سيميائية العتبات النصية فى الخطاب الشعرى
(السندباد وديمومة الإبحار أنموذجاً)

د٠ هانم محمد حجازي الشامي(*)

المقدمة :

كان التطور الملحوظ فى فهم النص، وتبلور مفهوم التفاعل النصى عاملين فاعلين فى الاهتمام بطرق تنظيم النص وكل ما يؤدى إلى فهمه، بدءًا من عالم فضاء البداية المتمثل فى العنوان، والغلاف، والإهداء، والاستهلال، والمقدمة أو التوطئة، والتصدير، ثم الجمل المفتاحية، والهوامش، والتذييلات، والجمل الخواتيم. وقد استرعت اهتمام الباحثين هذه البداية فأطلقوا عليها أسماءً عديدة؛ منها النص الموازى/ النص المصاحب"(١)،ParaTexte، الموازي النصى(٢)، والمناص(٣)، المحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي(٤)،الملحقات النصية أو النص الموازى(٥)،خطاب المقدمات(٦)، الملحقات النصية(٧)، الترافق (٨)،..، ومرجع ذلك تعدد دلالات الجزء الأول من المصطلح (ParaTexte)- فهى فى اللغة اليونانية توظف بمعنى: بجانب. وفي اللغة الفرنسية لها معان مختلفة نذكر منها: المجاورة، والقرابة، والمصاحبة، والمشابهة، والمجانسة، والظهور، والوضوح، والموازى، والمساوى، والمماثل، المحاذاة، والزوج، والقرين، والوزن بين مقدارين(٩). وتعدُّ هذه العتبات البوابة الرئيسة والمدخل المركزى الذى يحمل المتلقى على قراءة النص وتأويله، وإدراك أبعاده الدلالية، وتحديد العناصر المؤطرة لمعماريته، ومن ثم إدراك البعد الحقيقى والمتخيل الذى يؤدى إلى تعدد النص بتعدد قارئيه؛ "إذ العتبات النصية شبيهة بفناء الدار الذي لا

(*) أستاذ النقد والبلاغة المساعد كلية الآداب- جامعة كفر الشيخ.

يمكن الولوج إليها إلا بالمرور عبره"[١٠]. ومن ثم لا يمكن الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته. فكل عتبة تمثل إحالة مرجعية إيحائية تعبر عن موقف ما، وتحيل على تلك المعلومات الأولية عن المتن الرئيس المتوقع، ومن أهم وظائفها وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه[١١]. ومن ثم، تهدف العتبات إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في تحليل النص الأدبى، كما تسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل، وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالًا لنصوص أخرى[١٢].

كما أن العتبات النصية لا تكسب وظائفها إلا بسياقها، فهي تعمل على تعيين مضمون النص، والغرض المقصود منه، حيث إنها تشكل نظامًا إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل يلعب دورًا رئيسًا فى نوعية القراءة وتوجيهها[١٣]. وينصح جينت الكاتب والقارئ على حد سواء بقوله: احذروا المناص- العتبات؛ لأنه يحمل خطابًا، ومعنى موضوعه مرتبط بالمعنى المضمن فى المتن المركزى، فلنجعله للتجاوز والاجتياز لا للعبور فقط[١٤]. فالعتبات النصية نصوص محاذية للنص، لها وظائف وفضاءات تعين على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة. ومفهوم العتبات النصية مفهوم مفتوح لا يمكن التوقف فيه عند عتبة بعينها؛ لأنه يحمل تنوعًا وتعددًا فى أنساقه، ومن ثم وجب النظر إلى كل نص وما يشتمل عليه من عتبات وفقًا لتجربة مبدعه وما توجبه من بناء تركيبى وتشكيلى.

ويأتى هذا البحث فى سياق مقاربة هذا الموضوع النقدى؛ لما يقوم به من دور مهم لا يقل أهمية عن المتن النصى؛ إذ يمثل نظامًا سيمولوجيا دالًا ومشاركًا فى بناء النص. ونظرًا للثراء الدلالى الذى تبعثه هذه العتبات وما تحمله من من الرؤى التعبيرية، والمقاصد الدلالية والجمالية التأويلية التى تجعل

المتلقى يستنطق النص عن طريق المعرفة أولا ثم تحليل هذه المداخل ثانيا، كان موضوع هذا البحث فى ديوان (السندباد وديمومة الإبحار) للشاعر محمد محمد محمد الشهاوى؛ إذ لم تسبقها دراسة تناولت موضوع العتبات النصية فى شعر هذا الكاتب على جهة الخصوص، وجعلت الدراسة المرتكز الرئيس لعملها الديوان الأخير الذى حاز على جائزة الشارقة؛ حيث يمتلك قوة حضور ظاهر للعتبات النصية أولا، وما تحتضنه من مادة ثرية قابلة للتحليل، وباعثة للتأويل ثانيًا، وللمشاركة الفاعلة للآخر فى وضع بعض العتبات لاسيما فى خطاب المقدمة، وقد جعلت الدراسة (عتبة الغلاف، والعنوان، واسم المؤلف، والمؤشر التجنيسى، والإهداء) محور دراستها؛ لسببين؛ أولهما: أهميتها المحددة بمواقعها الإستراتيجية ووظائفها وأدوارها فى إضاءة النص، وتحليله، والمشاركة فى تأويله، واستكناه مضمونه، وإظهار تناصيه سواءً على مستوى التناص الداخلى أو الخارجى. وثانيهما: يعود إلى علاقتها الرئيسة بالنص المتن التى تساعد على تشكيله من جهة، وتعد هى الواجهة له من جهة أخرى.

تصـــدير:

تعد عتبات النص (*paratexte*) من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب التناص، والتعالق النصي، ومعمارية النص، والعلاقة بينها وبين النص الرئيس "علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب"[١٥]. والعتبات النصية علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه؛ لما تحمله العتبات من معانٍ وشفرات لها علاقة مباشرة بالنصوص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة[١٦]. ويؤكده المثل: (أخبار الدار على باب الدار)؛ أي أنه لا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة تسلمنا إلى البيت؛ لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت، ..، وحينما نعبر

الباب والعتبة الخارجيين نجد أنفسنا أمام أبواب وعتبات تتعدد بتعدد المرافق والفضاءات، فما أكثر العتبات، وما أصعب اقتحام أى فضاء دون اجتياز العتبة؟![١٧]".

والعتبات النصية موضوع جديرٌ بالاحتفال، ومادة خصبة للنقد على جهة العموم؛ لذا بدأ الاهتمام بعتبات النص، وصارت تندرج "ضمن سياق نظري وتحليلي عام، يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق، وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها[١٨]".

وكان للغرب السبق في طرح موضوع العتبات طرحًا عقلانيًّا، وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، حيث كانت الانطلاقة الممنهجة والفعلية مع جيرار جنيت GERAR GENETTE في كتابه العتبات(SEUILS) وهو من أهم الدراسات العلمي في مقاربة العتبات على جهة العموم، والعنوان على جهة الخصوص. وقد جعل من العتبات "خطابًا موازيًّا للنص الرئيس، يحركه فى ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحًا ومفسرًا شكل معناه"[١٩]. وقد عرفها بأنها: نمط من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا، وأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله عمل أدبى، فالنص لا يمكن معرفته أو تسميته إلا بمناصه،..، وهذا قصد تقديمه إلى الجمهور، أو جعله حاضرًا فى الوجود لاستقباله، فـ(المناص/ العتبات) هو كل ما يجعل النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار له حدود متماسكة، وهو بتعبير "بورخيس" البهو الذى نلج إليه ويسمح لنا أن نتحاور فيه مع المؤلف الحقيقى أو المتخيل. وتعقيبًا على ذلك يقول جنيت:

"وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلًا يمشى بها إلى جمهوره وقرائه؛ قصد محاورتهم والتفاعل معهم"(٢٠).

وقد أولى النقد العربى العتبات أهمية كبرى فى الآونة الأخيرة؛ لفاعليتها فى فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية. ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العتبات النصية لا سيما العنوان، النص الموازي في الرواية(إستراتيجية العنوان)(٢١)، العنوان في الرواية المغربية(٢٢) عتبات النص: البنية والدلالة(٢٣)، السميوطيقا والعنونة(٢٤)، (لماذا النص الموازي؟)(٢٥)، وظيفة العنوان في الشعر العربي (قراءة في نماذج منتخبة)(٢٦)، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى(٢٧).

وهناك ثلاثة أنواع من النصوص؛ النوع الأول: النص الرئيس، وهو الذي يتعلق بالنص الإبداعي الذي يوجد بين دفتي الكتاب، ويتسم بخاصيات دلالية وفنية ووظيفية. أما النوع الثانى فهو (النص النشرى، الافتتاحى)، ويتعلق به كل المناصات التى تقع مسئوليتها على عاتق الناشر ومعاونيه. وهو قسمان: القسم الأول: (النص المحيط النشرى/ الافتتاحى)، ويندرج تحته الغلاف، وصفحة العنوان، والجلادة، وكلمة الناشر. والقسم الثانى:(النص الفوقى النشري/ الافتتاحى)، ويشتمل على الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفى لدار النشر. والنوع الثالث: النص التأليفى؛ ويمثل كل الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التى تقع مسئوليتها على الكاتب، وينقسم إلى قسمين؛ الأول: (النص المحيط التأليفى)، ويتضمن: اسم الكاتب، والعنوان الرئيسي والفرعى، والعناوين الداخلية، والاستهلال، والمقدمة، والإهداء، والتصدير، والملاحظات، والحواشي، والهوامش. والثانى: (النص الفوقى التأليفى)، وهو يتضمن فرعين؛ الأول: (النص الفوقى التأليفى العام) ويشتمل على: اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفازية، والحوارات، والمناقشات، والندوات، والمؤتمرات، والقراءات النقدية. والثانى: (النص الفوقى التأليفى الخاص) يندرج

تحته: المراسلات العامة والخاصة، والمسارات، والمذكرات الحميمة، والنص القبلي، والتعليقات الذاتية[٢٨].

وقد تطرق البحث إلى دراسة النص المحيط بنوعيه النشرى والتأليفى؛ إذ إنه قسم من أقسام العتبات النصية؛ حيث يتضمن مجموعة البيانات المحيطة بالمتن ويطلق عليها جيرار جنيت: المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط، التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر[٢٩].» ويتكون من قسمين؛ (النص المحيط النشرى/ الافتتاحى)، و(النص المحيط التأليفى) [٣٠]. وهو أداة رئيسة للولوج إلى عالم النص المركزى وتوجيه قراءاته، وإدراك مراميه وأبعاده؛ لذا جعلته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث يجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص[٣١]" ويتكون النص المحيط من عدة عتبات لها صلة مركزية بالمتن؛ إذ تعدُّ بوابة رئيسة لفهم مكنونه، وإدراك دلالته.

* *

المبحث الأول

أهمية التشكيل البصري للخطاب الغلافي

يعد الغلاف عتبة رئيسة للولوج إلى أعماق النص؛ قصد فهم مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، والجمالية، ومقاصده التداولية، حيث يمارس دورًا فاعلًا في تحفيز القارئ على الدخول إلى المتن المركزى، ومن ثم فهو لوحة تشكيلية تحمل في طياتها فضاءً علاماتياً ذا دلالات "لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره"(٣٢). والغلاف عتبة مهمة تكشف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له: الألوان- موقع العنوان- موقع اسم المؤلف- نوع الخط- مستوى الخط...،هذه الدلالات تحمل رؤية إشارية لها أهمية اقتصادية، وإشهارية، وفنية. وغلاف المجموعة الشعرية (السندباد وديمومة الإبحار) في طبعته الأولى، الصادر عن دار الثقافة، الشارقة سنة ٢٠١٩، يتخذ منحى من خلال مدى تطابقه للمتن، ومدى التعبير عنه، ويظهر ذلك من خلال استنطاق العتبة الغلافية بأيقوناتها الغائبة والحاضرة، وهناك مقصدية موضوعية وذاتيـــة وراء اختيـــار غـــلاف المجموعة من خلال أبعاد استنطقها الخطاب الغلافي الأمامي والغلاف الخلفي.

والخطاب الغلافي الأمامي مركب من خط ولون وكتابة وفضاء، وما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة، تناغما وإيقاعا، وتضادا وانسجاما من خلال دعوة المتلقي إلى التبصر فى المعطى البصرى للغلاف وارتباطه بالنص المتن، فالغلاف الأمامى "عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني والروائي، وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية، أو تجميعه في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا"(٣٣). والخطاب الغلافى يمثله عدة أيقونات وربما كانت بالأحرى عتبات، وهى كالآتى:

١- الألوان:

لا تقتصر استخدامات الألوان على النواحى الجمالية أو استثارة الحواس[٣٤]، فالجمال أو المظهر فيها يحتل – فى التطور الهائل الذى لحق التقدم فى النقد الأدبى– عنصرًا ثانويًا، ومبعثه الرئيس هو الغرض الوظيفى والهدف المنشود من وراء اللون المستخدم. فاللون له قدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، واختيار الإنسان للون بعينه دال على الكشف عن شخصيته، فاللون له دلالات ومفهومات وتقوم الألوان مجتمعة بإضاءة الغلاف، وإثارة المتلقي ذهنيا ومعرفيا ووجدانيا، وتجسيد ما يوجد في الديوان الشعري من عواطف وانفعالات. وتتأرجح الألوان البصرية فوق الغلاف بين ألوان باهتة، وألوان ثرية وخصبة ممثلة فى التوزيع الآتى وفقًا لنسبة استحوازها: (اللون الرمادى الفاتح، الرمادى الغامق، الأبيض، الأخضر، الأحمر، الأزرق، البنفسج، الأصفر).

أما اللون الرمادى فهو لون محايد، كونه لا أبيضَ ولا أسود، بل إنه ناتج عن دمجهما معاً، وهو لون يحمل الإيجابية والسلبية معًا، يتجاذبان النفس، فتعيش مجبرة في منطقة البين بين، ويشير اللون الرمادى إلى الإيجابية والمشاركة الفاعلة[٣٥] ويطغى اللون الرمادى الغامق والفاتح على غلاف المجموعة، وهو ما يمثل "قيمة اللون" التى تعنى الكيفية التى نميز بها اللون القاتم dark من الفاتح light"[٣٦]. ويحمل الفاتح منه والغامق ثنائية ضدية أحيانًا، أو مشاركة أحيانًا أخرى، حيث يرمز الرمادي الغامق الذى يحتل مساحة من الغلاف الأمامى إلى الغموض من المجهول، والتحير وكثرة التساؤل، والمأساة والتيه فى قصيدة: (الولد النَّوام)[٣٧]. ويرمز إليه الشاعر فى قصيدة: (السندباد) [٣٨]، حيث يعتريه كثرة الرحيل:

فى الكَوْنِ يرتحلُ :

رُوحًا تَرُودُ المستحيلْ
بَحْثًا عن الخافى الجميلْ
وبما يخبِّئُهُ كتابُ الْغَيْبِ يَنْشَغِلُ

- وقصيدة: (قال لى النورس)[٣٩]، التى يسيطر السؤال فيها فى المراحل العمرية، والبحث الدؤوب عن الذي يحيل الجدب بستانًا شذيًّا، والشوك فُلًا، لكن ما الْحَلُّ ؟ ما الْمَخْرَجُ؟ ويتساءل السندباد لكنه يصل إلى مخرج ألا وهو (الحب) الذى يجعل الجسم يحيا:

إنه الحبُّ مقاليد النجاه
والحياةُ الحبُّ .. والحبُّ الحياه

ويشير هذا اللون الرمادى إلى المأساة والإحساس بالغربة، يوضح ذلك ويؤكده تضمن الديوان قصيدة بعنوان: (غربة)[٤٠]. فالشاعر يعلن فيها عن الرفض، لكنه الرفض الذى يبحث عن الحبيب:

وَصَبًا يُفْنِى ويُضْنِى
رافضًا كلَّ طبيب

كما يظهر ذلك واضحًا فى قصيدة: (التَّائهُ عن آخَرِه)[٤١]، حيث يصور الأنا والأنا الآخر على اعتبار الأخير هو ظله، الذى لم يعد يعرفه، ويصور ذلك بالسيما الحوارية بينه وبين الآخر، أو بالتشكيل البصرى عن طريق أسلوبية الأثر الكتابى :

يا صاحبى / يا أنا –
مَنْ أنا
مَنْ
أ
ن
ا

فالحروف المقطعة تعلن عن القطيعة التى بينهما، والتيه الذى وصل إليه الشاعر؛ ليرتبط ذلك بالعتبة النصية الأولى: (السندباد).

