شعريّة تحديث القصيدة العموديّة في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر

أ. رزيقة بوشلقية

جامعة تيزي وزو

Abstract:

Women's poem is a model integrated vertical, Where the woman was able to embody the poet Arab heritage and at the same time, Penetrate and go beyond, And it worked to break down symmetrical system (Symmetric), And break the two parts system and replace it with a vertical line in the poem, This is the right place for our article about several central questions which came: Are women kept the poet on the elements of poetry column? The update winning it? How should a woman poet be able to make Hebron a starting point to build a system and a different variant of the prevailing during demolition? Then we wondered about the difference between the vertical inherited poem (poetry column / model father) The poem vertical women, and how they are working together and differ, How should a woman be able to break free of the two parts, which suggest gender system (male and female), to create a system of poetic vertically makes the basis for the construction of the line system?.

All these questions will try to answer this in our situation.

إضاءة مدخلية:

إنّ الحديث عن شعريّة تحديث القصيدة العموديّة في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، يقودنا إلى الخوض وتتبّع مسار القصيدة العموديّة الجزائريّة، ورصد خصائصها الفنيّة في نضجها وتطوّرها من الائتلاف إلى الاختلاف، وذلك راجع إلى المشارب المختلفة التّي تنهل منها المرأة المبدعة لغتها الشّعريّة، سواء الثقافيّة أو المعرفيّة أو التّاريخيّة،لذا تقترحُ الشّعريّة نفسها حقلا معرفيّاً ونقديّا

يبحث في قوانين الخطاب الأدبي، وفي طبيعة بناء وترابط تلك العناصر داخل النّسيج النّصي وتحقيق وجوده الفعلي، أي أنّها تنظر إلى النّص من خلال كينونته البنيويّة وتحقيق روابطه العلائقيّة[لخ]، ولا ننكر أنّ الشّعريّة باعتبارها حقلا معرفيّا موغلا في القدم، استفادت من مجالات معرفيّة عديدة، كاللّسانيات وعلم اللّغة والنّقد الأدبي والإبستومولوجيا..الخ.

ولقد تحكّم الشّكل التّقليدي في الذّائقة العربيّة لمدة زمنيّة طويلة، فعبّر عن مآثرها وجسّد وجودها، وقد عرف عدّة تحويرات كالزّحافات والعلل على مستوى البنيّة والمجزوء والموشّحات على مستوى الشّكل، إلاّ أنّه حافظ على شكله وإطاره العام وهو نظام الشّطرين؛ فانبنت القصيدة العموديّة على عدد من القوانين الصّارمة، التّي تمثّل مجموع الخصائص في عرض التّصوّر المتكامل لشكل القصيدة العموديّة، والمتمثّل نظريّا بعمود الشّعر[❖] وكلّ من التزم بهذه القوانين، وبنى شعره عليها، يكون قد أسّس شعريّة عربيّة صحيحة، ومن خرج عن إطارها وجاء شعره خرقا لها، هو انتهاك الشّعر في الوقت نفسه، فالسّؤال المطروح: كيف استطاعت الشّاعرة الجزائريّة تجاوز القصيدة العموديّة التّقليديّة؟ وخلق شكل جديد ينبني على النّظام التّقليدي ويتجاوزه في الآن نفسه؟، فلم يكن "عمود الشّعر" إلاّ محاولة جادة في فهم طبيعة التّشكيل الشّعري الجاهلي، ليتحوّل "عمود الشّعر" من مجرد وصف لشعريّة عربيّة في فترة معيّنة، إلى قانون صارم يُعاقب كلّ من يخرج عنه وعن ثوابته بالإقصاء والرّفض من دائرة الشّعريّة العربيّة.

والفرضيّة التّي ننطلق منها هي أنّ هؤلاء الشّاعرات يملكنّ رؤية خاصّة للوجود، وفق وعي خاصّ مغاير للسّائد، وجاء تمثّيلهم للمرأة الجزائريّة الكاتبة بكيفيّة خاصّة، وفق أدوات مغايرة وبنيّة تشكيل نصيّة مختلفة.

وجاءت الأسئلة البؤريّة كما يلي: كيف استطاعت الشّاعرة الجزائريّة أن تتجاوز السّائد/ عمود الشّعر لتخلق المغاير؟ وما هو التّجديد الذّي أضفته على القصيدة العموديّة ؟ كلّ هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها في مقالنا هذا.

