# بَلاغَةُ المَكتُوب

## ( قراءة سيميولوجية في شعرية التشكيل البصري لنص شعري حديث )

**تحت إشرف**
**حسام أحمد قاسم**
**كلية الآداب — جامعة القاهرة**

**المختار الجيلاني**
**باحث دكتوراه في اللغويات**
**أستاذ اللسانيات بجامعة نواكشوط - موريتانيا**

**ملخص :**

بالرغم من غزارة الإنتاج الشعري في موريتانيا بفضل البيئة الثقافية الحاضنة والحافزة التي شيدها المجتمع الموريتاني على مدى القرون، ولا يزال يسقيها بمزيد من الشعر، ويحيطها بالرعاية قبولًا في الذوق العام وتوظيفًا في منظومة القيم ونقل المعارف واستظهارها، فإن التحولات التي شهدها الشعر الموريتاني في الآونة الأخيرة لا تزال أسيرة حالة من الخجل "الفني" في مواجهة ذائقة أدبية متشبثة بموقف الوفاء للموروث الشعري. يحدث هذا في غياب تجارب واتجاهات فنية قادرة على تطوير ذائقة أدبية بديلة منفتحة على منجزات التيارات الحديثة.

وقد دأبت بعض التجارب الشعرية الموريتانية منذ عقود، أن تطل من خلف أستار نزعة التقليد المسيطرة، في مسعى للتناغم مع مظاهر التجديد والتجريب في حركة الشعر العربي الحديث من ناحية، وتعبيرًا برمزية فنية عن إرادة الحرية والخروج من أقواس التقليد الشعري من ناحية ثانية.

الشاعرة الدكتورة مباركة بنت البراء واحدة من أبرز الشعراء الموريتانيين المعاصرين الذين كرسوا هذا المسعَى في جملة من نصوصهم التي ينشرونها مبثوثةً على استحياء في ثنايا دواوين الشعر، ويسعى المقال الحالي إلى تسليط الضوء على أحد المظاهر الفنية التي تؤشر على جديتها في تنويع طرائق التعبير الشعري، من خلال ارتياد آفاق جديدة لإثراء النص لم يكن لبنية القصيدة القديمة أن تفسح مجالا لارتيادها، وذلك من خلال دراسة مظاهر التشكيل المكاني في نص قصيدة قصيرة حداثية بعنوان "*رحيل*" ، للوقوف على مدى إسهام هذه المظاهر في تمثيل دلالات النص، وتعميق الشعور بإيقاع القصيدة، والإيحاء بحركة المعنى.

**الكلمات المفتاحية: النصية، الشعرية، السيميولوجيا، الإيقاع، التشكيل البصري.**

# The Eloquence of the Written
# (A semiological reading in the poetics of visual formation of a modern poetic text)


## *Abstract*

Despite the abundance of poetic production in Mauritania, fostered by a nurturing and stimulating cultural environment that Mauritanian society has built over centuries and continues to enrich with more poetry, surrounding it with public acceptance, utilization in the system of values, and the transmission and memorization of knowledge, the transformations that Mauritanian poetry has undergone recently remain confined by a kind of "artistic" timidity. This timidity faces a literary taste strongly attached to a position of fidelity to poetic heritage. This occurs in the absence of artistic experiences and movements capable of developing an alternative literary taste open to the achievements of modern trends.

For decades, some Mauritanian poetic experiments have striven to emerge from behind the veils of the dominant traditionalist tendency. This effort aims to harmonize with the manifestations of renewal and experimentation within the modern Arab poetry movement, on the one hand, and to symbolically express a desire for freedom and a departure from the confines of poetic tradition, on the other.

The poet Dr. Mbaraka bent Al-Bara' is one of the most prominent contemporary Mauritanian poets who has championed this endeavor in many of her texts, which she publishes modestly scattered within her poetry collections. This current article aims to shed light on one of the artistic manifestations that indicates her seriousness in diversifying poetic modes of expression by exploring new horizons to enrich the text—horizons that the structure of the old poem could not have allowed for exploration. This will be achieved through studying the manifestations of spatial formation in a short modernist poem titled "Departure" (رحيل), to ascertain the extent to which these manifestations contribute to representing the text's meanings, deepening the sense of rhythm of the poem, and the revelation of the movement of meaning.


**Keywords**: Textuality, Poetics, Semiology, Rhythm, Visual Formation.

## مقدمة:

إن الخاصية الأساسية المجمع عليها في الخطاب هي الوحدة والاستمرارية، وهذه الخاصية يمكن رصدها في ظاهر النص، أي على مستوى انتظام الوحدات اللغوية، كما يمكن استنباطها من عالم النص، أي من خلال بناء نماذج تصورية للعلاقات الرابطة بين المفاهيم.

لقد شدد على هذه الفكرة كل من هاليداي ورقية حسن وغيرهما من المشتغلين بعلم النص، محاولين البرهنة على إسهام الظواهر اللغوية (السطحية) في الربط بين أجزاء النص، وصنفوا هذه الظواهر في نوعين من السبك (Cohésion) هما: السبك النحوي، والسبك المعجمي، وأدخلوا في السبك المعجمي وسيلة التكرار المعجمي بمختلف أشكاله (التكرار المحض، التكرار الجزئي، الترادف، شبه الترادف، والأساس المشترك)، علاوة على أشكال "المناسبة المعجمية" أو التضام (التباين، علاقات الكل-الجزء، والاندراج في سلسلة مرتبة أو صنف عام)، كما أدخلوا في السبك النحوي كل أشكال السبك غير المعجمية المحض التي تتحقق عبر مختلف مستويات اللغة، الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية، سعيا إلى وضع جهاز منهجي متكامل، قادر على قياس درجة السبك على مستوى العلاقات بين المقاطع أو الفقرات المكونة للنص، وداخلها كذلك أي على مستوى العلاقات بين الجمل وداخلها أيضا، وهكذا حتى أصغر جزء يحتمل فيه التفكك، وهي درجة تختلف وتتباين تبعا لعدد وسائل السبك المستخدمة ونوعها، وعلى قدرها تكون النصية (Textualité) هبوطا وصعودا.

ويمكن أن ينشأ عن ترديد هذه الأنماط أشكالٌ مختلفة من التوازي الذي يرتبط غالبًا بالخاصية الشعرية (Poéticité)، غير أن ما يميز التوازي في الشعر أنه يحدث بصور متناغمة في وقع موسيقي متساوي التقسيم زمانيا و/ أو مكانيا. وإذا كان الإيقاع الوزني وهو شكل من أشكال التوازي الصوتي، يمثل إطارا خارجيًّا جاهزًا يستدعيه الشاعر الحديث (بدرجات متفاوتة) في ترتيب البنية الزمانية لإيقاع القصيدة، فإن الإيقاع التشكيلي الناجم عن أنساق التوازي المرئية (البصرية) والمسموعة - المنطوقة، هو الأفق المفتوح على بنى الزمان وبنى المكان معًا، لتشكيل الخصوصية الإيقاعية للقصيدة، التي تركز على القارئ، وتضعه في صلب العملية الإبداعية ذاتها، لمضاعفة استجاباته تجاه النص، ومن ثم فإن الإيقاع التشكيلي ينبغي له أن يمثل مستوى أعلى من اختبار الإيجاب في العلاقة بين النص والقارئ، فيه تتقاطع الأزمنة والأمكنة، تتشابك وتتوازى، لخلق ذلك النوع من الأثر الآسِر المرهون بحصول قدر من التفاعل الخلاق بين الاثنين، الذي هو مناط الفن وغايته الأولى.

