مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 20 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2024 الصفحات 171- 192

تمظهرات الجسد الأنثوي في الأغنية القسنطينة

مقاربة أنثروبولوجية في نصّ المحجوز

Manifestations of the Female Body in Constantine Song: An Anthropological Approach in the Text of 'Al-Mahjouz

بسمة هلال[1]،* وسيلة بروقي[2]

[1] جامعة العربي التبسي/ تبسة (الجزائر)، besma.helal@univ-tebessa.dz

مخبر الدّراسات الإنسانيّة والأدبيّة، جامعة العربي التبسي/ تبسة (الجزائر).

[2] جامعة العربي التبسي/ تبسة (الجزائر)، o.brougui@univ-tebessa.dz

تاريخ الإرسال: 15/ 07/ 2024 تاريخ القبول: 25/ 10/ 2024

الكلمات المفتاحية:

الجسد الأنثوي؛

الأغنية الشّعبيّة؛

النّص الشّعري؛

المحجوز؛

المالوف القسنطيني؛

الملخص:

ترصد هذه الدّراسة تمظهرات الجسد الأنثويّ في نصّ المحجوز الشّعري بوصفه نصا شعبيا من جنس الأغنية الشعبية نُسبت بمرور الزّمن إلى فهرس المالوف القسنطيني من خلال قراءة تحليليّة أنثروبولوجيّة لنصّ قصيدة المحجوز الموسومة (يا عذاب قلبي دليلي) لـ عمار بن خذير بُغية تقديم رؤية أنثروبولوجيّة حول الأنوثة من جهة، وكشف جماليات توظيف الجسد الأنثوي وتأويل دلالاته من جهة أخرى، وذلك من خلال تتبّع النّماذج والصّور والأحداث الّتي طغت على النّص.

Keywords:
female body , folk song , poetic text , Al-Mahjouz , Malouf Constantine,

ABSTRACT:

This study examines the manifestations of the female body in the poetic text Al-Mahjouz, a folk song, that has become part of the repertoire of Constantine's Malouf. Through an anthropological and analytical reading of the poem Al-Mahjouz, titled O Torture of My Heart, My Guide by Ammar bin Khudair, the study aims to provide an anthropological perspective on femininity while uncovering the aesthetics of the female body's representation and interpreting its connotations. This is achieved by tracing the patterns, images, and events that dominate the text.

* بسمة هلال

توطئة:

يعدّ نص الأغنية الشعبية غالبًا تعبيرا عن الحياة اليومية والقيّم والمعتقدات، ينقل من خلاله الشاعر رسالة تظهر ذوقه ورؤيته وما يختلج نفسه. وأيضا يخبرنا بلغة الشعر عن أحوال الناس، مشاعرهم وأفكارهم، عاداتهم وتقاليدهم. وعادة ما يتناقل من جيل إلى آخر مشافهة، كما قد يكون له دور هام في نقل التراث الثقافي والتاريخي للمجتمعات. فموضوعات الأغنية الشعبية تجعل منها مادة للدراسات الأنثروبولوجية الثقافية والاجتماعية. وتعكس تاريخ وثقافة الشعوب، وقيّمها الحضارية.

وقد اختلفت الآراء حول مكانة نص الأغنية الشعبية، فهناك من يرى فيه ضعفَ للثقافة الأدبية وانحطاطها، وإبعادا للغة العربية، واستبداله بالشعر الفصيح. وهذا ما حدث في فترة الحكم العثماني بسب الحكام والموالين لهم (سعد الله، 1998)، وقد سار الكثير من الشعراء في هذا الركب كونه الغالب ولسان كثير من الناس. وزاد الاهتمام به أكثر فترة الاحتلال الفرنسي لأنه كان بالنسبة لهم وثيقة إثنوغرافية عن الشعب الجزائري، وعن تفاصيل حياته وعلاقته بالآخرين (**العثمانيون**). ومنهم من يرى أنه "ترجماناً إبداعياً للأنساق وللنظم الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية والدينية"، فهو يحكي الكثير عن أحوال الناس السياسية والاقتصادية والاجتماعية وخاصة الثقافية، والوعاء الذي يحتضن الشعب وشخصيته، والمرآة التي تعكس حياة الناس. (سعيدي، 2013)، فهو أقرب إلى الحقيقة. وعليه فهو نص ثقافي يحمل الكثير من الحقائق، والدلالات الثقافية، ويحمل في مضمونه العديد من الرموز والمفاهيم، فهو مادة خصبة لدراسة الإنسان.

ونص (**المحجوز**) هو شعر ملحون مرتبط بالأغنية الشعبية قد اختص بالغزل الماجن في أغلبه. جريء، موضوعه –الأنثى–، يتحدث عن جمالها وقوتها وضعفها، ويعبّر عن العواطف المرتبطة بها مثل الحب والرغبة والاشتهاء. يصف الجمال الحسي، زينة الجسد، العلاقات الحميمية. ويعبر أيضا عن العادات والتقاليد المرتبطة بهذا الجسد. فقد يصور لنا الجسد بطرق مختلفة تبعا للفترة الزمنية والسياق الاجتماعي والثقافي الذي ولدت فيه القصيدة. فقد تكون صورة إيجابية أو سلبية. تصف وضع الأنثى في تلك الفترة التي عايشها الشاعر كما كانت في الواقع، كما قد يعطينا الشاعر صورة مغايرة عن الواقع بصورة أخرى في ذهنه أو كما ترغب نفسه.

فالجسد كموضوع شعري هو رغبة الشاعر في التخلص من القيود التي تكبله. فالشعر هو البعد عن المألوف والمعتاد. فيصبح الجسد بذلك حراً لا تقيده ضوابط أو ثوابت، ولا تحكمه قيود ما هو مسموح أو مرفوض بدافع العرف أو الدين أو غيره. (نادية، 2020) فالجسد ليس البدن أو الجسم، ذلك الكيان المادي العضوي بل هو كيان ثقافي انثروبولوجي. قابل للتحليل، وخاضع للزمان والمكان. والنص هنا ليس نصاً أدبياً وجمالياً فحسب، بل هو حادثة ثقافية، (الغذامي ع.، 2005) صورة تحمل في تفاصيلها معتقدات عن هذا الجسد وعادات وتقاليد ترتبط به. وإن كان تعبيراً فردياً فهو يستقي إبداعاته من الثقافة الجماعية ويسهم في نقلها وإحيائها.

وقد بالغ نص أغنية **المحجوز** في ذكر الجسد الأنثوي ووصف جماله الحسي الظاهر، وعشق ملامح وجه الأنثى، وتقاطيع جسدها، ومكان وصلها، والساعات الطوال التي تمر برفقها، والنغمات التي تعزف لأجلها، والخمر التي لا تستلذ إلا معها. والإبداع في وصف لحظات الوصل، وكل ذلك إما ترميزاً أو تلميحاً. حيث أن النص بجميع عناصره يفتح نوافذ على الواقع الاجتماعي ونمط الحياة الثقافية، وتلمس الجوانب الهامشية التي قد تكون مخفية كالعادات الشعائرية والطقوس السحرية. (زغب، 2017) وكل ذلك قد يطرحه الشاعر عن قصد أو عن غير قصد. وهذا ما يجعلنا نطرح سؤالاً مفاده:

ما هي صورة الجسد الأنثوي في أغنية المحجوز؟

- هل أغنية **المحجوز** تعكس الانتماء الهوياتي والخصوصية المحلية القسنطينية؟
- ما هي دلالات الجسد في قصيدة **يا عذاب قلبي؟**
- هل الجسد الأنثوي في القصيدة خصيصة جنسية؟

وهذا ما يتطلب منا قراءة تحليلية أنثروبولوجية لنص قصيدة المحجوز (**يا عذاب قلبي دليلي**) لصاحبها (**عمار بن خذير**) كنموذج عن نصوص المحجوز، وقد سلطنا الضوء في هذه الدراسة الميدانية على مشاهد وأحداث تمس الجسد الأنثوي ساعين بذلك للكشف عن الرموز والدلالات ومحاولة تأويلها، واستخراج النماذج والصور التي طغت على النص والتي تعكس ثقافة الشاعر والثقافة المسيطرة على النص الشعري.

I. خصوصية المحجوز:

حين نتحدث عن التراث الغنائي الموسيقي القسنطيني يتبادر إلى أذهاننا (**المالوف**) ولا تراث سواه، بل إنه ومع مرور الزمن انطوت كل أنواع الأغاني تحت مسمى المالوف، حتى أن هناك بعض المقالات على صفحات الويب (بودهان، 2015) تعتبر (**العيساوة، والفقيرات والبنوتات**)، طبوعاً قد تفرعت عنه، وبأنه ينقسم إلى صنفين، أحدهما؛ الموسيقى الشعبية ويضم أنواعا عدة كالحوزي والمحجوز، والآخر كلاسيكي؛ يضم الموشحات والأزجال والمديح الديني أو ما يسمى (**بالنوبة**)* (بودهان، 2015). في حين يرى أهل الصنعة أن لا علاقة **للمالوف** بباقي الطبوع، حيث أنه فن كلاسيكي أندلسي راق، أما باقي الطبوع فهي فنون شعبية محلية. لكن الواقع الأنثروبولوجي للمستمع القسنطيني يعطي مدلولاً مغايراً لأهل الصنعة، فمفهوم **المالوف** لديه هو ما ألفته أذن المستمع، فضم من حيث النص؛ الموشحات والأزجال والملحون، وفرق من حيث اللحن بين (**الخفيف والثقيل**)، وبين (**العيساوة والهدوة والفقيرات**)، والتي تؤدي كل منها وظيفة معينة.

