

المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية

دراسة تطبيقية في شعر علي عناد.

Stylistic components of the beginnings in Folk poem
-A practical study in Ali Anaed poetry-د- يوسف بديدة^{1*}¹ جامعة الوادي، (الجزائر)، bedida-youcef@univ-eloued.dz

تاريخ النشر: 2021/03/30

تاريخ المراجعة: 2021/03/28

تاريخ الإيداع: 2021/03/25

ملخص:

تحاول هذه المداخلة أن تقارب العالم الشعري الشعبي الجزائري انطلاقا من مدونة شفاهية تم جمعها على يد باحث مهتم بالأدب الشعبي الجزائري، هو الأستاذ محمد الصالح بن علي الذي وفر علينا الكثير من جهد التنقل والجمع والتدقيق والتنقيح. من جانب آخر، تفترض هذه الدراسة الموسومة بـ "المكونات الأسلوبية للمطالع في القصيدة الشعبية. دراسة تطبيقية في شعر علي عناد" وجود روابط إبداعية متضمنة داخل هذه المطالع، ولعل محاولة الكشف عن هذه الروابط قد تقودنا إلى الوصول إلى البنى المضمره داخل لا وعي الشاعر، وقد تمثل . بدورها . التكتيف الشعري للبنية العقلية للشاعر وللضمير الشعري البدوي بشكل عام.

الكلمات المفتاحية : مكون؛ لفظ؛ صوت؛ بنية؛ تضاد.

Abstract

This study tries to converge on the Algerian folk poetry world based on an oral blog that was collected by a researcher interested in Algerian folk literature, Professor Mohamed Al-Saleh Ben Ali, who saved us a lot of efforts, collection, scrutiny and revision.

On the other hand, this study tagged with: "Stylistic components of the beginnings in Folk poem -A practical study in Ali Anaed poetry-" assumes the existence of creative links contained within these views, and perhaps the attempt to uncover these links may lead us to reach the implicit structures within the poet's unconscious, It may, in turn, represent the poetic densification of the mental structure of the poet and of the nomadic poetic conscience in general.

Key words: component; word; phoneme; structure; antibiosis.

* المؤلف المراسل.

تقديم:

لعل الحديث عن مقارنة الشعرية للنص الشفاهي يطرح أكثر من تساؤل؛ بداية بالمنهج وعلاقته بالمتن الشعري للمدونة المقترحة، وانتهاء بعمق النتائج المتوصل إليها في نهاية العمل التطبيقي؛ فمن حيث الحديث عن المنهج قد يُحتجّ بأن الطبيعة النصية لكل مدونة قد تحمل بعدا مختلفا بالنظر إلى طبيعة الخلفية الثقافية المحمولة على الخطاب الشفاهي أو النص الكتابي.

ومن جانب آخر، قد يُحتجّ بأن الحديث عن النتائج التي يتم استخلاصها في نهاية عملية الرصد والتحليل والتقرير الحدسي والانطباعي لا يُعتدّ بها. بالنظر إلى ابتعادها عن العلمية المتأتمية من صرامة المنهج. مع أننا نعرف أن اختلاف الآلية أمر مشروع، بل ومطلوب من أجل إتاحة الفرصة لإنتاج قراءة جديدة. كما أن اختلاف هذه الآلية مطلوب بشدة مادام لا يتعارض وإمكانية الحصول على نتائج واضحة. وإذن، مدار الحديث الآن يتمحور حول عدم وجهة الاحتجاج المفترض إلا بعد الوقوف على استحالة تطبيق المناهج النصية المختلفة على المدونة الشفاهية، وهو ما تقول به، أو بعكسه، قائمة النتائج المتحصّل عليها، أو المنتفية، في نهاية البحث.

وإذن، تحاول هذه المعالجة الولوج إلى عالم القصيدة الشعبية من أجل استكناه المكونات النصية التي تصنع شعريتها وجمالياتها المعتمدة على بؤرة حديثة بسيطة في مجملها، لكنها عميقة بالنظر إلى بعدها الإنساني العام، كما تفترض وجود حراك بنوي يؤسس لإنتاج بنية عميقة تزعم الدراسات المتهافتة انتفاءها بالنظر إلى تماثل البنيتين: السطحية والعميقة، بحسب ما يذهب إليه أنصار هذا الاتجاه، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تسطيح العمل الأدبي في نهاية الأمر.

