مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 22 العدد: 4 السّنة: الثّلاثيّ الرّابع 2020 ص: 275- 296

التشكيل البصريّ في ديوان الحبشة لعمّار مرياش

د. السّحمدي بركاتي*

تاريخ الاستلام:31- 01- 2019 تاريخ القبــول: 06- 10- 2019

الملخّص: الشّعر تعبير عن تجارب الإنسان في الكون والوجود، وترجمة لمشاعره وانفعالاته بالواقع الذي يشغله، من خلال الشّعر استطاع الشّاعر أن يعيد تشكيل الكون باللغة والصّورة والموسيقى، في البدايّة كان تلقي الشّعر شفاهة يعتمد أساسا على اللغة في التّوصيل، ومع ظهور الكتابة وتطوّر أشكالها انتقل الشّعر من الشّفهي إلى المكتوب، فأصبح تلقّي الشّعر يعتمد على حاسة أخرى وهي البصر لذلك اجتهدت المدارس الأدبيّة والنّقديّة الحديثة في قراءة النّص على آليات جديدة تنسجم والمعطى الجديد، مستثمرة الدّروس اللسانيّة الحديثة والنّظريات النّقديّة الحداثويّة ومدارس النّقد المختلفة، التي تهتمّ بالنّص شكلا ومضمونا وبخاصّة القصيدة التي تخاطب العين والبصر، وتحاور الحواس الإدراكيّة المجسّدة، منه ظهرت أنواع مختلفة للقصائد، مثل القصيدة البصريّة والقصيدة الكونكريتيّة، والقصيدة الفضائيّة والقصيدة التّشكيليّة، القصيدة الكاليغرافيّة وغيرها من التّفريعات والأشكال الكتابيّة التي ظهرت في الأدبين العربي والغربي في هذه الورقة سنناوش ديوان الحبشة الذي يستجيب إلى بعض خصائص القصيدة التي تخاطب الخيال والبصر، ونعتمد على قراءتها من خلال الملفوظ وغير الملفوظ؛ عبر العلامات اللسانيّة وغير اللسانيّة.

* جامعة محمّد بوضياف- المسيلة، البريد الإلكتروني sihamdi.b6@gmail.com
(المؤلّف المرسل)

الكلمات المفتاحيّة: التّشكيل البصري، العتبات النّصيّة، الصّفحة الشّعريّة الصّورة الجرافيكيّة، السّواد والبياض.

Résume : La poésie exprime les expériences vécues par l'homme dans l'univers, elle traduit également ses sentiments envers la réalité qu'il vit. Grâce à la poésie, le poète a pu toujours reconstituer l'univers par le moyen de la langue, de l'image et de la musique. Au début, la réception de la poésie se fait oralement par le biais, bien évidemment, du langage. Après l'invention de l'écriture et l'évolution de ses différents formats la transmission de la poésie passe de la voie orale à la voie écrite. Par conséquent, l'accès à la poésie se repose sur une nouvelle compétence, à savoir : la vue.

Des écoles contemporaines de la littérature et de la critique se sont donné les moyens pour mettre en place de nouvelles approches de lecture des textes poétiques convenables à leur réception par voie écrite, tout en se basant sur les théories linguistiques et les approches littéraires et critiques, qui s'intéressent à l'étude des textes sur des principes à la fois morphologiques et sémantiques, notamment les poèmes qui visent la vue et la vision. C'est dans ce contexte que de nouvelle typologie de poèmes font leur apparition tels que les poèmes visuels, les poèmes concrets les poèmes spatiaux, les poèmes calligraphiques,…etc.

Dans cet article, nous nous intéresserons au recueil d'*Alhabacha* qui répond aux caractéristiques des poèmes qui s'adressent à la fois l'imagination et au visuel. Nous nous baserons sur l'aspect verbal et l'aspect implicite à travers les marques linguistiques et extralinguistiques.

مقدّمة: أحدثت الحداثة الشّعريّة خلخلة في مفهوم وجماليّة التّلقي، من خلال حركة التّجريب التي صاحبت الكتابة الشّعريّة مع مطلع الخمسينات من القرن العشرين ابتداء بحركة الشّعر الحرّ وما نتج عنها من تغييرات جذريّة في مفهوم القصيدة وطرق بنائها وتلقّيها، وفتحت الأبواب مشرعة أمام التّجارب الحداثيّة الغربيّة أن تتسلّل إلى مناطق القصيدة العربيّة، فناجزتها في خصائص بنائها شكلا ومضمونا، الأمر الذي نتج عنه انفتاح القصيدة العربيّة عنوة أمام هذه التّجارب، حيث أجهزت على عمودها الشّعري وأسقطته أرضاً، ثمّ انتقلت إلى ثقافة قراءة القصائد من النّظرة التّقليديّة المبنيّة على القصيدة المشكلة من علامات لغويّة في أبيات متوازيّة ومتناظرة، إلى مفهوم آخر للقراءة الذي يعتمد على تلقي كل العلامات اللغويّة وغير اللغويّة، حتى بياض الورقة وما لم يقله الشّاعر يندرج ضمن النّصوص الموازيّة التي تتأثث بها القصيدة أو بالتّعبير الحداثي- النّص- يجب الانتباه إليها، وفكّ شفراتها لأنّها تدخل في النّسيج الدّلالي للنص. والتي تأخذ تسميات عديدة منها القصيدة البصريّة أو التّشكيليّة وسنعتمد في هذه الورقة على مفردتي التّشكيل البصري في المدوّنة المدروسة.

تعدّ الحقبة الثّمانينيّة التي ينتمي إليها عمّار مرياش في سيرورة الشّعر الجزائري المعاصر بدايّة التّحوّل والتّجريب والتّجاوز الشّعري لكتابة نص مختلف ينفتح على التيارات الوافدة من الغرب، في حين يحافظ على هويّته، لأنّه لا يمكن أن ينسلخ عن جذوره ويؤسّس رؤيا جديدة بين عشيّة وضحاها، ولكن مع ذلك تأثّر الشّاعر الثّماني كثيرا بأطروحات الحداثة الشّعريّة خصوصا المشرقيّة منها، مع تجربة مجلّة شعر وآراء أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال وغيرهم من رواد الحداثة في المشرق العربي، وحاول أن يكتب نصّا يستجيب لاشتراطات الحداثة، نصّا يرتكز في كتابته على التّنويع في نصوصه المجاورة، بأيقونات مساعدة في تأكيد المعنى وإنتاج الدّلالة.

