الكليشيه والكتابة الشعرية:

تأمّلات نقديّة في الصّمت وتدفّقات اللّغة.

Cliché and Poetic Writing:
Critical Meditations on Silence and the Flux of Language

د.محمد بكاي[1]*

[1] المركز الجامعي مغنية (الجزائر)، m.bekaye@cu-maghnia.dz

تاريخ الاستلام: 2026-03-02 تاريخ القبول: 2026-05-20 تاريخ النشر:2026-06-01

ملخص البحث

يندرج هذا البحث ضمن مقاربة تفكيكية ذات أفق شعري–فلسفي، تنظر إلى اللغة لا بوصفها أداةً شفافة للتواصل أو وعاءً محايدًا للمعنى، بل باعتبارها بنيةً مُحمّلة بافتراضاتها، تُعيد إنتاج الكليشيهات الإدراكية والاجتماعية عبر آليات التمثيل والتداول. وانطلاقًا من هذا التصوّر، يُقارب المقال الشعر باعتباره فعل مقاومة داخل اللغة ذاتها؛ مقاومةً لا تُمارس عبر الخطاب النقدي المباشر، بل عبر خلخلة الإيقاع الذي تنتظم به اللغة في استعمالها اليومي. إنّ الرهان المنهجي لهذا المقال لا يتمثّل في تحليل الموضوعات أو المضامين، بل في تتبّع الأثر الإيقاعي الذي يُحدثه النصّ حين يُعطِّل الوظيفة الاتصالية، ويُربك مسار الدلالة، ويُدخل الصّمت بوصفه عنصرًا بنيويًا داخل النسيج اللغوي. ومن ثمّ، يُفهم الشعر لا كخطاب يبلّغ معنى، بل كحدثٍ لغويّ يُفكّك شروط إمكان المعنى نفسه.

الكلمات المفتاحية: الكليشيه، الإيقاع، الشعر، التفكيك، الإزاحة، تعدد المعنى.

Abstract:

This study adopts a deconstructive approach with a poetic-philosophical horizon, conceiving language not as a transparent tool of communication or a neutral vessel of meaning, but as a structured system imbued with assumptions that reproduce cognitive and social clichés through mechanisms of representation and circulation. From this perspective, poetry is approached as an act of resistance within language itself—resistance not enacted through direct critical discourse, but through the disruption of the rhythmic patterns governing everyday linguistic usage.

* **المؤلف المرسل: د. محمد بكاي** (m.bekaye@cu-maghnia.dz)

Methodologically, the focus is not on analyzing themes or content, but on tracing the rhythmic effects produced by the text when it destabilizes communicative functions, perturbs the course of signification, and introduces silence as a structural element within the linguistic fabric. Poetry is thus understood not as a medium conveying meaning, but as a linguistic event that deconstructs the very conditions of possibility for meaning.

Keywords: cliché, rhythm, poetry, deconstruction, displacement, polysemy.

مقدمة:

يطرح هذا المقال إشكالية جوهرية تتعلّق بعلاقة الشعر باللغة، من حيث هو ممارسة تُقاوم الكليشيه، وتفكّك الافتراضات المسبقة التي تحكم الاستعمال التداولي والتمثيلي للسان. فإذا كانت اللغة في وظيفتها الاتصالية تُعيد إنتاج المشترك وتؤمّن التداول والاعتراف، فإن الشعر – على العكس – يُخلخل هذا الأفق، ويعطّل آلياته، ويقود اللغة إلى حافّة صمتها.

إن الرهان النظري لهذا البحث يتمثّل في مساءلة الشعر بوصفه انشقاقًا إيقاعيًا داخل اللغة ذاتها، لا باعتباره خطابًا يحمل رسالة، بل باعتباره توتّرًا يفتّت الكليشيه ويعرّي البنية الحسية–الحركية للإدراك. ومن ثمّ، لا ينحصر الاشتغال الشعري في تحوير الأسلوب، بل يتجسّد في خلق إيقاع مضادّ: إيقاع الصمت، وإيقاع الانقطاع، وإيقاع التمزّق الذي يُعيد العالم إلى فرادته خارج عمومية الأسماء.

تتأسّس هذه القراءة على تقاطع تصوّرات نقدية وفلسفية متعدّدة، حيث يتبدّى الشعر فعلًا ضدّ اللغة، وتمرّدًا على قانونها، وسعيًا نحو لغة أخرى غير قابلة للترجمة أو الاحتواء داخل أفق التمثيل.

1. الشعر وتدمير قانون اللغة التداولي:

تحمل اللغة في بنيتها العميقة شبكةً من الكليشيهات المترسّبة، وتنقل، دون وعيٍ ظاهر، افتراضاتها الإدراكية والاجتماعية[1]. فهي لا تعمل بوصفها أداةً محايدة، بل كنسقٍ يُعيد إنتاج المشترك ويؤمّن التداول والاعتراف. في هذا الأفق، تتضخّم الوظيفة التواصلية للغة حتى تكاد تختزلها في بعدها النفعي والتمثيلي؛ إذ يصبح الكلام تبادلاً لما هو معلوم سلفًا، وتثبيتًا لهويةٍ مشتركة تسبق كلّ قول.

غير أنّ الشعر، من حيث هو خطاب فني، يقف على الضدّ من هذا الاقتصاد التداولي. إنّه لا يُوصل رسالةً بالمعنى الإجرائي، ولا يُضيف معلومةً إلى رصيد المعرفة المشتركة. وقد عبّر عن هذا المأزق المفكر والمنظر الفرنسي فليب لاكولابارت (Philippe Lacoue-Labarthe) بقوله إنّ «الشعر ليس لديه ما يقوله»[2]. لا يعني ذلك فراغًا دلاليًا، بل يشير إلى انحراف جوهري عن أفق القول التمثيلي؛ فالشعر لا يتكلّم عن شيء بقدر ما يُحدث اهتزازًا في شرط الكلام نفسه.

ومن هنا تتّضح المعارضة التي أقامها ستيفان مالارميه بين الكلام الذي يكتفي بوظيفته الإخبارية أو التعليمية أو الوصفية، وبين الكلام الجوهري الذي لا يُختزل في تبادل الفكر أو نقله. فالسرد والتدريس والوصف تفترض جميعها إمكانية وضع المعنى في يد الآخر «بصمت»، أي داخل نظام تبادلٍ مستقرّ. أمّا الشعر، فينزع إلى تعطيل هذا الاستقرار، إلى كسر الشفافية التي تجعل اللغة قناةً ناقلة فحسب. إنّه لا يُيسّر التواصل، بل يُربكه[3].

