

الخطاب الشعري الصوفي ورمزية الصمت في شعر عثمان لوصيف.

## Poetic discourse and symbolism of silence in the poetry of Othman .Loussif

ربيع موازي<sup>1</sup>

<sup>1</sup> جامعة عبد الرحمن بن خلدون - تيارت - docteur\_rabie@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2021/05/19 تاريخ القبول: 2021/08/19 تاريخ النشر: 2021/12/23

### ملخص:

لقد اتخذت الكتابة الشعرية في الشعر الحديث أشكالاً متنوعةً توحى كلٌّ منها بالأفكار التي شغلت بال الشاعر في كتاباته، وقد تخرج عن المعايير المألوفة بالانتقال من اللفظ إلى الشكل، مما يقوي الطاقة الدلالية وهذا ما جعل الشعر الحدائي في شكله الجديد خرقاً للألفة الخطبية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة؛ وعليه فإنّ توظيف الظاهرة البصرية في نسيج النص الشعري قد يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة.

كما يعد من العناصر الأساسية والمركزية المكوّنة للنص الشعري، لأثما المولدة للدلالات الإيحائية، وتعتبر من علامات الإبداع الشعري. وبدونها لا يمكن للقصيدة أن تكتمل، وهذا راجع لحيويتها وفعاليتها التي تشكّل عضويتها، كما تسمح للقارئ الولوج في عالم القصيدة وفك شفراتها، حتى وإن لم يصل المتلقي إلى المعنى اليقيني.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الصوفي، الصمت، الرمز، عثمان لوصيف.

المرسل المؤلف: ربيع موازي

**Abstract:**

The poetic writing in modern poetry has taken a variety of forms, each suggesting the ideas that occupied the poet's mind in his writings, and it may deviate from the usual criteria by moving from pronunciation to form, which strengthens the semantic energy. Receiver with fixed modularity; Accordingly, the employment of the visual phenomenon in the fabric of the poetic text may add aesthetic and semantic dimensions to the body of the poem.

It is also considered one of the basic and central elements of poetic text, because it generates suggestive connotations, and it is considered one of the signs of poetic creativity. Without it, the poem could not be complete, and this is due to its vitality and effectiveness, which constitutes its membership. It also allows the reader to enter the world of the poem and decipher its codes, even if the recipient does not reach the certain meaning.

**Key words:** poetry, silence, symbol, Othman Loussif.

**1. مقدمة:**

الشعر هو الخيط الرفيع الذي يحفظ لنا التوازن النفسي، سواء في تعاطينا مع الحب أو الروح أو الوطن، أو في تعاطينا مع أي قضية إنسانية أخرى، ولأنه فضاء ممتد وعوالم تنبثق منها عوالم، كانت القراءة الجادة للشعر والفهم العميق للنصوص لا تقوم على تفسير معاني المفردات، بقدر ما هي قائمة على طرح التساؤلات المعتمدة على كيفية تفهم هذه المفردات، واكتشاف مدى الانسجام فيما بينها، والتعرف على دلالاتها الرمزية، من هنا يتبدى المعنى الشعري لونا وكوناً وهندسة، مفتوحاً على إمكان القراءة واستنباط ما لا يحصى من الترابطات والعلاقات؛ ذلك أن ماهية الشعر وهويته يؤشران إلى خاصية جوهرية فيه تظل مفتوحة على مدارات الاختلاف والتعدد.

والشعراء الجزائريون لم يكونوا بمعزل عن التحولات الحاصلة على الساحة الأدبية، فالمتتبع لمسار تطور الشعر الجزائري المعاصر سيلا مس انفتاحه غير المسبوق على التجريب، لاسيما في العشريتين الأخيرتين؛ وقد أثمرت هذه الحركية الإبداعية سيلا من الأشكال التجريبية، لعل في مقدمتها القصيدة البصرية.

فهذا الانزياح الكتابي في الشعر الجزائري الحديث، حاول من خلاله أصحابه الاستعاضة بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، منها: تمزيق أوصل الكلمة الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي أو تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة. وتقنية الفراغ والحذف بالنقاط في جسد النص الشعري. وتضمنين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى وتوظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج النص الشعري في مقدمتها الرسم بمخلف أشكاله الهندسية والفنية والخطية.

فهذا التشكيل البصري وعلى اختلاف مسمياته لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيرى قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، فمحمد بنيس في مؤلفه "بيان الكتابة" يوظف نظرياً لهذا المعطى البصري ويسعى لتغيير مسار الشعر « بأن بنى النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، وأن نؤلف بين التأسيس والمواجهة» ( محمد بنيس، 1981، صفحة 93). أي تبني أنماط جديدة في الكتابة الشعرية مخالفة لما هو مألوف. هذا ما جعل بعض الشعراء المعاصرين الجزائريين كغيرهم من الشعراء العرب والغرب، ينتبهون إلى الطاقة الفنية التي يمكن استثمارها من هذا التشكيل البصري، وانتشاره على الصفحة الشعرية وتعاque في الظهور والاختفاء، فيسهم في تقديم التجربة الشعرية من خلال توظيف الحاسة البصرية ودمجها في مهمة الاستقبال والتأويل.

كما لا يستطيع قارئ شعر الحدائث أن يغفل هذا التشكيل الجديد، «واغفاله في قراءة النصوص يعبر بوضوح عن تحكّم التّصوّر التقليدي في قراءة النصّ الشعري، خاصة وأنّ أهمية المكان ذات دلالة لا يُمكن اعتبارها جانباً هامشياً أو ترفاً فكرياً أو لعبة مجانية» (محمد بنيس، د ت، صفحة 95)

فقارئ الشعر المعاصر، يحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرتها؛ وهي معرفة يجب أن تتجسد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، ومثل هذه القراءة الحوارية الواعية تطلق مجالاً واسعاً أمام المتلقي للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدلالات؛ فشكّلت بذلك حضورها جمالياً ودلالياً في ابداعات الشاعر عثمان لوصيف الشعرية، واستطاعت أن تكشف عن انفعالاتها، ورؤيتها الفنية.

