تقنيّة التفتيت البصري وأثرها في تشكيل بنية النص الشعري الحديث.

د.حنان إبراهيم العمايرة. جامعة البترا الخاصة-الأردن
د.أماني سليمان داود. جامعة البلقاء التطبيقية - الأردن

الملخص :
تسعى هذه الدراسة إلى توضيح مصطلح التفتيت البصري، وتجتهد لتبيان التطورات البصرية التي طرأت على القصيدة العربية، والأثر الذي يتركه شكل القصيدة على المتلقي، كما تعرض لصور التفتيت البصري في نماذج من الشعر العربي الحديث؛ فمن تفتيت القصيدة إلى أجزاء، إلى تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات، وأخيراً تفتيت الكلمة إلى أصوات. وتظهر الدراسة العلاقة بين التفتيت البصري والأشكال البصرية الأخرى؛ كالشكل الهرمي والصليبي والمتدرج، وتتعمّق في التحليل الأسلوبي لتعبّر عن التناغم بين التفتيت والتكرار في الجملة الشعرية، وتنتهي في الحديث عن العلاقة بين المساحات البيضاء والتفتيت البصري وما تحدثه من أثر جماليّ في بناء النصّ الشعريّ.
الكلمات المفتاحية: التفتيت البصري، الشعر الحديث، التحليل الأسلوبي

Abstract
The Visual Fragmentation to the Forms Of The
Modern Arabic Poetry

This study seeks to clarify the term of the "visual fragmentation", strives to clarify the visual developments in the Arab Poem, reveal the impact of the form of the poem on the receiver, and shows different forms for the visual fragmentation in the Arab Modern Poetry; starting by fragmenting the poem to parts, to breaking the whole poetry, and finally breaking the word into sounds. This study shows the relationship between visual fragmentation and other visual forms like the hierarchical, crusader and tiered forms. It also get deeper in the analytical stylistic which reflects the harmony between the fragmentation and the repetition in the poetic sentence, and it ends in talking about the relationship between the white spaces and the visual fragmentation, and what it causes of the esthetic effect in the content of the poetic text.
Keywords: Visual Fragmentation, the Arab Modern Poetry, Analytical Stylistic,

المقدّمة:

يعدّ التشكيل الكتابي ملمحا دالّا على هوية النص، سواء أكان نثرا أم شعرا؛ فالبناء النثري يتوزّع بحريّة على مساحة الورقة البيضاء، أما الشعر فتتحكّم بتوزيعه أنظمة الوزن والقافية. ويرى الدارسون أنّ "بناء القصيدة بأبسط مفاهيمه هو النظام أو النسق أو القانون القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها، وهو الخيط الناظم لتلك العناصر والأجزاء، وهو النسيج الجمالي الذي تنتظم فيه مفاصل النّص في مستوياتها السّردية والذّهنية بعلاقات تشابكية منسجمة ومؤولة تركيبيا ودلاليا"[1].

وعند قراءة التشكيل البصري في القصيدة العربية نجده قد مرّ بثلاث مراحل؛ **الأولى**: مرحلة الالتزام بالبحر والقافية، وفيها يلتزم الشاعر بالحيّز المكاني الذي تأخذه الكلمات وفق البحر الشعري؛ " فالتشكيل المكانيّ في قصيدة من البحر الطّويل أو البسيط لابدّ أن تحتلّ في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أطول من تلك التي يحتلّها التشكيل المكانيّ لقصيدة من البحر الكامل والسريع، ناهيك عن الاختلاف في التشكيل المكاني الناشئ بين هذه البحور ومجزوءاتها"[2].

أما المرحلة **الثانية** من مراحل بناء القصيدة، فهي مرحلة الخروج من قيود الشكل الرّتيب لغايات الإنشاد والغناء؛ وتعدّ الموشّحات والتشجير والتختيم مثالا عليها[3]. وقد عدّ سامح رواشدة هذا الأمر جديدا على القارئ، وهو صورة لاستغلال طاقات الفضاء البصريّ، ومحاولة للخروج عن سلطة النموذج المسبق، وهو يرى أن هذه المحاولات لم تنجح في تغيير مسار القصيدة العربية عن قنواتها المألوفة، لاسيّما الموشّحات التي أصبح الفضاء البصري فيها محدود الإمكانات لتشابه صورها إلى حدّ بعيد[4]. إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن لهذه المحاولات فضل الريادة والأسبقية في الخروج عن قانون النمط البصري الثابت.

وعند الانتقال إلى المرحلة **الثالثة**؛ سنجد اتساعا في مساحة الفضاء البصري، وذلك عبر نموذج قصيدة التفعيلة "قصيدة الشعر الحر"، وفيها تظهر قدرة الشاعر على استغلال المساحة البيضاء لا سيّما أن عدد التفعيلات يتفاوت من سطر لآخر، وكذلك عدد الأسطر؛ ممّا شكّل فضاء رحباً لإظهار قدرات الشاعر على التشكيل الكتابي للقصيدة الحديثة. وقد أصبحت الظواهر البصرية جزءا من نسيج النص الشعري، مع تطوّر الطباعة وطرق التلقي البصري، لتؤدي غالبا أبعاداً دلالية وجمالية متعددة.

الشعر والتشكيل: مهاد نظري تاريخي

تعد الفنون بعمومها عائلة عنوانها الأكبر التعبير عن الوجدان والإحساس والانفعال، فالباعث على اتصال أجناس مختلفة ومتباينة ليس مسألة واقعية مادية خارجية، وإنما منشأ الإبداع هنا فني جمالي، ففي لحظةٍ ما تصبح القصيدة التي تعتمد في تكوينها على البعد اللساني محرّضا لإنتاج لوحة تشكيلية تعتمد على البعد التصويري والتجسد الحسي الخطّي البصري، وفي لحظة أخرى يحدث العكس أي تصبح اللوحة محرِّضا على إنتاج قصيدة. فالشعر والتشكيل يأتيان من حقلين متداخلين في تصورهما الأشمل غير أنهما يختلفان في أدوات إنتاجهما.