بهذا المعنى، يصبح الاستعمال المعتاد للغة شكلاً من أشكال الإخماد؛ إذ تُختزل الكلمات إلى إشاراتٍ تؤدّي وظيفة، وتتحوّل الجملة إلى مسارٍ محسوب سلفًا. تُهدّئ اللغة النافعة القلق وتمنع الانقطاع، لكنها تفعل ذلك عبر إسكات ما يتجاوزها[4]. هنا يغدو الصمت نتيجةً للامتلاء الزائف: كثرة القول التي تُفضي إلى خوائه[5].

ويذهب موريس بلانشو (Maurice Blanchot) أبعد من ذلك حين يتحدّث عن تبادلٍ خالص لا يُتبادَل فيه شيء[6]، وعن كلمةٍ لا تسمّي ولا تُمثّل، بل تختفي في اللحظة التي تُستعمل فيها. إنّها مفارقة اللغة حين تُستنفد في وظيفتها: تتحوّل إلى أثرٍ زائل، إلى حركةٍ بلا موضوع. غير أنّ الشعر، بدل أن يستسلم لهذا المصير، يُحوّل هذا الانمحاء إلى مبدأ كتابة؛ يجعل من التلاشي نفسه طاقةً إيقاعية، ومن الفجوة داخل القول موضعًا لولادةٍ أخرى.

إنّ ما يُدمّره الشعر ليس اللغة بوصفها مادّة صوتية أو تركيبية، بل قانونها التداولي، اطمئنانها إلى المعنى الجاهز. ومن هنا يُفهم الصمت لا كغيابٍ سلبي، بل كقوةٍ تستهلك الوظيفة الاتصالية وتُعرّي

بنيتها. الصمت في الشعر ليس انقطاعًا عن القول، بل انقطاعٌ داخل القول[7]؛ إيقاعُ فجوةٍ يعلّق التمثيل ويُعيد الكلمة إلى هشاشتها الأولى. وهكذا، حين تتكلّم اللغة لتُطمئن، يصمت الشعر ليُقلق[8]؛ وحيث تُعيد اللغة إنتاج الكليشيه، يُحدث الشعر شرخًا يكشف العالم في فرادته غير القابلة للاختزال.

2. الكليشيه وتقويض منطق النّص:

ليس التواصل سوى تداولٍ لما هو مشترك سلفًا؛ إنه إعادة توزيع للهوية داخل دائرة الهوية ذاتها. فكلّ فعل تواصلي يفترض، قبل أن يبدأ، أرضيةً من الاعتراف المتبادل: اعترافًا بالمرسل والمتلقي، وبالرسالة التي يمكن تحديدها وفهمها وتأويلها ضمن أفقٍ مستقرّ. هكذا يغدو التواصل قرينَ التمثيل والمحاكاة (mimesis)، إذ لا يتحقّق إلاّ عبر افتراض تطابقٍ ما بين الذات وما تقوله، وبين القول وما يُحيل إليه. إنّه اقتصادٌ للمعنى يقوم على إعادة الإنتاج لا على الخلق[9].

غير أنّ الكتابة الشعرية تقف خارج هذا الاقتصاد. فالشعر لا ينقل رسالةً قابلة للتملّك، ولا يُعيد إنتاج هويةٍ يمكن التعرف إليها بسهولة. إنّه لا يُؤكّد أسلوبًا من أجل أن يُفهَم، بل يخلخل شروط الفهم ذاتها. حين نقرأ نصًا شعريًا، لا نكون بإزاء خطابٍ يمكن ردّه إلى غايةٍ واضحة أو مقصدٍ تواصلي؛ لا نعرف على وجه اليقين من يتكلّم، ولا لماذا يتكلّم. اللغة نفسها تفقد شفافيتها، ولا يبقى لنا ما نتشبّث به سوى آثارها المتصدّعة[10].

في المقابل، تضمن لغة المنفعة — لغة التواصل والتمثيل — وظيفةً مطمئنة؛ فهي تتيح التعرّف والاعتراف، وتوفّر أدوات التأويل السريع عبر الشعارات والكليشيهات. إنّها لغة تُقلّص الغموض وتمنع الانفلات، وتُحوّل التجربة إلى صورة قابلة للاستهلاك. الكليشيه، في هذا السياق، ليس مجرد تعبير مستهلك، بل آلية إدراكية تنظّم علاقتنا بالعالم، وتُعيد كلّ فرادةٍ إلى عموميةٍ قابلة للتبادل.

ومن هنا يمكن استعادة الصورة التي اقترحها مالارميه عن «التبادل الصامت لعملة واحدة». إنّها صورة تختزل نظامًا أدبيًا كاملًا، حيث يُقاس النصّ بقيمته التبادلية، ويُختزل إلى منتجٍ قابل للتداول في سوق المعنى. يصبح الأدب، في هذا الأفق، موضوعًا للاستهلاك: ثرثارًا في ظاهره، صامتًا في

جوهره، لأنّه لا يفعل سوى إعادة تدوير المشترك[11]. لغةٌ بلا انشقاق، بلا خطر، بلا أثر إيقاعي يُربك التلقّي. لغةٌ تُعرض بلا نهاية، محمّلةً بكلّ الكليشيهات الضرورية لضمان التعرف الفوري: أكتبُ فتشتري، أقولُ ما تعرفه سلفًا فتطمئن.

لكنّ الشعر، حين يرفض أن يكون عملةً متداولة، يُعطّل هذا المنطق. إنّه يُقوّض قابلية النصّ للتبادل السلس، ويُدخل في اللغة عنصرًا غير قابل للقياس أو الاحتساب. هنا يفقد الخطاب وظيفته الوقائية، ويحلّ محلّها تشظٍّ إيقاعي يُربك الهوية بدل أن يُعيد إنتاجها. فحيث يُراد للكلام أن يكون وسيلة اعتراف، يصير في الشعر تجربة اغتراب؛ وحيث يُفترض أن تُطمئن اللغة، تُصبح مجالاً للانفصال والانقسام[12].

3. الإيقاع الشعري والمقاومة الخلاّقة:

بهذا المعنى، لا يرفض الشعر التواصل من باب العدمية، بل من باب المقاومة: مقاومة تحويل اللغة إلى سلعة، وتحويل المعنى إلى قيمةٍ تبادلية. إنّه لا يضيف معنىً جديدًا إلى التداول، بل يكسر دائرة التداول نفسها، ليكشف ما يتعذّر تملّكه أو استهلاكه[13]. وهنا يتجلّى الإيقاع – لا كتنغيم صوتي، بل كحركة انشقاق – بوصفه الأثر الذي يجعل النصّ غير قابل للاختزال في «أنا أكتب، وأنت تشتري».

