خطاب العتبات النصّية الخارجية
في دواوين محمد إبراهيم يعقوب

دكتورة/ هلالة بنت سعد الحارثي
أستاذ الأدب الحديث المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة
جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربيّة السعوديّة

مستخلص:
أدركت الدراسات النقديّة والنظريات المعاصرة أهميّة العتبات النصّية وارتباطها الوثيق بالنصّوص الأدبية واتفاقها على اختلاف خطابها عن خطاب النصّ، وأنّ لكلّ منهما وظيفته ومستوياته الدلاليّة. وهي من العلامات الدلاليّة بمكوناتها الخارجيّة والداخليّة التي تجاور النص وتتعالق معه. وقد تجاوز النصّ الشعري نصّيته الكتابيّة ليمتزج مع النصّوص الموازية له مُظهرًا شعريّة المقروء، ومتفاعلًا مع شعرية النصّ الموازي. وتهدف هذه الورقة البحثيَّة إلى مقاربة العتبات النصيَّة الخارجية وخطابها في دواوين الشاعر محمد يعقوب وكيفيَّة تشكّل الدلالات التي كونت نصًّا محاذيًا للنصّ الشعري. وستتناول مكوّنات العتبات النصيّة الخارجيّة بدءًا من العناوين ودلالاتها الانزياحيّة وانتهاءً بالغلاف وما يحتويه من عتبات تجنيسيّة وإشاريّة توجّه المتلقي لقراءة النصّ وتأويله. وتستعين هذه المقاربة بآليّات المنهج السيميائي الذي سيكشف جماليّات النصّ الشعريّ والنصّ الموازي له.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، العنوان التجنيسي، الغلاف الخلفي، اللوحة التشكيلية.

SPEECH OF EXTERNAL THRESHOLD TEXTS IN GROUPS OF POEMS COMPILED BY MOHAMMED IBRAHIM YAQOOB

Dr. Hilala Bint Saad Al-Harthy

Assistant Professor of Modern Literature, Department of Arabic Language and Literature, King Abdul-Aziz University

Abstract

Critical Studies and contemporary theories have realized the significance of threshold texts and its close correlation with literary texts and concurrence over difference of text speech, as each of which has its own function and indicative level. Threshold Texts are considered among the indicative signs together with internal and external components juxtaposing the text. The poetic text has gone beyond its writing text to be mingled with the parallel counterparts showing poetic reading and interactive with the poetic aspect of the parallel text. This paper aims to strike a comparison between external threshold texts and its rhetoric in the collection of poems compiled by Mohamed Yacoob and the mechanism of forming the indications composing such a text parallel to the poetic text. It is intended to further tackle the components of external threshold texts commencing as of titles and their vague connotations – ending up with the cover coupled with naturalized and indicatives thresholds that would steer the reader to read and interpret the text. Such comparisons shelter to the mechanisms of semiotic approach, which reveals the aesthetic aspects of poetic text and its parallel counterpart.

Keywords: Threshold Texts, Naturalized Title, Back Cover, Artwork

مدخل:

تعدّ النصّوص الأدبية على تنوّعها مجالًا خصبًا للدراسات النقديّة باختلاف مدارسها ومناهجها، ويأتي النصّ الشعري متميزًا بكثرة مداخل دراسته وتناوله، "إذ يمكن أن يدرس من حيث هو مادة تتناول ظواهر تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية أو نفسية. ويمكن أن يتّخذ صورةً للبيئة وللقيم الخلقيّة في هذه الحقبة أو تلك، كما يمكن أن ينظر إليه كما هو في ذاته، ومن حيث هو نصّ فني أولًا، وعندها يكون محور الاهتمام القيمة الفنيّة الخاصّة التي تجعل ذلك النصّ مؤهلًا لتحقيق وظيفة جماليّة معيّنة"(١). وقد تجاوز النصّ الشعري نصّيته الكتابية ليمتزج مع النصّوص الموازية له مُظهرًا شعرية المقروء، ومتفاعلًا مع شعرية النصّ الموازي، أو العتبات ذلك المصطلح النقدي الذي أفرد له جيرار جينيت (G. Genette) كتابًا كاملًا سمّاه بهذا الاسم عتبات (Seuils) جاعلًا من هذه العتبات خطابًا موازيًا لخطاب النصّ الأصلي، يحرّكه في ذلك فعل التأويل، وينشّطه فعل القراءة شارحًا ومفسرًا شكل معناه"(٢).

وقد أدركت الدراسات النقديّة السابقة التي قدّمها النقاد في الغرب قبل دراسات جيرار جنيت(G Genette) أمثال كلود دوشي (claud duchet)، وجاك دريدا (Jacques Derrida) وفيليب لوغان (Phillip Logan) أهميّة العتبات النصّية وارتباطها الوثيق بالنصّوص الأدبية، واتفاقها على اختلاف خطابها عن خطاب النصّ، وأنّ لكلّ منهما وظيفته ومستوياته الدلاليّة. وجاء اهتمام جينيت (G. Genette) بالعتبات من دراسته للنصّ وما يميّز نصّيته الأدبيّة بدءًا من كتابه "مدخل إلى النصّ الجامع" وانتهاء بكتابه "العتبات"، ومن حديثه عن الأجناس الأدبية وصولًا إلى الفعاليّات النصّية، وانتقالًا من النصّ المغلق إلى النصّ الجامع، وإشراك التشكيل البصري مع الوحدات اللسانيّة لإظهار الدلالة محدّدًا أنواع التعالقات النصّية في أنساق عدة: "التناص، الميتانص، النصّ اللاحق، النصّ الجامع، والمناص، وخصّص لهذا النسق الأخير كتابه (seuils) كونه أحد أهمّ موضوعات الشعريّات المعاصرة" (٣). ورغم تعدّد المصطلحات المرادفة للعتبات (النصّ المصاحب، المناص النصّ الموازي، خطاب المقدمات، المكملات ...)

(١) محمد فتوح: جدليات النص، **مجلة عالم الفكر**، م٢٢، ع٣، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٩٤م)، ص: ٣٩.

(٢) عبدالحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت: من النص إلى المناص**، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م)، ص: ١٩.

(٣) عبدالحق بلعابد، **مرجع سابق**، ص: ٢٦.

إلا أنّها كلّها تنتظم في إطار مصاحبة النصّ وملازمتها له، السابقة للنصّ منها واللاحقة له، فلا يمكن لقارئ النصّ أو الناقد أن يتجاوزها أو يعدّها خارج النصّ. وقد اختلف النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح (العتبات)، فكلّ واحد منهم نظر له من زاويته الخاصّة ورؤيته النقديّة. وكلّ تلك الترجمات في النهاية تصبّ في كون العتبات عناصر موازية للنصّ الأصلي، تنتج الدلالة وتقيم الدور التواصلي في توجيه القراءة والتأويل.

العتبات:

تناول العتبات بالدراسة والتحليل ليس بالأمر الجديد، فقد بدأ منذ منتصف القرن العشرين، لكن تناولها يتجدّد بتجدّد الإبداع والنصّوص الأدبية، ولذلك أصبح الوعي بها عميقًا لدى المبدع، فهو يعي أنّها ظواهر نصيّة معقّدة تنبئ في كثير من الأحيان عن المسكوت عنه وتصرّح به، وقد تبقي على غموضها ودلالتها الكامنة وتجعلها قابلة للتأويل والانفتاح على معانٍ شتّى. ومن ثمّ فمهمّة الناقد أو القارئ تكمن في "إبراز مظاهر تحقّقها أولًا، وكيفيّة اشتغال نظامها ثانيًا، ومظاهر تعدديّة دلالتها ثالثًا، وهذا ما تشتغل به العتبات التي تتشكّل من ملفوظات لغويّة أو صيغ أيقونيّة، شريطة استثمار درجة اندماجها داخل فضاء الأثر الأدبي"(١). وهذا يظهر فيما تحقّقه من إضافات قيّمة للنصّ/المتن.

والعتبات ماهي إلا نصوص لها روابط وثيقة مع النصّ المتن، تفتح للقارئ بابًا لتأويله، فينفتح على التراكيب والأبعاد الدلالية وعلى الأطر التي قام عليها البناء والتنظيم الكتابي للنصّ، وقد ذكر فيليب لوغان (Phillip Logan) تعريفًا لها بأنّها "حاشية النصّ المطبوع الذي يتطلّب في الحقيقة كلّ القراءة"(٢) في إشارة إلى أهميّة القراءة التأويليّة الكاملة لتلك العتبات السابقة للنصّ واللاحقة له. وذكر جينيت (G. Genette) أنّها " كلّ ما يجعل من النصّ كتابًا يقترح نفسه على قرائه، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة"(٣). وقد وصف جينت (Genette) العتبات بالنصّية المصاحبة، وهي مجموع العلاقات التي يقيمها النصّ مع ما لا يمكن تسميته إلا

(١) فايزة مهاجي، **فعالية العتبات النصية ودلالتها**، (الجزائر: جامعة جيلالي، ٢٠١٥م)، ص: ٦.

(٢) فرطاس نعيمة، **نظريات المتعاليات النصية عند جيرار جينيت**، (الجزائر: جامعة محمد خيضر، ٢٠١١م)، ص: ٢٦.

(٣) عبدالحق بلعابد، **مرجع سابق**، ص: ٤.

بالنصّوص الموازية كالعنوان وشبه العنوان والمقدمة والملحقات والتمهيد والحواشي...، وذكر أنّ للمصاحبة النصّية صلات بجوانب ذات حظوة في البعد التداولي للعمل الذي يجعل من الوقع الذي تحدثه في القارئ من صميم ما عُرف بالميثاق الأجناسي، كما انتهى إلى وصفها بأنّها منجم من أسئلة لا أجوبة لها"[١]. وقد أعلن فيليب لان (philippe lane) في كتابه (مدار النصّ) خلاصة بحثه في العتبات أنه "ينبغي أن ننتبه إلى النصّ الموازي وأن ننتبه منه"، في إشارة إلى عدم المبالغة، فقد كان يعي بازدواجية الاهتمام بالمناص إن خطورة أو استسهالًا [٢]. فعلى القارئ أو الناقد أن يعطي العتبات حقّها من القراءة التأويليّة المناسبة لها دون المبالغة في التأويل على حساب النصّ/المتن. وقد استفادت جلّ الدراسات النقديّة من تقسيم جيرار جينيت(G. Genette) المنظّم للعتبات أو المناص الموازي، فقد صنّفها إلى مناص تأليفي ومناص نشري. فالمناص التأليفي يتحمّل مسؤوليته منشئ النصّ ومؤلّفه، فيقسّمه إلى مناص تأليفي داخلي يرتبط بالنصّ وما يحيط به من غلاف وعنوان وهوامش...، ومناص تأليفي خارجي يتعلق بالمتن ويحيط به، ولكنه يقع خارج النصّ نفسه، كالحوارات الإعلاميّة للمؤلّف، والدراسات النقديّة للنصّ المعني. ويريد بالمناص النشري" كلّ ما يسهم في إنتاج العمل الأدبي وصناعته وتقديمه إلى الجمهور، وتكون مسؤوليته عائدة إلى الناشر بصورة كاملة"[٣]. وقد ارتبطت دراسة العتبات والنصّوص الموازية كثيرًا بالنصّوص السرديّة، الرواية خاصّة؛ لأنها من الأجناس الأدبيّة المنفتحة على كلّ الفنون، فأولاها النقاد في أبحاثهم ودراساتهم النقديّة اهتمامًا ظاهرًا، وقد تميّزت دراسة العتبات في النصّوص الشعريّة باختلافها عن غيرها من النصّوص الأدبيّة؛ لأنّ لتلك النصّوص خصوصيّة في التحليل والتأويل، فهناك اهتمام بالأوزان الشعريّة والقوافي، وبجزئيات القصيدة وتفاصيلها وبداياتها ونهاياتها. فالعتبات فيها لا ترتبط بقصيدة واحدة فقط وإنّما بمجموع الإبداع الشعريّ في الديوان كاملًا. ولأنّ تلك العتبات تكتسب شعريّة مرتبطة بالانزياحات الاستعاريّة التي تحدث في لغتها الخاصّة.

(١) سليمه لوكام، شعرية النص عند جنيت من الأطراس إلى العتبات. **مجلة التواصل**، ع: ٢٣، (الجزائر: جامعة باجي مختار، ٢٠٠٩م)، ص: ٣٥.

(٢) ينظر: يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٥م، ص: ١٧.

(٣ عبدالحق بلعابد، **مرجع سابق**، ص: ٤٥.

العنوان ودلالته:

شغل العنوان الكتَّاب والنقاد والقراء منذ أن كان النصّ؛ لأنّه أهمّ عتبات النصّوص الموازية، ولارتباطه الوثيق بالنصّ/ المتن، وإحالته المباشرة له. يقول ميشال فوكو (Michel Foucault): "خلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعًا من الاستقلالية والتميز، خلف كل ذلك ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى"(١). فالعنوان يرتبط مع النصّ بعلاقة تفاعليّة تحتوي النصّ وتشير إليه في تكثيف لغوي مقتصد يعكس عالمًا لغويًّا ممتدًا. فهو المفتاح العتباتي الأول الذي يتحقّق به اتّساق النصّ وانسجامه. فهو من العتبات الثابتة التي لا يمكن أن يستغنى عنه أو عن حضوره مع النصّ خلاف العتبات الأخرى المتغيرة كالإهداء والشكر والمقدمة التي يمكن الاستغناء عنها دون أن تؤثر في تماسك النصّ واتساقه؛ لذلك أصبح العنوان يمثّل هاجسًا للمؤلف عندما يضعه على نصّه لتفهمه للسلطة التي يمارسها العنوان على النصّ والمتلقي. وقد أولت المناهج والنظريات النقديّة الحديثة العنوان ووظائفه اهتمامًا ملحوظًا ضمن منظومة النصّوص الموازية؛ مما أدَّى إلى ظهور علم العنونة عند ليو هوك (Leo Heok) وكتابه (سمة العنوان)، وعند شارل جريفال (Charles Grivela) العنوان هو سؤال إشكالي والنصّ إجابة عن هذا السؤال. وتعدّ جهود جينيت (Genette) الأهم في التنظير للعنوان ووظائفه ومواقعه في كتابه (العتبات).

وينبثق من المواثيق النصيّة بين العنوان والنصّ الفعلي أنماط من العلاقات المتنوعة تتمثّل في: علاقة امتداديّة يتشكّل النصّ فيها من العنوان، فالنصّ ينال مشروعيته من العنوان، فوجوده البنيوي رهين بوجوده(٢). وهناك علاقة ارتداديّة من النصّ إلى العنوان لإنّ العنوان هو آخر ما يكتب من النصّ، وأيضًا علاقة تجاوريّة تنظر إلى العنوان كونه كائنًا لغويًّا مكتملًا له كينونته وله اشتغاله الدلاليّ الخاصّ، وليس فقط علامة ملحقة بالنصّ، فهو يجاور نصًّا أكبر وأوسع (٣). فتعدّد أساليب تكوين بنية العنوان، وتعدّد علاقاته سواء داخل النصّ أم خارجه يستدعيان بالضرورة تعدّد

(١) ميشيل فوكو، **حفريات المعرفة**، ت: سالم يفوت، (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ٢٠١٥م) ص: ٢٣٠.

(٢) ينظر: خالد حسين، **في نظرية العنوان**، (دمشق: دار التكوين للنشر، ٢٠٠٧م)، ص٤٥.

(٣) ينظر: **المرجع السابق**، ص: ٥٥.

الوظائف التي يحقّقها حضور العنوان ضمن عناصر الصفحة الغلافيّة؛ فالعنوان ليس عتبة زائدة أو ملحقًا لغويًّا يلحق بالنصّ لأنّه إجراء أساسيّ في تقديم أي كتاب، فهو "تمفصل حاسم في التفاعل مع النصّ"(١).

وقد اختصر جينيت(Genette) وظائف العنوان في كونها وظائف تعينيةّ ووصفيّة وإيحائيّة وإغرائيّة تتّجه إلى النصّ والمتلقي في الوقت نفسه. وقد وصف كولد نشيتن (Gold anstein) وظيفة العنوان بأنها وظيفة فتح الشهية باستمالة القارئ إلى النصّ، وكذلك وصفها بأنها تلخيصيّة كون العنوان تلخيصًا للنصّ وإعلانًا عنه دون الكشف عنه، وكذلك يشير إلى وظيفته الأهم التميزيّة التي تخصّص النصّ وتميزه عن السلسلة التجنيسيّة للأعمال الأخرى التي يندرج فيها(٢). وأضيفت للعنوان وظائف تداوليّة وثقافيّة وأيدلوجويّة، وكلّ هذه الوظائف تحدّدها طبيعة العنوان من حيث البناء والتركيب وقد تجتمع كلّها في عنوان واحد. يقول عن ذلك كلود دوشي (claud duchet): "العنوان دراسة سننيّة في حال التسويق ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، تتقاطع فيه الأدبيّة والاجتماعيّة، فهو يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي"(٣).

