تيمة الثورة في الشعر العربي النسوي
المخلد للثورة الجزائرية

أ.د.عز الدين جلاوجي
جامعة برج بو عريريج :الجزائر
djelaoudji@yahoo.fr

الملخص:
إن تكرار تيمة بعينها هو دليل هوس يرغب في أن يفصح عن أمر ما، وهو ما سعت هذه البحث إلى تتبعه في القصائد التي كتبتها شاعرات عربيات التفتن بنبضهن الشعري إلى الثورة الجزائرية، مع التركيز على نصوص نازك الملائكة، وإذا كانت تيمة الثورة هي ما افترض تجليه بقوة في هذه النصوص، فإن البحث قد نحت في هذا التجلي للكشف عن أشكال حضوره وأسباب ذلك، محاولا إحداث موازنة سريعة مع تجلي ذلك لدى الشعراء.
الكلمات المفتاحية: تيمة، الثورة الجزائرية، الشعر النسوي، شاعرات عربيات

Abstract

The repetition of a particular theme is a mania wishing to reveal something. That what the article sought to follow in the poems written by Arabic poets focusing their poetic pulse to the Algerian Revolution, with a concentration on Nazek Al Malaika texts. If the theme of revolution is what I strongly suggest in these texts, the article has been sculpted in this manifestation so as to show the forms of his presence and the causes behind this, trying to making a quick balance which was revealed with poets

The key words:

The theme, revolution, independence revolution, Algeria, Arabic poets

مقدمة:
لاشك في أنّ الصراع الدموي الدائر على مدى عقود من الزمن بين الشعب الجزائري مدافعا عن أرضه وكرامته وانتمائه، وبين فرنسا المغتصبة للأرض الساعية بكل الوسائل الحقيرة لمحو الهوية والخصوصية، ولم يكن هم الجزائريين فحسب، بل كان هم الأشقاء العرب من دون استثناء، وقد تجلى ذلك في كتاباتهم الفكرية والإعلامية والإبداعية شعرا ونثرا، واللافت أن هناك أصواتا

تبحث عن تعاطف معنا من خارج الانتماء والهوية وحتى من داخل المستدمرين عسكريين ومعمرين ليثبتوا لهؤلاء جزائريتهم ولو لمجرد أنهم ولدوا على هذه الأرض، محاولين في الآن ذاته طمس أو تشويه مواقف ناصعة ومشرفة للأشقاء العرب، وقد سجل التاريخ في صفحات نورانية لهذا التلاحم العربي الذي كان وسيظل جسدا واحدا إذا اشتكى منه عضو تداعى له كل الجسد بالسهر والحمى.

ولعل المتلقي يكون في غنى عن التذكير بعشرات الشعراء العرب الذين خلدوا ثورة التحرير المباركة ونبض حرفهم مع أحلامها وآلامها، ويكفى أن نذكر من الفحول: السياب والبياتي ونزار ودرويش والفيتوري والعيسى وغيرهم، غير أن الأصوات الشعرية النسوية هي مما ظل نسيا منسيا لأسباب كثيرة، منها ما يرتبط أساسا بواقع الإبداع النسوي ذاته، ومنها ما يرتبط بالحياة عامة، فكيف تلقى الصوت الشعري النسوي ثورة التحرير الجزائرية، وكيف تجلت تيمة الثورة داخل هذه المدونة؟

موسوعة الثورة التحريرية في الشعر العربي :

في خمسة أجزاء بعنوان "موسوعة الثورة الجزائرية في الشعر العربي"[١] من غير الشعر الجزائري طبعا، يورد مؤلفاها نوار الحوار وحسن شمص أكثر من ثلاث مئة وثلاث عشر شاعرا عربيّا، كلهم حضرت الثورة الجزائرية في أشعارهم بشكل أو آخر، وتراوحت قصائدهم بين نص واحد لمعظم الشعراء، وتعددت عند بعضهم فبلغت عند حميد الفؤادي من العراق تسعة نصوص ، وعند عبد الله عبد الوهاب من السعودية عشرون نصّا، وعند كاظم محمد حسين من العراق ثمانية عشر نصا ١٨، ويقينا لم تغط هذه الموسوعة كل النتاج الشعري العربي من حيث الأسماء أو من حيث النصوص، ويمكن أن نستدل على ذلك بإسناد نص واحد لسليمان العيسى وهو الذي قدم ديوانا كاملا عن الثورة الجزائرية بعنوان "صلاة لأرض الثورة"، ومن بين هؤلاء تورد الموسوعة ثماني عشرة شاعرة تتوزعن على دول عربية مختلفة منها: مصر ولبنان والعراق والسعودية والبحرين والسودان وسوريا... وغيرها، بتسعة وعشرين نصا شعريا، عملت هذه الورقة على تتبع حضور تيمة الثورة في النصوص الشعرية العربية النسوية على افتراض أنها التيمة التي يجب أن تمنح السيطرة مادام الموضوع العام للقصائد هو ثورة التحرير المباركة، مع أخذ أنموذج واحد ارتأينا أن يكون "لنازك الملائكة" كونها تتربع على عرش الشعر بين كل الأصوات الشعرية النسوية السابقة، وقد حضرت في هذه الموسوعة بنصين اثنين هما: نحن وجميلة، والراقصة المذبوحة، على الرغم من أن الأكثر حضورا من حيث عدد النصوص هي "حياة النهر" من العراق بستة نصوص، ثم تليها "ثريا قابل" من السعودية بأربعة نصوص، غير أننا سنتوسع عند قراءة عتبة العنوان على كل النصوص.

