# تمثّلات المغايرة والمبادرة في المتن الابداعيّ
## دراسة في الاختلاف

**د. آلاء علي عبد الله العنبكي**
**Dr. Alaa Ali Abdullah alanbaky**
**كلية الإمام الكاظم (ع)/ العراق**
**Imam al-Kadhum college – Iraq**
**ايميل: allaali@alkadhum-col.edu.iq**

**ملخّص البحث**

نحاول في هذه الوقفة البحثية أن نسلّط الضوء على عينة من عينات المغايرة والتجديد الحاصلة في حركة الشعر المعاصر بوصفها من أعمق مميزات الحركة الشعرية الجديدة، التي غالباً ما تتماز بتوظيف القديم في خدمة الجديد الذي هو – الجديد- في حدّ ذاته امتداد لذلك القديم واستمرار له . ومن ثمّ عرض لتجربة أحد الشعراء المعاصرين الذي جاءت تجربته بمجملها كتلة من الاختلاف والمغايرة؛ إذ إنّه حاول من خلالها أن يقوّض الكثير من التفاصيل الشعرية التي كانت ولا تزال سائدة إلى اليوم ؛ محاولة منه لتحقيق الاختلاف بوصفه إبداعاً . وسنقف هنا على مفصلين اثنين من تلك المفاصل التي غاير الشاعر فيها وهما : اللغة الكتابية، والهامش الشعريّ.

**Abstract**

In this research pause, we try to shed light on a sample of samples of heterogeneity and innovation occurring in the contemporary poetry movement as one of the deepest features of the new poetic movement, which is often characterized by employing the old in the service of the new, which is in itself an extension and continuation of that old. Then he presented the experience of one of the contemporary poets, whose entire experience came as a mass of difference and contrast; Through it, he tried to undermine many of the poetic details that were and still prevail to this day; An attempt from him to achieve the difference as creativity. We will stand here on two of the joints in which the poet differed, namely: the written language, and the poetic margin

### المقدّمة

إنّ صلة الشاعر بتراثه من الوجهة الابداعية، لا تعني أنه مرتبط بمادة التراث المكتوبة من كتب وأفكار وآراء ... بقدر ارتباطه بما وراءها وبالأعماق التي احتضنت تلك المادة وأدّت إلى وجودها ؛ فهذه المادة المكتوبة جامدة لا ينقل منها غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها ، وهي تدخل في ثقافة الشاعر لا في إبداعه . نعم إن إبداع الشاعر مرتبط بروح أمته ذاتها ، بمثلها وتطلعاتها ، وينابيعها الحية ، حيث الحياة ولا نهائيتها ، كل ذلك لا يعتوره أدنى شك ، لكن التراث المكتوب بالنسبة إلى المبدع ليس أكثر من أساس ثقافي يعكس تجاوز المبدع له وتخطيه ، لا الاكتفاء به والخضوع [(i)].

إن استيعاب الشاعر لتراثه وفق هذا المفهوم أتاح له أن يرى كل شيء في ضوء جديد ، فرأى أن يتجاوز الماضي إلى المستقبل والمستحيل إلى الممكن ، ولم لا فعظمة الماضي دليل على أن المستقبل سيكون أكثر عظمة .

" وإذا كان الابداع تجاوزاً ، فهو يتضمن اختياراً ، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره . لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد . فالرفض هنا ، مرتبط بالقبول : إنهما وجهان لحقيقة واحدة " [ii] هذا ما قاله أدونيس . ولهذا يمكن القول إن البحث عن قبول جديد ، هو أعمق مميزات الحركة الشعرية الجديدة للشاعر ، الذي أراد أن يوظف القديم في خدمة الجديد الذي هو في حدّ ذاته امتداد لذلك القديم واستمرار له ، " وحيث تنعكس هذه الحقيقة أو تنتفي يكون الانحطاط والتخلف " [iii] .

إنّ الاعتماد على أنظمة وقوانين معينة دون سواها يفضي في النهاية إلى التكرار غير المسوّغ والتشابه غير المعنون ، ولا يكون الحل إلا بالخروج من سجن المحاكاة إلى حرية التغيير ، وذلك لا يكون إلا باعتماد التثوير طريقاً والتغيير والتقويض منهجاً . فالتقويض قائم في أصله على نقض مركزية وإحلال أخرى عوضاً عنها ، أي إنه ينتصر للخلق والتجديد ومن ثم الإبداع . ونحن نحاول هنا أن ندرج بعضاً من المركزيات التي ورد تغييرها واختلافها في الشعر المعاصر من خلال الوقوف على تجربة ( وطن بطعم الجرح ) للشاعر مشتاق عباس معن؛ إذ جاءت تجربته بمجملها كتلة من الاختلاف والمغايرة التي حاول من خلالها أن يقوّض الكثير من التفاصيل الشعرية التي كانت ولا تزال سائدة إلى اليوم ؛ محاولة منه لتحقيق الاختلاف بوصفه إبداعاً . وسنقف هنا على مفصلين اثنين من تلك المفاصل الإبداعية هما : اللغة الكتابية، والهامش الشعريّ. ومن الله التسديد.

**مهاد البحث...**

الإبداع في الأدب: خلْق وابتكار، فأما الخلْق Invention فهو الإتيان بشيء جديد لا يوجد له شبيه وهو نقيض التقليد [iv] ، ونحن إذ نقول ( لا يوجد له شبيه ) فهذا لا يعني أن الخلق هو خلق من عدم ، فالمبدع الخلاق يفترض مادة لغوية ومواضعات فنية تاريخية ومبادئ تشكيل سابقة قابلة لتلقي العناصر الجديدة التي يقدّمها خياله الخلّاق . ومن ثم فإن خيال المبدع سيقف على قمة جديدة تنهض على تمثلات الخبرة الإنسانية التي لا تخلو من فكر إبداعي ، وهنا تأتي وظيفة الصورة الفنية لتعيد تشكيل تلك التمثلات لإحداث انطباعات جديدة تستهدف غاية معينة وجمالية رفيعة ، متشبعة بمقدرة على إثارة الانفعال [v] .

