مقاربة في ديوان "الإبحار في الذاكرة" لصلاح عبد الصبور

من بنية النصّ إلى مساحة الخطاب

أ/محمد مغناجي (أستاذ مساعد).
أ/ أبوبكر زروقي (أستاذ مساعد).
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
جامعة محمد خيضر–بسكرة(الجزائر)

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى معاينة جزئية القصد من وراء المصدر الصناعي "المقصدية" أو "القصدية" L'Intentionnalité في ديوان "الإبحار في الذاكرة" للشاعر صلاح عبد الصبور، ومناقشة بُعدي العملية الشعرية (الإبداعية) لديه؛ وهما: البُعد **الإخباري** والبعد **التواصلي**، وحتى نقيس شدّة هذا القصد ودرجته بما تتطلّبه إقناعيات قرائن القصد، وبما تزوّدنا به **مرجعيته**.

ولتوضيح وشائج قارّة في نية الشاعر، ودواعي استجلاب قرائن لغوية يمتّنها الشاعر في بنية النصّ الشعري لديه، فيغدو النصّ يتنبّض بالقصد المبثوث داخلها، ويُفترض على المتلقي (القارئ) –كما يومئ الدكتور عبد الله العشّي– أن يعي رؤية الشاعر صلاح عبد الصبور وتصوّر من عاصروه إبداعيا، حتى يحدّد آلة لاستقطاب القُصود الأدبية والاجتماعية والنفسية في قصائده، كل هذا ويناقش المقال تقنيات لغوية بحتة من أدوات ربط بين الجمل ووظائف حروف العطف، وآليات الإحالة والتكرار والأنساق البلاغية المختلفة.

Résumé:

Cet article a pour objet d'expertise de «l'intentionnalité» dans le diwan «AL- IBHAR FI'THAKERA» de Salah Abd'elSabour, et c'est ainsi le but d'aspecter l'informativité et la communication, autant que signes de poétique de ce fait, on a à mesurer la concentration de cette intentionnalité de la référence incluse dans la structure du texte poétique.

Le lecteur est sensé – comme il pense le Dr. Abdel Allah El Achi– de mettre en évidence la vision du poète pour déterminer les intentions littéraires, sociales et psychiques dans ses poèmes.

Le présent article cherche à étudier des techniques purement linguistiques des fonctions des conjonctions dans les phrases ainsi que les mécanismes de connotation et de répétitions et les différents systèmes de rhétorique.

أولا- تعريفاتٌ لغويةٌ:

القصديّة(L'Intentionnalité): جاءَ في مختار الصّحاح «**القصدُ**: إتيانُ الشّـــيء، وبأنه ضَرْبٌ تقول: قصيدةٌ، وقَصَدَ له وقَصَدَ إليه، كلُّه بمعنى واحدٍ، وقَصَدَ قَصْدَه أي نحا نحوَه و**القصدُ**: جمعُ القصيدة من الشّعر مثل: سفينٌ وسفينةٌ، **والقصدُ** بين الإسراف والتقتير، يقالُ: فلانٌ مقتصدٌ في النفقة، وقــولُ الله تعــالى: (وَاقْصِــدْ فِــي مَشْــيِكَ) [لقمان18]، واقصِدْ بذَرْعِك؛ أي أربَعْ على نفسِك، و**القَصْدُ** (العدل)»[1]، ويعني العرفَ والرُّشدَ فتقول: عقلٌ قاصدٌ؛ أي واعٍ وراشدٌ، وكتابٌ قاصدٌ أي موحٍ ومرشدٌ، «وهــو على **القَصْدِ**: وعلى قصدِ السبيل إذا كان راشدا، وسهمٌ قاصدٌ، واصدٌ، وسهامٌ مستويَّة نحوَ الرميّة»[2]. وكثيرا ما يُطلق لفظ **القصْد** على "**القصــدية**"، وفي كتــاب «الــنصُّ والخطابُ والإجراءُ» تفهم على أنَّها في معنى "الوصول".

و**المَقصَدُ**: مصدر، «مكانُ **القصدِ**»[3]. وفي الشّعر: القصيدةُ المخّةُ إذا خرجــت مــن العظم، وأقصدَ السّهمُ أي أصابَ فقتل مكانَه، وأقصدَته حيّةٌ قتلته.

قال الأخطلُ:

«فإنْ كنتِ قد أقصدتني إذ رميتِني

بسهميك والرّامي يصيبُ ولا يدري»[4].

« و**القصدُ** العصا؛ قال الشاعرُ:

« فظلّ نساءُ الحيّ يحشُونَ كُرسُفا

رؤوسَ عظامٍ أوضَحَتْها القصائدُ»

وسمّي بذلك لأنَّ بها يقصِدُ الإنسان، وهي تهديهِ وتؤمّهُ»[5].

وكلُّ هذه المعاني في سياق الإصابة والبلوغ، وإذا أسقطناها على الخطــاب الأدبــي فتعني "إصابة المرمى وفهمه".

المقصديةُ: من القصدِ(L'intentionnalité / L'Intentionality).

المقصديةُ، والمصدرُ **القصديةُ** الصِّناعيِّ: صفة يكتسبها الشيء من **القصد**، ومقصــد به: مصدر صناعيٌّ من«المصدر الميمي مثل المصــدريّة ومــا أشــبه ذلــك*»[6]، والمصدر الصِّناعيِّ هو «اسمٌ تلحقُه ياءُ النسبة مُردَفة بتاء التأنيث للدّلالة على صــفة فيه**»[7]، ونستطيع أن نرمز إلى **القصدية**، و**المقصديّة** بالهدف الخطــابي أو هــدف الخطاب (Vis Illocutoire).

تعريفُ القصدِ في المعنى: هو ما ينصّ عليه من المفاهيم الجمالية والنفسية والاجتماعية والعقدية، وقديما قيل:«النص لأنه يقصد إليه، ولهذا فالقصيدة لأنَّ الشّاعرَ يقصد إليها، وإن ارتجلت ولم يكن المرتجل يحرّضه داعٍ إلى ذلك، فالقصيدة تبقى– من حيث الشكلُ الأدبيُّ– بناءً موزونا –فقط– معتمدا على مستوياتٍ لغوية صوتية، صرفية، نحوية، بلاغية، دلالية، و**القصدية** أهم ما يقوم عليه النص، ويستند إليه الأدب الإنساني عموما، ولأنَّ الأدب –دوما– يهدف إلى رسالة تسمىّ أدبا هادفا، لأنّ محاور كل خطاب تنحصر–في الأغلب– في ثلاثة: «متكلم ومخاطَب، ومخاطب به، والمخاطب هو المحور الأساس المقصود بالكلام، فلذلك استعمل الشاعر حججا متنوعة في خطابه، ولإقناعه بطرق متمايزة في استعماله ضمائر، ك (تاء)الخطاب مرة مثل:

«قرّبت، فأعطيْت،

حتى بللّتَ الشفتينِ بماء التّسنيمِ»[8]

و(تاء) الضمير الغائب الفاعل مثل:«**تخطئُه مسامعُ الأرصادِ والرّجالْ**»[9]، و(تاء) المضارع مثل:« **إذ تلتوي بَشْرَتُه الكابيةُ الحزينةْ**»[10]. والمخاطِب وهو صاحب النص والنصُّ المخاطب به»[11].

وإنَّ من المبادئ النص الشعري **قصدَه** ، ونترجمه إلى الوعي، بما ينتج من صياغة مشفوعة بمعنىً ودلالة، وهي قائلة بمغزىً ما، وإنّ من المعاني الفرعية **للقصد** التفطن بما هو مبثوث في إيحاءات الشعر، فهي مؤصّلة بمرجعيات بلاغية ولغوية، يمكن الرجوع إليها لفك بعض مغاليقها، قوامها فكرة التشويق العاطفي(Emotion Affective)، «ومعينات المعاني في القصيدة»*، فالتشويق العاطفي سببه ميل العواطف إلى التعبير عن مكنوناتها، فلو جذّرنا الكلمة **شعر** لوجدنا أصلها مشتقا من المشاعر والشعور والشاعرية، وكل المواد مآلها مادة (ش ع ر).

ونعتقد–كثيرا– أنّ الشعرَ هو خلاصة العاطفة قبلَ خلاصة الكتابة والقراءة، ومن حيثُ رابطُ التفاعل، قارئِ القصيدة بالمفهوم الحديث فإنه « يَمْلكُ طريقة مباشرة للوصول إلى المعنى المقصود من قبل الشاعر، منذ إحداثِه القصيدة؛ فهو يحتاج الاعتماد على عملية الاستنتاج؛ تمكّنه من التوصّل إلى فهم مقولاتها»[12]؛ أي تفسيرها لغويا ونصيا؛ «إذ يُسهم هذا التفسيرُ في فهمٍ أفضلَ لمقصود الشعر»[13] وهذا ما يجعل التذّوق الشعري ممزوجا باستقراء منطقي لنحوية القصيدة (L'Indication Logique

Poétique)، ومن أجل استنطاق النبض الجمالي منها و الرّصد الإبداعيّ لحزمة الخلاصات البلاغية والأسلوبية في الإحاطة بالمقصود.

ولا يتم استنطاق النص الشعري إلا بوساطة القرائن.

أما في (النظرية التداولية الحديثة)* فيكون المنظور حيث الفعلُ المتداولُ للأدب، ونحن نحاول في –هذا المقال– تطبيق بعض مقولات الفعل التداولي في الديوان، فيما يلتحم بالأفعال الكلامية، والمعاني في عقد القصود البلاغية من النص.

ونشير إلى الحديث عن بلاغة الخطاب في مفهوم بعض القدماء العرب فيرى ابن المقفّع**: البلاغة: «اسم جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة»[14]، وأن« كلَّ كلمة في كلِّ صدر بيت تحيل وتدل على كلمةٍ في كلِّ عَجُزِ بيت، ولا خيرَ في كلام لا يدلُّ على معناكَ، ولا يوفِضُ إلى مغزاكَ، وإلى العمود الذي إليه قصدتَ، والغرضِ الذي إليه نزعتَ»[15].

