التشكيل الشعريّ في ديوان صمغ أسود لـ(وفاء عبد الرزاق)

د. إخلاص محمود عبد الله
جامعة الموصل / كلية الآداب
ekhlas_m79@yahoo.com

الملخص:

يتضمن بحثنا المعنون بـ(التشكيل الشعري في ديوان صمغ أسود لوفاء عبد الرزاق) التشكيل في نصوص هذا الديوان، الذي يتظافر فيه الشكل والمضمون في انتاج تشكيلة شعرية مميزة، إذ تتخذه الشاعرة بنية تشكيلية خاصة بها تتكون من اختيار المفردات واللغة الخاصة التي تعبر عن مكوناتها الداخلية، لذا إن التشكيل لا يكون إلا بإمتزاج الركنين الأساسيين الشكل والمضمون في إنتاج تشكيل قائم على الشكل الهندسي والكتابي للنصوص، والصوت، والتكرار، والحوار وغيرها أدوات فعالة في الموازنة بالعملية الشعرية التشكيلية .

"Poetic Formation in Samigh Aswad's Collection of pomes (Divan)" by: Waffa'a Abdul-Razzaq

University of Mosul / Faculty of Arts
ekhlas_m79@yahoo.com

Abstract:

The paper entitled "Poetic Formation in Samigh Aswad's Collection of pomes (Divan)" by Waffa'a Abdul-Razzaq includes the formation in the pomes of this Divan. Here the form and the content participate in producing a distictire poetic formation. So the poet takes a special formation structure for herself. This structure consists of her soul and heart beating in poetic creation. She used her sensation to choose the vocabularies and her own language in expressing her inner contents. Thus, the formation will be by mixing two essential elements; the form and the content in producing a form based on the geometirical form and written content with taking the sounds, repitation, dialogues and so on as active tools to balance the poetic formation.

المقدمة:

التشكيل في التسمية والإهداء:

صدر للشاعرة (وفاء عبدالرزاق) ديوانها الجديد (صمغ أسود) لعام ٢٠١٥. وعنوان الديوان يضع تباشيره الأولى في خانة التشكيل للعتمة السوادية، وعوالق الأمور ومزالقها الصمغية، فهل هي رؤية الشعراء المستقبلية التي ترى بالداخل ما قد يضمره المستقبل، لوطن بات يرنو للخلاص وشعب بات يهدده الرحيل ؟؟؟

يتمثل التشكيل في كل ما يمنحه النص للرؤية من علامات بصرية يمكن تأويلها سواء كانت موجهة للبصر، أم موجهة للبصيرة مثل الصورة الحسية والصورة اللقطة، فيعتمد على البعد البصري وكل ما يمكن تلقيه مرئيا أو تخيله ذهنيا، فإنه لا يلغي جوهر الشعر وهو اللغة. (١) فالقصيدة ((لا تستعيض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللفظية لأنها تحتاج إليهما معا، ولا غنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد.))(٢) فالتشكيل مصطلح واسع فيه من الغنى للتدليل عن معان جمة تتركز في النص الشعري .

عودتنا الشاعرة أن تأتي بالجديد في كل عمل تقدمه لنا، وتسعى الى الموازنة في عناصر عملها واختيار الجدة فيها من العنوان والغلاف والنصوص، وما تحتويه من مخزون رمزي جديد وقالب شكل تزج به نصوصها في محاولة الجمع بين الشكل والمضمون واختيار الجدة لهما في العرض والتقديم. فتسعى هنا بدلالتها الشكلية إلى اختراق المضمون الداخلي وتعبئته بحس الحزن المتعب الذي جاء ساخرا مما فيه متهكما بحاله بنغمة عدم الاكتراث في عرض الحدث.

نلمح في العنوان دلالة الثقل المترامية فيه بشقيه (صمغ) و (أسود)، إذ يبني فلسفته على وفق رؤية اجتماعية تنظر إلى اللون الأسود نظرة تشاؤمية، تمده بالحرمان والعوز والفقر والفقد، فأي دلالة نجنيها من ورائه غير هذه ؟!

إن الأسود يغتال الفرح، ويخيم بمنظره الكئيب على منظر الصورة، فيكسبها بعدا تشاؤميا، يوحي بما يعيشه الوطن من مرارة وغصة، وهو يستكمل دلالة الشق الأول من العنوان، ويجاريها في خربشة أفكارنا بهذا الاتجاه دون غيره .

فـ(صمغ) توحي بالالتصاق، وإذ يقوم بهذه الفاعلية إنما يلصق الآخر في مستنقعات الخيبة وعدم التغيير للأحسن، وبقائه في مكانه دون حراك، نتيجة فاعلية الصمغ، هذا التركيب العنواني، الذي يتظافر في اكساب النظرة الأولى للمتلقي ملامح الثقل الدلالي ويعبر عن الواقع المعيش .

اتكأت الشاعرة على الفاعلية اللونية رغبة في التعبير عن مرامي نصوصها العميقة التي تخاطب العقل، ولتكسب الصورة مناخها الأصلي الذي يساعدها على البوح للمكنون الداخلي، وكونه صمغا

يكتسب دلالة عدم المفارقة والفكاك والملازمة للشيء ،إذ يبقى ملتصقا بصفة سواده بالآخر، أيا كان هذا الآخر وطنا أو بلدا ومدينة وفردا ....إلخ

وضخ ما ينتابها والآخر من حمم متراكمة من براكين الألم، كي تنفس عن هذه الروح التي أتعبها الكبت، وباتت ترنو للخلاص منه ولا فكاك .

هكذا تجعل الشاعرة من الرمز بداية لها، وعتبة تنفذ عن طريقها إلى الداخل، لتبين برؤيتها عجز الإنسان المعاصر، وعدم قدرته وضعف حيلته تجاه ما يمر به الوطن/ البيت من مصائب، ولا حول له ولا قوة للخلاص منها .

شخصت الشاعرة الإهداء بنبرة قد تبدو غريبة لأول وهلة بقولها ((إلى ثلاثين عينا شاخصة بوجه الكفر البار))، فإلى أي عين تهدي نتاجها، خاصة وانها استكملت وصفها بـ (شاخصة)، وهي صفة للعيون البشرية المحدقة في الآخر من الخوف والوجل، وإن كانت (العين) على سبيل المجاز، فهي عين الماء والنبع، وعين الشعر. تقابلنا بالشق الثاني من الإهداء (بوجه الكفر البار)، فالعيون شاخصة بوجه الكفر البار، فتضعنا أمام مفارقة صادمة من استعمال التضاد والجمع بين الشيء وضده ،فكيف هو كفر وبار في الوقت ذاته، فجلبت صفة لا يمتلكها وجعلتها مصاحبة له ،كنوع من التهكم به، أو قد أصبح بارا بالنسبة لغيره من أنواع تتجه في مسارب الحياة.