عناوين دواوين يعقوب بين التركيب والدلالة:

تنشأ أهميّة العنوان من "فلسفة العنونة الأدبية عامّة والعنونة الشعريّة خاصّة، مفادها أنّ العنوان يوازي نصّه جماليًّا ودلاليًّا"(٤)، وعناوين الدواوين أو المجموعات الشعريّة الكاملة هي العتبة الأهمّ التي يواجهها القارئ أو المتلقي قبل قراءة النصّ الشعري؛ لذلك يحرص الشاعر على انتقائها والاهتمام بها لغة وتركيبًا ودلالة. وقد ابتعد شعراء الحداثة وما بعدها عن العنوان التقليدي الذي يؤدي دلالة مباشرة، فبحثوا عن بنية عنوانيّة مغايرة ومراوغة في كثير من الأحيان، بنية تشاكل وتثير الجدل محمّلة بالكثير من الإشارات والأبعاد والدلالات المختلفة، والأهم أنّها تنفتح على احتمالات وتفسيرات تضيف لنصوصهم الكثير وتقود القارئ إليها. يقول أحد النقّاد: "ولكن الشعريّة الحداثيّة تأتي وتغيّر هذا السياق في العناوين الذي يقوم إمّا على مناسبة

(١ محمد بو عزة، من النص إلى العنوان، **مجلة علامات في النقد**، مج: ١٤، ع: ٥٣، (جدة: النادي الثقافي الأدبي، ٢٠٠٤م)، ص٤٠٨.

(١) ينظر: عبدالمالك أشبهون، **العنوان في الرواية العربية**،(دمشق: محاكاة للدراسات والنشر، ٢٠١١م)، ص:٢٠.

(٣) عبد العابد، **مرجع سابق**، ص: ٦٨.

(٦) محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي**، ط: ٢ (القاهرة: دلال الهلال، ١٩٩٩م)، ص: ٢٥٣.

خارجيّة أو مناسبة داخليّة مما هو ضرب من المحاكاة لما هو ماثل في العالم أو كما هو منبثق من الروح ليفضي بنا (نحن والنصّ) إلى ضرب من المواجهة التي تباغت القارئ في سلسلة من التحولات الدلاليّة"[١]. وقد لا يحيل العنوان بغموضه وكثافة ترميزه إلى النصّ، فيبقى القارئ في حالة متأرجحة بين البحث في جماليّات العنوان والبحث في جماليّات النصّ/ المتن، فتنفتح بذلك القراءة على تعدديّة دلاليّة مختلفة في كلّ قراءة يعمد إليها لفكّ غموض التركيبة اللغويّة المكوّنة للعنوان. ويقوم العنوان كذلك بدور مهم في "تدشين النصّ، وهو تعريف أولي لمضمونه يستعين به القارئ لينطلق من طريقه بنائه وتركيبه لتحصل القراءة"[٢]. وعناوين دواوين الشاعر محمد يعقوب الرئيسة والداخليّة تحمل الكثير من الدلالات الفكريّة العميقة، والالتفاتات الشعريّة الموحية والمشحونة بالكثير من الأحاسيس والعواطف.

البنية النصيّة للعنوان: البنية التركيبيّة:

إن القراءة التأويليّة الكاملة للعنوان لا تحدث بمعزل عن فهم بنيته التركيبيّة، فالعنوان في طبيعته عنصر لغوي يظهر في صورة مفردة أو جملة مركبة، فيرى رومان جاكبسون (R. jakbson) أنّ المقولات النحوية والوظائف التركيبيّة لأصناف الكلمات يشكّلان هيكل اللغة، فإن النسيج النحوي للعنوان يشكّل جزءًا كبيرًا من قيمته الداخلية [٣] في دلالة على أهمية اختيار التركيب المناسب للعنوان. وبوصف العنوان نصًّا لغويًّا فإنه يخضع لكلّ الإمكانات التي تتيحها البنية النحويّة للغة، فإن لغة العنوان غير مشروطة تركيبيًّا بشرط مسبق [٤]. وتغلب على العناوين الأدبيّة روائيّة أو شعريّة سمة الاقتصاد اللغوي الشديد والافتقار في بنيتها التركيبيّة مع اتساع دلالي ظاهر. ولم تخرج بعض عناوين دواوين يعقوب الشعريّة عن تلك السمة فقد أصدر الشاعر مجموعة دواوين شعريّة بدءًا بديوان **(رهبة الظل)** ٢٠٠١م، وديوان **(تراتيل العزلة)** ٢٠٠٥م، وديوان **(جمر من مرّوا)** ٢٠١٠م، وديوان **(الأمر ليس كما تظن)** ٢٠١٣م، وديوان **(ليس يعنيني كثيرًا)** ٢٠١٥م، وديوان **(ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟)** ٢٠١٦م، وديوان **(متاهات)** ٢٠١٧م، وديوان **(مقام نسيان)** ٢٠١٩م، وانتهاءً بديوان **(حافّة**

---

(٧) خالد حسين، **مرجع سابق**، ص: ١٧٦.

(٨) محمد بكري، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م) ص: ١٥

(٩) يُنظر: رومان جاكسون، **قضايا الشعرية**، ت: محمد الولي، مبارك حنون، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨م)، ص: ٨٢.

(١٠) ينظر: خالد حسين، **مرجع سابق**، ص: ١٦٢.

سابعة) ٢٠٢٠م. وقد ظهر في عناوين تلك الدواوين انزياح تركيبي خرق قوانين اللغة ومعاييرها، ومن أهم ظواهر هذا الانزياح اللغوي في التركيب العنواني عند الشاعر محمد يعقوب الحذف، فهو من الظواهر اللغويّة التي تحدث نتيجة أسباب متباينة لغويّة أو بلاغيّة، ولا يحذف إلا بوجود قرينة مصاحبة تدلّ على أنّ هناك حذفًا. ويعدّ "الحذف تحولّاً في التركيب اللغويّ يثير القارئ ويحفّزه نحو استحضار النصّ الغائب أو سدّ الفراغ فيثري النصّ جماليًّا"(١). وهو كذلك مخالفة للأصل الذي هو الذكر، فيكون المستهدف النهائي مخالفًا لعمليّة التوقّع، وهذه المخالفة تصحبها حالات نفسيّة لا تتوفر في حالة الذكر(٢).

وقد أظهرت الدراسات التوليديّة والتحويليّة أنّ الجملة تتكوّن من بنيتين سطحيّة وعميقة، "فالعميقة تحمل المعلومات المتعلّقة بفهم الجملة وتفسيرها، والبسيطة البنية المتعلّقة بالشكل الذي تبدو عليه الجملة منطوقة أو مكتوبة"(٣). وهذا التحويل من البنية العميقة إلى السطحيّة يكون بواسطة قواعد التحويل منها الحذف والاستبدال وغيرها. وجاءت البنية التركيبيّة في عناوين دواوين الشاعر بنية سطحيّة جملة اسميّة قائمة على الحذف ومرتكزة عليه، فالتركيب في تلك البنية العنوانيّة فقير يحتاج إلى ما يكمله، وظهر ذلك في دواوين (حافّة سابعة، مقام نسيان، متاهات، جمر من مرّوا، ليس يعنني كثيرًا، تراتيل العزلة، رهبة الظل). وتلك الفجوات التي أوجدها الحذف هي "فجوات نحويّة على هيئة صورة لغويّة موازية لفجوات نفسيّة صادمة للمتلقي" (٤).

(متاهات)(٥):

كان البدء بقراءة هذا العنوان وهو من الدواوين الأخيرة للشاعر (تجربة عنوانيّة سبقته عدّة تجارب عنوانيّة مختلفة ومغايرة)؛ لأنّه عنوان مفرد، كلمة واحدة، (متاهات) إيجاز عنواني مقتصد جدًا ومكثّف، عنوان مفرد نكرة بصيغة الجمع، وميزة هذه العناوين المفردة النكرة أنّها ذات "دلالة مطلقة لا تتجدّد إلا في وجود سياق، وهذا السياق هو النصّ المعنون الذي يعمل على ضبط دلالة النكرة وحصرها عبر قرائن

(١) عبدالباسط الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، **مجلة جامعة دمشق**، م: ٢٣، ع: ١، (٢٠٠٧م) ص١٧٢

(٢) ينظر: محمد عبدالطيف، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، (القاهرة: الشركة العربية العالمية للنشر، ١٩٩٧م)، ص: ٢١٦.

(٣) أحمد المتوكل، **اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري**، (الرباط: منشورات عكاظ، ١٩٨٩م)، ص: ٤٥.

(٤) شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، (المغرب: دار الثقافة، ٢٠٠٥م)، ص: ٣١.

(٥) محمد يعقوب، **متاهات**، (الرياض: دار تشكيل، ٢٠١٧م).

موجّهة، وبهذا يكون النصّ المخبر المفسّر للعنوان المفرد للنكرة"[١]. في هذا العنوان حذف متعدّد يؤول بأكثر من تركيب: (هذه متاهات عشر)، أو (هذه عشر متاهات) حتى يستقيم المعنى، فيكون التقدير بمحذوفين (هذه، عشر)، وهذا الحذف المتعدّد أعطى انفتاحيّة نصيّة أوسع، و النصّ هو المفسّر لهذا المحذوف. التقدير الأول: (هذه متاهات عشر) يجعلها خبرًا (مسندًا) لمبتدأ محذوف (مسند إليه)، وفي اللغة " قد يستغنى عن الفاعل أو المبتدأ أو المفعول، وغير ذلك من المقولات اللغويّة، ولكن لا يستغنى عن المسند"[٢]. وهذا المحذوف لم يكن إلا لوجود قرينة تدلّ عليه، فلا يكون التقدير إلا بمعونة تلك القرينة الموجودة في نصوص الديوان. فقد جاء ذكر عشر متاهات هي عناوين لنصوص شعرية متعدّدة (المتاهة الأولى متاهة روحها، متاهة عينيها، متاهة تفاصيلها، متاهة الحب ... والمتاهة العاشرة متاهة الاعتراف). وفي تقدير التأويل الثاني: (هذه عشر متاهات)، فجاءت متاهات مضافاً إليه، والقاعدة النحويّة أن يأتي تمييز العدد من (٣–١٠) جمعًا مجرورًا بالإضافة، وتخالف الأعداد المعدود من حيث التذكير والتأنيث؛ ولذا كان العنوان جمعًا مجرورًا. والمفارقة أنّ بعض المتاهات داخل الديوان كانت معرفة بإضافتها إلى لفظة مضافة إلى معرفة أخرى (تفاصيلها، روحها) في دلالة على القرب والارتباط القوي، والبعض الآخر أضيف إلى معرفة (الحب، الحنين) في دلالة على الاحتياج لقوة ما تدعمه وتعرّفه بكينونة واضحة خاصّة به. وجاءت (متاهات) على غلاف الديوان نكرة مفردة دون أن يسند إليها لفظة أخرى تبرز دلالتها؛ لأن الكلمة لا تعطي معنى بعيدًا عن التركيب، فلابدّ لها من علاقة نحوية مع كلمة أخرى. ومجيئها نكرة؛ لأنها الكلمة الأولى التي يواجهها القارئ الجديد، فهي مجهولة ليس لها دلالة خاصّة تشير إليها، فقط هناك متاهة عظيمة لن يكتشفها إلا بعد قراءة النصّ وتأويله.

(حافّة سابعة) [٣]:

هذا العنوان هو الأخير في تجربة الشاعر الممتدّة الذي يحضر فيه العدد الذي غاب في عنوان ديوان (متاهات). ويجتمع معه في أنّ كلا العنوانين يعتمدان على

(٦)زهرة مختاري، **خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة**، (الجزائر، جامعة سانية، ٢٠١٢م)، ص٤٨.

(٧) خالد حسين، **مرجع سابق**، ص: ١٨٣.

(١) محمد يعقوب، **حافة سابعة**، (الطائف: النادي الأدبي، ٢٠٢٠م).

سلسلة عنوانيّة داخليّة لها بداية ونهاية، فكما كانت هناك متاهة أولى وصولاً إلى متاهة عاشرة، ظهرت حافة أولى مرورًا بحافّة سابعة (حافّة التفاصيل، حافّة التلفت، حافّة التورط، ...، حافّة التعافي). إلا أنّ المختلف في هذا العنوان عن سابقه أنّه جاء مفردًا نكرة موصوفة بعدد مصاغ على وزن (فاعلة) فالتقدير (هذه حافّة سابعة). مع وجود عناوين داخليّة تعلن عن حافّات معرفة مع تنكيرها في العنوان الرئيس، وكأنها خصوصيّة يرومها الشاعر لقصائده ومعانيها، فالعنوان نكرة؛ لأنه رسالة للقارئ ودعوة لعبور المجهول والنكرة إلى عالم المعرفة الذي لن يدخله إلا بعد تخطي العتبة الأهم التي تقابله على الغلاف (العنوان الرئيس). وعنوان (حافة سابعة) يظهر العلاقة بين الصفة والموصوف، وعادة في اللغة يسلط الضوء على الموصوف؛ لأنّ الصفة تابعة له. لكن هنا تختلف الأهميّة وتتبدّل، لدينا سبع حافّات، كان ممكن أن يكون العنوان حافّة خامسة، رابعة، لكن الشاعر أضاء الديوان بعنوان الحافّة الأهمّ السابعة (التعافي) التي لولاها لم تكن الحافّات الأخرى، لذلك كانت الصفة لها حضورها الأقوى التي تقود للبداية الفعليّة لقراءة النصّ فمن التعافي تظهر التفاصيل والاعترافات. فهناك "عناوين تصحّح مسار القراءة وتنبّه إلى انتقالات مفصليّة للنصوص"[١]

(مقام نسيان [٢]، رهبة الظل [٣]، تراتيل العزلة [٤]):

العناوين المركّبة من العناوين التي اهتمّ بها الباحثون؛ لأنّها تعتمد على قدرة تفكيك عناصرها مع الاحتفاظ بالعلائق اللغويّة التي تجمعها. وجاءت هذه العناوين متنوّعة في الصياغة وهي دلالة على سعة الخيال وتنوّع الرؤى. (مقام، رهبة، تراتيل) نكرات تعرب خبرًا لمبتدأ محذوف في تركيب اسمي غير مكتمل الإسناد، ويقدّر المحذوف (هذا مقام، هذه رهبة، وهذه تراتيل) وقد يختلف التقدير الذي هو نوع من التأويل حسب ما يشير إليه النصّ/المتن، كما في ديوان (رهبة الظل) فقد وردت (رهبة الظل) في مقطع شعري يقول فيه" وكيف اتقائي رهبة الظل"[٥]. وقد أضيفت هذه النكرات إلى كلمات أخرى لتحقيق بنية لغويّة معيّنة، والإضافة امتداد يسهم بسعة

(٢) خالد حسين، **مرجع سابق**، ص: ٨٩.

(١) محمد يعقوب، **مقام نسيان**، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٩م).

(٢) محمد يعقوب، **رهبة الظل**، (جازان، النادي الأدبي، ٢٠٠١م).

(٣) محمد يعقوب، **تراتيل العزلة**، (جازان: النادي الأدبي، ٢٠٠٥م).

(٤) رهبة الظل، **مصدر سابق**، ص: ٧٠.

