سيميـــاء المعمـــار الشعـــري

قراءة في توترات الكتابة والدفق الشعري
القصيدة المتوحشة لـــ "نزار قباني" نموذجا

الأستاذ: **د. حبيب مونسي**
كليه الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة سيدي بلعباس

تـــمهـــيـــد:

قد لا يحسن المبدع التحدث عن المسار الذي سلكه الأثر الإبداعي للخـروج في شكله النهائي أثرا مكتملا. ذلك أن المبدع من أسوء الشهود في قضية الآثـــار الفنية نشأة وميلادا، حتى وإن كانت شهاداتهم، تسعى جاهدة إلـــى تقديـــم صـــورة صادقة عما يعتور الأثر الفني منذ اختماره فكرة في خلد صاحبه إلى تجسده وجودا مكتملا بين يدي القارئ. لأن استقراء مثل هذه الشهادات يكشف عن فجوات فـــي السيرورة الإبداعية، تتخطاها الملاحظة الشاخصة الواعية، ولا تلامـــس فيـــها إلا المظهر الخارجي الناجز، وتغفل عن جملة المتحكمات الخفية التي تتســـرب فـــي غياب العملية الإبداعية، والتي تنفتح على جملة من العلاقات الخفية بين عنـــاصر مختلفة، لا يشكل فيها الذاتي إلا طرفا ضئيلا يمكن الاعتداد به، ولا الاعتماد عليـــه مؤشرا على الشكل المنتهي.

لقد حاول "ستيفان زفيـــغ" "Stefan Zweig"[1] منـــذ أربعينيـــات القـــرن الماضي، رصد مثل هذه الشهادات في فصل له بعنوان "سر العمليـــة الإبداعيـــة" ضمن كتابه "الرسائل الأخيرة" "Derniers Messages"، ناهجا ســـبيلا عكســـيا للكشف عن خطوات العملية الإبداعية، معتمدا على منـــهج علـــم الإجـــرام فـــي الانطلاق من الشاهد إلى الغائب. محاولا إعادة تركيب العملية الإبداعية، انطلاقـــا

من الأثر نفسه، مرورا بالمسودات التي خلفها الفنانون في ميادين عامة: رسما، وموسيقى، وشعرا، ورواية..على اعتبار أنها الأثر الشاهد على فعل مقترف من قبل، يحاول الوصول إلى الخطوات المعلنة وغير المعلنة فيه. محاولة منه رسم الخطاطة التي تسلكها العملية الإبداعية، من لدن كونها فكرة غامضة تختمر في خلد الفنان، ثم تخلقها شكلا غير محدد المعالم والحدود، إلى المحاولات المتكررة التي يعانيها الفنان في إخراجها على هذه الصورة بدل تلك من الأشكال المحتملة. وينتهي "ستيفان زفيغ" أخيرا إلى أن شهادات الفنانين عن أعمالهم، هي أكثر الشهادات تضليلا للباحث المنقب، ذلك لكون جزء مهم من العملية الإبداعية يقع في غفلة الوعي. وأن الآثار المنتهية نفسها، لا تعبر بصدق، ولا تكشف عن حقيقة الخطوات التي سلكتها العملية الإبداعية. فالصورة المنتهية حقيقة أخرى في تاريخ العملية نفسها.

وعندما نستعمل هذا النعت "غفلة الوعي" لا نريد منه ما يراه علماء النفس من غياب مطلق للحس، والشعور، والوعي، وإنما نشير إلى عملية تسرب خفي، تحدث في حضور الفنان وشخوصه العقلي، ولكنه لا يملك قدرة صرفها. بل تتراءى له وكأنها عملية مقصودة شاء لها أن تكون كذلك، وهي في واقع حقيقتها غير ما أراد. إن الذي أملاها في عمق الأثر عامل منفصل عن ذات الفنان الواعية، متصل بها من خلال روابط أكثر خفاء وأوغل في تركيبته النفسية. تلك الروابط التي تعطي للكتابة والإنجاز الفني سمته التمييزية التي تختص به في كل مرحلة من مراحل حياة الفنان. لأنها شروط متغيرة يتحكم فيها الظرف الذي يكتنف الفنان لحظة الإبداع.

وعندما نستعمل اصطلاح "الظرف" لا نريد منه ما يراه علماء الاجتماع، وعلماء النفس، والتاريخ . . بل نجنح به صوب ما اعتقدته الشخصانية في تحديدها للفرد. ذلك أن هذه الأخيرة اعتمدت في تصورها للشخص/الذات، مسلكا يختلف

عن الصورة القارة التي عرفتها الفلسفات من قبل في تعريفها للشـخصية. وكـان على الشخصانية أن ترى في الفرد جملة تحققاته الشـخصية. ومعنـى ذلـك أن الشخصية ظرف يكتنف الذات حينا من الدهر، يمثل نوعا نوعيا من الوعي يقـع بين أفقين. فإن تغير الوعي وتبدل إطار الأفق ليحتضن الوعي الجديد، فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى. وإذا هي دخلت ظرفها الجديد فقد تغيرت شروط إبداعها جملة... واستتبع ذلك فيها ومنها تلون الأداة الفنيـة، وتبـدل اسـتطاعتها الإبداعية.