بينما يرمز الرمادي الفاتح المائل إلى الأبيض إلى الحيوية والنور والأمل، حيث يخلق إحساسًا بالهدوء ورباطة الجأش، ويعفي من فوضى العالم، فهو لون النضج والمسؤولية، وهو ما يحتله صفحة الغلاف الخلفى كاملة، وترمز له قصائد كثيرة فى الديوان وتعلن عنه، مثل: قصيدة (هُويَّة)[٤٢] التى يُعلن فيها عن القضية التى تشغله، ألا وهى قضية الإنسان التى تمثل الوجود بأسره، الذى يسعى فيها إلى غرس صفة المحبة ونبذ الكره والعصبية، ومن ثم وضع الشاعر الحل، أن سيادة الأخوة هى مطلبه:

إِنِّى لكلّ النَّاسِ فى الدُّنْيَا أَخُ
وبَنُو الحياةِ جَمِيعُهُمْ هُمْ إِخْوَتى

وهو يتناص مع القرآن الكريم فى قوله تعالى: {أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ} [النساء: ١]، كما ينادى الشاعر بالمحبة فى كثير من قصائد الديوان، ويشكل زرعها فى النفوس مسؤليته التى يسعى إليها ويجسدها، فالحب هو معراج التجلى عنده[٤٣]:

وسِوَى الْمَحَبَّةِ ليْسَ لي مِنْ مّطْلَبٍ
أَسْعَى إليه .. وليسَ لي مِنْ بُغْيَةِ

فالصفاء هو المعين الذى يصير الحياة نورًا، والحزن سرورًا، والإخبات بحرًا، والكآبة حبورًا، يشكل هذه المعانى قصيدة: (المشاهدة)[٤٤]، كما أن الشاعر يرسخ لصفات الحق، ويحمل هذا العبء على كتفيه، فهو الشاعر الذى صار القصيد وطنه، واستحال أنشودة يكرس فيها المبادئ المنشودة:

وطنى : قصيدتِىَ التي ما خُنْتُهَا
يَوْمًا .. وقَلْبِى – حَيْثُ كُنْتُ – : النِّيلُ

ويحتل اللون الأبيض المرتبة الثانية، حيث يرتبط بالطهر والنقاء من العيوب، فهو رمز البراءة والتفاؤل، ورفعة الشأن، والصفات الحميدة مثل الحلم والتروى، والوفرة والخير، وجمال اللون وإشراقه، إنه اللون الذى يمثل "نعم" فى مقابل "لا" الموجودة فى اللون الأسود، إنه الصفحة البيضاء التى يكتب عليها(٤٥). وقد احتل الجزء العلوى من اللوحة والذى كتب عليه: (جائزة الشارقة للشعر العربى ٢٠١٩)، وعنوان الديوان، والمؤشر التجنيسي. وجىء باللون الأبيض؛ ليحقق انعكاسًا للعتبات الأخرى ويظهرها، لذا فإن كتابة اسم المؤلف، وتحديد الديوان بأنه جائزة باللون الأسود على اللوحة البيضاء أكثر ظهورًا من عنوان الديوان ذاته مع صغر حجم الخط فى اللون الأسود؛ نظرًا لأن الخلفية بيضاء.

وإذا كان اللون الرمادي يمتلك تأثيراً ثابتاً على الألوان الأخرى التي يمكنها أن تتوافق معها، بحيث يمكنها تخفيض شدة قوة ولمعان الألوان، وبالتالى فإنه يمتاز بالسيطرة والتأثير على الغير. فإن القارئ يرى أن الألوان فى الغلاف الأمامى جاءت فاتحة وأقل لمعانًا؛ وهذه إضافة تضع لبنة في صرح المحكي الاحتمالي الذي تؤسس له العتبات، فاللون الأخضر الذى احتل المرتبة الثالثة بعد الرمادى جاء فاتحا، إنه اللون المستمد من جمال الطبيعة، لون الخصب والنماء ولون النعيم، مفعم بالحياة والحيوية، "يخفف توتر الأعصاب، ويساعد على تركيز الانتباه والتفكير، ويرتبط بمعانى الدفاع والمحافظة على النفس"(٤٦). والشخص الذى يختار اللون الأخضر يزيد من ثقته فى قيمته الذاتية، ويبرز تعاليه على من يتعامل معهم أحيانا، ومحتواه العاطفى هو الزهو للتفوق الذاتى على الآخرين، أو القدرة على التحكم فى الأحداث وتوجيهها على الأقل، وبالتالى سيادة آرائه؛ لأنه الممثل للمبادئ الأساسية الثابتة(٤٧). وهو ما نراه جليًّا فى شخصية السندباد التى مثلت العنوان الرئيس، فهو يرغب أن يترك أثرًا قويًا على الغير، ويريد الآخر أن يعترف به، وبالتالى يوجه نفسه بنفسه، ويجد

طريقه فى الصمود فى وجه المعارضة. كما يظهر جليًّا فى قصيدة (ويَسْأَلُونَكَ عن الْحُبِّ)[٤٨]، حيث يقف الشاعر متناصّا مع شعراء آخرين أمثال: البهاء زهير، وأحمد شوقى؛ ليعلن صراحة أن الحب لا يوصف، بل يظل بلا نعت ولا وصف، والذى يعرف كنهه هو خالقه:

هُمَا اثْنَانِ
– لا يَدْرِى سوى اللهِ
ما هُمَا ؟
وما كُنْهُ كُلٍّ مِنْهُمَا – : الرُّوحُ
والحُبُّ

– أما وضع العلامة ذات اللون الأحمر على الخلفية الخضراء فيظهر خاصية Colour irradiation الإشعاع اللونى، وتنتج عن نظر العين إلى لون ثم انتقالها منه مباشرة إلى لون آخر، ونظر العين إلى اللون الثانى تقع تحت تأثير اللون الأول، ومثل ذلك يحدث إذا نظرت العين إلى لونين متجاورين فى وقت واحد[٤٩]، فاللون الأحمر– فى الديوان– قد وقع تحت تأثير دائرة اللون الأخضر، وبالتالى يبدو أقل لمعانًا. والأحمر يعنى الرغبة فى التأثر، وحب المغامرة وما يجلبه من حيوية وقوة وامتلاء وخبرة بالحياة؛ لارتباطه بالريادة والجهد الخلاق، وهو يعبر عن التعب والمشقة والشدة، والصبر على المكاره، والانشغال، والمخاطر، والتهديد والوعيد[٥٠]. وقد مثَّل هذا التباين؛ نظرا لارتباطه بأشياء طبيعية تثير البهجة والانشراح، وبعضها يثير الألم والانقباض، مما جعل النظام الفزيقى للون الأحمر يشير إلى الهجوم والغزو، والشجاعة والثأر، وقد طغى – هنا – على الأخضر ممثلًا علامة تعنى التخلص من الكره ونبذ العصبية، وترسيخ دولة الحسن والجمال الذى يدعمها الحب، ومفردات الحب والدعوة إليه تغزو الديوان بأسره؛ ليدعم موقفه، ويجعله دستورًا يُعمل به.

أما الأحمر اللامع منه فقد جاء فى خلفية لفظة (الشارقة)، حيث يشير إلى الانبساطية والطموح والعملية، يظللها لفظة: (الإشراق). وكتابة الاسم باللون الأسود وجزء من قصيدة (إلى اللهِ مَوْلَايَ الْحَقّ) على الغلاف الخلفى[٥١]، وكأنه يقول: لا يزال سوادى بياضك؛ أى لا يزال شخصى شخصك،...، "والأسود رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم"[٥٢]. وهو ما يضمنه العتبة الرئيسة، أعنى العنوان.

أما الأزرق فقد احتل المرتبة الخامسة، وهو رمز الهدوء العاطفى، والأمان والانسجام، والاستكفاء، ويشير إلى حاجة فسيولوجية للراحة والاسترخاء وفرصة للمعافاة، وقد يدل على الحاجة إلى الاتزان، وقد يضطره هذا إلى مغادرة وطنه، أو تغيير وظيفته، أو الهروب إلى نشاط تعويضى،..، وهو فى التراث مرتبط بالولاء والطاعة، والتضرع والابتهال، والتأمل والتفكير، ويعكس الثقة والبراءة والشباب، ويدل على التميز، والشعور بالمسئولية، والإيمان برسالة ينبغى تأديتها[٥٣]، ومثَّل الأزرق الفاتح عتبة الديوان الذى ينشد الثقة والبراءة والشباب، وتحديد الهدف المنشود، وهو بيئة خالية من الاضطراب، وقد يحاول معاودة اتزانها من وجهة نظره، وقد انتشر هذا فى قصائد الديوان، منها قصيدة (صلوات وتسابيح)[٥٤]، حيث يقول:

إليـــــكَ أَتَيْتُ مُعْتَرفًا بِذَنْبـــــى وحَسْبِى أنّك الغفَّارُ .. حَسْبِى
وإنْ أَكُ – مُذْنبًا – جازوتُ حَدِّى فأعظمُ مِنْ ذُنُوبى عَفْوُ رَبِّـــى

وقد يجسد هذا فى نعيه لزملائه من الشعراء، مثل: (رباعيات)[٥٥]، إلى روح عمر الخيام، أو تمييز بعض المدن بالذكر للحاجة إلى الاسترخاء، مثل الأسكندرية فى قصيدة (عروس الأبيض المتوسط – فِيِنَّا الشَّرْق)، ومثل مدينة أسوان التى تكرر ذكرها عشر مرات فى قصيدة (الْعَرُوس).

أما اللون البنفسجى فقد احتل المرتبة السادسة، وهو مزيج من الأزرق والأحمر على الرغم من كونه لونًا متميزًا مستقلًا، ويرتبط البنفسج بحدة

الإدراك، والحساسية النفسية، والمثالية، وهو باعتباره رمزًا دينيًا يوحى بالبراءة والطهر والنقاء والإيمان؛ ولكونه مزيجًا من الأحمر والأزرق فهو يوحد آثار اللونين، ويجمع بين الموضوعى والذاتى(٥٦). وهو لون يميل من يفضلونه للخيال وعالم الأحلام، وهو ما يجذب انتباه القارئ لهذا الديوان، ويميل من يختار هذا اللون إلى أن يُعْترف به بأنه جذاب محبوب، فهو يريد الألفة والانسجام، ويحتل البنفسج مساحة صغيرة فى صفحة الغلاف الأمامى، ويمثل البنفسج حافة الديوان الذى كُتب عليه ما كتب على المساحة البيضاء من الغلاف، لكن بألوان مختلفة، ممثلة فى الأبيض الذى كتب به اسم الشاعر، وأنها جائزة من الشارقة، والأصفر الذى كتب به العنوان، والأخضر الذى ينم عن الإصدار.

أما اختلاف اللون فى عنونة الديوان، فيلاحظ أنه كتب بالأخضر على الغلاف الأمامى الذى يرمز إلى الرغبة الجامحة والاستقلال، والحيوية والنشاط، والنماء والعطاء، فهو رمز الإخلاص، والخلود، والتأمل. ويلاحظ الأخرى أنه كتب باللون الأصفر(٥٧) الذى يرمز إلى السعادة أحيانا، والأصفر؛ لصلته بالبياض وضوء النهار ارتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط، وإثارة الانفعال، وأهم خصائصه اللمعان، والإشعاع، وإثارة الانشراح(٥٨). أو يرمز – هنا – للبحث الدائب، والخروج من الضيق، ومواجهة الصعوبات والتصدى لها، فهو دال على التقدم إلى الأمام حيث الجديد والحديث والتطور.

المبحث الثانى: العنوان وسيما الاتصال:

يعد العنوان titres منطوقًا للعالم المكتوب وكشفًا له، تظهر فيه رؤية الشاعر توصلًا لما هو مجهول بترابط ذي مقصد؛ حيث تتجلى سلطة العنوان فى تشكل هيكل بنيته؛ فيزيحها من سياقها التداولي المعجمي؛ ليمنحها بناءً تركيبيًا، لتتسع دلاليًا فتتفاعل مع مخزون اللاشعور، وتكتسب مقصدية في الأداء

تتواءم مع استشراف ما هو آت. فكل إنتاج أدبى يقيم في تصور كل متلقٍ صورة دلالية جامعة بين العنوان والمضمون؛ شريطة تحديد مرجعية خاصة، علما بأن القيمة المرجعية للنص مرتبطة بأمرين؛ الفهم والإدراك، وأن النص لا يصرح دائما بكل إحالاته، وإن كان يقدم شارات وسيما دالة على ذلك. " فالعنوان يهدف إلى تبئير انتباه المتلقى، على اعتبار أنه التسمية المصاحبة للعمل الأدبى والمؤشر عليه"(٥٩). فهو أول لقاء بين القارئ والمبدع، وهو مركز الحضور في واجهة النص، له دلالاته السطحية والعميقة، الظاهرة والخفية، وفي هذه الواجهة يظهر مضمون النص؛ ليؤسس علاقة قد تكون "تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية"(٦٠) ولكنها علاقة "علاقة جدلية؛ إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى"(٦١). وإذا كان لكل الأعمال الأدبية مفاتيح " فإن العنوان يقف في صدارتها"(٦٢) فإن الحدث المدلول عليه ينبغى أن يرتبط على نحو مباشر بالحدث المنصوص عليه المقدم، "ككل منه، أو جزء منه، أو كفعل تمهيدى مهيئ له، أو فعل مرتبط به أساسا. وكمبدأ عام بالنسبة لتأويل الجمل المترابطة، فإنه ينبغى أن نسلم بأن الأحداث المدلول عليها إنما تترابط بأبعد علاقة مباشرة ممكنة"(٦٣). حيث يستطيع القارئ من خلاله استشراف ما هو آت فيتسع أفق توقعاته؛ إذا العنوان يحقق أعلى فاعلية ممكنة للتلقى، ويقدم رؤية قرائية بوصفه منطلقًا معرفيًا، بحثًا عن مكنون النص بتأويل أنظمته، ومعرفة تراكيبه، بقراءة تأويلية تدعم التعددية وتمج الثبوتية. والدليل على ذلك تعدد عنوان (سورة الفاتحة، وسورة الصمد)،على سبيل المثال، حيث بلغ عدد عنونة الأولى عشرة(٦٤)؛ فهى(فاتحة الكتاب، وسورة الحمد، وأمّ الكتاب، والسبع المثاني، والوافية، والكافية، والأساس، والشفاء، والصلاة، وسورة تعلم المسألة). وإذا نظرنا إلي سورة (الصمد) نجد أن مسمياتها قد تعددت، وكثرة الألقاب تدل على مزيد الفضيلة؛ منها(٦٥)

(الإخلاص، والتوحيد، والنجاة، والإيمان، والمقشقشة، والنسبة، والتجريد، والأساس، والولاية، والبراءة، والمانعة، والمحضر، والمنفرة، والمذكرة، والأمان). "وعلى هذا فالعنوان نص مصغر يقوم بينه وبين النص الكبير أحد ثلاثة أشكال من العلاقات؛ علاقة سيميوطيقية، حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل. وعلاقة بنائية، تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائى. وعلاقة انعكاسية، وفيها يختزل العمل: بناءً ودلالةً في العنوان بشكلٍ كامل"[٦٦].

وإذا كان النص "بنية متوالية من الجمل المترابطة، هذه البنية تشكل استمراراً وانسجاماً على صعيد تلك المتوالية"[٦٧]. فالديوان – أيضا– بنيةٌ متماسكة قد بُنِيَت من مجموعة من القصائد ذات المقاصد، هذا البناء جاء على أسسٍ وأصول، ولا يزال القارئ ينتقل بين أجزائه كما ينتقل بين حجراتٍ في بناء واحدٍ، لا يحس باختلاف فى تقسيمه وتوزيعه، بل يدرك الألفة والانسجام بين قصائده، ومرجع ذلك إستراتيجية التلقى التى تصير المنفصل مؤتلفاً، والمختلف منسجمًا. وعلم اللغة النصى يبحث فى العلاقة بين مضمون النص وعنوانه، وينطلق فى ذلك "من أن وضع عنوان للنص يتأثر باعتبارات سيمولوجية، ودلالية، وبراجماتية، وهى تفيد فى وصف النص ذاته"[٦٨].

ولكن ما هو العنوان، يعرفه (لوى هويك) بأنه مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، أو نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير إلى محتواه الكلى؛ لتجذب جمهوره المستهدف[٦٩]. والعنوان عقد شعرى بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائى بينه وبين جمهوره من جهة، وعقد تجارى/ إشهارى بينه وبين الناشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للناشر أن يتدخل فى اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد؛ لتحقيق القيمة الجمالية والشعرية للكتاب، والقيمة التجارية والإشهارية للنشر لذا يرتبط العنوان بالجمهور لا

القراء؛ لأن الجمهور كيان قانونى أوسع من مجموع القراء، فالعنوان قد يرتحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى بـــ (التلقى العنوانى)، فالعنوان يرسل إلى الجمهور، والنص مرسل إلى القارئ. فإذا كان النص هو موضوع القراءة، فالعنوان موضوع الدوران والتحادث (objet de conversation)[٧٠]. ويظهر من هذه التعريفات وظائف العنوان محددة فى (الوظيفة التعيينية/ التسموية/ التعريفية/ الاستدعائية/ التمييزية/ المرجعية)، و(الوظيفة الوصفية/ التلخيصية/ الدلالية/ اللغوية الواصفة) التى يخبر العنوان عن طريقها شيئًا عن النص المركزى، و(الوظيفة الإيحائية) وهى أشد ارتباطاً بالوظيفة الوصفية؛ لهذا دمجها جينيت معها. و(الوظيفة الإغرائية/ التحريضية) التى يظلها مظلة الوظيفة التداولية، والوظيفة الإيديولوجية، على أن الوظيفة الأولى المتعلقة بالمضمون ضرورة واجبة الحضور فى أى عنوان بخلاف الأخريين، فالوظيفة الأولى وظيفة مطابقة[٧١].