و**المقصديةُ** لبناء نصّ بليغ لها مضامةٌ بعلامات الخطاب، وتقصد بهذه العلامات **الأفعال و الأسماء؛** فدور الدال الفعلي"**أراق**" يتمثّل في ثقل المعنى؟ ودور الاسم"**مدارُ**" يكمن في ثقل الوصف؟.

ثانيا– القصديةُ وعلاماتُ الخطاب في ديوان «الإبحارُ في الذّاكرةِ»:

القصدية، المقصدية: هي «أنّ كلّ جملة لغويّة أو "نصّ" وراءَها **مقصديةٌ** أولية تتجلّى في بعض الحالات مثل: الاعتقاد والخوف والتمني والرغبة والحب والكراهية، وثانوية: وهي ما يعرفه الملتقى من مقاصد المتلكم، والحالات التي وراءَها، ويوضحُ ذلكَ أنّ الفعل الكلاميّ "اقرأ" فعل الأمر المتطلب لفاعله يلبي مقصدا "أوليا، يظهر في رغبة المرسل إسماعَ القراءة له، و"ثانويا" في اعتراف المتلقّي بذلك، والمراد الثالث إرادة المرسل أن يصدرَ عن أمره تلبيةٌ»[16] تماما كالفعل(قِنا)في المقطع:

«قِنَا وَقْدَ الجَفْوةِ في القلب، ويا حُرَقَ العينين

في مَلَلي أَتقَلَّبُ يا ربّي،»[17]

ففيه **قصدٌ** "أولي"؛ هو رغبةُ أن يوقى مفعولَ الوَقد (وَقْدَ الجفوة)، و**قصد** "ثانوي" يكمن في اعتراف للمخاطب المنادي من المنادى(ربّي) بذلك، و**قصد** "ثالث"هو إرادة المرسل أن ينتج عن أمره غير الحقيقي تلبيةٌ؛ لأن النداء من الأقلّ درجة إلى الأعلى درجة أمر غير حقيقي، يخرج إلى غرض الدعاء في صورة الاستشفاق.

وجوهر هذا التصور الأدبي الالتزامي* في حدوث الرسالة الشعرية هو الـــذي يعلّـــق وظيفة التواصل الناجحة على مختزل العملية اللغوية، أمّا في النصّ يوضح خطابا حيا للتواصل، فيه سياق أدبي ما.

تفهم **المقصدية**– أيضا–على أنها«الدلالة والفهم؛ فالدّلالة تعني **قصد** التواصل من قِبَلِ المرسل؛ أي **قصد** الشاعر بوساطة نصيّة المنتوج، في صيغة الشعر، والفهـــم يعنـــي الاعترافَ من المتلقي **بقصد** تواصل المرسل؛ أي تـــذوّق القـــارئ نـــصَّ الشـــاعر، ومحاولتُه بالقراءة»[18].

كما يمكننا إدراج مفهوم **القصدية** في المضمون العام للسّياق النصي؛ ذلك لأنّ عمق **القصد** هو في موضوع النص، ثم يوصف الموضوع في الخطاب «قاسَما مشتركا بين الأطراف، ذلك لأنّ (إطار الموضوع) أداة تحليلية، تمثّل وسيلة يُتعرف بها على مجال التداخل بين الإسهامات الخطابية المختلفة؛ فالخطاب مجموعة مـــن النصـــوص»[19]، ونقصد بالإسهامات الخطابية المضامينَ المنبثقة من **القصد** الذي يكنّ، ثم يُكني عليـــه الشاعر في مدونته. مثاله ما قاله الشاعر في قصيدة: «**إلى أوّل مقاتـــل قبَّـــل تـــراب ســـيناء**»– وهو يمثل تمثيلا فرعيا بالعنوان، وعلى الرغم من تخبئة القصيدة المختزلة في ظاهر النص، وهي جزء من الديوان:

«ترى ارتجفت شفاهُك

عندما أحسستَ طعمَ الرّملِ والحصباءْ

بطعمِ الدَّمعِ مبلولا

وماذا استطعمتْ شفتاك عند القبلة الأولى

وماذا قلتَ للرملِ الذي ثَرْثَرَ*في خديك أو كفيك، → المقطع 1

حين انهرتَ تمسيحًا وتقبيلا

و حين أراقَ في عينيكَ شوقاً كان مغلولا

ومدّ لعشقك المشوبِ ثوبَ الرّملِ محلولا

* * *

وبعد أن ارتوت شفتاك،

تراكَ كَشَفْتَ صدركَ عاريًا بالجرحِ مطلولا،

دمًا، ومسحتَه في صدرها العريان → المقطـــع 2

وكان الدّمعُ والضحكاتُ مختلطيْنِ في سِيماكْ

وكنت تَبُثُّ، ثمَّ تعيدُ لفظَ الحبِّ مذهولاَ»[20]

هناك تفاعل بين كلمات المقطعين(1)و(2)، بوصفهما بِنيةً لغويةً ذاتَ نسيج ذاتي، يخصّبها المعنى، فهي صنع الشاعر، وما يربطه من مقاصد مختارة تظهر في ضمير المخاطب(ك) بأفعال منسوبة إلى الشخصية البطلة في السرد، تحتوي الأفعال على (تاء) التأنيث الساكنة، ولكل من الضميرين الكاف والتاء قيمة أسلوبية.

فأمّا قيمة الكاف فلأنّ الضمير (ك) صورةَ المخاطب، ويوقظ ذات المتلقي ويتواصل معها ، ويشدّ المتلقّي إلى الحركة السّردية.

أمّا القيمةُ الأسلوبيةُ لتاء التأنيث السّاكنة فهي أن يزيد الشاعر لمسة مغايرة هي المؤنث للشخصية الرئيسة المرويِّ لها، وهي المقاتل في هذه القصيدة المتوافقة مع (كاف) الخطاب الدّالة على المخاطب الحاضر.

مثل: ارتجفت، شفاهك، أحسست (تاء فاعل)، استطعمت، شفتاك، قلت، خدّيك (كاف خطاب)، كفيك (كاف ساكنة)، ارتوت (تاء التأنيث)، صدرك، ومسحته (ضمير مفعول فيه)، سيماك، كنت، تبث، تعيد.

هذه الضمائر المسندة إلى الأفعال والأسماءَ، وإيحاءاتُها يحقِّقها الشاعر في مقطعيه، فإذا ما فهمت عملية الإسناد، وتجاوز القارئ إلى الإشارات المضمنة في الجمل الشعرية فهمَ «التصوُّر السياقي(Contextuelle)»[21] للشاعر؛ أي يفهم سياق المقطعين الظاهرين أمامَنا، فهو القضية الإنسانية والفكرة الحضارية التين يؤمن بهما إيمانا قويا، ويلبسهما زِنةٍ ثقافية.

وفي حياض دراسة خطاب الشاعر في هذا المقال، ولاستنباط القيمة **المقصدية** من المدونة سنحاول استخراجَ **القصد** في قصائد الدّيوان.

ثالثا– مرجعيةُ القصدِ:

بما أن الأغراضَ الشِّعريةَ هي التي تتحكم في وضع القانون الكلي (B. Général)، للاتصال الكلامي فإنّ الغرض الاتصالي في فضاء الخطاب الشعري يعود إلى مرجعية شعرية، يسندها تدفق عاطفة الشاعر؛ فبول فاليري يقول: « لا يوجد معنىً، ولا فكرةٌ دونَ أن تكون مَعرِضا لصورة يمكن لحظها»[22]، نلمح هذا من خلال استيعابنا لحركة الحوار الداخلي بين الشاعر ونفسه في هذه الأبيات الشعرية ؛ فهو يستقصيها عن مأمولاتها، ورغباتها، و يتعجّب في مدى تطويع الوقت لها ، فراح

يتحسّس موضعَها من هذا الزمن وهو يقصُّ مقطعا سرديًّا قصيرا ممزوجا بلحْظات إصغائه لذاته في تساؤلاتها:

« حينَ أهوِّمُ منحلاً في قارورةِ صمتي:

أو مأسورًا ما بينَ شِباكِ الليلِ السوداءْ

مُنْتَظِرًا ما قدْ يأتي

تساءلُ نفسي:أينَ هروبي من وطأةِ وقتي»[23]

إنّ القصيدة مستوىً لغوي، يحمل دافعا شعوريّا، إلا أن معناه يمكن يقع في قلب القارئ، ولا يتبيَّن إلاّ بعملية استنطاق أدوات اللغة من استفهام واستعطافٍ وتعجب... إلخ، وهذا جوهر العلاقة بين القصد ووسْم ملفوظات الخطاب الشّعري، فالملفوظُ مشحونٌ بمعنىً به فكرة **القصد**، ومن ثمَّ يبني الشاعر التركيب الخطابي وَفق نسق معين نستشعر منه العلامات المناسبة.

