

تجليات الدراما القناعية في الشعر الجزائري المعاصر "مسافات ، امرأة أنا" - نموذجاً -
Manifestations of masked drama in contemporary Algerian poetry
"distances, a woman I am" - Model -

مسيكة ذيب*

جامعة باجي مختار

(الجزائر)

Massikadoc ٧٧@gmail.com

تاريخ القبول: ٢٠٢١/١١/٢٩ النشر: ٢٠٢٤/٠١/٢٢

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٠٧/٠٧...٢٠٢٢

ملخص:

لقد استطاع الشعراء الجزائريون المعاصرون صياغة ملامح تجربتهم الشعرية، ورسم تقاسيم رؤاهم الإبداعية بريشة الفنان الحاذق الذي استطاع أن يتملى التراث جيدا، ويشغل به وعليه اشتغالا واعيا، فيمسك - بحكمة كبيرة - بكل المواقف الجديرة بالاستلهم والاستحضار والانطلاق نحو عوالم جديدة، ولأجل ذلك فقد كان توظيفهم للقناع توظيفا فنيا غائرا في القصيدة والتدليل الرمزي، ليغدو بذلك سبيلهم الأنسب لتحقيق المجاوزة والفرادة والتمايز.

على أن تركيزنا في هذه الورقة البحثية، إنما سيكون منصبا على التجربة القناعية لكل من: نور الدين درويش وصبحة بغورة.

الكلمات المفتاحية: القناع، التوظيف القناعي، الشعر الجزائري، التراث.

Abstract :

Contemporary Algerian poets were able to formulate the features of their poetic experience, and draw the sharing of their creative visions with the brilliance of the skillful artist who was able to dictate the heritage well, and work with it and on it consciously. The mask has a deep artistic use in intentionality and symbolic pampering, thus becoming their most appropriate way to achieve transcendence, uniqueness and differentiation.

However, our focus in this research paper will be on the persuasive experience of the two poets: Nouredine Darwish and Sobha Baghora.

KeyWords: Mask, mask recruitment, Algerian poetry, heritage.

*مسيكة ذيب

المقدمة:

الشعر سفر إلى المجهول... بل ارتحال عبر الأسئلة الصعبة والاستفسارات الأزلية الوجودية، وأبرزها سؤال الإنسان عن ماهيته... إنه إعادة خلق للعالم، وتأسيس رؤيا الذات الإنسانية في تفاعل كينونتها واندماجها الكلي وانصهارها في عالم المطلق... وكأنه يتأتى كانبعاث روحي متأجج، لـ«يعبر عن انكسارات الذات في اللغة، ويجول اللامتوقع إلى حقيقة ويصير المستحيلات إلى إمكانات تعرض براءة الأشياء المفقودة في نظام بلاغي مؤجل»^١.

هكذا أراد الشاعر من الشعر أن يكون متنفسه الأوحى، وسبيله إلى الخلاص الروحي، وطرد الأسى الذي راح يتمدد في أوصاله والهموم النفسية التي كانت أكثر التصاقا به في غربة وجوده المتعاطمة حيث يعيش، على اعتبار أن الاغتراب معلم ملازم لوجود الإنسان حيشما كان...

إذن، لابد لهذا الحرمان والإحساس بالغبن والضياع والتهيه، إثر تقلبات المحيط الكوني التي عجنت حياة الإنسان الشاعر إلى سراب، فتملكت الكتابة وجوده النفسي واليأس تخوم خلده العصي سوى الشعر امتثالا لمقولة "هيدجر": «إن البديل الخلاق للعالم الحقيقي المشوش هو مملكة الشعر والروح»^٢، حيث كيمياء التفاعل بين الشعر والروح أو بين الحس الوجودي، والتوحد بالعلاء، وبالتالي التماهي في دائرة المطلق الأبدي.

