دلالة التشكيل البصري الكتابي في قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) للشاعر التركي (أرجومند بهزات لاف) "Ercümend Behzat Lav"
(دراسة سيميائية)

د. عائشة عبد الواحد السيد محمد

The significance of written visual formation in the poem “Senfoni” (Symphony) by Turkish poet "Ercümend Behzat Lav"
(semiotic study)

Dr. Aisha Abd El-Wahed El-sayyed

المستخلص:

إن دلالة استخدام التشكيل البصري الكتابي باعتباره عنصرًا دلاليًا في الشعر بدأ مع الانتقال من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحر، ويعد (أرجومند بهزات لاف) من أوائل الشعراء الأتراك الذين اهتموا بهذا النمط في تدوين الشعر، ومن ثم تأتي أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على دلالة استخدام التشكيل البصري الكتابي في الشعر عمومًا وفي قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) بشكل خاص؛ ويناقش البحث دلالة توزيع البياض والسواد في الصفحة وأثره في التشكيل البصري لدلالات الوحدات الكبرى للقصيدة مثل: الفقرات وما تحتويه من أشكال هندسية تعبر عن الغرض الشعري، ومنها: المضلع والمثلث والمستطيل وغيره، كما يتناول الوحدات الصغرى مثل: الجمل والأبيات ودور علامات الترقيم في هذا التشكيل البصري، وذلك باستخدام المنهج التفكيكي السيميائي.

الكلمات المفتاحية: أرجومند بهزات لاف، التشكيل البصري الكتابي، قصيدة مقطوعة موسقية، الأشكال الهندسية في الشعر، علامات الترقيم.

Abstract:

The significance of written visual formation as a semantic element in poetry began with the transition from classical poetry to free poetry. "Arjumand Behzat Lav" is one of the first Turkish poets who were interested in this style of poetry writing. Hence the importance of this research lies in shedding light on the significance of using written visual formation in poetry in general and the “Symphony” poem in specific; The research discusses the significance of the distribution of white and black on the page and its effect in shaping the significance of the major units of the poem, such as: paragraphs and the geometric shapes they contain that express the poetic purpose, including: polygon, triangle, rectangle etc. It also discusses the smaller units such as sentences and verses, and the role of punctuation

marks in this visual formation. Using the semiotic deconstruction approach.Keywords: Arjomand Behzat Lav, written visual formation, musical composition poem, geometric shapes in poetry, punctuation marks.

مقدمة:

إن التشكيل البصري الكتابي يعد من أهم عوامل بناء القصيدة في العديد من التيارات الشعرية الحديثة والمعاصرة، حيث يعد مرآة لتعبير الشاعر عن أغراضه الشعرية، ويعد "Ercümend Behzat Lav" (أرجومند بهزات لاف) من أبرز شعراء الأدب التركي الحديث والمعاصر الذين اهتموا بالشكل اهتمامًا بالغًا، ومن ثم فمن الأهمية بمكان دراسة نموذجًا من أعماله التي برهن فيها عن رؤيته لدور التشكيل البصري الكتابي ودوره وأهميته في الشعر.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية هذا البحث في التعريف بالتشكيل البصري الكتابي في الشعر عامة، وبناء التشكيل البصري الكتابي في شعر الشاعر التركي "Ercümend Behzat Lav" (أرجومند بهزات لاف) خاصة، حيث يعد من أهم الشعراء الذي عملوا على تجديد الشعر التركي من ناحية الشكل والموضوع والمكونات[١]، وأدخل العديد من التيارات الأدبية الأوروبية إلى الأدب التركي[٢]، ومن بين هذه التيارات الواقعية[٣] والدادائية[٤] والسريالية[٥] التي كان من أوائل من أدخلها إلى الأدب التركي[٦]، وكذلك تتميز قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) بأنها من أهم القصائد التي يتناغم فيها التشكيل البصري الكتابي مع الأغراض الشعرية للقصيدة، فكان من أهم العناصر الدلالية في القصيدة وليس عنصرًا شكليًا فحسب.

أسباب الموضوع:

من أهم أسباب اختيار هذا البحث قلة الأبحاث التي تناولت التشكيل البصري الكتابي في الأدب التركي عامة، وفي شعر التركي "Ercümend Behzat Lav" (أرجومند بهزات لاف) خاصة، ولذا كان من المهم إلقاء الضوء على نوع من أنواع الشعر التركي الذي لا يفصل بين الشكل والموضوع، وكذلك اختير هذا الموضوع لأهمية الشاعر الذي يعد من رواد الأدب السيريالي التركي وعدم وجود الكثير من الأبحاث التي تناولت أعماله، كذلك تعد قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) بمثابة مرآة تعكس حالة التجريب التي اعتمد عليها "لاف" في كتابة شعره.

---

[1] Aydoğdu, Yusuf. Cumhuriyet döneminde toplumcu gerçekçi şiirin serünven, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 7 Sayı: 14, 2017,

[2] Gökalp-Alpaslan, G.Gonca. Türk edebiyatında somut (görsel) şiir, Türkbilig, sayı 10, 2005, s. 6.

[3] الواقعية تيار أدبي ظهر في القرن التاسع عشر الميلادي، يقوم فيه الأديب باستقاء مادة روايته من الواقع وتقديم صورة أدبية أو فنية له.. ويجب عليه الإيمان بضرورة الالتزام بنظرة موضوعية خالصة تجاه الواقع (راجع: الكومى، محمد شبل. مبادىء النقد الأدبى و الفنى دراسة فى المنظر والمنظور، دار الكتب المصرية، القاهرة، 2007)

[4] الدادائية :حركة فكرية ظهرت في باريس على يد "مارسل دوشامب" (Marcel Duchamp) في باريس ومن ثم تبناها العديد من الفنانين في زيورخ ونيويورك إبان الحرب العالمية الأولى ومنها انتشرت في أوربا كافة ، وهي تعتمد على رفض ومعاداة كل المعتقدات السائدة آنذات سواء على المستوى الأخلاقي أو السياسي أو الديني فهم يبحثون عن العشوائية لذا سموا حركتهم بكلمة "دادا" وهي كلمة لا تحمل أي معنى، فهم لا يهتمون بالبناء الجمالي وإنما يرغبون في معارضة الأدباء والفنانين الذين لا يعارضون الحرب ويتصدون لها.

(Baskıcı, Z., & Şölenay, E., Dadaizm sanat akımı ve seramik Sanatına etkisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(29), 2013, s. 37-38)

[5] السيريالية يقصد بها ما فوق الواقع أي ما يتجاوز الواقع المحسوس إلى الواقع المستتر في العقل الباطن، أو الواقع المختلط بالفوضى في ضوضاءالمدينة الحديثة، فكلما ابتعد الفن عن العقل والرشد ومضى في اللغو أو في أضغاث الأحلام، فهو التعبير الصحيح عن هواجس النفس الخفية، وعن الوعي الباطن الذي يرفضة وصور الجمال ومحاسن الأخلاق والمنطق (راجع: العقاد، عباس محمود، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص 30)

[6] Bnz: Soysal, İlhami. 20. yüzyıl Türk şiiri antolajisi, Bilgi yayınevi, Ankara, Tarihsiz, s. 85.

الدراسات السابقة:

لم أقف على أي دراسة أُفردت للتشكيل البصري في شعر (أرجومند بهزات لاف)، غير أن بعض الدراسات أشارت إلى أن "لاف" اهتم بالتشكيل البصري الكتابي في أعماله كما نجد في بحث الشعر المجسد (المرئي) في الأدب التركي للباحثة " G.Gonca Gökalp-Alpaslan"(گ.گونجا گوك آلب أرسلان)[٧]، كما أشار إليه د."Doğan Hızan"(دوغان هيزان)[٨] عند تقديمه للأعمال الكاملة له، وكذلك (أردال باران) "Erdal Baran"[٩] في دراسة مقارنة بينه وبين الشاعر عارف (نهاد آسيا) " Arif Nihat Asya"، وتناولت الباحثة "Özlem Yarar Aydın"(أولم يارار أيدين) الحديث عنه في رسالتها "بحث حول أعمال أرجومند بهزات لاف"[١٠] الذي تناولت فيه أعماله بعامة، وكذلك أشارت إليه الباحثة " Eser Demirkan" (أثر دميرقان) في رسالتها الموسومة بعنوان " أرجومند بهزات لاف (حياته وفنه وأعماله)"[١١]، والتي أفردت فيه جزءًا صغيرًا تكلمت فيه عن التشكيل البصري في أعماله بإيجاز، وجميع هذه الأبحاث لم تتطرق إلى ملامح التشكيل البصري الكتابي في قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) بشكل خاص أو مفصل.

أسئلة البحث:

يحاول هذا البحث إيجاد إجابات على العديد من الأسئلة منها: ما التشكيل البصري الكتابي في الشعر؟ وما الفرق بينه وبين الطرق التقليدية التي يكتب بها الشعر؟ ما خصائص الشعر الذي يهتم بالتشكيل البصري؟ ما التيارات الفكرية والأدبية التي اهتمت به؟ لماذا الربط بين الشاعر "لاف" والتشكيل البصري الكتابي؟ ما العوامل التي أثرت في تفضيله لهذا الشكل الكتابي والغرض منه؟ ما الخصائص المميزة لهذا الشكل الكتابي في قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية)؟ هل وفق "لاف" في توظيف التشكيل البصري الكتابي للتعبير عن مشاعره ورسالته كشاعر في هذه القصيدة؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعريف بملامح التشكيل البصري الكتابي في الشعر عامة، وأهم العناصر التي يناقشها مثل: التشكيل البصري للدوال الهندسية التي تكون الوحدات الكبرى للنص، وأهمية علامات الترقيم كعلامات سيميائية ذات دلالة فنية، وكذلك الدلالة السيميائية للوصل والفصل بين الكلمات والجمل والفقرات كعلامات سيميائية، ومن ثم يهدف البحث إلى إبراز هذه العناصر في قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية)، والدلالة السيميائية لها في إطار المعنى العام الذي يرغب فيه الأديب.

أهم صعوبات البحث:

من أهم الصعوبات التي صادفتني أثناء البحث قلة المراجع والمصادر التي تتناول الدادائية والمستقبلية[١٢] في الأدب التركي بصفة عامة ولدى "لاف" بشكل خاص، بالإضافة إلى قلة المراجع

---

[7] Gökalp-Alpaslan, A.g.e., s. 6-20.

[8] Hızan, Doğan. Encümand Behzad Lav Bütün eserleri,İstanbul, Yapı Keredi yayaınları, 1996.

[9] Baran, Erdal. Ercümend Behzad Lav`ın ve Arif Nihat Asya`nın Şiirlerinde Tarihsel unsurların işlenişine dair bir karşılaştırma, Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 5, Sayı 2, 2021.

[10] Yarar Aydın, Özlem. Ercümend Behzad Lav'ın eserler üzerine bir inceleme, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2019

[11] Demirkan, Eser. Ercümend Behzad Lav (hayatı, sanatı, eserleri), Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

[12] حركة "المستقبلية" (Futurism): حركة فكرية تتميز بالشجاعة والجرأة الفنية حيث إنتقلت إلى ما وراء المظهر الساكن للرسم التقليدي (هوبكنز، ديفيد. الدَّادائية والسِّريالية: مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: أحمد محمد الروبي، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2016، ص 15)، وقد ظهرت في بدايات القرن العشرين في إيطاليا على يد الشاعر الإيطالي "مارينتي" (Marinetti) ومنها إلى كافة أطراف أوروبا، وتهدف إلى التحرر من قيود الفاشية والقهر والحرب وما يصاحبها من مآسي ومحاولة التمتع بالواقع اليومي وتحسينه من أجل الوصول إلى مستقبل رائع، وقد انعكس ذلك على الشعر، حيث ركز المؤمنون بفكر هذه الحركة على تحرير الأدب على مستوى الشكل والموضوع واللفظ واستخدام "الشعر الحر".

والمصادر التي تتناول التشكيل البصري الكتابي في الشعر التركي، صعوبة الربط الدلالي بين مكونات النص لدى "لاف" الذي كان مخلصا للدادئية والسيرالية ومن ثم لم يكن هناك رابط دلالي واضح يربط بين مكونات القصيدة.

تقسيم البحث:

ينقسم البحث إلى ثلاثة أقسام:

توطئة: تبرز الملامح العامة لمصطلح التشكيل البصري الكتابي في الشعر وأهم النقاط التي يتناولها.

المبحث الأول: التشكيل البصري الكتابي والسمعي للوحدات الكبرى للقصيدة، ويتناول الفقرات التي يتشكل منها النص بوصفها وحدات بصرية كبرى تقسم القصيدة بصريًا، كما يتناول التشكيل الهندسي للفقرات بصفة عامة أو لجزئيات هذه الفقرات بشكل خاص.

المبحث الثاني: التشكيل البصري الكتابي والسمعي للوحدات الصغرى للقصيدة، ويتناول العناصر الداخلية التي تشكل الوحدات التي تتكون منها القصيدة، مثل: الجمل، والكلمات، والأبيات، وربطها باستخدام علامات الترقيم والتوزيع عبر أبيات القصيدة.

منهج البحث:

في سبيل تحليل الوحدات السابقة والوصول إلى الأهداف المذكور استُخدم المنهج السيميائي.

توطئة:

إن التشكيل البصري الكتابي للشعر يعد مصطلحًا حديثًا نسبيًا، فمن الناحية اللغوية ينقسم هذا المصطلح إلى ثلاثة أقسام؛ التشكيل: وهو مصدر من الفعل "شَكَلَ" أي الشبه والمثل، وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة وتشكَّل الشيء تصور وشكَّله صوره[١٣]، والبصري: صفة مشتقة من بَصُرَ بَصَرا وبَصارَّة وبِصارَة، وأبصره وتبصره: نظر إليه، ويقول سيبويه: بصر صار مبصرًا وأبصره[١٤]، وأخيرًا الكتابي: وهي صفة مشتقة من كتب الشيء يكتبه كتبًا وكتابا وكتابة، وكتب: خط[١٥]، وبالتالي يرتبط مصطلح "التشكيل البصري الكتابي" اصطلاحًا بمستويات عدة؛ الأول: تصوير الشيء وتشكله بشكل محسوس أو متخيل والثاني: أن يكون هذا التفاعل عبر استخدام حاسة البصر ورؤية الشيء، والثالث: عبر الكتابة لتميزها عن باقي أنواع التشكيلات البصرية؛ وعليه فإن مناقشة التشكيل البصري الكتابي للقصيدة يتكون من خلال متابعة طريقة كتابة القصيدة ودلالة ذلك في التعبير عن الغرض الشاعر من نظم قصيدته.

هناك العديد من المصطلحات التي تعبر عن "التشكيل البصري الكتابي" في النقد العربي الحديث منها: مصطلح "الشكل الكتابي" و"الشكل الطباعي" و"التشكيل الهندسي" و"الانزياح الكتابي"[١٦] و"الاشتغال الفضائي" و"القصيدة التشكيلية" و"المعمار الكتابي"[١٧]، بيد أن مصطلح "التشكيل البصري" أكثرهم تداولًا، حيث تناوله كل من الناقد البحريني "علوي الهامشي"[١٨] والباحث "محمد الصفراني"[١٩] والباحثة "سميرة بوادي" و"محمد أمين باكري" و"زهرة قواوي" وغيرهم من الباحثين العرب، غير أن تقييده بكلمة الكتابي كما

(Bnz: İlker, N. G., Futurism in Spanish Literature, Gaziantep University Journal of Social Sciences, 17(1), 2018, s. 88-92.)

[13] ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، بدون تاريخ، ص 2310.

[14] المصدر السابق، ص 290.

[15] المصدر السابق، ص 3816.

[16] عبد الكبير، أبوبكر. سيميائية التشكيل البصري في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (عز الدين ميهوبي أنموذجا)، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، مجلد 3، عدد 3، 2019، ص 80.

[17] بلال، أحمد كريم. كتابية الشعر وتحولات البناء (دراسة في التشكيل البصر الكتابي لشعر التفعيلة)، طنطا، دار النابغة، 2020، ص 11-12.

[18] المرجع السابق، الصفحات نفسها.

[19] الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، الرياض، النادي الأدبي بالرياض، 2008.

ذكر د. "أحمد كريم بلال" يربطه بالشكل الكتابي دون غيره من الصور البصرية أو الشكلية التي يمكن أن تطرأ على الذهن[٢٠]، وهو المصطلح نفسه الذي استخدمه الباحث "علاء الدين على ناصر"، ومن ثم فقد آثرت هذا المصطلح على ما سواه؛ لأنه يصرف الذهن إلى الشكل الكتابي من ناحية كما أنه يربطه بالصورة البصرية والشكلية التي تشكلها القصيدة في ذهن المتلقي من جانب آخر.

يطلق على هذا المفهوم في اللغة التركية العديد من المصطلح كذلك مثل: "görsel şiir" (الشعر المرئي)، "şekilli şiir" (الشعر المتشكل)، "Desen şiiri" (الشعر المزين)، "Somut şiir" (الشعر المتجسد)[٢١] إن المصطلح الأول يتمحور حول الصفة مرئي/görsel من المصدر görmek / أن يرى وهي صفة تعتمد على الشيء الذي يمكن رؤيته[٢٢]، وبالتالي فقط ربط بين هذا النوع من الشعر والرؤية البصري للمتلقي، أما المصطلح الثاني أو الشكل/şekilli فهو تركيب وصفي من كلمة "şekil" بمعنى رسم أو كتابة[٢٣]وهو يلتقي في المعنى تقريبا مع مصطلح التزيين والنمط/ Desenالذي يعني الكتابة على بعض المواد كالورق أو القماش أو الخزف وتصويره وتشكيله وتزينه[٢٤]، وأخيرًا يرتبط مصطلح التجسيدSomut/ بالهيكل المجسم للنص ككل، فهو صفة ترتبط بالأشياء المشخصة التي يمكن إدراكها بالحواس[٢٥] ، غير أن مصطلح "görsel şiir"، و""Somut şiir هما الأكثر تداولًا في الدراسات التركية، وقد ارتبط مفهوم التجسيد والتشكيل بهذا النوع من الشعر؛ لأنه يعتمد على تحويل الشعر إلى شيء مادي يمكن لأي شخص أن يراه وليس مجرد انطباعات أو مشاعر يتوصل إليها المتلقي بعد قراءة القصيدة، أو بتعبير آخر يصبح الشعر في النهاية هيكلًا فنيًا مرئيًا يخلق من اللغة شكلًا جماليًا مميزًا، يجعل مشاعر الشاعر وأفكاره متمثلة في شيء مصور ومرئي، فيلتقي البناء الداخلي والخارجي للشعر في التعبير عن روحه وأغراضه الشعرية.[٢٦]

تتمثل ماهية "التشكيل البصري الكتابي" في أنه يعد نوعًا من التشظي والتفتيت البصري للنص باستخدام تقنيات وآليات بصرية، "حيث يتم توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري"[٢٧]، وتنقسم مساحة الصفحة إلى قسمين: "بياض الصفحة" أو "الفراغ" أو "بنية البياض" التي "تعدّ واحدة من أنماط التشكيل البصري الكتابي الخاص بتقسيمات الصّفحة؛ حيث يتمّ توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري"[٢٨]، وتتجلى هذه البنية "من خلال إيجاد مساحة من البياض بتوسيع المسافة البادئة للسّطر، والذي يعد امتدادًا لما انتهى بعد السطر الذي سبقه للدلالة على أن ما يراد التعبير عنه ولم تحتويه الكلمات والألفاظ، فمجاله لا نهائيّ نتيجة لما تحسّه الذّات الشّاعرة من صدق مشاعر إزاء محيطها، كما نجد البياض موظّفا في بداية السّطر الذي يليه"[٢٩]، فيوزع الشاعر الفراغ أو البياض بكيفيات متعددة بين الكلمات ليعكس مواقف معينة يريد الإيحاء بها والتعبير عنها[٣٠]، أما القسم الثاني من الصفحة فيطلق –غالبًا- عليه السواد ، ويتمثل في الكلام وتوزيعه؛ ليعبر عن الحركية اللفظية ورسم ملامح جسد النص، وبالتالي تحدث حوارية حضور وغياب ويتكشف الالتفات البصري من خلال اللون الأسود وامتداد البياض[٣١]، فلا يعتمد الشعر على

---

[20] المرجع السابق، الصفحات نفسها.

[21] Gökalp-Alpaslan, A.g.e., s. 3.

[22] görsel ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr)

[23] şekil ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr)

[24] desen ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr)

[25] somut ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr)

[26] Gökalp-Alpaslan, A.g.e., s. 4.

[27] باكري، محمد أمين. مدى تأثير التشكيل البصري على القارئ في حضور التشكيل الإيقاعي، شعر "عقاب بلخير" أنموذجا، حوليات كلية اللآداب واللغات، المجلد 10، عدد 3، رقم 22، ديسمبر 2022، ص 91.

[28] المرجع السابق، ص 91.

[29] المرجع السابق، ص 90.

[30] بلال، سبق ذكره، ص227

[31] بوادي، سبق ذكره، ص 327.

بناء اللغة والمفهوم والمصطلحات فقط وإنما يبحث كذلك عن الأبعاد البصرية والخطية للنص[٣٢]، بحيث يتحرك الفراغ "داخل الصفحة في مساحة تمتد أو تتراجع، لترسم ملامحها تعالقية البياض والسواد في النص".[٣٣]

ترتبط جدلية السواد والبياض كذلك بالعلاقة بين الصمت والكلام، فاللون الأبيض يوحي بالمسكوت عنه بين السطور[٣٤]، والصفحة البيضاء ليست سوى حالة من الصمت المطبق لا يكسره سوى تسويدها بالكلمات، غير أن هذا الصمت ذو وجهين كيفي وكمي، ويتحدد هذان الوجهان وفقًا للعديد من العوامل من أبرزها: التباعد بين الأسطر وتوزيع الجمل والكلمات وعلامات الترقيم وغيرها من العناصر التي تحدد كيفية الوقف أو الصمت المتمثل في النبر على الكلمة والتنغيم والنغمة العامة للجمل التي يقف عليها المتكلم، كما تحدده كمًا من خلال تحديد مدة الوقف فاستخدام النقطة يختلف كمًا وكيفًا عن استخدام الفاصلة أو نقاط الحذف وغيره، والمسافة الكمية والكيفية في توزيع الجمل تختلف عنها في توزيع الأسطر الشعرية والفقرات؛ ومن ثم لا يمكن فصل التشكيل البصري الكتابي للنص عن تشكيله الصوتي، فهو ما يعبر عن طريقة نطق الشاعر لأبيات شعره ونقاط الوصل والوقف والابتداء بشكل لا توفره الأشكال التقليدية للشعر التي تبنى فنيًا على الوزن والقافية والبحور الشعرية وتفعيلاتها دون أن تسمح للشاعر بالتركيز على بعض نقاط النص في بعض المواضع والاستفاضة في مواضع أخرى من خلال تقسيم الجمل في النص وتوزيعها على الأسطر الشعرية المختلفة على أساس شعوري بحت وأثر ذلك في تشكيل مساحة البياض والسواد داخل النص، فيكون البناء السطحي للنص معبرًا عن البناء الداخلي الذي يريد الكاتب تشكيله.

