نسيج الكتابة والمواقع

مقاربة سيميائية معرفية في الفضاء الشعري لمحمد حبيبي

إعداد

د/ مستورة مسفر محمد العرابي

أستاذ مشارك الأدب والنقد الحديث قسم اللغة العربية كلية الأداب جامعة الطائف

المملكة العربية السعودية

المستخلص:

تركز هذه الدراسة على النسيج الشعري البصري باعتباره حدثًا ذهنيًّا يتمفصل عن خارطة الذهن الشعري، فيؤشر على تمثل الشاعر للعالم والكون والفن. وبالتالي، ندرس تفكيكًا وتأويلاً الوحدات النسيجية «Texturemes» اللغوية البصرية في الخطاب الشعري التي تمثل علاقات استعارية على سبيل المشابهة أو علاقات كنائية على مستوى المجاورة؛ إذ تتحول قصيدة الشاعر إلى علامة بصرية تمثل رؤيا الشاعر إزاء محيطه وعالمه. وبذلك، نصوغ الفرضية الآتية: وهي أن القصائد الفضائية بُنى بلاغية ذهنية تشكل معمار الكتابة انطلاقًا من وحدات التماثل أو التباين، بما فيها وحدات اللون والمساحة والشكل والخط، حيث تنسجم ومقصدية الشاعر في بناء حوار فوضوي، في الشعر الحداثي خاصة، يبعثر العالم من خلال نسيج الكتابة، حيث نعتبر التشكيل الفضائي«توبوغرافيا شعرية» تمزج بين اللغة والتشكيل ومساحات الكتابة والخط مما يهدف إلى ترسيخ محاكاة ساخرة أو جدّية احتجاجية. وبذلك، فنشأة الشعر المجسم سواء أكان ذلك في العالم العربي أم في الغرب ارتبط بظروف اجتماعية وتاريخية من خلال التقلبات العالمية، وظهور صناعة الإشهار «الإعلان التجاري»، وتطور السينما، والفنون التشكيلية، وهو ما واكبته تطورات النظريات السيميائية والشعرية والجشطالتية ونظريات الإعلام بحيث ظهر الشعر الكاليغرافي ثم تطور إلى تشكيل للنسيج الشعري لدى شعراء الحداثة في السعودية وغيرها.[١]

بيد أن فرضيتنا السابقة تتناسل عنها فرضية أخرى، تؤكد أن الشاعر«محمد حبيبي» في تجربته الشعرية يشيّد العالم انطلاقًا من خارطة ذهنية تمثل رؤيا فوضوية للعالم، حيث تنعكس مؤشراتها الأيقونية على الاستعارات والكنايات البصرية، ناهيك عن نسيج المواقع الصواتية التي تمزج بين فوضى التقابل والتنافر، والقلب والحذف وغيرها من السمات النسيجية البصرية التي سنحاول إعادة بناء دلالاتها بناءً سيميائيًّا معرفيًّا.

الكلمات المفتاحية:

النسيج الشعري، المواقع الصواتية، الجشطالت، تمثل ذهني، الكاليغرافي.

[١] **الرواشدة، سامح، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد ١٢، العدد ٢، ١٩٩٧م: ص ص. ٤٥ـ ٥٠**

Texture of Poetic writing and Its Phonetic positions A cognitive semiotic approach to the poetic space in the Poetry of Mohammed Habibi

Abstract:

This study focuses on the visual poetic texture as a mental event that is distinct from the poetic mind map, indicating the poet's representation of the world, the universe, and art

Then, we study the deconstruction and interpretation of the visual linguistic texture units "Texturemes" in poetic discourse, which represent metaphorical relationships by analogy or metonymic relationships at the level of adjacency; where the poet's poem transforms into a visual icon representing the poet's vision of their surroundings and world. Thus, we formulate the following hypothesis: that spatial poems are rhetorical constructs that shape the architecture of writing based on units of similarity or contrast, including units of color, space, shape, and line, which align with the poet's intent in creating a chaotic dialogue, especially in modernist poetry, scattering the world through the fabric of writing. We consider spatial formation a "poetic topography" that blends language, formation, writing spaces, and line, aiming to establish either a satirical imitation or a serious protest. Thus, the emergence of concrete poetry, whether in the Arab world or in the West, was linked to social and historical conditions through global fluctuations, the rise of the advertising industry, the development of cinema, and visual arts. This was accompanied by advancements in semiotic, poetic, gestalt, and media theories, leading to the appearance of calligraphic poetry, which then evolved into the formation of poetic texture among modernist poets in Saudi Arabia and elsewhere.

However, our previous hypothesis gives rise to another hypothesis, which asserts that the poet "Mohammed Habibi," in his poetic experience, constructs the world based on a mental map that represents a chaotic vision of the world; where its iconic indicators are reflected in visual metaphors and metonymies, not to mention the fabric of phonetic sites that blend the chaos of contrast and repulsion, inversion and deletion, among other visual fabric features that we will attempt to reconstruct their meanings semiotically and cognitively.

Keywords:

The Poetic Texture , Phonetic positions , Gestalt, Mental representation, Calligraphic Poetry.

الدراسات السابقة

-الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، محمد العمري،إفريقيا الشرق، ٢٠٠١م.

-الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم: تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي، بودنة بلقاسم، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد ٥، العدد ١الأول، ٢٠٢٢م.

-البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، لولوة بنت خليفة آل خليفة،المجلة العلمية بكلية الآداب، جامعة البحرين، العدد ٤٨، ٢٠٢٢م.

- المقاربة التداولية في الشعر العربي المعاصر: قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل نموذجًا"، لحمدة خلف مقبل العنزي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠٢٠م.

من خلال مراجعة الدراسات السابقة وجدت أنها لم تبحث في النسيج الشعري، وفضاء الكتابة دراسة سيميائية معرفية، بل إن نسيج المواقع ورد فقط في إطار المقاربة البنيوية في كتاب محمد العمري: الموازنات الصوتية. ومن ثم، تسعى دراستنا إلى التنظير والتظهير للنسيج الشعري ومواقعه الصواتية انطلاقًا من منظور جماعة موMu السيميائية، والنظرية الجشطالتية والنظرية المعرفية في سياق مقاربة سيميائية معرفية في الخطاب الشعري لمحمد حبيبي.[٢]

١ - خارطة الكتابة ومساحة الفوضى

يمكن اعتبار خارطة الذهن، كما نظّرت لها العلوم المعرفية، بمثابة بنية ذهنية توجه تواصل الإنسان مع العالم عبر تخزين الخلفيات المعرفية المكتسبة وتوظيفها. وهذا ما نعته فيلمور ١٩٨٧م[٣] بالنماذج المعرفية المؤمثلة Idealized cognitive Modeles حيث يتفاعل الذهن الذهن والدماغ والعالم؛ لبناء التمثلات الوظيفية التي تمكن الإنسان من حلّ المشكلات التواصلية العادية والطارئة.

من ثم، يفترض لايكوف[٤] أن الاستعارات التصورية التي ينتجها الذهن بالتفاعل مع الجسد والمحيط نحيا بها، وننتج عبرها الناتج الإنساني المتعدد.

---

[٢] محمد حبيبي شاعر سعودي صدر له: (انكسرت وحيدًا)، دار الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، (أطفئ فانوس قلبي)، نادي جازان الأدبي، السعودية، ٢٠٠٣م، (الموجدة المكية)، دار طوى، ٢٠٠٧م، (جالسًا مع وحدك)، دار مسعى للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠١١م، (تظللني ضحكتك)، نادي الطائف الأدبي، السعودية، دار الانتشار العربي، لبنان، ٢٠١٨م. كما صدر له الأعمال الشعرية الوسائطية، والأعمال الشعرية الرقمية التشعبية.