وعلى هذا الأساس وجدنا الشاعر العربي عموما، والجزائري خصوصا ينخرط في عالم الشعر الفياض، ليعلن عن تشوق قواه الباطنية إلى الخلاص الأزلي، وهكذا أمتعنا قلمه الشعري بسيمفونيات شعرية رائعة تنزاح عن الواقع، وتخرج عن المألوف، لتعكس لنا تأوهات ذاته الوهانة المقاومة للزمان والمعاناة التي تسري في كيانه.

وإذا ما سافرنا في عجالة صوب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وجدنا أن القصيدة المعاصرة هي الحيز أو الفضاء الجمالي الذي استطاع من خلاله الشاعر أن يفجر مكبوتاته الإبداعية في تلاحمها التراجيدي مع إفرازات الواقع بكل تحولاته المأساوية وخلفياته الإيديولوجية، وما يعتلج في باطنه من أحلام وآمال، وما يطفو على سطحه من معاناة^٣، ونكبات تراءت له في الأفق البعيد.

ومن بين هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين أسهموا في بلورة هذه التجربة وغناها، والسير بها نحو مرحلة النضج والوعي الإبداعي الخلاق نذكر: نور الدين درويش، وصباحة بغورة... وذلك من خلال مجموعتيهما الشعريتين: "مسافات، وامرأة أنا". لقد حاولت هاتين الذاتين الشاعرتين، واللتين تعيشان حالة متفاوتة من الاستلاب - كل وبطريقتها الخاصة - تجاوز إخفاقاتهما الذاتية، واسترداد هويتهما المسلوبة التي انفلتت من قبضة أيديهما فجأة، بعد أن تعثرتا بكتاب العمر، فصارتا مهمشتين مقموعتين، تدوران في فلك انعدامية الجدوى، ضمن مسارات سرابية تنفتح على مشارف الفجيرة والأسى والمصير المجهول.

والحقيقة أن الدخول إلى التخوم القصية للمجموعتين الشعريتين اللتين سبق ذكرهما، ومن ثم الكشف عما يدور في الكون الشعري لكل شاعر لن يكون إلا بالإجابة عن بعض هذه الأسئلة:

- هل يكتب كل من نور الدين درويش وصباحة بغورة تاريخ ذات واحدة هي الذات العربية رغم تماهيهما في شخصيات متباينة؟ أم أهما يكتبان محاولة منهما لاستعادة حلم خاتهما، وحظ فاتهما في زمن لفظهما فرماهما في فج بعيد؟ أم ليهربا إلى عالم مثالي مفعم باليوطوبيا، أم ليغسلا القلب من غبار الخطيئة التي ترتبط في الذاكرة الجمعية بالغدر والخديعة والشرور والآثام؟

أو بتعبير آخر: هل يتخلصان من مرارة الواقع الضاربة في العمق، والمتجذرة في الأزل على بياض الورق عملا بمقولة "واسيني الأعرج": «لا خيار لنا في هذا الوطن سوى الكتابة»^٤؟ ثم لماذا يدوان في توق محموم إلى توظيف الأفتعة؟ ما الغرض من هذه التقنية، وكيف تم استخدامها يا ترى؟

I - توظيف القناع في النص الشعري:

١. مفهوم القناع:

١, ١. لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: «القناع: أوسع من المقنعة، وقد تقنعت به، وقنعت رأسها، وقنعتها ألبستها القناع فتقنعت به، قال عنتره:

إن تغدقي دون القناع فإنني طب بأخذ الفارس المستلثم

والقناع والمقنعة: ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها، وألقى عن وجهه قناع الحياء على المثل، وقنعه الشيب خماره: إذا علاه الشيب، وقال الأعشى: وقنعه الشيب منه خمارا.

وربما سموا الشيب قناعا لكونه موضع القناع من الرأس.

قال الأزهري: ولا فرق عند الثقات من أهل اللغة بين القناع والمقنعة، وهو مثل اللحاف والملحفة، وفي حديث بدر: فانكشف قناع قلبه فمات، قناع القلب: غشاؤه تشبيها بقناع المرأة، وهو أكبر من المقنعة.