لقد انشغل الشعراء والنقاد بالعلاقة بين الشعر والرسم أكثر بكثير من انشغالهم بالعلاقة بين الشعر وسائر الفنون، "ولا شك في أننا مهما ميزنا الفنون بعضها من بعض وأبرزنا الفروق البنيوية التي

تجعلها تعبر عن عوالم مختلفة بوسائل مختلفة فإن الوظيفة الرمزية واحدة في كل أنواع التعبير الفني (كما تقول الفيلسوفة سوزان لانجر)، كما أن كل التقسيمات والتصنيفات والتصورات الجمالية المختلفة تنتهي في أعماقها إلى وحدة واحدة (كما يقول كروتشه في كتابه عن الشعر)..."[5]. فثمة تفاعل وتداخل وتأثر وتأثير وتراسل وتناص (إذا جاز التعبير)لا يمكن إنكاره بين الفنون.

وثمة عبارة قديمة تتصل بالعلاقة بين الشعر والفن التشكيلي منسوبة إلى اليوناني سيمونيدس الكيوس (556- 468 قبل الميلاد)، حيث يقول: (إنّ الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإنّ الرسم أو التصوير شعر صامت). وفي كتابه (فن الشعر) يشبّه الشاعر الروماني هوراس (65) قبل الميلاد القصيدة بالصورة، في عبارته الشهيرة: (كما يكون الرسم يكون الشعر) ويدعو إلى بذل الجهد لصقل البيت الشعري وتشكيله[6].

وظلت هذه العلاقة بين الفنون على مر العصور في جَزر ومد، وانفصال واتصال، واقتران واستقلال اعتمادا على المعطيات الاجتماعية والحياتية المختلفة. ولعل العودة إلى اجتماع الشعر والتشكيل على هذا النحو من التماهي بعد انفصال، يمكن إحالته إلى عدد من الأسباب منها:

1. الرغبة بالانخراط في المرحلة التاريخية بأبعادها العلمية والتقنية.
2. مظاهر العولمة التي أدت إلى وهم التلاقي والتواصل بين سائر أسباب الحياة بين الناس وبالتالي التلاقي بين متعلقاتهم، والفنونُ إحداها.
3. التجربة العربية في الإفادة من مميزات الحرف العربي وإمكانياته التشكيلية.
4. ارتباط هذه العلاقة بالحداثة الشعرية.
5. الرغبة بالخروج عن المألوف والعادة، وما يراه البعض من استنفاد الشكل الكلاسيكي للقصيدة، ووصوله إلى أفق مغلق، حيث جاء الخروج عن المألوف وكسر المتوقع تعبيرا عن ذلك وبحثا عن أفق جديد أكثر اتساعا.
6. التغيرات الاجتماعية والفكرية والثقافية تستدعي بالضرورة تغييرا على مستوى الشكل التعبيري.
7. الرغبة بتكسير الخطوط الفاصلة بحدة بين الفنون وتداخلها بمستويات تبدأ بالتلامس وتنتهي بالاندغام. وكانت قد برزت إشكالية التجنيس التي جابهها النقاد والمبدعون في الإبداع القائم على الكلمة أي ضمن أداة التعبير الواحدة، فما بالنا بإشكالية التعالق الحاصل في الإبداعات القائمة على أدوات تعبير متغايرة !!

وفيما يتصل بالقصيدة البصرية/ القصيدة التشكيلية فلعل أعقد نوع من العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي يتجلى حين تكون القصيدة ذاتها لوحة؛ ففي هذا النمط من التعالق لا يشكل الدال اللساني فضاء النص بمفرده، بل يتمازج على بياض الصفحة مع التشكيل المجسم، في محاولة لتجاوز الشكل التقليدي للنص الشعري والمدونة البصرية، حيث يغدو النص قيمة مفتوحة على دلالات تعبيرية وإيحائية مختلفة وأكثر كثافة، إذ يساهم التشكيل البصري للقصيدة في إنتاج الدلالة الشعرية؛ سواء

أكان هذا التشكيل البصري رسما هندسيا وفنيا وخطيا، أم كان طباعيا كعتبات النص، وتقسيم الصفحة، والسطر الشعري، وعلامات الترقيم.

ولعل هذا التشكيل محاولة جمالية لتعويض ما غيبته الكتابة من السمات الشفاهية في النص المكتوب[7]، حيث يتم تطويع الحروف والكلمات لترتّب وتنسّق وتوزّع وتشكّل على فضاء الورقة مع مراعاة معادلات الامتلاء والفراغ والسواد والبياض منتجة لوحة بصرية معينة(أشكال هندسية، شجرة، قبر، طائر، حيوان، مزهرية). حيث يغدو للكلمة ملامح مكانية.

لقد حققت تقنية الطباعة إضافات جوهرية على تشكيلات بدأت منذ عصر المخطوطات، باستثمار علاقة بين الشعر والفن التشكيلي، فالتعبير اللفظي عزز الصورة الفنية، والصورة الفنية عززت التعبير اللفظي[8]. ويرى د. محمد نجيب التلاوي أنّ القصيدة التشكيلية التي بدأت الظهور في شعرنا العربي المعاصر بوصفها مظهرا حضاريا، ما هي إلا ظاهرة قديمة في موروثنا الأدبي تبلورت بمقدمات مهيئة لها منذ القرن السادس والسابع الهجريين[9].

أولاً: أثر البناء البصري على المتلقي:

الشعر ديوان العرب وجزء من مكنونهم الثقافي والمعرفي، ومنذ البداية كانت الشفاهية هي سبيل التواصل؛ حيث كان الشاعر يُعلن عن قصيدته بإنشادها صوتيا، فيحدّد الشاعر بتلويناته الصوتية طبيعة الوقفات. وما من شك في أن المتلقي يتأثّر بالأداء الصوتي للقصيدة: " فالتوازي والتقابل المتعدّد الأبعاد فضائيا، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التَّحَقُّق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطّر الأول الثاني ويحدّد من امتداده منظماً له في توازٍ هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام متشاكل"[10].

