الشكل والتشكـيل في الشعر الجزائري المعاصر

Form and composition in contemporary Algerian poetry

وسيلةبوسيس*

[1]جامعة محمّد الصديق بن يحي- جيجل(الجزائر)

الملخص

إن البحث عن علاقة الشكل الشعري بالتشكيل هو بحث في جماليات الشعر من أجل معاينة ما يرتبط بهذا الشكل من بنيات إظهارية تكشف عن الاستثمار الموجه لعنصر الفضاء ، هذا الذي لم يعد كالسابق محايدا ، وإنما متطلبات الكتابة الجديدة دفعت به إلى الانفتاح على المعطى التجريبي البصري الذي يكشف ،عن نزوع واضح نحو خلخلة نواميس التلقي وتجاوز المألوف من التشكيلات

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي، الشعر المعاصر، الفضاء، الشكل.

Abstract:

The search for the relationship of poetic form to formation is a search into the aesthetics of poetry in order to examine the visual structures associated with this form that reveal the directed investment in the element of space, which is no longer neutral as before, but the requirements of new writing have led it to be open to the visual experimental given that reveals From a clear tendency towards disrupting the norms of reception and going beyond the usual ancient poetic formations.

***Keywords*:** Arabic poetry, Contemporary poetry ,the Space, the Form

*وسيلة بوسيس.

المقدمة:

يفيض الوجود بأصناف الظواهر المحسوسة والمجردة التي تقصدها الذات باعتبارها مواضيع الوعي في رحلة تأسيس الإنسان للمعنى الذي يأخذ في حالة التشكيل الجمالي أبعادا وحقائق خاصة ، ترتبط بطاقات التخييل والحدس التي بموجبها يدرك الفنان أسرار الوجود فـ""كل الفنون (الرسم ، الموسيقى، الشعر أوالأدب ..إلخ) تُستدعى (استيطيقيا) بصفتها تساهم في بلورة ظاهرة "ما يظهر" ولكن ما المقصود بما يظهر؟ ما يظهر ليس شيئا في ذاته ، أي يوجد وجودا مستعليا ، بل هو ما يُعطى وما يكون محل قصد "[1].

يفسر هذا المبدأ الفينومينولوجي الحدود الغائبة بين الذات والموضوع فكلاهما يقصد الآخر ، يساعد هذا القصد عمل الوعي الذي يؤدي إلى التحقق العياني لأنماط من التشكيل الجمالية – والشعر واحد منها – هذه الأنماط هي الظواهر التي استضافها الإحساس وباطنها ثم دفع بها إلى التمظهر في أشكال تؤسس الذات من خلالها المعنى ،فـ"ما يظهر هو ما ينكشف ، والانكشاف (Devoilement) هو شكل من النفاذ إلى وجود الموجود..لا فرق بين الإحساس والظهور ، فهما يدلان على ما يظهر ويكونان عالم ما يظهر "[2] .

يحيلنا هذا الطرح على المقاربات المنهجية البنيوية المناقضة للطرح الظاهراتي والتي اشتغلت طويلا على المستند الجمالي من خلال اعتبار الحقائق التي يحتكم إليها في صيغة تمظهره العياني ضربا من القوانين الجوهرية التي تفسر الوجود في حدود انغلاقه على الموضوع . هذه القوانين يحمل فيها العقل تحت وطأة البرنامج الابستيمولوجي العلمي والمنهجي المحدد مسبقا مهمة الكشف عنها ثم تعميمها وإطلاقها كمبادئ عامة تفسر الظواهر . وفي هذا الصدد تكون الذات قد مارست انحسارها ومحاءها كقوة فاعلة تملك القدرة على التفسير والتأويل .

ظهرت غير بعيد عن تلك الثورة البنيوية ، مناهج التحليل الأخرى كالهرمينوطيقا والتأويلية والسيميائية التي اهتمت بمقاربة الأثر الأدبي باعتباره لحظة جمالية مستفيدة من الميراث الظاهراتي لفلسفة هوسرل . تحمل هذه المناهج طرائق جديدة في مقاربة الأثر الأدبي ، تمجد الذوق والشعور ، وتفتح المعنى الجمالي على طاقات الحدس ، مما يجعل العمل الخاضع لاختبار البحث شراكة مستمرة بين المؤلف والقارئ وتوسيعا لمجالات الإدراك التي لم تعد ترتبط بلحظة ثابتة وإنما تعمل على محور زمني يظل فيه المعنى الجمالي بؤرة متحركة ، مركزها الذات في مطلق متغيراتها الذوقية ،فمع الفينومينولوجيا شهدنا " نقلة أو تحولا أو منعطفا من الاهتمام بالموجود إلى الاهتمام بالوجود ومن المظهر إلى ما يظهر ، وفي كل الحالات فإن الأساسي في الفنومينولوجيا هو هذا الترابط القصدي أو هذا التحايث المسبق بين الذات والموضوع الذي لا يترك مجالا لتصور تناقض أو تضاد بينهما ولا يترك مجالا ممكنا لنظريات التمثل التقليدية ، والمهم في الإستيطيقا هو ذلك

الإحساس أو التقدير Estimation(هوسرل) أو تلك الحركة (مرلوبونتي) أو ذلك التناغم Rythme (مالديني) الذي يتولد عما يظهر وعما يسبق كل تمييز بين الذات والموضوع"[3].

تنفتح قراءة الفضاء في الشعر على هذه الأبعاد الجمالية ، لأن القراءة فعل ذاتي ، لا يهدف في هذا المقام لأكثر من رغبة الكشف عن شعرية القصيدة في بعدها التشكيلي ، فـ"الشعرية أي الجوهر الشعري يسكن القصيدة والشعر كما اللوحة والفن التشكيلي باعتباره علاقة خصوصية مع الوجود . وكأن الشعر في علاقته بالتشكيل يحاكي تلك العلاقة الجوهرية التي كانت بين الشعر والفلسفة في الفكر ماقبل السقراطي . والشعر يسكن التشكيل والعكس بالعكس ، بطريقتين : بكتابات الشعراء عن الفنانين التشكيليين كما هو حال بودلير ، وأندري بروتون ولوي أراغون وهنري ميشو، وفي عالمنا العربي أدونيس وبنيس وشربل داغر ، وبممارسة الشعراء للتشكيل والعكس بالعكس كممارسة جبران خليل جبران وهنري ميشو وغارسيا لوركا للرسم . هل هذا يعني أن التشكيل كتابة ؟ ألم يعلن بول كيلي بأن الكتابة والتشكيل متطابقان في العمق ..بما أن انفصالهما ليس سوى تعبير أو مظهر لترابطهما الوجودي ولعمري هذا ما يشير إليه ريجيس دوبري بقوله : **لقد تفاهم الفنانون التشكيليون دائما مع الشعراء أكثر من تفاهمهم مع الفلاسفة ، هؤلاء النشطون بلا جدوى ...إن الشعراء الجيدين يدربوننا على النظر بالرغم من أن كلماتهم عمياء**"[4]

إن البحث عن علاقة الشكل الشعري بالتشكيل هو بحث في جماليات الشعر من أجل معاينة ما يرتبط بهذا الشكل من بنيات إظهارية تكشف عن الاستثمار الموجه لعنصر الفضاء ، هذا الذي لم يعد كالسابق محايدا ، وإنما متطلبات الكتابة الجديدة دفعت به إلى الانفتاح على المعطى التجريبي البصري الذي يكشف ،عن نزوع واضح نحو خلخلة نواميس التلقي وتجاوز المألوف من التشكيلات الشعرية القديمة .

