تفاعلُ الأنساقِ اللغويةِ والبصريةِ في إنتاجِ الدلالة

دراسة في مجموعة (متاهات) الشعرية لمحمد إبراهيم يعقوب

د. إبراهيم سعيد السيد

أستاذُ البلاغة والنقد المشارك بقسم اللغة العربية– كلية الفنون والعلوم الإنسانية– جامعة جازان

جازان– المملكة العربية السعودية ialsayed1@jazanu.edu.sa

The interaction of linguistic and visual systems in the production of meaning

A study in the poetry collection (*Matahaat*) by Muhammad Ibrahim Yaqoub

Dr. Ibrahim Said Al-Sayed

Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Jazan University

https://doi.org/10.65728/1625-000-022-009

الملخص:

يختبرُ هذا البحثُ فرضيةَ تفاعلِ النسقِ اللسانيّ مع البصريّ لإنتاجِ الدلالةِ في مجموعةٍ شعريةٍ بعنوان (متاهات) لمحمد إبراهيم يعقوب، معتمدًا في ذلكَ على معطياتِ المنهجِ السيميائيّ، ومستفيدًا بعطاءاتِ حقولٍ معرفيةٍ متعددة، انطلاقًا من أهميةِ البحثِ في التوظيفِ الفنيّ للعلاماتِ غيرِ اللغويةِ في النصّ الأدبيّ، وبخاصةٍ في ظلّ تفاعلِهَا مع الأنساقِ اللسانيةِ، بحيثُ يكونُ الخطابُ الأدبيُّ ذا بعدٍ لسانيّ، وبعدٍ فنيّ هندسيّ في تصويرِ المضامينِ والأهدافِ والرسائل.

وقد خلصَ البحثُ إلى أنَّ هناك مسارينِ ينتظمُ فيهما تقديمُ الخطابِ الشعريّ في العصرِ الحديثِ: الأول: يتجردُ فيه العملُ الأدبيُّ من توظيفِ الوسائلِ البصريةِ في إحداثِ انسجامٍ بين المكوّنِ اللسانيّ والمكونِ البصَريّ. أما المسلكُ الثاني، فنجد فيه أعمَالًا كثيرةً يُحسن الكتَّاب فيها توظيفَ الأيقوناتِ البصريةِ وفضاء النصّ؛ بحيثُ يمكنُ استثمارُها في توليدِ تفاعلٍ ناجحٍ بين الأنساقِ اللسانيةِ والأنساقِ البصرية، فاللسانيةُ مثل: الإيقاعِ، والمعجمِ، والتركيبِ، والدلالةِ، وغيرِهَا، والبصرية: هي ما يتَّصِلُ بفضاءِ النصّ من غلافٍ، وعتباتٍ، وعلاماتِ ترقيمٍ، وألوانٍ، وطريقةٍ هندسيةٍ خاصةٍ في الكتابةِ والعرضِ الفني.

وقد جاء هذا البحثُ في مقدمةٍ، وتمهيدٍ ومبحثينِ وخاتمة، تناول المبحثُ الأولُ: (آلياتِ التفاعلِ في فضاءِ النصّ)، وتناولَ المبحثُ الثاني: (تفاعلَ أنساقِ الخطابِ الشعريّ)، ثمَّ الخاتمة وفيها أهمُّ نتائجِ البحث.

الكلمات المفتاحية: محمد إبراهيم يعقوب، الأنساق، البصري، الأيقون.

Abstract

This research explores the interplay between linguistic and visual elements in the poetry collection (Matahaat) by Muhammad Ibrahim Yaqoub, using semiotic analysis and drawing on insights from multiple fields of knowledge. It emphasizes the artistic use of non-linguistic signs that accompany literary texts, especially as they interact with language to shape meaning. This interaction gives literary discourse both a linguistic-literary and an artistic-structural dimension, enhancing the text's themes and messages.

The study identifies two primary approaches to integrating visual elements with poetic language. In the first approach, visual components are absent, leading to an uncoordinated presentation. In the second approach, visual icons and text are carefully crafted to foster harmony, with elements such as rhythm, lexicon, structure, and semantics aligning with visual aspects like layout, cover design, punctuation, color, and geometry.

The research is structured with an introduction, a preface, two main sections, and a conclusion. The first section examines the mechanisms of interaction within the textual space, while the second discusses how discourse patterns interact within the poetic text. The conclusion highlights key findings, reinforcing the role of both linguistic and visual dimensions in enriching poetic expression.

Keywords: Muhammad Ibrahim Yaqoub, patterns, visual, icon.

مقدمة

يُعد الاهتمامُ بتحليلِ العلاماتِ غيرِ اللغويةِ من المجالاتِ المهمَّةِ في المناهجِ النقديةِ التي تُعنى بتحليلِ الخطابِ في العصرِ الحديث؛ ذلك أن الخطابَ الشعريَّ المعاصرَ حفَلَ بالأنساقِ غيرِ اللغويةِ كثيرًا؛ بحيثُ أصبحَ تحليلُ العلاماتِ البصريةِ محلَّ اهتمامِ اللسانياتِ المعرفيةِ وغيرها من المناهجِ التحليليةِ التي تُعنى ببلاغةِ التقنياتِ البصرية.

ومن ثمَّ فإنَّ هذِه المناهجَ قد اهتمتْ بالأنساقِ غيرِ اللغويةِ في تشكيلِ الدلالة، مثل: اللونِ والصورةِ في العتباتِ، وطريقةِ تقديمِ النصِّ باختيارِ هيئةٍ متفردةٍ في الكتابةِ، وكذلكَ تنسيقُه بأدواتٍ متعددةٍ مثل: علاماتِ الترقيمِ، والمسافاتِ، وغيرِ ذلك من تقنياتٍ شكليةٍ تُعد مكونًا فضائيًّا فاعلًا في تقديمِ الخطابِ الشعريِّ، بالإضافةِ إلى الأنظمةِ اللسانيةِ الأخرَى مثل: المعجميةِ، والتركيبيةِ والأسلوبيةِ وغيرِها.

وقد جاءَ اهتمامُ البلاغةِ الحديثةِ بدراسةِ الأيقوناتِ والمكونِ الفضائيِّ من جانبينِ:

الأول: دراسة طبيعتِها الإشاريةِ، وما تتضمنُهُ من استراتيجياتٍ بلاغيةٍ مهمّةٍ في تشكيلِ الخطاب.

الثاني: القيمة الدلالية الإضافية التي تُؤدِّيها في تشكيلِ معانٍ خاصة.

وهذه الجوانب تحتاجُ إلى أدواتٍ تحليلية خاصة، كما تحتاج إلى تأطير مفهومٍ موسَّعٍ للبلاغة، بحيث يشمل البلاغةَ الأسلوبية والبلاغة البصرية معًا، فلا يمكن أن نلِجَ إلى تحليلٍ مثل هذه الأشياءِ بالمنهجِ البلاغيِّ الذي يُقصَد منه بيانُ الجوانبِ الأسلوبية المتعلقة بالقيمة البلاغية للظاهرة اللغوية فحسب، بل لا بد من إدخالِ بعض الأدواتِ المعنية بقراءة الأيقونات، وبيانِ قيمتها في النص.

أهمية الدراسة:

١- التحقق من فرضية جدوى البلاغة البصرية في ضوء تفاعلها مع البلاغة القولية، بغرض استنطاق النصوص وتحليل الخطابات، وهو جانب جديد ومهم في

البحث البلاغي، حيث يجمع بين آليات واستراتيجيات غير لغوية، بالإضافة إلى الآليات التعبيرية التي هي قارَّةٌ في أصول الدرس اللساني؛ ومن ثَمَّ فالبحث يعالج التأويل الإشاري للأيقونات البصرية وما يتعلق بها من دلالات بلاغية، من خلال دراسة التفاعل بين نسقين: الأول: لغوي تُستنطق فيه مضمراتُ الخطابِ عبرَ دراسة اللغويّ والمرئي، بما يحمل معه من دلالاتٍ بلاغيةٍ في الخطاب. والثاني: بصري، بوصفه منظومة من العلامات المؤدية لمعنى خاص بالسياق.

1- أهمية الطبيعة الخاصة للنسقين التعبيري والبصري في مجموعة (متاهات) الشعرية للشاعر محمد إبراهيم يعقوب(١)، فهي مقطَّعات شعرية صغيرة، يضفرها الكاتب بطريقة جديدة يكشف عن قيمتها هذا البحث.

أسئلة الدراسة:

- هل يمكن التعويل على تفاعل النسقين اللغوي والبصري في رصد وظائف بلاغية تتعلق بالإقناع أو الإمتاع أو كليهما معًا؟
- هل كانت النصوص والنماذج الشعرية التطبيقية التي اختارها البحث محلًّا للإجراء والتحليل نماذجَ صالحةً للدراسة باعتبارها عينةً قد تحققت فيها الظاهرة؟

أهداف الدراسة:

1-تحديد مفهوم (بلاغة الأيقونات البصرية) من خلال إطار نظري، وتطبيقات تحليلية للنص الأدبي.

(١) محمد إبراهيم يعقوب هو شاعر معاصر، ولد عام ١٩٧٢م بجازان، له العديد من الدواوين الشعرية منها: (رهبة في الظل) ٢٠٠١م، و(تراتيل العزلة) ٢٠٠٥م. و(جمر من مروا) ٢٠١٠م، و(الأمر ليس كما نظن) ٢٠١٣م، و(ليس يعنيني كثيرًا) ٢٠١٥م، و(ماذا لو احترقت بنا الكلمات) ٢٠١٧م، و(متاهات) ٢٠١٧م، و(مقام نسيان) ٢٠١٩م. حصل على عدد من الجوائز منها: جائزة أبها الثقافية عام ٢٠٠٩م، وجائزة راشد بن حميد ٢٠١١م، وجائزة وزارة الثقافة والإعلام ٢٠١٣م، وجائزة: سوق عكاظ ٢٠١٩م، ولقب بشاعر عكاظ، وحصل على لقب وصيف أمير الشعراء، في مسابقة أمير الشعراء ٢٠١٨م. ينظر: مها بنت علي بن عبد الواحد الماجدي، سيميائية العتبات في ديوان متاهات للشاعر محمد إبراهيم يعقوب مقاربة سيميائية، مجلة كلية الآداب بجامعة جنوب الوادي بقنا، عدد ٥٦، سنة ٢٠٢٢م، صـ ١٦٠.

٢- الكشف عن بعض الوظائف البلاغية لطبيعة التشكيل البصري في ضوء علاقته بالنسق اللغوي، وبيان أثرهما في تحديد دلالات الخطاب وقراءة المضامين، من خلال تحليل مجموعة (متاهات) الشعرية لمحمد إبراهيم يعقوب.

٣- سد فجوة معرفية تقع في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية، وذلك بالكشف عن أهمية القيمة الفنية لتفاعل أنساق الخطاب اللغوية وغير اللغوية في إنتاج الدلالة.

النتائج المتوقعة:

بناء على ما سبق يمكن تحديد أبرز النتائج المتوقعة في ما يأتي:

الجانب الأول: نتائج تتعلق بالقيمة الوظيفية التأثيرية لتعالق العلامات اللغوية بالعلامات البصرية بوصفهما مكونين من مكونات الخطاب الشعري، وذلك اعتمادًا على تحليل الأدوات المتعددة للأيقونات البصرية في هذا الديوان خاصة، وانطلاقًا من تحديد إطار نظري يضبط العلاقة بين الأيقونات البصرية وبلاغة الخطاب الأدبي، وما المجال المشترك لإنتاج المساحة التي سميتها (بلاغة الأيقونات).

الجانب الثاني: بيان القيمة الدلالية لفضاءات النص الأدبي، بما يؤدي إلى اكتشاف أدوات قرائية جديدة مناسبة لطريقة عرض النص الأدبي في ثوبه الجديد اعتمادًا على منهج يجمع بين التحليل، والاستقراء، مع الاستضاءة بعلم البلاغة والمنهج السيميائي لتحليل بعض الأيقونات البصرية، وإحصاء لعينات الدراسة حتى يقول شيئًا مهمًا؛ لأن النص الأدبي الحديث لم يعد نصًّا لغويًّا فحسب، بل أصبح نصًّا مصحوبًا بفضاء فني شكلي.

الدراسات السابقة:

هناك بعض الدراسات المهمة التي تقاطعت معي في نوع الدراسة، وذلك على النحو الآتي:

الدراسة الأولى بعنوان: (خرائط الجنوب: دراسة نقدية في أعمال الشاعر محمد إبراهيم يعقوب)، للدكتور أحمد كُريّم بلال، وهي دراسة مهمة نشرها نادي نجران الأدبي

عام ٢٠١٩م، وقد جاءت في سبعة فصول، الأول: (من رهبة الظل إلى المتاهات: سيرة شعرية)، والفصل الثاني: (أعتاب التراتيل: دراسة في العناوين الشعرية)، والفصل الثالث: (اقتراف الشدو: دراسة في الموسيقى الشعرية)، والفصل الرابع: (شهوة التلويح: دراسة في التصوير والمجاز)، والفصل الخامس: (مجيء الفرد محتشدا: دراسة في النزعة الدرامية)، والفصل السادس: (قميص لأوراق بيضاء: دلالات التشكيل البصري الكتابي للقصيدة)، والفصل السابع: (انعكاس الطين في الأنساب: دراسة في موقف الشاعر من التراث).

ويعد الفصل السادس هو الفصل المتداخل معي في هذا البحث، وهو المعني بالتشكيل البصري الكتابي في الشعر الحديث، لكن وجوه الاختلاف بيني وبينه كثيرة منها:

١- أنه ركز في دراسة التشكيل البصري على أربعة عناصر: كتابة الشعر العمودي، ونقاط الحذف والإضمار، والتقويس، وإبراز أحرف الكلمة، أما بحثي فيتناول دراسة تداخل النسق اللغوي والبصري في العتبات الخارجية والداخلية، وتفاعل الانزياح اللغوي مع الانزياح الفضائي في النص، وثنائية البياض والسواد، وتفاعل الأسلوب مع علامات الترقيم وغيرها من المباحث.

٢- أن هذا الفصل ركز على دواوين محمد يعقوب الشعرية، ولم يحلل من (متاهات) في هذا الفصل سوى نص واحد جاء شاهدًا على طريقة الكتابة الحرة بدلًا من الكتابة العمودية، مما يجعل للبحث الذي أقدمه جدةً من حيث التركيز على (متاهات) وبخاصة مع معالجة جوانب القصدية، من خلال دراسة التفاعل بين المكون اللساني والمكون البصري.

