحبولة الرّوح الأسيرةِ والفتى المنسيُّ في/ مُدن الصّبايا السّاحرات» والأخرى تكتب بالخطوط ألغاز لغتها ورموزها. إنّ هذا التّقاطع بين الخيوط والخطوط، هو الّذي يجعل من «الزّربيّة القيروانيّة» فضاء متاهة لا مخرج منها إلاّ بقراءة نقوشها وفكّ شفرة اللّغة، لغة القيروانيّات «إن ألغزن أسرار الهوى».

لنصغ للقصيدة:

**محاريب القمر**

قراءة في نقوش زربية قيروانيّة
ماذا يقول الشّكل حين اللّون يشكّله
وإذا الأصابع ألغزت برموزها
وتحاورت بلغاتها
من يقرأ الإيحاء في لغة النّساء
للقيروانيّات إن ألغزن أسرار الهوى
هذي التّعاريج التّعاويذ العجيبة قد أتت
وكأنّها عُقد نُفثن وما أَثِمْنَ... فللهوى
أحكامُه
وطُقوسه مرسومة
في النّمنمات وفي تواشيج الرّقى
قمر ومحراب ووشي بربريّ
ومتاهة تلو المتاهة... هذه
أحبولة الرّوح الأسيرةِ والفتى المنسيُّ في
مُدن الصّبايا السّاحرات
يجيء منخطفا إلى
حوريّة المحراب مُسْتَلَبًا

ويمدّ كفّيه إلى الأقمار يقطفها
فتروغ في المعراج روحه هائما
ويظنّ أنّ جيوبه ملأى
بأضواء النّجوم وأنّه
قد بات مستندا إلى ضوء القمر

❋

قمر ومحراب
ومملكة وتاج
موعودةٌ بهما الصّبايا
منذ أوّل عقدة
ومدارجٌ مرسومةٌ
ترقى إلى باب السّماء
يُبدعن من ضوء العيون نسيجهنّ هديّة
لوليّهنّ يَجتْنَهُ متقرّباتٍ...
هذه مولاي أولى مَكْرُمَاتِي... فلتباركني عسى
ألقاه ما بين الخطوط وبين محراب وحراب
على ضوء القمر
إنّا سنوقد كلّ أقمار المحاريب احتفاء لو أتى
وسنُسْرج الأفراس قبل الفجر،
نقضي اللّيل
في قُدْس الصّلاة طهارة وتهجّدا
حتّى إذا ما حلّ في
أحبولة الرّوح الحبيسة هائما
بتنا جميعا في محاريب القمر

❋

لا لون يُشبه لونهنّ
إذا فتحن مواسم الألوان قبل فصولها

فلهنّ أن يفتحن في
أرض المتاهة للعبور مساربًا
ولهنّ أن يَسْدُدْنَهَا
ولهنّ أن يفرشن بالأقمار عُشَّ الطّير...
أن يفتحن بابا في المجرّة كي يمرّ متى أتى
بين النّجوم ويستحمّ بصوتها» [1].

*

اجتمعت في هذه القصيدة صناعات عدّة وفنون تنسب كلّها إلى المرأة. أوّلها صناعة النّسيج، وثانيها صناعة السّحر، وثالثها «فنّ الهوى». وقد تضافرت جميعا لتحوك من هذه القصيدة ركحا تعرض في فضائه انزلاق خيوط الزّربيّة الفيزيقيّة إلى خطوط المصير الميتافيزيقيّة. وحتّى نفهم دواعي هذا الانزلاق ينبغي أن نزجّ بناسجات الزّرابي القيروانيّة في سلالة بعيدة من ساكنات «**مُدن الصّبايا السّاحرات**» لا نسب يجمع بين أجيالها المختلفة سوى صناعة النّسيج القديمة قدم الأساطير.

تتنزّل صناعة النّسيج في الميثيولوجيا الإغريقيّة في فضاء الأشغال العذريّة الّتي تحميها أثينا. وبمزاولته تغدو كلّ عذراء الخطيبة الافتراضيّة لكلّ من يطلبها. فنسج الزّربيّة تلو الأخرى على نحو لا يكاد ينقطع هو لغة مشفّرة تشي بأنّ هذا الفنّ القديم قد خرج عن معتاد العادة ليضطلع بأدوار أخرى تجد أصولها الخفيّة في «فنّ الهوى» [2]. فمهما يكن ما تنسجه العذارى، نمارق أو زرابي أو أكفان، يظلّ عملهنّ قرين استمرارهنّ في التّرقّب والتّرصّد وانتظار من سيأتي للزّواج بهنّ. فإن كان حلّ خيوط الزّربيّة ليلا بعد عقدها نهارا هي حيلة بينلوب للبقاء في موضع العذراء

(1) جميلة الماجري، ديوان النّساء، تونس، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، الطّبعة الأولى، 1997، ص21-25.
(2) أوڤيد، فنّ الهوى، ترجمه وقدّم له ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاّتيني، مجدي وهبه، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الطّبعة الثّالثة، 1992.