من التّقنيات الحداثيّة لهويّة هذا النّص، هو نص يمتزج فيه السّواد بالبياض يكثر فيه النّبر البصري وعلامات التّنقيط والتّرقيم والحذف والتّوتّر، يجاورُ النّصَّ الملفوظ بأشكال ورسومات وخطوط، يعتمد على المقاطع مرقّمة أو معنونة تنطبع على جسد الورقة، نص تتداخل فيه فنون ومعارف إنسانيّة وهندسيّة وجماليّة، نص لا يعترف بأحاديّة الجنس، بل هو جغرافيا تلتقي فيها كل الأجناس الأدبيّة والإبداعيّة مثل المسرح والسّينما والفنون التّشكيليّة والدّراما ليعبر به الإنسان المعاصر عن تجربته ويستجيب لذائقته المنفتحة التي لا ترضيها اللغة وانزياحاتها ومدلولاتها، بل تتطلّع إلى جغرافيا الورقة التي تنطبع فيها اللغة كعلامات ملفوظة وغير ملفوظة، تثير الخيال وتحرك حاسّة البصر الذي يتلمس جسد الورقة ويتلقى العلامات المختلفة التي هي نصوص مجاورة تخفي وراءها متعة نصّيّة، هذه التّقنيات المعاصرة هي ما أصطلح عليها بالتّشكيل البصري في النّص، لذلك الورقة تحاول أن تقترب من ديوان الحبشة للشاعر عمار مرياش مستجلّيّة هذه الظّاهرة النّقديّة في شعره.

أوّلا: التّشكيل البصري/ النّشأة والمفهوم:

1- **النّشأة:** نحن أمام ظاهرة أدبيّة حديثة في مفهومها وتطبيقاتها، ولكنّ السّؤال الذي يطرح نفسه هل التّشكيل البصري أو بمعنى آخر القصيدة التي ترتكز على الشّكل وتفريعاته ظاهرة جديدة أم قديمة في أدبنا العربي؟ وهل أدبنا المعاصر نقل هذه الظّاهرة من الأدب الغربي عن طريق النّقل والتّرجمة والمثاقفة والتّأثر؟ أم أنّه استعادها من ماضي أسلافه في القرون التي خلت وتحديدا العصر الأندلسي والمملوكي وما بعده؟

إنّ البت التّام والمفصلي في مرجعيّة الظّاهرة لا يمكن الإقرار به والزّعم بأسبقيّة جنس بشري عن آخر في نشوء الظّاهرة، ولكنّ بعض الدّراسات الأدبيّة تشير إلى ظهور هذه الظّاهرة في كتب العرب القدامى، بحيث يرى طراد الكبيسي أنّ شعرنا العربي "لم يعرف منذ تاريخ معرفتنا به نظاما كتابيا للنص غير نظام

توازي الصّدور والأعجاز، بينها بياض هو فاصلة الصّمت اللازمة للنفس. ولعلّ أوّل خروج على جغرافيّة النّص هذا جاء من الأندلسيين، عندما استحدثوا الموشح .. وذهب بعضهم إلى بناء موشّحته على شكل شجرة، أو وردة، فكانت الموشّحة عالما يعجّ بحضور الطّبيعة، وبالكائن الإنساني.. وكأنّ بالمبدع الأندلسي أراد الارتماء في أحضان الطّبيعة، ودخول النّص الشّعري في إهاب شجرة أو وردة" [1]، حتى أنّ فن التّوشيح والتّشجير والتّسميط وغيرها من أشكال القصيدة الأندلسيّة التي تتمثّل ظاهرة التّشكيل يرى بعض الدّارسين أنّها دخيلة على الأدب العربي بل جاءتنا من حضارات أخرى دخيلة وتجلّت أكثر في بغداد.

يرى الرّافعي أنّ انتشار الصّنعة بدأ من القرن السّادس وعندما يقترب من المشجرات يرى أنّه هو "محبوك الطّرفين" ويقول" هو نوع من كان يعرف في القرن الحادي عشر بالمشجرات، وبدأ بأبي دريد ...ثمّ بأبي الحسن علي بن محمّد الأندلسي، ثمّ صفي الدّين الحلّي [2]، ويجب أن نقف هاهنا أمام مسالة في غايّة الأهمّيّة تتعلّق بالعصر الذي وسمه الدّارسون بعصر الضّعف، بحيث أصدروا عنه حكما عامّا مازال هذا الوسم مصاحبه إلى يومنا هذا، ولكنّ تاريخ النّقد والآداب يطلعنا على كتب قيمة كُتبت في هذا الزّمن، وظهر أدباء ومؤرّخون ونقّاد خدموا الثّقافة العربيّة بدراسات تعدّ اليوم مصادر مهمّة في البحوث العلميّة والأدبيّة، أذكر بعضهم تمثيلا لا حصرا كابن خلدون، ابن نباتة، ابن عربي جلال الدّين السّيوطي، ابن الفارض، ابن منظور وغيرهم كثير.

أمّا ظاهرة التّشكيل البصري للقصيدة حديثا ظهر مع ظهور الشّعر الحرّ وما انجرّ عنه من الخروج على نظام القصيدة القديم، وظهور شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر وكان ذلك مع سنوات الأربعينات، حيث تمرّدت على الشّكل القالب وفتحت مجال الحريّة التّشكيليّة، خاصّة مع القصيدة المدورة والطّابع المكاني المادّي للشكل ودوره في التّنوّع، وكذلك الأداء الكتابي الذي أضحى جزءاً من النّسيج الدّلالي للنص الشّعري بعد الانتقال من الشّكل إلى التّشكيل [3]، ونسجّل هاهنا

أنّ النّقاد المغاربة مثل محمّد بنيس وشربل داغر ومحمّد الماكري ومحمّد مفتاح وغيرهم كان لديهم اهتمام نقدي مبكّر بهذه الظّاهرة في شعرنا العربي متأثّرين بالمدرسة الغربيّة في النّقد.

