تسريد الشعر في المنجز الشعري النسوي الجزائري، قصيدة "سحر" لزهرة بلعالية، وقصيدة "أبجدية الحياة المهجاة "النوارة لحرش أنموذجين

د/راوية يحياوي•

الملخص:

تدور مدوّنة الدّراسة حول حقل الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، وبالتّحديد قصيدة (سِحْر) للشّاعرة زهرة بلعالية، وقصيدة (أبجديّة الحياة المهجاة، شمعدان لوليمة الأسئلة) لنوارة لحرش التّي فازت بها بجائزة مهرجان الشّعر النّسوي بقسنطينة.

أمّا عن جهة الدّراسة، فهي حول التّفاعل الأجناسي، وبالتّحديد عبور السّرد إلى الشّعر.

واشتغلنا حول كيفيّة تظافر السّردي والشّعري، في بنيّة النّصوص وتتبّعنا كيفيّة استثمار الضّمائر، والانسجام الحاصل بين البنيّة الإيقاعيّة والسّرد، داخل القصيدتين، وكيفيّة تحوّل السّرد إلى غواية، والشّعر إلى حكاية.

abstract:

The present article deals with the study of contemporary Algerian female poetry, specifically Zahra Belaalia's poem "Sihr" and Nouara Lahrech's " Abdjadiat al hayat al mouhadjat, shamaadane li walimat alasiila" for which the poet was awarded a price in the annual festival of female poetry in Constantine.

The aim of this article is to study the interaction between poetry and narrative, in other words narrative poetry. We have based our study on the way poetry and narrative are combined (organized) within text structure, focusing on the use of pronouns, the harmony between rhythmic and narrative structures, and finally how the story is transformed to temptation and poetry to history.

سعى بعض الكتاب – في ظلّ التجريب الإبداعي- إلى فتح الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وإلى تشكيل فضاء إبداعي مشترك، يجمع ويركّب بين مكوّنات – ظلّت لفترة- متباعدة، بهدف إبداع نصوص تحقّق الفرادة وشعرية الاختلاف، لذا عبرت بعض خصائص القصّة إلى الشّعر، وظهر ما يسمّى "بتسريد الشّعر". وعبرت بعض مكوّنات الشعر لتدخل في نسيج القصّة أو الرّواية فظهر تشعير القصّة.[1]وانتبه الدّرس النّقدي سواء الغربي أو العربي إلى التحولات التي أصابت الأجناس الأدبية فتداخلت واستفادت من بعضها البعض، فالرّواية أخذت من السّيرة والقصة القصيرة والقصيدة. كما لا يخلو الشعر الحديث بمفهوم الحداثة من انفتاح أجناسي على السّرد والقصّة والمسرحية، فتجانس السّردي والغنائي الوجداني (مع أنّهما لا يلتقيان). وانتقلت القصيدة إلى مواقع جديدة رؤيةً وأسلوبًا وأصبحت "الكتابة الشعرية – الآن- أرحب من أن تحدّ داخل جنس أدبي واحد يُسمّى (قصيدة) أو (قصيدة النثر) فهو قائم في كل جنس ولا جنس له..."[2] وتلبّست الكتابة بالحركية لتجرّب ممكنات إبداعيةوأخرى لتسطّر شعرية مفتوحة، تفلت من تحديد الخصائص. كما عمدت إلى جرأة اختبار المآزق وأولاها خرق نظرية الأجناس الأدبية التي أرسى أسسها أفلاطون وأرسطو.