وإذا كان الشعر يفتح عيونه وطاقاته التعبيرية على هذا الوجع، فهو يعبر تعبيرا صادقا عما ينتاب الواقع . ونتعرف على هذه العيون عند دخولنا للنصوص الشعرية ،إذ جعلتها تختص بالتسمية (العين الأولى... العين الثانية.... إلى... الثلاثين)، فضلا عن عنوان يسمى به كل نص شعري، فنعرف أن العيون الشاخصة هي عيون الشعر الشاخصة بوجه الصمغ الأسود والكفر والحقد والهم .

مع ملاحظة أن العين الحادية والثلاثين عنونت بـ(العين الأخيرة ... تحذير)، فصلا لها عن غيرها، لأنها لا تنخرط ضمن العيون السابقة، فهي تحذير يقف بوجه الكفر المشار إليه في الإهداء والنص الشعري أيضا .

عملت منذ البدء على الإفادة من فاعلية التشكيل البصري، فاستخدمت دلالة اللون في العنوان ووظفته بصريا في التعبير عن فكرتها، والتشكيل من الجمع بين كلمتين بما غير ما وضعت له والخلو من الإضافة التي تعطي التحديد والتخصيص لتجعل الدلالة مفتوحة، فضلا عن الإهداء الذي لا يقل أهمية عن استخدام هذه الميزة البصرية، فالعين مركز البصر والرؤيا في التشكيل، فضلا عن ان الإهداء برمته تشكيل بصري قائم على صورة بصرية تشكيلية في مواجهة العيون للكفر، وتشخيص العيون دالا حاملا للمقاومة الذاتية الجماعية في مواجهة الآخر وجها لوجه. فهي

صورة لوحدها تشكيلية خيالية تلعب فيها الاشياء المادية والمعنوية في خيال المتلقي لإستدعاء ثيمات الموضوع .

_ التشكيل في النصوص الشعرية

ما دام التشكيل البصري يقوم على الرؤية وهي الاساس، لذا أقول أن هذه الرؤية تتخذ جانبين الأول بصري بالعين البصرية والآخر بصري قلبي بالعين الداخلية كما الفعل رأى في العربية الذي يدل على هذا المعنى أو ذاك .

لذا تخضع الشاعرة عملها الشعري لنوع من التشكيل المضموني والتشكيل البصري، فيتظافران معا في التدليل عن خبايا النص، إذ تقود الشاعرة عين المتلقي لمشاهدة ما تقوم به من لعب بالبصر تخضعه لسطوتها الشعرية، عندما تتخذ من التشكيل لكتابتها الشعرية نوعا من الإلماح البصري لمضمون ما تريد، فتعمد إلى جعل النصوص في وسط الصفحة الورقية، لتجابه تحديات الصمغ الأسود الذي أخترق منتصفها، أو ما ترمز إليه من وطن وبيت وآخر، كما أن العين الشعرية التي سمت بها النصوص لا بد أن تقع في المنتصف لتراقب فعل الآخر المعتدي، لأن العين مركز الحس البصري والملاحظة الأولى لإقتناص الأفعال، وبهذا فهي تعاضد دلالاتها معا في المواجهة. فتعمل على ((انجاز توليفي تقوم به القصيدة يتمثل في تمكين العين من مبادرة اكتشاف شعرية بصرية تتبني على ايقاع الصورة))(٣) فالعنصر البصري هو الذي سيكشف القارئ من خلاله القيم الإيحائية للنص، من خلال وضع بنياته الخطية ضمن الفضاء النصي .(٤) والمتلقي ((لا يواجه النص العيني معزولا ووحيدا بل يواجه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لا وعيه .)) (٥)

لا تقتصر على ذلك بل ترينا تشكيلات أخرى من ضمنها : الهندسة الكتابية للأسطر الشعرية ،إذ تتخذ النصوص شكلا معينا هندسيا غالبا ما يشير إلى معنى النص، فيأتي السطر الشعري بكلمات وأحيانا يكتفي بكلمة واحدة، لكن كلماتها في نصوصها لاتتجاوز الخمس كلمات في السطر الواحد، هذا التركيز والتكثيف لم يأت من فراغ غايته تبيان الفعل للمواجهة بدلا من الكلام فقط، فتفعل الرسم بالكلمات وصولا لغايتها المنشودة. فتعمد إلى ((رؤية مغايرة للغة ليس بوصفها تعبيرا عن الذات والعالم ولكن بجعل هذه اللغة وسيلة للتخارج تهدف إلى خلق تمظهرات خارجية للنص كدال بصري يستعير عن وعي تقنيات الخطاب التشكيلي ويركز على الصورة باعتبارها لوحة فنية تتجلى فيها الكلمات كرسومات وتشكيلات بصرية لا كعلامات كلامية محلية على مضامين معرفية فقط .)) (٦)

فالتشكيل البصري نابع من المضمون، لأن المضمون هو لغة حروف وكلمات وجمل، وإن اهتمامنا بالتشكيل لا يعني اهمالا للغة لأنه :((لا يمكننا الحديث عن وظيفة عضوية للشعر إلا إذا أدمج

في سيرورة اللغة))(٧) فلا تتحقق دلالة النص الشعري إلا بإتحاد اللغة مع الصورة التشكيلية مرئية أو متخيلة.

وعلى هذا يكون التشكيل على مستوى البصيرة كل ما له علاقة بتشكيل اللغة والصورة و ((أنه كل ما يمنحه النص الشعري للرؤية البصيرية الداخلية /الذهنية، وهذا المعطى ما هو إلا تقنيات سينمائية من لقطات ومشاهد تمت صياغتها لغويا لتناسب طبيعة الشعر، وتختلف حسب مقام الكلام من حوار ووصف /سرد وسيناريو ومونتاج وتقنيات درامية)) .(٨)

ومن ضمن ما تطرحه لنا الشاعرة في هذا المجال ما يأتي :

١_ التشكيل الكتابي الأفقي والعمودي :

يتضمن هذا التشكيل تغيير السطر الشعري من الأفقي إلى العمودي، الذي يقوم على تشكيل الكلمات أحادية في السطر فيظهر التكوين العمودي ،أو غير أحادية تتبنى تفاصيل التشكيل الأفقي، فإن من التشكيل الكتابي العمودي والأفقي في النص الواحد، العمودي الذي يخترق جسد الصفحة، والأفقي الذي يبني تمركزه بشكل دلالة على الاستقرار في المكان بوضعه الطبيعي. وبهذا يوجد مساحة تنافسية بين السواد الذي يشكل الكتابة والبياض الذي يشكل فراغا، فتفعل الشاعرة لعبة التضاد بينهما .

كما ان ذلك يسهم في بناء تشكيلة زمنية خاصة، تقوم على مد كتابي على حساب البياض. لأن الزمن الخطي صورة عاكسة للزمن الشخصي للشاعرة، فكلما اتصلت البنى الخطية وغلب السواد على البياض، كلما اتصل زمن الشاعرة بزمنها الإجتماعي في حين ان قلة البنى الخطية وغلبة البياض يترجم انفصام بين الزمنين، فالأول موضع انفتاح من تشكيل السواد، والثاني انغلاق حين يغلب البياض.(٩) تضع الشاعرة ذلك بقولها في :

((العين السادسة عشرة...