إنّ تجلّي الظّاهرة في الشّعر الجزائري لم يظهر باكرا ويعود السّبب في ذلك إلى سياقات تاريخيّة مرّ بها البلد أثرت على انخراط الشّعر الجزائري في الحداثة مثلما عليه الحال في المشرق العربي، وتعدّ فترة الثّمانينات الأخصب في سيرورة الشّعر الجزائري نحو الحداثة من خلال ظهور جيل من الشّعراء الشّباب مكنتهم قراءاتهم المتعدّدة للمنجز الشّعري القديم وانفتاحهم عن التّجارب الغربيّة ورغبتهم في كتابة نصوص تتجاوز السّائد نحو نص حداثي يستجيب لمعطيات الكتابة الجديدة، التي من ميزاتها الاهتمام بالشّكل مع المضمون معا، التي تضعنا مباشرة في القصيدة البصريّة التي تستجيب كذلك لتقنيات الكتابة التّشكيليّة، وتطوّرت الظّاهرة بعد ذلك مع جيلي التّسعينات والألفيّة الثّانيّة حيث واكب الشّاعر الجزائري العصر ونضجت تجربته أكثر، وقدّم نصوصا جميلة في هذا السّياق، وأنموذجنا في هذه الورقة عمّار مرياش الذي ينتمي إلى فترة الثّمانيات حيث بدايّة الانفتاح الحداثي والوعي بضرورة كتابة نص متجاوز للأشكال القديمة مستثمرا تقنيات الحداثة والمفاهيم الجديدة للشعر.

2- المفهوم:

2- 1 – التّشكيل لغة: سنكتفي بتعريفين اثنين للمصطلح؛ الأوّل عند اللغويّين القدامى والآخر عند اللغويّين المحدثين ، التّشكيل مفردة مأخوذة من الجذر (ش ك ل) يعرفه ابن منظور "والشّكل بالفتح: الشّبه والمثل، والجمع أشكال وشكول، وشكّل الشّيء صورته المحسوسة والمتوهّمة، وتشكُّل الشّيء: تصوّره، وشكّله: صوّره وشكّلت المرأة شعرها ضفرت خصلتين من مقدّم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدّت بها سائر ذوائبها وتشكّل العنب: أينع بعضه، وشكّل الكتاب يشكّله شكلا

وأشكله: أعجمه، وشكّلت الكتاب: أشكلته، فهو مشكول إذا قيّدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته" [4].

أمّا المفهوم الثّاني للمصدر (ش ك ل) يرى أحمد مختار عمر أنّ الجذر يأخذ المعاني التّاليّة "شكل، يشكل، تشكيلا، فهو مشكّل، شكل الكتاب: شكّله، ضبطه بالنّقاط والحركات، شكّل الفنان الشّيء: صوره عالجه بغيّة إعطاء شكل معيّن(...) تشكيليّة مفرد اسم مؤنّث منسوب إلى تشكيل الفنون التّشكيليّة: فنون تصوير الأشياء وتمثيلها: كالرّسم التّصويري والنّحت والهندسة المعماريّة" [5].

إنّ أهم ما نلحظه من المفهومين السّالفين لمادّة (ش ك ل) هو أنّ اللفظة ما تزال محافظة على جوهرها اللساني، الذي يعدّ التّصوير ركنا أساسا في مفهومها اللغوي ممّا يدلّ أنّ اللغة تتطوّر معانيها بحسب الأنساق الثّقافيّة والمعرفيّة التي تحتاج فيها إلى اللفظة، ولكنّها تحافظ في ذات الوقت على أصلها وهو ما يقرّبنا أكثر إلى المعنى الاصطلاحي الذي لا يبتعدّ عن هذا المفهوم.

2- 2- التّشكيل اصطلاحا: يحيلنا المفهوم اللغوي للفظة "تشكيل" مباشرة على حاسة لها علاقة بتلقّي المادّة المشكّلة، وهي البصر، فالنّص الأدبي هو علامات لغويّة تحمل معان تثير الخيال من خلال الصّور والمحسّنات والبيان وغيرها من البلاغة التّقليديّة، وهو كذلك علامات بصريّة غير لغويّة وغير ملفوظة أو ما عبرّ عنها جيرار جنيت بالنّص المجاور أو الموازي الذي يتعالق مع النّص الملفوظ في وظيفة ترسيخ المعنى لدى المتلقّي، فالقصيدة "لا تستعيض بالصّورة البصريّة عن التّعبير بالصّورة اللفظيّة لأنّها تحتاج إليهما معا، ولا غنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النّوع من القصائد" [6]، لذلك اتّجهت الكثير من الدّراسات النّقديّة المعاصرة إلى قراءة النّصوص من خلال ما تلتقطه العين فوق جسد الورقة، لأنّ هذه النّصوص الملقاة فوق الورقة لا تعدّ من سقط المتاع، بل هي

مقولات تؤدّي وظيفة دلاليّة في النّص ووجودها طباعيا هو تواطؤ من الشّاعر والنّاشر ومن يساعد في إخراج النّص من الشّفهي إلى الوجود الكتابي.

تنوّعت المصطلحات المصاحبة لمصطلح التّشكيل البصرى لدى النّقاد المعاصرين فمثلا شربل داغر يعتمد على مصطلح الشّكل الخطي الذي "يتعلّق بالهيئة الطّباعيّة كميدان للعمل والتّحليل" [7] في حين يفضل محمّد الماكري مصطلح الاشتغال الفضائي الذي يشتغل فيه على الفضاء الطّباعي بمختلف أيقوناته ويقسّمه إلى فضاءين: فضاء نصي وهو " الذي يسجل فيه الدّال الخطّي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التّخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقّي موقعا محدّدا .. وفضاء صوري: الذي ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصريّة كأشكال للرؤيّة، أي الفضاء المتضمّن لعلامات تشكيليّة بصريّة [8].

تحاول الورقة أن تطبق بعض تقنيات التّشكيل البصري على ديوان الحبشة يليه النّبي للشاعر عمار مرياش الذي يعدّ من الشّعراء الذين تشكّلت لديهم حساسيّة بأهمّيّة الخروج من القصيدة السّبعينيّة ومن أشكال كتابتها مرتكزا على اللغة حينا وعلى التّشكيل حينا آخر، في محاولة لتقديم نص حداثي يفتح أمام تجربته الشّعريّة قراءات جديدة تتكئ على تقنيات القراءة التّشكيليّة للقصيدة.

ثانيا: ملامح التّشكيل البصري في ديوان الحبشة يليه النّبي.