تعبيريّة، وهي "صيغة ذات وظائف دلاليّة متعدّدة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحويّة تتضاعف بالتبعيّة وظيفتها الدلاليّة" [١]. (مقام) نكرة أضيف إلى (نسيان) نكرة أخرى لم تمنحها التعريف، لكنها خصّصته والتخصيص ألصق بالكلمة وأقوى، "فكلما زاد القيد زادت الخصوصيّة، ومن ثمّ زادت الفائدة بزيادة الخصوصيّة"[٢]. فالمقام هنا للنسيان فقط مع الإبقاء على الإخفاء والتنكير العنواني الذي التزمه الشاعر في دواوينه الأخيرة، وهذا التخصيص زاد من الغموض والإبهام، ولفك الشيفرة العنوانيّة على المتلقي العودة إلى النصّ واستنطاقه. وعنوانا (رهبة الظل وتراتيل العزلة) نكرتان أضيفتا إلى معرفة (الظل، العزلة) لتكتسبا التعريف، فالظل والعزلة معروفة لدى صانع العنوان. وقد وضع الشاعر عنوان (تراتيل العزلة) بصيغة الجمع النكرة ليقوي الدلالة وإن أعطت مفارقة في دلالتها (جمع يشير إلى أصوات متتالية مع عزلة صماء)، لكن مفارقة أيّ عنوان لا تكتمل صورتها إلا بالشروع في قراءة النصّ وخباياه وظهور امتداداته ومؤشّراته عبر قراءة تأويليّة واعية. فقيمة "أيّ عنوان نظريًّا لا تعني قيمته من كونه عنواناً فقط، ولكن القيمة من نجاحه في أداء وظائفه التي أهمّها الإغواء وتكثيف دلالة النصّ وتوجيهها. وقراءة العنوان لا تحقّق اكتفاءً دلاليًّا بل تسعى لقراءة أكبر وهي قراءة النصّ"[٣].

(جمر من مرّوا [٤])

يعدّ العنوان علامة لسانيّة تثبت على رأس النصّ؛ لتحدّده ومهما جاء كلمة أو جملة أو حرفاً فهو من الجهة اللفظيّة يعكس افتقارًا لغويًّا شديدًا؛ لذا هو في حاجة إلى من يغني افتقاره ويشدّ أزره، والنص هو الغنى الذي يغذيه[٥]. وعنوان ديوان (جمر من مرّوا) نمط مختلف عن العناوين السابقة في كونه امتدّ على الغلاف في مساحة أوسع من الألفاظ. "جمر" خبر (مسند) أضيف إلى "من" اسم موصول جاء مع جملة الصلة (مرّوا) فعل ماضٍ وفاعله (واو الجماعة)، ليدّل على كثرة المسند (الجمر)، وأنّ هؤلاء إمّا مجموعة أكثر من ثلاثة بدلالة الجمع، أو من مخاطبة الواحد بالجمع لأهميته

(٥) باسمة درمش، عتبات النص، **مجلة علامات في النقد**، مج: ١٦، ع: ٦١، (جدة: النادي الأدبي، ٢٠٠٧م)، ص: ٥١.

(٦) حسن جمعة، **جمالية الكلمة**، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢م)، ص: ٥٩.

(٧) خالد حسين، **مرجع سابق**، ص: ٩٣.

(٨) محمد يعقوب، **جمر من مروا**، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٠م).

(١) ينظر: مصطفى سلوي، **عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف**، (الرباط: منشورات كلية الآداب، ٢٠٠٣م)، ص:١٦٣.

ومكانته وهذا أسلوب فصيح اعتادت عليه العرب، أو لكون الألم كبيرًا جدًا وكأنّه صدر من مجموعة.

(ليس يعنيني كثيرًا [١]):

قد يكون العنوان "بكامله جملة أو كلمة من القصيدة ينتقيها الشاعر دون غيره؛ لكونه يراها بؤرة أو مرتكزًا يشدّ إليه باقي الكلمات التي تسهم في النسيج اللغوي للنصّ"[٢]. وعنوان ديوان (ليس يعنيني كثيرًا) مقطع مجتزأ من قصيدة (خطأ في الغياب)، وهو تركيب اسمي حذف منه المسند إليه (المبتدأ) وبقي في الصدارة (المسند) الخبر وهو ما أراده هنا الإخبار فقط، الإخبار الذي على القارئ معرفته وربطه بالعناوين الداخليّة للنصوص الشعريّة داخل الديوان. ولا حاجة هنا لتقدير المحذوف فقط ظهر صريحًا في النصّ/ المتن، يقول: "ما كنت أحمل في الحقيبة ليس يعنيني كثيرًا"[٣]. وحذف المسند إليه يتّفق مع الممارسة التكثيفيّة والاقتصاديّة للغة، فقد حذف المبتدأ وهو اسم موصول (ما) تصحبه جملة الصلة المتكاملة (كنت أحمل في الحقيبة). فالحذف منح المسند قوّة تأثيريّة وإغرائيّة للبحث عن (ليس يعنيني كثيرًا)، فلو جاء العنوان مكتملاً على الغلاف فسوف يأتي بديلاً عن النصّ/المتن، ويخسر كثيرًا من وظائف العنوان التأثيريّة والتواصليّة والتسويقيّة. والشاعر هنا استثمر ما أتاحه له النظام النحويّ من جعل الخبر(المسند) جملة فعليّة في محاولة للخروج عن هيمنة نمط الأخبار الأخرى المفردة التي ظهرت في العناوين السابقة. فالعنوان جملة اسميّة خبرها جملة فعليّة، وبذلك تتحوّل إلى جملة قادرة على الفعل، فالجملة الفعلية تدل "على الحركة والحيويّة والحدث الفعليّ من خلال تتابع الأفعال وتراكبها استرسالاً أو تضمينًا"[٤]. فالخبر هنا فعل مضارع سبق بـ "ليس" التي تفيد النفي مطلقًا، وهي هنا تحولّت من كونها فعل جامد ناسخ يدخل على الجملة الاسميّة إلى أداة نفي للفعل المضارع (يعنيني) الملتصق بياء المتكلم، وليؤكّد ذلك الأمر جاء بالمصدر "كثيرًا" تأكيدًا للنفي وعدم اهتمامه، وليبيّن أنّه لا يعنيه ما تحمله حقائب الروح من ذكريات. وجاء استخدام الجملة الفعليّة دالاً على

(٢) محمد يعقوب، **ليس يعنيني كثيرًا**، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٥م).

(٣) رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث**، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٨م)، ص: ١١٢.

(٤) ليس يعنيني كثيرًا، **مصدر سابق**، ص: ١٨.

(٥) جميل حمداوي، **القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد**، (الرباط: منشورات المعارف، ٢٠١٤م)، ص:٢٨٢.

التغيّر وعدم الثبات، فقد يتغيّر الأمر في المستقبل ولا يبقى ثابتًا. وقد يعنيه الأمر كثيرًا عندما تأتي الذكريات وتحلّ على الروح والقلب.

(الأمر ليس كما تظن [١]**، ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟** [٢]**):**

كلا العنوانين السابقين من الأنماط العنوانيّة التي تأتي جملة طويلة تامّة تستوفي معنى يفهمه القارئ والمتلقي. فلا يوجد طول معيّن للعنوان أو قاعدة تركيبيّة لا يمكن تجاوزها، فالمهم أن يسهم أيّ تركيب طويلاً أو قصيرًا في إبراز معنى العنوان واستيعابه واستيفاء دلالته. ولم يطل الحذف هنا العنوانين كبقيّة عناوين الدواوين السابقة. فعنوان **(الأمر ليس كما تظن)** جملة اسميّة مكتملة الأركان، من مسند إليه مفرد ومسند جملة فعليّة. و"الأمر" لفظة معرفة بدئت بأل العهديّة التي تأتي لتعريف العهد: أي تعريف الشيء المعهود، وهي التي تدخل على النكرة فتفيدها درجةً من التعريف تجعل مدلولها معيَّنًا بعد أن كان مبهمًا شائعًا، والعهد ثلاثة أنواعٍ: عهد ذكري، وعهد حضوري، وعهد ذهني[٣]. وفي هذه اللفظة **(الأمر)** كانت اللام عهديّة ذهنيّة ووجودها من الإحالات التي تسهم في إبراز التماسك النصّي، الأمر معهود في ذهن الشاعر ومعلومًا لديه لذلك عرّفه بـ"أل"، يخاطب فيه مخاطبًا ما؛ ليرسل له رسالة تحمل خطابًا مجهولاً لا يظهر في العنوان. وهذا العنوان **(الأمر ليس كما تظن)** يحمل إستراتيجيّة القصيدة العنوان عبر الترابط الدلالي بينه وبين قصائد الديوان، وعبر اختزاله لمضامين الديوان ومدلولاته. فهذه القصيدة/العنوان تحوّل الديوان إلى بنيات نصيَّة موسَعة، "ويطلق على هذه القصيدة النصّ العنوان، أي البنية النصيّة الكليّة التي تصلح لعنونة مجموعة كبيرة من النصوص نظرًا للترابط الدلالي بينهما"[٤]. يقول يعقوب في قصيدته[٥]:

الأمر ليس كما تظنّ

سريرة بيضاء

طقس

(١) محمد يعقوب، **الأمر ليس كما تظن**، (جدة: النادي الأدبي، ٢٠١٣م).

(٢) محمد يعقوب، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، (الإمارات: دار مدارك للنشر، ٢٠١٦م).

(٣) زياد يوسف،(أل) العهدية ودورها في التماسك النصي، **مجلة جامعة الأقصى**، مج: ٢١، ع: ٢، (فلسطين: جامعة الأقصى، ٢٠١٧م)، ص: ٧.

(٤) محمد بازي، **العنونة في الثقافة العربية**، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٢م)، ص: ٣٧.

(٥) الأمر ليس كما تظن، **مصدر سابق**، ص: ١٥٥.

ولا أحد

...

الأمر ليس كما تظنّ

الحب لا يأتي، وتعرف مرتين

...

الأمر ليس كما تظنّ

قصيدة لم تكتمل...أنت

(ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟):

العنوان صيغة استفهاميّة عنوانيّة، وطبيعة صيغ الاستفهام أنّها "ذات حمولة دلاليّة عميقة، وسيمائيّة إشكاليّة تغني دلالات القصيدة، فالصيغة الاستفهاميّة بطبيعتها صيغة ثريّة تحمل الكثير من التأويلات بحسب الطبيعة اللغويّة والبلاغيّة لفضاء الاستفهام المؤلف للصيغة الكلاميّة"(١). وعلامة الاستفهام ظاهرة مؤثّرة في التشكيل الشعري؛ لتلفت انتباه القارئ وتدعوه إلى محاورة النصّ. وهذا العنوان من العناوين التي تحمل طبيعة استكشافيّة مراوغة، جاء التشابك الدلاليّ فيها واضحًا بين عدة أدوات: استفهامية (ماذا)، شرط (لو) وجملة فعلية مكتملة الأركان (احترقت الكلمات)، وشبه جملة (بنا)؛ لتؤكّد حضورًا يصنع شعورًا بفراغ كبير بعد الرسالة التي أوصلها العنوان للقارئ. وظهرت كذلك البراعة في التقديم والتأخير الذي أحدثه الشاعر في هذا العنوان بعد تأخير للفاعل (الكلمات) وتقديمه للجار والمجرور (بنا) وفق قواعد دلاليّة تحقّق له الرسالة التي يريدها أن تصل. وعدّ جان كوهن (Jean Cohen) هذه الظاهرة من علامات الشعريّة باستغلال طاقات النحو الهائلة، يقول: "القلب نمط واحد من الانزياح، أو هو الانزياح عن القاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمات"(٢).

البنية المعجميّة للعناوين:

مقاربة العناوين معجميًّا من الأمور التي يؤسّس بها الناقد قراءته التأويليّة للعنوان، وذلك بتتبّع الدلالات المتعدّدة التي يحملها البعد المعجمي للعناوين، وذلك بمقاربة الاحتمالات الدلاليّة الممكنة التي يمكن توظيفها في تكوين تصوّر دلالي مع

(١) محمد عبيد، **سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل**، (عمان: دار مجدلاوي للنشر، ٢٠١٠م)، ص: ٦٧٤.

(٢) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي، محمد العمري، (الرباط: دار توبقال، ٢٠١٤م)، ص: ١٨٠.

الاستعانة بالمؤشرات المتناثرة في النصّ التي تسهم في "ربط القارئ بنسيج النصّ الداخليّ والخارجيّ ربطًا يجعل من العنوان الجسر الذي يمرّ عليه"[١] للوصول إلى النصّ / المتن. وقد قامت عناوين دواوين يعقوب في دلالتها المعجميّة على مبدأ الانزياح حيث يقوم وفق التفسير السيميائيّ "على تقابلات ثنائيّة مترابطة: الغائب في مقابل الحاضر والسيمائي في مقابل الظاهري والمجرد في مقابل العيني أو المجسّد، مما شكّل خرقًا واضحًا لنظام الجملة اللغويّة وأصبح نظامًا دلاليًّا أكثر منه نحويًّا"[٢]. وسيقارب عنوان كل ديوان عبر دلالته المعجميّة دون العناوين الداخليّة الممتدة في كلّ ديوان حيث تحتاج إلى مساحة كبيرة جدًا لا يستطيع هذا البحث أن يحقّقها.

وقد برز عنوان ديوان **(حافّة سابعة)** في وحدتين، الأولى "حافّة" يقال: حافّة اللسان طرفه، وحافتا الوادي: جانباه، وكذلك حافتا كلّ شيء، وقيل: الحافّة: الحاجة الشديدة[٣]. والوحدة الثانية: "سابعة" العدد المعروف، فيقال: سبع وسبعة، وهذا العدد له مكانته ودلالته المهمّة دينيًّا واجتماعيًّا في كلّ الحضارات المختلفة، ولن يكون الحديث هنا عن دلالته وأهميّته الدينيّة فهي معروفة ومتداولة. ومن المهم تناول الدلالة الأدبية للعدد سبعة فقد ظهر في الأدب عند العرب في معلقاتهم السبع. وكان للرقم "سبع دلالات في الأدب القديم، مثل: ملحمة جلجامش الخالدة، ورقصة الطوفان حيث يقوم الرقم بدور بارز في أحداث القصتين، وكذلك قصيدة (لعنة أكد) التي تحكي قصة مأساة هذه المدينة التي علّمت ملكها الصبر لمدة سبع سنوات، وهناك العطايا السبع للإله ننا/سين إله القمر"[٤]. وارتباطه كذلك في عنوان **(حافّة سابعة)** بطرف شيء ما لمدلول مكاني ليس بالجديد في الأدب أو في التضاريس المكانيّة فالجبال في بعض الحضارات سبعة، وكذلك المحيطات سبعة. والشاعر هنا ذكر تلك الحافّات في ديوانه وكانت عناوين لمجموعة قصائد (بدءًا بالتفاصيل وانتهاء بالتعافي)، وهي نظرة فلسفيّة عن بداية الطريق في الحبّ وما يحدث فيه من تعلّق وهجران حتى يصل إلى مرحلة النسيان والتعافي من آثار الألم والتأزم النفسي. وكذلك ارتباط الحافة ذهنيًّا بالمكان الذي يحمل دلالة الخطر والمغامرة، فالحبّ كذلك مغامرة خطرة ومحفوفة بالألم.

---

(٣) شعيب حليفي، **مرجع سابق**، ص٤٤.

(٤) روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ت: سعيد الغانمي، (بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ١٩٩٤م)، ص: ٨٥.

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مج: ٩، باب: الفاء فصل الحاء: حفف، (بيروت: دار صادر،١٩٨٩م)، ص: ٤٩.

(٢) حكمت الأسود، **الرقم سبعة في حضارة بلاد الرافدين**، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧م)، ص: ٢١٨.

واستخدم الشاعر في هذه الرحلة المعجم الصوفي الذي يسير فيه المريد حتى يصل إلى غايته ومنها مرحلة (التجلي، التخلي) رغم أنّ التجلي يأتي بعد التخلي والتحلي في المفهوم الصوفي إلا أن الشاعر قدمه في العناوين الداخليّة لديوانه وفق رؤيته الخاصّة لذلك الطريق.

وتتشكّل بنية العنوان الرئيس **(مقام نسيان)** سيمائيًّا من علامتين لسانيتين (مقام، نسيان)، وكلّ علامة لها حقلها الدلاليّ الخاص، اجتمعتا في بنية واحدة ذات طابع انزياحي، "مقام" حقل دلاليّ يوحي بالثبات، و"نسيان" دلالة مغايرة توحي بالتلاشي، فحدث تجاوز وانحراف بين معطيات مجرّدة ومعطيات حسيّة. فهناك كسر في العلاقات المألوفة بين معاني الكلمات، "المقام" بدلالته الاستقراريّة و"النسيان" بطبيعة التلاشي التي تحيل إليه؛ "فكأنّ المخالفات في النصّ الأدبي تنبيه مستمر متصل لتحريك الأذهان لاستكشاف دور الاستعمال المألوف المأنوس الذي يُفقد إلفه والاعتياد عليه والإحساس به والتنبه له"[1]. فعنوان الديوان **(مقام نسيان)** بنية ومفهوم يعطي حزمة من الدوال تدور حول حقول دلاليّة متعدّدة، فيذكر التركيب المعجمي للعنوان أنّ "المقام": موضع القدمين والمنبر والمنزلة الحسنة وموضع القيام ومرتبة معينة معلومة (من المصطلحات الصوفية التي تدلّ على الطريق)، والمقام السلم الموسيقي العربي (مقام صبا، مقام حجاز...). فالدلالات هنا مفتوحة لمعنى مقام الذي اختاره الشاعر عنواناً لديوانه. و"النسيان": ضد الذكر والحفظ، والنسيان: الترك، والنسئ: ما سقط من منازل المرتحلين، فيقولون: تتبعوا أنساءكم[2]. وبذلك يؤكّد الشاعر أنّ النسيان مستحيل فقد أصبح له موضع وللذكريات كذلك، ذكرى مقيمة لا مجال لتركها أو نسيانها وإن سقطت من الذاكرة سيكون هناك بحث وتتبّع دائم عنها. فهذا العنوان ينهض منذ البداية بوظيفة غائيّة تستبق مسار النصوص الداخليّة وتوحي بدلالتها.

