وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

الخطاب الشّعري في ديوان"الإبحار في الذّاكرة" لصلاح عبد الصبور

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللّسان

إعداد الطالب:
محمد مغناجي

إشراف الأستاذ:
د/ مرداسي جودي

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1– أ.د محمد خان	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	رئيسا
2– د.جودي مرداسي	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقرّرا
3– د.صالح خدّيش	أستاذ محاضر	خنشلة	عضوا مناقشا
4– د.علي زغينة	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1427 هـ – 1428 هـ
2006 م – 2007 م

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE MOHAMED KHAIDER BISKRA
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAIN ET SOCIALE
DEPARTEMENT DE LETTRE

MEMOIRE DE MAGESTERE

LE DISCOURE POETIQUE DANS LE CORPUS: 'AL-IBHARE fi AL-THAKIRA' DE SALAH ABDEL SABOUR

Mémoire présenté pour l'obtention du Diplôme de Magistère
Option : Sciences du linguistique

Réalisées par :

MOHAMED MOGHENADJI

Dirigée par :

Dr: DJOUDI MERDACI

Membres du jury :

Président :	Dr. Mohamed khan	Professeur	Université de Biskra
Rapporteur :	Dr. Djoudi Merdaci	Maître de Conférence	Université de Biskra
Examinateur:	Dr. Salah Khedich	Maître de Conférence	Université de Khanchla
Examinateur:	Dr. Ali Zeghaina	Maître de Conférence	Université de Biskra

Année universitaire : 2006/2007

π رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ
الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ
وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ
وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي
إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ι
[الأحقاف15]

π رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ
الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ
وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ
وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ι
[النمل19]

ω

الإهـــداء

إلى والديّ الكريمين:

أبي، طاهر مغناجي (ناجي) رحمه الله تغمده بواسع مغفرته وجميم عفوه

علّمني كيف تكون نار الرجولة والبطولة، حبيبي على الأبد

أمّي، تركية تاج الرّوح، ربيع الحياة وردة العاطفة نور العمر،

باحة القلب حفظها الله ورعاها بعينه التي لا تنام إنه قيوم السموات والأرض

والديّ، جمعني الله بكما في جنة الخلد،

إنه ولي ذلك والقادر عليه الرّحمان المنّان

إلى عائلتي وأهلي الطّيبين جميعا

إلى الإسلام الحنيف،

إلى العربية الملائكية المعتوقة.

إهداء خاص: إلى الملتقى الدولي للشعر العربي بمصر بدار الأوبرا بالقاهرة تحت عنوان «الشعر في حياتنا» (10-02-2007 إلى 17-02-2007)

دورة باسم "صلاح عبد الصبور (1931 / 1981).

إهـــــداء

إلى أختي العزيزة عائشة مغناجي

شكـــر

أشكر بعد الله الكريم:

أستاذي المشرف على بحثي في الماجستير الدكتور جودي مرداسي

على ما قدمه إليّ من مساعدة وصبر

أشكر كلّ من ساعدني من قريب أو بعيد وتمنّى لي النّجاح بخاصّة.

وشكر خاص وفائق لأساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد خيضر بسكرة

جزاهم الله عنا خير الجزاء

أساتذتي أحبكم في الله

التمهيد النظري

1 - مهاد الدراسة

2- تمهيد نظري للمصطلحات

1- الخطاب:

أ- في المعجم والقاموس

ب- الخطاب الأدبي

2 - النـــــص:

أ- في المعجم والقاموس

ب- المعنى اللغوي والأدبي للنص

3 - علم اللغة النصي:تعريفات اصطلاحية ونظرية.

4- علم النص: تعريفات اصطلاحية ونظرية

1- مهاد الدراسة:

ونحن نمهِّد لهذه الدراسة في شقّها النظري، حاولنا تحديدَ أهمّ المصطلحات المتعلقة بها، في وجْهتها التّطبيقية، والتّي لها أثرٌ كبيرٌ في توسيع المدركات التطبيقية، الإجرائية على شعر **صلاح عبد الصبور**، وهي المرجعيات النظرية لأيِّ منهجٍ متَّبعٍ في تحليل، أو أيّة أداة رابطة، أو كاشفة بعمليات المقارنة التحليلية للنصّ الشّعريّ.

وهناكَ مصطلحاتٌ مرشَّحة لأنْ نُشيرَ إليها، مبسّطينَ ما ترمي إليه، وما أواصرُها مع التطبيق: (**الخطابُ، النصُّ، علمُ اللغةِ النصيّ، علم النصّ، النصية**).

