مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي

إعداد الدكتور:

وليد عبد الله الدوسري

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية
في كلية التربية بالخرج
بجامعة الأمير سطام بن عبد العزيز
المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: waliddosary70@hotmail.com

الملخـــص

التشـكيل البصـري للقصـيدة هو كل ما تشـتمل عليه من مظاهر كتابية، وقد حرص بعض الشـعراء العرب المعاصـرين على التجديد عن طريق تشـكيل مظاهر كتابية جديدة رغبة في إثراء الدلالات وتحفيز المتلقين، علمًا بأن بعض تلك المظاهر الجديدة ترجع إلى أصـول سـابقة في التراث العربي نفسـه، أو تتعالق مع مظاهر التجديد في الشـعر الغربي الحديث. ويعد الشـاعر محمد حبيبي من أبرز الشـعراء السـعوديين الذين تفننوا في التشـكيل البصـري للقصـيدة، حيث ظهرت في قصـائده مظاهر كتابية جديدة، ويهدف البحث إلى دراسـة تلك المظاهر في جميع دواوينه الخمسـة التي أصـدرها، مع بيان دلالاتها في النصـوص التي ترد فيها. وأفاد البحث عند دراسـتها من المنهج السـيميائي، وقام من الناحية الإجرائية على الوصـف والتحليل. وتوصـل البحث إلى أن من أبرز مظاهر التشكيل البصري عند الشاعر محمد حبيبي: الصور والرسومات والألوان، والبياض والسواد، والنبر البصري، وتفتيت الكلمة، وعلامات الترقيم. وتلك المظاهر قد أثْرت الدلالات في كثير من النماذج عن طريق الرمز والإيحاء، وهذا يتوافق مع طبيعة الشعر.

الكلمات المفتاحية: التشـكيل البصـري – محمد حبيبي – القصـيدة– التجديد – الوصـف – التحليل.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

Manifestations of Visual Creation in the Poetry of Mohammed Habibi

By: Waleed Abdallah Al-Dossary
Associate Professor of Arabic Language
Faculty of Education in Al-Kharj
Prince Sattam Bin Abdul- Aziz
Kingdom of Saudi Arabia
E. MAIL: waliddosary70@hotmail.com

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

Abstract

The visual creation of a poem includes all written manifestations. Some contemporary Arab poets are interested in innovation through creating new written manifestations to enrich the meaning and motivate the reader. Originally, those new manifestations either have their origins in the Arabic heritage or have some relation with similar innovative manifestations in the modern western poetry. Mohammed Habibi is one of the most eminent Saudi poets who excelled in the visual creation of the poem since new written manifestations have appeared in his poems. The research at hand aims at studying those manifestations in Habibi's five published volumes to show their meanings in the contexts where they were mentioned. The research has applied the semiotic approach in the analysis of Habibi's works. Procedurally, the research has relied on description and analysis. Finally, the research has concluded with the most prominent manifestations of visual creation in the poetry of Mohammed Habibi sush as images, drawings, colors, whiteness, blackness, visual inflections, defragmenting words and punctuation. Those manifestations have influenced the meaning in many poetic models by means of symbols and inspiration something which is compatible with the nature of poetry.

Key words: visual creation, Mohammed Habibi, the poem, innovation, description, analysis.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي علَّم بالقلم، علَّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على من أوتي جوامع الكلم، وعلى وآله وصحبه مصابيح الظلم، أما بعد:

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

فهذا بحث بعنوان: (مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي)، وهو يفيد من المنهج السيميائي، ويقوم من الناحية الإجرائية على الوصف والتحليل، ويسعى إلى الكشف عن مظاهر التشكيل البصري في شعره، مع بيان أثرها الدلالي.

وتكمن أهمية هذا البحث في أنّ التجديد في مظاهر التشكيل البصري يمثل جانبًا من جوانب التجديد في القصيدة العربية، وذلك الجانب لم يأخذ حقه من العرض والتقديم والتقييم [(١)]، مع أنه يرتبط بقضية كبرى، تتمثل في علاقة الشعر بالأجناس الأدبية الأخرى، وفي علاقته أيضًا بالفنون ولاسيما الرسم. كما أن ذلك الجانب يكتسب أهمية من ارتباطه بإنتاج الدلالة، فالأنساق غير اللغوية في القصيدة التشكيلية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية، ولا عن البنى الصوتية والتركيبية والمعجمية [(٢)]. ويضاف إلى ذلك ندرة الدراسات النقدية التي تطرقت للشاعر محمد حبيبي مع مكانته الشعرية، وجل ما كتب عنه يندرج ضمن المتابعات الصحفية الانطباعية التي توافق صدور أحد دواوينه، ولعل أبرز الدراسات المستقلة التي تناولت شعره هي دراسة لعادل ضرغام، وهي تتضمن تأملات موضوعية فنية في أحد دواوين الشاعر دون أن تركز على جانب معين، كما لم تكد تتطرق للتشكيل البصري عنده [(٣)].

---

(١) سبق أن أشار بعض النقاد إلى قلة الدراسات المتعلقة بالقصيدة التشكيلية. ينظر على سبيل المثال: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٣٦٥.

(٢) ينظر: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكُّل البصري، رضا بن حميد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٥، العدد٢، ١٩٩٦م، ص٩٩.

(٣) ينظر: التشكيل الشعري في ديوان محمد حبيبي (جالسًا مع وحدك)، مجلة عبقر، النادي الأدبي الثقافي بجدة،

وقد تكوّن هذا البحث من مقدمة، تبعها تمهيد، قدّمتُ فيه نبذة عن التشكيل البصري في القصيدة العربية، ثم نبذة عن الشاعر محمد حبيبي. ثم جاء صلب الدراسة عن أبرز مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي، وهي: الصور والرسومات والألوان، والبياض والسواد، والنبر البصري، وتفتيت الكلمة، وعلامات الترقيم. ثم جاءت الخاتمة متضمنة أبرز نتائج البحث، تلتها قائمة المراجع.

هذا والله الموفق والمستعان، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

العدد١٢، شعبان ١٤٣٤هـ، يونيو ٢٠١٣م، ص٦٥-٨٣.

التمهيد

أ-التعريف بالتشكيل البصري في القصيدة:

التشكيل البصري للقصيدة هو مظهرها الكتابي، وهو أيضًا كل ما تمنحه طريقة كتابة النص للرؤية، سواء أكان ذلك للبصر أو للبصيرة [١]، أي تأثيرها الحسي المباشر أو تأثيرها المعنوي غير المباشر.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وأما دراسة قصيدة التشكيل البصري فتقوم على مبدأ أنَّ كل ما يُخطط في الشعر له قيمةٌ ما [٢]، سواء أكان عن طريق إمكانات الطباعة، أو تنظيم الصفحات [٣]، أو الرسومات والصور.

وبروز قصيدة التشكيل البصري في العصر الحديث يبدو مواكبًا لتطور الصيغ التعبيرية، ابتداء من المشافهة، ثم التدوين والكتابة، ثم ثقافة الصورة [٤].

وتلك القصيدة تحاول الاستفادة من قدرات العين [٥]؛ لأن الأذن وحدها لا تستطيع استيعاب كل معطيات النص الشعري وأبعاده [٦]، ويذكر أحد النقاد أن قصيدة التشكيل البصري "تحاول أن تستعيض بالتعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية كما هو معروف في

---

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤م، محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٨م، ط ١، ص ٢٢.

(٢) ينظر: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ت ، د ط، ص١١٠.

(٣) ينظر: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكُّل البصري، ص٩٩.

(٤) ينظر: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ط٢، ص٨-٩.

(٥) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ط٢، ص٢٣٣.

(٦) ينظر: الجنون المعقلن، عبد الله راجع، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، العدد١٩، يناير ١٩٨١م، ص٥٨.

الشعر"[١]. ولعل الأدق هو القول بأنها تجمع بين التعبيرين، وقد انتبه الأوائل إلى أهمية اجتماع حاستي السمع والبصر لزيادة الإدراك، فقد قال ابن جني: "أوَلا تعلم أنَّ الإنسان إذا عناه أمر فأراد أنْ يخاطبَ به صاحبَه، وينعم تصويره له في نفْسه، استعطفه ليُقْبِلَ عليه؛ فيقول له: يا فلان، أين أنت؟ أرني وجهَك، أقبلْ عليَّ أحدِّثْك، أَمَا أنتَ حاضرٌ يا هناه؟ فإذا أقبل عليه، وأصغى إليه، اندفع يحدثه أو يأمره أو ينهاه، أو نحو ذلك. فلو كان استماع الأذن مُغنِيًا عن مقابلة العينِ، مُجْزِئًا عنه، لَمَا تكلّف القائلُ، ولا كلَّف صاحبَه الإقبال عليه، والإصغاءَ له" [٢].