1 -عناصر تحديث القصيدة العموديّة النّسائيّة:

جاء الشّعر النّسائي الجزائري كثورة على اللّغة الشّعريّة القديمة وما تحمله من ضوابط لا يمكن الخروج عنها، وعن تعابيرها الموروثة، ولهذا عبّر "أدونيس" عن ذلك بقوله: «تبدو كلماتنا مجنونة، نعريها في الشّمس والرّيح حارقين ثيابها القديمة، نكسرها ونمحي تداعياتها الأليفة، نقرنها ونملؤها بالرّعب والبراءة المدّهشة، إنّنا نريد أن نقتل في الكلمة العربيّة كلّ تقليد وعادة، نريد أنْ نقتل فيها الآلة التّي تكتفي بالتزحلق فوق سطح الأشياء وجلد الإنسان»(بن)، فهنا دعوة صريحة إلى التّجاوز والتّمرّد على اللّغة الشّعريّة التّقليديّة الموروثة، والنّظام البيتي الثّابت.

وقبل الحديث عن عناصر التّحديث في القصيدة العموديّة النّسائيّة، نشير إلى أنّ الهيكل العمودي (الشّكل) للقصيدة العربيّة القديمة، يعدّ تجسيدا للموروث العربي وللهويّة العربيّة البدويّة/ الصّحراويّة، فكان إستراتيجيّة للتّعبير، يركّز فيها على البناء السيمتري (Symmetric) للقصيدة أي على التّناظر العمودي بين الأبيات، وهذا ما نحاول أن نوضّحه من خلال الاعتماد على نموذج من الشّعر النّسائي الجزائري وكيفيّة توزيع البياض والسّواد أثناء التّشكيل الطّباعي للقصيدة، بما أنّ الاشتغال الفضائي للقصيدة النّموذج يتلخّص في عنصرين هما:

1/ التّوازي: العمودي للأبيات، 2/ التّقابل: الأفقي للأشطر(تر).

فإنّ هذين العنصرين "ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتّم فيه وصف الوحدات المكوّنة أفقيّا في حدود شطرين متقابلين في خطّ واحد،

تفصل بينهما مساحة بيضاء مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازيّة له عموديّا، مفسحة المجال لتوازٍ هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثّلاثة الممتدّة على حافات الأشطر، وما بينهما بشكل عمودي وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيّا، يحدّان النّص في البداية والنّهاية"(يز)(سه)، أي أنّ هندسة القصيدة التّقليديّة العموديّة، تتكوّن من ثلاثة أعمدة عموديّة تتوازى في هندسة ثلاثيّة، إلى جانب عمودين أفقيين تحدّدهما فراغات بيضاء من الأسفل ومن الأعلى، يعلنان عن بداية النّص الشّعري و ختامه.

نوضّح ما قلناه من خلال نموذج "لخالدية جاب اللّه"، تقول في قصيدة "نخلة أورقت حزنا":

تَـغَرَّبَ وَجْـهِـي وَ لَسْـتُ أَرَانِـي سِـوَى مَوجَةٍ شَرَّدَتْهَا المَوَانِـي
أُنَـادِي عَـلَـى وِجْهَةٍ مِـنْ حَنِيـنٍ تَرَعْـرَعَ فِي رَبْعِهَـا عُنْفُوَانِـي
وَيَرْكُضُ فِي الدَّرْبِ حُلْمِي وَ لَكِن مَلاَمِحُـهُ البِيـض لاَ تَرَانِـي
صَدِيقِـي وَ قَـدْ غَـرَبَتْنَـا البِـلاَد وَشَاخَ مِنَ الحُزْنِ وَجْهُ زَمَانِي(□)

فالأشطر التّي تمثّل الأبيات ترصف أفقيّا، وكلّ شطرين يتقابلان في خطّ واحد مع فاصل بياض بينهما، وتتبّع النّماذج الأخرى من الأبيات بطريقة نفسها، وهذا التّوازي مفاده إمتاع العين، فتتوازى لذّة العيّن مع لذّة الأذن(لم)، وقد كان الإيقاع هو العامل الأساس في تشكيلة النّص العموديّة، حيث يتكوّن النّموذج الشّعري العمودي من وحدات إيقاعيّة مرسومة أفقيّا وعموديّا، لتخلق تناسقا وانسجاما بين الوحدات الصغرى والكبرى مولّدة ما يسمى بالقصيدة الشّعريّة؛ "فبعد كلّ بيت في القصيدة يأتي بيت آخر، كما أنّ بعد كلّ نهار يأتي اللّيل ثمّ النّهار الجديد؛ وأنّ الانحدار هنا ليس نهائيّا، فالحركة متجدّدة باستمرار، وعندما نقرأ القصيدة نجد فيها الإيقاع الرّتيب للزّمن، فالزّمان امتدادي والأبيات

تتوالى وراء بعضها برتابة أيضا"(□)، هكذا ساهم الإيقاع في تحقيق النّص الشّعري كتابةً وانبنى فضائيّا وفق الصّورة التّي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض الورقة -ويصير النّص الشّعري في هيئته الفضائيّة هاته- أي توازي الأبيات، النّموذج المكتمل القار، الذّي يقدّم لقارئه مقاييس تلقيه في إطار ما يسمى بالقصيدة العموديّة.