فالقصد– في المقاطع الشعرية الآتية– يحيلك على ترسيخ فكرة التَكرار في ذهنك، ويتفاقم طبقا في نفسك وعاطفتك، فيهتاج به شعورك؛ لأنه تنبيه متزايد وليس التَكرار مجرَّدَ إخبار بوضع راهنٍ اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ، بل البحث في سبب هذا الجمود، ومحاولة الإطّلاع على حقيقة الخوائل التي تربط بين الجمود والناس، وما يجعله مستمرّا؛ أي وظيفته في القصيدة عند علماء الأسلوبية وظيفة إخبارية إنبائية عن كونٍ عالم ما يحتوي الناس، وتنضوي تحتَه خريطة من العواطف المتكلسة المتجمدة، التي ما تلبث تدور في فلكه القاتم، ثم تحيلنا الفقرة الثانية من المقطع الذي سنورده ببؤرة مضادة، بؤرة التغيُّر في الوصف، وانعطاف منحناه الأول، لكنه ينتهي في آخر المقطع بتغلب بؤرة التجمد والتكلس، كأنّ كلّ محاولات التغيير مكبّلة، لا تعدو أن تكون مناوشاتٍ من قِبَلِ ضعافٍ، أوهى حيلتَهم الزمن، وقطع على إرادتهم، وما مكّنهم شيئا من القدرة على التغيير:

المقطع الأول:

«تتمرَّدُ بعضُ المُدُنِ على التكرار

وتحاولُ جاهِدةً أن تتشبَّه (بالمدنِ الأحلامْ)

أو (المُدُنِ التاريخ) كما نسجتها الأوهامْ

أو (المدنِ الآثار) كما تحكي عنها الأصنامْ

أو (المُدُنِ اليوتوبيات) المرسومةِ من عَبَث الأقلامْ

أو المُدُنِ المرسومةِ في كهفِ مرايا الله
ظلاّ دون قَوَامْ»[24]

نلاحظ الضرورةً الشعريةً مستمرةً في هذا المقطع، فنصية اختصار الأنواع **للمدن** تتطلب ذلك في عقد واحد، ومنىً واحدٍ، هو أنّها تشترك في كسرِها آلة التكرار، وفي هذا دليل لتَبيان القصد الواحد ضمنَ ما تقدره اللغة الشعرية من ضرورة الحذف (حرف الجر"بـ") على جمل:

[(1) **المدن التاريخ**

[(2) **المدن الآثار**

[(3) **المدن اليوتوبيات***

[(4) **المدن المرسومة في كهف مرايا الله**

هنا إشارة لاستعمال«ضرورة العطف على الضمير الخفي المتصل من غير إعادة الخافض تشبيها له بالعطف على الظاهر»[25]، وهي حالة لحذف الخافض، وإبقاء الأسماء المجرورة به في الجملة، لربطها في ذهن القارئ بالمعنى المركزي المقصود بالحذف (Ellepsis) (حذف حرف الجر).

قد سعى الشاعر تشبيه المدن بتشبيهات مختلفة، تشترك في تعطيل التَّكرار؛ فوقع حذفٌ اسميٌّ و فعليٌّ.

ونضرب مثلا للعطف على ضمير الخفض المتصل من غير إعادة الخافض –تشبيها بالعطف على الظاهر– في قول الشاعر:

«**الآن قرَّبتَ تهجونا وتشتمُنا**

فاذهب فما بِـكَ والأيّامِ من عَجَبِ»[26]

↓

واو عاطفة

(اسم مجرور) ضمير متصل مبني على الفتح في محل جر لحرف الجر (بـ)، ويريد بالأيام، وقوله:

«**آبَكَ*أيِّه بي أو بمصدَّر**

من حُمُرِ الجِلَّةِ جأْبٍ حَشْوَرِ»[27]

يريد أو بمصدَّرٍ: مصدَرٍ

وأستطيع وسمَ بؤرة الحذف هذه بالتحوّل للبِنى المقطَّعة في المشهد الشعري، هذا التحول ينتج استحصال الدّلالة العامة للقصيدة؛ فالجملُ كلُّها تتآزر في طبقات الدّلالة لتصلَ إلى منبع الدّلالة.

ومن هنا فـ«المسلمات التي ينطق منها البحث الأسلوبي في العمل الأدبي وَحدة تتكاثف عناصرها لأداء غرض واحد، هو تحقيق بؤرة القصد؛ فمن أيّ عنصر ابتدأت فأنت واصل إلى الغرض الذي هو روح العمل الأدبي»[28]والشِّعريِّ.

وإذا كنا قد اتفقنا مع ريفاتير في كون القصيدة تتولد من تحوّل جملة حرفية إلى إسهاب مطول ومعقد غير حرفي، فإن بنى النص الشعرية متوازية دلاليا، هذا التوازي يوظّفه صلاح عبد الصبور كثيرا.

والجزء الذي بين يدينا- وإن كان يحمل في بيته الإيقاعية نوعا من التوازي بين الأبيات المتتابعة، وله وظيفة خفية- فهو تلازم للحالة في المقطع الشعري القاضي بتكريس تَكرار الصورة المرسومة من قبل الشاعر:

«وتحاولُ جاهِدةً أن تتشبَّه بالمدنِ الأحلامْ
أو المُدُنِ التاريخِ كما نسِجتها الأوهامْ
أو المدنِ الآثار كما تحْكي عنها الأصنامْ»[29]

يلتمح التّعبير عن ملامح هذه المدينة في كسرها تكرار حياتها، وروتينها؛ «إذ توحي بعدم تقبُّل المتناقضات في مجالها، وهذا غرضه أنّ المدينة وطن قمّة الالتحام» [30] بالنسبة إلى الشاعر؛ فهو يبثّها ويشاركها في نيّة كسر التكرار والمعنى وارد في شعر صلاح عبد الصبور كثير.

إلاَّ أنّ مبدأ الإيماء إلى اندلاع ثورة معنوية في(فقرة) * موالية، تحمل دلالة رفض التكرار، وتغيير البنية كلية، امتثالا لما تَطلَّبه المعنى فيقول الشاعر: «**يتمرَّد بعضُ المكرورِين على التكرار**

يَتَحوَّر بعضُ المكرورِينَ إلى نَقْشٍ فوقَ جدار
أو نحتٍ من أحجار.
لكنَّ الرّيحَ.. الشمسَ.. الأمطارْ
تُسْلِمُهُم للتَّكرار»[31]

فجملة «**يتمرَّد بعضُ المكرورينَ على التكرار**» لا تساوي إيقاعيا جملة «**أو نحت من أحجار**» ولا تساوي- بنويا-؛ من حيثُ حجمُ المفردات جملة «**تسلمهم للتكرار**» مع

أن الجملة الأخيرة «**تسلمهم للتكرار**» فيها عود لسياق المبنى إلى المعضلة المعالَجة (التكرار)، وهذا ما يستجلبنا لمناقشة الدّلالة والمعنى داخلَ تيار التَّكرار في القصيدة، وماذا تساوي دّلالة تكرار المفردات في ظاهر القصيدة ؟، «فالتكرار لا يمكن أن يقع في المعنى والدَّلالة؛ لذا فإننا نقرأ في المقطع المكرر المقطعَ نفسَه وشيئا آخر، وهنا تكمن الصعوبة القصوى في تحليل الوَحداتِ المكرّرةِ حرفيا»[32]، تتعرض إلى التماثل الصوتي الذي يضمّنه كثيرا الشاعر صلاح عبد الصبور في شعره مثل:

«**هل استخْفي في ذِكْرى أيَّام الفرْحِ الورْديَّهْ**
وأَلُمُّ منَ الصمتِ الأصْداءْ
ومِن الدَّمِ والمَّاءِ الذَّاكرةِ الأجزاءْ
أَمْ أَستلقي في حِكمةِ أيّامِ الحزنِ الزّرقاءْ
مقهورًا أتنظَّرُ هَدْأَةِ مَوتي
بعدَ أن انقَطَعَتْ عنّي الأَنباءْ...»[33]

فالتماثلات الصوتية تشكّل التّكرار في الكلمات (الأصداء-الأجزاء-الزرقاء-الأنباء)، أسماء ممدودة تنتهي بألفِ مدٍّ، بعدها همزة على السطر، فالأصداء جمع من صدىً، والأجزاء جمع جزء، والزرقاء صفة لمؤنث مذكرها أزرق، والأنباء جمع نبأ(خبر)، فيكون المعنى والدلالة متوازيين في هذه الكلمات، وغير متطابقَين، و هذا ما يجمعهما دلالة سياقية عامة، أما التطابق الصوتي (التكرار) فهو حادث.

بيد أن الدّلالة متماثلة (متوازية)، وإن الدّلالة العامةَ في القصيدة تتكشف شيئا فشيئا كلما تقدّمنا في قراءة القصيدة، حتى نصلَ إلى ذروة وظيفة القراءة، هذه الذّروة هي المولِّدة للدلالة أو القصد.

وما قلناه آنفا هو مَناطُ العلاقة بين ذهنية القارئ في بذل جهده لاستنطاق القصيدة والتفاعل الوجداني مع أحرفها، وقاموسها الشعري؛ لأنَّ كلّ بنى الشعر ستكون في حسبان القارئ، ما نصطلح عليه بعلاقة القارئ بالقصيدة، وقصدية النص المقسومة بين الذّي كتبها، والذي يقرأها.

ويرسخ الشاعر في قصيدة "تكرارية" حوارا، هو مدار القصيدة كلها، يحمل في ذاته دوائر يستخلصها القارئ، كلُّها تعود إلى روح الشاعر المعبرة عن صورة (التكرار)، تنبئُ عن شعور بقرائن الرفض لها، وللنظام المكرس، وذلك في كلماتٍ، توضِّح مباشرةً موقفَه يقول: «**الليلُ، الليلُ يكرِّر نفسه**

ويكرِّرُ نفسَهْ

والصبحُ يكرِّرُ نفسَه

والأحلامُ، وخُطوات الأقدامْ»[34]

ويقول: حتىّ َسأَمُ التكرارِ يكرِّرُ نفسَهْ»[35]

فكلمة (سأم) تدلّ على أن الموقفَ هذا مرفوضٌ- تماما- من قِبل الشاعر ينعتُه بالوصف السَّلبي أكثر درجة من (ملل) (تذمّر)...إلخ، فمحيط (environment) اللّيل الموصوف يقتضي هذه الدّرجة من الدّلالة.

وقصيدة« **تكرارية**» تحمل في أسلوبها المتراوح بالتكرار **قصدية** الطلب والالتماس للتغيير بالأمر لا يفارق في جوهره اللفظ، وامتلاك نزعة الثورة؛ لأنَّ هذا (الأمر) البلاغي غير حقيقي، وهو صرخة من صرخات الشاعر لتجلية الواقع الذي يفرض هذا التكرار بابتذال؛ فهو إذ يورد النفي في (الأمر) يبحث عن عكسه بتقنية نسميها **الأسلوب المضاد.**

الأسلوب المضاد= استخراج ضدَّ المعنى في سياق المقال، واستنباط الحكم الخفيّ.

ففي قوله: «**لا تُبحِرْ عكْسَ الأقدار**»[36] = أبحِر عكسَ الأقدار

و«**أسقُطْ مختارًا في التكرار**»[37] = لا تسقط مختارًا في التكرار

وهذا ما نسميه بقصدية الدّلالة الضّديّة الموازية، فنفي الأمر يفيد عدم نفيه، والكل يولّد بلاغة سياق يحمل معنىً ومعنىً مضادٌّ.