وثمة مصطلحات أخرى تطلق على تلك القصيدة في الدراسات النقدية الحديثة [٣]، لكنها لا تفي بالمقصود، ومن تلك المصطلحات: (القصيدة التشكيلية)، و(القصيدة البصرية)، و(قصيدة البياض أو الفراغ)، و(الشعر الهندسي)، و(قصيدة الشكل الخطِّي)، و(القصيدة المرسومة).

وأما مصطلح (التشكيل البصري) فأكثر دقة في الدلالة على المقصود، مع تدرجه في تأدية تلك الدلالة، فمصطلح (التشكيل) يأتي لإعادة ربط الشعر بالفن، والأصل أن كلاً منهما يتضمن تشكيلا، ولكن التشكيل فيهما مختلف، فالتشكيل في الفن يكون لشيء مادي، والتشكيل في الشعر يكون لشيء غير مادي [٤]، ويأتي بعد ذلك مصطلح (البصري) للإشارة إلى نقلة أخرى، وهي دخول أحد الجوانب الحسية في تشكيل الشعر، وهو الجانب البصري.

والشكل الكتابي للنص الأدبي يساعد على التمييز بين الشعر والنثر، ويهيئ المتلقي لاستقبال

(١) الشعر والكتابة: القصيدة البصرية، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام، العراق، العدد ١، يناير/ كانون الثاني ١٩٨٧م، ص٦.

(٢) الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د ت، د ط، ١/ ٢٤٦-٢٤٧.

(٣) للتعرف على أصحاب تلك المصطلحات ينظر: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص١٦-٢٠.

(٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ط٣، ص٥٠.

ذلك النص، "فالشكل الكتابي في هذه الحالة يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية، يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجة عنه" (١).

وارتبط الشعر العربي عبر التاريخ بشكل كتابي يميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، يقوم على بيت مقفى، يتكون من شطرين متناظرين، يفصل بينهما فراغ يسير، ويتكرر ذلك في كل أبيات القصيدة.

وسجَّلَ تاريخ الشعر العربي القديم حضور أشكال شعرية اتخذت أشكالا كتابية مختلفة، ولعل من أبرزها: الموشَّحات الأندلسية (٢)، والقصائد المشجَّرة (٣). ويُعدُّ ظهور الشكل التفعيلي في العصر الحديث نقلة كبرى في شكل كتابة القصيدة العربية، فكل قصيدة تفعيلية هي نسيج وحدها؛ لأنَّ الأسطر الشعرية فيها تتفاوت طولاً وقصرًا بحسب عدد التفعيلات، كما أنَّ الشاعر يتخفف من القافية في بعض الأسطر الشعرية، فقصيدة التفعيلة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعرٍ بذاته (٤)، والشاعر التفعيلي يصنع أشكاله بحيث تناسب المضمون، "فالعلاقة في هذا الشعر بين الشكل والمضمون شديدة الترابط؛ وذلك لأن شكل القصيدة لا

(١) تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ص٥٢.

(٢) الموشح: هو "كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع". دار الطراز في عمل الموشحات، القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر (ابن سناء الملك)، تحقيق: جودة الركابي، دمشق، ١٣٦٨هـ/ ١٩٤٩م، د ط، ص٢٥.

(٣) المشجّر: هو "نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسُمي مشجّرًا لاشتجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها". تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، القاهرة، د ت، د ط، ٢/ ٣٧٦.

(٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٥٦.

يجيء نتيجة نسق سابق الوجود، بل ينشأ عن المضمون نفسه" [١]. وهكذا كانت قصيدة التفعيلة أكثر قدرة على احتواء مظاهر التشكيل البصري.

ومظاهر التشكيل البصري في القصيدة العربية الحديثة ترجع إلى مصدرين، هما: محاولات التجديد السابقة في شكل القصيدة العربية، ومظاهر تشكيل القصيدة الغربية الحديثة [٢]. ويظهر لي أنَّ المصدر الأخير كان أكثر تأثيرًا في القصيدة العربية الحديثة التي تبرز فيها مظاهر التشكيل البصري؛ لأن كثيرًا من مظاهر التشكيل البصري مشتركة بينهما، مثل: الصور والرسومات والألوان، والبياض والسواد، والنبر البصري، وتفتيت الكلمة، وعلامات الترقيم، وغيرها من المظاهر التي لا نجدها في محاولات التجديد السابقة في شكل القصيدة العربية.

والتشكيل البصري في القصيدة تجربة تستحق التأمل والدراسة لتقدير قيمتها ومعرفة ما يمكن أن تضيفه للقصيدة، ولاشك أن الشعراء يتفاوتون في تطبيق تلك التجربة، ولكنها من ناحية المبدأ تسعى إلى التقليل من مشكلات التلقي التي تحدث بسبب ضعف الصلة بين الشاعر والمتلقي بانقطاع الوظيفة الإنشادية، كما أنها تسعى إلى إمتاع المتلقي وحثه على الكشف والتواصل والتفاعل [٣].

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

(١) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧م، ط٢، ص٦٨٢.

(٢) ينظر: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٢٧٢.

(٣) ينظر: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية: شعر محمود درويش أنموذجًا، إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، مجلة ديالي، العراق، العدد ٦٣، ٢٠١٤م، ص١٠٢.

ب-التعريف بالشاعر محمد حبيبي [١]:

هو د. محمد بن حمود بن محمد حبيبي، شاعر سعودي، ولد في ضمد سنة ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، وتلقى تعليمه العام فيها، ونال شهادتي البكالوريوس والماجستير من كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، ونال شهادة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة الملك سعود، وقد عمل معلمًا للغة العربية في المرحلتين المتوسطة والثانوية، ثم انتقل للعمل محاضرًا في كلية المعلمين بجازان، وهو حاليًّا عضو هيئة التدريس بجامعة جازان.

أصدر الشاعر محمد حبيبي حتى وقت كتابة هذا البحث خمسة دواوين، وهي على الترتيب الزمني الآتي: (انكسرتُ وحيدًا) [٢]، و(أُطفئُ فانوس قلبي) [٣]، و(الموجِدة المكِّيَّة)[٤]، و(جالسًا مع وحدك) [٥]، و(تُظِلُّني ضحكَتُك) [٦].

وأنتج بعض التجارب الشعرية المرئية التي يتداخل فيها إلقاء الشعر مع بعض الفنون، ومن تلك التجارب: (غواية المكان)، و(حدقة تسرد)، و(بصيرة الأمل). وإضافة إلى ما سبق فقد كتب عدة مؤلفات وبحوث نقدية.

ويعنينا هنا دراسة تجربة التشكيل البصري في دواوينه، علمًا بأنه يرى من الناحية النظرية ضرورة التخلص من الفواصل الحادة بين الأجناس الأدبية الكتابية وغير الكتابية (الفنية) [٧]، ويذكر أنه

---

(١) استفدت من دواوين الشاعر في كتابة هذه النبذة.

(٢) صدر عن دار الجديد، بيروت، ١٩٩٦م.

(٣) صدر عن نادي جازان الأدبي، ، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.

(٤) صدر عن دار طوى للنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٧م.

(٥) صدر عن دار مسعى، المنامة، ٢٠١١م.

(٦) صدر عن دار مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، ٢٠١٩م.

(٧) ينظر: لقاء خاص مع الشاعر في صحيفة (الاتحاد) الإماراتية، الملحق الثقافي، ١٨ يونيو ٢٠٠٨م، الرابط الإلكتروني: https://www.alittihad.ae/article/26397/2008/

يستمتع بتلك التجربة، كما أنه يجد فيها تنفيسًا عن مكبوتات ذاته [١].

مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي:

تتعدد مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي، وفيما يلي أبرز تلك المظاهر، مع أثرها الدلالي في النصوص التي وردت فيها:

أولا: الصور والرسومات والألوان:

تساعد الصور والرسومات والألوان التي ترافق النصوص الشعرية على فهمها فهمًا عميقًا، كما تساعد على فتح دلالات جديدة للمتلقي [٢].

ولا تَظهر تلك العلامات إلا على أغلفة دواوين الشاعر، وكأنه اكتفى بتعليقها على العتبات الخارجية. ويتميز كل ديوان منها بطابعه الخاص الذي يميزه عن غيره من الدواوين، أما ديوان (انكسرتُ وحيدًا) فهو أول دواوين الشاعر، ولم يحمل غلاف هذا الديوان صورة أو رسمًا على غلافه، ولعل فكرة التشكيل البصري على الغلاف لم تتشكل عند الشاعر بما يكفي عند إصداره، ويبرز شيء من التشكيل البصري على غلافه في الانزياح من اللون الأسْود إلى الأحمر في كتابة العنوان، ولعل ذلك بسبب ما يوحي به اللون الأحمر من دلالة على المشقة والشدة [٣]، وهذا يتناسب مع الانكسار والوحدة.