وفي الحديث: أتاه رجل مقنع بالحديد، هو المتغطي بالسلاح، وقيل هو الذي على رأسه بيضة، وهي الخوذة^٥. نستشف من خلال ما سبق من دلالات لغوية وردت تحت مظلة مادة (قنع) أن هذه الأخيرة تتمحور حول معنى واحد؛ ألا وهو التخفي أو التستر وراء خمار أو لحاف، وهو الوضع نفسه الذي يعيشه بعض الشعراء المعاصرين، حين يلجأون إلى استدعاء شخصية ما من الشخصيات التي غدت نموذجية في تضاعيف التاريخ وثناياه، ليختبئوا وراءها، ويتستروا بلحاف ظلها.

١, ٢. اصطلاحا: لم يول النقد العربي-عموما- أثناء دراسته لتقنية القناع Persona عناية كبيرة لجانب علاقة هذا الأخير بالدراما، وهذا ما جعله يعرض عن سبر أغوار المعنى الاصطلاحي النقدي لهذه الكلمة التي تربطها بالمرسح - خاصة الكلاسيكي منه- وشائج عظيمة، ليجد نفسه مكتفيا بتتبع المعنى اللغوي، ورصد مجمل الإحالات والدلالات المعجمية العربية المتناثرة هنا وهناك في معاجمنا وقواميسنا اللغوية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن القناع كان موجودا في حياة الإنسان منذ مرحلته البدائية، ذلك أن بعض الشعوب الأولى كانت قد اتخذته كأداة تعبيرية هامة في جانب من جوانب ممارساتها الحياتية؛ الأمر الذي من شأنه أن يؤكد أن هذه الوسيلة «ذات استخدام موغل في القدم، فقد استعان الإنسان البدائي به... وسيلة يعبر من خلالها عن مظاهر صلته بالآلهة والطبيعة في طقوسه الدينية»^٦. ثم ظهر القناع بعد ذلك في شكله المادي كغطاء للوجه، يتقنع به الممثلون في عروضهم المسرحية ذات الطابع الكرنفالي.

ويبدو أن هذه الأداة المسرحية الفنية سرعان ما لفتت أنظار الشعراء المحدثين والمعاصرين، فراحوا يستثمرونها كتقنية نصية توفر لهم مجالا خصبا وأكثر مرونة وموضوعية، ليغدو القناع بذلك من أولى بذور الدراما في الشعر، ولعل صلاح عبد الصبور لطالما أكد هذا الأمر بقوله: «كانت القصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية»^٧.

ويذهب **سامح الرواشدة** في تعريفه للقناع إلى حد قوله: إنه «لا يعدو أن يكون شخصية تبدو من خلال النص، ويختفي صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية النص إلى نهايته، ويسيطر عليها ضمير المتكلم تماما إلا ما يداخل هذا الضمير من حالات الالتفات المعروفة أو تداخل بعض الأصوات الأخرى، حين تتعدد الأصوات في النص»^٨. ويرى **إحسان عباس** أن هذه الأداة الفنية لا تمثل سوى: «شخصية تاريخية - في الغالب - (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده أو ليحكم نقائص العصر الحديث من خلالها»^٩.

هذا، وقد كثر استخدام القناع في الشعر العربي الحديث، فمن أقنعة **البياتي** ما يمثل الأشخاص ك: (الحلاج، المعري، الخيام، طرفة، أبو فراس، هملت، ناظم حكمت...)، ومنها ما يشمل المدن ك: (بابل، دمشق، نيسابور، قريش...)، ومن أقنعة **أدونيس**: (مهيار الدمشقي، صقر قريش...)،^{١٠} ومن أقنعة **صلاح عبد الصبور**: (النبي محمد (ص)، عجيب بن الخصب، بشر الحافي...)، ومن أقنعة **عبد العزيز المقالح**: (سيف بن ذي يزن، نوح ويوسف -عليهما السلام-)، غيلان الدمشقي وعنزة... إلخ).

