سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر

د/رابح ملوك
جامعة- تيزي وزو-

ملخص المداخلة:

حاول دعاة قصيدة النثر العربية استثمار كل الأدوات الفنية حتى يحققوا لنصوصهم قدرا من الإبداع يعوّض ،بشكل أو بآخر، ما فقدته هذه النصوص بسبب تخليها عن وسائل شعرية يراها هؤلاء الدعاة وسائل يجب تجاوزها لتحقيق التميز عن كل الأشكال الشعرية بما فيها شعر التفعيلة، ولعل أهم تلك الوسائل ما يتعلق بالإيقاع ممثلا في الوزن والقافية خاصة.

لقد تحول هؤلاء من الشكل المسموع للقصيدة العربية إلى الشكل المرئي، ومن هنا كان احتفالهم بالشكل الكتابي للنص باعتباره دالّا مهما وفاعلا في بناء الدلالة .وهذا ما حاولنا رصده من خلال نماذج من قصيدة النثر.

نص المداخلة:

1- في المصطلح والمفهوم:

مع قصيدة النثر وفي إطار الحرية التي توفرت لها في المستويات المختلفة، عمد كثير من كتاب هذه القصيدة إلى استثمار الشكل الكتابي فيها ، وذلك بغية ممارسة مزيد من التفكيك على شكل النص وعلى لغته، ويلاحظ أحمد بزون أن << آلية كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي، أي ترفض تقصّده>> .[1]

هذا الجانب الطباعي أو الكتابي يسميه محمد الماكري بالاشتغال الفضائي، وهو ،حسبه ، مجموع مظاهر التفضية في النصوص الشعرية المكتوبة ،

[1] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية "الإطار النظري،ط1، دار الفكر الجديد، بيروت 1996،ص178.

أي المعطيات الناتجة عن الهيئة الطباعية للنص.ولهذا الجانب دخل في توليد المعاني والدلالات في النص ، فهو ليس عنصرا محايدا صامتا ، وذلك حتى في النصوص التي لا تبدو فيها مقصدية توظيف الفضاء بشكل جلي[2].

والشعر اليوم ، شأنه شأن اللغة ، يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع ، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهدي والصوتي.[3]

ولقد سبق لغريماس أن اقترح نظرية لتناول الخطاب الشعري ، وقد تضمنت دراسته مختلف المعطيات البصرية التي يبرزها الاشتغال الفضائي للنص.[4]

ويظهر هذا الاهتمام بفضاء النص الشعري أو شكله الكتابي عند الشعراء الغربيين من خلال تعليق جوليا كريستيفا على الكتابة عند مالارميه بقولها:<< ... فنحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان مالارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية،حريصا على التنظيم المضبوط لكل بيت ، وللبياض الذي يحيطه>>[5].

وفي السياق نفسه يشير لوتمان إلى أن الفرق الجزئي بين النص الشعري والنص غير الشعري يكمن في أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية معروف مسبقا بالنسبة للمتحدثين بتلك اللغة ، أما في النص الشعري فإن المتلقي يلفي نفسه مضطرا إلى تحديد مجموعة من الأنظمة الشفرية الضابطة لحركة النص الذي يتلقاه.[6] وبناء عليه يذهب لوتمان إلى أن أي نظام يقنن الشعر لا بد أن يتم تلقيه باعتباره " قيمة ذات مغزى" ، ولكي يتحقق ذلك لا مناص من اتسام هذا النظام بسمتين متلازمتين:

[2] انظر محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت 1991، ص5.

[3] انظر المرجع نفسه،ص 7.

[4] المرجع نفسه،ص208.

[5] ورد في المرجع السابق ،الصفحة نفسها.

[6] انظر يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة1995، ص106.

1- أن يكون منضبطا إلى درجة ملحوظة.