(متاهات) معجميًا هو التيهاء: "الأرض الذي لا يهتدى فيها، وأيضًا المضلّة الواسعة التي لا أعلام فيها ولا جبال ولا إكام، والمفازة يتاه فيها، والجمع أتياه وأتاويه، فيقال: أرض تيه"[3]. عنوان يتوافق مع مدلول النصّ ومحتواه الداخلي، فالنصوص

(٣) محمد حماسة، **النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى**، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠م)، ص: ١٢.

(١) أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ت: عبدالسلام هارون، مج:٥، باب النون والسين، (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٩م)، ص:٤٢١.

(٢) مقاييس اللغة، **مصدر سابق**، مج:١، باب التاء والهاء، ص: ٣٦١.

الشعريّة التي يحتويها الديوان هي متاهات الحب ونهاياته، فبذلك حقّق العنوان وظيفته الإشاريّة الدالة على النصّ، لكن الذي اختلف أنّ متاهات الديوان كانت واضحة لدى الشاعر؛ لأنّه وضع بداية المتاهات (متاهة روحها) وهي البداية الحقيقيّة لحدوث الألفة بين البشر، فالأرواح جنود مجنّدة تأتلف وتختلف، وأنهاها بمتاهة معلومة الحدوث وهي (متاهة الاعتراف). رسم الشاعر في هذا الديوان متاهة حقيقيّة يعرف كيف يجتازها ويفكّ مغاليقها. وكأنّها خريطة طريق يستهدي بها من يقع في متاهة الحب والفقد. وما الشعراء إلا تجارب حيّة ومرايا يلجأ إليها القرّاء ليختبروا تجاربهم معهم. فعنوان متاهات هو المفتاح لفهم مضمون الديوان الشعري، ومنه انطلق الشاعر لتحديد مسار عناوينه الداخلية التي تضمّ القصائد الشعريّة، وكلّها تدور في فلك المتاهات. والقارئ أو المتلقي سيتفاعل مع مثل هذه النصوص الموازيّة ليصل إلى الخطاب الذي تشير إليه، فهذه النصوص الموازية لها سلطتها الخفيّة التي تمارسها على النصّ وقارئه.

وعنوان **(تراتيل العزلة)** من العناوين المتعارضة الأجزاء، وألفاظه لا تحتاج إلى المعجم لاستكناه معانيها ودلالتها، لكنّ البحث عن معناها المعجمي وارتباطهما معًا يعطي الدلالة الحقيقيّة، فالرّتل: حسن تناسق الشيء، ورتّل الكلام: أحسن تأليفه وأبانه وتمهّل فيه، والترتيل في القراءة: الترسّل فيها والتبيين من غير بغي، والترتيل: ضد العجلة والتمكّث فيه[1]. وقد ذكر معجم اللغة العربية المعاصرة أنّ تراتيل: أنشودة تتلى منغّمة عند المسيحيين في الكنيسة[2]. وتأتي دلالة اللفظة الأخرى "العزلة" معجميًّا من الانعزال نفسه، يقال: العزلة عبادة، واعتزلت القوم أي فارقتهم وتنحيت عنهم، وعزله نحّاه. والعزلة: "من المصطلحات الصوفية، أي عزلة المريدين وهي بالأجسام، وعزلة المحققين وهي بالقلوب عن الأكوان"[3]. فكيف تجتمع العزلة مع تلك الأصوات المجتمعة التي تتلو في رتم واحد، وكأنّه يبحث عن الذاكرة الجمعيّة ليحاورها في هذه العزلة المختارة، وهذا ظهر جليًّا في حواره ومساءلته في قصيدة (العزلة).

ولا يمكن تجاهل البعد الصوفيّ الفنيّ في عناوين أغلفة دواوين الشاعر محمد يعقوب والعناوين الداخليّة التي تحيل إلى التجربة نفسها التي يعيشها المتصوّفة؛ من

(٣) لسان العرب، **مصدر سابق**، مج: ١١، باب اللام فصل الراء: رتل، ص: ٢٦٣.

(١) أحمد عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨م)، ص: ٨٥٦.

(٢) الصادق دهاش، المصطلح والمصطلحية عند الصوفية، **مجلة حوليات التراث**، ع: ١٢،(الجزائر: جامعة مستغانم، ٢٠١٢م)، ص: ٨٢.

اختيار للعزلة والبحث عن مسالك التطهير الروحيّ والبحث عن الذات والمعرفة، وما تؤدّي إليه من إشكالات وأطروحات معرفيّة وفلسفيّة. ويتشكّل المعجم الصوفيّ في الشعر نتاج " تجربة جماليّة فنيّة لا تجربة حياتيّة فعليّة، فالنزعة الصوفيّة في الشعر الحديث تمثّل تصوفاً مختلفاً، يوصف بأنّه تصوّف لغويّ دلاليّ أكثر من كونه تصوّفاً فكريًّا دينيًّا"(١). والرؤية الصوفيّة في الشعر العربيّ بحث مستمر عن الرمز الإنسانيّ في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى(٢). وقد ابتعد الشاعر يعقوب في كلّ عناوينه السابقة عن العناوين المباشرة إلى العناوين غير المباشرة التي تستفزّ الكفاءة القرائيّة للجمهور، وتستثير مخيّلته التأويليّة التي تدخل لمذاهب شتّى مستغلاً بذلك الانزياح الدلالي الذي يحيل إلى فضاءات أوسع تتماشى مع كلّ التأويلات. وتعدّ هذه القراءات التأويليّة للعناوين ناقصة لأنّ القراءة كانت بمعزل عن قراءة دقيقة للعناوين الداخليّة ونصوصها الشعريّة، وهذا يتطلّب قراءات سياقيّة لها.

تكوين الغلاف الأمامي ومستوياته الفنيّة:

الغلاف من العتبات الحاملة لمجموعة من العتبات الخارجيّة كالعناوين الرئيسة والفرعيّة والتجنيسيّة، وأسماء المؤلفين ودور النشر واللوحات التشكيليّة أو الصور الفوتوغرافية، فهو هويّة بصريّة تحقّق التواصل مع القارئ، وتشي بالكثير من خبايا النصّ الأدبي، فهو سياج وإطار يحمي النصّ ويغلق على أسراره؛ ولذلك يكتسب أهميته في كونه النافذة التي يمكن استكناه النصّ عبرها وفتح مغاليقه، وتحتاج تلك الإشارات والأيقونات الدلاليّة التي يحملها إلى ترتيب ودقّة في اختيار مواقعها حتى تضفي قيمة جماليّة ودلاليّة. وقد عدّه جينيت (Genette) من مكوّنات "النصّ المحيط الفوقي"(٣). ويشكّل الغلاف الخارجيّ فضاءً نصيًّا دلاليًّا لأهميته في مقاربة النصوص، فيصبح بعتباته المصاحبة بوابة إجرائيّة للعمل ذات رؤية لغويّة ودلالة بصريّة، يتقاطع في فضائها اللّغويّ المجازيّ مع البصريّ التّشكيليّ؛ لتنفيذ مهمة تدبيج الغلاف وتشكيله(٤). و"حوّله الشعراء من وسيلة تقنيّة معدّه لحفظ الحاملات الطباعيّة إلى فضاء

(٣) ماجد حكمي، **جمالية التشكيل اللغوي في شعر محمد يعقوب**، (الانتشار الأدبي، ٢٠٢١م)، ص: ٢٣.

(٤) ينظر: عبدالقادر فيدوح، **معارج المعنى في الشعر العربي الحديث**، (دمشق: دار صفحات، ٢٠١٢م)، ص: ١١٩.

(٣) بلعابد، **مرجع سابق**، ص٤٤.

(٤) يُنظر: جريس مخول، **العتبات النصية والنص الموازي**، (حيفا: جامعة حيفا، ٢٠٠٩م)، ص: ٢٤.

من المحفّزات الخارجيّة والموجّهات الفنيّة المساعدة على تلقي المتون الشعريّة"[١]. والشاعر بلغته الشاعريّة المكثّفة التي تميل إلى الانزياح والخروج عن غير المألوف يولي أغلفة دواوينه اهتمامًا مختلفًا في اختيارها وإخراجها وتنسيق علاماتها التي تحملها وترتيبها، وانتقاء الصورة أو اللوحة التشكيليّة حتى يصطبغ الديوان بشاعريّة توازي أو تتفوّق على النصّ الشعري، فيهمه أن "تقرأ عتبات النصّ الشعري على أنّها أجزاء حيويّة من النصوص ذاتها، تتّصل بها عبر البنية النصيّة الكبرى؛ فتؤدي وظائف متنوّعة دلاليّة وبنائيّة وإيقاعيّة فضلاً عن أثرها في تقبّل النصّ الشعري كونها موجّهات ذات نفوذ في كيفيّة إنجاز عمليّة القراءة"[٢]. ويقع العمل الأدبي بين غلافين: الأمامي يمثّل الافتتاحية الأولى للفضاء الورقي وبداية الامتداد النصّي، والخلفي الذي ينغلق به الفضاء الورقي والامتداد النصّي للعمل، فهما يحتويان النص/المتن حقيقة ومجازًا.

وقراءة أغلفة دواوين الشاعر محمد إبراهيم يعقوب ستختلف عن أي قراءة أخرى في كونها ستتناول الأغلفة مجتمعة وفق ترابطها التواصليّ فيما بينها؛ فهناك علائق دلاليّة إيحائيّة تجمع بعضها في تناسق يظهر أنّه قصدي وليس اعتباطيًّا. فالغلاف يمثّل رؤية فلسفيّة لصانعه، وقراءته رؤية أخرى للمتلقي وقارئ الغلاف. وتناول دلالات الغلاف واستنطاقها يبدأ من المستوى الفنيّ الذي يحمل الصّور البصريّة والألوان المصاحبة لها، والصّور اللغوية (الكلمات) وألوانها وطريقة كتابتها، حيث تذكر مارتين جولي (martine joly) "وظيفتين للغة: أولاهما تتعلّق بالمضمون اللساني (وظيفة مباشرة)، والثانية تتعلّق بالطابع الشكليّ للغة أي صورة الكلمات"[٣].

الصورة واللون:

والغلاف علامة جذب تنطوي على ملمح جماليّ صوريّ تختلف مستويات اشتغاله، وتتعدّد مقاصد توظيفه لصالح العمل الشعري[٤]. ودراسة الصّورة تحيلنا إلى تكوينها وكيفيّة ظهورها على سطح الغلاف، وأولى مكوّناتها وأهمّها:

(١) محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر الحديث**، (الرياض، النادي الأدبي، ٢٠٠٨م)، ص:١٣٣ .

(٢) حاتم الصكر، **العتبات النصية ودلالتها في الخطاب الشعري الرومانسي**، (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة، ٢٠١٧م)، ص: ٤٥.

(٣) مارتين جولي، **مدخل إلى تحليل الصورة**، تر: نبيل الدبس، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٥م)، ص: ١٥٨.

(٤) كريم شيغدل، **الشعر والفنون: دراسة في أنماط التداخل**، (ليبيا: دار سموع، ٢٠٠٢م)، ص: ٦٠.

التأطير:

وهو تقنية طباعيّة ضمن العلامات التشكيليّة للصورة، فلكل صورة حدود ماديّة (سياج) تضبط بالإطار الذي يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم، حيث تؤثّر عملية اختيار الإطار على عمليّة تلقي الرسالة البصريّة وقراءتها[1]. وظهر التأطير في الإصدار الثاني للشاعر **(تراتيل العزلة)** محيطاً بلوحة تشكيليّة للفنان عبد الله حماس، أبعادها ٥ × ٦ سم، يحتوي الإطار اللوحة في مساحة صغيرة جدًّا من مساحة الغلاف الأسود، فتظهر اللوحة في منتصفه، وكأنّها نافذة ضوء ملوّن تحاول التخفيف من العتمة اللونيّة التي أوجدها لون أرضيّة الغلاف السوداء الصّماء. وتكرّر التأطير مع لوحة غلاف الإصدار الثالث للشاعر **(جمر من مرّوا)** احتلّ المنتصف ليؤطّر اللوحة ذات الأبعاد المقاربة لأبعاد اللوحة السابقة في الديوان السابق، وكأنه سيناريو مكرر له، في محاولة لتحجيم دور الصورة ودلالتها، ومنح اتساع للمساحة اللونيّة لأرضية لغلاف وما عليها من عتبات أخرى لتبرز. وظهر الإطار الأسود محيطًا باللوحة التي يصعب تحديد ماهيتها أو ماذا تحيل عليه. وجاء لون الإطار ليحدّ أيضًا من الاكتساح اللونيّ لأرضيّة الغلاف الذي وصل إلى داخل اللوحة التجريديّة. ويختلف التأطير في لوحة غلاف الإصدار الرابع **(الأمر ليس كما تظن)** في كونه إطارًا دون حدود مرئيّة، يؤطر لوحة تشكيليّة أخذت مساحة كبيرة من الغلاف، فتركت فراغاً في الأعلى للعنوان، وفراغاً في الأسفل لاسم المؤلف وباقي العتبات النصيّة، ويمكن رؤية حدوده التأطيريّة العلويّة والسفليّة مع امتداد الحدود الأخرى من الجهتين، لتمتدا في الفراغ مع امتداد الصورة دون أن تنغلقا.

وما يميّز الإطارات السابقة في أغلفة الدواوين الثلاثة أنّها تكوّن أشكالاً هندسيّة مستطيلة الشكل متوازية الأضلاع بقياسات متناسقة ومتساوية. لكن الأمر اختلف في الإصدار الخامس في لوحة غلاف ديوان **(ليس يعنيني كثيراً)** لوحة بأرضيّة غامقة على سطح الديوان الذي تقاسمه الأبيض الناصع والأبيض الذي يتداخل مع الخضرة في أبهت ألوانها في تضاد لوني بين الغلاف واللوحة، لوحة غير متناسقة الإطارات تضيق من الأعلى حتى تميل وتسقط إلى الأسفل، ويسقط ركنها في الفراغ، وكأنها وضعت

(١) حورية مباركي، قراءة سيميائية في غلاف رواية أشباح المدينة المقتولة، **مجلة مقاليد**، ع: ٤، م: ١٤، (الجزائر: جامعة مقاصدي ورقلة، ٢٠١٨م)، ص: ٩٢.

على عجل ولم تستقر. وخلت الدواوين الأربعة (**ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟، متاهات، مقام نسيان، حافّة سابعة**) التي صدرت بعد الدواوين السابقة، وكذلك الديوان الأول للشاعر (**رهبة الظل**) من هذه التقنية الطباعيّة (التأطير) التي حدَّت من امتداد اللوحات على سطح الغلاف وحجمت وجودها وعزلته عن العتبات الأخرى، وكأنّ التأطير يحافظ على دلالات اللوحات ومعانيها، وكي لا تذوب في باقي العتبات المصاحبة، وساعد ذلك على ترتيب الغلاف، فالتكوين الجيّد "هو الذي لا يشتّت العين من خلال عدم توازن الأجزاء واستقرارها في بعض مكوّناتها، ففي الأعمال الفنيّة المكتملة الناضجة تتفاعل كلّ العناصر مع بعضها البعض"[(١)]. وهذا الاختفاء للتأطير في الدواوين السابقة له أسبابه التي ستظهر عند الحديث عن اللوحات التجريديّة في الدواوين.