أ-الكلمة/ الموضوع:

الكلمة الموضوع هي النقطة البؤرة، إنها على حد تعبير يوسف وغليسي الموضوع المهيمن، أو مركز الثقل الموضوعاتي[٢]، وعلى حد تعبير عبد الكريم حسن الموضوع الرئيسي، الذي عرفه بقوله "والموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلة اللغوية الأخرى"[٣]، ولاشك في أن "التكرار أينما كان دليلا على الهوس"[٤]

على حد تعبير جون بير ريشار، أو العودوية كما اصطلح عليه الناقد الفرنسي رونالد بارث في قوله "إن الموضوع يتصف بالعودوية، وهذا يعني أنه يتكرر على امتداد العمل الأدبي"[٥]، إن تردد مفردات مجموعة لغوية بكثرة يدل حتما على أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى[٦].

ويمكن تمثيل هذه الكلمات المتداولة بقوة بالدوائر المنداحة على صفحة الماء، ما إن ترتطم الكلمة الأم، حتى تلحق بها عشرات الكلمات الأخرى، رد فعل قوي لها، والتي عادة ما تكون أقل إضاءة منها كلما كانت أبعد، حتى ولو كانت أكثر عددا، وحتى لو كانت أكبر حجما أيضا.

ويمكن التمثيل للفظة العنف بالشجرة التالية، وقد استعرناها من عبد الكريم حسن، بعد أن أضفنا لها الجذير بداية، والفنن نهاية، مع أننا على يقين أنها تمتد إلى أبعد من ذلك بكثير، فللجذيرات جذيرات أرفع، وللأفنان أفنان أنضر:

كما يمكن التمثيل لذلك بالشجرة العائلية من أجل اكتشاف الكلمة/ الموضوع على حد تعبير يوسف وغليسي[٧]، ومعنى الموضوع هو انتماء مجموعة مفردات إلى عائلة لغوية واحدة على حد قول عبد الكريم حسن[٨] في قرابة علنية وسرية، لاشك في أن العلاقة بين كلمة ثورة من جهة وكلمات قتل ودم وضحية ومقبرة واستعمار وتشرد ونهب وجندي وسيف وسلطان من جهة أخرى هي من العلاقات العلنية الواضحة التي يستلزم بعضها البعض بمجرد حضور لفظة منها في الذهن، غير أن كلمات كثيرة قد ترتبط بكلمة الثورة ارتباطا سريا.

والقرابات كثيرة جدا منها ما ذكره عبد الكريم حسن، الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية[٩]، إضافة إلى الضمائر التي أشار إليها يوسف وغليسي وأهملها عبد الكريم حسن[١٠]، ولعلها أن تكون أكثر حضورا وتواترا من الألفاظ نفسها، من دون أن نغفل الألفاظ المبهمة، كأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وغيرها.

ولا يمكن أن نكتفي بمخطط الدوائر المنداحة التي أشرنا إليها سالفا، بل يمكن أيضا أن نعمد لشجرة الموضوع التي أشار إليها يوسف وغليسي[١١]، هذه الشجرة التي يمكن تقسيمها إلى جذع وجذور وجذيرات وفروع وأفنان وما شئت من التفصيلات، ولا شك في أن الثورة وكل ما دل عليها كالجهاد والحرب هي الجذع القوي للموضوعة، كما لا شك في أن وسائل الثورة كالرصاص والقنابل والسيف والخنجر والعصا والسم، وحتى مظاهر الثورة في الطبيعة كالرعود والأمطار والذئاب والأسود والصحراء والظلام، كلها أيضا يمكن أن تكون جذورا أو جذيرات تسبب الثورة وتغذيها وتدفع إليها، ويمكن أن تكون نتائج الثورة أغصانا وأفنانا وحتى ثمارا

طلعها كأنه رؤوس الشياطين أو رؤوس الملائكة، ومن ذلك الموت والقتل والانهزام والنفي، الخيانة والتحرر والحرية والاستقلال، ومعنى ذلك فإني أسعى إلى اعتماد الإحصاء في الدراسة الموضوعاتية والتي هي على حد قول عبد الكريم حسن "ليست قراءة تأويلية بحتة ولا تفسيرية خالصة، ولكنها وصف شامل، يمكن تسميته بالجرد والتنضيد"[١٢]، سأقوم باستجلاء ذلك على مستوى العنوان فالمتن.

