البلاغة البصرية في الشّعر الجزائري المعاصر

Visual rhetoric in contemporary Algerian poetry

د. نهاد مسعي
قسم اللغة والأدب العربي ،جامعة 20أوت 1955، سكيكدة(الجزائر).
البريد الالكتروني: dorrat.adab@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2019/09/25 تاريخ القبول: 2020/02/25

ملخّص: عَرفت القَصيدة الجَزائرية المعَاصرة تغيُّرات في مسَارها من البُعد الانشادي إلى البُعد البَصري ، انعكسَت على اشتغالها الفضائي المعتاد ، متجاوزةً بذلك الامتثال لاملاءات الأنساق الثّابتة التي تُنازع البَقاء واختراق متراس النّموذج الأبوي السَّائد الذي فرض وجوده و مايزال من قُدسيّات ذاكرة لا تقبل الخدش، ما أهَّل القصيدة إلى إعادة الَقولبة الوظيفية والشّعرية والتّداولية الطَّيعة من الوسائط المتغيّرة لنَحت نسقها الخاص بمقترحات الكتابة الأحدث المؤسّسة على فاعلية البياض والسّواد والتّرقيم والأشكال الهندسيّة واللّوحات التّشكيلية كبدائل تُخفّف الرّسالة من الانهمام بوحداتها التّركيبية لصالح لغة تداولية تواصلية ،وتُلزم المتلقي باستراتيجية خاصَّة لقراءة نصّ استثمر كلّ أبعاد التّشكيل البصري عن طريق ادماج بنيات سيميوطيقية غير لغوية في بوليفونية جديدة تريد أن تستوعب الواقع الجديد. ولعلَّ هذا ما تسعى إليه هذه الدّراسة من خلال المقاربة النّصيّة للكشف عن مواضع الازاحة البصرية في النّصوص الشّعرية الجزائرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية : الشّعر الجزائري المعاصر ؛ الانزياح الكتابي ؛الشّكل؛ التّشكيل ؛الأساليب البصريّة.

Abstract : The contemporary Algerian poem has changed its path from the Assyrian dimension to the visual dimension, reflected in its usual space activity, surpassing the compliance with the dictates of the fixed patterns that survive and penetrate the podium of the dominant patriarchal model, which imposed its existence and still is an undisputed memory.Re-adapting the functional, poetic and deliberative functions of the changing media sculpt their own style of the latest writing proposals based on the effectiveness of whiteness, blackness, numbering, geometric shapes and plastic paintings as alternatives to reduce the A message from the integration of its syntactic units in favor of a communicative language.the recipient is obliged to have a special strategy to read a text that has invested

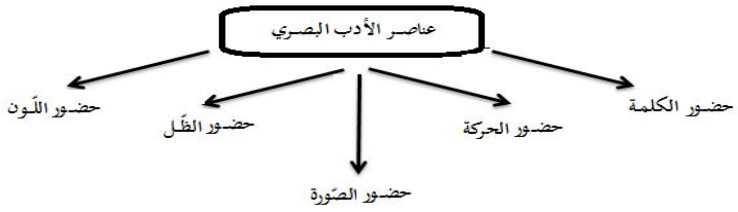
all the dimensions of the visual composition by incorporating semiotic linguistic structures into a new polyphony that wants to accommodate the new reality. Perhaps this is what this study seeks through the textual approach to detect the places of visual displacement in contemporary Algerian poetry texts.

Keywords : Contemporary Algerian poetry; Biblical displacement ; form ;formation; Visual methods.

تمهيد: إذا كانت الكتابة كما عند بلانشو هي اللاّمتناهي واللاّمنقطع ، وتحطيم للأجناس للولوج إلى السّعادة البابليّة عبر التّداخل اللّغوي وإعلان موت اليوتوبيا بتعبير محمود درويش بكتابة صفرية بيضاء ، فإنّ الدّيوان بما يُمثّله من رحابة وامتداد هو فضاء لهذا" الصّدى الذي تحدثه الكتابة "[1]،وفق هذا المنظور يحاول الشّاعر الجزائري استثمار المكان بابتكار علاقات جديدة تُراهن على الفراغ والاحالات الخارجية والحياد الأسلوبي ، ما يعني "أنّ البياض ليس فعلاًبريئًا أو عملاً محايدًا أو فضاءً مفروضًا على النّص الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الابداعية وسبب لوجود النّص وحياته، أن البياض لا يجد معناه وامتداده الطّبيعي إلاّ في تعالقه مع السّواد، إذ تفصح الصّفحة بوصفها جسدًا مرئيًّا عن لعبة البياض والسّواد بوصفه ايقاعًا بصريًّا "[2]

1- الانزياح الكتابي :

يقف المتقصي لحيثيات الانزياح الكتابي في الشّعر المعاصر على جسد له خصوصية التَّجلّي على صفحة الكتابة ؛يستعيض عن ايقاعية الصّوت الذي يستدعي السّمع بأكثر من ايقاعية بديلة تُفَعّل البصر (من اللّفظ إلى الشّكل) حيث استثمر جميع آليات التّشكيل البصري " مثل الرّسم بمختلف أشكاله :الهندسي والفني والخطّي ، والاخراج الطّباعي مثل عتبات النّص والسّطر الشّعري وتقسيم الصّفحة وعلامات التّرقيم والتّقنيات السّينمائية مثل :تقنيّة اللّقطة وتقنيتي المونتاج والسّيناريو"[3] ، أي أنّ النّصوص البصريّة لم تعد مقيّدة بالشّكل الخارجي الذي تتحرّك الكلمات لترسمه وتشكّله إنّما أدخلت إليها عناصر كثيرة[4]:



يُؤَهّل التّحوّل الفراغ كي يأخذ شكله حين يدخل نسق البصر في لعبة الاحالات المتعدّدة ؛ منذ اتّكأت الكتابة على التّلاعب البصري بين البياض والسّواد وخرق ثوابت الألفة الخطيّة التي ترسّخت في ذهنية القارئ بتجاوز الشّكل الأحادي / النّموذج ، وإعادة العلائق الممكنة في اللّغة والاستئناس بالرّسم والأشكال الهندسية واللّوحات التّشكيلية ،وإذكاء بلاغة المفارقة المتوهّجة ، لأجل مضاعفة الدّلالة بوسائط موازية للغة الخطاب الشّعري ولأساليب بثّه في كنف الكتابة والمكتوب الطّباعي ،ما يشفع للجسد النّصي الارتهان إلى طاقات دلالية غير مألوفة ؛لم تكن في مكنة الشّعر العربي التي ربت في كنف المعنى النّاجز والمكتفي بملفوظه وبالتّالي ، تناوش حواسًا أخرى في القارئ وتساعده على الانطلاق في اللاّمحدود من خلال دعوته" إلى التّبصر في المعطى البصري للنّص في غياب أي محفّزات لتصوّر غير بصري "[5]

2- التّلقّي البصري للشّعر :

ليس يخفى أنّ تجارب الشّعر العربي المعاصر قد احتفت بالشّكل الكتابي للنّص باعتباره منجزًا قرائيًا / مرئيًا ؛بما اقترحته من امكانات جديدة على المستويات الدّلالية والنّوعية والشّكلية ، بعيدا عن المعراج النّوراني الذي يمتهره شاعر نبيّ أو شاعر بروميثيوسي على صهوة قصيدته ، بل نادت بالانفتاح . بحكم ما ذكرناه . على الانفتاح على الفنون التّشكيلية والبصريّة والتّمازج بين العلامات اللّغوية والرّسوم والأشكال وكسر الحدود الفاصلة بين الأجناس وخلخلة تمركزات المألوف .