لا يُفهم الكليشيه بوصفه تعبيرًا مستهلكًا فحسب، بل باعتباره صورةً حسّية–حركية (sensori-motrice) تنظّم إدراكنا ذاته، كما يذهب إلى ذلك جيل دلوز؛ فالكليشيه لا يسكن اللغة وحدها، بل يسبقها إلى الأشياء؛ إنّه يؤلّف تصوّرنا للعالم قبل أن نسمّيه[14]. نحن لا نرى الشيء في اكتماله، كما يذكّر هنري برغسون، بل نلتقط منه ما يخدم مصالحنا ورهاناتنا ورغباتنا[15]. لذلك، لا ندرك العالم بقدر ما نتعرّف عليه ضمن مخططات جاهزة. إنّ الإدراك نفسه يتحوّل إلى فعل اعتراف سريع، إلى استجابةٍ مُعدّة سلفًا. وهنا، تعمل الصورة النمطية كآلية دفاعية: فهي تتيح ردّ الفعل المناسب لكلّ موقف، وتمنع التوقّف الذي قد يشلّ الحركة. لسنا بحاجة إلى أن نرى أو نسمع أو نقرأ

فعلاً؛ يكفي أن نتعرّف. يصبح الاعتراف أهمّ من الرؤية، والاستجابة أهمّ من التجربة. الأدب بدوره قد يُعيد إنتاج هذه المخططات، في الشعر كما في الرواية، حين يقدّم للقارئ عالماً يمكن استهلاكه بسرعة، عالماً لا يُربك الإدراك بل يُطمئنه[16].

غير أنّ الخطر يكمن منذ اللحظة الأولى: في فعل التسمية ذاته. فأن نُطلق اسمًا على شيء، وأن نكرّر كلمةً تُصنّف الجميل أو الفظيع، يعني أن نستدعي شبكةً كاملة من الاستجابات الجاهزة. حتى الاستعارة، كما يلمّح دلوز، قد تتحوّل إلى مراوغة حسّية–حركية، تُلهمنا قولاً عندما نعجز عن الفعل، وتمنحنا صيغةً جاهزة بدل أن تتركنا أمام صمتٍ مُربك. هنا يصبح الكلام نفسه ردّ فعل، تعبئةً لمخطط إدراكي يهدف إلى تفادي ما ينبغي أن يوقف اللغة ويعلّقها.

كم من النصوص تملأ الفراغ بالكلام حيث كان ينبغي للصمت أن يبدأ؟ كم من الروايات والقصائد لا تفعل سوى إعادة تدوير مواقف متوقّعة، وصيغ مألوفة، وانفعالات قابلة للتعرّف الفوري؟ إنها نصوص تعمل كشعارات أكثر مما تعمل ككلمات؛ تسدّ ما يتجاوز اللغة بدل أن تفتحه. القارئ في هذه الحالة لا يختبر مغامرة، بل يوقّع عقدًا ضمنيًا: أعطني ما أعرفه، وأمنحك اعترافي. يتأثر، يوافق، يعترض، لكن ضمن أفقٍ مرسوم سلفًا. الشعر هنا ليس تجربة حياة، بل مرآة تُعيد إلى القارئ صورته.

في المقابل، يذكّرنا مارسيل بروست بأنّ العمل الحقيقي لا يُعيد إلينا أفكارنا الجاهزة عن «الجمال» أو «الأسلوب»، بل يفرض شكلاً لا معادل فكريًا له، شكلاً يُقاوم الإدماج داخل شبكة المفاهيم المألوفة[17]. أمام هذا الشكل، لا يكون السؤال اعترافًا («هذا جميل لأنني أعرف الجميل»)، بل حيرةً: ماذا أختبر؟ ما الذي يحدث لي؟ هنا يتعطّل مخطط الاعتراف، ويُستبدل بإحساسٍ غريب، بلهجةٍ غير مألوفة، بصوتٍ لا يترك مجالاً لعرضٍ تأويلي جاهز.

هكذا يتّضح أنّ مقاومة الكليشيه ليست مسألة اختيار أسلوبي، بل تفكيكٌ لبنية الإدراك ذاتها. الشعر، حين يبلغ حدّه الأقصى، لا يُضيف صورةً جديدة إلى مخزون الصور، بل يعلّق المخطط

الحسّي–الحركي، ويُدخل فجوةً في العلاقة بين الاسم والشيء[18]. إنّه يُعيدنا إلى لحظة ما قبل الاعتراف، إلى نقطةٍ يصبح فيها الصمت إمكانًا حقيقيًا، لا فراغًا ينبغي ملؤه.

وفي هذا التعليق تحديدًا يتشكّل الإيقاع الشعري: إيقاع التوقّف، التردّد، الانقطاع؛ إيقاع يقاوم ردّ الفعل السريع ويُبطئ حركة الإدراك. فحيث يعمل الكليشيه على تسريع الاستجابة، يعمل الشعر على إبطائها؛ وحيث تُغلق الصورة النمطية المعنى، يفتح الصمت فجوةً يُولد فيها العالم من جديد، خارج شبكة الأسماء الجاهزة.

نظر جيرار دي نرفال (Gérard de Nerval) إلى العالم كما لو أنّه تراكمٌ من الكليشيهات؛ عالمٌ مُعادٌ إنتاجه في صورٍ سابقة عليه، «عالم–كليشيهات»[19]. ما معنى أن تسافر إلى مصر إذا كانت تماثيلها ونسخها وتمثيلاتها قد شُيّدت سلفًا في باريس؟ هنا لا يختفي المكان فحسب، بل يختفي العالم نفسه، لتحلّ محلّه الصور التي تحجبه، والكلمات التي تسبقه إليه وتستولي عليه. كما يقول جان بيرا ريشارد (Jean-Pierre Richard): «بدون خطر، يصبح العالم أيضًا بلا قوّة؛ نتحرّك داخله في اتفاقيةٍ كاملة وشاحبة، في عالمٍ من المظاهر»[20]. إنّه عالم مأمون، لأنه مُعرَّف سلفًا، ومؤطَّر ضمن شبكةٍ من التمثيلات الجاهزة.

غير أنّ الشعر عند نيرفال يتحرّك في الاتجاه المعاكس تمامًا. فالشعر لا يُضاعف الصور، بل يفضحها؛ لا يضيف تمثيلاً إلى التمثيلات، بل يكشف القوى المحايثة التي طُمست تحت ركامها. السفر، في هذا المعنى، ليس انتقالًا جغرافيًا، بل عبورًا للكليشيهات[21]؛ بحثًا عن العالم خلف الصور التي تدّعي احتواءه. إنّه تحديثٌ للعالم، إعادةُ إتاحته عبر لغةٍ تُجرّد نفسها من التفاهة العامة ومن عمومية الأنواع.

