جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة المثنى/ كلية التربية للعلوم ا لإنسانية
قسم اللغة العربية

العتبات النصيّة في شعر

سيف الرّحبي

رسالة تقدّمت بها الطالبة

حيـــاة بعنـــون ســـواري الجيّاشي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة المثنى وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف
الأستاذ الدكتور
وليـــد شاكـــر نعـّـــاس

١٤٤٤هـ
٢٠٢٣ م

سورة طه الآية ١١٤

إقــرار المُشـــرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ ((**العتبات النصّية في شعر سيف الرحبي**)) والمقدّمة من الطالبة (**حياة بعنون سواري**) قد جرى بإشرافي في /جامعة المثنى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ أدب.

الإمضاء
أ.د. وليد شاكر نعاس
التاريخ : ٢٠٢٣/٣/١

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الاطروحة للمناقشة.

الإمضاء
أ.د محمود عبد حمد اللامي
رئيس قسم اللغة العربية
التاريخ: ٢٠٢٣/٣/١

قرار لجنة المناقشة

نشهدُ نحن – رئيس لجنة المناقشة واعضاءها - أننا قد أطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (العتبات النصية في شعر سيف الرحبي) التي قدمتها الطالبة (حياة بعنون سواري) وقد ناقشناها في محتوياتها، وفي ما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير اللغة العربية وآدابها/أدب وبتقدير (جيد جداً).

الإمضاء:
ا. د علي هاشم طلاب
(رئيسا)
التاريخ: / /٢٠٢٣م

الإمضاء
ا.م. د أسامة حسين شاهين
(عضواً)
التاريخ: / /٢٠٢٣م

الإمضاء:
أ.م. د سامر عبد الكاظم جلاب
(عضواً)
التاريخ: / /٢٠٢٣م

الإمضاء:
ا. د وليد شاكر نعاس
(عضوا ومشرفاً)
التاريخ: / /٢٠٢٣م

أقرت من مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة المثنى

الإمضاء:
أ.د باسم خيري خضير
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية
التاريخ: / /٢٠٢٣م

إهداء

إلــى روح والــدي الــذي تَعــب وبــذلَ مجهــوداً فرحــلَ قبــل أن يقطــف ثمــار الــزرع ويعانقُ هذا الجهد العلمي الذي لولاهُ لم يكن.

إلى روح **والدتي** التي أَنارتْ لي الطريق الوَعر.

إلى رفيقتي (**نوال محمد**) التي قاسمتني عَناء هذا البحث

وبناتها حنان وجيهان..

إلى ولدي الصغير (**علي**) الذي تحمَّلَ معي مشقة الحياة.

شكر وعرفان

الشكر والثناء لله عز وجل على نعمة التوفيق في إنجاز هذا العمل المتواضع، فلله الحمد على هذه النعمة.

ولا يسعني إلا أن أقدم جزيل الشكر والتقدير الى أساتيذ قسم اللغة العربية جميعهم في كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة المثنى الذين تتلمذتُ على يديهم.

ومن واجب العرفان أن أتقدم بأسمى معاني الشكر الى الدكتور سعيد يقطين الذي كان نعم الموجه من خلال ملاحظاته القيمة ، والأستاذ جاسم فيصل الزبيدي مدير مطبعة دار اديان في السماوة ، والمسؤولين في دار الجمل ، ودار عائدون ، ودار رياض الريس، ودار كنوز المعرفة لما بذلوهُ من جهود في توفير مجموعات الرحبي الشعرية.

كما أشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة الذين ستسهم قراءتهم ومناقشتهم للرسالة في إغنائها علمياً وفكرياً.

وكلَّ من قدَّمَ إليَّ العون والمساعدة في إكمال هذا العمل.

الباحثة

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمـــــــة	١ـ٤
١ـ التمهيد: إضاءة في العتبات النصية وسيرة الشاعر ـ العتبات في اللغة ـ العتبات اصطلاحاً	٥ـ٦
ـ العتبات النصية في صياغات النقد الغربي	٧ـ٨
ـ العتبات النصية في مرأى النقد العربي المعاصر	٩ـ١٠
ـ السيميوطيقا والعتبات	١١ـ١٢
٢ـ توطئة في سيرة سيف الرحبي	١٣ـ١٥
الفصل الأول : العتبات النصية المحيطة	
المبحث الأول : العتبات الايقونية (اسم المؤلف)	
اسم المؤلف عند الغرب	١٦
اسم المؤلف عند العرب	١٧ـ١٩
أشكال اسم المؤلف في العتبة الايقونية	٢٠
تمثلات عتبة اسم المؤلف في مجموعات الرحبي الشعرية (طريقة النسج، موضعه، أنواعه)	٢١ـ٣٣
المبحث الثاني: عتبة العنوان الخارجي	
ملمح في نشأة العنوان: أولاً: عتبة العنوان الخارجي عند الغرب	٣٤ـ٣٥
ثانياً: عتبة العنوان الخارجي عند العرب	٣٦ـ٣٧
أنـــــواع العنـــوان	٣٨ـ٣٩
العنوان الخارجي في شعر سيف الرحبي ١. القراءة المناصية أ- مع الغلاف ب- مع المتن الشعري ٢. الوظائف حسب جيرار جينيت وصفية، اغرائية، ايحائية، تعينية ٣. القراءة الصيغية (التركيب) ٤. القراءة التشكيلية: (التيبوجرافي Typography) (الكاليجرافي Calligraphy)	٤٠ـ٦٥

الفصل الثاني : العتبات البصرية	
المبحث الأول: عتبة الغلاف	
العتبات البصرية (عتبة الغلاف)	٦٦-٦٧
تشكيلات عتبة الغلاف في شعر سيف الرحبي (الغلاف الأمامي، الغلاف الخلفي، كعب الغلاف) ـ تغطية الفضاء : الرسوم ، الصور ، الألوان ـ الوظائف : الجمالية ، التوجيهية ، التمثيلية ، الإيحائية	٦٨-٨٩
المبحث الثاني : العتبة النشرية (الترقيم)	
العتبة النشرية (الترقيم)	٩٠
صيغ الترقيم الدولي (ISBN)	٩١
المبادئ العامة للتطبيق (ISBN)	٩٢
تفعيل الترقيم الدولي الموحد (ISBN) في مجموعات الرحبي الشعرية	٩٣-١٠٣
الفصل الثالث: العتبات المصاحبة (الافتتاحية)	
المبحث الأول : عتبة الإهداء	
عتبة الإهداء	١٠٤
ملمح في المقاربتين الغربية والعربية	١٠٥-١٠٦
الإهداء في شعر الرحبي	
أولاً : الإهداء الرئيس	
أ – الإهداء الخاص	١٠٧-١١٠
ب – الإهداء المشترك	١١١
ج – الإهداء الرمزي	١١٢-١١٣
ثانياً – الإهداء الثانوي	
أ – الإهداء الخاص (العائلي)	١١٤-١١٧
ب – الإهداء الأبي (المعاصر)	١١٨-١٢٣
ج – الإهداء الرمزي	١٢٤-١٢٦
د – الإهداء الأدبي (التراثي)	١٢٧-١٣١
المبحث الثاني: عتبة الاستهلال	
عتبة الاستهلال	١٣٢-١٣٣
أنواع الاستهلال	١٣٤
تمثلات الاستهلال في شعر سيف الرحبي أولاً: الاستهلال الرئيس (الغيري):	

أ- الاستهلال الغيري الإسلامي	١٣٥
ب- الاستهلال الغيري الشعري ١- الغربي	١٣٦-١٣٩
٢- العربي	١٤٠-١٤٢
جـ الاستهلال الغيري النثري (الغربي)	١٤٣-١٤٥
د- الاستهلال الغيري (حِكَم)	١٤٦-١٤٧
ثانياً- الاستهلال الذاتي: ١- الاستهلال الذاتي التوضيحي	١٤٨
٢- الاستهلال الذاتي التأملي	١٤٩
ثالثاً: الاستهلال الثانوي: أ- الاستهلال الثانوي الإسلامي	١٥٠-١٥٢
ب- الاستهلال الثانوي رمزي (الشخصيات)	١٥٣-١٥٥
جـ الاستهلال الثانوي الشعري: ١- الغربي	١٥٦
٢- العربي (المعاصر-التراثي)	١٥٧-١٥٨
د- الاستهلال الثانوي النثري (الغربي)	١٥٩-١٦٠
المبحث الثالث: عتبة التضفير الهوامش	
عتبة التضفير (الهوامش)	١٦١-١٦٢
أشكال الهوامش	١٦٣
تمثيلات الهوامش في شعر سيف الرحبي : أولاً- هوامش الشخصيات الأدبية	١٦٤-١٦٨
ثانياً- هوامش التعريف بالأمكنة الجغرافية	١٦٩-١٧٤
ثالثاً- هوامش التعريف عن الأساطير	١٧٥-١٧٦
رابعاً- هوامش الموضحة لوجهة نظر الكاتب	١٧٧-١٧٩
خامساً -هوامش توضيح وتفسير المصطلحات	١٨٠-١٨٤
الخاتمة	١٨٥-١٨٧
المصادر	١٨٨-٢٠٣
الخلاصة باللغة الإنكليزية	

المقدّمة

الحمد لله على إحسانه وله الشكر على توفيقه وامتنانه والصلاة والسلام على نبينا محمد وآله الطيبين الطاهرين أما بعد...

شَغلت العتبات النصية مكاناً بارزاً في الساحة النقدية بشكل لافت للإنتباه، إذ لقيت اهتماماً كبيراً من قبل النقاد تنظيراً وتطبيقاً وفي مقدمتهم الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه العتبات؛ لما لها من اتصال وثيق بالنص الرئيس وركيزة أساسية في بناء شعريته، إذ لم تكن مكوناً هامشاً في تشكيل النص الأدبي، بل مفتاحاً مهما في دراسة النصوص المغلقة والكشف عن جوانبه المضمرة، فأسهمت بشكل فعال في تأويل النصوص وإثارة القراء نحو العمل الأدبي؛ لذا لا يمكن تجاهلها في عملية فهم النصوص، فأي نص لابد من وجود جملة من العناصر التي تشكل مدخلاً تمكن القارئ من الدخول عبرها؛ ليصل الى متن النص، وكلّما كان المدخل مضيئاً كلما كانت عملية دخول القارئ أكثر سهولة.

اقتضت الدراسة الاعتماد على منهج السيميوطيقا بوصفه حقلاً معرفيا شمولياً يوفر القدرة للباحث على الوصف والتفسير والفهم والتحليل، ولذلك حدّد (دانيال تشاندلر) السيميوطيقا مدخلاً رئيساً لقراءة المتون الابداعية بنموذجيها العلامات اللفظية وغير اللفظية "فليس للعلامات معنى اصلي ملازم لها أو كامن بداخلها، فالعلامات تصبح علامات فقط عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها من خلال إحالتها الى شفرة معينة معروفة"[1]، فضلا عن أنه يعمل على دراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية في نصوص الشاعر العُماني سيف الرحبي؛ لثراء قصائد هذا بالعتبات بتمثلاتها مثل: عتبة اسم المؤلف، العناوين، الإهداء، الإستهلال، الحواشي النصية التي تحيط بالنص.

أما دوافع اختيار موضوع العتبات النصية في شعر (**سيف الرحبي**) فتكمن:

الرغبة في دراسة العتبات النصية واكتشاف معلم سماتها، وكيفية تأويلها، فضلاً عن الغوص في نصوص الرحبي الشعرية وإظهار معالمها للعيان، والمساهمة في إثراء المكتبة الجامعية العراقية ، بنصوص نثرية عُمانية لم يُلقَ عليها الضوء فيما سبق.

---

[1] معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقيا)، دانيال تشاندلر، تر: شاكر عبد الحميد، منشورات أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢: ١٩٧.

اعتمد البحث على كثيرٍ من المصادر مثل: (**عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص**) عبد الحق بلعابد، (**مدخل إلى عتبات النص**) عبد الرزاق بلال، (**وعتبات النص البنية والدلالة**) عبد الفتاح الحجمري، (**العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**) محمد فكري الجزار، عتبات النص في التراث العربي (**الخطاب النقدي المعاصر**) يوسف إلادريسي، (**هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**) شعيب حليفي وغيرها من المصادر الأخرى.

أما الدراسات التطبيقية فهي كثيرة، منها:

العتبات النصية في رواية الأجيال، سهام السامرائي، و**العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله** دراسة سيميائية ياسمين فايز ، **وسيميائية العتبات النصية في ديوان عبق الورد لحمزة الأطرش إنموذجاً**، هاجر بن حميدة ، هاجر طواهرة، **المتعاليات النصية في شعر خزعل الماجدي**، هدى مصطفى طالب **والنص الموازي في الرواية العراقية (٢٠٠٣، ٢٠١٧)** أساور ناجي حسين.

وربّما يتساءل القارئ ما اختلافنا عنها، وما الجديد فيها؟ تكون الإجابة ببساطة، إنّ المتون مختلفة كماً ونوعاً، وفيها تمايز في الطباعة والاستهلال والمؤثرات والمرجعيات الثقافية، نعتقد كلها تستلزم قراءة تطمح أن تميط اللثام عن نتاج الشاعر سيف الرحبي ،والوصول إلى سمات عامة في العتبات النصية.

أما الصعوبة فتكمن في ندرة الحصول على مجموعات الرحبي الشعرية ، فلم تكن يسيرة إلا بعد مشقة وعِناء ، وبعد الإتصال بدور النشر كالجمل، و دار الرياض الريس ، ودار ناشرون أو بأفراد لهم صلة بالشاعر ومدوناته الشعرية.

بُنيت الدراسة على ثلاثة فصول يسبقها التمهيد وتعقبها الخاتمة مع المصادر والمراجع، تضمن التمهيد العتبات في اللغة والإصطلاح، ثم العتبات في صياغات النقد الغربي، لنلاحقها في مرأى النقد العربي، ويليها موجز عن علاقة العتبات بالسيميوطيقا لنختمها بتوطئة عن الشاعر سيف الرحبي.

جاء **الفصل الأول** في العتبات النصية المحيطة متضمناً مبحثين:

المبحث الأول : (**العتبات الايقوانية**) تعرّضت الدراسة إلى اسم المؤلف ، وفيه وقفت الباحثة على أشكال اسم المؤلف وتمثلات عتبة اسم المؤلف في مجموعات الرحبي الشعرية طريقة النسج (**متسلسل، منقطع، رفيع سمك**)، وتموضعه في أعلى الغلاف وأسفله أو توسّط الواجهة الأمامية للغلاف، وطرائق نسجه ونوعه.

أمّا **المبحث الثاني** خُصّص لدراسة (**العنوان الخارجي**)، فقد تضمن ملمحاً عن نشأة العنوان وأنواعه ووظائفه عند الغرب والعرب، ثمّ القراءة المناصية للعنوان مع الغلاف، ثمّ البحث في الصيغة التركيبية للعنوان، والقراءة التشكيلية للعنوان الخارجي بنوعيها (التايبوجرافي والكاليجرافي).

وجاء الفصل الثاني في العتبات البصرية مشتملاً على مبحثين:

المبحث الاول : تحت عنوان (**الغلاف**) ، دُرِس فيه تشكيل عتبة الغلاف في شعر سيف الرحبي وتغطية الفضاء وما يحمل من الرسوم ، الصورة الألوان، ثم التطرق إلى وظائف الغلاف ، كما يراها جيرارجنيت : الجمالية ، التوجيهية ، التمثيلية ، والإيحائية.

أمّا **المبحث الثاني** الموسوم بـ(العتبات النشرية النشرية (الترقيم ISBN) اشتمل على صيغ الترقيم الدولي ISBN، المبادئ العامة لتطبيق (ISBN)، تفعيل الترقيم الدولي الموحد في مجموعات الرحبي الشعرية، مكونات الترقيم الدولي (ISBN)، الموقع الذي يشغله ISBN في مجموعات الرحبي الشعرية

واشتمل الفصل الثالث على **العتبات المصاحبة** (**الافتتاحية**) وتضمّن الآتي:

المبحث الأول : الإهداء، بدأناه قولاً عن ملمح الإهداء في المقاربتين الغربية والعربية، وأنواعه: الإهداء الرئيس (إهداء المجموعات الشعرية) وتضمن أنواعه المعروفة الخاص، المشترك، الرمزي، ثم الإهداء الثانوي بنماذجه الخاص، الأدبي (المعاصر)، الإهداء الرمزي الأدبي (التراثي).

ودرسَ **المبحث الثاني** الاستهلال من حيث أنواعه وتمثلاته، وجاء في الاستهلال الرئيس الغيري فيه الاستهلال الإسلامي، الغيري الشعري (الغربي/ العربي)، الاستهلال

الغيري النثري والإستهلال الغيري (حِكَم)، وتضمن المبحث أيضاً الاستهلال الذاتي بنوعيه: الاستهلال الذاتي التوضيحي، الاستهلال التأملي ثم إلى الإستهلال الثانوي بأقسامه المختلفة، الإستهلال ثانوي الإسلامي، الإستهلال الثانوي رمزي (شخصيات) الإستهلال الثانوي الشعري الغربي ، والعربي (المعاصر – التراثي)، والإستهلال النثري الغربي في حين توجه **المبحث الثالث** نحو عتبة التضفير (الهوامش)، إذ تضمن:

أشكال الهوامش وتمثلاتها في شعر الرحبي من حيث: هوامش الشخصيات الأدبية، هوامش التعريف بالأمكنة الجغرافية، هوامش التعريف عن الأساطير، هوامش الموضحة لوجهة نظر الكاتب ، هوامش توضيح وتفسير المصطلحات.

ثم انتهت الدراسة بخاتمة مثلت النتائج التي توصّل إليها البحث، إلا أن التفاوت بين الفصول يكمن في التطبيقات المُصاحبة لبعضها.

وفي الختام لا يسعنا إلّا أن نقدِّم جزيل الشكر والتقدير إلى **الأستاذ لدكتور وليد شاكر نعاس** الذي أرشدنا بملاحظاته القيمة وكان عوناً لنا في إتمام هذا العمل فجزاه الله خير جزاء.

ولا أدعي في ذلك اني بلغت المرمى فإن كان من حسنة في هذا البحث فالحمدلله وإن كان غير ذلك فمن هفواتي وبذلك التمس العذر وآخر دعوانا أن الحمدلله رب العالمين.

التمهيـد

التمهيد: إضاءة في العتبات النصية وسيرة الشاعر:

تُعدُّ العتبات النصّية من قضايا النقد الأدبي المعاصر، فقد حَظيت بإهتمام النُقّاد والدارسين، ويرجع هذا الاهتمام الى ما تشغله هذه المداخل من أهمية في عملية تفسير وتوضيح دلالة النصوص والكشف عن مفاتنها الجمالية، فتخلق لدى قارئها نوعاً من الرغبة والفضول في عملية الدخول إلى النص الأدبي وقراءته، وتوالت عملية الاهتمام بالعتبات النصّية حرصاً على اقتناء الأعمال الأدبية والشعرية، وتوسيع مفهوم نصوصها[١]، إذ جاءت عن نِيّةٍ مقصودةٍ من طرف المُنتج (الشاعر/ الناشر) للعمل الأدبي، لذا لا يمكن تجاهلها، ولابدَّ من الوقوف عنِدها فهي نصوص موازية للمتن، انطلاقاً من موقعها في عملية التلقي، ولأهميتها الفاعلة في "أي عنصر بصري أو صوتي أو ذهني أو سياقي...مُصاحبٍ للمكون اللغوي للنصّ (المتن) بشكل وظيفي، يؤثر في تشكيل بنية النص، وفي عملية تلقيه وتحليله وتأويله"[٢].

المفهوم اللغوي والإصطلاحي للعتبات النصية:

١ـ لغة:

جاء معنى العتبات في مُعجم العين كناية عن المرأة؛ إذ أمر إبراهيم (عليه السلام) ابنه إسماعيل بإبدال العتبة، وتضمّن المعجم معاني أخرى عن العتبة منها: كلّ مرقاة من الدرج عتبة أي مرقيات.[٣]

أمّا في لسان العرب من جذر ((عَتَبَ: العتبة أُسكفةُ الباب التي تُوطأُ، وقِيل العتبة العليا: الخشبة التي يُوطأ عليها، والأُسكفة السُفلى عتبة الدرج: مراقيها إذا كانت من الخشب وكلُّ مِرقاة عتبة)).[٤]

---

[١] ينظر: سيميائية العتبات النصّية في (ديوان عبق الورد لحمزة الأطرش أنموذجاً)، بن حميدة هاجر ، هاجر طواهرة، ماجستير، إشراف د. جمال سفاري، جامعة عبد الحفيظ (أبو الصوف ميلة)، د. ت: ٣٣.

[٢] عتبات النص الشعري الحديث في شعرية المعاصرة و معاصرة الشعر ، صادق القاضي، مؤسسة أورقة للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ٢٠١٦: ٥.

[٣] ينظر : معجم العين (مادة عَتَبَ)، خليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٣هـ)، تح: عبد الحميد الهذاوي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣: ٨٩/٣.

[٤] لسان العرب (مادة عتب): محمد بن مكرم بن علي بن منظور الإنصاري (ت ٧١١هـ)، دار المعارف القاهرة ١٩٩٨: ٢٧٩١/١.

بينما ورد معنى العتبات في مجمع البحرين في معان ضمن مفهوم إسلامي على النحو الآتي "قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ يَسْتَعْتِبُوا فَمَا هُمْ مِنَ الْمُعْتَبِينَ**﴾ سورة: فصلت آية ٢٤، بمعنى: أن يستقيلوا ربهم تعالى ، لم يقلهم ولا يردهم إلى الدنيا، ويُقال: يستعتبون: أي يطلبون العتبى، أما العتبى: أسم من أعتبني فلان إذا عاد الى مسرتي راجعا من الإساءة أما في الدعاء: لك العتبى بمعنى المؤخذة واستعتبته فأعتبني: استرضيه فأرضاني ومنه استعتب من رجوت عتابة ولابدّ من الموت من مستعتب: أي ليس بعد الموت من استرضاء"[١] ، ولا يبتعد معنى العتبة عند ابي البقاء أيوب بن موسى الحسيني عن المعاني الآخرى المذكورة في المعاجم، العتبة لديه كل مرقاة[٢].

نفهم مما تقدم من المعاجم أعلاه، أنّ لفظة عتبة تحمل دلالات عدّة إلا أن المعنى الذي تداولت حوله العتبة: عتبة الدرج، أي مراقيها.

٢ـ اصطلاحاً:

أمّا مفهوم **العتبات النصية** اصطلاحاً فقد تضمَّن تعريفات تنصب في توضيح العتبات وفائدتها وأنواعها ومن هذه التعريفات:

العتبات: هي المداخل التي تُؤهل المتلقي وتجعله يمسك بالخيوط الأساسية الأولى للمتن المُراد دراسته، وأول ما يقع عليه بصر المتلقي فيستنطقها القارئ على وفق مرجعياته الثقافية، فهي بمثابة رابط سميك بين عنصري العملية الأدبية (القارئ/ المؤلف) من جانب والنص الأدبي من جانب آخر، ممّا يضيء الطريق أمام القارئ أثناء محاولة الدخول للعمل الأدبي[٣]، وعليه أنها تمكن القارئ من الوقوف على جمالية النص قبل الخوض في عملية قراءته وفتح مغالقه، إذ تخلق لدى المتلقي انطباعاً عن طبيعة العمل الأدبي عامة.

---

[١] معجم مجمع البحرين، الشيخ فخر الدين الطريحي النجفي (ت ١٠٨٥هـ)، تح: أحمد حسيني، بيروت، لبنان، المجلد الأول (١-٢)، ط١، ٢٠٠٧: ٣٦٦، ١/٣٦٧.

[٢] ينظر: مجمع الكليات في المصطلحات الفروقية اللغوية، ابو البقاء ايوب ابن موسى الحسيني الكفوي (ت ١٠٩٤هـ/ ١٦٨٣م)، تح: عدنان درويش محمد المصري، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٨: ٥٩٨.

[٣] ينظر: سيميائية العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١: ٤٦ ، وعتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٠٩: ٤٧، ٥٤.

كما تعرف العتبات بوصفها: مجموعة من العناصر النصية والخارج نصية، ذات علامة فارقة، كونها تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلاً للتداول بين القراء؛ فهي تكسب النص سمة الديمومة، لتأمين حضوره بين القراء[١].

وتتحدد بأنها: "بنيات لغوية وإيقونية تقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، العنوان، الإيقونة، الإهداء، دار النشر..."[٢]

ويمكننا القول: إن العتبات ليست مقصودة على جنس أدبي معين دون الآخر؛ اذ تستهل بها الأعمال الأدبية وغيرها، لتحقيق غاية اشهارية، تختلف بإختلاف النص المقروء.

العتبات النصية في صياغات النقد الغربي:

حظي مصطلح العتبات النصية عناية كبيرة في النصف الثاني من القرن العشرين من قبل النقاد الغرب، ولسنا في صدد الاستطراد عنهم، بقدر ما يُعتقد التوقف عند الملامح الأولية لظهور العتبات عِند بعض منهم.

ويُحسب أن **ميشيل فوكو** في كتابة حفريات المعرفة من الذين أثاروا شيئاً عن العتبات حين يقول: "إن حدود كتاب ما من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية وغير متميزة بدقة: فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يخفي عليه نوعاً من الإستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، مما يجعلها تختلف بحسب الأوضاع والمقامات..."[٣].

---

(١) ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٧: ٢١.
(٢) عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الأدريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٥: ٢١. ينظر: جيرار جنيت: ٤٤.
(٣) حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٧: ٢٣، ينظر النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، مجلة علامات: ١٥٠

ويذكر الباحث عبد الحق بلعابد أن **جاك دريدا** في كتابه التشتيت ١٩٧٢م تكلم عن خارج الكتاب (Hors Live)، الذي يحدد بدقة عن الإستهلالات، والمقدمات، والتمهيدات، والديباجيات، والإفتتاحيات محللاً إياها، التي تستهم في تقديم العمل الأدبي للقراء.[١]

في حين نجد **فيليب لوجان** في كتابه السيرة الذاتية(الميثاق والتاريخ الأدبي) ١٩٧٥م: يتطرق إلى مشاكل السيرة الذاتية في علاقتها مع اسم العلم، إذ تحمل النصوص المطبوعة اسم صاحبها ويعرف بـ (اسم المؤلف) فهو يقول: "العلامة الوحيدة في النص، لخارج نص لا ريب فيه، تحيل إلى شخص واقعي..."[٢] ثمّ مشيراً إلى أنّ حواشي النصوص المطبوعة لها دور في التحكم بالقراءة، من: اسم الؤلف، العنوان، أسم السلسلة، اسم الناشر...[٣]

وفي كتاب **خطاب الرواية** تكلم **هنري ميتيرون*** عن المناطق المحيطة بالرواية، إذ تدفع القارئ الى قراءة الرواية وفهما، محدداً أول صفحة للغلاف، اذ تشكل بوابة الدخول للقراء وما تحمله من أسم المؤلف، ثمّ العنوان ثم الصفحة الأخيرة للغلاف، إذ تساعد الناشر في عملية النشر وبيع المنتج.[٤]

على أن الناقد **جيرار جينيت** قدّم أفقاً واسعاً عن درس العتبات النصّية، إذ نجده ألمح في دراسته الأولى حول الشعرية في النص الجامع (١٩٧٩م) ملوحاً إلى إن النص ليس موضوع الشعرية بل جامع النص أي ((مجموعة الخصائص العامّة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة))[٥]، وتشمل أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية، ويوسع جيرار جينيت دراسته في كتابه أطراس ١٩٨٢، إذ ينطلق من النصّ الجامع إلى الاهتمام بشعرية النصّ لتصبح عبارة عن مقولة أكثر تجريداً، تعني بالمتعاليات

---

[١] ينظر: عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: سعد يقطين، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨: ٢٩.

[٢] السيرة الذاتية (الميثاق والتأريخ الأدبي)، فيليب لوجان، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤: ٣٤، عتبات جيرار جينيت: ٢٩

[٣] ينظر: عتبات جيرار جينيت: ٣٠.

* **هنري ميتيرون:** روائي وكاتب مسرحي ولد سنة ١٩٢٨م في فرنسا من مؤلفاته: الحلم ١٩٢٢م، السائحين ١٩٢٦م، شفقة النساء ١٩٣٦م، الفوضى والليل ١٩٦٣م، وله العديد من المسرحيات والقصص (ت ١٩٧٢م). ينظر: https://af.m.wikipedia.org.

[٤] ينظر: عتبات جرار جينيت: ٣٢.

[٥] مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامّة آفاق عربية، بغداد، العراق: ٥.

النصّية (التعالي النصي للنص)، بمعنى أن المتن يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص ، ثمّ يُصنّف المتعاليات النصية إلى: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع[١].

وبهذا التوسع يتجه نحو العتبات يعدها موضوعاً جديداً، إذ تمثل النوع الثاني من المُتعاليات النصية (المناص) ويخصص لها كتاباً يقول فيه "كل ما يجعل النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامّة على جمهوره..."[٢] والمناص لديه يتألف من النص المحيط والنص الفوقي، وتتفرع هذه النصوص الى نصوص أخرى إنطلاقاً من الجهة الصادرة منها (المؤلف/ الناشر).[٣]

ويمكن القول إن جيرار جينيت قدم لنا دراسة مفصلة من خلال سلسلة من مؤلفات أهمها: مدخل الى جامع النص ١٩٧٩م، أطراس ١٩٨٢م، عتبات ١٩٨٧م، إذ ساهمت بشكل فعال في فهم المتن الشعري، وكان لها أصداء واضحة في الدراسات الحديثة المعاصرة المهتمة بدراسة العتبات، إذ أثارت في كتاباته نقاد الأدب عامة، حتى أصبح مفهوم العتبات النصية درساً أدبياً له بريقه الخاص في متناول النقد الأدبي الى يومنا هذا.

العتبات النصية في مرأى النقد العربي المعاصر:

نالت عتبات النص اهتمام الباحثين العرب حديثاً، سواء أكان تنظيراً أم تطبيقاً، ولعلّ من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بدراسة العتبات ممن يمكن الوقوف عندهم:

الناقد **عبد الفتاح الحجمري**، إذ يُعدّ من أوائل النقاد الذين أولوا العتبات عناية خاصة، فهو يرى أنها من أهمّ العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ، تمكن المتن من الانفتاح على أبعاد دلالية، فتغني التركيب العام المكون للحكاية، إلا أن أهميتها تنبثق من أهمية النص[٤]، وتحدّث **عبد الرزاق بلال** في مقدمة كتابه **(مدخل إلى عتبات النص)** عن مصطلح **(Paretexte)** ويعني به مجموعة من نصوص تحيط بمتن، ثمّ يصنّفه إلى هوامش

---

[١] ينظر: عتبات جيرار جينيت: ٢٥، ٢٦.
[٢] المصدر نفسه: ٤٤
[٣] ينظر المصدر نفسه: ٤٦.
[٤] ينظر: عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦: ١٦.

وعناوين، مقدمات فهارس خاتمة، ويصرح إنها تشكل نظاماً إشاريا ومعرفياً ذات أهمية لا تقل عن أهمية المتن، وفي موضع آخر من كتابه أشار إلى العتبات بوصفها اللواحق أو المكملات المتممة للنص، وسياجات النص[١] ، فتتجلى قيمة العتبات عنده؛ لما تقدمه من رؤية عن مضمون النص الشعري، فضلاً عن دورها الفعال في عملية إثراء النص الشعري.

ولم يبتعد **محمد بنيس** عن بقية النقاد في عرض العتبات ، إذ تمثل العتبات في نظرهِ عناصر توجد على حدود النص وتتصل به، مما يجعلها تتداخل معه الى درجة من تعيين استقلاليته، ثم إنها تنفصل عنه إنفصالاً يسمح للمتن كبنية وبناء أن ينتج دلالته، ثم يحدد غايتها لإرشاد القارئ وتوجيهه نحو النص الذي يرغب فيه[٢]

أمّا **سعيد يقطين** فله رأي آخر في العتبات النصية في كتابة (**القراءة والتجربة**) حين يعدّها هوامشاً نصية للمتن بهدف التوضيح والتفسير وإزالة الغموض، إذ تظهر على هيأة مناصصات خارجية ومناصصات داخلية[٣] ، إلا إنه يعدل إلى مفهوم آخر في كتابه (**أنفتاح النص الروائي**)، إذ يرى أنها عملية تفاعل بين النص والمناص، ينتج عنها ما يسمى بـ (المناصة) ويحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص بنية نصية توصف لكونها مستقلة ومتكاملة بنفسها[٤] ، وعدَّ الناقد **عبد المالك أشبهون** العتبات بمثابة "نقطة ذهاب وإياب الى النص من أجل تعديل المواقف القبلية التي تولدت نتيجة القراءة..." [٥] ،

وعليه إن الأختلاف القائم بين النقاد العرب حول مفهوم العتبات النصية تتمحور حول النص، وهذه الرؤى تضمنت دلالات واسعة عما يتضمنه المتن مما يسهل عملية دخول القارئ الى النص مُنذ الوهلة الأولى التي يقع فيها بصرهِ على غلاف العمل الأدبي في

---

(١) ينظر: مدخل الى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، عبد الرزاق بلال، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ٢٠٠٠: ١٦، ٢٢.

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠١: ٧٦/١.

(٣) ينظر: القراءة والتجربة، سعيد يقطين، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥: ٢٠٨، وعتبات الكتابة في الرواية العربية لـ (عبد المالك أشبهون)، قراءة حوارية شهيرة قلات، ماجستير، اشراف د. أمنة أمقران، جامعة بن مهيدي أم البواقي، ٢٠٢٠/٢٠٢١: ٢٢.

(٤) ينظر: أنفتاح النص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١: ١١١.

(٥) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد المالك أشبهون ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٩ :٥٤..

عملية ابتداع مصطلحات أدبية غير معروفة سابقاً، ونحسب أن المصدر الأول للعتبات النصية ذي المرجعية الفرنسية، قد تكون عائقاً في معرفة النقاد العرب بالمصطلحات الفرنسية، مما جعلت أراؤهم ومصطلحاتهم* مختلفة بعضها عن بعض، إلا أنها جميعها تنصب في خدمة النص الأدبي[1].

السيميوطيقا والعتبات:

السيميوطيقا* بوصفها علماً برز في القرن العشرين نتيجة التقاء أفكار **سوسير** والفيلسوف **بيرس**، وعند البحث في أصل السيميوطيقا نجدها كلمة لاتينيه **semeion** التي تعني العلامة **sign** وفي العصر الحديث يشير مصطلح السيميوطيقا إلى انتاج الدلالة[2] ، إذ حدد سوسير ماهية هذا العلم بوساطة دروسه في اللسانيات العامة انطلاقاً من قوله: "علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الإجتماعية وفي ضوء علم النفس الإجتماعي"[3]، وحصر درس العلامات في إطار الحياة الإجتماعية وكلامه يعدُّ الإرهاصات الأولى عن هذا الدرس فالعلامة عندهُ وحدة ثنائية من الدال (الصورة السمعية) والمدلول (الصورة الذهنية) وكلاهما (الدال/ والمدلول) يقعان في الذهن لذا هي انتاج عملية نفسية[4] الأمر الذي دفع بيرس إلى تطوير مفهوم علم العلامات لقوله: "إن السيميوطيقا كما أظن مذهب شبه ضروري أو شكل للعلامات، وإذ أصف المذهب بشبه ضروري أو شكلي... يُلحظ خواص علامات ما... لا أرفض أن اسميه تجديداً، أن نجد أنفسنا قد وصلنا الى أحكام لها ضرورة قصوى، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص العلامات التي يستعملها الذكاء العلمي"[5] ، إذ إنَّ ما يميّز بيرس في تعريفه لعلم السيميوطيقا إنّه وسع فاعلية العلامةخارج عالم اللغة، وهذا كان مغايراً لمفهوم سوسير الذي جعلها داخل إطار الكلام،

---

[1] ينظر: النص الموازي (العتبات) بو ظاهر بو سدر، ٢٠١٨، www.aLukah.net

* أشار **سوسير** الى مصطلح **سيميولوجيا** في مسودة المقالة التي كتبها بمناسبة تأبين عالم اللسانيات الأمريكي وليم ويتني سنة ١٨٩٤ أي قبل شروعه في إلقاء دروس في اللسانيات العامة ١٩٠٧م. ينظر: اللغة واللسان والعلامة عند سوسير (في ضوء المصادر الأصول)، د. مصطفى غلفان، دار الكتب الجديد المتحدة، ليبيا، ط٢، ٢٠١٧: ٢٦٥.

[2] معجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن فليزيتارس رينجهام، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٨: ٩.

[3] أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافية (مدخل الى السيميوطيقا)، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، د. ط: ١٧٥.

[4] ينظر: اللغة واللسان والعلامة عند سوسير: ٢٧٥.

[5]السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، أمنية رشيد، مجلة النقد الأدبي (فصول)، مج١، عدد ٣، ١٩٨١: ٤٣.

إذ اعطى بيرس تحديداً للعلامة أشمل[١]، فهي ذات علاقة ثلاثية من الماثول والمؤول والموضوع مشيراً الى الماثول لكونه ((شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأية صفة أو طريقة))[٢] إذ يخلف عنده علامة أكثر تطوراً واتساعاً*، ويرى أن المؤول هو العنصر الذي أجازَ للماثول بالإحالة على موضوعه الذي يقوم الماثول بتمثيله سواء أكان هذا الشئ الممثل واقعياً أم متخيلاً ومن خلال ماسبق يتضح العلامة عند بيرس لا تنحصر دلالتها فهي وحدة ثلاثية المبنى .

ويمكن القول: إنَّ مجال السيميوطيقا واسع يمتد إلى حقول متعددة، فدراسة العتبات تقع ضمن اهتمامات السيميوطيقا؛ لكونها علامات لغوية وغير لغوية حاملة لمعاني قابلة للتأويلات اللامتناهية، فتولد نصوص جديدة عِندَ تأويلها مساندة للنص الرئيس، وعليه أن التحليل السيميوطيقي يعطينا المعنى الذي تشير إليه العلامة، ويصرح بيرس أن أي تحليل يتم عن طريق العلامات، بوصفها تمكننا من التفكير والتواصل مع الاخرين، فضلاً عن الاقتراب الى المعنى المراد، فالعلامة في نظره متساوية من حيث الأهمية سواء أكانت علامات لسانية أم غير لسانية، والمتغير إنّما هواستخراج الدلالات الكامنة وراءها، وبطبيعة الحال فهي تحقق التواصل الإنساني، فلا يمكن لعلم السيميوطيقا تجاوز دلالات العلامات النصية وغير النصية، لأن البحث عن المعنى، لا يمكن التوصل إليه الا بوساطة العلامة، لأنه السُبل لإنتاج الدلالة وتداولها[٣] ، ونعتقد أنه "على الباحث أن يجتهد لتجنب

---

[١] ينظر: المصدر السابق : ٢٦.

[٢] السيميائيات والتأويل (مدخل السيميائيات ش. س. بورس، سعيد بنكراد، مركز الثقافي العربي، الدار لبيضاء المغرب، ط١، ٢٠٠٥: ٧٨.

* تصنف العلامة بيرسية الى:

أولاً : الأيقونة (Icon): المبدأ الذي تقوم عليه الأيقونات هو (التشابه) أي يفترض نوع من التشابه بين العلامة (الأيقونة) والشيء الذي تشير إليه، ويذكر بيرس أنواعها: كالصورة الفوتوغرافية والصورة التمثيلية الشخصية والرسم البياني والإستعادة.

ثانياً : الإشارة: هذا النوع من العلامة ذات سمة تميزها عن غيرها، إذ ترتبط أرتباطاً سببياً بموضوعها وتكون هذا الأرتباط فيزيقيا أو من خلال العلامات الأعراض الطبية التي توضح علة الأمراض عند المريض فضلاً عن الآثار التي نراها على الرمال، والطرق على الباب الذي يدل على وجود شخص في الخارج وما يثير الإنتباه في هذا النوع من العلامات إذ تمتاز بوجود إشارات مزدوجة الدلالة وذهب بيرس الى إشارة الدخان دلالة على وجود النار ولهذه العلامة (الدخان) دلالة أخرى إرتباطها عند بعض الشعوب (الهنود الحمر) على مدلولات مشفرة موضوعة من قبل الجماعة.

ثالثاً : الرمز: العلاقة التي تربط الرمز بالشيء الذي يشير إليه عرفية محض وغير محللة كالعادات والقوانين، والعلاقة بين الرمز والمشار إليه علاقة اعتباطية طبيعية(ينظر : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل الى السيميوطيقا): ٣٣).

[٣] ينظر: السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولو دال، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤: ٢٠٦.

التأثير بالتقليد والسلطة والأسباب التي تقوده إلى إفتراض ما يجب أن تكون عليه الوقائع...، وعليه يكتفي بالملاحظة الأمنية والمستمرة للمظاهر"[1] والإستعانة بهذه العلامات لإيصال فكرة ما وتأثيرها في نفسية المتلقي، وندرك أحاسيسه اتجاه قضية أو موقف ما.

ثانياً: توطئة في سيرة سيف الرحبي:

في قرية سرور بولاية سمائل التابعة إلى محافظة الداخلية في سلطنة عُمان في العام ١٩٥٦م ولد الشاعر **سيف بن ناصر بن عيسى الرحبي**، وفي ذلك المكان تعلم أبجدية الحرف الأول من الكتاتيب، لينتقل بعدها إلى مدينة مسقط وفيها أكملَ دراستهِ ما قبل الاعدادية في المدرسة السيعيدية، وذلك في عام ١٩٧١م، ثمّ يرتحل إلى القاهرة وهو في الرابعة عشر من عمره، وفيها يتم دراستيه الاعدادية والجامعية؛ ليتخرج من قسم الصحافة ثم لينتهي مشواره في مصر عام ١٩٧٩م، وقد تغيرت ذهنية الشاعر انفصالاً عن مكان مولده الأول ووجوداً في مكان مليء بصخب الحياة والثقافة؛ لتكون القاهرة منعطفاً مهما في تغيير رؤياه وأفكاره ومجالاً رحباً في أولى عتبات الكتابة لديه، وقد عاصر في تلك المدة فئة من كبار الشعراء والكتاب المصريين ولا شك أنهُ تطلع الى آفاق جديدة في تجاربهم الشعرية[2]، ثم ليرتحل بعد ذلك إلى الشام وبيروت؛ ليدخل في طور جديد من التجارب الثقافية كاتباً وقارئاً في الفكر والثقافية العربية، منفتحاً على القراءات الشعرية الجديدة التي كانت معينه في مشروعه الأدبي وفي إعادة تصوره بطريقة الكتابة الإبداعية، متمثلة بقصيدة النثر التي غدت نسقه الثقافي المميز منذ ذلك الزمن، حتى أصبح اليوم علامة فارقة في قصيدة النثر العُمانية، ثم ليرتحل إلى الغرب ليتطلع على عالم آخر في المكان والثقافة والأشخاص والموجودات، وهناك بدأ وعيه يتسع في قراءة ما يحيط به

وأشكالية تطبيق منهج التحليل السيمولوجي (دراسة تطبيقية في الأبعاد السوسير ثقافة لصورة المرأة في الاعلانات التلفزيونية، جابري سارة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد ١٣: ٤٩٢.

[1] العلامة والتأويل لدى بيرس، كريمة بلخامس، مجلة السيميائيات، مج ٩، عدد ١، ٢٠١٩: ٤٣.

[2] ينظر: منازل الخطوة الأولى للأديب العُماني سيف الرحبي، سمير عبد الحمد، وكالة نبأ الأدرن، ٢٠٢٢، https://nabaajordan.com، وسيف الرحبي، https://www.aLjazeera.net.

تـأملاً وصـوغاً جديـداً فـي اسـتنطاقه للثقافـة والـدين ومـا يتجلـى مـن المضـمر فيهمـا، حتـى عـده النقاد من أبرز شعراء الموجة الثالثة في كتابة قصيدة النثر العربية.[١].

تـرك الشـاعر أعمـالاً عديـدة خصـبة فـي محتواهـا ومضـمونها، وإن كانـت تشـير ضـمناً الـى تحولاتـه الفكريـة والثقافيـة بوصـفها تتابعـاً مكانيـا وزمنيـاً فـي نمـو إدراكـه المعرفـي بصورة عامة[٢] نذكر جانباً منها:

المحورالأول/ الأعمال الشعرية:

- نورسة الجنون، صدرت في دمشق (١٩٨٠/١٩٨١م).

- الجبل الأخضر، صدرت في دمشق ١٩٨١م.

- أجراس القطيعة، صدرت في باريس ١٩٨٤م.

- رأس المسافر، صدرت في دار البيضاء ١٩٨٦م.

- مديةٌ واحدةٌ لا تكفي لذبح عصفور، صدرت في الشارقة، الإمارات ١٩٨٨م.

- رجل من الربع الخالي، صدرت في بيروت ١٩٩٤م.

- جبال، صدرت في بيروت ١٩٩٦م.

- معجم الجحيم مختارات شعرية، صدرت في القاهرة ١٩٩٦م.

- يد في آخر العالم، صدرت في دمشق ١٩٩٨م.

- الجندي الذي رأى الطائر في نومه، صدرت في كولونيا/ المانيا ٢٠٠٠م.

- مقبرة السلالة، صدرت في المانيا – بيروت ٢٠٠٣م[٣].

-بعصا الأعمى في ظلام الظهيرة مختارات شعرية، صدرت في القاهرة ٢٠٠٤م.

---

[١] ينظـر: سـيف الرحبـي شـعره يمتـد الـى آخـر العـالم، رضـا عطيـة، مجلـة الفصـيل، ينـاير، ٢٠٢١ www.aLfaisalmag.com.

[٢] ينظر: المصدر نفسه: www.aLfaisalmag.com.

[٣] ينظر: مقبرة السلالة، سيف الرحبي، منشورات الجمل، المانيا، ط١، ٢٠٠٣: ٥.

- قطارات بولاق الدكرور، صدرت في المانيا ٢٠٠٧م.

- من بحر العرب الى بحر الصين سالقي التحية على قراصنة ينتظرون الأعصار، صدرت في بيروت ٢٠٠٧م.

- حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، صدرت في دبي ٢٠٠٩م.

- رسائل في الشوق والفراغ (شعر ونثر)، صدرت في بيروت ٢٠١١م.

- سناجب الشرق الأقصى، صدرت في بيروت ٢٠١٤م.

- الأعمال الناجزة، صدرت في عمان/ الأردن ٢٠٢٠م.

- نسور لقمان الحكيم، صدرت في بيروت ٢٠٢١م.

- في النور المنبعث من نبوءة الغراب (أوراق ٢٠٢٠)، صدرت في بغداد ٢٠٢١م.

المحور الثاني/ الأعمال النثرية:

- ذاكرة الشتات (مقالات)، صدرت في بيروت – الشارقة ١٩٩١م.

- حوار الأمكنة والوجوه (مقالات)، صدرت في مسقط – القاهرة ١٩٩٩م.

- منازل الخطوة الأولى، صدرت في القاهرة ٢٠٠٢م.

- قوس قزح الصحراء تأملات في الجفاف واللاجدوى، صدرت في كولونيا المانيا٢٠٠٢

- الصيد في الظلام (مقالات)، صدرت في المانيا – بيروت ٢٠٠٤م.

- أرق الصحراء، صدرت في بيروت ٢٠٠٥م.

- حياة على عجل، صدرت في بيروت ٢٠٠٩م.

- شجرة الفرصاد (من سيرة الطفولة والمكان) صدرت في بيروت ٢٠١٦.[1]

[1] شجرة الفرصاد، سيف الرحبي، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٦: ٤، وفي النور المنبعث من نُبوءة الغراب (أوراق ٢٠٢٠)، سيف الرحبي، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٢١: ٥.

الفصل الأول

العتبات النصية المحيطة

المبحث الأول : العتبات الايقونية (اسم المؤلّف)

توطئة:

- **اسم المؤلّف عند (الغرب، العرب)**
- **أشكال أسم المؤلّف**
- **تمثلات عتبة اسم المؤلف في مجموعات الرحبي الشعرية (طريقة النسج، تموضعه، أنواعه)**

العتبات النصية المحيطة: العتبات الإيقونية (اسم المؤلف)

توطئة

اسم المؤلف علامة أولى، بها تعرف المدونة المكتوبة، فهو دليل إحالتها (المدونة) الى القارئ؛ لأن اسم المؤلف سمة الكتاب التسويقية وفعالية قصدية لها تأثيرها الدلالي ومن البديهي في الدراسات النقدية الحديثة أن يكون اسم المؤلف قد نال اهتمام؛ لأنها العلامة الفارقة بين المؤلفين، وفيه تثبت هوية العمل لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية[١].

ضمن هذا المنظور كان اسم المؤلف أول عناصر التصوير التي تلازم العمل الإبداعي وتتعالق معه ، فإذا كان من الأسماء المعترف بقيمتها الأدبية، فإنه يمنح شهرة فائقة للنص[٢]؛ لأنّه حجة غالبة ، فهو المسؤول عن اختيار العنوانات ، ومن هذه المسؤولية يتميز عمله من مجموعة أعمال الآخرين، فضلا عن أن اسم المؤلف يؤثر في نفسية القارئ؛ ادراكا لمكانته الثقافية ،ولما يصدر عنه من مدونات ابداعية[٣] ارتباطا حميما مع العمل الأدبي ، وتحديدا التأليفي منه بوصفه صائغ النص وواضع علاماته وشفراته توجيها غير بريء نحو المتلقي، وينبع ذلك من حرصه الشديد؛ لجذب القارئ نحو العمل الأدبي.

وعطفاً لما ذُكر، إن اختيار موقع اسم المؤلف له دلالة معينة، فعند وصفه في أعلى الصفحة يعطي لنا انطباعا مغايرا لوضعه في أسفل الصفحة أو وسطها أو بشكل جانبي، فضلا عن طريقة رسمه بالحروف ، أكان ذلك بالاسم الصريح ، أم اللقب أم تحت مُسمَّى آخر[٤]، ويمكن القول إن عتبة اسم المؤلف من العتبات الجوهرية وواجهة إشهارية للعمل الأدبي.

<u>اسم المؤلف عند الغرب</u> : مع النصف الثاني من القرن العشرين ، اتّضحت معالم اشتغالات الدرس النقدي فيه، بما يؤديه من محمولات جمالية ، وثقافية، وإذا كان هذا

---

[١] ينظر : عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص): ٦٣.

[٢] ينظر : سيميائية العتبات النصية في رواية نساء في الجحيم لعائشة بنّور، بن عون نجود، ماجستير، اشراف د. علا عبد الرزاق ، جامعة الشهيد حمة لخضر - الوادي ،٢٠١٧/ ٢٠١٨: ٣٧.

[٣] ينظر : عتبات النص الأدبي ، حميد لحمداني مجلة علامات في النقد ،مج ١٢ ، ج٤٦، ٢٠٠٤: ٣٣.

[٤] ينظر : قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي الف ليلة وليلة انموذجا، نجاة عرب، مجلة حوليات، جامعة قالمة للغات والآداب، العدد ١٢ ،٢٠١٥: ٧٦.

الـوعي مسـبوقا بـزمن عنـدهم محـدداً بـدايات وضـع الإسـم علـى الكتـب والتنبـه الـى قيمتـه التسـويقية ودوره الفعـال ، فضـلاً عـن وعـي الأدبـاء مـن ربـط أسـمائهم بأعمـالهم عـن طريـق مـذكراتهم الشخصـية تزامنـا مـع تقنيـات الطباعـة ، وتوزيـع اسـم المؤلـف علـى صـفحات مختلفـة[١]، إذ مـع التطـور الكبيـر الـذي شـهدته السـاحة النقديـة بـدأ الاهتمـام بـالنص وعلاقتـه بـالمؤلف، والـوعي بـه؛ لمـا لـه مـن قيمـة فـي (**عتبـات الـنص**)، إضـاءة وإثـارة وتوجيهـا؛ لأنّـه أحد العناصر التي تضيء النص فضلاً عن دوره الفعال في تفعيل عملية التلقي.

علـى أن أبـرز الدراسـات الغربيـة التـي وقفـت علـى العتبـات وتحديـداً اسـم المؤلـف ، مـا اتضـح لـدى الناقـد جيـرار جنيـت، إذ يعـده أحـد مكونـات عتبـات الـنص، ويـرى أن "اسـم الكاتـب مـن بـين العناصـر المناصـية المهمـة فـلا يمكننـا تجاهلـه او مجاوزتـه ؛لأنـه العلامـة الفارقـة بـين كاتـب وآخـر فيـه تثبـت هويـة الكتـاب لصـاحبة، ويحقـق ملكيتـه الأدبيـة والفكريـة علـى عملـه دون النظـر للأسـم إن كـان حقيقيـا أو مسـتعاراً"[٢] ممـا يكسـبه قـراءة بصـرية تصاحب القراءة اللفظية وتعمق من إنتاج معناه ، ودلالته.

<u>أمّـا اسـم المؤلّـف عنـد العـرب :</u> فـإنّ جـذوره الأولـى كانـت ملازمـة لمـدونات التـراث العربـي، نجـده يشـغل مكانـه فـي الـنص بوصـفه أحـد مميزاتـه التـي تحـدّده عـن بقيـة النصـوص، وسـاد اسـم المؤلـف ابتـداءً مـن العصـر الجـاهلي بوسـاطة الإسـناد فـي روايـة الأشـعار والأخبـار[٣]، وإن كـان ذلـك يقـال مشـافهة ، ولـيس تـدوينا وقـد تعـرض إلـى هـذا الأمـر الـدكتور محمـود الجـادر ووقـف علـى جانـب مـن الوثاقـة فـي اسـناد الشـعر الـى مؤلفيـه ، عارضـا لمرويـات النقـاد القـدامى فـي طرائـق أخـذ الشـعر مشـافهة والتثبـت منهـا[٤] ، ويوثـق ذلـك ناصـر الـدين الأسـد بقولـه : "إنَّ الاسـناد فـي الروايـة الأدبيـة والشـعر خاصـة شـيء قـد كـان، وإن

(١) ينظر : درس االسيمولوجيا ، رولان بارت ، دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب ،ط٣ ، ١٩٩٣: ١٢.
(٢) عتبات جيرار جينيت: ٦٣.
(٣) ينظـر: عتبـات الـنص فـي التـراث العربـي (الخطـاب النقـدي المعاصـر) ،يوسـف ادريـس ،الـدار العربيـة للعلوم ،بيروت _ لبنان ،ط١، ٢٠١٥ : ٣٧.
(٤) ينظر: اوس بن حجر ورواته الجاهليين ، محمود عبد الله الجادر ، جامعة بغداد، د.ط، ١٩٧٩: ٣٤.

العلمـــاء الـــرواة مـــن رجـــال الطبقـــة الأولـــى أخـــذوا الشـــعر الجـــاهلي بالروايـــة عمـــن قـــبلهم ، وإن كان تلاميذهم من بعدهم قد أغفلوا النص على الاسناد قبل هذه الطبقة الأولى"[١].

وقـــد وقـــف البـــاحثون المعاصـــرون علـــى جوانـــب مـــن الإســـهام العربـــي فـــي موضـــوع اســـم المؤلـــف فتعرضـــوا إلـــى عـــدد مـــنهم **الجـــاحظ** : (ت٢٥٥هـــ) **والقرطـــاجني** (ت ٦٨٤هـــ) وغيـــرهم، فقـــد أشـــار **الجـــاحظ** إلـــى طريقـــة كتابـــة الشـــعر مـــا يعكـــس لنـــا دور المؤلـــف فـــي عمليـــة التـــأليف يقـــول :" أمـــا أنـــا فلـــم أرَ قـــط أمثـــل طريقـــة الكتّـــاب فـــإنهم قـــد التمســـوا مـــن الألفـــاظ مـــالم يكـــن متـــوعرا ولاوحشـــيا ولاســـاقطا ســـوقيا ، وقـــال : إنّمـــا عـــذب شـــعر النابغـــة لأنـــه كـــان كاتبـــاً وكـــذلك زهيـــر"[٢] وهـــذا يعنـــي أن المؤلـــف (الشـــاعر) كـــان لـــه وجـــود بجانـــب الـــنص وقيمـــة لـــه فـــي ذاك العهد، رغم الثقافة الشفاهية وليس من السهولة اجتيازه.

أمّـــا **حـــازم القرطـــاجني** (ت ٦٨٤هـــ) تضـــمن حديثـــه عـــن قيمـــة الشـــعر، وبيـــان دلالات الابتعـــاد عـــن قائلـــه وزمانـــه، فـــالحكم يعتمـــد علـــى خصـــائص القصـــيدة ومميزاتهـــا ومـــدى تأثيرهـــا فـــي نفـــس المتلقـــي ، ومـــن هنـــا تبـــرز الإشـــارة لـــدور المؤلـــف فـــي التـــراث لقولـــه " ولا يعتبـــر الكـــلام بالنســـبة إلـــى قائـــل ولازمـــان البتـــه وإنمـــا يعتبـــر بحســـب مـــاهو عليـــه فـــي نفســـه مـــن اســـتيفاء وشـــروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه أو استيفاء"[٣].

كـــان **النقـــد العربـــي الحـــديث** منفتحـــاً علـــى درس العتبـــات بفعـــل التـــأثُّر بالـــدرس الغربـــي المعاصـــر، وقـــد تنـــاول نقـــاد العـــرب المحـــدثين العتبـــات النصـــية، وقوفـــاً وتحلـــيلا فـــي اســـم المؤلـــف فـــي نمـــوذجي التنظيـــر والتطبيـــق فـــي الشـــعر والنثـــر، ويصـــعب علينـــا أن نقـــف عليهـــا جميعهـــا لتشـــعبها، ولأنهـــا ليســـت مقصـــدنا مـــن تلـــك الورقـــة البحثيـــة، ولكـــن منهجيـــة البحـــث أن نـــذكر الـــبعض مـــن الدراســـات التـــي تناولـــت عتبـــة اســـم المؤلـــف اثنـــاء دراســـتها للعتبـــات النصـــية : مـــنهم نبيـــل منصـــر الـــذي تحـــدث عـــن اســـم المؤلـــف، وذهـــب إلـــى أنـــه الأجـــدر صـــياغة هـــذه المســـألة

---

(١) مصـــادر الشـــعر الجـــاهلي وقيمتهـــا التاريخيـــة ناصـــر الـــدين الأســـدي، دار المعـــارف ،القـــاهرة ، مصـــر ،ط١، ١٩٨٢: ٢٧٥. وعتبات النص في التراث العربي : ٣٦.

(٢) البيـــان والتبيـــين ، ابـــو عثمـــان عمـــرو بـــن بحـــر الجـــاحظ ، تـــح : عبـــد الســـلام محمـــد هـــارون: ١ /١٣٧ . والعتبات النصية في رواية نساء في الجحيم: ٣١٧.

(٣) منهـــاج البلغـــاء وســـراج الأدبـــاء، أبـــو حســـن حـــازم القرطـــاجني (ت ٦٨٤) ، تـــح: محمـــد الحبيـــب ابـــن الخوجـــة، دار المغـــرب الاســـلامي ، تـــونس ، ط ٣ ، ١٩٨٦ : ٢٦٥، ينظـــر: عتبـــات الـــنص فـــي التـــراث العربي: ٤١.

صياغة قائمة على خلفية فلسفية إنطلاقا من أفكار ميشيل فوكو، ففكرة المؤلف تشكل حدثاً مهما في تاريخ المعارف والفلسفة والعلوم[١].

في حين مثّل (**اسم المؤلّف**) عتبة بارزة في كتاب عتبات(جيرار جينيت) **من النص إلى المناص** لعبد الحقّ بلعابد، وعدّها من العناصر النصية المهمة لايمكن غض النظر عنها، وهي ما تميز بين المؤلفين، وفي الوقت نفس تحدد ملكيته الأدبية، والعمل الأدبي يحتاج الى من يبدعه ويستخرجه على أتم صورة[٢].

وقد أبان **صادق القاضي** في كتابه **(عتبات النص الشعري الحديث في شعرية المعاصرة ومعاصرة الشعر)** عرض أنماط اسم المؤلف معتمدا على دراسة جيرار جينيت في ثلاث حالات : الاسم الحقيقي، والاسم المستعار، والغُفل، وهذه الحالات تعبر عن رغبة الشاعر في توضيح ملامح النص[٣].

وفي دراسة أخرى أكثر وضوحا عند **يوسف الإدريسي** ، كانت عتبة اسم المؤلف أحد المكونات الأساسية للنص التي تميزه عن اللانص، إذ درسه في التراث العربي ثم في التنظير الغربي ، وقد أسهمت هذه الدراسة في تأصيل جذور عتبة المؤلف ، فكان لها دور أساسي في العملية الإبداعية[٤].

ولاشك أن المؤلف فاعل رئيس في العتبات النصية ، وهذا ما يُشير تمايزاً بين الأعمال الأدبية؛ ولذلك يعده بعض النقاد العتبة الأولى التي يواجهها القارئ على الغلاف الرئيس ، فضلا عن الصفحات الداخلية الأولى وفي مواضع أخرى[٥]، كون اسم المؤلف يزكي شرعية النص ؛ لأن النص الذي لا يعلن عن صاحبه يثير عماءً ، ومن هنا

---

(١) ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، نبيل منصر، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٧ :٣٥.

(٢) ينظر: عتبات جيرار جينيت :٦٣.

(٣) ينظر: عتبات النص الشعري الحديث في شعرية المُعاصرة ومُعاصرة الشعر : ١٢٢.

(٤) ينظر: عتبات النص في التراث العربي :٥٧ ـ ٥٨.

(٥) ينظر : شعرية في الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني) د. فيروز شام ، دار فضاءات ،عمان الاردن ،ط١ ، ٢٠١٦: ٢٨٨.

نجد الأسماء المشهورة أو بمعنى آخر صاحبة الحضور المعرفي لها دور أساس في جذب القراء لها ، وهي علاقة عرفية بها يستدل القارئ على ثيمة العمل وتحديد نوعيته[١] .

وقُصارى القول: إن الباحثين والنقاد العرب، قد اهتموا بالمؤلف لدوره في إبراز المعنى للمتلقي وإنارة طريق القارئ، وإن تباينوا في توصيفه وطرائق دراسته، الا أنهم قدّموا إسهاماً مثيراً ومهماً في قراءة عتبة أسم المؤلف، ودوره في توليد المعنى وإيصاله الى الجمهور.

أشكال اسم المُؤلِّف في العتبة الأيقونية:

تختلف أشكال اسم المؤلف في تجسيده على ورقة الغلاف، وهذا الإختلاف يعود إلى مجموعة من الأسباب قد تكون اجتماعية أو سياسية ، أو يلجأ الشاعر الى أن يوقع باسم مستعار لإثارة القارئ وتحفيزه لبحث عن صاحب الكتاب، أو يفرض على الشاعر ويمثل احالة الأكثر حيادية وصيغية في اسم الشاعر[٢]، ويحدد جيرار جينيت ثلاثة أشكال لاسم المؤلف يمكن تلخيصها بالآتي[٣]:

١. **الاسم الحقيقي أو مايسمى بـ(الاسم الشخصي):** حيث يوقع الشاعر بالاسم الحقيقي وهذا الشكل الأكثر شيوعا في المتن الدراسي المبحوث فيه الذي عرف به الشاعر (سيف الرحبي).

٢. **الاسم المستعار :** إذ يوقع كتابةُ باسم مستعار مثل في معرفة النص ليمنى العيد، وزمن الشعر لأدونيس.

٣. الاسم المكتسب أو ما يعرف بـ(اللقب الشعري): وهذا النوع من الأسماء فرض على الشاعر، إذ أسهمت عوامل معينة ولا دور للشاعر في اختياره أو يوقع كتابه بهما معا

---

[١] ينظر : سيميائية العتبات النصية في مجموعة عبق الورد (حمزة الاطرش انموذجا): ٥٠.
[٢] ينظر: عتبات النص الشعري الحديث في الشعرية المعاصرة ومعاصرة الشعر: ٢٢.
[٣] ينظر : عتبات النص جيرار جينيت: ٤٠ - ٦٤ ، وقراءة عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلى إنموذجاً:٨٣، وعتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر : ٦٠.

الثابت والمتحول (على أحمد سعيد - ادونيس) وقد لا يكتب اسم المؤلف ، وهي صيغة نادرة مثل لها جيرار جينيت بكتابه " لازاريو" الذي يجهل مؤلفه[1].

تمثلات عتبة اسم المؤلف في مجموعات الرحبي الشعرية:

هو بلا شك عتبة من عتبات الولوج إلى عالم النص، فهو في كثير من الأحيان يتصدر واجهة الغلاف، ويتكرر في الصفحات الأولى الداخلية؛ لتأكيد نسبة هذا العمل إليه، أو لضمان حقوقه والتأكيد على أنّه منتج العمل، وبرز اسم (سيف الرحبي) بشكلٍ واضحٍ في أعماله؛ لإعطاء النصّ حضوراً متميزاً، ولكسب النص صفة البروز بين العديد من النصوص، أما عند وجود الرحبي بدون ذكر سيرته الذاتية؛ لأنّه أخذ من الشهرة والحضور ممّا جعل دار النشر تستغني عن ذكر سيرته للقارئ، ووجود اسم (**سيف الرحبي**) على الغلاف يعدّ إعلاناً بالدرجة الأولى ، ولفت أنظار القارئ والناقد، هو أحد مفاتيح القراءة وأحد موجهات النظر الى العمل الأدبي، فالتشكيل البصري في الأعمال الأدبية عامة، والشعرية خاصّة ضرورة لابد منها، وهذا ما جعل صاحب العمل ودار النشر أن يهتميا بالغلاف الخارجي، وما يحمله من اسم المؤلف، والعنوان، والأشكال والألوان، ومن المؤكد أن الجميع يهتم بهذه الواجهة الإعلامية ، وهي الأساس الذي يلفت الانتباه قبل الدخول إلى متن ذلك الكتاب، حيث نرى تأثير ذلك واضحا على المتلقي، الذي ينجذب لكل تفاصيل الغلاف بما فيه اسم المؤلف، بوصفه وسيلة تواصل مع القارئ[2].