(أخطاء)

عينُه مُخطئة

قلبُه خاطئ

انتماؤه

ولعُه

جذرُه

فرعُه

كلُّه

خاطئ..

مواطنٌ يستقيم بالصواب

ويخطئ برفضهم.

وليمة طازجة

تُبرئه من خطأ الفكرة

من يده الضوء

ونرجس القرار

فدية محشوَّة بفستق

الشظايا

وكشمش العقاب.)) (١٠)

تخاطب الشاعرة العين البصرية بهذا التشكيل، ساعية إلى لفت الإنتباه لشيء معين، فضلا عن الجمالية التي تتركها على جسد الصفحة بتشكيل النص .

إن التشكيل العمودي الذي يبدأ بكلمتين ويستمر بكلمة من تشكيل أحادي للكلمة، وكأنه يمد خطاه للعمق، إذ يبدأ باشياء جسدية وتخاطبية لغوية، ليصل الى الكل الخاطيء هذه الفكرة التي تريد طرحها الشاعرة من الغاء الكل وتخطيئه، ثم يأتي التشكيل الافقي ليرسم خطا مستقيما يشير الى استقامة الصواب .

وإن كانت تخاطب الرؤية البصرية، لكنها تستدعي الرؤية القلبية عن طريق هذا التخاطب، كي تعمل على تفسير ما تراه، عندما تعمل على نشر اخطاء الآخر بتوارد عمودي تخلص كل سطر بكلمة واحدة لتبين اين يكمن الخطأ، فينخر أوصاله حتى لم يعد له مرتكزا (عينه/ قلبه/ انتماؤه/ ولعه / جذره/ فرعه/ كله)، فكل كلمة تستثير بسطر واحد ممتدة إلى الداخل وتخترقه، حتى تستقيم بإستقامة الكلام (مواطنٌ يستقيم بالصواب/ ويخطئ برفضهم.).

فكتبت(يستقيم) بشكل أفقي دلالة على الإستقامة والصواب، لكن هذا الصواب يوجد مفارقة تختزنه، لأنه صواب مزيف يكمن في بيع الفكرة والمبدأ، أو قتلها(بفستق الشظايا وكشمش العقاب)، بأسلحة مغلفة بغلاف انتعاش الحياة، واضمار الموت والغياب، مع ملاحظة التشكيل العمودي للكلمات بانفرادها بأسطر تكون الكلمات بحجم كبير ثم تصغر شيئا فشيئا في تلاش لتضيق الكلمات وتصغر بكلمة (كله)، إذ يختصر شكلها المكون من حروف ثلاث مساحة كبيرة تعني الآخر بكل ما فيه. لأن هذه الكلمات كأنما جاءت محصورة بين كلمة (اخطاء) في العنوان، وكلمة (خاطيء) في نهاية هذا التشكيل للمفردات. فضلا عن انه يتدرج بالتشكيل البصري من الخارج المتمثل بكلمة (العين) الى الداخل المتمثل بكلمة(القلب)، ويستمر ليشمل الجذر والكل .

وترك فراغ/ بياض بين التشكيل العمودي والأفقي، إذ يكون الفراغ انقطاعا خطابيا قبل متابعة الكلام، فيعد وسيلة من وسائل توفير الايحاء وتوصيل الدلالة عن طريق الصراع القائم بين الأسود والأبيض .(١١) كما هو الصراع هنا حاضرا بين البنيتين الأفقية والعمودية، فيشير إلى مدى الفرق بينهما، وما تضمره من دلالة متباينة على صعيد الأفكار .

وتشكل العنوان الذي يظهر في النص بكلمات تمده بالحضور القوي بـ (مخطئة/ خاطىء/ يخطيء/ خطأ)، فهذا التشكيل للمفردات ما بين الاسم والفعل والمؤنث والمذكر يدعم العنوان ويقوي جذوره وامتداده في النص، ويشير الى معنى الجمع الظاهر في العنوان بـ (اخطاء) .

ومن التشكيل الأحادي للكلمة في السطر الشعري أيضا، ما نراه في مقطع من :

العين الثانية...(رصاصةُ الفجرِ)

((تعانقَت الأشياء،،

رقبةٌ

دعاءٌ

دمٌ

سجَّادة

وشظيةٌ هوجاء

استسلمتْ لها التفاصيلُ الباقية.))

لتجمع اشياء خاصة بالذات جسدية(رقبة / دم)، وروحية (دعاء/ سجادة)،وما يعمل على تفريقهم (شظية هوجاء). وجاء هذا التشكيل الأحادي للكلمات لإبراز هذه الكلمات والتأكيد عليها، واعطائها طابع الأهمية من إفرادها بأسطر لوحدها، كما تعطي شكل التدرج بالعرض للحدث الطولي من الرقبة، فدعاء الذي مكمنه القلب،فدم وسجادة نهاية المطاف إلى انتهاء الحياة بالشظية .

٢_ تشكيل البياض والهندسة الكتابية

إن هذا الاسلوب يجد فسحة للتبادل والتضادات، فالنصوص لاتعتمد نوعا واحدا من السواد والبياض حتى تبتعد عن الرتابة وتحقق لنفسها بنية شكلية.(١٢) فالنص الشعري يزاوج بين البياض والسواد، ليشكل البياض اسطرا مضادة ((تبنيها فراغات تبادل المكتوب غواية وإغراء متضادين في اعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض ويكون البياض بهذا عنصرا اساسيا هو الآخر في انتاج دلالية الخطاب .)) (١٣) وبهذا يكون النص هندسة كتابية من نوع جديد يقوم على اخضاع أشكال هندسية للتجربة الإبداعية الكتابية .

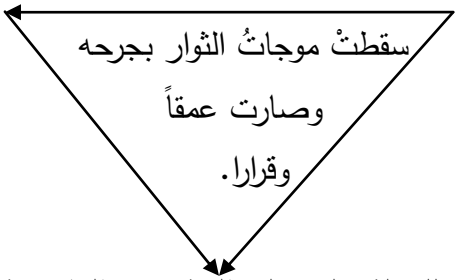
العين الرابعة عشرة...