2- أن يتعرض هذا النظام للتصدع بصورة محددة ومقننة، حتى يُمنَح العمل الشعري تنوعا وثراء.[7]

ويعتبر تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، لأن تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطي لا يمثل أسلوبا ولا نظاما تعبيريا في أي لغة طبيعية، ، أما الحال في النص الشعري، فإنه على العكس من ذلك، إذ إن الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصة.[8]

2- سيميائيةالشكل الكتابي في قصيدة النثر:

اعتمد كتاب قصيدة النثر طرائق عدة في توزيع الوحدات اللسانية على سطح الورقة فقد تتبع قصيدة النثر شكل النص النثري في التتالي من بدايات الأسطر إلى نهاياتها مثل " القصيدة الطويلة"[9] ليوسف الخال وقصائد " بحيرة"[10] و" الشيطان الأبيض"[11]و" نهر الحياة من وسطه"[12].وثمة من القصائد النثرية ما هو شبيه في شكله بالشعر الحر(قصيدة التفعيلة)، وفي هذا الصنف تتدرج كل قصائد محمد الماغوط ، و "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" وبعض قصائد" لن " لأنسي الحاج*.

[7] انظر المرجع نفسه ، ص106.

[8] انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[9] يوسف الخال:الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة،ط2، بيروت 1979، ص283-292.

[10] أنسي الحاج: الرأس المقطوع ، دار مجلة شعر، ط1،بيروت 1963، ص ص28،29.

[11] المصدر السابق، ص92.

[12] أنسي الحاج: ماضي الأيام الآتية ، المكتبة العصرية، ط1، صيدا-بيروت، 196،ص81- 84.

* كالقصائد الآتية : قواطع، سفر التكوين ،عملي.

ويميز أحمد بزون طريقتين مميزتين لتشكيل هذا الصنف الشبيه بالقصيدة الحـــرة يسمي إحداهما "نظام الكلمة/ السطر"، ويسوق مثالا لها مقطعا من مجموعة(ماذا صـــنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة)[13] لأنسي الحاج:

كعنق وردة
ابتهلت إلى حريتي
التي
لم
تقدر
أن
تفعل
لي
شيئا

كما أن هناك" نظـــام الكلمتين/ السطر" كما في هذا النموذج من شوقي أبي شـــقرا(لا تأخذ تاج فتى الهيكل)[14]:

ورق، ورق، من أنا
خريف الوجاق
والكريم النسب
زبيب الصحّارة
كاتب الخطوط
حفار الوجه
لعله البطل

[13] انظر أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص178.
[14] انظر المرجع نفسه ، ص ص178،179.

يتنكر الليلة
ومغزل الصبخ
فستان الحورة
برق الوداع.
دم الشاعر
مفتاح القبو
إلى نبيذ الصلاة،
كتابة الحيطان
قضامي الطريق،
أغنية الحلق

والملاحَظ أن الباحث لا يتوقف عند تأثير توزيع الكلمات في بنية العبارة والدلالة، رغم اقتباسه لمقولة لكمال خير بك تتعلق بهذه المسألة جاء فيها:<< هذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع ، الذي استثمرته حركتا الدادائية والسوريالية بصورة كبيرة ، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية>>[15].

يظهر هذا التحطيم أو التفتيت في استقلال كل كلمة بسطر ، ولكن تأثر الدلالة في النموذج الأول أعلاه لا يبدو كبيرا على عكس النموذج الثاني الذي صارت الدلالات فيه مشتتة بسبب طريقة توزيع الدوال على سطح الورقة، علاوة على غياب علامات الترقيم والروابط على اختلافها، مما يزيد النص إرباكا دلاليا . ولعل هذه النتيجة هي المقصودة من عملية التوزيع هاته، فالكلمات أعلاه تبدو أشبه بالجمل المبتورة ، هذا علاوة على غياب الفعل (لا نجد سوى فعل واحد)، الأمر الذي يجعل تعليق الكلمات بعضها ببعض من الصعوبة بمكان.

[15] انظر المرجع السابق ،ص 177.

