

بلاغة الخطاب البصري

أ. الجيلالي كورات

يبدو أنّ اللسانيات التي تعاملت مع الكتابة كانت في مجملها تخضع لما يعرف بالإلتحام والانساق. غير أنّها « تعجز عن إثبات الإلتحام والانساق في كثير من النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة التي تثور على الإلتحام والانساق ... » (1). ولذا، فلا بدّ من اللجوء - فضلاً عن السيميائيات الأوربية وسيميائية بيرس - إلى نظرية تفاعل القاري مع النص عند لفجّانج إيزر، ونورمان هولاند وستانلي فيش وميشيل ريفاتير بمن فيهم جاك دريدا، ويول ريكور على اختلاف توجّهاتهم ومنطلقاتهم، ليس هذا مجال عرضها (2)، ولكن هذا النوع من النقد « على وعي تام باختلاف الكتابة والقراءة عن التواصل الشفاهي » (3)، وما تجب الإشارة إليه أنّ « محلّي النصوص يهتمون بكل مظاهرها: شكل الحروف وعلامات الترقيم، وتوزيع الفقر، وعلاقة البياض بالسواد، والفضاء النصي، والفضاء التصويري » (4)، إذ النص « حيّز ينطوي على بياضات وفراغات، وتخرقه شقوق وفجوات » (5)، تستدعي القاري للتفاعل معها وتأويلها بملء تلك الفجوات والشقوق.

وإذا كانت الكتابة قد غيّرت شكل الوعي الإنساني، وأضحت « تخلق ما سمّاه بعض الباحثين لغة (طليقة من السياق)..أو (الخطاب المستقل) » (6) فإنّنا ونحن نأخذ الأمر من منظور الحضور والغياب، نشير إلى أنّ القاري عادة ما يكون غائباً عندما يكتب الكاتب، والكاتب يكون غائباً عندما يقرأ القاري، ولذلك « فليس ثمة طريقة مباشرة لدحض نص؛ فحتى بعد التنفيذ الكلي والمدمر لأفكار الكاتب، يظل النص يقول ما قاله من قبل تماماً. وهذا أحد الأسباب لشيوع عبارة: (الكاتب يقول)، بمعنى أن القول صحيح، وهو أيضاً أحد الأسباب التي من أجلها أحرقت الكتب. والنص الذي يقول ما يعرفه العالم أنّه باطل، سيظلّ يقول هذا البطلان إلى الأبد، ما بقي النص، فالنصوص عصيّة بطبيعتها » (7) لأنّها تستجيب لرغبة السائلين بسهولة ما لم يكن السائل (قارئاً) يدرك لعبة الأخذ والعطاء، « أو افتراضات وأمال وخيبات وأحلام تعقبها يقضات ... فالوعي القاري عند شروعه في القراءة، يتوقع ويتنظر: يتوقع نهاية الحمل والصفحات التالية، ويتنظر أن تتأكّد هذه أو تخيب. إنّه دوماً سابق للجمال التي يقرأ، سابق لها في مستقبل احتمالي ينهار جزئياً أو يتدعّم بمقدار تقدّمه في القراءة، ويتراجع من صفحة إلى أخرى أو يشكّل الأفق المتحرك للعمل الأدبي » (8).

لكِنَّ النص الشعري الحدائث الذي غدا يتأصل وفق أشكال هندسية، ضمن « لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة »(9) حين يقدو المكان « الموقع على بياض الصفحة هو المهيأ للفضاء النصي المنسوج من الدوال المكتوبة والمحوية في آن »(10). إن هذا النص، وهو يركض خارج ذائقة العربي التقليدية، قد اكتسب بلاغة جديدة هي البديلة عن البلاغة القديمة التي اعتبرت منذ القديم حتى فجر الرومانسية « استراتيجية بيداغوجية في فن القول والخطاب »(11). ولعلنا أن نسمي تلك البلاغة الجديدة « البلاغة البصرية » من حيث إنها تطمح لأن « يعوض الصوت كلية بالعين »(12) عبر عناصر نحاول حصرها في النقاط التالية:

خطية النص (استحواد الفريم):