سنقوم بدراسة عتبة اسم المؤلف في مجموعات الرحبي عن طريق الاشتغال على نماذج من مجموعاته ، حيث تم اختيارها عشوائياً*، معتمدين على اختلاف تموقع عتبة اسم المؤلف (**سيف الرحبي**)، وتشكيلها في الأعلى أو الأسفل أو توسط الواجهة الأمامية للغلاف ، وتنوع سمك الخط بنوعيه (**الكاليجرافي Calligraphy و التايبوجرافي**

---

[1] ينظر: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر:٦٠.

[2] ينظر : المصدر نفسه: ٧٨-٨٠.

* العينة العشوائية: لها ثابت علمي؛ لأنّ العينة تمثّل متون الدراسة التي تمكننا الوصول إلى نتائج صحيحة، وتحمل خصائص المتون الشعرية جميعها. ينظر: أهم مناهج وعينات وأدوات البحث العلمي، محمد در، مجلة الحكم للدراسات التربوية والنفسية، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، العدد٩، ٢٠١٧: ٣١٣-٣١٤.

Typography) ، لتمنح هذه العتبة بعض المصاديق الابداعية، إشارية موجزة ومكثفة تُسهم في إضاءة هذه الدراسة، فتحيل القارئ إلى العتبات الأخرى المكونة للنص البؤري.

١. المجموعة الشعرية جبال :

عند استقراء العتبات النصّية في غلاف مجموعة **جبال** نجد اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) قد كتب في أسفل الغلاف ، وأعلى من العنوان بحيث يشغل مساحة أوسع؛ لإثبات هوية العمل للشاعر، بما يمنحه حق الملكية الشرعية ، وجاء الاسم باللون الأزرق ، وهو من الألوان الأساسية، فاللون له القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان والكشف ، عن شخصية الانسان ، فكل لون من الألوان يملك دلالات خاصة فعند اختيار اللون الأزرق في الموقع الأول، توجد حاجة الى هدوء عاطفي وأمان وانسجام وحاجة فسيولوجية للراحة أو الاسترخاء وفرصة للمعافاة والشاعر ينشد بيئة خالية من الاضطراب والإفساد ويضطر إلى مغادرة وطنه[١]، وتتعالق الوان اللوحة مع العنوان (جبال) إذ يسند أحدهما الآخر؛ لتحقيق وظيفة تواصلية بين الشاعر وجمهوره.

وتشكل تداعيات المكان : الجبل / الصحراء / الغابة / المدينة / البحر/ لدى (**سيف الرحبي**) عبر لغته المتصفة بالعذوبة ، والجمال صوراً مكانية غاية في الدهشة والابهار مبتعدة من التصوير الطبيعي للمكان، إلى خلق علاقة من نوع بعيد بين المكان والإنسان عبر المتخيل اللامرئي[٢]، فلا يمكن أن نقرأ سيف الرحبي بمعزل عن المكان وبخاصة

---

(١) ينظر: اللغة واللون ، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧: ١٩٠.

(٢) ينظر : حين يصبح النص وروح المكان وذاكرته ، فاطمة الشيدي ، مجلة الفيصل: العددان ٥٣١-٥٣٢ ، ٢٠٢١ : ١١٨.

التشكيل الجبلي في قرية (السمائل)* ، ولعل الشاعر أراد أن يخبرنا أنه منتمٍ إلى الجبال بوصفها منطقة الطفولة (السمائل) التي لا تفارق مخيلته.

ويمكن عدّ الخط جزءاً مهماً في ايصال الرسالة للمتلقي؛ لأنّها من العناصر السائدة في التصميم الجرافيكي الدعائي، الذي يتوقع أن يؤثر في المجال التصميمي إيجابا أو سلبا على توصيل الرسالة، ويكون له تأثير نفسي كبير على المتلقي خاصة ، وتأخذ الخطوط مكاناً كبيراً وحيزاً مهماً من تبادل التعبيرات والأفكار، كذلك تعتبر في العمل التصميمي والتكويني، تشكيل متكاملاً من الخطوط الجمالية، على أنها تتكون من الأشكال الأساسية الهندسية مثل الدائرة والمثلث والمربع والمستطيل[١].

أمّا **طريقة نسج** اسم (**سيف الرحبي**) ، فقد استعمل نوعاً من الخطوط أكثر فاعلية وأقل صعوبة، فحروفه كبيرة وبسيطة في طريقة الكتابة، وأوضح في القراءة، ورغم إن نوعية هذا النسج من خطوط (**التايبوجرافي Typography**) لا تتلاءم مع الحركات كالفتحة والكسرة والضمة وغيرها بدلالة غياب جمالية (**التصميم Design**) ، فالخطوط العربية ، خطوط مرنة، بخاصّة خطيّ (**الثُلث والمجموعة**) في ملئ المساحات بين الأحرف من خلال الحركات والتشكيلات الزخرفية[٢]، إلا إن المصمم نسج اسم (**سيف الرحبي**) وأضاف له تشكيلات الفتحة والكسرة ، إسهاماً منه في إحياء جانب الفن العربي القديم.

إنَّ طرح اسم (**سيف الرحبي**) ونسجه بطريقة فنية لها مؤثرات بصرية توحي على وحدة الموضوع، إذ كان لها الأثر الأكبر في رسم معالم عتبة الغلاف – كنقطة انطلاق بصري - ، فالقارئ يتطلع إلى الأسم الذي يتزاحم مع اسم المجموعة (**جبال**) في حوارية

* **ولاية سمائل** ولاية عمانية ومن ولايات محافظة الداخلية (سلطنة عمان). تحيطها سلسلة من الجبال الشاهقة، ويلعب واديها المعروف بوادي سمائل دوراً كبيراً في انقسام جبال الحجر إلى سلسلتين أولهما: سلسلة جبال الحجر الغربي وعند قمتها الجبل الأخضر، وثانيهما: سلسلة جبال الحجر الشرقي وفي قمتها جبل سمان. تبعد عن العاصمة مسقط حوالي ٤٠ كيلومترا (ينظر : الموجز في تاريخ سلطنة عمان القديم والحديث ، شيرين إسماعيل ، دار الخليج ، عمان - الاردن، ٢٠١٧ : ١٤٧.

[١] ينظر : إشكالية تفضيل المصمم الجرافيكي العربي لاستخدام الخطوط الحاسوبية ، محمود سلامة أسعد ماجستير، إشراف الدكتور ستار حمادي الجبوري ، كلية العمارة والتصميم ، جامعة الشرق الأوسط ، حزيران ٢٠٢٠ : ٤.

[٢] ينظر: دور الخط العربي في ابتكار علامات التجارية لتسويق الأزياء المعاصرة المطبوعة من خلال الموروث الثقافي العربي، منى إبراهيم عبد الرحيم، نهى محمد نشأت، مجلة العمارة والفنون، العدد الخامس، د. ت: ٧، ٨.

بصرية متناغمة مع اللوحة الفنية، كتعبير عن حاجة يريد الوصول إليها بوساطة التشكيلات البنائية، وهو ما سيدفع بالقارئ إلى البحث عن تفسيرات تتلائم مع فكره، في فضاء متداخلة، وهذا ما يؤشر قوة التداخل والتأثير القارئ [1]، وكأن مجموعات (**سيف الرحبي**) تسعى بطريق ما لبناء علاقة تواصلية مع المتلقي، ثم جذبه بالقبول والرضا نحوها.

٢. مجموعة مُدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور:

ظهور اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) في أعلى غلاف مجموعة (**مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور**) نلمح فيها عدة دلالات منها إبراز صاحب هذا العمل الأدبي وتميزه عن باقي العناصر الأخرى التي احتواها الغلاف، وبخط أقل سمكا من خط العنوان، أما تثبيت جهة اسم المؤلف في أعلى الغلاف، كأنه يدلُّ على المنزلة الرفيعة التي يمتلكها صاحب الكتاب، فاسم المؤلف هنا يمنح سلطة توجيه المتلقي، إذ يستطيع القارئ أن يحدّد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك ، لاسيّما إذا كان اسم المؤلف معروفاً ولهُ حضورٌ في الساحة الأدبية ، وعلى ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسية (ذكر أو انثى) ، وما يمكن أن يستحضره المتلقي / القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتمائاته وكتاباته ؛ لأنّها حتما ستؤثر في النص المنتج[٢]

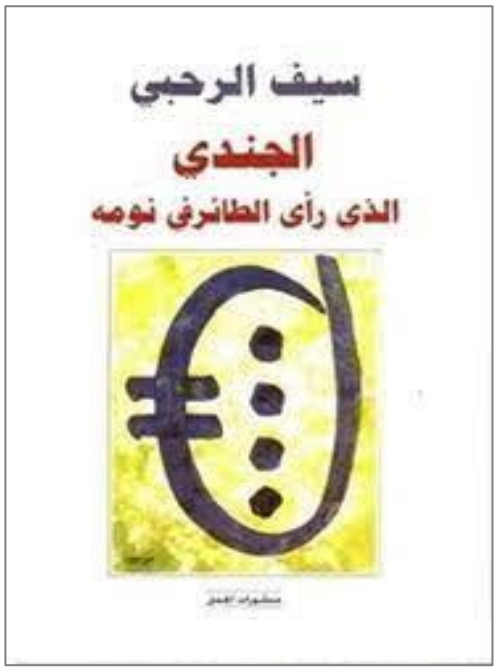
وكُتِبَ الاسم باللون الأبيض؛ لما لهُ من تقاليد رمزية عالية التداول في صنع الدلالة وترميزها في أفق الاستعمال المعنوي ، فهو في السياق الدلالي رمز لعالم الطهارة والنور والفرح والنصر والسلام، ورمز للصفاء ونقاء السريرة والهدوء، والأمل، وحبّ الخير واليسر في الحياة، إلّا أنه ينحرف أحيانا في بيئات وأمكنة وأزمنة وأوقات معينة إلى معانٍ

(١) ينظر : تمثلات الحوار بين الإبداع والتلّقي في تشكيلات الحروفية العربية المعاصرة، حميد كاظم روضان ، مجلة العلوم الاسلامية ، المجلد ٢٩ ، العدد ٦ ، ٢٠٢١ : ٧١
(٢) ينظر :عتبات النص ، باسمة درمش : ٧٤.

تناقض تلك المعاني التقليدية وتقف على الضد منها تقريبا ، فهو رمز للحزن لدى بعض الأمم ،ومنها أمة الصين على النقيض من دلالته على الفرح والبهجة ، والسعادة عند الكثير من الأمم الأخرى[١].

أمّا **نسج اسم المؤلف** في الغلاف الأمامي ، فقد تمّ استعمال نوعية خطوط كالتي تكون في الغالب في أجهزة الحاسبات أو التي يتم نشرها في مواقع متخصصه بالخطوط العربية (خط الكوفي) ويتميز هذا النوع من الخطوط بأنَّ امتداداته عربية خالصة ، وقد تم إجراء تعديلات وصيغ عليه من قبل خبراء الخط بما يناسب كل كتاب أو لوحة[٢]، وكأنّه فيه امتداد إلى التراث العربي الذي ينتمي إليه سيف الرحبي.

٣. مجموعة الجندي الذي رأى الطائر في نومه:



في مجموعة (**الجندي الذي رأى الطائر في نومه**)، نجد اسم المؤلف يتموضع بداية واجهة الغلاف، لإبراز حضوره المتميز منذ البداية، كأنه يريد أن يقول : أنا هو كاتب هذه المجموعة "غير أنها تعكس إحساس الأنا الشاعر بتعقيد الوضع الإنساني"[٣]، وقد جاء اسم المؤلف في الصدارة فوق العنوان مباشراً؛ ليستقطب جمهوره مكتوباً باللون الأزرق، فدلالة اللون الأزرق الهدوء العاطفي ، ويرمز إلى الأمان والحاجه الى الراحة والإتزان[٤].

ثم يتكرر اسم المؤلف في الصفحة الثانية بعد الغلاف دلالةً على سلطته العالية في النص، نستنتج أنه لا يمكن أن يظهر أي عمل أدبي

---

(١) ينظر : دلالات الالوان في شعر يحيى السماوي ، مرضية اياد ورسول بلاوي ، مجلة اضاءات نقدية ، العدد الثامن ، ٢٠١٢ : ٧٧.

(٢) ينظر : جمال الخط العربي - دراسة فنية تحليلية تعليمية ، أحمد عبد الفتاح البشلي ، دار الكتب العلمية ، لبنان – بيروت ، ب. ت ، ٢٠١٨ : ٤٠.

(٣) سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د. ط، ٢٠٠٢: ٧١.

(٤) ينظر : اللغة واللون: ١٩.

دون ذكر صاحبه، فاسم المؤلف العتبة الأساس التي لا يمكن الاستغناء عنها، يعدّ فهو أول ما يواجه القارئ؛ بسبب حضوره البارز على الغلاف، فهو يُسهِم في إقناع القارئ بالعمل الأدبي، عتبه قرآئية مهمة توثر فيه انطلاقا من مكانة الكاتب في الساحتين الأدبية والثقافية، اذ تشكل ثقلاً معرفياً على متلقيه، كما أسهم في رواج بعض الكتب وانتشارها لشيوع شهرة صاحبها[١]، فضلا عن قيمتها الأدبية والفنية.

أمّا **نسج اسم المؤلف** في الغلاف الأمامي ، فقد أُستعمِل نوعيةً من الخطوط في الغالب تكون في مواقع الخطوط الإلكترونية التي تُستخدم لعناوين الصحف والكتب، إذ تم استعمال خط ذات نوعية تتميز بالسمك الكثيف وهو من الخطوط الجميلة والراقية ذات الأداء البصري القوي، فجمال المنظر للخط هو في حد ذاته من رغبات الطبائع البشرية ذات الأذواق المختلفة[٢]، ومما سبق يمكن القول إن الخط شكل رسالة بصرية تعمل على التأثير في المتلقي لإقتناء المجموعة الشعرية.

إنَّ تناسق نوعية الخط السميك مع اللوحة ولّدَ قيمة فنية في إبراز الأثنين معاً في تصميم الغلاف تصميماً منسجماً مع الخط السميك ، وهذا أدّى لظهور مستويين هما (**الدلالي**) الذي هو المعنى الحرفي للكلمات، والمستوى (**الإيحائي**) الذي هو المعنى الذي يُوحي به تصميم اللوحة وعلاقة الخط باللوحة ، فالحروف السميكة تُمثل تواصلًا بصرياً متميزاً لما فيه من وضوح التواصل الحرفي — إي إمكانية قراءة العنوانات وسهولة قراءة المحتوى المكتوب — وجماليات تصميم الخطوط وجودتها المُعبّرة[٣].

ويبدوا أن نسج اسم المؤلف وجمالية الخط من العتبات التي تُحدث الشرارة الأولى في عملية التلقي والإستقبال.

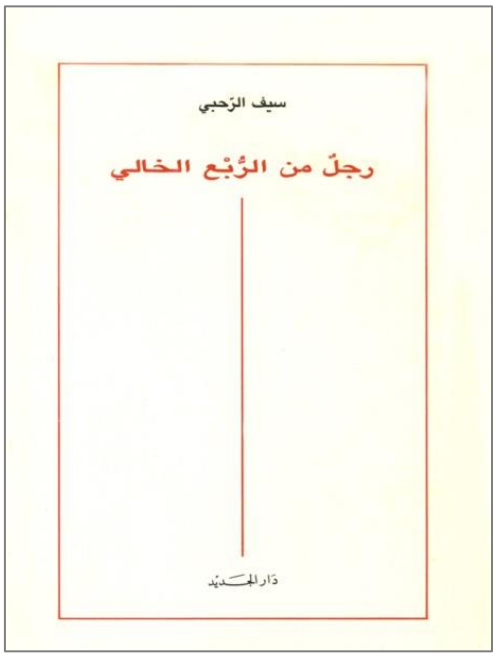
---

(١) ينظر : العتبات النصية في رواية الأجيال ، سهام السامرائي، كلية التربية، جامعة سامراء ،ط١، ٢٠١٦ : ٢٤.

(٢) ينظر : سيميائية الحرف العربي (قراءة في الشكل والدلالة) ، مزوز دليلة الملتقى الثالث "سيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر ، ٢٠١٤ : ٢٥٤.

(٣) ينظر : الإعلانات والتصميم: ابتكار الأفكار الإبداعية في وسائل الإعلام ، على الموقع الالكتروني : www.hindawi.org

٤. مجموعة رجلٌ من الرُّبع الخالي:



في مجموعة (**رجلٌ من الرُّبع الخالي**) توسط اسم المؤلف غلاف المجموعة في الأعلى، وبخط أقل سمكا من اسم العنوان وباللون الأسود، فهو رمز الحزن ، والموت والحداد وصورة الخوف من المجهول[١]، وفي حياتنا اليومية يستخدم اللون الأسود للقوة والهيبة، فكتابة اسم المؤلف بهذا اللون دلالة على أنه يحظى بمنزلة عالية في المجتمع وله هيبة بين الناس، و يمتلك أفكاراً تميزه عن غيرهِ وهو. يرفض أن يفرض الناس عليه أمراً[٢].

على أنّ الشاعر في مجموعته (**رجل من الربع الخالي**) كثيراً ما يسترجع منزلته وارتباطه بوطنه، والدليل اسم مجموعته بصيغة (رجل) منتمٍ إلى المجهول في ذلك الربع الخالي، وقد تعزّز ذلك حين ذكر فيه عروق الشيبة ، وهي من أوعر مناطق الربع الخالي وأخطرها، ويتكرر اسم المؤلف في الصفحة الثانية باللون الأسود، لإثبات ملكية المؤلف سيف الرحبي، والإشارة إلى موطنه حين أسند كلمة رجل إلى الربع الخالي.

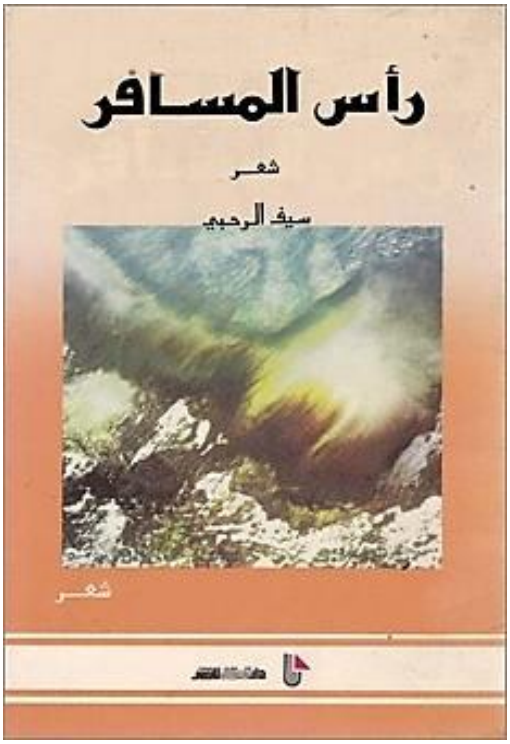
أمّا **طريقة نسج** حروف **اسم المؤلف** ، فقد استعمل نوعية من الحروف البسيطة وهو ما يُعرَف بخط جمالي وهو من الخطوط التي تكون في الغالب ضمن خطوط الحاسبة وهو خط بسيط يملك جمالية في العنوانات، إلا أنه مميز في النصوص الداخلية غالباً، كما يتميز الخط بالوضوح والسهولة في القراءة مع قلة المنحنيات الجمالية، ورغم خفوت جمالية الحرف في الغلاف، إلا أن دار النشر والشاعر استعانا بهذا النمط، وكأنّهم يريدون استحضار الرمز الماضي، إلا وهو الوحدة في الظهور كأنهُ غريب في غلاف لم يكن فيه سوى مستطيل يتوسطه خط باللون الأحمر، ولعلّ الشاعر هنا يحاول الإيحاء إلى شيء من وحدة الغربة والابتعاد عن الوطن الحقيقي / الوطن – القرية / في عُمان، فالخطّ الأحمر الذي يتوسّط مربع الغلاف كأنه يمثل شخصية (**سيف الرحبي**) والخط الذي أُستعمل في

---

(١) ينظر دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب(مجموعة انشودة المطر) إنموذجاً ، عبد الباسط محمد ، ظاهر محمد الزواهر ، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية ، المجلد ٤١ ، العدد ٢ ، ٢٠١٤ : ٥٩٠.
(٢) ينظر : دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي: ٢٠.

الخلاف يوحي بالضعف، وكأنّما يريد أن يُرسِل رسالة مفادها أنّه مجهول في هذه المساحة الواسعة، إلا أنّه معروف في الوسط الثقافي العالمي، وهذه نقطة إيجابية جداً في رسم معالم شخصية (**سيف الرحبي**).

٥. مجموعة رأس المُسافر :



اعتمد مصمم الغلاف على صياغة تصميم الغلاف الأمامي لمجموعة (**رأس المُسافر**) من خلال استعمال لوحة فنية مثّلت وحدة موضوع في كينونة هياج البحر وسط توهج ضوئي، وكأنّ طرفي العمل (**دار النشر / سيف الرحبي**) يحاولان إيصال رسالة مفادها، أن المسافر سيحمل ذكرياته حيثما انطلق إلى أي مكان.

جاء اسم الشاعر في غلاف مجموعة (**رأس المُسافر**) بعد العنوان وعتبة التجنيس (**شعر**)، وهو جزء من العمل الأدبي مع تكرار ذلك في الصفحة الثانية، خُطّ اسم الشاعر (**سيف الرحبي**) بخط أقل سمكا من العنوان، لتوجيه الأنظار إلى عنوان المجموعة (**رأس المسافر**)، ومجيء الاسم بعد المجموعة لمنح شهرة للمجموعة استناداً لاسم الشاعر (**سيف الرحبي**) بما يحقق ملكيته الأدبية، وكأنه يقول مجموعة (**رأس المسافر**) شعراً لسيف الرحبي، والاسم جاء باللون الأسود، فاللون من أهم العناصر التي تُسهم في تشكيل الصورة الفنية؛ لأنّها تتضمن العديد من الدلالات سواءً أكانت فنية أم نفسية أم اجتماعية فاللون الأسود هو الأكثر هيمنةً في الحياة[١]، وجاء تضامناً مع مضمون المجموعة، حيث تضمّن ظاهرة الاغتراب، وهي ظاهرة عاشها الشاعر ابتداءً من رحلته من قرية السرور إلى مسقط، ثمّ القاهرة والشام وبيروت، فالمجموعة زاخرة بالأوهام والمخاوف وسرد سيرته الذاتية[٢] وهذا مادلّ عليه قوله:

---

[١] ينظر: المصدر السابق: ٢١.

[٢] ينظر: الواقعية الشعرية في شعر سيف الرحبي (رأس المسافر إنموذجاً)، صادق البوغبيش وآخرون، جامعة القدس، مجلد ٣، عدد ٥٧، ٢٠٢١ : ٦٥.

وهناك رؤوس وهمية تطلُّ من النوافذ
على بقايا الثلج الملتصق بالحواف وكأنَّما
تطلُّ على قسمتها الأخيرة في
ميراث الأجداد[١].

ويبدو أن ما يميّز هذه العتبة لدى الشاعر سيف الرحبي، حضور اسمه (**سيف الرحبي**) مع وجود تعريف له وذكر سيرته الذاتية في مجموعة (**رأس المسافر**) بعد الغلاف، إذ تعرف بـ(**سيرة ناقصة**)، جاء فيها (**سيف الرحبي**) من مواليد ١٩٥٦م بقرية سرور بعُمان التي غادرها مبكراً إلى القاهرة، بعدها عاش حالة من عدم الاستقرار متنقلاً بين أكثر من بلد عربي وأوربي[٢]

أمّا **نسج الاسم** في غلاف المجموعة، فقد تمَّ باستعمال الخطّ الكوفيّ الغامق، وهذا الخط يتميّز بأنهُ مُورّق بخروج حروف أطراف الكتابة فيه عن حروفه سيقان نباتية دقيقة، فضلاً عن زخرفة نهاياتها، وورقة نباتية تمتدُّ إلى أبدان الحروف نفسها[٣]، ولعلّ استعمال طرفي العمل (**دار النشر / الشاعر**) للخط الكوفي نوعاً من إرسال رسالة مُبهمة كما هو الحال مع الخط الكوفي الذي يُعدّ من الخطوط الصعبة المُبهمة، فهو يجمع متناقضين في ذات اللحظة بين الليونة والجفاف[٤]، فمن الواضح أن رسالة مصمم الغلاف، تركّز على فكرة التناقض في ذهنية الفرد المُسافر وإستقطاب الماضي نحو الحاضر للوصول إلى أقصى غاية الفكرة، وهي أن رأس المسافر هي خاتمة القصة.

---

(١) رأس المسافر، سيف الرحبي، دار توبقال ،دار البيضاء ،المغرب ،ط١، ١٩٨٦ :٨.
(٢) المصدر نفسه: ١.
(٣) ينظر: للإسلام فنا، همسة عدنان إبراهيم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، ٢٠١٩: ١٠٤.
(٤) ينظر: جماليات الفنون في الثقافة الإسلامية، محمد المصيلحي إبرايهيم، دار البروج للطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر ، ٢٠١٨ :٥٦.

٦. مجموعة نسور لقمان الحكيم:

جاءت كتابة اسم المؤلف **(سيف الرحبي)** باللون الأبيض في مجموعته الشعرية **(نسور لقمان الحكيم)** الذي سبقت الإشارة إلى دلالته المتمثلة في الموت والعدم والأمن والطهارة والاستسلام ، وهي تحمل في طياتها ثنائيات ضدية من الممكن أن تكون كلّها تحصيل حاصل لشخصية المؤلف، فالأعمال الفنية هي مرآة عاكسة لما يحسّه المؤلف ولما يعايشه[١].

وقد كتب **اسم المؤلف** في وسط الغلاف، أعلى من اسم المجموعة **(نسور لقمان الحكيم)** بحجم أقل سمكاً، ربّما أراد المؤلف أن يثبت حضوره ، كما يريد لفت انتباه الجمهور لاسمه ، بحيث يعرف القارئ اسم **(سيف الرحبي)** قبل عنوان مجموعته الشعرية ، وأن له حضوراً واضحاً في الساحة الأدبية ، ويتكرر كتابة اسم المؤلف **(سيف الرحبي)** في الصفحة الثانية من المجموعة لكن بخط مغاير للغلاف، وما يثير الانتباه حجم المسافة بين اسم المؤلف وعنوان المجموعة، مما يعكس لنا أن الشاعر كسب معرفة وشهرة حضوراً وإبداعياً، من كتابه اسمهُ على الغلاف الخارجي، وتكرار اسمه بهذا الشكل تأكيد على أن المجموعة **(نسور لقمان الحكيم)** لسيف الرحبي[٢].

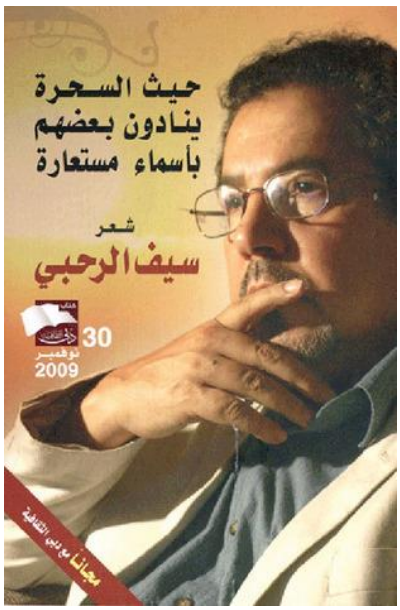
ويبدو من هذا التصميم أن **(دار الآداب)** قد استندت في ترويج إصداراتها لعمل **(سيف الرحبي)** على عتبة **اسم المؤلف**، بما يوحي لنا أنها تعتمد في عملية التسويق على مقامية **(سيف الرحبي)** بعد أن نال من الشهرة والمكانة الأدبية في الوسط الثقافي العربي بما له من جانب تأثيري مهم على المتلقي[٣] ، وتُسهِم هذه العتبة في إضاءة الطريق أمام المتلقي في إستيعاب النصوص الشعرية، التي تتألف منها المجموعة **(نسور لقمان الحكيم)**، وقد عوّد **(سيف الرحبي)** جمهوره بتثبيت اسمه الحقيقي على أغلفة أعماله

---

[١] ينظر : العتبات النصية في رواية ٣٦٦ لامير تاج السر، سمية زاني، ماجستير، إشراف د. غنية بوضيافة، جامعة محمد خضير – بسكرة، ٢٠١٥/٢٠١٦: ٦٩.
[٢] ينظر : المصدر نفسه:٧٠.
[٣] ينظر: قراءة في عتبة اسم المؤلف (نجيب محفوظ في ليالي الف ليلة وليلة انموذجاً): ٢٨.

الأدبية منذ بداية مشواره الأدبي وهذا الاسم كما نلحظ مركب من اسمين (**سيف**) اسمه الحقيقي ولقبه (**الرحبي**) المأخوذ من (**الرحبيين**) القبيلة التي ينتمي اليها الشاعر.

٧. مجموعة شعرية (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة):



في مجموعة (**سيف الرحبي**) (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة) الصادرة عام ٢٠٠٩م ، خُطَّ اسم الشاعر بخط حديث يُعرف بـ(**طيبة Taybah**) هكذا (سيف الرحبي) وسط الغلاف وأسفل عتبة العنوان، بحجم مساوٍ لحجم العنوان ، لكنّه تميّز باللون الأحمر الغامق، تميزاً عن العنوان الذي لوّن باللون الأسود الغامق.

نسجت حروف اسم المؤلف بشكل متناسق ومقروء فقد استعان الطباع بخطوط الحاسبة وبخاصة الخطوط الحديثة التي تُعرف بـ(**طيبة Taybah**)؛ لما لها من تأثير قوي على ظهور اسم الشاعر بشكله المتناسق وبحوافّه الهندسية البسيطة، وهذا النوع من الخطوط في الغالب الأعم يتمّ الاستعانة بها بعيداً عن التشويش الهندسي للخطوط الآخرى.

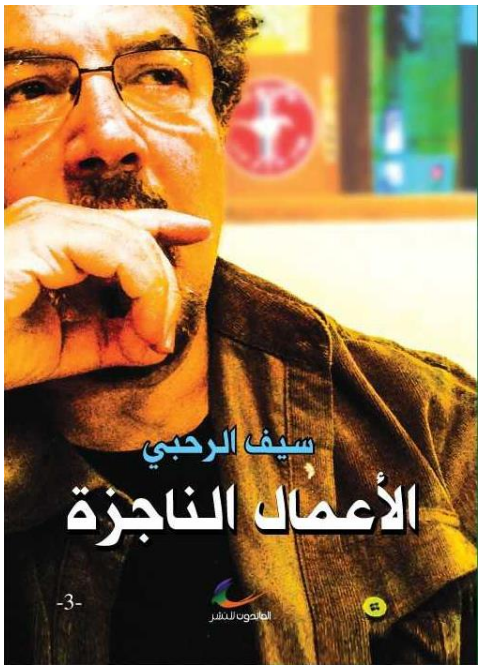
من الواضح أن (**سيف الرحبي**) أصبح معروفاً لدى متابعيه والمهتمين بأشعاره وأفكاره الشعرية، وهذا مادفع طرفي العمل (**الشاعر/ دار النشر**) إلى اختيار صورة لـ(**الرحبي**) نموذجاً رسالياً أدبياً واقعياً، يتمحور حول الرفض الخيالي لواقع موضوعي في المجتمعات العربية، ومع جمالية الغلاف بشكله التفصيلي، فإنّه أصبح إعلاناً لإقتناء العمل الأدبي[١].

لم يخفِ (**سيف الرحبي**) اسمه الحقيقي لإثبات هوية العمل؛ لأنّه الصاحب الشرعي للمجموعة ، وايقونة معروفة لدى محبيه ومتابعيه من أجل تأكيد مايطرحه بأنّه كاتب هذه

[١] ينظر : عتبة النسب النصي (اسم المؤلف، جهة الإصدار، المؤشر الجنسي) في شعر سعاد الصباح، حمد محمود محمد الدوخي، مجلة آداب الفراهيدي ، جامعة تكريت - كلية الآداب ، مج٩, ع٢٨، ٢٠١٧: ٧.

المجموعة التي شملت اقتران اسم (**دار النشر**) مع (**اسم الشاعر**)، كعلامة فارقة في العمل الأدبي.

٨. المجموعة الشعرية (الأعمال الناجزة):



في مجموعته الشعرية (**الأعمال الناجزة**) ظهر اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) بطريقة لافتة للنظر، إذ أخذت صورة (**سيف الرحبي**) مساحة واسعة من الغلاف ، ما مثّل نقطة تحوّل في انتقال الإصدار (**الأعمال الناجزة**) من رتابة التصميم إلى فضاءات أوسع وأكثر وضوحاً، وهنا استعان طرفا العمل (**الشاعر / دار النشر**) بخط مميز لإضافته على صورة (**الرحبي**)، تمييزاً واضحاً للقارئ الذي اعجبته فكرة تغيير اللونين المختلفين (**اسم الشاعر و العنوان**) حيث سعى طرفا العمل إلى اضفاء اللون السمائي المؤطر بإطار أسود ، لزيادة توضيح الأسم بما يتناسب ورؤية القارئ لغلاف المجموعة الشعرية[1].

أمّا **نسج اسم المؤلف**، فهو لا يختلف عن طريقة نسجه عما سبق في مجموعته (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة)، معتمداً على الخط الحديث (**طيبة Taybah**)، مع إضفاء اللون الازرق المؤطر باللون الاسود، لإظهاره لعين القارىء بشكل بارز وواضح للنظر.

بعد إستقراء عتبة اسم المؤلف في مجموعات الرحبي الشعرية تبين لنا:

شكل اسم المؤلف الذي يعتمد عليه الشاعر هو الأسم الحقيقي (**سيف**) وأسند الأسم إلى اللقب (**الرحبي**) ،فالشاعر من قبيلة (**الرحبيين**)، وهي قبيلة عربية تعود

[1] ينظر : الألوان : ٨١ ، ٨٢.

أصولها إلى قبيلة تغلُب، وعتبة اسم المؤلف سيف الرحبي علامة من علامات التوجيه المباشر.

أمّا الألوان التي لوّن بها **اسم المؤلف**، فكانت هي الألوان الأساس الأسود والأبيض والأزرق ، لها ارتباط وثيق بالحالة النفسية للشاعر وأيضا بالمضمون الذي تتضمنه النصوص داخل أعماله.

كما يُلحظ اختلاف تموضع **اسم المؤلف** ، فقد جاء في أعلى العنوان وأسفله في الغلاف ، ويتكرر الاسم والعنوان في الصفحات الداخلية، وكذلك في الغلاف الخلفي ولكل موقع له دلالة معينة.

وقد يستند **اسم المؤلف** (**سيف الرحبي**) في بعض مجاميعه إلى سيرته الذاتية، لتكوين إضاءة لهذا الاسم أمام القارئ ، وإعطاء فكرة عن جنس العمل الأدبي (**شعر ونثر**).

ويبدو أن اسم المؤلف إعلاني بالدرجة الأولى، ويعمل مع دار النشر؛ لخلق قوة الجذب المؤثرة في نفسية الجمهور، بما يقودنا إلى رؤية أن الجميع يشتركون-أي المؤلف ودار النشر - ولكن المؤلف بالدرجة الأولى حرصاً منه على مؤلفاته، وثانيا لضمان أكبر عدد ممكن من القراء ، ثمّ دار النشر التي تسعى إلى كسب القارئ ، بالإعلان عن إصداراتها الجديدة.

المبحث الثاني : عتبة العنوان الخارجي

- ملمح في نشأة العنوان:

أولاً- عتبة العنوان الخارجي عند الغرب

ثانياً- عتبة العنوان الخارجي عند العرب

-أنواع العنوان

- العنوان الخارجي في شعر سيف الرحبي

١- القراءة المناصية

أ- مع الغلاف

ب- مع المتن الشعري

٢- الوظائف حسب جيرار جنيت

*** وصفية * إغرائية * إيحائية * تعينية**

٣- القراءة الصيغية (التركيبية)

٤- القراءة التشكيلية

(التيبوجرافي Typography)

(الكاليجرافي Calligraphy)

العنوان الخارجي

توطئـــــة:

يُعَـدّ **العنـــوانُ*** العتبـة الأولـى مـن عتبـات الـنص الأدبـي أو الثقـافي، كأنـهُ الجسـر الـذي يـربط بينـه وبـين المتلقـي، وهـو بمثابـة الكلمـة السـحرية التـي تفـتح لنـا الأبـواب للولـوج إلـى عالمـه والكشـف عـن أسـراره، والغـوص فـي مكونـات الـنص الأدبـي[1]، كمـا أن العنـوان هـو مركـز العمـل الأدبـي أو الثقـافي الـذي يـدفع القـارئ للإقبـال عليـه، وعليـه فـإن الشـاعر يسـعى لاختيـار العنـوان اللافتـت للنظـر أو الجيـد؛ لأنَّ العنـوان الـرئيس فـي الغـلاف يمثّـل أهميـة كبيـرة فـي التـداول الأبـداعي، ويختلـف عـن العنوانـات الداخليـة **(عنـــوان القصـــيدة)** اختلافـاً كبيـراً وفارقـاً، لـيس مـن السـهل التغاضـي عنـه، فـالعنوان الخـارجي أيقونـة العمـل الأدبـي أو الثقـافي وهـو يحمـل دلالات متنوعـة ومتعـددة ، وهـو كـالنص أفـق ، قـد يصـغر القـارئ عـن الصـعود إليه ، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ[2].

إنَّ عنـوان عتبـة الغـلاف لا يقـلّ أهميـة عـن إنجـاز مـتن الـنص؛ لمـا يحملـه مـن سـمة الصـورة العموميـة عـن مضـمون الـنص الادبـي، صـيغة فـي التكثيـف والايجـاز، لـذلك كـان عـاملاً مسـاعداً فـي إشـهارية العديـد مـن النصـوص التـي حققـت شـهرة لأصـحابها ، لـذا اهـتم الأدبـاء المعاصـرون علـى جعـل عنوانـاتهم مثيـرة[3]، ومـن ذلـك يُسـتنتج أن عتبـة العنـوان مـن العوامـل الأساسـية التـي تقـوم فـي توليـد القبـول لـدى القـارئ وجذبـه نحـو الأعمـال عامـة والشعرية خاصة، فضلاً عن دورها الفاعل في اضاءة النص الشعري.

---

* ورد معنـى العنـوان فـي المعـاجم العربيـة مـن مـادة (عَـنَّ) و(عَنـا)، وتتضـمن هـذه المـادة معنـى الظهـور، والاعتـراض بفكـر الامـر: عـرض عـن الشـيء، وانصـرف، ومـادة عَلـن بمعنـى خـلاف الخفـي اي شـاع، وظهـر ومـادة عَنـا – عنـوا: خضـع وذلَّ، يقـال عَنـا فـلان للحـق وعنـي بـه الامـر عنيـاً: نـزل الشـيء ابـداه واظهـره عـن ارادة وقصـد يقـال: عنيـت فـي الأمـر اي تعنيـت فيـه، وعَـن الرجـل يعـن وعَنـا وعننـا اذا اعتـرض ينظر لسان العرب ١/٣١٤٠/٣١٤٧ ، والمعجم الوسيط : ٦٣٢ ، ٦٣٣.

[1] ينظـر: سـيموطيقيا العنـوان، جميـل حمـداوي، دار الريـف، تطـوان، المملكـة العربيـة السـعودية، ط٢، ٢٠٠٢، ٥.

[2] ينظر: سيميائية العنوان، بسام قطوس ، وزارة الثقافة ، عمان - الاردن ، ط١ ، ٢٠٠١ : ٦.

[3] ينظـر: التشـكيل الجمـالي لصـورة الغـلاف والعنـوان (دراسـة سـيميائية)، د. فطيمـة الزهـرة بايزيـد، كليـة الأداب واللغـات (قسـم اللغـة والأدب العربـي) جامعـة محمـد خيضـر، بسـكرة: ١٤١ ، وينظـر: سـيمياء الـنص العراقـي ومقاربـات اخـرى (قـراءة فـي نصـوص شـعرية ، وسـردية معاصـرة) حميـد محمـود الـدوخي، دار ميزوبوتاميا، دار عدنان، المتنبي، بغداد، ط١، ٢٠١٣ : ٥٥.

وعليه تكون العلاقة بين العنوان والقارئ علاقة تأثيرية، حين يمارس العنوان الضغط بفعل التأثير على القارئ سواء أكان نصاً أم صورة، وتعد وظيفة مُهمة لدى اللغوي (**رومان جاكوبسون Roman Jakobson**) تنطلق من المؤلف (**المُرسِل**) إلى المتلقي (**المُرسَل إليه**) ومن خلال العنوان ينجذب القارئ نحو النصوص[١] ، ما يثير الانتباه تمايز عتبة العنوان الرئيس بين بقية العتبات حيث يصل إلى الجمهور أكثر عدد من قراء النص، في حين تخاطب العتبات الداخلية للكتاب عدداً أقل من الجمهور ، فينحصر في فئة الذين فتحوا الكتاب فعلاً وقرؤه[٢]، ولذلك كانت العنوانات الخارجية لمجموعات **سيف الرحبي** تشكل عتبة بارزة يستدل بها القارئ على مضمون النصوص الشعرية المكونة للمجموعة، ولها القدرة على إظهار تلك الشحنات المضمرة في داخل المجموعة، لتسهم بشكل فعلي في إنارة طريق القارئ واثراء النص الشعري.

ملْمح في نشأة العنوان:

أولاً: عتبة العنوان الخارجي عند الغرب:

نظراً لأهمية العنوان في الدراسات الأدبية فقد اهتمَّ النقاد الغرب في رصد العنوان وتحديد مفهومه وسماته ، فقد درس ليو هوك* في كتابه سمة العنوان، وقدم فيه تعريفاً دقيقاً بوصفه مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل ، ولم يكتفِ بذلك بل نجده يحدد فائدته ، فالعنوان يشير الى محتوى النص ويجذب الجمهور له[٣].

أمّا **كلود دوشي**** فيضع مبادئ للعنوان، ويرى أن العنوان فرعاً جديداً يتناول كافة النصوص الأدبية ، اذ يحدد العنوان بوصفه "رسالة سُننية في حالة تسويق"[٤]، في حين

---

[١] ينظر: في نظرية العنوان ؛ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، دار التكوين ، دمشق ، سوريا، د.ط ، ٢٠٠٧، ١٠١.

[٢] ينظر: شعرية الأجناس الأدبيّة في الأدب العربي: (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، فيروز شام، دار فضاءات، عمان، الاردن، ط١ ، ٢٠١٧ : ١٩١.

* **ليو هوك:** وهو من اهم المؤسسيين المعاصرين لعلم العنونة في كتابة (Lamargue Du Titre) رسمة العنوان، ١٩٧٣ حدد مفاهيم العنوان وطرق تحليله، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة مقاربة سيميائية، زهرة مختاري، ماجستير، أشراف عبد الوهاب ميرواي، جامعة سانية – وهران، ٢٠١١ / ٢٠١٢: ٥.

[٣] ينظر: سيمياء العنوان في مجموعة سنابل النيل لـ (هدى ميقاتي)، عامر رضا ، ماجستير ، اشراف ، د . جاب الله احمد ، جامعة محمد خضير، ٢٠٠٧ : ٣٩، وجيرارجينييت : ٦٧.

** **كلود دوشي:** من الدارسين الغربيين الاول الذين اهتموا بالبحث في مجال العنوان تنظير وتصوير وفتح باب العنونة على مصرعيه في كتابه الفتاة المتخلي عنها والوحش البشري، وعناصر العنونة الروائية ١٩٧٣، سيموطقيا العنوان، جميل حمداوي، دار الريف، الناظور – تطوان، المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠: ١٦.

[٤]عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ٦٧.

يُحدد اللغوي **أندريه مارتينيه*** سمات العنوان ويرى في العنوان مرتكزاً دلالياً يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي، بوصفه أعلى سلطة، وتميزه باقتصاد لغوي ويتضمن معنى القصدية [1]، في حين أن **جان كُوهِن** في كتابه (**بنية اللغة الشعرية**) وضع العنوان سمة من سمات النصوص النثرية، معللاً ذلك بأن النثر قائماً على القواعد المنطقية، في حين أن الشعر يمكن أن يستغني عنه[2]؛ لذا شكل للكتاب وفي الوقت نفسه يستهدف الجمهور فيحقق بدوره حلقة تواصلية فيصبح فيما يعد موضوعاً يتداول لقراءة الكتاب.

على أن أبرز الدراسات الغربية الحديثة التي اهتمت بالعنوان ماصدر عن الناقد **جيرار جينيت**، اذ عدَّ العنوان من أهم عناصر النص الموازي : (هو كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره.....)[3] ، ويصنّف **جيرار جينيت** العنوان إلى: عنوان رئيس وآخر فرعي ، وجعله من النصوص الموازية الدالّة التي ترافق النص الرئيس، لذا لا يقلّ أهمية عن بقية العتبات النصية ، اذ يُعدّ الواجهة الإعلامية للعمل الأدبي، ويحدد أمكنة وجود العنوان في الصفحة الأولى للغلاف، وفي ظهر الغلاف، وفي صفحة العنوان ثمّ في الصفحة المزيفة للعنوان، وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وحدّد وقت ظهور العنوان في تأريخ صدور طبعته الأصلية الاولى[4]، ويبدوا أنها إشارة الى دور العنوان في عملية تأويل النصوص منذ مصاحبته للعمل الأدبي فضلاً عن اختلاف دلالة تموضع العنوانات

ثانياً : عتبة العنوان الخارجي عند العرب:

الشعر في المجتمع العربي يعتمد على المشافهة والإنشاد ، ويبدو أنهُ السبب وراء غياب العنوان بشكل مباشر، فضلاً عن تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة ، فالشاعر العربي يجد صعوبة في اختيار عنوان واحد للقصيدة، وعليه فإن العنوان عرف بطريقة

---

* **أندريه مارتينيه:** رئيس قسم اللسانيات في جامعة كولومبيا في نيويورك ، ورئيس مجلة Word ١٩٤٧، أسس جمعية الدولية اللسانية الوظيفية ١٩٨٢ لدراسة مختلف الظواهر اللغوية والاجتماعية في ضوء تعاليم المدرسة اللسانية والوظيفية ، ينظر : وظيفة الألسن وديناميتها، اندريه مارتينه، ترجمة نادر سراج، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ : ١٠. وينظر أندريه مارتيني: https://mawdoo3.com

[1] ينظر: سيميائية العنوان: ٣٩.

[2] ينظر: بنية اللغة الشعرية: جون كُوهِن، تر: محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦: ١٦١ ، وسيموطيقا العنوان:٢٠.

[3] عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ٤٤.

[4] ينظر: المصدر نفسه: ٦٩.

غير مباشرة، وما يوثق هذا الرأي أن بعض القصائد عرفت بوساطة سماتها المضمونية أو قافيتها أو أسماء أصحابها، ويذكر لنا **محمد عويس** جملة منها مثل المعلقات، سيفيات **أبي الطيب** وكافورياته، وروميات **أبي فراس** ، ولزوميات **أبي العلاء المعري**، وسواها الكثيرة مما وقف عليه أهل العلم ،.....[1] ، فالعنوان هو المرتكز الذي يعتمد عليه في التمايز بين القصائد ، ولعلّ هذا يرجع إلى مكانة الشعر بين الفنون الأدبية، وانتشاره بشكل ملحوظ عند العرب، فالإبداع في الشعر ليس كافياً، لذا تطلب النظر إلى العنوان للتدليل والتوثيق، ولم يكن الإنشاد إلا وسيلة من وسائل الإعلام عندهم ، وما يميزه هو الإلقاء المباشر أمام الجمهور، فتحدث عملية التأثير مباشرة لدى الناس ، وهو ما أغنى الشعراء عن العنوان في قصائدهم[2]

ونحسب أن مادفع **عبد الله الغذّامي** إلى القول:((إنَّ العنوانات في القصائد ماهي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب – والرومانسيين))[3]، فحكمه على العنوان من الأدلة التي يعتمد عليها، إذ إن الشعر العربي القديم يعتمد على المشافهة بوصف العنوان آنذاك يعرف بصورة غير مباشرة من خلال الإلقاء مشافهة مع الجمهور، إذ لم يكن بحاجة الى الوسيلة المألوفة الآن بين الشاعر وجمهوره.

أمّا الدراسات الحديثة التي عنيت بدراسة العنوان فهي عديدة ومتنوعه في طرائقها ومضمونها، منها ما كان مؤلفات، ومنها ما جاء أوراق بحثية، ومنها ما خاض في التنظير أو التطبيق، ومنها مازج بينهما في الشعر أو النثر، وربما نتخير منها دراسات بعضهم مثل دراسة الباحث محمد فكري الجزّار حين ربط بين السيميوطيقا، والعنوان ربطاً محكماً، ووقف على مشاهد التنظير المعرفي ثم خاض في التطبيق بحرفية جميلة واقفاً على تعاريف مهمة، فهو يرى أن العنوان كالاسم للشيء، وبه يعرف ثم يضع حداً آخراً للعنوان: مجموعة من العلامات يتعوض بها المكتوب عنه، ونظراً لأهمية العنوان في الدراسات الأدبية فقد حدد النقاد مفهومه كلاً حسب منهجه[4].

---

(1) ينظر: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، محمد عويس، مكتبة الاتحاد المصري ، ط٤، ١٩٨٨ : ٥٤.

(2) ينظر: المصدر نفسه : ص ٤٩.

(3) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) عبد الله الغذامي، الهيئة العربية المصرية، ط٤ ، ١٩٨٨ : ٦٣.

(4) ينظر: العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، محمد فكر الجزّار، الهيأة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م: ١٥.

وتعدُّ الدراسة التي قدّمها جميل حمداوي (**السيميوطيقا والعنونة**) من الدراسات التي لها أهمية خاصة في هذا الدرس، ومرجعاً مهمّاً للباحثين في العتبات النصية في الجانبين النظري والتطبيقي، فالعنوان لدى حمداوي ليس عنصراً زائداً بل ضرورة في تشكيل الدلالة النصية، وفي تحليل النص الأدبي، وقد بحث في أهمّية العنوان، وأقسامه الخارجي والداخلي، وما يتفرع من العنوان الأساس فضلاً عن عناوين الأقسام والفصول والسمة التي تفرّدت بها الدراسة، إنها تفلية للرواية العربية، تحدّد محطاتها في ضوء المقاربة النقدية، فالعلاقة بين العنوان والنص الابداعي علاقة جدلية وانعكاسية[1].

ويمكننا القول إن دراسة حمداوي قد وسعت أفق دراسة العنوان في الجانبين النظري والتطبيقي، التي تمكن العنوان أن يبقى حاضراً مابين العديد من العتبات النصية، لذا تعد مصدراً للعديد من الدراسات التي تركز على العنوان ، ودوره في قبول العديد من الأعمال الأدبية لدى القراء بفعل عنواناتها ، وثمة مقاربات من الدراسات العربية الحديثة التي أهتمت بدراسة العنوان، مما جعلت عتبة العنوان في مقدمة العتبات النصية التي تسهم في مقاربة النص الشعري، وتأويله، لعلها تفتح المزيد من المداخل المغرية التي تجذب القارئ ، وتدخله في أعماق العمل الأدبي.

أنواع العنوان:

تعددت أنواع العنوان بتعدد غايته ووظائفه، وكل نوع من العنوانات تقوم بمهمة معينة بوصفه علامة تعكس لنا مضمون النص الشعري، وعليه فإن **النوع الاول: العنوان الحقيقي** غالباً ما يبرز على الغلاف الرئيس، وتقع عليه أنظار القارئ الأولى ويسمى بـ (**الأصلي**) او (**الأساسي**)، في حين أن النوع الثاني من العنوانات تسمى بـ (**العنوان الفرعي**)، وغالباً ما يكون عنوان الفقرات أو المواضيع.

أمّا **النوع الثالث** فهو **العنوان المزيف**، ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي ووظيفته الأساسية تأكيد العنوان توثيقاً له، ويتخذ موقعاً متميزاً بين الغلاف والصفحة الداخلية، وعليه عتبة العنوان وأن تنوعت أنواعه يُعدُّ علامة يستدل بها القارئ على مضمون النص الشعري، فالنوع الرابع: يعرف بـ(**الاشارة الشكلية**) وتكمن غاية هذا النوع أن يميز النص عن بقية الأجناس الآخرى، وربما كان هذا من الأسباب التي أدت

[1] ينظر: السيموطيقيا والعنونة: ٨، ١٤.

دوراً فعالاً في بلورة العنوان، فتنوع الأجناس الأدبية يعد عاملاً أساسياً في ظهور العنوان، وإلى جانب هذه الأنواع من العنوانات يوجد العنوان التجاري، وغايته الإغراء ويتعلق غالباً بالصحف والمجلات[1]، ونستنتج أن العنوان يشكل علامة تسمو بالأعمال الأدبية نحو التأويل تبعاً لاختلاف غاياتها ومضامينها.

وقد حدد جيرار جينيت في كتابه (عتبات) وظائف العنوان لتميزه عن الفنون الأدبية الأخرى، كالقصة والراوية، ومن أبرز وظائف العنوان:

١. **الوظيفة التعيينية:** تسمى بـ(وظيفة التسمية)، لأنها مسؤولة عن تسمية النص، وهذه الوظيفة من أكثر الوظائف انتشاراً، لانها تحدد هوية النص الشعري.
٢. **الوظيفة الوصفية:** تكمن أهميتها في كونها مسؤولة عن الإنتقادات الموجهة للعنوان.
٣. **الوظيفة الدلالية:** الضمنية المصاحبة، تعكس لنا القدرة وقابلية المؤلف على الإيحاء والتلميح[2].
٤. **الوظيفة الإغرائية:** وهي من الوظائف المُهمّة للعنوان فهي تغري القارئ، وتنشط لديه قدرة الشراء، لذا فإن أغلب الناشرين يصنعون عنوانات مغرية، والقصد منها ضمان المبيعات وكلما كانت الإثارة قوية في نفس المتلقي، تكون عملية التلقي أكثر وسعاً وإنتشاراً[3].

---

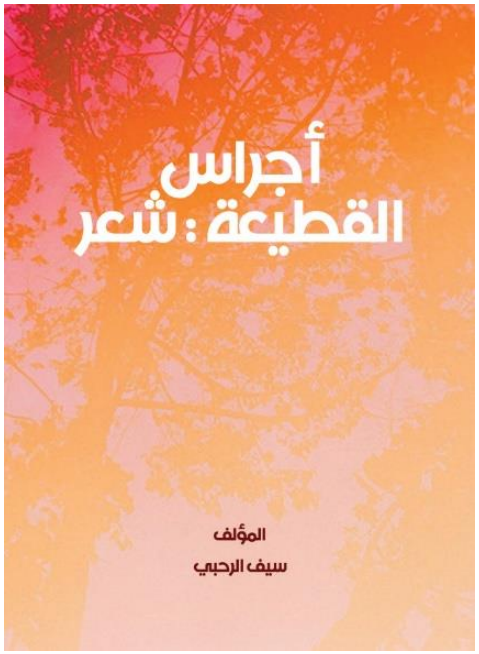
(١) ينظر: علم العنونة (دراسة تطبيقية)، عبد القادر رحيم، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠: ٥١، ٥٢.
(٢) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ٨٦، ٨٧، وعلم العنونة (دراسة تطبيقية): ٥٥، ٥٦.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٨٨.

العنوان الخارجي في شعر سيف الرحبي:

ولمّا كان العنوان الخارجي عتبة لا يمكن تجاهلها أثناء تلقي العمل الأدبي (الشعري) بالقراءة والتحليل والتأويل؛ عمدنا أختيار نماذج من مجموعات الرحبي الشعرية في الجانب التطبيقي من هذه الدراسات، لِما تحمله من مادةٍ خصبة قابلة للتأويل.

١. مجموعة أجراس القطيعة:

أولاً- القراءة المناصية مع الغلاف:



عنوان مجموعة (**أجراس القطيعة**) جاء باللون الابيض عنواناً أصلياً داخل اللون البُرتقالي المُغبر المتدرج في غمقه من الأسفل إلى الأعلى ليكون متداخلاً مع اللون الأحمر مع فضاء متداخل مع شجرة شاهقة غطت معظم غلاف المجموعة الشعرية ، وثمة آراء في دلالة اللون البرتقالي مختلفة بين السلب والايجاب[١].

وكأنه يكشف شيئاً عن شاعر غرق في الألم والفجيعة والغربة القاتلة، فكانت نتيجة ذلك ظهور الغلاف باللون البرتقالي المُغبر، وقد أخفيت الشجرة في داخل اللون البرتقالي المعتم كنوع من الاستلاب الروحي لما يجري على الشاعر في حياته الحاضرة والقادمة.

ويبدو أن دلالة لون العنوان (**أجراس القطيعة**) قد تداخلت مع مفهوم (**الأجراس**) المتباينة مادياً، والمعضدة بدلالة (**القطيعة**)، أي الانقطاع والتلاشي، وهو مابدا لنا في لون الغلاف المتلاشي مع صورة الشجرة كأنه إحساس متناظر بين العنوان وفضاء الورقة، مع احتفاظ العنوان بوظيفته **التعيينية** التي أعقبتها النقطتان (:)، ثمّ نوع التجنيس (**شعر**) كأنّه مثير للعنوان، وفق مايُعرف بالإشارة الشكلية[٢].

---

[١] ينظر: الألوان، كلود عبيد، مراجعة وتقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع: بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣: ٦٤.

[٢] ينظر: علم العنونة: عبد القادر رحيم: ٥١.

أمّا نوع الخط فهو مثير آخر له مقصدية تواصلية مع الجمهور، من حيث رسم الحروف والكلمات على فضاء الغلاف، وهو ما وقف عليه الباحثون في الفنون التشكيلية ودور النشر؛ لما له أثرٍ ذهنيٍ ونفسي[1]، وهو ما تنبهت له دور النشر، ونحسب أن رسم العنوان جاء على وفق الخط التيبوجرافي المعروف بفن تنظيم حروفه واتساق كلماته طباعياً، بطريقة يستسيغ القارئ فهمها بصرياً، داخل لون الغلاف (**البرتقالي**) المشتت قوة وضعفاً.

ليشعرنا كقراء باضطراب بين دلالة العنوان (أجراس القطيعة) معاناة نفسية، وبين طريقة كتابة العنوان (التيبوجرافي) المأنوسة نفسيا في إيضاحه علامات مقروءة.

"شكل اختيار اللون لدى الإنسان نوعاً من انواع اللغة الدلالية الشاهدة غير المنطوقة لكنها قادرة على البوح باشياء كثيرة نظراً لما تبثه من ترميز وإحالات ذهنية"[2] ولعل مجيء اللون الأبيض في مساحة التشكيل البصري للغلاف عمل في إيضاح الصورة البصرية للعنوان (اجراس القطيعة) الذي جيء بنوعية خط مثيراً في انتشاره على الغلاف مما حقق وظيفة إشهارية إبداعية.

ثانياً- القراءة المناصية مع المتن الشعري:

الأجراس لوحة مادية متلازمة مع الصوت، بما يثيره من توتر عند سماعه ومرتبط أحيانا بحافز شعوري منبه للإنسان في شأن ما، وحافز إدراكي وتأثيري لذهنية الفرد يربطه مع محيطه[3]، وقد تقصّد الشاعر اختيار العنوان من ثنائية (الأجراس)، (والقطيعة) بما ينفعل مع ذاته إجمالاً وتفصيلاً، وقد حاول أن يبث ذلك في ثنيات قصائده لفظة (الأجراس) أو مضمونا عاكسة تجربته الشعورية، يمكن أن نلمحها في نفسه المهشمة (ليس أحداً لتقرعي أجراسك، موتك سيرتفع مثل برج من الأجراس، هذيان الأجراس)

تشكل خيوط دلالية تتواشج مع عنوان مجموعته الشعرية التي توافقت ((على توليد المعاني واستنزال الأفكار...، ثم بالتحليق على أجنحة الخيال، وهو يضفي عليها من

---

(١) ينظر: وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان (دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي)، علي إبراهيم الفلاحي ، دار دجلة ، عمان ، الأردن ، ٢٠١٥: ٥١.

(٢) سيميوطيقا اللون (دراسة ثقافية)، د. ناجي عباس مطر، المؤتمر الدولي الثالث حول القضايا الرهنة للغات ، اللهجات وعلم اللغة، ٣١ فبراير، ٢٠١٩، جامعة ذي قار، العراق: ٤.

(٣) ينظر: الادراك، د. غالب مصطفى، دار مكتبة الهلال، لبنان، ط١، ١٩٨٥: ١٤٦.

قواه العقلية والحسّية))[1] لتأتلف موضوعياً مع عنوان المجموعة، بوساطة مجموعة عن مشاعره (المقطعة) نبضاً كالأجراس بين ايقاظها وغفوتها كمسار حياة الشاعر المتحولة اضطراباً.

مثّلت مجموعة (**أجراس القطيعة**) الشعرية محطة مهمّة من محطات (**الرحبي**) الشعرية الأولى، لكنّها هذه المرة كانت عنيفة وحادّة مقارنة مع بقية مجموعاته الشعرية، فيها يوضح الفكرة الفلسفية الداعية إلى القطيعة مع الماضي وإعادة بناء العالم.

بدأت المجموعة بعنوان مميز وواضح مؤلف من مقطعين **أجراس/ القطيعة**، وهذان المقطعان هما الأعلى منزلة في إيصال الفكرة للمتلقي، الذي سيقرأ المجموعة بما تختزنه ذاكرته من أحداث مجملة بمستويات زمنية مر فيها المبدع (**صغيراً/ كبيراً**) وذاق خلالها التجارب بحلوها ومرها، ليترك (**الرحبي**) المتلقي في خيارات قيمية ومجتمعية قد تكون عنيفة ضد الماضي، إلا أنها رائعة في إزاحة ومعكّرات صفو الحياة، إذ إنّ الأفق المشترك بينهما (**سيف الرحبي/ المتلقي**) يكاد يكون متطابقاً تماماً في استحضار الماضي المليء بالأحزان والحروب والتجارب المريرة، لتغييره بشكل أو بآخر، كأن العنوان قنطرة للتواصل مع نصوصه وعنواناتها الفرعية.

فقد وظّف **الرحبي** عناصر الطبيعة بكلِّ مجرياتها، كأيقونة تحاكي آلام الشعوب المضطهدة عامّة والإنسان بصورة خاصّة، فالبحر عنده يتنفسُ بصعوبة ككائن يحتضر، والليلُ بدأ يتراجعُ بشكل القَهقَرى أمامَ الموجِ الهادرِ من الأمراض التي بدأت تفتك بالمدن، ومن هنا فإن الشاعر يطلق العنان لمخيلته في إيقاظ البشرية من تلك المُرديات الموجعة قائلاً:

البحرُ يتنفسُ بصعوبة

الليلُ يتراجع أمامَ الأوبئة التي تفتك بالمدن

وليس أحداً لتقرعي أجراسَك

---

[1] التحليل النفسي والفن: دافينشي دوستويفسكي، سيغموند فرويد، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٥: ٤٧

ياكنائس النميمة[١]

استعار الشاعر مفرداته من وحي الحياة والطبيعة (**البحر/ الليل/ الأوبئة/ المدن/ الشمس**)؛ ليصوغ منها ثورة فلسفية قائمة على الإندفاع بقوة وعنف، مستعيناً بـ (**المجهول**) الذي يُعيد زهو الحياة الى سالف عهدها الجميل، هي ثورة، إنتقام، تغيير، إصلاح في أنظمة الدول الفاسدة، عبر شخصيات، قد تكون ما زالت في الأرحام، أو بشباب ثائر بهمة العربي الملاحق لمأساوية الحروب، وبذلك تتعدد الاستطرادات والانزياحات التي يولدها بحث موضوع الاغتراب والتسكع عبر جغرافية الشعر التي تتمدد لكي لا تلتصق بالربع الخالي فقط، لنزعتها الدائمة الى التنصت على نبض الهم العربي الذي لا حدود له[٢].

إنّ رؤية الشاعر لم تتوقف عن الحياة بصيغة أو بأخرى فهو على الرغم بما يعانيه من تجارب مريرة ممزوجة بمآسي الشعوب العربية، إلا إنه يسخر من الموت، فالموت عنده مجرد قهقهة بعد الطلقة الأولى من مسدس الرياح، وكأنه يطرح الكثير من الرؤى التي راكمتها الخبرة والتأمل[٣] سخرية بالحزن، بالأقدار، بالأنظمة الدكتاتورية، سخرية بحجم علامة استفهام التاريخ الزمني والجغرافي، فلم يعد (**الرحبي**) – الذي يمثّل الأكثرية المغلوبة على أمرها – يهمُّ بالموت، فالموت عنده مجرد ضحكة مؤجلة تنتظر أن تخترق الرصاصة جمجمة هذا الجسد المرهق والمُتعب اغتيالاً أو إعداماً كأنه يتحدى تلك الأنظمة والمشاعر السلبية؛ لأنه مؤمن بأن الفرد الثائر سيكون (**سيد الملحمة الثائر**) من اللا شيء في هذه الحياة متحولاً إلى بطل أسطوري سيرتفع كالبرج أو مثل أجراس الكنائس شاهقاً قائلاً:

ترسل قهقهاتها الى البحر

وقد استعاد هيئته النيزكية أعرفكِ،

يائسة بما فيه الكفاية[٤]

---

[١] أجراس القطيعة، سيف الرحبي، باريس، ط١، ١٩٨٤: ٢٣١.
[٢] ينظر: أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العُماني المعاصر، سعيد علوش، جائزة الملك فيصل العالمية، الرباط ، ١٩٩٩ :٣٣١.
[٣] فلسفة الموت (دراسة تحليلة)، أمل مبروك، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١: ٨ ـ ٩.
[٤] أجراس القطيعة : ٢٠.

ويقول أيضاً:

حين تعرف أنك سيّد هذه الملحمة

من اللا جدوى

ستضحك لأن موتك سيرتفع

مثل برج من الأجراس(١)

وهي محاولة لرسم معالم صورة أقرب التوستالجيا* الممزوجة بالإحباط والألم فجاء في نصّه:

صباحُ يوم الأحد

تنزّهت كثيراً في ذاكرة أمي

طيور الدوري تنقرُ قبعة الغيم

فيسقطُ غراب البهجة

في هذيان

الأجراس(٢)

كان الملل والروتين اليومي بمثابة صورة شكّلها (سيف الرحبي) على هيأة (**غراب**) تستخرجه (**طيور الدوري**)** في صباح (الأحد) حين يتنزه في ذاكره (**أمهِ**) ، حيث مثلت (**الأم**) حلقة وصل بين ماضي (**سيف الرحبي**) وحاضرهِ، ومنها اخترق الموانع الجغرافية كأنه نموذج لأحلامه ومخيلاته، ليرسم غيمة ترتدي

---

(١) اجراس القطيعة: ٨٢

* النوستالجيا:مصطلح يستخدم لوصف الحنين والشوق إلى الماضي .ينظر:مظاهر النوستالجيا في شعرإمرى القيس ،صديقة جعفري،د.عزت ملا إبراهيمي,مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ،جامعة بابل ،عدد٢٠١٨،٣٨: ٢٦٢

(٢) أجراس القطيعة : ٥٢.