دلالة الصورة:

الصورة من أهم العلامات السيمائيّة التي تقول الكثير دون كلمات وعبارات، فلها أهميتها المعادلة لآلاف الكلمات بل تفوقها أحيانًا، فأصبحت مهيمنة على السوق الإعلاني والدعائي لإقناع العملاء. ووجودها على أغلفة الأعمال الأدبيّة يمنح المتلقي انطلاقة لفكّ رموزها، وقراءتها من أيّ جهة يريد دون ترتيب لبدء القراءة، ليستقر على الدّال الصوريّ الذي يوصله إلى النسق الداليّ في القراءة التي يرومها قبل أن يصل إلى النصّ/المتن. ويتطلب قراءة هذه اللوحات أيًّا تكن طبيعتها (تجريديّة، تشكيليّة، فوتوغرافيّة) امتلاك القارئ أو المتلقي ذائقة فنيّة عالية يستطيع عبرها أن يدرك دلالات ما يراه من فنون، وأن يسقطها على النصّ الذي يحتاج ذائقة أيضًا، وبذلك يستطيع أن يربط بين دلالة اللوحة وبين النصّ الموازي (العنوان) والنصّ/المتن. وتصاحب الصورة أو اللوحة في الشعر الحديث (عنوانًا أو قصيدة) المكتوب، وتلتقي في كونها قراءة متبادلة بين الطرفين، الصورة تقرأ المكتوب، والمكتوب يقرأ الصورة. وتتدرج العلاقة بينهما في مستويات من المباشرة والتأويل، والمحاكاة والتفاعل [(٢)]. وعند اختيار الصورة على أغلفة الأعمال السرديّة لا يكون هناك صعوبة تذكر لطواعية السرد ووضوحه ودراميّته التي يمكن محاكاتها فنيًّا وربطها دلاليًّا مع الصورة. لكن وضعها

(١) قدور عبدالله، **سيمائية الصورة**، (الأردن: مؤسسة الورق للنشر، ٢٠٠٧م)، ص: ١٠٨.

(٢)محمد العمري، بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، **مجلة علامات**، مج ٥٣، م: ١٤ (جدة: النادي الأدبي، ٢٠٠٤م)، ص: ٦٤.

على أغلفة الأعمال الشعريّة يكتنفه الكثير من الصعوبة؛ لأنّ اللغة الشعريّة يعتريها الانزياح اللغويّ والاستعاريّ الذي ينقل إلى دلالات مغايرة قد لا تستطيع الصورة الموجودة أن تحقّقها إن لم يكن اختيارها موفقًا، وهنا تكمن صعوبة الاختيار والمواءمة بين الصوريّ واللفظيّ. ومع ذلك فالصورة "رمزيّة غير أنّها لا تملك الخصائص الدلاليّة للغة، إنّها طفولة العلامة، وهذا يمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها، فالصورة ذات فضل؛ لأنّها أداة ربط"[1]. وهنا تكمن أهميّة اختيار الشاعر لعتبات ديوانه، فبعض اللوحات قصائد شعريّة دون أن يكتبها شاعر. ولا تنفصل صورة الغلاف الخارجيّ عن ذات المبدع ولا تتبرأ من النصّ، فقبل أن يتحدّث تتحدّث الصورة عبر ما حوته من أشكال وألوان، فقد حملت حسًّا شعريًّا جمع بين متناقضات تؤكد كينونته ووجوده.

ويستوقف غلاف ديوان **(رهبة الظل)** القارئ ويصدمه، فاللقاء الأول به يوحي بوجود لوحة تشكيليّة تستفز الشعور وتحرّك التساؤلات، فيتوقف القارئ ليبحث عن لوحة فلا يجدها، ما يراه هو امتدادات لونيّة تخرج من حروف العنوان (الظل) المستلقية بطريقة يقف عندها القارئ حائرًا، هذه الامتدادات ظلال ثنائيّة راقصة باللون الرمادي الذي يتدرج حتى يقترب من أغمق درجات هذا اللون، ويحفّ هذه الظلال من جانبيها درجات الأخضر التي تبدأ بلون غامق حتى تصل إلى لون أفتح في تدرج آخر مع الأصفر وكأنها تشبه (مواسم الوجع الأخضر)[2] فالوجع أصفر، وإذا أصاب الموسم انتهى. ويحمل سطح الغلاف كتلة لونية بيضاء منسكبة لتحمل العتبات الأخرى. الظلال ثنائيّة ممتدة لكن الامتداد غير محدّد، هل تنطلق من الظلّ إلى الأعلى، أو تعود إلى الظل. هذه الظلال الثنائية التي تتموسق ليس لها من العنوان إلا اللون، أما الرهبة فلن تكون إلا لدى القارئ الذي يرى هذه الامتدادات التي تشي بظلال بشريّة ترفع أيديها لتكمل طقوسها الراقصة المستمرة والمنطلقة من الظلّ وكأنه المعلم الأكبر والموسيقار الذي يوجهها. ولأنّه يصعب تحديد كنه هذه الظلال الثنائيّة (ذكر/أنثى، شاعر/قصيدة، حقيقة/وهم، ...) جاء لونها باللون الرماديّ الذي يعبّر عن الحياديّة الناتجة عن امتزاج النور بالظلام، وهو لون يصنّف ضمن نمط الألوان الأكروماتيّة غير اللونية –حسب

---

(٣) ريجيس ديبريه، **حياة الصورة وموتها**، تر: فريد الزاهي (الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٧م)، ص: ٣٥.

(١) قصيدة من قصائد الديوان، رهبة الظل، **مصدر سابق**، ص: ١٠.

تقسيم (ليو هرفتش L.Hurvich) لون غير صريح، يقع في منطقة حائرة بين الأبيض والأسود، ويدلّ على التحذير من العمر والخوف والحيرة، الخوف من التغيير والتطور والخروج عن المألوف[١]. والغلاف من تصميم الفنان التشكيليّ خليل حسن خليل[٢]الذي يظهر أنّه قرأ قصائد الديوان، وكانت اللوحة وظلالها الراقصة المنبثقة من هذه القصائد (مزاج الشعر، حشرجات راقصة، إيقاع الرجاء، رجع الخاصرة، اقتراف الشدو، قيثارة الذات، آخر الصحو).

والقارئ لدواوين يعقوب يجد أنّ الظل يمتدّ على سطح أغلفة بعض الدواوين الأخرى ممّا يثير الانتباه إلى جدوى ذلك ودلالته، وماذا يعني الظلّ للشاعر حتى يكون له هذا الحضور اللافت؟!. لوحة غلاف ديوان **(جمر من مرّوا)** تبرز فيه صورة ضبابيّة لا يبدو منها إلا ظلال لهيئات بشريّة في وضعيّة الجلوس للتشهد مع رفع الأيدي عاليًا للسماء (مع قلب الصورة) وكأنّها تحمل دفوفًا صغيرة وتتمايل تلك الأجساد راقصة. ظلال سوداء يتخلّلها لون الغلاف الذي هو أقرب للون الرماديّ الفاتح الذي يميل أيضًا إلى درجة شفيفة من اللون البنفسجي. هل هم الصعاليك الذين يبحثون عن (أعراس المواقيت، بوابة الغياب، أعالي الغياب، معراج، الأهلة، ترتيل لمقام الجهات، غيابة الناي، ...)، قال عنهم الشاعر في ديوانه وتحت هذا العنوان (صعاليك)[٣]:

أفقنا وأيم الله من فتنة المسرى

ولم نتئد حمّى فللريح ما يُذرا !

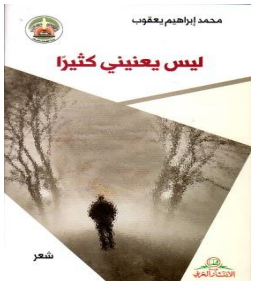
---

(١) يُنظر: محمد دياب، جماليّات اللون في القصيدة العربية، **فصول**، مج: ٥، ع: ٢، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥م)، ص: ٤٤.

(٣) فنان سعودي من جازان، حصل على أوسمة وجوائز عن أعماله الفنية.

(١) جمر من مروا، **مصدر سابق**، ص: ٢٥.

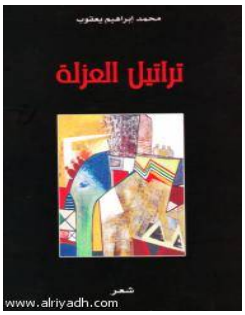
نزفـــــنا بـــــلا وعـــــد كـــــريح يتيمـــــة
وعدنا تهز الليل أرواحنا السكرى
أناشـــــيدنا ولـــــهى، إلى غير هـــــــــدأةٍ
لكم يحلم المفتون بالضفة الأخرى

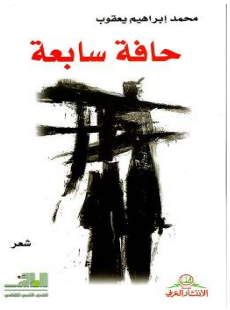


وتأتي الظلال واضحة المعالم في لوحة غلاف ديوان **(ليس يعنيني كثيرًا)** رجل يسير وحيدًا في غابة أشجارها وارفة متشابكة الأغصان، يضع يديه في جيبيه، ظلّ أسود قاتم يظهره وهو راحل إلى المجهول مع ظهور أضواء باهتة تخفّف حدة ظلال الغابة الرمادية وطريقها الموحش، ما سرّ هذا الطريق؟ وإلى أين يقود. وعما يبحث عنه هذا السائر، وجاءت أرضيّة الغلاف بيضاء يتقاسمها لون أخضر باهت وبدرجة لونيّة شفافة جدًا، وكأنّه يعود إلى ألوان الغلاف الأول في التجربة الشعريّة البكر للشاعر. وتحضر الظلال في الديوان الأخير للشاعر **(حافّة سابعة)**، ظلال صنعتها ضربات فرشاة الألوان وهذه الضربات السوداء كوّنت للرائي ثنائيّة للظلال تسير نحو ظلّ ما في الأعلى، هذه الظلال لا إطار يؤطرها ولا حدود لها، اتّخذت من الأسود لونًا لها، وتخفّت حدّته في بعض المواضع نتيجة انتهاء اللون من الفرشاة، واكتسح البياض أرضيّة الغلاف في عادة لونيّة اصطبغت بها دواوين محمد يعقوب. اجتماع الأسود والأبيض في دواوين الشاعر بهذا الحضور المكثّف له دلائله، لكن لا يمكن "أن نعدّ دلالة الألوان أيقونة دون ربطها دلاليًّا بالرسوم؛ لأنّ من الألوان ما هو أساسيّ، وغير أساسيّ يتشكّل امتزاجًا مع ألوان أخرى، مع احتفاظ الذاكرة الجمعيّة بدلالات ثابتة للألوان مثل الأسود للحزن، والأحمر للدم"[(١)]. فماهي دلالة الألوان مع

(١) السعيد عموري، سيمائية العنوان في ديوان يبوس، **مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية**، مجلد:١٤، ع: ١،(الشارقة: جامعة الشارقة، ٢٠١٧م)، ص: ٧.

الظل؟! يعرِّف الظل بأنّه منطقة ينحجب فيها الضوء القادم من مصدره بسبب اعتراض جسم ما لمسار الضوء. ويكون الظلّ عبارة عن إسقاط داكن ثنائي الأبعاد ومعكوس يمينه شمال وشماله يمين. وفي كثير من الحضارات الظلّ قرين للغموض والسرّ والموت. ولا تزال رواسب هذه المعتقدات موجودة في الوعي الجمعي. حيث يكرّس معنى الظل رديفًا للخطر والهيمنة السريّة[١]، وقد اهتم الرسامون بالظلّ وتقنياته في لوحاتهم التشكيليّة، وكانت "ذروة ظهور الظلّ وتقنياته في فنّ الرسم في القرن السادس عشر عندما أسّس الرسام الإيطالي كارافاجيو (Caravaggio) مذهبًا فنيًّا عُرف باسم المضاء والمظلم، ويقضي برسم مشهد داخلي مضاء بمصدر واحد كشمعة أو مشعل مثلاً، والاكتفاء برسم بعض الحواف المضاءة من المشهد، وإغراق الباقي في الظلام"[٢]. والظل من المصطلحات التي لها قوتها عند المتصوفة الذين ينظرون إليه من منظور مختلف، فهو لديهم "وجود الراحة خلف الحجاب، وهذا من باب إطلاق الملزوم وإرادة اللازم، فإنه قد أطلق الظلّ، وأراد الراحة التي يجدها المستظلّ به"[٣].





وتحضر الألوان في لوحة غلاف ديوان **(تراتيل العزلة)** بأرضيته السوداء، لوحة تمثّل صخبًا لونيًّا في مقابل العتمة اللونيّة التي فرضها اللون الأسود، وهو الديوان الوحيد للشاعر في تجربته الشعريّة الممتدة (تسعة دواوين) الذي يتّخذ لونًا غامقًا معتمًا لخلفيّة الغلاف. اللوحة للفنان عبدالله حماس[٤]. وهي لوحة تجريديّة رمزيّة تمثّل الاتجاه الذي سار عليه الفنان في لوحاته، لوحة تعبّر عن التراث المعماري في الجنوب بألوانه التي لا تخطئها العين وتحيل إليه مباشرة، اللوحة فيها اكتظاظ لوني وشكلي في مساحة

(٢) فريق القافلة، الظل، **مجلة القافلة**، ع: ١، مج: ٥٨، (الظهران: شركة الزيت العربية، ٢٠٠٩م)، ص: ٩٠.
(١) الظل، **المرجع السابق**، ص: ١٠٢.
(٢) عاطف نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ط: ٣، (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م)، ص: ٤١٠.
(٣) فنان تشكيلي سعودي من مدينة أبها.

ضيقة وخانقة، وكأن العزلة لن تتحقق وكل هذا الاكتناز هنا، وهذه الجذور تتشبث بنا، يقول الشاعر في قصيدة (فوضى اكتناز)[١]:

يكاد الهزيع الأخير من الليل

يخلو بها ...

غير أن المساحات كانت أقل

تلك المباني التراثيّة الشاهقة، والاكتظاظ البشري في الأعلى، والثلاثيّات التي تحيل إلى الحكمة الصينيّة "لا أرى، لا أتكلم، لا أسمع" تراقب من أعلى لتفضح الأسرار وتهتكها، وكأنّ العزلة أمر مستحيل. ووجود هذه اللوحة هو تعريف لمفهوم العزلة الذي هو في حقيقته انسحاب من صخب الحياة الاجتماعيّة وعلاقاتها المتشابكة. لكنّ العزلة التي يريدها الشاعر ليست كما أوحت بها اللوحة، ولذلك برز الجزء الأهم من العنوان (تراتيل)، العزلة هنا ليست عزلة الجسد وإنّما عزلة الفكر، فالفيلسوف شوبنهاور (Schopenhauer) ربط" العزلة بالجانب الفكريّ لا الحسيّ، فيعطيها بعدًا فلسفيًّا لا اجتماعيًّا، فمن اعتزل المجتمع حسيًّا ولم يعتزل قضاياه فكريًّا كان في نظره الفيلسوف الحقيقي، فالمهم أن ينأى بنفسه عن كلّ ما يرى فيه تضييقاً لمجال حريته الفكريّة"[٢]. فالفكر هنا رمز له باللون الأسود الذي من دلالته اللونيّة الحكمة، ففي الأسود يكون ظلّ الحقيقة، ومن الغريب أنّ هذا اللون ليس من الألوان الأساسيّة، وله دلالات مختلفة ومتناقضة في آن واحد. ففي القرآن ظهرت دلالته في الخوف والرعب والخزي والغضب، وكذلك الجمال اللوني والسكينة، فالألوان لم تعد ترتبط فقط بالذائقة أو الدلالات المتعارفة عليها، لكنها أصبحت مرتبطة بالدلالات الثقافيّة والاجتماعيّة والدينيّة والرمزيّة وغيرها، فالألوان التي تعبّر عن الفرح في مجتمع ما (ثوب الزفاف) تكون معبّرة عن الموت والفناء في المجتمع نفسه (الكفن) لكن مع اختلاف المناسبة والسياق الذي ظهرت فيه.

(٤) تراتيل العزلة، **مصدر سابق**، ص: ٤٥

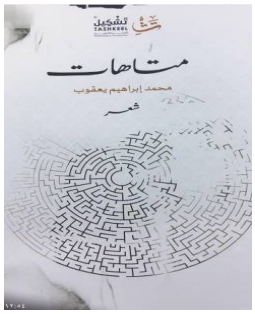
(١) عبدالرحمن كيبيش، شوبنهاور: الفلسفة والعزلة، **مجلة التربية والأبستمولوجيا**، ع: ٥، (الجزائر: جامعة الجزائر، ٢٠١٣م)، ص: ١٣.

