تواري الدلالة خلف العالم المحسوس في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي

أ. سحاد وردية

جامعة الجزائر

إن الحضور من المفاهيم الّتي استحدثتها سيميائيات الأهواء لإدماج العالم المحسوس (le monde sensible) في منظومتها التحليلية، لكونه جانبا مؤثرا في الجانب الشعوري للذات، فالحواس الخمس هي المستقبل الأوّل لمختلف التأثيرات الخارجية الّتي تستهدف الذّات، وتؤثر من ثمة بالإيجاب أو السّلب في جانبها العاطفي وعلى الفعل.

قبل تحديد أيّة صورة في العالم الطبيعي (le monde naturel) أو حتى فكرة أو إحساس فإننا نستشعر حضورها، أي نستشعر وجود شيء ما، يحتل موقعا نسبيا أو موازيا (une position relative) لموقعنا، ويشغل مدىً معينا، ويؤثر فينا بكثافة معينة، وهذه هي الشروط الدنيا للحديث عن الحضور. إنّ التأثير الذي يمسّنا، الكثافة الّتي تميّز علاقتنا بالعالم، التوتر تجاه العالم، كلّها أفعال للاستهداف المقصود la visée (intensionnelle، أما الموقع، المدى، الكمّية، فإنّها تخصّ ميدانا ملائما de un domaine) (pertinence هو الفهم (la saisie) وبمصطلاحات بورس (peirce) فإنّ الاستهداف يميّز المفسّرة (l'interprétant) والفهم يميّز الركيزة (le fondement)[1]

إنّ العالم المستهدف في المنظور البورسي هو مجموعة افتراضية من الممكنات أو عالم مدرك بالحواس، أو جزء مقتطع من عالم مقولاتي(un monde catégorisé) بمعنى أنّ المرجع أو الحقيقة الّتي تحيلنا إليها العلامة إذا وجدت هي عالم سيميائي خاضع لمفاهيم صيغية (modales)، منظوراتية (percpetives)، ومقولاتية (catégorielles)[2]

يطرح المفهوم البيرسي للعلامة إشكالية العلاقات بين الإدراك (la réception) والدلالة (la signification)، لكونهما حركتين تُثار (تُحرّض) الثانية منهما (الدلالة) انطلاقا من الأولى (الإدراك)، فيخضع عنصران هما المصوّرة والموضوع الحيوي لمبدأ

الاختيار المتبادل: المصوّرة لا يمكنها أن تقترن بالموضوع إلاّ تحت مراقبة (تحكّم) المؤوّل، والموضوع لا يمكنه أن يقترن بالمصوّرة إلاّ من وجهة نظر معينة (الركيزة). يرشدنا المؤوّل (ما هو مستهدف) في الحالة الأولى إلى الاتّجاه الذي ستسير فيه الدلالة، وهو ما يحدّده اختيار المصوّرة. ترشدنا الركيزة إلى ما ينبغي أن نحتفظ به من الموضوع الحيوي.[3]

توافق هاتان العمليتان السيميائيتان على التوالي: الاستهداف والفهم، وهما عمليتان أساسيتان في انبثاق الدلالة من الإدراك، كما أنّهما عمليتان سيميائيتان يوظّفهما الحضور، لكن ينقصنا في هذه الحالة شرطان أساسيان حتى نستطيع أن نتحدث عن دلالة خطابية (signification discursive) هما الجسد (le corps) موضع الإدراك، والانفعالات، ومركز الخطاب والقيمة أو أنظمة القيم (les systèmes des valeurs) الّتي من دونها لن يكون للدلالة أيّ معنى قابل للفهم.[4]

الجسد الحاس (le corps sensible): تعدّ سيميائيات الحضور الجسد حقيقيا كان أو تخيليا غلافا حساسا للتحريضات والإثارات والاحتكاكات والتماسات الخارجية والداخلية (الانفعالات، الأحاسيس)[5] ، وقد سبق أن اعتبر غريماس في كتابه (du sens) الإنسان صورة (une figure) من بين صور أخرى، ورآه حجما يوجد في أفق فضائي، يتحرك فيه، ويخطّ في مساره عددا معينا من التمظهرات، وعدّ الإشارية المحاكاتية (la gestion mimétique)، سواء كانت تواصلية، تعبيرية، لهوية، تنبع من الجسد الإنساني من حيث كونه موضوعا مدركا ومتموقعا إلى جانب موضوعات أخرى[6]، بشكل مبسط: يتموقع الجسد الحساس في الخطاب أو في الفضاء. ونتيجة لذلك يتولد حوله حقل موقعي (un champ positionnel) يمتلك مركزا مرجعيا (un centre referant) هو الجسد الحساس، وآفاقا (des horizons) مسؤولة عن تثبيت حدود الحضور وتوافق كثافة دنيا من أجل امتداد أقصى، مقابل امتلاك المركز لكثافة قصوى وامتداد أدنى[7].

يضاف إلى المركز والآفاق عنصر آخر في الحقل هو العمق (la profondeur) وهو المسافة حساسة (sensible) أو مدركة (perçue) بين المركز والآفاق، ولا وجود للعمق إلاّ بوجود تغيّر في التوازن بين الكثافة والمدى، وتغيّر في التوتر بين المركز

والآفاق، بتعبير آخر العمق عبارة عن مقولة دينامية(une catégorie dynamique)، لا يفهمها العامل المتموقع إلا في حركتها،فهو ليس موقعا (une position) لكن حركة بين العمق والآفاق[8].

بعد أن تحدثنا عن الحقل الموقعي، يبقى أن نتحدث عن العوامل الموقعية (les actants positionnels) لأفعال الاستهداف والفهم. هناك ثلاثة عوامل موقعية لكلّ منهما وهي: المنبع (la source)، الهدف (la cible)، وعامل التّحكم (l'actant du contrôle) الذي قد يتحوّل في شروط خاصة إلى عائق.[9]

الحضور في الاستهداف عبارة عن علاقة تكثيف (une relation intensive) بين المنبع والهدف، وعلاقة مدى كمّي (une relation extensive quantitative) بينهما في الفهم.

