فضاء النص وتقنية التشكيل الكاليجرافي في ديوان إشراقات التوحد لمحمد الشهاوي

مقاربة تداولية لاستجابة القارئ

دكتورة

أسماء مساعد إبراهيم العمري

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية

بكلية الآداب جامعة الطائف

مقدمة

موضوع هذا البحث هو فضاء النص وآليات التشكيل الكاليجرافي في أحد دواوين الشاعر المصري محمد محمد الشهاوي[١] وهو ديوانه إشراقات التوحد في إطار التداولية بين المبدع والمتلقي أو ما يُعرف باستجابة القارئ.

وقد صدر ديوان إشراقات التوحد لمحمد الشهاوي في طبعته الأولى عام ٢٠٠٠م. ثم أعيد طبعه في الجزء الأول من الأعمال الشعرية الكاملة للشهاوي عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة عام ٢٠١٣م.

ودراسة الفضاء النصي وتقنية التشكيل الكاليجرافي هي دراسة لإحدى العتبات النصية التي تشكل النص الفوقي من المناص النشري للأعمال الأدبية، والفضاء النصي هو "الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة، إنه حسب تعريف آخر ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختارًا ودالًا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب.

والمعروف أن الكاتب لا يتوافر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق جدًا، الأمر الذي يصير معه اختياره اختيارًا دالًا"[٢].

والجدير بالذكر أن تنضيد الكلمات على الصفحات والأبعاد التي بينها هو الذي أفرز الفرق بين القصيدة العمودية التقليدية، وقصيدة التفعيلة أو شعر التفعيلة، وكذلك قصيدة النثر، فكل هذه الأنواع الشعرية إنما تنتج عن حركة الكلمات على الصفحة البيضاء أو الورقة المسند كما يسميها النصيون.

وعلى ذلك فإن الفضاء النصي إنما يدرس على مستويين هما مستوى الخط ومستوى البياض والسواد، وذلك بالاعتماد على نظرية الجشطالت التي يرى أصحابها "أن العالم والصور

يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة ومن هنا تقليلهم من أهمية الثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية وقولهم بأهمية التجربة المباشرة"[٣].

والجدير بالذكر أن نظرية الجشطالت نظرية فلسفية في أصلها، وإن غلب على تطبيقاتها الطابع النفسي أو السيكولوجي، وهذه الإشارة هي التي تفسر قولهم بأن الثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية قليلة الأهمية وهي جوانب فلسفية، وإنما الأهمية القصوى للتجربة الحسية وهي جانب سيكولوجي.

وترى روفية بوغنوط أنه "يأتي تعاملنا مع الفضاء بوصفه تلك المساحة التي يتشكل من خلالها إسناد اللغة المنطوقة على الصفحة المسند لتأخذ شكلًا كتابيًا، فهو الحيز الذي تستغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق وهو ما يتيح للشاعر حرية التصرف في نصه، فيستثمر الطاقات الفنية المتاحة له كلها، وقد يكون لأوزان الشعر الحديث القائمة على تفاوت عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد وما يمتلكه الشاعر من فرص التدوير أثر في استثمار هذا الفضاء، وإيجاد علاقة تقاطع بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني"[٤].

وهذا ما أكده عبد العزيز المقالح في كتابه الشعر بين الرؤيا والتشكيل حيث يقول: "إن القالب في القصيدة المدورة يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد أبغي وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية"[٥].

ويرى مدحت الجيار أن قصيدة النثر هي تنويع بين الكيفي والكمي، والأصوات أمور كمية، أما الكيفية فتأتي في توزيع الأصوات ومنها التدوير، وهذا يعني "أن قصيدة النثر لم تكن تطويرًا لقصيدة الشعر الحر، إنها نوع أدبي شعري يمزج بين النبري والعروضي، أو بين الكيفي والكمي عند تراكم الأصوات بين الحركة والسكون"[٦].

ودراسة التشكيل الكاليجرافي يركز على استجابة القارئ حيث "لا يمكن للقصيدة أن تُفهم بمعزل عن نتائجها، فتأثيراتها نفسية كانت أم غير ذلك هي جوهر أي وصف دقيق لمعناها، مادام المعنى ليس له من وجود حقيقي غير مرتبط بإدراك القارئ"[٧] إذ يهاجم ميشيل ريفاتير "فكرة أن المعنى يوجد مستقلًا عن علاقة القارئ به. إن نقد ريفاتير لتحليل كل من ليفي شتراوس Levi Strauss وياكبسون Jakobson لقصيدة القطط La Chats للشاعر الفرنسي

بودلير Boudelaire يتخذ من فكرة أن المعنى الأدبي هو وظيفة لاستجابة القارئ لنص ما أساسًا له، ولا يمكن لهذا المعنى أن يوصف بدقة إذا أهمل الوصف الاستجابة ... إن التأويل الذاتي للاستجابة يعتمد على عناصر خارجة من فعل التواصل"(٨).

ولكن هل معنى ذلك أن تأويل القارئ للنص مطلق؟، إن فولفانج آيزر "لا يسلم باستقلالية القارئ الذاتية أو حتى باستقلالية جزئية عن التقييدات النصية. ففاعلية القارئ تحقيق لما هو متضمن سلفًا في بنية العمل، رغم أن الطريقة التي تحدد فيها هذه البنية فاعلية القارئ غير واضحة إطلاقًا"(٩).

إن الاعتماد على آلية التدوير الموسيقي في قصيدة التفعيلة هو الذي أدى إلى التداخل بين القصيدة المدورة وشكل الكتابة النثرية، وهو ما أوجد علاقة جدلية بين الشعر والنثر في قصيدة التفعيلة، لقد سمح الفراغ الكتابي بتفجير العلائق المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري للنص الشعري خالقًا التناوب الدال بين البياض والسواد.

وبدهي أن كل التنويعات على جسد القصيدة العربية القديمة كانت محاولات لاستغلال الفضاء البصري في توزيع الحروف على الورقة أو الصفحة والخروج على سلطة النموذج المسبق المتمثل في القصيدة العربية التقليدية كما يبدو في الموشحات والقواديسي وغيرها من الأشكال، ولكن هذه المحاولات لم تستطع التحرر من النموذج القديم إلا بالوقوع تحت سلطة النموذج المستحدث، لذا جاء تجديدها محدودًا ضيقًا على غير ما عليه الحال في الشعر الغربي أو الأوروبي "الذي انفتح فيه الاشتغال على تأثيث هذا الفضاء البصري على مداه معطيًا أهمية للعلامات اللغوية وغير اللغوية في قدرتها على بناء استراتيجية الخطاب، فللعناصر المشكلة لهذا الفضاء أهمية لا يمكن إغفالها، وهو ما أدى ببعض الدراسات لأن تجعله من أساسيات تشكيل النص الإبداعي، كما تكبد بعض الشعراء الجهد في الاشتغال عليه، مثلما كان مع مالارمي والعناية التي أعطاها لترتيب البيت الشعري على البياض".