تطور الاهتمام بفضاء الشكل في الأدب العربي الحديث ، لأنه " من الطبيعي أن يعنى الشاعر بالشكل عناية خاصة في عصر الكتابة التحريرية بعد تجاوز مرحلة الإنشاد الشفهي التي كانت تمثل الطريقة الأساسية في تلقي الشعر . وقد أفسحت الكتابة التحريرية المجال للكتابة الشمولية التي تفيد من الفنون المختلفة (الرسم /النحت / الموسيقى...) فأزالت الحواجز بين الملكات الإنسانية ، وأصبحت القصيدة مرئية ، ومن ثم بدأ الشاعر النظر لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والانفعال بها ، لأنه لم يعد مجرد صوت أجوف بل أصبح رمزا جزئيا ولبنة في تشكيل كلي"[5].

يتمظهر الاشتغال البصري للنص الشعري في حدود الفضاء الذي لم يعد كالسابق معطى محايدا ، وإنما تفطن الشعراء للطاقات التشكيلية التي يمكن أن يحتويها والتي تعمل على خلق بؤر دلالية تأويلية للمعنى الشعري ، تخرج

القصيدة من نسقها القديم وما يرتبط به من جماليات قائمة ، لتفتح آفاقا جديدة تشحذ فيها الحواس طاقاتها الظاهرة والكامنة من أجل تلق مغاير، مشروط بعقد جديد للقراءة يتماشى مع متغيرات المعطى الشعري الحداثي .

يتضمن الأدب العربي الحديث الكثير من القصائد التي تكشف عن علاقة الشعر بأنماط التشكيل البصري "من هذه القصائد هناك قصيدة صلاح عبد الصبور بعنوان : تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية ...وقصيدة لعبد الوهاب البياتي بعنوان : ثلاثة رسوم مائية وغيرها لأمل دنقل بها مقطع عنوانه : رسوم معلقة في بهو عربي ، وكذلك لأحمد عبد المعطي حجازي ..وثمة قصيدة للبياتي تستلهم بيكاسو ، ولجميل سعيد تستلهم سلفادور دالي وقصيدتان لجميل سعيد وحجازي تستلهمان لوحة جرنيكا لبيكاسو.."[6]

ينفتح النص الجزائري المعاصر بدوره في حدود استثماره لعنصر الفضاء على إمكانات تشكيلية كثيرة ومتنوعة اختلفت باختلاف الوعي الجمالي لكل شاعر وبتعدد أدوات وعناصر صناعة التفضية .

تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أننا قد آثرنا تقسيم الفيلسوف فرانسوا ليوطار للفضاء إلى فضاء نصي وفضاء صوري[7](espace textuel et l'espace figurale، وتجنبنا تقسيمات الفضاء إلى مكاني جغرافي وطباعي ونفسي ودلالي وغيرها من التقسيمات الكثيرة الشائعة في الدراسات النقدية الحديثة وذلك لسببين :

*- توخي الدقة من خلال ضبط المصطلحات و التقيد بمفاهيم واضحة ومحددة

*- مناسبة موضوع الدرس للبحث في هذين النمطين من الفضاء ، فالتشكيل يكون عن طريق الوحدات الخطية للغة (الفضاء النصي) ، أوعن طريق الوحدات والعناصر الأيقونية (الفضاء الصوري).

يعتبر ليوطار الفضاء النصي الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي ، في حين أن الفضاء الصوري هو ما تحيل إليه كلمة تصويري في مقابل غير تصويري (non figuratif) وهو دال على مفهوم المعطى البصري الذي يدرك كشكل وليس كبنية [8]

يشترط ليوطار في إدراك الفضاء الصوري التأمل البصري الذي يمكّن من اكتشاف العلاقات بين العناصر التشكيلية المتموضعة في الفضاء . يقول : "القراءة هي السماع لا الرؤية ، فالعين لا تقوم إلا بعملية كنس للعلامات المكتوبة ، بحيث لا يسجل القارئ حتى الوحدات الخطية المميزة ، بل يمتلك الوحدات الدالة ، ويبدأ عمله خارج الكتابة في الوقت الذي يؤلف فيه هذه الوحدات من أجل بناء معنى الخطاب ، إنه لا يرى ما يقرأ ، بل يسمع ما يريد قوله هذا المتكلم الغائب الذي هو صاحب النص المكتوب"[9] .

تستدعي القراءة التي يتكلم عنها ليوطار كفاءة عالية لا تقف عند المسح البصري السريع ، وإنما تشحذ الحواس بطاقة يدفعها تدفق الشعور ، من أجل الغوص في أدق المكونات الجزئية التي تشكل الكل الذي يندرج ضمنه المعطى البصري الواقع تحت اختبار التجربة الحسية .

1.تشكيل الفضاء النـــــصي :

1.1.سيميائية الكتابة / طرائق التدليل في النظام الخطي . (La Graphistique)

تحفل الكتابة بطاقة تدليلية تتجاوز حدود الترميز المباشر للغرافيمات (Les Graphèmes) ، باعتبارها الوحدات الخطية للغة ، أي النسق اللغوي المرسوم والمرئي الذي يتخذ بعدا في المكان (الفضاء الذي يشكل مسند الكتابة) مثلما يتخذ بعدا في الزمان (المحور الذي تتنزل عليه الفونيمات باعتبارها الوحدات الصوتية الشفوية للغة) .

تعد الكتابة بهذا المعنى مجموع الأنساق الخطية الحاملة لوظائف تداولية وجمالية ، يمكن الكشف عن طرائق اشتغالها انطلاقا من تموضع الدوال والمداليل في الحقل البصري للمتلقي في صورة هيئات وأشكال يبررها النزوع إلى كسر خطية الكتابة – بما هي أداة اتصال وتواصل – من أجل الإفصاح عن سنن خطي يتجاوز الإبلاغ وما يرتبط به من قيم نفعية ، ليكشف عن السمة الشخصية للأسلوب في بعده الخطي ، وينقل تجربة ذاتية لها ملمحها الخاص وذائقتها الجمالية المتفردة . ينكشف هذا السنن الخطي من خلال مجموعة من المؤشرات الدالة التي يبحث علم الغرافيستيك[10] عن طرائق تمظهراتها ، وعن منطقها الداخلي الذي تحتكم إليه ، والذي يجعل من كل ما له علاقة بالتموقع داخل الفضاء البصري دالا وحاملا لمعنى ما وذا كثافة وطاقة سيميائية "فكل ما في هذا الكون خاضع ، أو يجب أن يخضع لسمطقة (Semiotisation) ، تنقله من بعده المادي إلى ما يشكل جوهره العلامي ، أي بؤرة للدلالات المتنوعة"[11].

إن المتأمل لمفهوم الكتابة ، ولحضورها في الدرس العلمي الحديث ، يلاحظ تأخر الاهتمام بها كعلم ، إذا استثنينا تلك المحاولات التي تندرج في سياق البحث الأنثروبولوجي ، والفيلولوجي القديم ،"فجل الدراسات التي تناولت موضوع الكتابة أخدت شكل الأقاصيص إلا في الحالات التي كانت فيها هذه الدراسات موجهة لتفكيك الرموز وحلها كما هو الحال مع أمر الكتابة الخاصة بأقوام المايا في جزيرة الباك (Les maya de l’ile de pàque) والتي ما زالت غير مفهومة إلى يومنا هذا"[12].

تعتبر قضية الكتابة والوعي الكتابي من أهم الإشكالات التي اهتمت بها النظريات اللسانية ، ونظريات القراءة والتأويل في النقد الأدبي والفلسفة ، وهي وإن انشغلت أول الأمر بمباحث تتعلق بالتاريخ الشفوي وأنظمة التواصل والتدليل في صيغتها البدائية ، فقد توصلت إلى الانفتاح على علم الخط" Graphologie" ، "وهو العلم الذي يكشف عن نفسية المرء من خلال تحليل خطه وكتابته"[13] ، وفي هذا الصدد يمكن تلمس أولى محاولات البحث في الغرافولوجيا ذات

الطابع السيكولوجي في القرن التاسع عشر مع كل من لافاطير "Lavater" والقس ميشون"L'abbè Michon" إذ حاولا ربط حركة الخط بملامح الوجه من أجل الكشف عن ملمح في السلوك والشخصية غير أن هذا الطرح اتسم بالسذاجة والسطحية ،لأنه لم يقدم نتائج يقينية قابلة للتعميم"[14] ، وتعتبر هذه المحاولات على ما فيها من تقصير مهمة لأنها تثبت انشغال الإنسان بمسألة تأويل الكتابة ، المسألة التي اتضحت وتعمقت مع علم الغرافيستيك" La Graphistique"، "فإذا كان المجال السيميوطيقي يهتم بالدلالة ، وطريقة التدليل في اللغة وسائر الأنساق التعبيرية الأخرى ، فإن الغرافيستيك تهتم بطرق التدليل في البنيات الخطية"[15].