لما كان دريدا يبشر بعلم للكتابة جديد في مواجهة مركزية الصوت، إنما كان يعيد ما وقر في نفس أفلاطون - على نحو من الأنحاء - إذ من دون « الكتابة لا يستطيع العقل الكتابي أن يفكر على النحو الذي يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة، بل حتى في حالة إنشائه لأفكاره في شكل شفاهي »(13). فأفلاطون يدعي أن الكتابة غير إنسانية، من حيث أنها تدمر الذاكرة، وهو من ناحية أخرى « عندما يحرم في الجمهورية على الشعراء دخولها، فإنه يفعل... لذلك لأنهم وقفوا في صف عالم المحاكاة الشفاهي القديم، القائم على الذاكرة والتجميع والإطناب والغزارة والتقليد والدفن الإنساني والمشاركة - وهو عالم ينفر من عالم الأفكار التحليلي، المتناثر، القائم على الدقة، والتجريد والرؤية والسكون - ذلك العالم الذي كان أفلاطون يروج له... لقد شعر أفلاطون بهذا النفور من النظام الشفاهي القديم [لأنه كان يعيش في الوقت الذي كانت فيه الأبجدية قد أصبحت لأول مرة مستوعبة بدرجة كافية لأن تؤثر في الفكر اليوناني، بما فيه فكر أفلاطون نفسه »(14). والعبور إلى دريدا بهذا المنطق يقتضي توضعاً آخر، يعضد مقولتنا هذه، « فمصطلح فكرة: Idea أي شكل أو صورة، يقوم على أساس البصر، وماخوذ من الجذر نفسه الذي اشتق منه المصطلح اللاتيني Vidéo ، أي أرى، وكذلك مشتقاته الإنجليزية مثل: Vision الرؤية المرئية، أو Vidéo tape شريط الفيديو (المرئي)، وكانت الصورة لدى أفلاطون تُدرك قياساً على الشكل المرئي. فمثل الأفلاطونية بلا صوت أو حركة »(15).

لقد بدت الكتابة والطباعة وضعية إنتاج النصوص، وذلك لأن الطباعة تعدم تأثيرات الكتابة في الفكر والتعبير « فالأماكن كانت تُفهم أساساً، وعلى نحو مبهم، على أنها (أماكن) في العقل، حيث كانت الأفكار تُخزن. أما في الكتاب المطبوع فقد أصبحت هذه

(الأمكان) النفسية المبهمة تحتل مكاناً مادياً ومرئياً. وهكذا كان هناك عالم عقلي جديد في سبيله إلى التشكّل والانتظام في الفراغ» (16) لأنّ انتقال الإنسان من الكلام الشفاهي إلى الكلام المكتوب هو في جوهره انتقال من الصوت إلى الفراغ المرئي.

وبذلك أصبح التركيب الخطي بعداً بلاغياً يفتح النص على البصر، ومن ثمّ يتحول المكان عن مفهومه كحيز في الفضاءات الموجودة خارج الورقة. وعلاوة على هذا فإنّ الطباعة - بله الكتابة - عملت على إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنينة مفايرة، فإذا العين تصطدم بما لم يكن معهوداً. وإذا الفراغ يغدو متلازماً مع علامات الترفيم، حتى تتعصّد «بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء» (17) وإذا النص «يُخفي أكثر ممّا يظهر ويُلمح أكثر ممّا يصرّح» (18)، فتتحوّل حدود الرغبة عند القاريء إلى انفتاح في آتون مسغبة المعنى.

تعاملت الطباعة مع الكلمات تعاملاً مختلفاً عن الكتابة. فعلى حين «تُحرك الكتابة الكلمات من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي، تحبس الطباعة الكلمات في موضعها داخل هذا الفراغ. والتحكم في الموضوع هو كل شيء في الطباعة» (19). لكنّ معظم القراء ليسوا على وعي تام بالحركة التي أنتجت النص المطبوع المائل أمام أعينهم، وعلى الرغم من ذلك «يظهر أنّ الخط المطبعي عادة ما يُلغى النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق- البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار يختزل النص في المعنى والمعنى في الكلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة...» (20). والقراء «يلتقطون من مظهر النص المطبوع إحساساً بالكلمة في الفراغ يختلف تمام الاختلاف عن الإحساس الذي توصله الكتابة» (21) إلى ذهن القاريء ونفسه.