حتّى تطيل أمد انتظارها لزوجها أوليس فإنّ استئناف عمل النّسيج بعد الفراغ من كلّ زربيّة والشّروع في أخرى يوافق تماما سلطة المرأة الّتي تعطّل كلّ تبادل. فالزربيّة الأولى تهدى للوليّ للأب لتأكيد موته بله غيابه، فهي بمثابة كفن الأب. وهي بإهدائها له تتهيّأ للانفصال عنه في شكل قريب من طقس العبور: «**يُبدعن من ضوء العيون نسيجهنّ هديّة/ لوليّهنّ يَجِءْنَهُ متقرّباتٍ.../ هذه مولاي أولى مَكْرُمَاتِي... فلتباركني عسى/ ألقَاه ما بين الخطوط وبين محراب وحراب/ على ضوء القمر**». فبهذا الطّقس المتكرّر الّذي يعطّل نسق الحياة اليوميّة، يتجمّد الزّمن إلى حين في ضرب من «اللاّفعل» و«اللاّمكتمل»، فيخترقه حينئذ زمن آخر خارج التّاريخ يذكّر بالبدايات البعيدة الضّاربة في القدم، ويحملنا في الآن نفسه إلى أزمنة أسطوريّة في جزر تسكنها الحوريات النّاسجات كسيرسي Circé وكاليبسو Calypso، حيث لا شيء يتهدّد الكينونة سوى النّسيان، نسيان الذّات [1]. وإن كانت الأوديسا تذكر أسماء الأمكنة الّتي سكنت فيها تلك الحوريات، وهي جزر نائيات منطوية منغلقة على نفسها، قد غمرتها مياه البحر السّاحرة منفصلة بذلك عن مجرى التّاريخ، فإنّ أمكنة النّاسجات القيروانيات لا تختلف من حيث انغلاقها وانفصالها عن الفضاء الاجتماعي وحركة التّاريخ عن فضاء الحوريات. فهنّ ينسجن في محراب بل في متاهاته يفتحن أبوابها ومساربها ويغلقنها متى شئن «**يفتحن في/ أرض المتاهة للعبور مساربًا/ ولهنّ أن يَسْدُدْنَهَا**».

ولعلّ المشترك بين هذين الصنفين من النّاسجات يتجاوز ملامح الفضاء الّذي يشغلنه. فهنّ وإن كنّ ثابتات في المكان لا يبرحنه معربات بذلك عن غياب الرّجل الّذي ينتظرن قدومه، فإنّ نساء القيروان لا ينتظرن عائدا رحل ليعود بعد غيبة ويقاومن بالنّسيج نسيانه، وإنّما يترقّبن

(1) انظر،
Paola Ceccarelli, «Le tissage, la mémoire et la nymphe. Une récente lecture de l'Odyssée». In: Dialogues d'histoire ancienne, vol. 21, n°1, 1995. pp. 181-191.

زائرا ليأسرنه بفنون السّحر والغواية، فيذهلنه حتّى لا يشغله شاغل غير الهوى. حينها «**يجيء منخطفا إلى/ حوريّة المحراب مُسْتَلَبًا/ ويمدّ كفّيه إلى الأقمار يقطفها/ فتروغ في المعراج روحه هائما/ ويظنّ أنّ جيوبه ملأى/ بأضواء النّجوم وأنّه/ قد بات مستندا إلى ضوء القمر.**».