ومنه كان الحكم عليها، أو لها في ظرف من ظروفها المتعددة، واسـتبقاء هذا الحكم، أو سحبه على باقي ظروفها الأخرى إجحاف في حقها، وظلم لتنوعـها، وقتل لخصائصها، وتجميد لإمكانية التجدد والاستمرارية فيها. فإن قلنا عن فنان أنه رومانسي لأننا قرأنا بعض شعره في ظرف كان الغالب على شعره فيه روح مـن الرومنسية، فإننا قد حكمنا عليه حكما تأبيديا يصرف الناس عن التنوع الـذي قـد شهده شعره في المراحل التالية.

والأخطر من ذلك أن الشخصانية، وهي تعدد شخصية الواحد، سـيرا وراء التوالي الزمني، تمعن في الاعتقاد بالتجاور والترادف، وتقر بوجـود شـخصيات متراكبة للذات الواحدة في الظرف الواحد. وقد وجد هذا الفهم عنـد "د. لورنـس" "D.H. Lawrence" و"بيراندييللو "Pirandello" تعبيره الفصيح. قـال "لورنـس" رادا على دعاة الكمال الإنجليز، من خلال حركتـهم المسـماة "Perfectibility": «أي كمال هذا الذي يدعون إليه؟ أهو كمال الإنسان؟ أي إنسان يقصـدون؟ إننـي لست رجلا واحدا كما يتوهمون! إنني عدة رجال في هيئة رجل واحد! لأي منـهم تريدون له الكمال؟»[2] أو ما قاله "بيرندللو" مخاطبا قارئه: «...أجل فكر في ذلـك مليا...لقد كنت شخصا آخر قبل هذه اللحظة بدقيقة، ليس شخصا آخر وحسب، بـل

مائة شخص آخر...»[3]. وفي اعتراف الرجلين بيان لتجاور الشخصيات في الظرف الواحد، وكأن تجلي الشخصية الواحدة وهيمنتها على الشخصيات الأخرى مرهون بالمصلحة الآنية التي يتوقف عليها الظهور بهذا الوجه بدل ذلك. والفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعا خاصا، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أن هذه الأقنعة لا تفقد فاعليتها كلية، بل تظل فع حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي.

ربما بدت هذه الصورة غير واضحة ونحن نجريها في الحقل الأدبي، بعيدا عن المطارحة الفلسفية، ولكنها -وإن حملت بعض سيمات التطرف والشذوذ- أفضل طريقة لرصد التوترات التي تسكن المبدع أثناء عملية الإبداع، والتي يمكن الركون إليها في رصد التوترات التي تنتاب الكتابة فتضفي عليها طابعها الخاص.

ويحق لنا أن نلطف من غلواء هذه النظرة حين نجعل تعريف المبدع في هذا الشكل الرياضي من الكتابة، فنقول: إنه (الفنان + الشاب أو الكهل + الذكر أو الأنثى + المريض أو المعافى + الشقي أو السعيد + المحافظ أو الليبرالي + المتدين أو المتسيس...). فإذا كان اهتمام الأدب ينصب على السمة الأولى أصالة، فإن إهمال السيمات الأخرى سيضعف القراءة الواعية العميقة، ويجعلها قراءة تجتزئ ببعض حقيقة الفنان دون استكمال حقيقته الكلية. مادامت السيمات الباقية تعمل عملها الدسيس في صلب الأثر الإبداعي، شئنا ذلك أم أبيناه.

إن القراءة وهي تفتح على نفسها هذا الحقل الفسيح المعقد، لا تحاول استكتاب ما سجلته المناهج النقدية القديمة التي رامت ملامسة بعض هذه الجوانب في سعيها لتحقيق نظرتها المعرفية في النص الأدبي، ومن خلال ارتباطها ببعض إنجازات العلوم الإنسانية المتاخمة للأدب. ولكن همها ينصرف إلى ترتيب المتحقق

منها في نظرة متكاملة تتيح للقارئ معرفة واقعية بالفنان أثناء سريان العملية الإبداعية، مستفيدة من المعارف الإنسانية جمعاء، حتى تقدم الصورة الأكثر صدقا للأثر الإبداعي أولا، وللعملية الإبداعية ثانية. فإن تم لها ذلك ، استطاعت أن تعدد مقصديات النص الأدبي، وأن تفتح المعنى على التعدد، والقراءة على الانتشار.