والتأمل في طبيعة النصوص الشعرية للشاعر لوصيف ومعمارية بنائها، وفي طريقة إخراجها، يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة. وفي هذا ينوه محمد بلبداوي على عنصري الخطّ والتشكيل، مع إبرازه لدور السياق النصي يقول فيه: «ماذا يحدث مثلاً لو أنني زوجت الخط بشكل، وليكن علامة من علامات المرور، حينما يكون سياق النص يقتضي ذلك... أنّ حرية القارئ مشروطة بالمناخ السائد في النص، وهذا المناخ أنا الذي أغزلُ خيوطه الرفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية» (أحمد بلبداوي، 1981، صفحة 23)

فطبيعة التشكيل البصري طبيعة غنية ومثيرة، تتفرع دراستها إلى فروع شتى من المعرفة. غير أن ما يهمننا من الدراسة هو التعرف على طبيعته الوظيفية والشعرية، على وجه التحديد. وقد يحولنا هذا إلى جملة من الأسئلة التي تكتنف كُنه هذه الظاهرة: فلماذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى التشكيل الجديد في هندسة القصيدة المعاصرة؟

هل لذلك عجزٌ فنيٌّ منه أن يعبر بنحوٍ مباشر عما يريد قوله؟ فيلجأ إلى استخدامها بحكم بنائها الفني والهندسي وما تحويه من خيال وقدرة على التجنيح، فيجذب القراء إلى نصه؟، أم يلجأ إليها لكي يسقط من خلالها آراءه الفكرية فتصبح مجرد شتماعة يقول من خلالها ما يريد؟ وماهي الجمالية التي يضيفها هذا التشكيل؟ وهل يمنح النص طاقة إيحائية رمزية؟ فطبيعة هذا التشكيل البصري طبيعة غنية ومثيرة، تتفرع دراستها إلى فروع شتى من المعرفة. غير أن ما يهمننا من الدراسة هو التعرف على طبيعته الوظيفية والجمالية والرمزية، على وجه التحديد. وهذا ما سنحاول الخوض فيه بإذنه تعالى في ثنايا هذا البحث.

## 2. الرمز الصوفي وانفتاح المعنى.

الشعر ماء اللغة به تغتسل من ذاكرتها وتصنع ذاكرتها في آن معاً، وكأن الكلمات التي يكتبها الشعراء تأتي من مكان واحد سري في أعماقنا من تجربة تبحث عن لغتها، ومن كلمات تتجدد في ماء الشعر. فالشعر هو جوهر الحياة، وهو نابع من الشعور ويصدر من الوجدان، والقلب الخالي من الشعر، خال من الروح، الروح بمعناها الإنساني الفلسفي لا بمعناها التأطيري العام. والشعر الإنساني أرقى بكثير من الشعر الرومانسي، وأرقى منهما الشعر الرمزي. وهو «عالم من الفن يصعب وصفه وتحديده، ومملكة

سحرية ليس من السهل معرفة كنهها ولا إدراك كل أبعادها ولا طرح تعريف محدد ثابت جامع مانع لها»  
(علي شلش، 1978، صفحة 16)

وكما قال الصوفيون "من له روح له كلمة"، وكلمة نص تعني كتابة روح، إذ تسمح هذه الكتابة بالتجلي في الكلام، فتخرج لؤلؤة حسناء يغلفها شغف الروح والمشاعر لدى الشاعر، هي نجوم تتألأ في سماء الشعر، جاءت استجابة لنداء عميق وجميل وغريب، لتناقضات تمتلك الشاعر في لحظة إبداع ومكاشفة، لأن ما يقوله لنا النص موجود، وهو في الوقت ذاته غير موجود، أو بالأحرى هو لا يوجد إلا من خلال مشروع الرغبة الذي لقي تنفيذه عملية الكتابة، يقول بارت: «إن الحملة الأدبية المكتوبة جسد يجب أن يحفز» (بسام بركة، 1986، صفحة 73).

فالشعر هو الخيط الرفيع الذي يحفظ لنا التوازن النفسي، سواء في تعاطينا مع الحب أو الروح أو الوطن، أو في تعاطينا مع أي قضية إنسانية أخرى كالاغتراب مثلاً، لأن الشعر فضاء ممتد وعوالم تنبثق منها عوالم، والقراءة الجادة للشعر والفهم العميق للنصوص لا تقوم على تفسير معاني المفردات، بقدر ما هي قائمة على طرح التساؤلات المعتمدة على كيفية تفهم هذه المفردات، واكتشاف مدى الانسجام فيما بينها، والتعرف على دلالاتها الرمزية، أو كما يقول عزالدين إسماعيل: «فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق» (عز الدين إسماعيل، 1978، صفحة 46). لأن السياق هو القالب الفني، وهو المحتوى والإناء الذي يحدد مدى صلاحية هذا الرمز في هذا المكان من عدمه، وعن طريقه نكتشف مدى تميز هذا الشاعر عن سواه من الشعراء.

ومهمة الشعر - كما يرى الأستاذ والناقد حبيب مونسي - «أن يرفع إلينا مثل هذه النصوص، حتى وإن وجدنا فيها - جهلاً - وصفاً خارجياً محضاً. إنها نصوص مفتوحة غير منتهية. إنها في حاجة ماسة إلى قراءة ذات السبيلين. وكلما رفع الشاعر إلينا نصه ذلك، فقد انتهت مهمته، وبدأت مهمتنا نحن. لأن الشعر واسطة بين كتابتين: كتابة مستمرة يجيرها الدهر في الوجود، يقتطف منها الشعر لحظات فقط، وكتابة يحولها الشعر - بعد الاقتطاف - إلى لغة في حاجة إلى مزيد» (حبيب مونسي، 2001، صفحة 27).