الفراغ والمصنّى:

لقد بدا واضحاً أنّ «هوانين ملء/إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة لم ينتبه لها بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة» (22)، بيد أنّ الصراع الذي ينشأ بين الخط والفراغ، يحول العلاقة بين النص وقارئه إلى ما يشبه القلق الذي «تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القاريء» (23) في الماضي.

عن الفراغ ينشأ المعنى، حيث يكون «لتنظيم الكلمات في الصفحة مقول بهي. إنّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء... وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة. إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم» (24) للمعنى، بل إنّ الشاعر أصبح لا يضع القصيدة بتلك الحروف التي يفرسها كالمسامير، «بل بما تبقى من البياض على الورق» (25). وبذلك تغدو البياضات التي تحفّ الكتابة مقاطع ذات دلالة، تمثل

الكلمات أطرافها. وكأنّ حافات المعنى لا تتجلّى للعين والذهن أكثر وضوحاً إلا بوجود الفراغ. إنّ النص الشعري الحدائي، على وجه الخصوص، أصبح مثل «اللوح الفارغة في الظاهر، فارغة حقاً، صامتة، لامبالية، شبه مندهشة. في الواقع: مليئة بالتوترات مع ألف صوت منخفض، مثقلة بالانتظار. مذعورة قليلاً لأنها يمكن أن تغضب وتقهر، ولكّنها وادعة، إنّها تقوم راضية بكل ما هو مطلوب منها، ولكّنها تطلب الشفقة، وإنّها تستطيع أن تحمل كلّ شيء، ولكن لا تحمل كلّ شيء». رائعة هي اللوحة الفارغة أجمل بكثير من اللوحات المليئة...» (26). ويظل هذا الربط بين النص الشعري الحدائي واللوح ممكن إذا استطاع المتلقي إدراك العلاقة التي تحكم تشكيل الصورة الشعرية من عناصر ماثلة أمام عين الشاعر، هالملمس والرائحة والطعم تتداخل مع الشكل واللون.

الفراغ الطباعي:

يشير ماكلوهان (M.Macluhan) في كتابه (مجرة جوتنبرغ - La Galaxie Gutenberg) إلى أنّ الطباعة هي المرحلة القصوى للثقافة الأبجدية. فهذه الثقافة في مرحلتها الأولى، تعمل على عزل الإنسان عن الجماعة. والطباعة تدفع إلى أقصى حد، تحديد العناصر المراثية للأبجدية. إنّها تضاعف من قوة فردية الأبجدية الصوتية بوجه أفضل ممّا تقوم به ثقافة المخطوطات (27).

وقد ظلت ثقافة المخطوطات إلى حد كبير سمعية - شفاهية، حتى عند استعادة المادة المحفوظة في النصوص. ولم يكن من السهل قراءة المخطوطات حسب المعايير الطباعية المتأخرة. يقول أونج: «لقد اتخذ الفراغ لنفسه على الصفحة المطبوعة - (الفراغ الأبيض) كما يُسمى - دلالة مهمة تقود إلى العالم الحديث وما بعده، لأنّ السطح المراثي كان قد أصبح مشحوناً بمعنى مفروض» (28). ويعني ذلك أنّ الطباعة قد استطاعت - إضافة إلى كونها تتحكم في الكلمات لتشكيل النص - أن تحدد الموقع الدقيق للكلمات على الصفحة، وما يتجاذبها من علاقات فراغية مع غيرها كما أنّ الطباعة بتصميمها الصارم للكلمات في مواقعها استطاعت من جانب آخر أن تُحدث تأثيراً في الخيال الأدبي. ممّا حدا بالشاعر الفرنسي مالارمي (S.Mallarmé) أن يستغلّ الفراغ الطباعي لإنتاج المعنى في قصيدته (ضربة نرد)، حيث حاول أن يتجاوز النمط التقليدي لتوزيع النص على صفحة الورقة منتجاً شكلاً نصياً توزيعياً، يدمج الفضاء بوصفه قيمة تعبيرية، تتجاوز من حيث الدلالة الدال اللساني إلى أيقونة البيضاء.