تعتبر الكتابة بالنسبة لطاجان ودولاج (A.Tagan et G.Delage) موضوعا سيميوطيقيا لأنها نسق دال يتكون من وحدات خطية تقوم بينها قوانين وعلاقات ، وهي قابلة للوصف والتحديد ، ولذلك فإنه من الممكن وضع مبادئ التحليل السيميوطيقي للكتابة أو الغرافيستيك ، في مقاربة تتناول الأدلة الخطية في ذاتها ولذاتها ، كاشفة عن تمظهرات الوحدات الخطية على فضاء معطى وعن شكل حركتها ، وما يرتبط به من قيم دلالية .

أ. البنية الخطية الفردية (La structure Graphique Individuelle)

تتكون البنية الخطية الفردية من منظور طاجان ودولاج من مجموعة من الوحدات الخطية (Les Graphèmes) ، والوحدة الخطية هي الوحدة الأصغرلخط متصل (La plus petite unité de trait continu)[16]، فهي يمكن أن تتكون من نقطة أو حرف أو نسيج من الحروف ، وهي تؤدي داخل النظام الخطي الدور نفسه الذي يؤديه الفونيم (le phonème) داخل النظام اللساني باعتباره أصغر وحدة صوتية في السلسلة الكلامية ، ولكن الوحدتين الخطية/ الصوتية ليستا متعادلتين ، لأن الفونيم يتسم بالثبات ، وعدده في كل لغة محدد ، بينما الغرافيم يتسم بالمرونة والحرية ، وكل تمظهر خطي له على مسند الكتابة يكون ممكنا .

يقدم طاجان ودولاج في هذا الصدد مثالا عن كتابة كلمة: (Grand) بإحداث تباعد بين الحروف الخمسة المشكلة لها فيقولان :"

- في حالة أولى ، نحصل على غرافيمات مكونة من عنصر واحد وعددها خمسة ، وهي : g / r / a / n / d
- في حالة ثانية ، عندما نرفع القلم من على مسند الكتابة محدثين خطا متقطعا أثناء رسم الحرفين : a , d أي حين تتم كتابتهما في مرحلتين نحصل على ثلاثة غرافيمات مكونة من عنصر واحد ، وغرافيمين مكونين من عنصرين وهي : g / r / o/ /n / o/ .[17]

تختلف طرائق انتظام الوحدات الخطية على فضاء معين هو مسند الكتابة غير أنها في كل الحالات تخضع لمحوري الكتابة الأفقي التلاصقي (L'axe synergique) والعمودي الانفصالي (L'axe synaxique) .

- المحور الأفقي التلاصقي : وتنتظم وفقه الدلائل الخطية في شكل سلسلة ، تترابط أجزاؤها مشكلة علاقات تركيبية (Rapport syntagmatique) يتنامى بموجبها الدليل اللساني المكتوب في مستوى أفقي يهيمن فيه السواد على البياض .
- المحور العمودي الانفصالي : تتمظهر الوحدات الخطية في هذا المستوى في صورة خط متقطع ، يهيمن الانفصال عليها فتبدو قليلة العناصر تكثر بينها البياضات التي تهيمن ، وتجعل من محور الكتابة الأفقي يتقلص لصالح العمودي .

ب.التمثيل البياني للبنية الخطية (Le Diagramme) :

يوضح طاجان ودولاج كيفية تمثيل الكتابة عن طريق رسم بياني ، يساهم في جعل الكتابة تدرك كشكل (جشطالت) ، له خصائصه ودلالاته ، وهذا الرسم يقوم على قاعدة إحصائية لمجموع الوحدات الخطية المستثمرة والمنجزة بفعل الكتابة على الشكل التالي : "يعطى كل غرافيم رقما يمثل عدد العناصر المشكلة له :

1: للغرافيم المشكل من عنصر واحد

2: للغرافيم المشكل من عنصرين

3: للغرافيم المشكل من ثلاثة عناصر ...إلخ ، بعدها يتم تصنيف الغرافيمات في فئات بحسب عدد العناصر المكونة لها ، مثلا :

X: فئة الغرافيمات المكونة من عنصر واحد

Y: فئة الغرافيمات المكونة من عنصرين

Z:فئة الغرافيمات المكونة من ثلاثة عناصر ...إلخ

يتم في النهاية تمثيل العلاقة بين المتغيرين (عدد الغرافيمات /فئة الغرافيمات) عن طريق خطيربط النقاط المشتركة وذلك بوضع فئات الغرافيمات على المحور الأفقي وعدد الغرافيمات على المحور العمودي ، ويكون الشكل الناتج من وصل نقاط التقاطع هو المنحنى أو الرسم البياني المجسد للبنية الخطية[18] .

يشير طاجان ودولاج إلى استبعاد الفواصل والنقاط والعلامات الأخرى المصاحبة من الإجراء المقترح لمقاربة شكل الكتابة أو جشطالت البنيات الخطية لأن المهم هو إبراز التمظهر المخصوص للغرافيمات المرتبط أساسا باتصال أو انفصال الخط على مسند الكتابة كما يقترحان عملية حساب متوسط البنية الخطية ، وهي عملية تساعد على معرفة مدى اكتساح الغرافيمات لفضاء الكتابة ، والفارق بين السوادات والبياضات بين الوحدات الخطية لدى الكاتب الواحد أو لدى مجموعة من الكتاب . يقول طاجان ودولاج "من أجل حساب الغرافيم المتوسط (Le graphème moyen) لكتابة معينة نقترح قسمة عدد العناصر التي تتضمنها أسطر الكتابة على عدد الغرافيمات"[19] .

يوضح هذا الإجراء المقترح كيفية استثمار الفضاء ، وطرائق تموضع البنيات الخطية في أشكال محددة ، تخرج بالكتابة عن المألوف وتخلق سننا بصرية جديدة في التلقي والتأويل وهو ما عايناه في عدد من النصوص الشعرية التي سنقف عند أكثرها ارتباطا بمقولة الفضاء "فالحديث عن التشكيل البصري في الاشتغال الشعري المعاصر حديث عن إيقاع التفضية البصرية التي تنتج عن حوار الوقائع التشكيلية والأيقونية المحينة على مسند الرؤية والكتابة ...وبالتالي يصبح مقام القصيدة موضوعا للمشاهدة البانية . للرؤية وتفكيك السنن الصوري الذي يقترحه فضاء القول الشعري"[20].

2.1.الخطية والنسق اللســـــاني:

تعتبر الخطية سمة من سمات اللغات البشرية وقف عندها العلماء اللغويون مليا في التراثين العربي والغربي على حد سواء ، ومعناها أن اللغات جميعها تتنزل في شكل خط فتتخذ فضاء في المكان ، مثلما تتمظهر في شكل وحدات صوتية حين تتنزل تباعا في برهات متتالية على محور الزمان .يقول دوسوسير:"لما كان الدال ذا طبيعة سمعية فإنه يجري في الزمن وحده ، وله بالتالي خصائص الزمن فهو يمثل امتدادا ، ويمكن أن نقيس هذا الامتداد من حيث بعد واحد هو الخط "[21].

