التشكيل البصري في شعر المرأة السعودية المعاصرة

دراسة سيميائية للعتبات النصية

د. أحمد بن علي بن أحمد آل مريع عسيري

أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها/جامعة الملك خالد

الباحثة: مريم بنت ناصر بن محمد العمودي

جامعة الملك خالد/قسم اللغة العربية وآدابها

المستخلص

يُعنى هذا البحث بتتبع مظاهر التشكيل البصري في العتبات النصية في شعر المرأة السعودية المعاصرة، والعتبات النصية هي تلك العناصر النصية وغير النصية التي تصاحب النص وتحيط به، وتأتي على هيئة عتبات خارجية وداخلية تفضي إلى النص، وتعين على فهمه واستكناه دلالته. وهذا الاهتمام هو ردة فعل لاهتمام البنيوية بالنص وإهمالها العناصر المحيطة به، معتبرة النص بنية منغلقة على ذاتها، إذ التفتت كثير من الدراسات الحديثة – ومنها هذه الدراسة- إلى العناصر المحيطة بالنص بوصف النص لا يمكن أن يخلو من مصاحبات لفظية، أو أيقونية، تجعله يقترح نفسه على القراء، وتعمل تلك المصاحبات على إنتاج معناه ودلالته، وهكذا فلم تعد العتبات النصية هامشًا، بل أصبحت حقلًا معرفيًّا قائمًا بذاته ويُدرس لذاته. وهذا البحث يدرس العتبات النصية ذات الطابع البصري حسب علاقتها بالنص وورودها في الفضاءين الخارجي والداخلي من

خلال العتبات النصية المحيطة، ويقصد بها العتبات الواقعة في الفضاء الخارجي للمتن، وتمثل النقطة الأولى للعبور إلى النص، وتتمثل في الغلاف الأمامي والخلفي، وما يضمه من بيانات نصية وصُوَريَّة، والعتبات التي تليه كالتصدير والإهداء والمقدمة، وتنتهي إلى استخلاص النتائج المترتبة على هذه التجربة النقدية.

الكلمات المفتاحية: الشعر، سيميائية، تشكيل بصري

Abstract

This research is concerned with tracking the manifestations of visual formation in the textual paratexts in the poetry of contemporary Saudi women. The textual paratexts are those textual and non-textual elements which accompany and surround the text, and come in a form of external and internal paratexts that lead to the text core, and help to understand it and infer its significance. This interest is a reaction to structuralism's interest in the text and its neglect to the elements surrounding it, considering the text as a structure closed on itself, as many recent studies - including this study - turned to the elements surrounding the text by describing the text as it cannot be devoid of verbal or iconographic accompaniments that make it suggest itself to the readers. Those accompaniments would produce its meaning and significance, and thus the textual paratexts are no longer merely a margin, but have become a self-contained field of knowledge that is taught for its own nature.

This research studies the textual paratexts of a visual nature according to their relationship to the text and their occurrence in the external and internal fields through the surrounding textual paratexts .This means the paratexts located in the outer scope of the text, and represents the first point for getting into the text, and is represented in the front and back covers, in addition to what they contain of textual and pictorial data together with the paratexts that follow it, such as acknowledgement ,dedication, and the introduction ,till it ends with extracting the results of this critical experience.

Keywords: Poetry, Semiotics, Visual Formation

التمهيد

شكّل تطور التقنية في العصر الحديث نقطة تحول في إبداع الشعر وتداوله، فمن خلالها أفاد الشعر من مختلف الفنون البصرية، وتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى، فخرج الشعر عن الشكل التقليدي المألوف وتحرر من سلطة قالبه المُعد مسبقًا، وظهرت أشكالٌ شعرية جديدة تحول معها الشعر من "مستوى الشفوية التي تُعلي من شأن الملامح الغنائية إلى مستوى الرؤية البصرية التي تجعل العناصر الفضائية والطباعية ذات دور في استقبال النص" (داغر: 1988م، ص 27). فاتجه الشعراء والشواعر إلى الإبداع عبر المكتوب، واستثمار ما وفرته التقنية من مخرجات لتشكيل نصوصهم بما يبرز جمالياتها ويسهم في إنتاج دلالاتها من خلال تجسيد سمات الأداء الشفوي -التي غابت في النص المكتوب- تجسيدًا بصريًا (الصفراني، 2008م، ص 14).

وهنا تكمن أهمية الموضوع كونه يدرس توجهًا جديدًا في كتابة الشعر وتلقيه، يعتمد على البعد البصري، وهو توجه يستدعي دراسته دراسة عميقة تبيّن طرائق اشتغاله، وجمالياتها، والدلالات الناجمة عنها.

ويكتسب الموضوع أهميته من خصوصية الذات المبدعة المدروسة، فالمرأة السعودية أثبتت حضورها في المشهد الشعري السعودي، وأسهمت من خلال نصوصها في تجديد الشعر السعودي، والنهوض به ليواكب التحول والتجديد الذي طرأ على الشعر العربي الحديث (هلال، 2014م،ص 23). كما تتجلى أهمية الموضوع من المدونة نفسها، حيث يدرس البحث متونًا شعرية تمثل التحول التدريجي في تشكيل الشعر بصريًا منذ أواخر الثمانينات الميلادية، وهي الفترة التي تمثل بدء انتقال كتابة الشعر من الكتابة باليد إلى الكتابة بواسطة الحاسوب في المملكة العربية السعودية، وحتى وصولها لمرحلة الطفرة التقنية والرقمية في العصر الحاضر، التي تحول معها الشعر إلى نص بصري "يلفت الأنظار عوضًا عن الأسماع" (هندي، 2019م، ص8).

وانطلاقًا من هذه الأهمية؛ تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على التشكيل البصري في شعر المرأة السعودية المعاصرة محاولةً رصد أبرز تقنيات التشكيل البصري ودلالاتها في شعر المرأة السعودية المعاصرة.

برز مصطلح التشكيل البصري في الشعر الحديث بوصفه مصطلحًا نقديًا يصف حالة الكتابة الشعرية الحديثة، التي تأثرت بثقافة العصر البصرية التي أحدثت تحولات عميقة في مختلف الفنون ومنها الشعر، فأصبح ينشد زرع انطباع معين في رؤية المتلقي البصرية (الديدي، 1981م، ص63)، وبذلك فهو يجعل للبصر دورًا رئيسًا في تلقي النص وإدراكه، فأصبح النص في الكتابة الشعرية الحديثة شيئًا ملموسًا يُتلقى ويُدرك بالعين بعد أن ظل أسير أسلوبه الشفاهي ويدرك سماعًا حتى في حالة تدوينه. (بوسريف، 2012م، ص267).

وهذا يعني تحول إنتاج الشعر من الشكل التقليدي الثابت القائم على تماثل شطرين بشكل أفقي بينهما مساحة ثابتة تمثل النفس الواجب بين الشطرين لإجادة إلقاء النص وإبراز موسيقاه الشعرية إلى الحُرية في كتابة النص وتشكيله بالطريقة التي يفضلها المبدع. (التلاوي، 2006م، ص15).

وهنا يجدر توضيح مفاهيم هذا التحول الشكلي للشعر العربي وحدود استعمالها.

الشكل والتشكيل

الشكل هو الهيئة أو الصورة، "وتَشَكَّلَ الشَّيْءُ: تَصَوَّرَ، وشَكَّلَهُ تَشْكِيلاً: صَوَّرَهُ. وشَكَّلَتْ الْمَرْأَةُ شَعَرَهَا: أَي ضَفَرَتْ خُصْلَتَيْنِ مِنْ مَقَدَّمِ رَأْسِهَا عَنْ يَمِينٍ وشِمَالٍ، ثُمَّ شَدَّتْ بِهَا سَائِرَ ذَوَائِبِهَا." الزبيدي، د.ط،ت، مادة (ش ك ل)، ج29 ص270).

ومن خلال المفهوم اللغوي لمصطلحي الشكل والتشكيل ندرك أنه يعتمد على البعد البصري، فالشكل هو الهيئة الثابتة للشيء، في حين يشير التشكيل إلى الصيرورة والتغير؛ لذلك نجده يرتبط بالفنون وبفن الرسم خاصة، ويعد وصفًا لها ودالًا على طبيعتها المتغيرة، وقد ورد في معجم المكنز الكبير نماذج لمفردات يكثر استخدامها في مجال الفنون ومنها (شَكّل، جَسّد، رَسَمَ، رَقَشَ، نَقَشَ) وجميعها تصب في مفهوم الخلق والتكوين، ودلالة التشكيل والتزيين.(غبان، 2018م، ص27)

وفي الاستخدام النقدي يشير مصطلح الشكل إلى نمط معين معد مُسبقًا، ولا يمكن الخروج عنه، وبذلك يكون الشكل بمثابة قانونٍ ثابتٍ مفروضًا على النص.

وهو كما يقول أرنست فشر: "تجميع للمادة بطريقة معينة، ولها ترتيب معين، وحالة نسبية معينة من حالات الاستقرار.(عبد الله: 2008م، ج1، ص235) وهو بالضبط ما كان عليه الشعر العربي القديم، حيث فرض الشكل سلطته على المضمون وقيّد النصوص بالشكل العمودي ذي الشطرين المحدد مسبقًا؛ وفي سياق حركات التجديد طرأت عدة تحولات على الشكل، أفضت إلى الشكل الحر، أو قصيدة التفعيلة، فقصيدة النثر. وقد كان الشعراء أمام واقع جديد يستهويهم في الاستجابة لحركة التجديد الشعري، والتخفف من سلطة الشكل، فضلا عن استثمار معطيات التقنية لتخصيب نصوصهم الإبداعية، وهو ما تحقق بالفعل بظهور التشكيل البصري الذي "تمرد على زمنية القوالب الشكلية الجامدة"(التلاوي، 2006م، ص 291) كونه ينتمي إلى الثقافة البصرية المعروفة بأنها "منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية" (الزهراني، 1997م، ص229) فأصبح الشعر يكتب بالطريقة التي يفضلها الشاعر تبعًا لحالته الشعورية التعبيرية دون تقيّد بنمط محدد.

وبذلك يمكن القول: إن التشكيل هو الممثل لتلقي النص في حالة التداول الجمالي، وما يحتوي من إمكانات عميقة يصعب على مفهوم الشكل استيعابها بمنطقه الذي يحيل على الحدود، والأطر، والثوابت الأسلوبية، والدلالية..(غبان، 2010م، ص29)

التشكيل البصري

التشكيل البصري المصطلح عليه في هذه الدراسة هو مصطلح نقدي يُعنى بما يحمله النص من معطيات بصرية ودراسة تأثيرها على النص من ناحية إنتاجه وتلقيه. وتشكيل النص بصريًا يعني توظيف التقنية الحديثة لتشكيل النص، وفضائه الطباعي بمختلف التشكيلات الخطية والرموز والصور والأشكال الهندسية، فيصبح النص بذلك معطى بصريًا، لا يُدرك ولا يُتلقى إلا من خلال حاسة البصر.

