الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN: 2708-5783) ISSN: 2707-5508

العدد التاسع 9 مارس 2021

سيمياء النص الموازي في الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور

بين تأثيث القراءة وتخصيب الدلالة

ماجد قائد قاسم مرشد*
aboskher1982@gmail.com

أ. د. محمد كنوني**
Mohaguennouni.63@gmail.com

ملخص:

تطرق هذا البحث إلى أهمية النصوص الموازية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور، وحاول معرفة مدى قدرتها على توجيه القراءة، وتوليف الدلالة، من خلال تأويل العلامات المشكلة للخطاب الموازي وكشف دوالها وأنساقها، وقد قسم إلى مبحثين، درس المبحث الأول النصوص الموازية الخارجية المتمثلة بوجهي الغلاف، وما يحتويه من علامات لغوية كالعنوان واسم المؤلف والتجنيس والناشر، أو أيقونية كالألوان والأشكال، وتناول المبحث الثاني النصوص الموازية الداخلية المتمثلة في سيرة المؤلف وصورته، والإهداء، والمقدمات، والفضاء الكتابي، والتذييل والحواشي، والصور، وقد توسل البحث بالمقاربة السيميائية منهجا لتأويل علامات النصوص الموازية، وتوصل إلى أن النصوص الموازية في العمل أنساق بنائية ودلالية، ساهمت في بنائه، وتشكيل كيانه، وتوسيع شعريته، وفك شفراته، وتأويل معناه، وأكسبته أبعادا دلالية وجمالية.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، النص الموازي، النص الشعري، التأويل، الدلالة.

---

* عضو هيئة التدريس المساعدة - قسم اللغة العربية - كلية التربية/ زنجبار - جامعة أبين - الجمهورية اليمنية. طالب في سلك الدكتوراه - مختبر الدراسات الأدبية واللسانية وعلوم الإعلام والتواصل - كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ سايس - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس- المغرب.

** أستاذ التعليم العالي - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ سايس - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Semiotics of Parallel Texts in the Poetic Works for Muhammad Ahmad Mansour Between Furnishing Reading and Enriching Meaning

Magid Qaid Qasim Morshed[*] aboskher1982@gmail.com

Prof. Mohamed Kanouni[**] Mohaguennouni.63@gmail.com

Abstract:

This research attempts to find out the importance of parallel texts in the poetic works of Muhammad Ahmad Mansour and to what extent they can direct reading and synthesize meaning through interpreting the signs of parallel discourse and revealing its functions and patterns. The research has been divided into two main sections. The first section deals with the external parallel texts represented by the cover page and its linguistic signs, such as the title, the author's name, the naturalization and the publisher, or icons like colors and shapes; the second section deals with the internal parallel texts represented by the author's biography and photograph, dedication, prefaces, writing space, appendixes, footnotes and images. Using the approximate semiotic approach for interpreting the signs of parallel texts, the research comes to conclude that parallel texts in a literary work are constructive and semantic patterns which have contributed to its construction, the formation of its entity, the expansion of its poetry, the decoding of its codes, the interpretation of its meaning, and gained it semantic and aesthetic dimensions.

Keywords: Semiotics, Parallel text, Ppoetic text, Interpreting, Meaning.

[*]Member of the Faculty Assistant, Department of Arabic Language, College of Education in Zanjbar, University of Abyan, Republic of Yemen. PhD Student, Laboratory of Arts and Linguistic Studies and Media and Communication Sciences, College of Arts and Human Sciences, University of Sidi Muhammad ibn Abdullah, Fez, Morocco.

[**]Professor of Higher Education - Department of Arabic Language - College of Arts and Human Sciences, University of Sidi Muhammad bin Abdullah, Fez, Morocco.

مقدمة:

بات للنصوص الموازية في التحليل النقدي السيميائي أهمية وعناية بالغة جعلت منها خطابا مستقلا بذاته له أسسه ومبادئه. فهي بمثابة مجسات قرائية، ترتبط بالنص الأصلي ارتباطا وثيقا، وتثير فعالية القراءة، وحيوية التأويل، وتنهض بوظائف شكلية ودلالية وجمالية.

تشكل النصوص الموازية نصوصا مجاورة ومحيطة بالنص، تختزل النص عبر الإيحاء والتكثيف والترميز والتلخيص؛ إذ لا يمكن تجريد النص الأصلي من نصه الموازي، فالوقوف على النص الموازي وما يحمله من إشارات وإضاءات يساعد على تشكل عقد القراءة، وتوجيه مسار التأويل، فباستنطاق النصوص الموازية تتكشف للقارئ خيوط القراءة؛ كونها فواتح عتباتية، وممهدات قرائية يُدلف منها إلى مضمار النص، وإشارات سيميائية توجه حركة التأويل.

تتمثل إشكالية الدراسة في مدى قدرة النصوص الموازية في تجسير العلاقة بين النص ومحيطه، وتفسيره، وإضاءة زواياه المعتمة، وتوضيح التباسه، وفك شفراته؛ لذا اعتمدت المنهج السيميائي بوصفه إجراءً نقديًا للوقوف على النصوص الموازية ومساءلتها، ومحاورتها أفقيا وعموديا، واستنطاق إبداعها الحقيقي والمتخيل، وتفكيك العلاقات بين بنايات النص الخارجية والداخلية؛ لبناء تصور أولي يسهم في الممارسة القرائية وكشف الدلالات والرؤى الجمالية.

وقع اختيار نموذج الدراسة على الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور؛ لما ينماز به من تقنيات فنية وحياكة معمارية ومثيرات جمالية شكلت صياغة العمل الشعري وأسهمت بتأليفه وتوليفه، ورسم بنائه، وما يكتنزه من علامات ورموز وأيقونات عمقت المعاني والدلالات، وأسهمت في توجيه مسار القراءة، وما يتمتع به العمل من قدرات هندسية إبداعية، وصناعة شعرية شيّدت صرحه الشعري وبنت معماره، وصممت ظواهر القصيدة ومظاهرها وتقنياتها الفنية والأسلوبية والجمالية، وأسهمت في البلاغة والإبلاغ، وأنتجت بناء شعريا متماسكا، وهذه الأمور جعلت العمل واحة خصبة للمقاربة السيميائية.

اقتضى تقسيم الدراسة إلى مبحثين، وخاتمة لخصت أهم نتائج البحث.

1. المبحث الأول: سيمياء النصوص الموازية المتعلقة بالمظهر الخارجي

يتضمن النص الموازي الخارجي الفضاء النصي المحيط، وكل ما يندرج تحته من خطابات على حواف الكتاب الخارجية. إن دراسة النصوص الموازية ومقاربتها دراسة للنص من الخارج نصي؛ بغية إضاءة الداخل نصي، تأتي من اعتبارها عناصر فنية ترتبط وتتداخل مع النص بناء ودلالة، فالنصوص الموازية هي الفضاءات التي تتبلور فيها نصانية النصوص، وتتشكل هويتها، وطبيعتها التداولية، وتوجه مسيرتها القرائية، وترسم معالمها التأويلية، وتبرز ملامحها التجنيسية والفنية والجمالية.

1.1. سيمياء الغلاف فاتحة التلقي وآفاق التأويل

إن الغلاف في الديوان علامة مؤشرة ملموسة، نقلت العمل من دائرة الخيال والمقروء (الشفاهية اللسانية) إلى دائرة الواقع والمادي (الكتابة السيميائية)، وأصبح له كيان مادي يحتل حيزا من الفراغ. تهدف المقاربة السيميائية لغلاف الديوان النفاذ إلى ما تضمره عناصره من دلالات، ومعرفة مدى ارتباطها بمضمون النص، وإضاءة العلاقة بين شكل الغلاف ومحتوى النص.

تختزل لوحة غلاف العمل الشعري في دوال لغوية وفنية، تتقاطع فيما بينها في خطاب بصري مؤثر، وتربتط ارتباطا وثيقا بمتن العمل، وتحقق نوعا من الاستباق المعرفي من خلال لعبة العلامات اللغوية والأيقونية التي تأسر عين القارئ، عن طريق توزيع هذه العلامات في صفحة الغلاف. "ويتمظهر الغلاف بجناحيه الأمامي والخلفي على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا بؤرتها الدلالية"[1]. إن لوحة الغلاف هي الأيقونة الأكثر بروزا في نسق العلامات السيميائية البصرية، "فهي علامة دالة تستقبل ضمن أنساق تتفاعل فيها اللغة، واللون، والحركة، والقصد العام لهذه العلامة، أي اللوحة"[2].

صمم غلاف الديوان على شاكلة الأغلفة التقليدية للكتب القيمة والثمينة والتراثية، المزخرفة بالألوان والمذهبات. فـ"عند رؤيتنا لغلاف الأعمال الشعرية الكاملة فإننا نقف أمام محرض بما يحتويه من خط ذهبي براق، وإطار منمق للغلاف بلون ذهبي في واحة لون الغلاف البني المائل إلى الحمرة، فللون الخط دلالته، وللون الغلاف دلالته، ونوعية الخط في عنوان العمل، وتصنيفه، واسم مؤلفه، كلها إيحاءات ومدلولات تساهم في عملية القراءة، بالإضافة إلى الشكل الجمالي، وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته؛ فهي إشارات ومدعمات دالة، تمارس على متلقي العمل سلطة الإغراء. إن الغلاف في الأعمال الشعرية الكاملة لا غنى عنه في تأويل الخطاب الشِّعري؛ حيث كشف وجهه الأمامي في تحديد الجنس الأدبي للنص، وبيان المقصدية منه، واسم الشاعر، ومكانته الشعرية"[3].