كما يفضي تلقي النص الإبداعي إلى عنقايد دلالية لا تنتهي، وحينما يكون للنص معنى نهائي فإن خلافاً في التلقي قد حدث، ولا يخفى أن المعاني الدلالية للنص هي رؤى مؤسسة على القرائن اللغوية والتركيبية، وعلى تشابك الظواهر الأسلوبية التي تعد منبهاً أو مثيراً أسلوبياً لتوجيه بوصلة التلقي.

وتأتي إشكالية الرمز هنا «حين يستحضر مجالا غريباً عن المتلقين فيعجزون عن استدعاء إطار ومتعلقاته وضلاله، مما يكبح جماح التلقي لديهم، ولعل في اتكاء الشعراء على الثقافات الأجنبية، واستحضار رموزهم من تلك الثقافات شكل من أشكال هذه الغرابة» (عايش ياسين خليل، 1998، صفحة 50). وقارئ أشعار الحداثة يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجيراً للعواطف أو استجابة تلقائية لها، إلى الولوج بها إلى عالم الفكر وإعمال العقل، وهذا ما جعل القراء يجدون صعوبة في تلقيه، بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكري التأملي.

إن المعنى الشعري، وبخاصة في نصوص الحداثة وما بعدها، وفي كل شعر أصيل عميق قديماً كان أو محدثاً، يروغ من الأحادية والانغلاق والاستقرار. إنه طاقة دلالية ذات إحياءات عديدة تومئ إلى إطلاق الإمكان في توجيهه وتلوينه وبنائه وتشكيله. من هنا ينفر المعنى الشعري من سمة اليقين. والأكيد، والقول الفصل، وادعاء الحقيقة. ولقد استقر هذا في سيرورة الوعي بالشعر وفي ماهية الشعر وهويته؛ إذ يؤكد فيليب سدي، منذ القرن السادس عشر أن «الشاعر نفسه لا يؤكد شيئاً» (مجموعة من الكتاب، 2004، صفحة 60). وإن عرض تأكيد في نصه فإن غايته هي إثارة القارئ نحو الرفض. وإنه لصحيح أن «أي نص يدعي تأكيد شيء واضح المعنى هو كون مجهض» (أمبرتو إيكو، صفحة 49).

فما عاد النص عملاً بسيط التكوين، ونتاجاً تلقائياً غير خاضع لأي معايير وعوالم، بل هو نسيج لغوي محكم، تشكله وتغذيته جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تحيى به من رصيد معرفي ووجداني وثقافي؛ إذ تتم عملية إنتاجه بمعزل عن تلك البؤر الخاصة بتخزينها المتلاطم، الأمر الذي جعله عملاً يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك عبر مراهبه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات، فيغدو النص نفسه نصاً ينتج من داخله، أكثر منه نصاً نهائياً ومحددًا،

والقارئ «يفسر النص بطريقته الخاصة، وإن حياة القارئ نفسها ليست سوى شبكة من تفسيرات النصوص، التي يعيش هذا القارئ فيها وبها» (حسن محمد حماد، 1997، صفحة 22) من هنا يتبدى المعنى الشعري كوناً مفتوحاً على إمكان التأويل واستنباط ما لا يحصى من الترابطات والعلائق؛ ذلك أن ماهية الشعر وهويته يؤشران إلى خاصية جوهرية فيه تظل مفتوحة على مدارات الاختلاف والتعدد؛ حيث «يقدم الشعر شيئاً يظل مفتوحاً على جميع أنواع القول التخيلي» (هانز جورج غادامير، 2007، صفحة 172)، كما يراه غادامير في تأسيسه لتأويل فلسفي؛ لكأن المعنى في وعي الدراسة ومن ثم في ارتباطها به، كون من الطبقات والرؤى والأوجه تتجلى للقارئ حسب إمكانياته هو في السبر والوعي والإحاطة والاستغراق. إن مسألة الحقيقة هنا حسب فلسفة بول ريكور. لم «تعد مسألة منهج، ولكنها مسألة تحليلات الكائن» (بول ريكور، صفحة 40).

فالنص المفتوح يصدم قارئه منذ البداية، فهو نص إشكالي مشاكس يثير أسئلة أكثر مما يقدم أجوبة، وهو لا يقدم لقارئه شيئاً محدداً إلا إذا استطاع الأخير أن يكون صنواً لهذا النص في عناده وطموحه وخبرته، فهذا النص كالمهر الحرون يحتاج إلى فارس مدرب، وإذا كان هناك من يكفي بامتطاء ظهر جواد عجوز فإن هناك من يطمح إلى امتطاء صهوة جواد مجنح، ولذلك كانت هناك قراءتان: قراءة تجعل النص مغلقاً على زمن محدد، وقراءة تفتح النص لقراءات وتأويلات لا متناهية.

ولأن النص المفتوح يحمل أنساقاً ثقافية جديدة لم تكن مألوفة من قبل وهو بذلك يتطلب قارئاً مثالياً مستوعباً ثقافة النص، إذ يلعب القارئ دوراً حاسماً في تحديد النص وتنظيمه فيميز بين النص المقروء والنص المكتوب، وقد نادى إيكو «بأهمية القارئ الأنموذج أو المثالي، كما أن مثل هذا التمييز القائم على انفتاح التأويل وانغلاقه، يفترض أيضاً صحة التأويل» (ميجان الرويلي وساعد البازعي، 2018، صفحة 272)، ولاسيما وأن المفاهيم في دلالة مصطلح النص المفتوح هو التعددية في التأويل واختلاف القراءة، وهو بذلك يمنح المتلقي قدرة واسعة أو مفتوحة للتعامل مع النص فيكون الانفتاح هنا سمة للقراءة والتأويل، أكثر من كونها سمة شعرية للنص.