ولكن أحمد بزون لا يهمل علاقة الشكل الكتابي بالدلالة ، حين يعالج مسألة البياض النصي ، إذ يتناول في نموذج لأدونيس(من مفرد بصيغة الجمع) الفراغات الناتجة عن تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة[16] :

رقعة سرية من تاريخ سري للموت
يستعير يبتكر حكايات يجرح كواحلها
ويتابع خيط الدم ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه
إلى المكان يتوشح بحطامه
يلتفت وراءه
أنصاب وتماثيل تحمل حروفا
<< أ و ر و ف ي و س
أ د و ن ي س>>

ويرى الباحث في هذا التباعد تعبيرا عن <<حركة الإطلاق الشاعري، أو ... عن تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل انفعالات الشاعر وحركة نفسه المتوترة>>[17].كما يربط الباحث بين النص وطريقة تقطيعه ، فالتقطيع أعلاه يناسب حال الحطام وفعل التحطيم، ، ولم يصرح الشاعر بتحطم الأنصاب والتماثيل، واكتفى بالإشارة إلى ذلك عندما قال<< تحمل حروفا>> فواءم بذلك بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ممثلا لذلك بتكسر حروف الأسماء.[18]

بيد أن تصنيف أحمد بزون للشكل الكتابي في قصيدة النثر إلى الطريقتين المشار إليهما أعلاه لا يحيط بكل حالات هذا الشكل، ولذلك نرى من المفيد التوسل بالمصطلحات التي يقترحها الباحث محمد مفتاح في هذا الشأن، خاصة وأن مصطلحاته تراعي مسألة

[16] انظر المرجع السابق، ص ص ،181 ، 182.
[17] المرجع نفسه، ص 181.
[18] انظر المرجع نفسه،ص182.

التدرج من الكلمة إلى ما فوقها أو ما يسميه بـــ" جدلية البياض والسواد "[19].ومـــن أجـــل دراسة هذه الجدلية يقترح الباحث المفاهيم الآتية[20]:

- السواد الكبّار: السطر الذي يتجاوز ست كلمات.
- السواد الأكبر:ما تضمن ، من الأسطر، خمس كلمات.
- السواد الكبير: أربع كلمات.
- السواد الصغير: ثلاث كلمات.
- السواد الأصغر : كلمتان اثنتان .
- السواد الصغّار: كلمة واحدة.

وفي المقابل نجد تدرجا للبياض معاكسا لتدرج السواد ، فالسطر الذي تهيمن عليـــه كلمة واحدة يتميز بالبياض الكبار ، والذي فيه ست كلمات يسمى البياض الصغار، وبين نوعَيْ البياض تتدرج أنواع أخرى .

إن هذه المفاهيم المتدرجة تبدو عملية بشكل ملحوظ ، لأنها تستجيب لرغبتنـــا فـــي الإمساك بالتنوعات المختلفة للشكل الكتابي في النصوص الشـــعرية المعاصـــرة ، فهـــذه النصوص لا تعتمد نوعا واحدا من السواد والبياض ، وذلك حتى تبتعد عن الرتابة وتحقق لنفسها بنية شكلية ثرية. هذا ، علاوة على أن تصنيف مفتاح يصلح لوصف القصائد التـــي تعتمد على ما سماه أحمـــد بزون بنظام الكلمة /السطر، ونظام الكلمتين/السطر .

والملاحظ علـــى كثير مـــن قصائد النثـــر ميلُها إلـــى التنويع في الشكل الكتابي ، ويبدو هذا منطقيا إذا وضعنا في اعتبارنا رفض دعاة هذه القصيدة للقصيدة التقليدية بشكلها المعتمد على التناظر بين شطري البيت الواحد .وهذا الأمر في الحقيقة، هو أول ما ثـــارت عليه قصيدة التفعيلة التي حاولت أن تجعل من الشكل الكتابي للقصيدة شكلا قائمـــا علـــى الاحتمال لا على النموذج المسبق والمتماثل.بيد أننـــا نستدرك بالإشارة إلى أن هذا الكـــلام لا ينطبق، بخصوص قصيدة النثر، إلا على ما يتبع نظام الأسطر.

[19] انظر محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء /بيروت1999،ص158.
[20] انظر المرجع نفسه، ص ص 158، 159.