لذلك اهتمَّ تودوروف ((Todorov بالمستوى الفضائي في كتابه الشّعرية وعدَّ التّنظيم الفضائي مكوّنًا بصريًا لبنية النّص الشّعري، وعرّفه بأنّه "وجود تنظيم منظّم لوحدات النّص ،بحيث تنمحي العلاقات المنطقية أو الزّمنية أو تمرُّ إلى مستوى ثان، لأنّ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكون للتّنظيم النّصي"[6]، وقد مثّل لنوع من البنية الفضائية بالرّسوم المشكّلة بالحروف في قصيدة ضربة نرد(un coup de dés) لملارميه (Mallarmé) وفي خطّيات أبو لينير. كما أكّد هنري ميشونيك(Henri Meschonic) أنّ المغامرات الطّباعية للشّعراء لا يمكن فصلها عن شعرهم لأنّ" فضاء الصّفحة وفضاء القصيدة والفضاء الثّقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها ،لأنّنا لا نلمس اللّغة دون أن نمس فضاءها ونظريتها"[7]،لقد حاول بذلك أن يرى في بلاغة التّنظيم الطّباعي للنّصوص بلاغة جديدة مضادة وترجمة طباعية شعرية.

وفي الشّعرية العربية المعاصرة ، أولى محمد بنيس أهميةً بالغةً لبنية المكان في المتن الشّعري باعتبار" النّص الشّعري ككلّ ، هو كتابة زمان غير منفصل عن مكان ، ومن ثمّ كان عنصرًا أساسيًا من عناصر اللّغة وإذا كانت الكتابة النّثرية سوادًا محدّد الطُّول والحجم فوق

بياض الصّفحة ، أو سواد يحاصره بياض ، فإنّ النَّص الشّعري يدخل في تركيب السّواد على البياض ، وفق قوانين لا يخضع لها النّثر ، كما أنّ النّص الشّعري لا يملأ البياض بالسّواد فقط ولكنّه يفرغ البياض من السّواد أيضًا "[8]وفي رهانه على بنية المكان " التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشّعر المعاصر في عموم العالم العربي وقد أسرهم الايقاع ،و ما ذلك إلّا نتيجة انحيازهم للكلام ، والغائهم الكتابة ، وهم في موقفهم هذا على عكس بعض الشّعراء والنّقاد ...الذين جعلوا من البعد الخطّي بعدًا بلاغيًا يفتح النّص على البصر بعد أن اكتفى بالسّمع زمنًا طويلاً "[9]، يدعو في (بيان الكتابة) إلى استثمار بعض الأدوات التي تدخل في تركيبه: لعبة البياض والسّواد، تجاوز الخطّ المطبعي و إعادة الاعتبار للخطّ المغربي.

كما وقف النّاقد محمد الماكري عند الاشتغال الفضائي كاشفًا عن تمظهرات الأشكال البصرية الموجّهة للبصر أي الجزء الذي يخصُّ الجانب الصّوري فقط والمتضمّن لهذه الأشكال مع اختلاف في الأبعاد والتّكوين ،مقترحًا حقولًا ثلاثة :نظرية الأشكال ،السيميوطيقا والبلاغة البصرية ، وربطها بأسئلة الوعي الظّاهراتية من أجل خلق توليفة من الأدوات الاجرائية الأنسب لاختراق الصّمت الذي لازم التّجربة الشّعرية الفضائية.في حين أنّ التّشكيل البصري عند محمد الصفراني لا يكتفي بالإخراج الطّباعي والهيئة الطّباعية للقصيدة، بل يجمع بين النّصين الصّوري والخطّي ولا يقصي أيّ معطى من المعطيات التي تحمل جانبًا بصريًا :الرّسم بمختلف أشكاله والأشكال الهندسية وعلامات التّرقيم والتّقنيات السينيمائية.من هذا المنطلق " يحظى الابداع في حركيّة التّعبير الشّعري في مجال بصرية النّص بأهمية قصوى في القراءة النّقدية الحديثة ،ولاسيمَا في بعديها الجمالي والسّيمائي ،إذ إنّ التَّعبير في قدرته على استنطاق التّجربة وتفوّقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديّات وأعمقها حين يتّصل بالشّعري ويشتغل لسانيا في حلقه ، على النّحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركيّة هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية التي تتكشّف عن شبكة بنى متآلفة ومتناظرة ومتضادّة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوّعة في سبيل إغناء الفضاء الشّعري ،وضخ حيواته المتحرّكة في الاتّجاهات كلّها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الايقاع وتنشيط نويّات الدّلالة وشحن التّشكيل بإرادة مفاجئة تُؤسطر العمل الشّعري"[10]

هوذا يغدُو الشّكل الجديد محفلاً ثقافيًا أثيرًا يستجيب لنداء الحياة الجديدة المشرعة على التّفاعُل والتّعالُق ،في ظلّ ذلك لم يكن الشّاعر الجزائري المعاصر بمنأى عن هذه التّحوّلات ؛ واستثمار أبعاد التّشكيل البصري في تفجير النّص الشّعري الذي تسنّم شعرية وعي ضديّ بعد أن استفحل مدّه الجمالي وتأجّج عوده وصنع من الهامش مرفأ يؤهّل كلّ ما كان محيّدا إلى البروز كي يسترسخ في خيال المتلقي بنمطية ثابتة " إذ إنّ الشّكل الشّعري المنتظم التّقليدي لم

يعد مسعفا أو مستوعبا في أحيان كثيرة الموضوعات الجديدة "[11]ما يجعل الشّاعر"الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرّر من كلّ شيء حتى من اللّغة لتصبح القصيدة لوحة أو صورة فوتوغرافية أو مجرّد رموز ومعادلات "[12]

3- أساليب الانزياح الكتابي :

تنمّ تشكيلية القصيدة البصرية عن تداخل المستوى اللّساني المقروء / التّراكيب اللّغوية بالميتالساني / الأيقوني حيث يراهن النّص على الاختلاف الخادش للألفة والذّائقة الفنّيّة المعتادة من أجل فتح دارة الايحاء وتعميق صلة الخارج بالدّاخل وبيان ايقاع البياض والسّواد في النّص الشّعري الحداثي ، فبلاغة الجملة البيضاء لها وقع يمليه الفراغ الذي ينشأ من جماليات المكان "التي تمتد من أبعد مناطق النّص عمقًا وغموضًا وتمظهرًا إلى أقصى شجرة مثيرة في غابة المتلقي الذّهنية والتّخييلية" [13]، كيما تعطى للكتابة مكانة بارزة في رسم فضاء النّص ومسافاته لذلك فقد وظّف الشّاعر الجزائري أساليب جديدة شأن العربي بغية التّعبير عن رؤاه وأفكاره انسجاما مع الذوق المستجد من جهة و رغبة في التّخلّص من رتابة المنهج القديم الذي يلحّ على الصّور السّمعية المتاحة في القاء القصائد من حهة أخرى،ومن بين الأساليب التي تجسّد الانزياح الكتابي في الشّعر الجزائري المعاصر نذكر:

3-1- التّأطير :