وفي الثقافة اللغوية العربية القديمة تفصيل وتدقيق في الصفة الخطية للغة ، وفي كون الكتابة غير الكلام ، وفي أفضلية المكتوب على المنطوق[22] وغيرها من المسائل التي اضطلعت اللسانيات الحديثة بإقرارها إقرارا علميا مع دي سوسير أولا في مطلع القرن العشرين ، ثم مع من جاء بعده من علماء اللغة المحدثين

3.1.الخط/بنية وجشطالت (Structure et Gestalt) .

يعتبر عنصر الخط واقعة فيزيائية وبصرية ، ويمكننا استنادا إلى طبيعته المكونة من وحدات تقوم بينها علائق أن نعتبره بنية وجشطالتا في الوقت ذاته مادام أن "البنية تتضمن مفهومي الترابط والانتظام اللذين يضيف إليهما الجشطالت مفهوم انسجام الشكل"[23].أي أن الخط يتكون من مجموعة من العناصر المتراصة المشروطة بقواعد وتواضعات معروفة في كل لغة ، تتعلق بطريقة التوزيع في فضاء الكتابة كأبعاد الحروف والفراغات القائمة فيما بينها ، وهذا المجموع يصنع صورة كلية يمكن إدراكها بصريا كشكل واحد متميز أو"جشطالت".

4.1. سيميائية البنية الخطية لقصيدة الهايكو :

تدرك القصيدة بصريا باعتبارها مجموعة من البنيات الخطية المتموضعة في فضاء يخضع لاختبار الرؤية بما هي فعل الحواس الواقع على ظواهر العالم الخارجي ، يمثل هذه البنيات التركيب الإيقونوغرافي من خلال المنحنى البياني الدال على شكل الكتابة أو جشطالت القصيدة في مستواها الخطي .

يمثل الجدول التالي حسابا لنسبة الوحدات الخطية المتوسطة لبعض قصائد الهايكو نعاين من خلاله طريقة توزيع الوحدات الخطية على مسند الكتابة ، وهي طريقة ستهبنا إمكانية تحديد وتأويل الطبيعة الفضائية لهذا النوع من القصائد.

إن الشعر الجزائري المعاصر في تعاطيه الأبعاد الرؤيوية لقصيدة الهايكو لم يلتزم حرفيا بميثاقها الأجناسي ، بل ألفيناه يصهر عناصر التجربة الشعرية التي تجد ضالتها في الشكل القصير جدا في شكل بنيات إظهارية تمارس حرية التشكيل في الانتقال من التأمل المحيل على تجربة الأعماق إلى رصد اليومي والعابر والآني المحيل على تفاصيل الحياة الهامشية والمبتذلة ، ومن المقاطع السبعة عشر الموزعة على ثلاثة أسطر إلى المقطع الذي قد يكون سطرين أو سطرا واحدا أو ربما أقل ، ومن التصويرية التي تفضي على القصيدة الكاملة دلاليا لاحتوائها على خاصية الوحدة ، إلى التلاشي والتقطع الذي يفضي على بنية الفراغ وهو الأمر الذي سنعاينه فيما يأتي من النماذج :

زهـــرة خبيزى

وحيـــــدة

فاجأها همس الربيع

فأطلقت ألوانها على الجميع[24]

ساعـــة يـــد

إلى أين تأخذنـــي

أيـــها الوقـت

من معصـــمي؟[25]

كـتابـــــــة

تمر السحـابة عالية

وظلها يمشـي بطيئا

على الورقة البيضاء[26]

مقام الشـــــهيد

الشاهد الوحيد

على الأحـياء

في غيبة الشـهداء[27]

الهايكو	الوحـــدات الخطـــية											ج و خ	مج و خ الإجمالي	الوحدة الخطية المتوسطة
عاشور فني	عدد الوحدات بالعناصر					مجموع العناصر								
نماذج	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5		9	42	2, 21=42 ÷ 19
زهرة خبيزى							2	5						
ساعة يد							6					4	28	2, 00=28 ÷ 14
كتابة									2	0		8	45	2, 5=45 ÷18
مقام الشهيد								2				7	35	2, 05=35÷17

5.1.جشطالت الهايكو :

نستنتج بشأن النتائج المبينة في الجدول ما يلي :

- تدل النسب المتعلقة بكل هايكو على شكل الكتابة الفردي ، وهو شكل لا يدرك إلا في كليته باعتباره جشطالتا ، فالوحدات الخطية (الصوتية و المعجمية) المكونة للسطر الشعري لا تقرأ من وجهة نظر غرافيستيكية منعزلة عن إطار مجموع العناصر الذي تندرج ضمنه .

- توضح النسب أعلاه كيفية توزيع الوحدات الخطية على محوري الكتابة الأفقي الاتصالي (Synergique) والعمودي الانفصالي (Synaxique) وهذا يمكننا من تقدير حجم البياضات والسوادات القائمة فيما بين المحورين ، في مستوى الهايكو الواحد ، وهو حجم يتسم بالتوازن بالنظر إلى نسبة الوحدات الخطية المتوسطة التي تتراوح كما هو موضح في الجدول بين 2,00 و 2,5 أي أننا إزاء بنية كلية تتسم بالثبات عموما، وهذا الأمر يجد مبرراته في ما هو ظاهر على المستوى الخطي للقصائد إذ لا يتجاوز توزيع الوحدات فيها ثلاثة أسطر ، وهذه سمة غالبة على جميع قصائد

الهايكو في ديوان "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" ومن ثم نستنتج أن بنية البياضات لا تهيمن على حساب السوادات والعكس صحيح لأننا أمام المختصر الشعري الذي بدوره يختصر الفضاء ويحافظ على بنية قارة تجد هويتها في مبدأ الاحتكام إلى القاعدة الفضائية الأساسية لقصيدة الهايكو وهي الانتظام في ثلاثة أسطر والتي تجعل من الناتج البصري يدخل في عملية إيقاع متقطع ، قصير النفس ، لا يهمل لأنه تأملي وكلي ولا يمهل لأنه سريع وموجز .

- على مستوى تفضية الصفحة الواحدة نلمس البناء السيمتري الذي تتموضع بموجبه ثلاث قصائد هايكو تقوم بينها فواصل ونلاحظ بهذا الصدد هيمنة البياض ، إننا هنا أمام بنية خطية تسمح من زاوية تأويل بصري باستنتاج بعض القيم التي نجد أرضيتها في القول بأن " اجتياح البياضات للصفحة (انقطاع الخط ، دقة الخط الأفقي ، سعة الفراغ الفاصل بين الوحدات الخطية) يؤكد وضعية الانكفاء (Attitude introvertie) والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تغذيهما أشياء نابعة من الذات"[28].

غير أننا نخرج بسرعة من الشعور بالفراغ والوحدة في الجزء الأول من الديوان "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" إلى الشعور بالاختناق حين نباشر تلقينا لقصائد الهايكو القائمة في فضاء الجزء الثاني "أعراس الماء" أين نصطدم ببنيات متراصة ومضغوطة وخالية من الفواصل بين القصائد ومن العناوين عكس الأولى تماما وهي بنيات تدرك أثناء المسح البصري السريع على أنها متصلة الأجزاء غير أننا سرعان ما نكتشف أثناء القراءة مدى العزلة الدلالية التي تمارسها كل ثلاثة أسطر تقريبا ، وهذا الوضع يربك التلقي ويشيع ظلالا من الإحساس بالانشطار بين بنية الاندماج والتلاحم القائمة في مستوى الممثلات (البنية الخطية / التركيبية : بنية الشكل) وبين بنية الانفصال في مستوى الموضوع (البنية الدلالية) .

في هذه الحالة يهيمن السواد الذي يجد تأويله في " وضعية الانفتاح (Attitude extravertie) التي تتجسد من خلال اتصال الوحدات الخطية ، وضيق الفراغ الفاصل فيما بينها ، وسمك الخط العمودي ، وهي وضعية تدل على الفراغ الجواني وعلى احتواء الفضاء والزمان بأشياء خارجة عن الذات "[29].