وفي حديثنا عن الفضاء النصي والتشكيل الكاليجرافي في ديوان إشراقات التوحد للشاعر المصري محمد محمد الشهاوي سوف ندرس ثلاثة محاور هي:

أولًا: النبر الصوتي وهو علامة للرؤية البصرية وعلامة مؤشرية وتندرج تحته الأسطر الشعرية.

ثانيًا: البياض والسواد وهو علامة أيقونية دالة ناتجة عن صراع الأبيض والأسود أو الصمت والكلام.

ثالثًا: علامات الترقيم وهي علامات ضابطة للقراءة، كما أنها علامات أيقونية.

أولًا: النبر الصوتي:

ومصطلح النبر Stress في دلالته اللغوية يوحي بالضغط على شيء معين، كما يوحي بالتركيز على مقطع معين في الكتابة، فهو في حالة الفضاء النصي عنصر كتابة، وفي حالة الفضاء الصوري عنصر تشكيل، ويتجلى النبر البصري من خلال الوحدات الخطية بواسطة الحجم أو السُمك أو نوع الخط، وكذلك مواقع التوزيع فيشتمل على جهتين "من جهه يوجه المتلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي"[١٠]، بمعنى أنه يلفت نظر القارئ مما يدفعه إلى تداوليته وتأويله أي يستوجب استجابة هذا القارئ.

أما عن الأشكال التي يأتي عليها النبر الصوتي فإن الوحدات المنبورة ترد "على عدة أشكال، فقد تكون على شكل مقطع مندمج في سياق أو سطر مندمج في مقطع أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها وسُمكها داخل الفضاء، مما يمنح النبر البصري دلالة مؤشرية، كما تسهم علامات الترقيم في تشكيل النبر البصري وذلك من خلال وضع بعض الكلمات بين علامتي التنصيص من أجل إبرازها ولفت انتباه القارئ"[١١].

أما عن النبر البصري في ديوان إشراقات التوحد لمحمد الشهاوي فقد خلت منه عناوين القصائد إلا قصيدتين حملتا العنوان نفسه وهو عنوان (المجذوب) فقد وضع إلى جوار القصيدة الأولى رقم (١) وإلى جوار القصيدة الثانية رقم (٢)، وذلك على النحو الآتي: المجذوب –١، المجذوب –٢ [١٢] بينما جاء النبر البصري في العناوين الشارحة وهي قليلة جدًا، وكذلك في العناوين الفرعية أو الجانبية.

وقد جاء النبر البصري في عنوان هاتين القصيدتين خاليًا من الدلالة التي تخلق فضاء تأويليًا يستكمله القارئ طبقًا لاستجابته، وقد يعود ذلك إلى كون النبر البصري رؤية، والشهاوي عاش متوحدًا مع الكون من خلال الرؤيا وليس الرؤية، وثمة فرق كبير بين الرؤية والرؤيا. حيث تماهى مع كل الموجودات حتى مع الذات الإلهية من خلال رؤيا صوفية مستوحاة من فكر ابن

عربي حتى إننا نستطيع القول: (شاعر أنت يا شهاوي والكون نثر) وقد تجلى ذلك في مواضع كثيرة في الديوان. فها هو يخاطب أحبته مطالبًا إياهم بأن يدخلوا قلبه الذي أصبح لهم جنة وروضًا فيقول(١٣):

ادخلوا أجمعين

ادخلوا آمنين

ادخلوا ... لا تهابوا

ففي كل عرق بجسمي لكم مستراح

وفي كل جارحة

منتدى

وهو القائل في قصيدته (قراءة)(١٤):

غايتي

[من قبل أن يأتي الرحيل]:

لحظة أبصر فيها ما توارى من تخومي

وأختفي،

قارئًا نفسي

أتلوها عَلَيَّ

آية من بعد آية

سورة من بعد سورة.

وقد جمع الشهاوي الكل في واحد حين أحب فجمع الكون كله في محبوبته مؤسسًا لفكرة وحدة الوجود فهي كما يرى في قصيدته (المرأة الاستثناء)[١٥]:

هي الواحد/الكل،

والكل في واحد

وهي من لا يشابهها

غيرها

إن أردت

المثيلا

ولذا فقد افتتح القصيدة بمقطع من شعر محيي الدين بن عربي حيث يقول[١٦]:

" فلم يكن إلا بها ولم تكن إلا به
فما لها من مشبه وما له من مشبه
يا غافلًا عن قولنا فكن بها تكن به"

وقد وضع هذا المقطع من شعر ابن عربي بين علامتي تنصيص هكذا ("....") محدثًا نوعًا من النبر البصري الدال أو الذي يحمل دلالة توجيهية للقارئ حيث نبه القارئ هنا أنه قد ارتدى مسوح ابن عربي ونظر إلى الكون برؤيته حيث فنى هو وأفنى الكون كله في واحد هو المرأة الاستثناء.

وقد يلجأ الشهاوي إلى آلية جديدة في النبر البصري حين يضع هذا الشكل المروحي (*) قبل العناوين الجانبية كما في قصيدته إشراقات التوحد التي حمل الديوان عنوانها حين يضع عناوين جانبية مسبوقة بالعلامة المذكورة آنفًا على هذا النحو(*) إشراقات التوحد: طفولة، و(* إشراقات التوحد: صبا) و(* إشراقات التوحد استكشاف).

والقصيدة تمثل محاور تطور الشاعر عبر مراحل الطفولة والصبا والشيخوخة، وهذا التطور هو تأمل مخضب بالكائنات التي فنى فيها وتماهى معها منتقلًا من الحسيات إلى المجردات في المرحلة الأخيرة وهو انتقال من الثقافة الرعوية إلى ثقافة المدينة أو هو بالأحرى الانتقال من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة، ففي مرحلة الطفولة يقول [١٧]:

على هيئة الطير ...

يصنع أشياءه منذ كان صغيرا

وينفخ فيها ...

فتغدوا طيورًا

تغرد ليل نهار

تحلق ليل نهار

فكل السويعات صارت [لديها] بكورا

وكل الخيالات ...

صارت [لديه]:

طيورا!