فالأداء الشفوي يشمل لغة الجسد بما فيها من نبرات الصوت، وحركات اليدين، وملامح الوجه، وكلّها تعدّ فضاء شفويّا يساهم في إيصال القصيدة للمتلقي، وإن كان رينيه ويليك يرى" أن قراءة القصيدة بصوت عالٍ أو إنشاد الشعر هو أداء القصيدة وليس القصيدة ذاتها"[11]، إلا إنه لا ينكر دور الأداء الصوتي في إيصال القصيدة إلى المتلقي.

ولاشك أن المتلقي يتباين تفاعله بين القصيدة الشعرية القديمة، وقصيدة التفعيلة الحديثة؛ فمن "المألوف في الشعر العربي كلّه أن يكون البيت تامّاً في حدود شطريه. وكان ذلك يحفظ للبيت عزلته ويعصم القارئ من الالتباس"[12]. أما القصيدة الحديثة القائمة على نظام التفعيلة فلم تعد رديفة للمنبر، أو ملازمة للأداء الصوتي، لذا راح الشاعر فيها يستعيض عن الطاقات الإنشادية بالتقنيات البصرية للنص المكتوب، متكئا على تقنيات متعدّدة لإيصال المعنى للمتلقي والتأثير فيه بعيدا عن التأثير بالإنشاد؛ ومن هذه التقنيّات: "التشكيل البصري/ التفتيت البصري"؛ فالعين توصل الرسالة للقارئ وتحثّه على التفاعل مع النصّ المقروء وكأنه مسموع، ومن هنا نجد الشاعر يستغلّ المساحة البيضاء ويتفنّن في التشكيل البصري، وقد أعانه على ذلك الطباعة وأدواتها إذ مكّنت من إجراء التشكيلات البصرية لتجسيد المعاني والدلالات، ويعود الاهتمام بالفضاء البصريّ إلى فترة الخمسينات والسّتينات من القرن العشرين، وظهر

فيها شيءٌ من تقليد الشعراء العرب للنّماذج الغربية ولاسيّما الدادائية والسوريالية، الأمر الذي ساعدهم على تحطيم العبارة الشعرية التقليدية"[13]. وهكذا نجد أن المتلقّي تحوّل من حالة السّماع للتفاعل مع القصيدة المنشودة، إلى حالة إعمال العين والعقل معا لتحقيق التفاعل المتكامل مع النّص الشعري، " فالشعر تحوّل من مستوى الشفوية التي تعلي من شأن الملامح الغنائية كالمباشرة والإيقاع، إلى مستوى الرؤية البصرية التي تجعل العناصر الفضائية والطباعية من مثل الحذف والسواد والحواشي ذات دور في استقبال النص"[14].

والتقنيات البصرية متعدّدة الأشكال في الشعر العربي الحديث، ومنها تقنيّة ""التفتيت "؛ وهي إحدى التقنيات البصرية التي تجسّدت في نماذجَ من الشعر العربي الحديث، وأحدثت أثرا على بنية القصيدة الشكلية والدلالية. فما هي أبعاد هذه التقنية البصرية؟ وكيف تجسدت في الشعر العربي؟.

ثانياً: مفهوم "التفتيت البصريّ":

(التفتيت) تقنيّة بصريّة يوظّفها الشعراء في قصائدهم لجذب المتلقي إلى نصّهم الشعري، وتعرّف هذه التقنية بأنّها:"بعثرة الكلمات على الصفحة البيضاء على شكل سُلّم مُتَدرّج أو غيره من الأشكال"[15]، ولعلّ بعثرة المفردات وتوزيعها على بياض الصفحة يوحي برغبة الشاعر بالتعبير عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي تجسّده الصورة الشعرية، أو الفضاء الدّاخليّ تجسيدا خارجيا حيّا، ويترادف (التفتيت) مع معنى التوزيع للكلمات أو الأصوات المكوّنة للجملة الشعرية، وهناك مَن وصف (التفتيت) بـ "التشظّي[16]، للنص الشعري، وبالرغم من تعدد المفردات إلا أنها تكاد تشترك في دلالة واحدة هي استغلال المساحة البيضاء للتعبير بالصورة عن المعنى.

ثالثا: أشكال التفتيت البصري ودلالاته:

يحاول الشاعر الحديث أن يتجاوز المألوف، ويعمل جاهدا كي ينزاح عما اعتيد عليه وما أُلِف في الشعر متنا وبنية، محطما الأشكال المركون إليها في كل مرحلة شعرية، فالإبداع هو الاختلاف لا التكرار أو اتباع النمط، وهو الجرأة على التجريب والمغايرة، والمبدع الحقيقي يحاول التحليق دوما خارج السرب في محاولة لإثبات حضوره المختلف والمتميز هذا من ناحية.

ومن ناحية ثانية فإن الشاعر كثيرا ما يعبّر عن خلخلة أو حطام في العواطف والأحاسيس، فيغدو من الإبداع تحطيم الشكل والبنية المعهودة، وتفتيتها؛ لتحقيق شيء من التوازي بين ما هو داخلي يتمثّل في حالة الشاعر العاطفية الانفعالية النفسية، وبين ما هو خارجي يتمثّل في الشعر بوصفه جسدا من حروف وكلمات وجمل، فأي تغيير في الرؤية يتطلب تغييرا في الشكل، وما هذا التوزيع والتفتيت في جسد القصيدة الذي شهدته الكتابة الشعرية الحديثة إلا مرآة لأرواح الشعراء الممزقة والمفتتة، والتي تعبر عن صراعها مع ذواتها، وواقعها، ومجتمعها، وتاريخها، وبيئتها.

تحظى القصيدة الحديثة بمعطيات بصرية لم تكن متاحة في الشعر القديم، والتفتيت أحد هذه المعطيات التي تعدّدت صورها وأشكالها، وتنوّعت غاياتها، ويمكننا أن نجمل صوره وفق المخطط الآتي:

أ. تفتيت القصيدة إلى أجزاء

ب. تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات.

ج. تفتيت الكلمات إلى حروف (أصوات).