يمثل اختبار هذه العلاقة الديناميكية بين النص والقارئ موضوع التحليل في هذا المقال الذي

يتنزل في الإطار العام لنظرية النص، ويتكئ بصورة خاصة في توصيف وتأويل الأشكال البصرية في نص "رحيل" للشاعرة الموريتانية د. مباركة بنت البراء، على المقاربة السيميولوجية (Sémiotique) باعتبارها النظرية العامة التي تمثل الإطار المعرفي للجهاز المفاهيمي والأدوات والإجراءات التحليلية القادرة على التصدي لتفسير الأشكال في مختلف أنظمة العلامات (Signes)، إذا استثنينا مجال الرموز (Symboles) اللغوية التي هي من اختصاص علم الدلالة (Sémantique) دون إهدار قيمتها الدالة من منظور السياق النصي.

فهل تجد هذه التصورات ما يعززها من خلال تحليل مظاهر التشكيل البصري في النص موضوع الدراسة؟ وإلى أي حد يمكن الكشف عن الوظيفة الجمالية والبلاغية المرتبطة بالتشكيل البصري بصورة عامة؟ وما الذي يضيفه إلى البنية اللغوية للنص لزيادة القيمة الشعرية للقصيدة؟ وما طبيعة هذه الإمكانات التي يمد بها القصيدة للتأثير في القارئ وتعميق الدلالات الشعرية، على نحو يستحيل معه النص إلى علامة واحدة لا يمكن الفصل فيها بين شكل ومضمون؟

## الشعرية والتشكيل

يؤكد معظم الدارسين العرب المحدثين أن أجرومية النص (Grammaire du texte) قد شكلت أفقا جديدا لمباحث البلاغة العربية (والبديع بخاصة)، والتفسير، والنقد الأدبي، الأمر الذي حفز أقلامهم إلى غربلة بعض الجوانب من هذه المباحث، ومساءلتها من منظور اللسانيات النصية (Linguistique Textuelle)، فمضوا يستخلصون أدواتها التي بها تكافئ أجرومية النص، أو تؤهلها للإسهام في تشييدها.

والحق أن التراث العربي ممثلاً في هذه المباحث – وربما في غيرها أيضا – أي في ارتباطه بالممارسات النصية تذوقا وفهما وتحليلا وتفسيرا، قد شغل كثيرا بالكيفيات التي يتآخذ بها الخطاب أيا كان نوعه، مشكلا كلًّا واحدا متحدا. وآية ذلك استحسان البلاغيين البيتَ المترابط والقصيدة المترابطة، ومحاولة بعضهم إبراز دور الأشكال البلاغية (المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية مثلا) في ربط أجزاء الكلام والتئام بعضها مع بعض، حتى إن الشريف الجرجاني (ت 816هـ) عندما يعرف علم البديع يقول إنه «علم يعرف منه وجوه تحسين الكلام، باعتبار نسبة بعض اجزائه إلى بعض بغير الإسناد والتعليق، مع رعاية أسباب البلاغة[1].

وربما كانت جهود المشتغلين بعلوم القرآن الكريم، وتحديدا بعلمي التفسير والمناسبة، أكثر تقدما،

وأدواتهم أشد بلورة في هذا المجال من أدوات غيرهم؛ فقد وصلوا إلى تكوين وعي متقدم بارتباط آي القرآن بعضها ببعض، حتى إنه «كالكلمة الواحدة»، وذلك برغم تفاوت أوقات نزولها، واختلاف أمكنته ومناسباته. وعلم المناسبة – كما يفهم من تسميته – إن هو إلا فرع اجترحوه وأفردوه ليتخصص في البحث في مناسبة الآي للآي والسور للسور، سبقا ولحقا، وذلك بعد أن ظل المفسرون يمارسونه ردحًا من الزمن، دون أن يقوم علمًا مستقلا بذاته. ولعل أقدم إشارة إلى هذا العلم هي التي تنسب إلى الإمام عبد الله بن محمد زياد النيسابوري الشافعي (ت ٣٢٤هـ)؛ فقد أورد السيوطي أن «أول من أظهر علم المناسبة الشيخ أبو بكر النيسابوري وكان غزير العلم في الشريعة والأدب وكان يقول على الكرسي إذا قرئ عليه الآية لم جعلت هذه الآية إلى جنب هذه، وما الحكمة في جعل هذه السورة إلى جنب هذه السورة وكان يزرى على علماء بغداد لعدم علمهم بالمناسبة»[٢] . وكان الزركشي (ت 794هـ) كشف عن دور التكرار الصوتي خصوصا في الربط بين سورتين متواليتين من القرآن الكريم، هما المسد والإخلاص، حيث استرعي انتباهه أن الفاصلة الأخيرة في السورة الأولى دال، وهي ذاتها الفاصلة التي قامت عليها آيات السورة الموالية (الإخلاص)[٣]. فإذا عرفنا أن الآيات الأولى من سورة المسد تقوم كلها على فاصلة مختلفة عن فاصلة أيتها الأخيرة، وهي الباء، كان ذلك دليلا على قوة الترابط الإيقاعي بين السورتين[٤].

أما في التراث النقدي فنجد الكثير من العبارات المجازية التي أشار بها النقاد القدماء إشارات مبهمة، إلى فكرة التماسك والترابط، مثل "التآخذ" و"أخذ بعض الأبيات بأعناق بعض" و"تلاحم الأجزاء والتئامها" إلخ. وقد حاول الدكتور تمام حسان أن يقدم فهمه للمقصود بأحد هذه المجازات وهو السبك، وتفسيره في ضوء ما يقدمه الدرس اللساني والأسلوبي والنقدي والسيميولوجي الحديث، فقال: «السبك إحكام علاقات الأجزاء. ووسيلة ذلك إحسان استعمال المناسبة المعجمية من جهة وقرينة الربط النحوي من جهة أخرى، واستصحاب الرتب النحوية إلا حين تدعو دواعي الاختيار الأسلوبي، ورعاية الاختصاص والافتقار في تركيب الجمل»[٥].

وكان البلاغيون العرب القدماء بذلوا جهودا تستحق التنويه بها، في دراستهم ظاهرة التكرار في نصوص الشعر والنثر. ويمكن أن تدرج فنون البديع كلها في سياق هذه الجهود العظيمة. كما قطنوا هم والنقاد البلاغيون إلى دور هذه الفنون –كما يفهم من اصطلاحاتهم في تسمينها – في تحقيق السبك في النص، من طريق التناسب أو التلاؤم أو المؤاخاة بين مكوناته الصوتية أو الصرفية أو المعجمية أو التركيبية أو الدلالية. يعضد هذا قول القرطاجني (ت 684هـ) في مبحث التلازم: «من حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام.