يصمّم مالارمي قصيدته حتى يدعو قارئه إلى أن يملأ الفراغ الطباعي، باعتبار أنّ هذا الفراغ هو المقابل للصمت. وحتى يجعله يتحول إلى صوت معبر، بحيث «تكون مجموعة متنوعة من

أبناط الحروف وأحجامها، وتكون السطور مبعثرة بحساب على عرض الصفحات وطولها في نوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة نرد... وهدف ملارمي المعلن هو (تجنب السرد) و(توزيع) قراءة القصيدة على (مسافات) بحيث تكون الصفحة، بفراغاتها الطباعية، وليس السطور وحدها، هي وحدة الشعر «(29)». وبذلك فإن الفراغ يتكامل مع القصيدة تكاملاً يحول دون قراءتها بصوت عالٍ ولا تستبعد - في هذا الإطار - تعريف (أمبرتو إيكو - Umberto Eco) للنص حيث يعتبره نسيجاً من الفضاءات البيضاء، والفراغ الذي ينبغي ملؤه (30). فما هو مهم لدى ملارمي ليس الكلام من حيث هو جهاز إعلام وتواصل، لكنه النص الممسوح، حيث يلتحم المسموع بكل ماهو مبنين.

إن الأمر يبلغ شأواً عظيماً مع الشعر المجسد (Poésie Concrète)، الذي يعتبر وليد الطباعة وتقنياتها الحديثة (سيأتي الكلام عنه لاحقاً)، فهو يصل «بطريقة خاصة إلى ذروة تفاعل الكلمات المنطوقة والفراغ الطباعي. فهو يقدم مشاهد مرئية معقدة بشكل حاد أو غير معقدة تعقيداً حاداً للحروف أو الكلمات أو هما معاً، التي يمكن أن ينظر إلى بعضها دون قراءتها بصوت عالٍ على الإطلاق» (31).

إن الإلحاح الذي تشكل من خلال حبس الكلمة في الفراغ الذي ابتدعته الكتابة وكثافته الطباعة، جعل القاري يتحول بوعيه من عصر القراءة الإنتاجية المنسجمة مع ذاتها، المحددة لمجراها عبر أحادية ملزمة تصاحبها باتباع ما تعارضت عليه أدبيات البلاغة القديمة التي قامت على أساس الشفاهية، هذا القاري تحول إلى عصر يصبح فيه منتجاً للمعنى من خلال ملء الفراغات التي تنشأ عن تبنين النص.

صراع السواد والبياض:

إن الاعتماد على البصري بدل السمعي، أي بإقحام لعبة الصراع بين السواد والبياض، وتسخير النقط والقواصل، وعلامات الترقيم المختلفة، أدى إلى توزيع الدلالة بصرياً على جسد النص الشعري. ذلك أن «علاقة المساحة السوداء المحيرة في السطر الشعري أو في النص بأكمله بمساحة البياض به والمتلازمة مع فضائه» (32)، أدت إلى وجود «قانون الصراع الجدلي القائم على التناظر والتناهد والشد والجذب والمخالفة، أي عنصر الإشكال، محل قانون التناسب الانسجام والتوافق والتناظر الذي كان يحكم تلك العلاقة الثنائية المتوازنة تقليداً، في مجمل وجودها، وذلك في محاولة دؤوب» (33). لخلق مستويات بصرية لم تجدها القصيدة التقليدية من حيث تشكيل فضائها الخارجي.