1 - 1 : القصيدة العموديّة... مشروع نسائيّ مؤسّس: لقد صرّفنا قرونا من التلذّذ والاستمتاع بالشّعر العربي، وبالأخصّ القصيدة العموديّة وموضوعاتها المختلفة، ولا أحد ينكر أنّه شعر ينقل إلينا قوّة الحسّ العربي أنذاك.

لذا كرّس الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر على النّموذج المكتمّل/ النّموذج الخليلي، محاولا تحطيم فكرة أنّ الشّعر النّسائي ينبني على أساس النّموذج الحرّ للتّفعيلات، متجاوزا نموذج الخليل رغم عاصفة الحداثة، التّي حاولت أن تجتثّه من هذا النّموذج.

وباعتبار عاصفة الحداثة التّي حاولت الإخلال بالنّموذج الأبّ، إلاّ أنّ الشّعر الجزائري عامة والنّسائي خاصّة – بحكم علاقته بالتّراث العربي – حاول أن يحقّق وجوده وقيمته الفنيّة والجماليّة، بالارتكاز على النّموذج الخليلي، فكان لقصيدة الشّطرين تواجد معتبر في تجربة الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، رغم تأخر ظهوره فاستطاعت المرأة الشّاعرة أن تنسج على منوال بحور "الخليل"، قصائد ذات بنيات إيقاعيّة شعريّة متنوّعة وعمدت الشّاعرات الجزائريات إلى تأسيس كتاباتهن على النّموذج المكتمل (النّموذج الخليلي).

وهو ما نلاحظه في ديوان "باب الجنّة" لحنين عمر، إذ بلغت القصيدة العموديّة نسبة 100 %، حيث تحاول الشّاعرة من خلاله الانتصار للغة الأنثى المقهورة والارتفاع بخطابها، بالاستناد إلى إيحاءات التّشكيل بالقناع والرّمز والأسطورة والصّور الشّعريّة وفضاءاتها الدّلاليّة؛ وعمدت في ديوانها "باب الجنّة"

إلى رسم اتجاهين لأنواع القصيدة عندها؛ انطلاقا من مضمون القصيدة في حدّ ذاته، فجعلت من الوطن أساسا في بناء شعريتها اللّغويّة، ولقد حدّدت "آمنة بلعلى" أنماط تحديث الأشكال الشّعريّة في ثلاثة أنواع، هي:

1 -التّحديث داخل الشّكل؛

2 -التّحديث بالشّكل؛

3 -التّحديث خارج الشّكل؛ (□)

ومن بين الشّاعرات الجزائريات المصنّفات ضمن النّمط الأوّل (التّحديث داخل الشّكل) – حسب آمنة بلعلى – الشّاعرة "حنين عمر"، التّي حاولت محاورة القدماء، لكن ضمن تسيير على سكّة لغويّة فنيّة مختلفة ومخصوصة، من أجل تحقيق ضربة شعريّة خاصّة بالمرأة وخصوصيّتها؛ وبناء ذات أنثويّة منافية للآخر (الرّجل) وتضيف آمنة بلعلى، قائلة: "هذا النّمط هو النّموذج الذّي يعبّر عن الذّات والواقع وعن حركة التّاريخ حتى وهو يلبس عباءة القدماء ويتكئ على عمودهم(...)، إنّه النّمط الذّي تعيش شاعراته بمخزونهن الثّقافي، في الوقت الذّي يعملن على إبداع جديد"(□ لخ)، ورسم هويّة نسائيّة جديدة لها مرتكزاتها الفنيّة الخاصّة بها.

1 - 2 : تفجير اللّغة: تعدّ مسألة "تفجير اللّغة" من المسائل المهمّة، التّي شغلت فكر الشّاعرات الجزائريات، والتّي تعمل على تحرير اللّغة والمفردات من سياقها القديم، وإدراجها ضمن سياقٍ جديد أكثر كثافة من حيث الاشتغال الصوري والرؤيوي، والهدف من كلّ هذا هو تحويل اللّغة من السكونيّة إلى الحركيّة التّي يطمح إليها الشّعر النّسائي، وبهذا تعمل مسألة تفجير اللّغة على «تحطيم بنيان فنّي قائم وتقاليد فنيّة مرسومة سلفا، لأنّها لا تتسّع لمثل هذا الأداء الذّي يجلب ألفاظا كثيرة كانت غائبة قبل أن تهيؤ الشّاعر للإبداع»(لخ لخ)،

فتسعى الشّاعرة من خلال هذا النّمط الجديد في بناء النّسيج النّصي، إلى كسر الأنساق المتعارف عليها، والقيود التّقليديّة.