هذا الفنّ الّذي تزاوله نساء القيروان هو فنّ الهوى الّذي يتوسّل بالنّسيج وبإستراتيجيات الحيلة المختلفة. ولكن إن اتّخذ لغة الشّعر ليبين ويتكلّم فلأنّه فنّ مليء بالرّمز الّذي يشي بغرابة سلالة النّاسجات حين يستلذذن بتيه عشّاقهنّ وجنونهم. ولا يخفى أنّ هذا الفنّ مسجّل في بلاغة الأحاسيس والانفعالات أو الباتوس المتراوح بين الفتنة واللّذّة. وهذا يدعونا إلى التّساؤل: ما الّذي تنسجه حقّا نساء القيروان؟

## خيوط السّحر وخطوط الشّعر

«لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوتَ مَا أَخْطَأَ الفَتَى لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ بِاليَدِ»

**طرفة بن العبد**

لا تتكلّم النّساء القيروانيّات بلسان مبين، بل بأصابعهنّ. فلغتهنّ خارج المبادلات اللّسانيّة وخارج كلّ المواضعات اللّغويّة. وبهذا الخروج يتعطّل كلّ تبادل لينشأ من ذلك كلام آخر لم يُجعل للتّواصل والتّخاطب. ولذلك كانت لغة تلكم النّساء ومحاوراتهنّ تجري بالأصابع خارج مدار ما يُسمّى بالمتعة القضيبيّة jouissance phallique المشتركة بين الرّجل والمرأة. فهي لغة صامتة، وبذاك الصّمت تعرب النّسوة عن متعة أخرى. فلغة الأصابع الصّامتة هي سبيل تلك المتعة الأخرى، أو المتعة الأنثويّة Jouissance féminine، للكلام بلغة أخرى، لغة الغواية والفتنة خارج مدار الفصاحة والبيان والإنتاج [1]. ولمّا كانت لغة الأصابع

(1) العادل خضر، يحكى أنّ، مقالات في التّأويل القصصيّ، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، طبعة ثانية مزيدة منقّحة، ص89، حيث بيّنّا أنّ ظهور المتعة الأنثويّة لا يمكّننا من أن نعرف شيئا عن هذه المتعة، ولذلك لا يمكننا إلاّ

تتكلّم بالخيوط ولا تترجمها لغة الخطوط المكتوبة أضحت قراءتها غير ممكنة لغياب شفرة تفكّك ألغازها. فعندما تستحيل قراءة «النّقوش» و«التّعاريج» و«النّمنمات» و«التّواشيج» و«الوشي البربريّ» يضحي بيانها ضربا من الألغاز، والرّموز والأسرار، وتعاويذ عجيبة، ونفثا في العقد ورقى... وهي تسميات لأضداد البيان، قد اتّخذت ماهيتها وشكل عبارتها من الأشكال والألوان. ومن هذا المدار من البيان الأنثويّ، من هذا الموقع التّلفّظيّ كانت الشّاعرة تتكلّم وكانت عبارتها تتشكّل بلغة الأشكال حينا: «**ماذا يقول الشّكل حين اللّون يشكّله**»، وبلغة الألوان حينا آخر: «لا لون يُشبه لونهنّ/ إذا فتحن مواسم الألوان قبل فصولها»، ولكنّه على أيّة حال كلام يترجم «البيان الآخر» الّذي من شروط إمكانه أن يكون خارج كلّ حضور ذكريّ. فالمتعة الأخرى، أو متعة الأنثى، لا تتجلّى إلاّ في غياب الرّجل كلّما استعاد جسد المرأة لهجته الفريدة. وهذه اللّهجة «لا تجد مفرداتها في اللّغة والرّمز وإنّما في صور وأعراض وهيئات أقرب إلى التّعبير التّشكيليّ منها إلى اللّغة والكلام.»[1]. وعندما تتوسّل أصابع المرأة بالخيوط لا بالخطوط، فتضحي يدها نسّاجة لا كاتبة، تنقل فضاء البيان من الكتابة واللّسان إلى فضاء آخر، إلى هيروتوبيا أخرى، هو فضاء الزّربية، «هو فضاء المتعة الأنثويّة الّتي لا حقيقة عندها سوى الجسد. غير أنّ الجسد في فضاء اللّعب يحتاج أحيانا إلى الرّجل لاستكمال شروط اللّعب إذا كان طرفا أساسيّا في لعبة الشّوق والحبّ. ذلك أنّ الرّجل يكشف للمرأة أنّه لا يتشوّق إليها فحسب، وإنّما يكشف

---

أن نفترض وجودها من خلال الصّمت. فهو الدّليل الوحيد على هذه المتعة الأنثويّة. ولمّا كانت هذه المتعة تتجاوز المتعة القضيبيّة، أضحت مجرّد فكرة وإنتاج خياليّ، لأنّ اتّخاذها الصّمت دليلا على وجودها المفترض ينزّلها في مدار خارج اللّغة، فتصبح مستحيلة، ومن قبيل ما لا ينقال indicible، ومندرجة في سجلّ الاعتقاد.

(1) العادل خضر، م.ن، ص121.

