اللغة العربية وجمالياتها في نص قصصي

بقلم : د.إحسان بن صادق اللواتي

يتفق دارسو أدب غادة السمان – أو يكادون – على وجود صلة وثيقة بين قصصها القصيرة وعالم الشعر، حتى إنها تكتب ما يمكن أن يسمى "القصة–القصيدة" بتعبير بعضهم(1). ولئن كانت القصة القصيرة إجمالاً "يمكنها أن تدّعي قرابتها الحميمة من الشعر"(2)، فإنّ هذا لا يلغي التمايز والاختلاف فيما بين الأدباء، بل في قصص الأديب الواحد، في مدى هذه القرابة الحميمة ووثاقتها. من هنا، كان من المناسب – بل المهم– عند الحديث عن شعرية القصة القصيرة أن توضع دراسات تطبيقية تتكفل بمقاربات تحليلية لقصص معينة؛ كيما تستخرج ما فيها من وجوه صلة بعالم الشعر، بدلاً من الاكتفاء بإطلاق الأحكام العامة التي ليس لها في حقل البحث العلمي من موضع، إلا أن تكون من الزبد الذي يذهب جفاءً.

إنّ هذه الدراسة تطمح إلى مقاربة قصة قصيرة معينة من قصص غادة السمان، هي "غجرية بلا مرفأ"(3)؛ بغية الوقوف على ما في لغتها الخاصة من صلة وثيقة تربطها بالعالم الخاص بالشعر، وذلك في المحاور الآتية:

1– قبل كل شيء، لابد أن يسترعي انتباه قارئ هذه القصة طغيان مسحة الغنائية الذاتية على لغتها، مستوعبةً كل أرجاء كيانها الفني. فالحوار والوصف والسرد والصور وطبيعة النسيج اللغوي بشكل عام، كلها أمور وظفت لخدمة هذه الغنائية، في حركة تتحرر بها الأنا من قوقعة الذات لتغمر كل ما حولها وتلونه بلونها الخاص. ومن المعلوم أن طغيان الأنا على هذا النحو هو من خصائص الشعر البارزة، ولا يبدو مقبولاً أن يكتفى، في مقام تعليله، بإرجاعه إلى كون الشاعر مقيدًا بالوزن والإيقاع (4)، وإلا فما سر بقائه في قصيدة النثر مثلاً؟ فأنا الشاعر هي منطلقه في التعامل مع الأشياء، وهي منظاره الذي يرى الكون من خلاله ويبني كل تأملاته ورؤاه على هداه. هي، إذن، الأساس، وليست شيئًا ألجأته إليه ضرورة من نوع ما.

ولنحاول هنا أن نتلمس حضور الأنا وبروز الغنائية في القصة التي بين أيدينا بشيء من التفصيل، بادئين بالسرد. السرد هنا، مع أنه من أخص خصائص الفن القصصي، يظهر بمظهر الزائر الخجل الذي لا يزور إلا تحت وطأة إلحاح شديد، ويبحث عن أية فرصة بعد ذلك ليتضاءل أو ليختفي تمامًا. فثمة في القصة سعي لضغط السرد ولتقليل سطوته قدر الإمكان. ثمة أحداث تجري أمامنا، لكننا لا نراها إلا بعد انقضائها؛ لكونها لم تُسرد، ورؤيتنا لها بعد الانقضاء لا تكون أيضًا بشكل خالص السردية. فالبطلة كانت جالسة إلى جانب خطيبها، وكان جدها وإخوتها حولها يشاهدون فيلمًا هزليًا في (التلفزيون). وفجأة، وجدناها متوحدة في غرفتها مع همومها، ولا نفهم إلا من خلال ما لا يزيد على سطر واحد، اندس اندساسًا بين أمواج همومها وعذاباتها المتلاطمة، أنّ خطيبها كان قد غادر المنزل وأن جدها وإخوتها كانوا قد انسحبوا إلى غرفهم (ص73).