1- العتبات: أوّل ما يواجه القارئ هي هذه الموازيات النّصيّة، فهي مرشده إلى الدّاخل النّصي، إلى جغرافيا القصيدة، مذلّلة له العقبات في فهم إشارة عابرة أو رمز غامض أو لفظة شاردة، هذه المسائل النّقديّة لم تكن معروفة في نقدنا العربي قديما بل جدّت مع المثاقفة النّقديّة، وانفتاح النّقد العربي على الآخر، وتطوّر مفهوم النّص من كونه بنيّة لغويّة ترتكز على الإيقاع والموسيقى والصّور الفنيّة إلى نص يهندسه الملفوظ وغير الملفوظ، هذا الأخير أطلق عليه النّقد "المعاصر

تسميات عديدة منها العتبات وهو مصطلح اشتهر به "جيرارد جينيت" G GENETTE." واتخذ منه "خطابا موازيا للخطاب الأصلي وهو النّص" [9] وخصص له كتابا أسماه "عتبات" Seuils ويعرف "جينيت" هذا النّوع من الخطاب بأنّه "كل ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامّة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، تلك العتبة..البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرّجوع منه" [10]، لذلك كانت معرفة العتبات وتأثيرها في إنتاج الدّلالة أمرا بالغ الأهمّيّة في الدّراسات المعاصرة.

1- 1- **عتبة العنوان:** قديما قيل "إن العنوان مشتق من العنايّة، لأنّ الكتب في القديم كانت لا تطبع فلما طبعت وعنونت، جعل القائل يقول من عنى بهذا الكتاب؟ ولقد عنى كتابه" [11]، أي اهتم به وجعل منه نصا موزايا للمتن الشّعري، ولأهميّة العنونة في تصدير الكتب والاعتناء بها أهم بوابات الولوج إلى الدّاخل النّصي، تخصص دارسون في فضاء العنونة وقيمتها في النّص، نجد مثلا "ليو هوك "(leo Hoek)كتب كتابا أسماه سمة العنوان (la marque du titre) حدّد فيه العناصر الإجرائيّة لدراسة النّص، فهو يحقق أكثر من وظيفة وغايّة إذ يلخص محتوى النّص ويوضّحه، كما يدل عليه كسلعة معروضة أمام القارئ يتمّ تعيينها بعلامة ليست منها جعلت خصّيصا لتمييزها وجذب الأنظار إليها [12]، ويبقى العنوان لوحده قاصرا على إبلاغ المعنى، فهو يحتاج دوما إلى نصّه لاستكمال عمليّة التّبليغ والتّأثير في المتلقّي "لأنّه من الجهة اللفظيّة يعكس افتقارا لغويا شديدا، ولهذا قلنا إنّه دائما في حاجة إلى من يغنّي افتقاره ويشد أزره، والغني هنا هو النّص" [13].

ديوان "الحبشة يليها النّبي" العنوان لغويّا ابتدأ باسم، ونحويا خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه" ومعنى الجملة يصبح "هذه الحبشة يليها النّبي"، يغلب على نصوص الدّيوان نص الحبشة، فهو نصّ الدّيوان، واختار الشّاعر لديوانه عنوانا مركزيا "الحبشة" وجعل منه البؤرة المركزيّة التي تدور حولها النّصوص

الفرعيّة الأخرى الإسهام في إنتاج دلالة النّص الرّئيس، اتكأ الشّاعر على اسم له دلالة تاريخيّة ودينيّة؛ فالحبشة هي الاسم القديم لدولة إثيوبيا حيث تقع في القرن الإفريقي أمّا حضورها في المخيال الإسلامي فيرتبط بأوّل هجرة في الإسلام، إذ وصفها الرّسول عليه الصّلاة والسّلام بأنّها مدينة فيها ملك لا يظلم عنده أحد، ويقصد به النّجاشي ملك الحبشة.

الشّاعر هاهنا يستعيد الحبشة القديمة، ولكن يفرغها من محتوى ما وصفها به الرّسول عليه الصّلاة والسّلام؛ فَعَدْلُ حبشة النّجاشي يقابله ظُلْم حبشة الشّاعر، هذا الاستدعاء المكاني للحبشة عبر تقنيّة تغيير المحمول التّاريخي الأصلي وشحنه بمحمول جديد يتضاد معه، هو الذي أكسب العنوان شعريّة فاتحا بذلك شهيّة القارئ للسفر في حبشة الشّاعر التي يشكّل جغرافيتها من مخزونه المعرفي والثّقافي وتجربته الإنسانيّة، هذا الاشتغال البصري على العنوان وتشفيره برموز تاريخيّة ودينيّة هي تقنيّة حداثيّة يلجأ إليها الشّعراء إغواء للقارئ وشحن النّص بمحولات تاريخيّة ودينيّة من شأنها الارتقاء بالتّجربة إلى مستويات العالميّة.

1- 2- **عتبة الغلاف:** الصّورة الجرافيكيّة للديوان تنصهر فيها أبعاد متعدّدة؛ تاريخيّة ونفسيّة وواقعيّة، تختزل رؤيا الشّاعر لواقعه عبر لعبة القناع التي مارسها الشّاعر في النّص، واتكاؤه على علامة لسانيّة لها خلفياتها ومحمولاتها التّاريخيّة ما يمكّنها من الانفتاح على عديد القراءات والتّأويلات فعنوان الدّيوان والجرافيك كنص موازٍ في تجربة الشّاعر تحمل رؤيا تجاوزيّة ومختلفة تماما على نمطيّة الاشتغال البصري في العنونة والعتبات في تجربة الشّعر الجزائري في مرحلة الحداثة الشّعريّة مع نهايّة السّبعينات وبدايّة الثّمانينات.

القارئ للوحة الجرافيكيّة المصاحبة للعنوان، يجدها اشتغلت على ثلاثة خطوط عربيّة؛ الخط الكوفي، خط النّسخ والخط المغربي القديم، فالشّاعر "وهو يعمل على التّوزيع الخطي للنص، يؤرّخ لدلاليّة النّص، فيما هو يخضع لقيم ثقافيّة، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النّص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنيّة الخطيّة داخل بياض الصّفحة" [14] هذا التّنوّع في الخطوط في فضاء طباعي ذي حجم صغير يصدم القارئ، ويُدخله في حالة دهشة وذهول زمن تلقي النّص، ذلك أنّ لكل خط مراجعه التّاريخيّة والحضاريّة والخصوصيّة ويختزل بنيّة معرفيّة وسوسيوثقافيّة للبيئة التي ينتمي إليها، وعبرها يمتص الشّاعر المخزون الدّلالي للخط ويستثمره لصالحه.