وترتبط قراءة الصورة بعلم السيمياء؛ لأنها تخلّص دلالة الصورة من سلطة المعنى الواحد، وتتعامل مع أي ممارسة دالّة على أنّها نصّ يتمتّع بعلاقات داخليّة تحقّق له نصيّته، وأخرى خارجيّة تؤسّس لتفاعل عبر-نصي مع البنيّة الثقافيّة[١]. فديوان(**الأمر ليس كما تظنّ**) يحمل صورة تشكيليّة جميلة توحي بالانعتاق والانطلاق. وهذا العطاء اللونيّ الباذخ مصدره تلك اليد الممتدة التي أوحت لهذا الانفلات اللونيّ أن ينطلق. تلك اليد التي تختزن الذاكرة الجمعيّة بدلالاتها ورمزيتها، فاليد رمز للعطاء والقوة والاتحاد والخير (كما ظهرت على الغلاف)، وكذلك رمز للمنع والبطش والخذلان. وهذه اليد العارية توحي بأنها يد فتاة لنعومتها ورقتها ودقة تفاصيلها، فهذا العطاء اللوني تمثّله أنثى، تلك الألوان المتموجة بين البنفسجي ودرجاته إلى الأزرق بدرجاته المتفاوتة بين الغامق والفاتح بلون السماء لتشكّل تلك الألوان حمامة وريشًا ونوتات موسيقية توحي كلّها بالسلام والانسجام بين اللون والأشكال المتشكّله من تموّجاته، وكلّها متّجهة نحو مكان ما في انسيابيّة متوازنة تطيع فيها الموجّه لها (اليد)، وكأنّها رسائل تبعثها هذه الأنثى إلى أحد ما. وقد ذكرت دراسات نفسيّة أنّ "اللون الأزرق يساعد المخ على استيعاب مشاعر الآخرين، ويشجّع على الإبداع؛ لأنّ الناس تربط هذا اللون بالمحيط والمساء والحرية والسلام، وذكر كذلك أنّ للون الأزرق تأثيرًا مهدئًا"[٢]. ويخاطب هذا المزيج اللوني من الأزرق والبنفسجي الذي قيل عنه في حقبة زمنيّة ما: "وقد اندرج توظيف الدوال اللونية في سيرورة التطهير بمعناه الصوفي في تقاليد العصور الوسطى، وعملت الحروب الصوفيّة وتأثيرات الألوان الشرقيّة على تعزيز ما سمّاه الفنان رودان "الغبطة الصوفيّة اللونيّة" التي رآها تسود القرنين الثاني عشر والثالث عشر يفتن الأبصار بمجمل ألوانه الزرقاء العميقة، وبدغدغة ألوانه البنفسجية العذبة، ودفء ألوانه الحمراء القانية"[٣]. يخاطب المتلقي ويثير كلّ الجمال الذي يشير له. ويرمز كذلك اللون البنفسجي للاعتدال والتوازن الروحي، وهو ما ظهر في قصائد الديوان. ويحتلّ البياض صفحة الديوان كاملة ليبرز هذه اللوحة التي لم يذكر اسم مبدعها.

(٢) خالد حسين، **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، (دمشق: التكوين للنشر، ٢٠٠٨م)، ص: ١٤٨.

(١) كلود عبيد، **الألوان: دورها، مصادرها**، (بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للنشر، ٢٠١٣م)، ص: ٢٣.

(٢) **المرجع السابق**، ص: ٤٣.

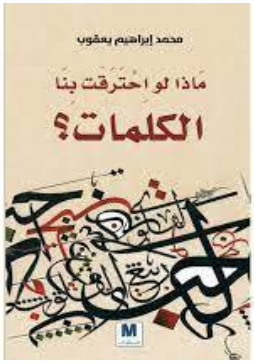


ومن المتعارف عليه أنّ للصورة وظائف وعلائق كثيرة تقوم بها في لوحة الغلاف كونها " أخطر وسيلة للتواصل، فتغدو تبعًا للسياق التواصليّ رسائل مفخخة بالدلالة الهدف منها الاستحواذ على ذهن المتلقي وتشكيل وعيه، فالصورة تشتغل وفق إستراتيجيات الاستحواذ والإغواء والإيهام بالواقع"(١). وتظهر صورة المتاهة على غلاف ديوان **(متاهات)** لتستوقف القارئ منذ البدء. والمتاهة تعني "كلمة اللابيرنث (labyrinth) التيه في اللغة الإغريقيّة وهي عبارة عن ممرات ومنحنيات متشابكة وشعاب معقّدة للغاية ويكون من الصعب جداً الخروج منها"(٢). وتشير أسطورة (المينوتور) اليونانيّة إلى ارتباط هذا الوحش بهذه المتاهة الذي أنشئت من أجله وقُتِل فيها. صورة المتاهة التي ظهرت على الغلاف دائريّة، غير مكتملة في حالة التلاشي الذي يصل إلى العدم، وبقيت خطوطها بارزة وظاهرة في مركزها، وهي الصورة المعتادة للمتاهة، لكنّها هنا وعلى غلاف الديوان في أعقد صورها وأصعبها، ظهرت بخطوط سوداء على أرضيّة رماديّة بلون يقترب من البياض والتلاشي. فاللون الرمادي من الألوان الذي تكرّر في ألوان أغلفة دواوين الشاعر، وهو "لون الضباب، فكان العبريون يغمرون أنفسهم بالرماد تعبيرًا عن الهم العميق، وفي الغرب اللون الرمادي هو لون النصف حداد، وتولّد الرمادية في بعض الأوقات المعتمة شعورًا بالحزن والانزعاج، ويسمّى هذا الوقت بالوقت الرمادي"(٣)، وكأنّ المتاهات همٌ بدأ من متاهة روحها مرورًا بمتاهة الحنين والغياب والرحيل إلى متاهة الاعتراف. قصائد الوقت

(٣) شؤون العلامات والتأويل، **مرجع سابق**، ص: ١٤٥.
(٤) أمين سلامة، **الأساطير اليونانية والرومانية**، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ١٩٨٨م)، ص: ٦٧.
(١) كلود عبيد، **مرجع سابق**، ص: ١١٤.

الرمادي بكل ما فيه من همّ وقلق (كيف تنجو؟، ظمأ، كأننا لم نكن، وجع مباح، هــذيان، خلف الغياب، رحيل، نهاية، قفص،...) يقول الشاعر في قصيدة (أرواحنا تعبت)[١]:

أرواحُنا تعبت
وما من حيلةٍ تكفي
لنعبرَ كبرياءَ جراحِنا
وكأنّ هذا الحبّ..
لا معنى له
إلا بأنْ يقضي على أرواحِنا



وتحوّلت اللوحة في ديوان **(ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟)** إلى جداريّة استغلّت انسيابيّة الحرف العربيّ وتكويناته الهندسيّة، وهو ما يعرف بالحروفيّة " إحــدى الفنــون التي أسّسها الخطّاطون المسلمون في بدايات القرن الرابــع عــشر المــيلادي، وذلــك بتوظيف الخط العربي بأنواعه في اللوحات التصويريّة؛ مما أسهم في إيجاد صــياغات تشكيليّة جديدة أثّرت فيما بعد في المدارس الأوربيّة المعاصرة كالتجريديّة"[٢]. واللوحــة التي امتدّت على غلاف الديوان عبارة عن كلمات تتكرّر في حركــة جماليّــة تظهــر الكلمات وهي مستقرّة وكذلك وهي مقلوبة دون أن يؤثّر ذلك على جماليّــات الــصورة، "الحبّ ربيع القلوب" كلمات متناثرة تجعل المتلقي يبحث عنها ليجعلها مترابطة يبحــث عن البداية ليصل إلى النهاية التي تكوّن هذه العبارة الشاعريّة، وتداخلت اللوحــة مــع العنوان تداخلاً يظهر الوعي بهذا التصميم وفق تناسب ومرونة بصريّة. وهــذه اللوحــة

(٢) متاهات، **مصدر سابق**، ص: ٣٢.

(٣) محمود شاهين، الحروفية والحروفيون بين القديم والحديث، **مجلة الكويت**، ع: ٢٩٠، (الكويت: وزارة الإعلام،٢٠٠٧م)، ص: ٥٠.

تشبه مخطوطة للخطّاط وسام شوكت بألوان الحروف نفسها (الأسود، الأحمر، لمسات الأبيض)، ومع لون الخلفيّة البنيّ (من أفتح درجات اللون) التي نثر عليها حروفه، وكأنّ لوحة الغلاف استدعاء لها. واللون البني من الألوان الموحية بالتراث والقدم والأصالة، يشير إلى العمق الذي توحي به قصائد الديوان.

الكتابة (العنوان):

من التشكيلات الفضائيّة النصيّة المرتبطة بالغلاف الكتابة التي تتشكّل على الفضاء المكانيّ على سطح الغلاف، وتختلف المساحة النصيّة التي يحتلها العنوان من ديوان إلى آخر، وهذه المساحة الكتابيّة للعنوان تعدّ الأهم؛ لأنّ العنوان بداية اللقاء مع النصّ/المتن. وهذه المساحات الكتابيّة التي يحتلها العنوان بنوع خطه ولونه وحجمه لها دلالتها في إغواء المتلقيّ وجذبه لقراءة النصّ وتلقيّه. ويبرز عنوان **(مقام نسيان)** بنية خطيّة طباعيّة احتلت مساحة كبيرة من الديوان وأقصت عتبة مهمّة (اللوحة التشكيليّة) ودلالاتها الرمزيّة عن سطح الغلاف، عنوان بقي معزولاً عن العتبات النصيّة المساندة، وكأن كلّ اللوحات والصور لن تعبّر عن مكنونات النصّ. فكتب العنوان بخطٍّ أغنى عن كلّ ذلك، ومعلوم أنّ العنوان" نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزيّة تغري الباحث في تتبع دلالاته ومحاولة فك شيفرته الرامزة"[1]، فمن أهمّ الدلالات الرامزة البنيّة الخطيّة التي ظهر بها على سطح الغلاف. ولم يعد الشاعر يخضع لمقتضيات الطباعة بل يهتم بتوظيف مؤثّراتها لإبراز أعماله الشعريّة وشدّ انتباه المتلقي لها. وقد امتدّ الجزء الأول منه (مقام) من أعلى إلى أسفل بخطٍّ سميك باللون الأحمر القاني في دلالة أوليّة على الظهور وإثارة الانتباه، وتقع في ظلاله الجزء الأخير من العنوان (نسيان) بخط مختلف وبلون مختلف أيضًا على مساحة لونيّة بيضاء رخاميّة، وهذا الامتداد الخطّي له دلالته الإيحائيّة، (مقام) امتدّت وكأنّها نوتة موسيقيّة تتراقص على نغم في دلالة على أنّ المقام مقام شعر وعماد الشعر كما هو معروف الموسيقى. وهنا يبرز دور الحروف والكلمات في تقديم دلالات مختلفة بهيئتها التشكيليّة الكتابيّة أيضًا، فقد وجد التشكيليون" أنّ هناك معاني غير مباشرة تستطيع الحروف بثّها جماليًّا وروحيًّا وتعبيريًّا وذلك رغم اختلاف تسلسلها في الكلمة الواحدة، وذلك للمخزون الجمالي في

(١) بسام قطوس، **سيمائية العنوان**، (الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م)، ص: ٣٣.

الحرف العربيّ بعيدًا عن البعد اللغويّ"[1]. فلفظة مقام كتبت بخط ديوانيّ أو سلطانيّ كما يقال عنه؛ لأنّ السلاطين يصدرون به قراراتهم، وهو اختيار موفّق للتعبير عن المقام. ويمتاز الخطّ الديواني بالتقاء الحروف وترابطها في مسار واحد، وكأنّ المقام يحتاج إلى دلالات هذا الخط ليرتقي في مسار واحد يبدأ من الأسفل حتى يصعد إلى الأعلى. وعمد مصمّم الغلاف إلى اللون الأحمر القاني لكسر البياض اللوني الممتدّ على سطح الغلاف، وهذا اللون من الألوان التي استخدمت منذ القدم في تاريخ البشريّة، وظهر جليًّا في الزخارف التي استخدمها البدائيّ منذ العصر الحجريّ. ودلالات اللون الأحمر متعدّدة، فهو يعبّر عن الثورة وعن الألم، ويشير إلى الدم والموت وكذلك الخطر، فأيّ الدلالات استدعاها المقام هنا؟!، وقد أظهرت دراسة كنديّة أنّ اللون الأحمر" يثير الانتباه خصوصًا في المهام المرتبطة بالذاكرة، ويحسّن الأداء واليقظة لدى إنجاز مهام تستدعي الانتباه؛ لارتباطه في الذهن بإشارات المرور الضوئية وحالات الطوارئ والخطر"[2]. وهنا المقام ارتبط بالذاكرة التي من مهامها النسيان، وكذلك ارتبط بحالات الحب والبعد والهجر الذي ترتبط رموزه كثيرًا باللون الأحمر. واللافت أنّ الجزء الآخر من العنوان جاء بخط مختلف وبلون مختلف أيضًا، وهذا الديوان الوحيد الذي جاء العنوان بتركيبة خطيّة ولونيّة مختلفة عن دواوين الشاعر الأخرى. وكتب (نسيان) بخط النسخ الخط الرسميّ في المطبوعات والمنشورات، وجاءت اللفظة بدرجة لونيّة رماديّة توحي بدلالتها اللغويّة وهو التلاشي والغياب.

ويحضر اللون الأحمر مرّة أخرى بدرجاته المختلفة والمتباينة في أغلب دواوين الشاعر(**تراتيل العزلة، جمر من مرّوا، ليس يعنيني كثيرًا، ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟، حافّة سابعة**)، ستة دواوين من أصل تسعة بلون أحمر، وهذا اللون ليس من الألوان المعتاد حضورها في عناوين الكتب أو في الكتابة على الأغلفة؛ لدلالته المتأرجحة والمتناقضة في الذاكرة الجمعيّة. خطر، موت، حب، طرد، تكريم، لكن دلالته إن ارتبطت بالشعر والكلمات ستكون رامزة للحبّ بحالاته المتأرجحة والمضطربة من شوق وهجر وخذلان ووهج، ونبض قلب وموته، ومن ثورة وحرب، وعذابات وصراعات مع الحياة والواقع ودلالة المشقّة والشدّة؛ لذلك كان الأحمر

(٢) الحروفية والحروفيون، **مرجع سابق**، ص: ٤٣.

(١) كلود عبيد، **مرجع سابق**، ص: ٢٣.

بدلالاته متسيّدًا لعناوين الشاعر الرئيسة. فالتوظيف اللوني هنا يحمل في طيّاته تأثيرات جذريّة لذاكرة جمعيّة غنيّة بدلالات وإشارات مختلفة لهذا اللون. وتعدّدت ألوان عناوين الدواوين الأخرى **(متاهات، الأمر ليس كما تظن، رهبة الظل)** وفق تناسق لوني مرتبط مع اللوحات المكوّنة للغلاف.

وتميّز عنوان ديوان **(متاهات)** بالخط الفارسيّ وهو من أفضل الخطوط في العالم الذي نال إعجاب الخطاطين العرب، وقد استخلصه حسن الفارسي في القرن السابع الهجريّ من خطوط النسخ والرقاع والثلث. وتمتاز حروفه بالدّقة والامتداد والسهولة والرشاقة فتبدو وكأنّها تنحدر في اتجاه واحد، ويعمد الخطاط في استعماله إلى الزخرفة للوصول إلى القوّة في التعبير بالإفادة من التقويسات والدوائر ليظهر حلّة إبداعيّة[1]. فلمَ اختار المصمّم الخط الفارسيّ لهذا العنوان الذي يتناسب معه الخط الكوفي الهندسي الذي يتلاءم مع شكل متاهة العنوان؟!. لكنّ المصمّم أراد خطًا يخفّف من حدّة المتاهة التي عبرّت عنها صورة المتاهة على الغلاف ولذلك اختار الفارسي. وحضر الخط الكوفي البسيط في عنوان ديوان **(تراتيل العزلة)**، وهذا الخط من أغنى الخطوط العربيّة بأنواعه المختلفة والمتعدّدة، وقد اختار المصمم أبسط الأنواع وهو الخط الكوفي العادي؛ ليتناسق مع لوحة الغلاف المكتظّة بالأشكال والألوان، ويتناسب مع اللون الأسود الذي يحتلّ سطح الغلاف. واشتركت عناوين بعض الدواوين في كتابتها بخطّ النسخ **(جمر من مرّوا، ليس يعنيني كثيرًا، ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟، حافّة سابعة)** وهو الخطّ المعتاد في المطبوعات والمنشورات. وكان عنوان ديوان **(رهبة الظلّ)** مختلفًا تركيبًا وخطًّا، فقد عمد المصمّم إلى رسم العنوان ودمجه بتشكيلات لونيّة ليكونّا معًا لوحة الغلاف، المقطع الأول (رهبة) فرّغ من اللون مع تحديده بظلال سوداء، والمقطع الثاني (الظل) امتلأ بالسواد المحاط بالظلال البيضاء في تناسق لونيّ كوّن العنوان كاملاً. وهنا برز خيال المصمّم الذي انطلق وفق رؤية النصوص وتأويلاتها.