تعتبر العناصر المشكلة لفضاء الغلاف مناصات ذات تمظهر أيقوني، رسمت تصميم الغلاف، ومنحته شكله وفرادته. وتضم لوحة الغلاف الأمامية لديوان الشاعر محمد أحمد منصور شبكة من العلامات السيميائية التي أحاطت بالمنجز الشعري وغلفته، وتتثمل العلامات اللغوية في العنوان واسم الشاعر ودار النشر، وتتمثل العلامات غير اللغوية في اللون ورسم الخط والرموز، وهي علامات تنسجم بشكل متناغم في لوحة فنية تحمل دلالات وإيحاءات مؤطرة للنص، وتلعب دورا مهما في العملية التواصلية والقرائية بين العمل والقارئ، وتمارس سلطة الإغراء والإغواء عليه، وهي على علاقة وثيقة بما هو مبثوث داخل الديوان، والهدف الذي يروم تحقيقه؛ لذا تعتمد لوحة غلاف الديوان على التواصل العلاماتي من خلال سلسلة العلامات اللغوية واللونية التي تهيئ القارئ لولوج عوالم النص، والانفتاح على فضاءاته الدلالية والجمالية. لقد تميز غلاف الديوان بالتناسب والمرونة البصرية، فكان فعالا في جذب انتباه القارئ، وإثارة اهتمامه، بخطوطه المتنوعة، وألوانه الجذابة، وإطاره البراق؛ ولذا لعب دورًا محوريًا في العملية القرائية والتواصلية، وخلق تصورا عاما عن العمل ومضمونه.

1.2. أيقونة الإطار وملمحها الجمالي

يخضع الإطار لتقنية الطباعة، "ويؤدي وظيفة تعيين مباشر لحدود الرسم، أو يقوم بمهمة الشكل التأليفي الخاص الذي يبني التمثيل ويمنحه معناه الرمزي"[4]، وتندرج تقنية الإطار ضمن العلامات الأيقونية التشكيلية البصرية، فـ"التشكيل البصري في الشعريات الحديثة صار ضرورة من ضرورات الكتابة الأدبية المعاصرة، التي تبحث عن قواعد إنتاج المادة النصية باعتبارها تقبل للقراءة والوصف والتأويل"[5]. يتخذ إطار غلاف الديوان تمظهرات وتنويعات دلالية وتداولية، تمثلت بالزخارف المذهبة على حواف الغلاف الأمامي، التي أسهمت في تشكيل وتأثيث اللوحة، وأكسبتها دلالة سيميائية، ورسمت حدودها الفنية، وعملت على إبرازها وإعطائها شكلا مكتملا أنيقا ومتميزا، وحاولت استجلاب عين المتلقي.

1.3. اللون من لعبة العلامة إلى رمزية التدليل

إن "للألوان بوصفها عنصرا من عناصر التشكيل الجمالي في الفنون بعامة والشعر بخاصة، دورا كبيرا في استبطان جماليات العمل الفني"[6]، فاللون من التقنيات التي تمنح الغلاف بعدا إيحائيا، حيث يتمتع اللون بالحيوية والإثارة والتأثير، و"يتحرك في هيئة تعبير رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى المختلفة، وبهذا يكون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعتها ودوافعها، وفقا لرمزية المعنى الذي يتضمنه، أو تعبيرية الخيال، أو موسيقية الأسلوب"[7].

توسِّع الألوان مدى الرؤيا وأفق الرؤية، وتخلق إضاءات جمالية، وإضافات دلالية على لوحات أغلفة الكتب، وتعمل على تسويقها وجذب الأنظار إليها؛ كونها علامة بصرية، ورموزا ثرية تحمل أبعادا دلالية وتواصلية وجمالية، وتسهم في تكثيف الدلالة، وإثارة نفسية المتلقي.

تتمثل أنساق اللون على غلاف الديوان في أبعاده العلاماتية، ودرجات استخدامه، وتقنية تدرجاته، وتناسب تلويناته، حيث تنعكس صبغته على لوحة الغلاف أفكارا ومعتقدات تنبثق من

نسيج النصوص الشعرية، وتستوقف القارئ للنظر في هندستها لغلاف الديوان، والبحث عن إيحاءاتها الدلالية.

كُتب العنوان والجنس واسم الشاعر والدار وشكل الإطار بلون ذهبي، "وهو لون مقدس له جلاله ولا يلون به إلا الأشياء الهامة"[8]. ويدل موقعه في واجهة الغلاف على مكانة العمل الشعري وسط الأجناس الأدبية الأخرى، وقيمة النصوص الشعرية في الديوان، ومكانة صاحبه في الساحة الأدبية والثقافية، كما أكسب اللون الذهبي لوحة الغلاف الأمامية حلة أنيقة، وكساها ألقا وجمالا. وغمر لوحات الغلاف اللون الخمري الداكن المشوب بالحمرة، وهو لون يمثل منتهى اللون الأحمر، والذي يوحي بالفخامة والجمال اللامحدود، كما يعرف باللون الملكي، ويشير إلى السعادة.

إن اختيار اللون الخمري صباغًا للوحات الغلاف يدل على خمرية النصوص، ولذة سكرها عند تلقيها، كما يدل على فخامة الحرف، وسموق اليراع، وجمال القصيد. وجاءت لوحة الغلاف الخلفية بلون واحد خمري خالية من أي علامات أو إشارات، قامت بإغلاق الفضاء الورقي، وحماية المؤَلَّف. لقد أسهمت الألوان في العمل على تشكيل لوحة غلاف الديوان، وصنعت جماليته، وفجرت أبعاده الدلالية، واستمالت المتلقي وجذبت بصره وبصيرته.

1.4. سيمياء العنوان وتموجاته النصانية

يعد العنوان "علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادي، فهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي، وبهذا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي، وبما هو إشارة سيميائية فهو يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية وفكرية"[9]. وتنبثق قيمة العنوان في العمل الشعري من كونه أحد البنيات المكونة للعمل الشعري، وممثلا لسلطته، ومؤشرا لطبيعته، فهو "شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه"[10]. ويسهم العنوان في تشكل هوية العمل، وبناء تصور قرائي عند المتلقي، باعتباره "آلة لقراءة النص الشعري، وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان،

فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، ويتكون النص الشعري من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءتها، هما النص وعنوانه، وأحدهما مقيد موجز ومكثف، والآخر طويل، فنص العنوان مخبوء في دلالاته، بما يحمل النص المطول بشكل موح إشاري مكثف"[11].

إن عنوان الديوان علامة سيميائية كبرى تتوالد منها شبكة من العلامات والدلالات، وهو أول عتبة بصرية لغوية يطؤها القارئ. تصدّر عنوان (**الأعمال الشعرية الكاملة**) اللوحة، مخترقا فضاءها الخمري، متوسطا حيز مساحتها في ثلثها الأعلى، فعنوان الأعمال الكاملة "من أكثر مستويات العنوان الشعري عمومية وشمولا، وهو مصطلح طباعي معاصر"[12].

يشير العنوان إلى مجمل النتاج الشعري للشاعر، وما أنتجه من شعر طوال حياته، وعلى هذا جاء عنوان نتاج أعمال الشعراء في التراث بالدواوين، من التدوين الذي يعني "تقييد الأفكار في حيز مادي ملموس هو الورق، ولعل ما يمكن استنتاجه من كلمة (ديوان) المأخوذة من الفعل (دون) التي باتت تطلق اليوم حصرا على المجموعة الشعرية من حيث هي كتاب"[13]. أن تسمية (الأعمال الشعرية الكاملة) مصطلح عنواني عام وشامل، فلا الشاعر ولا الناشر يشارك في صياغة بنائه وتركيبه، ويستخدم في جمع كل النتاجات الشعرية للشعراء، وغالبا ما يستخدم مثل هذا العنوان بعد رحيل الشاعر، أو يختاره الشاعر في حياته ليسيج به كل نصوصه وقصائده.

أدى مصطلح عنوان الأعمال الشعرية الكاملة دوره باعتباره نصا موازيا في الإحالة على الجنس الأدبي للنصوص، وحمل دلالة الشمولية والعمومية وعمق التجربة الشعرية وامتدادها، وعبر عن منجز شعري كمي، يحمل في طياته مجموعات شعرية متعددة الأغراض، ومتنوعة الأفكار؛ فعمل على جمع كل التباينات، ولم شتات الاختلاف، ووحّدها في كيان شعري واحد، فهو اللحمة التي وحدت جزئيات المنجز الشعري، والقلادة التي نظمت عقده، والروح الشاملة التي أفرغت محتواه، وخلقت فضاء شعريا واسعا، يحلق المتلقي في سماواته منذ لحظة اللقاء الأول معه.