يتساءل القارئ هنا، هل تنوّع الخطوط زينة وحليّة نصيّة الهدف منها إثارة بصر القارئ وذهنه؟ أم هو وعي بالنّاتج الدّلالي من هذا التّنوع؟ إن كان كذلك فلماذا كتب الشّاعر نصوص الدّيوان بالخط المغربي القديم؟

أحيانا يلجأ الشّعراء إلى إغواء القارئ وجرّه إلى متاهات فضائيّة لا طائل منها تخدش دلالة النّص أكثر من أن تنفعه. بينما الصّورة المصاحبة للعنوان الرّئيس تُظهر رجلا يرتدي زيا عربيا إسلاميا، يقاتل رجلا آخر، ومن خلال لونه الأسود يدلّ على أنه ينتمي للحبشة، كما تشير علامة الهلال فوق خوذة الرّجل المقاتل إلى رمزيّة الإسلام، أضف إلى ذلك طبيعة السّيف الذي طعن به الفارس الرّجلَ الأسودَ يحمل رمزيّة سيف ذي الفقار لسيدنا علي بن أبي طالب.

الصّورة تحمل دلالة صادمة للقارئ؛ ذلك أنها تبين اقتتالا بين الرّجل المسلم مع ما يبدو- في الصّورة- أنّه رجل حبشي، وهي قلب للحقيقة التّاريخيّة، التي وردت في عديد كتب السّير والتّاريخ؛ فما ترسّب لدى القرّاء أن الحبشة وملكها النّجاشي هم من احتضنوا المسلمين في بدايّة الدّعوة، بحيث رفض الملك تسليم المسلمين إلى كفار قريش آنذاك حينما هاجروا إلى الحبشة، وسجّل التّاريخ

الإسلامي هذا الموقف النّبيل للنجاشي، إلى درجة أن الرّسول عليه الصّلاة والسّلام صلّى صلاة الغائب عند وفاة النّجاشي.

هذا القلب الانزياحي للحقيقة التّاريخيّة بواسطة تفريغها من محتواها، هو من صميم اشتغال الشّاعر على الصّورة، لأنه سيثير حول نصّه الأسئلة ويفتح باب التّأويل واسعا، ويجذب القارئ إلى قراءة ما وراء النّص، يبحث عن الغائب الدّلالي المختفي وراء الانزياح، فالحبشة ليست هي الحبشة، والفارس الممتطي الحصان هل يرمز للعربي قديما؟ أم فيه توريّة إلى رجل آخر متقنع بالعروبة والإسلام؟ أسئلة عديدة تثيرها عتبة الغلاف، حيث كثّف الشّاعر من اشتغاله على الرّموز التّاريخيّة والدّينيّة في عتبته عبر مناصّات متجاورة، لذلك الدّيوان مغرٍ بالهجرة إلى حبشته، ولكن برؤيا مختلفة تفيد من معطيات التّاريخ والدّين والواقع.

2- التّشكيل البصري للصفحة الشّعريّة: من التّقنيات الحداثيّة لهويّة هذا النّص هو نص يمتزج فيه السّواد بالبياض يكثر فيه النّبر البصري وعلامات التّنقيط والتّرقيم والحذف والتّوتّر، يجاورُ النّصَّ الملفوظ بأشكال ورسومات وخطوط، يعتمد على المقاطع مرقمة أو معنونة تنطبع على جسد الورقة فتتحوّل الورقة إلى علامات مكتوبة وأخرى ممحوة، وثالثّة مختزلة بإشارات وأيقونات ورموز لها دلالات، تسهم في تشكيل المعنى الذي يبحث عنه القارئ عبر تلقيه النّص بالخيال والرّؤيّة البصريّة.

2- 1- السّواد والبياض: يتنازع ورقة الكتابة لونان؛ الأبيض والأسود، فمتى امتد الأوّل انحصر الآخر وتراجع وهكذا، يمثّل السّواد الملفوظَ اللغويّ من القول الشّعري فهو حامل لتجربة الشّاعر برؤاها وجمالياتها وإشاراتها ودلالاتها لذلك يحتاج إلى مساحة مكانيّة في الورقة ليوزع كل المحمولات على جغرافيتها، إذ يختار الشّاعر زوايا من الورقة ليجسّد ذلك، في حين يترك زوايا أخرى للبياض أو الكتابة بالحبر السّري كما اصطلحت عليه بعض الدّراسات

الحديثة [15]، ليغرس فيها دواله الصّامتة، التي تحبس في داخلها لغة مترعة بالمعنى، تستعيض عن الإفصاح عنه بانحباسها بدل بوحها، ذلك أن المساحة المكانيّة للكتابة غير محدّدة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العموديّة فالشّاعر له كامل الحريّة في اختيار حجم السّواد والبياض لقصيدته ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التّجربة وخواصها وما يترتّب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في التّجربة.

يطالعنا "عمار مرياش" في هذا المقطع بانحباس اللغة الشّعريّة عن البوح مفسحا الفضاء للغة البياض لملء الفراغ، وإعادة التّوازن للدفقة الشّعوريّة ووضعها على سكّة القول مجدّدا، لأنّها توقفت، واستحال عليها تكملة البوح حيث يقول:

لو نضج الدّمع في مقلتيها
لصار الخريف الذي كان يقطر من شفتي وناهدها
المتوحّشِ قاموس وعي لأطيار تنوي التّحرّر من عُقد
الهجرة الموسميّة في هذه المرحلة

،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،

والمدينة أشياء من شبق مبهم تتمايل
.[16] ،،،،،،،،،،

نتساءل ما هي عقد الهجرة الموسميّة المعنيّة بخطاب الشّاعر؟ ما نوعها وما صفتها وشكلها؟ وما طبيعة هذه المرحلة؟ الشّاعر لم يشأ أن يدخل في مغامرة كتابتها، حيث توقّفت لغته وفوّض القارئ بدله لفك رموزها، وتخيّل طبيعة هذه المرحلة المتواريّة وراء خطوط الحبر السّرّي، بعد هذه الوقفة الطّويلة التي أخذت من مكانيّة النّص ثلاثة أسطر، يستأنف الشّاعر الكتابة من جديد، حيث كتب سطرا واحدا وتوقّفت لغته مجدّدا، ثمّ أكمل مساره بعد ذلك، هذا التّوزيع للبياض على السّواد يحيلنا على حالة الانقباض التي تعاني منها الذّات

الشّاعرة، إذ الدّفقة الشّعوريّة تخرج منسابة ولكنّ اللغة لا تسعفها في البوح بمكنوناتها، ممّا يضطرها الاستنجاد بلغة البياض لتكملة كتابة المعنى.