٢. دواعي ارتياد عوالم تجربة القناع :

يعتبر القناع - كما سبق وأن أشرنا - تقنية شعرية هامة للغاية، تركت معالمها وبصماتها الأسلوبية في تحولات الشعرية العربية الحديثة قاطبة، إنه نوع من التجاوب وتماهي الدراما الفنية في دراما الحياة ذاتها، بل تكنيك إبداعي خلاق يسهم في كسر الرتابة الشعرية، ومحاولة الارتقاء إلى عوالم جديدة، يمكن أن تكون بديلا لتلك الدراما الحادة التي يعيشها الشاعر في واقعه.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر متى ما عقد العزم على الخروج إلى هذه المنطقة التعبيرية الحيادية، فإنه سيسمح - في كثير من الأحيان - لبعض الرموز والشخصيات التراثية بأن تتسلل إلى دواخل نصه استلهاما واستدعاء مع مراعاة الاختيار فيما يستقدم، ليحقق بذلك لم الشات بين الواقع والتراث، وذلك - طبعاً - بعد تمثيل الأخير تمثلاً جيداً، مع العلم أن عملية الاختيار هذه، إنما تحتكم إلى سمات الالتقاء بين أنا الشاعر وبين الشخصية المختارة، بما يؤدي إلى التكامل الفعلي بينهما؛ ومعنى ذلك أن أهم مقتضى من مقتضيات الاختيار هو «قيام علاقة بين الوجه المستخدم للقناع والقناع المستخدم»^{١١} في التجربة الشعرية القائمة أساساً على التفاعل لا على الهيمنة والسيطرة.

والحقيقة أن الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع ممكن فقط، إذا تم أحد هذين الأمرين:

«١ - إذا أحسن التحكم في الملفوظات والضمائر أثناء تشكيكه للقصيدة، وابتعد كراو أو كسارد إلى مسافة كافية.

٢ - إذا استطاع أن يوازن بين مهمته راوياً وقناعاً»^{١٢}.

وإذا كان القناع لا يصلح إلا للماضي، واستحضار شخصيات أصبحت في ذاكرة التاريخ نموذجية، فإن عليه - في المقابل - أن يؤدي وظيفته التعبيرية، تلك التي يحاول الشاعر من خلالها تزويد القارئ برسائله التي لا يقدم على كتابتها، إلا بقراءة السياقات اللغوية والدلالية الغائرة.

ويبدو أن دوافع الشاعر الحديث إلى اتخاذ القناع وسيلة وأداة فنية لاشتمال الآخر، وإن تنوعت، فإنها لن تخرج عن نطاق نقد الحاضر واليومي المعاش، فالشاعر عندما يشعر بالقلق والضيق من واقعه ومحيطه، يسعى - في خضم ذلك - إلى خلق وضع بديل أو موقف درامي ما بعيدا عن التحدث بشكل مباشر.

ويرى الباحث علي قاسم الزبيدي بخصوص هذا الجانب دائما أن الاتفاق يكاد يحدث «على أن بواعث التقنع لدى شعراء الحداثة في كون القناع آلية فنية يحملها الشاعر قضايا وهمومه، ويخضع هذه البواعث لخصوصية محلية وذاتية في كثير من حالات التقنع، وتعمل ظروف التقنع من حيث الزمان والمكان على تباين هذه الدوافع من شاعر إلى آخر، كما أنه في الوقت ذاته قد تتوحد هذه الدوافع، إذ لا تخلو من سعي متقصي لارتداد عوالم التعبير السياسي والإيديولوجي لإحداث فعل المجاوزة والتغيير»^{١٣}؛ ومعنى ذلك أن الشاعر حينما يستدعي شخصية ما من الشخصيات، فإنه يحاول - غالبا - وعن طريق الذات المستعارة الهروب من رقابة السلطة ومضايقاتها الخانقة.