وقد استخدم في هذا المقطع إحدى آليات النبر البصري بوضع الكلمة المراد نبرها بصريًا بين معقوفتين [ ] مثل كلمة لديها وكلمة لديه، وهو نبر بصري دال يريد الشاعر من خلاله أن يؤكد على خصوصية التجربة.

أما في مرحلة الصبا حين تفتح القلب على تجربة الحب صاغ الكون كله زهرة فيقول[١٨]:

على هيئة الزهر

يرسم أحلامه منذ صار صبيًّا

وينفخ فيها..

فتصبح زهرًا نديًّا

أما في مرحلة الشيخوخة فقد صار متمردًا لا يعترف إلا بقوانينه هو فهي مرحلة استكشاف الحياة حيث يقول(١٩):

هو الآن:

يرفض إلا قوانينه،

هو الآن:

يبحث كيف يقيم مع المستحيل علاقة...

وكيف تصير له قدرة المعجزات ...

ليمتد بين النقيضين:

جسر الصداقة

هو الآن:

روح تجول

وعقل يصول

وعين لكل العذابات

[وهي تطالع سفر المجاهيل]

مستعذبة

هو الآن:

يدخل

في التجربة!

وقد استخدم الشهاوي هنا النبر البصري في أحد السطور الشعرية وذلك بوضعه بين معقوفتين ([.....]) وهو نبر بصري دال أراد الشاعر من خلاله أن ينقل إلى المتلقي أو القارئ ما يفيد نقصان التجربة الإنسانية، فمهما حاول الإنسان استكشاف الحياة، تظل من وجهة نظر الشهاوي مطالعة في سفر المجاهيل. وقد يلجأ الشهاوي إلى النبر البصري بوضع الجملة بين معقوفتين، وهو نبر بصري دال، كما يبدو في قصيدته (المجذوب — ١) حيث يصور فناءه في الكون معلنًا اغترابه الوجودي، فهو القائل في مطلعها[٢٠]:

ربما لخصته الأغاني

ربما شرحته الغرابة:

مرة زوج الكون نفسه

ودعا النيران لتشهد عرسه

حيث لجأ في أحد مقاطع هذه القصيدة إلى استخدام أكثر من تقنية للنبر البصري منها وضع الكلام بين معقوفتين [...]، أو استخدام شرطة الكسر / أو وضع الكلام بين علامتي تنصيص حيث يقول[٢١]:

وحده [وهو يمخر بحر غراباته]:

يدخل بملكة السر/ يودعها بعض أبياته

ثم يأوي

إلى جبل في أقصى خيالاته

[حيث لا عسس يترصد خطواته وسبيله]

هاتفًا ملء سمع الهيولي:

"مهيض أنا منذ صيرني الشعر

طيرًا بأفق البلاد العليلة

والذي يجهل الشعر

كيف له أن يحيط بعمق جروحي؟..

لعل أقل همومي

أن جناحيَّ ضاعا

ومازلت أبحث عن

أمة مستحيلة!".

وهذا النبر البصري يؤكد بجملة وهو يمخر بحر غراباته على الاغتراب الوجودي للعباقرة في مجتمع لا يقدر هذه العبقرية، وبجملة حيث لا عسس يترصد خطواته وسبيله على كراهيته لأنظمة القمع السياسي في العالم العربي. فهو نبر بصري دال.

ويأتي النبر البصري عن طريق شرطة الكسر/ دالًا حيث يوضع بين الكلمة وما يفسرها أو بين المفَسَّر والمفَسِّر كما في قصيدته المرثية أو (آخر ما كتب مالك ابن الريب) حسب العنوان البديل كما في قوله[٢٢]:

والطريد

لقمة سائغة!

للضياع/الأفاعي...

وها أنت تودع في جعبة الحزن

همك...

صمتك...

شعرك/حجتك الدامغة

وإذا ما تسمى بأسمائها الجائحات..

فأنت الشهيد!

من هنا يتضح أن فكرة النبر البصري ودورها في تشكيل الفضاء النصي في تصوره الكاليجرافي أو الطباعي لم تكن بعيدة عن ذهن محمد الشهاوي على الرغم من كون الشهاوي شاعرًا يغلب عليه طابع التمرد الرومانسي وليس الجانب الحداثي، وعلى الرغم من كون دواوينه قد طبعت في الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر وهي مؤسسة لا تعني كثيرًا بالوظائف الإغرائية ولا بالمناص النشري.

ثانيًا: مستوى البياض والسواد:

إن العواطف الإنسانية هبة إلهية، واللغة خلق بشري*، والهبات الإلهية لا حدود لها، والخلق البشري له حدوده، ولا يستطيع المحدود الإحاطة باللامحدود، من هنا كانت اللغة عاجزة عن الإحاطة بالعواطف الإنسانية، وحينئذٍ يصبح الصمت أبلغ من الكلام، وتصبح النكرة أبلغ من كل المعارف لأنه يفسح المجال لطاقة جديدة من طاقات الإبداع الفني وهي طاقة الخيال لكي تعمل، واتساع طاقة الخيال هو إفساح المجال أمام التأويل والتداولية لتوسيع أفق النص اعتمادًا على استجابة القارئ.

لذا يعد مستوى البياض والسواد من العناصر المهمة في تشكيل الفضاء النصي أو التشكيل الكاليجرافي للنص، كما أن توزيع مستوى البياض والسواد يُعد منظمًا لهذا الفضاء، وذلك من خلال علامات الحذف (....) وغيره من العلامات، وهذه العلاقة تعمل على تقديم

"دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقاته بالسياق النصي"[٢٣]، وذلك من خلال المسكوت عنه أو المكبوت سواء أكان من الكلام المباح أم غير المباح، وهذا ما يوسع أفق التأويل في النص، فما بين الخوف والطمع: وما بين الرغبة والرهبة أو ما بين الوردة والشظية يكون الصمت أبلغ من الكلام.

ويرى محمد كعوان أن توزيع البياض والسواد على الصفحة المستند يمنح المتلقي القدرة على توليد "إمكانات متعددة للقراءة، فالنص الشعري الحديث يستثمر السواد باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناه هذه الفعل فغدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة"[٢٤].

إن استنطاق البياض والسواد على الصفحة أمرًا ليس ميسورًا للقارئ البسيط، بل يحتاج إلى قارئ ذي ثقافة شعرية ومرجعية فكرية واسعة، هو قارئ ليس خالي الذهن ولكنه مشحون بموقف أيديولوجي، ذلك أن "للفضاء الأسود دلالة طردية بمعنى أنه كلما استطال كان أيقونيًا على امتداد دلالته، وكلما تضاءل كان أيقونيًا على دلالة طردية، وفي مقابل هذا فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض، أي كلما كثر السواد توار البياض"[٢٥].