يتماشى هذا الأداء التعبيري الكتابي مع متطلبات العصر الحديث الذي لا يقف فيه الشاعر دائمًا ليتغنى بأشعاره أمام حشد من المستمعين، وإنما يتغنى به عبر وسيط هو النص الكتابي، وبالتالي فإن المتلقي أصبح يقرأ الشعر أكثر مما يسمعه؛ ولذا يحبذ بعض الشعراء أن يتمكن المتلقي عند قراءة الشعر أن يراه[٣٥]، حيث إن تلقي النص مكتوبًا عبر توزيع الجمل على الأسطر يحدد بعضًا من دلالاته.

إن أبسط مستويات "التشكيل البصري الكتابي" بدأت تاريخيًا في التقسيم العام للنص إلى فقرات وجمل باستخدام علامات الترقيم؛ ارتبط التشكيل البصري الكتابي بقضية أصيلة في بناء الحضارة اللفظية الإسلامية، وهي قضية الفصل والوصل، وقد ركز علماء الدراسات القرآنية - بخاصة- على هذه القضية حتى صارت أحد علوم القرآن، فهم يؤمنون بأن وصل الجمل أو فصلها والبدء بموضع معين دون غيره يحمل دلالة بلاغية مهمة جدًا، غير أن هذه الإشارات لم تكن على شكل رموز أو نقاط، وإنما على شكل حروف سميت بـ"علامات الوقف" عند رسم المصحف مثل "صلى" و"قلي" و"ج" و"لا" وغيرها من العلامات التي تحدد المدى الكمي والكيفي للوقوف عند مواضع بعينها بحيث يؤثر الوقوف عليها دلاليًا، ويعد هذا الاستخدام قاصرًا على القرآن الكريم فقط لا غير حيث ظهرت في الكتابات الأخرى علامات مختلفة، ومن أوائل الكتب التركية التي اعتمدت علامات ترقيم بشكل محدود كتاب "ديوان لغات الترك"، ومن بين هذه العلامات (□) و(.)[٣٦]، وقد تطورت هذه العلامات حديثًا في الفكر الغربي على يد "ألدو الصغير" بعد ظهور المطبعة في أوروبا[٣٧]، ومنها انتقلت إلى الثقافة التركية على يد إبراهيم شناسي.[٣٨]

---

[32] Gökalp-Alpaslan, A.g.e., s. 4.

[33] بوادي، سميرة. التشكيل البصري وإيقاع البياض والسواد في قصيدة الهايكو – مقاربة تفكيكية تأويلية -، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: 11، عدد: 1، السنة: 2022، ص 327.

[34] المرجع السابق، ص 327.

[35] Elleström, Lars. Visual Iconicity in Poetry Replacing the Notion of “Visual Poetry”, Orpis Litterarum, John Wiley & Sons Ltd, 2016, s. 437.

[36] A.g.e., s. 16.

[37] العوني، عبد الستار بن محمد، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – دولة الكويت،مجلد 26، عدد 2، أكتوبر/ ديسمبر 1997، ص 277-278.

أما على مستوى الشعر التركي العثماني فقد تأثر بالطريقة المزخرفة التي ازدهر بها الشعر العربي في الدولة المملوكية ومنها شكل "المشجر" التي يكتب فيها الأبيات على شكل شجرة ذات جذع وفروع، وكذلك الطرد والعكس وهو الشعر الذي يمكن قراءته من اليمين أو اليسار، والشعر الهندسي الذي يكتب على شكل أشكال هندسية، والمطرز الذي تشكل فيه الأحرف الأولى من كل بيت اسم شيء معين وغيره من الأشكال الهندسية، غير أن هذه الأشكال كانت ترتبط بأسس شكلية بعيدة عن المعنى العام لمحتوى الشعر لحد كبير[٣٩]، أما التيارات التي اهتمت بالتشكيل البصري الكتابي للشعر فكانت تهدف - كما ذكرنا- إلى الربط بين طريقة كتابة الشعر ودلالة معانيه ومضامينه.

هناك خلاف بين النقاد حول ظهور التشكيل البصري الكتابي في الشعر التركي بوصفه منهجًا متكاملًا وتيارًا يعتمده العديد من الأدباء، فيرى "فاتح قورتجو" أن حركة "المستقبلية" من أوائل الحركات الأدبية التي تعتمد فيها الكتابة على مفهوم بصري، حيث هدمت الشكل التقليدي المنظم الرتيب للبناء الشعري، وبالتالي وضع شعراء هذا التيار تصميمات جديدة بدلًا من التشكيل الكتابي التقليدي[٤٠]، ويرى "ديفيد هوبكنز" أن حركة "المستقبلية" تطورت فخرجت من رحمها حركة "الدادائية" التي اعتمدت في تركيزها على تطوير تقنية الشعر الحر .[٤١]

على الجانب الآخر ترى الباحثة "أثر دميرقان" أن "عبد الحق حامد" هو من لفت النظر إلى فكرة تغيير الشكل العام للشعر باستخدم وزن الشعر الحر المستزاد والذي ركز عليه كذلك "أحمد هاشم"، كما أن "ناظم حكمت" استخدم تقنيات "الأبيات المتكسرة" أو توزيع الجملة على عدة أبيات وهو ما استخدمه "لاف" مما أعطى شعره جانبًا بصريًا[٤٢]، وبالتالي فإن "لاف" يعد امتدادًا لتيار تشكيل بصري بدأ منذ الجيل الثاني من التنظيمات. أما الباحثة "گ. گونجه گوك ألب أرسلان" فترى أن هذا التيار يرجع في بدايته إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأنه أصبح تيارًا خلال فترة الخمسينات إلى السبعينات، وترى كذلك أن "لاف" يعد سابقًا لعصره؛ فهو من أوائل الشعراء الأتراك الذين رفضوا الشكل التقليدي للشعر الذي أعطى أهمية كبيرة للوزن والقافية، كما كان من أهم سمات "لاف" أنه كان يكتب شعرًا تجريبيًا في الثلاثينات، وعليه فقد كتب شعرًا بصريًا أو تجسيديًا قبل ظهور هذه الحركة عالميًا بأكثر من ١٥-٢٠ عامًا، فبينما كان الشعراء يجتهدون لربط الشكل بالموضوع كان "لاف" يركز على الشكل بحرفية؛ حيث أدخل العديد من التيارات الأدبية الأوروبية إلى الأدب التركي .[٤٣]

غير أنه يمكن القول بأن الاتجاه الذي بدأ عفويًا منذ نهايات القرن التاسع عشر قد بدأ يتشكل في أوروبا كتيار لديه ملامح محددة في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وبما أن "لاف" من أوائل المنتسبين إلى تيارات المستقبلية والدادائية والواقعية في الأدب التركي[٤٤] فإنه نقل أفكارهم؛ وبالتالي فمن المنطقي أن يستخدم هذه التقنية التي راجت لدى شعراء هذه التيارات، وهو ما ينفي أن هذا التيار بدأ في الخمسينات والأدق أنه كان له إرهاصات قبل ذلك بكثير، ولكنه أصبح رائجًا خلال الخمسينات والسيتينات والسبعينات، وقد تأثر "لاف" بهذه الريادة فلم يلق الشهرة التي حظى بها أقرانه من الشعراء، حيث كانوا يهتمون بتطوير

---

[38] Durukoğlu, Salim. & Büyükelçi, Betül. Türk Dilinde Noktalama İşaretlerinin Kullanın ve Tarihi gelişim, AKRA Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi, 6(14), 2018, s. 15.

[39] Akay, Sedat. Şiir Çizme Sanatı Ve Siirtli Şeyh Süleyman El-Halidî (Yüksek) Divanından Görsel Şiir Örnekleri,Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,9(2), 2021, s. 337

[40] Kurtcu, Fatih. 20. Yüzyıl Modernizmi Tipografi'de İçerik Ve Biçim İlişkisi, Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi 6/1, Temmuz 2019, s. 92-93.

[41] هوبكنز، سبق ذكره، ص 20.

[42] Bnz: Demirkan, A.g.e., s. 151.

[43] Gökalp-Alpaslan, A.g.e., 6

[44] Bnz: Soysal, A.g.e., s. 85.

الشعر على مستوى الموضوع، بينما حرص "لاف" على تطوير الشعر على مستوى الشكل، وبرغم ذلك فقد أثر تأثيرًا بالغًا على شعراء تيار التجديد الثاني في الشعر التركي.[٤٥]

يتميز شعر "لاف" باللعب على اختلاف الشكل الهندسي في أعماله أو على حد تعبير "دميرقان" فقد اعتمد على تقنية انكماش الأبيات الشعرية وتمددها من الضيق إلى الاتساع أو من الاتساع إلى الضيق[٤٦]، فأحيانًا يتسع السطر الشعر ثم يعود ثانية إلى الانكماش أو العكس[٤٧]، ويجدر بالذكر أن ديوان "S.O.S." أو "النجدة" الذي توجد فيه قصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) هو أول ديوان شعري للأديب حيث كان تأثير المستقبلية والتكعيبية بارزًا فيه، بحيث يترك للقارئ الفرصة في إتمام ما يدعه الشاعر[٤٨]، كما تميزت أطوال أبيات قصائده وأوزانها بعدم التماثل فيما بينها[٤٩]، ومن ثم فقد اعتمد هذا البحث نسخة القصيدة من عام ١٩٣١م؛ لأنها أقرب إلى آلية التشكيل البصري الكتابي المميز.

ومن ثم يقوم البحث بدراسة هذه القصيدة عبر الوحدات الكبرى المتمثلة في الفقرات الشعرية والأشكال التي تشكلها أبياتها وكذلك من خلال الوحدات الصغرى المتمثلة في الربط بين جمل وكلمات الأبيات.

المبحث الأول:

التشكيل البصري الكتابي والسمعي للوحدات الكبرى في القصيدة يتم تحديد الوحدات الكبرى كتابيًا من خلال التباعد بين أسطر الأبيات الشعرية؛ فقد استخدمت القصيدة مسافة أوسع للتمييز بين حدود الفقرات التي انقسمت إليها القصيدة، وقد بلغت هذه الفقرات عشر فقرات مقسمة على ثلاث صفحات، غير أن هذه الفقرات لم تقتصر في تقسيمها على المساحة الكتابية المحددة المفصولة بالأسطر المتباعدة وإنما اعتمد كذلك على التنسيق الهندسي للدوال والقائم على تنامي الأسطر الشعرية وتقلصها، وهذا التنسيق يلجأ إليه الشاعر المعاصر- أحيانًا- بهدف إنتاج المعنى على نحو موازٍ لهذا التنسيق، وتصل الفراغات الطباعية في بعض الصفحات إلى مساحة واسعة[٥٠]، حيث يمكن أن يكون الشكل العام لمجموعة من الأبيات عاديًا يبدأ من بداية السطر في نظام متتالٍ بينما نرى شكلًا هندسيًا، ويعتمد على تحرك البناء الهندسي للأبيات بما يشبه حركة آلات التصوير في الأفلام[٥١]، فقد يشبه السلم بما يؤشر إلى الانزلاق أو يجعل بعض أبيات القصيدة تترك مكانها في صدارة البيت الشعر لتأخذ مكانًا ثانويًا داخل البيت أو نرى استطالة أو قصر للبيت الشعر حسب الدفقة الشعورية للشاعر وغرضه البلاغي.

يرى "أردال بوران" أن شعر "لاف" يتمتع في فقراته بنوع من الوحدة الموضوعية، بحيث إنه إذا ما تناول في السطر الشعري الأول حدثًا تاريخيًا، فإنه يستمر في سرده بوحدة عضوية، وتستمر هذه العلاقة حتى السطر الأخير[٥٢]، غير أنني أرى أن هذه القصيدة اعتمدت بشكل أساسي على "البناء المقطعي[٥٣] الحلزوني" الذي يعتمد على مفهوم ذهني يتمثل في حلزون عبارة عن سلك أو ما شابه ذلك يلف حول محوره صانعًا دوائر بعضها فوق بعض بحيث تلف الدوائر شبه المنفصلة التي تصنعها القصيدة حول محور

---

[45] Hızan, s. 12.

[46] لقد منح هذا البحث التمدد والانكماش في الدوال الهندسية للمقاطع أسماء خاصة وفصل كل منها على حدة حسب نوع هذا التمدد والشكل الهندسي الذي شكله، ولمزيد من التفاصيل راجع: المبحث الأول: التشكيل البصري الكتابي والسمعي للوحدات الكبرى في القصيدة.

[47] Demirkan, A.g.e., s. 151-153.

[48] Yarar Aydın, A.g.e., s. 23.

[49] A.g.e., s. 37.

[50] ناصر، علاء الدين علي: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الحديث، مجلة مقاليد، العدد 13، ديسمبر 2017، ص 95.

[51] Elleström, A.g.e., s. 440.

[52] Baran, A.g.e., s. 215.

[53] البناء المقطعي يقصد به تقسم القصيدة إلى مقاطع متميزة بصريًا وتربط هذه المقاطع فيما بينهما بروابط مختلفة لتشكل مجموعها علاقة كبرى تتعلق بالبنية الكلية للقصيدة (راجع: بلال، سبق ذكره، ص 228).

دلالي واحد يؤلف بينها[٥٤]، وهذا يحاكي اسم القصيدة -"مقطوعة موسيقية"- التي تعد كل صورة صغيرة بمثابة فيها آلة تصدر صوتًا مميزًا خاصًا، ولكنه يرتبط بشكل ما مع الإيقاع العام للمقطوعة، وكل آلة من هذه الآلات ذات لون وحجم وخصائص مختلفة، هذه الخصائص تعتمد على اختلاف طول الأبيات فيما يمكن تسميته بـ (Kırık mısra) "الأبيات المتكسرة"[٥٥] الذي يعد الشكل السائد في ديوان "S.O.S." عمومًا، ويرتبط هذا الشكل بالشعر الحر بحيث تأتي الكلمة أو مجموعة الكلمات تحت بعضها البعض على شكل أبيات مختلفة الطول[٥٦]، ولكنها تتآلف مع غيرها في الإطار نفسه، حيث يمكن أن تكون الآلة أو الدائرة المكونة للقصيدة مكونة من بيت أو مجموعة أبيات بشكل شبه مستقل وتبدو من الخارج كأنها تتوازي مع باقي صور القصيدة ولكنها فعليًا ترتبط بغيرها من الصور عبر البناء الحلزوني فتدور جميعًا حول محور القصيدة الخفي، ويمكن تمييز هذه الصور الصغيرة من خلال الأشكال أو الدوال الهندسية التي ترسمها القصيدة عبر التشكيل البصري الكتابي.

إن المدرسة الدادائية اعتمدت في محافلها الثقافية على ذكر عدة قصائد في آن واحد[٥٧]، وهو ما يمكن أن يساعد على فهم حالة التفكك والتزامن في البناء الشكلي لقصيدة "Senfoni" (مقطوعة موسيقية) التي تتكون في أغلبها من فقرات ترسم صورًا مختلفة لا يربط بينها رابط واضح، فكأنما يلقي عدة موضوعات متزامنة في وقت واحد.

ومن ثم فسوف يتناول البحث هذه الوحدات الكلية عبر الفقرات كإطار عام للقصيدة ومنها يتطرق إلى الدوال الهندسية التي استخدمها الأديب من أجل تشكيل المستوى البصري العام لكل فقرة على حدة كالتالي:

الفقرة الأولى

تتكون الفقرة الأولى في القصيدة من سبعة أسطر شعرية وهي تمثل مدخلًا توضيحيًا للفضاء المكاني والزماني للقصيدة، وتنقسم داخليًا إلى دالتين هندسيتين الأولى عبارة عن مثلث مقلوب والثانية عبارة عن مضلع.

المثلث المعكوس:

إن شكل "المثلث المعكوس"[٥٨] أو "الهرم المنكس" كما يسميه د. "أحمد كريم بلال" يعتمد على قاعدة واسعة تنتقل إلى نقطة تركيز، بحيث تكون قاعدته إلى أعلى بينما رأسه إلى أسفل، مما ينقل الصورة من الأعم إلى الأخص، وهذا يكون عكس المثلث المعتدل الذي تكون رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل فينتقل من الأخص إلى الأعم، وقد كان شكل المثلث المعكوس أول الأشكال الهندسية التي ظهرت في القصيدة حيث قال:

"يوم صيفي ... سهل منبسط .. الأفاق مسطحة"

"Yaz günü ... Ova düz.. Ufuklar düz" [59]

تعد هذه الصورة غريبة في تشكيلها البصري حيث تختلف دلالة التشكيل الهندسي عن المعنى الذي يوصله الكلام، فقاعدة الهرم تعبر عن السهل المنبسط بينما رأس الهرم تتمثل في الآفاق، وهو عكس الواقع الذي يكون فيه الأفق في أعلى الصورة البصرية كما أنه يكون أوسع من السهل وليس العكس كما في القصيدة، ولكن بالنظر إلى صفحة القصيدة نلاحظ أن الأديب اهتم برسم الأرض وما عليها سواء في السهل

---

[54] المرجع السابق ، ص 180.

[55] يعد مصطلح "نظام الأبيات المتكسرة" اسمًا عامًا في اللغة التركية ولكن المدرسة النقدية العربية فصلت هذا المصطلح إلى مصطلحات أكثر تخصصا حسب الشكل الهندسي مثل المثلث أو المستطيل أو المضلع وقد أضاف هذا البحث مجموعة أخرى من الأشكال.

[56] Yarar Aydın, A.g.e., s. 38.

[57] هوبكنز، سبق ذكره، ص 20.

[58] أرى أن اصطلاح المثلث المقلوب أدق من الهرم المنكس لأن الشكل الهرمي يتجاوز الشكل المسطح الثنائي الأبعاد إلى شكل ثلاثي الأبعاد وهو ما لا يتناسب مع الأبيات الشعرية التي ليس لديها إلا بعدين فحسب.

[59] Lav, Encümand B.: Bütün eserleri,İstanbul, Yapı Keredi yayaınları, 1996, s. 55.

أو المرج أو الجبال أو البحيرة فاستحوذت على مساحة أكبر من النص مقارنة بالآفاق التي تستحوذ على مساحة متواضعة من القصيدة ومن ثم فإن السهل جاء في المقدمة ضمن قاعدة المثلث لأهميته بينما كانت الآفاق أقل أهمية فانتقلت إلى سطر تالٍ بمساحة نصية أقل. وتتميز هذه الصورة بأنها صورة ساكنة ليس فيها حركة أو صوت.

المضلع:

إن المضلع ذلك الشكل الذي تختلف فيه أطوال الأبيات فلا يسير على نمط بعينه، وهو "شكل ذو نسق كتابي، تنمو فيه التراكيب نموًا يتناوب بين الطول تارة والقصر تارة أخرى، ما يجبر المتلقي على استكناه دفقة من الانفعالات والتأوهات والانكسارات المتناوبة، نزولا وصعودا"[٦٠]. ويطلق عليه كذلك "السطري المتفاوت" حيث تتفاوت الأسطر الشّعرية المتوازية لتفاوت الموجة الشعرية المتدفّقة عبر كل سطر شعري، وبهذا تكون المسافة السطرية غير متكافئة من حيث الابتداء أو الانتهاء.[٦١]

Gebe karın gibi çatlıyor toprak!.	"الأرض تتشقق مثل بطن امرأة حبلى!
Boşluğa fışkıran buğu: şehvet.	الضباب المتدفق في الفراغ: الشهوة.
Eşine ıslık çalan kobra ...	كوبرا التي تصفر لزوجها...
terliyor et,	يتعرق اللحم،
çakıl, demir, kuş, ağaç, böcek..	الحصاة، الحديد، الطائر، الشجرة، الحشرة..

[62]

يعد اضطراب طول الأبيات في ذلك المقطع دلالة على اضطراب مساحة المكونات الفرعية للصورة التي يرسمها الشاعر للفضاء المكاني؛ فهو يوسع عدسة المنظور البصري للقصيدة لتشمل الأرض بعامة راصدًا حركة التشقق، وهي بمثابة حركة موضعية لا يصاحبها انتقال حقيقي ثم يضيق عدسة النص نسبيًا لتظهر مساحة تتدفق الضباب؛ حيث تتسارع الحركة نوعا ما مع استخدام اسم الفاعل "fışkıran " (المتدفق)، فيغمر الضباب المتدفق الجزء العلوي من الصورة، ثم يزيد تركيز الصورة على نقطة محددة على الأرض لتظهر الكوبرا، ومن ثم ظهر أول صوت واضح وصريح في القصيدة؛ وهو صوت صفير الكوبرا التي تنادي زوجها لتتوقف الحركة، ثم تضيق عدسة القصيدة لأقصى درجة، فتركزت الصورة على اللحم المتعرق حيث حركة بسيطة لخروج العرق من مسام الجلد ثم تعود القصيدة لتنفتح على مصرعيها من خلال ذكر وحدات متنوعة مكانيًا على الأرض أو في الهواء. وهكذا نلاحظ أن شكل المضلع قد اكتسب دلالة قوية من النقاط التي يرسمها فقد اتسعت مساحة النص عند رسم الأرض والضباب ثم بدأت تضيق عند التركيز على صورة الكوبرا التي تتخذ مساحة صغيرة من الصورة العامة ثم عادت لتتسع مرة أخرى وهي تتجول بين بعض مفردات الصورة الكلية، وبالتالي اتسعت مساحة الأبيات الشعرية بالتزامن مع الصورة التي يرسمها الشاعر.