ويتوسط غلاف ديوان (أُطفئُ فانوس قلبي) مستطيل، يظهر فيه رسم ضبابي لامرأة مع طفل، وقد يكون ذلك الطفل ابنها، وهما يرتديان ملابس بسيطة، وكأن ذلك الرسم إشارة لذكريات القرية وأهلها، وعلاقة الجيل الحالي بالجيل السابق، والشاعر في هذا الديوان يربط الأحداث الحالية

---

(١) ينظر: لقاء خاص مع الشاعر في صحيفة (الحياة)، الملحق الثقافي، ١٨ أكتوبر ٢٠١١م، الرابط الإلكتروني:
http://www.alhayat.com/article/1780384/

(٢) ينظر: التلقي البصري للشعر (نماذج شعرية جزائرية معاصرة)، خرفي محمد الصالح، محاضرات الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، نوفمبر ٢٠٠٨م، ص٥٤٢.

(٣) ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧م، ط٢، ص٧٥.

لأبنائه بذكرياته السابقة، مثل قوله في قصيدة (وسام):

"فرْحَتُهُ

بالمكتب ذي الأدراج المنزلقةْ

بسرير الأطفال بمرتبة الإسفنجْ

الدولاب الزاهي بالألوانْ ...

هل كانت مِثلي

يومَ انتزعَ أبي خشباتِ صناديق الشاي

ليُسمِّرَ دولابي

الأولْ؟" (١).

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وتحيط خلفية سوداء بالرسم الذي على غلاف الديوان، وكأنه إشارة للظلام الذي يعقب إطفاء الفانوس، وتكشف قراءة الديوان أن الفانوس ما هو إلا الشِّعر، ويظهر ذلك عندما كتب الشاعر في قصيدة (ليس مهمًّا):

"دومًا أفكرُ

ترى من سيقرأ هذا الظلامَ

هل سيعرف كيف نخسْتُ دماملَهُ

راقيًا درجات السطوحْ

حين تُضحي الكتابةُ جثةْ

تتفسخ أعضاؤها قبل تُمسِكُها،

كعُقابٍ تحومُ انتفاختَها،

بعد انعطابِ الأصابعِ

تسألْ:

(١) ديوان (أُطفئُ فانوس قلبي)، ص ١٥.

لمَ أنتَ تكتبْ؟!

حسنًا

هاهنا يستوي أن ترتب مشروع نَصٍّ ونومْ!

أرأيتمْ

يستوي أن ..... و .....

إذن

سوف أتركها الكلمات فقطْ

لأنام .." [١].

وديوان (الموجِدة المكِّيَّة) يتكون من قصيدة واحدة طويلة يتحدث فيها الشاعر عن مكة المكرمة، وتظهر على غلافه صورة قارورة، تحمل زخارف إسلامية جميلة، وكأن جمالها يمهد للحديث عن انبهار الشاعر بجمال مكة المكرمة، كما أن تلك الزخارف ترمز إلى التراث العربي، وهذا يتناسب مع انتشار التناص مع الشعر العربي القديم في الديوان، وقد أعلنه الشاعر في بداية الديوان [٢]، ومن أمثلة التناص هناك قوله:

"خُذْني إلى بِرْك الغِماد لنخلةٍ تؤوي عظامي، وَسِّدْنِي سَعْفَها، واحْفُر على الجِذْع الرَّطيب مَحَفَّ شاهدةٍ بها:

"ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعَلَم أحلَّ سَفْكَ دمي في الأشْهُرِ الحُرُمِ""[٣].

يتحدث الشاعر عن تعلقه بمكة المكرمة، ثم يستدعي ببيت أحمد شوقي [٤]، ويضعه بين علامتي تنصيص، وذلك الاستدعاء يعكس تقارب الشاعرين في الأجواء العامة، فمحمد حبيبي يصف

(١) السابق، ص ٥٦-٥٨.

(٢) ديوان (الموجِدة المكِّيَّة)، الهامش، ص ١٠.

(٣) السابق، ص ٦٥.

(٤) مطلع قصيدة نهج البردة، الشوقيات، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، د ط، ١/ ١٩٠.

مكة المكرمة ويذكر بعض معالمها، وأما شوقي فقصيدته في مدح النبي عليه الصلاة والسلام، وقد تكررت فيها الإشارة إلى مكة المكرمة.

أما ديوان (جالسًا مع وحدك) فيظهر على غلافه رسم جدار متهالك قديم، وكأنه يرمز إلى خلو المكان من كل أنيس أو جليس، كما يظهر رسم بالكلمات، فقد جاءت كتابة كلمة (مع) متعامدة مع الكلمتين الأخريين في عنوان الديوان، وجاءت كلمة (جالسًا) في الأعلى من الجهة اليمنى، وكلمة (وحدك) في الأسفل من الجهة اليسرى، فصار شكل كلمات عنوان الديوان مثل شكل الكرسي، وهذا يعزز دلالة الجلوس.

ويظهر رسم لامرأة على غلاف ديوانه الأخير (تُظِلُّني ضحكَتُك)، وكأنها صاحبة الضحكة التي تظل الشاعر، كما تتداخل عدة ألوان على الغلاف، حيث تظهر ألوان ساطعة كالأصفر والأزرق والأحمر في الجهة اليسرى، وتظهر ألوان داكنة تميل إلى السواد في الجهة اليمنى، وكأن ذلك التداخل يعكس ثنائية السطوع والظلال، والفاصل بينهما على الغلاف هو تلك المرأة.

وهكذا تناسبت الصور والرسومات والألوان على أغلفة دواوينه مع موضوعات القصائد في كل ديوان، أو مع عنوان الديوان على الأقل، ويثير التساؤل أنها لم تظهر داخل الدواوين، ولا سيما أن الشاعر من دعاة المزج بين الشعر والفنون، ولعل السبب يعود إلى عوامل اقتصادية متعلقة بالطباعة.

ثانيًا: البياض والسواد:

تتكون صفحة القصيدة من بياض وسواد، فأما البياض فهو خلفية القصيدة، أو الفراغ الذي يخلو من الكتابة، وأما السواد فيتمثل في حروف القصيدة المكتوبة [1]. وللقصيدة العربية القديمة نظام ثابت في توزيع البياض والسواد، فالبياض يحيط بالصفحة، كما يمتد شريط أبيض من أعلى الصفحة إلى أسفلها، ليقسمها قسمين متساويين.

(١) ينظر: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١م، د ط، ص٢٣٧-٢٣٨.

أما في قصيدة التفعيلة فيختلف الأمر، "فالصراع بين الأسْود والأبيض هو من أجل اختيار ما يصلح لأن يكون نموذجًا" (١)، وهذا الاختيار يعكس الدلالات النفسية في القصيدة (٢)، وفضلا عن ذلك فإن "تبادل الأسْود والأبيض قد يعني تسريب طابع تذويقي للتأثير في المتلقي، وتجديد حيوية التلقي" (٣)، فكأن المتلقي يستعيض بهما عن الصوت والصمت في التلقي الشفوي، ويرى بعض الباحثين أن الشعر كما يُقال بالصوت فإنه يُقال بالصمت أيضًا، وقد يكون تأثير الصمت أشد مضاعفة وكثافة؛ لأنه يسعى إلى التقاط حركة الروح (٤)، وهذا يعني "أن البياض ليس فعلا بريئًا أو عملا محايدًا أو فضاءً مفروضًا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ" (٥)، وهو بذلك يختلف عن البياض في القصيدة العمودية.

ومن أبرز مستويات تشكيل البياض والسواد طول الأسطر الشعرية أو قصرها، وهي تطول أو تقصر في قصيدة التفعيلة، ولكنها تتخذها الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له (٦).

وربما عمد الشاعر إلى توزيع السواد توزيعًا عموديًّا، تكون فيه الأسطر قصيرة كأنها عمود من الكلمات، وبهذا يتسع المجال للبياض، فيسود بعض الصمت للتفكير، كما في قصيدة (علي حبيبي)، وذلك حيث كتب الشاعر:

"لن أشاجرهم ثانيًا

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص١٠٤.

(٢) ينظر: بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، فتحية كحلوش، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م، ط١، ص١٣٧.

(٣) القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٢٩٦.

(٤) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ط١، ص٢٢٣.

(٥) الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكُّل البصري، ص ١٠٠.

(٦) ينظر: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٧٢.

لو همُ ...

بل

أصبُّ

عيوني

نشاءَ

"مرازيبهم"." (١).

اكتفى الشاعر بكلمة في كل سطر شعري، وجاءت نقطة ختام الجملة في سطر منفرد أيضًا، وكأنها تدل على الانتهاء والصمت، ولعل الشاعر مال إلى هذا التشكيل لسببين: أما السبب الأول فهو رغبة الشاعر في وصول المعنى متدرجًا لإثارة القارئ لترقب المعنى القادم، فهو لن يشاجرهم إن وقع منهم خطأ، مهما كان ذلك الخطأ، ولكنه سيصمت، وسيظل محدقًا فيهم. وأما السبب الآخر فهو رغبته في محاكاة شكل انصباب الماء من المرازيب التي في سطوح البيوت إلى الأرض.