لهذا فإن تأويل البياض والسواد في الصفحة يحتاج إلى قارئ جرئ يستنفر جهوده لقراءة السواد وتأويل البياض من خلال السياق العام للنص، و"هذا يفتح محاكمة سيف القارئ والنص تنتهي بإعلان حكم يبرئ ويدين فثمة حكم يفصل بين القارئ الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة الفاعلية الانتاجية، والآخر الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة المفعولية الاستهلاكية"[٢٦].

وترى روفية بوغنوط أن البعد الأيقوني للسواد والبياض على الصفحة المسند دفع العديد من الشعراء المحدثين "إلى تكسير مسار السطر الشعري، والدخول إلى لعبة السواد والبياض وهي خطوة تعمل على تغيير مسار حركة العين على المسند خالقة بذلك بعدًا إيحائيًا نتيجة لخرق الخطية المألوفة لأسطر النص الشعري فتمنح النص متعة المشاهدة والإغراء بالتأويل"[٢٧]، وذلك لأن القصيدة الحديثة تُكتب للعين قبل أن تُكتب للأذن حين ابتعدت المجتمعات عن ثقافة المشافهة متجهة إلى ثقافة الكتابة.

والبحث معنيٌ بدراسة الفضاء الأبيض المرادف للصمت الكلامي وذلك لأن "استغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء المنعدم وهو الفضاء الأبيض، وبروز المنعدم الأبيض

يكون نتيجة عوامل دينية أو سياسية أو ثقافية، فقد لا يصرح المبدع ببعض التعابير. ليبقيها مجهولة أمام القارئ، إنها إفرازات النص الحداثي الذي عمل على أن يقدم للقارئ نصًا جريئًا يحتفي بعلامتي البياض والسواد كعلامات نوعية تشكل الفضاء النصي، وتقدم فرصة للشاعر المعاصر كي ينزاح عن النص العمودي في شكله التناظري"[٢٨].

ويعلق مالارميه على قصيدته جولة النرد Coup de des بقوله: "المساحات البيضاء في الواقع تضطلع هنا بدور هام، فهي تضرب أولًا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها، بطريقة طبيعية، لدرجة أن مقطعًا غنائيًا أو عددًا قليلًا من التفاعيل، تُكتب في الصفحة ولا تشغل إلا نحو ثلثها، إنني لا أنتهك قواعد النظم ولكنني فقط أبعثرها.

هكذا تُعد المساحات البيضاء كما يقول مالارميه عنصرًا أساسيًا في قصيدته، ليس في كميتها ولكن في مواقعها من خلال هذه البعثرة"[٢٩].

إن ما يستدعي استجابة القارئ أو يستنفرها من وجهة نظر مالارميه ليس كم البياض أو مساحته على الصفحة المستند ولكن موقعية هذا البياض وعلاقته بالسياق ومردوده في التجربة الإنسانية.

وثمة ارتباط واضح بين ظاهرة توزيع البياض والسواد وبين ظاهرتي التضمين والتدوير العروضيتين، والمقصود بالتضمين انتهاء البيت الشعري دون أن يتم المعنى فيضطر الشاعر إلى إكماله في البيت التالي، والمقصود بالتدوير انتهاء البيت دون أن تتم التفعيلة فيضطر الشاعر إلى إكمالها في البيت التالي، والثابت أنه "مع العصر الحديث في الشعر اتسعت ظاهرة التضمين اتساعًا كبيرًا سواء على مستوى الشيوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة"[٣٠]، ولكن مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرًا إلى الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة في المجزوءات أو السادسة أو الثامنة في الأبحر التامة، ومن ثم يضطر إلى التضمين في البيت التالي عندما لا يكتمل المعنى له، بل أصبح في إمكانه أن يمتد بالسطر الشعري العدد الذي يريده من التفعيلات، وكان من المنطقي أن تختفي ظاهرة التضمين في هذا اللون من الشعر لكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرًا عند بعض الشعراء، وأصبحنا نلتقي بالأبيات المدورة، وهي تلك الأبيات التي لا تمثل فيها نهاية السطر الشعري نهاية التفعيلة، وإنما

تمتد التفعيلة غالبًا لتمثل جزءًا من الكلمة الواقعة في أول السطر الثاني، وكثيرًا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى بيت"[٣١].

والعلاقة بين مساحات البياض والسواد أو الصمت والكلام أو الخفاء والتجلي الناتج عن التضمين العروضي والتدوير ينقسم بحسب رأي محمد مفتاح إلى ستة أقسام، وهو تقسيم اصطلاحي، مؤكدًا على أن عدم الاهتمام بالفراغ يفضي إلى السقوط في الكتابة المملوءة أو ما يُطلق عليه "السواد الكبار، ونقصد بالسواد الكبار السطر الذي يتجاوز ست كلمات، وأما ما يكون فيه خمس فأكبر، وأربع فكبير، وثلاث فصغير، واثنان فأصغر، وواحد فصغار، وإن الأمر بعكس ذلك في البياض"[٣٢].

وليس الهدف من استخدام البياض والسواد إحداث نوع من التوازن بين شطري البيت كما في القصيدة التقليدية، ولكن الهدف هو الإمعان في التفكيكية، وتوسيع أفق التأويل في النص الشعري.

والجدير بالذكر أن الغالب على السطر الشعري عند محمد الشهاوي هو استخدام السطور التي تسمى بالصغار والأصغر في السواد على السطور التي تسمى بالسواد الكبار وهي السطور التي يزيد عدد كلماتها على ست كلمات حيث لم ترد هذه السطور في ديوان إشراقات التوحد إلا في سبع وعشرين موضعًا فقط وهي نسبة قليلة جدًا وذلك بالنظر إلى ضخامة حجم الديوان.

ولم يزد عن حجم السواد الكبار وذلك بزيادة السطر الشعري عن ست كلمات حيث يصل السطر الشعري إلى سبع كلمات أو ثمانية إلا في مواضع قليلة جدًا. وعددها أربعة عشر موضعًا فقط وهذا يكشف عن اتساع مساحة الصمت الدلالي أو البياض الدال في الديوان، ومعظم هذه المواضع جاءت في أساليب إنشائية حين تتأجج العاطفة ويقل التأمل كما يبدو في قصيدته الموت في الربيع حيث يقول[٣٣]:

للقصيدة ألّا تجودا

وللدمع ألّا يجودا

وللقلب أن ينشرح

أكذا: كلما أفرخت بيضة الشعر طيرًا جديدًا...