لاريب أنّ تحرير النّص من عقاله النّسقي وابتكار تراكيب وتوصيفات غاية في التّجدّد ، قد أسفر عن انتاج خصيب للدّلالات الشّعرية المتوالدة والمغايرة ،ولأنّ نسق التّشظّي كان قدر النّص عبر" تحوّل يحدث نتيجة لاشتغال قوتين : غربة التّلقي وابتكار الجماليات "،[14] فإنّ موقع الشّاعر والمتلقي يتغيّر كما الوسائط النّاقلة للخطاب استجابة للانتهاك الشّكلي الذي يعتور النّص،وانطلاقًا من هذا الاعتبار يلجأ الشّاعر يوسف وغليسي إلى تحفيز البصر والحواس التي جرى تحييدها في الشّعريات السّابقة إبداعًا وتلقّيًا نَحوَ قراءة أترعت كأسها بشهوة الانزياح عبر وسيط الكتابة قصد خلع براقع التّمركز وتوشيحها بنشيد التّماهي مع استقطابات أخرى كما في النّص الآتي[15]:

المتلقي أمام هذا التّلاقح الذي صنعه الشّاعر وريشة الفنان معاشو قرور. التي تكاد ترافق جلّ نصوصه . مطالب " بتبني استراتيجية قرائية منفتحة على الدّال الجمالي الذي تتميّز اللّغة فيه ببعدها الأيقوني والتّشكيلي "[16]، ويبدو أنّ نص آه يا وطن الأوطان يتعاطى مزدوجة الخطّ والزّخرفة ، ليراهن على ظواهر جمالية ليست من طبيعة اللّغة وليحقّق نقلة في الدّلالات المترامزة للتّجلي والغياب ؛لا يتوجّس خيفة من اكتساح البياض ومنحه صورة كاليغرافية متداعية ضمن مقاصدها ، تقلب النّص على الجنب الذي يريح المعنى وقد خلع عنه أقنعة النّسق والقذف به في فراديس الخريطة التي اطّرت النّص.وإذا ما سبرنا مساحة الدّال الخطيّ ، نستشفّ أنّها تتعانق مع ما يعانيه المرء اللاّجئ في وطنه ، المنفي المتوجّع من عذاباته (صراع ،هجرة ،غربة) داخل هذا الوطن. وهذا ما تتراشقه الأبجدية الوغليسية المتوغّلة عبر اللّغة التي أثّثت الجرح والوجع المشرع على شرفات البوح من خلال الآه المشحونة بضربات جناح الزّمن السّكرى بتعبير مالارميه المصحوبة بالنّداء يا وطن الأوطان الذي يفتح الجرح ليتعدّد النّزف الرّاشح من أوجاع الشّعب و صيرورات الوطن المنتفض كطائر النّار ضدّ رماد المرحلة حيث يصحو النّص إزاءها على الفجيعة التي يستحضرها وينثر رمادها تارة ويحاول ترميم جسد الواقع تارةً أخرى.

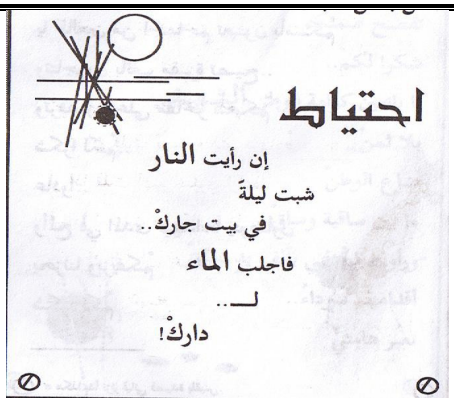
ما جعل من النّص فعلاً مقاومًا لتصلّب شرايين الحياة وسقوطها في يباس وطن تنهار وتتّسع غربته ، و ما هيّأ هذا الطّقس هو تصالب النّص مع علامة الانفعال (!)التي تتمتّع بنبرات صوتيّة خاصة وانفعالات نفسيّة ، كما تؤشّر أيقونيًا على الأزمات والتّناقضات والفوضى في البلد من جهة ، ومع النّقاط المتتابعة (....)التي اخترمت الامتداد واستمرار الوجع الذي خيَّم على النّسيج الشّعري الوغليسي والذي شُدَّ القارئ إلى عوالمه المفتوحة كيما يشاركه المأساة ويسائل الذّاكرة المبتلّة برذاذ القصيدة ، ولا تتحقّق الوظيفة التّداولية والجمالية للبعد التّركيبي للنّص الشّعري إلّا من خلال ربطه بالبعد التّشكيلي إذ " لا فرق بين المستوى اللّغوي وتركيبه والمستوى

الزّخرفي وتشكيله ، لأنّ الأوّل : هو تشكيل زماني وتعبير صوتي والثّاني : هو تشكيل مكاني وتعبير بصري ...،وهما معًا يشكّلان ما يمكن أن نتّفق عليه كتعبير سمعي بصري"[17].وعليه فالعنصر البصري والذي يمثّل الرّسم الجغرافي للجزائر / الخريطة ، هو الذي سيتكشّف القارئ من خلاله القيم الايحائية للنّص وعبرها يتجبّس عمق الانتماء ، التّعلّق والحبّ الذي يحمله الشّاعر لوطنه، لتشفّ مقصدية النّصوص الموازية الأخرى(العنوان، مكان وتاريخ الكتابة ، الاهداء) عن الانفعال المسيّج بتخوم الخريطة.لاريب أنّ تراكب أبعاد هذا التّحوّل الكتابي المتحرّر من عقاله النّسقي ، أسفر عن إنتاج خصيب للدّلالات الشّعرية المتوالدة وفي تدرّجات المعنى الايحالي المتجوّل بين الرّسم والخطّ " هذا التّلاحم ...هو ما تفطّن إليه أصحاب الشّعر المجسّم ... فالشّعر المجسّم تعبير مركّب مستقاة عناصره من أنساق متداخلة متجليّة في حروف اللّغة الطّبيعية وفي خصائص الرّسم "[18]

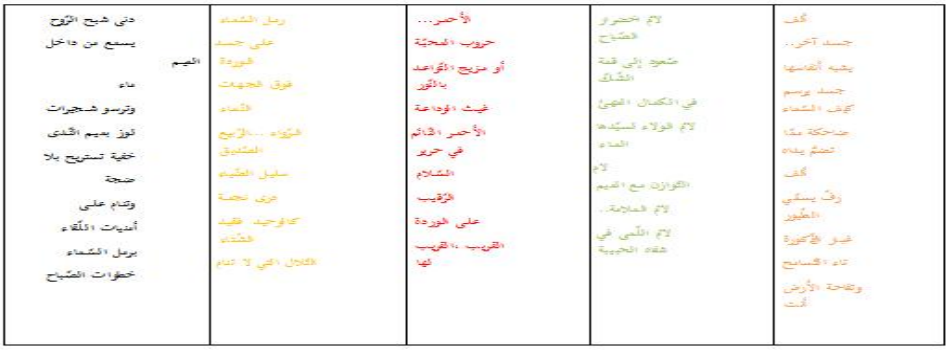
3-2- النّبر البصري :

يُعدُّ النَّبر البصري "كتابة جزء من النّص / كلمة أو عبارة أو مقطع ببند أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصّوت بصريًا "[19]أي أنَّه" توليفة من الأدلة البصرية التي لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، لأنّها متواشجة في نسيج مرئي ينزع أحد عناصرها البانية (وحدات خطيّة أو معجمية أو جمل شعرية) إلى التّمظهر المهيمن الذي يوجّه البصر من خلال محدّد تشكيلي واضح ، يستوقف الرّائي ويساهم في خلق سنن خاص للتّلقّي "[20]وهذا سيتطلّب من القارئ جهدًا قرائيًا تأويليًا وطاقةً معرفيةً متنوّعةً تحاول تطويق الفضاءات النّصية وتفسير تصوّراتها الايحائية المتجاوزة " وأنّها لا يمكن بوصفها كذلك إلاّ أن تكون غامضة ، فهي الأخرى صورة عن هذه العلاقة بين المرئي و اللاّمرئي ، وليست صورة المرئي وحده"[21].