ويعضد ذلك المفهوم مفهوم الابتكار Invention ؛ الذي يعني انطلاق الأديب من موضوع موجود فيزيد عليه لواحق جديدة واختراعات مستحدثة [vi] ، أي إن الابتكار يقوم على الإفادة من معطيات معينة متاحة للخروج بنتائج جديدة مغايرة للمألوف حتى لا يكون لها شبيه في الواقع . فغاية الابتكار الاهتداء إلى أفكار تتعلّق بموضوع معيّن وفق منهج محدد ، والمنهج المتّبع لدى الأديب المبدع هو نفسه الذي يتّبعه الأديب المبتدئ ، فالناس يبتكرون بطريقة متشابهة ، ويتفاوتون فيما بينهم بالنوعية والعمق [vii] .

إنّ الإبداع بصورة عامة هو عملية ذهنية ، لا بدَهيّة ؛ فالمبدع يهتدي إلى إبداعه بعد طول إعداد وتفكير وتأمل ؛ فرب حدث مؤثر يمرّ به ، أو موقف عنيف يتلقاه ، يزعزع إحساسه ، ويحرك خياله ، ويبعث ذكرياته ، ويهيئ له الإفادة من خبراته وتأملاته الماضية والحاضرة ، ومن ثم تتآصر كل هذه العناصر وتتفاعل وفق معادلة معينة لتنتج الأثر( الإبداع ) ، وبذا يكون الابداع في حقيقته تبلوراً لتراكم مجموعة عناصر فكرية وعاطفية وخيالية ، ومحصلة نهائية لها [viii] .

إن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق وابداع ، وتبدأ أولى خطوات الإبداع الشعري بنقد الماضي الذي نتجاوزه ، والحاضر الذي نغيره ونبنيه ، وفيصل الجدة والابداع في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة ، أي في مدى اختلافه عن الآثار الماضية ، وفي مدى إغنائه الحاضر والمستقبل [ix] .

إن الشاعر ( مشتاق عباس معن ) رأى أن ينظر إلى النتاج الشعري في منظور التجاوز الدائم ، ورأى أن يقيمه اعتماداً على المنظور نفسه ؛ فهو لم يكتف بأن تكون قيمة النتاج أو الابداع في ما يعكسه من أبعاد الثورة المتحققة ، بقدر ما أراد له أن تكون قيمته في ما يختزنه أو يشير إليه من أبعاد الثورة الآتية [x] .

وهو بذلك يطبّق ملمحاً من ملامح الشعر العربي الجديد التي حدّدها ( أدونيس ) ؛ إذ رأى أن **تجاوز الماضي** من أولى سمات الشعر العربي التجديدي ، فالماضي لم يعد يهم الشعر العربي كقدسية مطلقة ، بقدر ما يدعو إلى الحوار معه ، بوصفه شعلة تضيء عتمات الحاضر نحو المستقبل [xi] .

لقد آمن الشاعر ( مشتاق عباس معن ) أن أسلوب التعبير في الماضي غير صالح للتعبير في عصرنا الحاضر ، فالأساليب القديمة لا تتيح إبداع أثر جديد ، لذلك لا بدّ من تجاوزها إلى ما هي أكثر جدة . فراح يمتطي خيل **الفرادة** الأسلوبية ، محققاً بذلك الملمح الثاني من ملامح الشعر الجديد [xii] .

والخرق للعادة سمة تميّزت بها قصائد الشاعر وأعماله الشعرية بصورة عامة ، وهي سمة تستمدّ وجودها من **قدرة التخييل** التي تميّز بها الشاعر ، تلك القدرة التي يحاول من خلالها تجاوز كل التصورات العقلية والافكار المجردة المنطقية ، حتى لا يعود امام الشاعر أي حاجز فتصبح الطبيعة كائناً ليناً يسمع ويستجيب ، فالطبيعة عند الشاعر ليست عقلاً وانما تحولت إلى غابة رموز وتخييل ، يحاول من خلالها أن يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويحركها لكي تتفتح وتقبل إلينا [xiii] ، وهو بذلك يكون قد حاز على الملمح الثالث .

لم يعد الشعر يحدد بالقواعد والقوانين التي توضع بشكل مسبق ، بل صار **الإبداع** هو الفيصل ؛ إذ يجعل الانسان كالطبيعة أو الحياة ؛ لذا فهو أعلى من المقاييس جميعها والقواعد [xiv] ، وهو الملمح الأهم الذي انماز به الشاعر ( مشتاق معن ) . وهذا يعني أن " معيار الجديد يكمن في الابداع والتجاوز وفي كونه مليئاً يُستنفد. ومن هنا يمكن القول ، في مجال التقييم : إن دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده ، أي طاقة الخروج على الماضي من جهة ، وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية " [xv] .

إن ما سبق من حديث يفضي بنا إلى نتيجة مضمونها أن الشاعر عمل في مجموعة " **وطن بطعم الجرح** " بفكر تجديدي مغاير للمألوف الماضي أو الحاضر ، منطلقاً من نظرة ترى أن الشاعر ليس شخصاً لديه شيء يعبر عنه وحسب ، بل هو الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة لا مثال لها . وهو في تجربته الشعرية يحمل هاجس إبداع واكتشاف ، خلق وابتكار ، لا هاجس تقليد ومحاكاة ، أو تزيين وتجميل . علاقته باللغة علاقة غيرية لا اعتيادية ؛ فاللغة عنده لم تعد وسيلة لإقامة العلاقات بينه وبين المتلقين ، وإنما هي وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء ما يتطلع إليه من أبعاد ، وهكذا يحيا بعيداً ... في أفق أليف غريب في آن [xvi]؛ أليف ؛ إذ هو أفقه الخاص وعالمه الذي يحيا ، غريب ؛ إذ كل محتواه تجديد وربما شكله أيضاً فيه اللامألوف ، إلا أنه يبقى عالمه الخاص الذي ينماز به ، وأفقه الذي اعتاد عليه .

إن من يتصفح " وطن بطعم الجرح " سيؤمن منذ لحظات التصفح الأولى أن هذه المجموعة بمجملها عبارة عن ممارسة تقويضية ؛ إذ تقوم على إحلال الهامش محلّ المركز ، وتقويض المركزية القديمة وبناء أخرى عوضاً عنها ، وسنقف هنا على الشكل الكتابي، والهامش الشعري، بوصفهما ممارستين مغايرتين تقومان في وجودهما على إنشاء مركز جديد على أساس هامش قديم .

