أنماط صورة الصحراء في ديوان "من أغاني الطاسيلي" لمبروك بالنوي"

Patterns of the Desert Image in Diwan "From Tassili's Songs" by Mabrouk Al-Noui

طالبة الدكتوراه/ صباح بريم

أ. د/ إدريس بن خويا

قسم اللغة والأدب العربي جامعة أحمد دراية- أدرار- الجزائر

مخبر المخطوطات الجزائرية في إفريقيا، قسم اللغة والأدب العربي

berrimsabah@gmail.com benkhoia.idriss@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/10/17 تاريخ القبول: 2021/04/29 تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص: صورة الصحراء واحدة من الصور المهيمنة على أغلب قصائد شعراء الجنوب الجزائري، فهي تجمع بين البيئة التي احتضنتهم وكبروا هم فيها وكبُرت هي فيهم، وبين كونها جزء من هويتهم وأصالتهم. ولهذا كان لها حضورا مميزا لديهم. وديوان "من أغاني الطاسيلي" للشاعر مبروك بالنوي واحد من الدواوين التي برزت فيها صورة الصحراء، وتغلغلت في كل ثناياه.

ومن أجل الاطلاع أكثر على صورة الصحراء في هذا الديوان؛ بنينا بحثنا هذا للإجابة على التساؤل الآتي: ما الأنماط التي جاءت عليها هذه الصور؟

كلمات مفتاحية: الصورة الشعرية؛ الصحراء؛ شعراء الصحراء؛ أنماط الصورة، مبروك بالنوي.

Abstract Desert's image is considered one of the images that dominate most south Algerian poems. because it gathers both their environment where they grow and live origins. This why it had a strong and special presence for them. Tassili's songs for the poet Mabrouk Benaoui is poetry which made the desert appeared strongly.

And to know about the image of desert in this Diwan, we make researches to answer the following question "what are the styles of this image and how is it coming

Keywords: key words :poetic pictures. Desert. Poetic of Desert. Image styles. Mabrouk Benaoui

1- الصورة الشعرية

يقوم الشعر على تصوير تجارب الشعراء، وتصوير كيفية تفاعلهم مع ما يحيط بهم من تجارب سواء أعاشوها بصورة شخصية، أو عاشها غيرهم. والشعر يقوم على التصوير باستخدام الكتابة، حيث تمثل "الصورة الشعرية ركنا أساسي من أركان الشعرية الحديثة، بل هي واحدة من أبرز مقوماتها، وعليها تبنى وبها تتشكل عناصر الشعر"[1]. وعرفت القصيدة على أنها رسم وتصوير بالكلمات، تصوير للواقع والعواطف، وللتفاعلات الحاصلة في الذات البشرية الناتجة عن المؤثرات المحيطة بها.

وقد أشار الكثير من الدارسين لصعوبة تقديم تعريف نهائي للصورة الشعرية في بحوثهم، ويرجع هذا لطبيعة الصورة نفسها؛ حيث تخضع لمؤثرين هما: المبدع ونفسيته وكيفية تفاعله مع محيطه، وكذا المتلقي كون المبدع يهدف من خلال تشكيلها لإحداث أقوى أثر في نفسه، "ففيها يتداخل عاملان أحدهما: الخصائص الذاتية –الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الشعراء، والآخر اختلاف النقاد في التعبير عن استجاباتهم للصورة الفنية وصياغة هذه الاستجابة بتحديد أو حكم، فالنقاد مختلفون، قدرة وثقافة وميلا وتجاوبا ومناهج خاصة، وإدراك الصورة يعتمد على الإحساس المرن المدرب القادر على التأويل وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة فيها"[2]، كما تتصل بالعناصر المشكلة للنص الشعري، كالخيال والذي يعد "مصدر كل صورة في الشعر، وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة"[3]، حيث يمثل الإبداع عملية مزج لمجموعة عناصر -مأخوذة في الغالب من الواقع- عن طريق الخيال، ليقدم لنا أشكالا وصورا جديدة، وتبعا لمبدأ المحاكاة عند اليونان فـ"الخيال يستمد عناصره الأولية من الحياة نفسها، ثم يعيد تركيبها بشكل جديد ومغاير، لكنه يتناسب وما هو موجود حقا في الطبيعة، فإذا ما خرج الخيال عن هذه الحدود انقلب إلى وهم"[4]. يشير فؤاد مرعي وأحمد الحسن في كتابهما عن التخييل أن الأدب "يجب أن لا يعكس الواقع بقدر ما يوقظ فينا آخر جديدا وذلك بإعادة خلقه من نفس المواد ولكن برؤى جديدة..." [5]، والعمل الإبداعي لا يقوم على إعادة سرد الوقائع، وإنما يرتكز على هذه الوقائع لصنع واقع جديد خاص بالنص المنتج[6].