4. الإيقاع الشعري وطقوس العبور:

هنا يصبح السفر كتابةً، وتصبح الكتابة انقسامًا: اللغة الشعرية تقسّم العالم داخل العالم[22]. ليست مهمتها أن تصفه كما هو مُعترف به، بل أن تُحدث فيه شقًّا، فجوةً، انحرافًا. لذلك فإنّ رحلة

نيرفال إلى الشرق لا تُشبه رحلة غوستاف فلوبير، التي يمكن أن تتحوّل إلى تجميعٍ بورجوازيّ لصورٍ نمطية عن الآخر. عند نيرفال، الرحلة أقلّ انتقالًا من كونها بحثًا دائمًا عن «سطح يبدأ من جديد»[23]؛ سطحٍ أبيض كصفحةٍ أولى، حيث ينكشف العالم بوصفه قابلًا للكتابة من جديد، لا بوصفه موضوعًا جاهزًا للاستهلاك.

إنّه يبحث عن الثقوب، عن الشقوق، عن الصدوع التي ما يزال العالم يتسرّب عبرها رغم غزو الكليشيهات. تلك الفتحات الصغيرة هي ما يكتبه: عبارة عن إنباتات، نوبات، تجليات، تدفّقات القوى الحيوية[24]. يشعر بأنّ هذه التيارات «تتألّف من أرواح حيّة في حالة جزيئية»[25]؛ قوى تتدفّق على سطح العالم كما تتدفّق على سطح اللغة. الشعر هنا ليس وصفًا، بل متابعةٌ دقيقة لحركة الانبثاق ذاتها.

ويؤكّد ريشار أنّ مثل هذا البحث يتطلّب عنايةً حسّاسة بالملموس والفردي، لا بالعام والمجرّد. فالكليشيه يتحدّث عن «المرأة» لا عن تلك المرأة، عن «الشجرة» لا عن هذه الشجرة، عن «الورقة» لا عن هذه الورقة التي ترتجف الآن في هذا الضوء. إنّه يلتقط العالم من زاويةٍ عامة، مشتركة، قابلة للتداول، ولا يبلغه أبدًا في تفرده. هكذا يفقد العالم حضوره، ويتحوّل إلى مثالٍ نوعيّ.

وقد نبّه برغسون إلى هذا العمى البنيوي: نحن لا نرى الأشياء في ذاتها، بل نلصق عليها ملصقات. اللغة، بحكم تحديدها للأنواع، تُكثّف هذا الميل؛ الكلمات تُعمّم، تُصنّف، وتختزل التفرّد داخل قالب[26]. من هنا ليست الكليشيهات حوادث لغوية عارضة، بل هي الشكل الاعتيادي للسان حين يُطابق الحاجة ويستجيب لمقتضيات التعرف السريع.

بهذا المعنى، اللغة—الكليشيه تفشل في بلوغ هذا العالم، لأنها تطبّق عليه علاقاتها العامة وتفرض عليه أسماءً جاهزة. الكليشيه لا يُشوّه العالم فقط، بل يستبدله[27]. ولذلك فإنّ مهمة الشعر ليست تحسين اللغة، بل تعريضها للانقسام؛ تفكيك آليتها التصنيفية، وتعليق وظيفتها التداولية، لكي يعود العالم ممكنًا من جديد — لا كنوع، بل كحدث؛ لا كمثال، بل كظهورٍ فريد.

وهنا تتجلّى المقاومة: الشعر ليس رفضًا للصور فحسب، بل إعادة فتحٍ للعالم داخل اللغة، وإعادة فتحٍ للغة داخل العالم. إنّه كتابةُ الشقوق[28] التي ما تزال تسمح للقوّة أن تمرّ، رغم كلّ ما يغلقها باسم الوضوح، والتواصل، والاعتراف.

إن تجاوز الأفق، والحساسية تجاه صفات العالم ومسائله، لا ينفصل عن البحث عن لغة أخرى—لغة تختلف عن تلك المألوفة، لغة للعالم نفسه، لكنه عالم آخر. هنا يصبح السفر فعلًا شعريًا، جزءًا من التجديد المستمر للعالم، لأنه يعلّق العلاقة النفعية للحواس، ويحرّرها من آلية الإدراك المألوف (sensori-moteur). الرحلة ليست مجرد حركة مكانية، بل تحوّل صدفيّ، عبورٌ للفراغات والفرص التي لا تُحتسب سلفًا، حيث يسافر الشاعر بصيرا، متأثرًا بالرؤى والأحاسيس الفردية، تلك التي تمثّل الهدف الحقيقي للرحلة—الهدف بلا هدف—الغاية التي لا تتحقق إلا عبر الشعر ذاته.

من جيرار دي نرفال إلى جاك كيروك، ومن أنطونين أرتو إلى هنري ميشو، وصولًا إلى بليز سوندرارس، تُظهر اللغة الشعرية قدرة فريدة على نقل العلاقات الاجتماعية، وتشكيل الخبرة، والفئات الوجودية والذاتية، وخلق "المعاني المشتركة"، وإعادة رسم العلاقات بين الإنسان والكون، بين الأرض والمجتمع، في منظومة هائلة تُعبر من جيل إلى آخر. كما يذهب ميشو إلى القول: "اللغة هي القانون والمعيار"[29].

ويبدأ الشعر بالكفاح ضد اللغة نفسها، ضد نظامها وقوانينها، ضد الانصياع للأشكال الجاهزة، ضد لغته الخاصة التي قد تُستغل كأداة للتقليد أو التعميم. هنا يتجلّى الأسلوب، أو عمل اللغة، كتوازن للقوى خارج اللغة، بعيدًا عن أي هيمنة داخلية. الشاعر يبتكر لغةً أجنبية، لا يتحدّثها، لا يفهمها كما يفهم المتلقي المعتاد، لغة تبقى غريبة، غير مفهومة (incompréhensible)، وغير قابلة للتحويل أو الترجمة (intraduisible). إنها لغة لا تنتمي إلى أي نسق لغوي معروف، ولكنها تظل مرتبطة بقوى غير لغوية، تتغلغل في العالم، تكشفه، وتعيد إنتاجه من جديد—لغة تتحرر من قيود التمثيل والتواصل، لغة للصمت والحركة معًا، لغة للكشف عن ما لم يُقل بعد.