أ- تفتيت القصيدة إلى أجزاء:

يلجأ بعض الشعراء المحدثين إلى تفتيت القصيدة الطويلة وتقسيمها إلى مقاطع، حيث تتعدّد المضامين التي يتناولها الشاعر في قصيدته، ولكي يسهّل على المتلقّي القراءة نجده يقسّم هذه المضامين في عناوين فرعية مستقلّة يجمعها خيط ناظم يربطها بعنوان القصيدة الرئيسي.

ومن صور التفتيت للقصيدة؛ أن يأتي على صورة عنوان رئيسي ومن هذا العنوان تتفتّت عناوين فرعية أخرى؛ ومن الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر محمد القيسي: **"رباعيات وقصائد صغيرة عن موت مفاجئ"**[17]، وفيها يقسم القصيدة إلى خمسة مقاطع يحمل كل منها رقما وعنوانا مستقلّا، ومحاطاً بمساحة بيضاء لإبراز دلالة هذه العنونة، ولعلّ المفارقة الأولى أن العنوان الرئيسي يشير إلى الرباعية، أما العناوين الفرعية فهي خمسة، فلماذا لم يعنون بـ **"خماسيّة"** الموت المفاجئ؟! لعلّ عنصر المفاجأة لا يكمن في الموت فقط، وإنما يأتي في كسر التوقّع عند المتلقي فالرباعية أصبحت خماسية، والعناوين الفرعية لهذه القصيدة هي:"**1- الدفوف 2- القهر 3-الفراق 4- الوداع 5- الموت والعناق.**

ينقل الشاعر في قصيدته مشاعر القهر حين تقرع دفوف الفراق والوداع معلناً الموت، وليس للمناضل إلا معانقة الشهيد ليبقى الوطن؟ فنجده ينظم المقاطع على نحو مفكك شكلا، ولكن برؤية رسالة واحدة تعبر عن ألم الفراق.

ومن صور التفتيت للقصيدة أن تأتي القصيدة مقسّمة إلى أرقام، يحمل كل رقم دلالة تختلف عن دلالة الرقم الآخر، وفي النهاية تلتقي جميعا لتكمل دلالة العنوان الرئيسي، ومن الأمثلة على ذلك **قصيدة "الطيور"** لأمل دنقل[18]، تلك القصيدة التي قسّمت إلى ثلاثة أرقام، وفيها عرضت صور الطيور في هذا الوجود، فالرقم (1) تتحدّث عن الطيور المشرّدة التي تتقاذفها الرياح فليس لها إلا الشتات، والرقم (2) تتحدث عن النوع الثاني من الطيور التي ترتضي بأن تعيش منحنية تنتظر مصير الموت، أما الرقم (3) فتتحدث عن النوع الثالث من الطيور التي لا تحمل الريش؛ أي لا تمتلك مقومات الحياة، وجميع هذه الطيور ينتظرها مصير واحد، هو الموت.

ولعلّ تفتيت القصيدة إلى مقاطع وأجزاء يشكّل عنصر جذب للمتلقي لأنه يحاول أن يكشف العناصر المشتركة بين هذه الأجزاء، ويساهم المتلقي في تشكيل رؤيته وبالتالي يتحقق تفاعله مع النص الشعري ليصبح النصّ المفتّت مكتملا عند المتلقي .

ب- تفتيت الجملة إلى كلمات:

يلجأ بعض الشعراء إلى تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات يوزّعها "عامودياً" على الصفحة البيضاء بعكس اتجاه السطر أو الكتابة العربية الأفقية، ليوحي بدلالات الزّمن الذي امتدّ بامتداد هذه الكلمات، أو

يوحي بصورة عامودية غير أفقية، ومن الأمثلة على ذلك ماجاء في قصيدة **"أيّها المتدارك كيف أحيط بهذا الضريح"** للقيسي[19]، حيث يقول:

- **يبقى دُخان القِطار، نحدِّقُ فيه، وينأى**
- **وشيئـاً**
- **فشيئـاً**
- **يـغيـبُ**
- **يغيــبُ**
- **يغيـبُ**
- **وأمشـــي أُفتِّــشُ عَن خـيْمَـةٍ لِـعِـمَـادِ قـلْبي...**

يوزّع الشاعر كلماته الشعرية على الصفحة البيضاء ليوحي بمعنى الضياع الذي يعانيه في رحلة البعد، ولعلّ تقنية التكرار تتناغم مع البنية البصرية للإسقاط العمودي فتوحي بدلالة التلاشي التّدريجي ومن ثمّ الغياب التّام الذي تختفي فيه المعالم، لذا نجده يفتّش عن عماد قلبه ليستعيد قواه مجدّدا. كما تتصادى هذه الصورة مع أعمدة الدخان ذات التشكيل العمودي وتعارضها مع الاتجاه الأفقي لحركة القطار مكانياً، مما يجعل التوزيع البصري مهماً في تلقي النص وتمثل عناصر الصورة.

وما من شكّ أنّ التفتيت للجملة الشعرية قدّم صورة تضافرت فيها عناصر البناء البصري والتكرار والشكل الهندسي؛ ممّا شكّل تناغما في تحقيق الدلالة. ومن النماذج على هذا التناغم أيضاً، قصيدة "**بطاقة زيارة**" للشاعر سعدي يوسف[20] حيث يعكس في رسمه لكلمات القصيدة الألم النفسي الذي يعيشه في حالة البعد؛ حيث يقول:

- **والخطى**
  تنأى
  ويبقى
  في المدى
  منها الصّدى
  ينأى
  وينأى.

ولعل بعثرة الكلمات، توحي بمدى الضياع الذي يعيشه الشاعر، فالتفتيت في كلمات القصيدة يعزز دلالة البعد التي تسيطر على الشاعر سواء أكان البعد زمانيا أم مكانيا، ممّا يعكس مدى الألم النفسي الذي يعانيه، فالصورة البصرية تعكس هذا الاضطراب[21].

فنلاحظ إذن أن تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات يرتبط بنقل الأبعاد النفسية التي يعاني منها الشاعر ويسعى لنقلها إلى المتلقي تعبيرا عن معاني القلق والغياب والضياع والتلاشي، فيصبح التوزيع العامودي علامة جذب بصري ودلالي، ومنبّها القارئَ للمعاني والدلالات، وهذا ما يجعلنا نربط بين متلازمة التفتيت العامودي ودلالات الغياب والتلاشي والبطء في الزمن ...الخ.