العتبة وتيمة الثورة:

إذا كان للمتن مركزيته التي استطاعت عبر قرون من الزمن فرض وجودها في النص الأدبي خصوصا، وفي عالم الثقافة والمعرفة عموما، فإن العنوان لم يكن أبدا بمعزل عن ذلك، لدرجة أن كتبا اشتهرت بعناوينها التي استطاعت أن تغطي على حقيقة مؤلفيها، إن كثيرا منا يعرف ألف ليلة وليلة مثلا، وكليلة ودمنة، والكشاف، دون أن يستطيع ذكر مؤلفيها، وذلك لما بلغته هذه الكتب من الشهرة والرواج.

غير أن الحركة المعرفية والفنية والأدبية في العصر الحديث، كان من أهم خصائصها أنها منجزات معنونة، أي موسومة، لها اسم محدد توسم به في إطار تنوع وتعدد الأسماء والعناوين[١٣]، بل وصار العنوان علما قائما بذاته، وهو ما أصبح يعرف الآن بعلم العنونة "Titrologie".

ولم يتوقف الأمر عند الاهتمام بالعنوان فحسب، بل تجاوزه إلى كل هوامش النص المركزي، على اعتباره نصا موازيا، أو كما سماها جيرار جينات العتبات والتي هي، ملحقات نصية نطؤها قبل أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب، و"يمكن تشبيه العمل الأدبي بالثمرة، لبها هو النص المركزي، وما يغلفها فيعطيها رائحة ولونا وشكلا ويمهد لولوجها هو عتباتها التي تشكل معها كينونتها وحقيقتها"[١٤].

وأهم العتبات العنوان الذي هو "مفتاح سحري لولوج النص"[١٥]، إنه أول ما يصادف المتلقي في أية عملية قرائية، وأول ما يداهم بصيرته، يتلقاه بوصفه "بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء خاص بها"[١٦]، لا يستأذن في الوصول إلى المتلقي، وإنما "يمسك بتلابيبه رغما عنه ليجره إلى عمق النص"[١٧]، بوصفه "علامة دالة على النص"[١٨]، و"عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤَلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن عدّه ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية"[١٩]، ومعلنا عن طبيعته، ومحددا للقصد الذي انبثق عنه، إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص[٢٠]،فهو موجه ومحفز قوي لفعل القراءة الواعية المتفحصة، التي تنطلق من خلفية معرفية تبعد الفهم الساذج، و"تحاول أن تفسر عبارة العنوان تفسيرًا إيحائيًا، بعيدا كل البعد عن المعنى الذي ينتجه التركيب اللفظي"[٢١]، وهو ما يقتضي الحذر من الناقد الذي يجب أن يتسلح بأدوات معرفية متطورة وبحس نقدي كبير، إنه كالجندي الذي يخطو في أرض ملغومة، "يقتضي قدرات عالية ومهارات فائقة لفك الترميز والشفرات، مما يستوجب اللجوء إلى علوم التأويل"[٢٢]، واضعا في الحسبان دوما أن العنوان زئبقي مخاتل مخادع، يتماهى ويتهرب، وهو في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا[٢٣]، بل يسعى كما يقول الناقد الإيطالي إيكو "أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها"[٢٤]، وعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب، تكون قيمته كما يقول ليسينغ[٢٥].

تضمنت العناوين التسع والعشرون سبعا وخمسين كلمة لم ترد فيها لفظة الثورة إلا مرة

واحدة، في قصيدة "ثورة الجزائر"[٢٦] للشاعرة اللبنانية زهرة الحر، وتختار الشاعرة السعودية ثريا قابل لفظة أخرى بديلة عن الثورة هي لفظة الجهاد في عنوان قصيدتها "وشاء الجهاد"[٢٧]، وبحثا على الجذور والفروع لهذه التيمة "الثورة" لن نعثر في ذات العناوين إلا على ثماني كلمات تقع في دوائر مختلفة بعيدا أو قريبا من مركز الثقل، ولكنها تتركز كلها في منطقة الفروع من الشجرة الموضوعاتية، وهي على التوالي: الدماء، مجاهدة، البطل، البطولة، الحرية، جيش، تحرير، مذبوحة"، مما يجعل حضور موضوعة الثورة بكل تفرعاتها ضعيفا في عناوين النصوص، لحساب لفظة أخرى هي الجزائر التي تكررت أربع عشرة مرة، مما يجعل العناوين أكثر مباشرة، ولعل مرد ذلك في تقديرنا على الأقل إلى سطوة الأنوثة على هذه النصوص، مما يؤكد أن النص الأنثوي هو نص مختلف لأنه يحمل جينات الأنثى وجنسيتها، ولذلك نلاحظ أن كثيرا من العناوين ظهر فيها التأنيث ظهورا صارخا "نداء الأم، قررن المصير، إلى جميلة، بنت الجزائر، جميلة، جزائرية في جيش التحرير، جميلة، نحن وجميلة، الراقصة المذبوحة"، مما يجعل هم الشاعرة العربية متجها أكثر إلى الأنثى في حرب التحرير أكثر من اتجاهه إلى الشعب كله، ومادام الأمر كذلك فأنى للعنف وألفاظه أن تتجلى وتظهر، وأنى للشوك أن يبرعم من رحم الورود؟ ، فالعنوان على حد تعبير شعيب حليفي "مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، تعكس الأفكار والخلجات المختلفة"[٢٨].