إن فكرة الانتشار التي نجزيها الساعة في خضم القراءة، تجعل هذه الأخيرة مغايرة للنقد ومبتغاه التقليدي. إذ ليس من شأنها الحكم، ولا هو من ديدنها، بل مرادها استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه، وتعديد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة. إن الانتشار فاعلية أخرى اكتسبتها القراءة من قدرة القارئ، من اقتداره الذوقي والمعرفي، ودربته الفنية، ومعاشرته النصوصية. وكلما كان القارئ متمرسا، واعيا بأسباب الإبداع ، مدركا لإكراهاته المختلفة، عالما بتشعبات المعنى ومتاهاته، كان قادرا على بعث الحياة في النص. ذلك ما نجده عند "سارتر" "Sartre" حين رأى في القراءة خذروفا عجيبا لا وجود له إلا في الحركة.[4] والمقصود بالحركة ما أشرنا إليه بمصطلح الانتشار[5].

1. التشكيل الداخلي للنص، الغياب وعمق الذات:

قد يسهل علينا إدراك حقيقة الذات المبدعة إذا اعتبرنا الغياب هو ذلك العمق السحيق الذي يشكل جملة الإمدادات التي تتشجر الذات من خلالها، لتبلغ مجموع السيمات التي عددناها في الكتابة الرياضية التي استعرناها لخط التعريف السابق، والتي تكون في اجتماعها حقيقة الفنان النفسية والاجتماعية، والفكرية، والسياسية، والمعتقداتية... وما شئنا من امتدادات أخرى.

فالسطح الذي يعرضه علينا النص، سطح أملس بارد، خال من الامتداد، لأنه أديم مسطح، ورقي...أو هو أشبه شيء بوجه المستنقع الراكد الذي تحجب خضرة مائه الملوثة عمقه، وتستر الكائنات الدقيقة التي تموج بالحياة في وسطه.

فإذا استطعنا أن نتخطى الوجه الأملس البارد، أن نغوص قليلا فيه، فقد أطللنا ساعتها على عمق الغياب الذي يشكل حقيقة الذات المبدعة.

إننا نزعم الساعة أن أديم النص، يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص ، وأملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة. هذه الآثار عديدة لا يمكن حصرها في عينات مذكورة محدودة، ولكن عبقرية القراءة، وكفاءة القارئ يوقفانه على الخاص منها، الذي في إمكانه الإفصاح عن حقيقة النص في جملته.

ولنا أن نبدأ بمثال بسيط يوضح ما نرمي إليه من أمر الآثار، وما نرجوه من فاعليتها في الإنباء عن التوترات التي تسكن النص، وتفتح نافذة الغياب فيه. قال "يوسف غضوب":

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات.

كان النقد القديم لا يجد في مثل هذا الشعر سوى ذلك الروح الرومنسي الذي يستعير عناصر الطبيعة للتعبير عما يختلج في أعماق النفس من حزن وأسى. وتلك حقيقة لا يمكن نكرانها أو تجاهلها، بل هي صلب المعنى الذي من أجله أنشئ البيت الشعري. بيد أن سطح البيت يحتفظ بآثار، تعطي لهذه الحالة النفسية توترا يسلك في ذات الشاعر سبلا لا يمليها الوعي المبدع أصالة، وإنما هي تسربات تنطلق من التشجر الذي تحدثنا عنه من قبل.

وإذا فككنا البيت إلى مكوناته الصوتية، أمكننا إحصاء الآثار التالية: (حرف الراء:7، حرف الثاء:4، حرف النون:3، حرف التاء:3) ومن الملفت للانتباه أن الهيمنة الصوتية في هذا البيت لحرف الراء، ثم الثاء. والراء حرف تكراري ما دخل في كلمة إلا وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار، وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة واثقة، وإنما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعله. وكأن

الباعث على ترداد هذا الحرف في هذا البيت عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة، وإنما هو تسرب يأتيه من ناحية أخرى. قد يعلمها ولكنها ليست حاضرة في خلده أثناء العملية الإبداعية. إنه صوت يجعل الشاعر وكأنه يحاول لملمة شعثه، يكرر فعلته، وكأن ما يتصل به من شؤون لا يقع في متناول يده، منظما جاهزا، وإنما هو أشتات متفرقات.

والذي يحملنا على هذا الاعتقاد أن الصوت الثاني في مسألة التوتر، هو حرف الثاء. وهو من الحروف الرخوة المهموسة الضعيفة التي يجري فيها الصوت ويتفشى وينتشر، مبعثرا على طرف اللسان. وإذا جمعنا بين المعاني الحافة التي يشيعها حرف الراء –الذي هو في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنه الرجل الضعيف، وأنه زبد البحر أيضا– [6] وما نستشفه من حرف الثاء من معاني البعثرة والانتشار. أمكننا إلحاق هذه الصفات بالمبدع ، لنرى فيه الرجل الكهل الذي بدأت وطأة الحياة تفعل فعلها فيه فكرا وجسدا.