وربما دل بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره»[٦].

وقد رصد الدكتور جميل عبد المجيد في دراسة له حول البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، أربعة أصناف من فنون البديع، يتجلى في أحدها تعاضد التوازي التركيبي مع التوازي الصوتي، ويضم أشكالا عدة منها المقابلة، والمزاوجة، والعكس والتبديل، والتفريق، والتقسيم،... كثيرًا، والتجزئة، والترصيع، والمماثلة، والتفويف دائمًا، والتشطير، والتسميط غالبًا. ويقوم ثانيها على تكرار الوحدتين الصوتية والصرفية (الفونيم والمورفيم) معًا، ويضم الجناس المماثل، والسجع المتوازي، والترديد. فيما يقوم الصنف الثالث على تكرار الوحدة الصرفية ذاتها فحسب، ويضم الموازنة، والتعطف أحياناً. ويقوم الرابع على تكرار الوحدة الصوتية ذاتها فحسب، ويضم الجناس غير المماثل، والتعطف أحيانًا والسجع المطرف، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم[٧].

وإذا كان هاليداي (Halliday) ورقية حسن لم يميزا في وسائل السبك إلا بين وسائل نحوية وأخرى معجمية، وعمدا إلى تصنيف بقية المكونات السطحية التي تسهم في سبك النص من طريق ظاهرة التكرار (Récidive)، في المستوى النحوي، سواء أكانت هذه الظاهرة تركيبية (Syntaxique) أم صرفية (Morphologique) أم قائمة على التكافؤ الصوتي (Équivalence phonologique) بين العبارات (Clauses) أو الجمل (Phrases)، فإن رصد ظاهرة التكرار بما هي وسيلة سبك تقع وتعمل في مختلف مستويات السطح اللغوي للنص، يبين أنها قائمة في أساسها على مبدأ التوازي (Parallélisme)، وهو المبدأ الباني للغة الشعرية، المحدد للوظيفة الشعرية حسب جاكوبسون ( R. Jacobson) الذي تأكد له ما كتبه (هبكنس) من قبل، وهو أن: «بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»[٨].

ويمكن أن يعد جاكوبسون في اللسانيات الحديثة، رائدًا في تطوير الاهتمام بظاهرة التوازي بتجلياتها المختلفة، وارتباطها الوثيق بالشعرية (Poéticité)؛ وذلك بالنظر إلى الدراسة المبكرة التي أعدها حول التراث الشفوي للشعر الروسي التي أومأت إلى الانتشار الواسع، والدور الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمية، لأنساق التوازيات في الشعر العالمي، الشفوي والمكتوب على السواء.

يرى جاكوبسون أن «هناك نسقًا من التناسقات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا واضحًا وتنوعًا كبيراً في الآن نفسه[٩].

ويظهر أن فان دايك (Van Dijk) أفاد من هذا الطرح، في وصف بنيات أدبية كالوزن والحبكة السردية وغيرهما، وذلك في محاولته وضع قواعد للنص الأدبي لها صفة العمومية أي إمكانية تطبيقها في مختلف اللغات.

تناول فان دايك في إطار المكونات السطحية الخاصة بالنص الشعري، الصوت والخط (الكتابة) والصرف والتركيب. وفي إطار المكون الصوتي، فرق بين البنيات الوزنية والبنيات غير الوزنية برغم اشتراكهما في خاصية التكرار الصوتي؛ فالأولى تقوم على تكرار أوزان بعدد معين وثابت، وهو ما يعرف بالنظام العروضي (Système de prosodie)، أما الثانية فهي اطرادات (Régularités) معينة من التكرار ليس لها عدد ثابت. وتشمل هذه الأخيرة: جناس البداية (Allitération) والسجع (Rime) وتجانس الصوائت (Assonance). ورأى أن مثل هذه الأنماط الثلاثة ينبغي دراسته بوصفه شكلا من علاقات الربط بين العناصر التي يتكرر فيها الفونيم نفسه [١٠].

ويقع التوازي الصوتي في درجات أدناها أن يكون على مستوى انتظام المقاطع الصوتية فيما يعرف بنظام التفعيلات في الشعر العربي مثلا، وأعلاها أن يكون على مستوى انتظام الوحدات المعجمية والصرفية في التركيب النحوي، حيث يتعاضد مع التوازي التركيبي الذي ينجم عن إعادة البنية النحوية نفسها بمحتواها السابق أو بمحتوى جديد. وبين العتبتين (المقاطع الصوتية والتراكيب النحوية) يمكننا ملاحظة ترددات الروي وألوان مختلفة أخرى لا حصر لها من التوافقات الصوتية التي لا تخضع إلا لعبقرية الشاعر وقدرته الفنية.

ومما تقدم يتبين أن أنساق التوازي الشعري يمكن معالجتها من زاويتين أو على مستويين هما[١١]:

١. الوزن الذي يحيل إلى الـنسق العروضي للقصيدة، أي إلى توازيات التوقيع الوزني.
٢. التشكيل، ويشمل هذا المستوى نوعين من التناسقات:

أ. أشكالا مختلفة من التناسقات اللغوية التركيبية: الصوتية والصرفية والنحوية التي لا تخضع لقواعد العروض.

ب. وأشكالا أخرى من التناسقات المكانية الخطية (Graphique) الخاصة باستخدام علامات الترقيم، والعنونة والمقطعة، ولعبة البياض والسواد أو ما يسميه أكثر النقاد اليوم بتشكيل البياض، وهي تسمية تبدو أنسب لوصف الأعمال الشعرية التجريبية.

وهذا الصنف الأخير من التشكيل هو الذي يهمنا في هذا المقال.

## التشكيل البصري

يبدو أن التراجع النسبي للشفاهية (L'oralité) في الثقافة العربية، قد أدى إلى إعارة اهتمام خاص للنظام الكتابي للنص الشعري على صفحة الورق، لا بوصفه شكلا من أشكال الترف، أو عنصرًا دخيلا أو طارئًا على النص، بل بوصفه أحد أبعاده الأساسية التي يمكن الإفادة منها في التعويض عن غياب الإيقاع الإلقائي (التطريز الصوتي كالنبر والتنغيم، والإيماءات والحركات البدنية) الذي كان يضفيه على القصيدة منشدُها، وهو ما يشي بارتفاع نسبة الوعي الكتابي لدى الشعراء الحداثيين العرب، وإن كانت طائفة من النقاد الواقعين تحت تأثير الثقافة الشفاهية لا يزالون مصرين على إهماله وبخس قدره وقيمته[١٢]. ويتحدد هذا النظام ب «وجود ترتيب معين لوحدات النص، مطرد بشكل متفاوت. وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى، وقد تختفي. إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكوِّن الانتظام»[١٣]، ومن ثم فإن القصيدة لم تعد كلاما يلقى في الأسماع وحسب، ولكنها أيضا علامات غير لسانية، وظواهر متحيزة بعضها إلى بعض، في المكان والزمان معًا، يمكن رؤيتها وقراءتها وسماعها في آن واحد. ويلزم عند تلقي أي نص من هذا الصنف، الانتباهُ إليه بوعي شديد، لا من حيث هو كلام وحسب، ولكن أيضا بوصفه حزمةً من العلامات السيميولوجية المتنوعة الآتية من مجالات متباينة.