II. تجليات التوظيف القناعي في النماذج الشعرية المختارة:

١. مسافات:

شاعر يعي قياس المسافات منذ ميلاد الحقيقة في دمه، يتعشق عيون أمه حد التورط، يسافر في الكلمات، في الذكريات الأليمة، في الأمنيات البعيدة، في ملكوت القصائد من دون جواز سفر، يشعل قنديلا في الليالي الكئيبة، يرسم أحلامه على سطح القمر، ويخط أوجاعه فوق بساط الرمل، إنه نور الدين درويش الذي تضاربت حوله النعوت، لأنه لا يبايع كل قافلة تفوت في وطن كل القوافي إذا ما احتوته قهون.

لقد استطاع هذا الشاعر صياغة ملامح تجرته الشعرية، ورسم تقاسيم رؤاه الإبداعية بريشة الفنان الحاذق الذي استطاع أن يتملى التراث جيدا، ويشغل به وعليه اشتغالا واعيا، فيمسك - بحكمة كبيرة - بكل المواقف الجديرة بالاستلham والاستحضار والانطلاق نحو عوالم جديدة.

وعلى هذا الأساس، فإننا نخده هو الآخر قد انخرط في دائرة التجربة القناعية، وذلك من خلال استدعائه لبعض الشخصيات الدينية من الأنبياء ك: آدم وإبراهيم -عليهما السلام- يقول في قصيدته حفنة من تراب:

«قلت حين استولى الضلع من هذه؟

فأشارت إلى نبضي في حياء

خلعت نعلها

ورمت بعض أوراقها في الهواء

قال ذي منحتني

لكما ما تشاءان في روضتي

أيها الصب، لا تقطفوا زهرتي

قلت: لا

لن أمد يدي

وابتعدنا ابتعدنا وبحت لها بالسور^{١٤}.

إلى أن يقول:

«أيها الهارب المختفي في الشعاب

أيها المحتمي بالرجاء، والشجر

آن أن تنزلا في الحفر

ثم نادي المنادي وهيأت الأرض أحضانها

صرخت: ويلنا

أترك الذي

أم تراني أنا

قلت: نحن اسكتي... ليس يجدي العتاب

سوف أشقى أنا...»^{١٥}.

ليضيف قائلاً :

« قالت الضلع بعد الضنا

ها هما بعدنا،

وأريد المزيد

وشقيت أنا

وبكت من جديد

واستمر العذاب»^{١٦}.

إن الذي يؤرق شاعرنا، ويثقل كاهله -من خلال هذه المقاطع الشعرية- هو تلك الحقيقة الوحيدة التي حدثت في زمن ولى ومضى، زمن العهود الأولى، زمن النقاء والصفاء الروحي، والابتعاد عن الآثام والخطايا، إنها حقيقة السقوط المؤسف للإنسان من الجنة، والتي جعلت العذاب والشقاء ينالان منه، وذلك حينما أراد أن يعرف، فأكل من شجرة المعرفة، فكان مصيره الهبوط إلى الأرض والمكوث فيها.

يلح الشاعر على فكرة السقوط إلحاحا كبيرا، ويحاول استثمارها بشكل فني واع، ويبدو أن الرغبة في المعرفة هي التي جعلته يتخذ من آدم قناعا له، ولكن ما طبيعة هذه المعرفة، وما الذي يريد أن يعرفه؟

إنه يريد أن يعرف كيف يبحث عن حل يؤدي بنا إلى الخلاص والعودة إلى عهد البراءة الأولى، لأنه ذاق ذرعا مما يحدث في مجتمع تسربل بالخطايا حد التورط والغرق في متاهات ديجورية قائمة.

من هنا بالضبط، يتضح لنا الغرض الفني الذي من أجله تم اتخاذ آدم كقناع للتواري وإسماع صوت الشاعر من خلاله؛ إنه التأكيد على أن حياة الإنسان ما هي إلا سقوط، فسقوط... ثم ندم، فشقاء وعذاب.

ويستدعي شاعرنا إلى جانب سيدنا آدم شخصية النبي إبراهيم -عليهما السلام- وذلك حينما يقول في قصيدته
أغنية الحب والنار:

«ولي النار صبيرا

فإني أرى النصر آت

سيطلع من طلقاتي انتظر...»^{١٧}.