سيميائية التشكيل البصري

يصعب تحديد السيميائية بمفهوم محدد؛ لأنها علم واسع يجمع في طياته "حقول معرفية متنوعة تكاد تشمل كل المنتوج الإنساني.".(غبان، 2018م، ص64)

ولكن بعد تمعن التعريفات المقدمة للسيميائيات والتي اتفقت جميعها على مصطلح (العلامة) يمكننا توضيح مجال اهتمامها، فهي علم يُعنى بدراسة العلامات بمختلف أشكالها -اللسانية وغير اللسانية- والدلالات الناتجة عنها. وتأخذ العلامات (الإشارات) شكل صور وكلمات وأصوات وأشياء، لكنها لا تكتسب معنى في ذاتها ولا تصبح إشارات إلا عندما نحملها معنى ونخضعها لمبدأ المواضعة. (تشاندلر، 2008م، ص28، ص35)

وتختلف تصورات المؤسسين (**فردينان دي سوسير**) (F.Desausserure)، وشارل سندرس بورس (C.S Peirce) للسيميائية؛ فتصور سوسير للسيميائية محصور في نطاق اللسانيات، فاللسان في تصوره هو" الأداة الوحيدة التي عبرها نعقل الكون." (بنكراد، 2005م، ص61) ويؤكد أهمية اللسان بتصوره أنه "لا يمكن معرفة أي شيء دون الاستعانة بعلامات اللسان، ذلك أن العالم بكل موجوداته يحضر في الذهن على شكل مضمون لساني." (بنكراد، 2005م، ص64) العلامة عنده ثنائية تتكون من الدال والمدلول، حيث يكون الدال هو الصورة السمعية المشتقة من كيان صوتي، أو هي تمثيل طباعي -في حالة الكتابة- فهو إذن متوالية من الأصوات أراد له الاستعمال الجماعي أن تكون كيانًا حل محل شيء آخر، ويكون المدلول هو "الصورة المجردة التي يمنحها اللسان للشيء عبر التعيين والتسمية"(بنكراد، 2006م، ص76) فعلى سبيل المثال: الدال كلمة (أسد) يتكون من صورة سمعية قائمة على إدراك توالي الأصوات (أ س د) ومفهوم، هو مجموع الدلالات المدركة لهذه الصورة (حيوان، مفترس، ملك الغابة...الخ).

ويؤكد أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقةٌ اعتباطية، لا تخضع لتبرير المنطق والعقل، وإنما تقوم على قانون التواضع، أي استعمال المجتمع لها.

ويخالفه بورس في نظرته الفلسفية للسيميائية، فالسيميائيات عنده ليست مرتبطة باللسانيات، ولا يمكن أن يُختصر موضوع دراستها في اللسانيات، فالتجربة الإنسانية كاملة -واللسان جزء منها- هي موضوع السيميائيات عند بورس (بنكراد، 2005م، ص77).

وخلافًا لثنائية العلامة عند سوسير، يُعدّ بورس أن رد التجربة الإنسانية إلى مبدأ ثنائي هو أمر مُخل بنظام هذه التجربة، ولن يؤدي إلا إلى تحديد لحظي ليس له أي قيمة معرفية؛ لهذا فالعلامة

-وهي مبدأ أساس في تنظيم التجربة الإنسانية، وفهم مضمونها لا يمكن أن تكون إلا ثلاثية. (بنكراد، 2005م، ص36-37).

فالعلامة بوصفها وحدة ثلاثية البنى لا يمكن أن تُختزل في عنصرين، ولا تُعدّ العلامة علامة إلا باشتمالها على العناصر الثلاثة (الماثول، الموضوع، المؤول) فهي "ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول"(بنكراد، 2005م، ص91).

1. **الماثول (الممثل):** يعرفه بورس بأنه "شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئًا ما علاقة ما بأي صفة وبأية طريقة"(بنكراد، 2005م، ص78.) وعلى هذا الأساس فالماثول هو الشكل الذي تتخذه العلامة، ووظيفته الأساسية هي التمثيل لشيء آخر. (تشاندلر، 2008م، ص69)
2. **الموضوع:** يعرف بورس الموضوع بأنه المعرفة التي تفترضها العلامة؛ لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع، ويوضح هذا التعريف فيقول: إذا كان هناك شيء يحدد معلومات دون أن تكون لهذه المعلومات أدنى علاقة بما يعرفه الشخص الذي يستقبلها لحظة بثها، وستكون معلومة غريبة حقًا، فإنه الأداة الحاملة لهذه المعلومات لا تسمى علامة. ويقصد بالأداة الحاملة هنا الموضوع. وبناءً على هذا التعريف لا يُعين الموضوع منفصلًا عن فعل العلامة ذاتها؛ لأنه لا يمكن أن يشتغل إلا إذا نُظر إليه بوصفه علامة. وبناءً عليه أيضًا، لا بد أن يحيل الموضوع على معرفة سابقة يمتلكها كل من الباث والمتلقي وهذه المعرفة تتحدد من خلال سلسلة من العلامات السابقة غير المتحققة داخل السياق الخاص للعلامة. (بنكراد، 2005م، ص81-82.)

المؤول

هو المعنى الناتج عن العلامة، وهو العنصر الذي يسمح للممثل بالإحالة على الموضوع وفق شروط معينة، وهذا من شأنه الحد من اعتباطية الإحالة.

وقد قسم بورس العلامات إلى ثلاث ثلاثيات باعتبار علاقة العلامة بذاتها، وبموضوعها، وبمؤولها، فباعتبار العلاقة بذاتها تنقسم العلامة إلى علامة نوعية، علامة متفردة، وعلامة عرفية، وباعتبار

العلاقة بمؤولها فتنقسم العلامة إلى علامة حملية (خبرية)، علامة تفصيلية (قضوية) وعلامة برهانية، أما باعتبار علاقة العلامة بموضوعها فتنقسم العلامة إلى:

الأيقونة: وتمتلك الأيقونة الخصائص التي تجعلها دالة حتى وأن لم يتوفر موضوعها، كجرة القلم التي تمثل خطًا هندسيًا، وكذلك الصور والرسوم والأشكال باختلافها، فأي شيء كان يمكنه أن يكون أيقونة لشيء ما شريطة أن يكون شبيهًا له ويستعمل علامة له (الماكري، 1991م، ص48).

المؤشر: ويعرفه بورس بأنه" علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يمتلكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك لأنه مرتبط ارتباطًا ديناميًا مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع علامة من جهة ثانية" (بنكراد، 2005م، ص119).

وتقوم علاقة المؤشر بموضوعه على مبدأ التجاور، لا التشابه كما في الأيقونة، فالمؤشر يثير الانتباه إلى وجود شيء ما عبر دافع ما، والموضوع المشار إليه قد يكون فردًا أو حدثًا مخصوصين، وأمثلته الدخان فهو مؤشر لوجود النار، أو أسم العلم، أو أسماء الإشارة والضمائر الدالة على الفرد.

الرمز: هو العلامة التي تدل على موضوعها باستنادها على التواضع والعُرف الاجتماعي، دون أن ترتبط بعلاقة تشابه، أو تجاور كما هو الحال في الأيقونة والمؤشر، فالعلامة الرمزية ذات طبيعة عامة وتدل أيضًا على موضوع عام – مفهوم يكون من وضع البشر، فكل الكلمات والجمل والكتب وكل العلامات العرفية الأخرى تشتغل بوصفها رموزًا، ومثال ذلك رمزية اللون الأسود على الحزن أو الموت، وكذلك رمزية العلامات مثل الميزان الذي يرمز للعدل، ورمزية شعار السيفين والنخلة للمملكة العربية السعودية، أو رمزية حيوان الكنغر لدولة استراليا.

ويتضح مما سبق عرضه أن نموذج بورس السيميائي هو النموذج الأنسب لدراسة مظاهر التشكيل البصري واستنتاج دلالاتها بوصفه نظامًا تواصليًا يضم بداخله الكثير من العلامات اللغوية وغير اللغوية، فبعد أن حصر سوسير منهجه على العلامات اللغوية اللسانية، امتدت سيميائية بورس القائمة على الفلسفة الظاهراتية لتشمل العلامات اللغوية وغير اللغوية في

مختلف المجالات المعرفية وكل أشكال التعبير في التواصل الإنساني، فكل شيء في تصوره "يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة، ويدرك بصفته علامة" (بنكراد، 2005م، ص72).

وبهذا انتقلت الدراسات السيميائية إلى مستويات أعلى فأصبحت تهتم بمختلف أنساق التواصل سواء اللساني منها أو البصري الذي يعتمد إدراك وحداته وما ينجم عنه من رسائل على حاسة البصر. (إيكو، 2013م، ص13)

التشكيل البصري في العتبات النصية

يُعنى هذا البحث بتتبع مظاهر التشكيل البصري في العتبات النصية في شعر المرأة السعودية المعاصرة، والعتبات النصية هي تلك العناصر النصية وغير النصية التي تصاحب النص وتحيط به، وتأتي على هيئة عتبات خارجية وداخلية تفضي إلى النص، وتعين في فهمه واستكناه دلالته.

وقد عرفها "جيرار جينيت"/"Gérard Genette" تحت مصطلح المناص/"paratexte" بأنها «كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرَّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير "بورخيس" البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...» (بلعابد، 2008م، ص 40).

وقد أثار هذا المصطلح ومفهومه قلقًا مصطلحيًّا في المؤسسة النقدية العربية؛ إذ اختلف النقاد في مقاربتهم له وتعددت تعريفاتهم لمفهومه[1]، وعلى الرغم من اختلافها فهي متقاربة إلى حدٍّ كبير؛ إذ تُعنى جميعها بدراسة «العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا يسمح للداخل النصي أن يشتغل وينتج دلالته» (بنيس، 2014م، ج1، ص 77)، ويمكن عزو ذلك الاختلاف إلى سَعة اللغة العربية وغِناها بالمفردات ذات الدلالات المتعددة، ثم إلى الآلية التي اتبعها الناقد في مقاربة المصطلح، فمنهم من اعتمد الترجمة الحرفية ومنهم من اعتمد المعنى العام للمصطلح.

إنَّ هذا الاهتمام هو ردة فعل لاهتمام البنيوية بالنص وإهمالها العناصر المحيطة به، معتبرة النص بنية منغلقة على ذاتها، وكل ما هو خارج عنه هامشي لا قيمة له؛ لذا التفتت كثير من

الدراسات إلى العناصر المحيطة بالنص بوصف النص لا يمكن أن يخلو من مصاحبات لفظية، أو أيقونية، تجعله يقترح نفسه على القراء وتعمل على إنتاج معناه ودلالته (بلعابد، 2008م، ص 28). إذن فالعتبات النصية لم تعد هامشًا، بل أصبحت حقلًا معرفيًّا قائمًا بذاته ويُدرس لذاته.