أبرز العنوان لوحة الغلاف من حيث تموقعه وأناقة خطه، وأكسبها بعدا جماليا وإيقاعا بصريا. إنه واش سرّب للقارئ الأسرار المبثوثة خلف جناح الغلاف، ورسالته لفظية بصرية أولى صافحت عين القارئ، ونسجت معه علاقة تواصلية، ووقعت معه عقد القراءة، وربطته مع النص. لم يكن العنوان انزياحيا، لكنه خلق صداه وتموجاته المشاكسة في النص، فهو مرآة جوهرية حددت مضمون المؤلَّف، وعرّفت بالعمل الشعري، ومنحته هويته، وعكست بريقه.

1.5. سيمياء المؤشر الجنسي

يعد المؤشر الجنسي عنصرا من عناصر العنوان، "ونظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته إلى النص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها وإقرارها"[14]. يقوم المؤشر الجنسي بالإجابة عن التساؤلات القرائية المتعلقة بنوعية النتاج النصي، ويؤدي وظيفته الإخبارية بالإعلان عن جنس العمل، ويعمل كعلامة "تؤدي دور الميثاق القرائي"[15]. فالمؤشر الجنسي مرفق نصي وعتبة معبرة عن جنس ما يحتويه العمل.

تصدر مؤشر (**شعر**) اسم الشاعر في لوحة الغلاف، وتمدد في شبكة من العلاقات مع العنوان واسم الشاعر والقارئ والنص، وأحاط بالعملية الشعرية، وعمل على تحديد ماهية النصوص داخل الكتاب، وعزلها في نسق كتابي محدد، ونسبها إلى عائلة أدبية معينة، فقد تموقع المؤشر الجنسي في العمل بعد العنوان، وصار ضمن عناصره، وأدى معه الوظيفة التكاملية، وتكرر وتلاقى مع كلمة (الشعرية) في العنوان، وأضحى علامة موجهة ساعدت القارئ على استحضار أفق انتظاره الأجناسي، وتهيئته للولوج إلى فضاءات النص.

1.6. اسم المؤلف ووارف المعنى

يعتبر اسم المؤلف عنصرا عضويا في بناية التأليف، وشرطا في عملية قراءة الكتب وتلقيها، ومبدأ في تحقيق قيمتها وجمالياتها. وقد نال اسم المؤلف استحقاقه من المقاربة والدراسة التي بينت

أهميته وقيمته، وخصوصا في الثقافة الشعرية الشفهية، والدليل على ذلك تسمية المعلقات الشعرية بأسماء شعرائها. أخذ اسم الشاعر تموقعه بفضل الثقافة الشعرية البصرية، وتمتع "بقيمة جوهرية شرطية في صناعة كتابية النص الشعري، كمؤشر على الطرف الإيجابي الإنتاجي في عملية التداول الشعري، وكعلامة عتباتية تكرس مفهوم المؤلف كامتياز فني وإبداعي، واستحقاق إنجازي وقانوني، وخصوصية زمنية، وأسلوبية"[16].

أدى اسم الشاعر (**محمد أحمد منصور**) -بوصفه علامة فارقة على واجهة لوحة الغلاف- دوره السيميائي في تمييز المؤلف عن غيره، والتأثير على العملية الشعرية والتواصلية والقرائية، وصناعة المعنى، وولد انطباعات مبدئية للمتلقي قبل ولوج عوالم النص، كما حقق حضورا قويا في بنية العنوان، وفرض نفوذا محكما على هوية النص، ونسبه التأليفي، وأثبت مصداقيته، وشكّل منظومة نصية تأليفية، وحقّق الملكية الفكرية.

اشتغل اسم الشاعر باعتباره محددا أساسيا للعمل، وملازما له، ومتعالقا معه، "ولذلك فالنص هو الخطاب الصادر عن مؤلف حجة، أي معترف بقيمته الأدبية وسلطته الرمزية"[17]؛ فالنص بلا مؤلفه لا نسب له ولا انتماء؛ لذا يحمل اسم المؤلف دلالات عميقة، فهو "علامة دالة على طبيعة الحقل العلمي للكتاب، ومختصرة لخلفيته المعرفية وتصوراته الفكرية"[18]. إن اسم المؤلف عتبة بانية، وركن أساس في التأليف الكتابي.

أثبت اسم الشاعر وجودا شخصيا، فالشاعر شخصية اجتماعية مرموقة، ووجودا ثقافيا كشاعر له منزلته في الساحة الأدبية والشعرية، ووجودا داخل نصي تمثل في الأسلوب اللغوي والفني، ووجودا نصانيا خارجيا كنص مواز. يشير اسم المؤلف إلى "تعالقات ذهنية مع هويته الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى) وما يمكن أن يستحضره المتلقي من بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج"[19]. توسط اسم الشاعر وسط صفحة الغلاف، ليشير إلى القلب النابض بالحرف الشعري، وجاء اسم علَمٍ حقيقي، وسند معروف، وثق لملكية النص، ومعطى بنائي

ضمِن نسبة النصوص، وفرض نفسه شخصية أبوية لها، و أسهم في تشكيل الخطاب الموازي، ونسج علاقة تفاعلية مع المتلقي.

1.7. علامة الناشر أيقون سيميائي

إن تثبيت أيقونة اسم الناشر (**دار الأمين للنشر والتوزيع**) في أسفل واجهة العنوان، وترددها في اللوحات الداخلية للديوان علامة إشهارية لها دلالات إعلامية تروج للكتاب، وتساعد في انتشاره، وإيصاله إلى مساحة واسعة من القراء. تسهم دار النشر في طباعة الكتاب، وإضافة بعض اللمسات الجمالية عليه، وتنظم عملية التواصل بين المؤلف والقارئ والكتاب، وتشكل معلومات النشر جزءا من هوية الكتاب المنشور.

1.8. اللوحة الداخلية عتبة نصية

اللوحة الداخلية هي عتبة نصية، "وعلامة فرعية مساندة للعلامة الرئيسة (لوحة الغلاف) وفي الوقت نفسه يجب أن تكون ممثّلة للنص الذي اشتُغلت في ضوء سياقه وتأويله ومعناه"[(20)]. تأتي لوحة الغلاف الداخلية غالبا بعد لوحة الغلاف، وقد حملت لوحة الغلاف الداخلية في الأعمال الشعرية الكاملة لمنصور العلامات نفسها لصفحة الغلاف الأولى، وتأتي مهمتها في الحفاظ على هوية العمل في حال تعرضت صفحة الغلاف الأولى للضرر والتّلف.

1.9. رمزية صورة الشاعر وسيرته وتأثيث الدلالة

"إن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل، كمتتالية غير قابل للتقطيع"[(21)]، ومساءلتها تعني كشف النسق الأيديولوجي والتمثلات السلوكية للشخصية. فالصورة "علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات، بين مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى"[(22)]. تضمنت الصفحة الموالية

لصفحة العنوان الأمامية صورة للشاعر محمد أحمد منصور، أرفقت بسيرته المختصرة، ويدل تموضعها بعد صفحة الغلاف على أنها مقصودة، لما تمثله الصورة من خطاب بصري مؤثر، خصوصا في عصر التكنولوجيا المسمى بعصر الصورة، إذ لا يمكن للمتلقي أن يدلف إلى عالم النصوص دون أن يقف عندها، ويستنطقها، تقوم الصورة على التعليل والمشابهة، وتحاول تصوير الواقع ونقله بكامل ملامحه. جاءت صورة الشاعر فتوغرافية مقياس 4 x 6 باللونين الأبيض والأسود في هيئة تبدو منها ملامح الوجه والرأس والكتف، كتب تحتها اسم الشاعر ثلاثيا: محمد أحمد منصور.

لعبت الصورة في العمل وسيطا تواصليا مؤثرا، وقربت شخصية الشاعر من المتلقي، ومارست سلطتها التوجيهية عليه، باعتبارها أيقونة سيميائية ذات نسق بصري تشكلت من تقنية اللون وصورة المؤلف وهيئة لباسه، وتحمل حمولات دلالية توحي بمرحلة القوة والعطاء، ولباسه التقليدي يدل على الأصالة والتراث، ولبس العمامة (الديسمال) يدل على أن الشاعر من عِلْية المجتمع وسادة أعيانه، فصورة الشاعر في العمل رسالة بصرية، وشفرة سيميائية ذات بعد دلالي من حيث تورطها في لعبة المعنى وتأثيث الدلالة، وبعد تواصلي من خلال التواصل مع جمهور القراء، واللقاء المباشر معهم، وبعد فني من خلال ما تضيفه من قيمة جمالية على العمل.

تعني السيرة الذاتية "ترجمة حياة إنسان كما يراها"[23]. فقد أورد الشاعر أسفل صورته سيرته الذاتية المختصرة، سرد فيها مسار حياته منذ ولادته، مرورا بأهم المحطات والمنعطفات في حياته الشخصية والعلمية والاجتماعية والمناصب القيادية التي شغلها، وتدرج فيها. فمن أهم المحطات أنه كان شيخا في قبيلته، ومحافظا لمحافظة البيضاء، وعضوا في مجلسي النواب والشورى. فسيرة الشاعر الذاتية لها حمولتها الدلالية، كشف عن مستواه العلمي والفكري والثقافي، ومكانته الاجتماعية والسياسية، وتنسج خيوط الثقة بينه وبين العمل والقارئ.