ج) تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف (أصوات):

ويبدو أن هذا النوع من أكثر أنواع التفتيت استخداما عند الشعراء المعاصرين، ويلحظ أن الشعراء يربطون بعثرة الكلمة الواحدة مع الأصوات المدّية، ومثال ذلك ما قاله "جودت القزويني"[22]:

- وعاد الصدى

- الصدى ....صدا.... دا ، دا..،آ آ آ آ آ آآ آ آآ آآ آ آ آ آ آ

- لقد ذبل العمر

- واحترقت نجمتي في السماء

ويلحظ في النموذج السابق الانسجام بين الغاية الإنشادية والتفتيت البصري لصوت المد "الألف" بحيث يحقق معنى التعب والمعاناة والتحسّر والنداء الموجوع عبر تكرار الصدى ليصل إلى نهاية العمر، فالإيقاع المتكرر صوتيا وبصريا يتناغم مع ذبول العمر، والموت الذي يحرق نجمته في السماء.

وقد يمثّل التفتيت الصوتي البصري تناغما مع مضمون القصيدة، فتصبح الصورة البصرية دالّة على ما تقوله القصيدة، ومثال ذلك قصيدة **" ثمل" لسعدي يوسف**[23]، حيث يعبر الشاعر عن حالة متلعثمة غير متّزنة، يتباطأ فيها نطق الكلمات، وتتشظى الحروف كتابياً لتكعس ذلك التشظي والتعلثم، يقول:

- **وتموج بي ـ الأمواج**
- **وتموج ء**
- **بيَ**
- **أ**
- **ل**
- **أ**
- **م**
- **و**
- **ا**
- **ج....**

وقد يعكس تفتيت الكلمة إلى حروفها موقف الشاعر منها، كما حدث مع الشاعر **خليل خوري** الذي رفض الابتعاد والفرقة في قصيدته "**أغنية للبجعة البيضاء**"[24]، وقد عبّر عن رفضه للفرقة بتفتيت أحرف الفراق أفقيّا، يقول:

- **.. نلتقي ثمّ ن-ف-ت-ر-ق، الشّمس تسرقهم ثمّ تسرقنا**
- **الشمس، أذكر أنّا التقينا، وخيمة عشقٍ غدونا..**

فالشاعر يعاني من الفرقة والابتعاد، وهو يسعى لكلّ لقاء مع المحبوبة، ويرفض الفرقة ويعبّر عن رفضه بصورة بصرية، فيوزّع حروف الفعل "نفترق" توزيعا أفقياً ليعبّر عن ألمه من واقع باعد بينه وبين المحبوبة كما تباعدت حروف الكلمة الواحدة، فموقف الشاعر انعكس من الصورة البصرية وتناغم مع الدلالات السلبية في ظل هذا الفراق.

وقد يتضافر التفتيت البصري مع تقنيّات أخرى لتعمّق الدلالة في نفس المتلقي، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "**مرآة المنفى**" لمحمد القيسي وفيها ترتفع أحرف الدعاء إلى الله ارتفاعا عموديا، ولعلّ التناص الشعري الذي أحدثه الشاعر مع النص القرآنيّ يتعمّق في دلالته من خلال تقنيّة التفتيت، وفيها نجد الحروف تتساقط عموديا وسط الصفحة البيضاء لتوحي بمدى حاجة الشاعر لوطنه، يقول محمد القيسي[25]:

- **يا الله أعنّي هذا العام ، أعِنْ**
- **ني**
- **لا**
- **تُد**
- **خِلْ**
- **ني**
- **مَدْ**
- **خَ**
- **لَ**
- **عَ**
- **طَ**
- **ش**
- **أو تنزلني عاماً آخر، منزلة البين.**

لعل طقوس الدعاء تحاط بهالة من الابتهالات المتقاربة مع النص القرآني" ربّ أدخلني مُدْخَلَ صدق"، ولكن الشاعر يستحضر الدعاء ليبتعد عنه في صياغته الشعريّة فيحقّق انزياحا جماليّا ودلاليا، فهو يبتهل لخالقه بأن " لا يدخله مدخل عطش" فإذا كان مدخل العطش هو البين والغربة فإنّ مدخل الصّدق لديه هو الوطن، ولعلّ بنية التفتيت التي زادت من المساحة البيضاء أعطت البناء اللغوي هيبة وحضورا يوازي حضور الدعاء فيتحقق التفاعل بين النص الشعريّ والمتلقي.

رابعا: علاقة التفتيت بالأشكال البصرية الأخرى:

تعدّدت صور التفتيت والتوزيع البصري للكلمات الشعرية، ولم تتّخذ منحىً أو شكلا ثابتا وإنما ظهرت بأشكال هندسية متعدّدة يمكننا أن نوجزها بالصور الآتية، وهي:

أ. الشكل الصليبي:

استُخدم هذا الشكل في التفتيت عند بعض الشعراء لغايات متباينة، ولعلّ من أبرز هذه الصور قصيدة **"الفاتحة"** عند القيسي، تلك القصيدة التي أحدثت مفارقة بين بنائها البصري ودلالة ألفاظها، يقول[26]:

الْ

فا

تِـ

حَة

من بين حريـر الأرض، حريرُكِ وَحـْدَهُ

ينْـ

شِـ

لُ

ني

من

بئـ

رِلْ

وحـْ

دَه.

لعلّ المفارقة في البناء البصري والدلاليّ لاتخفى على القارئ، فكيف لإيقاع سورة الفاتحة بما يوحيه من بدايات للنص القرآني أن ينتظم في بناء صليبيّ؟! ومن هذه المفارقة يستفزّ الشاعر المتلقي ليبني تأويلا ينسجم مع مضمون النص، فالقصيدة قيلت عند فقدان الشاعر لوالدته، وفي هذا البناء الذي جاء على شكل" الصليب" كأنّما يطلب من المتلقّي على اختلاف مرجعيّته الدينيّة أن يترحّم على فقيدته .

