

## التشكيل التيبوجرافي

في

د / أسماء أبو بكر

كلية التربية للبنات المدينة المنورة

النص الشعري

نعنى بالتشكيل التيبوجرافي : التشكيل الطباعي للصفحة الشعرية، وهو إتجاه يركز على فضاء النص الإبداعي، فيدرس هذا الفضاء بما يحويه من أنساق لغوية وأنساق لا لغوية ، أنساق بصرية وأنساق لا بصرية، فالتشكيل البصري يعد هدفاً من الأهداف الدلالية للنص .

فقد تحققت عبر فضاء النص وسائل تشكيل طباعية وتصويرية، وتمثلت فى التقنيات الطباعية التي تم تجسيماها فى فضاء الصفحة الشعرية . ويتبلور ذلك من خلال تصويب الإتجاه إلى فضاء النص التيبوجرافي الذى تتمثل فيه العلاقة الطباعية على المستوى الكتابي لتشكيل الصفحة وتنظيمها على المستوى الشكلي وبذلك يصبح لها أبعادها الدلالية .

إن التشكيل الطباعي الحديث يرتبط بأنواع الكتابة الإجرائية والإبداعية ، والقصيدة الحديثة جاءت لتستند على تقنية هذه العلامات وتوظيفها طباعياً ، فى أجواء للنص الشعري الحديث ، الذى جاء كتجريب لتطوير التشكيل الطباعي لفراغ الصفحة .

وقد أحدثت القصيدة الحديثة ثورة على مستوى التشكيل اللغوي ، مما أدى إلى انتهاك قانونية الشكل الطباعي النمطي ، واستلزم ذلك وجود أشكال حدائرية مقترضة ، فسبات من غير الغريب انتهاك أبعاد النص الرؤيوية ، والتشكيلية ، واللعب فى معظم الجهات الأمانة والقابلة للمراوغة الطباعية ، والتي أثمرت عن تقنية تشكيلية لها أبعادها السيمولوجية وجاءت هذه الدراسة فى مبحثين :

## الأول المبحث التطويري والثاني المبحث التطبيقي

وجاء المبحث التطويري بعنوان "الأنماط التاريخية للتشكيل التيبوجرافي" وعنى بثلاثة محاور:-

الأول : البعد التراثي الثاني : البعد المعاصر الثالث : البعد الدلالي  
وجاء المبحث التطبيقي بعنوان: "الأنماط التشكيلية للعلامات التيبوجرافية" ويدور في محورين هما :

المحور الأول : التشكيل السياقي ويقسم إلى :

١- التشكيل التيبوجرافي والصراع الفراغي ٢- التشكيل التيبوجرافي والزمن التفعيلي

٣- التشكيل التيبوجرافي والعلامات اللاغوية ٤- التشكيل التيبوجرافي العنواني

٥- التشكيل التيبوجرافي العددي

ثم يأتي المحور الثاني بعنوان: "التشكيل الدلالي"

ويقسم إلى :

١- التشكيل التيبوجرافي وتعطيل الدلالة ٢- التشكيل

التيبوجرافي وتأجيل الدلالة

٣- التشكيل التيبوجرافي والاعتباطية

وتمثل تطبيق هذا البحث على ديوان : "ملك شجرة تين برية" لأحمد الحوتى

وديوان "الطريق والقلب الحائر" لأحمد سويلم

\*\*\*

## المبحث التنظيري

## الأنماط التاريخية للتشكيل التيبوجرافي

من معرفة الكتابة هي البداية الحقيقية لتاريخ الإنسان وحضارته ، وقد ابتعثت ومال صحراء جزيرة العرب المحاولات الشعرية والنثرية الأولى ، التي سبقت القصيدة الجاهلية ، وقد سجل الإنسان البدائي حياته رسوماً وكتابة فوق الجدران والمعابد والأحجار ، فالكتابة وسيلة الاتصال الفكري بين المجتمعات وهي تمثل حسر التواصل بين الماضي والحاضر ، كما أنها تسجل الحاضر للمستقبل وهي وسيلة للفن والإبداع لمعبّر المبدع بالكتابة عما يجول في نفسه وكانت هناك صعوبات تواجه الكتابة ، بالحروف والكلمات ومنها صعوبة نقل بعض الاتصالات التي يعيها المبدع ومن ثم أصبح لعلامات الترفيم نور مهم في الكتابة قد شكل بها المبدع قديماً وحديثاً نصه الإبداعي وتعرف على أبعاد هذا المورد الدلالي الذي تلعبه هذه العلامات في النص الشعري لذا سوف نتناول هذا المبحث من خلال :

٣-

٢- البعد الترفيمي

١- البعد المعاصر

البعد الدلالي

•••

١- البعد المعاصر

اللغة وسيلة من وسائل الاتصال تخرج في صورة منطوقة ، وجماعت الكتابة في مرحلة تالية يتحول فيها المنطوق إلى مكتوب، أي تتحول فيها الكلمات التي هي رموز للأشياء إلى رموز كتابية بصرية ، تشير لما ترمز إليه في الواقع من رموز حسية و" الترفيم في الكتابة هو: وضع رموز اصطلاحية معينة بين الجمل أو الكلمات، لتحقيق أغراض تتصل بتيسير عملية الإقحام من جانب الكاتب، وعملية الفهم على القارئ. (١)

وعندما تحولت هذه الرموز الصوتية إلى رموز بصرية تمثلها المقفوظات الكتابية .. فقدت لغة الحديث الشفاهي بعضاً من المؤثرات الإيقاعية والنفسية والجسدية التي يعبر بها المتكلم في أثناء حديثه ، وكان لابد من رموز طباعية ، لا لغوية تستطيع أن تعبر عن المؤثرات الصوتية والإشارية والحركية التي يؤديها المتكلم أثناء حديثه سواء بحركة للوجه واليدين أو الجسد ، أو عن طريق تلوين للصوت وإحداث مؤثرات إيقاعية وتأثيرية وانفعالية به، أو عن طريق اللوحات الصوتية ولفت الانتباه، أو عن طريق النبر الصوتي الذي يحدثه المتكلم ومن ثم كان لابد من تلقي للنص أن تتوفر فيه الكفاءة التي تمكنه من استيعاب النص وتفكيكه، وتتمثل تلك الكفاءة في معرفة لغة للنص وأسلوبه وسياقه.<sup>(٢)</sup>

وبالتالي أصبح لابد من إشارات كتابية تقوم بعمل هذه المهمة التأثيرية في لغة الكلام المكتوب ، وجاءت علامات الترقيم كرموز بصرية جديدة تستطيع أن تعبر عن فاعل المبدع وعن مشاعره، أي أنها تعبر عما كانت تقوم به اللغة الشفاهية وعجزت لغة الكتابة عن القيام به، وأصبحت علامات الترقيم رموزاً بصرية (لغوية) جديدة تقوم بدور مساعد للرموز البصرية للغوية .

ومن ثم فعلامات الترقيم هي رموز كتابية توضع بين كلمات الجمل ، أو في نهاية الجمل ، وهي علامات لها وظائف إيصالية وتمثل جسر إتصال بصري لا لغوي بين المبدع والمتلقي. ومن هنا فإن أهمية استعمال علامات الترقيم تبدو واضحة في كل الكتابات، حيث أن للمعنى قد يختلف تماماً إذا لم توضع علامات الترقيم بدقة، ويضيق بذلك على المتلقي كثير من المعاني التي أراد الكاتب إيصالها إليه.<sup>(٣)</sup>

وتغيير علامة الترقيم في الجملة الواحدة قد يغير معناها مثلما يحدث لو استبدلت علامة الاستفهام بعلامة التعجب ، وإذا فالكتابة العربية في حاجة ماسة للسور الدلالي الذي قد تختلف دلالاته إذا لم توضع علامة الترقيم ، ومن ثم فإنها

ترشد القارئ وتصوب إتجاه الدلالة ، فالقارئ الذي يدرك طبيعة المنتج وطبيعة النص والوسائل المستعملة في النص ، وسياق النص هو ذلك القارئ أو المتلقى النموذجي، ومن الجوانب التي أكدها التحليل النصي حين يعالج التماكب الدلالي عملية التفاعل interaction بين المنتج والمتلقى والنص<sup>(٤)</sup>

وقد تقوم هذه العلامات اللغوية بدور مساو للعلامات اللغوية في بعض الأحيان، وفي الحين الآخر قد تقوم بدور رمزي لا تستطيع لغة الكتابة القيام به ، كما أنها تسهم في إيضاح النص وتفسيره، وأصبحت الرموز اللغوية متساوية في بعض أقطابها - مع الرموز اللغوية المتمثلة في الفاصلة والفاصلة المنقوطة - ونقطة لوقف - وشرطتي التنصيص والقوسين وعلامة التعجب وأداة الاستفهام . وتستخدم علامة الترقيم كزينة وحلية شكلية يزين بها المبدع نصه الكتابي، وعلامات الترقيم وظائف معروفة واستعمالات حددها المشتغلون بها . والشاعر الحديث يزين بها نصه الشعري، كما يستخدمها بنفس دلالاتها ليطرح على النص أبعادها الإيحائية والانفعالية والتأثيرية ، وقد استخدمها شاعر الحدائق لتمثل أبعاداً دلالية وإيحائية في النص الشعري.

وهذا يؤكد أن "الرسم الإملائي" - مثل قواعد النحو - ليس هدفاً في ذاته، وإنما هو وسيلة تقودنا إلى غاية، وتمهد لنا الطريق إليها، تلك الغاية هي (إجادة التعبير) ووقوف القارئ على المعنى الذي يقصد إليه الكاتب، دون زيادة أو نقصان.

وتوظيف علامات الترقيم في النص الشعري لا يتم بطريقة عشوائية ، وإنما تبعاً لاختيارات المبدع، وتبعاً لما تفرضه الحالات النفسية والوجدانية والاجتماعية والفكرية التي تطرحها القصيدة، وكيفية تبلور هذه الحالات ضمن الأوضاع الانفعالية والتأثيرية التي يطرحها المبدع في نصه الشعري .

وعلامات الترقيم تعد من تقنيات الطباعة الحديثة، ولم يقعد لها علماء الغزبية الأولون ولكنها علامات طباعية حديثة حنلها علماء العربية ورضلوا استعمالها. كما أن هناك تشكيلاً طباعياً لم يقعد له المشتغلون بالكتابة العربية، وهذا التشكيل ليست له صورة رمزية طباعية، ولكن له دوره الفعال فى تشكيل الصورة الطباعية للصفحة، وخاصة للصفحة الشعرية، ألا وهو التشكيل الفراغى للصفحة سواء ترك فراغ على يمين أول كل فقرة فى الكتابة النثرية أو ترك فراغ دلالى فى نهاية الأسطر الشعرية فى القصيدة أو الفراغ الذى يتخلل بين كلمات الأسطر.

كما أن التشكيل الطباعى للصفحة الشعرية يحتضن القوائد المرقمة بأرقام عديدة أو المعنونة بعناوين دلالية، فبعض الشعراء يقسمون قصائدهم إلى مشاهد شعرية كل مشهد له رقم معين، ولهذا الرقم علاقات دلالية مع أبعاد المشهد، كما أن بعض الشعراء يقسمون قصائدهم إلى مشاهد كل مشهد له عنوان دلالى يتشاكل مع الأبعاد الدلالية للمشهد، والعناوين تشبه الأعمدة للخرسانية التى تحقق التماسك بين بنى النص \* إذن تتضافر العلاقات التماسكية الدلالية والشكلية مع السياق فى تحقيق التماسك النصى فالنص يحتوى على علاقات داخلية وأخرى خارجية مرتبطة بالسياق وهذه وتلك تحققان التماسك النصى<sup>(٥)</sup> لادى تلعب فيه العلامات الطباعية دوراً مهماً على المستويين الشكلى والدلالى .

بينما تتميز القصيدة الحديثة عن القصيدة النمطية، من خلال الشكل الطباعى، فهى ليست كتلة شعرية مصبوبة على الورق فى قوالب خرسانية، ولكنها تتمتع بمعمارية خاصة تحلل لها هئيميتها الإيقاعية، ولكل قصيدة هئيمتها الطباعية المتميزة، وتعتمد القصيدة الحديثة السطر الشعرى بنية لها، فقد يطول وقد يقصر، فتتذبذب مساحة السواد - أى المطبوع - بين الطول

والقصر، وتتشاكل مع مساحة البياض، وقد ينتهي السطر الشعري بنقطة، ثم يبدأ سطر جديد، وقد ينتهي بفاصلة تتضمن من خلالها دلالة مع دلالة السطر السابق عليه، وتوظف علامات الترقيم كإشارات سيميائية، تلعب دوراً مهماً بين السواد والبياض، وتسهم في إنتاج الدلالة، وقد يطول السطر الشعري ليصل إلى عدة جمل، وقد يمتد إلى عدة أسطر تحمل دفقة وجدانية وشعورية واحدة في قصيدة النثر، ويتم التوزيع الطباعي للقصيدة على مستوى الصفحة، ليتشاكل الفراغ الطباعي في القصيدة أفقياً ورأسياً، بين الأسطر، وهي تقنية بنائية حديثة، تجعل السطر الشعري شبيه في بنيته الطباعية بالسطر النثري، ومن خلال الجدل والصراع بين ما هو طباعي وما هو فراغي تتكوع دلالة القصيدة.

## ٢- الجهد التراثي لعلامات الترقيم

وتعد علامات الترقيم من الرموز الكتابية الحديثة وقد تعصب للوقوف في وجهها البعض وادعوا أنها نمط غير واعد وغير أصيل متخزين من عدم اهتمام علماء اللغة القدماء بها ذريعة، ولكن بالنظر في التراث العربي القديم، نجد أن فقهاء العربية بهررتهم بلاغة القرآن فانشغلوا به يتلونه أثناء الليل والنهار، ويجاهدون في سبيل الله، كما انشغلوا بشعر الجهاد وشعر الدعوة الإسلامية، وكان مرجعهم في حركتهم اليومية والثقافية القرآن الكريم فوضعوا رموزاً كتابية تختص بالوقف ودرجاته، ومواضعه في القرآن الكريم وهذه الرموز تشبه النور الذي تلعبه علامات الترقيم في الوقت الحاضر، وكذلك جاء أبو الأسود الدؤلي ليضع قواعد نقط الحروف العربية، ومن ثم تحديد الكلمات، كما جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي ليضع للشعر العربي رموزاً كتابية بصرية لها طابعها الإيقاعي، كما وضع البلاغيون للفصل والوصل حدوده في السياق الكتابي النثري، وبعد ذلك من قبيل استخدامهم للرموز البصرية المبتكرة في الكتابة العربية، وإن كان ذلك يحتاج إلى بحث مستقل للاطلاع على المحفوظات العربية ودراسة رموزها

البصرية الكتابية كما اهتم علماء العربية بتحويل الرموز الصوتية إلى رموز كتابية " ولم يُعَرِّع علماء الشعر بعد أهمية كبرى للوقفة وهذا إهمال محير إذ أن الشعراء لم يهتموا أبداً بتسجيل القيم الموسيقية المقاطع" (١)

أصبحت الأشكال الطباعية تمثل أداة من مجموعة الأدوات التعبيرية الدالة، التي يعبر - من خلالها - المبدع، وتمثلت في جميع التقنيات الطباعية التي يتم من خلالها تشكيل الصفحة، كالغلاف، وتوظيف العناوين، والصور، والألوان، والخط العريض، والرسوم، والكتابة المائلة والسميكة وتوظيف مساحات البياض وعلامات الترقيم والتوزيع الطباعي للصفحة من خلال الفضاء الكتابي الشكلي، وأصبحت الطباعة تمثل واحدة من المعطيات البصرية التي يشكل بها المبدع نصه الشعري، وتحولات الصفحة إلى إيقاع بصري له دلالاته الجمالية .

كما تحقق هذه التشكيلات الطباعية منعة بصرية وروحية في السطر الشعري ، ذلك التشكيل الذي يعتمد الجانب الصوتي حيث تتناوب حركات نهاية الأسطر بين الضمة والفتحة والكسرة، هذا التباين والتشاكل يتماثل مع صفة العلو والنسو، على مستوى الشكل البصري والنطقي والإيقاعي ، وبعض الخصائص الطباعية وظفها الوراقون القدماء وربطوا بين وظيفتها وبين الدلالة المتولدة عبر النص الذي توظف من خلاله ، ولكنهم لم ينتبهوا - بصورة واعية - إلى الدور الدلالي الذي تلعبه.

إن التشكيل الطباعي للصفحة في الشعر العربي قديم قدم الكتابة العربية ، وقد وظف الشاعر الحديث بعض أشكال الكتابة مستفيداً من تقنيات الطباعة ، فوظف أنماطاً من التشكيل الطباعي، لتؤدي دوراً دلالياً وظيفياً ، يقوم على الصراع بين ما هو لغوي ، وما هو غير لغوي، أو ما هو خارج نطاق اللغة من دوال طباعية ، سواء أكانت دوالاً طباعية فراغية أم دوالاً ترقيمية، تتصارع مع مساحات السواد على الصفحة الشعرية أي مع الدوال اللغوية المطبوعة .



ومن ثم يمثل التشكيل الطباعي في الشعر العربي القديم والحديث ظاهرة فنية لها وجودها ولها قيمتها الدلالية والجمالية، كما تسهم في تعدد المعنى واتساع الدلالة، وتلعب دوراً دلالياً على المستوى الإيقاعي وعلى مستوى التشكيل البصري بالاضافة إلى كون هذه التشكيلات الطباعية تمثل حلقة وزينة شكلية يبدو من النظرة الأولى أن صفحة من النظم تتميز عن صفحة من النثر بنظامها الطباعي، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، فكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة (٧).

والشعر - منذ عصور كتابته الأولى - يتميز بطريقته الكتابية على المستوى الفني وعلى المستوى البصري فالقصيدة العمودية لها شكل طباعي خاص بها، يتميز بحضور البيت الشعري العروضي المقسم إلى شطرين، وتتشكل القصيدة ممتدة على المستوى الراسي، لها قافية واحدة وشكل ثابت، يتنامى أفقياً ورأسياً بصورة منتظمة مفروضة من قبل النظام النمطي، وبالتالي تتميز جميع القصائد بفراغ طولي يفصل بين شطريها، كما تتميز بمساحة من الصمت محددة طولياً بانتهاء القصيدة، ومحددة أفقياً بنهاية البيت عند حرف الروي، كما تتميز القصيدة العمودية بمساحة فراغية أفقية أعلى القصيدة، وأخرى أسفلها يحددها الشكل الطباعي للقصيدة، وهي مساحة يكاد يتفق عليها ضمناً بما لا يتجاوز خمسة سنتيمترات أعلى القصيدة تعود للظهور مرة أخرى في نهاية الصفحة أسفل القصيدة، والذي يحددها هنا هو عدد أبيات القصيدة ويعود ذلك إلى الطبيعة الموسيقية للقصيدة الكلاسيكية.

وهذا التشكيل التيبوجرافي مبعث النظام العروضي للقصيدة العربية، ومن ثم فإن الوزن والقافية خاصيتان عالقتان باللغة يشكلانها طباعياً، بل يبدو أن كبنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها، هذه البنية التي تؤثر في التشكيل الطباعي، ويكون لها تأثير وظيفي في المدلول، فيبدو النظام الطباعي

مشاكلاً للغة المكتوبة ، مع ما بينهما من فروق طباعية ، لأن التشكيل الطباعي يطوع اللغة المنظومة ويشكلها وهو كليل بإحداث أثر جمالي خاص.

### ٣- البعد الدلالي

والتشكيل الطباعي للعمل الشعري له خصوصية ترتبط بالقصيدة الحديثة ، وهو يحقق إيقاعية من نوع خاص ليس منشؤها الجروف والكلمات ، وإنما منشؤها تشكيل الصفحة، سواء عن طريق توظيف مساحات الفراغ ، أو توظيف علامات الترقيم ، أو تقسيم القصيدة إلى مشاهد شعرية معنونة أو مرقمة، تفصل بينها علامات طباعية لتتجر المقطوعة عن شحنة شعرية ووجدانية جديدة ، والشاعر الحديث يستثمر كل هذه الأدوات التشكيلية في تحقيق أبعاد وجدانية ودلالية تحاصر النص الأبي وتكشف عن المظاهر المجهولة ، وتلاحقه وتمنحه خصوصيته المتفردة إن الشعر لم يسلم قياده إذا ما اعتبر مجرد شكل من أشكال اللغة وطريقة من طرق الكلام إنه يريد أن يكون مثله في ذلك مثل العلم والفلسفة تعبيراً عن حقائق جديدة واكتشافاً للمظاهر المجهولة من العالم الموضوعي<sup>(٨)</sup> . ولعلامات الترقيم أهمية بالغة في إفهام المقصود من الكتابة، وهي أشبه باللوحات الإرشادية التي توضع على الطرقات، فلولاها لضل كثير من سالكى تلك الطرق واختلاف علامة الترقيم فى جملة ما كاف لتغيير معناها واختلاف المقصود منها.<sup>(٩)</sup>

وقد تعارفت الكتابة القديمة للقصيدة النمطية على توظيف شكل فراغى ثبتت بين شطريها ويتخلل القصيدة طويلاً . كما يتجسم أيضاً فى أعلى الصفحة وفى أسفلها ومن ثم فإن هذا الفراغ الدلالي يلعب دوراً مهماً فى تشكيل الدلالة الكلية للنص الشعري .

كما يعتمد التشكيل التيبوجرافى تنوعاً ترقيمياً له ارتباطه الوثيق بالبنية الإيقاعية التى قد تنجزاً فونيماتاً ، فلم تعد الدلالة اللغوية هى التى تسلط

أضواءها على التشكيل الطباعي فقط، وإنما التشكيل الطباعي يلعب دوراً مهماً في تمزيق ستر الأبنية الشعرية، ويقوم بتسليط ضوء مكثف ينبعث من التشكيل الطباعي، ومن ثم تتحقق إيقاعية بصرية منشؤها هذا التشكيل الطباعي، أيضا تلعب العلامات الترقيميه أدواراً سيميائية تمتلك دلالتها الخاصة، كما تحدد إيقاعها المميز في تشكيل الصفحة الشعرية

وتلعب هذه الرموز الطباعية، والعلامات الترقيميه، ومساحات الفراغ المتوغلّة بين الأسطر الشعرية دوراً دلاليّاً لا يقلّ أحياناً عن الدور الدلالي الذي يلعبه المطبوع في إنتاجية المعنى. ولا يمكن إغفال الدور الدلالي الذي تلعبه علامات الترقيم إلا برصد علاقتها مع الوحدات اللغوية التي تجاورها. فهذه الوحدات الدلالية تقع مجاورة لوحدات أخرى، ولأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تجاورها<sup>(١٠)</sup>

كما تضيف هذه الأنماط التشكيلية لبعاداً دلالية ووجدانية وتفسيرية وإيقاعية على النص الشعري، فالعلامات الترقيميه، وتوظيف الفراغ، والرموز الكتابية، تمثل أدوات تشكيلية، لها دورها الفعال في رسم الصورة، ولها لبعادها الدلالية، كل هذا لا يتم خارج التشكيل الطباعي للنص، ويصبح المرسل والمتلقى شريكين في الفعل الإبداعي الدلالي وفي لحظة الكشف والتجلي الشعريين.

ويتميز التشكيل الطباعي للقصيدة الحديثة، بتوظيف أنماط معينة من الكتابة، بحيث تعبر عن حالات وجدانية وشعورية وفنية، ومن ثم أصبح التشكيل الطباعي له أبعاد سيميائية، وتحول إلى علامات دلالية، وأصبحت هذه الأنماط اللغوية علامات تؤدي وظائف لغوية، لها دورها الدلالي في السياق، وذلك من خلال تفاعلها مع العلامات اللغوية الدالة، ويتم هذا الصدام على مستوى الصفحة الشعرية.

وهذه الإشارات اللغوية تمثل نظاماً سيميائياً، له دوره الدلالي في التسيخ الشعري، كما تظنك دوراً إيقاعياً على مستوى التشكيل البصري، ومن ثم تجمع هذه العلاقات بين الصيغولوجيا الدلالية والبصرية، وتتولد حالة من حالات الصراع والصدام بين ما هو دلالي وما هو بصري، في مقابل ما هو لغوي وما هو غير لغوي، وتتحول إلى دوال تمتلك نظامها التشعيري والذي يهدف لإنتاج دلالة مغايرة، ومن ثم تتولد ديناميكية النص.

والشكل الطباعي للصفحة يحق بعداً دلالياً وإيقاعياً متميزاً من حيث عدم قبوت النص عند تقاطعات طباعية مستوية لأتساق لغوية تنطق في زمن متساو، بينما تتحقق صفة توزيع الكلمات والأسطر واختلاف طولها في المقطوعات وتتضوح نوعاً إيقاعياً طباعياً على مستوى المكتوب، لا المنطوق فالسطر قد يطول ويقصر، وقد يتكون من كلمة واحدة، وقد يمتد ليحتوي جملتين أو أكثر، ومن ثم يصبح التشكيل الطباعي المكتوب مطاً دلالياً يحق إيقاعاً بصرياً يقاى من شكل الكتابة، وهو شكل له خصوصية مغايرة للنمط التقليدي المتعارف عليه في التصيدة النمطية.

والصفحة الشعرية في الشعر الحديث توظف تقنية الغياب أي غياب مساحات السواد، ولغنيان مساحات البياض على السطر الشعري، حيث يتم حذف سطر شعري كامل، وإحلال النقاط مكانه لتشير إلى دوال غائبة فوجد مساحة البياض تطفئ على نهاية السطر الشعري، الذي يكتفي بكلمة واحدة بينما بداية المشهد الشعري معنون بكلمة واحدة مثلاً، حيث يخترق السواد مساحة السطر، ويحصل بؤرة مركزية يتكثف فيها الفعل اللغوي للعنوان، ويصبح البياض له خصـ سور فعال في مقابل السواد، الذي أصبح له غيـ اباً جزئياً محاطاً بالبياض في بداية السطر ونهايته، ويخترقه العنوان من الوسط، كما يمثل البياض علامات غياب الدوال أي دوال الكتابة للفعل الشعري، ومن ثم يصبح

تشكيل البياض والسواد ومفارقتهما، كفيلاً بخلق إيقاعية بصرية متنوعة، كما يتحقق التشكيل اللغوي للسطر الشعري، من حيث القصر والطول، وهذا التشكيل الطباعي تنتج عنه مفارقة طباعية من شأنها أن تحقق إيقاعاً بصرياً ودلاليًا.