2. المبحث الثاني: الفضاء النصي الموازي الداخلي بين تشكل الأنساق ونواتج الدلالة

ويقصد بالفضاء النصي الداخلي الموازي كل ما يحيط بالنصوص من أنساق عتباتية، كالمقدمات والإهداءات والصور والأيقونات والهوامش والحواشي والفضاء الكتابي وعلامات الترقيم، إذ تمثل هذه العلامات خيوطا ناظمة في تشييد المعمار الشعري، تمنحه النضج والكمال، وتسهم في فعالية القراءة، والتوغل في أدغال النص، وكشف درر المعنى، وبواقيت الدلالة.

2.1. عتبة البسملة

إن البدء بالبسملة سنة حميدة انتهجها كثير من الأدباء في أسلوب التأليف والكتابة؛ لذا افتتح الشاعر عمله بالبسملة في صفحة مستقلة وبخط ديواني مزخرف، تفيد التبرك باسم الله، وتبجيله وتعظيمه.

2.2. الإهداء نص لغوي مكثف الدلالة

إن "الإهداء –عموما– تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين"[24]، وهو خطاب تواصلي يقوم "بالوظيفة التوجيهية، أي أن المؤلف يرسل من خلال نص الإهداء ومساحته الضيقة خطابا توجيهيا إلى القارئ"[25]. حمل خطاب الإهداء في العمل إشارات حبلى بالمعاني والدلالات، وشكل أحد المفاتيح الفعالة في فك مغاليق النصوص، واختزال خيارات القراءة، والكشف عن مفاصل الرؤية الشعرية، فهو نص محيط تُعمِّد في كتابته الوضوح والبروز بالخط الديواني المذهب اللامع البارز، ووضعت رسالته في برواز مزهر الأركان وبلون أسود، ما يدل على قيمة الإهداء، وعلو مقام المُهدى إليهم. مثّل الإهداء تعبيرا جوهريا للشاعر، عبّر عن رؤاه وتطلعاته، وأفصح عن مشاعره وعواطفه.

إن خطاب الإهداء في الديوان مدبج بأسلوب الشاعر وبلاغته الساحرة، مهدى سلفا، وقائم على دليل الإهداء وهو حرف الجر (إلى) بوصفه لازمة، وجهه الشاعر إلى السلطات العليا في

الجمهورية اليمنية ممثلة بشخص رئيس الدولة آنذاك على عبد الله صالح، والقيادة العليا في السعودية ممثلة بشخصيات كل من الملك فهد بن عبد العزيز ملك البلاد، والأميرين عبد الله ولي العهد، وسلطان نائب مجلس الوزراء، وإلى كل أفراد الشعبين اليمني والسعودي. يتضح مما سبق أن الإهداء غيري رمزي، حمل في طياته طاقة من المشاعر الفياضة، وعبارات تبجيل وتعظيم، في منحة ودية، تهدف إلى تمتين عرى الأخوة، وتجسير وشائج القرابة.

إن خطاب الإهداء في العمل علامة مثقلة بالدوال يستهدى بها القارئ في رحلة التأويل والقراءة، وبنية معرفية، وصَلَ بها السياق العام للديوان بأبعاده الإيحائية والمرجعية، وحقق وظيفته التواصلية والدلالية، فاكتسبت فاعليته من العلاقة الوثيقة مع عنوانه، ومع نصوصه الشعرية.

إن الإهداء وملحقاته خطاب بصري مكثف الرموز والعلامات يصطدم به المتلقي قبل النصوص، فيقف أمام إشارته الفياضة بالمشاعر، والأخاذة في شكلها الكتابي وألوانها البراقة، يستنطقها ويستكشف أسرارها الدلالية والجمالية.

2.3. خطاب التقديم وحمولات المعنى

يتمركز خطاب التقديم في صدارة جغرافية العمل، ليفرض أسبقية في التلقي، ويعتبر المدخل الرئيس والطبيعي لفلك النص، ويسهم في "الإحاطة بالجنس الأدبي، وفك بعض رموزه"[(26)]، ويحمل مجموعة من المؤشرات التي تنير سماء النص، كاسم المؤلف والعنوان وجنس النص، ناهيك عن القيمة الأساس المتمثلة في توليد الدلالة وتكوين المعنى وتوجيه مسار القراءة، وغالبا ما تحمل تقديمات الدواوين الشعرية رؤية نقدية "تدخل في حوار مع العمل، وتحلله وتسائله"[(27)]، فتبرز كإضافات وإضاءات نقدية تنير فضاء النصوص.

جاءت التقديمات في الديوان خطابا غيريا استباقيا تُقرأ على ضوئه النصوص، وبعديا يُقرأ على ضوء النصوص، وهي تقديمات لم يكتبها الشاعر، بل كتبت بريشة مجموعة من النقاد

والأدباء المختصين يربطهم بالمؤلف عشق الإبداع وهوس القريض، وهم على دراية بشعر الشاعر وبمرجعياته الفكرية، وهؤلاء لهم وزنهم في الساحة النقدية، كحسام الخطيب، وإبراهيم الحضراني، وغالب علي جميل، وعبد الولي الشميري، وسليمان العيسى، ومحمد الشرفي، فالتقديم الغيري عمل مستحسن في العمل الشعري، حتى لا يكون الشاعر عارضا لإبداعه، وباسطا تصورات عن مملكته الشعرية، وعارضا خريطة هندسته النصية، وفي الوقت نفسه، يترك مساحة نقدية للآخرين لتقييم تجربته، فقد أتاح خطاب التقديمات للنقاد مساحة كافية للتعبير عن المؤلف ونصوصه، فتناولوا القضايا المهيمنة في إنتاج النصوص، ودرسوا بعضا منها، فكان تقديمهم مساعدا ومحفزا قرائيا، ومائدة معرفية دسمة تختزل رؤيا الشاعر، وتختزن مفاتيح القراءة.

يعد خطاب التقديمات في الديوان نصا موازيا وجهازا عتباتيا ومدخلا تمهيديا نقديا، وضع الخطوط العامة للديوان، وبيّن طبيعة موضوعه، وأشار إلى البنية الثقافية والفنية لنصوصه، وبسط قضايا التأليف ومناسبات وسياقات إنتاج القصيدة، فللتقديم علاقة بتجربة الشاعر، أفصح عنها. وحاول إبراز أصالته وقيمته. لقد قدمت التقديمات النقدية وعيا نقديا للقارئ عن الديوان، وحاولت إقناعه بأهمية الكشف عن قيمة موضوعه، ومنحته تصورا مسبقا يساعده في خوض غمار القراءة.

بالإضافة إلى التقديمات النقدية القبلية والبعدية هناك تقديم شعري غيري كتبه الشاعر سليمان العيسى بعنوان (مقبل ... وديوان) يحتوي على مجموعة من الأبيات الشعرية مذيلة باسم الشاعر وتاريخ ومكان كتابتها (سليمان العيسى، دمشق، 1993)، وتناولت المُدارسة الشعرية في مجلس الشاعر منصور في تعز، وسلسبيل حرفه الفواح بالعبير. تميل التقديمات الغيرية غالبا إلى الملاطفة والإطراء؛ لأن من يكتبها هم أشخاص قريبون من المؤلف، تربطهم به علاقة طيبة، وهو ما لمسناه من خلال تقديمات ديوان منصور.

2.4. علامات الترقيم البعد السيميائي والإفراز الدلالي

إن "الترقيم أفصح من الكتابة في الإعراب عن الجوانب الوجدانية والعاطفية من شخصية المبدع، وأفشى لأسراره الشعورية الدفينة"[28]؛ لذا يحرص الشعراء على توظيف علامات الترقيم لنقل المشاعر والأحاسيس التي لا يستطيعون إيصالها للقارئ. وعلامات الترقيم "رموز خطية موضوعة لرموز لفظية"[29]، تقوم بأدوار سيميائية ودلالية وجمالية في النصوص، وتنهض "كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب، ومؤرخة للنص والذات الكاتبة معا"[30].

إن علامات الترقيم في الكتابة الشعرية إشارات يلجأ إليها الشاعر ليتخلص من القلق الشعري الذي يلاحقه، ويعجز عن التعبير عنه باللغة، وهي قبس نوراني يهتدي بوميضه القارئ، ليسبح في فلك النص. وتعمل كـ "وسيط مهم بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة، فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص فيتفاعل معها"[31]. تؤدي علامات الترقيم دورها في تنبيه القارئ، وترابط الأفكار، وتسهم في تنسيق النص و"تنظيمه وتيسير قراءته وفهمه، وتوجيه اهتمام القارئ إلى قدرات وآليات فهم وتحليل وتركيب ونقد وتقويم النص الأدبي، فلها أهمية كبرى في بناء المعنى وتبليغ الدلالة"[32].