والأرجح أن الشاعر باتخاذ هذه الشخصية الدينية قناعا يتخفى وراءه، إنما يبحث عن ملجأ لاستلهم الصبر، وقد
وجده أخيرا في هذه الذات المستدعاة من طبقات التاريخ الإنساني، والتي كانت النار بردا وسلاما عليها بعناية إلهية
فائقة المستوى، فالصبر إذا موجود ها هنا، قابض في زاوية ما، مرهون بقوة الإيمان، فعلى شاعرنا أن يتعلم الصبر في
النار، في قوة الاشتعال... ولعل النصر آت لا محالة.

وغير بعيد عن هذه الاستدعاءات يأتي صوت الشاعر متواريا وراء لسان قابيل، إذ نسمعه يقول:

«أبتاه أنا

بيدي أنا

كنت وارىت سوءته في التراب،

كان يركض في داخلي النزغ، لم أنتبه،

لم أكن لأواريه لولا الغراب،

أبتاه العذاب»^{١٨}.

وإذا كانت ذات الشاعر قد انعكست في صورة قابيل، فمن يكون هابيل يا ترى؟

إنه ليس شخصا، وليس كائنا حيا، بل هو شيء معنوي أضناه، حتى رغب في قتله ودفعه بإشارة من الغراب، إنه
العذاب الذي لازمه كالداء المزمع لصاحبه، فكيف البرء؟ وهل مواراته تحت التراب هو الحل الأنسب؟

٢. امرأة أنا:

قالتها: امرأة أنا، شاعرة أنا، أفرش الأرض ورودا، وأجعل زهور البرتقال تثمر عقودا؛ إنها صبيحة بغورة، الشاعرة الأميرة
التي تتوسد النجوم، وتداعب السماء، وتبتهل كل حين، تغرد شوقا، وتعقب بعطر هوى العاشقين... إنها شاعرة دونت
أشعارها فقط يوم دخلت دنيا شهريار، وفي غفلة منه ومنها دب فيها الحياة، لتبوح بطلائع عشق أبدي سيلاحقها
حتى الممات.

هذه هي الشاعرة صبيحة بغورة؛ صاحبة الأمنيات الفردوسية والروائح البنفسجية والنفحات الرومانسية والنسمات
العنبرية، ترسم ميلاد شهريارها وموته في آن اللحظة، تفجر كلماتها، تشعل ذكرياتها، تحيي من رحم الكلمات أشعارا
مطوقة بوهج العشق، لتغدو كائنا أسطوريا مطرزا بلون الحب.

هكذا أراد القدر لها أن تحميم شغفا بالبداية والحكاية، من رأسها حتى أخمص قدميها: «صعبة هي البداية... وعمق ما ترويه الحكاية»^{١٩}، وعلى الرغم من أن إتمام الحكاية أمر صعب للغاية، إلا أن عنادها وأملها في النهاية السعيدة، جعلها تصر على محاولة الوصول بها إلى نقطة المنتهى.

تستحث **صبحة بغورة** - منذ البداية - رصيدها من الكلمات التي سبق لها وأن شحنتها بطاقة تعبيرية فذة، وذلك بهدف تصميمها لمشاهد شعرية فائقة الجمال، لقد شددت الرجال نحو مملكة التراث، لتغترف منها، وتؤطر صوتها الشعري وفقها، لأجل ذلك نراها قد راحت تترد إلى الماضي، لتسترجع حادثة سقوط الإنسان من عالم المتعة الأزلية إلى سطح الكرة الأرضية، ونسيجها الشبكي المرهق المتعب الذي يحكمه الشقاء والعناء، فهي هي تقول:

«صمتنا... ورحلت الحكاية

إلى أول بداية

خرجت سيدي

من ثوب النبوة و الأنبياء

حين عشقت تفاحة حواء

وسكنت وطنا

أبدعته النساء

فتستعيد الأشياء»^{٢٠}.