وقد ارتأى البحث دراسة العتبات النصية ذات الطابع البصري حسب علاقتها بالنص وورودها في الفضاءين الخارجي والداخلي من خلال **العتبات النصية المحيطة**، ويقصد بها العتبات الواقعة في الفضاء الخارجي للمتن، وتمثل النقطة الأولى للعبور إلى النص، وتتمثل في الغلاف وما يضمه من بيانات نصية وصُوَريَّة، والعتبات التي تليه كالتصدير والإهداء والمقدمة، بحسب ما يأتي:

1. الغلاف الأمامي

يعد الغلاف من أهم عناصر العتبات التي يسعى من خلالها المبدع إلى التقرب من المتلقي، وجذبه إلى مُؤَلَّفه؛ بوصفه مركزًا للرؤية ونقطة العبور الأولى إلى النص؛ إذ يقف المتلقي أمامه محاولًا استنطاق دلالاته والتكهن بمحتوى الكتاب، ثم يحدد موقفه منه، فإما أن يحفزه لقراءة الديوان، أو يحد من ذلك؛ لهذا فقد حظي باهتمام الشواعر اللاتي حرصن على إخراجه بما يتناسب مع رؤاهن واستجاباتهن النفسية، فنجد بعضهن ممن يجدن الرسم، أو التصميم فيصممن لوحة الغلاف بأنفسهن، فيوظفن الخطوط، والألوان والصور لإنتاج غلاف موازٍ لفكرة العمل وشعريته. وقد تتكفل الشاعرة بإصدار العمل وطباعته مثل ما فعلته الشاعرة ثريا العريض في ديوانها "أين اتجاه الشجر؟" (العريض، 1995م) و"امرأة.. دون اسم"(العريض، 1955م)، وبعضهن الآخر يوكلن مهمة إنتاج الغلاف إلى فنان تشكيلي ليترجم شعورهن ويحيل اللغة بكل معطياتها الجمالية والنفسية إلى إشارات بصرية، ولونية، تستوعب الرؤية نفسها عند الشاعرة وتؤدي الدلالات التي أرادتها (هلال، 2014م، ص237). وقد رصدت الدراسة أبرز الأنماط التي اتبعتها الشاعرة السعودية المعاصرة في تكوين الغلاف الأمامي على النحو الآتي:

أولًا: اللوحة التشكيلية الو اقعية:

يقوم هذا النمط على وضع لوحة تشكيلية تحمل فكرة الديوان وتعكس دلالته، وفي هذه الحالة لا يجد المتلقي صعوبة في قراءة الغلاف وتأويله.

يمكن أن نأخذ غلاف ديوان "مالت على غصنها الياسمينة" (قاري، 2017م.) مثالًا لهذا النمط؛ إذ يتكون الغلاف من فضاء أبيض خافت، يحتضن عدة عتبات متمثلة في اسم الشاعرة باللون الأسود في أعلى الغلاف جهة اليمين، ودور النشر في أعلى الغلاف يسارًا وأسفله يمينًا، ويتمركز العنوان في أعلى الصفحة، وقد اتخذ بنية خطية متميزة متمثلة في حروفه الغليظة باللون الأحمر القاني، وتحته تقبع لوحة تشكيلية تكوينها: فتاة ترتدي فستانًا ناصع البياض يشبه في تفاصيله زهرة الياسمين. في إشارة إلى الفتاة التي تحمل رقة زهرة الياسمين ورائحتها العطرة، وقد بدت الفتاة وسط ظلام دامس منحنية على ساقها، وكأنها قد خُذلت، وكُسرت بصورةٍ ما حتى ذبلت وخَفَتَ عبيرها.

وقد ظهرت اللوحة ذاتها بشكل باهت في خلفية الغلاف البيضاء بخلاف ما هي عليه في اللوحة ذات الفضاء الأسود، وهذا يحيلنا سيميائيًّا إلى تضادية (الحياة والموت) متمثلة في الانتقال من حياة مشرقة مليئة بالحب الذي كان سببًا في استمرار نمو الياسمينة وتفتح شرقاتها إلى ظلام دامس مليء بالدلالات السلبية المتمثلة في الحزن، الألم، الموت، الميل إلى التكتم ومحاولة إخفاء المشاعر (عمر، 1997م، ص229).

"مالت على غصنها الياسمينة لترتاح من صخب في العروق يؤجج صمت النهاروعهر المدينة..." لقد جاء السواد هنا ليفرض سلطته على البياض، ويثبت غلبة الموت وطغيانه على الحياة؛ فهو انعدام كل شيء، هو انعدام الحياة، وانعدام الضوء، وانعدام الألوان، "فكلما اشتدت قربت من السواد وابتعدت عن البياض فلا تزال كذلك إلى أن تصير سوادًا" (الجاحظ، 1943م، ج5، ص 159).

ثانياً: اللوحة التجريدية

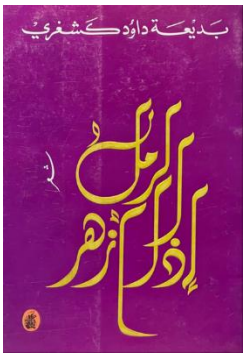
ويُقصد بالتجريد التخلص من كل آثار الواقع، ومحاولة استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي، وعرضه في شكل جديد. (عبيد، 2011م، ص58). وفيما يخص صناعة الغلاف ذي اللوحة التجريدية يعتمد الفنان على التشكيل بالألوان، والأشكال المجردة، والخطوط بمعزل عن محتوى العمل، وبهذا يكون فهم الغلاف التجريدي، وتأويله مهمة تتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لاستقراء دلالاته وربطها بعنوان العمل ومحتواه (لحميداني، 1991م، ص60).

تعد المجموعة الشعرية "امرأة...! لم تكن" مثالًا لهذا النوع من الأغلفة، نجد الغلاف يتكون من فضاء أبيض وعليه اسم الشاعرة باللون الأسود في أعلى صفحة الغلاف، وعتبة الناشر في أسفلها، فيما يتوسط العنوان الغلاف بخط عريض وأسفله لوحة الغلاف بريشة الفنان "فارس غصوب" لتعبر بشكل تجريدي عن معاناة المرأة السعودية في الحقبة السابقة من تعسف المجتمع وسلطة التقاليد التي تحد من طاقتها الإبداعية، وحرية التعبير عن آرائها بوعي.

وقد وظف الفنان في هذه اللوحة التناغم اللوني للتعبير عن مقاصد الشاعرة، فنجد السواد فيها للون الأزرق الذي امتد ليغطي فضاء اللوحة مشيرًا إلى الطاقات الإبداعية والثقافية اللامحدودة لدى المرأة السعودية، فقد ارتبط اللون الأزرق بالإبداع وزيادة الإنتاجية، وبوصفه لون السماء والبحار فقد ارتبط باتساع الأفق واللانهاية (بيرين، 2017م، ص75)، كما نلاحظ توزع بقية البنى اللونية لتحد من امتداد الأفق الأزرق، وقد شكل اشتغالها صراعًا بين الكتل اللونية ذات الدلالات الإيجابية ونقيضتها ذات الدلالات السلبية، فالأبيض لون الأمل والتفاؤل، والأحمر دال على النشاط والطموح، فيما يشير الأخضر إلى القوة والأمل، وهو من الألوان ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض (عبيد، 2013م، ص92). تظهر هذه الألوان في صراع وتشابك مع اللونين الأسود والأخضر القاتم، وهي ألوان قاتمة ذات دلالات سلبية ليجسد لنا هذا الصراع الأمل والتفاؤل لدى المرأة السعودية -آنذاك وسعيها للتخلص من القيود المجتمعية التي تحجم دورها وتحد من إبداعها وتطلعاتها. ورغم تجريدية اللوحة وصعوبة فهمها لدى العامة فقد اكتسبت أبعاداً جمالية ودلالية، من خلال توزع البنى اللونية في فضاء اللوحة وتمازجها لتترجم موقف الشاعرة من قضية المرأة والمجتمع.

ثالثاً: لوحة الغلاف الخطية

يعتمد نمط اللوحة الخطية في تكوين الغلاف على العلامات اللغوية؛ إذ يظهر العنوان على صفحة الغلاف متميزًا في بنائه بطوبغرافية خاصة، لينتج دلالات تهيئُ المتلقي لتلقي العمل، وتفجر ما هو ساكن في وعيه أو لا وعيه من حمولة فكرية أو ثقافية يبدأ المتلقي معها عملية التأويل (قطوس، 2001م، ص63).



وقد يحتاج المتلقي إلى بذل جهد أكبر ليتمكن من فهم دلالات العنوان في ظل غياب الصورة التي تشكل تعضيدًا للعنوان في إنتاج الدلالة بوصفها "رسالة متكونة من نظامين متلازمين قوامهما علامات أيقونية وألسنية" (خلف، 2012م، ص118)؛ إذ يمكن للصورة أن تصف العنوان، وتبوح عن كثير مما يخفيه، ولهذا فإن "الصورة خير من ألف كلمة" (ثاني، 2008م. ص119). يمكن أن نتخذ ديوان «الرمل إذا أزهر» (كشغري، 1995م) للشاعرة بديعة كشغري مثالًا لهذه الأغلفة، حيث نجد عنوان الديوان مكتوبًا بخط (الفانتزي) [2] باللون الأخضر المصفر في منتصف صفحة الغلاف المكتسية باللون البنفسجي، وبالنظر إلى هذه المعطيات يمكننا القول: إن مفردة الرمل دالة على الصحراء، وبذلك فهي إحالة إلى الوطن المملكة العربية السعودية بناء على بيئته الجغرافية الصحراوية، وزهر الرمل هن نساء هذا الوطن. ولتأكيد هذا المعنى نستقرئ الدلالات اللونية، فنجد أن اللون السائد البنفسجي «يقع في مواجهة الأخضر على أفق الدائرة الحيوية، وهذا يعني العبور الخريفي من الحياة إلى الموت، فهو إذن الوجه الآخر للأخضر والذي يطفئ النور، بينما يعيد الأخضر إضاءته» (عبيد، 2013م، ص121)، ويعمق العنوان ببناه اللغوية واللونية هذه الدلالة، فكما ألمحنا إلى أن الرمل يشير إلى الصحراء، ومعروف أن الصحراء بيئة قاحلة جدباء غير صالحة للزراعة فكيف أصبحت أرضًا تزهر؟! وإن أزهرت كيف يصبح هذا الزهر؟! بالتأكيد ستكون نهايته الذبول والشحوب، ولهذا كُتب العنوان بخط (الفانتزي) ليمثل الذبول بميلان حروفه وخاصة رؤوس حرفي الألف واللام التي تشبه كثيرًا أوراق زهر مائلة، فيما يمثل اللون الأخضر المصفر الذي كتب به العنوان بداية الانتقال من الأخضر لون الخصب والنمو إلى الأصفر لون الشحوب والذبول، "فكل خضرة يتبعها صفرة ذبول وموت".(غبان، 2009م، ص232).

