الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية أدرار

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

# صورة الصحراء عند شعراء الجنوب الجزائري

## (ولايات: أدرار– تمنراست– الوادي) أنموذجا

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر

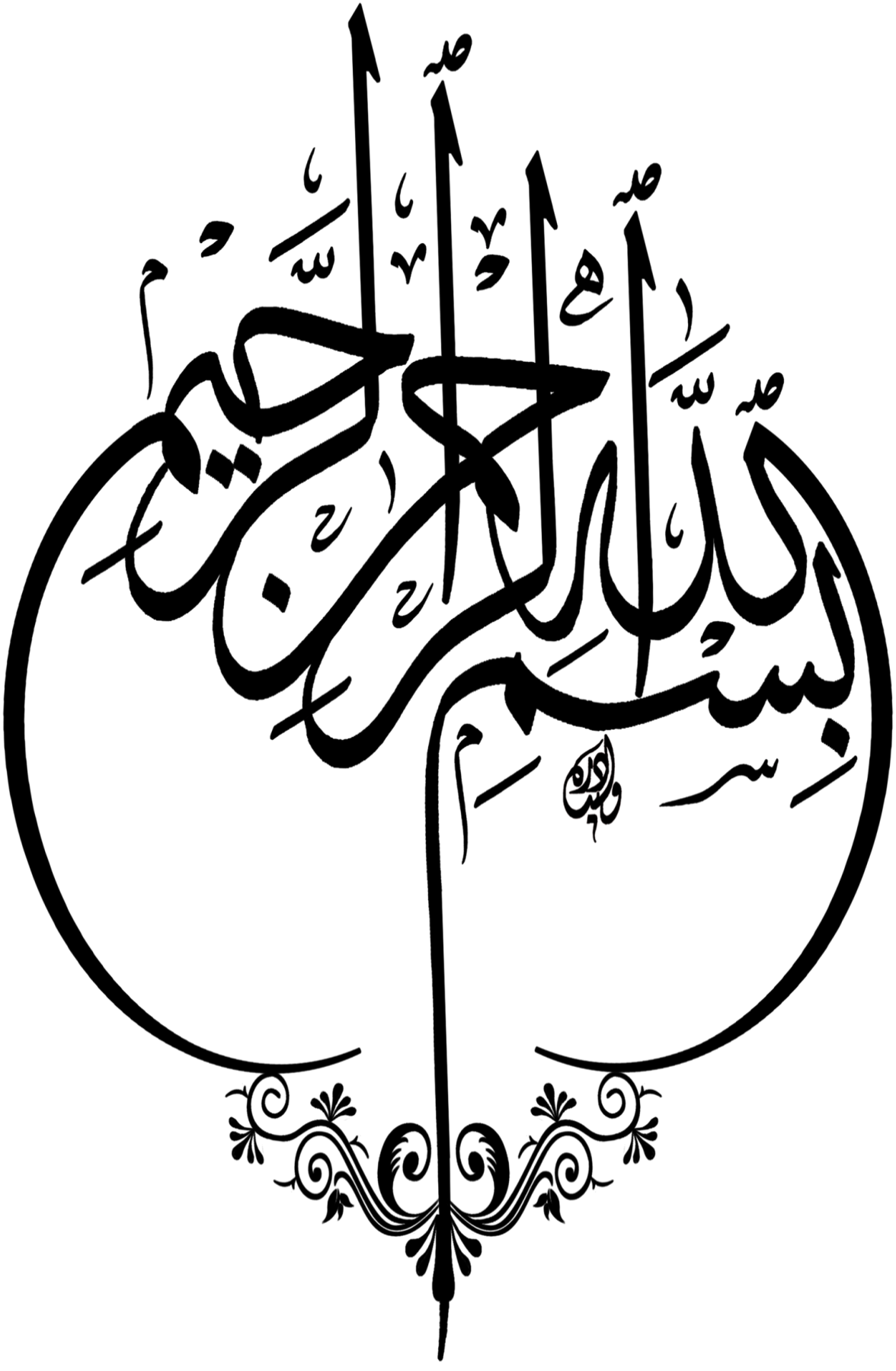
عداد الطالبة: إشراف:

صبـــاح بريـم أ.د/ إدريس بن خويا

أعضاء لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| د/ سعيد نواصر | أستاذ محاضر "أ" | أدرار | رئيسا |
| أ.د/ إدريس بن خويا | أستاذ | أدرار | مشرفا ومقررا |
| د/ أحمد مولاي لكبير | أستاذ محاضر "أ" | بشار | عضوا |
| أ.د/ رشيد عمران | أستاذ | بشار | عضوا |
| د/ نور الدين كنتاوي | أستاذ محاضر "أ" | تمنراست | عضوا |
| د/ شريف بن دحان | أستاذ محاضر "أ" | بشار | عضوا |

السنة الجامعية: 1441/ 1442هـ – 2020/ 2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

# إهداء

إلى أمي -حفظها الله وألبسها ثوب الصحة والعافية-

إلى روح أبي -عليه رحمة الله-

إلى ابنتي غوى وابني سفيل

إلى أختي عبلة وزوجها علي

إلى أخواتي ليلى، عديجة، فتيحة وأخي إبراهيم

إلى صديقاتي فاطمة قلف، ليلى زايد، ثريا عطا الله

أتقدم لكم بثمرة عملي هذا شكرا وعرفانا لصبركم وجميل

تعاونكم...

وعسى أن تلتمسوا لي به العفو عن تقصيري وغيابي عنكم

صباح

# كلمة شكر وعرفان

**أتقدم بأسمى معاني الشكر إلى الأستاذ الدكتور إدريس بن خويا المشرف على إنجاز هذا العمل، والمرافق والموجه له حتى بلغ النور، اعترافا مني بفضله وعظيم صبره.**

**كما أتوجه بالشكر لكل أساتذتي الأفاضل الذين كانوا خير معين بالنصح والإرشاد، والدعم والتشجيع، أذكر منهم: د/مولاي أمحمد بن عمر، أ/ نسرين عطية، د/نور الدين كنتاوي، د/محمد رقاني، د/أحمد حفيدي، وكل أساتذة وعمال المركز الجامعي بتمنغست الكرام.**

**كما آخذ من مساحة هذه الصفحة لأتقدم بالشكر إلى السادة الشعراء؛ الذين لم يبخلوا بمد يد العون لي في رحلة البحث هذه، وأخص بالذكر منهم: مصطفى صوالح، أحمد مكاوي، مبروك بالنوي، أسامة الأنصاري.**

**ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر للأستاذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم على قراءة وتصويب هذا العمل، وعلى إثرائه بمناقشتهم له.**

**كما أتوجه بالشكر لأختي عبلة وزوجها علي، على ما تكبداه معي طيلة أيام البحث، وليس لكلمات أن تصف عونهما ولا صبرهما معي، ولهذا أسأل الله أن يجازيهما عني خير الجزاء.**

**وفي الأخير أتوجه بالشكر لكل يد امتدت إليّ لتعنيني على المواصلة، وكل كلمة تشجيع وصلتني لتحثني على الصبر والاجتهاد، لأسرتي... صديقاتي... زملائي وزميلاتي...**

# كلمة شكر وعرفان

أتقدم بأسمى معاني الشكر إلى الأستاذ الدكتور إدريس بن خويا المشرف على إنجاز هذا العمل، والمرافق والموجه له حتى بلغ النور، اعترافا مني بفضله وعظيم صبره.

كما أتوجه بالشكر لكل أساتذتي الأفاضل الذين كانوا خير معين بالنصح والإرشاد، والدعم والتشجيع، أذكر منهم: أ.د/ كنتاوي محمد، د/ نسرين عطية، د/ شاري دليلة، د/مولاي أمحمد بن عمر، د/نور الدين كنتاوي، د/أحمد حفيدي.. وكل أساتذة وعمال المركز الجامعي بتمنغست الكرام.

كما آخذ من مساحة هذه الصفحة لأتقدم بالشكر إلى السادة الشعراء؛ الذين لم يبخلوا بمد يد العون لي في رحلة البحث هذه، وأخص بالذكر منهم: مصطفى صوالح، أحمد مكاوي، مبروك بالنوي، أسامة الأنصاري.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر للأستاذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم على قراءة وتصويب هذا العمل، وعلى إثرائه بمناقشتهم له.

كما أتوجه بالشكر لأختي عبلة وزوجها علي، على ما تكبداه معي طيلة أيام البحث، وليس لكلمات أن تصف عونهما ولا صبرهما معي، ولهذا أسأل الله أن يجازيهما عني خير الجزاء.

وفي الأخير أتوجه بالشكر لكل يد امتدت إليّ لتعنيني على المواصلة، وكل كلمة تشجيع وصلتني لتحثني على الصبر والاجتهاد، لأسرتي... صديقاتي... زملائي وزميلاتي...

صبـــاح برّيـــــم

# مقدمـــــة

تمهيد:

إن بروز صورة البيئة التي ينتمي إليها المبدع لا بد وأن تظهر في أعماله كونه أولا يسعى للتعبير عنها؛ وكذا فهو متأثر بها وبخصائصها، والبيئة الصحراوية تربطها بأبنائها علاقة قوية رغم قسوتها، فهي البيئة التي أخرجت لنا ذاك الكم الهائل من القصائد الخالدة منذ القدم، فمنذ البدايات الأولى للشعر العربي وجد نفسه محاطا بها يغترف منها صوره ويأخذ معانيه منها، بل وتصبغه هو نفسه بخصائصها، وقد تخطت تلك القصائد عتبات الأزمنة لتصل إلينا، محملة بما يعانيه أهل هذه البيئة من ظمأ وجوع وحرمان وخوف...، رغم ذلك نجد أن الشاعر يصورها بحب المستمسك بها، ويستمد منها عناصرها ليصور حالاته النفسية المختلفة من حب وشوق وغضب...

قامت الصحراء بمد الشعراء بفضاء واسع خال من مشتات الفكر، يتيح لهم مساحة شاسعة للتفكير ويغوص في ذاته ويلتحم بالكون. ويفتح أمامه أفق التأمل في الموجود والغائب، ويحث كلماته لتحيط بما وجد ويرسلها لتبلغ ما غاب. مكنه ذلك من النظر للكون نظرة شمولية بعدما رتب جزئياته في مدارها ومراحلها، فجمع كل جزئيات الصحراء؛ سواء على مستوى المشاهد الطبيعية من الرمل والقمر والشمس...، أو على مستوى المنظومة الاجتماعية.

لنصل بعد ذلك إلى بلورة الإشكالات التي سيقوم عليها بحثنا، والمتمثلة فيما يلي:

- **كيف أثرت البيئة الصحراوية في الشاعر الجزائري (الحديث والمعاصر) (الصحرواي خاصة) نفسيا؟ وكيف ساهمت في تشكيل فرادة تجربته وتميزها عن باقي التجارب الشعرية المنتمية لبيئات أخرى؟**

- **ما الأثر الذي أحدثته البيئة الصحراوية في الشعر عامة وفي الجزائري خاصة؟ وكيف انعكست صفاتها وخصائصها على خصائص الشعر؟**

- **كيف تجسدت صورة الصحراء بكل بساطتها وتعقيدها وقساوتها على المتن الشعري؟**

يعود اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب عدة، منها: أولا أردنا التركيز على المتن الشعر الجزائري لإيماننا بما يشكله النقد من قوة لتحسين الإبداع، حيث يعمل على تثمين الجيد ويسلط الضوء على الثغرات لتداركها وتجاوزها، ومنه فإن هذا العمل محاولة منا لتسليط الضوء على الأعمال الإبداعية في الجنوب الكبير. أما اختيارنا "لصورة الصحراء" راجع لكونها البيئة الأولى التي ولد فيها الشعر العربي قديما وكان لها الأثر الكبير فيه خاصة وفي اللغة العربية عامة، وذلك لهيمنتها على محيط الشعراء، وسنحاول البحث عن الأثر الذي تحدث في الشعر المعاصر.

كما أن تركيزنا كان على الجنوب الجزائري على ترامي أطرافه زاخر بالشعراء سواء على مستوى الصورة الشعرية واختيارنا لصورة الصحراء، أو على مستوى المدونة التي عملنا عليها والتي تشمل مجموعة من شعراء ثلاث ولايات وهي "الوادي، تمنراست، أدرار"، لبروز صورة الصحراء عندهم من جهة، ولمحاولة تسليط الضوء على أعمالهم الإبداعية وإنصافها من جهة أخرى.

خلال بحثنا في هذا الموضوع صادفتنا بعض الدراسات؛ نذكرها منها:

**-"الصحراء في الشعر العربي السعودي"** وهي رسالة دكتوراه قدمت بكلية الآداب بجامعة الملك سعود من قبل الباحث يحي أحمد الزهراني في العام 1425هـ. وتركز هذه الدراسة على الشعر السعودي دون غيره.

**-"الصحراء في الشعر الجاهلي"** وهي رسالة دكتوراه في النقد والأدب قدمت في جامعة أمدرمان الإسلامية في الموسم الجامعي: 2008/2007، من إعداد الباحث محمد صديق حسن عبد الوهاب. أما هذه الدراسة فتركز العصر الجاهلي من خلال شعر تلك الفترة.

وفي محاولتنا للإحاطة بالظاهرة ارتأينا الأخذ بعدة مناهج : المنهج التاريخي والوصفي؛ الأول يتتبع عمق الظاهرة في الشعر منذ القدم، والثاني لتتبع الظاهرة على مستوى الشعر في حد ذاته ومدى بروزها فيه. وكذا المنهج النفسي للنظر في أثر الصحراء في نفس الشاعر الجزائري، والمنهج الأسلوبي لنرى أثر الظاهرة في شعره.

ومن أجل معالجة الإشكالات السابقة الذكر قمنا على تقسيم البحث لأربع فصول؛ أولها مدخل يتضمن قراءة في مفهوم الصورة الشعرية، بداية من تعريفها وتتبع للمصطلح في تراثنا العربي ثم الغربي، لننتقل بعدها للدراسات الحديثة. كما شمل المدخل أنماط الصورة الشعرية ومصادرها وتطورها في الشعر العربي. كما عرجنا على المنهج الأسلوبي بتقديم له ومحدداته وكيفية التحليل في ظل هذا المنهج وكيف ينظر للصورة الشعرية. أما الفصل الأول فتقترب فيه من الصحراء بداية من تشكلها في اللغة والشعر، وثنائية المكان والصحراء، كما عرجنا على صورة تشكيل صورة الصحراء في الشعر القديم لنستطيع ملاحظة التغيرات الحاصلة فيها عندما نقف على الشعر الحديث والمعاصر،كما قمنا بتتبع مظاهر البيئة الصحراوية. وكل ذلك يساهم في تحديد ملامح هذه الصورة لنستطيع الوقوف عليها بدقة في باقي مراحل البحث. أما باقي الفصل فخصصناه لأبعاد صورة الصحراء في الدواوين والقصائد الموجودة بين أيدينا، حيث عملنا على إبراز بعدها المكاني من خلال أسمائها ومكوناتها الموظفة في تلك القصائد، ثم بعدها الزماني وكذا الحياة الاجتماعية في هذه البيئة وكيفية استخدام وتوظيف كل ذلك في القصائد.

أما الفصل الثاني فخصصناه لأبعاد صورة الصحراء في تلك القصائد، بداية ببعدها النفسي وما يحمله ذلك من مشاعر إيجابية وسلبية. ثم البعد الديني وعلاقته بصورة الصحراء، والبعد التاريخي. ثم علاقة الصحراء بالهوية، ثم بالاغتراب وتجلي كليها في صورتها وكيفية تقديمها للمفهومين. وفي الفصل الثالث فاشتمل على دراسة أثر البيئة الصحراوية في اللغة الشعرية، وكيفية تأثير هذه البيئة في تشكيل

وبناء التشبيهات والاستعارات والمجازات، ثم علاقة صورة الصحراء بالرمز، أما على مستوى الإيقاع فقد ركزنا على علاقة الصورة بالإيقاع وكيف أثرت الصحراء فيه.

وخلال رحلة البحث صادفتنا بعض الصعاب التي سعت لإعاقتنا والتي لا تتعلق بقلة المراجع بقدر ما ترتبط بصعوبة التوصل إليها خاصة وولاية تمنراست تفتقر للمكتبات المصاحب لبعد المسافة بينها وبين باقي الولايات ما يصعب التنقل بحثا عن المراجع، إلا أننا تجاوزنا ذلك بفضل الله ومعرض الكتاب الدولي في العاصمة وكذا مواقع التواصل وما تعرضه المكتبات من كل أرجاء الوطن وما توفره من خدمات التوصيل، ومما ساعدنا كذلك ما قدمه لنا بعض الأساتذة والشعراء ممن فتحوا لنا باب مكتباتهم، ولا يسعني هنا إلا أن أتوجه للجميع بالشكر والتقدير لما قدموه من عون.

وإذ أقف على آخر أسطر هذا البحث الذي أضعه بين يدي السادة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل؛ لا يسعني إلا أن أشكرهم على ما سيقدمونه لهذا العمل من خلال التصويبات والملاحظات التي لا أحسبها إلا إضافة قيمة لهذا البحث، وما وفقت فيه فمن الله وما جانبت فيه الصواب فمن نفسي ومن الشيطان، وحسبي أني أردت به خدمة الأدب والنقد الجزائري.

صبـــاح برِّيـــــم

تـمنراســـــت 2020/11/17

# المدخل

**<u>المدخل</u>: قراءة في مفهوم الصورة الشعرية**

1/ في مفهوم الصورة الشعرية

1-تعريف الصورة الشعرية

2-مصطلح الصورة في التراث العربي

3-مصطلح الصورة عند الغربيين

4-الصورة الشعرية في الدراسات الحديثة

5-أنماط الصورة الشعرية

6-تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي

7-مصادر الصورة الشعرية

2/ الصورة الشعرية من منظور أسلوبي:

1-الأسلوبية والأسلوب (نشأتها/ تعريف الأسلوب/ تعريف الأسلوبية)

2-محددات الأسلوب (الاختيار/ التركيب/ الانزياح)

3-التحليل الأسلوبي

## 1/ في مفهوم الصورة الشعرية:

### 1- تعريف الصورة الشعرية:

ينقل لنا الشعراء تجاربهم من خلال قصائدهم، والتي يصورون لنا من خلالها كيفية تفاعلهم مع ما يحيط بهم، من تجارب عاشوها بصورة شخصية، أو رأوها أمامهم يعيشها غيرهم. والعمل الأدبي يهدف إلى المساهمة في بناء وعي المتلقي بذاته وواقعه، ويتبلور ذلك في الصورة الشعرية، التي قدمها جابر عصفور على أنها الوسيلة التي نستكشف من خلالها عالم القصيدة، لتبين لنا موقف الشاعر من واقعه، كما تمثل واحدة من المعايير الهامة التي يُحكم من خلالها على أصالة التجربة، لأنها تعكس قدرة الشاعر على تشكيل عمله، ولا يكون ذلك إلا بالقدر الذي بلغته تجربته الفنية[1]. وقد عُرفت الصورة الشعرية بأنها رسم وتصوير بالكلمات؛ تصوير للواقع والعواطف، وللتفاعلات الحاصلة في الذات البشرية الناتجة عن المؤثرات المحيطة بها. إلا أنه تعريف سطحي بسيط، يربط الصورة الشعرية بنقل ما تلتقطه حواسنا وتحوله إلى كلمات. فيحصر هذا المفهوم الصورة الشعرية في حدود تشفير ما تلتقطه الحواس إلى كلمات، ما يلغي مزية الشعر في تجاوز هذا التصوير الفوتوغرافي لما يحيط بالشاعر، والصورة الشعرية أعمق من ذلك، كونها متصلة بجوهر العمل الفني[2].

ولو عدنا إلى الأبحاث التي تطرقت إلى الصورة الشعرية، لوجدنا أن أكثرها قد أشار لصعوبة تقديم تعريف جامع مانع للصورة، فليس من السهل تقديم تعريف نهائي لها، ويرجع هذا لطبيعة الصورة نفسها؛ حيث تخضع لمؤثرين هما: المبدع ونفسيته وكيفية تفاعله مع محيطه، وكذا المتلقي ونفسيته وكيفية تفاعله مع محيطه. والمبدع يهدف من خلال تشكيلها لإحداث أقوى أثر في نفس المتلقي، "ففيها يتداخل عاملان أحدهما: الخصائص الذاتية –الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الشعراء،

1 جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط:02، 1983، ص7.

2 ينظر: غاستون باشلار. جماليات المكان، تر: غالي هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:02، 1984، ص6.

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"[1].

كما تتصل بالعناصر المشكلة للنص الشعري، كالخيال والذي يعد "مصدر كل صورة في الشعر، وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة"[2]، 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"[3].

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..."[4]، والعمل الإبداعي لا يقوم على إعادة سرد الوقائع، وإنما يرتكز على هذه الوقائع لصنع واقع جديد خاص بالنص المنتج[5]، فالشاعر مهما اعتمد على التخييل في صناعة صوره، إلا أنه لا يستطيع أن يتحرر من الواقع، فما يستعمله في تشكيل صوره مأخوذٌ من الواقع، ويرتبط إبداعه بكيفية تشكيلها من الأجزاء التي يستمدها من واقعه وكيفية إعادة صياغتها حسب رؤيته للواقع، وكذا حسب تفاعله مع محيطه. وهو في رؤيته يتفرد عن غيره لتفرد شخصيته وحياته وخبرته وخلفيته الاجتماعية...، وتساهم الحواس الخمس بما تلتقطه من العالم الخارجي في تشكيل الصورة الشعرية، وهي لدى الشاعر تفاعل متواصل

1 بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط:01، 1994، ص19.

2 ماهر دربال. الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطلعة السفير، تونس، (دط)، (دت)، ص107.

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

4 فؤاد المرعي وأحمد الحسن. التخييل وعلاقته بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية)، سوريا، 1992، ص170.

5 المرجع نفسه، ص169.

مع المحيط تلتقطه الحواس ويدركه العقل، وفيه تتشكل الصور، و تتلون بألوان الموقف الوجداني، فتختلف الصورة الشعرية عما تنقله الحواس من أشكال وأصوات وألوان وغيرها، فإن تساوت حواسنا في ذلك، فإن الأثر الذي تحدث تلك المدخلات على النفس البشرية يختلف من شخص لآخر، يقول أحمد الشايب: "والمسألة هي كيف أبعث في نفسك عاطفة كالتي في نفسي؟"[1] ، فمزية الصور ليست في نقل الواقع، وإنما بنقل رؤية الشاعر له وكيفية تفاعله معه.

والصورة الشعرية "وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، يقاس بها نجاح الشاعر في إقامة العلائق المتفردة إلى تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا، وما ينبغي للصورة أن تحققه من التوازن بين ما ترصده من مظاهر حسية وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد النفسية، وما تعبر عنه هذه المظاهرة أو العناصر من أثر ذوقي مباشر، أو تداع وارتباط لا شعوري مبهم لدى الشاعر تكشف عنه الصورة بصيغة علائق وإسقاط لا تحمل انعكاسا مقيدة"[2]، فإن كانت شعرية الخطاب الأدبي تقوم على المعنى في شقها الأول، فإنها " تُبنى أيضا على التخيل حيث تنشأ الصورة كمقوم أساسي من مقومات الخطاب، فهي تعبر عن موقف ذاتي وطريقة خاصة في التفاعل مع المدركات الحسية أو المجردة، ما يجعلها تتصف بالمرونة والتطور والفاعلية داخل النص الشعري"[3]، فالصورة الشعرية لا ترتبط بالمعنى في حد ذاته، وإنما في كيفية رؤية المبدع لتلك المعاني، وترتبط رؤيته بذاتيته وتجاربه وخبراته السابقة.

فاستجابة شاعر ما لنفس المعطيات الواقعية، تختلف عن استجابة غيره، وكل هذه المؤثرات التي تتدخل في تكوين الصورة تجعل من الصعب أن نحصرها في تعريف أو أن نضبطها بمفهوم، بل ويجعل دراسة الصورة الشعرية أمرا بالغ التعقيد. ولكن فيما يلي سنحاول تقديم بعض التعريفات للصورة ، وأول تعريف نقف عنده لجاستون باشلار، والذي يقول فيه: "الصورة الشعرية هي بروز متوثب

[1] أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط:10، 1994، ص243.

2 صالح بشرى. الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص12.

[3] لخميسي شرفي. جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، عدد2011، ص01.

ومفاجئ على سطح النفس وللآن لم تدرس بشكل واف الأسباب النفسية والثانوية لهذا البروز المفاجئ" [1]، وهذا التعريف يركز على المؤثرات الداخلية لنفس الشاعر وتجربته، والصورة عنده لا تعكس المحيط الخارجي، بقدر ما تصور وتبرز لنا ما في نفس الشاعر من تفاعلات.

أما مصطفى ناصيف فيقول: "تستعمل كلمة صورة عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أيضا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، إن لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من ألف الصورة، وأن الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري"[2]، ومن خلال مقولته هذه نجده يعتبر الاستعارة مرادفة للصورة، بل قد تكون أبلغ منها وأشمل. فالاستعارة –حسب رأيه– تسعى لربط عناصر الحياة لتستعيد انسجامها الداخلي.

والصورة عند عز الدين إسماعيل بؤرة تجمع عناصرا متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تتآلف في إطار شعري واحد[3]، فهي رهن لرؤية الشاعر لهذه المتنافضات، وما يستطيع رؤيته من علاقات تجمع بينها وتقربها، حتى تكون أقدر على التعبير عن الواقع وعن دواخل النفس البشرية. فالحياة لا تشمل فقد عناصر وأجزاء منسجمة، وإنما الواقع خزان مليء بالمتناقضات، وليس للشاعر مزية إلا إذا استطاع أن يعبر عنها (وهو ما يعجز غيره عن فعله)، وأن يظهر الحقائق والعلاقات (والتي يعجز غيره على رؤيتها)، وأن يقدمها بمظهر منسجم وجميل، وبعد أن يُتم تشكيل وخلق هذا الكيان الجديد ينفصل عنه، وينتقل إلى القارئ، الذي تتشربه نفسه، ويحدث فيها أثرا مشابها للتفاعل الذي أوجدها في نفس المبدع أولا، يقول باشلار أن الصورة الممنوحة لنا من خلال قراءة القصيدة تصبح ملكنا فعلا، وتتجذر في داخلنا، وإن كان من منحني هذه الصورة إنسان آخر،

1 جاستون باشلار. جماليات المكان، ص17.

2 مصطفى ناصيف. الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان،(دط)، 1983، ص3.

3 عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط:1، 1988، ص161.

ولكنني أشعر أنه كان بإمكاني أن أخلقها أنا، بل كان علي أن أخلقها بالفعل. إن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، هنا يخلق التعبير الوجود[1].

الصورة الشعرية هي كائن يشكل شبكة تتقاطع فيها العديد من العناصر، التي تنصهر مع بعضها البعض لتقدم لنا كيانا لغويا جديدا ومنسجما، وعملية إبداع الصور هي عملية خلق للجديد تنبع من المبدع وفكره وتجربته، وتتأثر بالمحيط وتولد من وفي اللغة، بهدف إحداث تأثير في نفس المتلقي، وكلما كانت مهارة المبدع عالية ،كانت صوره أكثر دقة في إصابة الأثر المنشود، وكان أثرها أقوى وأشد.

## 2- مصطلح الصورة في التراث العربي:

بالعودة إلى تراثنا البلاغي والنقدي لا يصادفنا مصطلح الصورة بهذه الصياغة الحديثة، ولا بالنضج والتكامل والنضوج كما هو في لدراسات الحديثة، "ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[2]، ويعلق جابر عصفور على معالجة الصورة الفنية في النقد القديم بأنها تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، حيث كان الاهتمام منصبا على التحليل البلاغي للصور القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، كما لم يغفلوا عما تحدثه الصورة في المتلقي من إثارة. وكانت تفرض حضورها على الدراسات النقدية القديمة، إلا أنها لم تكن تحظى بأبحاث خاصة بها، وظلت مكملة لدراسات أعم[3].

1 ينظر: غاستون باشلار. جمالية المكان، ص22.

2 جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص7

3 المرجع نفسه، ص8.

يعد الجاحظ (255هـ) من أوائل من تحدثوا عن الصورة من خلال قوله: "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1]، وإن كان التصوير الذي يرمي إليه الجاحظ هنا غير مقرون بالأمثلة التي تكشف دلاله[2]، فمعناه يبقى غامضا غير محدد الملامح.

والتصوير عنده يقوم على إثارة الانفعالات لدى المتلقي والتأثير فيه، وتقديم المعنى بطريقة حسية، تقوم بتجسيمه، وهو ما يجعله مقاربا للرسم، في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلفت بينهما (الشعر والرسم) في المادة التي يعمل عليها كل واحد منها[3]، والتصوير في الشعر عند الجاحظ يقوم على ثلاث علاقات: المشابهة، والتي يحاكي الشاعر من خلاله ما يحيط به، عن طريق التشابه بين المعلوم والمعنى المراد إيصاله[4]. والاستعارة، وهي عنده تسمية الشيء بغير اسمه، الكناية والتي تحمل بعدا رمزيا، وتعمتد على الخيال للربط بين الرمز المستخدم، والمعنى المراد بلوغه[5].

أما قدامة بن جعفر (ت337هـ) فقد أورد مصطلح "التصوير" في معرض حديثه عن صناعة الشعر: "...إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصور كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيهما من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجار والفضة للصيغة" [6]، فالشعر عند قدامة بن جعفر صناعة كباقي الصناعات، يشتغل فيها الصانع/الشاعر بالمادة، وهي اللغة وذلك لإنتاج الشعر، فإنتاجه قائم على المهارة، والدربة والإتقان، ولا يكون إلا إذا امتلك الشاعر معرفة واسعة بالمادة التي يعمل عليها ألا وهي اللغة –كوسيلة للتعبير عن الواقع الخارجي و الداخلي (النفسي)–، والتي يعمل على تحويلها وتطويعها وإنتاج قوالب وصور جديدة

1 الجاحظ. الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط:3، 1955، ص557.

2 ينظر: بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص21

3 ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عن العرب، ص257.

4 ينظر: تنوير بنت أحمد هندي. علاقة الشعر بالرسم عند الجاحظ، المجلة العربية للعلوم نشر والأبحاث، السعودية، العدد الثاني، المجلد الأول، يونيو 2017، ص27.

5 ينظر: المرجع نفسه، ص27.

6 قدامة بن جعفر. نقد الشعر، كمال مصطفى، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط:3، ص19،20.

منها بهدف إبداع أشكال جديدة من التصوير. فهو يفرق بين الصورة والمادة التي يقوم عليها الشعر، فالأولى وسيلة لتشكيل الأخرى، حيث تعمل على تجميله وتحسينه ليقدمها في شكل يكون أكثر تأثيرا في نفس المتلقي[1].

أما العسكري (ت395هـ) فيورد الصور في حديثه عن البلاغة، حيث يقول: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة معرض حسن"[2]، فالشاعر يسعى لنقل تأثره بأمر ما لغيره يكون ذلك عن طريق إعادة رسمه بالكلمات وتصويره بها في صورة حسنة ، أي أن يحول إحساسه إلى كلمات تحدث في نفس المتلقي نفس الأثر الذي وقع في نفس المبدع الشاعر، ولا يهدف لتصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا، وإنما يهدف لتصوير أثر التفاعل الواقع في نفسه إثر تعرضه لهذا الواقع، وإن عجز المتلقي على بلوغ ذلك التفاعل لسبب ما؛ قام الشاعر بتصويره له ليقدم له ويشاركه المتعة والفائدة.

وتتميز نظرة عبد القاهر الجرجاني (471هـ) للصورة عن سابقيه، ما يعكس وعيا مبكرا بالعلائق بين المرئي بالعقلي؛ حيث يقول: "إن قولنا الصورة إنا هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[3]، فالصورة نقل للمدركات العقلية التي لا نظير ملموس لها في الواقع، عن طريق إخراجها في ثوب لغوي يمكن المتلقي من إدراكها، مضيفا أن على الشاعر أن يكون دقيق الملاحظة للمعاني العقلية التي يبتغي نقلها، ملمًّا بدقائق اللغة، فيحدد المعنى الدقيق، ويختار له اللفظ المناسب، حيث يقول مشيرا لهذه المهارة: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[4]، وإن تقاربت الصور أو بدت متشابهة. ثم يضيف في دور المبدع: "يريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك

1 ينظر: بشرى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص22.

2 أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين، تح: مفيدة قميحة، دار الكتب العلنية، بيروت، لبنان، ط:2، 1984، ص19.

3 عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تص: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، القاهرة، ط:2، 1321هـ، ص365.

4 المرجع نفسه، ص365.

بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعتين" [1]، فهو من يصور لك تناقضات الحياة ومفارقاتها بصورة مقبولة حسنة دون تزييف. وثم يضيف بأن ينفي سبقه لهذا الطرح، وإنما هو ما جرى على ألسنة العلماء قبله، فيورد قول الجاحظ كاستشهاد على ذلك: "وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[2].

إن ما قدمه الجرجاني يعد تعريفا لمفهوم الصورة أكثر دقة من سابقيه، حيث أهمل معيار التشابه لعدم اعتباره مقياسا فنيا، وركز على خصوصية لصورة[3]، ونظرا لدقة ما قدمه فقد اعتبرت بشرى موسى صالح أن بلاغة الصورة المعاصرة هي امتداد لبلاغته[4].

### 3ـ مصطلح الصورة عند الغربيين:

جاء في قاموس لاروس أن الصورة الأدبية هي التي "تجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الموصوف والمتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه"[5]، وهذا التعريف يركز علاقة التشابه وملامح الاستعارة، وهي الصورة الكلاسيكية الخاضعة للماثلة بين الأشياء.

وتحمل الصورة في الفكر الغربي منذ القديم عدة دلالات، لخصت في خمس هي: **الدلالة اللغوية**؛ وهي من أقدم الدلالات التي كانت تستعمل في مجالات شتى منذ عهد الإغريق، تعني التمثيل المباشر، وتقوم على المحاكاة الحرفية لموضوع خارجي بصري. أما **الدلالة الذهنية** فاستُعملت في ميدان الفلسفة، وتشير إلى أن الصورة وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته لمعرفة الأشياء.

1 عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، قر وتع: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (دط)، (دت)، ص111

2 عبد القادر الجرجاني. دلائل الإعجاز، 365.

3 ينظر: بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص24.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص25.

5 Grand Larousse encyclopédique paris 1960 tome 6

وتستخدم **الدلالة النفسية** في مجال علم النفس، والصورة هنا مثل انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية، وليست بالضرورة أن يكون هذا التذكر ناتج عن حاسة البصر. **الدلالة الرمزية** استعملت في الدراسات الأنثروبولوجية والبحوث المعتمدة على نتاج هذه الدراسات، والصورة هي القصيدة كرمز حسي واحد يكشف من خلاله عن حياة المبدع وشخصيته ونفسيته[1]

أما **الدلالة البلاغية** فقد "أشار معجم اكسفورد إلى أن :"دلالة الكلمة البلاغية وجدت أول ما وجدت حوالي عام 1676م، وهذا يعني شيئا واحدا هو حداثة الدلالة الفنية للكلمة بالنسبة لدلالين اللغوية والذهنية على الأقل، وفي اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص، وقد دعمت هذه الدلالة بتلك البحث الكثيرة التي درست طبيعة لغة الشعر وأصل اللغة، وامتدت منذ القرن الثامن عشر وحتى الوقت الحاضر، إذا اعتبرنا التصوير مرادفا للتعبير المجازي كانت الصورة المفردة هي أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو نقل كل تعبير غير حرفي"[2].

لقد كانت الصورة الشعرية محل خلاف في العصور القديمة والحديثة عند الغرب، حول ما ينبغي أن تكون عليه من حيث قربها وبعدها عن الواقع. حيث احتدم الصراع في مناقشات القرن السابع عشر الميلادي في أوروبا، حول التصوير الشعري، بين من ينادي لأن تكون الصورة قريبة مألوفة، وبين داع للصور البعيدة الغريبة، ورأوا في صعوبتها إظهارا لقوة الشاعر[3]. "فهناك من الشعراء من هو مولع بالاستعارة الصعبة والبعيدة المنال، لأنه يعتقد أن (هذه هي جوهر الفصاحة، وكلما زادت صلابتها

1 ينظر: نعيم اليافي. مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (دط)، 1982، ص42، 45

2 المرجع نفسه، ص45،46.

3 ينظر: مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط:1، 2013، ص296.

توجب أن تزداد قيمتها)"[1]. أما في عصر النهضة فقد ظهرت فئة تعارض (الاستعارات العويصة) خاصة تلك التي كان يأتي بها الشاعران ليلي وجون دن، حيث أدخلتها طبيعتها (صعبة المنال) في إطار المستهجن المستغرب من الصور[2]، وقد ساد في الشعر الأوربي القديم على مستوى التصوير الشعري الميل لتصوير الواقع ومحاكاته، وإن كان هذا التصوير لا يتضمن أن يكون مطابقا للأصل، فيقدم لنا صورا آلية عنه، وإنما يجب أن يذهب المبدع فيه إلى ما بعد الطبيعة كما يراها العامة[3]

## 4- الصورة الشعرية في الدراسات الحديثة:

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[4]، وهو ما يعيدنا لمبدأ محاكاة الطبيعة في الفلسفة؛ حيث تعمل الصور على نقل فوتوغرافي للطبيعة، باستخدام التشبيهات والاستعارات التي تعين على تحديد ملامح الصورة المراد نقلها لغويا، ولتسهيل بلوغ المعنى المراد تكون العلاقة بين طرفي التشبيه والاستعارة قريبة سهلة البلوغ، ليقتصر دور الخيال والإبداع في إيجاد علاقات تشابه بين طرفين، بحيث تكون غايتها الأولى هي إيصال القارئ بشكل أيسر من الطرف الأول إلى الآخر، وبذلك فالصورة الشعرية في هذه المرحلة تتجه نحو العالم الواقعي أكثر من احتفائها بدواخل الذات المبدعة.

ومع ظهور الرومانسية بدأ اهتمام النقاد المعاصرين يتجه نحو الصورة الكلية أيضا، وهي التي تعرض تجربة الشاعر كاملة، متنامية نموا تدريجيا، ليسود القصيدة بفضلها شعور واحد، من أولها إلى آخرها، هذه الصورة الكلية مكونة من الصور الجزئية التي يترتب بعضها على بعض لتكون بناء شعريا

1 مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص296

2 ينظر: مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، ص296

3 ينظر: المرجع نفسه، ص296،297.

4 خالد العربي. عالم الصورة وصورة العالم في كتابة العمى – مدونة محمد البقلوي منطلقا، ص27.

متكاملا[1]، وهو ما ركزت عليه جماعة الديوان في حديثها عن الصدق الفني، أي أن يكون الشعور في القصيدة موحدا، حيث تعتبر تعدد الحالات الشعورية في القصيدة، يدفع المبدع للتصنع والإدعاء، وهو ما يضعف العاطفة، فليس للإنسان أن يعيش مشاعرا مختلفة في آن واحد. ولهذا نادت جماعة الديوان بأن تكون الصورة في القصيدة واحدة تخدم موضوعا واحدا. ولا يكون له هذا الشعور الموحد بدون صورة كلية تظلل كل أجزاء القصيدة.

وتمتزج المدخلات النافذة إلى ذات الشاعر عند الرومانسيين مع مشاعرهم، فيميلون إلى إضافة هذه الأخيرة على صورهم، لتصطبغ بصبغتهم الخاصة، فنجدهم يدمجون "بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتشاركهم عواطفهم، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تفعل ذلك. وفي أشعارهم تبدو ذواتهم محور تصويرهم"[2]. وتتميز الصورة عندهم بكونها وسيلة لنقل عواطفهم ومشاعرهم، كما تتسم بالغنائية وحضور الطبيعة الدائم، وليتمكنوا من تصوير مشاعرهم وانفعالتهم لجؤوا إلى الصورة الرمزية والتي تمثل "نقلا مجازيا، رمزيا، يقوم على مشابهة الحسي بالمعنوي، أي كون الرسم (الحسي) للصورة رمزا للمعنوي، تظهر مرجعيته كتجربة علاقات، ومراسلات بين العالمين الداخلي والخارجي للأديب.."[3]، فالمحتوى الذي تعبر عنه ليس له نظير ملموس في الواقع، لهذا يلجؤون إلى الرمز. لتتجه الصورة الشعرية في هذه المرحلة نحو المبدع.

ويبلغ استعمال الرمز ذروته مع المذهب الرمزي، ويذهب أصحابه في تفسير أدبهم الرمزي، إلى أنه (تعبير) عما لا يمكن التعبير عنه، وهم يبررون موقفهم ذلك، بأن تجربتهم تجربة خلجات رهيفة، تغوص في أعماق الذات البشرية، لتنقل للعالم ما يجول فيها، من مكنونات ومشاعر، كما أنها تكون

1 محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (دط)، 1997، ص395

2 المرجع نفسه، ص392

3 عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، مرا: حسن حميد، ط:02، 2006، ص124.

في أحايين أخرى .. عبارة عن ذوبان كوني مع العالم الخارجي، وتارة أخرى تعاطف وجداني مع الموضوعات المتعلقة بالآخر...[1]

إن ظهور الرمزية حرّر الصورة من طابعها التقريري السردي، ونقلها إلى طبيعة إيحائية، وتصبح شكلا من أشكال إلغاء الوساطات الطبيعية والعقلية المباشرة[2]، فبعدما كانت في السابق ذات طبيعة واقعية موضوعية، تقوم على المشابهة والوصف، أصبحت تقوم على طبيعة ذاتية تعتمد على الاختلاف عن واقع الأشياء[3]، فنشئ عالما تخييليا عن طريق بناء العلاقات بين المتنافرات من العناصر[4]، وهذه الصورة المفارقة وليدة المذهب الجمالي والذي رأى أن التصوير الفوتوغرافي للواقع (أي أن تكون العلاقة بين 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[5].

## 5- أنماط الصورة الشعرية:

اتخذ النقد الأدبي العربي اتجاهين مختلفين، في تشكيل الصورة الشعرية، يمثل الأول الاتجاه العقلي، والذي ينطلق من أن للشعر وظائف وغايات، والاتجاه الآخر هو الاتجاه الجمالي ، الذي ينطلق من أن وظيفة الشعر جمالية إمتاعية، وقد نشأ الاتجاهين نمطين للصورة الشعرية

يتمثل النمط الأول في **الصورة الشعرية المقاربة** وليدة المذهب العقلي، والذي أجمع نقاده "على ضرورة مراعاة خصائص الأشياء وعلاقتها الموضوعية/الواقعية، لتكون الصور الشعرية مقاربة أو

1 عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، ص124.

2 خالد العربي. عالم الصورة وصورة العالم في كتابة العمى – مدونة محمد البقلوي منطلقا، ص28.

3 ينظر: مسلم حسب حسين. الشعرية العربية –أُولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص295.

4 خالد العربي. عالم الصورة وصورة العالم في كتابة العمى – مدونة محمد البقلوي منطلقا، ص28

5 ينظر:مسلم حسب حسين. الشعرية العربية– أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص326.

مشاكلة لواقع الأشياء"[1]، وهو ما يستدعي أن تكون العلاقة فيه بين المشبه والمشبه به قريبة سهلة الاستدعاء في الذهن، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الغرض من الشعر هو الإفهام، ولو بعدت العلاقة بين الطرفين لصعب على المتلقي إيجاد الصلة بينها، ويبطل الغرض منه. وينطبق هذا التشبيه والاستعارة، فكلاهما يقدم المعنى واضحا مفهوما، لقرب العلاقة بين طرفي كل منها.

ومن أمثلته قول المتنبي:

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتني السهام تكسرت النصال على

فعشت ولا أبالي بالرزايا لأني ما انتفعت بأن أبالي

وهنا شبه الشاعر الهموم أو المصائب، بالسهام التي تصيب القلب، ومن السهل تصور علاقة المشابهة في هذه الاستعارة، وما إن تسمعها حتى تتراءى لك الصورة جلية لا غرابة فيها، وكأنك قد تمثلتها قبلا، وذلك لقرب المشابهة بين الهموم والسهام التي تصيب القلب في سرعة، فتغشيه وتتراكم عليه.

ولو عدنا للابن الرشيق في كتابه "العمدة"، لوجدناه قد أورد العديد من الأمثلة للصور القريبة المأخذ؛ مثل قول طفيل الغنوي:

فوضعت رحلي فوق ناجيةٍ يقتات شحمَ سنامها الرحلُ

""فيجعل شحم سنامها قوتا للرحل، وهذه استعارة كما تراها كأنها حقيقة لتمكنها وقربها"[2]. وظلت الآراء والأحكام النقدية على الصورة الشعرية حتى القرن الرابع هجري قائمة على الطابع الواقعي والحسي للصورة، وقرب مأخذها ومدى وضوحها. ولكنها أخذت تبتعد عن هذا الاتجاه مع

1 مسلم حسب حسين. الشعرية العربية- أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص298.

2 ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، (دط)، 1981، ص274.

عبد القادر والجرجاني الذي نحى اتجاها جديدا يبتعد عن العناصر المتآلفة إلى البحث عن العلاقات الخفية بين العناصر المتنافرة[1]، وهو ما يحيلنا للنمط الآخر، وهو **الصورة الشعرية المفارقة**، والتي تقوم على الجمع بين المتباعدات من الأشياء، والمتناقضات منها، وليتم صهرها بواسطة خيال شاعري، ليحولها إلى كيان جديد، يكون أقدر على التأثير في نفس المتلقي، ولا يستدل على هذه المعاني والصور الجديدة عن طريق المشابهة، ولكن "يستدل عليها بالفكر والتأمل"[2].

إن اعتماد الشاعر في إنتاج صوره على علاقات يدركها العام والخاص، من بيئتهم ومحيطهم قائمة على المشابهة، لا تجعل منه مبدعا، ولكن الإبداع يكون بما يصنعه من هيئات وصور وعلاقات جديدة لا يستطيع إدراكها إلا صاحب النظرة البعيدة لما يوجد خلف الظواهر، وصحاب الإحساس المرهف الذي تحركه أدق الذبذبات، ثم يستطيع تقديمها للقارئ في صورة ذات تأثير عال في النفس. يقول الجرجاني في هذا الباب: "أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، تجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا، حتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك..."[3] ، والمشابهة بين الأشياء ليست محدثة من العقل، أو ضرب من وهم، وإنما هي موجودة في الأشياء كامنة فيها لا يراها إلا من تغلغل بعقله إليها[4].

ويورد الجرجاني العديد من الأمثلة في هذا الباب، منها قول ابن المعتز في تشبيهه البرق حيث قال[5]:

وكأن البرق مصحف قارٍ  فانطباقا مرّة وانفتاحا

1 ينظر: مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص324

2 مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، ص327.

3 عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة ، ص151.

4 المرجع نفسه، ص152.

5 المرجع نفسه، ص153.

فلو نظرنا في طرفي التشبيه (البرق والمصحف أو الكتاب) لوجدنا وجه الشبه بينهما فقط في انغلاق وانفتاح الكتاب، يشابه البرق في انبساطه وانقباضه، ورغم الاختلاف بين طرفي التشبيه والبعد بينهما، إلا أن ابن المعتز استطاع أن يؤلف بينهما وأن يبرز وجها للتشابه يجمعهما، ومتى مررت عليها وجدت منها في نفس غرابة رغم حسن السبك فيها، مرده للبعد بين الصورتين.

كما يمكن أن نقسم الصورة من حيث هيمنتها على النص إلى **صورة جزئية**، وصورة الثيمة. حيث تكون الأولى عبارة عن عنصر خادم للموضوع الأساسي، ويأتي بها الشاعر لدعم فكرته الأساسية. أما الثيمة فهي الموضوع أو الفكرة المهيمنة على النص، ترتبط بها كلماته وأجزائه، وهي معربة من اللغة الإنجليزية عن كلمة (Thème).

و**الصورة الثيمة** هي "تلك الصرة التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص"[1]، 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. ونأخذ كمثال عن ذلك مقطعا من قصيدة "المطار" لمحمد صحراوي:

زعماء الهف خاروا
بعدما فشل الحوار
حتى لم يبق لديهم
أي شيء فاستجاروا
ناقةً ولها خوار
ثم قد ركبوا وساروا

1 نعيم اليافي. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ص20.

ثم صاروا[1]

فالصورة الثيمة التي يقدمها الشاعر في هذه القصيدة هي حالة العرب وعجزهم عن الحوار، أما في السطر الخامس نجد أحد عناصر الصحراء (الناقة) والتي تحيلنا إلى قصة بني إسرائيل والسامري الذي صنع لهم عجلا، وقد استبدل الشاعر العجل هنا بالناقة، فالصورة الجزئية (ناقة ولها خوار) تخدم الصورة الكلية، لأنها تذكرنا بحالة التشتت والصراع الذي وقع بين بني إسرائيل بعد مغادرة نبيهم، وهو حالنا اليوم.

أما مستوى البلاغة، فيمكن أن نقسم الصور إلى ثلاث أصناف، حسب ما يدخل في تكوينها:

**صور استعارية:** قائمة على علاقة التشبيه والاستعارة بين طرفين، يراد تصوير الأول البعيد من خلال الآخر القريب.

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

**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.

ويقدم صلاح فضل مثالين لهذه الصورة: الأول لذي الرمة، يقول فيه:

عشية مالي حيلة غير أنني  بلقط الحصى وخط في الترب مولع

1 محمد صحراوي. لقاح لأمنياتي، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2015، ص10.

أخط وأمحو الخط ثم أعيده  بكفي والغربان في الدار وقع[1]

فالشاعر لم يحتج للاستعارة ولا للمجاز ليقدم لنا صورة تمثل أحسن تمثيل عن حالته غداة البين، ليس له حيلة سوى الجلوس في يأس، العبث بالحصى والتراب أمامه، والديار قد خلت 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 سيبنيه 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:

كم بنينا من حصاها أربعا  وانثنيا فمحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم  تحفظ الريح ولا الرمل وعى[2]

إن غياب الانزياح (من الاستعارة والمجاز)، لا يلغي الدهشة والاعجاب بهذه الأبيات، حيث ينبع التأثير من بساطة الأسلوب وإتقان التصوير، حتى لتجد في الأبيات حركة وريحا قادما إلينا من أيام الطفولة.