وما مبعث الحزن الذي يلون خلفية البيت إلا من هذا الاجتماع الذي ترك من آثاره الصوتية؛ ما يجعل البيت رثاء للذات على الطريقة الرومانسية المعهودة. أما تساوي الشدة والرخاوة بين حرفي النون و التاء، وتساويهما الترددي فيكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة. وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين لما يلم بما من ضعف وشتات. إنها حركة مقاومة داخلية تحاول أن تطل محتشمة من خلال أثري النون والتاء. ومن عبقرية اللغة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع، تحاول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد. وإذا تأملنا كلمة "العبرات" أوحى لنا جمعها بالتكرر.والاستمرارية والاسترسال لوجود حرف الراء فيها أولا، ولمعنى العبور ثانيا. أنها تر دوما كما تدر البقرة

الحلوب...والتاء عند "الخليل" هي فعلا البقرة التي تحلب دائما، واستشهد بقول "مهلهل":

أبي فراس الهيجاء فما كل حومة وجدك عبد يحلب التاء دائما[7].

وحرف التاء الشديد، المهموس، فيه من الإصرار والعطاء والتجدد، ما يقابل حرف النون الرخو الأنفموي الباكي. الأمر الذي يوحي بوجود محاولات يائسة للتوازي الذي يكابده الشاعر في حياته الخاصة، قبل أن يكابده في ميدان الإبداع.

2. **أقنعة الفاعل، وتوترات الحضور:**

إذا كنا قد تمثلنا الحرف أثرا دالا على الغياب، فذلك لأننا أردنا أن ننطلق من أصغر وحدة دالة -على عرف الألسنيين-[8] وهي تكتسب دلالتها من درجة التوتر، والحضور، والكثافة في النص. كما تستقي معانيها مما رسب فيها عبر الأزمنة من دلالات. ولنا أن ننتقل إلى أكبر أثر ينبئ عن التوترات التي تشع من أعماق الغياب. ذلك هو "الشكل" أو "الهندسة" الكلية للنص الشعري.

كتب "نزار قباني" قصيدته المتوحشة -والتي سنقف على ثلاثة مقاطع منها فقط حصرا لمجال القراءة وحسب- على طريقته المعهودة في كتابة شعره، والتي تحدث عنها النقاد كثيرا، وأصدروا فيها أحكامهم المختلفة. وهو أمر لا يعنينا الساعة، ولن نستمع إليه، حتى لا يشوش علينا تصنتنا للتوترات التي نحاول إرساءها مدخلا من مداخل القراءة المتعددة، سيميائية كانت، أو غير سيميائية. لأن مطلبنا ينحصر في كشف الأقنعة المتراكبة أثناء الكتابة الإبداعية، ورصد توترات الحضور في مقابل الغياب.

إننا نتجاوز أثر الصوت(الحرف) وأثر الكلمة، وأثر العبارة، وأثر السطر الشعري... وصولا إلى أثر التشكيل النصي جملة، معتمدين على أثر الفقرة

باعتبارها مكونا تركيبيا في النص. ذلك أن تساوي حجـم الفقـرات، أو اختلالـه وتفاوته، إنما يخضع لوتيرة التوتر التي أملته على الشاعر، وإلى حجم المعنى الذي أوحى به الغياب على الحضور. كما أن طول السطر الشعري وقصره، لا يخضـع إلى العامل الإيقاعي وحده، وإنما المتحكم فيه هو طول الذبذبة وقصرها.

وكأننا إذا عرضنا النص على جهاز يرصد لنا التوترات والذبذبات، ويرسم لنا خطوطا بيانية على ورق مدرج، تمكنا من رؤية التوترات وحدها، وتأكدنا مـن شدتها وضعفها بحسب ما تبرزه لنا الخطوط من شدة ورخاوة، من حدة ولين. بـل وجدنا للفراغ الباني الذي ترصده القراءات الحديثة مكانا في صلب النص ينبئ عن الصمت الذي يعمر أرجاء النص. وكأن الصمت في الكتابة شبيه بالصمت الـذي تكتبه الموسيقى بعدما أوجدت له رمـوزه الخاصـة، حتـى "التنـهد" "Soupire" و"نصف التنهد" "Demi-Soupire". إن رسم مثل هذه البيانـات كفيـل بتوجيـه القراءة نحو تخوم للمعنى ما كان لها أن تبلغها لولا التفطن إلى حركية الغياب فـي صلب النص ورصد فعلها الدسيس فيه. إن هذا الصنيع يعتمد أساسا على حاسـة "التذوق" التي تتلمس من النص بنيته العامة، محاولة الوصول إلى الجو العام الـذي اكتنف العملية الإبداعية في جميع مراحلها. الأمر الذي يحتم على القراءة إعـادة تحديدها لـ "النص" ماهية ووجودا. وكأن النص هو الأخر يكتنف العملية الإبداعية في أزمنتها المختلفة، فيشمل الفكرة من تخمرها الأولي إلى تجسدها شـكلا فنيـا مكتملا. ثم هي لا ترضى للنص أن يقف عند هذا الحد؛ إنما تسحبه إلى مـا بعـد القراءة، ليشمل ما نسميه "مجال النص" وهو المجال الذي تتحرك فيـه المعـاني والمقصديات خارج إطار النص الكاليغرافي الخطي.