تأتي نصوص الديوان لترتبط بغلاف الديوان وعنوانه، فنجدها في معظم نصوصه تتناول قضايا المرأة وتنادي بتحقيق كينونتها الخاصة بها، ومنها نص تأبين أحلام بنفسجية؛ إذ تشير فيه الشاعرة إلى أن المجتمع وعاداته هم سبب قتل أحلام النساء وتأبينها.

وهكذا تصير اللوحة الخطية دالًّا على حياة الزهر «النساء» في رمال الصحراء «صحراء المملكة العربية السعودية».

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعرة بديعة كشغري في غلاف ديوان "الرمل إذا أزهر" قد اعتمدت تشكيلًا جماليًا في ثنية الغلاف، حيث يتضمن الغلاف ثنية في الغلاف الأمامي وأخرى في الخلفي، كُتب العنوان والجنس الأدبي باللغة العربية في أعلى ثنية الغلاف الأمامي، وفي أسفلها كُتب العنوان واسم الشاعرة والجنس الأدبي باللغة الإنجليزية، وضمت ثنية الغلاف الخلفي صورة شخصية للشاعرة مُدرج تحتها نبذة تعريفية بها.

والأمر نفسه عند الشاعرة هدى الدغفق في أغلفة مجموعاتها الشعرية "امرأة.. لم تكن"، "بحيرة وجهي" و "ريشة لا تطير"، تضمنت ثنية الغلاف الأمامي لكل مجموعة تعريفًا بالشاعرة في حين احتوت ثنية الغلاف الخلفي على أحد نصوص الديوان مكتوبًا باللغتين، العربية والإنجليزية.

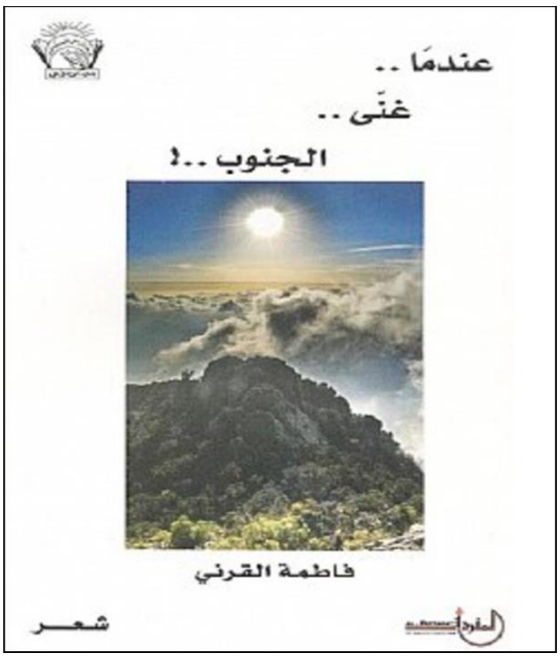
ويمكن القول: إن هذا التشكيل الحداثي إلى جانب جماليته يعد عنصرًا مهمًا وفعالًا في الإشهار للعمل وتزويد المتلقي -عربيًا كان أم أجنبيًا- بمعلومات عن الشاعرة ونتاجها، ترى الشاعرة أنها تحمل من الأهمية ما يفرض حضورها على عتبة الغلاف.

رابعاً: الصورة الفوتغرافية

ويضم هذا النوع من الأغلفة صورة فوتوغرافية ملتقطة خصيصًا لتمثل الديوان، أو يستعان بصورة ملتقطة مسبقًا يمكنها أن تترابط مع مضمون الديوان، وتختلف عن اللوحة التجريدية والخطية في كونها تضم عناصر يمكن التعرف عليها، وبذلك لا تحتاج إلى قارئ حاذق لإدراك دلالاتها، فقد يضم الغلاف صورة شخصية للشاعرة ويحدث هذا عادة عند صدور مجموعة أعمالها الشعرية، مثل مجموعة الأعمال الشعرية للشاعرة «فوزية أبو خالد»، أو يكون الديوان سيرة ذاتية مثل ديوان «الأحرف التي هي أنا» للشاعرة بديعة كشغري.

من جهة ثانية قد يحوي الغلاف صورة تشير إلى فكرة الديوان، وتسلط الضوء على العناصر التي تريد الشاعرة إبرازها، مثل صورة غلاف ديوان «عندما غنى الجنوب» للشاعرة فاطمة القرني، حيث تشير إلى مرتفعات جبال السودة الواقعة في جنوب المملكة العربية السعودية -المنطقة التي تنتمي إليها الشاعرة فاطمة القرني- فبالنظر إلى عنوان الديوان وما تحمله صورة الغلاف من معطيات يمكن للمتلقي التعرف على الموقع الجغرافي الذي تشير إليه الصورة، واستنتاج العلاقات القائمة بين الديوان وعنوانه وصورة الغلاف، فعنوان الديوان «عندما غنى الجنوب»

هو عنوان إحدى قصائده التي تعبر عن حنين الشاعرة إلى المكان الذي تنتمي إليه، وهو مرتبط دلاليًّا بصورة الغلاف التي اتخذت من تفاصيل المكان منطلقًا بصريًّا يحيل إلى العنوان ويعكس فكرة الديوان.



إذن فهذا التنوع في تشكيل الغلاف يعود إلى استثمار الشواعر أدوات التقنية الحديثة واستغلال تطور تقنيات الحاسب والطباعة في تشكيل أغلفة دواوينهن، فأخذ الغلاف منحى مختلف عما كان عليه في السابق، فبعد أن كان وسيلة تُعد لحفظ النصوص المطبوعة من التلف أصبح يؤدي وظائف جمالية ودلالية وإشهارية، فهو إذن إلى جانب الجمالية الشكلية له دور فعال في تلقي النص وإنتاج دلالته وهو ما لمسناه في الأغلفة المدروسة، وفي ظل استمرار تطور التقنية وسلطة الرقمية قد نجد أنفسنا إزاء نمط حداثي رقمي لأغلفة الدواوين يقوم على وضع شاشة رقمية صغيرة في منتصف الغلاف، يُعرض فيها مشهدًا مختارًا يعكس فكرة الديوان، أو مقطعًا من نصوص الديوان تلقيه الشاعرة بصوتها.

وقد ظهر هذا التوظيف الرقمي مؤخراً في تقديم الهدايا، إذ تُقدم الهدية في صندوق يحتوي غطاءه على شاشة رقمية يعرض فيها مقاطع مرتبطة بمناسبة الهدية كما في الشكل المرفق[3].

إلى جانب اللوحة يضم الغلاف عدة عتبات تتضافر جميعها لتسهم في تشكيل مظهره الخارجي، وتؤدي وظائفها الدلالية والإشهارية للمنجز، وأبرز تلك العتبات:

1. العنوان

يعد العنوان مدخلًا فنيًّا رئيسًا يمكننا من الولوج إلى عالم الكتاب؛ بوصفه مجموعة من العلامات اللغوية ذات أبعاد دلالية، تظهر بشكل بارز على واجهة الكتاب لتؤدي عدة وظائف تخدم النص وتحقق له قيمته الجمالية.

من أبرز تلك الوظائف ما يلي:

2. وظيفة التعيين (F. designation)

هي التي تجعل من العنوان علامة تُعرّف بالكتاب وتمنحه هويته التي تميزه عن غيره.

3. وظيفة الوصف(f. descriptive)

من خلالها يشي العنوان بما يتضمنه الكتاب، ومن خلالها يبحث الناقد عن مدى تحقيق العنوان لشعرية النص وارتباطه به بغض النظر عن كونه مألوفًا أم غير مألوف للمتلقي (المغربي، 2010م، ص247-248).

4. وظيفة الإغراء (f. Seductive)

تعد من أهم وظائف العنوان التي يعول عليها الشاعر من جهة، ودار النشر من جهة أخرى؛ إذ يسعى من خلالها الشاعر إلى لفت انتباه المتلقي وتحفيزه لاقتناء الكتاب والاستمرار في قراءته، "واستثمار هذا الانتباه وتوظيفه في تأويل العنوان وتفسيره" (العرابي، 2014م، ص45)، فيما تسعى دار النشر إلى توظيف العنوان لجذب القراء مما يحقق لها القيمة التجارية.

إضافة إلى هذه الوظائف يحمل العنوان وظيفة تواصلية تنبع من كونه رسالة لغوية ينشئها المبدع ويتفاعل معها المتلقي؛ محاولًا تأويلها، وفك شفراتها باستحضار تجربته الثقافية، وهو ما يعرف عند «أمبرتو إيكو» بالسَّنَن"[4] (بنكراد، 2005م، ص120).

ويمكننا استحضار ديوان (أين اتجاه الشجر..؟) للشاعرة ثريا العريض، لمقاربة العنوان وارتباطه بلوحة الغلاف، فنجد العنوان قد جاء في هيئة كاليغرافية خاصة تتجلى في كتابته بخط (البتار) باللون الأحمر، وخط البتار: هو مزيج من الخط الكوفي والخط الكوفي المربع، وبالنظر إلى لوحة الغلاف نلحظ امرأة عربية تحدق بعينها الحمراء في الأفق البعيد، وتقف على يدها يمامة موطئة رأسها، وبحزن وانكسار تنظر إلى الأسفل بعينها الحمراء، وقد تبدى اللون الأزرق على طرف رأسها وجناحها في إشارة إلى اليمامة العربية فاختة التي عُرفت بلونها البني المحمر، وأطراف أجنحتها ذات اللون الرمادي المزرق.

وبالنظر إلى معطيات اللوحة نشعر بما تفيض به من مشاعر الحزن والأسى، ونحاول ربط اللوحة بالعنوان «أين اتجاه الشجر..؟» لندرك دلالاته، ويكون ذلك باستحضار السَّنَن الثقافي للمتلقي، فالمرأة هي زرقاء اليمامة، واللون الأحمر في عينها دلالة على الخطر الذي أبصرته حين رأت الأشجار تتحرك وحذرت قومها منه، لكنهم لم يفطنوا لصدق رؤيتها، وتجاهلوا تحذيرها، وتقف على يدها اليمامة فاختة التي تشير الأساطير إلى أنها أضاعت أبنائها، وظلت تبحث عنهم وتناديهم بصوتها الحزين، وفي هذا إشارة إلى أنهما تحملان همًّا مشتركًا، ورؤية واحدة، ويؤكد هذا الفرض العيون الحمراء لكلتيهما اللتين رأتا الخطر، والشاعرة تشاركهما الرؤية، وتحذر الأمة العربية من خطر الفرقة والتفكك بعد أحداث حرب الكويت، وفي هذا إحالة إلى الأسطورة التاريخية للرمز زرقاء اليمامة. فيما يشير البياض السائد على صفحة الغلاف إلى تفاؤل الشاعرة باستجابة قومها لتحذيرها.