## 7/ تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي ومصادرها:

يستقي الشعراء صورهم من مصادر أبرزها: **الخيال، والواقع** بنوعيه الحسي والذهني وما يتعلق بهما من مؤثرات، تتجانس في الصورة وتمتزج بحيث يصعب ردها إلى مصدر ما من هذه المصادر ولذا ينبغي أن ننظر إليها طبقا لتجانسها وتناغمها في الصورة الشعرية، وتأثيراتها غير المباشرة فيها، وكيف

[1] صلاح فضل. علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط:01، 1998، ص319.
[2] المرجع نفسه، ص320.

تتشارك هذه المصادر في إنتاج الصور[1]، وإن كان الواقع هو المصدر الأساسي للصور قديما؛ فإن الصورة أصبحت اليوم هي النتاج المباشر للخيال، بقيامها على أساسه، وذلك يعكس حقيقتها، فهي لم تعد قائمة على ما تلتقطه الحواس مما حولنا فقط، وإنما أصبحت عملية صهر لعناصر يجمعها المبدع من الواقع ويصهرها في وعاء الخيال، وبه يقوم بإعادة تشكيلها من جديد، لتكشف عن بعد جديد لهذا الواقع، أو بعدا آخر للحقيقة. ويتم التجانس والتداخل بين العناصر الأولية المشكلة للصورة بعد عملية الخلق الإبداعي، حتى يستحيل تمييزها، وتُلغى إمكانية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحه قيمة ذاتية مستقلة في معزل عن باقي العناصر.

وبالعودة إلى وظيفة عملية التخيل لدى روستان نجد أنه يقسمها إلى جزئيين مختلفين: "... إحداهما مجرد استعادة، والأخرى تأليف وابتكار"[2]، فيقوم المستوى الأول على إعادة خلق في الذات لصور سبق أن مرّت بها سابقا في عالم الواقع، والهدف منها التذكر دون تغيير. في حين يكون المستوى الآخر مرتبط بإنشاء صور جديدة لم يسبق للذات التقاطها من الواقع.

ومدرسة الديوان من أشد المدارس احتفاء بالخيال في تشكيل الصورة ، حيث اعتبروا أن الصورة ذات طبيعة شعورية تصويرية، ولم يأخذوا بالعقلية الفكرية، كونها تعكس الجمود والتجريد من العواطف. وتتحدد براعة المبدع عند جماعة الديوان بما يستطيع من إقامة الصلات بين الأشياء وربطها بالوجدان، يقول العقاد: "الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانه، وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس همّ الناس من القصد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه

1 بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص43.

2 الحسن الحايل. الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط:01، 1988،ص25.

أو كرهه"[1]، فالشعر عندهم لا ينقل الواقع فقط، بل يجب أن ينقل معه خلاصة ما أحدثه ذلك الواقع في نفس الشاعر، فيشارك غيره –عن طريق تصوير ما تحدثه صوره في نفسه– تلك العواطف والمشاعر.

وبابتعادنا عن الحياة البسيطة السهلة، ودخلونا إلى الحياة المعاصر بتعقيداتها ومشاهدها التي تضج بالمتناقضات...، كل ذلك يضع الشاعر أمام صعوبة نقل هذا الواقع مراعيا لهذه الاختلافات الفجة، ومقدما لها في شكل شعري منسجم جميل، "فكيف له ألا يضحي بوحدة القصيدة التخيلية والبنائية وهو يعبر عن اضطراب العالم تناقضاته؟"[2] ليجد نفسه أمام خيارين: إما أن يضحي بانسجام قصيدته وتناسقها، وإما أن يهمل جزءا من الواقع.

ويحاول داي لويس، الإجابة عن هذا السؤال، ليقدم الخيال كحل لهذا الإشكال حيث يقول: "إن الخيال –وهو أساس كل فن– ليس مجرد انعكاس آلي لمشاهد العالم، إنه طاقة تذيب الأشياء وتحللها لتخلق منها شيئا جديدا متجانسا... وينبغي لكل قصيدة أن يكون لها منطقها الخاص الذي ينظم صورها.. وهو منطق مرن رحب قد لا تراه على سطح القصيدة ولكنه يكمن في داخلها ويتحكم في تسلسل صورها"[3]، فالخيال أصبح ضرورة لتشكيل الصورة انطلاقا من الواقع المشبع بالتناقضات، وصولا إلى عمل أدبي منسجم. فهو القادر على أن يحافظ على علاقة الأعمال بالواقع، وأن يمنحها الانسجام ليقدمها في صورة واحة تعكس روح لعصر ولكن في ثوب منسجم لا تنافر فيه، فالخيال يقوم "بتجميع المواد أو الأجزاء مع بعضها لكنه في غالب الأحيان لا يفقدها خصائصها الأساسية"[4]، وإلى جانب وظيفة التجميع، يقوم الخيال بوظائف أخرى كالتجزئة أو التركيب حسب

1 عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني.الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي سي أي سي، مصر، (دط)، 2017، ص39.

2 بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص148.

3 المرجع نفسه، ص149.

4 ينظر: الحسن الحايل. الخيال أداة للإبداع، ص 35.

ما تقتضيه حاجة التجربة الجديدة، فيتذكر إما صورا أو أجزاء من صور يقوم بتركيبها لينتج كيانا جديدا[1]، كما يقوم الخيال بوظيفة التجريد؛ والتي تمكن المبدع من تحرير الصورة من سياقها الأصلي – والمرتبط بالموضوع والزمان والمكان–، وتوظيفها في مواقع جديدة، ولولا هذه الخاصية لاستحال على المبدع استعمال هذه الصور كونها أسيرة سياقها الأصلي[2].

## 2/الصور الشعرية من منظور علم الأسلوب:

### 1_ الأسلوبية والأسلوب:

#### أ– نشأتها:

الأسلوبية أو علم الأسلوب هي العلم الذي يدرس الأسلوب (STYLE)، وكلمة الأسلوب تعود إلى الكلمة اللاتينية (STILUS)، التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة، تطورت لتصبح دلالة على كيفية التنفيذ، ثم كيفية التعبير (في القرن 16م)، ثم انتقلت للدلالة على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة (في القرن 17م)، لتستقر دلالة كلمة "الأسلوب" على كيفية الكتابة من جهة، وكيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما، أو جنس ما، أو عهد ما، من جهة أخرى[3]. ويعتبر "نوفاليس" من الأوائل الذي استخدموا المطلح هذه الدلالة في حقل الكتابة، وإن كان قد وقع في خلط بينها وبين البلاغة[4].

---

[1] ينظر: الحسن الحايل. الخيال أداة للإبداع، ص27.

[2] ينظر: الحسن الحايل. الخيال أداة للإبداع ، ص29.

[3] ينظر: يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:3، 2010، ص75.

[4] بيير جيرو. الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط:2، 1994، ص09.

يعتبر الباحثون الغربيون أن الميلاد الحقيقي للأسلوبية كان مع شارل بالي تلميذ دي سوسير (بدايات القرن العشرين الميلادي)، ويحدد نور الدين السد سنة 1902* كتاريخ يجمع أغلب المؤرخين أن شارل بالي قد أصّل فيه للأسلوبية، وأسس قواعد هذا العلم النهائية[1]، وهي السنة التي أصدر فيها كتابه (في الأسلوبية الفرنسية)، ليليه سنة 1905 بكتاب (المجمل في الأسلوبية)[2]، وإن كانت أعمال شارل بالي قد حصرت الأسلوبية في مفهوم التعبيرية، وهو ما قيد الأسلوبية في هذا المفهوم، إلا أن مارسيل كريسو وهو أحد أتباعه قام بتوسيع نطاق البحث الأسلوبي عن طريق فتحه على مفهوم الحدث الجمالي[3]. كما ساهمت أعمال جاكبسون خاصة (والشكليين الروس عامة) في تنشيط البحث الأسلوبي، خاصة بما قدمه من تقسيم لوظائف اللغة.

### ب- تعريف الأسلوب:

يقدم بيير جيرو تعريفا بسيطا لكلمة الأسلوب ينظر للأسلوب "طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[4]، إلا أن هذا التعريف على بساطته لا يخلو من الغموض وصعوبة التحديد، كونه قائم على كلمتي "الفكر واللغة"، حيث يختلف على كلمة الفكر، أهو التفكير عموما أم تفكير محدود ومرتبط بوسط معين في بعض الأحيان، كما كان ينظر للأسلوب كوجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن تلك اللغة العامية، كونها لغة قائمة لأجل وظيفة الإيصال فقط، في حين أن البعض يراها على أنها منتجة للمعنى[5]. أما من حيث الوعي فالبعض ينظر للأسلوب على أنه اختيار لأدوات

* إلا أن يوسف وغليسي يعتبر سنة 1909 هي التاريخ الصحيح لميلاد الأسلوبية، وهي السنة التي ظهرت فيها أول طبعة لكتاب بالي (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) (Traité de Stylistique Française).

[1] ينظر: نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2010، ص11.

[2] ينظر: عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، ص132.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص132.

[4] ينظر: بيير جيرو. الأسلوبية، ص10.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص11.

التعبير، والاختيار لا يكون إلا بوعي، والبعض الآخر يعتبرون أن اللاشعور متحكم في تكوين اللغة، أي أنها تنشأ في مستوى تحت الوعي[1]. والأسلوب في مجمل التعريفات الغربية طريقة خاصة بكاتب معين، تكسب أعماله بعدا متفردا، وهو سمة نميز من خلالها الذات الفاعلة داخل الخطاب[2] ، فالأسلوب هو الإنسان، فكل سمة أسلوبية في النص تعكس صورة مؤلفه وتحيلنا إليه، وكلما كانت صورته أوضح كان أسلوبه أكثر تميزا.

وقد اختلفت التحليلات التي تناولت الأسلوب، فكل نظر له من زاوية مختلفة: فمن نظر للأسلوب من زاوية المتكلم يرى بأنه يكشف عن فكر صاحبه ويعبر عنه. ومن نظر له من زاوية المتلقي فالأسلوب عنه ضغط مسلط عليه ويؤثر عليه بالإقناع والامتناع (مثل: فاليري وجيد وستندال). أما من نظر إليه من زاوية الخطاب (الرسالة) فالأسلوب عندهم موجود في ذاته، ولذاته، وهو اختيار يسعى الكاتب من خلاله لإخراج العبارة من لغة الخطاب العادي إلى لغة الخطاب الأدبي[3].

### ت- تعريف الأسلوبية:

يقدم بيير جيرو مفهوما للأسلوبية يقول فيه: هي "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي... وتحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام... القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية، فهي ما يستطيع فعله"[4]، فقواعد اللغة عبارة عن قوالب لا تستخدم بذاتها، ولكن تنتج باستخدامها تراكيب وعبارات، عن طريق اختيار ما يناسب المقام من داخل تلك القواعد، ودون الخروج عن إطارها. أما شارل بالي يعرف الأسلوبية بأنها دراسة وقائع

[1] ينظر: بيير جيرو. الأسلوبية، ص11.
[2] ينظر: يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص84.
[3] ينظر: عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، ص135.
[4] بيير جيرو. الأسلوبية، ص13.

اللغة، أي أنها ترى اللغة كحدث منجز في النصوص، وركز في تعريفه لهذا العلم على الطابع العاطفي للغة، كونها وسيلة للتعبير عن مكنونات الذات ، وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل[1] .

وتختلف تقسيمات الأسلوبية إلى اتجاهات أو أنواع، نذكر بعضها:

بريال جيل يقسمها إلى ثلاث هي: أسلوبية اللغة، ويمثلها شارل بالي، وأسلوبية مقارنة ، وأسلوبية أدبية يمثلها جاكبسون وبيير غيرو[2]. أما هذا الأخير فيميز بين أسلوبيتين: الأولى وصفية ( S, Descriptive) أو أسلوبية التعبير (S, de L'expression)، تدرس علاقة الشكل بالفكر، تهتم بالأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي، يمثلها شارل بالي، أما الأخرى فهي التكوينية ( S, Génétique) تهتم بعلاقة التعبير بالمتكلم، يمثلها ليو سبتزر[3]. أما شيفر فيميز بين أسلوبيتين: أسلوبية اللغة ( S, de la langue)، تهتم بدراسة السمات المتغيرة والتي تمنح النص فرادته، يمثلها بالي وماروزو وكورصو، وأسلوبية أدبية (S, Littéraire )، تهتم بالنصوص الأدبية، وقد استحالت إلى أسلوبية النزياح و أسلوبية سيكولوجية[4].

أما في الدراسات العربية فقد حظي هذا العلم _شأنه شأن كل المصطلحات الوافدة إلينا من الغرب_ على عدد من التسميات، حيث يحصي يوسف وغليسي خمس تسميات كمعادل لـ(Stylistique): الأسلوبية وهو الأكثر شيوعا، الأسلوبيات، و علم الأسلوب، علم الأساليب وعلم الإنشاء[5]. ويعرفها نور الدين السد بأنها "الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يرسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع

[1] صلاح فضل. علم الأسلوب، ص18.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص77.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص77.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 78.
[5] ينظر: يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص85، 86.

وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[1] ، أي أنها تبحث في الخصائص الموجود في النصوص الأدبية والتي تميزها عن النصوص العادية، ووصفها بالموضوعية والمنهجية يدخلها في إطار العلمية المنشودة. كما تُعرف الأسلوبية، أو علم الأسلوب بأنها "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره"[2].

ويحدد صلاح فضل مجالات الدراسة الأسلوبية: يعالج نصا أدبيا مستقلا، أو يتناول إنتاج مؤلف بأكمله ليتتبع خصائص أسلوبه، أو يقوم بمقارنات أسلوبية متعددة، أو يدرس تغير الأسلوب من حال لحال، وتطوره زمنيا[3]. وعلى الباحث الأسلوبي أن يعكف على النصوص لتحديد الوسائل التعبيرية المكونة له، كالمفردات والتراكيب النحوية والصور والإيقاعات، كل ذلك ليصل إلى البواعث النفسية الواقف خلف تشكيلها لدى المؤلف، ثم الآثار الجمالية التي ستخلفها في نفس القارئ[4]. إن عمل الأسلوبي يقوم على معرفة النص عن طريق فهم كيفية تركيبه، وذلك عن طريق التحليل والتفكيك وإعادة البناء، ليتعرف بمكوناته إضافة إلى العلائق التي تربط بين هذه المكونات، ثم يبحث عن الأثر الذي تخلفه في نفس القارئ، ويبحث عن مصدر ذلك الأثر في النص،. أما صلاح فضل فيرى أن التحليل الأسلوبي يأخذ اتجاهين؛ ينطلق الأول من العمليات النفسية العامة (مثل: التلطيف والإلحاح والتجريد) للوصول إلى وسائلها التعبيرية في اللغة، أي من الفكر إلى اللغة، أما الآخر فهو عكسي، ينطلق من الوسائل التعبيرية المختلفة (مثل: المفردات والتراكيب، والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية...) ليصل إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية، أي من اللغة إلى الفكر[5]. ويستخدم الأسلوبيّ النحو كسلاح يعينه على عمله، فيستخدم بقواعده أثناء تحديد خصائص التراكيب النحوية، ولكن لا يجب عليه أن يقف عندها، فالنحو ينفي؛ أي أنه يحدد له ما لا يستطيع قوله، ويرسم

[1] نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص16.

[2] عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، ص131.

[3] ينظر: صلاح فضل. علم الأسلوب، ص165.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص165.

[5] ينظر: صلاح فضل، الأسلوبية، ص165.

الحدود التي لا ينبغي للكتاب تجاوزها، بينما الأسلوبية تثبت؛ أي تبحث فيما نستطيع أن نتصرف فيه عند استخدامنا للغة، داخل إطار حدود النحو.

إن ارتباط الأسلوبية بالنحو والتراكيب، يجعل الأسلوب لا يتجلى من خلال المفردات منفردة، بقدر ما يظهر من خلال الإبداع في التراكيب بداية من عملية اختيار عناصر هذا البناء، إلى كيفية تخطي الواقع اللغوي المعتاد إلى آخر جديد. ومنه فدراسة الأسلوب تكون في الصورة الشعرية كبناء لغوي، وهو ما يطلق عليه عدنان بن ذريل مصطلح (صور الأسلوب)، ويسميه أيضا (صور البلاغية وتراكيب القول، أو طرائق في الكلام والكتابة)، ويعتبرها "أكثر حيوية من الكلام العادي وغايتها إبراز الفكرة بشكل حسي وحي، بما فيها من دقة، وأصالة، وجمال تساعد على لفت انتباه القارئ، أو السامع إلى مضمون الخطاب الأدبي أكثر، فهي تجعل الأفكار أكثر رونقا والعبارة أكثر تأثيرا..."[1]، ومن خلال هذا التعريف، نجده يقول أن الصورة هي الأسلوب، أو أن الأسلوب يظهر في الصور التي يختارها المبدع. فالتعبير عن الأفكار والمشاعر لا يكون بكلمات مفردة، وإنما بصور مركبة، وفق ما تقتضيه الغايات منها.

## 2_ محددات الأسلوب:

### أ- الاختيار:

إن عملية الخلق الأدبي تنطلق من عملية الاختيار، بعد أن تتحدد الفكرة في ذهن المبدع، يبدأ بالبحث داخل رصيده اللغوي عن المفردات التي يراها مناسبة للتعبير عن ما يجول في خاطره، وما يفضله دون غيره، وهذا التفضيل هو ما يلبس كتاباته طابعا خاصا به وهو الأسلوب. إلا أن هذا الاختيار وإن كان واعيا ونابعا من ذات المبدع، إلا أنه يكون "محكوما الموقف والمقام، أو محكوما

[1] عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، ص96.

بمقتضيات التعبير الخالص"[1]، فالنوع الأول يرعي فيه المنشئ حال المتلقي، ويكون اختيار وفق ما يراه أكثر تأثيرا فيه بالشكل الذي يريده، وهو ما يفرض على المبدع أن يكون مطلعا على حال المتلقي وذوقه فردا كان أو جماعة. أما النوع الآخر فيكون وفق ما تقتضيه اللغة من ألفاظ وتراكيب يكون بعضها أفضل من بعضها من حيث الصحة للدلالة على معين، وعليه فإن المبدع متى كان ذا معرفة أوسع باللغة وأغوراها، كانت له مساحة أكبر من الحرية للاختيار، ما يمنح نصوصه ثراء ودقة في التعبير. ويتم الاختيار على مستوى الألفاظ أولا، ثم ينتقل إلى تركيب الكلام وتأليفه، لتبليغ المعنى والتعبير عنه، ويكون التفاوت بين النصوص في قدرتها على الإيضاح والتأثير؛ إيضاح الأفكار عن طريق التعبير عنها باللغة، والتأثير في المتلقي عن طريق فهمه أولا ثم تقديم المعاني في الشكل الذي يرى فيه المبدع الأثر الأشد في نفس المتلقي.

إن المعين اللغوي المشترك بين الأفراد، سواء على مستوى الألفاظ أو القواعد التي تحكم اللغة أو النماذج التراثية، لا يؤدي إلى بالضرورة إلى التشابه أو الاختلاف والتمايز بين الأعمال والنصوص المنتجة، إنما الاختلاف بينها يكون في كيفية التعامل مع ذلك المعين، ووعي المؤلف بذاته كيفية إظهارها في أعماله، ومدى قدرته على إبراز طابعه الخاص، رؤيته للعالم قدرته المتفردة في تصويره، هذه الفرادة النابعة من فرادته (كإنسان وتجربة ومعرفة ومهارة ورؤية)، يقول نور الدين السد أن الأسلوب لا يمكن نقله أو تعديله، فهو سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن استنساخها، وهي ما تعطي العمل تمايزه[2].

تشمل اللغة عددا من الكلمات والجمل التي تصلح جميعها بصورة مقاربة لأداء الغرض، وعلى المؤلف أن يكون على اطلاع ومعرفة بهذه الفروقات، ليبحث بينها عن الأقرب لذلك الغرض، إلى جانب إيصال انطباع وجداني، وكلما كان اختيار دقيقا، كان المعنى المراد إيصاله أكثر وضوحا،

[1] نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:1، ص173.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص177.

والمؤلف يجد ضالته في المترادفات والتي تحمل له كلمات متقاربة في المعنى مع بعض التفاوت[1]، فإن مبدأ الاختيار أو الانتقاء "يفسح مجالا أرحب وأوسع للشاعر كي يختار ما يريد من سلة الألفاظ، ويغلّف هذه الألفاظ بعلائق خفية بينها؛ إما عن طريق الاستعارة والتشبيه أو الحروف الروابط، أو العلاقات النحوية والتركيبية وغيرها"[2].

**ب- التركيب:**

يأتي التركيب في مرحلة لاحقة للاختيار الذي تحدثنا عنه سابقا، لتكتمل عملية الخلق الأدبي، فاختيار الألفاظ والكلمات لا يكون ذا فائدة إلا إذا تم إحكام تركيبها في الخطاب الأدبي، والتركيب يتم في الخطاب على مستويين؛ حضوري وغيابي، فتتوزع سياقيا على امتداد خطي، ثم الجمع بينها وقف علاقات دلالية وصوتية وتركيبية، ، كما تتوزع أيضا في شكل تداعيات تحدثها الكلمات المختارة للكلمات الغائبة والتي تكون مشتركة معها في نفس الجدول الدلالي، لتدخل معها في علاقات استبدالية، ليصبح الأسلوب حسب عبد السلام المسدي عبارة عن شبكة تقاطع تلك العلاقات الركنية والاستبدالية[3].

إن الوحدات اللغوية في أي نظام هي وحدات ميتة، تُبعث فيها الحياة إذا ما وضعت في تركيب لغوي، فتجمعها علاقات مع العناصر المجاورة لها، لتصبح هذه العناصر وما بينها من علاقات تشكل لنا كلًّا منسجما، حيث يؤدي فيه "تغيير عنصر واحد فيها إلى تغيير وضع بقية العناصر، وبالتالي كل

[1] ينظر: شكري محمد عياد. اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ناشيونال برنس، مصر، ط:1، 1988، ص68.

[2] افتخار سليم محيي الدين، فتحي محمد رفيق أبو مراد. الانزياح في قصيدة (صلوات في هيكل الحب) لأبي القاسم الشابي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، الأردن، السنة الخامسة، العدد 11، 1437هـ، ص05.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، لبنان، ط:2، 1982، ص84.

الجهاز، وما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي"[1] لتأدية وظيفة الإبلاغ والإيضاح والتأثير، ففي اللغة عدد غير محدود من الاحتمالات، يختار منها المبدع ما يكون أنسب له. ويشير المسدي إلى أن العلاقة بين الأشياء والوقائع المرموز إليها والمتقبل لذلك المقطع هي علاقة قائمة على عقدين؛ الأول يستجيب لضغوط الدلالة وهو التواضع على رصيد معجمي معين والتي يبنى منها أو بها الخطاب، والآخر يستجيب لضغوط غاية الإبلاغ التي يبنى على أساسها الخطاب[2].

فالوحدات اللغوية وحدها مكدسة بجانب بعضها، لا تعطينا نصا، وإنما تتشكل النصوص بما يجمع تلك الوحدات من علاقات تربط بيها، ولهذا عند التعامل مع النصوص فإن المتلقي يقوم بعملتين أساسيتين: الأولى تحليلية؛ يقوم العقل من خلالها بالنظر إلى العناصر والعلاقات التي تجمع بينها كل على حدا، ليميز بين الوحدات، وكذا بين العلاقات، ويدرك الأجزاء المكونة للنص، والأخرى تركيبية؛ يقوم العقل بإعادة بناء النص عن طريق التأليف والجمع بين تلك العناصر وفق تلك العلاقات، كأن يعيد كل قطعة في مكانها يعيد ربطها بما يجاورها من عناصر.

### ت- الانزياح أو الانحراف (Ecart):

يقدم كوهن عدة تسميات للانحراف؛ منها: انعطاف (détour)، مخالفة (infraction)، خرق (transgression)، انتهاك أو اغتصاب (violation)[3]. وقد حظي الانزياح باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين الأسلوبيين، باعتباره الخاصية التي تنقل الكلام من المستوى العادي، والذي غلب عليه الوظيفة الإبلاغية، إلى المستوى الإبداعي، والذي تغلب عليه الوظيفة الجمالية، فلغة الشعر تختلف عن اللغة اليومية تلك اللغة التي تركز على الجانب التواصلي، في حين أن لغة الشعر

[1] نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:1، ص187.
[2] ينظر: عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب، ص55.
[3] نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:1، ص209.

ترتكز على جانب التأثير والجمالية، ويكون لها ذلك من خلال"خرق للنظام المألوف للغة، وإعادة كتابتها ضمن منهجية متميزة تحقق مردودا نفسيا بوتائر عالية عند المتلقي"[1]، فيتجاوز المبدع البنى اللغوية المألوفة، والتي فقدت قدرتها على إثارة الانفعالات لدى المتلقي، إلى بنيات جديدة، يبدعها المؤلف، ويخترق بها الصيغ والأساليب الجاهزة، ويخالف بها الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعمالاتهم اليومية، والتي يكون الغرض منها التبليغ والتعبير البسيط عن الحاجات اليومية، يقول نور الدين السد: "إن الخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المألوف، وهذا النظام اللغوي مقصود في إنشائه"[2]، إي أن المبدع واع قاصد للنتيجة، لا يصل إليها بطريقة اعتباطية، ويتم ذلك عن طريق تحقيق المبدأين السابقين (الاختيار والتركيب)، ولكن بشرط أن تتعدى الدلالة الأولى، فإن كان في عُرف اللسانيين أن لكل دال مدلول، والانزياح هو تجاوز تلك الدلالة، ما يفتحها لإمكانية تعدد المدلولات[3]. ويمكن تجاوزها عدة مرات، فمتى أصبحت الدلالة مألوفة سعى المبدع لتجاوزها لدلالة جديدة تكون أقدر على إثارة انفعالات المتلقي، ذلك أن الألفة التكرار يحيل الخطاب الأدبي إلى خطاب عادي.

ويعرف عبد السلام المسدي الانزياح على أنه حدث لغوي جديد، ينحرف (يبتعد ويخالف) عن الاستعمال اللغوي العادي (المألوف)، يشحن الخطاب بالمفاجأة والإثارة، التي تمنح المتلقي المتعة والفائدة[4]. وقد يكون الانزياح (أو العدول) خرق للقواعد في بعض الأحيان، أو لجوء إلى ما ندر من التراكيب[5]، إن الانحراف فعل واع؛ بالسنن اللغوية التي أفرغت من شحنتها التأثيرية بسبب التكرار، ثم يبحث عن سبل الخروج بها من "الألفة" وإعدة تشكيلها وبعث الإثارة فيها من جديد، عن طريق

[1] هدية جمعة بيطار. الصورة الشعرية عند خليل حاوي، أبو ظبي للثقافة والتراث، ط:01، 2010، ص20.
[2] هدية جمعة بيطار. الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، ص198.
[3] ينظر: نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:1، ص198.
[4] ينظر: عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب، ص97.
[5] ينظر: عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، ص142.

"إدخال عنصر غير متوقع على نموذج ما، ويفترض تأثيرا من القطيعة يعدل السياق"[1]، ونجد هذا المفهوم عن السياق الأسلوبي عند ريفاتير، والذي يرى بأنه نموذج لغوي تمّ كسره عن طريق إدخال عنصر غير متوقع عليه[2]، يحدث في المتلقي المفاجأة والدهشة.

ويؤكد صلاح فضل على أن الخروج عن القاعدة النحوية والبلاغية يجب أن يرتبط بالسائد في ذلك العصر، فلا ننزع نصا من سياقه التاريخي وندرسه وفق مقتضيات عصرنا الراهن[3]، وهذا راجع للتغيرات التي تطرأ على اللغة، ما كان مثيرا للدهشة في زمن ما نجده من التعابير العادية التي يستخدمها العامة في حياتهم، ولهذا يجب مراعاة السياق التاريخي للنصوص الأدبية، كما أن الهوة التاريخية بين الزمنين تعيق الأسلوبي عن معرفة النسيج للغوي وذبذباته وأصباغه[4]، ما يبقي الدراسة قاصرة على بلوغ غايتها من نصوص لا تقف عاجزة على الحاطة بالكثير من تفاصيلها.

وقد وضع كوهن الانزياح في ثنائية (المعيار/ الانزياح)، والمعيار هو اللغة اليومية المستعملة، والتي كانت يوما ما تمثل انزياحا وخروجا عن المألوف، إن ما كان يعتبر خروجا عن المألوف في زمن ما، يصبح بعد فترة صيغا وأساليب يستخدمها العامة، وتقفد جدتها بتكرار الاستعمال، لتتحول تلك الصيغ إلى معيار نجد المبدع سيعى خلف تجاوزه.

ويفرق شكري عياد بين الاختيار والانحراف بأن الاختيار يتجه نحو الامكانيات المتعارف عليها في اللغة (المطرد، الغالب والكثير)، في حين أن الانحراف يبتعد عنها ويتجه نحو السبل التعبيرية الغير شائعة (القليل والشاذ)[5]، ذلك أن الانحراف قائم في أساسه على مخلفة ما ساد في الاستعمال. ويكمن الفرق الثاني في أن الاختيار يكون في اللغة العادية والأدبية على حد السواء، في حين أن

[1] صلاح فضل. علم الأسلوب، ص225.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص225.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص209.
[4] ينظر: صلاح فضل. علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص208.
[5] ينظر: شكري محمد عياد. اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص78.

الانحراف تختص به اللغة الأدبية[1]، بل إن الانحراف يكون مستحبا في الخطاب الأدبي ومستهجنا في الخطاب العادي، كونه يخدم الوظيفة الجمالية، والتي لا تظهر بشكل كبير في لغة الخطاب اليومي، كما أن الانحراف يمكن أن يعيق وظيفة التواصل في تلك النصوص. أما الفرق الثالث فيكمن في أثر كليها في نفس المتلقي؛ فقلما يشعر هذا الأخير بالاختيار، إلا أنه يرتاح له، وسميت خاصية الاختيار بـ"السهل الممتنع"، لأن المتلقي يلتمس فيه سهولة ولكن قريحة تقف عاجزة عن الإتيان بمثله، أما الانحراف فيبدو واضحا جليا للمتلقي، ولذلك يعتبره علماء الأسلوب حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ، لما له من أثر جلي وواضح[2].

## 3-التحليل الأسلوبي:

يقر يوسف وغليسي بأن "الأسلوبية ليست منهجا قائما بذاته، يستوفي كافة الضوابط المنهجية، إنما هي علم أصلا، وإن كان من شروط أي علم أن يكون له موضوع ومنهج، فإن موضوع الأسلوبية هو دراسة الأسلوب، أما منهجها فلا غرابة أن يكون البنيوية نفسها (التي هي منهج وليست علما، بخلاف الأسلوبية والسيميائية)"[3]، ولبلوغ السمات الأسلوبية (أي دراسة الأسلوب) قد يلج المحلل للنص من مداخل شتى: قد يكون المدخل من المنهج البنيوي، أو من مدخل دلالي أو بلاغي[4]، وسيستخدم في كل مرة أدوات كل منهج دخل منه.

إن المهمة التي يأخذها المحلل الأسلوبي على عاتقه إذ هو أقبل على نص ما؛ إنما هي البحث عن تلك البنى الأسلوبية اللسانية، والتي تخلق توترا أو بروزا في النص، وتمارس ضغطا على القارئ،

[1] ينظر: شكري محمد عياد. اللغة والإبداع، ص78.

[2] ينظر: شكري محمد عياد. اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي ، ص78.

[3] يوسف وغليسي. النقد الجزائري المعاصر من اللانسنية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، (دط)، 2002، ص146،145.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص146.

وتأثر فيه، عن طريق الانزياحات ي النص عن قوانين الصوت والتركيب والدلالة، ويلاحقها باستخدام الاحصاء[1] وسيلة قياس تردد الانزياحات في النص.

والمبدع دائم البحث عن الأساليب الجديدة متجاوزا ما اعتاد المتلقي عليه، ليجرب كل السبل الممكنة لخلق تراكيب وصور جديدة، تكون أشد تأثيرا في نفس المتلقي، وترسم ملامح المبدع في نصه، وحتى يتمكن المحلل من الوصول إلى المؤثرات النفسية في تشكيل هذه الأساليب فإنه يعتمد على "الكلمات المفتاحية" التي تعينه على تجاوز صعوبة رصد تلك الحالات النفسية ، ويحصر فريمان ثلاث أنماط تتحرك داخلها الأسلوبية، حيث تبحث عن: --- الأسلوب بإعتباره انحرافا عن القاعدة.

- الأسلوب بإعتباره تواترا، أو نوعا من تكرار أنماط لغوية.
- الأسلوب بإعتباره استغلالا للإمكانات النحوية[2].

ويضيف محمد عبد المطلب أن دراسة الأسلوب لا يجب أن تنحصر في الأنساق المنحرفة عن الأصل فقط، وإنما لا يجب أن نغفل عن الأنماط المألوفة، لما قد تحمله من طاقات تعبيرية وتأثيرية، ولهذا يجب البحث في كليهما عن المنبهات التعبيرية، مع البحث في التكرارات التي تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية[3]. ونلاحظ ذلك في "الصورة المشهد"، حيث أشرنا سابقا إلى أنها تقم على اختيارات وتراكيب مألوفة،و تكون خالية من الاستعارات والمجازات، ورغم ذلك يكون لها أثر كبير في نفس المتلقي

[1] بشرى موسى صالح. المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات جدة، المجلد: 10، العدد:40، 2001، ص288.

[2] محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط:01،1994، ص209.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص192.

# الفصل الأول

**الفصل الثاني**: تشكلات الصحراء في قصائد شعراء الجنوب الجزائري

1/ الصحراء في اللغة والشعر

2/ المكان والصحراء

3/ الصحراء في الشعر القديم

4/ الصحراء الجزائرية جغرافيا

5/ أبعاد صورة الصحراء في قصائد شعراء الجنوب الجزائري

6/ البعد المكاني للصحراء

1- الصحراء وأسماؤها

2- مكونات الصحراء (الرمل، النخيل، الجمل والقافلة...)

7/ البعد الزماني في الصحراء

1ـ الليل وأحواله.

2ـ النهار وأحواله.

8/ الحياة الاجتماعية في الصحراء

## 1/ الصحراء في اللغة:

أورد الفيروزبادي في قاموسه لفظة الصحراء تحت مادة "صحر": الصحراء: اسمُ سَبْع مَحالّ بالكوفةِ، والأرضُ المستوية في لين وغلظٍ دون القُفِّ، والفضاء الواسع لا نبات به، وإنما يصرف للزوم حرف التأنيث، ج: صحارى وصحاري وصحراوت..."[1].

قال ابن منظور في لسان العرب: "هي الأرض المستوية في لين وغلظة دون القُفّ، وقيل هي الفضاء الواسع، وزاد ابن سيدة: لا نبات فيه، الجوهري: الصحراء البريّة؛ غير مصروفة وإن لم تكن صفة، وإنما لم تُصرف للتأنيث ولزوم حرف التأنيث لها...، تقول: صحراء واسعة ولا تقل صحراءة....، قال ابن شميل: الصحراء من الأرض مثل ظهر الدابة الأجرد ليس بها شجر ولا أكام ولا جبال ملساء..."[2]

أما ابن شميل فقال: "الصحراء من الأرض، مثل ظهر الدابة الأجرد ليس به شجر ولا أكام، ولا جبال، ملساء" فالتسمية جاءت من الأرض المستوية الواسعة بلا نبات، لقلة الأمطار وشدة الحرارة صيفا، وشدة البرودة شتاء.

حظيت الصحراء في اللغة العربية بالعديد من التسميات، ما يدل على اهتمام العرب قديما بالصحراء، وتتبع خصائصها حتى أطلقوا على كل بقعة منها اسما يناسبها، وإن كانت في مجموعها لا تخرج من الصورة العامة للصحراء. من هذه التسميات والتي تفوق الثلاثين[3]، نذكر منها:

---

1 القاموس المحيط. الفيروزبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، مراجعة: أنس محمد الشامي و زكري جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2008م، ص 915.

2 ابن منظور. لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة (دط)، (دت)، مادة (صحر)، ص2403.

3 ينظر: محمد صديق حسن عبد الوهاب. الصحراء في الشعر الجاهلي (أطروحة دكتوراه)، كلية الدراسات العربية، جامعة أمدرمان الإسلامية، السودان، 2008/2007، ص18 وما بعدها.

- **البثنة**: الأرض السهلة اللينة،. وبثينة هي الناعمة من الرملة اللينة.[1]
- **البسبس**: وهو البر المقفر الواسع، والجمع البسابس. والبسبس هي القفر.[2]
- **البطاح**: الأرض الواسعة ترابها لين مما جرته السيول، أو فيه دقاق الحصى[3]
- **البلقع**: والبلقعة هي الأرض الخالية، التي لا شيء فيها من شجر ونحوه، وتكون في الرمل وفي القيعان.[4].
- **البُهر**: ما اتسع من الأرض، والبهرة: الأرض السهلة، الأرض الواسعة بين الجبال.[5]
- **البواري**: الأرض المهلكة، وهي الأرض المتروكة من أن يزرع فيها، ويقال أيضا: البائر: الفاسد الذي لا خير فيه[6].
- **البيداء**: من باد أي انقطع وذهب، أو هلك، وتسمى الصحراء بالبيداء لأنها تبيد سالكها. والبيداء: الفلاة. والبيداء: المفازة المستوية يُجرى فيها الخيل، ويقول ابن شميل: هي المكان المستوي المشرف. قليلة الشجر جرداء . جمعها : بيد، وبيداوات[7]
- **التيماء**: التيم هو استعباد الهوى وذهاب العقل، وقيل للصحراء: تيماء لأنها مضلة مهلكة، وقيل للفلاة: تيماء، لأنه يضل فيها، وهي الفلاة الوسعة، وهي الأرض التي لا ماء فيها.[8]

1 ينظر: ابن منظور. لسان العرب، مادة (بثن)، ص309.

2 ينظر: المرجع نفسه، مادة (بسس)، ص382.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص299.

4 ينظر: الجوهري، أبو نصر سماعيل بن حماد. الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، : أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، ، (دط)، 2009، مادة (بلق)، ص112.

5 ينظر: ابن منظور. لسان العرب، مادة (بهر)، ص369.

6 ينظر: المرجع نفسه، مادة (بور)، ص385.

7 ينظر: المرجع نفسه ، مادة (بيد)، ص394.

8 ينظر: المرجع نفسه ، مادة (تيم)، ص461.

- **الفدفد**: الأرض الغليظة ذات الحصى، وقيل المكان المرتفع فيه صلابة. وقيل الأرض المستوية، والموضع الذي فيه غلظ وارتفاع[1].
- **الفلاة**: وهي القفر، وسميت فلاة لأنها فليت من كل خير. وقيل هي التي لا ماء فيها، وقيل هي الصحراء الواسعة.[2]
- **الفيفاء**: وهي البعيدة من الماء، هي الصحراء الملساء والمفازة لا ماء فيها، والجمع الفيافي. وهي البراري الواسعة.[3]
- **القفر**: هو الخلاء من الأرض، وجمعه قفار وقفور، وقيل هي المفازة لا ماء فيها ولا نبات.[4]
- **المفازة**: سميت مفازة لأن من خرج منها سالما فقد فاز. وقيل مفازة لفوزها على الرجل إذ مات دون أن يقطعها[5].
- **المقهاء**: هي القفر الذي لا نبات فيه، ويقال امرأة مقهاء: هي القبيحة البياض، يشبه بياضها بياض الجص[6]

1 ينظر: ابن منظور. لسان العرب، مادة (فدفد)، ص3364.

2 ينظر: ابن منظور. لسان العرب، مادة (فلا)، ص3470.

3 ينظر: المرجع نفسه ، مادة (فيف)، ص3503.

4 ينظر: المرجع نفسه ، مادة (قفر)، ص3700.

5 ينظر: الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، مرا: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2008، مادة (فوز)، ص1272.

6 ينظر: الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري. الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2009، مادة (مقه)، ص1090.

## 2/ المكان / الصحراء:

المكان عند المبدع لا يشكل عنصرا حياديا يجمعه بما يحيط به، ولكنه يمثل في حد ذاته عنصرا يتفاعل معه المبدع وذلك من خلال سيرورة علاقته به منذ وجوده الأول، فالأماكن ليست عناصر جامدة بل عناصر تصطبغ بأحاسيس المبدع وتتحول من سواكن إلى عناصر حية.

وقد ورد تعريف المكان في المعاجم اللغوية تحت مادة (مكن)، بمعنى الموضع[1]. أما في معجم التعريفات للجرجاني فقد عرفه بأنه "السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوى، وعند المتكلمين: هو الفراغ المتوهَّم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاد"[2]، أما في المعجم الفلسفي فوردت لفظة "المكان" مقابلة لـ espace في الفرنسية، وspace في الإنجليزية، و spatiumفي اللاتينية. وعُرف على أنه "الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (lieu) المحدد الذي يشغله الجسم..."[3]

وفي دور المكان في بناء العمل الفني يقول ياسين النصير: "المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة ، ولا تركيب من غرفة وأنسجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوى على تاريخ ما"[4]، ليخرج المكان من مجرد كونه الإطار الذي يأوي إليه الإنسان، ويتحول إلى جزء من كينونة العمل الأدبي ووجوده. لا بد للمكان أن ينصهر ويذوب في دم النص، وبذلك "يتحول المكان إلى خلق جديد يحمل صفات جديدة"[5]، ويشير غاستون باشلار إلى أن المكان يتحول إلى مكان ألفة، وتصبح أبعاده الهندسية ملامحَ ألفة، والصورة الفنية وأماكن الألفة والذكريات المستعادة ليست مجرد

1 الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. مختار الصحاح، مكتبة لبنان، (دط)، 1986، ص1092

2 الجرجاني، علي بن محمد الشريف الجرجاني. كتاب العريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (دط)، 1980، ص191.

3 جميل صليبا. المعجم الفلسفي، ج:02، دار الكتاب اللبناني، (دط)، 1982، ص412.

4 ياسين النصير. الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، دار نيتوى، دمشق، سوريا، ط:2، 2010، ص75.

5 إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، (دط)، 2005، ص239.

معطيات ذات أبعاد هندسية، بل يتم تكييفها بفعل الخيال وأحلام يقظة المتلقي، كبيت الطفولة الذي يراه باشلار خير مثال عن هذه الأماكن لما نستشعره فيه من الحماية والأمان[1].

و تتنوع الأمكنة بين المكان النفسي وهو الذي ندركه بحواسنا، وهو مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، والمكان المثالي، وهو الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد ومطلق[2]، المكان في علم الاجتماع أشد العناصر ارتباطا بالنشاط الإنساني الجمعي، فلا يمكن تصور مكان منعزل عن ثقافات الإنسان ونشاطه الفكري وتجاربه[3]، فكما تؤثر الأمكنة على الأشخاص الذين ينتمون إليها، فهي أيضا عرضة للتغير بفعل تصورات المجتمع. إن إدراك المكان إنما هو مقيد بتصورات المجتمع له، لأنه لا يتم تحت الوعي العقلي المباشر، بل هناك تصورات مجتمعية تلعب دور الوسيط لفهم الحقيقة الكلية للعالم الخارجي[4].

يتم اقتطاع صور للمكان من الواقع، ليتم وضعها مع باقي أجزاء العمل الإبداعي، فيتم صهرها لتتلاحم معها، ليصبح المكان "جزءا من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعي ارتباطا باللحظة النفسية" [5]

والمكان ليس متصلا بالشاعر فقط، وإنما هو واقع بينه وبين المتلقي، فإن كان للمبدع تشكيله في قالب شعري وفق تجربته الشعرية ومقدرته الأدبية، فإن للمتلقي تأويله وقف ذوقه وآرائه النقدية وأحاسيسه وكيفية تفاعله مع القصيدة. والمكان لا ينفصل عن باقي العناصر المشكلة للقصيدة، حيث يشكل وحدة مع تلك العناصر بفضل الخيال الذي يصهرها مع بعضها، ليقدم لنا عملا منسجما في جسد واحد وهو القصيدة.

1 ينظر: غاستون باشلار. جماليات المكان، ص7 وما بعدها.

2 المرجع نفسه، ص39.

3 علي عبد المعطي. قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، ج:2، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، (دط)، (دت)، ص127.

4 محمد إسماعيل قباري. علم الاجتماع والفلسفة،ج:2، دار الطلبة، بيروت، لبنان، ط:1، 1968، ص45

5 إبراهيم جنداري. الفضاء الروائي جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، ط:1، 2001، ص174.

وتتحدد ملامح الشعراء (والمبدعين عامة) مع ملامح المكان (البيئة) التي ينتمي إليها ونشأ فيها،"نجد أن للبيئة أثرها الجوهري في خلق الشخصية وتنمية الملكة وصقل الوجدان وطبع الشعور بطابع الرقة أو الغلظة وتنشئة الإنسان على نحو من صرامة الطبع أو لينة"[1]، يقول الدبيسي عن الصحراء أنها: "ألقت في ملامح شعرائها طعم سمرتها.. وزرعت في أعماقهم عشقها.. وهجريها.. وبوحها.."[2]، فالإنسان في مسار حياته وفي ملامسته للمكان حوله، يجد نفسه في سعي دائم للتكيف مع هذا المحيط، ويكون ذلك وفق مستويين اثنين؛ يشمل الأول التغيرات التي تحدث فيه ليأخذ شكلا يتوافق مع هذه البيئة، والآخر يشمل كل التغيرات التي يُحدثها هو نفسه في هذه البيئة، ليهذبها بما يتوافق معه، ويصل في الأخير للانسجام بينهما وقد أخذ من صفات هذا المكان وأعطاه هو بدوره من صفاته الشخصية.

والتغيير على ذات الإنسان لا يشمل الجانب النفسي فقط (كبروز لصفة الصبر والتحمل والصدق والمحبة...)، وإنما يتعداه للجانب الفيزيولوجي (كبروز لصفة القوة واللون والشكل...).

## 3/ الصحراء في الشعر العربي القديم:

احتلت الصحراء في القديم محيط سكانها، ولفت بهم من كل جانب، لنجدها وقد ملأت على الشعراء قلبهم وكيانهم وتفكيرهم عاطفتهم وخيالهم...، ورافقتهم في كل مراحل تكوين تجربتهم الشعرية حتى نضوجها، ولهذا نجدها بمظاهرها بارزة في شعره، من الرمال والجبال والوديان...، إلى الحيوان كالجمال والفرس...، كما نجد مظاهر الطقس من أمطار وشمس وحرارة وبرودة وغيرها، فتحدث عن المظاهر الإيجابية والسلبية. ولم تكتف الصحراء بذلك، وإنما احتلت بمميزاتها لغته وأساليبه فاصطبغت بها، فأتى الشعر يحمل لغة ولون وروح ورائحة وذوق وأثر وطابع الصحراء، كما جاء في تصويره يحمل سمات الصحراء من طقسها وطبيعتها الرملية والحجرية، وبرودتها وحرارتها،

1 فتحي أحمد عامر. في مرآة الشعر الجاهلي، مطبعة دار الشروق ، بيروت، لبنان، (دط)، 1977، ص8.

2 محمد إبراهيم الدبيسي. في ذاكرة الصحراء، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط:1، 1993، ص11

خريفها وقحطها، وقد تنبه الشعراء إلى حقيقة الحياة القائمة على المتضادات فزاوجوا بين الحزن والفرح، الخوف والرجاء، وكل المشاعر التي تجيش في النفس بين أحضان هذه البيئة، فأتت أشعارهم معبرة عنها تعبيرا صادقا، يحمل صفات وأسماء ومعاني الصحراء.

يقول نوري القيسي في حديثه عن الشعراء الجاهليين: "وصف الشعراء كل ما شاهدوا في صحرائهم المترامية الأطراف، وصوروه بما كان يجيش في نفوسهم من صور، وعقدوا بينه وبين ما كانوا يبتغون وصفه من صور المشابهة ما تهيأ لهم. وأكثر ما كانوا يتحدثون عن مظاهر الصحراء في حديثهم عن المجالات التي يظهرون فيها بطولاتهم" [1].

تدور الحياة في الصحراء حول الإقامة والترحال، وما يعكسه ذلك من قوة وصلابة في الإنسان الصحراوي، ليستطيع العيش في ظل قلة مصادر العيش، وفي صبره وتحمله لمشقة الرحلات في أرجائها، وشجاعته للتنقل في أرجائها المترامية الموحشة، صعبة المسالك ومجهولة الأخطار، "وقد أكثر الشعراء الحديث عن الظعن في قصائدهم واصفين فيه أشواقهم وحبهم لمحبوباتهم على الجمال وهيئة الظعن، وما يصاحبه من لوعة وألم، ولعل من وسائل تخفيف سطوة الزمن وبعث الأمل في الحياة التفات الشاعر مباشرة بعد الأطلال إلى الظعائن وما فيها من جمال وما تحمل من آمال وآلام..."[2]، إن صعوبة الحياة في الصحراء، وتقلبها لتستحيل لمكان لا يستطيع الإنسان مواصلة العيش فيه، تدفع ساكنها لتركه والارتحال بحثا عن مكان آخر يوفره له حاجاته اليومية من ماء ونبات، فيصف الشاعر هذه الرحلة؛ من الراحلة إلى الرفقة، ويصف الصحراء بكل تفاصيلها من رمالها ووديانها ووحوشها، ليلها ونهارها...، مخلفين بذلك آثارا تحكي مرورهم من هناك. وهو ما يحيلنا إلى عنصر أساسي في الشعر الجاهلي؛ وهو الوقوف على الأطلال، والذي يعد من أهم الموضوعات في الشعر الجاهلي،

1 نوري حمودي القيسي. الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط:2، 1983، ص28.

2 محمد صديق حسن عبد الوهاب. الصحراء في الشعر الجاهلي، (رسالة دكتوراه)، جامعة أمدرمان العربية، 2008/2007، ص33.

وترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة الصحراوية التي تفرض على السكان الرحيل من مكان لآخر مخلفين وراءهم آثارهم، ليقف عليها الشعراء يبكون فراق من رحلوا.