وتأكيدًا على هذا الاحتفاء بالبعد الرّمزي للكلمات المنبورة، تعامل الشّاعر عزالدين ميهوبي باحترافية في ملصقاته مع الوحدات المعجمية المستقلّة والتّشكيلات الخطيّة والهندسية الموجودة داخل النّص احتياط[22].



هكذا يستحيل النّص باعتباره كليشيهات وامضة مكانًا أرحب للوحدات المعجمية المحورية المنبورة ، ولعلّ أهمّ ما فاءت به الملصقة هو انفتاحها المتَّسم بمعادلة متضادّة بين (**الماء**)و(**النّار**)وائتلافها مع **العنوان / احتياط** ،أين اعتمد الشّاعر على تقنية طباعية تكمن في إبراز تلك الكلمات على حساب أخرى ؛بتكثيف سواد كتابتها كي تحاكي المفارقة القصديّة وتوجّه انتباه القارئ لها وكأنّها التماعات مضيئة داخل المتن، ومن جهة أخرى لتوليد ايقاعية للقصيدة من خلال الحركة التّحاورية التي تُنشئها النّار كرديف للظُّروف المأساوية والعوارض السَّيئة التي يشهدها الواقع مع امتدادات الماء الذي لا يتوانى عن تجاوز الآتي والمحتمل لتنسحب تدرّجات المعنى الاحالي على مدلولات الحركة النّاتجة عن الحيطة والحذر. وفق ما يودّ المقطع أن يبديه . من تعرية للوقائع تعبيرا عن التّناقضات والخلافات السّائدة ،كما قدّم الشّاعر نصّه داخل إطار يكثر فيه الأشكال الهندسيّة (المستطيل ، المربع ، الخطوط ،) في استغلال داخلي للفضاء النّصي وتوزيع للبياض والسّواد فضلاً عن التّلاعب بحجم حروف كلمات محدّدة بطريقة فيها شيء من المواربة ،شكّلت له "المعنى الإضافي"[23] الذي يريد أن تقوله الوحدات المرئيّة التي انبنى عليها اللاّمرئي الشّعري من نص مهوبي. بموجب ذلك المنحى ،خالف الشّاعر بلماضي المألوف بنتوء معنى خفيّ يعزّزه توظيف ألوان للكتابة ، وتجاوز ما جرت عليه العادة من استخدام المبدعين للّونين الأبيض والأسود وأحيانًا التّدرُّجات الممكنة بينهما فهل يعبّر هذا عن عدم مهارة الأديب في توظيف الألوان أو عن خشية في استخدام الألوان ،أو أنّه لا يعبّر عن شيء مطلقا ،"الحقيقة أنّ نصّا بصريّا يكتفي مبدعه باللّونين الأبيض والأسود في ظلّ كلّ الامكانيات اللّونية المتوفّرة له يثير علامات تعجّب كثيرة فعلاً ومن المؤكّد بنسبة كبيرة أنّ اكتفاء المبدع بذينك اللّونين ليس عبثًا ، بل على العكس يفعل المبدع ذلك بقصديّة وسعيا نحو معنى ما يجب على القارئ أن يجدّ في البحث عنه وكشفه لنفسه وللآخرين"[24]. يلوّن الشّاعر نصوصه قائلاً[25]:



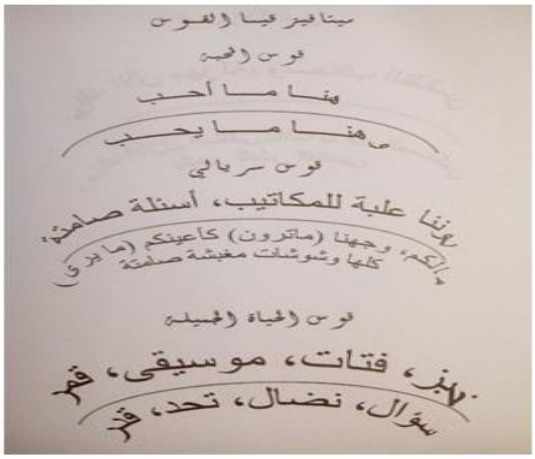
يبدو أن الشّاعر مسكون بالكتابة الشّعرية الحارقة العابرة للأنساق ويمكن رصد حركتها بدء بالعنوان الشّاهد الكُبَّار على اللّعب الشّعري والذي يُؤهّل ألوانه التي تتكثّف في مرادات الخطاب لامتصاص أيّ تجربة جمالية وانسانية كما يدخل في علاقات تتضافر مع بقية الوحدات كي تقول الدّلالة وإن لم تتزيّن بلون موحّد ليشرع النّص في توليفة ايقاعية طباعية جديدة. كما يلجأ الشّاعر إلى النّبر الكتابي البصري ،استثمارًا لكلّ الامكانات الشّعرية لرهانه الأوّل على عين القارئ قبل أذنه ؛حين يتّكئ على حرف معيّن ويكرّر كتابته أكثر من مرة تكرارًا طباعيًا " ليركّز عليه القارئ بمساحة صوتية أطول وكأنّ كلّ تكرار يمثّل مساحةً صوتيةً "[26]، كما في المقطع الآتي[27]:

يعانق شجى البياتي غربة فلامنكو

في خلجات اللذة والخوف،

أوف...أوف. أووووووووف

إنّ أمرًا كهذا يجعلنا نتعقّب لحظة العناق بين النّص والشّاعر على صفحة البياض حيث يهيئ القارئ لمزيدٍ من الأسئلة في لحظة الالتقاء، يتسلّل الشّاعر فيصل الأحمر إلى أنواع الهندسة الشّكلية من خلال الأقواس[28]:



يفاجئنا فيصل الأحمر بورشاته التي تدهشك تمثيلاتها المركبة ؛ كرنفال يغتصب براءة البياض ورؤية الكون من خلال الأقواس / البؤرة الفضائية التي تفصل بين الجمل الشّعرية / العناصر الخطيّة إلى جانبين علوي وآخر سفلي وما بينهما تتحرّك الدّلالة كطاقة متحرّرة من المبدع إلى النّص ، ومن النّص إلى القارئ على هيئة شحنات تدور حول بروتون أمّي هو القوس ممّا ينشئ مساحة هارمونية تولد ذاكرة جديدة لكتابة دلالية تجريبية مختصرة هلامها إلى بؤر ترتّب رموزها باختلاف ، محتالة على مسافاتها البيضاء الصّاخبة ، وفق هذه الموضعة ينتظم النّص في الفضاء البصري الذي شيَّد الشّاعر عوالمه.