2.تشكيل الفضاء الصوري :

1.2.فضاء المرثية :

زاوج ديوان الشاعرة زينب الأعوج[30] "مرثية لقارئ بغداد"في كثير من نصوصه بين فضائين نصي وصوري ، وهو في مجمله عبارة عن قصيدة واحدة تمتد على مدار 265 صفحة كتبت بين سنتي 2007 و2009 ، واعتمدت في صيغة عرضها على مقاطع شعرية مرقمة من 1 إلى 117 ، تفتتحها الشاعرة في كل مرة بعبارة "يا قارئ بغداد" مما يجعل

هذه العبارة تشكل لازمة شعرية أو بؤرة تحصر حقل المعاني في مستوى الدلالة ، وتساهم في جعل التركيب العلامي للنص يتعلق بشكل واضح ومباشر بموضوعه وإن اتسم بالتنوع في صيغ الممثلات وطرائق تفضيتها .

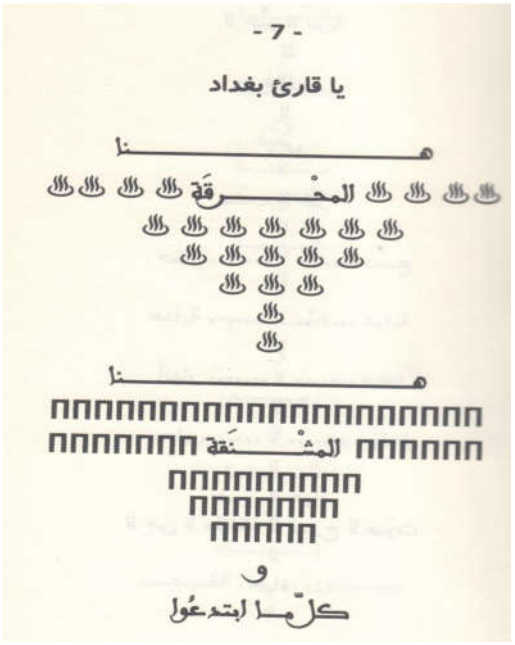
تشتغل هذه اللازمة بمثابة نواة مولدة (Matrice) بتعبير ميشال ريفاتير وظيفتها ربط النسيج الشعري بعضه ببعض. يقول:"إن القصيدة من منظور التدليل (la signifiance) هي حصيلة تحول على مستوى النواة المولدة ، أي تحول كلمة أو تركيب إلى سلسلة أو سلاسل من الجمل . فالنص الشعري هو نسيج من الدلالات المنتظمة في شكل يجمع بين كلمة واحدة مولدة وبين نص أو بين نص آخر ومجموعة من النصوص"[31].

يعتبر فعل التوالد هذا ، الحاصل على مستوى ديوان "مرثية إلى قارئ بغداد" أكثر ما يميز بنينة المقاطع الشعرية ، ذلك أن النواة الرئيسية "يا قارئ بغداد" لا تفتأ تعيدنا من رحلة التخييل الشعري وعوالمه الفسيحة إلى رحم دلالي واحد ، لا تحيد عنه أية دلالة ممكنة داخل الديوان .

يتكون الفضاء الصوري المعروض للمشاهدة في ديوان "مرثية لقارئ بغداد" من وحدات نصية وأيقونات تشترك في اندراجها ضمن النسق البنيوي المكون للمقاطع الشعرية ، فلا الوحدات النصية تقرأ بمعزل عن الأشكال الأيقونية ولا العكس ، ولعل هذا الأمر يجعل الشعر والتشكيل عالمان متداخلان ومتلاحمان لا يمكن فصلهما ، وهما يخضعان بحكم هذا التداخل إلى استراتيجية تأويل تتقرى المعاني الشعرية في حدود البلاغتين ؛ البصرية التي تستنطق الفرادة في التشكيل ، والأخرى "فن الآداء الجيد" وتستشرف الطرائق الممكنة للانتظام الجمالي المفارق للوحدات اللغوية بالنسبة للمعيار القاعدي وقياس درجة عدولها عن السنن الشعري المعروف وتخطيها للأشكال والتيمات الشائعة في عوالم الكتابة الشعرية.

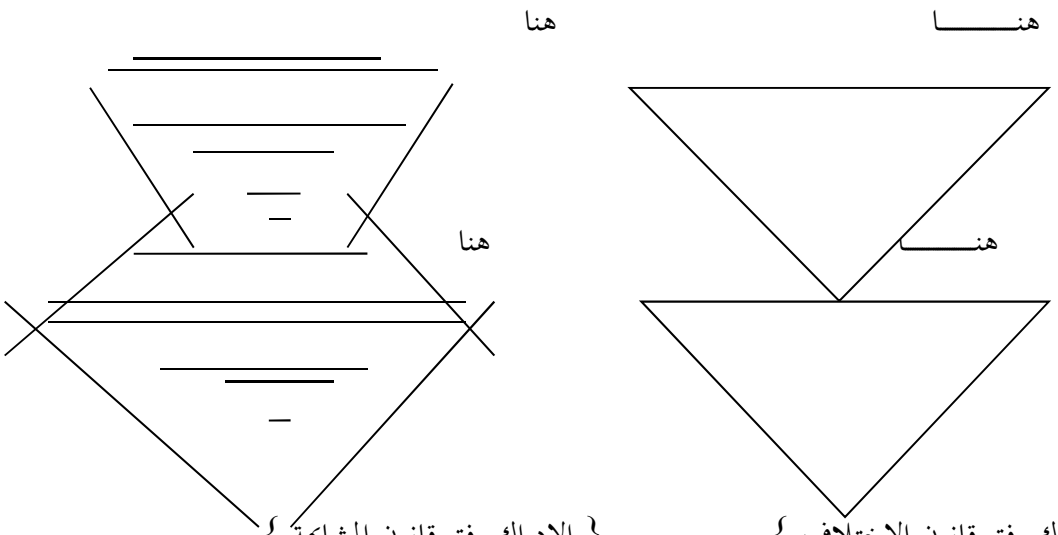
2.2. جشطالت الشعر في فضاء "مرثية لقارئ بغداد ":

ينطوي جشطالت الشعر في فضاء المرثية (المقطع السابع / الجزء الأول)[32]على شكل بصري مركب ، وخاضع لنظامية فضائية نستدل على خصائصها من منطلق المجاورة الواقعة في الشكل الأول بين الملفوظ اللساني :هنا المحرقة ، والأيقونات المصاحبة له ، وفي الشكل الثاني بين الملفوظ : هنا المشنقة والأيقونات الدائرة في فلكه .



تخضع هندسة الجشطالت في هذا المعطى البصري إلى سيمترية مضبوطة تجعل من الشكل الشعري يتحدد وفق صيغ وأبعاد رياضية تكشف عن مقصدية موجهة لفعل القراءة والتلقي البصري ، وهي المقصدية التي جعلت النص المعروض ينبني على قانوني المشابهة والاختلاف الجشطالتيين اللذين بلورا البصمة الشكلية المتعلقة بهذا المقطع ، وعملانوة على توطين خاصية الرسوخ من خلال التوزيع الفضائي للعناصر الخطية والأيقونية المفضي إلى صناعة مثلثين مقلوبين أو هرمين توحي مميزاتهما البنيوية بالانفصال والاتصال في آن واحد ، بالنظر إلى البياض الحاصل فيما بينهما . وحسبنا أن استراتيجية البناء الذهنية قد عملت في مرحلة الإنتاج على مراعاة هذه الأحياز المتراكبة التي ستعرض للتلقي وما تتضمنه من وحدات لغوية وأشكال بصرية ولذلك عملت بموجب قانون المشابهة على موضعة العناصر اللسانية في أعلى الهرمين المتجاورين والأشكال الأيقونية الدالة على كل من المحرقة والمشنقة على طرفيهما بانتظام محسوب يجعلها تتناقص تدريجيا بمقدار واحد على الجانبين في خلال الاكتساح الباني للشكل البصري مما يجعل الناتج يخضع شعوريا وإدراكيا لسيرورة تلق تقرأ الفضاء في كليته ولا تخضعه لميكانيزمات التجزيئ أو التقطيع أما قانون الاختلاف المبين على مستوى الرسم الأيقوني لكل من المشنقة والمحرقة فعلى العكس يدعو إلى إقرار وجود تنوع علامي بيّن ، يعلن عن فرق جوهري بين دلالة الهرمين ومن ثم انفصال فيما بينهما .