يندر توظيف علامات الترقيم في النصوص الشعرية البيتية، وهذا يرجع إلى طبيعة النصوص، أو محاولة الشاعر إضمار المعنى، وإخفاء الدلالة؛ ليدفع القارئ للبحث عن مكنونها. جاء توظيف شكل علامات الترقيم في نصوص الشاعر منصور محتشما، رغم كثرة مواطنها، ومن أهم علامات الترقيم التي وظفها الشاعر بشكل مكثف علامات التنصيص والعارضتان والاستفهام ونقاط الحذف والقوسان في مواضع قليلة، وقد استطاعت تبليغ رسالتها، والإحالة على نص غائب، وأسهمت في توجيه القراءة، وتوليد المعنى، وتزيين فضاء القصيدة، وأضفت عليها طابع النغم الموسيقي بتشكيلاته المختلفة.

شكلت علامات الترقيم التي وظفها الشاعر في النصوص أنساقا رامزة، قامت بوظيفة تنظيم الجمل والكلمات، ومنحت القارئ وقفة واستراحة ونفسا لمواصلة القراءة، وخلقت نغما صوتيا، وتعد علامة التنصيص أكثر العلامات حضورا، فقد خضبت بها أغلب القصائد، وتسري علامة التنصيص في جسد أغلب نصوص القصائد، كتطريز جمالي، وملفت بصري، وتشير إلى أعلام شخصيات تاريخية بارزة كـ ("أروى"، "بلقيس"، "ذي يزن"، "سبأ"، "حمير"، "سعد"، "منذر"، "المثنى"، "بلال"، "سعد بن وقاص"، "صلاح الدين"، "المأمون"، "مروان"، "أحمد" "يحيى")، أو أسماء لرؤساء وحكام وملوك عرب في العصر الحديث، كـ ("سلطان"، "فهد"، "عبد العزيز"، "سليمان"، "صدام"، "زايد"، "ابن الحسين"، "علي")، أو أسماء معارك تاريخية مشهورة كـ ("بدر"، "أحد"، "الناصرية"، "القادسية"، "حطين")، أو أسماء لقبائل ودول مشهورة ("آل زريع"، "المفضل"، "آل أيوب"، "بنو حاتم"، "المظهر"، "آل عثمان"، "كهلان" "بنو قحطان"، "الصليحي")، أو أسماء الأعياد الوطنية اليمنية ("أكتوبر"، "أيلول"، "سبتمبر")، أو أسماء لمدن يمنية مشهورة ("عدن"، "صنعاء"، "زبيد"، "حضرموت"، "المكلا"، "ذمار"، "أبين"، "شبوة"، "لحج")، أو أسماء لقصور ومناطق جبال شامخة مشهورة كـ ("قصر غمدان"، "شمسان"، "ردفان"، "عيبان"، "شمسان"، "نُقُم" "السد"، "يلدز")، أو أسماء لحضارات قديمة كـ ("أرض السعيدة"، "الرافدين"، "برومانيا")، أو أسماء لبلدان ومدن وعواصم ومواقع عربية وأجنبية كـ ("الكويت"، "ليبيا"، "الجزائر"، "تونس"، "الأردن"، "عمان"، "بغداد" "حلب"، "لبنان"، "الزوراء"، "عراق"، "يمن"، "الحجاز"، "قطر"، "بردى"، "فرات"، "الزوراء"، "البسفور"، "الدردنيل")، أو أسماء أنبياء وكتب وأماكن مقدسة كـ ("عيسى"، "أحمد"، "التوراة"، "الأناجيل"، "المسجد الأقصى"، "القدس"، "فلسطين"، "مكة") أو أسماء لشعراء مشهورين أو ألقابهم كـ ("المتنبي"، "البحتري"، "أبا نواس"، الطائي"، "أمير الشعراء")، أو مصطلحات معاصرة كـ ("اشتراكية"،"الأمريك"، "ماركس"، "رادار"، "بترول"، "صاروخه"، "مجلس الأمن"، "الفاو")، أو أسماء لرؤساء أعداء كـ ("شارون"، "بوش")، أو مصطلحات من اللهجة العامية كـ ("مداعته"، "البوري").

هيمنت علامة التنصيص في الجمل الشعرية، وأدت دورا بالغا في لفت نظر القارئ، للوقوف أمامها، واستنطاقها، وأرشدته إلى العلاقات بين الجمل، وتكوين المعنى، وتنضيج الفكرة، وحركت فاعلية النص الشعري، وفعّلت ديناميكية الكلمات المنصصة في علاقتها بمضمونها، ومع نصها، ومع القارئ، وأفاد دورها الإشاري كإحالة معرفية، ومحفز بصري، ونظمت عملية القراءة، وأوقفت القارئ للتمعن، ودفعته لمحاولة القبض على المفاتيح الرامزة لتفكيك عرى النص، وحل شفراته.

استخدم الشاعر علامة التنصيص لنقل جمل مقتبسة بنصوصها، أو نقل شطر من بيت شعري، كما هو في قصيدة (ويا عيدنا الغالي):

وَقَدْ يَرْكَبُ الدَّهْمَاءَ مَنْ كَانَ مُكْرَهًا "إِذَا لَمْ يَجِدْ غَيْرَ الْأَسِنَّةِ مَرْكَبًا"[33]

يشير التنصيص إلى أن الشاعر أخذ شطر البيت الثاني من قصيدة للكميت الأسدي، والبيت يتضمن حكمة تدل على الخيار الوحيد المر الذي يسلكه المضطر مكرها، ويقول في قصيدة (بورك العيد):

قُلْ لِمَنْ يَحْسُدُ الفِخَارَ عَلَيْنَا "إِنَّ خَلْفَ الْأَمْجَادِ هَمًّا وَسُهْدَا"[34]

عملت أيقونة التنصيص كعلامة بصرية على توقيف القارئ أمام الجملة المنصصة، ليتبيّن معنى استحضار الشاعر لها، حيث يؤكد الشاعر على أن بلوغ المراتب والوصول إلى المجد يحتاج إلى العزم والهمة والعمل.

من علامات الترقيم التي وظفها الشاعر العارضتان، كما هو في قول الشاعر:

يَا قَائِدَ النَّصْرِ وَالْهَيْجَاءُ زَاحِفَةً عَلَى الْمَوَاقِعِ إعْصَارًا وَأنْوَاءَ
قَدِ انْتَزَعْتَ انْتِصَارًا لَوْ أَطَلَّ عَلَى حِطِّينَ أَحْنَى – صَلَاحُ الدِّينِ – إحْنَاءَ[35]

يشير الشاعر في علامة العارضتين إلى شخصية تاريخية مشهورة، جعل منها رمزا للشموخ والعزة والانتصار.

ومن المواضع التي كثرت فيها الجمل الاعتراضية قصيدة (قم ساجل الشعر): "-قلب-، -موسى-، –جامعة-"[36]، وقصيدة (دموع من صنعاء): "-يا أمير الشباب-، - يا بن ليث الصحراء-، -موتك-، -شمس الأمير-، -الفهد-، -قد حمى الجزيرة والبطحاء-، -موتك-، -القباب-، -الوحي-، -لواء-، الكعبة المشرفة الغراء-، - لواء-، -الرئيس-، -بدر-"[37]. وغالبا ما تشير علامة العارضتين إلى حصر كلمات وجمل بعينها، فتميزها وتفردها عن غيرها، وكأن الشاعر يريد أن يهمس في أذن القارئ، ويرشده إلى الوقوف عندها، واستجداء دلالاتها.

ومن علامات الترقيم التي وردت في النصوص القوسان، وهي علامة تلفت نظر المتلقي، وتنبهه إلى وجود التناص، وتوسيع دائرة الخيال، وتفعل عملية القراءة، وتشير إلى حصر كلام بعينه، قد يكون معناه مكتملا، ولكنه يعضد النص ويقويه، كما في قول الشاعر من قصيدة (قد أقمنا الحوار):

لَـــيْسَ لِلْحُـــبِّ إِنْ تَعَمَّـــقَ حَـــدٌّ (هَـدمَ اللهُ مَـا بَنَـوْا مِـنْ حُـدودِ)[38]

ينفي الشاعر وجود حدود للحب بعد أن تجذر في الوجدان؛ لأنه في توسع دائم ولا يحتويه فضاء، ويستدل بنص بدوي الجبل الذي أكد فيه عمق الأخوة بين الشام والعراق القائمة على المحبة الصادقة.

ومن العلامات التي وردت في نصوص قصائد الشاعر علامة الاستفهام، وهي علامة سيميائية تحيل على الحيرة والقلق المعرفي والسؤال الكوني، والكشف والبحث عن الحقيقة التائهة في غياهب الضياع المسيطر؛ فقضية فلسطين ذلك السؤال المحير للشاعر الذي لم يجد حلا يضمد جراحاته، وينصر قضيته العادلة، يقول عنها في قصيدة (يا أخا المجد):

وَفِلَسْـــطِينُ...مَا فِلَسْـــطِينُ ؟ أَضْـحَتْ لُعْبَـــةَ الْحَـــاكِمِينَ بَـــدْءًا وَمَخْـــتَمْ[39]

ويقول في قصيدة (يا قادة النصر):

أَعْـــدَاؤُنَا ثُـــمَّ أَوْلَـــى أَنْ نُنَـــاجِزَهُمْ مَـنْ قَـالَ إِنَّ طَرِيـقَ الْقُـدْسِ لُبْنَـانُ؟[40]

ومن علامات الترقيم التي وظفها الشاعر علامة الحذف (النقاط)، وتوحي بعالم سيميائي بصري غير مكتمل، وتشي بلغة الصمت، وامتداد فضاء القراءة، وسعة المعنى، واختزال الدلالة، يقول في قصيدة (يا نجمة العشرين):

سَـــأَلَا وَمَـــا دِينِي..أَجَبْتُهُمَـــا الْهَـــوَى وَالسّـحَرُ مِـنْ لُغَـةِ الْغَـرَامِ كِتَـابِي[41]

يحمل الفراغ في البيت السابق لغة الصمت، ويدعو القارئ إلى أن يملأه بالمعنى، فالشاعر محتار في إجابة الملكين، وهل هو في عرصات المحشر أو في عرصات الحب وواحات الغرام؟ ما يوحي بشدة هيام الشاعر في محبوبته وسكره بحبها.