كانت الأطلال قديما تحتل مساحة المكان في الشعر، وبغيابها فسحت المجال لأمكنة أخرى متنوعة للبروز، كشعر الوطن الذي لم يكن موجودا بهذا المفهوم من ذي قبل[1]، فالوطن أصبح يمثل معالم هوية الفرد، وبدونه تتلاشى هذه المعالم ويغرق الفرد بين طيات التيه والضياع. فبحمايته والدفاع عليه ضد الظلم والاحتلال والفساد إنما يدافع على وجوده. يقول صالح خرفي بأن الإنسان المسلم الذي يحمل هموم العالم الإسلامي قد أدرك حقيقة أنَّ: "لا خير في الوطن الجغرافي إذا لم يعانقه وطن روحي، ولذا نرى الشعراء وهم يقفون ضد هذه الأقاليم الممزقة بصراحة عارية تماما وبتحد واضح"[2]

ونظرا لهذا التقارب والاحتكاك بين الإنسان والبيئة الصحراوية، وطول رحلاته في أرجائها، وعيشه بين كثبانها ووديانها، لا يحجبه شيء عن سمائها وشمسها، كان لوصف الطبيعة الصحراوية حظ وافر في الشعر، فنقل لنا نقلا صادقا ما وجده في الصحراء من بحرها وقرها ورمالها ونباتها، ووديانها وحيواناتها... وكان في كل ذلك يتحرى الدقة والواقعية[3]، وهم في ذلك يتحرون البساطة والابتعاد عن التصنع، لينقلوا لنا ما شاهدوه كما تمثل لهم في مخيلتهم[4]، وإنما هدفهم الأساسي في ذلك تصوير الطبيعة.

## 4/ الصحراء الجزائرية جغرافيا:

تمثل الصحراء الجزء الأكبر من التراب الجزائري، محتلة أكثر من 80٪ من المساحة الكلية، حيث تنتمي الصحراء الجزائرية للصحراء الكبرى، والتي تعد أكبر فيافي العالم، وأكثره مناطقه جفافا،

1 ينظر: صالح خرفي. جمالية المكان في الشعر الجزائري،(أطروحة دكتوراه)، معهد الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006/2005، ص22.

2 المرجع نفسه، ص25.

3 ينظر: ابن خلدون. المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:01، 2004، ص649.

4 ينظر: حنا الفاخوري. تاريخ الأدب العربي، المكتبة العربية، .....، ط:01، 1980، ص58.

حيث تقع معظم أجزائها بين دائرتي عر 19° و35° شمالا، وبين خطي طول 9غربا و12 شرقا، يسودها المناخ الصحراوي في أغلبها، والذي يتميز بشتاء بارد وصيف شديد الحرارة، أما كميات الأمطار المتساقطة فهي نادرة جدا ومتذبذبة، فتقل فيه أشكال الحياة ولا يبقى سوى النباتات الشوكية والحيوانات المقاومة للحرارة. كما نجد المناخ الإستوائي في أقصى الجنوب، والذي يتميز بالاعتدال صيفا وشتاء، بتساقط كميات معتبرة من الأمطار، ما يمنح الصحراء الجزائرية طابعا آخر يزيدها ثراء وتنوعا.

ويمكن تقسيم الصحراء إلى ثلاث مناطق متباينة: الصحراء المنخفضة الشرقية (العرق الشرقي الكبير)، والهضاب الصخرية الشمالية الوسطى والغربية، ومرتفعات الجنوب الشرقي الجبلية (الهقار والطاسيلي).

أما من حيث النباتات فنجد النخيل والحلفاء والرتم والشيح ...، هي نباتات مقاومة للحرارة ومتكيفة مع ندرة المياه. تمثل المناطق التي توجد فيها المياه منطقة جذب لوجود التجمعات السكانية، ولو نظرنا لأشكال المياه في الصحراء لوجدناها منحصرة في: التساقط النادر والمتذبذب، والذي لا يتجاوز معدل 200 مليمتر في السنة، وتكون بشكل غير متساوي بين أقطار الصحراء، حيث نجد أماكن مثل ولاية أدرار قد شهدت تساقط أمطار في ظرف عشر سنوات لا يتجاوز 254 مليمتر[1]. كما نجد أيضا ما يعرف بالفقارات، وهي قنوات لنقل المياه الجوفية، يشتهر بها الجنوب الغربي الجزائري. إلى جانب الآبار ، التي تمثل مركز اجتمماعي وثقافي وتجاري عظيم القيمة في الصحراء[2].

تشكل الأنهار شكلا آخر لتواجد المياه في الصحراء، والتي تتجمع من مياه الأمطار والمياه الجوفية، وقد يدوم جريانها لأيام. ورغم ذل فهي تشكل منطقة جذب للتجمعات السكانية، ومن أشهرها في النوب الجائري نهر الساورة ويستمده مياهه من قمم الأطلس الصحراوي.

1 إسماعيل العربي. الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص19.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص20.

من أوائل من تعرفوا على الصحراء هم الرحالة العرب المسلمون، مشارقة ومغاربة الذين ذكروا معالمها، وظروفها السياسية والحضارية في كتبهم. من أمثال ابن حوقل في القرن العاشر الميلادي، والبكري في القرن الحادي عشر، والإدريسي في القرن الثاني عشر ميلادي.. وغيرهم[1].

سيتضمن هذا الجزء من البحث محاولة إظهار مدى حضور الصحراء في قصيدة أبنائها، بعد انفتاح حياتهم على المدن وعيشهم فيها، رغم بقاء اتصال أكثرهم بالصحراء، التي مازالت تحتل نسبة كبيرة من الجنوب الجزائري، وكذا انفتاح تجربتهم الشعرية على تجارب شعراء العالم.

## 5- أبعاد صورة الصحراء في قصائد شعراء الجنوب الجزائري

### أ/ البعد المكاني للصحراء:

إن تغير الحياة في الجنوب الجزائري، وغزو المدينة والحياة المدنية لها، يضعنا أمام تساؤل: إلى أي مدى مازالت الصحراء محافظة على مكانتها في الشعر؟ وإلى أي مدى مازال الشعراء يتمسكون بها؟ ولهذا سنقوم بتتبع عناصر الطبيعة الصحراوية في أشعارهم.

### 1ـ الصحراء وأسماؤها:

- **الصحراء:**

وهذا الاسم من أكثر أسمائها تداولا ، حيث استخدمه شعراء الجنوب الجزائري على نطاق واسع في قصائدهم، ومن هذه القصائد قصيدة "وطني أنا..."، التي تقول فيها الشاعر متحدثة عن المنطقة التي جادت بها:

1 حفناوي بعلي. الصحراء الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، دروب للنشر والتوزيع، مصر، (دط)، (دت)، ص8.

في أمتي يقف الزمان وأهله والشعر والتاريخ والشهداء

فتذكري يا أمتي رغم الأسى أنا درة جادت بها الصحراء[1]

وقد جاء اسم "الصحراء" استعمالا مباشرا، تقصد به الشاعرة المنطقة التي تنتمي إليها. أما في قصائد أخرى مثل قصيدة "استضافة في قصر الأميرة (مينا)"، فقد وظف الشاعر لفظة "الصحراء" ليستعير من صفاتها ويخلعها على زمانه :

واستوقـــــــــــــــفتني من الرومان مالكة

أهدى لها الجن عصفـــــــــــــــورا يسليها

وأرسلوه إلى صحراء أزمنـــــــــــــــتي[2]

فيجردها الشاعر من صفتها المكانية، ويصطفي صفات القسوة والفراغ والجفاف، ثم يلحقها بأزمنته، وبهذه الاستعارة تتحول الصحراء من مكان ثابت إلى صفات مجردة مستغنيا بها عن غيرها من مصادر تلك الصفات. ولهذا نجد أن استعارة هذه الصفات في العديد من القصائد، مثل قصيدة "في مدن الصقيع":

يتشظى في بوتقة المعنى

وفي صحراء النزيف [3]

[1] آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:01، 2011، ص61.

[2] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، (دط)، 2012، ص60.

[3] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2014، ص10.

وكذا في قصيدة "لغة بلون الماء (متسع للحلم):

حط في صحراء سكرتنا[1]

أما في قصيدة "في ذمة الخلود" فالشاعر يعمد إلى تجسيد الصحراء، حيث يقول:

نبؤاتي الكلمات صوت نخيلي وعلى شضايا الماء لون أصيلي
وحي الغروب بداية لمواجعي وخواء ذاك التيه كل سبيلي
تذوي هنا الصحراء ذلك فلتستمع لأنينه الطاسيلي[2]

فتتحول إلى كائن حي يضعف ويصمت، ويُسمع أنينه لما نالها من ضرر. أما في قصيدة "ترتيل لسيد الأرض الأمنوكال موسى أق مستان الملك المغيب" تتحول إلى قارئ :

أتيتك أمنوكال لولا مخاوفي أقمت حداد الأرض بعدك
لتقرأك الصحراء متن حكاية تحرجت الأبعاد منها تودد ا[3]

وفي قصيدة "شهقة الماء" يجسم الشاعر الصحراء وكثبان الرمال ليصبحا كصديقين:

فمن ستعانق غير الصحارى
وكثبان رمل[4]

[1] مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، (دط)، 2017،ص43.
[2] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص13.
[3] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط:01، 2017، ص 33.
[4] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص31 .

فيرسمها الشاعر في صورة الحبيب الوحيد أمامه، ليس له سواه ليعانقه، ثم يختص من أغراضها الكثبان الرملية بالذكر، فإن كانت الصحراء واسعة شاسعة تحمل في طياتها الكثير من المشاهد، فإن تخصيص كثبان الرمل يعيد رسم صورتها مركزا على صفرة بساطها الرملي، ويحي في النفوس الكثير من المشاعر والذكريات، ويحصرها في الجانب الإيجابي؛ جانب الألفة والمحبة والهدوء...التي تجمع بين الإنسان والصحراء، وذلك بفضل كلمة (ستعانق) التي تلغي الوجه القاسي والموحش للصحراء، وتغض عنه الطرف، وتسلط الضوء على وجه الآخر.

الصحراء منبع القوة التي لا تقهر، والامتداد الذي لا يكاد يحاط به، والرمال التي تبتلع في طريقها كل ألوان للحياة غير ألوانها، لتفرض سيطرتها على كل ما مررت يديها عليه، وهو ما يعرف بظاهرة التصحر، التي أعيت كل من وقف ليجابهها، وقد أورد الشاعر بشير ميلودي هذه الظاهرة في قصيدة "رعشة غمام ضال":

وهراء أحلام
سكنها الذعر
والتصحر [1]

إلا أننا نجده يوظف "التصحر" في معرض حديثه عن أرض غير الأرض، وعن تصحرٍ وإن شابه تلك الظاهرة فهو مختلف عنها، لأنه يحدث في أرض الأحلام، التي يمكن ليد رمال اليأس والقنوط أن تسكنها.

- **الفيافي**

وقد وردت هذه التسمية في عدة قصائد، منها: قصيدة مهرة "الزين":

كانت.. إذا عبرت مضيق غوايتي..

[1] المرجع نفسه، ص18.

يضفي صهيل جموحها..

سكرا على تلك الفيافي[1]

وفي قصيدة "شهقة الماء":

هنا صوتها رجّ بين الفيافي[2]

وكلا الاستخدامين توظيف للصحراء في صورة جزئية في القصيدة، قائم على الاستعارة، حيث يصور الشاعر في النموذج الأول "مهرته" وأثر صوت صهيلها على نفسه الخاوية اللاهثة خلف الحياة، واستخدامه لكلمة "الفيافي" استعارة لخصائص هذا الاسم للتناسب بينه وبين حال الشاعر. أما في النموذج الآخر فالشاعر عمد إلى تصوير الواقع القاحل من الأمل وألوان الحياة، وبتوله قد تلاشت واندثرت ، وقد اختار الشاعر لفظة التلاشي ليظهر من خلاله استحالة إيجاد حتى قبر لهذا المفقود، ويضيف أن التسابيح التي أُقيمت إنما هي صلاة تعلن عن الذبول، وصوتها قد انتشر في فضاء هذه الفيافي حيث اللاشيء والفراغ.

أما في قصيدة "اعتذارات ابن الملوح" :

وقد فضحتني جميع الدساتر

مذ لفظتني فيافي العروبة

والقدس، والحرب والسلم والإنهزام[3]

يصور الشاعر حال الراهن العربي، في ظل ما يحدث في فلسطين والحروب التي تنشر في أرجائه، وما لحقه من انهزامات...، إضافة إلى ما لحق "العروبة" من تشوه في الملامح نتيجة التخاذل والتعاون مع الباطل، وكل واقع يلفظ المختلف عنه ويرفضه، وهو ما حدث مع الشاعر الذي أتى

[1] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2015، ص40.

[2] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص31 ،32، 33

[3] سعد مردف. مآذن الشوق، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2017، ص18، 19، 20.

بذكر "ابن الملوح" ليسلط الضوء على حقيقته هو، وتمسكه بصورة العروبة البكر كما كانت عند القدامى، ولكن هذه الصورة الصافية للعربي أصبحت مرفوضة في واقعنا اليوم، ولهذا نجد أن العروبة – بصورتها الجديدة القاحلة كالفيافي- ترفضه – بصورته العربية الأصيلة-، إن استخدام "الفيافي" يظهر حقيقة العروبة الجديدة، دون التصريح بخصائصها، لكفاية التشابه بين اللفظتين. والإعراض عن الذكر أبلغ هنا من التصريح بتلك الصفات.

**-الفلا:**

ودت كلمة (الفلا) تارة بتاء مربوطة في الأخير (الفلاة)، وتارة أخرى بدونها، حيث نجدها في قصيدة "أجفان الخلود" قد وردت بدون تاء:

حلمي الذي..
ضمته ذاكرة المدى
قطع الفلا تيها على الآهات..
واجتاز الحدود
فقطع بحر الشجو
يقذف بي الحنين إلى الردى[1]

وكذا في قصيدة "رجع الصدى" تستخدم آمنة حامدي الفلاة كأرض لهدم وبناء الأحلام والأماني:

والراحل الباكي على أحلامه هدم الأماني في الفلاة وشيدا[2]

ارتبط اسم (الفلا) في كلا المثالين بمعاني الأسى والحزن؛ ففي المثال الأول انطلقت الشاعرة من معنى الاسم (فُليت من كل خير)، فما بقي فيها سوى الآهات، ثم قاربت بينها وبين بحر الشجون ليتقاذف الحنين بها الحنين إلى الردى في كل مكان من الفلا إلى البحر. ولا يقف التوظيف الآخر

[1] آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، ص48.
[2] المرجع نفسه، ص63.

للفلاة غير بعيد من هذه المعاني، فنجد أن الشاعرة تربط الفلاة بأرض الخيال التي يعيش فيها أمانيها التي عجزت عن التحقق، فظلت أحلامها تبني وتهدم فيها دون أن تستطيع تحرير واحدة منها ونقلها لأرض الواقع.

- **البيداء:**

لم ترد تسمية (البيداء) بشكل واسع كالتسميات السابقة، ونأخذ مثالا على ورودها من قصيدة "غربة النايات" يدمج مصطفى صوالح بين رمزين تراثيين، هما "الأصمعي" والذي ورد ذكره صريحا، و"المتنبي" من خلال اقتباس (الخيل، الليل، البيداء) من بيته الشهير

الخيل والليل والبيداء تعرفين والسيف والرمح والقرطاس

يقول شاعرنا:

فقد الأصمعي راحلته

لا الخيل..

لا الليل..

لا البيداء تسعفنا[1]

فاستخدامه ل"البيداء" جاء تداعيا مع استدعائه لصورة للمتنبي، وتناصه مع بيته السابق الذكر، إلا أنه استطاع إعادة صياغته بطريقة جديدة، فإن كان المتنبي قد استخدم البيداء للتعبير عن الأرض التي قد عرفته لشدة ترحاله بين أرجائها رغم شساعتها، فإن مصطفى صوالح استخدمها للتعبير عن قلة الحيلة ووقوف الصحراء على سعتها وامتدادها عاجزة على منحه سبيلا للنجاة بعد أن فقدت راحلة الأصعمي. والراحلة في الصحراء وسيلة النجاة فإن فقدت حكم على صاحبها بالموت،

[1] مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، ص32.

ويربط الشاعر هذه الوسيلة بالأصمعي الذي يفتح النص على زمن غابر، ليستحيل المفقود صلتها بذلك الزمن، وفي قطعنا لأواصل هذه الصلة نعيش اليوم تائهين لا نجد لنا سبيلا للنجاة.

- **البطاح:**

استخدم الشاعر سعد مردف كلمة "البطاح" في قصيدة "على ضفاف ريغ":

وأديم بطاحها، وصوب غمامها وخريف أسعده، وطيب جناها[1]

حيث يصف أرض ريغ، وهي أرض صحراوية منخفضة تقع شمال الصحراء الجزائرية، كثيرة النخيل.

- **الفدافد والبواري**

في قصيدة "لمن أشكو" أورد الشاعر التسميتين مترادفتين:

تنـــوء الراسيات بما ألاقي وتنـــحصر الفدافد والبواري

يبعثرني الأسى في كل هم كمثل الريح في نسف الرماد[2]

يبحث الشاعر عن مساحة يشكو لها ما يلاقي في حياته، وتحمل عنه بعض ما يحمل، ولكن كيف له ذلك؟ وحتى الفدافد والبواري (الصحراء) المعروفة بشساعتها تنحصر وتبدو ضيقة أمام همومه، فتوظيف هذين التسميتين إنما جاء ليظهر شساعة أحزانه بمقارنته بما عرف عنه الشساعة، وهي الصحراء.

[1] سعد مردف. مآذن الشوق، ص23.

[2] الأزهر محمودي. طائر الغربتين، دار الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، مطبعة مزوار، الجزائر، 2011، ص 22.

- **القفر**:

في قصيدة "لاقط البلح" أورد الشاعر مبروك بالنوي لفظة "القفر"، حيث قال:

إلى عمتي في القفر تتلو جراحنا  بشدو عراجين الرؤى كم تبوح[1]

وهذا التوظيف رسم للإطار المكاني الذي تسكنه العمة، وفيه تتلو جراح أبناء الصحراء، إلا أن هذه الصورة تتحول من البساطة إلى التركيب عندما يقول: عراجين الرؤى، وينقل البيت من الاستخدام المباشر إلى الرمزية.

أما في قصيدة "شوك حارتنا" يقول الشاعر:

حين تبكين ورد الرمال
يشاغله العطش القفري[2]

فقد استخدم مشتقا للقفر، كصفة للعطش (العطش القفري)، وذلك للدلالة على شدة العطش. وهكذا فإن توظيف الصحراء عند شعراء الجنوب الجزائري لم ينحصر على تسمية واحدة (الصحراء)، وإنما وظفوا مجموعة من تسمياتها تشمل أكثر من ثمانية منها، مع غياب لبعض الأسماء التي أصبحت بعيدة عن الاستعمال مثل البهر والبلقع والمقهاء وغيرها.

## 2ـ مكونات الصحراء:

### أ ـ الرمل:

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 30، 31.
[2] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص8.

يمثل الرمل في القصيدة الصحراوية البساط الذي كبر عليه أبناؤها، والطين الذي عُجنت به أجسادهم، فتعلقت به أرواحهم، لهذا لا تكاد تخلو قصيدة من ذكره، فهو الأصل والمنشأ، ومن القصائد التي استوقفتنا وقد غزاها الرمل" قصيدة "صوت الجوى" لآمنة حامدي، والتي يمكن تسميها بقصيدة (الرمال):

الرمل يتم أنفاس الهوى حُرُقا ويكتسي من شذا أحلامي العبقا
الرمل يبحر بي والصمت يغرقني والدر في لجة الأوهام قد غرقا
الرمل خارطة الآمال شكلها نبض طوى صفحة الأشجان وانطلقا
الرمل بوح القوافي سيدي بدمي إذا اعترى أحرفي صمت الجوى نطقا
الرمل در الصحاري من يعادله حسنا وللدر في نأي الحبيب شقا
الرمل والشعر بدء الوجد في خلدي ومنتهى الوصل –يا صاح– إذا افترقا[1]

نجد أن "الرمل" في الأبيات الأولى يشكل مرجعية تبدأ بها كل الأبيات، ومنها تنطلق، كما تبدأ حياة الصحراوي بالرمل، أما في الأبيات الموالية فـ"الرمل" يتغلغل في كل الأبيات:

ويبسم القلب مهما ضاق متسعي ويصبح الرمل للأفراح منطلقا
لظى الصبابة في صدري يؤججه شوقي ولا الدمع جار يطفئ الحرقا
أخط في الرمل أشعاري وأنثرها عرافة.. وأحاكي النجم مؤتلقا
فالرمل يا سيدي والشعر طيف رؤى من منبع الحب في أعماقنا انبثقا[2]

[1] آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، ص52،53.
[2] المرجع نفسه، ص54.

إن تكرر لفظ "الرمل" تسع مرات في هذا المقطع، يعكس الارتباط الوثيق بينه وبين ذات الشاعرة، وهو يمثل واحدة من صور الصحراء المهيمنة على بيئتها، لتخلّصه من طبيعته الجامدة، وتصوره فاعلا يجوب بها عالم الصمت، ويبث في روعها من الشعر والقوافي، وهو بداية الوجد ومنتهى الوصل، والمعلن عن بداية الأفراح، وصفحات تدون عليه أشعارها، وهو مع الشعر منبعا الحب.

أما محمد صحراوي فتجربته منفتحة على المدينة، وهو في اتصال بعوالم المدن المغرية، لنجد سيرتا وهي من أجمل المدن الجزائرية تراوده بهداياها:

حين تهديني سرتا وشاحا
بلون الرمال[1]

إلا أن الشاعر المتشبع بروح الصحراء، والوفي لها، لا يرى الحياة إلا من خلالها. إن استخدام الشاعر لـ"بلون الرمال" إنما يدل على تمسكه بأرضه، وافتخاره بالانتماء إليها، وهو أمام "سيرتا" يستعرض هذا الانتماء باعتزاز، فكل تفاصيل الحياة تعيده للصحراء، وتحرك فيه ذكرى من ذكرياتها.

أما في قصيدة "لغة بلون الماء" :

كنت السنا
يستل ما دسه الرمل
في غربة الحرف براقا
حط في صحراء سكرتنا[2]

[1] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص21.
[2] مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، ص43.

يتحول الرمل في هذه الأبيات، إلى ذات واعية، لا تملك قدرة الكلام، فتفضي إلى الشعراء بمكنوناتها، وتوحي إليهم بما في جعبتها، وتدس المعاني في أبياتهم. ووحده البطل (عقبة لن نافع) الذي يخاطبه الشاعر، من يستطيع أن يستل تلك المعاني، وأن يكشف عنها.

ينتقل الرمل من مجرد عنصر جامد من عناصر الصحراء، إلى بطاقة هوية للشعراء، يقول أحمد بن مهدي في قصيدة "أسميك .. حضوري" :

لماذا..
توسد سمتي الرملي
هبوب التوحد
وتكسر ريح
تتغنج..[1]

يقف الشاعر متسائلا، ما الذي حل بالهوية الصحراوية فيه، وربما في كل صحراوي، فقد عانقت هبوب الرياح التي نثرتها، ليشكل باستخدام طبيعة الرمل شديد التناثر أثناء هبوب الرياح، ويعبر بها عن التغير الحاصل في الهوية الصحراوية، فاستخدامه لكلمة "الرمل" يستدعي طبيعته والهوية الصحراوية في آن واحد. وصفة التّرمل تلاحق الشاعر، ويستخدمها للتعبير عن الجفاف، للعلاقة الوثيقة بينها وبين الرمال، ففي قصيدة "وأضعت لغة الوقت" يقول أحمد بن مهدي:

أصيح
بكوكب التصور الهلامي
هل تسمح ..
يا سيدي المبجل

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، دار الأوطان، الجزائر، ط:01، 2014، ص6.

ترد علي حقيبة أسئلتي

وحفنة الرمل

إلى شفتي[1]

في الانتظار يسرق "كوكب التصور" من الشاعر أسئلته وكذا حفنة الرمل التي تمثل هويته وذاته، يضيع بين دقات الساعات، ليطالبه بأن يعيدها إلى شفته. أما في قصيدة "أسارير دمي" يصور الرمل إنسان يكبر ويسمع:

أنام..

على مرفق المشتهى

وأحلم بالرمل يحبو

على أكثر من ساق..[2]

إن ما يشتهيه الشاعر هو أن يرى الرمل يحبو، ويدل ذلك على أمله في أن يكبر الرمل، لا أن يتقلص حيزه ويتلاشى مع الوقت. إن الصحراء رغم شساعتها تضيق مساحتها يوما يوما، وتحل محلها مدن، ويستنجد الشاعر بالرمل، ويهتك الحجاب بينهما ليفضي له بما في حنجرته:

أصيح

أيا رمل..

أبيح الذي في حنجرتي

وما بين جنبي..

وبيني

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص58.

لصمتك[1]

إن اختيار الشاعر للرمل ليحوله لرفيق يخاطبه ويبوح له بأسراره فهو الكتوم الصامت، يعكس ذلك طبيعة العلاقة بينهما، فترامي كثبان الرمال يمنح المرء متسعا من المكان والزمان، ليبوح بكل مكنوناته، وليس من رفيق أشد حفظا للأسرار من الرمل نفسه.

أما محجوب بلول فشأن الرمل عنده من شأن البلد؛ يبكي للحالة التي بلغتها الصحراء، فيقول في قصيدة "النخلة والأشباح":

يشيخ العطر
يغيب النور والجسد
يبكي الرمل والبلد
يا نخلتي انتظري[2]

يجمع الشاعر في عنوان القصيدة بين النخلة والأشباح، ما يشي بموت النخيل، وهي ظاهرة عرفتها الصحراء في السنوات الأخيرة، لأسباب طبيعية كالجفاف، وأخرى بفعل الإنسان، فهو الذي تخلى عن أرضه ونخيله وغادر. إن موت النخيل يبكي الرمل والبلد، يحزن من بقي خلفه، وفي دعوة الشاعر للنخيل أن تنتظر ولا ترحل إنما هي دعوة للراحلين من أبناء الصحراء، يدعوهم أن لا يتخلوا عن أرضهم.

إن الرمل لم يعد مجرد إطار مكاني، أو بساط أصفر يحيط بالشعراء في تجاربهم، وإنما تحول إلى جزء منهم ومن تجربتهم، فاعل حينا، ومفعولا به حينا آخر، صامتا حينا ومدافعا عن الصحراء في حين آخر، ويظل دائما عجين الصحراوي الذي يصنع ذاته ووجوده، ويحدد سماته.

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، ص59.
[2] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص 13.

**ب ـ النخيل:**

تمثل "النخلة" معلما هاما من معالم الصحراء، وعنصرا من عناصر هويتها، ومفخرة للصحراوي، حيث تمثل بالنسبة له ارتباطه بأرضه، ولهذا نجد أنها تحتل مكنة متميزة في قصائد الجنوب، وسنأخذ أمثلة لنرى هل مازال ابن الصحراء في تعلقه بالنخلة كآبائه، أم أن روح المدينة قد طغت على بيئته؟

بالبحث عن النخيل في القصائد الحديثة والمعاصرة لأبناء الجنوب، نجد أنها لازالت شامخة في القصيدة، وسنأخذ بعض الأمثلة عن ورودها، لتبيان كيفية توظيفها، ففي قصيدة "وأضعت لغة الوقت" يقول أحمد مهدي عن النخيل:

واعدني بعض الرفاق
الرمل. والماء. والنخل.[1]

حيث نقل "النخلة" كعنصر من بيئته، وحولها إلى رفيق له إلى جانب الرمل والماء، وهذه الصورة الجديدة للنخيل تعكس مدى التلاحم الحاصل بين ابن الصحراء والنخيل، وتراجع وجوده لم يضعف من قوة الصلة بينه وبين الإنسان.

أما في قصيدة "جاءت لتسألني" فيؤكد الشاعر على استمرارية تعلق الصحراوي بالنخلة، حيث يقول:

وتعلقي بالنخل حتم لازم
كتعلق الأبطال بالأبطال[2]

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، ص33.
[2] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص7، 8.

فهي في نظره مازالت ركنا أساسيا من أركان هويته، وعلاقة الشاعر بها علاقة حب ضاربة جذوره في القدم، حتى أصبحت بالنسبة له علاجا يشفيه من هموم الدنيا، يقول محجوب بلول في قصيدة "حالات":

هذا نخيلك يا أخي أزراج
أنعم بظله فالنخيل علاج[1]

فروح المدينة تشكل ضغطا على نفس ابن الصحراء، التي ألفت التحليق في الفضاء الرحب، ومعانقة النخيل في سمائها، ولهذا متى أثقلته الهموم وضغوطات التمدن تجده يفر إلى النخيل لتسمو روحه بسموها.

أما قصيدة "نخلة الأشباح" فمن خلال قراءة في عنوانها نجدها تصف اغتراب النخلة، أو اغتراب المدن عن النخيل، فوجود الصحراوي مرتبط بالنخلة، وهي التي تحمل عنوانه، ولكن إذا غاب النخل فأين الأرض والوطن والانتماء؟

حط السنون عناوينا بنخلته
يا نخلتي.. انتصري.!
يفر النخل من —سوف–الحبيبة البيضاء في لمح
من البصر
يشيخ العطر
يغيب النور والجسد
يبكي الرمل والبلد

[1] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص39.

يا نخلتي انتظري[1]

إن فرار النخيل من الصحراء يفسح المجال للمدن والتحضر، أو الفرار في حد ذاته بسبب المدن والتحضر، ولا يترك خلفه سوى أماكن باهتة، خالية من روح الصحراء ونبضها، وتترك خلفها الرمال باكية، وليس أمام النخيل إلا أن يحاول الصمود في انتظار غد أفضل.

أما في قصيدة "رعشة غمام ضال" لبشير ميلودي، فالنخيل هو من يذكي الجرح، ويحي الوجع بالتذكار:

وصوت كزعيق النسيم
يضرب في مشارق الجرح
النخيلُ[2]

و في قصيدة "في مدن الصقيع" فالنخل سر الشاعر، وفيه يرسم خريطة وجوده:

في ذلك الأفق الهلامي
يفك طلاسم النخل
وشفرة الموت الأخرس
ولحظة الحقيقة[3]

حيث يحيل الشاعر النخيل في أوردته إلى شيفرة، شأنها شأن الموت والحقيقة، إن انغراس النخيل في ذاته، ومدها لجذورها جعلها متأصلة معه، وجوده من وجودها، وموته من موتها، وحقيقته من حقيقتها. فالنخيل لم يعد مصدر حياة فقط لما يقدمه من ثمار، إنما أصبح رمزا يعكس حقيقة

[1] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص12، 13.
[2] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص18.
[3] المرجع نفسه، ص10.

الصحراوي. وتعيش آمنة حمدي تجربتها في ظل النخيل لتخرجه من إطاره التقليدي، إلى كيان تعيش معه حالة تفاعل وتبادل للشوق والحنين:

ها حركت جذع الصمت
لا رطب
في عينيك يا سمر[1]
لشوق الهيامى لنبض الحنين
وأكتب للأرض للرمل للنخل
وللصحب والخل والأقربين[2]

يوظف مصطفى صوالح "التمر" في قصيدة (وجهان)، ليعبر من خلاله عن سرقة ما لا يسرق عادة، إلا أن الوضع الراهن يجعل كل شيء مستباح:

عيني.. وعينك..
شرفتان من الرصاص..
مدى السواد
لوني.. ولونك؟؟
سمرةَ التمر المحلى..
في مزاد[3]

[1] مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، ص57.
[2] آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، ص44.
[3] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص27.

إن الألوان التي ذكرها الشاعر، تشترك في السمرة والسواد، وهي من السمات المميزة لأبناء الصحراء، وكونها بارزة ظاهرة، يسعى البعض لطمس هذا الجزء من هويتهم ليندمجوا مع الآخر.

**ت ـ الجمل والقافلة:**

يمثل الجمل/ الناقة أحد العناصر الأساسية التي ترسم معالم الصحراء، والحديث عن الصحراء لابد أن يستحضر الناقة والجمل والقافلة. ورغم أن وجودها في الجنوب الجزائري أصبح محدودا، وأنها لم تعد تمثل وسيلة تنقل وترحال، واستغنى ابن الصحراء عنها بوسائل التنقل الحديثة. إلا أن مكانة كلاها لازالت محفوظة في الشعر، وذكرهما لازال يحتل مكانة فيه.

يقول محمد صحراوي في قصيدة "المطار":

زعماء الهف خاروا
بعدما فشل الحوار
حتى لم يبق لديهم
أي شيء فاستجاروا
ناقةً ولها خوار
ثم قد ركبوا وساروا
ثم صاروا[1]

إن استحضاره الناقة في هذا الموضع استحضار رمزي، يحيلنا إلى قصة بني إسرائيل مع السامري، حيث يستخدم هذه القصة لتوصيف الواقع للتشابه بينهما في الخلافات والنزاعات. ونضيف مثالا آخر لتوظيف القافلة من قصيدة (تمر وماء.. ماء وظل؟) لأحمد مهدي، حيث يجمع بين الناي والقافلة والرمل قائلا:

[1] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص10.

ناي..

..وقافلة.

... أطياف شفق

يمتص الرمل نسغ الصدى

ويركبن للسكون

والسمرة الخجلى

وتلثم وجه المدى[1]

يضفي اجتماع لفظ الناي والأطياف طابعا حزينا على هذا المقطع، وتتحول رحلة القافلة إلى فراق وحزن، وبساط الرمل الذي يوحي بالسعة يبتلع الصدى وتضيق المساحات. فالقافلة في رحلتها في أحضان الصحراء لا يؤمن لها عودة ما يزيد من شجن الفراق ولهذا نجد إن الشاعر قد فر إلى رموز مستوحاة من الصحراء، ليعبر عن حالة شعورية يعيشها.

إن استعمال "القافلة" و "حادي العيس" لم يعد للتعبير عن واقع يعيشه الشاعر، فهي لم تعد تمثل جزءا من التجربة الحياتية، وبحديثه عنها لا يصف واقعه، فهو إما يصف فترة زمنية غابرة، وإما يستخدمها كرمز يستخدمه الشاعر لاستحضار معان مختلفة يراها في الصحراء القدرة على التعبير عنها، وهو في استخدامه لها دون ما هو موجود في واقعه إما يحاول الهروب من واقعه واللجوء إلى الماضي، وإما لنقد الواقع آملا أن يستعيد بعض أمجاد الماضي. كما أن توظيف صورة الناقة والقافلة لا يميل إلى توصيفهما، كما كان يفعل الشعراء الجاهليين، وإنما أصبح يقوم على عرضها كومضات سريعة، تفتح النص بين الحاضر والماضي، فتتداخل الأماكن والأزمنة، بين الحياة الراهنة المعاشة، وبين الماضي الذي يلتفت إليه الشاعر بشوق وحنين، لأنه يرى فيه الحياة التي يتمناها.

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، ص18.

## 7/ البعد الزماني للصحراء:

وتدخل ضمن هذا البعد كل العناصر المرتبطة بالإطار الزماني، كالليل وما يتعلق به من قمر ونجوم وظلام وأهوال...، والنهار وما يتعلق بكل به من ساعات الفجر والغسق والمقيل والشمس...

### 1ـ الليل وأحواله:

يمثل الليل واحدة من المظاهر الحياتية التي بدأت ملامحها تتغير في المدينة، فلم يعد يمثل الهدوء والسكينة، بل إن الكثير من المدن تكون نشطة في ليلها أكثر من نهارها، إلا أن الليل في الصحراء مازال محافظا على روحه القديمة. وإن كان الليل يحمل معنين متعاكستين؛ الأول حاضر في صورة إيجابية، حيث يرى فيه الشعراء الهدوء والسكينة والسحر في نجومه وقمره، والآخر حاضر في صورة سلبية، حيث يرى فيه الظلام والخوف والأخطار...

ومن الصور السلبية التي يرى فيها الشعراء الليلَ قول مبروك بالنوي في حديثه مع الرمال عن الموؤودة، لتطلق الرمال صرخة حسرة وألم لما يحدث للبراءة:

فصرّختني حقول الرمل في عنت ما ذنب موؤودة لبّى لها القدر

ما كنت أحسب أن الليل يغضبه واحُ الضياء إذا غنى له القمـر[1]

فالليل هنا يمثل جانب الظلم الذي يخشى براءة الأطفال فيدفنهم في التراب، كما يخاف الليل من الظلام لأنه سيكشف ما يخفيه وينهي وجوده. ويشبه الشاعر الضياء بالواحة، ويربطه بالقمر الذي ينير الليل ويجابه الظلام وكأنه يغني.

كما يظهر الليل موحشا في قصيدة "لمن أشكو" للأزهر محمودي إلى جانب مجموعة من العناصر المتعلقة بالصحراء:

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 77.

لمن سواي في ليل السهاد ومن يصغي إلى ما في الفؤاد
تنوء الراسيات بما ألاقي وتنحصر الفدافد والبواري
يبعثرني الأسى في كل هم كمثل الريح في نسف الرما د[1]

يصور الشاعر حالة حزنه ووحدته، محددا الزمان هنا بليل أصيب فيه بالسهاد والأرق، أما المكان فلم يحدده إلا أن أغلب كلماته ترتبط بالصحراء ما يوحي بأنها المكان الذي يحيط به، فذكر اسمين للصحراء (الفدافد والبواري)، والجبال، ثم ذكر صورة الريح وهي تنسف الرماد، ونجدها كذلك في الصحراء، لأن أهلها يعيشون معتمدين على النار، وتكون –في الغالب– في أماكن مفتوحة، ما يسمح للريح بأن تعبث برمادها بعد الانطفاء. إن اجتماع هذه الكلمات تجعل الأبيات تدور في إطار الصحراء، مع إضفاء الليل طابعا من الحزن تعكس حقيقة مشاعر الشاعر في تلك اللحظة.

أما هنية لالة رزيقة تعيش حالة مشابهة في قصيدة " إفضاء لسامر الحرف" :

أبكيك واحته بالجرح أرسمها والجرح يرقص ليلا فوق أبياتي
ناي الهوى نز من أحداق نخلته أخفى بأقدار حلم رمل قبلاتي
يرمي أسى خيمة غنت شفائفها ترتل الليل من بلوى حكاياتي
توضأت من رماد البوح في غسق تلثم النجم دمعا من عباراتي
في حضن ليلاته قد أوقدت شفقا للجرح قد أضاء فجرا لاحتراقاتي
وقبضة الطين قد أخفت لها قمرا مشيدة حرفه في نبض واحاتي
من زيت زيتونه مشاته حملت نورا لرمل رحيل في احتواءا تي[2]

[1] الأزهر محمودي. طائر الغربتين، ص 22.

[2] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2010، ص 49

يحدد الشاعر معالم قصيدتها، ونستطيع رؤية المكان والزمان من خلال مجموعة من الكلمات: فالصحراء ببعدها المكاني تظهر من خلال: واحته، نخلته، خيمة رماد، الطين، واحاتي، رمل. أما الصحراء ببعدها الزماني فتظهر من خلال: ليلا، الليل، غسق، ليلاته، أضاء فجرا، قمرا. أما الحالة النفسية للشاعرة فتظهر من خلال: الجرح، أسى، بلوى، دمعا، للجرح. ويظهر من خلال تكاثف هذه الكلمات في القصيدة أن الليل مرتبط عند الشاعرة بحالة الحزن والأسى، وذلك لأنه يمثل الفراغ والخلوة بالذات، ما يجعل الإنسان عرضة لأن يغرق في أحزان كان قد تمكن من تناسيها في زحمة الحياة نهارا, ويمكنه غطاء الليل من فتح جراحه وبكائها خفية.

أما محمد صحراوي فنجده يكرر كلمة القمر، في قصيدة "وينشق لي.. قمر":

ثلاثون عاما.. بلا قمر
يتنبأ لي .. بالصقيع
أو وشائج قربي
مع النخل.. قمحِ الضباب
كأن السماء هوت فجأة
في يدي
وأفق يضيق
وينشق لي قمر[1]

يربط الشاعر بين غياب القمر من الليل، ما يوقع العالم في ظلام دامس، ويضعه تحت وطأة الصقيع، ويحرمه من وصال النخل، يستخدم الشاعر الإطار الليلي ليعبر عن الظلام الذي يعيش فيه العالم، ظلام مرتبط بالظلم المنتشر خلال ثلاثين عاما، ولكن الشاعر يتمسك بنبوءة يرى فيها أن

[1] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص81.

السماء تهوي فجأة بين يديه، وينشق له القمر، كنبي يلاحق حلمه لم يفقد فيه الأمل في أن يرفع الظلم، وأن ينتشر النور.

أما مصطفى صوالح فيبتعد عن هموم الوطن، ليعيش في الليل همومه بعد الفراق، فنجده يقول:

فلي ما تبقى من عذابات عاشق
ولِي بعدها ليلا طغى يتغول
واضعا
كفه الأخرى على تعبي[1]

تنفرد الأحزان ولوعة الفراق بالشاعر ليلا، بعد غياب الآخرين، لتتحول إلى الليل إلى غول يفك به، ويضغط على تعبه.

## 2 ـ النهار وأحواله:

يتعلق النهار بالشمس والضوء والحركة، ويرتبط غالبا بالسرور والسعادة والحالات النفسية المشرقة، وعلى خلاف الليل المرتبط بالوحدة؛ فإن النهار يرتبط بالرفقة. وبانفراج الهم والضيق. ومن العناصر التي توحي به هي: الشمس والإشراق، الضياء والنور، ومن أمثلة توظيفه ما نجده بشير ميلودي في قصيدة "القديس" عندما يحيل وجه قديسه إلى شمس، يملأ الصحراء ورؤاه بالضياء:

تاهت هناك مع الرؤى صحراؤه وتبعثرت وسط الجوى أشلاؤه
في وجهة الإشراق كان طريقه وإلى الصبابة همهمت أسماؤه
ناجاه فجر قد رآه مجسدا حتى استحال وحل فيه مساؤه

[1] مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، ص49.

في الرمل قد خلق القصائد والجوى ومدينة للحب تلك فضاؤ ه[1]

يتداخل كل من الزمان والمكان في نسج صورة هذه الأبيات، فالإشراق والفجر يدلان على النهار، ويعكس ذلك طابعا نهاريا، ولا يخرج بهذه الصورة من إطار الصحراء، بل يزيد من ارتباطه بها تسميتها وذكر الرمل، لتتداعى إلى ذهن القارئ صورة مشرقة مضيئة للصحراء مملوءة بالجمال والنشاط. كما نجد هذه المقاربة بين النهار والصحراء عند مصطفى صوالح في قصيدة "على إيقاع الرحيل"، إلا أنها جاءت بلون التذكر والحنين، لا على شكل واقع معاش:

وعن حب يسافر بي لتكشف غربة النخلات

أحن لوجهك الوضاح لأرسم سمرة نزفت ترابك

فصمت الناي يسكنني تجذر صهوة تتلو غيابك[2]

تتعلق صورة الصحراء المشتهاة عند الشاعر، بالنهار وما يعكسه هذا الوقت من حركة وأحاديث ولقاءات مع الأحباب والأصدقاء، وواقع أن هذه الصورة أصبح بعيدا عن الشاعر، يجد هذا الأخير نفسه مدفوعا بالحنين يجتر ذكرياته. إن هذا التذكر للمكان مرتبط بزمان محدد، توحي بأن شعور الاغتراب الذي يعيشه الشاعر شأنه شأن النخيل مظلم كليل يشتهي أن تشرق شمس تمكنه من طرد الظلام ورؤية وجوه أحبته.

كما تلتقي الصحراء بالحلم عند أحمد مكاوي في قصيدته (**الدخول من مضيق الحلم**)، حيث يقول:

والحلم مضيق لاح ببيداء عاقرة

ترتاح على شطآن الوحم[1]

[1] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص 34، 35.

[2] مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، ص16.

فنراه يربط بين العقم والصحراء، ويرى الحلم يلوح فوقها، ثم يجمع بين الشمس دلالة عن النهار وبين الأعراس دلالة عن الفرح، ليجمع بين الواقع الحزين وبين الحلم و الفرح المرتبط بالشمس ووقت النهار:

لا تخفي الحزن وراء شجيرات الوقت فيرديك؟.؟.
أعراس الشمس تداعب كل خطاك
وخطاك تغني الحلم
تمد به دربا[2]
دع عنك الأمطار ففينا
نفح من ريح سيهد الحلم
يسد مضائقه
من أين دخولك إن جاءت؟؟
دع غيمك يحملها لصحاري السهد
وغن أعراس الشمس
خطاك تغني الحلم[3]

تظهر الصحراء في صورة سلبية، حين يربطها مرة أخرى بالسهاد، فهي الأرض العاقرة والتي يعاني فيها الإنسان من الأرق، كما يدل تكراره عبارة (أعراس الشمس) ويليها بـ(خطاك تغني الحلم) على تمسكه بالأمل، فهو يرى أن خلف كل عقم وأرق هناك شمس أمل ستشرق من جديد. كما نجد هذا الربط بين الحلم والنهار والصحراء عند محمد صحراوي في قصيدة (ليل أناخ):

[1] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، ص60.
[2] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل ، ص61.
[3] المرجع نفسه، ص61.

بدا الحلم صبحا جميلا

ربوع المدينة ليلا.. أضاءت[1]

بدا الحلم نافلة للقوافل

غدا حين تحمل أوزارها..

للأفول

تلتلم قوت البهائم

وسرج المقاتل

تجهز خيل الفحول[2]

يعيد الشاعر الجمع بين الحلم ووقت الصباح الذي يلقي بضيائه على المدينة بعد أن كانت غارقة في الظلام، ليضيئها الحلم كصبح جميل. وتثبت الصحراء حضورها من خلال (القوافل) و (سرج .خيل)، ليرسم لنا صورة بأبعاد زمانية ومكانية واضحة.

رغم صعوبة الحياة في الصحراء، إلا أن الشاعر لا يركز فيها على ذلك الجانب، وهو وإن رسمها محاطة بمشاعر الحزن والأسى وما شابهها؛ فذلك من باب أنها المكان الذي يجد فيه راحته ويخفف عنه حمله، وإما فتلك المشاعر في حد ذاتها منبعها حزنه على حال الصحراء.

### 3/ الحياة الاجتماعية :

الصحراء ليست معنى سطحي، تعكس فقط جانبا من البيئة المحيطة بالشاعر، وإنما أصبحت صورة مثقلة بهموم الهوية والانتماء والعدالة والظلم، كما أن الشاعر يفر إليها في رحلة اغترابه وشعوره بالانفصال عن هذا الواقع، ولهذا يرتمي في أحضانها وإن كانت مجرد صورة بكر في مخياله، رسمها التاريخ والأدب بصورة إيجابية رغم قسوتها، فهي من عجنت ساكنها من روحها، ليصبح

[1] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

مثلها قاسيا صلبا من الخارج/ رحيما طيبا من الداخل، بل إنها على قسوتها هي من فجرت الأخلاق الطيبة والرحمة والعطف على الآخرين في نفوس أبنائها، وذلك كمحاولة تعويض بعضهم عن فقدان رخاء العيش في حضن طبيعة لينة الجانب سهلة المعشر. فتدفعهم لمساندة بعضهم البعض، وتنشئهم ليكونوا قادرين على مجابهة أي قسوة قد تأتي بها الأيام. إن هذه الصورة لابن الصحراء تظهر في أشعارهم، لترسم القصائد ملامح هذا الصحراوي شديد التحمل في المحن والصبور، يقول بالنوي في قصيدة "داسين وإمزاد الجرح":

ألا أومئي إن الكلام تعذرا وأن أفصحي عن منطقي إذ تعثرا

فلو تمنحين البدء بعض ومن وجعي صمت الجنوب تخمرا

صبور هنا صبر الجنوب يخافه على صبره أيوب حين تصبرا

أرى قسمة ضيزى تفرق بيننا وحقَّ الأمازيع الألى لستُ منكِرا[1]

إن الصبر واحدة من أبرز خصال الصحراوي، الذي عاش الحرمان والقسوة في ظل طبيعة تربيه على أن يكون قادرا على مجابهة الصعاب، حتى ليشعر بالخوف صبرَ أيوب من صبرِه، لأنه يرى فيه منافسا له على المكانة الأولى في الصبر، إلا أن الشاعر لا يرد ذلك للطبيعة فقط، وإنما للقسمة المجحفة في حق الصحراء، التي حرمت مما يتنعم فيه غيرها.

والصبر خصلة ليست حكرا على الإنسان، وإنما تشاركه فيها النخيل، الصامدة في وجه العطش، وحرمانها من المياه، ليقف الشاعر في قصيدة "من أغاني الطاسيلي" مسائلا إياها:

وصاح في خاطري صوت أُكَتّمه حتى متى يا نخلتي صبرنا الحظل[2]

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 45.

[2] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 63.

إن الصبر إلى أمد غير محدد، يستنزف طاقة الشاعر ويرهقه، وهو يرى أن الأوضاع نفسها، ولا رجاء من تغيرها، ليلجأ لرفيقة دربه في الصبر يحاورها، عله يجد جوابا يعينه على صبره.

كما تتميز العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع الصحراوي بالترابط والتقارب، على عكس الحياة في المدن، التي طغى عليها التفكك والتباعد، والتي بدأت تتسلل إلى الصحراء جنبا إلى جنب مع باقي مظاهر التحضر، ويرى الشاعر ذلك، ويقف مغازلا للحياة البسيطة، الخالية من تعقيدات المدن:

كان ظل النخيل يجمعنا
وكلانا في غاية الطرب[1]

إن الصحراوي إلى غاية اليوم ليس بحاجة سوى لظل نخلة يجمعه بأصدقائه وخلانه، وذلك كفيل لأن يمنحه السعادة. ومشهد الجلوس تحت ظل النخيل يتكرر في الشعر كما في الحياة، يقول بشير ميلودي في قصيدة " اعتذارات ابن الملوح":

وعن لحظات من الظل
تحت النخيل
نسامر عرجونها المستهام
نغازل أفياءها إذ نقيل[2]

بدأت تلك اللحظات التي عاشها الشاعر في زمن ليس ببعيد، تُفقد من المشهد اليومي للحياة، ليس لأن الصحراء قد تخلت عن صفاتها، لكن بسبب زحف المدينة عليها، ومحاولة ابتلاع صورتها البكر الصافية.