### المغايرة الأولى: اللغــة الكتابيــة

يقال إن الأديب الفذّ " هو الذي تنعكس على صفحة نفسه خوالج الملايين من الناس . وهذا قول صحيح – إنما يجدر أن نضيف إلى ذلك شيئاً آخر : هو أن خوالج الملايين لا تكتفي بالانعكاس على صفحة النفس [ الفذة ] كما تنعكس صورة

الاشياء في المرآة . إنها حين تدخل أغوار تلك النفس تأخذ بالتلاقح والاختمار والتفاعل هناك لتخرج بعدئذٍ على طراز غير طرازها الأول " [xvii] .

أي إن شرط الإبداع هو التأثير في المتلقي وتفاعله النفسي وهذا لا يتأتّى من لا شيء إنما يأتي من إبداع يتجاوز فيه مبدعه ما خلاه من إبداعات ، فيصبح إبداعه متفرداً ، ذا قدرة على جذب متلقيه ، وشدّ انتباهه . والشاعر مشتاق عباس معن " إنما يكتب مأخوذاً بالصورة الحاصلة له عن نفسه ، فيثبّتها في قلب الخطاب ، ويحرص على استدراج متلقيه المفترض إلى التسليم بها ... هو يمارس سطوته على الثقافة التي ينتمي إليها ، ويمارس سطوته على الجنس الذي يكتب فيه ، وعلى متلقيه المفترض ، [ وكأن ] الكتابة [ عنده ] لا تعامل على أنها حرفة لها وظيفتها الاجتماعية والتاريخية ، بل تعامل على أنها فلك نجاة " [xviii] ، نجاة من التقليد الذي لا يلد ولا يغني عن جوع .

إن نتاجات الشاعر، لتوحي بمنحنيات تحمل النفس وتمضي متحركة بها في طريق لا تنغلق ، طابعها الاتساع في خطوات الابداع [xix] ، وتظلّ تسير .... وتسير ... لكن النفس تناست أنها في طريق اللانهاية ؛ إذ هذا مجال الابداع ... ... ...

لقد تنبّه الشاعر مشتاق معن إلى أن للشكل الكتابي أهمية كبرى في لفت انتباه المتلقي ، فضلاً عن مدى تفاعله في بناء المعنى ؛ لذلك جعل الشاعر البعد الشكلي جزءاً من تجربته الشعرية فلم تعد لغته الشعرية لغة عمياء ، بل صار لها شكل تنتجه تلك التجربة بنفسها ، ولم تعد مجرد قالب فقط . هو يعلم أن القصيدة العربية القديمة وعت هذا البعد الشكلي ببنائها العمودي للقصيدة ذات الشطرين [xx] ، لكن هذه الشكل الكتابي لم يقنع الشاعر بالاكتفاء به ، فتجاوزه إلى شكل كتابي أو لنقل أشكالاً كتابية تجعل الشعر مطاوعاً للمعاني التي يراد توصيلها ، دون تجاوز النظام الشطري ، فما قام به الشاعر هو أن قوّض النظام العمودي الصارم بأشكال كتابية جديدة تمكّن الشاعر من التدليل على المعنى المطلوب ، مع الحفاظ على نظام الشطرين ، فهو لم يخرج على العمود في كونه نظاماً ذا شطرين ، وإنما خفّف من حدة شكله الكتابي هيئةً ومكاناً ، ليجعله أكثر مرونة ومطاوعة لنفَس الشاعر ، وهذا ما كان يفتقر إليه النظام العمودي ؛ إذ إن نظام الشطر لا يعينه على التعامل مع الشعر بهذه الحرية ، فاعتاد على رؤية القصيدة بشكل ومكان ثابتين :

**بـــلسما**
**عـــــــــيناً**
**أي درب نـــــزّ مـــنه وهمى  علّـــــــه يـــــــــــــــــورق**
**فالمسافات نـــــــزت عن أفقه**
**وغدت كل الزوايـــــــــا علقـــــــــــما**
**أين يمضي والخطى مـــــــؤودة**
**ساقها الكســـــــــــــــــــــلى**
**بقـــايـــــــــــــا**
**مـــــــــــن**
**عـمى**

هذه قصيدة تدعى : " **سلالة المسافات الكسلى** " [xxi] وهي إحدى أبرز قصائد الشاعر التي تمثل أنموذجاً للشكل الكتابي الجديد ؛ " فامتداد البيت الخطي وانقباضه وامتلاؤه وشحوبه وتمزقه وتواصله " [xxii] في هذه القصيدة فعل قصدي من الشاعر استطاع من خلاله تحويل جسد الصفحة إلى نص حافل بمجموعة من الدوال كالقصر والطول والدقة والغلظة [xxiii] ، وكلّ دالّ من هذه الدوال هو في الحقيقة انعكاس لمدلوله ؛ فمدلول الايراق هو التفتح التدريجي باتجاه الأعلى ، في حين يكون مدلول الكسل الخمول والذبول ومن ثم النزول شيئاً فشيئاً ... ومثل ذلك قصيدة " **تكرار فردي** " [xxiv] :

**ترفّ الــــــــــــــــــــــــــــــــدروبُ**

**على خطـــــــــــــــوهِ**

**فيغــــــــــــــــــــــــــــــــــــــدو ،**

**وتعـــــــــــــــدو**

**فـــــــــــي**

**عدوهِ**

فهذا الشكل في الكتابة " ليس حروفاً وعلامات يرص بعضها إلى جانب بعض ، بل هو فن وإبداع وتحسين مستمر ، فمجال الابتكار واسع فيه " (xxv) ، والدلالات متاحة لمتلقيه ، فالشاعر في هذه القصيدة جعل ترتيب الشطر الثاني تنازلياً في هيئة الخط والمكان خلافاً للشطر الأول ، لأن الخطى جزء من الدرب ، كما إنه بضغطة على " الدروب " أراد أن يقول أن الحياة عبارة عن أحوال ومواقف يشابه بعضها البعض الآخر فكلها مستنسخة فالطريق واحد مهما تعدّد فكل الطرق تلتقي في النهاية لتصب في طريق واحد ، إذن فنتيجة الحياة واحدة ، وان اختلفت الوسيلة وتعدّدت ، لذلك نرى الشاعر في البيت الثاني يصاب بشيء من اليأس ودليل ذلك التنازل الشكلي في كلماته التي تعكس الهبوط المعنوي في ذاته ، وأن للطريق نهاية وهي نهاية معروفة ، فكما بدأنا ننتهي بهدوء وكذلك من ستتلو خطواته خطونا ...