الفقرة الثانية

تعد هذه الفقرة من أطول الفقرات التي تشكل بناء القصيدة فهي تتكون من ثلاثين بيتًا، كما أنها تتميز بشيء من الوحدة العضوية حيث تمتزج فيها عناصر القصة مع الصورة الشعرية ومن أهم الدوال الهندسية التي استخدمها الأديب في تلك الفقرة:

١- المضلع

---

[60] قواوي، الزهرة. وآخر، دلالات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة المدونة، مجلد 7، عدد 2، ديسمبر 2020، ص 188.

[61] باكري، سبق ذكره، ص 87.

[62] Lav, A.g.e., s. 55.

استحوذ شكل المضلع على هذا المقطع بشكل كبير فنجد أنه يتكون من عدة مضلعات تتخللها دوال هندسية أخرى ومن أهم هذه المضلعات:

"الجدول المحترق في الوادي، المنطقة الحمراء.
مروحة طواحين الهواء!
الحقل؛ بحر واسع آخر ...
النقاط على البعد: المتزحزحة...
البشر-
خيالاتهم..."

Vadide yanan dere; kızıl kuşak.
Yeldeğirmenleri pervane!
Tarla; engin başak denizi...
Uzakta noktalar: Kımıldanan insan -
Karaltıları...[63]

وهكذا تعد هذه صورة واسعة ومشهد مفتوح للقصيدة؛ فرُسِم "جدول" استحوذ على مساحة كبيرة على مستوى النص بما يجعله يستحوذ على مساحة كبيرة من الصورة التي ترسمها القصيدة في هذا الجزء، وتعد مروحة طواحين الهواء ذات سمة بصرية مميزة فوجودها يدل على مكان يتحرك فيه الهواء بما تعطي الصورة اتساعًا أفقيًا؛ لأن طواحين الهواء لا توضع في مكان مغلق أو محدود على المستوى البصري، كذلك يعطي التقارب النسبي في طول البيت الذي يتحدث عن مروحة طواحين الهواء والبيت الذي يرسم صورة الحقل دلالة على تقارب زاوية الرؤية؛ فالقصيدة تركز على مروحة طواحين الهواء لتجعل لها مساحة كبيرة في التشكيل البصري للقصيدة.

من ثم تتحرك الصورة عن صدر البيت الشعري حيث يتم تنحية كلمتي بشر وخيالاتهم عن تصدر البيت ونقلهما إلى منتصف السطر الشعري بما يزيد مساحة البياض في النص أو مساحة الصمت وكأنما التقطت الشاعر أنفاسه وصمت قليلًا ليتبين الخيالات حتى يستطيع أن يعلن بعد برهة من الصمت أنهم بشر، ويبدو هذا من خيالاتهم، فهو لم يأت في صدر البيت؛ لأنه من ناحية نوع من التخمين ومن ناحية أخرى لا يستحوذ على مساحة كبيرة من النص فهما مجرد كلمتين مجردتين، ويعد استخدام أبيات من كلمة واحدة ظاهرة واضحة في شعر "لاف"[٦٤]، يهدف من خلالها على تركيز الاهتمام على الكلمة التي يفرد لها سطرًا خاصًا.

أما شكل المضلع الثاني فكان:

"الذكر: حضن مشعر
مفتوح .. الوجه الأسمر، الكتف –
منهار .. عضة الكلب في الظهر –
جرحه ... "

Erkek: kıllı bağrı açık.. beniz yağız, omuz - çöküк.. sırtta kuduz - yarası .[65] ...

يبدأ هذا المضلع بالعودة ثانية إلى تصدر البيت الشعري، فتأتي كلمة "الذكر" في بداية السطر الشعري، ويومئ الاختلاف في أطوال الأبيات إلى حالة التوتر التي تواجه الذكر، ومن أهم سماته الرئيسة - كذكر- أنه "حضن مشعر مفتوح"، فالحضن رمز الحب والاحتواء والمسؤولية الممزوجة بالحنان، وتعد الصفة مشعر إماءة إلى بدائية الرجل؛ فصدره عارٍ استطاع الشاعر أن يراه، كما أنه خالٍ من أي محاولة للتهذيب أو النعومة فهو رمز للرجولة الخشنة، ويلاحظ في هذا المقطع أنه بدأ بسطر شعري قصير نسبيًا، فهو يأتي بالخلاصة التي تعبر عن الذكورة، ثم يتساوى البيتان المتحدثان عن سماته وألمه بما يدل على صراعه بين رجولته وألمه، وقد بدأت كل هذه الأبيات من صدر السطر الشعري مما يعطيها كلها أهمية واحدة وتركيزًا متساويًا من المستوى البصري للمقطع.

[63] A.g.e., s. 55.
[64] Yarar Aydın, A.g.e., s. 45.
[65] Lav, A.g.e., s. 55.

وقد استخدم نمط المضلع كذلك عند وصف الأنثى حيث يقول:

" الأنثى: التي تداعب المهر Dişi: Tayla oynaşan kıvrak - فرسة لديها مؤخرة متمايلة kalçalı kısrak. لحمها يفوح بروائح الزهور البرية Etinde yabani çiçek kokuları[66]

ويختلف البناء العام للمضلع عند وصف الأنثى عنه عند وصف الذكر حيث بدأ المضلع بمثلث قاعدة "Dişi: Tayla oynaşan kıvrak -"، فما يتصدر السطر الشعري للمرأة دورها الرئيسي في مداعبة المهر الصغير ثم تتغير بؤرة المستوى البصري ويتحرك السطر الشعري إلى الداخل كأن آلة تصوير سينمائية تتحرك لتُدخل القصيدة إلى سمة ثانوية، وهي أنها كأنثى kalçalı kısrak، وبالتالي فإنها تقوم بدوري التمايل والتدلل بإمكاناتها الأنثوية والاهتمام بالصغار، في حين أن الذكر يتصدر السطر الشعري، وكل ما يخصه يأتي في الصدارة الحب والرعاية والخشونة والقوة، ثم يعود السطر الشعري ليدفع إلى المقدمة سمة ظاهرة لها وهي اهتمامها بجمالها وتعطير جسدها.

تعود القصيدة إلى استخدام المضلع في وصف عنصر جديد من عناصر الصورة كما يلي:

كسر وقلب الآخرين .. Başakların kırılıp devrilişi..

الذين يسقطون من السماء على الأرض - حفيف .. Toprağa düşen göğde -

فتحات الأنف التي تتنفس .. Hışırtılar ..

Soluşan burun kanatları ..[67]

في هذا المضلع تنتقل القصيدة إلى سبب هذا الموقف وهو تحطيم كل ما عدا هذين العنصرين في صورة ذات مساحة أقل ومنها تتسع الصورة ثانية عبر السطر الشعري لتصور وضع الجسد –غالبًا جثة الكلب- الساقط على الأرض والذي يتحرك مصدرًا حفيفًا، ثم تتركز الصورة على فتحتي الأنف التي لا تفعل شيئًا سوى التنفس.

وفي المضلع القائل:

"السماد الذي يتنفس في الحظيرة Ahırda nefes alan gübre ..

لمعان في الهواء- Havada pırıl pırıl -

الذباب المتدحرج .. طنين الحشرات المسحوقة.." tekerlenen sinekler..Ezik böcek vızıltısı..[68]

وهنا تنتقل عدسة القصيدة إلى مكان بعيد تمامًا عن القطعة السردية المتماسكة قبله، فتتسع عدسة القصيدة، وينتقل إلى صدر البيت الشعري لوصف فضاء مكاني داخلي أضيق وهو: الحظيرة حيث تتوازى ثلاث صور: سماد يحتل مساحة متوسطة ولكنها أوسع بكثير مما قبلها، لمعان يجعل العدسة تزيد من تركيزها من خلال تقليل مساحة النص وبرغم ذلك لم تحدد هوية هذا اللمعان: أهو لمعان السماد المتنفس أم لمعان الذباب المتدحرج؟، وأخيرًا تتسع مساحة الرؤية عن آخرها لتظهر الذباب وطنين الحشرات المسحوقة، ويعد اتساع مساحة النص مؤشرًا على استحواذ الذباب والحشرات المسحوقة على مساحة كبيرة من الصورة، فإذا كان السماد الذي يدعم الحياة يحمل مساحة متوسطة فإن التدحرج والسحق يستولي على أغلب الصورة بما يمثل تجاور وسائل دعم الحياة وصعابها، ويتناسب هذا مع الصورة السابقة للذكر والأنثى التي يتجاور فيها الحب والحنان والدلال مع صعاب الحياة المتمثلة في هجوم الكلب على الاثنين وجرحهما.

٢- السطر الشعري المتساقط

[66] A.g.e., s. 55.

[67] Lav, A.g.e., s. 55.

[68] A.g.e., s. 56.

"السطر الشعري المتساقط" هو شكل هندسي عبارة عن عدد من الأسطر التي تتخذ "شكلًا متقاطرًا على فضاء الصفحة الشعرية وذلك بصورة عمودية من الأعلى إلى الأسفل، ويقدم هذا السطر الشعري مثيرات وحوافز تشد عين المتلقي باتجاه هيئتها التي تحدث نوعًا من الصدمة التي تكسر أفق توقعه وتحمله على مساءلة هذا النوع من أشكال الكتابة والوقوف على أهم إيحاءاتها في النص الشعري" .[٦٩]

ومن أبرز أنواع الأسطر الشعرية المتساقطة شكل "المثلث القائم المعتدل " أو "الهرم المعتدل" والذي يتمثل في تنامي سطور موقف سطرًا تلو الآخر في تصاعد بلاغي، حيث تُرَتبت العناصر ترتيبًا تصاعديًا بقصد زيادة التأثير[٧٠]، يتمثل هذا الشكل في مجموعة من الأسطر الشعرية التي تكون بداياتها متساوية في تصدر الأسطر الشعرية بحيث تبدأ من السطر الأقصر– رأس المثلث- ثم تزداد طولًا بشكل تدريجي وصولًا إلى قاعدة المثلث وهو السطر الأطول، ومن أبرزها في هذا المقطع قوله:

"Anası "أمه

kahpe oğul. ابن القحبة.

Eşini dişleyen köpek!. [71] الكلب الذي عض زوجته!."

في هذا الجزء ظهر مثلث قاعدته إلى أسفل حيث يبدأ بالسباب فيسب الأم ثم الكلب ثم تستطرد القصيدة فتتناول بالتفصيل ما يُشتم، ويتماشى هذا مع طبيعة الإحساس بالغضب حيث تأتي كلمات موجزة ثم تتزايد مع مرور الوقت وزيادة قدرة المتكلم على صياغة جمل أطول. وكذلك فمن الناحية البصرية نلاحظ أن السطر الشعري قبل هذا المثلث كان طويلًا ثم قصر عند قول أمه وجرحه ثم عودة القصيدة ثانية بالسطر الشعري إلى الاستطالة بما يومئ إلى عمق الجرح من جانب وسب الكلب بأقصر الكلمات التي يمكن أن يطلقها جريح يتألم، كما أن استخدام شكل المثلث القائم الذي جعلت الثلاثة أبيات في الأهمية نفسها.

لا يأتي السطر المتساقط بداية من صدر البيت الشعر فقط، بل إنه يمكن أن يأتي من منتصف السطر الشعر ويتقاطر من السلم وليس مثل المثلث القائم، كما في قوله:

"البشر- insan -

خيالاتهم..." [٧٢] Karaltıları...

أسهم السطر المتساقط في هذا الموضع في توسيع دائرة الشك في النقاط المتحركة لتضييق تركيز عدسة النص لتظهر الإنسان ثم اتسعت البؤرة مستفيدة من اتساع السطر الشعري من جانب ومن استخدام أداة الجمع (ları) من جانب آخر، حيث نقلت كلمة إنسان من الإفراد إلى الجمع، وهو ما يوسع منظور الرؤية كما يزيد التخمين.

وقد ظهر هذا الشكل كذلك عند الحديث عن الكدمة التي أصابت الأنثى:

" مكان الكدمات Emik

المصل!.." [73] Aşı!..

ويدل هذا التراجع المستمر في السطر الشعري على حالة من السقوط أو الفشل في أداء المهمة بالنسبة للذكر الذي يعد دوره حماية المرأة وعدم تعريضها إلى أي أذى. ومن ثم ينتقل إلى تركيز أكبر وهو التركيز على الوصول إلى المصل، فإذا كان الذكر لم يستطع حمايتها من العضة فعليه أن يجد الدواء.

٣- المثلث المعكوس

ظهر شكل المثلث المعكوس في قوله:

---

[69] عبد الكبير، سبق ذكره، ص 85.

[70] بلال، سبق ذكره، ص 40.

[71] Lav, A.g.e., s. 55.

[72] A.g.e., s. 55.

[73] A.g.e., s. 55.

منهار .. عضة الكلب في الظهر – çöküк.. sırtta kuduz -
جرحه ... " ... yarası .[74]

يماثل شكل "المثلث المعكوس مع المعنى الذي يدل عليه وفقًا لمنظور د. "أحمد كريم بلال" بوصفه شكل هرم تتقلص فيه الأسطر الشعرية معبرة عن التراجع السلبي، ويظهر بجلاء في نهايات القصائد التي تحمل نهاية قاتمة أو تعبر عن يأس الشاعر حيث تعبر بشكل عفوي لا شعوري عن الكلمات التي تتهاوى وتتضاءل حتى تتلاشى[٧٥]، فقد عمل المثلث المعكوس هنا على التركيز على جزء من الصورة؛ حيث تتسع عدسة القصيدة لتتناول الشكل العام للذكر ثم يتهاوى السطر فجأة ليدل على انهيار الرجل جنبًا إلى جنب مع عضة الكلب مع توضيح موضعها في الظهر، وأخيرًا يزداد تركيز العدسة لتركز أكثر على الجرح، وقد جاء الحديث عن الجرح متخلفًا عن صدر البيت الشعري ومتجهًا إلى قرب نهاية السطر الشعري ليتماشى مع رغبة الذكر في إخفاء جرحه أو جعله في درجة أقل أهمية من حيث تصدر المشهد لأنه يقلل من ذكورته، ومع ذلك فإنه مركزي وجوهري بالنسبة له لذا فقد انفرد بسطر شعري وحده، ويبعث فراغ الصفحة الذي يحيط بالكلمة من كل جانب مساحة من البياض والفراغ المكاني يوحي بالخوف الذي يشعر به، فكل الأصوات –التي يعبر عنها الكلام أو الكتابة- اختفت ليتركز تفكيره على جرحه مصدر الألم والخوف من داء الكلب، فهو مركز قلق ورعب الرجل، ولم تأت معه أية علامات ترقيم فهو الذي يملأ الصورة كاملة دون شريك.

احتضان الذراعين المتعرقة... Damarlı kolların kucaklaşışı. . .
عظم الصدر المتشقق.. Çatırdaşan göğüs kemik..
كدمة على شفتيه.. Dudaklarında bere..[76]

يمنح هذا المثلث المعكوس احتضان الذكر للأنثى الصدارة والمساحة العريضة فهو قاعدة المثلث، ومن ثم تنكمش الأسطر الشعرية لتصور الصدر المتشقق وتنكمش أكثر لتصور الكدمة، حيث تضيق عدسة النص شيئًا فشيئًا لتصور هذا المنظر الحزين.

الفقرة الثالثة

تتكون الفقرة الثالثة من عشرين بيتًا، وبذلك فإنها من الفقرات الطويلة نسبيًا غير أنها تعمل في الإطار العام للقصيدة من حيث التشظي ورسم صورة فسيفسائية للقصيدة. ومن أبرز الدوال الهندسية التي رسمت الصور البصرية الفرعية في الفقرة:

١- المضلع

احتل المضلع –كعادة سائر فقرات القصيدة- موقع الصدارة في هذا المقطع ليدل على ديناميكية الحركة البصرية في النص، ومن أبرز تلك المواضع قوله:

"البيض في حقل القصب- Sazlıkta yumurtlar -
السمك .. الحركة الكبيرة في الماء balık .. suda kıvıl kıvıl
الذئاب الذين يتشاركون في اللعب.. oynaşır kurtlar ..
تتطاير بذور الأزهار" Üfrülür çiçek tohumları[77]

التذبذب في بناء الأسطر الشعرية أعلاه يدل على اضطراب الحركة في الصورة الشعرية؛ فبينما يستحوذ البيض الساكن في حقول القصب على سطر أقل فإن النص يعطي السمك مساحة أوسع على المستوى البصري؛ فهو يتحرك كما ذكر النص "حركة كبيرة"، وبالتالي ترافقت حركته طولًا مع مساحته

[74] A.g.e., s. 55.

[75] بلال، سبق ذكره، ص 41.

[76] Lav, A.g.e., s. 55.

[77] A.g.e., s. 56.

في النص في حين تقل مساحة حركة الذئاب الذين يلعبون، وبرغم أن تتطاير بذور الأزهار تأخذ مساحة كبيرة على المستوى الفعلي في الصورة فقد احتلت مساحة نصية أقل، وربما يدل ذلك على نوع من التركيز على البذور التي تحتل كل منها مساحة ضيقة من آلة تصوير النص التي تضطر إلى زيادة التركيز عليها لصغرها مقارنة بالبيض والسمك والذئاب التي لا تحتاج تركيز أكبر منها، يعد تنحية الذئاب عن صدر السطر الشعري ومنحها سطر شعري أقل من العناصر الأخرى بمثابة تركيز لعدسة المستوى البصري على ظاهرة ليست بديهية عند الحديث عن الذئاب، حيث ترتبط الذئاب دلاليًا بالعنف والقنص والافتراس، ومن ثم يعد تضييق عدسة القصيدة البصرية، والانتقال بها إلى نقطة لا يتم الحديث عنها كثيرًا وهي التشارك في اللعب فيما بينها، فهي -وإن تنحت عن صدر السطر الشعري- فقد انتهت بنهايته شأنها شأن كل الحركات الطبيعية لباقي عناصر الصورة الشعرية.

تنتقل الصورة إلى مضلع جديد يتمثل في قوله:

" الجرح
للمرج ...
رمـالـه –
القندس يحفر...
تجتر الأبقار في الظل ...
تلمع أنوف العجول اللزجة ...
التيوس والماعز تتشمم بعضها
...
في التل-
المنعطفات المتعرجة .. "

Yara
Çayıra ...
Kumları -
eşer kunduz ...
Gölgede inekler gevişlenir ...
Sümüklü buzaların bumu
menevişlenir ..
Keçile koklaşır teke ...
Tepede -
dolambaçlı bayır .. [78]

وهكذا يعود الجرح الذي على كتف الرجل لينفرد ببيت شعري وحده ثانية، بل إنه جاء متصدرًا المشهد ليصبح أهم ما في الصورة، فالخوف من داء الكلب مركز قلق ورعب الرجل، ولم تأت معه أية علامات ترقيم؛ فهو الذي يملأ الصورة كاملة دون شريك ودون أن يدخل في أي علاقة بصرية مع أي كلمة أو جملة أخرى.

تتسع الرؤية نسبيًا لتصف الاتجاه نحو المرج ثم تتقاطر مفردات المرج نفسه من القندس إلى الأبقار ثم العجول ثم الماعز، وهذا الاتساع على المستوى البصري النصي يتوازى مع اتساع بصري على مستوى المنظر الذي تصوره القصيدة؛ فبينما يصف القندس الوحيد تضيق زاوية الرؤية في القصيدة، ثم تتسع لتشمل الأبقار وتتسع أكثر لتشمل الذكور التي تتميز باتساع الحركة مقارنة بالإناث، فيما يشبه سطر شعري متساقط ولكن تعود الصورة لتضيق نسبيًا لتشمل التيوس والماعز بما يتماشى مع قلة حجمهم مقارنة بالأبقار والثيران، وتتميز هذه الفقرة بأنها تتعامل مع مكونات حية: إناثًا وذكورًا من شتى الحيوانات، بما يعطي الفقرة طابع حي، وبرغم ذلك فإن الحركة العامة في هذا المقطع لا تزال بطيئة وضعيفة برغم كل هذه الأحياء، وهي تتلاءم مع الإطار العام للحياة القروية التي تعتمد على الرتابة وقلة الصخب.

ويظهر شكل المضلع كذلك في قوله:

"الحصان الفحل-
صهيله .. الطفل الذي بنهم شديد
يعض الثدي.. الأم الغاضبة!.... "

Bir aygır-
kişnemesi.. Memeyi yutkuna
yutkuna
Isıran çocuk.. Huylanan ana!.. [79]

[78] Lav, A.g.e., s. 56.
[79] A.g.e., s. 56.

يعد استخدام هذا الشكل الهندسي بمثابة اضطراب في الصورة البصرية، حيث يستحوذ "الحصان الفحل" على صدارة الصورة وتركيزها فلا يشاركه غيره ثم تنتقل القصيدة إلى صورة مرتبطة به وهي "الصهيل"، ويعد الصهيل صورة صوتية جعلها النص تتجاور في السطر نفسه مع صورة بصرية للطفل الذي يرضع، ثم تنتقل الصورة إلى الثدي الذي يعضه الطفل بالتجاور مع صورة الأم الغاضبة هذا الاضطراب بين ثلاثة عناصر: الحصان والطفل والأم يعد نوعًا من تجاور صورة صوتية بصرية تشكل المقطوعة الموسيقية الطبيعية التي يوردها الأديب.

٢- السطر الشعري المتساقط

لقد ظهر هذا الشكل في المقطع التالي بشكل واضح:

" في التل- Tepede -

المنعطفات المتعرجة .. " dolambaçlı bayır .. [80]

تعود القصيدة في هذا الجزء إلى تضييق منظور الرؤية بعد اتساع في الحديث عن القندس والأبقار والماعز وغيره حيث تتحرك عدسة النص عن المرج صاعدة إلى نقطة علوية لتحدد عنصرًا من عناصر الفضاء المكاني الذي تتواجد فيه هذه الحيوانات وهو التل، ومن ثم تعود دائرتها البصرية لتتسع ثانية؛ فتصور المنعطفات المتعجرة التي استولت على مساحة كبيرة من النص بالتوازي مع المساحة التي تستحوذ عليها في الصورة البصرية لهذه المنعطفات، وهكذا أدى السطر الشعري المتساقط دوره في توسيع مساحة عدسة رؤية القصيدة من الأضيق إلى الأوسع.