فعندما نقرأ القصيدة العموديّة لحنين عمر، تظهر لنا القيمة الموضوعاتيّة المغايرة للقديم، التّي تنبني أساساً على الخرق وتجاوز السّائد، حيث تمّ تصنيف القصيدة العموديّة في ديوانها "باب الجنّة" إلى ثلاثة أصناف نذكرها كما يلي:

قصيدة كهرنامة الأخيرة ⟵ باب الحبّ

القصيدة البغداديّة ⟵ باب المدينة

القصيدة الزّجاجيّة ⟵ باب الألم

وأدرجت الشّاعرة قصيدة "كهرنامة الأخيرة" في باب الحبّ، لتكوّن بعد ذلك مادة شعريّة تتّخذ من المكان سبيلا إلى صناعة المعنى، وتحقيق شعريّة مغايرة للسّائد فتتوّج ألفاظها بمعانٍ جديدة تقتضيها الجغرافيا الشّعريّة الخاصّة بالمرأة، وتجنح الشّاعرة إلى ترحيل الأشياء من عالمها الواقعي (المكان)، وإسقاطها على الجسد الأنثوي فتجعل من قيمة المدينة جزءًا من هويّة المرأة.

وتستهلّ الشّاعرة قصيدتها النونيّة "قصيدة كهرنامة الأخيرة" بالتّصريع(❖❖)، على نحو ما كانت عليه قصيدة الفحل، تقول:

مفتاح قلبي عند سيّدة المصانِ والباب ما بين الحجاز وأصفهانِ(برلخ).

وتحاول أن تسير على خطى إيقاعيّة واحدة؛ فتتوحّد هويّة المرأة وتنسجم مع فضاء الكون، فيتولّد الشّعري النّسائي بين توطين الجسد وتجسيد المكان، وفق مظاهر رؤيويّة متنوّعة، فتقول:

مفتاح قلبي عند سيّدة المصـــانِ والبـــاب ما بيـــن الحجـــاز وأصفهـانِ
في كلّ رمشٍ قد تبسّم كوكبٌ في كـــلّ عينٍ مـــن عيونـــي دجلتـــان
سبحان من ســـوى الحنين معذّبا سبحان من خلق الصبابة في جناني(ترلخ)

كما تأخذنا الشّاعرة "حنين عمر" عبر قصيدتها التائيّة "القصيدة البغداديّة" إلى مدينة أخرى، لتتغنى بفخامتها، وكثرة علمائها، وأعلامها وجمالها، وأزقتها، وطيب هوائها وعذوبة مائها (الدجلة والفرات)، وتبكي الحنين إلى شوارعها، وترسم علاقة رومنسية بينها وبين هذه المدينة العريقة، فتختزل في صورتها قصص عشق غابرة ونستطيع أن نلمس كلّ ما قلناه في قصيدتها "القصيدة البغداديّة"، ولقد جاءت حينا آخر رثاء لبغداد وشوارعها، وضياع الحبّ الذّي انتهك في الوطن العربي، فتأتي لغتها مثقّلة بلغة الحزن والألم حيث الهزائم والمآتم تئد الأحلام، تقول:

مخذولة شفتاي من وجعٍ مضى من ملح دمعي في لظى قبلاتي
قد غربوك وغربّوا أطفـــالنا بين المنـافي عيشتي كمماتي
فلكِ الحنين لتشربيه وتسكبي كأسًا ينير إذا انتشى ظلماتي(يرلخ).

تبدو العلاقة متينة بين الشّاعرة والوطن الثّاني بغداد، فصار هذا الفضاء المكاني يسكنها؛ حيث تتهيّكل القصيدة عندها، استنادا إلى منطق المكان وأنموذجه فتحتل أنا الشّاعرة المتمثلة بـ (مشاعري، محاجري، آهاتي، أبكي، أجرُّ الدّموع، بسماتي، أعيني، قلبي، أوجاعي صمتي، نبراتي، أبياتي، حظّي، شفتاي، دمعي، قبلاتي، عيشتي مماتي، ظلماتي، تدفنني، حياتي) مَركزا لغويّا يوسّع من البؤرة الدّلاليّة للمكان.

وتتماهى الشّاعرة معه، لتُسقط عليه كلّ معاناتها، فتصبح المدينة تعيش ما تعيشه الذّات.

2 -النّسيج النّصي النّسـائي المكتنز:

يتشكّل الخطاب النّسائي المكتنز في خصبه، بالمادة التّصويريّة والإيقاعيّة والموضوعاتيّة، وبمحاولة المرأة الشّاعرة أنْ تُدمج بين عالمها المحسوس المادي وعالمها الباطني، حيث جاء منطق الجسد في الكتابة النّسائيّة، خاصة

عند الشّاعرة "حنين عمر" منطقا تعادليّا في اللّغة والصّورة والدّلالة، ويكسر الشّعريّة العربيّة المنتصرة دائما للذّكورة على حساب الأنوثة؛ إذ تزوّجت "حنين عمر" الفرات فأصبح ملكها، وهنا إشارة إلى غيرة المرأة على من تحب، تقول في مطلع قصيدتها:

بغداد قد خطب الفرات مشاعري زوّجته ... صار الفرات فراتي
بغداد قد خطب البكاء محاجري زوّجته ... والمهر من آهاتي(سم لخ).