الدراسة الثانية: (سيميائية العتبات في ديوان (متاهات) للشاعر محمد إبراهيم يعقوب)، للدكتورة مها بنت علي بن عبد الواحد الماجدي، دراسة منشورة بمجلة كلية الآداب- جامعة جنوب الوادي بقنا، وقد وقعت عليها بعد إنجازي لهذا البحث، فكان لا بد من الرجوع إليها للإفادة منها، ولبيان أوجه التشابه والاختلاف مع بحثي، ويمكن رصد أبرز هذه الأوجه في ما يأتي:

١- التقت دراستها معي في بند: (أولًا) من المبحث الأول من دراستي، لكنها

اختلفت عنها في أن الباحثة توسعت في الحديث عن عتبات غير داخلة ضمن اهتمام بحثي مثل: (معلومات النشر، واسم المؤلف)، سواء في الغلاف الأمامي أم الواجهة الخلفية، وكذلك رصدت (رقم الإيداع في مكتبة الملك فهد، وعتبة المحتويات)، أما بحثي فلا يدرس إلا ما يقع فيه تفاعل بين النسقين اللغوي (المتصل بالمادة الأدبية للديوان) والبصري (الذي يمثل قيمة دلالية أدبية بلاغية)، وليس بصرية فحسب.

٢- أن الباحثة لم تتناول ما تناولته دراستي في بند: (ثانيًا من المبحث الأول) حيث الحديث عن تحليل الخطاب الشعري من منظور تفاعل الانزياح اللغوي والفضائي في النص، ولم تتناول ما تناولته دراستي، كذلك في (مسائل المبحث الثاني) كلها، حيث الحديث عن: تفاعل فكرة الخطاب مع ثنائية البياض والسواد، والحديث عن: الأسلوب وعلامات الترقيم وسيميائية التواصل الدلالي.

الدراسة الثالثة: (سيميائية التناص في (مقام نسيان) لمحمد إبراهيم يعقوب)، للدكتورة البندري ضيف الله المطيري، وهي دراسة منشورة بمجلة الجامعة الإسلامية، ٢٠٢٠م، وهي دراسة تختلف عن بحثي في الفكرة والمعالجة والمجموعة الشعرية محل التطبيق.

الدراسة الرابعة: (صناعة المعنى في شعر محمد إبراهيم يعقوب: مقاربة سيمائية)، طبعة مؤسسة الانتشار العربي ١٤٤١هـ. للباحثة مستورة العرابي، حيث تناولت في بحثها السيميائيات وتأويل المعنى، وتحدثت عن أنواع السيمائية ومدارسها، وسيميائية التشاكل، والتناص، وتوسيع المعنى، وتأويل المعنى، وقد تشابه بحثي معها في الحديث عن تأويل المعنى، حيث تحدثت عن الأيقونة الفضائية كالغلاف إلخ، وأن أيقونة الشكل الشعري نسق دال، كما في الشكل التفعيلي (البياض والسواد إلخ). لكن بحثي يختلف عن دراستها في أن بحثي يركز فحسب على تحليل مجموعة (متاهات) الشعرية بوصفه خطابًا شعريًّا مع دراسة جميع ما يتعلق بوسائله البصرية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنها لم تهتم بفكرة التفاعل بين النسقين: اللساني، والبصري الذي يهتم بدراسة الوظيفة الفنية للأيقونات.

منهج البحث:

تعتمد الدراسة على المنهج السيميائي، فالتحليل يقوم ببحث الدلالات الإشارية للظاهرة اللغوية في ضوء تفاعلها مع الأنساق غير اللغوية، بغرض تأويل النصوص وبيان قيمتها من خلال الدمج بين آليات التحليل، كما أنه قد اعتمد طريقة الاستقراء الناقص في تحليل العينات محل الدراسة، وبخاصة أنها مدركات بصرية تتطلب إحصاءها وبيان دلالتها، كما تعتمد الدراسة على الإفادة من منهج البلاغيين في تحليل الخطاب اللغوي، ذلك الخطاب الذي تتكون منه بعض الرموز والعلامات في الفضاء النصي، بالإضافة إلى مبادئ تحليل الخطاب في تأويل بعض العلامات.

خطة البحث:

بناء على ما سبق فقد جاء هذا البحث موزعًا في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة، وذلك في العناصر الآتية:

التمهيد، وفيه تفصيل عن الإطار النظري لبعض المفاهيم الخاصة بالمصطلحات، ويتضمن الآتي:

١- البلاغة البصرية وتحليل الخطاب.

2- سيميائية الأيقونات البصرية.

ثم **المبحث الأول**: وفيه تحدثت عن (آليات التفاعل في فضاء النص)، ناقشت فيه ما يأتي:

أولًا: التفاعل في العتبات: مدخل إلى العوالم الدلالية، وجاء في عنصرين:

١- العتبات الخارجية: تشمل اللغوية والبصرية مثل: العنوان والغلاف، والإهداء والصياغة اللغوية، وطريقة الاستهلال.

٢- العتبات الداخلية: وهي تتضمن عتبات المجموعات الشعرية داخل الديوان.

ثانيًا: تفاعل الانزياح اللغوي والفضائي في النص.

أما **المبحث الثاني:** فجاء بعنوان: تفاعل أنساق الخطاب الشعري، تناولت فيه العناصر الآتية:

أولًا: تفاعل فكرة الخطاب مع ثنائية البياض والسواد.

ثانيًا: الأسلوب وعلامات الترقيم وسيميائية التواصل الدلالي، وتناولت فيه القيمة الوظيفية لعلامات الترقيم داخل النص وما ترتبط به من علاقات إشارية مع المكون اللساني.

ثم **الخاتمة** وأهم نتائج البحث.

التمهيد:

أولا: البلاغة البصرية وتحليل الخطاب:

تأثرت الدراسات الأدبية والبلاغية المتعلقة بالنص الأدبي عامةً بمجال تحليل الصورة المرئية، وبخاصة بعد تأثر الخطاب الأدبي بمجال الصور الإعلانية، وسيميائية الأنماط الإشهارية، «فالصورة الإشهارية تحيل على منتج أو خدمة أو نوع أو مؤسسة، مُعَبَّر عن كل واحد منها، إما باستعمال اللغة، أو بالصورة، أو بكليهما».(١)

وإذا أنعمنا النظر في نتاج البلاغيين الأوائل فسنجد أنهم أولوا (الإشارة والرمز) اهتمامًا كبيرًا في نظرية البيان العربي، فالجاحظ يعرف البيان بأنه «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى»(٢)، ونص أبو هلال على أن البلاغة هي «كل ما تبلغ به قلب السامع،

(١) محمد خريصي، آليات تفاعل أنساق العلامات اللسانية والأيقونية في الخطاب الإشهاري.. استراتيجيات الإقناع والتدليل من الإرسال إلى التلقي، مقاربة سيميائية-نسقية. مجموعة بحوث محكمة بعنوان: قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيمائي، ط١، الأردن، طبعة كنوز المعرفة، ٢٠١٩م، صـ٢٤١.
(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، صـ٧٦.

فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك»(١)، وذكر ابن المقفع أن «البلاغة اسم جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون ابتداء»(٢)، وهذه النصوص تدل على أن تصور الأوائل للبلاغة يتضمن وجود بلاغة الإشارة، أو بلاغة الرمز الدال المفهم، وإن لم يحظ باهتمام كبير في التأطير النظري.

ومن ثم صكَّ بعضُ الباحثين مصطلح (البلاغة البصرية) للدلالة على دراسة القيمة الوظيفية والتواصلية للعلامات الإشارية في التحليل والتأويل، كما أن البلاغة البصرية لها علاقة وثيقة بالخطاب الإشهاري.

ويعد مصطلح البلاغة البصرية (وكذلك الاستعارة البصرية، والكناية البصرية إلخ) من المصطلحات التي عرفها النقد الحديث، ويقصد بها توظيف مباحث البلاغة مع أدوات التكنولوجيا المعاصرة لإنتاج الدلالة التي تشتغل على اللساني والبصري، وبذلك لا يقتصر وعينا بالشيء على جانب اللغة في الخطاب الأدبي، وإنما يتفاعل معه جانب البلاغة المرئية ليكون الإدراك البصري أداة من أدوات تشكيل المعنى من منطلق أن «الخطاب رسالة للمتلقي تحمل قصدية التوجه للبصر والبصيرة معًا».(٣)

وبناء على ذلك فقد اهتم الباحثون بتحليل الخطاب الإشهاري، من منطلق ضرورة «الاشتغال على الأبعاد البصرية في العصر الراهن كاللافتات الإشهارية وغيرها، وهذا ما جعل مجموع المباحث المهتمة بالخطاب الأدبي عمومًا، والشعري منه تحديدًا، قد تغير تصورها من حيث الاعتقاد بالتمركز حول الصوت والعلامة اللسانية، ونبذ أنماط التعبير الأخرى».(٤)

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة، طبعة دار إحياء الكتب العربية عيسى الحلبي، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م. صـ ١٠.
(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، صـ١١٥، ١١٦.
(٣) مستورة العرابي، صناعة المعنى في شعر محمد إبراهيم يعقوب مقاربة سيمائية، ط١، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ١٤٤١هـ، صـ١٩٠.
(٤) المرجع السابق. صـ١٨٩.

ثانيًا: سيميائية الأيقونات البصرية:

شاع مصطلح (السيميوطيقا البصرية) مرادفًا لمصطلح البلاغة البصرية، وتجدر الإشارة إلى أن (السيميائية) تعددت أسماؤها بتعدد الترجمات والمسارات البحثية؛ فنجد دي سوسير يسميها (السيمولوجيا **Semiology**)، حيث يهتم بدراسة العلاقة بين الدال والمدلول في إطار السياق، فالسيميولوجيا تُعنى -حينئذ- بدراسة حياة العلامات في المجتمع.(١) أما شارلز بيرس فيسميها (السيموطيقا **Semiotics**)، حيث إن المنطق بدلالاته الكلية يرتبط عنده بعلم العلامات(٢)، كما أن السيميوطيقا -حينئذ- تكون معبرة عن العالم كله، بوصفه شبكة من العلامات. أما إمبرتو إيكو فيطلق اسم علامة على «أشياء تعتمد على روابط دلالية، حتى وإن كانت بنيتها الداخلية ليست من طبيعة العلامات اللسانية».(٣)

من هنا جاء مصطلح (السيميوطيقا البصرية)، إذ هو جزء من علم السيميائيات، يهتم بتحليل الصورة، والعلامات والرموز البصرية، المرئية ودراسة أثرها التواصلي، وبذلك تتداخل السيميوطيقا البصرية مع نظرية الاتصال، والتداولية وتحليل الخطاب، ومن ثمَّ كان الاهتمام بدراسة العلامات المرئية مهمًّا في مجال التواصل الإنساني؛ فقد أثرَتْ المجال الأدبي على نحو كبير، وبخاصة مع تطور وسائل التقنيات الطباعية والإلكترونية.

وكان من نتيجة فاعلية هذه التقنيات أن انصرف الباحثون لدراسة ما يترتب عليها من قدرات وإمكانات في تطويع لغة التواصل؛ وهي «القفزة التقنية الهائلة في وسائل الاتصال الجماهيري، تلك التي لفتت الانتباه إلى القناة البصرية في الإدراك والتواصل في مجال الاتصال الأدبي، حيث أصبح الجهد منصبًا على البحث في إمكانية تطويع قدرات اللغة لتلائم الإمكانات التي وفرها الزمن التكنولوجي من أجل البحث عن بلاغة جديدة».(٤)

(١) ينظر: فردينان دوسوسور، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية- بغداد، ١٩٨٥م، صـ ٣٤.

(٢) ينظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٨، صـ٣٠.

(٣) إمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، المغرب الطبعة الثانية، ٢٠١٠م، صـ١٩١.

(٤) ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، صـ

ومن اللافت للنظر أن الحديث عن البلاغة البصرية يستدعي محايثة مصطلح آخر هو (الفضاء النصي) أو (الفضاء البصري)، وهو مجال مهم من مجالات تشكيل المعنى في القصيدة الحديثة، ويقصد به «ما يصاحب النص من وسائل ورموز بصرية، تقدم للقارئ إشارات دلالية تؤكد أو توجه دلالات الكلام المكتوب».(١)

ومن هنا توسع النقاد في تحليل النصوص عبر توسيع مفهوم البلاغة ذاته، فلم تعد البلاغة هي (مطابقة الكلام لمقتضى الحال فحسب) في هذا التصور؛ وإنما انتقل الاهتمام من الاقتصار على تحليل الجانب اللغوي إلى الانفتاح على قراءة الأبعاد التشكيلية المؤثرة في فضاء النص؛ اعتمادًا على أن «القصيدة تشتمل على عناصر لغوية، بالإضافة إلى عناصر أخرى بصرية مثل حركة الأسطر، وعلامات الترقيم، ونسبة البياض والسواد؛ لأن هذا المكتوب يحمل في طياته المنطوق، فهو مرئي بنكهة شفهية».(٢)

أما مصطلح (الأيقون) فهو يدور حول معنى العلامة البصرية غير اللغوية؛ لأن «الممارسة الفنية لترسيم القصيدة تبرهن على أن اللغة لن تكون في قبضة اليد بكامل دلالتها إلا بالعودة إلى الصورة التشكيلية للقصيدة».(٣)

والعلامات أقسام: منها الكتابي، وغير الكتابي، ويذكر بعض السيميائيين أن مصطلح (العلامة) يتضمن «علامات اللغة، وعلامات الكتابة، وعلامات التحية، وعلامات المرور، والعلامات النقدية، وعلامات العبادات، والشعائر، والعقائد، وعلامات الفن بكل أشكالها، والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي قدرتها على الدلالة، وتكونها من وحدات دلالية، أو علامات».(٤)

٥، ٦.

(١) ينظر: سامي العجلان، إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ط١، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٥، صـ ٤١٤.

(٢) مستورة العرابي، صناعة المعنى، صـ١٩٠.

(٣) روجرز فرنكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون بغداد ١٩٩٩م. صـ ٢٥٦. وينظر: مستورة العرابي، صناعة المعنى، صـ١٩٠.

(٤) شكري عياد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، مجلة فصول، العدد ٤، مجلد ٦، يوليه وأغسطس وسبتمبر ١٩٨٦م، صـ١٧٠.

أما في العمل الأدبي فيمكن تصنيفها إلى ما هو لغوي وما هو غير لغوي، وكلاهما يجعل النص قابلًا للتأويل من جهات عدة، وبخاصة من منطلق أن «الكتابة عرسٌ للعينِ والأذن والباطن»(١)، وبذلك يصبح للعلامات غير اللغوية أهميةٌ كبيرة في توجيه الدلالات.