** **طيور الدوري Passer domesticus:** عبارة عن عصفور صغير ضعيف، ستجده أمامك في زوايا المنزل أو المباني وحتى على الأشجار، الى جانب نوعين آخرين هما الزرزور الأوربي والحمام الجبلي (ينظر: www.ar.wikipedia.org)

قبعة، حيث (**طيور الدوري**) تنطلق نحوها لتنقرها، ويسقط (**غراب البهجة**) في هذيان الأجراس.

استعان الشاعر بـ (**الأم**) محاولة لجمع حنين الماضي ورفض الحاضر، ورغم استحضار صورة (**الأمومة**)، إلّا إنه مزجها تشويشاً ذهنياً بصورتين، إحداهما طيور السلامة المتجولة (طيور الدوري)، وثانيهما الغراب (**رمز التشائم والقلق**)، حتى في فرحته وابتهاجه فالغراب كان حاضراً في ذهنية الشاعر، ليرسم مخيلاته مستعيناً بصور نمطية شعرية تحمل صبغة جمالية مُحملة بمعان عديدة تثير القارئ نحو النص الشعري.

ونحسب أن عنوان (أجراس القطيعة) يشكل طاقة هائلة، وهو جزء من لعبة الدلائل التي تختزل ما أراد الشاعر أن يوصي به، وربما يريد من القارئ أن يشاركه في معاناته ورؤياه؛ لأنها تنبعث من الذات الجريحة نتاج الغربة والصدّ والفراق، فالأجراس هنا أجراس الذات التي تحاول التواصل مع الأهل والأصدقاء، ونحسب أن هذه العنوانات لها وظيفة إخبارية وصفية، تعمل على تكثيف الإنزياحية عند إضافة أجراس الى القطيعة[1] ويبدوا أن هذا النوع من العنوانات يوقع القارئ الى الباحث عن مدلولاته التي تختلف باختلاف مرجعياته الثقافية.

ثالثاً- القراءة: الصيغية (التركيب):

الصيغة المنطوقة للغة العنوان (أجراس القطيعة) تميزت في وضعها المتكامل المنسَّق في بناء الصوت؛ لتصبح واضحة المعالم ومفهومة لدى القارئ، فتنهض بدلالة الكلمات محاولة تجسيد الفكرة والخروج على المألوف في الصيغة للإحاطة بالموقف[2] التبليغي فأجراس القطيعة هو العنوان الأساس للمجموعة مركباً تركيباً إضافياً، يحمل معنى الوصف والأخبار، فالدلالة النحوية لهذا الأسم (أجراس القطيعة) جملة خبرية مكونة من مضاف إليه بعد حذف المبتدأ (هذه) وقد عملت الإضافة على تحديد طبيعة العلاقة بين أجراس والقطيعة في نسبة أجراس إلى القطيعة، وما يميز التركيب وجود الدلالة (أجراس)

---

(1) ينظر: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية) زهرة مختاري، ماجستير، أشراف د. عبد الوهاب ميراوي، جامعة سانية – وهران، ٢٠١١/٢٠١٢: ١٨٧.

(2) ينظر: اللغة وسيكولوجية المبالغة، انتصار سالم إبراهيم، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الإجتماعية، ج٣، العدد٣١، ٢٠١٨: ٣٧.

دلالة ايجابية، فالمعنى الذي تضمنه الصوت، أو الجرس الذي يضرب بهفي حين دلالة القطيعة دلالة سلبية وتعني الهجران والصد ومنه ترك البر والإحسان إلى الأهل والأقارب. [1]

رابعاً- القراءة التشكيلية (التيبوجرافي Typography)*

إنَّ أهم خاصّية تلتزم بها دراسة أية مجموعة شعرية هي القراءة التشكيلية، وهي خاصية الوضوح في دلالة الحروف ونوعها وطريقة رسمها، إذ لا قيمة للعنوان الذي لا يؤدي دلالةً بينةً يفهما المتلقي، أو تلفت انتباهه كنوع جمالي لافتت للنظر، وبخاصّة إذا كان مكتوباً بالخط اليدوي أو اختيار نوعية من الخطوط الواضحة لإيصال رسالة المجموعة من خلال العنوان؛ لذا يتميز خط العنوان الرئيس للمجموعة في الغلاف الأول بحجمه الكبير موازنة مع اسم المؤلف الذي يصغره في الحجم وقد يتشابه خط العنوان مع خط المؤلف في أحايين نوعاً ما، إلا إن كثيراً من المؤلفين والمدونين والشعراء والروائيين لا يستسيغون تشابه الخطوط التي يخطها الخطّاطون، إنَّما يفضلون خطوط الحاسبة وبخاصة خطوطه السميكة جداً والبارزة.

وخط عنوان مجموعة (**أجراس القطيعة**) بخط سميك بصورة بارزة إلّاإن هناك نسخة أخرى للمجموعة قد خُطَّ بنوعية خطوط كلاسيكية (أجراس القطيعة)، في كلا المجموعتين ظهر اسم العنوان الرئيس على الغلاف واسم المؤلف بنفس نوعية الخط الذي كُتب لكليهما بخط واضح للعيان، فيما كان اسم المؤلف أصغر من العنوان.

ويمكن القول: إنّ الخط هو المُعبِّر الأول عن مضمون الأفكار فإذا نُظر إلى كيفية خط العنوان (**أجراس القطيعة**) يُلمح التناسق في رسم حروف الكلمات، فالخط التيبوجرافي كأنه العنصر الأول في لغة التشكيل البصري، ووجوده على الغلاف يولد علاقة مع فراغ اللوحة، متآلفاً مع التناسب في

---

[1] لسان العرب: ٥٩٨/١ ومعجم الوسيط: ٧٤٦

* **التيبوجرافي Typography:** هو فن تنظيم وتنسيق الكتابات داخل التصميم من تصغير وتكبير أحجام الحروف أو تغيير المسافات بين الحروف و السطور .. وهكذا، ويكون الغرض منه توصيل رسالة محددة في التصميم سواء كان مكتوباً أو مرسوماً باليد أو الكمبيوتر.

الكاليجرافي Calligraphy: هو فن كتابة أو رسم الحروف سواء كانت الحروف عربية أو لاتينية لعمل لوحات فنية جمالية وليس شرطاً أن تكون لها رسالة محددة مثل التيبوجرافي، ومن خلال التعريفين السابقين نجد إختلافاً واضح بين المصطلحين فالتيبوجرافي يمكن أن يحتوى على بعض حروف الكاليجرافي وليس العكس وأن يكون للتيبوجرافى رسالة واضحة فى التصميم.

ينظر: تعريفات ومصطلحات، www.baianat.com

المسافات بين الحروف وبين كلمة (**أجراس**) وكلمة (**القطيعة**) ممّا يولد اتزاناً[١]، ويُساعد القارئ على فهم العلاقات ذاتها التي تحمل الدلالات في الوقت نفسه يشكل حافزاً لتلقي المضمون، ونحسب أن الشاعر كلَّما أراد أن يحيل صورة ذهنية إلى الواقع فإنهُ يتجه إلى وسائط التعبير الفني ذات قيمة عالية، وفي ضوء ذلك يتضح أن لرسم الخط مرونة عالية دلالة تنطلق منها قابلية للإنفتاح على أكثر من مدلول، وقد تماهى تنظيم الألوان والخطوط في الفنون البصرية في نفس القارئ، بوصفها تصويراً متدرجاً بعضها مع بعض، لكي يكون مؤثراً عن الواقع وطبيعته، فضلاً عن الأثار التي تحدثها عند التلقي.[٢] وكأن نوعية الخط الذي يتميز في الكثافة اللونية المعمقة تطرح ما بداخله عن (**أجراس**) بدأت تقرع لـ (**القطيعة**)، ولعلّها دلالة بحجم معاناة الشاعر الداخلية وإحساسه المتدفق بالمحيط الخارجي، التي ترجمها عبر رحلات نصية شعرية مثل خاتمتها بكلمتين (**اجراس القطيعة**) ليرسم للقارئ صورة ما تجسد في الهمّ الذاتي، وهاجس العودة الى وطنه[٣].

٢ـ مجموعة رجل من الرّبع الخالي

أولاً: القراءة المناصية مع الغلاف:

لوحة الغلاف تمثل رؤية بصرية تفعل عملية التواصل مع المتلقي، فالقارئ يجد نفسه أمام فضاء مشحون بالتأمل والتفكير، إذ يحيل الفضاء إلى منطقة الربع الخالي، واذا تم نطق الربع الخالي يتبادر الى الذهن بأنها منطقة صحراوية قاسية الإ إنها تميزت بالسكينة والمهابة.

وقد جاء الغلاف باللون الأصفر الفاتح؛ ليحوز تضامناً مع صحراء الربع الخالي، فهو لون الشمس مصدر الضوء والحرارة، سمة البيئة الصحراوية وقساوتها.[٤]

---

[١] ينظر: الخط في الفن التشكيلي، سمير فؤاد، مجلة الشروق www.shorouknews.com

[٢] ينظر: الفن التشكيلي قراءة سيميائية في انساق الرسم، د. بلاسم محمد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، د. ط، ٢٠٠٨: ١٤٠، ١٢٥

[٣] ينظر: وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان: ١٣٨.

[٤] ينظر: الألوان في الشعر يحيى السماوي: ٢٦

أمّا التأثير النفسي للون العنوان فهو يوحي إلى الإحساس بالثبات مُعبّراً عن صمود الشخصية، ولعل هذه الدلالة تتضمن معنى مقدرة الإنسان العربي على مواجهة الواقع المرير من أجل البقاء في الحياة الكريمة وخط باللون الأحمر، وتضمّن معنى التضحية في سبيل المبدأ فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس، لذا جاء تضامنا مع دلالة اللون الأصفر[١]، التي غطت حيزاً كبيراً من الغلاف، ويمكن القول إنّ اللونين يرتبطان مع البيئة، وبخاصّة إذا كانت مثل بيئة الربع الخالي.

إن دلالة شكل المستطيل الذي تضمن في داخله جميع العتبات النصية من عتبة العنوان ودار النشر، لعله يوحي الى مقدار التغيرات النفسية التي يخوضها الشاعر، فهو من منطقة الربع الخالي، ورغبة منه إلى تغيير مسار ما في حياته، فالشكل الهندسي (المستطيل) ربما يشير إلى التغيير المهني أيضا، فالرحبي جمع بين الشعر والصحافة فضلا كونه رئيس تحرير مجلة نزوى الثقافية[٢]،وبهذا الملمح من الشكل وفضاء التوزيع، يمكن عدّه مظهراً للتواصل غير اللفظي في الإحالة إلى مضمون العمل الأدبي.

ثانياً: القراءة المناصية مع المتن الشعري:

برز غلاف مجموعة (**رجل من الربع الخالي**) بطريقة تتسم بالـ (**بُوهِيمِيّة**)، وهي الشخص غير التقليدي اجتماعياً، أو المتمرد الذي لا يندمج مع الأعراف والمقاييس الاجتماعية، وخصوصاً أولئك المتعمقون في عالم الفنون[٣]، إذا اظهر الشاعر (**سيف الرحبي**) نظرته النهائية بطريقة مخالفة عما سبق كأنه غريب في وسط مجتمع متناقض، وكأن الشاعر يحاول مجاراة الشاعر المتنبي في غربته:

أنا في أمَّةٍ تَدارَكَها اللَّـ ـهُ غَريبٌ كَصالِحٍ في ثَمودِ[٤]

فنمط حياة الشاعر (**سيف الرحبي**) غير تقليدية مع بيئته، يميل لأن يكون مختلفاً عن أنماط الحياة المتعارف عليها في مجتمعه، وغالباً ما ينعكس ذلك النمط من خلال مجموعة من الأفراد ذوي الميول المشتركة في اللباس والنشاطات الموسيقية والفنية

---

(١) ينظر: المصدر السابق: ٢٥

(٢) ينظر: تحليل الشخصية عن طريق الأشكال الهندسية، د. سوزان ديلينج :www.twrqdratk.com

(٣) ينظر: ماهي البوهيمية ، أحمد لطفي ،٢٠١٧: www.dkhlak.com ، والبوهيمية في الشعر العربي الحديث في العراق ، سامي ناجي سوادي ، مجلة أداب البصرة ، ٨٢٤ ، ٢٠١٧ : ١٠١.

(٤) ينظر: شرح ديوان المتنبي، شر: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧: ٢/ ٣٤

والتفضيلات الأدبية والشعائر الروحانية، وغيرها الكثير من الروابط المشتركة التي قد تشكّل طبيعة العلاقات الاجتماعية على المدى البعيد[١].

إن تخيلات الشاعر وتصورات وحدته وانعزاله، كثفها غلاف مجموعة (**رجل من الربع الخالي**) بوساطة طرح الخط الأحمر في مساحة كبيرة من اللون الأبيض، تعبيراً عن الحياة بصيغة تدل على الابداع والتأثر بالذات الانسانية، ونموذجاً مأساوياً للانعزال المجتمعي المؤلم الذي يعانيه (**سيف الرحبي**)، فإن طرح الخط الأحمر وسط البياض الشاسع هو الثغرة الكبيرة بينه وبين المجتمع، وعلى ما يبدو أن وضع اسم الشاعر على الغلاف، كأنه يحاول أن يميز نفسه، ولكنّه بذات الوقت يضع صورته بالكامل كأنه مميز بما يحمله من تصورات ثقافية وفكرية عالية المستوى، مستلهماً جزءاً من تمرداته من عوالم الطفولة التي عاشها، في بيئة متنوعة يرسمها في الغالب على بطولة الحدث وإرث المكان الحضاري[٢].

كانت انطلاقة الشاعر (**سيف الرحبي**) من اختيار العنوان (**الربع الخالي**)، من أنه (**رجل**) تواجد (**في**) تلك البقعة المتوحشة، وعلى ما يبدو أن الشاعر يحاول موازنة نفسه بالأسطورة وفلسفة الوجود عبر اختياره اتساع دائرة الوحشة في الربع الخالي، لتتسع دلالة المجموعة لتشمل الأراضي العربية جميعها[٣]، إذ إن مكانية (**الربع الخالي**) رسمت في مخيلات الشاعر أيديولوجية الشعرية بوساطة معالجته لها كونها تدور حول الأمكنة بانواعها المفتوحة والمغلقة، وهي أمكنة واقعية موضوعية انطلقت كمرحلة أولى (**الطفولة الاولى**)، فإن أغلب الموضوعات التي تناولها (**الرحبي**) في مجموعة (**رجل من الربع الخالي**) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالذكريات والرحيل والطبيعة والناس، وحركة الاشياء، فيقول:

لا نستطيعُ أن نَفُكَّ شِباكَنا

من بَراثِنِ الجَوارحِ

---

(١) ينظر: كارافاجيو، ربيعة حيار، ببلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. د. ت: ١٠١.

(٢) ينظر: جدلية الجذور والحضور وملامح الهوية في تجربة الشعر العماني الجديد: سيف الرحبي نموذجا، محسن بن حمود الكندي، مجلة حوليات، جامعة الجزائر، عدد ٢٠: ١٦٦.

(٣) ينظر: الشاعر العماني سيف الرحبي في ((رجل من الربع الخالي)) تحولات الرمال الرهيبة تبتلع قطعان الجمال، فتحي عبد الله ، القاهرة ، ١٩٩٥: www.oman-baladi.own0.com

لا نستطيعُ الذهابَ أَبَعدَ من رَبقَةِ ٱلمَضيق

سارحينَ بُعذوبةٍ في مَهَبَّ المَقيل[1]

في واقع الأَمر أن (**سيف الرحبي**) من الربع الخالي كما أشار ذلك عنوان مجموعته السادسة، لكن هذا العنوان ليس دالة على شعرية صحراوية أو مخيلة بدوية إنما هي دالة على تزويد المضمون بالدالة الأسمية (**الربع الخالي**)، فأنتج انطلاقة تجديدية في الشعر العربي ، فالوظيفة الأساسية لمجموعة (رجل من الربع الخالي) تعينية لما تتضمنه المجموعة من نصوص شعرية لها أرتباط واضح بالربع الخالي، والهدف من هذه العنوانات مساعدة القارئ على إيجاد مبتغاه وتميز هذا العمل عن أعمال الرحبي الأخرى، ويمكن الأشارة في هذا السياق الى حمولة العنوان التسليعية من حيث اثارة القارئ لاقتناء العمل الأدبي واثبات هوية النص وكأنه إشارة للقراء أن الشاعر من سكان الربع الخالي.

ثالثاً: القراءة الصيغية (التركيب):

بدأ العنوان الرئيس بصيغة تأكيدية / **رجل/ من/ الربع/ الخالي**، لتكتمل بالمبتدأ محذوف (**هذا**) وخبر المبتدأ (**رجل**)، والحذف وجه من وجوه الاقتصاد اللغوي يدل عليه سياق الكلام او قرينة لفظية تركيبية[2]. ومن ذلك يتبين لنا أن الحذف نوع من الإيجاز ويتفق مع سمة التسهيل، وهي من سمات تطور كلام العرب، وتتماشى مع ما وضعت به لغة سكان البيئة الصحراوية، فيتحول الفعل القرائي من الفهم إلى التأويل، متجاوزاً كل المعايير الثابتة، التي تجعل النص نسقاً مغلقاً يقاوم اجتهادات اللغة الشعرية في بناء ذاتها خارج التركيب المألوف.[3]

رابعاً: القراءة التشكيلية (التيبوجرافي Typography):

تمثّل العنوان القراءة الرسمية للخطوط البسيطة نفسها ، المتوفرة في الحاسبات الالكترونية لتمثل صورة موحدة بين العنوان واسم المؤلف (الشاعر) إلا إنهما اختلفا

---

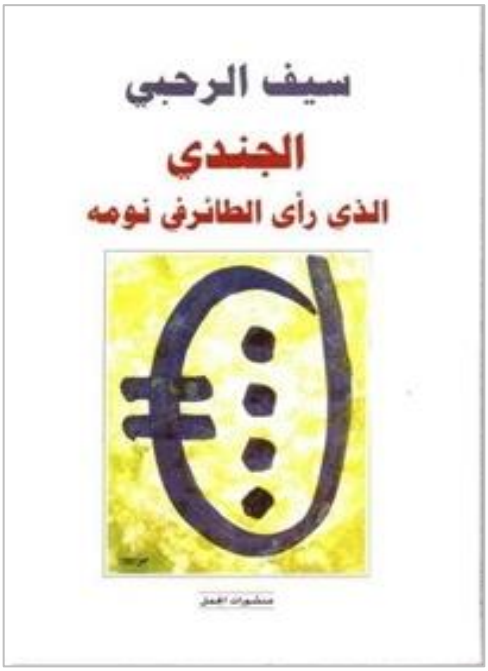
(1) رجل من الربع الخالي، سيف الرحبي، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣: ٧٠.

(2) ينظر: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، زهرة مختاري، ماجستير، إشراف د. عبد الوهاب ميراوي، جامعة سانية – وهران، ٢٠١٢/٢٠١١: ١٢٣.

(3) ينظر: المصدر نفسه: ١٢١، والحذف في اللغة العربية، د. يونس حمش خلف، مجلة ابحاث كلية التربية الأساسية، المجلد١٠، العدد٢، ٢٠١٠: ٣٠٥.

بالألوان، إذ تم منح العنوان سمة اللون الأحمر، فيما طغى اللون الأسود على دائرة اسم المؤلف (الشاعر) ودار النشر، إذ جاءت المجموعة بطريقة مبسطة لكنّها تحمل ملامح استهلالية، ولعل مبتكر هذا النسج رسم علاقة بين العنوان وصوغه ، بوصفها انطلاقة جديدة في اختزال كل ما عنده في بساطة الخط واللون، ونحسب أن النسق في خط العنوان (التيبوجرافي) ساعد العمل الأدبي على تحقيق ثباته في الساحة الشعرية عموماً، مما سهل الأمر على المتلقي لإدراك المعنى، فالحروف المفتوحة شكلت إنعكاسات كثيرة لإضافة جو من التدليل، نتأوله وعياً استباقياً بما يشعر به (الشاعر) في تلك اللحظة.[1].

٣ـ مجموعة الجندي الذي رأى الطائر في نومه:



أولاً: القراءة المناصية مع الغلاف:

العنوان يتعاضد مع اللوحة الفنية في إضاء مسحة فنية، فاللوحة جاءت متناسية عما يحس به الشاعر ويخاطب داخله، يستعين به لاستنطاق النص ومحاورته حواراً ذكياً غطى معظم مدلولاته بوساطة توزاي نصي كبير أفلح في تأسس شعرية الغلاف القائم على حوارية النص واللوحة.[2]

غلاف المجموعة عبارة عن تداخل فضائين، الفضاء الأول الأوسع باللون الأبيض ويرتبط بدلالات خاصة من السكينة في كل مساحة يشغلها؛ لكن ثمة من يراه حسب نفسيته يتضمن نذيراً يدنو الأجل وإنقطاع الأمل من الحياة، فهو في هذا المعنى تنبعث منه إشارات الخوف والتأمل واليأس والقنوط[3]، أما الفضاء الثاني فيشغله اللون الأصفر الممزوج باللون الأبيض وقليل، من اللون الأخضر

---

(١) ينظر: تحولات الحرف العربي على شبكة الانترنيت بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٥، عدد١: ١٤١، ١٤٧.
(٢) ينظر: العتبات في شعر الرواد، سعدون محسن إ سماعيل الحديثي، وزارة الثقافة والسياحة والأثار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٢١: ٧٩.
(٣) ينظر: اللون وإبعاده في الشعر الجاهلي (شعر المعلقات إنموذجا)، أمل محمود عبد القادر ، ماجستير، إشراف د. إحسان الديك ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين، ٢٠٠٣ : ١٢٤.

عاكساً حالة الخوف والقلق فجاءت دلالته حالة من التشاؤم مرتبطا بالذبول، والجفاف والمكر[1] فالتوافق بين العنوان والغلاف يدلّ على تقارب مضموني، له صلة عميقة بالمكان الذي يشغله التخطيط تعضّده النقاط البارزة في اللوحة رمزاً محورياً إذ جاءت معبرة عن حيرة مكانية كأن الشاعر محاط بالمصائب، وقد شبّه نفسه في نصوصه بالجندي المحاصر في الحرب، والدائرة الزرقاء في اللوحة هي رأس البومة المطوق حول حياته، إلّا إن هناك منفذ مخيف يتمثل في الخطين الأزرقين، يمكن أن يرى من خلالها الجانب المشؤوم من حياته، فجاء العنوان مع الغلاف مقترنان الى درجة التقمص الوجداني، ملتحمان كما لو كانا لوحدة واحدة[2]

ثانيا: القراءة المناصية مع المتن الشعري:

مثّل العنوان الرئيس في المجموعة نقطة مُهمّة عند المتلقي الذي حتما سيجذبه العنوان بصورة ما، ليبحث في طياته ويرحل في أعماقه بحثاً عن المتعة والجمال ودائرة الأمل الحقيقي، فالمجموعة الشعري تمركزت على ثلاثة أجزاء، حيث برز الجزء الأول تحت مسمى (**ضربة شمس**)، فيما انطلق الجزء الثاني من مسمى (**البحيرة المسحورة التي غرقت فيها اخيراً**)، أما الجزء الثالث فقد اتخذ من الجندي عنواناً متحداً مع عنوان غلاف المجموعة (**الجندي الذي رأى الطائر في نومه**).

في مجموعتة وتحديداً في قصيدة (**الجندي الذي رأى الطائر في نومه**)، يقول:

عليَّ أن أبعثر الجهات والمرايا

كرجلٍ ينهض من نومه

بطيئاً متكاسلاً

الجهات التي تطوّقني بألسنة اللهب

فلا أستطيع الوقوف

متعثراً بصخور البارحة[3].

---

[1] ينظر: المصدر السابق : ٢٥.

[2] ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٣، ١٩٨٣: ١٧٥.

[3] الجندي الذي رأى الطائر في نومه، سيف الرحبي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط ١ ، ٢٠٠٠: ٦١.

لـم يكتـفِ الشـاعر بـالبوح عـن مكنونـات نفسـه التـي تعـاني مـن الآلام المتنوعـة مضـيفاً إليهـا اسـتعداده للـدخول فـي (العمـر عتيـا)، التـي يحـاول الـدخول إليهـا عبـر تعثـره /بصـخور البارحة/.

ويضيف (الرحبي):

عليّ أن أُبعثر أشلاء اللحظة

وأسوق الجيوش إلى حتفها

كجندي يستعد يوم حربه

الجندي الذي رأى الطائر في نومه

فانتشله من بركة الدم

ومضى

كان يجري في حقول الظهيرة

في يده الطائر[1].

ويتابع (الرحبي) قوله:

كان الطائرُ رسول الروح الهاربة من الأسَّر

كان الجندي رسول حرب

التقيا على مُنعطف القلب

على مُنْقَلب الصُدفة

طائر جريح وجندي مهزوم

لا لم يكن مهزوماً ولا منتصراً

كان الضمير الخبيءُ لحروب البشر والآلهة[2].

---

[1] المصدر السابق: ٦٣.
[2] المصدر نفسه : ٧١.

في هذا المقطع تحديداً يستعين (**سيف الرحبي**) بأسطورة ملك أوروك (**لوغال باندا Lugalbanda**) * في كهف الجبل، وأسطورة (**لوغال باندا Lugalbanda**) وطيور (**الأنزو Anzû**) ** [1]، فكلا النصين متقاربان الى حد ما في الشكل والمضمون، وكأنما يتمثل الحاضر بالماضي ويستخدم (**الطائر**) كرمزية ماضية لاستعادة الحاضر بصيغة مؤثرة، وتشابه بين ما جرى على (**لوغال باندا Lugalbanda**) من مأساة وعوارض وبين ما جرى على (**سيف الرحبي**)، وكلاهما كان الطائر عاملا مشتركاً بينهما، من هنا كانت استدعاءات (**سيف الرحبي**) فكرة ذكية في مداعبة مخيلات المتلقي بعناصر واقعية/ طائر/، كمحاولة لاستدرار عاطفة المتلقي والتفاعل مع أحداث ماحصل وما قد يحصل، والتشارك بين الطرفين يُسهم بنسبة كبيرة في بقاء الأعمال الفنية والإبداعية على قيد الوجود[2].

ثالثاً: القراءة الصيغية (التركيب) :

جاء العنوان (**الجندي الذي رأى الطائر في نومه**) متصدر الغلاف وله مكانة متميزة عبارة عن جملة، إذ يتألف من مبتدأ (**الجندي**)، والخبر اسم موصول (**الذي**) وصله الموصول جملة فعلية (**رأى الطائر في نومه**)، فالتركيب يميز هذا الجندي من الجنود، فالجندي معروف وكذلك الطائر، والدليل على ذلك وجود (**ال التعريف**) واسم الموصول (**الذي**)، فالشاعر يسعى بجهده الإبداعي لتقديم رؤيته الخاصة منطلقا من التركيب الذي يتضمنه فعل رأى، والمفهوم العام الذي يتضمنه الفعل (رأى)، من البصر والاعتقاد والتدبر، ويتعلق هذا الفعل ما يمكن للعقل أن يتوقع حدوثه، ناتجاً من فهم الواقع والتواصل بما يراه الإنسان في النوم، وهو محور نفسي[3].

---

* **لوغال باندا :** شخصية اسطورية وثاني ملوك أوروك حكم مدينة أوروك في المدة الثانية من الأسر الحاكمة https://www.google.com

** **طيور الأنزو:** طائر غريب على هيأة نسر ووجه رأس أسد بوصفه بأنه طير العاصفة وهو ابن الآله آبسو Absu، أسطورة انزو في ضوء المصادر المسمارية، شيماء ماجد الحبوبي، مجلة التراث العلمي العربي، عمود الثالث، ٢٠١٧م: ٢٥٥.

[1] ينظر: موسوعة الوركاء الحضارة المنهوبة، جاسم فيصل الزبيدي، دار اديان للطباعة والنشر، السماوة، المثنى ط١ ، ٢٠٢٣: ٩٣/٣.

[2] ينظر: فن التجهيز(إشكاليات العلاقة بين المبدع والمتلقي) ، هناء عبد الخالق، دار المؤلف للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ٢٠١٩ : ١٦٧.

[3] ينظر: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة: ١٦٥.

رابعا: القراءة التشكيلية (التيبوجرافي Typography)

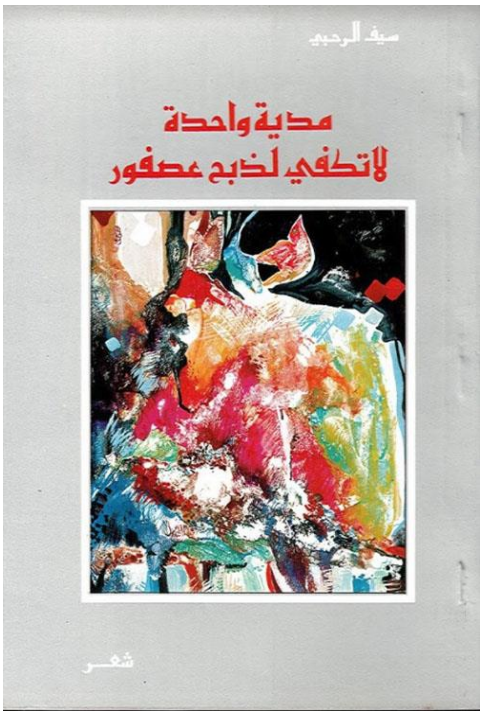
اتخذ العنوان من الخط السميك أنموذجاً لإشباع الدرجة اللونية رؤيا للمتلقي، مستخدماً اللون الأحمر اللافت للنظر وهو ما تسقط عليه عين المتلقي عند أول نظرة لغلاف المجموعة، إذ لم تختلف نوعية الخط المستعمل في العنوان عن نوعية الخط المستخدم في اسم المؤلف (الشاعر) مع تطابق في الأحجام، إلا بمقدار بسيط جداً يكاد لا يُميز إلّا من قبل المتخصصين في فن التصميم، ونحسب أن الكلمة التي تلفظ بقوة تطبع بحروف أضخم من غيرها، والفراغ المتفاوت في الكثافة بين الكلمات يشير الى الصمت لذا فصل كلمة الجندي عن باقي الكلمات الأخرى، لما لها من دور في التنغيم الصوتي[1].

وفي محاولة لألفات النظر فقد فصلت كلمة (**الجندي**) عن العنوان، فيما احتلت اللوحة الجزء الأكبر مناصفة مع العنوان الرئيس واسم الشاعر ودار النشر (**منشورات الجمل**)، كجزء من الفن التشكيلي (**الرسم**)، الذي اسهم في تكثيف المعنى المتكامل وإبرازه للمتلقي ، إذ إن اختيار اللوحة بهذه الصورة المتطابقة مع العنوان، جاء امتداداً مع روحية ما يريده الدال العنواني، ليعكس للمتلقي مضامين العمل الإبداعي، فالعنوان وحده كانت له وظيفة ايحائية هي أشد ارتباطاً بالوظيفة الوصفية؛ لكونها تحمل قيمة ايحائية تستهوي القراء[2]، وبخاصة أولئك الذين كانوا يوماً ما جنودا في الحرب، أو الذين ولدوا في أزمنة الحرب وشاهدوا مأساتها.

---

[1] ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، معالم للنشر والطباعة، الأمارات العربية المتحدة، ط٣، ١٩٨٦: ١٢٥.
[2] ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص): ٨٧ ، ٨٣.

٤. مجموعة مُديةٌ واحدةٌ لا تكفي لذبح عصفور



أولاً- القراءة المناصية مع الغلاف:

القصة.. جزء من الفن التي يرويها الإنسان عن نفسه، وكأنما خلق للصراع مع الزمن بكل أشكاله التراجيدية لتحقيق ذاته، فهو ابن هذا التحدي يهذب به نفسه ليُبصر الحياة بجمالها ويشعر بها ويحاول أن يتابع أثره في محاولة لفهمه بكل تفاصيله – الخير والشر –، إلا إن هذه القيمة في الصراع سرعان ما تنقلب تضاد وخصام نتيجة ما يلاقيه الإنسان من مصاعب ومصائب في حياته ، فيتحول الانطباع الى حقيقة موضوعية تتحول الى فن متنوع(١).

مثّلت صورة اللوحة في الغلاف الأمامي لمجموعة الشاعر (**سيف الرحبي**) (**مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور**) مطابقته للعنوان شعوريا في كونهما يتحدثان عن وحدة الموضوع، ما بين العنوان واللوحة رُسِمَ فيها القلب بالألوان تميل إلى الدم، الذي يرمز في الغالب إلى القتل المتنوع: قتل الطموح، قتل الفكرة، قتل الروح، قتل كل ماله صله بمحيط النفس الإنسانية، كأن الغلاف تشخيص* للعنوان شعوراً وادراكاً.

في مكنونات اللوحة برز القلب الذي طغى عليه عديد من الألوان الممتزجة التي قاربت لون الدم، أيقونة الموت الخالدة عبر التاريخ، وانتقالة حداثوية تسعى مغذيات اللون الى إيجادها عبر الانفجار في الوعي والحساسية الجديدة في تعبيرهما عن شقاء الإنسان في غربته ومنفاه وليست حداثة افتعال، ونقرأ ذلك في لغة إعلامية متميزة، تؤثث مقصدية الهويّات الشعرية السائدة(٢)، فاللون الأحمر يمتد لدى علماء الطاقة بأنه شعور الإنسان

---

(١) ينظر: عزاء الفلسفة، بوئثيوس، تر: عادل مصطفى، مر: احمد عثمان، مؤسسة هنداوي، لندن، د.ط، ٢٠١٧: ٢١٩.

* **التشخيص:** خلع صفات ما هو حي إنساني على الاشياء المادية أو التصورات العقلية المجردة. ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي: د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي بيروت، ط٣، ١٩٩٢: ٢٦٨.

(٢) المقتطف الرابع عشر، يوسف الخال، https://www.alrahbi.info/?p=167

بطاقة الأغتراب المؤلمة[١] ، إذ أختزل لكثير من مضامين العنوان أمام المتلقي، فقد كفاه مؤنة البحث عن أصل الفكرة واللون الأحمر على الغلاف مع اللون البني الرمادي في خلفية اللوحة شكلت واجهة المجموعة ، فاللون البني الرمادي يرمز لدى الشعوب القديمة إلى الغرب، حيث الغربة والوحشة في عوالم ما بعد الموت، والغربة عند الأوطان التي تفتك بالنفس البشرية الراغبة بالعيش بسلام وطمأنينة في أوطانها، بعيداً عن سطوة الحكام القساة[٢]، وكأنه اتاحة للقارئ فرصة لتأويل المتن الشعري وتفسيره.

في زاوية حرجة من اللوحة ظهرت نقطتان اصطبغتا باللون الأحمر تُحاكي رمزية القلب عن بُعد، فكانت الألوان إحدى وسائل التعبير عن الأحاسيس وما يعتريه من مشاعر تتفاوت حدّتها تبعاً لطبيعة الموقف الشعري والحالة التي تقتضي من الشاعر البحث في كيفية الأفصاح عما يعانيه بوساطة أستعمال المفردات، المتفاعلة مع رؤيته في اختيار اللوحة إذ تكون مقاربة جداً من آلامه ومعاناته، فوجود اللون الأحمر (**القلب**) متمثلا في النقطتين الحمراوين هي معاني رمزية بالغة الخطورة، بوصفها منظورات فيزيائية تستجيب لتطلعات الذات الراغبة في الكشف عن طبقات الأعماق[٣]، ففي أيسر اللوحة يشاهد المتلقي صورة تكاد تشبه طائر ما لَوِنَ باللون الاسود، إلا أن ملامحه مفقودة بشكل واضح مع إن الفنان الذي رسم اللوحة ترك لنفسية المتلقي علامات عن ماهية هذا الطائر، فالضغوطات النفسية المتشائمة ستراه طائر الوطواط (**الخفاش**)، وهنا سيرسم المتلقي هذا الوطواط من النوع المتخصص بالدماء (مصاص الدماء)، وهو قريب من القلب من جهة تميل الى صبغات لونية كالأبيض ((رمز النقاء)) مع اللون البرتقالي الذي يُشير إلى الإحساس بالسعادة والحرارة والتعاسة والتوتر والدفء والبهجة والسرور التوازن[٤].

يغلب في لوحة الغلاف الألوان الترابية وتدرجات اللونين البرتقالي والأزرق، وقد تم التزاوج بين افقية القلب وقوة البناء من جهة، وبين رقة التدرجات أسفل اللوحة في

---

(١) ينظر: الدلالات والرمزية السياسية والحضارية عند دول المشرق الاسلامي، ابراهيم محمد علي مرجونة، دار التعليم الجامعي ، اسكندرية، مصر، ٢٠٢٠: ٩٨

(٢) ينظر: الألوان والإستجابات البشرية، فيبربيرين، تر: صفية مختار، مر: محمد ابراهيم الجندي، مؤسسة الهنداوي للطباعة والتوزيع، ٢٠١٧ : ١٦٧ ، ١٦٨ ، الألوان : ١١٥.

(٣) ينظر: دلالة الألوان في شعر المتنبي، عيسى متقى زاده، خاطره أحمدي ، مجلة اضاءات نقدية، عدد ١٥، ٢٠١٤: ١٣٥.

(٤) النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري (دراسة فنية تطبيقية في شعر نادر هدى) نضال القاسم، شركة بيروت للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٨: ٢١٤.

إشارة إلى الانطلاق الطفولي نحو مصاعب ومتاعب الزمن، فالتأويل يختلف من قارئ إلى آخر في شرح الحنين ، وإستحضار مكنونات الآلم ورموزه من جهة ثانية، وعليه فاللوحة تعج بالتوتر النفسي معبرة عن حاجة النفس البشرية لمتطلبات الحياة، وتحاور ما جاء في العنوان (**صيغة النفي**)، توكيداً على القوة والجمال والحرية والكلام. المقتبس لأنتونين آرتو: ((ما اقسى شعور الانسان بعدم وجوده في مكان ما))[1]، لذا نعتقد أن تفاصيل التشكيل في اللوحة حاضرة في الجو العام للنصوص الشعرية، وهناك تعانق للعنوان ولوحة الغلاف مع المضمون الشعري، وهيّأت القارئ للدخول إلى متن المجموعة مشدوداً عبر شعرية تجمعت من مكونات اللوحة[2]، وأيّاً كان الحال .. فاللوحة لعلها تطابقت مع فكرة الشاعر لمحتوى المجموعة شكلاً ومضموناً من خلال وحدة الموضوع وعمق الفكرة المراد طرحها للمتلقي.

ثانياً ـ القراءة المناصية مع المتن الشعري:

يُقدم العنوان الخارجي العمل الإبداعي كخيط مشدود، يمنح القارئ مجموعة من الإشارات الضوئية حول المضمون، واذا تأملنا العنوان الخارجي للمجموعة الشعرية (**مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور**)، سنجد تفاعلاً وتداخلاً مع المتن الشعري سيرورة فهو يعرف به إخباراً ويستدل به كشفاً أولياً، وفي الوقت نفسه يحيل إلى عنوانه، فالمتن الشعري يتضمن الدلالتين التعبيرية واللغوية التي يتشكل منها العنوان، علاقة ترابطية وتبادلية بين مستوى التعبير ومستوى المضمون[3] وبه يكون العنوان علامة لغوية يرتبط بالنص جزءًا من المعنى وتلخيصاً واختصاراً له[4].

وجاء نصه الشعري (خريف) معبراً عن حالته واغترابه فيقول:

وحيداً بين طيور الغابةِ

تبعثر ريش الخريفِ

وتحدّق في بُرك آسنةٍ

---

(1) مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور، سيف الرحبي ، منشورات أتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط١ ، ١٩٨٨: ٥.
(2) ينظر: العتبات النصية في شعر الرواد: ١٠٤.
(3) ينظر: سيميوطيقا العنوان: ٥٠،٥١.
(4) ينظر: العتبات في شعر الروّاد : ٢٠٥.

ترى فيها صورتك قبل

عشرة قرون جندياً على

نهر الأمازون أو

في معبدٍ بوذي بآسيا

جائعاً

لكنك تفكر:

إن مُديةً واحدةً لا تكفي

لذبح عصفور[1].

كأن العنوان مشارك في تحديد طبيعة التجربة التي توحي لنا بها النصوص أعلاه فضلاً عن عناوين قصائد المجموعة التي تتضمنها المجموعة، منها: متحفُ مِنْ ظِلال قهوة الصباح، صدفة ، صخرة، مبارك الرحبي، يوسف الخال إذ إن متونها الشعرية تتحرك صوب العنوان صرخات تتعاضد مع دلالته المضمرة، بوجود (سكاكين) لقتل الإبرياء وكبح جماح صوتهم، ولذلك جاء العنوان بمثابة أيقونة دالة، حين أوجز مضمون النص ملمحاً عن مكوناته ليكون جسراً للعبور الى النص، فاتحاً أمام القارئ باب التأويل ومحفزاً لاكتشاف المضمون[2]، وهذا ما نعتقده مقصد (**سيف الرحبي**) باختياره وعنايته الفائقة بعنوان مجموعته الذي انحصر في الوظيفة الوصفية والاغرائية، لكون العنوان انبثق من نص الشعري (**الخريف**).

ثالثاً ـ القراءة الصيغية (التركيب):

التركيب النحوي لاسم العنوان جاء في صيغة النفي لتبرز لنا قوة وجمال عنوان (**مدية واحدةٌ لا تكفي لذبح عصفور**)، الجملة الأولى إسمية من المبتدأ والخبر (محذوف)، وواحدة صفة، بينما الجملة الثانية فعلية اعتمدت على النفي، فالسمة البارزة في العنوان طوله وعدم اقتصاده اللغوي، فالعنوانات ذات أبعاد رمزية تتألف لدى (**الرحبي**) من جملة أسمية أو من كلمة واحدة على مستوى البنية اللغوية، تتميز باقتصادها اللغوي وينحو عدد

[1] ينظر: مديةٌ واحدةٌ لا تكفي لذبح عصفور: ٥٥.
[2] ينظر : العتبات في شعر الروّاد : ١٩٥.

منها بنسبة معينة نحو الطول، ومن سمات العنوانات عنده أن تأتي على المستوى التناصي مع العناوين الداخلية أو ضمن نصوصه الشعرية، إذ تتضمن مفهوماً فكرياً ووجودياً، مما يجعل العنوان يتطلب فهم معناه اثناء تلقيه، من خلال العودة إلى المرجعية التاريخية أو التراثية، فالعنوان يحيل إلى داخل النص الشعري، ويُسهم في إدخال القارئ كعنصر أساس في عملية التأويل[1]، ولعله من اكثر العتبات تلفت انتباه المتلقي إذ تجعله يتبع دلالته ويعمل على فك رموزه.

رابعاً- القراءة التشكيلية (الكليجرافي):

خُطَّ العنوانُ (**مديةٌ واحدةٌ لا تكفي لذبح عصفور**) بالخطّ (**الكليجرافي**) وما يُميز حروف العنوان رسمت بشكل متناسق؛ لكونها مُتصلة قابلة لاكتساب أشكال هندسية من خلال المد والرجوع، ومجئ هذا النوع من الخطوط نحسبه لأسباب نفسية تدفع المبدع إلى أن يعبر عما يشعر به، فضلاً عن إنه يكشف عن موهبته الإبداعية وقدرته في التعبير، ولعل تخطيط العنوان يبحث إيجاد وسيلة تصلهُ الى الحالة من الاتزان والإستقرار، ولعل الخط أهم عناصر التشكيل البصري، تجمع بين الجانبين الجمالي والوظيفي القرائي[2]، أما المسافات الفاصلة بين الكلمات كأنها غرفة تنفس بصري للعين، وتريحها اثناء القراءة وتساند الخط الكليجرافي في ايصال فكرة المبدع الى المتلقي[3]، ونعتقد أنها أسهمت في رَفد شعور القارئ بالطمانينة الكاشفة عن واقعية هذا التشكيل الكليجرافي.

---

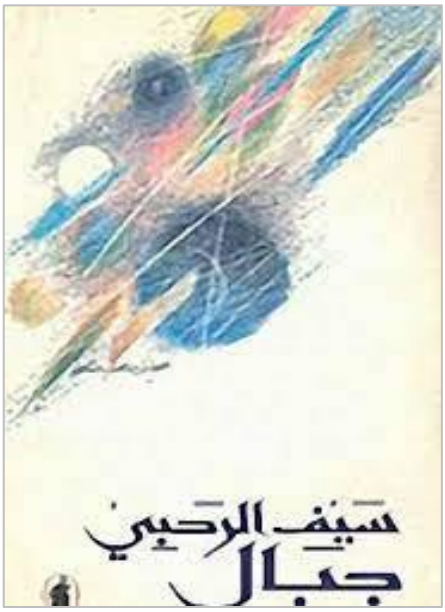
(1) ينظر: شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر: السياق والوظيفة، مجلة نزوى، ٢٠٠٩: www.nizwa.com

(2) ينظر: الخط العربي (فن، تاريخ، اعلام)، عمرو إسماعيل محمد، وكالة الصحافة العربية، ٢٠٢١، ط١: ١٢، ١٣.

(3) ينظر: التصميم الجرافيكي، رمزي العربي، عمان، ط٢، ٢٠٠٨: ١٥١، والتشكيل بالخط العربي (الكاليجرافي) ومكانته بين فنون الكتاب المعاصر، صالح عبد المعطي، جهاد أحمد محمد، مجلة العمارة والفنون الإنسانية، المجلد الخامس، العدد ٢٢: ١٧٥.

٥. مجموعة جبال

أولا- القراءة المناصية مع الغلاف:



شكل العنوان المصدر الألهامي الأول لتكوين الذاكرة لدى الرحبي، إذ يمكن القول إن تفاصيل لوحة الغلاف جاءت تضافراً مع العنوان، وهنالك تعالق مفترض لعنوان لوحة الغلاف، وربما قد هيأت دخول المتلقي الى المضمون.

الغلاف تضمن رسم طائر النحلة الطنان المشحون بالألوان المتعددة ما بين الأصفر والوردي تدرجاً، ونسبة كبيرة من اللون الأزرق، لتصرح الدلالة التي يتضمنها اللون الأزرق عن الوقار، والسكينة والحكمة[١]، أما المفاهيم جاءت متضامنة مع دلالة الجبال الذي يرمز به إلى العزة، الشموخ، الصمود، الثبات، والقوة إذ كثيراً ما يشبه الإنسان بالجبال، فهو يملك نسبة من الصبر وعزة النفس، طالما عاش في المناطق التي تتوفر فيها الأعشاب والأزهار، وتمثل طيوراً غير مهاجرة؛ لذا يمكن الوصول إلى سمة ربما تجمع الطائر الصغير والجبال إنهما لا يبرحان مكانهما، فالطائر الطنان يتسم بالسمة الاجتماعية لا يترك مكانه رغم سرعة طيرانه، مجانس جبال ثابتة لا تبرح أرضها ايضا[٢]، فضلا عن سمة الثبات المشتركة بينهما (**الطائر/ الجبال**)، لعل هذا التأويل تتجسد عنوان المجموعة في كونه نصا موازي مع الغلاف، وقد أثار أحاسيس القارئ منذ قراءته للعنوان يشعر بالمنبه الجمالي الذي يستلمه.

يمكننا القول إنَّ اللوحة بفضاءها التشكيلي جسّدت معنى العنوان، كأن اللوحة تحاور العنوان الخارجي (جبال) وتترابط معه مما تسهم في إثراء الدلالات تجليا مع عنوان المجموعة الشعرية والمكانية في اللغة والشعر.[٣]

---

[١] ينظر: دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي: ٢٨.
[٢] ينظر: دراسة سلوك الطائر الطنان، ايمان العتوم www.e3arabi.com
[٣] ينظر: الشعراء سيف الرحبي وعبد الرزاق الربيعي و وسام العاني (وجهًا لوجه)، عالم الثقافة: www.worldofculture2020.com

والمكان في (**جبال**) يتحول أثره إلى ظاهرة بارزة في أعمال الشاعر (**سيف الرحبي**) وهو – اي الشاعر – يحاول أن يجمع أكبر قدر ممكن من الأمكنة العُمانية وفق نتاج أدبي ليحوله الى مسرح زمني وانساني، وظاهرة استحضار المكانية في شعر (**الرحبي**) جعلت من العمل الأدبي ذا قيمة وانعطافة مهمة، كونه يرتبط بفضاء (**الجبال**) المتنوعة الجميلة.

ثانياً- القراءة المناصية مع المتن الشعري:

المكان إشارة توضّح البيئة التي ينتمي إليها الشاعر ، فوظّف (**الرحبي**) مجموعة (**جبال**) معلما مكانيا، لإيصال فكرة العمل الى ذهن المتلقي وإدراكه، ليُضيء له طريقاً في معرفة مضمون المجموعة، فالمكانية بحد ذاتها تشكل عنصراً رئيساً في اظهار هوية الشخصية المتكلمة[1]، فالأمكنة الجغرافية التي تأثر بها (**الرحبي**) إنعكست على الانسجام الوجداني والعاطفي وأحدثت تعاطفاً بينهما، لذا إنبعث العنوان من نصوصه الشعرية ليعكس ملامحها محولاً هذا الانسجام إلى تخييل مانحاً الجبال صوراً عديدة في ذهن القارئ وهو ما سهّل عملية التلقي، فالأماكن عند (**الرحبي**) شكّلت لوحدها مرجعاً مثيراً في أعماله، وبخاصّة مجموعته تلك ، وعملت على تعزيز أفكاره وبواعثه أساساً في تشكيل هويته.

يقترب عنوان المجموعة الشعرية (**جبال**) من النصوص الشعرية بما له من قدرة كبيرة على التفاعل مع مختلف نصوص المجموعة (**جبال**) وبخاصّة في نصّه (**هذيان الجبال والسحرة**)، جاء فيه:

لقد ذهبوا بعيداً صوب أنفسهم

وذهبوا في الوحشة.

أيام تتلوها أيامٌ،

الديارُ تضمحلُ في عين عاشقها

والجبالُ عرين الذكرى[2].

---

[1] ينظر: المكان والزمان في النص الادبي: (الجماليات والرؤيا)، د. وليد شاكر نعاس، دار تموز، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٤: ٧٢.

[2] الأعمال الشعرية (جبال): ٢٧٩/١.

وقوله في نص آخر:

جبالٌ تتلوها جبالٌ،

هذه الأبديةُ من سراب الكائن

أي أسرار تخبئها[١]

وقوله في نص آخر:

آنذاك احتدمتْ حربُ القبائل

من جبل إلى سيبة

تُشاهدُ الموت معلقاً في قرون الأكباش،

التي تُهرعُ بثغائها نحو الأبراج.

أتذكرُ حين ينحدرُ الرجال...[٢]

وفي نصه الشعري (الصحراء) يقول:

في هذه الصحراء العاتية

الصحراء التي تسيلُ مع الشمسِ كثباناً وشياطينَ

تناسلَ الأسلاف جَدّاً بعد جَدّ

ونبتْنا مصْل أشجارٍ صخريّة

راكضين بين الشاطئ والجبال

بأرجل حافيةٍ وقلبٍ مكلوم.[٣]

فالعنوان نشأ من علاقة تناصّية مع النصوص التي تضمنتها هذا المجموعة ونحسب أن الشاعر كالمعتاد يعمد إلى اقامة علاقة بين العنوان الرئيس، ونصوصه سواء أكانت نثرية أم شعرية مما يؤدي العنوان وظيفة التحفيز ثم إغراء قرائه لإقتناء هذا العمل فضلاً عن وظيفة تعينية تسهم في إبراز هوية النص وانتمائه[٤].

---

(١) ينظر: المصدر السابق: ٢٨٢/١
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٨٣/١
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١/ ٢٨٥.
(٤) ينظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٥: ٤٥.

ثالثاً- القراءة الصيغية (التركيب):

ما يُلحظ في صيغة عنوان المجموعة الشعرية (**جبال**) إنّهُ ابتدأ بـ (**جبال**)، فالدلالة النحوية لاسم مجموعة جبال اسم نكرة فالجبال (**خبر**) والمبتدأ محذوف تقديره (**هذه**)، أمتاز هذا الاسم بالإقتصاد اللغوي؛ لذلك أنفرد عن بقية أسماء مجموعاته السابقة.

يُلتمس من ذلك كأنّما الشاعر يعبر عن أفكاره وموقفه بطريقة موجزة ومكثفة الدلالة توفر له الأقتصاد في الجهد والوقت، فضلاً عن أنها تختصر سُبل التلقي بينه وبين جمهوره، وهذه السمة في البوح ربما تعد إشارة من إشارات التأثير البيئي.[١]

رابعاً- القراءة التشكيلية (الكليجرافي Calligraphy):

خط العنوان بالخط الكليجرافي، التناسق والتناسب يبدوان واضحين في رسم الحروف، فالخط موحّد النوع واللون مع مراعاة التوازن والثبات، كتب اسم العنوان (**جبال**) أسفل اسم المؤلف (**سيف الرحبي**)، بخط أكبر حجماً، كأنّما أراد إبراز قيمة العمل الأدبي ويمكن القول إن الفنون التشكيلية (الخط) من أنماط الرسالة المرئية المحمّلة بالعلامات البصرية، التي تطور مفهوما داخل المنظومة الثقافية استدعاء لطريقة الكتابة.

فمن مقومات الخط في عنوان المجموعة (**جبال**) الامتداد الأفقي لحروفه لعلها توحي لنا بالعظمة والشموخ، بما يزيد من ثراء انفتاح العمل الأدبي، فضلاً عن منحه مسحة جمالية، وهذا التنظيم الخطي على غلاف المجموعة، نحسب أنه قد أسهم في تحقيق العملية التواصلية، فالمشاهدة المباشرة لـ (**جبال**) كانت ركنا جوهرياً لتحقيق الإقناع[٢] ويحقق اللون قيمة أساسية بين عناصر التصميم، لذا خُطّ الاسم المجموعة بالخط الكيلجرافي باللون الازرق دلالة على الأمان والرغبة الماسّة إلى هذه الحاجة فدلالة اسم المكان توحي لنا معنى الثبات فهو رمز للأمان[٣]، وكتب اسم العنوان (**جبال**) أسفل اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) الذي خط بحجم أكبر من العنوان الرئيسي (**جبال**)، فالشاعر أصبحت له مكانة مرموقة في الساحة الأدبية، فتحفز القارئ على تلقي أعماله والتفاعل معها، فالتشكيل البصري في أعمال (**الرحبي**) عامّة بلورة نتاجه الشعري والنثري، وهذا جعل عتبة العنوان تحتل مكانة في أعمال (**سيف الرحبي**) فلم تعد ذهنية المتلقي الحديث

---

[١] ينظر: التركيب النحوي (اسسه المعنوية والوجودية)، أحمد رسن صحن، مجلة دواة، المجلد ٧، العدد٢٨، ٢٠٢١: ٥٠.

[٢] ينظر: بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة، مجموعة مو، تر: سمر محمد سعد: مر: خالد ميلاد، مركز دراسان الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٢١: ٣٧٤
وينظر: الخط العربي كيف صنعت الأحرف فناً www.aljazeera.net

[٣] ينظر: اللغة واللون: ١٨٣.

تقبل المبالغة في الوصف الواقعي، وتلجأ إلى الغموض فتمنح القارئ فرصة البحث عن اسرار البوح ومن هنا شاعت ظاهرة الاقتصاد في الادب العربي الحديث[١].

خط العنوان **بالخط الكوفي** فيما شغل التنسيق والتناسب حيزاً بدا واضحاً من رسم الحروف، فالخط الموحّد النوع واللون والتوازن بين مفردات التصميم وتقارُب الكلمات في ما بينها إنما هو للتأكيد وإبراز العمل الادبي.

بعد استقراء جانب من عنوانات مجموعات الرحبي الشعرية، يُلمح فيها اختلاف صيغ عنواناته فتراوحت بين جمل إسمية تمتاز بطولها النسبي، أو كلمة واحدة على مستوى البنية اللغوية، ومتميزة بإقتصادها اللغوي، فضلاً عن إنعدام الجمل الفعلية بشكل شبه كلي، ويمكن تصنيفها حسب الجدول أدناه:

صيغ العنوانات	نسبتها
الجملة الإسمية	**١٥**
المفرد	**١**
شبه جملة	**٤**

ونحسب أن عنواناته الخارجية تحيل إلى الحالة الشعورية للشاعر لحظة الكتابة عاكسة معاناته النفسية والاجتماعية والنفسية ، فإن أغلب عناوين الرحبي الخارجية تنشأ من علاقات تناصية مع العنوانات الداخلية، أو تكون عنوانات داخلية اختارها لتكون عنواناً خارجياً، بينما يُلحظ أختلاف أنواع الخطوط التي خُط بها العنوان على الغلاف، فجاءت بين الكاليجرافي والتايبوجرافي، تشكيلا بصرياً بلوّر نتاجه الإبداعي، مما جعل عتبة العنوان تحتل مكانة بارزة بين العتبات الأخرى في أعماله الشعرية.

[١] ينظر: فاعلية فن الجرافيك في تصميم وتسويق كتب الاطفال، رشا شافي عبد السادة، منى كاظم هاشم، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد ٢٨، العدد ١٠، ٢٠٢٠: ١٧٧.

الفصل الثاني

العتبات البصرية

المبحث الأول

(عتبة الغـــــــلاف)

تشكيل عتبة الغلاف في شعر سيف الرحبي

١. الغلاف الأمامي ٢. الغلاف الخلفي ٣. كعب الغلاف

تغطية الفضاء:

١. الرسوم ٢. الصور. ٣. الألوان.

الوظائف

١. جمالية. ٢. توجيهية. ٣. التمثيلية. ٤. إيحائية.

العتبات البصرية (عتبة الغلاف)

توطئـــــة:

اهتمـت الدراسـات النقديـة الحديثـة بالفضـاء النصـي[١]، فقـد ذهـب بعضـهم إلـى أن الفضـاء يمثّـل المـادة الجوهريـة للكتـاب ، وبنـاءً علـى هـذا أصـبح أداةً قويـةً للمعرفـة يتضـمن علامـاتٍ تحيلنـا إلـى علامـاتٍ أخـرى فـي كـلّ قـراءة [٢] "إذ يُعـدُّ الفضـاءُ النصـي الحيّـز الـذي تشـغله الكتابـة ذاتُهـا"[٣] ، ويضـع أمـام الباحـث غايتـه وأهدافـه التـي يرغـب الوصـول إليهـا قبـل دخول النص.

يُعـدّ الفضـاء النصـي عنصـراً ثنائيـاً يُسـهم فـي تشـكيل الـنص، ويـرتبط معـه بعلاقـة جدليـة ، ولـم يعـد وصـفاً تجميليـاً، فكـل مـا فيـه مـن شـحنات دلاليـة ورمزيـة واسـتعارية تضـع أمـام خُطـى المتلقـي بقصـدية ، ومـن هـذا المنطلـق يمكـن وصـفه تنظيمـاً للعتبـات النصـية التـي تتموضـع فـي الفضـاء ، ومـن هـذه العتبـات: **اسـم المؤلـف**، و**العنـوان**، و**دار النشـر**، و**لوحـة الغـلاف**، وقـد يُـزاد عليهـا بعـض التصـميمات والتشـكيلات لغايـة جماليـة، فضـلا عـن رغبـة دار النشر؛ ليكتسب العمل الأدبي شهرة وضمان عملية التواصل مع القارئ[٤].

ويبـدو أنّ الفضـاء يُعنـى كثيـراً بالوسـائل البصـرية، ويتعلـق بالصـورة الشـكلية للـنصّ الأدبـي التـي تشـغل مسـاحة مـن الغـلاف الخـارجي، ويـرتبط بمضـمون النصـوص التـي تُعـين القـارئ علـى تلمّـس الـدلالات المضـمرة والظـاهرة، فـإذا أجـاد القـارئ قـراءة مـافي الفضـاء مـن علامـات ورمـوز إسـتطاع الارتجـال إلـى العمـل الأدبـي، بوصـفه فضـاء الكتابـة الطباعيـة التـي تقـع عليـه النظـرة الأولـى، ومنـه تتولـد سلسـلة مـن الـدلالات التـي تتضـمنها النصـوص، وتجـد

---

(١) ينظـر علـى سـبيل المثـال : الفضـاء فـي الـنص الأيـديولوجيا ليـوري إيزنزويـغ ، الشـكل الفضـائي فـي الادب الحـديث جوزيـف فرانـك ، وميشـال بوتـور فـي دراسـته : بحـوث فـي الروايـة الجديـدة ، شـعرية الفضـاء السـردي لحسـن نجمـي ، بنيـة الـنص السـردي لحميـد لحميـداني ، بنيـة الشـكل الروائـي لحسـن بحـراوي، وشـعرية الفضـاء المتخيـل وهويـة فـي الروايـة العربيـة، حسـن نجمـي ، المركـز الثقـافي ، الـدار البيضـاء ، ط١، ٢٠٠٠: ٧، وينظر: شعرية الفضاء الروائي في (وريث يافا) للمتوكل www.raialyonm.com.

(٢) ينظر: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية: ٧.

(٣) معجـم السـيميائيات، فيصـل الاحمـر، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، منشـورات الاخـتلاف، بيـروت لبنـان، ط١ ، ٢٠١٠ : ١٢٣.

(٤) ينظـر: العتبـات النصـية فـي شـعر إبـراهيم نصـر الله (دراسـة سـيميائية)، ياسـمين فـايز الدرديسـي، ماجسـتير ، إشراف د.محمد صلاح زكي ، جامعة الازهر – غزة ، ٢٠١٥ : ٣٥٦.

وراءها قراءاتٍ مختلفةٍ وتأويلاتٍ؛ لتحقيق عملية التواصل، وبذلك تُهّيء لنا الاقتراب إلى الاستنتاجات بشأن أمر خفي تتضمنه النصوص(١).

ومحور الحديث في هذا المبحث دراسة العتبات غير اللغوية (الغلاف)* اذ يمثّل الهيكل الخارجي لأي عمل أدبي، فالغلاف وسيلة للتواصل تبعاً لما تحمل من عناصر ذات سياق تواصلي تبعث رسالة مكثفة بالدلالة ، الغاية منها إفراغها في ذهن المتلقي والاستحواذ عليه ، من ثم الإسهام في تشكيل وعيه بما يحيط به خاصة ، وتشكل قراءة الصورة والإيقونات على الغلاف مغامرة خطيرة؛ لأنَّ تحويل المرئي إلى مفردات لغوية يتطلب معرفة باستراتيجيات القراءة البصرية عبر تفكيك لوحة الغلاف ، وما يقرأ على الغلاف يبقى في حدود التأويل التشكيلي، فالغاية منه المقاربة بالعنوان فضلاً عن المتن الشعري(٢).

وبهذا يقدّم الغلاف صورة مختصرة عمّا يتضمنه المتن بصورة غير مباشرة قبل دخول القارئ الحدود الداخلية للعمل الأدبي، ثمّ أصبح لهذه العتبة سلطة تعمل على إقناع المتلقي برؤية المبدع، وفهم المضمون وتأويلات دلالات النص بشكل يزيد من عمق المعنى(٣)، ولهذا نجد بعض الدراسين من منح هذه العتبة الاهتمام؛ لتفهم هذه المنتج الثقافي ، وكشف العلاقة الخفية والظاهرة، التي تربط الغلاف بالنص الادبي عامة فالاهتمام باخراج الغلاف بصورهِ وأشكالهِ وألوانهِ نوعاً من تهيأة الفضاء الخارجي؛ ليعزز النص، وخلق فكرة خاصة عمّا تتضمنه النصوص قبل عملية القراءة، فالغلاف الخارجي للعمل

---

(١) ينظر: السيمياء وفلسفة اللغة ، امبرتو إيكو، تر: أحمد الصميعي، مركز الدراسات الوحدة العربية بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥ : ٦٦.

* **الغلاف :** الحيز الأساس في تعميق النصوص الشعرية ، ويعطي صورة واضحة للقارئ عن طبيعة النص الداخلي ، ويحدد جيرار جنيت صفحة الغلاف في أربع صفحات تحتوي الصفحات الاولى مجموعة من المعلومات ثم يُحدد الصفحة الثانية والثالثة وهما صفحتان خاليتان من المعلومات ، اما الصفحة الرابعة قد تحتوي على المعلومات التي سبق ذكرها في الصفحة الاولى ، كالتعريف بالمؤلف وعنوان الكتاب وذكر اعماله(ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص : ٤٦ ، ٤٧ ، والعتبات النصية في مجموعة ما لا يجي لسلطان السبهان : (دراسة سيميائية) ، منى بنت خلف ، مجلة الجامعة الاسلامية للغة العربية ، المجلد س٣ ، ع ٧ ، ٢٠٢٠ : ٢٨٣.

(٢) ينظر: مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل بين العتبة والعتمة ، فريد حليمي ، مجلة منتدى الاستاذ ، مجلة ١٥ ، عدد ٢ ، ٢٠١٩ : ٨٦.

(٣) ينظر : عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر : يوسف الادريسي ، الدار العربية للعلوم والنشر ، بيروت ، لبنان، ط١ ، ٢٠١٥ : ٧٢.