[٣] انظر :

Fillmore, Ch.J.(1985), Frames And The Semantics Of Understanding, In : Quaterni Disemantica, Vol.6 .PP,29 34

[٤] انظر لايكوف :

Lakoff, G.(1988), Cognitive Semantics, In : Eco, U . And Violi, P.(eds) Meaning And Mental Representations , Indiana University Press .PP,31_33

ولذلك، نفترض أن خارطة الذهن تلك وتمثلاتها تتمظهر في الخطاب الشعري انطلاقًا من العلامات اللغوية والبصرية في آن. بيد أن دراستنا ستركز على مستوى النسيج الشعري البصري باعتباره حدثًا ذهنيًّا يتمفصل عن تلك الخارطة، فيؤشر على تمثل الشاعر للعالم البصري والفني.

إذن، يقصد بالوحدات النسيجية «Texturemes»[٥] تلك الوحدات اللغوية البصرية في الخطاب الشعري التي تمثل علاقات استعارية على سبيل المشابهة أو علاقات كنائية على مستوى المجاورة. إذ تتحول قصيدة الشاعر إلى علامة بصرية تمثل رؤيا الشاعر إزاء محيطه وعالمه. وبذلك تأتي الفرضية الثانية، وهي أن القصائد الفضائية بنى بلاغية ذهنية تشكل معمار الكتابة انطلاقًا من وحدات التماثل أو التباين، وبما فيها وحدات اللون والمساحة والشكل والخط. حيث تنسجم ومقصدية الشاعر في بناء حوار فوضوي يبعثر العالم من خلال نسيج كتابة نصه. وهذا ماذكره «محمد مفتاح ١٩٩٦م»[٦] معتبرًا التشكيل الفضائي يتجاوز قواعد التواصل التقليدية انطلاقًا من « توبوغرافيا شعرية» تمزج بين اللغة والتشكيل ومساحات الكتابة والخط مما يهدف إلى ترسيخ محاكاة ساخرة أو جدّية احتجاجية. ومن ثم، فنشأة الشعر المجسم سواء أكان ذلك في العالم العربي أم في الغرب ارتبط بظروف اجتماعية وتاريخية من خلال التقلبات العالمية، وظهور صناعة الإشهار «الإعلان التجاري»، وتطور السينما، والفنون التشكيلية، وهو ما واكبته تطورات النظريات السيميائية والشعرية والجشطالتية ونظريات الإعلام بحيث ظهر الشعر الكاليغرافي ثم تطور إلى تشكيل للنسيج الشعري لدى شعراء الحداثة في السعودية وغيرها.

بيد أن فرضياتنا السابقة تتناسل عنها فرضية ثالثة، تؤكد أن الشاعر«محمد حبيبي» في تجربته الشعرية يشيّد العالم انطلاقًا من خارطة ذهنية تمثل رؤيا فوضوية للعالم حيث تنعكس مؤشراتها الأيقونية على الاستعارات والكنايات البصرية ناهيك عن نسيج المواقع الصواتية التي تمزج بين فوضى التقابل والتنافر، والقلب والحذف وغيرها من السمات النسيجية البصرية التي سنحاول إعادة بناء دلالاتها بناءً سيميائيًّا معرفيًّا.

هكذا، فإن دراستنا من حيث المقاربة المنهجية تعتمد مفاهيم الدلالة المعرفية التي تم توظيفها في الدرس البلاغي الجديد مع لايكوف، وجونسون، ثم انتقلت إلى السيميائيات المعرفية مع أمبرتو إيكو وجماعة مو وغيرهما. وأما منهجية الكتابة، فهي استنباطية تنطلق من الكل نحو الجزء حيث نقدم نظريًّا مفاهيم في الدلالة المعرفية السيميائية والتي تخص دراسة الفضاء الشعري البصري ثم ننتقل إلى اختبار ذلك على مساحات الكتابة في تجربة الشاعر« محمد حبيبي».

٢- تحديد المفاهيم

٢، ١ الإسقاط التصوري: الجشطالت

يقصد بمصطلح «الجشطالت» نظرية الأشكال التي عالجت فلسفيًّا وعلميًّا قضايا الشكل والعمق في العلامة البصرية. ذلك أنها نظرية في الإدراك وعلاقته بالحواس المختلفة. كونها « تدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي كما في تأويل العالم البيولوجي والذهني، وتؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية ... وهي كذلك اتجاه يطبق المقولات نفسها في المجال الخاص للسيكولوجيا، وعلى قضايا محددة وملموسة، إن نظرية

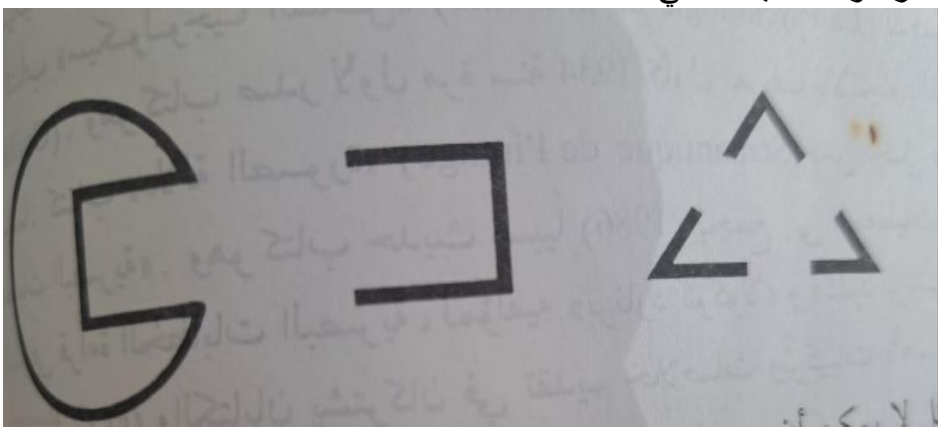
[٥] انظر جماعة مو Mu:
Groupe u (1977), Rhetorique De La Poésie, Complexe , Bruxelles PP,28_ 31

[٦] مفتاح، محمد ، التشابه والاختلاف ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ١٩٩٦م: ١٤ - ١٦

الأشكال «الجشطالت» تريد تحرير هذا العلم من بعض الأطر التقليدية التي حدّت من آفاقه، وأبعدته عن الواقع وعن الحياة »[٧].

هكذا، تعتمد النظرية الجشطالتية على الإدراك بوصفه تجربة مباشرة تقودنا إلى فهم ما يحيط بنا بصريًّا وتأويله. ولذلك، فإن أحد رواد هذه المدرسة بول كيوم في كتابه «سيكولوجيا الشكل ١٩٣٤م» قدم مقاربة منهجية؛ لإدراك الصورة البصرية انطلاقًا من التجربة، أي العلاقة المباشرة بها. وهو ما أكده كذلك كتاب «دلالة الصورة ١٩٨٦م» لمؤلفيه برنارد كوكولا وكلود بيروتيت[٨]، ويمكن أن نجمل من هذين الكتابين التصور المنهاجي لنظرية الجشطالت الإدراكية حول الإسقاط التصوري الإدراكي انطلاقًا من المبادئ الآتية:

أ- **إدراك الكل قبل الجزء**، فالذات المؤولة تدرك الشكل بوصفه مجموعة متسقة فيما بينها، وكأنها شيئًا واحدًا. وهذا ما نلحظه عند التجربة المرتبطة بالدخول إلى بيت أو مسجد. حيث ندرك الكل قبل الأجزاء التي ترتبط فيما بينها بشكل كلي مثلث أو دائرة أو مستطيل كالآتي:



الشكل (١) أشكال تدرك كليًّا وليس جزئيًّا

ب – **العلاقة بين العناصر أهم من العنصر في ذاته.**

تؤكد هذه النظرية على العلاقة بين عناصر الصورة. بحيث لا يمكن الفصل بين عنصر وآخر، وإذا فصلناه عن المجموعة سيدخل في علاقة أخرى وتتبدّل الصورة، وتتحوّل إلى شكل آخر[٩].