وعندما حاولت القصيدة الجزائرية المعاصرة أن تمارس التّجريب عمدت إلى أدوات وسبُل شبيهة بالتي مارستها القصيدة العالمية منها الاستفادة من مختلف الأجناس الأدبية الأخرى كما القصّة، مع أنّ استفادة النّص الشّعري العربي من القصّة واردٌ في التّراث الشعري كما في قصائد الأعشى وغيره، إلاّ أنّ استثمار طاقات السّرد وانصهارها في النّسيج النّصي الشعري ظهر مع الحداثة الشعرية في القصيدة الحديثة وننوّه إلى أنّ البدايات كانت مع الرّومانسية التّي نادت باختراق الحدود بين جنسي الشعر والنثر[3] وعلينا أن ننبّه إلى أن إلغاء الحدود بين كلّ من الشعر والنّثر ولّد مصطلحات كثيرة في السّاحة النّقدية، فعبور النّثر إلى الشعر أعطى كلاً من "الشّعر المنثور" و"القصيدة المنثورة" و"الشعر الجديد" و"الشّعر المنطلق" و"الشعر الحرّ الطّليق" و"الشّعر الحرّ" و"الشعر الطّليق" و"الشّعر المطلق" و"النثر الموقع" و"نظم مرسل حرّ" و"البيت المنثور" و"النثيرة" و"قصيدة النّثر" و"الشعر العصري" و"النّثر المشعور" و"الشعر المرسل" و"قصيدة قصصيّة" و"النّظم المرسل المنطلق"...الخ[4]. واقترح أدونيس مصطلح "الكتابة" الّذي يقول بهدم الحدود بين الأجناس الأدبية[5] وكان الهدف من هذا التحول خلق وظيفة جديدة للشعر، تتمثّل في الفعالية الجمالية الإبداعية، التي تغيّر التّعامل مع اللّغة والصّورة والإيقاع، فتتولّد نصوص تفلت من التّصنيف الأجناسي.

إن المتتبّع لتحوّلات القصيدة الجزائرية المعاصرة، وبالتّحديد المنجز الشّعري النّسوي يقرأ المدّ السّردي داخل غنائية الشّعر، وهذا الّذي جعلنا نعنون الدّراسة بـ:**"تسريد الشعر في المنجز الشعري النسوي الجزائري"**. وقبل الولوج في استنطاق اللّحظات المفصلية التّي تقدّم برزخية العبور من السّرد إلى الشعر نحدّد أوّلا المصطلحات، فمصطلح السّرد (narration) يُقصد به "العملية التّي يقوم بها السّارد أو الحاكي (أو الرّاوي) وينتج عنها النّص القصصي المشتمل على اللّفظ (أي الخطاب) القصصي (...)"[6] ويرتبط السّرد بالجانب الشكلي الّذي يقول مضمون القصّة. وعندما تقول القصّة مادتها الحكائية ويقول الخطاب طريقة الحكي يكون مصطلحا "الخطاب" و"السّرد" متقاربين، لأنّهما سيقدّمان التّجلي اللّفظي للقصّة[7].

و يمكننا الجمع بين الغواية والسّرد، لأن السّارد مؤنّث، وكم يحفل التّراث الشفاهي بغوايات الأنثى. ولا يخفى على أحد كيف كانت شهرزاد تؤجّل الموت بالحكي وتحيي وجودها. كما تعمد إلى تعضيد فعالية السّرد والحكي التّي تحقّق المتعة والعبرة في الآن نفسه، مع أنّها مجرّد راوية لا غير، فما بالنا عندما تكون الشاعرة ساردةً وبطلةًللسّرد في آن واحد.

حاولنا – في نظرتنا إلى المنجز الشعري النّسوي- قراءة خطاب المرأة التّي كتبت ضدّ إيديولوجيا السّلطة الذكورية، التّي تعرّي الرّجل بعيدا عن كينونته الإنسانية حين يمارس محو المرأة كذات وكإنسانة، فتحاول الشاعرة المبدعة أن تستعيد موْقعة أناها كـ"ذات" لها هويتها المجتمعية والإنسانية.

ففي نص زهرة بلعالية الموسوم بعنوان "سحر"، تعرض الشاعرة رؤيتها في موضوع علاقة الرّجل بالمرأة مستعينة ببعض عناصر القصّة، تقول:

حدّثني في ولهٍ...
عن وطنٍ حُلوٍ...

يحمله
صفّق بعض الورْدِ...
على مدْخلِهِ...
ورآني أدْخُلهُ
سلّمني مفْتاحَ هزائِمِهِ

لو نتتبع الضمائر في تشكّلها داخل النّص، ندرك بعض الأبعاد الدّلالية للمقاطع. ابتدأت الشاعرة قصيدتها بجملة تحيل على السّردي "حدّثني"، الّتي تتناص مع جملة فنّ المقامات الّذي يرتكز على السّرد "حدّثنا عيسى بن هشام قال..." فعبارة الشاعرة "حدّثني تعني أنّ الضّمير هو "يخاطب الشاعرة، والشاعرة بدورها تنقل أقوال وأفعال الضّمير"هو"، الّذي يعود على "الرّجل"، وهذا يخلق بدوْرِه مقامًا ثالثا للخطاب، حيث يتشكّل المخاطَب الّذي هو القارئ الضّمني للقصيدة.