وتلعب الوظيفة التسموية/ التعيينية دورًا مهمًا، حيث يختزن العنوان المقتبس[٧٢]: (السندباد وديمومة الإبحار) مدلولات تعددية لفهم النص، ويضيف إسهامًا فكريًا ومنطلقًا معرفيًا لضبط تلاحم النص وإظهار تناسقه، وفهم قصديته، واستشراف مضمونه، ويظهر العنوان الرغبة فى التجاوز ويستحضر المجهول مصورًا إياه بـــ (تركيب) يحتويه ويجسده، ويغرس فيه إرادة تخلقه؛ ليجعل القارئ مشاركًا فى بنيته ووجوده. ويتكون العنوان (السندباد وديمومة الإبحار) من دالين يشكلان جملة اسمية، وحيث إن الاسمية دالة على الثبات، فقد بعث (المركب الإضافى/ ديمومة الإبحار) حركية وتجددا أضفت على المركب الاسمى (السندباد) نوعا من الإطلاقية غير المقيدة بزمن، ووسمته بـــ(السندباد البحرى وليس البرى)، وما يطلقه الفكر حول هذه الشخصية وما تثيره من عجائب. وإذا كان للعنوان وظيفة الإغواء أو الإغراء فقد نجح الشاعر في إثارة انفعال المتلقى من خلال انفتاح الدلالة على تأويلات متعددة يثيرها العنوان لدى

المتلقى ببحثه عن (مسند/ أو مسند إليه) وهو حذف يستدعى تأويلًا، ويحدد للمتلقي مدخلًا جديدًا يلج منه إلى عالم النص، فالحذف الموجود مقصودٌ؛ إذ هو فجوة يجب على المتلقى استكمالها. واسم الشاعر (محمد محمد الشهاوى) تحت العنوان يجبرنا على القول بأن (السندباد) هو الشاعر ذاته، بثقافته وحضارته وعقيدته وهويته؛ ليؤسس فهمًا بأن المحذوف الذي مارسه الشاعر جيء به لحث المتلقي على سد هذه الفجوة الدلالية التي أحدثها، وكأنه يقول هو: (أنا)؛ وربما يكون المحذوف المسند: (السندباد وديمومة الإبحار ديدنى/ محور عقيدتى)، وسواء كان هذا التقدير أم ذاك فتعريف طرفى الجملة يفيد قصر المسند على المسند إليه وجعله محصورًا فيه، والوضع التركيبى يوحى بشخصية الشاعر، وغرس ملامحها فى ذهن المتلقى بداية، وهو نظم جعل للمعطوف: (وديمومة الإبحار)- المكون من لفظتين إحداهما تفيد الاستمرارية الباعثة على الأمل، والهدف البنَّاء المنشود بإضافة لفظة الإبحار المضمن مواجهة الصعوبات والمخاطر- سطوة على المبتدأ؛ إذ يستمد قوته من الحضور الفعلى للفظة (السندباد)، والحضور المفترض للفظة: (الأنا)؛ أى ذات الشاعر. هذا المسند إليه المقترح/ الاحتمالى يؤكده وضع المؤشر التجنيسى (indication générique) أسفل العنوان. (وضعية العنوان + وضعية المؤشر التجنيسى).

هذه الوظيفة (التسموية/ الرحلة السندبادية) حققت التماسك النصى عن طريق المرجعية اللفظية فى القصيدة المعنونة بهذه اللفظة: (السِّنْدباد)[٧٣]، وتحققت المرجعية المعنوية ذاتًا ومعنى فى العناوين الفرعية التى تضمنها الديوان التى توزعت بين ابتهال وتضرع؛ (إلى اللهِ مَوْلَاىَ الْحَقّ)، وقصيدة (هُويَّة)[٧٤] التى يعلن فيها أن سلاحه الشعر موجهُ إلى قضية الوجود التى سعت إليها الشرائع جمعاء، وأَنَّ الشَّرَائع لم تأتِ إلا لنبذ البُغْضِ وغرس المحبة، وقصيدة (المشاهدة)[٧٥] التى تدعو إلى التأمل والتفكير وكيف يصل الإنسان إلى

معراج التجلى بصفاء روحه، وعفوه عند مقدرته، ومحوه ذنوب غيره بحبه فيصير نورًا مع أن أصله ماء وطين، ثم تقلد الشاعر مهمة رئيسة إذا لم يبلغها رحل قبل أن يواتيه الرحيل فى عنونته: (غزالةُ هي القصيدة)[٧٦]؛ لذا عقبها بنعى لمن حمل هذه المهمة على عاتقه،:(رباعيّات إلى روح عمر الخيّام)، وإلى روح فاروق شوشة فى قصيدة: ويَبْقَى الشِّعْر (صاحب: أُحِبُّكِ حتى البكاء)[٧٧] كما نعى "بدر توفيق" فى قصيدة: "البدر"[٧٨]. وإن كان الباحث يرى أن النعى جاء متفرقًا وليس مرتبًا، ولعل السبب أن هذا الترتيب مبعثه عدم احتمال نفسه نعى من يحب دفعةً واحدة. ولم يقتصر الشاعر على استدعاء الشخصيات التراثية لكنه استدعى شخصية أحمد شلبى شاعر ثنائية (اللَّحن والألم)، وقد دعته تلك التجربة الشعرية استبشاره بيوم جديد فى عام جديد، وكأنه إهداء لهذا الشاعر فى هذا اليوم. وشخصية الشاعرة المغربية نبيلة حماني[٧٩]، وله هدف من ذكرها بعد قصيدة: (مبتدأ فى انتظار الخبر)؛ نظرًا لإيمانها بقيم الحوار، وأن الكرامة والعدالة والتضامن والحرية والتسامح والديمقراطية، هي سبل التعايش والتقدم.

وقد امتدت دعوته بوصفه رسولًا يحمل رسالة مؤداها: (لا للكذب/ لا للوشاية) فى قصيدة: (إلا رشا)[٨٠]، وقد عقب على ذلك بقصيدة: (كَذَلِك حَالُنَا)[٨١]، وإذا انتقلنا إلى المرسى نجد الشاعر قد جسده فى معالم تخصه مثل: (دولة الحسن)[٨٢] التى هى مقر حُبِّه، وفيها يستقر قلبه، ويلتقط أنفاسه عند مرسى (سُلَيْمَى)، ويعقبها بقصيدة يرسخ فيها للحب، وأنه ليس إلَّا ما أَمَر به القضاءُ والقدر، ثم يجنح إلى عدم الاستقرار مرة ثانية متناصًا مع عمر بن أبى ربيعة:" ليت هِنْدًا أنجزتْنا ما تَعِدْ"[٨٣]، فالسندباد جسد وروح يأبى الاستقرار، فهو دائم الرحيل، والبحث عن المجهول، لذا فهو يناجى النورس يحكى له عن قلبه المحيَّر سواءً كان شيخًا أم صبيًّا، وما الحياة إذا أقفرت من حبيب يُفْعِمُ الوجدان رِيًّا، أو خلت من سرور تحِيلُ الشّوْكَ وردًا، وتعيد الجدب بُستانًا

شَذِيًّا؟! وإذا كان حال السندباد الروحى وهيامه فلابدَّ له من مرسى حقيقى يعبر عن خياله وأحلامه، هذا المقر هو (عروس الأبيض المتوسط)(٨٤)، وقد نعتها بالسماء اللُؤْلُئِيَّةْ، والمياه الكوثرية، والشُطوط السندسية، والرمال السَوْسَنِيَّةْ، والليالى الرَضِيَّة، مستدعيًّا شخصية كيلوباترا، وليلى العامرية، ومحمد الهادى، والأمجاد التاريخية واصفًا إياها بـــ (فِيِنَّا الشَّرْق). لكن مصر هى ليلى المحبوبة التى عن هواها لن يتوب؛ لأنه عاش على عشقها فى الشَّبِيبَةَ والْمشِيبَا، ويتعجب قائلًا:

وهَلْ عَجَبُ لِمَنْ قد عاشَ صَبًّا بِلَيْلَى أن يُطيلَ بها النّسيبا ؟

لكن روحه تأبى السكون، تأبى الخلود، فهى تبحث عن الخبر الذى أعلنت الجملة فيه عن المبتدأ، ولم يكتمل، هى دعوة للنهوض، للصعود، وللنهاية التى رسموها من قبلنا، هى نصرة فلسطين، وأن تبقى طاهرة، مصورًا إياها فى قصيدته: (مُبْتَدَأٌ فى انتظار الخبر)(٨٥). ثم رجع الشاعر إلى رحلة أخرى من فلسطين إلى (العروس) نعتًا لأسوان، حيث إنها عَرُوسُ الذكر والأوراد، والمَوَّالُ الجنوبى، وتاريخ من التصميم والإصرار، وقد ذكرها الشاعر عشر مرات فى القصيدة التى أعارها (العروس)؛ نظرًا لنهارها المشمس، وليلها الدافئ، وأبطالها الأحرار الذين بنوا السد العالى، ثم يختمها: تحيا مصرُ قاهرةَ الْمُحَالِ...على مَدَى الأزمانْ(٨٦).

وإذا كان المفتتح (إلى الله مولاى الحق) فإن الختام عود على بدء يأتى بـــ (صلوات وتسابيح)(٨٧).

إليكَ أَتَيْــتُ مُعْتَرِفًـــا بِذَنْبـــى وحَسْبِى أنّك الغفَّارُ .. حَسْبِى
وإنْ أَكُ – مُذْنبًا – جازوتُ حَدِّى فأعظمُ مِنْ ذُنُوبى عَفْوُ رَبِّى

لكن امتداد ظل هذا السندباد شخصيًّا، وقيامه بدور المركز الرئيس في الحكاية الشعرية، وتجديد أمنياته، وديمومة أحلامه، وسعيه الدؤوب للتطور

والتغيير، وأن دعامة هذا التطور هى حب الآخرين، جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في النص الشعرى، ويكون البوابة الرئيسة التى تبلور رؤية المؤلف لعالمه من جهة. ومن جهة أخرى تلعب الوظيفة الإغرائية دورًا تداوليًّا؛ لتحريك وتنشيط تلقى القارئ وما يدور بخلده حول قصص السندباد الخيالية ورحلاته السبع. والمعول على هذه الوظيفة والقاعدة المنظمة لها:" العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب[٨٨]" The good title is the best broker for the book.

خُط العنوان بخط النسخ، ومثله اسم الشاعر أسفله، لكن تكمن المخالفة فى نوع الخط وحجمه. والانفصال والاتصال بينهما دافع إلى قراءة تبحث في العلاقة بين شخصين، وهي قراءة تنطلق من العلاقة بين السندباد والشاعر، فهل هو السندباد معنى وذات، وأمانى وانفعالات؟ أم أحيانا ينسلخ من الطبيعة السندبادية ليميل إلى الاستقرار؟ هذا التأويل يدعمه كتابة العنوان واسم الشاعر بلونين مختلفين، فالظاهر على صفحة الغلاف أن العنوان باللون الأخضر، واسم الشاعر بالأسود، وعلى حافة الديوان بالأصفر، واسم الكاتب بالأبيض، هذا التنوع يشير إلى أن الشخصية فى صرح النص الاحتمالى تحمل السمة السندبادية فى معظم أحوالها، حيث تميل إلى المغامرة، ومواجهة المخاطر، والرحيل وعدم الاستقرار، وتميل إلى الصفاء الذى يحمل النقاء رمز الحب الذى تكرر مادته فى الديوان [٨٩] بدءًا من الإهداء (تسعًا وستين) مرة. هذا يؤكد أن حضور الفعل قويٌّ، يستمد قوته من قوة المعطوف، وهى دعوة إلى الفعل والعمل تلائم العتبات الأخرى الموجودة على الغلاف.....

السندباد الشهاوى/ السندباد البغدادى:

قد وضع الشاعر صفةً (للسندباد) عن طريق المركب الإضافى الذى تضمن لفظة: (البحرى) فى قوله: (ديمومة الإبحار)، وهو ما يتناص مع هذه الشخصية فى أسفاره السبعة، والسندباد البحرى هو الشاعر هنا، الذى تولى

سرد الحكاية كما تولاها فى حكاية (ألف ليلة وليلة) التى تقوم شهر زاد بروايتها لشهر يار. أما السندباد البرى المضمن فهو الكاتب والقارئ على السواء، فقد أنهكه عالم الكذب والوشاية، عالم الكره والتفرق، وهو يتوق إلى عالم البحر الباعث لصفات الأمل والمحبة بين الجميع، فيخلع على البحر الصفات المحبوبة المأمولة التى ينشدها، فـ (البحر) رمز النجاة والأمل، وهو ما يتناص بالفعل مع حكاية السندباد/ البغدادى، ويبدأ السندباد البحرى بسرد حكاياته، فما وصل إليه من راحة وغنى جاء بعد كد وتعب وطول رحلة وأهوال ومخاطر، ويسجل ذلك:" صلى سندباد لربه، متحسرا على بؤسه، وشاكيًا حظه السيئ في الحياة. وما إن فرغ من صلاته حتى فتحت البوابات، ودخل سندباد. فرأى منزلاً جميلا، لا يشبه أي منزل رآه من قبل. استقبله التاجر بالترحاب، وسأله عن اسمه. فأجاب: "اسمي سندباد الحمال". وقال المضيف: "أحمل الاسم ذاته، فأنا سندباد البحار". ثم طلب من الحمال الجلوس وأخبره عن رحلاته والمخاطر الكثيرة التي واجهها"(٩٠).

وهنا تكمن المفارقة بين الشخصيتين، والمكابدة التى بذلت من أجل الوصول إلى السعادة، ولكن (السندباد البرى/ الحمال/ القارئ) قد عاش تجربة عجيبة تمنحه الصفة السندبادية، فهو يتقاسم الشاعر/ البحرى قراءاته متأولاً ومحللًا، وهو يشاركه التجربة حبًا وكرهًا، فرحًا وحزنًا، وبالتالى يتغير موقعه البرى إلى الموقع المقابل باجتيازه عتبة الاستماع إلى فاعلية المشاركة. هذه المشاركة تحمل صفة الإيجابية، لكن ما زال يحمل ثقل الأرض على كاهله، فـ (البر) هو صفة الثبات/ الاستقرار، أما البحر فهو صفة التغير/ الاستمرار، ولكن يظل جانب (البر) علامة رئيسة يتوق إليها السندباد البحرى رغبة فى الأمن والأمان، وبعد انتهاء رحلاته السبع يعود إلى (الوطن الأم/ بغداد)، حيث يتجمد السرد، ويصل الموج إلى الساحل، وتصبح قصته تُحْكَى. أما فى الديوان

فإن الشاعر لم يحدد رحلاته بل جعلها (ديمومة)، وإنما حدد مكان العودة (عين الحياة) المكان الذى ألفه وترعرع فيه.

وإذا نظرنا إلى ذاكرة السندباد فهو يعجز عن ذكر مسمى للأماكن، ولا يدرى الجهة التى يقصدها، وهنا يكمن الضياع، فهو من خلال رحلاته لم يذكر اسم المكان: " وأبحرت متنقلا من جزيرة إلى أخرى"[٩١]. أما السندباد الشاعر فقد تمتع بذاكرة قوية فيروى أسماء الأماكن؛ منها: (عروس الأبيض المتوسط/ الأسكندرية/ فيينا الشرق، العروس/ أسوان/ مصر)[٩٢]. لكننا نجده تائهًا – أحيانا – حين يصور نفسه (الأنا / الآخر)، ولا يدرى من هو[٩٣]:

قل لى ؟؟ ..
لَعَلِّىَ أَعْرِفُ
– يا صاحبى / يا أنا –
مَنْ أنا؟

أما عن (السندباد البغدادى الجوى) فإنه قد صعد إلى الجو ثلاث مرات؛ على متن طائر الرخ، وعلى متن نسر، وأخرى ممسكًا بأحد الرجال، الشياطين– إن صح الأمر– الذين نبتت لهم أجنحة، يقول: " بعد أن ظهرت الأجنحة لدى الناس، وكانوا يستعدون للطيران بعيدا، رجوت أحدهم أن يحملني معه، وحلقت عاليًا للغاية في السماء"[٩٤]. وهذا يعد خرقًا للعادة، فإن ركوب الجو له نواميسه ووسائله، أما هذا الرجل الذى علا على عاتقه فقد كان خارجًا عن الإنسانية يدلل على ذلك ويؤكده قول أصحابه له: "وحضر شابان، وأخبراني أنهما رسولا خير، وقاداني إلى أسفل الجبل. كما أخبراني أنني كنت في خطر عظيم، حيث إن الرجال المتحولين إلى طيور هم رسل شر."[٩٥]. هذا الفضاء العجيب الذى زاوله السندباد لا يعد أمنًا ولا سلامًا، ولكن مرسى رحلاته وسفينته هو بغداد، رمز الفضاء الآمن.