ومن أهم الباحثين السيميائيين الذين اهتموا بالحديث عن مفهوم العلامة والأيقون: شارل بيرس، بحسب نظريته، حيث يرى «أن بالإمكان تقسيم الأيقونات الجزئية حسب صيغة الأولانية التي تشارك فيها، فتلك التي تعتبر جزءًا من النوعيات البسيطة هي الصور، وتلك التي تمثل العلاقات الثنائية أساسًا بين أجزاء شيء عن طريق علاقات مماثلة في أجزائها الخاصة هي الرسوم البيانية، وتلك التي تمثل خاصية التمثيلية لممثل ما عن طريق تمثيل تواز في شيء آخر هي الاستعارات».(٢)

لذلك نجد التحليل السيميوطيقي يهتم «بالمجموعات العلامية (لوحات-رسوم شخصية-ملصقات-نصوص...)، ويقوم التحليل على تبين العلاقة بين العلامات كممثلات وبين موضوعاتها، بعد توضيح وإبراز المؤولات المناسبة التي تمكن من الإحالة على الموضوعات».(٣)

وبناء عليه، فإن هذا البحث ينطلق من مفهوم معين لـ(بلاغة الأيقون البصري) -من وجهة نظري- وهو: (الأثر الوظيفي للمحيط النصي البصري الذي يُعطي الخطابَ دلالةً إيحائيةً خاصةً عبر أدواتِه، أو يكون مساعدًا في إعطاءِ الخطابِ البلاغيِّ تبئيرًا بصريًّا يبرزُه، ويَلفتُ النظرَ إلى دلالاته). وهذا ما سيتجلَّى في هذِه الدراسةِ، فقد تناولَ المبحثُ الأولُ آلياتِ التفاعلِ في فضاءِ النصِّ، وتناولَ المبحثُ الثاني تفاعلَ أنساقِ الخطابِ الشعريِّ.

(١) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة. العدد ١٩، ١٩٨١م. صـ٥٦.
(٢) محمد الماكري، الشكل والخطاب، صـ ٤٩.
(٣) المرجع نفسه، صـ ٥٣.

المبحث الأول: آليات التفاعل في فضاء النص

أصبحت قراءة النص الأدبي -في الشعر الحديث- منفتحة على تقنيات مصاحبة للنص الأدبي نفسه، ويعد المجال البصري من أهم قنوات الاتصال بين النص وقارئه، لكنه -من وجهة نظري- ليس مجرد اتصال يهدف إلى الإفهام فحسب، وإنما يهدف إلى التأثير كذلك؛ لأن «الثقافة البصرية تهدف إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه»(١)، وحينئذ تتجلى القيمة البلاغية التأثيرية؛ حيث ينعكس ذلك على إدراك مضامين النص ودلالاته وتأثيره في المتلقي على نحو تفاعلي.

وكل نص له نسيجه الخاص وتشكيلاته المرتبطة بمقاصده وانسجامه، من حيث اختيار الغلاف ونوع الخط وطريقة الكتابة إلخ، فهذه مفاتيح لقراءة مضامين مهمة من عطاءات النص قراءة جمالية تشويقية، ولذلك فإن «اختلاف التشكيل من نص إلى آخر حسب مضمون وحالة كل نص يجعله جزءًا أساسيًّا من النص، بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولدًا للمعنى الشعري».(٢) وفي ما يأتي أعرض أهم آليات التشكيل البصري في (متاهات) من خلال تتبع المباحث الآتية:

أولًا: عتبات النص..مدخل إلى العوالم الدلالية:

تعد العتبات هي الخطوة الأولى في الدخول إلى عالم النص، و«نادرًا ما يظهر النص عاريًا عن عتبات لفظية أو بصرية مثل: (اسم الكاتب، والعنوان الفرعي، والإهداء، والاستهلال، وصفحة الغلاف...) وهذا بقصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق: جعله حاضرًا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه».(٣) وقد سمى النقاد المحدثون الوسائل التي تقدم النص إلى القارئ بالمناص، وهو «كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه أو

(١) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤. ط١، الرياض، ط/النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي بيروت، ٢٠٠٨م، صـ٢٢.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م، صـ٤٤.

صفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة».(١)

وهذه المناصات لها وظائف متعددة، حيث تسهم في بناء النظام النصي المتكامل، بالإضافة إلى كونها وسائل فاعلة في تصوير المدلول وتقديمه، «فالمناص بكل أشكاله كما يقول جينيت في الأصل: «مساعد وموجه لخدمة أشياء أخرى، التي تشكل وعي كينونته وهو النص»، فهذا المبدأ المناصي دائم الارتباط بنصه، ووظيفته تحدد الأساسي من حضوره ومسلكه».(٢)

وهناك نوعان مهمان من أنواع المناصات، يتعلقان بما نحن بصدده من الحديث عن (ثنائية العلامة واللغة)، وهما: المناصات ذات التمظهرات النصية أو اللفظية، مثل (العنوان والمقابلة والاستهلال)، والمناصات ذات التمظهرات الأيقونية تظهر في النص وبدقة أكبر في (تصميم الغلاف، والرسومات، والصور الفوتوغرافية، والأشكال الهندسية العادية أو البارزة)(٣)، ومن خلال تفاعل هذين النوعين تتجلي القيمة العلمية في التفاعل بين الأنساق.

وفي هذا البحث سأقسم العتبات –وفق ما جرى عليه النقاد– إلى قسمين:

١– العتبات الخارجية: وتشمل الواجهة الأمامية للغلاف والعنوان، والواجهة الخلفية.

٢– العتبات الداخلية وتشمل: الإهداء والاستهلال وعتبات المجموعات الشعرية داخل الديوان.

(١)المرجع نفسه.
(٢)المرجع نفسه ص٥٧.
(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٥٢، ٥٣.

١- العتبات الخارجية:

إذا أنعمنا النظر في عتبات النص الخارجية في (متاهات) فسنجد أن الأيقونات البصرية قد أدت مجموعة من الوظائف البلاغية التي أسهمت في إحداث دلالة رئيسة في وعي القارئ، بحيث يتضافر المكون اللساني مع المكون البصري في إحداث نظام متماسك يشبه النظم في البناء اللغوي. وذلك على النحو الآتي:

أ- العنوان والغلاف:

يعد الغلاف الأمامي والخلفي من الأدوات البصرية المهمة في تقديم الخطاب الشعري للقارئ، فالواجهة الأمامية: هي الصورة التي تُدخل القارئ إلى عوالم المجموعة الشعرية، وكلما كانت الصورة أدق في التعبير عن المقاصد والمضامين الشعرية،كانت نوعًا من العبقرية الفنية المعتمدة على توظيف الأيقون البصري.

أما الواجهة الخلفية فهي ذات مساحة حرة من التعبير، بما تقدمه من تنوعات عن المؤلف أو عن عمله، غير أن ذكاء الواجهة الخلفية يتمثل في حملها للجملة الثقافية التي تقولها المجموعة الشعرية، وذلك باختيار بعض الأبيات التي تمثل بيت القصيد في الديوان، وذلك عن طريق كتابة مقطع مختار من النص، فيحفز المتلقي على القراءة والتفاعل، ويسهم في إضاءة الخطاب الشعري، وفتح آفاق عدَّة للتأويل، بما يحمل من إشارات مكثفة شكليًّا، ودلاليًّا، وتداوليًّا.(١)

وقد جاء شكلُ الغلاف في المجموعة الشعرية (متاهات) لمحمد يعقوب نوعًا من الرسم الذي يُستخدم في قياس الذكاء في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، وقد عرف هذا الشكل باسم (مقياس متاهات بورتيوس)، وهو رسم هندسي عبارة عن دائرة كبيرة في وسطها دائرة صغيرة مركزية، يتفرع عنها طريق يتشعب بعد ذلك إلى عدة طرق، ولا مخرج من الدائرة الكبيرة إلا عن طريق فتحة واحدة، ويعد الوصول إليها في وقت قصير نوعًا من

(١) حسن حجاب الحازمي، النص والنص الموازي، قراءة في رواية جاهلية لليلى الجهني، الرياض، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م. صـ٢٤، ٢٥.

الذكاء، وقد طُوِّر هذا النموذج، حيث أصبح سلسلة من المتاهات المتدرجة في الصعوبة، والمستعملة في قياس القدرات العقلية.

وقد وظف الشاعر في مجموعته الشعرية هذه الفكرة، فسمَّى ديوانه بهذا الاسم ليحاكي تلك الفكرة العقلية، وليعول على ذكاء القارئ في تحديد المخرج الوحيد من هذه المتاهات، فبدأ بتوزيع متاهاته على عشر متاهات هي: (متاهة روحها-متاهة عينيها-متاهة تفاصيلها-متاهة الحب-متاهة الحنين-متاهة الغياب- متاهة الخسارة- متاهة الرحيل- متاهة المرايا-متاهة الاعتراف)، ثم جعل داخل كل متاهة مجموعةً من النصوص التي تمثل طرقًا ينفتح بعضها على بعض، وهذه النصوص قصيرة جدًّا، تأتي في الغالب في بيتين من الشعر، وهذا القِصر يحاكي قِصَر الطرق التي تحاول الخروج من هذه المتاهة الكبيرة.

بالإضافة إلى هذا نجد هناك اختلافًا في عدد النصوص داخل كل متاهة، وهو اختلاف يحاكي اختلاف عدد الطرق عند المحاولة من المخارج المرسومة، فبعضها قليل، سرعان ما يصل المسار إلى طريق مغلق يحمله على الرجوع إلى متاهة أخرى، وبعضها كثير بحيث يستمر إلى أن يصل إلى انسداد في الجدار الخارجي للدائرة الكبيرة، حتى يدرك القارئ بوعيه الإنساني أيَّ المخارج يمكن أن تناسبه، أما الشاعر فقد اختار أن يكون الخروج عند نص جاء في آخر متاهة محددة، كما سيأتي الحديث عنه عند تحليل الواجهة الخلفية من الغلاف.

وبذلك يكون الغلاف هو المدخل الأول للنص الأدبي، وسبيلًا مهمًّا «لكشف أغواره ومجاهله ودلالاته العميقة، فهو نص مختصر يلخص كل الوقائع والأحداث والقضايا ويختزلها في كلمة أو في جملة قد تطول أو تقصر، وكلما كان العنوان مختصرًا اتسعت دلالته وقويت طاقته الإشعاعية، وانفتحت آفاقه الرمزية؛ لاعتماده على التكثيف، والمجاز، والرمز، والمنطق الدلالي».(١)

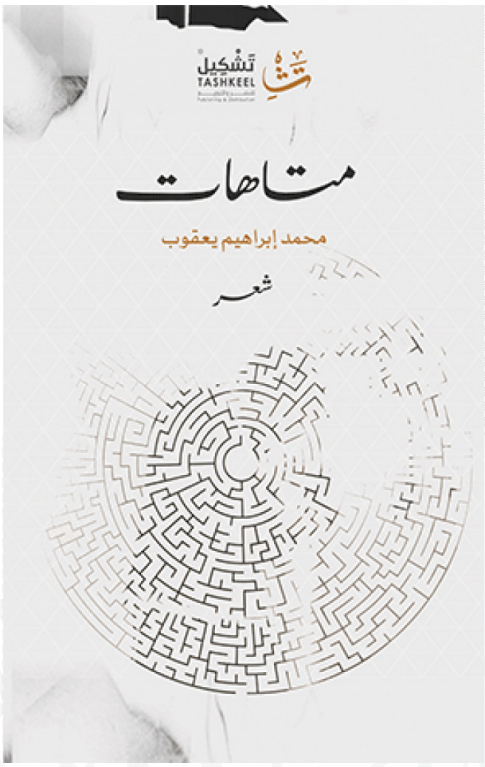
ولم يشأ الغلاف أن يقدم لنا صورة مكتملة عن المتاهة، بل جاء بعض جوانب

(١) فطيمة الزهرة، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان دراسة سيميائية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، بحث منشور، صـ١٤٠.

المتاهة محذوفًا، وبعضها غائمًا غير واضح، وهذه طريقة فذة في الدمج بين التجربة الشعرية -وبخاصة في هذه المجموعة الشعرية حيث إنها قصيرة في مقاطعها الشعرية من حيث الحجم- وبين الرسم الهندسي المعبر عن محاولة فقدان مساحات معينة من المتاهة؛ فيكون الدخول إلى عوالمها ضربًا من التيه غير المنتهي.

إنه تفاعل من نوع خاص بين المكون اللساني وطريقة الرسم الهندسي لتضفير خيوط المعرفة لدى القارئ، ذلك الذي يدرك بذكاء القراءة النقدية أن الذاكرة البشرية دروب معقدة ومسالك متشابكة، وبعضها خيالات بعيدة تتراءى في فضاء غير متشابك، بل تظهر بصورة غائمة وغير واضحة، وبعضها الآخر يتواصل برغم الفراغات الذهنية لتملأ الصفحات بأفكارٍ ذاتِ نسيج دلالي واحد.

وفي ما يأتي صورة من هذا الغلاف:



فالعنوان (متاهات) لفظ نكرة جاء بصيغة الجمع، وهو وحدة صغرى (جملة اسمية)، داخل إطار أكبر هو الخطاب الشعري المتماسك في الديوان كله، عبر التحام عناوين المتاهات الشعرية وتواصلها مع عنوان المجموعة بطرق فيها تنافذ تكراري وعلاقة الجزء بالكل، وبعضها عن طريق التدرج الشعوري بين عنوان المتاهة ونصوصها الشعرية؛ ومن ثمَّ فليس العنوان مجردَ جملة افتتاحية أو هامش تقديمي لها، بل هو تعبير موجز بليغ يجمع بين قصر العبارة، واتساع الدلالة(١)، فتحققت فيه بعضُ ملامح البلاغة، فمن جهة الجماليات اللغوية هو عنوان فيه إيجاز بالحذف (حذف المسند إليه) وتكثيف عن طريق توظيف صيغة الجمع النكرة التي تفيد الكثرة.