وعليه ارتأينا أن نقف عند المحطات التالية تبعا للتدرج المنطقي للتركيب اللغوي العربي:

1. المكون الصوتي.

2. المكون اللفظي.

3. المكون التركيبي.

وقد توقفنا عند هذا الحد متجنّبين المرور إلى المبحث الموالي الذي يُفترض أن يكون متعلقا بالبنية النصية إجمالا، حيث إن هذا الإجراء قد يخرج بنا عن موضوع الدراسة التي تكتفي بمقاربة المطالع دون الانتقال إلى المقدمات التي تتسع لتبتعد دلاليا عن الجملة وتقترب من النص.

لقد كان اختيار المدونة المدروسة متكئا على المطالع التي تبدو فيها روح المفارقة والخروج عن المؤلف سمة أسلوبية بارزة؛ ذلك أن الاختيار كان شعريا في المقام الأول قبل أن يكون أي شيء آخر. يقول المهتمون بصناعة الجملة الموسيقية إن صناعة النص الموسيقي تعتمد بشكل مباشر على الجملة الموسيقية الأولى، وهذا المبدأ يتطابق تماما وصناعة العمل الشعري؛ إذ كثيرا ما يوجّه البيت الأول أو السطر الأول بقية العمل ليتشكل حسب الرؤية الأولى التي صنعتها الجملة الشعرية الأولى.

من أجل هذه النقطة بالذات تأتي هذه الدراسة لكي تقارن بين مختلف الجمل الشعرية الأولى من أجل محاولة صياغة رؤية واضحة تحدد إمكانية تطابق النفس الشعري عند الذات الشاعرة في كل أحوالها،

أو اختلافها عند كل تجربة شعرية جديدة، وهو الأمر الذي . في النهاية. قد يأخذ شكلا من أشكال التفسير السيكولوجي للظاهرة الشعرية.

ويبدو أن الحديث عن الدلالات الناتجة عن العلاقة بين مقدمات النصوص وبين الرؤية العامة التي تحملها هذه النصوص يدفعنا إلى ضرورة تقديم عرض لأهم الخطوط المميزة للعملية الشعرية التي لا تعرف الثابت وتتوسل المتحول، حيث يرى صلاح بوسريف أنه "لا يقين في الشعر، الشعر مهيب، وهو محو دائم لكل ما قد يصير يقينا، أو ما قد يشبه اليقين"

كما أنه من المفيد أن نشير إلى تهافت الرأي الذي يرى أن "مستقبل الشعر، ينبني من داخل نظام الشعر ذاته، وليس من خارجه، أي مما لم نعمل نحن على تأسيسه، كنظام لخطاب لا يفتأ يمحو ذاته، ويجدد ماءه، هذا الماء الذي لا يمكن أن نسبح فيه مرات كثيرة

أما ما يراه بعض القراء من ضبابية في الفهم أو تعمية في التأويل، وخصوصا في الأعمال الشعرية الموغلة في الحداثة، فإن ذلك يعود إلى غياب الشفرة التي يكون بمقتضاها المرور الآمن من الخطوط الأفقية إلى الخطوط العمودية، لأن التناقضات تبرز في المستوى السطحي. أما البنية العميقة فإنها تمثل علاقة مع المتلقي الذي يعمل على إنشاء فضاء تأويلي يتعلق بما ذهب إليه كوليريدج في حديثه عن الخيال الأولي والخيال الثانوي.

1. المكون الصوتي:

إذا كان الحجاج في التداول البحثي معطى دلاليا منطقيًا، فإنه مع النص الشعري معطى إيقاعي. صحيح أن الإيقاع لا يقدم حججا مباشرة يمكنها أن تصطف مع تنظير ما، ولكنه دائما موجود وفي العمق، يردف الحجج بإيحائه كما يردفها بموسيقاه. إنه أحد منابع الإقناع التي تبطن النص الشعري⁽¹⁾. وهذا الإيقاع هو الذي يمنح النص قوته ويجعله ينتقل من حالة الكمون إلى حالة النشاط. صحيح أن الإيقاع . منعزلا . لا قيمة له، تماما كما يحدث مع خميرة الخبز التي لا قيمة غذائية فيها، غير أن الإعداد الجيد لهذا الخبز لا يتم دونها.