الأدبي واجهتان: الغلاف الأمامي تكمن وظيفته في افتتاح الفضاء الورقي، أما الغلاف الخلفي فهو يقوم بعملية معاكسة لإغلاق الفضاء[١]

تشكيل عتبة الغلاف في شعر سيف الرحبي:

يعدُّ الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، كذلك المادة المطبوعة إلى فضاء من المهيمنات الخارجية ، والموجهات الفنية التي تحفّز القارئ وتساعده على تلقي النصوص الشعرية بطريقة أيسر[٢]، ويحيط بالنص ويشكل الواجهة التي تساعد على استقطاب الجمهور، بوساطة تكوينه من مجموعة فروع يعطي لنا دلالة ذات مقصدية سواء أكانت صريحة أم مضمرة [٣]، ويشكل دعماً للعنوان ، لأنّه العلامة البارزة على الغلاف ومنها اللون والصورة واسم المؤلف، ويشكل الغلاف أهمية كبيرة في العصر الحديث، ويعمل على إحالة القارئ إلى كل مايحيط بالنص بل أصبح ضرورة لابدّ منها ولا يمكن تجاوزها، على أن تصميم الغلاف وإخراجه في شكله النهائي هي من مهمات الناشر، وربما يختار الشاعر الغلاف الذي يراه يلائم عمله الأدبي، أو يتشارك دار النشر في عملية اختياره، لذلك نجد الكثير من دور النشر تحرص على اختيار الأعمال الأدبية بعد قراءة النتاج ثمّ يتم النشر، وعملية اختيار الغلاف للمجموعة يمكن فيها تبادل الأفكار بين الناشر* والشاعر، إذ إنّ دار النشر لا تجبر الكاتب على قبول تصميم غلاف لا يرتضيه[٤]، وما يحمله الغلاف من إيقونات بصرية وعلامات تصويرية وتشكيلية ولوحات فنية بارزة في عالم التشكيل البصري تؤثر في القارئ جمالياً.

إذ يحمل الغلاف الخارجي في حالات كثيرة رؤية عن المضمون ويتعالق معه وعلى المؤلف أن يعنى به متابعة منه مع دار النشر، ويُسهم في وضعه بصورة تراعي الإبداع والجمال، فالغلاف ليس مجرد قالب، إنما هو شكل دال أيضاً لأنه يحمل الكثير من

---

[١] ينظر: العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض (عتبة العنوان ، النص المقتبس، التهميش)، غريس خيرة ،ماجستير، اشراف د. بلقاسم هواري ، جامعة وهران ١، ٢٠١٥/٢٠١٦ : ٧٢.

[٢] ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، محمد الصفراني ، النادي الأدبي بالرياض،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٤: ١٣٣.

[٣] ينظر : العتبات في المجموعة القصصية (الذي سرق النجمة)، للقاصة سناء شعلان ، انهار علي عاصي، مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية ، جامعة ذي قار، المجلد ٩ ، العدد ١ ، ٢٠١٩ : ١٧٤.

* **الناشر:** يعرف بانه الذي يدير عملية النشر بين المؤلف والمطابع والموزع بماله وجهده ووقته حتى يصل الى القارئ (صناعة النشر في عالمنا العربي ، اتحاد الناشرون العرب ، القاهرة ، د.ت: ٢.

[٤] ينظر : أغلفة الكتب www.albyan.ae

الايحاءات المهمة عن المتن وصاحبه [1]، وله دور نفسي يدفع القارئ أن يُقبِل على شراء الكتاب ، وثمة سِمات عديدة ينبغي أن يشتغل عليها الغلاف؛ ويشغل الغلاف على سمات عدّة لكي يكون قادراً على جذب انتباه الجمهور وإثارة اهتمامهم، على أن اختيارنا للنماذج المقروءة من مجموعات الشاعر يخضع للضوابط الآتية:

١. تنصب على الغلاف وفضائه النصّي، وما يتضمنه من العبارات والرسوم والأشكال، ومدى تأثيره على المتلقي لاكتساب النص موقعاً بين النصوص الآخرى.

٢. اختيار الأغلفة ذات التأويلات المكثفة، ثقافة بصرية عالية تشغف القارئ فيقف لتأملها.

٣. التأكيد على سمة الاختلاف والتغيير بين المجموعات الشعرية ، فكل مجموعة تمثل مرحلة معينة من حياة الرحبي لها أبعادها وملامحها، فتحمل الكثير من الكثافة الوجدانية والمشاعر والعمق، مما يعكس لنا معاناته وتجسيدها في نصوصه الشعرية، وما تتضمنه من مضامين فكرية وشعرية وذكرياته في المدن العربية والاوربية.

٤. التحاور الظاهر بين المعنى التشكيلي للغلاف والنصوص في مجموعاته الشعرية المختارة في هذا المبحث، بما يرسم للمتلقي ملامح هوية نصوصه، فضلاً عن نصوصه المختارة في الأغلفة الخلفية والمقتطفة من نصوص مجموعاته ذاتها، وما فيها من التلميح أو الإشارة اليها.

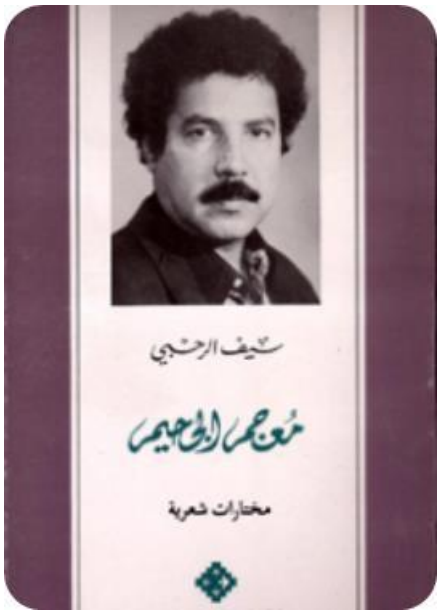
٥. رصد النماذج التي تتضمن العتبات النصية، التي غدت مداخل قرائية لنصوص الرحبي، ويُعوّل عليها في مهمة جذب جمهوره واكتساب شهرة لإعماله.

---

[1] ينظر: شعرية الأجناس الادبية في الأدب العربي (دراسة اجناسية لأدب نزار القباني) ، فيروز الشام فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ، الاردن ، ط١ ، ٢٠١٧ : ٣٠٤.

١. مُعجم الجحيم : مختارات شعرية ١٩٩٦

أولاً: الغلاف الأمامي لـ(مجموعة معجم الجحيم):



أُخرجتْ صفحة المجموعة الأمامية بتقنية صورة المؤلف ومادام الأسم مكتوباً بأعلى الغلاف تحت الصورة، فإنه يُغني وجود الصورة[١] ، ويبدو الشاعر بوساطة الصورة واثقاً من نفسه تعكس نظراته الحيرة في الوقت نفسه ، فالغلاف يتخذ شكل المستطيل يتوسطه من الأعلى صورة سيف الرحبي ، وقاعدة الصورة تلون بلون الأصفر بدرجة الفاتح (البيجي) ويشغل مساحة كبيرة من الغلاف ، فليس للون الأصفر دلالات ثابتة ربما يرمز إلى الذبول والتحول والخوف مرتبطاً بالحالة النفسية والصحية للإنسان[٢] ، وهذه الدلالة جاءت تضامناً مع اسم المجموعة (**معجم الجحيم**) وضبطه المسافات بين الإطار وصورة الشاعر، وربما أراد بها تحقيق التوازن بين المسافات بهدف تحسين إمكانية القراءة المتكاملة للنصوص لجعل الغلاف مريحاً للنظر ، ويمنح رؤية أفضل للقارئ ، على أن تكرار توازن المسافات بين اسم المؤلف سيف الرحبي وعنوان المجموعة وعتبة التجنيس (**مختارات شعرية**)، أكسبه سمة التناغم والتنسيق بلاغة مرئية*، وجاء جانِبا الغلاف الأيسر والأيمن باللون الأحمر، إذ إنّ دلالة هذا اللون جِيء بها مترابطةً مع دلالة (**الجحيم**)، وتضمن معنى المشقة والشدة، ومايميزهُ ارتباطهُ بالدم مما يجعلهُ لوناً مخيفاً ومقدساً في الوقت نفسه [٣].

القارئ للمجموعة (**معجم الجحيم**) يتسنى له ملاحظة مجيء العنوان باللون الأخضر، وهو من أكثر الألوان استقراراً جاء بدلالةٍ تغاير دلالةَ الألوان الأخرى في الغلاف الأمامي، كأنهُ يرمز الى الخلود والتجدد والخصب والجنة[٤]، بينما كلمة الجحيم

---

(١) ينظر: التشكيل البصري في النقد العربي الحديث : ١٣٤.
(٢) ينظر : اللغة واللون ، احمد مختار ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٧ : ٤٩.
* **البلاغة المرئية :** عملية ادراك بصري للعلاقة المتحققة بين المرئي ومعناه اللا مرئي ، تسهم في بيان السمات الجمالية للنص المرئي على فضاء الورقة أو ما شاكلها . ينظر: الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي ، ترجمة : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٢ : ١٣.
(٣) ينظر: اللغة واللون: ٢١٢، اللون وابعاده في الشعر الجاهلي (شعراء المعلقات انموذجاً)، امل محمود عبد القادر، ماجستير، اشراف: د. احسان الديك، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين، ٢٠٠٣: ١٦.
(٤) ينظر : المصدر نفسه: ٢٣

"تعني كل نار عظيمة في مهواة ، وكل نار توقد على نار جحيم"[١]، وربما أراد به أن ينقل لنا ما يعاني من حالة نفسية أجهدها السفر عبر تواصل غير لغوي معتمداً على علامات ورموز.

يبدو أن عتبة الغلاف الأمامية قد منحت القارئ تشابكاً أولياً مع دلالة مضمون النصوص الشعرية التي تضمّنها معجم الجحيم قبل ولوجه، فالغلاف مع ما يحمل من ألوان لا ينفصل عن النصوص، وتشكيل الألوان وتوزيعها على مساحة الغلاف أضافت لمسة فنيةً توحي لنا بمجموعة من الإيحاءات والأصوات، فوظيفته توجيهية عمّا تضمّن من نصوص، أمّا العتبة التي تظهر اسم المجموعة فهي عتبة التجنيس (مختارات شعرية) وهي من العتبات المُصاحبة للنص، ودورها إضاءة جنس العمل الأدبي وتعدّ من العتبات التي تمثّل مدخلاً للنص[٢]، فلا يمكن تجاوزها وكأنه يحاول أن يبيّن للقارئ أنّ هذا الكتاب الذي بين يديه هو (شعر)؛ لذلك جاء أسفل اسم المجموعة، فالكاتب هذه العتبة نبّه القارئ إلى العمل الأدبي، فالوظيفة التي يتضمنها الغلاف الخارجي الإيحاء إلى مضمون نصوصه الشعرية.

جاء شعار دار النشر باللون الأخضر مُتضمناً معنى إشهارياً يفيد الرغبة في الاستمرار لدار الشرقيات ، إذ تُسهِم الدارُ في تكوين الإنطباع عن عمل المؤلف، بوصف دور النشر لها أسمها وتاريخها البارز في طباعة أعمال الشعراء المعروفين، كما لا يصدر عنها أعمال أدبية إلا إذا كانت على مستوى فاخر، لتمنح الشهرة لتلك الأعمال الصادرة منها، مما يجعلها تنال قبولاً لدى القارئ[٣].

---

(١) ألفاظ الطبيعة في القران الكريم (دراسة لغوية)، د.خولة عبيد خلف، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، د.ط، ٢٠٠٨ : ١٣٥.
(٢) ينظر: عتبات جيرارجينيت : ٢٣.
(٣) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث : ٤٣.

ثانياً: الغلاف الخلفي للمجموعة:

تشكل العتبة الخلفية للمجموعة معلماً آخر للإشهار فهو يحتوي على شعار دار الشرقيات للنشر والتوزيع للتأكيد بأن هذه المجموعة قد صدرت فعلاً من هذه الدار، ولوّن باللون الأخضر، فاللون من العناصر التي تثير الإنسان، وأشرنا سابقاً دلالته المتضمنة التجدد والرغبة في الاستمرار والحياة[1] ، حيث جمعت المصممة في الغلاف الخلفي بين الكلمات اللغوية والألوان والشكل الهندسي (المستطيل)، ويبدو ذلك رغبةً منها في زيادة دلالات النص بصرياً، فلجوء دار النشر إلى هذا الأسلوب في التصميم رغبة منها لجذب القارئ ويضع تصوراً لدى الجمهور عن مضمون العمل الأدبي ، والمتحصل أن غلاف العمل الأدبي كأنه بوابة الدخول إلى مضمونه ، وفي الوقت نفسه يرسم نصوصه وتشكيلها في مخيلة المتلقي ، وعليه يُفَعلّ أفاق القراءة وبلورتها باتجاهات معينة ، يمكن الكشف عنها بما وضِعَ على الغلاف من صورة ورموز وألوان وعبارات لغوية وأشكال هندسية[2].

أمّا الرسم التخطيطي في التصميم، متمثلا الخطوط المستقيمة (غير متقطعة) ، وكأن المُصمّم أراد أن يوجه رؤية المتلقي في اتجاه وأحد وتلونها باللون الأحمر ، بما لهذا اللون من التأثير المباشر على الرؤية البصرية، فضلاً عن تهيئة جو من التعبير والشعور بالخبرة التي تملكها دار النشر عامة [3].

ثالثاً : كعب الغلاف

يُعدّ **كعب الغلاف** الجزء الثالث من الغلاف يصل بين الغلاف الأمامي والخلفي ، ويحتوي على مجموعة من المعلومات مثل عنوانات الكتاب واسم الكاتب وشعار دار النشر، وما يميزه عن المكونات الأخرى اتجاه النص يكون مطبوعاً أفقياً، فحجمه يختلف باختلاف عدد صفحات الكتاب

---

[1] ينظر: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي : ٢٣.

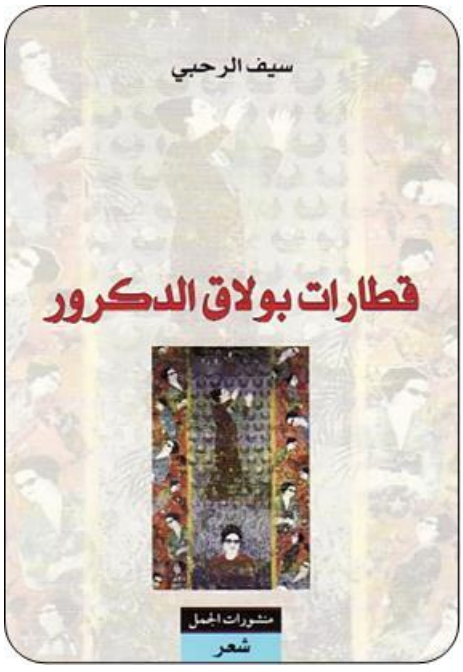
[2] ينظر : المتعاليات النصية في شعر حسب الشيخ (نخلة الله اختياراً)، د. علي هاشم طلاب ، مجلة آداب ذي قار ، العدد ٢ ، ٢٠٢٠ : ١٦٤.

[3] ينظر التصميم الجرافيكي، د. احمد الشعراوي، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا ٢٠٢٠ : ٣٠.

فكعب الغلاف لمجموعة (**معجم الجحيم**) علاقته امتدادية*، إذ شغل **اللون الأحمر** مساحة الكعب، وتضمّن عتبة اسم المؤلف (سيف الرحبي)، وخط اسم المؤلف بالخط الطباعي (**التايبوجرافي Typography**) ويتوسط عنوان المجموعة (**معجم الجحيم**) كعب الغلاف، وخط بالفن (**الكاليجرافي Calligraphy**)، وظهور شعار دار النشر في طرف الكعب جميعها تكون أجزاء مكملة لبعضها دلالة مقصدية، وكأنَّ التنوع في الخط طريقة للتعبير عمّا يفصح في ذهنية المشهر (دار النشر)، ومن جانب آخر يمثل الخط اللغة المرئية الأكثر تأثيراً على المتلقي وجذبه، ثمّ الحكم على محتوى المجموعة وماترك من بصمة في نفس المتلقي[١]

ومايميّز **كعب الغلاف** التناسق بين العتبات الخارجية التي شغلت مساحة الغلاف من رسم الحروف وطباعتها والمسافة التي تفصل كل عتبة عن الأخرى، ويبدو الهدف من ذلك جعل التصميم مريحاً للعين، فيتلقى القارئ محتوى كعب الغلاف دفعة واحدة، فضلاً عن ملائمة حجم شعار دار النشر ما يشغله من مسافة، ويبدو أن الدار كانت حريصة في ضبط المسافة الفاصلة بين الحروف وبين العتبات الخارجية عامة.

٢. مجموعة قطارات بولاق الدكرور



أولاً: الغلاف الأمامي:

الغلاف لمجموعة قطارات بولاق الدكرور الصادر سنة ٢٠٠٧، يحتلّ فيه اللون الأبيض مساحة الغلاف بشكل واضح، وله قصدية إيحائية، فالدلالة التي يتضمنها هذا اللون النقاوة والطهارة والتفاؤل والحياة ، إذ يتضمن اللون الأبيض نقاوة السريرة ونبذ الكراهية ويدل على أمل جديد، الشخصيات المُحبّة لهذا اللون تبدو نوعاً ما مثالية، تتحقق فيها معاني السلام والهدوء، متصالحة مع الآخرين، وقديماً قيل إنَّ قدسية اللون الأبيض جاءت من اتصاله بعدد من الآلهة المصرية (الآلهة مينا) والتبرُّك بهذه الآلهة[٢].

* العلاقة الامتدادية: أن يتضمن الفضاء توليداً للمتون المبثوثة فيه. ينظر: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، سوريا، د. ط١، ٢٠٠٧: ٤٥.

[١] ينظر: نصائح لاحتراف ضبط التباعد بين الأحرف في التصميم: www.academy.hsoub.com/design

[٢] ينظر: اللغة واللون : ١٦٤.

من جانب آخر تضمن الغلاف لوحة من اللوحات التعبيرية التي تهتم باظهار العواطف والمشاعر باتجاه حي شعبي (**بولاق الدكرور**) الذي يعج بالكثافة السكانية، فيرسم لنا صورة الحياة في ذلك الحي بوساطة نصه الشعري الذي جاء بعنوان (**قطارات بولاق الدكرور**) ، وكأن الرحبي يستحضر واقع الحي ومعاناته والاضطرابات السياسية، لذا جاء في نصه :

في هذا اليومِ العاصِفِ

تحت سماءِ القاهرةِ

ألمحُ الشبحَ خلف الزُجاج

في شارعِ الزهراء،

كان يمشي بطيئاً مُتثاقلاً[1].

إنّ الأشكال البصرية والمكتوبة من لوازم الإشهار، وبهما تتشكل عناصر تسهم في بلاغة التشكيل الفني والخطي في المزج بين الايقوني والتشكيلي ، بما ينسجم ومتطلبات الموضوع الذي يراد الإشهار عنه ، على أن تحترف الذات المبدعة صياغة النصوص الموازية وقدرتها على التواشج مع اللوحة ، وبلورة مفهوم واضح عنهما[2]، كما أن اللوحة تتضمن صورة لرمز من رموز الثقافة المصرية ، فاطمة بنت الشيخ إبراهيم (**ام كلثوم**) من رائدات الأغنية المصرية ، اللاتي جمعن بين الأصالة والمعاصرة وحظيت بشعبية واسعة في مصر وخارجها[3]

وتبدو في الصورة منتصبة القامة إلى الأمام مع ارتفاع اليدين معبرة عن الثبات والصمود، وحاسّة البصر واللمس لديها اسهمتا في الخطاب الموجه إلى القراء، فاليد رمزاً للقدرة والعقل[4]، فالبصر يسبق الحواس في نقل صورة المعلومات؛ لأنّه المصدر من الحواس التي تُسهم في تشكيل الصورة البصرية وأوثق اتصال بالعقل[5]، فالصورة علامة

---

(1) قطارات بولاق الدكرور ، سيف الرحبي ، منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٧ : ١٣٠.

(2) ينظر: السيميائيات الصورة الاشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، سعيد بنكراد، افريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، ٢٠٠٦: ٣٢.

(3) ينظر : الانتقالات المقامية غير التقليدية لنماذج من الحان بليغ حمدي ، هبه محمد مرسي ، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد الخامس والأربعون، يوليو، ٢٠٢١ : ٢٦٨٢.

(4) ينظر : السيميائيات الصورة الاشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية): ٥٠.

(5) ينظر: وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان (دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الاندلسي): ٩٧.

ظاهرة، كأنما أراد بها صاحب الشأن أن ينبه القارئ بأن هذا العمل الأدبي يتحدث عن الحياة في حي بولاق الدكرور الشعبي في مصر.

وتحيط باللوحة صور صغيرة لأم كلثوم تحمل علامة البهجة والسرور وتماسك اليدين وارتداء النظارات السوداء، فاللوحة ذات ألوان تحمل صفة تمازج كأنّما تدلّ على مدة زمنية قديمة، وقد تداخلت الألوان البُني الغامق مع الأخضر الفاتح والأخضر الفاتح والأزرق، وظهور اللون الأصفر أعلى اللوحة إلى نهايتها من الجانبين الأيسر والأيمن متضمناً دلالة التحفيز والنشاط والإثارة[١]

وتُعدُّ هذه اللوحة لـ(**أمّ كلثوم**) وسيلة بين الشاعر الرحبي وجمهوره ، وفي الوقت نفسه محاولة منه لضمان الديمومة لمجموعته الشعرية ، فقراءة غلاف مجموعة قطارات بولاق الدكرور يمنح المتلقي انطباعاً عمّا يتضمنه المتن الشعري، لذا جاءت وظيفة الغلاف إيحائية.

وقد ذُكِرتْ دار النشر أسفل صفحة الغلاف في مربع صغير أسود ذات إطار أحمر، وباللون الأبيض كأنه يحيل في دلالاته إلى الطهارة والنقاوة ، وهذا إن دل على شيء فإنهُ يدل على الوظيفة الإشهارية التي تؤديها دور النشر بوساطة عرض أعمال الشاعر، وبذلك يحفز الإقبال عليها، فضلاً عن دورها في إضافة لمسة جمالية إلى الأعمال كوسيلة إعلامية تساعد على جذب الجمهور اليها[٢].

تتضح للقارئ عتبة المؤشر التجنيس التي تُعدُّ من الأجناس التي تُهيئ الطريق للمتلقي قبل الدخول إلى مضمون النص فتحدّد هوية المكتوب، وجاءت هذه العتبة أسفل دار النشر منشورات الجمل (**شعر**)، وباللون الأسود في مربع تلوّنت مساحته باللون الأزرق، فهو يرمز إلى الثقة والبراءة والشباب[٣]، وكأنّما أراد بها لفت انتباه الجمهور عامة إلى أن هذا الكتاب الذي أمامك هو كتاب في الشعر.

---

(١) ينظر : اللغة واللون : ٧٤.
(٢) ينظر: سيميائية العتبات النصية في رواية نساء في الجحيم لعائشة بنور: ٦٥.
(٣) ينظر : سيميائية العتبات النصية في ديوان عبق الورد لحمزة الاطرش انموذجاً: ٥٣.

ثانياً : الغلاف الخلفي

شغل اللون الأبيض الغلاف الخلفي لمجموعة قطارات بولاق الدكرور بأكمله مع تكرار صورة أم كلثوم ، إلا إنّها غير واضحة المعالم، ويتضمن الغلاف نصّاً شعرياً يُعرف بـ(**الحياة**):

كان العجوز يتكئ على عصاه

خطواتُه الثقيلة

وأيامُه الأكثر ثقلاً

لا يكاد يرى أمامه، عدا تهاويل

ووجوهاً تتوارى في العتمةِ

يتمتم بكلماتٍ غيرِ مفهومة

تشبه حياته

تلك التي مرت جحافلها قريباً منه

وأعشت عينين غائرتين في كهف.

يتضح أن اللوحة الفنية استقطبت المتلقي وحفزته لتتبع تشكيلها عند توظيف الشعر فيها ، وكأنّما رسالة الشاعر أصبحت أبلغ للقارئ ، وما يثير الانتباه أن عبارة (**هذا الكتاب**) تتصدر الغلاف ، وربّما أراد بها التنبيه على المجموعة وما يحمله من نصوص شعرية ، بوصف النص المكتوب في الغلاف الخلفي للمجموعة جاء مُعبّراً بصورة غير مباشرة عن الحياة في هذا الحي الشعبي من خلال عمله الأدبي.

ورسم الخطّ المستقيم باللون الأحمر أسفل عبارة (**هذا الكتاب**)، ويبدو أراد به أن تتابعه نظر القارئ من أولهِ إلى آخرهِ، ويبقى النظر في اتجاه الخط، ويلتقي به على

مستوى واحد كما أن اللون الأحمر ذات تأثير خاص به فيمنح الخط الكثير من الانتباه والمتابعة[١].

والعلامة البارزة في صفحة الغلاف الخلفي ظهور شعار دار النشر على هيأة الجمل الذي يحمل البضاعة وبجوارها رجل، للتأكيد على أن هذا المجموعة قد نشرت من قبل دار الجمل* بالتحديد وباللون الأحمر، فالدلالة التي يتضمنها هذا اللون من بين العديد من الألوان دلالة القوة والخبرة بالحياة، ويرتبط بالتعاون ، والتطور[٢]، فالدار لها دور فعّال في عملية النشر والترجمة من الألمانية إلى العربية وبالعكس، مما تحقق شهرة عربية وعالمية للشاعر، فالغلاف الخلفي له دور في عملية إثراء العمل الأدبي، تدليلاً بما تحتويها مجموعة قطارات بولاق الدكرور؛ لما يحمله من العلامات اللغوية وغير اللغوية فالغلاف يجيب عما تتضمنه النصوص الشعرية، فالوظيفة التي يؤديها الغلاف وظيفة إخبارية توحي للقارئ عن مضمون المجموعة.

ثالثاً: كعب الغلاف

أخذ كعب الغلاف لمجموعة (**قطارات بولاق الدكرور**) من اللوحة التشكيلية ذاتها في الغلافين الأمامي والخلفي، لكن برؤية أقلّ وضوحاً، متضمناً عتبة اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) مؤلفة من حروف متناسقة، وخُطَّ اسمُ الشاعر باللون الأسود المعروف بدلالته على الخوف من المجهول ، والميل إلى التكتم[٣]، والقدرة على إحداث تغيرات في نفسية المتلقي، ومُعبّراً عن معارضة الشخص للحالة، أو أمراً ما لا يرغب فيه محاولاً إحداث التغير في الواقع الذي يعيش فيه[٤]

ويتوسط اسم المجموعة قطارات بولاق الدكرور كعب الغلاف وباللون الأحمر، فاللون طبيعة تأثيرية صارخة تستطيع تجسيد ما تريده عتبة أساسية تستنطق الأحداث السياسية التي شهدتها القاهرة مدة السبعينات، وبخاصّة في حي بولاق الدكرور، كأن

---

[١] ينظر : تصميم الجرافيكي : ٣٢.

* **دار الجمل مؤسسها خالد** المعالي ولد عام ١٩٥٦ بالقرب من مدينة السماوة ، نشر محاولته الشعري الاولى عام ١٩٧٨ بعنوان لماذا اعلن دفتري ؟ ينظر : http://archive.aawsat.com

[٢] ينظر : اللغة واللون: ١٩٣.

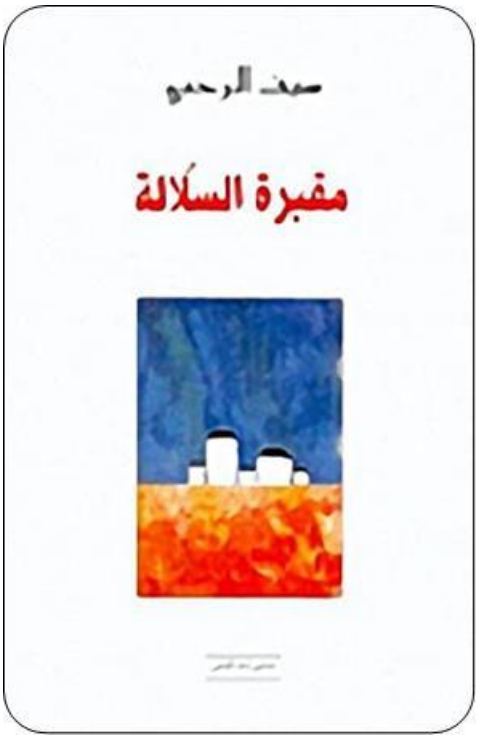
[٣] ينظر : المصدر نفسه : ١٨٦.

[٤] ينظر : المصدر نفسه: ١٩٦.

الدلالة التي يتضمنها هذا اللون يوحي أن أبناء الحي يميلون إلى إعمال النظر والتحلّي بالنشاط[١]، وجاء شعار الجمل باللون الأحمر في نهاية كعب الغلاف دلالةً على أن مجموعة (**قطارات بولاق الدكرور**) من إصداراتها فعلاً ، فتقديمها لغلاف المجموعة سيؤثر على نحو ما في طريقة تعامل القارئ مع مجموعة الرحبي، كأنّها تمنح القارئ انطباعاً أولياً وأن كان قد نظر إلى غلاف المجموعة نظرة اندهاش، ويمكن عدَّ الغلاف الجذّاب للقارئ إشارة إلى مدى نجاح الرحبي أو دار النشر في عملية استمالة القارئ نحو مجموعة قطارات بولاق الدكرور.

٣. مجموعة مقبرة السُلالة

أولاً: الغلاف الأمامي.



جاء الغلاف الأمامي لمجموعة مقبرة السُلالة متضمناً لوحة(مقبرة السلالة)، فلُوِن القسم الأعلى من اللوحة باللون الأزرق، وشغل مساحة واسعة، ويُعَدُّ من الألوان المقدسة، فهو ذو دلالة تُعبّر عن السلطة والقوة المرتبطتان بالذات العليا(الرب)؛ لذلك أحاط بالقبور البيضاء المتفاوتة في الارتفاع دالّة على قدرة الله على الجميع(الملك، الإنسان) فضلاً عن ذلك تفاوت اللون الأزرق الدال على الحزن والاكتئاب، ويعلو القبور اللون الأسود كأنه رمز يتضمن الحزن والألم وهو بحدِّ ذاته يرمز إلى الموت [٢].

أمّا الجزء السفلي من اللوحة فقد تلون بالمزج بين الألوان الأصفر مع نسبة كبيرة من اللون الأحمر وقد يشير إلى الحياة الأخرى التي يمر بها الإنسان بعد وفاته (**حياة البرزخ**)، فدلالته لعلها تشير إلى الخوف والعنف والحزن، وبطبيعة الحال يرتبط بمضمون بالنار والعذاب[٣] فالدلالة التي يصورها اللون الأصفر توحي إلى التهيؤ لنشاط ما وإثارة الانفعال[٤]، وما يثير الانتباه تداخل فضائين، فالفضاء الأوسع يشغله اللون الأبيض مع

---

[١] ينظر: اللغة واللون: ٨.
[٢] ينظر: المصدر نفسه: ١٨٣، ١٨٥.
[٣] ينظر: اللون وابعاده في الشعر الجاهلي : ١٩٠.
[٤] ينظر: اللغة واللون : ١٨٦.

الفضاء الصوري الشكلي للوحة، ممّا يُسهمان في توجيه الدلالة إلى وجهة محدودة تجعل المتلقي يستعد للهوس في الكلمات أول ما يتقابل مع قصائد المجموعة[١].

لا تخلو أية مجموعة من تثبيت دار النشر فجاءت بخط صغير أسفل اللوحة وباللغة العربية ذات اللون الأسود الذي يوحي لنا بدلالة الحكمة والإشارة إلى المركز الاجتماعي والثقافي[٢]، وحصر اسم دار النشر الجمل بين خطين مستقيمين، فالخطوط ربما كالأفكار تشكل نصراً وترمز الى الاستقامة الاخلاقية.[٣]

ثانياً: الغلاف الخلفي:

يشغل اللون الأبيض صفحة الغلاف، ويبدو أن الفنان قد أعطى اللون أهمية واضحة في إظهار الموضوع، بتوسطه إحدى نصوصه التي تتضمنها المجموعة (**هذه اللحظة**) فيقول فيه:

لو تنجلي هذه اللحظة المُحتشدة بالأطياف

وتتركني أهنأ قليلاً

على ضفاف هذهِ الصحراء

عابراً كُهوفاً أزليّة للنيام

مُنحنياً بلطفٍ أمام سدرةٍ وارفةٍ.

لو تنجلي

وتتركني أنام بهدوءٍ

في هذه الليلة المُدلهمّة[٤].

---

[١] ينظر: الفضاء النصي في الغلاف اول العتبات النصية (قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة)، د حمزة قريرة ، مجلة الاثر ، عدد ٢٥ ، ٢٠١٦ : ٢٤٣.

[٢] ينظر: دلالة الالوان في شعر يحيى السماوي: ٢٨.

[٣] ينظر : قصة الخطوط ، مانليو بروزاتين ، تر: السنوسي استينه ، هيئة البحرين للثقافة والاثار، ط١ ، ٢٠١٨ : ٢٢.

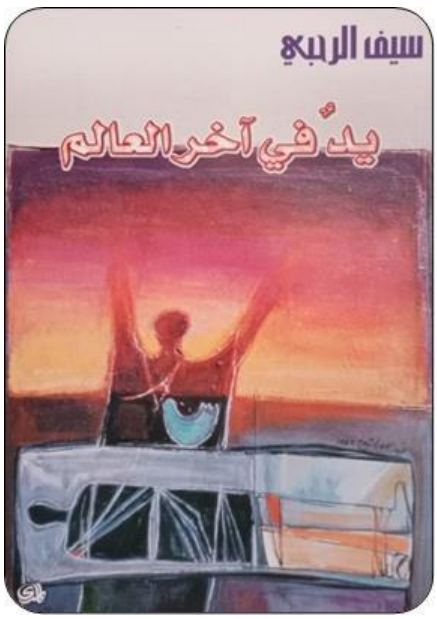
[٤] مقبرة السلالة ، سيف الرحبي ، دار الجمل ، كولونيا ، المانيا ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ٤٨.

يعلوا النص عبارة (**هذا الكتاب**)، وأسفله خط مستقيم باللون الأحمر، إذ تمّت الإشارة سابقاً إلى الغاية من هذا الخط الأحمر، وكأنّما أراد به للتوكيد والتنبيه على هذا المجموعة وجاء شعار دار النشر في أسفل الصفحة وباللون الأسود، فالدلالة التي يتضمنها الحكمة والسيادة، والعظمة[1]، وإشهار جمالي يعلن أنَّ هذا المجموعة من إصدارات (**دار الجمل**).

ثالثاً : كعب الغلاف

شغل اللون الأبيض فضاء كعب الغلاف لمجموعة مقبرة السلالة، فالألوان تحرص على نقل الحالة النفسية، وتعبُر عن المشاعر والرؤية الجمالية، فكعب الغلاف لا يقلّ أهمية عن الغلاف الأمامي والخلفي في عملية انتاج العمل بشكل جميل ومؤثر في نفس المتلقي مُحققاً وظيفة جمالية وإخبارية بما تضمنه من عتبات مثّل اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) إذ خُطَّ باللون الأسود وبحجم صغير يتوسط اسم المجموعة (**مقبرة السلالة**) وسط الكعب وباللون الأحمر، وجاء شعار دار النشر في نهاية كعب الغلاف باللون الأسود كأنه بوحٌ آخرٌ امتداداً لفضاء الغلافين الأمامي والخلفي.

٤. مجموعة يد في آخر العالم



أولاً : الغلاف الأمامي:

عند تصفّح العتبات الخارجية في مجموعة (**يد في آخر العالم**)، نجد أن الغلاف الأمامي في جزئه العلوي قد تلون باللون الأحمر واللون هذا بمعناه المتعارف عليه يرمز الى الغضب والعلامة البارزة لمبدأ الحياة بقوته وقدرته، جاء معبراً عن الروح ، فالذي يوحيه الأحمر القاتم تضمن معنى جنائزياً، وشغل اللون الأصفر مساحة من الغلاف، وكان له نصيباً وحضوراً فاعلاً، ويوحي

[1] ينظر : اللون وابعاده في الشعر الجاهلي (شعراء المعلقات انموذجاً) : ٣٤.

لبعض مظاهر الأبوية، فهو لون الحياة والنور، ويعكس لنا صورة الغد لبدء الحياة الجديدة، فينبثق الضوء نحو الأعلى مما يؤشر الى مطلع الفجر الجديد(١).

كما تضمنت لوحة* الغلاف صورة لجسم إنسان غير مكتمل الملامح ، وهو يلوح بيديه، ربما تكون إشارة التلويح لطلب النجاة ، والتنبيه والرغبة بالتغيير(٢)، مجسداً باللون الأسود الذي يعتبر من الألوان الأساسية كما أنه رمز للخوف من المجهول(٣)، إذ إن الفنان كانت حياته مليئة بالفراق، والابتعاد عن والديه، وهي المدة المهمة في حياته، وقد عَكسَ ذلك على أعماله بطريقة مباشرة وغير مباشرة.

أما الجزء الثاني من الغلاف فقد تضمّن صندوقاً مستطيلاً جنائزياً طغى اللون الرمادي عليه، فدلالته ضِيق النفس، والشعور بالعُزلة لدى الذات الشاعرة، لذلك جاء موحياً عن حزن الشاعر(٤)، فالجسد مقيّدُ بالحبال، وبخاصةٍ في منطقتي الصدر والبطن وكان التقييد على شكل مُثلث، فالشكل الهندسي يثير عند بعض المعتقدات إنّه حامِلٌ رموزاً للعقل والطاقة.(٥)

وتلوّن الحبال باللون الأبيض فقد كان من الألوان المقدّسة، إذ يرمز للصفاء والتفاؤل ويحمل معنى الطهارة والنقاوة والفوز بحياة الآخرة(٦)، في حين تكوّنت الحبال المقيّدة للساقين المفتوحتين بالحبال البرتقالية، يشغل اللون البرتقالي المساحة المتوسطة بين الساقين اليمنى واليسرى، وتلون مساحة قليلة من كتف الجسد والساق اليسرى، بينما يلوّن الساق اليمنى بمساحة أكبر من نظيرتها اليسرى، ويرمز هذا اللون إلى حالة من التوازن، ويحمل صفة الإعلان عن الحُبّ الالهي(٧)، والتركيز البصري للوحة يؤشر إلى اختلاف اتجاهات الأقدام، ربّما توحي القدم اليسرى بالعودة إلى الوطن (عُمان) ، بينما القدم اليمنى تفضل البقاء والموت في الغربة.

---

(١) ينظر: الألوان: ٧٤ ، ٧٥ ، ١٠٨.

* **اللوحة ، والصورة** يرتكزان على نفس المفاهيم التشكيلية وكلاهما عمل فني تشكيلي الا ان الفارق بينهما يكمن في تعتمد اللوحة على الأتجاه الفني الذي تنتمي اليه قد يكون واقعي او سريالي او التجريدي ، اما الصورة فهي طبق الاصل عن الواقع ينظر:www.maxforums.net .

(٢) ينظر : سيميائيات الصورة الاشهارية (الاشهار والتمثلات الثقافية) : ٥٠.

(٣) ينظر : اللغة واللون : ١٨٦.

(٤) ينظر: الالوان : ١١٥.

(٥) ينظر: دراسة المنهج الإسلامي لبناء دلالات رمزية لتطبيقات على الفراغات الداخلية، أسماء عبد الجواد السباعي، جامعة حلوان، مجلة العمارة والفنون، العدد الثامن، د. ت: ١٥

(٦) ينظر: اللغة واللون : ٢٢١.

(٧) ينظر: الالوان : ١٢٩.

إنَّ تقنية الجسد هي البوابة للدخول إلى العالم العميق للذات، من أجل تصوير حالة من التعبير، وتعد العلامة الأولى للانفعال، فالوجود في صورته الأولى وجود جسدي، فالجسد في لوحة الغلاف لعلّ يعطي لنا صورة استعارية توحي حالة الشاعر في الغربة والانقطاع عن الأحبة[١]، وما يجذب الانتباه اشتمال اللوحة على صورة لطائر (الحمامة) وقد عرف عنه رمز السلام، وجاء باللون الأزرق الغامق مُتضمناً الرغبة في الوقار والهدوء والسكينة، فاللون الأزرق له دلالات مثيرة، ففي التراث العربي يرتبط بالولاء والتأمل[٢]، أمّا وظيفة الغلاف الخارجي، فكانت ذات وظيفة إيحائية ، فجاء معبراً عن معاناة الشاعر.

وذُكرت دار النشر أسفل الغلاف بخط صغير، وباللون الأبيض لاكتساب وظيفة إشهارية، فدار المدى لها شهرتها وتاريخها الثقافي، فنال الشاعر منها النجاح والمعرفة ودلالة اللون الأبيض دلالته إيجابية يرمز العطاء يحمل في طياته ايجابية مشرقة ترمز الى القوة والثقة ، ودلالة على أن هذه الدار لا تغيب عن الأذهان.[٣]

ثانياً : الغلاف الخلفي:

مثلت العتبة الخلفية لمجموعة (**يدٌ في آخر العالم**) آخر صفحاته، حيثُ لا تقلُّ محتوياته قيمة جمالية عن الغلاف الأمامي[٤]، فقد شغل اللون البرتقالي مساحة الغلاف الخلفي، وبرزت ملامح اللوحة الفنية التي يحتويها الغلاف الأمامي بشكل قليل (**جسم انسان غير مكتمل**).

وتضمّن الغلاف اسم المجموعة (**يد في آخر العالم**)، وما يجذب الانتباه بروز نص نثري في الغلاف الخلفي، وقد اقتبس من نصوص الشاعر التي تضمّنتها المجموعة[٥]، ففي حافة الغلاف الخلفي كُتبَ عليها عبارةٌ تضمّنت: (**لوحة الغلاف مقطع من فجرٍ جديد للفنان عبد الله الشيخ**)*،

---

[١] ينظر: سيميائيات الصورة الاشهارية : ٨٨.
[٢] ينظر : دلالات الالوان في شعر يحيى السماوي : ٢٩.
[٣] ينظر : اللون ودلالته في شعر البحتري ، نصرة محمد محمود ، اشراف د. جسام التميمي ، جامعة الخليل ، ٢٠١٣ : ١١٠.
[٤] ينظر : عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاكن انموذجاً) ، ابو المعاطي خيري الرمادي، مجلة مقاليد ، العمود السابع ، ٢٠١٤ : ٢٩٧.
[٥] يد في اخر العالم ، سيف الرحبي، دار المدى ، دمشق، سوريا، ط١ ،١٩٩٨: ٥٦.
* **الفنان عبدالله الشيخ :** من مواليد مدينة الزبير العراقية عام ١٩٣٦، أحد رواد الفن المعاصر في المملكة السعودية. كرس الشيخ فنه لتصوير الحاح الانسان الدائم لوجوديته والصراع الذي يخوضه في سبيل ذلك، مترجما المشاعر المنبثقة من الواقع عبر لوحاته التي تحمل صرخة قوية وفي الوقت ذاته

وهو ما يوحي أن لوحة الغلاف قد رسمت قبل صدور هذا المجموعة وتتميز بأسلوب تجريدي*، فكانت أعمال الفنان العراقي عبد الله الشيخ تعبيراً عن متاعب الإنسان العربي وواقعه، ونتيجة تأثر بالأحداث العربية المحيطة به ، ترجم لنا عواطفه من خلال لوحاته فمنح العمل قوة تأثيرية في دلالته، فحملت لوحاته بصمةً توثيقية عن معاناة العصر ومشاكله[١]

إذ إنَّ وجود اللوحة التشكيلية في الغلاف تؤدي وظيفةً جماليةً، ومن المؤكد أن اللوحة الفنية تكسب العمل الأدبي رونقاً وتضفي عليه لمسة جمالية إلى جانب وظيفتها الإخبارية، فلا تنفصل اللوحة عن الواقع الذي يعيشه (**سيف الرحبي**)، لأنّها تركيبة عقلية وعاطفية تعبر عن روح الشاعر، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للنصوص الشعرية ، بواسطة ميزة الإيحاء والرمز فيها، فهي عضوية في التجربة الشعرية[٢].

ثالثاً: كعب الغلاف :

نجد أن كعب الغلاف لمجموعة سيف الرحبي الشعرية (**يد في آخر العالم**)، قد جزاهُ المصمم إلى ثلاثة ألوان رئيسة، فالتنوع في المجال اللوني جاء معبراً عن التنوع في الانفعالات ، فالجزء الأعلى من الكعب تلون باللون الأبيض الذي يحمل دلالة الطهارة والنقاوة، والجزء الوسط تلون باللون الرمادي الذي يتضمن دلالة الغربة والشعور بالعزلة عند الشاعر بينما الجزء السفلي تلون باللون الأسود لون الحداد، وصور للموت إلّا إنه يرتبط بالوعد بحياة متجددة[٣]، وجاءت عتبة اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) بالخط الطباعي ذات حروف متناسقة مع بعضها ، فضلاً عن توسط اسم المجموعة وسط كعب الغلاف

انطباعات بصرية جاذبة وتعكس تأثير الارض والتاريخ والعادات والتقاليد على أعماله. تأثر الفنان الشيخ برواد الفن العراقي أمثال جواد سالم وفائق حسن أثناء دراسته في معهد الفنون الجميلة في بغداد. وبعد تخرجه عام ١٩٥٩، توجه غربا لإكمال تحصيله العلمي الاكاديمي في الفن، فحصل على دبلوم عالي في التصميم والطباعة من كلية اسكس للتكنولوجيا (بريطانيا) عام ١٩٦٥، (ينظر : www.hafezgallery.com).

* **التجريدية :** أشكال مجردة من وجودها المادي المتجسد على اللوحة على هيئة رموز وشفرات متراكمة مع بعضها في نظرتها الفلسفية الى الواقع عن طريق صياغة مواد متفاعلة ومتناسقة. ينظر: التجريد بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية ، سحر عبد الكاظم غانم ، مجلة الاكاديمي ، العدد ٩٥ ، ٢٠٢٠: ١٣٢.

[١] ينظر عبد الله الشيخ : www.ar.wikipedia.org

[٢] ينظر : وسائل تشكيل الصورة في شعر العميان : ٦٤.

[٣] ينظر : الالوان : ٧١.

وربما أراد بها أن تكون أمام بصر المتلقي، وباللون الأحمر (**يد في اخر العالم**)، وقد ذكرت عتبة دار النشر على هيأة زخرفة في نهاية الكعب، وبهذا تلمح الى الوظيفة الإشهارية التي يمكن إن تؤديها دار المدى.

٥. مجموعة نسور لقمان الحكيم

أولاً : الغلاف الأمامي

تعكس لوحة الغلاف الأمامي لمجموعة نسور لقمان الحكيم الواقعية التي يعيشها الرحبي، ومحاولة استرجاع الأحداث معتمداً على ذاكرته والأسطورة، فغلاف المجموعة يرسم ملامح هوية نصوص المجموعة وحافزاً لقراءته.

إنَّ غلاف المجموع يُعد نصاً بصرياً من الرموز والعلامات، ذات دلالات يتعرف المتلقي على مضمون النصوص عبر عتباته، تضمّن الجزء الأيسر من مجموعة زخارف نباتية (**الارابيسك**)* ذات خطوط مستديرة ، وأحياناً متصلة مع بعضها، ولها سيقان وأرداف وكأنها تسعى وراء فكرة جوهرية مليئة بالقيم التعبيرية ، ورمزية ويبدو أن المصممة (**ريم الجندي**)** اعتمدت على عنصر التماثل في رسم الزخارف لتنطق بحياة المجتمع، ولعلها أرادت أن تضيف للمتلقي الشعور بالراحة والسرور وتبعث الرغبة في تلقي لذة العمل الأدبي، وترك بصمته في الساحة الأدبية عامة، والشعرية خاصة.[١]

إنَّ السمة التي توحي بها هذه الزخرفة النباتية ، ربّما من باب الإشادة إلى النخيل؛ لكونها رمز الوجود مادّياً وروحياً[٢]، في حين كون الجانب الأيمن من الغلاف مجموعة

---

* **زخارف الأرابيسك Arabesque :** مصطلح يعني النسبة الى العرب ويعتمد على رسم الاشكال المجددة أو المصورة عن الواقع ، وتستعمل كلمة أرابيسك للدلالة على الضغوط الأنسيابية في الرسم التشبيهي وكذلك في الموسيقى ، ويقابله في العربية الزخرفة : www. arab-ency.com

** **ريم الجندي :** فنانة تشكيلية ولدت عام ١٩٦٥ في لبنان ، أسست اعمالها من خلال تمثيل يومياتها الشخصية المتفاعلة بما يدور حولها : www. naba.com

[١] ينظر : زخارف النباتية الاسلامية (زخارف الاربيسك) ، د. امل سعيد المغربي ، المغرب، ٢٠١٩ . www.ar-ar.facebook.com

[٢] ينظر : نسور لقمان الحكيم ، سيف الرحبي ، دار الاداب ، بيروت ، ط١، ٢٠١٢: ٤١.

من العلامات، والرموز المتباينة في ألوانها، فكلّ لون له دلالة خاصّة به ممّا يوحي للقارئ عن المعنى المُتخيّل، ويسهّل عليه عملية التلقي إبتداءً من النسر، ناشراً جناحيه مُحلّقاً في السماء، دليلاً على القوة، وكأنّما إشارة إلى السلطة، وقد لُون باللون الأسود، إذ يبدو التماثل واضحاً بين رمزية النسر ودلالة اللون الأسود التي توحي لنا أيضاً الى القوة والتماسك، والصبر والحكمة إحساساً.[١]

ومما يثير الانتباه اتجاه طيران النسر نحو الجبال، لعلّه أراد به عودة الرحبي إلى بلدة السمائل، تلك البلدة التي تحيط بها الجبال الداكنة (شديدة الخضار)، لوجود أشجار التين والسدر، فالدلالة التي يتضمنها اللون الأخضر المائل إلى الأسود السلام والطمأنينة والخير والتفاؤل وارتباطه بالطاقة، عاكساً القوة البيئية التي تميّزت بها بلدته[٢].

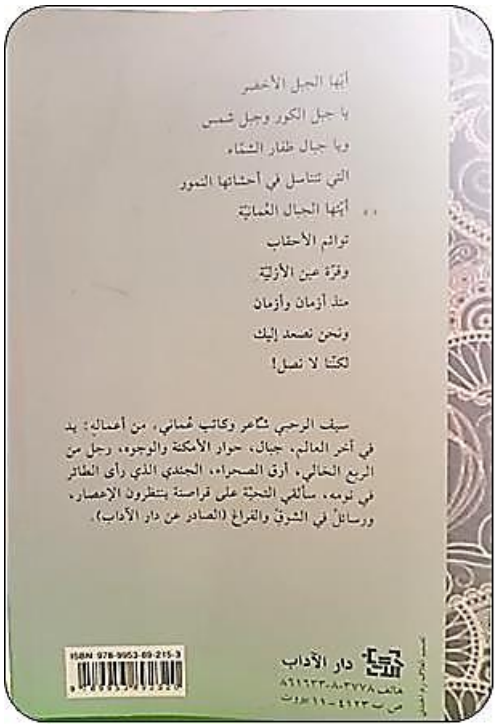
إنَّ رمزية النسر في الأسطورة كان مرتبطاً بالخلود، لعلّ المصمم قد لجأ إلى هذا الطير محاولة لاثبات وجود الشاعر في المجتمع، وفي الساحة الأدبية خاصّة، وكأنّما يحاكي التراث بوساطة أسطورة عرفت سابقاً (**نسور لقمان الحكيم**)، فالرحبي طالما يحاكي التاريخ وفنونهِ وشخصياته، أمّا تفاوت الجبال في ارتفاعها وألوانها ربّما كان ذلك مرتبطاً بالكثافة النباتية، ومن جانب آخر لكون الاختلاف يعود إلى كمية المياه الساقطة، وعليه إن الرحبي يقدم لجمهوره صورة عن طبيعة البيئة العُمانية القاسية، بينما الجزء الأعلى من اللوحة جاء مزيجاً بين اللون الأزرق الفاتح ونسبة كبيرة من اللون الأبيض، ذات الدلالة التي تخصّ السلام، والرغبة الشديدة العيش بهدوء وسكينة، فالسماء البيضاء محمّلة بالخير، والرغبة في العيش والأمل في الحياة ثمَّ التصالح مع النفس، بما يمنح رؤية ذات عمق خاص، مما يوسع من ذخيرة القارئ الثقافية[٣].

يمكن القول إن تفاصيل اللوحة التشكيلية هيأة القارئ للدخول الى متن المجموعة الشعرية ليكتشف ما يُخفي من مَعَالم غير ظاهرة للعيان.

---

[١] ينظر : الالوان : ٦١ ، ٧١.
[٢] ينظر : المصدر نفسه : ٦١ ، ٧١.
[٣] ينظر : اللون الأبيض في علم النفس ، ليلى جبريل، ٢٠٢١. https://www.mqaall.com

ثانياً : الغلاف الخلفي



أمّا الغلاف الخلفي لمجموعة نسور لقمان الحكيم يتألف من جزأين، فالجزء الأول من الغلاف تشغله الزخارف النباتية ويشغل هذا الجزء نسبة صغيرة من مساحة الفضاء النصي من الجانب الأيمن أمّا الجانب الأيسر يشغله اللون الأزرق الفاتح (نعناع)، وجاءت دلالته في النشاط والحيوية.

وتضمّن الغلاف الخلفي نصّاً شعرياً من نصوص المجموعة ويقول فيها:

أيّها الجبل الأخضرُ

يا جبلَ الكورِ وجبلَ شمسِ

ويا جبالَ ظفارِ الشماء

التي تتناسل في أحشائها النمور

أيتها الجبال العمانية

توائم الأحقاب

وقرّة عين الأزلية

منذ أزمان وأزمان

ونحن نصعد إليه

لكنّنا لا نصل![1].

جاء بعد النص في أسفل الغلاف الخلفي سيرة الرحبي محدّداً وظيفته وموطنه، (**سيف الرحبي شاعر وكاتب عُماني**) وذكرت بعض أعماله الشعرية والنثرية ومجموعة

[1] نسور لقمان الحكيم : ٦٨.

رسائل في الشوق والفراغ (شعر، ونثر)، صادر عن (**دار الأدب**)*، وكأن المُصمّمة قد أرسلت إشارة إلى القارئ، أن إصدارات دار الأداب غير مقتصرة فقط على نسور لقمان الحكيم.

وخُطَّ اسم دار النشر في أسفل الغلاف (**دار الأداب**) وإلى جانبه شعار الدار باللون الأسود، ولعلّ التكرار المستمر من قبل المصمّمة لاسم دار النشر من باب التوثيق والتأكيد أن المجموعة صدرت فعلاً من هذه الدار، واختارت ريم الجندي خطاً أكبرَ حجماً من الغلاف الخلفي (**دار الأداب**)، وكأنّها أرادت أن توحي للقارئ عن الدار ثمّ جعل رؤية القارئ تتوجه أولاً نحو (**دار الأداب**)، فتعمل على تسويق أكثر لأعمال الدار، ولعلّ ما يؤكّد هذا الرأي ذُكر هاتف الدار أسفل اسمها مباشرة (٨٠٣٧٧٨ – ٨٦١٦٣٣) وصندوق البريد : ص.ب ٤١٢٣ – ١١ ، ومقر دار الآداب تقع في بيروت ، لبنان .

وقد كُتب اسم المُصمّمة ريم الجندي بشكل عمودي، وبالخط الرفيع جداً وكأنها تجذب القارئ لاسم الدار أولاً، ثم يلي ذلك اسمها (تصميم الغلاف ريم الجندي)، أما السمة البارزة في الغلاف الخلفي وجود رقم الاعتماد الدولي (ISBN)، فوجوده عن قصد، لم يكتب اعتباطاً، إنّما لحماية الملكية الفكرية لدار النشر، والتعريف بالكتاب، ويوفر الوقت والتكاليف ، فضلاً عن تنظيم الكتب الصادرة عن دار النشر[1] ، فالغلاف الخارجي لنسور لقمان الحكيم ، وما فيه من العتبات النصية سواء أكانت لغوية أم غير لغوية تؤدي وظيفة تمثيلية.

ثانياً : كعب الغلاف:

الفضاء النصّي في كعب غلاف المجموعة (**نسور لقمان الحكيم**) تلون باللون الأزرق الفاتح، يأخذ هذا اللون دلالة خاصّة في توجيه المتلقي نحو دلالات المضمون، فضلاً عن إسهامه مع الغلافين الأمامي والخلفي في تشكيل ملامح المجموعة ، وحاضناً للعلامات اللغوية ، فيتوسط عنوان المجموعة كعب الغلاف وباللون الأسود ، فالدلالة التي نلمحها بوساطة هذا اللون القوة، والحكمة ورغبة الرحبي في اثبات وجوده في عالم الشعر.

* **دار الأدب :** انشئت عام ١٩٥٦ بعد صدور مجلة الأدب عام ١٩٥٣ في لبنان وعملت على انتاج مؤلفات مطولة، وفي مختلف الالوان الغاية الاسهام في خلق نهضة ثقافية كبيرة ينظر: www. al-adab.com

[1] ينظر : الرقم المعياري ، عبد العليم البناء، مجلة الصباح ، ٢٠١٤: www.newsabah.com.

جاءت دلالة اللون الأسود متناسقة مع تأويلات لوحة الغلاف وما تتضمنه من علامات غير لغوية، بينما تبرز عتبة اسم المؤلف (**سيف الرحبي**) في بداية كعب الغلاف من الجانب الأيمن، وباللون الأسود أيضاً، فعملية تثبيت اسم الشاعر (**سيف الرحبي**) في بداية كعب الغلاف، وربما أرادت به ريم الجندي التأكيد على إنه هو منتج هذا العمل وتأخذ بيد القارئ إلى نصوص الرحبي، فالسمة البارزة في عتبات كعب الغلاف؛ لكونها مماثلة في اللون والخط والمسافة، مما يضمن وقوعها جميعاً تحت بصر المتلقي، وتصل عملية التلقي لدى جمهور الرحبي، أما الجانب الأيسر من كعب الغلاف، تبرز فيه عتبة دار النشر (**دار الأداب**) وشعارها باللون الأسود، يمكن أن نستنتج رغبة المصممة في تحقيق شهرة لهذا العمل انطلاقاً من شهرة دار الآداب ، في حين دلالة هذا اللون تتضمن الحكمة والقدرة والقوة والمثابرة[1] ، وكأنما المرجعية المعرفية والثقافية التي تملكها ريم عن الرحبي ساندت عملية الاستيعاب ، والتحليل ، والتفسير لمجموعة نسور لقمان الحكيم.

والمتحصل لدينا إنَّ الغلاف في وصفه فضاء العتبات النصية، أسهم بشكل فعّال في جذب القارئ، وتبدو – أحياناً – قصدية المصمم واضحة في أختيار أغلفة المجموعات فجاءت مُعبرة عن روح العصر ومعاناته النفسية والسياسية والاجتماعية.

بعد تصفحنا لقسم من أغلفة مجموعات الرحبي الشعرية، يتضح أن التشكيل البصري للوحة الغلاف في دواوين الرحبي في نمطين:

أولاً: التشكيل التجريدي : يتطلب من المتلقي معرفة، وخبرة لتأويل دلالته، ثمَّ ربطها بمضمون النصوص الشعرية.

ثانياً: التشكيل الواقعي : يحيل المتلقي مباشرة إلى أحداث العمل الأدبي.

احتلت الصورة الفوتوغرافية قسماً من أغلفة مجموعات الرحبي، إذ يعتمد بعض الناشرين على هذا النوع من الصور؛ لكونها أكثر جذباً لإنتباه القارئ، ما يبدو أن تفاصيل لوحات الغلاف كانت حاضرة في نص الرحبي ، وكأن هناك تعالقاً واضحاً بين اللوحة والمضمون العام للنص الشعري ، إلا إنَّ الاختيار منصب على اللوحات ذات الرسوم والاشكال والرموز المكثفة، التي تكاد أن تكون ميزة فنية ذات ايحاءات استدلالية عن المعنى المراد إيصاله الى جمهوره.

---

[1] ينظر : الالوان : ٩١ ، ٩٢.

أما **كعب الغلاف:** فلا يقلّ أهمية عن دور الغلافين الأمامي والخلفي في إظهار العمل الأدبي ، فقد يمثّل عتبة لم توضع عَبثاً أو اعتباطاً بل عن قصدية، حاملاً العتبات النصية كالعنوان واسم المؤلف وشعار دار النشر، ونحسب أنّ الرحبي يتدخل في اختيار تشكيل أغلفة أعماله، أو يستعين بذوي الإختصاص (زوجته بدور الريامي)، فلا شكَّ إنَّ اختيار الأغلفة اختياراً له ابعاد إيحائية وإشهارية، مما أوجد عتبة أساسية في الترويج للعمل الأدبي، وتسويقه، لذا شكل الغلاف مدخلاً الى أعماله.

المبحث الثاني: العتبة النشرية

(الترقيم)

- توطئة:

- صيغ الترقيم الدولي (ISBN) - المبادئ العامة لتطبيق (ISBN).

- تفعيل الترقيم الدولي الموحد (ISBN) في مجموعات الرحبي الشعرية.

- مكونات الترقيم.

- الموقع الذي يشغله (ISBN) في المجموعات الشعرية.

العتبة النشرية (الترقيم)

توطئة:

يعدُّ الترقيم من أنظمة التقييس الدولية التي تمكن الباحث من التعرف على طبعات الكتب الصادرة والتمييز بينهما، فضلاً عن كشف دور النشر المنتجة والتغييرات التي أُجريت على هذا النظام ، إلا إن فكرة الترقيم الدولي للكتاب جاءت نشأته الأولى مؤلفاً من تسعة أرقام ، أنشأه (**جوردن فوستر Gordon Foster**)* سنة ١٩٦٩م ، وتمَّ تحديده من قبل الوكالة الدولية مقرها (برلين / ألمانيا) بعد موافقة أعضاء المنظمة الدولية ، إذ إنَّ التأريخ الفعلي لبدء التطبيق عام ٢٠٠٧م ، الذي منه يتم منح كلّ ناشر رقماً معينة يخص انتاجه الأدبي، على أن يضعه على كل كتاب ينشره، وفق قواعد صادرة من وكالة (ردمك) الدولية، ومن ثَم يتم إرسالها إلى الهيئات والوكالات التي تقوم بدورها الالتزام بتطبيق هذا النظام بعد إجراء مجموعة من الإجراءات المتبعة**، الإصدار الأول تضمن الرقم ١٩٧٢: IS٠٢٠١٨، وكانت الصيغة الأخيرة تحمل الرقم IS٠٢٠١٨ سنة ١٩٩٢[١]

إنَّ الغاية من الترقيم الدولي إعطاء كلّ عمل فكري رقماً خاصّاً مختلفاً عن رقم عمل آخر، وعن طريقه يمكننا أن نُميّز بينها ، ولعلّ الاقتحام المباشر من قبل التقنيات الحديثة ، أثّرت بشكل كبير في أعمال المكتبات ، فضلاً عن محاولة التوافق بين عمل المكتبات التقليدية وهذه المعلومات الجديدة التي تبدو غير سهلة عند البعض[٢]، لذلك نجد المكتبات العربية بدأت ترتبط بشبكة المكتبات العالمية ، الأمر الذي يتطلب منها تفعيل الترقيم في كل الأحوال في كُتبها الصادرة منها ، استعداداً لهذا التطور والتغيير والمطلب الذي يخضع إلى نظام يتحكم في المعلومات ، وهذا الإنتقال أصبح ضرورية حتمية تسعى

---

* **جوردن فوستر Gordon Foster :** برفسور إيرلندي وعالم في الرياضيات كان له دور في تكوين الرقم الموحد للكتاب ISBN المبني على ٩ أرقام ثم تطور عشرة أرقام ، ينظر: www.ar.wikipedia.org

** **الإجراءات المتبعة من قبل الناشر من أجل الحصول على الرقم الدولي :** أن يكون الناشر مسجلا في إتحاد الناشرين، ويفترض إحضار خطاب العضوية ، فضلاً عن حصول الناشر على ترخيص من مجلس المصنفات الأدبية والفنية ثم الحصول على إجازة صادرة عن مجلس المصنفات الأدبية والفنية ، وينبغي تحديد المطبعة أو دار النشر التي سوف تقوم بعملية طباعة الكتاب ، وهذا يعلل لنا عدم توفر الترقيم في بعض الإصدارات ، لعل المؤلف أو الناشر لم يلتزم بهذه الشروط . ينظر: www.areq.net.

[١] الترقيم الدولي المعياري للكتاب (ISBN) : تركيبته ، استخداماته ، فوائده ، تطبيقه بالسودان ، المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي ، سامر إبراهيم ياسين باخت، ع١، ٢٠٠٣ : ٣ ، ٤ ،٨. الترقيم الدولي الموحد للكتاب (أهميته، وكيفية تطبيقه) ، تقي خالد ، ٢٠٢٢: www.maktabtk.com ، والترقيم الدولي الموحد للكتاب (ردمك) الأهمية والتطبيق، حسن أحمد حواص، مجلة المكتبات والمعلومات، ع١ ، ٢٠٠٩ ، ٩٥ ، ١٠٠.

[٢] ينظر: اتجاهات حديثة في الفهرسة ، د. محمد فتحي عبد الهادي، نبيلة خليفة، ويسرية عبد الحليم ، مكتبة الدار العربية للكتب ، د.ط، ١٩٩٧: ٩.

لهـا دور النشـر علـى مسـتوى العـالم ، الأمـر الـذي يتطلـب مـن الأدبـاء الإهتمـام بتفعيـل التـرقيم الذي تفرضه المنظمات الدولية تمايزاً للمعايير المقبولة[١].

يمكـن القـول: إنّ الغـرض مـن إنشـاء التـرقيم الـدولي الموحّـد للكتـاب يتمثـل فـي متابعـة تنفيـذ النظـام مـن قبـل الهيئـات والمؤسسـات لإدارة وتنظـيم شـؤون المطبوعـات، ليسّـهل الإجـراءات و تحقيـق الرغبـات التـي يسـعى لهـا الناشـرون ، ولا يخفـى علينـا إن إعـادة طبـع الكتـب دون حـدوث أي تغييـر فـي مضـمون العمـل الأدبـي أو تجليـده يبقـي رقـم ردمـك نفسـه، أما إذا حدث تغيير سوف يعطى رقما جديداً [٢].

يقودنا البحث إلى معرفة كلمة ردمك وهي تعني:

ر = اختصار كلمة رقم.

د = اختصار كلمة دولي.

م = اختصار كلمة الموحد.