يتشكّل الضّمير "هو" داخل التّركيبة النّحوية "الفاعلية"، فهو – عبر مسار المقطع- فاعل لِـ "حدّث"، "يحمل"، "صفّف"، "رأى"، سَلَّمَ"، وكأنّي به يملك عصمة كلّ الأفعال. بينما الشاعرة تمثل المفعولية: "حدّثني"، و"رآني" و"سلّمني".

لذا يمكننا أن نقرأ في هذا المقطع مشهدا فيه مجموعة من الأحداث، التّي تشكّل وحدة دلالية، قد نسمّيها "تأثيث مملكة الرّجل بامرأة". ونعتقد أنّ الشاعرة ذكية في طرحها، ففي الوقت الذي تُسلّم فيه القوامة للرّجل من خلال موقع "الفاعل" لأنّه قام بكلّ الأفعال (السّابقة الذّكر) تَعْبُرُ إلى سؤال تعريته، وهذا ما ستقوله المقاطع الآتية التّي سنقرأها لاحقا.

كما تملك الشاعرة – في هذا المقطع- القدرة على تعاضد طاقات مختلفة، طاقة السّرد القصصي وطاقة الغنائية الشعرية، وتركّب بينهما.ففي مستهلّ المقطع تُطلق الشاعرة طاقة السّرد من خلال جملة "حدّثني" وتدفع بالحكي إلى الأمام من خلال الأحداث التّي تتشكل عبر اللّغة:"صفّق بعض الورد" و"سلّمني مفتاح هزائمه". وننوّه إلى أن الحدث "يتكلّم عبر سياق متعاقب من أفعال الشّخصيات ومواقعها وأدوارها"[9] كما يغْتني الجانب الإيقاعي الّذي يحيل على شعرية القصيدة من خلال توزيع القافية بطريقة متوالية، فكلّ حدثٍ يُسْرَد ينتهي بقافية منسجمة مع الحدث التالي والقافية التالية، كالآتي:

- حدّثني في وَلهٍ ⟵	الحدث الأوّل / القافية الأولى (في وَلهٍ)
	0///0/
- عن وطنٍ حلوٍ يحْمِلُهُ ⟵	الحدث الثاني / القافية الثانية (يحْمِلُهُ)
	0///0/
- صفّفَ بعض الوردِ على مَدْخَلِهِ ⟵	الحدث الثالث / القافية الثالثة (مدْخَلِهِ)
	0///0/
- ورآني أدْخُلُهُ ⟵	الحدث الرّابع / القافية الرّابعة (أدْخُلُهْ)
	0///0/
- سلّمني مفتاحَ هَزائمِهِ ⟵	الحدث الخامس / القافية الخامسة (زائمه)

	0///0/

اعتمدت الشاعرة – في المقطع كله- على قافية المتراكب، التي انتهت بسكونين مفصولين بثلاث حركات، والتزمت باللام والهاء في آخر كل قافية لإغناء الجانب الموسيقي، ولتعضد الجانب الدّلالي بالجانب الإيقاعي، ولتحقق انسجام عبور السّردي إلى الغنائي الإيقاعي.

أمّا في المقطع الأخير من القصيدة الّذي تقول فيه:

يَخْتالُ كأنّه ينطِقُ...

عن حبٍّ

أحتالُ كأنّي

سأصدّق ما ينقُلُهُ

ويظلُّ يُمارسُ سِحْرا...

مكشوفًا ... لا أجْهَلُهُ

وأظلّ أردّدُ واثقةً:

((إنّ الله سيبْطِلُهُ))

((أنّ الله سيُبْطِلُهُ)).