ج- **العمق والشكل في كل صورة بصرية** يجب النظر إلى تنظيمها الخارجي والداخلي بحيث نحلل العناصر التي ندركها من خلال الصورة، فتتشكل أمام الذات مجموعة من العناصر الداخلية المكونة للصورة، وهو ماينعته بورس بالأيقونات التي ترتبط بمرجعها بشكل طبيعي نسبيًّا، وبذلك، فمنظر طبيعي ما، أو قصيدة شعرية لها أشكال معينة نعتبرها صورة أو شكلاً « Figure» عن عمق « fond ». أي أن الشكل بارز ومجسم، بينما العمق هو مايتشكل خلف الصورة أو الشكل. وبالتفاعل بين العمق والشكل، فإن العلامة البصرية تؤثر في المتلقي وتأويله.

د- **معايير المجاورة والمشابهة والتسلسل والفوضى**

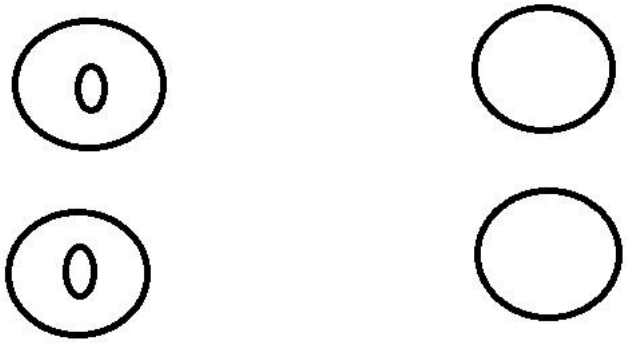
---

[٧] Paul Guillaume.La psychologie de la forme. Flamarion 1979.P.5.18

[٨] _ C.peyroutct. B. Cocula , Sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels. PP, 49_50 Lib.Delagrave.paris.1986.

[٩] **انظر كوكولا وبروتيت ، المرجع السابق : ص ص ١٤ ـ ١٦**

إن العلامات البصرية تنتظم وفق مبدأ قرب العناصر «المجاورة»، وكذلك انطلاقًا من المشابهة حيث تتشابه العناصر بإسقاط تصوري ذهني لخصائصها. إضافة إلى التسلسل أو التتابع أو الفوضى في تنظيم نسقها الشكلي. وهذا ما نلحظه في الصورة الآتية التي تختزل المشابهة والمجاورة والمخالفة:



الشكل (٢) المشابهة والمجاورة والمخالفة

انطلاقًا من المعايير السابقة تمّ التنظير لعمليات إدراك الأشكال والأيقونات، وقد تمت إضافة عناصر أخرى من قبل السيميائيين أمثال أمبرتو إيكو وعلماء البلاغة الجدد أمثال جماعة موMu، ومن بين هذه المبادئ « زمن التلقي».

إن إيكو يقترح-على سبيل المثال- زمن الطواف للنظر في مسجد أو أثر ما عندما يرقب المتلقي الأثر فيرصد موضعة الشكل واتجاهه وحجمه ومسافته[١٠]، كما أن جماعة موMu تقوم بتحليل العلامة البصرية انطلاقًا من مفاهيم القرب والبعد، والمجاورة والمشابهة بآليات بلاغية مثل: الحذف والتكرار، والإضافة والامتداد وغيرها من المفاهيم التي سنعمل على تظهيرها في مستويات النسيج الشعري.

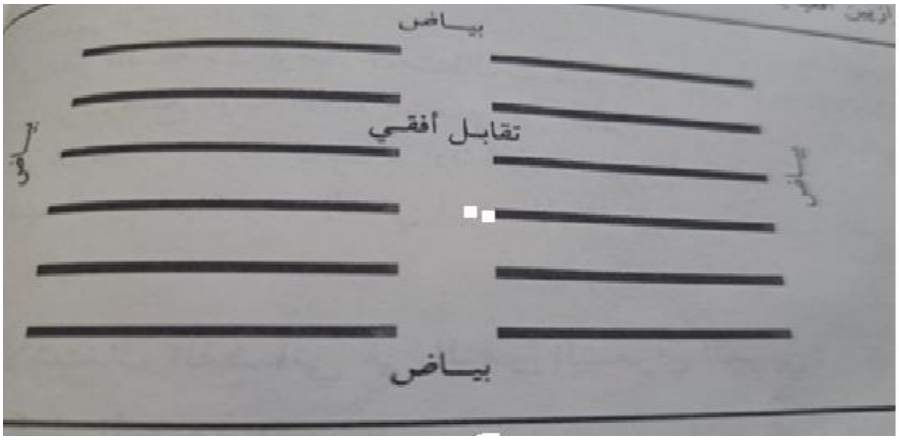
ومن ثم،اعتمدنا، من الناحية المنهجية، على جهاز نظري لتيار الجشطالت، وكذلك بعض المفاهيم التي ارتبطت بالاجتهادات المعرفية، والسيميائية والبلاغية لكل من جماعة مو Mu أمبرتو إيكو.

٢، ٢ النسيج في الخطاب الشعري

إن التحقق الصواتي للخطاب الشعري ينجز بصيغتين: الأولى، إنشادية تعتمد النبر والتنغيم والوقفات، والثانية، صيغة الكتابة حيث يتحول الخطاب إلى فضاء بصري يتفاعل خلاله سواد الكتابة وبياضها، وكأنه تشكيل أو ورقة قماش أو جدار، وقد اشتغلت القصيدة العربية منذ القدم على شكلها الفضائي من خلال الهوية البصرية العمودية التي سادت طويلاً ضمن ما نعته النقاد بعمود الشعر العربي حيث تتساوى أشطر الأبيات الشعرية أفقيًّا وعموديًّا، وبينها بعض البياضات والفراغات كالآتي[١١]:

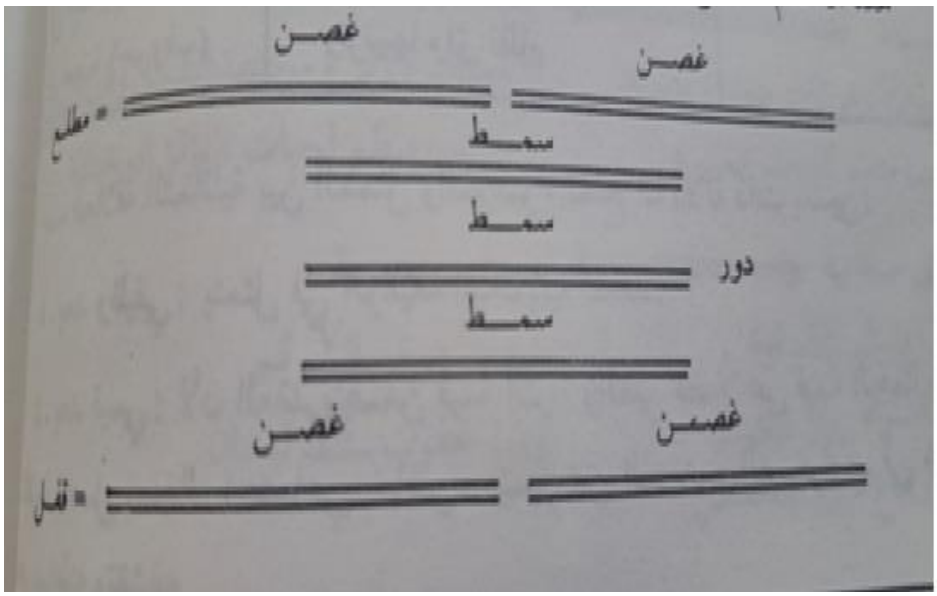
[١٠] انظر أمبرتو إيكو في دراسته حول زمن الأيقون البصري
Eco, U.(1985), Le Temps de L'Art , Dans : Baudson , M.Et Michel, A.(eds), L'art Et Le Temps, I.B.M.Europe, Bruxelles .