وللشعر العربي سوابق في مجال الاهتمام بالمظهر البصري للقصيدة أبرزها تلك الأشكال التي عرفتها كتابة الشعر في الأندلس، تحت مسميات عدة منها: الموشحات والمسمطات والتشجير وغيرها. أما الشعر الغربي فقد سبق إلى استثمار ظاهرة التشكيل البصري في إطار الحركات التجريبية، وتناولها النقاد في الغرب باهتمام كبير؛ فقد تنبه أبولينير (G. Apolinair) إلى الدور الذي تؤديه الحروف البارزة، وإلى الشكل الطباعي للنص الشعري على الورق، كما اعتنى مالارميه (S. Mallarme) بالخصائص الفيزيائية للكتابة، وذهب إلى أن أشكال الكلمات، والحروف والفراغات وترتيبها على الصفحة، عناصر مهمة في نقل رسالة النص وتلقيها[١٤].

ودون الأخذ شططًا بالنظرة السوريالية أو الدادائية التي تعطي أهمية قصوى لمتعة البصر على حساب متعة السمع، فإننا قد لا نكون عرضة للاتهام بالمبالغة، لو قلنا مع ميشال بوتور (M. Buter): «إن الطريقة التي يتم بها تنظيم الكلام على صفحة ما، يجب عدها نحوًا آخر؛ إذ إن ترتيب الكلمات المرئي (Visible) مهم أيضا كما الترتيب السمعي، فهنا توجد بلاغة أخرى»[١٥]. والحق أنه بالرجوع إلى إنجازات

علم النفس الحديث في مجال الإدراك البصري، يتبين أن هذا الإدراك فعل إيجابي؛ فهو لا يتوقف عند حد الدلالة فور رؤية الصورة، بل تتضافر له عناصر أخرى تعرف "بالعوامل التنظيمية" أو "الجدلية" لإحداث تفاعل مستمر بين الجهاز الإدراكي وموضوعات الإدراك المحيطة. وبذا تشارك العين – نسبيا – في تشكيل ما تستقبله دلاليا[١٦].

لم يعد المنطوق هو الأساس في الخطاب البلاغي والشعري الحديث بصورة خاصة، بل المنطوق والمكتوب على السواء. ويرى عبد العالي بوطيب أن دراسة الرسالة اللغوية أيا كانت لن تكون شاملة ما لم تُحِط بمستويين مختلفين ومتكاملين؛ فإلى جانب المضمون اللساني حيث يجري التركيز على المحتوى اللغوي للرسالة، ينبغي الاهتمام بالمظهر الشكلي بمختلف تجلياته، لما ينهض به من دور في التحديد غير المباشر للمحتوى، حيث إن مجرد استخدام نمط معين في الطباعة مثلا يُعد اختيارًا تشكيليًّا تتجاوز قيمته التعبيرية الدلالة المباشرة للعلامة اللغوية، لتضيف أبعادًا إيحائية لا تخفى أهميتها؛ ذلك أن الكلمة المعروضة بطريقة مخصوصة في سياق سوسيو ثقافي عام، غالبا ما تشد الناظر إليها قبل قراءتها ومعرفة مضمونها، تماما كما يحدث مع المظهر التشكيلي للصورة[١٧]. وكما يقول بنغراد «فإن الأمر يعود إلى محاولة بعث الحياة في المدلولات المفهومية من خلال صبها في تمثيلات بصرية توهم بالواقعية والحقيقة»[١٨].

إن المتلقي حين قراءته نصًّا شعريًّا ما لا يكون معطل الحواس؛ إنه ينظر في الوقت ذاته، إلى لوحة مشكلة على نحو خاص، فيها تنتظم العناصر اللغوية مع أختها غير اللغوية، أفقيا وعموديا، في فضاء البياض المؤطر بحدود الورقة، وتتضافر كل هذه المكونات لخلق جمالية شكلية هي ما يعرف ببلاغة المكتوب، قابلة للانصهار في قالب جمالي ودلالي شعري واحد، ما لم تقصِّر هذه المكونات في استمالة المتلقي على رأي بيريلمان (Ch. Perelman)[١٩]. وهذه هي البلاغة الجديدة (Nouvelle Rhétorique) التي كان يحلم بها جيرار جنيت (G. Genette) للخروج بالبلاغة من حدود صور التعبير اللغوي إلى الاهتمام بالأبعاد الأخرى التي أغفلتها الشعرية، لتصبح بلاغةً تتقاطع عندها أشكال القول وأجناس التواصل اللغوية والسيميولوجية[٢٠].

وخلاصة القول في ذلك أن جملة الأنساق غير اللغوية في الخطاب ليست بمعزل عن دواله اللغوية وأبنيته الصوتية والمعجمية والتركيبية، بل إنها تمثل بنية أساسية من بناه، ودالا ثريًّا يوجه فعل التلقي في علاقته بجملة مكونات النص التعبيرية والتركيبية، ويجسد حالة (Statue) الخطاب، وله صلة وثيقة بطريقة انبناء المعنى[٢١]. ولهذا بات البعد البصري في الكتابة بمثابة المظهر الأكثر حيوية في الشعرية العربية الحديثة، وإن كانت طائفة من الدارسين ما تزال مصممة على إهماله وبخس قدره وقيمته.

## نص القصيدة

قد لا يتسع النص الذي بين أيدينا، حقيقة، لمراقبة كل أشكال التناسق المكانية ودراستها، لكننا نستطيع تلمس الأدوار البلاغية التي أسهمت بها الأشكال الموجودة بالفعل في إنتاج الخطاب وتوجيه دلالاته.

رحيل[٢٢]

من بين أزمنة المحاق
من المسافات التي تذكي حميم الاشتياق
من سرك المرصود بالأحلام بالقدر المعاق
تطل يا حلماً تأبد موجع الأعصاب
ملتبس الخناق

* * *

تطل مسكوناً بماضيك الذي عرف الخراب
عيناك من وجع السنين المحل آلفتا اليباب
تطل من ذا أنت
غادرك الرفاق
شدوا الرحال وأدلجوا
هل عرجوا؟
ما عرجوا!!
لم يبق بالطلل المحيل سواك
يألف الانعتاق

لا لائح لا سانح

سفع الأثافي قد رحلن

أبدلن ودك بالشقاق

ها أنت ترقب من عصور التيه

هودجها الجميل

يا دار عبلة أقفرت

لم يبق إلاك الدليل

وتجمدت كفاك والتبس المقاتل بالقتيل

عبثاً تحاول نشلها من عاديات المعتدين

عبثاً وقد مكر الزمان بكل ما شيدته

وبكل ما أبدعته

عبثاً عناؤك بل عنادك لا يطاق

عبثاً قصيدك عافه صخب المدينة

نمنمت شطرية حنّاء السيول

وتيبس الشيخ الجريح عليه وانتفت الفصول

عبثاً تريد لقاءها

عيثاً تنال سماءها

ما عاد يمكنك الوصول

رحلت إلى لامنتهى

للشاطيء الغربي

أزمعت الطلاق

رحلت وأنت بدارها تبكي

يذيبك الاشتياق

رحلت فهيهات العناق

رحلت فهيهات العناق

## الإطار العام لموضوع النص

لم تعد مسألة تحديد الموضوع في الشعر الحديث أمرًا هينًا، ومع ذلك تظل محاولة رسم الملامح العامة لهذا الموضوع مفتاحا لا غنى عنه لمقاربة الأبعاد الدلالية للخطاب وتحليل المكونات الأسلوبية والبلاغية المشكلة لمختلف البنيات النصية.