فعمدتْ الشاعرة إلى ضمائر تؤدي أدوارًا دلالية جديدة تختلف عن المقطع الأوّل. تحوّلت الأنا المتكلّمة التي كانت مفعولا به في المقطع الأوّل (حدّثني، رآني، سلّمني) إلى الفاعل "أحْتال" و"أصدّق" و"أردّد". وكثيرا ما تتماهى المرأة الشاعرة بنصّها فتتبادل ملامحها وجسدها المواقع مع تفاصيل وجسد القصيدة، وتتلبّس بعذاباتها. فكلتاهما (الشاعرة والقصيدة) تسعيان نحو الوجود الحق، وتعملان بحلم التّغيير للعالم من حولهما. ففي المقطع الأوّل تلبّست القصيدة برضوخ "الأنا" فامّحت، ليظهر صوت "هو" كفاعل، أمّا المقطع الأخير فقد استعادت فيه "الذّات" المتكلّمة عِصمتها لتتّخذ القرارات، وتصبح فاعلا آخر، ندا لندٍ:

يختالُ كأنّه.../ أحْتال كأني...

يظلّ يُمارس.../ أظلّ أردّد

وكثيرا ما "تواجه الشاعرة من خلال نصّها العالم الآخر على نحوٍ يكشف مشكلات الهويّة والاستلاب ومآزق التّصدع والانشراخ في الرّؤية إلى الذّات والعالم والآخر وانعكاساتها على مرايا النّص"[10] فيحدث التحوّل داخل النّص الّذي هو تحوّل داخل ذات الشاعرة الّتي تمرّ من حالة المفعول به إلى حالة الفاعل. فقد تحوّلت "أنا السّاردة" التّي سردت فاعلية "هو"، باعتبارها حاكية ومحكيّة، إلى ضمير "أنا

السّاردة" التّي سردت "ذاتها" في صورة الفاعلية لا المفعولية، وهذه الوضعية تطلّبتها لعبة الحكي داخل النّص.

واستند السّرد - في هذا المقطع- إلى تقنيّة الوصف، فقدّم لوحتين مشهدّيتين

اللّوحة الأولى تتمثل في صورة "هو" ← يخْتال كأنّه ينطق عن حبّ.

اللّوحة الثانية تتمثل في صورة "الأنا السّاردة" ← أخْتال كأنّي سأصدّق ما ينقله

إلاّ أنّ المشاهد استندت إلى أفعال تدلّ على أوصاف "يختال" و "أخْتال" ثمّ تتحوّل الذّات السّاردة إلى قوّة تتجاوز الفاعل إلى العجائبي في قولها:

يظلّ يمارسُ سحرا... مكشوفا... لا أجْهلُهُ وأظلّ أردّد واثقة:

((إنّ الله سيبطِلُه)). فالمدّ والجزْر المتشكّل داخل بنية القصيدة ينتهي ببطولة "الذّات السّاردة"، التّي كانت في مستهلّ النّص مفعولا به.

لتتحوّل في الأخير "ذاتا" بطولية تستند إلى العجائبي الدّيني، ويمكننا اختزال موقع "الذّات السّاردة" داخل بنية القصيدة كيف تتحوّل من خلال الأحداث التّي ترتكز على الأفعال، كما يلي:

المقطع 1 ← "الذات" تسرد دونيّتها داخل ثقافة الوَأْد (غياب الأنا) ← حدّثني، رآني، سلّمني

المقطع 2 ← الذّات تحاول أن تتساوى مع "هو" ← يقرأ في كفّي... يقول بأنّني

المقطع3 ← "الذّات" تساوي "هو" ← يخْتال كأنّه ينطق/ أخْتال كأنّي سأصدّق

المقطع 4 ← "الذّات" أكبر من "هو" ← يظّل يمارس سحرا مكشوفا... لا أجهله وأظلّ أردّدُ واثقة: "إنّ الله سيبطله"

عندما سردت الشاعرة – في المقطع الأخير- ضُعف سحْر الرّجل، لأنّ الذّات السّاردة استطاعت كشْفَه، واستعانت بالقصّ القرآني، وتلّبست بـ:"ذات النبي موسى" عليه السّلام في قولها على لسانه ((إنّ الله سيبطله)) سورة يونس، الآية81. وهنا يحضر مشهد السّحرة والنّبي موسى عليه السلام، وكيف تغلب قدرة الله قدرة كلّ السّحرة، من خلال معجزة موسى.