وفي هذا الأفق، لا يعود الكفاح ضدّ اللغة مجرّد تمرّد شكلي على بنياتها النحوية أو البلاغية، بل يتحوّل إلى مساءلة جذرية لما يُفترض أنّه قابل للقول أصلًا. فالشّعر، في انحرافه عن النسق، لا يهدم اللغة بقدر ما يكشف هشاشتها التأسيسية، ويعرّي وهم الشفافية الذي تدّعيه[30]. إنّه يزعزع العلاقة المستقرّة بين الدالّ والمدلول، ويفتح فجوة داخل العلامة نفسها، حيث يتأجّل المعنى ويتشظّى، في حركة لا نهائية من الاختلاف والإرجاء، على نحو ما بلوره جاك دريدا في تفكيكه لبنية الحضور.

ومن ثمّ، فإنّ "اللغة الأجنبية" التي يبتكرها الشاعر ليست لغة أخرى موازية، بل هي انحراف داخل اللغة ذاتها، انزياح يجعل المألوف غريبًا، ويحوّل التداولي إلى كثافة شعرية. إنّها ما يمكن تسميته، مع جيل دلوز ، بـ"جعل اللغة تتلعثم"[31]، أي إدخالها في منطقة اهتزاز، حيث تفقد يقينها التداولي لتصير مجالًا للقوّة والتكثيف. هنا لا تعود الكلمات أدوات تواصل، بل طاقات تتصارع، تتجاور، وتتواطأ مع الصمت بقدر ما تتواطأ مع الصوت.

بهذا المعنى، يغدو الأسلوب حدثًا أنطولوجيًا لا مجرّد اختيار جمالي؛ إنّه طريقة في الوجود داخل اللغة وضدّها [32]في آن. فالقصيدة لا تنقل العالم، بل تعيد تكوين شروط ظهوره، وتدفع بالمعنى إلى حافّة القول، حيث يلامس حدّ الاستحالة دون أن يسقط في العدم. إنّها كتابة على تخوم غير القابل للترجمة، لا لأنّها مغلقة، بل لأنّها مفتوحة على فائض دلالي يتجاوز كلّ تثبيت نهائي[33].

إنّ محاربة الكليشيه، بهذا المعنى، لا تتمّ عبر استبعاده أو الادّعاء بإلغائه، بل عبر إدخاله في لعبة تحويل تُفرغه من يقينه التداولي. فحين يُدفع الكليشيه إلى أقصى درجات التكرار، كما عند جان ميشال إيسبيتالييه ، لا يعود عنصرًا جامدًا يُعيد إنتاج المعنى، بل يتحوّل إلى مادّة صوتية وإيقاعية تُعرّي فراغه الداخلي. إنّ التكاثر المفرط للكليشيه لا يرسّخه، بل يكشف آليته؛ إذ يصبح التدفّق ذاته فضاءً لانكشاف التآكل الدلالي، حيث تتفكّك العبارة تحت ضغط الاستعمال المفرط.

أمّا لدى ناتالي كانتان ، فإنّ الكليشيه لا يُستعمل كموضوع تهكّمي، بل يُعاد توطينه داخل شبكة من العلاقات المتداخلة، حيث يتجاور مع اللطخة والصدمة وتطفّل الحكي. هنا يغدو الكليشيه

عقدة داخل نسيج سردي–شعري، لا تُلغيه الكتابة بل تُعيد توزيع وظائفه. إنّه يتحوّل إلى أثر، إلى بقايا خطاب جاهز تُستثمر لا لتأكيد سلطته، بل لإرباكها من الداخل، عبر خلق انقطاعات وتشويشات تقطع خطيّة التلقّي.

بهذا المعنى، لا يكون الاشتغال على الكليشيه فعل قطيعة ساذجة، بل ممارسة تفكيكية تُظهر أنّ الجاهز ليس خارج النص، بل يسكنه كإمكانية دائمة. والكتابة التي تعي هذا المعطى لا تطمح إلى نقاء مستحيل، بل إلى إدارة التوتّر بين المبتذل والمفاجئ، بين التداولي والشعري. فالكليشيه، حين يُعاد إدراجه في اقتصاد جمالي مغاير، يتحوّل من علامة على الإفلاس التعبيري إلى أداة لفضح آليات الخطاب نفسه، بل وإلى شرط لإعادة ابتكار الحساسية اللغوية[34].

ضمن هذا التصوّر، يمكن فهم الاشتغال على الكليشيه بوصفه شكلًا من أشكال "إعادة التدوير" الجمالي، لا بمعناه الاستهلاكي، بل باعتباره استراتيجية فنية واعية تُعيد إدخال الموادّ اللغوية المستهلَكة في دورة دلالية جديدة. فالشعر المعاصر لا يدّعي خلق لغة من عدم، بل يشتغل على الفائض المتراكم من الخطابات الجاهزة، على العبارات المستهلكة التي فقدت كثافتها. غير أنّ هذا الاشتغال لا يهدف إلى إحيائها بوضعها الأصلي، بل إلى تفكيكها، وتشويه انتظامها، ودفعها إلى حدودها القصوى حتى تنكشف مادّيتها الصوتية وتركيبتها الإيديولوجية في آنٍ واحد.

بهذا المعنى، تصبح الكتابة فعل مونتاج لغوي، قريبًا مما يحدث في الفنون البصرية المعاصرة حيث يُعاد استعمال الموادّ الجاهزة لإنتاج دلالة مغايرة. إنّ الكليشيه، حين يُقتطع من سياقه التداولي ويُعاد إدراجه داخل اقتصاد نصّي مختلف، يفقد براءته الوظيفية ويغدو عنصر توتّر. هنا يتحوّل التكرار من آلية تثبيت إلى تقنية خلخلة، ويتحوّل الاستهلاك إلى كشف[35]. فالقصيدة لا تطهّر اللغة من شوائبها، بل تُظهر تلك الشوائب باعتبارها أثرًا تاريخيًا وثقافيًا، وتعيد توزيعها داخل بنية جديدة تُنتج مفارقة بين ما نعرفه سلفًا وما يُفاجئنا به النص.

إنّ "إعادة التدوير" هذه لا تعني اقتصادًا في الابتكار، بل تعني وعيًا بأنّ الحداثة الشعرية لم تعد ممكنة عبر القطيعة المطلقة، بل عبر إدارة الموروث التداولي وتفكيكه من الداخل[36]. فالكليشيه، بدل أن يكون عائقًا أمام الشعر، يصبح مادّته الخام؛ والقصيدة، بدل أن تنفي اللغة المستعملة، تُحوّلها إلى مختبر تتبدّل فيه وظائفها وتُعاد صياغة حساسيتها.