يتجلّى البياض في الدّيوان في هذا المقطع الشّعري الذي يقول:

أرسم ذاكرتي ذهبا

ينـدب العمر فوق الثّواني:

أخذت أكثر من عمري ويحزنني

أن أترك الخمر والأشعار واللُّعَبا

إذا أتيتك يوما دونما سبب

أرجوكِ سيّدتي أن تخلقي سببا

في النّهايّة أرسم فرخا يعني لفرخين:

يا صاحبي أراني حاملا كفنا [17].

يتوزّع السّواد والبياض هاهنا فوق جسد الورقة الشّعريّة من خلال الفراغات التي تركها الشّاعر بين السّطور، والتي تعرف نقديا بالمحو أو المسكوت عنه، حيث لجأ الشّاعر إلى تجاوز كلام لم يفصح عنه واحتبست لغته الملفوظة تاركا البياض كنص مجاور يملأ ذلك المحو، ويتدخل القارئ هنا لملء المحو بما يراه مناسبا لذائقته وفهمه لمعنى النّص.

تشعر وأنت تقرأ المقطع أنّ ثمّة تفكّكا في المعنى، والمتسبّب في ذلك البياض الذي تركه الشّاعر عمدا حتى يشرك القارئ في كتابة المقطع، وينتقل به من مستقبل للعلامات اللغويّة إلى منتج لها معه، فالأبيات الأولى بدأها بفعل الرّسم ثمّ ترك بياضا، وبعدها تحدث عن عمره الذي مرّ أمام ناظريه تاركا وراءه متع الدّنيا وبعد ذلك ترك بياضا وعاد للرسم مرّة أخرى برسم فرخين، وترك بياضا بعدها وانتهى إلى فعل الموت الذي دلّ عنه اسم الكفن، الشّاعر في هذا المقطع

يصدم المتلقّي ويريده أن ينخرط معه في كتابة النّص عبر البياض الذي تركه وهو أسلوب متعمد من الشّاعر، لأنّه لا يريد أن يكون قارئه مستقبلا سلبيا بل قارئا منتجا.

2- 2- تشكيل السّطر الشّعري: أتاحت الحداثة الشّعريّة للشعراء كامل الحريّة في كتابة قصائدهم، خصوصا مع ثورة شعر التّفعيلة والحر، حيث تركت السّواد حرا طليقا في مزاحمة البياض في السّطر الشّعري، وذلك بحسب الدّفقة الشّعوريّة للمعنى؛ أحيانا تجد سطرا فيه تفعيلة واحدة وبذلك تكون قد عبرت عن الدّفقة بتفعيلة واحدة، وأحيانا تحتاج إلى تفعيلتين أو أكثر من ذلك لإيصال المعنى، بناء عليه تجد أن الأسطر الشّعريّة تطول وتقصر بحسب الدّفقات الشّعريّة للتجربة هذا التّفاوت في الدّفقات يعبر عن مدى قدرتها على إكمال المعنى من النّاحيّة التّركيبيّة والدّلاليّة أم لا.

يقول عمّار مرياش:

الفراغ اليتيم الفراغ الحكيم الفـــراغ الغــراب الغراب
غدا كالرّبيع الرّبيع عصافير مشنوقة زهرات الرّياح
الرّياح نسور التّوحّش يرسلها الأقوياء لتفقأ عيني [18].

نجد هذا التّشكيل البصري بكثرة في الدّيوان سواء بطريقة الهرم المقلوب أم الهرم العادي، هذا التّوزيع البصري للأسطر هي غوايّة يمارسها الشّاعر على بصر المتلقّي كي يدخله في قراءة كل ما يجده على الصّفحة الشّعريّة، ولا يهمل أي إشارة أو أيقونة أو تشكيل يصادفه لأنّ الشّاعر متواطّئ تماما مع النّاشر في الحفاظ على هذا النّمط من التّشكيل.

نجد في الدّيوان كذلك أسطرا شعريّة متساويّة في التّركيب والتّفعيلات والإيقاع ويعد التّحول من التّفاوت في الأسطر إلى التّساوي بين الأسطر كسر في إيقاعيّة الموسيقى، وكسر أيضا في الرّؤيّة البصريّة لسواد الصّفحة الشّعريّة

فالانتقال من تشكيل إلى تشكيل مخالف له هو اشتعال حداثي، الغرض منه تنبيه الشّاعر إلى ضرورة قراءة سواد وبياض الصّفحة على حد السّواء، وتحفيز القارئ إلى استقبال المعنى المتواري عبر الأسطر المتساويّة، لأنّ الانتقال البصري يصاحبه انتقال دلالي، يقول الشّاعر:

مرّة نبتت لي قرون وأنياب لا تنتهي ومخالب معقوفة
ربما أعجبتني وسميتها غربتي
فأنا فرح الآخرين ونقمة نفسي
وهذا النّسيج الفراغي مجتمعي مثلا [19].

وثمّة أشكال أخرى في توزيع الأسطر الشّعريّة في المدونة كالتّساوي الضّمني وغيره من الأشكال التي يلجأ الشّاعر إليها مراوحا بين البياض والسّواد بحسب التّدفّق الشّعوري والاكتمال الدّلالي للمقطع الشّعري.

2- 3- علامات **التّنقيط والتّرقيم**: يختلف توظيف علامات التّرقيم في القول الشّعري عنه في الأقوال الأخرى؛ ذلك أنّها في الشّعر تأتي لوظيفة نصّيّة مركزيّة فهي نص مواز مكتمل، يؤثّر في سيرورة المعنى وتخصيب الدّلالة، ويثير القارئ لأنّه يتحمل مسؤوليّة تكملة المعنى أثناء تراجع سواد الكتابة ويُكسب النّص شيئا من الغموض ويقربه من روح الشّعريّة أمّا في الأقوال الأخرى فتحافظ العلامات على دورها اللغوي العادي في النّص بحيث تساعد الكاتب في تبليغ رسالتّه، فهي تقوم بتنظيم المفاصل المهمّة في الخطاب الشّعري مثل الوقف والنّبر، والتّنغيم والإيقاع وغيرها وهي لا تكتفي بذلك بل تزيد على هذه المفاصل جميعها ببعدها البصري الذي يساعد على تمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفيّة وطاقات التّعبير الكامنة فيه [20].

لقد وظف عمّار مرياش علامات التّرقيم والتّنقيط البصريّة بشيء من الوعي فاتحا بذلك تجربته على جماليات الكتابة الحداثيّة التي ترتكز في كتابة نصّها المختلف والمتجاوز على العلامات اللغويّة وغير اللغويّة.