[١١] إبراهيم محمد عبدالرحمن، ظواهر التشكيل البصري في القصيدة النسوية السعودية المعاصرة، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، المجلد ٨٢، العدد ٨٢: ص ص٦٦_ ٨٩



الشكل (٣) وحدة البيت الشعري بين التوازي والتقابل

لقد طرحت إشكالية النسق العمودي هذه مجموعة من التساؤلات الفلسفية والبلاغية للبحث في دلالات التوازي والتقابل حيث يجيب حازم القرطاجني بالقول: « وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، ذلك أدعى لتعجيب النفس، وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع فيها الموقع الذي ترتاح له».[١٢]، ومن ثم يمكن اعتبار الشكل العمودي للقصائد التقليدية، وعبر توالي الأزمنة علامة تؤشر وفق السياق التداولي للمتلقي على المتعة أو على استعارات الرتابة، وسكون الحياة. غير أن الكتابة تمثل في الشعرية الأندلسية أيقون الوشاح الذي يتمظهر من خلال الأقفال والأسماط وغيرها، فيتشكل بوصفه نسقًا دلاليًّا يوحي بالجمال، من جهة، وبتجاوز النسق العمودي التقليدي من جهة أخرى. وبالتالي، تتشكل مستويات الموشح بصريًّا من خلال المطلع والسمط والدور والقفل والغصن والخرجة في الأيقون الآتي:



[١٢] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت: ص ٢٤٥

الشكل (٤) توزيعية الفضاء في شعرية الموشحات

هكذا، يمكن أن نعتبر شعر الحداثة العربية ثورة في البنية التشكيلية للفضاء الشعري، إذ إن المتغيرات الإيقاعية الصوتية التي وسمت الفضاء الشعري الجديد انعكست على شعرية الكتابة من خلال العلامات السيميائية الآتية:

أ- الأفضية «Spatiaisation».أي تعميق النسق السيميوطيقي، وموضعته في فضاء الكتابة، وكأن القصيدة لوحة تشكيلية يشتغلُ على رسمها الشاعر، وهذا مايترتب عنه مفاهيم وآليات موازية من قبيل التنظيم والتناسق، ونسبة السواد والبياض، والفوضى وغيرها.

ب- اللغة مادة للتشكيل. إذ تشتغل قصيدة الحداثة على نقل اللغة الشعرية من وظيفتها التواصلية الشفهية إلى وظيفتها التشكيلية، وكأن الشعر صناعة يدوية تتخذ من نسيج العلامة الشعرية أيقونات للبلاغة البصرية حيث تتحول القصيدة إلى شعر مجسم. وهذا ما نجده في قول: أوجن كومر بنكرEugen Gomringer:« إن لغاتنا توجد عن طريق التبسيط الشكلي، فالآن تتولد أشكال مقلصة ودقيقة وغالبًا مايمر محتوى جملة في كلمة واحدة، نرصد أيضًا محاولات تعويض اللغات المتعددة ببعض اللغات الصالحة على المستوى العام، فهل يعني هذا التقليص، وهذا التبسيط نهاية الشعر؟ . لا بالعكس. إن الاختزال في معناه الإيجابي هو بالذات جوهر الشعر، علينا أن نستخلص أن لغة اليوم والشعر عليهما أن يتغذّيا من بعضهما بطريقة مادية وشكلية»[١٣]، وبهذا نستخلص مما سبق أن التجسيم في الكتابة الشعرية الفضائية يشكل نزعة ذات مقصدية لتشتيت العالم وإعادة بنائه عبر الدلالة والتأويل من خلال المزج في الكتابة بين المشابهة والمنافرة، والقلب والحذف وغيرها في الخطاب الشعري الحداثي.

إن شعرية الكتابة قديمًا وحديثًا تنبع من مقصديّات التجربة والحضارة، حيث تنوع الخطاب الشعري في بعده البصري السيميولوجي بين الشعر العمودي، وشكل الوشاح والتجسيم المتعدد الذي ينسج علاقات جديدة بين الذات والخطاب والمتلقي والعالم.

ومما نخلص إليه أن الفضاء الشعري البصري يشكل علامات للتأويل بواسطة مفاهيم النسيج والأيقون والتوازي والتناظر والمواقع، ولعبة البياض والسواد، والمشابهة والمجاورة مما سنبحث عنه في تجربة الشاعر محمد حبيبي.[١٤]

لكن السؤال المطروح في هذا السياق هو: كيف نقرأ الخطاب الشعري بوصفه نسيجًا من الأيقونات المركبة بين الفوضى والانتظام؟

٢، ٣ _ التناظر بين النسيج والمواقع

إن شعرية الحداثة في العالم العربي استفادت من التجارب العالمية في التشكيل البصري للشعر، ومنها الشعر الدادائي والسوريالي، إضافة إلى التشكيل البصري في

[١٣] Evgen Gomringer . Vonvers Zurm Konstellation. (Revue augenblick. In. p . Garnier(opcit)pp.28

[١٤] الماكري، محمد، الشعرية البصرية في الخطاب الشعري العربي- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م: ص ص ١٢٧-٢٥٤

القصائد الكاليغرافية مع فرنالدو بيسوا، وبول إيلوار، أنسي الحاج، سليم بركات، ومحمد بنيس، محمد الثبيتي وغيرهم.[١٥]

كان المنطلق للاشتغال الفضائي في الكتابة الشعرية هو الثورة على السائد في القصائد الكلاسيكية والرومانسية لتقديم شعر مشهدي يمزج بين السينما والتشكيل وفنون الخط وغيرها، وبالتالي، نحدد نسيج الكتابة انطلاقًا من مفهوم جماعة مو Mu في النسيج (Texture) الذي يعتبر صورة بلاغية أكبر تتكون من وحدات نسيجية متكررة أو فوضوية (Texturemes) سواء أتشكلت من وحدات التماثل أم التباين بما فيها وحدات اللون والمساحة والشكل والخط وغيرها، وبناءً على ماسبق، يتشكل نسيج العلامة البصرية الشعرية من نسقين:

أ- نسق المشابهة. إذ تتمظهر القصيدة بوصفها استعارة لموضوع خارجي، يشابه ويناظر بين علامتين أو أكثر مثل القصيدة الشجرة التي تستعير نموذج الشجرة لموضوعة الأفق الممتد نحو الأمل والمستقبل في شكل تحدّ للحاضر، أو مثل شعر الموشحات الذي يستعير عن طريق المشابهة الوشاح بأشكال مختلف من حيث الأسماط والأقفال، وما يجب الانتباه إليه أن الخطاب البصري في نسيج الكتابة غالبًا ما يتمفصل عن الاستعارة، وليس عن التشبيه؛ لصعوبة التمييز بينهما في الخطاب.[١٦]