وكذلك في قوله:

"أصوات الديك ذو النزلة.. Nezleli horoz sesleri ..

صرير العجلة المتقطع: " Kesik kesik çıkrık gıcırtısı: [81]

يمثل السطر الشعري المتساقط في هذا الجزء اتساعًا للنص، ولكن ليس على المستوى البصري وإنما على المستوى السمعي؛ ففي حين تحتل أصوات الديك المريض مساحة متوسطة من السطر الشعري فإن صرير العجلات استحوذ على مساحة أوسع، وذلك نتيجة الحركة الأوسع للعجلة جنبًا إلى جنب مع كبر حجمها وارتفاع صوتها مقارنة بالديك.

٣- السطر الشعري المتعامد

يُطلق عليه كذلك شكل "المستطيل" ويتكون من "الأسطر الشعرية التي تكتب مباشرة تحت بعضها البعض وبكلمات متقاربة والتي تكون موزعة بنفس الطريقة على فضاء الصفحة الشعرية، أي أن الأسطر الشعرية المتعامدة هي تلك الأسطر الشعرية التي يكون لها نفس الطول تقريبًا ونفس الإخراج الطباعي على فضاء الورقة الشعرية وذلك لكونها تنبني على نفس واحد وفي لحظة شعورية واحدة"[٨٢]، ولم يكن لهذا الشكل رواجًا كبيرًا في القصيدة؛ وذلك لأن الأديب اعتمد على الاضطراب في المشاعر والمساحات المختلفة التي تتخذها كل صورة شعرية على حدة. من المواضع التي ظهر فيها شكل المستطيل:

"الحازوقة Hıçkırık

المساء ..." Akşam ... [83]

[80] Lav, A.g.e., s. 56.

[81] A.g.e., s. 56

[82] عبد الكبير، سبق ذكره، ص 87.

[83] Lav, A.g.e., s. 56.

ويعد هذا البناء المستطيل بمثابة وضع إطار وعلاقة بين المساء والحازوقة فالطفل الذي كان يرضع بنهم في الصباح ها هو ذا يصاب بالحازوقة في المساء بما يدل على العلاقة بين الأم وطفلها مستمرة وتعب هذه المرأة من الحب مسلسلًا لا ينتهي صباحًا أو مساءً.

الفقرة الرابعة

تتكون هذه الفقرة من ثلاثة عشر سطرًا تربط بين الإنسان ومفردات الطبيعة حوله في الماء وعلى اليابسة، وهي تتكون من مجموعتين الأولى على شكل سطر شعري متساقط كالتالي:

"الطبيعة، المرأة التي تعبت من الحب .. Tabiat; aşktan yorulan kadın

على الأرض – إلتقاط النفس الكسول، ثقيل.. Toprakta - ağır, tenbel nefes alış . .

رائحة نبات عشبة الزعتر التي تنتشر مع الريح .. Rüzgarla savrulan ot kekik kokusu ..[84]

تصور هذه الدالة الهندسية وضع المرأة التي تعبت من الحب، ثم تتسع العدسة لتشمل الأرض التي تفترشها، ثم تتسع أكثر لتحول صورة عشبة الزعتر من صورة بصرية ضيقة إلى صورة واسعة على المستوى النصي، فرائحة الزعتر -وإن كانت صورة تخاطب حاسة أخرى غير البصر والسمع وهي الشم - تحتل فضاء أوسع من النص وهو ما يتناسب مع طبيعة الروائح التي يمكنها أن تملأ الفضاء المكاني بشكل أوسع من الصور البصرية والسمعية، ومن ثم منح التشكيل البصري في القصيدة مساحة تكاد تكون متساوية بين الجسد المستلقي على الأرض والرائحة التي تغمر المكان.

أما المجموعة الثانية فمكونة من شكل مضلع كالتالي:

"البحيرة التي تستغرق في النوم.. Uykuya dalar göl..

الظهور التي انقلبت على المياه .. Suya kapaklanır sırtlar ..

.. Çatlak, yayık melemeler ..

ثغاء ممتد، متصدع.. Çıngırak çangırtıları ...

خشخيشات خشخيشات ... Havlamalar... Apışlarında sallanan memeler..

النباح ... تتمايل على الأفخاذ الحلمات... Ağıla dönen sürü!..[85]

عودة القطيع إلى الزريبة!.."

يعتمد اضطراب طول الأبيات في هذا المقطع كسابقه على إظهار العديد من الصور البصرية بشكل متتالٍ ومختلف في مساحته، فتركز عدسة القصيدة على البحيرة وأصوات الحيوانات والأشياء الموجودة في المكان، ثم تتحرك مركزية الصورة إلى منتصف السطر الشعري مع جملة "عودة القطيع إلى الزريبة" حيث تغير هذه الصورة المنظور البصري للقصيدة لتركز على عودة القطيع التي تمثل نهاية حركة وصوت وبداية السكون والنوم وانتهاء اليوم.

وهكذا نجد أن الفقرة الرابعة تميزت عن سائر فقرات النص باعتمادها على تجاور صور مرئية ومسموعة ومشمومة في الوقت ذاته، وهو ما يتماشى مع تجاور عناصر الفقرة من كائنات حية بشرية وحيوانية حيث تعد هذه الفقرة بمثابة ذروة القصيدة من الناحية السردية.

الفقرة الخامسة

[84] Lav, A.g.e., s. 56.

[85] A.g.e., s. 56.

تتكون الفقرة الخامسة من ستة عشر سطرًا شعريًا موزعة على عدة دوال هندسية أهمها: المضلع كالتالي:

"الليل يذبل-	Gece solur –
القمر يغتسل في الماء بوجه يبكي..	Yıkanır suda ağlar suratlı ay ..
الضفادع تتبادل النقنقة..	Yaklaşır kurbalar ..
حفيف أوراق الأشجار..	Yaprak hışıltıları ..
اليرعات التي تزوج الطرقعات بالظلام..	Fiskeler karanlığı çiftleşen ateş
تتماوج الظلال خلف الستائر."	böcekleri...
	Perde arkalarında gölgeler kımıldanır. [86]

يدل هذا التذبذب في الأبيات على حركة مضطربة على المستوى البصري، فهو ينقلنا في أرجاء الغابة فيبدأ بذكر الصورة العامة، وهي صورة قصيرة موجزة لليل وهو يذبل، ويتميز ذبول الليل بأنه أقصر الأبيات، ثم يأخذ القمر مساحة كبيرة كتابيًا على مستوى النص تجعله مستحوذًا على مساحة كبيرة من الصورة التي يرسمها لأهمية دوره كمصدر أساسي للضوء ليلًا، ثم تنتقل الصورة بمساحة نصية وسطى بين البيتين الأول والثاني في وصف الضفادع وحفيف الأوراق، ثم تتسع لتسمع اليرعات، ثم تضيق عدسة النص لتتناول حركة الظلال خلف الستائر ،وكل هذه الصور المتلاحقة –برغم اختلاف مساحاتها النصية- على درجة الأهمية نفسها من حيث تصدرها للسطر الشعري لترسم صورة فسيفسائية كبيرة ذات عناصر متنوعة تكسب الصورة كثافة وقوة.

"ساطير؛ العرق في المعابد ذات القرون..	Satirin; boynuzlu şakaklarında ter ..
يفرك الأنف-	Burun sürter -
على الآذان، ترتعد العراوي .. الربيع:	kulaklara, ilikler ürperir .. bahar:
التدفق، البراعم، التزهير	Fışkırma, filiz, tomurcuk
طفل	Çocuk
فتاة شابة	Genç kız ...
-الحيض"	- hayız ... [87]

بدأ شكل المضلع في هذا الجزء بصورة للرمز الأسطوري "ساطير" المرتبط بالزراعة والرعي، ثم اتسعت عدسة النص لرسم صورة المعابد المحلاة بالقرون، ثم تتركز الصورة على رسم تفاصيل هذا الرمز الأسطوري: الآذان والعراوي، ثم يفاجئنا النص بكلمة الربيع في السطر الشعر نفسه، وبرغم الترابط الرمزي بين ساطير والربيع فإن مجيئهما معًا في سطر واحد يعد انفتاحًا مفاجئًا لعدسة القصيدة وإنقلابًا في الصورة التي يرسمها النص على مستوى التشكيل؛ فرمز الربيع يحمل كثافة بصرية ويستدعي صور عدة مفتوحة تتمثل في حدائق وزهور وطيور؛ لكن العدسة البصرية الفعلية للنص ضاقت لتركز على ثلاثة عناصر فقط من العناصر الجاهزة في ذهن المتلقي وهي "التدفق، البراعم، التزهير"، وقد ظهرت في أفق النص متتالية مكتوبة بشكل أفقي، ثم تلتها ثلاثة عناصر أخرى على شكل عمودي؛ حيث ترصد القصيدة العناصر المعبرة عن التجدد والميلاد ومنابع الحياة في الطبيعة على مستوى أفقي فيمكن رؤيتها مجتمعة بسهولة؛ لأنها الأساس الذي تعتمد عليه الكائنات الحية كافة، ومنها ينتقل النص إلى مستوى رأسي عمودي تتصدر فيه العناصر البشرية البيت الشعري وتنفرد به؛ لأن كل حالة من هذه الحالات منفردة بذاتها وتستحق

[86] Lav, A.g.e., s. 56.
[87] A.g.e., s. 57.

الاستقلال، ومن ثم يصبح التدفق والبراعم والتزهير في عالم النبات بمثابة صور موازية للطفل والشابة والحيض بوصفهم مظاهر التجدد ومنابع الحياة في عالم البشر.

أما في قوله:

الأخ للبنت، البنت للأب، الأم لصهرها اللقمة!.. "	Kardeş kıza, kız babaya, ana damadına lokma!..[88]

إن المثلث المعكوس هنا يؤدي دورًا واضحًا في إلقاء الضوء على بنية العلاقات الأسرية؛ فهو ينتقل من الأعم إلى الأخص، ومن الأهم إلى الأقل أهمية، فالقاعدة العريضة التي تستوعب أهم العلاقات الأسرية تأتي في أعلى المثلث، وهي: الأب والأم والأخ والبنت، ومنهما تنتقل إلى الصهر الذي يعد وحدة فرعية منفصلة، حيث إن الفراغ واتساع مساحة البياض بين أفراد الأسرة المجتمعة في سطر واحد وبين الصهر يتماس مع التباعد العاطفي بينهم ويعكس اتساع المسافة الرابطة بينهم، وأخيرًا تأتي اللقمة كوحدة منفصلة باعتبارها أقصى نقطة تركز عليها عدسة القصيدة في هذا الجزء؛ لأنها محور الحدث وحركة أفراد الأسرة كافة والمظهر المادي للاهتمام الذي يقدمه أفراد العائلة بعضهم لبعض.

الفقرة السادسة

تتكون الفقرة السادسة من تسعة عشر بيتًا ينقسم إلى عدة دوال هندسية أبرزها

١- شكل المضلع

يظهر شكل المضلع في قوله:

"الدِين؛ في الخوف على القلب: براهما ، بوذا كونفوتشيوس، عيسى ... موسى الذي بُعث من الحجر لدى مايكل أنجلو! المعبود والمعبد ومحمد- -"	Din; kalbe korkuda: Brahma, Buda Konfoçyüs, İsa ... Mikelanjda taştan dirilen Musa!.. Put, mabet ve Muhammet--[89]

ويتضح في هذا المقطع الاضطراب الشعوري واضطراب الأهمية، فقد حظي البيت الشعري الذي يتناول الحديث العام عن الدين وأنه يعتمد على خوف المتدين على قلبه على مساحة كبيرة من السطر الشعر مقارنة بما بعده، ثم قصر السطر الشعري في الحديث عن الديانات الأخرى سواء كانت سماوية أو أرضية، غير أن استحواذ البيت الذي يتحدث عن سيدنا موسى عليه السلام على مساحة كبيرة من النص يتماشى مع والمساحة الكبيرة والمكانة التي يحتلها سيدنا موسى في المسيحية والإسلام، وأخيرًا أتى السطر المتحدث عن سيدنا "محمد" ﷺ في نهاية المقطع توازيًا مع أنه عليه الصلاة والسلام خاتم الأنبياء والمرسلين.

وقد ظهرت الدالة المضلعة كذلك في قوله:

"الأعشاب البرية - الهياكل العظيمة للحيوانات… لحومها- المومياوات المحمصة.. الأولياء.. لحود مغطاة بالذهب المختوم باللعنة. فروع التمور على النافورات	Serseri otlar - Hayvan iskeletleri... Etleri - kavruk mumyalar .. Evliyalar .. Lanetle mühürlenen altın kapaklı lahtler. Şadırvanlarında hurma dalları;

[88] Lav, A.g.e., s. 57.

[89] A.g.e., s. 57.

المآذن الملتوية .. burma minareler . .
ضوضاء الحمام في القباب.. Kubbelerde güvercin gurultusu ..
التاريخ الذي ينام على الرمال: أبو الهول.." Kumlarda uyuklayan Tarih: Sfenks ..[90]

حيث تتنقل القصيدة بين صور تقصر أحيانا وتطول في أخرى فتجتمع صورتي الأعشاب البرية وهياكل حيوانات في سطر شعري واحد، بينما يفرد للحوم بيتا خاصة ثم ينتقل بالبؤرة البصرية للقصيدة إلى المومياوات المحمصة والأولياء وفروع التمور والمآذن جميعها صورا ثابتة باستثناء البيت الأخري المتمثل بالضوضاء الذي يصدرها الحمام داخل القباب التي تعد علامة سيميائية على العلامات الدينية وحيوية الحياة بداخل قبابها، ويعد أبو الهول والمومياوات علامة سيميائية تمثل ظاهرة في شعر "لاف" عموما[91]، وفي هذه القصيدة بخاصة باعتباره يماثل تاريخا ممدا على الرمال.

٢- دالة سطر متعامد

ظهرت هذه الدالة في قوله:

"الزمان؛ الظل المتطاير.. Zaman; uçan gölge ..
الصحراء مترامية الأطراف.. Uçsuz bucaksız çöl..[92]

إن تصوير الزمن كظل متطاير مع الصحراء شاسعة ما الزمن يعطى دلالة حسية متمثلة في الظلال المتطايرة، غير أن تساوي المساحة النصية بين البيتين يجعل المعنيين كأنهما مترادفان أو صورتان لعملة واحدة. فالزمن كظل متطاير ليس سوى صحراء مترامية الأطراف

وكذلك ظهر السطر العمودي في قوله:

- فزع- - Feza -
-الأشباح- - Hayalet -
-الكرات- "[93] - Küreler –

ويربط استخدام هذا الشكل هنا بين الخوف على القلب الذي يشعر به الملتزمون بكل معتقداتهم والإحساس بالفزع من شيء ما والاعتقاد في الأشباح وخلافه. ويعد وضعها بهذا الشكل بمثابة تركيز على هذه الأحاسيس الممكنة من وسط القلب كما تتركز هذه الكلمات المفردة وسط السطر الشعري.

الفقرة السابعة

تعد هذه الفقرة متميزة في بنائها حيث تتكون من بيت واحد يمكن عطفه على الفقرة التي تسبقه وهو يقول:

الليل فوق رأسه: حارس الفرعون الشبح!.." Başında gece: hortlak Firaun bekçi!..[94]

ويأتي تفرد هذا البيت بفقرة كاملة؛ لأنه يربط بين فقرتين تتحدثان عن الزمان: الزمان المرتبط بالتراث الديني والأولياء والحياة الروحية والزمن المرتبط بالاستبداد والجوع والأحاسيس الإنسانية السلبية، فهذا هو التاريخ المتمثل في أبي الهول الذي اختتمت به الفقرة السابقة، إنه ليس سوى حارس يحرس

[90] Lav, A.g.e., s. 57.
[91] Bnz. Yeşilyurt, Türkan. Ercüment Behzat Lav'ın "Nuhun Gemisi" adlı şiiri fenomenolojik bir yaklaşımla, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 32, Ağustos 2019, s. 301.
[92] Lav, A.g.e., s. 57.
[93] A.g.e., Ayni sayfe.
[94] A.g.e., Ayni sayfe.

الفرعون –رمز السلطة القاهرة- ولذا تحول الزمن الظل إلى مقصلة على الرؤوس كما سيرد في الفقرة التالية.

الفقرة الثامنة

تتكون هذه الفقرة من ثمانية أبيات على مجموعتين من الدوال المضلعة كالتالي:

Zaman; gölge ..	"الزمان؛ الظل..
Kadın dizi; başlara Giyotin!	صف النساء؛ المقصلة على الرؤوس!
Kurt kursağında açlık;	الجوع في معدة الذئب؛
Kalpte kıskançlık! ..[95]	الحسد في القلب!.. "

تركز الصورة على ربط الزمن بالظل في مستوى بصري صغير، في حين يستولي صف النساء بجوار المقصلة على أغلب الصورة النصية بحكم امتدادها الكتابي، وتتميز هاتان الصورتان بأن لهما شكلًا ظاهريًا ماديًا واضحًا، بينما الصور التالية صور باطنية وشعورية داخلية تتمثل في الجوع والحسد وقد استحوذتا كذلك على مساحة أقل من النص، فكأن الشكل الظاهر من الزمن هو القهر للحلقة الأضعف والأوسع نطاقًا وهي صف من النساء.

الجزء الثاني يشبه شكل معين غير أنه مكون من مثلثين غير مستاويين الأضلاع، ويتمثل في قوله

"	Sevin,
ابكِ - اضحك!..	Ağla - gül! ..
الوحدة والخيال ..	Yalnızlık ve tahayyül..
المواساة!.."	Teselli! ..[96]

حيث يضع البهجة في منتصف السطر الشعري كرأس المعين على شكل كلمة واحدة بما يمنحها وضعًا مميزًا فهي في قلب السطر الشعري منفردة في حين تتسع البؤرة تدريجيًا لتشمل الضحك والبكاء التي تحمل تناقض المزاج البشري، ثم تتسع البؤرة البصرية للنص عند الحديث الوحدة والتخيل، وأخيرًا تضيق بؤرة القصيدة بحيث لا يتساوى الجزء السفلي للمعين مع نصفه العلوي لتتركز الصورة على المواساة فكأنها أسرع وسيلة للتعامل مع كافة المشاعر البشرية بكل تناقضاتها، وتتميز هذه الصور كلها بأنها صور شعورية داخلية وليست مادية ملموسة.

الفقرة التاسعة

تتكون الفقرة التاسعة والأخيرة من اثني عشر بيتًا تنقسم داخليًا إلى ثلاثة أقسام، الأول: على شكل مضلع وهو كالتالي:

Sarhoş	سكران
Başı boş-	خالي البال-
Dünya!..	العالم!..
Koca hipopotam!	فرس النهر الكبير!
Puslu gecelerin nefesi -	أنفاس الليالي الضبابية –
Yıldızların akışı - Sellerin	تتدفق النجوم – هدير السيول
şırıltısı -	الإطاحة بالفيل الجريح!
Yaralı filin devrilişi!. .	زمجرة أحد النمور!..
Bir kaplan homurtusu!..[97]	

[95] Lav, A.g.e., s. 57.

[96] A.g.e., Ayni sayfe.

[97] A.g.e., Ayni sayfe.

تمتزج في هذا الجزء الصور البصرية والصوتية فهو جزء من الأجزاء الصاخبة؛ حيث اعتمد على رسم صور متلاحقة بأبيات تليغرافية تتصدر الأسطر الشعرية؛ فتنتقل من صورة إلى أخرى لتفسح لها مساحة مختلفة داخل النص، كان أقل هذه الصور طولًا قوله "سكران" و"العالم"، وهي صور عامة غير مادية، ثم يوسع منظور رؤية القصيدة كتابيًا ليحتل فرس النهر -برغم أنه أقل من العالم طبعًا- جزءًا كبيرًا من المنظور البصري للصورة الشعرية، ومن ثم تنتقل عدسة القصيدة بين الأرض والسماء والجو فيرسم صورة لفرس النهر ما بين الأرض والنهر، ثم يخلق صورة سمعية بصرية لصوت أنفاس بما يمثل صوتًا ضعيفًا يتماشى مع الصورة الضبابية لذلك المساء، وتختلط الصورة الصوتية السمعية ما بين السماء والنهر ثانية في البيت الذي يقول "تتدفق النجوم –هدير السيول-" ليبلغ هذا المقطع أكبر اتساع كتابي في الفقرة بما يتوازى مع استحواذ النجوم المتدفقة مع مياه السيل على أوسع مساحة من الصورة، ثم تعود بؤرة القصيدة لتضيق ثانية من خلال الانتقال إلى الإطاحة بالفيل الجريح يليها صورة أوسع لزمجرة لأحد النمور، ويخلق التذبذب في الصورة البصرية والصوتية نوعًا من إثراء الصورة وتوضيح التناقض بين التواجد والأحجام الفعلية لمكونات الصورة وبين مساحة وجودها على صفحة القصيدة وبالتالي على الصورة التي ترسمها، ما يؤكد عدم المنطقية في العلاقة بين تلك المكونات.

القسم الثاني: يظهر فيه شكل السطر الشعري المتساقط:

"الجبال التي تفكر-
أغنية الغابة المظلمة-
الأعاصير التي تشدو في الامواج:
مقطوعة موسيقية!..

Düşünen dağlar -
Karanlık ormanların şarkısı -
Dalgalarda nağmeden
kasırgalar:
Koral Senfoni! ..[98]

يعد هذا الشكل تلخيصًا للخطوط العامة لعناصر القصيدة: الجبال والغابة بشكل أساسي، فهذه العناصر تتقاسم لوحة القصيدة من بدايتها فالجبال محدودة سواء على مستوى الصورة العام في القصيدة أو على مستوى الصورة في هذا السطر المتساقط ثم تتسع الصورة لتتناول الغابة التي كان لها نصيب وافر من القصيدة ومن السطر الشعري هنا وأخيرًا تأتي الأعاصير التي تشمل البر والبحر ولكنها تشدو وسط الأمواج لتصبح الصورة الأوفر حظًا، فكأن صوتها يغلب كل الأصوات وهو ما لا يتناسب مع وجودها في فضاء النص، غير أنها هنا تؤدي دورًا دلاليًا فكأنما تربط بين العالم المخمور بالأعاصير التي تشدو. ومن ثم فإن ازدياد طول الأبيات توازى مع ازدياد مساحة كل مكون من مكوناته.