وثمة أحداث كبيرة ربما استغرق وقوعها سنين من الزمن ولكن السرد يختصرها اختصارًا، كما في:

"جدي المتعب المهدود لم يشكُ يومًا، ولم يتململ يومًا مني ومن إخوتي منذ غادرنا أبي إلى بلاد بعيدة مع امرأة قيل إنها فاتنة، وخلَّف أمي المريضة لتموت سريعًا" (ص72-73).

وثمة أيضًا محاولات واضحة لتجاوز نمطية السرد وكسر وتيرته التقليدية عبر المراوحة الزمنية بين الذكرى والحلم والحدث المفتت بالغنائية الطاغية، والمراوحة اللغوية بين صيغ التساؤل والتعجب والأمر التي تجمّد حركية السرد وتوقفها.

وليس الوصف بأحسن حالاً من السرد، فإذا كان السرد زائرًا حييًا في القصة فالوصف يكاد يكون مغيبًا تمامًا تحت معطف الغنائية. أين الوصف؟، أهو في مثل:

"وجهك، يا قلق الخضرة في عينيك، يا شهوات روما في الملامح الصارمة، حتام تلاحقني لغة معبودة؟ حتام ترتسم في عتمة غرفتي وأنا أطفئ النور لأنام؟ فأسمع الضحكة العجيبة التي تفوح منها رائحة لفافاتك.."؟ (ص72).

أهذا وصف حقًا؟ وصف لمن؟ وكيف؟ لا يجمل بنا أن نتوغل في مثل هذا الخطل ونتعامى عن حقيقة كون الغنائية هنا قد ألغت استقلالية الأشياء الخارجية ووجودها في

ذواتها، فلم يعد بالإمكان وصفها بمعزل عن الأنا الكبيرة، الأنا التي اصطبغ بها الكون وكل ما في القصة؛ ولهذا صارت كل الصور الفنية التي كان من المفترض أن تكون أوصافًا لأشياء خارج الذات، صارت تنويعات لما في داخل هذه الذات وتجليات لإحساساتها وحركتها الداخلية، فالبحر مثقل بأشعة الشمس (ص74)، والمطر يبكي (ص80)، والفجر لا يريد أن يضيء (ص81)...

ولنأت بعد ذلك إلى الحوار. هناك حوار في القصة، وله نصيب وافر منها (ص74-78). لكن أي حوار هذا؟ وما دوره؟ المتحاوران هنا هما البطلة/ الأنا وحبيبها/ تجلي الأنا، فهو حوار بين الأنا وتجليها، أي هو حوار بين وجهي الأنا. وليس لهذا الحوار من دور سوى تكريس عذابات الأنا وتأملاتها، بلغة مطابقة تمامًا للّغة الغنائية التي تشكل النسيج العام للقصة.

ثم، إذا كانت البطلة تخاطب حبيبها في حوارها معه، فما معنى أن تخاطب وجهه (ص72)، وقلق الخضرة في عينيه (ص72)، وشهوات روما في ملامحه (ص72)؟ ثم ما معنى أن تخاطب الأرق الممزق (ص75)، ووجوه الذين تحبهم والذين تكرههم (ص75)، وليلة الأرق الممزقة (ص78)، بالطريقة ذاتها؟ ألا يكشف كل هذا عن أنها لم تكن تخاطب أحدًا في الحقيقة، سوى مشاعرها وآلامها؟

2- تحررت لغة هذه القصة من صرامة التحديد والدقة التي تتميز بها لغة النثر عادة، وانطلقت منعتقة سابحة في فضاء النص، لتملأه بشحنة من الضبابية وعدم التحديد، ولتكون أقرب إلى لغة الشعر "التي تسرف في التهويم تجنبًا لتحديد الأشياء" (5) ، فتجر القارئ إليها جرًا ليقوم بدوره في إنتاج النص بعيدًا عن التلقي السلبي الخامل له جاهزًا. لنقرأ مثلاً بدأة القصة:

"وجهك، يا حكاية تشرد جديدة تفوح منها رائحة المطر في شواطئ عذبة الحزن والدفء" (ص72).