ويميل الشاعر إلى تكرار الاكتفاء بكلمة في السطر الشعري عندما تتوالى بعض التوابع المتباعدة في المعنى، ويرغب الشاعر في نشرها عموديًّا لإبطاء القراءة، واستيقاف القارئ عند كل كلمة منها؛ لكي يتأملها، ثم يدرك أنها متنوعة، ولكنها تشكل مجتمعة لوحة متناسقة، وتكرر ذلك مرتين في قصيدة (أحمد)، وفيها تكثر أسماء التفضيل؛ لأن الشاعر احتار عندما حاول وصف مشاعره تجاه ابنه (أحمد)، ولم يجد في المحسوسات المادية ما يقارب نقاء ابنه ورقَّته، ومما كتبه الشاعر في القصيدة:

"أنقى

من رعشة لون بمهابة رسمة ..

من صورة شِعر لا تأتي

وأخف من الريشة لائبةً، تهوي

(١) ديوان أُطفئُ فانوس قلبي، ص٣١.

مِن جنحِ العصفور على الشجرةِ،

أنبلُ مِن دمعِ مواساة بعثتْهُ الشجرةُ ..

هب أنَّ

-(الغُصنَ ...،

العصفورَ،

الريشةَ،

ألوانٌ مُزجت في لوحةْ..

اللوحة:

شجن منكسر الخاطر؛ يبكي؛

لِـهواءٍ خَدَشاهُ الريشةُ والدمعةْ-

أكثرَ من ذلك ...

أكثرَ من خدِّ هواءٍ لمستْهُ ريشةْ ..

(أحمدُ)" [١].

كما كتب في القصيدة نفسها:

"فـ(القمرُ،

المطرُ،

الفُلُّ،

الرمْلُ،

الفلَّاح،

العُرْسُ)،

أقلُّ نُصُوعات من صفِّ الأسنانِ

(١) ديوان (جالسًا مع وحدك)، ص٨٤.

إذا انْفَرجتْ، باسمةً،

شَفَتا (أَحْمَد)." [١].

وقد ينحصر البياض، ويتدفق السواد؛ فتملأ الأسطرُ الشعرية طولَ الصفحة وعرضَها، وتنتج القصيدة المدورة التي تبدو كالنص النثري، ولعل القصيدة تأخذ هذا الشكل عندما يجمح الخيال، أو عندما تتدفق الأفكار دون توقف، ومن الملحوظ أن القصيدة المدورة تتضمن تجربة واحدة متماسكة من الناحيتين: البنائية، والعاطفية [٢].

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وللشاعر ثلاث قصائد مدورة، أما الأولى فقصيدة (مرثية العصافير)، وجاءت في ديوان الشاعر الأول، ومنها:

"كيف أسرجُ هذا الحنينَ وأيُّ جواد تكون سنابكه من نجوم؟ كيف أُخرجُ من أضلعي غابةَ الياسمين، وبيتًا من الشعر قوَّس أطرافه فتشقَّق مثل جريدِ الصبا؟ قامةُ الخيزران التي أسندتْ هامتي تستحيل إلى وَتَرٍ يستطيل إلى حتفهِ، والبروج التي كنتُ أشنقها في سقوف الحكايات تعكف ألسنة الغيظ صوب تجاعيد وجهي، المكاتيبُ شاختْ حروفُ المسرَّات فيها، تماهت على بِركةٍ من دموع..." [٣].

يصف الشاعر في القصيدة السابقة حنينه لقريته وأهلها وصفًا سرياليًّا، يقوم على خيال مجنح، ويصوِّر الشاعر منذ بداية القصيدة أن حنينه انطلق كالجواد الجامح الذي لم يوضع عليه سرج، وهذا التصوير يكشف أنه لا يستطيع التحكم في حنينه، وهكذا كان تدوير القصيدة وتدفق السواد فيها متوافقًا مع خيال الشاعر المجنح وحنينه الجامح.

وأما القصيدة الثانية فقصيدة (الموجِدة المكِّيَّة)، وهي تستغرق كلَّ الديوان الذي يحمل الاسم نفسه، ومنها:

---

(١) السابق، ص ٨٥.

(٢) ينظر: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ٣١٨.

(٣) ديوان (انكسرتُ وحيدًا)، ص ٢٨.

"ودخلتُ مكَّةَ ...

خِلْتَني (العَرْجَيّ) جاء؛ لكي يَرودَ بَهاءَ فِتنتِها؛ فخانتْهُ اللغةْ!! ودخلتُ مكَّةَ ... لم أجئْ مِن بابها كالهائمينَ؛ فقد وجدتُ مفاصلي، منثورةً ما بين سِحر دَلالها وغِنائها ...

ودخلتُ مكَّةَ ... لم أجدْ جُدرانَها تلك التي صفَّفْتُها من حَولِ رُوحيَ خندقًا يَستلُّ نهرَ الضوءِ، كنتُ بها كما (الأعشى)!" [(١)].

يتناسب تدوير القصيدة السابقة مع ذهول الشاعر في تجربته، ويتمثل ذهوله في جموح الخيال في القصيدة، وفي تكرار بعض التراكيب، وفي إشارته إلى بعض المفاجآت التي حدثت، ومنها أن لغته خانته، فلم يستطع وصف بهاء مكة المكرمة، ومنها أنه لم يَجْد جدرانها؛ فظلَّ يسير فيها حائرًا، كما لم يجد حدودًا لأسطره الشعرية، وتجاوز النظام المألوف في كتابة الشعر.

وآخر قصائد الشاعر المدورة هي قصيدة (بيوت)، وإنْ كان آخرها قد جاء على هيئة أسطر شعرية، وقد كتب فيها:

"صارَ لي سورُ بيتٍ بقطعةِ أرضٍ، أزورُ المكانَ، وَأَدْخلهُ راجفًا مطمئنًّا... وإمَّا ابتعدتُ أخافُ، أحِنُّ، إليهِ ... تعرَّفْتُ مِن صَفِّه لَبِنَاتٍ، بماذا تُحِسُّ العصافيرُ ناقلةً بمناقيرها قَشَّةً، قَشَّةً، ثُمَّ تربطُها طرَفَ الغُصنِ عُشًّا؛ سيقذفه وَلَدٌ عابرٌ بِحجارتهِ، أو ستنْسِفه الريحُ في العاصفةْ.." [(٢)].

يذهب الشاعر لزيارة السور الذي يحيط بأرضه للاطمئنان عليه، ثم يرجع، فيشعر بالحنين إليه؛ فيكرر زيارته، ومما يؤكد ذلك أن الشاعر كرر جملة (صارَ لي سورُ بيتٍ) أربع مرات في القصيدة، ويشبه الشاعر حاله بحال العصافير التي تجمع القش بمناقيرها الصغيرة؛ لكي تبني به أعشاشها، وتتكرر رحلاتها لإكمال بنائها، وهكذا فإن تدفُّقُ السواد في بنية القصيدة السابقة يحاكي تدفُّقَ حركة الشاعر بين الذهاب والإياب لبناء بيته.

ومن مستويات تشكيل البياض والسواد زحزحة بدايات الأسطر الشعرية، وكأن الشاعر يريد إنتاج

(١) ديوان (الموجِدة المكِّيَّة)، ص ٣٤-٣٥.

(٢) ديوان (جالسًا مع وحدك)، ص ٦٣-٦٤.

المعنى على نحو تشكيل الأسطر [١]، ومن أبرز أشكال الزحزحة التوزيع الدَّرَجي للأسطر، ولا يخلو ديوان من قصيدة يظهر فيها ذلك التوزيع، ومن الأمثلة أن الشاعر كتب في قصيدة (عادة):

"سيجارة يتفحَّمُ إسفنجها

الكلمات ترنِّحُها بِعِصيِّ الظلام

نثار حروفٍ تكزّ ابترادًا

على ورْقةٍ عسفتها الرطوبة

منسربٌ

للدرجْ،

نفسُ

خُطاكَ

الثمانْ

سريرٌ تناطحهُ وتنامْ .." [٢].

يبدأ السواد في الأسطر الأربعة الأولى من بداياتها، ولكن بدايات الأسطر الخمسة التالية أخذت تتزحزح تدريجيًّا، وقد تكوَّن كلُّ واحد منها من كلمة واحدة من الناحية الكتابية، وهذا التشكيل يحاكي شكل الدَّرَج والسير عليه، ثم جاء السطر العاشر ممتدًّا من بداية الصفحة، وكأنه السرير الذي ينام عليه المخاطَب. والتشكيل السابق يصور حال المخاطَب، ولاسيما حاله وهو يهبط حسيًّا ومعنويًّا، حتى يصل إلى القاع، وهناك تكون النهاية، ويمثلها السطر الأخير من القصيدة.