2/ انتقال الصورة من الحسية إلى الرمزية (تطور الصورة الشعرية)

تعد الصورة الكلاسيكية أولى الصور التي ظهرت عبر التاريخ الأدبي الحديث، والتي تميزت بقربها من المدركات العقلية، حيث تعتمد على التشبيه، وتعبر عن حقائق العقل والطبيعة[7]، وهو ما يعيدنا لمبدأ محاكاة الطبيعة في الفلسفة؛ حيث تعمل هذه الصور على نقل فوتوغرافي للطبيعة.

وتسمى هذه الصورة بالصورة الشعرية المقاربة، وهي وليدة المذهب العقلي، والذي أجمع نقاده "على ضرورة مراعاة خصائص الأشياء وعلاقتها الموضوعية الواقعية، لتكون الصور الشعرية مقاربة أو مشاكلة لواقع الأشياء"[8]، وهو ما يستدعي أن تكون العلاقة فيه بين المشبه والمشبه به قريبة سهلة الاستدعاء في الذهن. والشاعر قديما كان يهدف من خلال عملية الإبداع إلى إيضاح وتزيين أفكار ومعاني عقلية ظاهرة، لا عن شعور نفسي باطني، ولهذا فالعلاقات التي أقاموها في لغتهم كانت لإبانة ما يحاكونه[9]. ومن أمثلته عند **مبروك بالنوي*** ما جاء في حديثه إلى تن هنان الأم الروحية للطوارق في منطقة تمنراست:

فلا تأسفي إنّ الحقيقة مُرَّةٌ سرت كالدواء المر يشفي التألما[10]

إن القارئ لا يجد صعوبة في ربط الحقيقة بالدواء، فكلاهما مر، وكلاهما يقابل بالرفض ويصعب تقبله، ولكنهما شفاء؛ ففي الدواء شفاء من المرض، وفي الحقيقة شفاء من الجهل.

وبظهور الرمزية تحررت الصورة من طابعها التقريري السردي، لتنتقل إلى طبيعة إيحائية، لتصبح قائمة على إلغاء الوساطات الطبيعية والعقلية المباشرة[11]، وبعدما كانت في السابق ذات طبيعة واقعية موضعية، تقوم على المشابهة والوصف، أصبحت تقوم على طبيعة ذاتية تعتمد على الاختلاف عن واقع الأشياء[12]، فأنشأت عالما تخييليا عن طريق بناء العلاقات بين المتنافرات من العناصر[13].

وتسمى هذه الصورة بالصورة الشعرية المفارقة، وهي وليدة المذهب الجمالي والذي رأى أن التصوير الفوتوغرافي للواقع (أي أن تكون العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة سهلة) عمل لا صنعة فيه، وهو ما يعيدنا لما جاء به الجرجاني سابقا، فالشاعر بما يبدعه من صور وما يحدثه من تغيير في صور الواقع وعلاقته، ليخلق عالما جديدا في شكل أكثر إثارة وجمالا من الواقع نفسه[14]. إن البعد الجديد في اللغة (البعد الرمزي) يستدعي تصويرا ذهنيا جديدا من جهة الشاعر، ويستدعي أيضا تأويلا من طرف المتلقي، كونه أصبح عنصرا فاعلا في عملية الإبداع بما يقدمه من قراءات وتأويلات للنص.