والسندباد الشاعر جسَّد الركوب الجوى للإنسانية تجسيدًا روحانيًّا بعد فناء الجسد فى قصيدة "المشاهدة" متأثرًا بالحلاج(٩٦):

كَــ [أجنحةٍ تطيرُ بغيْرِ ريشٍ إلى ملكوت ربّ العالمينا]
قَوَادِمُهَا : الصَّبَابةُ ، والخوافى مقاماتٌ بِها فُتِنوا فُتُونَـــا
هُمُو عاشوا يقينَ الحبِّ صِرْفًا وأبْقَى الحُبِّ ما كان اليقينَـــا

وقد جعل للأشواق تلك الوسيطة، فهى سفينة الفضاء الجوى، وآليته:

هِيَ الأشواقُ معراجُ التّجلِّى لِأَرْقَى ما اختفى عَنَّا وفِينَا

وهو يشبه نفسه بالطائر الذى يسعى دائمًا إلى الحسن بل هو هدفه ومبتغاه:

قلبى ، وما قلبى سوى طائرٍ فى حضرةِ الحُسْنِ بنَى وَكْرَهُ(٩٧)

وهنا يختار السندباد الشهاوى (طائر النورس)؛ لتعلقه بـــ(البحر)، وهو طائر مائى يتواجد غالباً قرب الشواطئ، ريشه رماديّ فاتح من أعلى، أبيض ناصع من أسفل، مائيٌّ في حجم الحمام، يعلو في الجوِّ ثُمّ يرمي بنفسه في الماء، ويُعرَف بزُمَّج الماء "نورسُ البحر"(٩٨)، وربما يتأول النص علة اختيار هذا الطائر، وسيطرة اللون الرمادى الفاتح على الديوان من جهة، وفلسفة العنوان وربطه بالإبحار من جهة أخرى، وما يحمله الطائر من رمز يدعم هذا:

أَيُّهَا النَّوْرَسُ / يا قَلْبِى الْمُحَيَّرْ فى فضاء الوجْدِ : شيخًا وصَبِيًّا(٩٩)
هل كلَانا غَيْرُ كَوْنىٍّ مُسَخَّـــرْ لِتَمَلِّـــى الحُسْنِ ما قد ظــلَّ حَيًّا ؟

لكن كلا منهما يعشق المستحيل، تدعوه روحه للرحيل وما يكنه المجهول، ليجد نفسه فى تيه ما له سبيل، وليل ما له إصباح، وبحر ما له ساحل، ويصور ذلك فى قوله(١٠٠):

تدعوهُ للمجهولِ يَذْرَعُهُ ،
فيمضى مُوغِلًا
فى تِيهِ لَيْلٍ مَا لَهُ إصباحُ

وتكمن استراتيجية التلقى فى الثمن المدفوع، فالسندباد البحرى هو السارد/ الروای، والسندباد البرى/ المتلقى هو الذى يصغى، والتلقى – هنا – له ثمنه المدفوع، فهو يأخذ مكافأة على إنصاته وإصغائه: "بلغني– أيها الملك السعيد– أنه بعد سماع القصة، شكر سندباد الحمال مضيفه، وتأهب للرحيل. فدعاه سندباد البحار إلى العودة في اليوم التالي وتناول العشاء معه مرة أخرى [١٠١]. إستراتيجة التلقى – هنا – قائمة على علاقتين؛ الأولى حب استماع الحكايات، خاصة عندما يبدأ الروای يتقدم فى قصصه فيقع المتلقى أسيرًا لقصِّه إلى أن يصل إلى النهاية، والنهاية– هنا– ليست سرد رحلاته السبع، بل إن السرد خلق اتصالا بينهما إلى أن داهم الروای الموت " وعاش السندبادان معا تربطهما علاقة صداقة حتى لقيا ربهما[١٠٢]". والثانية أنها علاقة مادية مدفوعة الثمن. أما سيموطيقا الاتصال بين السندباد الشاعر والمتلقى فقائمة على الفهم، وحب التأمل والتفكير: "قال سندباد البحار: "لقد علمت الآن كل ما عانيته قبل أن أتمتع بالثروات التي تراها هنا". أجاب سندباد الحمَّال قائلا ً: "أستميحك عذرا لشعوري بالحسد تجاهك"، وبعد ذلك، لم يشك الحمال حاله في الدنيا ثانية أبدا[١٠٣]. وهنا تظهر الوظيفة التداولية النفعية بشتى وسائلها المتعددة.....

ثم يعلن السندباد البغدادى توبته ورجوعه إلى الله تعالى: " ووصلت أخيرًا إلى الوطن، رحب بي أصدقائي، وسعدت للغاية بعودتي إلى موطني، وأقسمت بالله ألا أسافر في رحلات بحرية ثانية أبدا."[١٠٤] فقد أعرض عن إلقاء نفسه فى المهالك والهاوية بكثرة رحلاته وتعرضه للمخاطر، ونجد السندباد الشهاوى قد أعلن تضرعه إلى الله تعالى وابتهاله إليه فى البدء: (المفتتح: إلى الله تعالى مولاى)، وفى الختام: (صلوات وتسابيح)[١٠٥]. لكن تكمن المخالفة، فالسندباد الشهاوى توبته مقرونة بتخطى الأسوار، بحثًا عن الخافى الجميل فى كل أرض يحدو خطاه الإصرار والأمل....

العنوان والتناص[١٠٦]:

إذا كانت معرفة المجال التناصى للنص "خطوة مبدئية للولوج إلى النص، عن طريق وضعه فى عدة سياقات تكشف عن علاقاته، ومحاولة تفسيره"[١٠٧]؛ "فإن كل نص هو تناص، والنصوص تتراءى فيه بمستويات متفاوتة"[١٠٨]. فالنظم الذى جاء عليه ديوان (السندباد وديمومة الإبحار) يشبه نظم ديوان: (إنه الحب فالتفتى يا غزالة)، بل قد يتعدى الأمر ذلك فنجد أن القصيدة الواحدة تلج فى الديوانين بعنوانين مختلفين، فقول الشاعر:

وطنى : قصيدتِىَ التي ما خُنْتُهَا يَوْمًا.. وقَلْبِى – حَيْثُ كُنْتُ – : النِّيلُ
ولَسَوْفَ تَبْقَى فى البعيــدِ غزالـــــةٌ ما لى إليها – ما حَيِيتُ – وُصُولُ[١٠٩]

فهذه القصيدة عنوانها:(غزالة هى القصيدة) فى ديوان (السندباد)، وهى– ذاتها – عنوان قصيدة (الشدو أبدا) فى ديوان: (إنه الحب فالتفتى ياغزالة)، ومع أن الشاعر نفسه هو الذى أبدعها، إلا أن المتلقى ليس بإمكانه تبادل العنوانين فى الديوانين. "فالتناص يمثل تبادلاً، حواراً، رباطاً، وتفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، تتلاحم وتتعالق، إذ ينجح النص فى استيعابه للنصوص الأخرى. وبالرغم من ذلك فلكل نص استقلاليته وهويته التركيبية الخاصة، ونواياه الدلالية، بينما للنص الآخر جانبان، الأول: جانب دلالى عام، يسمح للنص بإدماجه فى سياقه، وهذا محور الاتساق الشكلى. والثانى: جانب دلالى غير خاص بالنص الآخر. وبذلك يكون النص سلسلةً من الانسجام والتلاقى"[١١٠].

أما عن أمانى السندباد الشهاوى فهى واحدة، فالكلمة هى شاغله، والشعر أمانته التى يتحمل من أجلها كل المخاطر، فالكلمة هى البتول، واللغة الرسول:

ومضيــت أحمــل كلمتـــى مُتحمِّلًا كل المخاطر[١١١]

ويقول متناصًا فى ديوان السندباد:

والشِّعْرُ مَنْفاىَ الجميلُ وجنّتى وجميعُ ما أرجوهُ مِنْ دُنيايا

ويظل ينشد أن الشعر هو دمه الذى يجرى فى عروقه، وأن حروفه التى يسجلها ما هى إلا بعض منه بل كيانه كله، بل أنه يفرح بالقصيدة وهى تأتيه كأنه الصَّب واتاه الوصال، وتدور المعانى فى عدة قصائد من الديوانين، ففى ديوان السندباد: (إلى الله مولاى الحق، هويَّة، المشاهدة، غزالة هى القصيدة، بين يدى محبوبى، ويبقى الشعر، البدر، الهديل لا الخليل).

وسجل ذلك فى ديوان: (إنه الحب فالتفتى يا غزالة)، بل إن عنوان الديوان يحمل الرمز الاستعارى التصريحى، فالغزالة هى القصيدة بعينها، وهو يعلن ذلك فى عتبة الإهداء:" إلى غزالتى الماضية فى لا نهائى المخايلة والمشاكسة والمراوغة والتيه/ القصيدة التى لا تود أن تجيئنى"(١١٢). وقد تنوع التعبير عن الشعر وأنه مدده وعونه، وحياته وسهده، وسقمه ودواؤه بين التصريح والرمز، فى أغلبية قصائد الديوان، بل تكاد لا تخلو قصيدة من الديوان إلا الشعر قرينة قلبه وممثل وجوده، فهو الولد/ الشعر، والكلمة/ النسر، والرؤية / البكر، وقد غزاه كبر السن إلا أن روحه صبية فى انتظار قصيدة لم تأتِ بعد، والديوان كتلة متماسكة عنوانه الرئيس: الغزالة/ القصيدة، يجسده العناوين الفرعية ممثلة فى الآتى: (اصطفاء، الشدو أبدًا، هكذا عن نفسه يقول الشعر، التوائم، أنتم هواى، مرأة هى القصيدة، هُيام، العيد والجديد، المغنى، اليمام الأخضر، المرايا، ملاحقة، انخطاف، اللامنتهى، المدد وعلى طول المدد، ما من سقامى بد، أخوة، أنا وأنا، اعتراف، نسمة الصباح، من أغانى أورفيوس ٢٠١٨، الغزالة والمدى، ثلاثية الانتصار والانكسار، الفارس القديم/ صلاح عبد الصبور، صديق أحلام الفارس القديم/ إلى روح حسن توفيق، الذكر الجميل/ إلى روح حماسة عبد اللطيف، ومضات). ويظهر ذلك فى تلك المعانى الباعثة على الملازمة:

فكن لمعيتى– أبدا – خليلًا أكن لك– دائمًا – نعم الخليل

ودم لى– ما حييت – أخًا وفيًّا يدم لك منى الود الجميل[١١٣]

يدعم ذلك فى موضع آخر أن الشعر عينه التى يبصر بها، وأذنه التى يسمع بها، ونبض قلبه، و غذاء روحه، ويكتب ذلك فى سطور متقطعة ليضع المتلقى ما يشاء أن يضع من معانٍ وأخيلة وصور:

أيها الشعر– يا حياة حياتى – أنت حُبى.. وحسبى الحب حسبى[١١٤]

لست ممن يبغون غيرك يا من

صرت روحى

وناظرى

وقلبى

وعلى ذلك "فالنص ليس ذاتاً مستقلة أو مادةً موحدة، ولكنه سلسلةٌ من العلاقات مع نصوص أخرى، فكل نص حتماً نص متداخلٌ. وكل نص تشربٌ وتحويلٌ لنصوص أخرى"[١١٥].

كما تظهر قضية الحب ونبذ العصبية مبدأ لا يتجزأ فى شعره، فالحب هو البحث عن الجميل، وهو أساس الوجود، والحب الذى يدعو إليه هو قضية الوجود، فالشعر هو الحب، والحب هو الشعر:

إنه الحبُّ مقاليد النجاه والحياةُ الحبُّ .. والحبُّ الحياه[١١٦]

ويؤكد ذلك فى قوله:

وما الشِّعر إلا الحبُّ ينداحُ فى دمى ويُوحى إلى قلبى بكل قصيد[١١٧]

وما الحـــــــبُّ إلا الشِّعر يأخذنى إلى مفاتن أسرار بغير حدود

ويعتمد الشاعر على سيمولوجيا الاتصال، حيث يوجه دعوته إلى غرس المحبة فى نفس المتلقى، معتمدًا على التأثير الدينى بوصفه عنصرًا فاعلًا فى الاستحابة:

وسِوَى الْمَحَبَّةِ لَيْسَ لِي مِنْ مَّطْلَبٍ أَسْعَى إليه .. وليسَ لِي مِنْ بُغْيَةِ[١١٨]

وهو يتناص مع قوله:

متوحدٌ والحب، أنى جئته فهو المقيم بخلوة التوحيد

وجوانح مسكونة بهُيامها والشعر، والإلهام، والتجديد[١١٩]

وهو حين يتساءل عن مذهبه فى الحب فيقول بقول عمر بن الفارض[١٢٠]:

وعن مذهبى فى الحب ما لى مذهبٌ وإن ملت عنه يومًا فارقت ملتى

ولو خطرت لى فى سواك إرادة على خاطرى سهوًا قضيت بِرِدّتى

ولكنه قد أُعْطَى الشعر لا ليشقى، أو يضنى، أو يعرى، أو يزداد عسرًا، يسجل تلك المعانى ردًا على الجوقة[١٢١]:

إنى أُعطيت الشعرا

لأكون الأرحب صدرًا

والأجرأ فكرًا

وينتج من النماذج السابقة أن النص يمثل مجموعة تناصات، مولدة عن التفاعل بينها، والنص الشهاوى يمد القارئ بعلامات دالة تجعل تلقيه للنص وتناصاته مجالًا لإدراك الدلالات، وثراءً لقراءات تأويلية... "وعتبات النص هى علاماته النصية الموحية التى تشحذ التهيؤ، وتستحضر آليات الاستقبال لدى القارئ، وهى مؤشرات تكشف له أطراف خيوط العلاقات التناصية للنص الذى يقرأه"[١٢٢].

المبحث الثالث: المؤشر التجنيسى وتداولية النص:

المؤشر التجنيسي Sex Indicator عتبة تخبر عن الجنس الذى ينتمى إليه العمل الأدبى (قصة، رواية، مسرحية، شعر)؛ لهذا يعطى نظامًا رسميًا يعبر عن قصدية الكاتب فى نسبة النص إليه باعتباره موجهًا قرائيًا لهذا العمل، وإخبارًا وإعلامًا عنه، وقد رسمت لفظة (شعر) المحددة جنس العمل بـــ(اللون الأحمر الخافت)، وما يحمله من امتلاء وخبرة بالحياة أسفل عنوان الديوان. "وكلام العرب نوعان: منظوم، ومنثور. ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة،

ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة"[١٢٣]. وفى حديث أُبَيِّ بْنِ كَعْبٍ، قَالَ: سَمِعْتُ رسول الله – صلى الله عليه وسلم – يَقُولُ: «إِنَّ مِنَ الشِّعْرِ حِكْمَةً»"[١٢٤]. وفى حديث إبراهيم عن هشام بن عُرْوَةَ، عن أبيه: أَنَّ رسول اللَّه – صلى اللَّه عليه وسلم – قال: «الشِّعْرُ كَلَامٌ حُسْنه كَحُسْن الكَلَام وَقُبْحَهُ كَقَبِيحه»[١٢٥]. وقال عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – : "الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه"[١٢٦]. وعن على بن أبي طالب رضي الله عنه: الشعر ميزان القول أو القوم[١٢٧]. وروى عن عكرمة عن ابن عباس قال: "إِذَا سَأَلْتُمُونِي عَنْ غَرِيبِ اللُّغَةِ فَالْتَمِسُوهُ فِي الشِّعْرِ؛ فَإِنَّ الشِّعْرَ، دِيوَانُ الْعَرَبِ"[١٢٨]. والشعر رؤيا، قال: أدونيس: لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا"[١٢٩]. وقد جسد الشاعر فى عالمه النصى أن قضيته الأولى هى الشعر بل الشعر هو غذاء روحه، وبناء جسده، فإذا شرعت فى فصل أحدهما عن الآخر فكأنما تفصل بين لحم الإنسان وجسده، وقد أعلن ذلك فى المفتتح الذى توج به وحدة الغلاف الخلفية[١٣٠] :

لا فَرْقَ بيْنَ قصيدتى ودمَايَا أو بيْنَ شِعْـــرٍ قُلْتُهُ و " أنايا "
وأنَا : حُرُوفى – إنْ أردْتَ حقيقتى – فيها انْسَرَبْتُ : جوارحًا وخلايا
وأنا : عباراتى الّتى سَطّرْتُهَا لا شـــىءَ فيما قد كتبتُ سوايا

وأعلن ذلك فى قصيدة: (هويَّة)[١٣١]

والشّاعرُ الكوْنىُّ " : ذى أُمنيَّتى منذ اصْطَفَتْنِى لِلْقَصِيدةِ فِطْرَتى
وأَنَا ابْنُ شِعْرِى : قُلْتُهَا وأقولُهَا وإليه تُعْـزَى نِسْبَتِى وهُوِيَّتِـــى

لكن ما القضية التى يسعى إليها الشاعر الذى جعل القصيد دمه ورحه؟، يعلن الشاعر ذلك صراحة: قَلْبٌ بِحَجْم الكوْنِ :

تِلْكَ قصيدتى وقَضِيَّتِى : الإِنسانُ ، تِلْكَ قَضِيَّتى

وحين يعلن عن طريق المجاز الاستعارى بأن الشاعر كالطير، والطير صمته غير مقبول:

لا طيْرَ – يومًا – صَمْتُهُ مَقْبُولُ ما دامَ حَيًّا : قلْتُهَا وأَقُولُ(١٣٢)

وفى موضع آخر(١٣٣):

وما كالشِّعْرِ مِرْآةٌ عَلَيْهَا نُطَالِعُنَا كتابًا يحتوينا

وأصبح الشاعر كيانًا للشعر، وصار الشعر كيانه، فصار جسدًا وصار الشعر ورحه:

يا أَيُّهَا الشِّعْرُ / الذى هُوَ عَالَمِى ما أَنْتَ إِلَّا الرُّوحُ فِىَّ تَجُول

صِنْوانِ نَحْنُ حَيَاتَنَا .. بل توْأَمُ حَبْلُ التَّمَاهِى بَيْنَنَا مَوْصُولُ(١٣٤)

وإذا كان الشعر هو الروح، فهو الحياة، وهو الحب، وهو وهو....