إلى جانب معطيات اللوحة تشير كتابة العنوان باللون الأحمر إلى الخطر المحتمل الذي تخشاه الشاعرة، وتشير كتابته بخط البتار الذي يستخدم عادة في العبارات العربية التراثية إلى عروبة متأصلة في ذات الشاعرة وانعكست على ديوانها وغلافه. وقد تكون الشاعرة عمدت إلى خط البتار لتحيل إلى السيف، سلاح العرب في الحروب، وبذلك تكون كتابة العنوان بخط البتار باللون الأحمر إشارة إلى الدماء التي أريقت في الحروب، حرب قبيلتي (جديس) و(طسم)[5]، وحرب الكويت والعراق. وبالتالي فمحاولة المتلقي قراءة التوظيف البصري للعنوان واللوحة وإدراك دلالتها تستدعي استحضار سَنَنه الثقافي/ معرفته السابقة بتلك الأساطير، وبدلالات الألوان والخطوط العربية؛ ليتمكن من فهم العنوان وتأويله.

1. اسم المؤلّف

تعد العتبة الأهم بعد العنوان، وتحظى باهتمام كل أطراف العملية الإبداعية "المؤلِف، المتن، المتلقي"، فبها تثبت ملكية المؤلِّف للمتن وتحفظه من الانتحال، وتؤدي وظيفة الإشهار للمتن؛ إذ يصبح اسم المؤلف عامل جذب للجمهور إذا كان ذائع الصيت، وكان نتاجه متميزًا، فيصبح تلقي الجمهور للمتن معتمدًا على مكانة المبدع وقيمته، بالإضافة إلى أنها تكوّن لدى المتلقي مرجعية معرفية عن المبدع ومعتقداته وتوجهاته الفكرية والإيدلوجية التي انعكست على أسلوب كتاباته

السابقة، سواء أكان ذلك بقصد منه أم بغير قصد، فتسهم بذلك في فهم النص، وتأويله، وكشف الغموض عنه.

2. مؤشر الجنس الأدبي

يأتي ملحقًا بالعنوان مشيرًا إلى جنس العمل الأدبي "رواية، شعر، قصة" ليدل على مقصدية الكاتب لما يريد نسبته إلى النص، وهذا من شأنه توجيه المتلقي إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، وفي هذه الحالة لا يمكن للمتلقي إغفال هذه النسبة وإن لم يقتنع بها (بلعابد، 2008، ص89). فهي إذن توجه القراءة الوجهة التي أرادها المؤلف. ويخالف هذا ما نجده في أعمال الشاعرة حليمة مظفر، حيث تجتنب الشاعرة تحديد الجنس الأدبي للعمل وتكتب "نصوصًا" لتترك للمتلقي حرية تصنيف النصوص إلى الجنس الأدبي الذي يراه مناسبًا.

3. بيانات النشر

وتتمثل في دار النشر وكل ما يدرج ضمن وظائف النشر "رقم الطبعة وتاريخها، العبارة القانونية، رقم الإيداع في المكتبة الوطنية"، وغيرها من بيانات إخراج العمل.

وغالبًا ما تقع في صفحة الغلاف الأولى والثانية، وقد تأخذ دار النشر شكلًا أيقونيًّا أو علامة لغوية دون أن تحمل طابعًا بصريًّا، ولا ترتبط دلالاتها بالمتن، لكنها تسهم بشكل كبير في الإشهار للعمل وإبراز قيمته، فدار النشر التي عُرفت بطباعة أعمال بارزة ومميزة تكوّن لدى المتلقي انطباعًا مسبقًا أن كل ما يصدر عنها هو بالضرورة على مستوى فني رفيع، وعليه فهي تروج للعمل وتحفز لقراءته.

والدلالة ذاتها يقدمها رقم الطبعة، فالديوان الذي تتعدد طباعته يشير إلى مدى انتشار العمل، إلا أنه لا يعني بالضرورة مقروئيته، ففي الآونة الأخيرة ظهر عدد من الكتب التي صُنفت من الأكثر مبيعًا وتعددت طبعاتها رغم أنها لم ترتق إلى المستوى المأمول، ولم تقدم ما يرضي المتلقي، وهذا ما دفع كثيرًا من القراء والمهتمين إلى التحذير من توجه بعض دور النشر إلى تقليل نسخ الطبعة الواحدة وتكرار الطبعات لإغواء المتلقي برواج العمل، وبناء على ذلك فقد أصبح من الصعب الحكم بجودة العمل ومقروئيته من خلال رقم الطبعة؛ لأن المقياس الحقيقي بالقراءة لا بالبيع.

ويرتبط تاريخ الطبعة بالزمن الذي كُتِب فيه العمل الشعري وربما يشير إلى الأحداث الحاصلة في زمن كتابته، والتي يمكن أن تسهم في توجيه دلالته الوجهة الصحيحة (الصفراني، 2008م،ص 144).

وتحمل صفحة الغلاف الثانية بيانات النشر مفصلة؛ إذ التزمت دور النشر بتسمية كل من أسهم في إخراج العمل "مصمم الغلاف، الفنان التشكيلي، المدقق اللغوي، المترجم..."، ومثالها في المدونة ديوان "امرأة..! لم تكن" فقد استعانت الشاعرة «هدى الدغفق» بمترجم ليترجم نصوص الديوان إلى اللغة الفرنسية، وأُشير إليه وإلى الفنان التشكيلي «فارس غصوب» منتج لوحة الغلاف، واتبعت الأمر نفسه في أعمالها "بحيرة وجهي" و"ريشة لا تطير" باختلاف اللغة المترجم لها والمترجمين، فترجم «إينياسيو ريتيريّز تيران» ديوان بحيرة وجهي إلى اللغة الإسبانية، فيما تُرجم ديوان «ريشة لا تطير» إلى اللغة الإنجليزية بواسطة «كاتالينا شوبارت- جينا استيج»، وفي ديوان «ماء السراب» (أبو خالد، 1995م) أُشير إلى كل من نضد النصوص، وأنشأها كتابًا، وضبطها على أصولها؛ حفظًا لحقوقهم، وتأكيدًا على أهمية وظائفهم ودورها الفعال في إخراج العمل.

4. التصدير:

هو نص مقتبس يستشهد به المبدع ليوضح فكرته ويعززها، يتموضع على رأس العمل الإبداعي بعد صفحة العنوان الثانية وقبل الإهداء، ويرى جينيت أن للتصدير بحسب مكان ظهوره صيغتين، الأولى: تصدير بدئي/أولي وهو ما يفتتح به العمل، والأخرى: تصدير ختامي/نهائي وهو ما يرد ككلمة ختام للعمل، ومن وجهة نظر البحث فإن لفظة التصدير من غير الممكن إطلاقها على ما يأتي ختامًا؛ لأنها تدل على الابتداء، «فصدر كل شيء أوله» (الرازي، 1989، مادة (ص د ر)، ص314). وتصدر فلان السباق أي تقدمه، «وصدر كتابه تصديرًا جعل له صدرًا»(الرازي، 1989، مادة (ص د ر)، ص315)، ويمكن أن يُصطلح التعقيب، أو التختيم لما يرد في خاتمة العمل، وإن كان نصًّا مقتبسًا.

وللتصدير عدة وظائف ينهض بها، أبرزها: القيمة التداولية التي يكتسبها الديوان من النص المستشهد به وقائله؛ ولذلك نجد من المؤلفين من يضع لكتابه تصديرًا لا يلائم محتوى الكتاب، وعنوانه، ومن جانب آخر نجد بعض المؤلفين يوظف التصدير بعناية وقصدية فيصدر عمله بما

يلائمه ويخدمه، مثل تصدير ديوان «ما بين الماء وبيني»(أبو خالد، 2017م) بآيات قرآنية، هي: قوله تعالى:﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ آية 30 من سورة الأنبياء، والآية 42 من سورة ص ﴿ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ﴾، والآية 12 من سورة القمر ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الماء على أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ﴾، فقد استلهمتها الشاعرة لتعبر عن جماليات الماء في هيئاته المتعددة، فجاء التصدير مرتبطًا بنصوص الديوان وعنوانه وغلافه ارتباطًا دلاليًا، يكون به الديوان وعتباته وحدة متكاملة مترابطة. وإلى جانب وظائفه التداولية والدلالية يعكس التصدير ثقافة المبدع ومرجعيته، وهو ما لاحظناه في المثال السابق، فقد انطلقت الشاعرة من مرجعيتها الدينية وصدرت ديوانها بآيات قرآنية ألهمتها التأمل في الإبداع الإلهي في خلق الماء بمصادره المتنوعة وهيئاته المتعددة.

تجدر الإشارة إلى أن هذه العتبة قد غابت في المدونة المدروسة باستثناء المثال المذكور، وفي هذا الإطار يرى جينيت أن «الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة وكلمة تجاوز ثقافي ينقشها الكاتب صدر كتابه»(بلعابد، 2008م، ص 112)، وغياب التصدير في المدونة يدل على وعي الشاعرات وإدراكهن بقيمته، فلا يوظفنه لمجرد التوظيف دون أن ترتبط دلالاته بدلالة النص، «فالملاءمة الدلالية للنص ليست دائمًا خاضعة للحظ»(بلعابد، 2008م، ص 112).

5. عتبة الإهداء:

تتصدر عتبة الإهداء الصفحات الأولى للديوان، فتقرأ قبل الشروع في قراءة نصوصه، وهي بوصفها ملفوظًا مستقلًا تسجل حضورها إما في شكل بسيط ومختصر محول للمهدى إليه، كأن يقال:" أهدي هذا العمل إلى فلان"(بلعابد، 2008م، ص 93)،. ومثاله إهداء الشاعرة هدى الدغفق في ديوان «الظل إلى أعلى» (الدغفق، 2006م) تقول فيه: "إهداء إلى الشعر الذي جعلني ألمحه". وإما في شكل خطاب موجه للمهدى إليه، ومثاله الإهداء في ديوان «الرمل إذا أزهر»(كشغري، 1995م)، فبالنظر إلى محتوى الإهداء نجده يشكل تعالقًا مع مضمون الديوان ودالًا على سياقه العام؛ إذ يتبنى الديوان قضايا المرأة، فنلاحظ في قصيدة «تأبين أحلام بنفسجية» تعترض الشاعرة على ما كان شائعًا من مفاهيم مغلوطة تفرض على الفتاة زواجًا مرتبًا مسبقًا، لا رأي لها فيه بقبولٍ أو رفض. وفي قصيدة «الزمن يكتمل في أرحامنا» تؤكد على عظم

دور النساء في المجتمع وخاصة الأمهات منهن، وتوجه عدة نصائح للمرأة تدعوها للتفاؤل، والتحلي بالحكمة، والإصرار على تحقيق أهدافها، والتمرد على ما يتعارض مع رغباتها وطموحاتها. وفي قصيدة «بين حواء وآدم» تجري حوارًا مع الرجل وتخاطبه بحكمة فتدعوه إلى الاعتراف بالمرأة بوصفها ذاتًا مستقلة، لها دور فعال في المجتمع يوازي دور الرجل، ولا يقل عنه أهمية. وهي رغم دفاعها عن ذات المرأة وحقوقها لا تنكر أهمية وجود الرجل في حياتها، فكل منهما مكمل للآخر، ولا غنى لأحدهما عن الآخر. إذن فالإهداء هنا جاء بقصدية من الشاعرة «ليعضد حضور النص ويؤمن تداوليته» (منصر، 2007م، ص48) إلى جانب كونه ترجمة لمشاعر الحب والعرفان بجميل الأم.