واغتنى الجانب الإيقاعي إلى جانب السّرد، من خلال حسن التّقسيم بين ما يعلمه "هو": "يختال كأنّه ينطق عن حب" وبين ما تعلمه "الذّات السّاردة" "أحتَال كأنّي سأصدّق ما ينقله". وحدث التجانس الصّوتي بين: (يَختال- أحْتال) و(كأنّه-

كأنّي)، إلى جانب التّكرار الوارد في نهاية القصيدة "إنّ الله سيبْطِلُه" "إنّ الله سيبطله" الّذي يوحي بطقْس إبطال السّحر.

كما اغْتنى المقطع الأخير بقواف متقاربة (أمْهِلُهُ... ينقُلُهُ... أجْهَلُهُ،... يبطِلُهُ) وهي قافية 0///0/ 0///0/ 0///0/ 0///0/ 0///0/

المتراكب – أيضا- مثل المقطع الأوّل.

واستطاعت الشاعرة أن تستعين بالسّرد والحكي إلى جانب الإيقاع الشّعري لتنوّع ممكنات النّسيج النّصي، مثلما تعمد إلى التّنوع في مظهرها وتلجأ إلى كلّ جديد يُلغي الروتين فإن "اللّغة أو القصيدة ليستْ سوى لباس الرّوح ولباس الذّات والجسد الفيزيكي لامرأة حوّلت قصيدتها إلى جسد والجسد إلى قصيدة.."[11] ثمّ إنّ المرأة الشاعرة تطرح أشياءها من خلال لغة الإبداع، وتحرص على الرؤى الجديدة التّي تكتب خصوصية منظورها لأنّها نتاج ظروف خاصّة[12] فعندما تعبُر كتابتها بين السّردي والشعري تحاول أن تكتب الدّاخل، وتعبُر إلى الجماعي، فطاقة الشعري يجعلها تتوجّه إلى الدّاخل وأغوار الذّات، بينما السّردي يجعلها تنخرط في الجماعي المشترك. ولا نغفل عن تفنّن المخيال الشعري في عبوره البرزخي بين الفنّ الشعري والسّردي، وهو يكتب مكابدات الأنثى.

كما لا نغفل النّصوص التّي تتأمّل الوجود الأنثوي، وتنفّس عن كلّ الأوجاع والمكابدات، وينحصر المنظور السّردي فيها ضمن الذّاتي الحميمي وتحكي الشخصية السّاردة حكاية لملامح وضْعِها النّفسي كما في قصيدة نوارة لحرش الفائزة بجائزة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النّسوي، بعنوان: أبجديّة الحياة المهجاة، شمعدان لوليمة الأسئلة، التّي تتضمّن تسعة نصوص مرقّمة عدديّا، وتنسب الخطاب "للأنا"، تقول:

أتسلّق عمري
عثرة... عثرة
وعند تخوم الخدوش
أسقط متعثرة بخيبة عالية
أتسلّق نهاري مرتعدة
لا مرايا تضيء ملامحي
لا حكايا تهدهد اللّيل
المشتعل قرب مزامير البال[13]

تقدّم الشاعرة – في هذا المقطع- مشهدا حكائيا، تنسبُه "للأنا" السّاردة، التّي تكون بطلة داخل أحداثه. فهي ساردة متضمّنة في الحكاية، وتروي لمخاطَب مفْتَرَض فـ"الأنا: فعل الوعي، الشّعور المحرّك للتّخاطب، وفعل الكلام..."[14]تروي قصتها مع الحياة من خلال الأحداث "أتسلّق عمري" "أتسلّق نهاري" وهي أحداث متخيّلة (بفتح الياء) لا واقعية.

ولعلّ استخدام الشاعرة السّاردة فعل "أتسلّق" متكرّرا، هو الّذي يحدّد مكانها الرّؤيوي، فهي تقع في "قاع العمر" حين تقول: "أتسلّق عمري"، وفي قاع النّهار حين تقول: "أتسلّق نهاري"، وفي قاع الخريف حين تقول: "أتسلّق خريفي". تتشكّل

رؤيتها من أسْفل إلى أعلى، وهو سبيلها إلى المعرفة شأنها شأن المعراج الصّوفي، كما هي ساردة مستكشفة حالاتها، متتبّعة مكابدات "التّسلق".