اسم المؤلف:

كان مؤلّف النصّ ومبدعه وما زال رهين التحوّلات المنهجيّة والنظريّات النقديّة الحديثة ومستجدّاتها، فاختلفت النظرة له ولقيمته النقديّة، ففي المناهج السياقيّة تبرز

(٢) الخط الفارسي، **موسوعة ويكيبديا**، https://ar.wikipedia.org/wiki/

قيمته التي تطغى على النصّ ويظهر دوره في تأويله، في حين أقصته البنيوية وأعلنت موته لتغلق التحليل والتأويل على النصّ وبنيته. ويظهر ذلك عند دريدا (Jacques Derrida) من خلال مقولته التي تهمّش كلّ ما سوى النصّ: "ليس هنا أي شيء خارج النصّ"(١). وتغيّر ذلك كلّه مع التحوّلات النقديّة المنطلقة من التلقي وقراءة نصوص المؤلف الإبداعيّة كلّها دون الاقتصار على جزء منها للخروج بقراءة نقديّة متكاملة عنه. وقد ظهر الاهتمام بالعتبات والنصوص الموازيّة ومن ضمنها عتبة اسم المؤلّف فلا يكون ملفوظ ما نصًّا أدبيًّا إلا حين يصدر عن سند معترف به، فكلّ ملفوظ –صحيح أو منتحَل– هو بحاجة إلى اسم مؤلِّف يرتبط به، يكفله ويضمن صحته ويثبت صدقه، ويجعل منه نصًّا قابلًا للذيوع والإشهار والبقاء(٢). ولذلك كانت هذه العتبة من العناصر المناصيّة التي لا يمكن تجاهلها أو مجاوزتها؛ لأنّها العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، منه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكيته الفكريّة على عمله دون النظر للاسم إذا كان حقيقيًّا أو مستعارًا(٣). فالمؤلّف منتج النصّ ومبدعه، فالنصّ الذي لا يعلن عن صاحبه أو مؤلّفه لا يساعد على الإقبال عليه وتلقيه. ويعدّه جينيت (Genette) جزءًا من النصّ المحيط.

ويعزّز وجود اسم المؤلّف في أعلى الغلاف الوظيفة الإشهاريّة، وعبر هذا الاسم يمكن للمتلقي أن يتصوّر مضامين العمل الأدبيّ واللغة والأساليب التي يعهدها لدى هذا الاسم، ويدعم أفق التوقّع المرتبط بمكانة المؤلّف وشهرته. وفي أغلب دواوين الشاعر (محمد إبراهيم يعقوب) يتصدّر اسمه الغلاف ويعلوه، فيقع فوق العنوان وفوق كلّ أيقونة، وهذا دأبه في دواوينه **(تراتيل العزلة، جمر من مرّوا، ليس يعنيني كثيرًا، ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟!، مقام نسيان، حافّة سابعة)** في دليل على ذاتية الشاعر وفوقيّته على النصّ، وأنّه موجود قبل وجود نصّه وهو حقّ مشروع له، ومواقع الاسم على خريطة الغلاف لها دلالالتها ومغزاها "فوضع الاسم مثلاً في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع ذاته من وضعه في أسفل الصفحة؛ لذلك غلب على وضع الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثًا في الأعلى تأكيدًا على حضورهم الدائم والمتميّز"(٤). لكن

(١) كريستوفر نوريس، **التفكيكية: النظرية والممارسة**، تر: صبري حسن، (جدة: دار المريخ،١٩٨٩م)، ص: ١٠٠.

(٢) يُنظر: عبد الفتاح كيليطو، **المقامات السرد والأنساق الثقافية**، (الرباط: دار توبقال، ١٩٩٣م)، ص: ٦.

(٣) عبد الحق بلعابد، **مرجع سابق**، ص: ٦٣.

(١) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م)، ص: ٦٠

هذا الحضور للاسم اختلف في ديوان **(متاهات)** فقد جاء اسم المؤلف أسفل العنوان الرئيس، وكأنّه عنوان فرعي له، وكأنّ المتاهات تعلو على النصّ ومؤلّفه وهو أحد التائهين في هذه المتاهات الشعريّة، فموقع اسم المؤلف هنا هو نسق من العلامات الدّالة التي لها مغزاها ودلالتها التي أرادها الشاعر، ويحدث أن يتصدّر العنوان أولاً إذا كان مردّ ذلك التوجّه إلى المحتوى الشعريّ ذاته وهو ما حدث كذلك في ديوان **(متاهات)**. واحتل موقع عتبة اسم المؤلّف في ديوان **(الأمر ليس كما تظن)** المرتبة الرابعة في أيقونات الغلاف (دار النشر أولاً، العنوان ثانيًا، اللوحة التشكيليّة ثالثًا) ثم اسم المؤلف. ويعود الأمر في ذلك إلى الإستراتيجيّة التي استندت إليها دار النشر (النادي الثقافي الأدبي بجدة) بالترويج للديوان عبر الشعر والنصوص الشعريّة المتميزة دون الاعتماد على اسم المؤلّف الذي تستند عليه دور النشر الأخرى في الترويج لمطبوعاتها. فالعنوان واللوحة التشكيليّة إضافة لدار النشر كفيلة بلفت انتباه المتلقي وجذبه لقراءة الديوان، وعندما يصل إلى عتبة المؤلف يعي أنّ هذا الإبداع للاسم المعروف الذي صدرت له ثلاثة دواوين سبقت هذا الديوان.

ولعلّ التجربة الأهم في مسيرة أي شاعر الديوان الأوّل، فيضع اهتمامه كلّه في اختيار غلاف الديوان ومواقع العتبات الأخرى، وفي الديوان الأوّل للشاعر يعقوب جاء اسم الشاعر بعد العتبة التجنيسيّة (شعر) التي اعتلت وتصدّرت كلّ العتبات الأخرى، فهي الأهم والظهور الأوّل الذي ينال اعتراف المتلقي أو القارئ، وانزوى اسم المؤلّف في الجهة اليسرى للغلاف. يقول عن ذلك فيليب لوجون (PH. Lejeune):" ربما لا يصبح المرء مؤلفًا إلا ابتداءً من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف "العامل المشترك" الذي يجمع على الأقل نصَين مختلفين ... ويمكنه أن ينتج نصوصًا أخرى، فيتجاوزها جميعا"[(١)]. واحتفظت عتبة اسم المؤلف في الديوانين الأخيرين للشاعر على التوالي **(حافة سابعة)** و **(مقام نسيان)** وقبلها ديوان **(ليس يعنيني كثيرًا)** بموقع ثابت في أعلى الغلاف منزاحة إلى الزاوية اليمنى ومتصدرة الأيقونات الأخرى، في حين احتفظت الدواوين الثلاثة **(تراتيل العزلة، جمر من مروا، ماذا لو احترقت بنا الكلمات)** باسم المؤلف في وسط الغلاف في تناسق هندسي مع العنوان من ناحية الحجم والمساحة، فيكبر الاسم ويصغر تبعًا لحجم العنوان ومساحته

(٢) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، (الرياض: الألوكة، ٢٠١٦م)، ص: ٣١.

على الغلاف، وهذا يدلّ على امتلاك تلك العتبة سلطة توجيه القارئ عبر العلائق التي تربط اسم المؤلف وموقعه بنصّه، فالقارئ يستطيع أن يحدّد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، وكذلك الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف[1]. فالشاعر يعقوب اسم له مكانته الأدبيّة في الساحة المحليّة والعربيّة، فقد نال من الجوائز الكثير ولعلّ آخرها توشيحه ببردة شاعر عكاظ (٢٠١٩م). فموقع العنوان في الأعلى في دواوينه الأخيرة هو استقرار لهذه المكانة ووصوله إلى منزلة عالية بين الشعراء، فأصبحت عتبة اسم المؤلّف الأهم لجذب القارئ بعد هذه التجارب الشعريّة وتلك الإصدارات، فتجربته الشعريّة الممتدة والمتفرّدة بالصور الشعريّة منحت هذا الاسم الوهج القرائيّ الجاذب والتسويقيّ في عالم النشر.

وقد حصر جينيت (Genette) ظهور اسم المؤلّف في أشكال ثلاثة: الأوّل الاسم الحقيقيّ للمؤلّف، الثاني الاسم المشفّر، الثالث الاسم المستعار. واختار الشاعر **محمد إبراهيم يعقوب** وضع اسمه الحقيقيّ في زيادة ملحوظة عمّا اعتاده الشعراء، فكثير منهم يكتفي بالاسم الأوّل واللقب، أو الاسم الأوّل واسم الأب، لكنّ الشاعر اختار نمط الاسم الثلاثي منذ أوّل إصداراته إلى آخرها في محاولة منه لإزالة اللبس بين اسمه واسم بعض المشاهير العرب في المجالات المتعددة. وقد يكون الأمر عائدًا إلى ارتباط الأسماء الثلاثة دينيًّا وإحالتها المرجعيّة إلى أسماء الأنبياء واجتماعهم في هذا الاسم الثلاثيّ.

دار النشر:

تعدّ معلومات النشر من العتبات النشريّة المحيطة بالنصّ والمرتبطة به؛ لحضورها في صفحة الغلاف مع العتبات الأخرى وارتباطها بها، ودورها مهمّ في حفظ حقوق النشر والطباعة؛ لذلك تثبت اسم جهة النشر والطباعة على أغلفة الكتب التي تصدرها. فهي تمثّل عنصرًا مهمًّا من عناصر العمليّة التواصليّة/ الثقافيّة؛ حيث تشكّل القناة الوسيطة بين الكتاب والمؤلّف والقارئ فتحققّ وظيفتها الأولى وهي التبليغ والإخبار؛ فمهمتها تتمثّل في الإعلان عن ظهور النصّ وحضوره في تلقيّه واستهلاكه[2]. وتنظر دور النشر للكتاب بعيدًا عن نصيّته أو مقروئيته بوصفه سلعة

(١) باسمة درمش، **مرجع سابق**، ص: ٧٤.

(٢) عبدالحق بلعابد، **مرجع سابق**، ص: ٤٤.

استهلاكيّة تعمل على تسويقها وإشهارها والإعلان عنها، فتحرص على الاهتمام بالغطاء الخارجيّ للعمل (الغلاف) وما يحتويه من عتبات تهتمّ بها وبملاءمتها للنصّ/ المتن. وهذه الصلاحيّات في الانتقاء والاختيار تمنح دور النشر حريّة واسعة في الإبداع والابتكار.

وفي عالم النشر والطباعة تتعدّد الدور ومؤسّسات الطباعة والنشر، فأصبح المؤلّف واعيًا بأهميّة اختيار الدار المناسبة لطباعة نتاجه الإبداعيّ والترويج له وتسويقه ومهتمًّا كذلك "بالمكانة العلميّة والثقافيّة التي تحتلها الدار بالنظر إلى مثيلاتها في عالم النشر والطباعة من حيث قيمة الكتب الصادرة عنها، ومكانتها في تاريخ النشر والتقنيات والآليّات المعتمدة فيها"[1]. وتشكّل معلومات النشر على صفحة الغلاف بنية نصيّة إخبارية للمتلقّي القارئ والناقد أيضًا، فاسم الدار أو المؤسّسة يوحي له بأهميّة الإبداع المنشور لمعرفته السابقة بتوجّه الدار ورؤيتها. واستطاع الشاعر محمد يعقوب أن يحظى بثقة مؤسّسات ثقافيّة حكوميّة نشرت له ستة من دواوينه التسعة **(رهبة الظل، تراتيل العزلة، الأمر ليس كما تظنّ، ليس يعنيني كثيرًا، مقام نسيان، حافّة سابعة)** وهي ثقة لها دلالاتها وأهميّتها في بعدها التداولي الذي يدفع من قيمة النصّ ومؤلّفه. وكانت بداية النشر لأوّل ديوان **(رهبة الظل)** وثاني ديوان **(تراتيل العزلة)** في نادي جازان الثقافي، فالشاعر ابن المنطقة، واعتادت الأندية الثقافيّة دعم المواهب الشابّة في المملكة العربية السعودية وفي منطقتها خاصّة، وقد وجد فيه النادي موهبة قويّة قادمة إلى الساحة الشعريّة السعوديّة، فقام النادي بطباعة الديوانين ونشرها تباعًا، وظهرت عتبة النشر في أسفل غلاف **(رهبة الظل)** في الركن الأيسر بشعار النادي المتعارف عليه. لكنّها اختفت من صفحة الغلاف الأماميّة في ديوان (تراتيل العزلة) وانزاحت إلى الغلاف الخلفيّ في أسفل الغلاف في الركن الأيمن، وهذا تعزيز لقراءة الغلاف بمساحته اللونيّة الواسعة السوداء والعنوان بدلالته التي تقترب من العزلة الحقيقيّة. وشاركت دار الانتشار العربيّ الأندية الثقافيّة الأدبيّة في نشر بعض دواوين الشاعر، وانفردت بنشر ديوانه **(جمر من مروا)**. واحتلت أيقونة دار النشر موقعها في أسفل أغلفة الدواوين مع اختلاف الموقع (الجهة اليمنى، الوسط، اليسرى)، ما عدا ديوان **(الأمر ليس كما تظن)**، وديوان **(مقام نسيان)** فقد تصدّرت هذه الأيقونة صفحة الغلاف

(١) عبد القادر الغزالي، العتبات النصية وندءات المصاحبة، **مجلة ضفاف**، العدد٦، (المغرب : مؤسسة النخلة للكتاب، ٢٠٠٤م)، ص: ٨٩.

في الجهة اليمنى (النادي الثقافي الأدبي بجدة) في الديوان الأوّل و(نادي أبها الثقافي) في الديوان الثاني، في دلالة على اهتمام الناديين ببروز اسمهما ودورهما الثقافيّ والتنويري.

تكوين الغلاف الخلفيّ:

الغلاف الخلفيّ أو صفحة الغلاف الرابعة لا تقلّ أهميّة عن الغلاف الأمامي؛ لأنّها تعدّ امتدادًا لها ولدورها العتباتيّ في إغناء النصّ/المتن. وتقوم هذه العتبة بوظائف عدّة، أهمّها إغلاق الفضاء الورقيّ للعمل الكتابيّ، ومساعدة الغلاف الأماميّ على إتمام وظيفته الإشهاريّة والتسويقيّة والإخباريّة، وقد تمتدّ إليه بعض العتبات المصاحبة أيضًا (اللوحة التشكيليّة، العنوان، دار النشر،...). وتختلف هذه الصفحة الغلافيّة الخلفيّة عن الجزء الأماميّ في كونها تتخذ أنماطًا مختلفة تتّفق عليها دور النشر، ومن الأنماط المهمّة التي ظهرت في دواوين يعقوب:

– نمط النصّ الذي يعمد فيه مصمّم الغلاف بوضع جزءٍ مجتزأ من نصوص الديوان، ويأتي الاختيار من قبل دار النشر أو الشاعر نفسه؛ لمنح المتلقي تجربة نصيّة واحدة تستحق أن يتبعها تجارب قرائيّة أخرى بعد الاطلاع على الديوان ونصوصه الداخليّة. فظهر هذا النمط على غلاف ديوان(**ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟!**) الخلفي، فوقع الاختيار على جزء من القصيدة الأولى من الديوان (قميصٌ لأوراقٍ بيضاء)[1]:

سيري معي في الليل..
ليس خطيئة
أن تسقط النجمات وهي تُقبّلُ
طفلٌ أنا في الحبّ ..
تجربتي سدى
وحقائبي فوضى
وقلبي أعزلُ

وصحب هذا النصّ امتداد اللوحة المتشكّلة من الحروف في أعلى الغلاف، وتكرّر ظهور دار النشر(مدارك) مع وضع باركود يأخذ القارئ إلى مطبوعات هذه الدار، وهي من التقنيات الحديثة التي تقوم بعمل دعائيّ وإشهاريّ لدار النشر. ولم تمتدّ بقيّة

(١) ماذا لو احترقت بنا الكلمات، **مصدر سابق**، ص: ١١.