ومن أمثلة التوزيع الدَّرَجي أيضًا كتابة الشاعر في قصيدة (مراودة):

"أقول العطورُ تخونُ روائحَها

(١) ينظر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، علاء الدين علي ناصر، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧م، ص١١٩.

(٢) ديوان (أُطفئُ فانوس قلبي)، ص ٥٤.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

في ثيابِ الظهيرةِ؛ إما تثنَّتْ

وفخَّار بابلَ أنتِ؛

إذا ما استوى القيظُ،

من كلِّ ثقبِ مسمَّاتِ جِلْدكِ؛

يقطرُ

ماءُ

الجرارِ

العتيق

المبخَّرْ.." (١).

يصف الشاعر في المقطع السابق الروائح الطبيعية العطرة التي تفوح من جلد المحبوبة، ويذكر أن شدة الحر لا تؤثر في نقاء روائحها، كما يصف العرق الذي يتقاطر منها، ويشبهه بالعطر المعتق النفيس، وجاء التوزيع الدَّرَجي؛ ليوضح صورة ما يتقاطر من جسمها على مستويي البصر والبصيرة.

وثمة أمثلة أخرى لا تأخذ زحزحة بدايات الأسطر فيها شكلا منتظمًا، وليس لزحزحتها هدف واضح من وجهة نظري، وعلى سبيل المثال فقد جاء في قصيدة (بكائيات):

"هي الآن تبكي

وتحسبُ أنَّ دموعَ البُنيَّات

يأسرنَ لُبِّي

سوف تبكين وقتًا طويلا

وحين يطهركِ الدمع

(١) ديوان (تُظِلُّني ضحكَتُك)، ص ٣٧.

ترقينَ أول قلبي .." [١].

وقد يفصل الشاعر بالبياض بين أجزاء السواد في السطر الشعري، فتكون الزحزحة داخل الأسطر الشعرية، وهذا التشكيل نادر، وأبرز أمثلته ما جاء في قصيدة (عادة):

"أزيز جنادبَ

أنفاسُكَ المسرعاتُ ، تقطعُ،

تحشرِفُ نوَّرتَهُ بيباسِ الضلوع ، جدارٌ،

يعيدُ رتابَتَهُ ، كلُّ شيءٍ،

تحتسيهِ البيوتُ ، خدَرٌ،

تواصلُ إيناسها ، كلابٌ،

البعوضُ يئزُّ حواليكَ ، رشْقُ،

معكوفتان لِكيسٍ تعقِّمُ فيه بقاياكَ ، رجلاك،

ينخرها الذرُّ فوق سطوحٍ مصبَّاتها حُشيتْ بالغبار

تدلِّي أباريقَ رُوحٍ مُهَشّمةٍ

مثل مِنشفةٍ نُتشتْ بخيوطِ الكلام" [٢].

قد يُشْكِل على القارئ استيعاب الهدف من التشكيل البصري في الأسطر السابقة [٣]، ولكن المعنى والوزن الشعري يكشفان أن السطر الشعري يبدأ من الكلمة التي بين الفاصلتين، ثم ينتقل إلى بداية السطر، ثم يأتي فراغ، وهكذا. وكأن الأسطر السابقة أخذت الشكل الأسطواني في

(١) ديوان (انكسرتُ وحيدًا)، ص ١٣.

(٢) ديوان (أُطفئُ فانوس قلبي)، ص ٥٣.

(٣) أشار بعض الباحثين إلى صعوبة فهم دلالة التشكيل البصري الذي يقوم على إدخال البياض وسط السواد في السطر الشعري، ينظر: الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ط١، ص٣٢.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

الدوران، ولعل ذلك لنقل شعور التكرار والرتابة الذي يعيشه المخاطَب في القرية، حيث اعتاد على بطء حركة الحياة فيها. وكأن الفراغ المكاني في وسط الأسطر الشعرية ينقل تجربة الفراغ الزماني الذي يشعر به ذلك المخاطَب.

ويتضح من العرض السابق أن الشاعر تفنن في تشكيل البياض والسواد بطرق مختلفة، وقد أوحى تشكيلهما بدلالات متعددة في كثير من المواضع، ولم تتضح الدلالات في مواضع أخرى، وتمثلت طرق تشكيلهما في تفاوت طول الأسطر الشعرية، فربما جاءت قصيرة جدًّا، وربما امتدت في الصفحة واتصلت؛ فصارت القصيدة مدورة. وقد تتزحزح بدايات الأسطر، فتأتي الأسطر متدرجة، وقد لا يكون لها شكل محدد، ويندر أن تقع الزحزحة داخل السطر الشعري نفسه.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ثالثًا: النبر البصري:

تأتي بعض الأسطر الشعرية بخط عريض؛ فتكون أبرز من بقية القصيدة، والهدف من هذا الأسلوب الإشارة إلى أهمية تلك الأسطر [١]، وكأن الخط العريض نبر بصري [٢].

وحضر النبر البصري في قصيدتين من قصائد ديوان (جالسًا مع وحدك)، أما الأولى فقصيدة (بلل)، وذلك عندما كتب الشاعر:

"**ذاكَ البَلَلُ**

-نصحو غَرْقَى منه

مُلْتَمِّين على »المِسْقِيدَةْ«..

بعيونٍ، لا تكترثُ، مُؤخِّرة تتكشَّفُ؛

تنتظرُ جفافَ سراويلَ مُنَدَّاةٍ منذُ الليلِ،

مُشَرَّعةً غَبَشًا حول النارِ المشتعلةِ

(١) ينظر: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكُّل البصري، ص١٠٤.

(٢) ينظر: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، ص ٢٣٦.

من دفءِ الجيرانِ وأبوابٍ، لِبيوتٍ،

تتثاءبُ بِقبَالة بعضْ-

صارَ يجفُّ،

كَكُلِّ الأشياءِ،

الملفُوفَةِ في كِيس النايلونْ.."[1].

تقارن الأسطر السابقة بين الماضي والحاضر، حيث كان الناس قديمًا ينتظرون جفاف الملابس حول النار، وأصبح جفافها أسرع في الوقت الحاضر، ووقع النبر البصري على ما نشاهده في الحاضر المشاهَد، ولم يقع على الماضي الغائب، ولم يكتف الشاعر بالشرطتين الاعتراضيتين للدلالة على الجمل الاعتراضية؛ بل جعلها بخط أقل حجمًا وسماكة؛ لأنها طالت واستغرقت سبعة أسطر شعرية، وبهذا ساعد هذا التشكيل البصري على سرعة التفريق بين الجمل الأصلية والاعتراضية، والتفريق بين الماضي والحاضر.

وأما القصيدة الأخرى التي حضر فيها النبر البصري فقصيدة (كبريت)، وذلك عندما كتب الشاعر:

"**الطِّفْلُ**

المنطلقُ من البابِ، رصاصةْ،

الناهضُ مِن عَثرةِ رِجْلَيهِ!

يُطالِعُ في الكُوعِ المخْدُوشَةْ،

يَصْطنعُ طُمَأنِينتَهُ

بالسَّيرِ لَصِيقكَ كَالظِّل-

هُوَ أنتْ..

يُرْسِلُكَ الأهلُ لِجِيرانٍ،

(١) ديوان (جالسًا مع وحدك)، ص ٣١.

في أقصى الشَّارعْ..

بِزوايا مُظْلِمةٍ، وَحَوائِطَ طُليتْ أشباحًا؛

لتعودَ بعلبة كبريتْ.." (١).

تنْقل الأسطر الشعرية السابقة مشاعر طفل خائف يتصنَّع الطمأنينة، وهو يمشي بجوار الشاعر، وكان ذلك سببًا في أن ينقل لنا الشاعر شعور الخوف الذي كان يشعر به عندما كان يطلب منه أهله الذهاب في الليل لبيت الجيران لإحضار علبة كبريت، ووقع النبر البصري على ذكريات الشاعر، ولم يقع على الجمل الاعتراضية الخاصة بمشاعر الطفل، وبهذا ساعد النبر هنا أيضًا على سرعة التفريق بين الجمل الأصلية والاعتراضية، والتفريق بين الماضي والحاضر.

ويقابل نبر بعض الأسطر الشعرية بالسواد الكثيف محاولة إخفائها بشطبها، فتكون كالمسودَّة، وكأن الشاعر نبر بقية القصيدة، وتمثِّل هذا المظهر تجربة واحدة في الديوان الأخير للشاعر، فقد كتب في قصيدة (محو):

"تراودني رغبةٌ في الكتابة عنكِ؛

كأجمل ما خلَّد الشعراءُ الحبيباتِ؛

لكنَّ شيئًا يعذبني أنني لا أريدُ.." (٢).