تخطفه ألف رُخ؟!

وحتى تتضح هذه القضية سوف نطبقها على قصيدة واحدة تم اختيارها بشكل عشوائي إعمالًا لتقنية منهجية هي العينة العشوائية وهي قصيدة "محاورة" من ديوان إشراقات التوحد، حيث يقول(٣٤):

تحاورت والدهر،

قلت:

لماذا المياه تغيض؟

تنهد وهو يقول:

كذا كل شيء غدا في الزمان المريض!

تحاورت والنهر،

قال الأبد:

هو الماء/ ما ينفع الناس... ضاع

ولم يبق

غير الزبد!

تحاورت والشعر:

أين الذي نرتجي من أغانٍ جديدة؟..

تململ .. وهو يغمغم ممتعضًا:

في زحام الوجوه البليدة

تموت القصيدة

ويطفو على السطح

وجه النشاز البغيض!

.....

.....

.....

أطيلي التهدج –في أفقنا– يا حمامة...

–أسى–،

إنهم يشنقون القمر!

أطيلي التهدج –في أرضنا– يا حمامة...

–جوى–؛

إنهم يحرقون الشجر!

أطيلي التهدج –في كوننا– يا حمامة

ففي كل ناحية:

مزلق للغناء،

وفي كل منعطف:

قمقم للوتر!

أطيلي التهدج؛ ليس الفتى من حجر...

تمر عليه الحوادث

-واحدة تلو واحدة-

دونما جزع أو سآمة

.....

.....

أطيلي التهدج ...

إن سفرجلة القلب صارت كرة

يدحرجها الدهر

بين القذى والكدر!

وبتطبيق تقسيم محمد مفتاح لعلاقة الخفاء والتجلي على هذه القصيدة يتضح الآتي:

- لم يتجاوز مساحة السواد الكبار وهي السطور التي تزيد عدد كلماتها عن ست كلمات إلا سطر واحد بلغ عدد كلماته سبع كلمات.
- بلغ عدد السطور التي تمثل السواد الكبار وهي السطور التي يبلغ عدد كلماتها ست كلمات سطرين فقط.
- بلغ عدد السطور الشعرية التي تمثل السواد الأكبر وهي السطور التي تتكون من خمس كلمات خمسة سطور فقط.
- بلغ عدد السطور الشعرية التي تمثل السواد الكبير وهي السطور التي تضم أربع كلمات سطرين فقط.

- بلغ عدد السطور الشعرية التي تمثل السواد الصغير وهي التي تضم ثلاث كلمات اثنى عشر سطرًا.

- بلغ عدد السطور الشعرية التي تمثل السواد الأصغر وهي السطور التي تضم كلمتين أحد عشر سطرًا.

- بلغ عدد السطور الشعرية التي تمثل السواد الصغار وهي السطور التي تضم كلمة واحدة ثلاثة أسطر شعرية فقط.

- وبرؤية عكسية لحركة البياض والسواد فإن عدد السطور التي تتجاوز البياض الكبار خمسة أسطر وهي السطور التي قامت على النقاط التي تدل على الحذف ولم تشتمل على أي كلمة بل قامت على الصمت الدلالي فقط الذي هو أبلغ من الكلام في كثير من المواضع.

من هنا يتضح اتساع مساحة البياض قياسًا إلى مساحة السواد أو اتساع مساحة الصمت الدلالي أو الخفاء قياسًا إلى التجلي فقد سكت الشهاوي عن الكلام المباح الذي أصبح في ظل القهر السياسي والاجتماعي غير مباح، فما بين الرغبة والرهبة كثر المسكوت عنه في شعر الشهاوي مما يُفسح المجال للتأويل التداولي القائم على استجابة القارئ.

التأويل التداولي للسواد والبياض:

لا شك أن تباين مساحة البياض والسواد على صفحة المسند في شعر محمد الشهاوي تحتاج إلى وقفة تأويلية تتباين من قارئ لآخر فهي تداولية تعلن عن استجابة القارئ، لأنها تؤمن أن قصيدة التفعيلة تُكتب للعين قبل الأذن، وذلك على العكس من القصيدة التقليدية أو العمودية.

والبياض هو أحد آليات التعبير عن الكلام غير المباح سياسيًا أو اجتماعيًا، لذا يرى الرمزيون "أن لغة الشعر المعاصر لابد أن تتكئ في تمردها على الفيض الصوري وعلى الحذف ترفعًا عن الابتذال وعلى الألوان وظلالها، وعمل العلاقات من خلال مبدأ وحدة الجوهر في الأشياء، وتوقف وجود الأشياء على وجودنا، وعلى نقل الجو الإيحائي الذي يدفع الشاعر إلى تشكيل لغة

في اللغة، وعلى الإبهام الناشيء من حركة التضاد الأولى بين كثافة المادة المعبر عنها وضآلة الأداة المعبرة"[٣٥].

وقد توزعت علامات الحذف أو الخفاء أو الصمت الكلامي في ديوان إشراقات التوحد لمحمد الشهاوي بين نوعين، النوع الأول حذف سطور كاملة، وقد بلغ عدد مواضعه في الديوان أربعة وستين موضعًا، والنوع الثاني حذف كلمات في سطور وقد بلغ عدد مواضعه في الديوان مائة وواحدًا وأربعين موضعًا. وهذا يكشف عن شيوع الظاهرة بما يؤكد حتمية الوقوف أمامها ودراستها.

وينبغي التنبه إلى أن تأويل المواضع الدالة على حذف جزء من سطر شعري أيسر كثيرًا من تأويل المواضع الخاصة بحذف سطور شعرية كاملة ولا سيما إذا كانت هذه السطور متتالية، فكلما ضاقت مساحة البياض سهل تأويله اعتمادًا على تضام العلامات كما يرى إمبرتو إيكو، فقد "تفضي العلامة المنعزلة إلى العديد من الاستنتاجات إلا أن فضاء تأويلها يضيق دائمًا أكثر إذا ما أضيفت إليها علامات أخرى تقيم معها تعالقًا متماسكًا"[٣٦].