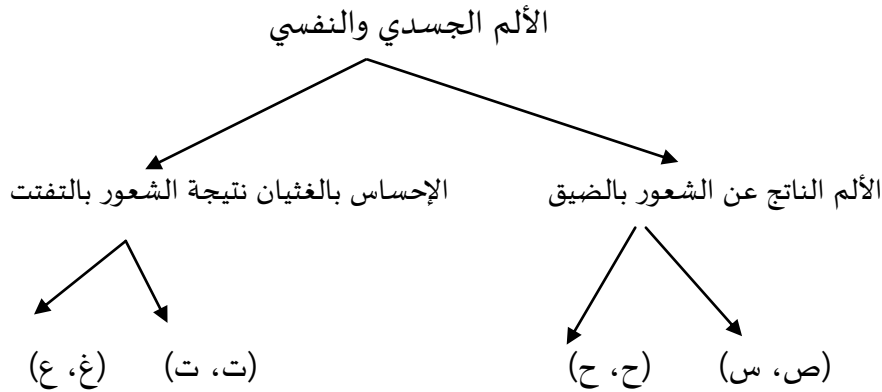
في إطار رصد الاتساق بين البنية الصوتية والبنية الحجاجية تمثل بهذا المطلع الشعري حيث يقول الشاعر⁽²⁾:

فَاتِ الرُّبَيْعِ يَا حَسْرَاهُ الصُّغُرُ رَاخِلِي وَتَوَدَّرْ

بالملاحظة المتأنية نكتشف أن هذا البيت الشعري يتكئ على بنيتين صوتيتين هما:

1. بنية التكرار، حيث يظهر صوت الراء مكوّنًا رئيسًا من خلال تكراره 6 مرات مناصفة بين شطري البيت الشعري، وهو صوت دال على التفشي كما يقول علماء الأصوات.
2. بنية التقابل، حيث نلاحظ وجود مجموعة من الثنائيات الصوتية المتقابلة بين صدر البيت وعجزه: (ص، س)، (ح، ح)، (ت، ت)، (غ، غ)، (ع، ع).

أما بنية التكرار فهي محمولة على بنية التقابل المتكونة من أصوات الصفير وأصوات الاحتراق والتفتت والإحساس بالغصة حسب الترتيب الذي أوردناه عند كتابة الثنائيات السابقة، ويمكن ردها إلى الشكل التالي:



ومن الملاحظ أن كل ثنائية صوتية ترتبط بشكل لغوي ودلالي خاص جداً؛ فالسين والصاد مرتبطان بالعلاقة بين الماضي والحاضر: الصغر يا حسراه. أما التاء فارتبطت بفعالين دالين على الذهاب؛ أي اليأس من العودة. أما بالنسبة للغين والعين فهما متصلان اتصالاً من قبيل: الشيء بالشيء يُعرف: الصغر الربيع؛ فالأول معادل موضوعي للثاني باعتباره قرينة من قرائن المجاز المرسل.

2. المكون اللفظي:

من اللافت للانتباه أن يكون "الشاعر أكثر الكائنات البشرية افتتاناً بالخسارات، ذوداً عن إنسانيته، ولذلك يرنو. توسلاً ومجاهدة لا هوادة فيها. للاكتمال الإنساني عبر الشعر"⁽³⁾، ولهذا السبب يمكن أن نجد مجموعة من المكونات المتناقضة في بنيته الشعرية حينما يجتمع. على سبيل المثال. الألم بالأمل والثورة باليأس والسخرية بالبكاء.

في مثل هذه الثنائيات الضدية يقول علي عناد في مطلع قصيدة له⁽⁴⁾:

النَّاسُ كَامِلُهُ مَتَّهِنِيهِ وَمَرْتَا حَهُ وَعَظْمُ الشَّقَا إِيسٌ عَلَيْهِ الرَّاحَةُ

يفتح الشاعر قصيدته ببنية نحوية استسلامية ساخرة؛ حيث يقول بوجود وضع قائم لا أمل في تغييره، وقد تم تعضيد هذا الوضع على مستوى بقية مكونات الجملة الخبرية مجموعة من المتواليات الصرفية المتماثلة: متتهنيه، مرتاحه.. ليخرج بعد ذلك بحكمة صنعها من بنات تجاربه.

أما الفعل الوحيد المسجل في هذا البيت فلم يكن يحمل إلا الرغبة في استحضار اليأس وتفعيله من خلال فعل الأمر المشدّد: إِيسٌ.. هذا الفعل الذي يكاد يتفق. في دلالة الاستحالة التي يحملها. ودعوة كليب الشهيرة: لا تصالح.