وتتشاكل كل مساحات لصمت مع مساحات الكلام، مساحات البياض مع مساحات السواد، مساحات المنطوق به مع مساحات المسكوت عنه، لخلق أبعاد وجدانية ودلالية تحيط بأجواء النص الأدبي ليشرّب بحالة الإيقاع النغمي .

كما تتمثل دلالية علامات الترقيم في تأكيد معاني النص عبر تأجيل دلالاته ، حتى اكتمال المشهد أو النص الشعري ، ومن ثم يرتبط التشكيل الفراغي بدلالية المشهد الشعري ، وتتوابع للدلتان ومن ثم فإن العلامات الدلالية تتلوب وتتشكل تشكلاً فنياً لا يقل في أهميته عن الشكل الدلالي للغة، لتضاهي للدلتان لإظهار دلالة كلية للنص.

وتوزيع العلامات الطباعية في بعض أنواع من قصيدة النثر ينم عن قدر متاح من فوضوية الشعر في تنظيم الصفحة، وهذا القدر من الفوضوية الدلالية ناتج عما تنتجه هذه العلامات التوقيفية من حرية، تمارس سطوتها على مساحات البياض التي تنمو فيها مساحات السواد، بشكل ينطوي تحت إرادة فوضوية مفروضة من قبل الدلالية اللغوية، في التفرد بتشكيل إيقاعية طباعية خاصة، تحمل علاقة هذه العلامات الإيقاعية، والنص بطرح جميع هذه الأبعاد على وعي المتلقي

وللتشكيل التيبوجرافي أدوار: إيضاحية وتفسيرية ودلالية مدمجة ضمن التشكيل اللغوي للبنى المفردة والبنى المركبة، ومن ثم أصبح هذا التشكيل يمتلك دلالاته الخاصة، التي تحوله من علامات طباعية لها دلالة مباشرة، إلى دوال لا لغوية لها سيميائية المرتبطة بالدور الذي تؤديه في السياق ، وهذه الدوال السيميائية تمتلك نظاماً تشفيرياً خاصاً يمكنها من إنتاج دلالاتها .

كما تتنوع دلالة العلاقات النصية على صوغ الأوضاع التشكيلية الطباعية للنص، وتتغير دلالة هذه العلاقات باختلاف الأوضاع التشكيلية الطباعية، التي ترتبط بالرؤى المطروحة بين تراكيب النص اللغوية ومن ثم تطرح أبعاداً جديدة للتصديده.

وما زلنا نغفل عن علامات الترقيم، ككلمات تشكيلية لها أبعادها المرجعية المسبقة للتعريف عليها والمستمدة من التراث العربي ولها أعراض أدائية محددة إذ نشأت هذه العلامات في عتار الرواية الكتابية الحديثة، المبدع أصبح يوظفها توظيفاً جمالياً، يرتبط بالأبعاد الدلالية والوجدانية في النص مع توظيف تقنية البياض حيناً وعلامة التعجب حيناً آخر بعد قلقة الأسطر الشعرية.

ومن ثم تقوم علامات الترقيم بدورها لوظيفة في الأداء، وفي تحديد الأبعاد الكتابية، كما تشكل الحيز المكاني للصفحة حيث التراكيب اللغوية المتقاطعة، كما تصف وتحدد الأبعاد الدلالية للنص وارتباطها بالبنى الفردية والتركيبية للنص.

كما أن طبيعة اللغة أتاحت لها الامتداد الخطي، في جميع مساحات البياض في الصفحة الشعرية، فتوفرت للشاعر فرصة امتلاك القدرة على بعثرة نصه في معظم المناطق القابلة للتلقى الخطي، ومن ثم تحولت المناطق القاحلة بالصفحة إلى مناطق مأهولة بتشكيل طباعي غير نمطي، كأن يبدأ السطر بفراغ، وفي نهايته يستحوذ على حق الوجود الطباعي بامتلاكه (لبنيته اللغوية)، ويكون التشكيل الطباعي دور مهم في الأبعاد الاتصالية الدلالية للنص، كما يتطور التشكيل الطباعي من مشهد إلى آخر نتيجة لتغير الرؤى الفكرية التي يطرحها النص الشعري.

ويستدخل التشكيل الطباعي مع التشكيل اللغوي، ويصارعه على مستوى الصفحة، فالرؤى الفكرية التي يطرحها المبدع، ويحملها النص هي في أحد

أبعادها رؤى متوحدة تحاول أن ترتدى جلباباً متمثلاً، ومن ثم فهذه الرؤى تفرز أطبوعها التشكيلية على مستوى الشكل والمضمون، ويتعاقب في الشكل الشعري التشكلان اللغوي والطباعي مسهمين في تشكيل ذلت للرؤى المطروحة، ومن ثم نجد التشكيل الطباعي يختلف من نص إلى آخر نتيجة لاختلاف الرؤى المطروحة.

كما تمثل هذه العلامات التيبوجرافية رموزاً بنائية مصغرة، تتخرط - من خلال تشابكها مع عناصر لغوية أخرى - ضمن علاقات إيحائية ورمزية، لتتكون البنية الدلالية عبر تشابك هذه العلاقات التيبوجرافية، بين دوال النص الشعري، حيث الاشتباك مفترض بين دوال النص، ليتحول إلى مشهد نوعي يتمتع بقدرة إنتاجية عالية. وتمثلت تقنيات هذا التشكيل التيبوجرافي بصورته الجديدة في النص الشعري بشقيه النمطي والحدثي، لكن تعمقت أبعاده في نص الحدث من حيث أنه يمثل ظاهرة فنية.

### المبحث التطبيقي

#### الأنماط التشكيلية للعلامات التيبوجرافية :

يلعب التشكيل التيبوجرافي لعلامات الترقيم دوراً مهماً في تكوين الدلالة النصية، ويتمثل في التشكيل الطباعي للسواد والبياض الذي يحقق مفارقة على المستوى البصري، كما تنهياً الفرصة للعقل للباطن ليمارس سطوته، ويعبر عما يفرزه من صور عفوية تتوافق وهذا التشكيل الطباعي، وتحقق تواتراً زمنياً، كما يتحقق الصراع بين ما هو لغوي، وما هو غير لغوي، كما تتمثل الأنماط التشكيلية في توظيف الأسطر المفتوحة دلاليًا أي غير المنتهية بعلامة وقف، ومن ثم تمتلك الدوال الكتابية قدرة تتابعية كما يختص النص الشعري ملفوظات كتابية بعلامات ترقيمية وبذلك يتحقق للتشكيل الطباعي دلالة النبرية وتمثل

الدوال الكتابية رموزاً تتفاعل مع تجربة المبدع ، لذا نجد التشكيل السياقي يحضن الدلالة وينميتها ويعتق، هجئة التشكيل الطباعي وقيمته الدلالية كما تلعب علامات الترقيم دوراً مهماً تشكيل الزمن الإيقاعي داخل القصيدة الحديثة إذ تقوم بعملية تجزؤ للتابع الإيقاعي ، وتشكيل الصفحة طباعياً يبلور رؤية المبدع الأيديولوجية والوجدانية ويلعب التشكيل الطباعي دوراً مهماً في تحقيق الأثرية الشعرية ، مما يجعل العلامات الطباعية والكتابية تتشكل مع بعضها البعض عبر خيط دلالي واحد ، ومن ثم يتمثل تشكيل هذه الأنماط في محورين:

المحور الأول: التشكيل السياقي

ويقسم إلى :

(١-١) التشكيل التيبوجرافي والصراع القراشي

(٢-١) التشكيل التيبوجرافي والزمن الإيقاعي

(٣-١) التشكيل التيبوجرافي والعلامات اللاغوية

(٤-١) التشكيل التيبوجرافي العنواني

(٥-١) التشكيل التيبوجرافي العددي

المحور الثاني: التشكيل الدلالي ويقسم إلى :

(١-٢) التشكيل التيبوجرافي وتأجيل الدلالة

(٢-٢) التشكيل التيبوجرافي والاعتباطية

...

المحور الأول: التشكيل السياقي

لم يتوقف التشكيل التيبوجرافي للسياق على توظيف العلامات الترقيمية بين الكلمات بعضها البعض ، وإنما يتعالق التشكيل التيبوجرافي بارتباطات وظيفية على مستوى النسق الشعري ، الذي عنى بتضافر الصيغ وتراكيب الجمل والعبارات واتساقها مع الأوضاع الوجدانية والأيديولوجية للمبدع



، مما يجعل التشكيل التيبوجرافي للسياق يتجاوز هذه الأنساق البنائية إلى تشكيل السياق الشعري ، فيصبح لهذا التشكيل التيبوجرافي دور مهم في سياق القصيدة ككل ، ومن ثم نعني بدور الشخصية في السياق الشعري من خلال :

١- التشكيل التيبوجرافي والصراع الفراغي

٢- التشكيل التيبوجرافي والزمن الإيقاعي

٣- التشكيل التيبوجرافي والعلامات الترقيمية

٤- التشكيل التيبوجرافي للعنواني

٥- التشكيل التيبوجرافي العددي

\*\*\*

(١-١) التشكيل التيبوجرافي والصراع الفراغي:

التشكيل الطباعي ( السواد ) يمثل علامات اتصال بينما الشكل الفراغي ( البياض ) يمثل علامات انفصال والسطر الشعري غير المنتهي بوقف يمتد فيه الفراغ ( علامات الانفصال ) ليمارس نشاطه الدلالي متفاعلاً مع الشكل الكتابي ، ومحققاً بذلك مفارقة على المستوى البصري ، مبعثها التشاكل بين الشكل الكتابي والشكل الفراغي ، أي بين السواد والفراغ ويتولد الجدل القائم بينهما بدلالة: (الاتصال / الانفصال ) يقول: أحمد سويلم في ديوان "الطريق والقلب الحائر" :

اتخمت للحقبة الكبيرة

يبقى معي بضعة أشياء عزيزة

تعيد لي شرافة التذكار

تذ فيها هذه البقايا :

أنفاس وتكريات

بعض خطابات مضيئة بأحرف في الغرام

وصورة في بسمة القمر  
 نأى حزين عمقه نكر  
 بعض هدايا الحب  
 جورب .. نظارة .. منديل  
 أو سمة حسناء \* (١١)

ومن ثم فالنص الشعري يتمتع ببنائية ديناميكية، ناشئة عن هذا التوتر  
 على مستوى التشكيل الفراغي بعد الأسطر. وغياب العلامات الترقيمية يترك  
 مكاناً للفراغ، ليقوم بدوره الفعال في تنشيط دلالة النص، التي تتواشج مع  
 الأنساق الدلالية، لتنتج في النهاية وجوداً دلالياً جديداً يتكامل مع الوجود الدلالي  
 للنص ويتوافق مع الإيقاعية المنهجية المبتورة في النص الشعري.  
 وقد يشكل الشاعر النص تشكيلاً طباعياً فراغياً وقد يكون التشكيل  
 الطباعي الفراغي بشكل طولي، ويكون ذلك في القصيدة العمودية، أو في الشعر  
 ذات الأسطر المتساوية يقول أحمد الجوتى في قصيدة من ديوان "ملك شجرة تين  
 برية":

أبصر وجهي في ماء النهر  
 ووجهك وجهي  
 تبتله به إلى

لأنني علمتك موعظة الشعر  
 وعلمتك أنني لا أقرب خمرة أبناء الطرقات  
 ولا أسالك المغفرة إذا أخطأت  
 فأخطأني

ميلاد البلدية

أكون أمام قضاتي قولاناً (١٢)

المشهد الشعري السابق قائم على نظام انبناء أسطره بشكل عمودي ،  
تتساوى فيه الأسطر طولياً وبالتالي تتساوى الفراغات الطباعية القائمة على يسار  
كل سطر شعري، ومن ثم يتكثف الفراغ الطباعي بشكل رأسي في الصفحة  
الشعرية ، وهذا الفراغ يبدأ بعد آخر كلمة في السطر الشعري ، وتتساوى  
مساحات الفراغ المتروكة على يسار الأسطر التالية له، فتتكون بشكل مستقيم إلى  
أسفل، مكونة مداً بصرياً طولياً ينتظم بعد الكلمة الأخيرة من كل سطر .

ولا تعتمد بنائية القصيدة هذا النمط الطباعي فقط ، وإنما يتنوع التشكيل  
الطباعي للأسطر على مستوى الصفحة الشعرية، كما يتم التكوير على مستوى  
السطر الشعري عبر الفراغ، إذ لا تنتهي الجملة بعلامة ترقيميه، وتترك نهايتها  
مفتوحة على الفراغ، الذي يباشر نشاطه الدلالي متولداً من معنى السطر، ويبدأ  
هذا الفراغ ممارسة نشاطه الدلالي بداية من نهاية السطر الشعري ، ويظل  
يمارس نشاطه حتى تتصل بأول السطر الجديد، الذي تتدفق دلالاته وتتضافر مع  
الدلالة السابقة، ومن ثم يتميز السطر الشعري بالدائرية الألفية، التي تتمثل في  
نشاط السطر، وبالتالي ترتبط معاني أسطر المشهد الشعري بشكل حلزوني،  
يتقاطع فيه الخط العرضي للسطر مع التنامي الطولي للأسطر ومن ثم تتحقق  
دورانية القصيدة على المستويين الأفقي والرأسي، لتتولد الدلالة وتنتج ما بين  
الأسطر الطويلة والأسطر القصيرة، وبين الأسطر المفرغة من العلامات اللغوية،  
مكتفية بعلامات ترقيميه، ليحقق بذلك تنوعاً دلالياً على مستوى التشكيل  
الطباعي، أيضاً يحقق هذا البناء هدفاً إيقاعياً على المستوى البصري والمستوى  
التفصيلي، كذلك يحقق الالتفات على المستوى البصري، حيث التغيرات البصري من  
أسطر قصيرة إلى أسطر طويلة على مستوى القصيدة ككل وبذلك يتحقق إيقاعاً  
بصرياً متنوعاً

كما أن الانفصال بين الأسطر التي تتخللها علامات ترقيمية يكون عاملاً مهماً في جدلية (الاتصال / الانفصال) وبالتالي في ديناميكية النص الشعري .  
يقول أحمد الحوتى فى ديوان "ملك شجرة تين برية" :

" كفاي أقرأ فيهما عمرى

وللريح المخالفة .. نخلة

والشمس ما كانت تخصمنى

انا .. كفاي أقرأ فيهما عمرى

وأكتب منهما .. " (١٣)

التشكيل الطباعى للسواد على مستوى الصفحة الشعرية ، يؤكد حضور الدوال اللغوية، التي تتصارع وتتجادل مع دوال فراغية مثلما توفر للأسطر الشعرية الأولى والثانى والثالث والرابع، إذ لا ينتهى كل منها بالنقطة التي عادة ما توضع في نهاية الجملة ذات المعنى المكتمل.

وإذا كن المعطى الدلالى للتشكيل الطباعى للسطر يمتد بالسواد مساحة أربع كلمات فى السطر الأول، فإن المعطى الفراغى الذى يلي السطر الشعري بداية من آخر كلمة والذي هيا النص لوجوده، يمتد بإنتاج الدلالة حتى بداية السطر الذى يليه، وهكذا يكون الصراع بين السواد وبين البياض، وبين دوال المطبوع للغوى ودوال اللامطبوع، (الفراغى) الذى يمثل علامات لا لغوية، وهى علامات دالة تمارس نشاطها الإبداعى للدال عبر مسافة الفراغ، أى المسافة التى تسمح بتفجير دلالة المسكوت عنه، ويطلق النص للدلالة جماحها لتصبح لها سيطرة خفية، بينما يتخلل الصمت مساحات ساكنة بين السطر الثانى والسطر الرابع، عبر التشكيل بالنقطتين الأفقيتين اللتين تهيئان صمماً يتخلل بين دوال اللغة، ليتلاعب بدلالة هذه الدوال اللغوية، لكن السطر الأخير ينتهى بنقطة تتوقف عندها دلالة الفراغ عن ممارسة شهوتها الإنتاجية الدلالية، ومن ثم فإن هناك

تشاكلاً إيقاعياً يقوم على مبدأ التشكيل الطباعي ، للمشهد ما بين اللغوى  
(المكتوب) واللغوى المستهدف ، فالجدل بين الملفوظ والمسكوت عنه - كتابياً -  
يولد تشاكلاً إيقاعياً ، والوجود اللغوى يتصارع مع الوجود الفراغى أو الترقيمى  
ويتفاعل معه .

والفراغات الطباعية تمثلها مساحات البياض التى تخترق النص الشعرى  
، وتختلل بين كلماته وتمثل ذلك فى القصيدة الحديثة يقول أحمد الحوتى فى  
قصيدة " وما تلك . أيقونتى فلأجرب " من ديوان " ملكة شجرة تين برية " :

" أنا ولد الجوع

والشعب عرقتى سره

وارتضيت له العمر . . . مملكة .

سوف يفهم أنى أنا ولد الجوع .

.. لكننى ؛ حين قلت له . . الأرض تأخذ زينتها أم تخون

تولى ،،،، وما فهم الشعب عنى .

تمهلت . . . قلت . . . النهار له جلوة .

والمآن تعرف ميقاتها

والسما مطقة بالمواد . . .

والنحل يسكن فى غمرة العطر

قلت . . . وما فهم الشعب عنى

تمهلت . . . قلت . . . وما تلك أيقونتى

.. فلأجرب . . . (١٤)

إن توظيف تقنية الفراغات الطباعية المتمثلة فى العلامات (الترقيمىة)  
التي يحتضنها النص كالتقاط الثلاث والشرطة المائلة والفاصلة المنقوطة تخترق  
جسد النص وتختلل بين البنى اللغوية لتهىئ بذلك هدنة زمنية بين العلامات

اللغوية ، وتجعل البنية الزمنية بنية يتداخل فيها التواصل الزمني، والنقطع الزمني الأدائي على مستوى التشكيل الطباعي، إذ تخترق هذه العلامات الأزمنة الصياغية وتهيئ للحدث خاصية التلاحق، بين الصياغتين: (تمهلت قلت) (وما تلك أيقونتي) وفي ذات التركيب اللغوي تلاحظ تباطؤ الزمن بعد الصياغة (قلت) تلك الصياغة. التي تهيئ لمقول القول فرصته الزمنية المتوانية التي يتحقق من خلالها الوجود الزمني، للسطر الشعري (وما تلك أيقونتي) في مقابل عدم التلاحم الزمني للبنى اللغوية (فأجرب)

والشاعر يوظف التقنية الطباعية بصورة أقرب للتلقائية، تلك التلقائية التي يترك فيها العقل الباطن مسافة يمارس فيها سطوته ويعبر عما يطرحه خياله من صور طباعية تلقائية تصدر عن اللاوعي، ويتوافق هذا مع التشكيل الفني للنص، ذلك التشكيل الذي هو أقرب للتشكيل السريالي: (والسماء معلقة بالموائد والنخل يسكن في عمرة العطر) تلك التلقائية التي تستدعي توظيفاً سريالياً أيضاً لعلامات الترقيم التي تتنوع بين الشرطة المائلة والفصلة المنقوطة والنقاط الثلاث، في صورة سريالية "إن السريالية تطالب الفن بأن يصدر تلقائياً وفي غير وعي، بأن تفتح الباب أمام العقل الباطن وحده لكي يعبر عما يجول به من مشاعر وما يرسمه خياله من صور مبهمة وهم يحذرون العقول من التفكير المنطقي تمام الحذر لأنه في نظرهم العدو اللدود للفن الصحيح" (١٥)

ومن ثم يصبح الزمن الأدائي زمناً متوتراً، كما يتحقق التماهي بين الزمن الأدائي وزمن الصيغة النحوية، أيضاً نجد الأفعال مفصولة بفواصل ترقيمية رغم تواصل حضورها على مستوى الصيغة الزمنية وتلاحقها عبر الدوال (تولى- وما فهم - تمهلت - قلت)

والتوتر الزمني للصيغة النحوية يحدث تنوعاً في دلالة ما يسند إليه ما بين الأنا الفاعلة (والهو والهي) المخاطبين: في الصيغ (قلت؛ تأخذ؛ يخون.

تولي) ، (تمهلست - قلت - تعرف - يسكن . قلت . فهم تمهلت - قلت .  
 أجرب) هنا يتوزع إسناد زمن الصيغة ما بين الضمائر التي تحدثها الصيغ  
 المنوعة " وهذه الوظيفة الإحالية للضمير ليست شكلية فقط بل دلالية كذلك، لأن  
 الدلالة في كثير من الأحيان تبقى غامضة، وكذلك تبقى الجمل متناثرة لا رابط  
 يربطها، وبالطبع فإن هذه الجمل تحمل دلالات متناثرة إلى أن تظهر الضمائر  
 وتمثل ذلك الجسر الذي يوصل بين هذه المتناثرات ويربط بينهما " (١١) ، وذلك  
 يهيئ للنص ديناميكيه الشعرية، أيضاً يتمثل التكثيف الزمني للصيغة النحوية، إذ  
 يتبلور حضور زمن الماضي من خلال تكاثف الصيغ الماضية للبنى اللغوية .

وتزداد كثافة توظيف علامات التشكيل الطباعية في النص الشعري  
 الحدائثي ، ومن ثم تزداد نسبة الانفصال الطباعي على مستوى تشكيل البنية  
 اللغوية، نتيجة تكاثف العلامات الترقيمية في النص الشعري، لذا يتحقق الانفصال  
 البصري. وعدم التواصل اللغوي على المستوى الكتابي البصري. يقول أحمد  
 الحوتى فى قصيدة "لأن الدلالة بيضاء" من ديوان "ملك شجرة تين برية":  
 " فكن واقفاً من جراحك ؛ واحفر على آخر الحلم صوتك .

صوتك : باتعة / طفلة / طالب / حرفى / أجبر

عساكر من شهداء القتال / وفلاحة

وأمانة / أمى الكبيرة فى كل شئ /

وشيوخ يضمداً آخر أيامه بالقناعة /

.. صوتك

صوتك قائمة للفقراء / وفى أى يوم تكون الدلالة بيضاء

أبحر لأن/ البحار بلون الصفوف / وتصطف

كل له شارة ودليل

ومنفلتاً من جراحى .

ها إنه الوطن / الجرح

يجرى ورائي . . . . ؛

يسألني . . . ؛

أسأله . . . ؛

ويحاولني . . . ؛

. . . ثم يجري ورائي\* (١٧)

نجد الانفصال البصري يتحقق بين البنى اللغوية للسطر الشعري ، عن طريق الخط المائل ( / ) الذي يمثل علامة من علامات الفصل بين الصيغ اللغوية : ( بائعة / طفلة / طالب / حرفي / أجير )

وتستحق حالة الاتصال بين العلامات اللغوية وذلك لأنها تتكاثف في السطر الشعري، وتستحق حالة من حالات الانفصال البصري بين العلامات اللغوية ، وهذا الانفصال البصري نتيجة لاجتياز العلامات اللغوية، هذه المسافة التواصلية بين البنى اللغوية ، وتفكيك عملية التواصل الكتابي بين العناصر اللغوية للبنى الفردية ، والبنى المركبة ، وجعل كل بنية تبدو بالنسبة للبنى اللغوية الأخرى كبنية لها استقلاليتها البصرية بالإضافة إلى احتفاظ كل بنية بمجال دلالي خاص ( بائعة / طفلة / طالب، حرفي . . . ) فكل مفردة من هذه البنى لها مجالها الدلالي الخاص، ومع الامتداد الخطي للعلامات اللغوية والعلامات اللغوية، تتشاكل المجالات الدلالية للبنى اللغوية كمايلي :

كلمة ( بائعة ) تتناص مع عناصر دلالية متنوعة فهي تستدعي شارعاً . . . شيناً يساع ، أناس يشترون، حركة صياحاً ، . وكذلك كلمة ( الطفلة ) تستدعي: صورة الأم ، صورة الأب، ملابس الأطفال سلوك وشكل طفولي لعب، بكاء الأطفال ، أصواتاً وصراخاً وكلمة " الطالب " تستدعي: " كتباً ، مدرسة ، طريقاً



، ملايساً ، حركة ، أصداقء المدرسة ، أصواتاً ، وكلمتي الحرفي والأجير  
تستدعيان : عمالاً فقراء ، ملابس بالية، انكسار ، حركة ، أصواتاً .

إن فكل صيغة تستدعي مجالاً دلاليًا خاصاً، كما ترتبط جميع الصيغ  
ببعضهما البعض ، عن طريق مجال دلالي أكبر، حيث الطفلة تشتري من البائعة  
وكذلك الطالب له علاقة بالحرفي والحرفي أجير وهكذا فإن جميع هذه الدوال  
تتشاكل مع بعضها البعض عن طريق التشكيل الطباعي للنص الشعري عبر  
الشرطة المائلة

وكما تتوقف حركة البنى اللغوية المتواصلة بفضل التقطيع الطباعي ،  
ويغيب المد الطباعي يتوقف إنتاج الدلالة بصورتها للممتدة أيضاً كما في السطر  
(ومفلفلاً من جراحى) الذى ينتهى بنقطة وقف إن الوقفة، فى الأصل، هي حبس  
ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه فهي فى حد ذاتها لا تعد أن تكون  
ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب.. لكنها بالطبع ، مُحملة بدلالة لغوية (١٨)  
ومن ثم يصبح لكل دال دلالة المستقلة بفضل التشكيل الطباعي للنص الشعري،  
الذى يعتمد الوقف بتوظيف الشرطة المائلة كحاجز طباعي يجعل كل دال يستقل  
بحركته الدلالية عن الدال الآخر ولكنه يتشاكل معه فى حقل دلالي مشترك بين  
هذه الدوال.

والسياق يحتضن الدلالة . بالرغم من الاستقلالية البصرية التي تعاني  
منها المفردات اللغوية، هذه المفردات التي تمارس سطوتها ، إذ تمثل المفردات  
علامات لشرائح اجتماعية تشير إلى النضال والكفاح ، مما يجعلها تعبق أجواء  
النص الشعري بعبق شعبي ، تتجمع فيه عناصر بشرية لشرائح اجتماعية قد  
استدعتها دلالة هذه المفردات ( بائعة- حرفي - أجير - فلاحه - شيخ )  
فالعلامات الترقيمىة المستخدمة فى النص الشعري تتناسب والأصوات المنقطعة  
للأنماط الإنسانية التي يصورها الشاعر والتي ترمز للقضية التي يعايشها الشاعر

في الواقع، تغلبي الشاعر أن يتفاعل مع تجربته ومع قضيته تفاعلاً مستمراً يكشف في آخر الأمر عن تصور فكري من جانب، وتصور فني من جانب آخر. كما تبرز تلك الرؤية الإنسانية رؤية شعرية سليمة تتم عن التحام عميق بالتجربة" (١٩).