3-3- التّموّج:

الشّكل المتموّج هو الشّعر" الذي تتنوّع امتدادات سطوره بين الطّول والقصر على غير تسلسل مطّرد، فلا تجيء مسافات امتدادها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية"[29] كما في المقطع الآتي[30]:

نهايات

للمرأة

حين تؤوب بعيداً
وترجع بعدَ بياض العمر
وروؤًا تأكل شجَر الحزن
لتبقى
حينَ تعود المرأة
فجرًا
ليس يسرُّ لضَوء يُبهرُ
هذي الأرض
يصيُر كجوع الظّلمة
للطُّوفان

تعبر تشكيلية النّص ترميزاتها مفاوتةً بين امتداد أسطرها بما يشحنه التّنازع بين البياض والسّواد / المكتوب وغير المكتوب وانفصال وحداتها من محورها الاتّصالي، الهادف إلى اختصار الاضطرابات والنّهايات والخلجات النّفسية للشّاعر بشكل كتابي متموّج من الألفاظ والجمل المعتمدة في الأساس على رافعة أنثوية تنحت شكله ؛شكلا دالاّ بما تتضمنه الكلمات التي ترسم اضطرابها وعدم استقرارها على المساحة البيضاء تماما كما النّزاع القابع في نفس الشّاعر (**تؤب / ترجع**)و(**تبقى / تعود**)و(**الضّوء / الظّلمة**)،بحيث تتبدّى سطوة ذلك الهاجس الوجودي بما يتناسب بالهول الشّعوري الذي يقترحه الصّمت، وبذلك تكون القصيدة قد تحايلت على ثباتها موحية باللاّثبات،كذلك يتعاقب الكلام والصّمت مدّا وجزرا في رعونة ،يكتب عبد الحميد شكيل[31]:

يضيق فضاء جسدي !

كلما

فتحت

باب

التحول

وعيرت

الريح

بالجنوح !!

لا يكتفي الشّاعر بالالتفات إلى شحنة الدّلالة في الملفوظ اللّساني ، بل يذهب إلى تكسير خطّية الكتابة واختراق انتظامها الفضائي عن طريق هندسة الوحدات المعجمية وفق أسطر منفصلة وتشكيلها وفق توزيع شعري متموّج ،كاشفا بذلك عن قصدية إرباك التّلقي البصري وخلخلة نسقه القرائي المألوف الذي تعمل" خاصية الرّسوخ الجاشطالتية على تثبيته"[32] من خلال ما يقترحه من بدائل تشكيلية مفارقة، اتّخذت من الجسد النّصي مكانية للكشف والمكاشفة عن التّناقضات التي تحكم وتتحكّم في حياتنا ليكون **ضيق الجسد** المركز الذي يهب النّص حركته/ **ضيق العبارة** ويكسبه دلالته المنفلتة من مشهدية (**التّحوّل**)و(**الجنوح**)التي تتناوب مع البياض/ **اتّساع المعنى**، حتى تسترخي الأسطر و تتشظّى عبر تشكيل مغاير.

4-3- التّنقيط / الصّمت:

هو "كناية بصريّة عن دالّ كلمة أو جملة مغيّب بنحو مقصود من قبل الشّاعر تجنّبا للحساسية الدّلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدّال لو ظهر علنيا في القصيدة التي حذف منها

ووضعت في مكانه مجموعة من النّقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصّمت"[33]، وهو بذلك أحد التّكنيكات التي تُعَدّل توقُّع القارئ الذي تعوَّد ملافاة القافية صوتًا ختاميًا وفق امتداد خطّي للكلمات إلى تشكيل مُغاير مُهيئ لعرض الكلمات على فضاء الصّفحة، وقد ظهرت هذه التّقنية في العديد من القصائد الجزائرية من قبيل[34]:

لا معنى للبحر
لا معنى للشعر
لا معنى
............معناي
لكن الله أنبت أنثى
اسمها ليلاي
لو...
لا......
ها
ما كان الشعر شداها
ولا أنا...
عند التجلي كنت أناي

يُحتّم تمطيط البياض والتّوقُّف الخطّي على القارئ " ملء الفراغات الزّمنية وسدّ الفجوات التي بها يتمثَّل أو يتشكَّل حدث آخر أو أحداث أخرى ، وكأنّ قراءة النّص تعني - في الوقت نفسه - إعادة تركيب لها مستمدّة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا "[35]. لذلك تكشف الفراغات المتحرّكة نحو المدلول شيئا من تثوير المعنى عبر تمظهرات (**علاقات الحضور**) و (**علاقات الغياب**) المتداخلة مع تماوج إشاري واضح تجتّث منه التّرهلات اللّفظية لتجرّ القارئ للنّفاذ إلى بناه الحذفية / صمت السّطور حتى يؤسّس استجابات جديدة تتوسَّد البوح المتأتي من الأحاريك الشّعورية والالتفافات الذّاتية التي تدروها عواصف اللاّجدوى ورياح التّيه العاتيات، حيث تفتح (**ليلاه**)التي يلوذ بها مواسمها على أرصفة التّراكيب لتُهيئ سريرا للتّجلّي والتّمدُّد في رحابة السُّؤال.

ومن النّصوص التي توسَّلت الصّمت بتغييب النّص وإفراغ السّطور من أقران التّلفّظ نجد نص حالات الوحش لعبد الرزاق بوكبة حيث غدت النّقاط متنًا مرافقًا للعنوان[36]:

تمرين
- - - - - - - - - - - - - - - -
- -
- -
- -

إذا كان الشّاعر قد غيّب النّص وطرحه في شكل بياض فإنّه بذلك يسعى " إلى زعزعة عادة التّلقي لدى القارئ من خلال القصيدة الومضة التي لا تحمل كلامًا كثيرًا بقدر الدّلالات التي تبقى حبلى بين طيّاتها مستعينًا في ذلك بالتّكسير الذي يهواه على مستوى اللُّغة"[37]، وهو ما يسمح للقارئ بالإصغاء إلى البياض بعينيه، وإنشاء هوامش نصيّة : شرحًا ،تأويلاً وتعليقًا للفراغ المحمَّل بأحوال الذّات و حالات الوحش التي بدا الكلام أمامها عاجزًا عن إبلاغ الصّوت لأجل ذلك ترك الفضاء مفتوحًا بسطًا لمسافة التّوتّر أمام القارئ.

3-5- التّفتيت / التّقطيع :

يلجأ الشّاعر في تشكيل نصّه إلى تدرُّج الكلمات في بياض الورقة عن طريق "تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعدّدة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرّسم الكتابي العادي للمفردات الشّعرية تعبيرًا عن البعد النّفسي لدلالة المفردة المقطّعة في القصيدة"[38] وتُعدّ هذه الظّاهرة "شكلاً من أشكال التّجديد الصّيَاغي والتّحرير البصري والتّشكيل الحرفي وجزءً من الثّورة اللّغوية"[39]، على هذه الميكانيزمات أنبنى المقطع الآتي[40]:

تَفَاصيلِهَا..
أَصعَدُ كُلَّك..
أ
هـ
ب
طُ
ظلَّك..
تَحَسَّسُ أَلوَانَه الشَّذَرِيَّة،

اعتمد الشّاعر في تشكيل نصّه على نثر المفردة (أ هـ ب ط) وتوزيعها على بياض الصّفحة " بحيث تبدو كلّ جزئيّة منها ذات كيان مستقلّ معزول عن نظيره رغم اتّصاله السّياقي ، فيفتح بذلك تشكيلاً بصريًا موازيًا لمضمون التَّبعثر والتَّناثر والتَّشظّي "[41]، أي أنّ الشّاعر بتشذيره الفعل يدعو لقراءة متأنّية بصوت يوازي انتثارها من جهة ويؤكّد السّياق الدّلالي للعلامة اللّسانية المفكّكة على بياض الصّفحة من جهة أخرى ،وفق خطّ متساقط إلى الأسفل ليجسّد للقارئ مشهد الهبوط والنّزول والدّخول في الظّل شيئًا فشيئًا تجسيدًا بصريًا ، فضلاً عن تعديل السّلوك القرائي لهذا التّنويع الشّكلي ؛ تأتي مهمّة القارئ في اطفاء هذه الحيرة وإدراك المزالق النّاجمة عن القراءة الخطّية المسترسلة.