فالنص المفتوح هو الذي يحوّل القارئ العادي إلى كائن متفاعل مع مجرى الأحداث بحيث تنسجم مشاعره وأحاسيسه الداخلية مع مشاعر البطل في تعاطيه مع تطورات الأحداث، وتصاعدها الدرامي، ففي النص المفتوح لا وجود للقارئ السلبي الذي يتلقى نمو الأحداث بجمادية ويقبل بما يمليه عن الكاتب من رؤى ونتائج جاهزة. هذا الميل إلى جهة المتلقي، قد يدفع بقراءة النص المفتوح إلى حد تشابك احتمالات التأويل، ليس لأنه يجعل القارئ منفتحاً على آفاق مختلفة من الثقافات والمعلومات، بل لأنه يمنع المتلقي حرية كبيرة في البحث واللعب واستقراء المدلولات في النص فالنص المفتوح وفق هذه الخاصية يمنح القارئ الدور شبه المطلق في التأويل بمعزل عن قدرة النص على الإيجاء بالدلالات والمعاني، من خلال امتلاكه لأسلوب خاص به، مجرد المصطلح من خصوصيته الدلالية والتعريفية، وتستغدو كل النصوص مفتوحة لأن القراءة هنا هي المفتوحة وليست النصوص، ومن ثمّ سيفقد المصطلح تأثيره التداولي والاستهلاكي، وبذلك تميز هذه القراءة بين النص المغلق الذي قال عنه إيكو «يستطيع المرء في الأغلب تخمين نوع القارئ الذي افترضه المؤلف، وليس ماهي المتطلبات التي سيواجهها للقارئ الجيد» (ميجان الرويلي وساعد البازعي، 2018، صفحة 273)، وهو بتصور النقاد نص لا يسمح بتعددية في التأويل ووجهات النظر، ولا الاختلاف حول دلالاته، ما يجعل المتلقين متفقين بشأن معناه.

أي إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل «الرقى بالخطاب إلى مستوى تعبيرى قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلاً عن استغلال سمات جمالية تضيف على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع» (محمد خطابي، 1991، صفحة 95). ويعد الحذف تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعتمد على الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته.

وبما أن المعنى ليس ثابتاً فلا يمكن الإحاطة به؛ وبما أنه ليس كاملاً في الكتابة كما في أدبيات التفكيكية وفلسفة ما بعد الحداثة، وكما أنجزه "جاك دريدا" تحديداً، فإن المعنى الذي هو ماهية النص

وجوهره يظل ظاهرةً محيرةً؛ حيث يتبدى كامناً في بطن الشاعر وفي بطن النص، وفي بطن القارئ في آنٍ. وهو في كمنه في الأحيزة المختلفة يتجلى احتمالياً لا يقين فيه. ولعل هذا يفسر منطلق الفراغات والتتواء المسكوت عنه في النصوص. ووفق نظريات التلقي فإن القارئ هو الذي يمارس اشتغاله على المعنى بسد هذه الفجوات. لقد أشار إيكو إلى أن النص «نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله) كان، ينتظر دائماً بأنها ستملأ» (مجموعة من الكتاب، صفحة 31).

فالخذف يحدث مشاركة بين الباث والمتلقي، فإذا كان الأول قد أسهم في إرسال جزء وإخفاء جزء آخر، فإن الثاني يقوم بتكميل واستحضار ما أبطنه المرسل، وفي ذلك إمتاع له وتنبه وإيقاظ لذهنه، فهو «بنشط الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أرى» (علي عشري زايد، 1978، صفحة 57)، وهذا يحتاج من المتلقي قدراً من الذكاء والفطنة كي يقوم على المساهمة في البناء والمشاركة في صنع الدلالة. وقد ذكر ميشال بوجواز مسألة الخذف والصمت في الشعر الغربي فقال: «إن الشعر - مثله في ذلك مثل الموسيقى - يعقد مع الصمت صلة متميزة. وهذا صمت يعد جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة ويكون داخلها أيضاً حركة تنفس وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل وانكسار وتأثر وتساؤل وتفكر وتأمل» (MICHEL POU GEOIS, 2006, p. 42). وبخصوص مكانة الصمت في الشعر الحديث يضيف المؤلف، قائلاً: «لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأوله المنزلة الرفيعة. وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة» (MICHEL POU GEOIS, 2006, p. 42).

ومن ثم يمكن اعتبار الخذف عملاً خاضعاً لقوانين البنى النظرية المجردة، والباث محكوم في ما يحذف بتلك القوانين، «ويمكن للمتقبل الفهم، المستفيد من الدلالة السياقية الناشئة من المكونات الحاضرة والوظيفة... التي يؤديها المكون المحذوف أن يتدارك الأمر برد ما حذف فتكتمل مكونات الجملة ويتساوى المنجز مع المعيار» (حمادي صمود، 2008، صفحة 166).

### 3. بنية الصمت البصري في شعر عثمان لوصيف.

لقد تنبه بعض الشعراء «للطاقة الفنية التي يمكن استثمارها في السواد والبياض، وانتشارهما على الصفحة الشعرية وتعاقبهما في الظهور والاختفاء فيسهمان في تقديم التجربة الشعرية من خلال توظيف الحاسة البصرية ودمجها في مهمة الاستقبال والتأويل» (خديجة غفيري، 2012، صفحة 203). وهذا يعني أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النص وحياته... «إنّ البياض لا يجد معناه... وامتداده الطبيعي إلّا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا (رضا بن حميد، 1996، صفحة 99)» .

إنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة، ذلك أنه لا يمثّل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلة عنه، «وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلّي، ومن ثمّ تتفاوت دلالاته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة، لم يتمكّن التشكيل اللّغوي وحده من إيصالها، وبهذا يسهم الزمانيّ والمكانيّ في إيصال الدلالة (رضا بن حميد، 1996، صفحة 100)» . وقد جاء الحذف على أشكال عدة، في شعر عثمان لوصيف، فمنه ما كان حذف مفردة، أو أكثر، أو جملة، أو مشهد كامل... الخ، إلا أنني سأكتفي ببعض النصوص؛ لأن ظاهرة الحذف تستحق دراسة منفصلة ومستقلة، وهو " حذف يصدر عن الشاعر واعيا، حيث يتوقف عن الكلام للإيماء بدلالات يستحضرها المخاطب يسوقه إليه الفهم الكلّي (أحمد مداس، 2007، صفحة 256)، وإنه حين يتوقف الشاعر عن الكلام يبدو الأمر بعد التدوين نقاطا (...)"، " تترك البياض المنقط مهيبا لكل امتلاء، أي تجعل من الحذف عنصرا محركا للنص الناقص (محمد بنيس، 2001، صفحة 178) ومن شأن هذا الحذف أن يدخل المعنى دائرة التكتيف مما يتيح للمتلقي أن يعاجل هذا الحذف بشيء من التفحص والتحليل فيضفي على الصورة عدة احتمالات معتمدا على السياق وأبرز السياقات البيت يتجلى فيها الحذف المخبر به، سياق الحال الصوفية التي تملك الشاعر، يقول لوصيف

أتملى جمالات وجهك مغتسلا برذاذ التسايح

تغلبني الحال .. أغرق في نور عينيك

## حيث تشف المرايا وحيث ترف الغصون

أنتشي فتنة .. أنتشي (لوصيف عثمان، 1997، صفحة 15)

سكت الشاعر بعد جملة ( تغليين الحال ) في السطر الثاني، ومجلة (أنتشي فتنة) في السطر الرابع، ويعد ذلك حذفاً محبراً به. وهكذا تنشأ الحال لحظة التملي في الجمال المطلق، وحين تغلب الحال نفس الشاعر " تنشط قواها نشاطاً غري مألوف، بحيث يتعذر عليها أن تركز إلى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة متوترة" وتبلغ الحال بالشاعر ذروتها فيستسلم لتيارها داخل نفسه، بدليل الفعل (أغرق) فتسري فيها " غبطة عامرة تستغرقها، وشعور بالحضور الإلهي مما يفضي إلى الإشراق وزوال المشكلات." ويبدو أن الحذف المخبر به في الموضوعين السابقين، جاء بما يتلاءم وحالة الحرية والدهشة اللتان تميزان حالة الوجد الإلهي بمشاهدة الجمال المطلق والانتشاء فتنة حالة الاتحاد، ويجيء تكرار الفعل (أنتشي) تأكيداً للدلالة وتعميق صورة النشوة التي عليها الشاعر وديمومتها ( عاطف جودة نصر، 1983، صفحة 345).

إذ نجد دائماً صداماً بين نفس الشاعر وواقعه الاجتماعي، فهي تريد تحقيق ذاتها بينما ترى أن المجتمع أو هذا الواقع يجبس رغباتها ويوجهها ويشعرها بالضعف من خلال العادات والتقاليد، فهي الباعث الجذري لبعض التجارب الشعرية، ولا يدرك الشاعر حقيقة تجربته حتى تخرج من حدود نفسه إلى حدود مجتمعه، فهو يريد تحطيم قيم الثبات في تراثه لكي يستطيع إبداع شعر في مستوى اللحظة الحضارية، ولذلك فالصوفية عنده ليست شطحاً أو دروشة، وليست انزواءً أو انطواءً، بل هي ثورة شعرية لتغيير الواقع والسمو بالإنسان إلى منابع الروح، ولعل هذا ما يميز صوفية القرن العشرين، فهي ليست تجربة معرفية كصوفية ابن عربي وغيره من المتصوفة، وإنما هي تجربة وجدانية تسعى إلى إحياء الجوهر الكامن في الإنسان، من خلال جعل النص يتماهى مع القارئ في رحلة عروج عبر ملء الفراغات التي يتركها الشاعر عن دراية وإدراك، وخلق عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية، وفي هذا تأكيد على دور الشعر في التغيير ومعاينة مبادئ التمرد، والثورة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية روتينية خالية من التعبير الوجداني، وهذه الثورة لم تكن وليدة نزوة عابرة، بل وليدة أزمة روحية، وفكرية شكلت صدمة للواقع

والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ، مما جعله ينبه إلى الأزمات القومية والوطنية والأخلاقية والاجتماعية، فكلها تحرك نفس الشاعر وتجعلها مهياً لقول الشعر، يقول في قصيدته (عرس البيضاء):

آه!

جِسْمُكَ فَآكِهَةُ الْبَحْرِ

عَيْدُ الْمَرَايَا

وَجِسْمُكَ مَجْرَى الْمَجْرَاتِ

أَنْتِ الْحَقِيقَةُ بَيْنَ يَدَيَّ

.....

