الشّعر النّسويّ في موريتانيا بين الأصالة والتّحديث
(الشّاعرة مباركة باته بنت البراء نموذجا، دراسة إيقاعيّة)

The poet The feminist Mauritanean between Originality and Modernity« Mbarka Bent Al-Barra, as a model.»

د. سويسي زهيّة*

تاريخ الاستلام: 13-11-2020 تاريخ القبول: 07-10-2021

ملخّص: يعالج هذا البحث قضيّة مهمة، وهي تجليات تيمة الشّعر النّسوي في موريتانيا بين الأصالة والتّحديث، وقد أنجبت السّاحة الشّعريّة الموريتانيّة شاعرات كان لهن التّأثير الكبير في الحركة الشّعريّة العربيّة، أبرزها الشّاعرة (مباركة باته بنت البراء) التي وجدت نفسها وجها لوجه مع الواقع الجديد للشعر العربي الحديث، معبرة من خلاله عن قضايا المجتمع الموريتاني، وهو موضوع لم تتناوله الدّراسات النّقديّة الموريتانيّة الحديثة. وقد توصلت الدّراسة إلى أنّ الشّعر النّسوي في موريتانيا مازال –في نظرنا– بحاجة إلى دراسة نتخذها المنطلق والمرجع، وتقتصر حدود محاولتنا على استنطاق بعض الأمثلة وتقديم ملاحظات الهدف منها إثارة فضول معرفي قد يفضي إلى دراسة علميّة رصينة.

الكلمات المفتاحيّة: شعر؛ نسوي؛ موريتانيا؛ تحديث؛

Abstract: This research study sheds light on an important question of the theme of the Mauritanian feminist poetry oscillating between originality and modernization .One of the most proinent figure of the Arab poetry is Moubarak bent al-Bara who incarnates the reality of the Arab poetry.The subject concluded that the poetry should be studied more deeply

*المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر، البريد الإلكتروني: zaza.souici@gmail.

Therefore, more observations are needed to stimulate the cognitive curiosity which will allow for a solid scientific study

Key words: Poetry; feminism; Mauritania; modernization; Rythm.

1. المقدّمة: عرف الشّعر الموريتاني نضجه منذ أواسط القرن الحادي عشر الهجري وقد شكلت النّزعة الجاهليّة ملمحاً هاماً من ملامح شعره، ويرجع ذلك إلى خلفيّة الشّاعر الموريتاني اللغويّة، كما كان للبيئة الموريتانيّة دورها في تنميّة هذا المنحى الجاهلي في الشّعر. يتناول هذا البحث بالدّرس والتّحليل أبعاد الشّعر النّسوي الموريتاني من حيث السّياق واللفظ والمعنى، وأن منهج البحث يقتضي منا أن نسأل، هل واكبت القصيدة النّسويّة الموريتانيّة في مستوى فنياتها التّطورات التي عرفتها القصيدة العربيّة المشرقيّة الحديثة؟ وهل أضفى الشّعر النّسوي في موريتانيا أشكالا إيقاعيّة تؤسّس للقطيعة مع الممارسة التّقليديّة؟ وإلى أي مدى أسهمت الشّاعرة الموريتانيّة "مباركة بنت البراء" في تحقيق الفرادة النّصيّة الإبداعيّة؟ ونتعرف على هذا من خلال البحث والتّحليل في إطار الممارسة الشّعريّة التي كسرت قانون الوزن والقافيّة مستعيضة بأدوات إيقاعيّة أكثر شموليّة. تمشّيًا مع أهداف وطبيعة موضوع الدّراسة الحاليّة (الشّعر النّسوي الموريتاني بين الأصالة والتّحديث)، تم الاعتماد على المنهج الوصفي التّحليلي والمقارن، الذي يهتم بمقارنة النّصوص الكلاسيكيّة في الشّعر النّسوي في موريتانيا بالنّصوص الجديدة من حيث الصّياغة والشّكل ومدى الارتباط بين هذه المتغيرات الشّعريّة.

2. أنماط الفنون الأدبيّة الموريتانيّة: إنّ الشّعر النّسوي الموريتاني، فإنّه يمر في اللحظة الرّاهنة بمنعطف استثنائي من المفرد إلى المتعدد، يلخص منجزات متغيرات الحياة الاجتماعيّة وفق تشكلات فنيّة متعددة، تدفع المرأة الشّاعرة إلى خلق مُنْجَز شعري. ويعد الأدب النّسوي ظاهرة أدبيّة حديثة بامتياز، وظهر هذا الأدب في أحضان الحداثة حيث شكلت قيمها أهم مبادئه قصد المضي قدما لإثبات وجود إبداع نسوي متميز قائم بذاته. وهذا الفهم الجديد لكثير من القضايا الشّعريّة، قد أسّس الدّعامة الكبرى لاستمرار الإبداع الشّعري لهذا جاء فهم الأصالة والمعاصرة من طرف جيل الحداثة

فهمًا مغايرًا للجيل المحافظ؛ بل إنّ وعيًا ثوريًّا بالحداثة بدأ في التّعامل مع الشّعر في الثّقافة الوطنيّة في هذه البلاد.

إنّ الحديث عن تجربة شعريّة نسائيّة يشوبه الكثير من الالتّباس في موريتانيا نظرا للأوضاع السّيئة التي تعاني منها المرأة الشّاعرة، تقول الكاتبة الموريتانيّة السّالكة أسنيد للجزيرة نت: "إنّ المرأة الموريتانيّة سجلت منذ القديم حضورا في الشّعر الفصيح، على عكس ما يقال بأن اسهاماتها الأدبيّة اقتصرت على الأدب الشّعبي وشعر "التّبراع" غير أنّ "التّبراع" لم يكن مجرد محاولة لكسر حاجز الصّمت، بل كان ثورة على الشّكل والقوالب والأغراض الأدبيّة الكلاسيكيّة، فيه اجترحت المرأة الموريتانيّة لونا جديدا يختلف عما عاشت داخله من تقاليد أدبيّة ذكوريّة من قصائد فصيحة وشعبيّة تلتزم البحور الشّعريّة والقوافي."[1] (السّالكة، ص 77).