ويذهب أصحاب هذا الاتجاه في تفسير أدبهم الرمزي، إلى أنه (تعبير) عما لا يمكن التعبير عنه، وهم يبررون موقفهم ذلك، بأن تجربتهم تجربة خلجات مرهفة، تغوص في أعماق الذات البشرية، لتنقل

للعالم ما يجول فيها، من مكنونات ومشاعر، كما أنها تكون في أحايين أخرى .. عبارة عن ذوبان كوني مع العالم الخارجي، وتارة أخرى تعاطف وجداني مع الموضوعات المتعلقة بالآخر...[15]

ونأخذ كمثال عليها قول مبروك بالنوي:

دوامةُ التيه قد سفَّت مباهجنا للعمق سرنا كنخل عافه البسر[16]

إن حالة التيه التي يعيشها الشاعر قد ابتلعت كل مشاعر السعادة والسرور، ويضرب تشبيها بينه في رحلته لعمق دوامة التيه التي ابتلعته، وبين نخلة قد تركها البسر (التمر)، ولكن العلاقة بين طرفي التشبيه لا تبدو قريبة يدركها العقل بسهولة، فيجد القارئ نفسه باحثا عن وجه شبه بينهما، إن قيمة النخل تكمن فيما تقدمه من تمر، ومتى عافها التمر عاشت في ضياع وتيه لا تجد قيمة لوجودها. فعقد الشاعر بينها وبين حالته وهو يهيم لا يجد ما يبهجه، ويغرق في حالة اغتراب تسحب الحياة مما حوله.

3/أنماط صورة الصحراء في ديوان "من أغاني الطاسيلي":

1- الاستعارية والمجازية والتمثيلية:

إلى جانب النمطين السابقين (الصورة المقاربة والصورة المفارقة) على مستوى البلاغة، يمكن أن نقسم الصور إلى ثلاث أصناف، حسب ما يدخل في تكوينها:

صور استعارية: قائمة على علاقة التشبيه والاستعارة بين طرفين، يراد تصوير الأول البعيد عن ذهن المتلقي، من خلال الآخر القريب، ومن الأمثلة التي نلمس فيها ذلك قول بالنوي:

إذا غردتني للمواويل حرة تعالى لأقدار الجنوب فحيح[17]

نجد أن الشاعر لا يتوانى في كل حين يذكر ما يعانيه الجنوب، وكأن أقداره المسطرة له في قسوتها كأفعى يتعالى فحيحها إذا ما ابتسم يوم في وجهه، فتذكره بهذا الصوت أن مصيرها هو الحرمان والنسيان. فيجمع الشاعر بين صورة الصحراء (الجنوب) وأحد كائناتها (الأفعى)، ويجسد قسوة أقدار الجنوب عن طريق ربطها بصوت الأفعى، بما يعرف عن هذا الكائن من خطر، ما يعطي هذه الصورة بعدا آخر يمكّنها من الاقتراب أكثر من ذهن المتلقي، وشحنها لتكون أشد تأثيرا في نفسه.

أما في قصيدة (تهاويس من سراديب كواليس سنية المتلمس) يظهر تعلق الشاعر بالصحراء من خلال صوره التي تعبق بعطرها، فنجده يقول:

فأعبر العمر مسكونا بأتربتي يقتاتني هوس للرمل مهجوس[18]

فيؤكد في هذا البيت على شدة الترابط بينه وبين أرضه حد أن تسكنه، ويتحول حبه لرمالها إلى هوس يقتاته، وكأنه تحول إلى صورة مشابهة لصورة الصحراء، وتحولت ذاته إلى نخلة لما تمثله من شموخ وأنفة:

أيقظتْ نخلتي أحلامها غسقا كيلا تحنطها مني الروامِيس[19]

وفي هذه المقاربة بين الذات والنخلة استعارة، يُحول من خلالها الذاتَ إلى نخلة، وتصور النخلةَ ككائن له أحلامه. إن هذه الصورة تظهر تلاحم الشاعر مع الصحراء، فهو الذي أخذ منها صغيرا، وتربى في أحضانها، فأصبحت جزء من كيانه، لتلون أغلب أبياته.

يضع الشاعر الصحراء موقف الكائن الحي، فيستعير لها من الصفات ما يعكس ذلك؛ يقول مخاطبا "داسين" وهي شاعرة من الأسرة التي كانت تتولى زعامة المجتمع التقليدي بالأهقار[20]:

قفي نرتل للصحراء محنتنا عسى تُضمّدُ جرحا خانه البشرُ[21]

وغادرتْ زمني أنهار دهشتنا واغتالَ خيمتنَا الأوباش والتتر[22]

هذي خطاي ضمير الرمل يعرفها والظل ظلي تجلى فالرؤى كدر[23]