وكلمة (متاهة) اسم مكان للدلالة على المكان الذي حصل فيه التيه، واللفظ اللغوي (التيه) دال على عدم الاهتداء أو الهلاك، وكلها معان ترد إلى هذا التأويل، فالمتاهة مكان يقع فيه الذهاب الذي قد يكون بلا عودة وهو الهلاك، أو الذهاب وعدم القدرة على الخلاص، هذا من جهة المكون اللساني. أما من جهة دلالة الأيقون البصري، فالملاحظ أن كلمة (متاهات) ممتدة في الكتابة، وبخط يوحي بامتداد لا متناهٍ مع إيحاء بتجويف وتعرج يدل على كثرة التفرع والانقسام، «وهي كتابة تعبر -بطبيعة الحال- عن دلالة معينة تربط بالقصيدة، وتحمل إيحاءً محددًا تود نقله إلى القارئ من خلال هذا الشكل الكتابي المطبوع».(٢)

ثم يأتي اسم الشاعر باللون الرمادي متوسط الحجم، ثم كلمة (**شعر**) بلونها الأسود مرة أخرى، وكأن التجربة الشعرية قد امتصت تلك التجربة النفسية بامتداداتها وتنوعها، فالتعبير المختار للعنوان مع التشكيل الفضائي للغلاف نسقان متمايزان نوعًا، ومتحدان وظيفةً، حيث يستعملهما الكاتب من أجل تحقيق مؤشرات دلالية يريد إيصالها إلى المتلقي في نسيج متلاحم.

أما عن اللون في العنوان -بوصفه علامة سيميائية- فنجد أنه يحمل كثيرًا من

(١) ينظر: سامي العجلان، إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ص ٣١٥، ٣١٦.
(٢) أحمد كريِّم بلال، العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر، ط١، طنطا مصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م، ص٤١١.

المضامين والمدلولات، وذلك لأن اللون إذا أحسن الشاعر البوح بمضمر الخطاب الأدبي من خلاله، فإنه يصبح أيقونةً دلالية تحمل أحاسيسه ورؤيته، وبخاصة إذا كان أحد مكونات المفارقة في النص الأدبي. ولذا نجد اللغويين قديمًا وحديثًا يهتمون بالحديث عن اللون وألفاظه ومفرداته، واستعمالاته المجازية والأدبية.(١)

وبالبحث عن الدلالة السيميائية للألوان نجد «أن أحد التأثيرات الأساسية للألوان هو ما تثيره من أفكار، فاللون يعبر عن فكرة أو مجموعة من الأفكار، معتمدًا على التجارب والخبرات السابقة للأفراد»(٢)، فعلى سبيل المثال: اللون الأسود «يحمل سيميائيًّا دلالتين: الأولى: تحيل على اللون المرتبط بسكون الليل، والموت الأبدي، والقلق والحزن، وهو لون يستدعي إلى الذهن صورًا عديدة... والدلالة الثانية: لون السيادة والسلطة والجرأة والدهاء»(٣)، ولعل الدلالة الأولى هي الأقرب في هذه المجموعة الشعرية وبخاصة دلالة القلق والحزن، ولذلك اختار الشاعر هذا اللون في كلمة (متاهات) ليوجد نوعًا من جذب الانتباه لدى المتلقي، وهذا يعادل بدوره حسن الاستهلال، أو التشويق الدلالي.

لكنه سرعان ما عاد فكسر ذلك باللون البني في اسم الشاعر، وهو لون يحمل كثيرًا من الدلالات، منها أنه يدل على «الأهمية الموضوعة على الجذور، على الأرض والوطن...وإذا وقع البني في النصف الأول وبخاصة في أحد المكانين الأولين فهذا يعني الحاجة المتزايدة للراحة الجسمانية، والقناعة الحسية»(٤)، ولا شك أن تلك الدلالات يقصدها الشاعر وبخاصة مع تأمل كثير من العناوين الداخلية للنصوص الشعرية بوصفها مكونًا لسانيًّا كما سيأتي.

أما غلاف الكتاب -وبعض خطوط الدائرة التي تعبر عن النسق الأيقوني

(١) ومن أبرز هؤلاء في العصر الحديث أحمد مختار عمر في كتابه (اللغة واللون)، حيث يعقد فصلًا عن (ألفاظ الألوان والتعبيرات اللغوية)، وكذلك الحديث عن إيحاءاته وانعكاساته النفسية... ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط٢، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٧م.
(٢) محمد فريد الصحن، الإعلان، ط١، الإسكندرية، الدار الجامعية، ١٩٩٣، صـ٢٤٦.
(٣) كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، ط١، بيروت، طبعة دار المتقين للثقافة والعلوم، ٢٠١٢م، صـ ٧١. وينظر: يحيى حمودة، نظرية اللون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م، صـ ١٣١-١٣٥.
(٤) ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، صـ ١٩٥.

للمتاهات- فهو اللون الرمادي، لتدل في إشارة سيميائية معتمدة على إيحاء لوني إلى معنى متوافر في اللون الرمادي، حيث يشير إلى الكآبة والخلاء والشيخوخة(١)، وهو مناسب لدلالات كثير من عناوين القصائد -بوصفها مكونًا لسانيًّا- داخل المتاهات العشر مثل عناوين: (ظمأ-أرواحنا تعبت- كأننا لم نكن-وجع مباح-هذيان- مشرد فيك-لا قلب ينجو-كن رحيلًا عادلًا-رحيل-نهاية...)، ثم يعود اللون الأسود بصورة خافتة في كلمة (**شعر**) مرة أخرى، ليدل على الامتصاص، وكأنه يشير إلى أن فن الشعر هو الأنسب في استيعاب تلك التجربة بأبعادها الذاتية والإنسانية، لذلك يقول الشاعر:

«أنا والقصيدة غيمتان

فحاولي ..

أن تأخذي الغيمات صوب تلالها».(٢)

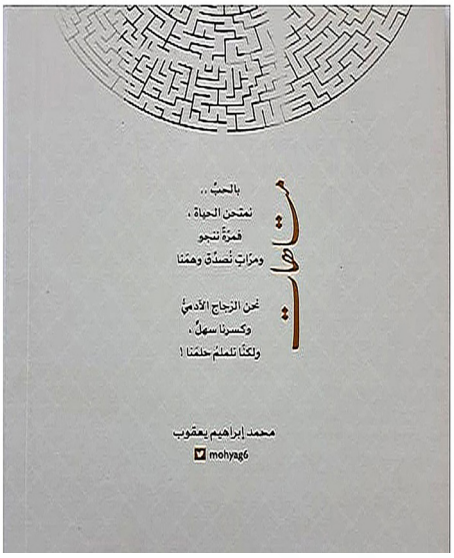
كما يدل اللون الأسود على الحزن والنفوذ، وعندما يحاور لونًا آخر فإن الغلبةَ تكون له، وهو يخدع البصرَ لعمقه وثقله وصرامته(٣)، وهذا معنى معبر عن هذه الحالة في (متاهات).

تبقى الإشارة إلى أن الشاعر «عمد إلى اختيار تقنية اللوحة التشكيلية...وتتمثل تفاصيل اللوحة التشكيلية في ورقة قد احترق بعض أطرافها، تعلوها شبكة بيضاء تحتل ثلثي صفحة الغلاف، وفوق تلك الشبكة تظهر متاهة دائرية رسمت باللون الأسود، وقد تلاشت بعض أجزائها»(٤)، ولعل هذا ينسجم دلاليًّا مع الدلالات المشار إليها في العناوين الداخلية.

(١) ينظر: خولة محمد الوادي، قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٤٥، عدد ٣، ٢٠١٨م، صـ٨.
(٢) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، شعر، ط١، الرياض، طبعة تشكيل للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م، صـ٢٦.
(٣) ينظر: أشرف صالح، الإعلان فنون وجنون، أشرف صالح، القاهرة، دار غريب، ١٩٩٩م، صـ ١٩.
(٤) مها بنت علي بن عبد الواحد الماجدي، سيميائية العتبات في ديوان متاهات للشاعر محمد إبراهيم يعقوب مقاربة سيميائية، صـ ١٦٣، ١٦٤.

ب- الواجهة الخلفية:

من العتبات الخارجية للديوان: الواجهة الخلفية، وقد جاءت على النحو الآتي:



يلاحظ أنَّ هناك تغييرًا في نوع اللون المستعمل في كلمة (**متاهات**) في الواجهة الخلفية، فهو اللون البني بدلالته المتعددة والإيجابية، وهذا اللون يدل على الاستقرار؛ فهو «غامق الأحمر المصفر، النشاط الضاغط للأحمر يقل هنا ويتجه إلى أن يكون أكثر أمنًا»(١)، ومن ثمَّ فإنه كثيرًا ما يشجع على النظام والتنظيم، والأمن والحماية من الفوضى المتناثرة، ومما يتسق مع هذا المعنى اختيارُ جزءٍ من الدائرة المرسومة في الغلاف الأمامي، التي تعبر عن المتاهة الكبيرة لتكون في الواجهة الخلفية، لكن العجيب أنه اختار الجزء الذي تتواجد فيه الفتحة التي يستطاع الخروج منها خارج ممرات المتاهة انطلاقًا إلى آفاق من العوالم الأخرى، وهو ما عبر عنه بالمساحات الفارغة في الغلاف.

ثم يأتي **المكون اللساني** في اختيار نص شعري يقع في آخر (متاهة المرايا)؛ ليؤشر على أنه الموضع المناسب للخروج من وجهة نظر الشاعر، ويعنونه بقوله: (**الزجاج الآدميّ**) ليكون إشارة سيميائية على أن وقوع هذا المكون اللساني في الواجهة الخلفية -خاصة-

(١) ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ١٩٤.

يحمل دلالة الخلاص من التيه، وهذا المقطع يقول فيه:

«بالحبِّ ..

نمتحن الحياة،

فمرّةً ننجو

ومرات نُصدِّق وهمنا

نحن الزجاج الآدميُّ

وكسرنا سهلٌ،

ولكنّا نلملمُ حلمَنا !».(١)

وهذا النص جزء من (متاهة المرايا)، تلك التي اختار في مطلعها بيت عبد الله عبيد، الذي يقول فيه:

«واهتدت

روحي إلى أعماقها

ثم هامت في مرايا الدهشةِ».(٢)

ليكون استهلالًا لمتاهة المرايا، فناسب مطلعَ المتاهة كونُ النص الأخير منها هو القطعة الأدبية المختارة في غلاف الواجهة الخلفية للمجموعة الشعرية، مع اختيار جزء من الرسم الهندسي يتضمن نافذة الخروج من التيه الكبير، ليدل في تفاعل بين المكونات اللسانية والأيقونات البصرية على إنتاج دلالة واحدة متماسكة، وبخاصة مع التأمل الحاصل من كيفية الحفاظ على مساحة بيضاء كبيرة، لندرك أن اختياره لهذا النص لم يكن عبثًا،

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص٧٤.
(٢) المرجع السابق، ص٦٦.

بل جاء مقصودًا يحمل في طياته مؤشرات بلاغية تسهم في بناء الدلالة المركزية، وهي أن الخلاص يكون في الحب؛ فهو الذي نواجه به الأخطار، ونبلو اختبارات الحياة.

يأتي تكرار كلمة (متاهة) في مطالع المجموعات الداخلية معبرًا عن حالة إنسانية قلقة، «فالدلالات العامة للقصائد الوجيزة الكثيفة لا تفيض بأنسام الغزل الحالم التقليدي كما يتبادر للذهن لأول وهلة، وإنما هي بالفعل متاهة جدلية تبدو فيها المرأة في مفارقات شتى: عاشقة معشوقة، نافرة منفّرة، طيعة متمردة، فضلًا عن ازدحام الدواوين بمضامين أخرى تثار ضمن متاهات من الرؤى الإنسانية العامة التي تحمل قلقًا تجاه الإنسان في ضعفه وأحزانه، وسعيه المطلق نحو الحرية واستشراف الحياة».(١)

فالإنسان إزاء هذا القلق بين يقين ووهم، وفي الحب عصمة من الضلال، بيد أن الإنسان –عادةً– يتخلى عن ذلك اليقين متبعًا وهم النفس البشرية، فيقع في براثن التيه، ولذا يختم بتلك الخلاصة من تجارب الحياة، وهي أن النفس الإنسانية كالزجاج الذي هو قابل للكسر، ولن يَشْعَبَ كسرَها إلا صاحبها، فهو صاحب القرار في إعادة ترميمها عبر إقامة جسور الحب والتواصل مرة أخرى.

٢– العتبات الداخلية:

أ– الإهداء والصياغة اللغوية:

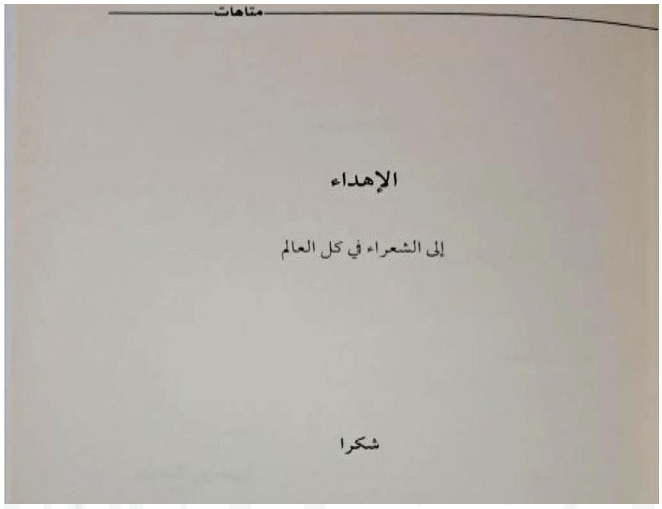
الإهداء في الأعمال الأدبية نوع من الاتصال الروحي والنفسي والوجداني والفكري؛ ذلك أن اختيار المُهدَى إليه في فاتحة المجموعة الشعرية يشير إلى أنه يمثل للمبدع قيمة روحيَّة ووجدانية خاصة، أو أن القيمة تنبع من كون المهدَى إليه هو أحد مصادر الإلهام والمعرفة والتأثير في عقل المبدع وثقافته، ولذلك يعد الإهداء عتبةً مهمة داخل الديوان، وتتجلى أهميتها في أنها «تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه، متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين

(١) أحمد كريمّ بلال، خرائط الجنوب دراسة نقدية في أعمال الشاعر محمد إبراهيم يعقوب، ط١، نجران السعودية، النادي الأدبي بنجران، القاهرة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠١٩م، صـ ٦١.