1.2 الشّعر الكلاسيكي: احتذت القصيدة الموريتانيّة منذ السّتينيات من القرن الماضي بقصائد محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وأضافت إليها الأجواء الرّومانسيّة، فمجدت الطّبيعة والقضايا الانسانيّة وانتقدت الواقع الاجتماعي والسّياسي للبلاد. ويبقى الحديث عن الوطن والتّغني به، يشكل الهاجس المركزي في وجدان الشّعراء الموريتانيين، وهذا ما أفصح عنه الشّاعر الموريتاني محمّد ولد أعلي في قوله[2]: (محمّد 2007).

لدي شعر ولكن لا لسان له ... ولي وجود ولكن خارج الزّمـــــــن

إنّي لأعشق دوما غربتي فيها ... عطرت شعري لكن ينجو من العفــن

تقطيع البيت الشّعري التّالي:

إنّي لأعشق دوما غربتي فيها ... عطرت شعري لكي ينجو من العفن

الكتابة العروضيّة:

إنّني لأعشقُ دومن غربتي فيها عاطرت شعري ليكي ينجو ممنلعفني

(0///) (0//0/0) (0/0/) (0 //0/0/) (0/0/) (0//0/0)(0///) (0//0/0/)

مسْتَفْعلنْ فعَلن مسْتَفعلن فعْلن مسْتفعلنْ فعْلن مسْتفعلن فَعَلنْ

كما يكثر في النّصوص الشّعريّة الموريتانيّة الاقتباس من القرآن الكريم، والتّضمين فالشّعر يأتي في مقدمة الأنواع الأدبيّة، لأن الباحث يكرس وقته بعد حفظ القرآن

لدراسة شعر الجاهليين، وتبدو القصيدة ذات طابع إنساني، كُتبتْ بأسلوب جد واضح لا تحتاج إلى معجم لغوي لفهمها، وهي من البحر البسيط، وحرف الرّوي هو النّون حرف مجهور، أمّا القافيّة فهي "تَلْعفني"، قافيّة مطلقة.

ومن بين أشكال الكتابة في الأدب الموريتاني نحصرها فميا يلي:

2.2 المقامات: تترسم المقامات الموريتانيّة في فنياتها مقامات الحريري، وتأتي في شكل قصة الهدف منها إظهار الكاتب براعته اللغويّة ومعرفته بالأشعار. تعالج المقامات الموريتانيّة قضايا اجتماعيّة وثقافيّة كالبحث عن العمل والتّعلم والبطالة، والأميّة، ودخول الشّاي الأخضر إلى موريتانيا والتّبغ، اللذين كان لهما النّصيب الأوفر من موضوعات المقامات، لما أثاره فن المقامة من جدل طريف بين الفقها ء[3] . (مباركة،1998).

3.2 أدب الرّحلات: يتميز هذا الأدب ببساطة لغته رغم أنه يحافظ على بعض المحسنات البديعيّة كالسّجع والجناس، كما يستدعي من صاحب أدب الرّحلات أن يكون حجا إلى الدّيار المقدسة للتعبير عن رحلته وما لاقاه من متاعب في ذلك البلد وعاداتهم الاجتماعيّة، وأشهر كتاب أدب الرّحلة، "رحلة ابن اطوير اجن "[4] (مباركة،1998).

4.2 الكتب التّاريخيّة: تشكل لونا من أنواع النّثر الفني، تتميز بتنوع موضوعاتها، والاستطرادات فيها تتخذ طابعا قصصيا سرديا، ومن أكثرها رواجا كتاب (شيم الزّوايا) لمحمّد اليدالي الدّيماني[5] (مباركة،1998)، ولا تقتصر الأنواع الأدبيّة على هذه الأنماط فحسب، بل هناك أدعيّة وابتهالات مسجوعة والفتاوي الفقهيّة (مباركة ،1998)[6]، يكثر فيه تضمين الأشعار والاقتباس من القرآن الكريم، أمّا الشّعر فإنّه يأتي في مقدمة الأنواع الأدبيّة، فكان الباحث يكرس وقته بعد حفظ القرآن لدراسة شعر الجاهليين، وأراجيز واشعار "الهذليين" ويفسر لنا هذا التّعمق في الدّرس اللغوي الأطروحة الرّائجة عن موريتانيا أنّها بلاد المليون شاعر[7](مباركة، 1998).

3. مرجعيّة الشّعر النّسوي في موريتانيا: وترجع الدّراسات الأولى للشعر النّسوي في موريتانيا مع الشّاعرة "مباركة بنت البراء" في ديوانها "ترانيم لوطن واحد"

الصّادر سنة 1991، حيث واكب الشّعر النّسوي بدايات هذا الشّعر، إذ يُطالعنا إنتاج شعري نسوي ينتمي زمنيا وفنيا لهذا الشّعر بعصوره وصوره الفنيّة وأنساقه الدّلاليّة[8] (فاطمة، 2017).وقد تأخرت الشّاعرة مباركة بنت البراء في نظم الشّعر الفصيح، إلاّ أنّها توجهت إلى نظم شعر (التّبراع)، خاصّة في المجتمع الحساني، كما تعمد فيه الشّاعرة إلى استعمال أوزان الخليل ورغم قلة المبدعات في هذا النّوع من الأدب إلاّ أنّ الذّاكرة تحتفي بأسماء شاعرات أخريات، ومنها الشّاعرة (مريم) بنت أحمد يزيد اليعقوبيّة التي نظمت أشعارا دينيّة على مقاييس زمنها الأدبي بعيدا عن شعر "الغواية" ويتجلى ذلك في قولها[9]: (فاطمة، 2017).