1) بين المحجوز والمالوف:

حين نقول **المالوف** يتبادر إلى أذهاننا، تلك الجلسات الذكورية المكونة من شيخ المالوف، يتوسط فرقة موسيقية تعزف بإتقان موسيقى ذات أصول أندلسية تمنحك إحساساً أنك تجوب قصور إشبيلية، بعزف العود، الكمان، القانون والناي، لمقامات **النوبة**. التي تبتدأ (**بالبشراف**) أو (**التوشية**) أو (**شمبر**)–وهي قطعة موسيقية

صامتة-ثم (**الاستخبار**) والذي يهيئ المستمع لطبع **النوبة** التي ستؤدى، ثم يليها (**المصدر**) و(**البطايحي**) ثم (**الدرج**) لتختتم (**بالانصراف**) و(**الخلاص**). هذا الأخير الذي يحرك الجسد الأنثوي ويقوده إلى ساحات الرقص، حين يتسارع الإيقاع وتشرف الأغنية على نهايتها. بلباس تقليدي يحكي الكثير عن هذا الجسد، فأكثر الصور استحضاراً للجسد الأنثوي الراقص على أنغام **المالوف** هو جسد يكتسي (**قندورة القطيفة**) مطرزة بخيوط ذهبية، وحلي يزينه، بأشكاله وبريقه وصوته. بهذه الحلة يتمايل الجسد ذات اليمين وذات الشمال في رقصة أشبه بالرقصات الصوفية.

يعتبر هذا الفن ذو طابع رسمي كلاسيكي في موطنه الأندلس حيث كان رائجاً في القصور والبلاط الملكي، ولما غادر إلى حواضر شمال إفريقيا انتشر شيئاً فشيئاً. من قصور ودور العائلات المترفة، إلى كل الأوساط الحضرية كدليل على تحضرها، ليظل رغم انتشاره، في أيدي أهل (**الصنعة**)، ودليل على نخبوية أبناء المدينة. لكن لم يكتف مشايخ **المالوف** بما جاء به النازحون من بلاد الأندلس، فقد غيروا ووسعوا دائرة إنتاجه نصاً ولحناً، حتى بات المعنى العام **للمالوف** يخلط بين الغناء الكلاسيكي المعروف (**بالنوبة**) والغناء الحضري (**كالحوزي والمحجوز والعروبي**). فمعظم المستمعون –حسب استطلاع قمنا به-يجهلون مصطلح (**النوبة**)، لكنهم يحفظون مقاطع بعض القصائد من موشحات وأزجال. مغرمون (**بالمحجوز**) وقصائد الملحون. وينسبون هذا الأخير جهلاً منهم إلى **المالوف**. فالفرق لديهم في ريتم اللحن؛ المالوف (**الثقيل**)، تتسارع نغماته حين الوصول إلى (**الخلاص**). و**المحجوز** (**الخفيف**) مخصص للمناسبات والأفراح. هذا من الجانب الموسيقي أما النص فالملحون أقرب إلى نفس المستمع لأنه من نسج العامة على حد قول **ابن خلدون** في مقدمته. ورغم ما روج له الكثير من محبي **المحجوز** كونه خصيصة قسنطينية سابقة لوجود المالوف، أو (**أب المالوف**) كما عبر عنه **مولود بن سعيد** (بن سعيد، 2019). فلا دليل على ذلك. وإن كان كذلك، فما بينهما هي مسافة اجتماعية ثقافية، فالمالوف يخص الطبقة الراقية من المجتمع وإن غادر بلاطات القصور في عصر من العصور وانتشر في البيوتات، فموسيقاه كلاسيكية وشعره وإن كان شعراً عامياً فهو راق في نظر ناظميه ومغنيه ومستمعيه. أما **المحجوز** فنص شعبي وموسيقاه شعبية.

وقد اشتهر **المحجوز** بنصوصه الجريئة، والمواضيع المحضورة أو في إطار المسكوت عنه، لذلك سمي (**بالمحجوز**). لكن الحقيقة أنه حجز نصه وذاع صيته، فلا أطلق وحرر، ولا حجب وأبعد. فهو نص يتوارى وموجود فقط لدى أهل الصنعة، أما الأغنية فقد فرضت نفسها في ساحة **المالوف**. رغم مواضيعه ومحتواه الذي ما كان يغنى في الدور. فقد نشأ هذا الفن حسبما ذُكر في أطروحة **ماية سعيداني** (SAIDANi, 2006) . نتيجة الرحلات من شمال الجزائر إلى جنوبها من طرف الرحالة وهم في طريقهم للبحث عن الذهب. فكان **المحجوز** متاعهم وغنائمهم. ليُنقل إلى الموسيقيين والفنانين فيما بعد، فهو ليس ابن المدينة حسب البعض من القسطينيين لأن لهجته البدوية لا تمثل ثقافة ورقي المدينة. فقد ولد في منطقة بين الجزائر وتونس تسمى (**الجريد**) كانت منطقة عبور القوافل والتبادلات التجارية، وهو ما جعل هذا الفن يصل إلى مدينة قسنطينة. كما أن البعض الآخر من القسنطينين ينسبونه إلى هذه المدينة ولا يوجد بغيرها. وإن كان من الشعراء التونسيين من نظم قصائد **المحجوز**، وإن كانت هناك بعض القصائد نظمت

بتونس، فهذا لا يعني أبدا ألا ينسب لمدينة قسنطينة، لأن أغلب شعرائه قسنطينيون؛ وأبرزهم: **حداد قاسم، عمار بو لكباش، علي ولد مطية، بن محجوبة، حسين الليلي**... وغيرهم. وهو ما يدل على أصوله القسنطينية. ولكن لا يمكن أبدا أن ننفي وجود نفس تونسي في **المحجوز**، وذلك ربما راجع إلى ما هو مشترك في هذا الفن من شعراء وقصائد. فقد غنى القسنطينيون لشعراء تونسيين، وغنى الأشقاء قصائد لقسنطينين، وهناك من الشعراء القسنطينين من نظموا باللهجة التونسية واللهجة القسنطينية ومن بينهم علي **ولد مطية، حسين الليلي**...

إن نص **المحجوز** أغلبه غزل ماجن، وهذا هو سبب حظر نصوصه وحجزها، غير أن التغيرات التي طرأت على **المالوف**، قد زجت **بالمحجوز** في هذا الفن وأصبح متداولاً بين شيوخ المالوف ولا يتحرج أحد من غنائه ولا الاستماع له. وقد كانت نقطة التحول وفك حجز **المالوف** على يد فنان يهودي الأصل، حيث دمج بين **المالوف** و**المحجوز** كنوع من التغيير والإبداع وإبراز القدرات الأدائية. واستساغه المتلقون. وتلاه في هذا التحديث شيوخ المالوف، وذلك حسب ما رواه الفنان **عصام كراشة** (كراشة، 2023). بالإضافة إلى أن **المحجوز** قد ساهم في فك حجزه الاستعمار الفرنسي، الذي حرص على غلق الزوايا في حين أبقى على الغناء المتداول في الفنادق حسب ما ذكره الفنان **العربي غزال** –رحمه الله–: «**كانوا يبعتوا الجنود تاعهم يطلو كي يلقاوهم يغنيو الغنا هذا يقولهم خليوهم خليوهم**». (غزال ، 2021) وهذا تشجيع على تداول الأغاني الهابطة والانغماس في الرذائل، في حين كان يتم حضر (**المديح**).

2) الشاعر عمار بن خذير:

ومن الشعراء المبدعين في **المحجوز، عمار بن خذير** المدعو **بعمار بوالكباش**، وهو من مريدي الطريقة الحنصالية وهو صاحب القصيدة التي بين أيدينا. يعود أصل الحنصالة أو الحنصالية إلى الزاوية التي تأسست في أواخر القرن الثاني عشر على ضفاف وادي احنصال على يد شيخ من المغرب الأقصى، "أدخلها للجزائر **سيدي سعدون الفرجيوي** بعد سنة 1702 م، وخلفه **سيدي معمر** الذي منح بركته للشيخ **أحمد الزواوي**، الذي حمى الضعفاء من الحكام العثمانيين، وكانت زاويته حرما، لا يمثلها في الجزائر سوى زاوية شطابة بقسنطينة". (بعارسية، 2022، صفحة 106) ثم أخذ منه الطريقة بعض علماء قسنطينة من أمثال الشيخ **أحمد المبارك** الذي تولى التدريس والفتوى بقسنطينة، وكان أديبا وشاعرا، ثم ورث الطريقة الشيخ **بلقاسم بوحجر** من أهم مرابطي عمالة قسنطينة، وقد كان أهل المالوف يأتون إلى الزاوية الحنصالية ليأخذوا أشعاراً وقصائد والعديد من الألحان التي فقدوها مع مرور الزمن، كما كانت أيضا قبلة لطلاب العلم من كل مكان. ومن بين شعراء هذه الزاوية أيضا: **عمار بن خذير المكنى ببوالكباش**، والذي كان من تلامذة **سيدي بلقاسم بوحجر**، وكان متصوفاً وعابداً من مريدي الطريقة الحنصالية، عاش بالتقدير في الفترة الممتدة بين نهاية الحكم العثماني وبداية الاستعمار الفرنسي، كني (**ببوالكباش**) نسبة إلى حكاية رويت عنه، حيث كان عند جلوسه، يقعد إلى جانبه اثنين من الخرفان يحرسانه، ويرفسان كل من له نية خبيثة اتجاهه، **وعمار بن خذير** كان له طابع خاص في القراءة القسنطينية وله تميز في قصائده وفي توضيح الأمور وله باع

طويل في الشعر، وهو مدفون في مقبرة قسنطينة. لكن للأسف لم نجد ولا مرجع تحدث عن هذا الشاعر ولا ديوان له، وكل المعلومات قد أخذت من صفحة لمخطوط شخصي للفنان **عصام كراشة**، ولم نتمكن من الحصول على المخطوط. كما أن **المحجوز** أساساً غير مدون ويتحرج الجميع من تدوينه، ومن الصعب الحصول على النصوص الأصلية إلا البعض منها الموجود على صفحات الأنترنت، والمدونة عن طريق السمع. وهي نصوص غير مضبوطة، وذلك لأسباب كثيرة من بينها غمغمة بعض الكلمات والتي في الأصل يتحرج المغني من نطقها بوضوح، أو لعدم فهمها أصلا.

3) قصيدة (**يا عذاب قلبي**):

أما عن القصيدة فهي من **المحجوز** القسنطيني، عنوانها حسبما ذكر الفنان **عصام كراشة**، (**يا عذاب قلبي دليلي**). تتكون من ستة وستون بيتا يفصل بين الأبيات مصطلحات **[الرْكَابْ، التَوريدة، الزْرُوتي]** التي لها علاقة باللحن وطريقة أداء **المحجوز** التي تميزه عن **المالوف**. تحصلنا على نص القصيدة عن طريق الفنان نفسه، ومن أدائه، كما تؤديها النسوة في طابع (**الفقيرات**). ولغة القصيدة هي اللهجة العامية، نصها ينتمي إلى الشعر الملحون.