تقترح فعالية الإدراك المستكشفة لخصوصية الجشطالت الشعري من هذا المنطلق الشكلين التاليين :



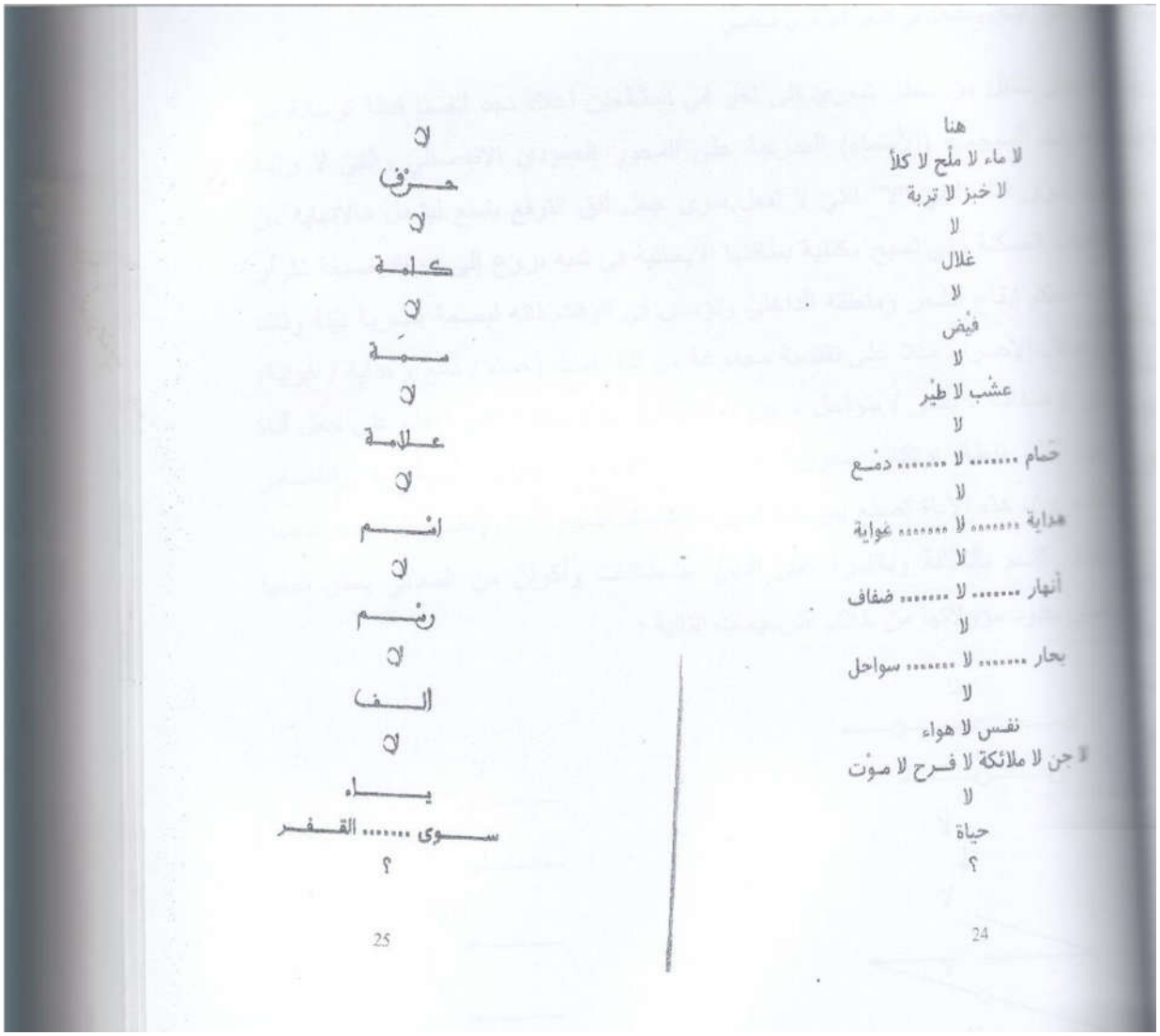
{الإدراك وفق قانون الاختلاف } { الإدراك وفق قانون المشابهة }

تؤدي الأيقونات الدالة على كل من المحرقة والمشنقة في مستوى التمظهر العلامي للمعطى البصري وظيفة الاستعارة ، فالشاعرة تستعير "الأيقون" كبديل عن "اللغة" وتفتح الحواس على ممكنات التعويض القائمة في رصيد الاختيارات الكامنة في معجم الأشكال ، إنها تهزم اللغة وتعلن عن قصور يرفعه الصمت الذي يقايض لعبة الكتابة باللعبة البصرية، وهو الصمت الذي يتقد إزاء الشكل المستعار ويقول في أعقاب علاقة التواطؤ الخفية التي يقيمها المتلقي/ المبصر بالنص بموجب عقد القراءة أن المعنى الشعري محتجب وجمرة القول آفلة إلا في حدود التكرار :هنا المحرقة / هنا المشنقة الذي يشتغل فيه الجناس الناقص كمؤشر على الأيقون ، وكخادم له لا غير .

إن اللغة الشعرية في الجزء الأول من المقطع السابع لا تفعل سوى تعويض منظومة "الأشكال البصرية" والوقوف على تخومها وقفة المجاورة التي لا تحقق سوى وظيفة التعيين والتسمية ، وهي لا تتعرض لأي نوع من أنواع التحويل أو الأسلبة ولا تحمل صورا شعرية أو مجازات وبالتالي تضعف الوظيفة الشعرية في حدود منظومة الدوال اللغوية ، ولا تفتأ تقترب من الدرجة الصفر للخطاب أين تكون الذات المتكلمة بصدد الإخبار أو الإبلاغ وليس النظم أو الصنعة الشعرية المشروطة بتحقق خاصية الإبهار أو المفاجأة التي هي توقع اللامنتظر من خلال المنتظر . وكخلاصة لهذا يمكن أن نعتبر إدراج الأيقون دليلا على قصور اللغة الشعرية ، ونداء استغاثة يجير الفضاء ويملأ الخواء ويسعف الدلالة المعلقة بين برازخ الأيقونات والأدلة اللسانية .

تحتمل من جهة أخرى قراءة الأجزاء الموالية لذات المقطع(الصفحات 24 ،25 ،26) بعدا تأويليا ممكنا يشفع فقر الوظيفة الشعرية ، يتعلق الأمر هنا بما يسمى في السيميائيات بـ"الاقتصاد اللغوي" ، أو ما يسميه خلوفسكي بـ"قانون اقتصاد القوات الحية" l'economie des forces vives الذي يعني أن خاصية الأسلوب الفني هو أن يقدم أقصى قدر من الأفكار بواسطة كلمات قليلة ، لقد اعتبر خلوفسكي هذا المبدأ قاعدة كونية من أجل تمييز الأدب عن

باقي الممارسات الدلالية الأخرى ، إنه نوع من إزالة التعاطف والغرابة مع الأشياء ، إنه تحديد لإدراكها "[33]، يتقد هذا المبدأ أكثر فأكثر في الجزء الثاني من المقطع السابع (الصفحة 24 ،25) أين يعمل بشكل أساسي على إظهار الهيئة البصرية للنص الشعري .