إن الشاعر يحرّض قارئَه و(ذاتَه أيضا) على الثورة على التكرار القابع؛ لأنه والقارئ ذاتان مقصودتان في القصيدة، ولأن الحوار في صورة (المنولوج) هو بِنية وصفية سردية متقطعة وهو يخدِم مرجعيةِ القصدِ.

ولو ناقشنا فكرة التّكرار اللّفظي مستفهمين عن مدى تأثيرِه، وعن علاقة التّكرار بالتوازي الإيقاعي بالمعنى العموم؟ لوجدنا أن التكرار اللفظي يفيد تفاقم معاني الكلمات؛ فالكلمة المكررة (الليل) توكيد لفظي، ظاهره تأكيد في السياق للدّلالة بوساطة جمل استفهامية غيرِ بائنةٍ، فهي معرَّضٌ لها وتساؤلات خافتة متكاثفة متوالية على هذا التكرار، ولم يُنه الشاعر صلاح عبد الصبور هذه الجملَ بعلامات استفهام ولم يتمَّها بعلامات للتعجب لاعتماده على مخزون قارئه، وجعل قارئه المتأمل والمستقصي عن ما وراء الكلمات والمعاني والمستنطق للقصد.

وقد غيّب الشاعر الترقيم بعلاماته، لكي يحدث الدهشة، ويثيرَ القصد، وتكون هذه الدهشة شغوفة بغرابةٍ، وتساؤلٍ مقدّرٍ بصيغة أفعال التعجب مثلا ما أفعلَه وأفعِلْ به، للتلازم التكراري الملفوظ في الجملة الفعلية المكررة "يكرّر" فالقارئ يؤخذ- بذلك- بتكليم نفسه سريا دون إرادة ، ويغمره الإنعام في استكشاف الأسلوب والمعنى، ويتبع درجات السرد المتسلسلة في جُمَل المحذوفات عن عمق الجُمل المتواردة من «**الليلُ، الليلُ، يكرّر نفسه، ويكرّر نفسَه**»[38]

و«تكاد تغلب الأفعال المضارعة في هذه القصيدة؛ فالأفعال كلُّها في زمن الحضور الذي يدلّ على استمرارية المشهد، انطلاقا من الزمن الحاضر للمتكلم، وتكرُّر الوصف للاستقبال، والاستجابة الآلية له»[39]، وهذا يفاعلُ التوكيد ويزيدُه تصعيدا لما يرمز إليه الشاعر.

إن أغراض التوكيد اللفظي متعددة، ومتدرجة في دّقّة، وإيفاء للمعنى، وقد يكون المعنوي جزءً من أجزاء التوكيد اللفظي، إذا كان المؤكد اللفظيّ رمزا لأيقونة*معنوية، كأيقونة اللون، كما أورده صلاح عبد الصبور(الليل)، فلو أعطيناه تفسرا مجازيا يوري به عن الزمن القاتم في الحياة، وعن اللون الأحلك لها من سواد للظلم والاستعباد والابتذال، والتكلّس، ويؤكد فالليل يرمز به -حينَئذٍ- إلى معانيَ أخرى، فضلا عن أن «التعريف النحوي للتوكيد اللفظيِّ، له علاقة بالتأثير البلاغي في انتباه المتلقي، وشَغل اهتمام القارئ»[40]، وتصوير المبالغة، وتعميق السرد فهو«إعادة اللفظ الأول بعينه سواء كان اسما كقوله:

«**<u>أخاكَ</u> <u>أخاكَ</u> فإنَّ منْ لا أخًا له**

كساعٍ إلى الهيجا بغيرِ سلاحِ»*

وانتصاب (أخاكَ الأول) بإضمار الفعل اِحفظ أو اِلزم أو نحوِهما والثاني تأكيد له أو فعلا كقوله:

« **فأينَ إلى أين النجاةُ ببغلتي**

<u>أتاك</u> <u>أتاك</u> اللاحقونَ اُحبسِ اُحبسِ**»[41]

بعدما قدَّم الشّاعر (صلاح عبد الصبور) بفاتحه قصيدته مؤكَّد الليل مرتين يكرّر نفسَه بعطف أغلبِ القصيدة بواو العطف، على أنّ الجملَ المعطوفة منبَّأ بها، والإسنادُ يتحدث عنها.

و ما ترمي إليه تقنيات التوكيد هو تنويع التكرار، فالتعميق لأثـر **القصـد** الشـعرية الأدبية، بل في الجمل الأخيرة المحذوفة الواو للعطف، يعطف الجمل المسندة عطفـا منطقيا، يتكرر فيها الفعل ذهنيا، يكرّر بعطفه المجاز به في الجمل الأخيرة:

«**و الأحلامُ و خطوات الأقدامُ**
و هبوطُ الإظلامْ
و هبوطُ الوَحْشَةِ في القلبِ مع الإظلام»[42]

وتقديره، ويكرّر هبوطُ الإظلامِ نفسَه، ويكرّر هبوط الوَحشةِ في القلبِ مـع الإظـلامِ نفسَه...إلخ حتى «**حتىَّ سأمُ التكرار يكرَّر نفسَه**»[43].

وقد أعاد الشاعرُ الألفاظَ (هبوط)، (الليل) وجملة(يكرَّر) لأنَّ التَّكرار« (إعادة اللفـظ) (Récurrence) لتشكيل وَحدةِ الإحالة، ولإثبات **القصدية** في معنى السِّياق، وتـراكم الدَّلالة (Simiotique)، وضبط قصد المقطع»[44].

هذا ما يوحي بارتباط المعنى، فقرائن النص الرابطة ظاهرا أو تقديرا هي تراكيـبُ القصيدة، وأساليبُها من تضمينات وتكرارات، وايجازات، وانتقالات دلالية... إلخ، أو ما يعرف بالترابط النصيّ المؤسّس بالوصل والفصل.

يرى هاليدي ورقية حسن«أن الترابط النصيّ أهم شيء؛ فالجمل تشكِّل نصا معتمـدا علاقات الترابط، وتتكوّن علاماتُ الترابط فيه حينما يستثمر عنصرٌ في خطاب علـى عنصرٍ آخرَ؛ بمعنى أننا لا يمكننا فكَّ شِفرته بنجاح إلا بالعودة إلى الثاني»[45] .

يقول الشاعر:«**وكرّر السؤال**

أأنتَ من سكَّانِ هذه المدينة ؟
ألفْتَها منذُ سنينٍ عِدَّةٍ، غدوتُ قطعةً مفيدهْ
من قِطَعِ المشهدِ في عروضِها اليوميهْ» [46]

ويقول:

«**حين تُقدِّم المآسيَ الشَّجيّهْ**
أو المَساخر السعيدهْ
[نُصِبتُ مرَّةً على مفارقِ الطُّرق
محدودِباً أُمِرْتُ أنْ أَقِف
أخذتُ شكل حَجَرَه

فليلةً ليستريحَ ظَهْرُهُ لظَهرِها مسافرٌ مرهقْ(...)]»[47]

من فهم هاليداي ورقية حسن (Halliday R. Hassan) للتّرابط، نعتبر مقطع الشاعر مترابطا؛ بما تحققه سلسلة الضمائر الموجودة في التركيب، مثل هذا للضمائر الغائبة إحالات إلى الخلف، تربط الجملة الملفوظة بالسابقة، كما نقول عن هذا المقطع: إنّ الضميرَ (ها) في الجملة الثالثة "ألفْتها" يحيل إلى الخلف على (مدينة)، بما فيها جملة (سكان هذه المدينة)، وهذه الوظيفة المحيلة إلى ما سبق للضمير (ها) تطبع ترابطا بين الجملتين؛ بحيث نفهم بأنهما كل لا يتجزأ، يكوّنان معا نصًّا في بنيته القصد، وسنتحدث عنه في جزء الترابط النصي بالتوضيح.

وفكرة التكرار للتأثير في القارئ؛ وذلك بإعادة المواد الملفوظة (الكلمات) في القصيدة، يمكن أن نسمَه بالضمائر الغائبة والمخاطبة، أو المتكلمة كما هي الحال في البديل الخطابي للتواصل؛ إذ وسِمَ من ناحية خطابية، ونحن في دراسة مبدأ القصد، في إطار النص، وروابط الناص وتراكيبه نقول: إنه بحث في استدراج القارئ استدراجا بلاغيا؛ فهو يشمل أدوات التخاطب جميعا، كالاستفهام قال الشاعر:

«متى مضَى...؟

وهل سمعته حقيقةً...

وهل هُوَ الخيالْ؟»[48]

أو التّساؤل التعجّبي المثير للدّهشة في الحب، ارتباط الإنسان بوطنه، ودون أداة التعجب:

«[لكنني أحببتُها.. أحببتُ هذه المدينهْ

[ما أضيقَ الفراغَ بين الحب والإشفاق والضغينه]»[49]

والاستعطاف بالسّؤال يوجّهه الشّاعر في التماسٍ رفيقٍ، يودُّ عدم اقتراف الأمر المطلوب بالنفي أو الإثبات: **«ماذا تبغيني.. يا رباه ؟**

هل تبغيي أنْ أدعو الشرَّ باسمه

هل تبغيني أنْ أدعو القهرَ باسمه (...)»[50]

أو بأسلوب التحسّر، أوالإنكار...إلخ، وهذه الميزات التعجبية، والاستفهامية منوطٌ بها الشعر؛ لتوضيح الشعور، وللإصغاء إلى تدفق العاطفة المترجَمة، كلّ هذا باستخدام الأدوات أحرفا وكلمات، وبهذه المعاني البلاغية يؤول النصُّ إلى قصده، فهو الثَّمرة من كتابته، وبموجبها تفهم الوظائفُ الجماليةُ له.