بل وحتى حين تبالغ الأنوثة في إظهار العنف فإنما هي تربطه بأنوثتها ونعومتها، فإذا بالثورة هي مجرد "نداء أم"[٢٩]، وما الدماء إلا جواهر لامعة "لآلئ الدماء"[٣٠]، وما الجهاد إلا توشية وزخرفة "وشاء الجهاد"[٣١]، وما الحرية إلا أغنية "ثلاث أغنيات للحرية"[٣٢] و"أغنية الجزائر"[٣٣]، وما اهتزازات الذبح إلا رقص في "الراقصة المذبوحة"[٣٤]، إن اللآلئ والوشاء وأغنيات، وأغنية، والرقص لا يمكن إلا أن تكون لصيقة بالأنوثة ونعومتها، بعيدة كل البعد عن الثورة وما يلزمها من عنف مادي ومعنوي يتجلى في الألفاظ وينعكس فيها، مذ خلق الله الشعر الذي كان العرب قديما يربطونه بالفحولة والقوة، حتى قال شاعرهم: "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها"، وليس الصياح هنا إلا شكلا من أشكال القوة والفحولة والرجولة، ولنا أن نتصفح شعر الفحول المرتبط بالحرب فلا نجده إلا متقطرا دما وألما، لقد قال عمرو بن كلثوم

نُطَـاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّـا ... وَنَحْمِـلُ عَنْهُـمُ مَا حَـــــــــمَّلُوْنَـا
بِسُمْـرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّـيِّ لُـــــدْنٍ ... وَنَضْرِبُ بِالسِّيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَـا
كَأَنَّ جَمَـاجِمَ الأَبْطَـــــالِ فِيْهَـا ... ذَوَابِـلَ أَوْ بِبِيْـــــــــضٍ يَخْتَلِيْنَـا
نَشُـقُّ بِهَا رُؤُوْسَ القـــوْمِ شَقًّـا ... وُسُـوْقٌ بِالأَمَـــــــاعِزِ يَرْتَمِيْنَـا

وقال عنترة

وَمُدَّجِـجٍ كَرِهَ الكُـــــــمَاةُ نِزَالَـهُ ... لا مُمْعِنٍ هَرَبَاً وَلاَ مُسْتَسْلِـــمِ
جَادَتْ لَـهُ كَفِّي بِعَاجِـــلِ طَعْنَـةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَـوَّمِ
بِرَحِيبَةِ الفَرْغَيْنِ يَهْدِي جَرْسُهَـا ... باللَّيْلِ مُعْتَسَّ الذِّئَـابِ الضُّـرَّمِ
فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيَابَـهُ ... لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَـرَّمِ
فَتَرَكْتُـهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَـــــهُ ... يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنَانِـهِ وَالمِعْصَـمِ

ويقول سليمان العيسى:

ردي علقم الموت لا تجزعي ولا ترهبي جمرة المصرع
فما سعرت جمرات الكفـــــاح لغير خليـــــــــــق بها اروع
دعي شفرات سيوف الطغـــــا ة تطبق منك على المقطع
فسارية العلم المستقـــــــــــــــل بغير يد المـــــــوت لم ترفع
فانك والموت دون الحيـــاض صنوان للشـــــــرف الارفع

إلى شاعر الثورة مفدي زكريا.