ففي البيت الأول يناشد داسين أن تقف معه ليوجه خطابه للصحراء، عساها ذلك يضمد جرحا لم يجد عند أبناء جلدته له تضميدا، بتوجيه خطابه للصحراء يحولها لكائن مدرك لما يعانيه ابن الصحراء. أما في الثاني فيحول الخيمة إلى مخلوق تم اغتياله؛ واغتيل معه جانب من هوية الصحراوي وهي الخيمة كواحدة من أبرز معالم الحياة الاجتماعية في الصحراء قديما؛ والتي طُمس وجودها في حياتنا بسبب غزو مباني المدن، أما في البيت الثالث فالرمل يستحيل إلى إنسان له ضمير ليس له أن ينكر خُطًا طالما تردد وقعها عليه، فيتحول تحت أقدامنا إلى كائن يشعر ويدرك هوية من يسير عليه، ويلقي عليه من صفة الإخلاص ما يجعله وفيا لمن ألف صوت خطاه. أما في قصيدته "من أغاني الطاسيلي" فيقول:

وصاح في خاطري صوت أُكَتِّمه حتى متى يا نخلتي صبرا الحظل؟[24]

شققت من وجعي للبيد قافيتي لكن جرحي بنبض النخل متصل[25]

يذكر الشاعر النخلةَ في البيتين، فتراه في الأول يستعير لها صفة الإنسان الواع المدرك، فيطرح عليها سؤالا طالما كتمه في خاطره: إلى متى يظل الجنوب صابرا تحت وطأة الحرمان؟ أما في البيت الآخر فيستعير من الإنسان نبضه ليلقي على النخل الحياةَ، ويحيلها إلى امتداد لكيانه، حيث يرتبط جرحه بذلك النبض.

أما في قصيدة "تهاويس من سراديب كواليس سنية المتلمس" فالشاعر يستعير من صفات الصحراء ويلقيها عليه؛ يقول:

إني أعرجن هذا البدر في غسقي إلى منازله والضوء مطموس

ناشدت فينا دعي حرفي على هوسي فنخلة العمر أعجاز رواميس[26]

فيشبه عمره بالنخلة في طولها وشموخها. كما يستعير لون السمرة ويلقيه على "خطاه" و "رؤاه" حيث يقول:

في حيرة لخطاي السمر قد بُهتت أرض عجوز توالتْها الكداديس[27]

يطاردون رؤاي السُّمر زعنفة إذ عتموا عن ضيائي هم مدانيس[28]

إن هذه الاستعارات تعمل على ترسيخ العلاقة داخل القصيدة بين الشاعر والصحراء، ما يعكس علاقته الحقيقية مع هذه الأرض. فالسمرة لم تعد لونا لبشرته فحسب وإنما تعدتها لتصبغ حتى رؤياه فلا يرى إلا من خلالها، وإن كان هذا اللون يجعله محل ملاحقة، ممن لا يريدون هذا التوجه في الرؤى. كما تصطبغ به خطاه التي توجهه نحو الخلاص، الذي يجده في بناء سفينة تتقاطع من خلالها قصيدته بقصة سيدنا نوح عليه السلام:

لا عاصم اليوم من طوفان أخيلتي لما استشاطت به الآن المقاييس[29]

وتتراوح التشبيهات والاستعارات بين صفات الصحراء التي يسقطها على ذاته ، أو بين صفات البشر التي يلقيها على الصحراء فيحولها إلى إنسان يعي ويدرك ما يحدث حوله.

صور مجازية: وتقوم على المجاز وعلاقاته المختلفة، بين طرفين، يراد تقريب معنى الأول من خلال علاقته بآخر يكون قريبا من المتلقي. يقول بالنوي:

هنا حينا دقات مهراس بدئنا يبث لُحون المنتهى فيسيح[30]

فذكر "المهراس" كجزء من تراث المنطقة، وُجد مع بداية وجود الصحراوي، فعبر عن ارتباطه الوثيق مع أرضه عن طريق جزء من إرثه. أما في قوله:

أخيط مسافات الهوى شجرا وقد نزفت اغترابا بعدما العمر صرّما[31]

فيصور المسافات ثوبا يخيطه ليحيله إلى شجر، يوحي بالامتداد والبعد الذي يعيشه في اغترابه. و من أمثلة المجاز قوله:

وفي غصة الأحقاب أجدب دهرنا وأقفر معنى النازفين بإفلاس[32]

ليجمع الشاعر في الشطر الأول بين الدهر كبعد زماني بالجدب وهو صفة للمكان، أما في الشطر الثاني فجمع بين المعنى ذا البعد المعنوي الغير ملموس بالقفر كصفة للمكان، وكل ذلك يحدث في إطار زماني آخر وهو الأحقاب التي تقف على غصة لا تستطيع تجاوزها ، ليقدم صورة مجازية يبلغ القارئ معناها من خلال علاقتها العقلية. ويدمج بين البعدين الزماني والمكاني لتصير صورته أكثر حركة.