نعلم أن النص الذي يمتلك بنية خطية تلاصقية يكون زمانه الشخصي مرتبطاً بزمانه الاجتماعي ، فينعدم فيه الشعور بالمدة ويحدث بذلك اندماج كلي مع الزمان الذي يملؤه ، في حين أن البنية الخطية المنفصلة تدلّ على أن صاحبها في حالة انفصال كلي عن الزمان الاجتماعي لأنه يعيش في سكونية الزمن (xxvi) .

لذا فقد يكون الشاعر قد أراد من هذا التكرار فلسفة الحياة التي تنتهي بالموت وهي فلسفة عامة ، أو قد يكون المقصود من ذلك المواقف الحياتية التي يشابه أحدها الآخر فتكون نهايتها معلومة لدى الجميع لأنها مكررة ، أو ربما يكون " وطن الجرح " هو المعنى بكل ذلك وقد تجلّت فيها كل فلسفات التكرار العامة منها والخاصة ، ولا غرابة من ذلك فهو وطن لا تطرق بابه غير المحن والآلام ، حتى أصبح اليوم عنده شبيهاً بالبارحة فلا شيء جديد فيه ، فلم يعد ينتظر شيئاً من تجديد إلاّ أن يتعطّف عليه أعداؤه المحبون بشيء من التعاسة ...

فيكون الشاعر بذلك قد حمّل قصيدته " شحنات تعكس مواقف مما يحدث ، إنها تنطلق من أساس فكري وحضاري ، وتكشف عن قراءة جمالية للواقع ، إنها قراءة بعيدة عن الانجذاب الإيدلوجي الفج ، والبهرجة السياسية ، ... فكشفت بذلك حقلاً دلالياً سلبياً " (xxvii) .

أيقن الشاعر أنّ : الشكل الكتابي " بخصوصياته الجمالية / التشكيلية لا يخاطب العين وحدها بقدر ما يخاطب الروح أيضاً ، ويدفعها إلى الغوص في أغوار مضمونه الفني التشكيلي ، ومن ثمة يصبح التعامل معه يتمّ من خلال إيحاء " الكلمة " التي تنقل العين من " الصورة " المجردة إلى الصورة المعرفية الإشرافية العميقة " (xxviii) التي تنسجم مع حجم الدلالات المكثفة التي تحملها قصائده الومضة .

وفي الآن نفسه آمن بأنّ : " ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة – في حضورها كوحدة وكلّ . ذلك أن النظر إلى الشكل بحدّ ذاته أو إلى المضمون بحد ذاته ، – قتل للأثر الفني فإذا كان علم جمال المضمون بحدّ ذاته يقوّض القصيدة ، إذ يعريها من الشكل ، فان علم جمال الشكل بحد ذاته ، يعدمها ، إذ يردها إلى هيكل فارغ . إن واقع القصيدة ، كحضور مشخص في هيكل ما ، هو شكلها فشكل القصيدة هو القصيدة كلها : لغة غير منفصلة عما تقوله ، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه . فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري ، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تُستشفُ في هذه الوحدة " (xxix) . ومن هنا انطلق ليجدد في شكل القصيدة دون تجاهل لمضمونها كما ذكرنا ذلك سابقاً في موضوعة التكثيف الدلالي في العمود الومضة .

اتخذ الشاعر من لغة الكتابة أداة او وسيلة لإفراغ المعنى ، فصار السطر في الفضاء النصي يرصد ضمن جهتين ؛ جهة تعمل على إنتاج المعنى والإيقاعات ، وأخرى تخضع لمقتضيات الدلالة ، فيكون المتلقي بذلك أمام إلزامين " إلزام الدلالة أو المعنى المقول وإلزام المعنى التشكيلي ، الإلزام الأول يقتضي درجة كبيرة من المقروئية في حين أن الإلزام الثاني يبحث عن مكانة في الطاقة الكامنة والمتراكمة والمعبر عنها في الشكل الخطي " [xxx] .

والاشتغال على الفضاء البصري من خلال التشكيل الخطي يمنح القصيدة بعداً أيقونياً ، ولتحقيق هذا البعد الأيقوني ، عمد الشاعر إلى تغيير مسار السطر الشعري ، وهي خطوة تعمل على تغيير مسار حركة العين ، خالقة بذلك بعداً إيحائياً ناتجاً عن خرق الخطية المألوفة لأسطر النص الشعري ، ليمنح الشاعر بذلك نصه متعة المشاهدة ومن ثم الإغراء بالتأويل [xxxi] . يقول في قصيدة " **إيقاظ شريك** " [xxxii] :

**أنـــــــــــــــــــــــــــــــا**
**أنـــــــــــــــــــــــــــــــت**
**، لا تشـــطط فتردى**
**وتـــــــديف فوق الجرح سهدا**
**فـــإذا عدوتَ ، فـــــــــما سواي**
**عـــــدا ، فأيهما ســــــــيبدا**
**لـــــي جاحـــــــــــــــــــــــــــــــــــــدانِ**
**أنـــــــــــــــــــــا ونفـــــــــــــــــــسي**
**، أجّـــــــــــــــــــــلانـــــــــــــــــــــي**
**فاستبدا !!!**

محاسبة النفس خطوة أولى في طريق إيقاظها ، أعني النفس اللوامة التي تستقيم مرة وتكبو أخرى ، لذلك صبّ الشاعر تركيزه على الضميرين " أنا " و " أنت " أي الانسان ونفسه ، فهو يقدّم لنفسه النصح للبدء بإصلاحها لكن التسويف يحول دون ذلك ، فلا النفس راغبة في الإصلاح إذ الإنسان رغّبها ، ولا الانسان كان مقتنعاً بنصحه لها ، وإلا لما صار الاثنان جاحدين .. ومن ثم استحال نكرهما إصراراً . لذلك ركّز الشاعر من خلال الشكل الكتابي جلّ اهتمامه على كلمة ( جاحدان ) التي ترجم دلالتها أسفلها مباشرة إلى لفظتي ( أنا ) و ( نفسي ) وكأنهما بدل عنها ، ومن ثمّ ( أجّلاني ) . فالشاعر اهمّ بركني القصيدة ( الإنسان ) و( نفسه ) ، وبالسبب الذي حال دون يقظة تلك النفس ( التأجيل ) ، فهذه هي محاور القصيدة والذي أوصلنا إلى هذه النتيجة هو اللغة الكتابية للنص . لكن أيّة نفس يتحدّث عنها الشاعر وأيّ شريك ، قد يكون الشاعر عنى بذلك شخصه ، وقد يكون عمّ تجربته الخاصة فأصبحت ظاهرة عامة بين المرء الصالح وأخيه في وطنه ، فلا المرء كان حازماً في إصلاحه وإرشاده ، ولا الأخ أمسى مرتدعاً عن سبيله .