القصيدة تروي أحداث علاقة غرامية، يسرد فيها الشاعر تفاصيلها ببطء شديد، واصفا نفسه أنه بالخبير في قضايا النساء. استهل القصيدة بوصف جمال مجموعة من النساء وصفا حسياً ظاهرياً، ليصبح الوصف أكثر تفصيلا عند ذكر محبوبته. لكن غلب على القصيدة، كفة الشرح الوفير لما دار بينهما من استدراج للعلاقة الغرامية إلى وصف المكان وتفاصيل اللقاء، على كفة وصف الجسد الأنثوي، الذي كان يلمح له في تفاصيل العلاقة الغرامية ابتداء من المداعبة إلى الافتضاض، على أن أقحم السحر والاستعانة بالجن في الظفر بهذا الجسد والوصول إلى مبتغاه. وقد ذكرت القصيدة مجموعة من الشخصيات، كما ذكرت ملامح عن فضاء القصيدة. لكن لم نتمكن من معرفة الفترة الزمنية التي نُظمت فيها القصيدة، ولا الموطن الذي ينتمي إليه الشاعر.

II. النموذج الجمالي كما تصوره القصيدة:

إن الجسد يظهر وجوده في الفن والأدب والشعر والفلسفة والأسطورة والسياسة. وفقا لما يقوله **موريس مرلوبونتي**: إذ نحن "ليس وعياً فقط ولا موضوع فقط بل نحن وعي وموضوع معاً وكل ما فينا نفس وجسد معاً، فإذا حاولنا تحليل ما الجسد. وجدنا أنه عبارة عن موضوع وجهاز مركب وكذلك أداة للتعبير والكلام، فهو كل هذه الوظائف لتجعل منه حاملا وأداة، ووسيطا يتحقق عن طريقها وجودنا في العالم، فهو يعبر عن وجودنا أو حضورنا أمام العالم والآخرين" (بيدوح، 2009، صفحة 19). فالجسد حضور وثقافة وخصوصية فهو مرآة تعكس ثقافة المجتمع، ويفهم ويشكل بواسطة التفاعل مع البيئة الاجتماعية، فهو كيان ذو دلالات ثقافية.

والغريب في الجسد والمميز في آن واحد، هو تداخله وتفاعله في شتى المجالات، فهو مرآة الشخص وكينونته وهو الجزء الظاهر والمرئي من كيان الإنسان. وهو شبكة من الرموز والدلالات، ولغة قائمة بحد ذاتها. فهو أداة للتعبير عن الذات، فمن خلال جسدي بإمكاني أن أدرك الآخرين، ومن خلال جسدي أفهم من الآخر. وهو حامل للثقافة بمختلف مظاهرها كاللباس والعري، والحلي والوشم... فالجسد بما يحمل من ثقافة يعبر عن نفسه وعن المجتمع

الذي ينتمي إليه، ويعبر عن تميزه عن باقي الأجساد، عبرت عنه **فرانسواز شيني فوجيراسوج_ بدوبري** في مقال لهما تحت عنوان (**خطاب الجسد**)، الجسد "معطى ثقافي بفعل الواقع، فهو نص، سواء أردنا ذلك أم لا، فبجسدنا، اشاراتنا، وضعياتنا الجسمية، ألبستنا، حلينا، نتيح القراءة...فلغة الجسد تتيح _بالنسبة لكل فرد_ تعيين المجموعة التي ينتمي إليها والوضعية التي يشغلها فيها". (إبراهيم، 2009، صفحة 121)

أما إذا تحدثنا عن الجسد الأنثوي، فهناك من يرى أن التأنيث "صفة الجسد تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره، فإذا قيل عن امرأة أنها أنثى فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة ثقافيا. ولا تطلق هذه الصفة على أي امرأة، ولا يقال هذه امرأة أنثى إلا للكاملة من النساء". (الغذامي ع.، 2005، صفحة 59) وربما هذا الرأي سبب في اللهث خلف تأنيث هذا الجسد بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة. لكن في رأي آخر أنه لا يوجد جسد لأنثى خال من الأنوثة، وأنه من الخطأ تقسيم الصفات بين الذكر والأنثى، ووضع خصائص محددة لكل من الرجل والمرأة بسبب جنسهم، ذلك أن هناك سمات في كل من الرجال والنساء، ومن الممكن أن تتداخل السمات التي يمتلكها الفرد الواحد. ففي دراسة قامت بها "**مرغريت ميد**" في كتابها "الجنس والمزاج في ثلاث مجتمعات بدائية"، تحدت فيه المفاهيم التقليدية المتعلقة بالأنوثة والذكورة. وقد وجدت تبايناً كبيراً في تصورات الجنس والأدوار الجنسية بين هذه القبائل (الحازمي، 2013). وبالتالي ففكرة جعل الإثارة من نصيب المرأة وجسدها مكمن للرغبة واللذة لا كيان له هويته وذاتيته. ما هي إلا تراكمات فكرية وثقافة مجتمع وتسلط واستعلاء ذكوري، اختزل هذا الجسد في صورة مليئة بالشهوة والفتنة لإرضاء رغباته.

والشاعر في هذه القصيدة، لم يذكر لفظ الجسد أبداً ولا لفظاً مقارباً أو شبيهاً له، ولا أيضا الأنثى، لكن جاءت القصيدة مشحونة بألفاظ دلالية، وبإيحاءات جسدية، واصفا هذا الجسد وصفاً حسياً، وزاجاً به في غياهب اللذة الجنسية، يعكس السياق الثقافي والاجتماعي لفكر الشاعر. فالقصيدة هي وعاء يجمع بين الإبداع الشعري وخيال الشاعر، وتحمل في بواطنها خلاصة فكر الشاعر وتجاربه، والسياق الثقافي والاجتماعي الذي انبثقت منه، فإذا ما تحدثنا عن الجمال الأنثوي في القصيدة، فنحن بذلك نفتح نافذة عن نوع الجمال الذي كان سائدا في فترة ولادة القصيدة ونتحدث كذلك عن هذا الجمال عبر لغة القصيدة وكيف عبرت عنه وما سكتت عنه أو أضمرته.

فالمرأة كانت ولا تزال تحرص على الاهتمام بجمالها وهذا ليس بالغريب عنها، وطالما ارتبط الجمال بها، فهذا المصطلح لصيق بالمرأة، وفضلا عن الجمال الذي فطرت به، فهي على الدوام تبحث عن الاستزادة والتحسين بما هو مشروع وغير مشروع. فكانت العناية بأدق تفاصيل الجسد من الوجه إلى الشعر إلى سائر البدن، لكن كيف عبر الشاعر عن هذا الجمال؟ وما الذي أثاره وشده؟ وكيف كان جمال الجسد الأنثوي لحظة ولادة القصيدة؟

1. الوجه والبدن:

- **الوجه ولون البشرة:**

إن الوجه هو العنصر البارز في الإنسان والأنثى على وجه الخصوص، وهو أول ما نراه ونميز به الآخرين فهو على حد قول **لوبرتون**، "الجزء الأكثر فردية والأكثر خصوصية في الجسد. إن الوجه رمز الشخص". (لوبرتون،

1997) كما أن الوجه والجبهة والعينين والشارب والفم هي أعضاء نبيلة لتقديم الذات أو كما سماها **بيار بورديو** بالأجزاء العمومية للجسد. (بورديو، 2009) والشعر في عمومه أعطى أهمية بالغة لوصف تقاطيع وملامح الوجه، وقصيدة **المحجوز** التي بين أيدينا قد رسمت ملامح الأنثى المشتهاة، بدأ بالعيون المرغوبة (**مرادا**)، حيث تحدث لا عن شكلها فقط بل عن لغتها (**من بعيد يعطبوا**)، والعطب هنا دليل على النظرة الحادة وصولا إلى شكلها (**كحيلة لنعاس**)، (**دايخات**)، وهنا يتحدث عن لونها وشكلها، فالعيون الجميلة عند الشاعر هي العيون السوداء النائمة. وكل فائدة الوجه تتركز في العيون، أما النظرة فهي أداة الإحساس بالمسافة. (لوبرتون، 1997) والعيون أكثر ما يكون لها تأثير في النفس ودلالة على معاني عميقة.

أما عن الخدود فقد ربط جمالها ولونها ورائحتها بما في الطبيعة من أزهار وورود.

اقْطَفتْ من **الخدُود** نُوَار المشْمُوم * الورد وياسمين فاتح ملْقَاح (البيت 27)

وهي عادة الشعراء في تشبيه جسد الأنثى بالطبيعة الصامتة والصائتة، اقتداء بشعراء الأندلس وهوسهم بطبيعتها وخيراتها. فشبهت المرأة بالريم والغزال والظبي، وشبهت أجزاء من الجسد بالأزهار والورود والأغصان، كما شبهت أيضا بالبدر والقمر والشمس.

كما جاء ذكر الأنف وجماله في موضعين:

نلقى هيفا مغَنْجَة **زين الخَرطُوم** * اغْنَمت اوصالها بالزْهُو وافراح (البيت 26)

هذا وصلي مع المِنَا **زين الخرطوم** * زين القد الطليق يعجب تْرجَاح (البيت 45)

والأنف هنا، والذي عبر عنه (**بالخرطوم**) لم يكن رمزاً للجمال فقط، فهو يمثل مصدر الأنفة والكبرياء، ربما هو ما جعله يشبهه بالخرطوم للدلالة على طوله وكبره، فهو رمز الجمال والقوة.