يقول محمد بنيس مشيراً إلى تلك الإشكالية التي يطرحها تقاطع الشعر مع النثر على صعيد التشكيل البصري متطابقاً من شكل الفراغ المحيط به والمتبسط معه: «إنَّ القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود الممكن عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجهه الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه» (34) الشاعر في أثناء عملية الإبداع فإن يسم النص بالصراع بين اللون الأسود (الكتابة) واللون الأبيض (فراغ الورقة)، فهذا يدل على رغبة عارمة لدى الشاعر الحدائي في تحطيم التقاليد البصرية التي تعود عليها القاريء. تلك التي أفرزت لديه سكونية وتقبل سلبي، يحدّر الحواس، يدل أن يوقظها ويشحنها بمختلف العلاقات الإشكالية التي تنتج عن ضغط البياض على السواد، أو مسح البياض للسواد، فعندما «يخطّ الشاعر الترابط اللغوي على البياض تحس بأنه يوجّه وعيك و لاوعيك في نفس الوقت لتري الواقع من خلال عينه التي رأت واختارت ما تقدمه لعينك» (35).

إن توزيع البياض والسواد على الصفحة يعكس توجّهاً شخصياً لدى الشاعر في توجيه مسار النص، وإغناؤه بالدلالة البصرية، من خلال «القانون الأساسي الذي يوجّه حركة الذات في تناوحيها المزدوج بين الطول والقصر، المد والجزر، الشدّ والجذب. وهو ما يظهره الصراع الخفي بين سواد الحبر (رئين الصوت)، وبياض الورقة (مساحة الصمت)، ذلك الكَرّ والفرّ بين الكتابة والفراغ» (36) يعكس علاقة ذات الشاعر بمجتمعه وبمحيطه.

إن التقاطع بين الذات ومحيطها قد تجلّت مظاهره في ذلك الانسجام والتوازي الذي جسّده شكل القصيدة العربية البصري الثابت والمليء بالطمأنينة، و«تتمثل الطمأنينة الداخلية في سيطرة المساحة النصية (البصرية أو الصوتية) على مساحة الفراغ الزمانية أو المكانية، وتلابسهما بطريقة متكافئة كان من أماراتها وحدة الوزن والثقافية على الصعيد البصري، إضافة إلى هامش الفراغ الضيق الذي يحيط بالنص من جميع جوانبه، مع التويه بعضوية العلاقة بين الصمغيين السعدي والبصري من ناحية الفراغ الذي يتلابس مع النص العمودي» (37). هذه الوضعية الخائفة قد أفرزت الألاحاح على الوقوف في وجه تلك البلاغة القديمة، التي نمت وسمت الانسجام الظاهري للشاعر العربي بينه وبين المؤسسة الضاغطة بكل معاييرها وقيمتها الشفوية.

أما مواجهة الذات للفراغ فقد تجلّت في تشكيلات عدّة ليس هنا مجال استعراضها، كوّنت نصاً «ينفي عن الشاعر الجديد التصنّع أو الالتزام بالمعيار القبلي للقصيدة، كما يلغي عنه تهمة الشكلية» (38)، حيث إنّه من خلال صراع السواد والبياض، يمتلك وظائف دلالية ونفسية

وإيقاعية تتعدى حاسة البصر لتتجه نحو تجسيد الفعل الدرامي المكبوت، وحركة الذات الداخلية المتوترة.

على إن ما يقوّي حدة الصراع بين البياض والأسود، هو استثمار الشاعر الحداثي ما تقدّمه الطباعة، حيث أنّها تدخل في هندسة النص كمكان، بما تضيفه من عامل آخر يدخل في هذا الصراع، وهو مستويات اللون، إذ مع الطباعة لا يتحدّد الأبيض والأسود من خلال السطر والفراغ، ولكن « يحجم الخط من حيث رفقته وسمكه، فالخط الرقيق هو الأبيض، والسميك هو الأسود، وهما مساعداً على تشكيل المكان، على اعتبار أنّهما يؤثّران على البصر. إنّنا نجد بعض القصائد تطبع بالأبيض، وأخرى بالأسود، وثالثة تزاوج» (39) بينهما. و « القصيدة، عندما تطبع بأحد مستويات اللون، أو بمستويين معاً، لا تقدّم صراعاً بين السطر والفراغ فقط، ولكنها تقدّم صراعاً داخل اللون نفسه، و داخل الكتابة نفسها، وهو صراع له مفعوله في حساسية القاري، في دلالة النص نفسها» (40)، مما يدفع القاري إلى أخذ الحيطنة في تعامله مع النص وهو يظهر درجتين لونيّتين.