ومن رصدنا للمحمولات المتوالية لذاتين بارزتين في هذا النص، نجد أنفسنا أمام نسقين زمنيين متداخلين ومتعايشين في صلب النص، تداخلهما وتعايشهما في صلب الثقافة العربية الراهنة، يمكن أن يكونا على علامتين على طريق فهم النص. الأول نسق الماضي الذي تمثله شخصية عنترة ابن شداد العبسي، الشاعر والفارس والمحب، والثاني نسق المستقبل الذي تمثله شخصية عبلة، ابنة العم المحبوبة، موضوعًا للشعر الغزلي. الأول نسق رجالي جمودي تملكي، وهو الذي يتوجه إليه الخطاب في النص بصيغة ضمير المخاطب المذكر المفرد، والثاني نسق نسائي تحرري فاعل، وهو الذي يصدر عنه الخطاب وإن بصيغة غير مباشرة (ضمير الغائب المفرد المؤنث)، وكأن عبلة أرادت أن تتحدث عن رحيلها بنفسها هذه المرة بدلا من عنترة، من منظور يحافظ على وجود مسافة ما بينها وبين ذاتها.

يظهر عنترة هنا رمزًا للشاعر التقليدي الذي لا يزال أسير ماضيه، غيرَ مدرك أن كل الخيوط قد خرجت من يده؛ فلقد انتهى زمن الوقوف على الأطلال، ووصف الهودج، وذكر الأثافي، ولم يعد لذلك مكان في خريطة الشعر. كما انتهى زمن السلبية عرفًا اجتماعيًّا من حياة المرأة، هذه المحبوبة التي اختارت مذهب التحرر من قيود الماضي، والرحيلَ الأبديَّ للعيش في لحظة المستقبل بكل بهائها وفتنتها. هنا تظهر عبلة رمزًا لإرادة التغيير من أجل مواكبة الزمن في تحولاته المتلاحقة، بينما يظل عنترة هو عنترة. هذا التحول في مفهوم الذات النسائية، المسايرة لحركة التاريخ الطبيعية، هو مصدر التوتر في العلاقة بين الطرفين، المولد للخطاب، والباني لكيان النص الذي يشاكل في بنياته الأسلوبية والتشكيلية بنية الوعي والثقافة العربية التي تصطرع في عمقها أفكار التقدم والتعصب/ المستقبل والماضي، حول جملة من القضايا التي يبرز في مقدمتها الوضع الاجتماعي للمرأة، والوضع الفني للقصيدة، لتدخل المرأة والقصيدة في خندق واحد لمجابهة النموذج الإبداعي التقليدي للقصيدة، والسلطة الأبوية للشاعر الرجل الذي يحميه، وليتحوَّل النصُّ إلى

إعلان شعري عن "الرحيل"، وبيان نسائي عن القطيعة مع الماضي الشعري الرجولي المتحجر.

## العنونة والمقطعة

لا يخفى ما لعنوان النص الشعري وتقسيمه إلى مقاطع، من وظائف دلالية ومنطقية في علاقتهما ببقية مكونات النص. وفضلا عن ذلك فإن المقطع والعنوان ينهضان بأدوار أساسية ومتكاملة في تحديد سيرورة النص؛ إذ يشيران إلى تناميه الشكلي، في تدرجه من العنوان حتى نهاية المقطع الأخير. كما أن المقطع والعنوان يتخذان عادة توزيعا مكانيا متشابها في هندسة النص؛ فكلاهما يستقل بحيز معين من بياض الصفحة، الأمر الذي يبرز النص في صورة مساحات مزروعة (محبرة) من الأرض (البياض)، متفاوتة في الحجم لكنها متلائمة في ترتيبها العمودي، يزيدها تلاؤما وحدةُ الفسحة البيضاء التي تخترق النص أفقيا قبل كل مساحة (مقطع) لفصلها عن المساحة السابقة، وهي فسحة ذات بياض أرحب من البياض الضيق المحدد الفاصل بين أسطر المقطع الواحد.

أضف إلى ذلك أن المقاطع قد يتخذ كل منها عنوانا فرعيا خاصا به إلى جانب العنوان الكلي أو العام للنص، وهذه العناوين عادة ما تظهر منبورة بصريا، أو مكتوبة ببنط سميك نسبيا. وهذا من شأنه أن يقيم شكلا من التوازي في المكان، بين المقطع والمقطع، وبين العنوان والعنوان، وبين الفراغ والفراغ، قوامه التكرار ثم انتظار التكرار.

ربما لم يكن لدى الشاعر القديم إحساس بالحاجة إلى عنونة قصيدته ما دامت قابلة للحفظ، وما دام متلقيها قادرًا على ذكرها بما حفظه من أبياتها (مطلعها أو الشطر الأول منه غالبا على الأقل)، وربما لم يكن لديه إحساس كذلك بالحاجة إلى تحديد مقاطعها ما دامت أبنيتها الفكرية والموضوعية واضحة وشبه محددة سلفًا. لكن المقتضيات البراجماتية للكتابة الشعرية الحديثة، باتت تملي على الشاعر أن يواجه هذه المعضلات بإحساس مغاير؛ فالقصيدة الحديثة ذات قابلية محدودة للحفظ، إلى الحد الذي يمكن معه القول بأن ما يعلق منها بذاكرتنا هو عنوانها فحسب، كما أن مسألة الفكرة أو الموضوع الذي يستمد منه العنوان كعتبة للقراءة والفهم، باتت مسألة غير ذات بال. ولذا نجد أن القصيدة الحديثة أصبحت مقترنة في كل الأحوال بعنوان ما يشير إليها ويرمز لها، كما أنها أصبحت غالبا ما تحمل إعلانا ذاتيا عن توزيعها، وتتكفل بالكشف عن نظام مقاطعها الشعرية وحدودها.