لها أنّها بدورها في شوق إلى شوقه.» [1]. حينها تنقلب الزّربية بتعاريجها الغامضة «ترجمان أشواق» النّساء، نساء القيروان، وقد جعلن من خيوطها عقدا نفثن فيها من سحرهنّ ما نفثن، وصنعن من «التّعاريج» «التّعاويذَ العجيبةَ»، ومن «النّمنمات» و«تواشيج الرّقى» و«الوشي البربريّ» «متاهة تلو المتاهة»، هي في النّهاية «**أحبولة الرّوح الأسيرةِ والفتى المنسيُّ في/ مُدن الصّبايا السّاحرات/ يجيء منخطفا إلى/ حوريّة المحراب مُسْتَلَبًا/ ويمدّ كفّيه إلى الأقمار يقطفها/ فتروغ في المعراج روحه هائما/ ويظنّ أنّ جيوبه ملأى/ بأضواء النّجوم وأنّه/ قد بات مستندا إلى ضوء القمر.**».

وعندما يضحي فنّ النّسيج تحت سلطان الهوى وأحكامه، «**هذي التّعاريج التّعاويذ العجيبة قد أتت/ وكأنّها عُقد نُفثن وما أَثِمْنَ... فللهوى/ أحكامُه**»، وتستخدم المرأة كلّ الفنون الّتي تتقنها، ومنها السّحر باستعمال تقنية النّفث في العقد [2]، تضحي متعة الأنثى مفرطة

---

(1) العادل خضر، م.ن، ص123.

(2) فخر الدّين الرّازي، تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)، المجلّد32، ص194-195، الّذي أورد في سياق تفسيره لهذه الآية «**شَرِّ النَّفَّاثاتِ فِي الْعُقَدِ**» قولان: «الْأَوَّلُ: أَنَّ النَّفْثَ النَّفْخُ مَعَ رِيقٍ، هَكَذَا قَالَهُ صَاحِبُ «الْكَشَّافِ»، وَمِنْهُمْ مَنْ قَالَ: إِنَّهُ النَّفْخُ فَقَطْ، وَمِنْهُ قَوْلُهُ عَلَيْهِ السَّلَامُ: «إِنَّ جِبْرِيلَ نَفَثَ فِي رُوعِي». وَالْعُقَدُ جَمْعُ عُقْدَةٍ، وَالسَّبَبُ فِيهِ أَنَّ السَّاحِرَ إِذَا أَخَذَ فِي قِرَاءَةِ الرُّقْيَةِ أَخَذَ خَيْطًا، وَلَا يَزَالُ يَعْقِدُ عَلَيْهِ عَقْدًا بَعْدَ عَقْدٍ وَيَنْفُثُ فِي تِلْكَ الْعُقَدِ، وَإِنَّمَا أَنَّثَ النَّفَّاثَاتِ لِوُجُوهٍ أَحَدُهَا: أَنَّ هَذِهِ الصِّنَاعَةَ إِنَّمَا تُعْرَفُ بِالنِّسَاءِ لِأَنَّهُنَّ يَعْقِدْنَ وَيَنْفُثْنَ، وَذَلِكَ لِأَنَّ الْأَصْلَ الْأَعْظَمَ فِيهِ رَبْطُ الْقَلْبِ بِذَلِكَ الْأَمْرِ وَإِحْكَامُ الْهِمَّةِ وَالْوَهْمِ فِيهِ، وَذَلِكَ إِنَّمَا يَتَأَتَّى مِنَ النِّسَاءِ لِقِلَّةِ عِلْمِهِنَّ وَشِدَّةِ شَهْوَتِهِنَّ، [...] الْقَوْلُ الثَّانِي: وهو اختيار أبي مسلم: مِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ أَيِ النِّسَاءِ فِي الْعُقَدِ، أَيْ فِي عَزَائِمِ الرِّجَالِ وَآرَائِهِمْ وَهُوَ مُسْتَعَارٌ مِنْ عَقْدِ الْحِبَالِ، وَالنَّفْثُ وَهُوَ تَلْيِينُ الْعُقْدَةِ مِنَ الْحَبْلِ بِرِيقٍ يَقْذِفُهُ عَلَيْهِ لِيَصِيرَ حَلُّهُ سَهْلًا، فَمَعْنَى الْآيَةِ أَنَّ النِّسَاءَ لِأَجْلِ كَثْرَةِ حُبِّهِنَّ فِي قُلُوبِ الرِّجَالِ يَتَصَرَّفْنَ فِي الرِّجَالِ يُحَوِّلْنَهُمْ مِنْ رَأْيٍ إِلَى رَأْيٍ، وَمِنْ عَزِيمَةٍ إِلَى عَزِيمَةٍ، فَأَمَرَ اللَّهُ رَسُولَهُ بِالتَّعَوُّذِ مِنْ شَرِّهِنَّ.».