أمّا عن الفم فقد وصفه (**بالمبسم عقيق**)، وهذا فيه وصف للابتسامة والفم على حد سواء، فالعقيق من الأحجار الملونة التي تستخدم في صناعة المجوهرات، كما أن له علاقة بالمعتقدات والتقاليد الخرافية يقول الشاعر:

نمزج من ريقها العذب ونرضع الارْشَاف * من **مبسمك** العقيق يهجم بتَبْسَامو (البيت 9)

ويتلازم وصف الشفاه مع ريق الفم ومائه، وقبلة الشفاه، أما عن الأسنان فقد وصفها بالأحجار الكريمة والدُر المنظومة والمصفوفة بشكل مرتب:

وحجار مفصلين من الدر المْنظُوم * العاج في **رقبة** المِنَا بضياه لاح (البيت 29)

أما الرقبة فما زادها جمالا هو بياضها وضياء حليها. كما أن جمال الجسد الأنثوي قد حصر في القصيدة بين ثلاثة ألوان أحدهما البياض والذي عادة ما يكون في كامل بشرة الجسد، والأنثى البيضاء هي مثال المرأة الجميلة والمرغوبة، وثانيهما اللون الأحمر يقول الشاعر:

حمرة لنْ عادت تضوي مثل النْبرَاس * خديتْها وأطلعت للفراش نلعبوا (البيت 23)

فالبياض هنا ميز جسد الأنثى ومن شدته علتها حمرة شديدة جعلتها تنير كالمصباح، وذلك نتيجة لتناولها الخمر حد الثمالة والسكر. كما فضل الشاعر الأسنان البيضاء والتي وصفها بالدر المنظوم. ويزيد جمال الأنثى إذ اكتحلت بالسواد، فالسواد محبب في الشعر والعيون. هذا عن الوجه فماذا عنما تبقى من الجسد؟

- البدن:

قسم **بيار بورديو** الجسد إلى أجزاء عمومية والتي اعتبرها أعضاء نبيلة، وأخرى أكثر خصوصية أو مخبأة، والتي يقضي الشرف على توريتها. (بورديو، 2009، صفحة 38) ثم إن الأنثى في مجتمع القصيدة كانت ممنوعة من الكشف، وهو ربما ما جعل الشاعر يصف كل تفاصيل وجهها ولا يرى من جسدها إلا الأصابع، الزند، الصدر، كما تحدث عن جمال الجسد في كليته.

أما عن الأصابع في زينتها (**متخضبات الخماس**)، ويقصد بالخضاب الحناء أما الأخماس فهي الأصابع. وتحدث عن (**الزند**) في موضعين:

مدت **الزند** الباهي حين رفعت الكاس * قالت الزينة كاس بكاس نشربوا (البيت 28)

واش طَلْسم الخدع سيف مسموم * **زند** الزينة مع امقايسه صاح (البيت 43)

فهنا يحيلنا الشاعر من جمال (**الزند**) كعضو من أعضاء الجسد، إلى ما يزينه من حلي، وإلى المسافة بين اللبس والعري، فالجسد هنا على مشارف الكشف.

أما عن الصدر، فيعتبر شكلاً من أشكال الميل الجنسي، وقد تحدث الشاعر عنه تمهيداً للدخول في علاقة حميمة مع هذا الجسد، وقد وصف الصدر هنا بالتفاح فقال:

لعبت يدي على **الصدر** وأنا مهموم * فتَفْت الخلايل وبان **التفاح** (البيت 43)

كما وصف **القد** في عمومه، جماله واستقامته، واكتماله واتزانه (**يعجب مرجاح**) و(**المرجاح**) هي المستقيمة القد:

هذا وصلي مع المنا زين الخرطوم * زين **القد** الطليق يعجب مْرجَاح (البيت 45)

ثم أخذ يفصل في تقاطيعه أكثر بوصفها (**بالهيفاء**) و(**الدعدوعة**)، وهي الأنثى الممتلئة باعتدال، ممتلئة، ضمر بطنها ودق خصرها يقول الشاعر:

عازبة **دَعْدُوعَة** عارم انْتَقْ بجراس * لو يراها عابد في الحين تسلبو (البيت 04)

من لا لاعيه الغرام والعشق من لوْلاَف * **دعدوع** عازبة قعدت قامو (البيت 08)

الي خليله منهم **هيفا** كحيلة لنعاس * الى انظر ابهاها عقله تغَيبوا (البيت 03)

نلقى **هيفا** مغنجة زين الخرطوم * اغنمت اوصالها بالزهو وافراح (البيت 26)

والأنثى هنا (**مغنجة**) أي ذات دلال وغنج و(**عارم**) أي الفتاة الجميلة، والعارم كلمة تعني أيضا الأنثى التي تجمع بين صفات الجمال وصفات القوة. فمصطلح **العارم** لغة هو اسم فاعل من عرم، وهو الشديد الشرس. ويقال

رجل عارم: أي رجل شرس، وشهوة عارمة: أي شهوة قوية. (أحمد مختار، 2008) والعرم "الذي فيه سواد وبياض" (الحموي الرمي البغدادي، 1977) يقول الشاعر:

عازبة دعدوعة **عارم** انتق بجراس * لو يراها عابد في الحين تسلبو (البيت 04)

بعد العامين وجدت **عَارِمْ الاشواق*** ... بعثت مرسولها وجاني بسلاموا (البيت 13)

فنجد الشاعر قد جمع بين الجمال الحسي وقوة الشخصية إلى حد ما، واستخدم إلى جانب مصطلح **(عارم)**، مصطلح آخر يدل على قوة وجرأة أنثاه، حيث استخدم مصطلح **(رجلا)**، و**(الرجلة)** هي امرأة تشبهت بالرجال في الرأي والمعرفة". (ابن منظور، د.س) وقد استخدم الشاعر هذا المصطلح، ربما لكونها قادره لاستدعائه إليها بعد غياب القائم عليها حيث يقول :

إلا طفله مغنجة كامله الأوصاف ... حازت **رجْلَة** والزين والسر تماموا (البيت 12)

بعد العامين وجدت **عارم الاشواق*** ... بعثت مرسولها وجاني بسلاموا (البيت 13)

هذا عن جمال الظاهري للأنثى في القصيدة، والذي تغنى به الشاعر، فماذا عن الزينة التي شدت الشاعر واستزادت في جمال أنثاه؟

2. الزينة:

لا شك أن كل ما تعلق بزينة المرأة سواء كان لباسًا أو حليًا، قد يعكس إلى حد بعيد الثقافات المحلية والفرعية التي تظهر أو تعبر عن منطقة ما دون غيرها، كما قد يعكس أيضا الطبقات الاجتماعية بين غني وفقير، وتفرق بين سكان المدينة وسكان القرى، ويعكس أيضا المعتقدات والطقوس الشعبية.

لم يركز الشاعر على جمال الجسد الطبيعي فقط، بل ذكر أيضا الزينة التي أرفقته، إما كإضافة لجمال جزء منه، أو في سياق الحديث عن فعل ما، أو كرمز عن خفاياه. فالجسد هنا حامل لزينة ميزت النساء من اللباس إلى الحلي... وميزت ثقافته وهويته. وكما هو معلوم أن المرأة في الثقافة الجزائرية على العموم ينسب لها الجمال، على حد تعبير المثل الشعبي: **(الزين للنسا والنسا لرجال)**، وهذا ما ألزمها العناية بجسدها بكافة الطرق حتى تضمن ملكيتها للرجل.

وفي القصيدة ذكر الشاعر حلي المرأة متمثل في **(المقايس)** والحلي عموما التي تزين الأيدي، ذكرها في موضعين أحدهما جاء صريح حيث قال:

واش طلسم الخدع سيف مسموم * زند الزينة مع **امقايسه** صاح (البيت 43)

و**(المقايس)** هي الأساور وهي نوع من الحلي، تطوق المرافق قد يكون مصمم من الذهب، أو **(باللويز)** أو **(بالفتلة)** مرفوق بلآلئ. (مخالفة ، 2001) وما استخدام كلمة **(صاح)** إلا دليل على كثرة الأساور التي تزين يديها، كما ركز في بيت آخر على الإيحاء بكثرة الحلي الذي ترتديه حبيبته دون ذكر نوعه، في قوله:

عازبة دعدوعة عارم **انتق بجراس** * لو يراها عابد في الحين تسلبو (البيت 04)

فقد أشار هنا إلى الصوت الذي يصدره الحلي لكثرته، وقد وصف الرحالة "**فانتير**" في القرن 18 النساء بأنهن يتزين بأساور تملأ أذرعهن من مفصل الزند إلى المرفق. (ديفل، 2016) وربما الشاعر هنا يرغب في تمييز المكانة الاجتماعية التي تنتمي لها محبوبته، فالمجوهرات تعتبر "وسيلة للتفاخر والظهور وعرض الثروة، كما تعتبر وسيلة لإبراز المكانة الاجتماعية. فقد كانت الثروة والمكانة الاجتماعية تقدر في الماضي بمدى كمية المجوهرات التي تمتلكها المرأة وترتديها في المناسبات". (ديفل، 2016، صفحة 173)

كما أوحى لنوع آخر من الحلي زين رقبة محبوبته، شديد اللمعان مصنوع من العاج يقول:

وحجار مفصلين من الدر المنظوم * **العاج** في رقبة المنا **بضياه لاح** (البيت 29)

أما عمّا تبقى من الزينة في القصيدة فقد جاء الحديث عنه في موضعين: أحدهما (**الخضاب**) أو (**الحناء**) التي زينت أصابع الأنثى والتي سميت (**بالأخماس**):

ديخات العَنْس **متخضبات الاخْمَاس** * بحسنهم وبهاهم ماذا يعذبوا (البيت 02)

وآخر حين تحدث عن عطر أنفاس النساء، يقول الشاعر:

يا عذاب قلبي دليلي من **عَاطرات الانفاس** * والعيون امْرَادَا من بعيد يعطبوا (البيت 01)

أما عن اللباس، فقد اهتمت القصيدة بالجسد أكثر من اللباس الذي يغطيه، فركز الشاعر أكثر على اللباس الذي يبرز مفاتن الأنثى؛ ذلك أن اللباس هو اللحظة التي يصبح فيها المحسوس دالاً وبالتالي حاملا لعلامات خاصة على حد قول: **رولان بارط**. (بارط، 2013) وكأن الشاعر لا يعطي أهمية لما يزين هذا الجسد من اللباس، إلا ما ستر مفاتن الأنثى. فقد تحدث عن (**الخلايل**) وهي مشابك اللباس الداخلي الذي يستر الصدر، فقد كانت النساء في ذلك الوقت ترتدي نوعاً من حمالات الصدر يدعى "العصارة، مزرر أو مربوط من الأمام، يمر تحت الصدر ويصل إلى مستوى الخصر أو أسفل من ذلك، يكن من قماش (**البركال**) بالنسبة للباس المنزل ومن السندس للسهرات الخاصة". (مخالفة ، 2001، صفحة 141)