وهذه العناصر أكثر ارتباطاً بحركة الواقع المتفاعل، وهذا يتناسب ودلالة السياق الشعري مما يجعل للمفردات سطوتها الدلالية وهذه السطوة ساعدت الفواصل اللغوية على إبراز هيمنتها. وإنشغال النص بإبراز التشكيل الطباعي، وتغليب سطوته على بنية الأسطر الشعري، حد أن يتخلل هذا التشكيل الطباعي بنية المكونات اللغوية وعالم اللاوعي يستقى منه الشاعر دواله اللغوية واللا لغوية التي لها طابع لاواعي "حيث تعيش الكلمات المدخرة والمترسبة في أعماق الذات والتي يكون قد لغنها الشاعر في طفولته وبقيت محتضنة بتأثيرها وإيحائها فترة طويلة وثمة عبارات تعيش فيها كصيغ مكثفة لحياتنا ومعتقداتنا حتى إذا حان الوقت للنطق بهذه العبارات كان لها القدرة على أن تهز حياتنا وتبعث فيها الحرارة، وذلك لما في هذه الكلمات الثابوية في ذاكرتنا من المقرة على إثارة خيالنا وعندئذ يكون المخزون في الكلمات من المشاعر أشبه بالمخزون في الأساطير، وتصبح الكلمة أكثر حقيقة من الأشياء التي تدل عليها أو الأفكار التي تعبر عنها وفي هذه الحالة تكون الكلمات في ذاتها هي الحقيقة للأشياء التي تصفها" (٢٠) وتأتي العلامات اللا لغوية في النص الشعري كالنقاط، والأقواس الشارحة، والشرطة المائلة، لتعمق هذه الصيغ اللغوية وتكثف دلالتها، مما يجعل للجملة الشعرية بتشكيلها الطباعي حين النطق بها أثراً وجدانياً يبعث في المتلقى نشوة التفاعل ويثير وجدانه وخياله، وتصبح هذه العلامات اللا لغوية شريكاً فعالاً للعلامات اللغوية في التعبير عن الحالة المشحونة بها ويؤكد ذلك على هيمنة التشكيل الطباعي وقيمته الدلالية.

وتمثل العلامات الفراغية - التي يتشكل منها النص الشعري بشكل مكثف

- عناصر فصل يقول أحمد الحوتى فى ديوان "ملك شجرة تين برية" :

" وأغرق وحدى ، بيادية اللون

دون عيونك .. يسقط نجمى

وأقسم أن السماء التى طوحتنى

بغى .. وعاشقة

وعلى صدرها .. سوف أبكى ، كثيراً

وأضحك .. ، حين أطلعها فى سريري

أنت تكونين حلاًماً بعيداً .. وجرحاً بلا ذاكرة .

كل ربح .. تسألونى ، أجلبها " (١١)

الصياغة اللغوية التى تتكون عبر التشكيل اللغوي والتشكيل الطباعي .  
هى واحدة من تلك العناصر التى تشكل عتوبة النص، وهى منشأ الجمال ،  
وليسست الصورة، فلو أبدلنا الصياغة لتغيرت الصورة، إذن الصياغة ثابتة  
والصورة متحولة، فالصياغة تمثل بنية حساسة من بنى الصورة ويتحقق ذلك من  
خلال القدرة الفنية لتشكيل الصفحة، فالتشكيل الطباعي الفراغى يجعل من التشكيل  
الطباعي للبنى اللغوية ، تشكيلاً غير متواصل، أيضاً يقوم النص على التواصل  
الدلالى ولكنه يحوله لتواصل غير مستمر، كما يقوم على التقطيع التفعيلى للنص،  
ولكن لإقامة عملية تواصل دلالية للنص ككل.

ولا بد أن تتحقق الدلالة الموجلة، حتى النهاية، فكل سطر شعري يسهم  
فى تشكيل الدلالة وباكتمال القصيدة تكتمل الدلالة فى النهاية، وبالتالي يتواصل  
الإيقاع التفعيلى. ويمتد بامتداد التشكيل الطباعي، الأمر الذى جعل التشكيل  
الطباعي متفاعلاً ومؤثراً فى البنية الدلالية، ومن ثم فى البنية الإيقاعية، وهذه  
العناصر الطباعية تسهم فى إنتاج الدلالة النصية للقصيدة وترمز القصيدة للتفتت

والتمزق الذي أصاب الذات الإنسانية التي تعاني من الأرق والوحدة فعندما تطوحه السماء يبكي ويضحك وعندما يطالع الأمنيات تكون حتماً بعيداً، وجرحاً بلا ذاكرة، فإيقاعية الصياغة الطباعية هنا متواكبة مع إيقاعية الصياغة الأيديولوجية، إذ التمزق والتوتر الذي ابتليت به الذات الفاعلة، يتوافق مع تدخل علامات الترقيم في بنية الطباعية للسطر الشعري، الذي يوظف النقاط كما يوظف الفاصلة، والتي يمكن الاستغناء عنها أحياناً كما في السطر الشعري : " وعلى صدرها .. سوف أبكى كثيراً " فلأن هذه المحبوبة غائبة تمثل حتماً بعيداً، وكما يأتي الضياع والتمزق ليفصلا بين الشاعر وحلمه تأتي أيضاً علامات الترقيم لتتصل بين الجار والمجرور "على صدرها" وبين جملة "سوف أبكى" و بالتالي فإن المد الحضاري يشكل المد الأيديولوجي، وتأتي الصياغة الشعرية لتتطور تدريجياً الموقف وتجعلها تتطور على المستويين الفني والاجتماعي وتطرح أيديولوجية النص رواها على التشكيل الطباعي ، وبالتالي يحتضن جزءاً من المضمون الشعري ، أي أن التشكيل الطباعي يحمل روح الحضارة ، ومن ثم فإن الشعر المعاصر هو الصياغة الفنية لروح الحضارة التي شملت جوانب الحياة المختلفة، وأنه (الموقف) الذي ينبغي أن تتحدد أبعاده أمام المد الحضاري المتنوع". فافتقار بعض الشعر إلى هذه الخصيصة المتميزة يخرج من دائرة الشعر، ويجرده من دعامة أساسية من دعائم بنيته المتطورة على الصعيدين الفني والاجتماعي، بمعنى أن يفقد عنصراً هامة من عناصره الفنية وهو " المضمون " الذي تتحدد من خلاله رؤى الشاعر ويبرز " موقفه " الذي يمنحه القيمة الحقيقية (٢٢)

كما يشكل الشاعر قصيدته موظفاً الأسطر المفتوحة للدلالة، أي غير المنتهية بعلامة وقف نهائي، كالنقطة في نهاية الجملة أو علامة وقف مؤقتة كالفاصلة أو النقطتين ، وإنما تكون الأسطر مفتوحة على إمكانات دلالية غائبة

ومنوعة ، يقول أحمد الحوتى فى قصيدة "دعوة مفتوحة للغرف" من ديوان "ملك  
شجرة برية":

إن المسافة للقدس ، منذورة للدماء  
وأن الكلام بطعم المرارة ، أصلاً  
فلا تحتملى

وعلق ثيابك فى أى زكن  
وسارع إلى البحر خلفى  
كى نحتمى بالفراق (٢٣)

الدوال هنا تمتلك قدرة تتابعية، وتتبقى هذه القدرة التتابعية من طبيعة  
التشكيل الطباعى، حيث عدم انغلاق السطر الشعري فى نهايته بنقطة وقف،  
وإنما يترك الدلالة مفتوحة على مصراعيها، ويمثل كل سطر معنى غير مكتمل،  
لذا لم توضع علامة الوقف ، ويبقى السطر الشعري مفتوحاً على الفراغ، ذلك  
الفراغ الذى يدل على معنى جزئي منبثق عن المعنى الكلى، الذى يهدف المشهد  
إلى تصويره ، وبالتالي يصبح السطر الشعري مفتوحاً وممتد للدلالة، عبر انتقائية  
التشكيل اللغوى للمطرين الشعريين، وهكذا يتتابع الامتداد الشعري من سطر إلى  
آخر، دون حدود تفصل أو توقف تدفق هذه الدلالة، من سطر شعري إلى آخر  
حتى تكتمل الدلالة باكتمال المشهد.

والنص الشعري يحدد ملفوظات لغوية معينة، ويخصها بعلامات ترقيميه  
تبرزها، كأن توضع الدوال بين شرطين لتخصيص البنية اللغوية للمفردة أو  
المركبة داخل السياق الشعري، وبذلك تتحول العلامات غير اللغوية، إلى حافز  
شعري يبرز الأبعاد اللغوية، ويضفى عليها قيمة إيقاعية ودلالية .

وبذلك يتحقق للشكل الطباعى دلالية نبرية، لها أهداف تنظيمية فى السطر  
الشعري، تسهم فى تشكيل إيقاعى بصري على مستوى تيبوجرافية الصفحة

الشعرية، وبعد هذا التشكيل ذات دلالة جديدة في تشكيل الصفحة الشعرية، التي تستثمر هذه الإمكانيات بذكاء وفن شديد الحساسية، فالفاصلة التي تلي بعض الدوال تمنح هذه الدوال وقتاً لممارسة أبعادها الإيحائية عبر اتصالها بالحقول الدلالية

ومفردة "القدس" تظل متصلة بمرجعها التاريخي فهي ملتقى "الأنبياء" ومهد "المسيح" رغم اكتسابها دلالة خاصة من خلال التركيب الذي توجد فيه ، ومن ثم يحدث تداخل وتخراج بين دلالاتها المحددة في التركيب الذي وجدت فيه، وبين مرجعيتها التي تظل تتداخل وتتعلق معها، وهذا التشكيل الطباعي يتم عبر التداخل والامتزاج بين هموم الفرد وهموم الجماعة ، بين ضياع الفرد واعترايه وضياع الأرض الممثلة في القدس، الذي يمثل قيمة منتهكة في الواقع السياسي وتقوم العلامات الطباعية بإيصال جزء من هذه الرسالة ومن ثم فهي ترمز هنا " لما تمر به الأمة العربية ، وتشير للرفض والتمرد لزاء نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ م وتحدد مضمون هذه القيم بالثورية حيناً، والتمرد والرفض حيناً آخر، حتى كادت هذه المضامين تستحوذ على اهتمامات معظم الشعراء في بلدان العالم العربي المختلفة، وتصبح النزعات المسيطة والسماة الواضحة لاتجاهات الشعر المعاصر وميوله<sup>(٢٤)</sup> ، ويلعب التشكيل الطباعي دوراً مهماً في تشكيل هذه الدلالة ، حيث انفتاح السطر الشعري على مجال دلالي يهزؤه الفراغ الطباعي في نهاية الأسطر .

كما تمثل علامات الترقيم وقفات نبرية لها قيمة ترنيمية، وتنظيمية في المقطع الشعري، حيث تفرض نفسها وتحقق لها وجوداً شعرياً من خلال تنوع أشكالها، كما أن وظيفتها الكتابية تحقق بعداً لغوياً، ومن ثم يكون لها دور دلالي خاص، وهي تتواضع مع دلالة البنى المفردة، ويكون لهذه العلامات الترقيمية سيميائية كتابية خاصة، من خلال سياق البنى المركبة، وترتبط بسيميائية البنية

النصبة ، يقول أحمد سويلم في قصيدة باسم "القرن العشرين" من ديوان "الطريق والقلب الحائر" :

" لا شئ .. سوى آهات القرن العشرين

.. لا تحمل "شكاً" .. لا تختار "يقين"

" ما كنت " .. لديك .. تكون "

" الصحو " .. بقلبك .. في عينيك " جنون "

ضوضاؤك صامتة بلهاء

وتقول : القرن العشرين .. !

ما ذنب للقرن العشرين .. (٢٥)

فالعلامات اللغوية "شكاً"، "يقين"، "ما كنت"، "تكون"، "الصحو"، "جنون" تمثل بنى لغوية يخصصها الشاعر بعناية متميزة، لذا يضعها بين علامات توصيفية تبرز التباين في دلالتها عبر التشكيل الطباعي، وإتكاء النص الشعري على علامات الترقيم، بحقق إيقاعية خاصة ومتباينة عن الإيقاعية المنطقية، التي تتأني من الحروف والكلمات، وهي إيقاعية تنتج عن توظيف مساحات للصمت أو مساحات البياض داخل الصفحة يقول أيضاً أحمد سويلم في قصيدة: "الصمت عاد" من ديوان "القلب الحائر" :

" يا صاحبي ..

لو كان صمتي الذي أصابني

من هذه الأمساء ..

فكنتي لوثر أن لموت بعدما أموت

فما أود - بعدما أعود -

إن لفتى بيئتي الكلام ..

وأن يقال يومها :

" كانت له مأساة " ... ! (٢٦)

النص هنا يطرح إيقاعية من نوع خاص ، منشؤها توظيف علامات الترقيم :  
النقطتين الاقنيتين ( .. ) وعلامتي التنصيص " " والشرطتين الاعتراضيتين ( - ... - ) والنقطتين الاقنيتين ( : ) والنقاط الثلاث ( ... ) وعلامة التعجب ( ! )  
وهذه العلامات الترقيمية لها أبعادها للدلالية بين أسطر النص الشعري الذي  
يقصر ويطول ، فنجد السطر الشعري :

( فأبنتي أوترت أن أموت بعدما أموت )

نجد هذا السطر الشعري قد امتد واستطال ليتبلور بحضور السواد وغياب  
البياض ، ويتواشج ذلك مع حضور دوال الموت وغياب دوال الحياة ، على  
مستوى الحضور السطحي (الكثافي) ، وغياب المستوى العمقي ، فالسواد يصاحب  
دوال الصمت ، والمأساة والموت ، كما نجد البياض يتوافق ودوال التفاعل  
والوجود ، لتكون لهذه العلامات الترقيمية أبعاداً دلالية ، بما تهيوه من مساحات  
البياض ، وتوظيف النص للعلامات الترقيمية ، وهو ما يفسر المستوى العمقي  
لحضور السواد وطغيانه ، كما نجد مستوى السواد الذي يتمثل في التركيب  
الإسمي ، الذي يؤل ويفسر مستوى البياض في بقية الأسطر ، إذ تتشكل الدالتان  
: ( الفراغ والطباعي ) ، فنجد مساحة السواد تقصر مساحة البياض وتستدعي  
الغائب لتصبح مساحات (البياض / الغياب) على المستوى السطحي ، هي  
مساحات (سواد / حضور ) على المستوى العمقي ويصبح لمساحات الغياب  
مساحات حضور مستدعي ، وإذا افترضنا أن مساحات السواد ممثلة بالرمز  
(ص) بالإضافة إلى مساحات سواد حاضرة في النص نرسم لها بالرمز ( س )  
فتكون تشكيل فضاء النص التيبوجرافي هو = ( س + ص )

ثم تأتي الفاصلة لتربط بين دلالة السطرين الأول والثاني : ( يا صاحبي  
لو كان صمتي الذي أصابني ) وهي بذلك تقلص مساحة البياض الموجودة بعد



السطر الثاني ، وتجعل دلالة السطرين متواصلة ، وكأن مساحة السواد في السطر الثاني تتضام مع مساحة السواد في السطر الأول ، لتكتمل دلالة السطرين الأول والثاني ، فالفاصلة هنا جاءت لتستدعي دلالة جديدة وتضيفها للدلالة الأولى ، كما جاءت أيضاً لتلغى مساحة البياض في السطر الأول ليصبح لمساحة البياض هذه قيمة جمالية بصرية ، وقيمة جمالية دلالية تستدعي من خلالها الدلالة في السطر الثاني ، وهي بذلك تجعل لمساحة السواد سلطة على مساحة البياض ، تصارعها وتحتل مكانها وتلغىها ، لتمتد الدلالة وكأنها دفقة شعورية واحدة ، تمتد وتطور لتمثل هذا الامتداد البصري لمساحة السواد ، لذا تتحقق جدلية الفصل والوصل بينهما .

#### (٢-١) التشكيل التيبوجرافي والزمن الإيقاعي

ونعنى بالتشكيل الطباعي والزمن التفعيلي: الدور الدلالي الذي تلعبه العلامات الترفيمية، إذ تلعب دوراً مهماً في قصيدة الشعر الحديث، الذي يوظف تقنيات تشكيلية جديدة مستعارة من أجناس أخرى كالأقصوصة والحوار وبذلك يقترب تشكيله من تشكيل النثر، ومن ثم تلعب العلامات الترفيمية دوراً دلالياً ما كانت لتقوم به في وجود القافية في النص الشعري النمطي، وإنما الذي أتاح لهذه العلامات الطباعية أن تقوم بدورها هو ذلك الشكل الشعري الجديد، الذي لا يستطيع أن يعتمد على نظام البيت الشعري القديم، لأن مضمونه الجديد يعتمد على الصورة المركبة التي تشترك فيها الأقصوصة، والحوار، والأسطورة، والافتباس، وتجسيد المواقف، والانتقالات النفسية المفاجئة، فالقافية القديمة كانت ستهض هي الأخرى عائقاً كبيراً في طريق الفيض الشعوري المتعدد الجوانب (٢٧) و يقوم التشكيل الطباعي باحتضان جزء لا يستهان به في السياق الشعري، من حيث أنه يقوم بعملية تجزئ للتتابع الإيقاعي، وانفصال كل إيقاع عن الآخر، الأمر الذي يجعل هذه الوحدات الإيقاعية لها استقلالية خاصة عن الوحدات



السطر هنا موقوع على أساس مفاعلتين ، لكن انتهاء السطر الشعري بكلمة ورشني أدى إلى بستر تفعيلية (مفاعيلن) وأبقى منها على (مفا // ٥) وارتبط بالسطر الجديد، حيث يتحقق استكمال المعنى في حضور هذا البتر الإيقاعي على المستوى الدلالي، فقد يكون هناك حذف افتراضي لكلمة أو أكثر بعد كلمة (ورشني) ويمكن افتراضها بكلمة (غداً) على سبيل التمثيل ومن ثم يتولد السطر الشعري حيث يتم تأجيل الدلالة في السطر حتى استكمال السطر الذي يليه ويكون إيقاعه:

بالمح والليمون ، قال : اسمك ؟ أنا !

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

والمبدع يعبر عن الشعر بلغة النثر، وبالتالي تستعوض هذه اللغة التثرية عن غياب موسيقية الشعر بحضور إيقاعية التشكيل الطباعي لبقى النص محتفظاً ببعض خصائصه النوعية ، ممتلكاً إمكاناته الإيقاعية، بالإضافة للتكوينات الجمالية التي يطرحها ، تلك الجمالية التي تحقق اللذة وذلك بتضافرها مع أبعادها الأيديولوجية ويعبر عن هذه الإستراتيجية بتوظيف تقنية الدوال اللغوية والدوال اللاغوية، وهناك صعوبة أخرى يبدو أنها تتبع من كون الشعرية تعبر عن نفسها نثراً ويبدو أن هذا التباين الأساسي قد حكم على الشعرية بتضييع جواهر موضوعها نفسه ، فهي تسطح تسطيحاً نهائياً بمجرد ما تتحدث عنه نثراً على أنه يجب أن نميز مرة أخرى بين عملية الاستهلاك وبين جمالية وعملية التأمل فتتوق النص غير معرفته ومعرفته غير تنوقه ومن العادي أن يعبر عن هاتين العمليتين المختلفتين بلغتين مختلفتين<sup>(٢٩)</sup> لغة للعلامات اللغوية ولغة العلامات الطباعية

يقول أحمد الحوتى في قصيدة : " إن البحر يضرب ساعدي " من ديوان مثلك شجرة تين برية

" طير البحر .. يقلت من يدى ، ويحظ على صدرى  
ويضحك ...

( هذه لغة موأية .. )

وصوت مغلق .. ،

في المد يضرب ساعداً . ويضيع في الجنر (

والمح ، في يدى ، والبحر ،

رفرفت الحروف ،

عين .. علامات

" وعنفود .. ،

أخبته .. ، وأحمه إلى أهلى . "

لام .. لاني ... لا ...

" يكون الغيم .. ،

شمس هاجرت

لبست قميص المشق

وانفتحت عرى ليلي "

ألف .. أنا ... ،

الشعر .. ،

الفقراء .. ،

جغرافية السيل . (٢٠)

تمارس أداة الترقيم " ( الفاصلة ) سطوتها ثلاث مرات في سطر شعري واحد:

" والمح ، في يدى ، والبحر ، "

تأتى الفاصلة بعد الدال ( والمح ) لتفرض قدراً من الصمت والتوقف ،

وتبئى السامع للوقوع على المفعول به ، وتحديد دلالاته، لكن السطر الشعري أثر

أن يقدم الجار والمجرور المحصور بين فاصلتين (ما في يدى) لتحديد البعد المكانى ، وانحصاره في مساحة ضيقة هي يد الشاعر ، ثم انطلاقه منها للمدى ، وهو " البحر " المحصور لفظاً بين فاصلتين ، أيضاً تتمثل الفاصلة الأولى بعد دال ( في يدى ) وهي تشير إلى عطف المعانى وتراسل ماهيتها، فالفاصلة تكون في حالة من حالات التماثل مع حرف الواو. وتتحول إلى وجود تعويضى عن حرف الجر المحذوف ، وحين تكون الواو عطفية تكون الجملة .. ( ألمح ، في يدى ، وفي البحر ) خاصة وأن الفاصلة توضع بين جملتين بينهما حرف عطف يؤدي إلى تجاوب الحواس أى تداعي إحساسات متنامية حسية ومختلفة. وهنا نجد "إحساساً مرثياً يتجاوب مع الإحساس المسمعي ويتجاوب مع الحواس ولا يهمن إلا باعتباره ظاهرة لسانية تجسد علاقة بين منلولين. وللسانويون يعتبرونه نوعاً من الاستعارة، وهي بالنسبة إلينا درجة من درجاتها<sup>(٢٢)</sup> وبذلك حين تلعب علامات الترقيم دوراً استعارياً يختلف عن الدور المناط بها يكون السطر الشعري الثانى :

( رفرفت الحروف ) في موقع المفعولية ، وحين تمثل الفاصلة صمناً مؤقتاً تؤدي للتخلص من حالة الإعياء الشعري والإجهاد الإبداعي لبتغاء لحالة من حالات السراحة، التى يسترد بعدها المبدع والمتلقى أنفاسه، لتبدأ دفقة شعورية جديدة، وبالتالي تحديد المعنى، إذن، يعتمد على الخبرة السابقة والأعراف التى يتعلمها المرء. والمبدأ نفسه الذى يساعدنا فى توليد النمط من سماته، والمعنى الكلى من المعنى الجزئى ينظم إعادة معرفتنا للمعنى الشامل للمؤلف<sup>(٢٣)</sup> ومن ثم تهىء الفاصلة نفسها لحالة من حالات التشاكل مع الواو، الذى يحتمل أن تكون دلالتها المعية أو الحالبة ، مع احتمال دال محذوف تقديره ( ويكون البحر رفرفت الحروف ) فرفرفت الحروف في محل المفعولية، وبذلك يتشاكل هذا المركب اللغوى مع الدال الافتتاحى ( وألمح ) في الجملة : ( وألمح فى يدى والبحر )

كما تتشاكل نفس نوال السطر الشعري ويكون (البحر رفرفة الحروف) مع علامة الترقيم (الفاصلة) التي تتكرر ثلاث مرات، والتي تحتوى عليها الجملة، وتكون دلالتها المعية ويحتمل السطر الشعري دال محذوف تقدير: (ويكون البحر رفرفة الحروف) وذلك بتوالي السطرين الشعريين فتكون رفرفة الحروف في محل المفعولية، وبذلك يتشاكل هذا المركب مع المحمول الإفتتاحي في الجملة (والمخ) متشاكلاً مع علامات الترقيم الثلاث في السطر الشعري، وهذه العلامات الترقيمية تمثل مساحة قصيرة من الصمت المؤقت تؤدي للتخلص من حالة الإعياء الشعري الإبداعي، وتوفر حالة من حالات الراحة التي يسترد بعدها الشاعر أنفاسه، لتبدأ دفقه شعورية جديدة.