وهذا اليأس الذي يدعو إليه الشاعر. وهو في حقيقة الأمر يدعو عليه في لا شعوره لا إليه. هو الذي قام بتغيب فعلين آخرين ينتميان إلى حقل دلالي مضاد، وهما الفعلان المأخوذان من اسمي المفعول:

متتهنيه / مرتاحه. تتهنّى / مرتاحه. ترتاح.

ومن أجل تعضيد بنية التضاد على مستوى الأفعال، قامت الذات الشاعرة بتصوير الأمر على أنه صراع بين الشدة والرخاء، فاستعملت الثنائية الضدية (الشقا، الراحة). وفي العرف الاجتماعي الصحراوي كثيرا ما تُضاف إلى "الشقا" كلمة "عظم" لتأكيد صلابة الموقف وشدة تأنيبه، أو من قبيل المزوجة بين المادي والمجرد لقرب الأول من المنظومة الفكرية العامة المجسدة لعقلية الرجل البدوي التي تميل إلى التجسيد المادي أولا للمجردات بسبب اعتماده على الرؤية أكثر من اعتماده على الرؤيا.

3. المكون التركيبي:

في سياق المقارنة بين شعر الرؤية وشعر الرؤيا يتعزز الاتجاه القائل باندراج القصيدة الشعبية ضمن نسق النوع الأول، حيث الميل إلى المتح من التجربة المعيشة القائمة على الترجمة المباشرة لما تلتقطه الحواس. في تعبير تشخيصي يوضح شيئا مما تحدثنا عنه يقول علي عناد⁽⁵⁾:

تَوَلَّهتْ نَلْقَى الكُبْرُ قَدَمُ جَانِي شَدُّ رُكْبَتِي وَطَالَعُ قِدَا مَسْلَانِي

يُعدّ هذا البيت نموذجا جيدا للتعبير عن الحركة التي تتميز بالمفاجأة والقوة والسرعة الصادرة عن بؤر متعددة باتجاه ضحية واحدة هي: شباب الشاعر وعنقوان رجولته. ولم يكن هذا التصور ناشئا عن استقرارا للسيرورة العادية لحياة الإنسان خلال تحولاته من مرحلة عمرية إلى مرحلة أخرى بقدر ما كان ناشئا عن رصد نحوي للمكونات الفعلية في البيت الشعري السابق: تَوَلَّهتْ، نَلْقَى، قَدَمُ، شَدُّ، طَالَعُ (الفعل المشتق من اسم الفاعل)، وهي أفعال تشكّل لقطات سينمائية متتابعة بشكل أفقي منتبها بطريقة تصاعدية:

(مفاجأة) طَالَعُ
تَوَلَّهتْ نَلْقَى قَدَمُ شَدُّ
↑ طَالَعُ

وقد كان من الممكن . في سياق البعد الماضي للأفعال . للشاعر أن يقول دون خلل موسيقي: (تولّهت لقيت....)، غير أن الفعل (نَلْقَى) يحمل دلالة قد لا تكون حاضرة في ذهن الشاعر لحظة صدور البيت، غير أنها تحمل إقرارا مبطنًا في لا وعيه يعترف فيه صراحة بعجزه واستسلامه عندما انتقل من الإخبار (لقيت) على الإقرار (نلقَى).

ومن جانب تصويري، يمكن أن نعدّ البيت الشعري السابق عيّنة تشخيصية موفقة بالنظر إلى إجراء الشاعر لمقارنة بين شموخه الأيل إلى الزوال وبين شموخ النخلة التي تشكّل مصدر العنفوان والاعتزاز عنده؛ فكأن الشيخوخة (طالع نخل) يحاول أن يحصل على عصير هذه النخلة عن طريق إزالة جريدها أولا، تمهيدا لاستخراج العصير بطريقة الترشيح المعروفة في الصحراء، وهذه العملية لا تحدث إلا مع النخيل المتقدم في السن.

نلاحظ في هذه الشكل من التوظيف إشارة هامة إلى عدم لهاث الشاعر خلف مغريات التخيل الذي تتبعه رؤيا بعيدة، بقدر ما نجده يأخذ مصادر تجربته الشعرية من الرؤية البصرية التي يوفرها له الأفق البدوي بقوالبه الجاهزة جغرافيا.