علينا من الرّحمان سور مدور ... وسور من الجبار ليس يسور
وسور من السّبع المثاني وراءنا ... ويا حي يا قيوم والله أكبـــــــر
فهذا ضمان الله رحنا بحرزه ... وفي حصنه مما نخاف ونحـذر
فإن إله العرش أكلا حافظ ... وحسبي به إن كان غير ينكــر
ترى الأمر مما يتقى فتخافه ... وما لا ترى مما يقي الله أكثر

لقد ظهر الحقل الدّيني في بدايات الشّعر الموريتاني خاصّة ورافقه كملمح مضموني بارز في جميع مراحله إنشاء وإنشادا. وهذه المقطوعة الشّعريّة هي من الشّعر الالزّامي الكلاسيكي من البحر الطّويل (فعولن/مفاعيلن).

4. تعريف بالشّاعرة "مباركة بنت البراء": ولدت الشّاعرة "مباركة بنت البراء" الأمين والملقبة (بباته) بنت البراء في المذرذرة بالجنوب الغربي الموريتاني سنة 1956 تلقت دروسها الأولى في المحضرة (مدرسة عريقة لتدريس علوم الدّين بموريتانيا)، ثم التّحقت بسلك التّعليم النّظامي وحصلت على شهادة بكالوريا التّعليم الثّانوي بامتياز سنة 1979م، وشهادة المتريز في الآداب من المدرسة العليا للأساتذة سنة 1983 بالرّباط ثم شهادة البحث المعمق من جامعة محمّد الخامس سنة1987 بالمغرب درسّت بالثّانويّة وعملت كمسؤولة عن الشّؤون الأكاديميّة بكتابة الدّولة المكلفة بمحو الأميّة كما تقلدت منصب مستشارة بوزارة التّنميّة الرّيفيّة والبيئة بنواكشط، ثم أستاذة في كليّة الآداب بجامعة الملك سعود في المملكة العربيّة السّعوديّة، كما حصلت الشّاعرة "مباركة بنت البراء" على جائزة وزارة الثّقافة الموريتانيّة لأحسن قصيدة سنة 1988. [10](معاويّة،2015).

5. شعر التّفعيلة في قصائد "مباركة بنت البراء": واكب الشّعر الموريتاني الحداثة الشّعريّة العربيّة، من خلال العديد من النّماذج الشّعريّة كما هو الشّأن عند الشّاعرة بنت البراء"، إذ تصور في قصيدة "مواطنون من العالم الثّالثّ "حالة الشّجن والخوف من المجهول الذي يتربص بكل فرد عربي ينتمي إلى هذا الشّق من العالم لأن مصيره محفوف بالمخاطر وتقول:

"مواطنون كلّنا لكنّنا بلا وطن
محنّطون غارقون في توابيت الزّمن
وكلّما مرّت محن
كانت دماؤنا الثّمن
نحن أناس طيّبون، وادعون، مبعدون
نرتل القرآن في الصّباح والمساء
ونحرق البخور خوف السّحر والنّساء
ونطلق الدّموع والآهات في السّحر
نرقص كالغجر
نبتلع الدّموع جمرا
نضرب العبر
وحين يبسم الصّباح
إذا بنا مبتسمون".[11](مباركة،1997)

هذا النّص يحمل في طياته الصّوفيّة والطّابع الدّيني، لما في الواقع من طقوسات دينيّة مقدسة كقول "بنت البراء: "نحرق البخور خوف السّحر "نرتل القرآن"، غير أنّ الجديد هو إبداع الشّاعرة في القصيدة الموريتانيّة الحرة التي هي جزء من القصيدة العربيّة المعاصرة، وركوب أغلبيّة المبدعين موجة الحداثة. وهناك قصائد أخرى ذات التّفعيلة الواحدة "لمباركة بنت البراء" للدراسة والتّحليل، اخترنا منها قصيدتي" **بلاد وغيم**". و"**رحيل.**"

-النّموذج الأوّل "بلاد وغيم "

1-بلادُك أنشودة في الصّبَاحْ

2-يظلّلها المزن

3-يحضنها الشّاطئ القرمزي

4-مدى البحر أسراب طير **تحوم**

5-تناغي فيطغى جمال الصّباح

6-مدى شاطئ البحر ظلّت **تحوم**

7-وتكتب شعرا بخفقاتها

8-تباعدن.. قربن.. أسدلن.. رفعن

9-بدأن الغناء

10-تناغمن في الجو

11-حولن الأفق إلى لوحة من رسوم

12-تمايلن ثم اتجهن إلى جزر الواق واق[12] (مباركة،1997).

* * *

-النّموذج الثّاني: "**رحيل**"

1-من بين أزمنة المحاق

2-من المسافات التي تذكي حميم الاشتياق

3-من سرك المرصود بالأحلام بالقدر المعاق

4-تطل يا حلما تأبد موجع الأعصاب

5-ملتبس الخناق

6-تطل مسكونا بماضيك الذي عرف الخراب

7-عيناك منْ وجَع السّنين المحل آلفتا اليباب

8-تطل من ذا أنت

9-غادرك الرّفاق

10-شدوا الرّحال وأدلجوا

11-هل عرجوا؟

12-ما عرجوا !![13] (مباركة، 1997).

* * *

6. البنيّة الإيقاعيّة لقصيدتي بلاد وغيم / رحيل:

1.6. مفهوم الإيقاع: استعملت كلمة (إيقاع) أو (ريتم) (Rythme) في الشّعر اليوناني واللاتيني، ثم في اللغات الأوروبيّة الحاليّة، التي انفصلت عن اللغات القديمة، فهو أحد مكونات عروض شعرها مضبوط أحيانا، وأحيانا غير مضبوط ولكنه وارد ومتداول [14](مصطفى، ص13).