حيث يقول الشاعر:

لعبت يدي على الصدر وأنا مهموم * فتقت **الخْلاَيْل** وبان التفاح (البيت 30)

وهنا لم يركز الشاعر على اللباس في حد ذاته، وانما عما يخفيه من مفاتن المرأة. فذكر النقطة الفاصلة بين اللباس والعري. كما قد تحدث عن (**الحْزَام**) وهو "(**سبتة**) يلبس على الثياب فوق الخصر، وهو موضوع من شريط قماشي من المخمل مطرز بخيوط ملونة، ومزين بقطع (**السُلطَاني**)، (**لويز ذهبي**). حاليا يطرز الحزام ببكلات ومناجد على الجانب تسمى (**كَلْوَة**). في أيامنا هذه يصنع الحزام كلية من الذهب ويتألف من أشكال جد متنوعة دائما مع إضافة اللويز المطعم". (مخالفة ، 2001، صفحة 142) لكن الحزام هنا لم يذكر على أنه من الزينة، فقد كان له معنى مضمر، فالحزام هنا مانع وحصن يدل العفة للمرأة، وهناك عادات متعلقة بالحزام تمارس في الأعراس في مدينة قسنطينة في اليوم السابع بعد (**الدخُول**) بالعروس، وكلمة الدخول هنا هي "عبارة تفهم في اتجاهات متعددة، قد تعني أنثى

تحط الرحال لأول مرة ببيت زوجها... كما قد تمتزج فيها رمزية (**الإيلاج**) بالأثر المادي الناتج عن أثر الافتضاض" (شبل، 2010، صفحة 89)- حيث يضع لها حزام أحد من الرجال من عائلة الزوج يسمى (**أحمد**) أو (**محمد**) تبركا بالاسم من جهة وفألاً لتكون أول الذرية من الذكور، فالحزام بالنسبة للمرأة دليلا على العفة والعذرية، "باعتبارها قيمة أساسية في الأنثى المكتملة". (شبل، 2010، صفحة 78) فلا تضع العذراء حزاما إلا بعد أن تثبت عذريتها، ويسمى ذلك اليوم (**بيوم التحزيمة**). (M'hamsadji, 2009) ويعبر عنه أيضا (**بطقس التحزيمة**)، ففي هذا اليوم فضلا عن عملية الربط، هذا الغلق المادي والرمزي للمرأة الذي يعيطها وضع امرأة كاملة اجتماعيا (عباس، 2004-2005)، يربطها أيضا بالحياة الاجتماعية داخل الأسرة الجديدة، كما تقام أيضا طقوس كثيرة في هذا اليوم تربط بين الاحتفال بسلامة البكارة والرغبة في ولادة أطفال من الذكور.

والحزام في القصيدة قد ذكر في الموضع التالي:

والثعبان **احزامها** والكنز المعلوم * والرُوْحَاني اسرارها ليه باح (البيت 44)

حيث وضح الشاعر أن الثعبان الذي تحدث عنه سابقا ما هو إلا حزامها:

حل **الثعبان** من اكتاف يا مَعدُوم * طامع بالكنز تدخل قبل اسْرَاح (البيت 35)

حزت **الثعبان** عاد في يدي مَحْكُوم * وادخلت الكنز وانْعطَالي مفتاح (البيت 37)

فالحزام هنا يبدو أنه مانع لاختراق هذا الجسد، فاستخدامه لكلمتي (**الحَل**) و(**الحيازة**) ما هي إلا **ممهدات** لاختراق الجسد وافتضاضه، والحزام هنا هو من الإجراءات الوقائية التي تحول دون الوصول إلى هذا الجسد، فهو إلى حد ما، ما عبر عنه **مالك شبل**، (**بحزام العفة**) والذي كان يمنع النساء من الاستمتاع الجنسي ألما قبل زواجي، فالحزام يحتل المكان الذي كان الجسد الأنثوي يحتله ككل، فيغدو بذلك الحيز الرمزي السحري في جسد الأنثى. (شبل، 2010، صفحة 101) أو كما عبر عنه **بيار بورديو** بعلامة السياج، فالأنثى التي تتمسك بحزامها موثوقا تعتبر عفيفة وفاضلة، فهو الحد الفاصل بين الطاهر والنجس. "فهو واحد من علامات إغلاق الجسد الأنثوي". (بورديو، 2009، صفحة 35) " والحزام أيضا يرمز إلى الحاجز المقدس الذي يحمي المهبل المكون اجتماعيا كونه موضوعا مقدسا". (بورديو، 2009، صفحة 36) فقد تجاوز كونه من ضمن اللباس وزينة الجسد الأنثوي، إلى الرقيب السحري على عذرية المرأة.

وعليه فالشاعر قد تدرج في وصفه لجسد الأنثى جمالاً وتجملاً، وصفاً من الأعلى إلى الأسفل، أي من المكشوف، إلى المجهول. كما فصلت جزيئاته من الأكثر أهمية للأقل أهمية في نظره. فالجمال الخلقي أو جمال الشخصية، لم يعوض الجمال الجسدي. وإن وجد في القصيدة فهو لا يظهر إلا وهو مرتبط بالمفاتن الجسدية. ولعل عدم حصول الشاعر على المرأة في الواقع أكبر دليل على عدم استشعاره لجمالها الخلقي. فالشاعر انطلاقا من مكانته كشيخ تابع للطريقة الحنصالية وطبيعة المجتمع الذي تمنع الرجل من الاقتراب من الأنثى إلا إذا تجاوز المسموح. تجعل الجمال الحسي الظاهر للعيان هو الطاغي على جمال الأنثى. وعدم الحصول عليها والتواصل معها هو ما يجعله يستمتع بالجسد الانثوي ويستهلكه شعريا "وإن يكن الأمر فإن تجريد المرأة من كونها محتوى نفسي وحصرها في دائرة

الحسي، هو إيغال في الإساءة إليها". (التميمي و كاظم حمزة الشجيري، 2014، صفحة 326) فالشاعر قد أهمل الجانب الخلقي والنفسي للمرأة واكتفى بما يعنيه ويحوز اهتمامه ويمتعه مما تملكه من جمال الصورة والشكل. قد يبدو في الظاهر أن ذكر الجسد الأنثوي في صفاته وزينته قد اقتصر على ما هو ظاهر من ملامح عبر عنها الشاعر في كلمات واضحة، لكن الحقيقة أن هذا النص جاء على صفات ومسميات ضمنية ودلالات رمزية. فالخطاب حول الجسد الأنثوي كان محظورا ظاهريا بسلطة الدين والعرف، لكن النص الشعري يخرجه من حيز المسكوت عنه إلى المباح. إذ يحظى الجسد الأنثوي ضمن نصوص المحجوز الذكورية بحضور قوي من خلال "الاستعارات المكثفة للمدلولات الرمزية". (كوسة، 2011، صفحة 171)

3. المرأة الكاملة:

استخدم الشاعر عدة مواصفات للتعبير عن جمال محبوبته في القصيدة، ففضلا عن وصف تقاطيع جسدها وملامح وجهها، عبر عن جمالها بطرق أخرى تحيلك إلى المعنى الثقافي والتصور الذهني للتأنيث، فالتأنيث هو "مفهوم مكتسب أو ممنوح من المعطى الثقافي". (الغذامي ع.، 1998، صفحة 57) فلا تطلق كلمة التأنيث على النساء إلا للكاملة منهن، مثلما عبر عنها الشاعر في موضعين، "بكاملة الوصاف" حيث يقول:

الا طفلة مغنجة **كاملة الاوصاف** * حازت رجلا والزين والسر تمامو (البيت 12)

امشيت انا انصيبها **كاملت الاوصاف** * في باب الدار واقفة فوق الرخام (البيت 17)

وكاملة الأوصاف هنا هي من جمعت بين صفات الجمال وقوة الشخصية، فقد انتقل الشاعر من وصف ما شاهده في الأنثى إلى المبالغة في وصف جمالها، حيث أفرد لها اسما في قلب القصيدة **(يامنة)**، التي تبدو دون عيوب، فكل شاعر يرسم عن المرأة نماذج مثلى نموذجية تبعا لمجتمعه ومخيلته، وحسب المقام الذي يعطيه لنفسه من حيث التحرر والارتقاء. (دي بوفوار، 2019، صفحة 71) فأعطي للجمال عدة أوصاف مثل:

ديخات العَنْس متخضّبات الاخماس * **بحسنهم وبهاهم ماذا يعذبوا** (البيت 02)

الي خليله منهم هيفا كحيلة لنعاس * **الى انظر ابهاها عقله تغيبوا** (البيت 03)

عازبة دعدوعة عارم انتق بجراس * **لو يراها عابد في الحين تسلبو** (البيت 04)

الا طفلة مغنجة كاملة الاوصاف * **حازت رجلا والزين والسر تمامو** (البيت 12)

واستخدام الشاعر لكلمة **(عابد)** ما هي إلا العودة إلى العالم الصوفي الذي ينتمي إليه، فجمال الأنثى هنا قد سلب لب الناسك العابد، فهو جمال لا يقاوم، مغيب للعقل:

ويا مخالط النساء وعشق الريام * **وانظر في زينهم وحسن وجمال** (البيت 55)

أما عن المبالغة في وصف الجمال هنا فقد استخدم صيغة الجمع، فكل النساء اللاتي **(خالطهن)** فائقات الحسن والجمال، فهو يمنحنا خلاصة خبرته في النساء. فحين خلص من وصف حبيبته استحضر لنا باقي النساء

تحت مسمى (**النساء**)، (**البنات**)، (**الريام**)، والمقصود بهن النساء الجميلات في تشبيههن بالغزال الأبيض، حيث يقول الشاعر:

السلام قريته للحاظرين جلاس * على **ريام** الحجبة كلهم يعجبوا (البيت 64)

والبنات الي فوق السطح يلعبوا (البيت 65)

يا **ريام** الحجبة يا عاشقين يا ناس * والغرام يهلوس بهواه مصعبو (البيت 66)

4. الأنثى، الجسد الفتي العذري:

إن مصطلح **الأنثى** عادة ما يقزم ويلخص في أجزاء محددة من الجسد ومن الزمان، فالأنثى في قصيدة "**عمار بن خذير**" هي (**الطفلة**) و(**البنت**)، وهذه حدود زمنية محصورة ما بين سن البلوغ إلى ما قبل الكهولة أو أقل من ذلك بكثير وهذا تضييق لعمر الأنوثة. كما يتم حصر هذا المصطلح في أجزاء محددة من الجسد، فليس كل ما فيه مطلوبا أو شرطا للإغراء الأنثوي. فمن الضروري أن تكون (**عازبة**)، وهي الفتاة البكر، والعذرية شرط اكتمال الجسد (**كاملة الأوصاف**)، أو بالأحرى بسلامة البكارة تكتمل صفاتها. فالكاملة هي من تتمتع بالجسد الفتي البكر، فالمجتمع القسنطيني كجزء من المجتمع الجزائري والعربي الإسلامي ككل، ولو بدرجات متفاوتة، يرى أن سلامة البكارة خاصية في الجسد الكامل، و"ضربا من المعيار الاجتماعي يثمن كما يثمن المهر أو الانتماء الاجتماعي". (شبل، 2010، صفحة 79) لذا تبقى ميزة العذرية، شرطا لاكتمال الجسد.