1.2- الشكل الكتابي أيقونا:

يرى "بيرس" أن بالإمكان تحديد ثلاث طرائق أساسية للتمثيل أو الإشارة أو للرمز ، ومن ثم يمكن التفريق بين ثلاثة أنواع من العلامات ، ومنها العلامة التي تكون شبيهة بما ترمز له أو ما تمثله، مثل النموذج المعماري أو الخريطة ، ويطلق بيرس على هذا النوع الأيقونة أي الصورة المصغرة.[21]

والملاحظ أن الشكل الكتابي في الشعر المعاصر (ومنه قصيدة النثر) شعر أيقوني بشكل ملحوظ ، ويمكن تفسير هذه الأيقونية بتحول العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية .ويظهر هذا كله عند أدونيس خاصة ، إذ نلفي الشكل الكتابي عنده شكلا دالا على محتوى التعبير الذي تتضمنه الكلمات التي ترسم بطريقة يظهر فيها واضحا قصدُ إبراز دلالاتها على المساحة البيضاء، لنتأمل النماذج الآتية:

-1

جرس
ينوس
في
عنق...
الأرض.

ترافقه نجمة
تدخل في جسد الغبار ويدخل في جسد الريح... قرنا[22]

[21] انظر محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة **لبنان** ناشرون، ط1، بيروت 1996،، ص 155من المعجم.

[22] أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج3(مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى،دمشق/بيروت 1996،ص246.

-2

كان لي أن أتشمّل الزمن وأرسمه
بأهداب
تتدلى
منها
أيامي
أجراسا
أجراسا[23]

-3

أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج
وبين
الياء
والألف
أتدلى[24]

-4

أما كيف ولم وماهو
فأسئلة
تطير
في
الرياح [25]

[23] المصدر السابق ،ص226.
[24] المصدر نفسه،ص296.
[25] المصدر نفسه،ص209.

إن النماذج الشعرية أعلاه تبين لنا بشكل جلي كيف يكون الشكل الكتابي دالاّ، ففي النموذج الأول تحاول الكلمات/الأسطر الخمس الأولى المتتالية عموديا وبشكل مفرد أن تحاكي وضعية الجرس المتدلي، تم تأتي مساحة البياض الفاصلة لهذه الكلمات عن السطرين الأخيرين في النموذج لتكون بمثابة الهوة التي تفصل الجرس المتدلي عن الأرض التي ترد بلفظها الصريح في النموذج . لكن الأمور تتغير في السطرين الأخيرين ،فبعد أن كان الجرس وحيدا ومُثِّل لوحدته بالكلمة المفردة، فإنه وجد مرافقا له فيما بعد ، إنها النجمة التي ترافقه على مستوى الشكل الكتابي ، فالتجاور بين الكلمتين دالّ في ذاته على تحول الوضع من الأحادية إلى الثنائية. ثم يرد السطر الأخير الذي يتغير فيه اتجاه الحركة من العمودي إلى الأفقي ، تبعا لاختلاف حركتي الفعلين: فعل التدلي وفعل الدخول. وفي هذا السطر تجتمع الكلمات لتشغل حيزا أكبر بكثير من الحيزات التي شغلتها الكلمات في الأسطر السابقة جميعها، فقد تعددت الذوات في السطر الأخير الأمر الذي يجعلنا ننتقل من الثنائية إلى ما فوق الثنائية ، وقد صارت المسافة بين الذوات أكثر قربا من ذي قبل،فالمسافة بين الذوات ، إذن، مسافة نامية ومتغيرة.وهكذا فإن هذا النموذج يقدم لنا عنصرين ينموان في اتجاهين مختلفين: الذوات التي تتكاثر بدءا من ذات واحدة إلى ذواتين اثنتين ثم إلى أكثر من ذواتين ، والمسافة التي تتحرك من الانفصال التام(فالجرس يظهر في البداية وحيدا) إلى الاتصال النسبي (ففعل المرافقة يتضمن مسافة فاصلة بين ذواتين، على الرغم من تلازُمِهما)، ثم إلى الاتصال الشديد (الدخول في الجسد والدخول في الغبار).ويمكن التمثيل لذلك بهذا الشكل الذي يبين اتجاه الحركتين :