تبدأ الكتابة بخلق لغة. يعرّف مالارميه جيدًا أن ابتكار اللغة يتطلب الكفاح ضدّها: "أرسل إليك هذه القصيدة من الأزور (...). لقد تسبب لي هذا بالكثير من المتاعب، بسبب مطاردة ألف بيت غنائي جميل، والأبيات الجميلة كانت تطارد عقلي باستمرار"[37]. القتال والتقويض: الإفراغ، الكسر، فتح الكلمات، الجُمَل، تقسيم اللغة لتقسيم الكليشيهات، الافتراضات المسبقة، التحيزات، البنى. في هذه الحالة، يمكن بناء نمط أو أسلوب، والتحدث بشكل مختلف ليصبح ممكنًا. يعني الانشقاق أيضًا أنه من خلال الزحزحة، ليظهر عن طريق التمزق والتفسّخ ما هو غير اللغة.

من الضروري، كما كتب بلانشو "سحب اللغة من مجرى العالم"[38]، البدء بالصمت، أو عن طريق الصمت أو فرض الصمت على اللغة أو الخضوع له. لا ينبغي فهم الصمت على أنه انقطاع بسيط في الكلام، والتنفس بين كلمتين، والغياب العرضي للضوضاء والكلمات في منظر مقفر كالصحراء. ليس الصمت ما يعارض ضوضاء اللغة، بل ما يستهلكها ويدمّرها، يجعلها من المستحيل: ليست معارضة بل ضربا من ميزان القوى، حيث يبدأ الشِّعر بقوة طفرة نشطة ومدمرة[39].

إن البحث الدؤوب عن الكلمة، هو العمل الجادّ في الكتابة التي يتحدّث عنها مالارميه، يستحق هذا العمل الصامت، "أقسم لك أنه لا توجد كلمة لم تكلّفني الكثير من ساعات البحث"[40]. نحن بعيدون كلّ البعد عن اللغة المشتركة، وعن الاستخدام النفعي للغة، ونأيا عن الكليشيهات. ما معنى البحث عن الكلمة لساعات لقول شجرة أو نجمة أو شمس؟ سيتحطّم الواقعي. ولن يكون الصمت، جمود الصمت، سوى عقبة أمام التواصل، ضجيج، أو استحالة التمثيل.

ترتبط تجربة الصمت عند الشاعر بول تسيلان بالتاريخ الألماني وتاريخ اللغة الألمانية. لقد حرّر التاريخ الألماني الصمت من خلال اللغة الألمانية، وهو التاريخ الذي يطلق عليه اسم أوشفيتز: "ما زال أمر الوصول إليه ممكنا وقريبًا وغير ضائع، بقي في خضم كل شيء وكان لا بد له من التيه، من هذا الشيء الوحيد: اللغة. لم تضع اللغة "نعم" على الرغم من كل شيء. ولكن بعد ذلك، كان عليها أن تختبر قلّة الاستجابة، وتمرّ بصمت رهيب، وتعبر ألف عتمة كثيفة لأجل كلام قاتل. مرّت دون إعطاء كلمات لنفسها لما حدث"[41]. فالتفسّخ حدث مع أوشفيتز. بالنسبة لتسيلان، اللغة الألمانية هي لغة المبيد، تلك التي أسمت حيوات الملايين. إنها أيضًا اللغة التي لم تقل هذه الإبادة، التي دمجت أو رفضت ملايين الجثث في صمت، "دون إعطاء كلمات لما حدث"[42]. لكن هذا الصمت الذي يُفرض على الموت، والمعروف باسم الصمت، يفرض على اللغة الألمانية موتًا آخر، وصمتًا آخر مدمرًا للغة نفسها.

5. كتابة الشعر، كتابة الفاجعة:

"كيف يمكن الكتابة بالألمانية بعد أوشفيتز؟". يستعيد هذا السؤال، بصورة ضمنية، الأطروحة الشهيرة لتيودور أدورنو (Theodor W. Adorno) حول "همجية" كتابة الشعر بعد الكارثة. غير أنّ هذا القول لا يُفهم بوصفه تحريمًا أخلاقيًا للشعر، بل باعتباره تشخيصًا لجرحٍ أصاب اللغة ذاتها[43]. فالألمانية لم تعد مجرّد أداة تعبير، بل صارت وسيطًا ملوّثًا بتاريخ الإبادة؛ لغةً استُعملت في الإدارة البيروقراطية للموت، وفي شرعنة العنف، وفي تنظيم الفناء.

من هنا، لا يكون الصمت عند تسيلان امتناعًا عن القول، بل إعادة تأسيس لشروط القول. إنّه صمتٌ يعمل داخل اللغة، لا خارجها؛ صمتٌ يُفكّك البنية النحوية، يقطّع الجملة، يُبعثر التركيب، ويدفع الكلمة إلى أقصى درجات العزلة[44]. فاللغة بعد أوشفيتز لا يمكن أن تستعيد براءتها، لكنها تستطيع أن تتعثّر، أن تتكسّر، أن تتكلّم بلسانٍ مكسور. وهنا تحديدًا تكمن مفارقة الكتابة: لا سبيل إلى الخروج من الألمانية، ولا إمكان للكتابة بها كما كانت.

قصيدة "تودتنوبرغ" (Todtnauberg) نفسها، بما تحمله من صمتٍ داخلي وإشارات مقتضبة، تكشف هذا التوتّر بين القول والاستحالة. لقد قرأها لاكو-لابارت بوصفها مساحة نقصٍ جوهري، حيث الكلمات لا تطابق ما ينبغي أن يُقال، وحيث اللغة الأمّ لم تعد مأوى، بل موضع قلق جذري. فالكلمة عند تسيلان لا تُمنح، بل تُنتزع انتزاعًا؛ كل لفظة هي أثر مقاومة، أثر نجاة جزئية من انهيار المعنى[45].

بهذا المعنى، لا يتجلّى "التدمير الصامت"[46] للغة الألمانية كفقدان مطلق، بل كتحوّل بنيوي في طبيعة الشعر نفسه. فالصمت لا يمحو اللغة بالكامل، بل يحوّلها إلى بقايا، إلى شظايا، إلى مفاصل مفكّكة[47]. والقصيدة لا تُكتب "بالألمانية" بالمعنى القومي أو التداولي، بل عبرها وضدّها في آن. إنّها لغةٌ تمرّ بالألمانية لتفضحها، وتستعملها لتبيّن حدودها، وتخلق من داخلها لغةً أخرى، ليست أجنبية تمامًا ولا منتمية تمامًا: لغة الندبة، لغة الأثر، لغة ما بعد الكارثة.