(صورة)

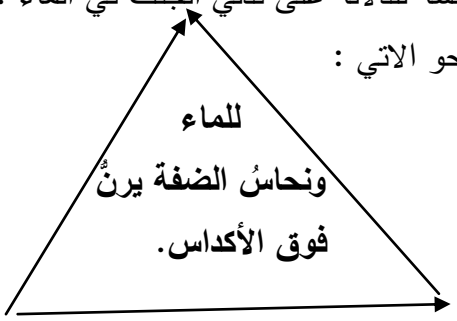
أهذه صورة نهر أم انكسار؟

سقطتْ موجاتُ الثوار بجرحه
وصارت عمقاً
وقرارا.
النهرُ روثٌ يلوّثً الربيع
ولهذا
تدلَّت الجثثُ تطهيرا
للماء
ونحاسُ الضفة يرنُّ
فوق الأكداس.)) (١٤)

تفقد الأشياء فعلها المعتاد وتغيب فاعليتها كما الماء الذي فقد صفة التطهير، وبات محل تطهير من قبل الآخر.فقلب الأشياء بهذه الصورة جعل من الشاعرة تقلبها أيضا في طريقة تشكلها ،إذ جاءت بمثلث بشكل مقلوب قاعدته للأعلى ورأسه للأسفل، إشارة الى سقوط الثوار في العمق . في هذا الجزء بالذات :

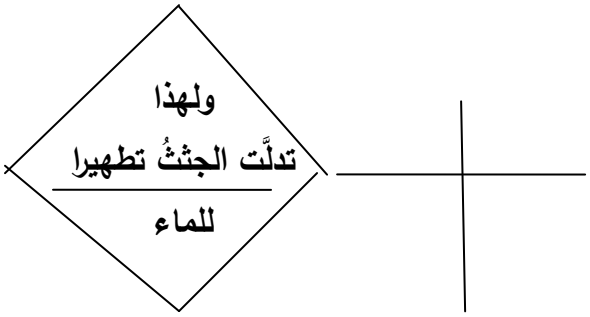


يتبعه مثلث آخر بالتشكيل نفسه للدلالة على تدلي الجثث في الماء . ثم يعتدل المثلث بقاعدة للأسفل في الخاتمة على النحو الاتي :



يأتي البياض فارضا مساحته بما يتركه من فراغ بين الكلام، كي يأخذ التشكيل الهرمي الخطي بعده الدلالي وطاقته الإيحائية في النص، وبهذا يسهم في دعم السواد الكتابي .

كما نرى بعدا تشكيليا اخر في الوسط قد يظهر بعلامة الزايد أو الصليب، كما يأخذ شكلا آخر من اجتماع مثلثين كما موضح أدناه :



وإن كان يدل الشكل على الصليب، فهو يشير الى التضحية والتطهير كما يشير إلى سيدنا عيسى عليه السلام رمز التضحية والفداء، ودلالة الجثث في النص شاهد على ذلك .

إن التشكيل الثنائي والثلاثي للكلمات في السطر الواحد ينتج عنه تكوين أشكال من المثلث والمربع والمستطيل، إذ لا يعتمد التشكيل على ظهور المثلث فقط في النصوص الشعرية، لأن التفاوت بالأسطر جاء متموجا فنتج عنه هذه الأشكال، نلمح ذلك في(العين الأولى رصاصة الصباح/ العين الثانية (رصاصة الفجر) وغيرهما من النصوص، إذ تتشكل فيها مثلثات هندسية ومربعات على وفق ما تشكله الكلمات في الاسطر .

٣_ التشكيل بمد الحرف وتقطيع الكلمة : تكرر الشاعرة بعض الأحرف أو تقوم بحذف بعضها أو تقطيعها، كنبرة تشكيلية تساعد في ايصال الفكرة. فتحدث خرقا لقوانين الكتابة ،عندما توزع الكلمة على بنيتين خطيتين الغاية من ذلك الإدهاش وإثارة القارئ أفق توقعه وما ألفه من نظم خطي يعمل على تأسيس أفق جديد .(١٥) من مثل :((بعد..ك....ي....ف))(١٦) الكلمة المقطعة التي تتأرجح في معناها بين (بعدك، أو بعد كيف). وإخراج الكلمة بهذه الصيغة المقطعة الحروف تعطل النطق وتسبب حبسة، وجهد للمتكلم في الكلام .(١٧) وإن كانت نبرة السؤال مقطعة فهي تعلن عدم أحقيته، أو تخط الصمت طريقا للذات، لأن السؤال محرم في هذا العصر .

في نص آخر تقول : **العين التاسعة والعشرون...**

(لعبة)

لسانُ العرشِ طويلٌ

طويل لسان الأبواق

وكبيييييييييييييييييرٌ

بيتُ المومس.

أمُّ الكرسي لا تُنجب

فمِن أين أتى هذا الابن الناهق.)) (١٨)

تستعمل الشاعرة المد الكتابي لحرف معين، و((يمكن تسميته بالكتابة الصوتية عن طريق تكرار الحرف المقصود تكرارا طباعيا ليركز عليه القارئ بمساحة صوتية أطول، وكأن كل تكرار يمثل مساحة صوتية.)) (١٩) فركزت على هذا المد لحرف دون غيره ، فهو ((تكنيك أو حيلة من الحيل التي يعمد إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية)) (٢٠). أو موقف ما، فتكرار ومط حرف (الياء) يوحي بالتمدد والاستطالة ويدل على الطول والكبر لـ (لسان الأبواق / بيت المومس)،لأن حرف الياء يقع في كلمتين (طويل وكبير)، وإن حدث التكرار للحرف في كلمة (كبير) دون غيرها إشعارا بمدى كبر الحجم لهذا البيت الذي يحتوي رذيلة العصر .

٤_ التشكيل بالصوت والتكرار : تستخدم التكرار للكلمة تشكيلا خطيا، كما في قولها من مقطع : (**العين التاسعة عشرة... سِتار**)

((في الطريق..
عوراتُ الظلِّ تمرحُ
تمرحُ
تمرحْ
وتُفضي بشبقٍ نحو القُصَّر.
هي ذي الطرق والأستار
وحجابُ التتويج لسرطان اللحية والعِمَّة.)) (٢١)

فكلمة تمرح جاءت مكررة لثلاث مرات مع انفرادها بسطر تلو آخر لوحدها، إشارة إلى معناها ودلالتها للمرح والعتق من المسوؤلية، والتصرف بلعب حر بعدما غاب الحلال والحرام، فظهرت العورات المستورة في ثوب المرح .

نلحظ الحركة المشكلة للكلمة (تمرح) التي تعطي نبرة صوتية تشكلها الضمة المتتالية لآخر الكلمة واختارت السكون وقفا في الكلمة الثالثة المكررة ؛ لتأخذ الضمة فاعلية الحركة وحريتها بـ (تمرح) .

كما أنها تشكل قاعدة هرمية الشكل تتخذ من المثلث فسحة للظهور، إشارة إلى ثلاثة أشياء(حجاب/ اللحية / العمة) توازي أضلاع المثلث الثلاثة، وإن كان رأسه للأعلى للتدليل على التتويج لسلطان هذه الأمور الثلاثة. وبهذا تتعاضد تشكلات عدة في النص لغرض اداء مهمتها التأصيلية للمتلقي، وإضاءة النص .