ك = اختصار كلمة الكتاب

من خلال ما ذكر أعلاه تجد أن الترقيم يتضمن صيغتين:

أولاً: التـرقيم الـدولي (ISBN) ويعـرف بـ (ردمـك) : وهـو أشـبه بـرقم الهويـة الـذي يعطـى للأشـخاص لغـرض التعريـف ، إلا أنـه يميـز بـين نسـخ الكتـاب ممـا يسـيل علـى المُتلقـي مهمة البحث عن نسخة معينة[٣].

ثانيـا : التـرقيم (ISSN) ويعـرف بـ (ترمـك أو ترمـد): ويعـد رمـزاً مميـزاً للتعريـف بالمطبوعـات الدوريـة، ويرمـز بـه إلـى سلسـلة مـن منشـورات مثـل الكتـب أو المجـلات السـنويةٍ ويمكـن اسـتخدامه حسـب الحاجـة إليـه بأقـل مـا يمكـن مـن الأخطـاء ، فيعطـى لكـل دوريـةٍ رقـم واحـد غيـر متغيـر ، ويمكـن اسـتخدامه فـي المكتبـات لتسـجيل الكتـب فـي عمليـة الإسـتعارة

---

[١] ينظـر : دور الـنظم الآليـة فـي تحـديث المكتبـات بـالمغرب الجزائـر أنموذجـا)، زوليخـة وليـد، دكتـوراه ، اشـراف د. عبـد الإلـه عبـد القـادر ، جامعـة وهـران – احمـد بـن ابلـه ، ٢٠١٦/٢٠١٧: ١٠٩. والتـرقيم الـدولي الموحد للكتاب (ردمك) الأهمية والتطبيق : ١٠٩.

[٢] ينظر : المصدر نفسة: ١١٠.

[٣] ينظـر: التـرقيم الـدولي المعيـاري للكتـاب ISBN:8،7 ، و التـرقيم الـدولي الموحـد للكتـاب (ردمـك) الأهمية والتطبيق:٩٧.

والجرد والفهارس[١]، وعليه يمكن التوصّل إلى إن الترقيم الدولي يُسهّل عملية تلقي القارئ للعمل الأدبي بطريقة سلسة ومنظمة ، وكأنه شفرة تضمن لنا عملية البيع والشراء وتصنف مكونات الترقيم (ISBN) و (ISSN) إلى وحدات هي :

١- **وحدة المجموعة :** تدلُّ على قاسم مشترك بين الناشرين كـ(دولة أو منطقة جغرافية).

٢- **وحدة الناشر :** دلالة على ناشر بعينه داخل المجموعة.

٣- **وحدة العنوان :** تخص كتاب الناشر معين

٤- **وحدة التدقيق :** تتكون من رقم واحد يأتي في نهاية الوحدات لغرض التحقيق أو التأكيد[٢].

التطور الذاتي شهده الترقيم الدولي الموحد (ISBN) جعلته مصاحبا لشريط (باركود Barcode) * بعد الاتفاق بين منظمة المقاييس الدولية (GSI)، ومجلس الترميز الموجد الدولية التي تسمح بترميز (ISBN) في شريط باركود EAN بشكل يمكن القراء قراءته مباشره فوق رمز باركود EAN-13[٣].

هنالك بعض **المبادئ العاملة لتطبيق الترقيم الدولي** (ISBN) منها:

١- إعطاء ترقيم معين لكل طبعة صادرة جديدة من دار النشر، يشترط أن تكون الطبعة الجديدة (غير معادة) بمعنى لم يحدث فيها أي تغيير ، أما إذا أعاد نشره من طبعة جديدة أخرى فيمنح ترقيماً جديداً.

٢- الناشر الذي له أكثر من دولة يحصل على ترقيم واحد ، إذا كان له عدة مكاتب في دول مختلفة، يمكن أن يحصل على مواصفات مختلفة لكل مكتبة.

---

[١] ينظر: الترقيم الدولي المعياري للدوريات (ترمد)، جمعية المكتبات والمعلومات الأردنية ، فاروق منصور ، مج١ ، ع٣٠، ١٩٧٥ :٩.

[٢] ينظر: رقم الكتاب المعيار الدولي: www.areg.net

* **شريط باركود :** رمز شريطي أو الشفرة الخيطية إذ يشكل الشريط تمثيل ضوئي لبيانات قابلة للقراءة من قبل الكومبيوتر أما هيئة الشريط ذات خطوط اثنين منها طويلة تقع في البداية ، واثنين في الوسط واثنين في النهاية على الهيئة خطوط الآتية:

ينظر : www.sitemaZid.blogspot.com

[٣] ينظر : النظام القياسي الدولي لترقيم الكتب (دليل مستخدمي النظام القياسي الدولي لترقيم لترميم الكتب ، الوكالة الدورية للنظام القياس الدولي لترقيم ، لندن ، ط ٦ ، ٢٠١٣ : ١٧.

٣- تظهر الترقيمة على ظهر صفحة العنوان ، وإذا منع من الظهور في هذا المكان لأسباب أخرى يمكن أن يطبع أسفل صفحة العنوان وبخطّ واضح يُمكّن المتلقي من رؤيته بسهولة مما يسهل عملية التلقي[١].

يقودنا الأمر إلى فهم أثر تغيير (ردمك ISBN) على الناشر والمكتبات، إذ يمثل المواصفة المفتاحية الأولى لاسترجاع البيانات كون أي تغيير في الترقيم الدولي الموحد يصاحبه تغيير في المواصفات التي يتصف بها المنتج، لذا يصعب على المتلقي في الحصول على مبتغاه، لذلك يعطى الرقم الدولي الموحد حينما يطلب للشراء، بديلاً من رسم البيانات (البيبليوجرافية Bibliography)* الأخرى [٢].

تفعيل الترقيم الدولي الموحد في مجموعات الرحبي الشعرية:

شغل الترقيم الدولي الموحد للكتاب (ISBN) المفعّل من قبل دور النشر مساحة معينة في مجموعات الرحبي الشعرية خاصة في صفحة لبيانات أو أسفل الغلاف الخارجي الخلفي، مصاحباً لشريط باركود ، لعل الغاية الكامنة من وجود الترقيم للحصول على خلفية متكاملة حول أعمال الرحبي الشعرية ، لما يختزله من دلالات قد تكون أكثر عمقاً تسمح للقراء إيجاد المعلومات بسهولة وتلافي المعلومات المزيفة، وما يثير الانتباه أن النظام المعتمد سابقاً رقم الإبداع القانوني الذي فعلته دور النشر والتوزيع، مما دفع (**دار توبقال**) في المغرب إلى كتابته في مجموعة (**رأس المسافر**) الصادر عام ١٩٨٦م ، إذ شغل المساحات السفلى من صحيفة البيانات وعلى نحو الآتي: ١٧٢ / ١٩٨٦ ، وربما تشترك (**دار توبقال**) مع جهات وظيفية في عملية جمع الإيداع القانوني ، ومن جانب آخر تعمل على توثيق العمل الأدبي[٣] لضمان حقوق المؤلف (**سيف الرحبي**).

وشكّل الإيداع القانوني إلى جانب الترقيم الدولي في مجموعات الرحبي الشعرية وسيلة من الوسائل التي تأمن حفظ التراث الثقافي الوطني، وجعله في متناول القراء بشكل

---

[١] ينظر : الترقيم الدولي المعياري للكتاب (ISBN) : تركيبته ، استخداماته ، فوائده ، تطبيقه بالسودان: ٥.

* **بيانات البيليوجرافية:** مصطلح يوناني مركّب من مقطعين بيبليو (Biblio) ومعناها كتاب، وغرافي (graphy) ومعناه وصف الكتاب وما تضمنه من معلومات عن الكتاب مثل: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، أسم ناشره، تاريخ طبعه، حجمه، عدد أوراقه وفهارسه. ينظر: البيبليوغرافيا في الماضي والحاضر، د. محمد سلمان علي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٥: ١١، ١٢.

[٢] ينظر : الترقيم الدولي الموحد للكتاب (ردمك) الأهمية والتطبيق:٩٦ ، ١٠٨.

[٣] ينظر : دور النظم في تحديث المكتبات الجامعية (المكتبات المركزية الجامعية بالغرب الجزائر أنموذجاً :٥٦.

مستمر، فلا يقتصر على عمل أدبي معين بل يشمل كل الوثائق المطبوعة كالكتب ، المجلات، الخرائط، إذ إن قانون الإيداع يختلف باختلاف طبيعة الدولة والأنظمة الدستورية[1].

نحسب أن (**دار الشرقيات / القاهرة**) كانت مدركة لأهمية الترقيم في مجموعة الرحبي (**معجم الجحيم**) إلى جانب الإيداع القانوني، وذكرهما معاً من باب التوكيد والتوثيق إلى أن معجم الجحيم من إصداراتها الأولى الصادرة عام ١٩٩٦ م ، وزودت دار النشر المجموعة بالترقيم الدولي، على الصيغة الآتية:

ISBN 977-283-066-97

ويمكن أن نصنف الترقيم الدولي الى وحداته لمجموعة **(معجم الجحيم)** الصادرة عام ١٩٩٦م على النحو الآتي:

وحدة المجموعة = 977

وحدة الناشر = 283

وحدة العنوان = 066

وحدة التدقيق = 97

وعليه شكل الترقيم الدولي دور الموجة للقارئ وضمان عملية البيع والشراء، مما جعله يحتل مكانة في الكتب ، ووجوده في أسفل الغلاف الخارجي الخلفي لمجموعة الرحبي (**يدٌ في آخر العالم**)، يبدو أن إبرازه قد يكون لإرشاد المتلقي نحو دار النشر (**دار المدى**) في لبنان ، ذات المكانة المعروفة إصداراً ثقافياً، فضلا عن ضمان الملكية الأدبية للمؤلف ، وجاء الترقيم الدولي ISBN على هيأته الآتية:

الترقيم الدولي الموحد للكتاب ISBN = 2-84 305-122-3

رمز شريط باركود E-AN = 97 8284 3051227

ويمكن أن يُصنّف الترقيم الدولي إلى وحداته :

[1] ينظر: المبادئ الأساسية لإعداد تشريعات حول الإيداع القانوني : ٢٨.

وحدة المجموعة = 2

وحدة الناشر= 305 84

وحدة العنوان = 122

وحدة التدقيق = 3

إلا إن ما يميز هذا الترقيم كونه مصاحباً برمز باركود E-AN، الذي يرمز لبلد المنشأ للمنتج ، وعادة يتألف رمز بار كود من (**13** رقماً)[1] إذ يتكون من:

رمز الدولة = 978

رمز الشركة = 2843

رمز المنتج = 05122

رمز المراقبة = 7

ويقودنا هذا الترقيم الدولي إلى تطور الإداء لدى العاملين في المكتبات ودور النشر مما يصل إلى درجات التنظيم، التي هي سمة تساعد على تطور الخبرات في ميدان التسوق، ويعمل على الربط بين الأفكار المحيطة بالعمل الأدبي عامة ، وبين ما يحصل من التغييرات نتيجة التطورات الحاصلة في مجال التكنولوجيا، فلابدّ من جودته وحداثته، والهدف الأساس من التطور في الترقيم الدولي أن تصل عملية التلقي إلى مستوى الجودة في المعاملة، وتسهيل عملية إيصال الكتاب أو المعلومة بدقة وببساطة في الوقت الذي يحتاج إليه القارئ فيشكل نقطة الإنطلاق من الناحية الفنية[2]، مُضيفاً لمسة جمالية في ترتيب المجموعات الشعرية، لذا فإن الترقيم الدولي لم يُوضع اعتباطاً من قبل أنظمة التقييس الدولي .

بينما نجد الترقيم الدولي الموحد(ISBN) في الصحة الأخير من مجموعة (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة وعلى الهياة الآتية:

---

(1) معلومات عن شريط التشفير الخاص Code barre : www.Startimes.com..

(2) ينظر : دور النظم في تحديث المكتبات الجامعية (المكتبات المركزية الجامعية بالغرب الجزائر أنموذجاً :٢٥ ، ٢٦.

ISBN-978 -9948 -15- 375 -7

يتكون الترقيم الدولي من الوحدات:

وحدة المنتج= 978

وحدة المجموعة =9948

وحدة الناشر = 15

وحدة الكتاب (العنوان) = 375

رافقت العبارة القانونية (حقوق الطبع محفوظة لدى دار الصدى) مع باقي بيانات النشر للترقيم الدولي ISBN لدلالة الملكية للشاعر.

في حين أن الترقيم (ISBN) لمجموعة (**رسائل في الشوق والفراغ**) الصادرة عام ٢٠١١م، قد جاء في صحيفة البيانات في الزاوية العليا اليمنى وعلى الطريقة الآتية:

ISBN 978-9953-89-204-7

أمّا عند تقسيم الترقيم الدولي في أعلاه إلى وحداته فيكون على النحو الآتي :

وحدة المنتج = 978
وحدة المجموعة = 9953
وحدة الناشر = 89
وحدة الكتاب (العنوان) = 204
وحدة التدقيق = 7

ثم تكرّر الترقيم (ISBN) وكان مصاحباً لشريط باركورد* في الغلاف الخلفي الخارجي، وعلى الشكل الآتي :

* من خلال شريط **باركود** يمكننا أن نتعرف على الكثير من بيانات الكتب مثل منشأ الكتاب أو الدولة المنتجة له وتاريخ إنتاجه إذ يعرف كافة المعلومات المسجلة للمنتج التي تبدو غير واضحة للقراء.
www.Kharphonk.com

من جانبها فعلت (**دار الآداب**) الترقيم الدولي (ISBN) في المجموعة الشعرية (**نسور لقمان الحكيم**) الصادرة عام ٢٠١٢ م ، إذ شغل الزاوية العليا من صحيفة البيانات وعلى الصيغة الآتية:

ISBN 978-9953-89-232-0

أما عند تقسيم الترقيم الدولي في أعلاه إلى وحداته فيكون على النحو الآتي :

وحدة المنتج = 978

وحدة المجموعة = 9953

وحدة الناشر = 89

وحدة الكتاب (العنوان) = 215

وحدة التدقيق = 3

يُستنتج أن لكل كتاب ترقيمه الخاص به ، ليسهل عملية الانتقال للصيغة الجديدة ، وكرر الترقيم الدولي (ISBN) في الغلاف الخارجي الخلفي، وكان مصاحباً، الشريط باركورد وعلى الهيأة الآتية.

ونحسب أن الهدف من ذلك " ضبط الانتاج الفكري الوطني وتوثيقه ومتابعته على المستوى القومي والعالمي"[١] ، فضلاً عن اعتبارات مادية ، ومن الطبيعي أنها تحتاج إليه لحماية لمادة العلمية، ثم تحدد للقارئ هوية الناشر، فحقوق المؤلف تتطلب وجود الترقيم الدولية[٢].

إنَّ الترقيم الدولي في مجموعة (**نسور لقمان الحكيم**) الصادرة عام ٢٠٢١م هو إيصال رسالة للقارئ، وكأنه يشير إلى أن هذا العمل الأدبي من انتاج (**دار الآداب**) ضمن

---

[١] الترقيم الدولي المعياري الكتاب (:(ISBN) : ١٣.

[٢] ينظر :المبادئ الأساسية بإعداد تشريعات حول الإبداع القانوني، تر: نجاح بن خضرة ، فطومة بن يحيى ، مر د. عبد اللطيف صوفي، الاتحاد العربي المكتبات والمعلومات (اعلم)، ٢٠٠٠: ٣٤ ، ٤٥.

أعمال الرحبي، ومن جانب آخر لضمان سرعة الإنجاز والارتقاء بمستوى التطور الذي شهدته دور النشر.

من خلال الاستقراء نجد الترقيم الدولي في مجموعتي نسور لقمان الحكيم، ورسائل في الشوق والفراغ ، يكاد أن يكون ترقيماً واحداً، إلا أن الاختلاف يكمن في وحدة التدقيق في المجموعتين.

لعلّ تفعيل الرحبي للترقيم الدولي الموحّد (ISBN) قد يكون حرصاً منه على مجموعته، وضمان إيصالها إلى المتلقي في أرجاء العالم الأوربي والعربي، فضلاً عن تكرار الترقيم في الغلاف الخلفي الخارجي، وكأن الغاية التي يسعى لها الرحبي إيصال رسالة رقمية إلى المتلقي يمكن بوساطتها إفهام نوعية العمل الصادر من دار النشر التي تكفلت بعملية التوزيع، وكأن الترقيم في حد ذاته علامه قانونية يستدل بها على صاحبها، وفي الوقت نفسه منع التلاعب أو السرقة أو التزييف، فضلاً عن التوثيق العملي الذي يشير إلى أن المجموعتين صادرتين من دار نشر واحدة (**دار الآداب**).

وحددت هُوية مجموعة الرحبي الشعرية الموسومة بـ(**سناجب الشرق الأقصى**)، الصادرة عام ٢٠١٤م من قبل (**مؤسسة الإنتشار العربي**)، عِبرَ الترقيم الدولي (ISBN) إذ أسهم في توعية القرّاء وجاء على الهيئة الآتية:

ISBN 9786144045121

إذ شغل مساحة في أسفل صفحة البيانات أمّا أجزاء المكونة لترقيم يمكن أن نصنفها الى:

وحدة المنتج = 978

وحدة المجموعة = 6144

وحدة الناشر = 045

وحدة العنوان = 12

وحدة التدقيق = 1

تكـــرّر التـــرقيم الـــدولي فـــي أســـفل الغـــلاف الخلفـــي الخـــارجي وكـــان مصـــاحباً لشـــريط بـــاركود، ممّـــا يخلـــق انطباعـــاً لـــدى المتلقـــي حـــرص **مؤسســـة الإنتشـــار العربـــي** علـــى منشـــوراتها وحمايتها من السرقة والعبث.

فـــي حـــين نجـــد دار (**الـــريس للنشـــر والتوزيـــع**) تفعـــل التـــرقيم الـــدولي أيضـــاً فـــي مجموعة الأعمال الشعرية. وعلى الهيئة الآتية:

ISBN 978-9953-21-687-4

إذ شـــغل مســـاحة فـــي الجانـــب الأيســـر مـــن صـــحيفة البيانـــات ، ويمكـــن تصـــنيف التـــرقيم الدولي إلى وحداته:

وحدة المنتج = 978

وحدة المجموعة = 9953

وحدة الناشر = 21

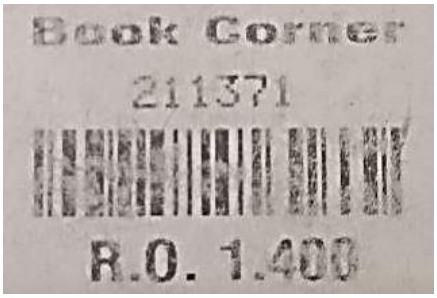
وحدة الكتاب = 687

وحدة التدقيق = 4

مـــن خـــلال موازنـــة مجموعـــة الرحبـــي (**نســـور لقمـــان الحكـــيم**) مـــع الأعمـــال الشـــعرية نجـــد تطـــابق التـــرقيم الـــدولي الإ إنَّ الاخـــتلاف جـــاء فـــي وحـــدة التـــدقيق ، إذ عمـــل التـــرقيم الـــدولي علـــى تهيئـــة القـــارئ أو الباحـــث نحـــو مصـــدر هـــذه المجموعـــة الشـــعرية الصـــادرة مـــن لبنـــان / بيـــروت، كمـــا أســـهمت فـــي تفجيـــر طاقـــة الابتكـــار لديـــه وتدريبـــه علـــى تحمـــل المســـؤولية

والإعتماد على نفسه[1]، إلا إنَّ هذا الترقيم (ISBN) غير مصاحب الشريط بارد كورد لعلهُ نظام المعتمد في دار الريس لنشر إنتاجها الأدبي.

أما مجموعة الرحبي الشعرية (**الجندي الذي رأى الطائر في نومه**) الصادرة عام ٢٠٠٠م ، جاء الترقيم الدولي في نهاية الغلاف الخلفي الخارجي، ويكاد القسم الأول من الترقيم وحدة المجموعة غير ظاهرة ، فضلا عن وحدة الكتاب والتدقيق، وكأن وحدة الناشر تحتل مكانة متميزة ، وواضحه الظهور ، وجاءت على الهيأة الآتية:



نلحظ فيه إخفاء الترقيم الدولي وإظهار جزء منه حفاظا على الملكية الأدبية، ومن جانب آخر ضمان إيصال المجموعة الشعرية إلى القراء ، وعليه اختلف الترقيم الدولي لـ(**منشورات الجمل**) انطلاقاً لتعدد مكتبات الجمل وانتشارها في بعض الدول الأوربية والعربية ،مما ينتج عنه اختلاف الترقيم الدولي لتلك الدول.

الإ أن أغلب إصدارات الجمل لأعمال الرحبي الشعرية* لا تفعّل الترقيم الدولي الموحد (ISBN)، ومثّلت في ذلك مجموعة **مقبرة السلالة** (كولونيا / المانيا /٢٠٠٣م) و**قطارات بولاق الدكرور** (كولونيا/ المانيا / بغداد ٢٠٠٧م) ، وقد تكتفي دار النشر (**الجمل**) في ذكر عبارة (**كافة حقوق الطبع والنشر والترجمة والإقتباس محفوظة لمنشورات دار (الجمل)**)، ونحسب أن هذه العبارة يُستعان بها بدلاً من الترقيم الدولي " دلالة على حق الملكية الفكرية للمبدع ومدى وعيه بالجانب القانوني"[2] ، وكأن الناشر

---

[1] ينظر : المبادئ الأساسية لإعداد تشريعات حول الإبداع القانوني : ١.

* أشار الشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي وهو من الأشخاص له علاقة وطيدة مع الرحبي : إن الترقيم الدولي يعطى للكتاب هويته التعريفية ، ويسهل للباحثين والقراء عملية البحث ، وتوفير معلومات عن طبعات الكتب ودور النشر، إلا إن الشاعر غير ملزم به ، فالكثير من الكتب لا تحمل أرقاماً دولية ، لكن هذا النظام يعزز من قيمة طبعة الكتاب ، لذا يحرص الناشرون والمؤلفون عليه ، إن الرحبي كان يتابع مثل تلك القضايا لما لها من صبغة قانونية ونشرية ، حوار الكتروني مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي، ٣٠ نوفمبر ٢٠٢٢.

[2] شعرية الفضاء النصي في رواية بعد أن صمت الرصاص لسميرة قبلي ، وسيلة حملاوي, ماجيستير ، إشراف د. مواهب عياط, ، جامعة العربي بن مهيوي - أم البواقي – ٢٠١٥ / ٢٠١٦ : ٦٦.

خلال هذه العبارة يصرّح من خلالها إلى القراء أن ملكية دار النشر قد تتعرض إلى التزييف أو التلاعب. ومن جانب نحسب أن هذه العبارة لا تقارب منزلة الترقيم الدولي في حماية حقوق الناشرين و المؤلفين ، فضلاً عن أن لا تضبط الانتاج الفكري الوطني، وعليه يُعتقد أن المجموعة التي تخلو من الترقيم أكثر عرضه للسرقة، فالمنظمة الدولية المحلية لكل دولة كانت أبرز ما تطمح إليه حفظ التراث المحلي لها.

وظّفت (**دار العائدون للنشر**) في مجموعة الرحبي الشعرية الموسومة بـ (**الأعمال النـاجزة**) الصادرة عام ٢٠٢٠ م في اسفل الغلاف الخارجي الخلفي، تحديداً في الركن الأيسر من الغلاف مرافقا لشريط باركورد وعلى الشكل الآتي:

ويمكن تصنيف الترقيم الدولي إلى وحداته :

وحدة المنتج = 978

وحدة المجموعة = 9923

وحدة العنوان = 733

وحدة التدقيق = 6

يعكس الترقيم الدولي لمجموعة (**الأعمال النـاجزة**) النظام المتبع **لدار عائدون / الأردن**، أن لكل دولة ترقيماً خاص بها.

ونحسب أن مجموعه الرحبي الشعرية (**الأعمال النـاجزة**) من الإصدارات الحديثة وجاء ترقيمها منسجماً مع التطور التكنولوجي الذي شهدته الساحة الأدبية، فضلاً عن التراكم المعرفي، ممّا جعل دار (**عائدون**) تتبع هذا النظام من الترقيم المصاحب الشريط باركورد.

بينما جاء الترقيم الدولي في مجموعة الرحبي الموسومة بـ(**في النور المنبعث من نبوءة الغراب**) (أوراق ٢٠٢٠) الصادر عام ٢٠٢١م ، والمكون من (١٣) رقماً في الركن الأسفل الأيسر من الغلاف الخارجي الخلفي ، فضلا عن مصاحبته الشريط باركورد ، وعلى الشكل الآتي :

ويمكن أن تصنيف الترقيم الدولي لهذه المجموعة إلى :

وحدة المنتج : 687

وحدة المجموعة = 9922

وحدة الناشر = 63

وحدة العنوان = 11

وحدة التدقيق = 3

يبدو أن غاية دار النشر (**الجمل**) من إظهار الترقيم (ISBN) في مجموعة الرحبي موسومة بـ(**في النور المنبعث من نبوءة الغراب**) (أوراق ٢٠٢٠)، لإيصال العمل الأدبي مباشرة للمستهلك (**القارئ**) إلا أن تزايد البعد الجغرافي بين الناشر والقارئ أصبح من الضروري معه تفعيل خدمة ترقيم الكتاب ، فالناشر لا يوصل انتاجه بشكل مباشر الى المستهلكين (القراء) وعليه عادة ما يكون الترقيم الدولي الواسطة بينهم وأداة لبيع المنتج (**المجموعة الشعرية**) والتعريف بدار النشر (**الجمل**) ، لذا تحتاج إلى تفعيل الترقيم الدولي (ISBN) لحماية انتاجها من الاستغلال والسرقة[1]، ولا ننسى أن نمط الحياة المتغير ربما أتاح فرصة الترقيم الدولي ليحظى بالمزيد من الاهتمام ، وكلّما كان تأثير الترقيم الدولي (ISBN) أقوى كانت دار النشر أكثر حضوراً في ساحة التسويق،

[1] ينظر : أثر استخدام القنوات التسويقية في تطبيقية على عينة مدراء الشركة العالمية للبطاقة الذكية كي جارد ، سماء علي عبد الحسين ، كلية إدارة والإقتصاد ، جامعة بابل ، مجلد ٢٦، العدد ١١٧ ، ٢٠٢٠ : ٩٦ ، ١٠١.

مما يحقّق لبعض الأدباء مكانة أدبية في المجتمع الثقافي المحلي والعالمي ؛ ليبقى راسخا في الذهن.

من هنا يُفْترض الاهتمام في صياغة الترقيم ليحقق تأثيراً كبيراً في عملية التسويق لجمهور، إذ يتطلب اتباع هذا النظام من الترقيم؛ لضمان إيصاله إلى القراء من أجل إثراء الرصيد الفكري لديهم ، وعليه تنظم المعلومات بوساطة الترقيم العالمي من أجل مسايرة التطور العلمي نتيجة التراكم المعرفي والمعالجة كما نعلم مرتبطة مع الدواعي التي سمحت للترقيم في الظهور على المستوى العالمي ، إذ إنَّ هذا النوع من النظم يبقى في حالة مستمرة ، فضلا عن التعريف بقواعد البيانات المتاحة في النظام وحفظها لتقدم خدمة أفضل للقراء ، تعمل على توفير الوقت والجهد ، ولعلّ هذه الدوافع المنبثقة من الترقيم الدولي كافية لتبني منظمة الترقيم الدولي؛ لأن هكذا نظام في مجال تأدية الخدمات عن طريق الترقيم الدولي يعالج العديد من الخدمات للقراء بطريقة أيسر تمكنه من التعامل معه دولياً وإيصال المعلومات عبر البعد الجغرافي، وخلق شيئاً من الاشتراك بين المؤلف وجمهوره[1]، إذ إنَّ مثل هذا الإجراء نحسبه ضرورة من شأنها توفّر الأرضية التجارية المتماسكة التي يمكن أن يبنى عليه نظام دولي يُسهم في إثبات وجود الإبداع البشري عامة.

وبعد الاستقراء لمجموعات الرحبي الشعرية نلحظ أن الرحبي قد حرص على توظيف الترقيم الدولي (ISBN) في بعض مجموعاته الشعرية؛ لتسهيل إجراءات عمليات شراءها ومساعدة القارئ في تلقيها ، إذ إن الترقيم الدولي (ISBN) جاءت في صيغة (13) رقما مسبوقا بـ (978)، ولضمان الحقوق القانونية للناشر ظهر معها رقم الإيداع القانوني بشكل ملحوظ في أعماله الشعرية، أمّا تركيب الترقيم المعياري لكلّ مجموعة تتكون من العناصر الآتية: (رقم المجموعة ، رقم الناشر، رقم العنوان ، رقم التدقيق).

[1] ينظر : النظم الألية في تحديث المكتبات الجامعية (المكتبات المركزية الجامعية بالغرب الجزائري أنموذجا)، معسكر، تلمسان ، وهران: ٦٣، ١١٨.

الفصل الثالث

العتبات المُصاحبة

(الافتتاحية)

المبحث الأول: عتبة الإهداء

توطئة:

- ملمح في المقاربتين الغربية والعربية .

- الإهداء في شعر الرحبي.

أنواعه:

أولاً- الإهداء الرئيس.

أ- الإهداء الخاص.

ب- الإهداء المشترك.

جـ- الإهداء الرمزي.

ثانياً- الإهداء الثانوي.

أ- الإهداء الخاص (العائلي).

ب- الإهداء الأدبي (المعاصر).

جـ- الإهداء الرمزي.

د – الإهداء الأدبي (التراثي).

عتبة الإهداء:

توطئة:

تُعد عتبة الإهداء* علامة بارزة لافتتاح النصّ وتحديد معالم حدوده وتحمل اعترافا واضحاً وصريحاً من الكاتب يتضمن العرفان والشكر ولا يخلو من القصدية في اختيار كلمات الإهداء أو عند اختيار شخصية المُهدى إليه، وفي الوقت نفسه توازي العمل ثيمة؛ لما لها من علاقه متينة مع مضمون النص، بياناً عن طبيعة علاقة المؤلف بالمجتمع والسلطة.[١]

والإهداء قديم قدم الكتاب إذ شكل ظاهرة تعود جذورها إلى الحضارة الرومانية القديمة وغايتها الولاء للمُهدى إليه، وكان يُقدَّم إلى الطبقة النبيلة من الملوك والرؤساء في الحقبة الكلاسيكية، ويقدم على هيأة رسالة تتموضع في بداية الكتاب لاكتساب عاطفه المهدى إليه، فضلاً عن تحقق غاية حقوق التأليف في مدة غياب المؤلف لذا أسهمت في تثبيت الرعاية الاجتماعية للمنتج الثقافي[٢]

ونحسب أن أّوضح مقصد للإهداء إثارة القارئ؛ ليتفاعل مع العمل الأدبي، ولرصد عملية التواصل، فالمتلقي المحرك الأساس في الفعل الارتباطي والشريك الفعلي في العملية التواصلية، ومن خلال هذه الشراكة القائمة بين المُبدع من جهة والمتلقي من جهة أخرى، ينتج نوعاً من التفاعلية بين الطرفين، فالمشاركة من فعل المتلقي يُسهم بشكل فعّال في تماسك العمل الفني[٣]، بوصف النص الشعري المعاصر بنيته لا تمكنه من التداول في مجتمع ثقافي إلّا بوساطة احاطته بمجموعة من العتبات النصية، التي تضمن له نسباً رمزياً، ومن غير المعقول أن يحقّق النص وجوده إلّا بحضور العتبات الداخلية التي تعدّ

---

* **الاهداء في اللغة** مشتق من هَدى، هُدى، وهدياً، وهداية والهداية بمعنى استرشَد، واهدى الهداية الى فلان:بعث بها إكراما له، وأهدى الهداية الى فلان:بعث بها إكراما له، وفلان يُهدي للناس إذا كان كثير ألهدايا، وجاء بمعنى المهداء الكثير الهدوء، أهدى ألهدية إهداءَ وَهداها والهداءُ مصدر قول هدى العروس، ويقال:هدى العروس الى بعلها هداءَ وأهداها واهتداها ينظر:لسان ألعرب(مادة هدي) ٤٢/١، ومعجم الوسط :٩٧٨.

[١] ينظر: عتبات جيرار جينيت:٩٣ ، عتبات النص البنية والدلالة ٢٦ ، العتبات النصية في شعر ابراهيم نصر الله (دراسة سيميائية): ٧٢.

[٢] ينظر: شعرية الإهداء، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني – الناظور – تطوان/ المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠: ١١، الخطاب الموازي للقصيدة العربية: ٤٩.

[٣] ينظر: فن التجهيز (اشكالية العلاقة بين المبدع والمتلقي) : ٢٠٥.

مدخلاً لفهم مضمون النصوص، من أجل تقديمه بالمعنى المألوف وترتيب القراء باقتنائه، لذلك كل عتبة من العتبات تُسهم بشكل فعّال في رفع الستار عن هُوية النص، كأنها توصي بما سوف يؤول إليه النص الأصلي ويوثّق لنا ما تعارف عليه نتاجاً إبداعياً، لأن عتبات النص لها دور أساس في عملية التلقي، تضمن بوساطتها الأهداف المطلوبة وترشد القارئ أو بمعنى آخر تقوده نحو الأثر الأدبي؛ ليتحقق التحالف بين النص الشعري والقارئ؛ ولكي يتمّ الاتصال فلابدّ أن يكون الأول موحياً وجاذباً إلى أبعد الحدود ليحرك فضول القارئ ودوافعه وغرائزه إلى القراءة، ويكون ذلك بفعل التشويق الذي يتولد من العتبات النصية الداخلية التي تصاحب النص، فيتولد لدينا حركة الإغراء من النص بفعل العتبات المصاحبة ورد فعل لهذه الحركة، وهو التقارب من قبل القارئ لتتمّ المعرفة ثم التأويل[1]

ولابُدَّ من الإشارة إلى الترميز الذي يلجأ إليه الشاعر أحياناً، حين يكنّه الغموض وبه حاجة إلى دراية من لدن القارئ؛ لكشف أسرار وخصوصيات الكاتب قبل البدء في قراءة المجموعات الشعرية، فالقارئ ينبغي أن يكون شديد التعاطف مع القضايا التي يهديها الشاعر، وبخاصّةٍ ذات السمة الحساسة التي تخصّ الإنسان العربي ومجتمعه انطلاقاً من فعل التأثير الصادر من عتبة الأهداء في القارئ[2].

ثانياً- ملمح في المقاربة الغربية:

شغل الإهداء ساحة في الكتابات الغربية تمظهرت في القرن التاسع عشر على هيأة عبارة أو جملة مستقلة تحتل صفحة خاصّة بعد صفحة العنوان، ويمكن أن عدّ هذا تطور ملموس بهذه العتبة مع تطور النظرة إلى المؤلف ودوره في العمل الأدبي[3] على أن أبرز الدراسات الغربية التي اهتمت بعتبة الإهداء، دراسة جيرار جنيت، حين ميّز بين أنواعه الخاص والعام، وأصدق أنواعه الإهداء الذاتي وهو نادر الوجود، ويهديه الكاتب إلى نفسه، كما عرَّف جيرارجينيت العتبات الداخلية بوصفها نمطاً من أنماط المتعاليات

---

[1] ينظر: مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي ابراهيم نصر الله، بسام موسى قطوس، مجلة إتحاد الجامعات العربية للأدب، المجلد ١٥، العدد ٣ ، ٢٠١٨ :٩٦ ، ١٧٨ ، النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، عبساني بلقاسم، موفم للنشر، الجزائر، ٢٠١٣ :١١،١٢

[2] ينظر: عتبات النص الشعري الحديث في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة: ٢٨.

[3] ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية: ٥٢.

النصية والشعرية عامّه يتشكل من رابطة، هي عموما أقل ظهوراً وأكثر بعداً من المجموع الذي يشكله العمل الأدبي؛ لذا فالنص لا يمكن تسميته دون إحاطته بالعتبات الداخلية مثل الإهداء والاستهلال والمقدمة، فنادراً ما يظهر خالياً من العتبات سواء أكانت لفظية أم بصرية[1]، وتعدّ نصوصاً مجاورة ترافق النص وتساعد على فهم خصوصية النص الأدبي، وفي الوقت نفسه تدرس العلاقة بينها وبين العمل والإحاطة به إحاطة شاملة، وأصبحت من لوازم النص الهادف إلى تقديم تصور أولي عن كينونة العمل الأدبي عامة والنص الشعري خاصة، وعند البحث بوساطة سير العتبات النصية نجدها تفتح آفاقاً رحبة للقارئ، وتمكنه من ملامح أسماء التوقعات والتأويلات، ومن جانب آخر تثير التشويق لدى القارئ[2].

يجعل جيرارجينيت للإهداء وظيفتين هما:

١- **الوظيفة الدلالية:** تضمّنت المعنى الذي يلوح به الإهداء الموجّه إلى المهدى إليه.

٢- **الوظيفة التداولية:** من الوظائف الأساسية في تضمنها ديمومة عملية التواصل بين المؤلف وجمهوره، وعليه فإن تنوع الإهداء جاء مرتبطاً بغاية الإهداء ومدى تفاعل المتلقي مع هذه العتبة استشعاراً بالمضمون[3].

ثالثاً- ملمح في المقاربة العربية:

أمّا ممارسة الإهداء عند العرب فقد كان عِبرَ المدائح في بداية أمره، حين يوجه الشاعر إهدائه إلى الجهة المؤثرة في حياته سواءً أكان تأثيراً اقتصادياً أم سياسياً أم فكرياً مُعلنا اسم المهدى إليه، وقد يلجأ إلى الترميز أحياناً وهو نوع من التكتم ذات الطابع المتسم بالسرية، ولعلّ الغاية الكامنة خلف هذا النوع من الإهداء غاية أخلاقية أو سياسية بالدرجة الأولى، وعلى هذا فالإهداء صورة مُعبّرة عن مضمون النص الأدبي فقد كان الشاعر

---

(١) ينظر: عتبات جيرار جينيت: ٩٣ – ٩٤.

(٢) ينظر: لماذا النص الموازي، جميل حمداوي www.arabichadwah.com

النص الموازي في الخطاب الشعري لمصطفى الخماري، وهاب داودي، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، عدد ٣٣، ٢٠١٥: ١٥٧.

(٣) ينظر: عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص) :٩٩.

ينتقي مفرداته بما يناسب منزلة المُهدى إليه عندما يعالج موضوعات حساسة، فإنّه يحتاج إلى الإهداء تقرُّباً من إحدى الشخصيات النبيلة؛ لدعم أفكاره ورؤيته الذاتية[1]، وقد شغلت عتبة الإهداء تفكير النقد العربي الحديث وظهرت العديد من الدراسات* التي اهتمت بدراسة الإهداء وناقشت صيغته ووظائفه، وتركت أثراً واضحا في دراسة العتبات واستوفت الحديث عن الإهداء وما يتصل به مفصلة اتخاذ الإهداء على نوعين أساسيين:

أولهما: أن يكون الإهداء مطبوعاً في العمل نفسه، مهدي إلى أفراد وجماعات أو أن يكون موقعاً بخطّ الكتاب على النسخة المطبوعة ويكون المهدى إليه واقعياً، ومن الإهداء الخاص ما يحمله الكاتب للأسرة والاصدقاء المقربين.

ثانيهماً: إهداء عام يكون موجها للهيآت والمؤسسات والرموز التاريخية والثقافية فالإهداء في بنيته يعكس مرجعيات الكاتب وبنيته المعرفية، فكانت مساحته صغيره يتجلى فيه ذكاء المرسل وقدرته الإبداعية لإرسال نص مختصر يحذر القارئ، ويسهم في إضاءة النص الشعري، ومن المؤكد أن الإهداء يهدف إلى تحقيق تواصل خفي مع المهدى إليه سواء أكان معينا أو كامناً.[2]

الإهداء في شعر الرحبي:

عتبة الإهداء في شعر الرحبي تمنح القارئ فرصة التعرف على نصوصه الشعرية، فيكتسب فكرة عن النص وليس مجيئها زينه أو تجملاً للنص، فتصدر مدخل أعماله الشعرية، ونستدل على وجود مجموعة من العلاقات تربط الإهداء بالنصوص، قد تكون فنية أو ثقافية أو سياسية، وتقدم لرموز اجتماعية أو أشخاص عاديين أو مجهولين يحاول الشاعر عبر الإهداء إنشاء جسر للتواصل بين نفسه (الأنا) وبين الآخرين، مما يعكس لنا

---

[1] ينظر عتبات النص الشعري في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصر: ٢٠٨، ٢٠٩، وعتبات الكتابة في الرواية العربية: ٢١٢.

* عتبات النص البنية والدلالة عبد الفتاح الحجمري، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) ودراسة شعرية الإهداء)، جميل حمداوي، النص الشعري في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، صادق القاضي، عتبات الكتاب في الرواية العربية عبد المالك أشبهون.

[2] ينظر: جيرار جينيت: ٩٣، شعرية الإهداء في المنجز الأدبي العددي (اهداءات الكتب لعبد العزيز القشعمي نموذجاً) عبد ألحق بلعابد، مجلة الأثر عدد ٢٧، ٢٠١٦: ٢٤٦، العتبات في شعر الرواد: ٣٢٥

جانباً من صفات الشاعر من أبرزها التواضع، فضلاً عن مخزونه الثقافي محاولة منه مقاربة النص الأدبي لفهم القارئ[1] .

لذا سنحاول تحليل مضمونية الاهداء في شعر الرحبي والإشارة إلى علاقتها بالنص الشعري، بوساطة عرض أنواع من الإهداءات التي تمثلها الرحبي في مجموعاته الشعرية ومنها:

أولاً: الاهداء الرئيس (إهداء المجموعات الشعرية): ويأتي على أنواع منها:

أ- الإهداء الخاص: أحد أنواع الإهداءات وما يميزه عن الإهداءات الأخرى غالباً ما يكون موجهاً إلى أفراد العائلة (اهداء عائلي) كالأم والأب والصديق، ويتضمن مشاعر المودة والعرفان من قبل المُهدي إلى المُهدى إليه، ويختلف باختلاف الدافع وطبيعة العلاقة بين طرفي الاهداء[2].

يبدأ الشاعر في مجموعته الشعرية **مقبرة السلالة** بالإهداء الخاص العائلي ويتضمن الآتي:

إلى أمي: وهي في قبرِها تنام[3].

فالموجّه إليه الإهداء هي والدته ويبدو أن ثمة رباط وشيج؛ لذا يُسهم في عملية تأويل مع بنية النص، إذ عند تحليل نصوص المجموعة، توحي لنا **بالمضمون** متمثلاً بارتباط الذات الإنسانية بالأم، فجاءت مجموعته في رثاء السُلالة انطلاقاً من رثاء الأم، وتضمّن الإهداء تواجد الأم ومكانها (القبر)، من الطبيعي أن يبدأ الكاتب إهداءه إلى والدته، ربّما؛ ليكشف لنا عن قيمة الأم ودورها في الحياة، فهذا الرثاء الأسري لا يصدر إلّا من قلب مفجوع اكتوى بنار الفراق والألم، فالموت عنده حياةٌ جديدة لقوله:

---

[1] ينظر سيميائية ألعتبات النصية في كتاب (أوراق ألورد) لمصطفى صادق الرافعي، أمينة حمداوي، هجيرة بدري، ماجستير إشراف د. محمد مداور، جامعة ألجيلالي بونعامة بخميس مليانة، ٢٠١٥ /٢٠١٦: ٨، سيميائية العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى لمحمد عبد الباري، خالد دكار، رضا زيدي، ماجستير إشراف د. محمد الأمين شيخة، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي،٢٠١٨/٢٠١٩: ٣٣.

[2] ينظر: عتبات جيرار جينيت: ٩٤.

[3] مقبرة السلالة: ٧.

يوم كنا حلماً في خيالِ الأمهات

كان الموتُ أكثرَ رحمةً

وكانَتْ الحياة[1]

ـ البنيـــة التركيبيـــة للإهـــداء: نـــص أدبـــي يتضمـــن عناصـــر التواصـــل الأساســـية (المُرسِـــل المُرسَـــل إليـــه، الرســـالة)، فجماليـــات الـــنص الظـــاهرة والمخفيـــة كـــان لهـــا أكبـــر الأثـــر فـــي الإنجـــذاب، مشخصـــاً انطباعـــه فـــي الـــذاكرة، موحيـــاً إلـــى القـــارئ مقصـــدية جماليـــة، غايتهـــا للاثارة لإحساسه الدفين.

أمّـــا مجموعتـــه الشـــعرية **نســـور لقمـــان الحكـــيم** الصـــادرة ٢٠١٢ فجـــاءت عتبـــة الإهـــداء على الشكل الآتي:

الإهداء إلى:

ناصر الأب وناصر الابن

وإلى عزّان

حضوركم في أعماقي وهبني

قدرة الاستمرار في الحب والحياة[2]

خصّـــص الرحبـــي الإهـــداء إلـــى والـــده ناصـــر وإلـــى ابنـــه ناصـــر ثـــمّ إلـــى عـــزان ولـــم يحـــدد علاقتـــه بـــه، ثـــم يضـــع تعلـــيلاً لهـــذه العتبـــة فوجـــودهم فـــي حيـــاة الرحبـــي قـــد منحـــه قـــدرة علـــى الاســـتمرار فـــي الحـــبّ والحيـــاة، فالإهـــداء كـــان خاصـــاً بـــه، ومنـــه يتوجـــه الشـــاعر إلـــى أشـــخاص مقربين إليه، ذات **مضمون** اجتماعي كاشفة طبيعة العلاقة بين المهدي والمهدى إليه.

البنيـــة التركيبيـــة: صـــيغة الإهـــداء ذات نـــصٍّ طويـــل فـــي جملـــة إســـمية، حيـــث فصـــل بـــين حـــرف الجـــر والمهـــدى اليـــه بعلامـــة التـــرقيم (:)، ونلمـــح فـــي بنيـــة التركيـــب تضـــمنها بعـــض

---

[1] المصدر نفسه: ١٧.

[2] نسور لقمان الحكيم:٥

الكلمات المشحونة بالعاطفة ومعلنا بها الشاعر عن صلته بالمهدى إليه، وكأنه يفصح عن مشاعره وعلاقته بالمرسل إليه، فثمّة "أفق جديد يفتتحه الإهداء بين المتلقي والكاتب عندما يعلن في نفس الأول سلباً أو إيجاباً"[1].

أمّا مجموعته **رسائل في الشوق والفراغ**، تدور حول رجل ينهض من نومه ويتجه نحو الشرفة، فالإهداء يتوجه به الرحبي إلى زوجته، جاء فيه:

إلى بدور الريامي.[2]

يبدو أن الإهداء يعبر عن لوعة الفراق ومعاناة الشوق، فالإهداء لم يكن اعتباطا، وإنّما عن قصد ولم يحدد الشاعر نوع العلاقة التي تربطه بها إلا أن النصوص الشعرية في مجموعته أوحت لنا بهذه العلاقة، واصفة معاناة الشاعر أثر البعد عن زوجته، أذ جعلت هذه العتبة القارئ متعاطفاً مع الشاعر وأحاسيسه، ومحفزاً على قراءة مجموعته الشعرية، فالارتباط بين الإهداء والنص الشعري كان واضحاً، لذا نقلت هذه العتبة الملتقي إلى العمل الأدبي مباشرة.

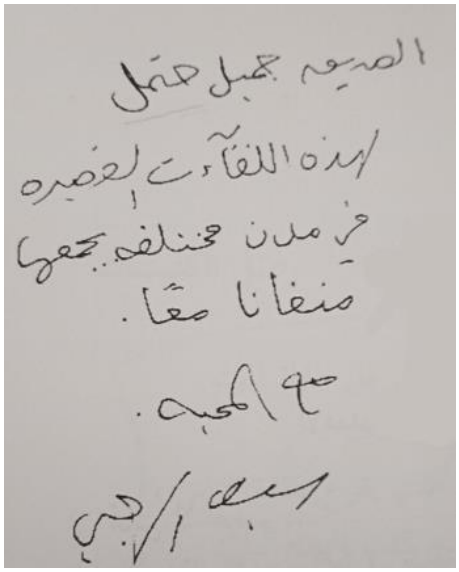
البنية التركيبية للإهداء: نص قصير في شبه جملة (**إلى بدور الريامي**)، كأنه إيحاء بقرب المسافة بينه وبين زوجته، لا حواجز ولا موانع عاطفية.

---

[1] العتبات النصية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية: ٩٦

[2] رسائل في الشوق والفراغ حول رجل ينهض من نومه ويتجه نحو الشرفة، سيف الرحبي، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١: ٥.

ومـــا يثيـــر الانتبـــاه تصـــدر مجموعـــة الرحبـــي (**أجـــراس القطعـــة**) عبـــارة مكتوبـــة بخطـــهِ فيها شيء من روح صاحبها الحميمة جاء فيها:



الصديقُ جميلُ حتمل

لهذه اللقآءات القصيرة

في مدنٍ مختلفة يجمعها

منفانا معاً.

مع المحبة.

سيف الرحبي[1]

إن الإهـــداء كـــان تـــدويناً كتابيـــاً مقصـــوداً لذاتـــه يســـتهدف شخصـــية أدبيـــة تربطهـــا بـــالرحبي صـــداقة، ومـــا يجمـــع الشـــاعر وصـــديقه جميـــل حتمـــل*، فالإهـــداء يصـــرّح لنـــا بالعاطفـــة التي يكُنها الشاعر لصديقه.

أمّـــا **بنيـــة التركيـــب** فقـــد جـــاءت علـــى هيـــأة نـــص طويـــل ذي جمـــل متتاليـــة، تـــدور فـــي مضمونية الصحبة مع المهدى إليه (جميل حتمل).

ب- الإهـــداء المشـــترك: مـــن الإهـــداءات الموجهـــة إلـــى الأصـــدقاء وعامـــة النـــاس، وقـــد ظهر هذا النوع من الإهداء في مجموعة الرحبي **(أجراس القطيعة)**، وعلى النحو الآتي:

إلى ناس لا أعرفهم.....

والى أصدقاء والذين ساهموا في طباعة هذا الديوان

وما قبله بهذا أنقذوني من الوقوع في

---

[1] أجراس القطيعة: ٥

* **جميـل حتمـل**: قـاص وصـفحي سـوري ولـد ١٩٥٦م فـي دمشـق مـن أسـرة فنيـة أدبيـة مـن أثـاره الأدبيـة: الطفلـة ذات القبعـة البيضـاء وفرسـاً مـن صـلابة وعشـق ولـه أعمـال قصصـية أخـرى تـوفي سـنة ١٩٩٤م. ينظـر: www.aLantologia.com

فخ المؤسسات الطباعية[١]

فجاء الإهداء على صيغة الإهداء المشترك، جمع فيه الشاعر بين الإهداء العام إلى ناس لا يعرفهم الرحبي، إلا أنهم ساهموا في طباعة المجموعة، وهو نوع من ذكر العرفان والجميل متمثلا بوصفهم، فأنقذوه من الوقوع في فخ المؤسسات، وبين إهداء خاص الى أصدقائه الذين لهم وقع في طباعة ديوانه.

بنية التركيبية للإهداء على هيأة نص طويل، فجاء متعالقاً مع مضمون النصوص الشعرية المبثوثة في ثنيات المجموعة، مع أن صيغة (التنكير) كانت واضحة (الى ناس، الى أصدقاء) دون تحديد لهم.

جـ - الإهداء الرمزي: غالباً ما يكون المُهدى إليه على هيأة ترميز يحاول الشاعر بوساطته أن ينتقد قضية ما، فلا يستطيع البوح بها؛ لذا يثير القارئ ويحثّه على التأويل وكشف الرمز المخفي[٢]، كما يُحظ أن هذا النوع من الإهداء اشتمل على تعمية، وقد وردت هذه الصيغة الإهدائية في مجموعه الشعرية **رجل من الربع الخالي** على النحو الآتي:

إلى الجبال الصمّاء والمرأة الزائفة بالغياب

مثل الصحراء[٣]

إن الإهداء هنا يوحي بتجربة خاصة ذات أبعاد نفسية وفكرية عاشها الشاعر واتسمت بسمة الحزن، يشكل فيها المكان بؤره دلالية لهذه التجربة القاسية، ونلمح ارتباط هذه العتبة مع العناوين التي تضمنتها النصوص الداخلية في مجموعته، بما يُسهم في توجيه أفق القارئ وكأنه الاهداء يشير إلى مركزية الرجل، والمرموز له بالجبال الصماء والمرأة كصحراء إذ السمة المشتركة بين المرأة والصحراء الحركة وعدم الاستقرار،

---

[١] أجراس القطيعة:٢

[٢] ينظر: النص الموازي في الرواية العراقية (٢٠٠٣، ٢٠١٧): ٩٩

[٣] رجل من الربع الخالي: ٦.

سيماء يشير إلى ظاهرة من ظواهر الصحراء (السراب) التي توهم الإنسان بوجود الأشياء، مما تخلق لديه نوعاً من الأمل في الحياة.

البنية التركيبية: جاءت على هيأة نص قصير شبه جملة (جار ومجرور)، يتعاضد مع الغموض الذي حمله الإهداء.

أمّا إهداء الرحبي في مجموعته الشعرية **(حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة)** جاء في صيغه الآتية:

كلُّ هذا الذرى

ولا أحد

تركلُه رغبة الصعود إلى الجبل

إلى الجبال الساجية

في ليلها السرمدي[1]

فالإهداء هنا يوحي لنا برمزية الكبرياء والشموخ وعدم الخضوع ومواجهة التسلُّط، فجاء كنصٍ موازٍ يحيل إلى معاني غير محدودة، محاولة منه التعبير عن الواقع برؤية إبداعية متخيلة عاكسة قساوة الحياة، وهذا ما يمثله النص الآتي:

عن الوردة الموشكة على الذبول

وهي ترمُق القطارَ يعبر حولها

بعنفوان الصباحات

وردة الروح

دمعة اليتيم

صرخة المظلوم؟ ...[2]

---

(1) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، سيف الرحبي، كتاب دبي الثقافي، ط1؛ ٢٠٠٩ : ١١.

(2) المصدر نفسه: ١٦

كأنّ الرحبي يُقدِّم صورة مكثفه بالإبداع المُتولّد عن عمق التجربة، يروم إلى تحويل الواقع بكلّ حمولاته المتنوعة، إلى لوحة فنية ذات غايات جمالية وفنية مؤثرة في نفس القارئ[1]، وكأنَّ الذات الشاعرة تسوق لنا معاناة الواقع عبر آلية الوصف الزاخرة بالرموز، وتنشد الخلاص من أغلالٍ سأمها، فالشعور بالغربة والعزلة كأنها حافز للجوء إلى هذا الصورة الرحبية كسلاح روحي لدى الشاعر نابع من عمق الرؤيا والتجربة.

البنيـــة التركيبيـــة: ذات نص طويل على هيأة جملة إسمية، إذ فصل بين حرف الجر والمُهدى إليه(الجبال) بـ (علامة الترقيم): إلى الجبال الساجية في ليلها السرمدي.

ثانياً ـ الإهداء الثانوي:

يُراد به إهداء مكتوباً بصيغة النصوص الشعرية، وقد اعتنى الرحبي بشكل واضح بهذا الإهداء؛ لذا جاء في نمطين أولهما: تموضع بعد العنوان، وثانيهما على هيأة العنوان الإهدائي، وقد جاء الإهداء الثانوي "عتبة نصيه مؤثرة لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة النص الشعري أو السردي أو الدرامي وعن أبعاده الإيحائية والمرجعية ولهذا الاعتبار، يتصدر الإهداء النصوص..."[2]، ومما يُلحظ أن هذا النوع من الإهداء اشتمل على أنواع أخرى، وعلى النحو الآتي:

أ- الإهداء الخاص:

الإهـداء العـائلي: يراد به الإهداء الذي يوجهه المُبدع إلى الأشخاص القريبين منه كأفراد أسرته واصدقائه ومن تربطه بهم علاقة ودّ ومحبة[3]، وشغل هذا نوع من الإهداء مساحة من مجموعات الرحبي الشعرية: ففي قصيدة **(ذكرى)** جاء الإهداء مباشرة في الصيغة أدناه:

"إلى والدي ناصر بن عيسى" فيقول:

---

(1) ينظر: جماليات المأساوي في ديوان حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة للشاعر سيف الرحبي، صالح لبريني، مجلة قوافل، العدد ٣٥ ، ٢٠١٧ ٥١.
(2) شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) :١٠٠.
(3) ينظر: عتبات جيرار جينيت: ٩٧.

كانا جبلين تستريح بهما صرخة الرُّعاة

كانا منحوتين من بازلت العناق

على الذروة تحلّق طيور غاضبة ترمي

على السفوح بهما المقدّس... [1]

توجه الشاعر في إهدائه إلى والده ناصر بن عيسى، محدداً نوع العلاقة التي تربطه بالمُهدى إليه (الى والدي ناصر بن عيسى)، وجاءت هذه العتبة متعانقة مع النص الشعري وكأنها أشبه بالبوح محمّلة بالعواطف الصادقة التي يطلقها إلى (كانا جبلين)، وقد تعاضدت عتبة الإهداء مع العنوان وصورة الغلاف لتضيء المضمون، وبخاصة أن الشاعر قد عاش مدّة من حياته بعيداً عن والديه لذلك جاء نصّه محفزاً شحوناً بالعاطفة والحنين لمنواله العائلي.

اتّبع الشاعر هذا النوع من الإهداء في قصيدته **كونشرتو من أجل داليا**، نستشعر من النص نوعاً من التقدير الذي يبثه الرحبي في نصّه، جاء فيه:

كونشرتو* من أجل داليا

من أجلك

من أجلك

يا داليا سقنا الصباحات الطريدة

---

[1] رأس المسافر (قصيدة ذكرى): ١٧.

* **الكونشرنو:** اسم كان يطلق في الموسيقا الأوربية على مقطوعات مؤلفة للمجموعة الآلية (أوكسترا) ثم تطورت غلى تأليف آلي على صيغة (السوناتا) وتخص بالأداء عادة آلة مقدرة مع الأوركسترا، العتبات النصية في شعر محمد القيسي: العنوان أنموذجاً إيهام زيد الوردات، الجامعة الأردنية، مج ٤٦ ، ٢٠١٩ :٣٨١.

إلى فسفورات التداعي

المجنون

ومن أجلك قرعَ النفيرُ أبواقَ

يأسهِ مُعلناً موته المجيدَ

أنتِ امرأة الحياة وما عداك[1].

إنّ تكرار الجملة (من أجلك) تبعث انطباعاً أن القصيدة كتبت من أجل داليا، وعلى الرغم من تعدّد الإشارات التي توحي نوعاً من الاهتمام من قبل الرحبي بهذه المرأة (داليا) إلا إننا لا نلمس حقيقة الوجدان أو دليلاً على هذه العلاقة بين الشاعر وداليا التي كَتَبَ الشاعر قصيدته من أجلها، إنّما نلمس رؤيا تضمنها قصيدة النثر عن هموم العالم، وتبياناً عن رؤية الشاعر للعالم أكثر ما تعبّر عن ذاتية الشاعر وعواطفه الرومنسية[2].

بنية التركيب: الإهداء في قصيدة **(كونشرتو من أجل داليا)** جاء الإهداء لأجل داليا على هيأة شبه جملة، نص قصير ذات مضمون ثقافي أدبي، يثير بنية سطحية لها مثيرها في ذهنية القراء.

ومما يُلحظ من الإهداءات الخاصّة التي لا يصرّح بها الرحبي، ما يترادف بهما العنوان والإهداء، فيأتي العنوان بديلاً عن الإهداء فلا يصرّح به الشاعر مباشرة، إنّما يضمره في نصه ويمكن تلميحها في عنوان القصيدة، أو نلمس ذلك بوساطة النص، وقد برز هذا النوع من الإهداء في مجموعته الشعرية **(مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور)** فيقول:

مُبارك الرحبي

أحاول أن أكتب عنك

---

(1) الأعمال الشعرية /نورسة الجنون: (قصيدة كونشرتو من أجل داليا): ٣/١

(2) ينظر: قصيدة النثر في عمان بين غياب الرومانسية وحضور السريالية، د. شبر بن شرف الموسوي www.alfaiq.com

لكنَّ الدموع تسبقني إلى

نـهايات الكلام

فارتدَّ مرتطماً بهدير كوكبٍ يهذي

بحنين أوديةٍ جافّة

أحاولُ أن أكتبَ لكنَّ الدموعَ تسبقني...[1]

عنـد اسـتقراء العنـوان يتولـد لـدى المتلقـي انطبـاع عـن العلاقـة الحميمـة بينهمـا، بمـا إتضـح أنـه رثـاء قريبـه مبـارك الرحبـي، فجـاء الإهـداء المضـمر الـذي يشـير بـه العنـوان (إلـى مبـارك الرحبـي)، وقـد تضـمن التقـدير والـود الكبيـر الـذي يحملـه إلـى قريبـه وتـذكيره بالغربـة ومقـدار الألـم الـذي كـان يشـعر بـه عنـد وصـول نبـأ وفـاة مبـارك الرحبـي إليـه، فحمـل الإهـداء مضمون الرثاء، عاكساً مضامين القربى الوثيقة بين المهدي والمُهدى إليه.

بنيـة التركيـب: صـيغة الإهـداء جملـة أسـمية (مبـارك الرحبـي) حـذف منهـا فعـل الإهـداء (أهـدي) وحـرف الإهـداء (إلـى)، فجـاءت البنيـة علـى هيئـة نـص قصـير ثبـت المكانيـة والمعلوماتية عن قريبه المتوفي.

فـي مجموعتـه الشـعرية **أجـراس القطيعـة** وظّـف الرحبـي صـيغة الإهـداء الخـاص بشكل مغاير للصيغ الأخرى في نصّه الذي جاء فيه:

كلمات

إلى امرأة الحضور الدائم

التي لا أعرفهما

ها أنا أرجع إليك بعد غياب

[1] مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور (قصيدة مبارك الرحبي) :٥١.

ضوءُ الخارج ينطفي عند ردهة الخريف

الشحوب السماوي ويستقرُّ

في مستنقع الروح

القُبب البابلية تتهاوى مثل فئران[1].

إنَّ عتبة الإهداء في النصّ الشعري عتبة قرائية تمهد للنص إيحاء، مما جعلت القارئ مؤولاً مضمونه بما يقربه الى أدراك قيمة النص وتحليله، وهي تعد ((من العتبات الداخلية المصاحبة للنص الشعري التي تعمل على إضاءتها بما تحمله من الإشارات والرموز))[2].

صيغة التركيب: جاءت في بدئها (كلمات) نكرة لا تقلّ شيئاً، ثم أتبعتها عبارة يتصدرها حرف الجر (إلى)، ثمّ الجزء الثاني من الإهداء (التي لا اعرفها)، أعتمد التركيب على أسلوب النفي ممّا منح صيغة الإهداء أنكاراً آخر في التعبير، فالإهداء خاصٌّ إلى امرأة معروفة عند الشاعر مجهولة للقارئ، ونحسب في بعدها الدلالي أنها متقلبة العواطف، لذلك يقول عنها الرحبي (لا أعرفها).

ب- الإهداء الأدبي (المُعاصر): يعني به الإهداء الذي يكون موجّهاً إلى فئة من الشعراء أو الكتّاب أو الروائيين، فيعترف المُهدي لهم بالفضل عليه، محاولةً منه أن يرد بعض جميلهم، ويأتي في صيغة معنوية تضمّنت رسالة شكر، إلا إنها تحوي كثيراً من ملامح التبجيل والتقدير[3]، ومن إهداءات الرحبي ما كانت مفتاحاً لنصه أونص موازٍ جاء لإرشادات مهمة أو لإيضاح طريقة التوغل فيه، منه ما جاء في مجموعته الشعرية **قطارات بولاق الدكرور** في قصيدته إلى **عبد الله الطُرِشي** فجاء فيها:

كيف غادرت مبكراً هذا الجسد

---

(1) أجراس القطيعة (قصيدة كلمات) :٦٨.
(2) العتبات النصية في رواية الأجيال: ١٠٤.
(3) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية: ٢١٨.

أيتها الحياة

قبل قليلٍ كانت تهطل أمطارُه بغرازةٍ،

متحدثاً عن شوبنهور*، والمتنبي

وإخوان الصفا

عند الطيور المهاجرة ونبات المحيطات

وهكذا فجأة يصفعه جناحُ الموت[1].

يفتتح الرحبي قصيدتَه **(إلى عبد الله الطُرشِي)** في رثاء الكاتب عبد الله الطرشي، مضمنها إياها شحنات حزينة مؤلمة بفاجعة الموت، وقد حمل النص إشارات تحيل إلى مواقف ثقافية أو سياسية لكنّه لم يصرّح بها، فربّما أراد أن يضيف غموضاً أو تحريض القارئ على بذل المزيد من الجهد للكشف عن الشخص المهدى إليه، وإنْ لم يصرّح بطبيعة العلاقة التي تربطه بالمهدى إليه، فثيمة الإهداء الذي قدمه الرحبي لجمهوره تتضمن تساؤلات محورها مخاطبة الحياة لتعكس مرارة الفراق والحزن، كأنّ الشاعر يتوجه للحياة التي فارقت الجسد لا إلى المرثي الذي خطفه الموت، وهي قصدية الشاعر الموجهة نحو المتلقي.

البنية التركيبية: جاءت صيغة الإهداء شبه جملة **(إلى عبد الله الطرشي)**، فتصدر حرف الجر الاسم مباشرة بدون فاصل مما يوحي لنا منزلة الأديب لدى الرحبي، التي لا تفصلها الفواصل كأنه مقيد معه في المصير.

---

* **شوبنهور:** يعد آرثر شوبنهور من أبرز فلاسفة المانيا القرن التاسع عشر، كتب في جميع المجلات: الموسيقى النحت، الرسم، الشعر، الطب، الفلسفة، ربط بين الفنون المرئية والأدبية وبين العالم في إطار الأفكار المثالية (ت١٨٦٠م). https://hekmah.org

[1] قطارات بولاق الدكرور (قصيدة الى عبدالله الطرشي) :٣٩.