2.6 أقسام الإيقاع: ينقسم الإيقاع إلى قسمين الإيقاع الخارجي والإيقاع الدّاخلي.

3.6 الإيقاع الخارجي: يتضمن الإيقاع الخارجي الوزن والقافيّة بأنواعها.

4.6 دراسة الوزن: يرى صلاح فضل بأنّ: "درجات الإيقاع تشمل المستوى الصّوتي الخارجي والمتمثل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافتها، وتوزيع الحزم الصّوتيّة ودرجة تموّجها وعلاقتها، كما تشمل عادة الإيقاع الدّاخلي المرتبط بالنّظام الهرموني الكامل للنص الشّعري [15](صلاح،1998).

-التّقطيع العروضي لقصيدة (بلاد وغيم):

1-بلادك أنشودة الصّباح

(0/0//) (0/ 0//) (0/0// 0)(0/)

فعولن فعولن فعولن فَعْ

2-يظللها المزن

(0//)(0//) (0//)

فعول فعول فعو

3-يَحضُنها الشّاطئ القرْمزي

(0//) (0/0//) (0//)

فعولن فعولن فعو

4-مدى البحر أسراب طير تحومو

(0/0//)(0/0//) (0/0//) (0/0//)

فعولن فعولن فعولن فعولن

5-تناغي فيطغى جمال الصّباح

(0/0//) (0/0//) (0/0//) (0/0//)

6-فعولن فعولن فعلون فعولن

7-وتكتب الشّعر بخفقاتها

(0/0//) (0/0//) (0/0//) (0//)

فعولن فعولن فعولن فعو

8-تباعدن.. قربن.. أسدلن.. رفعن

(0/0//) (0/0//) (0/0//) (0/0//) (0//)

فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

9-بَدأْن الغناءَ

(0/0//) (0/0//)

فعولن فعولن

10-تناغمن في الجو

(0/0//) (0/ 0//) (0/

فعولن فعولن

11-حولن الأفق إلى لوحة من رسوم

(0/0//) (0/ 0/) (0/0//) (0//)

فعولن فعولن فعولن فعو

12-تمايلن ثم اتجهن إلى جزر الواق واق

(0/0//) (0/0//) (0/0//) (0/0//) (0/0//)

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

-التّقطيع العروضي لقصيدة "رحيل":

1-منْ بين أزمنة المحاق

(0/) (0//0///) (0/ /0/0/)

متْفاعلن متَفاعلن متْ

2-من المسافات التي تذكي حميم الاشتياق

(0//0//) (0//0 /0/) (0//0/0/) (0//0/0/) (0//0/0/) (0/)

مُتفْعلن متْفاعلن متْفاعلنّ متْفاعلن مُتْ

3-من سرك المرصود بالأحلام بالقدر المعاق

(0//0/0/) (0//0/0/) (0//0/0/) (0//0///) (0//0/0/) (0/)

مُتْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متَفاعلن مُتْ

4-تطلُ يا حلما تأبد موجع الأعصاب

(0//0///) (0//0///) (0//0///) (0//0///) (0/0/0/)

مُتَفاعلن متَفاعلن مُتَفاعلن متْفاعلْ

5-ملتبس الخناق

(0/0//) (0///0/)

مُتْفعلن مُتفْعلْ

6-تطل مسكونا بماضيك الذي عرف الخراب

(0/0///) (0/0/0 //0/) (/ 0/0/0) (0//0///) (0/)

متَفاعل متْفاعلن متْفاعلْ متَفاعل مُتْ

7-عيناك من وجع السّنين المحل آلفتا اليباب

(0//0/0/) (0//0///) (0//0///) (0//0///) (0/0/0/)

متْفاعلن متَتفاعلن متَفاعلن متْفاعلْ

8-تطل من ذا انت

(0//0///) (0/0/0/)

متَفاعلنْ متْفاعلْ

9-غادرك الرّفاق شدوا الرّحال وأدلجوا

(0//0/0/) (0/0/0/) (0/0/0/) //0//0

متْفاعلنْ متْفاعلْ متْفاعلْ متَفْعلن

10-هلْ عَرجُوا؟

(0///0/)

متْفَعلُنْ

11-ما عَرجُوا!!

(0///0/)

متْفَعلُنْ

اعتمدت الشّاعرة "مباركة بنت البراء" على التّشكيلة الوزنيّة المعروفة بالمتقارب في النّموذج الأوّل، والكامل في النّموذج الثّاني، وهي أوزان تقليديّة، بحيث يبنى على تكرار الوحدة الإيقاعيّة لبحر المتقارب (فعولن) والبحر الكامل (متفاعلن)، ومن المألوف أنّ البحر المتقارب وزنه(فعولن) يأتي تاما أو مجزوءا أو مشطورا، وأمّا قصيدة (بلاد غيم) من شعر التّفعيلة ذات الشّطر الواحد، جاءت أغلب تفعيلاتها تامة ماعدا في السّطر الأوّل والثّاني والثّالث والسّابع والثّامن والحادي عشر، فوردت ناقصة تنتظر تكملتها مثل تفعيلة فعولن تصبح (فعُو) أو (فعُولُ). أمّا في النّموذج الثّاني من قصيدة "رحيل" اختارت البحر الكامل(متفَاعلنْ) بتفعيلاته المعهودة مع تصرف حسب ما تمليه طبيعة البيت الشّعري الحديث، في عدد التّفعيلات من بيت لآخر، أمّا الزّحافات فهي نفسها زحافات الكامل، وهي متْفعلنْ/متْفاعلنْ/ مُتَفَاعلْ/مُتْ/ كما نلاحظ أنّ البحور الصّافيّة هي المهيمنة على متن الشّعر النّسوي الموريتاني (كما تمثله النّماذج المدروسة)، مع وجود تنويع إيقاعي ناتج عن استخدام الزّحافات بشكل يسمح بالخروج على رتابة تكرار التّفعيلة نفسها.