III. الجسد بين الظهور والتخفي:

النص الشعري الغنائي، كجزء من الثقافة الشعبية، يخضع لنوع من الرقابة المستمدة من القيم الشعبية نفسها، وهي رقابة تستند إلى مرجعيات دينية وعرفية. وهي نفسها عملية الحضر والحجز الذي تعرض لها **المحجوز** كما ذكرنا سابقا. ذلك أنه خاض في مواضيع مسكوت عنها ولا يجوز الخوض فيها بشكل مباشر. ونص **المحجوز** رغم استخدامه؛ الدلالات والإيماءات الرمزية والإيحاء في مواضيع الأنثى والجنس على وجه التحديد، إلا أنه جاء أيضا بالتعبير الصريح وتجاوز ما هو مسموح في مجتمع قسنطيني محافظ. وهذا هو حال الشعر، إذ أنه تجاوز ما هو مسموح بشكل أو بآخر.

1/ (الغنيمة) و(المكسب):

إن مصطلح (**الغنيمة**) في لسان العرب لابن منظور هي: الغنم الفوز بالشيء من غير مشقة، وقال الأزهري: هي ما أوجف عليه المسلمون بخيلهم وركابهم من أموال المشركين. (ابن منظور، د.س، صفحة 445) والغنيمة كذلك ما يؤخذ من مال العدو على سبيل القهر والغلبة، ولم يحصر معنى ومفهوم الغنيمة في الحرب فقط. أما في الحرب فهي حسب ما جاء في كتاب الموسوعة الفقهية الكويتية: "تشمل على أقسام: أسرى وسبي وأرضين وأموال، فأما الأسرى فهم الرجال المقاتلون من الكفار إذا ظفر بهم المسلمون أحياء، وأما السبي هم النساء والأطفال. وفي المغني المحتاج: المراد بالسبي: النساء والولدان". (مجموعة مؤلفين، صفحة 176). والشاعر قد استخدم هذا المصطلح مقرونا

بالمرأة وبوصالها كما استخدم كلمة (**المكسب**)، و(**الكنز**)؛ وكلها إشارات مضمرة عن الاتصال المباشر بالجسد الأنثوي. فالمعنى هنا أقرب إلى المفهوم اللغوي للكلمة، كما أن فكرة "الفعل الجنسي نفسه ينظر إليه الرجال على أنه كل من الهيمنة والاستيلاء والتملك". (بورديو، 2009، صفحة 41) لذا يصبح الجسد الأنثوي غنيمة ومكسبا وكنزا. وقد يحيلنا ذلك أيضا إلى فكرة الافتضاض. ذلك التوقيع الذي يدل على امتلاك جسد المرأة وذاكرتها البيولوجية بشكل دائم، لذا فالسبق إلى الافتضاض هي "إرادة السيطرة المطلقة على جسد المرأة وعلى ماضيها". (حسني، 2009، صفحة 4) يقول الشاعر:

ما احسن ليلة الوصال يامنة مغروم * الليل الي بيه صادق النصر برياح (البيت 25)

نلقى هيفا مغنجة زين الخرطوم * **اغنمت** اوصالها بالزهو وافراح (البيت 26)

واجنيت من الرحيق الشهد المختوم * والسكر من عناصر الرشفه ساح (البيت 28)

يا هاجم على الكنوز هذا منك اظلوم * تبت عقلك وزيد قلبك تصحاح (البيت 32)

حل الثعبان من اكتاف يا معدوم * طامع **بالكنز** تدخل قبل اسراح (البيت 35)

حزت الثعبان عاد في يدي محكوم * وادخلت **الكنز** وانعطالي مفتاح (البيت 37)

لن أدخلت **الكنز** ولا صبت فيه عساس * وروا حتى نطق ليه وجاوبو (البيت 38)

واش قال الروحاني في الجواب يا ناس * **حوز سعيك** واتمتع في مكاسبو (البيت 39)

والثعبان احزامها **والكنز** المعلوم * والروحاني اسرارها ليه باح (البيت 44)

هذا وصلي مع المنا زين الخرطوم * زين القد الطليق يعجب ترجاح (البيت 45)

جاءت هذه الأبيات مشحونة بمصطلحات تعتم وتحجب نظرة الشاعر للمرأة، هذه المصطلحات فيها نظرة تضبيبية ومحجوبة. فإذا ما سلمنا بالمكشوف المعلن بدا وكأن المرأة قيمة لا حاجة أما إذا كشفنا ما هو مضمر ومغيب بدا لنا أن المرأة حاجة لا قيمة.

2/ الجسد الممنوع والجسد المتاح:

إن الغزل في **المحجوز** كما ذكرنا سابقا يتسم بالجرأة، ورغم استخدام الشاعر لنوع من الترميز أو الإضمار في قصيدته إلا أنه كان جريئا وواضحا في وصف بعض مفاتن الجسد. كما أطلق العنان لنفسه ليعبر عن رغباته المكبوتة وامانيه –غير المحققة–وما يشد الانتباه في قصيدة الشاعر وقصائد **المحجوز** على العموم هي التلذذ بمغازلة المرأة الممنوعة والمسموحة على حد سواء وتستثيره أكثر المرأة غير المتاحة، المحصنة والمتزوجة. فنجد من قصص الخيانة الكثير في قصائد **المحجوز** .قد نستطيع القول أن ما ذكر من غزل وانجذاب الى المرأة غير المتاحة قد يكون ضربا من الخيال وذلك أن الشاعر كان شيخا متصوفا عابدا وعرف بزهده. وما كان الشاعر يلهج بذكر تجربته مع النساء وانجذاب محبوبته إليه واستدعائها له في غفلة من الناس إلا استفراغا لرغباته وانجذابه للجسد الانثوي. كما أن الفترة التي عايشها الشاعر كان المجتمع يعاني فيها نوعا ما من الابتداع في الدين والخروج عن السنة. (بعارسية، 2022، صفحة

219) "ففي أواخر العهد العثماني أصبح البعض من الزوايا مصيدة لبسطاء الناس، بل بعضها أصبح وكرا للفساد والأخلاق المنحلة"، (بعارسية، 2022، صفحة 50) وأكثر من ذلك استعمال الزوايا لأغراض السحر والاستعانة بالجن، والتلاعب بالناس بحجة الدين. فأضحى التصوف في العهد العثماني مطية للدجل والدروشة والاستغلال. (لفكون و أبو القاسم، 1987)

لكن الفرق بين مطلع القصيدة ونهايتها هو مسافة الجسد، ففي البداية كانت الأجساد قريبة إلى مستوى إدراك التفاصيل والشعور بها؛ من الأنفاس الى النظرات الى الخضاب، أما في نهاية القصيدة، فكان الإعجاب **(بالريام) (المحجوبات)** اي النساء المتسترات عن الأعين. وكما هو معلوم كل محجوب مرغوب. هذا الحجب الذي يزيد الجسد بعدا يزيده أيضا شغفا وحبا ورغبة، فبطلة القصيدة ما كانت لتكون حبيبة إلا لأنها ممنوعة ومحصنة وصعب الوصول اليها يقول الشاعر:

جاتني **ممنوعه** في حكم الرياس... مانعين حرمهم لا من يقربوا (البيت 05)

لا يحوم قداهم لكن بايع الراس... مثل راسي انايا راني مسيبوا (البيت 06)

في رضا مولاتي ما عدت نكسبوا (البيت 07)

كما أن القصيدة جاءت مشحونة بألفاظ دالة على الحماية المشددة لهذا الجسد، فالرقابة كانت من عدة أطراف، يقول الشاعر:

بعد العامين وجدت عارم الاشواق * بعثت **مرسولها** وجاني باسلامو (البيت 13)

قالت قل ايجي بالك لا يخاف * **الراجل** راه غاب وأدى **خدامو** (البيت 14)

يحرز روحه من **العدا** بالك ينشاف * **عرب الحومة** ايروه خوفي نتهام (البيت 15)

حلتلي الباب و**العدا** بكل نيام (البيت 18)

طلعتني للبيت ولا لقيت **حراس** * لا **خادم** لا **جيران** كلهم غيبوا (البيت 19)

منها من هو حام لهذه الأنثى مثل استخدام كلمة **(الراجل)** التي لم تحدد بالضبط ما يربط هذا الجسد بهذا الرجل، وأيضا ربط هذا الآخر بكلمة **(خدامو)** والتي تعني خادمه أو أقرب إليه من ذلك، فقد توحي بولائه لسيده. كما جاءت بذكر **(العدا)** التي تكررت مرتين في بيتين متقاربين والتي تعني وجود أعداء يتربصون بهذا الجسد. وأيضا استخدام كلمة **(عرب الحومة)**، والمقصود هنا أبناء الحي. ثم من هم أقرب من ذلك **(الجيران)**، ثم الأقرب وهم **(الحراس)**، و**(الخدم)**، فالوصول إلى هذا الجسد كان محصنا بشكل مبالغ فيه من الرجال، فكيف دبرت هذه المرأة للقاء حميمي؟ وكيف اجتمع غياب كل من حول هذا الجسد في وقت واحد؟ وهل من الممكن أن يدبر اللقاء بتواطؤ نسوي؟