هذا فيما يختص بصيغ الإهداء بالنظر إلى بنيته وعلاقته بالمتن، أما ما يختص بعلاقة المهدي بالمهدى إليه فقد يكون الإهداء ذاتيًّا يوجهه المبدع لنفسه، ومنه الإهداء في ديوان «أربي ظلي على العصيان» (الدغفق، 2017م)، وجاء فيه: «إهداء إلى ظلي»؛ إذ يحيل الظل هنا إلى ذات الشاعرة.

الإهـــداء

الى أمـــي . . .

مـن ذاكـــرة الرمـــل التي ما برحت تزهـــر في سراديب العبور ..

اهدي اليك شمـوسـا من بوح أحرف ترعرعت في مـحار الكيان المسكون بأسئلة الوهج والعتمة وتغذّت على روائح الوصل المتجهة الى ضفاف قلبك الكبير . . .

ذلك القلب الذي اتسع ليحتوي دفق أحزاني و الأسي كما احتوى هموم إخوتي التسع في ليالي الكفاح الواعدة بغدٍ أكثر إشـراقاً . .

بريهة

١٤/٤/١٩٩٤

وقد يكون الإهداء خاصًّا موجهًا إلى أشخاص مقربين تربطهم بالمؤلف علاقة مودة واحترام، مثل أفراد العائلة أو الأصدقاء أو غيرهم، وقد حضرت هذه الصيغة بكثرة في أعمال الشواعر

السعوديات المعاصرات، منها ما جاء في ديوان «مطر بنكهة الليمون» (هندي، 2007م) الذي وُجِّه الإهداء من الشاعرة إلى أخيها، وجاء فيه:

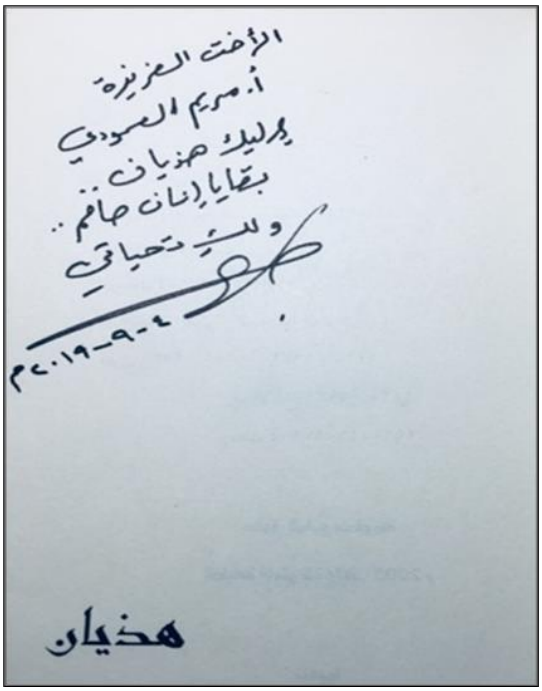
إلى روح أخي حسين:

حاضرٌ أنت في الغياب

أحبك.

يحمل الإهداء معاني وجدانية صادقة تعبر فيها عن عظيم حبها وتقديرها لأخيها باستحضار ثنائية الحضور والغياب، فرغم أنه غائب/ متوفى، يبقى حاضرًا في ذاكرتها.

وقد يوجه الإهداء أحيانًا إلى شخصيات عامة تجمعهم صفة مشتركة يحددها المبدع، كفئة قراء العمل، مثل الإهداء في ديوان «شمس لن تغيب»، وقد جاء فيه: «إلى كل من قرأ شعري وتابعه وشجعه. وكان له بذلك دوره في المزيد من هذا العطاء. إلى من شارك بالإحساس الصادق والكلمة المخلصة النزيهة.. المجردة من الأنانية والنفاق. أهدي ديواني الثاني...» (ناظر، 1987م)، ثم أوضحت للقارئ وجهة نظرها في عنوان الديوان، فالشمس في منظورها لا تغيب، وإن غابت عن الأنظار، فذلك لتعود أكثر قوة وإشراقًا. ومثاله أيضًا الإهداء في ديوان «لؤلؤة المساء الصعب» (قاري، 1998م). وجاء فيه: «إلى كل من ألقى في بركتي حجرًا»، وقد جاء الإهداء مكتوبًا في الزاوية اليسرى أسفل الصفحة مشكلًا ملمحًا بصريًّا يجسد وقوع الأحجار في قاع البركة. يمكن التمييز بين إهداء الديوان -وهو ما سبق الحديث عنه - وبين إهداء النسخة، فإهداء النسخة يختلف عن إهداء الديوان في كونه يُكتب بخط يد المبدع وتوقيعه ويوجه إلى شخص مقصود بعينه فيُكتب إلى فلان مع خالص الحب...، وفي هذا الإهداء يتعدد المهدى إليهم بتعدد النسخ المهداة، بخلاف إهداء الديوان المثبت في جميع طبعاته، وهذا يعني أن إهداء الديوان قد يرتبط بالنص ويدل عليه بقصدية من المبدع، ولا يكون ذلك في إهداء النسخة، ومثال هذا النوع الإهداء الموجه للباحثة في ديوان «هذيان» (مظفر، 2005م)، وفي هذا الإهداء اقتبست الشاعرة عبارة «هذيان إنسان حالم» من مقدمة الكتاب لتكون بذلك ترابطًا دلاليًّا بين نصوص الديوان وعتباتها. (بلعابد، 2008م، ص 100وما بعدها).



ونخلص من ذلك إلى أن عتبة الإهداء تحمل طابعاً بصرياً ذا أبعاد دلالية وجمالية تسهم في إضاءة النص وتقريب دلالته، لذلك حرصت الشاعرة السعودية المعاصرة على توظيفه بكافة أنواعه في مدونتها، وتتجلى تلك الملامح البصرية في اختلاف نوع الخط أو حجمه في الإهداء عنه في المتن مثل الإهداء في ديوان «شمس لن تغيب» أو توزيع كلمات الإهداء لتجسد دلالته مثل الإهداء في ديوان «لؤلؤة المساء الصعب» حيث جاءت عبارة الإهداء " إلى كل من ألقى في بركتي حجرًا" في أسفل الصفحة لتمثل تراكم الأحجار الملقاة في أسفل البركة تمثيلًا بصريًا.

6. المقدمة:

هي خطاب افتتاحي يُعنى بالتمهيد للنص، وتزويد القارئ بمعطيات توضح ما يصعب على القارئ العادي فهمه، وقد اكتسبت هذه العتبة عدة توجهات اصطلاحية تصب جميعها في معنى واحد هو الخطاب الذي يفتتح به النص، وأكثر تلك المصطلحات رواجًا واستعمالًا: المقدمة والاستهلال والتمهيد، والديباجة والتوطئة، والمدخل. (بلعابد، 2008م، ص 112)

وتختلف المقدمة عن غيرها من العتبات مثل: العنوان، واسم المؤلف، والناشر في مسألة الحضور والغياب، فرغم أهميتها في تزويد المتلقي بمعلومات تدفعه لمتابعة قراءة العمل وإتمامه، فإننا نجد أعمالًا تخلو منها ورغم ذلك تحظى باهتمام المتلقي وتفاعله مع النص. (بلعابد، 2008م، ص 124)

وتأتي المقدمة في صيغة خطاب نثري يوجهه المبدع للمتلقي، يزوده بمعلومات عن الديوان، كأن يشير إلى سياقه العام والدواعي التي دفعته لكتابته، والآلية المتبعة في كتابته، أو يقدم قراءة نقدية يعرض فيها رؤيته للعمل ويعبر عن مقاصده، وقد لمسنا هذا في عدد من النماذج التي تشكل أرضًا خصبة لدراسة أنماط المقدمة بحسب وظائفها، من أبرزها مقدمة ديوان «هذيان» فعنوان المقدمة «ابتداء على مسرحي» يشكل صدمة لدى المتلقي، ويثير لديه الكثير من التساؤلات حول الغاية من افتتاح ديوان شعري بمقدمة مسرحية والعلائق التي تربطهما، وربما يدفعه ذلك لتتبع نتاج الشاعرة، أو مساءلتها من خلال معرفاتها الشخصية في منصات التواصل الرقمي؛ ليدرك مدى اهتمام الشاعرة بالمسرح، فلها دراسة نقدية في المسرح السعودي، ليس هذا فحسب، بل نجد في ديوانها «حبة عنب» (مظفر، 2011م) المقدمة تحمل العنوان ذاته «ابتداء على مسرحي» وبذلك ينكشف الغموض ويتضح مبررها لتقديم الديوان بمسرحية قصيرة بطلتها المرأة متمثلة في الشاعرة ذاتها، تعبر فيها عن هموم امرأة عربية حالمة تسعى لتحقيق طموحاتها والاستقلال بذاتها، لكنها تُصدم بمعوقات العرف الاجتماعي وإحباطاته، إلا أنها رغم ذلك «تأبى أن تكون سواها»(مظفر، 2011م، ص8) فتسجل خطابها في صيغة هذيان محاولة بذلك الهروب من الواقع، تقول مخاطبة المجتمع: «هل تسمحون لها بعبور الحدود.. أسلاككم الشائكة.. كفلسطينية ترغب في الأمان..». (مظفر، 2011م، ص8)

ونجد المقدمة مرتبطة بالواقع ومتعالقة مع نصوص الديوان، فهي بقصد، أو دون قصد كشفت عن رؤى الشاعرة وتوجهاتها الفكرية وقدمت للمتلقي لمحة عن سياق الديوان تمكنه من فهم نصوصه واستيعابها.

وقد تتضمن المقدمة قراءة نقدية تحاور النص وتوجه فعل القراءة مثل مقدمة المجموعة الشعرية «بحيرة وجهي» لهدى الدغفق، فقد جاءت المقدمة التي عُنونت باسم الشاعرة «هدى عبد الله دغفق» في صورة سيرة ذاتية شعرية عرضت فيها مولدها وحياتها العملية ومشاركتها

الشعرية في عدد من الدول، إضافة إلى مؤلفاتها الشعرية والنقدية، ثم قدمت للمتلقي قراءةً نقدية المجموعة الشعرية التي تضم نصوصًا مختارة من دواوين سابقة «الظل إلى أعلى»، «لهفة جديدة» و«حقل فراش» يجمعها رابط موضوعي مشترك هو قضايا المرأة، علاقتها بالرجل أبًا وأخًا وزوجًا ونظرة المجتمع لها. (الدغفق، 2008م، ص7 - 9).