5.6 دراسة القافيّة: إنّ القافيّة في الشّعر التّقليدي تأتي بعد الشّطرين، أي في نهاية البيت، وقد وضعت القافيّة لتجميل الأوزان وهي متممة لها، وقد رأى القدامى أنّ الشّعر لا يستوفي عناصره دون القافيّة، وربطوا الوزن بها، وقدامة بن جعفر في تعريف الشّعر يقول: "إنّه قول موزون ومقفى[16](مصطفى،208)، أمّا الخليل فله في القافيّة قولان: أحدهما: "أنّهما السّاكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة ما قبل السّاكن الأوّل منهما."، أمّا التّعريف الثّاني للخليل فهو: "القافيّة هي ما بين السّاكنين الأخيرين من البيت مع السّاكن الأخير."(مصطفى،ص208)[17]؛ مثال: القافيّة من خلال الرّأي الأوّل للخليل من قصيدة "بلاد وغيم" كلمة: الصّباح القافيّة هي: بَاح/ والقرْمزي القافيّة هي: قرْمزي. إن القافيّة بشكلها التّقليدي لم تختف في البيت الحديث

وإنّما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى وبين تغيير موقعها داخل السّطر الشّعري مع الاحتفاظ بالرّوي.

أمّا شكل القافيّة الواردة في قصيدتي "بلاد غيم" و"رحيل" فهي القافيّة المتواليّة والمتناوبة التي تقوم على أساس التّوالي والتّناوب بعيدا عن صرامة قوانين العروض وفي هذا الجانب، حيث " تنزع القوافي في بنيّة المتوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة الكلاسيكيّة، وذلك من خلال رصف أبيات متتاليّة ذات قواف تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنيّة التّناوب بين المراوحة رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهيّة بقافيّة وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافيّة وروي مغاير."(فاطمة 2001).[18] تطبيق هذا النّموذج من القافيّة المتواليّة والمتناوبة على قصيدتي "رحيل" و"بلاد وغيم" فيما يلي: القافيّة المتواليّة في قصيدة " بلاد وغيم" هي: صباح/صباح/ حوم/ حوم/سوم /المزن/فعن

أمّا حرف الرّوي هو الحاء فنجده في البيتين الأوّل والخامس

حرف الميم نجده في البيت الرّابع والسّادس، والحادي عشر

حرف النّون نجده في البيت الثّاني والثّامن.

أمّا القافيّة المتواليّة في قصيدة "**رحيل**" فهي: محاق/ تياق/ معاق/ خناق/ أعصاب/ اليباب/ الخراب/أدلجوا/أدلجوا.

حرف الرّوي هو القاف نجده في البيت الأول والثّاني والثّالثّ والخامس والتّاسع.

وحرف الباء نجده في البيت الرّابع والسّادس والسّابع.

حرف الجيم نجده في البيت العاشر والحادي عشر والثّاني عشر.

حرف النّون نجده في البيت الثّاني والثّامن والتّاسع.

وما يمكن استخلاصه من هذا أنّ الطّرق التي تتبعها الفاعليّة الشّعريّة في بناء القوافي المتتاليّة والمتناوبة تبعا لاختلاف الشّعراء والمواضيع، بحيث نجد الشّاعرة (مباركة) بنت البراء وفيّة لانتظام القافيّة برويها الموحد، بحيث يقتصر التّجديد لديها على حسن التّصرف في عدد التّفعيلات وإيراد أبيات بدون تقفيّة.

كما تبدو الموسيقى الصّاخبة على أبيات الشّاعرة "بنت البراء" بين الخفوت والارتفاع تبعا لتوتر الانفعال عبر منعرج النّص، إذ لاحظنا كثافة القوافي وتوزعها

وهي قواف غير ملتزمة بالرّوي الموحد، وتوزع الشّاعرة هذه القوافي كلما استدعتها دواعي الشّعر لترسم عبر أبنيّة الإيقاع لوحة الدّلالة التي ذهب جونسون إلى أنّ الإيقاع هو أقدر الأدلة الشّعريّة على بنائها."(جونسون،1998)[19].

7. الإيقاع الدّاخلي: تتجلى الموسيقى الدّاخليّة بين وقع الكلام والحالة النّفسيّة التي تعيشها الشّاعرة عن طريق النّغم ومحاولة المزواجة بين المعنى والشّكل ومظاهر الموسيقى الدّاخليّة متعددة: ابتداء بالصّوت فالكلمة فالعبارة أو الجملة الشّعريّة.

1.7 ظاهرة التّكرار Répétition: يشتق مصطلح التّكرار من الجذر اللغوي (كرّ)، وقد جاء في القاموس المحيط، أن: كرّ عليه كرًا، وكرورًا وتكرارًا: عطف، وكرّ عنه رجع، فهو كرّار ومِكر بكسر الميم، وكرّرهُ تكريرًا وتكرارًا (فيروز آبادي ،2004)[20].

2.7 أقسام التّكرار: وقد ارتبط الإيقاع بالرّقص والعمل عند الشّعوب القديمة والبدائيّة، كما أنه أثر مهم جدا في تطور اللغة وأوزان شعرها، كما تطورت الإيقاعات تطورا كبيرا وتنوعت، منها:

3.7 تكرار الصّوت consonne: تكرر حرف الحاء من النّموذج الأوّل لقصيدة (بلاد وغيم) لمباركة بنت البراء ثمان مرات، وهو حرف مهموس مثل الصّباح/ تحوم/لوحة/البحر/ حولن/هذه الحروف تطفح أبيات الشّاعرة بنت البراء بموسيقى صاخبة تارة، وخافتة تارة أخرى، وذلك حسب انفعال الشّاعرة ودرجة توترها أمّا في القصيدة الثّانيّة "رحيل" فقد تكرر حرف الحاء ست مرات مثل :حلما/ أحلام/المحاق/ الرّحال/ المحل/، كلها، حروف تدل على الرّغبة الملحة للشاعرة بنت البراء في الانتقال من المجهول الى الواقع الملموس، بحيث تذوب ذات الشّاعرة من أجل تصويب الهدف المنتظر.