ثم يكتب بعد ذلك في المقطع نفسه:

"فأخجلُ من كلِّ ما قد بدأتُ أُسوِّدُ:

[أنتِ الفراشةِ، أرجوحةُ الغيمِ،

زقزقةٌ لكنارٍ تُنفِّض عن ريشها قطراتِ الندى...

أو كزوْجَي حَمَامٍ بعصريَّةٍ،

وقفا يشربان رضابا بِرُوشانِ نافذةٍ

(١) ديوان (جالسًا مع وحدك)، ص ٣٢.

(٢) ديوان (تُظِلُّني ضحكَتُك)، ص ٦٥.

يستحي الواقفان وراءَ ستائرِها؛

من ممارسة الحبِّ بينهما]

فتراودني حينها رغبةٌ في الكتابةِ عنكِ؛

هوى لا يُرى" (١).

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

يقوم المقطع السابق على تردد الشاعر بين الكتابة عن محبوبته ومحو تلك الكتابة، أو بين البوح والكتمان، ولكن الشاعر استطاع الجمع بين هذين النقيضين، وذلك عن طريق كتابة الأسطر الشعرية الستة الموضوعة بين قوسين معقوفين مع الشطب عليها بخط لا يحجبها كل الحجب، فأصبحت تلك الأسطر مثل المسودَّة أو النجوى الداخلية التي تعكس ما في نفس الشاعر.

ويتضح مما سبق أن النبر البصري تركيز على جزء من القصيدة بكتابته بخط أعرض من بقية أجزاء القصيدة، وهو قليل في دواوين الشاعر، وله شكلان، فقد يكون بإبراز بعض الجمل الرئيسة عندما تتوسطها جمل اعتراضية طويلة، وقد تنبر القصيدة كلها سوى جزء منها، وذلك عندما يُشطب ذلك الجزء شطبًا لا يحجبه كل الحجب؛ ليكون كالمسودَّة أو النجوى الذاتية.

رابعًا: تفتيت الكلمة:

يسمى تفتيت الكلمة تفتيت الدوال [٢] أو التشذير [٣]، حيث تكتب أحرف الكلمة متباعدة في السطر نفسه أو في عدة أسطر، وحضرت هذه الظاهرة في الشعر الغربي [٤]، ثم بدأت تنتشر في الشعر التفعيلي منذ سبعينيات القرن العشرين [٥]. وتفتيت الكلمة يلفت نظر القارئ إليها، ويجعلها محل

(١) نفسه، ص ٦٦.

(٢) ينظر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، ص١٢٠.

(٣) ينظر: التجريب في القصيدة المعاصرة، وليد منير، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، ص١٨١.

(٤) ينظر: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٢١٩-٢٢٠.

(٥) ينظر: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٤٠٥.

تركيزه [١]، ويغلب أن يشير إلى تفتت الواقع أيضًا [٢].

وتكرر تفتيت الكلمة في ثلاثة دواوين للشاعر [٣]، ومن أمثلته أن الشاعر كتب في قصيدة (مشابك):

"نَحْلُمُ

نَ حْ لُ مُ ، نَحْلُم، نَ حْ لُ مُ ، نَحْلُم ..

في الصبح نحملُ أحلامَنا لِنجفِّفها

وكي لا تطير بعيدًا

نثبتها بمشابكْ

المشابكُ

محضُ كلام ..." [٤].

يعكس المقطع السابق حالة التشتت التي يعيشها بعض الناس بين الواقع والحلم؛ لأنهم لم يستطيعوا تحقيق أهدافهم في الواقع، فظلت أحلامهم بعيدة المنال.

وقد كتب الشاعر كلمة (نَحْلم) خمس مرات متتاليات، وهي تأتي مجتمعة الأحرف، ثم تأتي متفرقة، وهكذا. وكأن هذا التشكيل يصور لنا من يحاول جمع شيء، ولكنه لا يستطيع، ثم يعيد المحاولة، وناسب حضور الأفعال المضارعة للدلالة على تكرار الحدوث. كما جاءت أحرف الكلمة أفقية بعد تفتيتها، وكأنها منشورة على حبل، وهناك من يحاول تثبيتها بمشابك ضعيفة، لا تستطيع تثبيتها، وهكذا كان تفتيت الكلمة موافقًا لتفتت معنوي، وهذا الأسلوب يوحي بالتمزق

(١) ينظر: التجريب في القصيدة المعاصرة، ص١٨١.

(٢) ينظر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، ص١٢٠.

(٣) هي: (انكسرتُ وحيدًا)، و(أُطفئُ فانوس قلبي)، و(جالسًا مع وحدك).

(٤) ديوان (أُطفئُ فانوس قلبي)، ص ٥.

النفسي والتوتر الدرامي [١].

ومن تفتيت الكلمة أيضًا أنه كتب في قصيدة (شجرة):

"سَحَلُوها طاولةً ومقاعدَ

قَطَعُوا

قَطَعُوا

قَ

طَ

عُ

و

ا

لـمَّا وصلوا آخرَ غُصنٍ،

وجدوه ضعيفًا،

كان وليدًا، يتبرعم للتوِّ،

تردَّد أوسطُهمْ:

-هلْ نَقطعُ؟

ردَّ الآخَرُ

-قد يَصْلُحُ مَرسمةً،

قَطَعوهُ

أخيرًا" [٢].

(١) ينظر: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، علي أكبر محسني ورضا كياني، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد١٢، السنة٣، ٢٠١٣م، ص٩٥.

(٢) ديوان (جالسًا مع وحدك)، ص ٦٠-٦١.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

تدور فكرة المقطع السابق حول أثر الإنسان في تدمير البيئة، وهو يصور جماعةً من الناس قضوا على الأشجار في غابة خضراء، ولم يتبق منها سوى شجرة واحدة، ثم يصورهم وقد اجتمعوا على هذه الشجرة الأخيرة، وأخذوا يقطعون جذوعها وأغصانها، ولم يتركوا منها شيئًا.

ويعكس تكرار لفظة (قطعوا) تكرار عملية القطع التي أصابت تلك الشجرة، كما يحاكي تفتيت لفظة (قطعوا) ما جرى لأغصان الشجرة، ويحاكي توزيع أحرف اللفظة بعد أن تفرقت في عدة أسطر منظر تساقط أغصان الشجرة وتبعثرها بعد تقطيعها، وهذه محاكاة حسية، وهدفها تصوير مصير الشجرة تصويرًا يراه القارئ ببصره وبصيرته، وكأن الشاعر يريد أن يستوقفنا طويلا للشعور بشناعة قطع تلك الشجرة، وهذا أدعى للتأثر والتفاعل.

ومن تفتيت الكلمة أيضًا مثال فريد، ورد في قصيدة (ذباب المقهى)، وفيه كتب الشاعر:

"أينَ تذهبُ هذا الصباح؟

للمقهى !!

كلُّ الإرجيلات أمصَّتك لِحدِّ القيءْ رُ

ظهْر الكرسي -دهنته ريحتك اللزجة- ي

يجترُّ الأنفاسَ في مجهودٍ خارق ط

حتى سحب الدخان بعيدًا عنك تطير ت

لا يبقى غير ذباب المقهى يكنس ر

و

ح

كْ" (١).

يتعجب الشاعر من رجلٍ رثِّ الهيئة، قد أدمن التدخين في مقهى قذر، تفوح منه الروائح الكريهة، ويتطاير في أجوائه الذباب وسحب الدخان.

(١) ديوان (انكسرتُ وحيدًا)، ص ٦٢.

ويلفت نظر القارئ كثرة الأحرف المتفرقة في الصفحة التي كتبت فيها القصيدة، كما أنها توزعت بين عدة أسطر، فالشاعر لم يكتف بتفتيت لفظة واحدة، بل فتَّت لفظتين، هما: (تطير)، و(روحك). فقد أراد وصف حال المقهى والرجل الجالس فيه، وفتَّت الشاعر أحرف اللفظة الأولى؛ ليشير إلى تفرق الدخان وتطايره في المقهى، وجاءت الأحرف متصاعدة؛ لأن الدخان يرتفع في الهواء للأعلى. وفتَّت أحرف اللفظة الثانية؛ ليشير إلى ما يعيشه ذلك الرجل من التشتت والضياع، وجاءت الأحرف متنازلة للإيحاء بحالة الانحطاط التي يعيشها، والتعبير بأن روحه تُكنس يكشف قلة قيمتها.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ويتضح من النصوص السابقة أن الشاعر فتَّت فيها بعض الكلمات، وأن اختيارها جاء مقصودًا، وقد أصبحت علامات لوصف حالة حسية أو معنوية، وذلك بهدف لفت نظر القارئ إليها، ولكن الشاعر في بعض الحالات كرر تفتيت الكلمة نفسها، أو باعد كثيرًا بين أحرفها، فجعلها في عدة أسطر، وهذا قد يشتت القارئ، ويوقف تدفق الأفكار والإيقاعات الموسيقية في القصيدة.