المهدي والمهدى له».(١)

أما عن توظيف الإهداء في الشعر الحديث فقد «ساد نمطان إهدائيَّان في كتب الشعر العربي الحديث: إهداء الخواص (الأسرة أو من خارج الأسرة)، وإهداء الجمهور (جمهور القراء أو شريحة عريضة منهم دون أن يخصص شخصًا بعينه».(٢) والشاعر محمد يعقوب في (متاهات) اختار شريحة عريضةً من القراء، وهم الشعراء، لكنه استعمل آلية الاستغراق في التعبير عنهم، فجاء إهداؤه على النحو الآتي: «**الإهداء إلى الشعراء في كل العالم، شكرًا. محمد**»، هكذا جاء التعبير موجزًا ومكثفًا وجامعًا، حيث دلت (أل) الجنسية على الاستغراق، ودل تعبير (كل العالم) على شمولية أكبر تتجاوز الثقافة العربية لتضم إليها جميع لغات العالم وآدابه.

وقد جاء هذا التعبير في توزيع بصري دال، فجعل فضاء الصفحة البصري فارغًا إلا من هذه الكلمات، بالإضافة إلى الترقيم والسطر العلوي المصاحب بكلمة (متاهات)، وهو فضاء يدل على الاتساع والاستغراق من جهة الإدراك البصري، كما يدل المكون اللساني على الاستغراق عبر تلك الوسائل المشار إليها كـ(أل) الجنسية، ودلالة (كل) على الاستغراق.


متاهات

الإهداء

إلى الشعراء في كل العالم

شكرا

(١) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، صـ ١٤٤.
(٢) ينظر: المرجع السابق، صـ ١٤٤ – ١٤٦.

ب- عتبات النصوص الشعرية:

بنى محمد يعقوب مجموعته الشعرية (متاهات) على فكرة النواة المركزية التي تلتف حولها النصوص الشعرية، وجعل هذه النواة في الصفحة الأولى تحت عنوان المتاهة مباشرةً، وهذه النواة بيت من الشعر مقتبس من شاعر مذكور اسمه، بحيث يكون هذا البيت المقتبس هو البؤرة المركزية التي تلتف حولها مساراتُ كلِّ متاهة ومنعطفاتُها.

مثال ذلك: (متاهة الحب) حيث جعل العتبة الأولى لهذه المتاهة قول حيدر العبد لله:

«صغارًا تأرجحنا عليهِ

ولم يزل يدغدغنا بين الحنايا تأرجُحُهْ».(١)

فيجعل النص الأول من هذه المتاهة بعنوان (**آمنتُ...**) ويقول في المقطع الثاني منه:

«ذوَّبتها في الروح

نخبا أولًا

الحبُّ معركةٌ بغير عتاد».(٢)

ويقول في المقطع الثاني من النص الثاني الذي هو بعنوان (يحدث عادةَ) من المتاهة نفسها:

«راحوا وما تركوا سوى أوهامنا

في الحبِّ

يحدثُ عادةً ما يحدثُ!».(٣)

ويقول في النص المقطع الثاني من النص الثالث الذي هو بعنوان (الرصاص الطائش) من متاهة الحب كذلك:

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، صـ٢٨.
(٢) المرجع السابق، صـ٢٩.
(٣) المرجع السابق، صـ٣٠.

«في الحبّ

لا معنى لأي خرائط

نمضي ..

ونهجس بالرصاص الطائشِ».(١)

وبذلك يجعل النصوص مسارات لعتبة المتاهة، فعنوان المتاهة (الحب) هو البؤرة المركزية التي تتفرع منها منعطفات المتاهة، فيكون النص الأول مرتبطًا بتلك المتاهة عبر تشبيه الحب بأنه معركة، ووجه الشبه أن النفس تشبه في إقبالها وإدبارها، واطمئنانها ووجلها، ورغبتها ورهبتها، طرفين يتصارعان ولا يغلب أحدهما الآخر؛ ذلك لأنهما لم يستعدا له الاستعداد الكافي بأخذ الحيطة والحذر، واتخاذ الدروع الواقية من وخزات الأسلحة.

وهذا يتضافر مع النص الثاني الذي جعل فيه الحب ساحة لصدق الظنون المعتادة من النفس البشرية وأمانيها، فيكون لها الغلبة في النهاية، حين قال «**في الحب يحدث عادةً ما يحدث**»، وهذان النصان يرتبطان بالنص الثالث الذي يجعل الحب سياحة بغير خرائط، ولذلك «**نمضي ونهجس بالرصاص الطائش**»، وذكر «الرصاص الطائش» منسجم دلاليًّا مع قوله «الحب معركة»، و«يحدث عادة ما يحدث».

وهكذا الأمر في النص الرابع والخامس، وهما آخر هذه المتاهة، فالنص الرابع بعنوان (أرواحنا تعبت)، قال في المقطع الثاني منه:

«وكأن هذا الحب..

لا معنى لهُ

إلا بأن يقضي على أرواحنا».(٢)

ثم النص الأخير من المتاهة الذي هو بعنوان (كأننا لم نكن)، حيث يقول في المقطع

(١) المرجع السابق، ص٣١.
(٢) المرجع السابق، ص٣٢.

الثاني منه:

«أهكذا الحبُّ ؟!

لا أدري لم انتبهتْ مواجعي ..

لم أكن من قبل منتبها!».(١)

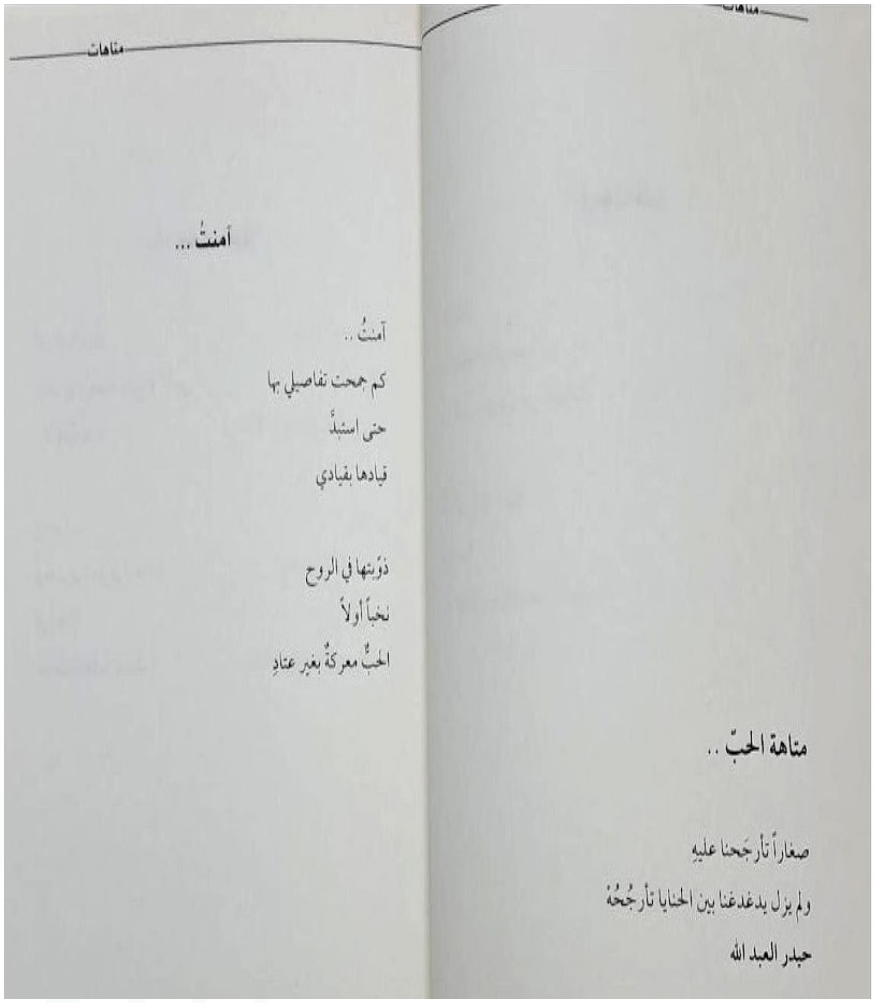
فالنص الرابع يرتبط بطرق المتاهة (متاهة الحب) حين يجعل جمال الحب في ألمه، ولذته في مغامرته، وهذا ألم لا يفارق، ومغامرة تدعو إلى إكمال المبتَدَى، حتى تأتي لحظةٌ كاشفة ربما تتجلى للإنسان عند طريق مسدود فتنقطع آماله، وتتوقف خطواته، أو تجبره على أن يعود أدراجه بعد إفاقة يقينية «**لم أكن من قبل منتبها**»، وهذه خاتمة واستهلال في الوقت ذاته، خاتمة لمتاهة متشعبة، واستهلال جيد لمتاهة أخرى بعد هذه المتاهة مباشرة، وهي (متاهة الحنين).

إن استهلال المتاهة ببيت من الشعر يكون هو البؤرة المركزية التي تدور حولها طرق كل متاهة- يعد مكونًا خطابيًّا يقع في فضاء نصي أولي في هذه المجموعة الشعرية، يجعلنا نستلهم المقولة النقدية القديمة: «إن حسن الافتتاح داعيةُ الانشراح ومطية النجاح»(٢)، فالاستهلال في (متاهات) مجموعة من البؤر المركزية التي ترتبط بها مسارات/نصوص كل متاهة، وهذه المجموعة أبيات شعرية مقتبسة من شعراء عديدين، بحيث ترتبط مسارات المتاهة بالبيت الشعري الذي يعد نواة مركزية تدور حولها النصوص المنبثقة من روحها، والمتفاعلة معها.وبذلك يتفاعل النسقان ذاتهما في مطالع هذه المتاهات: النسق البصري بطريقة التشكيل الهندسي الموحي عبر تغيير موضع الكتابة من الصفحة، وترك ثلثيها من الأعلى فارغين، مع كتابة مطلع المتاهة مرة في يمين الصفحة وأخرى في يسارها، مع النسق النصي حيث البؤر التركيبية المركزية والمقتبسة، ونصوص المتاهة نفسها التي تنبثق عبر الاتساق بتكرار بعض المفردات المعجمية، وانسجام معانيها دلاليًّا، لتكون آليات متضافرة

(١) المرجع السابق، ص٣٣.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت، طبعة دار الجيل، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م، ٢١٧/١.

في إنتاج معنى الخطاب الشعري كله.


متاهات

أمنتُ...

آمنتُ..
كم جمحت تفاصيلي بها
حتى استبدّ
قيادها بقيادي

ذوّبتها في الروح
نخباً أولاً
الحبُّ معركةٌ بغير عتادِ

متاهة الحبّ..

صغاراً تأرجحنا عليه
ولم يزل يدغدغنا بين الحنايا تأرجُحُهْ

جبدر العبد الله

ولكل متاهة من هذه المتاهات عتبة خاصة، تتكون من أمرين: نص لغوي، وطريقة تقديم خاصة، تتمثل هذه الطريقة في ملء الصفحة بفراغ طويل، ويأتي في أسفل الصفحة عنوان المجموعة، وعتبة نصية للمجموعة، «فبياضات النص تسجل على مستوى الكتابة، تلك الفوارق التي تفصل، وتكون الكلمات على لوحة اللغة، هذه البياضات ليس لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع، تمثل الكلمات أطرافها».(١)

(١) محمد الماكري، الشكل والخطاب، صـ١١٠

ولأن العناية الفنية برسم مكان التيه، وجعله متصلًا بأمكنة وتفاصيل أخرى، هي الحالة المسيطرة على الديوان بدءًا من عنوانه وحتى أصغر قصيدة فيه، فإن هذا البياض معبر ومنسجم مع تلك الكلمات حيث إن «اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، ودقة الأسطر الأفقية، واتساع الفواصل) يعد تأكيدًا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة، وإلى زمان وفضاء ثابتين تملؤهما أشياء نابعة من الذات...»(١)، فهذا البياض الكثير في ثلثي الصفحة يتشاكل مع حالة الديوان النفسية، وكأنه يُحدث اتصالا بنائيًّا مع القيم الوجدانية التي يعبر عنها الديوان.

ثانيًا: تفاعل الانزياح اللغوي والفضائي في النص:

مصطلح الانزياح من المصطلحات النقدية المعاصرة، وله عدة مرادفات في الدرس النقدي الحديث منها: التجاوز، والانحراف، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والانتهاك، وخرق السنن واللحن، والعصيان، والتحريف(٢)، وقد تعددت مفاهيمه عند النقاد والدارسين، ولعل أقرب التعريفات إلى موضوع بحثي هو تعريف ريفاتير الذي عرفه بأنه«خرق للقواعد حينًا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر»(٣)، وهو -بهذا المفهوم- ليس وليد الدرس النقدي الحديث، فإنه يلتقي مع مصطلحات بلاغية، كالالتفات الذي يقصد به التحول من خطاب إلى خطاب آخر، كالتحول من المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة وغيرهما(٤)، وكذلك مباحث الخروج عن مقتضى الظاهر، كتجاهل العارف، وأسلوب الحكيم، واستعمال الماضي للدلالة على المستقبل، والتحول من المضارع إلى الماضي، وغيرها(٥)، وجميع هذه المفاهيم داخلة ضمن المعني اللساني.

أما المقصود من الالتفات الفضائي فهو التحول في طريقة الكتابة بما يلفت البصر

(١) المرجع السابق. ص ١٠٤.
(٢) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، ص ١٠٠- ١٠١.
(٣) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص ١٩٢- ١٩٣.
(٤) ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ١٤٢٧- ٢٠٠٦م. ص١٠٠.
(٥) ينظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ط٥، لبنان، دار الكتب العلمية ٢٠٢١م، الصفحات ١٤٠- ١٤٨.

على نحو متسق يسهم في انسجام الأفكار، ويشكل ظاهرة مرئية من أول المجموعة الشعرية إلى آخرها، وهو بذلك يقوم على خرق القواعد وكسر أفق التوقع في تلقي النص بصريًّا، واللجوء إلى طريقة جديدة من الصيغ في العرض الفني للبياض والسواد والخط وطريقة الكتابة وعلامات الترقيم وغيرها.

والمزج بين النسقين: الالتفات اللساني والالتفات البصري حصل في التحول في طريقة تقديم المجموعة الشعرية، فاللساني بدأ مبكرًا منذ الغلاف الأول، حيث العنوان الأصلي (متاهات) مع اختيار تلك الدائرة المعبرة عن التيه الذي له منفذ واحد للخروج، بما يدل على أن هذه المجموعة أفكار يسلم بعضها بعضًا في دوائر تنفتح على بعضها حينًا، ثم ما تلبث أن تغلق فيرتد القارئ من الجهة المغلقة إلى جهة أخرى يظنها مفتوحة سعيًا إلى الخلاص، حيث إن عنوان المتاهة هو الرابط الذهني للنصوص التي تأتي تحتها، ثم يقفل الطريق لينتقل إلى متاهة متماسة في دائرة كبيرة مع المتاهات الأخرى.