إنّ تحديد المنبع والهدف، لا يكون دائما أمرا سهلا، فقد يحسّ الجسد (مركز الحقل) بكثافة يوعزها لأثر حضور ما في الحقل، فيقوم باستهدافه، ليتعرّف عليه (الحضور) لكونه منبعا لهذه الكثافة: بشكل مفارق إن الجسد منبع للاستهداف، لكنّه في الوقت ذاته هدف للكثافة، تبقى الإشكالية في تحديد مكان القصدية (l'intentionnalité) فطالما أنّ الحضور الذي يستشعره المركز ليس حضورا مقصودا، يبقى الجسد (المركز) منبعا للاستهداف، لكن إذا كان هذا الحضور مقصودا فإنّ العامل المركز في الخطاب بفقد مبادرة الاستهداف، ليكون هو في حدّ ذاته مستهدفا من الكثافة الّتي يحسّها. على عكس الكثافة، نجد في أنموذج المدى حيث يحصل الفهم، أنّ الجسد مركز الحقل هو النقطة المرجعية في كلّ تقديرات البعد (la distance) والكمّية (la quantité) فهو منبع الفهم، وفي الوقت نفسه منبع قياسات المدى.[10]

أنظمة القيم (les systèmes des valeurs): يرى جاك "فونتاني" أنّ اللّغة هي إقامة علاقة بين بعدين في الأقل هما: مستوى التعبير ومستوى المضمون، ويوافقان على التوالي ما يسمّيه العالم الخارجي والعالم الداخلي. وهذا التغيير في التسمية يحتاج لبعض التعليقات: إنّ الحدود بين الخارج والداخل ليست معطىً مسبقا، لأنّ الذّات هي الّتي تضع الحدود في كلّ مرة تعطى فيها دلالة لحدث أو موضوع، فعند ملاحظة أنّ تغيّر لون فاكهة ما يمكن ربطه بدرجة نضجها، فإنّ تغيّر اللّون يندرج في مستوى التعبير، في

حين تنتمي درجة النضج لمستوى المضمون، لكن يمكن أيضا ربط درجة النضج بالبعد الزمني(la duré)، في هذه الحالة ستنتمي درجة النضج لمستوى التعبير، والمدّة الزمنية ستندرج في مستوى المضمون[11]، هذه الحدود ليست إلاّ الموضع الذي تحتّله الذات المدركة(le sujet de perception) في العالم عندما تكون مجبرة على إنتاج معنى. فانطلاقا من موقع الإدراك (position perceptive) يرتسم مجال داخلي وآخر خارجي، يتأسس بينهما حوار سيميائي (un dialogue sémiotique) دون أن يوجد أيّ مضمون خارج تموقع الذات الموجّه للانتماء لمجال دون آخر، لأن موقع الحدود مرتبط بموقع الجسد المتنقل[12].

يمكننا من خلال المثال السابق (ارتباط تغيّر لون الفاكهة بدرجة النضج أو الطعم أن نوضّح كيفية بناء القيم. لقد أثبتت تجارب (Berlin) و(Kay) أنّنا لا ندرك اللّون الأحمر مثلا، إنّما ندرك موقعا معينا لهذا اللّون في إطار درجات متفاوتة له، فإذا عدنا إلى مثال الفاكهة، فإنّ ما يشدّ انتباهنا هو اختلاف درجات ألوانها، فهناك مثلا: الحمراء، والأشدّ حمرة، والأقلّ حمرة، ويتّم بناء القيم في هذا الإطار بربط الدرجات المختلفة للّون بدرجات مختلفة لمدرك آخر كالنضج أو الطعم مثلا. إذن قيمة الخاصية اللّونية تتحدد انطلاقا من موقعها بالنسبة لدرجات مختلفة للخاصية نفسها (هذه الدرجات المختلفة تشكّل خاصيات أخرى)، وبالنسبة للاختلافات في خاصية أخرى الطعم مثلا، وإذا عدنا إلى الحضور فإنّ إدراكنا (إحساسنا) لتغيّر في كثافة الحضور لا دلالة له إلاّ إذا ربطناه بتغيّر آخر، تغيّر المسافة مثلا. لأن ذلك يولّد الاختلاف فنستطيع أن نقول إنّ شيئا يقترب أو يبتعد. بشكل عام: ينتج نظام القيم من تزاوج بين الاستهداف الذي ينبهنا للتغيّر الأوّل (الكثيف) والفهم الذي يربط هذا التغيّر بتغيّر آخر ممتد.[13]

2) أثر العالم المحسوس في الانفعال:

أ-**الصوت**: يتمظهر العالم المحسوس (le monde sensible) أي عالم البحث عن الدلالة من حيث هو إمكانية معنى. ولكي يكتمل معناه لابدّ من أن يخضع لشكل معيّن. فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كلّ المظاهر المحسوسة. إنّها توجد خلف الأصوات والصور والروائح والنكه، غير أنّها ليست في الأصوات أو الصوّر كمدركات[14].

يتلقى الجسد الدلالة في شكلها الأوّلي على مستوى الحواس الخمس، لذلك فإن ورودها في النّص نوع من تواري الدلالة، أي أنّ الحواس تشكّل (شيفرة) يكون فكّها خطوة مهمّة لإعطاء شكل للمعنى. وديوان مقام البوح نصّ يعطي لنا حيّزا واسعا لتجربة بعض معطيات سيمياء الحضور، وتطبيق بعض مفاهيمها. وسنبدأ بدراسة الشيفرة الحواسية (le code sensoriel) انطلاقا من قصيدة "أجراس الكلام" التي سنحاول من خلال تحليلها اكتشاف بعض الدلالات المتوارية خلف حاسة السمع، وذلك بدراسة "الصوت" (le son)، الذي هو أحد عناصر العالم المحسوس المتجسّدة في القصيدة.

يظهر أوّل بروز للصوت في القصيدة من خلال العنوان "أجراس الكلام" المشكّل من صوتين متباينين في الكثافة، فالوحدة المعجمية "جرس" في الاستعمال الشائع، غالبا ما تكون مرتبطة برغبة في شدّ انتباه جماعة من الأفراد إلى حدث، أو وقت، أو مناسبة معيّنة، فقد استعملت الأجراس التقليدية في الكنائس للإعلان عن أوقات الصلاة، والجرس وإن تغيّر شكله في العصر الحديث، إلاّ أنّ وظيفته بقيت نفسها، من منظار أنها منبع ذو كثافة مرتفعة، يخلق حقل حضور ذي آفاق واسعة. أما "الكلام" فإنّه صوت محدود الكثافة والامتداد بالمقارنة مع الجرس، لكن اقتران الوحدتين "أجراس" و"الكلام" بالإضافة، جعل منهما صوتا واحدا، أي كثافة وامتداد واحد، وهذا جعل تأثير الكلام أشدّ وأوسع.