وتأخذ الشاعرة بيد المتلقي وترشده بشكل مباشر إلى موجهات النصوص الدلالية فتقول في قراءتها النقدية: «تتبنى الشاعرة في قصائدها قضية المرأة بشكل واضح. ويبدو من نفسها الإبداعي اهتمامها بالمجتمع وعلاقة المرأة بالرجل....» (الدغفق، 2008م، ص7 - 9).

ثم تشير إلى أن النصوص المختارة تساعد القارئ على تكوين انطباع عن الحركة الإبداعية في السعودية التي يتبناها الشعر أكثر من أي شكل آخر، وترغب الشاعرة في اختصار المسافة، وتصل بالقارئ إلى تصور لبعض الاهتمامات والهموم التي شغلت المرأة للوقوف على انطباع كم هي امرأة ذات إرادة! لها حس لا يموت في ضمير الأجيال السعودية الجديدة.

وهذا النهج التزمته الشاعرة في مجموعاتها الشعرية المترجمة «ريشة لا تطير» و«امرأة..! لم تكن» لتقترب من المتلقي العربي والآخر «الأجنبي» وتقربه من النص من خلال إرشاداتها المباشرة لدلالاته، وتزويده بمعلومات عن ذاتها ومسيرتها الفنية والنقدية كونت لديه معرفة سابقة عن ذات المبدعة وأيدولوجيتها، وتدخله في جو النص قبل قراءته.

وقد توضح المقدمة الآلية المعتمدة في كتابة نصوص الديوان، مثل مقدمة ديوان «مطر» التي عُنونت بالمدخل، وكتبت بأسلوب أكاديمي، عرضت فيها الشاعرة مجموع أعمالها، ثم وضحت للمتلقي الآلية المتبعة في كتابة الديوان، حيث اعتمدت ترتيب القصائد تنازليًّا، الأحدث كتابة ونشرًا ثم التي سبقتها، مثبتة أسفل كل نص تاريخ نشره هجريًّا وميلاديًّا، وأشارت إلى أن دافعها لاستخدام الهوامش بكثرة وتشكيل النصوص هو رغبتها في أن تُقرأ نصوصها كما تريد، وتتفاعل معها مختلف طبقات القراء، وفي مقدمتهم القارئ العادي، وهو ما دفعها أيضًا إلى كتابة نصوصها بما تسميه «الكتابة المسموعة» كأن تثبت ما حقه الحذف، وتحذف ما حقه الإثبات.

وقد توكل الشاعرة مهمة تقديم الديوان إلى شخصية أخرى، عادة تكون شخصية أدبية أو نقدية ذات قدر رفيع، مثل مقدمة ديوان «شمس لن تغيب» للشاعرة رقية ناظر، التي كتبها الأديب

والمؤرخ «محمد حسين زيدان»[6] واحتوت إشادة بالشاعرة ونتاجها، فمن ضمن ما ورد فيها قوله: «أي قصيدة من ديوانها هذا لو لم تضع اسمها عليه لما فارقت بينها وبين أن تكون شعر ابن زيدون...»، وقوله: «شعرها بدوي تحضَّر، وحضري يحن إلى البداوة، ويعني ذلك أنها ابنة الجدب الولود أنجب الخصب الودود في مشاعر سبعين شاعرة في الجاهلية، فهل هي الواحدة والسبعون؟» وأخيرًا اختتم مقدمته بقوله: سأكتب هذه المقدمة وأنا مفعم بهذا الطرب بشعر رقية ناظر، و«تهنئة لك شاعرة راقية أيتها الرقية، ولعلي لست مروان بن أبي حفصة أو شاعر الرقيات»، فالشهادة من شخصية رائدة على جودة العمل، وتميز الشاعرة تسهم في إشهار النص، وتمنحه قيمة تداولية.

7. الغلاف الخلفي

يعد الغلاف الخلفي آخر عتبات العمل الإبداعي، وبها يُغلَق فضاؤه الورقي،(الصفراني، 2008م،ص 137) ومن جانب المتلقي هي العتبة الأولى التي تقابل بصره إلى جانب الغلاف الأمامي ومكوناته، فهي إذن الوجه الآخر للغلاف الأمامي. يحمل الغلاف الخلفي المكونات ذاتها التي يحملها الغلاف الأمامي، فيظهر عليه عنوان الديوان، وصورته، واسم المؤلف، وأيقونة دار النشر، إضافة إلى عدد من العتبات التي يختص بها الغلاف الخلفي. وقد رصدت الدراسة أنماطًا إخراجية متنوعة للغلاف الخلفي تسهم بفاعلية في التعريف بالمبدع والترويج للنص وتحسين تداوليته، إضافة إلى ارتباط دلالاته بدلالات النص، يمكن أن نورد هذه الأنماط ودلالاتها على النحو الآتي:

8. نمط النص:

يقوم هذا النمط على اختيار نص من نصوص الديوان مختار بعناية ليعكس دلالة الديوان ويحفز المتلقي لقراءته، ويعد ديوان «أربي ظلي على العصيان» للشاعرة هدى الدغفق، من أبرز الأعمال التي وظفت هذا النمط، فقد ضم الغلاف أحد نصوص الديوان «عابرون. كل يبحث عن ذاته المفقودة. في زحام الشوارع. في خطى الأرصفة التي تنتهي ممراتها دون أية ذات.» وقد كُتب بطريقة رأسية متموجة بدءًا من أعلى الصفحة حتى آخرها؛ لتجسد فعل العبور الجماعي للممرات والشوارع في خطى متتابعة بحثًا عن ذواتهم المفقودة تجسيدًا بصريًا. وإلى جانب التمظهر

البصري للنص، ضم الغلاف بيانات دار النشر ومعرّفاتها الرسمية في منصات التواصل الرقمي مُشكلة خطابًا إشهاريًّا بصريًّا يلفت انتباه المتلقي.

وقد يضم الغلاف الخلفي نصًّا خارجيًّا -لم يرد في الديوان- توظفه الشاعرة ليحقق دلالات ما، مثل ما فعلت الشاعرة لطيفة قاري في الغلاف الخلفي لديوان «مالت على غصنها الياسمينة» حيث ضم الغلاف نصًا يوضح دلالة عنوان الديوان، وصورة غلافه، إذ ضم الغلاف صورة مصغرة للغلاف الأمامي كتب النص اللاحق أسفلها، ورغم أنه يخلو من المظاهر البصرية فإنه يرتبط دلاليًّا بالديوان ويوضح معناه للقارئ العادي.

8. نمط النبذة التعريفية:

يضم الغلاف في هذا النمط نبذة موجزة للتعريف بالشاعرة، يُذكر فيها ميلادها، مستوى تعليمها والشهادات الحاصلة عليها، وعملها، وإصداراتها كما في ديوان «ريق الغيمات» (هندي، 2010م)، فنجد الغلاف المعروض قد غُطي ببياض محض، وقسم إلى ثلاثة أقسام، الأول: يتمثل في اسم الشاعرة وعنوان الديوان، فنجد اسم الشاعرة قد كُتب في أعلى الغلاف من جهة اليمين باللون الأسود وعنوان الديوان باللون الأحمر القاني كما هو في الغلاف الأمامي، ويفصل بينهما خط رفيع باللون الأحمر القاني، يأتي تصدير الغلاف بهذا القسم، واختلاف حجم الخط ونوعه عن بقية البنى اللغوية بهدف شد الانتباه إليه، والقسم الثاني وهو المستحوذ على فضاء الصفحة يتمثل في بيانات الشاعرة، وجنسيتها، وإصداراتها الإبداعية والنقدية؛ وهذا القسم قد يوازي القسم الأول في الأهمية وعناية الشاعرة به، فيما حضر القسم الثالث أسفل الصفحة متمثلًا في أيقونات دور النشر المصدرة للعمل والإشارة إلى مبدع الغلاف.

9. نمط النص النقدي:

يُدرج جينيت هذا النمط ضمن النص الفوقي العام الذي يضم كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، لكنها متعلقة به وتدور في فلكه(بلعابد، 2008م، ص 49)، وتتمثل في كل ما يقدم حول العمل من مناقشات وندوات ولقاءات مع المؤلف، أو ما تدرجه الشاعرة على الغلاف الخلفي

لديوانها من كتابات النقاد والشعراء أو الناشر عن نصوص الديوان أو عن نتاجها بشكل عام. وهذه الكتابات إما أن تكون قراءة نقدية توضح مقاصد الديوان ودلالاته الرئيسة ومثاله النص النقدي في غلاف «ما بين الماء وبيني» للأستاذ عادل زيني مدير دار الخيال - دار النشر المصدرة للديوان- وقد جاء فيه: «ما بين الماء وبيني قصائد كُتبت بصوتِ وصمتِ الماء.. صمت العارفين وصوت التواقين. ببأس المستبسلين وبصدقٍ.. صدق الزاهدين وزهوهم.. كتبت بورع وولع...» وكذلك ما كتبه الكاتب والأديب ياسين رفاعية[7] عن ديوانها «شجن الجماد» وجاء فيه: "في شجن الجماد تؤنسن فوزية أبو خالد الأشياء لتحكي حالها.. شجنها وأنينها، الذي لا يسمعه أحدٌ سواها، فتحاورها وتحسّ بها وتكتب عنها، هذا هو شعر فوزية أبو خالد، نقرأ فيه ما لا يخطر لنا على بال..» غالبًا ما تصدر هذه الملاحظات النقدية من شخصيات بارزة في مجالي الأدب والنقد، وحضور هذه الملاحظات على غلاف الديوان دليل إيمان الشاعرة واقتناعها بحكم الناقد وقراءته، وقد تُدرج الشاعرة على الغلاف الخلفي لديوانها شهادة أحد قامات الأدب والنقد بإبداع الشاعرة ونجاحها، وتميز الديوان الحالي ونتاج الشاعرة بشكل عام، ومثاله ما كتبته «سلمى الخضرا الجيوسي»[8] عن تميز الشاعرة فوزية أبو خالد الذي انعكس إيجابًا على شِعرها، وأدرجته الشاعرة على الغلاف الخلفي لديوان «تمرد عذري» (أبو خالد، 2008م)

ومنه أيضًا مقولة الشاعر محمد العلي[9] المدرجة على غلاف ديوانها «شجن الجماد» إذ يقول: «أسمي الشاعرة فوزية أبو خالد ناحتة الماء». وهذه المقولات تؤدي دورًا فعالًا في الترويج للعمل وزيادة الإقبال عليه بوصفها شهادات صادرة من رموز في الأدب والنقد تزكي العمل وتؤكد جودته وتميزه الإبداعي.