وتبدو التجربة المرة التي عاشها الشهاوي في صمته الكلامي في مفتتح الديوان، إنها تجربة التهميش الإعلامي والسياسي، إذ عانى الشهاوي لفترة طويلة من إهمال الإعلام له، فهو شاعر ناصري الانتماء عاشت قصائده في زمن مغاير فيخاطب القصيدة عشقه الأول قائلًا[٣٧]:

إنه العمر... إلا قليلا

قد مضى

وأنا لم أزل

-فوق جمر الغضى-

أتفري إليك السبيلا

لك:

ألا تجودي،

ولي:

أن أظل أطلب المستحيلا

فالشهاوي يتأمل ما مضى من عمره، يرى أن سنوات العمر قد ولت وهو يحاول تحقيق ذاته مدركًا الفرق بين العمر والزمن، والزمن وعي وهو شاعر يعي ذاته وواقع أمته، ولكن العمر المرتبط بمقدار حياته قد تولى، وهذا ما جعله مستشعرًا الحسرة التي يعجز الكلام عن التعبير عنها.

وتبدو قصيدة (المجذوب-١) من ديوان إشراقات التوحد للشهاوي تجربة صوفية يؤدي فيها الصمت الكلامي دورًا مفعمًا باتساع الأفق التأويلي، ذلك أن "الخطاب الصوفي وبفعل قوانينه واستراتيجيات التواصل المعقد فيه يمتلك من سمات الإطلاق واللاتحديد ما يجعله بمثابة الآلية الكاتمة التي شكل وضعها في التلقي آليات انفتاحه وهو وضع تأويلي. ومثلما كان النص القرآني بالنسبة للمتصوفة فضاء للتأويل يقوم به أولوا الألباب الذين يتفكرون ويعقلون، فإنهم وبدون شك وضعوا هذه الاستراتيجية ضمن تصورهم لقراءة نصوصهم عبروا عنهم بالخاصة أو أهل الإشارة أو ذلك القارئ الذي تسعفه عباراتهم لفهم إشاراتهم"[٣٨].

والقصيدة تحكي فكرة الاغتراب الوجودي الدافع إلى التأمل المفضي إلى الانفصال عن الواقع البشري مثل التجربة الصوفية حيث يقول الصوفيون: أنت إذا اتصلت انفصلت، فالاتصال بالذات العلية يؤدي إلى الانفصال عن البشر، يقول الشهاوي[٣٩]:

ربما لخصته الأغاني

ربما شرحته الغرابة:

مرة: زوج الكون نفسه

ودعا النيران لتشهد عرسه

مرة...

وهب الصبح قبعة...

واستعاد من الصبح شمسه

مرة...

ناول الزهر مهجته

ليناوله الزهر كأسه

وهكذا يضع الشهاوي بعد كلمة مرة التي يبدأ فيها كل أمر كاسر لأفق التوقع، يضع علامة الحذف أو الصمت (...). وكلما تعمق في التأمل زادت مساحة الصمت الكلامي فتحولت إلى سطور تحاكي طول التأمل، يقول[٤٠]:

مرة...

قايض الليل:

أعطاه سبحة الأغنيات

ليعطيه الليل

قوس القمر

مرة ...

أجلس الأفق في حجره

وانبرى يلثم النجم

وقت السحر

.....

.....

.....

الفضاء الرحيب... له:

وطن يتشكل –طوعًا– كما قد يشاء

وعرائس أحلامه

تخذت وشيها

من عقيق الإباء

لم يكن:

أحرف ما حوى شعر؛

إنما:

قلبه والدماء

وفي نهاية القصيدة يكشف الشهاوي عن الدافع إلى الصمت الكلامي، أو لماذا سكت عن الكلام المباح –من وجهة نظره– وغير المباح –من وجهة نظر النظام الحاكم– حيث يقول(٤١):

وحده [وهو يمخر بحر غراباته]:

يدخل مملكة السر/ يودعها بعض أبياته

ثم يأوي

إلى جبل في أقاصي خيالاته

[حيث لا عسس يترصد خطواته وسبيله]

هاتفًا ملء سمع الهيولي:

"مهيض أنا منذ صيرني الشعر

طيرًا بأفق البلاد العليلة

والذي يجهل الشعر

كيف له أن يحيط بعمق جروحي؟..

لعل أقل همومي

أن جناحيَّ ضاعا

ومازلت أبحث عن

أمة مستحيلة!"

وكأني بالشهاوي يقف في أعلى الجبل يهتف بالهيولي أو البشر لأن الهيولي هي العناصر الأربعة المشكلة لخلق الكون عند الفلاسفة اليونان وهي الماء والهواء والنار والتراب، يهتف قائلًا: أنا الصامت.

ولم يقتصر الصمت الكلامي عند الشهاوي على كلمات أو سطور ولكنه قد يأتي بين أحرف الكلمة الواحدة كما يتجل في قصيدته (المرثية) من ديوانه إشراقات التوحد، يقول[٤٢]:

متعب أنت والأوجه الماثلة

كلها قاتلة

لكنها حين ترحل ...

لن تستحي أن تحيطك:

بالدمع والحوقلة!

.....

.....

.....

متعب أنت يا صاحب

متعب... متعب

م...ت...ع...ب

والخلاص الجميل

في الزمن العليل

ليس غير الرحيل

كيف للموت لا نطلب؟!

من هنا يتضح أن الصمت الكلامي أو البياض هو بعثرة للغة تحاكي بعثرة التجربة الحياتية المعاصرة، فاللغة كما يقول أدونيس: "لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة، أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت"(٤٣).

ثالثًا علامات الترقيم:

تُعد علامات الترقيم التقنية الثالثة من تقنيات التشكيل الكاليجرافي لفضاء النص الأدبي باعتباره ملمحًا من ملامح المناص التأليفي النشري، ذلك لأن العلامات تمنح النص صوتًا غير مسموع يمكن للشاعر الاحتماء خلفها ليتزامن الصوت مع الكتابة"(٤٤).

وعلامات الترقيم قائمة على مقصدية الشاعر "إذ تقوم خلف هذا التصرف الطباعي واللغوي مقصدية المرسل في أن يقيم في المرسل إليه حالة موازية للقراءة الصوتية"(٤٥).

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام علامات الترقيم المختلفة ومنها علامات التنصيص، وقد استخدمها لتحديد النصوص المقتبسة أو التي تناص معها، أو مقول القول الذي يريد أن ينقله إلى المتلقي باعتباره نصًا، أو مع بعض الأسماء.

ومثال الاستخدام الأول قوله في مفتتح قصيدة المرأة الاستثناء[٤٦]:

"إن ما يحمله الدهر منا

ليس إلا الظاهر منا

ليس إلا الصدفا...

والذي يخفى هو الدر الذي تواريه السدول..."