أمّا تفتيت الكلمات عموديا فيوحي بحجم الوحدة التي يعيشها الشاعر بعد غياب الأم، إذ إن البياض الذي يحيط بحروف النص يدلّ على مدى الفراغ النفسيّ الذي يعاني منه القيسيّ بعد رحيل والدته؛ "فالبياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النّص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النّص وحياته"[27].

ب- الشكل الهرمي:

يتحقق الشكل الهرمي بحضور الخط الوهمي وهو " الخط الناتج عن الإدراك الحسّي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائيّا داخل مثلث المجال البصري، وهو الرابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحوٍ تلقائيّ وهو يرى من خلال الممارسة البصرية"[28]، يقول **جودت القزويني**[29]:

أمشي ...
تبحر ساقي ...
يضحك مني الظل
تتنــزَّى فـوق جبيني أفكار العتمة
و أصـرخُ ..يآ .. نـجمَ .. ة .. الأمـــ سِ
إنّي أصـقِـقُ .. أُصَ .. فْ .. فِ .. ق.. و..
تعالي فقد ضاع صوتي .

تدرّج الشاعر في وصف حالة الضياع التي سيطرت عليه، فهو يفتقد النجمة فلا يبصر الطريق، وتظهر أمامه أفكار العتمة، لكنّه حاول أن يتخلّص من ضياعه بإطلاق صوته مناديا النجمة؛ فجاء هذا الصوت متقطّعا ليعبّر عن ألمه من الضياع، وحينما أدرك أنّ غياب المحبوبة يساوي ضياع الصوت نجده يستعيض عن هذا الصوت بالتدرج بالتصفيق، ومما يلفت انتباه المتلقي التناغم بين البناء البصري المتدرّج في البناء الهرميّ والتفتيت الكتابيّ، ومن هنا نجد أنّ التفتيت يعبّر عن الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر "فالعدول البصري في طريقة الرسم الكتابيّ العادي للمفردات الشعرية تعدّ تعبيرا عن البعد النفسيّ لدلالة المفردة المقطّعة في القصيدة"[30].

ج- الشكل المتدرّج:

يتمثّل هذا الشكل في تشذير الجملة الشعرية أو الأصوات على مساحة الورقة على شكل الدرج، حيث يتسلسل الشاعر في توزيع الحروف والكلمات مستغلا حجم المساحة البيضاء، ليستعين بالصورة البصرية للدلالة على المعنى، فالشاعر لا بد أن:" يمتلك قدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة"[31].

و من النماذج على هذا الشكل ما ظهر في قصيدة **سعدي يوسف "الزيارة الطويلة"**[32]، حيث يقول:

- يهوي، منزلقا عن الأفعى
- وسيأتي قمرٌ
- ويسيل حليبُ نُحاسٍ
- ي ي ي ي
- ق ق ق ق
- ط ط ط ق
- ررر طّ
- رُ
- يقطر ظهر الأفعى
- عرقا
- ونشيجاً
- بين
- ا لـ ح ر ا شِ فِ
- لـ
- ح
- ر
- ا
- شِ
- فِ.

يظهر في النص السابق إيقاعية في تقطيع الكلمات إلى حروف، وعلى المتلقي أن يربط بين هذه الصورة البصرية والدّلالة، وكأنّ التلقّي هنا يقوم على إعمال السمع مع البصر ليتحقق الفهم المتكامل للنص الشعريّ، فالتوزيع الدرجيّ لأصوات الفعل "يقطر" تناغمت مع دلالة السيلان لحليب النحاس، ولم يكتفِ الشاعر بالتفتيت والتكرار وإنّما لجأ أيضا إلى المخالفة الصوتية في نهاية السطر، وتدرّج في الأصوات المخالفة ليشكّل كلمة "تقطر" فيتأكد حضور الكلمة بالبناء البصري والصوتي والتكراري، ويظهر التكرار أيضا في صورة التوزيع الأفقي والشاقولي للأصوات المكوّنة للنشيج الذي يخرج من بين الحراشف.

ولعلّ الشاعر بالغ في التفتيت للكلمات في النص السابق، وأصبحت الأصوات وكأنها أيقونات مادّية، فالتشييء للمفردات اللغوية يجعل الشاعر يتلاعب بالكلمات والأصوات[33]، فيصبح التفتيت لعبة يفككك

فيها أوصال الكلمة لغاية جذب انتباه المتلقي فقط، وتصبح الدلالة بعيدة عن التفسير والتأويل المقبول عند المتلقي، فالشاعر حين فتّت الأصوات المكوّنة لكلمة "الحراشف" بصورتين؛ أفقية وعمودية، لم يحقّق دلالات إضافية، وقد يلجأ بعض القرّاء لليّ عنق النص ليكوّنوا تأويلا مقبولا، ولكنه مع ذلك لن يبتعد عن حقيقة الإقرار في صورة المبالغة في التفتيت.

- **خامساً : العلاقة بين التفتيت البصري والتكرار:**

أخذ موضوع التكرار حيزا كبيرا في دراسات الباحثين، وما يعنينا هنا هو ماهية العلاقة التي تجمع بين التفتيت في الجملة الشعرية والتكرار؟ وأثر هذا التكرار على دلالة التفتيت؟ والقيمة الفنية والبصرية التي تتحقق في الجمع بينهما؟

لاشكّ أن التكرار يساعد في لفت انتباه القارئ للنص؛ وذلك من خلال الرسم المتماثل للكلمات والتناغم بين مساحات السواد والبياض، والتفتيت يحمل السمة ذاتها، فالشاعر المبدع هو من "يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميّزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرّة"[34].