استخدم الشاعر النقطتين الرأسيتين (:) في موضوعين من قصيدة (يا أخا المجد)، مرة فصّل مجملا، ومرة بعد مقول القول، يقول:

يـــا يراعـــي: قـــد آن أن تتقـــدم أنـــت أدرى بالشـــعر منـــي وأعلـــم
ما عسى أن أقول: في حضرة الشعب أمـــام الجمـــوع والعـــدد الجـــم..؟[42]

تعج مواضع علامات الترقيم في نصوص الشاعر في مواضع كثيرة، إلا أنه تعمّد تركها خالية من رموزها الكتابية، توسيعا لفضاء القراءة، وعدم تضييق المعنى، وحصر الدلالة. تعد علامات الترقيم في النصوص جسورا متينة، حملت المشاعر والأحاسيس وأوصلتها من ضفة الشاعر إلى ضفة القارئ، وعملت على وصل المنطوق بالمقروء، وتعويض الإشارات الجسدية التي يود الشاعر نقلها للمتلقي، وحاولت استنطاق النصوص، وتفعيل حيويتها، وتحريك صورها الفنية، وساعدت القارئ على فك ألغاز الغموض والإجابة عن الأسئلة، واستنهضت فكره وحرّكت خياله، ودفعته إلى الفهم وتأويل وتحليل النص الشعري.

2.5. النصانية الهامشية ووشاية القارئ

يعرّف جينيت الهوامش والحواشي بأنها "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له، وإما أن يأتي في المرجع"[43]. وهي إشارات على حواف النص

تضيء بعضا من عتماته، وتفضح بعض أسراره، إنها "نصوص موازية وملحقات داخلية للنص، ومدخل من المداخل المفسرة والمؤولة له، تطوقه وتحيط به، وتولد رؤية عنه، وتتحكم بعملية القراءة وتوجيه المعنى، وتوليد الدلالة"[44].

تموقعت الهوامش في نصوص القصائد أسفل الصفحة، ونهاية القصيدة، وتعد ظاهرة شعرية، أطّرت المعنى، وحدّت من الغموض، وأشارت في أغلبها إلى مناسبة القصيدة، وتاريخ ومكان ولادتها، ومواقع نشرها، وكأن الشاعر يحاكي عرف التأليف الذي عرفته القصيدة العربية القديمة في مناسبة قولها. أشارت هوامش القصائد السفلية إلى مناسبة قول القصيدة وتاريخ ومكان ولادتها، وعبّرت عن إشهارها في المناسبات والمهرجانات، كقصيدة (أروى ونماذج من التاريخ) التي ورد في حاشيتها تاريخ ولادها، ومناسبة قولها، وأن الرئيس السلال أمر بكتابة بيتين منها على باب مدرسة أروى بصنعاء، وقصيدة (صقر قريش) قيلت بمناسبة زيارة الملك حسين لصنعاء عام 1991[45]. ومن القصائد التي ورد فيها الهامش قصيدة (إلى قلعة العرب) جاء في هامشها السفلي: "أُلقيت في مهرجان المربد في العراق، وأذيعت من لندن 1978/11/19"[46]. وقصيدة (تحية المؤتمر) التي أرسلت إلى الكويت عند انعقاد المؤتمر الإسلامي[47]، وقصيدة (من كعبد العزيز) ألقيت بمناسبة زيارة الملك عبد الله بن عبد العزيز لليمن في الذكرى العاشرة للوحدة اليمنية[48]، وقصيدة (الشعر والمنجزات) قيلت بمناسبة تصدير أول باخرة للنفط في رأس عيسى[49]، وقصيدة (تحية الوفد البرلماني العربي) نظمت بمناسبة حضور الوفود العربية البرلمانية إلى مجلس الشعب في صنعاء 1978[50]، وقصيدة (الشعر في موكب الأمير) قيلت بمناسبة زيارة الأمير سلطان بن عبد العزيز لليمن[51]، وقصيدة (يا قادة النصر) قيلت بمناسبة عيد ثورة 26 من سبتمبر، واجتماع مجلس التعاون العربي[52]، وقصيدة (تحية سد مأرب)، قيلت عند افتتاح سد مأرب وحضور الشيخ زائد، وقصيدة (من وحي الربيع) قيلت في وصف منطقة العنسين مسقط رأس الشاعر[53].

ومن الهوامش التي جاءت تؤرخ للمآتم والأحزان قصيدة (الملك الراحل) التي قيلت برحيل الملك حسين بن طلال ملك الأردن[54]، وقصيدة (دموع من صنعاء) قيلت في وفاة الملك فيصل بن

فهد فقيد الثقافة والشباب[55]، وقصيدة (أيرحل كوكب؟) قيلت في وفاة القاضي الإرياني رئيس المجلس الجمهوري، وقصيدة (أفول نجمين) قيلت بوفاة يحيى وأحمد باشا المتوكل[56]، وقصيدة (دمعة وفاء) قيلت في رحيل فقيد اليمن الكبير أحمد محمد نعمان[57]، وقصيدة (في مرثاة رئيس الوزراء) قيلت في وفاة عبد الله الحجري رئيس الوزراء[58]، وقصيدة (دمعة وفاء) قيلت في وفاة الأديب الكبير عبد الله عبد الوهاب نعمان[59]، وقصيدة (مرثية) قيلت في وفاة الشيخ نعمان راجح[60]، وقصيدة (يا راحلا في جبين الشمس مرقده) قيلت في وفاة الملك فيصل[61]، وقصيدة (دمعة محزون) قيلت في وفاة فقيد الأدب الشاعر الشيخ يحيى بن منصور[62]، وقصيدة (عزاء أبا العلياء) قيلت في وفاة الفريق حسن العمري[63]، وقصيدة (وداع شيخ المحسنين) قيلت في وفاة المحسن الكبير هائل سعيد أنعم[64]، وذيلت قصيدة (تبرجت عدن الشماء سافرة) بحاشية ذكرت مناسبتها، وهي أفراح الواحد والثلاثين من نوفمبر[65].

أفصحت هوامش بعض القصائد عن تاريخ نشرها في الصحف، والإذاعات، وظهورها للحياة القرائية، وتداولها وذيوعها، ومن ذلك قصائد: (أحداث الشرق، الشعر في موكب الرئيس، قد أمنا الحوار، الشعر.. ومائة عام من المجد، الطفل الثائر، هاهنا تسكن الجراح ويسمو الحب، عودة القائد، عودوا لمصر، حوار مع الشعب، يا قادة النصر)، وفسر هامش قصيدة (إلى الشاعر الكبير سليمان العيسى) أنها رد على الشاعر العيسى كنوع من الدعابة والفكاهة[66].

ذيّل الشاعر أغلب قصائده بتاريخ ومكان ولادة القصيدة، ففترة الثمانينات مرحلة بركان الشعر وفورانه عند الشاعر، وتعز البيئة الخصبة الحاضنة لغزارة حرف القريض. إن للهوامش والتذييلات في قصائد منصور صداها المدوي في شعاب القصيدة، آزرت أفكارها، وأرّخت لولادتها، وتقاطعت مع نصوصها، ومع الإهداء، فهي إشارات أضاءت مسارات القراءة، وفتحت بوابات التأويل.

2.6. الصور والأيقونات تمظهرات سيميائية دالة

أضحت الصور والأيقونات خطابات بصرية ذات بعد سيميائي تأويلي ودلالي، وهي في المقاربة السيميائية "وحدة متمظهرة قابلة للتجلي"[67]. للصور أثرها في عملية التواصل بما تمرره من رسائل وشفرات ورموز، وما تجسده من مواقف؛ باعتبارها "بنية بصرية دالة وتشكيل تتنوع داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة"[68].

يحاول بعض الشعراء توظيف العلامة الأيقونية لتعضيد العلامة اللغوية، واستثمار "كل عناصر الصورة المفُسرة، رمزية، بالمعنى الواسع، أي أنها تشمل إشارات ثقافية تكشف عن روحية حقبة ما، أو مدرسة ما، وشخصية صانعة"[69]. يندغم الخطاب الأيقوني والخطاب اللغوي في نسق واحد يسهم في انفتاح قراءة النص، ونسج خيوط الدلالة، وترسيخ المعنى بالصورة. حيث "يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها، وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسنن الداخلة في قراءة الموضوع نفسه"[70]. تكمن أهمية الصور في مدى قدرتها على تحريك خيال القارئ، وتفعيل عملية القراءة، "واستعمال الخيال لبلوغ الفكرة وتثبيتها، واستحضار الدلالة، والربط بين الأفكار، وتوليد رؤى ومعانٍ لبناء النسق المعرفي للنص، وتعطي القارئ طاقة تشويقية للشروع في رحلة قرائية جديدة، والاستعداد لبحث دلالي آخر، قد يرتبط بسابقه، وقد ينفصل عنه"[71].