3/ من "يَامْنَة" إلى "النساء":

تبتدئ القصيدة بالحديث عن عدة نساء وهذه عادة، كثيرا ما نجدها في القصائد الغزلية، حيث يتغزل الشاعر بوصف جمال مجموعة من النساء وحسنهن، ليختار منهن او ليبرز تفوق محبوبته عليهن في الجمال والصفات، فهو يوحي من خلال مقدمته التي تعج بمسميات وصفات لنساء بفوقية وحفاوة المرأة المختارة، لكن الأمر خلاف ذلك. ذلك ان النساء في مطلع القصيدة ينصهرن في بوتقة إحساس واحده وتجربه واحدة، فالشاعر هنا محموم بمجموعه من النساء وإن أفرد اسما لمحبوبته (**يامنة**) بالوصف والحب. فهو يستحضر جنس المرأة ومسمياتها في مطلع القصيدة وفي ختامها والغرض ليس امرأة بعينها وإنما المرأة جنسا. فهي صورة ظاهرها الحفاوة وباطنها الانتقاص. كما نجد الشاعر في قصيدته استخدم نمطا آخر للتعبير عن الجسد الأنثوي باستخدام مصطلحات مثل: (**النساء**)، (**البنات**)، (**العوانس**) وبالترميز لهن بمصطلح (**الريام**). وكلها وردت بصيغة الجمع. وأمام هذا التعدد نواجه إجمالا في إحساس الشاعر، وكأنه إحساس واحد ففي مطلع القصيدة يقول الشاعر :

يا عذاب قلبي دليلي من عاطرات الانفاس ... والعيون مراده من بعيد يعطبوا

فالشاعر يتحدث عن عطر الأنفاس، عن اللامسافة بينه وبين أجساد النساء، كما انه يتحدث عن الرغبة فيهن من مجرد نظره أو من نظرة عيونهن، ليكمل الشاعر قائلا :

دايخات العنس متخضبات الخماس... بحسنهم وبهاهم ماذا يعذبوا (البيت 02)

فهو يتحدث عن عدم القدرة على الصبر على جمالهن وحسنهن وبهائهن أما في ختام القصيدة فقد اختتم بالبيت التالي:

السلام قريته للحاضرين جلاس ... على **ريام** الحجبة كلهم يعجبوا (البيت 64)

و**البنات** اللي فوق السطح يلعبوا (البيت 65)

يا **ريام** الحجبة يا عاشقين يا ناس ...والغرام يهلوس بهواه مصعبوا (البيت 66)

فنلاحظ تعدد النساء في مطلع وختام القصيدة، هذا التعدد الذي يفقد الشيء قيمته. لكنه شغل حيزا ضيقا في مجمل القصيدة، فالشاعر سرعان ما انتقل من التعدد للتفرد بالمحبوبة، وكأنه تقليد فني في الشعر. فعادة ما نجد في شعر المحجوز أو الملحون على العموم تفرد امرأة واحدة في جسد القصيدة، لكن نجد أيضا التعدد في مطلع القصيدة أو في نهايتها وأحيانا في قلب القصيدة.

ثم إنه بالحجب أو بالظهور، بالتعدد أو بالتفرد، لا يختلف الأمر كثيرا إن كان واقعياً أم متخيلاً. لأنه من منظار النقد الثقافي؛ المضامين الواقعية والمتخيلة هي من مكونات الثقافة ومفرزاتها في آن واحد فالشعر هو صياغة لتجربة الشاعر مع الجماعة التي ينتمي اليها هو ومحبوبته وعلاقته بالأشياء من حوله وتجاربه. فضلاً عن أن الشاعر لا يستطيع توصيل خطابه الشعري إلا من خلال مكانه الذي ينتمي إليه ثقافياً واجتماعياً. (التميمي و كاظم حمزة الشجيري، 2014، صفحة 326)

ورغم أن واقع المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر –المجتمع الجزائري على العموم والقسنطيني على وجه الخصوص، قد سجل التاريخ حضور بعض النساء في عدة مجالات في الفترة الممتدة بين الحكم العثماني وبداية الاستعمار الفرنسي. إلا أن المرأة القسنطينية على العموم كانت مستترة عن العيون ولا تغادر بيتها إلا للضرورة في لباس جد محتشم لا يظهر من جسدها إلا عيونها وقد عبر الشاعر عن ذلك في قوله (**ريام الحجبة**)، وقد أرجع **أبو القاسم سعد الله** هذا الأمر سببا في قلة شعراء الغزل. فالشعراء في تلك الفترة على حد قوله لا يتحدثون عن امرأة بعينها حين يتغزلون وانما يصفون المرأة من الوجهة المجردة، فكانت صورهم الشعرية إما مأخوذة من الماضي وإما غير منطبقة على الواقع .رغم أن واقع الشاعر أيضا يخبرنا على حد قول الفنان (**عصام كراشة**) بوجود أماكن مخصصة للغناء **المحجوز** تضم أجساداً مستباحة.

4/ الجسد بين الجنس والسحر:

في الموروث الشعبي سواء كان في القصص والحكايات أو في الشعر صور عن أجساد النساء توارثتها الأجيال، صورة تجمع بين الوهم والخيال والسرد تسربت إلى العقول دون أن تجد حدا للتساؤل، فقد تتواتر حكايات في الشعر عن النساء، وطبائعهن وصفاتهن وألغاز الجسد المؤنث، وما لهذا الجسد من أسرار لا يدركها إلا الرجال أهل الخبرة كصاحب القصيدة التي بين أيدينا، ومثل هذه الأشعار تظل تنتج النمطية الصورية وتشيعها. قد يبدو الأمر ليس كذلك كون هذه الأشعار تغنى في طابع **المالوف** والأغنية في طبعها قد خلقت للاستماع والاستمتاع، أو قد تأخذ النغمة الكفة المسيطرة فتنشغل الأذن عن الكلمة، لكن المسألة تتجاوز ذلك لتتحول متعة الاستماع للحن وللكلمة من مجرد الاستمتاع بالأغنية إلى قناعة ثقافية تترسخ في الذات المستمعة وتتحدد بموجبها صورة المرأة في ذهن الرجل.

فلا شك أن قراءة النص الشعري للشاعر (**عمار بن خذير**) والذي تعتبر قصيدته نموذجا عن (**المحجوز**) هو نوع يثير المتعة أو كما وصفه الفنان (**عصام كراشة**) بالقصائد الجنسية، لأنها عادة ما تحكي قصص جنسية وإن لم تصرح بذلك علنا فهي توحي به إيحاء نظرا لطبيعة المجتمع الذي يعتبر مجتمعا محافظا. لكن هذه المتعة وهذه القصص تنطوي وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهين بالجسد المؤنث وما يمارس عليه فعليا في الواقع في بعض الأحيان.

ولكي يتضح الأمر سوف نقف على موضعين في نص القصيدة، وهما ليستا مجرد حديث تسلية وإمتاع ولكنهما يكشفان عن الأساس الذهني لصورة المرأة عند الشاعر. ومنهما سنكشف عن تصورات الشاعر للجسد الأنثوي. تقول أبيات القصيدة في الموضع الأول:

لعبت يدي على الصدر وأنا مهموم * فتقت الخلايل وبان التفاح
ارهبت وصرت نرتعد مثل المحموم * تلا هاتف ايقول وسمعت صياح
يا هاجم على الكنوز هذا منك اظلوم ... تبت عقلك وزيد قلبك تصحاح
بالك من ظلمهم الخدع سيف مسموم ... خوفي يهوا عليك باجراح
اقصد للباب وانظر الوصد المعلوم... إذا كنت احكيم قرب لسواح

حل الثعبان من الاكتاف يا معدوم... طامع بالكنز تدخل قبل اسراح

في هذه الأبيات يصبح الشاعر مجرد راو يتحدث عن أسرار الجسد الأنثوي وكيفية الوصول إليه والاستحواذ عليه على لسان (**الروحاني**) الذي هو الآخر يدرك عن الجسد الأنثوي الكثير لأنه أُستعين به للحفاظ عليه. وبحكم أن الشاعر له من العلم الروحاني ما يجعله يسيطر على الجن فقد باح له بكل أسرار هذا الجسد، فالشاعر خبير في عالم النساء إلا أنه لم ينتبه لبعض الأمور والتي ساعده فيها الروحاني يقول الشاعر:

نبهني لن خذيت عن حدري يا قوم ... عالجت الوالب امحرك حتى طاح

أما الموضع الثاني: كون الأنثى جسدا خلو من العقل، كائنا بريئا ساذجا وخاضعا للمراد منه كائنا محكوما بالشهوة وخاضعا لشروط الشبق ومجردا تجردا تاما من أي قيمة أخرى.

فالشاعر جعل متعة الرجل بالمرأة في أعضائها الجنسية وجعل منها كنزا لا يملكه إلا المتمرس في النساء، "فحصر الجسد الأنثوي في العضلة الجنسية، وأحال المرأة إلى كائن فرجي عديم العقل وليس له من قيمة معنوية أو حسية سوى ذلك الموقع الصغير الذي صار غاية اللذة الرجولية". (الغذامي ع.، 1998، صفحة 26)

وقد أنهى الشاعر العلاقة بين الجسدين بمجرد إنهاء العملية التفريغ وإشباع الشهوة، يقول الشاعر:

لن أدخلت الكنز ولا صبت فيه عساس * وروا حتى نطق ليه وجاوبو

واش قال الروحاني في الجواب يا ناس * حوز سعيك واتمتع في مكاسبو

صون سرك من سود المرام راه حرام * وحاذر ابن آدم بالك تقربوا

....