خامسًا: علامات الترقيم:

ظهرت علامات الترقيم في العصر الحديث [(١)]، وقد حرص كثير من الشعراء على توظيفها في قصيدة التفعيلة منذ ظهورها [(٢)]، ولعل السبب يرجع إلى طبيعة تلك العلامات ووظيفتها، فهي "دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري" [(٣)].

وعلامات الترقيم حاضرة في دواوين الشاعر، وهي تأتي في مواضعها المعروفة في علم الإملاء،

(١) يعد أحمد زكي من أوائل الذين دعوا إلى استعمال علامات الترقيم عند الكتابة باللغة العربية، وقد صرح بتأثره في هذه الدعوة بقواعد اللغة العربية وعلامات الترقيم الإفرنجية، ينظر كتابه: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ط٢، ص١٢.

(٢) ينظر: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٣٠٢.

(٣) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤م، ص ٢٠٠.

ولكن قد يوظفها الشاعر توظيفًا مختلفًا، يفتح دلالات جديدة، وهو في كل الأحوال يستعملها استعمالاً واعيًا، ويمكن إدراك دلالات علامات الترقيم عنده بتتبع استعمالاتها في سياقاتها، وكذلك بتتبع استعمالاتها عند عدد من شعراء التفعيلة، ومن الأمثلة أنه كتب في قصيدة (أثاث):

"ماذا يحدثُ

حينَ تُفكِّرُ في تغيير أثاث المنزلِ، لحظةَ مللٍ،

ورضوخٍ لِطَنينِ الأطفالِ، وصَرْعاتِ الديكورِ

لدى الجيران؟

ماذا يحدثُ حينَ سيبدأ عُمّالٌ فَكَّ الأيامِ،

وحَلْحَلَةً لِرموشِ الذكرى؟

كيف ستُبصرهمْ يمضونَ إلى الركنِ الخلفي

بِـمَنْجرةٍ، أو رفٍّ منسيٍّ،

بِـمَحَلٍّ لِلْبيعِ »أثاثٍ مُستعمَل«؟

ماذا تفعلُ حينَ تُـخَلِّي عشراتِ الآهاتِ

الأنفاسِ الغرْقى/ العرْقى بالقُبَلِ؛

مجالَ مساومةٍ لِزَبُونِ محلٍّ؟

هل يمكنُ بعدئذٍ:

أنْ تذهبَ لزيارة صُوفاتٍ مِن عُمْرِكَ جُزَّتْ؛

وتزورَ سريرَ النومِ / التَّسْريحةَ، مثلاً..

حينَ سيحملُ عُمّالٌ اللحظةَ، تِلوَ اللحظةِ؛

فوق كتوفهمُ...

وقتئذٍ سيارةُ نقلِ العفشِ أو الموكيت؛ كسيارةِ

نقل الموتى؛

فيما لحظاتُ الـحُبِّ /

الزَّعلِ/ الصرْخاتِ/ الضحِكات...

جثامينٌ فكَّكَها عُمَّالٌ ومضوا..." [1].

يصف الشاعر عاطفته عندما رأى عمالا يفككون قِطعًا من أثاث المنزل، ثم يخرجونها ويحملونها بسيارتهم إلى محل بيع الأثاث المستعمل، وقد أصاب الموقف السابق الشاعر بالحزن؛ لأن لتلك القطع قيمتها المعنوية، فقد شهدت كثيرًا من المواقف والذكريات العائلية، ولهذا يشعر أنها مثل أفراد العائلة، وأن إخراجها من المنزل مثل وفاتها.

وتتجلى في المقطع السابق كثير من علامات الترقيم، ومن أبرزها: الفاصلة (،)، والفاصلة المنقوطة (؛)، والشرطة المائلة (/)، وعلامة الاستفهام (؟)، وعلامة الحذف (...).

والفاصلة ، والفاصلة المنقوطة وقفتان موسيقيتان في المقطع، فأما الفاصلة فتدل على الوقف الناقص الذي لا يحسن معه التنفس، ولها مواضع كثيرة، ومن أبرزها سياق العطف، سواء أكان ذلك بين المفردات أو الجمل [2]، وتكرار حضورها في المقطع يدل على تدفق الأفكار بسبب تأثر الشاعر بموقف بيع الأثاث القديم.

وأما الفاصلة المنقوطة فتدل على الوقف الكافي الذي يمكن معه التنفس، وتأتي بين الجمل التي "يكون بينها ارتباط في المعنى لا في الإعراب، وكذلك في أحوال التقسيم والتفصيل التي يطول فيها الكلام" [3]. وحضور تلك العلامة في المقطع السابق يعكس رغبة الشاعر في الحديث عن قطع الأثاث وما ارتبطت به من الذكريات، مع الإسهاب في ذلك الحديث.

والشرطة المائلة ترتبط في الشعر التفعيلي بالإيقاع الموسيقي [4]، وقد وضعها الشاعر بين

(١) ديوان (جالسًا مع وحدك)، ص ١٩-٢٠.

(٢) ينظر: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص١٧-١٨.

(٣) السابق، ص٢٠.

(٤) ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، زهيرة بولفوس، مجلة سر من رأى، كلية التربية

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

الكلمتين المتجانستين [١] (الغرْقى/ العرْقى)، فازداد وضوح العلاقة الموسيقية بينهما.

وتأتي الشرطة المائلة أيضًا لإبراز التناسب المعنوي بين ما قبلها وما بعدها [٢]، كما أنها تقوم مقام (الواو) العاطفة، وهذا يتجلى عندما جاءت الشرطة المائلة بين بعض قطع الأثاث (سريرَ النوم/ التَّسْريحة)، وكذلك عندما جاءت بين بعض الانفعالات والعواطف (الحُبّ/ الزَّعل/ الصرخات/ الضحكات). وهكذا هيأت هذه العلامة القارئ لتلقي مجموعة من الكلمات المتناسبة التي تنتمي إلى حقل معين، وساعدت على ترابط الخطاب وانسجامه.

أما علامة الاستفهام فتتضح مكانتها عند غياب أداة الاستفهام [٣]، وأدوات الاستفهام حاضرة في المقطع السابق، ولكن ذلك لا يلغي أهمية كتابة علامات الاستفهام هناك؛ لأن الأسئلة تطول وتستغرق من سطرين إلى أربعة، فتنبه تلك العلامات القارئ إلى مواضع انتهاء الأسئلة. وكثرة حضور علامة الاستفهام في المقطع تعكس الحيرة والصراع بين الرضوخ لرغبة الأطفال في تجديد الأثاث والرغبة في التمسك بالأثاث القديم الذي ارتبط بالذكريات.

وعلامة الحذف تأتي عند حذف الكلام أو إضماره [٤]، وجاءت في المقطع السابق في نهايات بعض الأسطر الشعرية عندما تأزَّمت العاطفة، وكأنها بذلك تفتح النص على مساحات تأويلية شاسعة [٥]، فيمكن للقارئ إكمال المشهد بخياله وعاطفته والمشاركة في إنتاج النص، وجاءت تلك العلامة عندما أشار الشاعر إلى منظر الأثاث محمولا فوق أكتاف العمّال، وعندما عدَّد بعض

بجامعة سامراء، العراق، المجلد ١١، العدد ٤٠، السنة ١١، شباط ٢٠١٥م، ص٢١١.

(١) الجناس بين الكلمتين هو: "تشابههما في اللفظ". الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ط١، ص٢٨٨.

(٢) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤م، ص٢١٩.

(٣) ينظر: نفسه، ص٢١٣.

(٤) ينظر: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٢٦.

(٥) ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ٢١٣.

اللحظات والذكريات القديمة، وعندما أشار إلى رحيل العمّال بقطع الأثاث.

وكتب الشاعر في قصيدة (غطاء):

"بِبساطةِ مَن يرمي كيسًا،

لحظةَ كوَّمناهُ..

ومِن ثَمَّ نسينا ...

قلناها:

(ما عاد أنيقًا

لِيليقَ بباقي الحُجرةْ)

ما كُنَّا دارينَ

بأن العثَّة

ستعيثُ بألوانِ الذيلِ الزاهي؛.....

البارحةَ..

بمحضِ الصدفةِ؛

آنَ البحث بركنِ الدولابِ

ارتطمتْ في أرضِ الحجرةِ كرةٌ

وارتفعتْ أعمدةُ غبارٍ منها،

ابتدأتْ بضعةُ ألوانٍ تتكشَّفُ

والدهشةُ تصعقُنا" (١).