ومساحة السواد: نا موزعة بشكل رأسي أكثر من توزيعها طباعياً بشكل أفقي، ثم توظف الفاصلة بصورة مكثفة، وهذه الفاصلة تدل على تتابع المعاني، ويحتل السواد مفتاحاً لكل من مساحة البياض، فالأسطر مكونة من ثلاث كلمات وبعضها يتكون من كلمتين، والبعض الآخر يتكون من كلمة واحدة، تأخذ مكانها المحدد من مساحة البياض، ولولا مجيء الفاصلة لاتطلقت الدلالة التصويرية بداية من السواد في هذا المدى التصوري حتى عبر مساحات البياض، فالبياض هو العلامة الطبيعية للوقفة أو السكوت، وعليه فهو علامة طبيعية، إذ أن غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت<sup>(٢٢)</sup> لكن تأتي الفاصلة لتحديد دلالة الجملة، كما تأتي لتجعل دلالة السطر مترافقة ومتضامة مع دلالة السطر الذي يليه، فهي تؤدي دور أداة العطف (الواو) كما يلي :

وعنقودا .. ،

أخبئه .. ،

وأحمه إلى أهلي



وُضِعَ لِلإِنشَادِ غَيْرَ أَنْ المُنشِدِينَ لَا يَنشُدُونَهُ بِطَرِيقَةٍ وَاحِدَةٍ وَالفَوَارِقُ كَبِيرَةٌ أحياناً وَعِلمَاءُ الأصَوَاتِ أَنفُسَهُمْ لَيْسُوا مُتَّفِقِينَ عَلَى طَرِيقَةٍ وَاحِدَةٍ فِي إِنشَادِ بَيْتِ شِعْرِي فَمَا مَصْدَرُ هَذَا الإِخْتِلَافِ ؟ الجَوَابُ يَسِيرٌ ، فَالشُعْرَاءُ لَمْ يَهْتَمُّوا أَبَداً بِوَضْعِ أَدْنَى عِلْمَةٍ تَبَيِّنُ التَّقْسِيمَ المَوْسِيقِيَّ لِأَشْعَارِهِمْ ، وَفِيمَا يَرْجِعُ إِلَى الإِيْقَاعِ خَاصَّةً فَإِنْ تَعَيَّنَ مَوْقِعُ النَبْرِ كَعِلْمَةٍ أَمْرٌ مَيَسُورٌ غَيْرَ أَنَّ الشُعْرَاءَ لَمْ يَفْعَلُوا ذَلِكَ أَبَداً وَإِذَا مَا شِئْنَا أَنْ نَقِفَ عِنْدَ المَعْطِيَّاتِ المَوْضُوعِيَّةِ المَسْئَلَةِ ، فَيَنْبَغِي أَنْ نَمْسِكَ بِمَا حُدِدَهُ الشَّاعِرُ. صِرَاحَةً أَى بِالنَّصِّ المَكْتُوبِ ، فِي المَعْطَى الخَطِي نَتَمَنَّى إِذَنْ أَنْ نَجِدَ الصِّفَةَ الَّتِي نَبْحَثُ عَنْهَا (٣٥)

بَيْنَمَا يَتَسَقَّ إِيقَاعُ التَّسْيِغَتَيْنِ .. (أَخْبِئْهُ.. وَأَحْمَلْهُ..) مِنْ حَيْثُ الإِيْقَاعُ ، وَمِنْ حَيْثُ الصِّغَةُ. الزَّمْنِيَّةُ. لِلْفَعْلَيْنِ المَضَارِعِينَ المَتَسَاوِيَيْنِ فِي زَمَنِ الحَدِثِ ، وَفِي تَوْجِدِ الفَاعِلِ بَيْنَهُمَا وَالَّذِي يَشِيرُ إِلَيْهِ مَضْمُورٌ ذَاتُ المَتَكَلِّمِ ، وَتَوْحِدِ المَفْعُولِ. بَيْنَهُمَا يَمْتَلِئُ ضَمِيمِرٌ (هَاءٌ) ، وَبِالْإِثْمَالِي فَإِنْ جُمِلَتْ " وَأَحْمَلْهُ إِلَى أَهْلِي " تَتَوَازَنُ وَتَتَسَقُّ مَعَ المَكُونَيْنِ اللُّغَوِيَيْنِ السَّابِقَيْنِ

(أَخْبِئْهُ - أَحْمَلْهُ) بِالرَّغْمِ مِنْ عَدَمِ انْتِهَائِهِمَا - كَالجُمْلَةِ السَّابِقَةِ - بِنَقْطَتَيْنِ وَفَاصِلَةٍ ، فَقَدْ انْتَقَى وَجُودَ الفَاصِلَةِ هُنَا ، إِذْ لَا حَاجَةَ دَلَالِيَّةً إِلَيْهَا ، وَذَلِكَ لِتَلَاحُظِ جُمْلَةٌ ( وَأَحْمَلْهُ إِلَى أَهْلِي ) وَتَضَامُهَا ، فِي سِيَاقِ تَرْكِيبِي ، يَكُونُ فِيهِ لِلجَارِ وَالمَجْرُورِ ( إِلَى أَهْلِي ) حُضُوراً فَعَالاً ، وَلَكِنَّهُ الحُضُورُ الَّذِي يَتَسَاوَقُ أَيْضاً مَعَ الصِّغِ السَّابِقَةِ ، مِنْ حَيْثُ الإِيْقَاعُ التَّعْطِيلِيُّ وَالدَّلَالِيُّ ( // ٥ / ٥ / ٥ ) لِهَذَا المَرْكَبِ ( أَخْبِئْهُ وَأَحْمَلْهُ إِلَى أَهْلِي ) بِالرَّغْمِ مِنْ عَدَمِ اتِّسَاقِ الدَّلَالَةِ إِلا مَعَ ( عَنقُوداً .. أَخْبِئْهُ ) مِنْ حَيْثُ لِلصِّغَةِ الزَّمْنِيَّةِ ، وَلَكِنْ اتِّسَاقِ الدَّلَالَةِ يَلْعَبُ عَلَى دَائِرَةِ حَسَاسَةٍ ، يَرْتَسِطُ فِيهَا الدَّالُ بِمَدْلُولِهِ الَّذِي يَحْتَدُّ بَعْدَهُ المَكَانِي ، وَيَتَوَاشَجُ ذَلِكَ مَعَ الصِّغِ السَّابِقَةِ لِإِسْتِمَاتِلِ الإِيْقَاعِ الزَّمْنِيِّ وَالمَكَانِيِّ ، وَتَلْعَبُ فِي تَشْكِيلِهِمَا عِلَامَاتُ التَّرْفِيمِ نَوْرًا مَهْمًا .



وتلعب النقاط الثلاث الدالة على المحذوف في السطر الشعري : ( لام .. لأنى ... لا ... ) دوراً دلاليًا، تضرب فيه على وتر إيقاعي جديد ، تتضافر فيه إيقاعية المطبوع مع الإيقاعية المقطعية على مستوى القراءة الصوتية، وهي أن تفك رموز الكلمات حرفاً فحرفاً ، فتعطي لهذه الكلمات صورتها الصوتية، ومن ثم تهتدى إلى معانيها<sup>(٣٦)</sup> تلك الصورة الصوتية المتجانسة:

( لام لان + نى + لا )

CVV + CVV + CVCC CVVC

حيث اشتراكهما في المقطع المتحرك (لا - CV)

مما يحقق تجادل إيقاعية الغياب مع إيقاعية الحضور، أى حضور دوال غائبة وناقصة من السطر الشعري المفرغ (.. لام ... لأنى ... لا) وكأنها مفاتيح لرموز دوال غائبة ، يصبح لها دلالة الحضور ويتم استدعواها عبر بنى النص ، وهي بدورها تستدعي ما تشير إليه حيث النقاط الثلاث تشير إلى محذوف لا يحدده السياق فقط، وإنما يفترض الشاعر مثق يتحول إلى مبدع ، وتتوفر لديه إمكانات القدرة الإبداعية ، وهذا المبدع يستطيع استقبال هذه الرموز التي يرصف بعضها بجورل بعض وتتخللها نقاط ثلاث تمثل علامات فصل، ولكن هذا الرصف له دلالة إيحائية لأنه من قبيل المحال صياغة جملة مفيدة اعتماداً على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة واحتمال تركيب جملة بأخذ الكلمات صدفه من المعجم ووضع بعضها إلى جانب بعض ، هو احتمال متعذر<sup>(٣٧)</sup> ولكن العلامات الطباعية تتخلل هذا الرصف وتهيؤه للقيام بدور دلالي والسطر الشعري (لام.. لأنى.. لا) يعتمد المقاطع الصوتية أساساً لوجوده البنائي ، وإنتاج دلالاته ، وهذه المقاطع متنوعة ومختلفة في شكلها المقطعي وفي دلالاتها ، فالمقطع الأول طويل مطلق (لام .. CVVC) والثاني ( لأنى ) مكونة من ثلاث مقاطع:

(طويل مغلق CVCC + متوسط مفتوح CVV + مقطع ثالث متوسط مفتوح CVV) كما يستقل كل مقطع دلاليًا عن المقطع الآخر والمقطع الثالث متوسط مفتوح، ولكل مقطع ومن هذه المقاطع دلالة مستقلة عن المقاطع الأخرى، فالمقطع: (لام) حرف من حروف الهجاء، يشترك في تكوين بنية الكلمات، كما أنه يمثل - بتضامنه - حرفاً من حروف الجر، ثم يأتي فراغ طباعى تشغله نقاط ثلاث، ثم الدال الثانى، في نفس السطر الشعري، وهو المقطع (لأنى) وهو مكون من (لأن + نى) وقد تم دمجهما، ثم فراغ طباعى تتخلله أيضا نقاط ثلاث، ثم حرف النفى (لا) .. وكل مقطع من هذه المقطع الصوتية، يحمل شحنة وجدانية ودلالية، مستقلة عن الشحنة التى يحملها المقطعين الآخرين، كما تشترك المقاطع الثلاث في تكوين أبعاد ليقاعية بصرية، تجعل للسطر الشعري دلالة متجاوبة مع دلالة الأسطر الشعرية الأخرى، بالرغم من استقلالية كل مقطع من هذه المقاطع بدلالة خاصة، تتضافر لإنتاج دلالة النص وتأتى هذه العلامات الترقيمية مؤكدة دلالة جديدة يتضمنها الغياب، وهى دلالة منفتحة على أبعاد غير محددة ومستقلة، فى المعطى الطباعى الحاضر، وهى بهذا الشكل تفرض مدى زمنياً تصورياً يكون للإبصار والذاكرة والتخيل أدوات مهيئة له وإلا سيكون الكلام مستحيلاً إذا لزمنا أن نخلق للغة كلما شئنا أن نتحدث، كما أنه من غير المجدى حصر الكلام فى تكرار جمل جاهزة . كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة فى لحظة معينة ويستلزم ذلك حرية الكلام (٣٨)

كما يوظف الشاعر علامة التصبيص التى تمثل دالاً له أبعاده السيمولوجية المرتبطة بدلالة السياق الشعري، فالشاعر يطرح من خلالها استخداماً متجدداً للغة، فمن المفترض أن يستخدم علامتى التصبيص، ليضع بينهما كل ما ينفقه الشاعر حرفياً من كلام غيره ملتزماً نصه ولكن وجود

علامتي التنصيص في القصيدة يمثل ظاهرة فنية ، إذ بلغ عدد مرات استخدامها

في النص ثلاث مرات كما يلي:

وعنقوداً ... ،

٥ / ٥ / ٥ //

أخبئه ... ،

٥ / ٥ / ٥ //

وأحمله .. إلى أظلي

٥ / ٥ / ٥ // .. ٥ / ٥ / ٥ //

بينما إيقاعية الأسطر التي تسبقها :

والمح ، في يدي ، والبحر ،

| ٥ / ٥ // ٥ // ٥ / ٥ //

ورفقت الحروف ،

| ٥ // ٥ // ٥ //

عين .. علامات

| ٥ / ٥ // .. ٥ / ٥ /

ويقاعية ما بعدها :

لام .. لاني ... لا

٥ / ٥ // .. ٥ / ٥ // ... ٥ /

إذ تمثل العلامة الترقيمية تناصاً شعرياً مع النص الحاضر ، الذي تلعب

فيه أدوات التنصيص دوراً مهماً ، بينما تتواتر علامة التنصيص وبالتالي

تحدث توتراً في البنية الإيقاعية للنص الشعري فتجزأ التفعيلة في النص الشعري

:

" يكون الغيم .. ،  
شمس هاجرت  
لبست قميص العشق  
وانفطقت عرى ليلي

بثبوت علامات الترقيم، وطغيان مساحة البياض على السواد ، تتكون  
إيقاعية مغايرة لإيقاعية التناص السابق، ثم يتجادل الشكلان الطباعي والفراغى ،  
السواد والبياض ، لتنتفى السكونية بشكل مطلق ، وتطغى ديناميكة مبعثها  
التضافر الحادث بين ما تهيئوه اللغة، وتشاكلاتها مع دلالة العلامات الترقيمية ،  
الأمر الذي خلق لونا من التعبير النثري يخرج عن المؤلف إلى "حيث يتدفق  
التعبير تلقائياً ، وتصيب- عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفى  
شيئاً واحداً قادراً على الوقوف جنباً إلى جنب مع الشعر  
الموزون" (٣٩)

والتأرجح ما بين الشكل الطباعي والشكل الفراغى يكون الإيقاع

البصرى على أعلى مستوى يقول :

" ألف .. أنا .. ،

الشعر .. ،

والفقراء .. ،

جغرافية السيل . "

إنها الإيقاعية الطباعية التي تهيؤها علامات الترقيم المتواجدة ما بين  
النقطتين والفاصلة ، بشكل تبادلى ، وما بينهما تتحسر نوال تبدأ ولا تكتمل ، إلا  
باكتمال الجملة وتتأجل الدلالة حيث يستهل الشاعر السطر الشعرى بالبدال " ألف "  
وهو أول حرف من حروف الهجاء ، ثم يبدأ التوليد فتولد ( الأنا ) وكأن الشاعر  
يزاوج هنا بين بدء الأشياء وبدء الحياة وبدء ( أنا ) الشاعر، "وهو يعتمد على

التوزيعات الترابطية بين الكلمات وفرز وتصنيف ما له معنى ، أى العلاقات المنطقية والتركيبية بين الكلمات ، وتشمل عمليات العكس والإضافة أو للتجميع ، حيث يمكن التعرف على معنى أي عنصر في اللغة من بين عدد واسع من المفردات\* (٤٠)

وتتخلل النقطتان الفاصلة هذه الدوال (ألف .. أنا .. ) ، النقطتان والفاصلة لتتهى حضور المحذوف أو المسكوت عنه ، ويتبع الشاعر ذلك بالفاصلة ، التي تحدد قدر هذا المتخيل، وتتهى الجملة لاستكمال دلالتها بالسطر الذي يليها ، ثم يأتي دال ( الشعر) وأيضاً يتهى الشاعر هذا السطر بما هيا به السطر السابق، من قدرة على الاستدعاء والتخيل، ثم يربط بين دال الشعراء والفقراء ، وكما يزوج بين إيقاعية الدلالة وإيقاعية الزمن اللامكاني ( ألف .. أنا .. الشعر .. الفقراء ) وبين إيقاعية الدلالة وإيقاعية (جغرافية السيل) فيتحول للزمانى إلى مكاني مكرناً جغرافية السيل

وتكسد للنص بالعلامات الطباعية يجعل العين نعتاها وبالتالي يعتادها الإدراك حين تكمن في اللاوعى وتتحوّل إلى وجود اعتيادى، "إن الإدراك يصبح ألياً حين يتحول إلى عادة، وهكذا تتراجع كل عاداتنا على سبيل المثال إلى منطقة الآسية اللاواعية إذا تنكر المرء إحساساته (٤١)، أيضاً يزوج النص الشعري بين إيقاعية السواد المطبوع والغياب اللامطبوع ، وتلعب علامات الترقيم دوراً مهماً في التهيئة لهذه الإيقاعية، وهذا الجدال على مستوى الحضور والغياب، كما يتجادل الإيقاع التفعيلي وفي حضور علامات الترقيم التي تجزئ هذه التفاعيل. ولو أن المشهد كتب بشكل طباعى آخر ، تم الاستغناء فيه عن العلامات الترقيمية ودورها الدلالي، وتم استبدال الفاصلة المتواجدة بعد الصياغات اللغوية المردوفة بحرف العطف "ولو" وإثبات المبتدأ المحذوف والذي تقديره ( أنا ) المتكلم لأصبحت الأسطر الشعرية هي :



الفاصلة بعد النقاط لتحديد البعد التصويري، بل لتوقفه مؤقتاً لحين اتصال السطر الذي يليه بالبياض، الذي كان محكاً لنشاط دلالي تحوله الفاصلة إلى حالة من الصمت والسكون، والشاعر لا يشكل نصه نيبوجرافياً بعيداً عن ضرورة استخدام المألوف أو العادي وإنما ينظم أبياته عبر "هذا المألوف ولكنه يحقق قدراً من التمايز عن طريق التشكيل البنائي للنص الشعري ومهما يكن فإن الشاعر قد وُضع أمام ضرورتين فعليتين من جهة أن يقول ما يود قوله، ولتحقيق ذلك لا مفر من استعمال كلمات المعجم المشترك، وعليه، ومن جهة أخرى، أن ينظم أبياتاً، أي أن يحقق حداً أعلى من التشابه بين وحدات الخطاب<sup>(٤٧)</sup>

وتزداد نسبة وجود الفاصلة في القصيدة، ويتنوع توزيعها ما بين الكلمات، وما بين الجمل. وفي نهاية الأسطر، لكن يجيء تكرار الفاصلة بشكل

مكتف بين جملتين بينهما حرف عطف مثل :

مفتوحة للمتح، والأقمار تعصفها

يقلت من يدي، ويحط في صدري ويضحك

هذه لغة مواتية .. ، وصوت مغلِق .. ،

في المدى يضرب ساعداً ، ويضيع في الجزر

في يدي ، والبحر

أخبئه ، وأحملة إلى أهلي

إني أبحر مفتون ، ومبتهج ، وعار ، مثل جارية

خلف بائنة المجرة ، والنجوم الخضراء مشوقة ، وعار مثل جارية ،

ويضرب ساعدي .. ، ويطير

لنا ، والبحر مؤتلفان

ها أنا ، والبحر ،

ونشعل جرحنا ، ونطير

فقولى لى كلاماً. إننى تعب .. ، وفى صدرى ...

لا يبكى ، ولا يرتاح

مثل زمان ، وأعقاب

إننى مترقب لغة ، ويطلع فى يمين البدر

واللغة الشراعية (٢٣)

من خلال النص السابق ، نجد أن الفاصلة تتوزع عبر النص من خلال المد والجزر، كما تتوزع أمواج البحر التى تضرب ساعده، وتشتت مرة أخرى ، وهذه الفاصلة تتوزع على الأسطر وتفرق بين البنى اللغوية للنص، كما تشتت وتفرق للموجة المولتية مياه البحر، بينما هناك أسطر تخلو تماماً من علامات الترقيم إذلا توجد حاجة ماسة للفاصلة فيها خاصة إذا كانت الجملتان متلاحمتان ولا رغبة للتوقف أو الصمت ، وذلك لتلاحق المعنى .

وتوضع الفاصلة فى القصيدة بين الجملة وشبه الجملة خاصة إذا كان لشبه الجملة بعض الاستقلال فى المعنى ، وبذلك يتحول النص إلى عناصر منتقاه لها خاصية لامرئية ، يختفى خلفها المبدع لتبقى الرسالة " إذا فالنص عبارة عن تميمة وهذه التيممة تتشبهانى هذا النص ينتقني بواسطة ترتيب طويل كامل لشاشات لامرئية، ولمماحكات بالمفردات وبالمراجع وبالقروئية الخ ... وهنا يوجد الآخر، المؤلف، ضائعاً فى ثنايا النص " (٢٤) وتمثل ذلك فى السطر الشعري:

وغربة الأفكار ، فى الكتب الغريقة .. والمرافئ

حيث تمتلك جملة: "فى الكتب الغريقة" بعضاً من الاستقلال فى المعنى عن (المرافئ)، فالأولى تمثل حالة إثبات، بينما تمثل الثانية حالة من حالات الاستفسار، لذا تتجادل إيقاعية الداليتين، وهذا الجدل بين الداليتين يولد تلك الحيل الطباعية التى يتوخاها المبدع ويتوسل بها فى نصه الشعري، "ولذا فقد اكتسب



وجود الحيل الطباعية كعنصر أساسي في العمل الأدبي أهميته في النظرية الشكلية، ويكتشف القارئ أيضاً في تماثل الحيل المستخدمة في النص كيف تشوّد الحيلة السائدة الحيل الأخرى وتسيطر عليها وكان بوريس ليختباوم أول من استكشف هذا المفهوم ، ولكنه انتشر بسرعة بين الشكلانيين<sup>(٤٥)</sup> كما توجد الفاصلة في القصيدة بين جملة وأخرى للثانية بيان للكولي أو تأكيد لها مثل :

هزيني .. ،

قرأت كتابة في الموج

هزيني .. ،

كتبت قراعت للموج

هزيني .. ،

أطرد نحلة الصلوات في كتبي

وتوضع الفاصلة أيضاً بين الجمل الصغرى وأشباه الجمل بدلاً من حرف

العطف مثل :

أنا ... ،

الضمر ... ،

للفقراء ... ،

أبصر .. ، إنني عربي

أقرأ .. ، إنني عربي

أكتب .. ، إنني عربي

وقد تأتي الفاصلة بين الكلمات أو الجمل المتضادة مثل :

وطير البحر .. يقلت من يدي ، ويحط في صدري

" إن البحر مفتون ، ومبتهج ، وعار ، مثل جارية "

" لا يبكي ، ولا يرتاح .. "

نجد هذا لتشكيل الطباعى يؤصل للموقف الشعري إذ أن علامات الترقيم (خاصة النقاط الثلاثة) التي تتخلل الدوال اللغوية لها أثرها الفعال في ذات المتلقى ووجدانه وهذا الأثر يرتبط بدلالة للبنى اللغوية التي تتخللها هذه العلامات، وبالتالي تجعل القارئ يرتبط بالقضية الاجتماعية والإنسانية التي يطرحها النص الشعري وهي الدافع لحركة الذات الإنسانية في الواقع المعيش وهذا التشكيل الطباعى يؤصل للموقف الشعري ويعمق الموضوع أو القضية التي تدور حولها النص إذ أن علامات الترقيم التي تتخلل الدوال اللغوية تؤدي أن أصالة الموقف وجلاله لا يتحدد ذلك بنوع القضية وجلالها، وإنما يتحدد بالأثر الفعال الذي يترك في نفوس الناس. أيا كان نوع الموضوع. ثم أن قضايا الناس - سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، سياسية أم اجتماعية، دينية أم أخلاقية - هي عوامل التشكيل الحقيقي في سلوكهم اليومي والحياتي، هي صورة الحياة التي يعيشونها ويستطوون من خلال فهمهم لها، أو افهامهم إياها وهي في النهاية القضية العادلة للحياة التي ينشدونها<sup>(٤٦)</sup>

ومن ثم فإن علامات التشكيل التيبوجرافي تكون حاملة - في سياقها - لجزء من الرسالة وتقوم بدور مهم في إيصال قضايا الحياة، قضايا الفن للمتلقى كما توظف القصيدة علامة الترقيم (نقطة الوقف) في نهاية الجملة أو في وسطها، لتدل على الوقف الشعري، سواء تحقق تمام المعنى أم لم يتحقق:

"مليئة عينك بالفرح

ملانة بالشعر

والأقمار .. يا وطناً

تعرفه نمي .. فبيكيت"

كما توضع بين الكلمات:

" ما كنت أجهل وحشة البحر العميق

وغربة الأفكار ، في الكتب الغريبة

والمرافئ ؟ . "

" وألمح ، في يدى ، والبحر ،

رفرفة الحروف ،

عين .. علامات ،

" وعنقود ،

أخبئه .. ،

وأحمله إلى أهلى . "

وتتشاكل مساحة السواد مع مساحة البياض" وبينما تتلاعب الكلمات، فإن الحروف المكتوبة تجمع لتكوين الكلمات الخطية ، وتستعمل جل اللغات لهذا الغرض رمزاً مشتركاً هو البياض بين الوحدات، بحيث أنه يمكن تعريف الكلمة الخطية بأنها: الخطية التي تقع بين بياضين. (٤٧)

ومساحة السواد هنا موزعة بشكل رأسى أكثر من طباعتها بشكل أفقى، ثم توظف الفاصلة بشكل مكثف وهذه الفاصلة تكل على تتابع المعانى .. وتحيل السواد إلى مساحة أقل من مساحة البياض فالأسطر مكونة من ثلاث كلمات أو كلمتين أو كلمة واحدة، تأخذ مكانها المحدد من مساحة البياض، ولولا مجيئ الفاصلة لانطلقت الدلالة التصورية بدلية من السواد فى هذا المدى للتخيل من البياض ، ولكن تأتي الفاصلة لتحديد دلالة الجملة أو الكلمة التى ترادفها، كما تأتي لتجعل دلالة السطر مترادفة ومتضامة مع دلالة السطر الذى يليه فهى تؤدى دور أداة العطف (الواو):

" وعنقود .. ،

أخبئه .. ،

وأحمله إلى أهلى . "

فالشاعر يطرح دال "عنقود" ويتبعه بنقطتين أفقيتين في السطر الأول  
 ينصب -الشاعر- عبرهما شراكاً للقارئ يختبر فيه قدرته على التصور  
 والتخيل، ولكنها قدرة مفترضة، ثم تأتي الفاصلة لتحدد أبعاد مساحة للبياض  
 الفعال بالصمت، ويسكت فعل النقطتين الأفقيتين في السطر الشعري عن صنع  
 الدلالة، وتمثل التقنيات الطباعية في القصيدة نقاط تجمع تتكون من مجموعة من  
 الارتكازات الترقيمية للنقاط التي تتخللها الأسطر، والنقاط التي تلي نهاية  
 الأسطر، والفواصل، ومساحات البياض، ومساحات السواد، التي تتخلل الأسطر  
 وعلامات التصييص، وأدوات الاستفهام، كل نمط طباعي منها يحمل دلالة  
 تختلف عن الدلالة التي تحملها العلامات الترقيمية الأخرى ولكن يشترك هذه  
 للعلامات في طبيعة عملها :

"والمرافق؟

"والمح ، في يدي ، والبحر ،

رفرف الحروف ،

عين : علامات ،

وعنقود ،

أخبئه ،

وأحمله إلى أهلي"

"....."

تلك الطبيعة الكتابية التي تسهم في نمو العصب الدلالي للتشكيل اللغوي،  
 وكذلك النمو التدريجي للتشكيل الكتابي، حتى يصل هذا التشكيل الكتابي ذروة  
 تجمعها محدثاً ارتكازاً دلالياً لهذه العلامات الترقيمية المنوعة، وهي علامات لا  
 تنمو بعيداً عن نمو القصيدة بل في أحضان العاطفة، تلك العاطفة التي تحقق  
 التواصل والارتباط بين أجزاء النص الشعري، ومن ثم فإن هذه العاطفة تمنح

التشكيل الطباعي نوعاً من النمو التدريجي داخل النص، كما تمنح هذه العلامات الترقيمية نوعاً من الارتباط والتألف، ولكن مع احتفاظ كل علامة بقيمتها الدلالية التي تؤديها من خلال وظيفتها في السياق الشعري، ومن هنا يتضح أن للقصيدة كيان عضوي واحد يتكون من مجموعة من الخلايا الحية كل خلية تحمل في داخلها من العناصر ماتحملة الخلية الأخرى، فتنمو القصيدة من داخلها نمواً متدرجاً حتى تصل إلى نقطة تجمع أخيرة أو مايسمى بالآثر الكلي الموحد إذن فالعاطفة هي التي تهب القصيدة وحنيتها وتماسكها وهي التي تحقق الانصهار بين أجزاء العمل الفني الواحد فلا يبقى أي عنصر محتفظاً بالطبيعة التي كانت له قبل أن يتحول إلى عمل فني<sup>(٤٨)</sup>

كما يتشكل النص الشعري تيبوجرافياً عبر العلامات الترقيمية والفراغية ، التي تخترق جسده ، أما السطر الأخير "....." ، فيتميز بتشكيل طباعي مغاير له دلالة الخاصة، إذ يتشكل طباعياً من اثنتي عشرة نقطة، لامكان فيها لدوال لغوية وإنما دوال طباعية تتجادل مع الدوال اللغوية على الصفحة الشعرية، ليتجسم اللامكتوب واللامرئي.