جرس

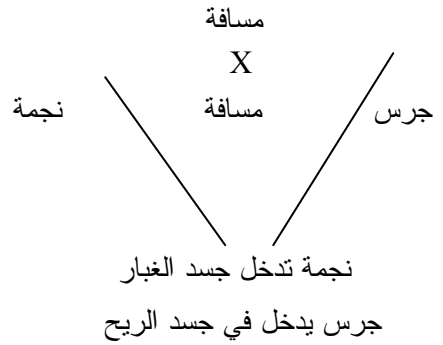
|

جرس ونجمة

|

جرس، نجمة، جسد الغبار وجسد الريح

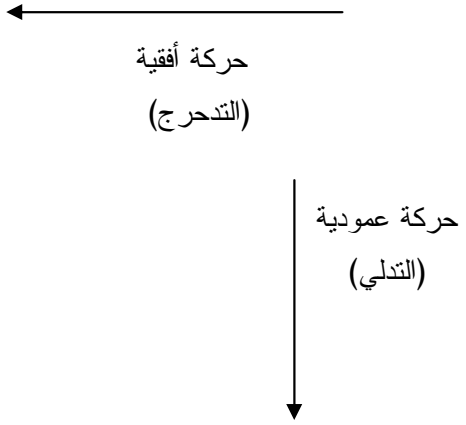
(الشكل 01)



(الشكل2)

أما النموذج الشعري الثـــاني فيرسم حـــالـــة من التفكك يؤازرها الشكل الكتابي ، وذلك بالنظر إلى تفكيك الجملة إلى كلماتها التي تشغل كل منها سطرا لوحدها ، وهـــو ما يجعلها معزولة بعضها عن البعض الآخر، هذا علاوة على أن الشكل العمودي ينقـــل هنا ، كما في النموذج الأول، الحركة العمودية المتضمنة في الفعل" يتدلى".وبالعودة إلى القصيدة التي تتضمن هذا النموذج نلفي مسافة من البياض تلي الســـطر الأخيـــر وهـــي مسافة يمكن اعتبارها أيقونا للهوّة التي تفصل الشيء المتدلي عـــن الأرض ، وبـــذلك تظهر الذات المتكلمة في هذا النموذج ذاتا معلقة إضافة إلى كونها ذاتا مفككة.

فـــي النمـــوذج الثالـــث نلاحـــظ حركتين : أفـــقية (التدحرج) وعمودية (التدلي) ، وتأتي وضعية الأسطر الشعرية لتعكس الاتجاهين المختلفين لتينك الحركتين ،حيـــث يضطلع السطر الأول برسم الحركة الأفقية، في حين أن الحركة العمودية يتعاون علـــى رسمها أربعة اسطر يتكون كل منها من كلمة واحدة ، الأمر الذي يجعل الأسطر تتشكل وفق الشكل الآتي :



أما النموذج الرابع أعلاه فيشتغل هو الآخر أيقونيا ، وهو ذو شكل كتابي شبيه بالشكلين السابقين في النموذجين الثاني والثالث، إذ يرد سطر ممتد أفقيا تتلوه مجموعة من الأسطر ذات الكلمات المفردة(أربعة أسطر). ولأن الكتابة الشعرية ليست كتابة اعتباطية ، فإن الشكل الكتابي ليس اعتباطية أيضا ، باعتبارها عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية في القصيدة المعاصرة كما أسلفنا. ومن ثم كان واجبا النظر إلى الشكل الكتابي باعتباره علامة أيقونية ، وهو ما فعلناه سابقا، وما نواصله مع النموذج الرابع. إن تجمع الكلمات في السطر الأول يعضد تراكم الأسئلة في ذهن الشاعر وتزاحمها، وهذا ما يعكسه غياب علامات الوقف(الفاصلة) . ولكن هذا التجمع لا يدوم طويلا ، إذ يليه التشتت والتطاير، وهذا ما تضطلع الأسطر التالية برسمه على سطح الورق ، وذلك من خلال توزع الكلمات على الأسطر بشكل مفرد،ومن ثم فإن الشكل الكتابي هنا يرسم لنا مسار حركة متغيرة من التجمع إلى الاندثار والتفرق. وهكذا فإن الحركة لا تتحقق بفضل الفعل" تطير" فحسب، بل إن للشكل الكتابي دورا هو الآخر في تشكيلها وتحديد مسارها داخل النموذج الشعري.