هنا
لا ماء لا ملح لا كلأ
لا خبز لا تربة
لا
غلال
لا
فيض
لا
عشب لا طير
لا
حمام ..... لا ..... دمع
لا
هداية ..... لا ..... غواية
لا
أنهار ..... لا ..... ضفاف
لا
بحار ..... لا ..... سواحل
لا
نفس لا هواء
لا جن لا ملائكة لا فرح لا موت
لا
حياة
؟

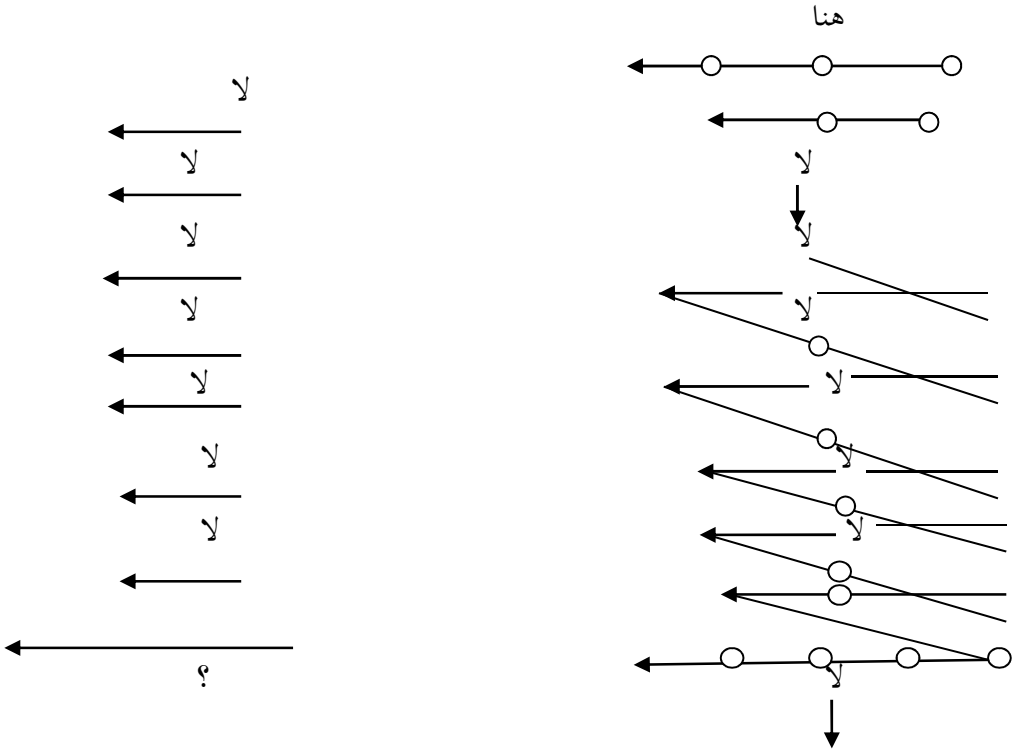
24

لا
حرف
لا
كلمة
لا
سمة
لا
علامة
لا
اسم
لا
رقم
لا
الف
لا
باء
سوى ..... القفر
؟

25

إننا حين ننتقل من سطر شعري إلى آخر في المقطعين أعلاه نجد أنفسنا قبالة ترسانة من الوحدات المعجمية (الأسماء) المدرجة على المحور العمودي الانفصالي والتي لا رابط بينها سوى أداة النفي "لا"التي لا تفعل سوى جعل أفق التوقع يتسع ليشمل مالانهاية من الكلمات الممكنة التي تسبح مكتفية بطاقتها الإيحائية في شبه نزوع إلى إدراك صيغة تكرار ثابتة تحكم إيقاع الشعر ومنطقه الداخلي وتؤسس في الوقت ذاته لبصمة بصرية بيّنة وذلك من خلال الإصرار مثلا على تفضية مجموعة من التقاطبات (حمام / دمع ، هداية / غواية، أنهار / ضفاف ، بحار / سواحل ، جن / ملائكة موت / حياة) التي تعمل على جعل أداة النفي "لا" نقطة ارتكاز محورية في المعلم الدلالي اللغوي (التركيبي) والفضائي

(البصري)، هذه الأداة تصنع بموجب قانون الاقتصاد اللغوي الذي يقضي بتوظيف عناصر محددة تتسم بالكثافة وبالقدرة على البيان جشطالتات وأكوان من المعاني يمكن تبينها وتلمس حدود مؤولاتها من خلال الترسيمات التالية :



تمثل الدوائر الصغيرة الوحدة الخطية "لا" التي تمتد على طول سلسلة الجمل الشعرية ، وتربط بين الكلمات الموزعة أفقيا وعموديا وبالتالي يمكن عدها البؤرة التي تنظم هندسة الفضاء وتضبط إيقاع الكلمات التي تحتكم إلى نسقية نحوية ثابتة.

تعمل في هذا الصدد خاصية "الموالاة" البلاغية التي تقوم على الربط بأداة بين الوحدات المعجمية على اختزال اللغة في مستواها التمثيلي(التركيبي أو النحوي) وتفجيرها في المستوى التأويلي ، فالممثلات البانية لفضاء الشكل الشعري لا تخرج عن حدود الأدوات والأسماء ، والأداة والاسم هنا عنصران يمارسان في تواترهما الميكانيكي تقليصا في طاقة اللغة، واقتصادا في المعجم والنحو ، ولكن يبدو أن الشاعرة قد أرادت بهذا سلطانا غير سلطان الشعر في مستوى نظاميته اللغوية التركيبية ، إنها تمارس على المستوى البصري التفضية القمينة بجعل عناصر اللغة تنخرط في تكوين شعرية الفضاء ، وصنع معالمه وتمفصلاته، وهي تفضية تجعل الممثلات تنسجم مع أبعادها الدلالية ومؤولاتها أي أن ثمة تقصيد لا ريب فيه أدى إلى موضعة الأسماء الواقعة في سياق "انتفاء" : لا ماء ، لا ملح ، لا كلأ ، لا خبز ، لا تربة ، لا غلال ،...إلخ موضعة تنأى عن التوزيع الطباعي الاعتباطي للوحدات اللغوية على مسند الكتابة ودليل ذلك الانسجام الفضائي

الحاصل على مستوى التقاطبات سالفة الذكر ، وكذلك على مستوى الأحادية (ص25) أين تشكل الأداة "لا" مفصلا يربط مختلف العناصر الاسمية المتراصة عموديا ، ويهبها الكثافة والقوة انطلاقا من جعلها – في مطلق فرديتها– تحتل السطر من الفضاء وتمارس سلطتها البصرية على القارئ ، يساعدها في ذلك هيمنة البياض ورسم الحروف بالخط المغربي ، وأهم ما يلفت الانتباه بصدد هذه العناصر المنتظمة بطريقة واحدة في صفحتين متجاورتين هو خاصيتا التشاكل والتباين المعجميتان ، فإذا كان التشاكل هو "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[34]، فإنه يتحدد هنا من خلال فعل التكرار المقنن للنواة "لا "الذي يعمل على جعل كل الوحدات اللسانية المدرجة في النص الشعري تخضع لقانون النفي النحوي من جهة ، إضافة إلى تشاكلات معجمية معنوية تشترك في احتوائها على نفس المقومات مثل :

ماء / فيض / أنهار / بحار / سواحل {اسم ، مادي ، مائع ، دال على الحياة }

ملح /كلأ / خبز / غلال / تربة / عشب {اسم ، مادي ، صلب ، دال على الرزق }

حرف /كلمة / سمة / علامة / اسم / رسم / ألف /ياء {وجود رمزي، مادي ، مجرد، بشري ، خطي ، بصري}

كما تشكل بعض الأسماء أنوية معنوية تحقق خاصية التباين[35] عن طريق إحالة الضد على ضده من أجل إضاءته دلاليا وكشف المعاني المرتبطة به داخل النص الشعري مثل :

هداية {اسم، مجرد ، سلوك ، دال على الاستقامة }

غواية {اسم ، مجرد ، سلوك ، دال على الزيغ}

موت {اسم ، مجرد ، كينونة ، دال على الفناء }

حياة {اسم ، مجرد ، كينونة ، دال على البقاء }..