أما الظهور الثاني للصوت فيتجلى في قول الشاعر: **يأتيني صوتك يا مولاتي/ رقراقا من نبع الغابات.**

يظهر الجسد التخييلي للقصيدة في هذا المقطع والمتجلّي من خلال لفظة "مولاتي" كمنبع للصوت، فينشأ عن ذلك حقل حضور له مركز مرجعي هو الجسد التخييلي للقصيدة، وله عمق وآفاق يحدّدهما تقاطع هذا الحقل مع حقل آخر هو الحقل السمعي (le champ auditif) لجسد حساس آخر هو جسد الشاعر، وهذا الحقل عبارة عن مجال حرّضه حضور الجسد الأوّل[15]، ومنه يمكننا عدّ جسد القصيدة منبعا لكثافة صوتية استهدفت جسد الشاعر، لتكون القصيدة من ثمّة منبعا لعملية استهداف، الشاعر هدفها، ويصبح الشاعر بالمقابل منبع عملية فهم، القصيدة هدفها. وما جعلنا نحدّد عمليتي

الاستهداف والفهم بهذا الشكل، هو ملفوظات القصيدة التي تجعل (أغلبها) الشاعر هدفا لأفعال الصوت (**يحملني، ينشرني، يمسح، يخطفني...**).

يظهر الصوت من جهة أخرى في القصيدة كمحور دلالي قائم على ثنائية متقابلة هي (**الكلام** ∨ **الصمت**)، إنّ الحقل السمعي مجال محصور بين حدّين هما: الحدّ الأدنى (الحدّ المعدوم) وهو الصمت (le silence)، والحدّ الأقصى المتمثل في الألم (la douleur)، فالصوت لا يستطيع اختراق الجسد الحسّاس بكلّ حرّية ودون قيود، لأنّ الجسد له طاقة محدودة لتحمّل مقدار محدّد من الكثافة الصوتية، التي إذا تجاوزت قدرة تحمّله فإنّه يتألم ويتضرّر[16]. يجسّد بالمقابل الحدّ المعدوم (الصمت) غياب أيّ حضور صوتي مؤثر في الجسد، لذلك فإنّ الثنائية (**كلام** ∨ **صمت**) تعادل على نحو ما الثنائية (**حضور** ∨ **غياب**). وسنركز فيما يأتي على توضيح تغيّر كثافة الصوت من خلال أشكال حضوره المختلفة.

يبرز حضور الصوت في قصيدة "أجراس الكلام" من خلال الملفوظات: (**يأتيني صوتك.../رقراقا.../ يملؤني عشقا وأناشيد...، يملأ دنياي سلاما.../ وتسابيح/ وأورادا/ وتراتيل صلاة، يحملني همسك...**).

نلاحظ من خلال هذه الملفوظات تدرّجا في كثافة الصوت، فالصوت الرقراق أكثر كثافة من صوت التسابيح والأوراد وتراتيل الصلاة. فاقتران الوحدة المعجمية "صوت" الواردة في الملفوظ الأوّل بصفة "رقراق" التي تطلق عادة على صوت المياه المتدفقة يجعل الصوت حاملا لسمة الارتفاع، في حين تبرز سمة الانخفاض في الوحدات المعجمية "تراتيل، تسابيح، أوراد وصلاة، لأنّها تمثّل أصواتا صادرة عن مخلوقات تناجي خالقها المطلع على السرائر، لذلك هي أصوات تعادل من حيث الكثافة الهمس الوارد في الملفوظ (**يحملني همسك**)، وكلها أصوات أقلّ كثافة من صوت الجرس الذي يقترن به الكلام في عنوان القصيدة وأقلّ امتدادا.

نجد الحدّ المقابل للصوت المتمثّل في الصمت واردا في القصيدة من خلال الملفوظات الآتية: – **فأخرج عن صمتي/ – وأعود أنا.../ للصمت/ –جرّدني صمت العالم من ذاتي**

نلاحظ أنّ الصمت في الملفوظ الأوّل والثاني متعلّق بالذّات، لكنّه متعلّق أيضا باختفاء صوت القصيدة، يقول الشاعر: **قلت أحدّثه /لكنّي يا عجبا/ها أنذا أتحدّثه**

يعود ضمير الهاء المتصل بالفعلين **(أحدّثه وأتحدّثه)** على الصوت، الذي حرّض الشاعر وجعله يتحدث إليه **(فقلت أحدّثه)** لكنّ الشاعر فاجأنا بأن تحدّث هذا الصوت بدل أن يحدّثه، وهو أمر طبيعي، لأنّ الشاعر عندما يسمع صوت القصيدة أو وحيها فإنّه يتحدّث هذا الصوت. وطريقته في الحديث هي الكتابة. لكن يبدو أنّ حديث الشاعر لم يبلغ مداه أو منتهاه إذ يقول: **فأخرج عن صمتي/وأمدّ يدي/ وكأني أمسك بالصوت / فتعود يدي نحوي/وأعود أنا/للصمت.**

إنّ الإمساك بصوت القصيدة وترويضه بسوط الكلمة ثم تقييده في دفاتر الشعر، أمر مستعص على الشاعر، الذي كلّما اعتقد أنّه أمسك بناصية القصيدة / الموضوع، عادت فأفلتت من بين يديه وصمتت، وعاد هو الآخر لسجن الصمت الذي يلّفه حتى يفقد الإحساس بوجود العالم وبضوضائه، ويتنصل حتى من ذاته، وهو ما يبيّنه الملفوظ **(جرّدني صمت العالم من ذاتي)**.

بناء على ما تقدّم يمكننا أن نضم الملفوظات الدّالة على الصوت بكثافاته المختلفة **(أجراس الكلام، الصوت الرقراق، الأناشيد، التسابيح، الأوراد، تراتيل الصلاة)** في تشاكل "النشوة"، لكون هذه الملفوظات تشترك في سمة "الإيجابية"، في مقابل تشاكل "الإحباط" الذي يشتمل على الملفوظات –الدالة على الصمت–، التي تشترك في سمة "السلبية".