ولو تأملنا هذه الوظائف لوجدناها لبعث رسالة **القصد** في الأدب«فليس التحاور في الأدب هو الكلام بين المتخاطبين الحقيقيين، أو بين مخاطب حقيقيّ وآخر مفترض، ولكنّه محور خطابي، على مستواه تضمن علاقة داخلية موضوعية (Une Relation Internal)، يقصد إليها بحكمة الانتقال البلاغي إلى ذهن القارئ، والمتذوق للمعاينة و التثاقف شعوريٍّ لهما، بفهما لمحذوفات القصيدة، ومقدّراتها النحوية والشعرية، بل والمشاركة في تحسُّس عمل هذه الأدوات البلاغية في الخطاب الشعري، فيقدِّرها القارئ ويتأمَّلها في الشعور بالغائب في القصيدة»[51] كلّ هذا لاستحسان القصيدة.

فالاستحسان والتقبّل هو ما يُظهره أسلوب النص، إذا فهم القارئ المعاني البلاغية من تعجب، واستفهام، وطلب، وتمنٍّ، وترجٍّ، يستطيع فهم انجذابه نحوَ القصيدة، ومحاولة تتبع كلَّ ما هو مكرّر؛ من ألفاظ، وتراكيبَ، وكلَّ ما هو مقدّر في بِنية غيرِ ظاهرةٍ، وفي وضع الأدوات للسؤال، والتساؤل، وأدوات الربط، والعطف، وتقدير الاستفسارات في تراكيب هذه الجمل الشعرية، واستخلاص المعنى.

وهذا موقعه في الدِّراسة موقعُ الإحالة، وما يسمىّ في علم البيان(Enonciation) الحَدْسية البلاغية، إذ يستقطب المعنى المرادُ بلفظة صارفةٍ لمعنىً واحدٍ، والأسلوب حدسي بالمعنى الخطاب (Intuitive Language)؛ إذ يعطي الخطاب الشعري مرونة للكلام، وصبغةَ الانطباعات الشعورية والذَّوقية.

وهذا التأثير موائم للمتخاطبين؛ فهناك«من الكلام يذهب السَّامع منه إلى معاني أهله وإلى **قصد** صاحبه، ونضرب مثلا بقول الله عزَّ وجلَّ: {وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى} (الحج/2)، وقال تعالى: (لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَلاَ يَحْيَا) (طه/74)، وقال تعالى: (وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ) (إبراهيم/18)، وسُئِل المعبِّرُعن قوله: (وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيّاً) (مريم/62) فقال: ليس فيها بكرةٌ ولا عشيٌّ.

وقال اللّه عزّ وجلَّ لنبيِّه محمدٍّ صلىَّ الله عليه وسلم: (فَإِن كُنتَ فِي شَكٍّ مِّمَّا أَنزَلْنَا إِلَيْكَ فَاسْأَلِ الَّذِينَ يَقْرَؤُونَ الْكِتَابَ مِن قَبْلِكَ) (يونس/94)، قالوا لمْ يشكَّ ولمْ يسألْ»[52].

ونستثمرالمجاز في قصيدة الشاعر التي يريد فيها استجماعَ المعاني القومية من البعد التاريخي، وهي قصيدة «**إلى أوَّلِ جنديٍّ رفعَ العلم في سيناء**»[53].

القصيدة محفوفةٌ بجملٍ في بنية التّقدير، فهي تمثيل حسيٌّ للمشهد–كما أشرنا آنفا– لقيمٍ معنويةٍ وماديةٍ وأثرية وحضاريةٍ وطبيعيةٍ شامخةٍ؛ إذ يقول الشاعر:

«**رأيتك جذعَ جمّيز على تُرعَهْ**»[54] ← يمثّلُ أصلَ النَّبت والغرس المصري (الريف المصري) ترعة البدوي الغيور

«**رأيتك قطعةً من صخرةِ الأهرامِ منتزعهْ**»[55]← جَهْدُ الحضارة الفرعونية التاريخيُّ

«**رأيتك حائطًا من جانب القلعهْ**»[56]← ما شيَّده القائد صلاح الدّين الأيوبي، محرّر القدس من أيدي الصّليبيين قلعة صلاح الدين) مجد التاريخ الإسلامي العربي.

«**رأيتك دَفْقَةً من ماءِ نهرِ النيل**»[57]← ارتباطه بالمِنَّة الرّبّانية الطبيعية، الوفاء إلى تكوينِه الطبيعيّ الجغرافيِّ، والإقليميِّ.

ومن هذا فإنَّ المتلقيَّ للخطابِ يعتمد –بمنطق البيان– ذاكرتَه التاريخيّةَ، هذا المنطق الذي «يقتضي أدبياتِ الكلام، والعلاقات الضّمنية المحتوية لقانون الشمول، إذ يعطي هذا المتكلم حولَ الموضوعِ المتحدثِ عنه أقوى المعلوماتِ التي يتكئ عليها لاستنباط الحكم المفترض منها، والتي تكون– بدورها– قابلةً لأن تأخذ اهتمامَ المستقبِل.

إنّ القصيدة الآنفة تتموضعُ ضمنَ ما يستشرفه من رجاء وآمال واشتياق، فالآية الكريمة:(وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى) [الحج/03] جملة خطابية تعادلها جملةُ المعنى، تتحقّق في ذات الملتقي لها، هي استنباط حالة السّكارى في مَيَلانهم، ونوَسانهم، غيبوبتِهم، وتهويماتِهم، فتصرفَ معنى السُّكرِ المشهود في الحياة الدّنيا "فعل شرب الخمر" إلى معنىً غيبيٍّ فيستحضره من منطق الخطاب أي المآل والتلقي»(58)، ويتفهّم القصد من بلاغة الخطاب.

*** خلاصـــــةٌ:**

كلُّ ما سبقَ يُستخلص منه عنصرُ **القصد** من بنية الخطاب، والنيَّة المبثوثة من الشاعر التّي بمقتضاها يطوِّع أغلب هذه الأدوات الخطابية لغة وأسلوبا ومعنىً وبلاغة، ويحقق –بذلك– أوّل عنصر من عناصر الخطاب هو **القصد**، وبمرجعياته، والمعاني المستخلصة من المدونة يمكن أن توقِّع قصدا غالبا ما حدَّدَ درجةَ قَبول **القصدية** و**استحسانها** من قِبَلِ المتلقي بدرجة فهمه له.

ومن خلال قياس درجة **القصدية** يمكن لنا فحصُ نموذج النص (الخطاب الشّعريّ) الذي يحمل ثقل **القصد** وقيمته، ونسمّيه(النص المتجه **بقصد** لإخبار القارئ) (Systèmes Autorégulé).

وقصائد الشّاعر صلاح عبد الصبور تتوفّر فيها **قصدية** واضحة؛ لأنّ الخطاب الشّعريّ –عندَه يفترض متلقّيا، ويمكن القول بأنّ ديوانَ «**الإبحارُ في الذّاكرة**» «حقل

دلاليّ للفظ (Récit)، محكيّ، حينما يتعلّق الأمر بسرد الشّاعر حالة شخصيّة ما ، والتعليق على نوازعها–كما رأينا– في قصيدة «**شَذَاراتٌ من حكايةِ متكرّرةِ وحزينةٍ**»[59]، أو الحكاية عن شخصيّة بطلة في مشهد يأخذ صورة الرقيّ ليؤثّر جماليّا في المعنى، فيقتفي أثرَها من وضع أفعالها وأحوالها أو نقول عن المدوّنة: إنّها حقل دلاليّ لوصف عامّ، يمثّل لحظة تذكّريّة شعريّة كما هو في قصيدة «**انتسابٌ**»[60]».[61]

– **القصدُ في الدِّيوان:**

لنحاول تعيينَ أهمِّ دلائل **المقصدية** وتوقيعاتها، ثمَّ المغازي المصادق عليها من قبل المبدع والمتلقي.

المغازي هي معاني الجمل المرجعية في القصائد، «ويكون لزاما علينا مناقشة فكرة التضمين في الأسلوب، ليس بمُتصوّره البلاغيّ القديم، وإنما بصورته الأسلوبية الحديثة التي ينتاط بها تكثيف الأفكار لفكرة واحدة، تربط بينها علاقة استثمار، فهي شحن أسلوبي، وليست خبرية فقط أو مستمدة من احتواءات التضمين؛ ذلك لأن الشعر ليس مقيسا بما تُتوولَ من تشفيرٍ في اللغة»[62] تشفيرا في البناء اللغوي.

ولهذا فليس الكلام في الشعر بمسمياته، وبقانونه الوضعيّ من لدنِ اللغويين، إنّ الشعر يجعل البناء الشعري مرآة متواضَع عليها، برموز يعمّقها الاستعمال الجمالي في الشعر بين الشاعر والمتلقّي، وهذا الكلام نوع "استعاري" يحوي الإبلاغ بفكرة ما؛ فإذا ما قلت: سفينةٌ في البحرِ تسير سيرا رهيفا، فكانَ ضرورةً اشتمالُها على **جزء الشراع**، لأنه مكوِّنٌ لها، هذا التضمين في اللفظة، كذاك هي "الإنشائية" باعتبارها قيمةً كبرى، تقاس بها مشاعرُ الإنسان، من تساؤل وتعجب وأمر ونهي والتماسٍ، فكانَ ضرورة أن تتضمن مفاهيمَ معنويةً: كالقوميةِو الوطنيةو المحلية، وأغراضا تُفهم سبب التعبير المختلف للشاعر، والاستعارات في الدلالات الشعرية(تضمين (implication)).

ولهذا «جاء عند مكائيل ريفاتير (Reffatter) القارئ النموذجي*والخبير** والمقصود (وهو الذات الجماعيةُ التي عاشت الأوضاعَ التاريخيةَ للمبدع)، فتوجه إليها النص، وهي ذات قادرة على أن تعدّ تصورات **المقصد** المباشر لهذا النص؛ أي أنها استمرار له، ويراه "أمبرتو ايكو" (Umberto Ece) قارئا ضمنيا في كتابه « Lector in fabula»، فهو يملأ الفضاءات الفارغة، ويربط ما يوجد في النص بغيره، ممّا **يتناص** معه؛ حيث يتولد من **التناص** هذا ويذوب فيه»[63]،« هذه العوائد لها مرجعيات واقعية،

خيالية تحوي المقصودات الفرعية، نسميها تشبيهاتٍ مخبوءةً في الخطاب الشعري، تثير الاستنباط الشعري (Imperence)»[64].