صلواتُه شعرَ الخلود .. فلعلـــــعا! سمع الذبيـــــــحَ (ببربروس) فأيقظتْ
في مذبح الشهدا .. فقـــام مُسَمَّعا! و رآه كبَّر للصـــــــــــــــلاة مُهَلَّـــــــلاً
تركتْ حصونَ ذوي المطامع بلقعا ورأى القنابلَ كالصواعق.. إن هوتْ
سلكتْ بثورتها السبيـــــــــــل الأنفعا ورأى الجزائرَ بعد طـــــــــــول عنائها
رغمَ البلاء.. عن البِلـــــــى مُتمنِّعا! وطنٌ يعزّ على البقاء.. وما انقضى
متشامخاً.. مهما النَّكـــــــــالُ تنوّعا لم يرضَ يوماً بالوثاق، ولم يـــــــزلْ
سخرتْ بمن مسخ الحقائقَ وادّعى هذي الجبالُ الشاهقات، شواهـــــــدٌ
واستفتِ (شليا) لحظةً.. (وشلعلعا) سلْ (جرجرا..) تُنبئكَ عن غضباتها
ما انفكّ للجند (المعطَّر) مصـــرعا واخشعْ (بوارَشنيسَ) إن تـــــــــرابَها

ولعل الأمر يكون أوكد حين نعود لشعر الخنساء وهي ترثي أخوتها، فلا نراها وهي تستل نصوصها من بين فرث الحروب ودموع المآسي إلا بكاءة نائحة، ولا عجب فقد تغلبت عليها عاطفة الأنوثة ورقتها، فإذا القصائد كلها ضعف وألم بكاء ونواح.

إن ظهور الكلمة التيمة في العتبة يعطيها وقعا أشد وتأثيرا أقوى، ويمنحها السيادة والسيطرة والأولوية، ويمكن أن نسميها الكلمة العمدة على قياس العمدة لدى النحاة، إن "الكلمة/ العنوان... لها محمول استثنائي"[٣٥]، وإضافة للوظيفة التعيينية والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإغرائية أيضا[٣٦]، وهي الوظائف الأربع التي حددها جيرار جينيت للعنوان، وهي وظائف لا يمكن أن تحضر كلية في عنوان واحد، أو على الأقل تظهر القيمة المهيمنة في العنوان كما سماها رومان جاكبسون.

ومن هنا يمكن أن نجزم أن شيوع الكلمة المفتاح في المتعاليات النصية جميعا يمنحها شرعية أكبر، على اعتبار أن "الكلمات/ المواضيع "Mots-Thèmes" في تقدير بيار غيرو (P.Guiraud) هي الكلمات الأكثر تواترا في نص ما"[٣٧].

المتن وتيمة الثورة:

وكما أشرنا سابقا سنقتصر على نصين لنازك الملائكة، إذ إنّ مساحة البحث لن تسمح لنا بالتوسع أكثر إلى عوالم كل النصوص، وسنقف في ذلك على ثلاث محطات تبيّنت لنا من خلال مساءلة النصين.

١-تيمة الثورة والألم:

ضمت الموسوعة كما أشرنا نصين شعريين لنازك الملائكة، الأول بعنوان "نحن وجميلة" ورد على البحر المتقارب، والثاني بعنوان "الراقصة المذبوحة" ورد على بحر الرمل، ويمكن إحصاء الكلمات التالية التي لها علاقة بالثورة:

القصيدة الأولى: أتبكين، أتبكي، الدموع، جراحك، جرحنا، خدّش، القيود، تحرقت، عطشى، الليالي، الدماء، اللهيب، سمّروها، صليب، البطولة، أكلته، القيود، جرحها، الجراح، جراح، السكاكين، جراح، الغلاظ، جراح، نيوب.

القصيدة الثانية: مذبوحة، الجرح، الموتى، أدموع، صرخة، الجرح، انفجار، الجرح، القيد، المهين، ثورة، لا تبغضي، السوط، الضحايا، أحزان، رزايا، قتيل، قتيلان، جرحى، جرحك، المحروق، بؤسا، حزنا، صرخة، جحود، قتلاك، صرعى، دفن، مات، صرخة، حزن، انتفاضات، دماء، انفجارات، ضحايا، جرحك، الجرح، الحزن، المميت، الأرقاء، احتجاجات، المدية، الحمراء، اسقطي، تذبحني، ذبح، تطعني، تثوري، جنون، الأسرى، العبيد، الجرح، القاتل، الجاني، طعنا، مذبوحة، الجرح، الموتى، الضحايا.

وتغيب لفظة الثورة من القصيدة الأولى تماما، كما تغيب كل الألفاظ التي ترادفها، وتظهر في القصيدة الثانية مرة واحدة صريحة "ثورة"، وتظهر ثانية في صيغة فعل مضارع "تثوري"، كما يظهر من مرادفاتها لفظة انتفاضة مرتين بصيغة الجمع، غير أن أملنا يخيب حين تورد الشاعرة لفظة الثورة مقترنة باستفهام "ثورة؟ كأنما السؤال مقترن بالاستنكار، لتصير الثورة بمعنى السلم، كأن الشاعرة أرادت أن تقول لجميلة سالمي، فقالت لها: أثورة؟ إنه سؤال الاستنكار والرفض للثورة، ودعوة ملحة للسلم، وهو ما يؤكده سياق البيت.