والنقاط تمثل مقاطع فراغية ، تكاد تتشابه والمقاطع الشعرية ذات الوجود الحي، على مستوى الصفحة، وإذا كان لهذه المقاطع الشعرية وجوداً بصرياً فإن هذه المقاطع الفراغية - إن جاز التعبير - لها وجود معنوي دلالي لا يباشر سطوته بعيداً عن السطر الشعري أو الوجود الطباعي الحي، ومن خلال إيقاعية الفصل والوصل يتحقق التشاكل في النص الشعري، وبالتالي تتحقق إيقاعية بصرية منشؤها التشكيل التيبوجرافي، عبر علامات الترقيم المنوعة، مثلما تحقق عند أحمد الحوتى أيضاً يقول في ديوان "ملك شجرة تين بريّة" :

لا أسمى زهرة اللوتس سيقاً

٥/٥/٥/    ٥/٥//٥/    ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لا يكون الاسم في حجم الولادة

٥/٥//٥/٥/ | ٥//٥/ | ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلن فا فاعلاتن

انتظرنى

٥/٥//٥/

فاعلاتن

فالمواعيد كثيرة

٥/٥// .. ٥/٥//٥/

فاعلاتن فا .. علاتن

وأناشيدى .. طلع

٥/٥// .. ٥/٥/٥//

فاعلاتن فا .. فعلن

في شطوط النيل -

٥/٥/ | ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعلن

وشم .. وقلادة

٥/٥/ | ٥/٥//

فعلن فاعلاتن

ففى السطر الأول : " لا أسمى زهرة اللوتس سيفاً " ، نجد السطر

الشعري يتمص حالة من حالات التواصل ، لا تلعب فيه علامات الترقيم دوراً

يفصل بين مفرداته ، لذا فدائرية المعنى وتواصله ، تؤدي أيضاً إلى امتداد

الإيقاعية وتواصلها ، عبر تلاحق المعانى التي تتفق وتتواصل من خلال إيقاعية

السطر، إذ تحتل المعاني مساحة السواد، التي تتوخاها الجملة المكتملة في أسلوب النفي المكون من (لا + الفعل) في البنية (لأسمى) بالإضافة إلى مكملات الجملة المكونة من المفعولين في البنية التركيبية: (زهرة اللوتس سيفاً) وبذلك تكتمل الدلالة وتكتمل معها إيقاعية السطر عبر تفعيله (فاعلاتن) كما تكتمل إيقاعية البيت حيث تغطي مساحات الحضور (السواد) على مساحات الغياب (البياض) لتتحقق بذلك سلطة إيقاعية غير منفصلة تحقق المتعة الفنية "إذن فاللذة هنا (وإذ أن تكون لها القوة للإشعار بذلك) تتسع تارة لتشمل المتعة، وتارة أخرى لتكون معارضة لها. وإن علي أن أرتضي ذلك الغموض/ لأنني بحاجة للذة عامة في كل مرة ينبغي أن أرجع فيها إسرار النص إلى كل ما فيه تجاوز لكل وظيفة (اجتماعية) ولكل اشتغال (بنوي) " (٤٩) كما في السطر

الشعري:

|         |             |         |
|---------|-------------|---------|
| لا أسمى | زهرة اللوتس | سيفاً   |
| ٥/٥//٥/ | ٥/٥//٥/     | ٥/٥///  |
| فاعلاتن | فاعلاتن     | فاعلاتن |

كما يتحقق الاتصال الدلالي، بشكله المباشر من خلال التقرير الكامن في الجملة وبالتالي يتحقق الاتصال الإيقاعي بشكله النمطي (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) فتفعيله السطر تنتمي إلى بحر الرمل، ولا ينتهي السطر الشعري باستخدام النقطة التي تشير إلى انتهاء المعنى في السطر الشعري وبداية سطر جديد بدلالة جديدة، وإنما يكون لمساحة البياض بعد السطر الأول بعد دلالي عمق، يمتد ويلغى انفصاليه، ليمثل الاتصال الذي يقوم بعملية تواصل بين دلالة السطر الأول والسطر الثاني، هذا الأخير الذي ينتهي بالنقطة لتتحدد دلالاته بمجموع دلالاتي السطرين: الأول والثاني، وتتماثل مساحات السواد في السطر

الأول مع مساحات السواد في السطر الثاني ، وكذلك تتماثل مساحتى البياض بعد السطرين :

لا أسمى زهرة اللوتس سيفاً

لا يكون الاسم في حجم الولادة

هذا التماثل يصل لدرجة يتساوى فيها السطران تقريباً ، في عدد الحروف المكونة لكل سطر، حيث بلغ عدد حروف السطر الأول عشرين حرفاً، وعدد حروف السطر الثاني ثلاثة وعشرين، وبالتالي يتساوى السطران تقريباً، في نفس المساحة السوداء، ولكن لنتهاء السطر الثاني بنقطة يشير إلى اكتمال المعنى ، واكتفاء السطرين بدلالتيهما ، ولكن عدم وجود علامات ترفيحية تقوم بدور الفصل بين السطرين ، قد لا يحقق الوصل بين دلالتيهما ، وتسيطر مساحات السواد بشكل متواصل ، مع غياب دور علامات الترفيح، التي تتيح قدراً من الفصل والتوقف ، لتحدد المعانى دون أن تمتد بهذا الشكل، إذ أن غيابها أحدث غموضاً على المستوى السطحي في دلالة هذين السطرين المتواصلين كتابياً .

ويتبلور الغموض من خلال اتصال الجملة الثانية بالأولى ، دون أداة عطف تفصل بينهما ، مما يجعل دلالة الجملة الثانية ، تلاحق دلالة الجملة الأولى ولكنها دلالة مفارقة يقول :

لا أسمى زهرة اللوتس سيفاً .

لا يكون الاسم في حجم الولادة

وبالرغم من مثول المفارقة هنا على مستوى البنية المفردة ( زهرة اللوتس / السيف) إلا أنها تتبثق على المستوى التركيبي من خلال أسلوب النفي: ( لا أسمى ) وتلاحقها معانى الجملة الثانية : (لا يكون الاسم في حجم الولادة) التي تنتهى بنقطة فالعلاقة مبهمه على المستوى السطحي، لكن الشاعر يؤكد نفي دلالة السطر الأول بمثيله في السطر الثاني، فكما تنتفى العلاقة بين زهرة اللوتس



والسيف، أيضا تتبلور الصورة بإعجازها في السطر الثاني، إذ ينتقى أيضاً أن يكون الاسم في حجم الولادة، فلا علاقة مباشرة بين الاسم والولادة، وتتمثل في نفس الوقت على المستوى العمقى للرمزى وتتأشى بعد ذلك دلالتيهما على المستوى النصى الذى تتعالق فيه شفرات اللغة مع أيدولوجية خاصة، ويتم تقطيع النص وتمزيقه طباعياً وتلعب للطباعة بتشكيلاتها الفراغية والكتابية دوراً الكدمات التى تحدث فجوات في جسد النص، ولكنها الفجوات للرمزة التى تظهر معنى وتخفى آخر أكثر دلالة وإيحاء من تلك المعانى الظاهرة، التى تظهرها فجوات النص للظاهراتية بينما تلعب الفجوات للرمزة دوراً تشفيرياً لا تفك شفراته إلا بفك شفرات النص وذلك عن طريق قراءة النص قراءة تفكيكية، ولأن اللغة وأيدولوجياً الثقافة أكبر من النص ذاته الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة التى قد تكون متناقضة، فمن غير المؤلف أن يكون خطاب النص مستكاملاً وغير ملتبس وهكذا يمكن أن نقول أن كل للنصوص تحوى على عناصر تمزيق *disruptive elements* ، أو نقاط قطع *points of rupture* أو فجوات *gaps* تسمح ، حين تترك وتخصص بدقة ، بقراءات أخرى هامشية أو غير مفضلة ، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهرياً أو المعنى الحتمى المؤلف موضع التساؤل، وهكذا تفحص القراءة التفكيكية النص لتعثر على نقاط "تفك undo" عندها شفراته التكوينية ذاتها (٥٠)

وكما تتواصل مساحات السواد دون تولد لعلامات ترقيمية تتواصل أيضاً العملية الإيقاعية دون فواصل ، فيكون تمثيل الجملة على المستوى الإيقاعى:

لا يكون الاسم فى حجم للولادة

٥/٥//٥/٥/      ٥//٥/      ٥/٥//٥/  
فاعلاتن      فاعلن      فاعلاتن

وتتماثل دلالة السطرين في إثبات نفى النقيضين، كما تكاد أن تتماثل إيقاعياً أيضاً على مستوى السطرين، من حيث عدد مرات تكرار الأسباب والأوتاد في السطرين، وكذلك عدد مرات تكرار التفعيلة: (فاعلاتن) التي تنكئ عليها إيقاعية السطرين في عملية اتصال دلالي وجمالي بينهما ويعمق تلك دخول هذه العلامات التيبوجرافية في قصيدة لها طابع نثري، لكن المظهر الصوتي والمظهر التيبوجرافي يعمقان شعريتها.

والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معاً، فخصوصيات المستوى الصوتي قد قننت ووضعت لها الأسماء فكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي هذه الخصائص ندعوه نظماً، ولكون هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة ومرئية بشكل مباشر فما قننت تكون في نظر الجمهور مقياساً للشعر والواقع أن هذه الملامح لا تنفرد بهذه الوظيفة، إذ توجد على المستوى الدلالي، هي الآخر خصوصيات مميزة تكون المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية، وقد كانت بدورها موضوعاً لمحاولة التقنين<sup>(٥١)</sup>

وبحضور النقطة الموجودة في نهاية السطر الثاني تتوقف الدلالة، ثم يبدأ الشاعر دفقة شعور جديدة تتبلور في مساحة سواد مكثفة في كلمة واحدة، تمثل محتوى السطر الشعري: (انتظرنى) ويترك المجال بعدها لعلامات الترقيم لتلعب دوراً دلاليّاً مهماً على المستوى الدلالي والجمالي، إذ تحتل النقاط الأفقية الثلاثة مكانها من مساحة البياض، لتترك الدلالة على مصراعها أمام القارئ، ليشارك مشاركة فعالة في إنتاج دلالة مفتوحة ومنوعة، حسبما تقتضى الحالة الوجدانية والنفسية والجمالية للقارئ وتتحقق عملية اتصال في علاقة حميمية بين المرسل والمتلقى، التي تهئ مسافة مفترضة بين الوعي واللاوعي، تظهر فيها (أنا) الكل في (أنا) الواحد مما يجعل النص الشعري يفتح أمام القارئ، والمتلقى الثاني قارئ مثالي *idealised reader*، كمقابل للقارئ الحقيقي،

ويخلق ، كما في حالة المخاطب المزعوم بواسطة- اللغة المستخدمة ، والبنىات النحوية والاستراتيجيات البلاغية المنتشرة في النص ... الخ . ومن ثم تتوقف على القارئ الحقيقي actual reader محاولة الموازنة بين نفسه ( لو نفسها ) وهذا القارئ المثالي . وسوف تؤثر درجة " الصلاحية fit " على الدرجة التي ينتج بها النص أمام القارئ الحقيقي وأيضاً على الطريقة التي تفهم بها القصيدة<sup>(٥٢)</sup> ، ويظل المرسل يفتح عيناً ويغمض أخرى بشكل يتجدد ، كلما تجددت المشاركة الفعالة من المتلقى ، وبذلك يتحقق التفاعل الجاد والعلاقة المتميزة ، على المستوى الكتابي بين المرسل والمتلقى ، لتصبح مساحات الفراغ متروكة وتمثلها النقاط الثلاثة ، وهي مساحات وجود متجدد ومتكثف في كل قراءة تحتمل التأويل " ويلعب مستوى القراءة الذهنية وهي أن ينتقل القارئ مباشرة إلى المعنى دون المرور بالشكل الصوتي ، وبإمكان القارئ أن يذهب إلى الشكل الصوتي ولكن في مرحلة ثانية بعد أن يبرز له المعنى ، وتكون القراءة تابعة في هذه الحالة للمخطط : شكل خطي - معنى - شكل صوتي<sup>(٥٣)</sup> ويعد هذا إنجازاً من إنجاز المبدع يقول :

لا أسمى زهرة للوتس شيئاً

لا يكون الاسم في حجم الولادة

إذ يجسد عملية الاتصال الدلالي بين السطرين مع غياب علامات الترقيم والشاعر يتحول إلى عملية انتقال لدلالة جديدة في البنية : (انتظريني) التي تتوالت ودلائل غائبة من خلال عملية انفصال تتحقق في وجود علامات ترقيم، من خلال عملية (الاتصال/والاتصال) مع غياب علامات الترقيم في السطرين الأولين وحضور علامات الترقيم في السطر الثالث ، إلا أن هذه الأسطر الثلاثة ما زالت تتواصل على المستوى العمق والمستوى الإيقاعي عبر التفعيلة فأعلن في السطر الشعري :

انتظرنى

٥/٥//٥/

هذا السطر الذى يتمثل إيقاعياً مع فونيمات التفعيلة للطاغية في السطرين السابقين: (فاعلاتن)، وتتمكن مساحة البياض من تصوير أو تمثيل فعل الانتظار، الذى يتمثل والغياب، ويتوافق إيقاع المفارقة في السطرين السابقين مع إيقاع الانتظار في حالة من حالات التماثل عبر نظام تفعيلي واحد. أيضا لا ينتهى هذا السطر: "انتظرنى" بنقطة تفصل دلالاته عن دلالة السطر الذى يليه، والذى يتبلور من خلاله المركب الاسمى التقريري (فالمواعيد كثيرة) الذى يتم الفصل فيه بين الإبتداء والإخبار عن طريق النقطتين الاقويتين بين دال (فالمواعيد) ودوال (كثيرة)، وهو سياق دلالي يهيئ لإمكانية تحقق معنى السطر السابق له (انتظرنى) ولا يأتى ذلك إلا عن طريق التصاق دلالة العلامات الطباعية بدلالة العلامات اللغوية حيث "إن معنى الكلمة، حسب نظرية الدلالة السياقية أو الوظيفة الشائعة عند اللسانيين الأنجلو سكسونيين، هو مجموع السياقات التى تشكل الكلمة جزء منها وهنا تلتحق الدلالة بالتركيب، والدلالة ليست، هنا، أكثر من مجموعة تأليفات محققة لكلمة ما" ثم تتحول علاقة الاتصال السابقة إلى علاقة انفصال بين ركنى الجملة: (فالمواعيد : كثيرة) ومن ثم عدم التواصل على المستوى التفعيلي إذ يتم فصل تفعيلة فاعلاتن إلى: (فا + علاتن) وقد تجزأت التفعيلة الثانية إلى (فا + علاتن) التى يجوز تأويلها عبر

السطر الشعري إلى :

٥/٥//٥/ .. ٥/٥//

فاعلاتن فا .. علاتن

إذ قد يتحول الإيقاع ، بسبب انفصال شقى المركب الاسمى عن طريق النقطتين ،  
وعدم اتصالهما ، ولكن إذا افترضنا غياب مساحة البياض (النقطتين) واستدراك  
مساحة السواد مكانها فيكون المركب الاسمى :

فالمواعيد كثيرة

هنا تتسق إيقاعية هذا السطر مع الأسطر السابقة له، والتي تعتمد  
فويصلات التفعيلة (فاعلاتن) أساساً لإيقاعها، أما إذا اعتمدنا الفصل بنقطتين،  
فيكون لهما دلالة الفصل الجمالى حيث التجدد الزمنى التفعيلي :

فالمواعيد كثيرة - (فاعلاتن فا .. علاتن )

وبالتالى يحقق التشكيل التيبوجرافى - باستخدام الفصل بنقطتين -  
للتفعيلة حيويتها ونشاطها، وينتمى السطر عند المركب الاسمى دون أن تنتمى  
الدلالة ، ولكنه يترك لمساحة البياض مجالاً كى يمارس دلالاته، ثم يبدأ جملة  
عطفية جديدة ، بتوظيف المركب الاسمى ذات الدلالة المرتبطة بالنص السابق ،  
وهذا السطر يشابه مع السطر الذي يسبقه في التركيب ، وفى الشكل لطبائعى  
وفى طغيان مساحة من البياض، تتخلل شقى المركب الاسمى (أناشيدى .. طلع)،  
ولكن مساحة البياض هنا تتحول عن دلالة البياض فى السطر السابق، لتفصل  
بين شقى المركب الاسمى التقريزى، بينما فى السطر الجديد تتحول الجملة من  
المستوى التقريزى، إلى المستوى التصويرى، فتختلف دلالة النقطتين عن  
مثليتهما السابقتين، فى تركيب دلالى يرتبط بالمركب التقريزى السابق ، عن  
طريق حرف العطف (الواو)، والذي يحقق الاتصال بين المركبين الاسميين، وما  
بينهما من تشاكل على المستوى الواقعى والمتموى التصويرى، أو التخيلى  
وهذا - بدوره - يتيح قدراً من التجدد والحيوية على مستوى النص الشعري  
عامه، وعلى المستوى التركيبى خاصة ، إذ يتمتع المستوى التركيبى الاسمى



- في شطوط النيل

- ٥/٥/ ٥/٥///

- فاعلاتن فعلن -

وتستعيد الأسطر الشعرية (وأنشيدى طلع - في شطوط النيل - وشم  
قلادة) الاتساق الدلالي والاتساق التفعيلي ، مع الأسطر السابقة من خلال اتساق  
علاقة مساحتى البياض التى تسبق والتي تلى شرطتى الاعتراض ( - ... - )  
وتفاعلهما أيضا مع مساحات البياض، ومع الدور الذي يمثله التشكيل التبيووجرافي  
لتوظيف علامات التزقيم في الأسطر السابقة.

أيضا يتسق الإيقاع الدلالي للانتظار والمواعيد والأنشيد ، التى تتحول  
إلى طلع وقلادة ، ثم تتجسم أضرب الخبر في السطر الأخير ، الذي يفصل بين  
شقى المعطوف والمعطوف عليه ، والنقطتين وينتهى السطر بالنقطة ، التى  
تنتهى عندها الدلالة ، فالوقف هنا فى السطر الشعرى وقف مفروض من قبل  
الدلالة :

وشم .. وقلادة .

إذ تمثل النقطتان الاقنيتان فى السطر الشعرى (وشم .. وقلادة) مساحة من  
السكوت أو الصمت، تفصل بين الخبر الثانى وبين المعطوف عليه: ( وقلادة) إذ  
تمثل النقطتان علاقة سكوت تهئ جواً لدوران الدلالة اللغوية ، حيث إعادة  
الارتباط بالمركب الاسمى السابق : ( وأنشيدى طلع ) ثم الارتباط بالجملة  
الاعتراضية : ( - في شطوط النيل - ) ثم سيطرت الخبر الثانى ( وشم ) ثم  
السكوت أو الفصل بالنقطتين ، ثم حلول المعطوف على الخبر الثانى ( وقلادة )  
ثم السكوت النهائى بحلول النقطة فى نهاية السطر ، ليمسك المسكوت عنه سابقاً  
، ويمثل دلالة طاغية لدوران إيقاعى ودلالي ، مبعثه الدور المهم الذى يؤديه

التشكيل التيبوجرافي ، وتهيئة المجال لأن تطرح التراكيب اللغوية أكثر من دلالة وأكثر من بعد جمالي.

وكذلك يتحقق البعد الجمالي من خلال إيقاعية السطر الأخير :

وشم وقلادة

ه/ه/      ه/ه/

فعلتن      فعلتن

التي تحقق التشاكل والتماثل بين تفعيلات الأسطر السابقة وتلعب علامات الترقيمية دوراً مهماً في الاتساق الإيقاعي أيضاً وبالنظر إلى السطر الرابع والخامس والسادس والسابع:

وأناشيدى طلع

في شطوط النيل

وشم قلادة

نجد تواجح إيقاع الدلالة على مبدأ تفعيلي متماثل، فالأسطر الأربعة يمكن أن تتكون من سطر شعري واحد ، يتكون من جملتين استفهاميتين، ثم خبر متعدد ، وذلك عن طريق إعادة طباعتها بشكل أفقي يختلف عن التشكيل التيبوجرافي الرأسي وتكون صورتها :

(فالمواعيد كثيرة وأناشيدى .. طلع - في شطوط النيل - وشم .. وقلادة).

هنا يلعب التنكيك الطباعي دوراً مهماً في تفكيك البنية الشكلية للنص الشعري وهذا التفكيك يتوافق مع الخطاب الأيديولوجي وتتضافر هذه الدوال اللغوية للنص الشعري وتندمج لتلعب دوراً تشفيرياً في تشكيل الدلالة الكلية للنص يفترض التفكيك كمقدمة منطقية أولى أن قراءة أي نص يتمثل identification مع خطاب خاص فيه. إن العملية التي نصل بها كقراء إلى هذا التماثل تتضمن قدراتها على التعامل مع الشفرات اللغوية التي نعالج بها معنى النص ولأن هذه





يعتمد التشكيل الطباعي للقصيدة إلى تقنية من تقنيات الطباعة ، لها  
 سيمائيتها في النص الشعري وتتمثل في توظيف علامات الترقيم ، فيوظف على  
 سبيل التمثيل - تقنية الاستفهام تلك التقنية التي تتبلور في الرؤية التساولية عبر  
 سياق تتمكن منه علامات الاستفهام ، فيتكئ السطر الشعري على مرجعية  
 تساولية ، لتجسم المحصلة النهائية للنص الشعري ، الذي يمثل حالة من حالات  
 الحيرة والقلق والخوف، ويتناسب ذلك مع توظيف تقنية السؤال في الرؤيا  
 الشعرية. ويجئ التشكيل الاستفهامي ليخترق بنية النص الشعري محدثاً نوعاً من  
 التقطع في سيلان الخطاب ثم المعاودة مرة أخرى لتواصلية الخطاب، أو يتوقف  
 تدفق النص ، كي يستفهم ويتساءل وما بين الاستفهام والأجوبة تكمن مفارقة  
 النص في نسيج العلامة الدلالية على أساس افتراض وجود متكلم ومخاطب،  
 يتضمن أيضاً افتراض وجود "وضع درامي خاص ، إذ يذكر الشاعر سياقاً معيناً  
 ويتحدث فيه إلى مستمع على علاقة به بطريقة ما ، تصوره على أنه صديق  
 حميم، ويقتضى أيضاً هذا الوضع الدرامي وجود علاقة اجتماعية بين المتكلم  
 والمستمع - باعتبارهما شخصين متساويين أو باعتبار المتكلم أسمى والمستمع  
 أدنى (أو العكس) أو محب ومحبوب<sup>(٥٥)</sup> وتحقق ذلك بشكل مكثف في قصيدة  
 الحدائة: يقول أحمد الحوتي في ديوان "ملك شجرة تين برية"

تمسح عنى المسافة بين النجوم الأليفة

يا سيدى الحب ..؟

تمسح عنى تواريخنا العربية

لم أنت ترشقها فى جبينى كوشم البراءة

ويهتز صوتى بعرس الفصول

ومن أين ؟ أبداً حلمى أو أنتهى !

أزفك للنهر يا طفلتى ؟ أم أقبل فيك احترامى ووجدى ؟

هو الحزن تكبر نخلة في دماي  
 ويفرح .. أم أنه الفرح المستحيل ؟  
 تعلمت كيف تكون القراءة ؛  
 ولكنى حين يلمسنى صوتك المستحم بلون الفراشات  
 يبرحنى الخوف "  
 يدخل جلجلة الشعر بزج الحضور لدى  
 وتكتب سماؤنا فوق رمل الإضاءة<sup>(٥٦)</sup>

يوظف الشاعر علامة الاستفهام بدلالاتها التي ترتبط بالرؤية المطروحة  
 فى النص الشعري، فالرؤية تعبر عن حالة من حالات عدم الوضوح، مما  
 يستدعى الذات الفاعلة إلى التساولية، وتطرح هذه التساولية، على شعرية النص  
 ، مما يتيح لتقنية الاستفهام تعالقات دلالية مع عناصر البناء الشعري ويجعل  
 انبناء أداة الاستفهام - كأداة ترفيحية - يقوم على علاقة تضايف وتفاعل بينيا  
 وبين دلالة النص

ويحول ذلك علامات الاستفهام ، إلى تقنيات طباعية تجعل للبناء الشعرية  
 مفتوحة على آفاق إيحائية ، وأيضاً تتعمق الرؤيا الشعرية وتجعل دلالتها احتمالية  
 ، مما يوسع أفق النص الدلالية ويجعل من الإجابة على هذا الاستفهام إجابات  
 متعددة ومنوعة وتعتمد تقنية الاستفهام المستوى الصوتي " وقد عرفت فيه الجملة  
 بالتغيم والوقف في آن واحد غير أن التغيم متغير في حين أن الوقفة قارة .  
 فجملة الاستفهام تنهي بصعود الصوت ، وجملة النفي بانحداره غير أنهما تنتهيان  
 لا محالة بوقف وعلامات التغيم هي في نفس الوقت علامات تكل دائماً على  
 الوقف<sup>(٥٧)</sup>

وكذلك نجد توظيف تقنية الاستفهام فى النص الحاضر منقطعة عن  
 وظيفتها المرجعية - أى وظيفتها الاستفهامية الحقيقية - ويجعل لها وظائف

تعالقية عبر النص الشعري، إذ تتعالق فيها الأداة بما يحتويه النص من صيغ، وهذه الصيغ، يتعالق بعضها مع بعض لتحتضن هذه لأدوات الطباعية كذلك نجد توظيف تقنية الاستفهام منقطعة عن وظيفتها المرجعية - أي وظيفتها الاستفهامية الحقيقية - ويجعل لها الشاعر وظائف تعالقية تتعالق فيها الأداة بما يجاورها من صيغ، كما تتعالق بدلالات أخرى تتولد عن دوال السطر الشعري مجتمعة.