[1] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص50.
[2] سعد مردف. مآذن الشوق، ص16.

لم يعد الشاعر يرمي لوصف الصحراء وصفا مباشرا، فهي لم تعد البيئة المهيمنة على محيطه، وإنما أصبح يستخدم عناصرها لتعبير عن حالته الشعورية، وذلك لارتباطها بحقبة زمنية قامت ببناء صورته وشخصيته، ولهذا لم يستطع التحرر من صلته بها رغم تلاشي جزء كبير منها في الحياة من حوله. وأحيانا نجد الشاعر يفر من واقعه ليخاطب فترة زمنية أو مكانية (الصحراء) قديمة، وذلك ليأسه من حاضره.

# الفصل الثاني

**الفصل الثاني**: أبعاد صورة الصحراء عند شعراء الجنوب الجزائري

1/ الصحراء والبعد النفسي.

1 ـ صورة الصحراء والمشاعر الإيجابية.

2 ـ صورة الصحراء والمشاعر السلبية.

2/ الصحراء والبعد الديني

3/ الصحراء والبعد التاريخي:

4/ الصحراء والهوية

1ـ مفهوم الهوية

2 ـ الهوية القومية

5/ الصحراء والاغتراب

1ـ مفهوم الاغتراب

2 ـ أشكال الاغتراب وعلاقته بصورة الصحراء:

أ- الاغتراب الذاتي.

ب- الاغتراب الاجتماعي.

ت- الاغتراب الوجودي.

ث- اغتراب الشاعر في الصحراء.

ج- اغتراب الصحراء.

## 1/ الصحراء والبعد النفسي:

إذا كان الشعر متعلق بذاتية الشاعر، يعبر من خلاله عن تفاعله مع ما يحيط به، فإبداعه لا يخرج من كونه وليد سياقات اجتماعية وإنسانية وبيئية. وكذا تفاعله مع الحياة الاجتماعية والسياسية، ولا يقف عند الحاضر، وإنما يتعداه للماضي وللمستقبل، ليصور من خلاله تجاربه وتجارب غيره. إن النص الإبداعي عبارة عن تقاطعات مكانية وزمانية وإنسانية، ليشكل لنا عالما يوازي الواقع في الثراء والتنوع والتعقيد.

إن أول ما يتفاعل معه الشاعر هو المكان الذي استقبله منذ أن فتح عينيه في الحياة، إن ارتباط الشاعر ببيئته ليس مجرد ارتباط بالمكان في شكله الجغرافي البسيط، وباعتباره إطار يحكم نظرة الشاعر لما حوله من أبعاد مكانية جامدة، إلى فضاء لغوي لا تتحرك فيه بقية الأبعاد فقط، وإنما يصبح أيضا كائنا ينبض بالحياة، وفاعلا يحمل هموم الشاعر ويعبر عنها وكأنه هو الشاعر نفسه، وجزء من عمله الإبداعي قد انصهر مع بقية العناصر ليشكل كيانا واحدا. إن المكان مع مرور الزمن وبفعل التقارب والتلامس بينه وبين الإنسان يلقي من صفاته وخصائصه على الإنسان، ويحوله إلى صورة متحركة تعكس تفاصيله التي ارتبط بها، وكانت أكثر بروزا في حياته.

ولهذا فإن الصحراء تكون أكثر بروزا في قصائد الشعراء حسب قربهم واحتكاكهم بها. ولا تبقى محصورة في الإطار الجغرافي، وإنما تصبح وسيلة للتعبير عن مكنونات أنفسهم، ولهذا فإننا نجد أن صورة الصحراء تتلون بألوان الحالات النفسية لذات الشاعر، فنجدها تارة تمثل المشاعر الإيجابية، وتارة أخرى تمثل المشاعر السلبية.

### 1- صورة الصحراء والمشاعر الإيجابية:

تمثل التجارب العاطفية واحدة من أهم الوقفات التي يمر بها الشاعر، ولا تقف الصحراء بعيدة عنه وهو يعبر عنها، وإنما ترافقه في كل خطواته خلالها، وتلقي بظلال الصحراء على كل الأبيات في

قصيدة "لاقط البلح" (جامع حبات البلح)، حيث يقدم الشاعر تجربته العاطفية، في ثوب صحراوي أصيل، يقابل فيه بين لاقط البلح، ولاقط الحُبِّ:

أخبـــئ للحســـناء بُســـر مشـــاعري  على غَبَشِ الأسـحار يزهـو الوضـوح[1]

و"البسر" هو أول التمر، وتمثل عملية جمع البلح أو البسر صورة متكررة ومميزة في حياة أبناء الصحراء، وذلك للعلاقة الوطيدة بينهم وبين النخلة، ليس لما تقدمه من ثمار فحسب، وإنما بسبب تحولها لرمز لأصالتهم وجذورهم الممتدة في الأرض. يقدم الشاعر مشاعره البكر الصافية لهذه الحسناء، كما يقدم لاقط البلح (وهو أول التمر) ما قد جمع. فتتداخل التجربتين حتى يصعب تحديد الأصل بينها في القصيدة، فينتقل بين شخصية الحبيب ولاقط البلح بسلاسة، ويبرز أوجه التشابه بينهما، ويصبغ الواحدة منها بالأخرى:

وهـا حينـا مـن لاقـط الـبلح انتشـى  فدســي ســلالي يســبيها اللحــوح[2]

فنجد أن شخصية لاقط البلح في هذا البيت تحتل مركز الأبيات، فـ(التمر) رفيق الصحراوي، ومن يملكه يكون مميزا في هذا المجتمع، ونجد أن الشاعر يدمج بين الشاعر لاقط البلح والشاعر المحب كضفيرة تتداخل خصلاتها وتتلاحم حتى لا تكاد تفصل بين الأولى والأخرى:

أعــودُ لنــبض الحلــم يغــبط نخلــتي  تســاقط رطــب الحــب وصــلا يلــوح[3]

يصور الشاعر ذاته نخلةً، ما يعكس تعلقه بالصحراء، وارتباطه بها ليس مجرد ارتباط بالمكان والبيئة المحيطة به، وإنما يراها كجزء من هويته وتمسكه بها إنما هو تمسك بما تمثله، وهو في هذه الحالة أشبه

1 مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص27.
2 المرجع نفسه، ص27.
3 المرجع نفسه، ص30.

بالنخلة التي تضرب بجذورها في الأرض، وهذه النخلة إنما تُثمر محبة ما إن تسقط كما يسقط الرطب حتى تؤول به إلى وصل مع محبوبته. ثم يختم الشاعر قصيدته بجمع بين الشخصيتين:

أخبـــئ في جيـــبي تمـــر لغـــادتي  لهـــا العمـــر ريحـــان يضـــوح ورَوح[1]

إن التداخل بين الشخصيتين يعكس مدى انصهار الشاعر في الصحراء وتعلقه بها. وتعكس مدى انفتاحه على الفضاء المحيط به. وهذه الصورة تتكرر عند محمد صحراوي في قصيدته مهرة "الزَّيْن"، والمقصود بها هي المهرة الجميلة، يقول فيها واصفة محبوبته:

كانت تمرُّ على ضفافي

تنثرُ العِطر المخدِّر لاختطافي

وكانت.. وكان قِوَامُها..

كانت.. إذا عَبَرت مضيقَ غِوايتي

يضفي صهيلُ جموحِها..

سُكْرا على تلك الفيافي[2]

يصور الشاعر محبوبته كمهرة، وذلك لجمال المهرة ولدلالتها على الأصالة، والحصان مرتبط بالصحراء، وقد انتشر استخدامه قديما كوسيلة تنقل في السلام والحرب ، ولهذا فهو يحتل مكانة كبيرة في حياتهم. وقد رأى الشاعر في محبوبته أهمية تقارب أهمية الفرس في حياته، وتشابها بينهما في عزة النفس والإباء، وفي تغنجها:

تخضرّ من وقع.. حوافرها..

1 مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص31.

2 محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص40.

قواميسُ اللغات..

غموضُ الأمسيّات..

أهازيجُ الغجر

ترتج أبياتُ القوافي

كانت.. وكنتُ قتيلها..

مهرةُ "الزَّين" السلافي.[1]

رغم انفتاح تجربة الشاعر (كأغلب الشعراء) على عوالم وفضاءات جديدة، سواء في الواقع المعاش، أو في التجارب الأدبية لشعراء ومبدعين من محيط وأمكنة تختلف عن محيطه، إلا أنه مازال متمسكا بروح الصحراء في شعره، فيصور حبيبته باستخدام ما يحيط، مستخدما إطارا إيجابيا يناسب المشاعر التي يعبر عنها، ونلاحظ ذلك من خلال مجموعة من الكلمات: المهرة، تنثر العطر، يضفي، تخضر، أهازيج.... إن الصحراء ترافق الشاعر في رحلته الحياتية، وتأخذ حيزا في أفراحه وساعات سروره.

## 2- الصحراء والمشاعر السلبية:

يرتبط توظيف الصحراء في جانب آخر بالمشاعر السلبية؛ والتي تعكس الوجه القاسي طبيعتها ومناخها، وقد استطاع الشعراء استغلال هذا الجانب للتعبير عن مشاعر الحزن والضياع والفراغ، ومن أمثلة هذا التوظيف ما جاء في قصيدة "اعترافات الطلح" لمولود فرتوني، والتي يقول فيها:

[1] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص40.

الكـل يعـزف لحـن الحـب في لغـتي الطلـح والملـح والقيسـوم والأثـل

والـذات ظلـت بلفـح البـوح تسـألني يـا أنـت في العشـق مـاذا يفعـل الرجـل[1]

يوظف الشاعر أسماء مجموعة من نبات الصحراء؛ الطلح وهو شجرة صحراوية شوكية، القيسوم نبات ينمو في الصحراء، ذو أزهار صفراء وله العديد من الفوائد الطبية، الأثل نبات من فصيلة الطرفاوية، وكل نباتات الصحراء شوكية مقاومة للجفاف والحرارة، وكل هذه النباتات إلى جانب الملح تلقي بصفاتها في لغة الشاعر وتمنحه من خصائصها، فهو ابن الصحراء، فتح عينه عليها وترعرع بينها. ويستخدم في البيت الثاني كلمة (لفح) وهي مرتبطة في الغالب بشمس والصحراء، وهي أثر الحروق التي تخلفها الشمس الحارة على الوجه، ونسبها (للبوح) لما يتركه آثار حروق معنوية في نفس الإنسان.

يـا أنـت يـا أنـت رمـل الأرض يسـكنني (فجـارة) الشـعر فيهـا كنـت أغتسـل[2]

واليـوم تسـألني عينـاك عـن لغـتي وحـادي العيس هـل تاهـت بـه الإبـل[3]

ودع غنـاءك في شـق المسـافات ماعـاد يجـدي هنـا شـدو الحمامـات [4]

يرتبط البيت الأول من هذا المقطع، بما كان يعيشه الشاعر، واستخدامه للفعل الناقص (كنت) يدل على تغير الحال، فبعد أن كان الشاعر يعيش في الصحراء وعلى رمالها، وبعد أن كان يغتسل في (الفجارة)، تغير الحال، واستحال كل ذلك إلى مجرد ذكرى لم يظل منها سوى أثر في نفسه، فالصحراء وإن غابت في مجمل المشهد المحيط به، فإنها مازالت حية في ذات الشاعر بما بثته فيه من روحها، وصبغته به من صفاتها. وعلى حال اليوم يقف الشاعر على سؤال: أين لغتك؟ وأين حادي العيس؟ وأمام هذه الأسئلة يحيط بالشاعر جو من الحزن والأسى وشيء من الإحباط ليجد أن لا فائدة من الغناء والأمل، فما عاد ذلك يجدي لفداحة ما فقدنا.

[1] مولود فرتوني آخرون. تباريح النخل، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص9.

[4] المرجع نفسه، 51.

إن المشاعر التي يعبر عنها مولود فرتوني هنا مشاعر سلبية، مزيج من الحزن واليأس، وقد استحضر الصحراء عن طريق مجموعة من العناصر (الملح، الطلح، القيسوم، الأثل، الرمل، الفجارة، حادي العيس، الإبل)، وهو وإن كان يرى في الصحراء صورة إيجابية، إلا أنه يستحضرها ليظهر مدى شساعة الفرق بين الماضي والحاضر، ليجد نفسه واقع بين براثن اليأس، ويفقد الأمل في محاولة رقع ما قد قُدَّ من كل الجهات.

أما مبروك بالنوي فيستحضر الصحراء في قصيدته (بوح على إمزاد داسين)، في معرض حديثه عن ضياع صورة الصحراء البكر الصافية، والتي ابتلعتها المدينة بما فيها من مظاهر تخالف طبيعة الشاعر الذي تشرب الصحراء وانعكست بصفاتها في ذاته :

يـا حـادي العـيس مـا للبيـد ينعصـر ونـبض داسـين في الأسـحار ينفطـر
منـك الحـداء بنـز الشـدو مختمـر فجرحـه كيـف لا يَعـرى ويـأتزر
هُـز الحـداء فهـا أزجيـتُ راحلـة تسترهف السمع لما الصوت ينحصر
هـا موغـل في مـدى الأبعـاد منحـدر صوب الطوارق جرحا ضاء يستعر
وممعـن في صـحاري الوجـد يفضـحني هـذا الحنـين فكيـف النـار تُختصـر
هـا موغـل وارتعـاش الرمـل في كبـدي في مقلـتي في دمـي في القلـب يُنتثَـر[1]

إن الصحراء على شساعتها، التي كانت تشكل خطرا وقسوة على عابريها، تقف اليوم وهي تتعرض للانحصار وملامح المدينة تسعى لاستعمارها، ونغمات الإمزاد التي تعزفها داسين تنزوي كسيرة، فما عاد لها مكان بعد غياب الصحراء. ويستحضر الشاعر رحلة القوافل والجمال، والحداء التي أنشئت على وقع وتيرة سير القوافل. ويواصل الشاعر قصيدته على هذا المنوال:

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 72.

ولى كوجـــــه تعـــــرى في ملامحـــــه ظـــل لمـــازيغ يُصـــلي جرحـــه الغجـــر[1]

إني وإيـــــاك في الصـــــحراء أغنيـــــة قـد ضـيعت وجهـة مـذ سـفها الحضـر

هـــزت إليـــك بجـــذع مـــلّ نخلتـــه عســـى تُســـاقط رطبـــا عافـــه الـــوطر[2]

يخاطب الشاعر في هذه القصيدة (حادي العيس)، فكلاهما مسافر إلى وجهة قد ضيعاها بعد أن طغى وجه الحضر على ملامح الصحراء، فما ظل معه إلا التمني في أن يتساقط رطب قد يسبس (جفَّ) في عراجينه بعد أن تجاوزه الزمن دون أن يلتفت إليه أحد، ما يعكس حالة الوحدة والضياع التي يعيشها الشاعر.

هـا موغـل وهمـوم البيـد تسـكنني والرمـــل والنخـــل والأسمـــار والقمـــر

أنـا الضـياع كوابيسـي تلاحقـني تـذكي عيـوني ومـني الرمـل ينـذعر

محاصـر بشـجون النخـل يعصـرني جمـرُ الحقيقـة مشـحونا بـه العمـر[3]

تواصل حالة الضياع البروز في هذه الأبيات، إلى جانب مشاعر الأسى والذعر، والتي يتقاسمها الشاعر مع الصحراء، وكأنه اتحد مع معها فصارا واحدا، يؤلم الأول ما يشكو منه الآخر.

لـو شـرّد الجـرح نخـلا أنـتِ واحتـه فقـــد تنكـــرتِ الأنهـــار والشـــجر

قفـــي نرتـــل للصـــحراء محنتنـــا عسـى تضـمد جرحـا خانـه البشـر[4]

وغـــادرت زمـــني أنهـــار دهشـــتنا واغتـــال خيمتنـــا الأوبـــاش والتـــتر

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] المرجع نفسه ، ص 73.

[4] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي ، ص 73.

دوامـة التيـه قـد سـفت مباهجنـا  للعمـق سـرنا كنخـل عافـه البُسُـرُ[1]

باتــت تخبــئ للواحــات ســنبلة  وناقــة عــن عيــون المــوج تســتتر

هــا قــد أتيــت ولي هــمٌّ يقــاسمني  مــا أبلحــت غــربتي منــه فيزدهــر[2]

إن الشاعر يعيش حالة اغتراب، وتناقض بين الصورة الداخلية في ذاته تلك التي رسمتها الصحراء ليكون الشاعر صورة مصغرة لها، ولكن غياب تلك الصورة الخارجية للصحراء من حوله، جعله يعيش منفصلا عن محيطه الغريب عنه، ويحاول جاهدا استحضار صورة الصورة، إلا أن ذلك لا يزيده إلا إمعانا في إظهار الاختلاف بين ما كان وما هو موجود، ليغرق أكثر في حالة الحزن والأسى.

## 2/ الصحراء والبعد الديني:

الصحراء حاضنة الإسلام، فهي البيئة التي نزل فيها، إلى جانب التوافق بين الطبيعة الصافية للأرض وللإنسان الصحراوي مع القيم الإسلامية، وما يقابلها من بروز صور الانحلال الخلقي بصورة أكثر وضوحا في المدينة، كل ذلك جعل العلاقة التي تربط بين الصحراء والدين علاقة قوية. وفي بحثنا عن صورة الصحراء وجدنا أن طائفة من الشعراء يزاوجون بينها وبين الجانب الديني. ويأخذ هذا الجمع ثلاث أوجه:

1- **الصحراء ومصطلحات حقل الدين:** نأخذ قول الشاعر أسامة الأنصاري في قصيدته (اللؤلؤ المكنون) والتي يصور فيها رحلة بحثه عن غرامه الضائع وعن ديار ليلاه:

أوقفــت قلــبي علــى ذكــراك مغتربــا  يــا دار ليلــى قفــي قــد بــت مغتربــا

بــين الخيــام جــرى دمعــي علــى مهــل  يصــارع الحــب مــا قــد عــاش وانتحبــا[3]

أراك عنــد الــدجى كالبــدر في ســحر  غطــى الســماء وفي أعماقنــا غلبــا

[1] المرجع نفسه، ص 74.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

[3] أسامة بن عمر الأنصاري. من ... مرايا أسكرام، ص، 38.

غــراء مثــل شمــوس الكــون مبهــرة  فرعـاء تحمـل نـور الحـور لـو حجبـا[1]

ففي البيتين الأولين تبرز الصحراء كإطار مكاني، وذلك عن طريق كلمات (دار، الخيام). أما في البيتين الآخرين فتبرز الصحراء كإطار زماني من خلال كلمات (الدجى، البدر، شموس)، لينتقل الشاعر إلى الإنسان الصحراوي، والرجل الأزرق، فيقول:

وأزرق جبـــل (الهقـــار) يتبعـــني  يقـول حـب (الرجـال الـزرق) قـد رحبـا
وحـدي وأسمـع وادي العـز يهمـس لي  فـأذكر الحـزن حـتى أرفـض الطربـا[2]
أبكـي لأهلـي ومـا يبكـي لهـم أحـد  في ذا الجنـوب تـراهم أصـبحوا غربـا[3]

ففي هذه الأبيات يعرض فيها جبال الهقار ويربطها باللون الأزرق، ما يعمق صورة الطوارق في هذه الرحلة، كما يصور أخلاق الصحراوي واعتزازه بنفسه وبانتمائه للجنوب، رغم ما يعانيه. وبعد هذه الإحاطة بصورة الصحراء، وغرقه في حزنه على حال الجنوب، يأتي الطابع الديني ويحيل أمره لله:

نســابق القلــق الموهــوب، يغلبنــا  فنســأل الله حــتى يمحــو الكربــا
هــو الــرحيم بنــا في كــل معضــلة  ومــا لنــا مخــرج إلا بمــا كتبــا
فبسـم حسـنك يـا ليلـى وأنـت دمـي  كـوني لقلـبي إذا مـا عـاد مغتربـا[4]

يجمع الشاعر بين الصحراء ببعديها المكاني والمكاني، والجانب الديني، مع الفصل بينها؛ فبعد أن ذكر وتذكر حال الجنوب وما يعانيه، يعود لله في الأبيات الأخيرة ليختم بها قصيدته متوكلا على الله. أما في

[1] المرجع نفسه، ص 39.
[2] المرجع نفسه، ص41.
[3] المرجع نفسه، ص41.
[4] أسامة بن عمر الأنصاري. من ... مرايا أسكرام، ص42.

قصيدة (دهشة الماء والنور)، فإن صورة الصحراء تتداخل بشكل أكثر تمازجا مع المصطلحات ذات الطابع الديني:

ألا يـا عـروق القلـب هـزّي المنـافي ومـن كعبـة المعـنى أضـيئي القـوافي
أعيـدي لنـا نـبض الصـفاء مـن الـرؤى وصـبي رحيـق الشـوق فـوق الجفـاف
وهـزي حنـين النـور في دهشـة الهـوى لكـي تسـكن الرؤيـا مريـا الفيـافي
أعيـدي لنـا عهـد الخليـل نبـوءة تبشـرنا عـن وحينـا إذ يـوافي
وجـوبي الـدنا عشـقا بمـاء قصـائدي ومـن زمـزم الهـادي أنـيري شـغافي[1]

يجمع البيت الأول بين لفظة (هزّي) والتي تحيلنا لقصة مريم وأمرها بهز جذع النخلة، ولفظة (الكعبة) الشريفة، أما البيت الثاني فينفرد بلفظة (الجفاف) المرتبط في دلالته بالصحراء وطابعها, لتتكرر لفظة (هزّي) في البيت الثالث، مع لفظة (الفيافي). لينتقل في البيت الموالي فينفرد بالجانب الديني، حيث يوظف مصطلحات (الخليل، نبوءة، تبشرنا، وحينا)، أما البيت الأخير في هذا المقطع فيوظف فيه (زمزم، الهادي)، ومن خلال هذا المقطع نجد أن مصطلحات المجالين (الصحراء والدين) تتقاطع مشكلة أبيات هذه القصيدة، ويتواصل هذا التداخل بينهما في باقي أبياتها:

أتـى مـن سمـاوات الجمـال فأشـرقا خيـام المـنى في ليلـة مـن هتـاف[2]
وفي السـدرة الكـبرى يقابـل ربـه ليحيـي صـلاة الحـب بـين الفيـافي[3]

تبرز الصحراء في البيت الأول من خلال (خيام)، وفي الآخر من خلال (الفيافي)، في مقابل (أتى من سماوات، السدرة، ربه، صلاة)، والتي تفتح الأبيات على البعد الديني.

[1] المرجع نفسه، ص 30.
[2] المرجع نفسه، ص 31.
[3] أسامة بن عمر الأنصاري. من... مرايا أسكرام، ص 33.

## 2- الصحراء وعبارات القرآن الكريم وأساليبه:

استقى الشعراء منذ نزول القرآن من ألفاظه وعباراته، وزين بها أشعاره وقصائده، وما كان له ذلك إلا عن طريق علاقة قوية تجمعه به، فيرى فيه النموذج الأمثل للغة العربية، ويبلغ منه مبلغ الافتتان، فتراه حينها يتكلم بلسانه. وهو ما نجده عند أبناء الجنوب الجزائري، فأغلبهم مروا بالكتاتيب وحفظوا أجزاء من القرآن، وكان رفيقا لهم في صغرهم وقد يستمر معهم حتى في كبرهم، ولهذا فإن لألفاظه وعباراته مكانة خاصة في شعرهم، فلا تكاد تخلو قصيدة منها.

ففي قصيدة **من** (ذاكرة المرايا) يقول الشاعر:

فـــإني بـــاخع نفســـي عليهـــا ولـولا حسـنها مـا ذقـت شـايا
تقـــدّ قميصـــها عمـــرا وتمضـــي إلى قلمـــي تســـابقها المرايـــا
هممـــت بهـــا وصـــحرائي كقلـــبي وهمـــت بي لتتعبـــني الخطايـــا
فلـــــولا أن أرى برهـــــان ربي لكـــان الحـــزن يـــرقص في مـــدايا[1]

تأتي لفظة (صحرائي) بين مجموعة من العبارات المستوحاة من القرآن، ففي الشطر الأول عبارة (باخع نفسي)، والتي تحيلنا للآية 6 من سورة الكهف: "فلعلك باخع نفسك على آثاراهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا". وكذا في سورة الشعراء الآية 3 "لعلك باخع نفسك ألّا يكونوا مؤمنين". أما في البيت الثاني: (تقدّ قميصها)، والتي تحيلنا للآية 26 من سورة يوسف: "وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قدّ من قُبل فصدقت وهو من الكاذبين". ثم يواصل في البيت الثالث بتأكيد حضور قصة يوسف عليه السلام بألفاظ مأخوذة من نفس السورة: (هممت بها، وهمت بي) ما عزز الرابط بين جو الأبيات وأحداث القصة في القرآن الكريم. ليقف بين الشاعر وبين محبوبته برهان ربه فيحميه من حسرة كانت ستعصف به ما دام حيا.

[1] المرجع نفسه، ص10.

أما في قصيدة **تراتيل لجرح البيد** يستحضر عبد الله أيمرزاغ مجموعة من العبارات من القرآن الكريم:

عـرافتي ذكريـات العشـق تبعثـني لحـن العـذاب سـجينا دمعـه مطـر
تحكيــه دمــدمات الرمــل أغنيــة للــوأد يعزفهــا الإمــزاد والقــدر
حتى السنون تشافي حلم مرضعة ثكلى تلاطـم مـوج الغيـب تنـدثر
تكلمــت بلســان الشــؤم قائلــة والنـاس مـن شـجر الزقـوم تقتطـر
قلـبي علـى النخلـة العصـماء مـن السـوس يهلكهـا إذ لم يفـق بشـر
والتين تبكي على الزيتون في وجع يخضل دمعا لدى دجلى فينتشر
يا فلسفات عصى موسى تراودني وحلـم يوسـف بعـد الجـب يبتـتر[1]

فنجد في هذه الأبيات: (شجر الزقوم)، شجرة ذكرت في القرآن وهي تنبت في الجحيم، تعكس جانب العذاب، إلى جانب (التين والزيتون)، وكلاهما ذكرا في القرآن مترافقتين، هما من نعم وخيرات الله لعباده، إضافة إلى (الوأد) الذي انتشر في الجاهلية، وجاء الإسلام وحارب هذه الظاهرة، إلى جانب (عصى موسى) وما تستدعيه في ذهن القارئ من قدرة أودعها الله فيها لإحداث التغيير، وكذا (حلم يوسف) حيث بدأت قصته بحلم، وانتهت به إلى تغييرات كبيرة في حياته وحياة من حوله. وتترافق هذه العبارات المستقاة من القرآن بصورة الصحراء من خلال استحضاره لآلة الإمزاد الموسيقية، والنخلة الشامخة إلا أن السوس يهلكها ويشير بذلك للأخطار الخفية المحيقة بنا، فنرى الصحراء مرتبط بالصمود والصبر والمعاني الإيجابية. أما الجو العام للأبيات فيصطبغ بالحزن والأسى الذي تبثه فيها كلمات (سجينا، دمعه، ثكلى، الشؤم، يهلكها، تبكي)، إن هذه التوليفة من الكلمات تقدم لنا الواقع بين ما

[1] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، ص135.

هو موجود وبين ما يتأمل الشاعر أن يؤول إليه التغيير، وبين الحالين نرى أن إيمانه هو ما يوجهه في ظلام الواقع.

أما مبروك بالنوي فيأخذ ألفاظ وعبارات القرآن الكريم بجرأة في التعامل معها، فنجده يأخذ آيتين من سورة النجم في قوله تعالى "ثم دنا فتدلّى (8) فكان قاب قوسين أو أدنى(9)"، أما في مطلع القصيدة فيقول الشاعر:

دنـا فتـدلّى قـاب قوسـين أو أدنى  من الأفق الأعلى يذيع الرؤى الحسنى
وجــاور نــبض النــازفين بــأحرفي  شمســا ضــوؤها في المــدى مُضْــنى[1]
فتضـرم تحـت الخطـو رمـل حياتنـا  تلظـت جـراح العـابرين فهـل هـدنا[2]
وأخرجــت الأرض القديمــة غيبهــا  تنـزَّل فيهـا القحـطُ يسـتمطر المزنـا[3]
وحرّفهـــا حـــتى تشـــوه نصُّـــها  تغرب فيها النخل، والرمل قد جُنَّا[4]

ولو قارنا بين الآيتين والبيت الأول لوجدنا تغييرا بسيطا، حيث حذف (ثم، فكان)، ثم يتبعها في البيت الثاني ب(يكور شمسا)، التي تحيلنا إلى سورة التكوير في قوله تعالى: "إذا الشمس كورت"، إن بداية القصيدة بهذا التناص مع القرآن الكريم يضعنا في جو ديني، ويعكس شدة تعلق الشاعر بالقرآن الكريم، لنجده يأتي بالصحراء في بناء بقية الأبيات من خلال تصويره احتراق الأقدام وهي تسير على الرمل لشدة حرارته، والرمل هنا يرمز لمصاعب الحياة، وكذا القحط والمزنا، ليجمع في البيت الأخير من هذا المقطع بين النخل والرمل، ليصور النخل وقد أصبح مغتربا وقد كان صاحب الأرض وسيدها، والرمل قد فقد صوابه لما رآه من تغير في الحال.

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص14.
[2] المرجع نفسه، ص15.
[3] المرجع نفسه، ص15.
[4] المرجع نفسه، ص16.

وهذه الصورة في التعامل مع عبارات القرآن تكرر عند الشاعر، لنجده يأخذ من سورة (الملك) من وقوله تعالى: "أولم يروا إلى الطير فوقهم صافّات ويقبضن ما يمسكهنّ إلا الرحمان إنه بكل شيء بصير(19)"، ليوظفها في قوله:

أنختُ بباب القصر يشكوك وحشة تنـــدّى حنينـــا في زمـــان تمـــرّدا
ملاعـــبُ أشـــباحٍ تـــؤذُّ طيورهـــا فيفـــرخُ بـــيضُ الحـــزن همًّـــا مغـــرّدا
تـرى هـن صـافات ويقبضـن كلّمـا تعـالى نشـيج الـروح يخـترق المـدى
يبـــتن يُنـــاجين السُّـــراة تأنســـا ويـروين إمـزاد الجـراح مـن الصـدى[1]

يعود كلا الفعلان (يروا) من الآية السابقة، و(ترى) في المقطع الشعري على (الطير)، إلا أن الطير من الآية طير حقيقي، جاء في الآية الكريمة كدليل على قدرة الله وعظمة خلقه، أما في الأبيات فإن الطير الذي يقصده الشاعر طير غير حقيقي وهو (الهمُّ)، الذي يولد من (بيض الحزن)، ليتحول قصر موسى أق مستان إلى ملعب أشباح. تمكن الشاعر من سبك جزء من الآية الكريمة في أبياته على مستوى اللفظ والمعنى، لتتحول لكيان واحد مع أبياته.

## 3- الصحراء وقصص القرآن الكريم:

تمثل قصص القرآن الكريم مخزونا يغرف منه الشعراء والأدباء، وقد استخدمها شعراء الجنوب لتفصح عن جانب من تجربتهم الشعرية، ونأخذ بعض الأمثلة على حضور هذه القصص، أولها من قصيدة لمبروك بالنوي، والتي لا يخرج فيها من الإطار الصحراوي ليثبت حضورها من خلال كلمة

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص33،34.

(إمزاد)، ويتبعها في الأبيات اللاحقة بـ(تينيسا وهو اسم جبل في منطقة تمنراست، تيت وهي منطقة بتمنراست، سيد الأرض وهو موسى أق مستان). فيرسم بذلك الإطار الصحراوي للقصيدة، ويأتي بعد هذه الألفاظ بقصة يوسف عليه السلام ويسقطها على سيد الأرض؛ فيقول:

يفـــاجئ (بـــاريس) الغوايـــة وقتهـــا  قـــدومها مزهـــوا بنبـــل تصـــعدا
تقُـد علـى عهـر قميصـك عنـدما  غـوت ثم قالـت هيـت تبْـدي التـوددا
وغلقـــت الأبـــواب حـــين تخـــوف  تمنّـع قلـب فيـك بالنبـل قـد شـدا
تمنعـــت نـــبلا، في المدينـــة نســـوة  يقطعـــن أشـــواقا لهـــن تصـــردا[1]

تتداخل كل من شخصية يوسف عليه السلام، وشخصية موسى أق مستان، حتى يسقط الخط الفاصل بينهما في حديثه عن قصة يوسف عليه السلام مع زوجة العزيز، فالشاعر أعاد بناء القصة بنفس الألفاظ ولكن بعد أن أعاد صياغتها لتناسب موسى أق مستان مع المستعمر(فرنسا).

أما عبد الله إيمرزاغ في قصيدته **فلسفة الجراح**، يرسم الإطار الصحراوي أولا ليتبعه بذكر نوح و موسى عليهما السلام، حيث يقول:

قـــد أبلـــح الجـــرح أهـــوالا مطـــرزة  والكحـل يرجـف قـرب العـين أحيانـا
والمـــوج أثقـــل قلـــبي حـــين أبـــرقني  رمـش يحيـل رمـال الوجـد أشـجانا[2]
ألهمتـــني فلســـفات الجـــرح أروقـــة  في كف نوح تحيل الوجد طوفان[3]
والنـــبض يرســـل موســـى إذ يـــرتلني  مـــن محنـــة لضـــفاف الزهـــد تنعانـــا[1]

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص34.
[2] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، ص144.
[3] المرجع نفسه، ص144.

ففي البيتين الأولين يستخدم (أبلح) وهي مرحلة يمر بها التمر في رحلة نضجه، (الكحل) وهو مادة يستخدم في رسم خط أسود زينة للعين لدى المرأة الصحراوية، ثم أضاف (رمال الوجد) حيث يصور الوجد كأرض رملية مترامية الأطراف، تتلظى تحت أقدام العابرين، إلا أن هذه الأرض يحيلها رمش المحب إلى أشجان. ليستحضر الشاعر قصة نوح عليه السلام في البيت الثالث، حيث ألهمته فلسفة الجرح كيف يحيل وجده وأشجانه إلى طوفان كما فعل نوح عليه السلام. ويصور نفسه في رحلة موسى عليه السلام مع الخضر عليه السلام والنبض يقودهما، وهو ما يقوده في رحلته من المحنة إلى الزهد.

أما هنية لالة رزيقة فتجمع عدة صور وقصص من القرآن الكريم والصحراء في قصيدتها (بوح تجليات الزمن القادم) حيث تقول:

من داحس غبرائه ذابت صحاريها قبل
أرخ شراعك يا زمان وارتحل[2]

تخاطب لالة رزيق الزمان، وتناشده الرحيل، وتستخدم في وصف حالنا اليوم رموزا مستوحاة من الماضي، لتبين شدة التباين بين ما كنا عليه وما آل إليه حالنا.

من كأس للزير الذي في جوف بلوى نخلة
قد أنبت الكره المعربد فيها ذل
من بعد أن نزف المساء بصبر أيوب
على متون ظهورنا شبه ظل[3]

ويجمع هذا المقطع بين رمزين؛ أدبي تاريخي والمتمثل في قصة الزير سالم ومقتل أخيه كليب، وبين قصة أيوب عليه السلام، وربطت بينها وبين النخلة التي سقيت بكأس الكره، ما أنبت فيها الذل.

[1] المرجع نفسه، ص145.
[2] المرجع نفسه، ص51.
[3] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، ص51.

في سحر معجزة تباركها عصى موسى في الرؤى
فتمايلت بحروفها شفتي طفل[1]
شوقا إلى محراب داوود الضحى حيث اعتزل[2]
ومبعثرا عند المتاهة دهشة في قوم عاد حينما
عقرت ثمود ناقة لا تحل[3]

استحضرت الشاعرة في آخر القصيدة ثلاث قصص وردت في القرآن الكريم وهي: قصة موسى عليه السلام وكيف شق البحر بعصاه، ثم قصة داوود عليه السلام واعتزاله، وأخيرا قصة صالح عليه السلام وناقته التي عقرت على يد قوم عاد، إن تزاحم كل هذه الصور والقصص يفتح النص على البعد الديني ويكثف معانيه بعد أن أثرته بكل القصص.

إن هذا الحضور يعكس ثقافة الشاعر أولا، وتعلقه بالقرآن والإسلام ثانيا، كما يعكس الارتباط الوثيق بين الجانب الديني والصحراء.

### 3/ الصحراء والبعد التاريخي:

يمثل البعد التاريخي امتداد الأحداث التاريخية في الشعر، ومن خلاله نرى كيفية تفاعل الشاعر مع الأحداث الهامة التي حدثت في أرجاء الصحراء، وكيفية الجمع بينها وبين صورة الصحراء.

[1] المرجع نفسه، ص52.
[2] المرجع نفسه، ص53.
[3] المرجع نفسه، ص53.

ومن الشخصيات التاريخية التي ركز مبروك بالنوي الحديث عنها هي (شخصية موسى أق مستان)، وذلك في قصيدة بعنوان (ترتيل لسيد الأرض الأمنوكال موسى أق مستان الملك المغيب)، وكلمة الأمنوكال لقب لقائد القبائل بمعنى سيد الأرض[1]، وقد عاش أواخر القرن 19م، وقصره لازالت آثاره شاهدة بحي صورو بتمنراست، حيث كان يعيش حياة متواضعة شأنه شأن بقية أبناء الصحراء، وعرف بحكمته في حل الخلافات. ورغم دوره البارز في الحياة الاجتماعية والسياسية إلا أنه لم يحظ بالكثير من الاهتمام، ولهذا أضاف الشاعر عبارة (الملك المغيب) مع عنوان قصيدته، والتي يخاطبه فيها، ويشكو له ما آل له الحال:

أتيتــك أمنوكــال لــولا مخــاوفي تحرجــتِ الأبعــاد منهــا تــوددا

لتقــرأك الصــحراء مــتن حكايــة كمـن يئـد الأنثـى بوجـه تسـودا[2]

وهـا جئتـه والـريح لهثـى تصـدّني وتضـرب خـطّ الرمـل كـي أتـرددا[3]

إن البيئة التي عاش فيها وينتمي إليها الأمنوكال والشاعر معا بيئة صحراوية بامتياز، ومنها أخذ الأول الحكمة والنقاء وحسن السريرة والسعي لحل الخلافات بين أبناء قبيلته، وأخذ الآخر ألفاظه وتراكيبه وصوره، ولهذا نجدها بارزة في القصيدة، وتحيط بهذه الشخصية فيها، وذلك من خلال لفظ (الصحراء) في البيت الثاني والتي تقف فاعلا يقرأ هذه الشخصية، وفي البيت الثالث لفظ (الريح) و(خط الرمل) حيث جمع بين الاثنين لما لهما من علاقة في الواقع، حيث تعمل الأولى على تغيير ملامح الأخرى كلما هبت، وتنثر الرمال في وجه كل من يحاول العوض في الصحراء، فالشاعر يضع الريح في إطار صورة سلبية، معارضة له ولإرادته، وتسعى لإعاقة سيره نحو الأمنوكال ليرفع له شكواه.

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص33.

إن من دواعي استخدام هذه الشخصية هو التعريف بها، خاصة وأنها مجهولة عند الأغلبية، وهو ما يوضحه الشاعر في البيت الثاني (كمن يئد الأنثى بوجه تسودا)، فخوف الشاعر من أن تدفن هذه الشخصية دفعه لتخليدها في قصائده، دفاعا عنها وحفاظا على استمرارية ذكرها وذكر مآثرها. ولا يقف الشاعر عند ذكر شخصية الأمنوكال فقط، بل يتابع في باقي أبيات القصيدة باستحضار شخصيات أخرى:

أ لم يذكروا النعمان قد سُلّ عرشه  وهندا تراها أسفرت بعدما غدا[1]

الملك النعمان الذي حبسه كسرى حتى مات، وهند ابنته التي ترهبت بعد ما حدث لوالدها، وأبت أن ينكحها العجم.

وحيث انتهى غوما لدى التُّرك عهده  تقلد إلياس الحكاية مزبدا
ويبسط أمود الرؤى بعد حلمه  فيأنف أن يبقى بأرض مقيدا
ويغبط أُتْسي نبض كل حكاية  لديك وكم بِيلُّو لنُصحك أوْفدا
أتيت تديلكتَ السبية ترتجي  أمانا لقوم أنكروك تبلُّدا[2]

**غوما وإلياس**: من زعماء الطوارق الإيموهاق أجر جانيت إليزي. **أمود**: أحد زعماء التوارق الإيموهاق بطاسيلي الأهقار. **بيلو**: أحد القادة بمنطقة عين صالح الذي دعا موسى أق مستان من أجل الصلح مع الفرنسيين.

أما في قصيدة **داسين وإمزاد الجرح** فالشاعر يخاطب داسين ولت إيهما، وهي شاعرة من الأسرة التي تتولى زعامة المجتمع التقليدي بالأهقار ما بين سنتي 1973 و1933[1]، وعرفت بحبها لموسى أق مستان:

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص36.
[2] المرجع نفسه، ص36.

ألا أومئِـــــي إن الكـــــلام تعـــــذرا وأن أفصحي عن منطقي إذ تعثّرا

فلــو تمنحــين البــدءَ بعــض ملامحــي ومن وجعي صمتُ الجنوب تَخمّرا

صــبور هنــا صــبر الجنــوب يخافــه على صبره أيوب حين تصبرا[2]

يستخدم الشاعر هذه الشخصية ليشكو لها هم الجنوب، وذلك لإبراز أصالته في هذه الأرض، ومحاولته لإظهار الشخصيات التاريخية والأدبية. ولا تخرج هذه الأبيات من الإطارين التاريخي، من خلال إحياء ذكرى الشاعرة داسين، والصحراوي من خلال الحديث على الجنوب، واستخدام ألفاظ مرتبطة به كالصبر الذي يعد سمة لأبناء الصحراء استقاها من الطبيعة كما استقتها غيره من الكائنات (النبات والحيوان).

بلـى أحـدُ بنـا فالشـوق حيـث منـابعي قصــيد تلقــاه الجنــوب تحســرا[3]

ولحنــكِ لُغــمٌ قــد تــأخر في فمــي بصمت الجنوبِ الآن ضاءَ تفجّرا[4]

وقد اشتهرت داسين بعزفها على آلة الإمزاد، وبجمالها الصحراوي الأصيل والذي ورثته من أمها. ويسرد الشاعر في الأبيات اللاحقة مجموعة من الأحداث المرتبطة بالشاعرة، ويورد من خلالها ذكر شخصيات تاريخية أخرى:

أزِفــت إلى أَفْــلانَ أثلجــتِ قلبــه وموســى تخطــاه الهــوى حــين أدبــرا

أردت لَـــنِعْم الســـيّدين أراهمـــا علــى كــل حــال عــن فرنســا تحــررا

يقيمــان سُــدّا مــن أصــالة بــدئنا يُجلّهمــا أُتْســي إذا الســيف قــرّرا

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص46.

[4] المرجع نفسه، ص47.

وفي (خيمة الطّبل) استقام كفاحنا ونبل كراجي للمعالي تصدّرا

على عادة الإمزاد تأتي لحوننا وكم يحتفي أمودُ، في الليل عسكرا[1]

أفلان: أق دوة أو أق ألمتي، وهو شخصية عسكرية، أما موسى: فهو الأمنوكال أق مستان وهو ابن عمتها. أتسي: قائد عسكري لدى إيموهاغ بطاسيلي أجر، أما خيمة الطبل: التي تعقد فيها الحرب. بالإضافة إلى أمود: وهو شخصية تاريخية معروفة بمنطقة تمنراست. وبالوقوف على هذه القصيدة مجملة نجدها أشبه بوثيقة تاريخية، تميط اللثام على العديد من الشخصيات وتضيء أمامنا الكثير الأحداث التاريخية التي وقعت في منطقة الجنوب، بعد أن نال أكثرها الإهمال.

ومن الشخصيات التاريخية التي تبرز بشدة في قصائد مبروك بالنوي شخصية (تن هنان أو تين هنان)، حيث أفرد لها قصيدة (تن هنان وخيام البدء)، وهي ملكة قبائل الطوارق، وقد حكمت في القرن الخامس عشر ميلادي، يقف الشاعر مخاطبا هذه الشخصية يرثي لها حال الجنوب:

ففي شدوك الحاني تراتيل نسوة يخبئن للإمزاد لحنا تيتما

يفتشن عن قَنْطُورة حينما رَنَت لِيَقْشانِها تسترحم العمرَ جرْهما

أجل تن هنان الشوق تلك خيامنا بجرح الأمازيغ ارتجتك تكرُّما

أعيدي لنا يوغرطةُ النُّبل قصة تؤَرِّقُ سُولا بعدما حرك الدّمى[2]

إن الحديث مع (تن هنان) يستدعي معه مجموعة من الشخصيات التي تمثل واجهة الحياة الصحراوية في تمنراست، حيث يضيف الشاعر تهميشا يعرف به الشخصيات بما يخدم غرضه من توظيفها والحديث عنها (وهو التعريف بها وحفظ التاريخ): (قنطورة) "وهي الزوجة الثالثة لسيدنا إبراهيم عليه السلام، وأم يقشان أبو البربر حسب ما ورد عن ابن خلدون مقتبس من ديوان عبد العالي رزاقي (أطفال

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص7،8.

بور سعيد يعودون)"[1]، إضافة إلى الملك النوميدي "يوغرطة"، و"سولا" وهو قائد روماني، إن هذا الاستخدام لهذه الأسماء وإن كان يحمل رمزية في التوظيف إلا أن الجانب الحقيقي هو الطاغي على هذا التوظيف، فالشاعر يريد تقديم هذه الشخصيات في قالب شعري يحي ذكرها وذكر مآثرها. ولا يقف عند حدود الشخصيات كأسماء فقط، وإنما يتعداها لاستحضار الأحداث التاريخية:

سـليهِ فهـل يوغرطـةُ النبـل غـرّه (عشـاءٌ أخـير) كـان غـدرا وعلقمـا[2]

يوضح الشاعر طبيعة الحدث (العشاء الأخير) في الهامش: بأنه "كان في حفلة غدر وتأمر أقامها القائد الروماني سولا، بالتعاون مع بوكوس ملك المغرب، حيث دعي يوغرطة إلى حفلة عشاء فقبض عليه وصلب في شوارع روما عام (105ق.م)"[3]، كما يضيف حدثا آخر:

أقـول لهـا سـيري، (فللنَّمـلِ وجهـةٌ) يسـر إليهـا، خالفيهـا توَسّمـا[4]

ويرفق الشاعر هذا البيت بهامش يوضح من خلاله عبارة (فللنّمل وجهة) يقول فيه: أن تن هنان خرجت مرة رفقة خادمتها "تكاوت" وبعض العبيد، وكادوا أن يهلكوا في الصحراء، لولا أن الخادمة تفطنت إلى مملكة نمل تسير في وجهتها، محملة بما تختزنه لشتائها، فأشارت لهم تن هنان بالسير عدس وجهة النمل[5]

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، هامش ص8.
[2] المرجع نفسه ، ص8.
[3] المرجع نفسه، هامش ص8.
[4] المرجع نفسه، ص10.
[5] ينظر: مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، هامش ص10.

إن غاية الشاعر من توظيف الأحدث والشخصيات، هو تعريف القارئ بها، كونه يعمل بأن مجهولة عند أغلبهم، ولهذا فهو لا يترك للقارئ مهمة التأويل، وإنما يرفق الأحداث بشرح وتوضيح، تمكنه من رسم معالم هذه الشخصيات وتلك الأحداث.

ونضيف مثالا آخر لمصطفى صوالح محمد، والذي يستخدم شخصيات متعلقة بالتاريخ الإسلامي، ففي قصيدة لغة بلون الماء (متسع للحلم) ، ويقدمها بإهداء لشخصية يخاطبها الشاعر فيها، حيث يقول في الإهداء: "إليك في ذكرى رحيلك الكبير..."[1]، وإن لم يظهر اسم الشخصية بصورة مباشرة في الإهداء، ثم يبدأ قصيدته بـ:

منذ أكثر من ألف عام
كنت سيد هذا المكان[2]
مقبض السيف الصقيلة
مهمز الفرس الأصيلة
مصحفك القديم[3]

حيث يرسم الشاعر ملامح هذه الشخصية بعد أن حدد المكان والزمان اللذين عاش فيهما: الزمان قبل ألف عام، والمكان: هنا. أما الشخصية فكانت سيدا وقائدا وذلك من خلال قوله: مقبض السيف... ومهمز الفرس، وكان مسلما من خلال قوله: مصحفك القديم.

ومن الإشارات الحاسمة التي تكشف عن هوية هذه الشخصية:

واستباحوا المفردات

عقبة آخرُ

[1] مصطفى طوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟، ص39.
[2] المرجع نفسه، ص39.
[3] المرجع نفسه، ص39.

لا القيروان التي كنتها[1]

فمن خلال هذه الإشارات يظهر الشاعر مخاطبا عقبة بن نافع، فاتح بلاد المغرب، وصاحب مدينة القيروان. يشكو له ما حلّ ببلاد المغرب بعده، وما حل بالبطولة والشهامة والإسلام:

باعوا ترابك
دنّسوا ذكراك...
مصلوبا
على عقرب الأمنيات[2]
كنت السنا
يستلّ
ما دسه الرمل
في غربة الحرف بُراقا
حط في صحراء سكرتنا[3]

وفي هذه اللفتة التاريخية لعقبة بن نافع، لا تغيب الصحراء عن المشهد، فهي أولا البيئة التي عاش فيها عقبة، والحديث معه يجعل صورها تتداعى مع حضوره، ومن جهة أخرى فالصحراء ترمز إلى الضياع والقفر والجدب، وهو ما يحدث بعد غياب القيم التي طالما سعى من أجلها عقبة بن نافع، فالصحراء بوجهها الإيجابي من خلال فعل (الرمل) الذي يسعى لحماية تلك القيم ودسها في غربة الأحرف لينقلها لمكان محمي، والسلبي من خلال عبارة (صحراء سكرتنا) وتعكس الواقع الذي غاب فيه أشباه عقبة وضاعت فيه وجه القيروان المشرق.

[1] مصطفى طوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟، ص42.
[2] المرجع نفسه، ص40.
[3] المرجع نفسه، ص43.