إذن، عشق تفاحة حواء (باعتبارها رمزا للغواية والتحريم) هو سبب الوقوع في هذا المأزق؛ مأزق خلع ثوب النبوة والأنبياء عن آدم الذي هبط إلى الأرض، فاعتراه وافر الندم على وضعه البدئي المنزاح عن كل وصف إنساني. لا تتنقع الشاعرة بشخصية حواء، إلا لوجود خيط محكم الوثوق بينهما، ذلك أنها قد وجدت أن مشهد السقوط حالة متكررة، فشهر بارها - هي الأخرى - قد وقع في شرك الخطيئة والفجيرة، لأنه راح - في غفلة منه - يتعشق تفاحتها، ويهيم شغفا متعاضما بها، وبالتالي الدخول في دائرة التورط، ومن ثم النزول إلى وطن خط من منظور أنثوي محض، لأن النساء هن اللواتي أبدعنه، ووضعن له لمساته، بل وهندسن له مخططاته ومقاساته.

وإذا كان آدم حينما أخرج من الجنة، قد فقد كل الأشياء وكل المتع واللذائذ والنعم الربانية التي كانت في هذا الفردوس الخالد، فإن الرجل الذي أغوته حواء الشاعرة عندما وقع في الخطيئة، فسكن وطنا غير الذي كان، راح يستعيد كل الأشياء المفقودة... فما أعجبك أيتها الأقدار، وما أعظم حظك يا شهریار!

تواصل الشاعرة استلهاها لبعض الشخصيات التراثية الأنثوية، لتبدو هذه المرة شغوفة ب: شهرزاد ابنة الوزير وصانعة الحدث في كتاب **ألف ليلة وليلة**، هذه الأخيرة التي أتت بسرود رائعة لم تنبجس من لدنّها، إلا بعد حصول خلل في القيم المجتمعية، تظهر في سلوك الخيانة الزوجية، والذي كان قد لحق الأخوين الملكيين شهریار وشاه زمان.

لقد استطاعت هذه الأنثى الخبيرة بالحكي في فتنه وسحر كلام أن توقع شهريارها في مصيدة الاستماع وأن تجعله يستسلم لها بذلك غير معهود... فما أعذب حديث هذه الأنثى، وما أعظم موهبتها، وما أطيّب رائحة الشرق على لسانها، فكل النشوة واللذة للقارئ في حضرة الانتصار للحكي والحاكي معا. تقول الشاعرة جاعلة هذه الشخصية تحضر بقوة في مقاطع شعرية متفرقة:

«* مولاي شهريار

أثمرت براحتي زهور البرتقال

تفجرت من عيوني

أنهار المرجان

وفرشت لك جدائي

فلا... وأقحوان»^{٢١}.

«* أنت سيدي

تحب الجمال

وتعشق حلاوة الكلام

فأوقد لحبك شموع الأمان»^{٢٢}.

«* فتش في أغواري وأوردني

ستلقى حكايات ألف ليلة

في مدني»^{٢٣}.

«* وتعشق حكاية جديدة

لامرأة عنيدة

بنهاية سعيدة»^{٢٤}.

تصر **صبحة بغورة** — من خلال ما تقدم — على أن تكون معادلا موضوعيا لابنة الوزير، ذلك أن الرغبة في أن تكون شهرياد قد راحت تراودها في أقصى مداها، والانجذاب نحوها يأسرها، فها هي تتماهى - بتباه كبير - فيها، لتصبح هي بكل ملامحها: (عشقها للحكاية من الوريد إلى الوريد، عنادها، استدراج شهريارها إلى مملكة الحكي المانع، نجاحتها في الوصول إلى النهاية السعيدة...؟) ومعنى ذلك أن الشاعرة تحاول إيصال صوتها من خلال الوجه القناع المختار (شهرياد)، لتؤكد لمعشر الرجال أنها قادرة على فعل الكثير؛ قادرة على الغواية وابتكار البداية ورسم مسار النهاية، إنها الأنثى الأسطورة الفريدة من نوعها، كيف لا وزهور البرتقال تثمر في راحتيها، وعيونها تنفجر أنهار مرجان، وجدائلها تغدو فلا وأقحوان...