كما نجد تكاثف أساليب الاستفهام على المستوى الدلالي، وليست كل الأسطر الشعرية الاستفهامية تنتهي بعلامات استفهام، فقد ينتهي السطر الشعري الاستفهامي بنقطة أو يكون مفتوحاً على الفراغ دون أن يحدد بنقطة وقف ليكون السؤال مفتوحاً على مجالات ودلالات متعددة وتمثل ذلك في السطر الشعري:

" أسألهم .. "

كيف تكون شجيرة تين

في عينك نبيذاً /

يختصمون، فكيف رأيتك ترتجلين الحزن

إذا غافلتك ورحلت

فلا تعترفي إنى فاتحتك للأحزان ؛

ولأنها أسئلة متعصرة الإجابة فلا تنتهي بعلامة استفهام، فالسؤال لا نمطى ولذا يظهر بصورة لا نمطية، إذ تتحدد الأداة الاستفهامية ويلبها مجال دلالي ولكنه المجال المستغلق، على أبعاد أخرى أكثر دلالية من تحديد السؤال بعلامة وطرح إجابة لها، هنا نجد الاستفهام قد تسامى وتجاوز عن نمطية الوظيفة الاستفهامية، والأسئلة تخترق قانون الاستفهام وتتجاوز للمطابقة أي مطابقة الواقع.

والأسئلة التي يطرحها الشاعر تخترق الأسطر الشعرية لتمثل حضوراً  
 دالاً ، كما يتمثل المد والجزر بين التشكيل الفضائي الذي ينتهي بعلامة استفهام  
 جديدة ، وهكذا تتحدد العلامة الاستفهامية وتتحدد معها دلالة السطر ثم يأتي  
 السؤال أو الإجابة دون تحديد لطبيعته التشكيلية لينفتح هذا الاستفهام على فضاء  
 دلالي جديد " تلك الفضاء الذي يصنعه الشاعر باعتباره صنيعاً للغة، وهو واقع  
 على الدوام في حياض التخيلات لكنه ليس سوي العوبة فيها ، مادامت اللغة التي  
 تكونه فالكتابة هي دائماً خارج كل موقع (لاموقع لها) وعبر مجرد تأثير من  
 تعددية المعنى polysemie " (٥٨)

تلك التعددية التي تحقق الجدل بين القار والمتحول يقول :

والشعراء اختزلوا اسمك يا بيروت !

التجار امتهنوا رسمك في كل خرائط أمتنا ..

لكل فيك مآرب .. ولكن

هل قتلوك ؟ !

أبدأ ..

فالفقراء على أبواب الحرية

أبدأ .. ؛

فالإجابة مكررة في الصيغة ( أبدأ ) ... وهي تمثل كسر لوقاية الشكل  
 النمطي الذي يجعل النص متذبذباً بين المتغير (الاستفهام) والثابت (الإجابة)  
 فالاستفهام يصل بين شعرية الشعر وبين الخطاب فالاستفهامات تسيطر على  
 الشاعر وتغلف رؤيته الأيديولوجية، تلك الرؤية التي التقطها النص الشعري  
 وحدد أبعادها عبر تشكيل طباعي يعتمد تقنية الاستفهام التي تثير المتلقي وتقلقه،  
 ليبحث لها عن أطروحات وبدائل خاصة وأن هذه العلامات التيبوجرافية ترتبط  
 بخطاب يصور الهم القومي العربي ، ومن البديهي أن تتحول هذه النزعات إلى

مواقف أيولوجية ينبغي على النقد المعاصر إدراكها وتحديد أبعادها حضارية فكل شاعر اتخذ لنفسه موقفاً داخل الإطار الثوري والحضاري الممتد على مساحات عديدة في للوطن العربي.<sup>(٥٩)</sup> ومن ثم تسهم هذه النوال الطباعية في تجسيم أبعاد الأيدولوجية .

كما تتمثل سيميائية السؤال في عدم نمطيتها، إذ ينسلخ السؤال من جسد الإجابة يقول أحمد الحوتي في ديوان :

" اقرأ ..

ليست تكون القراءة مائدة

صار بيني وبين الخطى همزة

تتعرف ... ؛

فجملة ( ليست تكون القراءة مائدة ) هي جملة تقريرية ، ثم ينسلخ السؤال من جبتها بأداة استفهام محذوفة وكان يمكن للسؤال أن يكون تكراراً للجواب في السطر السابق له ، لكن ضبط الشكل وتوينه بالضم في نهاية الكلمة (مائدة) يحدد الوظيفة التحوية للكلمة ، مما يستدعي محذوفاً ولأن الكلمة منتهية بعلامة استفهامية فمن المفترض أن يكون المحذوف قائم مقام أداة الاستفهام المحذوفة، وهذا ما أتاحه التشكيل الطباعي للسطر، بتوظيف علامة الاستفهام بدلالته المفتوحة أي السطر الشعري غير المقيد بعلامة في آخره، وتمثل هذه النقطة الإيقاعية لازمة تشكيلية لها أبعادها الإيقاعية والدلالية ، كالسؤال المكرر في قصيدة : " لو أن الدلالة بيضاء"

أى يوم تكون الدلالة بيضاء ..

وفي أى يوم تكون الدلالة بيضاء ."

وقد تسيطر على الشاعر حالة من حالات الأرق واللعجز ، ومن ثم تسيطر عليه صياغة السؤال إلى حد أن ينهى به قصيدته، لي طرح بعداً دلاليّاً خاصاً يحول القصيدة بكل معانيها المطروحة إلى سؤال يقول :

"والناس صنفان"

والبحر صنفان

والجوع صنفان

في أي يوم تحسست جرحك ؟؟ !

في أي يوم ؟

فالإجابات غائبة، والصيغة النهائية تتبلور في كم التساؤل، فالاستفهام هنا يخرج إلى معانٍ جمالية تفيد التعجب، وغير قابلة للبلورة مما يفتح مجالات ليحائية رائعة ترتبط بالقيمة السيميائية لأداة الاستفهام

كما تتجسم الجدلية البنائية لتقنية الاستفهام بين الدوال اللغوية، والدوال اللالغوية، والدوال الطباعية ، لتمثل حالة المعطى الثقافي، مما يجعل البنية النصية بنية متوترة، وهذا من شأنه أن يجعل النص نصاً ديناميكياً، وعدم ثبوت النص على رؤية تفعيلية واحدة، يجعل البنية التفعيلية تتشاكل على مستوى النص، ولا تسير على وتيرة واحدة، مما يحول البنية الإيقاعية إلى بنية متوترة ومتواترة، مع بنية الدوال الفراغية أو الترقيمية، أو دوال اللغة، وتتداخل للدالتان عبر هذا الصراع، والجدل القائم على مستوى الصفحة الشعرية، مما يجعل من النص نصاً متواتراً، كما يجعل من البنية بنية دلالية ذات أبعاد ديناميكية ، وإذا كان للدوال الطباعية (فراغية - وترقيمية) - على مستوى الصفحة - حضورها البصري المباشر ، فإن دوال اللغة لها حضورها الفكري الأولى عبر السياق الذي يمثل دوراً بارزاً في تحديد معنى النص ومن ثم تحديد تماسكه، وذلك لأن اللغة

وليدة الاحتكاك في المجتمع فهي بطبيعتها اجتماعية، ومن ثم فالمجتمع يحيط باللغة وبيان معناها - بالتأكيد - يرجع إلى المجتمع" (١٠)

وبالتالي يتحقق الصراع بين تقنية الطباعة بحضورها الشكلي، ودوال اللغة بحضورها الشعري، وهذا التشكيل الطباعي للصفحة الشعرية يسهم في تشكيل المعايير الجماعية في النص الشعري كما يسلمهم في إبراز عملية التوصيل الأيديولوجية وبالتالي يمتزج - عبر التشكيل الطباعي دلالة ما هو جمالي، ودلالة ما هو أيديولوجي "المعايير الجمالية في النقد والمعايير الأيديولوجية متداخلة. وينبغي أن تكون متوازية في كل عمل نقدي. فلا نميز بين ما هو جمالي شكلاً، وما هو متطور مضموناً. أي لا نفرق بين الشكل والمضمون في العمل الشعري" (١١) وبالتالي تشكل العلامات التيبوجرافية جانباً لا يستهان به من الرسالة، كما تسهم في إيصالها للمتلقى.

إن الرموز الطباعية التي تحيط ببعض الصياغات اللغوية كالأقواس الشارحة تمنح النص تشكيلاً طباعياً متميزاً فشاعر الحدائث يمنح الأقواس الشارحة قدراً من الخصوصية، بهدف التركيز على ما بين الأقواس يقول أحمد الحوتى في ديوان "ملاك شجرة تين برية":

"فهل سافر الشعراء .. ولم يبقى غير الضجيج!؟

أنا أتساءل لكننى أشتهى أن نقيم الشعائر

والشعر مثل ليالى الشتاء

( وأنت الحبيبة / أنت - تماماً - كخبز العشاء

. ومازال خطوى يعيدك لى ..

ومازال صوتى يورجج أغنية للوطن )

نسافر ؟؟ نبقى ؟؟

ونبقى !! نسافر !! / هل من خيار / إلى الجرح



لم إننى مستجير بثوب البلاد  
 ( التى تفتح الأن أحضانها للفجيرة  
 تنشر قمصانها الداخلية فوق الحصى  
 ثم تقعى على حافة الأرض  
 تطرد أبناءها .. )

يا أيها البلد المطمئن / نسافر !

أم نخنتى في القصائد ؟؟

( كنا - بأحلامنا - صبية من بطون الانقة

نحلم بالخبز والأغنيات )

وأنت حوار يدور بصمت الموائد

ثم افترقنا ...

وظلت - بأحلامنا - حفنة

من ثرى اللغة الغالية

( كل عام جديد يخفى فينا من مدائن العشق

يحمل في ثوبه من دمعات القرى / والنخيل يلون شكل المآذن .. فينا )

ولا ياباه الشعراء .. سوى للشوارع

والطرقات الفسيحة ( ما كانت اللافتات سوى عثرة ، وأرض مسيحة بالحروف

وخارطة .. من دموع الوطن )

ولا يابه الشعراء / يغيبون في لجة الأولياء

قليلاً - ولكنهم يدركون الخطأ واشتباك السفر<sup>(١٢)</sup>

كما تستعمل الكتابة رموزاً خاصة للدلالة على الجمل في النص وعلى

مركباتها كالنقطة، والفاصلة، والأقواس بمختلف أنواعها ومن جهة أخرى فإن

المكتوب له طرائق يختص بها لإبراز بعض الخصائص اللغوية التى لا تظهر

ففي المنطوق<sup>(١٣)</sup> إذ تمثل الأقواس الشارحة في النص الشعري ظاهرة تشكيلية لها أبعاد دلالية وفنية، فالأقواس تمثل علامات فصل في النسيج الشعري، إذ تفصل بين دلالة النص الشعري وبين دلالة المحصور بين القوسين، ويتمثل هذا الفصل الشعري على المستوى الكتابي، ليحقق أبعاداً إيحائية على المستوى الدلالي إذ يمثل هذا الفصل حالة من حالات التفاعل المثمر والجاد، بين ما يكون داخل الأقواس، وما يكون خارجها، حيث التركيز على الدوال المحصورة بين الأقواس وتكثيفها، وتتأزر الدالتان (دلالة ما هو كائن خارج الأقواس وما هو كائن داخله)، وتتسق في إطار الدلالة الكلية للنص الشعري، وتحوله إلى نص متوتر دلاليًا كما أن القوس الأول:

والشعر مثل ليالي الشتاء

( وأنت الحبيبة / أنت - تماماً - كخبز العشاء

وما زال خطوي يعيدك لي ..

وما زال صوتي يؤرجح أغنية للوطن )

يستدعي حالة من حالات حضور الحبيبة التي تشبه خبز العشاء، وهي رمز يتوازي مع دال الوطن، كما يتوازي مع خطوات الأنا المخاطبة في الزمن، هذه الخطوات التي تعيد المخوبة للشاعر فيتحقق انتماء الشاعر للمحبوبة، ويتم هذا الحضور على مستوى النص الطباعي، ويتواكب معه استدعاء صورة الخبز في إطار رمز الوطن، وتتسق هذه الدلالة مع دلالة الملفوظات الكتابية خارج الأقواس لتتناص دلالة (الحبيبة / الوطن / الخبز) مع الدلالة الشعرية. كما أن الشرطة المائلة تؤدي وظيفة جديدة تتمثل في التوازي والتماثل بين الدوال التي تتجاوز في حالة من حالات التفاعل، رغم الفصل الطباعي بينهما بشرطة مائلة وبالتالي يكون الشاعر قد طرح رؤية جديدة في هذا التشكيل الطباعي، تخلق النص اللغوي خلقاً مغايراً، وتجعله من علامات الترقيم مؤشراً يدرك - بدقة -

حساسية العلاقة بين هذه الدوال التي يفصل بينها، فتحمل هذه العلامات الطباعية خصائص الدوال اللغوية للخيبة والوطن والخير، مما يهيئ لها وجوداً حياً، والشاعر المجدد هو الذي تكون له عينان ذكيتان نافذتان يرى بهما الأشياء رؤيا جديدة ويخلقها خلقاً آخر، وعندما يريد الفنان أن يقدم إحساسه بالحياة في صورة فنية لزم بالضرورة أن يكون قادراً على أن يحتفظ بهذه الصورة حية إلى الأبد، حاملة معها طزاجة تعبيرها على الدوام في كل زمان ومكان، فإن يخلق جديداً في مجال الفن سوف يبقى جديداً إلى الأبد<sup>(١٤)</sup>

كما أن الخط المائل الذي يخرق الأسطر، يجعل البناء اللغوي الكتابي متقطع ، وبالتالي يتقطع امتداد الدلالة بشكل متواصل وينتقى الخط الإيقاعي المستنقق ويصبح إيقاعاً متواتراً ولكن بصورة منقطعة، ويتم ذلك بفعل الخطوط الطباعية المائلة، يقول أحمد الحوتى في قصيدة "ملك شجرة تين برية" من نفس الديوان :

ينتصب النهر على قدميه العاريتين

ويغفولى / ويقاسمنى عطشى

ويظللنى بأنامله الجغرافية

فوق جيبني

تريدين صبي وصبيبة

يسقط شمري / أطعم منه عيال الطرقات

الفقراء / أقوم إذا أنت

شجيرة تين / أعصر منها شهداً ونبيذاً سلطانياً

أشرب .. ،

أشرب .. لا أسكر

علمتك موعظة السكر / وطاردنى العسكر

كنت حكيمًا في زمن البلهاء / وفي عينيك يراقصني اللون المتكلم / في عينيك (٦٥)

يتوتر المشهد الشعري متذبذباً بين الطول والقصر، وعن طريق التراوح بين دلالة الأسطر الشعرية القصيرة والأسطر الشعرية الطويلة، يتم تشكيل الصفحة الشعرية وتقسيمها لوحدات بنائية، تستمر أعصرى الاستطالة الزمنية والتكثيف للزمني.

أيضاً تقوم علامات الترقيم والفواصل والفراغات بتحديد انفصال وحدات التفعيلة الواحدة، وتجزئتها وتفكيك بنية هذه التفعيلة أو بترها، مما يهيئ للتفكيك الزمني وجوداً نشطاً، فالنفاذ والعلامات التي يتشكل منها النص - بصورة مكثفة - تمثل عناصر فصل لا لغوية، مما يوفر جدلاً بين (الاتصال/الانفصال) على مستوى الوحدات الدلالية للتفعيلة، ومن ثم (الاتصال / الانفصال) على المستوى الإيقاعي.

ويتم خلخلة النظام الكتابي عندما تتخلل العلامات الترقيمية بين الوحدات البنائية للسطر الشعري، ويتولد الانفصال بين الوحدات الإيقاعية، التي تكاد تستقل بشكل منتظم ومتماثل في أزمنة متساوية، على مستوى الإيقاع التفعيلي للسطر الشعري.

والعمل الشعري يعتمد في بنائه على نوع من التبادلية، بين أشكال من النصوص، إذ تعتمد بعض النصوص في تشكيلها الطباعي بعضاً من تشكيل النص النثري، وقد يأخذ النص الشعري شكل الأسطر الشعرية غير المتساوية، مما يوهم ببنائية تقوم على مبدأ التزاوج بين الشكلين: الشعري والنثري، مما يجعل للتشكيل الشعري حالة من حالات التماس، توازي بين شعرية المشهد وشعرية النص، مما يوازي بين بعديهما الشعري والنثري، وقد تتقارق هذه الشعرية ومبدأ انبناء نص مفارق، ومن ثم تتمظهر حالة من حالات التفاعل، بين

الشيء ونقيضه، على مستوى البنية الشعرية، وبالتالي على مستوى إنتاجية الدلالة والإيقاع " مما يجعل هذا النص يؤسس داخل العلاقة الإنسانية - المعتادة ما يشبه جزيرة ويبصر أن اللذة ليست ذات طبيعة اجتماعية " الفراغ وحده " هو الاجتماعي، ويبرز الحقيقة الفاضحة للمتعة: التي ربما نستطيع أن نكون بعد انعدام كل متخيل كلامي ومحايده فعلاً " (١٦)، وتمثل ذلك عند أحمد الحوتى فى قصيدة لو أن الدلالة بيضاء من ديوان "ملك شجرة تين برية" يقول:

" أى يوم تكون الدلالة بيضاء ..

أبصر وجهك رمانة .. ثم أجرى

كما يفعل البسطاء

تحط العصافير .. ،

زرعاً يكون

ورمانة .. ،

نستظل .. ،

ونشرب .

ومن الحلم للحلم بوابة للتجسد أم فرصة لاشتعال العناق

تكف العصافير يوماً عن الرقص / لكننى فى اخضرار الفجيرة

أعرف قدرى / أن الرغيف المحاصر يا قوم معركة / فاتبعونى

نخيل التوهج يهتز .. ،

يسقط نمر الفصول .

الفصول الحوامل تأتى إلينا

وتأتى إلينا ببعض الدماء

وكل البلاد الفقيرة ليست سوى ساحنات تسافر

تسد طعناتها فى الصميم .

فكن واقفاً من جراحك ، واحفر على آخر الحلم صوتك " (٢٧)

النص يتشكل تشكلاً مفارقاً على المستوى الطباعي للصفحة الشعرية ، حيث يتناص المشهد الشعري مع المشهد النثري ، ومفارقتهما معا في حالة من حالات التماس والتنافر بينهما مما يشحن النص بشحنة ديناميكية .  
أيضا يتكرر نمط النثرية في القصيدة، ويتنوع التشكيل الطباعي للعمل الشعري ما بين المشهد النثري والمشهد الشعري، مما يهيئ لتناص المستوى الشعري مع المستوى النثري، وتعاونهما، ويتضافر التشكيلان، في حالة من حالات التفاعل مع التشكيل الفراغي، الذي يتخلل الأسطر ويلبها، أو يسبقها والتشكيل الطباعي الفراغي- بالإضافة الى دور العلامات الترقيمية- يلعب دوراً مهماً في إنتاج دلالية هذا النص .

كما نلمس لتسكيل الإيقاع ظلالاً في هذا النص، إذ يتمثل في تكرار فونيمات، التفعيلة وصورتها وتكرر الفونيمات، وتدور بتحقيق دوران التراكيب اللغوية، التي تنتج عن طريقها دورانية الإيقاعية مع دوران الأسطر الشعرية، مما يجعل التفعيلة تتنظم شكلاً شبه ثابت يتوافق في هذا التشكيل الطباعي النثري للشكل الشعري.

والنقطتان بعدكلمة (رمانة) في السطر (أبصر وجهك رمانة ثم جرى) تهىء المتلقى للانتظار قليلاً لقراءة المركب الفعلي (ثم أجرى) الذي يحدد أهداف الدال (أبصر) المتحلل من الضبط بالشكل إذ يمكن لقارئ لا يمتلك الكفاءة اللغوية أن ينطقه بفتح " الراء " فيتحول إلى الزمن الماضي (أبصر) فيكون فاعله غائباً، بينما تهىء النقطتان مساحة سكون ينظم من خلالها للقارئ ممارسته القرائية، وتهيؤه لنطق حركات غير مدونة أصلاً في الكلمة وإنما تفترضها طريقة التشكيل اللغوية واللا لغوية، حتى لا يتحقق التباين في مقروئية النص ، ذلك النص المحدد شكلياً بالضبط ، فالقراء لم يتعلموا في يوم ما، بطريقة منظمة،

كيف يقرؤون نصاً من الشكل. وإنما توصلوا إلى بعض النتائج، بواسطة الممارسة، ولكن هذه الممارسة لا تكفى فمهما كانت كثافتها فإنها لا تستطيع أن تعود القارئ على نطق حركات غير مدونة ولذا فإنه يلزم تحديد منهجية، وطريقة، وقواعد لتعلم النص الخالي من الشكل، وقد يشير خلو النص من الضبط إلى حالة من التعدد الدلالي فالشاعر لا يلتفت للمعنى فى الكتابة بمعناها الضيق وإنما ينظر إليها على أنها دوال لها وظيفة دلالية "والكتابة لها معنيان: معنى ضيق، ومعنى واسع فبالمعنى الضيق هى نظام خطى تدون بواسطته لغة من اللغات وبالمعنى الواسع هى كل نظام تبليغى مبنى على الرؤية (١٨)

والامتداد التفعيلى يتواشج والامتداد الطباعى للسطر الشعري، كما أن التقطيع التفعيلى الناتج عن عدم تواصل الأداء اللغوى على المستوى الطباعى، إنما يتجزأ بفعل العلامات الترقيمية والفراغية مما يجعل فونيمات التفعيلة تنفصل، وذلك يهينى للفونيمات أن يصبح لها امتداداً إيقاعياً متدفقاً عبر المد الخطى للسطر الشعري.

كما يتضمن التشكيل الطباعى عمليات حذف للصيغ اللغوية، ووضع علامات ترقيمية بدلاً منها، كالنقاط الثلاث التى تشير إلى محذوف، تتخلل هذه النقاط الأسطر، لتحل بين البنى المفردة والمركبة يقول:

ثم زملنى ...،

وقال تعرفهم؟

مشيت إلى دى وتزوجتني سنبله

"فالنقاط الثلاث بعد كلمة "زملنى" تحتل دوال محذوفة يمكن تقديرها تبعاً لانحرافات المتلقى فى القراءة والتى تخضع لأبعاد نفسية وجدانية واجتماعية وسياسية وثقافية، فيمكن افتراض دوال منوعه فيكون السطر الشعري (على سبيل

الافتراض): (ثم زملنى، ودثرنى، وجادلنى، قلت هم وقال تعرفهم، مشيت إلى  
دمى وثيداً وكانت حقول الرعب وتزوجتني سنبله.)

وقد يستثمر الشاعر دلالة النقاط المحذوفة التي تتوغل بين الأسطر  
الشعرية، لتكون سطرًا كاملاً، فتحذف صيغة لغوية لتحل محلها هذه العلامات  
اللانغوية يقول أحمد سويلم في ديوان الطريقة القلب الحائر :

" فنحن وادعون صامدون للحياة

على ضفاف نبعنا البعيد

نعيش مرة عبورنا - ولو يطول -

ففى غد قريب ..

خلف الخميل فرحة اللقاء

تبر بالقسم ..

وتمنح المساء نجمة الجديد . !

... ..

... .. (٦٩) ... ..

يسئل الشاعر الستار على سطرين شعريين غائبين، فالقصيدة لم  
تنته بعد، إذ تأتي بعد تلك مقاطع شعرية جديدة، مما يهيء الفرصة لافتراضات  
وختيارات لغوية متنوعة على المستوى الدلالي، يستكمل بها المعنى، وهو تحويل  
يتم من قبل الشاعر على مستوى الشكل الطباعي، حيث يتم تحويل الدلالة  
وتوجيهها من مستواها الطباعي المباشر إلى مستوى افتراضى سيميائى غير  
مباشر.

وبالتالى يحدث التنوع، بين نص حاضر يتناص مع نص آخر غيبي،  
وهو نص مفترض من قبل المثقلى، ومتعدد أيضاً بتعدد أنماط القراء، وهذا النص  
فاقد لابيوتته مما قد ينتج - في إحدى افتراضاته - دلالة متميزة، تتجاذب طرفيها



علاقتهان دلالتان علاقة الغياب بعلاقة الحضور ، ويتشاكل ذلك كله على المستوى الدلالي أيضاً فالنص إذن تتجاوزه علاقتهان داخلية وخارجية كما يتماسك، ومن ثم فهو واقع كذلك بين التأثير والتأثر من قبل البيئة المحيطة<sup>(٧٠)</sup>

ويتم ذلك في مقابل غياب ضمير (الهي) عن المستوى الظاهري للنص الشعري، هذا الضمير الذي يتم استدعاؤه مرة أخرى في المقطوعة الشعرية التالية على المستوى المباشر، أي مستوى الخطاب لكن الذات الفاعلة تظل تمارس سطوتها، في مقابل حضور هذه الذات الغائبة، والتي تستدعي بواسطتها العلامات الترقيمية: الشرطتين الاعتراضيتين، النقطتين الأفتيتين، نقطة الوقف، علامة التعجب، النقاط الثلاث، التي تدل على محذوف، هذه العلاقة التشكيلية منسقة من ذات فاعلة هي ذات القاص التي تتداعي عليها الأحداث فتبلورها وتشكلها، ومن ثم يتيح القاص لهذه العلامات- الموجودة عبر هذا التشكيل- فعل الممارسة الإبداعية في سبيل الرقى إلى مرتبة الشعرية ليصبح لها وجوداً دلالياً في أجواء النص الشعري.

والعمل الشعري يختتم مشاهدته ، بهذين السطرين الفارغين إلا من الإشارات غير اللغوية في رسم سطرين شعريين فارغين من الكلمات، ويترك بدلاً من الكلمات الدالة نقاط دالة تقوم بوظيفة رمزية في السياق الشعري. وقد تكون أكثر عمقاً ودلالة من الكلمات. ليبقى النافذ الدلالية مفتوحة لجميع الاحتمالات دون أن يحددها الشاعر.

بينما تخترق النقاط الثلاث فيما بين الأسطر، تتقدمها صياغات لغوية وتلبيها أيضاً صياغات لغوية، وهذه النقاط تعد مفتوحاً لمشاركة المتلقي في فعل إنتاج الدلالة ، لكنها الدلالة التي ما يزال المبدع الأول يدعى لبوتها ، حين يردف هذه النقاط بأسطر شعرية وكأنه يعود مرة أخرى لينترك للدلالة مفتوحة، ويترك القارئ على حافة أسطره الشعرية، ويكون الشاعر هو سيد الموقف، وتكون إنتاج

الرسالة على أعلى مستوى من الترميزية، حين يعود مرة أخرى ليفتح النسق الشعري على عالمه الخاص، وبالتالي يحقق المواءمة فيما بينه وبين المتلقى، وكذلك يتحقق التعالق فيما بينه وبين المشاهد الشعرية، بما فيها هذه المشاهد التي تحوى فراغات طباعية.