هكذا قال لي الطيف الذي

عشت أناجي طيفه

وقضيت العمر أرجو عطفه

فقد وضع مقول القول الذي قاله له الطيف بين علامتي تنصيص، كما استخدم علامات التنصيص مع بعض الأسماء ولا سيما التي تحمل دلالات كاسرة لأفق التوقعات مثل اللات والعزى وود، ويعوقا وغيرها من أصنام العرب في الجاهلية محدثًا نوعًا من الإسقاط السياسي ومؤكدًا عليه النبر البصري عن طريق علامات التنصيص يقول[٤٧]:

آه يا شعري الغريب

لم تكن غير نبي في زمان أرهق العقل وثوقا

بنفوذ "اللات"..

و"العزى"..

و"وود"..

و"يعوقا"!

ومن علامات الترقيم التي استخدمها محمد الشهاوي كثيرًا علامة التعجب، فقد وردت في ديوان إشراقات التوحد في ثلاثة وستين موضعًا، محدثًا نوعًا من النبر البصري مخاطبًا عين المتلقي لافتًا نظره إلى أن المحكي عنه أو المعبر عنه مفارق لأفق التوقع وأنه يستحق التعجب من وجهة نظر الشاعر كما يبدو في قوله من قصيدة البحر لا ينسى ولكنه لا يبوح(٤٨):

له الله ذاك الفتى

له الله من قابع فوق شط الجروح

تحد عليه ليال،

وأخرى تروح

ولكنه صامت لا يبوح

ولكنه

صامت

لا يبوح!

ومن علامات الترقيم التي استخدمها الشهاوي في ديوانه إشراقات التوحد علامة الاستفهام، وهي علامة محفزة قرائيًا، وتحدث نبرًا بصريًا، تعبر عن حيرة المبدع أو الشاعر، وتشرك معه القارئ في هذه الحيرة الفنية، وقد استخدمها الشهاوي في هذا الديوان في ثلاثين موضعًا، منها قوله في قصيدة تجليات(٤٩):

توحدت والكون

منذ البداية

يا أيها الشاعر

فمن منكما الأول ..

ومن منكما الآخر

ومن منكما الكون.. ومن؟

ومن منكما الآخر؟

ففي مسحة صوفية يعلن الشاعر توحده مع الكون من خلال إيمانه بوحده الوجود، وهذا التوحد يفرض نوعًا من الحيرة إذا كان هو والكون واحد فمن منهما الأول ومن منهما الآخر؟ أفلا يجوز أن يكون كلاهما أول أو آخر؟! ثم إذا كان الكون والشاعر واحد فمن منهما الشاعر ومن منهما الكون؟! لهذا قلت في بداية البحث شاعر أنت يا شهاوي والكون نثر.

وقد يجتمع من علامات الترقيم علامة الاستفهام مع علامة التعجب وذلك في ثمان عشرة موضعًا محدثًا نوعًا من الاستفهام التعجبي الذي يحدث نوعًا من المفارقة الشعرية التي تسهم في إحداث نوع من جدلية العلاقة بين الشاعر والقارئ يشترك في إحداثها العناصر المضمونية والنبر البصري، وذلك في قوله من قصيدة مازال وجهك ذاكرة[٥٠]:

يا أنت

والعمر الجميل غدا

غزالًا شاردا

مازال وجهكِ ذاكرة

وجميع أيامي صحيفة

ها أنت

-مثل الأمس-

في عيني وردة

وأنا الشغوف

قلبي الذي اصطفاك وده

مازال

مثل الأمس

حول حديقة الخدين

يهوى أن يطوف

ما غير وجهك كان داري

فمن الذي أقصى شموسك عن مداري!..

لتضيع كل الأمنيات سدى! سدى؟!

وأنا الذي لولا

لم أك –مرة–

أرجو لأيامي من غدا؟!

من هنا يتضح كيف تضافرت كل عناصر النبر البصري المشكلة للفضاء الكاليجرافي في جعل القصيدة تُكتب للعين قبل الأذن وهي من سمات قصيدة التفعيلة.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة والشائقة في الوقت ذاته التي طوفنا فيها مع التشكيل الكاليجرافي في ديوان إشراقات التوحد للشاعر المصري محمد محمد الشهاوي وتوصل البحث وصاحبته إلى كثير من النتائج منها:

- تنضيد الكلمات على الصفحة المسند هو الذي أفرز الفرق بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

- كل التنويعات على جسد القصيدة العمودية أو التقليدية كانت محاولات لاستغلال الفضاء البصري في توزيع الحروف على الورقة أو الصفحة والخروج على سلطة النموذج المسبق في القصيدة العربية التقليدية، لكنها لم تستطع التحرر إلا بالوقوع تحت سلطة النموذج المستحدث لذا جاء التجديد ضيقًا على عكس ما عليه الحال في الشعر الأوروبي.

- خلو عناوين القصائد في ديوان إشراقات التوحد من عناصر النبر البصري عدا في قصيدتين فقط بينما جاء النبر البصري في العناوين الفرعية أو الجانبية.

- جاء النبر البصري في عناوين هاتين الدراستين خاليًا من الدلالة التي تخلق فضاءً تأويليًا يستكمله القارئ طبقًا لاستجابته.

- تنوعت آليات النبر البصري في شعر الشهاوي ما بين استخدام علامات التنصيص "..." أو استخدام الشكل المروحي * أو وضع الكلام بين معقوفتين على النحو الآتي [.....].

- شكّل النبر البصري دورًا في تشكيل الفضاء النصي في تصوره الكاليجرافي أو الطباعي في شعر الشهاوي على الرغم من عدم حداثيته، وعدم اهتمام دار النشر التي نشرت أعماله بالوظيفة الإغرائية أو المناص النشري.

- ما يستدعي استجابة القارئ ليس مساحة البياض والسواد على الصفحة ولكن موقعية هذا البياض والسواد.

- ليس الهدف من استخدام البياض والسواد إحداث نوع من التوازن بين شطري البيت كما في القصيدة التقليدية ولكن الهدف هو الإمعان في التفكيكية وتوسيع أفق التأويل في النص الشعري.

- غلبة استخدام الشهاوي للسطور الصُغّار والأصغر وهي السطور المكونة من كلمة أو كلمتين.

- لم يزد الشهاوي في شعره عن تجاوز السواد الكُبَّار إلا في مواضع قليلة جدًا من شعره وذلك في أربعة عشر موضعًا في ديوانه إشراقات التوحد.

- كبر مساحة الصمت الدلالي في شعر الشهاوي مما يستنفر استجابة القارئ لتأويل هذا الصمت الدلالي.

- توزعت علامات الحذف أو الخفاء أو الصمت الكلامي في ديوان إشراقات التوحد للشهاوي من حذف سطور كاملة في أربعة وستين موضعًا، وحذف كلمات في مائة وواحد وأربعين موضعًا.