تتميز الأسطر السابقة ببنيتها السردية الرمزية، وهي تدور حول غطاء قديم عليه صورة طاوس، ركنه زوجان زمنًا طويلاً بعد أن بهتتْ ألوانه، ثم حدثت المفاجأة عندما أُزيح الغبار عنه، فقد عادت ألوانه الزاهية إليه، وتذكر الزوجان أنه الغطاء الخاص بهما في ليلتهما الأولى.

(١) ديوان (تُظِلُّني ضحكَتُك)، ص ٩٣-٩٤.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

وساعدت علامات الترقيم على فهم تلك البنية، فقد أعانت الفاصلة والفاصلة المنقوطة على فهم حركة الأحداث، فالفاصلة يعقبها حدث جديد، مثل ارتفاع الغبار الذي تلاه ظهور ألوان الطاوس. وما بعد الفاصلة المنقوطة يشارك ما قبلها في الحدث نفسه مع التفصيل فيه، مثل البحث بركن الغرفة وتحديده زمنه بأنه كان البارحة عن طريق الصدفة.

والنقطتان الأفقيتان أو نقطتا التوتر (..) تدلان على الصراع [١]، كما أنهما موضعان يترقب عندهما القارئ تطور الأحداث وتناميها، ومنها نسيان الغطاء زمنًا طويلاً، وكذلك العثور عليه.

وتأتي النقطتان الرأسيتان (:) في عدة مواضع ومن أبرزها القول [٢]، وقد كشفتا للقارئ عن موضع الحوار في المقطع السابق، حيث قيل عن الغطاء: (ما عاد أنيقًا ليليق بباقي الحجرةْ). ويظهر أن هذا الحوار داخلي، فقد خجل الزوجان أن يصرحا بهذا الكلام عن ذلك الغطاء وهو غطاؤهما في ليلتهما الأولى، وهذا يتوافق مع استعمال القوسين في التشكيل البصري للشعر الحديث، حيث يأتيان للتعبير عن الصوت الداخلي أو عند إيراد المواقف الغريبة [٣].

وجاءت علامة الحذف مرتبطة بعنصر الزمان، فالنقط تدل على مرور الوقت، ويظهر ذلك في تكرار إيراد ثلاث نقاط في سطرين شعريين متتاليين للدلالة على طول المدة التي نسي فيها الزوجان الغطاء مركونًا حتى علاه الغبار.

ويتضح مما سبق أن علامات الترقيم في قصائد الشاعر ساعدت على تحديد دلالاتها، وحددت مواضع الوقفات المناسبة، وأبرزت الإيقاعات الداخلية فيها، ولكن يظهر لي أن الشاعر قد يبالغ في استعمالها، ولاسيما علامة الحذف [٤].

---

(١) ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص٢١١.

(٢) ينظر: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٢٦.

(٣) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤م، ص ٢٢٢-٢٢٣.

(٤) من أمثلة تلك المبالغة أن الشاعر لم يكتب سوى علامة الحذف في أحد عشر سطرًا متتاليًا في قصيدة (مسافة). ينظر: ديوان (تُظِلُّني ضحكَتُك)، ص ٥٨-٥٩.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

الخاتمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن التشكيل البصري في القصيدة يقوم على الإفادة من الدوال غير اللغوية، وقد برز هذا التشكيل، وتنوعت مظاهره في قصائد الشاعر محمد حبيبي، وظلَّ حاضرًا في دواوينه الخمسة، بل إن الشاعر يرغب في مزج الشعر بالفنون، ويظهر ذلك في مواقفه النقدية، كما يتجلى في إنتاج عدة تجارب شعرية مرئية.

ومن أبرز مظاهر التشكيل البصري في قصائده الصور والرسومات والألوان، والبياض والسواد، والنبر البصري، وتفتيت الكلمة، وعلامات الترقيم.

أما الصور والرسومات والألوان فلم تظهر إلا على أغلفة دواوينه، وتميزت بالبساطة والتجريد والاتساق النسبي مع موضوعات القصائد في كل ديوان، أو مع عنوان الديوان على الأقل.

وتنوعت مظاهر تشكيل البياض والسواد عنده، وتمثلت في تفاوت امتداد الأسطر الشعرية، فقد تأتي قصيرة جدًّا، وقد تأتي طويلة، وقد تتصل فتأتي على هيئة الأسطر النثرية، وقد يترك الشاعر فراغات قبل بدايات الأسطر الشعرية، أو يترك فراغات داخل تلك الأسطر.

وركَّز الشاعر على بعض أجزاء القصيدة، فكتبها بخط أوضح من خط سواها، وهذا يعرف بالنبر البصري، وهو قليل في دواوين الشاعر، ويقع على بعض الجمل الرئيسة عندما تتوسطها جمل اعتراضية طويلة، كما يقع على جزء كبير من القصيدة، ويحدث ذلك عندما يشطب جزءًا محدودًا منها شطبًا يسيرًا، لا تتعذر بسببه قراءة ذلك الجزء المحدود، فيصبح كالحوار الداخلي أو النجوى الذاتية.

وجاء تفتيت الكلمة لوصف حالة حسية أو معنوية بهدف لفت نظر القارئ إليها،

ولكن الشاعر بالغ في بعض الأمثلة، فكرر تفتيت الكلمة نفسها، أو باعد كثيرًا بين أحرفها، فجعلها في عدة أسطر، وهذا قد يشتت القارئ، ويوقف تدفق الأفكار والإيقاعات الموسيقية في القصيدة.

وحضرت علامات الترقيم في قصائد الشاعر حضورًا لافتًا، فساعدت على تحديد الدلالات فيها، ولكنه كان يبالغ أحيانًا في استعمال علامة الحذف.

هذا والله أعلى وأعلم، وصلى الله وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

المصـــادر

دواوين الشاعر مرتبة وفق تاريخ صدورها:

١. انكسرتُ وحيدًا، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٦م.

٢. أُطفئُ فانوس قلبي، نادي جازان الأدبي، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.

٣. الموجِدة المكِّيَّة، دار طوى للنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٧م.

٤. جالسًا مع وحدك، دار مسعى، المنامة، ٢٠١١م.

٥. تُظِلُّني ضحكَتُك، دار مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، ٢٠١٩م.

المراجـــع:

أولا: الكتب:

١. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧م، ط٢.

٢. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ط١.

٣. الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ط١.

٤. بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، فتحية كحلوش، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م، ط١.

٥. تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، القاهرة، د ت، د ط.

٦. تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط.

٧. الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، أحمد زكي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ط٢.

٨. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤م، محمد الصفراني، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٨م، ط١.

٩. التلقي البصري للشعر (نماذج شعرية جزائرية معاصرة)، خرفي محمد الصالح، محاضرات الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، نوفمبر ٢٠٠٨.

١٠. الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ط٢.

١١. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د ت، د ط.

١٢. دار الطراز في عمل الموشحات، القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر (ابن سناء الملك)، تحقيق: جودة الركابي، دمشق، ١٣٦٨هـ/ ١٩٤٩م، د ط.

١٣. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ط٣.

١٤. الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ط١.

١٥. الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١م، د ط.

١٦. الشوقيات، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، د ط.

١٧. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، د ط.

١٨. لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ط٢.

١٩. اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧م، ط٢.

ثانيًا: الدوريات:

٢٠. الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، علي أكبر محسني ورضا كياني، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد ١٢، السنة ٣، ٢٠١٣م.

٢١. التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، زهيرة بولفوس، مجلة سر من رأى، كلية التربية بجامعة سامراء، العراق، المجلد ١١، العدد ٤٠، السنة ١١، شباط ٢٠١٥م.

٢٢. الشعر والكتابة: القصيدة البصرية، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام، العراق، العدد ١، يناير/ كانون الثاني، ١٩٨٧م.

٢٣. التشكيل الشعري في ديوان محمد حبيبي (جالسًا مع وحدك)، عادل ضرغام، مجلة عبقر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ١٢، شعبان ١٤٣٤هـ، يونيو ٢٠١٣م.

٢٤. التجريب في القصيدة المعاصرة، وليد منير، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م.

٢٥. دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، علاء الدين علي ناصر،

مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد ٢٩، ديسمبر ٢٠١٧م.

٢٦. سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية: شعر محمود درويش أنموذجًا، إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، مجلة ديالي، العراق، العدد ٦٣، ٢٠١٤م.

٢٧. الجنون المعقلن، عبد الله راجع، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، العدد ١٩، يناير ١٩٨١م.

٢٨. الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكُّل البصري، رضا بن حميد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ١٥، العدد ٢، ١٩٩٦م.

٢٩. صحيفة (الاتحاد) الإماراتية، الملحق الثقافي، ١٨ من يونيو ٢٠٠٨م، الرابط الإلكتروني: https://www.alittihad.ae/article/26397/2008/

٣٠. صحيفة (الحياة)، الملحق الثقافي، ١٨ من أكتوبر ٢٠١١م، الرابط الإلكتروني: http://www.alhayat.com/article/1780384/