ويصحب حدث التّسلق سقوط (أتسلّق عمري/ أسقط متعثّرة بخيبة عالية) و(أتسلّق نهاري/ أسقط متعثرة بما يشبه الحيّات المُرهَقَة) و(أتسلّقها/ أسقط متعثرة باللاّحياة). وفي رحلة التسلّق هذه، تعرض السّاردة حالات معاناة تقدّم من خلالها مشاهد وصفية، تحرّكها أفعال توحي بقمّة الوجع الأنثوي لكي تصل إلى المكان الأعلى (وكأنّها ترسم السّبيل إلى المعرفة بالوجود والكينونة) منها: "لا مرايا تضيء ملامحي/ لا حكايا تهدهد اللّيل/ لا سرير لقيلولة الذكريات/ لا سماء تنفتح لي/ لا أرض تتهجاني" وهنا تعرف الشاعرة ما يجب، لكنّه غير محقّق، من خلال استغلالها لِـ "لا"، وفي قولها: "كأنثى أتّكئ على شرشف الأوهام المنْهَكَة/ اللّيل تارةً على جبيني حصان عصيّ على الترويض".

تستغل السّاردة الرّحم الدّلالي "معاناة الحياة" وتمطّط تمظهرات تلك المعاناة. ولكي تمرّ إلى حالة أخرى خارج التّسلّق تستغلّ تقنية المونولوج:" ما بها الجهات ترتعد من قلقي/ ما بها الحياة... أقصر من قامتي". ثمّ تدخل في سرْد حالة التّمدد، تقول:

ها أتمدّد في المعنى
أفتح بابا بقامة الأحلام
أدخلُ منه
إلى حياة ليست بانتظاري
أصافحها بحرارة لا مثيل لها
إلاّ في المفردات
تصافحني بقفازات من جليد(15)

ويحدث التّحول على مستوى وصف الحالة، من معاناة التّسلق في حالاته المختلفة إلى أمل التّغيُر، من خلال قولها: "أفتح بابا بقامة الأحلام" إلاّ أن الأمل ينطفئ على عجل، في المقطع نفسه تقول: "فتنطفئ في البال فكرة الحياة/ التّي كنتُها قبل قليل."

وفي عرض السّاردة لحالة التّمدد يحدث التّكاثر الدّلالي (فكرة تخرج من أختها)

"أتمدّد في المعنى" ← حالة (1)
"أتمدّد في الأنا" ← حالة (2)
"أتمدّد في اللّغة" ← حالة (3)
"أتمدّد في الحياة" ← حالة (4)
"أتمدّد في الأمنيات" ← حالة (5)
"أتمدّد في عزلةٍ عالية" ← حالة (6)
"أتمدّد في وليمة من الأسئلة" ← حالة (7)

وكأنّ الوساطة السّردية توفّر "للذات" المعرفة التّي تؤوَّل سرديّا، كما توفر لها الوجود المجازي، تتخيّل به وجودها[16] فالسّرد طاقة توفّر الوساطة بين الإنسان والعالم وبين الإنسان وذاته. وخصّصت السّاردة لكلّ حالة نصّا مرقّما عرضت فيه أحداث التّحول. كما يلي:

"أتمدّد في المعنى"
- "أفتح بابا بقامة الأحلام"
- "أدخُلُ منه"
- "أتوعّك"

"أتمدّد في الأنا"
- "ينفتح باب بقامة الأوهام"
- "تتسلّل المواسم الشاحبة إلى رأسي"
- "أتذكّر أن رأسي أريكة لوجع"

"أتمدّد في اللّغة"
- "اللّغة معصومة من الهنات وبعض الأخطاء"
- "أتمدّد في الذكرى غير معصومة من الحسرة والبكاء"

"أتمدّد في الحياة"
- "أخطئ في كتابة مفرداتها كما يجب"
- "يخطئ القلب في لفظ الغبطة"

ويتخلّل هذه الحالة سؤال السّاردة مع نفسها "هل الحياة هي فقط مادة الاملاء؟" ثم تواصل في عرض أحداث التحوّل:

"أتمدّد في الأمنيات"
- "أغفو..."
- "أتسلّل..."
- "أتجوّل..."