هذا الوعي التاريخي – النقدي بأحد الجوانب المهمة من حدث الانقلاب الشعري العربي، هو ما نجد له انعكاسا واضحا على جسد قصيدة "رحيل" للشاعرة الموريتانية مباركة بنت البراء؛ حيث جرى في تعمد ظاهر تهيئة العامل الطباعي لإبراز عنوان النص وتحديد أقسامه ومفاصله، وإن جاءت العنونة على

نحو مألوف، واقتصرت على استخدام لفظة نكرة بصيغة المفرد عنوانًا عاما للنص، لفظة ليس فيها ما يثير حفيظة القارئ سوى أنها كتبت بخط سميك قياسا إلى حجم الخط الذي كتبت به بقية النص، إضافة إلى شفافية الكلمة (رحيل)، التي تستحضر معاني الفراق والبعد وتَبدُّل الحال، وهي من المعاني الأكثر إثارة لمشاعر الحنين والاشتياق. وهذا النوع من العنونة الذي يستخدم الرمز اللغوي هو المألوف المتداول بكثرة في مختلف أنواع الخطاب، لكن اختزال وظائفه في الخطاب الشعري إلى وظائف إرشادية أو إغرائية أو اختصارية أو إيضاحية أو غيرها، قد ينطوي على سهولة مخادعة؛ ذلك أن عنوانا من هذا النوع يمثل – حسب ليو هوك (Leo Hoek)[٢٣] – البنية العميقة للنص اللاحق، التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال حركة مزدوجة يقام بها صعودا ونزولا، من العنوان إلى النص، ومن النص إلى العنوان. وهو ما يجعل العلاقات بين الطرفين، علاقات دلالية تركيبية ومنطقية تركيبية، من أجل مقاربتها ينبغي أن يتعاضد فعل القراءة مع مؤشرات الفعل الإبداعي.

أما تقسيم النص فقد اقتصر على إبراز مقطعين يتكون الأول منهما من خمسة أسطر شعرية لا غير، كما لو كان مجرد مقدمة قصيرة أو مقطعا مجتزأ من جسم النص الذي ينتمي إليه، في تجسيد حسي لدلالة السفر والمفارقة والانفصال.

وقد استخدمت الشاعرة للإشارة إلى هذا الانفصال رسما لثلاث ورود (*** هكذا) جيء بها كأيقونة للدلالة على شيء آخر غير مدلولها، وهو الفصل بين المقطعين المتواليين، وعنونة الثاني منهما في الوقت نفسه، ولكن المقطع الأول في هذه الحالة يظل بلا عنوان أو هو ذو عنوان مختلف ربما يتمثل في البياض الفاصل بينه وبين عنوان القصيدة، ليترك للمتلقي فرصة توهم العنوان الفرعي الذي يراه.

وربما تجدر الإشارة إلى أن استخدام هذا النوع من الرسوم لتحديد مفاصل النص يبدو محايدًا في رمزيته برغم صلته بالتراث، وهو أقرب إلى استخدام فن الزخرفة (Arabesque) منه إلى إدخال عناصر دالة من شأنها إضفاء ظلال دلالية جديدة على المقطم فضلا عن دلالة الانفصال أو الانقطاع النسبي عن جسم النص.

## استخدام علامات الترقيم

علامات الترقيم أو أدواته هي علامات غير لغوية يتم التوقف (Pause) عندها لدى انتهاء التعبير عن الوجوه النحوية – البلاغية المختلفة (معاني الحذف والتفسير والاستفهام والتعجب والانتهاء)، لإفادة الفصل أو الوصل في علاقات أجزاء الكلام بعضها ببعض، للتعويض عن غياب الإنشاد الذي كان

يتولى جزءًا كبيرًا من ذلك، مخضعًا هذه الوجوه لطول النفس ولقواعد التنغيم في إجراء الدفق اللغوي.

وإذا كانت علامات الترقيم المعروفة (الفاصلة والقاطعة والنقطة والتعجب والاستفهام ونقطتا التفسير والعارضة والقوس والحذف وغيرها) يجري استخدامها عادة في مواطن معيارية يكون التوقف فيها شبه ملتزم به ومحدد من ناحية الطول والقصر كما، ومن ناحية التنغيم نوعا، فقد بدأت في الشعر الحديث تخرج عن أطوارها لتغذو مثابة يلوذ بها الشاعر في مغامرته التحررية لاختراق حدود اللغة، واكتشاف أدوات أخرى تضاعف قدرتها على الإيحاء. ومن هنا بتنا نرى في هذا الشعر صورا كثيرة من التجريب في مجال استخدام أدوات الترقيم، تتراوح بين إهمالها بشكل متعمد، لزيادة إرباك القارئ بإلقاء مسؤولية تحديد مواطن التوقف على كاهله، وبين المبالغة في توظيفها جنبا إلى جنب – أحيانا – مع بعض الرموز الرياضية الشديدة الخصوصية، التي لا يستسيغها في الشعر كل القراء.

في النص الذي بين أيدينا لا نكاد نصادف استخداما يذكر لأدوات الترقيم، وهو ما يكشف عن أولوية الإنشاد في هذه القصيدة؛ حيث المنطوق هو الأساس وليس المكتوب، ويؤكد ميلها إلى إرباك القارئ وترك المجال أمامه مشرعًا للمساهمة في تشكيل النص. وقد اقتصر استخدام أدوات الترقيم في هذا النص على نهايتي سطرين متواليين، يمثلان جملتين أولاهما سؤال، والثانية رد عليه؛ حيث انتهت الأولى بأداة استفهام، والثانية بأداتي تعجب، في لقطة حوارية خاطفة أحالتها العلامات المستخدمة إلى مشهد مكتمل وعميق؛ لا يقتصر على نقل الحوار اللغوي، ولكنه أيضا ينقل لهجة السائل الحيران، ولهجة المجيب المستغرب:

غادرك الرفاق

شدوا الرحال وأدلجوا

هل عرجوا؟

ما عرجوا!!(٢٤)

والسؤال الذي يكشف هنا عن حجم المفارقة في تعايش الفعل الإبداعي الحداثي مع ذهنية الكتابة التقليدية هو: كيف لنص شعري حديث يمتد على مدى تسعة وثلاثين سطرا، أن يتجاهل سياقه التداولي المؤطر بثقافة المكتوب، ويخرج إلى القارئ خاليا إلى هذا الحد من استخدام علامات الترقيم؟

## لعبة البياض والسواد

تقوم تقاليد القصيدة العمودية على أساس التركيب المتناظر (Symétrique) لحيز الكتابة؛ فهذه

القصيدة لم يكن لها أن تحفل بالتشكيلات المكانية المتنوعة، وإنما كان عليها أن تخضع لتشكل مسبق ذي بنية مكانية ثابتة، يفصل فيها عمود أبيض (فراغ) مستقيم بين جدول الصدور وجدول الأعجاز، كما يحدد الوزن فيها سعة المساحة البيضاء المستقيمة كذلك، التي تسبق الأبيات وتعقبها، يمينا وشمالا، وذلك لتناسبها العكسي مع طول بحر القصيدة وقصره، ومع تمامه وجزئه ونهكه.

غير أن القصيدة الحديثة التي كان هاجسها الحقيقي منذ بدء الانقلاب الإيقاعي الشعري «هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر»[٢٥]، لا تفتأ تؤكد أن الخروج عن هذه السيمترية في حيز الكتابة ممكن، بل يظل مطلبا أساسيا ما دامت الحركة التي تموج بها نفس الشاعر هي التي ينبغي أن تتحكم لا العكس. ومن هنا جاء ارتباط السطر الشعري بالدفقة الشعورية عند الشاعر؛ يطول ببطئها وتموجها وامتدادها، ويقصر بسرعتها وانقطاعها، على رأي الدكتور عز الدين إسماعيل[٢٦].