ولنستثر سؤالاً نحويًا تقليديًا في محاولتنا لفهم المعنى: ما موقع "وجهك" من الإعراب؟ إنَّ هذا السؤال، على مدرسيته وجفافه، لجدير بأن يوقفنا على ملمح من ملامح التهويم الذي ينتشر في أرجاء هذه القصة. أنعدّ "وجهك" هنا منادى قد حذفت أداة ندائه؟ يا له من معنى

غريب هذا الذي سينتج حينئذ: أن يُنادى الوجه، وفي الوقت نفسه يُخاطب صاحبه (لوجود كاف الخطاب)! إلا إذا حاولنا كسر هذه الغرابة بأن نقول، بتقريرية مدرسية جافة: إن نداء الوجه هو نداء لصاحبه في الحقيقة، على سبيل المجاز المرسل، فالمنادى والمخاطب ذات واحدة. لكننا بمثل هذه المحاولة لا نكسر الغرابة وحدها، بل نكسر معها شاعرية الجملة، ونحبسها في فهم لغوي جامد أشبه ما يكون باللغة اليومية العادية التي لا وظيفة لها سوى التوصيل والإفهام.

فلنهرب، إذن، من مثل هذه الإشكالية بالبحث عن موقع إعرابي بديل لـ "وجهك"، بتقدير المحذوف هنا – الذي حُذف تجاوزًا لقاعدة "وحذف ما يعلم جائز"، إذ هو هنا مما لا يُعلم – شيئًا آخر، كأن نعدّ "وجهك" مبتدأ محذوف الخبر، أو خبرًا لمبتدأ محذوف، أو مفعولاً به لفعل محذوف، أو شيئًا من هذا القبيل. إنها احتمالات متعددة، وتحديد أرجحها مهمة النحوي. ما يهمنا هنا هو أن نلاحظ أية آفاق رحبة للمعاني تنفتح أمامنا حينما نقرأ هذه الجملة وحدها من أية زاوية من الزوايا المذكورة. وما هذا سوى مثال صغير لنماذج تزخر بها لغة القصة.

3– إذا كانت لغة الشعر تتميز بخصائص "الإثارة والمفاجأة والدهشة"(6)، فإنَّ لغة هذه القصة تستثمر هذه الخصائص بشكل واضح في محاولتها لمشارفة عالم الشعر. لننظر مثلاً إلى البدأة من جديد:

"وجهك، يا حكاية تشرد جديدة تفوح منها رائحة المطر في شواطئ عذبة الحزن والدفء" (ص72).

ولنلاحظ كيف تستثير هذه اللوحة حواسنا الخمس، دون أن تُشعرنا بوجود أي نوع من التصنع والتكلف فيها: البصر(وجهك، شواطئ) والسمع (حكاية) والشم (رائحة المطر) والذوق(عذبة) واللمس(الدفء)، ثم كيف تتجاوز عالم الحواس لتستخرج من أعماق النفس مكنوناتها ودخائلها (تشرد، الحزن) بحركة متوازنة مع الحركة الخارجية في عالم الحواس.

ونحن واجدون في القصة كثيرًا من التعبيرات التي تولِّد في النفس مفاجأة، وتملؤها دهشة، حينما تجمع بين الأضداد أو تملأ الصور بألوان من الجزئيات غير المألوفة، وهذه أمثلة على ذلك:

- "يا قلق الخضرة في عينيك" (ص72).
- "لعنة معبودة" (ص72).
- "قريبًا نائيًا" (ص73).
- "أيها الأرق الممزق، لملم عن أهدابي نتف السعادة التي عرفناها" (ص75).
- "مرة، وكان الليل أسطورة خضراء تتدفق من عينيك لتملأ البحر أمامنا" (ص75).
- "إني متعبة ووحيدة كالآلهة وكالأبالسة" (ص80).