4.7 اللفظة: تكررت الألفاظ في كل من قصيدتي "بلاد وغيم" و"رحيل" مثل لفظة "صباح "وردت مرتين في قصيدة "بلاد غيم "، فهي تنبئ بغد مشرق وأمل جديد أما في قصيدة "رحيل " فقد وردت لفظة "حلما وأحلام" مرتين، وهذا لديل على ارتباط ذات الشّاعرة بالقصيدتين لما فيهما من قداسة أزليّة، وحب أمدي.

5.7 تكرار الجملة: تكررت الجملة الفعليّة في النّص، ذلك حسب ما يقتضه السّياق الشّعري، وهنا ترددت الجملة الفعليّة بكثرة في القصيدة الأولى: "بلاد غيم" بحيث تراوح عدد تواترها ثلاثة عشر مرة قول الشّاعرة بنت البراء: يظللها/ تحوم/ يطغى/ تكتب/يحضنها/تباعدن/بدأن/حولن/تمايلن /اتجهن/قربن/أسدلن/ رفعن/، وهذه الجمل الشّعريّة تنبئ بحركيّة الطّيور لاستقبال يوم جديد، وتحمل هذه الجمل الفعليّة رمزيّة السّلام والأمن الذي هو مدعاة للحريّة والهداية، فالشّاعرة بنت البراء تتمنى من خلال النّموذج الأوّل زوال الغيوم والهموم، وجلاء السّحاب، أمّا في النّموذج الثّاني "رحيل" فقد وظفت الشّاعرة بنت البراء جملا فعليّة ذاتها قولها: تطل/ تطل/ تطل ترددت ثلاث مرات، دلالتّها انتظار الفرج القريب بعد سكون رهيب، وكذا جملة عرجوا/ما عرجوا تكررت مرتين ودلالتّها ذهاب الرّفقة والصّحبة الطّيبة.

6.7 مفهوم الانزياح: يعدّ الانزياح من المصطلحات النّقديّة الوافدة على ثقافتنا العربيّة، ولايزال هذا لمصطلح يطرح إشكالا إلى يومنا هذا وهو إشكال متأصل لدى رواده في الثّقافة الغربيّة قبل الثّقافة العربيّة. والانزياح في اللغة" نزح الشّيء ينزح نزحا نزوحا يعني بعد (ابن منظور،2005)[21].

أمّا اصطلاحا وهو الخروج من النّمطيّة والقواعد المألوفة نحو القواعد اللامألوفة وهناك من استعمل كلمة الانزياح للدلالة على جميع المسلمات التي تشمل تنوعات النّص من محاولة تحديده بنمط معين من النّصوص الأدبيّة. (حسن،2012)[22].

ويمكن أن نقسم الانزياح إلى قسمين:

7.7 الانزياح الدّلالي: المستوى الدّلالي هو أهم مستوى في الدّراسات اللغويّة يهتم بدراسة المعنى اللغوي والوقوف عليه، وذلك لأنّ المعنى هو الوسيلة الرّئيسيّة في عمليّة التّبليغ والتّواصل(نصرالدّين،2014)[23]، أي دراسة لابد أن تقف عند هذا المعنى الذي هو إنتاج سلسلة كلاميّة والقصد منها بدءا بالأصوات وانتهاء بالمعجم مرورا بالبناء الصّرفي وقواعد التّراكيب، وما يضاف إلى ذلك كله إليه من معطيات المقامات الاجتماعيّة والثّقافيّة.

وقد اتخذ النّقاد الانزياح معيارا جماليا لتمييز اللغة الشّعريّة عن اللغة النّثريّة واللغة التّواصليّة. كالاستعارة مثلا هي انزياح دلالي من النّاحيّة الحداثيّة والأسلوبيّة، أمّا بلاغيا فهي تشبيه بليغ حذف أحد الطّرفين، إمّا المشبه أو المشبه به.

ويقول القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة:" فأمّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التّوسع والتّصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النّظم والنّثر". (عبد العزيز،1985).[24] ومن الاستعارات الواردة في قصيدة "بلاد وغيم" لمباركة بنت البراء قولها: يحضنها الشّاطئ القرمزي/ يطغى جمال الصّباح/ أسراب طير تحوم/ تكتب شعرا بخفقاتها/ وتحمل هذه الاستعارات رمزيّة خاصّة تتجلى في أمنيّة الشّاعرة بعودة أسراب الطّيور المهجورة إلى مكانها الأصلي، وتظل قضيّة المكان(الموطن) الهاجس المركزي في وجدان الشّاعرة، أمّا الاستعارات الواردة في النّموذج الثّاني من قصيدة "رحيل" ، فتحمل بعض الرّموز الخاصّة بالمنفى والهجرة قولها: تطل مسكونا لماضيك/ تطل يا حلما/ القدر المعاق/ عيناك وجع السّنين/ ملتبس الخناق/، كما يظل هاجس الرّحيل والهجرة ثابتا في المعجم الشّعري لدى مباركة بنت البراء، وكأن الرّحيل خيارها الوجودي الذي لا مفر منه، فكأن الرّحيل هو زمن الشّاعرة بنت البراء، قد عاشته في الماضي وتعيشه في الحاضر، وبهذا ترسم ملامح رحلتها الوجوديّة وينغرس في ذاكراتها الواعيّة أمّا المحسنات البديعيّة تكاد تنعدم مقارنتها بالصّور البيانيّة، لأن الشّاعرة كانت في مقام السّرد والوصف ،واهتمت بالمضمون أكثر من الشّكل ماعدا الطّباق قولها في قصيدة: "رحيل"(عرجوا /ما عرجوا) وهو طباق السّلب.