(1) * أحبيني..بلا عقد.

وضيعي في خطوط يدي...

* أحبيني...لأسبوع...لأيام...لساعات...

فلست أنا الذي يهتم بالأبد.

أنا تشرين..شهر الريح...والأمطار...والبرد.

أنا تشرين...فانسحقي...كصاعقة على جسدي..

(2) * أحبيني...بكل توحش التتر.

بكل حرارة الأدغال...كل شراسة المطر.

ولا تبقي...ولا تذري...

ولا تتحضري أبدا.

فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر.

* أحبيني...كزلزال...كموت غير منتظر...

وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر...

يهاجمني...كذئب جائع خطر...

ينهشني... ويضربني كما الأمطار...تضرب ساحل الجزر.

أنا رجل بلا قدر...فكوني أنت لي قدري.

أبقيني على نهديك...مثل النقش في الحجر.

(3) * أحبيني..ولا تتساءلي كيفا...

ولا تتلعثمي خجلا...ولا تتساقطي خوفا...

* أحبيني بلا شكوى...أشكو الغمد إذ يستقبل السيفا...

وكوني البحر والميناء...كوفي الأرض والمنفى...

وكوني الصحو والإعصار...كوني اللين والعنفا...

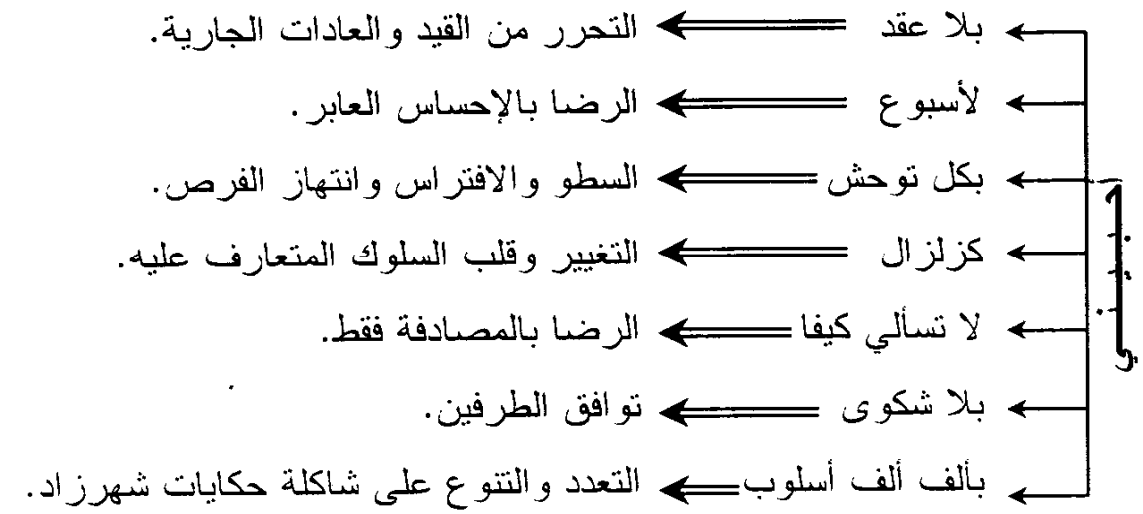
* أحبيني بألف وألف أسلوب.

ولا تتكرري كالصيف...

إني أكره الصيفا.

2.1. الوتيـرة المتصاعـدة:

- الـحـــب:



- أقنعة الفاعلة:

متوحشة	كالتتر.
مدمـــرة	لا تبقي ولا تذر.
عنيفـــة	غير متحضرة.
مدمـــرة	كزلزال.
محـــرقة	شعلة من الكبريت والنار.
فاتـــكـــة	كذئب جائع.
وقحـــــة	لا تخجل ولا تخاف ولا تشتكي.
محتويـــة	كالغمد للسيف.
غير مستقرة	أرض ومنفى، صحو وإعصار، لين وعنف.
متعددة	ألف ألف أسلوب.