وأَفْرَحُ بالقصيدة – قَدْ أَتَتْنى كأنىّ الصَّبُّ واتاهُ الْوِصالُ

ويَغْمُرُ كُلَّ ما فِىَّ ابْتِهَــاجٌ كَصَادٍ جاءَهُ الماءُ الزُّلالُ (١٣٥)

ولكن الشاعر علم أنه بشر، والبشر لا محالة هالك، فوجه دعوته إلى بقاء الروح/ الشعر، لا الجسد فى قصيدته: (ويبقى الشعر):

ويَبْقَى الشِّعْرُ : حاجةَ كُلِّ حَىٍّ .. وَوِجْدانَ الْوَضَاءَةِ .. والْوَجيبَا

ويَبْقَى الشّعرُ ، يَبْقَى الشِّعْرُ ، يَبْقَى كواكبَ نَيِّرَاتٍ لنْ تغيبَا(١٣٦)

وقد كرر هذه الدعوة مرارًا فى مواضع كثيرة(١٣٧):

ويا ديوانَنَا الشعرىّ قُلْها هى الأشعارُ للخلدِ ابتداءُ

لكن يدعو كما دعا طه حسين إلى التجديد والتطوير، وأن النزعة التجديدية فى الشعر ليست منكرة:

ويُخْطِئُ مَنْ يَظُنُّ الشِّعْرَ وَقْفًا على الأُطُرِ التى تُرْضِى " خليله(١٣٨)"

ويَحْسَبُ كُلَّ مَنْ يأتى جديدًا عَدُوًّا للشرائع والفضيله

المبحث الرابع: اسم المؤلف وشرعية النص:

يعدُّ اسم المؤلف من أهم عتبات النص المشكلة لتداولية الخطاب؛ وتصدير الكتاب باسم الكاتب من العناصر المناصية المهمة، التى لا يمكن تجاهلها أو مجاوزتها؛ لأنها العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، حيث تثبت هوية الكتاب لصاحبه، وتحقق ملكيته الأدبية والفكرية من جهة، ومن جهة أخرى فهى تحاور أفق انتظار القارئ، فتجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاعه، وتذوق بناه الجمالية، واسم المؤلف يزكي " شرعية النص"، إذا صح التعبير، وخاصة إذا كان مصحوبًا بصورته الفوتوغرافية، فهو بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا. ومن ثم، يؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل إليه، وتظهر الوظيفية الأخيرة واضحة الأثر إذا كان معروفًا بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، ذا حضور مكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية والدولية[١٣٩]. وحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه- بحق - للقراءة. أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول[١٤٠]." إلى جانب هذه العوامل فإن اسم المؤلف يحدد هوية النص ونسبته لا سيما أن هناك نصوصًا كثيرة تحمل نفس العنوان، فحينما نقول: (إعراب القرآن) يتبادر إلى الذهن أسماء المؤلفين؛ (إعراب القرآن للنحاس)[١٤١]، و(إعراب القرآن للأصبهاني)[١٤٢]، (إعراب القرآن للباقولي)[١٤٣]، و(إعراب القرآن للدعاس)[١٤٤]، و(إعراب القرآن لزكريا الأنصارى)[١٤٥]، وهناك كتب تحمل (سيميوطيقا العنوان)[١٤٦]، و(السميوطيقا والعنونة)[١٤٧]، و(العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى)[١٤٨]، و(العنونة في الثقافة العربية)[١٤٩]، وغيرها الكثير مما يحمل عناوين متشابهة، وإذا لم ترفق بأسماء مؤلفيها فقد تلاشت

هويتها، ونسبت وانتحلت إلى غير قائليها، ونتج عنه غموض فى تفسير بعض الدلالات التى يزيل غموضها ونسبتها إلى معجم دلالى لمؤلف بعينه.

ومن بين العوامل التى تزيل غموض الدلالة نسبة القول/ النص إلى مؤلف معترف بقيمته. فليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا، وهنا نقول إن هناك (نصًا) يخضع للسبك والحبك وفقًا لهدف معين يرمى إليه، وهناك (اللانص) الذى لا يخضع لهذا المستوى من التنظيم، ولكن تحكمه مبادئ التنظيم اللغوى مثل المكالمة الهاتفية، أو الحوار مع طالب وغيره، فالنص له معايير وقواعد يخضع لها. وقد عرف تاريخ اسم المؤلف عدة محطات نقدية، يمكن حصرها في أربع مراحل أساسية هي:(مرحلة المؤلِفAuthor stage ، مرحلة موت المؤلِفDeath of author، مرحلة القارئ وإزاحة المؤلف، Reader phase and offset author ، ومرحلة عودة المؤلف the author's return stage).

وحينما ننظر إلى المرحلة الأولى فقد امتازت بنسبة الأعمال إلى مؤلفيها، فنجد (تفسير مجاهد(ت: ١٠٤هـ)[١٥٠]، تفسير التستري (ت: ٢٨٣هـ) [١٥١]، تفسير الراغب الأصفهاني(ت: ٥٠٢هـ)(١٥٢)، تفسير الإمام ابن عرفة(ت: ٨٠٣هـ)[١٥٣]، تفسير المراغي(ت: ١٣٧١هـ)[١٥٤]. أو غلبة نسبة الأعمال إلى المؤلِف بدلًا من المؤلَف، مثل: تفسير الطبري (ت: ٣١٠هـ)[١٥٥]، وتفسير ابن أبي حاتم (ت: ٣٢٧هـ)[١٥٦]، تفسير الماتريدي(ت: ٣٣٣)[١٥٧]، تفسير الثعلبي(ت: ٤٢٧هـ)[١٥٨]، تفسير البغوي(ت: ٥١٠هـ)[١٥٩]، تفسير الزمخشرى (ت: ٥٣٨هـ)[١٦٠]، وتفسير القرطبي(ت: ٦٧١هـ)[١٦١]. وأحيانا تتعدد أسماء المولَف مثل تفسير الرازى(ت: ٦٠٦هـ)[١٦٢]. والمعول عليه اسم المؤلف فهو الذى يمنح للنص قيمته واتساقه، حيث يتمكن القارئ من فهم النصوص، وتأويلها شرحا وتفسيرا وتناصًا عبر استنطاق الظروف الحياتية، واستكشاف سيرته الذاتية؛ ومن هنا أولت معظم المناهج أولوية لكاتب النص

مثل المنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والنقد التأويلي، حيث تمكن محللى النص من تحديد الخصائص الأسلوبية التى يمتاز بها كاتب عن آخر، وتحليل سيمولوجيا صوره الفنية، والكشف عن رؤيته الفكرية. وعلى سبيل المثال اهتمام عباس محمود العقاد بشخصيات الشعراء وتتبع سيرهم الذاتية من أجل النفوذ إلى أسرار إبداعهم(١٦٣)، وقد درس الدكتور محمد النويهى شخصية (أبى نواس) و(ابن الرومى) (١٦٤)، وتناول الدكتور طه حسين شخصية المتنبى(١٦٥)، وشخصية أبى علاء المعرى(١٦٦)، ودرس الدكتور شوقى ضيف تأثير الحياة المادية والمعنوية والسياسية والاجتماعية على مجموعة كبيرة من الشعراء(١٦٧)، وأصدر الدكتور عز الدين إسماعيل كتابه(التفسير النفسى للأدب)(١٦٨)، ونادى بضرورة الربط بين الأديب وأدبه ومتلقيه حتى تتكامل لدينا نظرية عامة فى الأدب، وتناول غيره من العلماء شخصية المؤلف وحياته، وأثرها فى إبداعه، "فكأن النص إن لم يحمل اسم مؤلفه، سيكون مصدر خطورة، ويصير أرضا غريبة، تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة. وهكذا، يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه. فالقطعة الشعرية تدرك انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها"(١٦٩).

هذا أدى إلى غياب رؤية المناهج البنيوية والتفكيكية، فقد أعلنت الأولى عقلنة اللغة، وانغلاق النص الأدبى على نفسه، أما الثانية فقد نادت بمقولة: "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"، ومقولة "إحلال النص محل المؤلف"(١٧٠). يقول بارث:" إن عملية القول، وإصدار العبارات، عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى المتحدثين. فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها بالشخص. وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي

كي تقوم اللغة؛ أي: كي تستنفذ"[١٧١]. إن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص، وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة[١٧٢]. أما المرحلة الثالثة فقد نادت بإحلال القارئ محل المؤلف، وأن كل قراءة جديدة هى ولادة للنص.

وعلى الرغم من ذلك فإن النقد الأدبي عملية متكاملة، هدفها الإلمام بجوانب النص الأدبي، وعناصره التداولية حتى يتسنى تحليل النص وإضاءة جوانبه، واسم المؤلف يجعل عمله منسوبًا إليه، ويحميه من السرقة والانتحال، ويمنحه الوظيفة الإشهارية لوجود اسمه على صفحة الغلاف، فكأنه يخاطب جمهوره بصريًا، لا سيما لو كانت صورته الفوتوغرافية مرفقة بالغلاف. لكن يجب أن ننوه إلى أن المؤلف الغلافي يخالف المؤلف الضمنى الموجود داخل النص.

وقد ركّز مصمم غلاف (السندباد وديمومة الإبحار) على لفت انتباه القارئ/ الجمهور أولاً إلى العنوان، وفي الوقت نفسه جعل اسم الشـــاعر أسفل العنوان مباشرة بخط أقل سمكاً، واختلافا، ولونًا، من الخط المستخدم في العنوان. وهذا هو دأب الشهاوى فى وضع العنوان أولا ثم وضع اسمه ثانيا. لكن لم يلحق اسمه بصورة فوتوغرافية كما اعتاد، ربما لأنه أصبح مشهورًا وأكثر ذيوعًا، فكأن المتلقى يستحضر صورته عبر اسمه ومن خلال إنتاجه. وربما لاختلاف مصمم الكتاب، ففى إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة كان مصمم الغلاف (أحمد اللباد)، وفى إصدرارت مؤسسة صهيل الأدبية كان المصمم (فتحى عبد ربه)، وفى الديوان محل الدراسة لم يُعْلن فيه عن المصمم.

وينبغي أن نميز بين مؤلف إنتاجه قليل، وبين آخر ينتظر الجمهور إنتاجه، ويتطلعون إلى إصدرارته، ومؤلف الديوان (الشاعر محمد محمد محمد الشهاوى) له مؤلفات كثيرة، منها خمسة وعشرون ديوانًا[١٧٣]، وله إصدرارت نثرية[١٧٤]، وله كتب ودواوين ما زالت تحت الطبع[١٧٥]. وقد تولى مناصب عدة[١٧٦]، وحظى بجوائز عديدة[١٧٧]. وهذا يدل على حضوره المكثف في

الساحة الثقافية الوطنية والدولية وعبر الوسائل السمعية والبصرية، مما يجعله محور اهتمام وأفق انتظار القارئ والجمهور على السواء. وبذلك يتحول الاسم إلى إطار معرفى يميز النص الشعري، ويسهم في كينونته جماليًا وتداوليًا؛ لكونه من العتبات الخطابية التى تتراءى للمتلقي. إلى جانب تلك الأمور فإن اسم الؤلف يسمح بإدراك النص في تناصه، فهو شاعر الثورتين: الشعر والحب، ويعلم الجمهور للجنس الذي ينتمي إليه هذا النص دون ذكر للمؤشر التجنيسى. كما أن وجود اسم المؤلف يحمى النص من الذوبان فى نصوص أخرى، حتى وإن كانت تنتمى للمؤلف ذاته... هذا يفسر بدوره تناص ديوان السندباد مع ديوان (إنه الحب فالتفتى يا غزالة)[١٧٨] الذى طبع فى نفس العام، ونواته الرئيسة (القصيدة التى يود أن تجىء)[١٧٩]، وهو نفسه ما تدور حوله أمانى السندباد[١٨٠]، فالشعر أمانة لا بد أن يحمل كل الآمال، ويواجه كل المخاطر، لذا فالشعر هو الخليل، وهو البهاء المستحيل، وهو الأخ الوفى الذى يعطيه الود الجميل، وهو الغزالة التى ما لها سبيل فى الوصول إليها. والشعر دم يجرى فى عروقه، وعليه غذاء روحه، وقوام كيانه، وهو روح تمثل فى جسده، يقول الشاعر[١٨١]:

لا فَرْقَّ بيْنَ قصيدتى ودمَايَا أو بيْنَ شِعْرٍ قُلْتُهُ و " أنايا "
وأنَا : حُرُوفى – إنْ أردْتَ حقيقتى – فيها انْسَرَبْتُ : جوارحًا وخلايا

ويتناص هذا مع قوله:

إنه الشعر منايا وحياتى ورؤايا
وأنا والشعر صرنا واحدًا منذ صبايا
إن لم يكن للشعر نای فأنا من صرت نايا[١٨٢]

هذا يعنى أن نسبة النص لمؤلفه تفسر قضية التناص، وتؤسس لنقطة الانطلاق لفهم النصوص وتعالقها، والقضايا المضمنة لديه، فالنص خاضعٌ

لعملية التفكيك والتركيب سواء على الجملة أو مستوى الخطاب، ولا يحدث هذا إلا بنسبة النص لمؤلفه. فاسم المؤلف يدعم العنوان الذى تكون كل موضوعات النصوص مسندات إليه، فيكون (الاسم/ الكل)، وتكون (دواوينه/ كتاباته) هى جزئياته المنتمية إليه، واسمه هو الإطار الذى يغلفها.

المبحث الخامس: الإهداء ومنظومته التواصلية:

الهدية مختصّة باللُّطَف الذي يُهْدِي بعضنا إلى بعض(١٨٣). قال تعالى: {وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ} [النمل: ٣٥]، والهادية من كل شيء أوله وما تقدم منه، ولهذا قيل: أقبلت هوادى الخيل؛ إذا بدت أَعناقُها؛ لأَنها أَولُ شيء من أجسادها. والدليل يُسَمَّى هاديًا؛ لأَنه يتقدم القوم وَيَتْبَعُونَهُ، وسَمَّى العَصا- للأعشى- هَادِياً؛ لأَنه يُمسكها فهى تَهْديه وتتقدَّمه. والتَّهَادِي: أَن يُهْدي بعضُهم إِلى بعض(١٨٤). وفى حديث أبى هريرة:" تَهَادُوا تَحَابُّوا"(١٨٥). ويتنج من المعانى اللغوية أن الإهداء عرفان وتقدير ومحبة، وله وظيفة إرشادية؛ إذ هو عهد وميثاق تواصلى قائم بين الكاتب والآخرين؛ لنسج عرى المحبة، وتقوية روابط الصداقة. وهو "تقليدٌ ثقافي ينم، بلا شك، عن لباقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهى، على الأقل، مستحبة. وهو شبيه بالتقريظ الذي كان معمولًا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص المهدى إلى اسم معين أو إلى جهة مخصوصة، فقد كان يجرى تهميشه والقفز عليه، ...، وسيحظى الإهداء بعناية البحث الأدبي؛ ليرتفع بذلك من نطاق الممارسة الرمزية، الباذخة، والمزيدة، إلى مستوى الفعل الكتابي الدال والحائز على مشروعية التوازي مع النص الذي يتم إهداؤه"(١٨٦).