8.7 الانزياح التّركيبي: إنّ ظاهرة الانزياح التي تعد من أبرز الظّواهر الأسلوبيّة في النّقد الحديث، موجودة تحت مسميات مختلفة (العدول/الخروج/ الانحراف)، وتعد نقاطًا مشتركة بين الأسلوبيّة الحديثة والبلاغة العربيّة.

ومن خلال هذه الظّاهرة تتجلى قدرة المبدع في التّعامل المرن مع اللغة من خلال كسر الأنظمة والدّلالات الوضعيّة المتعارف عليها.

9.7 التّقديم والتّأخير: لقد اشتغلت الشّاعرة "مباركة بنت البراء "على الزّمن بكيفيّة مستحدثة، بحيث أسهمت في إقحام الزّمن كطرف فاعل في الصّراع الذي تجسده هذه القصيدة، لذا عمدت الشّاعرة إلى تقديم الزّمن في مواضيع متفرقة من أجل تحميله

دلالات جديدة تتناسب ومضمون الفكرة التي تعبر عنها في سياق حديثها قول الشّاعرة" بنت البراء" في قصيدة "بلاد وغيم": "يحضنها الشّاطئ القرمزي" هنا تقدم المفعول به عن الفاعل وهو "الشّاطئ" والدّلالة هي إبراز أهميّة الوطن وافتخارها بالانتماء لهذا الوطن المفدى. وكذا قولها: "مدى البحر أسراب طير تحوم"، فيه تقديم شبه الجملة الظّرفيّة عن المبتدأ، وهذه دلالة صريحة للدعوة إلى التّضامن بين أفراد الواحد مثل أسراب الطّيور، وكذلك في جملة "مدى شاطئ البحر ظلت تحوم"، وهنا نجد تقديم الجملة الخبريّة "مدى البحر" باعتبار أنّ البحر عنصر دال على السّخاء والعطاء، لأن الطّيور لا تحوم إلاّ على الشّواطئ، وهذا تعبير عن الحالة النّفسيّة الهادئة للشاعرة "مباركة بنت البراء" وهي في حالة تفاؤل. أمّا في قصيدة "رحيل" ففضلت الشّاعرة تقديم شبه الجملتين قولها: "من بين أزمة المحاق" و "من المسافات التي تذكي حميم الاشتياق" هما جملتان اسميتان تعطيان أبعادًا للمعنى، وذلك من خلال تقديم الجار والمجرور عن المبتدأ للتعبير عن عدم استقرار الحالة النّفسيّة للشاعرة "باته بنت البراء." أما في جملة "غادرك الرّفاق" فقدمت الشّاعرة " البراء " لمفعول به عن الفاعل لتثبيت وقوع فعل المغادرة، للدلالة عن المصير المجهول للإنسان كونه يصارع من أجل البقاء متحديا بذلك كلَّ الصّعوبات.

10.7 الفصل والوصل: تحررت القصيدة المعاصرة من النظام الخليلي لكلاسيكي، وتجاوزت إلى التّحرر في بعض الأحيان من الرّوابط اللغويّة التي تربط الجمل بعضها بالبعض[25](على، ص62)، وهذا التّحرر ناتج عن التّأثر بالشّعر الغربي وخاصّة القصائد السّرياليّة، وقد حدد بعض المحدثين للفصل أدوات يتم من خلالها وهي ضمير الفصل، والجملة المعترضة، والاستثناء المنقطع، ويجعل من أغراضه التّفسير والإيجاز، والإيضاح، ويجعل من أغراض الوصل أمن اللبس والتّمييز والتّوكيد، وإنّه يجب الفصل لكمال الاتصال وللإيضاح والتّوكيد[26](مختار، ص86).

وقد وظفت الشّاعرة "مباركة بنت البراء" في قصيدة "رحيل" جملا فيها لفصل والوصل، والفصل في قولها: "تطل يا حلما تأبد موجع الأعصاب" هما جملتان فعليتان دون رابط للدلالة عن الجو النّفسي للشاعرة المعبرة عن مدى انتظارها للأمل المعهود أمّا الوصل فنجده في قول مباركة: "شدوا الرّحال وأدلجوا" وهنا تعبير عن جو

نفسي منكسر يسوده اليأس والتّشاؤم نتيجة الظّروف القاهرة التي تعيشها الشّاعرات الموريتانيات في مجتمعاتهن.

8. خاتمة: التّلخيص: استلهمت الشّاعرة الموريتانيّة "مباركة بنت البراء" مدونتها من الحدث التّاريخي القديم والحديث باعتباره مكوناً ثقافياً قادراً على إمداد النّص الشّعري بأبعاد متعددة، رغم سيطرة الذّائقة التّقليديّة على العمليّة الإبداعيّة الموريتانيّة وسلطتها القاسيّة التي تفرضها على الشّاعرة، وهذا الفهم الجديد لكثير من القضايا الشّعريّة، قد أسس الدّعامة الكبرى للشاعرة لاستمرار الإبداع الشّعري.

نتائج البحث هي:

1-اشتغال الشّاعرة "مباركة بنت البراء" في تشكيل نسقها الخطابي على التّكرار اللغوي، والثّقفيّة الدّاخليّة، مما يشكل بنيّة دلاليّة متراصة.

2-أغلب قصائد الشّاعرة مباركة بنت البراءة جاءت مبنيّة على النّظام الحر ما منح الشّاعرة الحريّة الكاملة في توزيع تفعيلاتها والتّنويع في بحورها الشّعريّة.