ثورة؟ لا تبغضي السوط الملحا أي معنى لاختلاجات الضحايا؟[٣٨]

وهو ما تؤكده أيضا حيت تورد اللفظة فعلا، معتبرة ذلك ضربا من الجنون:

وجنون يا ضحايا أن تثوري وجنون غضبة الأسرى العبيد[٣٩]

ولا يختلف الأمر مع لفظة الانتفاضة التي تكبلها أيضا باستفهام استنكاري في الحالتين معا، فهي لا ترى معنى لانتفاضة السجين:

أي معنى لانتفاضات السجين؟[٤٠]

بل ولا معنى للانتفاضة في عمومها المطلق

انتفاضات؟ وفي الشعب بقايا من عروق لم تسل نبع دماء؟[٤١]

وتضرب الشاعرة صفحا عن الجذور والجذيرات في الشجرة الموضوعاتية لتترتب كل ما عدا الجذع "ثورة، انتفاضة" في الأغصان والأفنان، من مثل: بكاء، دموع، جراح، قيود، دماء، غلاظ، نيوب، مذبوحة، موت، صرخة، انفجار، قيد، سوط، ضحايا، أحزان، رزايا، قتيل، محروق، بؤس، حزن، دفن، انفجارات، مدية، أسرى، .... كأنما هي لا ترغب في البحث عن الأسباب والدوافع، فهي لا تذكر استعمارا ولا ظلما ولا تجويعا، وتندفع مباشرة للبحث عن نتائج الثورة وما يترتب عنها من مآس.

ويحتل الصدارة في كل هذه الألفاظ لفظة الجرح، وما في معناها بـــخمس وثلاثين مرة، جراحك، جرحنا، خدّش، تحرقت، الدماء، سمّروها، صليب، القيود، جرحها، الجراح، جراح،

السكاكين، جراح، جراح، نيوب، مذبوحة، الجرح، الجرح، الجرح، جرحى، جرحك، المحروق، دماء، جرحك، الجرح، المدية، الحمراء، تذبحني، ذبح، تطعني، الجرح، القاتل، طعنا، مذبوحة، الجرح.

وكل ذلك يغرق النص في جو ما الألم العميق، فلا يحس الملتقي إزاءها إلا بفضاعة ما يقع للشعب الجزائري من الاستدمار الفرنسي.

٢-تيمة الثورة والفرح:

غير أن هذا الجرح الذي يحيل على الألم والدم والطعن والسيوف والخناجر والسكاكين والحروق يأخذ عند الشاعرة منحى آخر مختلفا كل الاختلاف، وقد أسبغت عليه من حبها وتسامحها وإنسانيتها وأنوثتها داعية إلى الارتقاء على الآلام والأحزان والأحقاد، ولذا تدعو بطلة قصيدتها جميلة إلى أن تتحدى العنف بالسلم والشر بالخير والآلام بالتسامي، تدعوها أن ترقص فلا يكون الجرح إلا ثغرا مبتسما

أرقصي مذبوحة القلب وغني واضحكي فالجرح رقص وابتسام[٤٢]

تدعوها أن تصير الصرخة المتألمة صرخة ابتسام

واعصري من صرخة الجرح ابتساما[٤٣]

تدعوها أن ترقص فليس جرحا إلا ثريا من بين ملايين الجراح

لم يكن جرحك بدعا في الجروح فارقصي في سكرة الحزن المميت[٤٤]

تدعوها أن تقبس من الجرح أغانيها الخالدة "إقبسي من جرحك المحروق لحنا"[٤٥]، أن تضحك للسكين وهو يوغل عميقا في الجسد "إضحكي للمدية الحمراء حبا"[٤٦]

ولا يصير الجرح إلا ملهما عبقريا للشعراء كي يكتبوا خوالدهم، جرح يرقص، جرح يغني، جرح يلهم الأشعار والرقص والغناء والمعاني العميقة.

أمن جرحها الثر نطعم أشعارنا بالمعاني؟

أهذا مكان الأغاني؟ إذن فاخجلي يا أغاني

وذوبي أمام الجراح النبيلة[٤٧]

وتصير القصيدة الثورية كلها بستانا للفرح والرقص والأغاني، لدرجة أن تيمات العنف والألم والحزن والدماء والدموع كلها جميعا، تغرق في تيمات مختلفة تماما من مثل: جميلة، ترخين، اللحون، الأغنيات، جميلة، اللحون، الغناء، نشدو، نغني، جميلة، غراما، بسمتها، عشقنا، هوانا، الجمال، همنا، الأغاني، أغاني، ابتسام، جميلة "في القصيدة الأولى".

ومثل: ارقصي، غني، اضحكي، رقص، ابتسام، ارقصي، غني، اطمئني، ابتساما، لحنا، رنميه، الأبرياء، ارقصي، اضحكي، حبا، ارقصي، رقصة، سعيد، ابسمي، غبطة، ابسمي، ارقصي، غني، اضحكي، رقص، ابتسام، ارقص، غني، اطمئني " في القصيدة الثانية".