وشم الشاعر ديوانه بتقنيات جديدة مختلفة، تحتوي على مجموعة من الصور والرسومات والأشكال عملت كإيقاع بصري لافت للبصر، ومثير للرؤية، يحرض عين المتلقي، ويدفعه نحو ربط الصورة بالنصوص، وتأويل دلالاتها، لقد أحاط الشاعر بالصور، فقد ضمن سيرته بصورته الشخصية التي تحاور القارئ، وتضعه في لقاء مباشر معه، وعضّد نص الإهداء بصور المُهدَى لهم في الصفحات الموالية، كل صورة في صفحة مستقلة، وقد جاءت محلاة بألوانها الجميلة، ولباسها الأنيق، وهيئتها السامية، ووضع أسفل كل صورة اسم المهدَى إليه وصفته السياسية. إن

تضمين صور المهدَى إليهم زاد العمل قيمة جمالية، ويؤكد خطاب الإهداء، ويعزز مكانتهم عند الشاعر ومنزلتهم في شعره، وهذا يسهم في الكشف التأويلي في القصائد.

ختم الشاعر ديوانه بصورة لمنطقة (العنسين) مسقط رأسه، في ربيعها الزاهي، حيث الطبيعة الخلابة بتدفق الشلالات، وخضرة المكان، ووعورة التضاريس، في منظر بديع، يعكس القدرة الربانية، ويجسد حب الشاعر لأرضه وعشقه لموطنه. تخضع أيقونة الصورة للتفسير السيميائي الذي يحاول تفكيك رموزها، والتمييز بين المعاني. تتآلف جميع عناصر الصورة الفوتوغرافية لتولد خطابا بصريا يدعم الخطاب المكتوب ويحاوره. .

استغل الشاعر التقنيات الحديثة في تنميق ديوانه، من خلال توظيف الأشكال السيميائية، التي ساعدت على استرسال العين القارئة، كالمربعات التي وضع بداخلها حروف الهجاء التي رتب على ضوئها القصائد هجائيا، والمزهرات التي ختمت الديوان، والنجمات التي وظفها الشاعر للفصل بين المقاطع الشعرية (***)، للحفاظ على تسلسل الأفكار، فبثت هذه المؤشرات البصرية الأضواء المنبهة في النظام المرئي للقصيدة، وأسهمت في توزيع النص وتنظيمه، وسهلت الرؤية البصرية، ومنحت القارئ فرصة في ترتيب الأفكار وربطها، وتشكيل فضاء الدلالة.

2.7. الفضاء النصي الطباعي وبناء التأويل

تتجسد القصيدة بشق سواد مدادها بكارة البياض في الفضاء الورقي، الذي لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا بحضور السواد، ف "للسواد دلالة طردية، بمعنى أنه كلما استطال كان أيقونا على دلالته، وكلما تضاءل كان أيقونا على دلالة ضئيلة، وفي مقابل هذا، فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض، أي كلما كثر السواد نقص البياض، وكلما تضاءل السواد نما البياض، فلو لم تكن كتابة لما وجدت القصيدة"[72]. فدلالة الفضاء الورقي الأبيض عدمي، ما لم يعانقه سواد المداد في خلق جسد الكتابة.

تتحول اللغة بفعل الفضاء الكتابي من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي؛ أي الولادة المكانية للكلمات، من خلال "ترسيخ العلامة وتوطدها مكانيا، وتحول الفراغ المرئي من مكان مليء بالمجهول إلى مكان مألوف وراسخ بصريا"[73]. أسهمت الطباعة الحديثة في تخلُّق أشكال هندسية كتابية شعرية منتظمة، ترصد مجموعة من القوانين بين البنى الشعرية والبنى اللغوية، وتؤدي وظيفة دلالية وجمالية في التقنية الشعرية، "وتطرح نفسها باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة"[74].

تتسم القصيدة التقليدية بثبات التشكيلات البصرية المتمثلة في نظام الشطرين، ولكن الشاعر حاول أن يزحزح هذا النظام، باختلاق أنماط وتشكيلات شعرية بصرية ثابتة، تخالفه، وتنحرف بأسلوب كتابة الأبيات الشعرية، فلم يكتبها على نسق العمودين المتوازيين، بل كتبها على نسق الأسطر المتشابكة، والمتتالية، فخرق العرف الكتابي، وخلق شكلا شعريا مغايرا للقصيدة التقليدية، ليمارس سلطة بصرية على القارئ، ويكشف الصراع بين فضاء البياض والسواد على طول امتداد النص، يقول في قصيدة (أروى ... ونماذج من التاريخ):

أُخْـتَ "بَلْقِـيْسَ" إِنْ يَكُـنْ قَـامَ عَـرْشٌ
غَمَرَتْـــهُ فِـــي رَمْلِهَـــا الصَّـــحْرَاءُ
فَـــلِأَرْوَى غَـــدًا بِجِبْلَـــة عَـــرْشٌ
حَـــفَّ كُرْسِـــيَّهُ الرَّفِيْـــعَ الْمَـــاءُ[75]

جاء الشكل الكتابي في مقاطع قصيدة (خطرات رمضانية) مستطيلة الشكل، فتوزع السواد في كتل متساوية، تركت بياضات متساوية، تفصح عن الدفقات الشعرية والشعورية للشاعر، وتراقص عين القارئ، وتحفزه على القراءة وتبيّن المعنى:

الصـــومُ ضَـــبْطُ الـــنَّفسِ عَـــنْ شَـــهَوَاتِهَا الْمُتَكَـــاثِرَة
الصـــومُ أَنْ تَبْـــنِي مِـــنَ الأَخْـــلاقِ دَارًا عَـــامِرَة
وَتُقَـــاوِمِ الـــتَّزوَاتِ وَالأَهْـــوَا بِـــروحٍ طَـــاهِرَة
وَتقـــدم الإِحْسَـــانَ عَـــنْ نَفْـــسٍ هُنَالِـــكَ شَـــاكِرَة
وَتَكُـــفّ عَـــنْ هَـــذرِ اللِّسَـــانِ إذاَ أَرَدْتَ الآخِـــرَة[76]

تعانقت تقنيات الكتابة والطباعة في نصوص القصائد، وولّدت أشكالا كتابية وأنساقا بصرية، أثرت في تلقي النص، وتعدد أشكاله، ويرجع سبب هذا التنوع والتعدد واختلاف مساحات البياض والسواد إلى طبيعة القصيدة البيتية، وتنوع بحورها الشعرية، حيث اعتنى الشاعر بتنويع البحور الشعرية، وغاص في بحور تفعيلاتها المختلفة، فخلق تنويعات وتشكيلات شعرية بصرية متعددة، غيّرت أفضية النصوص، ومنحتها بعدا جماليا، وأعطت للمتلقي مساحة التنقل بين شتلاتها يتراقص في فضائها المرآوي الموسيقي.

تميزت المساحة الطباعية في قصائد الديوان بالتطابق الذي يحدثه الوزن الشعري بتساوي المسافة البيضاء بين الأشطر والأسطر، ما حقق تساوي الوقفة والاستراحة القرائية. أحالت المساحة الطباعية إلى فضاء نصي تحكمه بنية علائقية تحيل على دلالة، وفضاء صوري تحكمه الأشكال الكتابية المتنوعة بتنوع البحور والأوزان الشعرية، وهذا التجاور بين البنية والشكل يحدث إيقاعا بصريا، ويثير الرؤية البصرية للقارئ.

2.8. الخط علامة جمالية

تمثل الكتابة تجسيدا للكلمات والأقوال التي يتخيلها الشاعر، وتنظيمها وفق نسق معين، وهذا الأمر جعل الخط وشكله ولونه عتبة لها دلالاتها، سواء تعلق الأمر بالمعنى أم بالكلمة، فالشاعر "يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية

داخل بياض الصفحة"[77]. تحبل الخطوط بأشكالها وأحجامها بدلالات جمالية وقيم تعبيرية، إذ "ليست الخطوط والألوان بالنسبة إلينا إلا علامات حقائق مختبئة"[78]. إن الخط العربي ميدان فسيح للإبداع والتشكيل والزخرفة والتزيين في أشكاله وخطوطه ورسومه وألوانه، وتؤدي الخطوط وظيفة جمالية ودلالية في تقنية تشكيل أغلفة الدواوين الشعرية، وتجسيد مضمونها، وممارسة لعبة الإغراء على متلقيها. يمتاز الخط "بطابع الحياة، وهو ينقل معنى الإنسان والطبيعة، وهو وسيلة التعبير عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والموسيقى البصرية"[79]؛ لذا يستغل الكتّاب ودور النشر هذا التنوع ويعملون على توظيفه في الأعمال المنتجة؛ لما له من قدرة على تسويق الكتاب وجذب المتلقي.