القسم الثالث يتمثل في بيت شعري مستقل نسبيًا وهو:

"مقطوعة الجوقة! .." Koral Senfoni!..[٩٩]

ويتميز هذا البيت بأنه يتنحى إلى داخل السطر الشعري قرب نهايته، فيعد ملخصًا لكل ما قيل قبله ما يجعل كل المفردات التي ذكرتها القصيدة بوصفها المجموعة التي تعزف المقطوعة الموسيقية.

وفي نهاية المبحث يمكن القول بأن الشاعر استخدم طريقة التقسيم الحلزوني للقصيدة إلى فقرات يربط بينها رابط خفي أو محور الحلزون، ومن أبرز مظاهر تشكيل البناء البصري للقصيدة أنها اعتمدت على دوال هندسية متنوعة مثل: شكل المثلث المعكوس والسطر الشعري المتساقط والمستطيل والمضلع وغيرها من الدوال الهندسية التي تعتمد بشكل مباشر على اضطراب وتذبذب طول السطر الشعري وفقًا لرؤية الشاعر ونقاط التركيز والشمول في الصورة البصرية التي يرسمها حيث اتسعت مساحة النص بالتوازي مع اتساع الصورة الشعرية التي يصفها مثلما يوجد في وصف مفردات المكان في الفقرة الافتتاحية أو عند وصف الحيوانات أو الهياكل العظمية وغيره.

[98] Lav, A.g.e., s. 57.
[99] A.g.e., Ayni sayfe.

يعد المضلع الدالة الهندسية الأكثر شيوعًا في النص، ويتماهى ذلك مع طبيعته بوصفه دالة هندسية غير منتظمة تسمح للأديب أن يبدأ بالنقطة التي يرغب في التركيز عليها سواء من بداية السطر الشعري أو منتصفه أو نهايته كما أنها تسمح له أن ينهي السطر الشعري في أي نقطة دون التقيد بشكل معين للسطر الشعري أو مساحته النصية بما يعطيه الحرية في تضييق وتوسيع بؤرة العدسة النصية وفق ما يحلو له.

المبحث الثاني: التشكيل البصري الكتابي والسمعي للوحدات الصغرى في القصيدة

إن أي نص يتكون من وحدات كبرى تعد بمثابة الهيكل العام للنص وهي الفقرات أو مقاطع النص التي تناولناها بالحديث في المبحث الأول، ومن ثم تنقسم هذه الوحدات إلى وحدات أقل تناقش قضايا وجزئيات أصغر من النص، وتعد الجملة أصغر وحدة بنائية متكاملة يتكون منها أي نص كتابي، وبرغم ذلك فإن النص الشعري لا يتعامل معها كوحدة لا تنقسم، بل إنه يمكن أن يورد عدة جمل في بيت واحد، كما يمكن لجملة واحدة أن تستغرق عدة أبيات حسب رؤية الشاعر في توزيع النص، وكذلك يمكن تقسيمها داخليًا أو ربطها بغيرها من الجمل باستخدام علامات الترقيم التي تؤدي دورًا جوهريًا في القصيدة فتمثل "تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت"[١٠٠]، وبالتالي فإنها دوال بصرية تتفاعل مع الدوال الصوتية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري[١٠١]، فالترقيم من حيث هو مكون فني لاحق بشروط إنتاج النص الأدبي، وأمر فردي تابع لخواص أسلوب الكاتب ينبغي دراسته بالتكامل مع علامات الترقيم التنغيمية (الوقف - النبر -التنغيم[١٠٢]- الإيقاع[١٠٣] - المدى - سرعة الدفق المفصل - الفصل والوصل) والتركيبية (الفصل –التحديد – الإبراز – الاختزال ...) والدلالية (محامل علامات الترقيم ومدى تكميلها للإعلام الهجائي أو تعويضها إياه) .[١٠٤]

ويمكن تقسيم دلالات علامات الترقيم في بناء النص الكتابي وفقًا للشكل السابق كما يلي:

١- علامات الترقيم على المستوى الكمي

إذا ما نظرنا إلى توزيع علامات الترقيم في النص على المستوى الكمي فيُلاحظ أنها كما في الرسم البياني التالي:

---

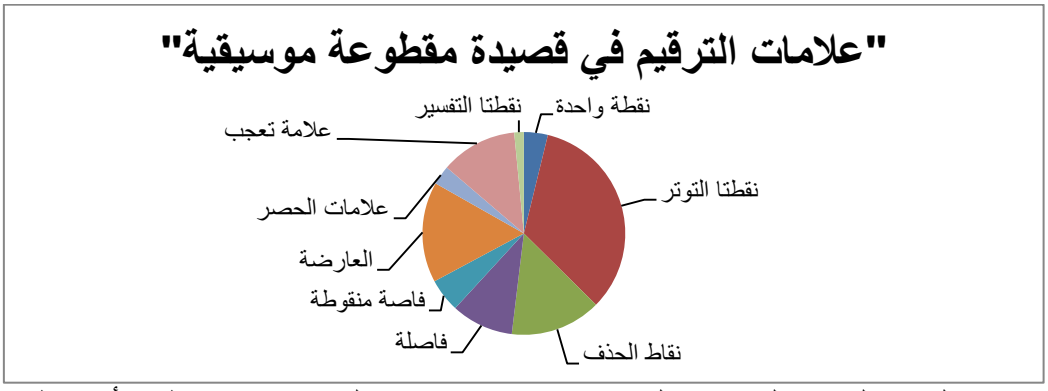
100 بوادي، سبق ذكره، ص 340.

101 ناصر، سبق ذكره، ص 89.

102 عرف د. هنجيرمن التنغيم بأنه "التغيرات المتكاملة لأصوات الجمل والكلمات خلال الحديث، وبهذا يشكل النغمة العامة للغة" (Hengirmen, Mehmet. Türkçe temel dilbilgisi, V. Baskı, Engin Yayın Evi, Mart 2006, s 105)، أما د. "أحمد مختار عمر" فيعرف التنغيم بأنه "تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة أو أجزاء متتابعة، وهو وصف للجمل وأجزاء الجمل" (عمر، أحمد مختار. دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، 1997،ص 229)، وقد أسماه د. إبراهيم أنيس "نبر الجمل"، وهو أن يعمد المتكلم إلى كلمة في جملته فيزيد من نبرها ويميزها عن غيرها من كلمات الجملة رغبة منه في تأكيدها أو الإشارة إلي غرض خاص (أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، بدون تاريخ، ص102).

103 يمكن تسميتها بالنغمة، وقد عرفها د. محمد هنجيرمن بأنها بمثابة زيادة أو تقليل اهتزازات الأحبال الصوتية؛ فكلما زادت الاهتزازات أصبح الصوت أكثر ارتفاعًا وحدة، بينما ينخفض الصوت ويصبح أكثر غلظة كلما قل عدد الاهتزازات . (Hengirmen,A.g.e., s. 106)، قد قسمها د. أحمد مختار عمر إلى أربعة مستويات هي النغمة المنخفضة والمتوسطة والعالية والعالية جدًا .(انظر: عمر، سبق ذكره، ص 227).

104 العوني، سبق ذكره، ص 303.



يوضح الرسم السابق المستوى الكمي لاستخدام علامات الترقيم، حيث يظهر أن نقطتا التوتر (..) استحوذت على نصيب الأسد من النص، يليها في ذلك نقاط الحذف (...)؛ بما يدل على أن الشاعر عمد إلى الصمت الدلالي وترك فراغات في النص بحيث يجعل المتلقي جزءًا من تشكيل بناء القصيدة ودلالتها دون أن يقول كل شيء مما يفتح أفق النص ويعدد مستويات التلقي، من ناحية أخرى نلاحظ أن أقل علامات الترقيم التي استخدمت نقطتي التفسير، وهو ما يدعم رأينا ويدل على أن الشاعر شبه أهمل فكرة تفسير ما يقوله مما يدع للمتلقي الفرصة الأكبر للتأويل حسب رغبته، وكذلك فإنه لم يستخدم علامات الحصر بشكل كبير مما يؤكد أيضا على أنه عمد إلى فتح أفق القصيدة ووسع مجالها البصري والتفسيري، وكذلك فإنه عمد إلى استخدام النقطة الواحدة بمعدل قليل؛ لأن استخدام النقطة يعني سيطرة النغمة العادية وانتهاء الرسالة من الجملة وإغلاق أفقها البصري والدلالي على معنى بعينه وهو ما لا يتوافق مع البناء المفتوح للقصيدة.

٢- علامات الترقيم على المستوى الكيفي/ الدلالي

إن المستوى الدلالي/ الكيفي لعلامات الترقيم يوضح الإطار العام لبناء التشكيل البصري الكتابي للقصيدة، ويمكن إيجاز أهم الخصائص الذاتية لعلامات الترقيم المستخدمة في القصيدة كالتالي:

١- نقطتا التوتر "İki nokta"(..)

نقطتا التوتر (..)هما نقطتان أفقيتان بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلًا من الروابط النحوية[١٠٥]، كما يمكن أن تأتيا في نهاية السطر الشعري كذلك، وتتميز نقطتا التوتر بأنهما بمثابة حالة متوسطة في الصمت ما بين النقطة الواحدة (.) التي تعني نهاية الكلام وإغلاق الأفق البصري ونقاط الحذف (...) التي تفتح أفق النص على مصرعيه، وبالتالي فإنها تعطى نوعًا من الأفق شبه المفتوح والتنغيم الاستمراري المحدود، فهي بمثابة التقاط أنفاس للشاعر بشكل أطول نسبيًا من الفاصلة (،) وأقصر من نقاط الحذف.

٢- الشرطة العارضة "Çıkarma işareti, eksi, kısa çizgi" (-)

تقوم الشرطة العارضة (-) بعدة وظائف داخل النص فهي تدل "في أول السطر على دوران الكلام بين متكلم ومخاطب، وفي وسط الجمل تدل على كلام معترض خارج عن الموضوع، ولكنه يزيده وضوحًا أو يوجب على القارئ مزيد الالتفات ونحو ذلك"[١٠٦]، وتستخدم كذلك في نطق الكلمات في نهاية السطر بطريقة معينة ولترتيب العناصر المختلفة أو المتشابهة[١٠٧]، غير أن الأديب قد أضاف إليها معانٍ شتى بما سنوضحه لاحقًا.

---

[105] لعموري، يمينة: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر ديوان الدواوين ل عقاب بلخير أنموذجا،مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: 11، عدد: 2، السنة: 202، ص 505.

[106] عوني، سبق ذكره، ص281.

[107] Gedizli, Mehmet. Türkçenin noktalama işaretleri ve yazım kurallarının Tasnifi, Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi (TÜRÜK), Yıl: 9, Sayı: 25, 2021, s.97

٣- نقاط الحذف (...)

تسمى هذه العلامة بنقاط الحذف أو نقاط الاختصار[١٠٨]؛ وقد تفيد انقطاع الكلام أو التوقف والارتباك[١٠٩]، حيث تشي بأن المتحدث قد حذف جزءًا من الكلام الذي يريد قوله ليترك للمتلقي الحرية في إكمال الصورة الناقصة[١١٠] بما يحلو له؛ وبالتالي يجعل المتلقي شريكًا في بناء العمل الأدبي، وتعد هذه من أهم سمات الحداثة التي لا يضع فيها الأديب خطوط محددة لفكرته أو يأطرها بإطار أحادي، وقد لعبت نقاط الحذف دورًا بالغ الأهمية في القصيدة؛ حيث وسعت أفق القصيدة على المستويين البصري الكتابي وكذلك على مستوى بؤرة التصوير البصري للقصيدة، كما تؤثر في تنغيم القصيدة حيث توحي بأن الشاعر وهو يلقي القصيدة يضغط على نهاية البيت الشعر ليدل على استمرارية الحديث الذي يتكلم فيها بما يعطي تنغيمًا استمراريًا لحد ما.

٤- علامة التعجب "Ünlem işareti"(!)

علامة التعجب التي تدل على "التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك"[١١١]، أما على المستوى الصوتي فإن علامة التعجب تعطي نغمة صوتية مرتفعة جدًا، وهي تلك النغمة التي تستخدم مع الأساليب الإنشائية التي تحمل شعورًا شخصيًا[١١٢]، فهي ترتبط بالجمل الإنشائية المرتبطة بنوع من أنواع الانفعال الذي تفسره دلالة السياق الذي توجد فيه الجملة.

٥- الفاصلة "Virgül" (،)

تعد الفاصلة من أبرز علامات الترقيم وأوسعها انتشارًا في الاستخدام الكتابي عامة حيث تسمح للمتكلم أن يلتقط نفسًا قصيرًا بينما يعطف كلمة على كلمة أو جملة على أخرى، أو كعلامة "للوقوف القليل في الجملة الواحدة"[١١٣]، فهي تقوم بشكل أساسي بربط علاقة عطفية بين الجمل؛ كما أن بعضها قد يحمل دلالات أخرى يفرضها السياق الذي تقع فيه، ومن ثم فهي تعطي نوعًا من التنغيم العادي للجملة كما أنها تمنح الجملة نغمة متوسطة فلا هي بتقريرية الجملة المنتهية بالنقطة (.)، ولا لديها اتساع التنغيم الصوتي الذي تقدمه نقطتا التوتر (..) أو نقاط الحذف (...)، ويعد الاختلاف الجوهري بين هذه العلامات هو المساحة البصرية ومدى الصمت الذي يفصل بين العنصر الذي يسبق هذه العلامة وغيرها، حيث إن فترة الصمت عند استخدام علامات الترقيم تختلف كالتالي: الفاصلة < نقطتا التوتر < الحذف، وبرغم ذلك فإن وجودها على المستوى الكتابي لهذا النص لم يكن كبيرًا؛ ولعل سبب ذلك أن الشاعر آثر استخدام حالة من شحذ الذهن ومشاركة القارئ في النص بدلًا من تقديم المعطوفات أمامه جاهزة؛ سواء كانت هذه المعطوفات جملًا أو أجزاءً من الجمل.

٦- الفاصلة المنقوطة "Noktalı virgül" (؛)

هذه العلامة "للوقف المستطيل في الجملة الواحد أو لفصل الجمل المستطيلة المتتابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد"[١١٤]، تحمل الفاصلة المنقوطة دلالة ذاتية في أنها تقيم علاقة قائمة على التفسير والتعليل والشرح لما قبلها، ومن ثم تكون الجملة المرتبطة بها ذات نغمة عالية نسبيًا مقارنة بالنقطة والفاصلة.

٧- النقطة "Nokta" (.)

---

[108] باكري، سبق ذكره، ص 90.

[109] عوني، سبق ذكره، ص281.

[110] Gedizli, A.g.e., s. 98.

[111] عوني، سبق ذكره، ص281.

[112] انظر: عمر، سبق ذكره، ص 227.

[113] عوني، سبق ذكره، ص281.

[114] عوني، سبق ذكره، ص281.

تدل النقطة " على آخر جملة وانتهاء الكلام في الموضوع"[١١٥]، وتحمل هذه العلامة نبرة تقريرية أو ما يسمى اصطلاحًا التنغيم المنتهي أو التقريري حيث يوضح انتهاء الجملة، ومن ثم يتركز الضغط الصوتي في نهاية الجملة[١١٦]، وفي رأيي أن النقطة (.) تعطي الجملة نغمة منخفضة[١١٧] لأنها الأقرب إلى الكلام العادي.

٨- نقطتا التفسير **"Bölme, bölü, iki nokta" (:)**

تقوم هذه العلامة بالعديد من المهام داخل النص، فهي تدل على "المقول والاستشهاد والبيان والتفصيل وما يدخل في هذا الباب"[١١٨]، تقوم هذه العلامة بالعديد من المهام داخل النص، فهي تدل على "المقول والاستشهاد والبيان والتفصيل وما يدخل في هذا الباب".[١١٩]

ومن أجل مناقشة تشكيل الجمل للمنظور البصري والسمعي في القصيدة كيفًا وكمًا فيمكن تقسيمها وفقًا لبنائها وأشكال علامات الترقيم المستخدمة فيها إلى عدة أنواع هي:الجملة التقريرية- الجملة الانفعالية- الجمل ذات البناء التعالقي.

- أولًا: الجملة التقريرية

تتميز الجمل التقريرية بعدة سمات أهمها: أنها مكتملة من ناحية العناصر الأساسية للجملة كالمسند والمسند إليه وخلافه، فهي ذات دلالة خبرية تقريرية وليست إنشائية، كما أنها تستخدم النقطة (.) كأداة ترقيم، وكما يلاحظ من الرسم البياني السابق فإن هذا النوع من الجمل لم يستحوذ على مساحة كبيرة من النص وإن برز في بعض الأبيات الشعرية منها:

"الجدول المحترق في الوادي؛ المنطقة الحمراء." Vadide yanan dere; kızıl kuşak. [120]

تقدم هذه الجملة التقريرية صورة غريبة عكس الصورة الطبيعية للجداول التي تتدفق فيها المياه، ومن ثم فإن احتراق مكان المياه وتحولها إلى منطقة حمراء شيء عكس الطبيعة، وتحتوي هذه الجملة على علامتين من علامات الترقيم الفاصلة المنقوطة والنقطة، وقد وفرت الفاصلة المنقوطة للجملة اتساعًا بصريًا وصوتيًا يركز على شكل الجدول المحترق بأنه منطقة حمراء ملتهبة، ولكن النقطة (.) كعلامة سردية تقر بأن هذا شيء حقيقي وحدث بالفعل، وقد جاء هذا البيت بعد أبيات تتحدث عن طبيعة إيجابية في مفتتح القصيدة حيث الأفق والوادي منبسط والضباب واليوم الصيفي والحيوانات والحشرات تعيش حياة طبيعية ثم فجأة تأتي هذا الصورة لجدول محترق لكسر حاجز الحياة الرتيبة النمطية للوادي بصورة غير مألوفة ومصاغة بشكل تقريري، مما يثير فضول المتلقي لإكمال القصيدة لعله يجد ما يبرر ذلك بالمعنى، ولكن القصيدة لم تقدم أي تفسير لذلك الحريق، وعدته أمرًا عاديًا، ومكونًا من مكونات الصورة العامة للقصيدة، بما يدل على أن الشاعر يقدم الواقع بتناقضاته كما هو حتى ولو تكن مألوفة.

أما في قوله:

"أمه ابن القحبة. " "Anası kahpe oğul.[121]

---

[115] المرجع السابق، ص 280.

[116] Bak Mehmet Hengirmen, A.g.e., s. 106.

[117] النغمة المنخفضة "هي النغمة التي تستخدم عادة في نهاية الجملة الخبرية، وتستخدم هذه النغمة مع التنغيم المنتهي أو التقريري." (عمر، سبق ذكره، ص 227)

[118] العوني، سبق ذكره، ص281.

[119] المرجع السابق، ص281.

[120] Lav, A.g.e., s. 55.

[121] Lav, A.g.e., s. 55.

إن الجملة التقريرية تدل هنا على سباب كان بمثابة تقرير لحالة حقيقية، غير أنني أرى أن الأديب لم يوفق في استخدامه؛ لأن النغمة الصوتية المنخفضة التي ترسمها الجملة التقريرية لا تناسب حالة الغضب التي يشعر به المتكلم، غير أنه عالج هذا بإضافة السمة الانفعالية على الجملة التالية "الكلب الذي عض زوجته!./ [١٢٢] .Eşini dişleyen köpek!"، والتي كانت تفسيرًا للجملة التقريرية.

أدت هذه العلامة دورًا مشابهًا عند ذكر الأنثى حيث قال:

" الأنثى: التي تداعب المهر Dişi: Tayla oynaşan kıvrak - فرسة لديها مؤخرة متمايلة. kalçalı kısrak.[123]

إن استخدام العلامة (.) في هذه الجملة يجعل دور الأنثى محدودًا بجملة منتهية بنقطة، أما الجمل التي تناولت الذكر فكانت في أغلبها مفتوحة بعدة علامات ترقيم مثل (..) أو (...) بما يعكس إيمان الكاتب بمحدودية دور الأنثى بالمعنى الأنثوي للكلمة مقارنة بدور الذكر الذي تقع على عاتقه العديد من المهام التي لا تحدها نقطة الانتهاء. وقد دعم هذا استخدام العلامة (:) التي أدت دورًا توضيحيًا لوظيفتها وطبيعة وجودها في الحياة فتجعلها ذات ملامح وسمات ووظائف مختلفة عن الذكر، فوظيفتها الأساسية مداعبة الصغار، كما أنها كفرسة تحتاج إلى عناية، فهي ليست الأمهر أو الأقوى في مجال الحرب والقتال أو الأعمال الشاقة، بل أقرب إلى التعامل السلمي الخفيف، خاصة وأن السمة التي تتميز بها هي التمايل والتدلل، ويعد التمايل نوعًا من الحركة الخفيفة بما يتناسب مع طبيعتها الرقيقة. وهو النمط الذي سارت عليه القصيدة عند أي ذكر للمرأة.

وإذا ما نظرنا إلى التناغم بين الفراغ الناجم عن توزيع الجمل على الأسطر بالتجاور مع علامات الترقيم سنجد أن أغلب هذه الجمل تتمتع بامتداد بصري أوسع من البناء التقليدي للجمل التقريرية؛ حيث ترص الكلمات كأحجار مبنى، فالجملة الأولى يفصل بين لبناتها الفاصلة (،) التي تعطي المتحدث فترة صمت قليلة لالتقاط أنفاسه، أما الجملتان الأخريان فتتمددان على سطرين شعريين. فهي وإن امتدت تظل محدودة مقارنة بحدود الجملة التقريرية المكونة وفقًا لقواعد المسند والمسند إليه.