4- من خصائص لغة الشعر أنَّ "العبارة في هذه اللغة أكثر حيوية وشمولاً من العبارة في اللغة العادية؛ ذلك أنها تشير، بالإضافة إلى الشيء أو المسمى الأصلي، إلى بعده اللامرئي، وإلى حركة الانفعال والتخيل عند من يسميه، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية إلا إلى الواقع العيني المباشر"(7)، وبهذا تضيء لغة الشعر جوانب خفية من تجربة الشاعر الفنية، وتعمل على نقل هذه التجربة، بشكلها الأكثر ثراء، إلى المتلقي. لكن ماذا عن لغة القصة المدروسة هنا؟ لنلاحظ اللوحة الآتية:

"أدس بوجهي تحت الوسادة أبحث عن النوم لعله مختبئ تحت الوسادة، فلا أجد سوى وجهك قريبًا نائيًا، وأفتح عيني أتأمل الستائر لعل النوم مختبئ تحت الستائر، وأبحث وراءها، وراء اللوحة، وراء منضدة الزينة..." (ص73).

البطلة هنا في سعي محموم للهرب من واقعها المفعم بالإحباطات والتمزقات إلى عالم السكينة والاطمئنان والراحة، عالم النوم؛ ولذلك فهي تبحث عنه في كل مكان، ويا له من بحث! إنها تبحث عنه "تحت" مظاهر الراحة والجمال في هذه الحياة و"وراءها"، وكأن كل ما يظنه الإنسان في هذه الحياة راحة أو جمالاً ليس إلا خداعًا، والخلاص الحقيقي والخير الصادق كامنان دومًا "تحت" هذه الحياة و"وراءها"، مما يكشف عن رؤية عدمية قاتمة للحياة ولكل ما فيها، تؤكدها إشارات متناثرة هنا وهناك في القصة مثل: "أما الغربة والحزن فحقيقة الوجود الإنساني" (ص76).

ثم، لنلاحظ أن بطلة القصة تبحث عن النوم في أماكن لا يُعقل وجوده فيها (تحت الوسادة، وتحت الستائر، ووراء اللوحة، ووراء منضدة الزينة)، وليس هذا من قبيل الجنون،

إنه كاشف واضح عن إحساسها القوي بعدم وجود معنى معقول لما يجري في الكون كله، ويؤكد هذا الإحساس قولها:

"أحسست أنني دمية مقيدة بخيوط لا مرئية إلى أصابع لاعب مجنون يحلو له أن يحركنا كما لا نشاء، يدفع بنا إلى حيث لا نريد، ينتشل من دربنا الأشياء التي نعشق" (ص80).

فإذا كان "اللامعقول" هو القانون الحاكم في أرجاء هذه الحياة كلها، فلماذا لا يُحتمل أن يكون النوم مختبئًا في بعض الأماكن التي بحثت عنه فيها؟

5- لئن كانت السمات اللغوية المذكورة آنفًا مرتبطة، بالدرجة الأولى، بجانب المعنى أو المضمون، كما يتمظهر لغويًا، فإنَّ هذا لا يعني أن الجانب اللفظي من لغة هذه القصة هو بمنأى عن الخصائص الشعرية. وأولى هذه الخصائص المرتبطة بالجانب اللفظي، طبيعة علاقة الألفاظ بوصفها أصواتًا بالمعاني. فالشعر "هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدًا والأكثر قوة"(8)، وبهذا يمكن أن يوصف العمل الشعري بأنه "خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه. بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر"(9).

ولنتأمل كيف تتجلى علاقة الصوت بالمعنى في هذا المقطع من القصة:

"يا لهذيان الأرق، يا لمدينته المرعبة التي تستيقظ في رأسي، يا لعمري المتعب الممزق نتفًا من ذكريات ودوامات" (ص74).

الحديث هنا حديث عن ليل طويل وعن أرق متعب وعن عمر طويل موغل في الضياع. والجانب الصوتي للألفاظ ليس بعيدًا البتة عن كل هذا الحديث، فقد تكررت حروف المد هنا، في هذا الكلام القصير، اثنتي عشرة مرة، آذنة باستطالة الصوت مع استطالة الليل والسهاد، ودالة بذلك على الضياع الطويل للعمر التائه، ومذكِّرة القارئ بفعل القافية المطلقة الممتدة التي تسمح للشاعر بأن يستمر في بث مكنوناته ما استمر معه امتدادها.