- أقنعة الفاعل:

أنا، السيف ⟸ الذات الشاعرة (الغياب). التجرد، الوحدة.

تشرين ⟸ الخريف، الذبول والتحول.

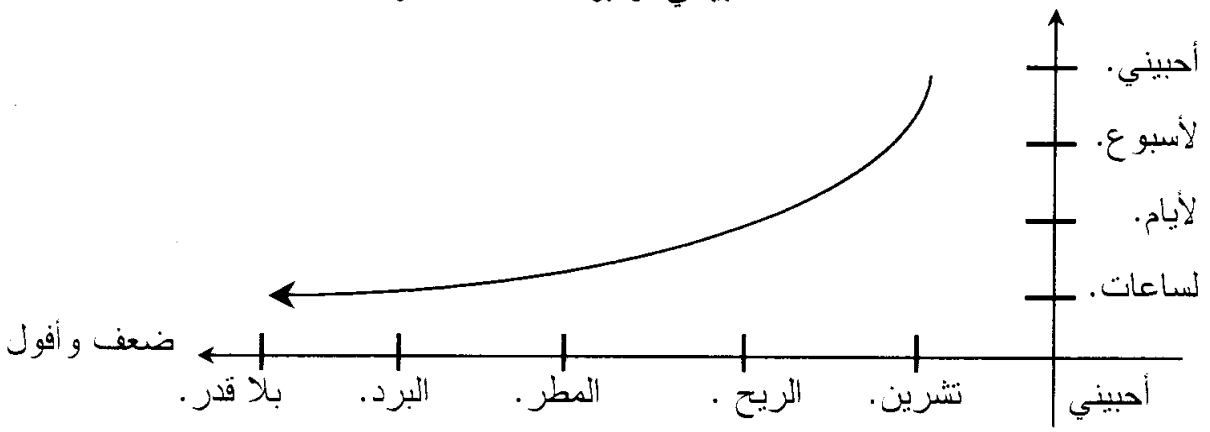
الريح ⟸ العمق والخراب.

المطر ⟸ الهلاك، الضعف والابتلال.

البرد ⟸ انعدام الحرارة. القدرة على العطاء. الجنس.

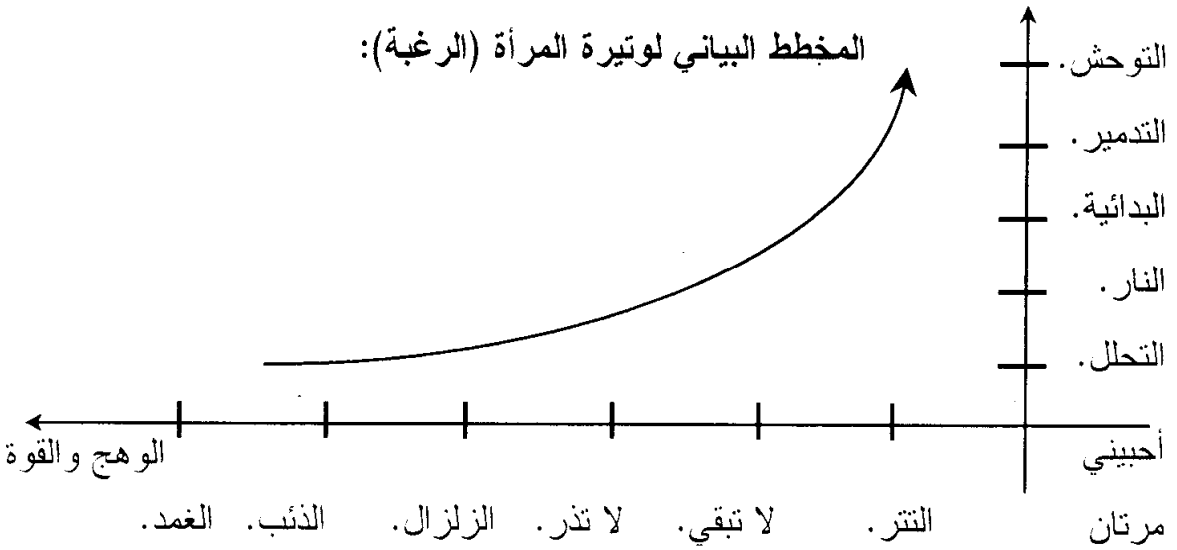
بلا قدر ⟸ التيه والضياع، وغياب الأمل.