أشرنا في حديثنا النظري عن سيميائيات الحضور أنّ بناء القيم يتّم بربط درجتين مختلفتين لمُدركٍ ما، بدرجتين مختلفتين لمدرك آخر، فإذا نظر إلى صوت (أجراس الكلام) كدرجة في مدرك الصوت، والصمت درجة مختلفة فيه، فإنّ هذا يتمّ على مستوى التعبير، وهذا الاختلاف لن يكون له معنى، إلاّ إذا ربطناه بمدرك آخر هو بمثابة بنية عميقة، هو مدرك "الوجود" الذي يتأرجح بين درجتين متقابلتين هما: "الحياة" و"الموت"، فالصوت بسمته الإيجابية هو التّجلي الخطابي لدلالة الحياة. وهو ما يعكسه قول الشاعر: **(يمدّ حياتي بحياة)**، ومفهوم الحياة هنا معادل لمفهوم الكتابة بالنسبة للشاعر، في حين يمثّل الصمت تجلّيا لصورة من صور الموت، الذي لا يعني بالضرورة فقدان

الحياة. فالوحدة مثلا قد تصبح نوعا من الموت، كما يمثّل غياب الإلهام الشعري صورة أخرى عنه.

ب) الضوء: إن الضوء من الناحية الوجودية مقوّم من مقوّمات الحياة والتفتح والنّماء. وقد تبوأ الضوء والشمس والقمر بخاصة في الفكر الميثولوجي وحضارات ما قبل الأديان مركز الصدارة، إذ كان للشمس قمة الهرم في الطقوس والعادات القديمة[17]، لذلك لا عجب أن نجد في النصوص الشعرية الحداثية، استلهام منابع الضوء الطبيعية كالشمس والقمر، وإعطائها أبعادا رمزية تسمح بتشييد عالم من القيم والمشاعر التي تخرج عن حدود العالم الفردي الضيّق، وتأخذ منحى شموليا عاما. لكن الشيء الأكثر إثارة للاهتمام، هو استغلال الشعراء لخصائص الضوء، ومزاياه الفيزيائية التي تحدّدها النظريات المعاصرة، لكونها ظواهر مؤثّرة في ذات حسّ ممكنة، "ولا يتولّد الشكل السيميائي ممّا تراه هذه الذات بالفعل، ولا من خصائص العالم الطبيعي، إنّما يظهر كبناء تتيح أصنافه التكوينية، وصف آثار المعنى الناشئة عن التفاعلات (**الإشارية، الصيغية والعاطفية...**) بين النشاط الإدراكي الإبلاغي للذات وتبدّل الطاقة"[18]، وقبل أن ندخل في تحليل الظواهر الضوئية المختلفة التي تصنع حقل حضور منافس لحقل حضور الذات (مجالها الرؤيوي) سنستعرض باختصار أهم خصائص الضوء التي أشرنا إليها آنفا.

يحدّد العرف ثلاث خصائص للضوء هي: البريق، اللّون، الإشباع. أما نظريات الإدراك الحسّي المعاصرة، فتحدّد ثلاث خواص بارزة هي: الانتشار، شدّة المصدر واللّون، ويعدّ البريق شدّة مرتبطة بمصدر الضوء يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي يقوم على صراع رئيس بين الظلمة والنور. ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي، وينجم اللّون عن ردّة فعل نوعية يقوم بها المرأى المضاد الذي يصبح تأويله أيضا كقيمة صيغية محوّلة نوعيا (مقاومة الهدف، وردّة فعله على فعل المصدر). أما الإشباع فهو تبديل متدرج للّون[19]. وسنحاول في تحليلينا هذا أن نكتشف قدراتنا على الرؤية في دهاليز ديوان "مقام البوح" المظلمة والمضيئة

يبرز أوّل تجلّ للضوء في الديوان في قصيدة "تجاوب" حيث يقول الشاعر:

ها هي تقبل من وراء الأفق/ أنصع من بياض الغيم/ أجمل من صباها/ –كم مرّة وقعت خطاي/ على خطاها/ ووقعت محترقا على بقايا/ من صداها/ –وأمدّ عن بعد يدي/ فتمد عن بعد ضياها/ وأمدّ صوتي/ فتمدّ لي من جنة الفردوس فاها.

تصوّر لنا "تجاوب" موقفا خياليا بين ذاتين من طبيعتين مختلفتين، الذات المتلفظة المنتمية إلى الطبيعة الأرضية، وتظهر كجسد حسّاس مستهدف، والذات/الموضوع، التي تبدو كذات كونية، لأنّها تنتمي لعالم الأرض تارة، ولعالم السماء أخرى، ولعالم الماء تارة، وللجنّة أخرى. وتظهر كمنبع لمختلف التأثيرات الحسّية التي تستهدف الذّات المتلفّظة، بداية من الصوت، إلى الرؤية، وانتهاء باللّمس، وتقوم العلاقة بين الذاتين على الثنائية **(تواصل ∨ عدم تواصل)**

يتجسّد قطب التواصل بداية من خلال فعل المناداة والإجابة بقول الشاعر: **ناديت/ نادتني/ سمعت ندائي/ وأنا سمعت نداها.**

تظهر الذاتان من خلال هذه الملفوظات، كذاتين حساستين تشتركان في مجال سمعي واحد، فكلّ واحدة منهما هي منبع للصوت الصادر عنها، وهدف للصوت الصادر عن الذات الأخرى (تجاوب)، لكن هذا التجاوب لا يدوم طويلا، حيث يحلّ قطب (عدم التواصل) ليسيطر على الموقف، ويتجسّد ذلك على المستوى الخطابي من خلال الصورة المعجمية "الصدى". فالذات في حالة "الصدى" هي منبع الصوت، وهدف للصوت نفسه، لأنّ الصدى انعكاس للصوت نحو منبعه نتيجة اصطدامه بحاجز أو عائق مادّي، مخترقا بذلك المجال السمعي للذات منبع الصوت. ويربط الشاعر صورة "الصدى" بصورة ضوئية هي "الاحتراق" **(ووقعت محترقا على بقايا/ من صداها)**، ليصبح الصوت والضوء (في صورته النارية) مصدرين لألم الجسد الحساس. فبالرغم من أنّ الصدى بطبيعته صوت منخفض، يتحمل وقعه الجسد الحساس (لا يسبب ألما حواسيا)، إلاّ أنّ له أثرا سلبيا على جانب الذات الشعوري، لأنّه يرمز على المستوى العاطفي للوحدة وانقطاع الصلة بالموضوع (ألم نفسي معادل لألم الاحتراق/ الحواسي) ويمكن أن نظمّ صورة الصدى مع صورة الاحتراق في تشاكل واحد هو "تشاكل الإحباط" الذي يتحوّل إلى "تشاكل النشوة"، بظهور صورتين مقابلتين هما: الإيقاع المقابلة للصدى، والنور المقابلة