العتبات إلى هذا الغلاف الخلفيّ واكتفت بحضورها على الغلاف الأماميّ. واختلف الأمر في غلاف ديوان **(متاهات)** الخلفيّ فمع حضور النصّ الكامل لقصيدة (الزجاج الأمامي) وهو من النصوص الأخيرة في الديوان حضر العنوان (متاهات) وجزء كبير من اللوحة التي ترمز للمتاهة واسم الشاعر مصحوبًا بحسابه على تويتر، وأيضًا دار النشر (تشكيل). واستمر هذا النمط المصاحب للنصوص المجتزأة من الديوان في غلاف ديوان **(مقام نسيان)** مع حضور صورة الغلاف مصغرّة في الجزء الأيمن العلوي من الغلاف وخلوّه من العتبات الأخرى. والأمر نفسه استمر في غلاف ديوان **(حافّة سابعة)**، حضور نصّ مع صورة مصغّرة للوحة الغلاف في الموقع نفسه. وتكرّر ذلك السيناريو التشكيلي للعتبات في غلاف ديوان **(ليس يعنيني كثيرًا)** الخلفي. وفي غلاف ديوان **(جمر من مرّوا)** الخلفي احتلّ النصّ المجتزأ من قصيدة (أعالي الغياب) المساحة كاملة للغلاف الخلفيّ دون حضور باقي العتبات الخارجيّة.

وهناك نمط آخر هو نمط السيرة الذاتيّة المختصرة عن مؤلّف الكتاب، يذكر نبذة عنه وعن منجزاته في الحياة العلميّة والأدبيّة والاجتماعيّة، يرافقها صورة فوتوغرافيّة شخصيّة له، وهي عبارة عن بطاقة هويّة شخصيّة يتعرّف عبرها القارئ على هذا المبدع. وهذا النمط صاحب الإصدار الأول للشاعر يعقوب في ديوانه الأول **(رهبة الظلّ)**، فالقارئ يتعرّف على تجربة شعريّة جديدة ومغايرة لشاعر يلتقي به عبر قصائده المختارة والمنشورة في هذا الديوان، فيهمّه أن يعرف من هو؟، لذلك كان التعريف به. فجاء الغلاف الخلفيّ للديوان بمكوّناته ليعرّفه بصاحب هذه التجربة الشعريّة الأولى. وتكررت الصورة الفوتوغرافيّة الشخصيّة للشاعر في الغلاف الخلفيّ للديوان الثاني **(تراتيل العزلة)** مع خلّوه من السيرة الذاتيّة واستبدالها بمجتزأ من نصٍّ من نصوص الديوان. لتأكيد الحضور الشخصي وتأكيد معرفة مبدع التجربة الشعريّة مرة أخرى. وهذا النمط لم يتكرّر في التجارب الشعريّة اللاحقة لانتهاء الدور الذي أنيط به، ولمعرفة الجمهور القرائي للشاعر والالتقاء به في الأمسيات الشعريّة التي تبث عبر وسائل الإعلام، وحضوره في اللقاءات الصحفيّة وغيرها.

وخلت الأغلفة الخلفيّة لدواوين الشاعر يعقوب من نمط مهم تحرص عليه دور النشر، يتمثّل في نمط الشهادات، حيث تقوم الدار أو المؤلف باختيار مقولات لشخصيّات لها حضورها الدلالي على مستوى الإبداع الأدبيّ ونقده توجّه القارئ

للمنعطفات الإبداعيّة في تجربة المؤلّف. رغم أنّ تجربة يعقوب الشعريّة تستحقّ الالتفات لها، وأيضًا الشهادات التي قيلت عن تجربته كثيرة ومن شعراء ونقّاد لهم مكانتهم الأدبيّة. وجاء غلاف ديوان (الأمر ليس كما تظن) بنمط مختلف عن كلّ ما سبق، غلاف خالٍ من النصوص المجتزأة أو السيرة الذاتيّة، واكتفي بحضور قوي لدار النشر، ولتشكيل متنوّع للعنوان في موضعين، مع تشكيل لوني مختلف عن اللوحة في الغلاف الأمامي. وكلّ هذه الأنماط المختلفة في تصميم الغلاف الخلفيّ تعود إلى ذائقة دار النشر ومصمّمها وفق تقنيّات طباعيّة تهتم بتسويق الكتب وإشهارها.

ختامًا:

هذه الورقة البحثيّة المستندة على أدوات منهجيّة وقراءة تأويليّة نقديّة لخطاب العتبات النصيّة لدواوين الشاعر محمد يعقوب ومصاحبتها للنصّ/ المتن ووظائفها المتعدّدة في إبراز أعماله الشعريّة وتقديمها للمتلقي خلصت إلى نتائج عدّة أبرزها ما يأتي:

– تقوم العتبات النصيّة الخارجيّة المحيطة بدواوين الشاعر محمد يعقوب بتوجيه القارئ والمتلقي في عمليّة التحليل والتأويل الأوّلي قبل الدخول للنصوص الشعريّة واستقبالها، وتمكينه من بناء انطباعه الأوليّ، فكانت الانتقاءات القصديّة لظهور العتبات أو غير القصديّة موفّقة كثيرًا في التوجيه القرائيّ والتأويليّ وفي تحقيق الوظائف المناطة بهذه العتبات.

– عكست عناوين الدواوين عمق التجربة الشعريّة لدى الشاعر وقدرتها على إنتاج خطاب عنوانيّ مختلف الأبعاد المعرفيّة والجماليّة والإشهاريّة والرؤى المتجدّدة عبر انزياحات اللغة التي انبثقت من دلالات مختلفة أسطوريّة وصوفيّة وفلسفيّة.

–شكّل خطاب التكوين الغلافيّ (الأماميّ، الخلفيّ) بما يحتويه من عتبات مصاحبة له بعلاماتها البصريّة واللغويّة وإشاراتها السيميائيّة وعلاماتها اللسانيّة محيطًا فنيًّا يوازي النصّ/المتن في إبراز البعد الدلاليّ له.

–شكّلت العتبات (اسم المؤلّف، المؤشّر الجنسيّ، دار النشر) هويّة تعريفيّة تثبت مصداقيّة النصّ ومرجعيّته وقيمه؛ الأمر الذي يسهم في إثراء القارئ بمعلومات أوليّة عن النصّ ومؤلّفه وجنسه وناشره، وتعينه مع العتبات الأخرى على التلقّي والتأويل وفهم العمل الأدبيّ وتفسيره.

المصادر والمراجع

المصادر:

- ابن فارس، أحمد، ١٩٧٩م، **معجم مقاييس اللغة**، ت: عبدالسلام هارون، بيروت: دار الفكر.
- لسان الدين، ابن منظور، ١٩٨٩م، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر.
- يعقوب، محمد، ٢٠١٣م، **الأمر ليس كما تظن**، جدة: النادي الأدبي.
- _____، ٢٠٠٥م، **تراتيل العزلة**، جازان: النادي الأدبي.
- _____، ٢٠١٠م، **حمر من مروا**، بيروت: الانتشار العربي.
- _____، ٢٠٢٠م، **حافة سابعة**، الطائف: النادي الأدبي.
- _____، ٢٠٠١ م، **رهبة الظل**، جازان: النادي الأدبي.
- _____، ٢٠١٧م، **متاهات**، الرياض: دار تشكيل.
- _____، ٢٠١٦م، **ماذا لو احترقت بنا الكلمات**، الإمارات: دار مدارك للنشر.
- _____، ٢٠١٩م، **مقام نسيان**، بيروت: الانتشار العربي.
- _____، ٢٠١٥م، **ليس يعنيني كثيرًا**، بيروت: الانتشار العربي.

المراجع:

- الإدريسي، يوسف، ٢٠١٥م، **عتبات النص في التراب العربي والخطاب النقدي المعاصر**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- الأسود، حكمت، ٢٠٠٧م، **الرقم سبعة في حضارة بلاد الرافدين**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- أشبهون، عبدالمالك، ٢٠١١م، **العنوان في الرواية العربية**، دمشق: محاكاة للدراسات والنشر.
- بازي، محمد، ٢٠١٢م، **العنونة في الثقافة العربية**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.
- بكري، محمد، ١٩٨٨م، **العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

- بلعابد، عبدالحق، ٢٠٠٨م، **عتبات جيرار جينيت: من النص إلى المناص**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- بو عزة، محمد، ٢٠٠٤م، من النص إلى العنوان، **مجلة علامات في النقد**، مج: ١٤، ع: ٥٣، جدة: النادي الثقافي الأدبي، ص: (٤٠٥-٤٢٠).
- جاكسون، رومان، ١٩٨٨م، **قضايا الشعرية**، ت: محمد الولي، مبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال.
- جمعة، حسن، ٢٠١٢م، **جمالية الكلمة**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- جولي، مارتين، ٢٠١٥م، **مدخل إلى تحليل الصورة**، تر: نبيل الدبس، دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- حسين، خالد، ٢٠٠٧م، **في نظرية العنوان**، دمشق: دار التكوين للنشر.
- _____، ٢٠٠٨م، **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دمشق: التكوين للنشر.
- حكمي، ماجد، ٢٠٢١م، **جمالية التشكيل اللغوي في شعر محمد يعقوب**، بيروت: الانتشار الأدبي.
- حليفي، شعيب، ٢٠٠٥م، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، المغرب: دار الثقافة.
- حماسة، محمد، ٢٠٠٠م، **النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى**، القاهرة: دار الشروق.
- حمداوي، جميل، ٢٠١٤م، **القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد**، الرباط: منشورات المعارف.
- _____، ٢٠١٦م، **شعرية النص الموازي**، الرياض: مؤسسة الألوكة.
- حماد، حسن، ١٩٩٨م، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
- خشة، عبدالغاني، ٢٠١٤م، الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف، **مجلة الأثر**، ع: ٢١، الجزائر: كلية الآداب جامعة قاصدي، ص: (١١٣-١٢٤).
- الخط الفارسي، **موسوعة ويكيبديا**، https://ar.wikipedia.org/wiki/

- درمش، باسمة، ٢٠٠٧م، عتبات النص، **مجلة علامات في النقد**، ع: ٦١، جدة: النادي الأدبي، ص: (٣٩-٨٨).
- دهاش، الصادق، ٢٠١٢م، المصطلح والمصطلحية عند الصوفية، **مجلة حوليات التراث**، ع: ١٢، الجزائر: جامعة مستغانم، ص: (٥٧-٦٦).
- دياب، محمد، ١٩٨٥م، جماليات اللون في القصيدة العربية، **فصول**، مج: ٥، ع: ٢، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ص: (٤٠-٥٤).
- ديبريه، ريجيس، ٢٠٠٧م، **حياة الصورة وموتها**، تر: فريد الزاهي الدار البيضاء، أفريقيا الشرق.
- الزيود، عبدالباسط، ٢٠٠٧م، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، **مجلة جامعة دمشق**، م: ٢٣، ع: ١، ص: (١٥٩-١٨٨).
- السعيد، عموري، ٢٠١٧م، سيمائية العنوان في ديوان يبوس، **مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية**، مجلد: ١٤، ع: ١، الشارقة: جامعة الشارقة، ص: (١-٢٦).
- سلامة، أمين، ١٩٨٨م، **الأساطير اليونانية والرومانية**، القاهرة: مؤسسة هنداوي.
- شاهين، محمود، ٢٠٠٧م، الحروفية والحروفيون بين القديم والحديث، **مجلة الكويت**، ع: ٢٩٠، الكويت: وزارة الإعلام. ص: (٣٧-٤٨).
- شولز، روبرت، ١٩٩٤م، **السيمياء والتأويل**، ت: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للنشر.
- شيغدل، كريم، ٢٠٠٢م، **الشعر والفنون: دراسة في أنماط التداخل**، ليبيا: دار سموع.
- الصفراني، محمد، ٢٠٠٨م، **التشكيل البصري في الشعر الحديث**، الرياض، النادي الأدبي.
- الصكر، حاتم، ٢٠١٧م، **العتبات النصية ودلالتها في الخطاب الشعري الرومانسي**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة.
- عبداللطيف، محمد،١٩٩٧م، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، القاهرة: الشركة العربية العالمية للنشر.
- عبدالله، قدور، ٢٠٠٧م، **سيمائية الصورة**، الأردن: مؤسسة الورق للنشر.

- عبيد، كلود، ٢٠١٣م، **الألوان: دورها، مصادرها**، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للنشر.
- عبيد، محمد، ٢٠١٠م، **سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل**، عمان: دار مجدلاوي للنشر.
- عمر، أحمد، ٢٠٠٨م، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، القاهرة: عالم الكتب.
- العمري، محمد ، ٢٠٠٤م، بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري، **مجلة علامات**، مج ٥٣، م: ١٤، جدة: النادي الأدبي، ص: (٤٥-٨٠).
- عويس، محمد، ١٩٩٩م، **العنوان في الأدب العربي**، ط: ٢، القاهرة: دلال الهلال.
- الغزالي، عبد القادر، ٢٠٠٤م، العتبات النصية ونداءات المصاحبة، **مجلة ضفاف**، العدد٦، المغرب: مؤسسة النخلة للكتاب، ص: (٨٧-١٠٨).
- فتوح، محمد، ١٩٩٤م، جدليات النص، **مجلة عالم الفكر**، م٢٢، ع٣، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ص: (٣٨-٦٤).
- فريق القافلة، ٢٠٠٩م، الظل، **مجلة القافلة**، ع: ١، مج: ٥٨، الظهران: شركة الزيت العربية، ص: (٨٨-١٠٢).
- فوكو، ميشيل، ٢٠١٥م، **حفريات المعرفة**، ت: سالم يفوت، الدار البيضاء: المركز الثقافي.
- فيدوح، عبدالقادر، ٢٠١٢م)، **معارج المعنى في الشعر العربي الحديث**، دمشق: دار صفحات.
- قطوس، بسام، ٢٠٠٢م، **سيمائية العنوان**، الأردن: وزارة الثقافة.
- كوهن، جان، ٢٠١٤م، **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي، محمد العمري، الرباط: دار توبقال.
- كيبيش، عبدالرحمن ، ٢٠١٣م، شوبنهاور: الفلسفة والعزلة، **مجلة التربية والأبستمولوجيا**، ع: ٥، الجزائر: جامعة الجزائر، ص: (٤٣-٥٤).
- كيليطو، عبد الفتاح، ١٩٩٣م، **المقامات السرد والأنساق الثقافية**، الرباط: دار توبقال.
- لحميداني، حميد، ١٩٩١م، **بنية النص السردي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- لوكام، سليمة، ٢٠٠٩م، شعرية النص عند جنيت من الأطراس إلى العتبات. **مجلة التواصل**، ع: ٢٣، الجزائر: جامعة باجي مختار، ص: (٣٠-٥٢).
- مباركي، حورية، ٢٠١٨م، قراءة سيمائية في غلاف رواية أشباح المدينة المقتولة، **مجلة مقاليد**، ع: ١٤، م: ٤، الجزائر: جامعة مقاصدي ورقلة، ص: (٩١-١٠٢).
- المتوكل، أحمد، ١٩٨٩م، **اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري**، الرباط: منشورات عكاظ.
- مختاري، زهرة، ٢٠١٢م، **خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة**، الجزائر، جامعة سانية.
- مخول، جريس، ٢٠٠٩م، **العتبات النصية والنص الموازي**، حيفا: جامعة حيفا.
- مصطفى، سلوي، ٢٠٠٣م، **عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف**، الرباط: منشورات كلية الآداب.
- مهاجي، فايزة، ٢٠١٥م، **فعالية العتبات النصية ودلالتها**، الجزائر: جامعة جيلالي.
- نصر، عاطف، ١٩٨٣م، الرمز الشعري عند الصوفية، ط: ٣، بيروت: دار الأندلس.
- نعيمة، فرطاس، ٢٠١١م، **نظريات المتعاليات النصية عند جيرار جينيت**، الجزائر: جامعة محمد خيضر.
- نوريس، كريستوفر، ١٩٨٩م، **التفكيكية: النظرية والممارسة**، تر: صبري حسن، جدة: دار المريخ.
- يحياوي، رشيد، ١٩٨٨م، **الشعر العربي الحديث**، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- يوسف، زياد، ٢٠١٧م، (أل) العهدية ودورها في التماسك النصي، **مجلة جامعة الأقصى**، مج: ٢١، ع: ٢، فلسطين: جامعة الأقصى، ص: (١-٣٤).