غير أن هذا السطر الذي يطول تارة ويقصر أخرى، في حين أن لمبدئه تحديدًا مكانيًّا ثابتًا، لم يلبث أن تحول في خضم الحركة المتسارعة لحداثة القصيدة العربية، هو الآخر، إلى مجرد إمكانية أو اختيار أو أسلوب لا يزال يفضله كثير من الشعراء الحداثيين عند إخراج نصوص قصائدهم، وقد يمزجون بينه وبين أنماط مختلفة أخرى من التشكيل البصري على صفحة الورق، على أنحاء تفصح بوضوح عن الاحتدام المتزايد للصراع الوجودي – الجدلي بين السواد والبياض. وكان الأستاذ محمد بنيس رأي «أن الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (الحبر/ السواد) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (البياض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا، مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه»[٢٧].

ومهما يكن من أمر، فإن هيمنة الفنون البصرية، والحضور الكاسح للصورة في مختلف مناحي الحياة في العصر الحديث، قد أفضى بالشاعر إلى الاهتمام بشكل متزايد، بانتشار النص على بياض الصفحة، لتشكيل جسده المرئي على غرار ما تتشكل الصورة، إلى الحد الذي يمكن معه القول بأن الصورة باتت تنافس اللغة في تشكيل قصيدة جديدة لها إيقاع مختلف، يتجه إلى حاسة البصر، قوامه لعبة البياض والسواد، ويتطلب من المتلقي اكتساب ذائقة جديدة، منفتحة، ومغايرة لتلك التي رسبتها جماليات القصيدة التقليدية.

وقد ميز بعض الباحثين بين أربعة مظاهر أساسية من التشكيل هي حسب تطوره منذ الشعر الحر: التشكيل المتموج، التشكيل الممتد، التشكيل الحركي، وتشكيل الفراغ[٢٨]. وعند النظر في كيفية اشتغال السواد في البياض في نص قصيدة "رحيل" يتبين لنا أن فيها محاولة للمزج بين التشكيل المتموج الذي يدل

على شكل قصيدة التفعيلة المألوف ذي الأسطر المتباينة في درجات التقلص والتمدد، بما يكوِّن صورة أشبه ما تكون بسلسلة متعرجة من سطح الأرض حسب وصف الدكتور عبد العزيز المقالح[٢٩]، وبين التشكيل الحركي الذي يشف عن وجود محاولة جادة للإفادة من لعبة البياض والسواد، في تنضيد الوحدات المرئية في الحيز النصي، وفق نظام إيقاعي – سيميولوجي يخدم رسالة النص ويعمق من دلالاته.

في هذا النص تبدو الذات الشاعرة حاضرة من خلال حركة الكتابة، مدا وجزرا، وابتداء وانتهاء؛ فهذه الحركة متصلة بحالة الذات في اضطرابها عند مواجهة الفراغ، وفي عزوفها عن التشبث بنقطة الانطلاق. الذات الشاعرة حاضرة هنا من خلال العاملين معا: التشكيل الذي يعكس تدخلها الواعي لتحديد مبدأ كل سطر واختيار المكان المناسب لهذه البداية، وحركة الكتابة التي تؤشر على حالتها المتذبذبة كما سبق.

هنا لم يعد الفراغ بنية لاحقة بكل سطر وحسب، بل سابقة عليه، ومحيطة به كذلك. والوظيفة التي ينهض بها هذا النوع من التشكيل، ليست زخرفية أو تزيينية، بل إنها فضلا عن إيقاعيتها التي تنشأ عن التبادل في المكان بين وحدات البياض من ناحية، ووحدات السواد من ناحية ثانية، تقوم بوظيفة أعمق، وهي الربط بين مكتوب النص ومكنونه، اي بين ظاهره المرئي وباطنه المفهوم، من خلال الإيحاء بتجسيد الصورة الشعرية.

فالسطر المزاح مكانيا هنا، قد يكون مرادفا أو شبه مرادف على مستوى التراكيب، عندما يقدم دلالة جزئية أو تطابقية لدلالة الجزء الذي يقابله من حيث الموقع من السطر السابق؛ كأن يكون بنية أخرى لها الدلالة نفسها، كلا أو بعضا، التي للجزء المقابل، فيأتي التبادل الجدولي (العمودي) تجسيدا للتبادل الدلالي، إيحاءً بمعنى الثبات وانعدام التغير أو التحول:

١. عبثا قصيدك عافه صخب المدينة

نمنمت شطريه حناء السيول[٣٠]

٢. رحلت وأنت بدارها تبكي

يذيبك الاشتياق[٣١]

وقد يأتي الجزء المزاح من النص حاملا لدلالة تفسيرية أو تفصيلية أو تعليلية مرتبطة بالسطر السابق، دون أن تسهم هذه الدلالة في تقدم النص أو تناميه بقدر ما توسع من فضائه وتثري معانيه، وكأنها صوت قادم من خارج النص:

تطل من ذا أنت

غادرك الرفاق

شدوا الرحال وأدلجوا

هل عرجوا؟

ما عرجوا!!

لم يبق بالطلل المحيل سواك[٣٢]

وقد يكون السطر المزاح عبارةً معطوفةً على الجزء الذي يقابلها من السطر السابق، فتأتي الإزاحة المكانية حفاظا على نسق انباء النص الذي يقوم في هذا المقطع من القصيدة على تكرار بنى تركيبية متماثلة على طريقة التوازي النحوي:

عبثًا تحاول نشلها من عاديات المعتدين

عبثًا وقد مكر الزمان بكل ما شيدته

وبكل ما أبدعته

عبثًا عناؤك بل عنادك لا يطاق

عبثًا قصيدك عافه صخب المدينة[٣٣]

وقد يكون السطر المزاح تكرارا تاما للسطر السابق، فتأتي البنية المكررة تجسيدا لفعل الحركة والانتقال أو المغادرة (الرحيل) الذي يجعل العناق أمرا بعيد المنال ليس فقط بين المغادر والقاعد، ولكن أيضا بين السطرين المتواليين في النص. وهنا يتكفل التشكيل المكاني بالتمثيل البصري للمعنى، والإيهام بالفعل والحركة:

رحلت فهيهات العناق

رحلت فهيهات العناق[٣٤]

وهذه الصورة الأخيرة من الإزاحة المكانية للأسطر، التي انتهت بها القصيدة يمكن أن تعد مؤشرا على الخروج من مستوى التشكيل المتموج إلى مستوى التشكيل الحركي، بما يحقق للقصيدة إمكانية للاستمرار في الذاكرة بعد الانتهاء من القراءة، أي خارج متواليتها النصية.

## الخاتمة

تكشف الملاحظات التي أبانت عنها معالجة مظاهر التشكيل البصري لنص "رحيل" للشاعرة الموريتانية مباركة بنت البراء، عن الأهمية المتزايدة لتحليل بلاغة المكتوب في نصوص الشعر الحديث، التي تتخذ من طريقة تمثيل النص الشعري كتابيًّا على صفحة الورق، أداة للإيحاء بحركة المعنى وتعميق الشعور بالإيقاع وكيفية انبنائه عبر النص.