3-عبرت الشّاعرة من خلال أشعارها عن ذاتها الوجدانيّة ورؤيتها للحياة والمجتمع.

المقترحات: إنّ القصيدة النّسويّة في موريتانيا لازالتّ تفتقر الكثير من الاشتغال والدّرس النّقدي الجاد، وفي حاجة ماسة إلى قراءات تحليليّة وتطبيقيّة تشتغل بعمق مدونة الشّعريّة النّسويّة الجديدة في موريتانيا.

9. قائمة المراجع

• المؤلّفات:

-أزيد على عشري: عن بناء القصيدة الحديثة، ط 4، (القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنّشر والتّوزيع والتّصدير، ط 4، 2002)، ص62.

-حسن ناظم: البنى الاسلوبيّة في أنشودة المطر للسياب، ط1، (المغرب: المركز الثّقافي،2012)، ص44.

-صلاح فضل: أساليب الشّعريّة المعاصرة، القاهرة، مصر، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، سنة 1998 ص29.

-عبد العزيز عتيق: علم البيان، (بيروت: دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر1985)، ص15.

-مباركة بنت البراء: الشّعر الموريتاني الحديث (دراسة نقديّة تحليليّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998)، ص17.

-مصطفى حركات: نظريّة الوزن، الشّعر العربي وعروضه، (الجزائر: دار الأفاق) ص208.

-مختار عطيّة: التّقديم والتّأخير ومباحث التّركيب بين البلاغة والأسلوبيّة (الإسكندريّة: دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر)، ص86.

-محمّد ولدعلي: صرخات الصّمت، ط1 (منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين،2007)، ص69.

-نصر الدّين بن زروق: محاضرات في اللسانيات العامة: (دارالأوطان، ط2 2014)، ص14.

• المقالات:

-فاطمة محمّد محمود بنت عبد، الشّعر النّسوي في موريتانيا، ملاحظات أوليّة حول الصّيغ والدّلالات، مجلة روافد، ع1،2017، ص83.

-معاويّة موسى، الشّعر الموريتاني في ديوان ترانيم وطن واحد (مباركة) بنت البراء، مجلة طلقة تنوير لائحة القومي العربي، ع 10،2015، ص22.

10.الهوامش:

[1]- السّالكة بنت أسنيد، الشّعر النّسائي الشّنقيطي القديم، شهادة الماستر في الأدب، قسم اللغة العربيّة وآدابها جامعة شنقيط، نواكشوط، ص77.

[2]- محمّد ولد علي، (2007)، صرخات الصّمت، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين ط1، ص69.

[3]- مباركة بنت البراء، (1998)، الشّعر الموريتاني الحديث دراسة نقديّة تحليليّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص17.

[4]- نفس المرجع، ص 18.

[5]- نفس المرجع، ص 18.

[6]- نفس المرجع، ص 18.

[7]- نفس المرجع، ص 19.

[8]- فاطمة محمّد محمود بنت عبد الوهاب، (2017)، الشّعر النّسوي في موريتانيا، ملاحظات أوليّة حول الصّيغ والدّلالات، مجلة روافد، ع1، ص83.

[9]- نفس المرجع، ص84.

[10]- معاويّة موسى، (2015)، الشّعر الموريتاني في ديوان ترانيم وطن واحد (مباركة) بنت البراء، مجلة طلقة تنوير لائحة القومي العربي، ع 10، ص22.

[11]- مباركة بنت البراء، (1997)، أحلام أميرة الفقراء، موريتانيا، نواكشوط، للتوزيع والنّشر، ص ص 19-20.

[12]- نفس المرجع، ص ص53-57.

[13]- مباركة بنت البراء، قصيدة رحيل، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، نواكشوط/ موريتانيا، إعداد اللجنة الوطنيّة المكلفة بجمع ونشر الثّقافة الموريتانيّة، ص ص41-43.

[14]– مصطفى حركات، نظريّة الإيقاع، الشّعر العربي بين اللغة والموسيقى، الجزائر، دار الأفاق للنشر والتّوزيع، ص13.

[15]– صلاح فضل، (1998)، أساليب الشّعريّة المعاصرة، القاهرة، مصر، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، ص29.

[16]– مصطفى حركات، نظريّة الوزن، الشّعر العربي وعروضه، الجزائر، دار الأفاق، ص208.

[17]– المرجع نفسه، ص208.

[18]– فاطمة محمّد محمود بنت عبد الوهاب، (2001)، في البنيّة الإيقاعيّة في القصيدة العربيّة الحديثة، قراءة في نصوص موريتانيّة، رسالة ماجيستر، قسم اللغة العربيّة وآدابها جامعة الجزائر، ص123.

[19]– ف. جونسون، (1998)، موسوعة المصطلح النّقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد دار الحريّة للطباعة والنّشر، ج3، ص174.

[20]– الفيروز آبادي، (2004) القاموس المحيط، تقديم وتعليق: الشّيخ أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشّافعي، الجزائر، دار الكتاب الحديث، ط1، ص 493.

[21]– أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، (2005)، لسان العرب، بيروت، دار صادر للطباعة والنّشر، مادة زاح.

[22]– حسن ناظم، (2012)، البنى الاسلوبيّة في أنشودة المطر للسياب، المغرب، المركز الثّقافي، ط1، ص44.

[23]– نصر الدّين بن زروق، (2014)، محاضرات في اللسانيات العامة، دار الأوطان، ط2 ص14.

[24]– عبد العزيز عتيق، (1985)، علم البيان، بيروت، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر ص15.

[25]– على عشري أزيد، (2002)، عن بناء القصيدة الحديثة، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنّشر والتّوزيع والتّصدير، ط4، ص62.

[26]– مختارعطيّة، التّقديم والتّأخير ومباحث التّركيب بين البلاغة والأسلوبيّة، الإسكندريّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ص86.