ب- نسق المجاورة، ونقصد به أن العلامة البصرية، ومساحة الكتابة في النص الشعري تتحول إلى علاقات كنائية. أي صور شعرية للمجاورة تقدم المعنى الأصلي، مضافًا إليه المعنى الإيحائي. فعندما يضع الشاعر علامات استفهام وسط الكتابة الشعرية، فإنما يتمفصل عن نسيجها المعنى الأول الأصلي، وهو السؤال الحواري أو الفلسفي. بينما المعنى الثاني المضاف هو معنى كنائي حيث تجاور علامة الاستفهام بين السؤال والقلق الوجودي الإنساني نحو الصورة الكنائية الآتية:

مرةً قالها:
أما حان أن تجمع الكلمات الكسولةْ
كأوراقِ عُمْرِكْ؟
قلتُ :
كيف رؤى ؟
هل تحب الذي لا ترى منه غير الصور؟
إيهِ ياولدي؛
رؤى أصبحت أثلةً فارغةْ
دونَ أنْ تنتَظِرْكَ
فأغفيتُ محتضنًا حسرتِي!![١٧]

[١٥] الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ٢٠٠٨م: ص٢٣
[١٦] الماكري، محمد : ٣٦
[١٧] حبيبي، محمد، ديوان (انكسرت وحيدًا) : ص ٢٧

الشكل (٧) مجاورة الاستفهام للقلق الوجودي

٢، ٤ نسيج الخط

تشكل الكتابة علامة سيميائية حيث يرتبط فضائيًّا خلالها السواد بوصفه علاقة أفقية، بينما البياض يتراكم عموديًّا في سياق التفاعل بين لعبة السواد والبياض، والاتصال والانفصال مما يسمح للذات المؤولة إلى تفسير البياض انطلاقًا من حالة الانكماش لكونه انفصالاً، بينما السواد هو اتصال وامتداد ديناميان[١٨].

إن لعبة السواد والبياض هي صراع درامي بين الموت والحياة انطلاقًا من توزيعية الأسطر الشعرية التي تزاوج بين الاتصال والانفصال كما في قصيدة حبيبي الآتية:

بكائيات
هي الآن تبكي وتحسب
أن دموع البنـيـات يأس
لبـي سوف تبكين وقتاً
طويـلا وحين يطهركِ
دمـع
ترقـيـن أول قلبي[١٩]

الشكل (٨) صراع الانفصال والاتصال

إن هذا الصراع يؤشر على الانكماش من جهة، والامتداد من جهة أخرى؛ إذ إن الانقطاع في سواد الكتابة هو بنية فوضوية تتخذ من مساحة الكتابة رؤيا شعرية فوضوية. وهذا يعني أن الخطاب الشعري الحداثي يشيّد رسائل من خلال أنساق المشابهة والمجاورة، والبياض والسواد.

٢، ٥ _ المواقع وعلامات التناظر

يقول محمد العمري عن التناظر الصواتي بأنه « تناظر بصري في الكتابة ، ولاشك أن حديثنا عن المواقع والأنساق ولجوءنا إلى الكتابة الفضائية لإبراز نسق الكلام ومقاطعه وترددات قد أشعر القارئ بما لهذه الأنساق من تقطيع فضائي مرئي أو متصور بصرًا أو بصيرة، وهو إن أحس بذلك فلم يعد ما أحس به القدماء في هذا الصدد حين سموا مجموعة من الظواهر التوازنية بأسماء مستفادة من الفضاء البصري من ذاك مثلاً لا حصرًا التطريز والترصيع والتفويق والتسميط»[٢٠]

وبذلك، فالمواقعية هي حيّز علائقي تركيبي وعروضي، يمثل التفاعل الوارد بين التوازيات الصوتية، والتوازيات الخطية. حيث ينعكس بعضهما على بعض من خلال التناظر؛ أي التماثل الكلي أو الجزئي. وهذا ما نعته القدماء كذلك بتماثل الخط والصوت عندما نقول على سبيل المثال: « يلعبون» توازي «يسبحون»؛ لأن موقع كل صوت في الأولى يماثل الموقع ذاته في الثانية، مما يتمفصل عنه تشاكل بصري كذلك.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما نعته الباحثون المعاصرون، مثل أوريكيوني ١٩٧٧م، بالقلب الصوتي أو القلب الخطي « Anagramme » حيث التفاعل وارد بين

---

[١٨] **انظر طاجان ودولاج ؛**

Tajan, A. Et Delage,G.(1981), Ecriture Et Structure (Pour Une Graphistique), PP/ 40 44 ; Petite Bibliothèque Payot, Paris .

[١٩] حبيبي، محمد، ديوان (انكسرت وحيدًا): ص ١٣

[٢٠] العمري، محمد ، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠م: ص ٢٠٤

المواقع الصواتية، وهي في ذاتها مواقع خطية بصرية، كقولك: عسل/ لسع، إذ استبدلت المواقع في الكلمتين مما أثر على نسقها الصواتي والفضائي والدلالي.
هكذا، نستخلص من خلال ما سبق، أن نسيج الخط والمواقع يمثل تشكيلاً بصريًّا إيقاعيًّا للخطاب الشعري، بل إنه ليس فضاء محايدًا حيث تتفاعل خلاله الصور الشعرية المركبة من قبيل المشابهة والمجاورة، والاتصال والانفصال،والتوازي الموقعي، وما تقتضيه سياقيًّا من بنيات دلالية سيميائية نختبرها في شعرية محمد حبيبي.

٣- مواقع التوتر والتناغم

٣، ١ نظر الكاميرا الفوضوي

تقدم قصائد الديوان علامات أيقونية بصرية تمثلها الكتابة في نسق فوضوي، يشتت تلك الأيقونات، أو العلامات البصرية الصواتية بين اليمين واليسار، وخلفهما فراغات. أي بياض ممتد يهيمن على السواد. ذلك ما نلحظه في أول صفحة للإهداء، حيث المركب الاسمي: الإهداء على اليمين، بينما نجد فراغًا، وعلى اليسار ملفوظ المهدى إليه. ثم تتوالى الصفحات الفارغة إلى أن نجد المركب الاسمي أسفل الصفحة، وعلى اليسار. إن تلك التوبوغرافيا التي تثيرنا في بداية الديوان تنقلنا، وبواسطة مؤولة الشتات والتشتيت إلى مقولة الرؤيا الكارثية نسبة إلى نظرية الكارثة Catastrophe) Theory)عند روني طوم، حيث يقصد بها في مجال الرياضيات تغيير النظام النسقي للملفوظات الرياضية بشكل مفاجئ مما يترتب عنه تطوير النظام ذاته بعد إعادة بنائه من جديد. وهذا ما أشار إليه الباحثون في النقد الأدبي، وخاصة محمد مفتاح في كتابه دينامية النص[٢١]. إذ اعتبر النظرية الكارثية مدخلاً، لتفكيك النصوص، وقراءة عوالمها الممكنة؛ لإعادة بنائها من جديد. حيث تشكل خلفيتها الهندسية الفضائية البحث في ثنائية الاستقرار والتحول. وهذا يعني أن مساحة الكتابة عند الشاعر تفاجئ القارئ منذ البدء بتحول غير متوقع في نسيج الكتابة عبر توزيع علاماتها الطوبوغرافية اللغوية مما يؤشر على مؤولات نختزلها في مؤولة « تشتيت العالم».
وبذلك، فقصيدة «الصورة» تتناسل عن الزمن الفوضوي السابق، فينسج العنوان على اليسار، ثم يتراكم الفراغ، ويتناسل عنه سواد الكتابة في نسق الزمن الفوضوي كذلك. وهذا ما نبرزه في نموذج النسيج الفوضوي الآتي:

لَمْ تضغَط زِرَّ الكامِيرَا
لحظةَ صوّبتَ الزومَ عليهِمْ يَبتسِمُونَ بكلِّ
بَرَاءَة!!
كانُوا خَمْسَةَ مخلوقاتٍ: لا أبْهَجَ...
والغُرْفَةُ كانَتْ تتّسِعُ لكُلِّ العَالَمِ
(بابلونيرودا، غيفارا، غاندي...)
خَمَدَتْ ثَورَاتٌ
سَقَطَتْ دُوَلٌ
وانْهَدَمتْ غُرفَةْ
مَاتَ اثْنَانْ
وَهَاجَرَ اثْنَانْ

[٢١] مفتاح، محمد ، دينامية النص، تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ، ط١، بيروت، ١٩٨٧م: ص ٨٧

وَبَقِيتُ أنَا
أنَا مَنْ صَوَّبَ نَحْوَ المَخلُوقَاتِ الخَمْسَةِ
نارَ مُسَدّسِ تِلْكَ اللَّحْظَةْ..
أنَا مَنْ ضَغَطَ زِنَادَ الذّكْرَى:
فَتَحَ الدُّرْجَ..
وَنظرَ إلَيْهَا الآنَ
لِكَيْ تقتُلَهُ صُورَةْ..

لَمْ تضغَطْ زرَّ الكاميرَا
لحظةَ صوّبتَ الزومَ عليهِمْ يَبتسِمُونَ بكلّ
بَرَاءَة!!
كانُوا خَمْسَةَ مخلوقات: لا أبْهَجَ...
والغُرْفَةُ كانَتْ تتّسِعُ لكُلّ العَالَم
.....
وَبَقِيتُ أنَا

.....

لِكَيْ تقتُلَهُ صُورَةْ..[٢٢]

الشكل (٩) الكاميرا والصورة المبعثرة

ولكي نفحص نسق الكارثة في نسيج القصيدة هذا نحدد بواسطة الاستدعاء بعض الملفوظات التي تؤشر دلاليًّا على الفوضى، وتشتيت العالم من قبيل:
"لم تضغط زر الكاميرا، والغرفة كانت تتسع لكل العالم، خمدت ثورات، وانهدمت غرفة.. وبقيت أنا، أنا من ضغط زناد الذكرى لكي تقتله صورة.."
لنلحظ إذن، أن القصيدة الطويلة «تكوين» هي تشكيل جديد للعالم. حيث الفوضى تسم كل عناصره، فلا تستطيع الكاميرا أن تسجل غير موت الإنسان، وانهيار العوالم ليبقى الشاعر وحده. إنه عالم خال من المخلوقات مليء بالذكريات، لكنها في حد ذاتها صورة تقتل الشاعر.
فكيف يستقيم دلاليًّا، وبالنظر إلى العوالم الممكنة أن يظل الشاعر وحده، ولا أحد معه فتقتله الذكريات؟ إنه تشتيت للعالم، وبعثرة للطاولة، ولغرفة الشاعر ليعيد تنظيمها من جديد، إذ يمكن أن نحدد العلاقة بين شتات النسيج وشتات الدلالة في السمات الآتية: [+ موت]، [+هجرة]، [+قتل] ...
انطلاقًا مما سبق: كيف تنسجم رؤيا الشاعر الكارثية وقصيدة« قبلة» التي تناسلت مباشرة بعد قصيدة«الصورة». يقول الشاعر:
ما أبعدَ
مانرسِمُ للقبل خيالاتٍ
منها: الأعمقُ..والأطولُ..
الأنعم والأعنفُ
الأحلى والأعذبُ

[٢٢] حبيبي، محمد، ديوان (جالسًا مع وحْدِك)- نصوص شعرية، (٢٠٠٥- ٢٠١٠م) م، دار مسعى للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط١، ٢٠١١م.

الأولى الأخيرةْ
المرعوبة والعفوية
نتحول رسامين فتوغرافيين[٢٣]

تنسجم القصيدة ورؤيا تشتيت العالم انطلاقًا من التشاكل والتباين الفضائيين حيث السطر الأول:

مأبعد

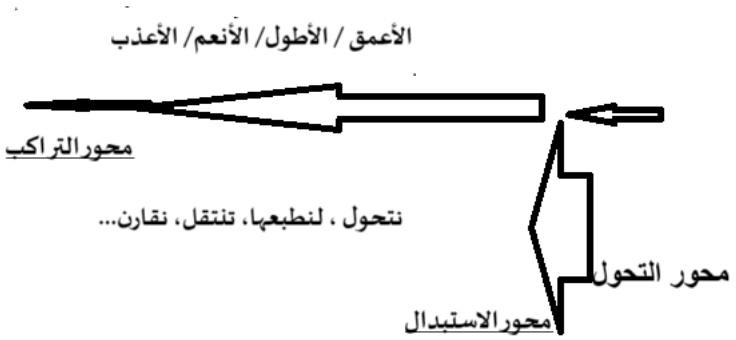
.....

يناظر السطر الأخير:

في قبلة

....

لكن بينهما سواد يقتحمه البياض، وتخترقه على المستوى التراكبي، تماثلات تركيبية من قبيل اسم التفضيل: الأعمق / الأطول/ الأنعم/ الأعذب... بينما على المستوى الاستبدالي نلحظ تراكم محور التحول الذي تشكل من الوحدات المعجمية: نتحول ، لنطبعها، تنتقل، نقارن... وذلك على الشكل الآتي:



الشكل (١٠) تناظر الاستبدال والتراكب (تشتيت العالم)

وبذلك، فالشاعر مافتئ يوازن بين رؤياه الشعرية، وتشكيل الفضاء الذي انطلق من موضوعة (الكاميرا) بوصفها نافذة على الذاكرة. غير أن الشاعر في ديوان (انكسرت وحيدًا) سيحول الانكسار إلى استعارات فضائية.

٣، ٢ استعارات الانكسار

انطلاقًا من انشغال الشاعر بلعبة التقابل والتناظر والتناقض والتضاد، لتشكيل نسيجه الشعري يشيد في ديوانه (انكسرت وحيدًا) استعارات مبنية (Extended Metaphors) ، وهي

[٢٣] الديوان السابق: ص ١٥

عبارة عن مشابهات متراكبة في سلسلة تحافظ على نواة رمزية هي الوحدة والانكماش كما في قصيدة (ناعمًا ينبت العشب):

مثل أول رشفة

من قهوة الصبح

أنت أهجس

أن أحتويك كثيرا

وحين أضمك صوب ضلوعي

أهشم أنفاس حبك بين أصابعي

خوفي كلما حرثته شفاهك صدري

ناعمًا ينبت العشب بعد رذاذك[٢٤]

ذلك أن ملفوظات المشابهة: (مثل أول رشفة أنت)، (أهشم أنفاس حبك بين أصابع خوفي)، (كلما حرثته شفاهك صدري)، تحول كل حدث استعاري من قبيل: "تهشيم الأنفاس، وأصابع الخوف" إلى فضاء الانكماش، فالشاعر وحده وليس وحده، الشاعر يضم الآخر وهو وحيد، الشاعر يعيش الحب وهو خائف، وهو ما تم اسقاطه تصوريًّا على فضاء القصيدة الذي يهيمن عليه البياض بوصفه انكماشًا في الزمان والمكان. وهو ما ينميه الشاعر في قصائده الأخرى في الديوان؛ لنعيد بناء نسيج الكتابة ومواقعها الصوتية في قصيدة بكائيات :