للاحتراق، وتنطويان على سمة "الإيجابي .يقول الشاعر: **تابعت إيقاعا سماويا يرن بداخلي/ هو صوتها/ –وأمدّ عن بعد يدي/ فتمدّ عن بعد ضياها**

يعود التواصل في هذه المقاطع ليميّز علاقة الذات بموضوعها، ويبرز الصوت من جديد كجسر يربط عالميهما المختلفين، فتظهر الذات كمنبع لهذا الصوت الذي ينبعث من داخلها، ولا يمكننا هنا أن نتحدث عن تأثيره في مجال الذات السمعي أو المجال السمعي لذات أخرى مستقلّة عنها، لأنّ هذا الصوت ذو طابع وجداني، يمارس تأثيرا في الجانب الشعوري للذّات دون المرور بالحواس (صوت ذهني)، وتتجلى ردّة فعل الجسد الحاس من خلال شعور النشوة **(وكأني من نشوتي الكبرى نبي ...)** الذي يتطوّر من نشوة السماع إلى نشوة الرؤية، بالظهور الضوئي للموضوع **(فتمدّ عن بعد ضياها)** الذي يستهدف حقل الذات الرؤيوي. وتزداد النشوة بنقصان المسافة الفاصلة بين الذات وموضوعها، إذ يستحيل الصوت إلى ضوء يفتن الذات. ويستحيل الضوء في عالم الذات السحري إلى جسد تخييلي، تؤدي ملامسته لجسد الذات عبر القبلة إلى ما يشبه الانخطاف، فتنقلب النشوة إحباطا، فكلّ لذة إذا بلغت قمّتها انقلبت ألما، ويترجم ألم الذات على المستوى الخطابي صور الصراخ ثم الإغماء.

تقترن حاسة السمع مع حاسة الرؤية في مواضع أخرى من الديوان، منها قول الشاعر في قصيدة "افتتان"

– يخطفني صوتك من نفسي/ – ويهجر بي في بحر الأنوار/ – وفي بحر الظلمات

وقوله في قصيدة "قمر يتساقط في يدي"

حتى إذا ما نال مني الحال/ واختلطت سواقي الليل بالأضواء/ صحت المدد

يصوّر لنا المقطع الأوّل، كيف يغوص صوت القصيدة/ الموضوع بالذات المستهدفة في عالم الضوء وفي عالم الظلمة، "والضوء في الشعر ضوءان، ضوء الخارج وضوء الداخل"[20]، ويندرج الضوء الوارد في المقطع ضمن ضوء الداخل، أو ما يسمّى اصطلاحا "بالنار المطهّرة" والمتمثّلة "إما بنار اللّوعة وحرقة الحزن المتصاعد في دواخل الشاعر، أو في مجموعة الولادات الروحية والإبداعية التي تتحقق في ذات الشاعر وزمن

النّص، كحزمة من الإشعاعات الضوئية"[21] ونحن نرجح المعنى الثاني، لاقتران الوحدتين المعجميتين "الأنوار" و"الظلمات" بالوحدة المعجمية "بحر"، وقد أشرنا في خضم دراستنا لاستعمال الشعراء للبحر كرمز للدلالة على الشعر، من ثمّة يمكننا أن نؤوّل "**بحر الأنوار**" على أنّه لحظات الإلهام الشعري التي تستحوذ على كيان الذات، في حين أنّ "**بحر الظلمات**" هي اللّحظات التي يغيب فيها الإلهام عنها.

يتشاكل المقطع الثاني مع الأوّل بتوارد المعاني ذاتها وإن اختلفت صيغها جزئيا فـ: **الليل** ≅ **الظلمات، الأنوار** ≅ **الأضواء، سواقي** ≅ **بحر**، ممّا يعني أنّ الشاعر في هذا المقطع أيضا بصدد وصف لحظة الإلهام الشعري التي كنى عنها بـ "الحال" نظرا لمحدودية أمد هذه اللّحظة. إذ تظهر كينونة الذات قبل أن تنال منها هذه الحال، وسط ظلام دامس، لا تميّز فيه بين الأشياء (الإضاءة في مجال رؤية الذات معدومة)، لتخترق فجأة هذه الظلمة جملة من الأضواء، هي أضواء الإلهام الشعري تصاحبها حالة عاطفية توصل الذات إلى أعلى درجات النشوة، لتكون ردّة فعل الجسد هي الصياح: المدد، المدد،...

يصاحب أوّل اتصال بين الذّات وموضوعها، تجلي الضوء كحضور مؤثّر في مجالها الرؤيوي، فتظهر كموضوع مستهدف من طرف منبع الضوء.

يقول الشاعر: **ها أنا.../ أتملى بهاها الشمالي.../ ألمس في دهش سرّها/ أي فيروزة أسكرتني/ بخمرتها اللدنية/ –ها أنا .../ أتملى بهاها/ أيّ جوهرة بهرتني.**

يتجلى الضوء في هذا المقطع من خلال الوحدتين المعجميتين "فيروزة" و"جوهرة"، والأحجار الكريمة مواد طاردة أي عاكسة للضوء، لذلك فإنّ أوّل حالة ضوئية تبرز في هذه القصيدة هي "البريق"، "ولن نخلط هنا بين أثر المصدر وأثر البريق، الذي يكتفي نوعا ما بذاته ويستطيع التأثير على بقعة من الحقل المرئي أو على الحقل بأكمله، كما يمكنه التأثير على نقطة معزولة من الحقل، ولكن مهما يكن مدى البريق، فإنّه يتميّز بتكثيف في الطاقة"[22]، بمعنى أنّ الفيروزة والجوهرة ليستا منبعين للضوء، إنما هما بمثابة عاملي تحكم بين منبع الضوء وبين الهدف (الذات)، ولكون البريق يكتفي بذاته يمكننا عدّ الجوهرة والفيروزة منبعين لحالة من حالات الضوء وهي البريق.