- ثانيًا: الجمل الانفعالية

الجمل الانفعالية هي تلك الجمل التي تعبر عن حالة من الانفعال؛ قد يكون التعجب أو الاستنكار أو التقليل أو المبالغة أو المفاجأة وغيرها من حالات الانفعال التي عادة ما يعبر عنها باستخدام علامة التعجب "Ünlem işareti" (!)، وبرغم أن هذه الجمل يمكن أن تحمل معانٍ انفعالية شتى، فإنها تظل محدودة بالإطار العام لمكونات الجملة التي أنشأها الشاعر، وقد استحوذ هذا الشكل من الجمل على مساحة لا بأس بها من القصيدة، وهي تنقسم إلى نوعين: النوع الأول: إظهار انفعال من موقف تمثله جملة تامة، والنوع الثاني: يتمثل في الانفعال بجملة ناقصة تتم فيها علامة التعجب المعنى المطلوب.

ومن أمثلة النوع الأول قوله:

"الأرض تتشقق مثل بطن حبلى!" Gebe karın gibi çatlıyor toprak![124]

تتميز هذه الجملة بأن لها عدة مستويات أولًا: على المستوى التركيبي: هي جملة تامة بها أركانها كافة بما يجعلها جملة مغلقة توصل رسالة محددة وهي التعجب من فكرة أن الأرض تتشقق وتنبت كما ينبت الجنين في رحم الأم، ثانيًا: على المستوى البصري للنص: استحوذت على سطر شعري كامل طويل نسبيًا ما يجعلها تستحوذ على جزء كبير من لوحة القصيدة، ثالثًا: إنها انتهت بعلامة تعجب أعطتها نغمة مرتفعة

[122] A.g.e., Ayni sayfe.
[123] A.g.e., Ayni sayfe.
[124] Lav, A.g.e., s. 55.

نسبيًا، وقد دارت هذه الجملة حول معنى من المعاني الرئيسية التي دارت حولها القصيدة، وهو فكرة الخلق والميلاد والإنبات والتزهير والعلاقة بين الأم والطفل.

أما في قوله:

"الفأر الأعمى –
كأنه عبد للأرض! .. "

Kör köstebek -
gibi toprağa kul!..[125]

فقد حملت علامة التعجب معنى التعجب من عبودية فأر أعمى للأرض، وقد زادت الشرطة العارضة من التماسك بين أجزاء الجملة فأقامت علاقة تشبيهية ممتدة؛ حيث ربطت بين المشبه والمشبه به لتقريب المسافة الكتابية التي تسبب بها وجود المشبه به في سطر شعري تالٍ، يعد رسم صورة فأر أعمى بعد رسم صورة الزوج بمثابة نوع من التوازي في الصورة، فهذا الفأر الأعمى كأنه عبد يقدس الأرض في حين يكون الزوج صدرًا مفتوحًا دائمًا للمرأة فكأنه عبد يدافع عنها، غير أن مجيء أسلوب التشبيه على مدار سطرين يعطي النص انفتاحًا في الأفق النصي الكتابي بما ترتب عليه انفتاح الأفق البصري ومنحه مساحة أكبر تدل على استمرارية تلك العبودية لمدة كبيرة بقدر البياض الممتد بين السطرين.

ومن أبرز الجمل الانفعالية التي صاغتها القصيدة قوله:

" في القلب الحسد!.."

Kalpte kıskançlık! ..[126]

تأتي علامة التعجب هنا دليلًا على التعجب والاستغراب الذي يشعر به الشاعر من أن يكون القلب موطن الحسد بدلًا من الحب والحنان، وقد لعب البناء التركيبي القائم على التقديم والتأخير دورًا دلاليًا مع علامة التعجب؛ حيث جعل التعجب متصلًا بكلمة الحسد مباشرة، بما يعطى معنى أقرب للتخصيص والتحديد. كما أن نقطتي التوتر في نهاية البيت قد فتحتا المنظور البصري للنص على الحسد وما يصاحبه من مشاعر يمكن أن ينفتح عليها.

وفي قوله:

"ابتهج،
ابك - اضحك!..
الوحدة والتخيل
المواساة!.."

Sevin,
Ağla - gül! . .
Yalnızlık ve tahayyül..
Teselli! ..[127]

تؤدي أداة التعجب في الأمرين "ابك واضحك"، وكلمة "المواساة" دورًا وظيفيًا مميزًا؛ حيث تعبر عن الحماس والحث على القيام بالأمر من أجل دفع التعجب الموجود أعلاه من أن يملأ القلب الحسد، بل هو انفعال يحث على القيام بالأعمال التي تنقي القلب وتجعله حيًا. تتميز هذه الجملة كذلك باستخدام الفاصلة في ربط سطرين شعريين متتاليين، وهذا البناء من الجمل لم يرد بشكل كبير في القصيدة، ولكنه هنا أدى دورًا وظيفيًا يشبه التفصيل بعد الإجمال: فالفعل "ابتهج" يمثل جملة قصيرة مجملة، يوضحها ما بعدها، فالسبيل إلى البهجة يأتي عبر البكاء والضحك والوحدة والخيال والمواساة، فكل هذه سبل للبهجة التي يعطف الأديب عليها كل الكلمات التالية لها، كما عملت الشرطة بين الفعلين ابك واضحك على اتساع المنظور الداخلي للسطر الشعر، فقد قامت بوظيفة عطف جملتين متناقضتين ظاهريًا هما "ابك" و"اضحك" لتأكيد أن معنى البهجة يرتبط بالتناقض في الحياة بين كل المفردات سواء كانت محببة أو غير ذلك.

[125] A.g.e., Ayni sayfe.
[126] A.g.e., s. 57.
[127] A.g.e., Ayni sayfe.

وقد أدت كل هذه العلامات إلى اتساع كبير على المستوى البصري الكتابي للنص وما يوازيه من اتساع الصورة التي يرسمها، فقد زادت من لحظات الصمت والتوقف لالتقاط الأنفاس داخل الجملة نفسها بما يزيد من اتساعها الزمني كذلك.

أما في قوله:

سكران	Sarhoş
خالي البال -	Başı boş-
العالم!..	Dünya!..[128]

فقد أدت علامة التعجب دورًا تعجبيًا ممزوجًا بالاستنكار، وقد دعمه في ذلك استخدام الشرطة العارضة التي أدت وظيفة ربط إسنادي بين جانبي الجملة: المسند إليه المؤخر (العالم) والمسند المقدم الذي استغرق سطرين شعريين (سكران وخالي البال)، بما يؤكد تمدد هذا السكر واللامبالاة والعبث في العالم، وامتداد ذلك على مساحة نصية طويلة نسبيًا -شملت ثلاثة أبيات - بما يتوازى مع عبث العالم في الواقع المعاش خارج القصيدة.

أما النوع الثاني: المتمثل في الجمل التي تتمها علامة التعجب فدلت عليه العديد من الأمثلة من أهمها:

"الكلب الذي عض زوجته!.	Eşini dişleyen köpek!.[129]

وتحمل هذا الجملة نغمة انفعالية مرتفعة للغاية، ولكنها لا تدل على التعجب كسابقتها، وإنما تدل على الغضب الممزوج بالحزن لما فعله الكلب بالزوجة، وتختلف هذه الجملة عن سابقتها بأنها جملة غير تامة ومع ذلك لم تلحق بها أي علامات الحذف أو التوتر وهو ما يمنح علامة التعجب وظيفة تركيبية فهي تكمل ما سكت البيت عنه، وهي بدلالاتها العامة تعطي القارئ الفرصة ليكمل هذا النص بكلمة مثل: اللعنة على الكلب أو يا لأسفي على ما فعله الكلب أو أكره الكلب أو غيرها من الاحتمالات غير المحدودة التي تجعل القارئ جزءًا من النص وشريكًا فيه. وتعد إضافة النقطة كعلامة سردية إلى جوار علامة التعجب بمثابة تأكيد على غضبه الشديد على ذلك الكلب.

" المصل!.."	Aşı!..[130]

تعكس علامة التعجب بعد كلمة "المصل" حالة الترقب والتوتر المرتبطة بالبحث عن المصل لعلاج الجراح ما أدى إلى ارتفاع المستوى الصوتي والبصري للجملة خاصة وأنها منفتحة نصيًا بسبب وجود نقاط التوتر (..) لعلامة التعجب في النص، ويوازي هذا الانفتاح النصي انفتاحًا في الحركة بحثًا عن ذلك المصل للوصول إلى الشفاء.

أما في قوله:

" الحصان الفحل -	Bir aygır-
صهيله .. الطفل بنهم شديد	kişnemesi.. Memeyi yutkuna yutkuna
يعض الثدي .. الأم الغاضبة!.."	Isıran çocuk.. Huylanan ana!..[131]

فقد لعبت علامتا التوتر دورًا بارزًا حيث عطفت عناصر تبدو مختلفة ظاهريًا لتعقد علاقة مختلفة بينها فالحصان الفحل وصهيله مرتبط بالعلامة (..) مع الطفل الذي يرضع بنهم شديد فكأنما يربط الشاعر بين قمة القوة للحصان الفحل وقمة الضعف لرضيع، غير أنه أعطى هذا الرضيع قوة وقدرة على العض بوصفها مقدمة للوصول إلى مرحلة الفحولة، وبالتالي أصبح هذا التضاد نوعًا من الترادف أو ربما استشفافًا لمستقبل هذا الطفل الذي يعض، وكذلك فإن عطف هذا على الأم الغاضبة يعد تفسير لما سيأتي بعده من قوله

[128] Lav, A.g.e., s. 57.
[129] A.g.e., s. 55.
[130] A.g.e., Ayni sayfe.
[131] Lav, A.g.e., s. 56.

"الطبيعة؛ المرأة التي تعبت من الحب.. "/ [132] Tabiat; aşktan yorulan kadın ..، حيث تتكبد المرأة التعب الذي يعد شيئًا من الطبيعة ونتيجة لحبها فهي تحب الطفل وترضعه وفي المقابل تتعب من عضه لثديها ونهمه الشديد في الرضاعة.

إن علامة التعجب أدت دورًا تركيبًا في هذه الجملة فهى تحمل نبرة استنكار أو رفض لما حدث للأم وفي الوقت نفسه يمكنها أن تكمل الجملة الناقصة لتصبح يا لألم الأم الغاضبة أو يا للأم الغاضبة أو غيرها من الاحتمالات التي تعبر عن حالة الأم.

أما في قوله:

"عودة القطيع إلى الزريبة!.." Ağıla dönen sürü!.. [133]

تعد "العودة" علامة سيميائية تحمل العديد من الدلالات فهي تعطي معنى الاستعداد للراحة والاستمتاع بنهاية يوم من العمل والعودة إلى الخمول سواء للقطيع أو صاحبه الذي يعود معها إلى بيته وأولاده، وكذلك فإنها كلمة "العودة" تعطي الصورة الشعرية نوعًا من الحركة التي تصور القطيع عند عودته، كما تؤدي علامة التعجب دورًا على المستوى الصوتي، فقد أعطت الجملة نغمة عالية كعلامة على المشاعر الإنسانية التي ترتبط هنا بالراحة والسعادة لانتهاء يوم عمل، كما تومئ كلمة "العودة" إلى صوت القطيع وهو يدخل الزريبة مما يجعل الصورة الشعرية تنبض بالحياة صوتًا وصورة وشعورًا داخليًا.

تلعب علامة التعجب دورًا دلاليًا مهمًا في الأبيات التالية:

الأخ للبنت، البنت للأب، الأم لصهرها اللقمة!.. " Kardeş kıza, kız babaya, ana damadına lokma!.. [134]

أول علامة ترقيم تظهر في الجملة هي الفاصلة التي تؤدي في هذا المقطع دورًا دلاليًا، حيث تدل على حركة عدسة القصيدة بين أفراد العائلة الموجودين على مسافة قصيرة، وذلك اعتمادًا على دلالة الفاصلة التي تعد كأنها سكتة لطيفة بين أجزاء الجملة بعضها البعض، فكأنه يرسم صورة تقريرية تقليدية تحدث دومًا، وأخيرًا تأتي علامة التعجب لتظهر حالة الترقب لحركة هذه اللقمة التي تعد بؤرة الحدث، ولكن هذا الحدث لديه اتساع نصي من خلال نقطتي التوتر بما يفتح الآفاق لهذا الحدث وما يشابهه من أحداث مستمرة ومكررة.

أما في قوله:

" موسى الذي بُعث من الحجر لدى مايكل أنجلو! " Mikelanjda taştan dirilen Musa! .. [135]

إن علامة التعجب تعبر في هذا الجملة عن الاندهاش والحيرة من قدرة الفنان على بعث الدين والإيمان ومفرداته التي يأتي في مقدمتها الأنبياء والمرسلين، فكأن سيدنا "موسى" عليه السلام قد عاد إلى الحياة بسبب براعة "مايكل أنجلو" في التصوير، ومن ثم تكمل علامة التعجب الجملة لتقول يا له من أمر عجيب أن يحيي الفن الرموز الدينية، وكذلك فتحت نقاط الحذف النص على مصرعيه لما يمكن أن يقوم به الفن وما يمكن أن يحيه من رموز.

الليل فوق رأسه: حارس الفرعون الشبح..!" Başında gece: hortlak Firaun bekçi!.. [136]

---

[132] A.g.e., Ayni sayfe.
[133] A.g.e., Ayni sayfe.
[134] A.g.e., s. 57.
[135] Lav, A.g.e., s. 57.
[136] A.g.e., Ayni sayfe.

تؤدي علامة التعجب في هذا البيت دورًا وظيفيًا مهمة حيث تؤكد التعجب والاستنكار من أن الفرعون الشبح لديه حارس يقبع دائمًا ليحرسه حتى والليل يخيم عليه، فهذا هو التاريخ مجرد فراعنة وحراس يحرسونهم حتى في أحلك الأوقات.

يمثل قوله:

"الجبال التي تفكر-	Düşünen dağlar -
أغنية الغابة المظلمة-	Karanlık ormanların şarkısı -
الأعاصير التي تشدو في الأمواج:	Dalgalarda nağmeden
مقطوعة موسيقية!..	kasırgalar:
	Koral Senfoni! ..[137]

ترسم هذه الجزئية صورة عامة للمكان تعتمد على المستويين البصري والصوتي في آن واحد فعلى المستوى البصري نرى الجبال والغابة والبحر، وبرغم أن الجبال تبدو صامتة ظاهريًا دل عليها الفعل فكر الذي يرتبط سيميائيًا بالصمت الظاهري والحديث الداخلي المكثف، في حين أن الغابة جاءت مظلمة والأمواج تختلط بالأعاصير ولكن المستوى الصوتي أعطى هذه المظاهر معنى حميميًا، حيث يظهر صوت التفكير الداخلي الخافت من الجبال بينما تشدو الغابة رغم الظلام وتشدو الأعاصير بين الأمواج بما يعطي الفضاء الصوتي منحى سمعيًا حميميًا. فقد كانت (:) أداة للإجمال بعد التفصيل، وكأنما يقول الأديب إن كل ما في القصيدة ليس سوى جوقة المقطوعة الموسيقية.

وتتميز كل هذه الجمل بأنها أعطت معنى تامًا، ولكن الأديب ينفعل مع هذا المعنى انفعالًا مختلفًا بعيدًا عن الطبيعة الذاتية للجملة التامة.

- ثالثًا:الجمل التعالقية

تتميز الجمل التعالقية بأن نقطة معينة من عناصرها ترتبط بنقاط أخرى داخل الجملة ارتباطًا تعالقيًا؛ بحيث تنشئ معها علاقة باستخدام علامات الترقيم المختلفة، وقد تكون هذه العناصر المرتبطة تعالقيًا موجودة في السطر الشعري نفسه أو تكون ممتدة عبر عدة أبيات شعرية، وقد تكون هذه العلاقات علاقات عطفية أو إسنادية أو تفسيرية أو غيرها، ولا يحدد هذا النوع من الجمل العلاقات التعالقية من ناحية المنظور البصري فقط بل إنها تمتد إلى المنظور الصوتي كذلك من خلال تحديد فترة الصمت كمًا وكيفًا، ففي رأيي أن علامات الترقيم الأساسية في تحديد المدى الزمني للصمت في الجمل التعالقية هي: الفاصلة ونقطتا التوتر ونقاط الحذف، ويختلف هذا المدى الزمني وفقًا لعلامات الترقيم كالتالي: الفاصلة < نقطتا التوتر < نقاط الحذف.

من أهم علامات الترقيم التي تستخدم لتحقيق هذا المنظور العلائقي: الفاصلة (،) "Virgül"، الفاصلة المنقوطة (؛) "Noktalı virgül"، ونقطتا التفسير (:) "Bölme, bölü, iki nokta"، والشرطة العارضة (-) "Çıkarma işareti, eksi, kısa çizgi"، نقطتا التوتر (..) "İki nokta"، نقاط الحذف (...) "Üç nokta".

- الجمل ذات المنظور البصري التعالقي المحدود

في هذا النوع من الجمل تؤدي علامات الترقيم المذكورة دورًا داخل الجمل المدونة في سطر شعري واحد من أجل زيادة المدى البصري والصوتي الداخلي لها من خلال تحديد درجات الصمت، ولذا يُستخدم عدد من علامات الترقيم التي تحدد المسافة البصرية والصوتية بين هذه العناصر. ويعد الاختلاف الجوهري بين هذه العلامات هو المساحة البصرية ومدى الصمت الذي يفصل بين العنصر الذي يسبق هذه العلامة وما يلحقه، كما أن بعضها قد يحمل دلالات أخرى يفرضها السياق الذي تقع فيه.

[137] A.g.e., Ayni sayfe.

إن الفاصلة كانت أولى علامات الترقيم التي شكلت المنظور البصري التعالقي في النص مثلما ظهر في آخر بيت من أول مقطع من القصيدة:

"الحصاة، الحديد، الطائر، الشجرة، الحشرة.." çakıl, demir, kuş, ağaç, böcek..[138]

ويلاحظ أن الفاصلة عطفت الكلمات على بعضها، بما يعطي الأبيات التي توجد فيها مدى زمني قصير نسبيًا؛ حيث تؤدي إلى زيادة سرعة حركة عدسة القصيدة، فتأتي العناصر المعطوفة بالفاصلة كأنها ومضات سريعة متتالية، ففي هذا المقطع يرسم الأديب صورة للمكونات الدقيقة للسهل بعد أن رسم صورة عامة للفضاء العام للمكان، فيعتمد البيت على صور سريعة متتالية منها صور أرضية مثل "الحصاة" و"الحشرة" وكذلك رمز "الشجرة" التي تتصل بالأرض ولكنها تعلو عنها قليلًا لتربط الجانبين العلوي والسفلي للصورة، ثم تنتقل إلى الطائر التي يصل الأرض بالسماء في اتساع لمدى الصورة نتيجة حريته في الحركة خلال كل جوانب الصورة.

من ناحية أخرى شملت الصورة عناصر حية متحركة مثل "الطائر" و"الحشرة" وعناصر غير حية كـ"الحديد" و"الحصاة" وعنصر حي غير متحرك "الشجرة"، بما يمنح الصورة نوعًا من التنوع والكثافة بين الثبات والحركة والحياة والجمود في فضاء صورة عريضة نسبيًا، غير أنها لم تستغن عن علامة الترقيم (..) ليوسع أفق الصورة أكثر لتسمح للقارئ أن يضيف نماذج أخرى يمكن أن توجد في السهل.

أما في قوله:

"الحقل؛ بحر شاسع آخر ..." Tarla; engin başak denizi...[139]

فقد أقامت العلامة (؛) علاقة وصفية، فالحقل أصبح يتصف بأنه بحر شاسع، وكلمة "آخر" تومئ إلى وجود بحر طبيعي، وأن هذا الحقل كأنه امتداد لذلك البحر الذي لا يقل عنه اتساعًا، وقد أسهمت نقطتا التوتر(..) في توسيع أفق هذه الجملة. وقد أتى الحقل اسمًا عامًا ليس به أي صفة لأشكال الأشجار أو نوع المزروعات ليمنح المتلقي فرصة لتشكيله كيفما يعن له.

وفي قوله:

"السماد الذي يتنفس في الحظيرة.." Ahırda nefes alan gübre ..[140]

فتحت نقطتا التوتر المدى البصري للقصيدة بما يتناسب مع حركة التنفس وانتشار السماد في المكان.

أما في قوله:

" الطبيعة؛ المرأة التي تعبت من الحب.. Tabiat; aşktan yorulan kadın ..
في الأرض – التقاط النفس الكسول، ثقيل.. Toprakta - ağır, tenbel nefes alış . .
رائحة عشبة الزعتر التي تنتشر مع الريح .. Rüzgarla savrulan ot kekik kokusu ..
البحيرة التي تستغرق في النوم.. Uykuya dalar göl..
الظهور التي انقلبت على المياه .. Suya kapaklanır sırtlar ..
ثغاء ممتد، متصدع.. Çatlak, yayık melemeler ..
خشخيشات خشخيشات ... " Çıngırak çangırtıları ...[141]

[138] Lav, A.g.e., s. 55.
[139] A.g.e., Ayni sayfe.
[140] Lav, A.g.e., s. 56.
[141] A.g.e., Ayni sayfe.

تؤدي الفاصلة المنقوطة في البيت الأول دورًا تمثيليًا، كأنها تربط المرأة بالطبيعة في أن كلتيهما تعبتا من الحب والعطاء، وبرغم ذلك فإن التعب يعد طبيعيًا وعاديًا كما تفعل الطبيعة التي لا تفتأ تعطي رغم كل شيء. ثم ينفتح المجال البصري للجملة عبر استخدام نقاط التوتر، فيربطها بجمل سابقة ولاحقة فيستدعي التعب من الحب الصورة السابقة للطفل وهو يعض المرأة أثناء الرضاعة، وصورة لاحقة للمرأة وهي تمارس العلاقة الزوجية مما يفتحها القصيدة على آفاق أكبر من هاتين الصورتين للتعب في الحب كحلقة وصل بين مستويات متعدد من الحب، وهو رمز يحمل العديد من الدلالات السيميائية.