وَأَنْتِ الْبِرَاءَةُ تُفْتَرُ عَنْ لَيْلَةِ الْقَدْرِ

يَا نَحْلَةَ الصُّوِّ وَالنُّومِ

يَا زَهْرَةَ الثَّلَجِ عِنْدَ الْخَلِيجِ

وَيَا امْرَأَةً تَنْتَمِي فَيُقَالُ الْجَزَائِرُ! (لوصيف عثمان، صفحة 31)

هذه قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة، ففي أول وهلة تختلط الأشياء على القارئ في بداية النص، ولا يعرف حقيقة تلك الصفات إلا في آخر النص، عندما صرح باسم الجزائر وهي حيلة لجأ إليها الشاعر ليخلط الحقيقة بالخيال، ثم يأتي بالقرينة اللغوية ليمحو المغالطة الفكرية والفنية التي لجأ إليها في أول النص لتظهر شاعريته بصورة واضحة.

فإذا كانت الروابط الحرفية من عناصر بناء العمل الأدبي التي تحقق له الترابط والاتساق بالربط بين وحداته اللغوية وعباراته الشعرية، فإن بعض الشعراء الحداثيين يحمون عن استخدام هذه الروابط في نصوصهم الشعرية، وهم بهذا الإحجام الذي يخرق المعيار النحوي، إنما يسهمون في مضاعفة ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي. نسوق لذلك مثالا، المقطع الأول من قصيدة "آه يا عينيك" لعثمان لوصيف، يقول الشاعر:

ما زلت أسافر في عينيك الرائعتين

ما زلت أسافر من مطلق إلى مطلق

في أبد الأباد

أسافر.... ولا أصل

أنا سندباد التيه

أنا سندباد الغواية

هل أحد قبلي

هام بفيروز عينيك الشفقيتين

هل أحد قبلي

جُن بالبحر في عينيك اللامتناهي

هل أحد قبلي

توضاً بالعشق وصلى لعينيك (لوصيف عثمان، 1999، صفحة 51)

انعدمت هذه الروابط تماما في بقية الأسطر، حيث استعاض الشاعر عنها بتكرار بدايات بعض العبارات، لكن ذلك لم يمنع من بروز التفكك بين العبارات الشعرية مما أفضى إلى غموض المعنى. فهذه المساحات هي أماكن يلتقي فيها القارئ مع النص تسمى بمسميات مختلفة: الفجوات، الفراغات، الثغرات، البياض، وتعتبر حقلا واسعا لتفاعل القارئ مع النص، إذ يدلل التفاعل القائم بين النص والقارئ على أن النص يضم مرجعيات خاصة، «وهذه المرجعيات ليست ذات منحنى واقعي أو تاريخي إنما مرجعيات يخلقها النص لذلك نجد أن جمالية التلقي تركز على العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصورات المتجهة نحو حصول التواصل» (فاطمة البريكي، 2006، صفحة 153).

لذلك تستوجب عملية خلق مرجعيات للنص وإعادة إنتاجه استخدام مجموعة من المفاهيم الإجرائية، مثل: «السجل، الاستراتيجية ومستويات المعنى، ومواقع اللاتحديد، يدلل بما على التفاعل بين النص والقارئ لسد الثغرات وملء الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه الجديد، وتهدف جميعها إلى

استبعاد المعرفة السابقة والمرجعيات الجاهزة التي يوفرها التاريخ أو الفهم السابق» (بشرى موسى الصالح، 2001، صفحة 50).

فالقارئ في فعل قراءة لنص يعتمد على التأويل في الوصول إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاوره بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة، مثلاً في مقطع آخر يقول عثمان لوصيف:

عسعس الليل وهج الجميع

إلا أنا المتميم المنحول

.....

مازلت أشرب من عسل عينيك

أشرب وأقولك آه... يا حب

مازلت أهمس في أذنيك

أحبك... أحبك

.....

أصلي على ركبتيك الطاهرتين

ثم أغمض عيني وأنام

.....

أموت فيك

آه... يا حمامتي العاشقة

.....

هل أحد قبلي سكر؟

قبل أن يشرب من تلك الكأس

التي تشبه الكؤوس

هل قبل أحد طوقته ذرعاك فصاح؟

ودت حرיתי.. وجدت حرיתי (لوصيف عثمان، 1999، صفحة 52)

يوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملئها، فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة، والتي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيلته. فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملء يتم ذاتياً حسب ما هو معطى في النص، وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض، فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة، وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملأها، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من أجل ملء هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ.

وتتمظهر هذه الآلية في قصيدة (الأم المعبودة) والتي يرمز بها إلى الوطن الجزائر فيقول:

لا تحيا إلا من دم أبنائها

لا تر إلا من خلا أعينهم الملتهبة

لا تفتأ ترقص للنيران

طوال النهار وطوال الليل

تلفها زوبعة من دخان المدن والقرى

تتغير الفصول

تمضي الأيام والأعوام

وباقية هي للرقص

في حلبات الموت (لوصيف عثمان، صفحة 47)

يحتوي هذا المقطع الشعري على حذف غير محدد ويتجلى ذلك في قوله في (تلفها زوبعة من

دخان المدن والقرى)، وقوله: (تتغير الفصول/تمضي الأيام والأعوام)، حيث اختزل هذا الحذف مدة زمنية

غير محددة ويتضح ذلك في فاصل البياض ( خليل شكري هياس، 2010، صفحة 413)، للقضية بين المقطع الأول والثاني للقصيد. وهنا يأتي دور القارئ ليحسر هذه الفجوة -الفراغ-، ولا يتم ذلك إلا من خلال إعمال مبدأ التوقع، وهذا يحتاج إلى ربط السابق باللاحق، فقد قال الشاعر في مكان سابق من النص. وقد يبرز في النص أكثر من حذف-فراغ-، مما يجعل النص مفتوحًا على احتمالات عدة، تجعل من القارئ قارئًا نشيطًا، وباحثًا ماهرًا عما يملأ به هذه الفراغات "الفجوات"