يقول الشّاعر:

فاحضنوا بعضكم ما استطعتم،
غدا لن تتاح لكم فرصة للندم،
وغدا لن تتاح لكم فرصة للغناء،
وغدا لن تحبوا النّساء،
وغدا لن تغني الطّيور، [21]

يتكشّف لنا من هذا المقطع أنّ الشّاعر اعتمد على علامة غير لغويّة وهي الفاصلة (،) التي وجودها في نهايّة السّطر ليس تحليّة لغويّة، بل تؤدّي وظيفة علاميّة، وتؤدّي وظيفة دلاليّة في ربط مفاصل دلالة المقطع الشّعري؛ فالشّاعر عندما نادى في النّاس بأن يحضنوا أنفسهم فهو يعرف بأنّ الغد سيكون قاسيا عليهم، لذلك استخدم علامة الفاصلة في سرد ما سيلاقيه النّاس من انعدام الفرص للندم والغناء والحب وغناء الطّيور، الفاصلة هاهنا كثفت من دلالة الغد المنتظر وما يحمله للناس من ضجر وحزن.

نجد في المقطع الآتي استعمال علامات الفاصلة وعلامة الاستفهام ونقاط الحذف ونقاط التّوتر في جملة شعريّة واحدة، يقول الشّاعر:

أتساءل هل أحد قال قاتلتي أخطأت؟
سأدافع عن حقّها في ارتكاب الفضائح والسّهو مهما أتت
سأدافع عن يتمها، عن أمومتها، عن توحّشها، عن بداوتها، عن نعومتها..
لا لشيء... فقط كي تظلّ امرأة [22].

لقد صاحب تحوّل شكل الكتابة من النّمط القديم إلى النّمط الحداثي تحوّل في طريقة التّلقي، إذ لم تعدّ القصيدة تُتلقّى سماعيا، بل تدخّلت الحواس

جميعا في تلقّيها والالتذاذ بإيقاعها الموسيقي والبصري واللغوي، لذلك وجد الشّعراء حريّة مطلقة في التّنويع من إيقاعات النّص، وأدخلوا إشارات وعلامات من حقول نثريّة مختلفة في تشكيل النّص وضبط إيقاعه البصري تحديدا فالشّاعر في هذا المقطع لم يكتف بالدّال (أتساءل) الذي هو صيغة مباشرة للمساءلة ومحاولة معرفة الجواب، بل عضد هذا المعنى بعلامة غير لغويّة وهي علامة الاستفهام (؟) التي تحيلنا على استغراب الشّاعر واستنكاره على الذين رموا قاتلته بأنّها أخطأت، ولكن أخطأت في ماذا؟

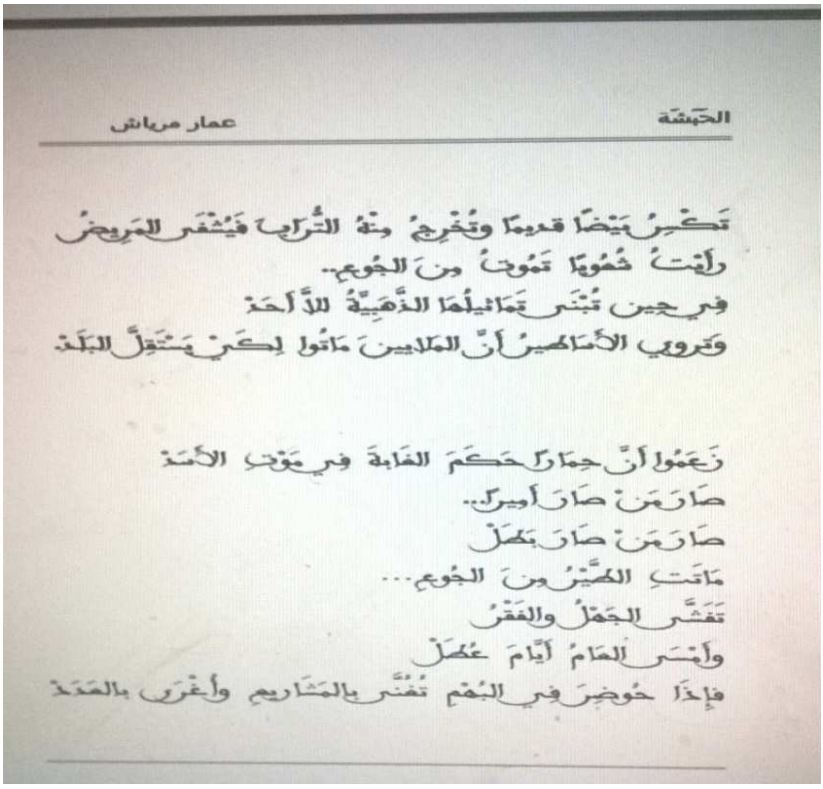
هذا ما بينه الشّاعر في السّطر الموالي (ارتكاب الفضائح والسّهو معا) لذلك أسهمت علامة الاستفهام في تعميق دلالة التّساؤل، هنا يتدخل الشّاعر للدفاع عن قاتلته ويتكئ على علامة الفاصلة (،) في تعدّاد مناقبها (يتمها، أمومتها توحّشها بداوتها، نعومتها) هذه التّراتبيّة في سرد صفات القاتلة بينهما فواصل يشيع في النّصوص النّثريّة أكثر من النّصوص الشّعريّة، ولكنّ الشّاعر هاهنا استعان بالعلامة حتى يختزل كثيرا من القول ويتحكم في حجم النّص، لذلك علامة الاستفهام هنا قامت بوظيفة الرّبط بين الصّفات، وساعدت الشّاعر على الاختزال والتّكثيف.

ونلاحظ في نهايّة السّطر الشّعري بعد تعدّاده لصفات القاتلة نقطتي التّوتّر(..) الشّاعر هنا يقدّم لنا ذاته القلقة والمتوتّرة بحيث تختزل لنا هذه العلامة غير اللغويّة (..) الحالة النّفسيّة للشاعر الذي يريد أن يرافع على قاتلته التي تتميّز بصفات ذكرها متسلسلة، وقلقه يعبر عن رفضه لبعض الممارسات المجتمعيّة ضدّ المرأة والتي يحملها المجتمع ما لا تطيقه حيث ينظرون إليها بأنّها مخطئة وقاتلة ولكنّ الشّاعر يرى غير ذلك، لذلك هو هنا من اجل الدّفاع عنها وتظلّ كما قال (لا لشيء... فقط كي تظلّ امرأة) وقد استعان بنقاط الحذف (...) بعد قوله (لا لشيء) حيث ترك الفراغ والمحو للمتلقّي ليسانده في كتابة الأعذار والتّبريرات التي تزيد من قوّة دفاعه عن المرأة حتى تظلّ امرأة.