## 4/ الصحراء والهوية:

### 1ـ مفهوم الهوية:

إن تغير المنظومة الحياتية المعاصرة، وسيرها نحو الانفتاح على العالم، ليؤول إلى قرية صغيرة، لا تفصل بينها حدود، هو الأمر الذي يضعنا أمام إشكالية الحدود الفاصلة بين الذوبان في العولمة، والحفاظ على هويتنا التي تميزنا.

والهوية مصطلح فلسفي يدل على ما يكون به الشيء، ويعرف المفكر الفرنسي أليكس ميكشيللي الهوية بأنها " منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي وتتميز بوحدتها التي تتجسد في الروح الداخلية التي تنطوي على خاصية الإحساس بالهوية والشعر بها. فالهوية هي وحدة من المشاعر الداخلية التي تتمثل في الشعور بالاستمرارية والتمايز والديمومة والجهد المركزي. وهذا يعني أن الهوية هي وحدة من العناصر المادية والنفسية المتكاملة التي تجعل الشخص يتمايز مما سواه ويشعر بوحدته الذاتية."[1]، فالهوية تتجلى من خلال إحساس بالوجود والتمايز على ما سوانا من الأشخاص والأشياء في صورة دائمة، وكل هذه المشاعر تكون في شكل وحدة متكاملة، يعمل كل جزء منها لصالح الوحدة الذاتية داخل الفرد.

والهوية اسم ليس عربيا في أصله، يقابل الكلمة الفرنسية (identité)، والإنجليزية (identity)، واللاتينية (identitas)[2]. وهو"مرادف لاسم الوحدة والوجود "ولكن اسم الهوية التي تدل على ذاته غير اسم الهوية التي تدل على الصادق...." [3]، ويرى الجرجاني بأن الهوية هي مجمع

[1] علي أسعد وطفة. إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات المعاصرة، مجلة المستقبل العربي، العدد 282 أوت 2002، بيروت، ص100.

[2] جميل صليبا. المعجم الفلسفي، ص529.

[3] المرجع نفسه، ص530.

الحقيقة المطلقة للإنسان، كما تجتمع حقيقة الشجرة في النواة[1]. فمن خلالها يمكننا أن نرسم حدود وجود الإنسان. وهي ليست حكرا على الفرد، فللمجتمع هوية، وللدولة هوية، وللأمة هوية... تميزها عن غيرها، وتجعلها متفردة.

إن الهوية كيان يجمع بين انتماءات متكاملة، وهوية المجتمع تمنح أفراده مشاعر الأمن والاستقرار. وفي الوقت الذي يكون فيه المجتمع متعددا بانتماءات وفئات وجماعات عرقية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية، يتوجب على السياسيين العمل على دمج هذه الانتماءات للوصول إلى هوية مشتركة[2]. لا تتشكل الهوية من قطعة واحدة، وإنما هي عبارة عدة أجزاء مندمجة مع بعضها، ومتلاحمة، وكلما اشتد التحامها كان ذلك باديا على الفرد –أو الجماعة– استقرارا، فلا تنازع داخله بين تلك الأجزاء أو المستويات من الهوية.

ومن خلال ما يلي سنرى كيف تعامل شعراء الجنوب مع (الهوية)، وكيف تظهر في أشعارهم.

## 2ـ القومية العربية:

إن الانحطاط الذي شهده العالم العربي في ظل الدولة العثمانية، تولد عنه دعوات تنادي لإحياء التراث والعودة إلى الهوية العربية، والتمسك بمقوماتها، وإحياء لغتها، بعدما أدركت أن لا نهضة لها إلا باستعادة هويتها، فلا قيمة لها بعيد عنها. وهو ما نجده عند البارودي، حيث أعاد الصلة بين التراث العربي، وفتح الطريق لعراقة الماضي لكي تنغرس في الحاضر، فجاء شعره عابقا بروح العروبة، وباللغة العربية القوية، بأساليب جديدة، وبمواضيع قيمة على عكس ما كان سادا من ركاكة في اللغة وتفاهة المواضيع، وغلبة الزخرفة عما سواها، فظهر البارودي قويا شامخا في شعره، نابضا بروح العربي الأصيل... مع حافظ والرافعي وغيرهم.. وتلاحقت بعده الدعوات والانجازات، بما يعزز انجازاته، وما يعيد للحياة العربية هويتها وقوتها وينفض عليها غبار سيطرة الآخر (بكل مستوياته وبأي شكل كان).

[1] الجرجاني. كتاب التعريفات، ص216

[2] علي أسعد وطفة. إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات المعاصرة، ص100.

وقد كانت الصحوة العربية دافعا مكنها من التحرر من الاستعمار الأوروبي الذي بسط سيطرته على كثير من دوله. ولكن؛ كل الآمال التي علقت على عاتق هذه الأمة والصورة التي رسمت لها قوية شامخة ، كل ذلك تداعى بعد نكبة 1948 ، خسارة فلسطين وسينا وجزء من سوريا، فقد تزعزعت ثقة الشعوب عامة _والشعراء خاصة_ في أنظمة الحكم وفي قدرة الأمة العربية الإسلامية على استعادة ما فقدته.

إن الإخفاقات التي شهدها العالم العربي والإسلامي كانت السبب في تصدع ثقة الشعوب بحكوماتهم، ما جعلها تتجه للبحث عن قوى سياسية جديدة، تمكنها من أن تكون أكثر صدقا وتمكنها أن تحقق طموحاتهم الاجتماعية والقومية، فتوجهت نحو التجزئة والقطرية[1]. من هنا بدأ التحدي الحقيقي للهوية في عالم الإبداع العربي، ففرض عليه الوضع الراهن آنذاك أن يضع ذاته ومنشأ هويته موضع مساءلة[2]، لتطول هذه المساءلة كل ما حوله في مجتمع، وكذا في أدبه؛ من طرائق محاكاة الواقع، ومدى الجدوى تلك الطرائق في الخروج من هذه الأزمة.

لقد ازدادت هذه الإشكالية تعمقا، بسبب طبيعة المجتمعات العربية، المكونة من عدة فئات مختلفة، وأمام عجز الأنظمة في إذابة الفروقات، وصهر الأفراد داخل كيان يوحدهم، محافظة على المساواة بينهم، وتحترم هويتهم الفردية كجزء أو كمستوى من مستويات هوية الكيان الجامع لهم. ولكن في ظل العجز الظاهر للأنظمة عندنا نجد أن هذه الفئات تنغلق على ذاتها، وتزداد تمسكا بالروابط الداخلية بين أفرادها، كتعويض عن غياب الروابط بين الفئات المختلفة.

إن الدخول تحت مظلة الهوية الوطنية، لا يجب أن يتعارض أو أن يتناقض مع التمسك بجزء من تلك الهوية، ويهمنا هنا "الهوية الصحراوية". إن الاعتزاز بهذه الهوية هو جزء من الاعتزاز بالانتماء للجزائر، كمظلة تغطي كل تراب الوطن.

[1] ينظر: علي أسعد وطفة. إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات المعاصرة، ص 106.

[2] ينظر: جابر عصفور. الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 2010، ص113.

أدرك الشاعر مبروك بالنوي المحاولات الهادفة للقضاء على الفروقات، وتحويل الجميع إلى نسخة واحدة، ولكن الصحراء داخله ليس لها أن تستلم لذلك، فقال يوم التقى البحر:

وراح يُـــدخلني بلـــوى مدينتـــه عسـى البـداوة عـن مـرْآي تنفصـل[1]

يتجه الشاعر للبحر ليس للمتعة، ولكنه ذهب محملا بهموم الجنوب، يسأل عن بسبب حرمان الصحراء من الخير الذي ينعم به غير، إلا أن البحر يستغل قدومه، ويحاول إدخاله إلى متاهة المدينة، على أمل أن تسحره وتخطف لبه، وتتبناه.

هـذي المدينـة عـن نفسـي تـراودني وهـل لقلـبي علـى إغوائهـا قِبـلُ
همـت وقـدت قميصـي حـين أدبـرني هـذا الحيـاء لـديها وهـي تختتـل[2]

يصور الشاعر مشهد التقاءه بالمدينة كمشهد التقاء يوسف عليه السلام وزوجة العزيز، لتأخذ في مراودته عن نفسه، عارضة مفاتنها، والعيش الرغيد فيها، وكلما رأت امتنع أمعنت أكثر في إغرائه. لتعلن عن استسلامها أمام تأصل الصحراء فيه ، وتمسكه ووفائه لها:

تغـوي امتنـاعي وقالـت للـورى أدّركـوا هـذا الفـتى غـاوٍ بـه خبـل
مـن ذا يـدجن جِلْفًـا مـن عمامتـه تسْـخُو وتسـترفد الآبـاد والأزل
مـازال يوقِـفُ بـالأطلال ناقتـه يُفـتش الـدهر عـن وصـل ويرتحـل[3]

إن الانتماء إلى هوية تحاول تجريد الفرد من جذوره الممتدة، ومن تراثه وعاداته وتقاليد، وتحاول إرغامه على ارتداء رداء غيره, وجب عليه أن يجابهها، وأن يقف أمامها متمسكا ببرنوسه. إن اختلافنا عن غيرنا لا يعد نقيصة في حق الصحراوي، بل هو تميز وإثراء لهوية الوطن، والشاعر قد أدرك ذلك، فهو

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 65.
[2] المرجع نفسه، ص 66.
[3] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 66.

في تمسكه بصحراويته إنما يتمسك بانتمائه للجزائر، بحكم أن كل من يسكن الصحراء ومن كل الفئات يمثلون جزءا لا يتجزأ من الجزائر. وقد ذكر العمامة بحكم أنها ظاهرة تشي به من بعيد ، والتي عجزت المدينة عن تجريده منها، فتجدها بارزة تكشف عدم منسجم مع الزمن الراهن، إضافة إلى سلوكه الذي ورثه عن أجداده .

كما تدافع هنية لالة رزيق في قصيدة "ترتيل لزمن الموت" عن الصحراء داخلها، أي ما يربطها بهذا المكان، لتحمل سر النخل الذي وهبها إياه لحمايته من الموج أن يمحوه:

والنخـــل أودعـــني ســـرا لأكتمـــه عـــن زرقـــة المـــوج في نـــبض العـــراجين

خبئـــتُ في واحـــتي أصـــداء أغنيـــتي كـي يشـرق النـبض في عمـق الجليلين[1]

يمثل النخل وجود الصحراوي وحياته، وحفظ الشاعرة لأسراره هو حفظ لوجوده، للتبادل معه الأسرار فتلقي بأصداء أغنيتها بين أحضان الواحة لتخبئه لها. إن هذا التبادل للأسرار يعكس شدة الرابط الموجود بينها وبين صحرائها، والذي تقف منه الشاعرة موقف فخر من هذه العلاقة، ولتتباهى بحمل سر النخل الذي خصها به دون غيرها.

أما قصيدة "استضافة في قصر الأميرة (مينا)" فيصف محجوب بلول فيها رحلته إلى قصر الأميرة الرومانية (مينا):

واستوقفتني من الرومان مالكة

أهدى لها الجن عصفورا يسليها

وأرسلوه إلى صحراء أزمنتي

ليستشير عناقيدا سرى فيها

بعض التوهج من عُنّاب

[1] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، 39، 40، 41.

قافلتي

فالرمل يكتب والصفصاف يمضيها

رسالة العمر للأحرار أرفعها

وللجزائر أم العز أهديها[1]

يشيد الشاعر بالجزائر، ويفخر بها، ويرسل رسل لها رسالة عمره وثمرته حياته، هذه الرسالة التي كتبها الرمل، أي شاركت الصحراء في تكوينها، والصفصاف يمضيها، يذكر الصفصاف كجزء من الشمال، فهذه الرسالة تجمع بين الشمال والجنوب، باعتبارهما جزءان تكون هوية الجزائر عرجاء إذا بتر أحدهما. ويغلب على هذه الأبيات كلمات من حقل الصحراء الدلالي (الجن، صحراء، قافلتي، الرمل)، فالشاعر ذاهب بهويته كصحراوي، ولكنه لا يخرج من مظلة هوية أكبر من منها، وهي هويته الجزائرية، بل ويفق معها محترما لغيره ومتقبلا لكل الفئات الأخرى.

كما نجد هذه الوحدة بين أطراف الجزائر في قصيدة "كلام العنب":

قال الأمير إلى الأحضان يا ولدي

واتل علي كتاب الله وانسحبوا

واستل سيفا دمشقيا بحجرته

فيه الجزائر منها ترضع الشهب

وقال: <<اقطع يد كلوزيل من فمها

حتى يباعد عني الشك والريب[2]

[1] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص60، 61.

[2] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص36.

فيحي الشاعر في هذه القصيدة "الهوية الإسلامية" للجزائر، بذكره لكتاب الله، و"الهوية العربية" بذكره سيفا دمشقيا، ثم يذكرنا بالاستعمار الذي حاول جاهدا أن يمحو هذه الرابط بين الجزائر والأمة العربية والإسلامية، وما كنا لنعيش في أمن وسلام بعيدا عن الشك والريب لولا قطع يد الاستعمار.

وانثر سلامي على الكثبان واقرأه
على المآذن حتى تشهد القبب
حتى أشاهد أغلى محاورة
بين النخيل وما جادت به العنب[1]

لتعلو على الشاعر روحه الصحراوية، فيختص كثبانها بسلامه، وكذا على المآذن والقباب، وهذه العناصر الثلاث هي مما تتميز به ولاية الوادي، إلا أن الشاعر لا يغرق في الجوية، وإنما يعود ليربط الصحراء بالشمال، حيث يجلس شاهدا على أغلى محاورة تجمع بين النخيل وما جادت به اله العنب.

كما تجمع آمنة حامدي في قصيدة "وطني أنا" بين جانبها الصحراوي والجزائري:

في أمـــتي يقـــف الزمـــان وأهلـــه والشـــعر والتـــاريخ والشـــهداء
فتـذكري يـا أمـتي رغـم الأسـى أنـا درة جـادت بهـا الصـحراء
لأقـول في حـب الجزائـر جهـرة إن الجزائـــر قبلـــة وسمـــاء[2]

لتجمع الشاعرة بين هويتها الصحراوية، حيث تعتبر نفسها درة جادت بها الصحراء لتقف على المنابر تجهر بأن الجزائر قبة وسماء. فالصحراء جزء من الوطن، واجبه أن يرفع شأنه، ومن واجب الوطن نحوه حمايته وحفظ كرامته وحقوقه.

[1] المرجع نفسه، ص36.
[2] آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، ص61.

انطلق شاعر الجنوب الجزائري، من الصحراء كونها المستوى الأول لهويته، وانتمائه الأول، إلا أنه لا يقف عنده وينغلق دون ما سواه، بل يفتح نصوصه على مستويات أخرى للهوية، متعلقة بانتمائه للوطن (الجزائر)، واعتبر (الشمال والجنوب) وجهان لعملة واحدة هي الوطن، ثم انتقل لمستوى أكبر وأعمق يجمع الوطن بباقي الدول العربية من خلال إحياء الروح الإسلامية والعربية.

## 5/ الصحراء والاغتراب:

### 1 ـ مفهوم الاغتراب:

إن عجزنا على فهم حقيقة التعايش، والأخذ به كمصطلح أجوف بلا روح، جعلنا نعيش في تجمعات يسعى كل واحد فيها لفرض نفسه وثقافته و هويته...، مقابل تهميش للآخر ومحاولة دحض وجوده، ليكون مجرد تابع. مازلنا نعيش في عالمٍ –في ظل العولمة والانفتاح– يعجز على تقبل الفئات والطوائف... الموجودة بل المكونة لهذه المجتمعات، وترفض كل فئة داخله كلَّ فئة مختلفة عنها. ما يلقي بظلال حالة من التفكك داخل المجتمعات، تجعل الفرد تعيش في حالة اغتراب قد أصبحت واحدة من أهم سمات عصرنا الراهن.

ويعد الاغتراب واحد من القضايا البارزة على الساحة الأدبية، شعرا ونثرا، كانعكاس للتغيرات الحاصلة في النظام الاجتماعي، وما خلفه ذلك على ذات المبدع.

**في اللغة:** تستخدم لفظة الاغتراب بمعنى الابتعاد عن الوطن والأهل، ووردت الكلمة في معجم الصحاح تحت مادة (غ ر ب) "(الغُرْبَةُ الاغْتِرَابُ) تقولُ ( تَغَرَّبَ) أو (اغْتَرَبَ) بمعنى فهو (غَرِيبٌ و(غُرُبٌ) بضمتين والجمع (الغُرَبَاءُ). والغُرَبَاءُ أيضا الأَبَاعِدُ. و(اغْتَرَبَ) فَلانٌ إذا تَزَوَّج إلى غير أقاربه... و(التَّغْرِيبُ) النفي من البلد...ويقال (أغْرَب) عني أي تباعد[1]. وتتفق معاجم اللغة العربية على معاني

[1] الجوهري. الصحاح– تاج اللغة وصحاح العربية. ص197.

الكلمة، حيث تشير إلى البعد والافتراق عن الوطن، وكل من يعيش في غير موطنه أو بين غير أهله فهو غريب، فالغربة تحمل معينين مكانية (غربة وطن) واجتماعية (غربة أهل لمن تزوج من غير أقاربه).

أما **في الاصطلاح** فتستخدم مقابلا في اللغة العربية "للكلمة الإنجليزية (alienation) والكلمة الفرنسية (alienation)... وكلاهما مستمد من الفعل اللاتيني (alienare)، والذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد بدوره من كلمة أخرى هي (alienus) أي الانتماء إلى شخص آخر، أو التعلق به، وهذه الكلمة الأخيرة مستمدة في النهاية من اللفظ (alius) الذي يدل على الآخر سواء كاسم أو كصفة..."[1] يمتاز مصطلح "الاغتراب" بالغموض والتشتت والإبهام؛ بسبب تعدد استخداماته التي تشمل جل نواحي الحياة. ويكون الاغتراب في صورة:

_ تصدع ذهني: ويشار إليه بغياب الوعي في الإنجليزية وكذا تطلق على الشخص الغير سوي نفسيا، وبنقص الصحة لعقلية في الألمانية[2]، وفي كلا الحالتين فالإنسان المغترب _هنا_ يعيش حالة نفسية تفصله عن واقعه؛ فهو غير قادر على إدراكه لعلة ما.

_ اغتراب داخلي: ويرتبط بالعواطف الإنسانية، فتصبح العلاقة بالآخرين فاترة، كما رد في معجم إكسفورد الحديث بمعنى عدم الصداقة [3].

– انتقال الملكية: بمعنى أن يصبح الشيء (الذي كان ملكك يوما) غريبا عن صاحبه، لأنه خرج من إطار ملكيتك لغيرك.[4]

تم استخدام مصطلح (الغربة) في اللغة العربية في سياقين: ديني، ونفسي اجتماعي. من الجانب الديني فتعبر عن انفصال الإنسان عن خالقه، وهو ما عبر عنه في القرآن دون ذكر للفظ صراحة، كما في

[1] يحي العبد الله. الاغتراب –دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، 2005، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] ينظر: يحي العبد الله. الاغتراب –دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون ، ص21.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص22.

قصة آدم عليه السلام، وأول ظهور لها كان على يد المفكر الهندي حسن العسكري، وذلك حين أراد ترجمة قصة الخلق في القرآن وفكرة انفصال الإنسان عن الله، حيث استخدم الكلمة الألمانية (entfremdung) والتي ترجمت الآن ب(الاغتراب)[1].

أما السياق الآخر (النفسي- الاجتماعي) فهو معنى متداول منذ القدم، حيث نجد شعور الغربة عند الشعراء الذين حرموا العيش بين أفراد قبيلتهم، كما نجده في وعيهم بالموت كنهاية حتمية للإنسان، وأورد محمود رجب مثالا من قول الشاعر بشر بن أبي حازم الأسدي إذ يقول[2]:

ثوى في ملحد لابد منه كفى بالموت نأيا و**اغترابا**

رهين بلى، وكل فتى سيبلى فأذري الدمع وانتحي انتحابا

والاغتراب حالة "تتصل بمشكلات التفكك الاجتماعي والثقافي والسياسي، وتدهور القيم، والتبعية، والطبقية، والطائفية والفئوية، والسلطوية، فتسود علاقات القوة والنزاع بدلا من علاقات التعايش والتضامن والتفاعل الحر والاندماج الطوعي..."[3]، لتضع الإنسان في حالة تصدع بينه وبين الكيانات المحيطة به، وأحيانا بينه وبينه ذاته خاصة عندما يرغمه العالم من حوله على أن يعتنق صفات ومعتقدات لا تمثل حقيقة رغبته ونظرته لنفسه.

## 2- أشكال الاغتراب وعلاقته بصورة الصحراء:

[1] ينظر: محمود رجب.الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، مصر، ط:03، 1988، ص40.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص42.

[3] حليم بركات. الاغتراب في الثقافة العربية –متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط:01، 2006، ص08.

للاغتراب أشكال عدة منها: الذاتي والاجتماعي، والوجودي، إضافة للاغتراب الاقتصادي والاستهلاكي، وكذا الزماني واللغوي، وسنكتفي في هذا الجزء بالحديث عن الأشكال الثلاثة الأولى، كونها الأكثر بروزا في أشعار الجنوبيين.

**أ ـ الاغتراب الذاتي**: (self estrangement ) ويعني ذلك الإنسان الذي لا يمتلك ذاته[1]، فالإنسان يعيش نظام اجتماعي بتنظيماته ومؤسساته وقيمه...، ما يجعل الإنسان يخضع لها، فتفقد ذاته تحقق وجودها على نحو حقيقي تام.

هذه الحالة من الاغتراب يعيشها سعد مردف في إطار صحراوي في قصيدة **فديت عيونك**... :

حبيبتي ما سوى عينيك لي سكن  وما سوى واحة الأحداق أوطاني

لا يجد الشاعر له في اغترابه سوى محبوبته، فكل ما حوله تنكره ذاته، ولا يرى فيها صورة يعرفها أو تمثله، بل إن الحياة ذاتها تنكره، وتُعرض عنه، وتنأى بجانبها وتبخل عليه حتى الحب في آخر أيامه:

أنا المولـه لا الأزمان تعرفني،  ولا خريف الهوى يعوي بأغصاني

ولا النهايات، والآماد تفصلني  عن واحة العشق مهما الدهر عاداني[2]

إلا أنه يجد في نفسه الجلد ليجابه كل ما يفق بينه وبين واحة العشق. إن من خلال هذه الأبيات، نجد أن روح الشاعر متشبعة بالصحراء، فلا ينطق عن تجربة إلا ولها فيها نصيب، وتتخلل أبياته الكثير من الألفاظ من حقل الصحراء الدلالي (يعوي، واحة الأحداق، واحة العشق).

أما الأزهر محمودي فيبحث عن أذن تسمع شكواه في قصيدة " **لمن أشكو**":

لمن شكواي في ليل السهاد  ومن يصغي إلى ما في الفؤاد

[1] يحي العبد الله. الاغتراب، ص24.

[2] سعد مردف. مآذن الشوق، ص8، 9.

تنـــوء الراســـيات بمـــا ألاقـــي وتنحصـــر الفدافـــد والبـــواري

يبعثـــرني الأســـى في كـــل هـــم كمثـــل الـــريح في نســـف الرمـــاد[1]

يصور الشاعر الجبال في قوتها وشدتها عاجزة عن حمل ما يلاقي، والصحراء في شساعتها ضيقة أمام شساعة همه، ليجد نفسه مبعثرا لهول ما يلاقي، فتضيق الأمكنة على سعتها بمن يشعر بأنه غريب فيها حتى على نفسه.

**ب ـ الاغتراب الاجتماعي**: (social alienation)، ويعني أن يكون الإنسان غير قادر على العيش وسط مجتمع، فينعزل عن غيره ويكتفي بنفسه[2]، ويكون منطلق هذا الاغتراب فقدان القدرة على مجاراة التغيرات الحاصلة في المجتمع، ورغبته في الحفاظ على هويته

في هذا الإطار يوقف مبروك بالنوي في" قصيدة تن هنان وخيام البدء" تن هنان مسائلا لها عن حاله:

قفـي تـن هنـان الشـوق عنـدك عللـي لمـــاذا أهقـــار الشـــموخ تلثمـــا

أعيـدي علـى القـوم اسـترابوا عمـامتي كـأن لم يـروا قبلـي نبـيلا معممـا

وتســتقرئين الوشــم، بعــض خطوطــه قصـيدا تنـدى الحـرف منـك توشمـا[3]

يجد الشاعر نفسه منبوذا مستهجنا في الحياة لا لشيء، سوى لتمسك بأصالته، ليقف جبل الأهقار متلثما غضبا وحنقا عن الواقع الذي بلغه الحال. فالمجتمع يطالب الشاعر بأن يسير في ركبه، وأن يتلون بألوانه، وأن يتخلص من زي الصحراوي القديم، وفكره البالي ليواكب العصر بعدما يدوس على جذوره وتراثه.

[1] الأزهر محمودي. طائر الغربتين، 22.

[2] ينظر: يحي العبد الله الاغتراب، ص25.

[3] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 9.

أجـل تـن هنـان الشـوق تلـك قضـيتي  علـــى لغـــتي الأم انحســـرت تكتمـــا
يلومـــونني قـــوم علـــى حـــرف بـــدئنا  ومـــن لم يجـــد مـــاء لـــذمي تيممـــا[1]

ولا يقف المجتمع في محاولة التغيير والتهجين، حدود المظهر فقط، بل يتعداه إلى اللغة، حتى لتصبح اللغة غريبة في أرضها، بل وتمتد الغرابة إلى من يستخدمها. كما نجد هذا الاغتراب اللغوي الأزهر محمودي؛ حيث يقول:

أبيع كتابي كذا المحبرة  لقد أصبحت لغتي مسخرة
ضممنا المتاع وسرنا نغني  فيا من رأى إبلا مبحرة
وسرت غريبا وحار صوابي  أفتش عنك أخي الشنفرة
شنقنا الأماني بحبل الغواني  وبعنا البطولة يا عنترة
وخاطبت قومي بفصحى اللغات  فقالوا مريض وما أخطـــره[2]

إن الشاعر دائما مولع بلغته، محب لها، فهي مادته التي يصنع منها تحفه، إلا أن الواقع المتصدع يفرض عليه التخلي عنها، فلمن يكتب إن كانت لغته غير موغوب فيها؟ لهذا نجد محمودي يتجرد من ثوب الكتابة، بعد أن تحولت لغته إلى مسخرة، ليهيم على وجهه باحثا عن إبل ضائعة، تمثل عبق الماضي أين كانت اللغة عزيزة على أهلها.

**ت ـ الاغتراب الوجودي**: (existentialist alienation)

[1] المرجع نفسه، ص 10.
[2] الأزهر محمودي. طائر الغربتين، 20، 21.

يستخدم هذا المصطلح في ميدان الأدب والفن للتعبير عما يشعر به الإنسان المعاصر من غربة كونية، وهذا راجع لما يراه في علاقات الكثير من البشر من سلوكات سلبية كالاستغلال والاحتقار... [1]، فالمبدع يرفض هذه السلوكات ويرى نفسه منفصلا عنها، وهو ما يبعث فيه روح الاغتراب وإن كان في وطنه، فكأنه يرى العالم من حوله أصبح غريبا ولا يستطيع أن يسعى للاندماج فيه، ومحاولة التكيف معه ولا يملك القدرة على تكييفه ليعيده إلى ما يراه صوابا. ويرى أفلاطون أنه مغترب عن المجتمع الإثني، وعن ذاته أيضا، والروح سجينة الجسد، ولا حرية لها إلا بالموت، أن تكون ذاتا يعني أن تكون غريبا[2].

إن في ظل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية الراهنة، يجد الشاعر أنه مختلف –بتمسك بمبادئه– عن الآخرين، يقول محمد صحراوي:

خليلي قم ترى دَفْن السيوف بأغماد صدئن على الرفوف
وأعراب الكنانة والرباط جمال إذ تساق من الأنوف
طوال كالنخيل بلا غلال رقاق كالغواني بالرصيف[3]

ينتقد الشاعر التركيبة الجديدة للمجتمع؛ التي لا تحق الحق ولا تبطل الباطل، ذليلة يقودها الآخرون حيث يريدون، وكأنهم نيام يقادون إلى المذبح، إلا أن الشاعر يقف واع لما يحدث حوله، مستغربا منه، ومما أوصلنا له. إن في وصفه لحالة العرب اليوم يستخدم كلمات لها صلة بالصحراء، مثل: السيوف، جمال، النخيل، فهو لا يكتفي بتعرية الواقع فقط، بل يمعن في بربط ذلك بزمن على بساطته، كنا فيه أسياد الأرض.

[1] ينظر: محمود رجب. الاغتراب سيرة مصطلح، ص7.
[2] ينظر: يحي العبد الله. الاغتراب، ص27.
[3] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص44.

**ث ـ اغتراب الشاعر في الصحراء:**

إن الأنواع السابقة تجعل الشاعر مغتربا عن زمانه ومكانه، يحن إلى أزمنة وأمكنة غابرة، لا يرى لها مثيلا أو شبيها إلا في الصحراء، حيث يجد فيها ملاذا يستعيد فيه ارتباطه بأصله وجذوره وهويته. إلا هناك من الشعراء ينظرون لهذه الحالة من زاوية مختلفة، فاغترابهم نابع من الصحراء، حيث تصبح فيه أرضا غير مألوفة وقاسية، فيراها هي المختلفة عن الصورة النمطية التي فرضها الواقع، وهو في أحضانها يعيش مغتربا عن الوجود، وهو ما يعبر عنه بشير ميلودي، حيث يرى أن الصحراء هي أرض اغترابه:

نبؤاتي الكلمات صوت نخيلي وعلى شضايا الماء لون أصيلي
وحي الغروب بداية لمواجعي وخواء ذاك التيه كل سبيلي
منفاي في عطش الجنوب وغربتي قلق الغياب وحيرتي إكليلي[1]

نجده يرى الظلمة في تفاصيل الصحراء، فليلها بداية وجعه، ولا يرى فيها سوى "منفى" له من الأرض، وغربة له في الحياة التي تلونت بلون العولمة الموحد، لتظل الصحراء وحدها في نظره تعيش تحت رداء الماضي.

إن هذه الصورة للصحراء تختلف عن باقي الصور، التي تحمل طابعا إيجابيا، ففي حين يرى غيره أن صورة الصحراء هي المشتهى، والصورة الصافية التي يتمنون العيش فيها، فيرون أنفسهم بعيدا عنها في انفصال واغتراب عن محيطهم. نجد أن بشير ميلودي يراها —هنا– الصحراء منبعا لغربته، وهو قابع يشاهد غيره يحيا، وفي حين يظل هو أسير هذه الأرض:

سأظل أسترق الأماني والندى يا بحر فاصدع هاهنا بنخيلي
تذوي هنا الصحراء ذلك صمتها فلتستمع لأنينه الطاسيل ي[1]

[1] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص13، 14.

وتتكرر هذه الصورة عنده في قصيدة "القديس":

منفاه في سعف النخيل وفي الثرى  في كل وجه قد بدا إيحاؤه[2]

يمثل المنفى سجنا مفتوحا ومقيدا، ومهما بلغ جماله يظل مصطبغا باللون الأسود، والشاعر يرى أن الحياة تحاصره وتطرده إلى الصحراء كمنفى يقيد آماله وأحلامه التي ليس لها أن تنمو في هذه الأرض القاحلة.

إن الاغتراب عند شعراء الجنوب لا يفق عند الذات البشرية فقط، وهو حامل لبعدين: الأول: يعيشه الشاعر ، والآخر تعيشه الصحراء.

**ج ـ اغتراب الصحراء:**

لا يختص الإنسان وحده بظاهرة الاغتراب، فالصحراء أيضا تعيش تحت وطأته، وتفتقد لصورتها الأصيلة التي تشتهي أن ترى نفسها فيها، والتي غابت بفعل التمدن وطرق الحياة الحديثة التي زحفت على أطرافها حتى كادت طمس كل ملامحها. وكذا لتخلي أبنائها عنها ونزوحهم نحو حياة المدينة التي أبهرت عيونهم وسلبت عقولهم.

في قصيدة " رحلت" يقول سعد مردف :

وكل الحمامات

ودّعْن دوح النخيل

وهاجرن حيث ارتحلتِ

[1] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص13، 14.

[2] المرجع نفسه، ص36.

إلى مدن في الغمام[1]

يحدد الشاعر موقع هذه المدن "فوق الغمام"، لبناياتها العالية التي تحجب الشمس، وكذا لأنها مبنية فوق الوهم، الوهم بالحياة الأفضل والأسهل والأجمل، ليقع أبناء الصحراء فريسة بها فتبتلعهم ويدخلون في دوامة ملاحقة الأحلام التي لن تتحقق، مخلفين وراءهم النخيل وحيدا، واقفا كبيوت مهجورة خربة، بعدما هجرها آخر الراحلين وهو الحمام. فالصحراء هنا تعيش حالة اغتراب لرحيل أبنائها، وهجرهم لها، بل ولتخليهم عنها بعدما سحرت المدينة أعينهم.

ومثال آخر لهذه الصورة ما جاء في قصيدة "**فاتحة الخيال**" لبشير ميلودي:

مدينة طوقها بصمته الطويل
تبدلت معالم المدينة
ونفي النخيل
لمن يعود ها هنا
وقد رأى الأشباح في عز الأصيل
لمن يعود لاهثا
فليس ها هنا مقابر
وليس هنا متاجر
لمن يعود يا ترى؟[2]

يقصد الشاعر هنا المدينة الصحراوية، بطابعها الصحراوي الأصيل، بنخيلها وأهلها، وهي تعيش اليوم لا ترى فيها غير الأشباح، ويتساءل الشاعر إن رحل الجميع، لمن سيبقى هذا الفلاح الشاب؟ وفي

[1] سعد مردف. مآذن الشوق، ص12.
[2] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص38.

أي الأطلال سيجد سببا للبقاء؟ فالصحراء التي حاولت تقمص شخصية المدينة، مازالت عاجزة على أن تكون المدينة التي يريدها بأضوائها وبهرجها.

وكل أهلي فارقوا المدار والمجال
سأرجع إليك يا مدينتي
لألعن الزوال
لأستعيد هيبتي
وضحكة الأطفال[1]

الشاعر لا يرى له قيمة أو مكانة إلا بمدينته، وليس لضحكته أن تعلو وجهه إلا في أحضانها، ما يعكس متانة الصلة بينهما. إن هذا التغيير الواقع للصحراء، جعلها غريبة حتى على أبنائها، فلا هم استطاعوا أن يعيشوا فيها بعدما تفتّحت عيونهم على آفاق سحرتهم، ولا هم استطاعوا أن يألفوا غيرها، لشدة تعلقهم بها.

أما في قصيدة "جداريات طقوس العشق الأخيرة" فالاغتراب يحمل بعدا آخر، فإن كانت صورة الصحراء في الأمثلة السابقة قد تعرضت للتغيير، ففي هذه القصيدة نجدها قد فقدت مكانتها:

لا تعذليني
لم تعد للنخل أزمنة تعيد لها قداستها
وما عادت لهذا الطور حكمته التي
اغتربت مهربة انتشت بخرافة الأشياء
ماعاد للعرجون أعذاقا يقدمها قرابينا[2]

[1] المرجع نفسه، ص 39.
[2] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص 92.

إن النخل لم يرحل هنا ولم يُنفى، ولكن لم يجد زمنا يسترجع فيه مكانته، وقد يرجع ذلك لفقده التمر الذي يمثل مصدر قيمة النخلة. فإن فقدته أصبحت عراجينها عاجزة على تقديم القرابين ما يبقيها شامخة عزيزة في أرضها.

كما تحمل الصحراء صورة أخرى، لم تعد فيها تلك الأرض البريئة الطاهرة، حيث يربطها مبروك بالنوي بصورة الود التي عرفت في الجاهلية:

وما عادت حقول الرمل ناسكة تبرأ
نفسها من وأد أحلام الصبايا والزهور[1]

إن هذا الجمع بين صورة الصحراء التي تم في رمالها وأد البنات، وبين هذه الجريمة في حق من وئدت فيها، يحيي زمانا غابرا ويستحضر أحداثا مظلمة وقعت في أحضان الصحراء، فليقي عليها لونا قاتما.

[1] المرجع نفسه، ص 94.

# الفصل الثالث

**الفصل الثالث:** أثر الصحراء في الخصائص الفنية في شعر الجنوب الجزائري

1/ أثر الصحراء في اللغة الشعرية.

2/ أساليب صناعة الصورة الشعرية.

1 ـ التشبيه.

2 ـ الاستعارة.

3 ـ المجاز.

3/ الرمز وصورة الصحراء.

1 ـ تعريف الرمز.

2 ـ توظيف الرمز.

3 ـ العلاقة بين الرمز والصورة الشعرية.

4 ـ أنواع وتقسيمات الرمز.

أ ـ من حيث الجزئية والكلية

ب ـ من حيث المصدر:

- الرموز التاريخية.
- الرموز أدبية.
- الرموز دينية.

4/ الصورة الشعرية والإيقاع:

1ـ مفهوم الإيقاع.

2 ـ الإيقاع الخارجي.

4 ـ الإيقاع الداخلي.

## 1/ أثر الصحراء في اللغة الشعرية:

### 1 ـ مفهوم اللغة الشعرية:

إن اللغة هي المدخل الأساسي للنص الأدبي، فإذا كان شكل العمل الأدبي هو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته، والصيغة التي يصوغ بها هذه الفكرة[1]، فإن ذلك لا يكون له دون مادة يستخدمها، ألا وهي "اللغة"، وليس لنا أن نفهم أي نص دون الانطلاق من لغته، فهي أولى العتبات المفضية إلى النصوص، وهذا ما تشير إليه يمنى عيد في قولها :"أرى أن الكلام عن الشعر هو في وجه عام من وجوهه كلام على اللغة. ولم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية"[2]، ففهم البناء اللغوي بمستوياته الصوتي والنحوي والصرفي والدلالي أمر لا بد من العبور عليه حتى نصل إلى المعاني الدفينة في أي نص.

يقوم الشاعر أثناء بنائه لقصائده يقوم بعملية انتقاء واختيار على مستوى اللغة، بين ألفاظها لما يكون مناسبا للمضمون (للمعنى) المراد التعبير عنه، وهو ما يشير إليه السعيد الورقي في قوله: «الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية»[3]، ولا تكتسب ألفاظ الشعر صفة الشعرية في ذاتها وإنما يكون لها ذلك بعد توظيفها توظيفا مناسبا ودقيقا في سياق ما، لتتفاعل مع ما يجاورها من وحدات لغوية، ويتم شحنها من خلال السياق الذي وردت فيه بقوة تأثيرية .

إن الألفاظ التي يستخدمها الشاعر تعكس جانبا من تجربته الشعرية، وتُفصح عن شعوره وشخصيته وحياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية...، وكذا سعة معرفته اللغوية وقدرته في التحكم برصيده منها. وتعامل الشعراء مع رصيدهم اللغوي يكون وفق محوري الاختيار الأفقي والعمودي للمفردات داخل مجموعة من البدائل، بحيث كلما كان اختياره أنسب –على مستوى العناصر المتاحة

[1] ينظر:نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص57.

[2] يمنى عيد. في القول الشعري- الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط:1، 2008، ص17.

[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية-، دار المعرفة الجامعية، (دط)، 2003، ص8.

وعلى مدى مناسبتها للبناء الشعري- حقق تأثيرا أكبر على نفس المتلقي. وإن كان المبدع مدفوعا بشعوره أثناء بناء قصيدة ما، فهذا الشعور يثير في نفسه قلقا لإيجاد اللفظة الدقيقة المعبرة عن حالته، فالمفردات حتى المترادفات منها تحمل تفاوتا دلاليا مهما هزل الفارق بينها إلا أن رهافة شعور الشاعر هي ما تجعله يدرك تلك الفروقات ويسعى لأن يكون حذرا في اختياره.

واللغة الشعرية المعاصرة لا تقوم على مهمة الإبلاغ ونقل الواقع كما هو، فتلك مزية الحديث اليومي، وإنما تتجاوز ذلك إلى وظيفة أخرى يقول عنها إدوارد سابير: «لا تصف الظاهرَ بذاته، وإنما تكشف عن معناه أو تأويله في النفس. لم تعد الغاية من الكلام، تبعا لذلك، وهي السماع، بل أصبحت الكشف؛ لم تعد الغاية أن ينقل الكلام خبرا يقينيا أو أيعلّم، وإنما أصبحت الغاية أن ينقل الكلام احتمالا أو أن يخيّل، فاللغة الشعرية تنقل إشارات وتخيلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمى، وإنما تهدف على العكس إلى أن تخلق بينهما بعدا يوحي بالمفارقة لا المطابقة»[1]، إن اللغة الشعرية خرق وانحراف عن اللغة العادية، من خلال استعمال نفس الوحدات (المفردات) وتركيبها بطرق جديد، تهدف لفتح النص على مجموعة احتمالات للمعنى، تدفع المتلقي للقيام بعملية تأويلية، كما تهدف إلى التأثير في القارئ من خلال خلق لغة جديدة قادرة على إثارة المتلقي عن طريق صور مفارقة وذلك بعد انحصار أثر الصور القديمة.

يشير منذر عياشي لوظائف اللغة، ويقسمها إلى ست وظائف: "الوظيفة الأولى تتجلى في أنها تعطي للأشياء أسماءها ودلالاتها، والوظيفة الثانية وتتجلى في رسم موقف المتكلم من الأشياء التي يتكلم عنها، والوظيفة الثالثة وتتجلى في قدرة اللغة على خلق الأشياء بعد أن لم تكن، والوظيفة الرابعة وتتجلى في إعطاء الأشياء معانيها ومعاني إضافية إلى معانيها، الوظيفة الخامسة وتتجلى في قدرة اللغة على إعطاء المعاني معاني ليست من مسميات أشيائها أصلا، الوظيفة السادسة تتجلى في رسم موقف إنساني يدخل دائرة معرفة الإنسان بنفسه ، ولكن اللغة تجعله خلقا آخر ليخبر به عن مكنونه في

[1] إدوارد سابير. اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، حلب، سوريا، (دط)، 1986، ص29.

صورة جمالية"[1]. ومن خلال هذا المفهوم نجد أن منذر عياشي يربط الوظيفة الأولى والثانية بالمستوى الإبلاغي للغة، فالأولى إبلاغ للواقع المحيط بالمبدع، والثانية إبلاغ للواقع النفسي له.

في حين ترتبط الوظيفة الثالثة بإحياء أمكنة سبق لها أن اندثرت، وذلك من خلال استدعائها من مخيال الشاعر وفق ما يراه أو كما ترتسم في ذاته، أما الخامسة فترتبط بإعادة إضفاء معاني جديدة على اللغة، أو ما يطلق عليه أدونيس (تفجير اللغة) ويكون ذلك –حسب رأيه– بإفراغ اللغة من محتوياتها المتعلقة بها خلال الحقب القديمة وإعادة شحنها بمعاني جديدة، إضافة إلى تبديل علاقاتها بجاراتها، ويغير جذريا النسق الموضوعة فيه. أما الوظيفة السادسة فتتعلق باستعمال لغة مألوفة بطريقة جديدة للتعبير عن عالم عادي مألوفة ولكن وفق رؤية (رؤى) خاصة تتفرد بها الذات الشاعر، فما تقدمه ليس لغة مجردة؛ وإنما هو لغة مضاف إليها شيء من تلك الذات ومن أحاسيسها وتفاعلها مع تلك المواقف.

## 2 – اللغة والمكان:

يستطيع الشاعر من خلال النص الشعري تحويل الأمكنة إلى رمز إيحائي، بحيث يكسب تلك الأمكنة الجغرافية بأبعادها الحقيقية عند توظيفها بالنص دلالات جديدة، ويحررها من بعدها الضيق إلى أفق واسع من الدلالات التي تكتسبها من توظيفها أولا ثم من قراءات المتلقي المختلفة ثانيا.

تتشكل النصوص من المبنى المكاني متحدا مع المبنى اللغوي، فـــ"بلاغة المكان لا تتأسس إلا لغةً، لأن اللغة هي التي تعطي للمكان كينونته، وتشكل نسقه العام في أسطره، أو أبياته، أو جمله الشعرية، وهي التي يؤرخ الشاعر من خلالها لتاريخ المكان، ويرسخه في الذاكرة، لينتشل القصيدة المكانية من النسيان من بين آلاف القصائد التي حملت همّ المكان، وحملته قيما جمالية، ويحولها – بتحويل المكان نفسه– إلى إبداع استثنائي يؤشر عليه من بعد"[2]، فالعلاقة بين اللغة والمكان (الصحراء)

[1] منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، سوريا، ط:1، 2002، ص61، 67.
[2] محمد الصالح خرفي. جمالية المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص314.

علاقة تبادل؛ "بحيث يواجه الشاعر العدم الذي يواجهه هو، ويواجه المكان أيضا، فيثبت وجوده، ويحفظ المكان من الاندثار الذي يحاصره (خاصة الصحراء)، ويخرج من المكان إلى المكان/ الأكثر من مكان، أي إلى المكان الاستثنائي: "الشعري"؛ فاللغة هي الحافظ وهي الذاكرة وعن طريقها تأخذ الأشياء شاعريتها"[1].

### 3- المعجم اللغوي الخاص بالصحراء:

تمنح الصحراء المعجم الشعري مجموعة من الكلمات المتعلقة بها، وأكثرها تواترا هي: الصحراء، الرمل، النخيل. وتتفاوت بين دواوين شعراء الولايات الثلاث المعنية بالدراسة. وسنأخذ فيما يلي ستة دواوين لنبحث عن مدى تواتر الحقول الدلالية الثلاث (الصحراء، الرمل، النخيل)، وسنقارن ذلك بحضور (المدينة والبحر الذي يعد أيقونة مرتبطة بولايات الشمال وبالمدينة)

| الديوان | الصحراء | الرمل | النخيل | تابعة للصحراء | المدينة | البحر |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **آمنة حامدي تفاصيل وجدي** | 7 مرات: الصحراء الفلاة الفيافي. الصحاري | 10 مرات | مرة واحدة | التيه. الجبال. السراب | / | 17مرة إضافة إلى: ضفاف غارق النهر |
| **أحمد بن مهدي أسارير دمي** | تكررت 4 مرات (الجنوب) | 12مرة | 3مرات | ناي. قافلة. سراب. برق. العواصف. السمرة. الحدوُ. الصهيل. الريح. القمر. هبوب. الليل. الطين. | / | 9مرات إضافة إلى النورس أشرعة أمواج جزر شاطئ سفن |
| **أسامة عمر** | 12مرة | 4مرات | 8مرات | سمراء. القمر. آتاي. | 4مرات | 3مرات |

[1] ينظر: محمد الصالح خرفي. جمالية المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص316.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **الأنصاري من مرايا الأسكرام** | (الصحراء. الجنوب. البيد. الفيافي) | | | الخيام. راحلتي. النوق. أرعى المواشي. جبل الهقار. الرجال الزرق. نقوش الحناء. | | إضافة إلى ينبوع. ضفاف. يرسو |
| **مبروك بالنوي من أغاني الطاسيلي** | 50مرة (الصحراء؟ البيد. الجنوب. القفر....) | 23مرة | 68مرة | تن هنان. التيفيناغ. البئر. خيام. الإمزاد. الناقة. الوشم. عمامتي. الطاسيلي. للهقار. قوافلي. مهراس. الثريد. العيس. الجمل. الإبل | 3مرات | 12مرة |
| **محجوب بلول زنبقة على فرس الكلام** | مرة واحدة | 4مرات | 13مرة | برنوسه. الناقة. الخيل . السيف. الأمازيغ. قافلتي | مرة واحدة | 6مرات إضافة إلى زورق شاطئ موانئ النوارس أغرق موج |
| **بشير ميلودي بقايا شرود الضوء** | 6مرات (الصحراء. التصحر. الفيافي) | 4مرات | 10 مرات | السراب. التيه. صهيلي. الطاسيلي. نايه. فرس. ظل. ريم. | 12مرة + المقاهي صالونا ت الحلاقة | 9مرات إضافة إلى الشاطئ 5مرات، مرافئ 6مرات، ضفاف أصداف. نورس. أشرعة. أمواج... |

بالنظر للجدول نلاحظ تفاوتا بين شعراء الولايات الثلاث في حضور الحقول (الصحراء- المدينة- البحر)، وسبب ذلك اختلاف الطبيعة الصحراوية في حد ذاتها، وفي موقعها الجغرافي من حيث قربها وبعدها عن المدن الكبيرة. فبالنظر لديوان (تفاصيل وجدي) نجد أن العنصر الأكثر بروزا هو (الرمل)، وهو ما نجد كذلك في ديوان (أسارير دمي)، ويعود ذلك لكونه الطابع الجغرافي الأكثر بروزا في ولاية أدرار، وهو ما نجده كذلك عند شعراء وادي سوف، مقابل استعمال أقل لها من طرف شعراء تمنراست، وذلك لبروز طابع جغرافي مختلف لا يشكل الرمل فيه عنصرا بارزا -سوى في مناطق معينة من الولاية-.

كما نجد أن هناك مجموعة أخرى من الألفاظ المرتبطة بالصحراء (خانة: تابعة للصحراء)، والتي تتقارب رغم اختلاف الولايات، حيث تتكرر فيها جميعا: الناي، الفرس، الناقة، الجمل، القافلة، السمرة...، كما تحمل دواوين تمنراست سمة خاصة، تتعلق بهوية الطوارق والرجل الأزرق، فتبرز في هذين الديوانين: جبل الهقار، تن هنان، التيفناغ، وجه الطوارق، الإمزاد، الطاسيلي...، وهو ما يضفي تفردا لهذه التجربة الشعرية، أما في ديوان مبروك بالنوي فإن تواتر الكلمات المرتبطة بالصحراء هي الأعلى، ومرد ذلك إلى أنه يكتب الصحراءَ بالصحراءِ... ويستخدم شعره بوعي المنتبه همومَ الصحراء[1].

أما بالنسبة للمدينة، فتغيب تماما عند آمنة حامدي وأحمد بن مهدي، ولم يتجاوز حضورها 4مرات لدى كل مبروك بالنوي، وأسامة الأنصاري، ومحجوب بلول، أما عند بشير ميلودي فنجدها تتكرر 12مرة إلى جانب كلمات كالشوارع والطرقات، المقاهي، صالونات الحلاقة. ولكي نفهم المعاني التي ارتبطت بصورة المدينة؛ نعود إلى الديوان لنجد أن المدينة في أغلب مواقع ورودها ترتبط بصورة سلبية. يقول في قصيدة (غربة جرح نازف):

غرباء في مدن النزيف ندانا

[1] ينظر: مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص4.