ولكي تبدو النصوص الشعرية كأنها ترى للمرّة الأولى نجد الشعراء يكرّرون التفتيت في تجليات متعدّدة:

- فمن الشعراء من يكرّر الجمل الشعرية التي تأتي متشظّية على المساحات الفارغة، فتصبح الورقة البيضاء تدور حول جملة شعرية واحدة، ممّا يجعلها تأخذ حيّزا في نظر وتفكير المتلقي، وتصل رسالة الشاعر ورؤيته بصورة بصرية، ومن الأمثلة على مثل هذا النوع من التكرار:

يقول **محمود درويش**[35]:

- **من ســمــاء**
إلى أخــتــهــا
يَــغْــبُــرُ الحَــالِمُــون

من سَمَــــاءٍ
إلى أُخــتــهــا
يَــغْــبُــرُ الحَــالِمُــون.

وإذا كان سقف السماء للحالمين عالياً وممتدّا كامتداده على الصفحة، فإن الحالمين سيتأكد حضورهم ووجودهم بدلالة التكرار لهذه الجملة التي رُسِمَت بصورة متشظّية ومتدرّجة ومتكرّرة لتعبّر عن سعي الشاعر لنقل الطاقة الإيجابية والأمل المسيطر على المتلقّي.

ولعلّ ظاهرة التفتيت إذا ارتبطت بالتكرار فإنها تمثّل الإلحاح على المتلقّي ليحقق متابعة النص الشعري، وهذا المعنى أشار إليه محمد عبدالمطلب، إذ يقول:" ورغم ظواهر التفتيت التي سيطرت على الخطاب فإنّ

الإلحاح في المتابعة يتيح للمتلقي قدرا كبيرا من النواتج الدّلالية التي تشكّل خطوطاً ممتدّة، على معنى أن التفتيت يؤول في المستوى العميق، إلى تكامل أفقي ورأسي"[36].

- ومن الشعراء من يلجأ إلى التفتيت الرأسي وتكرار هذا التفتيت لكلمة واحدة في النص الشعري ممّا يدفعنا للبحث في الأبعاد الدلالية لها، وفي النموذج التالي، يقول **محمود درويش**[37]:

- **بدأ شكل الصّدى بلداً هنا وردّ الرّدى، فاكسر**
- **جدار الكون يا أبتي صدى حول صدى، ولْتَنْفَجِرْ**
- **أنا**
- **من**
- **هنا**
- **وهنا**
- **و**
- **هنا**
- **وأنا**
- **أنا**
- **وهنا**
- **أنا**
- **وأنا**
- **هنا**
- **الأرض تكسر قشر بيضتها وتسبح بيننا.**

يبدو أنّ تكرار الصّدى أخذ حيّزا مكانيا ودلالية وبصريا فجاء التفتيت لجملة تحقق وجود الشاعر في هذه الأرض، إذ أراد أن يعلن عن هويّته، فقال: أنا من هنا، ولكنه رسمها على امتداد الصفحة وكرّرها لتتناغم مع دلالة الصدى، ودلالة الوجود المكاني، ولعلّ حاجة الصدى للتكرار تحقّق القيمة الوجودية لهذا الصدى فيصبح التفتيت قيمة مساوية للتكرار لا سيّما إذا كان هذا التكرار صوتيّا في الكلمة الواحدة، كما صنع **جودت القزويني** في قوله[38]:

- **وَعَـــادَ الصَّـــدى**

الصَّـــدى . . صَدا . . دآ . . دآ، دآ .. آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آآآ آ آ آ آ آ آ

لَقدْ ذبَلَ العُمْرُ

وَاحترقت نجْمَتي في السَّماءا..

- سادساً :العلاقة بين التفتيت البصري والمساحة البيضاء "الفراغ":

تعدّ الصفحة البيضاء حيّزا مكانيّا يعبّر فيها الشاعر عن رؤيته عبر الكتابة وهي السواد الذي يخرجه المبدع بشكل واعٍ، فتصبح الرسالة مكونة من الكلمات السوداء المرسومة في الفراغ الأبيض، مشكلة صورة دلالية وبصرية تتجاوز فيها المألوف، ولا يمكننا أن نعدّ الشكل الذي يتناوب عليه البياض والسواد عملا بريئا ومحايدا- وفق ما أشار سامح رواشدة- وإنما هو عمل واعٍ، ومظهر من مظاهر الإبداعية[39].

ولا شكّ أن التفتيت يزيد من الفراغ، وهذا الفراغ يمثّل جزءا من بناء القصيدة وله إيقاعه الخاص على المتلقي، فيساهم مع التفتيت في خلق ثنائية السواد والبياض ويعمّق الدلالة، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء به **القيسي** في قوله[40]:

- **ثملا برحيق الدرّاق**
- **يسيل ، و**
- **يَ**
- **ق**
- **ط**
- **ر**
- **من شفتيك صَبابة.**

يبدو أن الشاعر تعمّد إسقاط الحروف عموديا على الصفحة البيضاء وقد تدرّج في هذا الإسقاط؛ لتتناغم مع دلالة سيلان القطر من شفتي المحبوبة من جانب، ومع حالة التطوّح التي يعيشها العاشق في ثمالته التي تدفعه إلى تفتيت الأصوات، ولعلّ الفراغ الأبيض يشير إلى تلك المسافة الزمنية التي احتاجها العاشق ليستمتع برحيق المحبوبة، فالدلالة المكانية والزمانية تأكدت في حجم البياض الذي أحاط بالحرف الأسود.

الخاتمة :

وهكذا يتضح لنا أن التفتيت تقنيّة بصريّة تكشف عن أبعاد دلالية متعدّدة، فالرؤية الشعرية المتشظّية والمتوزّعة لا يمكن أن تختفي في سياق التفتيت البصري، ويمكننا تلخيص النتائج التي خلصت إليها الدراسة فيما يلي:

- التفتيت الكتابي تقنيّة بصرية، حيث يوزّع الشاعر الكلمات والحروف بطريقة يستغّل فيها مساحة الصفحة البيضاء ويوظف المهارة الكتابية فتحلّ محلّ الطاقات الإنشادية لغايات جذب المتلقي الذي غدا متلقّيا بصريا بالدرجة الأولى.

- يشكل التفتيت البصري آلية لنقل الانفعالات النفسية من الشاعر إلى المتلقي، فالتشظي الأفقي أو العمودي غالبا ما يرتبط بانفعالات النداء والصراخ والبحث فتتضافر المساحة البيضاء مع التفتيت لتحقق هذه دلالات الضياع والألم والمعاناة وغيرها.