وهذه الفراغات والمساحات البيضاء التي يتركها الكاتب للقارئ هي مجالات للتلقي يمر القارئ عبرها ويتحسس مواطنها ثم يعيد ملأها مستعينا بخبرته الخاصة. وتتم معاينة المسكوت عنه بدءًا من وقوف القارئ على الثغرات، و البياضات، إذ يساعد على إتمام الحديث واستكمال ما نقص منه، ويتأكد حضوره كطرف فعال في عملية الإنتاج إذ يملأ الفجوة عبر قراءته للنص، لا بصفة اعتبارية وإنما انطلاقًا من خبرته وكفاءته، إذ «لا تستطيع لغة مهما كانت ولا أي ناطق كائنًا من كان، أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء، أو إلى العمل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب، ولكنه القارئ أو المستمع، له حرية سدّ الفجوات وملء الثغرات والبياض، إذ يقطع البياض انسجام الخطاب مما يترك القارئ حرية الملء وباردة الربط» ( محمد مفتاح، 1996، صفحة 49).

فالنص «يمتلك أبعادًا لا تتكشف أبدًا، وأبعادًا لا تتكشف إلا بعد لأي، وأبعادًا تتكشف خطوة خطوة، لأنه جوهرًا نص يبنى على فجوة، مسافة توتر بين بنيته السطحية، وبنيته العميقة، وهذه الفجوة هي عالم الإمكانات والاحتمالات والظلال والإبجاء، والفهم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير المباشر» (كمال أبو ديب، 1987، صفحة 98).

وعملية التواصل لا تتم إلا بسد الفراغات الموجودة في النص، إذ يذهب آيزر إلى أن «عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالانصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ فملء الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرز وتوجد الاتصال، إذ إن ضرورة ملئها تعمل كحواجز ودوافع لفعل التكوين الفكري» (ميجان الرويلي، سعيد البازعي، صفحة 287). وبذلك يقوم القارئ بعملية الاستبدال الدلالي وملء الفجوة.

أنت... من أنت؟

لا.. ثم لا...

أنت سيد كل الخلائق

كل الورى

ملك الشمس والأغنيات

.....

آه، لكنما قدماك مكبلتان

جنحاك منكسران أيا سيدي في المحيطات

.....

ويا طائرا تتحاماها كل الطيور (لوصيف عثمان، 1999، صفحة 91)

جاءت هذه الاسطر محملة بطاقة إيحائية من خلال الحذف المتكرر فلم يبن الشاعر عن طبيعة الذات المقصودة التي تماهت حتى أضحت رمزا صوفيا، وقد ترك الشاعر الإفصاح عن طبيعة هذه الذات للمتلقى تاركا لنا حرية التوقع-إكمال النص-، وهنا الاحتمالات كما قلت مفتوحة، فإما أن يكون سد الفراغ بالرجوع إلى الآية، وإما أن يكون مرتبطاً بغير ذلك، وهذا يحقق أفقاً واسعاً من التوقعات، وهنا يكون الشاعر قد نجح في توسيع دائرة الاحتمالات من جهة، وفي إشراك القارئ في عملية التوقع؛ بحيث لا يظل متلقياً سلبياً من جهة أخرى.

شاعر.... بالمحبة أصدحُ

بالتور أنضحُ

بالأبجديات والأغنياتُ

يا قوافي... يا مزهري

يا قوافل أجراسي الساهراتُ

يا طيورُ ويا سُحبُ

آه .... هزّي الخليقة كي تستفيق

وفيضي على شبق الأرض

بالراح والنشوات (لوصيف عثمان، 2000، الصفحات 44-45)

إنّ دراسة الفراغ بشكله المنقّط، تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرتها؛ وهي معرفة يجب أن تتجسد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقّي ومن المتلقّي إلى النص، ومثل هذه القراءة الحوارية الواعية تطلق مجالاً واسعاً أمام المتلقّي للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدلالات؛ فهي في شعر لوصيف لم تأت عبثية، وإنما عن قصد وعمد، فشكّلت بذلك حضورها جمالياً ودالياً، واستطاعت أن تكشف عن انفعالاته، ورؤيته الفنية وطريقة عمل مخيلته.

وثمة كثافة معنوية لا يمكن للعبارة أن تشغلها فيكون الحذف أبلغ من الذكر والصمت أدق من

الكلام للإفادة، فكثرة التأويلات لدى القراء وتعدد الدلالات يكثر من القراءات والاستنتاجات

إن لوصيف يجعل من الفراغ عنصراً أساسياً في إنتاج دلالية الخطاب، وإنّ «إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، و يظلّ البياض - تبعاً لذلك - رحماً تتجمهر فيه احتمالات كتابة مندورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرة يقرأ فيها النص، و بتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضاً» (محمد بنيس، 2001، صفحة 131). فقد صار «للغياب في النص قيمة تفوق الحضور، وصار الغياب جزءاً جوهرياً في النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته، وبهذا فإن الثغرة التي أحدثها في النظام الشعري جاء لخدمة النص وتحديثه» (عبد الله محمد الغدامي، 1994، صفحة 98)

فهذه المقاطع تنطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي من المتلقّي القيام بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى لإنتاج، فهذه الفجوات تكتظ بالغموض المحير، لأنه ليس إنجاز دلالات... بل يضع المتلقّي في فوضى دلالية أيضاً فالمبدع يترك هاته الثغرات في

النص ليس ضعفاً منه، وإنما لتكتمل لذة النص ويقوم المتلقي بدوره لإبداع ثاني فهو ينص إذاً على «تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية» (آيزر، 1987، صفحة 31).