صور المشاهد (تمثيلية): وهي صور لا تقوم على الاستعارة ولا على المجاز، بل تقوم على تصوير مشاهد حية بأبعاد زمانية ومكانية تساهم في تجسيد الأحداث وتنقلها وكأنها حية تتحرك أمام المتلقي.

وحتى نفهم هذا النمط من الصورة، نعود إلى ما قدمه صلاح فضل من أمثلة لتوضيح هذه الصورة، وقد أخذ بيتين من أشعار ذي الرمة، يقول فيهما[33]:

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى وخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع

فالشاعر لم يحتج للاستعارة ولا للمجاز ليقدم لنا صورة تعكس حالته غداة البين، ليس له حيلة سوى الجلوس في يأس، يعبث بالحصى والتراب أمامه، وقد خلت الديار من أهلها، فلم يبق فيها سوى

الغربان. والمتلقي لا يجد في نفسه حاجة كبيرة للخيال ليحدد العلاقات التي بنيت عليها الصورة، وإنما يقتصر دوره في تحويل مجموعة الدوال(الصورة اللغوية التي تلقاها) إلى مجموعة مدلولات (الصورة المشهد الذي سيبنيها في ذهنه). وهذا التحويل مباشرة لا يحتاج فيه لوساطة المشابهة أو العلاقات العقلية أو المنطقية بين الأشياء.

أما المثال الثاني لأحمد شوقي لا يبتعد فيه عما قاله ذو الرمة[34]:

كم بنينا من حصاها أربعا وانثنيا فمحونا الأربعا

وخططنا في نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى

إن غياب الانزياح (من الاستعارة والمجاز)، لا يلغي الدهشة والإعجاب بهذه الأبيات، حيث ينبع التأثير من بساطة الأسلوب وإتقان التصوير، حتى لتجد في الأبيات حركة وريحا قادما إلينا من أيام الطفولة. ورغم ولوع الشاعر مبروك بالنوي بالأساليب البلاغية، إلا أننا نجد يوظف هذا النمط في عدة مواضع، ومن الأمثلة الواردة في ديوانه؛ تصويره للصحراوي الأصيل داخله وهو يتوجه للبحر مسائلا له:

يممت وجهي لهذا البحر أسأله كيف استحال على صحرائنا البلل

توردت وجنتاه واكتست غضبا وساكنو غيبه من غرتي جفلوا[35]

فالبيت الأول يخلو من الاستعارة والمجاز وغيرها، ويصف الشاعر فيه اتجاهه إلى البحر وسؤاله له كيف يحرم الجنوب من البلل، ويسقط هذا على استحالة الأمطار وكذا خيرات البلاد على الجنوب، الذي يعيش في الحرمان.

وفي قصيدة (تراتيل لسيد الأرض الأمنوكال موسى أق مستان الملك المغيب)

ألم يكُ منصور يؤدب قومه يخاتل كسرى زد لقيط الذي فدا

ألم يذكروا النعمان قد سُلّ عرشه وهندا تراها أسفرت بعدما غدا[36]

ثم يواصل الشاعر بتقديم مجموعة من أسماء قادة وزعماء التوارق (غُوما، إلياس، أمُود، أُوتْسِي، بِلُو*) بأسلوب سردي بسيط خال من الاستعارة والمجاز:

حتى انتهى غوما لدى الترك عهده تقلد إلياس الحكاية مزبدا

ويُبْسِط أمود الرؤى بعد حلمه فيأنف أن يبقى بأرض مقيدا

ويغبط أوتسي نبض كل حكاية لديك وكم بلو لنصحك أوفدا[37]

إن السلاسة التي تقدمها هذه الصور تؤثر بالقارئ وتسحره ببساطتها، حتى لتوهمه بقدرته على تأليف مثله، فهو كلام سهل كالكلام العادي، ولكنه يجد نفسه واقفا أمام سهل ممتنع مما يزيد من تأثيرها فيه.