ونلاحظ كيفيّة تلاحم صورة الجسد الأنثوي وصورة المكان/ الحبيب (بغداد)، لتولّد ما يسمى بـ "الجسد المكاني"، تقول:

إنْ كنتُ أبكي فالبكاء حليفنا أجرُ الدّموع سيشتري بسماتي
نام العراقُ بأعيني أرجوحة رسمت سماها طفلة بسماتي
فنذرت من هذا الفؤاد تولعا ما دام قلبي نابضا برفاتي
بغداد صمتي في الهوى أنشودة كتب الحنين بعطرها نبراتي
بغداد يا عصفورتي هل عاثرٌ حظّي وحظّك، حظنا عبراتي ؟
قد غربوك وغربوا أطفالنا بين المنافي عيشتي كمماتي
فلكِ الحنينُ لتشربيه وتسكبي كأسا ينير إذا انتشى ظلماتي
وإذا قتلتُ فللهوى شهداؤه صلّي عليّ بأجمل الآيات(□ لخ).

وتتماهى الشّاعرة (المرأة) مع الوطن في قصيدتها "عمّان" وتتوشّح بهويته، فيأخذ الوطن ملامحها أُمًّا وصديقةً؛ تقول:

عمّان إنّي قد بكيتُ مواجعي مدّي يديك لتمسحي عنّي الألمْ
ثكلى كأمّ قد رثت بدمائها طفلا وحيدا جاء من عقم الرحمْ(لهلخ).

وتضيف:

لا تحزني عمّان ... كوني بسمتي عليّ إذا ما عدت يومًا أبتسم
لا تحزني عمّان ... أنتِ صديقتي فدعي الملامة والعتاب الملتثم

ها قد كشفتُ الوجه عن أشواقه وتركت جرحي تحت كفّكِ يلتئم(□ لخ).

ولا تخرج الشّاعرة من الفضاء الواقعي، الذّي ترسم تفاصيله شوارع مدينة عمّان فكانت "قصيدة التّفاصيل" عندها مجالا للتّوليد الدّلالي، تبحث عن الجواهر في العوارض، وتروم رؤية الباطن في الظّاهر، فجسّدت في الوطن عمّان روح الأمّ، التّي تمسح الدّمع عن ابنها، تقول:

عمّان إنّي بكيتُ مواجعي مدّي يديك لتمسحي عنّي الألم.

فكانت عمّان وطنًا وأمّا ودفئا وحنانا، لتنقلب الصّورة في الجزء الأخير من القصيدة لتصبح عمّان الصديقة، الحبيبة، الشقيقة، تقول:

لا تحزني عمّان ... أنتِ صديقتي فدعي الملامة والعتاب الملتثم.

فيبقى الشّعر عامة والشّعر النّسائي الجزائري خاصّة، هو "القوّة الكونيّة العظمى التّي تستنقذ جوهر الحياة من الضّياع، وتُمسك بقلب التّاريخ حتى لا تموت في شهقاته وتحفظ للإنسان فاعليّة ذاكرته، وتُبقي على معنى وجوده"(□ لخ)، من جهة أخرى تنقلنا الشّاعرة حنين عمر إلى نوع آخر من القصائد لا يختلف عمّا هو معروف في الكتابة النّسائيّة، عن سرد طعنات الآخر وغدره بالأنثى؛ وتعدّ هذه القضيّة من أهم الأسئلة الشّائكة التّي تتناول المرأة في تجربتها الكتابيّة، وأكثرها حضورا في فضائها الثّقافي المعاصر، وقد تأتّت هذا السّؤال عند "حنين عمر" بقصيدتها اللاّميّة "القصيدة الزّجاجيّة"، حيث قادتنا من خلال عنونتها هذه إلى حديث الرّسول صلى الله عليه وسلم، حين قال "رفقا بالقوارير"، "حدّثنا آدم حدّثنا شعبة عن ثابت البُنانيّ عن أنس بن مالك، قال: كان النّبي (صلى الله عليه وسلم) في مسيرٍ له، فحدا الحادي: فقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): ارفق يا أنجشَة – ويحَكَ – بالقوارير"(□ بر).