وعلى امتداد الجرح ذاك هوانا[1]

أما في قصيدة (هذه الأعاصير ترتعش لي):

تذوي
في طرقاتك الحُمر
في شوارع خليفة
يسكن في أحداقك العطشُ[2]

فترتبط المدينة في المثال الأول بالغربة والنزيف والجرح ، وفي المثال الآخر يرتبط بالذبول والعطش، ورغم غياب صورة الصحراء في المثالين إلا أن توظيف المدينة محملة بهذه المعاني يجعل الصحراء تبرز محملة بالمعاني المعاكسة، لتساهم المدينة في حضورها بإبراز معالم الصحراء وصورتها الإيجابية في نفس شعراء الجنوب، ورغم محاصرتها للشاعر بصخبها إغرائها له بألوانها لا يرى فيها سوى الألم والحزن، وتظل الصحراء من تسكن روحه لتعمق من انفصاله عن المدينة واغترابه داخلها.

وفي ظل الانفتاح على الآخر، وتماهي الحدود بين الأماكن، لسرعة التنقل ولوسائل الإعلام، ما أدى لعيش الشاعر تجارب تتجاوز حدود بيئته، ويثري تجربته الشعرية برصيد لغوي، وهو ما نجده في حضور (البحر) بشكل ملحوظ في الدواوين الستة، حيث تم توظيف البحر بمشتقاته، إلى جانب كلمات متعقلة به: كالسفن، النوارس، الأمواج، أشرعة، شاطئ...، حيث أن وجود الصحراء لم يلغ ما سواها من صور، واستطاع الشعراء أن يدمجوا بين مختلف الأمكنة، وتمكنوا من جمعها في قصائدهم وإن لم تجتمع في أرض الواقع. دون أن يحدث ذلك نفورا وتصدعا في بناء القصائد.

ونشير في الأخير إلى أن هناك كلمات أخرى حيادية، لم تذكر في الجدول، تصطبغ بالسياق الذي جاءت فيه وتعزز من حضوره، مثل: الريح، القمر، الشمس...، فهي تخدم الكلمة الأساسية التي

[1] بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، ص28.
[2] المرجع نفسه، ص46.

تجيء معها (سواء الصحراء أو المدينة)، فتتلاحم مع السياق وتكمل تفاصيل المشهد الذي وردت فيه. فلو أخذنا كمثال قول أحمد بن مهدي:

لماذا....
توسد سمتي الرملي
هبوب التوحد
وتكسر ريح[1]

نجد أن كلمة (الريح) هنا اتحدت مع كلمة (الرملي)، لتأخذنا إلى الصحراء والعواصف الرملية ويضفي حضورها حركة على المشهد. في حين لو نظرنا لقوله:

والوصـــل متكـــئ في حجـــر شـــاطئه  يرســـي ســـفائنه للحلـــم يســـتند
واليـــوم يســـلمنا للـــريح تعصـــرنا  خمـــرا لفاجعـــة يعلـــو بهـــا الزبـــدُ[2]

لوجدنا أن كلمة (الريح) هنا وردت في سياق مختلف، مع كلمات متعلقة بالبحر: شاطئه، سفائنه، الزبد، لتستحضر هذه الصورة البحر وعواصفه والريح تعبث بالسفن والزبد على شاطئه. فكلمة (الريح) واحدة، إلا أن السياق الذي تجيء فيه هو ما يحدد الإطار الذي تنتمي و يستخدمها لتكملة تفاصيله. ونأخذ مثالا آخر لكلمة (الشمس) لدى آمنة حامدي والتي توظفها في قولها:

فقلت على شاطئ الحب ترسو حروفي
وأكتبُ للطيبين
وأكتب للشمس للبدر للنور[3]

في حين نجد أسامة الأنصاري يستخدمها قائلا:

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، ص6.
[2] المرجع نفسه، ص29.
[3] آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، ص43.

ونشعل الشمس في أعماقنا جذلا
ونرتوي من نخيل الأصل كي نقوى[1]

فالشمس الأولى شمس البحر، التي تعانق بأشعتها شاطئه، ارتبطت به من خلال كلمة (شاطئ، ترسو)، أما الشمس الأخرى فهي شمس الصحراء التي ترمي بأشعتها على رمالها. ارتبطت بها من خلال كلمة (نخيل)، وهكذا فهذه الكلمات شفافة حيادية، تندمج مع المحيط الذي تجيء فيه، كونها في الحقيقة عنصر مشترك في كل المشاهد، سواء الصحراء أو البحر.

## 2/ أساليب ووسائل صناعة الصورة:

تمثل الصحراء البعد المكاني، الذي يتحرك فيه الإنسان الصحراوي، إلا أنها في الشعر تأخذ صبغة أخرى، وتتجاوز ذلك إلى التفاعل مع الشاعر، ففي غياب الرفقة أغلب الوقت في فضاء شاسع، وفي الرحلات الطويلة بين أطرافها المترامية، يحولها الشاعر إلى رفيق حي له عن طريق الاستعارة، لتشاركه همومه وأحزانه. ويأخذ ذلك عدة أشكال:

### 1 ـ التشبيه

عرفه ابن منظور بأنه "الشبهُ والشبيه: المثل، والجمع: أشباه"[2]، وهو مقارب للمعنى الوارد في القاموس المحيط: "الشبهُ، بالكسر والتَّحريك وكأمير: المثلُ، ج: أشباهٌ. وشابهَهُ وأشبهه: ماثله"[3] .

[1] أسامة عمر الأنصاري. من مرايا الأسكرام، ص103.
[2] ابن منظور. لسان العرب، ص1956، مادة (شبه).
[3] الفيروزبادي. القاموس المحيط، ص936.

وقد عرفه الجرجاني على أنه: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى... وفي اصطلاح علماء البيان هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء في نفسه كالشجاع في الأسد والنور في الشمس..."[1]، والتشبيه يدلّ على المماثلة والاشتراك في صفة بين طرفيها، ويكون الربط بينهما بأداة أشهرها الكاف، ويتكون أسلوب الشبيه من أربع أركان هي: المشبه: وهو ما يراد تقريب صورته لذهن المتلقي، والمشبه به: وهو ما يستخدم لتقريب صورة المشبه لذهن المتلقي، وهما طرفا التشبيه، أما ما يجمع بينهما فهو وجه الشبه، وهي الصفة الموجودة عند كليهما، وأداة التشبيه التي تجمع بين طرفي التشبيه[2]. وقد تجتمع الأركان الأربعة، وقد يغيب بعضها. ومن أمثلته قول الشاعر السعيد المثردي:

وأنا الباسقُ كالغرسِ..

عراجيني استوتْ

وبها من رُطبي.. خيْري[3]

حيث شبه ذاته بالغرس؛ وهو نوع من النخيل يقدم تمره في بداية الموسم، وهو من أكثر الأنواع تفضيلا لدى أهل وادي سوف، وقد استخدم الشاعر أداة التشبيه (الكاف)، أما وجه الشبه فهو (باسقا)، حيث يشترك الشاعر والنخلة في هذه الصفة، ولأن ارتباط هذه الصفة بذات الشاعر غير قابل للملاحظة، أما في النخيل فهو محسوس يمكن إدراكه بالحواس، ولهذا فإن اقتران المشبه والمشبه به هنا زاد من توضيح هذه الصفة لدى الشاعر، وكذا عن طريق الجمع بين طرفي التشبيه من خلال استعارة (العرجون) المرتبط بالنخلة، وألقى به على ذاته. وهذا التشبيه كامل الأركان وهو تشبيه مفصل. أما في قصيدة (عيشى.. والقوّال)، -وبطلة القصيدة (عيشى) وهو اسم يطلق في لهجة وادي سوف على من تحمل اسم (عائشة)-؛ حيث يقول الشاعر:

أأرى "عيشـى" تـرى أم طيـف عيشـى؟؟ أم تـرى النخـلُ مـن عيشـى ببـالي؟؟

[1] الجرجاني. كتاب التعريفات ، ص60.

[2] ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين. البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)، ص19.

[3] السعيد المثردي. تحرير ..في زمن التبرير، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2013، ص83.

أم تـــرى نظـــارتي خانـــت عيـــوني.. فغـــدت عيشـــى كنخـــل في خيـــالي؟؟[1]

نجده يشبه عيشى بالنخل، واستخدم لذلك أداة التشبيه (الكاف)، إلا أنه لم يذكر وجه الشبه بينهما، وهو تشبيه مجمل، أما وجه الشبه بين الطرفين فهو مما يمكن للمتلقي أن يصل إليه، من خلال كلمة (طيف)، حيث توحي هذه الكلمة بالطول الذي نجده في النخيل، فالتشابه بين عيشى والنخلة هو الشموخ والطول، وقد أكد على هذه الصفة في قوله:

كـــم عـــلا إسمنـــتهم هامـــات نخيلـــي فاســـتغاث النخـــل هامـــات الرجـــال[2]

ففي كلا التشبيهين استخدم الشاعر النخلة كمشبه به، واستخدم طول النخيل الدال على الهمة والإباء. هذه الصفات التي أخذها أنباء الصحراء من النخيل.

أما سعد مردف فيستخدم التشبيه المجمل في قوله:

وفي راحتيك

تهزّان فرعك كالليل خلف الكثيب

فتستمطران الهوى

قنبلة... [3]

يقدم الشاعر في هذه القصيدة اعتذاره لمحبوبته، ويصفها، فيرفرف اعتذاره فوق جبينها ويمتد كالموج من حاجبيها، وفي خصلة شعرها. ثم يمر في راحتيها، ويهز فرعها، وشبه هذا الأخير في اهتزازه بليل خلف كثيب الرمل، وذكر أداة التشبيه (الكاف)، إلا أنه لم يذكر وجه الشبه بينهما، ويحتاج المتلقي للتأويل بحثا عن وجه الشبه بين اهتزاز فرع هذه المرأة، و اهتزاز الليل خلف الكثيب، فكيف لليل وهو

[1] السعيد المثردي. تحرير ..في زمن التبرير، ص24.
[2] المرجع نفسه، ص23.
[3] سعد مردف. مآذن الشوق، ص14.

زمن (وليس كائنا حدوده محسوسة) أن يحتل مكانا محسوسا (خلف الكثيب) وأن يهتز هناك؟ فإن استطاع القارئ تجاوز ذلك وجد نفسه أمام تشابه يصعب تحديد الشبه بين طرفيه، إلا أنه يركن إلى الصورة العامة في هذه الأبيات، والتي توحي بجمال هذه المحبوبة وفرعها الذي يهتز، وكلمة الليل تضيف بعدا زمانيا لمشهد هذه المحبوبة التي تثير الهوى في نفس الشاعر كأنه قنبلة.

## 2- الاستعارة

تعد الاستعارة المرحلة الأكثر نضجا والأشد عمقا والأبلغ تأثيرا من التشبيه، يعرفها ابن رشيق بأنها "أفضل المجاز وأول أبواب البديع، ليست في حلي الشعر أعجب منها"[1]، وهي "استعمال اللفظ لغير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[2]، فالعلاقة بين طرفي الاستعارة هي المشابهة شأنها في ذلك شأن التشبيه، إلا أنها تقوم على حذف أحد طرفيها وتستعير من صفاته ما تلقي بها على الطرف الآخر فتدخله في جنس الأول، وبذلك يتهاوى الحد الفاصل بين طرفيها، على عكس ما يكون في التشبيه؛ حيث تحافظ الصورة القائمة عليه على الحد الفاصل بين طرفيها، في حين يحل أحد الطرفين في الآخر في حالة الاستعارة، وبذلك يكون لديها القدرة على تحويل المعاني المجردة إلى أشياء ملموسة، والأمكنة والجمادات إلى أشخاص وكائنات حية. وتحدد المسافة بين المشبه والمشبه به مدى تأثير الاستعارة؛ حيث تكون دون أي صفة تعبيرية إذا كانت المسافة بينهما قريبة، ولا يكون لها أثر بليغ في نفس المتلقي كونها مما يمكن لأي أحد الوصول إليه، ولكن لو تم الربط بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات، ويتمكن الشاعر من صناعة صورة استعارية منسجمة منهما؛ فإن ما ينتجه يكون أشد تأثيرا.

[1] ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:5، ص268.

[2] الهاشمي. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: محمد التوجي، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط:3، ص203.

وقد أشار بيير فونتانيه إلى أن الاستعارة تنتمي إلى عائلة الانحراف الدلالي[1] ، بحيث يسعى الشاعر لتجاوز الصور السائدة التي ألفتها النفوس، إلى خلق صور جديدة، فاللغة واحدة وكذلك المعاني، وليس للمبدع أن يتجاوزهما ويقدم نصا إبداعيا خارج هاذين الخزانين المشتركين (اللغة والمعنى)، إلا من خلالما يقوم به من: اختيار بين تلك العناصر اللغوية والدلالية، ثم الانزياح عن الصور السائدة، والبحث عن علائق جديدة لم يستطع أحد قبله أن يراها، ويكون له ذلك بقدر تحكمه في اللغة وكذا سعة تجربته الشعرية.

**أدوات بناء الصور الاستعارية:**

إن تشكيل الصور الاستعارية يتم عن طريق استخدام أداتين أشار إليها شوقي ضيف في معرض حديثه عن التصوير في شعر ابن الرومي، حيث يقول بأنه استعان بأداتين وجدهما عند أبي تمام هما: التشخيص والتجسيم[2]، ونتيجة لقدرته على ملاحظة دقائق الأشياء استطاع التحكم في هذين الأداتين واستخدامهما لبناء صور بارعة. حيث استعان بالتشخيص في شعر الطبيعة، وينسب شوقي ضيف ذلك إلى حسه وشعوره المرهفين، وشغفه بالطبيعة. حتى تحولت في قصائده إلى ذوات وأشخاص حية متحركة. أما التجسيم فقد استخدمه لمنح المعاني المجرد والمعنوية، لتصبح بين يديه تحسن وتعقل[3].

**أ ـ التشخيص:**

هو وسيلة من وسائل التعبير، تقوم على إضفاء صفات الإنسان أو الكائن الحي عامة، على ما سواه في العالم كالأمكنة والأشياء وحتى الأزمنة، لتبعث فيها الحياة وتمنحها القدرة على الإحساس

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث –الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، 1997، ص13.

[2] ينظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط:11، (دت)، ص208.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص210.

والكلام والتفاعل. حيث "يحتاج إلى سعة من الخيال بل يعتمد على مخيلة عظيمة لدى المبدع، ومن هنا نلاحظ بعض الباحثين يقرن بين هذه السعة في الخيال وإبداع المبدعين"[1] .

والصحراء تمثل مادة تساعد في تشكيل هذه الصورة، ففي شساعتها وقلة الرفقة فيها، لا يجد الشاعر مفرا أمامه من تحويلها هي نفسها لكائن أو إنسان يبادله الشعور، كما أن العلاقة المتينة والمميزة بينهما تجعلها تتحول في نفسه لأكثر من مجرد جماد، فنجده يرهف كل حواسه ليتفاعل معها. ومع كل عناصرها.

يقول بشير ميلودي في قصيدته (في ذمة الخلود):

نبـــؤاتي الكلمـــات صـــوتُ نخيلـــي وعلـــى شـــظايا المـــاء لـــونُ أصـــيلي
وحـــي الغـــروب بدايـــةٌ لمـــواجعي وخـــواءُ ذاك التيـــه كـــلُّ ســـبيلي
منفـــاي في عطـــش الجنـــوب وغـــربتي قلق الغياب وحيرتي إكليلـــ ي[2]

يقدم الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من الاستعارات؛ حيث بدأها بإعطاء صوت للنخيل، هذا الصوت التي شكّل كلمات نبوءته، ليصير النخيل مصدر إلهامه. كما يستعير في الشطر الثاني من هذا البيت للماء من الزجاج صفة التشظي، لينعكس على سطحه لون الشاعر. أما في البيت الثالث فهو يعمد إلى (الجنوب)، ويحوله لكائن حي، ونسب إليه صفة العطش، ليصور لنا قسوة المنفى الذي يعيش فيه، ويتجرع فيه ومعه الحرمان من كل ألوان الحياة. ثم يواصل مخاطبا البحر كعاقل دون أن يجرده من صفاته الطبيعية، فهو يحثه على أن يغوص بمياهه داخل النخيل الذي أعياه العطش، ويطلب منه أن يصدع فيه ليعيد له الحياة:

ســـأظل أســـترق الأمـــاني والنـــدى يـــا بحـــر فاصـــدع هاهنـــا بنخيلـــي

[1] ماجد الجعافرة. ظاهرة التشخيص في شعر العباس بن الأحنف، مجلة الآداب، العدد 6، 2003 ، جامعة قسنطينة، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ص08.
[2] بشير ميلودي. بقايا شرود الضوء، ص12.

تــذوي هنــا الصــحراء ذالــك صــمتها فلتســـــتمعْ لأنينـــــهِ الطاســـــيلي[1]

يواصل الشاعر سلسلة استعاراته، محولا الصحراء إلى كائن حي، وهنا يحولها إلى نبات ينمو ويكبر، ويذبل، ليعود ذلك الذبول عليها بالصمت. إن هذه الصورة تعكس مدى تأثر الشاعر بالصحراء، ومدى تأثير معاناتها فيه، ليراها أمامه تذل تحت وطأة الصمت، فلا أحد يسمع أنينها سوى الطاسيلي، ليقطع صوتها الأرجاء ويبلغ أقاصي حدودها.

ومما نلاحظه في هذه الأبيات أن الشاعر يجمع بين الجنوب والصحراء والنخيل، وبين البحر والماء، ويحيط نفسه والصحراء في حقل الحزن والأسى، ليجد الشاعر نفسه أمام محاولة رد هذه المشاعر عن طريق استراق الأماني والندى.

وفي مثال آخر نجد أن محجوب بلول النخلة في قصيدته (النخلة والأشباح) يركز على النخلة، -كجزء من الصحراء- ويقوم بتحويلها إلى شخص يخاطبه، ما يعكس التعلق بالأرض والتمسك بها، حيث يقول:

يا نخلتي.. انتصري.!

أرى المصابيح لا تعلو بقامتِها

وبسمتُها الدهماءُ

لم تسلم من الحجر

يفرُّ النخلُ من –سوف- الحبيبة البيضاء في لمحٍ

من البصرِ[2]

[1] بشير ميلودي. بقايا شرود الضوء ، ص13.

[2] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص12.

إن أبناء سوف كانوا يرون في النخيل أبناء لهم، ولهذا حظيت باهتمام كبير كاهتمام الآباء بالأبناء، وكان من المعيب عندهم بيع النخيل، وفي أغاني العمل عنهم حثٌّ متواصل على خدمة النخيل، ورعايتها والمحافظة عليها، فهي مصدر الرزق وصلتهم بأرضهم. إلا أن الشاعر اليوم يصور الحالة التي آلت إليها الأمور؛ حيث تخلى الكثيرون عنها، واستبدلوها بمباني الإسمنت، ليتغير وجه المدينة. يصور الشاعر النخيل يفرّ من أرضه، بعد أن فقد مكانته، ويحثه على الانتصار على هذا الوضع. ومعاناة النخيل لا تعنيه وحده وإنما تمس ما سواه من عناصر الصحراء، ورحيل النخيل أبكى الرمل والبلد:

يبكي الرّملُ والبلدُ

يا نخلتي انتظري[1]

يحول الشاعر الرمل والبد إلى إنسان يبكي ويشعر بوطأة التغير الحاصل على وجه الحياة، ليشاركاه مع النخيل حزنه حين غاب المدركون لقيمة الصورة القديمة للحياة في الصحراء، ولا يجد إلا أن يطلب من النخيل أن ينتظر، متعلقا بأستار الأمل. أما أحمد بن مهدي في قصيدة (تهاويم لتوات)؛ فيرى في الرمل إنسانا يعاني من الغربة :

طيفك...

ها موغل في التماهي

يذري حبيبات الروح...

أغنية.

من حاديا

[1] محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، ص13.

والرمل يشكو غربته

يلملم بعضي

حين العواصف تنثر كلي؟[1]

لشدة وطأة حالة الاغتراب التي تعاني منها الصحراوي؛ استحال الرمل إلى كائن بشري يشكو ما آل له الحال. وتعد كلمة (الرمل) كلمة محورية في هذا المقطع، وهي التي تحدد معاني باقي الأسطر الشعرية، فلو عدنا إلى السطر الثالث (يذري حبيبات الروح...) لوجدنا أن الشاعر يأخذ من الرمل كلمة (حبيبات) المتعلقة به، ويلقي بها على روحه، لتتحول الروح كمعنى مجرد إلى شيء محسوس. وهو ما يؤكد عليه في السطر (... تنثر كلي؟) ليعيد ربط نفسه بالرمل، فالرياح تنثر الرمال لأنها في شكل (حبيبات)، وهذه التقاطعات والتداخلات بين ذات الشاعر والرمل يؤكد من خلاله على طبيعته الصحراوية، ويوطد علاقته بأرضه من خلال تحويل نفسه إلى رمل، وتحويل الرمل إلى كائن حي.

أما مصطفى صوالح في قصيدته (وشم على زند الحقيقة) فيأخذ تشخيص الصحراء إلى منحى أكثر إيجابية:

عانقتها ...

وسدت رأسي كفها ..

هي لي منذ الأزل

هي لي..

[1] أحمد بن مهدي. أسارير دمي، ص37.

صبح تخلل راحتي ...

طير تذلل ..

فوق غصن ذابل ...

هي والمدى ..

صور تعانق رمالها.

فتفتحت ..[1]

تتداخل صورة الحبيبة في هذه القصيدة مع صورة الصحراء، حتى لا يكاد القارئ يتبين على أيهما يتحدث الشاعر، إلا أن بعض العبارات التي يمكن أن تساعد في رئية صورة الصحراء كـ (ووسدت رأسي كفها) دلالة على سعتها عبر البعد المكاني إضافة إلى (رمالها)، و(هي لي منذ الأزل) دلالة على مدى العلاقة عبر البعد الزماني التي تجمعه –كابن الصحراء– بها، وهو ما تجعلنا نميل إلى أنه يتحدث عن الصحراء، وتشخيص الصحراء هنا لا يتم في سطر واحد وإنما بناء القصيدة كاملا، حيث يتحدث الشاعر عن الصحراء ويضعها في صورة الحبيبة ويروي مشاعره اتجاهها.

فسمعت صوتا هاتفا

هل أنت موعود بها

فأجبت مهلا ..

إنني أحيا لها ..

وبها ..

[1] مصطفى صوالح محمد. قراءة في كف الريح، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2009، ص 74،75.

وعند رمالها ..

وتحت ظلّ نخيلها

عانقتها ...!!؟؟؟[1]

يختم الشاعر القصيدة بعبارة (عانقتها..) ليؤكد على صورة الصحراء/الحبيبة، وعلى وقوع الصحراء موقع الحبيبة في قلبه ما يوجب عناقها ككائن بشري له جسد محدود، ويربط الشاعر العناق ببعد مكاني من خلال عبارتي (عند رمالها) و(تحت ظل نخيلها)، وكلاهما مرتبط بالضمير (هي) الذي يعود على الصحراء/ الحبيبة. ويختم الشاعر قصيدته بعلامات التعجب والاستفهام، معلنا على ما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من حيرة على كيفية هذا العناق لصحراء مترامية الأطراف، إلا أن شرحه السابق لطبيعة العلاقة بينهما تخفف من حدة هذا الاستغراب، وتحول العناق إلى معنى في الذهن، يصنعه الشاعر لفرط حبه لأرضه.

**ب ـ التجسيم:**

أو التجسيد؛ هو إعطاء الأشياء المعنوية بعدا ماديا محسوسا. ويمنحها جسدا تتحقق به في عالم الحواس، وذلك يجعلها أكثر قربا من ذهن القارئ. ومن أمثلة التجسيم في صورة الصحراء ما تقدمه لنا آمنة حامدي في قصيدتها (رجع الصدى) مجموعة من الصور:

والراحـــل البـــاكي علـــى أحلامـــه هـــدم الأمـــاني في الفـــلاة وشـــيّدا
وبـــنى الصـــبي علـــى حطـــام خليلـــه مجـــدا صـــار علـــى بلاطـــه ســـيدا[2]

يرتبط بناء البيت الأول بالصحراء (الفلاة)، كون الشاعرة قد حددتها كمكان يجمع الأحداث ويضعنا في إطار صحراوي، وفيها يقع الهدم والتشييد للأماني، لتنقلها من معنى مجرد إلى عالم

[1] مصطفى صوالح محمد. قراءة في كف الريح، ص79،80.
[2] آمنة حامدي، تفاصيل وجدي، ص63.

المحسوسات، وقد استخدمت الشاعرة كلمة (الفلاة) دلالة على الصحراء الخالية من كل ألوان الحياة، لتعبر عن الفراغ الذي تواجهه هذه الذات، فلا تجد أمامها مفرا سوى إلى عالم الأحلام، لتعيش فيه داخل حلقة مفرغة من الهدم والتشييد للأماني التي لم تجد أرضا تتحقق فيها. وتواصل في البيت الثاني تحويل (المجد) كمعنى مجرد، إلى محسوس فليس له سواه في هذه الصحراء حتى يقوم ببنائه صرحا يحيا على بلاطه سيدا.

أما مبروك بالنوي فمن أمثلة توظيفه لهذه الصورة ما جاء في وصفه لـ (وجه الطوارق) في ذاكرته، حين قال:

يـــا أنـــت يـــا أنـــت ملغـــوم بـــذاكرتي وجـــه الطـــوارق زمـــت جرحـــه الإبـــرُ

يحول الشاعر في هذا البيت ذكرى في مخيلته لجزء من هويته (الطوارق) إلى وجه ملموس، مصورا إياه وقد تمت خياطته بالإبر، إلا أنه مازال معرضا للانفجار وجعا وألما على حاله بعد أن كادت أغلب ملاحم هذا الوجه تختفي من أثر الجروح والندوب...

تاهـــت علـــى عشـــقهِ أصـــداءُ أزمنـــةٍ تآكلـــت فتنـــاهى الحلـــم يُبْتَســـرُ

تاهـــت بـــه البيـــد في المجهـــول واضـــعةً في دربـــه الـــردى ســـرّا هـــو الحضـــرُ[1]

ينسب الشاعر الفعل (تاهت) في البيت الأول إلى (أصداء أزمنة)، فالزمان كبعد يدركه العقل لا الحواس يتحول إلى صوت مسموع له صدى، وينتقل عبر أرجاء أزمنة الشاعر، وفي ذلك دلالة على الفراغ الذي يسمح للصدى بالتنقل، وينتهي حلمه في أن يعود زمان الطوارق إلى سابق عهده بثرائه وغناه بأن يتحول إلى بسر (والبسر مرحلة يمر بها التمر خلال نضوجه)، فيصيِّرُ الشاعر الحلمَ ذو البعد المجرد إلى محسوس وذلك باستخدام "التمر"، ما يعكس رؤية الشاعر للمعاني المجردة المحيطة به من خلال الصحراء. أما في البيت الثاني تأخذ الصحراء دور الفاعل الذي يضع (وجه الطوارق) في المجهول، مصورا المصير الذي ينتظر الصحراوي وهو يقابل الموت (الردى)، حيث أخذ معنى الموت المجرد وجسده في

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص77.

شيء يوضع في الدرب، وذلك لإبراز هذا الخطر الساعي لطمس هوية الصحراوي، وهو الحضر (أو الحياة المدنية)، وبذلك يضفي على هذا المعنى المجرد صورة مجسدة كقاتل صامت وسري لملامح الطوارق. إن هذه الصورة تعكس مدى تعلق الشاعر بالصحراء وموقفه من المدينة، وهو ما يظهر أيضا في قوله:

فـــأعبرُ العمـــرَ مســـكونا بـــأتربتي  يقتـــاتني هـــوس للرمـــل مهجـــوس
فأيقظـــت نخلـــتي أحلامهـــا غســـقا  كـــيلا تحنّطهـــا مـــني الـــروامیسُ[1]

يصف الشاعر رحلة عمره، والتراب الذي يحمله في ذاته ممثِلا صلته بأرضه، فهو رفيق رحلته وجزء من هويته، وبتقدم الشاعر في هذه الرحلة يرى بأن صورة الصحراء تتراجع وتنحصر في وجه زحف المدينة على أراضيها، إلا أن تعلق الشاعر بالرمل يتنامى داخله ليتحول إلى هوس يجسده الشاعر في شكل وحش يلتهمه. أما في البيت الثاني فالشاعر يحول أولا النخلة إلى إنسان يحلم، ثم يحول أحلامها إلى إنسان نائم لتقوم النخلة بإيقاظها، مخافة أن تتحنط، إن هذا التركيب في الصورة ينتقل بها من مستوى بسيط قائم على أحادية الصورة، إلى مستوى مركب، فينتقل الشاعر من تشخيص النخلة أولا ويجري عليها كل ما للإنسان، ثم يتعامل معها كإنسان فعلا، ويضعها موضعه ثم يأخذ أحد أغراضها (أحلامها) ليحولها لإنسان أيضا كمرحلة ثانية.

كما يقدم مبروك بالنوي فيقدم مجموعة كبيرة من الصور الاستعارية القائمة على التجسيد – وكذا على التشخيص- فلا تخلو قصيدة من قصائده منها، وسنأخذ بعض الأبيات كمثال على ذلك: ونبدأ بقصيدته التي يخاطب فيها داسين:

بكـــل أحاسيســـي أرصـــع ليلـــهُ  ورمـــلُ تهاويســـي يفـــيض تـــذكّرا[2]

فيبدأ بيته بتحويل الأحاسيس ذات المعنى المجرد، إلى جواهر يستعملها للتزيين، ولا يقف المعنى هنا، وإنما تتداخل هذه الصورة مع (الليل) الذي سيتم ترصيعه بهذه الأحاسيس، فالترصيع هنا يقف

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي ، ص52، 53.
[2] المرجع نفسه، ص49.

على حدين؛ فالأول أن الشاعر يقصد بهذا ترصيع الليل بنجومه وهي الأحاسيس، والآخر أن الشاعر قام بتشخيص صورة الليل ويحوله إلى إنسان يتزين بالجواهر. أما في الشطر الثاني للبيت فيقدم لنا تجسيدا لهوسه، حيث يصوره كصحراء عن طريق إعطائه أحد لوازمها وهي الرمل (رمل تهاويسي) وذلك للشبه بينهما؛ فالهوس شاسع مترامي الأطراف، شأنه في ذلك شأن الصحراء، ولهذا جمع بينهما وكما يرتبط (الرمل) بالصحراء قام بربطه بالهوس. ثم يختم البيت بتحويل هذه الرمال إلى كأس يفيض بالتذكر.

إن هذه الحركية بين أجزاء الصورة، يضع القارئ أمام عدة معاني، ولا يترك له فرصة لأن يستقر على معنى منذ الكلمة الأولى، ليجد أن الشاعر ينقله لاتجاه آخر، وهذه الحركية في تشكيل الصورة تزيد من جمالية البيت وشدة تأثيره.

ومن المعاني المجرد التي يتكرر تصويرها في شكل ملموس هي (العمر)، ومن أمثلته الأبيات الآتية وهي من قصائد مختلفة:

يســـاكنني جرحـــي مضـــيئا فكلمـــا ترمـــل عمـــرٌ جـــاءه الـــدهرُ موقـــدا[1]

عـــبرتُ منهـــا صـــحاري العمـــر مغتســـقا نحـــوي تعـــاورين هـــذه الخنـــاديس[2]

ناشـدت فيهـا دعـي حـرفي علـى هوسـي فنخلـــة العمـــر أعجـــاز روامـــيسُ[3]

ففي البيت الأول يحول العمر إلى (رمل أو الصحراء المرتبطة بالرمل)، أما في الثاني فيحوله إلى (صحراء)، وفي الثالث إلى (نخلة)، وأول ما نلاحظه أنه يجمع بين العمر وعناصر من الصحراء أو بالصحراء ذاتها، ولو بحثنا في الشبه بين طرفي المبرر لبناء هذه الاستعارات؛ لوجدنا التشابه بين العمر والصحراء هو ذلك الفراغ الذي يوحي بسعة الأيام وطولها، وجرح الشاعر هو ما يوقد ناره، وكلما انطفأت هذه النار وتحولت إلى رماد حولت عمره إلى رمال؛ جاءه من أيامه ما يوقدها من جديد. إن هذا التداخل بين صورة الصحراء وذات الشاعر يعكس ارتباطه وتمسكه بها.

[1] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص26.

أما أسامة عمر الأنصاري فيقدم في قصيدة (بوح النخيل) مجموعة من الاستعارات التي تتداخل مع صورة الصحراء:

من غور ذاك المدى قد جئت أبتهلُ والفكر يحملني للروح أرتحل
معي قصيدي وأحلامي ترافقني إلى المعارف أمضي، حبريَ الأملُ
بوحُ النخيل خطابي في المدى أبدا أنا الجنوبُ بشوقِ الجودِ أغتســـــلُ[1]

يحمل البيت الأول في شطره الثاني استعارة في قوله (الفكر يحملني) فالفكر معنى مجرد قام الشاعر بتجسيده في شكل إنسان أو شيء يُحمل عليه كدابة أو وسيلة نقل، كما نجد في البيت الثاني استعارتين؛ الأولى في (أحلامي ترافقني) حيث حول الأحلام إلى إنسان ورفيق سفر، أما الأخرى ففي قوله (حبري الأمل) حيث جعل الأمل حبرا لما يكتبه وهو يكتسب المعارف، أما في البيت الثالث نجد أن استعارته تتداخل مع صورة الصحراء، حيث قدم النخيل أولا في شكل شخص يبوح ويتكلم، ثم جعل هذا البوح خطابا له وكأنه الناطق باسم النخيل، أما الاستعارة ففي قول (بشوق الجود أغتسل) حيث شبه الجود (الكرم) ذو البعد المجرد بماء يستخدم في الاغتسال، وفي ذلك دلالة على ثبوت هذه الصفة على الشاعر وعلى أبناء الصحراء، فصفتا الكرم والجود لصيقتان منذ القدم بابن الصحراء رغم قساوة الطبيعة التي يعيش فيها، إلا أن تلك القسوة قد فجرت فيه الرحمة وحب المشاركة مع الآخرين.

ونأخذ مثالا آخر على الاستعارات التجسيمية من قصيدة (إشراقة الأسى) والتي يقول في مطلعها:

رغــم الأســى يــا فــؤادي نخلــعُ البَلْــوى
ونرتــدي الشــوقَ دِرْعــا عنــدمَا نهــوى
ونشــعلُ الشّــمسَ في أعماقنــا جــذَلا

[1] أسامة عمر الأنصاري. من مرايا الأسكرام، ص99.

ونرتــوي مــن نخيــل الأصــل كــي نقــوى

ومن دموع رمال الصبرِ

نحــرثُ مــا-للبيــدِ مــن وجــع الأزمــانِ-

في السّلوى[1]

لو نظرنا لهذا المقطع لوجدناه زاخر بالصور التي تعتمد على الصحراء في تشكيلها، فينطلق الشاعر من تشبيه البلاء بثوب سيخلعه ليرتدي الشوق مشبها له بالدرع من باب تحويل المجرد لمحسوس، وفي ذلك التفاتة أمل حيث نسب للشوق القوة (الدرع)، وللبلاء الضعف (الثوب)، ما يعكس صفة المحبة اللصيقة بابن الصحراء. أما الصورة الواردة في السطر الثالث فتعكس صفة أخرى له تظهر من خلال قوله: (وتشعل الشمس في أعماقنا)، وهي القوة والصلابة التي صبتها فيه الطبيعة الصحراوية. أما في السطر الرابع يبرز تمسكه بأصالته من خلال تحويل (الأصل) إلى ماء يرتوي به، حيث يربط أصله بالنخيل الذي يرمز للصحراء أولا وللجذور الممتدة ثانيا، كما يصرح الشاعر بأن تمسكه بهذا الأصل هو ما يمنحه القوة. ثم يشبه في السطر الموالي الصبر بالصحراء ، ثم أخذ أحد أغراضها (وهو الرمال) وحوله لإنسان يبكي، وتستمر صورته في التنامي في البيت الموالي، حيث استخدم تلك الدموع ليحرث به ما للصحراء من وجع، وهنا نجده يشبه الوجع بأرض سيحرثها ليقلب حالها ويعيد صلاحيتها للحياة.

تواصل الصحراء حضورها في تجسيد معاني الشاعر إلى آخر القصيدة، كقوله:

حــتى المآســي الــتي جــاءت تُخضّــبُنا

سيصــنعُ الصــبرُ مــن آلامهــا الحلــوى[2]

يحافظ الشاعر نظرته التفاؤلية؛ ليحول في هذا البيت – بين يديه — الصبرَ إلى فاعل يصنع من المآسي الحلوى، على أمل تجاوز الأسى الذي يلقي بظلاله على أرض الجنوب. إن التجسيد في المعاني

[1] أسامة عمر الأنصاري. من مرايا الأسكرام، ص103

[2] المرجع نفسه، ص104.

المجردة، يساعد على وضعها في صورة محددة الماهية، تساهم في فهم وتخيل متكامل لعناصر الصورة الشعرية، أما اختيار الشاعر لصحراء أو لأحد عناصرها لتجسيد تلك المعاني إنما يعكس مدى تعلقه بها وحضورها سواء في واقع أو في مخيال الشاعر. كما يقوي الصلة بها في قصائده، ويجعلها أشد بروزا، إما اعتزازا بها أو لإحيائها وتخليد وجودها.

أما أحمد مكاوي فيقول في قصيدة (غريب):

وعشقًا هائما يطوي الفيافي
بصدري يحتسي كأس السكون[1]

وفي قصيدة (كأنه!!) فيقول:

ورددي أملا مازال يسكننا
يطوي فيافي المدى روحا وريحا[2]

تتكرر في المثالين عبارة (يطوي الفيافي)، حيث يرتبط الفعل (يطوي) في المثال الأول بـ(عشقا) ليجعله هو الفاعل لطي الصحراء في صدره، فيحرك الصورة المجردة للعشق ويمنحه حضورا في عالم المحسوسات، ليطوي الصحراء ويحتسي كأس السكون، ولا تقف الصورة في هذا البيت عند هذا، وإنما نجد أن الشاعر يدعمها بتحويل الصحراء الشاسعة إلى بساط يتم طيه في صدر الشاعر، ويعمد إلى السكون فيحيله إلى شراب يحتسيه العشق، إن تلاحم هذه الأجزاء يعطينا صورة كلية تصف لنا رؤية الشاعر لمحبوبة، وتعمل فيها الصحراء على بسط المساحة الموجودة بصدر الشاعر.

أما في المثال الثاني يرتبط الفعل (يطوي) بالأمل كفاعلٍ وبالصحراء كمفعول به، إلا أن الصحراء المقصودة في هذا المثال متعلقة بسعة المدى، إن تجسيد الشاعر للعشق وللأمل مقابل الصحراء، يمنحهما قوة التغيير والسيطرة على شساعة الصحراء مهما كان ما تحتويه.

[1] أحمد مكاوي. صخب الصمت، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2011، ص39.
[2] المرجع نفسه، 41.

## 3- المجاز:

وهو تجاوز الوضع الأصلي للدال، إلى وضع جديد، لعلاقة غير المشابهة، كالتي نجدها في التشبيه، ويعرفه الجرجاني بأنه "اسم لما أريد به غير ما وضع له، لمناسبة بينهما، كتسمية الشجاع أسدا"[1]، فهو نوع من تجديد اللغة وشحن الكلمات بدلالات جديدة غير تلك التي الموجودة في الوضع الأول للغة، وذلك من خلال وضعها في سياقات جديدة، وكلما وقعت الألفة مع هذه الدلالات أصبحت قابلة للتجاوز، لإبقاء نبض اللغة مشتعلا. ومن خلال ما يلي سنسعى لإبراز دور الصحراء في بناء الصور المجازية.

ونأخذ المثال الأول لمحمد صحراوي، والذي يقول فيه:

أتعقب رنة خلخال
فاتنة الحيِّ
أسألها عن عجوز ..
يعيد الأحاجي
ويشرحُ أسرارها للحضور
حين ينثرني حلمي كالبخور[2]

الخلخال هو الزينة أو الحلي الذي يوضع في القدم، ويصدر رنة توافق وتيرة سير المرأة وتحركاتها، وهو من الحلي التي اشتهرت بها المرأة الصحراوية، ينسب الشاعر في هذا المثال التعقب لرنة الخلخال، فيسمي الجزء قاصدا الكل، ويعكس ذلك محبة الشاعر لصورة المرأة المحافظة على التقاليد. أما المثال الثاني للسعيد المثردي من قصيدة (النبع ..أنتَ) التي يرثي فيها حال العرب، قائلا:

[1] الجرجاني. كتاب التعريفات، ص214.
[2] محمد صحراوي. لقاح لأمنيتي، ص20،21.

والقـــــدس تصـــــرخ يـــــا صـــــلاح  الـــــدين مـــــنْ خـــــانوا العمامـــــة[1]

تسأل القدس صلاحَ الدين عمن خانوا العهد، وذكر الشاعر (العمامة) وهو يقصد من يلبسها، ونسب الخيانة للعمامة، ولكنها واقعة في حق القدس وبقية الأراضي العربية، وصاغ صورته على هذا الشكل من بابين: أولهما من باب التحقير لمن خان، والآخر من باب أن تذكيرهم بما خانوه، فالعمامة لباس ارتبط بابن الصحراء وهي جزء من اللباس يوضع فوق الرأس، من علامات الوقار والاحترام للعربي، ولموقعها من الإنسان (فوق الرأس) أصبحت ترمز في ذاتها تلك المعاني، فمن خان القدس هو في الحقيقة خان قبلها تلك الصفات في نفسه، وباع جزء من هويته العربية. أما عند مبروك بالنوي فالعمامة سمة الرجل الأزرق، الذي كلما تمسك بتميزه أصبح محط استغراب الغير:

قفـــي تـــن هنـــان الشـــوق عنـــدك عللـــي  لمـــــاذا أهقـــــار الشّـــــموحِ تلثمـــــا

أعيـــدي عـــل القـــوم اســـترابوا عمـــامتي  كـــأن لم يـــروا قبلـــي نبـــيلا معممـــا[2]

ربط الشاعر الاستغراب والريبة للعمامة، وإن كان ذلك لهوية الرجل الأزرق كاملة، فسمى الجزء وهو يقصد الكل. ويؤكد الشاعر أن الاستغراب ليس للعمامة من خلال الشطر الثاني للبيت (كأن لم يروا قبلي نبيلا معمما)، فمحط الاستغراب هو الشاعر نفسه. وفي مثال آخر لمبروك بالنوي يستخدم فيه سمرة الصحراوي قائلا:

في حـــيرة لخطـــاي الســـمر قـــد بُهتـــتْ  أرض عجـــــوز توالتهـــــا الكـــــداديس[3]

[1] السعيد المثردي. تحرير..في زمن التبرير، ص36.

[2] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص55.

تمثل (السُّمرة) صفة مميزة للصحراء، وتنسب للمرأة أو الرجل كعلامة للجمال، وقد تنسب للتراب، دلالة على الخصوبة، إلا أن الشاعر يخرجها من ذلك الإطار لينسبها لخطواته مضيفا معنى آخر لهذا اللون، فيثري معناه ويزيد متانة ارتباطه به.

أما أسامة الأنصاري فيستخدم ولعه بالشاي شأنه في ذلك شأن أبناء تمنراست، حيث أحيط بعادات وطقوس حتى أصبح مرتبطا ويعرف أحدهم بالآخر، فيقول الشاعر في قصيدته (صرخة الذاكرة):

بالشـــــــــاي أصـــــــــنع أوزاني ... معتقـــــــــة

للكـــــــــون أسمعهـــــــــا مجـــــــــدا لعنـــــــــواني[1]

بعد هذا الاندماج للشاي في حياة الشاعر، يقوم بإخراجه من سياقه الحقيقي؛ كمشروب يستهلك على نطاق واسع في هذه المنطقة، إلى مادة يصنع منها الشاعر أوزانه، ما يعكس ارتباط تجربة تحضير الشاي معه، بحالات الشاعر في الإبداع، فهو من يشبهه بالخمر الذي يخرج فيض الشعر من خلده:

آتـــــاي مخمـــــرتي والشـــــعر إعصـــــاري بالشـــــوق واحتنـــــا تزهـــــو وقيثـــــاري[2]

إن استخدام الشاي في صناعة هذه الصورة، وتحويله من مجرد شراب، بعد أن اكتسب صفة رمزية في الحياة اليومية، يخرجه من استعماله العادي، ويكسبه سياقا جديدا ليتحول في الشعر إلى منبع للشعر.

[1] أسامة عمر الأنصاري. من مرايا الأسكرام، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص21.

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ كيف تمكن الشاعر من استخدام الصحراء في خلق صور تتجاوز علاقة المشابهة بين الصحراء والحياة اليومية، ويمنحها معاني جديدة تتجاوز المكان لتتحد مع تجربة الشاعر وتكون عنصرا فاعلا فيها.

### 3/ الرمز و صورة الصحراء:

شهدت الحياة في الدول العربية مع بداية القرن التاسع عشر ميلادي، تغيرات مسّت كل مستويات الحياة فيها، بداية من الاستعمار، وما انجر عنه من انفتاح على الثقافة العربية، وخوف على التراث وتمسك البعض به، إلى جانب التغيرات السياسية والانهزامات التي زعزعت ثقة الشعوب في الحكام، ليجد الشاعر –شأنه في ذلك شأن كل إنسان عربي– مصابا بخيبة أمل، وخوف من ظلم الحكام وبطشهم، إن هو حاول معالجة هذه الأوضاع، إلى جانب تزاحم المشاعر داخله وتمازج المختلف منها، ليصبح التعبير البسيط عاجز على أداء زخم المعاني التي يريد إبلاغها، ما دفع بالمبدعين بالخروج عنه بالتوجه "للرمز"، حيث رأوا فيه القناع الذي يمنحهم مساحة من الحرية للتعبير، وأفقا يسع المعاني المتعددة.

كما أن النفس البشرية في بحث دائم عما يثير فيها انفعالات جديدة، وإن كانت المزية قديما في المجاز والاستعارات، وعلى أساسها يصنف الشعراء والمبدعون، فقد أصبحت الأنظار في العصر الحديث والمعاصر متجهة نحو الرمز،كونه القادر على إثراء اللغة وإخراجها لمساحة جديدة أوسع وأكثر تنوعا من الدلالات، و"يمنح مضامين النصوص آفاقا بعيدة ومساحات واسعة... لنفتح فيما بعد على تأويلات متعددة وتفسيرات مختلفة"[1] ومن خلال التأويل، يتحول القارئ من مجرد مستهلك للنصوص إلى منتج لها، ويصبح شريكا في عملية الإبداع، ويتحول النص الواحد لدى المبدع إلى مجموعة من النصوص لدى القراء.

[1] جلال خلف الله. الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، العراق، العدد52، 2011، ص02.

## 1 ـ تعريف الرمز:

يعرف الرمز بأنه: "شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر، وبعبارة أكثر تخصيصا فإن الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره يملك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان"[1]، فالرمز كلمة توظف محملة بدلالات غير دلالتها الأصلية، فتكرر ارتباطها بسياقات معينة (تاريخية، دينية، اجتماعية....) يجعل تلك المعاني تتكاثف داخل هذه الكلمة لتتحول إلى (رمز) يؤدي توظيفه إلى استحضار كل تلك المعاني السابقة، كأن يستخدم الشاعر كلمة (المرأة) للدلالة على (الوطن)، أو (أيوب) للدلالة على الصبر، فالصبر مثلا ليس معنى أصيل لاسم (أيوب)، ولكن ورود هذا الاسم في قصة سيدنا (أيوب عليه السلام)، والدرجة العالية التي بلغها من الصبر، أصبح ذكر اسمه يوحي بالصبر حتى ارتبط به، فالرمز "إيحائيٌّ بجوهره، وأعني بإيحائي أنه لا يقف على قدم الأشياء المادية ليصورها، بل يتعداها ليعبر عن التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس عندما يلتقطها الحس"[2]، وهو يشترك في خاصية الإيحاء مع الأسطورة والإيقاع الشعري[3] ، كونها تساهم في توصيل المعنى ولكن دون استخدام الكلمات.

ويذهب غنيمي هلال في تعريفه للرمز إلى أنه "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي تقوم على أدائها اللغة في دلالاتها، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[4]، وهو ما يعكس ما آلت إليه وظيفة اللغة الشعرية، التي تحولت من الوظيفة التواصلية القائمة على اللغة التقريرية المباشرة، إلى لغة إيحائية غايتها التأثير، فنجد أن مهمة الشعر أصبحت "التعبير عن شيء لا يمكن صياغته في قالب محدد، ولا يمكن الاقتراب منه بطريق مباشرة، فالوعي يمنع اللغة من مطابقة الأشياء، وغياب الوعي أو تغييبه يتيح

[1] إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط:01، 1986، ص171.
[2] أنطوان غطاس كرم. الرمزية و الأدب االعربي لحديث، دار الكتاب، بيروت، لبنان، (دط)، 1949، ص7.
[3] ينظر: محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (دط)، 1977، ص06.
[4] محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن، دارا العودة، بيروت، لبنان، ط:03، (دت)، ص298.

لها الكشف، بصورة شبه آلية، عن العلاقات الخفية القائمة بينها "[1]، والرمز الشعري –على خلاف الرمز اللغوي والرياضي– "لا يشير إلى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه، وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافا بيِّنا في فهم الرموز الشعرية"[2]، ولهذا فهو يفتح أفق تأويل النصوص، ليقدم كل متلق قراءة جديدة ويقوم بعلمية إعادة إنتاج للنص وفق خلفيته الفكرية والاجتماعية والسياسية... .