المخطط البياني لوتيرة الذات الشاعرة:



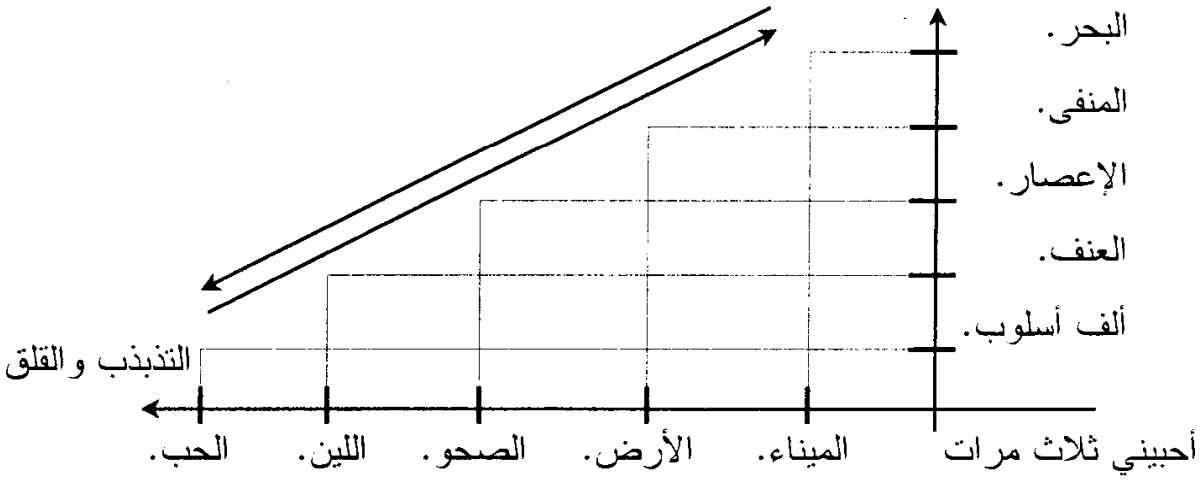
مرة واحدة

المخطط البياني لوتيرة المرأة (الرغبة):



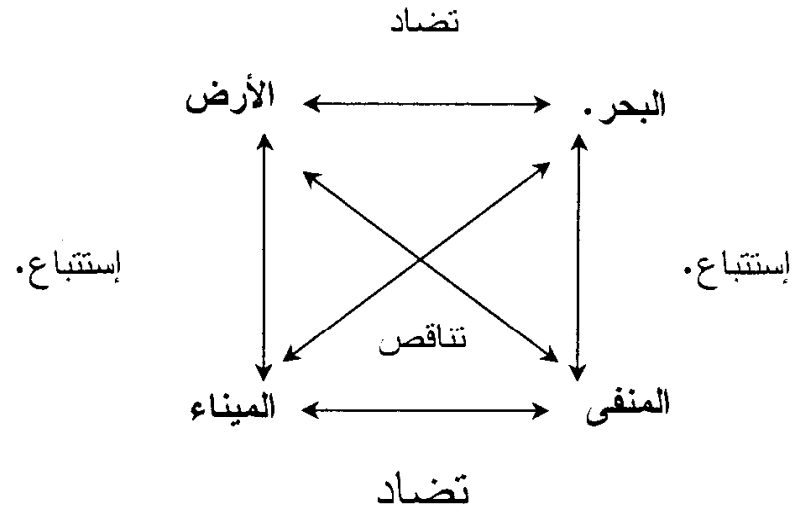
مرتان التتر. لا تبقي. لا تذر. الزلزال. الذئب. الغمد.

المخطط البياني لشكل العلاقة المرتقبة:

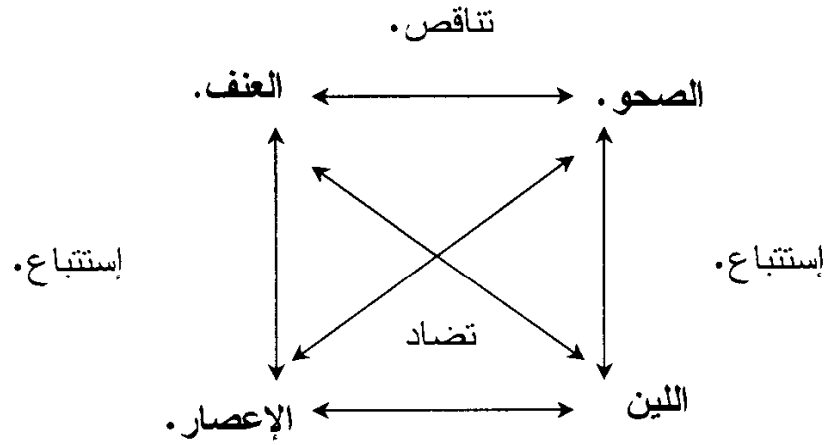


منطق العلاقات داخل الوتيرة المتذبذبة:

الثنائية الأولى، إرادة الإيجاد المادي: كوني.