أما البصري داخل المجموعة الشعرية، فجاء في حصول الفرق بين موضع كتابة (المتاهة)، ومواضع كتابة (النصوص التي تحتها)، فكتابة المتاهة تقع في الثلث الأسفل من الصفحة، ويُترك مكان الثلثين في أعلى الصفحة فارغًا، ثم تأتي النصوص التي تحت كل متاهة على نسقٍ واحد، وهو أن يكتب كل نص في الثلث الأعلى من الصفحات متواليةً، وكأنها تتخذ هذا الترتيب: (المتاهة، مجموعة النصوص، متاهة جديدة، مع مجموعة جديدة من النصوص وهكذا) وذلك وفق الشكل الآتي: (_ – – – _ – – – –) وهكذا، فالخط السفلي هو موضع كتابة المتاهة من الصفحة، والخطوط العلوية هي مواضع كتابة النصوص التي تندرج تحت المتاهات، وكأن طريقة تقديم الخطاب الشعري على هذا النحو محاكاةٌ للطرق المفتوحة والمسدودة في الدائرة التي اختيرت لتكون صورةً للغلاف الخارجي للمجموعة الشعرية كلها، بما يجعل النظام البصري في تقديم النص الشعري ممتزجًا مع النظام اللساني في تشكيل المعنى الإشاري المتضمَّن في تنافذ المتاهات حينًا، ثم العودة والبحث عن طريق آخر في تلك المتاهة.

ولعل في الشكلين الآتيين ما يوضح تلك الفكرة:

***

المبحث الثاني: تفاعل أنساق الخطاب الشعري

يمتد التفاعل بين أنساق الخطاب الشعري على مستوييه اللساني والبصري من عدة زوايا أخرى تتعلق بالفضاء المحيط بالنص، حيث تتفاعل الأيقونات البصرية بتشكلاتها وألوانها وطريقتها الهندسية مع أنماط خطابية معينة، فيكون المنتوج الدلالي قوة الخطاب في التعبير عن المعنى بما يلفت النظر إليه، ويكون الأمر متعلقًا بأهداف الخطاب عبر توظيف الأيقونات البصرية مع المكون اللساني.

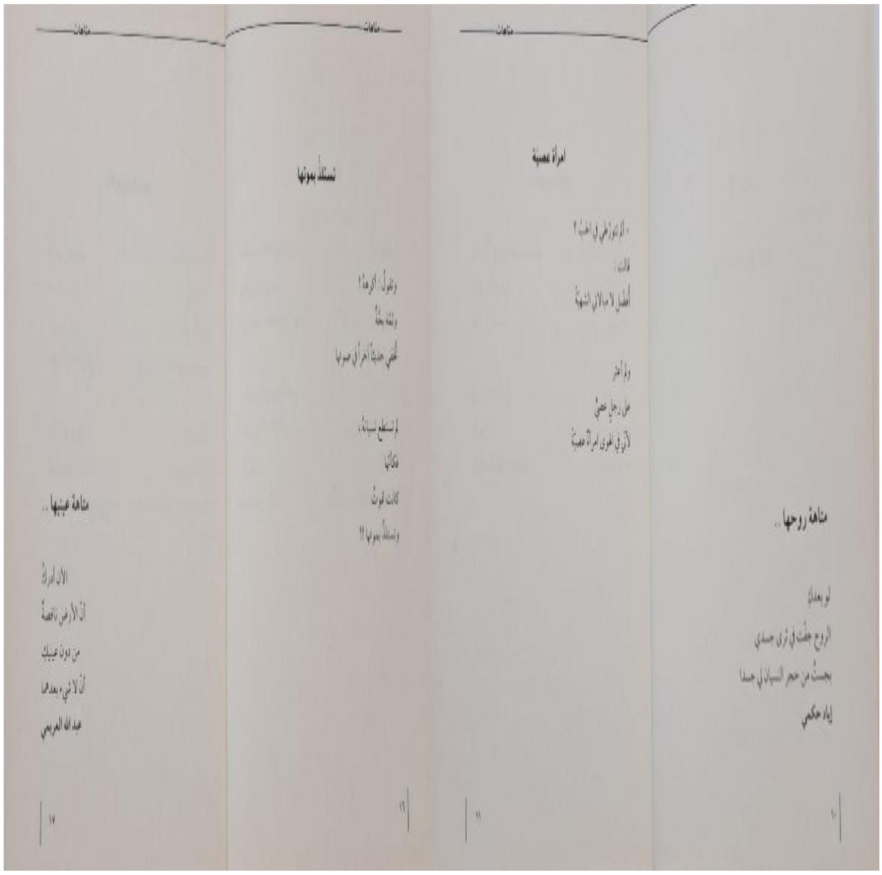
وهذا النوع من التفاعل يكثر في الخطاب الإشهاري، كالإعلانات، والملصقات، والصور المتحركة(١)، وبذلك يتم الجمع بين المنبهات البصرية والعلامات اللغوية، وإن كان حضور النسق التركيبي في الخطاب يظل هو المقصود في المقام الأول، وقد تحقق هذا التفاعل في دواوين كثيرة من الشعر الحديث، وبخاصة عند محمد إبراهيم يعقوب، وذلك في أكثر من ديوان، ومن خلال القراءة النقدية في (متاهات) وغيرها من مجموعاته ودواوينه الشعرية مثل (مقام نسيان)، وجدت أن هناك طريقتين للتبئير حول النص فنيًّا عند الشاعر، وذلك على النحو الآتي:

أولًا: تفاعل فكرة الخطاب مع ثنائية البياض والسواد:

هناك عدة طرائق يقدم بها النص كتابيًّا وهندسيًّا، ويتمثل ذكاء الشكل في مناسبته لفكرة الخطاب الشعري الرئيسة، بحيث يدخل القارئ في جو مفعم بالدلالات التي يريدها الديوان أو المجموعة الشعرية كاملة، كما يأتي اختلاف طريقة الكتابة في القصيدة الحديثة في عدة أشكال منها توظيف ثنائية البياض والسواد، ويعنى بها.

أما في ثنائية البياض والسواد فقد حافظ الشاعر على تقنية مطردة في المجموعة كلها، وهي وجود مسافة بيضاء بين كل مقطع وآخر داخل النص الشعري، وهذا أمر لم تخل منه صفحة من صفحات المجموعة الشعرية، ومثال ذلك قوله في مقطع بعنوان (في البعد لا أحدٌ يموت) من مجموعة (متاهة الغياب..):

(١) ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص ٣٤.


متاهات

امرأة معصية

متاهة روحها..

متاهات

تسللا بعودتها

متاهة غيابها..

«قل للغياب:

تعوّدوا

لا تمتحنهم بالشجا

في البعد

لا أحد يموت،

ولا رسائل تُرتجى!».(١)

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، صـ ٤١.

فقد اطرد الحفاظ على ترك مساحة بين العنوان والمقطع الأول، وترك مساحة أخرى بين الجزء الأول والثاني، وهذا التوظيف الهندسي يأتي منسجمًا مع فكرة التيه التي تؤشر عليها عناوين المجموعات الشعرية داخل الكتاب، كما أن كثرة هذا البياض يُعدُّ علامةً سيميائية على الفراغ المنسجم مع الدائرة التي تعبر عن المتاهة في غلاف المجموعة كلها، ومن ثمَّ فهو مؤشر بلاغي على الحذف المثير للأسئلة، وهنا يمكن إدراج (حذف العلامة البصرية) ضمن المفهوم الموسع لبلاغة الحذف، بالإضافة إلى الحرف والكلمة والجملة، حيث يحقق ذلك النمط من الحذف دلالةَ الغموض من جهة، وهي دلالة مطلوبة في المتاهات كلها، ومن جهة ثانية فإن إسقاط نصوص من المقطع إسقاطًا متعمَّدا يشي من مسافة قريبة إلى قصدية الدلالة المركزية للمجموعة الشعرية (متاهات)، مثال قوله في النص السادس من المجموعة نفسها التي بعنوان (متاهة الغياب) يعنونه بقوله: فماذا بعد، وذلك على النحو الآتي:

«**فماذا بعد .. !**

كأنِّي قد أضعتُ لديكَ

روحي ..

فماذا بعد سوف يضيع منِّي ؟!

ولم تختر غيابي،

وهو صعبٌ

ولم أختر غيابكَ غير أني ...!».(١)

وينتهي النص عند ذلك، تاركًا القارئ يبني دلالات التلقي والتأويل الخاصة به في موضع الكلام المحذوف المؤشر عليه بثلاث نقاط يتبعها علامة تعجب، وهو حذف

(١) المرجع السابق، ص٤٨.

يستثمر في «بلاغة الصمت، والإيحاء بأن هناك معنى مغيبًا، وزيادة النقاط فيها تومئ إلى امتداد الكلام المحذوف وكثرته، وقد شاع استعمالها في القصائد الحديثة، إذ ترد في أحيان كثيرة منفردة بسطر خاص بها، حتى أطلق عليها بعض الباحثين اسم البيت الصامت»(١)، كما أنه فراغ غير مفضٍ إلى شيء محدد؛ ليحاكي فراغات المتاهة الفرعية (متاهة الغياب) المنبثقة من مجموعة متاهات أخرى.

ومن مظاهر التفاعلات المهمة بين النسق الخطابي والنسق البصري: طريقة كتابة النصوص نفسها في كل الديوان، حيث يتم استثمار ثنائية البياض والسواد في الطريقة التي يكتب بها النص من جهة اتساع مساحة خطوط الكتابة السوداء، أو من حيث قلة المساحات الخطية لهذه الخطوط، فكل النصوص تقل فيها مساحات السواد في الأسطر، مثل قول الشاعر في مقطع بعنوان: (توقيت الحب) من (متاهة الغياب):

«هو كبرياء غيابها

هي

كبرياء غيابهِ

لم يضبطا

توقيت هذا الحبِّ

فاحترقا بهِ».(٢)

نلاحظ هنا أن الكتابة الخطية قليلة، وأن سواد السطور قليل، والمساحات البيضاء أكثر، وربما نجد أن كثرة انتشار المساحات الفارغة مقارنةً بالمساحة التي فيه سواد مما يؤشر على دلالات التيه، والإحساس بالوحدة، والشعور بالألم، أو إلى البعثرة النفسية والغياب الروحي اللذين يرتبطان بالفكرة الرئيسة من المجموعة كلها، وهي فكرة تضفرها خيوط

(١) سامي العجلان، إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ٤٢٦.
(٢) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص٥٢.

النصوص الفرعية المنبثقة عن المتاهات المبثوثة في الكتاب.

وربما كان هذا البياض من العلامات التي تثير تساؤلات عدة، منها: «هل يعتبر توظيف البياض دليلًا على حيرة الشاعر، أم أن الكلمات لم تَعُدْ تُسعفه لتأدية الغرض، وهل يتلمس الشاعر في البياض ما فقده في التماس المرام في الكلمات...أم أن الشاعر يتوسم في البياض علامةً شفيعة بالنظر إلى ما انتابه من مشاعر مبددة، فتأملها في هذا المخبوء».(١)

ومن الأمور المهمة التي يتفاعل فيها الخطاب الشعري مع ثنائية البياض والسواد في (متاهات): اختيار الشاعر كتابة بعض النصوص على يمين الصفحة، وبعضها على يسار الصفحة، وهو داخل ضمن منظومة سيميائيات التشكيل البصري في الشعر الحديث، ومن ذلك: ما يعرف باسم (تقسيم الصفحة)، وهو «توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري»(٢)، ويتعلق بهذا النوع من الأيقونات البصرية بتوظيف ثنائية البياض والسواد، وجعلها آلية لإنتاج المعنى وتوليد الدلالة.

كما يوجد أيضًا ما يسمى بقانون (الاتجاه السطري)، وهو «تغيير اتجاه السطر الشعري بتوجيهه في اتجاهات مختلفة؛ لتوليد دلالات بصرية معينة، يتجلى ذلك في مظهرين في الشعر العربي الحديث: اتجاه الكتابة: وهو تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال، بإدخال مفردات من لغات تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية. واتجاه السطر: ونعني به تغيير الاتجاه الأفقي للسطر الشعري لتكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي، أو تجسد دلالة الفعل بصريًّا».(٣)

والخلاصة أن أنساق البصري يمكن توظيفها مع النسق اللساني في إنتاج المعنى، فمن ذلك أن الشاعر اختار المقطعات الصغيرة لتكوين هذه المجموعة، وهي مقطعات

(١) عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ط١، سوريا، صفحات للدراسات والنشر، ٢٠١٢م، صـ ٢٠، ٢١.
(٢)محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، صـ١٥١.
(٣) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، صـ١٧٩، ١٨٠.

شعرية مكثفة ودالة على معانٍ عدة تستفاد عبر توظيف التفاعل بين اللساني والبصري، وقد جاءت النصوص متفرقة، بحيث يأتي كل مقطع في صفحة منفردة، ويكتب المقطع في مساحة صغيرة من الصفحة، وتبقى المساحة البيضاء هي الغالبة والمنتشرة، فمن ذلك (متاهة الرحيل)، حيث تكتب في الثلث الأخير من الصفحة، ومدخلها بيت لعبد الله عبيد، على النحو الآتي:

«متاهة المرايا ..

واهتدت روحي إلى أعماقها

ثم هامت في مرايا الدهشةِ

عبد الله عبيد».(١)

وكثير من نصوص هذه المتاهة بيت واحد مكتوب في مساحة صغيرة من الصفحة، على نحو يلفت البصر إلى شيء من الوجع المكنون، والمعاني الحبيسة، وبذلك الشكل المعتمد على كثرة الفراغ ينتبه العقل التأويلي إلى ما يقدمه ذلك الخطاب اللغوي من دلالات، سواء حول ما يتعلق بانعدام الجهة (وهو ناتج عن معنى المتاهة)، أو باللفظة اللغوية التي تضاف إلى كلمة متاهة مثل: (روحها-عينيها-تفاصيلها- الحب- الحنين- الغياب- الخسارة- الرحيل- المرايا-الاعتراف) أو بالنسق البلاغي الذي يقدم النصوص: كالمفارقة في (تستلذ بموتها)، أو التشبيه (كأننا لم نكن)، أو المجاز مثل: (الرصاص الطائش)، و(امتحان عطرها)، وهي في مجملها صور وسمات بلاغية وُظِّفَت من خلال البلاغة البصرية التي لفتت النظر بهذه الطريقة الكتابية المعتمدة على وسائل معينة في التشكيل والتقديم. وتبقى الإشارة إلى أنه بالرغم من أن المجموعة الشعرية تأتي على البحور الشعرية الخليلية، فإن طريقة الكتابة والتنسيق تصرف السمع عن الإيقاع وتلفت النظر إلى دلالات ساكنة في الطريقة الهندسية التي تتبعها الكتابة، ويجعل القراءة الأولى قراءة مجحفة، فإن المجموعة الشعرية تحتاج إلى قراءة خاصة لفك شفرات الوسائل البصرية في تفاعلها مع الأنساق

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص ٦٦.