يعمل كل من التشاكل والتباين في هذا الصدد على صهر مختلف الدلالات المنبثقة من النص الشعري ويقضي ببلورة معنى قاتم ومريع يحيط بالبؤرة المكانية (هنا) ، حيث المشنقة والمحرقة ، وحيث ينتفي الماء والهواء والتراب ، وهي عناصر الأقنوم الثلاثي الدال على الخلق والبعث والكينونة ، فلا يبقى سوى القفر وعلامة استفهام في نهاية الجزء الثاني من الفضاء النصي للقصيدة وفي أفق الاحتمال والتأويل الشعري.

تزاوج الشاعرة في الجزء الثالث والأخير من المقطع السابع من جديد بين الأيقون البصري والدليل الخطي على مستوى الممثلات أما على مستوى الموضوع فالشاعرة ترفع دعوة تمهل وحذر لقارئ بغداد " تمهل ولو قليلا ، واحذر من أن ترفع رأسك فلا سقف فوقك إلا ظلال السيوف .....وما تدلى من الحبال"[36]، وهي الدعوة الناحبة المهيمنة التي ترفعها بحدة وكثافة متفاوتتين في فضاء المرثية الذي يغطي الديوان كله ونستنتج بشأن الأيقونات الموظفة هنا أن الشاعرة

تخلق فضاء استعاريا مصاحبا للفضاء النصي لا يحتمل أية تأويلات عدا التنويع في البنية التركيبية والرغبة في تبئير معنى "ظلال السيوف " و "ما تدلى من الحبال " عن طريق خلق أدوات بصرية تريد بها أن تقارب في حدة إصابتها وتمكنها من استقطاب المتلقي حدة وبطش السيوف المرفوعة والحبال المدلاة .

5. الهوامش والإحالات:

[1] الزراعي، محمد حسن، الاستيطيقا والفن في ضوء مباحث فينومينولوجية، دار محمد علي .ص 26.

[2] م، نفسه ص 27

[3] الزراعي، محمد حسن، الاستيطيقا والفن في ضوء مباحث فينومينولوجية. ص .31

[4] الزاهي، فريد، العين والمرآة. الصورة والحداثة البصرية . ص166 – .167

[5] التلاوي، محمد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .ص 313

[6] عز الدين ، حسن البنا ،كتابة الشعر على الجدران . تراسل الشعر والرسم (الكتابة) في الأدب العربي . تداخل الأنواع الأدبية . مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر . المجلد الأول . عالم الكتب الحديث . دار جدارا للكتاب العالمي .ط1 .2009 . ص 350 .

[7] lyotard .j ، f . Discours Figures . ed . klinckseik .1978

[8] IBID .p 60 -62

[9] IBID . p 216

[10] علم الغرافيستيك (La Graphistique)،هو العلم الذي يقوم على مجموعة من المبادئ والإجراءات التي تبحث في الكتابة باعتبارها موضوعا سيميوطيقيا ، أي نسقا دالا له وجود مادي ظاهري وآخر جوهري خفي ..انظر ، G . DELAGE. Ecriture et structure . payot ،A .TAJAN (pbp) pp 47-62

[11] بنكراد، سعيد، السيميائيات والتأويل. مدخل لسيميائيات ش. س . بورس . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء– المغرب ط1 2005 . ص.170

[12] Ducrot ،Oswald ،Tzvetan Todorov ، Dictionnaire Encyclopedique Des Sciences du langage

[13] حسن البنا ، عز الدين ،الشعرية والثقافة .مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط1 2003 .ص75.

[14] voir ، A .Tajan et G .Delge ، Ecriture et Structure .Payot.1981.

[15] IBID . P54.

[16] A .Tajan et G .Delge ، Ecriture et Structure . p 92.

[17] ibid . p 92.

[18] VOIR ، Ecriture et structure ، p96-97.

[19] IBID. p97.

[20] المعادي ، محمد ، حدود القراءة ، حدود التأويل. مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر.منشورات مرايا.ط1 .2005 .ص 47.

[21] دي سوسير ، فردينان ، دروس في الألسنية العامة . تعريب . صالح القرمادي ، محمد الشاوش محمد عجينة . الدار العربية للكتاب . 1985 .ص 114

[22] يقول إخوان الصفا في الرسائل (ج3) ،"..إن الأصوات ، لما كانت لا تمكث في الهواء إلا ريثما تأخذ المسامع حظها ثم تضمحل ، احتالت الحكمة الإلهية بأن قيدتها بالقوة الصناعية التي هي الكتابة . وذلك أن القوة المفكرة ، لما رأت أن الكلام لا يثبت في الهواء دائما لأنه جسم سيال ، احتالت حيلة أخرى ، واستعانت بالقوة الصناعية ، أن نقشت حروفا خطوطية بالقلم تحاكي معاني حروف لفظية ثم ألفتها ضروبات التأليف ، حتى صارت كتابا مكتتبا" في حين يقول ابن خلدون في المقدمة ،"إن الخط والكتابة من عداد الصنائع البشرية ، وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس ، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية " ، ويقول الجاحظ في الحيوان (ج1) ، "..والقلم مكتف بنفسه ، لا يحتاج إلى ما عندَ غيره ، ولا بد لبيان اللسان من أمور ، منها إشارة اليد ولولا الإشارة لما فهموا عنك خاص الخاص "..انظر ، عبد القادر المهيري ، حمادي صمود، عبد السلام المسدي ، النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص (الفصل الثالث ، اللغة ونظام الكتابة) .الدار التونسية للنشر . تونس .1988 .ص 107 – 109

[23] criture et Structure ،p110.

[24] فني، عاشور، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي . هايكو . شعر دار القصبة للنشر.2007 .ص 15.

[25] م . نفسه . ص 32.

[26] م . نفسه . ص 25.

[27] م . نفسه . ص 17.

[28]Ibid . P 127.

[29]Ibid . p127.

[30]من مواليد 1954/07/28 بمدينة مغنية ، أستاذة الأدب العربي بجامعتي باريس الثامنة والجامعة المركزية بالجزائر العاصمة ، تشرف على حلقة بحث حول كتابة المرأة في العالم العربي والإسلامي في مدرسة الدراسات العليا بباريس . تشرف على دار النشر "الفضاء الحر "التي أسستها في أواسط التسعينات في الجزائر . من أعمالها الشعرية ،يا أنت من منا يكره الشمس 1979 ، أرفض أن يدجن الأطفال 1980 ، راقصة المعبد 2002 ، نوارة لهبيلة ، شعر شعبي 2002 ، مناحات الحمامة الأخيرة باللغة الفرنسية 2006 ، رباعيات نوارة لهبيلة ،2010 . مرثية لقارئ بغداد 2010.

[31]Riffaterre ، Michael ، Semiotique de la poesie ،Traduit de l'englais par jean jaque thomas .seuil .1983 .p99-100.

[32] الأعوج ، زينب، مرثية لقارئ بغداد . الفضاء الحر . الجزائر . ط1 .2010 .ص 23 – 26.

[33] المرتجي ، أنور، سيميائية النص الأدبي .افريقيا الشرق . الدار البيضاء .(د.ط) 1987 .ص24.

[34] مفتاح ، مُحَمَّد ، تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء – المغرب . ط4 . 2005 . ص25.

[35] مفهوم يشكل أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية ، ومنها اللغوية ، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب ، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة ، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني . انظر ، مُحَمَّد مفتاح ،المرجع السابق . ص 71.

[36] الأعوج ، زينب ، مرثية لقارئ بغداد ،ص26.