يرتبط البريق في المقطع بحالات توترية (انفعالية) هي السكر والإنبهار، الناتجة عن ردّات فعل الجسد الحسّاس إزاء الشدّة الضوئية المفرطة، فالسكر من المنطلق الصوفي هو غياب الوعي والإدراك المرتبطين بشكل حتميّ بمعطيات الحواس، من ثمة فإنّ السكر الذي سببته الفيروزة، هو سكر جزئي ناتج عن بريقها الذي تسبب في تعطيل مجال الرؤية عند الذات، أي تعطيل أحد المصادر المهمّة في تشكيل الوعي والإدراك.

والشيء عينه فعله بريق الجوهرة لكن بدرجة أقل، فالانبهار من جهته صدمة يسببها الضوء المفرط (البريق)، لكن دون تعطيل كلّي لحاسة البصر أو الوعي. إنه بمثابة تخدير مؤقّت للحواس، واختلاف تأثير بريق الفيروزة والجوهرة، دليل على اختلاف الشدّة الضوئية التي تعكسها كلاهما، وهذا يخوّلنا لأن نربط اختلاف شدّة البريق باختلاف المسافة الفاصلة بين منبعه (الفيروزة والجوهرة) والهدف (الذات)، "فإذا كان النطاق الساطع بقعة كاملة، فإنّه سينتظم وبوصفه بريقا حول مركز يصل فيه البريق إلى حدّ أقصى. ويكون محاطا فيه بأطراف يتضاءل فيها"[23]، وهذا يعني اختلاف موقع الذات بالنسبة للمركز بين الحالة التي وصفت فيها موضوعها بالفيروزة وبين الحالة التي وصفته فيها بالجوهرة، إذ تبدو المسافة الفاصلة بينهما في الحالة الأولى أقل بكثير من الحالة الثانية، أي أنّ الفيروزة/الموضوع أقرب إلى الذات من الجوهرة/الموضوع، وما يؤكّد ذلك اقتران النظام الحواسي البصري في الحالة الأولى بنظام حواسي آخر هو النظام اللّمسي، فعندما تندمج الذات بالفضاء التوتري للشعوري –حسب فونتاني– فإنّه يمكن لأيّ تجلّ بصري أن يتحوّل في كلّ لحظة إلى شعور آخر، لمسي على وجه الخصوص[24] **(ألمس في دهش سرّها)**، إذ نلاحظ من خلال المقطع أنّ هناك تماسا بين جسد الذات والجسد التخييلي للّغة (القصيدة)، وكأنّ الذات تصف امتلاكها لموضوعها، وتربط نشوة هذه اللّحظة بنشوة السكر والانخطاف، حيث تستغرق الذات كلّية في موضوعها، وتندمج معه، حتى يغدوا كيانا واحدا. ويصاحب هذا الاستغراق، على المستوى الصوري، بروز الشدّة الضوئية القصوى التي تعكسها الفيروزة والجوهرة، "فالعالم السيميائي الذي ينكشف بعد عتبة الشدّة القصوى هو بطريقة ما عالم الحب والتقمّص الوجداني"[25] فتعود النزعة الأيروتيكية للبروز مجددا إذ يستثير بريق القصيدة شهوة الكتابة، كما يستثير الملمس

اللّذن شهوة الجسد، فيشكل المرئي واللّمسي طريقين تعيش بهما الذات تجربة الكتابة الأيروتيكية كتجربة متفرّدة خارج حدود الزمن السيكولوجي والاجتماعي، وفي الوقت ذاته تحكي عنها وتبدعها.[26]

تجسّد قصيدة "الغياب" كما هو واضح من عنوانها، حالة انفصال الذات عن موضوعها، وذلك بعد أن ذاقت حلاوة الاتّصال لذلك نجدها في أوّل مقطع من هذه القصيدة تقارن حالة الفصل بحالة الوصل، إذ يقول الشاعر: **آه.... يا مرّ الغياب/ كيف صيّرت اخضرار الروح.../ عمرا يابسا.**

يبرز حضور الضوء في هذا المقطع من خلال أحد مظاهره المتمثّلة في اللّون، والألوان لا تتعلّق مطلقا بشدّة المصدر الضوئي. كما أنّه ليس هناك وجود لمنبع وهدف في التلوينية، بل فقط للمواقع فالمساحة، التي تؤدي دور الهدف تمتصّ الشدّة الضوئية وتحوّلها إلى لون[27]، وجليّ في المقطع أعلاه، أنّ المساحة أو الموقع الذي أدّى دور الهدف الممتص للشدّة الضوئية ليس موقعا ماديّا، بل موقع من طبيعة مجرّدة (الرّوح)، والرّوح وإن كانت شيئا مجرّدا فإنها لا تنفصل عن جسد الذّات التي تبدو كـ (موقع) مستهدَف من طرف منبع ضوئي مستهدِف..

يشبّه الشاعر روح الذّات بالنبات، وقد حذف المشبّه به وتركت إحدى لوازمه وهي الاخضرار، والنبات الأخضر كائن حيّ، ومن أهمّ الشروط الضرورية لحياته وجود الضوء وغياب الضوء عن النبات أو حجبه عنه يؤدّي إلى موته الحتمي، لذلك فإنّ القصيدة/الموضوع معادل للضوء بالنسبة لروح الذات، فحضورها معناه اخضرار هذه الروح، والاخضرار هنا يحمل دلالات السعادة والفرح والحياة، وغيابها معناه التّيبس الرامز للحزن والسكون والموت، وهو ما يعكسه قول الشاعر: **(كيف شيّبت شبابي)**، فالشباب يحمل سمة البداية في حين يحمل الشيب سمة النهاية، نهاية الحياة وانطفاؤها.

لذلك يمكننا اعتبار القصيدة/الموضوع كمنبع ضوئي –وإن كان ذلك فقط على المستوى المجازي– استهدفت أشعته روح الذات التي امتصّتها كما تمتصّ ماء الحياة، وغياب هذا المنبع الضوئي أو حيلولة حاجز (obstacle) بينه وبين الذّات/الهدف معناه موتها التدريجي والحتمي.