اللغوية.

ثانيًا: الأسلوب وعلامات الترقيم وسيميائية التواصل الدلالي:

تعد علامات الترقيم من الأيقونات البصرية المهمة في تشكيل المعنى، والإسهام في إنتاج الدلالة؛ وذلك لأن المؤلف يحملها الكثير من المعاني المتصلة بالدلالات البلاغية في الخطاب الشعري. فـ«علامات الترقيم ليست ترفًا كتابيًّا زائدًا كما قد يتبادر إلى أذهان البعض».(١)

ولم يكن اختيار الشاعر لعلامات الترقيم سوى نوع من السيميائية المرتبطة ببناء الدلالة، ويتضح ذلك من استخدام المنهج الاستقرائي لهذه العلامات، فقد قمت بعمل إحصاء لاستعمال علامات الترقيم في المجموعة كلها فجاءت النتائج كالآتي:

أولًا: استغنى الكاتب عن النقطة (.) في الكتابة –والنقطة هي علامة الوقف– فلم تكتب في عناوين المتاهات، ولا في النصوص التي تندرج تحت كل منها على مدار (٧٨ صفحة)، باستثناء موضع واحد فقط جاء في مقطع شعري بعنوان: (عصبية جدًّا)، ضمن (متاهة روحها)، وسبب ترك النقطة التوقف في عموم الكتاب أن التوقف أمر لا يقصده الكاتب، بل يريد وقوع التنافذ بين النصوص والدوائر والأزقة، فإذا سُدَّ بعضُها فهذا لا يعني الوصول إلى نقطة نهائية، وإنما يعني المتابعة من أجل البحث عن الخلاص.

أما ذلك الاستثناء فجاء ذكيًّا في نسيج الخطاب الشعري؛ حيث يوحي أن العصبية لا تفضي إلا إلى الانقطاع واليأس وفتور الهمة عن المتابعة، يقول في هذا النص:

«عصبيّةٌ جدّا

قد يقلبُ الدنيا عليَّ مزاجها

وإذا انفعلتُ تقولُ:

(١) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص١٩٩.

كنَّا نعبثُ !

عصبيّةٌ جدًّا

ونقطة ضعفها تخشى الغياب،

فكل شيء يحدثُ».(١)

يدل النسق اللغوي على حدة الطبع، وهو أمر إذا أصاب النفس البشرية أكسبها بعض الصفات منها: الطيش، والحاجة إلى الاعتذار بسبب التهور، وسرعة الملل، والفتور مع اليأس، وقد دلت الألفاظ اللغوية على مثل هذه المعاني «يقلب الدنيا عليَّ مزاجها»، «وإذا انفعلتُ تقولُ: كنا نعبثُ!»، و«نقطة ضعفها»، كما يؤشر التقديم والتأخير في «يقلب الدنيا عليَّ مزاجها» على خصوصية ذلك الانقلاب، حيث أخَّرَ الفاعل وقدَّم المفعول مع تقييده بالجار والمجرور (عليَّ) ليدل على أنه انقلاب شديد جامح يؤثر على السياق المادي المحيط بأطراف الحدث والخطاب.

وقد جاءت النقطة بوصفها أيقونة إشارية في هذا الموضع فحسب، وذلك في آخر المقطع الشعري المعنون بـ(عصبية جدا) دون سائر النصوص في الكتاب كله؛ ليدل على التلازم بين العصبية وانقطاع الأمل؛ بسبب ارتكاب بعض الحماقات المعطلة عن التفكير، والباحثة عن الخلاص.

ثانيًا: مزج الشاعر بين استعمال علامة التحدث (–) واستعمال فعل القول (قال)، في صورة من صور تفاعل اللغوي مع البصري، وذلك في مقطع بعنوان (امرأة عصية) من (متاهة روحها)، حيث يقول:

«امرأة عصية

– ألم تتورطي في الحب؟

قالت:

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص١٣.

أُفضِّل لا مبالاتي الشهية

ولم أعثر على رجلٍ عصيٍّ

لأنّي في الهوى امرأة عصيّةْ».(١)

حيث قامت الشرطة (–) مقام الفعل (قلتُ)، وربما كان الدافع إلى هذا التنوع الحفاظ على صحة الموسيقى العروضية للمقطع الشعري، لكن هذا لا ينفي قوة التفاعل بين اللغوي والبصري في تكوين الدلالة الشعرية؛ ذلك أن السؤال منه كان موجزًا، والإجابة منها كان أطول من السؤال بما يتضمن زيادة في التفصيل، حيث استغرق بقية المقطع الشعري، وهو يؤشر على الرغبة في الاستماع على نحو أكثر من التحدث، فجاء توظيف العلامة البصرية متسقًا مع هذه الدلالة.

ثالثًا: توظيف علامة الحذف دلاليًّا مع النسيج اللساني واللغوية للنصوص، مثال ذلك: (متاهة الحب) والنصوص التي بعدها، يقول الشاعر:

«متاهة الحبِّ ..

صغارًا تأرجَحنا عليهِ

ولم يزل يدغدغنا بين الحنايا تأرجُحُهْ

حيدر العبد لله».(٢)

ثم يأتي النص الأول من هذه المتاهة على النحو الآتي:

«آمنت...

آمنت ..

كم جمحت تفاصيلي بها

حتى استبدَّ

قيادها بقيادي

ذوبتها في الروح نخبًا أولًا

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص٥١.

(٢) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص ٢٨.

الحبُّ معركةٌ بغير عتادِ».(١)

في عنوان النص الأول وهو (متاهة الحب) نجد أن الشاعر أتى بلفظين بينهما علاقة الإضافة، والمسند إليه محذوف تقديره: (هذه)، ولذلك جاءت النقطتان بعد هذا العنوان، بينما في عنوان النص الثاني (آمنتُ...) نجد أنه مكون من جملة فعلية، حيث الفعل والضمير المتصل الذي هو في محل رفع فاعل، لكن لم يذكر مع الفعل ما يتعلق به مما وقع عليه الفعل؛ ليكون السؤال المضمر: بأي شيء آمنتَ؟ ولذلك اختار أن يضع بعد هذا العنوان ثلاث نقاط وليس نقطتين، والثلاث هنا علامةٌ إشارية على الحذف، فحصل بذلك تفاعلٌ بين المكون اللساني (دلالة الحذف)، مع البصري (اختيار علامة الحذف) في نوع من الانسجام والتناغم.

والدليل على خصوصية هذا التفاعل -في هذا الموضع- أنه حين أعاد هذه اللفظة في البيت الأول: «آمنت.. كم جمحت تفاصيلي بها»، أتى بنقطتين فحسب ولم يأتِ بالنقاط الثلاث، والسبب في ذلك هو تعلق الفعل بمعمول بعده، ليأخذه إلى منعطف من منعطفات المتاهة غير المنغلقة أبدًا، وغير المنفتحة أبدًا.

ومن أهم ملامح التفاعل -كذلك- بين النسق اللغوي والنسق البصري: انسجام ملامح التكرار بدلالته الصوتية مع فكرة المتاهة المسيطرة على المجموعة كلها، حيث اختيار «تدغدغنا» بما تحمله من استطالة وامتداد، وهذا أمر أشار إليه علماء اللغة في موضوعات مثل: إمساس الألفاظ أشباه المعاني(٢)، وهو جانب يحتاج إلى معالجة جديدة في ضوء محاكاة سياق الخطاب؛ حيث يحاكي الصوت المكرر امتداد أزقة المتاهة وتكرار منعطفاتها، ويوحي بقوة التشابه بين الإيقاع الصوتي للفظة وأزِقَّة المتاهة الجغرافية التي سبقت الإشارة إليها في الحديث عن الغلاف.

وفي هذا النص لا تأتي علامة ترقيم سوى النقطتين الأفقيتين اللتين جاءتا مع كلمة «آمنت..»، ويخلو النص من سوى ذلك من العلامات، في دلالة على دلالة الاستطالة

(١) المرجع السابق، ص ٢٩.
(٢) أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ط٤، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٥٤/٢.

والامتداد الذي لا ينبغي أن يوقف بنقطة ولا استفهام ولا تعجب أو غير ذلك، ليكون مغرقًا في حالة التيه التي تمضي بتكرارية مستطيلة.

ولعل ذلك يتسق مع تكرارٍ في النسق اللساني بإعادة لفظة «قيادها بقيادي»، موحيًا بقوة هذا التشابه أيضًا، وبخاصة مع الدلالة المعجمية لكلمة (استبد)، وهو ترك الاختيار، والسير في طريق ما على سبيل الإجبار، فضلًا عن تحقيق دلالة الشرود عبر المعنى المعجمي لكلمة «جمحت»، ونسبة العلاقة الإسنادية لذلك الجموح إلى متَّحدِ الذات متعدد الفروع، وذلك في قوله: «تفاصيلي»، وهو منسجم مع فكرة البؤرة المركزية لدائرة المتاهة، وتعدد مساراتها الداخلية التي تنبثق عنها.

رابعًا: تكررت علامة التوقف المؤقت (٦٩) مرة في المجموعة الشعرية، وهي من أكثر العلامات استخدامًا في هذه المجموعة الشعرية، مما يدل على أن هناك شيئًا من الانقطاع في النفس والعقل والتفكير، وهذا يناسب الدلالة الأصلية في العمل وهو: (التيه والتوقف للرجوع والبدء من جديد)، وهذه العلامة تسمى أيضًا علامة التوقف المؤقت، وتكون «بغرض التأمل، أو التشويق وإثارة الترقب، أو لغرض المقابلة أو التنويع».[١] يقول الشاعر في نص من نصوص متاهة (الخسارة) بعنوان (لا جناح عليك):

«قالت: هو النسيان،

أنت تحبني

أدري..

ولكن لا سبيل إليكا

لن نستطيع البدء

كن متهيئًا أن لا نعود..

(١) ينظر: سامي العجلان، إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، صـ ٤٢١، ٤٢٢.

ولا جناح عليكا».(١)

وبناء على ذلك فإن هذه العلامات تحمل قيمًا دلالية وإشارات سيميائية داخل النص الأدبي بحسب موقع كل منها، وبحسب ما يصحبها من أساليب شعرية خاصة. «وقد ابتكرت في الشعر العربي الحديث، ووظفت في إطار التلقي البصري، لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب، من خلال دلالاتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه لإسقاط الروابط النحوية»(٢)، ومن ثمَّ فهي علامات إشارية مهمة في الخطاب الشعري، بما تؤديه وظائف دلالية وسياقية كثيرة.

***

(١) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص ٥٦.
(٢) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص٢٠٤.

الخاتمة وأهم النتائج

كان الهدف من هذا البحث هو إلقاء الضوء على القيمة الدلالية لتفاعل الأنساق اللغوية والبصرية في النص الشعري، وذلك عبر دراسة الوظيفة الفنية للأيقونات البصرية في ديوان (متاهات) لمحمد إبراهيم يعقوب، وبعد هذا العرض يمكن استخلاص النتائج الآتية:

أولًا: رصد البحث أوجه التفاعل بين النسقين اللغوي والبصري في مجموعة (متاهات) للشاعر محمد إبراهيم يعقوب، من منطلق أن هذا التفاعل يُحدث تناغمًا خاصًّا في إنتاج الدلالة وقراءة المضامين، وقد توصل إلى أن الألفاظ والتراكيب جاءت متسقة ومنسجمة في أداء الدلالة مع التشكيل الفضائي البصري، مما جعل التأويل الشعري مرتبطًا بنسقين متمايزين نوعًا، ومتحدين وظيفةً، فقد وظفهما الشاعر من أجل تحقيق مؤشرات دلالية متناغمة، وكأنهما منظومة إشارية متلاحمة.

ثانيًا: أسهم اللون على نحو خاص -بوصفه علامة سيميائية- في تأويل الخطاب الشعري، حيث نجده يحمل كثيرًا من المضامين والمدلولات وبخاصة في عتبات الديوان الخارجية (الأمامية والخلفية)؛ حيث كان للون الرمادي، والأسود الذي يحمل دلالة الاحتراق، والأسود العادي، بالإضافة إلى اللون البني، دلالاتٌ متعلقةٌ بالبوح عن مضمرات الخطاب الأدبي، ومعبرةً عن جملة من الأحاسيس التي يؤكدها النسق اللغوي بألفاظه وتراكيبه، ولذا كان للون واستعمالاته المجازية والأدبية أهميةٌ كبيرة في تحليل الخطاب.

ثالثًا: كانت العناية الفنية برسم مكان التيه وجعله متصلًا بأمكنةٍ وتفاصيلَ أخرى من الأدوات التعبيرية التي وظفها الشاعر في إنتاج الدلالة؛ لأن كثرةَ المساحاتِ الفارغةِ البيضاء جاءت معبرةً ومنسجمة مع فكرة المتاهات، وبخاصة غلبة البياض في صفحات كثيرة، مع دقة في توظيف الانقطاعات، وتوظيف الرسم الكتابي في الميمنة والميسرة، واتساع مساحات الفواصل، كل هذا جاء متشاكلًا مع حالة الديوان النفسية، وكأنه يُحدث اتصالًا بنائيًّا مع الأفكار التي يعبر عنها الديوان.

رابعًا: عالج البحث -ضمن اهتمامه بتفاعل النسقين اللغوي والبصري- بعضَ المفاهيم

الخاصة بمصطلحات الدراسة، إذ كان يقتضي الأمرُ تمحيصَ المفهوم واختيار الأكثر مناسبة مع عينة الدراسة، كما في مصطلح (الانزياح) وهو من المصطلحات النقدية المعاصرة التي تحظى بمرادفات كثيرة منها: التجاوز، والانحراف، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والانتهاك، وخرق السنن وغيرها، بحيث يمكن توسيع فكرة (خرق القواعد واللجوء إلى ما ندر من الصيغ) لتشمل كل خرق لساني وغير لساني.