2- الجزئية والثيمة:

يمكن أن نقسم الصورة من حيث هيمنتها على النص إلى **صورة جزئية، وصورة الثيمة.** تكون الأولى عبارة عن عنصر خادم للموضوع الأساسي، ويأتي بها الشاعر لدعم فكرته الأساسية، ولإضفاء طابع خاص على القصيدة. إن الشاعر مبروك بالنوي وإن ابتعد عن الصحراء كموضوع أساسي، فإنه يحافظ على صلته بها، عن طريق هذه الومضات، والتي يؤكد من خلالها على هويته الصحراوية عزة وافتخارا. والديوان زاخر بهذا النمط، ومن أمثلته قوله:

فسِر إنّ وجهي في مداك قصيدة ملامحه ضاءت لحلم مرمّل[38]

وقد ورد هذا البيت في قصيدة يصف فيها الشاعر حالة اغترابه، وما يكابده في زمانه، حيث ألقى على حلمه صفة "الرمل"، للتشابه بينهما من حيث الامتداد، والفراغ، والقسوة. فالرمل أرض خالية من الأشجار في الغالب، تختزن حرارة الشمس لتحرق بها كل من مر عليها، وهو حال أحلام شاعرنا. ولا يقتصر إسقاطه لصفات الرمل على حلمه فقط، وإنما نجده في القصيدة نفسها يعيد ربطه بقلبه:

سكبت بها ماء انعتاقك خيبة لتغرس نخل العشق في قلب مرمل[39]

وبفضل هذه الصورة يبقي الشاعر الصحراء حاضرة في كل قصائده، كبصمة تمثله، وإن كانت الموضوعات الأساسية التي يتناولها تختلف وتتنوع، فهو رغم تنوع تجاربه وموضوعاته المتناولة، إلا أنه ملتزم بإضفاء عبق الصحراء على قصائده.

أما **الصورة الثيمة** وهي كلمة معربة من اللغة الإنجليزية عن كلمة (Thème)، فيقصد بها "تلك الصورة التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية وتعبر عن وجهة نظره اتجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص"[40]، وهو ما يقارب الالتزام ولكن في حدود النص الواحد، هذا ما يمنحه تجربة شعورية واحدة يستطيع تكثيفها بشكل أكبر، وهو ما يعرف بوحدة الموضوع، هذه الوحدة التي تمنح العمل صفة الصدق، أي أن يلتزم الشاعر بموضوع واحد ليقدم في نصه عاطفة واحدة. فهي الموضوع أو الفكرة المهيمنة على النص، ترتبط بها كلماته وأجزائه، وقد برزت هذه الفكرة مع جماعة الديوان، وما يعرف عندهم بوحدة الشعور والصدق الفني والذي يساوي أن يعيش الشاعر حالة شعورية واحدة، وإلا ففي تنقله من شعور لأخر فهو كاذب، لا يعطي كل شعور حقه، (كما في عمود الشعر وتعدد أغراض القصيدة الواحدة)، فكيف له أن يبكي الأطلال ثم يصف ويتغزل... في مقام واحد. ولهذا أخذت القصائد تتجه نحو الموضوع الواحد المهيمن. ونأخذ كمثال عليها قصيدة "الطريق إلى البئر" والتي يقوم الشاعر فيها برسم هذه الرحلة، التي تمثل مدار حياة الصحراوي، حيث يمثل البئر واحدة من أهم منابع الحياة، فنجد هذه القصيدة تعبق بريح الصحراء، وتكثر الكلمات المرتبطة بها دلاليا: النار، الليل، السُمر، أقفر، الجنوب...، لتتحول القصيدة إلى لحمة واحدة، تصب كل أبياتها في نفس البئر والمعنى، فيعيش فيها الشاعر رحلته نحو البئر، وقد أظمأه زمانه:

أعاني اختناقي بالوجود طالما هنا بين أصواتي طريح بإغلاس

على كل درب وزَّعتني قصيدتي فويل لقلب تاهَ رهنا لأقياس

أتيتكَ مذبوح الخطى عند بئركم لعلّي أستجديه ماءً لأحباسي[41]

إن حالة الاغتراب عن الواقع التي تعد سمة العصر الراهن، تلقي بظلالها على حالة الشاعر في هذه القصيدة، حيث يستشعر حالة انفصال عن واقعه، وغرابته عنه وغربته فيه، يفرض عليه البحث عن "البئر القديم"[42] عله يروي عطشه من غربته:

فها أنت مثلي غربة تُظمئُ المدى وكم تتحرَّى حيرة عند أطْلاس[43]

وفي قصيدة "لاقط البلح" (جامع حبات البلح)، تواصل صورة الصحراء مرافقة تجربة الشاعر في كل خطواتها، وتلقي بظلال الصحراء على كل الأبيات، حيث يقدم الشاعر من خلالها تجربته العاطفية، في ثوب صحراوي أصيل، يقابل فيه بين لاقط البلح، ولاقط الحب:

أخبئ للحسناء بُسر مشاعري على غبش الأسحار يزهو الوضوح[44]

ويستخدم الشاعر "البسر" -وهو أول التمر- ليقدم من خلاله مشاعره البكر الصافية لهذه الحسناء. فتتداخل التجربتين حتى يصعب تحديد الأصل بينها في القصيدة، فنراه ينتقل بين شخصية الحبيب ولاقط البلح، ويبرز أوجه التشابه بينهما، ويصبغ الواحدة منها بالأخرى:

وها حينا من لاقط البلح انتشى فدسي سلالي يسبيها اللحوح[45]

أعودُ لنبض الحلم يغبط نخلتي تساقط رطب الحب وصلا يلوح[46]

يصور الشاعر ذاته نخلةً، ليعكس من خلال ذلك تعلقه بالصحراء، وارتباطه بها ليس مجرد ارتباط بالمكان والبيئة المحيطة به فقط، وإنما يراها كجزء من هويته، ويرى في تمسكه بها تمسكا بما تمثله، وهو في هذه الحالة أشبه بالنخلة التي تضرب بجذورها في الأرض، وثمار نخلته هي المحبة التي تتساقط كما يسقط الرطب لتؤول به إلى وصل مع محبوبته. ثم يختم الشاعر قصيدته بجمع بين الشخصيتين:

أخبئ في جيبي تمر لغادتي لها العمر ريحان يضوح ورَوح[47]

إن التداخل بين الشخصيتين يعكس مدى انصهار الشاعر في الصحراء وتعلقه بها. وتعكس مدى انفتاحه على الفضاء المحيط به، وانفتاحه على الآخر لا يعني بالنسبة له أن يتجرد من عمامته، بل يرى نفسه في ظل تيار العولمة الجارف، بحاجة ماسة للتعلق بشدة بهذه الهوية.

خاتمة:

إن الصحراء في ديوان "من أغاني الطاسيلي" قد تجاوزت كونها إطارا مكانيا، يعيش فيه الشاعر، لتحمل أبعادا أعمق، فيجد الشاعر نفسه ينتقل بين ثناياه، ويحدد أبعاده، لا لذاتها ولكن تحديدا ذاته من خلالها. إن الصحراء قد تجاوزت ذلك التصور الكلاسيكي للمكان، وأصبحت عند شاعرنا .. لا يعبر عنها فقط وإنما يعبر بها عن تجاربه، معتبرا هذا الفضاء جزءا من هويته، يسعى في كل حين لأن يظهرها وأن يرسخها في الأذهان، فنجده يستخدمها صورة جزئية تارة، وصورة كلية تجمع كل أجزاء القصيدة تارة أخرى.

كما أن توظيف الصحراء في كل القصائد، يبرز مدى التزام الشاعر بإظهار هويته الصحراوية، وقد يكون ذلك حالة واعية يعمد الشاعر لجعل قصائده ساحة يذود فيها عن أبناء الصحراء، وعن هذا الجزء من هويته في ظل ذوبان من حوله في الآخر، واندثار هوياتنا وثقافاتنا في ظل العولمة. كما قد يكون حضورا لاشعوريا، من شاعر ولد وعاش في أحضان الصحراء، لا يقف بينه وبينها حائل، فرأى –رغم قسوتها البادية- الجمال والكرم والرقة واللين... كامنا فيها، فعكس شعره مدى تأثير الصحراء في تشكيل كيانه وذاته، حتى أصبح يتحدث بها.

الهوامش:

[1] خالد العريبي. عالم الصورة وصورة العالم في كتابة العمى – مدونة محمد البقلوي منطلقا، في الشعر العربي الحديث، تقديم أحمد الوندري، منشورات إتحاد الكتاب التونسيين، توزر، تونس، ص23.