بكائيات

هي الآن تبكي

وتحسب أن دموع البنيات

يأسرن لبّي سوف تبكين وقتا طويلا

وحين يطهرك الدمع

ترقين أول القلب

بكت

وبكيت على إثرها

وحين أفقنا

تساءلت فيم البكاء؟

الآن ضحكنا كثيرا؟[٢٥]

ذلك أن المعلومة القديمة (Old Information) أو المحور التي يتقاسمها الشاعر مع المتلقي تصيغها في النص عبارة (هي الآن تبكي) فتتناسل عنها تشاكلات البكاء المتعددة من

[٢٤] حبيبي، محمد، ديوان، (انكسرت وحيدًا) : ص ٦
[٢٥] حبيبي، محمد، ديوان (انكسرت وحيدًا): ص ١٣

قبيل: "تشاكل الدموع"، "تشاكل البكاء" حيث تتراكم على المحور الاستبدالي الوحدات المعجمية "دموع تبكي" "تبكين طويلا" ، "فبكيت، البكاء" ... وفجأة يحدث انقطاع (Gabs) حيث تتحول ثيمات البكاء التي أُخبر بها المتلقي أو القارئ الضمني إلى وحدة دلالية في نهاية النص تأتي بمعلومة جديدة (New information) وهي: (لأنا ضحكنا كثيرًا)، فالشاعر إذن يقلب التيمات ويحولها إلى نقيضها، وكذلك يسقطها على نسيج الكتابة حيث تتشتت الأسطر وتخترقها بياضات وكأنه يعيد بناء الفضاء والعالم عبر قلب أنساقهما من الامتداد إلى الانكماش، ومن الانكماش إلى الامتداد، ومن البكاء إلى الضحك وغير ذلك مما فحصناه في الملفوظات الشعرية السابقة حيث إن زمن الكاميرا، وزمن الذاكرة ينسجمان مع تراكم الاستعارات المبنية، وقلب المعلومة القديمة إلى معلومة جديدة لا ينتظرها القارئ الضمني لقصائد الشاعر، ويستمر تشتيت العالم في دواوين شاعرنا حيث يقلب التيمات ونسق كتابتها، ويقطع التراتب، ويناقض الأول بالآخر، والآخر بالأول ونحن نعيد بناء ماقام بتشتيته.

٣، ٣ التشاكل المختلط

تتم الإشارة إلى التشاكل المختلط في الأدبيات السيميائية بالتشاكل المتعدد أو بالتشاكلات المتراكبة. إذ إن التباين في الخطاب ينتج لدى المتلقي حافزًا لتأويل انسجامه بناء على عدة تشاكلات تجمع بين المقومات العامة والخاصة، أو المقومات الجوهرية والعرضية.[٢٦]، وهذا يعني أن التشاكل المختلط يستند إلى أكثر من تشاكل، وأكثر من تباين، يقول الشاعر في قصيدة (حديث)"[٢٧]

جرَّتانِ يَشفُّ حديثهما

من تثاؤبِ بابٍ مُسِنّ ، وليمونةٍ

حاصرتها البلاطاتْ،

الخشباتُ العتيقةُ تصفُقُها

وحْشَةُ الريحِ فيما

يدانِ عجوزانِ. فرّتْ عروقُهما. مسّحتْ

رعشةَ الجرتينِ طراوةُ حنّائها [٢٨]

إن الملفوظات الشعرية تراكم سلسة استعارية تؤشر على التباين انطلاقا من مبدأ التباين أو التناقض بين المحمول والموضوع (المسند والمسند إليه) حيث يسند الحديث للجرّة، ويسقط العمر والشيخوخة على الباب، كما يسقط الوحشة على الريح، والفرار على العروق، وبذلك يتدخل القارئ لإعادة الانسجام لهذا التباين المتعدد. أي المختلط. فيتم تشييد تشاكلات مختلطة كذلك. إذ ننتقل من التقابل الوارد بين الجرة والحديث إلى تشاكل الإنسان ومن التنافر بين الباب والعمر إلى تشاكل الحياة، كما ننتقل من تباين الوحشة والريح إلى عوالم تشاكل الفراق؛ فتتناسل عن التشاكل والتباين المقومات العرضية في كل سطر من القصيدة متوالية كالآتي:

حديث الجرة = [+ إنسان]

الباب المسنّ = [+ حياة]

[٢٦] انظر راستي(1987). : Rastier, F, Sémantique Interprétative, P U F , Paris .ص ١٣٤

[٢٧] حبيبي، محمد، ديوان، (أطفئ فانوس قلبي): ص ٤٥

وحشة الريح = [+ فراق]

وبالتالي، فإن تعدد التشاكل يحافظ على نواة لبنائه، انطلاقًا من تشاكلين أو أكثر. إذ يؤشر على أن الوحدات الدلالية هي عبارة عن مقومات متقابلة بسبب انتمائها إلى عدة مجالات،[٢٩] ذلك أننا نلحظ في القصيدة تجاور مجالات متعددة أولها مجال الحديث بين بني البشر(جرتان يشف حديثهما) ومجال العمر (باب مسنّ) ومجال الفقد والغياب (وحشة الريح، فرت عروقهما)، ومما يثير في هذا التحليل الذري أنه يحافظ رغم الاتصال والانفصال بين الوحدات المعجمية على نواة دلالية واحدة هي المقوم [+ حياة].

بيد أن نسيج الكتابة يدعم هذا التأويل المتعدد؛ لأن الشاعر يمزج بين مختلف الأسطر الطويلة والقصيرة، بل إن هيمنة البياض تخترق كل قصائد الديوان، فتشكّل الأسطر المتعددة تشاكلات فضائية متعددة كذلك؛ لأن التنافر بين السطر الطويل والقصير، والتنافر بين البياض والسواد، يؤشران على رؤية تفكيكية لنسيج القصائد القصيرة، إذ تبدو وكأنها أشلاء من جسد إنسان أو أجزاء مبعثرة من عالم ممكن متخيل في البنية التصورية لقصيدة الشاعر، وإن تعددت مقاطعها، فهي استبدالات وبؤر دلالية يمكن استبدالها؛ فعنوان القصيدة (مطر) يمكن أن يعوض بالعنوان (نعش) مادامت النواة النسيجية تعتمد تشتيت السواد والبياض كما تعتمد النواة الدلالية الواحدة [+ موت] مع تسرب المياه [صفيح مثقب] في قصيدة (مطر) والنواة ذاتها في قصيدة (نعش). وكذلك في قصيدة (حديث) و (حريم)، لأن الشاعر انطلاقًا من هذه الرؤيا المتعددة والكارثية للعالم يحاول أن يقنعنا بأن عالمه يتهدم وأن عمره ينقضي، وأسطره تنحصر لسيادة البياض حيث الهدوء الأخير، يقول :

لائذًا بطعون الهواءِ

أطلُّ من السطحِ

تبدو البيوتاتُ حاضنةً بؤسها

كلصوصٍ تشفُّ طفولتهم نائمين

الشوارع مغسولةً باصفرار مصابيحها

وكزوجين بغتصبان هدوءًا مباغت،

نصوصٌ ترتّبُ ميتاتها،

أنقّي

هدوءًا أخيرْ[٣٠]

لنلحظ أن اشتغالنا بمفهوم التشاكل المختلط الذي نبنيه انطلاقًا من التنافر كذلك يوازي تشتيت العالم وانحصار الذات على مستوى الكتابة. أي على مستوى لعبة البياض والسواد.