فلا تفهم دلالة (لقُبلة) مثلا لفظة في «**وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى**»[65]، إلا باستنباط دلالة المرجع (الحُب) ومصدره العضو (القلب) الذي ينبع شعور الحب منه، والقبلة والاقتبال والقبول والتقبيل...الخ.

ودلالة (الرّمل) لا تفهم إلاّ من خلال مرجعية دّلالة (الصّحراء)، ومتضمنات الصحراء: قافلة، جَمل، خيمة، عرب...الخ.

من هذا المبدأ: التضمين ضمنَ **القصدية** يجمُل بنا مناقشة فكرة أخرى هي التقويم والتقييم الشّعري(Evaluation Poétique) للقيم الشعرية التي تحقّق انسجام الكلمة مع الكلمة« والبيت مع السياق الكلي؛ إذ ننزع الفوارق الشكلية»[66] بين المرجعيات والكلمات في السياق مع ارتباط المرجع الشعري بالاستعمال السّياقي.

مثال ذلك القيمة الإنسانية في الشّعر نرمز إليها **بهدفيّة أو رسالّية** الشّعر، فالخطاب يشحن الذّوق والعاطفة، ويقدّم الفعل الجمالي للقراءة، ليس هذا فحسب، بل ويقيم علاقة ربط بين ذوق المبدع وذوق المتلقين، فهناك من يميل ذوقه إلى شعر المتنبي، ومنهم من يميل إلى شعر محمود درويش وهكذا.

هذا «ما يقرّ به الشّاعر صلاح عبد الصبور بقوله: الشّاعر إنسان لا تنبع أفكاره من إدراك لبعض قضايا الحياة بصورة عفويّة وسلوكية منفعلة فيما يكتبه، وإنّما يعيشه ويفكرّه ويتقصّده في إبداعاته إلى الآخرين؛ إذ يعكس من خلال المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية يكون التّفاعل ضمنها، والانعكاس والإبداع بها ولها»[67]، فنصف القصيدة–إذّاكَ– أمانة يُودِعُها المبدعُ قارئَه، ووصيةٌ يشعر الشاعر بها قرّاءه.

وهذا ما نلمسه في قصيدة «**إلى أوّل جنديّ رفع العَلم في سيناء**»[68] للشّاعر؛ إذ ينصّ في قصيدته قصدا (القومية العربية) في حبّ الإنسان المصريّ وطنه وترابه، فيفعّل هذا **القصد** ل يحدث التّفاعل المعنوي لا الذّوقي فقط، ويعالج فكرة الحبّ للوطن من منظوره، والتضحيّة من أجل الأرض.

والخطاب مليء بقرائن القيم الوطنية، وما أفاضه في الإيقاع الظاهر في الأبيات المقفّاة، والتي تظهر في الميم المتصلة بمدٍّ(ألف ممدودة) من غنائية ونشيديّة على ما تحمله المفردات من معنىً، حتى إنّه يقيم اتزانا بين الأبيات «**وجهك يلثم العَلَما، حرّ الوجه مقتحما**»[69]،« **ولم تعلن لنا الشّاشة نعتا لك أو اسما**»[70]، «**هنالك يحتويك**

وأنت في لحظتك العظمى»[71]، **«معنى النّور معنى الخير معنى القدرة الأسمى»**[72]، واستعار الشاعر فكّ النونين في آخر الحرف المنصوب على الحالية(مقتحما) **«حلّــق في مدار الشمس مقتحما»**[73] بالألف الممدودة وقوفا مع قاعدة العربيــة، لا تنتهــي العربية بمتحرك ولا تبتدأ بساكن، فهو ملازم للإطلاق وتساوٍ مع الألفات الممــدودة لألفين مقصورتين (العظمى الأسمى) فهذا يبدي شرارة إيقاعية، تولّد تشاكلا أســلوبيا وغنائيا، لهما دورهما في إيصال معنى القومية بالشكل الملحميّ؛ إذ تأخذ المقاطع حالةَ النّشيد، تعمل على رسم صورة البطل (نبيل) المستشهدِ في تراب سيناء، والشاعر في التقاطه لصورة الحرب وصف هذا المقطع الحربي، ونقل لنا الأحداث بمشهدِ المتأمّل:

« تملّيناكَ حين أهلَّ فوقَ الشّاشةِ البيضاءِ،
وجهك يلثم العلمـــــا
وترفعه يداكَ،
لكي يحلِّق في مدارِ الشّمسْ،
حُرَّ الوجه مقتحمـــا
ولكن كان هذا الوجهُ يظهرُ ثمّ يستخفى.
ولم ألْمحْ سوى بسمتِك[*1]**، الزّهراءِ والعينينْ**
ولم تعلن لنا الشّاشةُ[2*] **نعتاً لك**[3*] **أو إسْمـــا**
ولكنْ، كيف كانَ هناك اسمٌ يحتويك؟
وأنت في لحظاتك العظمى
تحوّلتَ إلى معنىً، كمعنى الحبِّ، معنى الخير، معنى
النّورِ، معنى القدرة الأسمى»[74]

ألف البنية الإيقاعية (الإطلاق)

ألف مقصورة:
ألف البنية الإيقاعية الموازية
لبنية الألف الممدودة

وهذا كلُّه يعمل على إيقاع يفيد **القصد** العام، فالناحية الإيقاعية والصوتية والصــرفية والنحوية والبلاغية تكثّف المعنى؛ إذ تتداخل قيمُها وتحرّر **القصد** في بِنية الأسلوب.

وما يشهد على ذلك ما ذكر من أنواع الضرورات الشعرية العاملــة فــي المعنــى، كتحوير النّون الممدودة لتتابع حركة القافية (حرف الميم)، لأنَّ العربيةَ– في الشــعر– لا تنوّن الحرفَ مثلا: لا تقول في آخر البيت الشعري، أو الجملة الشّعريّة مقتحمــــاً وعليه يتوقّف تماما، كما« يحذف المشدّد في الوقف، ويحذف بعدَه، ومن ذلك قــول لبيد بن ربيعة*[1]:

"وقبيلٌ من لكيزٍ حاضرٍ رهطَ مرجومٍ ورهطَ ابنِ المُعلْ "(يريد المعلّى)

وقول النّابغة*[2]:

"إذا حاولتَ في أسدٍ فجورًا فإنّي لستُ منكَ ولستَ منْ "(يريد منّي)»[75].

« أمّا أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي –ما نون منها وما لم ينّون– على حالها في الترنّم، ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء»[76].

إن هذا الحذف للنون وإطلاق حركة خروج الميم هو من قبيل **القصدية** في الاحتفاء بحسن الإنشاد الملائم للملحمية في الخطاب الشعري، وفي توصيف مشهد الحرب عند صلاح عبد الصبور.

إنّ« النّفس الإيقاعي الموالي لطاقة الإنسان، في النطق بالتّرداد عن النون الثانية في آخر البيت الشّعريّ أقربُ إلى الاستعمال من حذف مشدّد، كما أسبقناه، وكل هذا العمل الإيقاعي ضامنٌ للقصد من المعنى، «فإن الوزن معطىً موازٍ للغة»[77] على حدّ فهم حازم القرطاجنّي.

أمّا التّفاعل الدّلالي فيتمّ توظيف قرائنه لاستجلاب الدّلالات الموائمة للقصد المركزيّ، ثمّ الإتيان بكلمات الخطاب الشّعري؛ **فالصدق والوطن والإخلاص والوفاء والاعتزاز** كلُّها تجد مكانا لها في مُتابع القصيدة قراءةً واستحضارا ومطالعةً، وتنوب عنها كلمات تختزلها؛ إذ يستفهم الشاعر لغرض الفخر والمدح عن الحبّ في صورة تعجبية، ومعنى القدرة الأسمى، ومعنى اللّحظة العظمى، ويستفسر عن الوضعيّة في الخطاب فيقول:

« تُراكَ،
وأنت في ساح الخلودِ، وبين ظلّ الله والأملاكْ
تراكَ، وأنت تصنعُ آيةً وتخطّ تاريخًا
تراك، وأنت أقربُ ما تكونُ
إلى مدارِ الشمس والأفلاكْ
تــراك ذكـــــرتني،
وذكرتَ أمثالي من الفانينَ والبسطاءْ
وكان عذابُهم هو حبُّ هذا العَلَم الهائم في الأنواءْ
وخوفٌ أن يمرَّ العُمُر، لم يرجِعْ إلى وكرهْ
وها هو عادَ يحقق في هدى الأجواءْ»[78]

وفكرة **القصدية** الشعرية، لما يرمي إليه الشاعر، وما يتملّى منها في تـأثيرات قبليّـة (قبل **القصد**) وبعديّة؛ بعد ورود القصيدة إلى القارئ، وقراءتها والتنظير فيها مدينـة- كذلك-للهندسة المعنوية في البناء الأسلوبي.

يقول علماء البِنية: بقدر ما يهيّأ الشّكل الأدبيّ اختار البناءَ المناسـبَ مـن مفـردات لمعاني الشعر بقدر ما يكون هناك طاقة فهم المعنى، واستيضاح الصورة على مَساحة القصيدة.