[2] بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1994، ص19.

[3] ماهر دربال. الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس، (دط)، (دت)، ص107.

[4] بسام الساعي. الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، جدة، ط:1، 1984، ص17.

5 فؤاد المرعي وأحمد الحسن. التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية)،مج: 14، العدد:2،سوريا، 1992، ص170.

[7] خالد العريبي، المرجع السابق ، ص27.

[8] مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط:1، 2013، ص298.

[9] بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص95.

*مبروك بالنوي شاعر من ولاية تمنراست، من مواليد 1972 بعين صالح، يتجاوز رصيده الشعري 200 قصيدة ما بين عمودية وتفعيلة وشعبية، وبعض المسرحيات، نال عدة جوائز في المسابقات المحلية والوطنية والدولية، منها الجائزة الأولى في الشعر بالمهرجان الدولي للرواية بن هدوقة 2010.

[10] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط:1، 2017، ص11.

[11] ينظر: خالد العريبي، المرجع السابق، ص28.

[12] ينظر: مسلم حسب حسين، المرجع السابق، ص295.

[13] ينظر: خالد العريبي، المرجع السابق، ص28

[14] ينظر: مسلم حسب حسين، المرجع السابق ، ص326.

[15] عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، دراسة، مراجعة وتقديم حسن حميد، ط:2، 2006، ص124.

[16] مبروك بالنوي، المرجع السابق، ص74.
[17] ينظر: الديوان، ص30.
[18] ينظر: الديوان، ص52.
[19] ينظر: الديوان، ص53.
[20] ينظر: الديوان، ص45.
[21] ينظر: الديوان، ص73.
[22] ينظر: الديوان، ص75.
[23] ينظر: الديوان، ص75.
[24] ينظر: الديوان، ص63.
[25] ينظر: الديوان، ص67.
[26] ينظر: الديوان، ص60.
[27] ينظر: الديوان، ص55.
[28] ينظر: الديوان، ص58.
[29] ينظر: الديوان، ص55
[30] ينظر: الديوان، ص29.
[31] ينظر: الديوان، ص06.
[32] ينظر: الديوان، ص20.
[33] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط: 1، 1998، ص319.
[34] ينظر: المرجع نفسه، ص320.
[35] مبروك بالنوي، المرجع السابق، ص 64.
[36] ينظر: الديوان، ص36،35.

[*] أورد الشاعر تعريف الشخصيات الآتية في هامش الصفحة 36 من الديوان: **غوما وإلياس**: من زعماء الطوارق الإيموهاق أجر جانيت إليزي. **أمود**: أحد زعماء التوارق الإيموهاق بطاسيلي الأهقار. **أوتسي**: أحد زعماء التوارق بالإيموهاق بطاسيلي أجّر جانت إليزي، **بِلو**: أحد القادة بمنطقة عين صالح الذي دعا موسى أق مستان من أجل الصلح مع الفرنسيين.

[37] ينظر: الديوان، ص36.
[38] ينظر: الديوان، ص40.
[39] ينظر: الديوان، ص41.
[40] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار الصفحات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط:1، 1981، ص20.
[41] مبروك بالنوي، المرجع السابق، ص23
[42] ينظر: الديوان، ص20
[43] ينظر: الديوان، ص24

[44] ينظر: الديوان، ص27.
[45] ينظر: الديوان، ص27.
[46] ينظر: الديوان، ص30.
[47] ينظر: الديوان، ص31.

المراجع:

1. مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط:1، 2017.
2. بسام الساعي. الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، جدة، ط:1، 1984.
3. بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1994.
4. خالد العريبي. عالم الصورة وصورة العالم في كتابة العمى – مدونة محمد البقلاوي منطلقا، في الشعر العربي الحديث، تقديم أحمد الوندري، منشورات إتحاد الكتاب التونسيين، توزر، تونس.
5. صلاح فضل. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط: 1، 1998.
6. عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، دراسة، مراجعة وتقديم حسن حميد، ط:2، 2006.
7. فؤاد المرعي وأحمد الحسن. التخييل وعلاقته بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية)، مج:14، العدد2، سوريا، 1992.
8. ماهر دربال. الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطلعة السفير، تونس، (دط)، (دت).
9. مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط:1، 2013.
10. نعيم اليافي. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار الصفحات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط: 1، 1981.