وعليه، فإنّ السيادة الحقيقية في كتابة تسيلان لا تقوم في امتلاك اللغة، بل في تعريضها للفراغ الذي يسكنها. الصمت ليس غيابًا، بل بُعدًا تأسيسيًا للقول[48]؛ إنّه الشرط الذي يجعل كل كلمة حدثًا، وكل جملة مخاطرة وجودية. هكذا يغدو الشعر، بعد أوشفيتز، ممارسةً على حافة العدم اللغوي: كتابة تُقيم في الفاصل بين الكلام واستحالته، بين الذاكرة والنسيان، بين اللغة وانهيارها.

هنا يمكن إدخال بعد ظاهراتي، يتمثّل في ما يمكن تسميته **"تجربة الحدّ"**:"الحالة التي يتعرّض فيها الفاعل اللغوي إلى مواجهة مباشرة مع حدود اللغة والمعنى، حيث يصبح الكلام اختبارًا للوجود نفسه بعد الكارثة"[49]. اللغة لا تعد مجرد أداة، بل مسرحًا للتجربة الوجودية: كل كلمة تُختبر على مدى قدرتها على التعبير عن اللاقابل للقول، وكل جملة تتحوّل إلى حدث تجريبي يضع المعنى على المحك، ويجعل من الصمت شرطًا أساسيًا للوجود الشعوري والمعرفي. هذه التجربة الحدودية تجعل من الكتابة فعلًا شعريًا تأسيسيًا، حيث تتقاطع اللغة، الصمت، والتاريخ في لحظة مكثفة تُعيد تشكيل الإحساس بالعالم بعد الانهيار.

تتحدّث مارجريت دوراس عن التغيير الذي فرضته في بطون كتابتها: العبور من كتابة ممتلئة ومنتظمة ومنظّمة إلى كتابة مضحكة ومبهرة – نصوص مليئة بالبياضات والفراغات والصّمت، "تحت تأثير رفض عنيف للبناء التركيبي"[50]، لفقدان اللّغة. ما يصبح مهمًا: في النص وجود ما يدمّره، والصمت والفراغ المنطوق والمكتوب المتحدّث والمكتوب. تجتمع كتابة التخييلات مع الشعر، والكتابة هي كتابة شعرية. نفيٌ للغتها، إذ لا يكتب شاعر في لغته، ولا يوجد أدب قومي. الفكرة الأكاديمية التي تتطلب الكتابة هي إتقان خاص للغة لا معنى لها. إن الكتابة، إن لم تكن مسألة لعبة بلاغية أو لغوية عن السّلطة والغرور، تفرض خسارة لغتها أو جهلها أو عوزها، وصعوبة استخدام هذه اللغة على شكل قطع وأجزاء، مستحيلة أو تنفلت من جميع الجهات.

يدرك الشاعر — في النص الشعري – صمت اللغة، وغير المرئي في العالم. إنه يرى ما هو غير مرئي كما أراد رامبو، يسمع الصمت ويقوله، "يتفقّد اللامرئي ويسمع ما لم يسمع به أحد"[51]. تتأثر اللغة، في لغتها، التي لم تعد تُمثِّل التمثيل ولا التواصل، وهذا التأثير هو الصمت العميق. لم يجد مالارميه، الذي يحفر في الأبيات الشعرية، ويعمل على اللغة: الكلمات والدلالات، كأداة وكليشيهات، هناك – يلتقي بالعدم والموت[52]. ما انهار هو الكليشيهات ولغة الكليشيهات، التي واجهت الصمت أو أخذت عبر هذا الصمت الشاعرَ وهو في المقام كتوم وحبيس اللسان.

كيف نتحدّث، وكيف نكتب لأنه لا توجد لغة أخرى. تندمج هذه اللغة مع الصمت الذي تنهار فيه؟ "الحاجة إلى الكتابة مرتبطة بمقاربة هذه النقطة؛ حيث لا يمكن للكلمات فعل أيّ شيء"[53]. يرتفع العالم إذًا إلى آخر العالم. ليس عالمًا آخر، ولكن خارج العالم (أو خارجيته)، العالم بأسره، العالم كخارج وقوى وطاقات عالم غير مرئي، صموت، مستحيل – لقد كتبت الصمت والليالي، ولاحظت المتعذّر بيانه (*l'inexprimable*).

لا يتبدّى الإيقاع في هذا التصوّر الشعري انتظامًا صوتيًا أو توازيًا تركيبيًا فحسب، بل يظهر بوصفه اقتصادًا للتوتّر والانقطاع. فالنصّ لا يراهن على الجرس، بل على التشظّي؛ لا على التوازن،

بل على الفجوة. إن تكرار مفردات مثل "الصمت"، "الكليشيه"، "اللغة"، "التمثيل" لا يشتغل بوظيفة تقريرية، بل يولّد ضربًا من الإيقاع المفهومي، حيث تتردّد الكلمة كأنها تصطدم بحدودها[54]، وتنكسر دلالتها في كل عودة. وهكذا يتحوّل التكرار إلى تعرية، ويتحوّل الإيقاع إلى كشف تدريجي لانهيار اللغة داخل ذاتها.

كما أنّ الامتداد التركيبي الطويل للجمل، الذي يعقبه قطعٌ فجائي بعبارة تقريرية قصيرة، ينتج إيقاعًا متوتّرًا يُحاكي فعل الهدم الذي يتحدّث عنه المقال نفسه. فالشكل هنا ليس محايدًا، بل يُجسّد الفكرة: الكتابة تمارس على ذاتها ما تدعو إليه نظريًا.

خاتمة:

ينتهي هذا المسار التأمّلي إلى أنّ الشعر لا يقوم بوظيفة التبليغ، ولا يُعيد إنتاج المشترك، بل يشتغل في منطقة الخطر حيث تتصدّع اللغة وتنكشف هشاشتها. إن مقاومة الكليشيه ليست موقفًا أخلاقيًا أو نقديًا فحسب، بل هي فعل إيقاعي يضرب انتظام الخطاب في عمقه، ويعيد توزيع الصمت داخل الكلمات.

فالشعر، بهذا المعنى، ليس إضافة إلى اللغة، بل هو تمرّدها الداخلي؛ ليس تعبيرًا عن العالم، بل انقسامًا للعالم داخل اللغة. ومن هنا تتجلّى أهميّة الإيقاع لا كزينة صوتية، بل كقوّة تفكيك وتأسيس، تفتح النصّ على خارجٍ لا يُختزل في التمثيل ولا يُستعاد داخل التداول. إن الكتابة، حين تبلغ هذا الحدّ، لا تقول شيئًا بالمعنى التداولي، لكنها تجعل من الصمت ذاته لغةً، ومن اللغة حدثًا وجوديًا يغامر بالمعنى على حافة استحالته.