كما نلاحظ التكرار في نصوصها بكلمة واحدة، بماضيها ومضارعها واسم المفعول في نص واحد مثل:(فتق يفتق مفتوق / حرق يحرق محروق)، لتشكل نغما خاصا يمد النص بإيحائية إيقاعية عالية . إذ تقول : **العين الثالثة والعشرون..**

(فتقٌ وجَيبٌ)

فتقَ يفتقُ مفتوقٌ

جيبُ الطفل بلا مصباح

كجيب أبيه المُقعَد

جيبُ الأمِّ اهترأ فتقاً

وطمعا للقمة يرقصُ.

طرَبَ المجروحِ بجُرح

ووليمة الموت الشرعي.

الخبزُ فجيعة لحظته

واللقمة جرس زقُّوم

لكن البلعوم يحترق فيه الريق.

سيُتلف هذا الطبل.

حرقَ يحرقُ محروقٌ

طبلٌ يفضح فقرَه كرشُ الغاب.)) (٢٢)

إن هذا الجمع الثلاثي إشارة إلى استمرارية الحدث على ماهو عليه من فعل ينخر الجيب، فلا إدخار ولا مال، ولا أمان في ظل الحرق (حرقَ يحرقُ محروقٌ). كما ان استعمال الفتحة والضمة والتلوين في نهاية الكلمات الثلاث يحدث تلوينا صوتيا يتعاضد مع التلوين الصوتي لتكرار الكلمات . فتكرار (فتق) الثلاثي يقابله تكرار (جيب) دالا على اقتران الواحد بالآخر، وإن كان الأول بتشكيل أفقي ينشر مظاهر الفتق ودلالاته؛ لأنه لايعالج بهذه الصورة الأفقية من الفتق إلا بتعب مضن، فضلا عن ان الفتق بهذا الشكل يكون أوسع وأكثر تأثيرا ، والثاني (جيب) بتشكيله العمودي يصور وضع الجيب يشكل مساحة مكانية أوسع قابلة للخزن والإضمار .

كذلك نرى التكرار لكلمة واحدة تتكرر ثلاث مرات، كما في نص :

((العين السابعة والعشرون...

(يمرُّون كثيراً)

يمرُّون

يمرُّون

يمرُّون

والخنفسة على ظهرها مقلوبة..

ثقبُكَ منفوخٌ يا وطني،

أتكبرُ بالثَقْبِ؟)) (٢٣)

تأتي كلمة (يمرون) مكررة بأسطر لوحدها تدعم دلالة (كثيراً) في العنوان، عبر تكرارها وبأسطر لوحدها دلالة الحرية في المرور من دون عائق أو مانع، فضلا عن سهولة الأمر واختراق وسطه .

٥_ التشكيل بمفردات العصر : (الية القتل والتغييب)

لم تكتف الشاعرة بهذا التشكيل البصري بل عمدت إلى التشكيل المضموني؛ لتشكل مفردات العصر ودلالتها على وفق رؤية آنية للوضع بمفردات القتل والتدمير التي تشعل عصب الحياة لتعلن الموت وتغيب الحياة . كما في :

((العين السادسة...
(تقاعد)
قبل أن أنسى
عليها استرداد حقنا في الصنع
رصاصة أعطيناها حق اللمعان
ولم تعطنا ما يكفي من الرقاب.
أحيلوها على التقاعد
واستروا عريها بما يرضي العري الأعظم.
رحلتنا
نفخُ الصور
وصليلٌ لا يرضى إلا بنفسه
سيِّد اللحظة.
في صباح مملوء بالغواية
تمرأت في مكتب المدير
غانية على وسطها
حزام ناسف
وأجابت عن الذي ستصنعه يداها:
في زمن الدُمى،،
سأصعدُ فوق الرؤوس
أشاغل طاحونة الهواء،،
وأُرْضِعُ الزمنَ حمماً.
لا تقلق سيدي..
تحت ثوبي
لحدُ القرار.)) (٢٤)

كيف تتشكل أدوات القتل بهذه الصورة التي تترجم واقعا صعبا، يختلط فيه القاتل بالمقتول!! ف (الرصاصة /حزام ناسف)، آلة القتل وتغييب الحياة تستخدمها للدلالة على ما حل بهذا العصر من

التخريب والدمار، وبإحالة الرصاصة على التقاعد لعدم فعاليتها، يأتي الحزام الناسف دالا محفزا لإقتناص أرواح كثيرة، وتغييب حياة أكبر وتخريب المكان .

كما تأتي المساحة الفارغة بين كل مقطع أو كلام، ليكون الفراغ جدلا بين الامتلاء والبياض، هذا الجدل الذي تصنعه الة الدمار، وتترك المتلقي يلتقط أنفاسه بعد كل عملية منها، صعبة الوقع والتأثير .

من آلة القتل هنا (الرصاصة / حزام ناسف) الرصاصة التي فقدت فاعليتها وأوعزت للحزام مهام العمل الإبادي، وبإحالتها على التقاعد لأنها لاتفي بالغرض بما تحصده من قتلى، لذا استعيض عنها بآلة أخرى لها حجم أوسع من القتل والتدمير (الحزام الناسف)، فالوسط للغانية الذي كان محل غواية هو نفسه أصبح محل تدمير لكن من نوع آخر، فهي تنسف الأخلاق كما تنسف الفكر والأشخاص، وبهذا فخطر الحزام الناسف أوسع وأكبر أثرا على أناس هذا العصر.

وتشير بالقول الى (زمن الدمى)، لأن لا ردة فعل تراه تجاه ما يحدث، والناس كالدّمى تحركها أيد أخرى تعبث بتفكيرها وتدمره ، فالتدمير هنا بالقتل ربما أفضل وقعا من التدمير الذي يمس العقل والفكر والمفاهيم، لذا فالقرار يكون بقولها : (تحت ثوبي لحد القرار) بالحزام الناسف القاتل للحياة بدلا من قتل الأفكار .

ومن الأمثلة الأخرى على هذا التشكيل قولها : **العين الثامنة عشرة...**

(شيطان)

تصعلكَ مغازلاً ثقب الدار

دارٌ عطبتْ ثقوبُها

إصلاحُها هدْمها.

مَن يُدرك

أولا يُدركُ

ويُدركُ أنَّه لا يُدرك

ليأتِ بالفأس

أو.. لا حاجة

سيؤدي الدور شيطانٌ مفخَّخ.)) (٢٥)

استعملت الشاعرة آلة (الهدم) للدار المكان والمستقر والشعور فيه بالأمان، ويأتي هدمها نتيجة اختلاط الأمور بين المعرفة وعدمها، فالقطع لقطع المكان عن جذوره، وهو للزمان أيضا بقطعه عن ماضيه وحاضره ومستقبله؛ لتضمن فاعلية القطع عملها. وبعد هذا لاتكترث إن وجدت الفأس الة القطع أو لا ،لأن دورها سيقوم به (شيطان مفخخ)، وبهذا يحل الإنسان الذي يأتي بزي شيطان

الذي ترك إنسانيته وتجرد منها وفخخ كل قيمه ومبادئه، فيحل محل الة القطع والقتل (الفأس)، ليصبح آلة مفرغة من كل شيء تنشر القتل بنفسها بالتفخيخ قاطعا سبل التواصل المكاني والزماني، عندما تكرر الشاعرة لفظ (يدرك/ لا يدرك) إشارة الى التخبط فنتيجته وقع المحظور بهدم الدار مركز ومكان الإنسان، وعندما تستخدم آلة معينة للهدم (الفأس)، فهي تستدعي الة لغير ما صنعت له، لأنها تقطع الأشجار واستدعتها هنا للإشارة إلى قطع المكان من جذوره وليس هدمه فقط ، لنسف معالمه وأي شيء يدل عليه .