وفي حديث آخر، قال: "حدّثنا أنس بن مالك، قال: كان للنّبي (صلى الله عليه وسلم) حادٍ يُقال له أنجشَة، وكان حسن الصّوت، فقال له

النّبي: رُوَيْدَكَ يا أنجشة، لا تكسِر القوارير" قال قتادةُ: يعني ضَعَفَة النّساء(لخ بر)؛ وقول الرّسول صلى اللّه عليه وسلم "رفقا بالقوارير،" وهو الذّي لا ينطق عن الهوى، بل لما تحمله هذه الكلمة من رقة الأنوثة وعذوبة النّفس وجمال الرّوح، فمادة الرّفق في اللّغة تضمر المعاني الآتية: اللّين، اللّطف، السّهولة، التّمهل والأناة، أمّا كلمة القوارير نسبة إلى القارورة، فهي تشبيه بديع يوحي بالجمال، وعمق نظرة النّبي صلى اللّه عليه وسلم لهذا الجنس اللّطيف "المرأة" ووجه الشّبه بين القارورة – معلوم أنّ القارورة تُتخذ من الزّجاج – والمرأة هو سهل كسرها، وما كسر المرأة إلاّ الكلمة الجارحة والموقف المؤلم، وإهمال تفتيق معاني الأنوثة فيها، ويتجلى هذا التّشابه في ثلاث نقاط أساسيّة:

القارورة ⟸ القوارير / النّســاء

=

1 -سهولة الكسر.

2 -تشويه رقة الأنوثة وتعكير صفوها.

3 -تمثيل الظّاهر للباطن.

ويتعكّر الزّجاج بأدنى شيء ممكن، ويترك بصماته عليه ويشوّه رقته، كذلك الأنثى أي شيء يمكن أن يشوّه أنوثتها ويكسّر إنسانيتها؛ وإذا كانت القارورة لا تظهر ولا تتجلى قيمتها، إلاّ إذا ملئت بمادة سواءً (الجميل، القبيح، اللّذيذ، المرّ)، كذلك الشّأن للمرأة مهما ملأها الآخر بفيض من المعاني الحسّاسة، فاضت به وأظهرته وجسّدته في أجمل الصّور في علاقتها مع الآخر (الحبيب، الزّوج، الأخ، الأبّ...).

كما صوّرت لنا "حنين عمر" في قصيدتها "القصيدة الزّجاجيّة"، تحطّم المرأة وانكسارها، وفق رؤيّة شعريّة مغايرة، تؤسّس لعلاقة جديدة مع الشّكل

العمودي، فجاءت قصيدتها هذه بمثابة الصّدى المباشر، الذّي هزّ كيان الذّات الأنثويّة، وهي ترى نفسها في مرآة الآخر، تقول:

وكسرتَ كلّ نوافذي وزجاجهَا بحصى الكلام المدلهمّ أيا بطل
كم كان قلبي في الغباء مجندلا لما عشقتك حدّ رفرفة الخبلْ
صورتُ حبّك آية علويّة فوجدتُ حبّك في النهاية من دجل
ماذا يضيركَ لو مررت تحيةً أو همسَ حبٍ زار قلبي في عجل
قلبي تحطّم كالشّراع بلا مدى والآه في أوجاعه بعض الثمل(بر بر).

تندرج هذه اللّوحة الشّعريّة المفعمة بإحساس فجائعي يحمل سيمياء الألم، من خلال الصدى الإيقاعي/ السّياقي، المتضمّن للانكسار والانبتار والتّحطيم المعنوي، الذّي صنعه الآخر/ الرّجل/ الحبيب بالشّاعرة، فعملت على تحديث القصيدة العموديّة، انطلاقا من رؤيّة واقعية مشحونة برؤيا تخييلية، فنرصد في قصيدتها هذه مرجعيتين، إحداهما الذّات الشّاعرة والأخرى الذّات الغيريّة المتسلّطة، بإحساس مدرك لجدليّة الحياة والموت فجاءت ألفاظها تحمل "طاقة إيقاعيّة ودلاليّة، تمنح النّص إيقاعا معبّرا عن حجم الفكرة المراد التّعبير عنها بصوت مفجوع"(تر بر).

كما عمدت الشّاعرة "حنين عمر" في قصيدتها "على مسرح المتنبي"، أن تقف على مسرح أحد أعمدة الشّعر العربي العباسي، وحاولت أن تعمد إلى تقنيّة الامتصاص الجزئي؛ لكنّ هذا الامتصاص تجلى في نفي الموجود أي تناص بالاختلاف، فجاءت قصيدتها معارضة للمتنبي، ونفي لسلطة الآخر، وإثبات لهويّة الأنا الأنثويّة، فتخلت عن ملامح البدويّة – التّي شغلت فكر العربي قديما -وكسّرت هاجسهم، لتبرز صوتها من خلال نفيها لصوت الآخر/ المتنبي، تقول:

لا الخيل تعرفني ولا البيـــــداء لكنّمـــا اللّيل القـــديمُ صديقي
فلكَمْ بكتْ في جوفه الخنســاء ولكَم شكــا مــن أدمعي وشهيقي
أنــا طفلةٌ وشرائطي حمـــــراء لكنّ بعـــض الــجنّ بلّلَ ريــقــي
عطشى غدوتُ وموردي الصحراء أمشي الهوينـــى والضياع طريقـــي
وغدوتُ أكتب والمحابر مـــــاء فيضًا من الغيض الذّي بحريقي(يربر)

بهذا تكون الشّاعرة قد أسّست لعلاقات جديدة، وولّدت معانٍ مناقضة للمعنى الموضوع له في الأصل (المعنى عند الآخر/ المتنبي)، وفق رؤيّة شعريّة خاصّة مغايرة للعالم وللأشياء .