وحتى تشابه الأحياز الدّلالية (الأقسام الدّلالية) للمفردات هو: «تشابه للمعنى في البنية اللغوية، فإنه يمثل بنية نفسية، متشابهة، منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التّكرار مثلا: الإعادة، تكرار متباعد، متصل، منفصل... الخ، ونشير إلى أنّ الشّاعر يستعمل خاصيّة (Chining) وسيلة للرّبط بـين الكلمتـين المتـرابطتين لمشـابهة أصواتهما، بحيث تجعلك تفكّر في إمكان جمعها أو تصاقب الألفاظ لتصاقب المعـاني (أي تشابهها)»[79]، وهذا «كلُّه بوعي وشعورٍ خالصٍ في عملية الـرّبط»[80]، يقـول الشّاعر:

« ترى، أم كنتَ مقتصدا كأنَّك عابدٌ
تستقبل النفحاتْ
ويبقى السِّـرُّ طـيَّ القلبِ مسدولا
نرى، أو كنت تُرْخِي في حبالِ الصّبر
حتىّ تُسْعِدَ الأوقاتْ
لحينٍ تطولُ كفّك كلّ ما امتدت عليه الشمسُ والأنداءْ
وتأتي أمسياتُ الصَفْوِ والصّبواتْ
يكون الحبُّ فيها كاملاً والودّ مبذولا
تنامُ هناك، بين ضلوعِها، ويذوبُ فيك الصّمتُ
والأصداءْ»[81]

الشاعر يهندس المعنى العام من خلال الموضوع المرسّخ، وما يفرضه عليـه مضمون القصيدة، فهو يركزّ في القصيدة الشّعريّة بصورة مختلفة، وفي السّير العـام للقصيدة، ويمكن تسميتُه بمحور المتداعيات الشّعريّة، فلها معنى تكثير النّسق الـذّاتي وتبصير القارئ بكبر حجم **القصد** وغلائه، ولها وظيفة تخريج أسلوب القصـيدة فـي صورة غزيرة الإشارات، تعج بالإفرازات الأدبية، فيرسخ الموضوع في القارئ ذاته،

وتسمى أيضا المرامي، الدّلالية، وهذا يتوازى مع تطوّر البؤر (مراكز) السّردية في جنس الرواية والقصّة.

وتتوسع البؤرة الشعرية، فهي موضوع التفجير الدّلالي، والمركزي لما يوجب على القصيدة قوله من ابتدائها حتى انتهائها، فيركز الشاعر في معنى (أوّل مقاتل) معنّى السّبق والمنافسة بصيغة التفضيل (أوّل)؛ أي أوّل روح قدّمت نفسها شريفة للمبادرة بالتضحية، شهيدة في سبيل الله والوطن، تدافع عن الإنسان وترسم أغلى صورة للإنسانية وأصفى لوحة للقومية، والوفاء الوطني، ترسخ فكرةً أن لا تسامحَ مع من أنكرها.

ولا يشير الشّاعر إلى الشهادة- فقط -لأنها متحققة لكل مناضل، وهي عميقة الخلفية، وقد تتعدد أبعادُها أيضا، إنما يركّز في قصد الموضوع في (الشخصية البطلة في قصيدته) وهي الرّوح التي تسبق بالتضحية، وتوحي بذلك -إقرارا صادقا- لحبّها وطنَها وأرضَها، أينما كانت لتحقق تميّزَها على الأرواح التي هي من جنسها، والتي جعلتها قدوة ونموذجا يهتدى به، بعد تقديم التضحية.

فهذا ما يكمن في المعنى الأول لقصيدة «جملة» (أول مقاتل)، وكذلك (أول جندي) في قصيدة « إلى أول جندي رفع العلم في سيناء»[82] وبما تحمله صيغة (اسم التفضيل) (أفعلْ) والتي هي من المشتقات*الصرفية سيّما إذا تعلقت بالعدد.

«فاسم التفضيل هو الممنوع من المصدر، للدلالة على شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصّفة»[83]، والقيمة العددية (أول) ترتيبيا وصيغيا، فالأول هو صورة المقدمة ومعنى السياق التام، ثم شرح في القصيدة بتقدم هيئة آنية لهذا المقاتل في وصفه بالعابد المستقبل التباشير الربانية، والذي يحتوي سرا يخفيه القلب مسدولا فيه، ووصف بالصابر الذي يعلّم الآخرين التصبّر، ويصاحب الكفّ الذّهبية المديدة التي تقطف القيم والمعاني قطفَ الأفلاك والشّهب.

ويسترسل الشاعر في هذا المعنى تأكيدا على فكرة حالة المضحي (الأول) في هذه الحرب بنفسه في الدفاع عن ترابه (سيناء)، وما هذه الألفاظ التي وردت في القصيدة إلا موضحةٌ لهذا **القصد**، مشعّة بمطالع المعاني الرئيسة.

ويبدو مذهب الشاعر في نزعتة القومية والوطنية، وهو مذهب الشخصية المحتفى بها شعريا، فالفعل ((**تملیناك**)) (بالنون الدالة على الفاعلين) تحمل- بلاغيا- صورة المتابعة الذاتية للشاعر، لشخصية البطل والنون للجمع، فعبّر الشاعر للبيان

على كلّ قومي تجمّل بهذه الشخصية، ففيها فِخار جمّ، ثم يقتضي جزءٌ من القول إثارة الدّهشة و الغرابة في المتلقي، فيبادر استخدام الأسلوب الاستفهامي، كلّه لغرض تأكيد **القصد**، وفي تَعداد تساؤلات ليس غرضها السؤال، كأنَّ الجملَ الشعرية جملٌ استفهام كلّها:

« وماذا قلتَ للرّمل الذي ثرثرَ في خديك أو كفيك،

حين انهرت تمسيحًا وتقبيلا

وحين أراقَ في عينيكَ شوقًا كان مغلولا

ومد لعشقك المشوب ثوبَ الرملِ محلولا»(84)

استخدم الشاعر هذه التساؤلات وقوفا عندَ تفاعل القارئ، فحين قدم الصورة العامة، ومشهد التضحية للبطل لهذه الملحمة (الهيكلة الشعرية)، ووصفه في المقطع الأول، تفطن بأن للقارئ رغبةً في استكناه الجوهر في هذا المشهد، والغائب في حاضر الصورة، فالمنطلق هو موضوع التضحية التّي تتفرّع عنه أسلاك معنوية أخرى في القصيدة المعالجة إذ إن الشاعر استأثر-إبداعيا- في جعل البطلِ شخصيةَ المضحي الأول بين المحاربين.

وفي العنوان «**أول مقاتل قبّل تراب سيناء**»(85) مَثارٌ إبداعيّ، منه ينطلق الموضوع الذي جعل الشاعر وَحدةَ تعلق بالوَحدات الأخرى، ثم تنضوي تحتَه **قصدية** من المعنى الأول، كإيصال معنىً أخلاقيّ هو **ثمن الكرامة والحرية بالنسبة إلى الإنسان في وطنه**، وهذا للإشادة بالقارئ ولاستفزاز الرّفعة التي يحظى بها المحبُّ لوطنه، وتعزيز هذا الشعور في قلبه، ويعبّر عن هذا بمعادلاتٍ جماليةٍ وفنية وعناصرَ ثقافيةٍ ووجدانية على الشاعر استثمارُها لتعديل التصوير والتأثير في البناء الشعري، في بعض المفردات: قُبلة، نهرٌ النيلُ، جانبُ القلعة، صخرة الأهرام، جمّيز..الخ.

أمَّا المعادلاتُ اللغوية؛ فالقصيدة مادّتها لغةٌ، والأدب استخدامٌ لهذه اللغة ومنظور القصيدة يعتبر النحوَ مصبَّ **القصد**، ويستثمر الشائع في السِّياق والمتداول*في التراكيب الشعرية، ويجعل النحو- أيضا- وعيَ القصيدة؛ فعلى أساسه تتفاضل مع القصائد الأخرى، فلها بلاغةٌ خاصةٌ لتطويع النحو.

ويرى والجرجاني* أن النّحوَ مُـخّ القول و**القصـد**، ويـراه البراغمـاتيون المعاصرون في المفهوم الإنجازي (ينجز في صورة الخطـاب) النـاجع للتواصـل الشعري، فمن غير نحوٍ لا يُتوصلُ بالملفوظ وحدَه إلى المتلقي.

وحينما نستقرئ نحوَ القصيدة في الدّيوان استقراءا لغويا دقيقـا نسـتطيع أن نهذّب حركة الشعر فيه، ونفهمَ وضعَ القاعدة اللغوية في سياقها، ونكشفَ عن الخطاب وبناهُ التركيبية.

فالحال–ممّا تقدّم– جاء لتبيين هيئة صاحبه، فهي فرصة لاستعماله أداةً توضّح الخطاب الشعري، مثل جملة **(وحيدا وحزينا)** حالان مقدمتان جـوازا علـى جملـة «**أواجه عينيك إذ تسألان الفرحْ**»، وإذا لم نتمكنْ من فرز الوظيفة النحوية للمفردتين فلم نتمكنْ من تحقيق إسنادهما إلى الجملة الفعلية **(أواجه عينيك)**، ولَمَا تمكنّا من فهـم الهيئة العامة للخطاب في المقطع الآتي، لأن الشاعر يكرّر الحالين بعد جملٍ شـعرية أخرى، قال: « **وحيدا حزينا أوجه عينيك، إذ تسألان الفرحْ**»[86].

وحيدا: حال أولى مقدّمةٌ– جوازا– لتأكيد الخطاب

حزينا: حالٌ ثانيةٌ معدّةً تباعا مع الحال الأولى.

الهوامش:

[1] أبو بكر الرّازي: مختار الصحاح، مادة(ق ص د)، ص536.

[2] جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (ق ص د)، ص542.

[3]أحمد رضا: معجم متن اللغة، ص576.

[4] الأخطل: الدّيوان، ص128.

[5]ابن منظور: لسان العرب، مادة (ق ص د)، 5/265-266.

* المصدر ومرّته ونوعه واسما المكان والزمان واسم الآلة أسماء موصوفة وسائر المشتقات صفات؛ أي أن القصدية (صفة، نعت).

[6]السيد أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، حسب منهج متن الألفية لابن مالك، وخلاصة الشُّراح لابن هشام وابن عقيل والأشموني، نشر وتوزيع دار الرجاء، الجزائر العاصمة، 18 رمضان 1354هـ، (د ط)، ص308.

** وليعلم أن ليس كل ما لحقته ياء النسبة مردفة بتاء التأنيث يكون مصدرا صناعيا إلا إذا لم يذكر الموصوف لفظا وتقديرا، فإن ذكر الموصوف أو قدر أو نُوي فهو اسم منسوب.

[7]السيد أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، ص 308.

[8]صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، ص53.

[9] المصدر نفسه، ص38.

[10] المصدر نفسه، ص42.

[11] محمد مفتاح: إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص154.