اتخذ الشاعر منصور من علامة الخط عتبة جمالية في بناء ديوانه، فكتب العنوان الرئيس بخط ديواني متوسط الحجم، وبلون مذهب، وسمي بالديواني "لأنه خاص بالاستعمال في ديوان الدولة العثماني (ديوان السلاطين) حيث كان يكتب به التعيينات والوظائف الكبيرة والإنعامات وما يصدره الديوان السلطاني من أوامر خاصة"[80]. فاختيار كتابة العنوان بالخط الديواني يدل على قيمة معدنه الشعري النفيس ورقي نصوصه، ويصعد بمتلقيه إلى سماوات الإبداع، ويحلق به في فضاءات الخيال، فالعمل ديواني في عناوينه جمع أغراض الشعر، و ترجم كل المعاني والقيم النبيلة.

كتبت كلمة التجنيس بخط الرقعة بحجم أقل سمكا من حجم الخط الذي كتب فيه اسم الشاعر الأكثر سمكا، ويتميز خط الرقعة "بحروفه القصيرة وسرعة الكتابة، فهو قلم الكتابة باليد وتخلو حروفه من علامات الضبط والشكل"[81]. فهو خط أنيق الشكل جميل المظهر. جسدت الخطوط العلامات اللغوية في اللوحة إلى واقع ملموس، وزانت فضاء اللوحة وزادتها تألقا وجمالا، ومنحت العمل هويته.

استفاد الشاعر من التنوع الموجود في حقل الخطوط العربية، فنمق قصائده، واعتمد الخط الديواني في كتابة عناوين القصائد، وخط النسخ في كتابة متونها، وهو خط أنيق وبديع "جميل رائق، خال من اليبس وتقل فيه الزوايا الحادة"[82]. كان لتنوع كتابة الكلمة في العنوان والمتن دلالة بصرية وتعبيرية، ترجع إلى الوظيفة التخصصية للخط، فشكل الكلمة، ونوع الخط، وحجمه، ولونه، وفضاؤه البصري عوامل بنائية لها قيمتها الوظيفية والإحالية في إضفاء البعد الجمالي على النصوص، ومنح القارئ متعة بصرية تعمل على تنشيط عملية القراءة.

الخاتمة:

كشفت الدراسة عن أبعاد النصوص الموازية، ودورها في بناء الديوان، باعتبارها أركانَ بُنى العمل، لا تكتمل وظيفتها وتنال فاعليتها إلا به، ولا يستقيم معمار العمل إلا بها، فقد شيّدت صرحه، وسوّرت فضاءه، ومنحته هويّته، وكسته وشاح الفرادة والجمال.

إن النصوص الموازية في العمل علامات سيميائية، أضاءت دهاليزه، وحملت في جوهرها دلالات مباشرة، و غير مباشرة لها صلات وثيقة بحمولة النص، سرّبت بعض أسراره، وأسهمت في فهم دلالاته.

لعبت النصوص الموازية النصية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور دورًا محوريًا في العملية القرائية، ولفت انتباه القارئ وجذبه للعمل، وتزويده بإشارات ومفاتيح تساعده في فهم محتوى النصوص، ومكنته من الوصول إلى مضامين النصوص، وشكلت فواتح يلجها القارئ عند تناوله العمل بشكل عام، والنصوص بشكل خاص، لا يمكنه تجاوزها، كما عبرت عن مستوى إبداع الشاعر، وسعة خياله، وشعرية نصوصه.

الهوامش والإحالات:

(1) العلاق، الدلالة المرئية: 57.

(2) الدوخي، تخطيط النص الشعري: 25.

(3) قائد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية: 83.

(4) بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف: 151.

(5) نجاة الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف: 80.

(6) المغربي، اللون بين فلسفة الفن والشعر: 325.

(7) ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي: 14.

(8) شيمي، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة: 50.

(9) قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة: 36.

(10) حليفي، هوية العلامات: 11.

(11) الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: 37.

(12) القاضي، عتبات النص الشعري الحديث: 148.

(13) جاسم، جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني: 47.

(14) بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: 89.

(15) السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية: 45.

(16) القاضي، عتبات النص الشعري الحديث: 132.

(17) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 35.

(18) نفسه: 39.

(19) درمش، عتبات النص، مجلة علامات: 74.

(20) الدوخي، تخطيط النص الشعري: 38.

(21) عبد الله، سيميائية الصورة: 24.

(22) فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة: 6، 7.

(23) عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية: 27.

(24) سعدية، التحليل السيميائي والخطاب: 40.

(25) مصطفى سلوي، عتبات الكتابة: 268.

(26) حليفي، هوية العلامات: 54.

(27) بلال، مدخل إلى عتبات النص: 49.

(28) العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم: 304.

(29) حنون، في الصواتة البصرية: 127.

(30) بنيس، الشعر العربي الحديث: 123.

(31) تيرماسين، فضاء النص الشعري: 179.

(32)رحاب شرموطي، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم: 414.

(33) منصور، الأعمال الشعرية الكاملة: 109.

(34) نفسه: 156.

(35) نفسه: 57.

(36) نفسه: 58،57،65.

(37) نفسه: 458،457،456،455.

(38) نفسه: 177.

(39) نفسه: 379.

(40) نفسه: 177.

(41) نفس المرجع والصفحة.

(42)نفسه: 342.

(43) بلعابد، عتبات: جيرار جينيت: 127.

(44) قائد، شعرية القصيدة العمانية المعاصرة: 38.

(45) منصور، الأعمال الشعرية الكاملة: 59.

(46) نفسه: 88.

(47) نفسه: 119.

(48) نفسه: 147.

(49) نفسه: 223.

(50) نفسه: 290.

(51) نفسه: 341.

(52) نفسه: 411.

(53) نفسه: 427.

(54) نفسه: 445.

(55) نفسه: 451.

(56) نفسه: 467.

(57) نفسه: 474.

(58) نفسه: 478.

(59) نفسه: 481.

(60) نفسه: 486.

(61) نفسه: 490.

(62) نفسه: 498.

(63) نفسه: 502.

(64) نفسه: 505.

(65) نفسه: 410.

(66) نفسه: 211.

(67) فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة: 118.

(68) سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة: 166.

(69) جاك أومون، الصورة: 347.

(70) نفسه: 222.

(71) قائد، شعرية القصيدة العمانية المعاصرة: 38.

(72) مفتاح، دينامية النص: 76.

(73) حسين، في نظرية العنوان: 33.

(74) أحمد، تحليل النص الشعري: 106.

(75) منصور، الأعمال الشعرية الكاملة: 50.

(76) نفسه: 141.

(77) بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته: 85.

(78) الدروبي، علم النفس والأدب: 22.

(79) الهنسي، النقد الفني ونقد الصورة: 38.

(80) العواجي، جماليات الخط العربي: 138.

(81) نفسه: 186.

(82) قرقرتي، اللغة العربية والخط وأماكن العلم والمكتبات والترجمة وآثارها: 38.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، ليبيا، ع26، مج2، 2014م.

2) أحمد محمود الدوخي، تخطيط النص الشعري: معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017م.

3) باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ج61، مج16، 2007م.

4) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
5) بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، د. ط، 1998م.
6) جاسم محمد جاسم، جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
7) جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م.
8) حافظ المغربي، اللون بين فلسفة الفن والشعر، مجلة جذور، السعودية، مج8، ع18، 2004م.
9) حنان قرقرتي، اللغة العربية والخط وأماكن العلم والمكتبات والترجمة وآثارها، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م.
10) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2007م.
11) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2000م.
12) رحاب شرموطي، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم في فهم النص الأدبي والنص التعليمي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي. تمنراست، الجزائر، ع4، 2019م.
13) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م.
14) سعيد شيمي، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2007م.
15) سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
16) شرف عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، د. ط، 1992م.
17) شعيب حليفي، هوية العلامات: في النص الموازي وبناء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م.
18) صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014م.
19) صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م.
20) صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1997م.

21) عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
22) عبد الرحمن تيرماسين، فضاء النص الشعري: القصيدة الجزائرية نموذجا، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000م.
23) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 2000م.
24) عبد الستار بن محمد العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، 1997م.
25) عفيف البهنسي، النقد الفني ونقد الصورة، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1997م.
26) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.
27) فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012م.
28) قدور عبد الله، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د. ط، 2005م.
29) ماجد قائد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية: من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، ط1، 2018م.
30) ماجد قائد، شعرية القصيدة العمانية المعاصرة بين البنى الفنية والقيم الدلالية: مقاربات في كتاب 50عاما من الشعر العماني الفصيح في ظل السلطان قابوس، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، ط1، 2020م.
31) مبارك حنون، في الصواتة البصرية: من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2013م.
32) محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.
33) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001م.
34) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياتها وإبدالاتها: الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط4، 2015م.
35) محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، دائرة المعارف، القاهرة، د. ط، 1995م.
36) محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1987م.

37) مصطفى سلوي، عتبات الكتابة: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط1، 2003م.
38) منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000م.
39) نجاة عرب الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة، الجزائر، ع12، 2015م.
40) نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2016م.
41) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م.