وهكذا،إذا كان شاعرنا يراكم بالتوازي التباين والتشاكل دلاليًّا وفضائيًّا، فإنه بذلك يحرض القارئ على إعادة بناء انسجام الرسالة على مستوى فضاء الكتابة، حيث إن التقابل في نسيج الأسطر وبياضات القصيدة يوازي دلاليًّا انحصار عوالم الشاعر في زاوية الصمت أو الهدوء،

[٢٩] **راستي ، المرجع نفسه : ١٦٩**

[٣٠] حبيبي، محمد، ديوان ، (أطفئ فانوس قلبي) : ص ٥٥

أي المصير. غير أن هذه السمات المتوازية لخطاب التباين والتشاكل يصيغها الشاعر في شكل مؤالفة ومخالفة صواتيتين. إذ يقول على سبيل المثال:

نُريدُ من الحُبّ

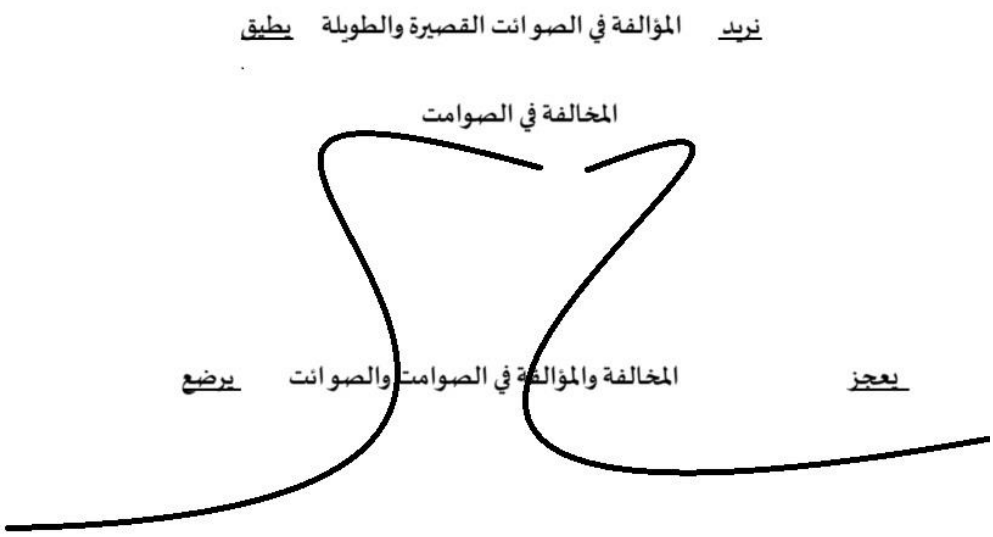
ما يعجزُ الحبُّ عنه،

وما لا يطيقُ الخيال؛

نريدُ من الحبّ

أن يرضع المستحيلا..[٣١]

نلحظ تراكم المواقع الصواتية في السطر الأول (نريد من الحب) على المواقع ذاتها في السطر الرابع (نريد من الحب)، وبينهما في باقي الأسطر، مؤالفة ومخالفة للمواقع، (فنريد) تؤالف وتخالف (يطيق)، و(يعجز) تؤالف وتخالف (يرضع) ، وذلك نوضحه في النموذج الآتي :



الشكل (١١) للمؤالفة والمخالفة الصواتية

خاتمة الدراسة وآفاقها

هكذا، درسنا النسيج الشعري بوصفه استعارات وكنايات. أي صورًا فضائية يعتمدها الشاعر. انطلاقًا من مبادئ جشطالتية تخص شكل القصيدة البصري، حيث المزاوجة بين الانكماش الاستعاري، والتمطيطي الكنائي؛ لأن القصائد الحداثية تعتمد على مقصدية التهديم والتشتيت والفوضى في نسق كارثي لرؤيا العالم. وبذلك، فهي تحرض القارئ على إعادة بناء النسيج الشعري من خلال نسيج الخط، والمواقع حيث العلاقة واردة بين الدلالة والصواتة والشكل البصري؛ فالشاعر يشتت العالم فضائيًّا في القالب الفضائي، ويؤالف ويخالف بين المواقع في

[٣١] حبيبي، محمد، ديوان، (تظللني ضحكتك): ص ٦

القالب الصواتي، وبين الوحدات الدلالية، لكن القارئ الضمني يبحث عن نواة يبنيها انطلاقًا من العلاقات الواردة -أيضًا- بين قصائد الشاعر، حيث تجمع دواوينه مقولة انسجام واحدة هي: الحياة فقد، الحياة حاجز، والحياة ضياع. وقد قمنا بالبرهنة على كل هذه المؤولات بالنظر إلى مبادئ ومفاهيم من قبيل التباين، والتشاكل،والمواقع وغيرها.

من ثم نعتقد أن هذه الدراسة تفتح آفاقًا جديدة؛ لاستثمار الدرس اللساني والسيميائي في النظر إلى القصيدة الحداثية بوصفها رؤيا فوضوية يتسق خلالها الفضاء البصري مع القالب الدلالي والصواتي. وهذا يعني كذلك أن دراستنا تفتح أفقًا لتطوير تلك العلاقة التفاعلية بين شكل القصيدة الأيقوني، ورسائلها الإنسانية والاجتماعية وغيرها.

المصادر والمراجع

- **المصادر**
  - محمد حبيبي، انكسرت وحيدًا، دار الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.
  - محمد حبيبي، أطفئ فانوس قلبي، نادي جازان الأدبي، السعودية، ٢٠٠٣م.
  - محمد حبيبي، جالسًا مع وحدك، دار مسعى للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠١١م.
  - محمد حبيبي، تظللني ضحكتك، نادي الطائف الأدبي، السعودية، دار الانتشار العربي، لبنان، ٢٠١٨م.
- المراجع
  - إبراهيم محمد عبدالرحمن، ظواهر التشكيل البصري في القصيدة النسوية السعودية المعاصرة،مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، المجلد ٨٢، العدد٨٢ ، ٢٠٢٤م.
  - الرواشدة، سامح، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد ١٢، العدد ٢، ١٩٩٧م.
  - الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ٢٠٠٨م.
  - القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت. ١٩٦٧م.
  - العمري، محمد، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
  - الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.
  - مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ١٩٩٦م.
  - مفتاح، محمد، دينامية النص، تنظير وإنجاز ، ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٧م.
  - المراجع الغربية (المراجع الفرنسية منها والضرورية للبحث قمنا بترجمة بعض نصوصها في مواقع الترجمة المختصة)

_Fillmore, Ch.J.(1985), Frames And The Semantics Of Understanding, In : Quaterni Disemantica, Vol.6
_Lakoff, G.(1988), Cognitive Semantics, In : Eco, U . And Violi, P.(eds) Meaning And Mental Representations , Indiana University Press
_Groupe u (1977), Rhetorique De La Poésie, Complexe , Bruxelles

_ Paul Guillaume.La psychologie de la forme. Flamarion 1979.
_ C.peyroutct. B. Cocula , Sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels.. Lib.Delagrave.paris.1986.

_ Eco, U.(1985), Le Temps de L'Art , Dans : Baudson , M.Et Michel, A.(eds), L'art Et Le Temps, I.B.M.Europe, Bruxelles .
_ Evgen Gomringer . Vonvers Zurm Konstellation. (Revue augenblick. In. Garnier(opcit).
_Tajan, A. Et Delage,G.(1981), Ecriture Et Structure (Pour Une Graphistique), Petite Bibliothèque Payot, Paris
Rastier, F, (1987) Sémantique Interprétative, P U F ,
_ Paris