وإذا كانت المضامين معروضة للقاصي والداني فإن تميز مبدع عن آخر يتمثل في طريقة بنينه لنصه الشعري، ومن ثم فإن توظيف التشكيل التيبوجرافي في النص الشعري يحقق تمايزاً نوعياً على المستوى الإبداعي، " إن كل شاعر يقول ما يرغب فيه ، وبذلك فهو لا يشبه أحداً . ولكن إذا كان ما يقوله يظل خاصاً به وشخصياً فإن طريقة التعبير ليست خاصة به، إنها تظل كفيلاً طريقة تعبير جنس معين ، وكمياً طريقة تعبير خاصة بعصر ما فلا يوجد لسان شعري، وإذا كنا نقصد بكلمة لسان مجموعة الكلمات، ولكن توجد لغة شعرية ، إذا كان المقصود بلغة تأليف الكلمات فيما بينها أي تركيبها في جمل، نحن هنا إذن أمام جمل شعرية ليس بفضل مضمونها ولكن بفضل بنيتها " (٧١) تلك للنبية المتميزة في طريقة تعبيرها وطريقة تشكيلها الطباعي ، مما يعمق شعريتها يقول أحمد سويلم في قصيدة "لا تكسر سيفك " من ديوان " الطريق والقلب الحائر " :

" لا تلعن حظك ..

لا تكسر سيفك .. لن تخسر

... ..

فلتبدع شيئاً أكبر

ولتنتبت فيروزاً وخميلاً أنضر

ولأنك أنت الفارس يوماً

فاشحذ سيفك ببصر ..

اغمده في الكلمات الجوفاء

في وجه العالم لو قطب جيبته أو انكسر  
وادخل ركب المهوفين " .. (٧٢)

نلاحظ هنا الجدل حول الأنا من ضمير إلى ضمير، فالشاعر يطفو فوق  
مشاعره الخاصة، ويجعل من المتلقى مشاركاً معه في إنتاجية إبداعية متميزة،  
عن طريق توخي تقنيات التشكيل الطباعي، وينتقل السياق من مخاطبة الشاعر  
لذاته التي تحمل في مضمونها مخاطبة (الهُو) وينتقل إلى جدال (الأنا) و(الأنثى)،  
ثم يتحدث بعد ذلك عن فعل الإيجاب (فلتبدع) متحولاً عن تقنيات الصياغة  
للغوية، لأسلوب النهي (لا تلعن - لا تكسرن) إلى تقنيات الصياغة اللغوية لأسلوب  
الامر والترغيب عن طريق وأسلوب النهي (إن تخسر) ليتحول السياق من  
أساليب النهي والنفي والامر إلى الاعتيادية السياقية التي تتنوع فيها الأساليب ما  
بين الإنشائي والخبري، لكنها جميعاً تتمحور حول الالتفات من ضمير المتكلم إلى  
ضمير المخاطب، وهذا الطابع النحوي يحتوى ألفاظاً وصياغات لها طابع يحق  
اللذة، وتأتي لذة القراءة من بعض القطعيات (أو من بعض التصادمات) إذ  
تلتقي للمتأثرات "الغث والسمين مثلاً" وتبدع ألفاظ جديدة وفخمة وبسيطة في آن  
معاً وتأتي لئلا أدبية لتتقارب في جمل هي من النقاء إلى حد أنها قد تتخذ أمثلة  
نحوية<sup>(٧٣)</sup>، ليبقى فقط أسلوب الأمر كصيغة خطابية تهيب السياق الشعري،  
لسكب أساليب إنشائية أمرية تتوالى وتتدفق من بداية السطر، غرضها الحث  
على الفعل في هذا الوجود الشعري، وبذلك تتعدد الحقول الدلالية وتتوارى الأنا  
خلف ضمير المخاطب.

واللغة تحتضن التشكيلات الطباعية التي تمارس أبعاداً دلالية، وإيقاعية  
تعوض النص الشعري ما افتقده من سطوة لاقافية- فتتواجد- الأسطر الطويلة  
والقصيرة وبالتالي فإن التشكيلات للتبيوجرافية تسمح بالتماثلات. وإذا ما بادر  
الكلام لتصحيحها فإنه لا يستطيع أبداً محوها والمخالفة التامة لذلك قد يقترب منه

الخطاب النثري كثيراً دون أن يصل إليه أبدأ وكاتب النثر يتلافى بطريقة عفوية القافية والجناس فيوالى بين الجمل الطويلة والقصيرة وينوع بناؤها النحوي ، ولكنه لا يستطيع أبدأ إلغاء التشابه بين الوحدات المتوالية (٧٤) .

(٤-١) التشكيل التيبوجرافي العنواني :

كما يقسم شاعر الحدائث قصيدته إلى عناوين فرعية ، بالإضافة إلى العنوان الرئيسي للقصيدة إذ تمثل هذه العناوين علامات سيميائية . كما أن البنى اللغوية تتمثل من خلال طريقة عرضها طباعياً ، فتم معالجة هذه البنى اللغوية من خلال تأطيرها عبر برمجات خاصة بالتركيب اللغوي الشعري في القصيدة ، ليتحول التشكيل الطباعي في القصيدة لتضافره مع الدوال للشعرية إلى مخرجات لغوية شعرية ، فالعنوان الرئيسي الذى يوظفه الشاعر كمفتاح للقصيدة ، يعد مؤشراً دالاً للنص ككل ، والعناوين الفرعية تمثل علامات سيميائية .

أيضا هناك علاقة وثيقة بين دلالة المشهد الشعري وعنوانه الفرعى ، إذ يسهم في فض مغاليق المشهد الشعري ، والعنوان يمثل علامة أو إشارة تصف النص وتتبلور من خلاله أبعاد هذا النص

والقصيدة الحديثة تنقسم إلى مشاهد ، كل مشهد له عنوان فرعى مستقل ، وقد تحقق ذلك عند شعراء كثيرين ، إذ يقسم الشاعر ديوانه إلى عناوين أساسية تضم تحتها عناوين فرعية لعدد من القصائد ، ففي قصيدة "لن أعيش مرتين" من ديوان "الطريق والقلب الحائر" لأحمد سويلم نجد هذه القصيدة لها عنوان رئيس هو : (لن أعيش مرتين) بينما يقسم الشاعر القصيدة إلى مشاهد أو قصائد قصيرة يجعل كل مشهد عنوان مستقل ، فبالتالى والقصيدة تجمع قصائد تتمثل عناوينها فى :

١- الظمأ

٢- لن أعيش مرتين

٣- لا تكسر سيفك

٤- هوامش يوميات قديمة

٥- هاملت

٦- " الطريق والقلب الحائر "

وهذا المشهد أو القصيدة الأخيرة يقسمها الشاعر إلى قصائد صغيرة

داخل المشهد الشعري الذي ينتمي للقصيدة الأم، وذلك عبر العناوين التالية:

١- قصة اللقاء

٢- من أجل من تضىء يا قمر

٣- الطريق والقلب الحائر

٤- معارك الزحام

٥- عينك والقمر

٦- وتأتى القصيدة التي يعنونها تحت مسمى "باسم القرن العشرين" يقسمها إلى

قصائد قصيرة بعناوين :

١- باسم القرن العشرين

٢- الصمت عاد

٣- الزمن الأخير

٤- الدرب الشهيد

ثم قصيدتين : بعنوان :

١- كبرياء

٢- العجز

ويأتى العنوان الأخير للقصيدة الأخيرة : " رماد الكلمة " وتضم قصائد

قصيرة أو مشاهد شعرية بعناوين:

- ١- وجه الأيام
- ٢- رماد الكلمة
- ٣- لعنة الأزمان
- ٤- الجوع والسؤال

كما يقسم الشاعر بعض القصائد القصيرة إلى مشاهد عناوين داخلية مثل

قصائد:

- ١- هوامش يوميات قديمة
- ٢- كبرياء
- ٣- الجوع والسؤال

فالعنوان الثالث ( الخلاص كبرياء ) يتحول من عنوان مشهد قصير إلى عنوان تدرج تحته مشاهد شعرية متعددة ، فيأخذ دور العنوان الرئيس في القصيدة ، وبالتالي تضم القصيدة تحت لواء عنوانها الأساس عناوين رئيسة أيضاً وليست فرعية وهي عناوين تأتي لتكشف المبهم وتفسر الغائب ، وتتبلور من خلالها سيميائية النص يقول " أحمد سويلم " في قصيدة "كبرياء" من ديوان " الطريق والقلب الحائر " :

التي تأخذ عناوين :

- ١- الصوت
- ٢- التنكار
- ٣- الضباب
- ٤- الخلود

وهذه العناوين مرتبطة بسيميائية القصيدة ككل، ولكن التركيز هنا على التنكار والذكريات، مما يتيح تعددية الشكل، الذي يقسم بصورة، منوعة تصنف

ففيها المشاهد الشعرية إلى أنواع، وهي حالة من الإيهام الشعري للمخالفة، والتعدد والتنوع والمفارقة.

وقد يرتبط العنوان بالمشهد الشعري بشكل رمزي، وليس بشكل مباشر، فالعنوان يمثل المفتاح الدلالي للنص الشعري، وهناك علاقة وثيقة بينه وبين دلالة النص، وكلما كانت هذه العلاقة غير مباشرة كلما كان لهذا العنوان دور دلالي. وقد يرتبط العنوان بقصة، ويحيى، ليستكمل دلالاتها بصورة سيميائية وتمثل كل كلمة فيه علامة سيميائية يقول أحمد سويلم: في قصيدة الطريق والقلب الحائر:

"مذاق الحب

قلت :

أذوق طعم الحب

أجرب الذي يقال عنه :

" قوت كل قلب "

كما أن العنوايق الرئيس يعمل على تضام وتنسيق دلالات العناوين الخمسة، في البنية الشعرية لتتضام دلالاتها عبر تنامي الأنماق اللغوية الداخلية، للنصوص الخمسة بداية من دال العنوان الرئيس.

كما يوظف بعض الشعراء خاصية التصدير، في بداية بعض قصائدهم، إذ يوظف الشاعر حكمة أو مثلاً أو بيتاً من الشعر يستدعيه، ليستهل به قصيدته ويصدره أسفل العنوان، ويمثل هذا التصدير خطاباً خارجياً، يتناص مع الخطاب الحاضر وتمثل بياناته المكونة من الحروف والكلمات والجمل بتشكيلها التيبوجرافي منخلات سيميائية، يتم معالجتها من خلال سياق النص الشعري، وتندمج مع بنائه التركيبي، وتتحول إلى مكون من مكونات عناصره البنائية لها خصوصيتها حيث إن غاية اللغة هو توصيل المعنى فالناس يتحدثون لكي يعبروا

عن معني أفكارهم ، كما تسهم في الاشتراك مع بنى النص الشعري في تكوين الصورة النهائية للخطاب الشعري.

ومع هذا الاندماج فالنص الخارجي المتناس معه ، يحتفظ لنفسه بخصوصية سياقية ودلالية متفردة إذ يستدعي " أحمد سويلم " في قصيدة " هاملت " نصاً من رواية هاملت لشكسبير يقول :

" من ذا الذي تسمع السماء أنينه

وتوشك السماء أن تقف مذعورة لوعيده ؟

أنا هاملت الدانماركي " شكسبير

ثم تتدفق الأبيات عبر نصه الشعري، و يتحول النص التصديري إلى شبكة من العلاقات القائمة والمتحولة تمنح النص الشعري خصوصيته، وتتبعق من خلال جدلية العلاقة بين النصين نوال جديدة أبعادها: العذاب، الحيرة، الذعر، وبالتالي تتحول العلاقة بين النصين إلى علاقة تربطها علامات سيميائية.

(١-٥) التشكيل التيبوجرافي العددي

كما يتخذ بعض الشعراء ، من الترقيم العددي للمشاهد ، صوراً إيحائية يشكلون بها للنص الشعري تشكيلاً تيبوجرافياً ، إذ يلجأون إلى اتخاذ أرقام ، لكل مقطع شعري ، ويقسم الشاعر القصيدة إلى مشاهد شعرية ، تتعين حدودها بالأرقام التي يرقم بها الشاعر هذه المشاهد ، ففي قصيدة " من أجل من تضى يا قمر؟ " من ديوان " الطريق والقلب الحائر " يقسم أحمد سويلم قصيدته إلى خمس قصائد أو خمسة مشاهد ، شعرية كل مشهد شعري يتعين حده برقم ، وتبدأ المشاهد من رقم (١) إلى رقم (٥) مروراً بما بينها من أرقام، ويعطى المشهد الأول رقم واحد، وقد يكون هناك توافق بين رقم (واحد) وبين ما يدور حوله المشهد من وحدة وغربة للقمر المتفرد في وجوده : يقول :

" من أجل من تضى يا قمر؟ "



من أجل من تظل في أبعادنا على سفر  
 تؤرجح الزمان في كفيك .. والبشر .. ؟  
 وأقسوتى .. ؟  
 نسيت رقتك ..  
 فأنت وحدك الذي سهرت تحمل الذنوب  
 وأنت وحدك الذي غفرتها لنا ..  
 وأنت وحدك الذي تعشق أن تعيدها  
 لكي تظل باسماً رحيماً  
 لكي تعيش حولك القلوب "

ثم يبدأ المشهد الثاني متخذاً رقماً تالياً للرقم الأول، فيوظف العدد "اثنين" ويعنونون به المشهد الشعري، ويتمثل التشكيل الطباعي للقصيدة الواحدة، إلى مشاهد شعرية كل مشهد له عنوان رقمي، وتنقسم القصيدة الواحدة إلى قصائد أو مشاهد، لكل منها رقم مسلسل قد يختلف في دلالاته عن المشهد الذي يسبقه، و المشهد الذي يليه، وهذه المشاهد المعنونة بأرقام مختلفة، تنتظم داخل إطار واحد هو وحدوية القصيدة التي تجمع تحت نطاقها، أنماطاً متعددة من التشكيل التيبوجرافي

وقد يلحق هذا التعدد الرقمي تعدداً في التفعيلة، فتتنوع وتختلف تفعيلة المشهد الواحد عن سوابقها ولواحقها ، فكما تتصنف هذه المشاهد وتتوزع القصائد القصيرة إلى حقول دلالية تتصنف أيضاً إلى حقول إيقاعية ، وذلك بفضل التشكيل الطباعي للقصيدة ، من حيث تقسيمها إلى مشاهد ، كل مشهد يعنون برقم معين ، وبذلك نلاحظ انبناء النص على أساس تقسيمه إلى خمسة مقاطع ، لكل مقطع فونيمات إيقاعية تميزه عن الفونيمات الإيقاعية لتفاعيل المشاهد الأخرى ، وهذه التقسيمات لها خصوصيتها التي تسهم في تكوين الأساس

الإيقاع الذي تقوم عليه القصيدة ككل، يقول أحمد الحوتى في قصيدة إن البحر يضرب ساعدي من داوان "مئلك شجرة تين برية":

مليئة عيناك بالفرح

ملائة عيناك بالشعر

والأقمار .. ياوطناً

تعرفه دمي .. فبكيت .

ومشيت ..

هل عيناك سنبلتان طالعتان

من لغتى

فأسألينى .

ما كنت أجهل وحشة البحر العميق

وغربة الأفكار ، في الكتب الغريقة ..

والمرافىء ؟ ( اذ تكابد حزنها ) (٧٥)

فالسطر الأول : " مليئة عيناك بالفرح " لا ينتهى بنقطة وقف، تحدد البيت وتوقف الدلالة، وإنما يمتد الملفوظ اللغوى عبر الفراغ، مستكماً الدلالة، ويتحول هذا الفراغ إلى علامات لا لغوية تاركاً المجال لإنتاج الدلالة وتداعيتها.

والسطر الشعري غير مجزأ - عن طريق علامات الترقيم - إلى بنى فردية تمثل - من خلالها - كل بنية دالاً مستقلاً ، لذا جاءت تفاعيله أيضاً شبكة مستقلة ، ففي السطر الشعري:

مليئة عيناك بالفرح

o///o/ /o/o/ o//o//

مفاعن مستعلن فعن

ملائة بالشعر

مستعلن ٥//٥/٥/  
مفعول ٥/٥/٥/

نجد دلالة السطر الشعري - بما تحوية من دلالة على الفرح، تنسق مع تدرج انتهاء تفاعل البيت بتفعيله " فعلمن " وفي السطر الثاني ينتهي بـ (مفعولن ) وهناك شبه توازن بين الإيقاع التفعلي للسطرين باستثناء التفعيلتين الأخيرتين : (فعلمن - مفعولن ) وتتوازى " مستعلنن " مع مثيلتها وكذلك تتماثل " مفاعلن " مع مثيلتها المحذوفة في السطر الثاني

التداعي الدلالة ويتم استكمال المعنى في السطر الثاني: "ملائنة بالشعر" مع حذف البنية الإفرادية "عيناك" التي تحتضنها بنية الجملة الشعرية الأولى، ويتحقق اختفاؤها في السطر الثاني، ليستكمل السياق الدلالة ويكتمل المعنى. ولا ينتهي السطر الشعري بفاصلة تمثل سكوتاً مؤقتاً، أو توقف لمعنى الجملة، ولكن تطفى مساحة البياض لتصانر على مساحة السواد ، ويتم استكمال إنتاج الدلالة من جديد عبر دوال لا لغوية كامنة في مساحات السواد ويستمر إنتاج الدلالة بداية من نهاية هذا السطر وحتى بداية السطر الذي يليه.

وفي هذا السطر الشعري يتخلل الفراغ بين البنى اللفظية (والأقمار) وبين المنادى (ياوطننا) بنقطتين تمهدان لوقف قصير ، يلتقط بعده الشاعر أنفاسه، وكذلك المتلقى ويستعيد كل منهما طاقته الإبداعية بعد ثلاث جمل متواصلة، لتندفق بعدها شحنة وجدانية جديدة ، تبدأ بالجملة الشعرية القصيرة : " تعرفه دمي " ثم وقف تلتقط فيه الأنفاس مرة أخرى، من قبل المبدع والمتلقى، بعد فعل الإبداع للمجدد ، ثم طغيان فعل دلالي منتج لتوه يحمل مفاجأة للدلالة النهائية، هذه المفاجأة التي تحتضن روح المفارقة، من خلال الدال اللغوي: (فيكيت) ثم تأتي النقطة لتحدد سكوتاً مفروضاً من قبل المبدع ، يستعيد من خلاله كل من المرسل والمرسل إليه توازنهما، بعد المفارقة المؤلمة في الجمل السابق، ويعيد

إنتاج دلالة جديدة منشؤها النص بأكمله، ذلك النص الذي حمل بين جملة المتناسقة رؤى وأبعاد مختلفة. ويبدأ السطر الذي يليه بإيقاعية مغايرة لإيقاع البيت السابق :

تعرفه . . . فبكيك

٥/٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥/٥//

مفاعيلن فعلمن فعلاثن

وتتسجم دلالة البكاء مع دلالة التقطيع اللغوي والتفعيلي

والأقمار . . . يلوطنأ

٥/٥/٥/ ٥///٥/

مفعولن مفتعلن

والعلامات الترقيمية في السطر الشعري: (تعرفه دمي ... فبكيك) توفر هدنة زمنية بعد المركب الفعلي: (تعرفه دمي) تهئ للمتلقى إعادة استيعاب هذا المركب وربطه بالبدال (يا وطنأ) في السطر السابق له كذلك تهئ للذهن هدنة ضبط الدال (تعرفه) ضبطاً ذهنياً وتحويله من الشكل الصوتي (تعرفه) وهو شكل صوتي أصابه التجريد من ضوابطه الشكلية، إلى شكل صوتي مضبوط بالشكل، مما جعل أحد احتمالاته القرآنية تشير للمؤنثة، وتحتاج أن تتعالق مع فاعلها، ليتحقق الاكتمال الدلالي، لكن وجود الهدنة للطباعية الممثلة في النقطتين، تهئ امتلاك كفاءة لغوية تتحول بالشكل الصوتي للدال (تعرفه) المجرد من الضبط إلى الشكل الصوتي المضبوط بتشديد حرف الفاء حيث يتمكن من توصيل الشكل الصوتي التام إذ أن هذه القضية حقيقية وخطيرة وهي مسألة إهمال الحركات والضوابط التابعة لها في الكتابة والنقطتان الاقنيتان في السطر الأول :

والأقمار . . . يلوطنأ

، وتجزئء التفعيلة ، حيث ينتهى الدال للغوى الأول ( والأقمار )  
بالمقطع: ( فا ) وهو نفس المقطع الذي يبدأ به الدال للغوى الثانى: (ياوطناً)

والتشكيل الفراغى بلغت النظر إلى تشكيل طباعى، ومن ثم فإن التشكيل  
التيوجرافى يخلق تنوعاً بصرياً بين طول الأسطر وقصرها، كما يطرح النص  
بتوظيفه للعلامات الترقيمية والمستوى الطباعى تجديداً لغوياً مغايراً ويبدأ سطر  
شعرى جديد بدلالة لها اتجاه آخر ، من خلال الملفوظ الكتابى: "ومشيت" وينتهى  
النص لأبعاد إيقاعية جديدة، ومغايرة، يسهم التشكيل الطباعى فى إنتاجها:

ومشيت .. ،

٥/٥///

فعلاتن

هل عيناك سنبلتان طالعتان

مفعولن فعو    فعلاتن فا    فعلاتن

من لغتى

مفتعلن

مفتعلن

مفتعلن

ففى السطر الأول المكون من البنية المفردة: (ومشيت) تنهياً للنقطتان الأفتيتان لتمهيدان لحالة من الصمت المغلف بالتفكير والتدبير، عبر حالة سكونية مؤقتة، تحدها علامة الوقف المؤقتة الفاصله (،) والتي عن طريقها يتم ردف دلالة ما قبلها على السطر الجديد الذي يليها والذي يبدأ بأداة استفهام، دون أن ينتهى بعلامة الاستفهام (؟) وكأن السؤال ينتهى بالسؤال دون أن يتجاوز حدود السؤال، ويظل دائراً في إطار ذاته، ويكتفى السطر بأداة الاستفهام ويظل مفتوح الدلالة: "هل عيناك سنبلتان طالعتان" دون أن ينتهى بعلامة الاستفهام، ليتواصل مع الفراغ الذي يقوم بفعله الشعري الدلالي مواصلاً إنتاج الدلالة مع الدوال الكتابية التي يستكمل بها السطر الشعري معانيه ويستمر إنتاج الدلالة عبر البياض، وتتواصل هذه الدوال الشعريه مع دوال السطر الجديد، المكون من الجار والمجرور: "من لغتى" ويكتفى السطر الشعري بهذا المكون التركيبى، من خلال تشكيل طباعى مفتوح على مساحات البياض، دون أن يتحدد بفاصله أو بنقطة وقف، وإنما يتم إنتاج الدلالة عبر مساحة الفراغ التي تلى آخر كلمة يتكون منها السطر الشعري، ويتواصل مع المكون الفعلى في السطر الثالث: "قسألينى" ثم يتحدد الفراغ بعد السطر بعلامة الوقف" النقطة (.) التي تسمى النشاط الدلالي فى الأسطر الشعرية التي تسبق هذا السطر الشعري - لعملية وقف مؤقتة



للسطر العاشر: "وغربة الأفكار، في الكتب الغريقة" حيث تأتي الفاصلة لتشطر السطر نصفين: المعطوف في النصف الأول الذي يقوم مقام المفعول به ثم هدنه زمنيه تحدهما الفاصلة بين المعطوف وبين الجمل التوضيحية: " في الكتب الغريقة " ثم ينتهي بنقطتين ، تهىء المتلقى لالتقاط أنفاسة ، وتتلاحق بعد ذلك جملة جديدة، استفهامية دون أداة استفهام، وإنما تعتمد على علامة الاستفهام (؟) بعد الاسم الجمع (المرافئ) .

ونلاحظ أن جملة المرافئ ؟ تنتهي بعد علامة الاستفهام بنقطة، وكأن الجملة قد انتهت ليتم فعل السؤال بشكل تعسفى وفجائى، ولإدراك الشاعر لفعل المفاجئة ، يردف هذا الاستفهام بقوسين يمثلان جملة تفسيرية توضح الأسطر الشعرية التى تسبقها إذ يرتبط القوسان بالمرافئ ويفسران ما بعدهما من أسطر شعرية: والمرافئ ؟ (إذ تكابد حزنها)

وتوظيف تقنية الاستفهام فى تشكيل طباعي يخلق جواً إيهامياً بين المبدع والمتلقى، فيستوقع المبدع وجود القارئ الذي يتوقعه بافتراضاته الإيهامية، إذ يفترض قارئاً معيناً ينسج به خياله، ويهيؤه للتفاعل مع الايديولوجية الطباعية للاستفهام، وبالتالي التفاعل مع البنية الدلالية للنص الشعري، بينما قد يتحول هذا المتلقى المفترض إلى متلق خفى ومحاور مآكر، وغير متوائم مع الافتراضات الإيهامية للمبدع، ويتحول بفضل ما تهيؤه التقنيات الطباعية للاستفهام إلى إستراتيجيات خفية أكثر إيحائية من دلالة بنيتها الظاهرية.

وكما يتم تجزئة الدوال اللغوية ، على المستوى الطباعي بالنقطتين الأفقيتين أو الفاصلة، يتم ذلك أيضاً على المستوى الإيقاعى، حيث يتم تجزئ التفعيلة :

وغربة الأفكار، في الكتب الغريقة

٥/٥//٥///٥/ ٥/٥/٥//٥//





الترقيم: (النقطتان الأفقيتان) ويتجاوب مع دلالة هذا السطر التقطيع الإيقاعي للتفعيلة مع: ( فعو - فعطن - فعو - فعطن - فعو ) ومن ثم لم يستقل السطر الشعري بدلالة، وإنما أصبح في حاجة إلى التجاوب مع المكونات الدالة للسطر الشعري الجديد، الذي تبدأ تفاعيلة ب ( فعطن مفاعيلن ) ويتوالى الإيقاع كما يوظف الشاعر أداة الاستفهام لتؤدى وظيفة غير وظيفتها النمطية ويتحقق ذلك معتمداً شكل المفاجأة ومخالفة المؤلف عند أحمد الحوتى فى قصيدة إن البحر يضرب ساعدي من ديوان متلك شجرة تين برية يقول :

ما كنت أجهل وحشة البحر العميق

وغربة الأفكار ، فى الكتب الغريبة ..

والمراقى ؟ .

" ها أنا والبحر ، مؤتلقان

تواقان

تتكربنا اللاكى ؟ .