٥_ التشكيل بالحوار : يقوم الحوار على حضور اثنين يتبادلانه لكنه هنا مختلف، كونه ينم عن حياة مغيبة أصلا في عداد الموت . كما في : (**العين الثامنة...**

(حوارٌ بين قتيلين)

أيُّها الرأسُ،

ما الذي تبتغيه من انتصابك فوق الجسد؟

أيتها العيون الشاخصة نحو الأفق

بريقك زنى فابتعدي عن الرجم

أيتها الأكف الخالقة نبض الكتابة

علامَ تنيرين الأسماع بوهمكِ؟

كوني قبحاً وابتري أصابعك

إن لم تفعلي

ستنزلقين بين أسناني

علكا ومضغا.

كوني خطيئة كي يقرأك العارفون

أو كوني عارفة ليتخطاك العميان.

انتظري.. يا... انتظري

استفاق نهمي

سنأخذكِ لحفل الصدى.)) (٢٦)

يشير العنوان الى السرد الذي يُفعل الحوار، لكن عند ملاحظة النص نجد ان الحوار لا يكون بين قتيلين بل بين الذات وجسدها أي بين الروح والجسد، فهو إذن حوار داخلي يسترجع فيه فاعلية الجسد، والاستغناء عن بعض اجزائه في هذا الوقت ، مما يوحي أن الحوار بين قتيلين هو فعلا يحدث، إذا ما كانا معا أي قتيل الروح والجسد، فالروح بشفافيتها عندما تتعب من كل مايجري

حولها من صمت وخذلان تظهر ذلك على الجسد، فيضعف عمله وقوته ويترامى الأثنان في زاوية القتلى، وإن لم يكن حقيقيا فمعنويا.

(انتظري.. يا... انتظري) إن الفراغ هنا يتم بترك نقاط تقطع تواصل الكلام، ويكون ((انقطاعا خطابيا يدعو إلى توقف القارئ قبل متابعة سلسلة الكلام المنطوق وإلى ملء الفراغ الذي شغلته نقاط الاسترسال .)) (٢٧) من خلال قطع الاسم المنادى فلا تعيين له ولا تحديد، وإشارة إلى بعد المسافة كي ينادي، أو تقليل من القيمة والسخرية .

هو حوار غريب من نوعه يخاطب اعضاء الجسد (الرأس /العيون/ الأكف)، ولها دون غيرها، الرأس رمز الفكر والشموخ، ووضعه لسطر وحده دلالة انتصابه فوق الجسد، والعيون رمز الرؤية البصرية للفعل، والأكف رمز التغيير والعمل والكتابة، فتجتمع لتكون قوة الجسد، وإن تخاطب بإستهزاء عما تقوم به من دورها المعهود، لأن فاعليتها قد شلت وبطل فعلها في التأثير .

يستكمل جانب القصة في السرد بنص آخر بالتداخل مع الحكاية الشعبية، التي تقوم على بنية البداية بـ (كان يا ما كان)، التي تستبطن بعدا زمنيا للذاكرة بمدلول ما كان، إشارة إلى الزمن الماضي الذي يحكى في الحاضر، للإتعاظ والعبرة منه كما في :

((العين الحادية عشرة...

(لمْ يكنْ ما كانَ)

كانْ يا ما كان

الطفلُ يحكي لجده

عن خِرق الزمان

وآية الاطمئنان:

باسم القذيفة والدخان

سيُخلي بعوضنا المكان

سبحان سيدنا المُصان

بيده زجاجة نبيذنا

ولحمنا النيئ

فدية ذيل المهرجان.)) (٢٨)

في النص تحاور واضح لكنه ينهض بتبادل الأدوار، لأن الطفل يحكي للجد قصة ما كان، متخذا من الحوار للحكاية فاعلية له، لكن هذه الحكاية ليست كما كانت من إشاعة جو الاطمئنان والهدوء، إذ غالبا ما تحكى قبل النوم للصبيان، بل انقلبت لتحاكي عصرها من إشاعة ثقافة من نوع جديد، ثقافة القذيفة والدمار وثقافة السلطة والسيادة المقامة على جثث الآخرين والمهادنة على

أرواحهم. وإن لهذا التغيير مدلوله في العنوان(لمْ يكنْ ما كانَ)، إشارة سلبية إلى عمق الفجوة الحاصلة بين الزمنين، كما أن الفراغ الموظف في وسط النص له فعله من زرع البعد الحاصل بينهما في كل شيء .

هكذا تستثمر الشاعرة الفرص كلها خدمة لمضمونها، فهي ما بين التشكيل الجملي ودلالتها، والفراغ البياض الذي يخترق السواد معلنا عن فجوة زمنية ودلالية بمقايسها كلها. فالبياض ((هو انكسار يفتح باب التأويل مشرعا .انه خرق واسع لبنية الشعر المألوفة وإدخال الاضطراب على النظام اللساني للقصيدة.))(٢٩) كالخرق المستخدم لعنصر الحكاية الشعبية، وتبادل الأدوار لعناصرها ومكوناتها الزمانية والمكانية.

٦_ **التشكيل باللقطة :** تستعمل الشاعرة اللقطة أو مجموعة من اللقطات في تشكيلها الشعري قاصدة لفت الانتباه إلى الواقع وما يدور فيه ، كما في :

((العين الأولى...
(رصاصة الصباح)

استنشقتْ أنفاسَ الصبايا
يانعة للقطف
أزكى من عطر نقيّ
وزغردةِ جميلاتٍ بكر
بهاؤهم سلامٌ ملائكي
ستعودُ نطفتُه
من حيثُ ابتدأت
لن تتأخر عليه
ستوقظه من حُلمٍ
لمْ يعرفْ
ساعة خاسرة
وأماني الصمت الراجفة.

تباعاً تأتي اللحظة وتمضي
بغفرانِها المرعب
هذا الصباح..

لم تكنْ في المحطةِ حافلة كريمة
لم يكنْ حارسُ المساءِ قريباً
في حصيلةِ التلاشي
كما لو أنَّ السرابَ صوتٌ ولون
وضعتهُ بين قوسين
واخترقتْ قلبَه.