أمّا قصيدة **أَحشَاءُ الصَّبَاحِ** من مجموعته الشعرية **رأس المسافر** فهو يهديها إلى الناقد والروائي الفلسطيني يوسف سامي وهو من النقاد العرب، ومن الشخصيات البارزة في النشاط السياسي[1] وجاء في نصه:

الصَّباحُ يُجرِجُر أَحشاءَه تحتَ

قدم التَّيه

والمساءُ دائماً تحْت مِعطَفكَ

عيناً جاحِظةٌ

وأَخرى تُراقبِ الغيْم يسْقُطُ

فوق الجَبالِ

تسوق قَطيع السَّنواتِ[2]

يبدو أن الشاعر تربطه صداقة خاصّة بالناقد يوسف سامي وليس هنالك غرابة أن يهدي الإنسان خلجات عواطفه وما يصاحبها من احترام وتقدير إلى من يقدر نتاجه ويرتبط معه بعلاقات حميمة أظهرها الإهداء عتبة للمتن الشعري وكشفاً عن مضمونه.

البنية التركيبية: تمثل صيغة الإهداء في هذا النص نصّاً قصيراً شبه جملة (إلى يوسف سامي) التي يتوجه بها المهدي إلى المهدى إليه توجهاً صريحاً، فكان المُهدى إليه يخص المُهدي بصله الصداقة حينما كانا في دمشق.

ومن إهداءاته الموجهه إلى أشخاص لهم أثر ثقافي في مسيرة الرحبي الأدبية الشعرية **قطارات بولاق الدكرور** إذ يهدي قصيدتَه المعنونة (إلى: ف. وولف)، على النحو الآتي:

---

(1) ينظر: القيمة والمعيار النقدي عند يوسف سامي، خير الله سعيد، ٢٠٢١، www.aljarmagcenter.com

(2) رأس المسافر (قصيدة أَحشَاءُ الصَّبَاحِ) :١٧.

على المنحنى الجارف للنهرِ الكبير

تلك البقعةُ الأثيرة على قلب الربَّ

الواحةُ المقطوعة من الروح،

حُذفتْ للمرة الأخيرةِ

في المنحنى الناصح بالبياض مثل قلب السيَّدة

حدقت في الحمائم والسُحب والأفكار[1]

إنَّ الشاعر بدأ قصيدته بإهداء خاص إلى الكاتبة البريطانية **فرجينيا وولف***، وجاء النص الشعري متمماً للقارئ حياة الكاتبة فرجينيا وولف، موظفاً الترميز لينسج بوساطته أبياته الشعرية التي صدرت عن وعي، وقد عُني بالإهداء سمه بارزة في عتبات قصيدته مما سهل عملية دخول القارئ إلى النص مباشرة مع الإيحاء بالمضمون[2]، فالرحبي له ميزه في اختيار مفرداته لتجسيد المقصدية التي يرغبها وقد ألبس الإهداء المضمون الثقافي(أدبي)، ولعل الشاعر أرادة لنصه الذيوع فيقرن ذلك بشخصيتها المميزة في الوسط الثقافي العالمي (فرجينا وولف) مثالاً.

البنية التركيبية: صيغة الإهداء على هيأة رمز(ف). وولف، يتوحد العنوان والإهداء في نص الرحبي، الأمر الذي يؤشر حضور ما يعرف بـ (العنوان الإهدائي) مما يؤدي دوراً ممزوجاً بين وظائف العنوان والإهداء بوصفهما عتبتين قراءتين مهمتين[3]

---

[1] قطارات بولاق الدكرور، قصيدة (إلى ف. وولف) :١٠٥.

* **فرجينيا وولف:** كاتبة بريطانية ومن أبرز الشخصيات الأدبية في أوائل القرن العشرين ورائدة الكتابة عبر تيار الوعي كطريقة من طرائق السرد. ينظر: www.al-ain.com

[2] ينظر:عتبة الإهداء في النظرية والتطبيق قراءة في مجموعته (نهر يحسن السكوت عليه) لـ (مهدي النهيري) د. رحمن غركان، دار تموز ديموزي، دمشق، ط١، ٢٠١٩ :٤٥

[3] ينظر: عتبة الإهداء، جميل حمداوي :٢٠١٢ www.diwanalarab.com

يتكرر هذا النوع من الإهداء في مجموعته الشعرية **(نسور لقمان الحكيم)**، دلالة تعين معنى النص، وما يوحي إليه وخاصه إذا كانت شخصية المهدى إليه معروفة فنياً على صعيد اشتغالها العملي فيقول في قصديته المعنونة **إلى كافياني***:

تعشق الضحيّةُ جلّادها

بعد طولِ عشرةٍ ولِقاح

كما تعشق الزهرةُ النضِرةُ

ضوءَ الفجر

ومدرارَ المطر[1]

لم يصرّح الرحبي باسم (ليليانا) واكتفى بـ (لـ)، فالإهداء تضمَّن تقديم الشكر إلى السيدة التي عُرفت بسمة الإنسانية، وربّما قد نجح الرحبي في تضليل القارئ للفت انتباهه وتشويقه لقراءة المضمون الذي تضمّن ملامحاً تصف الشخصية، وبذلك ساعدت عتبة الإهداء القارئ في الدخول إلى مضمون النص.

البنية التركيبية: جاءت على هيأة نص قصير (إلى: لـ كافياني) وظهر هذا النوع من الإهداء في نصوص الرحبي بشكل لافت للنظر ومنها قصيدته **(عواء الذئب)** من مجموعة **قطارات بولاق الدكرور** فيقول:

إلى م. لطفي اليوسفي*

الذئب يعضُّ نواجذه

---

* **ليليان كافياني:** كاتبة بريطانية برزت في سبعينات القرن الماضي ومخرجة سينمائية صنعت أول عمل فيلم روائي سمة ١٩٦٦م فضلاً أن أفلامها أتسمت بالإهتمام التأريخي. ينظر: www.ar.tr2tr.wiki

(١) نسور لقمان الحكيم (قصيدة الى لـ كافياني): ١٣٦

الذئب الراكض على سفوح الجبل الأخضر

أو في ذرى الهملايا

وعلى ضفافِ البحيرات الكبرى

الذئب

صرختُ الذئب التي صُنعتْ من صدقٍ ومحبّة

كامرأة جرها جنون الحبَّ.[1]

يُلحظ أن الشاعر قد أهدى قصيدته إلى شخصية محمد لطفي اليوسفيُ فالرحبي لم يصرّح باسم (محمد) واكتفى بـ (م) لعلّه أراد إثارة القارئ وجذبه نحو المضمون، بينما القسم الثاني من الاسم (لطفي اليوسفي) كان مُصرحاً به فكرة مبدئية عن محتوى النص الشعري، على أن الدلالة الرمزية التي يتضمنها (الذئب) الشجاعة والمقدرة تخالف ما عرف عنه في التراث رمزاً للمخاتلة، فالرحبي يستعير الذئب للتعبير عن طبيعة الحياة التي يحياها أو الحياة التي يراها يومياً، والغرابة تكمن في تصوير عواء الذئب حين يجعل منها إشارة ليوم جديد، أو رغبة الشاعر في إحداث تغيير في الواقع المرير الذي يعيشه، فالتعاطف مع الذئب كادت أن تكون سمة في نص الرحبي، وخرج بها عن المألوف، كأنَّ الذئب صوت الشاعر وسؤاله المركزي بين عالمين مختلفين عالم الآخرين وعالم الشاعر المتفرد الذي يراه.

بنية التركيبية: اقتصر الرحبي على نص قصير (شبه جملة) على هيأة (إلى. م لطيف اليوسفي) سبقها عنوان القصيدة **(عُواء الذئب)** إلا إنها كانت معبرة عن علاقة خاصة بين الطرفين تمثلها توصيف حياة الذئب برؤية جديدة.

---

[1] قطارات بولاق الدكرور (قصيدة عواء الذئب): ٥.

* ناقد وأديب تونسي حاصل على شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي، من أهم أعماله: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، فتنة المتخيل. ينظر: محمد لطفي اليوسفي ، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية:www.aLowais.com

جـ - الإهـداء الرمـزي: يتوجـه المُهـدي بإهدائـه إلـى رمـز لقضـية مـا أو موقـف مـا، وكأنـه يـدفع القـارئ إلـى البحـث عـن المُهـدى إليـه، صـاحب الموقـف المـؤثر أو صـانع رأيً فاعـل لقضـايا يتعـرض لهـا المجتمـع[1]، فقـد جـاء الرحبـي برمـز الطـائر فـي مجموعتـه الشـعرية **في النور المنبعث من نبوءة الغُراب (أوراق ٢٠٢٠)** فيقول:

أيُّها الطَّائِرُ

وَسَطَ زَوابِعِ الصَّحْراءِ وَالغُبَارِ

تَقِفُ مَكْسُوراً على عَمُودِ الكَهَرباءِ

تُديرُ جِسمكَ الصَّغِيرَ

في الجِهَاتِ المُذْلهِمَّةِ

كَأنَّها تَلْمحُ بالمَوتِ وَالحَنينِ[2]

يشـير الـنص أنّ المُهـدى إليـه (الطـائر)، بوصـفه حـاملاً دلالـة غيـر مباشـرة ممـا يجعـل المتلقـي يبحـث عـن صـلة مـا أو يتأمـل معهـا معنـى الـنص الشـعري ومحاولـة تأويلـه؛ لإظهـار الإحسـاس الـذي يعيشـه المؤلـف فعـلاً، ومادفعـه لإهـداء قصـيدته إلـى الرمـز (الطـائر)، نوعـاً من التضليل القارئ للفت انتباهه ثم تشويقه لقراءة القصيدة.

البنيـة التركيبيـة: جـاء الإهـداء فـي صـيغة مغـايره عمّـا سـبق مـن الصـيغ الأخـرى، علـى هيـأة صـيغة نـداء (أيهـا الطـائر)، ولـم تخـرج صـيغة الإهـداء عـن إطـار آلالام، عاكسـة لنـا البعد النفسي من أجل التأثير في القارئ.

أمّـا فـي مجموعتـه الشـعرية **سـألقي التحيـة علـى قراصـنة ينتظـرون الإعصـار**، جـاء في نصّه **(سلاماً أيها النسَّرُ)**:

نَبلة القَدَرِ

---

[1] ينظـر: نظريـة التحليـل والارتقـاء (مدرسـة النقـد التجديديـة) سـعد السـاعدي، دار المـتن، بغـداد، ط١، ٢٠٢٠: ١٥٨، النص الموازي في الرواية العراقية (٢٠٠٣ - ٢٠١٧): ٩٩.

[2] في النور المنبعث من نبوءة الغراب (أوراق ٢٠٢٠): ١٧٤.

قبطانُ الفضاَءِ

تترحلُ فوقَ الأرضِ المقصوفةِ

بالحروبِ والطاعونِ

وعلى طرفِ منقارِكَ الغاضبِ غالباً

شبحُ ابتسامةٍ ساخرةٍ[1]

يوحي النص الشعري أن الإهداء إلى النسر، رسالة تواصلية تنقل عدّة دلالات يحملها الشاعر في ذهنه ربّما يريد منها تدليلات مشفرة، بوصف النسر يحمل دلالة رمزية لم يصرح عنها الرحبي، ونحسب أن الرمز جاء معبراً عن ذاتية الشاعر، لعلّه يرى نفسه كالنسر، فزاد من الأبعاد الجمالية لنصه الشعرية تأويلاً مشفراً يستفز به ذهنية القارئ.

البنية التركيبية: الإهداء في النص الشعري أعلاه جاء على هيأة صيغة نداء (أيها النسَّرُ)، تدفع القارئ نحو مجال التشويق والإثارة، وكأنّهُ يدعو جمهوره للبحث والإستقصاء عن مضمون المضمر خلف هذا النوع من الإهداء ، ويتكرر الإهداء الرمزي في مجموعته سناجب الشرق الأقصى الجزر الآسيوية في قصيدته **(أيتها الغربان)** التي جاءت على النحو الآتي:

ياشظايا أزمنةٍ متراكمةٍ

وحروبٍ

تحلّقينَ بذكرياتٍ ثقيلةٍ

كالليلِ المُدلهمَّ في الآفاقِ

بلونكِ العميقِ

[1] الأعمال الشعرية: (المجموعة الشعرية: سألقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار): ٧٢/٣.

وصياحِكِ الذي يختزِلُ

في أعماقهِ حقيقة

هذا المكانِ[١]

إن الإهداء الذي تضمّنه النص الشعري كان رمزاً لقضية ما، لم يعلن عنها الرحبي، على أن المتعارف عليه أن (الغراب) يرمز به إلى قضية سلبية، فضلاً عن الدلالة يتضمنها هذا الرمز من التشاؤم والخراب[٢]، وكأنّه رمز لمأساة قضية ومعاناة أراد أن يشير لها الرحبي، "مرآة عاكسة لأحزانه وجروحه[٣]".

البنية التركيبية: جاءت صيغة الإهداء على هيأة نداء **(أيتُها الغِربانُ)** ليس مجرد لفظاً حاملاً للدلالة، بل يمكن أن نعدّهُ وسيلة تنشط حركة التواصل بين الرحبي (المُهدي) وجمهوره (المهدى إليه).

أمّا مجموعته الشعرية مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور في قصيدة **سيجارة بحّارمُسن** يهدي قصيدته **(إلى بحار مجهول في العذيبة)** فجاء فيها:

يجلس على المصطبة

أمام بيته المصنوع من سعيف النخيل

وعظام الأسماك

يُحدّق في جروفٍ بعيدة (بخياله لابعينه)

في يده سيجارة واستكانة شاي[٤]

---

(١) الأعمال الشعرية: (المجموعة الشعرية: سناجب الشرق الأقصى الجزر الآسيوية) : ٣١٨/٣

(٢) ينظر: الرمز في شعر عثمان لوصيف، زهرة بن عمر، ماجستير، إشراف د. عبد الرحمن بن عمر، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، ٢٠١٥ /٢٠١٦ :٧٠.

(٣) المصدر نفسه: ٣٩.

(٤) مدية واحدة لاتكفي لذبح عصفور (قصيدة سيجارة بحارمسن) :٤٧.

جاء إهداء الشاعر في نصه أعلاه إهداء رامزاً لشخصية مجهولة لدى القارئ لكنها ربما تمثل علامة سياسية تستدعى من خلاله الدلالات الأخرى المرادفة لِمعاني الرحيل والألم، وما يلفت النظر فيه علاقة الرحبي بالمكان والحفر في ذاكرته التأريخية فيستحضر تفاصيل حياة البحّار ومكانه، فأصبح الارتباط بين الشاعر ومكان (العذيبة) بارزاً، منه عارضاً تفاصيل المكان معبراً عن قضية ما غير معلن عنها، وكأنه أراد أن ينقل مشاعره وأحاسيسه الى القارئ، وعليه أن يمارس نوعاً من التأمل والتحليل لمعرفة معنى الرموز المكونة لعتبة الاهداء.

البنية التركيبية: صيغة الإهداء على هيأة نص قصير (شبه جملة) وعلى النحو الآتي: **إلى بحّار مجهول في العذيبة،** لكنّها أسندت توصيفاً مكانياً في العذيبة (مجهول في العذيبة).

د- الإهداء الأدبي (التراثي): يُراد به الإهداء الذي يوجهه الأديب إلى شخصيات التأريخية سواء أكانت سياسية أم ثقافية أم إجتماعية، وقد وظّف الرحبي هذا النوع من الإهداء في مجموعاته الشعرية، ومنها مجموعة **رجل من الربع الخالي** في قصيدته **(ليل)** فيقول:

إلى امرئ القيس

ليلٌ لايُمكِنكَ أن تقطعهُ بمِنشار

أو تَعتقَلِهُ في كأسٍ

ليلٌ ثعلبيُّ المِزاجِ

أحياناً يُشبهُ مُهرَّجاً في ساحةٍ عامّةٍ

وَينْزلِقُ أملساً كِفراءِ العَروس

ليلُ لعَرافاتِ وسائقي الشاحناتِ

لم يُرْخِ سُدولَهُ بعد...

لكّنه أوْعَزَ الى مخلوقاتهِ بالنّميمة.[1]

وظّف الرحبي الموروث في إهدائه إلى الشاعر الجاهلي، الذي وقف على الأطلال معرباً عن قلقه الوجودي تجاه حركة الزمن وشعوره بالاغتراب، وهو الهاجس ذاته الذي شغل الرحبي، ولعل الرحبي في استحضاره الشخصية التأريخية، ليُعبّر عن موقف ما أو فكرة كانت هذه الشخصية دافعة لها، فكثيرٌ ما ينتاب الشاعر الإحساس بالغربة كما أنتاب الشاعر الجاهلي، وكأن الرحبي أراد أن ينقل معاناته الى الملتقى من خلال تلك الشخصية، فموقف امرئ القيس في قصيدته* موقف قلق وشعور باستطالة وقت الليل وأمله بالصباح، أما ليل الرحبي فهو رمز لضلال الإنسانية المستمر الذي يخفي المظالم فقضية الرحبي قضية إنسانية في كل زمان ومكان[2]، بأن الكون كأنه ليل فلا فرق بين النهار والليل عند الرحبي في مأساة الوجود.

أما البنية التركيبية: في قصيدة ليل على هيأة نص قصير (شبه جملة) وعلى النحو الآتي: إلى امرئ القيس.

في مجموعته الشعرية **منازل وأصدقاء**، في قصيدته **(ليلة الحُمّى)** يقول:

ربيبةُ الغاباتِ مقصوفةُ الرقبةِ،

تحتلُّ كاملَ بهائِها،

وتسري في ليلٍ مذاقهُ قيامةٌ،

تتسلقَ الأعاليَ،

تسهرُ مع البدوِ في الحاناتِ

---

(1) رجل من الربع الخالي (قصيدة ليل):٢١.

* ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ
ألاَ أَيُّهَا اللّيْلُ الطّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ

ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٩: ١٨.

(2) ينظر: نفي الكون والوجود عند سيف الرحبي رؤية ملحمية متماسكة، د. حسام الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج ٣١، ع١، ٢٠٢٠: ١٩٦.

حشرةُ العاصفةِ تلملمُ شظايا شهابٍ ضائعٍ

في سمائهِ...[1]

قصيدة **ليلة الحُمّى** جاء الإهداء فيها إلى شخصية (المتنبي)، وهي تتداعى مع مضمون قصيدة المتنبي في وصف الحمى*، وعنوان القصيدة علامة دلالية تحيلنا على مضمون النص الشعري للمتنبي، فعملت عتبة الإهداء على إثارة المتلقي وجذبه مع فكرة الرحبي في وصف الحمى وسريانها في الليل؛ لتكتمل مادة شعرية جديدة مليئة بالمعاناة عاكسة تجربته، لمحاكاة الموروث والرمز الثقافي الإنساني من أجل بلوغ الأسمى والأجمل.

البنية التركيبية: جاء الإهداء في قصيدة (ليلة الحمى) على هيأة شبه جملة (إلى المتنبي).

تمظهر الإهداء الأدبي (التراثي) أيضاً في مجموعته الشعرية **جبال** في قصيدته **منازل** يقول فيها:

إلى أبي تمّام

منازلُ كبيرةٌ يرتادُها الفتى

منازلُ مبعثرةٌ في قاراتِ ومدنٍ

وعلى منعطفات حروبٍ وجبال

منازل تضيئُها الشموعُ وأخرى تعطُسُ

فيها الحيتان

تمتدُّ من قَصَبةِ الجزائرِ حتى القُطبِ الغامضِ

---

[1] ينظر:الأعمال الشعرية المجموعة الشعرية منازل وأصدقاء قصيدة (ليلة الحمّى)، ٢ /٢٧٣.

* وَزائِرَتي كَأَنَّ بِها حَياءً ... فَلَيسَ تَزورُ إِلّا في الظَلامِ
بَذَلتُ لَها المَطارِفَ وَالحَشايا ... فَعافَتها وَباتَت في عِظامي
يَضيقُ الجِلدُ عَن نَفسي وَعَنها ... فَتوسِعُهُ بِأَنواعِ السِقامِ

ديوان المتنبي، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧: ٢٠٣/٤، ٢٠٤.

وبلادِ الغال[١].

استدعى الرحبي في نصّه شخصية أبي تمّام موجّهاً له الإهداء بوصفه "يمثل علامة معرفية وثقافية مشتركة بين الشاعر والمتلقي فضلاً عن حضورها في الذاكرة المشتركة بين الأجيال وفي الوقت نفسه يضفي الرمز التراثي على الواقع الأصالة والعراقة[٢]..."، فتكشف تلك الشخصية عن موقف رغب الرحبي به إثارة انتباه القارئ له.

يُلمَح في النص الشعري مفارقة الوطن بوصفه مكان الطفولة والنشأة، هي حقيقة عاشها الرحبي، فأبو تمّام عاش الغربة فكان كثير التنقُّل، أمّا المنازل فهي رمز من رموز الماضي، فكانت شاهداً على تغييرات الزمان والدهر، فالرحبي كأنّه في حالة ارتداد إلى الماضي، لعلّه يرى في الماضي زمناً مثالياً قياساً الى الواقع العربي الحاضر، وفي الوقت نفسه يعدُّ الماضي أملاً وحلماً لدى الرحبي يتمنى تحقيقه، وأن تعود الأمة إلى أمجادها؛ لذا "تعدُّ من أهمِّ المصاحبات النصية التي تسعفنا في تفكيك النص وفهمه وتأويله"[٣]

بنية التركيب: صيغة الإهداء على هيأة نص قصير شبه جملة (الى أبي تمام).

يمكن القول إنّ عتبة الإهداء ظهرت بشكل ملحوظ في مجموعات الرحبي الشعرية بحذف فعل الإهداء والإستقرار على حرف الجر، ومجيء اسم المُهدى إليهِ بعد حرف الجر مباشرة، توحي لنا هذه العتبة بوجود علاقة تربطها بالنصوص الشعرية، فهنالك تعالق واضح مع المتن الشعري، لذا لا تخلو القصدية في اشعار الرحبي

وهذا ما يُلحظ في الجدول آدناه إجمالاً عن مجموعاته الشعرية:

---

(١) المجموعة الشعرية جبال (قصيدة المنازل) ١ /٢٥١.
(٢) حداثة الصورة الشعرية عند جواد الحطاب، محمد عبد الرسول السعدي، منذر هادي حديد الجحيشي، مجلة دواة ، المجلد ٧ ، العدد ٢٧ ، ٢٠٢٠ :١١٥.
(٣) المتعاليات النصية في شعر خزعل الماجدي، هدى مصطفى طالب، دكتوراه، إشراف د. علي هاشم طلاب، جامعة المثنى، ٢٠٢٠: ١٧٥.

المجموعة الشعرية	عنوان القصيدة	والمُهدى إليه	نوع الإهداء	الصفحة
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	رنين	إلى عبد الله الريامي	إهداء أدبي	٢٤
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	حب	إلى شمس	إهداء خاص	٢٦
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	مساء شاعر في مدينة	إلى قاسم حداد	إهداء أدبي	٣٨
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	بيروت زمان	إلى حمزة عبود	إهداء أدبي	٤٢
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	رياض الصالح الحسين	رياض الصالح الحسين	إهداء أدبي	٥٣
مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	يوسف الخال	يوسف الخال	إهداء أدبي	٥٤
رجل من الربع الخالي	مقاطع	إلى تلك المرأة	إهداء أدبي	٥١
معجم الجحيم	مقهى في دمشق	إلى حلمي سالم	إهداء أدبي	٢٠٥
معجم الجحيم	قبر هنري باريوس	إلى عبد اللطيف اللعبي	إهداء أدبي	٢٥٣
معجم الجحيم	مقبرة تغور في منجم الذهب	إلى ندى رحمة	إهداء أدبي	٢٧١
مقبرة السلالة	داليا	داليا	إهداء خاص	٧٥
مقبرة السلالة	الشاعر	إلى داليا..بعد سنين ومجازر	إهداء خاص	١١٩
قطارات بولاق الدكرور	الجنازة	إلى مفيد نجم	إهداء أدبي	٤٨
قطارات بولاق الدكرور	إلى برونوباتلهايم	إلى برونوباتلهايم	إهداء أدبي	١٠٧
قطارات بولاق الدكرور	إلى صبحي حديد	إلى صبحي حديد	إهداء أدبي	١١٤
قطارات بولاق الدكرور	إلى س مفرح	إلى س مفرح	إهداء أدبي	١٤٧
قطارات بولاق الدكرور	إلى ع الدميني	إلى ع الدميني	إهداء أدبي	١٥٠
قطارات بولاق الدكرور	إلى أروى صالح	إلى أروى صالح	إهداء أدبي	١٥٣
حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة	مقطع٣١	أيها المتوحد	إهداء خاص	١١٦
نسور لقمان الحكيم	مقطع	أيتها الصخرة أيتها الشجرة	إهداء رمزي	١٦
نسور لقمان الحكيم	مقطع	أيها المغيب	إهداء رمزي	١١٢
نسور لقمان الحكيم	مقطع	إلى: كافياني	إهداء أدبي	١٣٦
في النور المنبعث من نبوءة الغراب (أوراق ٢٠٢٠)	إلى مسالخ الأجداد	إلى مسالخ الأجداد	إهداء عام	١٥٨
الأعمال الناجزة	مقطع	أيّتها الكراهية	إهداء عام	٥
الأعمال الناجزة	مقطع	أيّتها السكينة	إهداء عام	٥
الأعمال الناجزة	مقطع	أيّها القتلة المعتوهون	إهداء خاص	١١
الأعمال الناجزة	مقطع	أيُّها الطاووس المجيد	إهداء رمزي	٢١
الأعمال الناجزة	مقطع	أيُّتها الحقيقة الأسمى	إهداء رمزي	٢٢
الأعمال الناجزة	مقطع	أيُّها الشاعر القتيل يا صديقي	إهداء خاص	٢٤

المبحث الثاني: عتبة الاستهلال

توطئة:

- أنواع الاستهلال

تمثلات الاستهلال في شعر سيف الرحبي

أولاً: الاستهلال الرئيسي (الغيري)

أ- الاستهلال الغيري الإسلامي

ب- الاستهلال الغيري الشعري

١- الغربي

٢- العربي

جـ- الاستهلال الغيري النثري (الغربي)

دـ- الاستهلال الغيري (حِكَم)

ثانياً: الاستهلال الذاتي

١- الاستهلال الذاتي التوضيحي

٢- الاستهلال الذاتي التأملي

ثالثاً: الاستهلال الثانوي:

أ- الاستهلال الثانوي الإسلامي

ب- الاستهلال الثانوي رمز (الشخصيات)

جـ- الاستهلال الثانوي الشعري

١- الغربي

٢- العربي (المُعاصر- التراثي)

د- الاستهلال الثانوي النثري (الغربي)

عتبة الإستهلال:

توطئة:

يُعدُ الاستهلال* ركيزة دلالية في هيكل النص وعتبة ثانية للنص بعد العنوان ومنطلقهِ نحو القارئ شفاهياً أو مكتوباً، بوصفه شرطاً أساسياً من شرائط البيان ومفتاحاً أساسياً لفتح النصوص المغلقة، وهو بدء الكلام وبناظره في الشعر المطلع[1] ومن العتبات التي لها علاقة بسابقها وما يليها، وأكثر عناصر العمل الفني ربطا لهذا العلاقة، فالكلمات التي يتصدر بها الاستهلال ما هي إلا جزء من بنية النص وليس فضلة عنه، كما يمثل الاستهلال في الوقت نفسه الجانبين البنائي والتأريخي الناتجين من العمل الأدبي كله؛ ليجعل منه مقبولاً لدى المتلقي، وهذا يتطلب من القارئ أن يكون مدركاً بحركة الاستهلال في النص الشعري

وتقع عتبة الاستهلال ضمن العتبات الداخلية التي يبدأ منها المتن، مثلها مثل عتبة الخاتمة، ولها أهمية بالغة في رسم استراتيجية النص وتوجيه فضاءاته، فهي بوابة الدخول في مضمون النص الشعري، فمنتج النص لا يختار إلّا الكلام الذي يشحن النص ويبلوره لتوليد الاتصال مع القارئ، ويمكن القول: إنَّ الاستهلال صورة مُصغَّرة عن العمل الأدبي، وهذه الرؤيا المصغرة تشغل بداية الكلام عاكسة ثقافة الشاعر وخبرته بالحياة فضلاً عن الواقع الاجتماعي وأثره في شحن النص بالانفعالات والتطلعات ذات الذخيرة المؤثرة في نفسية المتلقي، وعليه فإن البداية المعبرة يجب أن تكون ذات سمة محكمة تجذب القارئ، وتساعده في فهم النص، فكلّما كانت بوابة النص مغرية شددنا القارئ نحو النص، وهذا ما يعلّل سبب لجوء الكتّاب الى بدايات جذابة تثير فضول الجمهور[2].

---

* جاء **الاستهلال** في لسان العرب من فعل (هلَّ): هَلَّ السحابُ بالمطر، وهل المطر هَلا، وانهلَّ بالمطر إنهلالاً، واستهلَّ هو شدة انصابه، ويقال: هل السماء بالمطر هَلالاً والهلُلُ: أول المطر، واستهل الصبي بالبكاء: رفع صوته، وصاح عند الولادة، والهلال بالحج: رفع الصوت بالتلبية فكل متكلم رفع صوته أو خفضه فقد أهلّ، واستهل وتضمن المعجم الوسيط مفهوم الاستهلال من مادة هلل: أهَل الهلال أي ظهر هِل لهُ والمطر اشتد انصبابه وأهلَّ الرجل: نظر الى الهلال، واستهل الصبي: رفع صوته بالبكاء وصاح عند الولادة، والاستهلال براعة: أن يقوم المصنف ديباجة كتابة أو الشاعر في أول قصيدته. لسان العرب مادة (هلَّ): ٤٦٨٨/١، ٤٦٨٩، ٤٦٩٠. ومعجم الوسيط مادة (هلل):٩٩٢

[1] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي للقديم (في ضوء النقد الحديث) يوسف حسن بكار، دار الأندلس، بيروت، لبنان د.ت:٢٠٣

[2] ينظر: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، ياسين النصير، دار نينوى، دمشق، سوريا، د.ط، ٢٠١٩: ٢٢، جدل الذاكرة والمتخيل مقاربة في سرديات صبري يوسف، محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٧: ١٩

على أن الاستهلال يرتبط بالحيز المكاني للنص الأدبي المعاصر، بوصفه معتمداً على التقنيات الكتابية والطباعية التي تعدّ من تقنيات التعبير في النص الشعري المعاصر فهو تشكيل بصري للنص لا يقف عند حدود المقروء، بل يتجاوز السواد والبياض الذي تشغله القصيدة من خلال تقنيات الطباعة، إذا ما تمكن النص الشعري في الصفحة، فإنها ستغدو بذلك مكاناً نصياً، والمكان النصي هو الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة[1]، وهذا يرشدنا أن ما يميز قصيدة النثر عن غيرها، أن الحيز يفرض نفسه على أجزاء القصيدة فتخلق هندسته المعمارية في توزيع الكلام، بحيث تقترن هذه الهندسة مع شكل الفقرات المنثورة.

من جانب آخر فإن تشكيل الاستهلال يرتبط بالذات الشاعرة، وهو أمرٌ يدركه في إيراده للحيز الكتابي بوصفه مكاناً في الصفحة وليس اعتباطاً، إلّا إنّ النقاد العربي القدامى* قد عنوا بالإستهلال في مؤلفاتهم من خلال الإشارة إلى هيكل بناء القصيدة وتفوقه في البناء التسلسلي الفاعل، مما يجعله أكثر إقناعاً للقارئ، بل مقصوداً ليرشد الشاعر من خلاله القارئ، فضلاً عن تشكل الغموض مما يفضي إلى إنتاج في المعنى يشترك فيه القارئ نفسه. [2]

وثمّة سمات جوهرية للاستهلال أولها ارتباطه بالمجتمع، لذا يحاول الشاعر تجسيد قضاياه في مدخل النص، فالأديب لا يصدر عمله الأدبي إلّا وراء غاية، قصد إدخال القارئ واستكماله قراءته حتى الخاتمة، أمّا السمة الثانية فهي التلميح بأيسر القول

---

(1) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ١٣٠، ١٥١.

* الى ذلك اشار ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ): "مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والزمن، والأثار فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ثم وصل الى ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد ألم الفرق..." الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعرفة، القاهرة، مصر، د. ت: ٧٥/١، أما عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) جعل تحسين الإستهلال من سمات الشاعر الحاذق، ومنهم من وضع شروطاً لينبغي الشاعر إتباعها في الإستهلال: شرف المعاني، فصاحة الكلمات وبلاغتها، فضلاً عن سهولة اللفظ. ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، تح: محمد ابو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مكتبة لسان العرب: ٤٨، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣: ٢٢.

(2) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ١٥١، ١١٨.

عما يحويه النص، وثالثها سمته التوجيهية؛ لكونه الموجه للنص نحو القراءة، إذ يظل القارئ يستحضر الفكرة الرئيسة التي يتضمنها النص.[1]

على أن الحديث عن الاستهلال يرتبط بالناقد جيرار جينيت، إذ أشار إلى الاستهلال على نحو مغاير مما ذكره الأولون، متلائماً مع طبيعة النص الأدبي الحديث ولم يعد مجرد بداية شكلية لنص، وقد عرّفه "كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدئيا كان أو ختمياً، الذي يُعنى بانتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة لحقيقة الاستهلال"[2] فهو يرى إنّ الفضاء البعدي النصّي بأنواعه المختلفة يسهم في إنتاج خطاب يتعلق بالنص، ثمّ يضع تعليلاً أن الاستهلال البعدي مؤكداً لحقيقة الاستهلال، فتأخذ بيد القارئ إلى مضمون النص بعد ما أثارت فضوله عبر علاماته الإيحائية المؤثرة؛ ليكتسب الاستهلال قيمته فيرسم ملامح النص الشعري، وصورة مصغرة عمّا يتضمنه المتن الشعري، فضلاً عن جانبيه الإبداعي والجمالي.

أنواع الإستهلال:

إنّ التغييرات التي أصابت الاستهلال من الضغوط الاجتماعية والفكرية والسياسة، فضلاً عن التطور الحضاري، أدّت إلى ظهور أنواع من الاستهلال، وهذا ما أشار إليه جيرار جينيت في كتابه (عتبات)، فيحدد أنواعه انطلاقاً من تحديد المرسل:

١- **الاستهلال الواقعي:** فالمستهل شخصاً واقعياً ويعرف بـ (الاستهلال التأليفي) ويصدر هذا النوع من أصدقاء الكاتب فيكون استهلالاً حقيقياً.

٢- **الاستهلال التخييلي:** تقوم به شخصية تخييلية يسند لها الكاتب/ المؤلف وضع الإستهلال

٣- **الاستهلال المزيف:** هذا النوع من الاستهلال ينسب بالخطأ إلى شخص واقعي.

---

(١) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الادبي:٢٣، ٢٤، عتبة النص البنية والدلالة: ٣١

(٢) عتبات جيرار جينيت: ١١٣.

ثم صرّح جيرار جينيت أن كل خطاب يتموضع خارج الأصلي يدرس ضمن ما يُسمّى بقبل بدء القول، ويعرف بـ (الاستهلال الافتتاحي)، وما تضمن من الخاتمة والملاحق والذيول، أي ما بعد الكتابة يسمى بـ (الاستهلال البعدي)[1]، وحدّد جيرار جينيت وظيفة الاستهلال بقوله: "ضمان القراءة الجيدة للنص"[2].

تمثلات الاستهلال في شعر سيف الرحبي:

إنَّ العمل الأدبي يتكئ على الاستهلال بوصفه منفّذاً له أكثر من غيره في كشف أسراره الغامضة وفتح مغاليقه؛ ليُبين للقارئ ملامحه، فيكون فكرة وإنطباعا عنه[3]، إذ سنحاول استنطاق عتبة الاستهلال في شعر **الرحبي** في مجموعاته الشعرية، وكيف تُسهم في بلورة المعنى للقارئ، وعلى النحو الآتي.

أولاً: الإستهلال الرئيس الغيري: يصدر الشاعر مجموعاته الشعرية بنص إسلامي أو مقولة نثرية أو بيتا من أبيات شعرية لشعراء آخرين، على هيأة اقتباسات أو تضمينات، تشكل علامة على الثقافة التي يعتمد الشاعر عليها بداية نصه، وهو يتنوع على وفق الآتي[4]:

أ- الإستهلال الغيريّ الإسلامي: ويُراد به الاستشهاد بالآيات القرآنية؛ ليضيف بعض العلامات الدينية المؤثّرة؛ لجذب القارئ لأعماله الشعرية، ففي مجموعته **(يدٌ في آخرَ العالم)** يستهلها أولاً بآية قرآنية من سورة النور **"كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً"** سورة النور: ٣٩ [5].

جاء الاستهلال عوضاً عن عنوانات القصائد ووصفاً لها، إذ كُتبت نصوصُه مرقمةً بلا عنوان، فالاستهلال كان مقصداً يتضمن الإيضاح دلالة الضياع والخسران، كذلك الدلالة الكلية للنصوص انضوت تحت هذا المنحى، فالألفاظ تحاكي الاستهلال

---

(١) ينظر: المصدر السابق: ١١٣، ١١٦، العتبات النصية في اعمال صنع الله إبراهيم الروائية، وداد هاتف وتوت، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٧: ٩٢.
(٢) المصدر نفسه: ١١٨.
(٣) ينظر: الاستهلال في شعر حسين العروي (دراسة بلاغية)، مريم بنت عبد الله علي، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، عدد ٨٣، ٢١٥: ٦٨٥
(٤) ينظر: عتبات جيرار جينيت:١١٢، العتبات في شعر الرواد: ٢٩٥.
(٥) يد في آخر العالم: ٥.

وتتركب عبر تواليها في القصائد المرقمة، وتتظافر؛ لتوحي للقارئ بهذا الجو النفسي الذي يريده الشاعر، فأخذ الاستهلال حيزاً فضائياً في بداية المجموعة الشعرية.

ب - الاستهلال الغيري الشعري

١ - الغربي:

يستهل الرحبي مجموعته (الجندي الذي رأى الطائر في نومه) بنص شعري لشاعر الياباني (ريوكان)* كاشفاً عن أحداث مجموعته الشعرية الذي جاء فيه:

كم هو مؤسف

إطلاقُ حصان

وحيدٌ في الفراغ (١)

تعالَق الاستهلالُ بما يقصدهُ الرحبي في نصوصه مع الوحدة والاغتراب والتألم متنقلاً من مكان إلى آخر، ويمكن القول: إنَّ الاستهلال له علاقة بالمضمون، فكان مُعبّراً عن المتن الأدبي، أراد الشاعر أن يستوقف المتلقي ثمّ يدفعه إلى أعماق نصوصه الشعرية، محاولةً منه في تقديم صورةً واضحةً عن المعنى الذي يرمي إليه في عمله الشعري، وقد تداخلت الأفكار والأهداف بين الرحبي و**ريوكان**، ممّا دفع الشاعر إلى الاستهلال بقول **ريوكان** رغم اختلاف البعد الزمني بينهما، إلّا أن الهاجس المشترك هو الوحده والفراق وهذا ما جاء في نصه الشعري، مما يُلحظ التعالُق الواضح بين الاستهلال ومضمون النص، ومنها قوله في قصيدته **(المحطات موقد الغياب)** على النحو الآتي:

يا لِأيامي ووحدتي

أقولها صراحةً

* ريوكان: شاعر الطبيعة، وراهب بوذي ياباني عاش في القرن السابع عشر، عُرف بإبداعه في الشعر والخط، فضلا إنه شخصية مرحة وغريب الأطوار يمتاز بالقدرة على تذوق الجمال، ينظر: ريوكان شاعر الجمال والطبيعة https://alyassen.github.lo

(١) الجندي الذي رأى الطائر في نومه: ٥.

من غيرِ مواربة ولا كناية

لأنّ هذه الأسوار، والكوابيس

العاتيةَ ستنجز، لا شكّ، مهامّها

الضاربة في أعماقي...[1]

جاء نصّه الشعري مُعلناً (يا لأيامي ووحدتي) عن الوحدة والفراق تضامُنا مع دلالة الاستهلال، فضلاً عن توظيفه للرموز في نصوصه؛ لخلق حلقةً للاتصال بين أجزاء نصوصه وعتباته، فكان استهلاله غيرياً تصدّر مجموعته الشعرية.

وفي مجموعته (الجندي الذي رأى الطائر في نومه) يستهلها الرحبي بنص للشاعر الإيطالي **أونغاريتي*** فيقول:

مُنحدراً من أمراء رُحَل

انتحَر

ذلك لأنَّ ليس لهَ

وطن

ولم يكنْ يعرفُ العيشَ تحتَ

خيمةِ أهله[2]

جاء الاستهلال على هيأة رسالة تمنح معنى دلالياً يتطلب تأويلا؛ لِينقُلَنا إلى مضمون النص، فكلا الشاعرين عاشا تجربة الغربة وفراق الأهل والأصدقاء، ويعلن أونغاريتي عما حلّ به بعد وفاة والده، ويحاول الرحبي أن يصنع نوعاً من التوافق بينه وبين الشاعر

---

(1) المصدر السابق: ١٩.

* أونغاريتي: شاعر إيطالي حداثي وصحفي وناقد، من ابرز المساهمين في الادب التجريبي الإيطالي في القرن العشرين (ت ١٩٧٠م) ينظر: https://g.co/kgs/ad7Fvv.

(2) الجندي الذي رأى الطائر في نومه: ٥

الإيطالي محاولة لخلق نوعاً من الاستهلال المعبر عن حياة الغربة وألمهُ العميق عما يجري على الأرض العربية؛ لذا يمكن القول: إنَّ عتبة الإستهلال في مجموعة (الجندي الذي رأى الطائر في نومه) حققت غايتها في استقطاب القارئ وأعطته إنطباعاً أولياً عن المضمون وواصفة له في الوقت نفسه.

ومن نصوصه الشعرية التي جاءت مُعبِّرة عن حدّ الألم والفراق، عاكسة معاناة الرحبي نصُّه (أشجارٌ ترحَل)، جاء فيه:

وأشجارٌ ترحَل

كأنّما جاءوا من آخر العُمر

أولُه ضَياعٌ في الضجيج

كأنّما جاءوا من آخر الدنيا[1]

نظن أنَّ الرحبي قد صبَّ جلّ اهتمامه في اختيار نوع الاستهلال، إذ صوّرت هذه العتبة أعماله، وكان التعالق واضحاً بين الاستهلال ومتن نصوصه، فالناظر لاستهلال الرحبي يراه مثيراً تضمّن حالاتٍ نفسيةٍ تمكّن القارئ من الدخول إلى عالمه المكتظ بالصور الشعرية المُحفِّزة لإحساسه، ومستكشفاً معنى نصوصه، فضلاً عن أنّه "يوفّر فرصة تأمّل كافية للمتلقي؛ لكي يندفع في طبقات المتن النصّي الأخرى بوساطة ما قدمته بيئة الاستهلال من قيم، ودلالات تُمكّن القارئ فكّ شفرات النص وتحليل أنساقه، والكشف عن رؤيته"[2]؛ لذا تُعدُّ وصفية عن المتن الأدبي.

أمّا البداية الافتتاحية لمجموعة رأس المسافر تضمّنت نصّاً شعرياً لنيتشه*، يقول فيه:

---

(1) المصدر السابق: ٩

(2) لهذه القراءة لحساسية النص الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط١، ٢٠٠٨: ١٤٨.

* **نيتشه فيلسوف المأساوي:** وناقد ثقافي تأثر بفلسفة شوبنهار، ووظف تأويل رموز الأساطير اليونانية محاولة لتقريب مفهوم الفن للعامة، ويرى أن الدافع للحياة هو الفن والذي يمثل الجزء الكبير بالموسيقى: فلسفة الفن والجمال عند نيشته، عبد الرحمن حسنيوي، المغرب، ٢٠٢٠، www.aLjazeera.net

لقد تعِبَ الحائطُ مِنَ السّفَر

عِندَما يَمشِي الجَسَدُ

في الظَّلامِ تغادرهُ

روحهُ وتتَحفَّز خُطاهُ[1]

استهلال الرحبي في مجموعته (رأس المُسافر) يحيل القارئ إلى النصوص الشعرية، لعله كان معبراً عن قضية سامية دارت حولها النصوص ولم يصرّح عنها الرحبي، وكأنه أراد بالجسد "وسيلة للكشف عن تشظّي الإنسان وتناثره، فالجسد تضمن الجسد الإنساني ويتضمن البعد الكوني من خلال الوعي"[2]، ويمثل علامة تحيل القارئ إلى معنى خاص ولها ارتباط بهوية الإنسان، إلا إنَّ الرغبة في تحقيق الذات كان حافزاً له، وعليه فالشاعر نسج نصوصه على أساس الواقعية الشعرية، ذات لغة عجائبية مبنية على الأحلام، فشخصية الشاعر المسافر تعدّ مدخلاً للنص وله دور في إثارة التخيلات.[3]

إنَّ استدعاء الشاعر في رؤيتهِ على قول الشاعر **نيتشه**، أسهم في تكثيف المعنى ونحسب السفر عند الرحبي موقفاً داهمه في حياته؛ لذا جاء إستهلاله متعالقاً مع نصوصه وعاكساً لنا سيرة الشاعر، وعلى هذا الثبات يقول في نصّه **(ليلةٌ أُخرى)** على نحو الآتي:

سأنامُ وأترُك كلَّ شيءٍ للرِّيحِ

النابحةِ أمامَ بابي

سأَترُكُ القلمَ والسَّجائر والمِنفضةَّ

الملأَى بفيالقِ المغُولِ وهُم

---

[1] رأس المسافر: ٥.

[2] الجسد اللغوي والجسد الإبداعي في الشعر العُماني سيف الرحبي نموذجاً، ناصر أبو عون www.aLrahbi.info

[3] ينظر: الواقعية السحرية في شعر سيف الرحبي (رأس المسافر نموذجاً)، صادق البوغبيش، رسول بلاوي، محمد جواد، مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣، العدد ٥٧، ٢٠٢١: ٦٣.

يغتصِبونَ السَّبايا في... [1]

إنّ الغربة والآلم سمة حاضرة في نص الرحبي وكأنّها مُلهم للإبداع، وهذا يقودنا إلى الترابط بين الاستهلال ونصوص الرحبي، إذ ورد استهلاله الغيري في بداية المجموعة الشعرية متضمناً مقولة الفيلسوف نيتشه، ونحسب أنّ الإجادة التي تميز بها الرحبي جعلت من الإستهلال عتبة مُهيمنة على المتلقي؛ لجذب انتباهه، إذ إنّ القارئ الحاذق يشعر بالغرض المنشود لدى الشاعر أو المضمر في أول استهلال مجموعته.

٢ - العربي:

أمّا مجموعة **نجمة البدو الرّحل أو القاهرة** من الأعمال الصادرة ٢٠٢٠م يستهلها الرحبي بالبيت الشعري للشاعر الجاهلي **المُرقّش الأكبر***:

إذا عَلَمٌ خَلَّفْتُهُ يُهْتَدى بِهِ بدا عَلَمٌ في الآلِ أَغْبَرُ طامِسُ** [2]

وظّف الرحبي اللقب في استهلاله بدلاً من الاسم المباشر لشخصية المُرقّش الأكبر، فالمتلقي أكثر معرفة باللقب؛ وذلك لتداول ذكره بين الناس، ثمّ يشير الرحبي مباشرة إلى القول وهو عبارة عن حكمة يرشد بها الآخرون واستدعاء الشخصية التأريخية؛ لإنّها خير معبر عن مضمون النصوص التي يتضمنها القصائد[3]

وكثيرٌ ما ينتاب الرحبي الإحساس بالغربة في الحياة، منشأه شعوره بما يعاني به العالم العربي ممّا يدفعه إلى استدعاء الشخصيات التراثية، وعليه كان الهاجس المشترك

---

[1] رأس المسافر (قصيدة ليلةُ أخرى): ٤٦.

* **المرقش الأكبر**: عمرو أو عوف بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة من أقدم الشعراء الجاهلين، وشهد حرب البسوس وكان معاصراً لمهلهل وأهم الاحداث في حياته عشقه لابنة عمه اسماء، ومن هذا العشق عُرف بأنه أحد المتيمين في تاريخ الأدب العربي وكان هذا سببا في وفاته (٧٣هـ/ ٥٥٢م)، ينظر: المرقش الأكبر وإسهامه في التأسيس لتقاليد القصيدة العربية والغزل العذري، فاطمة حسن عبد الفتاح، مجلة الأثر، العدد ٢٥، ٢٠١٦: ١٤٨، ١٤٩.

** **طامس:** اسم فاعل من طمس، ويطمس طُموسا: دَرسَ وأمحّى أثرهُ، وقِيل طموس البصر: ذهاب نوره وضوئه، وطموس القلب: فساده، والطامس البعيد، وخرق طامس: بعيد لا مَسلك فيه. لسان العرب (مادة طمس): ٤ / ٢٧٠.

[2] الاعمال الناجزة، (نجمة البدو الرحل أو القاهرة): ١٣١/٢.

[3] ينظر: استدعاء التراث التاريخي وآلياته في شعر نجاح ابراهيم، عذراء ادريس، علي خضري، محمود جواد، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، العدد ١، ١٤٤١/ ١٤٤٢هـ: ٩٩

بين الشاعرين الرحبي والمرقش الأكبر الغربة وهجر الديار، والابتعاد عن الأحبة، فالشعر كونه عِلم يهتدي به علم آخر لم يظهر للوجود، أمّا الذي يدور في ذهن الشاعر هو تحويل المعاني إلى لوحات ملموسة بعد أن كانت علامات لا يكاد يقعُ عليها الحسّ أو يستوعبها المتلقي، ويبدو أن عمل الشاعر أرقى عندما يقوم بعملية فنية جمالية معبرة عن هموم وتطلعات أفراد مجتمعه، فالغاية من هذا العلم التأثير أولاً في نفس القارئ ثم إثارته نحو الإصلاح لمعالجة الواقع المرير.

إنّ البدايات (**الاستهلال**): تمثّل استراتيجية مُهمّة لإستقبال القراء، إذ إنّه يشكل لحظة المواجهة الأولى مع القارئ واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة وغير مرئية حتى تبدأ عملية تحويل الكلمات المرصوفة على الورق إلى عالم حي من الرؤى والأشواق والهواجس إلى الكون مزدحم بالشخصيات والأفكار والصراعات[1]، ويفعل القارئ خياله لكي يُسهم في تأويل وبلورة معنى النصوص، ولا تبتعد مجموعة الرحبي **(يد في آخر العالم)** عن الذكريات والغربة وقسوة المنفى والحنين إلى الأوطان، فرصد الغياب وتجلياته فجاءت نصوصه محتشدة بالصور الشعرية التي تحاكي الأهل والأصدقاء؛ لذا بدأ في استهلال مجموعته بالبيت الشعري لشاعر بدر شاكر السيّاب على النحو الآتي:

يا غربةَ الروحِ في دنيا من الحجرِ[2]

النفس الشعري في مجموعة **(يد في آخر العالم)** يتسم بالغربة والاغتراب والحنين إلى الوطن تلك المشاعر الصادقة التي توحي لنا بمرارة الإحساس، ومعاناة المجتمع التي يشعر بها الرحبي؛ لذا جاء الاستهلال مُعبِّراً عن سيرة الرحبي، وغالباً ما تلوح لنا مطالع عنوانات مجموعاته بهذه الملامح التي عاشها الرحبي في ظل ظروف نفسية معينة، ولعلّ الهاجس المشترك بين الشاعرين هو الاغتراب النفسي الذي عاشه كلا الشاعرين؛ لذا استدعى الرحبي كغيره من الشعراء قول السيّاب، مستعيناً بالطبيعة التي تمثل الصدق كما

(1) البدايات ووظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ مجلة الكرمل، عدد ٢١، ٢٢، ١٩٨٦: ١٤٢.
(2) يد في آخر العالم: ٥.

فعل السياب، ذلك في تجربته الشعرية لفراره عن الواقع وقساوته، لذا جاء قوله معبراً عن الصمود والقوة والصلابة مستعينا بعنصر من عناصر الطبيعة (الحجر)[1]

إذ إنَّ العتبة الموازية للنص (الاستهلال) انطلقت من واقع الرحبي، كأنّما تعبّر عن أحداث واقعية مرَّ بها الرحبي، فضلاً عن ذلك لم تغفل ترابطها مع نصوصه التي تضمّنتها مجموعته الشعرية **(يدٌ في آخر العالم)** تكشف للقارئ عن مضمونِها وتعكس تحولات وتغييرات مسيرة الرحبي الأدبية والشخصية، وربّما أسهمت في إثراء المضمون والتوسع في دلالته ولا سيّما أنّ سمة الغربة حملت معانٍ إيحائية عن عزيمة الشاعر، فوجود عنصر الطبيعة (الحجر) حقّق مضاعفةً في عملية تأويل مجموعة الرحبي الشعرية **(يدٌ في آخر العالم)** ومن نصوصه التي جاءت متعالقةً مع استهلاله قوله:

أعرفك الآنَ جيداً

عِبر غياباتنا وأشلائنا

عِبر انمحاء حضورُك في الغابة

الغياب إقامة في الروح... [2]

شغل الاستهلال الغيري بداية مجموعته فتضمّن صورة ناطقة وواصفة لمعنى النصوص، ولعل الرحبي أفاد من هذه الاستهلال لرسم معالم معاناته وغربته

إذ يمكن القول إنَّ: استهلالات الرحبي أشبه بالسيرة الذاتية للشاعر، وحاول من خلالها إلقاء الأضواء على إنتاجه الشعري .

بينما استهل الرحبي مجموعته **نسور لقمان الحكيم** بالنص الشعري لمحمود درويش الذي جاء فيه:

---

[1] ينظر: الاغتراب في الشعر العربي المعاصر (بدر شاكر السياب إنموذجا)، عبدو نبيلة ، حابي جميلة، الليسانس في اللغة الأدب العربي، إشراف: بوعلام العوفي، جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة ٢٠١٢/٢٠١٣: ٥٠.

[2] يد في آخر العالم: ١٧.

ومضت الغيوم وشردتني

ورَمت معاطفها الجبال

وخبّأتني[١]

لعلّ فكرة الجبال إشارة رمزية للقوة والثبات والصراع مع الاستعمار فعبّر محمود درويش عن تجربته المتمثلة بالاغتراب (الغيوم) والصمود (الجبال) أمام الأعداء لذا جاء نصّه مكثفاً ذات صورة شعرية مشبّعة بالرموز والإيحاء، فضلاً عن دوره الوطني في القضية الفلسطينية، إصراراً على المقاومة والبقاء، وكأنّ الرحبي انطلق من هذه الصورة الشعرية المُعبّرة لتجربة عاشها إثناء تنقّله بين الدول العربية والأوربية، فذاق مرارة الغربة استغراقاً في إثبات وجوده؛ لذا نحسب أن الاستهلال ذات مضامين سيرية عن الرحبي.

إنّ استدعاء الشعراء للشخصية الوطنية تعدّ من الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر؛ لتعبّر عمّا يحسّ به من معاناة أبناء أمته، ولأخذ العبرة والموعظة، وفي الوقت نفسه يمثّل استحضار تلك الشخصيات؛ لما لها من تأثير فعّال في القارئ، ولهذا يستقي الشاعر من تجربة محمود درويش للتعبير عن فكرة يرغب التوصل لها أو التدليل عليها، لذا توظيفها في الشعر جاءت بقصدية ولها ارتباط وثيق بأفكار الشاعر التي يرغب في بثّها في نصّه الشعري[٢].

جـ - الاستهلال الغيري النثري (الغربي):

استهلت أعمال الرحبي الشعرية بأقوال لشعراء من الغرب منها ما جاء في مجموعته الشعرية **(مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور)** بمقولة الشاعر السريالي أنتونين أرتو* **"ما اقسى شعور الانسان بعدم وجوده في مكان ما"**[٣]، إذ يضع القارئ مباشرة في مضمون

---

(١) نسور لقمان الحكيم: ١٣

(٢) ينظر: استحضار الشخصيات في شعر الشريف الرضي، خميس أحمد محمد، المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية، مجلد ٢، عد ٤، ٢٠٢٠: ١٧٤.

* **أنتونين أرتو:** شاعر فرنسي سريالي كما أنهُ مخرج مسرحي، من أهم إصداراته كتابة (المسرح وقرينه) تميز عن بقية الشعر في قدرته على صياغة نظرية تعرف بـ (القسوة) توفي في باريس سنة ١٩٤٨. ينظر السيرة الذاتية للكاتب المسرحي (أنطونيو أرتو)، ٢٠٢٠، https://komashano.com

(٣) مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور: ٥

النص وفضائه ومعبّراً عن غربة الإنسان وعلاقته بما حوله ومع العالم فضلاً عن قصدية الشاعر بيان علاقته بالمكان، ملتمساً استدعاء مكان الطفولة الذي قضى فيه حياته الأولى، المخبوء أثره ارتباطاً بين الذات والمكان، ذلك حين يتدارس مقولة أرتو "إنّ المكان يلعب دوراً مهماً في تكوين هوية الكيان الجماعي وفي التعبير أن المقومات الثقافية"[1] ؛ لذلك عدَّ المكان مصدر إلهام الرحبي، وأساساً يتكأ عليه في انتاجه الأدبي، المكان العُماني (قرية السرور) جزءاً من طفولة الرحبي، والمُتعارف عليه إنّ الإنسان كلّما تقدّم به العمر، كان أكثر استرجاعاً لمكان الطفولة، فثمة حنين الى الطفولة بشكل مستمر.

شغل الاستهلال بداية المجموعة الشعرية، ربّما أراد الرحبي به إثارة خيال القارئ محاولة منه في تنشيط عملية التأويل لديه والولوج الى عالم الحلم، ويُلمح اتصالاً بين استهلال المجموعة ومضمونها، فجاءت عاكسةً لسيرة الشاعر (المبدع)، والشاعر من خلال مقولة أرتو أسهم في تحديد مسار القارئ من البوح عن غربته، وترك وطنه فعتبة الاستهلال علامة تعلو مجموعة **مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور** وكان الاستهلال من النوع الغيري مُعبراً عن الحنين إلى الوطن والأصدقاء، فالمكان شرط لوجود الإنسان في الحياة، وإنْ اختلفت أنواعه من الصحراء أو الجبال أو الوديان.

ومن نصوصه الشعرية المُعبّرة عن حنينه لمكان الطفولة **(بيتنا القديم)** فيقول:

بما يشبه خطوةَ العابِر

في وديانٍ مؤثّثةٍ بالمخاوف،

وديان لا أستطيع لمسَها

أو تذكّرها بسهولة

بما يُشبه تلك الخطوة الأولى...[2]

---

[1] شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية: ٥٤.
[2] مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور (بيتنا القديم): ٣٤.

نصّ الرحبي تضمّن تعبيراً عن الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر، فالمكان في تجلياته المختلفة له ارتباط وثيق بحياة الرحبي، وكأن حضوره في نصّه (بيتنا القديم) تعبيراً عن رؤية أو سياسية أراد الرحبي التلميحَ لها عبر استعادة مكان الخطوة الأولى (مكان الطفولة).

نحسب أن الاستهلال جزء من البناء النفسي للكاتب، ومنهم من يحسن البداية ومنهم من يفتعلها ومنهم من لا يحسن الاثنين، ومنهم من يخيطُ الخيطَ الشعوري الممتد إلى ماضي التجربة، ومنهم من يقطع السبل مع أي ماضي[1]، ولعلّ الاستهلال انعكاس لشخصية الشاعر سواءً أكان من الجانب النفسي أم الثقافي أم الاجتماعي، ويمكن عدّ الاستهلال مرآةً؛ لما يكتنزه الشاعر من طاقة إبداعية تفرض وجودها على الاستهلال، ويُلحظ أن معظم استهلال أعمال الرحبي الشعرية ناتجة عن تجربة إنسانية، جاءت على هيأة أساطير أو رموز أو قول لأحد الحكماء، فتتداخل وتتفاعل مع فكرة الشاعر، لذا تفتح نوافذها على معاناة المجتمع وهمومه وطموحاته المعرفية والسياسية.

استهل الرحبي مجموعته الشعرية **مقبرة السلالة** الاستهلال الغيري، فهو يحرص على إيراد الاستهلال في بداية مجموعاته لتمثيل قبساً من نور المعنى، وهذا ما نجده في مجموعته مقبرة السلالة الذي صدرت بمقولة الفيلسوف الألماني نيتشه ((**تلك البسمةُ التي فيها العطفُ والحنانُ، ما يستهوي الملائكةَ بالبكاء**))[2]، وجاء الاستهلال متعالقاً مع النص الرثائي: إلى أمي: وهي في قبرِها تنام، مُفسّرة لما سيؤول إليه النص المحتشد بالعاطفة ولعلّ الرحبي يحاول أن يستعيد في عمله عناصر الفن الرثائي المضمن الحب، والموت، والحرب التي تعود جذورها إلى الفلسفة اليونانية، وبذلك قدّم صورة شعرية ممزوجة بين العام والخاص فضلا عن اشتراك الطبيعة، فالاستهلال يلوح إلى فلسفته الممزوجة بالأساطير اليونانية التي استعان فيها، بعد دمجها بعناصر البيئة لرثاء السلالة انطلاقا من رثاء الأم ورثاء (الأنا) التي أصابها الحزن لوفاة الأم[3]

---

(١) ينظر: أمكنة الخيال الشعري تختصر عالم الشاعر سيف الرحبي، مفيد نجم، مجلة العرب، ٢٠١٩ www.aLarab.co

(٢) مقبرة السلاله: ٧

(٣) ينظر: مقبرة السلالة (سيف الرحبي يستعيد المدثية في شكل كولاج شعري)، عايد اسماعيل، مجلة الحياة، ٢٠٠٤، www.sauress.com

ومما يثير القارئ أن الشاعر تضمّن استهلاله التضاد، فجمع البسمة التي اتصفت بالعطف والحنان والبكاء الذي يستهوي الملائكة، مع دلالة المقبرة والموت، مما مثّل التضاد في بداية المجموعة معماراً يتناسل مع نصوصه الشعرية، فتقابل عتبة الاستهلال في تضادها مع العنوان **(مقبرة السلالة)**، حتى جاءت في أحد نصوصه على النحو الآتي:

كانتْ السُلالةُ تقتربُ

من زهرةِ المصيرِ

السُلالةُ المترحّلةُ في الظلام

التي وُلِدتْ من ظلَ غمامةٍ...[1]

يمكن القول: إنّ الاستهلال في مجموعة **(مقبرة السلالة)** يدلّ على مجمل العمل الأدبي فيثير المتلقي وتجذبه وكان الاستهلال من النوع الغيري.

د- الإستهلال الغيري (حِكَم):

أورد الرحبي في مجموعاته الشعرية استهلالاً على هيأة حِكَم مقتبسة من أقوال الحِكماء والأدباء، ممّا أسهم في تكثيف الصورة الشعرية بأقلّ الألفاظ، ذات معنى مُضمر يحتاج إلى القراءة التأويلية لفكّ شفراته، بوصفه عتبةً تلخص ما في المتن وتوجّه القارئ ؛ لكونها عتبةً موازيةً تعود إلى ثقافة الشاعر، وهذه العتبة القرائية تمنح القارئ معرفةً مختزلةً قبل دخولة إلى الفضاء النصّي، فيستهل الشاعر مجموعته الشعرية **معجم الجحيم** بحكمة صينية على نحو الآتي:

لو بقينا نراجع الكتبَ التي كتبنا

لَما نشرناها أبداً[2]

---

[1] مقبرة السلالة: ١٧.
[2] مجموعة معجم الجحيم: ٧

"إنّ الحكمة هي حقيقة إنسانية تُعبّر عن وجهة نظر قائلها وهي خلاصة تجارب عميقة ومشاهدات دقيقة لكل ما يدور حوله من سلوكيات الناس، وطبائعهم..."[1] ويبدو أنها مقصودة وذات اتصال بتجربة الشاعر، ومعبرة عن رؤياه في المجتمع والحياة فجاءت حكمة الرحبي على هيأة نصح وإرشاد، وكأنها مساندة لرغبة أو فكرة يسعى إلى تحقيقها في الواقع، فالشاعر عِبرَ استهلاله يحاول تذويب الصعاب من أمام القارئ؛ ليسهل له السير في خطى المضمون، والحكمة لم تكن بعيدة عن شعره، بل تدخل في مدلول النصوص، وعليه كان الاستهلال الذي وظّفه الشاعر في بعض مجموعته الشعرية استهلالاً غيرياً حِكمياً مُستمد من ثقافات مختلفة.

ويستهل مجموعته نجمة **البدو الرّحل أو القاهرة** بمقولة مايكوفسكي*:

"انظروا...السماءُ حمراءُ بدمِ المذبحةِ"[2]

إنَّ مجيء الاستهلالِ على هيأة قول معبر عمّا يريد الشاعر حتى يبلغ مقصدهُ وكأنها تفصح للقارئ عن الأشياءِ التي تتضمنها نصوصُه، نصحاً وإرشاداً وتوجيه، يبدو إن مايكوفسكي أراد أن ينبّه إلى قضية ما في المجتمع أو ثغرة تشكل خطراً على أبناء وطنه فضلاً عن أنّه شارك في إحداث بعض التغيرات في وطنه، وترك بصمه في الساحة الأدبية ولهذا يعدُّ شخصية اجتماعية وأدبية لها حضورٌ بارزٌ، ولعلّ كلا الشاعرين (الرحبي ومايكوفسكي) يرغبان في توجيه القارئ وحثّهِ على إجراء تغيراتٍ ملموسهٍ في الواقع .

ونحسب أن الشعراء المعاصرين كان لهم موقفٌ من بعض الأنظمة السياسية الحاكمة، وعليه كان الاستهلال خير وسيلة لتحفيز الإنسان لما تتعرض لها البلاد.[3] وهذا ما يعلّل لنا كثرة الرموز والإشارات في أشعارهم التي حاولوا من خلالها معالجة القضايا السياسية

---

(1) الحكمة في شعر ابن نباته السعدي، د. ذكرى محيي الدين حميد، مجلة التراث العلمي العربي، كلية التربية للبنات، عدد ٣٩، ٢٠١٨: ٣٥٠.

* **فلادمير مايكوفسكي:** كاتب وشاعر روسي ولد في جورجيا ثم انتقل الى موسكو سنة ١٩٠٦م، شارك في نشاطات حزب العمل الإشتراكي، وله العديد من المسرحيات والقصائد انتحر عام ١٩٣٠م بعد فشله في حياته العاطفية. ينظر: فلادمير مايكوفسكي www.ar.wikipedia.org.

(2) الأعمال الناجزة: ٢/٢٣١.