والإهداء عتبة نصية يرسلها الكاتب/ المبدع إلى أشخاص أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، ويتخذ شكلين؛ إما مطبوع فى العمل الأصلى، أو يوقعه الكاتب بخط يده فى نسخة مهداة لشخص معين، والأخير يتسم بتوقيع المؤلف

بخط يده، ويتغير بتغير المهدى إليه. وهناك إهداء خاص يتوجه الكاتب به إلى أشخاص مقربين، وإهداء عام للشخصيات المعنوية، مثل المؤسسات والهيئات، والمنظمات، والرموز، مثل الحرية، والسلم، والعدالة[١٨٧].

والإهداء تقليد عريق، عرف على امتداد العصور الأدبية، واتخذا أشكالًا عدة، لكنه كان يتموضع فى النص ذاته، أو فى ديباجة النص/ الكتاب، أما فى العصر الحالى فهو يسجل حضورًا رسميًا وشكليًا فى النص المحيط، باعتباره ملفوظًا مستقلًا[١٨٨]. ويتموضع الإهداء فى أماكن مختلفة، فقد يتخذ من رأس الكتاب مكانًا له، وهو ما كان سائدًا فى القرن السادس عشر الميلادى، أما فى العصر الحديث فهو يتخذ الصفحة الأولى موضعًا له عقب صفحة الغلاف مباشرة، وقد يتغير وفقًا للكتاب ذاته، فقد يقع فى عدة أجزاء، ويختص كل جزء بإهداء معين، أو يجمل الإهداء فى جزء واحد فقط. أما وقت ظهوره ففى صدور أول طبعة منه، وربما يلحقه الكاتب بإهداء آخر فى الطبعات التالية[١٨٩].

ينتج من هذا أن للإهداء وظيفة تداولية تربط المُهدى بالمهدى إليه؛ ووظيفة دلالية؛ لمعرفة عناصره البنائية تحديدًا لهذه العلاقة الإهدائية، لذا يجب تحديد شخصية المُهدى، فقد يكون الكاتب، وربما يكون المترجم للكتب التى تمت تعريبها، وربما يكون الكاتب قد وكل غيره بذلك، كأن يكون الإهداء على لسان بطل العمل الذى أخرج به النص، وربما يكون الإهداء من شخصيات تخييلية فى العمل الذى أنتجه الكاتب. ويكون المهدى إليه عامًّا للجمهور، أو خاصًا لأشخاص بعينها، أو ذاتيًّا؛ أى يهدى الكاتب العمل لذاته الكاتبة[١٩٠]، ولكن من يحكم الإهداء القارئ للنص، فهو الذى يحلل العمل بدءاً من أوله حتى منتهاه؛ لذا ينفتح العمل على (لا نهائية) مرتبطة بالقارئ المؤول.

هذه المقدمة النظرية تعطى العديد من الأساسيات الأولية التى تحقق لعتبة الإهداء فى ديوان (السندباد وديمومة الإبحار) بعض الخصوصية، سواء تعلق الأمر بالطريقة البنائية، أم التداولية التى تفتح للقارئ عالم المساءلة، بدءًا من العنوان الذى يحمل الشخصية/ الشاعر، إلى الإهداء حيث عالم الشخصيات التى غزت الديوان، والإهداء فى الديوان إهداءٌ (غيرى) اتخذ طابعًا (خاصًا)، هو الإهداء (العائلى) الذى اتخذ محور إهداء (العمل/ النص) سياجًا له، ولم يحمل توقيع المهدى (إهداء النسخة):

إلى أستاذى الأوّل في الشعر وكلّ شيءٍ : أبى
وإلى الريفية العظيمة فاطمة بسيوني الجمال : أُمِّى
يرحمهما الله –
وإلى فاطمة بدر الدين محمد الشهاوى : زوجتى
لها رحمة الله ودائم حبى –
وإلى محمد وأحمد ونجلاء ولمياء : أولادى
وإلى كل أحفادى ،

يضم الإهداء مجموعة من الأحداث (الوجود/ الفقدان، الانقطاع/ الاتصال، التلاشى/ الاستمرار، الرحمة والمغفرة، الوفاء، المودة)، والفضاء الزمانى (ما كان، وما يكون، وما عساه أن يكون من تحققات لأحلامه السندبادية)، والمكانى: (الريف ببساطته، الرحلات التنقلية بكافة مخاطرها)، كما يشمل الأوصاف: (الأول، الإحاطة والشمول، الريفية/ العظيمة، وصف الحب بالاستمرارية، الديمومة). ويضم الشخصيات الأسرية المقربة، حيث تمثل حضورًا لمهدى إليه، ومعلنًا عنه، لأشخاص تربطهم بالكاتب علاقة إنسانية هى علاقة المودة، فيهدي إليهم عمله اعترافاً بفضلهم، فالعائلة هى محور الإهداء، وأفرادها: الأب/ الأصل، وهو حضورٌ ينم عن المشاركة والسير على الدرب، يبزه المشاركة فى المؤشر التجنيسى، فالأب شاعر وهو كل شىء، وقد فتح له آفاق كل شيء،

فالفضاء الذى فتحه له فضاء بلا حدود، فهو الأستاذ يزيده وصفًا وتعينًا لفظة: (الأول)، ويزيده تخصيصًا القاطعة الأسلوبية: (فى الشعر)، والتى تنم عن بيئة شاعرية الأصل، ثم عطف معممًا: (وكل شىء)؛ ليظهر أن تدوالية الأخذ لم تقتصر على شىء بعينه، وإنما شملت جميع الوجوه، يظهر ذلك ويؤكده قصيدة: (الْوَلَدُ النَّوَّام) [١٩١]:

قُمْ فالسادسةُ الآنَ هى الساعةْ
وأبوكَ [وقد صَلَّى الْفَجْرَ جماعةْ]
منتظرٌ من ساعةْ
[بعد قراءته الأورادَ .. وكُلَّ الأذكارْ]
كى تتناولَ مَعَهُ طعامَ الإفطارْ

هذا الإهداء ارتبط لدى المؤلف بحياته، وقصصه التاريخية أو الأسطورية التى تشير بدورها إلى أبطال وأماكن بعينها قد كان لها الفعل التأثيرى فيه، ومن ثم لها علاقة نصية بنيوية عضوية فى إنتاجه، فتظهر الوظائف السياقية التي يؤديها الإهداء داخل النص معلنةً (الوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة التناصية)، وقد انعكس ذلك فى ديوان: (إنه الحب فالتفتى يا غزالة) فى قصيدة (هم السابقون/ إلى روح أبى يرحمه الله) [١٩٢]:

ما غير وجهك – يا إلهى– الباقى
فإلام نبكى إثر كل فراق؟

يشكل الإهداء سيميولوجيًّا بؤرة منهجية استكشافية تعين على تفكيك النص ودراسته دراسة تناصية؛ إذا هو المحور الذى يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه،..، فهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذى تبنى عليه"[١٩٣].

ثم ثنى بـــ (الأم/ الوجود)، وإهداء العمل للأم ليس المحبة، والوفاء فقط، بل دورها الفاعل فى حياته، ومن أهم علاماتها: (الريفية العظيمة) ذاكرًا اللقب،

مفتخرًا به، ملحقًا إياه بالوصفية التى تشهد بالعظمة، ثم بعد ذلك الاسم:(فاطمة بسيوني الجمال) ثم نسبته إليها بقوله: (أمى). وحضور الأب بجوار الأم في الإهداء، والإشارة إليه: (يرحمهما الله) حضور يأخذ المتلقى، إلي منطقة من منطقتين: منطقة الهوية، وهى أول ما يتبادر إليه الذهن، ومنطقة الغربة والاغتراب؛ لفقده إياهما، وهو فقد قد سجله فى إنتاجه الأدبى بصفة عامة. ومنه قوله:

يا نَدْهَةَ أُمِّى كلَّ صباحْ(١٩٤)
– فى بيتٍ تَمْلَؤُهُ الأفراحْ – :
قُمْ من نَومِكَ .. قُمْ
واصْحُ من النَّوْمْ
وتناولْ إفطارَك قبلَ ذَهَابِكَ لِلْكُتّابْ

وقد جعل الشهاوى من إهدائه أيقوناً كبيراً يحتاج إلي وقفات، فقد ردف الأم منبع الوجود باسم (الزوج/ فاطمة بدر الدين محمد الشهاوى)، فهذا الإهداء قائمٌ على ميثاق الدم، ووشائج القربى، وأواصر المحبة، وإذا كان العنوان يحيل إلى الغربة والقلق إلا أن الحنان والحب والوفاء ينتصر للواقع السائد، وقد دلل البحث فيما سبق عن ذكر (لفظة الحب ومشتقاتها فى الديوان)؛ إذا بلغت تسعًا وستين مرة. هذا الحب الذى وصف بـــ (الديمومة) بعد الفقدان:(لها رحمة الله ودائم حبى)، دون وضع علامة (،) الفاصلة التى تفصل بينهما، فهو حب مستمر برغم التحولات الزمانية إلا أن (المكان/ القلب) ما زال كما هو، وقد سجل ذلك بأن الحب قدر، وأنه لا يوصف؛ لأن الذى يعرف كنهه هو خالقه:

هُمَا اثْنَانِ(١٩٥)
– لا يَدْرِى سوى اللهِ
ما هُمَا ؟
وما كُنْهُ كُلٍّ مِنْهُمَا – : الرُّوحُ

والحُبُّ

هذا الإهداء فى (ديوان السندباد) اتخذ نمطين؛ الأول: (إهداء شخوصى فردى)؛ ضم ثلاثة أفراد عائلية، واتسم بصفات معينة تخصه وتميزه عما سواه، واتخذ شكلًا محوريًا فى بؤرة النص المنهجية. والثانى: (إهداء شخوصى جماعى)؛ شمل أولاده وأحفاده، هذا الميثاق العائلى لم يقتصر فقط على التمهيد، بل قائم على التناصية فى إنتاجه، ويلاحظ ذلك جليًّا فى قصيدة:(إلى بنتىّ: نجلاء ولمياء)[١٩٦]؛ ليفسر للقارئ أهمية عتبة الإهداء، وارتباطها بعتبة المؤلف، وإسهامها فى الكشف عن مكنون النص تناصيًّا، ودلاليًا.

والملاحظ للإهداء فى هذه الدراسة أن الشهاوى يشتغل على إهداء (العمل/ الديوان) مثلما سبق، وإهداء (النص/ القصيدة) لأشخاص بعينها، ذاكرًا اسمها، مثل قصيدة (رباعيات) إلى روح عمر الخيام، وقصيدة: (ويبقى الشعر) إلى روح فاروق شوشة "صاحب أحبك حتى البكاء"، وقصيدة: (البدر) إلى بدر توفيق، وقصيدة: (عصفور الصباح) إلى أحمد شلبى "شاعر ثنائية اللحن والألم"، وقصيدة: (الهديل..لا الخليل) إلى الشاعرة المغربية: "نبيلة حمانى". هذا الإهداء يقوم على مواثيق التداولية؛ إذ طرفها الأول المهدى، والثانى المهدى إليه، والثالث خطاب الإهداء، وما يشير إليه، والشفرة/ اللغة الناقلة له، وما يحمله من دلالات، وما يحتويه من سيمولوجيا العلاقات العائلية، والأدبية، والسياسية، والوطنية.

ومن هنا فإن العتبات ضرورة لفهم النص، والكشف عن مكنونه، وتحديد سياقه، وفهم دلالاته، وإظهار دواعيه، بوصفها نصًا موازيًّا أو مصاحبًا وجوده مرتبط بنص منتظر؛ لينتج تفاعلًا بناءً فى تفسير وتوضيح قصديته، وإدراك بواعثه، هذا التفاعل ناتج عن قارئ تأويلى، وخبرته المعرفية، وقدرته على نسج تلك الخيوط ؛ لجعلها كيانًا ومدخلًا لنص يفتح أبوابه لتوقعات تأويلية، وقراءات لا متناهية....

الخاتمة:

- تعدُّ العتبات خطابا رئيسًا له وجوده الحقيقي الذى يساعد فى تفسير متن النص والولوج إليه، وهذا ما يكسبه الوظيفة التعيينية، كما يحمل فى طياته قوة إنجازية إخبارية بوصفه مرسلة موجهة إلى جمهور، لذا تعددت وظائفه بين وصفية تحمل تلخيصًا للنص المنتظر، ودلالية تفسر بنائية اللغة، وتؤول المؤشرات البصرية، وإغرائية تحمل القارئ على الانتباه، وتظلل العتبات الوظيفة التداولية؛ إذ هى مرسلة من كاتب إلى جمهور .
- العتبات النصية مادة ثرية للنقد عموما، والنقد الإيديولوجي على جهة الخصوص؛ ومرجع ذلك، وظائفها المتعددة، ومواقعها الإستراتيجية المحددة، وعلاقتها – باعتبارها نصًا موازيًّا / مصاحبًا– بالنص الرئيس؛ إذ إنها نقطة البداية التى تشكل تخومه، وتكشف عن توقعاته، وتثرى دلالاته.
- لا تكتسب عتبات النص أهمية إلا بارتباطها بخصوصية النص نفسه من جهة، وتصورات المؤلف أو المؤلف الضمنى من جهة ثانية، والمؤشر التجنيسى للعمل ذاته من جهة ثالثة. هذا الاهتمام خلق لها بنية دلالية انفتاحية تعكس بؤرة النص المتن بدءًا بالعنوان وما يضمنه من ثراء دلالى، واختزال مقصدى، يفتح أفقًا لقراءة منتظرة، ومرورًا بعتبة المؤلف وما تحمله من وظائف متعددة، وصورة الغلاف وما تعكسه من رؤى، وغيرها من العتبات التى تعكس جانبًا فاعلًا فى فهم النص الرئيس.
- تنقسم العتبات النصية قسمين؛ عتبات داخلية، وتشمل كل ما يحيط بالمتن من ملحقات نصية تتصل بالنص مباشرة، مثل الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والمؤشر التجنيسى، والإصدار، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغيرها. وعتبات خارجية ممثلة فى البعد الفضائى الخارجى عن النص؛ أى ليست ملحقة بالنص الأصل؛ مثل المقابلات، الاستجوابات

والمذكرات، والشهادات، والإعلانات والبرامج الإذاعية، واللقاءات والندوات.

- هذه العتبات بنوعيها الداخلى والخارجى تحيط بالنص المركزى، وتعد بوابة رئيسة فى فهمه وتفسيره؛ إذا العلاقة بينهما جدلية؛ فالنص يحمل الإحالة المرجعية التى تحيل إليها، وهى ذاتها إضاءة قادرة على إنتاج المعنى، وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي .
- الشفرة الأيقونية في الخطاب الغلافي تخضع للسياق النصي الداخلي والخارجي، ومراعاة مبدأ التأويل والاختلاف للسياق العام، ومبادئ الاتساق والانسجام. وبالتالى فإن الغلاف يشكل فضاءً نصيًّا ودلاليًّا؛ لتضمنه رؤية لغوية ودلالة بصرية، وإشارات سيميائية، توضح طبيعة العمل، وتعين هويته، وتحدد جنسه الأدبي والفني.
- العنوان هو الدلالة الكلية الجامعة التى تصف العمل الأدبى، ويستحضرها القارئ أثناء تفاعله مع النص بصورته الفنية والمجازية. وعنوان ديوان الدراسة قد حقق وظيفته التسموية عن طريق المرجعية اللفظية، والمرجعية المعنوية بين معظم العناوين الفرعية التى تظهر خاصيتى الاتساق والانسجام. كما مثل العنوان وظائف أخرى، منها: الوظيفة الدلالية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة التداولية، والوظيفة التأويلية...
- المؤشر التجنيسي عتبة تخبر عن الجنس الذى ينتمى إليه العمل الأدبى (قصة، رواية، مسرحية، شعر)؛ لهذا يعطى نظامًا رسميًا يعبر عن قصدية الكاتب فى نسبة النص إليه باعتباره وظيفة توجيهية لقراءة لهذا العمل، ووظيفة إخبارية وإعلامية عنه، وقد تشكلت هذه العتبة خطيًّا على صفحة الغلاف الأمامى، وفعليًّا بكتابة جزء من قصيدة: (المفتتح : إلى اللهِ مَوْلَاىَ الْحَقّ) متوجًا به وحدة الغلاف الخلفية.

- يعدُّ اسم المؤلف من أهم عتبات النص المشكلة لتداولية الخطاب؛ حيث تثبت هوية الكتاب لصاحبه، وتحقق ملكيته الأدبية والفكرية من جهة، ومن جهة أخرى فهى تحاور أفق انتظار القارئ، فتجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاعه، وتذوق بناه الجمالية، وخاصة إذا كان مصحوبًا بصورته الفوتوغرافية، فهو يؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية، لا سيما إذا كان معروفًا بوفرة إنتاجه، و ذا حضور مكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية والدولية.
- الإهداء عتبة رئيسة في قراءة النص الأدبي بصفة عامة، والنص الشعري بصفة خاصة؛ إذ إنه من أهم المصاحبات النصية التى تعين في تفكيك النص وتركيبه، أو فهمه وتأويله. ويتكون من عدة عناصر؛ المُهدي، والمهدى إليه، وصيغة الإهداء، وزمانه، ومكانه. كما ينقسم إلى إهداء ذاتي وإهداء للغير، وإهداء خاص وعام، وإهداء العمل ككل و وإهداء نسخة منه. وديوان السندباد كان الإهداء عامًا؛(شخصيًّا فرديًّا تمثل فى الأب والأم والزوجة، وشخصيًّا جماعيًّا ممثلًا فى الأولاد والأحفاد) من جهة، وكان من جهة أخرى يهدى بعض قصائده إلى رموز أدبية بعينها.