فالشاعر المرحوم عثمان لوصيف يتعمد أن يجعل من البياض أرضاً خصبة أمام المتلقي حتى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار الذات المبدعة، وقياس حرارة معانها استناداً إلى أنّ «التلفظ يترك بصماته وآثاره على الملفوظ» (محمد صالح بن عمر، 1996، صفحة 78) بصورتيه: الناطقة والصامتة التي تخفي وراءها بنى ناطقة، وفي حال اجتماع حيزي النطق والصمت؛ فإنّ ذلك يعني أنّ حلقة في سلسلة علاقات النص معيّبة هي الأخرى (عبد الرحمن العقود، 2002، صفحة 287)، مما يعني إبهاماً في العلاقات يمزق الدلالة، ويدفع بالقارئ إلى تيه القلق «أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذه التراكيب "التقاليد البصرية" المتناهي إلى القلق» (محمد بنيس، 1991، صفحة 101)، الذي من شأنه أن يفسح المجال للتأويل لدى المتلقي، «فلربما كان هذا البياض إشارات إلى تاريخ مغموع، أو إلى واقع مرتجف من السلطة (عبد الرحمن العقود، صفحة 213)»

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول: أنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنه لا يمثّل وحدة مضافة إلى النص، وإنما جوهرية من كيانه متفاعلة مع سياقه الكلي وتتفاوت دلالاتها بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة. كما تكون الأشكال والرسوم والخطوط وحتى البياض، مادة طباعية مفعمة بالدلالة والرميز، ترقى لأن تكون علامة إيحائية تفتح النص على تعددية القراءة، وهكذا أراد له الشاعر الراحل عثمان لوصيف أن يكون علامة بصرية تجذب المتلقي إلى سطحها لتكشف البصيرة عن عمقها.

## قائمة المراجع العربية

- بول ريكور. (بلا تاريخ). صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية.
- خليل شكري هياس. (2010). القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب. الأردن: عالم الكتب الحديث.
- رضا بن حميد. (1996). الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري. مجلّة فصول.
- عاطف جودة نصر. (1983). الرمز الشعري عند الصوفية. بيروت، لبنان: دار الأندلس.
- عبد الرحمن العقود. (بلا تاريخ). الإهمام في شعر الحداثة-العوامل والمظاهر وآليات التأويل.
- عبد الله محمد الغدامي. (1994). القصيدة والنص المضاد. الدار البيضاء، المغرب وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- فاطمة البريكي. (2006). قضية التلقي في النقد العربي القديم. الجزائر: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- محمد بنيس. (1981). بيان الكتابة. (العدد 19).
- محمد بنيس. (2001). الشعر العربي الحديث - بنياته و إبدالاتها-، الشعر المعاصر. الجار البيضاء، المغرب: دار توبقال.
- محمد بنيس. (2001). الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها. الدار البيضاء ، المغرب ،: دار توبقال للنشر.
- محمد صالح بن عمر. (1996). تطور التجربة الشعرية لدى منصف المرزعي. تونس: الشركة التونسية للنشر.
- محمد مفتاح. (1996). التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- أحمد بلبداوي. (1981, 4 19). حاشية على بيان الكتابة.
- أحمد مداس. (2007). لسانيات النص، نحو المنهج لتحليل الخطاب الشعري. الأردن: عامل الكتب الحديث.
- أمبرتو إيكو. (بلا تاريخ). التأويل والتأويل المفرط.
- آيزر. (1987). فعل قراءة نظرية الوقع الجمالي. (تر: أحمد المدني،، المترجمون)
- بسام بركة. (1986). النص الروائي، المعنى وتوليد المعاني،ر، ، بيروت، العدد42، 1986 ، ص: 73. الفكر العربي المعاصر، 73.
- بشرى موسى الصالح. (2001). نظرية التلقي أصول وتطبيقات. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

- حبيب مونسي. (2001). فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية (دراسة). دمشق، سوريا: اتحاد الكتاب العرب.
- حسن محمد حماد. (1997). تداخل النصوص في الرواية العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حمادي صمود. (2008). مقالات في تحليل الخطاب. كلية الآداب والفنون والإنسانيات، 166.
- خديجة غفيري. (2012). سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي. أفريقيا الشرق.
- عايش ياسين خليل. (نيسان، 1998). هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني. المجلة الثقافية، 50.
- عبد الرحمن العقود. (03، 2002). الإبهام في شعر الحداثة-العوامل والمظاهر وآليات التأويل. (279).
- عز الدين إسماعيل. (1978). الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية. بيروت، لبنان: دار العودة ودار الثقافة.
- علي شلش. (1978). في عالم الشعر، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية. القاهرة، مصر: دار المعارف.
- علي عشري زايد. (1978). عن بناء القصيدة العربية. عمان، الأردن: مكتبة دار العلوم.
- كمال أبو ديب. (1987). في الشعرية. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- لوصيف عثمان. (1997). اللؤلؤة. الجزائر: دار هومة.
- لوصيف عثمان. (1999). التغابي. الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر.
- لوصيف عثمان. (1999). ريشة خضراء، عشرون رسالة حب. الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية.
- لوصيف عثمان. (2000). ديوان قالت الوردة. الجزائر: دار هومة.
- لوصيف عثمان. (بلا تاريخ). اللؤلؤة.
- مجموعة من الكتاب. (2004). نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، تر: أحمد أبو حسن. الرباط، المغرب: دار الأمان للنشر والتوزيع.
- محمد بنيس. (1991). ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية. بيروت: دار العودة.
- محمد بنيس. (د ت). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية - بيروت: دار العودة.
- ميجان الرويلي، سعيد البازعي. (بلا تاريخ). دليل الناقد الأدبي.
- هانز جورج غدامير. (2007). الحقيقة والمنهج، الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، علي حكم صالح، مراجعة: جورج كتوره، ط1، ليبيا: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع.

قائمة المراجع الأجنبية

- MICHEL POUGEOIS. (2006). *Dictionnaire de poétique*. Belin,.