وفي مطلع قصيدة أخرى يقول الشاعر⁽⁶⁾:

شُوفُ الزَّهْرُ وَاحِدٌ إِقْعَدُ رَاسَهُ* * * * * وَوَاحِدٌ إِخْلَبِصْلَهُ سَقَمٌ خَلَاصَهُ

إن عمليات الرصد والتفكيك وإعادة البناء الدلالي عمليات تتصل بالوعي النقدي الضروري للمتلقي. غير أنها ليست كافية لأن "الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه، وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني، والحس الديني، والحس الأسطوري، حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر، ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه. في جانب كبير. من خارج ذاته"⁽⁷⁾، وفي إطار هذا الفضاء التصوري، وبمقارنة الرصد الصوتي. لمكونات البيت الشعري السابق. بالرصد الدلالي يتضح وجود ميل واضح نحو اعتماد الكلام الهامس للدلالة على التسليم المطلق الذي يجد معادله اللغوي في قول الشاعر: (شوف الزهر). وقد أفرز إحصاء أصوات البيت الشعري النتيجة التالية:

الصوت	س	ص	ز	ر	ه	ح	خ	د	و	ل	ق	ع	ش	ف	إ	ي	ب	م	
تواتره	2	2	2	2	4	2	2	3	3	3	2	2	1	1	1	1	1	1	1

ومن بين الأصوات الـ 35 التي تكوّن البنية الصوتية للبيت نجد 14 صوتاً مهموساً في مقابل 21 صوتاً مجهوراً، بنسبة قدرها 40% للأولى في مقابل 60% للثانية، وهذه النتيجة تبين وجود انزياح صوتي واضح، باعتبار النسبة المعروفة للأصوات المهموسة التي لا تتجاوز 25% في الخطاب المعياري العادي، وهي نسبة تنبئ عن عدم الاستقرار على الصعيد الصوتي الذي هو معادل لعدم الاستقرار النفسي والاجتماعي للذاتين: الفردية والجمعية.

وتظهر الكلمات الأولى للبيت في إطار استفهامي جراء هذا الاهتزاز الذي غالباً ما يكون من قبيل الصدف المحضة، لا من قبيل الانتظام المقصود، ولكن هذا التساؤل غير بريء على الإطلاق؛ إنه يحمل اتهاماً مبطناً للأقدار بعدم تساومها في معاملة حظوظ الناس، وأبرز شاهد صوتي هو صوت الشين الذي تم استفتاح البيت به، وهو دال على الزجر في العرف الاجتماعي.

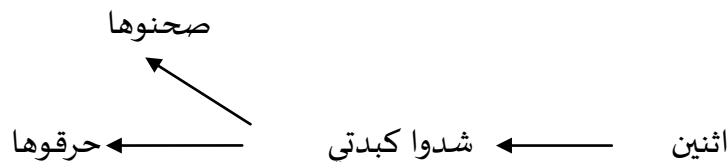
هذا الاتجاه التأويلي يتعزز باستحضار شواهد شعرية أخرى تتوسل المداخل الأسلوبية نفسها؛

مثلاً نجد في المثال التالي:

أثنين شَدُوا كَبَدْتِي صَحْنُوهَا **** واثنين زادوا كَمَلُوا حَرَقُوهَا

ليس التكرار على مستوى الكلمة (اثنين) دالاً عددياً بقدر ما هو دال تأثيري يحدد القيمة النحوية

لتقديم هذه الكلمة على الجملة الخبرية التفريعية:



وإذا كان الإحراق . فيزيولوجيا . سابقا للتفتيت فإن العملية جاءت معكوسة في هذه الحالة، وهذا يعني أن العضو المقصود قد تعرض للتفتيت وهو حي، وفي هذا إشارة إلى فضاة الألم وعمق المأساة التي ألمت بالشاعر.

من جانب آخر، لم تكن الواو عاطفة في بداية الشطر الثاني، وإلا لكان العدد المقصود أربعة، وإنما كانت حرف جواب بمعنى (نعم)، والقرينة في ذلك تكرار العدد نفسه في متن القصيدة عندما قال ⁽⁸⁾:

اثنين عني صدّوا**** سبق بهم قبلي مسّوا واتعدّوا

ومن باب تفعيل الألم تمت الاستعانة بحقل دلالي تراتبي ضم الأفعال المرتبة زمنيا كالتالي ⁽⁹⁾:

شدوا صحنوا حرقوا.