إن توظيف الخط يعدّ أداة من أدوات التعبير ، فهو ليس مجرد زينة ، وإنما يمثل روح النص وفحواه ، فهو يتجاوز البعد الفني والجمالي إلى الثقافي والاجتماعي والفلسفي أحياناً ، لذلك أصبح هنا أيقونة قابلة للتأويل والتفسير لرؤية دهاليز المعنى المغمور في نص القصيدة الذي هو سياق دلالي عام [xxxiii] . وهذا ما ذكره امبرتو إيكو في إشارة إلى أهمية الكتابة الخطية إذ يربط التجلي بالعملية الخطية فيقول : " إننا ندعو التجلي الخطي في نص ما سطحه المعجماتي ، إذ يطبق القارئ على التعابير ونسقط منها القواعد اللسانية من أجل أن يحولها إلى مستوى مضموني أول " [xxxiv] . فالعلامات الخطية " المكونة للنص كلغة مكتوبة ، إلى جانب كونها علامات نوعية علامات قانون . فهي علامات تواضعية تحيل إلى موضعها بموجب قانون " [xxxv].

إن الشكل الكتابي ليس تقويضاً لقالبية الشعر القديم فحسب ، بل هو كذلك تقويض لكتابة الشعر الحداثي الذي أصبح يعتمد الكتابة المطبعية التي تلغي النص كجسد يمحو وتختزل المعنى في نص ، وهذا ما يفسّر لنا دعوة الشاعر مشتاق معن لكتابة الشعر بطريقة تستوقف المتلقي وتثير اهتمامه متأملاً ناقداً من أجل بناء " بلاغة جديدة مغايرة ، بلاغة يجد بموجبها النص مرجعه المباشر في الجسد " [xxxvi] . وبهذا المعنى " لا يبدأ النص لينتهي لكنه ينتهي ليبدأ ، ومن ثم يتجلى النص فعلاً خالقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع توق إلى اللانهائي واللامحدود " [xxxvii] ؛ فـ" الشكل الشعري حركة وتغيير : ولادة مستمرة . الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكل دائم " [xxxviii] ....

وبعد كل الآنف : فإن الشاعر لم يحطّم المنطق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها ، ولم يعطّل السنن المشتركة بين الباث والمتلقي " إلاّ ليشيد بعد ذلك صروحاً من الكلام جديدة ، يوظّف فيها المنطق واللغة وتقاليد اللغة توظيفاً جديداً ، فيه يتضح أن الهدم كان للبناء ، وأن التحطيم كان وسيلة لغاية أسمى ، وأن صلة الباث بالمتلقي لم تنقطع إلا لتتصل من جديد وتقوى " [xxxix] .

**المغايرة الثانية: الهامــش الشعــري**

يقال إن المبدع كالعصابي ينسحب من واقع لا يرضاه إلى دنيا الخيال ، ولكنه يختلف عن العصابي بكونه يعرف كيف يقفل منه راجعاً ليجد مقاماً راسخاً في الواقع [xl] .

إنّه شخص يتلقّى المؤثرات متمثلة بالمعلومة أو المعرفة من الواقع الذي حوله ثم يعمد إلى تخزينها في نفسه ويقيم فيما بينها علاقات جديدة لم تكن موجودة في الواقع الذي أُستمدت منه من قبل ، فكأنّه وهذا المعنى أشبه ما يكون بالشغالة في خلية نحل العسل التي تقوم بجمع الرحيق من هنا وهناك كيما تحيله إلى مركب جديد يدعى عسل النحل . فالمبدع متلقٍ أولاً وقبل كل شيء ، وتلقيه ليس مجرد استيعاب فقط لما يتلقاه ، بل هو يتلقى لكي يعيد صياغة ما يتلقاه ، فيغدو بيده خلقاً جديداً ليس له نظير، فإن كان له نظير فلا يدعى ذلك إبداعاً بل تقليداً.

وبناءً على ذلك فإن مسيرة المبدع تمرّ بثلاث مراحل :

**الأولى** : مرحلة التلقي من الخارج .

**الثانية** : مرحلة تصنيع ما يتلقاه من معلومات خام ، فيعيد تركيبها من خلال إقامة علاقات جديدة لم تكن قائمة من قبل بين عناصر المعلومة التي تلقاها وإن تطلب ذلك قلباً لمعادلة معينة ، فالمهم هو مقدار الإضافة ونوعها ، ليخرج بها في صورة جديدة مغايرة للسابق.

**الثالثة** : مرحلة تقديم الإبداع أو الإبانة الإبداعية [xli] .

كلّنا يتفق على أن الهامش footnotes مدونة خارجة على المتن ولكنها في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ منه ، والغاية من الهامش تجريد المتن من تلك الاستطرادات التي لا تعد جزءاً رئيساً من موضوع الدرس ، ولكنها في الوقت ذاته ضرورية لإعطاء القارئ صورة كاملة لجميع جوانب الموضوع . أي إن أية فكرة أو فقرة تتصل اتصالاً مباشراً بالأفكار الأساسية بموضوع البحث فموضعها المتن ، وأما ما يتصل منها اتصالاً جانبياً كشرح نقطة ، أو توضيح فكرة ، أو تحليل لها ، أو تعليق عليها ، فموضعه هامش الصفحة ويحيل المتن إليه ؛ إذ لو وضعت تلك المادة ( مادة الهامش ) بصلب المتن لاستدعت انقطاع التسلسل الفكري للموضوع ومن ثم الخروج عليه [xlii] .