الغلاف الخلفي لديوان تمرد عذري

الخاتمة

يتضح مما سبق:

- أن التحول البصري في الثقافة العالمية كان له انعكاسه في صياغة وعي الشاعرة السعودية، وهي تقدم نتاجها للمشهد الإبداعي، فكان للتشكيل البصري حضور كبير في تجربتها.
- أن الشاعرة السعودية احتفت بالتشكيل البصري في دواوينها، واستثمرت معطيات التقنية في صياغة العتبات، بما يعزز الهاجس الجمالي الذي يشغل المرأة المبدعة ويميزها على حدٍ سواء.
- أن العتبات التي تضمنتها دواوين الشاعرة السعودية تنوعت تنوعًا كبيرًا، سواء على مستوى تشكيل الغلاف، أو على مستوى الإهداء، فالتقديم، فالغلاف الخلفي.
- أن أنواع المعطيات البصرية التي احتفت بها الشاعرة في تشكيل ديوانها الشعري، تآزرت مع المعطيات الكتابية لنصوص الديوان في إنتاج الدلالة، وإثرائها.
- أن التشكيل البصري للعتبات بمختلف أنواعها يسهم في إنتاج الدلالة من ناحية، وتوجيه حركة التلقي من ناحية أخرى.

الهوامش:

1. ترجم سعيد يقطين مصطلح"paratexte" بـ(المناص)، وترجمه عبد العزيز شبيل بـ(النص المصاحب)، وترجمه رشيد بنحدو بـ(النص المحاذ)، وترجمه أنور المرتجى بـ(المابين نصية)، وترجمه محمد بنيس بـ(النص الموازي)، فيما ترجمه محمد الهادي المطوي بـ(موازي النص). راجع: عبد الحق بلعابد، قصد رفع قلق المصطلح النقدي، **علامات في النقد الأدبي**، جدة، العدد 58، المجلد15، 2005م، 186-187.
2. خط مستحدث في الكتابة العربية، يشبه الخط العثماني.
3. الصورة مستوردة من شبكة الإنترنت.
4. السَّنَن هو علامات ورموز موجهة بوساطة تواضع قبلي لتمثيل ونقل المعلومة بين مصدر الإشارات ومتلقيها، ويفترض إيكو أن كل أشكال التواصل تستوجب وجود سنن مسبق يحكمه، والتسنين الذي يحكم العلامة الأيقونية هو نفسه يحكم التجربة الإنسانية ككل، وعليه فكل محاولة لتحديد كنه

علامة ما وإدراك دلالاتها يقتضي إلمامًا بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة. ينظر سمير عباس، **السنن اللوني في قصيدة الرمادي لمحمود درويش**، مجلة رؤيا، 1/ 9/ 2019، العدد 10، ص 100- 101.

5. جديس وطسم: قبيلتان من قبائل العرب، سكنتا شبه الجزيرة العربية توجهت قبيلة طسم في ليلًا إلى اليمامة مستترين بالأشجار؛ لمحاربة قبيلة جديس، فرأتهم زرقاء اليمامة، وأنذرت قومها بقدوم غزاة مستترين بالأشجار، لكن قومها لم يصدقوها، فغزت طسم جديس وقضت عليهم.
6. محمد حسن زيدان. ولد في المدينة المنورة في عام 1906م، يعد أحد رواد الثقافة الشموليين؛ لكونه أديبًا ومؤرخًا وفقيهًا وعالمًا في الأنساب وعلم الحديث، اشتهر بلقب «زوربا الحجاز» لسعة ثقافته واستيعابه التاريخ الإسلامي والأنساب والأحداث، قال عنه الأديب الراحل عبد الله الجفري: «الزيدان موسوعة تمشي على قدمين»، شغل عددًا من الوظائف الإدارية والصحفية والعلمية والتربوية، وصدر له أكثر من ثمانية عشر كتابًا، أبرزها «ذكريات العهود الثلاثة» الذي يلخص فيه ذكرياته خلال العهود السياسية الثلاثة التي مرت بها المدينة المنورة «العثماني والهاشمي والسعودي». توفي في المدينة المنورة في 2 مايو 1992م. (تراجع ترجمة الأديب في **قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية**، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، 1435هـ، الجزء الثاني، ص685و 686.
7. ياسين عبدو رفاعية، عضو اتحاد الكتاب العرب، تنوعت مؤلفاته ما بين دراسات روايات، ومجموعات قصصية، منها: العصافير والعالم يغرق، ومجموعات شعرية منها: «أنت الحبيبة وأنا العاشق»، و«كأنك الخيط في الثوب»، وهي قصائد حب ورثاء لزوجته المتوفية الروائية أمل جراح، وله عدة روايات، منها: الممر، امرأة غاضبة ومصرع ألماس. (يُنظر: **أعلام الأدب العربي المعاصر**، ليزلي ترامونتيني، جون دونوهيو، إيناس واينريش، نارا كنج. المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، مطبعة درغام، بيروت. المجلد 1، الطبعة2، بيروت2013، ص561 وما بعدها).
8. سلمى الخضرا الجيوسي، شاعرة وناقدة فلسطينية، درست في لبنان الأدبين العربي والإنجليزي، وحصلت على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة لندن، ترجمت مؤلفات عربية إلى اللغة الإنجليزية، وعددًا من الدواوين الشعرية لأبي القاسم الشابي، ونزار قباني، وفدوى طوقان، وغيرهم. ألفت كتبًا باللغة الإنجليزية بعنوان الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. لها ديوان شعري بعنوان العودة من النبع الحالم، (يُنظر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، ط1، 1995م، ص 500).
9. محمد بن عبد الله العلي. شاعر ومفكر سعودي، ولد في الأحساء عام 1932، أحد أبرز شعراء الحداثة في الشعر السعودي، صدر له عدة مؤلفات، منها البئر المستحيلة، نمو المفاهيم، هموم

الضوء وديوان لا ماء في الماء إضافة إلى العديد من القصائد التي لم تُجمع في دواوين شعرية، في عام 2015 أصدرت عزيزة فتح الله زوجة الكاتب محمد القشعمي كتابين جمعت فيهما قصائده وزواياه الصحفية وحواراته ومحاضراته تحت عنوان «محمد العلي دراسات وشهادات» و «محمد العلي شاعرًا ومفكرًا». (ينظر: **قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية**، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، الجزء الثاني، 1179-1180. وموقع نادي المنطقة الشرقية الأدبي، **شخصيات ثقافية**، محمد العلي. جعفر عمران (2014/4/20).

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- أشجان هندي:
  - **ريق الغيمات**، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط1، 2010م.
  - **مطربنكهة الليمون**، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط1، 2007م.
- بديعة كشغري، **الرمل إذا أزهر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995م.
- ثريا العريض:
  - **امرأة.. دون اسم**، مطابع التريكي، ط1، 1998م.
  - **أين اتجاه الشجر**، مطابع التريكي، ط1، 1995م.
- حليمة مظفر.
  - **حبة عنب**، طوى للنشر والإعلام، لندن، ط1، 2011م.
  - **هذيان**، وكالة الرواد للدعاية والإعلان، جدة، ط1، 2005م.
- رقية ناظر، **شمس لن تغيب**، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، ط2، 1987م.
- فوزية أبو خالد:
  - **تمرد عذري**، دار الخيال، بيروت، ط1، 2008م.
  - **ما بين الماء وبيني**، دار الخيال، بيروت، ط1، 2017م.
  - **ماء السراب**، دار الجديد، بيروت، ط1، 1995م.
- لطيفة قاري:
  - **لؤلؤة المساء الصعب**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1998م.
  - **مالت على غصنها الياسمينة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ونادي الباحة الأدبي، ط1، 2017م.
- هدى الدغفق:
  - **أربي ظلّي على العصيان**، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2017م.
  - **الظل إلى أعلى**، دار المفردات، الرياض، ط2، 2006م.

- **بحيرة وجهي**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م.

ثانيًا: المراجع:

- أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م.
- أشجان هندي: **التكنولوجيا الرقمية وتحول النص إلى بصري" نماذج من الشعر السعودي المعاصر"**، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز، جدة. أكتوبر/ 2019م.
- أمبرتو إيكو: **سيميائيات الأنساق البصرية**، ترجمة: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2013م.
- إياد حسن عبد الله: **فن التصميم "الفلسفة - النظرية - التطبيق"**، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008م.
- بسام قطوس، **سيميائية العنوان**، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2001م.
- حافظ المغربي، **أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص**، نادي حائل الأدبي، حائل، ط1، 2010م.
- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991م.
- دارة الملك عبد العزيز، **قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية**، دارة الملك عبد العزيز، الرياض،1435هـ.
- دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية**، ترجمة: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008م.
- الرازي: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح**، طبعة دائرة المعاجم في مكتبة لبنان،1989.
- سامح الرواشدة: **تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العدد2، المجلد12، 1997م.
- سعيد بنكراد: **السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها"**، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2005م.

- سمير عباس، **السنن اللوني في قصيدة الرمادي لمحمود درويش**، المجلة الثقافية الجزائرية، 2018/6/11م.
- ش.س.بورس، ترجمة: سعيد بنكراد: **السيميائيات والتأويل،"مدخل لسيميائيات "**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005م.
- شربل داغر: **الشعرية العربية الحديثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
- صلاح بوسريف، **حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012م.
- عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م.
- عبد الحق بلعابد، **قصد رفع قلق المصطلح النقدي**، علامات في النقد الأدبي، جدة، العدد 58، المجلد15، 2005م.
- عبد الفتاح الديدي، **علم الجمال**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط1، 1981م.
- عبد الناصر هلال: **استطيقا التحول النصي وسلطة التأويل "قراءة أخرى في الشعر السعودي المعاصر"**، نادي الباحة الأدبي، الباحة، 2014م.
- عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1943م.
- فايزة خلف، **سيميائيات الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2012م.
- فيبر بيرين، **الألوان والاستجابات البشرية**، ترجمة: صفية مختار، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2017م.
- قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة "مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2008م.
- كلود عبيد، **الألوان «دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها»**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.
- كلود عبيد، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011م.

- ليزلي ترامونتيني، جون دونوهيو، إيناس وايتريش، نارا كنج. **أعلام الأدب العربي المعاصر**، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، مطبعة درغام، بيروت. المجلد 1، الطبعة2، بيروت2013م.
- محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، نادي الرياض الأدبي، الرياض، ط1، 2008م.
- محمد الماكري: **الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.
- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، دار توبقال، المغرب، ط3، 2014م، ج1، ص 77.
- محمد مرتضى الزبيدي: (ت: 1205 ه) **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت.
- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.
- مريم غبان **جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية (نماذج من1990 إلى 2010)**، النادي الأدبي بجدة، جدة، ط1، 2018م.
- مريم غبان، **اللون في الرواية السعودية**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2009م، ص232.
- مستورة العرابي، **التشكيل الجمالي في شعر عبد العزيز خوجة**، نادي جدة الأدبي، جدة، ط1، 2014م.
- معجب الزهراني: **لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى**، مجلة فصول، العدد1 المجلد16، 1997م.
- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، ط1، 1995م.
- نادي المنطقة الشرقية الأدبي، **شخصيات ثقافية**، محمد العلي. جعفر عمران (2014/4/20)م.
- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007م.