هوامش البحث:

(١)محمد بنيس، الشعر العربى الحديث(بنياته وإبدالاتها،١، التقليدية)، (ص،٧٧، ١١٨)، عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص: البنية والدلالة، (ص: ٩). -أحمد المنادى، النص الموازى(أفق المعنى خارج النص)، مجلة علامات، ج٦١، مج١٦، ٢٠٠٧م.

(٢)محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية،(ص: ١٩٦).

(٣)سعيد يقطين :القراءة والتجربة (ص: ٢٠٨)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

(٤)فريد الزاهي :الحكاية والمتخيل(ص: ٨٥)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١/١٩٩١م.

(٥)جميل حمداوى، شعرية النص الموازى (عتبات النص الأدبى)، ص: ٥، ٢٠١٤م.

(٦)عبد الواحد ياسر، الخطاب المقدماتى، مجلة علامات، ج٤٧، مج١٢، مارس، ٢٠٠٣م.

(٧)محمد خيرى البقاعي، (أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي)،(ص:٨٤)،الفكر العربي -بيروت،ع ٨٣، سنة ١٩٩٦م.

(٨)تديبه، جان إيف،النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣م.

(٩)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)،(ص: ٤٣،٤١).

(١٠)السابق، المقدمة بقلم: د.سعيد يقطين، ص:١٣.

(١١)جميل حمداوي: العتبات النصية، ص: ٢٠، ٧٧، مجلة عتبات، ع١المغرب، ٢٥يناير، ٢٠١٢م.

(١٢)شعيب حليفي، (النص الموازي في الرواية- إستراتيجية العنوان)،ص: ٨٢، ٨٣، مجلة الكرمل الفلسطينية، العدد٤٦ /١٩٩٢.

(١٣)عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص(دراسات في مقدمات النقد العربي القديم)، ص:١٦، إفريقيا الشرق،المغرب، ٢٠٠٠م.

(١٤)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: ٤٢.

(١٥)جميل حمداوي : مناهج النقد الحديث والمعاصر، (ص: ٩٧)إصدارات نادي القصيم الأدبي، ٢٠٠٩م.

(١٦)حسن الرموتي: العتبات النصية في قراءة عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر(ص:٢٥).

(١٧)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المقدمة، بقلم د.سعيد يقطين ص: ١٣.

(١٨)ينظر: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ص ٧.

(١٩)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص: ١٩.

(٢٠)السابق، ص:٢٨، ٤٣، ٤٤.

(٢١)شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية(إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل الفلسطينية ، ع ١٩٩٢/٤٦,

(٢٢)جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء سنة، ١٩٩٦م.

(٢٣)عبد الفتاح الحجمري :عتبات النص: البنية والدلالة، (ص: ٩)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.

(٢٤)جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، يناير١٩٩٧م.

(٢٥)جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟ مجلة الكرمل، فلسطين،العددان: ٨٨، ٨٩، ٢٠٠٦م.

(٢٦)عثمان بدري،وظيفة العنوان في الشعر العربي(قراءة في نماذج منتخبة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت،ع٨١، ٢٠٠٣م.

(٢٧)محمد فكرى الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

(٢٨)ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (ص: ٤٤: ٥١).

(٢٩)السابق، (ص: ٤٤: ٥١)..

(٣٠)نفسه، (ص: ٤٤: ٥١)..

(٣١)ينظر: معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات،(ص: ٧)النادي الأدبي الثقافي،جدة،المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٢م.

(٣٢)ينظر: جميل حمداوي :شعرية النص الموازى، ص:(١١٧)..

(٣٣)السابق،(ص: ١٢٠).

(٣٤)على أن هناك بعض الأمور يجب مراعتها:

-أن هناك قدرًا من الذاتية فى الحكم على المخطط اللونى، ولا يوجد تجمع لونى يرضى جميع الأشخاص.

-أن المخطط اللونى يشترط فيه- إلى جانب تحقيق الوحدة والانسجام- أن يكون ملائما لهدفه، وأن يتصف بالتنوع والتشويق.

-أن المواقف الحزينة أو الجادة أو الوقورة تتطلب ألواناً قاتمة منخفضة قليلة التشبع.

-أن يكون هناك مركز لجذب الانتباه، أى جعل جزءًا منها يتمع بالسيادة على ما يجاوره.

-إذا قدمت مجموعة من الألوان أو القيم ذات الخلاف القوى فى مساحات محدودة فإنها تميل إلى إلغاء بعضها بعضًا، وينشأ عن ذلك بهت اللونين، مثل الأحمر والأخضر.-تفضل العين الترتيب والتدرج فى الألوان إذا تعددت.

يستلزم اعتبار نسب معين للألوان إذا اجتمعت حتى تتوازن ولا يحقق أحدها طغياناً على الآخر، وهناك نسب رقمية لهذه القيم، وهى: (أصفر:٩، برتقالى:٨،أحمر:٦، أخضر:٦، أزرق:٤، بنفسجى:٣). وبتطبيق هذه النسب ينبغى إذا اجتمع الأحمر و الأخضر أن يشغلا مساحة متساوية. قد أثبتت الملاحظة والتجربة أن للألوان دخلا فى زيادة الإنتاج أو العكس، وهو تؤثر على نفسية المستهلك بالسلب أو بالإيجاب، فاللون الأزرق ومشتقاته يشيع البرودة فى المكان، بعكس الأحمر ومشتقاته الذى يثير الدفء.- بجانب ملاءمات الألوان لإنتاج معين يراد الإعلان عنه ثبت أن للألوان تأثيرات ذات معانٍ عاطفية مختلفة، مما يؤدى إلى تغيير حكم قد ارتبط بها، وقد أثبت العلماء أن

اللون له تأثير كبير على معدل الشراء.ينظر: أحمد عمر هاشم، اللون، (ص: ١٤١: ١٤٤، ١٤٨، ١٥٣).

(٣٥)السابق، (ص: ١٨٤، ١٨٩).

(٣٦)نفسه، (ص: ١١٨، ١١٩).

(٣٧)ديوان السندباد وديمومة الإبحار،(ص:٨٧).

(٣٨)السابق،(ص:٢٣).

(٣٩)نفسه،(ص:٩٥).

(٤٠)نفسه،(ص:١٣٩).

(٤١)نفسه،(ص:٦٥).

(٤٢)نفسه،(ص:١٥).

(٤٣)نفسه،(ص:١٤).

(٤٤)نفسه،(ص:١٨).

(٤٥)ينظر: أحمد عمر هاشم، اللون، (ص:٧٠، ١٨٧، ٢٠٥).

(٤٦)السابق، (ص: ١٨٥).

(٤٧)نفسه، (ص: ١٩١، ١٩٢).

(٤٨)ديوان السندباد وديمومة الإبحار،(ص:٦٣).

(٤٩)ينظر: أحمد عمر هاشم، اللون، (ص: ٩٧).

(٥٠)السابق، (ص: ٧٥، ٧٦).

(٥١)ديوان السندباد وديمومة الإبحار،(ص:١١).

(٥٢)ينظر: أحمد عمر هاشم، اللون، (ص:٧٢، ١٨٦)

(٥٣)السابق، (ص:١٨٣، ١٩٠)

(٥٤)ديوان السندباد وديمومة الإبحار،(ص:١٤٥).

(٥٥)السابق،(ص:٢٩).

(٥٦)ينظر: أحمد عمر هاشم، اللون، (ص:١٥١،١٨٦).

(٥٧){قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ} [البقرة: ٦٩].

(٥٨)ينظر: أحمد عمر هاشم، اللون، (ص: ١٨٤).

(٥٩)محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبى.الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٦.

(٦٠)توفيق فريرة :كيف أشرح النص الأدبي، ص ٢٠، دار قرطاج للنشر، تونس، ٢٠٠٠ م.

(٦١)الطاهر روابنيه،"الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة "دراسة في المبنى والمعنى،المساءلة،ص١٥.ع١، ١٩٩١.

(٦٢)عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ،ص ٣٠، موفم للنشر،الجزائر، ٢٠٠٠ م.

(٦٣)فان دايك،النص والسياق استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى، ص ٩٣.

(٦٤)تفسير الثعلبي = الكشف والبيان عن تفسير القرآن (١/ ١٢٦).

(٦٥) التفسير الكبير (مفاتيح الغيب) – (١٧ / ٢٩٣: ٢٩٩).

(٦٦) ينظر: لسانيات الاختلاف، ص: ٤١٩.

(٦٧)سعيد يقطين، انفتاح النص الروائى،(ص١٢).

(٦٨)محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبى، (ص: ٤٨).

(٦٩)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (ص: ٦٧).

(٧٠)السابق، (ص:٧١: ٧٣).

(٧١)نفسه، (ص:٧٥: ٨٩).

(٧٢)هناك أنواع من العناوين تدرج تحت مسمى، العنوان المقتبس، والعنوان المعارض، والعنوان المحاكى بسخرية.(جيرار جينيت من النص إلى المناص)،(ص:٧٥: ٨٩). والعنوان هنا مقتبس من مغامرات السندباد البحرى ورحلاته السبع، إلا أن الشاعر قد وسمه بالديمومة التى تستدعى الإطلاق.

(٧٣)ديوان السندباد (ص:٢٣).

(٧٤)السابق، (ص:١٣).

(٧٥)نفسه، (ص:١٧).

(٧٦)نفسه، (ص:٢٧).

(٧٧)نفسه، (ص:٢٩، ١٠٧).

(٧٨)نفسه، (ص:١١٣).

(٧٩)نفسه، (ص: ١١٩، ١٢٧).

(٨٠)نفسه، (ص:٤٥).

(٨١)نفسه، (ص:٥٣).

(٨٢)نفسه، (ص:٧٧).

(٨٣)نفسه، (ص:٨٦).

(٨٤)نفسه، (ص:٩٩: ١٠٥).

(٨٥)نفسه، (ص:١٢٣).

(٨٦)نفسه، (ص:١٣١: ١٣٧).

(٨٧)نفسه، (ص:١٤٥: ١٥٤).

(٨٨)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (ص:٨٥).

(٨٩)تجدر الإشارة أن الدعوة إلى المحبة وغرس تلك الصفة الجليلة فى النفوس رسالة الشاعر الأولى، وقد تناصت دواوين الشاعر فى الدعوة إليها، وقد صدر كتاب عن الناقد محمد محمد عيسى يحمل عنوانًا: محمد محمد الشهاوي بين ثورتين : الشعر والحب " إقليم شرق الدلتا الثقافى ٢٠١٣م.

(٩٠)ألف ليلة وليلة، قصة سندباد البحّار وسندباد الحمال (ص:٤٥).ترجمة أميرة على عبد الصادق، مؤسسة هنداوى، القاهرة، ط٢، ٢٠١٣م.

(٩١)ألف ليلة وليلة، (٤٩).

(٩٢)ديوان السندباد (ص:٩٩: ١٠٥، ١٣١: ١٣٧).

(٩٣)السابق،(ص:٧٦).

(٩٤)ألف ليلة وليلة، (ص: ٥٤).

(٩٥)السابق، (ص: ٥٤).

(٩٦)ديوان السندباد (ص: ١٧).

(٩٧)السابق، (ص: ٣٤).

(٩٨)معجم اللغة العربية المعاصرة (٣/ ٢٣٠٤).

(٩٩)ديوان السندباد (ص: ٩٦).

(١٠٠)السابق، (ص: ٢٥).

(١٠١)ألف ليلة وليلة، (ص: ٤٧).

(١٠٢)السابق، (ص: ٥٥).

(١٠٣)نفسه، (ص: ٥٥).

(١٠٤)نفسه، (ص:٥٥).

(١٠٥)ديوان السندباد (ص: ١١، ١٤٥).

(١٠٦)تجدر الإشارة إلى التناص سوف يعقد فى هذا البحث بين العناوين؛ لإظهار أن الديوان قد يحمل نفس القصيدة فى ديوان آخر للشاعر ولكن بعنوان مختلف، وإنما حمل هذا العنوان ووسم به نظرًا لمرجعيته إلى العنوان الرئيس الذى وسم به الديوان- يتوجه البحث إلى إظهار أهمية التناص فى العناوين (داخليًا)عند الشاعر فى ديوانين من دواوينه، وهما الديوان محل الدراسة، وديوان (إنه الحب فالتفتى يا غزالة)- وقع الاختيار عليهما نظرًا لإصدارهما فى نفس السنة(٢٠١٩م).

(١٠٧)حسن محمد حماد، تداخل النصوص فى الرواية العربية، ص: ٤٣.

(١٠٨) رولان بارت، نظرية النـــص، ص: ٤٢.
(١٠٩)ديوان:السندباد، ص:٢٧. وديوان(إنه الحب فالتفتى يا غزالة)، ص:١١.
(١١٠)ينظر: لسانـــيات الاختلاف، ص: ٤٤٤.
(١١١)ديوان(إنه الحب فالتفتى يا غزالة)، ص:٨.
(١١٢)ديوان(إنه الحب فالتفتى يا غزالة)، الإهداء، العاشق الواسق/ م.م.ش(محمـــد محمـــد الشهاوى)، ص:٣.
(١١٣)السابق، ص:١٥.
(١١٤)نفسه، ص:٥٠.
(١١٥) ليون سمفيل، التناصـــية، ص: ٩٨، ضمن كتاب آفاق التناصـــية: المفهوم والمنظور.
(١١٦)ديوان:السندباد، ص: ٩٧.
(١١٧)ديوان:إنه الحب فالتفتى يا غزالة، ص:٢٠.
(١١٨)ديوان السندباد (ص: ١٤).
(١١٩)ديوان:إنه الحب فالتفتى يا غزالة، ص:٢٤.
(١٢٠)ديوان:إنه الحب فالتفتى يا غزالة، ص:٣٣. وينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي (١/ ٤٤٩).
(١٢١)ديوان:إنه الحب فالتفتى يا غزالة، ص:١٥٨.
(١٢٢) تداخل النـــصوص فى الرواية العربية، ص: ١٤٨.
(١٢٣)العمدة في محاسن الشعر وآدابه (١/ ١٩).
(١٢٤)جامع معمر بن راشد (١١/ ٢٦٣).
(١٢٥)مسند الشافعي – ترتيب السندي (٢/ ١٨٨).
(١٢٦)العمدة في محاسن الشعر وآدابه (١/ ٢٧).
(١٢٧)الممتع في صنعة الشعر (ص: ٢٣).
(١٢٨)البرهان في علوم القرآن (١/ ٢٩٢).
(١٢٩)أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر: (ص:٩)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.
(١٣٠) ديوان السندباد(ص: ١١).
(١٣١)السابق، (ص:١٣).
(١٣٢)نفسه، (ص:٢٧).

(١٣٣)نفسه، (ص:٢١).

(١٣٤)نفسه، (ص:٢٨).

(١٣٥)نفسه، (ص:٥٥).

(١٣٦)نفسه، (ص:١٠٨).

(١٣٧)نفسه، (ص:١١٤).

(١٣٨)ويقصد بالخليل –هنا– الخليل بن أحمد الفراهيدى ينظر:ديوان السندباد (ص:١٢٨).

(١٣٩)شعرية النص الموازى (ص:١٨،١٧).

(١٤٠)حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:٥٩–٦٠.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.

(١٤١) أبو جعفر النَّحَّاس أحمد بن محمد بن إسماعيل (ت: ٣٣٨هـ)، إعراب القرآن،تعليق: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت– ١٤٢١ هـ.

(١٤٢)إسماعيل بن محمد بن الفضل الأصبهاني (ت: ٥٣٥هـ)، إعراب القرآن للأصبهاني،– الرياض – ١٩٩٥ م.

(١٤٣)علي بن الحسين بن علي، الأَصْفهاني،(ت: ٥٤٣هـ) إعراب القرآن للباقولي، تحقيق ودراسة: إبراهيم الإبياري، دارالكتب اللبنانية – بيروت – ١٤٢٠ هـ.

(١٤٤)أحمد عبيد الدعاس، إعراب القرآن الكريم، دار الفارابي – دمشق١٤٢٥ هـ .

(١٤٥)زكريا بن محمد الأنصاري، زين الدين أبو يحيى السنيكي(ت: ٩٢٦هـ)،إعراب القرآن العظيم،تحقيق:موسى على موسى مسعود،٢٠٠١ م.