وقد توصل البحث إلى أن موضع كتابة (المتاهة) داخل الديوان، بالنسبة إلى مواضع كتابة (النصوص التي تحتها)، من أكثر الشواهد التي تتحقق فيها هذه الفكرة؛ لأن كتابة المتاهة وقعت في الثلث الأسفل من الصفحة، وتُرِكَ مكان الثلثين في أعلى الصفحة فارغًا، ثم جاءت النصوص التي تحت كل متاهة على نسقٍ واحد، بحيث يؤدي إلى تحول في المسارات والاتجاهات بما يتناسب مع حصول التيه.

خامسًا: جاء اختيار الشاعر لعلامات الترقيم نوعًا من التوظيف الإشاري المرتبط ببناء الدلالة، لما لها من قيمة في إبراز خطاب شعري اعتمد في بناء دلالته على اللغوي والبصري معًا، وقصد إلى توظيفهما فنيًّا في إنتاج دلالة حاصلة عن تفاعل مشترك، وقد اتضح هذا من الأمثلة التطبيقية، حيث خلا الديوان من بعض علامات الترقيم، وبعضها جاء مرة واحدة، وبعضها حظي بتكرار مقصود، وهي اختيارات متسقة مع فكرة المتاهات الدلالية.

سادسًا: المساحات البيضاء بين النصوص والفقرات الشعرية والنقاط الطويلة، لم تكن عبثية في المجموعة الشعرية، بل كانت مؤشرًا بلاغيًّا على الحذف المتعمد المثير للأسئلة، فتوسع نطاق (بلاغة الحذف) من حذف الحرف، والمفردة، والجملة، إلى حذف العلامة البصرية، وهذا ما عالجتُه في مناقشة طريقة الكتابة والتنسيق، لافتًا النظر إلى مجموعة من التقنيات التي تتضمن دلالات معينة يريد الكاتب أن يوصلها للمتلقي.

المصادر والمراجع

المصادر:

١- يعقوب، محمد إبراهيم، متاهات، ديوان شعر، ط١، الرياض، طبعة تشكيل للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م.

المراجع:

1-بلال، أحمد كريّم، خرائط الجنوب دراسة نقدية في أعمال الشاعر محمد إبراهيم يعقوب، ط١، نجران السعودية، النادي الأدبي بنجران، القاهرة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠١٩.
2-بلال، أحمد كريّم، العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر، ط١، طنطا مصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م.
3-بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم، سعيد يقطين، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨.
4-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، القاهرة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٨هـ. ١٩٩٨م.
5-ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ط٤، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6-الحازمي، حسن حجاب، النص والنص الموازي، قراءة في رواية جاهلية لليلى الجهني، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م.
7-الحداوي، طائع، سيمائية التأويل..الإنتاج ومنطق الدلائل، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.
8-حمودة، يحيى، نظرية اللون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م.
9-الخفاجي، كريم شلال، سيميائية الألوان في القرآن، ط١، بيروت، طبعة دار المتقين للثقافة والعلوم، ٢٠١٢.
10-صالح، أشرف، الإعلان فنون وجنون، أشرف صالح، القاهرة، دار غريب، ١٩٩٩.
11-الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠-٢٠٠٤، ط١،

الرياض، النادي الأدبي، وبيروت- والمركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨.
12-عتيق، عبد العزيز، علم البديع، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
13-العجلان، سامي، إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ط١، نادي أبها ومؤسسة الانتشار العربي،٢٠١٥.
14-العرابي، مستورة، صناعة المعنى في شعر محمد إبراهيم يعقوب مقاربة سيمائية، ط١، بيروت- مؤسسة الانتشار العربي، ١٤٤١هـ.
15-العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، طبعة دار إحياء الكتب العربية عيسى الحلبي، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.
16-فيدوح، عبد القادر، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ط١، سوريا، صفحات للدراسات والنشر، ٢٠١٢.
17-القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت- طبعة دار الجيل، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
18-الماكري، محمد، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
19-المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ط٥، بيروت، دار الكتب العلمية ٢٠٢١.
20-المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣.
21-النويري، شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد قمحية وآخرون، بيروت- طبعة دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤.

المراجع العربية المترجمة:

1-إيكو، إمبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، ط٢، الدار البيضاء- المركز الثقافي العربي، ٢٠١٠.
2-تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.

3-جماعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، ترجمة سمر محمد سعد، ط١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٢.
4-دوسوسور، فرديناند، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد- دار آفاق عربية، ١٩٨٥.
5-فراي، نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.
6-فرنكلين، روجرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون بغداد ١٩٩٩.
7-كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.

الرسائل العلمية والأبحاث المنشورة:

1-خريصي محمد، آليات تفاعل أنساق العلامات اللسانية والأيقونية في الخطاب الإشهاري..استراتيجيات الإقناع والتدليل من الإرسال إلى التلقي، مقاربة سيميائية-نسقية. مجموعة بحوث محكمة بعنوان: قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيمائي، ط١، الأردن، طبعة كنوز المعرفة، ٢٠١٩.
2-راجع، عبد الله، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١.
3-الزهرة، فطيمة، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان دراسة سيميائية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، بحث منشور.
4-عياد، شكري، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، مجلة فصول، العدد ٤، مجلد ٦، يوليه وأغسطس وسبتمبر ١٩٨٦.
5-مها بنت علي بن عبد الواحد الماجدي، سيميائية العتبات في ديوان متاهات للشاعر محمد إبراهيم يعقوب مقاربة سيميائية، مجلة كلية الآداب بجامعة جنوب الوادي بقنا، عدد ٥٦، سنة ٢٠٢٢.
6-الوادي، خولة محمد، قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٤٥، عدد ٣، ٢٠١٨.

References

1-Ya‘qūb, Muḥammad Ibrāhīm, Matāhāt, shi‘r, Ṭ1, al-Riyāḍ, Ṭab‘ah tashkīl lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, 2017m.

2-Bilāl, Aḥmad kryym, kharā’iṭ al-Janūb dirāsah naqdīyah fī a‘māl al-shā‘ir Muḥammad Ibrāhīm Ya‘qūb, Ṭ1, Najrān al-Sa‘ūdīyah, al-Nādī al-Adabī bi-Najrān, al-Qāhirah, Mu’assasat Arwiqah lil-Dirāsāt wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr, 2019m.

3-Bilāl, Aḥmad kryyim, al-‘Unwān wa-binyat al-qaṣīdah fī al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir, Ṭ1, Ṭanṭā Miṣr, Dār al-Nābighah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, 1439h-2018m.

4- Bil‘ābid, ‘Abd al-Ḥaqq, ‘Atabāt Jīrār jynyt min al-naṣṣ ilá almnāṣ, taqdīm, Sa‘īd Yaqṭīn, Ṭ1, Bayrūt, al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm Nāshirūn, 2008M.

5-Al-Jāḥiẓ, Abū ‘Uthmān ‘Amr ibn Baḥr, al-Bayān wa-al-tabyīn, taḥqīq ‘Abd al-Salām Hārūn, ṭ7, al-Qāhirah, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1418h. 1998M.

6-Ibn Jinnī, Abū al-Fatḥ ‘Uthmān, al-Khaṣā’iṣ, ṭ4, al-Qāhirah, al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.

7-Al-Ḥāzimī, Ḥasan Ḥijāb, al-naṣṣ wa-al-naṣṣ al-muwāzī, qirā’ah fī riwāyah jāhilīyat li-Laylá al-Juhanī, Kursī al-adab al-Sa‘ūdī, Jāmi‘at al-Malik Sa‘ūd, 1439h-2018m.

8-Al-Ḥaddāwī, ṭā‘‘, sīmā’īyah al-ta’wīl .. al-intāj wa-manṭiq al-Dalā’il, Ṭ1, Bayrūt, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, 2006m.

9-Ḥammūdah, Yaḥyá, Naẓarīyat al-lawn, al-Qāhirah, Dār al-Ma‘ārif, 1979m.

10-Al-Khafājī, Karīm Shallāl, sīmiyā’īyah al-alwān fī al-Qur’ān, Ṭ1, Bayrūt, Ṭab‘ah Dār al-muttaqīn lil-Thaqāfah wa-al-‘Ulūm, 2012m.

11-Sāliḥ, Ashraf, al-I‘lān Funūn wa-junūn, Ashraf Ṣāliḥ, al-Qāhirah, Dār Gharīb, 1999M.

12-Al-Ṣafrānī, Muḥammad, al-tashkīl al-Baṣrī fī al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth 1950-2004, Ṭ1, al-Riyāḍ, al-Nādī al-Adabī, wbyrwt-wa-al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, 2008M.

13-Atīq, ‘Abd al-‘Azīz, ‘ilm al-Badī‘, Ṭ1, al-Qāhirah, Dār al-Āfāq al-‘Arabīyah, 1427-2006m.

14-Al-‘Ajlān, Sāmī, Ighwā’ al-‘Atabah ‘unwān al-qaṣīdah wa-as’ilat al-naqd, Ṭ1, Nādī Abhā wa-Mu’assasat al-Intishār al-‘Arabī, 2015.

15-Al-‘Urābī, Mastūrah, ṣinā‘at al-ma‘ná fī shi‘r Muḥammad Ibrāhīm Ya‘qūb muqārabah sīmā’īyah, Ṭ1, byrwt-Mu’assasat al-Intishār al-‘Arabī, 1441h.

16-Al-‘Askarī, Abū Hilāl, Kitāb al-ṣinā‘atayn al-kitābah wa-al-shi‘r, taḥqīq / ‘Alī Muḥammad al-Bajāwī, wa-Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Ṭ1, Ṭab‘ah Dār Iḥyā’ al-Kutub al-‘Arabīyah ‘Īsá al-Ḥalabī, 1371h, 1952.

17-Faydūḥ, ‘Abd al-Qādir, Ma‘ārij al-ma‘ná fī al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth, Ṭ1, Sūriyā, Ṣafaḥāt lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 2012.

18-Al-Qayrawānī, Ibn Rashīq, al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh, taḥqīq Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, ṭ5, byrwt-Ṭab‘ah Dār al-Jīl, 1401h-1981.

19-Almākry, Muḥammad, al-shakl wa-al-khiṭāb madkhal li-taḥlīl ẓāhirātī, Ṭ1, Bayrūt, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, 1991m.

20-Al-Marāghī, Aḥmad Muṣṭafá, ‘ulūm al-balāghah al-Bayān wa-al-ma‘ānī wa-al-badī‘, ṭ5, Bayrūt, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah 2021m.

21-Al-Masaddī, ‘Abd al-Salām, al-uslūbīyah wa-al-uslūb, ṭ3, Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, 1993.

22-Al-Nuwayrī, Shihāb al-Dīn, nihāyat al-arab fī Funūn al-adab, taḥqīq Mufīd qamḥīyah wa-ākharūn, byrwt-Ṭab‘ah Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, 1424h-2004.

Translated Arabic References

١-Īkū, imbrtw, al-‘allāmah taḥlīl al-mafhūm wa-tārīkhuhu, tarjamat Sa‘īd Bingarād, ṭ٢, al-Dār albyḍā’-al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, ٢٠١٠.

2-Tshāndlr, Dānyāl, Usus alsymyā’yh, tarjamat Ṭalāl Wahbah, Ṭ1, Bayrūt, al-Munaẓẓamah al-‘Arabīyah lil-Tarjamah, 2008.

3-Jamā‘at mū, baḥth fī al-‘allāmah al-mar’īyah min ajl Balāghat al-Ṣūrah, tarjamat Samar Muḥammad Sa‘d, Ṭ1, Bayrūt, al-Munaẓẓamah al-‘Arabīyah lil-Tarjamah, Markaz Dirāsāt al-Waḥdah al-‘Arabīyah, 2012.

4-Dwswswr, Firdīnān, ‘ilm al-lughah al-‘āmm, tarjamat yw’yl Yūsuf ‘Azīz, bghdād-Dār Āfāq ‘Arabīyah, 1985.

5-Frāy, nwrthrwb, Tashrīḥ al-naqd muḥāwalāt arba‘, tarjamat Muḥammad ‘Uṣfūr, Manshūrāt al-Jāmi‘ah al-Urdunīyah, ‘Ammān 1412h, 1991.

6-Frnklyn, rwjrz, al-shi‘r wa-al-rasm, tarjamat Mayy Muẓaffar, Dār al-Ma’mūn Baghdād 1999.

7-Kūhīn, Jūn, Binyat al-lughah al-shi‘rīyah, tarjamat Muḥammad al-Walī wa-Muḥammad al-‘Umarī, Ṭ1, al-Maghrib, Dār Tūbqāl lil-Nashr, 1986.

8-Published studies and research

9-Khryṣy Muḥammad, ālīyāt tafā‘ul ansāq al-‘alāmāt al-lisānīyah wāl’yqwnyh fī al-khiṭāb al-ishhārī .. Iṡtirātījīyāt al-Iqnā‘ wāltdlyl min al-irsāl ilá al-talaqqī, muqārabah symyā’yt-nsqyh. majmū‘ah Buḥūth Maḥkamat bi-‘unwān : Qaḍāyā al-khiṭāb fī al-Fikr al-lisānī wālsymā’y, Ṭ1, al-Urdun, Ṭab‘ah Kunūz al-Ma‘rifah, 2019.

10-Rāja‘a, ‘Abd Allāh, al-junūn alm‘qln, Majallat al-Thaqāfah al-Jadīdah, al-‘adad 19, 1981.

11-Al-Zahrah, Faṭīmah, al-tashkīl al-jamālī li-ṣūrat al-ghilāf wa-al-‘Unwān dirāsah sīmiyā’īyah, Jāmi‘at Muḥammad Khayḍar, Baskarah al-Jazā’ir, baḥth manshūr.

١٢-‘Ayyād, Shukrī, anẓimat al-‘alāmāt fī al-lughah wa-al-adab wa-al-Thaqāfah (madkhal ilá al-Sīmiyūṭīqā), Majallat fuṣūl, al-‘adad ٤, mujallad ٦, Yūliyah w’ghsṭs wsbtmbr ١٩٨٦.

13-Mahā bint ‘Alī ibn ‘Abd al-Wāḥid al-Mājidī, sīmiyā’īyah al-‘atabāt fī Dīwān Matāhāt lil-shā‘ir Muḥammad Ibrāhīm Ya‘qūb muqārabah sīmiyā’īyah, Majallat Kullīyat al-Ādāb bi-Jāmi‘at Janūb al-Wādī bqnā, ‘adad 56, sanat 2022.

14-Al-Wādī, Khawlah Muḥammad, qirā’ah sīmiyā’īyah l’nẓmh al-alwān fī namādhij qiṣaṣīyah, Majallat Dirāsāt, al-‘Ulūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah, Majj 45, ‘a-dad 3, 2018.