استغلّت السّاردة صيغة "أتفعَّل" التّي تدلّ على الدّخول في الإصرار والدّيمومة فيها وعرضت – من خلال تقنية الوصف- مجموعة من التوقّعات كأن تقول: "سقف أبيض/ وسرير لائق/ ووسادة تحنو إلى جبيني/ جدران تليق بصبْر أم احترفها الحزن.../ ونوافذ تطلّ على سماء/ حالة الغروب الرّكيك/ القلبُ ذاتُه أصيص لوجعي المتراكم/ ظلّ اللّيل ناصعا على أهدابها. وهنا توقّف السّاردة سردها،فتصبح الأحداث في درجة الصّفر. ثمّ تواصل السّاردةعرض أحداث التّحول، كالتالي:

"أتمدّد في عزلة عالية"
- "أتدرّب على احتمال مخالبها"
- "يتدرّب اللّيل على نهشي"
- "... أتماثل للغياب"

وفي عبور السّاردة إلى حالة أخرى، وهي التّمدد في "وليمة من الأسئلة الآثمة" تستغلّ تقنية السّؤال دونَ الجواب، وتتوهّم مخاطبا، هي الأمّ، تسألها دون أن تعطي لها فسحة الجواب، فهو حوار مبتور الطرف الثاني. تعرض فيه الوجع الأنثوي عند الأمّ وكأنّ "الأنا أشْعر تدخل مغامرة الوجود، وهي تدرك قوانين اللّعبة، ومن ثمّ فهي تتمثل الفنّ الشعري باعتباره إظهارا لأعلى قوّة للزّائف..."[17]وتحاول أن تقدّم صوره في أبشع ظهوره: "منذ متى والحياة غافية/ على ذيل فستانك المرقّع بالصّبر المتآكل...؟ منذ متى ونهارك الحافي/ ...نشعل غروبه المائل صوب كلّ صباح

عليل...". فيتحوّل السّؤال إلى مونولوج. وقد حققت السّاردة في تحوّل الضّمائر من "أنا" إلى أنتِ، تصعيدا في المعاناة خاصّة في صيغة الاستفهام المتكرّر، ثمّ صيغة التوجع آه، إضافة إلى النّداء "آهٍ يا أمّي"، التّي تفيد بلاغيا التّحسر والتفجع.

وتنهي السّاردة مواجعها بنهاية قد تكون حلاّ، وهو السّكن في اللّغة وعبر اللّغة، تقول:

دعيني أفتح قميص اللّغة
أنزوي فيه
كما لو أنّه جنّتي أو مدفأتي
(...)
قميص اللّغة وحده الكفيل بما لا تسعه الحياة
(...)
أتحسّس جهة القلب/ شاسعة المرح
شاسعة الغربة
وحده قميص اللّغة
وطني ومنفاي
وحده انكساري وانتصاري[18]

تعرض الشاعرة رؤاها في حلّة سردية تنقل إلينا كيف تتوق "الأنا" إلى الخروج من مآزق الحياة، فتتسلّق وتتمدّد إلى أن تصل إلى مخرج السّكن في اللّغة. فتهرب من السّكن في العالم، لأنّ الوجود مستحيل، إلى السّكن في اللّغة، لأنّ الوجود من خلال اللّغة ممكن ومفتوح على خصب الممارسة، وهذا ما طرحه هيدجر(HEIDGGER)حينما تحدّث عن السّكن في اللّغة.

وتعلن الشاعرة استيعابها لمفارقات الواقع وملازمة الأقراح للإنسان استيعابا إيجابيا مليئا بالإرادة على القطيعة معه والتعالي عليه فهي لم ترضخ للمحن وبقيت تلوك أحزانها، بل تحوّلت عبر المسار والصيرورة الدّلالية لنصّها من المفعولية والخنوع، إلى حالة الفاعلية والسّكن في اللّغة، لأنّها تبني عوالم مختلفة عمّا عايشتهُ.