تربط الذات حضور الموضوع في القصيدة نفسها بحالة أخرى من حالات الضوء، وهي الضوء/المادة، وتربط غيابه بالظلمة التي تمثل العتبة الدنيا للضوء، يقول الشاعر:

وتنثال على ليلي أضواء الفراديس/ وأنساب مع النشوة حتى لكأني/ ذائب في عتمة الليل المذاب

تشترك الوحدات المعجمية (تنثال، الليل المذاب) في سمة الشروعية (inchoative) ، التي لا تخصّ فقط إطلاق الحدث الضوئي المتمثل في بزوغ الضوء في عتمة ليل الذّات، إنّما تدرك بوصفها صورة انتقالية بين مرحلتين متنافرتين، تعكس نوعا من الانبثاق الصراعي، فالنهار يولد من اللّيل فينكره وينفصل عنه، بالطريقة التي تولد بها الحياة من الموت وتنفصل عنه[28]، ونهار الشاعر (الذّات) هو نهار الاتّصال بالموضوع، حيث ستمحو نشوة الاتصال كلّ صور الألم التي رسمها الغياب، فتذوب كلّ المعاناة مع ذوبان ليل الغياب. وهو نهار افتراضي في هذا المقطع لأنّ حالة الاتّصال هذه هي حالة استشرافية وليست واقعية.

يظهر الليل أو العتمة كحقل حضور مركزه الذات الحاسة، وتظهر أضواء الفراديس كحقل حضور منافس، أكثر كثافة لكونه اخترق حقل الذات، وحوّل مجال رؤيتها من الظلمة إلى النور ويعكس تنافس الحقلين، الصراع بين قوّة الضوء المذيبة وقوّة المادّة اللاحمة[29]، إذ يظهر الليل كضوء مادّة (ظلمة متحجّرة أو متمعدنة)، يتدخل الضوء كوسيط مذيب يحوّلها إلى مادّة سائلة، ويمكننا أن نمثّل هذه العملية كما يأتي:

أنوار الفراديس ← الليل ← ليل مذاب

الضوء ← معدن ← سائل

تعكس عملية تحوّل المادة (معدن ← سائل) تحوّلا في نظام القيم، فقد تكرّر في الديوان بروز قيمة الحياة التي تحاول الانتصار على قيمة الموت، فالظلمة المتحجّرة أو المتمعدنة تحمل قيمة الموت التي تبرزها سمة السكون، في حين توحي الظلمة المذابة (سائل) بقيمة الحياة، أو انبثاق الحياة عبر سمة الحركة والحيوية التي تظهرها (الحياة) كقيمة مهيمنة من خلال ملفوظ (**أضواء الفراديس**) الذي يوحي بالحياة الأبدية، بالنهار

الدّائم الذي لا يغشاه ليل، حياة الخلود التي يحاول الإنسان استعادتها وامتلاكها بشتى الوسائل بما في ذلك الكتابة.

يستمر ترقب الذّات لعودة الاتصال، إذ يقول الشاعر في قصيدة "التآويه":

ها أنا أرقب صدرا حانيا / ويدا من نرجس الغابات/ تدنو/ ثم تدنيني إليه/ تمسح الغربة عنّي/ وتضيء الدرب للطفل/ لكي تشرق/ من وجنتيه الدنيا/ ومن بين يديه.

يعكس المقطع أمل الذّات في عودة حالة الاتّصال بالقصيدة/الموضوع "والأمل والترقّب ينجمان عن وجوب الكينونة (devoir être)، فيلغيان كلّ تنافر بين الفترات الزمنية ويحوّلان الزمن إلى مهلة بسيطة بين بداية الترقب (الافتراض virtualisation) وتحقيق ما هو متوقع"[30]. وترتبط حالة الترقب التي يغذيها أمل الاتصال بحالات الضوء المتمثّلة في: الإضاءة واللّون، إذ تتجلى الإضاءة من خلال الوحدتين المعجميتين (تشرق، تضيء). ويتجلى اللّون من خلال الوحدة المعجمية "نرجس".

يصوّر المقطع موقفا عاطفيا، يجعل القصيدة/الموضوع تتبوّأ مرتبة أمٍّ حنون، من خلال الملفوظ **(صدرا حانيا)**، ويجعل الشاعر الذّات طفلا يحلم بيد هذه الأمّ تضمّه إلى صدرها، وتبدو "الإشارات إلى علاقة الاحتواء والانتماء والحنان الأمومي مؤشرا إلى العودة إلى الرحم ومعانقة تجربة الخلق الأصلية الأولى، وفي ذلك إشارة إلى هاجس البحث عن الأمان، العودة إلى الداخل، إلى الرّحم، وإلى الأمّ رمز أمان، وكأنّما النّص والقصيدة موئل أمان من نوع آخر، فالقصيدة هويّة أخرى تكفل تحقيق الذّات وبالتّالي تمنح أمانا مصاحبا لهذا التحقّق"[31]. ويختصر الشاعر كلّ معاني الأمومة والحنان في الوحدة المعجمية "يد"، التي جعلها تقترن بالوحدة المعجمية "نرجس(زهرة بيضاء) مما يعني أنّ هذه اليد بيضاء، سواء كان هذا البياض حقيقيا أو مجازيا. وتحيلنا هذه الصفة على يد موسى عليه السلام، عندما ارتكب خطيئة القتل فغفر له الله سبحانه ذنبه، وليبيّن له هذه المغفرة، طلب منه أن يجعل يده في جناحه ثم يخرجها، فلمّا فعل رآها بيضاء ناصعة دلالة على البراءة والنقاء، يقول سبحانه وتعالى: ﴿**واضمم يدك إلى جناحك، تخرج بيضاء من غير سوء، آية أخرى**﴾[32]

يبدو أنّ الحنان يمنح اليد بياضها الناصع، الذي منحته مغفرة الله ليد موسى عليه السلام، لذلك يظهر اللّون الأبيض في هذا المقطع، وفي التراث الإنساني بشكل عام كرمز لكلّ ما هو خيرّ وطاهر وجميل.