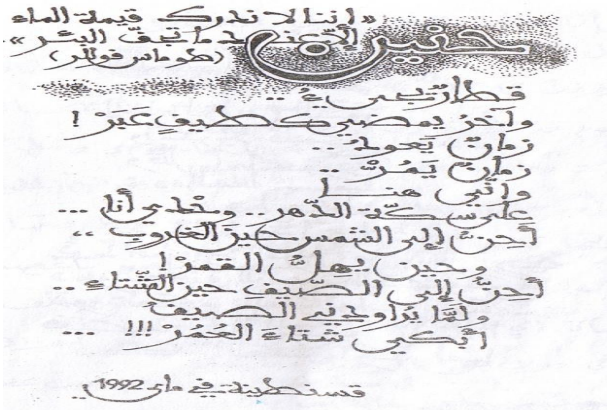
كما تتجلّى ظاهرة التّفتيت الكتابي في المقطع الآتي[42] :

بيساطه..
في بلادي ..
كل شيء صار محكوما
بقانون
ال.....
الو....
الوس...
الوسا...
الوساط..
الوساطه..

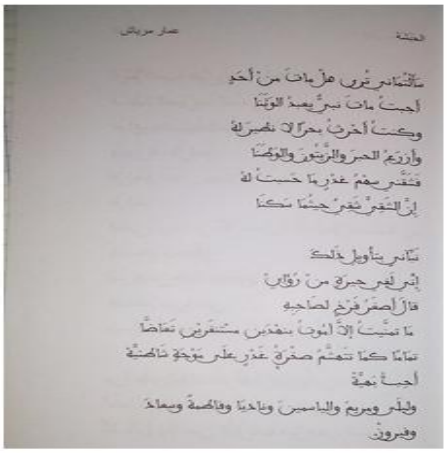
حيث نلحظ تغيّرًا عدديًا في مكونات الغرافيمات / الوحدات الخطيّة (graphèmes) التي تُجَسّد بصريًا تلعثُم المتكلّم وإجهاده حين يروم إخراج الكلمة وهي تتشكّل طباعيًا من غلبة البياض كحيّز يُؤطّر الوحدات المتقطّعة الأوصال ، حتى تجسّد بصريا تلعثم المتلقي بكلمة الوساطة وهو ينتقل بين توزعها في الأسطر الشّعرية / من سطر إلى آخر مثلما يلاقيه ذو الحاجة من تلعثم عناء وعنت إثر انتقاله بين عدة أطراف / من شخص إلى آخر.

3-6- الخطّ المغربي:

تشفّ نزعة القصيدة البصرية إلى تشكيلها البصري عبر تشظيها إلى كتابة النّصوص بالخطّ المغربي أو إدراج الرّسوم في ثنايا الدّيوان، وعلى القارئ تجميع المتشظّي النّاتج عن المزالق البصرية التي كسرت أفقية القراءة لديه ، وبدل أن يواجه نصًّا واحدًا عليه اقتحام أكثر من نصٍ. إنّ هذا البرنامج الشّعري وتناميه، يظهر بجلاء في نصوص يوسف وغليسي الذي أنجز نصّه وفق المعطى التّحوّلي للشّكل البصري باعتبار الخطّ تشكيلاً مرئياً، يستفز القارئ، كما يعدّ "الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إنّ له روحًا فهو كصوت الإنسان يُعبّر عمّا في النّفس من أفكار"[43]،يقول الشّاعر[44]:



فأوّل ما يستثيره البصر في الخطّ المغربي ذي المادة الشّعرية قدسيّة الكلمة و بهاؤها الذي يتآزر الماضي كزمن مدرك والحاضر المكان المرئي في ترسيخها ونقل تأثيرها. فضلاً عن قيمته الوظيفية، ودعوته إلى تغيير مسار الشّعر –الانزياح الكتابي الجديد- ما أوجد شكلاً جديدًا في المسار الخطي المرتبط أساسًا بالنّص الشّعري ، فاعتناء الشّاعر بخصوصية التّشكيل البصري للحرف يدلُّ على وعيه بالبعد البلاغي والجمالي للخطّ المغربي القديم الذي حفظته – فيما يبدو – ذاكرته كونه الخطّ الذي كتبت به المصاحف والمراسلات الخاصة، ودوّنت به أحاديث نبويّة ، ونسخت به أمهات الكتب الأدبية والنّقدية ولولاه لضاع الكثير من العلم في المغرب والاندلس. يقول عمار مرياش[45]:



ولعلّ لجوء الشّاعر إلى الخطّ المغربي يجد له تبرماسين مبرّرًا في قوله: "يسهّل من عملية القراءة ويقّرب العمل الأدبي من قارئه وفي ذلك تعويض للإلقاء واختيار المواجهة البصرية بدل المواجهة السّمعية ومراعاة إيقاع التّناسب والتّناسق بين الحروف، كما يراعي في إيقاع الوزن والتّجاوز والتّجانس بين التّفاعيل، فمثلما يبعث الشّعر بهجةً وحركةً في النّفس، يقوم الخطّ بكسر الإيقاع السّاكن الذي يطغى على المكان فيملأه دبيبًا وحركةً"[46] في الأثناء، يصير الحرف نصًّا حاويًا ويصير النّص لغةً محويّةً تنمُّ تشكيلية الخطّ فيه عن قاعدة ثقافية وأبعاد تجريدية قادرة على ترجمة مواقف الشّاعر. وبالتّالي، لنا أن نرصد ارتباط بنيس بالثّقافة الحروفية المغربية، يقول : "كثيرًا ما كتبنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجًا، إنّها عودة المكبوت، حاولنا محق هذا العشق بتنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذّوق وحدة الحساسية، كنّا سذّجًا لأنّ الكبت المتزايد لم يحمل معه التّصدّع المتصاعد لحاجاتنا، كان المشرق بالنّسبة لنا مصدر الحقيقة والخطأ، ولم ندرك أنّ الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن عروقنا المتعدّدة حتى ينتفي استبداد المركز"[47] إنّ مقترح

بنيس في العودة إلى الخطّ المغربي بوصفه حلًّا بصريًّا للتّواصل والتّلقي الشّعري ،وتحرير لعشق نائم، هو أيضًا اعتراف بالخصوصية القومية باعتباره أحد المياسم التي طبعت التّراث المغربي ،وتمييز لها عن الخصوصية المشرقية التي ظلّت مهيمنة.