وتمكننا في الأخير من أن نقف عند التّزاوج بين السّردي والشّعري داخل بنية القصيدة. وقدحاولت الشاعرة أن تستعين بالسّرد وتغني نصّها بتقنيّاته وعناصره، من وصف وحوار ومونولوج، وسردت لنا قصّتها مع الحياة، في شكل مآزق متكرّرة. استطاعت أن تخرج منها في الأخير برؤية فلسفية تعيد وهج الوجود الإنساني من خلال اللّغة وباللّغة. وكان السّرد يخفتُ مع كلّ مجاز غنيّ يعطي للصّورة الشعرية فرادة الإبداع، أو مع كلّ تكرار يُغني الجانب الإيقاعي كقولها: "عثرة...عثرة" و"عاصفة...عاصفة" قميص اللّغة... قميص اللغة". إلى جانب التّجانسات الصّوتية التّي نتجت عن اختيار كلمات متقاربة وزنا: "أتحسَّسُ، أتسلّل، أتمدّد، أتجوّل، أتسلّق"، "مرايا وحكايا". وهو ما يسمى أسلوبيا تكرار الصيغة.

واستطاعت الشاعرة أن تعبر من السّرد إلى غنى الإيقاع إلاّ أنّ الشعري هو المهيمنة (La dominante) بمفهوم ياكبسون (JAKOBSON)، وقد حدّدها بأنّها "العنصُر البؤري في أثر أدبيّ، فهي التّي تسود العناصر الأخرى داخله... إنّ

المهيْمنة تُكسِب الأثر الخصوصية."[19] فرغم عبور بعض العناصر القصصية إلى بنية نصّ نورة لحرش إلاّ أن العناصر المهيمنة هي إلى الشعر أقرب فنقول عنه قصيدة.

ونعتقد أنّ تفاعل العناصر الغنائية مع السّرد القصصي في بنية نصيّة ما، يحقّق الاختلاف، ويولّد أجناسًا جديدة، مثلما تولّدت قصيدة النثر عندما اجتمعت عناصر الشّعر بعناصر النثر، فولّدت جنسا مفتوحا.

• قسم الأدب العربي،كلية الآداب واللّغات جامعة مولود معمري تيزي وزو

الهوامش:

(1)–يراجع: أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، قرطاج للنّشر والتّوزيع، ط1، صفاقس، تونس، 2007، ص149.

(2)– محمّد الجزائري، آلة الكلام النّقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 1999، ص36.

(3)– يراجع: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء2، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص33.

(4)– يراجع: حورية الخمليشي، الشّعر المنثور والتّحديث الشعري، دار الأمل ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص61.

(5)– يراجع: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، بيروت، 1971، ص7.

(6)– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، الدّار التونسية للنّشر وديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، د.ت، ص77-78.

(7)– يراجع، حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسّرد، دار التنوير للطباعة والنّشر والتوزيع، د.ط، بيروت، 2009، ص86.

(9)– وليد منير، جدلية اللّغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1997، ص18.

(10)- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة – المواجهة وتجلّيات الذّات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص142.

(11)– المرجع نفسه، ص58.

(12)– يراجع: زهور كرام، السّرد النّسائي العربي- مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2004، ص72.

(13)– نوارة لحرش، قصيدة أبجدية الحياة المهجاة، شمعدان لوليمة الأسئلة، كتاب واختبري تجلّدك عند انكسار الرّوح، مقالات ونصوص شعرية، المهرجان الثقافي الوطني للشعر النّسوي، مطبعة الأهرام/ د.ط، قسنطينة، 2009، ص59.

(14)- عبد العزيز بومسهولي، الشعر والوجود والزّمان، رؤية فلسفية للشعر، أفريقيا الشرق، د.ط، الدّار البيضاء، المغرب، 2002، ص27.

(15)– نوارة لحرش، أبجدية الحياة المهجاة، ص60-66.

(16)– يراجع: حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسّرد، ص88.

(17)– عبد العزيز بومسهولي، الشعر والوجود والزمان، ص49.

(18)– نوارة لحرش، أبجدية الحياة المهجاة، ص61.

(19)1–– أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، قرطاج للنّشر والتوزيع، ط1، صفاقس، 2007، ص201.