(١٤٦)عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.

(١٤٧)جميل حمداوى، السميوطيقا والعنونة، بمجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد:٣، يناير/مارس ١٩٩٧م.

(١٤٨)محمد فكرى الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

(١٤٩)محمد بازي، العنونة في الثقافة العربية ،الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١٢.

(١٥٠)أبو الحجاج مجاهد بن جبر(ت: ١٠٤هـ)،تفسير مجاهد،المحقق: محمدعبد السلام أبو النيل،دار الفكر الإسلامي، مصر١٩٨٩.

(١٥١)أبو محمد سهل بن رفيع التُستري(ت: ٢٨٣هـ)، تفسير التستري، المحقق: محمد باسل ، دارالكتب العلمية – بيروت ١٤٢٣ هـ.

(١٥٢)أبو القاسم الحسين بن محمد،الراغب الأصفهانى (ت: ٥٠٢هـ)، تفسير الراغب الأصفهاني،تحقيق: محمد عبد العزيز بسيوني، كلية الآداب- جامعة طنطا- ١٩٩٩ م.

(١٥٣)محمد بن عرفة الورغمي(ت: ٨٠٣هـ)،تفسير الإمام ابن عرفة،المحقق:حسن المناعي، مركز البحوث بالكلية الزيتونية – تونس، ١٩٨٦ م.

(١٥٤)أحمد بن مصطفى المراغي(ت:١٣٧١هـ)، تفسير المراغي، مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده بمصر- ١٩٤٦ م.

(١٥٥)محمد بن جرير بن غالب، أبو جعفر الطبري(ت: ٣١٠هـ)، جامع البيان في تأويل القرآن، المحقق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة- ٢٠٠٠ م.

(١٥٦)أبو محمد عبد الرحمن ابن أبي حاتم(ت: ٣٢٧هـ)تفسير ابن أبى حاتم= تفسير القرآن العظيم ،المحقق: أسعد محمد الطيب، مكتبة نزار مصطفى الباز – المملكة العربية السعودية.

(١٥٧)محمد بن محمود، أبو منصور الماتريدي (ت: ٣٣٣هـ)،تفسير الماتريدي= تأويلات أهل السنة، المحقق: مجدي باسلوم،دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان- ٢٠٠٥ م.

(١٥٨)أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبي(ت: ٤٢٧هـ)،تفسير الثعلبى= الكشف والبيان عن تفسير القرآن، تحقيق: ابن عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان- ٢٠٠٢ م.

(١٥٩)أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي (ت: ٥١٠هـ)،عالم التنزيل في تفسير القرآن = تفسير البغوي،المحقق: محمد عبد الله النمر/عثمان جمعة ضميرية وآخرون،دار طيبة ١٩٩٧ م.

(١٦٠)أبو القاسم محمود بن عمرو ، الزمخشري (ت: ٥٣٨هـ)، تفسير الزمخشرى= الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي – بيروت- ١٤٠٧ هـ.

(١٦١)محمد بن أحمد بن أبي بكر شمس الدين القرطبي (ت: ٦٧١هـ)الجامع لأحكام القرآن تفسير القرطبي،تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة– ١٩٦٤ م.

(١٦٢)محمد بن عمر بن الحسن،فخر الدين الرازي(ت: ٦٠٦هـ)،مفاتيح الغيب = التفسير الكبير=تفسير الرازى، دار إحياء التراث العربي – بيروت.

(١٦٣)عباس محمود العقاد، ابن الرومى حياته من شعره، مؤسسة هنداوى،القاهرة، ٢٠١٢م.

(١٦٤)محمد النويهى، نفسية أبى نواس، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٧٠م.

(١٦٥)طه حسين،مع المتنبى، مؤسسة هنداوى،القاهرة، ٢٠١٢م.

(١٦٦)طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، مؤسسة هنداوى،القاهرة، ٢٠١٢م.

(١٦٧) أحمد شوقي عبد السلام ضيف (ت: ١٤٢٦هـ)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة.

(١٦٨) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، ص: ١٣، مكتبة غريب، القاهرة.

(١٦٩)عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، التراث والهوية، ص:٨٣، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

(١٧٠)رولان بارت، درس السيمولوجيا، ص:٨٣، ٨٧،ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

(١٧١)السابق، ص:٨٢.

(١٧٢)نفسه، ص:٨٦.

(١٧٣)"منها على سبيل المثال لا الحصر:"زهرة اللوتس ترفض أن تهاجر" الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٢م، أقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر"الهيئة العامة لقصور الثقافة" ٢٠٠١م–"مكابدات المغني والوتر"الهيئة المصرية العامة للكتاب " ٢٠٠٣م –الأعمال الشعرية الكاملة في أربعة أجزاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،٢٠١٣م– " العشق الشهاوي : قصائد عن الحب والشعر " منشورات البندقية،٢٠١٧م.

(١٧٤)صالح الشرنوبي : النهر الذي أسكر العالم"،المجلس الأعلى للثقافة ،٢٠١٦م.

(١٧٥)الفتوحات المحمدية[ديوان شعر].–" بعض ما قاله لي الماء[ديوان شعر].–"قصائد للحُبّ"[مختارات من شعر محمد الشهاوي].–" أنور المعداوي": الأسطورة والمأساة" [دراسة أدبية]–"محمد السيد شحاتة: شاعر البراري" [دراسة أدبية] –"عبد المنعم مطاوع:

السندباد الذي جاب العالم من موقعه" [دراسة فنية وأدبية].-" السيد عبده سليم : صرخة الضمير المثقل بتمرده الخاص" [دراسة فنية].

(١٧٦) ومن المناصب التى شغلها:عضو اتحاد الكتاب بجمهورية مصر العربية.-عضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة بجمهورية مصر العربية.-عضو جمعية الأدباء بالقاهرة.-عضو أمانة مؤتمر أدباء مصر. -رئيس تحرير مجلة "إشراقة ٨٢". وسلسلة كتب" إصدارات إشراقة ٨٢".-رئيس تحرير مجلة سنابل "في إصداريها: الثاني والثالث".

(١٧٧)ومن الجوائز التى حصل عليها: جائزة الشارقة للشعر العربي٢٠١٩م. جائزة كفافيس العالمية ٢٠١٧، وقد أصدر المجلس المجلس الأعلى للثقافة كتابا تذكاريا عن تجربة الشاعر ضم كتابات وشهادات لكبار المبدعين والنقاد بعنوان " تحولات العاشق"٢٠١١م- جائزة التميز(كبرى جوائز اتحاد الكتاب)٢٠٠٧م.-الجائزة الأولى لأفضل قصيدة ١٩٩٦م (مؤسسة البابطين للإبداع الشعري)- أصدر إقليم شرق الدلتا الثقافي كتابا عن حياته ضمن سلسلة "الآباء" تحت عنوان "الشهاوي بين ثورتين: الشعر والحب"-تم عمل فيلم تسجيلي عنه من إنتاج قناة التنوير، بإشراف الشاعر علي عفيفي تحت عنوان "المسافر في الطوفان" .

(١٧٨)محمد الشهاوى،إنه الحب فالتفتى يا غزالة "، مؤسسة صهيل، ٢٠١٩م.

(١٧٩)ديوان:إنه الحب فالتفتى يا غزالة، ص:٢٠.

(١٨٠)ديوان:السندباد، ص: ٢٨.

(١٨١)السابق، ص: ١١.

(١٨٢)ديوان:إنه الحب فالتفتى يا غزالة، ص:٧٣.

(١٨٣)المفردات في غريب القرآن (ص: ٨٤٠).

(١٨٤)لسان العرب (١٥/ ٣٥٧).

(١٨٥)الأدب المفرد(ص: ٢٠٨).

(١٨٦)بنعيسى بوحمالة: أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، ص:٦٦، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٩م.

(١٨٧)ينظر:عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص:٩٣.

(١٨٨)السابق، ص:٩٤.

(١٨٩)نفسه، ص:٩٥.

(١٩٠)نفسه، ص(٩٥: ٩٩)

(١٩١)ديوان السندباد (ص:٩٠)

(١٩٢)إنه الحب فالتفتى يا غزالة،(ص:١٩٩).

(١٩٣)محمد مفتاح: دينامية النص، ص:٧٢،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

(١٩٤)ديوان السندباد (ص:٨٧).

(١٩٥)السابق (ص:٦٣).

(١٩٦)إنه الحب فالتفتى يا غزالة،(ص:١٥١).

**

المصادر والمراجع:

- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ،١٩٨٣م.
- إسماعيل، عز الدين ، التفسير النفسى للأدب، مكتبة غريب، القاهرة.
- الأصبهاني، إسماعيل بن محمد بن الفضل (ت: ٥٣٥هـ)، إعراب القرآن للأصبهاني،- الرياض - ١٩٩٥ م.
- الأَصْفهاني،علي بن الحسين (ت: ٥٤٣هـ)إعراب القرآن للباقولي، تحقيق إبراهيم الإبياري، دارالكتب اللبنانية،بيروت١٤٢٠ هـ.
- الأصفهانى، أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب (ت: ٥٠٢هـ)، تفسير الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد عبد العزيز بسيوني، كلية الآداب- جامعة طنطا- ١٩٩٩ م.
- بارت، رولان :

* درس السيمولوجيا،ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

* نظرية النص، ترجمة: د.محمد خيرى البقاعى، ضمن كتاب: آفاق التناصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

- بازي ، محمد، العنونة في الثقافة العربية ،الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١٢.
- البخاري،محمد بن إسماعيل بن المغيرة(ت:٢٥٦ه)الأدب المفرد،المحقق:محمد فؤاد عبد الباقي،دار البشائر الإسلامية، بيروت،١٩٨٩م.
- بدري،عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، ٢٠٠٠ م.

- البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود (ت: ٥١٠هـ)،عالم التنزيل في تفسير القرآن = تفسير البغوي،المحقق: محمد عبد الله النمر/عثمان جمعة ضميرية وآخرون،دار طيبة ١٩٩٧ م.
- البقاعي، محمد خيرى، (أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي)،الفكر العربي –بيروت، السنة ١٧، العدد ٨٣، سنة ١٩٩٦م.
- بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص(دراسات في مقدمات النقد العربي القديم)،دار إفريقيا الشرق،المغرب، ٢٠٠٠م.
- بلعابد،عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ترجمة، سعيد يقطين الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت٢٠٠٨م.
- بنعبد العالي، عبد السلام: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، التراث والهوية، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- بنيس، محمد ، الشعر العربى الحديث(بنياته وإبدالاتها،١، التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩.
- بوحمالة، بنعيسى: أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٩م.
- بوطيب ،جمال ، العنوان في الرواية المغربية، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء سنة، ١٩٩٦م.
- تدييه، جان إيف،النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣م.
- التُستري، أبو محمد سهل بن رفيع (ت: ٢٨٣هـ)، تفسير التستري،المحقق: محمد باسل عيون السود، دارالكتب العلمية،بيروت٤٢٣ هـ.

- الثعلبي، أحمد بن محمد بن إبراهيم (ت: ٤٢٧هـ)،تفسير الثعلبى= الكشف والبيان عن تفسير القرآن، تحقيق: الإمام ابن عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان– ٢٠٠٢ م.
- الجزار، محمد فكرى:
* العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
* لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.
- أبوجعفر النَّحَّاس،أحمد بن محمد بن إسماعيل(ت: ٣٣٨هـ)،إعراب القرآن،منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت١٤٢١.
- ابن أبي حاتم، أبو محمد عبد الرحمن(ت: ٣٢٧هـ) تفسير ابن أبى حاتم، المحقق: أسعد محمد الطيب،مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية.
- ابن حجة الحموي،تقي الدين أبو بكر (ت: ٨٣٧هـ)، خزانة الأدب وغاية الأرب، المحقق: عصام شقيو،مكتبة الهلال–بيروت،٢٠٠٤م.
- الحجمري، عبد الفتاح ، عتبات النص: البنية والدلالة،شركة الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦ م.
- حسين، طه حسين علي سلامة:
* مع المتنبى، مؤسسة هنداوى،القاهرة، ٢٠١٢م.
* مع أبي العلاء في سجنه، مؤسسة هنداوى،القاهرة، ٢٠١٢م.
- حماد، حسن محمد، تداخل النصوص فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٧.
- حمداوى، جميل:
* السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد:٣، يناير/مارس ١٩٩٧م.

* شعرية النص الموازى (عتبات النص الأدبى)، ٢٠١٤م.
* العتبات النصية، مجلة عتبات، ع١،المغرب، ٢٥يناير، ٢٠١٢م.
* مناهج النقد الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، ٢٠٠٩م.
- حليفي، شعيب، (النص الموازي للرواية- إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، قبرص، العدد٤٦ /١٩٩٢.
- دايك، فان، النص والسياق استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى، ترجمة:عبدالقادر قنينى،إفريقيا الشرق،المغرب، ٢٠٠٠.
- الدعاس، أحمد عبيد، إعراب القرآن الكريم، دار الفارابي – دمشق ١٤٢٥هـ.
- الرازي، فخر الدين، محمد بن عمر بن الحسن(ت: ٦٠٦هـ)،مفاتيح الغيب= التفسير الكبير ،دار إحياء التراث العربي – بيروت.
- ابن رشيق القيروانى،أبوعلى الحسن الأزدي(ت: ٤٦٣ هـ)،العمدة في محاسن الشعر،المحقق،محمد محيي الدين،دار الجيل١٩٨١م.
- الرموتي، حسن، العتبات النصية في قراءة عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر hassan.r٦١@hotmail.comالمغرب-،٢٢/٣/ ٢٠٠٨م.
- رواينيه، الطاهر،الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة"دراسة في المبنى والمعنى"، المساءلة،ع١، ١٩٩١.
- الزاهي، فريد، الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر(ت: ٧٩٤هـ)،البرهان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبي وشركائه، ١٩٥٧ م.
- الزمخشري جار الله، أبو القاسم محمود بن عمرو(ت: ٥٣٨هـ)،الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل،دار الكتاب العربي بيروت١٤٠٧

- الشافعي أبو عبد الله محمد بن إدريس بن عثمان بن شافع (ت: ٢٠٤هـ)، المسند،دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان١٤٠٠ هـ.
- الشهاوى، محمد محمد محمد:
* إنه الحب فالتفتى يا غزالة "، مؤسسة صهيل، ٢٠١٩م.
* السندباد وديمومة الإبحار" دائرة الثقافة– حكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة ،٢٠١٩م.
- ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (ت: ١٤٢٦هـ)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة.
- الطبري، محمد بن جرير بن غالب(ت: ٣١٠هـ)، جامع البيان في تأويل القرآن،المحقق: أحمد محمد شاكر،مؤسسة الرسالة– ٢٠٠٠.
- العبد، محمد، اللغة والإبداع الأدبى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩.
- العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات،النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٢م.
- ابن عرفة الورغمي، محمد بن محمد، تفسير الإمام ابن عرفة،المحقق:حسن المناعي، مركز البحوث بالكلية الزيتونية، تونس، ١٩٨٦.
- العقاد، عباس محمود ، ابن الرومى حياته من شعره، مؤسسة هنداوى، القاهرة، ٢٠١٢م.
- فريرة، توفيق، كيف أشرح النص الأدبي، دار قرطاج للنشر، تونس، ٢٠٠٠م.
- القرطبي،محمد بن أحمد بن أبي بكر الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني/ إبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م.

- لحمداني، حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.
- الماتريدي، محمد بن محمود (ت: ٣٣٣هـ)تأويلات أهل السنة، المحقق: مجدي باسلوم، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان- ٢٠٠٥م.
- مجاهد، أبو الحجاج بن جبر(ت: ١٠٤هـ)، تفسير مجاهد،المحقق: محمد عبد السلام أبو النيل، دار الفكر الإسلامي، مصر-١٩٨٩.
- محمد،عبد الناصر حسن ، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- المراغي، أحمد بن مصطفى(ت: ١٣٧١هـ)، تفسير المراغي، مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده،القاهرة- ١٩٤٦ م.
- المطوي، محمد الهادي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ١٦، العدد ١٩٩٧/٣٢م.
- مفتاح، محمد، دينامية النص،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- المنادى،أحمد، النص الموازى (أفق المعنى خارج النص)، مجلة علامات، ج٦١، مج١٦، ٢٠٠٧م.
- النهشلي،عبد الكريم القيرواني، الممتع في صنعة الشعر،المحقق: الدكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية .
- النويهى، محمد ، نفسية أبى نواس، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ياسر، عبد الواحد، الخطاب المقدماتى، مجلة علامات، ج٤٧، مج١٢، مارس، ٢٠٠٣م.
- أبو يحيى السنيكي، زكريا بن محمد الأنصاري (ت: ٩٢٦هـ)، إعراب القرآن العظيم، تحقيق: موسى على موسى مسعود، ٢٠٠١ م.
- يقطين ، سعيد، القراءة والتجربة ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

* * *