تلك هي المركزية الثابتة التي هزّها الشاعر ليقوضها ، ويستبدلها بمركزية جديدة تعاكسها تماماً ، فلا شيء ثابت عنده ولا قاعدة ، فالكل معرّض للتقويض ، فبعد أن كان المتن قديماً يحيل على الهامش طلباً للتوضيح ، أصبحت قصائد الشاعر تحيل هوامشها إلى المتون ، فمن طلب توضيح الهامش فليرجع إلى المتن ، فالهامش هو المبهم الذي سيُوضَّح ، لا العكس .

إن هامش الشاعر هنا ، ما هو إلا تكرارية للهامش العربي الأصيل ، فالدال واحد ، لكن المدلول مختلف عند الاثنين، فتدليل الهامش والمتن عند العرب ليس هو نفسه التدليل الذي أبدعه الشاعر؛ فالمتن في التراث كان مركزاً يحيل إلى الهامش

لتوضيح مسألة ما ، في حين كان الهامش مجرّد موضح ودليل ، أما عند الشاعر فما كان مركزاً أصبح عنده هامشاً ، وما كان هامشاً أصبح عنده مركزاً ، فصار الهامش هو الذي يحيل إلى المتن بغية التوضيح والتدليل. فما جاء به الشاعر مشتاق هو تقويض لمركزية وإحلال أخرى محلّها ...

ومن ثم أودع الشاعر الهامش رقماً تتبعه نجمات بعدد ذلك الرقم ، وكأنه يقول : انظر تفسيره في المتن ، وفعلاً فإنا لو تتبّعنا المتن ، لوجدنا كلمة أو أكثر مميزة بلون غامق وخط مائل مسبوقة بنجمة ومتلوة برقم إحالة، وهي المقصود من الهامش .

وتقويض مركزية الهامش هذا تكرّر سبع مرّت في المجموعة كلّها ، في القصائد الآتية [xliii] :

١- قصيدة " **تساؤل خاطئ** " [xliv] :

**كيف**

**أنمـــــــــــــــــــــــــــو**

*** *وغدي* [١] يذبـــــــــــــح يومي ؟!!**

**والـــــذي يفـــــــزع أحلامـــــــــــي**

**نومـــــــــــــــــــــــــــي**

٢- قصيدة " **وطن اليباس** " [xlv] :

**القمـــــــــــــــــــــــــــــح**

*** *متهمٌ* [٢] ، خؤون**

**والخـــــــــــــــــــــــــــــبز**

**أعدى ما يكون**

٣- قصيدة " **جهل غير مركب** " [xlvi] :

**ويزحـــــــــف أبخـــــــــرةً من وجوم**

**لـــــــــــــــــيأكـــــــــــــــــل**

**صبحي * *إذ أشمسا* [٣]**

٤- قصيدة " **قوللة** " [xlvii] :

*** *قـــــــــــيل أغفى* [٤] ،**

**قيل استشاط غيابا**

٥- **قصيدة** " **رغبة عنه** " [xlviii] :

**كنـ ( ـتُ ) في صمت الحروف العـــــــجّمِ**

**( ـتِ ) * *راغباً* [٥]**

**عـــــــــــــــــــــــــــــن**

**صوتـــ ( ـكَ ) المحتشمِ**

**( ـكِ )**

٦- **قصيدة** " **نداء بذاكرة مثقوبة** " [xlix] :

**أيـــــــــــــــــــــــــــها الموعود**

**صمتاً * *في* [٦] فمي**

**يشتهيك الجفنُ وســـــــــــــــــــناً**

**فـــــــــــنمِ**

٧- قصيدة " **غبش طريد** " [ا] :

**ويــجرّ عتمة *** ***ليـــــــله*** [٧]

فـــــي صبـــــــــحه

ليظلّ في غبش الغروب الناجي

فكلمة ( ***وغدي*** [١] ) التي في المتن توضيح لهامش ( [١]* ) الموجود أسفل الصفحة ، وكذلك بالنسبة لبقية الكلمات ، فكلمة ( * ***متهمّ*** [٢] ) توضيح لهامش ( [٢]** ) ، وكلمتا ( * ***إذ أشمسا*** [٣] ) توضيح لهامش ( [٣]*** ) ، وكلمتا ( * ***قـــــــــــيل أغفى*** [٤] ) توضيح لهامش ( [٤]**** ) ، وكلمة ( * ***راغباً*** [٥] ) توضيح لهامش ( [٥]***** ) ، وكلمة ( * ***في*** [٦] ) توضيح لهامش ( [٦]****** ) ، وكلمة ( * ***ليـــــــــله*** [٧] ) توضيح لهامش ( [٧]******* ) .

ومن جميل اللاصدفة أننا لو جمعنا هذه الكلمات بتسلسلها السابق فإننا سنخرج بقصيدة من ( العمود الومضة ) هي :

**وغدي متهمّ إذ أشمسا قيل أغفى راغباً في ليله**

التي ربما تكون كتابتها – جرياً على طريقة الشاعر – كالآتي :

**وغـــــــــــــــدي متهمّ**

**إذ أشمسا**

**قـــــــــــــــــيل أغفى**

**راغباً**

**في ليـــــــــــله**

نظم الشاعر هذه القصيدة ضمن قصائد أخرى لكنه تناسى أن يضع لها عنواناً ، فهل أراد من ذلك تقويضاً آخر وهو حذف العنوان من القصيدة ، وقد كان هذا الحذف شائعاً في الماضي ، أما الآن فهو نادر ، فأراد كثرةً لتلك الندرة ؟ أي إنه ترك ذلك للمتلقي ، وتركه هذا يوحي بأمور :

**أوّلها** : أنه حدّد عنواناً في كوامن نفسه لكنه لم يصرح به .

**ثانيها** : أنه لم يحدد أصلاً لا ظاهراً ولا شعوراً ، وترك ذلك للمتلقي حتى يشارك الشاعر في صنع شعره ، ولا غرابة إن كان ذلك ؛ فعادة الشاعر " **المشاركة** " ليس فقط لأنه يعمل في مجموعته هذه على التقويض الذي يؤمن بالنص والمتلقي دون المؤلف ، وإنما لأنه تفاعلي بمنحاه ووجهته ، إنه ليمنح المتلقي فرصة استبدال نصه بنص آخر ، ويسلّم شعره بيد متلقٍ دون أن يعرف مصيره ، وهذا طبيعي فالشاعر رائد التفاعل الشعري ، وهو يؤمن بتفعيل دور القارئ في النصّ ، فلا غرابة إن قاسمه القارئ شعره .