وإذا كانت شهرزاد قد نذرت نفسها للدفاع عن الوجود بالكلام، حماية لبنات جنسها، فإن الشاعرة - في المقابل - قد رفعت التحدي للبقاء في ظل طغيان السلطة الذكورية، وذلك عن طريق احترافها للشعر، فهنيئاً لهذا الأخير بهذه الشاعرة... وهنيئاً لنا نحن النساء بهذه الأنثى المبدعة.

الخاتمة:

كانت هذه رحلة في تضاعيف بعض قصائد شعرائنا الجزائريين المعاصرين في رحاب تجربة القناع التي جعلتهم يستثمرون التراث بنهم كبير، ويستفيدون منه لصياغة قصائدهم وإبداعاتهم الشعرية، فاستدعاهم للشخصيات النموذجية (من دينية، وتراثية، وتاريخية)، والتواري خلفها، ليس من باب الاعتبار قطعاً، وإنما بهدف التعبير عن مواجههم وانكساراتهم، وجراحاتهم وعذاباتهم في ظل تردي الأوضاع والظروف الحياتية في مجتمعاتهم...، مع الإشارة إلى أن الشاعرين نور الدين درويش وصباحة بغورة كانا قد تقاسما - في استحضارهما للذوات المستعارة من طبقات التاريخ الإنساني - مشهد الخطيئة والسقوط المتجذرين في الكينونة البشرية... رافعين من سقف التطلع لغد أفضل، تائقين إلى إشراقة شمس جديدة، تحمل بشائر الخلاص والعودة إلى عهود البراءة الأولى.

قائمة المراجع:

- ابن منظور، لسان العرب، (د.ت)، دار المعارف، القاهرة، (د.ط).
- إحسان عباس، (١٩٩٠)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- أدونيس، (١٩٨٩)، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط ١.
- سامح الرواشدة، (١٩٩٥)، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة، الأردن، ط ١.
- صباحة بغورة، (٢٠٠٨)، امرأة أنا، دار الوعي للنشر والتوزيع الجزائر.
- عبد القادر فيدوح، (٢٠٠٩)، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط ١.
- علي قاسم الزبيدي، (٢٠٠٩)، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط ١.
- نور الدين درويش، (٢٠٠٠)، مسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة.
- واسيني الأعرج، (١٩٩٧)، سيدة المقام، مراثيات اليوم الحزين، موفم للنشر، ط ٢.
- الهوامش:

١- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط ١، ٢٠٠٩، ص: ١٧٢.

٢- المرجع نفسه، ص: ٢٣٣.

٣- ينظر: المرجع نفسه، ص: ٢٠٤.

٤- واسيني الأعرج، سيدة المقام، مراثيات اليوم الحزين، موفم للنشر، ط ٢، ١٩٩٧، ص: ٧٧.

٥- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، مادة (قنغ)، ص: ٣٧٥٥.

٦- علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٩، ص: ١١٥.

-
- ٧- المرجع نفسه، ص: ١١٦.
- ٨- سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة، الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص: ١١.
- ٩- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠، ص: ١٢١.
- ١٠- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ١١- علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ص: ١١٨.
- ١٢- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ١٣- المرجع نفسه، ص: ١٢٠.
- ١٤- نور الدين درويش، مسافات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٠، ص: ١١٤.
- ١٥- م.ن، ص: ١١٧.
- ١٦- م.ن، ص: ١١٨، ١١٩.
- ١٧- م.ن، ص: ٢٥.
- ١٨- م.ن، ص: ١٢٥.
- ١٩- صبيحة بغورة، امرأة أنا، دار الوعي للنشر والتوزيع الجزائر، ٢٠٠٨، ص: ٣١.
- ٢٠- م.ن، ص: ١١.
- ٢١- م.ن، ص: ١٠.
- ٢٢- م.ن، ص: ٢٧.
- ٢٣- م.ن، ص: ٥١، ٥٢.
- ٢٤- م.ن، ص: ١٢.