* معينات(Diexis): بحث في شبكة الضمائر المحلية على الوظائف اللغوية، ينظر: أحمد مدّاس: تحليل الخطاب الشعري، منظور اللسانية النصية، دراسة تطبيقية، مخطوط ماجستير، قسم اللغة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004، ص44.

[12] ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، لسانيات الخطاب، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1997، ص42.

[13] ينظر: سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، ص187.

* التداولية: وثيقة الصلة بالوسائلية القائلة: بأنّ الشّيء موجود إذا كان وجوده مفيدا.

** ابن المقفع: عبد الله مُعَرِّبُ كتاب "كليلة ودمنة" ولد قبل سنة 200 هـ، وتوفى سنة 709 هـ. ينظر كتاب ابن المقفّع: كليلة ودمنة، بيدبا الفيلسوف الهندي: نقله من الفارسية إلى العربية في صدر الدولة العباسية عبد الله ابن المقفّع، عني بشكلها مع شرح ألفاظها: محمد موهوب بن

حسين، طبعة جديدة مدرسية مبنية على أقدم مخطوطة مؤرخة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص08.

(14) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا، بيروت، لبنان، ج2، (ط1)، 1999، ص79.

(15) المرجع نفسه، ج79/1.

(16) محمد مفتاح: ديناميّة النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، حزيران1990، ص50.

(17) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص54.

* الالتزامي أو البراغماتي أو الذرائعي (La Pragmatisme) مذهب يرى أن معيار صدق الآراء والأفكار في قيمة عواقبها العملية، فالحقيقة تعرف بنتائجها، وهي وثيقة الصلة بالتداولية. ينظر: جبور عبد النور، معجم المصطلحات الأدبية، ص117.

(18) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص54.

(19) ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص106.

* في الوزن الصحيح: للرمل الذي قد ثرّفي خديك أو كفيك، وقد وزنّا التركيب الشعري لتستقيم التفعيلات بحر الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) التفعيلة السّالمة مفاعيلن = (112) بوساطة تقنيتي الزّحافات والعلل يصل عددها 200 تفعيلة فرعية

(20) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص15-16.

(21) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص140.

(22) ينظر: جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، (د ط)، ص224.

(23) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، قصيدة (ليلية)، ص76.

(24) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص72-73.

* اليوتوبيات: المثاليات والأفلاطونيات من القيم والأخلاق.

(25) ابن عصفور الإشبيلي: ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، كانون الثاني يناير 1980م، ص174.

(26) ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، ص147-148.

* شرح: آبك الله: أبعدك الله. المصدر: الشديد الصدر. الجأب: الغليظ، الحَشْوَرُ: الخفيف، الجلة:التأبيه، الدعاء: يقال: أيهتُ بالإبل إذا صحت بها.

(27) ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، ص147-148.

[28] ينظر:عشار داود أحمد: مقاله: تقنية التوازي في الشعر الحديث: مجلة الموقف الأدبي: مجلة أدبية شعرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق421 أيار 2006/06/07. 11.00. ينظر: www.awa-dam.org/mokifadaby/ 491/mokf 421 -003.htm

[29] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص 72-73.

[30] GMT سحبت من مقال في 2 شباط (فبراير) من الموقع: www.anhar.com/nuke/modules.php?rame=newsafile=articlsisd-1187hoc;15:32/2007/.

* الفقرة الشعرية: « يتمرد بعض المكرورين على التكرار، حتىّ..... تسلمهم للتكرار» ص 73 من الديوان.

[31] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص73.

[32] مقالة تقنية التوازي في الشعر الحديث، لعشتار داود أحمد من موقع إتحاد الكتاب العرب: www.awa-dam-org/mokifadaby/421/mokf421.003htm

[33] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص77.

[34] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص70.

[35] المصدر نفسه، ص71.

[36][38] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص74.

[38] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص47.

[39] ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (ط د)، (د ت)، ص430.

* أيقونة: عبارة عن رمز صورة أو شكل أو صورة منهما معا أو من لون تدل على منى معين أو كلمة تحيل إلى أيقون لون أو شكل.

[40] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص89.

* هناك البيت من شواهد سبويه (ج1/ص129) ولقد نسبه بعض الأعلام إلى إبراهيم بن هرمة القرشي وليس كما هومدرك، بل هو من كلمة لمسكين الدّارمي وقت أنشده المؤلف في أوضحه رقم 458، وفي شذور الذّهب (رقم 108 ص315).

** هذا البيت كثر استشهاد النحاة به، ولم ينسبْه واحد منهم إلى قائل معين، وممن أشده ابن عقيل (رقم 288) وفي باب الشارع في أوضعه رقم (240 ص316).

[41] ابن هشام الأنصاري: قطر الندى وبل الصدى، كتاب سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى تأليف: محمد محي الدّين عبد الحميد، نشر دار الإمام مالك، ذو القعدة 1416 هـ.

[42] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص70-71.

(43) المصدر نفسه، ص71.

(44) ينظر: دو بوجراند و دريسلار: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص33.

(45)ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص228.

(46) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص39.

(47) المصدر نفسه، ص40.

(48) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص43.

(49) المصدر نفسه، ص42.

(50)المصدر نفسه، ص59.

(51) ينظر:آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصّوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرّغاية، الجزائر، ط1، 2002، ص104.

(52) الجاحظ: البيان والتبيين، ص368.

(53) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

(54)(56)(57)(58) المصدر نفسه، ص13.

(58) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص105.

(59) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص80.

(60) المصدر نفسه، ص30.

(61) ينظر:برنار فاليط: النصّ الرّوائيّ؛ تقنيّات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدّو، منشورات ناتون، باريس، (Nathan, paris,1992)، (د ط)، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، ص37.

(62) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص140.

* القارئ النموذجي: في ضوئه تتحدد مظاهر القراءة الأسلوبية المتمثلة في نظام الخطاب واللغة والشعر والاختلافات في درجات اللغة.

** القارئ الخبير: مخصِّب مضامين النصوص.

(63) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية دراسات نصوص شعرية حديثة، ص7-8.

(64) دومينيك مونجانو: مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص69.

(65) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص15.

(66) ينظر: صالح مفقودة: الأبعاد الفكرية في القصائد السبعة المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003، ص187.

(67) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1977، ص19.

(68) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

(69) المصدر نفسه، ص09.

(70) المصدر نفسه، ص10.

(71) المصدر نفسه، ص10.

(72) المصدر نفسه، ص40.

(73) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

*1 في الدّيوان: (بسمتك) والأنسب بسماتك بالجمع مفردة لإقامة وزن (بحر) الهزج (وتفعيلة: مفاعيلن).

*2 في الدّيوان: (الشّاشة) والأنسب الشاشات، وقد حاولنا تقصي استقامة الوزن فلقد جاء في ائتلاف المعنى والوزن عند قدّامة بن جعفر بما أن المعاني موجهة للغرض فإن إقامة الوزن والطلب لصحته واجب لكي تستوفى المعاني القصد، ينظر: نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر (260هـ-327هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، ص166.

*3 في الدّيوان: (لك) والأنسب فيك

(74) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09-10.

*1 لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب العامري وهو صحابي أدرك الجاهلية والإسلام، صاحب المعلقة المبتدأة بعقت الديار محلّها فمقامها بمنىً تأبّد غولها فرجامها، ينظر: الإمام عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني (ت 487هـ). شرح المعلقات السبع، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2001م، (د ط)، ص129-113.

*2 النابغة الذبياني: زياد بن عطفان بن سعد بن قيس بن عيلان قرّبه النعمان بن المنذر أبي قابوس ملك الحيرة وأتصل بأبيه وجده المنذر ين الثالث والرابع، صاحب المعلقة التي نطلعها:

أمن آل مية رائح أو مغتدٍ بعجلان ذا زاد وغير مزوّد.

ينظر: علي بوملحم: ديوان النّابغة الذبياني، تقديم وتبويب وشرح، دار وكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص6-7.

(75) ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، كانون الثاني/ يناير، 1980م، ص134-135.

(76) سيبويه: الكتاب، أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، (د ت)، ص204.

(77) ينظر: حازم القرطاجني(أبو الحسن حازم 684ه): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، تونس، 1966، (د ط)، ص 222.

(78) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص10-11.

(79) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص38-39.

(80) كاظم عودة خضير: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص79.

(81) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

(82)صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص17.

* المشتقات: اسم الفاعل: ما اشتق من مصدر المبنى للفاعل، لمن وقع منه الفعل أو تعلق به، مثل (مقتحم) اسم فاعل صيغة المبالغة: وهي تحول صيغة (الفاعل) للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث إلى أوزان مشهورة. اسم مفعول: وهو ما اشتق من مصدر مبني للمجهول لمن وقع عليه الفعل. الصفة المشبهة: وهي اللفظ المَصوغ من مصدر للمجهول للدّلالة على الثبوت ولها إثنا عشر وزنا.

(83)اسم التعجب مثل اسم التفضيل في شروطه فعل التعجب الذي هو انفعال النفس عند شعورها بما خفي لسببه وله صيغتان، ما أحلا، وأكرم به (اسما الزمان والمكان) لزمان ومكان الفعل، مفعل ومفعل مرتحلي ومرتحلي.ينظر: أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي المتوفى 1415ه،، شذا العرف في فن الصرف، شرحه وفهرسه واعتنى به : عبد الحميد الهنداوي، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص102.

(84) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص16.

(85) المصدر نفسه، ص16.

* ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص70

* تختلف التداولية (Pragmatics) عن المذهب الذّرائعي في الفلسفة (Pragmatisme) مع ذلك يرى البعض في الذرائعية مصدرا من مصادر الأولى، ويرى موريس أول من أعطى تعريفا للتداولية، أنها جزء من السّيميائية عندما ميز بين ثلاثة فروع لسميائيات النحو، ويعين به دراسة العلاقات الشكلية بين العلامات، والدّلالة ويعني بها دراسة علاقات علامات الأشياء والتداولية دراسة علاقات العلامات بمؤوليها

(86) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص84.