وبقدر ما يمكن أن نفهم أن الشاعرة تدعو إلى محاربة الألم والحزن بما يناقضه، وبما يسمو بصاحبه كي يتمكن من تحديه والسيطرة عليه، بقدر ما يمكن أن نقول إن أنوثة الشاعرة قد طغت على القصيدة فتمردت بها على جو القصيدة العام الذي يتطلب ألفاظا قوية عنيفة.

٣-تيمة الثورة والجسد:

للجسد العلاقة الوطيدة مع الثورة، فهو الذي يُقدم قربانا على مذبح الحرية، وهو الذي يُستهدف لقتل هذه الحرية أيضا، بل إنه مدار الحياة كلها، وإذا كانت العادة تقتضي الحديث عن الأرض في نصوص تكون الثورة تيمتها الأساس، فإن الشاعرة لم تلتفت إلا إلى الجسد، وإلى جسد الأنثى بالذات، فهو: "خزان للدلالات يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه"[٤٨]، ويمكن أن نرصد ما يلي من أعضاء الجسد داخل النصين، إما بشكل مباشر أو بالإشارة إلى إحدى وظائفها والجدول التالي يضبط ذلك:

العضو	شكل حضوره في النص
الشعر	شعرك، جديلة.
الكف	كفك.
العين	دمعك، أتبكين، أتبكي، الدموع، الدمع/ دموع.
الفم	اللحون، الأغنيات، عطشى، الشفاه، اللحون، الغناء، نشدو، أرشفوها، سقوها، نغني، صحنا، بسمتها، نطعم، أشعارنا، الأغاني، أغاني، ابتسام/ غني، اضحكي، ابتسام، اسكتي، صرخة، ابتساما، لحنا، رنميه، الشفاه، الظامئة، نشيد، صرخة، صرخة، اضحكي، ابسمي، اسكتي، ابسمي، ابتسام، غني.
الجسد كله	جراحك، حرّحنا، جرحها، الجراح، جراح، جراح، جراح، جرح، جرح/ ارقصي، مذبوحة، الجرح، رقص، ارقصي، الجرح، قتيل، قتيلان، جرحى، جرحك، المحروق، قتلاك، صرعى، صرعى، مات، ضحايا، جرحك، الجروح، ارقصي، مميت، اسقطي، تذبحي، ذبح، تطعني، ضحايا، ارقصي، رقصة، الجرح، طعنا، ارقصي، مذبوحة، الجرح، رقص، الموتى، الضحايا، يناموا، ارقص.
الأذن	أسماعنا.
اليد/ الرجل	القيود، القيود، القيد.
أسنان	نيوب.
القلب	القلب، عروق، قلبا.

يتكرر ذكر الجسد في النصين الشعريين بشكل لافت للانتباه بلغ ١٠٠ مئة مرة، يأتي على ذكر ذلك صراحة أحيانا، ويأتي أحايين كثيرة بما يرتبط به كوظيفته مثلا، وتركز الشاعرة أحيانا على عضو منه كالقلب والكف والشعر، غير أن معظم هذه الأعضاء تتركز في الوجه، كالشعر والعين والفم والأذن والأسنان، ويحتل الفم الصدارة في كل ذلك، وتأتي بعده العين:

العين: ذكرت ست مرات، وارتبط ذكرها بالبكاء فكانت عضوا للحزن والألم، وهي بذلك عميقة التعبير عن هذه المشاعر أكثر بكثير من اللغة نفسها، يقول رالف أميرسون :"إن عيون البشر تتحدث تماما كألسنتهم، لكن بميزة واحدة وهي أن لغة العيون لا تحتاج إلى قاموس"[٤٩]

الفـــم: ويطغى حضوره على باقي الأعضاء بنسبة ٣٦ مرة، معبرا عن ثنائيات ضدية فهو بقدر ما يكون للصراخ تعبيرا عن الألم يطغى عليه التعبير عن الفرح إظهارا لحقيقة النفس

الفرحة أو سخرية من الألم، ورغم أن الفم أيضا للغة، فإن الشاعرة تمنحه لغة مختلفة تماما إنها لغة الصوت في أغلب الأحيان، وربما حتى لغة الصمت.

الجسد: الجسد خزان للدلالات، يعبر بحركته ويعبر بسكونه[٥] يتفوق كثيرا على اللغة التي يحتاج إليه دوما وتعتبر الحركة فيه أقدر على التعبير عن الأفكار، سواء أكان ذلك دون اعتماد اللغة أو باعتمادها، حيث يمنحها حضورا أقوى وفهما أعمق، وتغلب على الجسد في نصي الشاعرة حركتان، الأولى هي حركة الجرح النازف دما، ويرد ٢١ واحدا وعشرين مرة مع إضافة لفظة الذيح، ويقابله لفظ الرقص والذي يرد ٨ ثماني مرات.