بيد التلاشي الجليدية،
تناثرَ الحُلُم والأقلامُ
تناثرتْ الأوراقُ
الغوايةُ والصدأ
بينما حكمتُها
ظلٌ شامخٌ
يفكرُ كيف يصنعُ أخرى حارقة
ستكون الأسمى حتما
حين يرتعد الفراق.

من أجلِ إغواء الخراب
اقتنصتْ ثلاثةَ فوانيس
وأطفأت الشارع،
زغردتْ أرواحُهم
متهيئة لنطفتها السماء
وبقيت المدرسةُ
انطفاءً وحدادا.)) (٣٠)

في هذا النص تعرض الشاعرة حدث الموت في المكان عبر مشهد يتكون من أربع لقطات تنتهي بنقطة لكل لقطة .

تبدأ الكاميرا المشهد بلقطة تنطلق من فعل الرصاصة المغيب اسمها في النص والحاضر فعلها التدميري ،لأنها الفاعلة الأولى والسلاح القاتل التي تقتنص الحياة وتغيبها .

في اللقطة الثانية تبدأ بالتسارع الزمني للحظات الصباح ،إذ تؤسس للغياب (لم تكن في المحطة /لم يكن حارس المساء / في حصيلة التلاشي /السراب / اخترقت قلبه). فهنا تصوير للحدث عبر التجول في المكان مع ذكر الزمان لكن الجمع بين الضدية في الزمان الصباح والمساء جاء لإحداث مفارقة، لأن الصباح للتفاؤل والنور وهنا أعطى معنى الموت والغياب، عبر مفارقة تغير الزمن ومدلولاته .

في اللقطة الثالثة تصوير لتناثر الاشياء بيد التلاشي والفراق، فالحلم والأقلام والأوراق عوامل رسم المستقبل تتناثر معلنة السقوط في الموت والتلاشي . فهي صورة ترسم ملامح الغياب وتحيل بمرجعيتها الى صورة أخرى في ذاكرتنا بما تحمله الرياح فهي عامل مساعد ووسط ناقل يعين هذا التناثر لفعله السلبي .

هكذا تنقلنا اللقطة إلى أخرى واقعية تترسب في ذاكرتنا عن الأحلام غير المتحققة والزمن الذي يمر ليترك خريفه الموحش بالوحدة .

في اللقطة الرابعة والأخيرة نرى لحظة تصوير موت الأشخاص في المكان رمزا أي تنقلنا من الموت حقيقة إلى الموت رمزا عندما تضفي دلالة الفوانيس على الأشخاص وتوحد المكان والاشخاص معا في استقبال حدث الموت وتداخلهما في انتاج رمزية للموت الذي يحطم المكان ويخترق الآخرين .

وتقوم الشاعرة بتأسيس مشهد قائم على اللقطات البعيدة ذلك للسيطرة على المكان كله، وما يجري فيه عبر رؤية الكاميرا لمسيرة الحدث وجريانه .

نلمح في هذه اللقطة تكريس لمشهدية متنقلة بين أسفل وأعلى المنخفض والعالي للمكان بثنائية ضدية تبرز غاية الحدث. فـ (اطفأت الشارع) مكان_ أرض منخفض، و(متهئة لنطفتها السماء) مكان /سماء / عالي ، ثم الإنتقال إلى (بقيت المدرسة انطفاء وحدادا) المكان الأرض بالعودة إلى دائرة الحدث المتنامية فيها، وكأن الكاميرا متعمدة برصد الحدث بل رصد روح البشر في المكان وانتقال الروح بموتها إلى مكان آخر وعالم آخر بعيد تماما عن هنا، ومن ثم العودة إلى أرواح أخرى في الهنا مازالت تعيش عيشة لا حياة فيها .

هذه اللقطة الأخيرة تلخص الحدث الدائر وتركز على موضوع المكان والبشر بوصف العلاقة بينهما تعاضدية اندماجية، لتنقل لنا صورة واضحة عما يدور في المكان من قتل وتغييب للحياة والمكان في آن واحد عبر الة التدمير .

هكذا توزع الشاعرة التقاطاتها في لقطات متباعدة يقربها حدث واحد يترجم قصة عصر. هي لقطة حاسمة تدور حول التحول والإنتقال من مكان لآخر عبر الموت والفراق مستخدمة صورة نفسية وبصرية في رسم معالم الحدث والمشهدية .

إن ما تختم به مشهديتها عبر جملة (انطفاء وحدادا) التي تدعم التغييب، فانطفاء الاضواء توحي بانطفاء اضواء المشهد وبانتهائه تنتهي الحياة، لأنه مشهد حقيقي للحياة.

وكأنها بالوقت الذي تسدل فيه الستار عن المشهد عبر الانطفاء هي تسدل الستار عن الحياة ، بإطفاء الفوانيس اطفاء للرؤية الحقة والحياة، وقفل باب الصورة البصرية عن المتابعة عبر العين الناقلة للحدث التي تلتقط الأشياء، وبهذا انطفاء للتواصل مع الحياة .

هذه الجملة تسبقها أخرى بـ (اطفأت الشارع)، فالمشهد يتحول من اطفاء الفوانيس الحقيقي البصري الذي يرمز إلى موت الطلاب، فالفوانيس رمز علم وحياة وبإطفائها يؤدي إلى انطفاء المكان ككل .

تستعمل الشاعرة في تشكيلها الشعري لقطة أخيرة، لنصها الأخير في الديوان معلنة عن انتهاء المشهد الكلي ،إذ تختصر الكل بلقطة النهاية للمواجهة بين(أنا وأنت)، المجابهة التي تنهي الأمر وتعلي صوت الذات والجماعية بخاتمتها بضمير الجمع، التي تحفز الأمل للمستقبل وتزرع المجابهة للآخر .

تختزن هذه اللقطة التي تتحدد بين (أنا/ أنت) صورا من التشكيل، إذ حمل هذا النص أكثر من تشكيل بالأسطر العمودية والأفقية والتشكيل الهندسي، والتشكيل الأحادي للكلمة في السطر، وبإنتقال الضمائر من المفرد الى الجمع إشارة إلى دور الجماعة، ليظهر بشكل مثلث بوضعه الطبيعي، لأن الوضع سيستقيم وبخاصة استعمال السطر الأفقي الذي يبث دلالة الأستقامة .