يبيّن هذا المسار أنّ الشعر ليس خطابًا إضافيًا داخل اللغة، بل هو انشقاقها الداخلي. إنّه مقاومة للكليشيه، وتقويضٌ للمخططات الإدراكية التي تختزل العالم في عموميته. وهو، قبل كلّ شيء، اشتغالٌ على الصمت بوصفه طاقةً مزدوجة: تدمّر انتظام اللغة، وتفتح في الآن ذاته أفقًا لقولٍ آخر.

وهكذا يغدو الإيقاع – لا الوزن ولا الجرس فحسب – هو موضع الرهان الحقيقي؛ إذ فيه تتجلّى المعركة ضدّ اللغة، وفيه يتكوّن الأثر الشعري كحدثٍ يغامر بالمعنى على حافة استحالته.

يتجلّى هذا التصوّر في البنية الإيقاعية للنصّ ذاته: الامتداد التركيبي الطويل يُحاكي فيض اللغة التداولية، لكنّه ينكسر فجأة بعبارات تقريرية قصيرة تُحدث صدمةً إيقاعية. كما أنّ التكرار المفهومي (اللغة، الكليشيه، الصمت، العالم) لا يعمل بوظيفة تأكيدية، بل يولّد ارتدادًا دلاليًا، بحيث تعود الكلمة مختلفةً في كلّ مرّة، وكأنّها تُستنزف ثم تُعاد ولادتها. بهذا المعنى، يصبح الإيقاع فعل مقاومة: مقاومةً للتمثيل، وللاعتراف السريع، ولطمأنينة المعنى الجاهز.

الهوامش:

[1] - Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole* (1959), Gallimard, 1976, p. 46.

[2] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème. Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p :47.

[3] - Ibidem, p. 14

[4] - Ibidem, p. 21.

[5] – ينظر: نصيرة شيادي، تجليات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا قصيدة الذبيح الصاعد أنموذجا، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، العدد السادس، 2018، ص: 10.

[6] - Maurice Blanchot, L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980, p. 108.

[7] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème, p : 45.

[8]- PHILIPPE Gilles, Piat Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 25.

[9] BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* in *Œuvres complètes* I, Paris, Le Seuil, 1969, 2002, p. 185.

[10] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème, p : 41.

[11] Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice », in : Id., Œuvres complètes, t. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 336

[12] - PHILIPPE Gilles, Piat Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, p. 27.

[13] – يُنظر: نصيرة شيادي، تجليات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا، ص: 12.

[14] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème, p : 71.

[15] - M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 71.

[16] – ينظر: محمد بوقفحة، النص والنقد تعاضد أو تعارض: قراءة في الرؤية النقدية وتشكل المعنى لنص ما بعد الحداثة، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، المجلد التاسع ، العدد الثاني ، 2024، ص: 206.

[17] Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice », p. 334.

[18] - Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole* (1959), Gallimard, 1976, p. 46.

[19] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème, p : 36.

[20] - PHILIPPE Gilles, Piat Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, p. 19.

[21] – ينظر: محمد بوقفحة، النص والنقد تعاضد أو تعارض: قراءة في الرؤية النقدية وتشكل المعنى لنص ما بعد الحداثة، ص: 208.

[22] – ينظر: نصيرة شيادي، تجليات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا 2018، ص: 10.

[23]- M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 74.

[24] - Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole* (1959), Gallimard, 1976, p. 46.

[25] Ibidem, p : 45.

[26] BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de l'étranger », *Œuvres complètes* I, Paris, Le Seuil, 1944, 2002, p : 109.

[27] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème, p : 72.

[28]- M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 66.

[29] - PHILIPPE Gilles, Piat Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, p. 25.

[30] – ينظر: محمد بوقفحة، النص والنقد تعاضد أو تعارض: قراءة في الرؤية النقدية وتشكل المعنى لنص ما بعد الحداثة، ص: 206.

[31] - Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole* (1959), Gallimard, 1976, p. 48.

[32] - BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* in *Œuvres complètes* I, Paris, Le Seuil, 1969, 2002, p. 181.

[33] M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 83.

[34] – يُنظر: نصيرة شيادي، تجليات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا قصيدة الذبيح الصاعد أنموذجا، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، العدد السادس، 2018، ص: 15.

[35] - Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger. La politique du poème, p : 71.

[36] M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 102.

[37] - BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de l'étranger », *Œuvres complètes* I, p :70.

[38] - M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 98.

[39] – ينظر: محمد بوقفحة، النص والنقد تعاضد أو تعارض، ص: 211.

[40] - BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de l'étranger », *Œuvres complètes* I, p : 77.

[41] - P. Lacoue-Labarthe, L'imitation des modernes. Typographies II, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986,p : 15.

[42] - ibidem, p : 17.

[43] – ينظر: محمد بوقفحة، النص والنقد تعاضد أو تعارض: قراءة في الرؤية النقدية وتشكل المعنى لنص ما بعد الحداثة، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، المجلد التاسع ، العدد الثاني ، 2024، ص: 209.

[44] Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice » p. 339.

[45] – ينظر: نصيرة شيادي، تجليات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا قصيدة الذبيح الصاعد أنموذجا، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، العدد السادس، 2018، ص: 13.

[46] M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 47.

[47] P. Lacoue-Labarthe, L'imitation des modernes. Typographies II,p : 96.

[48] -ibidem, p 91.

[49] - M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 52.

[50] - BARTHES Roland, « Réflexion sur le style de l'étranger », *Œuvres complètes* I, p. 76.

[51] P. Lacoue-Labarthe, L'imitation des modernes. Typographies II, p : 32.

[52] Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice », p : 339.

[53] - M. Blanchot, L'écriture du désastre, p : 48.

[54] Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice », p. 336

قائمة المراجع:

المؤلفات:

BARTHES, Roland, « Réflexion sur le style de l'étranger », *Œuvres complètes* I, Paris, Le Seuil, 1944, 2002.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* in *Œuvres complètes* I, Paris, Le Seuil, 1969, 2002.

Bataille, Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », in : Id., Œuvres complètes, t. XII, Paris, Gallimard, 1988.

Blanchot, Maurice. L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980.

Gilles, PHILIPPE, Piat Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole* (1959), Gallimard, 1976.

Lacoue-Labarthe, Philippe, L'imitation des modernes. Typographies II, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986.

Lacoue-Labarthe, Philippe, Heidegger. La politique du poème. Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.

الدوريات:

بوقفحة، محمد، النص والنقد تعاضد أو تعارض: قراءة في الرؤية النقدية وتشكل المعنى لنص ما بعد الحداثة، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، المجلد التاسع ، العدد الثاني ، 2024.

شيادي، نصيرة، تجليات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا قصيدة الذبيح الصاعد أنموذجا، مجلة الكلم، مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران، العدد السادس، 2018.