ويا مخالط النساء وعشق الريام * وانظر في زينهم وحسن وجمال

ويجر ماه تحت الأرض يحس اقوام * ويراصد ساعة الغالي تسجال

فالشاعر في لقائه بالجسد الأنثوي قد جعل منه جسدا أخرس لا يفعل شيئاً، واكتفى بالحوار الذي دار بينه وبين (**الروحاني**) الذي منحه خارطة الطريق للوصول إلى الكنز المعلوم. فالمرأة هنا لا يحق لها الحديث إلا حديثا توحي به لشوقها للآخر ودعوتها له والتصريح بالرغبة والخلو بها والاستسلام له وتقديم جسدها على طبق من ذهب، جسد غير متمنع. تردد كلمات الرجل وتمثل الدور الذي رسمه لها، ولا تتجاوز كونها شخصية شعرية تلقن ما تقول وما تفعل. يقول الشاعر:

واش طلسم الخدع سيف مسموم * زند الزينة مع امقايسه صاح

والثعبان احزامها والكنز المعلوم * والروحاني اسرارها ليه باح

فالجسد الأنثوي قد صوره الشاعر بين قطبين هما رغبتها في منح جسدها للآخر، والامتناع عن ذلك بقوة السحر. والشاعر لا يرى في الحب إلا الوصول إلى جسد أنثاه وليس هناك حب ولا محب ممن لم يخض تجربة الاستمتاع بالجسد الأنثوي. لذا فشاعرنا هنا يرى أن المرأة مشغول فكرها بالنكاح، ومفطورة على الخيانة فما أن

غاب الرجل الذي يتولى حراستها ولم يبق لا حارس ولا رقيب عليها دعته إليها، في حرص حتى لا يُفضح ويَفتضح أمرها.

خاتمة:

تبين لنا من خلال القراءة والتحليل لقصيدة المحجوز **(يا عداب قلبي دليلي)** لصاحبها **(عمار بن خذير)** نسخة الفنان **(عصام كراشة)**. حول الجسد الأنثوي. أن نظرة القصيدة للمرأة كانت من زاوية الجسد، القوام، الجمال الظاهر، الحسي. فالأنثى شكل لا مضمون، حاجة لا قيمة. فاهتمت كغيرها من قصائد المحجوز بجمال الأنثى ووصفه؛ وصفا يتدرج فيه الشاعر من الأعلى المكشوف إلى الأسفل الممنوع، واندرجت كل صفات الجسد تحت مسمى الجمال، لان القبح ليس من الأنوثة ذلك أن الأنثى هي، **(كاملة الاوصاف)**. كما أن الشاعر لم يركز على الجمال الطبيعي فحسب بل ركز أيضا على الزينة التي ترافقه. وكان الاهتمام بالجسد أكثر مما يستره من لباس أو يزينه، فلم يذكر إلا ما غطى مفاتن المرأة.

كما أن الأنوثة لا تعني كل أجساد النساء، بل الفتي العذري دون سواه، فحصر زمن الأنوثة في عمر محدد، وضيق حيزها في أجزاء من الجسد دون غيرها، **(فالعازبة)**، هي التي حافظت على شرفها وعفتها. ولا يكون اكتمالها إلا بسلامة عذريتها.

والشاعر قد استخدم المصطلح **(الغنيمة والحيازة)** في حديثه عن الجسد الأنثوي وهي إشارات مضمرة عن الاتصال المباشر بهذا الجسد. كما استخدم كلمة **(المكسب)**، و**(الكنز)**؛ التي قد تبدو وكأنها تجعل من المرأة قيمة، لكن المعنى المضمر أن هذه الكلمات أقرنت بالتواصل الجسدي بين الشاعر ومحبوبته. فالفعل الجنسي في ذاته هو هيمنة واستلاء وتملك للجسد.

جاءت القصيدة مليئة بألفاظ تدل على المبالغة في حجب ومنع المرأة من الظهور، **(ممنوعة)**، **(محصنة)**، **(محجوبة)**... كلها تدل على صعوبة الحصول على هذا الجسد، وكلها أيضا تشعل الرغبة في الوصول إليه.

بطلة القصيدة هي **(يامنة)**، لكن الشاعر ذكر في آخر القصيدة أنه ذو خبرة في عالم النساء، وبالإضافة إلى **يامنة**. ذكر العديد من النساء في صيغة الجمع: **(النسا)**، **(البنات)**، **(المحجوبات)**، **(العوانس)** وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أن كل النساء ينصهرن في بوتقة إحساس واحدا وتجربه واحدة.

بين نظم للتغزل بجسد آدمي، **وسرد لأحداث وردت في عالم الجن**، لم يكن شاهدا عليها سوى الشاعر. ما هي المسافة التي يشغلها الجسد الأنثوي في القصيدة؟ ما من شاعر إلا وقد زج بالخيال في سرد أحداث واقعية. وغيب الواقع بالوهم وبالرمز. فهل حقا كان الجسد الأنثوي جسدا قسنطينيا على اعتبار أن المحجوز قسنطيني محظ حسب ما يرى البعض. أم أنه ضربا من الخيال؟

قائمة المراجع:

M'hamsadji, K. (2009). *El QasbaZemanM La Casbah d'aller autrefois Le Mariage* (éd. 2). Alger: office des publication universitaires.

SAIDANi, M. (2006). *la musique du constantinois contexte, nature, transmission et définition.* Alger, Algerie: Casba édition.

أبو القاسم سعد الله. (1998). *تاريخ الجزائر الثقافي* (الإصدار 1، المجلد 2). بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.

أبي فضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (د.س). *لسان العرب* (المجلد 6). بيروت: دار الصادر.

أحمد زغب. (14 09، 2017). *القراءة الأنثروبولوجية للنص الادبي رواية: عائشة*. تاريخ الاسترداد 20 05، 2024، من ديوان العرب:

https://www.diwanalarab.com/

الزهرة إبراهيم. (2009). *الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية: وجوه الجسد*. دمشق، سوريا: النايا لدراسات والنشر والتوزيع.

العربي غزال . (06 10، 2021). ما هو فن المالوف وما الفرق بينه وبين المحجوز؟ قسنطينة.

بيار بورديو. (2009). *الهيمنة الذكورية*. (سلمان قعفراني، و ماهر تريمش، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

دافيد لوبرتون. (1997). *أنثروبولوجيا الجسد* (الإصدار 2). (محمد عرب صاصيلا ، المترجمون) بيرون: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

رولان بارط. (2013). اللباس لغة الجسم. (محمد سبيلا، و عبد السلام بن عبد العالي، المحررون) *دفاتر فلسفية نصوص مختارة الطبيعة والثقافة، 2*، صفحة 65.

سمية بيدوح. (2009). *فلسفة الجسد*. تونس: دار التنوير.

سميحة ديفل. (11 12، 2016). صناعة الحلي بقسنطينة خلال العهد العثماني. *المواقف للبحوث والدراسات في لمجتمع والتاريخ، 11*(1)، صفحة 194.

سيمون دي بوفوار. (22 10، 2019). الجنس الآخر. تاريخ الاسترداد 20 12، 2023، من نور:

https://www.noor-book.com/

شهاب الدين الحموي الرمي البغدادي. (1977). *معجم البلدان* (المجلد 4). بيروت: دار الصابر.

صباح بعارسية. (2022). *العلماء والمتصوفة في الجزائر خلال العهد العثماني*. الجزائر، الجزائر: سلسلة دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر خلال العهد العثماني تاريخ كوكب العلوم.

صباح بعارسية. (2022). *العلماء والمتصوفة في الجزائر خلال العهد العثماني*. (سلسلة دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر خلال العهد العثماني، المحرر) الجزائر: تاريخ كوكب العلوم.

طيب غماري. (2022). *الجسد من البيولوجيا إلى العلوم الاجتماعية*. الجزائر: دار كوكب العلوم للنشر والطباعة والتوزيع.

عبد الكريم لفكون، و سعد الله أبو القاسم. (1987). *منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية* (الإصدار 1). بيروت: دار الغرب الإسلامي.

عبد الله الغذامي. (2005). *النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية* (الإصدار 3). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

عبد الله حبيب التميمي، وسحر كاظم حمزة الشجيري. (2014). دونية المرأة في المجتمع الجاهلي في الشعر. *جامعة بابل، 22*(2).

عبد الله محمد الغذامي. (1998). *المرأة واللغة 2 (ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة والجسد واللغة)* (الإصدار 1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

عصام كراشة. (29 09، 2023). ما هو فن المحجوز؟ قسنطينة.

عمر أحمد مختار. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. القاهرة: عالم الكتب.

عوف مخالفة . (2001). *تاريخ الألبسة التقليدية الجزائرية*. (سعاد خايلي، المترجمون) الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

فريال عباس. (2004-2005). مراسيم الزواج بمدينة قسنطينة مقاربة أنثروبولوجية (رسالة ماجستير). 74-75. جامعة منتوري، قسنطينة.

فهد الحازمي. (24 11، 2013). *مرجريت ميد تتحدى كل ما نعتقده اليوم حول الفرق بين الرجل والمرأة*. تاريخ الاسترداد 25 01، 2024، من ساقية:

https://saqya.com/

مالك شبل. (2010). *الجنس والحريم روح السراري السلوكات الجنسية المهمشة في الغرب الكبير*. (عبد الله زارو ، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: افريقيا الشرق.

مجموعة مؤلفين. (بلا تاريخ). *الموسوعة الفقهية الكويتية* (المجلد جزء). الكويت: وزارة الشؤون الدينية والأوقاف.

مراد حسني. (2009). *تابو البكارة*. دمشق: دار تبر للنشر والتوزيع.

مولود بن سعيد. (23 09، 2019). ما هو فن المالوف؟ قسنطينة.

نور الدين كوسة. (2011). الدلالات الرمزية لحضور الجسد الأنثوي ضمن الخطاب الذكوري في المجتمع الجزائري: مقاربة أنثروبولوجية. *الأداب والعلوم الإجتماعية*، الصفحات 171-189.

هناوي نادية. (09 03، 2020). *الشعر وأنثروبولوجيا الجسد الأنثوي*. تاريخ الاسترداد 03 06، 2024، من القدس العربي:https://www.alquds.co.uk/

ياسين بودهان. (26 10، 2015). *قسنطينة الجزائرية تحتفي بموسيقى المالوف*. تاريخ الاسترداد 15 01، 2025، من الجزيرة:

https://www.aljazeera.net/culture/2015/10/26