والرمز يسهم في الاقتصاد في التعبير، فيفهم منه أكثر بكثير مما يفهم من الكلمات العادية التي تدل على معنى واضح محدد، كما أنه يترك للقارئ مجالا للتأمل بعد قراءة النص، والنظر في العالم بعد إضافة الإدراك الجديد الذي اكتسبه من خلال نص ما، ما يمنحه فرصة لإعادة ترتيب الواقع وفق الفهم الجديد، وينشئ علاقة بينه وبين ذات المبدع قائمة على الاعتماد المتبادل بينهما، "ففيه إثراء لها، وتعميق لأثر الرمز فيها"[3]. ولو نظرنا للمفهوم الذي جاءت به المدرسة الرمزية لوجدناه يبتعد عن المفهوم السابق، وينحوا بالرمز نحو الجنوح في الانغلاق داخل ذات الشاعر، لتنطلق منه ومن فهمه وتعود إليه دون أن يدرك القارئ من النص شيئا، ولا أن يصل لفهم مما يقدمه الشاعر، فيسقط بذلك معنى (الرمز) وهو الإيحاء وتوصيل مجموعة من المعاني والدلالات في شكل مختصر، ويتحول إلى شيفرة لا يستطيع القارئ فك غموضها وأخذ معنى من وجودها.

[1] حسن عبد عودة حميدي الخاقاني. الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2006، ص17.

[2] علي عشري زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ط:04، 2002، ص106.

[3] حسن عبد عودة حميدي الخاقاني. الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، ص15.

## 2 ـ توظيف الرمز:

إن توظيف الرمز يعتمد على إخراجه من سياقه الأصلي، وإعادة توظيفه ودمجه في سياقات جديدة –و ذلك لا يفقد قدرته على الإيحاء على المعاني السابقة–، فينطلق الشاعر بالرمز الشعري "من الواقع المادي المحسوس، ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي يند عن التحديد الصارم"[1]، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة (تراتيل لزمن الموت) لهنية لالة رزيقة والتي تبدأ فيها الشاعرة بحديثها بصوت ذاتها البشرية:

سحابة الموت قدت من شراييني  من ذا يحاكيك كحلا فاح من طيني
مدفونة هذه الآهات في كبدي  تروي بحورا بنزٍّ الدمع تبكيني[2]

فالضمير البارز في هذه الأبيات يعود للشاعرة بما هو متعلق بوجودها البشري (شراييني، كبدي)، ويستمر وجودها المحسوس في الظهور على امتداد 19 بيتا شعريا (قافيتي، لي طلب، بجراحي، ولهي،...)، مترافقة بظهور الصحراء ككيان مستقل عنها عن طريق ذكر (النخل، الصحاري..)، إلا أنها تسقط الحاجز بينها وبين الصحراء منذ البيت العشرين ليتداخل الوجودان :

من ظل زوبعتي أهدرت أوردتي  نبضا يراود حزنا للضريحين
يصحو فؤادي هنا دوني يخاطبكم  مثل الدجى خط فجرا للسجنين
عندي نجوم تلت أحداق واحتكم  فامتد في أفقي نجم ليحويني[3]

ففي البيت الأول من هذا المقطع يتحول صوت الشاعرة الناطق باسمها إلى صوت يمتزج فيه حضور الصحراء من خلال (زوبعتي) و(أوردتي) مرفقان بضمير المتكلم، لتتحد ثنائية (الشاعرة/

[1] علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص107.
[2] مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، ص39.
[3] المرجع نفسه، ص41.

الصحراء) منذ هذا البيت إلى آخر القصيدة، ويتحول حضور الشاعرة الحقيقي في بداية القصيدة، ليصبح حضورا رمزيا تدمج بين ذاتها وصورة الصحراء. ويغيب صوت الشاعرة لتحتل ذاتها الأخرى (الصحراء) مساحة باقي أبيات القصيدة، أو تغيب الصحراء داخل الشاعرة ويولد كيان جديد يمثل الثنائية الجديدة (الشاعرة/ الصحراء). إن الواقع الجديد إلى انتهت إليه الشاعرة، واقع شعوري يعكس خلجات نفسها وما تراه في ذاتها من تشابه وتقارب بين صورتها وصورة الصحراء، فأخذت صوتها من توظيف حقيقي إلى توظيف رمزي تعكس من خلاله رؤيتها الشعرية.

### 3 ـ العلاقة بين الرمز والصورة الشعرية:

الرمز كوسيلة إيحائية هو واحد من أبرز وسائل التصوير الشعرية[1]، ولتبيان العلاقة بين الصورة الشعرية والرمز نأخذ تعريف أندريه برتون للصورة والذي يقول فيه بأنها "نتاج محض للفكر، إنها لا تولد من التشبيه، ولكن من التقريب بين حقيقتين متباعدتين، وكلما كانت العلاقات بين الحقيقتين موضوع التقريب متباعدتين كانت الصورة قوية ومحققة لشعرية عالية"[2]، والمقصود هنا بـ(التقريب بين حقيقتين متباعدتين) هو (الرمز)، فالصورة ليست وليدة التشبيهات البسيطة بين شيئين يجمع بينهما وجه يستطيع أيا كان ملاحظته، ولكن الصورة في حقيقتها تولد من الرمز الذي يجمع بين المتباعدين اللذين لا يستطيع إلا صاحب الحس المرهف والنظرة الدقيقة أن يرى الخيط الرفيع الذي يجمعهما. وفي هذه العلاقة التي تجمع بين الصورة والرمز وهي علاقة الكل بالجزء، يقوم الرمز على منح الصورة بعدا دلاليا أعمق وأكثر ثراء، في حين أن الصورة تعمل على تعميق أبعاد الرمز، وتوضيح دلالاته من خلال السياق الذي يوظف فيه، إلى جانب قيامها بشحنه بدلالات جديدة عند كل توظيف.

---

[1] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص110.

[2] عبد السلام المساوي، المتخيل الشعري عند أمل دنقل، مجلة نزوي تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء، عمان- العدد 38 سنة 2004، ص 120.

ومن خلال ما يلي سنحاول البحث في الدواوين الموجودة بين أيدينا، عن أنواع الرموز مبينين علاقتها بصورة الصحراء.

## 4 ـ أنواع وتقسيمات الرمز:

### أ ـ من حيث الجزئية الكلية:

تنقسم الرموز من هذه الجهة إلى: رمز كلي ورمز جزئي[1]، حيث يكون الرمز الكلي المتحكم في كل الأبعاد النفسية في رؤية الشاعر، ويتحول لبؤرة ترتبط بها كل أجزاء القصيدة، فيكون فهم العمل ككل وفي كل أجزائه مرتبط بهذا الرمز فيلقي بظلاله على كل أرجاء القصيدة، ويعمل على توجيه العمل ككل. أما الرمز الجزئي، فيوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية، يساهم في بناء العمل ككل متآزرا مع بقية الأدوات.، فلا يحتل سوى جزء من مساحة النص، ويأتي به الشاعر ليعين على تدعيم المعنى العام.

ومن الرموز الجزئية كلمة (الإبل) والتي أصبحت تستخدم للدلالة على الصبر، فمعنى الصبر الذي تدور حوله القصيدة هو ما جعل الشاعر يستدعي (الإبل) لتماثل تجربته بصبرها على حرارة الأرض ومشقة السفر وقلة...، وكمثال على هذا الاستخدام ما جاء به الشاعر حسن الأقرع في قصيدته (وشم التيه) والتي يقول فيها:

يـــا لـــذة العـــيش بُعـــدا فـــالرحى طحنـــت
صـــبري ومـــا صـــبرت مـــن هولهـــا الإبـــل[2]

[1] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص118.

[2] حسن الأقرع. عطشى أنامل يقظتي، سامي للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، ط:01، 2016، ص05.

ويتوقف هذا الرمز عند حدود هذا البيت، ولا يرتبط بباقي الأبيات إلا كجزء يخدم البناء الكلي للقصيدة. ونأخذ مثالا آخر من قصيدة (بين القاصي.. والداني) للسعيد المثردي والتي يقول فيها على لسان طفل مسائل أمه عن أبيه المهاجر:

والابـن يسـأل "ماما! هـل يعـود أبي؟ حقّـا كمـا قلـت في أعقـاب نيسـان؟

هـل بابـا يعلـم يـا أمـي بمـا صـنعت ريـح السـموم بـأرض الـورد والبـان؟[1]!

و(ريح السموم) رياح تهب في الصحراء، سريعة جافة، وتكون في شكل دوائر محملة بالرمال، إلا أن الشاعر لا يستخدمها للدلالة الحقيقة لهذه الكلمة، وإنما يخرجها منها، وينقلها للتعبير على معنى آخر وهو (المستعمر أو الحكام الظالمون)، وهو استخدام رمزي، وقد اختار الشاعر (ريح السموم) هنا لما تخلفه من دمار على الأماكن التي تمر بها، شأنها في ذلك شأن الظلم والطغيان.

وفي مثال آخر يقول يوسف بديدة في قصيدته (سيأتي المساء):

سـيأتي المسـاء طـويلا... طـويلا
لأغـرق في وحـدتي القاتلـة
سـيأتي سيمضـي، سـآخذ منـه
علـى رغمـه كـل مـا كـان لـه[2]

يمضي الشاعر في قصيدة مصورا الحالة الشعورية التي يعيشها في مجابهة الليل الطويل، ولا تظهر الصحراء في حديثه عن ذاته وما تكابده إلا من خلال إشارة واحدة:

[1] السعيد المثردي. تحرير.. في زمن التبرير، ص10.

[2] منشورة ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني للشعر الفصيح- مسألة الهوية في الشعر الجزائري، مديرية التربية لولاية الوادي،ط:01، مارس 2010، ص64.

فكيـــــــف أصـــــــدق كـــــــل ظنـــــــوني
إذا ســـــــــارت الـــــــــريح بالقافلـــــــــة[1]

يوظف الشاعر كلمة (القافلة) في معرض حديثه عن الصراع الذي يخوضه، ليعكس من خلالها حركة أفكاره وظنونه التي تعصف به، وتخرج النص من البعد النفسي لتضعه في إطار صحراوي منفتح على ماضي الأسفار باستخدام القوافل والرحلات الصعبة، التي تشبه صعوبة رحلة الشاعر في هذا المساء بين الأفكار التي تراوده. فيعمل هذا الرمز (القافلة) على تدعيم الموضوع الأساسي في القصيدة وهي التعبير عن الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، دون أن يكون هي مركز النص.

أما الرمز الكلي فنأخذ عليه مثالا، حيث نجده يلقي بظلاله على كل أجزاء قصيدة (اللؤلؤ المكنون) والتي يقول فيها الشاعر:

أوقفـــت قلـــبي علـــى ذكـــراكِ مُغتربـــا ... يـــا دار ليلـــى قفـــي قـــد بـــتُّ مقتربـــا
بـــين الخيـــام جـــرى دمعـــي علـــى مهـــلٍ ... يصـــارعُ الحـــبَّ مـــا عـــاشَ وانتحبـــا
أشـــدو لكـــل حســـان الأرض مـــن غَـــزَلِي ... وأرســـمُ الشـــوقَ في عينيـــكِ مرتقبـــا
فباســـم حســـنك يـــا ليلـــى أريـــق دمـــي ... وأرشـــف الحـــزن في الصـــحراء مكتئبـــا
هـــام الفـــؤاد مـــا حـــزتِ مـــن وضـــحٍ ... بـين الغـواني وقلـب الصّـبِّ قـد سـلبا[2]

يوظف الشاعر في هذه القصيدة رمزا تاريخيا، (ليلى حبيبة امرؤ القيس)، فيتوجه أولا بالحديث لدارها في وقفة طللية، ويرسم الإطار الصحراوي المصاحب للأحداث في الزمن الحقيقي لهذا الرمز، فنراه يجوب بين (الخيام) ويرتشف الحزن في (الصحراء)، ثم يتوجه بالخطاب لليلى مباشرة، حتى ليبدو تعامل القصيدة مع هذه الشخصية حقيقا، ثم يغير الشاعر مسار الحديث لتتحول ليلى إلى محبوبته هو ويواصل

[1] منشورة ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني للشعر الفصيح- مسألة الهوية في الشعر الجزائري، ص65.
[2] أسامة عمر الأنصاري. من.. مرايا أسكرام، ص38.

وصفها معتمدا على عناصر من الصحراء (كالبدر، مثل شموس، كالؤلؤ المكنون)، إلا أن الشاعر يبدأ في تجريد هذا الرمز، والجنوح به بعيدا عن سياقه الأصلي:

فأنــت نــور المــآقي والبصــيرة، كــم آنســتُ مــن طــور نجـواك الـرؤى لهبـا
أمضــي علــى ظهــر أهــوالي وراحلــتي بـالروح تلقـي سـلام النـوق حـين شـبا
تأســى علــيَّ وفي الأطــلال تحملــني تمشــي الهـوينى وعشـقا ترسـم الخببـا[1]

يبتعد الشاعر بصورة (ليلى) التي يخاطبها ويقترب من صورة (الصحراء) من خلال قوله (آنست من طور نجواك)، والتي تحيلنا إلى قصة موسى عليه السلام وهو يعبر الصحراء مع أهله، ويواصل ربط (ليلى الحبيبة) بالصحراء من خلال قوله (راحلتي، النوق، الأطلال). إلا أنه ما يفتأ يعود إلى الصورة البشرية لهذه المحبوبة، حتى تصير الصور (ليلى/الحبيبة/ الصحراء) كضفيرة ينتقل من واحد للأخرى ناسجا قصيدته، فيقول:

تمــرُّ بــين الجبــال الســمر أســألها هــل تبصــرين غرامــي حيثمــا كُتبــا
تقــول لمــا رأتــني في الهــوى ثمــلا بشـراك يـا شـاعري منـك الغـرام ربـا[2]

تعود صورة (ليلى) للبروز والتجلي في هذين البيتين، من خلال الحوار الدائر بينها وبين الشاعر، وإن كان عدم التصريح بهوية المخاطب يجعل الاحتمال مفتوحا بين (ليلى والصحراء). لتنفرد الصحراء بالظهور في الأبيات 11 الموالية، يقول في بعضها:

أبكـي وأضـحك حبّـا في الخيـام هنـا أرعـى المواشـي واسـتجدي المـنى سـحبا[3]

[1] أسامة عمر الأنصاري. من.. مرايا أسكرام ، ص39.
[2] المرجع نفسه، ص40.
[3] المرجع نفسه، ص40.

أزرق جبـــــل (الهقـــــار) يتبعـــــني  يقـول حـب (الرجـال الـزرق) قـد رحبـا[1]

ليعود الشاعر في البيت الأخير (لليلى) قائلا:

فبسـم حسـنك يـا ليلـى وأنـت دمـي  كـــوني لقلـــبي إذا ماعـــاد مغتربـــا[2]

إن اختيار الشاعر لشخصية (ليلى) يتناسب مع حقيقته كشاعر، كون ليلى حبيبة الشاعر امرؤ القيس، إضافة إلى مناسبة البيئة التي عاش فيها هذا الرمز ما يسهل على الشاعر إسقاطه على واقعه، خاصة وأنه يرمي للتعبير عن الصحراء في حد ذاتها.

**ب ـ من حيث المصدر:**

يعد التراث مخزنا لا ينفذ –كونه متجددا ومتزايد كل يوم– من الطاقات المشبّعة إيحائيا، تمكن مستخدمها من شحن إنتاجه بشكل مضاعف، ويمكننا تقسيم الرموز حسب موردها الذي يتكئ عليه الشاعر ليستقي مادته إلى: رمز تاريخي، أدبي، ديني...، وتتنوع الرموز كذلك حسب طبيعتها فكما يستحضر الشاعر الشخصيات من التراث، يمكنه كذلك استحضار قصص وأحداث يراها مناسبة لما يريد التعبير عنه. ويصعب الفصل بين الشخصيات والأحداث، كونهما متداخلان ولا يكون الأول إلا بالآخر وإن ظهر واحد فالآخر خلفه، فلا أحداث بلا شخصيات فاعلة لها، ولا أشخاص إلا بأحداث قامت بها.

[1] أسامة عمر الأنصاري. من.. مرايا أسكرام ، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص41.

**ـ الرموز التاريخية:**

تحمل الحوادث التاريخية والشخصيات المحركة دلالات متكررة عبر الأزمان، فصورة البطولة في قائد ما ليست محصورة أو ليست رهنا لتلك الشخصية بعينها؛ وإنما هي صورة تكررت عبر كل قائد بطل، و"...دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل –بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة– باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة..."[1]، ولهذا متى وقف الشاعر أمام أحداث مشابهة لأحداث وقعت في الماضي، نجده يستحضر شخصيات تاريخية ليقوم بإسقاط الواقع المعاصر عليها ويشحنها بصوت الحاضر فتكون صلة بين الماضي والحاضر، تخدم الحاضر وتحمل عراقة الماضي. فيغرفون من التراث شخصيات أبطال الثورات والدعوات النبيلة والتي لم يكتب لها النجاح لمثاليتها، شخصيات الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا، بسبب استبدادهم طغيانهم، أو بسبب انحلالهم وفسادهم، الخلفاء والأمراء والقواد الذي يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا[2].

وسنأخذ بعض الأمثلة لرموز استقاها شعراؤنا من الأحداث التاريخية والتي نراها تتداخل مع صورة الصحراء: وأول مثال لأسامة الأنصاري والذي يقول فيه:

أبكي على وجع النخيل ... ودائما حلم العروبة يختفي بغيابي
«فالزير» عاف رثاءه متنكرا ثوب الخطيئة في هوى الأصحاب
شؤم «البسوس» وكيدها وحديثها يلقي بني بكر لحرب خراب
ذا «مُرَّة» يسعى لصلح حبيبه و«الزير» يسرح في دم الأحباب[3]

[1] علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1997، ص120.

[2] ينظر: علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص121.

[3] أسامة عمر الأنصاري. من.. مرايا أسكرام، ص64.

يحدد الشاعر ملامح الحدث الحالي الذي يريد التعبير عنه، من خلال البيت الأول (ضياع الهوية العربية)، حيث يرى في النخيل رمز على العربي الإنسان الأصيل، ثم يعرض حدثا تاريخيا وهو (حرب البسوس) والتي قامت بين قبيلتي (تغلب بني وائل) وقبيلة (بني شيبان)، والتي شبت بمقتل (كليب بن ربيعة التغلبي) على يد (الجساس بن مرة)، بسبب قتله لناقة خالته (البسوس)، ودامت أربعين عاما، ليرى الشاعر أن شؤم هذه الحرب متواصل إلى يومنا هذا. كما نجد الشاعر يعيد استحضار (حرب البسوس) ويوظفها مرة أخرى مع (النخلة) في قوله:

والنخلــة الســمراء يعصــرها الأســى  فيعيــدها صــخب الخــراب بيانــا
شــؤم البســوس تضــاعفت عثراتــه  في حــيرة الأوهــام قــد أحيانــا[1]

إن توظيف الشاعر لـ(شؤم البسوس) يعكس استمرارية ضرر هذه الحرب، ويربطها بالأسى الذي أصاب النخلة، والتي ترمز لاستمرارية الهوية العربية، إلا أن هذه الهوية تتعرض للنخر بسبب الصراعات الدائرة بين الإخوة.

أما الشاعر يوسف بديدة فيرى الاستمرارية في (حرب داحس والغبراء) وهي حرب وقعت بين عبس وذبيان، ودامت أربعين سنة، ويقال في سببها سباق جرى بين الفرنسين وكان الفوز للغبراء بسبب كمين نصبه ذبياني لداحس، و قد وظف الشاعر هذه الحرب قائلا:

ما زلت أسأل عن تمائمنا اليتيمة
مازلت أبحث عن أثافينا القديمة
عن دار مية أو سعاد
عن حرب داحس ما انتهت

[1] أسامة عمر الأنصاري. من.. مرايا أسكرام، ص44.

عن شأن من أكلوا القتاد
أهم الذين تشرفوا
بالغوص في لجج الهزيمة؟[1]

اكتسبت هذه الحرب شهرتها لثلاث أسباب: وقوعها بين الإخوة وبني الجلدة الواحدة، ولسبب تافه، ولمدة طويلة، فتعكس العصبية القبلية في العصر الجاهلي، ورغم قدوم الإسلام ونبذ هذه السلوكات، إلا أننا لازلنا لغاية اليوم متمسكين بهذه العصبية، ومازالت هذه الحرب لم تنته. إن توظيف (حرب داحس) يستحضر كل تلك المعاني والحمولات التي شحنت بها، ويعيد سبكها في أبياته لتتحول إلى بؤرة تعيد تحديد معالم الحاضر انطلاقا من هذا الحدث، الذي انتهى رغم استمراريته في أشكال أخرى. كما نشير إلى رمز آخر ورد في هذا المقطع وهو (دار مية أو سعاد)، والتي توثق رباط هذه القصيدة مع قصة تاريخية أخرى، ومع الشاعر (النابغة الذبياني). إن هذه الرموز تستحضر الصحراء سواء أكانت حاضرة في القصيدة —كما حدث عند أسامة الأنصاري بربطها بالنخيل– أو عن طريق هذه الرموز في حد ذاته، كونها قادمة من بيئة صحراوية لتعزز هذه الصورة في أرجاء القصائد.

**ـ الرموز الأدبية**

تعد الشخصيات التي تعيش في الساحة الأدبية من أيسر الشخصيات في التوظيف والأكثر شيوعا في الأدب المعاصر "... كونها عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[2]، لذلك نجدها "...أكثر طواعية (من غيرها من الشخصيات التراثية) للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة"[3].

[1] يوسف بديدة. ما لذ وخاب، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2015، ص19.
[2] علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن أشهر الشخصيات التي أصبحت تمثل أيقونة في الحزن على أخيها، الشاعرة (الخنساء)، والتي تكرر ذكرها في العديد من القصائد، كقصيدة (منفى القصيد) لأمحمد بن مهدي:

منفـــاك يـــا قـــدري نـــوح لثاكلـــة  خنســاء مــا نــدبت صــخرا بــلا ثمــن[1]!!

والمثال الآخر من قصيدة (غنائية لليل الأخير) لهنية لالة رزيقة:

التهب يا ليل فينا واعتذر

مثل أشواق ضحى برعم مفتون يناجي

في أدغال تساؤلاته خنساء صخر[2]

يستحضر الشاعران نفس الرمز، وفي سياقين متقاربين؛ حيث يسود القصيدة الأولى طابع الحزن والفراق بداية من العنوان الذي يحمل كلمة (المنفى)، ليتكاثف المعنى ويتعمق بتوظيف (الخنساء)، ولا يقف المثال الآخر بعيدا، حيث يحمل هو أيضا معنى الفراق والحزن، وتهيم القصيدة في لهيب الصحراء رغم ارتباطها بزمن (الليل)-والذي تنخفض فيه الحرارة قليلا- ما يعكس لهيب الحزن ولوعة الفراق.

ومن الرموز المأخوذة من الساحة الأدبية: شخصية (عنترة العبسي)، والتي مال إليها الشاعر رمضان بن سالم في قصيدته (قلبي على خنجر):

مخـــاوفي عنـــد عبـــل الغـــرب مولعهـــا

فالرمـــل ينفثهـــا جرحـــا رمـــى الشـــهبا

فشـــــدو عنـــــترة العبســـــي أولهـــــا

[1] أحمد بن مهدي. آدم ينحت حزنه، دار الأوطان، الجزائر، 2010، ص50.

[2] مولود فرتوني وآخرون، تباريح النخل، ص47.

فالشـــعر أســـكرها فاقتاتهـــا صـــخبا[1]

وعنتر العبسي شاعر يضفي حضوره على هذا المقطع معاني البراعة في الشعر والفروسية، وكذا لون بشرته، ما تتناسب مع تجربة الشاعر، يستخدم الشاعر ضمير المتكلم في أرجاء مقاطعه (رعشتي، يلهبني، سراديبي، معبودتي...) ثم يربط مخاوفه بـ(عبلة) حبيبة عنترة، ليخرج هذين الشخصيتين من استخدامها الحقيقي إلى الاستخدام الرمزي ليبرز من خلاله صورته شاعر، ويساهم في توسيع أفق التأويل.

يميل الشعراء المعاصرون إلى استحضار الرموز الأدبية وخاصة تلك المرتبطة بالشعراء، كون هذه الشخصيات يحيلنا إلى معاني ودلالات اختفى أغلبها في واقعنا المعاش، ويقف الشاعر أمامها إما محاولا إبراز تلك المعاني في ذاته، فهو يعتبر نفسه آخر معاقل تلك الصفات، أو أنه يستحضر تلك الرموز ليعكس مدى شساعة الفرق بين ما كنا وما أصبح عليه الحال.

**ـ الرموز الدينية:**

الجانب الديني عنصر يوحد الحضارات رغم اختلاف الأمكنة والأزمنة، ولهذا نجده حاضرا بقوة في حياة البشرية على مرّ الأزمان، الأمر الذي جعل حضوره في الأعمال الأدبية أمرا محتما، "...والأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني."[2]، ومن الرموز الدينية الأكثر استخداما صبر (أيوب عليه السلام)، صبره الجميل على الابتلاء الذي دام أكثر من ثلاثة عشرة سنة، ليصبح رمز للصبر، يقول أسامة الأنصاري:

[1] مولود فرتوني وآخرون، تباريح النخل، ص111.

[2] علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص75.

أيـــوب صـــبري والحصـــار قضـــيتي وأنـــين روحـــي خـــالف الأوزانـــا[1]

وبربط هذا الرمز بسياق القصيدة (مملكة الأرواح النازفة) وما ورد فيها من معالم الصحراء (النخلة، الرمال، الحناء، الليل...)، يتحقق معنى الصبر الذي يعد سمة من سمات أبناء الصحراء، فهي من ربتهم على قسوتها والحرمان المتأصل في أرجائها، لتزرع فيهم هذه الصفة. وتوظيف هذا الرمز يوفر على الشاعر وصف صبره، فبمجرد استخدامه لـ(أيوب صبري) أفصح عن طبيعته (صبر جميل)، ومدته الطويلة، ومدى قسوة الابتلاء الذي يعيشه الشاعر.

والمثال الآخر لمصطفى صوالح من قصيدة (رحيل إلى أرخبيل الروح) والتي أضاف تحت عنوانها: "رثاء الشنفرى"[2]، فينطلق الشاعر من رمز أدبي، ويظل معه في مقاطع القصيدة، يرثي من خلاله النخوة والشجاعة، ليرفقه برمز ديني، حيث يقول:

ولامية القهر خُطّت من دمانا

والبوار الخصيبْ

فوق أشلائنا يرتقي

ها غراب أخر

يحفر الجرح

يدفن الملح

الّذي من دمانا يرتوي[3]

[1] أسامة عمر الأنصاري. من.. مرايا أسكرام، ص46.

[2] مصطفى صوالح. كيف يحترق الظمأ...؟!، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص50.

يربط الشاعر اللامية (لامية الشنفرى من أشهر قصائده) بالقهر، ويربط البوار وهي الأرض غير ذي زرع بالخصوبة، والتي تحيلنا إلى الصحراء، والخصوبة هنا خصوبة القهر والهوان. ثم يأتي الشاعر بثلاث كلمات (غراب، يحفر، يدفن) تحيلنا لقصة أبناء آدم (قابيل وهابيل)، إلا أن التوظيف على غير حقيقة، حيث يجعل الحفر للجرح، والدفن للملح في دمائنا، وذر الملح على الجراح يزيد ألمها، وعند ربط كل هذه الرموز مع الشنفرى تتجلى لنا صورة جرح الشاعر عند فقد الشنفرى فينا(صفاته فينا)، ونحن الذين قتلناه يوم تخلينا عنه.

ألف قابيل مرّوا من هنا

والأبابيل خلفي

وأمامي

وصبحي المذبوح هابيلُ

ينزف الوقت

عقارب فوضى[1]

يفتح الشاعر معنى رمزية هذه القصة (قصة هابيل وقابيل) ليسقطها على الآلاف لتكرر قتل الأخ لأخيه في زماننا هذا، ومشاعر الغيرة وسوء النية، إلا أنه يعود ليغوص بالرمز في ذاته ويتحول (هابيل) إلى صُبح الشاعر ويعكس الوقت الضائع وفوضى عقارب الساعة. إن هذا الانتقال من الجموع حول الشاعر إلى عالم الذات يتحرك بالرمز عبر الزمان والمكان محطما الفواصل بينها، واستطاع أن يفتح بذلك أفق التأويل ورسم ملامح جديدة للعالم الداخلي والخارجي.

[1] مصطفى صوالح. كيف يحترق الظمأ...؟!، ص51.

## 4/ الصورة الشعرية والإيقاع:

الإيقاع والصورة الشعرية عنصران أساسيان في البناء الشعري، وليس للقصيدة أن تستغني عن أحدهما، وسنرى فيما يلي أثر هـ على الصور المنطوية تحته، وكيف يبرز في الصورة الشعرية المرتبطة بالصحراء.

### 1 ـ مفهوم الإيقاع:

الإيقاع هو تناغم وانسجام بين المقاطع الصوتية، يزرع في النفس استحسانا لما يسمع، ويبرز الإيقاع من خلال استعمال "أصوات الحروف المجهور منها والمهموس، الأساليب البلاغية المتعددة، تعدد ألوان الخطاب في القصيدة ما بين استفهام وتقرير وتعجب و....، البنية الفنية للقصيدة غنائية أو درامية، عدد التفعيلات التي يعبر الشاعر من خلالها عن تجربة أدوات الربط في القصيدة ما بين حروف العطف وغيرها، ونظام التقفية وحرف الروي، وبعض الأساليب اللغوية كالحذف والتنقيط"[1]، ويمكن تقسيم الإيقاع من خلال هذا التعريف إلى: إيقاع خارجي ويتعلق بالوزن والقافية والروي، وداخلي، يكون داخل اللغة في حد ذاتها، ويظهر في الحروف المنتقاة والكلمات المستعلمة والتراكيب المكونة للقصيدة، وتسهم كل واحدة مما سبق في تشكيل الإيقاع داخل بنية القصيدة.

يملك الإيقاع القدرةَ على ترجمة أحاسيس ومشاعر ليس للكلمات أن تعبر عنها، وذلك راجع لكونه يمثل البعد الموسيقي، بداية من أصغر وحدة صوتية إلى البناء الكلي للقصيدة، إلا أنه يجب فيه مراعاة مناسبةِ هذه الموسيقى التي يحدثها الإيقاع مع الموضوع أو التجربة الشعرية المعبر عنها، فجمالية الإيقاع "لا تتبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز

[1] كاميليا عبد الفتاح. القصيدة العربية المعاصرة- دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط:01، 2007، ص625.

للمعنى وللشعور، فيقوى ارتباط حركة الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه"[1]، فالإيقاع يختلف ويتلون بالحالة الشعورية في القصائد، ومعرفته تسهم في الكشف عن خبايا النصوص، بما يحمله من دلالات، وينقسم-حسب تعرفي كاميليا عبد الفتاح- إلى قسمين؛ خارجي وداخلي:

## 2ـ الإيقاع الخارجي:

اهتم العرب القدامى في دراساتهم النقدية بالإيقاع الخارجي للشعر، وأولوه أهمية كبيرة، وكان أساس تعريفهم للشعر (الشعر كلام موزون مقفى)، وينقسم الإيقاع الخارجي إلى: الوزن والقافية:

### أ ـ الوزن:

يعرفه مصطفى حركات بأنه: "سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، والأوتاد"[2]، كما عرف على أنه "قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"[3]، وهذه القوالب عبارة عن مقاطع صوتية (السواكن والمتحركات) تتكرر بشكل منتظم يدخل النفس في حركية منسجمة، وإلى عالم الحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، ويظهر الوزن قديما من خلال بحور الشعر، ونظام البيت المكون من شطرين، ومن عدد محدد من التفعيلات، وظل هذا الشكل محافظا على وجوده إلى غاية اليوم. رغم ظهور حركة الشعر الجديد مع نازك الملائكة، والتي رأت في بحور الشعر والعدد المقيد من التفعيلات في البيت الواحد قيدا يعيق الشاعر من التعبير، وترغمه على التوقف آخر البيت وإن لم يكمل المعنى الذي يريده، أو ترغمه على حشو يكمل به البيت وإن كان قد اكتمل المعنى عنده في التفعيلة الرابعة مثلا[4]،

---

[1] رضوان جنيدي. التجديد في الشعر العربي الحديث وجمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، جامعة تمنراست، العدد الرابع، فبراير 2014، ص169.

[2] مصطفى حركات. أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط:01، 1998، ص07.

[3] جودة فخر الدين. الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:01، 1995، ص29.

[4] ينظر: السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث- مقوماته الفنية، طاقاته الإبداعية، دار المعارف الجامعية مصر، (دط)، 2015، ص185.

ليظهر اتجاه جديد في الشعر يقوم على تكرار تفعيلة أحد البحور الصافية في الأسطر الشعرية،لتكون هي الوحدة الأساسية التي تبنى عليها القصيدة، وفق ما تقتضيه حاجة الشاعر.

**ب ـ القافية:**

يحدد صلاح فضل وظيفة القافية من خلال قوله: "نجد أن القافية هي الأخرى تلعب دورا واضحا في هذه الغنائية، سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم، إذ يتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطوة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة"[1]، تعمل القافية على ضبط المقاطع الصوتية في البيت، وتعكس – الحالة الشعورية السائدة فيه، كما تعمل على إنهاء الأبيات الشعرية بصورة متكررة تساهم في تشكيل البنية الموسيقية في القصيدة.

ورغم أن الشعر الحر قد تحرر بشكل جزئي من القافية، إلا أنها لم تفقد وظفيها، ومازالت المنشطة للصوت الغنائي داخل القصيدة، كما تقوم على ضبط الإيقاع الخارجي، ولا تقف عند ذلك بل تتجاوزه إلى "وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تُسهم في تكوين البنية الإيقاعية، المرتبطة –كما ينبغي أن لا نملّ من التكرار – بالبنية الدلالية العامة"[2].

**3 ـ الإيقاع الداخلي:**

وهو الإيقاع المتعلق باختيار الشاعر داخل اللغة من حروف وكلمات وتراكيب، حيث إن في اللغة أشبه بالموسيقى في نظامها، وحروفها هي النغمات المفردة، وفي تركيبها بطريقة معينة تمنحها مقطوعات موسيقية، وكل (مقطوعة/ نص) تناسب حالة شعورية، وتكون جودة الناتج مرتبطة بحسن الاختيار داخل كل نظام. والإيقاع الداخلي مرتبط بالحالة الشعورية للمبدع وقت الإبداع، فإن كان يعيش حالة فرح وسرور، شاعت في قصيدته موسيقى تشع فرحا وسرورا، أما إن كان يعيش حالة

[1] صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:01، 1995، ص22.
[2] المرجع نفسه، ص22،23.

فراق وحزن غلب على قصيدته هذا الجو من توظيفه لحروف مهموسة ومقاطع صوتية طويلة توحي بالبعد والانكسار، فإن أحسن الشاعر الاختيار كان ذلك مدعاة لاستحسان المتلقي وساهم في شد انتباهه والتأثير عليه.

تمتلك اللغة القدرة على تشكيل إيقاعات مختلفة حسب اختيار الشاعر، وكذا حسب تكرار تلك الخيارات، سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجمل والتراكيب، لتدخل القارئ في حركية منتظمة يكون لسرعتها أثرا في نفسه. و التكرار عبارة عن إعادة ذكر حرف أو لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، إعادة مطابقة أو بالمرادف[1]، كتكرار حروف تشترك في الصفات، أو كلمة إما بنفس الوحدة المعجمية أو من خلال مرادفها، وذلك يساهم في انتظام حركة النص.

يعطي عبد الله الغذامي دورا رئسي للإيقاع الداخلي في التفريق بين القصائد، حيث يقول : "يعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواها من القصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي، .... والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاما مقطعيا، وفيها نظام نبري"[2]، فالمزية الفاصلة بين القصائد ليست الوزن الذي حظي بالريادة في الدراسات النقدية في تراثنا العربي، ودليله في ذلك أن هناك قصائد تتشارك في الوزن وتتفاوت في المعاني والدلالات، وهو بذلك لا يكشف عنها، في حين نجد أن الإيقاع الداخلي هو ما يساهم في إبراز وتعزيز تلك الدلالات، وهو ما يضع القارئ في جو منسجم من الحالة الشعورية الموجودة في القصيدة حسب دلالاتها، ذلك أن خصائص اللغة الداخلية الكامنة في وحداتها وتراكيبها من خصائص حروفها كالجهر والهمس والنبر والتنغيم، وخصائص تراكيبها كالتكرار والبديع، والأساليب وغيرها هو ما يُنشئ موسيقى تميز بين القصائد والموضوعات وعاطفتها والجو النفسي السائد فيها.

[1] ينظر: محمد خطابي. لسانيات النص–مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، ط:01، 1991، ص24.
[2] عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط:01، 1985، ص311.

ويشير أحمد الشايب في كتابه أصول النقد الأدبي إلى أن الصلة بين الإيقاع والصورة الأدبية قائلا: "الصورة الأدبية مرتبطة بالمعاني اللغوية- الألفاظ وبجرسها الموسيقي ومعانيها المجازية وحسن تأليفها معا بحيث يكون من ذلك كله تأثيران: أحدهما معنوي عاطفي والثاني موسيقي يعين في قوة العاطفة وسرعة تأثيرها وهذا ما يسمى حسن النظم أو جمال الأسلوب"[1]، فالإيقاع وخاصة الداخلي يقف جنبا إلى جنب مع الصورة لإحداث تأثير أكبر على المتلقي.

وسنأخذ فيما يلي أمثلة نوضح من خلالها الإيقاع الداخلي والخارجي المرتبط بالقصائد التي تتجلى فيها صورة الصحراء:

تتنوع القصائد في الدواوين الموجودة بين أيدينا بين العمودية والتفعيلة، ففي ديوان من أغاني الطاسيلي مثلا نجد 11قصيدة عمودية من أصل 13 قصيدة، في حين يحتوي ديوان أسارير دمي على 3قصائد عمودية من أصل 15 قصيدة، أما ديوان تفاصيل وجدي فيشمل 8قصائد عمودية من أصل 15 قصيدة، ويحتوي ديوان آدم ينحت حزنه على قصيدة عمودية واحدة من أصل 13، وعلى عكسه ديوان مرايا أسكرام الذي يحتوي على 25 قصيدة عمودية من أصل 29 قصيدة. وهكذا فإن الشعراء نوعوا في القالب المعتمد عليه وإن كان ذلك متفاوت بين شاعر وآخر.

ونأخذ أول مثال من قصيدة بوح على إمزاد داسين، والتي يقول مبروك بالنوي في مطلعها:

| | |
|---|---|
| يا حادي العيس ما للبيد ينعصرُ | ونبض داسينَ في الأسحارِ ينفطرُ |
| 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ | 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// |
| مستفعل فاعلن مستفعل فعلن | متفعلن فاعلن مستفعل فعلن |
| منكَ الحداءُ بنزّ الشدو يختمر | فجرحه كيف لا يعرى ويأتزُر[2] |

[1] أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي، ص244.

[2] مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، ص72.

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعل فعلن مستفعل فعلن متفعلن فاعلن مستفعل فعلن

ينتقل الشاعر من خلال القصيدة إلى جو صحراوي بامتياز، فعبر عن هموم الصحراء منطلقا من رحلة القوافل ، وما تستدعيه من كلمات مرتبطة بالصحراء كالناقة، الرمل، النخل، الصحراء....، ونلاحظ أن القصيدة جاءت على وزن البسيط وهو من أرق البحور، وإن كان ذلك لا يعكس صعوبة الرحلة في الصحراء في الماضي ولا في الحاضر، إلا أن حرف الروي (الراء) ومن صفاته التكرار الذي يوحي بالتعاقب والحركة.

أما من حيث الإيقاع الداخلي، نجد أن الحروف الجهرية هي الأكثر تواترا كالراء واللام والميم، إضافة إلى النون، وذلك يبرز رغبة الشاعر في إيصال مشاعره، فمن يرتحل في أرجاء الصحراء الواسعة بحاجة للجهر لإيصال صوته. أما من حيث الكلمات فنجد تكرار للحقل الدلالي الخاص بالصحراء بشكل بارز (البيد، الصحراء، الرمل، النخل، الرياح، الناقة....) إلى جانب كلمات مرتبطة بحالة الحزن والتشاؤم (الجرح، شجون، كوابيس، هموم، وجع، ينتحر، مأساة...)، وهذا التكرار للكلمات يمنح القصيدة جوا صحراويا حزينا، وهو ما يتناسب مع موضوع القصيدة.

وفي مثال آخر من قصيدة ترنيمة أخر الليل لهنية لاله رزيقة[1]، تقول فيها:

ندحرج الليل في نفسي بلا كلل

0/// 0// 0/0/ 0// 0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعل فعلن

حتّام يفشي بحار الحزن في مقلي

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

[1] منشورة ضمن أعمال الملتقى الوطني 5 للشعر الفصيح- شعر المقاومة، أفريل 2013، ص24.

مستفعلن فاعلن مستفعل فعلن

جاءت هذه القصيدة كسابقتها على بحر البسيط، تنقل من خلالها حالة الشوق والحنين التي تجتاح المحب متى خلا إلى نفسه ليلا، لتقف أمام رغبتها في البوح فستخدم رويا لقصيدتها حرف اللام وهو من الحروف الجهرية، وهو أكثر الحروف تواترا في القصيدة إلى جانب كل من الراء والتاء الحاء، كما نجد في القصيدة تكرار كلمات من الحقل الدلالي الخاص بالصحراء (كالرمل، الوديان، الجبل، طلل، النخل، الواحة، زوبعة، الصحاري، حادية الإبل..)، والحقل الدلالي الخاص بالليل (الليل، الأسحار، تضيء، النجم، البدر..)، كل ذلك يرسم ملامح المشهد الذي تصوره الشاعرة، والذي تنطلق فيه من واقعها النفسي وما تعيشه مع هذا الطيف الزائر ليلا:

وطيفه راح للأوكـــــــار يعزفـــــــــــــني
قصيد عشق لدى الأسحارِ في هَبَـــــــــــــلِ[1]

ثم تأخذ القصيدة في الانفتاح على واقع آخر، تكون فيه الصحراء سيدة المشهد، ويتجلى ذلك من خلال هذا الكم من الكلمات المرتبطة بها، ليخرج القصيدة من هيمنة البعد الزماني (الليل) إلى التركيز على البعد المكاني (الصحراء):

الرمل يرجف في لـــــــــــــيل توسّده
مخضبا بدمي والروح في وجـــــــــــــل[2]

تراقص الـــــــــــــنجم أشلاء على جسدي
فيترك الشوق مصلوبا على دَجَـــــــــــــلٍ[3]

[1] منشورة ضمن أعمال الملتقى الوطني 5 للشعر الفصيح- شعر المقاومة، أفريل 2013، ص24.
[2] المرجع نفسه، ص24.
[3] المرجع نفسه، ص24.

أما الروي الذي استخدمته الشاعرة فهو اللام، وهو من الحروف المجهورة المتوسطة في الشدة ومن صفاته أيضا الانفتاح، كما أن القافية جاءت مطلقة، ولو جمعنا كل ذلك مع كون الشاعرة تعيش تحت وطأة الليل والكتمان الذي يفرضه عليها المجتمع، وكذا الطابع الصحراوي الذي يحمل بين طياته التباعد بين الأفراد، كل ذلك يجعل الشاعرة تميل إلى استخدام ما يعينها على إيصال صوتها.

ونأخذ مثالا آخر من شعر التفعيلة لمحمد صوالح، والذي قال في قصيدة (طائر الفينيق):

أهل تدرين سيدتي
0///0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعلتن
بأنّي حين أكتُبك
0/// 0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعلتن
أراقص خيبتي الكبرى[1]
0/0/0// 0///0//
مفاعلتن مفاعيلن

نجد أن الشاعر يستخدم تفعيلة البحر الوافر (مفاعلتن)، وهو بحر "يشتد ويرق كما يحلو للشاعر، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء"[2]، والشاعر استخدمه لغرض الغزل، وإن كان ممزوجا بحزن:

بحزن:

وها غنت عقارب
محنتي الثرى
أغاني الحزن والحرمان
ها حركت جذع الصمت

[1] منشورة ضمن أعمال الملتقى الوطني 5 للشعر الفصيح- شعر المقاومة، ص36.

[2] عباس العباسي الطائي. العروض المبسط في الشعر العربي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط:01، 2013، ص63.

لا رطب

سوى عينيك

يا سمراء[1]

أما القافية فنجد أن الشاعر قد اختار رويا لها حرف الراء، حيث تكرر على مسافات متفاوتة تناسب المعنى الذي يورده الشاعر في كل مقطع، وقد أشارت نازك الملائكة لأهمية القافية في ضبط القصيدة ولكن تحرير الشاعر من سلطة عدد التفعيلات المقيد، فتكون له في الشعر الحر حرية اختيار نهاية مقطعه وضبط إيقاع القصيدة بوضع القافية في المكان الذي يراه مناسبا. ورغم أن الراء احتل مساحة الروي إلا أن أعلى تكرار هو النون وهو من الحروف المجهورة إلى جانب الألف، تعكس مقاومة الشاعر لمعاني اليأس والحزن، ويعلي بها صوت الصوت والحلم،

ووظف الشاعر كلمات مرتبطة بالصحراء( واحتي، عقارب، جذع، رطب، سمراء) يستحضر من خلالها صورة الصحراء ويدمجها في تجربته، ويرافق هذه الصورة تكرار بارز لكلمة الحلم (أحلم، حلمي وحلمت) مقابل كلمات تدل على الحزن (الأحزان، الهم، الحسرة، الحزن، الحرمان....)، لتبرز ثنائية السعادة والحزن.

[1] منشورة ضمن أعمال الملتقى الوطني 5 للشعر الفصيح- شعر المقاومة، أفريل 2013، ص37.

# الخاتـــمة

نقف في آخر صفحات هذا البحث، على أهم النقاط التي وصلنا إليها، وأهم النتائج التي تحصلنا عليها، ونجملها في النقاط الآتية:

- الصورة الشعرية كيان لغوي مركبة ومعقدة، تتداخل في بنائه وتشكيله العديد من العناصر التي يصعب الإحاطة بها وضبط حدودها؛ كالإبداع والخيال، وذاتية المبدع، وخبرة الناقد. وخلال عملية إنتاج الصورة ينطلق المبدع من البيئة المحيطة به مستخدما خياله لإنتاج صور تعبر عن الواقع (الخارجي أو الداخلي)، وهذه الصور تتشكل داخل ذات المبدع وتنصهر عناصرها وأجزاؤها لتشكل لنا كيانا موحدا منسجما (حسب مقدرة الشاعر وموهبته)، وليس لهذه الصور أن تخرج من ذاته إلى أرض الشعر دون أن تأخذ من ذاتيته وتتلون بشخصيته، فالصورة الشعرية في مادتها مستقاة من الواقع، وتتشكل في ذات المبدع للتدخل في تكوينها ذاتيته وخبرته وخياله وعناصر شخصيته....، ثم يلقي بها في قصائده فيستقبلها المتلقي الذي يتدخل في فهمها وتأويلها حسب خبرته وذاتيه وعناصره الشخصية..... والصورة الشعرية للعمل الإبداعي كالقلب لجسم الإنسان؛ ليس له أن يقوم لولا وجوده، حيث تلقي ظلالها على كل أطراف القصيدة من الشكل إلى المضمون، وتتفاعل مع كل أجزائها لتقدم لنا عملا متكاملا منسجما.
- وقد أشرنا إلى جهود بعض العرب القدامى ممن تطرقوا للحديث عن الصورة الشعرية؛ كالجاحظ القائل: "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"، وقدامة بن جعفر الذي تحدث عن التصوير في تعريفه لصناعة الشعر، حيث يرى أن الشعر يحتاج مادة يعمل عليها ويشكلها وينتج منها صورا وهذه المادة هي اللغة، أما العسكري فيتحدث عن الصورة الشعرية في معرض حديثه عن البلاغة، حيث يرى أن الصورة هي ما ينطبع في الذهن نتيجة السماع وما تضفيه هذه الصورة من تأثير في نفس السامع وقلبه. ويذهب عبد القاهر الجرجاني بنظرته المتميزة والأكثر نضجا في تلك المرحلة؛ إلى أن الصورة الشعرية هي "تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على

الذي نراه بأبصارنا"، وهو يركز على العلاقة بين ما نراه وبين ما ندركه بعقولنا، فالصورة عنده هي نقل للمدركات العقلية التي لا نجد لها نظيرا ملموسا في الواقع.

وتبقى الصورة الشعرية في الدراسات العربية القديمة للم تحظ بتقنين مصطلح يضبط حدودها ، حيث لم يصلوا لبلورة المصطلح وظلت الصورة مفهوما منطوٍ في تعريف الشعر وصناعته، ولهذا لا نجد دراسة تختص به بعيدا عن غيره من المصطلحات.

- ظهرت في العصر الحديث عدة أنواع للصور، كانت الكلاسيكية منها السباقة في الظهور، وهي صورة بسيطة جزئية قائمة على التشبيه وعلى القرب بين طرفيه، تلتها الصورة الكلية والتي برزت مع المذهب الرومانسي، ومع المذهب الرمزي وتغير نمط الحياة على كل مستوياته تحررت الصورة من طابعها التقريري السردي السابق، وانتقلت إلى الإيحائية، حيث أصبحت قائمة على إلغاء الوسائط الطبيعية والعقلية المباشرة، ولم يعد الغرض منها إقامة علائق مبنية على التشابه، وإنما أصبحت بؤرة تجمع فيها المتناقضات وصهرها لتتحول إلى كيان واحد منسجم، فالميزة في الشعر ليست في إيجاد علائق تشابه يستطيع أي شخص الوصول إليها، وإنما في الوصول إلى ما يعجز الآخرون على بلوغه.
- ترتبط الصورة الشعرية بالبعدين؛ الزماني والمكاني، فليس لها أن تتشكل بعيدا عن هذين الإطارين، والبيئة المحيطة بالشاعر لا تبدأ برسم ملامحها في الشعر؛ وإنما تبدأ بالشاعر ذاته، فتضفي عليه من صفاتها لتطوعه للعيش فيها، كما يعمل هو على تطويعها وفق ما يريده وما يناسبه، وبهذا فهي تمنح وتأخذ منه، وهذا ما فعلته الصحراء مع أبنائها، حيث عملت على إبراز وتعزيز صفات نفسية كالصبر والتحمل والمحبة والتعاون والإيثار، وصفات فيزيولوجية تظهر في اللون والشكل ، فتبرز صفة القوة والتحمل وغيرها من الصفات التي توحده مع غيره ليستطيع مجابهة قساوة هذه البيئة. والصحراء كجزء من البيئة المحيطة بالشاعر الصحراوي عاش حياته في تماس مباشر معها، وإن كان وجودها حولنا في حياتنا اليومية قد أخذ ينحصر ويتراجع أمام مظاهر المدينة التي أخذت تزحف عليها وتخفي ملامحها، إلا أن وجودها في الشعر ظل محافظا

على مكانته، بل إن بعض الشعراء كمبروك بالنوي قد جعل من ساحة الشعر مكانا يرسخ فيه وجود الصحراء وتاريخها.