فمن تحليل مظاهر التشكيل البصري للنص موضوع الدراسة، يتأكد أن بلاغة المكتوب لم تكن حلية خارجية أو بنية ملحقة بالنص، وأن الوظيفة التي تنهض بها لم تكن زخرفية أو تزيينة، بل إنها فضلا عن جماليتها المرتبطة بإيقاعيتها التي تنشأ عن التوزيع في المكان، والتبادل بين وحدات السواد والبياض، واستخدام العلامات الكتابية المعَيِّنة لنقاط الوقف ومعاني الفصل والوصل، تقوم بوظيفة أعمق وهي التمثيل البصري الموهم بالمعنى من خلال تجسيد الصورة الشعرية. وبذلك تسهم بلاغة المكتوب في الربط بين مكتوب النص ومكنونه، أي بين الظاهر والمضمر، بين الشكل والمضمون، بوسائل يمكن إدراكها بالعين المجردة، ولا يمكن فصلها عن الأنظمة الإيقاعية والاتصالية والدلالية – الإيحائية في الخطاب الشعري الحديث.

## الإحالاتك

١) محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر [ب. ت]، ص ٢٥٧.

٢) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج ٢، دار الندوة الجديدة، بيروت [ب. ت]، ص ١٠٨.

٣) انظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج ١، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط ٣، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٦٠.

٤) انظر: نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٦٧.

٥) تمام حسان: موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الآخر، ع ٥٩، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠، ص ٧٨٩.

٦) حازم القرطاحتي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، شرح وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٢٤-

٧) انظر جدولا مفصلا بذلك في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٣٠.

٨) رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٠٥ – ١٠٦.

٩) المرجع السابق، ص ١٠٦.

١٠) يرجع إلى: جميل عبد المجيد، م. س، ص ١٢٢ – ١٢٣.

١١) يقرأ عن هذا التصنيف تحت مصطلحي: الإيقاع الموقع والإيقاع التناسقي، في مقالة محمد السرغيني: الشعر والتجربة، مجلة "الوحدة"، ع ٨٢ – ٨٣، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يوليو/ أغسطس ١٩٩١، ص ١٣٤ وما بعدها.

١٢) انظر: المختار الجيلاني: تجربة الحداثة في الشعر الموريتاني - التعايش مع الشفاهية، منشورات محمد ولد عبدي، باريس ٢٠١٦، ص ٣٢ - ٣٣.

١٣) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٦٣ – ٦٤.

١٤) كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث/ الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩، ص ٢٦٠ -٢٦٤.

١٥) انظر: J. M. Adam: Pour lire le poëm, paris, 1985, p. 30, 53

١٦) انظر: إبراهيم رماني: الشعر العربي الحديث، مسألة القراءة، مجلة "فصول"، ج ١، م ١٥، ع ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٦، ص ١٣٥.

١٧) انظر: عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري – الصورة الثابتة نموذجا، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تعنى بالسميائيات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، ع ١٨، المغرب ٢٠٠٢، ص 125.

١٨) سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية "الإشهار والتمثلات الثقافية"، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٣٩.

١٩) Chaim Perelman: Lempire Rhétorique, Paris, Vrin, 1977 ,p 53.

٢٠) يرجع إلى: محمد العمري: البلاغة العامة والبلاغات المعممة، مجلة فكر ونقد، ع ٢٠، المغرب، يناير ٢٠٠٠، ص ٧٣.

٢١) يرجع إلى رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة "فصول"، ج ١، م ١٥، ع ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٦، ص ٩٩.

٢٢) باته (مباركة) بنت البراء: أحلام أميرة الفقراء، ط ١، نواكشوط، ١٩٩٧، ص ٤١ – ٤٣.

٢٣) يرجع إلى: رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ١١٣.

٢٤) باته (مباركة) بنت البراء، م. س، ص ٤١.

٢٥) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط ٥، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٥٥.

٢٦) انظر المرجع السابق، ص ٥٨.

٢٧) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط ١، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٠١.

٢٨) انظر: علوي الهاشمي: تشكيل فضاء النص الشعري بصريا (نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين)، مجلة "الوحدة" ع ٨٢ – ٨٣، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يوليو/ أغسطين ١٩٩١، ص ٨٤ وما بعدها.

٢٩) انظر: عبد العزيز المقالح: الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط ٢، دمشق، ١٩٨٥، ص ٢٣٠.

٣٠) باته (مباركة) بنت البراء، م. س، ص ٤٢.

٣١) المصدر السابق، ص ٤٣.

٣٢) المصدر السابق، ص ٤١ – ٤٢

٣٣) المصدر السابق، ص ٤٢.

٣٤) المصدر السابق، ص ٤٣.

## مسرد المصادر والمراجع

### أولًا: المصدر:

- بنت البراء، باته (مباركة): أحلام أميرة الفقراء، ط ١، نواكشوط.

### ثانيًا: المراجع العربية والمترجمة:

- أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت والدار البيضاء 1990.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط ٥، القاهرة، ١٩٩٤.
- بن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة "فصول"، ج 1، م 15، ع 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٦.
- بنكراد، سعيد: سيميائيات الصورة الإشهارية "الإشهار والتمثلات الثقافية"، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط ١، بيروت، 1979.
- بوطيب، عبد العالي: آليات الخطاب الإشهاري – الصورة الثابتة نموذجا، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تعنى بالسميائيات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، ع ١٨، المغرب ٢٠٠٢.
- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط ١، الدار البيضاء، 1987.

- جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- جاكوب، كورك، اللغة في الأدب الحديث/ الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩.
- الجرجاني، محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر [ب ت].
- الجيلاني، المختار: تجربة الحداثة في الشعر الموريتاني – التعايش مع الشفاهية، منشورات محمد ولد عبدي، باريس ٢٠١٦.
- حسان، تمام: موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الآخر، ع ٥٩، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990.
- رماني، إبراهيم: الشعر العربي الحديث، مسألة القراءة، مجلة "فصول"، ج ١، م ١٥، ع ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٦.
- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، ج1، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط ٣، بيروت، 1980.
- السرغيني، محمد: الشعر والتجربة، مجلة "الوحدة"، ع٨٢ –٨٣، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يوليو/ أغسطس ١٩٩١.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، دار الندوة الجديدة، بيروت [ب.ت].
- عبد المجيد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- العمري، محمد: البلاغة العامة والبلاغات المعممة، مجلة فكر ونقد، ع ٢٠، المغرب، يناير ٢٠٠٠.

- القرطاحتي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، شرح وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- المقالح، عبد العزيز: الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط ٢، دمشق، ١٩٨٥.
- الهاشمي، علوي: تشكيل فضاء النص الشعري بصريا (نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين)، مجلة "الوحدة" ع ٨٢ – ٨٣، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يوليو/ أغسطين 1991.
- يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

**ثالثًا: المراجع الأجنبية:**

- Adam, jean_michel: Pour lire le poëm, paris, 1985.
- Perelman, Chaim: Lempire Rhétorique, Vrin, Paris, 1977.