معباً بالنار ، مغتبط ، ومؤتلف ، ومخمور ، ينام الموج !!؟

فالشاعر يوظف الاستفهام بأداة الاستفهام لكن دون علاقة مباشرة توضح

الارتباط بين الأداة وبين دلالة هذا السطر الشعري :

هل عيناك سنبلتان طالعتان؟

من لغتى؟

فاسألينى..؟

كذلك تتكرر الاقواس وعلامات التعجب والاستفهام فى النص الشعري

الواحد، وكل ذلك من شأنه أن يجعل بنية النص تتميز بالتوتر، وبالتالي تكون

بنية ديناميكية، حيث الاتصال بين الأسطر المتواصلة، وتعمل فعالية الحذف

والإضافة على توجيه النمو الدلالي يقول أحمد الحوتى فى قصيدة من ديوان مثلك

شجرة تين برية :

تزوجت قرطبة / الحب

صرت لها . . . صيرتني

وراقصتها . . . راقصتني

تحملت فى عطرها العربى

والقيت سؤالى لها . . . ساءلتنى !!

فقلت للعمائر موهوبة ساكنيها

وأنت فتاة للصوير . . . يا قرطبة

ولكننى . . . حين طفت بها - مرة - أعرضت

وحين تنثرت فى ثوبها . . . أنكرتني !

صغير . . . هو الكون "

إن علامتى الحذف ( النقطتين والنقاط الثلاث ) اللاتي يحتضنهن النص

الشعرى تعمل على توسيع دلالة للنص الشعرى ، وذلك بفضل المد الدلالي

المتصاعد عبر السياق ، مما يهين نقاط الحذف هذه إلى إنتاج دلالاتها المتوافقة

مع دلالة للنص الشعرى .

كما أن الملفوظات اللغوية الحاضرة تسهم فى تشكيل هذا المحذوف،

لكنها لا تحدده. فىصبح للغياب دلالة الحضور، إذ النقاط تشير إلى احتمالات

دلالية متنوعة حيث يشير غياب اللغة بهدف فتح الحوار على احتمالاته المتعددة،

ليكون حضور اللغة فيما بعد تعبيراً عن مشاركة المتلقى للمبدع فى فعل الإبداع

والشاعر يتفاعل مع الواقع الخارجى ويتدمج مع حركته ليصبح للخارج صفة

الداخل ويحيل قضايا الواقع الخارجى إلى قضايا ذاتية تمس النفس الإنسانية،

وبالتالى يكسب هذه القضايا روحاً شعرية، هذه الروح الشعرية تتعكس على

التشكيل الكتابي للنص فيحدد نوع التشكيل الطباعي وأهميته ويصبح هذا التشكيل ( النقاط - الفاصلة ) جزءاً من القضية التي يشير إليها النص وبالتالي يكون النص بطابعه الكتابي وبتوظيفه لتقنياته الطباعية قد استطاع أن يتحول بالقضايا من مدلولاتها وأبعادها الجماعية إلى أبعاد ذاتية ووجدانية خاصة، تتجسد في رؤاه وآراءه وأفكاره الشعرية، فبالدرجة التي تكتسب فيها هذه القضايا روحاً شعرية جديدة وشكلاً تعبيرياً جميلاً يتحدد نوع الموقف وقيمه وأبعاده.

### المحور الثاني

#### التشكيل التيبوجرافي الدلالي

يعنى بالتشكيل التيبوجرافي الدلالي : الأبعاد الدلالية لتشكيل فضاء النص الشعري ، وتتحقق أبعادها الدلالية من خلال التفاعل بين هذا التشكيل الفضائي ، وبين النص الشعري ، كما يتحقق ذلك بالكشف عن الأبعاد والرؤى التي تطرحها أدوات هذا التشكيل ، في تفاعلها مع النص الشعري ، وبذلك تتكشف المستويات الدلالية للنص ومن ثم فإن دراستنا لنمط التشكيل التيبوجرافي الدلالي يتم من خلال :

الأول : التشكيل التيبوجرافي وتأجيل الدلالة

الثاني : التشكيل التيبوجرافي والاعتباطية

\*\*\*

#### (١-٢) التشكيل التيبوجرافي وتأجيل الدلالة

والتوظيف الطباعي للصفحة الشعرية يعد تجسيدا للروى التي يطرحها المبدع في النص فهي تتبع من عاطفية هذا النص وتتنبق من خلال معاناة المبدع وأزماته كما ترتبط بالافرازات الايديولوجية المنبثقة من النص ومن ثم فجميع العلامات الطباعية في النص يرتبط بعضها مع بعض من خلال خيط شعوري ووجداني متألف لأن العمل الفني تجسيدا للحظة شعورية أو لموقف نفسي او لرؤية الفنان

للحياة والوجود وإذا كنا نعتبره يصدر عن تجربة هي في جوهرها عاطفية  
 أمكننا أن نتصور أن مثل هذه التجربة لا يمكن تحقيقها أو العثور عليها إلا من  
 خلال هذا الإحساس الواحد والمنتشر في أجزاء العمل الفني والذي ينساب في  
 كيانه كما تنساب العصارة الخضراء من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى  
 الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد (٧٦) و من ثم فإن تأجيل إنتاج الدلالة  
 يكون موظفاً لصالح تنامي التشكيل الطباعي للنص الشعري . مما يحول علامات  
 الترقيم إلى طبيعة إشارية سيميائية

يقول أحمد الحوتى في ديوان: "ملك شجرة تين برية"

وأكتب . . أشهري كملت

وكاملتى . . تحيينى

وتقرأ لى كلاماً مثل زرع

إننى ثمل

ومنتظر القوافل . . (وهى تأتى )

فأنكرينى ؛

إننى مترقب لغة ؛ وبطلع فى يمينى البدر . . أحمر

فى سريرى - ساعة - جبل المجرة

( غرة نبتت على كفى -

وقالت . .

نضرب الشطين فى غضب ؛

رجئنا . . (٧٧)

إن إنتاج الدلالة هنا معطل في مقابل ترك، مجال مد مفروض من قبل  
 التشكيل الطباعي، ويلعب التشكيل الطباعي دوراً مهماً في تحقيق الانزياحات  
 الشعرية، خاصة في ذلك الشعر الذي يعتمد التجاوزات اللغوية في بنية النص

الغنائية ، وبرغم ذلك تحتضن شذوذاً لغوياً ، أما بالنسبة للشعراء الغنائيين ، وهم الشعراء بالمعنى الدقيق للكلمة فالملاحظ أن الشذوذ اللغوي يتحقق لديهم بدرجة مماثلة لما هو حاصل لدى مؤلفي نفس الفترة . لا شئ يظهر الطبيعة الشكلية للشعر أفضل من هذا . أنه مصنوع بكامله من الانزياحات التي تظل نوعياً هي نفسها داخل عصر ما. (٧٨)

وتتور المفردات حول نواة هذا التشكيل :

" وأكتب .. أشهرى كملت

وكاملتى .. تحينى

ونقرأ لى كلاماً مثل زرع

إننى نمل

والواقع أن اللغة دلالة "ولا ينبغي أن يفهم من ذلك - مجازاً - كل ما بوسعه الإيحاء أو التعبير بل يعنى ذلك بالتدقيق هذا المسلسل القائم على "الإحالة" الذي يتضمن تسمى المدلول أي ثنائية طرفي المسلسل السميولوجي الملحوظ بهذا الشكل (٧٩)

حيث التعدد الدلالي المبهم في بنية: (وكاملتى) المتولدة من السطر الشعري السابق ذات الدلالة المكشوفة: (وأكتب .. أشهرى كملت) والمولدة لسطر شعري جديد في مجال دلالي مكثف: " وكاملتى .. تحينى " فالجملة مكتملة نحوياً، لكن المسند إليه (كاملتى) فقد المرجعية ، ومن ثم لا تتمكن جملة: (كاملتى) .. (تحينى)

من السيطرة على دلالة محددة، وتظل ذات حقول دلالية وهمية، يسيطر عليها التخيل والافتراض، وجاء الفراغ بين (كاملتى) و(تحينى) لتفرض زمناً للانتظار يهين لافتراض الحقول الدلالية، والتشكيل الطباعي يوظف أدواته لتكون أداة إنتاج دلالية ومن ثم فالعلاقات اللغوية والعلاقات الطباعية يعول كل منها

على الآخر، بفضل علاقتهما من أجل إنتاج الدلالة عبر الوحدات اللغوية، وتفاعلها. كما تهيئ علامات الترقيم تتابعاً كتابياً. ومعنى ذلك أن النص حين يوظف العلامات اللغوية قد يتحرر أحياناً من أسر الجملة النمطية، ويفترض هيمنة سيميائية تتجلى في هذه العلامات اللغوية، ويتضافر ما هو لغوي مع ما هو غير لغوي، ليكونا سيميائية عامة للنص.

وبالتالي يكون التشكيل الطباعي للصفحة قد حرر الدلالة الكلية للنص من هيمنة ودكتاتورية التشكيل اللغوي المنفرد، بل يهيئ الدلالة لأن تحتضن التشكيلين: اللغوي واللاغوي ليمثلا شبكة علاقات نصية متضافرة لتشكيل الدلالة بأبعادها

كما بتكاثف تغليب عناصر التشكيل الطباعي في النص، ويتوغل بين البنى اللغوية. ويتمحور عنصر تأكيد هذا التشكيل الطباعي على حساب التعطيل المؤقت للدلالة، مما يؤكد القيمة الدلالية للتشكيل الطباعي، ويتصاعد تراكم العلامات الطباعية بتصاعد إنتاج الدلالة، وبالتالي يمكن الكشف عن الانحرافات التي يقترفها أو يحققها الشعر معتمدين على إحساسنا اللغوي الخاص.

#### (٢-٢) التشكيل التيبوجرافي والاعتباطية:

لاتوضع العلامات الترقيمية بشكل منطقي بين الصيغ والكلمات في بغض القصائد شعر الحدائث إذ لا يكون مناطها في الشعر كمناطها في النثر، من حيث وظائفها التحديدية في الجملة، وإنما يكون لها أنوار دلالية أوسع بكثير من مداها للمتعارف عليه. ويرتبط هذا المدى بالسياق الشعري فالعلامات الترقيمية لا تقوم بدورها المحدد في الكتابة العادية كفواصل بين تركيبات لغوية مكتملة، وعلى ضوء ما تحتاجه دلالتها من فصل تام أو شبه تام أو وصل، وإنما تقوم باختراق تلك التركيبات فمثلاً قد تأتي نقطتان في أول السطر الشعري يقول أحمد سويلم في الطريق:

.. ألقوا هنا أعباءكم وعبثوا الرحيل من جديد  
 فأتما المدى هنا صقيع يصرخ في جنوبنا ويشتهي الدموع  
 الليل فيه عتمة وجوع  
 فمن إذن ينسيلنا الفتيل  
 لنوقد الشموع ..؟

من يبعث الخطى من الضياع

.. من مذلة الجوع..؟

ليس هناك يا رفاق من ينيل ..

وقد تجئ العلامات الترقية لتؤدى دوراً مخالفاً للمألوف وتلبس ثوباً  
 عشوائياً وتكتسب دلالة جديدة فتأتى النقطتان لتفصلا بين المبتدأ وخبره. يقول  
 أحمد الحوتى في مثلك شجرة تين برية

فالمواعيد .. كثيرة

وأنا شيدى .. طلع

فى شطوط النيل

وشم .. وقلادة

أو بين الصفة وموصوفها:

الليل يعرف خطوك / الجدرى

ما اسمك؟؟

وقد يجئ الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه بصور اعتباطية وأيضاً بقول  
 أحمد الحوتى:

وطن .. وأغنية

فى القلب عفوية

وطن .. وأنشودة



فى الرىح مشدودة

وتتخلل الفواصل بين جزئيات الكلمة الواحدة فتفتتها لأصواتها وتمتلك مساحة بين هذه الأحرف لتجعلها متعددة الدلالة تلك الدلالة التى تنشأ عن التوظيف العبثى لهذه العلامات بقول أحمد الحوتى :

يتظاهر هذا الكون المعزم

تتشق الأرض أباريق

ولغة .. تطلع فى خاضرة القلب

شمس .. تأتى

وسماء

جاء .. راء .. ياء .. هاء

يتساقى الحرف/ الجسد

وأبدأ ..

فالنقاط تتحلل كلمة (جرية) لتفتتها إلى عناصرها الصوتية (جاء - راء - ياء - هاء).

والشاعر يوظف إيقاعية المد فى الحروف الثلاثة ليحقق إيقاعية متجانسة ببعضها البعض والهمزة فى نهاية التشكيل المقطعى للسطر الشعري والذي يزواج فيه بين هذا التشكيل المقطعى والتشكيل الطباعى لتحقيق إيقاعية غير نمطية يسهم فى تكوينها الفواصل الترفيمية التى غزت الكلمة وجزأت بنيتها بشكل اعتباطى.

كما تستثمر العلامات التيبوجرافية التقسيم الصوتى للمقاطع فيتلاعب بالصوتية الحرفية فى صورة اعتباطية ويتضام الصياغة (جاء) بين ألف المد والهمزة فى (جاء) وبين مثيلاتها. ثم يمهد لحلول جديد ويتحقق على المستوى الشعري فقط، وهـ وجود صوتى لحرف وهمى هو حرف (جاء) هذا إذا

أخرجناها من دلالتها الصياغية على الحدث والزمن في حالة من حالات التنوع والالتفات ما بين دلالة الحرف، ليكون السطر الشعري كله حروفاً تمثل مقاطع إيقاعية وبين دلالة جديدة يطرحها السطر الشعري، يتعاقب فيها الشكل الطباعي بالشكل الدلالي وبحدف الفواصل يتحقق السطر الشعري في شكل جديد لكنها صورة تنفق عشوائى للصيغ اللغوية ومن ثم جاء التدفق العشوائى أيضاً للعلامات الطباعية.

فالعلامات الترقيمية في النص السابق تمثل مستوى جديد من مستويات الأداء العضوى الذى ينتجه التشكيل الطباعى الدلالي لعلامات الترقيم التى تؤدى دور الفواصل الدلالية بين عناصر تركيبات لغوية مفقودة لاكتمالها على مستوى التشكيل الطباعى، فتحضر نقاط الحذف بين حروف الكلمة، ومن خلال الجدل بين الفصل والوصل يتحقق الالتفات لدلالة هذه الحروف، حين يتحقق الوصل فى غياب علامات الترقيم التى تخترق حروف الكلمة، فيتحقق شكل صياغى له دلالة مع خفوة الإيقاعية المقطعية التى يحققها تواصل علامات الفصل بين بنية الكلمة (راء - ياء - هاء) حيث أداء لغوى يتشكل تشكلاً استعارياً، وبالتالي يتم الانتقال من الرموز المنوعة التى حققها الفصل باستخدام علامات الترقيم، ليفترض بنية كتابية لأصوات ثلاثة هى (الراء والياء والهاء) ليكون كل حرف مفتوحاً لأبعاد دلالية جديدة .. تنتقل إلى رمز مستهدف تكوينه، وبالتالي تتحدد دلالاته فى غياب علامات الترقيم، التى أدت إلى تنوع الدلالة فى سياق السطر الشعري الأول، تمثل فيه هذه العلامات علاقات انبناء للنص بأكمله تهيئ لحلول عنصرى (الفصل/الوصل) بصورة عشوائية.

أيضاً تخترق هذه الرموز الترقيمية البنية الإيقاعية اللغوية للصياغة (حرية) إلى أداء إيقاعى مقطعى ليحل (التشكيل الصوتى) للإيقاع محل التشكيل التفعيلى (حاء، راء، ياء، هاء)

مكتفياً المستوى الصوتي، وبذلك يتوأم التشكيل الإيقاعي للصوت مع النمو الدلالي للبنية النصية، من خلال تردد صوتي متكرر في السطر الواحد، لتبدو عملية التنغيم والترنيم لها خصوصيتها الاعتبارية على مستوى بنية السطر الشعري.

كما التشكيل الطباعي للسطر الشعري الذي لا ينتهي بنقطة وقف في آخره يوظف الفراغ الدلالي عبر امتداد سطري، ويؤدي ذلك إلى عملية تواصل كتابي على مستوى الخط الطباعي يسلم فيه السطر الشعري السابق للسطر الشعري اللاحق، وبالتالي تتعالق الأفكار وتتابعه بشكل تسلسلي يقول أحمد الحوتى فى قصيدة إنها الدلتا تترك فانتظر من ديوان 'ملك شجرة تين بزية':

"ونراك فى كل الشوارع ، والأنفة ، والميادين ، المسارح ، والمقاهى ،  
والبنوك / ونراك فى دمناء المسطر ، فى الجرائد والمجلات ، والكتابات / الحرائق  
، والمطابع ، والتراب  
نراك تشمتنا وتعيدينا / تقبل طفلة فوق الرصيف ومثلما يرتد طرفك ،  
تفتح البركان فى وجه الملوك  
أنت المتيم / كنت سلطاناً ، أميراً جائعاً ، ومهرجاً فطناً وصعلوكاً ،  
ودرويشاً لحد الموت  
... أنت . (٨٠)

للتشكيل الطباعي للنثري يفرض سطوته على الصفحة الشعرية بصورة اعتبارية، مما يفتح المجال وينتامي الخطان : الطباعي والتأليفي ليتخذا من العلامات الترقيمية خلية وزينة شكلية وتفسيرية، حيث الأسطر تمثل خطوطاً متشابكة، وممتدة عبر الفراغ السطري، وكما تتشابك الأسطر وتمتد وتتشابك أيضاً الأفكار والمعاني وتمتد وتستطيل، فى حالة من حالات التابع والتسلسل

الفكرى ، والدلالي وتتخللهما علامات الترقيم التي تقوم بدور إيضاحي وتفسيري ، كما تقوم بدور تقسيمي ، تنقسم فيه الفقرة النثرية الممتدة إلى أفكار جديدة ، وتصبح الحالة الإيضاحية والتفسيرية والمباشرة للرسالة اللغوية كافية عن سطوة الموسيقى التفعيلية في القصيدة مما يؤدي إلى تكرار الفعل الشعري (ونراك في دمنا)

كما يقسم الشاعر النفحة الوجدانية بالقصيدة إلى نفحات صغيرة ، وتأتي الشرطة المائلة بين الأسطر لإعادة تسميق وتنظيم هذه الأسطر المتدفقة ، حتى لا تبدو وكأنها كتلة نثرية وجدانية متدفقة مرة واحدة ، وإنما يتم تنسيقها وتنظيمها عن طريق هذه الخطوط المائلة فتتلور في صورة دقات وجدانية، كل دفقة تحدها علامة من العلامات الترقيمية

كما أن الفقرة هنا تتميز بالسلاسة، ويتحدد الهدف المعنوي في صورة حسية، ومن ثم أصبح غياب العامل الإيقاعي أمراً طبيعياً نتيجة التشكيل النثري للنص ، ذلك التشكيل الذي تلعب فيه علامات الترقيم دور الفواصل الجزئية، والتي تجزئ الامتداد الخطي وتسهم - مع التشكيل النثري - في تغييب الإيقاع تغييباً مؤقتاً وهذا التشكيل الطباعي له أثر تقويضي يعمل لصالح الدلالة التي يفرزها النص كما يقوض للبعد الإيقاعي للنص أيضاً، حيث أن القصيدة موقعة على أساس من التفعيلة (فاعن) ولكن تقلباتها تعد خروجاً على التفعيلة ذاتها . كما أن التشكيل الطباعي النثري للقصيدة ، قد يلغى دور الإيقاع التفعيلي، ويقص وجوده في المظهر الشعري الكامن خلف التشكيل الطباعي الذي يغيب الإيقاعية التفعيلية ، فالاهتمام بالأفكار من حيث تتابعها وتتساقها وتسلسلها يضخم من الاهتمام بالنثرية على حساب الشعرية ، وكذلك اعتماد النص على الكلمات ذات الدلالة المباشرة لإنتاج دلالة أكثر اتساقاً مع البنى اللغوية المكونة للعمل الشعري

المصادر والمراجع

- ١- محمود شاكر سعيد المرشد في الإملاء والترقيم والتحرير العربي  
دار أسامة للنشر والتوزيع الرياض ط ١٤١٦ هـ ص ١١
- ٢- صبحى إبراهيم الفقى علم اللغة النصى دار قباء القاهرة ١٩٩٠ ص  
١٠
- ٣- محمود شاكر مرجع سابق ص ١٢
- ٤- صبحى إبراهيم الفقى مرجع سابق ص ١١٢
- ٥- نفسه ص ١٠٧
- ٦- جان كوهن بنية اللغة الشعرية ت . محمد الولى ومحمد العمرى دار  
توبقال للنشر ١٩٨٦ ص ٥٥
- ٧- نفسه
- ٨- نفسه ص ٧٠
- ٩- محمود شاكر مرجع سابق ص ١١
- ١٠- د جمعه سيد يوسف سيكولوجية اللغة والمرض النفسى المجلس  
الوطنى للثقافة والفنون ١٩٩٠ ص ١٣٤
- ١١- أحمد سويلم ديوان الطريق والقلب الحائر دار الكاتب العربي  
للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ م ص ٨١
- ١٢- أحمد الحوتى : ديوان متلك شجرة تين برية . منشورات وزارة  
للثقافة والإعلام الجمهورية العراقية ١٩٨١ م ص ١٠.
- ١٣- نفسه ص ٩٦
- ١٤- أحمد سويلم مصدر سابق ص ٤٨

- ١٥- محمد نكی عشاوی دراسات في النقد الأدبي المعاصر دار الشروق ١٩٩٣م ص ١٧٥
- ١٦- صبحی إبراهيم الفقی مرجع سابق ص ١٧٥
- ١٧- أحمد الحوتی مصدر سابق ص ٥٧
- ١٨- جان كوهن مرجع سابق ص ١٠٠
- ١٩- إبراهيم حاوی حركة النقد الحديث والمعاصر مؤسسة الرسالة ط ١ ١٩٨٤ ص ٥٨
- ٢٠- جان كوهن مرجع سابق ص ٢١٦
- ٢١- أحمد الحوتی مصدر سابق ص ١٠٣
- ٢٢- إبراهيم حاوی حركة النقد الحديث والمعاصر مرجع سابق ص
- ٢٣- أحمد الحوتی مصدر سابق ص ٧٤
- ٢٤- إبراهيم حاوی مرجع سابق ص ١٧٨
- ٢٥- أحمد سويلم مصدر سابق ص ٨١
- ٢٦- نفسه ص ٨٣
- ٢٧- محمد نكی عشاوی مرجع سابق ص ١٢٨
- ٢٨- أحمد الحوتی مصدر سابق ص ١٠
- ٢٩- جان كوهن مرجع سابق ص ٢٥
- ٣٠- أحمد الحوتی مصدر سابق ص ٢٤
- ٣١- جان كوهن مرجع سابق ص ١٢٤
- ٣٢- وسيم راي المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية ت. يوثيل يوسف عزيز دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧ م ص ١٠٦
- ٣٣- جان كوهن مرجع سابق ص ٥٥

- ٣٤- جمعه سيد يوسف مرجع سابق ص ٨٠
- ٣٥- جان كوهن مرجع سابق ص ٥٤
- ٣٦- مصطفى حركات ط أ الكتابه والقراءه وقضايا الخط العربي  
المكتبه العصريه للطباعه والنشر بيروت ١٩٩٨ م ص ٣٥
- ٣٧- جان كوهن مرجع سابق ص ١٠٢
- ٣٨- نفسه ص ١٠١
- ٣٩- محمد نكي عشاوى مرجع سابق ص ١١٦
- ٤٠- جمعه سيد يوسف مرجع سابق ص ١٣٦
- ٤١- ديفيد بشبندر نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعرت . عبد  
المقصود عبد الكريم الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٩٦ م ص  
١٠٠
- ٤٢- جان كوهن مرجع سابق ص ٨٧
- ٤٣- أحمد الحوتى مصبر سابق ص ٣٨
- ٤٤- محمد خير البقاعى أذة النص للهيئه العامه لثنون المطابع  
الأميريه ١٩٨٢ م ص ٣٥
- ٤٥- ديفيد بشبندر مرجع سابق ص ١٠٥
- ٤٦- إبراهيم حاوى مرجع سابق ص ١٦١
- ٤٧- مصطفى حركات مرجع سابق ص ١٥
- ٤٨- محمد نكي عشاوى مرجع سابق ص ١٥٣
- ٤٩- محمد خير البقاعى مرجع سابق ص ٢٦
- ٥٠- ديفيد بشبندر مرجع سابق ص ١٠٩
- ٥١- جان كوهن مرجع سابق ص ١١
- ٥٢- ديفيد بشبندر مرجع سابق ص ٣٩

- ٥٣- مصطفى حركات مرجع سابق ص ٢٠
- ٥٤- ديفيد بشبندر مرجع سابق ص ٧٦
- ٥٥- نفسه ص ٤٠
- ٥٦- أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٤٦
- ٥٧- جان كوهن مرجع سابق ص ٤٥
- ٥٨- محمد خير البقاعى مرجع سابق ص ٤١
- ٥٩- إبراهيم حاوى مرجع سابق ص ١٦٨
- ٦٠- صبحى إبراهيم الفقى مرجع سابق ص ١٠٦
- ٦١- إبراهيم حاوى مرجع سابق ص ١٦٠
- ٦٢- أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٢٦
- ٦٣- مصطفى حركات مرجع سابق ص ١٥
- ٦٤- محمد زكى عشاوى مرجع سابق ص ١٥٠
- ٦٥- أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٢٦
- ٦٦- محمد خير البقاعى مرجع سابق ص ٢٦
- ٦٧- أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٥٦
- ٦٨- مصطفى مرجع سابق ص ٧
- ٦٩- أحمد سويلم مصدر سابق ص ٤٨
- ٧٠- إبراهيم الفقى مرجع سابق ص ١٠٨
- ٧١- جان كوهن مرجع سابق ص ١٤٥
- ٧٢- أحمد سويلم ديوان مصدر سابق ص ٢٠
- ٧٣- محمد خير البقاعى مرجع سابق ص ١٩
- ٧٤- جان كوهن مرجع سابق ص ١٥٠
- ٧٥- أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٣٤



- ٧٦ جان كوهن مرجع سابق ص ١٢٤  
-٧٧ أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٤٠  
-٧٨ جان كوهن مرجع سابق ص ٣١  
-٧٩ نفسه ص ٣١  
-٨٠ أحمد الحوتى مصدر سابق ص ٦٥