- الصحراء –شأنها شأن المكان عامة في الشعر– لا تحمل فقط معنى الإطار الذي تدور فيه الأحداث ويعيش فيه المبدع، وإنما تحولت إلى كيان فاعل في نصه، ومن خلال بحثنا رأينا أن انحصار وجودها في الحياة اليومية لم يقابله انحصار في القصائد، وإنما وجدنا أنها لازالت حاضرة بأسمائها المتنوعة (الفيافي، الفلا والفلاة، البيداء، الفدافد والبواري، القفر،....) وغيرها من الأسماء والتي يدل احتفاء الشعراء بها على تعلقهم بالصحراء وسعيهم للحفاظ على وجودها، ولهذا نجدهم يستخدمون في قصائدهم ألفاظا مستمدة من البيئة الصحراوية؛ كالرمل الذي يمثل المادة التي شكلت ذواتهم، دلالة على شدة الارتباط بهذه الكثبان فهي البساط الذي ولدوا عليه وعليه تعلموا الحبو والجري، عليه عاشوا وتمتعوا ببساطة الحياة بعيدا عن تعقيدات المدن. أما النخيل فقد احتل هو الآخر مكانة متميزة، حيث استخدم كرمز للانتماء لهذه الأرض الطبية، وللشموخ والإباء، كما نجد توظيف الجمل والناقة وما يلحق بها من رحلات وأسفار وفراق ولقاء، وكأن الشاعر يعود إلى الحياة القديمة التي يشتهي العيش فيها، فيعيد تشكيلها في مخياله، ويسقطها على أرض واقعه، فتراه يتنقل في الأرجاء باستخدام الجمال، مستفيدا من وتيرة سيرها للتأمل والتفكر، هذه الصورة التي تبدو بدائية عند البعض، يراها الشاعر مصدر فخر كونها تعكس انتماءه للصحراء.
- أما البعد الزماني المرتبط بالصحراء، فيظهر من خلال وصف الليل والنهار، حيث يحمل الليل في القصائد التي مررنا بها معاني الخوف والوحشة والسهاد والوحدة، مقابل معاني السكون والسكينة والتخفف من أعباء الحياة، فاستخدم القمر والنجوم والغسق الفجر والوحوش...، لتعكس تلك المشاعر المختلفة التي تنتابه في أحضان هذه الطبيعة . أما النهار فيحمل معاني الحركة والنشاط وقد ربطه الشعراء في أغلب القصائد بالسعادة والسرور، ويبرز ذلك من خلال كلمات كالشمس والضياء والإشراق. فيمثل النهار وقت التماس المباشر مع الطبيعية الصحراوية وكذلك وقت

الالتقاء بالأهل والخلان، والجانب الاجتماعي واحد من أهم عناصر الحياة الصحراوية، لمتانة الصلات بين الأفراد، وانتشار العلاقات الصافية، التي تسودها المحبة والتعاون والإيثار، فرغم قساوة الطبيعة لا يعامل الصحراوي أبناء مجتمعة إلا بتلك الصفات التي تعينهم على مجابهة تلك القسوة في تآزر وتعاون نراه يخبو مع انحصار صورة الصحراء في حياتنا اليومية، إلا أننا نجد الشعراء في قصائدهم بين التذكر بدافع الحنين، وبين وصف لبقايا هذه الصلات التي مازال بعيشها.

- تحمل صورة الصحراء بعدا نفسيا، يعكس من خلاله الشعراء طبيعة العلاقة التي تجمعهم بها، ورؤيتهم للفضاء الصحراوي، وتتراوح بين المشاعر الإيجابية التي تخلفها الألفة مع هذه الأرض، وبين المشاعر السلبية التي تنبع من قسوتها والأخطار المنتشرة فيها، ولهذا فالصحراء تدخل في التعبير عن كلا الاتجاهين، فيخاطب فيها الأم والأصل والحبيبة والأمان والسكينة، ومن جهة أخرى يرى فيها منبع الخوف والوحدة والقسوة.
- يمثل الجانب الديني واحدا من أبرز الجوانب التي برزت عند شعراء الجنوب الجزائري، سواء عن طريق شخصيات مرتبطة به أو قصص أو أحداث، أو عن طريق استخدام ألفاظ القرآن الكريم وأساليبه، وكذا عن طريق إبراز الجانب العقائدي في الشعر، وقد اقترن ذلك بصورة الصحراء، حيث تتناسب صفات هذه البيئة بالقيم الإسلامية، وكلما ابتعدنا عنها زمانيا ومكانيا نرى بأن تلك القيم تأخذ في الاندثار وكلما أمعنا في القرب منها نراها أكثر تجليا في أحضانها. كما يحدث التقارب بين صورة الصحراء والجانب التاريخي عندما ينقل الشعراء أحداثا تاريخية مرتبطة بالصحراء محاولين إبراز العمق والأهمية التاريخية للمنطقة، مستخدمين الشعر كوسيلة لتخليد أحداث تاريخية أو شخصيات صحراوية.
- أولى الشعراء أهمية كبيرة للجانب الهوياتي للصحراء، فهي قطعة من الوطن، وتمثل بالنسبة لهم ولأبناء الصحراء المستوى الأول لهويتهم، وليس لهم أن يكونوا بدونه، وحاولوا ترسيخه والحفاظ عليه. ولم يهمل الشعراء باقي المستويات المشكلة لهويته حيث افتخر بانتمائه لأرض الجزائر

كمظلة تجمع الشمال والجنوب، ثم انطلق إلى مستوى أكبر وهو الانتماء لوطن عربي يجمعه الدين واللغة. ورغم هذا الشعور بالانتماء نجد أن إحساس الشاعر بالاغتراب عميق جدا، وقد ظهر في الكثير من القصائد، ورافقه في رحلاته ومراحل حياته، وقد تداخلت عنده صورة الصحراء بظاهرة الاغتراب، فتارة نراه يعبر باستخدام الصحراء عن الاغتراب، وتاره نراه يعيش ظاهرة الاغتراب في أحضان الصحراء، فيفر في بعض الأحيان إليها ليخمد هذا الشعور، وفي أحيان أخرى نراه يصورها هي ذاتها منبعا لاغترابه، ولا يقف عند ذلك الحد، فنراه يصور الصحراء ذاتها تعيش حالة اغتراب تئن تحت وطأته وهي تعيش انفصالا عن الواقع.

- إن نشأت الشعراء في بيئة صحراوية، واحتكاكهم المباشر معها، جعل هذه البيئة تتغلغل إلى قصائدهم وتفتح نصوصهم على رصيد لغوي ثري، استطاع كثير منهم أن يوظفوه في التعبير عن تجاربهم الشعرية. وقد حظيت بعض الألفاظ بعناية أكبر من غيرها، كأسماء الصحراء، والرمل، النخلة، الجمل، كذلك الرحلات في أرجاء الصحراء...، كل ذلك منح أعمالهم صبغة متميزة تحمل بصمة هويتهم الصحراوية. وقد استطاع الشعراء كذلك استخدام الصحراء في صناعة صورهم سواء تلك القائمة على التشبيه أو الاستعارة وغيرها، كما ساهمت الصحراء في إثراء البعد الرمزي، و تحول وجودها في أعمالهم إلى رموز تحمل بين طياتها الكثير من المعاني المستمدة من واقعها. وقد تنوعت قصائدهم بين العمودية والتفعيلة، وإن كانت صورة الصحراء أكثر بروزا في القصائد العمودية، وكأن الشاعر يحاول التمسك بجذوره عن طريق تمسكه بالقصيدة العمودية وبصورة الصحراء الأصيلة.

إن البحث في موضوع الصحراء وصورتها في الشعر الجزائري المعاصر؛ لا يتوقف عند هذا البحث، وحسبه أنه أضاء سوى جوانب بسيطة منه، وتبقى الصحراء وصورتها موضوعا بحاجة للبحث والتنقيب فيه، حيث يمكن ذلك عن طريق توسيع رقعة المدونة لتشمل شعراء وولايات

أخرى، كما يمكن العمل على البعد المقارن بين صورة الصحراء في الشعر الجزائري الحديث والشعر المعاصر لتبيان التطورات الحاصلة فيها.

وفي الأخير آخذ من هذه الأسطر مساحة لأقول أن عملي هذا بعيد عن الكمال شأنه شأن أي عمل إنساني، ليس له من النقص مفر، وعسى أن يثير من التساؤلات ما يكون بذرة لبحوث قادمة لدى من اطلع عليه، وحسبنا جميعا أننا نخدم الأدب الجزائري في محاولة منا لإثراء خزانته بمزيد من الأبحاث والدراسات.

# مكتبة البحث

**القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

## ❖ المصادر والمراجع


- إبراهيم جنداري. الفضاء الروائي جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، ط:1، 2001.
- إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط:01، 1986.
- إبراهيم نمر موسى. آفاق الرؤيا الشعرية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، (دط)، 2005.
- ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:5، (التاريخ).
- ابن منظور. لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).
- أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين، تح: مفيدة قميحة، دار الكتب العلنية، بيروت، لبنان، ط:2، 1984.
- أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط:10، 1994.
- إدوارد سابير. اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، حلب، سوريا، (دط)، 1986.
- إسماعيل العربي. الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت).
- أنطوان غطاس كرم. الرمزية و الأدب االعربي لحديث، دار الكتاب، بيروت، لبنان، (دط)، 1949.
- بسام الساعي. الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، جدة، ط:1، 1984.
- بشرى موسى صالح. الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط:01، 1994

- بشرى موسى صالح. المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات جدة، المجلد: 10، العدد:40، 2001.
- بيير جيرو. الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط:2، 1994.
- جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط:02، 1983.
- جابر عصفور. الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 2010.
- الجاحظ. الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط:3، 1955.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي. أسرار البلاغة، قر وتع: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (دط)، (دت).
- الجرجاني، علي بن محمد الشريف الجرجاني. كتاب العريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (دط)، 1980.
- جلال خلف الله. الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، العراق، العدد52، 2011.
- جميل صليبا. المعجم الفلسفي، ج:02، دار الكتاب اللبناني، (دط)، 1982.
- جودة فخر الدين. الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:01، 1995.
- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري. الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2009.
- الجوهري، أبو نصر سماعيل بن حماد. الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، : أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، ، (دط)، 2009.
- الحسن الحايل. الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط:01، 1988.

- حفناوي بعلي. الصحراء الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، دروب للنشر والتوزيع، مصر، (دط)، (دت).
- حليم بركات. الاغتراب في الثقافة العربية –متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط:01، 2006.
- حنا الفاحوري. تاريخ الأدب العربي، المكتبة العربية، .....، ط:01، 1980.
- ابن خلدون. المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:01، 2004.
- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. مختار الصحاح، مكتبة لبنان، (دط)، 1986،.
- السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث- مقوماته الفنية، طاقاته الإبداعية، دار المعارف الجامعية مصر، (دط)، 2015.
- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية-، دار المعرفة الجامعية، (دط)، 2003.
- الشعر الفصيح، مسألة الهوية في الشعر الجزائري، مجموعة محاضرات وقصائد، مديرية الثقافة بالوادي، الجزائر، مارس 2010.
- شكري محمد عياد. اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ناشيونال برنس، مصر، ط:1، 1988.
- شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط:11، (دت).
- صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1969.
- صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط:01، 1995.
- صلاح فضل. علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط:01، 1998.
- عادل محلو. طعنات شرقية، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2009.

- عباس العباسي الطائي. العروض المبسط في الشعر العربي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط:01، 2013.
- عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني.الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي سي أي سي، مصر، (دط)، 2017.
- عبد السلام المساوي، المتخيل الشعري عند أمل دنقل، مجلة نزوي تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء، عمان- العدد 38 سنة 2004.
- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، لبنان، ط:2، 1982.
- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تص: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، القاهرة، ط:2، 1321هـ.
- عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط:01، 1985.
- عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب، مرا: حسن حميد،(الناشر)، ط:02، 2006.
- عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط:1، 1988.
- علي الجارم ومصطفى أمين. البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت).
- علي عبد المعطي. قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، ج:2، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، (دط)، (دت).
- علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 1997.
- علي عشري زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ط:04، 2002.

- غاستون باشلار. جماليات المكان، تر: غالي هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:02، 1984
- فتحي أحمد عامر. في مرآة الشعر الجاهلي، مطبعة دار الشروق ، بيروت، لبنان، (دط)، 1977.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، مرا: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2008.
- الفيروزبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي و زكري جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (دط)، 2008م.
- قدامة بن جعفر. نقد الشعر، كمال مصطفى، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط:3.
- كاميليا عبد الفتاح. القصيدة العربية المعاصرة- دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط:01، 2007.
- ماهر دربال. الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطلعة السفير، تونس، (دط)، (دت)،.
- محمد إبراهيم الدبيسي. في ذاكرة الصحراء، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط:1، 1993.
- محمد إسماعيل قباري. علم الاجتماع والفلسفة،ج:2، دار الطلبة، بيروت، لبنان، ط:1، 1968.
- محمد خطابي. لسانيات النص-مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، ط:01، 1991.
- محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط:1994،01.
- محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن، دارا العودة، بيروت، لبنان، ط:03، (دت).
- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (دط)، 1997.
- محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (دط)، 1977.

- محمود رجب.الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، مصر، ط:03، 1988.
- مسلم حسب حسين. الشعرية العربية _أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط:1، 2013.
- مصطفى حركات. أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط:01، 1998.
- مصطفى ناصيف. الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان،(دط)، 1983.
- منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، سوريا، ط:1، 2002.
- نعيم اليافي. مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (دط)، 1982.
- نور الدين السد. الأسلوبية وتحيليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2010.
- نوري حمودي القيسي. الطبيعة في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط:2، 1983.
- الهاشمي. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: محمد التوجي، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط:3، (التاريخ).
- هدية جمعة بيطار. الصورة الشعرية عند خليل حاوي، أبو ظبي للثقافة والتراث، ط:01، 2010.
- ياسين النصير. الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، دار نيتوى، دمشق، سوريا، ط:2، 2010.
- يحي العبد الله. الاغتراب –دراسة تحليلة لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، 2005.
- يمنى عيد. في القول الشعري- الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط:1، 2008.
- يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث –الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، 1997.

- يوسف وغليسي. النقد الجزائري المعاصر من اللانسنية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، (دط)، 2002.
- يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:3، 2010.


**❖ الدواوين الشعرية**


- أحمد العمّاري وآخرون. صهوات الكلام، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2015.
- أحمد بن مهدي. آدم ينحت حزنه، دار الأوطان، الجزائر، 2010.
- أحمد بن مهدي. أسارير دمي، دار الأوطان، الجزائر، ط:01، 2014.
- أحمد مكاوي. صخب الصمت، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2011.
- الأزهر محمودي. طائر الغربتين، دار الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، مطبعة مزوار، الجزائر، 2011.
- أسامة الأنصاري. من... مرايا أسكرام، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:01، 2019.
- آمنة حامدي. تفاصيل وجدي، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:01، 2011.
- بشير ميلودي. بقايا من شرود الضوء، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2014.
- حسن الأقرع. عطشى أنامل يقظتي، سامي للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، ط:01، 2016.
- سعد مردف. مآذن الشوق، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2017.
- سعد مردف. مواكب البوح، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2017.
- السعيد المثردي. تحرير..في زمن التبرير،مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2013.
- مبروك بالنوي. من أغاني الطاسيلي، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط:01، 2017.
- محجوب بلول. زنبقة على فرس الكلام، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، (دط)، 2012.
- محمد صحراوي. لقاح لأمنياتي، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2015.
- مصطفى صوالح محمد. قراءة في كف الريح، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2009.

- مصطفى صوالح محمد. كيف يحترق الظمأ...؟؟، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، (دط)، 2017.
- مولود فرتوني وآخرون. تباريح النخل، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر، ط:01، 2010.
- يوسف بديدة. ما لذ وخاب، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط:01، 2015.


### ❖ الرسائل الجامعية


- حسن عبد عودة حميدي الخاقاني. الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 2006.
- محمد الصالح خرفي. جمالية المكان (أطروحة دكتوراه)، معهد الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.
- محمد صديق حسن عبد الوهاب. الصحراء في الشعر الجاهلي (أطروحة دكتوراه)، كلية الدراسات العربية، جامعة أمدرمان الإسلامية، السودان، 2008/2007.


### ❖ المجلات والدويات والملتقيات


- أعمال الملتقى الوطني الثاني للشعر الفصيح- مسألة الهوية في الشعر الجزائري، مديرية التربية لولاية الوادي، مارس 2010.
- أعمال المتلقى الوطني 5 للشعر الفصيح- شعر المقاومة، مديرية الثقافة لولاية الوادي، أفريل 2013.
- افتخار سليم محيي الدين، فتحي محمد رفيق أبو مراد. الانزياح في قصيدة (صلوات في هيكل الحب) لأبي القاسم الشابي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، الأردن، السنة الخامسة، العدد 11، 1437هـ.

- تنوير بنت أحمد هندي. علاقة الشعر بالرسم عند الجاحظ، المجلة العربية للعلوم نشر والأبحاث، السعودية، العدد الثاني، المجلد الأول، يونيو 2017.
- رضوان جنيدي. التجديد في الشعر العربي الحديث وجمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، جامعة تمنراست، العدد الرابع، فبراير 2014.
- علي أسعد وطفة. إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات المعاصرة، مجلة المستقبل العربي، العدد 282 أوت 2002، بيروت.
- فؤاد المرعي وأحمد الحسن. التخييل وعلاقته بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية)، سوريا، 1992.
- لخميسي شرفي. جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، عدد2011.
- ماجد الجعافرة. ظاهرة التشخيص في شعر العباس بن الأحنف، مجلة الآداب، العدد 6، 2003 ، جامعة قسنطينة، كلية الآداب واللغات، الجزائر.


### ❖ مراجع أجنبية


Grand Larousse encyclopédique paris 1960 tome 6

# فهـــرس

# الموضوعات

إهداء

**مقدمة** ..... أ- هـ

**مدخل: قراءة في مفهوم الصورة الشعرية**

1/ في مفهوم الصورة الشعرية.....08

1-تعريف الصورة الشعرية.....08

2-مصطلح الصورة في التراث العربي..... 12

3-مصطلح الصورة عند الغربيين.....15

4-الصورة الشعرية في الدراسات الحديثة.....17

5-أنماط الصورة الشعرية.....19

6-تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي ومصادرها.....24

2/ الصورة الشعرية من منظور أسلوبي..... 27

1-الأسلوبية والأسلوب..... 27

أ- نشأتها.....27

ب- تعريف الأسلوب.....28

ت- تعريف الأسلوبية.....29

2-محددات الأسلوب.....32

أ- الاختيار.....32

ب- التركيب.....34

ت- الانزياح أو الانحراف.....35

3-التحليل الأسلوبي.....38

**الفصل الثاني: تشكلات الصحراء في قصائد شعراء الجنوب الجزائري**

1/ الصحراء في اللغة والشعر.....42

2/ المكان والصحراء.....45

3/ الصحراء في الشعر القديم.....47

4/ الصحراء الجزائرية جغرافيا.....49

5/ أبعاد صورة الصحراء في قصائد شعراء الجنوب الجزائري..... 51

أ/ البعد المكاني للصحراء.....51

1- الصحراء وأسماؤها.....51

2- مكونات الصحراء.....59

أ- الرمل.....59

ب- النخيل.....65

ث- الجمل والقافلة.....69

7/ البعد الزماني في الصحراء .....70

1- الليل وأحواله.....71

2- النهار وأحواله.....74

8/ الحياة الاجتماعية في الصحراء.....77

**الفصل الثاني: أبعاد صورة الصحراء عند شعراء الجنوب الجزائري**

1/ الصحراء والبعد النفسي.....

1-صورة الصحراء والمشاعر الإيجابية.....

2-صورة الصحراء والمشاعر السلبية.....

2/ الصحراء والبعد الديني.....

1- الصحراء ومصطلحات الحقل الديني.....

2- الصحراء وعبارات القرآن الكريم وأساليبه .....

3- الصحراء وقصص القرآن الكريم .....

3/ الصحراء والبعد التاريخي.....

4/ الصحراء والهوية.....

1- مفهوم الهوية.....

2- الهوية القومية.....

5/ الصحراء والاغتراب.....

1-مفهوم الاغتراب.....

2-أشكال الاغتراب وعلاقته بصورة الصحراء.....

أ- الاغتراب الذاتي.....

ب- الاغتراب الاجتماعي.....

ت- الاغتراب الوجودي.....

ث- اغتراب الشاعر في الصحراء.....

ج- اغتراب الصحراء.....

**الفصل الثالث: أثر الصحراء في الخصائص الفنية في شعر الجنوب الجزائري**

1/ أثر الصحراء في اللغة الشعرية.....

1-مفهوم اللغة الشعرية .....

2-اللغة والمكان .....

3-المعجم اللغوي الخاص بالصحراء .....

2/ أساليب صناعة الصورة الشعرية.....

1-التشبيه.....

2-الاستعارة.....

أ- التجسيد في صورة الصحراء.....

ب- التشخيص في صورة الصحراء .....

3-المجاز.....

3/ الرمز وصورة الصحراء.....

1- تعريف الرمز.....

2- توظيف الرمز.....

3- العلاقة بين الرمز والصورة الشعرية.....

4- أنواع وتقسيمات الرمز.....

أ- من حيث الجزئية والكلية.....

ب- من حيث المصدر.....

- الرموز التاريخية.....

- الرموز أدبية.....

- الرموز دينية.....

4/ الصورة الشعرية والإيقاع.....

1- مفهوم الإيقاع.....

2- الإيقاع الخارجي.....

أ- الوزن .....

ب- القافية.....

3-الإيقاع الداخلي.....

الخاتمة.....

قائمة الصادر والمراجع .....

# ملحـــــــق

# التعريف بالشعراء

- **أحمد العماري**

من مواليد 17 جوان 1978 بدائرة إينغر تمنغست، تلقى مراحله التعليمية الأولى بإينغر وعين صالح، ثم بسالي (أدرار)، حيث درس لمدة سنتين بالمدرسة القرآنية بها على يد الشيخ مولاي عبد الله الطاهري.

تخرج من المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب بورقلة، وعمل إطارا بمديرية الشباب والرياضة لولاية تمنراست، ومكلف بفضاء النشاطات الثقافية (الشعر، المسرح، الموسيقى) بالمركب الرياضي المجاور الجديد بدائرة إينغر. كما يعمل كمكلف بالدروس التربوية وعلوم اللغة العربية بالمدرسة القرآنية لزاوية الحاج عماري التي ينتمي إليها.

- **أحمد بن مهدي**

ابن توات، من مواليد 27 مارس 1967 بقصر أولاد أشن، كانت بدايته في عالم الشعر في ثمانينات القرن الماضي، نشر إنتاجه الشعري في الجرائد الوطنية: المساء، الموعد، صوت الأحرار. الجمهورية الأسبوعية كرنفال، الشروق الأسبوعي، وكذلك بعدة مواقع إلكترونية مثل: بوابة الأماسي، مكتوب، اللمة الجزائرية، شبكة الفصيح... وغيرها.

أسس النادي الأدبي لدار الشباب بأوقروت سنة 1993، وأشرف عليه إلى سنة 1999، حيث انظم إلى دار الأبدي لدار الثقافة الذي ترأسه من سنة 2001 إلى 2007.

شغل الشاعر منصب رئيس اللجنة الولائية للرابطة الجزائرية للفكر والثقافة، كما كان عضوا عاملا بجمعية الجاحظية. تحصل الشاعر على الجائزة الثانية في مسابقة الكلمة المعبرة الوطنية التي تنظمها سنويا مؤسسة فنون وثقافة بمدينة الجزائر 2008.

من مؤلفاته: آدم ينحت حزنه، تعاشيق الذي رأى، لن أصيد القبرة، أسارير دمي.

- **أحمد مكاوي**

تاريخ ومكان الازدياد :1973/10/19 سيدي عون الوادي الجزائر، حاصل على الليسانس لغة ودراسات قرآنية من جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة سنة 1999 م، وعضو هيئة تحرير مجلة القباب الصادرة عن دار الثقافة لولاية الوادي الجزائر

للشاعر عدد من الإصدارات:

* ليلي يحط على جناحك ديوان صادر عن الرابطة الولائية للفكر والإبداع الوادي 2017

* في موكب الهادي (ديوان مشترك) 2015

* على ظل سحابة ديوان صادر عن مديرية الثقافة لولاية الوادي 2014

* صخب الصمت ديوان صادر عن مديرية الثقافة لولاية الوادي الجزائر 2011

*مشارك في ديوان مطبوع بعنوان :عزف لفجر آت من إصدار الرابطة الولائية للفكر للثقافة والإبداع لولاية الوادي الجزائر 2007

* تباريح النخل (ديوان مشترك ) مديرية الثقافة لولاية الوادي الجزائر 2010

* تجليات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (دراسات بالاشتراك) مديرية الثقافة لولاية الوادي الجزائر 2010

- **الأزهر محمودي**

من مواليد قرية(سيدي عون) ولاية الوادي بتاريخ: 28 أكتوبر 1957، حفظ شيئا من القرآن الكريم وأتم دراسته الابتدائية بمسقط رأسه. في سنة 1971 التحق بالمعهد الإسلامي بالوادي وتخرج منه سنة1975 بشهادة الأهلية ، ثم التحق بأول دفعة تستقبلها ثانوية الدكتور سعدان ببسكرة في مطلع 1976 في شعبة الرياضيات وغادرها سنة 1978 بمستوى السنة الثالثة ثانوي(رياضيات). في سنة 1980 التحق بالمعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة بولاية ورقلة وتخرج منه بشهادة أستاذ تعليم متوسط لغة عربية , وعندها انخرط في سلك التعليم المتوسط بورقلة, وبعد خمس سنوات انتقل إلى التدريس في

ولاية الوادي . في سنة 2005 اجتاز امتحان الباكالوريا شعبة الآداب والعلوم الإسلامية وسجل بالمركز الجامعي بالوادي وتخرج منه بشهادة الليسانس سنة 2009 وفي السنة نفسها نجح في مسابقة الماجستير بجامعة محمد خيضر ببسكرة.ليناقش رسالته سنة 2012 عن انتقام الشنفرى في ضوء نظرية القراءة والتلقي دكتوراه في النقد الأدبي جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر." سيمياء العتبات في الشعر الجزائري المعاصر".

من أعماله:

- طائر الغربتين ديوان شعر من إصدارات مديرية الثقافة لولاية الوادي 2011
- تباريح النخل ديوان مشترك من إصدارات مديرية الثقافة لولاية الوادي 2010
- الصوت والمعنى (معاني التنوين في سياقات الكتاب المبين) من إصدارات مديرية الثقافة لولاية الوادي 2012
- في موكب الهادي(ديوان مشترك)2015 مطبعة الرمال الوادي الجزائر2015
- ارتدادات القصيد قراءة في خمسة دواوين شعرية مديرية الثقافة لولاية الوادي 2016.

تحصل على عدد من الجوائز نذكر منها:

. الجائزة الثانية الملتقى الوطني للشعر الفصيح بالوادي 2014

. الجائزة الثانية مناصفة للملتقى الدولي للقصيدة العمودية بعميرة الحجاج بالمنستير تونس 2014

المشاركات:

. الملتقى الوطني للشعر الفصيح بالوادي منذ طبعته الأولى إلى آخر طبعة 2018

. الملتقى الدولي للقصيدة العمودية بقابس تونس طبعة 2013 وطبعة 2014

. مهرجان تيفلت الدولي الرابع للشعر فاس المغرب 2014

. الملتقى الدولي للشعر العمودي بعميرة الحجاج بالمنستير تونس 2014 و2015و2016و2017.

- **أسامة الأنصاري**

أسامة بن عمر محمود لنصاري، من مواليد 1994 بأولف أدرار، مقيم بتمنغست. متحصل على شهادة الماستر تخصص نقد حديث ومعاصر 2018 من المركز الجامعي بتمنغست، ويعمل حاليا كأستاذ متعاقد بقسم اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي بتمنغست، وباحث دكتوراه دراسات نقدية.

شارك في مجموعة من الملتقيات العلمية والندوات الوطنية، إلى جانب العديد من المسابقات والملتقيات الشعرية المحلية والوطنية. يكتب في مجال الشعر العمودي والتفعيلة، وله ديوان منشور (من ...مرايا أسكرام)2019، إضافة إلى دواوين أخرى لازالت قيد النشر.

تحصل على عدة جوائز، نذكر منها: جائزة المركز الثاني في المسابقة الولائية لشاعر المنبر في موسمها الرابع 2014 بولاية تمنغست، والمركز الأول في نفس المسابقة في موسمها السادس 2016، كما حاز على المركز الثالث في المسابقة الوطنية لشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم في موسمها الثاني 2018 بقناة الشروق الجزائرية.

- **آمنة حمدي**
- آمنة حامدي من مواليد 2 جويلية 1988م ببلدية آولف ولاية أدرار .تلقّت تعليمها الابتدائي بمدرسة ابن باديس للبنات، واصلت تعليمها في الطور المتوسط بمتوسطة الإمام مالك، والطور الثانوي بثانوية جبايلي عبد الحفيظ، ثم انتقلت إلى الجامعة الإفريقية أحمد دراية بأدرار؛ حيث تحصلت على شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي دورة جوان 2011، كما تحصلت على شهادة الماستر في الميدان ذاته تخصص دراسات جزائرية في اللغة والأدب العربي دورة جوان 2013 -2 .شِعرها : ظهر ميولها للشعر جليا في الطور التعليمي المتوسط، متأثرة بخالها شيبي محمد- رحمه الله- حيث كان شاعرا وله ديوان " واسطة العقد" ، وابن خالتها عبد القادر اعبيد والذي كان أول ديوان له معنونا ب " رياح ولينا"؛ فكان داعما لها، وقائما على تصحيح

محاولاتها الأولى وتشجيعها طيبة مسيرتها الشعرية – .نَمَتْ تجربتها الشعرية من خلال قراءاتها لشعراء قدماء ومحدثين ومعاصرين، ومشاركاتها بعدة أمسيات شعرية بدار الثقافة بأدرار، والمشاركة بقصائد في ملتقيات وطنية ودولية بالجامعة، والمشاركة في مسابقات وطنية للشعر الطلابي : حيث فازت بالمرتبة الأولى في المهرجان الوطني الثاني لأنشطة الطلبة بوادي سوف سنة 2009م، وفازت بالمرتبة الثانية في الملتقى الوطني السابع للشعر الطلابي بورقلة 2010م، وتحصلت أيضا على المرتبة الثانية في الملتقى الوطني الثامن للشعر الطلابي بورقلة سنة 2012م . وكانت لها مشاركة شعرية في فعاليات التظاهرة الثقافية المقامة بمناسبة عيد المرأة 8 مارس مرتين في 2013 و2014 بولاية البويرة – .لها ديوان شعري بعنوان " تفاصيل وجدي" صدر عام 2011م .نشرت لها مجلة العراجين الثقافية" عن دار الثقافة لولاية أدرار أحد نصوصها في فقرة إبداعات أقلام .و من المؤلفات التي احتوت تجربتها بتسليط الضوء على بعض قصائدها كتاب : " أقلام على الدرب" للأستاذ الدكتور علي ملاحي 2013 م.

- **حسن الأقرع**

حُسين الأقرع بن لَخْضَر من مواليد 02 ماي 1980 بالرباح . ولاية الوادي. تحصل على شهادة البكالوريا مرتين 1998 و 2005 . شغل عدة مناصب منها: أستاذ بالمدرسة العليا للأساتذة . ورقلة . مربيا رئيسيا لتنشيط الشباب . أستاذ مؤقت بجامعة الشّهيد حَمَّه لخضر بالوادي، مدرّسا لمادة مهارات الإعلام والاتصال والإعلام الآلي ونقد أدبي حديث وعلم العروض وموسيقى الشعر. ويعد حاليا رسالة دكتوراه العلوم في النقد المغربي بجامعة قاصدي مرباح بورقلة .

أسس الشاعر مجموعة (محكمة النّقد) اقرأ لترقى؛ وهي مجموعة تهتم بدعم القراءة والمطالعة، خاصّة فيما تعلق بلغة الضّاد، وهو عضو هيئة التحرير لمجلة القباب ( مجلة ثقافية شاملة تصدر عن دار الثقافة لولاية الوادي. من أعماله المنشورة: مجموعة شعرية (عطشى أنامل يقظتي)، ديوان جماعي (عزف

لفجر آت)، كما نشر في العديد من الجرائد و المجلات ( الورقية والالكترونية )، داخل الوطن وخارجه، كمجلة الكلمة التي تصدر بلندن، ومجلة القباب، ومجلة المنار العربي، وقطوف والمجلة العربية بالسعودية، ومجلة الحج والعمرة كذلك بالمملكة العربية السعودية، وصحيفة الفكر الإلكترونية، ومركز النور، وعدة منتديات؛ كرابطة الواحة الثقافية، وقناديل الفكر والأدب، وملتقى الأدباء والمبدعين العرب، والملتقى الثقافي العربي، وأكاديمية الفينيق ... وغيرها. تحصل الشاعر على عديد الجوائز من بينها: المرتبة الأولى في مسابقة أمير شعراء الوادي، الطبعة الأولى 2014، التي نظمتها جمعية الباسقة بالنخلة.

- **سعد مردف**

من مواليد 03.جوان 1971 بسطيل، ولاية الوادي. حاصل على البكالوريا آداب سنة 1989، وشهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة باتنة سنة 1993. و الماجستير تخصص أدب حديث من نفس الجامعة سنة 2005 عن دراسة بعنوان " البناء الفني في الشعر القصصي عند إيليا أبي ماضي "، ثم دكتوراه العلوم في الأدب الحديث من جامعة باتنة سنة 2015 في أطروحة بعنوان شعرية الخطاب الجمالي و الإيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني .

يشغل الشاعر منصب أستاذ محاضر في الأدب المغاربي الحديث و المعاصر بجامعة حمه لخضر الوادي منذ سنة 2005.

يملك الشاعر في رصيده العديد من الأعمال المطبوعة، نذكر منها: يوميات قلب 2005 حمامة وقيد 2010 ، مآذن الشوق , 2017 ، مواكب البوح 2017 . أبي لا تسرع . مجموعة شعرية في السلامة المرورية، إلى جانب أعمال أخرى مخطوطة وأخرى لم تكتمل بعد.

له قصائد تناولها بالتلحين منشدون من الجزائر والكويت وقد حظي نصه " لغة الضاد " بالدراسة التطبيقية في جامعة الأميرة نورة بالسعودية 2014 ضمن خمس نصوص عربية في تعليمية اللغة.

كما حاز على جوائز شعرية وطنية في الجنوب والشرق الجزائري.

- **السعيد المشردي**

ولد الشاعر السعيد ين عبد القادر المثردي في 2 جانفي 1954 بمدينة "الرديف" الحدودية المنجمية بالجنوب الغربي التونسي من أبوين جزائريين . تلقى بتونس تعليمه الابتدائي والثانوي ، وعاد سنة 1968 إلى الجزائر، وواصل تعليمه المتوسط في مدينة الوادي، ثم الثانوي بتقرت، والتحق سنة 1974 بالمعهد التكنولوجي بمدينة ورقة، وتخرج منها أستاذا للتاريخ والجغرافيا. عمل أستاذا بالطور المتوسط، ثم أستاذا منتدبا لاستكمال شهادة الليسانس بجامعة الأمير بقسنطينة، ثم تحصل على شهادة الماجستير سنة 2008 عن مذكرته تاريخ وحضارات البحر الأبيض المتوسط في القديم. ليتمّ تعيينه أستاذا مساعدا للتاريخ القديم بجامعة الوادي, وهو المنصب الذي يشغله حتى يومنا هذا، كما عمل على أطروحة دكتوراه بعنوان الزراعة واستغلال الأرض ببلاد المغرب القديم ( بين الجهود البونية – النوميدية وإسهامات المحتلّين الرومان).

أما رحلته مع الإبداع فقد بدأت منذ السبعينيات إذ شرع في كتابة الشعر لينشره في مجلّة الثانوية بتشجيع من أستاذه : بشير بقاص، كما نشر في العديد من الصحف الجزائرية مثل جرائد الشعب والنصر والمساء والنهار و المجاهد الأسبوعي ومجلّة الجزائرية. وللشاعر ديوان شعر مطبوع بعنوان " تحرير في زمن التبرير" وآخر تحت الطبع بعنوان " بوح الكثبان "إضافة إلى عدة مخطوطات في الشعر منها الموجه للأطفال .

شارك في عدّة ملتقيات ومهرجانات شعرية وطنية وعربية وحتى دولية : منها عكاظية الشعر العربي بالجزائر2007 , ومربد الشعر العربي ببغداد 1996 و2000 ومهرجان الشعر المغاربي بتطاوين (تونس) 2012، مهرجان الجريد للشعر العربي 2012, والمهرجان الدولي للشعر بـ"كورتا دارْجش"برومانيا 2001 .

نال الشاعر السعيد المثردي جوائز في الشعر أهمّها : جائزة وطنية في أدب الطفل (شعر) 1999 من وزارة الثقافة. جائزة الجماهيرية للمهرجان الدولي للشعر بـ"كورتا دراجش" برومانيا، نال التكريم الرئاسي–شهادة وميدالية للذكرى الخمسين للثورة، والذكرى الخمسين للاستقلال.

- **عبد الله إيمرزاغ**

من مواليد 19 جوان 1991 بولاية تمنراست، درس بها الأطوار الثلاث، تخرج من نادي ضياء للقوافي في التكوين في الكتابة الأدبية فن القصيدة بدرجة جيد جدا تحت إشراق الشاعر مبروك بالنوي.

من أهم مشاركاته: العكاظيتين (رحلة الجنوب) و(بنت بلادي) 2009 بتمنراست، وشارك في جميع أمسيات النادي الأدبي ضياء القوافي بدار الشباب بتمنراست وأمسيات دار الثقافة الأدبية بتمنراست. كما أشرف على إصدار داخلي لمجلة ضياء القوافي ومدونته الإلكترونية.

تحصل على الجائزة الأولى في المسابقة الشعرية لدار الثقافة بتمنراست 2009. والجائزة الثالثة في المسابقة الولائية الكبرى لأنشطة الشباب بتمنراست. شارك في الديوان (تباريح النخل) 2010.

- **مبروك بالنوي**

مبروك عبد النبي بالنوي "الشاعر الصارخ" من مواليد 09جويلية 1972 بعين صالح، ودرس بها الأطوار الثلاث. متحصل على عدة شهادات منها: منشط الشباب في مجال الموسيقى من معهد الخروبة بالعاصمة، ومحاسب من معهد التكوين المهني بتمنغست، ومربي شبيبة (خريج المعهد العالي لإطارات الشباب بورقلة).

يتجاوز رصيده الشعري 200 قصيدة ما بين تفعيلة وعمودية، وبعض المسرحيات منها: (القضية ما انتهت)، (قرن العنوسة)، (مليانة بعد 2000)، و(الكسوف)، إضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان "أزقة الحلم البياتي" ، ملحمة "خده تديكلت"، وقصائد ملحنة للمجموعات الصوتية وشريط غنائي أنتج سنة 2000.

شارك في عديد الملتقيات والمهرجانات المحلية والوطنية والدولية، مثل:

تحصل على عدد من الجوائز نذكر منها: الجائزة الأولى في المسابقة الولائية للشعر بتمنغست 2003 و2011. والجائزة الأولى في الشعر بالمهرجان الدولي للرواية بن هدوقة برج بوعريريج 2010.

أما الأعمال المطبوعة له مشاركة في الديوان المشترك بين شعراء من الوادي ومن تمنغست بعنوان (تباريح النخل) 2010، وديوان (من أغاني الطاسيلي)2017.

- **محجوب بلول**

محجوب بلول شاعر من مدينة وادي سوف نشر قصائده في عدة مجلات وجرائد جزائرية الشروق ، جريدة الحياة وعربية ، جريدتي الدستور العراقي والهيكل ببغداد. نال عدة جوائز وطنية أهمها الجائزة الأولى سنة 1992 التي نظمتها جمعية صرخة تضامنا مع أطفال العراق، والجائزة الأولى وطنيا والمنظمة من طرف مديرية الشباب والرياضة لولاية الوادي سنة 2001. أشرف على حصة منتدى الإثنين بدار الثقافة سنة 1998، فبرز على يده عدة شعراء وفنانين مثل يوسف الطويل والفنان غزال عبد الرحمن ،كما ترأس لجان تحكيم المسابقات شعرية منها لجنة الحفلات بعيد مدينة ألف قبة و لجنة القراءة لمديرية الثقافة عام 2013، هذه الأخيرة كان مشرفا على المجموعات الشعرية.

محجوب من المؤسسين لحركة التأليف فقد طبع أول مجموعة شعرية فقد صدر له سنة 1997، ساهم في تأليف ديوان (وسابعهم وجهها) مع ستة من الشعراء الشباب سنة 2005، مضيفا مع نفس المجموعة تأليف ديوان (قبل أن تنفد الكلمات)، وديوان (تقاسيم سفر) سنة 2009، وديوان (زنبقةٌ على فرس الكلام) سنة 2012؛ والذي صدر عن مديرية الثقافة لولاية الوادي.

تغنى بقصائده فنانون جزائريون مثل صلاح قدوري وخالد محبوب، أما عربيا فكان الحظ من نصيب المطربة العراقية سحر طه المقيمة بلبنان التي لحنت من أشعاره لكن القدر اكتفى باللحن وتوفيت سحر طه بعد معاناة مع مرض العضال. كما تمت استضافته في العديد من الحصص التلفزيونية بالقناة الوطنية منها: (محلى ذي لعشية) و (خيمة الشعراء). بالإضافة إلى مشاركة نصوصه في العديد من المسارح منها: (المجنون) و (نزيف الذاكرة ) للمخرج المسرحي نبيل مسعي.

أحمد محجوب بلول عصامي لا يؤمن بتصنيع القصيدة تحت مخابر غربية بل الشعر عنده سلاسة تأتي من الروح الشاعرة فمثلما توجد روح علمية توجد أيضا روح شعرية فطرية خلقها الله الشعر.

- **مصطفى صوالح**

مصطفى صوالح محمد، إطار بولاية الوادي، متحصل على ليسانس أدب عربي، يشغل عدة مناصب، منها: رئيس نادي ..الخيام للإبداع و الدراسات الأدبية، وعضو هيئة تحرير مجلة.. القباب.. للشاعر العديد من الأعمال المنشورة منها: (فسيفساء البحر)، و (وسابعهم وجهها) مجموعة شعرية ضمن ديوان جماعي صدر سنة 2005، وديوان (أساطير المنفى)، وديوان (أشرعة في كف الريح)، و مجموعة شعرية ضمن ديوان جماعي (قبل أن تنفد الكلمات) صدر سنة 2007 عن دار الثقافة محمد الأمين العمودي، إضافة إلى ديوان جماعي بعنوان " عزف لفجر آت " إصدار رابطة الفكر والإبداع سنة 2007 ويضم مجموعة كبيرة من شعراء المنطقة. ومجموعة شعرية (قراءة في كف الريح) صدرت سنة 2009. و (فوق كل اللغات) إصدار مديرية الثقافة لسنة 2010.

تحصل الشاعر على عدة جوائز منها: الجائزة الوطنية الثانية في الشعر والتي نظمتها جمعية محمد العيد آل خليفة بالوادي لسنة 2009. كما تم إدراج اسمه ضمن الموسوعة الكبرى للشعراء العرب الصادرة عن دار التوحيدي بالمملكة المغربية لسنة 2012 تحت إشراف الشاعرة المغربية فاطمة بوهراكة.

- **مولود فرتوني**

من مواليد 11مارس 1976، بتمنغست، درس بها الأطوار الأولى ، والتحق بعدها بالجامعة المركزية بالجزائر العاصمة بقسم اللغة العربية وآدابها، وتحصل منها على شهادة الليسانس. كما التحق الشاعر بدورتي علم العروض وتذوق الشعر التي أقامتها مؤسسة البابطين للإبداع الشعري الكويتية في جامعة الجزائر 2005 و2006. وهو عضو عامل في الجمعية الأدبية الجاحظية.

في رصيده الشعري ما يتجاوز 800 قصيدة ما بين عمودية وحرة وشعبية، إلى جانب بعض النصوص المسرحية كنص (الصفر ما ينقط شيء)، ومسرحية (العتبة)، ومجموعة قصصية بعنوان (أزقة

الكراهية) ومخطوط رواية بعنوان (لمن تغني تين هينان). نشر عدة قصائد في جريدتي الشعب والمساء في سنتي 1998 و1999، ونشرت له مجلة التبين للجاحظية مقالا بعنوان (الشعر التارقي) في العدد 30 لسنة 2008، كما نشر بعض القصائد بمنتدى اليراع لجريدة الفجر.

شارك في عدد من الملتقيات نذكر منها: الملتقى الوطني الثالث للبعد الديني في التراث الأمازيغي مارس 2008. التظاهرة الثقافية لحماية تراث تندي 26- 27 فيفري 2009 مسجل في الديوان الوطني لحقوق التأليف والحقوق المجاورة. الملتقى الوطني للشعر الفصيح في طبعته الأولى 2009 والثانية 2010 بولاية الوادي. عكاظيتي الشعر (رحلة للجنوب ) و(بنت بلادي) لسنة 2009 بولاية تمنراست. مختلف طبعات ملتقى الشعر الفصيح كمحاضر من 2009 إلى 2015، ملتقى الأدب والفكر بباتنة سنة 2011. من أعمال الشاعر رواية (سرهو)، كما شارك في الديوان (تباريح النخل) 2010.

يشغل الكاتب والأديب عدة مناصب في الساحة الأدبية، منها: رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين وفرع الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، رئيس النادي الأدبي لدار الثقافة تمنغست، محافظ المهرجان الوطني للموسيقى والأغنية الأمازيغية، مستشار ثقافي، ورئيس مصلحة الفنون والآداب بمديرية الثقافة تمنغست. شارك في عدة ملتقيات في الثقافة الشعبية والأدب.

- **يوسف بديدة**

من مواليد 12 جوان 1971 بالوادي، متحصل على باكلوريا في الأدب العربي 1995 و2002، وليسانس أدب عربي سنة 2006 من المركز الجامعي بالوادي. كما تحصل على درجة الماجستير في الشعرية العربية سنة 2009 من جامعة باتنة. عن مذكرة بعنوان (بلاغة الإيجاز في الشعرية العربية)، دكتوراه سنة 2015، عن أطروحته الموسومة ب(جمالية التوازي في شعر نزار قباني)، يشغل حاليا منصب أستاذ محاضر بجامعة حمه لخضر بالوادي. شارك في عديد الملتقيات والندوات الوطنية والدولية،

ساهم في إصدار مجموعتين شعريتين مع ثلة من شعراء المنطقة: (قبل أن تنفد الكلمات) و(عزف لفجر آت) 2007. كما شارك في ديوان (تباريح النخل) 2010. صدر له ديوان (حروف الدم) سنة2011، وديوان (ما لذ وخاب) سنة 2015، وأغاني الشمعدان سنة 2017.

شارك في العديد من المحافل الشعرية داخل الوطن وخارجه، مثل ملتقى الطالب الجامعي بجامعة الأغواط سنة 1993، مهرجان (أوراس الشعر) بباتنة سنة 1994، ملتقى القصيدة العمودية بعميرة الحجاج بالمنستير من 2013 إلى 2019، مهرجان الشعر بتوزر في طبعته 36 سنة 2016. وحصد الشاعر العديد من الجوائز نذكر منها: الجائزة الثالثة في المهرجان الوطني للشعر الطلابي بورقلة سنة 2003، الجائزة الثالثة في ملتقى القصيدة العمودية بقابس سنة 2013، الجائزة الثانية في ملتقى القصيدة العمودية بعميرة الحجاج . المنستير . 16- 17 أوت 2014.

- **هنية لالة رزيقة**

من مواليد 19 مارس 1989، من دائرة عين مقل بتمنراست، درست بها الأطوار الثلاثة، خريجة نادي ضياء القوافي، في التكوين في الكتابة الأدبي فن القصيد، بتقدير جيد تحت إشراف الشاعر مبروك بالنوي. نال الجائزة الأولى في المسابقة الشعرية لدار الثقافة بتمنراست 2009.

شارك في العكاظيتين (رحلة للجنوب) و(بنت بلادي) 2009 بتمنغست، كما شارك في جميع أمسيات النادي الأدبي ضياء القوافي بدار الشباب وأمسيات دار الثقافة الأدبية بتمنراست. بالإضافة إلى إشرافه على اللقاءات الأدبية لمجلة ضياء القوافي ومدونته الإلكترونية. و شاركت في ديوان (تباريح النخل) 2010.

- **رمضان بن سالم**

من مواليد 28 مارس 1991، بتمنغست، درس بها الأطوار الثلاثة، خريج نادي ضياء القوافي في التكوين في الكتابة الأدبي فن القصيد، بتقدير جيد تحت إشراف الشاعر مبروك بالنوي. نال الجائزة الأولى في المسابقة الشعرية لدار الثقافة بتمنراست 2009.

شارك في العكاظيتين (رحلة للجنوب) و(بنت بلادي) 2009 بتمنغست، كما شارك في جميع أمسيات النادي الأدبي ضياء القوافي بدار الشباب وأمسيات دار الثقافة الأدبية بتمنراست. بالإضافة إلى إشرافه على اللقاءات الأدبية لمجلة ضياء القوافي ومدونته الإلكترونية. شارك في ديوان (تباريح النخل) 2010.