تبرز اليد من جهة أخرى كمنبع ضوئي من خلال الملفوظ: **(تمسح الغربة عنّي/ وتضيئ الدرب للطفل)**، فالفعل "تضيء" يعود على اليد، ما يؤكّد بياضها الناصع، والبياض الناصع هو امتزاج بين حالتين من حالات الضوء هما اللّون والبريق، هذا الامتزاج أنتج حالة ثالثة هي "الإضاءة". وتظهر الذات الحاسة التي يجسّدها الطفل، كهدف لهذا المنبع إذ "يتطوّر الحسّ الضوئي لجسد الذات من الظلمة إلى الانبهار، ليس فقط بشكل كمّي بل بشكل نوعي أيضا، بتأثير عتبات الحسّ التي تحدّد قفزات نوعية في آثار المعنى العاطفية"[33]، فعتبة الضوء الأولى المؤثّرة في مجال رؤية الذات هي العتبة الدنيا المتمثّلة في الظلمة، وإن لم يصرّح حرفيا بذلك، لكن لفظة "الغربة" الواردة في المقطع توحي بمعنى الظلمة، التي تمسحها لمسة اليدّ المضيئة كما أنّ الملفوظ **(تضيء الدرب للطفل)**، يعني أنّ درب هذا الطفل كان مظلما، فجاء ضوء اليد ليحوّل هذه الظلمة إلى نور كما حوّل ظلمة الغربة إلى ضوء الانتماء، إذن هناك قفزة نوعية للحسّ الضوئي من الظلمة إلى النور وليس الانبهار، لأنّ امتزاج اللّون الأبيض مع البريق، جعل تأثير البريق على الحسّ يخفّ. إنّ اقتران شعور الغربة بالظلمة هو نتيجة افتقاد الذات لموضوعها الغائب. ظهر ذلك واضحا في العديد من المقاطع الواردة في القصيدة ذاتها، مثل قول الشاعر:

1) **ربما وحشة الظلمة / والبعد الذي/ يجرح القلب ويبكيه**

2) **آه...كم يحرق صدري/ وهج الغيبة/ كم ينثرني في بياديه**

ينطوي المقطعان على ثلاث حالات ضوئية مختلفة هي: الظّلمة، الوهج (الضوء القوي)، والضوء المادّة الذي يعكسه الفعل "ينثرني". تقترن الظّلمة كما بيّننا بغياب الموضوع، فما يجرح قلب الشاعر/الذات حسب المقطع الأوّل هو وحشة الظلمة والبعد، وارتباط الوحدة المعجمية "الظّلمة" بالوحدة المعجمية "البعد" بواسطة العطف يجعلهما في منزلة واحدة، كأنّما البعد مرادف للظلمة، فكلاهما يولّد في الذات شعورا محبطا هو

الوحشة، وبالرغم من أنّ الغياب يقترن في معظم قصائد الديوان بحالة الضوء المعدومة (الظلمة) إلا أنّه يقترن في المقطع الثاني أعلاه بالضوء (وهج الغيبة)، ربما لأنّ الوهج في الملفوظ **(كم يحرق صدري وهج الغيبة)**، لا يمارس تأثيره في مجال رؤية الذّات، بل يؤثر في جانبها الشعوري، فالوحدة المعجمية "الغيبة" تنزاح عن معناها المعجمي، لتحمل معنىً إيحائيا مختلفا هو معنى "الشوق"، واستعمال الشاعر للفظة "الغيبة" بدل "الشوق" جعل الملفوظ يحيل إلى دلالات أكثر. فالغيبة هي سبب شعور الشوق. والشوق غالبا ما كان يقترن في التراث الأدبي بالنّار والاحتراق لما له من ألم غير محتمل، لذلك فاقتران الشوق بإحدى لوازم النّار تعبير مستهلك. وهذا يجعل الشاعر باستعماله الغيبة بدل الشوق مجدّدا.

بالعودة إلى المقطع الأوّل في تحليلنا **(ها أنا أرقب...)** تبرز سمة "الشروعية" من خلال الوحدتين المعجميتين "الطفل" و"تشرق". فالطفولة هي البداية والانطلاقة الأولى لحياة الإنسان، كما أنّ الإشراق هو بداية النّهار أو اليوم، لذلك يظهر الضوء (اليد المضيئة) كعنصر أساس لهذه البداية وهذا الانطلاق، فالذّات تؤكّد ضرورة ظهور هذه اليدّ ليحدث تحوّل في حالتها، فيبرز الضوء الذي يمنح اتّجاها للفعل الإنساني ويمفصل الزمن والمكان تمفصلا حسّيا ويعطي معنى للصيرورة. فالضوء المدرك كبدء أو أثر (incidence) يفترض إمكانية وجود هدف وغاية، فهو إذ يكشف القصدية يحرّض نوعا ما على الاعتقاد بإمكانية تحوّل الصيرورة إلى حدث[34]، فالذّات إذ ترقب حضور اليدّ المضيئة فإنّها تسعى لتعطي اتّجاها إيجابيا لحياتها ولأفعالها. فهذه اليد المضيئة ستمهّد للذّات السبيل الذي سيوصلها للاتّصال بموضوعها، فإذا كان ظهور الضوء هو بداية الطريق إلى الغاية (الاتّصال) فإنّ نهايته ستكون أيضا نورا وضوءا فيّاضا يجتاح كيانها بأكمله **(تشرق من وجنتيه الدنيا/ ومن بين يديه)**.

1-Voir : Jacques fontanille, sémiotique du discours, presses universitaires de limoge, 1998, p 37.

2 − Ibid: p 31.

3-Ibid: p 31.

4-Ibid: p 32.

5-Voir:A. j .Greimas, du sens, édition du seuil, Paris11970, p 49

6- Voir : sémiotique du discours, p 96.

7-Ibid: p 96.

8-Ibid: p 97.

9-Ibid: p 98.

10-Voir: Ibid , p 99.

11-Ibid :p 33

12-Ibid : p 33.

13-Voir : Ibid, p 38.

14-Voir : du sens, p 49.

15-Voir : Jacques Fontanille, mode du sensible et syntaxe figurative (nouveau actes sémiotique), presses universitaires de limoges, France 1999, p 40.

16-Ibid.

17–يراجع سيمة درويش، تحرير المعنى (دراسة نقدية في كتاب أدونيس،الكتاب الأول)، دار الآداب ط1، بيروت1997، ص.999

18–جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2003، ص.39

19–المرجع نفسه، ص 38.

20–تحرير المعنى، ص .99

21–المرجع نفسه، ص نفسها.

22–سيماء المرئي، ص 41.

23–المرجع نفسه، ص .41

24–المرجع نفسه، ص 201.

25–سيمياء المرئي، ص 78.

26–يراجع: منصف عبد الحق الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ ، الرباط 1988، ص 460.

27-يراجع المرجع نفسه، ص 43.

28-يراجع: المرجع نفسه، ص 46.

29-المرجع نفسه، ص 46.

30- سيمياء المرئي، ص 81.

31- فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 2005، ص 122.

32- سورة طه، الآية 21.

33- سيمياء المرئي، ص 99.

34- يراجع سيمياء المرئي، ص 82.