في : **العين الأخيرة...**

(تحذير)

أيُّها الكفر البار
سيرفُ الألمُ العذب
الرمشُ
الفكرةُ
الروحُ
النظرة
النبضُ سيرفُ
الوداع
أنا
الطيف

ونوافير الماء

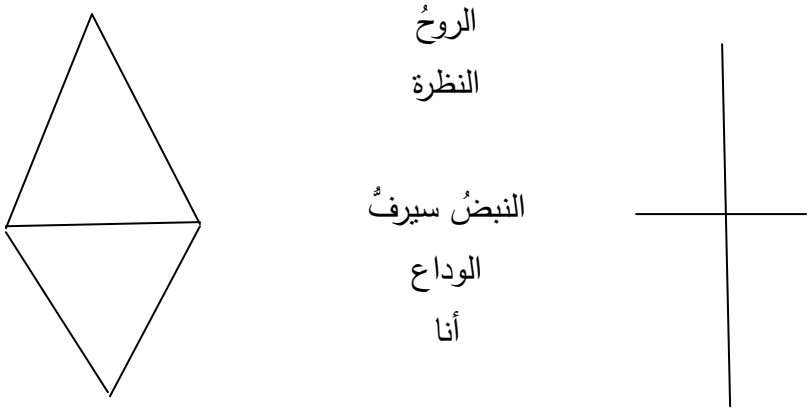
سنمحو ثقب رصاصات سود

ونغرِّد.)) (٣١)

يعرض في هذا النص لقطة المواجهة بين أنت وأنا، ويتم ذلك بلقطة تشير الى تنبيه الآخر (الكفر) إلى ضرورة معرفة مكمن الـ (أنا) وأبعادها، وما تكنه من أمور من خلال لفت النظر إليه بالنداء (يا أيها) مخاطبا إياه بين الأشياء غير الملموسة والملموسة المتمثلة بـ (الألم/ الرمش/ الفكرة/ الروح / النظرة /النبض) التي تحضر في عملية الرف (سترف) على وفق تسلسل يخلط فيها شيء معنوي بآخر مادي ملموس. لتأتي (أنا) متصدرة الموقف وفارضة طولها بـ(الطيف/ ونوافير الماء)، هكذا تتشكل الذات بالطيف ونوافير الماء رمز الحياة والتغيير لتجابه الكفر الطرف الآخر. ويدعنا هذا التشكيل لتأمل الطيف والنوافير في صورة نشكلها عن مضمون الأنا.

لتختتم النص بـ (سنمحو ثقب رصاصات سود/ ونغرِّد.)، إذ يغاير تشكيل الضمائر من المفرد (أنا) إلى الجمع (نحن) المضمر بالفعل المضارع المستقبلي بالسين، وبهذا التحويل للضمير يشد إصر الجماعة في المواجهة لفعل العدو.

فضلا عن استخدام التشكيل الذي يوحي بـ(الصليب) في وسط النص الذي يشعر بالخلاص في :



أو بشكل مثلثين ملتصقين متقابلين إشارة الى تلاحم الروح والنبض في الذات الإنسانية، وكأنهما يتقابلان بموضوعين مختلفين متضادين خير وشر .

الصورة هنا متحركة تتبع من الحدث في المواجهة الحاسمة والقول الفعلي الذي يلخص سيرة كاملة وحياة بأسرها، وينهي المشهد الشعري لهذا الديوان بهذه اللقطة الفاصلة الحاسمة .

وكما مدرك ان اللغة في السينما تعتمد على صفات نجدها في اللغة عامة واللغة الشعرية خاصة ومنها الاقتصاد ،الانزياح،الايحاء.(٣٢) واذا كانت اللقطة نفسها مؤجزة مقتصدة ، لذا جاءت لغتها مدعاة لذلك .

وبعد ..

يأخذ الوجع في هذا الديوان طابعاً جديداً من السخرية، فليس كما عهدناه عند الشاعرة، فمن كثرة صبه حممه على الذات باتت لا تابه به، إذ اصبح شيئا عاديا في مسيرتها كخبزها ومائها، أي من متممات الحياة التي لا غنى عنها، فكيف يجاور الروح الوجع ويسكنها؟؟

لذلك اتخذ من التشكيل الخاص بها وسيلة ونافذة نحو الآخر والعلن، لتطلق ماتكنه بداخلها في تشكيلات جديدة، تسعى الى النفاذ للمتلقي عبرها .

ما يميز التشكيل في هذا الديوان ان كل قصيدة تحمل في طياتها أنواعا عدة من التشكيل، فلا تقتصر على تكوين واحد تنفرد به، لذا فالتشكيل مندمج في انواعه داخل القصيدة الواحدة ومن الصعب فك نوع عن آخر، وعند التمثيل لنوع ما سيظهر في النص تكوين تشكيلي آخر .

الهوامش والمصادر :

١_ ينظر: التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ليندة بوكارس، رسالة ماجستير، اشراف د.أحمد حيدوش، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، الجزائر : ١٦

٢_القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ، مصر،٢٠٠٦: ١٩

٣_ الشعرية التشكيلية قراءة في حياة صغيرة ،عبد العزيز بومسهولي aslimnet.free.fr

٤_ ينظر: المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة، محمدي محمد، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، ع ٣ ، ٢٠١٤ : ١٥٧

٥_ نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية،حسين خمري ، ع ١٢، ١٩٩٩ : ١٧٥

٦_ الشعرية التشكيلية قراءة في حياة صغيرة aslimnet.free.fr

٧_ الشكل والخطاب، محمد الماكري ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩١ : ١٥٦

٨_ التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته :٩٠

٩_ ينظر: المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة : ١٥٧

١٠_ صمغ أسود ، وفاء عبد الرزاق، العارف للمطبوعات، لبنان، مؤسسة المثقف العربي، استراليا، ط١، ٢٠١٥ : ٣٩

١١_ ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة ، بيروت :١٠٠

١٢_ ينظر: سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، د. رابح ملوك : ٧ www.univ_biskra.dz.

١٣_ سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، د.الجوة أحمد : ٥٣ b.univ_biskra.dz

١٤_ صمغ أسود : ٣٦

١٥_ ينظر : المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة : ١٥٧

١٦_ ينظر : صمغ أسود، العينٌ الرابعةُ (كنَّاسُ الوهمِ وإجازة) : ٢١

١٧_ ينظر: سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث b.univ_biskra.dz :٦

١٨_ صمغ أسود : ٦٠

١٩_ القصيدة التشكيلية في الشعر العربي :٣٢٧

٢٠_ جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية ، موسى ربابعة ، دار جرير ، الأردن ، ٢٠١١ :٩٩

٢١_ صمغ أسود : ٤٣_ ٤٤

٢٢_ صمغ أسود : ٥١_٥٢

٢٣_ المصدر نفسه : ٥٧

٢٤_ المصدر نفسه : ٢٦_٢٧

٢٥_ المصدر نفسه : ٤٢

٢٦_ المصدر نفسه : ٢٩_ ٣٠

٢٧_ سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث b.univ_biskra.dz : ٤٠

٢٨_ صمغ أسود : ٣٣

٢٩_ سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث b.univ_biskra.dz : ٤٢

٣٠_ صمغ أسود : ١١_ ١٤

٣١_ صمغ أسود :٦٣_ ٦٤

٣٢_ ينظر: السينما والشعر ، بشير القمري ،علامات ،ج ٢٦، م ١٢، ٢٠٠٢ : ١٢٨