2- 4- أنماط الخطوط: من أنماط التّجريب المكاني الطّباعي في تجربة الشّعر الجزائري المعاصر الكتابة بخط اليد، ربّما الأمر لا يعود لغياب المطابع وآلات الرّقن بل أجده رغبة ذاتيّة من الشّاعر في كتابة نصوصه الأولى بخط يده لأنّها باكورته الأولى وقطعة منه، فكتابتها بخط اليد تعني أنّ الدّفقات الشّعوريّة المتبقيّة من التّجربة الشّعريّة ينفثها الشّاعر عبر القلم لحظة إمساكه بين أصابعه، فالكتابة هاهنا تحمل حميميّة بين الشّاعر ونصوصه.

ثمّة شعراء جزائريّون معاصرون ارتكزوا في كتابة دواوينهم على الخط المغربي بالنّظر لرمزيّة هذا الخط ومحمولاته التّاريخيّة والدّينيّة، وهو بذلك يوجّه القارئ نحو النّسق الثّقافي الذي ينتمي إليه الشّاعر، إذ طبيعة الخطوط والأشكال والتّناصات والاقتباسات، علامات غير لغويّة تختزل البنيّة الفكريّة والثّقافيّة للشاعر إذ يعلنها في إشارة أو أيقونة أو رمز من رموز كتاباته، فالقارئ يجب عليه ألاّ يغفل عن المعطيات لحظة تلقّيه النّص أو الدّيوان، والخط المغربي لا يعني انحصاره في دولة المغرب الأقصى فحسب؛ بل نمط كتابي يختصّ به المغرب العربي والأندلس حيث كتبوا به قديما كتبهم ودواوينهم، لذلك يدعو "محمّد بنيس" إلى استعادة الخط المغربي مكانته في كتابة النّصوص" كثيرا ما كتبنا عشقنا للخط المغربي هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويّتنا ابتهاجا، إنّها عودة المكبوت. حاولنا محقّ هذا العشق تنويمه، بحجّة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذّوق، وحدة الحساسيّة. كنا سذّجا لأنّ الكبت المتزايد لم يحمل معه التّصدّع المتصاعد لحاجتنا...حان الوقت لنمنح النّص ابتهاجه ونسترد ملكيّتنا للخط المغربي" [23].

من الشّعراء الذين تمثّلوا الخط المغربي في دواوينهم، "عمّار مرياش" في ديوان "الحبشة" بحيث كتب الدّيوان كاملا من عنوانه إلى آخر نقطة فيه بهذا الخط الذي يحيل إلى الانتماء والتّجذّر في المكان.



الحبشة عمار مرياش

تكسرُ بيضًا قديمًا وتُخرجُ منهُ التُّرابَ فيُشفقُ العريضُ
رأيتُ شُهُبًا تموتُ من الجوعِ..
في حينِ تُبنى تماثيلُها الذّهبيّةُ للأحدْ
وتروي الأساطيرُ أنّ الملايينَ ماتوا لكي يستقلّ البلدْ

زعموا أنّ حمارًا حكمَ الغابةَ في موتِ الأسدْ
صارَ من صارَ أميرًا..
صارَ من صارَ بطلْ
ماتتِ الكثيرُ من الجوعِ...
تفشّى الجهلُ والفقرُ
وأمسى العامُ أيّامَ عطلْ
فإذا حوضرَ في النّعمِ تغنّى بالمشاريعِ وأغرى بالعددْ

خاتمة: استطاع الشّاعر الجزائري أن يستثمر تقنيات الكتابة المعاصرة في تجربته الشّعريّة، وبذلك فتح النّص على معارف وفنون أسهمت في تكوين هويّة جديدة للشعر، مستثمرا قراءاته المتعدّدة لتجارب شعريّة عالميّة أفاد منها وأغنى بها تجربته الجديدة، فكانت القصيدة المنبنيّة عن التّلقي البصري نتاج هذه التّجربة، وبذلك يعدّ عمّار مرياش صوتا حداثيا أكثر حساسيّة وتمثّلا لتقنيات الكتابة الجديدة في ديوانه "الحبشة يليه النّبي"، متجاوزا بذلك تجارب شعر السّبعينيات الذي طغت عليه الكتابة المؤدلجة والرّؤيّة التّقليديّة، فكانت التّجربة إيذانا بميلاد رؤيّة حداثيّة للشعر الجزائري تشكّلت أكثر في تجربة شعر التّسعينات والألفيّة الجديدة.

الهوامش:

[1]- محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2006 ص. 38.

[2]- المرجع نفسه، ص. 42.

[3]- ينظر، المرجع السّابق، ص. 292.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار صادر، ب ط، بيروت، ص.356.

[5]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربيّة المعاصرة، مج 2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008 ص. 315.

[6]- محمّد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، ص. 19.

[7]- شربل داغر، الشّعريّة العربيّة الحديثة- تحليل نصي، دار توبقال، المغرب، 1988، ص. 14.

[8]- محمّد الماكري، الشّكل والخطاب ص. 242.

[9]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008. ص. 19

[10]- المرجع نفسه، ص. 44.

[11]- عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص- دراسة في مقدمات النّقد العربي القديم- إفريقيا الشّرق، بيروت، 2000.ص:30.

[12]- ينظر: محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة المصريّة للكتاب مصر، 1988. ص: 15.

[13]- مصطفى سلوي، عتبات النّص. ص:163.

[14]- محمّد بنيس. الشّعر العربي الحديث. ص:85.

[15]- ينظر: أسيمة درويش. مسار التّحولات –قراءة في شعر أدونيس- دار الآداب، بيروت، ط2 1992. ص: 207 وما بعدها.

[16]- عمار مرياش. الحبشيّة يليها النّبي. ص:75.

[17]- الدّيوان، ص: 29.

18- الدّيوان. ص: 23.

19- الدّيوان. ص: 25.

20- ينظر: محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث. ص:200.

21- الدّيوان، ص: 43.

22- الدّيوان، ص: 26.

23- محمّد بنيس، حداثة السّؤال- بخصوص الحداثة العربيّة في الشّعر والثّقافة- المركز الثّقافي العربي لبنان، المغرب، ط2، 1988. ص: 27.