إن الرقص ليس تعبيرا عن الجسد الخارجي فحسب، ولكنه تعبير به عن الأعماق، لإظهار الفرح وممارسة طقوس الرفض أو الولاء، وقد ورد فعل الرقص عند الشاعرة بصيغة الأمر، كأنها بذلك تمد يدها إلى المجاهدة الجريحة داعية إياها أن تتحدى الجراح والموت، وربما ارتبطت الدعوة إلى الرقص بالدعوة إلى الغناء أيضا، تحديدا للغرض من الرقص، إنه رقص للفرح والانتصار، والتحدي.

الخاتمة:

كان تفاعل الأشقاء العرب مع ثورة الجزائريين قويا جدا، وقد عبروا عن ذلك بكل الوسائل، من المشاركة الفعلية فيها، إلى دعمها ماديا، إلى الكتابة عنها بكل أشكال الكتابة.

الواجب يدعو إلى رصد هذا الزخم الكبير من الكتابة لجمعه ودراسته وتصنيفه، فهو جزء من ذاكرتنا، وذاكرة الأجيال الآتية أيضا.

كما كان للشعراء العرب إسهاماتهم الجليلة في تخليد الثورة الجزائرية فإن الشاعرات أيضا كان لهن حضورهن القوي لتمجيد ثورتنا ودعمها بالكلمة المقاتلة لتصمد في وجه الأعاصير.

تجلى بوضح تام حضور الأنثى داخل هذه النصوص الثورية التي افترضنا فيها حضور تيمة الثورة وشجرتها الموضوعاتية بشدة، غير أن ذلك كان باهتا محاصرا بمشاعر الرقة واللطف، كأنما للمرأة طريقتها في التغلب على العنف الذي لا يكون بعنف أشد وإنما يكون بالارتقاء عنه والصمود في وجهه بقوة ما يناقضه.

الاحالات:

---

١ - نوال الحوار، حسن شمص، موسوعة الثورة الجزائري في الشعر العربي، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط ١، ٢٠١٣.

٢- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، دار ريحانة، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ٥١.

٣- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٤.

٤- ٢٥ j.p. richard.l'univers imaginaire de malarmé.ed.seuil.p

نقلا عن: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص ٣٣ .

٥- ١٧٧ r.barthes , michele par lui méme.p

نقلا عن: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص ٣٤ .
٦ - عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص ٣٣.
٧- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج.. فعل الكلام، ص ٥١.
٨- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنوية، ص ٣٢.
٩- المرجع نفسه، ص ن.
١٠- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٦٣.
١١- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج.. فعل الكلام، ص ٥٧.
١٢ - عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص ١٠٠.
١٣ - عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع سوريا، ٢٠١١، ص ١٦.
١٤ - عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ٢٠١٣. ص٣٥٧.
١٥- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، س ٢٠٠٢، ص ٢٣.
١٦ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨.
١٧ - عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص ٣٥٧.
١٨- -شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩.
١٩ -المرجع نفسه، ص ن.
٢٠ -- المرجع نفسه، ص ١٠.
٢١ - يوسف الأطرش، دلالات العنوان في رواية غدًا يوم جديد، لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، البرج، ٢-٥ نوفمبر ١٩٩٩، ص ١٩٠.
٢٢- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، ص ٢٥.
٢٣- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٨.
٢٤- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، ص ٢٦.
٢٥- المرجع نفسه، ص ٢٥.
٢٦- المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٤٩.
٢٧- المصدر نفسه، ج١ ، ص ٢٥٥
٢٨ - شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤، ص ١١.
٢٩- ، المصدر نفسه، ج ١ ، ص ١٨٩.
٣٠- المصدر نفسه، ج ١ ، ص ٢٥٥.
٣١- المصدر نفسه، ج ١ ، ص ٢٥٦
٣٢- المصدر نفسه، ج ١ ، ص ٣٤٤

٣٣- المصدر نفسه، ج ٢ ، ص ٣٤٧
٣٤- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٤
٣٥- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص ٥٢.
٣٦ - عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص ١٩.
٣٧ - يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص ٥٢.
٣٨- المصدر نفسه، ج ٥، ص ٣٣٤
٣٩- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٦
٤٠- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٤
٤١- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٤
٤٢- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٧
٤٣- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٤
٤٤- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٤
٤٥- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٥
٤٦- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٦
٤٧- المصدر نفسه، ج ٥ ، ص ٣٣٦
٤٨- سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها، وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط ٣، ٢٠١٢، ص ٢١٠
٤٩- مدحت محمد أبو النصر، لغة الجسد، مجموعة النيل العربية، مصر، ط١، ص ٩٤ .
٥٠-مجمد ميري، الجسد نصوص من التراث، مجلة علامات، العدد ٤، السنة ١٩٩٥، www.saidbengrad.com.