(2) ينظر: مايكوفسكي الذي أحب الحياة وأنتحر، غسان أبو العروس www.aljazzera.net، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٢٠

أو الجوانب السلبية في المجتمع، والرحبي كثير الاطلاع على أوضاع البلاد مما جعله يفعّل الاستهلال في مجموعاته مستنداً على أقوال الفلاسفة، والشعراء الثائرين، سواء أكانت شخصياتهم عربية أم أجنبية.

ثانياً- الإستهلال الذاتي: وهو من انتاج الشاعر حين يضع بيتاً من الشعر أو قطعة نثرية أو عبارة بليغه من عباراته، ذات أثر في نفسه تضع القارئ في فضاء النص[١].

١ - استهلال ذاتي توضيحي:

إنَّ عتبة الاستهلال غالبا ما تكون مؤشراً على هوية النص ويستدل من خلالها على إنتماء الشاعر لبلاده، فوظّف الرحبي عتبة الاستهلال الذاتي على نحو واضح في بداية مجموعته **رجل من الربع الخالي**.

يبدأ مجموعته بنصّ نثري يُعرف بـ (**عروق الشّيبه**) جاء فيه:

((هكذا يُسميها البدو، ذئاب الصحراء الذين ما زالت بقاياهم تجتاز العصور الضوئية فوق رمالِها... وهكذا يُسميها بعدَهم الرحالة القليلون الذين قذفت بهم المغامرة إلى مرابض هذا الوحش...))[٢].

إنّ الاستهلال تضمّن توضيحاً، وتقديما لـ (عروق الشيبة) من أوعر مناطق الربع الخالي وأخطرها، فثمّة علاقة بين المكان والشاعر ذات سمة جدلية، فذكر عروق الشيبة إشارة رمزية لذكريات الطفولة التي طالما استهوت الشاعر في أعماله التي عبّر عنها بإحساس عميق، عاكساً مأساة الواقع، ولعلّ منطقة عروق الشيبة شاهد على الأحداث التي مر بها الرحبي خلال مدّة معينة من حياته التي تشكل نقطة انطلاقه نحو العالمين العربي والأوربي ((واستطاع الشاعر توظيف هذه الأبعاد بصورة فنية جمالية متخذاً من المكان نقطته الأولى لأنطلاق خياله وبث الروح في الأشياء الجامدة بوساطة أسلوبه المميز وقدرته التصويرية في تصوير الأحداث ونقلها بصورة فنية جمالية الى المتلقي))[٣]

---

[١] ينظر: العتبات في شعر الرواد: ٢٩٤

[٢] رجل من الربع الخالي: ٥

[٣] ينظر: جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث (سعدي يوسف انوذجاً)، مرتضى حسين علي ماجستير، إشراف. د. محمد عز الدين المناصرة جامعة فيلادلفيا، ٢٠١٦: ٨٨.

فاستهلال الرحبي في مجموعته الشعرية (رجل من الربع الخالي) كان استهلالاً ذاتياً صادراً من نفس تسعى إلى استعادة ذكريات الطفوله، فكان المكان (عروق الشيبة) إلهاماً لهذه الذكريات الراسخة في فكره.

٢ ـ الاستهلال ذاتي تأملي:

ورد الاستهلال الذاتي التأملي في الأعمال الناجزة ٢٠٢٢ على الشكل الآتي:

"لكنّك تنجحُ إلى إعدامِ الأثر، والمحو دائماً"[١]

ما يميّز الاستهلال لدى الرحبي في نتاجه (**الأعمال الناجزة**)، الجزء المتمثل في مجموعة (**غرفة في باريس تطلُّ على القطب الجنوبي**)، يكشف الشاعر منه عن مضمون مجموعته واستعادة ذكريات محاولة منه لإثبات الذات، وتحقيق وجوده، إذ جاء فيه ((ربّما الأفكار، والإبداعات الروحية الكُبرى تتمتع بقبس من خلود والأفكار العظيمة التي شكلت أنساقاً، ومنعطفات في مسيرة معرفة))[٢]، فالشاعر تضمّن استهلال مجموعته بشيء من الضبابية؛ لإثارة المتلقي في إظهار القيمة الجمالية لهذه العتبة.

جاء الاستهلال الذاتي التأملي في نصوصه المصاحبه للأعمال الناجزة على النحو الآتي:

((لا أكادُ أفكرُ، في توالي الأيامِ، وتواترها إلا ويخطفني إعصار إلى منحدرات الموتِ السحيقِ وضفاف الجحيم))[٣].

نلمح طغيان معاناة الرحبي وحزنه في مضمون استهلاله، بوصفه صورة عن تلك المعاناة، ولعله أراد تشكيل عتبة قرائية توجه القارئ فضلاً عن أنها تمنحه فرصة المساهمة في إنتاج النص والتعرف على تجربة الشاعر النفسية وما يتمتع به من الموروث الثقافي.[٤]

---

(١) الأعمال الناجزة: ٣/١
(٢)المصدر نفسه: ٣١١/٣
(٣) المصدر نفسه: ٣٢٤/٣
(٤) ينظر: العتبات في شعر الرواد: ٣٢٢

ثالثاً- الاستهلال الثانوي

يفتتح الشاعر نصّه الشعري بنص لشاعر آخر أو مقولة أو نص إسلامي، وفي حقيقة الأمر إن هذا النوع من الاستهلال مصاحب للنص الشعري يعمل على التناص معه، لذا يضع القارئ مفتاحاً يمكنه من الدخول إلى عالم النص، ويُسهم في رفد المتن الشعري بأبعاد اجتماعية ونفسية وجمالية[1] ، ويتخذ هذا النوع من الاستهلال في نصوص الرحبي أشكال عدة، إذ سنحاول دراسة الاستهلال الثانوي وفق نسبة توظيفة في النصوص الشعرية، مبتدئين بأكثرها شيوعاً:

أ- الاستهلال الثانوي الإسلامي:

يتولد هذا النمط من الاستهلال عبرَ تفعيل نصّ قرآني أو نص تضمن إشارة إسلامية توحي للقارئ حالة من الاختزال عن مضمون النص الشعري.

ويتضح لنا هذا النوع من الاستهلال في قصيدة قسورة التي يستهلها الرحبي بقوله:

الأسدُ، الذي وردَ اسمه

في القرآن الكريم "قسْورة"*

ثمّ يقولُ: وقد تناثرتْ تحتَ سطوتهِ

الحُمُر الوحشيّة وتشظّتْ،

---

[1] المتنبي في الشعر المعاصر (حضور المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ج١، ٢٠٠٨، https://www.startimes.com

* **قَسْوَرةُ:** الليث القَسْوَرةُ الحيَّاد: أسم جامع لرماة من الصيادين، وقيل الأسد الشجاع وقيل كُلُّ شديد، والقَسْوَرةُ: أولُ الليل. لسان العرب (قسر): ٣٦٢٤/١ ، وجاء النص في تعالق واضحاً مع آية (٥١) من سورة المدثر قال تعالى: (فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ)

وله عشراتُ الأسماءِ كالسيفِ[١]

اختصرت كلمةُ قسورة مجملَ النص الشعري؛ لتموضعها بين العنوان والنص وهي لم تكن محض الصدفة؛ لذا تمنح القارئ فرصة المُساهمة في انتاج النص والكشف عن المُعتِم، والواقع أن النص يتضمن قضيةً واقعيةً لكنّ الشاعر بخصوصيته وطريقة تعبيره لم يُصرّح بها، فلجأ إلى مصطلح قسْورة في القران الكريم، ويبدو في توظيفها إنّها تمنح سمة القداسة للنص، فيعضد كلٌ منها الآخر (**الإستهلال/ النص**)؛ لتنفتح الدلالة حينئذ وتتسع على آفاق شتى[٢]

وعليه إن مبدع النص لا يختار إلاّ الاستهلال الذي يُمارس إثارة الدهشة، والتي تنقل القارئ من مرحلة الجمود إلى مرحلة المشاركة في تأجيج الحدث الشعري وتأويله، ويتكرر الاستهلال الإسلامي في نصّ الرحبي الشعري في الأعمال الناجزة، الذي جاء فيه:

نوحٌ، أيها النبيُّ يا صاحبَ الفُلكِ

ربيبَ الطوفانِ

يستهل الرحبي نصّه بتقديم شخصية إسلامية النبي نوح (عليه السلام) مُستعيناً بصيغة النداء (أيّها النبي)؛ لينبه القارئ، ثم يدعوه إلى عالم النص، وجعلنا نشعر أن شخص النبي نوح (عليه السلام) حاضر في قلبه وخاطره لا يغادر وجدانه، وهذا النوع من الإستهلال يحشد في ذهن القارئ صوراً تجعله مستعداً للدخول الى المضمون[٣]، الذي وردَ على شكل الآتي:

لقد اكتسبتَ من عزلتِكَ

المسيَّجةِ بالمياهِ والظلماتِ

---

[١] قطارات بولاق الدكرور: ٣٨.

[٢] ينظر: التناص التراثي في الشعري العربي المعاصر (أحمد العواضي أنموذجاً)، عصام حفظ الله حسين، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١: ٧٩

[٣] ينظر: جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية (من العتبات الى النص)، ماجد قائد قاسم، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، ط١، ٢٠١٨: ١٢٦.

عزلتِكَ الصافيةَ

كحيودِ مرجانيةٍ في جُزر الأعماقِ

كالتماعةِ الرُّعبِ والجمالِ في عيون فيالقِ القرشِ وهي تسرحُ بنشوةٍ...[1]

لعلّ الشاعر في استهلاله لهذه الشخصية الإسلامية يمنح قضيته قيمة روحية يوحي لنا مقدار معاناته وحالة الاغتراب التي عاشها إنطلاقاً من تلفظ اسم الشخصية (نوح) بشكل يُعلن نوعاً ما عن دلالة النص الشعري والعودة الى التأريخ الإسلامي، فينتج عن النص التتبع التأريخي للبشرية؛ لذا تُسهم لفت انتباه المتلقي وإثارة فضوله لقراءة النصّ، انطلاقاً من استهلاله الإسلامي وهو الأكثرُ اتصالاً بالروح والذاكرة.

يستهل الرحبي مقطعاً من نصوصه في مجموعة نسور لقمان الحكيم بعبارة ذات مضمون إسلامي فيقول:

النومُ هو الموتُ الأصغر

جاء الاستهلال مُعبّراً عن حقيقة إسلامية أدركها أهل الدين واعتاد عليها، لذا جاء في مقطعه:

إذن يكفي مع توالي الأيام والسنين

لهذه العادة الغريزية والإدمان

(خاصّة لغير المؤرّقين) أن تدخل

عرين الموت الأكبر بهدوء[2]

إنَّ مستهل نصّه (النوم هو الموت الأصغر) وسيلة فكرية وبلاغية تولّد في القارئ الإحساس بنوع الموت الذي يدرك الإنسان في حياته، وكأنّما يحذر القارئ من حالة أخرى من الموت وهو (الموت الأكبر) نهاية حياة الإنسان؛ ليقدم للمتلقي فكرة مُصغّرة عن النصّ

---

(1) الأعمال الناجزة: ٣ / ٢٤٤.
(2) نسور لقمان الحكيم: ١١٠

وجملة من التوقعات لما سيأتي من بنية النص، ممارساً دوره في عملية التأثير في بقية إجزاء النص.

إنّ هذا النوع من الاستهلال يرتبط بثقافة الشاعر ومرجعيته الدينية، وكأنّ الشاعر قدّم جملة من التوضيحات والتنبيهات عبر (النوم هو الموت الأصغر)، وهذه إنّ دلّت على شيء، فهو الإبداع الذي اتسم به الرحبي.

ب - الاستهلال الثانوي الرمزي (الشخصيات) :

ما يُلحظ في استهلال الرحبي المُبرّز للشخصيات الأدبية منذ بداية النص يعطي انطباعاً عن المتن الشعري بأكمله، ومثل هذا النوع من الاستهلال نجده حاضراً في قصيدته الموسومة بـ(بستان لديستويفسكي) بـ(راسكلنكوف)* إذ يقول:

مع غيمةٍ شاحبةٍ يدخلُ راسِكُلْنْكُوفْ

غَارَهُ مُرجّجاً بالعواصفِ

بستانٌ تنغلُ فيه الظُلمةُ،

حيثُ السكينُ تأخذُ طريقَها

بنعومةٍ إلى الأحشاء...[1]

وظّف الشاعر عتبة الاستهلال على نحو واسع ومكثف لمعنى النص بالإشارة إلى شخصية (**راسكلنكوف**)؛ لتمارس تأثيراً على القارئ وتوجهه نحو النص، فالتصور الذهني الذي يشير إليه نص الرحبي متعالق مع شخصية راسكلنكوف، وهو أول ما يوجّه القارئ عند تلقي النص وتثير ذاكرته، فيدفعه نحو مضمون النص الشعري مباشرة، عاكسا لنا صراع الذات في مواجهة الواقع المرير.

---

* **راسكلنكوف:** بطل رواية جريمة والعقاب لروائي الروسي دوستويفيسكي عاكسة الصراع النفسي محاولة منه لتحرير نفسه من الأزمات الإ أن أكثر ما يميز شخصية راسكلنكوف حياته الخاصة التي تبقى غير واضحة المعالم. ينظر: الجريمة والعقاب رواية من تأليف فيودور دوستويفسكي، https://areq.net

[1] مدية واحدة لا تكفي لبح عصفور: ٢٨.

يستهل الرحبي نصه الشعري (**موسيقى اليمامةِ الهاربةِ من سطوةِ الهاجرةِ**) بشخصية برميثيوس* وفيه يقول:

بروميثيوس، سرقَ نارَ الشَّعرِ

ظلّ ملفوحاً بعذابِها السرمديَّ

أنتِ سرقتِ الشَّعرَ والحِكايةِ

سرِقت نارَ الجمالِ

خبأتِها في أغوارِكِ القصيَّةِ[1]

مثّل الاستهلال في قصيدة (**موسيقى اليمامةِ الهاربةِ من سطوة الهاجرة**) مدخلاً أساسياً في تكوين فكرة مُسبقة عن النص من خلال تفعيل بروميثيوس الذي آمن بقدرة البشر على الإبداع وما كان عليه ألا يسرق شعلة النار من آلهة زيوس وتقديمها للبشر؛ ليصنعوا منها العجائب، ممّا صنع تعالقاً واضحاً مع مضمون نصّه، الإ أن المرأة التي خاطبها الشاعر قامت بدور مغاير في سرقة الشعر والحكاية.

يبدو أن استهلاله بشخصية برميثيوس كان عن قصد ودراية معبراً عن الصراع بين الآنا والآخر، إلا أنّ النص جاء في صراع بين الآنا العاشقة والآخر الظالم، أي بين طرفين متناقضين الأول يمثله كلٌّ من الشاعر وبرميثيوس، وهما رمزان للتحدي، أمّا الطرف الثاني لم يصرّح به الشاعر إلا إنّهُ أكتفى بضمير (أنتِ) وزيوس وهما رمزان للتسلُّط[2]

واستهل الرحبي قصيدته الموسومة بـ (واقعية) بشخصية الفيلسوف الألماني نيشته التي جاء فيها:

---

* **برميثيوس:** أحد جبابرة الأسطورة اليونانية كان محباً للبشر، لذا سرق النار من الآلهة (زيوس) واعطاها لهم. ينظر: https://m.marefa.org

(1) الأعمال الشعرية (سالقي التحية على قراصنة ينتظرون الأعصار): ٤٧/٣.

(2) ينظر: العتبات النصية في انشودة المطر لبدر شاكر السياب والنشيد الجبار لأبي القاسم الشابي (دراسة سيميائية)، الكاهنة بلقاضي، وداد مسعي، ماجستير، أشراف د. رزيقة طاوطاو، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠٢٠/٢٠٢١: ٩٤.

رأى (فريدريش نيتشه) ذاتَ صباح

حوذياً يجلدُ حصانَه على الطريقِ العامِ

كان الشتاء الألماني في ذروتهِ

وكان المارّةُ يندفعون إلى المصانعِ[1]

ويُلحظ أن الشاعر يأتي بشخصيات لها ارتباط بالحالة النفسية، ربّما أحدثت تحوّلاً في المجتمع، ومن جانب آخرَ أنّ نيتشه رمز يتعدى الإحساس الشخصي الذاتي يستدعيه؛ ليعبّر عن إحساسه، ندرك ذلك من خلال الاتصال النفسي بين الاستهلال ومضمون القصيدة[2]، وكأنّه يُقدم حلاً نفسياً؛ ليتخلص من واقعه المتوتر مستعيناً بـ (نيتشه)، وقد مثّل هذا النوع من الاستهلال انعكاساً لمرحلة من مراحل الحياة التي مرّ بها الشاعر بكلّ ما فيها من إنفعالات ومشاعر.

---

[1] مقبرة السلالة: ٩٦.

[2] ينظر: بنية الإستهلال في الشعر الأموي، شذى عبد الحكيم الرواشدة، ماجستير إشراف د. علي المحاسنة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦: ٩٦.

جـ - الاستهلال الثانوي الشعري

١- الغربي:

أورد الرحبي استهلالاً تضمن نصّاً شعرياً لإحد شعراء الغرب بيير جان جوف* في قصيدة (إختلاط الجهات)

يُغلِقُ عينيه ويتذّكر:

كم أنتِ نقيّةٌ وجميلةٌ

لأنك لم تعودي موجودة، غبارُ الموتِ

عرّاك حتى من الروحِ

يستهل الشاعر نصّه بخطاب موجّه إلى المرأة مستعيناً بضمير (أنتِ)، لكن المغايرة الكُبرى تلك التي تتجلى في الأسطر القادمة من نصّه، فيتحدث عن واقع الناس، ويظهر البعد الإنساني في قصيدته التي يقول فيها:

ينزل السُلَّم أكثر تحرقه نسمةٌ قادمةٌ

من دمشق، يجلس على طاولة عشاءٍ

ربّما بمدريد، مئاتُ المدعوين يسألون[١]

كأنّما استهلاله يحمل رؤيا ملمّة عن النص الشعري، فضلاً عن أنها تبين حذق الشاعر في إبداع استهلاله وقدرته على جذب النفوس، فهو مدخل يحقّق حالة من الإلفة بين المبدع والمتلقي[٢]، مُعتمداً على مرجعيان الشاعر الثقافية التي تغذي رصيد القارئ.

---

* **بيير جان جوف:** كاتب وشاعر فرنسي ولد سنة ١٨٨٧م في أراس، تأثر بأدب بودلير حصل على جائزة Grand Prix de Poesie من الأكاديمية الفرنسية توفي سنة ١٩٧٦م، بيير جان جوف www.google.com

[١] مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور: ٤٥.

[٢] ينظر: عتبة الإستهلال والإهداء والهوامش في الرواية النسوية الأردنية ١٩٧٠-٢٠١٥م، أحمد عبدالله محمود، خليل محمد الشيخ، مج٢٧، ع١، ٢٠١٩: ٣٤٨.

٢ - العربي (المعاصر):

يفتتح الشاعر نصّه بأبيات شعرية أو بيت من الشعر لاسيّما إذا كان الشاعر منتمياً إلى عصره الأدبي؛ ليثير المتلقي عن طريق تحفيز مخيلته، وقد وظّف الرحبي هذا النوع من الاستهلال في مجموعته **نسورُ لقمانِ الحكيمِ** في مقطعه الذي جاء فيه:

((كالحبِّ، كالأطفالِ

كالموتى هو المطرُ))

الشجرةُ تُخاطبُ الشجرةَ

والصخرةً الجبل

كم من الأمطارِ والجوائحِ مرّت بظلالِنا في أوديتِنا[١]

وتكمن قيمة الاستهلال في النصّ أعلاه؛ لما تحدثه إشاراته من أثر في نفس القارئ، إذ تضمّن استهلال الرحبي أبيات شعرية لبدر شاكر السيّاب من قصيدته **(أنشودة المطر)***.

إنَّ الاستهلال في هذا النص الشعري حمل سمة جمالية تجمع بين الإيقاع والنغم والتوسع في الأفق الفكرية يمتد في ثنيات النص الشعري؛ لذا لا يمكن القفز إلى مضمون القصيدة دون المرور بالاستهلال، فيشيع فيه جملة من التصورات والمعطيات الدلالية تمكّن المتلقي من التمسك بخيوطها منذ الوهلة الأولى[٢].

---

[١] نسور لقمان الحكيم: ٣٩.

* **أنشودة المطر:**

كالحبّ كالأطفال، كالموتى – هو المطر!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق.

أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، مؤسسة هندواي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط ٢٠١٢: ١٢٤.

[٢] ينظر: الاستهلال في شعر بدر شاكر السياب: ٧٨.

٣ - العربي (التراثي):

من طبيعة الحال إنَّ الاستهلال بالشعر العربي القديم من الآليات التي تُخصّب النص الشعري، فالرحبي حين استهل نصّه بشعر المتنبي* لم يكن استهلالا عابراً، بل متلاقحاً معه وما يناسب الحالة الشعورية التي عمل فيها الشاعر؛ لاحتوائه على ثيمة فنية تقارب مقصده[١]، وهذا ما أكّده لنا نصّه المعنون بـ **(السراب)** يقول فيه:

بمَ التعللُ أيّها المسافرُ

لا أهلٌ ولا سكنٌ

كلُّ شيءٍ تطايرَ من يدك العزلاء

عبثاً تحاولُ ترميم ما تبقّى[٢]

يقدّم الاستهلال حالة متسائلة عن كيفية التعلل بدون الأهل والسكن، كأنّما الحالة النفسية للشاعر هي التي أَوحت لنا بهذا الاستهلال، فجاء مُعبِّراً عن الذات المسافرة عبر صيغة (أيها المسافر)، رؤية جمالية تكمن في تأويلاته التي وضعها الشاعر للمستمع فيتبادر إلى أذهاننا عند قراءته أنه يتحدث عن نفسه ويذكر معاناته عبر السفر.

---

* بِمَ التَعَلُّلُ لا أَهلٌ وَلا وَطَنٌ وَلا نَديمٌ وَلا كَأسٌ وَلا سَكَنُ
شرح ديوان المتنبي: ٢٦٧/٤.
[١] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: ١١٩.
[٢] الأعمال الناجزة: ١٠١/٢.

د ـ الإستهلال الثانوي النثري (الغربي):

وبتأمل مقطع الاستهلال في قصيدة **(عقاب)** يُلحظ أن الرحبي يستهلها بمقولة للكاتب الروماني سيوران* التي جاء فيها:

((الإنسانُ حيوانُ خيانةٍ وعقوبتُه التاريخ))

لقد وظّف الرحبي هذا النوع من الإستهلال وجعله عتبة قرائية تمهد لنصه الذي جاء فيه:

تُخبّئُ النوافذُ عوراتِها بالستائرِ

والنساءُ بضَعفِ الخديعةِ

وكذلك الحروبُ

فبماذا تستُتُر وجَهكَ

أيّها التاريخُ؟[1]

اختصر الشاعر مُجمل الأحداث بمقولة سيوران مُعلّلاً وقوعها إلى الخيانة. إنَّ كتابة المقولة واتخاذها مدخلاً لم يكن اعتباطاً، بل جاء عن تفكير ناتج عن إحساسه بقدرتها على التفسير والتأويل، ممّا يجعل النصَّ أمام القارئ بدون عائق، فضلاً عن أنها تمنح القارئ المشاركة في انتاج النص الشعري "واتخاذها وسيلة تزكية وعبور بوصف المقولة المقتبسة شاهداً وبرهاناً على سمو النص..."[2]

* **سيوران:** فيلسوف وكاتب روماني ولد سنة ١٩١١م في قرية رازيناري رومانية من مؤلفاته ذرى الياسورسالة في التحلل، توفي سنة ١٩٩٥م. ينظر: اميل سيوران: www.arm.wikipedia.org

[1] الأعمال الناجزة (منازل وأصدقاء): ٢/٢٠٥.

[2] العتبات في شعر الرواد: ٢٩٥.

وبعد استقرء عتبة الاستهلال الثانوي في نصوص الرحبي يمكن حصرها في الجدول الآتي:

المجموعة الشعرية	الإستهلال	نوعه	رقم الصفحة
معجم الجحيم	قبائل ترتجف من الذعر/ وأخرى تنحدر نحو السفوح/ محدّقة في الأبد الجارف للسيل/ لن أنزل من جبلي/ فلا عاصم إلا الله.	إسلامي	٢٨٩
معجم الجحيم	يا إلاهي أزحها قليلا عن كاهلي/ عن قرن ثورك الذي تركته يحمل الصخرة/ لا موت يأتيه ولا حياة	إسلامي	٣١٧
الجندي الذي رأى الطائر في نومه	الغنيمة التي جادت بها السماء/ والمياه التي باركها الأنبياء على صخرة عطشهم الكبير/ رفّة جناح الهدهد في عرش سليمان	إسلامي	٢٢
الجندي الذي رأى الطائر في نومه	كان ليل ينكسر على رؤوسنا/ كانت مدينة/ بشرية كامل من النوع تسرح في جوف/ ذا النمل الذي بنى عرشه على الأرض	إسلامي	٦٤
الجندي الذي رأى الطائر في نومه	قال يا ربي هؤلاء قومي وأنت أدرى بهم وأني لبريء من حربهم	إسلامي	٢١٨
قطارات بولاق الدكرور	المملكة السبئية المزهرة إمبراوطورية سليمان الحكيم	إسلامي	١١٢
الأعمال الناجزة (القاهرة أو نجمة البدو الرحل)	ارتاحتِ الآلهةُ للذبيحةِ/ تنسَمت هبوبَ الدمِ المُراقِ/ حتى إنليل الأكثرُ عصبيةُ واندفاعاً بين/ الآلهةِ	رمز اسطوري	٢ / ١٥٤
الأعمال الناجزة	أنتم أبناء الأرض رتّبوا أموركم على هواكم	إسلامي	٣ / ٤٥
الأعمال الناجزة	دع المقادير تجري في أعنّتها	شعر تراثي	٣ / ٢٩٢

والمتحصّل أن عتبة الاستهلال في مجموعات الرحبي الشعرية كوّنت دعامة ساندة لها، وعاكسه عن مدى ثقافة الشاعر وما يمتلك من أدوات مقنعة تحثّ المتلقي على تصفح مجموعاته والدخول إلى عالمه المكتض بالصور الشعرية المحفزة لإحساس القارئ، وأشبه بالإعلان عن النص الشعري، إذ تسعى إلى تهيأة الجمهور وتحفيزه وفتح الآفاق نحو رؤية المضمون وبذلك قد أشركت في متابعة النص.

المبحث الثالث:

عتبة التضفير الهوامش

توطئة:

أشكال الهوامش.

تمثيلات الهوامش في شعر سيف الرحبي.

أولاً- هوامش الشخصيات الأدبية.

ثانياً- هوامش التعريف بالأمكنة الجغرافية.

ثالثاً- هوامش التعريف عن الأساطير.

رابعاً- هوامش الموضّحة لوجهة نظر الكاتب.

خامساً - هوامش توضيح وتفسير المصطلحات.

عتبة التضفير (الهوامش)

توطئة:

تُمثِّل **الهوامشُ*** عنصراً من عناصر النص الموازي ومن أهمّ ملحقاته الداخلية، لذا باتت هوامش النص عند جيرار جينيت " لفظاً متغير الطول، مرتبطاً بجزء مُنتهٍ تقريباً من النص، أمّا أن يأتي قابلا له وأما أن يأتي في المرجع "[1]، إذاً هو مُقوّم النص وفيه القصد والتوضيح والتفسير أو التعليق عليه، وتتموضع في أسفل الصفحة، أو في نهاية المجموعة، فتُسهم في إضاءة النص وتوجيه القارئ، وتجريد المتن من الاستطراد، فضلاً عن إعطاء صورة لجوانب المتن.

ولعلّ وجه اختلاف هذا العتبة عن بقية العتبات في كونها تساند النص وتدعمه من الداخل بخلاف العتبات الأخرى التي يكون جوهر عملها هو خدمة النصّ من الخارج، وفي الوقت نفسه تمثل إحساساً من الكاتب في استكمال نصّه، وتذكيراً للقارئ بما يتلقاه من دلالات تعزّز توضيح النص ، خاصّة إذا اتّسم بالقصدية عند توظيف الهامش، لتعريف شخصية ما أو إيضاح معنى عبارة غامضة، فضلا عن توثيق النص[2]

من جانب آخر تنطلق أهمية مكان الهامش على أساس مدى أهمية المعلومات ووقعها في قراءة النصّ، إذ الانتقال البصري بين جزيئات النص والهامش متقاربة وتصبح القراءة مستثمرة وتوفّر الوقت اثناء القراءة المتوزعة بين المتن والهامش، ولعلّ هذا ما يجعل هذه العتبة ضرورية في أعمال الرحبي، فلكلّ عتبة في أعماله لها أثرُ واضح تقوم به في شدّ المتلقي وتحقّق تواصلاً فضائياً، فضلاً عن إظهار العمل بصورةٍ متكاملةٍ وجاذبةٍ في الوقت نفسه، وتدليلاً يسبق القارئ في عملية التحليل، ويعمل على إيضاحات للمتلقي قبل الولوج إلى عالم النصّ الشعري، أمّا وقت ظهور الهامش مع ولادة النصّ الشعري فيكون متلازماً وبخاصةٍ في الطبعة الأولى للكتاب، أو في الطبعات اللاحقة وتسمى بـ (الهوامش المتأخرة)[3].

---

* مشتقة من الهمشة وتعني الكلام، والحركة والهمش كثير الكلام، والهامش حاشية الكلام وفلان يعيش على الهامش لم يدخل في زحمة الناس، ينظر لسان العرب، لابن منظور: ٤٧٠٠/١، وينظر: معجم الوسيط٩٩٤.

[1] عتبات جيرار جينيت: ١٠٧

[2] ينظر: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي: ١٦١.

[3] ينظر: شاعرية التاريخ والأمكنة، عزّ الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٤٤٨
والعتبات النصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الاعرج، صليحة زاوي، ماجستير، إشراف د. راضية عواد، جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، ٢٠١٥ / ٢٠١٦: ٧١.

فالهامش خطاب ذو بنية مناصية لفهم النص الإبداعي وتفسيره وتأويله ويعضّد من دلالة النصوص الإبداعية، ويقويها فكرياً وجمالياً[١]، وعليه تكون عتبة الهوامش من العتبات النصّية التي تغذي النص الشعري وتزيد من إضاءته، فضلاً عن أن فكرة التفاعُل بين الهوامش والمتن فيما بينها مؤطرة؛ لاشتغال العمل الأدبي وتداوله، فعتبة الهوامش فاعلةٌ في النص، والقارئ يحتاج إليها؛ لذا تعد مظهراً من مظاهر العتبات ذو طبيعة مرجعية وفي الوقت نفسه تحيل إلى مضمون النصوص[٢]، لذا اصطلحت عليه الناقدة حصّة بنت زيد المُفرح بـ (**عتبة التضفير**) مثل خصل الشعر حيث تضفر لتكوين ضفيرة متجانسة[٣]

إنَّ الهامش رسالة إلى القارئ، فهو المعني باستقبالها، في حين يكون المُرسِل هو المسؤول الأول عن وضع عتبة الهوامش، وهي تكشف عن مستوى ثقافة بعض الكتّاب المعاصرين بالمفاهيم غير الشائعة، من جانب آخر تعد الهوامش ذخيرة للقصيدة المعاصرة ورافداً تعبيرياً موجهات عناصر القصيدة المعاصرة لغة، كتابة، رموزاً، علامات، مصادر، مراجع، فضلاً عن التعريف بالشخصيات والأمكنة.

وعليه تدخل العتبات النصّية مع المتن بغض النظر عن الكم والكيفية، فهي لم تعد ترفاً تقتصر على مجرد حشو النص، إنّما عنصراً مُهمّاً في عملية التوثيق للوصول إلى حالة من الاستطلاع الأوسع ممّا يشكل لديه صورةً متكاملة عن خبايا النص؛ لذا تُعدُّ عتبةُ الهوامش بمثابة إضاءةٍ؛ لما في المتن الشعري، لا تقلُّ أهميتُها عن سائر العتبات الأخرى في رفد القارئ بالمعلومات.[٤]

---

(١) ينظر الهوامش في الخطاب الروائي العربي، د. جميل حمداوي بحث من شبكة المعلومات، http://alolymp.niceboard.com

(٢) ينظر: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، حميد لحميداني، علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي بجدة، السعودية، مجلد ١٢، ج٤٦، ٢٠٠٢: ٢١، ٣٢.

(٣) العتبات النصية، حصة المفرح، الرياض، ٧ ديسمبر، ٢٠١٩ https://www.alriadh.com

(٤) عتبات النص الشعري الحديث في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة ٢٤١، ٢٤٢، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، روفية بوغنوط، ماجستير، إشراف د. يوسف وغليسي جامعة منتوري-قسنطينة، ٢٠٠٦/٢٠٠٧: ٨٤.

أشكال الهوامش:

يحدّد جيرار جينيت ظهور الهوامش، بأنّه يمكنها أن تظهرَ في أي وقت من حياة النصّ، وتتخذ اشكالاً هي[1]:

أولاً: الهوامش الأصلية: تظهر للعيان منذ الطبعة الأولى للعمل الأدبي، وقد تتشارك دار النشر في وضع الهوامش إذا تطلّب الأمر ذلك، فيقوم هذا النوع من الهوامش بعملية تفسير المصطلحات الموجودة بالمتن.

ثانياً: الهوامش اللاحقة: تظهر في الطبعات اللاحقة للعمل، وتتصف بكونها تُمثّل رؤيةً أكثر نضجاً من هوامش الطبعة الأولى، فهي بطبيعة الحال صادرة عن خبرة، واتقان العمل الأدبي وتتخذ من الوظيفية التعليقية سبيلاً لفهم النص الشعري.

ثالثا: الهوامش المتأخرة: تأتي في الطبعات المتأخرة عن الطبعة الأصلية، تفسِّر وتوضح مضمون النصوص برؤية أوسع تعزّز من وظيفة الهوامش، فتقوم بوظيفة إخبارية ، أمّا الجهة التي تصدر عنها عتبة الهوامش، فهي توضع من قبل المبدع نفسه، وعندئذ تُسمّى بـ (الهوامش التأليفية)، إلّا إن بعض الأعمال الإبداعية يقوم الناشر بوضع الهوامش لها فتُسمّى بـ (النشرية)، على أن اختلاف مصدر انطلاق عتبة الهوامش لا يقلل من أهميتها، بوصفها تأتي في خدمة النص والقارئ[2]

تمثُّلات الهوامش في شعر سيف الرحبي:

وردت عتبة الهامش في أعمال سيف الرحبي محاولة منه؛ لمساعدة القارئ في فهم نصوصه الشعرية ومن تلك الهوامش.

---

[1] ينظر: عتبات (جيرا جينيت من النص الى المناص): ١٣١.

[2] المصدر نفسه: ١٣٠، العتبات في القران الكريم عتبة الفهرسة، وعتبة الحواشي (الهوامش) إنموذجا، هناء جواد عبد السادة، أسعد مكي داود، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربية الإنسانية، جامعة بابل، العدد ٢١، ٢٠١٥: ١٤٧

أولاً: هوامش الشخصيات الأدبية:

إحدى الهوامش الأصلية، تأتي توضيحاً تعريفياً للشخصيات التاريخية في النصوص الشعرية، فاختيارها يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد نقلَها إلى الثاني، وربما يرى الشاعر إنَّ الشخصية بملامحها التراثية تحمل أبعاد التجربة، وتتحدث عن معاناته ولعلّ هذه الشخصيات أصوات تمكّنه من التعبير عن رغباته، وحاجياته وتمنح القصيدة طاقةً تعبيرية[1]

وفي قصيدة **سيجارةُ بحّارٍمُسن**، التي جاء فيها:

سَربٌ لا يَفنى مِنَ الذَّكريات

وراءَ كُلِّ نَفَسٍ

ساحلٌ مهجورٌ تنعقُ فيهِ الغِربان

صورةُ (ابن ماجد)

روحُ صديقٍ ترفرفُ فوقَ الصّاري

وراءَ كُلَّ نَفَس[2]

رافقت عتبة الهامش قصيدته في أسفل الصفحة ذاتها على النحو الآتي:

(ابن ماجد البحّار العُماني العربي الشهير)[3]

يجد قارئ الهامش أن الرحبي جاء بشخصية ابن ماجد مُحدّداً مهنته بحّاراً، وما يثير الدهشة أنه يحدد نسب ابن ماجد، وكأنّهُ يقود القارئ إلى حقيقةٍ تمّ النزاع عليها ثقافياً حول نسب هذه الشخصية بين السلطتين العُمانية والإماراتية، وبعد البحث والاستقصاء

---

(1) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د. ط، ١٩٩٧: ١٠٩.
(2) الأعمال الشعرية (مدية واحدة لاتكفي لذبح عصفور): ١ / ١٧٦.
(3) المصدر نفسة: ١ / ٣٦٥.

عنه وُلِد في مدينة جلفار* العُمانية عام ٨٣٦هـ وتوفي عام ٩٣٦هـ[١]؛ لذا يمكن عدَّ هذا النوع من الهوامش التي تفاجئ القارئ إذ لم يكن لديه معرفة سابقة عن (ابن ماجد)، وفي الوقت نفسه توثق حقيقة ثقافية تأريخية لسلطنة عُمان.

من الهوامش التعريفية التي تعمل على تقديم الشخصيات الأدبية للقارئ، ما جاء مُصاحباً القصيدة الموسومة **(عمرو بن قميئة)** يقول فيها:

ألهذا ياعمرو بن قميئة

سافرت في دجنّة الصحراء

مع الملك الضلّيل

وحيداً من غير أدلّة

ولاحاشية ولأخيل؟

ملكٌ مهزومٌ

ويتيمٌ ضائعٌ [٢]

ولأنّ عتبة الهامش لها حضورٌ لافت أورد الرحبي لهذا النصّ هامشاً في آخر مجموعته الشعرية **(يد في آخر العالم)** جاء فيه: "عمرو بن قميئة رفيق امرئ القيس في رحلته الشهيرة لقب بالضائع وكان يتيما"[٣]

واستعان الشاعر بهذه الشخصية محاولاً التعبير عن إحساسه وغربته فاستدعاء شخصية عمرو بن قميئة ليس مجرد ذكرها، أو الإخبار عنها فحسب، بل المعرفة الواعية بملامح تلك الشخصية، وأبعادها الدلالية ومن ثمّ المقابلة بين تلك الملامح والقضايا التي

---

* **جلفار:** إمارة رأس الخيمة ضمن الإمارات العربية المتحدة تقع في أقصى جنوب الجزيرة العربية وتطل على الخليج العربي (ينظر: إمارة رأس الخيمة wwwar.wikipedia.orq)

[١] ينظر: الجزيرة (ثقافة عُمانية)، الباحث بو حجام، البحار: (ابن ماجد ليس إماراتياً)، أحمد بن سيف الهنائي، الجزيرة (ثقافة-عُمانية). www.aljazeera.net، اسهامات ابن ماجد ww.wiki.kololk.com

[٢] يد في آخر العالم: ٨٩.

[٣] ينظر: المصدر نفسه ٩٥.

يعيشها الشاعر في واقعه [1]، ولعلّه أراد من خلال الشخصية المستدعاة أن تنقل صورة عن واقع الرحبي؛ لِما لها من حضور لافت، وجاءت هذه العتبة في آخر مجموعته الشعرية **(يد في آخر العالم)**.

وتصاحب عتبة الهامش التعريفية قصيدة **(سُليمة الأزدي)**، التي يقول فيها:

السَّهامُ التي انَطلقَتْ في بَطْنِ ذلكَ القَفْرِ المُعْتِمِ،

الغليظِ العُتمةِ، بين قوسِ سُلَيمةَ الأَزديّ

باتجاهِ والدهِ مالكِ

وباتجاهُ مُقلةِ التَّأريخ

ليسَتْ سِهامَ غَدرٍ وخِيانة

بل سِهامُ محبّة

في ذلك الليلِ القَصيّ من شُبهِ الجزيرة [2]

يجد قارئ النص أن الرحبي جاء بشخصية أدبية، ربّما تكون غريبة على بعض القُرّاء، لذا قدّم من خلال عتبة الهامش تفسيراً لشخصية الأزدي بشكل تتضح معه معالم الشخصية لدى المتلقي، وما يميز هذه العتبة بطولها موازنة بالهوامش الأخرى، وجاءت على النحو الآتي:

سُلَيمة بن مَلك عُمان، مالكِ بنَ فهْم الأَزديَ الذي جاءَ مع قبائل الأزدِ من اليمن بعد خراب سد مأربَ وحَكم عُمان بعد طرد الغزاة الفرس منها، وحَكَمَ بعضُ أبنائِهِ الأنبارَ والحيرة تقول الرواية: إنّ ابنهُ سُليمة كان في نوبة حراستهِ ذات ليلة إذ سمع صوتاً من مكان ما سَدَّدَ إثرهُ السّهمَ فأخرسهُ، فإذا بمصدر الصوت والدهُ مالك بن فهم الذي عَبّرَ عن هذه المفارقة المأساوية لحظة احتضارهِ بقصيدته المعروفة التي يقول فيها:

---

(1)ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في توجيه الدلالة في شعر محمد القيسي إنموذجاً، زاهرة توفيق أبو كشك، عاتكة خطاب، مجلة دراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، ٢٠١٨ : ٨٦.

(2) رجل من الربع الخالي: ٥٣

أعلمـــــــهُ الرمايـــــــة كُـــــلَّ يـــــــومٍ فلمَّـــــا أشـــــتَدَّ ســـــاعِدهُ رَمـــــاني[1]

تحيـل دلالـة الهـامش علـى معانـاة الأزدي التـي جـاءت فـي القصـيدة؛ لتكشـف لنـا هـذه العتبـة معانـاة الشـاعر بوسـاطة الإشـارة والترميـز، فالسـهام مصـدرها لـيس القـدر وإنّمـا الحـبّ فربّمـا غربـة الرحبـي وابتعـاده عـن أهلـه بمثابـة سـهام أُصـيب بهـا الأب، ولعـلّ وجـود شخصـية تاريخيـة مثـل سـليمة الأزدي أسـهمت فـي إثـراء الـنص للمتلقـي وزادت مـن تعمّـق الدلالـة فهنالـك قاسـم مشـترك بـين الأَزدي والرحبـي فـي الوجـع وتحمّـل الحـزن ومـوت الأب، ويمكـن القـول: إنَّ الشـاعر اسـتطاع تزويـدنا بالمعلومـات حـول تلـك الشخصـية؛ ليرسـم للقـارئ لوحـة المعانـاة وجعلهـا تلمـس أحاسيسـه، ثـم جذبـه نحـو الـنص الشـعري، رابطـا بـين معانـاة الأزدي والرحبـي؛ أمـام القـارئ، وفـي الوقـت نفسـه حقـق الـنص فاعليتـة بفعـل الشخصـيات التراثيـة التي تمثل جسراً للتواصل بين الأجيال[2]

وعليـه تقـوم عتبـة الهـامش بوظيفـة تعريفيـة إخباريـة تـوفر الوقـت للقـارئ فـلا يحتـاج إلى البحث والمراجعة عن تلك الشخصية التأريخية.

أمّا قصيدته **(عبد الله بن أحمد الحسيني)**، التي يقول فيها:

في المسجدِ والحقل

وعلى أطراف الوادي الخصيب

كنا نراكَ وحيداً

تحرثُ أرضَ الله

لأجل البَركة والجمال... [3]

وضع الرحبي لهذا النص هامشاً تعريفياً عن هذه الشخصية، يقول فيها:

عبد الله الحسيني خطّاط عُماني مات مؤخراً في قرية السُرور[4].

---

(1) المصدر نفسه: ٥٣، ٥٤

(2) ينظر: المتعاليات النصية في شعر خزعل الماجدي: ٨٠.

(3) مقبرة السلالة: ٦٤.

(4) المصدر نفسه: ٨١.

فيأتي الهامش هنا على جانب من حياة عبد الله الحسيني محدّداً وظيفته خطّاطاً ثم مكانه في قرية السرور، وجاء الهامش متمماً عنوان القصيدة في أعلاه بما يتضمنه من معلومات حول الشخصية الفنية، ممّا يولّد شحنات تعمل على جذب القارئ وجعله يتابع قراءة النص ألشعري منذ بداية، بما سرده من ذكرى الشاعر مع عبد الله الحسيني، وزودت المتلقي جانب ممّا يحتاجه إثناء رحلته في النص الشعري، بوصفه هامشاً شارحاً عن تلك الشخصية، وبذلك تؤدي عتبة الهامش دوراً تكميلياً للنص، فضلاً عن أنّها خُطت بعد عدد من الصفحات، ونهضت هذه العتبة عند الرحبي بوظيفة تعريفية.

تتولى الهوامش في مجموعات الرحبي الشعرية لفكّ الإبهام أمام القارئ، وهي طريقة اعتمدها الرحبي كوظيفةٍ لفكّ اللغز، والغموض، فتعمل كإشارات مرجعية تناصيه، ففي قصيدته (**مُدن المِلح**) الهامش في أسفل القصيدة كان ضرورياً؛ لتعريف الشخصية التي جاء بها في نصه الشعري فيقول:

وحيث نقترب قليلاً من بخت السلالات

نرى القوافلَ والفرسانَ تتبعُنا

بحنينِها المخنوق إلى وادي العيون

وترى الهذّال دمعةً مفتونةً بالأفق

فورد الهامش في أسفل الصفحة في الصيغة الآتية: "الهذال: بطل رواية عبد الرحمن مُنيف مُدن الملح"[1]

غير أنّ ما يميز عتبة الهامش تعلقها بشخصية الهذال موضحة لهذه الشخصية لإزاله اللبس الذي ربما يقع فيه القارئ عند قيامه بعملية قراءة النص، وفي الوقت ذاته تضمن الهامش إشارة مضمره أن النص الشعري (**مدن الملح**)* ربّما جاء اقتباسا من رواية مدن

---

[1] رجل من الربع الخالي: ٣٩

***مدن الملح:** رواية خماسية الأجزاء من تأليف الروائي السعودي عبد الرحمن منيف، تجسد الرواية مراحل اكتشاف النفط وما ترك من اثار إيجابية وسلبية على الجزيرة العربية وتتكون من خمس أجزاء، ويجسد الجزء الأول ظهور النفط والشخصية الأساسية في هذا الجزء متعب معبراً عن موقف أصحاب الأراضي التي يستخرج منها النفط، اما الجزء الثاني حال الصحراء بعد اكتشاف النفط والجزء الثالث يشمل صراع القبائل مع أصحاب السلطة، اما الجزء الرابع في حياة السلطان في المنفى وجاء الجزء الخامس في شخصية (فنر بن خريبط الثاني) وضع سكان المنطقة ينظر: https://mawdoo3.com

الملـــح، وبهـــذا أزال الغمـــوض، واتّضـــح المعنـــى المُـــراد الـــذي يرغـــب الرحبـــي إيصـــاله إلـــى جمهـــوره، فجـــاءت عتبـــة الهـــامش مســـاندة للمـــتن الشـــعري، ويمكـــن أن نســـتنتج وجودهـــا ضـــرورياً محاولـــة مـــن الشـــاعر للمحافظـــة علـــى تماسُـــك نصـــه الشـــعري تنـــويراً وإرشـــاداً وتوجيهاً.

ثانياً: التعريف بالأمكنة الجغرافية:

تتمظهـــر الهـــوامش التعريفيـــة بالأمكنـــة الجغرافيـــة بشـــكل واضـــح فـــي أعمـــال الرحبـــي الشـــعرية، لتُســـهم فـــي عمليـــة التوجيـــه والإرشـــاد نحـــو المضـــمون عبـــر لغـــة بســـيطة مباشـــرة، إذ فعـــل الرحبـــي هـــذه العتبـــة فـــي مجموعتـــه الشـــعرية (**الجبـــل الأخضـــر**)؛ لإضـــاءة المـــتن وتعريـــف القارئ بالمكان وتزويده بالمعلومات، فربّما تكون غير حاضرة في ذاكرته، ذلك في قوله:

هذا هو الجبلُ الأخضر إذن

لم يكن سيداً سفوح الثلجِ

بل تاجاً للفضاءات الهاربة...[1]

وجاءت عتبة الهامش في أسفل الصفحة على النحو الآتي:

الجبـــل الأخضـــر سلســـلة جبـــال ضـــخمة بعُمـــان، والقصـــيدة مقطـــع مـــن قصـــيدة أطـــول كُتبِت ١٩٧٨بدمشق.

إنّ التموضـــع الـــذي احتلتـــه هـــذه العتبـــة تـــوحي لنـــا أن القـــارئ حـــرّ فـــي قراءتهـــا عنـــدما يحتـــاج إليهـــا أو تركهـــا، فجـــاء الهـــامش معرفـــاً بالجبـــل الأخضـــر، ومكـــان تواجـــده فـــي عُمـــان؛ لـــذا أســـهمت فـــي بلـــورة المعنـــى؛ لِمـــا لهـــا مـــن أثـــر فعّـــال ومـــؤثر فـــي ذهنيـــة الشـــاعر وأحاسيســـه فيســـتعيد ذكرياتـــه والحـــوادث التـــي عاشـــها فعـــلاً فـــي الجبـــل الأخضـــر، ويمكـــن القـــول إنّ ذكـــرَه للأمكنـــة بشـــكل عـــام فـــي أعمالـــه الشـــعرية، لعلّـــه يُعـــدّ محطـــة انطلاقـــه نحـــو عـــالم الأدب، فجـــاء نصُّه حافلاً بالذاكرة المكانية التي اتسمت بالقوة اذ كانت آمنة له.

---

[1] معجم الجحيم (مجموعة الجبل الأخضر): ٤١

تتوغل عتبة الهوامش في مجموعة **قطارات بولاق الدكرور** في قصيدة **(إلى برونو تلهايم)*** التي يقول فيها:

هنالك في (هرمجدون) قريباً من

بيت لحم،

قَدِمَ الملوكُ والقادةُ والرموزُ، والأسلحةُ

والجيوشُ... من كلّ الأقاصي والاصقاعِ احتشدوا... (١)

"هرمجدون في العهد الجديد موضع في فلسطين يجتمع فيه ملوك لخوض معركة العالم الأخير" فتضمنت العتبة تعريفاً وتوضيحاً لـ (هرمجدون).

فلم تكتفِ عتبة الهامش في تقديم الشخصيات إنّما تُسهم في إيضاح الأمكنة التي جرت فيها الأحداث التي قدمتها الشخصيات، فضلاً عن تسهيل عملية القراءة، وإيصال المعلومات إلى القارئ حول موضوع هرمجدون في فلسطين، وما يميّز المكان؛ لكونه موضع تجمُّع الملوك، وبذلك تكون رحلة المتلقي في القصيدة يسيرة، بفضل وجود الهامش في أسفل الصفحة، خلافاً في حالة عدم وجودها.

من قصائده الشعرية التي صاحبتها عتبة الهوامش قصيدة **(مقهى القصبة)** التي جاء فيها:

سعيد بيأسي

أجلسُ قربَ النافذةِ

بمقهى القَصَبةِ

أحدّقُ في الميناء الصغير(٢)

---

* **برونو تلهايم: عالم** نفسي وكاتب ولد سنة ١٩٠٤م في النمسا وأحد تلاميذ (سيجموند فرويد)، ومن الذين يعانون من اضطرابات عاطفية، من أبرز مؤلفات: فرويد والنفس البشرية، أطفال الحلم، القلب النابض. توفي سنة ١٩٩٠م. ينظر تعرف معنا على حياة برونو بتلهايم https://aLwaffer.com

(١) قطارات بولاق الدكرور:١٠٩

(٢) الجندي الذي رأى الطائر في نومه: ٥٥

جاءت عتبة الهامش في أسفل الصفحة من القصيدة على الشكل الآتي: (**القصبة مقهى بمدينة أصلية – المغرب**)[1]. فالهامش قدّم تعريفاً لهذا المكان، فالمتلقي قد لا يعلم شيئاً عن موقع مقهى القصبة، وبعد إعطاء نبذةٍ مختصرةٍ حول المقهى سهّل عملية التعريف بالمكان وتحديد موقعه، ومعه سهل عليه فهم النص.

أمّا المقطع الذي جاء فيها:

كما كنتَ تفعلُ في الماضي

مُطلاً من النافذة

إلى الصباحِ والثلج والطيور

إلى جبل فيتوشا[2]

صاحبت عتبة الهوامش القصيدة على هيأة الصيغة الآتية:

فيتوشا جبل في صوفيا ببلغاريا[3]

تضمّنت عتبة الهوامش لدى الرحبي التعريف الجغرافي الموجز عنه (**جبل فيتوشا**)، ربّما يجهل المتلقي موقعه وبذلك عمل الهامش بوظيفة استدلالية للقارئ عن فيتوشا؛ لذا تموضعت في أسفل الصفحة.

تتوغل عتبة الهامش في أسفل قصيدته الموسومة بـ (**شاطئ الحِيَل**) التي جاء فيها:

جُزرٌ من النوارسِ والأحلامِ

كنّا نأتيه صغاراً

عِبر خطّ "السطوةِ"

---

(1) المصدر السابق: ٥٦.
(2) يد في آخر العالم: ٨١.
(3) المصدر نفسه: ٩٥.

حيثُ البحرُ مُلتصِقٌ بشفرةِ السماءِ[1]

تمظهرت عتبة الهامش أسفل النص الشعري على النحو الأتي: شاطئ الحيل: منطقة بحرية بعُمان.

إذ برزت إشارتها الموجزة إلى موقع منطقة الحيل بأنّها منطقة بحرية في عُمان، فجاءت توضيحية وتعريفية تمدُّ يَدَ العون للقارئ؛ لتقديمها فكرة مسبقة تُسهم في فتح الآفاق نحو النص الشعري.

وعليه مثّلت هذه الهوامش نصّاً موازياً، فقدّمت معلومات ربّما تكون كافية عند ذكر (شاطئ الحيل).

بينما قصيدته بورتريه* لـ(سرور) التي جاء فيها:

لن يعودَ اليومَ حطابوكِ ورعيانُكِ

من الجبال،

ولن يعوَد الغجُر حاملينَ فوانيسهم

على امتدادِ الهضِاب،

وكذلك صائدُ الوعولِ وعَرّاف المياه...[2]

يضع الرحبي لها هامشاً جاء فيه: "سرور: قرية في عمان" الهامش مقتضب جداً من قبل الشاعر، لكنّه إراد من القارئ أن يستبين ملامح تلك القرية التي ولد فيها، ثم يسهّل عملية التلقي لديه، فأسند المتن بذكر عتبة الهامش في أسفل قصيدته، وجاء موضحاً لـ(سرور) باختصار محدداً مكانها.

---

(1) الأعمال الشعرية هذيان الجبال والسحرة (قصيدة شاطئ الحيل):١ / ٣٠٢.

* **بورتريه:** كلمة فرنسية وتعني عملاً فنياً يمثل هيأة شخص معين، يدخل فيه اهتمامات والحالة النفسية للشخص المرسوم، وتعود نشأة الفن البورتريه الى مصر الفرعونية في الألف الثالث قبل الميلاد؛ إيمانيهم بالعودة الى الحياة بعد الموت. ينظر: فن البورتريه، مجلة القافلة، أحمد بزون وفريق القافلة https://qafilah.com

(2) معجم الجحيم (مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور): ١٤٩

ويمكن القول إنَّ الرحبي أرغم عتبة الهامش لتشارك المتن في عملية تحديد ملامح حدود قرية السرور، فتقوم بوظيفة تعريفية لـ(سرور)، وكأنه أراد تسهيل الطريق أمام القارئ حينما يقوم بقراءة النصّ، وما شاع في النصّ من الأحداث والأخبار، فربّما أكسب القصيدة إثارة واهتماماً بارزين، بفضل وجود عتبة الهامش.

صاحبت عتبة الهوامش التفسيرية والتوضيحية المقطع المُعنون بـ(10) الذي جاء فيه:

في مكانٍ قصيّ يتبدى مثلُ كهفٍ مقذوفٍ

في العاصفة، بين الجبل والبحر، عشت

فترةً من الطفولة

هناك تعلّمتُ السباحة في البحر

وفي عيني أسماكُ القرش

وحدّقت ملياً في سجناء الجلالي...[1]

تمظهرت عتبة الهامش في نهاية مجموعته الشعرية **(يدٌ في آخر العالم)**، على النحو الآتي:

الجلالي: سجن رهيب يقع في أعلى قمة جبلية في مسقط تحوّل في العهد الجديد إلى متحف ومعلم سياحي[2]

تضمّنت عتبة الهامش تحديد الموقع الجغرافي للجلالي إنّه يقع في أعلى قمة جبلية في مسقط، إذ قدّم إلى القارئ صورةً مختصرة للتحولات التأريخية التي مرّ بها الجلالي وكيف تحول إلى متحف ومعلم سياحي، ممّا أثار تفكير القارئ والأخذ بيده نحو المعنى الذي يتضمنه النص.

---

(١) يد في آخر العالم: ٤٤.
(٢) المصدر نفسه: ٩٥.

استحضر الرحبي عتبة الهامش في مجموعته الشعرية **يدٌ في آخر العالم** لإدراك المعنى، إذ تسهم كغيرها من العتبات في بيان ملامح النص الشعري، فجاءت الهوامش في تعريف الأمكنة وتفسير معنى الكلمات، ففي قصيدته التي جاء فيها:

طريقُ الحرير

جسرُ الغربِ نحو الذهب

رأسُ الرجاء الصالح*

ابن ماجد في (مالندي)

ناهضاً من ليلة مُؤرّقة[1]

عتبة الهامش هنا مصاحبة لنصه الشعري متضمنه تعريفاً لـ (مالندي) على النحو الآتي:

" مالندي: ميناء في كينيا" جاء الهامش مُقتضَباً في نهاية المجموعة، مُحدداً فيه (مالندي) وموقعها، توضيحاً جزئياً يتعاضد مع القصيدة، فساعد القارئ على إدراك ملامح ما يريد الرحبي بثه، وبناءاً على ذلك يتبين لنا أن عتبة الهامش لا تقلّ أهمية عن العتبات الأخرى في إسناد النص وإبرازه للمتلقي.

---

[1] يد في اخر العالم: ٥١

***رأس الرجاء الصالح** : تقع في جنوب القارة الافريقية قريبا من العاصمة (كيب تاون) حيث تبعد عنها بمسافة قدرها ١٤٠كم تم اكتشافها من قبل جون الثاني الملك البرتغالي، ويعد اول من سمى هذا المكان باسم رأس الرجاء الصالح معللاً هذه التسمية الى كثرة العواصف التي تهب في هذه المنطقة https://mawdoo3.com

ثالثاً: هوامش التعريف عن الأساطير*:

وظّف الرحبي هذا النوع من الهوامش في قصائده تعريفاً، وإيضاحاً لما تصرح به نصوصه الشعرية، ومنه ما جاء في قصيدته الموسومة **(على حدّ الصيف عن البراكين والموتى والحيوانات)** فيقول:

ومن غير إلتفاتةٍ إلى الوراء

كتلك التي أعادتْ "بوريدس"

إلى الجحيم...[1]

فيضع الرحبي هامشاً مصاحباً للقصيدة متموضعاً في أسفل الصفحة؛ ليسهّل على المتلقي عملية الكشف عن دلالة المضمون، وما يميّز عتبة القصيدة (على حدّ الصيف عن البراكين والموتى والحيوانات)، طولها النسبي موازنة بالهوامش الأخرى، التي استعان بها الرحبي في إسناد نصوصه الشعرية فجاءت على الصيغة الآتية:

"بوريدس: هي حبيبة أورفيوس، تلدغها حية يوم عِرسها منه فتنخسف بها الأرض وتهوى إلى عالم الأموات، حزن الشاعر أورفيوس كثيراً حد اقتحام العالم الآخر، حسب الأسطورة الإغريقية وبعد مفاوضات واستعطاف ملوك العالم السفلي ينجح في إقناعهم باستعادة حبيبته لكن بشرط أن يتقدمها من غير أن يلتفت وينظر إليها، حتى يصل إلى عالم الأحياء.. لكنه في ذلك الطريق المرعب الذي يلفه الصمت والظلام، يلتفت إليها قبل الوصول فتهوى عائده إلى العالم السفلي... وهكذا تتابع الحكاية مسراها الترجيدي..."[2]

---

* **الأساطير:** الأباطيل، والأساطيرُ: أحاديث لا نِظام لها، وقيل أَساطِيرُ جمع أُسْطارٍ وأُسْطارٌ جمع سَطر. يقال سَطَّرَ فلانٌ علينا يُسَطرُ إذا جاء بأحاديث تُشبهُ الباطِلَ، وسَطَّرَ فُلان على فُلانٍ إذا زخرفَ له الأقاويل ونَمَّقَها. لسان العرب (مادة سطر): ٢٠٠٧/١.

(١) قطارات بولاق الدكرور: ٨١

(٢) المصدر نفسه: ٨١

أسهمت عتبة الهامش في القصيدة إظهار معالم الصورة الشعرية، شارحةً لجانب من حياة بوريدس ومعاناتها لفراق أورفيوس، كأن أحلام الرحبي ومحاولته في تحقيقها تكاد تقترب من معاناة بوريدس، ولعلّ الرحبي حاول أن يربط بين الماضي والحاضر أو بين الأسطوري والواقعي، جاعلاً منه وسيلة للهروب من الواقع إلى الأساطير عبر استدعاء الرمز (الاسطوري)؛ ليفرغ جزئياً أو كلياً من همومه وهواجسه.

أمّا قصيدته (إلى برونوباتلهام) فيقول فيها:

ارتاحت الآلهة للذبيحةِ

تنسمت هبوبَ الدم المُراق

حتى إنليل الأكثر عصبية واندفاعاً بين

الآلهة

هذه رَوْعة، الآلهة وأدرك خطيئة الإفناء

الكامل الذي بموجبه سيعيش[1]

رافقت عتبة الهامش قصيدته موضحة ومفسره لمعنى (انليل)، فالصيغة التي جاء بها هامش القصيدة على الشكل الآتي:

إنليل آلهة العواصف، وطليعة مجلس الآلهه التي قرّرت إفناء البشر بالطوفان للقضاء على إزعاجهم، وشرورهم حسب أساطير بلاد الرافدين.

وظّف الرحبي عتبة الهامش المتضمنة آلهة العواصف ؛ (إنليل)؛ لكونها من القوى القادرة على التغيير لدى الفرد والمجتمع، فضلاً عن إنّها شكلاً من أشكال التعبير عن الذات، ناقلة لنا أفكاره وفلسفته عبر (إنليل) ثمّ جعل القارئ يستنطق هذه الأسطورة وقوة الآلهة الذي أدرك خطيئته بعد إفناء البشرية بالفيضانات والزلازل؛ لذا يُعدّ الهامش بمساحته الصغيرة ملجأ يلوذ إليه المتلقي ويغني رصيده المعرفي، انطلاقاً من المُعجز

[1] قطارات بولاق الدكرور:١٠٨

الأسطوري الذي يجعل الحياة في حالة من الديمومة والبقاء، فلا عن تماهي الإنسان وجوداً مع أسطورة (إنليل)[١]

وصاحبت عتبة الهوامش مقطعاً شعرياً في مجموعة **قِطارات بولاق الدكرور** الذي يقول فيه:

مردوخ يرسلُ صرخاتٍ متقطِّعة،

توشك على وقعها السماءُ أن تنهار

وثمّة صيّادون يرمون شباكهم في النهرِ[٢]

جاءت عتبةُ الهامش موضّحةً ومُفسّرة لـ (مردوخ) على نحو الآتي:

مردوخ: كبير الآلهة في الأساطير القديمة لبلاد الرافدين.

رابعاً: الهوامش الموضّحة لوجهة نظر الكاتب:

فعَّل الرحبي نوعاً من الهوامش التي توضّح رؤيته أو موقفه تجاه قضية ما، أو موقف مُعارض ومُناهض من قضية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية عن طريق التوثيق والتعليق والتأويل، فهنا الخطاب الهامشي من أهم ملحقات النص الموازي الداخلية[٣]، أو إرجاع المعلومات إلى مصدرها، فقد ورد قوله: (هرباً من الغضبة الرفاقية (الستالينية) التي لا تختلف في نزوعها الغريزي الدرامي عن (الغضبة المضريّة) حتى أقاصي العالم)[٤] إشارة إلى بيت بشار بن برد:

---

[١] ينظر: دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي، فضيلة الكبير، اشراق العربي بالتشيخ، جامعة الحاج خضر، باتنة، ٢٠٠٨/٢٠٠٩ : ١٤١، بدر شاكر السياب (شاعر عصر التجديد الشعري)، بيروت، لبنان، ط١، ماجد صالح السامرائي، مركز دراسات، الوحدة العربية، ٢٠١٢: ١٣.

[٢] ينظر المحو سيميائية مقروء في السرد الروائي العراقي (رواية مقامات إسماعيل الذبيح) لعبد الخالق الركابي نموذجا، د. سهام السامرائي ، https://www.alnaked-aliraqi.net

[٣] قطارات بولاق الدكرور: ٨٧.

[٤] الأعمال الشعرية (سنجاب الشرق الأقصى الجزر الأسيوية): ٢٧٧/٣.

إذ ما غَضِبنا غَضبةً مُضرِيَّة هَتَكنا حِجابَ الشَمسِ أو قطرتْ دما*[1]

إنّ استدعاء الرحبي إلى (**الغضبة المضرية**) وإرجاعها في عتبة الهامش إلى صاحبها يمكن أن نتوصل إلى أنّه ينتقد الأوضاع ويرسم مأساتها، لما لها من أثر بليغ في توصيل هذه القضايا للقارئ، فتوظيف الرحبي (**الغضبه المضرية**) في نصّه ربّما أراد بها تحريك ذهنية القرّاء الساكنة التي لا تثور إلّا من خلال استدعاء أقوال التراث، ومن جانب آخر اعتزاز الإنسان العربي بأمجاده العربية التي تُعدُّ الحافز الأول لدى القارئ، ممّا يشكل عنده ثورة يسعى خلالها إحداث تطور في حياته من مختلف الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولعلنا نتوصل أن عملية توظيف التراث عند الرحبي كانت مقصديه ذات مضمون، لا يمكن للقارئ أن يمرّ بها دون أن تترك أثراً ملموساً في آرائه وأفكاره، سواءً أكانت شخصيات أم أقوال أم أمكنة .