- يعدّ تفتيت القصيدة إلى أجزاء من أبرز أنماط التفتيت التي تأخذ مساحة كبيرة على الورق، ويقسّمها الشاعر بصورة رقمية أو رمزية لتشكّل لوحة تناغمية تجتمع في قالب دلالي واحد.

- تفتيت الجملة الشعرية إلى كلمات غالبا ما يوزّعها الشاعر في صورة يتناغم فيها أحد الأشكال الهندسية مع هذا التفتيت، مما يزيد من لفت انتباه المتلقي ويوحي بدلالات متباينة تنمّ عن الفراغ أو بطء الزمن أو الضياع وغيرها من الدلالات.

- تفتيت الكلمة الواحدة إلى أصوات يتمّ فيها تطويع الأصوات المدّية لآلية التوزيع العمودي أو الأفقي، موحية بدلالات شتّى كصدى الصوت وغيره.

أمام هذه العلاقة بين الشعر والتشكيل: نجد أن ثمة حاجة إلى متلقٍّ جديد يملك ثقافة أكثر اتساعا تجمع معرفة بالشعر والرسم في الوقت ذاته، ليتحقق تلقي التجربة اللسانية الشكلانية بكليتها والإحساس بمتعتها الجمالية وأبعادها الدلالية والإيحائية على الوجه الأكمل، ونحسب أن هذه تجربة محفوفة بالمخاطر لأن نصا ضعيفا لن يشفع له تشكيلٌ راق أو يرفع من قدره، غير أن هذا التعالق في أية حال يمثل تحطيما للسائد وخروجا عن المألوف وصرخة في وجه العادة والموروث المتحجر، كما يمثّل تكسيرا للمنبرية، وانزياحا عن قصيدة المنبر التي تعتمد على السماع المباشر والتأثر الآني/ الزمني، لصالح البحث عن إمكانيات القصيدة في بعدها المكاني، حيث تغدو حاسة البصر (العين المجردة)، لا حاسة السمع كما اعتيد، ضرورة لتلقيها الأولي. إنّ البحث في مثل هذا الموضوع وإشكالياته وأنماطه واسع وشائك، وأفق البحث فيه رحب وشائق.

الهوامش:

[1] . الطّعان، ص. (1994)، **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، مج:23،ع،1-2، 94، ص(431) .

[2] . المقالح ، ع. (1971)، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، بيروت، دار العودة، 1971، ص(111).

[3] . الماكري، م.(1991) **الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-** (ط1)، بيروت، المركز الثقافي .ص(173).

[4] . الرواشدة، س. (1997)، **تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مج12، ع2، ص (502).

[5] . مكاوي،ع.(1987) **قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، ص (10).

[6] . مكاوي، المرجع نفسه، ص (12).

[7] . الصفراني، م. (2008)، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)**، ط1، المركز الثقافي العربي.

[8] . أونج، و. (1994)، **الشفاهية والكتابية**، تر: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 182، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص (231).

[9] . التلاوي، م. (2008)، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (8).

[10] . الماكري، م. مرجع سابق، ص (176).

[11] . ويليك، ر.(1981)، **نظريّة الأدب**، تر:محي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ص(150-151).

[12] . الملائكة، ن.(1983)، **قضايا الشعر المعاصر**،بيروت، دار العلم للملايين، ص(166).

[13] . خيربك، ك.(1986)، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط2، بيروت، دار الفكر، ص(150-151).

[14] . داغر، ش. (1988)، **الشعرية العربية الحديثة**، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ص(27).

[15] . الهاشمي، ع.(1991)، **تشكيل فضاء النّص بصريا** ،م.الوحدة، العدد 83-82، ص(82-83).

[16] . الصمادي ، إ.(2001)، **شعر سعدي يوسف – دراسة تحليلية**-ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص(50).

[17] . القيسي، م.(1987)، **الأعمال الشعرية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ج1، ص(107- 110).

[18] . دنقل، أ. (1998)، **أوراق الغرفة (8)**، القاهرة، دار الشروق.

[19] . القيسي، م. مصدر سابق، ج2(253).

[20] . يوسف، س. (1995).**الأعمال الشعرية**، بيروت،دار المدى،ج1، ص(388).

[21] . انظر: منير، و.(1997)، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، م. فصول،مج16،ع1، ص(179).

[22] . القزويني،ج.(1998)، **المجموعة الشعرية الأولى**، بيروت، دار الهلال، ص(274).

[23] . يوسف، س. مصدر سابق، ج3ص(371).

[24] . خوري ، خ.(1977)،**أغاني النار**،ط1،العراق، وزارة الإعلام، ص(35).

[25] . القيسي. **مصدر سابق**،ج2، ص(428).

[26] . القيسي. **مصدر سابق**، ج2،ص(563).

[27] . ابن حميد، ر.(1996)، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري** ،مجلة فصول، العدد2، ص (100).

[28] . الصمادي ، **مرجع سابق**، ص (25).

[29] . القزويني، **مصدر سابق**، ص (200).

[30] . ياسين،أ.(2005)، **شعرية القصيدة عند منصف المزغني** ،سوريا، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد 2، ع 4 ص (173).

[31] . غنيم، ك.(1998)، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر**، ط1،مكتبة مدبولي، ص (12).

[32] . يوسف، س. **مصدر سابق**، ج3ص(371)

[33] . الصمادي، **مرجع سابق،** ص (25).

[34] . غنيم، ك.**مرجع سابق،** ص (12).

[35] . درويش ، م.(2001)**، لماذا تركت الحصان وحيدا ،** بيروت،رياض الريس للكتب والنشر، ص (375)

[36] . عبدالمطلب، م.(1997)،**هكذا تكلّم النصّ،** ط1، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص (44).

[37] . درويش، **مصدر سابق،** ص (375).

[38] . القزويني. **مصدر سابق،** ص(274)، ص (200).

[39] . الرواشدة. **مرجع سابق،** ص(502).

[40] . القيسي. **مصدر سابق،** ج2،ص(563).