ولا يتوقف الأمر عند هذا ، بل إن مسار الحركة يرتسم من خلال الوضعية المتحولة للكلمة/الفعل على سطح الورقة، ومن ذلك حركة الفعل "أسافر"في النموذج الآتي:

في الآبار المحفورة بالصّوت

في الصّوتِ
في العدد بين الرّقم والرّقم
في النّبض بين الحاسّةِ وأختها
بين الوريدِ والعنق
أسافر[26]

وفي المقطع نفسه ، من القصيدة نفسها يتكرر الفعل "أسافر" في موضع شبه مـــواز عموديا لموضعه في المقطع السابق:

خارج الصدفة
أسافر[27]

ثم يبدأ الفعل في الحركة نحو اليسار كما يظهر في النموذج الآتي مـــن القصـــيدة نفسها:

حيث أصيرُ البرقَ والجذرَ العائمَ الجذرَ
أسافر هنا
حيث الجدارُ والجدارُ الكرسيُّ والجدارُ التبغُ والجدارُ
في حوارٍ دائم
حيث الساعةُ خرطومٌ والجريدة نورسٌ أو يمامة،
حيث الجسدُ بساطٌ
والخبزُ ساحرٌ بآلاف الأقنعة
والجسدُ الحضورُ والمسرحُ
أسافر أسافر

[26] المصدر السابق ، ص91.
[27] المصدر نفسه ،ص92.

هنا– في العشب اليابس بين العِرْق والعرق
في الكرسي المغطّى باللّيل
في كتبي هذه الشعوب المريضة التي تتعانق وتنام حولي
أسافر[28]

إن السفر الذي تمارسه الذات في عالمها الدلالي يتجسد حركة مادية للفعل " أسافر" ، إذ يغادر مكانه متحركا ناحية اليسار ، ليقطع مسافة بدايتها أول السطر ونهايتها آخرُه:

أسافر .....
أسافر ..
أسافر أسافر..
أسافر.....

وهكـذا تفرض عليـنا القصيدة الالتفات إلى الناحية البصرية أثناء عملية التلقـي، ولقد صرح أحد الدارسين أننا ، مع القصيدة الحديثة<< بتنا " نبصـر" القصـيدة قبـل أن نقرأها>>[29] ومن ثم كانـت هذه القصيدة عبارة عن << جسم طباعي ، له هيئة بصـرية مظهرية >>.[30]

لقد سعت قصيدة النثر ، إلى تأسيس نصوص مفارقة بلغتها وشـكلها ، ومدهشـة بفجائيتها، ومن ثم فقد عملت دائما على تخييب أفق التوقع[31] عند القـارئ، ولعـل خيبـة

[28] المصدر السابق ،ص ص 93، 94.

- [29] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الـدار البيضـاء، ط1، المغـرب 1988، ص26.

[30] المرجع نفسه ، ص 15.

[31] انظر في مفهوم أفق التوقع رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت 1996،ص ص 167،168.وانظر أيضا هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،تر: رشيد بنحدو، ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2004،ص134 وما بعدها.

الانتظار هاته لم تكن إيجابية في كل الأحيان، غير أنها هدف أساس لدى شعراء قصيدة النثر،لأن هدفهم الأول زلزلةُ كل المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ . ولكي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة،والانزياح عن السبل الفنية الشائعة. ولتحقيق ذلك الاختراق كان الاعتماد على توظيف عناصر الشكل الكتابي توظيفا مفارقا للأشكال الشعرية الأخرى، بما يجعل من ذلك الاشتغال عنصرا بانيا وهداما في الآن نفسه، فهو يعطي القصيدة خصوصيتها الشكلية والدلالية من ناحية، ويهدم الشكل المألوف للقصيدة من ناحية أخرى، وهذا ما يظهر لدى أدونيس خاصة. وكل هذا الصنيع إنما يراد به زلزلة اليقين الجمالي لدى المتلقي ، لكي يتحول من متلق سلبي يستهلك وفق طرائق محددة، إلى قارئ إيجابي يبني النص وهو يتلقى أسئلته المستمرة، ليطرح عليه ، بدوره، أسئلة أخرى ،فيحدث بذلك حوار لا ينتهي ، لأنه يولد الأسئلة اللانهائية.