لا يحدّها قانون. ذلك أنّ «النّفث في العقد ضرب من السّحر يقع على أجسام الرّجال فيضحي خليطا من أعمال «النّساء» الأنثويّة «يَعْقِدْنَ وَيَنْفُثْنَ» قد التبس بأهوائهنّ العنيفة، المنفلتة من عقال العقل، المحكومة بمتعة الأنثى «لِقِلَّةِ عِلْمِهِنَّ وَشِدَّةِ شَهْوَتِهِنَّ»، ومن «أَجْلِ كَثْرَةِ حُبِّهِنَّ فِي قُلُوبِ الرِّجَالِ». فالنّفث على ما يبدو صنيع المتعة الأنثويّة المتحرّرة من المتعة القضيبيّة jouissqnce phallique على نحو مفرط محكوم بمبدأ اللّذّة. وقد تجلّى هاهنا في تجريد الرّجال من كلّ رأي، وجعلهم **خارج** العقل، بالسّحر، أي بتقنية سيّئة غير منتجة لا هدف لها سوى سلب إرادة الرّجال «يَتَصَرَّفْنَ فِي الرِّجَالِ يُحَوِّلْنَهُمْ مِنْ رَأْيٍ إِلَى رَأْيٍ، وَمِنْ عَزِيمَةٍ إِلَى عَزِيمَةٍ.» [1]. وعندما يلتبس سلطان الهوى بقوى السّحر وتقنياته الأنثويّة تلتبس هويّة المرأة بهويّة الرّجل. فعندما يكون السّحر حيلة المرأة لاستلاب الرّجل عزيمته وإرادته يضحي فنّ النّسج قريبا من علم الحيل، وقد كان قديما من اختصاص الرّجل. فالنّسج يناسب عمل الأنثى النّاعم، ولكنّه عندما يضحي وجها من وجوه «ذكاء الحيلة» فإنّه يلتحم بعمل الذّكر القويّ، وهو لا محالة الحرب. فاستخدام المرأة خيوط النّسيج باعتماد «ذكاء الحيلة» يقرّبها من صنف المحاربات حين يتعلّق الأمر بسلطانها على الرّجل، بل عندما هي عندما تشبّك بأصابعها السّداة واللّحمة صانعة بفنّها الزّرابي وغيرها من المنسوجات تكون بصنيعها ذاك قريبة من فنّ السّياسة الّذي ينزّل النّاس مواضعهم في النّسيج الاجتماعي [2].

---

(1) العادل خضر، يوتوبيات العبور 2، العابرون بالكلمات. كتابات في اليوتوبيا الأدبيّة، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى، 2023، ص35.

(2) انظر مقال،

Alain Christol, «La toile de Pénélope : ruse inutile ou épreuve qualifiante ?» ، ضمن كتاب، Myriam Carminati et Marie-Jeanne Verny (sous dirction), (2022) Figures de l’errance et du labyrinthe., Le mythe revisité, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p129-136.

ويثير اقتراب فنّ النّسج الأنثويّ من فنّي السّياسة والحرب الذّكريّ، بالاشتراك في اعتماد الحيلة وذكائها عند ممارسة هذا الفنّ أو ذاك، مسألة الفروق الجنسيّة [1]. فاستعارة النّسيج تتضمّن وجهين موافقين لطبيعة هذا الفنّ المزدوجة. فهو من ناحية يعرب عن طبيعته الأنثويّة وما يترتّب عليها من غلبة الهوى على حكمة العقل والتّبصّر، وهو من ناحية أخرى يظهر طابعه السّياسي والاجتماعيّ حين تنتقل هذه الاستعارة من موضع نسج الخيوط إلى موضع كتابة الخطوط. ففي الموضع الأوّل تزاول المرأة متعتها الأنثويّة بدهائها ومكرها عند استدراج من سقط في أحابيلها إلى مجالها، فيتغيّر حينئذ نوعها وتقترب من مدار الرّجل. أمّا في الموضع الثّاني فإنّ من يقع من العشّاق في أحابيلها يفقد رشده وينحلّ عقال عقله الّذي كان يشدّه إلى موضع الذّكر. وعندما يفقد العقل وينتقل إلى موضع الأنثى يتغيّر في الآن نفسه مصيره الّذي تسجّله القصيدة بخطوط الكتابة وترجمه كلمات النّسوة المتهجّدات «**فلتباركني عسى/ ألقاه ما بين الخطوط وبين محراب وحراب/ على ضوء القمر/ إنّا سنوقد كلّ أقمار المحاريب احتفاء لو أتى/ وسنُسْرج الأفراس قبل الفجر،/ نقضي اللّيل/ في قُدْس الصّلاة طهارة وتهجّدا/ حتّى إذا ما حلّ في/ أحبولة الرّوح الحبيسة هائما/ بتنا جميعا في محاريب القمر**».