وكذلك قامت علامة الترقيم (-) في قوله "toprakta" (في الأرض) بالتأكد على التخصيص المكاني من خلال تقديم الجار والمجرور، وهو ما يحدد الأفق البصري للنص في الأرض وربطها بالنفس الكسول لمن يستلقي عليها، ولكن تأتي نقاط التوتر في نهاية كل صورة من صور هذه الأبيات لتصور المجال البصري المفتوح ضمن حدود هذه الصورة بشكل منفصل عما سواها كوحدة مستقلة، ولكنها تعد كالفسيفساء في تكوينها العام مع غيرها من الصور مثل صور الأرض ورائحة الزعتر والبحيرة وغيرها من مفردات الصورة التي تليها، وتجتمع كل هذه الصور في استخدام صورة مفتوحة دلت عليها علامة الترقيم (...) بحيث يمكن أن تشمل عناصر أخرى من الصورة الفرعية نفسها، فالتقاط النفس الكسول الثقيل يمكن أن تصاحبه عناصر أخرى مثل حركة اليد على الفم أو التقلب أو غيرها من الصور التي تفتحها علامة الترقيم، وكذلك مع باقي الصور الفرعية بما يسمح للمتلقي أن يضيف التفاصيل الشخصية بما يجعله عضوًا فاعلًا في النص، كما أن تعدد المظاهر التي تخاطب الحواس المختلفة يدخل المتلقي داخل الصورة بكل حواسه فيرى ويشم ويسمع، ونلاحظ أنه برغم أن الليل صوت الصمت فإن هذه الأصوات عادية مع الليل فهي ليست صاخبة وإنما ثغاء متصدع وخشيخشات ونباح الكلاب التي تقوم بدور الحراسة ليلًا.

وقد أدت نقاط الحذف في قوله " Havlamalar.."[١٤٢] (النباح ...) دورًا صوتيًا وليس دورًا بصريًا حيث منحت صوت نباح الكلاب مدى صوتيًا واسعًا وسط حالة من الصمت الذي رسمته القصيدة بالمدى الكتابي لعلامات الحذف فرسم هذا الصوت كجزء من وصف المساء.

أما في قوله:

"التاريخ الذي ينام على الرمال: أبو الهول.." Kumlarda uyuklayan Tarih: Sfenks ..[143]

فقد أدت نقطتا التفسير في هذه الأبيات دورًا تجسيديًا، حيث مثل "أبو الهول" تجسيدًا للتاريخ كله حتى لو كان نائمًا على الرمال. تتميز نقاط التوتر في هذا المقطع بأن الجمل منتهية وبينها علاقة عطفية، وقد أدى استخدام نقاط التوتر إلى اتساع المدى البصري للصورة فصورت "أبو الهول" كأنه عنصر من عناصر التاريخ الممتد بصريًا على نحو كبير.

- الجمل ذات المنظور البصري التعالقي الممتد

تتميز الجمل ذات المنظور البصري التعالقي الممتد بأنها تمتد عبر عدة أبيات شعرية؛ فلا تصبح العلاقات داخلية في سطر شعري واحد وإنما تنفتح على عدة أبيات، بما يحدث تذبذب في فترات الصمت والحديث، فيستفيد الشاعر من الدلالة الذاتية لعلامات الترقيم المذكورة كما يستفيد من مساحة البياض الموجودة في صفحة القصيدة، حيث يفتح المنظور البصري للقصيدة بالتزامن مع زيادة فترة الصمت التي يتطلبها الانتقال من سطر شعري إلى آخر.

ومن أبرز المقاطع التي تظهر فيها دلالة العلاقات التعالقية قوله:

[142] A.g.e., Ayni sayfe.

[143] Lav, A.g.e., s. 57.

"يوم صيفي ... سهل منبسط .. الآفاق مسطحة" Yaz günü ... Ova düz .. Ufuklar düz [١٤٤]

يتميز هذا الجزء بتعدد المستويات الصوتية داخليًا كمًا وكيفًا؛ فقد حافظت القصيدة على المنظور البصري المفتوح، فقد أدت نقاط الحذف (...) دورًا وظيفيًا مهمًا في مفتتح القصيدة بعد ظرف الزمان "اليوم الصيفي" حيث رسمت الإطار العام للفضاء الزماني وأعطتها منظورًا بصريًا واسعًا، كما أعطت مساحة صمت كبيرة تسمح للقارئ أن يستشعر إحساس اليوم الصيفي وتفاصيله في إطار الدلالة العامة للصيف المرتبط بالجو الصحو والحرارة وخلافه، بينما منحت السهل المنبسط باستخدام نقطتي التوتر (..) في جملة تقريرية تامة، وبرغم أن الجملة التقريرية التامة عادة ما تنتهي بالنقطة (.)، فإن الشاعر آثر أن يفتح أفق النص نسبيًا ولا يحدده بالنقطة التي تعد نهاية الكلام وخاتمته، وبذلك يعطفها على ما جاء بعدها فترك مساحة من البياض في الصفحة لينتقل إلى مستوى آخر وهو الآفاق المسطحة التي جاءت كجملة تامة كذلك، ويعد هذا الفصل بين جملة الوادي والآفاق متماهيا مع المسافة بين مستويي الصورة العلوي والسفلي، بما يرسم المشهد العام بجمل بدأت وانتهت في السطر الشعري نفسه تحدد مكان وزمان مفتتح القصيدة بشكل محدد وواضح، يحد بشكل جزئي من خيال المتلقي حول أفق النص وامتداده.

استُخدمت نقطتا التفسير عند وصف عنصر أساسي من العناصر المتحركة في فضاء القصيدة في قوله:

" النقاط على البعد: المتزحزحة... البشر- خيالاتهم..." Uzakta noktalar: Kımıldanan insan - Karaltıları... [145]

لقد لعبت نقطتا التفسير في هذا الموضع دورًا تفسيريًا حركيًا، لينتقل القصيدة من المحور المكاني الزماني شبه الساكن إلى عناصر متحركة، حيث ركزت على أن تلك النقاط الموجودة على البعد ليست ثابتة مثل كل عناصر الصورة المذكورة قبلها، وإنما كانت نقاطًا تتحرك، وإن كانت حركة ضعيفة جدًا "تتزحزح"، وهي بذلك مهدت لتفسير كنه هذه النقاط المتحركة وهي أنها بشر، بما يعطي الجملة نغمة أعلى من المتوسط لأنها تقوم على التخمين والتمهيد وهو ما تؤديه علامة الترقيم (-) حيث قامت بدور توضيحي تخميني فتعادل أداة الربط "أو" فيقول أن هذه الصورة عبارة عن خيالات، وقد دعم هذا التخمين قوله "خيالات" و"على البعد"؛ لأن البعد لا يظهر صورًا واضحة وإنما خيالات.

أما على مستوى حركة عدسة القصيدية فإن كما يعد استخدام نقاط الحذف بعد كلمة "المتزحزحة" بمثابة عنصر تشويق للبحث عن النقاط المتحركة على البعد ثم يزداد تركيز الصورة لنرى البشر ثم يعود تركيز الصورة إلى الضبابية لتظهر "الظلال" بعدها ينفتح أفق النص على تلك الظلال المجهولة الهوية والتي تتناولها القصيدة على مدار أبياتها.

وقد ظهر البناء التعالقي كذلك في قوله:

"الذكر: حضن مشعر مفتوح .. الوجه الأسمر، الكتف – متهدل .. عضة الكلب في الظهر- جرحه ..." Erkek: kıllı bağrı açık.. beniz yağız, omuz - çöküк.. sırtta kuduz - yarası ... [146]

تتميز هذه الفقرة بتنوع علامات الترقيم فيها فيلاحظ أن علامة الترقيم (:) تدل على استخدام نغمة عالية كما أنها تؤدي دور الوصفي الوظيفي لسمات الذكر ووظائفه فهو "حضن مشعر"، فهو حضن بكل ما

[144] A.g.e., s. 55.
[145] A.g.e., Ayni sayfe.
[146] Lav, A.g.e., s. 55.

تحمله كلمة حضن من علامات سيميائية تدل على الاحتواء والحماية والأمان، وبرغم ذلك فإن مشعر إماءة إلى بدائية الذكر؛ فصدره عارٍ خالٍ من أي محاولة للتهذيب أو النعومة، بما يجعله رمزًا للرجولة الخشنة الممزوجة بالاحتواء الفطري.

أما علامة الترقيم (-) فتقيم علاقة إسنادية ممتدة حيث تربط المبتدأ بالخبر الواقع في سطر تالٍ مع توسيع نطاق البياض بين ركني الجملة المبتدأ والخبر، وتعد مسافة البياض أو الصمت بين المبتدأ "الكتف" والخبر "متهدل" دليلًا على بعد المسافة بين الظاهر في المقدمة "الصدر والوجه الأسمر" قوة ذكورية عفوية ولكن في الخلف "الكتف والظهر" هناك كتف منهار بسبب عضة الكلب التي جاءته من الخلف، وهكذا ظهر الرجل كعملة لها وجه يحمل مظاهر القوة والخشونة وخلف منهار مجروح، ثم تأتي نقطتا التوتر(..) الفاصلة بين الجملتين لتدعم علامة الترقيم (-) في اقتراب الصورة من كتف الرجل لتظهر"عضة كلب". كما تأتي داخل الأبيات لربط الجملتين مع فتح أفق النص داخليًا كأنها هي أداة عطف تعدد صفات ذلك الرجل فتعطف الوجه الأسمر على الحضن المشعر المفتوح ولكنها حينما تعطف عضة الكلب على الكتف المتهدل المنهار فإنها لم تكن أداة للعطف بقدر ما كانت أداة استدراك وسببية، حيث دلت على سبب هذا انهيار وتهدل الكتف.

يعد استخدام نقاط الحذف بمثابة فتح لأفق النص على العديد من المعاني التي يومئ إليها ذلك السطر الشعري المكون من كلمة واحدة فهو قد يفتح المجال إلى جرح مادي من عضة الكلب كما يمكنه أن يتطرق كذلك إلى جرح داخلي من قصور هذا الذكر في التصدي بجدارة على الكلب دون جرح أو يقصد به الجرح الناجم عند عدم قدرته على منع الأذى عن أنثاه من البداية وتعرضها للعض من قبل الكلب. وتأتي علامة الترقيم (...) لتفسح مجالًا للمتلقي حتى يتخيل المعركة التي يمكن أن تكون حدثت بين الرجل والكلب والتي انتهت بتلك العضة التي لم تأته وجهًا لوجه وإنما أتت في ظهره.

وقد لعبت علامة الترقيم (..) دورًا بارزًا في قوله:

"كسر وقلب الآخرين ..	Başakların kırılıp devrilişi..
الذين يسقطون من السماء على الأرض - حفيف	Toprağa düşen göğde -
..	Hışırtılar ..
فتحات الأنف التي تتنفس ..	Soluşan burun kanatları ..
احتضان الذراعين المعرقة...	Damarlı kolların kucaklaşışı. . .
تشقق عظم الصدر..	Çatırdaşan göğüs kemik..
كدمة على شفتيه..	Dudaklarında bere..
الكدمة	Emik
المصل!.."	Aşı!..[147]

حيث تتميز هذه الجمل باستمرار الصورة السابقة للذكر وهو يحتضن الأنثى بعد عضها من الكلب، فأصبح هناك الأنثى والذكر وآخرون مكسورون مقلوبون، ومن ثم تعطف علامة الترقيم (..) السقوط على الكسر ثم تنتقل الصورة إلى فكرة عامة هزيمة الآخرين وتوضيح الصورة بالانتقال إلى جسد هو غالبًا جسد الكلب أسقط أرضًا وهو راقد على الأرض، ثم تستأنف صورة مركزة أكثر لفتحات الأنف مع صوت التنفس بما يعمق من الصورة السمعية البصرية، ثم تنتقل الصورة إلى ذراعي الرجل الذي برزت عروقه كناية عن الإرهاق والتعب حيث تفتح علامة الترقيم (...) أفق النص على أقصى اتساع له؛ لأن هذا الاحتضان هو الدعم والسند غير المحدود، ثم تعود الصورة لتضيق الأفق نسبيًا مع عظام الصدر التي تطقطق، ومن ثم تتركز الصورة على الكدمة التي على شفتيه، ثي يضيق المستوى البصري للصورة وتكتفي بالانتقال دون

[147] Lav, A.g.e., s. 55.

أي علامات ترقيم لتصل إلى كلمة المصل التي تمثل بؤرة المقطع، ويعد عدم استخدام أي علامات ترقيم بين السطرين دليلًا على الاتصال التام بين الكدمة والبحث عن المصل، ولكن كتابة الكلمتين في سطرين مختلفين أدت إلى فتح أفق النص على المجهول المتمثل في إمكانية الوصول إلى ذلك المصل من عدمها.

على الجانب الآخر أدت الشرطة العارضة هنا دورًا انقلابيًا، فكأنها علامة استدراك صوتي فالسقوط من السماء على الأرض يحمل دوي ضخم، ولكن هذه العلامة ربطت السقوط بحفيف، وقد يكون هذا بمثابة فجوة زمنية بين السقوط ذاته واللحظة الآنية حيث تجاوز ما سقط دوي السقوط فأصبح جسدًا ما يصدره مجرد حفيف خافت.

وفي قوله:

"لمعان في الهواء- Havada pırıl pırıl -
الذباب المتدحرج .. طنين الحشرات المسحوقة.." tekerlenen sinekler..Ezik böcek vızıltısı..[148]

تؤدي علامة الترقيم (-) هنا دورًا تمهيديًا توضيحيًا لما سيأتي في السطر التالي، ويترك الانتقال إلى سطر شعري مستقل فسحة في الصورة للمتلقي حتى يتبين أن ما يتلألأ في الهواء هو ذباب، ولكن هذا الذباب لم تتضح معالمه إلا حينما تدحرج، وهو ما يدل على انتقال الصورة من الهواء إلى الأرض، فهو ذباب مقتول لأنه لا يسير بشكل عادٍ وإنما يتدحرج لإصابته غالبًا.

حيث تركز البؤرة البصرية في القصيدة على الذباب المتدحرج، ثم تنتقل ببطء نسبي لتفتح نقطتا التوتر (..) عدسة القصيدة فتعطف مستويين أحدهما بصري والآخر صوتي، المستوى البصري: يتمثل في المجاورة بين الذباب المتدحرج لسبب غير معروف والحشرات المسحوقة ما يجعله جزءًا من كل يشمل عددًا من الحشرات المسحوقة وهو من بينها، المستوى الصوتي: يتمثل في الطنين الذي تصدره تلك الحشرات مجتمعة بما يعكس حالة الألم والاحتضار التي تعيشها بعد السحق، ويأتي هذا ضمن سياق النص الذي يتحدث قبل ذلك عن السماد في الحديقة والأشياء اللامعة في الهواء وكأنما يصف المكان بجماله وقبحه في صورة واحدة.

"البيض في حقل القصب- Sazlıkta yumurtlar -
السمك .. الحركة الكبيرة في الماء Balık .. suda kıvıl kıvıl
الذئاب الذين يتشاركون في اللعب.. Oynaşır kurtlar ..[149]
"

أدت علامة الترقيم (-) هنا دورًا تأصيليًا قائما على رابط خفي في جمل محدودة الأفق البصري، حيث ربطت بين البيت الأول والبيتين الثاني والثالث، فتوميء إلى أن هذا البيض الساكن وسط حقول القصب بفعل دورة الحياة قد يتحول إلى السمك الذي يتمتع بالحركة الواسعة في المياه أو الذئاب التي تلعب، وكأنما يعلن أن البيض هو أصل الحياة.

كذلك عقدت نقطتا التوتر علاقة سببية بين السمك والحركة فكأن السمك ليس سوى حركة كبيرة في الماء وهو بذلك أضاف إلى المستوى المادي للسمك كأحد عناصر الصورة المائية مستوى آخر حركي فلم يجعل الصورة ساكنة بل مفعمة بالحياة والنشاط، أما عند وصف الذئاب فقد فتحت القصيدة أفق النص لتلك الألعاب التي تمارسها الذئاب عبر استخدام نقاط التوتر في نهاية البيت، ومن الملاحظ أن مجيء نقطتا التوتر في وسط البيت المعبر عن السمك تتماشى مع محدودية السمك بالماء وعدم القدرة على الخروج منه وبالتالي جاء الاتساع النصي داخليًا وليس مفتوحًا كما في حالة الذئاب الذين يمكن أن يتحركوا عبر الأفق والمدى البصري، وكذلك على المستوى الصوتي تظهر نقطتا التوتر محدودية صوت الحركة في الماء فتأتي داخلية

[148] A.g.e., s. 56.
[149] Lav, A.g.e., s. 56.

لحد كبير بينما ارتفاع الأصوات في حالة الذئاب يكون أوضح وأوسع من حيث المدى السمعي لذا وضعت في نهاية السطر الشعري لتحقق نغمة استمرارية.

أما في قوله:

"للمرج ... Çayıra ...
رمـالـه – Kumları -
القندس يحفر... eşer kunduz ...
تجتر الأبقار في الظل ... Gölgede inekler gevişlenir ...
تلمع أنوف العجول اللزجة .. Sümüklü buzaların bumu
التيوس والماعز تتشمم بعضها menevişlenir ..
..." Keçile koklaşır teke ...[150]

فيعد المرج بمثابة أفق جديد عن الآفاق التي ذكرت سلفًا، فالوصول إلى المرج كان في سبيل البحث عن المصل لعلاج عضة الكلب، وبالتالي فإن فتح أفق واسع للمرج عبر استخدام نقاط الحذف (...) يمثل مستوى آخر من الفضاء المكاني والحدث بحثًا عن سبيل النجاة. أما شرطة الاعتراض (-)فتقوم بعد كلمة "رماله" بوظيفة أداة تخصيص وتحديد تركز الصورة على رمال المرج كما تربطه بالقندس الذي يحفر. في حين لم تعطِ نقاط الحذف إحساسًا باتساع الأفق البصري فحسب بل أضافت نوعًا من الاستمرارية، حيث تدل على استمرار القندس بالحفر والأبقار وذكور الماعز وإناثها بتشمم بعضها البعض وكأن هذا المعتاد، أما العجول المصابة بالبرد فلم يعقبها نقاط الحذف (...) وإنما نقطتا التوتر (..) التي لا تعطي أفقًا مفتوحًا على مصرعيه، بل شكلت أفقًا شبه مفتوح وحالة استثنائية في هذا المحيط.

تؤدي علامة الترقيم (-) في قوله:

"في التل- Tepede -
المنعطفات المتعرجة .. " dolambaçlı bayır ..[151]

دورًا تفصيليًا توضيحيًا فهي تربط بين الوجود في التل والمنعطفات، تحمل كلمة "المنعطفات المعرجة" سمة أن الطريق والحياة عمومًا لا تسير بشكل مستقيم، وإنما تملؤها الانعطافات والتحولات وقد تشكلت في فضاء شبه مفتوح بما يتناسب مع طبيعة تكوينها الذي يعتمد على التقلب بين الاتساع والضيق.

أما علامة الترقيم (-) في قوله:

"حصان الفحل- Bir aygır-
صهيله .. الطفل الذي بنهم شديد kişnemesi.. Memeyi yutkuna
يعض الثدي.. الأم الغاضبة!.... " yutkuna
Isıran çocuk.. Huylanan ana!..[152]

فتؤدي وظيفة تخصيص الصورة ونقلها من المستوى البصري العام إلى مستوى صوتي محدود يركز على صهيله فقط.

"الليل يذبل- Gece solur –
القمر يغتسل في الماء بوجه يبكي.. Yıkanır suda ağlar suratlı ay ..
الضفادع تتبادل النقنقة.. Yaklaşır kurbalar ..
حفيف أوراق الأشجار.. Yaprak hışıltıları ..
اليرعات التي تزوج الطرقعات بالظلام.. Fiskeler karanlığı çiftleşen ateş

[150] A.g.e., Ayni sayfe.
[151] Lav, A.g.e., s. 56.
[152] A.g.e., Ayni sayfe.

تتحرك الظلال خلف الستائر."
böcekleri...
Perde arkalarında gölgeler kımıldanır.
[153]

تؤدي الشرطة العارضة وظيفة تفصيل حيث ربط بين الليل الذي يذبل كمقدمة لحلول النهار وبين تفاصيل ما يحدث خلال فترة انتقال الزمن من الليل إلى النهار، وقد كان لنقاط التوتر والحذف في هذا الجزء دلالة استمرارية لهذه الأحداث في كل ليلة مع ذبول الليل.

وكذلك في وصف الربيع حينما قال الشاعر:

" على الآذان، ترتعد العراوي .. الربيع:
kulaklara, ilikler ürperir ..
bahar:
التفتح، البراعم، التزهير
Fışkırma, filiz, tomurcuk
طفل
Çocuk
فتاة شابة
Genç kız ...
-الحيض"
- hayız ... [154]

فإنه يعتمد على صورة جاهزة للربيع الذي يتلازم سياقيًا مع مفردات الطبيعة الخاصة بالزهور والبراعم وعمليات التزهير، ومن ثم فقد قدمت علامة الترقيم (:) دلالة وظيفية تتمثل في التفصيل التلازمي القائم على مستويين: الارتباط الاعتيادي بين الربيع والتفتح والبراعم والتزهير في البيت التالي مباشرة، الارتباط غير الاعتيادي الممتد على مستوى عدة أبيات من خلال ربط الربيع بالطفل ثم الشابة ثم الحيض.

تتميز الشرطة العارضة التي أتت قبل كلمة "الحيض" بأنها الوحيدة التي أتت في بداية سطر شعري حيث تقوم بوظيفة تخصيصة مزدوجة لحالة من حالات المرأة التي يحمل دلالة تجمع بين القبح والجمال في آن واحد، فالحيض رمز النجاسة والألم واستنزاف القوى من جانب، ولكنه يرتبط كذلك بفكرة الازهار؛ لأنه مرتبط بالحمل والأجنة.

ويبدو في قوله:

"الدِين؛ في الخوف على القلب:
Din; kalbe korkuda:
براهما ، بوذا
Brahma, Buda
كونفوتشيوس، عيسى ...
Konfoçyüs, İsa ...
موسى الذي بُعث من الحجر لدى مايكل أنجلو!
Mikelanjda taştan dirilen Musa! ..
المعبود والمعبد ومحمد- -"
Put, mabet ve Muhammet--[155]

إن علامة الترقيم (؛) تؤدي بعد كلمة الدين دورًا به نوع من القصر والتخصيص؛ فتوضح أن الدين يتمثل في الخوف على القلب، وجعلته شبه مرادف له، ويعد استطراد المعتقدات الدينية المتنوعة فيما بعد بمثابة إعلان من الشاعر بأنه مهما اختلفت المسميات فإن جوهر الدين سيظل واحد وهو الخوف على القلب، ولم يحدد الأديب الشيء الذي يُخاف على القلب منه ليترك للمتلقي الحرية في أن يضع ما يشاء من أشياء يجب أن يخاف علي القلب منها بدافع ديني.