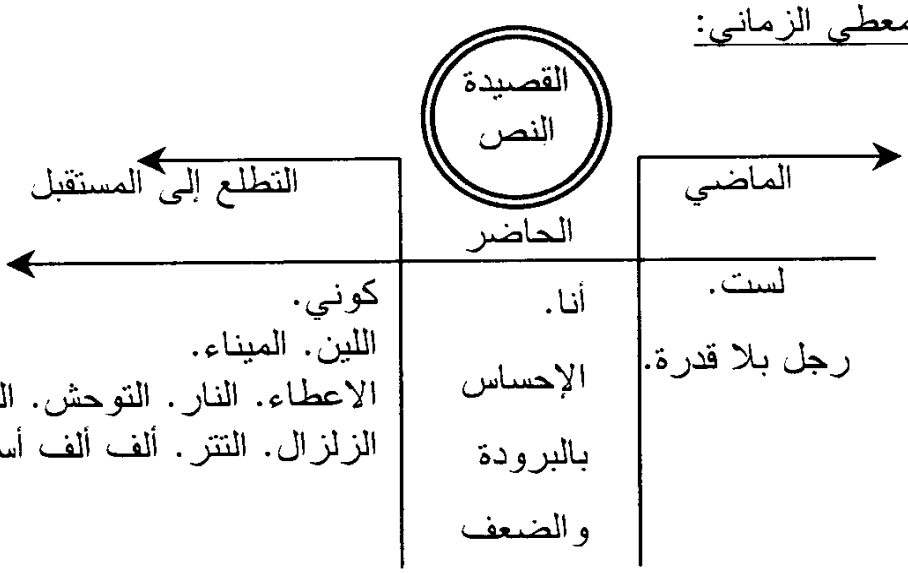


الثنائية الثانية، إرادة الإيجاد المعنوي: كوني.



حركة الوتيرة الإبداعية في النص

المعطى الزماني:



المعطى المكاني:

الأدغال.	التوحش التتر.
الجزر.	العزلة والوحدة.
البحر. المنفي.	الفقد والضياع.
الميناء. الأرض.	إرادة العودة.

اتجاهات القصيدة:

الاتجاه الظاهري: خلق نموذج للمرأة يتوافق والظرف الشخصي للشـــاعر. المرأة التي يمكن أن تعيد للذات علاقتها بالحياة والحـــب، والمـــرأة بعيـــدا عـــن الأعراف والعادات المصطنعة التي قتلت في الشاعر كل إحساس بالتجدد والعطاء.

الاتجاه الواقعي: النص رثاء للذات الميتة الخاملة الباردة، التي يبحث لـــها الشاعر عن مفعل يلهب جذوتها، ويفجر فيها الحياة. والمرأة بعد هـــذا ليســـت إلا الزناد الذي يقدح شرارة البعث في رماد الذات. لذلك تسكن النص ثلاث حركـــات: حركة نازلة، تكشف عن أن الشاعر قد سقط فـــي الخمـــول والـــبرودة. وحركـــة

صاعدة، تكشف عن رغبة البعث والحياة، تجسدها المرأة الرمز المتوحشة التي لا تبقي ولا تذر. وحركة متذبذبة، تكشف عن التردد الذي ينتاب الذات إزاء موقفها الذي اختارت...ولهذا السبب لم نجد في النص وصفا حسيا للمرأة كما عهدناه في قصائد نزار قباني من قبل. والنص أخيرا كتابة في مرحلة متأخرة من عمر الشاعر...أو هو إرهاص -على الأقل- لما ستؤول إليه تجربته الحياتية عامة.

الـــهـــوامـــش

[1] Stefan. Zweig. Derniers messages.p .96.ed. victor. Attinger. 1949. Paris.

[2] محمد كمال حسن المحامي. سارتر. ص:73. منشورات المكتب العالمي بيروت. 1988.

[3] بيرندللو. واحد لا أحد ومائة ألف. ص:44. نقلا عن ألبيرس. تاريخ الرواية الحديثـــة ص:179. (ت) جـــورج ســـالم. منشورات عويدات بيروت1988

[4] انظر سارتر. ما الأدب؟(ت) محمد غنيمي هلال.دار العودة (دت) بيروت.

[5] انظر حبيب مونسي. فلسفة القراءة واشكاليات المعنى. رسالة دكتوراه الدولة. مخطوط.بلعباس.

[6] يحي عبابنة. النظام السيميائي للخط العربي. ص:54. اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1998.

[7] الخليل بن أحمد الفراهيدي. ثلاثة كتب في الحروف للخليل. ابن السكيت. الرازي. (ت) رمضان عبد التـــواب. ص: 34. مكتبة الخانجي. مصر.

[8] انظر ميشال زكريا. الألسنية. علم اللغة الحديث.المبادئ والأعلام .ص :200. المؤسسة الجامعيـــة للدراســـات والنشـــر والتوزيع. ط2. 1983. بيروت .