هكذا سعت "حنين عمر" إلى "الانفلات من بلاغة مكرورة، شهدها شعر المرأة قبلها، إلى بلاغة جديدة تكمن في الكثافة الوجدانيّة، التّي لم تستطع البلاغة التّقليديّة احتواءها؛ لأنّها ركّزت على العالم الخارجي باعتباره معادلا للعالم الدّاخلي وشدّة التّوتر"(سمه بر) فانفلتت الشّاعرة "حنين عمر" من الواقع، وجعلت من شعرها فنّا تعبيريّا، يتجاوز الكائن إلى الممكن، ويروم التّعبير عن الذّات والعالم بشكل مختلف؛ إذ تتمكّن الشّاعرة من تحقيق خصوصيّة شعرها وتجربتها في الحياة؛ فتدفع بقصيدتها نحو التجدّد، لا باعتبار الشّكل فقط (عمودي، حرّ، منثور)، وإنّما من خلال توليد دلالة مغايرة لدلالة الآخر، والبحث عن آفاقٍ أخرى واحتمالات مختلفة، لتأثيث القول الشّعري النّسائي وتحديث بنائه.

3 -الثّورة على النّموذج القائم وتشظّي الشّكل العمودي الثّابت:

لقد حاولت معظم الشّاعرات بناء شكل افتراضيّ للقصيدة العموديّة، من خلال النّظر إلى الشّكل التّقليدي من زاويّة خاصّة، لتخرق بنيّة التّناظر الشّطري (البناء السيمتري)، وتؤسّس لمعنى حريّة الشّكل – كما هو في القصيدة الحرّة – فلم تعدّ البنيّة الإيقاعيّة تتحكّم في تشكيل بنيّة النّص الشّعري وشكله الخارجي، وإنّما للبنيّة التّركيبيّة الدّلاليّة والنّحويّة دور في التّأسيس لقالب

شعري جديد، يستند في بناء شكله الخارجي على الشّعر الحرّ، ويرتكز في بناء إيقاعاته، على الأوزان الخليليّة، فتكون القصيدة العموديّة في الشّعر النّسائي الجزائري المعاصر، وليدة امتزاج نظام الشّطرين ونظام السّطر الشّعري، وكأنّ الشّاعرة تؤنّث بيتها الشّعري كما تؤنّث بيتها الواقعي.

فقد زال نظام البيت أو الشّطر في القصيدة العموديّة النّسائيّة، ليحلّ مكانه السّطر الشّعري، كما هو في الشّعر الحر، إذ أصبحت معماريّة أو هندسة القصيدة العموديّة تتساوى مع هندسة القصيدة الحرّة، مع الاحتفاظ بالبنيّة الإيقاعيّة الخليليّة الموروثة، فتمرّدت المرأة في شكلها الجديد على سلطة المركز، الذّي فرضه نظام البيت لقرون، تقول الشّاعرة "عفاف فنوح" في قصيدتها لهفة:

لهفة من وجدانها رحت أجـري،
عانقتني أم أوشكت لستُ أدري
كم غفت في نوم بشَعر تدلى..
فوق وجهي، كم داعبت شهد ثغري،
في خيالي كم سافرت حين هامت
كم بكت منها أدمعٌ يوم هجري،
ليت دمعا من جفنها جال خدي
ليت وهجا من فيضها هزّ صدري
ما بكت مثلي دمعها في لهيب،
أو حكت حبّا من ضلوع وقهر..؟ (□ بر)

استطاعت "عفاف فنوح" أن تخترق السّائد وتكسر نظام الشّطرين، لتؤسّس لقصيدة عموديّة نسائيّة بنظام السّطر.