يتضح ممّا سبق ذكره، أنّ بلاغة البصر تحاول جاهدة أن تقلب قبل التلقي فتصير الكتابة ليس ذلك « الورق المتتابع أو المكسّس، والنصوص المتماصكة، ولكثرتها العبارات المبعثرة والشذر مذر من مظهرات ما كان كتاباً وصار ... علامات تتطلق منها كل الأنظمة الدال والمدلول ليس وراء العلامات إلّا ظلّها الخاص المنتشر على القيعان هنا وهناك. فالحداثة تحقق منعطفها هنا، حيث تصوير هي ذلك البحث عن العلامات المتفرقة حتى بدون أي من ظلالها، ما دامت واقفة في السموت، تسقط عليها الشمس رأسياً، ليظهر جسدها قائماً وعارياً حتى من ظلاله كما يفكر نيتشه. إنّها الكتابة الخام غير الواعدة بشيء ... تطلّ مع ذلك في متناول القراءة من كل عيّن تتفتحان ملياً و تتمنّان فيهما يصير منظرأ، ولوحة في عمق الفراغ والامتداد اللامتناهي» (41). الذي ينطلق من ذات مفعمة بالمعنى، تحاول استدراج الآخر ليشاركها رغبة ملء الشجوات المنتشرة عبر جسد النص الشعري المتجه نحو بلاغة جديدة هي البلاغة البصرية التي تعلي من شأن العلامات غير اللغوية، خاصة وأنها قد صار لها دور متميّز في فعل القراءة.

الإحالات

- 1- محمد مفتاح، النقد بين المثالية والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر، 60- 61، 1989، ص 21.
- 2- انظر في هذا المجال يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطباعة والنشر، 1991، ص 63/51.
- 3- لوائح، الشفاهية والكتابة، ص 296.
- 4- محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 21.
- 5- علي حرب، قراءة ما تم يُقرأ (نقد القراءة)، م. الفكر العربي المعاصر، ص 47.

- 6- أوتج، المرجع السابق، ص157.
- 7- المرجع السابق، ص158.
- 8- رشيد بنجلو، قراءة في القراءات، الفكر العربي المعاصر، ع48/49، 1988، ص14.
- 9- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 108/3.
- 10- نفسه، ص122.
- 11- محمد الماسكري، المرجع السابق، ص33.
- 12- محمد بنيس، المرجع السابق، ص120.
- 13- أوتج، المرجع السابق، ص157.
- 14- نفسه، ص291.
- 15- نفسه، ص160.
- 16- نفسه، ص228.
- 17- محمد بنيس، المرجع السابق، ص129.
- 18- نفسه، ص161.
- 19- أوتج، المرجع السابق، ص222.
- 20- محمد بنيس، عداثة السؤال، ص26.
- 21- أوتج، المرجع السابق، ص223.
- 22- محمد بنيس، المرجع السابق، ص25.
- 23- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص101.
- 24- نفسه، ص98. والقول لمارسي من رسالة إلى إندريه جيد.
- 25- نفسه، ص98. والقول لرامبو.
- 26- نفسه، ص99، والقول لكانييسكي.
- 27- M.Mcluhan, la Galaxie Gutenberg, ed. Gallimard, t2, 1977, p.291.
- 28- أوتج، المرجع السابق، ص233.
- 29- نفسه، ص233.
- 30- ينظر، Umberto Eco, Lector in Fabula, (le role de lecture ed, Grasset, p65.
- 31- أوتج، المرجع السابق، ص234.
- 32- علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص بصراً، المرجع السابق، ص83.
- 33- نفسه، ص83.
- 34- محمد بنيس، المرجع السابق، ص101.
- 35- نفسه، ص101.
- 36- علوي الهاشمي، المرجع السابق، ص84.
- 37- نفسه، ص85.
- 38- محمد العزيز الخاليج، الشعريين الرؤيا والتشكيل، ص13.
- 39- محمد بنيس، المرجع السابق، ص103.
- 40- نفسه، ص103.
- 41- مطاع صفدي، م. الفكر العربي المعاصر، ع60/61، 1989، ص15.