أما علامة الترقيم (:) فقامت وظيفة توضيحية وتعددية؛ وكأنما تحدد نماذج ممن تصدوا لتعليم الناس كيف يقومون بالخوف على القلب من عدة معتقدات، فجاء "براهما" و"بوذا" و"كونفوتشيوس"، ثم جاء أنبياء الله "عيسى" و"موسى" و"محمد" ﷺ للتأكيد على توحيد الرسالة العامة لأي دين أيًا كان مصدره وهو الخوف

[153] A.g.e., Ayni sayfe.
[154] A.g.e., s. 57.
[155] Lav, A.g.e., s. 57.

على القلب. ومن الملاحظ أن الشرطة الاعتراضية لم تأت منفردة وإنما مزدوجة بعد ذكر اسم محمد صلى الله عليه وسلم وهي المرة الوحيدة التي تأتي فيها الشرطة المزدوجة لتؤدي دورًا وظيفيًا يمثل التأكيد المضاعف على أن كنه الدين الإسلامي في تحقيق الخوف أضعاف غيره فهو نهاية هذه السلسلة الدينية من شتى الاتجاهات والتفكير.

وكذلك في قوله:

-فزع-	- Feza -
-الأشباح-	- Hayalet -
-الكرات-	- Küreler –

"[١٥٦]

استخدم الشاعر الشرطتين الاعتراضيتين اللتين لم تأتيا إلا في هذا الموضع؛ ما أعطى هذه الكلمات دلالة الاستثناء، وكأنما يقول إن استعانة البعض بالفزع والأشباح وخلافه يفرغ الدين من محتواه ويحوله إلى أمور عارضة عليه لا تنتمي إليه، فكما أن الجملة الاعتراضية بمثابة شيء دخيل على النسيج الأساسي للجملة ولا تنتمي بشكل تام إلى سياق الكلام الذي تدور فيه، فإن هذه الأمور دخيلة على الدين الذي يعتمد على خوف من نوع آخر ألا وهو الخوف على القلب ، وليس الخوف من الفزع والأشباح وغيره.

غير أن أغرب علاقة تلازمية أقامتها علامة الترقيم (؛) كانت العلاقة بين الزمن والظل وهو ما بدا في قوله عند وصف الزمن:

"الزمان؛ الظل المتطاير.."	Zaman; uçan gölge ..[157]
"الزمان؛ الظل.."	Zaman; gölge ..[158]

حيث ربط الزمان في البيت الأول بالظلال، فكأن الزمن هو ظل لكل ما يمر في الحياة، ففي البيت الأول بدأ بالظلال المتطايرة، ثم استطرد في وصف هذه الظلال المتمثلة في الصحراء والأعشاب البرية والهياكل العظمية واللحود والأولياء وفروع التمور والمآذن وغيره، وكذلك في البيت الثاني ربط الظل بصف النساء على المقصلة وجوع الذئب والحسد. وهكذا فإنه يربط الزمن بمفردات حسية ثابتة في البيت الأول بينما ربط الزمن في البيت الثاني بجزأين؛ حسي: وهو دخول النساء إلى المقصلة، وجزء معنوي: وهو جوع الذئاب والحسد وهي مشاعر سلبية بطبعها، ليقول: إن الزمن يغير الكثير معنويًا وماديًا.

وفي نهاية المبحث يمكن القول بأن علامات الترقيم أدت دورًا كبيرًا في تقسيم الوحدات الصغرى للقصيدة، وإبراز العلاقات التي تربط بينها، ومن الملاحظ أن الجمل التقريرية استحوذت على مساحة متواضعة من النص نظرًا لضيق الأفق البصري والصوتي للقصيدة، بينما استحوذت الجمل ذات البناء الانفعالي على مساحة لا بأس بها من النص، حيث صورت العديد من الانفعالات في القصيدة مثل: التعجب والاستنكار والحماس وغيره، وقد انقسمت هذه الجمل إلى نوعين: نوع أقرب إلى الجملة التقريرية التامة ولكن يصاحبها في نوع من الانفعال، أما النوع الثاني فهو يقوم على جملة ناقصة تتم علامة التعجب معناها. في حين استحوذت الجمل ذات البناء التعالقي على نصيب الأسد في القصيدة، وقد انقسمت إلى قسمين: الداخلي المحدد بجملة ما أو سطر شعري ما، و الخارجي الممتد لعدة أبيات وهو الشكل الذي استولى على أغلب مساحة القصيدة، وبناء عليه يمكن القول بأن "لاف" مال إلى استخدام الأفق البصري والصوتي سواء على المستوى الداخلي المحدود داخل جملة أو بيت بعينه أو على مستوى التشكيل البصري والصوت للقصيدة بصفة عامة.

[156] A.g.e., Ayni sayfe.

[157] Lav, A.g.e., s. 57.

[158] A.g.e., Ayni sayfe.

الخاتمة:

إن (أرجومند بهزات لاف) "Ercümend Behzat Lav" يعد أحد أبرز الذين تأثروا برؤية المدارس المستقبلية والدادئية والسيرالية وغيرها من المدارس الأدبية الأوروبية الحديثة، ونقل تقنياتهم إلى الأدب التركي من خلال تطوير النمط الكتابي الذي بدأ منذ العصر العثماني لأسباب شكلية جمالية ثم تطور على يد "عبد الحق حامد" ثم "أحمد هاشم" وغيرهما، وقد أثر ذلك في تشكيل البناء البصري الكتابي في أعماله، ومن أبرزها قصيدة "Semfoni"/ "مقطوعة موسيقية" التي عبرت عن رؤيته الفنية من حيث التماهي بين تشكيل البناء البصري الكتابي للنص ورؤيته للمعاني التي يريد إبرازها، حيث رسمت مقطوعة موسيقية يتناغم فيها الصوت والصورة.

ومن أبرز ملامح التشكيل البصري العام للنص تقسيم أجزاء القصيدة تقسيمًا حلزونيًا إلى فقرات وأبيات يربط بينها رابط خفي كأنه محور الحلزون، وفي رأيي أن هذا المحور الخفي يتمثل في الإنسان بكل الصور المسموعة والمرئية بل والروائح الموجودة حوله، سواء داخليًا من خلال علاقته بالدين والحكم أو علاقاته التفاعلية، مثل: العلاقات الإنسانية التي يقيمها الذكر (زوج، أب، أخ، صهر) والأنثى (امرأة، زوجة، أم، بنت، أخت، صبية) مرورًا بمراحل الطفولة والشباب، العلاقات مع الكائنات الأخرى وعلى رأسها: الحيوانات الخطرة، مثل: الثعابين والذئاب وخلافه أو مع الحيوانات المساعدة: كالأبقار والثيران والماعز والأسماك وغيرها أو مع الكائنات الهامشية: كالذباب والحشرات وما شابه، وكذلك التفاعل مع عناصر الطبيعة، مثل: الوديان والمروج والجبال والتلال وغيرها.

غير أن الشاعر رسمها وفقًا لمنظور الدادائية والسيريالية، فحملت قدرًا كبيرًا من العشوائية والاضطراب سواء على المستوى البصري من خلال الدوال الهندسية التي استخدمها لتقسيم رؤيته للمنظور البصري، أو على المستوى السمعي للقصيدة لتختلف عما ينبغي أن يكون في الواقع المرئي، حيث تتحول بؤرة القصيدة وتركيزها وحركتها لتحمل دلالة رمزية حسب تركيز الأهمية في تصدر السطر الشعري أو الانتقال بالأهمية إلى مكانة ثانوية أو للتعبير عن مفردات الصورة والمساحة التي تتخذها كل مفردة على حدة للتعبير وفقًا لمنظوره وليس لما هو موجود في الواقع وقد ظهر ذلك في العديد من المواضع، مثل: إعطاء مساحة نصية كبيرة لعناصر دقيقة ومساحة نصية متواضعة لعناصر بصرية ضخمة بحيث يكون هذا التركيز وفقًا لمراكز الأهمية التي يراها الشاعر نفسه.

استخدم الأديب العديد من الدوال الهندسية لتنسيق الوحدات الكبرى في النص، ومن أبرزها:

- المضلع: الذي يتسم بالتذبذب غير المنتظم في أطوال أبياته حيث يُوزع السواد والبياض وفقًا للدفقة الشعورية للأديب، فيدفع النقاط التي يرغب في التركيز عليها إلى صدر البيت الشعري ثم يتراجع البيت الشعري ليتناول نقاط أقل أهمية ثم يعود إلى صدر البيت ثانية، ويعبر هذا الشكل الذي يشبه أمواج البحر عن التضارب الشعوري الذي يشعر به الشاعر وتفاوت مراكز اهتمامه.

- السطر الشعري المتساقط: يعد هذا من أكثر العناصر الرائجة في القصيدة وهو يأخذ عدة أشكال منها شكل المثلث القائم حيث تكون كل العناصر المشكلة له على درجة الأهمية نفسها بحيث تصدرت جميعها الأبيات الشعرية بالدرجة نفسها، ومن أشكاله كذلك شكل السلم الذي يعتمد على اختلاف نقطة بداية البيت الشعري فهناك نقطة أو عنصر شعوري من الأهمية بحيث يتصدر البيت بينما تأتي العناصر الأخرى لتتنحى إلى داخل البيت، ويتميز الشكلان باختلاف المساحة البصرية والشعورية لكل بيت من أبيات المقطع ودرجة استحواذه على فضاء الصورة البصرية بحيث يحدث هبوط بصري يصاحبه هبوط شعوري يدل على شعور الشاعر باستنزاف القوى والضعف وصولًا إلى أدنى نقطة وهي التي تستحوذ على المساحة الأكبر من شعوره.

- المثلث: ظهر في القصيدة المثلث المعكوس والمثلث المعتدل، وإن كان المثلث المعكوس الأكثر رواجًا في القصيدة حيث تنتقل مشاعر الأديب من قاعدة المثلث التي تتوازى مع الشكل العام أو الأطار

الواسع للصورة البصرية أو السمعية في القصيدة ثم يهبط تدريجيًا إلى رأس المثلث أو نقطة التركيز البصرية؛ ليعبر عن بؤرة اهتمامه الشعوري بالحدث أو العنصر المكون للصورة.

- المعين: يتميز المعين بأن له رأسين عليا وسفلى، وهو بذلك يمثل مثلثين أحدهما معتدل والآخر معكوس، حيث يبدأ المقطع بنقطة التركيز البصري الشعوري ومن ثم تتسع لتشمل عناصر أخرى وبعدها تعود إلى نقطة تركيز جديدة بما يعبر عن مشاعر الشاعر تجاه تلك العناصر التي يركز عليها، وقد جاء هذا الشكل في القصيدة؛ ليعبر عن تضارب المشاعر البشرية ناحية الموازنة بين الحزن والفرح والسعادة.

- السطر الشعري المتعامد أو المستطيل: يتميز المستطيل عن سائر الأشكال الهندسية الأخرى بأن عناصر المقطع كافة تحمل الأهمية نفسها فهو يضع عناصره كافة على التوازي من بعضها البعض دون أن يرتبطوا بعلاقة مباشرة وهو يدل على حالة التشتت البصري والشعوري كأنه يقول كل هذه الأمور التي تصادف وجودها معًا بالتوازي مع بعضها البعض تؤثر في مشاعري وأحاسيسي وتؤرقني بالمستوى نفسه.

وقد أدت هذه الدوال الهندسية دورًا مهمًا في التعبير عن تأرجح مشاعر الشاعر والانتقال من مشاعر متذبذبة يوفرها المضلع إلى الهبوط الشعوري على نحو ما يفعل السطر الشعري المتساقط أو المثلث المقلوب بما يمنح بؤرة التصوير البصري تضيقًا واتساعًا على مستوى النص بالتوازي مع التركيز الشعوري، وكذلك فإن حركة الأسطر الشعرية أعطت آلة تصوير النص سرعة وحركة متنوعة تسهم في التعبير عن دلالات القصيدة ومحتواها.

على الجانب الآخر أدت علامات الترقيم دورًا بالغ الأهمية في القصيدة حيث رسمت الإطار العام لجمل القصيدة عبر ثلاثة أنواع:

- الجمل التقريرية: يُرسم هذا النوع من الجمل باستخدام النقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة، حيث تتميز بالفضاء النصي والبصري الضيق، كما أنها تحمل نبرة صوتية عادية وتقريرية ومنتهية بما يعطي النص نوعًا من الرتابة، فهي تدل على معنى تام، وتتميز بأنها من علامات الترقيم الأقل استخدامًا بما يعني أن الشاعر لم يرغب في تصدير وجهة نظر محددة ليفرض معنى واحد على المتلقي.

- الجمل الانفعالية: احتوت القصيدة على قدر من هذه الجمل وتدل عليها علامة التعجب التي تعبر عن معانٍ شتى يمكن استشفافها من سياق النص، ولكنها جميعًا تشترك في النغمة العالية والصخب الصوتي للجملة، فمن بين المعاني التي أبرزتها علامة التعجب: التعجب والاستغراب والاندهاش مثل التعجب من الفأر الأعمى عبد الأرض أو من قدرة مايكل أنجلو على النحت، وقد يكون هذا التعجب ممزوجًا بنوع من الاستهجان والاستنكار مثل استنكار أن يكون القلب موضع الحسد أو يظل أبو الهول حارسًا للفرعون وكذلك تعبر عن الغضب مثلما علقت على عض الطفل لثدي أمه أو عض الكلب للزوجة، وعبرت عن الراحة والاستقرار كما حدث مع العودة إلى المنزل، وعبرت أيضًا عن التوتر عن الحديث عن المصل وهكذا يفرض السياق المعنى الذي تدل عليه العلامة.

- الجمل ذات البناء التعالقي: إن البناء التعالقي بين الجمل ينقسم إلى نوعين تعالق داخلي بتوضيح العلاقة بين مكونات الجملة وداخل السطر الشعري الواحد وتعالق خارجي بين عدة جمل وأسطر شعرية، وقد استخدم في ذلك عدة علامات ترقيم، ويتدرج المدى الزمني الذي تفرضه بعض هذه العلامات كالتالي: الفاصلة < نقطتا التوتر < نقاط الحذف، فإذا ما نظرنا إلى الفاصلة كإحدى علامات الترقيم التي تقيم علاقات بين الجملة سنجد أنها استخدمت بشكل أساسي في عطف عدة عناصر أو جمل بخلق مسافة نصية وبصرية قصيرة بينهم، كما أنها تستخدم لتكثيف الصورة وزيادة العناصر المتجاورة داخلها، أما الفاصلة المنقوطة فقد بوظائف وصفية وتمثيلية بعطف صورتين متجاورتين تبرز إحداهما تفاصيل أكثر في الأخرى، وكذلك قامت الشرطة العارضة بالتأكيد على التخصيص المكاني أو التخمين أو التوضيح والتفصيل والتمهيد وكذلك قامت بالربط الإسنادي في جملة ممتدة لتربط بين المبتدأ والخبر عند بعض المسافة بينهما، أما نقطتي التفسير فقامتا بدورهما التفسيري في جعل ما بعدهما يفسر ما قبلهما، كما قامتا كذلك بدور تفصيلي يعمل

على تعدد مفردات الصورة بعد الإجمال، كما قامت نقاط الحذف والتوتر بربط الجمل من خلال توسيع الفضاء المكاني أو الزماني أو المساحة الامة للحدث أو بين عدة أحداث.

ومن ثم يتضح أن علامات الترقيم ذات تعددية دلالية وفقًا للسياق، فبرغم أن كل منها لديها وظيفة أساسية فإنها قد تتجاوزها إلى وظائف أخرى يرسمها السياق النصي غير أنها رسمت للقصيدة شكلًا غلب عليه المنظور البصري المفتوح سواء كان فضاءً مفتوحًا بشكل واسع كما توفره نقاط الحذف أو بشكل أقل اتساعًا مثل نقاط التوتر غير أنها تحول نغمة النص إلى نغمة استمرارية تمنح المتلقي الفرصة لإتمام ما نقص فيكون مشاركًا حقيقيًا فيها، خاصة مع تراجع استخدام العلامات التي تحد من تلك الاستمرارية مثل النقطة والفاصلة وما شابه، وقلة استخدام العلامات التفسيرية التي تستدعي تدخل الشاعر بكثافة مثل نقطي التفسير والفاصلة المنقوطة والشرطة العارضة، وكذلك فإنه أحيانًا استخدم هذه العلامات في وظايف أخرى غير تفسيرية لمنح الحرية للمتلقي في تشكيل النص كما يحلو له.

وفي النهاية يمكن القول بأن "لاف" ركز بشكل كبير على التشكيل البصري الكتابي عند بناء قصيدته، وقد وظف التقسيم العام للقصيدة والدوال الهندسية المكونة لأجزائها بما يعبر عن منظوره الأدبي، كما أفاد كذلك من علامات الترقيم في التعبير عن الرسائل التي يرغب في توصيلها من خلال التركيز على تفاعل هذه العلامات في الجملة التقريرية والانفعالية وبناء التعالق النص بين الجمل وأجزاء الجمل. بحيث كان مخلصًا لتيار السيريالية التي تتخطى المنظور المرتب المنطقي إلى منظور يبدو فوضويًا ولكنه يتماشى مع ضوضاء العالم والتجاور غير المنطقي بين عناصرها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

١. ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، بدون تاريخ.
٢. أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، بدون تاريخ.
٣. باكري، محمد أمين. مدى تأثير التشكيل البصري على القارئ في حضور التشكيل الإيقاعي، شعر "عقاب بلخير" أنموذجا، حوليات كلية اللآداب واللغات، المجلد ١٠، عدد ٣، رقم ٢٢، ديسمبر ٢٠٢٢.
٤. بلال، أحمد كريم. كتابية الشعر وتحولات البناء (دراسة في التشكيل البصر الكتابي لشعر التفعيلة)، طنطا، دار النابغة، ٢٠٢٠.
٥. بوادي، سميرة. التشكيل البصري وإيقاع البياض والسواد في قصيدة الهايكو – مقاربة تفكيكية تأويلية -، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ١١، عدد: ١، السنة: ٢٠٢٢.
٦. الصفراني، محمد. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، الرياض، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٨.
٧. عبد الكبير، أبو بكر. سيميائية التشكيل البصري في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (عز الدين ميهوبي أنموذجًا)، مجلة العمدة الدولية في اللسانيات وتحليل الخطاب، مجلد ٣، عدد ٣، ٢٠١٩.
٨. العقاد، عباس محمود، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧.
٩. العوني، عبد الستار بن محمد، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – دولة الكويت،مجلد ٢٦، عدد ٢، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٧.
١٠. قواوي، الزهرة. وآخر، دلالات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة المدونة، مجلد ٧، عدد ٢، ديسمبر ٢٠٢٠.
١١. الكومى، محمد شبل. مبادىء النقد الأدبى و الفنى دراسة فى المنظر والمتطور، دار الكتب المصرية، القاهرة، ٢٠٠٧
١٢. لعموري، يمينة: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر ديوان الدواوين ل عقاب بلخير أنموذجًا،مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: ١١، عدد: ٢، السنة: ٢٠٢٠.
١٣. مختار، أحمد عمر. دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٧.
١٤. ناصر، علاء الدين علي: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الحديث، مجلة مقاليد، العدد ١٣، ديسمبر ٢٠١٧.
١٥. هوبكنز، ديفيد. الدَّادائية والسِّريالية: مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة: أحمد محمد الروبي، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦.

المصادر والمراجع التركية

1. Akay, Sedat. Şiir Çizme Sanatı Ve Siirtli Şeyh Süleyman El-Halidî (Yüksek) Divanından Görsel Şiir Örnekleri,Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(2),2021.
2. Aydoğdu, Yusuf. Cumhuriyet döneminde toplumcu gerçekçi şiirin serünven, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 7 Sayı: 14, 2017.

3. Baran, Erdal. Ercümend Behzad Lav`ın ve Arif Nihat Asya`nın Şiirlerinde Tarihsel unsurların işlenişine dair bir karşılaştırma, Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 5, Sayı 2, 2021.
4. Baskıcı, Z., & Şölenay, E., Dadaizm sanat akımı ve seramik Sanatına etkisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(29), 2013.
5. Demirkan, Eser. Ercümend Behzad Lav (hayatı, sanatı, eserleri), Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019
6. Durukoğlu, Salim. & Büyükelçi, Betül. (2018). Türk Dilinde Noktalama İşaretlerinin Kullanın ve Tarihi gelişim, AKRA Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi, 6(14).
7. Gedizli, Mehmet. Türkçenin noktalama işaretleri ve yazım kurallarının Tasnifi, Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi (TÜRÜK), Yıl: 9, Sayı: 25, 2021.
8. Gökalp-Alpaslan, G.Gonca. Türk edebiyatında somut (görsel) şiir, Türkbilig, sayı 10, 2005.
9. Hengirmen, Mehmet. Türkçe temel dilbilgisi, V. Baskı, Engin Yayın Evi, Mart 2006.
10. Hızan, Doğan. Encümand Behzad Lav Bütün eserleri,İstanbul, Yapı Keredi yayaınları, 1996.
11. Kurtcu, Fatih. 20. Yüzyıl Modernizmi Tipografi'de İçerik Ve Biçim İlişkisi, Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi 6/1, Temmuz 2019.
12. Lav, Encümand B.: Bütün eserleri,İstanbul, Yapı Keredi yayaınları, 1996.
13. Soysal, İlhami.20. yüzyıl Türk şiiri antolajisi, Bilgi yayınevi, Ankara, Tarihsiz.
14. Yeşilyurt, Türkan. Ercüment Behzat Lav'ın "Nuhun Gemisi" adlı şiiri fenomenolojik bir yaklaşımla, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 32, Ağustos 2019.

المراجع الإنجليزية

1. Elleström, Lars. Visual Iconicity in Poetry Replacing the Notion of "Visual Poetry", Orpis Litterarum, John Wiley & Sons Ltd, 2016.
2. İlker, N. G., Futurism in Spanish Literature, Gaziantep University Journal of Social Sciences, 17(1), 2018.

المواقع اللإلكترونية

1- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (sozluk.gov.tr)