كما نلمح تشظي النّظام البيتي المقدّس عند الشّاعرات الجزائريات، وبناء نسيج نصي جديد، يقوم على بنيّة الشّطر الواحد (السّطر)، وترد تجليات القصيدة العموديّة الحداثيّة أو حداثة القصيدة العموديّة النّسائيّة، عند بعض الأسماء النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، كما يلي:

حيث نجد الشّاعرة "خالدية جاب اللّه" في ديوانها "للحزن ملائكة تحرسه"، قد اعتمدت على هذا النّوع من القصيدة – حداثة القصيدة العموديّة – إذ تقول في قصيدتها "خلف أسوار الذّهاب" التّي بنيت إيقاعيّا على بحر الكامل، إلاّ أنّها كُتبت بالشّكل المعماري الآتي:

يا عصيّ القلب

قال لي:

أين بعضي..أينكلّي ؟

أين محراب التّجلي ؟

وبحور لم تقل

شعرا جميلا سوايا

إيه يا صحراء..

هاجرتَ وما استطعتَ بقاء

كان الحلم سلاً

مترعًا بي

نلاحظ في الهندسة المعماريّة للقصيدة العموديّة، كسرا للنّموذج الأبّ/ النّموذج المكتمل الذّي ينادي بالتّناظر البيتي، فلم تعد الأسطر متساويّة الطّول ومتناظرة في بيت واحد أفقيّا، ولكن هذه الأسطر قد تطول وقد تقصر، وتُخترَق التّفاعيل، في نهاية كلّ سطر، لتكتمل في بداية السّطر الثّاني، وهو ما يسمى بالتّدوير.

نخلص إلى أنّ القصيدة النّسائيّة الجزائريّة العموديّة، استطاعت أن تخلق تحوّلا متميّزا في معماريّة القصيدة القديمة، وتكسر السّائد وثابت معمار القصيدة النّموذج، لتشكّل بنيّة مغايرة لها، وتؤسّس لحداثيّة القصيدة العموديّة، كما أنّها مهدّت لولادة نظام شعري جديد، بأدوات تعبيريّة جديدة من إيقاع ولغة وصورة.

الهوامش:

1 – ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون مكان وتاريخ النشر، ص 05.

2 – مجلة شعر، ع 16، س 4، خريف 1960، ص 150.

* عمود الشّعر: حدّده "المرزوقي" في كتابه: "شرح ديوان الحماسة"، ص 09، في سبعة أبواب، إذ أنّ النّقاد العرب "يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثّلاثة كثُرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافيّة، حتى لا منافرة بينهما" هذه الأبواب تشكّل ما يسمى عمود الشّعر، وتبنى هذه الأبواب على عدّة معايير نذكرها على التّوالي:

1- عيار المعنى/ 2- عيار اللّفظ / 3- عيار الوصف وحسن التميّز/ 4- عيار المقاربة في التّشبيه/ 5- عيار التحام أجزاء النّظم/ 6- عيار الاستعارة/ 7- عيار مشاكلة اللّفظ للمعنى (ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السّلام هارون، القسم الأوّل، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص 09، 10، 11.

1- محمد الماكري: الشّكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 136.

2 – خالدية جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، ط1، د ب، 2009، ص 41.

6 – راوية يحياوي: البنيّة والدّلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنّشر، ط2، الجزائر، 2014، ص 245.

7 – محمد الماكري: الشّكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 141.

8 – آمنة بلعلى: خطاب الأنساق (الشّعر العربي في مطلع الألفية الثالثة)، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت – لبنان، 2014، ص 229.

9 – المرجع نفسه، ص 231.

** التّصريع: حسب ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ)، هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته (ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، حقّقه، وفصّله، وعلّق حواشيه: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطباعة، ط4، بيروت – لبنان، 1972، ص 173.

7 – حنين عمر: باب الجنّة، (وجهك الذّي لمحته من شباك الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (أكاديمية الشّعر)، ط1، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص 52.

11 – ينظر: عدنان حسين قاسم، لغة الشّعر الحديث أصالة التراث في مواجهة التّقجير، دار الكتاب والتوزيع، ط 1، ليبيا، 1981، ص 37.

12 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

13 – حنين عمر: ديوان "باب الجنّة"، ص 76..

14 – المصدر نفسه، ص 75

15 – حنين عمر: باب الجنّة، ص 75، 76، 77..

16 – المصدر نفسه، ص 81.

17 – المصدر نفسه، ص 83.

18 – صلاح فضل: أشكال التخيّل من فتات الأدب والنّقد، الشركة المصرية العالميّة للنّشر، ط1، القاهرة، 1996، ص 187.

19- الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، دمشق – بيروت، 2002، ص 1549.

20 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

21 – حنين عمر: ديوان "باب الجنّة "، ص 129، 130.

22 – ينظر: محمد يونس صالح: فضاء التّشكيل الشّعري – إيقاع الرؤيّة وإيقاع الدّلالة – ص 51.

23 – حنين عمر: ديوان "باب الجنّة"، ص 12.

24 – آمنة بلعلى: خطاب الأنساق– الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثّالثة – ص 233.

26- عفاف فنوح: بحري يغرق أحيانا، دار الحكمة للنشر، د ط، الجزائر، 2011، ص 32.