والخاصة الأخرى التي تقترب بها الألفاظ من عالم الشعر هنا، هي طبيعة انتظام هذه الألفاظ فيما بينها وتشكيلها لجمل وعبارات مخالفة للنمط المألوف في ترتيب مفرداتها، بحيث

تصبح من "الجمل اللانحوية" أو "المتواليات غير القواعدية" التي تحدث عنها تشومسكي في نحوه التحويلي(10)، محطمة بذلك الرتابة اللغوية التي تخلقها الأنماط المألوفة من التشكيلات اللغوية، ومقتربة بلغة القصة أكثر فأكثر من عالم الشعر الذي وُصف بأنه "شيء آخر غير اللغة. إنه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، انحراف تتجاور فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر في تركيب غير مألوف" (11)، ومن الأمثلة على ذلك:

- "سعداء .. سعداء بحكاية التشرد كنا" (ص75).
- "ولكني رأيتكم مساء تسيرون" (ص77).
- "مرة، وكنت إلى جانبك في سيارتك ..." (ص78).
- "أنا في الشارع وحيدة" (ص81).
- "وإلى جانب الأعمى أسير" (ص81).

على أن ألفاظ القصة حينما تكون موافقة للمألوف في ترتيبها لا تكون أيضًا، في مواضع عدة، كيفما اتفق، بل هي تسعى للالتقاء بالشعر من خلال التماثل في تأليفها، وهذا من سمات الشعر حيث "تُسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوِّنة للمتوالية. ويوضع كل مقطع، في الشعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس(كذا) المتوالية" (12). نلاحظ هذا واضحًا في الجمل الآتية:

"الليل قد انتصف. الفيلم الهزلي في التلفزيون قد انتهى، وقهقهات جدي البريئة الجذلى وإخوتي الأطفال قد هدأت" (ص72).

فهذه الجمل الثلاث المتتالية تتبع نمطًا واحدًا متماثلاً في تأليفها، إذ يتكون كل منها من: اسم (مع متعلقاته إن وجدت) + قد + فعل ماض. ومثل هذا التماثل في تأليف الجمل، حينما لا يكون متكلفًا أو مبالغًا فيه كما هي الحال هنا، يجعل القارئ يشعر بأنه لا يتلقى كلامًا عاديًا غير متناسق البنية أشبه بالحديث اليومي، بل يتلقى نسقًا فنيًا من الكلام، سواء أسمّاه شعرًا أم لم يسمّه كذلك. هذا إضافة إلى ما يتركه مثل هذا التماثل من أثر صوتي جميل.

ويتضح هذان الأثران بصورة أجلى في الأفعال القصيرة المتوالية في مثل:

"تدور، تعول، تضحك، تصرخ، تقترب" (ص80).

فكلها أفعال مضارعة، وتبدأ بحرف واحد هو التاء، وتكاد تتساوى في عدد حروفها، ثم هي شديدة الاتصال بعضها ببعض فلا يفصل بينها حتى حرف عطف، وكأن هذا الاتصال يحاول أن يوحي للقارئ بترادف هذه الأفعال أو بتلاقيها الحميم لتشكيل الصورة الكلية، صورة النفس المعذبة الحائرة لبطلة القصة.

6- تلتقي لغة هذه القصة مع لغة الشعر، لاسيما الحديث منه، في عدم تقديم حلول جاهزة للأسئلة المثارة، إذ أن "القصيدة ليست جوابًا، بل هي سؤال ضمن السؤال، أو سؤال يتجاوز السؤال"(13). وهكذا فعلت هذه القصة، فقد حدثتنا عن شابة أحبت رجلاً متزوجًا، ثم قررت أن تتخلى عنه وترضى بغيره لأنها لم تكن، من جهة، تريد لابنته الصغيرة أن تنشأ مثلها غجرية مشردة بلا مرفأ، ولأنها أرادت، من جهة أخرى، أن ترضي جدها المسنّ صاحب الفضل الكبير عليها. لكن المسألة لم تكن هيّنة، فسرعان ما ثارت في ذهن البطلة أسئلة كثيرة عن معنى الوجود وعن أهمية الحرص على مشاعر الآخرين ومصائرهم وعن مدى قوة الرباط الذي يربطها بالآخرين. وجعلها كل هذا تغرق في دوامة من التردد فيما يتعلق بصواب فعلتها. وبينما هي في هذه الدوامة، إذا بها تجد نفسها، في فجر هادئ، تسير إلى جانب رجل أعمى لم تكن تعرفه، ومع هذا أحست بارتباط عميق يربطها به، وامتلأ قلبها لذلك ارتياحًا و اطمئنانًا حين تيقنت من وثاقة الرباط الإنساني الذي يربطها بالناس من حولها. وكنا سنقول – لو كانت القصة قد خُتمت عند هذا الحد – باطمئنان: إن الغجرية قد اهتدت أخيرًا إلى مرفأ أمانها الذي يقيها من تمزقها الوجودي وتآكلها الداخلي، وأيقنت بصواب ما كانت قد فعلته مراعاة للآخرين. لكن القصة لم تنته هنا، بل كانت نهايتها كما يلي:

"وإلى جانب الأعمى أسير.. كل يحدث نفسه.. وتطلع الشمس.. وينسكب الناس في الشوارع.. وتفور فقاعات الوجوه حولي.. ويضيع الأعمى مني في منعطف ما.." (ص81).

نجد هنا أنه بعد أن طلعت الشمس وانسكب الناس في الشوارع (بداءة صخب الحياة اليومية ومشاغلها المعتادة)، وفارت فقاعات الوجوه حول البطلة (العلاقات الاجتماعية القائمة على الزيف والنفاق)، ضاع الأعمى (المشاعر الإنسانية الحقّة) منها في منعطف ما.

هل أرادت غادة السمان، بهذه النهاية، أن تقول: إن صخب الحياة وزيف العلاقات الاجتماعية قد ينسيان الإنسان مشاعره الإنسانية الصادقة ويفقدانه إياها؟ ربما، لكن المهم هنا أن نلحظ أن هذه النهاية قد بعثرت كل أوراق الغجرية (بطلة القصة) وأثارت التساؤلات: أتعني هذه الحقيقة التي اكتشفتها في نهاية القصة أنها ستتناسى مرفأ أمانها الذي كانت قد اهتدت إليه أخيرًا، وتعدّه فقاعة أخرى كسائر الفقاعات التي تراها من حولها، متخلية عن شعورها الإنساني إزاء جدها وابنة حبيبها؟ أم أن هذه الحقيقة ستزيدها إصرارًا وتمسكًا بمرفئها كي لا تكون كالآخرين الذين يخسرون حسهم الإنساني وسط مظاهر الزيف الاجتماعي المنتشرة؟ أم أنها ستعود إلى نقطة البدء من جديد، إلى الحيرة والتساؤلات الوجودية العميقة؟ القصة لا تجيب، فليس هذا من شأنها. إنها تثير أسئلة وتعمّقها، ثم ترحل عنها، تاركة أمرها للقارئ.

الـــهـــوامـــش

(1) غالي شكري: غادة السمان بلا أجنحة، ط3، دار الطليعة، بيروت1990 ، ص96. ويلاحظ أيضًا ما ذكره عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، ط2،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت1980،ص105، وأيضًا عبد الرحمن مجيد الربيعي: أصوات وخطوات، المؤسسة العربية، بيروت1984،ص52 ، وكذلك باولا دي كابوا: التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، ترجمة نورا السمان وينكل، دار الطليعة، بيروت1992،ص99.

(2) سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1990، ص21.

(3) القصة واردة في مجموعتها القصصية الثانية "لا بحر في بيروت"،ط8، منشورات غادة السمان، بيروت1988 (الطبعة الأولى كانت سنة 1963)،ص71-81. وسأكتفي في الإحالات اللاحقة عليها بذكر رقم الصفحة في المتن.

(4) انظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص252-253.

(5) المرجع نفسه، ص242.

(6) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت1979، ص113.

(7) أدونيس: الثابت والمتحول، ط4، دار العودة، بيروت1983، 297:3

(8) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء1988، ص54.

(9) تزفيتان تودروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص26.

(10) نعوم تشومسكي: البنى النحوية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1987، ص17.

(11) والاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة، بيروت1981،

ص148.

(12) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

(13) أدونيس: الثابت والمتحول، 314:3