لا تغوي النّسوة «الفتى المنسيُّ» بزينتهنّ وفتنتهنّ، بل هنّ يترقّبن قدومه إلى أرض الأنوثة. فإن أتى سيأتي «منخطفا إلى/ حوريّة المحراب مُسْتَلَبًا»، بل «حتّى إذا ما حلّ في/ أحبولة الرّوح الحبيسة هائما/ بتنا جميعا في محاريب القمر». إنّ صفات الفتى القادم أو الزّائر هي صفات من لا يملك أمره. فهو «المنخطف» و«المستلب» و«الهائم»، وهي صفات الإنسان «المُسْتَبَاه» أو الذّكر الّذي فارق أرضه، وتحوّل بمجرّد الذّهاب

(1) انظر الشّذرة «الغياب»، «Abscence»، ضمن كتاب، Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Tunis, Cérès, coll CRITICA, (1996) p23-24.

موضع الأنثى في «**محاريب القمر**» إلى ذكر «مُسْتَبَاهٍ». وليس «المُسْتَبَاه» سوى ذاك «**الّذي يخرج من أَرض إِلى أُخرى.**» (لسان العرب)، «ففي ذلك الخروج تنقّل وانتقال من موضع إلى موضع، وفي الانتقال تحوّل يجعل الذّكر يفقد كينونته، أي المكان الّذي كان فيه متمكّنا.». فالفتنة الأنثويّة لا تشتغل بتجريد الفتى المنسيّ من خصاله الذّكريّة، وإنّما بانتزاع الذّكر من مكانه، أي بفتنته واستجلابه إلى موضع الأنثى. وعندما يحلّ الفتى المنسيّ «المنخطف» «المستلب» «الهائم» «المُسْتَبَاه» في موضع الأنثى لا يتأنّث ولا يكتسب صفات الأنثى، وإنّما يغدو عاشقا [1]، «**يظنّ أنّ جيوبه ملأى/ بأضواء النّجوم وأنّه/ قد بات مستندا إلى ضوء القمر**».

(1) انظر، Roland Barthes, (2007) *Le Discours amoureux*., Séminaire à l'école pratique des hautes études, suivi de *Fragments d'un discours amoureux*, inédits, Paris, Les éditions du Seuil, coll Traces écrites, p419، حيث بيّن أنّ الرّجل لا يتأنّث لأنّ فيه مثليّة جنسيّة، بل لأنّه عاشق: «un homme n'est pas féminisé parce qu'il y a en lui de l'homosexualité, mais parce qu'il est amoureux.».

## الفهرس


جميلة الماجري : الشاعرة التي نطقت بأصوات النّساء ..... 3
**محمد الحي**

القصيدة الجديدة في تجربة جميلة الماجري: الجمالي/
المرجعي الغنائي/ الصوفي..... 5
**منصف الوهايبي**

الشاعرة جميلة الماجري : حفيدة أروى القيروانية .....21
**آمال مختار**

تمثّلات الذّات الأنثويّة في نماذج من الشعر التونسيّ المعاصر.....25
**أحمد الجوة**

جدلية الإبداع والنقد : قراءة في «ديوان النساء» لجميلة الماجري. 43
**الدكتورة فوزية الصفّار الزّاوق**

شموخ القيروان الأصِيلــة .....59
**عبد الرحمان الكبلوطي**

تَعاشُق الفنون في شِعْر جميلة الماجري .....67
**د. حاتم الفطناسي**

المرأة وأنوثة العالم قراءة جندرية «ديوان النّساء»
لجميلة الماجري نموذجا ..... 79
**د. محمود غانمي**

«هيتيروتوبيات» أو الأمكنة الأخرى في أشعار جميلة الماجري
قراءة في نقوش زربيّة قيروانيّة ..... 107
**العادل خضر**