عبر هذا المنظور المختلف، ومن خلال الوحدات الخطّية التي يتركّب منها عنوان عبد الله حمادي **أنطق عن الهوى**[48] ،فإنّنا نلمس نزوع تركيبه التّشكيلي على الخطّ المغربي المنفتح على طقوس متعدّدة الرّؤى تبعًا لتوهّجات الشّاعر المحمّلة بوجهة صوفية (كتاب الجفر ، كاف الألوان ، طقوس خرمية ، جوهرة الماء ،ستر السّتور ، السّؤال ، أنطق عن الهوى)،حين تنهض في الغلاف صورة الصّوفي الوله بسر الحرف ، أين بني فيها العنوان بعد ثلاث نقاط متتابعة على استطالة حرفي الألف " وقام الألف ، مقا م الجمع ،وله من الأسماء اسم الله ، وله من الصّفات القيومية ...وله من المراتب كلها ...وله مجموع عالم الحروف ومراتبها :نقطة الدّائرة ومحيطها، ومركّب العوالم وبسيطها "[49]

ويستمر السّلوك الصّوفي بحركة الطّير ، حين يقبع البياض الذي هو مسكن التّجلّي الشّعري ومأوى مخيّلة الشّاعر صورة طير السيمرغ الثّلاثون طائرا ، باعتباره رمزا للحقّ وإلى سالكي الطّريق إلى الحضرة الالهية[50] ، هو سيّد الطّيور ،الأمل الذي يبحث عنه في أعماق الباطن بتعبير المتصوّفة. لقد بدا جليًّا الطّواعية المرنة بين المتصوّفة والخطّاطين ، بين الحروف والبياضات واقترابها من النّص الصّوفي" إذ لطالما اهتمّ أهل المعرفة بفنّ الخطّ باعتباره فنًّا مقدّسًا وكان يتّسم بهويّة صوفية ،وتستوحي القواعد التي تحكم هذا الفن من الأصول والأعراف الصّوفية ..و لكون صفاء الخطّ مرآة لصفاء القلب فلابد للخطّاط وهو يخطّ أن يكون دائما على طهر وأن يتجلّى بالتّواضع ودماثة الخلق"[51] حتى ليجد القارئ نفسه مجبرًا على استيعاب أشكال الخطوط و تدريب بصره على استدعاء ذاكرتها للرّبط بين خصوصيتها ودلالتها لما تختزنه من قيم تبولوجية وتاريخية إلى جانب القيم البصرية الجمالية التي ساهمت في إخراج النّصوص إلى الواجهة من منظور أكثر إفادة ونفعًا ، تكشف عن عوالم جديدة جديرة بالقراءة

والمتابعة. وعلى طريقة ابن عربي فالخطّ أنثى عاشقة تستقبل بكلّ لذّة العاشقين ما ينضح النّص في روحها.

3-7- التّرقيم:

تعدّ علامات التّرقيم أبنية أيقونية وسيمائية وعلامات وظيفية ورموز متعارف عليها و"مخصوصة في أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النّبرات الصّوتية والأغراض الكلامية ، في أثناء القراءة "[52] حتى أصبح استخدامها مسهّلاً للقراءة الشّفهية والبصرية ومتمّمًا للمعنى والشّكل الشّعري "لخدمة منحاه الابداعي التّجاوزي وعاملها معاملة الدّوال اللّغوية وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالتها ووظائفها "[53]،فكأنّ الكاتب يلوح بها كيما يرشد القارئ إلى " المكبوتات الدّاخلية التي تعجز عنها اللّغة ذاتها بسوادها الخطّي" [54]كونها خاضعة لقصد الشّاعر وتصميم عالمه وكغيرها من الوقائع النّظمية تعبر عن دلالات تعيينة وايحائية.وقد استطاع الشّاعر الجزائري أن يتصرّف بهذه العلامات . ببراعة ومهارة . وتطويعها لأغراض فنّيّة وجمالية ومقصدية خدمة لنواياه الابداعية وتوضيحا للدّلالات ذات الأبعاد النّفسية وتحفيزًا لفكر القارئ ، يقول يوسف الباز بلغيث[55]:

سألَ السّحَر:
. (أمنَ الشُّجُون ..ولمّة من وُدّنا،،
بومَ المنى ..رحلَ المطر ؟!)
با لائمي ؛ قُل للسَّحر ((أينَ القمر؟))
با لائمي؛ قُل للبشر: ((ضاعَ الأثر!)).

يستدرج الشّاعر تنوّعًا بارزًا لعلامات التّرقيم كبؤر ارتكاز بصرية لتحفيز اللّغة الشّعرية / الدّوال اللّغوية ، ولأنّ الكتابة ليست اعتباطية فإنّ وجود العلامات لم يكن عشوائيًا أو زخرفةً جماليةً للنّص بل عن قصدية واعية لطبيعة العلامة السّيمائية المنسجمة مع حداثة وطبيعة النّص.هذه التّجلّيات أمّنت للقارئ سبيلا للتّوقّف والتّزوّد بالرّاحة وبالنّفس الضّروري لمواصلة القراءة والقبض على لحظات الشّاعر الهاربة في سراديب الزّمن وشقوق الكون وتجاويف الحلم والتي أثّثتها الجمل القصيرة المتتابعة سرعةً وايقاعًا من خلال (.،) (؛) كمؤشّر على الضّياع وما يحدُّه من عوائق تحول دون تحقيق آماله. علاوة على النّبرات الصّوتية الخاصة والانفعالات النّفسية التي أشّرتها (؟) أيقونيًا على المواقف الذّاتية والأزمات الشّعورية واللّاشعورية و ودفع القارئ إلى التّخييل وتدبّر الجواب وملء الفراغات بأجوبته الممكنة ل: **(أين القمر)**و **(ضاع الأثر)**و **(رحل المطر)** ، في هذه الفجوة اللاّمرئية يتخطّى الشّاعر حدود الأقيسة صوب مباءات المباشرة ليبارك لقاءه مع القارئ في أديرة اللّغة إذ شاء أن يختم طقس القصيدة بالجواب الذي

تمّ إرجاؤه والكشف عنه إمعانًا في تشويق المتلقي وإذكاء لتوقّعه الذي يخيّب عادة عبر كلّ مفارقة بارعة.

فكان لزامًا أن يوفّر للقارئ وقتًا إضافيًا للتَّخيُّل والاستمتاع بجمال النَّص من خلال علامة التّوتّر(..)التي تستدعي التّوقّف المؤقّت بسبب التّوتّر الذي تسحبه فضاءات التّلفّظ وتوالي الأفكار الابداعية المفتوحة، ولعلّ أهمّ ما فاءت به شهوة القصيدة وهي ترخي جدائلها في فضاء الفكرة (**فقد الطّريق / ضوء القمر / مثل البشر**) والتّوقّف الاستراحي بما يتناغم وينسجم مع المعنى الذي قبلها (**ضاع الأثر**) ،كما تتوافد النّبرات الصّوتية والوقفية( ) و (( )) التي أعطت دينامية للحروف والألفاظ . في الضّفة الأخرى ، تقدّم بعض النّصوص في أغلب نماذجها غيابا للتّرقيم ، وهو غياب دالّ إذ غالبًا ما يكون سببًا في اتّساع الدّلالة أو انتاج معنى نقيض ...ويمنح غيابها في النّص الشّعري تفسيرًا واحدًا وهو أنّ ايقاعيته تكفي لوحدها لضبط الدّلالة وتوجيه المتلقي ومن هذا المنطلق امتنع الشّاعر ملارميه عن ترقيم بعض نصوصه وجرّدها من وظيفتها الأصلية بنقلها من وظيفتها الأصلية بنقلها من موقعها الطّبيعي ليساعد في بناء الفضاء الصّوري[56]. في كتاب التّجلّي لبشير ونيسي نسجّل غيابًا تامًّا للفواصل وعلامات الاستفهام والتّعجّب وغيرها في كل نصوصه ، في حين يقدّم حضورا للنّقاط المتتابعة التي تتخلّل بعض الصّفحات في دلالة على الايحاء والتّلميح والاخفاء والاعتراف والامتناع وبهدف تحرير النّص من أيّة قيود منطقية أو بنائية أو علائق تقيّد الذّاكرة الابداعية علاوة على التّمرّد على ضوابطها ثورة وانزياحًا وجرأةً ممَّا يزيد النّص إرباكًا. يقول[57]:

كل شيء في عينيك
اختفى
النور
الوجود
الماء و أرى عنقاء
تذوب في المدى
وفراشة بيضاء
تحتضن السماء
وأرى نجما هوى
أرى ما أرى

الخاتمة: وبذلك يؤدّي الانزياح الكتابي دورًا تدليليًا على قيمة الفواصل السّطرية في تعميق الرّؤيا الشّعرية في النّص الجزائري المعاصر- تحديدًا خلال العشريتين الأخيرتين - ومستوى تعويضيًا وظّف الصّورة البصرية :تمزيق أوصال الكلمة الواحدة، فكّ ارتباطها الطّباعي ،تقنية الفراغ والتّنقيط وتوظيف الأشكال والنّبر البصري وغيرها من المؤثّرات البصرية

المختلفة في جسد النّص الشّعري، بما يزيد من فاعلية الجملة ومردودها الايحائي من جهة والخروج من أسر القراءة الخطّيّة المباشرة بدفع المتلقّي إلى شحذ الحواس بطاقات التّأمّل والاستجابة للكشف عن كيفية توظيف التّشكيلات الكتابية واستغلال الامكانات التّعبيرية للّغة المكتوبة، والسّنن البصرية الجديدة القابعة في وعي المبدع.

الهوامش والاحالات:

1. صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2012،ص161.
2. رضا ابن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة الفصول ،ع2،1996،ص100.
3. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط1،2008،ص18.
4. فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،ط1،2008،صص91،78.
5. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص22.
6. محمد الماكري:الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ،المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء،ط1، 1991،ص201.
7. الجيلالي كورات: الشعرية والتواصل البصري ،ضمن مجلة عمان ،الأردن،ع2006،127،ص21.
8. محمد بنيس :سؤال الحداثة بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،ط2،1988،ص12.
9. محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن مجلة الثقافة الجديدة ،ع19،،1981ص45.
10. محمد صابر عبيد:حركية التعبير الشعري،رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان ،2006،ص6،5.
11. إياد عبد الودود عثمان واسراء ابراهيم محمد : سميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية ، شعر محمود درويش أنموذجا، ضمن مجلة ديالي ،ع63،،2014ص100.
12. صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر،ص105.
13. محمد صابر عبيد: مرايا التّخييل الشّعري ، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1،2006،ص196.
14. سعد البازعي : مشاغل النص واشتغال القراءة، طوى للثقافة والنشر ،لندن ،ط1،2014،ص206.
15. يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار ،دار ابداع،1995،ص80.
16. محمد المعادي :حدود القراءة حدود التأويل ،مقاربة نقدية في الابداع المغربي المعاصر ، منشورات مرايا ،ط1،2005،ص47.
17. عبد الرحمن تبرماسين :البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص 170.

18. محمد مفتاح : التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط1،1996،ص206.
19. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص193.
20. وسيلة بوسيس:دلالة الفضاء الشّكلي في الشّعر الجزائري المعاصر،دكتوراه العلوم في الأدب العربي ، جامعة منتوري ،قسنطينة، 2011-2012،ص119.
21. أدونيس : الصوفية والسيالية، دار الساقي ،بيروت،ط2 ،1995،ص72.
22. عزالدين ميهوبي :الملصقات ،كشيء كالشعر،مؤسسة أصالة للانتاج الاعلامي والفني ، سطيف ،ط1،1998،ص45.
23. فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا ،ص51.
24. المرجع نفسه ،صص 89،90.
25. كمال بلقاضي : سلم فوضى ،مخطوط شعري ،2011،ص144 إلى ص148.
26. محمد نجيب التلاوي:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،دار الفكر الحديث،الهيئة المصرية للكتاب،2006،ص327.
27. مصطفى دحية : بلاغات الماء، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ،2002 ،ص12.
28. فيصل الأحمر : كتاب الرؤى ،ورشات، دار الأمير خالد ،الجزائر ،2008،ص205.
29. أحمد جار الله ياسين:شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني،ضمن مجلة أبحاث، ،ع1،جامعة الموصل، العراق،ص 171.
30. كمال بلقاضي : سلم فوضى ،ص51.
31. عبد الحميد شكيل :مرايا الماء ،مقام بونة ،منشورات وزارة الثقافة، الجزائر ،2005 ،ص122.
32. وسيلة بوسيس: دلالة الفضاء الشّكلي في الشّعر الجزائري المعاصر،ص113.
33. أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ص 172.
34. مسعود حديبي: سهو الجهات ،عن وزارة الثقافة ،الجزائر ،2007،ص121.
35. رجاء عيد: القول الشّعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر، القاهرة، ط1، 1995،ص7.
36. عبد الرزاق بوكبة : من دس خف سيبويه في الرمل؟ ،المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ،2004 ،ص26.
37. ينظر: نور الهدى غولي/المعنى بما تيسر من كلمات، مدونات ايلاف 13مارس2019، الساعة 14:50،https//elaph.com
38. أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني،ص17.
39. وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، ضمن مجلة فصول، م16، ع1، 1997، ص 179
40. عبد الحميد شكيل : إني أرى ،أوراق للنشر والتوزيع، سوق أهراس ، الجزائر ،2013،ص59.
41. امتنان عثمان: شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2001،ص45.
42. عزالدين ميهوبي :الملصقات ،ص32.
43. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص125.
44. يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار ،ص66.
45. عمار مرياش :الحبشة يليها النبي ،دار نقوش عربية ،تونس،2010 ، ص27.

46. عبد الرحمن ترماسين :البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص169.
47. محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن كتاب بيانات، تق: مصطفى لطفي اليوسفي، دار سراس للنّشر، 1995،ص84.
48. عبد الله حمادي :أنطق عن الهوى ، دار الألمعية ،قسنطينة، ط1، الغلاف.
49. ابن عربي:الفتوحات المكية،ج1،تح وتق عثمان يحي ،تص إبراهيم مذكور ،الهيئة العامة للكتاب ،1985،ص295.
50. ينظر: نورالدين محقق /طائر السيمورغ تشكيل وقراءة10.03.2019 ،الساعة11:29،http//elmawja.com
51. حبيب الله بايائي: جدلية النظر والعمل في التأسيس الاسلامي لالهيات الحضارة ، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، تر وتح حسين صافي ،ط1،2014،ص212.
52. أحمد زكي: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،مصر ،2012،ص12.
53. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص201.
54. عصام شرتح: آفاق الشعرية دراسة في شعر يحي السماوي ، دار الينابيع ،دمشق، ط1 ،2011،ص213.
55. يوسف الباز بلغيث :قلق النواعير ،دار النشر المؤسسة الصحفية ، المسيلة،الجزائر،2014،ص68.
56. ينظر محمد الماكري: الشّكل والخطاب،ص240.
57. بشير ونيسي: كتاب التجلي ،مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر،2009،ص26.