**ثالثها** : أنّه اختار عنواناً وصرّح به دون أن يشعر المتلقي بذلك ؛ فقد يكون عنوان هذه الومضة المضمرة ؛ أي تلك التي شكلها جمع كلمات الهامش في متنه ، هو عنوان المجموعة برمتها ؛ أي : " **وطن بطعم الجرح** " ، فهي محاولة لقراءة الكل من خلال الجزء ، فكأن عنوان المجموعة هو عنوان لومضة مضمرة ؛ يكشفها بحث المتلقي ، وهو ما يعضد الوجهة بان الشاعر اراد اشراك المتلقي بما يتلقى .

لم يرد الشاعر أن يكتفي بالتقويض ، لكنه أراد أن يخرج بنتيجة أخرى، فبعد أن ابتدع طريقة كتابة هامشية جديدة رأى أن يخرج منها بقصيدة من بيت واحد ، ليؤكّد على أن الكم ليس ضرورياً في نظم الشعر فربّ كلمات قليلة تغنيك عن أسطر مئات ، فالمهم نوع المنظوم لا كمّه ، كما أنه أراد أن يوصل إلى المتلقي لا محدودية الإبداع ، فالإبداع لا يقف عند حدّ ، فللمبدع

أن يأتي بأكثر من إبداع في الوقت عينه ، وإلاّ كيف تمكّن الشاعر من أن يزاوج بأكثر من تقويض في القصيدة الواحدة ، وكأن الشاعر ضرب من نفسه مثالاً حياً لإبداع يمكن أن نَسِمَه بـــ( **الإبداع المركّب** ) .

**ختام البحث**

في هذه التجربة الشعرية؛ وبعد أن كان نظام الشعر العمودي متقيداً بشكل كتابي صارم لا يجوز للشاعر الخروج عليه ، أضحت قصائد الشاعر " مشتاق معن " ذات شكل كتابي مغاير للمألوف تماماً مع حفاظها على نظام الشطرين من حيث الوزن والقافية . وفي هذه التجربة أيضاً قلب الشاعر وظيفة الهامش المتعارف عليها في تاريخ الثقافة العربية على الإطلاق ، وذلك بأن جعل الهامش يحيل على المتن لتوضيح معناه ، لا العكس ، في حين إن وظيفة التوضيح تقع على عاتق الهامش ، ولأجل ذلك سمي هامشاً ، فهو جزء ثانوي موضّح ومتمّم لكنه ليس رئيساً ، لكن الشاعر لم يرض بهذه المعادلة فرأى أن ينصف الهامش فيسلمه وظيفة المتن على سبيل الإيثار .

إنّنا نعتقد أنّ غاية الشاعر من مغايرته هذه ، ليست الإبداع لأجل الإبداع ، وإنما الإبداع لأجل غاية أخرى وهي " تفاعل المتلقي " ؛ فالإبداع عادة ما تعود ثمرته إلى المبدع الذي تسجل له ( نقطة مغايرة ) ، أما إبداع الشاعر في هذه المجموعة فتعود ثمرته إلى المتلقي الذي تسجل له ( نقطة مبادرة ) ؛ فالشاعر يؤمن بالرأي والرأي الآخر ، ويعتقد بديمقراطية الشاعر ، لا ديكتاتوريته ، فهو يجعل من المتلقي لا مجرد مستمع أو قارئ بل مشارك ومبادر في عملية صنع النصّ ، فله مثل ما للشاعر شريطة استيفائه شرائط المشاركة .

ونصوص الشاعر في هذه المجموعة جاءت محفزاً للقارئ ودافعاً له على ضرورة إبداء مشاركته فيها ؛ فنصوصه كانت أشبه بنص المتعة كما يسميه بارت ، وهو النص الذي يتجاوز كل النعوت ويتخطّاها و" يجعل من الضياع حالة ، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً ( ولعله يكون مبعثاً لنوع من الملل ) ، فينسف بذلك الأسس التاريخية ، والثقافية ، والنفسية للقارئ نسفاً ، ثم يأتي إلى قوة أذواقه ، وقيمه ، وذكرياته ، فيجعلها هباءً منثوراً . وإنه ليظل به كذلك ، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة " [(li)] ...

**مصادر البحث ومراجعه**

١. أثر الإرهاب في الكتابة الروائية ( بحث ) : عامر مخلوف ، مجلة عالم الفكر مجلد ٢٨ ، ع ١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٩.
٢. إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته عتبة العنوان أنموذجاً ( بحث ) : د. محمد التونسي جكيب ، جامعة الأقصى ، الدراسات العليا والبحث العلمي .
٣. أصول البحث : د. الشيخ عبد الهادي الفضلي ، إيران ، ط١ / ٢٠٠٥ .
٤. أصول البحث وتحقيق النصوص في العلوم الإسلامية : د. محيي هلال السرحان ، ديوان الوقف السني – بغداد ، ط١ / ٢٠٠٩ .
٥. تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء ( دراسة في الجيل التسعيني ) : سعيد حميد كاظم ، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ، بغداد ، ط١ / ٢٠١٣ .
٦. الحروف والحروفيون : البوكيلي للطباعة والنشر / ط١ / ١٩٩٨ .
٧. الخط العربي جذوره وتطوره : إبراهيم ضمره ، مكتبة المنار – الأردن – الزرقاء ، ط٣ / ١٩٨٨ .
٨. خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة : د. علي الوردي ، دار الوراق – لندن ، ط٢ ، ١٩٩٦ .
٩. دينامية النص ( تنظير وإنجاز ) : محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢ / ١٩٩٠ .
١٠. سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة " ١٩٩٥–٢٠٠٠ " ( رسالة ) : فريد حليمي ، جامعة منتوري – الجزائر / ٢٠١٠ .