- استخدم الشهاوي علامات الترقيم استخدامًا دالًا لاسيما مع الأسماء الكاسرة لأفق التوقع مثل أسماء أصنام العرب في الجاهلية التي تحاكي عنده حكام العرب في أزمنة القهر السياسي.

- كثرة استخدام الشهاوي لعلامات التعجب والاستفهام التي تعد محفزًا للمتلقي لكي يوسع أفق التأويل.

الهوامش:

(١) محمد محمد الشهاوي: شاعر مصري معاصر، ولد في ١٩٤٠/٣/٢٥م، بقرية عين الحياة القبلية، مركز قلين، محافظة كفر الشيخ، بجمهورية مصر العربية. نُشرت أشعاره في العديد من المجلات والصحف المصرية والعربية، وتُرجمت بعض أشعاره إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والبوسنية. ونال العديد من الجوائز منها:

- الجائزة الأولى لأفضل قصيدة، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، عام ١٩٩٦م.
- الجائزة الأولى لأفضل ديوان شعر عن ديوانه إشراقات التوحد، من مؤسسة أندلسية، عام ٢٠٠٠م.
- الجائزة الأولى لأفضل ديوان شعر، عن ديوانه مكابدات المغني والوتر، من جمعية الأدباء، عام ٢٠٠٤م.
- جائزة التميز، كبرى جوائز اتحاد الكتاب في مصر، عام ٢٠٠٧م.
- الجوائز الأولى على مستوى الجمهورية أعوام ١٩٦٥م، ١٩٧٣م، ١٩٧٤م.
- له في مجال الشعر دواوين: تسابيح، الخارجي، في رياض الطفولة، زهور وطيور، أغاني الحب والسلام، كلمات ليست هي الأخيرة، الكونية ومرايا الذات، مسافر في الطوفان، إشراقات التوحد، أقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر، زهرة اللوتس .. ترفض أن تهاجر، أيتها الأرض لسنا اثنين، الخروج إلى كل الجهات، كل هذا المدى ملكنا يا يمام، في المنافي متسع للطيور، في البدء كانت المحاولة. بالإضافة إلى مجموعة من المختارات والدراسات النثرية.

(٢) محمد الماكَري: الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص ٢٣٣.

(٣) المرجع السابق: ص ١٩.

(٤) روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة منتوري، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص ١٨٨.

(٥) عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ص ١١٤.

(٦) مدحت الجيار: موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥م، ص ٣٠٩.

(٧) جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، ص ١٧.

(٨) المرجع السابق: ص ٢٢-٢٣.

(٩) المرجع السابق: ص ٢٥-٢٦.

(١٠) محمد الماكَري: الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص ٢٦٦.

(١١) روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مرجع سابق، ص ١٩٨.

(١٢) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ٣٦٩/١، ٣٧٥.

(١٣) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٤١-٣٤٢.

(١٤) المصدر السابق: ص ٣٤٩-٣٥٠.

(١٥) المصدر السابق، ص ٣٥٩.

(١٦) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٥٩.

(١٧) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٦٥.

(١٨) المصدر السابق، ص ٣٦٦.

(١٩) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٦٧-٣٦٨.

(٢٠) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٦٩.

(٢١) المصدر السابق، ص ٣٧٣.

(٢٢) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٤٠٤.

* تؤمن الباحثة بالنظرية القائلة بوضعية اللغة وليس توقيفيتها، بمعنى أن اللغة مواضعة بشرية وليست توقيفًا إلهيًا، وهو رأي كثير من علماء العربية، ولمزيد من الإلمام بهذه القضية انظر:

– إبراهيم أنيس: اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٥ وما بعدها.

([٢٣]) محمد الماكَري: الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص ٢٣٩.

([٢٤]) محمد كعوان: المسار والتحولات الغائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادي، كتاب ضمن سلطة النص، منشورات جامعة قسطنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص ٢٢٢.

([٢٥]) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م، ص ٦٩.

([٢٦]) أسيحة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٢٢٢.

([٢٧]) روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، مرجع سابق، ص ١٩٧.

([٢٨]) المرجع السابق: ص ٢٠٢.

([٢٩]) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش؛ دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م، ص ١٢٦–١٢٧.

([٣٠]) المرجع السابق: هامش المترجم، ص ٨٣.

([٣١]) جون كوين: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، هامش المترجم، ص ٨٣–٨٤.

([٣٢]) محمد مفتاح: المفاهيم.. معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م، ص ١٥٩.

([٣٣]) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد/ مصدر سابق، ص ٣٩٩.

([٣٤]) المصدر السابق: ص ٣٩١–٣٩٣.

(٣٥) خيرة حُمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م، ص ٩١.

(٣٦) إمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ١٥.

(٣٧) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٣٩.

(٣٨) آمنة باعلي: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٢٠-٢١.

(٣٩) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٦٩.

(٤٠) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٧٠-٣٧١.

(٤١) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٧٣.

(٤٢) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٤٠٦-٤٠٧.

(٤٣) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١٧٣.

(٤٤) روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مرجع سابق، ص ٢١٨.

(٤٥) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.

(٤٦) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٥١.

(٤٧) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٣٧٧.

(٤٨) المصدر السابق: ص ٤٣١.

(٤٩) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٤٤٣.

(٥٠) محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، مصدر سابق، ص ٤٢٦-٤٢٧.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

- محمد محمد الشهاوي:

١- إشراقات التوحد، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

ثانيًا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

- إبراهيم أنيس:

٢- اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.

- أدونيس:

٣- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

- أسيمة درويش:

٤- مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.

- آمنة باعلي:

٥- الحركة التواصلية في الخطاب بين القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

- خيرة حُمر العين:

٦- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م.

- روفية بوغنوط:

٧- شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة منتوري، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.

- رشيد يحياوي:

٨- الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.

- عبد العزيز المقالح:

٩- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، د.ت.

- محمد كعوان:

١٠- المسار والتحولات الغائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادي، ضمن كتاب سلطة النص، منشورات جامعة قسطنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦م.

- محمد الماكّري:

١١- الشكل والخطاب، مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

- مدحت الجيار:

١٢- موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥م.

- محمد مفتاح:

١٣- دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.

١٤- المفاهيم.. معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

ب- مراجع مترجمة:

- إمبرتو إيكو:

١٥- السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

- جون كوين:

١٦- بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

- جين ب. تومبكنز:

١٧- نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م.