فعل الرحبي عتبة الهوامش التوثيقية في التعريف الزمني لقصيدة **نجمة البدو الرحل أو القاهرة**، فجاء نصه على النحو الآتي:

نحنُ الذينَ وجدنا فيكِ

صغاراً

وكبرنا بعيداً عن رعايةِ الأبديةِ

نحن الذين تسلقنا حوارَيكِ باحثينَ

بين مقابركِ الألف عن فجرٍ هربَ

من بينِ أصابِعِنا خِلسةً واختفى...[2]

وجاءت عتبة الهامش لنجمة البدو الرحل أو القاهرة على هذا الشكل:

---

* ورد بيت بشار بن برد في ديوانه على النحو الآتي:
إذا مـــا غَضِبنـــا غَضبَـــةً مُضَرِيَّـــةً هَتَكنـــا حِجـــابَ الشَمسِ أَو تُمطِـــرَ الدَمـــا
ديوان بشار بن برد، تح: محمد طاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧ : ٥٩.

(١) الاعمال الشعرية : ٣ / ٢٨٧.

(٢) الاعمال الشعرية (نجمة البدو الرحل او القاهرة): ٢ / ٢٥٣.

" كتبت هذه القصيدة عام ١٩٨٨م، ونشرت في القاهرة أو في زمن البدايات الذي يعاد طبعه عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة"[١].

وبرزت عتبة الهامش في أسفل الصفحة التي تسبق النص الشعري، لإثارة المتلقي وتوجيهه نحو مضمون النصوص، جاعلاً من عتبة الهامش تشاطر المتن في رسم الصورة الشعرية التي يتضمنها، ولعلّ ما يميز هامش هذا النص أنهُ تصدر النص الشعري، ويسبقها في صفحة خاصة وهذا يخالف عتبة الهوامش الواردة في أعماله، فاعتاد الرحبي أن تأتي عتبة الهامش لديه في أسفل الصفحة، أو تشغل عتبة الهوامش الصفحة الأخيرة من مجموعاته.

أمّا هامش مجموعته الشعرية **سناجب الشرق الأقصى الجزر الآسيوية**، تحيل القارئ إلى زمان ومكان صدور هذه المجموعة، فيصرح الرحبي في عتبته بصورة مباشرة قبل الولوج إلى داخل نصوصه الشعرية، فتموضعت أسفل عنوان المجموعة مباشرة، فيقول:

كُتِبت هذه النصوص، اليوميات، الشذرات عام ٢٠١٢/٢٠١٣ في أكثر من جزيرة آسيوية، وباريس صدرت الطبعة الأولى عن الانتشار العربي ٢٠١٤ "[٢]

ومن هنا لا يمكن النظر إلى هذه العتبة في مجموعة **سناجب الشرق الأقصى الجزر الأسوية**؛ لكونها خطابا عفوياً أو تزينياً بل تخفّف من حَدّ التوتر الذي يعتري قارئ النص، مما يحرص الشاعر على تفعيل دورها الذي يتنوع بتنوع مضمونها، وما تضمّنه من رؤى تعضِّد المتن الشعري فضلا عن إزالة درجة الغموض التي باتت تعاني منها بعض النصوص التي تضمنتها هذه المجموعة، مما يفتح المسار أمام القارئ لكي يدخل في مضمون العمل الأدبي وتتكون لديه فكرة عن المجموعة بشكل عام، ثم تسِّهل عليه عملية تَلقيها.[٣]

وفي قصيدته الموسومة بـ **(النسر الذي يصطاد العاصفة)** التي جاء فيها:

أين تلك البِطاحُ التي تسيلُ على جوانبها أعناق المطيّ؟

---

(١) المصدر السابق: ٢ / ٢٥٠.
(٢) الأعمال الشعرية (سنجاب الشرق الأقصى الجزر الآسيوية): ٣ / ٢٥١.
(٣) ينظر العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله (دراسة سيميائية): ١٤١، النص الموازي في الرواية العراقية (٢٠٠٣-٢٠١٧): ١٥٢

أين اليمام الشاديّ في بّرية الديار وساكنيها؟

أينَ الساكنون؟[1]

جاءت العتبة في نهاية المجموعة على الشكل الآتي:

أين تلك البطاحُ التي تسيل على جوانبها أعناق المطيّ؟

إشارة إلى بيت الشاعر:

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالتْ بأعناق المطيّ الاباطحُ[2]

ويمكننا القول إنَّ هامش الرحبي بالإحالة الى التراث الأدبي، قد أضاف قيمة مفاهيمية للقارئ، فضلاً عن أنها تمثل جانباً من أعتزاز الشاعر بالتراث؛ ليكون أداة فعّالة تعبر عن الواقع المعاصر، فإحالة النص الى بيت شعري عرف سابقاً في الساحة الشعرية كان لتمهيد الحدث الذي أراد الشاعر نقله إلى جمهوره.

خامساً: هوامش توضيح وتفسير المصطلحات:

عُرِف عن الرحبي إثارةُ عتبة الهوامش في أعماله الشعرية؛ لتوضيح وتفسير معنى الكلمات غير المعروفة دلالة معجمية عند القرّاء، مما يحتاج معها إظهار معناها للمتلقي، منها ورد في المجموعة الشعرية **(يدٌ في آخر العالم)** من ذلك نصّه الموسوم بـ(٣)، جاء فيها:

الباشقُ الذي كان ينقضُّ على السلاحفِ

والأسماكِ في القيعان البحريةِ المثلّمةِ

وفي الكهوف والخلجان. أراه الآن... [3]

---

(١) الاعمال الشعرية : ٣ / ٢٥٩.
(٢) المصدر نفسه: ٣ / ٢٨٧.
(٣) يد في اخر العالم: ٢٧

ويقول أيضاً:

الباشقُ الشريدُ قنفذ المتاهة الذي

لا يفصله عن الأبد إلّا أرخبيلُ قزحيّ

يتنزه في مرآةِ عدمٍ كاسرٍ، عدم... (١)

فجاءت عتبة الهامش في نهاية المجموعة الشعرية؛ لكي تخدم النصّ فتقدم تفسيراً وتوضيحاً لمعنى الباشق وعلى الشكل الآتي:

"الباشق طائر جارح يهوى العزلة والأمكنة البعيدة"(٢)، فتفسير معنى الكلمات غير المعروفة أسهم بشكل واضح في إيضاح دلالتها لدى القارئ.

أمّا قصيدته الموسومة بـ **(الصِفْرِد)** التي جاء فيها:

ينزلقُ العدمُ من صوتكَ

كأقوامٍ غابرةٍ

أبواقهمُ تهمّ بالرحيلِ(٣)

وظّف الرحبي عتبة الهامش لتفسير دلالة عنوان القصيدة **(الصِفْرِد)**؛ لإزالة الغموض لدى المتلقي، ممّا يتسنى للقارئ فهم ملامح المعنى العام للقصيدة ربطاً بعنوانها، وجاءت عتبة الهامش على الهيأة الآتية:

"الصِفْرِد: يُسمّى أيضاً الديك الوحشي"(٤)

وعليه يمكن القول: إنّ الشاعر لم يستغنِ عن الهامش في شرح وتفسير المفردات الواردة في نصوصه، التي تبدو غريبة للقارئ، وتحمل في طياتها العديد من التعليقات المرتبطة بالنص، كأنها مكملة للمتن الشعري.

---

(١) المصدر السابق: ٢٩
(٢) المصدر نفسه: ٩٥.
(٣) الجندي الذي رأى الطائر في نومه: ٤٧.
(٤) المصدر نفسه: ٤٨.

ورافقت عتبة الهوامش قصيدته الموسومة **(على حدّ السيف عن البراكين والموتى والحيوانات)** موضّحة معنى مصطلح **(الغربي)** فيقول:

تحملُه رائحةُ القهوةِ نحو الاقاصي

تحملهُ الذكرياتُ

التي تهبُّ كالغربيّ في ظهيرةٍ قائظةٍ

ثمّةُ صيفٌ سحيقٌ على الأبوابِ[1]

فكان هامش القصيدة على الشكل الآتي:

الغربي " ريح موسمية تهبّ خلال الصيف[2]، نهضت هذه العتبة بوظيفة تفسير المعنى الخاص بتلك المفردة؛ ليزيل ما في النص من غموض، يبرز معه معالم الصورة الشعرية للمتلقي، فمجيء عتبة الهامش في آخر المجموعة لم يكن عبثاً، إذ أخذت بيده نحو معالم المعنى المقصود به.

أمّا قصيدته الموسومة بـ**(سمائل)**، جاء فيها:

سياجٌ من شجرِ الحَّلفاء

يميلُ مع الريح اللزجة

شجرُ الروغ في سمائل [3]

صاحبت عتبة الهامش قصيدةُ **(سمائل)** في الصيغة الآتية :

"الروغ: هو شجر البردي"[4]

ولعلّ الرحبي سلك مسلكا قصدياً حين جعلها مفتاحاً يحيل المتلقي إلى معلم من معالم المضمون، ويأخذ بيده ، فضلاً عن أنّ هذه العتبة وجودها يوفّر الوقت للمتلقي؛ لذا تموضعت في الصفحة ذاتها؛ وجاءت ساندةً للنصِّ الشعري.

ورافقت عتبة الهامش قصيدتُه الموسومة بـ**(دولس)** التي جاء فيها:

---

(1) قطارات بولاق الدكرور: ٨٠.
(2) المصدر النفسه : ٨١.
(3) مقبرة السلالة: ٥٥.
(4) المصدر نفسه: ٨١.

كانا مشدودَين

إلى قوسِ الحبِّ الضارب حتى الموت والجنون

كان الجسدُ المقيمُ في الروح

كانت الحياةُ المقيمةُ في الحبّ[1]

وعلى الشكل الآتي: دولس: فيلم للمُخرج الياباني كيتانو.

قدّمت هذه العتبة معلومة إخبارية للقارئ، ربّما ليس لديه معرفة عنها سابقاً؛ لتغدو عتبة موازية للنص الشعري، أمّا تموضع عتبة الهامش فقد جاءت في أسفل النص الشعري مباشرة.

وصاحبت عتبة الهامش المقطع المعنون بـ(١١) الذي جاء فيه:

في وادٍ مُكتظّ بالأفاعي والزُرافات

رأيتُ الرجالَ الشُقُرَ

يرمون اللحمَ للنسورِ[2]

ظهرت عتبة الهامش في نهاية المجموعة، على النحو الآتي:

المقطع (١١): يستفيد من حكاية من كتاب (عجائب الهند).

فتضمّنت العتبة توثيق أصل فكرة النص وانطلاقه من كتاب عجائب الهند؛ لذا جاءت عتبة الهامش مُساندة للمعنى الذي يتضمنه مقطع (١١)، وزوّدت القارئ بالمعلومات التي ربّما يجهلها، وهذا يدلّ على اطّلاع الشاعر وثقافته المتنوعة التي انبثقت عِبرَ تفعيل المصطلحات الغربية والعربية في عتبة الهوامش، وإظهار معناها لجمهوره.

---

[1] قطارات بولاق الدكرور: ٥٧.
[2] يد في اخر العالم: ٥٠.

ورافق هذا النوع من الهوامش المقطع الشعري:

يسأل بعضُ السُّياحُ العجائزَ،

إذا كان الشنجوب المتنزّه على الشاطئ يعضُّ ؟[1]

فجاءت عتبة الهامش في أسفل الصفحة على النحو الآتي:

الشنجوب: بالدارجة العُمانية هو سرطان البحر.

توغّلت عتبة الهامش في إضاءة معنى (الشنجوب) الواردة في اللهجة العُمانية، يحاول الشاعر من خلاله أن يخفّف من درجة الغموض الذي يلوح منه النص الشعري.

في الأخير نخلص إلى أن الهوامش في أعمال سيف الرحبي ذات بُعدٍ ثقافي وتأريخي سعياً منه؛ لجعل القارئ يفهم ملامح النص، وتمكّنه في متابعة الأحداث، فضلاً عن أنها أظهرت جانبا من الدلالات التي تحملها المتون الشعرية.

من جانب آخر اتخذت الهوامش أنواعاً حسب الوظيفة التي تؤديها، إذ ورد فيها تعريفٌ بالشخصيات أو المواقع الجغرافية، والتعريف بالأسطورة والرموز وتوضيح الكلمات والمصطلحات وتفسيرها، وقد وظّف الرحبي هوامش الإحالة والتوثيق؛ لغرض الدقّة بعد الاستعانة بها، تكثيفاً للصورة الشعرية، ومُساعدة للقارئ في عملية الولوج إلى مضمون النص، ولابدّ من التنويه بأن معظم الهوامش كانت أصلية ترافق الطبعة الأولى، أمّا أمكنة ظهورها، فقد كانت متنوعةً لكن الأكثر ظهوراً منها ما جاء في أسفل الصفحات، وعليه إنّ الشاعر استغل عتبة الهوامش في أعماله الشعرية، وعرض المعلومات والحقائق بأسلوب سلس مُبسّط، وكان واعياً في عرضه لعتبة الهوامش بشكل قصدي.

---

[1] قطارات بولاق الدكرور: ٩١.

الخـاتمـة

الخاتمـــــة

بعـــد الاســـتقراء والتحليـــل والتأمُّـــل تمخَّضـــت هـــذه الدراســـة عـــن جملـــة مـــن النتـــائج وأهمها:

١ـ شـــغلت عتبـــات الـــنص تفكيـــر الشـــاعر والناشـــر وارتبطـــت ارتباطـــا عميقـــا بالدلالـــة التـــي تتضـــمنها نصـــوص الرحبـــي الشـــعرية فأســـهمت فـــي إضـــاءت طريـــق القـــارئ؛ لـــذا أدّت دور المرشـــد والموجّـــه، فلـــم تـــأتِ العتبـــات النصـــية فـــي مجموعـــات الرحبـــي الشـــعرية أعتباطـــا أو زينة، بل جاءت في خدمة نصوصه فهي قادرة على تبلور المعنى للقارئ وتنوع دلالته.

٢ـ شـــكّلت عتبـــة اســـم المؤلـــف أيقونـــة إعلانيـــة تكتـــب فـــي أعلـــى العنـــوان وأســـفله فـــي الغـــلاف الخـــارجي الأمـــامي ولوّنـــت بـــالألوان الأساســـية كـــالأبيض، الأســـود، الأزرق عاكســـة حالـــة الشـــاعر النفســـية، فجـــاء اســـمه الحقيقـــي علـــى أغلفـــة مجموعاتـــه الشـــعرية منـــذ بدايـــة مشـــواره الأدبي.

٣ـ حقّـــق العنـــوان الخـــارجي وظيفتـــه فـــي مجموعـــات الرحبـــي الشـــعرية بـــين وصـــفية، إغرائيـــة، ايحائيـــة، تعينيـــة؛ لكونـــه نصّـــاً يـــوازي الـــنص الأصـــلي، فـــالمؤلف (ســـيف الرحبـــي) هـــو المسؤول عن وضع العنوانات واختيارها؛ بمثابة الواجهة الأولى لمجموعاته الشعرية.

٤ـ صِـــيغ العنـــوان الخـــارجي فـــي مجموعـــات الرحبـــي الشـــعرية اختلفـــت بـــين جملـــة إســـمية ذات طـــول نســـبي أو كلمـــة واحـــدة ولـــه ارتبـــاط وثيـــق بالنصـــوص الشـــعرية، لـــذا ينشـــأ مـــن علاقـــة تناصـــية مـــع العنـــاوين الداخليـــة فـــي حـــين لـــم يـــرد العنـــوان جملـــة فعليـــة، وقـــد يكـــون العنـــوان الداخلي عنواناً خارجياً وبذلك يوحي لنا بالمضمون.

٥ـ القـــراءة التشـــكيلية للعنـــوان تنوّعـــت بـــين التـــايبوجرافي والكـــاليجرافي وكـــان هـــذا التنـــوّع فـــي فـــن الخـــط للتعبيـــر عمّـــا يجـــول فـــي خـــاطر مُصـــمّم الغـــلاف ومـــا يريـــد مـــن إرســـال رسالة مرئية إلى المتلقي وجذبه.

٦ـ ضـــمَّ الغـــلاف الخـــارجي (الأمـــامي والخلفـــي) عـــدداً مـــن عناصـــر موازيـــة تســـاعد المتلقـــي فـــي عمليـــة إدراك معنـــى النصـــوص، كمـــا لُـــوحظ عنايـــة الناشـــر بإيقونـــة الصـــورة فـــي مجموعاته الشعرية تسعى لتقديم فكرة مُسبَقة عن النص البؤري.

٧- اللوحات الفنية التي شغلت فضاء الغلاف الخارجي للمجموعات الرحبي الشعرية (رأس المسافر، يد في آخر العالم، مقبرة السلالة، نسور لقمان الحكيم...) ما تضمنته من الأشكال والرسومات والألوان كانت مُوضحة ومُفسرة؛ توحي؛ لما يحتويه المتن من معنى يصعب على القارئ إدراكه، ولها قوة تأثيرية بصرية في نفس الجمهور.

٨- كعب الغلاف: عتبة مساندة للغلاف الأمامي والخلفي ونحسب أن الرحبي يتدخل في اختيار أغلفة مجموعاته وكثيراً ما يستعين بزوجته (بدور الريامي) وبخاصةٍ في إصداراته الحديثة.

٩- تمّ توظيف الترقيم الدولي الموحد (ISBN) في مجموعات الرحبي الشعرية؛ لضمان الملكية الأدبية ويُعدّ عنصراً هامّاً في عملية شراء الكتب، فالغالب في صيغة الترقيم جاءت في ١٣ رقماً مسبوق بـ (٩٧٨).

١٠- جاء شريط الباركود مُصاحباً لصيغة الترقيم الدولي (ISBN) في مجموعات الشعرية (الجندي الذي رأى الطائر في نومه، سناجب الشرق الأقصى، نسور لقمان الحكيم، في النور المنبعث من نبوءة الغراب (أوراق ٢٠٢٠)، الأعمال الناجزة) ونحسب أن هذه الصيغة، لحماية حقوق المؤلف والناشر وحماية الترقيم الدولي الموحد من العبث والسرقة.

١١- عتبة الإهداء عتبة قرائية أسهمت بشكل فعّال في عملية تواصل بين المؤلف والمتلقي وتحفيزه لقراءة نصوص الرحبي وإشراكه في عملية التأويل، تنوّعت إهداءات الرحبي بين الإهداء الرئيس لمجموعاته الشعرية متضمنة الإهداء الخاص العائلي والمشترك فضلاً عن الإهداء الرمزي، أمّا الإهداء الثانوي لنصوصه الشعرية جاء متنوعاً بتنوع المُهدى إليهِ في حين الإهداء الأدبي شكّل نسبة كبيرة من الإهداء الثانوي كاد يكون مفتاحاً لنصوصه.

١٢- البنية التركيبية للإهداء على هيأة نص قصير شبه جملة (جار ومجرور) وظهر هذا النوع بشكل لافت للنظر أو بصيغة نص طويل مُعبّر فيه عن تقديره للمُهدى إليه.

١٣- فَعَّل الرحبي الاستهلال الغيري في مجموعاته الشعرية على هيأة حِكَم وأقوال لفلاسفة وشعراء غرب وعرب وشكّلت دعامة ساندة لنص الشعري فضلاً عن

الاستهلال الذاتي ونحسب أن استهلال الرحبي وسيلة؛ لتحفيز القارئ وإكسابه معرفة بالنص.

١٤- أسهمت الهوامش في تكوين الصورة الشعرية فجاءت توضيحية تعريفية للمصطلحات والشخصيات والأمكنة الجغرافية، فتتموضع هوامش الرحبي التأليفية في أسفل

المصـادر والمراجـع

المصادر والمراجع :

- **القرآن الكريم**

المجموعات الشعرية:

- أجراس القطيعة، سيف الرحبي، باريس، ط١، ١٩٨٤م.
- الأعمال الشعرية، سيف الرحبي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٨م.
- الأعمال الناجزة، سيف الرحبي، العائدون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٢٢م.
- جبال، سيف الرحبي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
- الجندي الذي رأى الطائر في نومه، سيف الرحبي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط١، ٢٠٠م.
- حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، سيف الرحبي، كتاب دبي الثقافي، ط١، ٢٠٠٩م.
- رأس المسافر، سيف ارحبي، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- رجل من الربع الخالي، سيف الرحبي، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.
- رسائل في الشوق والفراغ حول رجل ينهض من نومه ويتجه نحو الشرفة، سيف الرحبي، دار الأداب للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.
- سنجاب الشرق الأقصى الجزر الأسوية، سيف الرحبي، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- قطارات بولاق الدكرور ، سيف الرحبي ، منشورات الجمل ، كولونيا ، بغداد ، العراق ط١، ٢٠٠٧م.
- في النور المنبعث من نبؤة الغراب (أوراق ٢٠٢٠) ، سيف الرحبي ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ٢٠٢١م.
- مقبرة السلالة ، سيف الرحبي ، منشورات الجمل، المانيا ، ط١، ٢٠٠٣م.
- مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور، سيف الرحبي ، منشورات أتحا كتاب وأباء الإمارات ، ط١، ١٩٨٨م.
- معجم الجحيم ، سيف الرحبي ، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، ط١، ١٩٩٦م.
- نسور لقمان الحكيم ، سيف الرحبي ، دار الآداب، بيروت ، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- يد في آخر العالم ، سيف الرحبي ، دار المدى ، دمشق ، سوريا ، ط١، ١٩٩٨م.

الكتب المطبوعة:

- اتجاهات حديثة في الفهرسة ، د. محمد فتحي عبد الهادي، نبيلة خليفة، ويسرية عبد الحليم ، مكتبة الدار العربية للكتب ، د.ط. ١٩٩٧م.
- الإدراك ، د. غالب مصطفى، دار مكتبة الهلال، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٧م، د.ط.
- الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، ياسين النصير، دار نينوى، دمشق، سوريا، د.ط، ٢٠١٩م.
- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، يوسف حلاوي ، دار الآداب، لبنان – بيروت، ١٩٩٤م.
- أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر، سعيد علوش، جائزة الملك فيصل العالمية، الرباط ، ١٩٩٩م.

- ألفاظ الطبيعة في القران الكريم (دراسة لغوية)، د.خولة عبيد خلف، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنا، د.ط، ٢٠٠٨م.
- الألوان والاستجابات البشرية، فيبربيرين، تر: صفية مختار، مر: محمد ابراهيم الجندي، مؤسسة الهنداوي للطباعة والتوزيع، ٢٠١٧م.
- الألوان، كلود عبيد، مراجعة وتقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع: بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط ٢٠١٢م: ١٢٤.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل الى السيميوطيقا) ، دار الياس العصرية، القاهرة - مصر,ط٢، ١٩٨٦م.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافية (مدخل الى السيميوطيقا)، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، د. ط.
- انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثاقفي، دار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م.
- أوس بن حجر ورواته الجاهليين ، محمود عبد الله الجادر ، جامعة بغداد، د.ط، ١٩٧٩م.
- بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة، مجموعة مو، سمر محمد سعد، مر: خالد ميلاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، معالم للنشر والطباعة، الأمارات العربية المتحدة، ط٣، ١٩٨٦م.
- بدر شاكر السياب (شاعر عصر التجديد الشعري)، ماجد صالح السامرائي، مركز دراسات، الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- البرامج الحوارية الإذاعية والتلفزيونية ، د. كمال الحاج ، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية ، د.ط ، ٢٠٢٠م.
- بلاغ الإقناع في المناظرة ، د. عبد اللطيف عادل، منشورات ضفاف ، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- بناء القصيدة في النقد العربي للقديم (في ضوء النقد الحديث) يوسف حسن بكار، دار الأندلس، بيروت، لبنان د.ط، ١٩٨٣م.
- البيان والتبيين ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح : عبد السلام هارون.
- البيبليوغرتفيا في الماضي والحاضر، د. محمد سلمان علي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٥م.
- تحليل الخطاب النقدي : استراتيجية التناص، محمد مفتاح ، المركز الثقافي ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢، ١٩٩٢م.
- التحليل النفسي والفن: دافينشي دوستويفسكي، سيغموند فرويد، تر: سيدكرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٥م.
- الترقيم الدولي الموحّد للكتب (أهميته، وكيفية تطبيقه) ، تقي خالد ، ٢٠٢٢م.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠م-٢٠٠٤م) ، محمد الصفراني ، النادي الادبي بالرياض ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

- التصميم الجرافيكي ، د. احمد الشعراوي، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا ، ٢٠٢٠م.
- التناص التراثي في الشعري العربي المعاصر (أحمد العواضي أنموذجاً)، عصام حفظ الله حسين، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م.
- جاك دريدا والتفكيك، د. أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- جدل الذاكرة والمتخيل مقاربة في سرديات صبري يوسف، محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٧م.
- جمال الخط العربي - دراسة فنية تحليلية تعليمية ، أحمد عبد الفتاح البشلي ، دار الكتب العلمية ، لبنان – بيروت ، ب. ت ، ٢٠١٨م.
- جماليات الفنون في الثقافة الإسلامية ، محمد المصيلحي إبرايهيم ، دار البروج للطباعة والنشر ، الإسكندرية – مصر ، ٢٠١٨م.
- جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية (من العتبات الى النص)، ماجد قائد قاسم، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، ط١، ٢٠١٨م.
- حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٧م.
- الخط العربي (فن، تاريخ، اعلام)، عمرو أسماعيل محمد وكالة الصحافة العربية، ط١، ٢٠٢١م.
- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) عبد الله الغذامي، الهيئة العربية المصرية، ط٤ ، ١٩٨٨م.
- درس السيمولوجيا ، رولان بارت ، دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب ،ط٣ ، ١٩٩٣م.
- الدلالات والرمزية السياسية والحضارية عند دول المشرق الاسلامي، ابراهيم محمد علي مرجونة، دار التعليم الجامعي ، إسكندرية، مصر، ٢٠٢٠م.
- ديوان المتنبي، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م.
- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ديوان بشّار بن برد، تح: محمد طاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.
- رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، جابر عصفور ، المركز الثقافي، المغرب ، ط١، ٢٠٠٨م.
- السرقات الشعرية ، كاظم جاسم منصور العزاوي ، كلية الاداب جامعة بابل ،٢٠١٨م.
- السيرة الذاتية (الميثاق والتأريخ الأدبي)، فيليب لوجان، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

- السيرورة والتأويلية في هرمينوسيا، هانس جورج غادمير وبول ريكرر، د. عبد الله بريمي، دار الثقافة وأعلام الإمارات، ط١، ٢٠٠٠م.
- سيموطقيا العنوان، جميل حمداوي، دار الريف، الناظور – تطوان، المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م.
- سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د. ط، ٢٠٠٢م.
- سيمياء النص العراقي ومقاربات اخرى (قراءة في نصوص شعرية ، وسردية معاصرة) حميد محمود الدوخي، دار ميزوبوتاميا، دار عدنان، المتنبي، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- السيمياء وفلسفة اللغة ، امبرتو إيكو ، تر : احمد الصميعي ، مركز الدراسات الوحدة العربية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥م.
- السيميائيات الصورة الاشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية) ، سعيد بنكراد ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، ٢٠٠٦م.
- السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولو دال، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م.
- سيميائية الحرف العربي (قراءة في الشكل والدلالة) ، مزوز دليلة ، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، د.ت.
- سيميائية العنوان، بسام قطوس ، وزارة الثقافة ، عمان - الاردن ، ط١ ، ٢٠٠١م.
- شاعرية التاريخ والأمكنة، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- شجرة الفرصاد، سيف الرحبي، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٦م.
- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.
- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة (ت٢٧٦) ،تحق : احمد محمد شاكر ، المعارف، القاهرة، مصر د.ط
- شعرية الإهداء، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني – الناظور – تطوان/ المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م.
- شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، حسن نجمي، المركز الثقافي والعربي، دار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر، الناظور-تطوان، المملكة المغربية ، ط٢، ٢٠٢٠م.
- شعرية في الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة اجناسية لأدب نزار قباني) د. فيروز شام ، دار فضاءات ،عمان الأردن ،ط١ ، ٢٠١٦م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي: د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- الصورة المكونات والتأويل ، غي غوتيي ، ترجمة : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط١ ، م٢٠١م.
- ظاهره الشعر الحديث، احمد المهداوي المجاطي ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م.

- عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط١، ٢٠٠٩م.
- عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، حميد لحميداني، علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي بجدة، السعودية، مجلد ١٢، ج٤٦، ٢٠٠٢م.
- عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- عتبات النص الشعري الحديث في شعرية المعاصرة ومعاصرة الشعر، صادق القاضي ، اروقة الدراسات والنشر ،الاردن ،عمان ط ٢ ، ٢٠١٢م.
- عتبات النص في التراث العربي (الخطاب النقدي المعاصر)، يوسف إدريس ،الدار العربية للعلوم ، بيروت _ لبنان ،ط١، ٢٠١٥م.
- عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الأدريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٥م.
- العتبات النصية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية ، وداد هاتف وتوت ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠١٥م.
- العتبات النصية في رواية ٣٦٦ لأمير تاج السر ، سمية زاني إشراف د. غنية لبو ضياف، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، الجزائر ، ٢٠١٥/٢٠١٦م.
- العتبات النصية في رواية الأجيال ، سهام السامرائي، كلية التربية، جامعة سامراء ،ط١، ٢٠١٦م.
- العتبات النصية في شعر سميح القاسم (العنونة أنموذجاً) ، حسين علي عبد الحسين الدجيلي، دار مكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع, ٢٠١٤م.
- العتبات النصية في شعر محمد القيسي: العنوان أنموذجاً، إيهام زيد الوردات، الجامعة الأردنية، مج ٤٦، ٢٠١٩م.
- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقجيم: سعد يقطين، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
- العتبات في شعر الرواد، د. سعدون محسن إسماعيل الحديثي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٧م.
- عتبة الإهداء في النظرية والتطبيق قراءة في مجموعته (نهر يحسن السكوت عليه) لـ (مهدي النهيري) د. رحمن غركان، دار تموز ديموزي، دمشق، ط١، ٢٠١٩م.
- عزاء الفلسفة، بوئثيوس، تر: عادل مصطفى، مر: أحمد عثمان، مؤسسة هنداوي، لندن، د.ط، ٢٠١٧م.
- علم العنونة: عبد القادر رحيم ، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
- العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، محمد عويس، مكتبة الاتحاد المصري ، ط٤، ١٩٨٨م.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ١٩٩٨م.
- عيار الشعر ،محمد احمد ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢) ، تحق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت _ لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٥م.

- فلسفة الفن والجمال عند نيشته، عبد الرحمن حسنيوي، المغرب، ٢٠٢٠م.
- فلسفة الموت (دراسة تحليلة)، أمل مبروك، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.
- فن التجهيز إشكالية العلاقة بين المبدع والمتلقي، هناء عبدالخالق ، دار المؤلف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠١٩م.
- الفن التشكيلي (قراءة سيميائية في أنساق الرسم)، بلاسم محمد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، د. ط، ٢٠٠٨م.
- في تحليل الخطاب الشعري (دراسات سيميائية) عصام وأصل، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.
- في نظرية العنوان ؛ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، دار التكوين ، دمشق ، سوريا، د.ط ، ٢٠٠٧م.
- القراءة والتجربة، سعيد يقطين، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥م.
- قصة الخطوط ، مانليو بروزاتين ، تر: السنوسي استينه ، هيئة البحرين للثقافة والاثار، ط١ ، ٢٠١٨م.
- القيمة والمعيار النقدي عند يوسف سامي، خير الله سعيد، ٢٠٢١م.
- كارافاجيو، ربيعة حيار، ببلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. د. ت.
- كتاب التعريفات الجرجاني، علي بن محمد بن علي (٧٤٠م-٨١٦هـ)، إبراهيم الابياري، دار الريان، د.ت.
- لذّه القراءة لحساسية النص الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط١، ٢٠٠٨م.
- لسان العرب ، محمد بن مكرم بن علي بن منظور الإنصاري (ت ٧١١هـ)، دار المعارف القاهرة ١٩٩٨م.
- اللغة واللسان والعلامة عند سوسير (في ضوء المصادر الأصول)، د. مصطفى غلفان، دار الكتب الجديد المتحدة، ليبيا، ط٢، ٢٠١٧م.
- اللغة واللون أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
- للإسلام فن ، همسة عدنان إبراهيم، دار غيداء للنشر والتوزيع ،عمان - الأردن ، ٢٠١٩م.
- المبادئ الأساسية بإعداد تشريعات حول الإبداع القانوني، تر: نجاح بن خضرة ، فطومة بن يحيى ، مر: د. عبد اللطيف صوفي، الإتحاد العربي المكتبات والمعلومات (اعلم)، ٢٠٠٠م.
- مجمع الكليات في المصطلحات الفروقية اللغوية، أبو البقاء أيوب ابن موسى الحسيني الكفوي (ت ١٠٩٤هـ/ ١٦٨٣م)، تح: عدنان درويش محمد المصري، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٨م.
- مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) ، عبد الرزاق بلال ، تقديم إدريس نقوري ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ،ط٢ ،٢٠٠٠م.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، العراق.

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٢م.
- معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- معجم العين، خليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٣هـ)، تح: عبد الحميد الهنداوي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- معجم الفلاسفة (الفلاسفة، المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون)، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٦م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، والكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، دانيال تشاندلر- تر: شاكر عبدالحميد، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٢٠م.
- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، جلال الدين سعيد ، دار الجنوب للنشر، تونس د.ط ، ٢٠٠٤م.
- معجم مجمع البحرين، الشيخ فخر الدين الطريحي النجفي (ت ١٠٨٥هـ)، تح: أحمد حسيني، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.
- معجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن فليزيتارس رينجهام، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٨م.
- مقالات في الشعر الجاهلي ,يوسف اليوسف، دار الحقائق,بيروت، لبنان، د.ط،١٩٨٥م.
- المكان والزمان في النص الادبي: (الجماليات والرؤيا)، د. وليد شاكر نعاس، دار تموز، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٤م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب ين الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، لأبي القأسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠) ، دار المعارف ، ط٤.
- الموجز في تاريخ سلطنة عمان القديم والحديث ، شيرين إسماعيل ، دار الخليج ، عمان - الأردن، ٢٠١٧م.
- موسوعة الوركاء الحضارة المنهوبة، جاسم فيصل الزبيدي، دار اديان للطباعة والنشر، السماوة، ط١ ، ٢٠٢٢م.
- النص الإبداعي بين السيري والمتخيل الشعري (دراسة فنية تطبيقية في شعر نادر هدى) نضال القأسم، شركة بيروت للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٨م.
- النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، عبساني بلقاسم، موفم للنشر، الجزائر، ٢٠١٣م.
- النص الموازي في الخطاب الشعري لمصطفى الخماري، وهاب داودي، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، عدد ٣٣، ٢٠١٥م.
- النظام القياسي الدولي لترقيم الكتب (دليل مستخدمي النظام القياسي الدولي لترقيم لترميم الكتب)، الوكالة الدورية للنظام القياس الدولي لترقيم ، لندن ، ط ٦ ، ٢٠١٣م.
- نظرية التحليل والارتقاء (مدرسة النقد التجديدية) سعد الساعدي، دار المتن، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.

- نظرية النص من بنية المعنى إلى السيميائية الدال ، حسين قمري ، الدار العربية ،بيروت ،لبنان ، ط١، ٢٠٠٧م.
- النظم الآلية في تحديث المكتبات الجامعية (المكتبات المركزية الجامعية بالغرب الجزائري إنموذجا)، معسكر، تلمسان ، وهران.
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٥م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، تح: محمد ابو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مكتبة لسان العرب.
- وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان (دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي) ، د. علي إبراهيم الفلاحي ، دار دجلة ، عمان ، الاردن، ط١ ، ٢٠١٥م.
- وظيفة الألسن وديناميتها ، أندريه مارتينه، ترجمة نادر سراج ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩م.

الرسائل والأطاريح:

- الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة (غازي القصيبي وتركي الحمد) إنموذجاً، منصور بن محمد بن راشد البلوي، ماجستير، إشراف د. محمد علي الشوابكة، جامعة مؤتة، ٢٠١٢: ٨،١٩.
- الاغتراب في الشعر العربي المعاصر (بدر شاكر السياب نموذجا)، نبيلة عبدو، جميلة حابي، الليسانس في اللغة الأدب العربي، إشراف د. بوعلام العوفي، جامعة آكلي محند أولحاج (البويرة)، إشراف: بوعلام العوفي، ٢٠١٢/٢٠١٣.
- إشكالية تفضيل المُصمم الجرافيكي العربي لاستخدام الخطوط الحاسوبية ، محمود سلامة أسعد، ماجستير، إشراف الدكتور ستار حمادي الجبوري ، كلية العمارة والتصميم ، جامعة الشرق الأوسط ، ٢٠٢٠.
- بنية الاستهلال في الشعر الأموي، شذى عبد الحكيم الرواشدة، ماجستير ، إشراف د. علي المحاسنة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦.
- تجربة شوقي بزيع الشعرية واتجاهات موضوعية ، فنية: إسماعيل سلمان سالم ، ماجستير، إشراف د.سامح عبد العزيز، جامعة مؤتة، ٢٠١٤.
- التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، د. فطيمة الزهرة بايزيد، ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث (سعدي يوسف انوذجاً)، مرتضى حسين علي، ماجستير، إشراف. د. محمد عز الدين المناصرة جامعة فيلادلفيا، ٢٠١٦.
- خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة مقاربة سيميائية، زهرة مختاري، ماجستير، أشراف عبد الوهاب ميرواي، جامعة سانية – وهران، ٢٠١١ / ٢٠١٢.
- دور الأسطورة الدينية في بناء النظام الاجتماعي، فضيلة الكبير، ماجستير،إشراف، د. إشراق العربي بالتشيخ، جامعة الحاج خضر، باتنة، ٢٠٠٨/٢٠٠٩ .

- دور النظم الآلية في تحديث المكتبات بالمغرب الجزائر إنموذجاً، زوليخة وليد، دكتوراه ، إشراف د. عبد الإله عبد القادر ، جامعة وهران – احمد بن ابله ، ٢٠١٧/٢٠١٦.
- الرمز في شعر عثمان لوصيف، زهرة بن عمر، ماجستير، إشراف د. عبد الرحمن بن عمر، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، ٢٠١٥ /٢٠١٦.
- سيمياء العنوان في مجموعة سنابل النيل لـــ (هدى ميقاتي)، عامر رضا ، ماجستير، إشراف ، د . جاب الله أحمد ، جامعة محمد خضير، ٢٠٠٧.
- سيميائية العتبات النصية في (ديوان عبق الورد لحمزة الأطرش أنموذجاً)، حميدة بن هاجر، طواهرة هاجر، ماجستير، إشراف د. جمال سفاري، جامعة عبد الحفيظ (أبو الصوف ميلة)، د. ت.
- سيميائية العتبات النصية في ديوان مرتبة النار الأولى لمحمد عبد الباري، خالد دكار، رضا زيدي، ماجستير، إشراف د. محمد ، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، ٢٠١٨/٢٠١٩.
- سيميائية العتبات النصية في رواية نساء في الجحيم لعائشة بنّور، بن عون نجود ،إشراف د. علا عبد الرزاق ، جامعة الشهيد حمة لخضر - الوادي ،٢٠١٧/ ٢٠١٨.
- سيميائية العتبات النصّية في كتاب (أوراق الورد) لمصطفى صادق الرافعي، أمينة حمداوي، هجيرة بدري، ماجستير، إشراف د. محمد مداور، جامعة ألجيلالي بونعامة بخميس مليانة، ٢٠١٥ /٢٠١٦.
- شعرية الاستهلال عند بدر شاكر السياب، زرفة منزر، ماجستير، إشراف د. إلياس مستاري ، جامعة محمد خضير، بسكرة، ٢٠١٥/٢٠١٦.
- شعرية الفضاء النصي في رواية بعد أن صمت الرصاص لسميرة قبلي، وسيلة حملاوي، ماجيستير، إشراف د. مواهب عياط ، جامعة العربي بن مهيوي - أم البواقي – ٢٠١٥ ، ٢٠١٦.
- شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، روفية بوغنوط، ماجستير إشراف، د. يوسف وغليسي، جامعة منتوري، قسطينية، ٢٠٠٦ /٢٠٠٧.
- عتبات الكتابة في الرواية العربية لـ (عبد المالك أشبهون)، قراءة حوارية، شهيرة فلات، ماجستير، إشراف د. أمنة أمقران، جامعة بن مهيدي أم البواقي، ٢٠٢١/٢٠٢٠.
- العتبات النصية في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب والنشيد الجبار لأبي القاسم الشابي (دراسة سيميائية)، الكاهنة بلقاضي، وداد مسعي، ماجستير، إشراف د. رزيقة طاوطاو، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠٢١/٢٠٢٠.
- العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض (عتبة العنوان ، النص المقتبس، التهميش ، غريس خيرة ، ماجستير، إشراف د. بلقاسم هواري ، جامعة وهران ١، ٢٠١٥/٢٠١٦.
- العتبات النصية في رواية واسيني الأعرج، صليحة زاوي، ماجستير، إشراف راضية عواد، جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، ٢٠١٥ / ٢٠١٦.
- العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله (دراسة سيميائية)، ياسمين فايز الدرديسي ، ماجستير، إشراف د.محمد صلاح زكي ، جامعة الازهر – غزة ، ٢٠١٥ .

- اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي (شعراء المعلقات انموذجاً)، أمل محمود عبد القادر، ماجستير، إشراف: د. احسان الديك، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين، ٢٠٠٣.
- اللون ودلالاته في شعر البحتري ، نصرة محمد محمود، ماجستير، إشراف د. جسام التميمي ، جامعة الخليل ، ٢٠١٣.
- المتعاليات النصية في العصر العباسي (مقاربة سيميائية تأويلية في شعر أبي تمام والمتنبي والبحتري)، هيبة بهلول، دكتوراه، إشراف : د. رشيد رايس ، جامعة العربي بن مهدي ام البواقي ٢٠١٨/٢٠١٧.
- المكان الأليف في شعر الأرجاني، دعاء علي عبد الحسين، ماجستير، إشراف د. رباب صالح حسن، الجامعة المستنصرية، د.ت.
- النص الموازي في الرواية العراقية ٢٠٠٣-٢٠١٧، أساور ناجي حسين الحسناوي ، دكتوراه، إشراف د. محمد عبد الحسين هويدي، جامعة المثنى، ٢٠٢١/٢٠٢٠.

الدوريات:

- أثر استخدام القنوات التسويقية في تطبيقية على عينة مدراء الشركة العالمية للبطاقة الذكية كي جارد ، سماء علي عبد الحسين ، كلية إدارة والإقتصاد ، جامعة بابل ، مجلد ٢٦، العدد١١٧ ، ٢٠٢٠.
- استحضار الشخصيات في شعر الشريف الرضي، خميس أحمد محمد، المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية، مجلد ٢، عد ٤، ٢٠٢٠.
- استدعاء التراث التاريخي وآلياته في شعر نجاح ابراهيم، عذراء إدريس، علي خضري، محمود جواد، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، العدد ١، ١٤٤١/ ١٤٤٢هـ.
- استدعاء الشخصيات التراثية في توجيه الدلالة في شعر محمد القيسي إنموذجاً، زاهرة توفيق أبو كشك، عاتكة خطاب، مجلة دراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، ٢٠١٨ .
- الاستهلال في شعر حسين العروي (دراسة بلاغية)، مريم بنت عبد الله علي، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، عدد ٨٣، ٢٠١٥.
- أسطورة انزو في ضوء المصادر المسمارية، شيماء ماجد الحبوبي، مجلة التراث العلمي العربي، عمود الثالث، ٢٠١٧م.
- إشكالات تطبيق منهج التحليل السيمولوجي (دراسة تطبيقية في الأبعاد السوسيرثقافية لصورة المرأة في الاعلانات التلفزيونية)، د. بلخيري رضوان، جابري سارة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة تبسة، الجزائر، عدد ١٣.
- أطراس (الأدب من الدرجة الثانية)، جيرار جينيت، تر: المختار الحسني، مجلة الشمال، عدد١١٢٤، ٢٠٢١.
- الألوان في الشعر يحيى السماوي ، مرضية آباد، مجلة إضاءات نقدية في الادبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية ، س٢، ع٨ ، ٢٠١٥.
- أمكنة الخيال الشعري تختصر عالم الشاعر سيف الرحبي، مفيد نجم، مجلة العرب، ٢٠١٩.

- الانتقالات المقامية غير التقليدية لنماذج من ألحان بليغ حمدي، هبه محمد مريسي، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، ، المجلد ٤٥ ، ٢٠٢١.
- أهم مناهج وعينات وأدوات البحث العلمي، محمد در، مجلة الحكم للدراسات التربوية والنفسية، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، العدد٩، ٢٠١٧: ٣١٣- ٣١٤م.
- البدايات ووظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ مجلة الكرمل، عدد ٢١، ٢٢، ١٩٨٦.
- براعة الاستهلال لـ عند أحمد شوقي (دراسة في علاقة الإستهلال بفاعلية التلقي)، علاء الدين فتحي، النادي الثقافي بجدة، المجلد ٢٠، ج٧٩، ٢٠١٤.
- التجريد بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية ، سحر عبد الكاظم غانم ، مجلة الاكاديمي، العدد ٩٥ ، ٢٠٢٠.
- تحولات الحرف العربي على شبكة الانترنيت بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة عيسى عودة برهومة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٤٥، عدد١، ٢٠١٨.
- الترقيم الدولي المعياري للدوريات (ترمد)، جمعية المكتبات والمعلومات الأردنية ، فاروق منصور ، مج١ ، ع٣٠، ١٩٧٥.
- الترقيم الدولي المعياري للكتاب (ISBN) : تركيبته ، استخداماته ، فوائده ، تطبيقه بالسودان ، سامر إبراهيم باهت المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي ، ع١، ٢٠٠٣.
- الترقيم الدولي الموحد للكتاب (ردمك) الأهمية والتطبيق، حسن أحمد حواص، مجلة المكتبات والمعلومات، ع١ ، ٢٠٠٩.
- التركيب النحوي: أسسه المعنوية والوجودية، أحمد رسن صحن، مجلة دواة، المجلد ٧، العدد٢٨، ٢٠٢١.
- التصميم الجرافيكي، رمزي العربي، عمان، ط٢، ٢٠٠٨، والتشكيل بالخط العربي (الكاليجرافي) ومكانته بين فنون الكتاب المعاصر، صالح عبد المعطي، جهاد أحمد محمد، مجلة العمارة والفنون الإنسانية، المجلد الخامس، العدد ٢٢.
- تمثلات الحوار بين الإبداع والتلّقي في تشكيلات الحروفية العربية المعاصرة، حميد كاظم روضان ، مجلة العلوم الاسلامية ، المجلد ٢٩ ، العدد ٦ ، ٢٠٢١.
- جدلية الجذور والحضور وملامح الهوية في تجربة الشعر العماني (سيف الرحبي أنموذجا) ، محسن بن حمود الكندي، مجلة حوليات، جامعة الجزائر،عدد٢٠.
- جماليات المأساوي في مجموعة (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة) ، سيف الرحبي ,صالح لبريني، النادي الأوربي بالرياض،عدد٣٥ ،٢٠١٧.
- حداثة الصورة الشعرية عند جواد الحطاب، محمد عبد الرسول السعدي، منذر هادي حديد الجحيشي، مجلة دواة، المجلد ٧،العدد ٢٧، ٢٠٢٠ .
- الحذف في اللغة العربية، د. يونس حمش خلف، مجلة ابحاث كلية التربية الأساسية، المجلد١٠، العدد٢، ٢٠١٠.
- الحكمة في شعر ابن نباته السعدي، د. ذكرى محيي الدين حميد، مجلة التراث العلمي العربي، كلية التربية للبنات، عدد ٣٩، ٢٠١٨.
- حين يصبح النص وروح المكان وذاكرته، فاطمة الشيدي، مجلة الفيصل: العددان ٥٣١-٥٣٢، ٢٠٢١.

- دراسة المنهج الإسلامي لبناء دلالات رمزية لتطبيقات على الفراغات الداخلية، أسماء عبد الجواد السباعي، جامعة حلوان، مجلة العمارة والفنون، العدد الثامن، د. ت.
- دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي ، مرضية أياد ورسول بلاوي ، مجلة إضاءات نقدية ، العدد الثامن، ٢٠١٢.
- دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب(مجموعة انشودة المطر) إنموذجاً ، عبد الباسط محمد ، ظاهر محمد الزواهر ، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية ، المجلد ٤١ ، العدد ٢ ، ٢٠١٤.
- دلالة الألوان في شعر المتنبي، عيسى متقى زاده، خاطره أحمدي مجلة إضاءات نقدية، عدد ١٥، ٢٠١٤.
- دلالة الألوان في شعر يحيى السماوي ، مرضية أياد ، رسول بلاوي ، مجلة فصلية ، اضاءات نقدية ، العدد ٨ ، ٢٠١٢.
- دور الخط العربي في ابتكار علامات التجارية لتسويق الأزياء المعاصرة المطبوعة من خلال الموروث الثقافي العربي، منى ابراهيم عبد الرحيم، نهى محمد نشأت، مجلة العمارة والفنون، العدد الخامس، د. ت
- دور النظم الآلية في تحديث المكتبات الجامعية : المكتبات المركزية الجامعية بالغرب الجزائري نموذجا، إصدارالإتحاد العربي للمكتبات ،العدد١٨، ٢٠١٧.
- السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، أمنية رشيد، مجلة النقد الأدبي (فصول)، مج١، عدد ٣، ١٩٨١.
- شعرية الإهداء في المنجز الأدبي العددي (اهداءات الكتب لعبد العزيز القشعمي نموذجاً) عبد ألحق بلعابد، مجلة الأثر عدد ٢٧، ٢٠١٦.
- صناعة النشر في عالمنا العربي ، اتحاد الناشرون العرب ، مجلة فكر، القاهرة ، عدد ١٠، ٢٠١٥.
- عتبات النص ، بأسمة درمش ، مجلة علامات في النقد، عدد٦١، ٢٠٠٦.
- عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاكن انموذجاً) ، ابو المعاطي خيري الرمادي، مجلة مقاليد ، العمود السابع ، ٢٠١٤.
- العتبات النصية في مجموعة ما لا يجي لسلطان السبهان : (دراسة سيميائية) ، منى بنت خلف ، مجلة الجامعة الاسلامية للغة العربية ، المجلد س٣ ، ع ٧ ، ٢٠٢٠.
- العتبات في القران الكريم عتبة الفهرسة، وعتبة الحواشي (الهوامش) انموذجا، هناء جواد عبد السادة، أسعد مكي داود، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربية الإنسانية، جامعة بابل، العدد ٢١، ٢٠١٥.
- العتبات في المجموعة القصصية (الذي سرق النجمة)، للقاصة سناء شعلان ، انهار علي عاصي، مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية ، جامعة ذي قار، المجلد ٩ ، العدد ١ ، ٢٠١٩.
- عتبة الاستهلال والإهداء والهوامش في الرواية النسوية الأردنية ١٩٧٠-٢٠١٥م، أحمد عبدالله محمود، خليل محمد الشيخ، مج٢٧، ع١، ٢٠١٩: ٣٤٨.
- عتبة النسب النصي (أسم المؤلف، جهة الإصدار، المؤشر الجنسي) في شعر سعاد الصباح.، حمد محمود محمد الدّوخي، مجلة آداب الفراهيدي ، جامعة تكريت - كلية الآداب ، مج٩، ع٢٨، ٢٠١٧.
- العلامة والتأويل لدى بيرس، كريمة بلخامس، مجلة السيميائيات، مج ٩، عدد ١، ٢٠١٩.

- فاعلية فن الجرافيك في تصميم وتسويق كتب الاطفال، رشا شافي عبد السادة، منى كاظم هاشم، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد ٢٨، العدد ١٠، ٢٠٢٠.
- الفضاء النصي في الغلاف اول العتبات النصية (قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة)، د حمزة قريرة ، مجلة الاثر ، عدد ٢٥ ، ٢٠١٦.
- قراءة في اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة وليلة إنموذجاً، نجاة عرب، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، العدد ١٢ ،٢٠١٥م.
- كتاب الأمير لواسينى الأعرج نموذجاً ، نور الدين احمد ، مجلة الآداب ، مجلد ٢٧ ، عدد ٣ ، ٢٠١٥.
- اللغة وسيكولوجية المبالغة، انتصار سالم إبراهيم، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الإجتماعية، ج٣، العدد٣١، ٢٠١٨.
- المتعاليات النصية في شعر حسب الشيخ (نخلة الله اختياراً)، د. علي هاشم طلاب ، مجلة آداب ذي قار ، العدد ٢ ، ٢٠٢٠.
- محمود عكاشة ، مجلة البحوث الإعلامية، جامعة الأزهر، كلية الإعلام بالقاعرة، عدد ٤٧.
- المحو سيميائية مقروء في السرد الروائي العراقي (رواية مقامات إسماعيل الذبيح) لعبد الخالق الركابي نموذجا، د. سهام حسين السامرائي، مجلة الميادين للدراسات المقارنة، كلية الأداب جامعة سامراء، المجلد الأول، عدد ١، ٢٠٢١.
- المرقش الأكبر وإسهامه في التأسيس لتقاليد القصيدة العربية والغزل العذري، فاطمة حسن عبد الفتاح، مجلة الأثر، العدد ٢٥، ٢٠١٦.
- مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي ابراهيم نصر الله، بسام موسى قطوس، مجلة إتحاد الجامعات العربية للأدب، المجلد ١٥، العدد ٣ ، ٢٠١٨.
- مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصر الله، بسام موسى قطوس، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد ١٥، العدد ١، ٢٠١٨.
- مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل بين العتبة والعتمة ، فريد حليمي ، مجلة منتدى الاستاذ ، مجلة ١٥ ، عدد ٢ ، ٢٠١٩.
- الملحقات النصية، أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، الفكر العربي، محمد خير محمود الباعي، مج١٧، ع٨٣، ١٩٩٦: ٨٤.
- الموازي النصي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد هادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، مج ١٦، ع٣٢، ١٩٩٧: ١٩٦.
- النوستالجيا في شعر امرى القيس، صديقة جعفري، د.عزت ملا ابراهيمي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل، عدد ٣٨، ٢٠١٨.
- نفي الكون والوجود عند سيف الرحبي رؤية ملحمية متماسكة ، د. حسام الخطيب ، مجلة عالم الفكرة مج ٣١ ، عدد ١ ،٢٠٠٢.

- الواقعية السحرية في شعر سيف ارحبي (راس المسافر نموذجا) ، صادق البو غبيش ، رسول بلاوي، محمد جواد، مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣، العدد ٥٧، ٢٠٢١.
- الواقعية الشعرية في شعر سيف الرحبي (راس المسافر نموذجا) ، صادق البو غبيش واخرون، جامعة القدس، مجلد ٣، عدد ٥٧، ٢٠٢١.

المواقـــع الألكتـرونية:

- الإجراءات المتبعة من قبل الناشر من أجل الحصول على الرقم الدولي : www.areq.net.
- البحار: (ابن ماجد ليس إماراتياً)، أحمد بن سيف الهنائي، الجزيرة (ثقافة-عُمانية). www.aljazeera.net، اسهامات ابن ماجد ww.wiki.kololk.com
- أغلفة الكتب www.albyan.ae
- إمارة رأس الخيمة wwwar.wikipedia.org
- أمكنة الخيال الشعري تختصر عالم الشاعر سيف الرحبي، مفيد نجم، مجلة العرب، ٢٠١٩ www.aLarab.co
- أميل سيوران: www.arm.wikipedia.org
- أندريه مارتيني: https://mawdoo3.com
- أونغاريتي https://g.co/kgs/ad7Fvv
- بدر شاكر السياب الشاعر الذي لم ينصفه الحبّ، مؤمن الوزان www.aljzeera.net
- برميثيوس https://m.marefa.org
- بيير جان جوف www.google.com
- تأثرت بالشعر الكلاسيكي، وقراءتي للعالم الحديث بدأت من البوّابة القاهرية ،www.kitabat.com
- الترقيم الدولي المعياري للكتاب (ISBN) www.maktabtk.com
- تحليل الشخصية عن طريق الأشكال الهندسية، د. سوزان ديلينج: www.twrqdratk.com
- تحولات الرمال الرهيبة تبتلع قطعان الجمال، فتحي عبد الله ، القاهرة ، ١٩٩٥: www.oman-baladi.own0.com
- تعرف معنا على حياة برونو بتلهايم https://aLwaffer.com
- الجريمة والعقاب رواية من تأليف فيودور دوستويفسكي، https://areq.net
- الجسد اللغوي والجسد الإبداعي في الشعر العُماني سيف الرحبي نموذجاً، ناصر أبو عون www.aLrahbi.info
- جميل حتمل www.aLantologia.com
- جوردن فوستر www.ar.wikipedia.org
- جون كُوهِن www.ar.m.wikipedia.com.
- الحداثة في النقد الأدبي تعريفا وتصنيفا، د. صبري فوزي أبو حسين https://kenanaonLine.com
- حياة محمود درويش وانجازاته www.riwayatok.com
- الخط العربي كيف صنعت الأحرف فناً www.aljazeera.net
- الخط في الفن التشكيلي، سمير فؤاد، مجلة الشروق www.shorouknews.com
- دار الأدب www.al-adab.com
- دراسة سلوك الطائر الطنان، إيمان العتوم https://www.e3arabi.com

- رأس الرجاء الصالح https://mawdoo3.com
- رقم الكتاب المعيار الدولي: www.areg.net
- الرقم المعياري، عبد العليم البناء، مجلة الصباح، ٢٠١٤: www.newsabah.com.
- رومان جاكوبسون أوسيبوفيتش bilarabiya.net
- ريم الجندي www.naba.com
- ريوكان شاعر الجمال والطبيعة https://alyassen.github.lo
- زخارف الأرابيسك www.arab-ency.com
- زخارف النباتية الاسلامية (زخارف الاربيسك)، د. أمل سعيد المغربي ، المغرب: www.ar-ar.facebook.com
- السياق والوظيفة، مجلة نزوى، ٢٠٠٩: www.nizwa.com
- السيرة الذاتية للكاتب المسرحي (أنطونيو أرتو)، ٢٠٢٠، https://komashano.com
- الشاعر العماني سيف الرحبي في (رجل من الربع الخالي) تحولات الرمال الرهيبة تبتلع قطعان الجمال، فتحي عبد الله، القاهرة، ١٩٩٥: https://oman-baladi.own0.com/t-topic.
- شريط باركود www.sitemaZid.blogspot.com.
- الشعراء سيف الرحبي وعبد الرزاق الربيعي و وسام العاني (وجها لوجه) ، عالم الثقافة، ٢٠٢٠، www.worldofculture.com .
- الشعر ينطلق من حالات خاصة تشتبك بعناصر التأريخ والعالم، www.saiafalrahbi. Com
- شعرية الفضاء الروائي في (وريث يافا) للمتوكل www.raialyonm.com.
- شوبنهور https://hekmah.orq
- الضوء الإنساني العميق لن يختفي رغم كل التحديات ، www.alowais.com
- طيور الدوري: www.ar.wikipedia.org
- العتبات النصية في قصة غيث النون عبد السلام ، فيصل سوري حمد، مجلة زمان، ٢٠٢١. موقع: www.azzaman.com
- العتبات النصية، حصة المفرح، الرياض، ٧ ديسمبر، ٢٠١٩ https://www.alriadh.com
- عتبة الإهداء، جميل حمداوي www.diwanalarab.com
- فرجينيا وولف www.al-ain.com
- فرديناند دي سوسير (السيرة الذاتية) والنظريات والأعمال المنشورة: ar.warbletoncouncil.orq
- فلادمير مايكوفسكي https://ar.wikipedia.org.
- فن البورتريه، مجلة القافلة، أحمد بزون وفريق القافلة https://qafilah.com
- الفنان عبدالله الشيخ www.hafezgallery.com
- قصيدة النثر في عمان بين غياب الرومانسية وحضور السريالية، د. شبر بن شرف الموسوي www.alfaiq.com
- لماذا النص الموازي، جميل حمداوي، مجلة ندوة www.arabicnadwah.com
- اللوحة ، والصورة www.maxforums.net.
- لوغال باندا www.google.com
- اللون الابيض في علم النفس ، ليلى جبريل، ٢٠٢١. https://www.mqaall.com
- ليليان كافياني www.ar.tr2tr.wiki
- مايكوفسكي الذي أحب الحياة وأنتحر، غسان أبو العروس www.aljazzera.net
- المتنبي في الشعر المعاصر (حضور المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ج١، ٢٠٠٨، https://www.startimes.com
- مجلة مزكيدة لدراسات أنساق العلامات في اللغة والأدب والثقافة: www. bilarabiya.net
- المحو سيميائية مقروء في السرد الروائي العراقي (رواية مقامات إسماعيل الذبيح) لعبد الخالق الركابي نموذجا، د. سهام السامرائي ، https://www.alnaked-aliraqi.net
- مدن الملح https://mawdoo3.com
- معلومات عن شريط التشفير الخاص www.Startimes.com : Code barre.

- مقبرة السلالة (سيف الرحبي يستعيد المدثية في شكل كولاج شعري)، عايد اسماعيل، مجلة الحياة، ٢٠٠٤، www.sauress.com
- المقتطف الرابع عشر، يوسف الخال، www.saifalrahbi.com .
- من خلال شريط باركود يمكننا أن نتعرف على الكثير من بيانات الكتبwww.Kharphonk.com
- منازل الخطوة الأولى للأديب العُماني سيف الرحبي، سمير عبد الحمد، ٢٠٢٢، https://nabaajordan.com، وسيف الرحبي، www.aLjazeera.net.
- ميشيل فوكو https://www.aLjazeera.net
- النص الموازي (العتبات) بو ظاهر بو سدر، ٢٠١٨، https://www.aLukah.net
- نصائح لاحتراف ضبط التباعد بين الأحرف في التصميم: www.academy.hsoub.com/design
- نعيش على إيقاع ضربة قاصمة للذاكرة العربية : www.saifalrahbi.com.
- نيتشه فيلسوف الماني www.aLjazeera.net
- هنري ميتيرون https://af.m.wikipedia.org.
- الهـــواش فـــي الخطـــاب الروائـــي العربـــي، د. جميـــل حمـــداوي بحـــث من شبكة المعلومات، http://alolymp.niceboard.com
- ينظر عبد الله الشيخ : www.ar.wikipedia.org
- ينظر: تعريفات ومصطلحات، www.baianat.com

Summary:

Textual Headlines occupied a prominent place in the critical area in a remarkable way, as they brought great attention from critics in theory and practice, led by the French critic Gerard Genet in his book Headlines because of their close contacts with the main text and a parallel text.

The elements of the parallel text stimulated the poet and the publisher's thinking and were deeply linked to the significance contained in Al-Rahbi's poetic texts, thus contributing to illuminating the reader's path. Therefore, she played the role of the guide and guide. The textual thresholds did not appear in Al-Rahbi's collections of poetry arbitrarily or as an ornament, but rather came in the service of his texts, as they are able to crystallize the meaning for the reader and the diversity of its significance.

The study dealt with the accompanying headlines represented in the dedication, the introductory, the margins threshold and their effectiveness in illuminating the poetic text, which constitutes a meeting point between the reader and the text.

The study stopped at the threshold of the dialogue, which came in the form of interviews, interviews, and correspondence expressing Al-Rahbi's vision and ideas and his view of life.

As for studies and writings, they occupied a space in this study. Because of its importance in attributing the original text indirectly and defining its purposes.

The study also dealt with the publisher's punctuation missions and his role in preserving the collections of poetry from forgery and manipulation

The study relied on the semiotic approach, which studies the linguistic and non-linguistic signs in the texts of the Omani poet Saif Al-Rahbi. For the richness of his texts with the elements of the parallel text, such as: the threshold of the author’s name, the dedication titles, the introductory text, and the text footnotes that surround the text.

The study stopped at the threshold of the author's name in Al-Rahbi's poetry. Because it is a landmark inferring the literary property as well as the external title. The study focused on the outer and front cover and the heel of the cover and its interpretation and identifying the contents of the space in terms of graphics and colors, as it is the first visual threshold located in front of the recipient's sight, which works to attract him towards the text.

The dialogue threshold contributed to conveying Al-Rahbi's point of view to the recipient and interacting with him. It inspired us about Al-Rahbi's culture.

•The International Standard Numbering (ISBN) has been employed in Al-Rahbi's collections of poetry. To ensure literary property, it is an important element in the process of buying books, as most of the numbering formula came in (13) numbers preceded by.(٩٧٨)

•The outer cover (front and back) included a number of parallel elements that help the recipient in the process of realizing the meaning of the texts. It was also noted that the author's metaphor for the image icon in his collections of poetry seeks to provide a prior idea of the parallel text.

•The heel of the cover is a supporting threshold for the front and back covers. We think that Al-Rahbi intervenes in testing the covers of his collections and often uses the help of his wife as Al-Riyami, especially in his recent publications.

•The threshold of gifting is a reading threshold that effectively contributed to the process of communication between the author and the recipient. The structural structure of the gift came in the form of a short semi-sentence text (neighboring and genitive), and this type appeared in a remarkable way or in the form of a long text expressing his appreciation for the gifted person.

The study concluded with a set of results, the most important of which are:

•The threshold of the author's name formed an advertising icon written at the top and bottom of the title on the front outer cover and was colored in basic colors such as white, black and blue, reflecting the poet's psychological state.

•The external title achieved its function in Al-Rahbi's collections of poetry between descriptive, seductive, suggestive, and designative, as it is a text parallel to the original text. The author (Saif Al-Rahbi) is responsible for setting titles and choosing them as the first interface for his poetry collections.

•The plastic reading of the title varied between typography and calligraphy, and this variety was in the art of calligraphy to express what is in the mind of the cover designer and what he wants to send a visual message to and attract the recipient.

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education and Scientific

AL-Muthanna University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic Language

Thresholds text in

Saif Alrahbi's poet

A Thesis

Submitted to the Council of the College of Education for Humanities University of AL-Muthanna in Partial fulfillment for Requirements of the Degree of Master of Arabic Language and its Literature.

By

Hayat Baanoun Swari

Supervised By

Prov. Dr. Waleed Shakir naas

A.H 1444 **A.D 2023**