١١. الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهراتي : محمد الماكرى ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / ١٩٩٥ .
١٢. فتنة المتخيل : محمد لطفي اليوسفي ، بيروت ، ط١ / ٢٠٠٢ ، ج١ ( الكتابة ونداء الأقاصي ) .
١٣. القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية : امبرتو إيكو ، ترجمة : انطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / ١٩٩٦ .
١٤. الكتابة النقدية والتأويل السايكولوجي للذات ( بحث ) : شراف شناف ، مجلة الأثر – الجزائر ، ع ١٠ .
١٥. المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط٢ / ١٩٨٤ .
١٦. معجم المصطلحات الأدبية : إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – تونس / ١٩٨٦ .
١٧. مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ( أطروحة ) : فاطمة سعيد أحمد حمدان ، جامعة أم القرى ت – كلية اللغة العربية – السعودية / ١٩٨٩ .
١٨. مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية : د. نادية هناوي سعدون ، دار الفراهيدي – بغداد ، ط١ / ٢٠١١ .
١٩. مقدمة للشعر العربي : أدونيس ، دار العودة – بيروت ، ط٣ / ١٩٧٩ .
٢٠. من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر ( بحث ) / ٣٣ – ٣٤ . مجلة فصول مجلد ٤ ، ع ٤ .
٢١. منهج البحث الأدبي : د. علي جود الطاهر ، مكتبة النهضة – بغداد / ١٩٧٨ .
٢٢. منهج البحث الأدبي عند العرب : د. أحمد جاسم النجدي ، وزارة الثقافة والفنون – العراق / ١٩٧٨ .
٢٣. وطن بطعم الجرح قصائد من العمود الومضة : مشتاق عباس معن ، دار الفراهيدي – بغداد / ٢٠١٣ .

هوامش البحث

[i] – ينظر : مقدمة للشعر العربي/ ١٠٤ – ١٠٦ .
[ii] – م . ن . / ١٠٣ .
[iii] – م . ن .
[iv] – ينظر : المعجم الأدبي / ٢ .
[v] – ينظر : معجم المصطلحات الأدبية / ٦ .
[vi] – ينظر : المعجم الأدبي / ١ .
[vii] – ينظر : م . ن .
[viii] – ينظر : م. ن .
[ix] – ينظر : مقدمة للشعر العربي / ١٠٠ ، ١٢٦ ، ومفهوم الخيال ( أطروحة ) / ٢٩ وما بعدها .
[x] – ينظر : م . ن . / ١١– ١٢.
[xi] – ينظر : م . ن . / ١٣٤ .
[xii] – ينظر : م . ن . / ١٣٥ ، ١٣٦ ، وينظر : تجييل الكتابة الشعرية في العراق / ٢١٠.
[xiii] – ينظر : م. ن. / ١٣٨ – ١٣٩ ، ومفهوم الخيال ( أطروحة ) / ١٥–١٦ .
[xiv] – ينظر : م . ن . / ١٣٧ ، وينظر : مقاربات في تجنيس الشعر / ١٥ .
[xv] – م . ن . / ٩٩– ١٠٠ .
[xvi] – ينظر : م . ن . / ١٢٥ – ١٢٧ ، ومقاربات في تجنيس الشعر / ١٧– ٢١ .

[xvii] – خوارق اللاشعور وأسرار الشخصية الناجحة / ٦٧ .
[xviii] – فتنة المتخيل / ١٦ ، ١٧ ، وينظر : الكتابة النقدية والتأويل السايكولوجي للذات ( بحث ) / ٣١٥ .
[xix] – ينظر : مقدمة للشعر العربي / ١١٧ – ١١٨ .
[xx] – ينظر : إشكالية مقاربة النص الموازي ( بحث ) / ٥٥٧ .
[xxi] – وطن بطعم الجرح / ١٦٩ .
[xxii] – أثر الإرهاب في الكتابة الروائية / ٣٠٥ ، وينظر : النص الموازي ( رسالة ) / ٢١٣ .
[xxiii] – ينظر : النص الموازي ( رسالة ) / ٢١٣ .
[xxiv] – وطن بطعم الجرح / ١٤١ .
[xxv] – الخط العربي جذوره وتطوره / ٨٦ .
[xxvi] – ينظر : النص الموازي ( رسالة ) / ٢١١ – ٢١٢ .
[xxvii] – أدوات النص / ١١٤ ، وينظر : سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية ( رسالة ) / ٣٢ .
[xxviii] – الحروف والحروفيون / ٧ .
[xxix] – مقدمة للشعر العربي / ١١١ .
[xxx] – الشكل والخطاب / ١١٠ ، وينظر : النص الموازي ( رسالة ) / ١٩٧ .
[xxxi] – ينظر : النص الموازي ( رسالة ) / ١٩٧ ، ١٩٨ .
[xxxii] – وطن بطعم الجرح / ١٤٥ .
[xxxiii] – ينظر : إشكالية مقاربة النص الموازي ( بحث )/ ٥٥٤ – ٥٥٥ ، ٥٥٧ ، وسيميائية العنوان في الرواية الجزائرية / ٧٢ .
[xxxiv] – القارئ في الحكاية / ٩٢ .
[xxxv] – الشكل والخطاب / ٢٦٣ .
[xxxvi] – م. ن. / ٢٢٢ ، وينظر : النص الموازي ( رسالة ) / ٢١٢.
[xxxvii] – بيان الكتابة / ٩١ .
[xxxviii] – مقدمة للشعر العربي / ١١٠ .
[xxxix] – ينظر : من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر ( بحث ) / ٣٤ .
[xl] – ينظر : الأديبة ( مي زيادة ) وسيكولوجية الإبداع ( مقال ) نشر على شبكة الفيس بوك .
[xli] – ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب / ٨ – ٩ .
[xlii]– ينظر : منهج البحث الأدبي / ١٢٤ ، ومنهج البحث الأدبي عند العرب / ٢١٠ ، وأصول البحث / ٢٩٢ ، وأصول البحث وتحقيق النصوص / ١٠٦ .
[xliii] – أغلب هذه القصائد جاءت بأكثر من بيت ، اكتفيت بذكر موضع الهامش منها .
[xliv] – وطن بطعم الجرح / ٤٣ .
[xlv] – ينظر : م. ن. / ٤٧ .
[xlvi] – م . ن . / ٨٣ .
[xlvii] – م . ن . / ١١٥ .

[xlviii] – م . ن ./ ١٥٥ .

[xlix] – م. ن. / ١٥٩ .

[l] – م . ن . / ١٧٥ .

[li] - لذة النص / ٣٩ .