وهذا التفعيل تمت مضاعفته بنسبة المفعولية إلى ذاتٍ غائبةٍ نحو، متكلمةٍ دلالة.

وفي مطلع قصيدة أخرى يقول في سياق التحسر على الفراق ⁽¹⁰⁾:

غيب سفر مولاك يا تصويره**** نخبيك نستحفظ عليك ذخيره

من المسلّم به أن " المعنى ليس محايا للشيء، ولا سابقا عليه، بل هو حصيلة لما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الذي يميز الأشياء، فالعلامة، كما يقول إيكو، تولد كلما استعمل الإنسان شيئا محل شيء آخر. فالعلاقة بين الإنسان وعالمه ليست علاقة مباشرة. إنها محكومة بكم هائل من أشكال التوسط والدلالة. استنادا إلى ذلك كله، هي حصيلة العلاقات الممكنة بين الشيء الممثل وأداة التمثيل" ⁽¹¹⁾، وتبعاً لهذا التصور النظري، وبالنظر إلى الشعور العميق بفداحة فقدان الأحبة، كان من الواجب البحث . داخل البنية اللاواعية للذات الشاعرة. عن إجراء تعويضي على مستوى العمل الشعري، فكان الاشتغال على الحيّز الزمني أبرز مظاهر هذا الفعل التعويضي؛ ذلك أن الانتقال الزمني قد حدث مباشرة من الماضي إلى المستقبل في إقصاء تام للزمن الحاضر، وهو الزمن الذي كان وجوده مقتصرًا على البعد النحوي دون البعد الدلالي:

غيب، سفر (الماضي) الحاضر نخبيك، نستحفظ (المستقبل).

وهذا التعاضد بين ما يضمه متن القصيدة وما تضمه المنظومة الفنية للذات الشاعرة هو ما يصنع فرادة العمل الأدبي وجماليته التي لا تقتصر على طرف واحد من أطراف العملية الإبداعية؛ ذلك أن تأويل العلاقة بينهما شبيه إلى حد كبير بفهم العلاقة بين التلذذ بطعم أي صنف من صنوف الطعام . مهما كانت بساطته . وبين المكونات الفيزيولوجية لهذا الصنف، لأن "طعم التفاحة ليس في التفاحة ذاتها، ولا في فم من يأكلها، وإنما هي في التواصل بين الاثنين" ⁽¹²⁾، كما يقول بورخيس.

وقد قام الترادف بتفعيل هذا الانتقال على مستوى الأثر النفسي للحدث؛ فقد ورد الفعلان الأخيران في صيغة ردود أفعال مقاومة لذلك الرحيل القسري السرمدي، وإذا كان من غير الممكن الحفاظ على الشخص لاسباب أقوى من الذوات البشرية الضعيفة، فإن الحفاظ على الأيقونة أمر ممكن جدا، وهذا ما يفسر شدة تعلق الذات الشاعرة بها، لأنها تجد فيها أعظم تعزية وأجمل سلوى.

غير أننا نستطيع أن نقرر في النهاية أنه: لا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك التأويل⁽¹³⁾، لأن النص الواقعي الكلاسيكي ليس إلا نسيجاً من الكليشيهات الجاهزة، وذلك عائد إلى أن الشفرات كلها موظفة بشكل قسري⁽¹⁴⁾، بعيد نوعاً ما عن حرية التمثل والتخييل. غير أن هذا الكلام لا ينسحب على البنية الصوتية لتعذر الجاهزية الناتج عن تعذر القصيدة التي نجد بها أمثلة متعددة على مستوى البنية المعجمية والبنية التركيبية.

قائمة المصادر والمراجع:

1. بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، ط1، الوادي - الجزائر، 2008.
2. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.
3. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003.
4. صلاح بوسريف، نداء الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2009.
5. محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2009.
6. محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
7. محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013.
8. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

هوامش وإحالات المقال

1. ينظر: محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص144.
2. بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، ط1، الوادي - الجزائر، 2008، ص 92.
3. محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص105.
4. بن علي محمد الصالح، المصدر السابق، ص90.
5. نفسه، ص95.
6. نفسه، ص105.
7. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص15.
8. بن علي محمد الصالح، المصدر السابق، ص121.
9. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
10. بن علي محمد الصالح، المصدر السابق، ص130.
11. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003، ص23.
12. محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2009، ص07.
13. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص30-31.
14. ينظر: نفسه، ص36.