ولأنّنا حاولنا أن نتعرّضَ لأهم إمكانات المنهج النصيّ في التحليل الأدبي الأسلوبي، ونمثّل القيمَ النصيَّةَ، وتحصيل النتائج الجمالية في الجانب الترابطي والإخباري، والشعري، عرضنا الصورةَ هذه لعنوان الدّراسة « **الخطابُ الشّعريُّ في ديوان "الإبحارُ في الذّاكرةِ" لصلاح عبد الصبور** »، فالخطابُ هو المدروس من الناحية التطبيقية، آخذين بتعريفاته من أهم أصولها قدرَ الإمكان، و التّعريفات المثاقِفة مع القصيدة المشروحة و المنفردة عنه، والمتوازية معه، ذلك للفت القارئ لاختلاف إطلاق ملفوظ **الخطاب** على عمومه، شفويَّتِه، كتابتِه، نسخِه، وهو الحامل لشُحْنات عاطفيّة من ذات الكاتب، تتمثلُ في المعنى **المركَزِ للنص**، المجلّى في نصوص، مدوّناتٍ، مقتطفاتٍ تحملُ الشُّحنةَ المغزى نفسَها، وتختلف وتتفاوت التركيبات المعبّرة عنها من تركيب إلى آخر.

قد قرأنا – كثيرا- عن فكرةٍ اصطلاحية مَفادها: أنّ كلّ ما يعبِّر عنه المذهبُ أو الرّؤية أو التحزب أو النزعة أو الطوية، ويصاغ في ملفوظات قصيرة يحمل عنوان الخطاب، وتتنوع تسمياتُ الخطاب في ذلكَ، من الخطاب المقصود، كخطاب الدّين، السياسة، الاجتماع، التاريخ مثل الخطاب الإسلامي، الخطاب الرّاديكالي، الخطاب السياسي، الخطاب الأدبي... الخ، ونحاول أن نستثمرَ مفهوم الخطاب من هذه الدراسة بوصفه لغةً شفويةً «كما قال روبار إسكاربيت (R.ESARPIT)، فلهذا قلنا في الإشكالية بالخطاب الشّعريّ؛ بحث في (**نصية الخطاب**)»[1]، ونزيدُ عليه عمليةَ ترسيخِه في مدوّنة.

---

[1] بشير إبرير: من لسانيات الجملة إلى علم النص، مطبوعة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2004-2005، ص25.

أمّا **النصُّ**: فلأنّ مدونة الشاعر مجموعةٌ من الإبداعات الأدبية، يُصطلحُ عليها قصائد، فهل يُسمح للدّارسين- إذا ما طبِّقت عليه هذه المعاييرَ- أنْ يُطلقوا في شأنه نصّ بمفهومه جنسا أدبيا؟ فقد أطلقنا وصف ***قصائد*** لنبرهنَ- بعد معالجته من الوجهة النصية-على أنّها نصوص، وما هو مقدار جوهرية النصّ، ومقاييسُه وصفاتُه وبِنياته؟، وما مدى توافق فكرة إرساليته إلى مخاطَب في ظل تحليل الخطاب ؟؛ إذِ «النّصوصُ المعاصرةُ أكثرُ تعقيدا»[2]، وهل يطلق عليه الخطاب إذ ما اعتبرناه نصّا؟، فيكون نصا ممتدا مخاطَبا به مدىً أوسعَ؟.

فتعرضنا للنصّ بمنظور اللسانيات النصية، وأنّه بنيةٌ صغرى للمعنى الأدبي، كما هو في لسانيات الجملة من مقتَطَع الخطاب، فالجملةُ خانة في دائرته؛ إذ نرى أنّ الدّراسة الأسلوبيةَ، والمناهج المطبقة على بنية النص بالتحليل أكثر ما تميل إلى (**بنيةُ الخطاب**) في شعر شاعر معين أو أديب، يُرمِزونَ به إلى (**الخطاب= النص**) في جوهره، ويَحملونه عليه، ويختزلون المدوّنة المعنويّةَ في جزءٍ منها، ممزوجٍ به نص المبدع، ويظهرُ في شكلِه، فيحلّلونَ كلّ من وِجهة نظره، ومن الزّاوية التّي يَفهم منها الإبداعَ.

وقد استرعى هذا الموضوعُ اهتمامَنا كثيرا، وشدَّنا إليه لعلمية ما فيه من كشف فعل المنهج، وتخصيب الأسلوب بكشوف شعرية ونصية (**علم اللغة النصي**) في دراستنا إياهُ، وباعتبارنا نبحثُ عمّا يبحث فيه الدارسون ذلكَ المجموعَ من الكلمات، والمعاني، والصورِ والأساليبِ التي تسمّى نصّا، كان لزاما-علينا- أن نشمَلَ المنهجَ المبحوثُ وَفْقَه الديوانُ الشعريُّ بإشارة إلى أهمِّ نظرياته، ومرجعياته التعريفية، وأهدافِه في الدّرس الحديث، للنهوض بهذه الدّراسات، وتقويم الإبداع الشّعريّ عارضينَ لأوضحِ التعريفات فكًا لمخبوءاتها بخاصة (**اللغة النصية**)، ليفهمَ القارئُ الباحثُ أو المتذوّق بأنّ وَحْداتِ الدّراسة ترتكز على منطلقات مرجعية هي- في الأساس- قاعدةٌ لمنهج له أسسُه وقواعدُه وله جمالياته، كما له مثالبُ، ومآخذ تؤخذ عليه، وإخفاقات، فآثرنا أن يكون **علم النص** في سياق بساطنا لهذا الموضوع، ومشارا إليه في صيغتين مهمتين منه:

---

[2] Jean Michel Adam: Linguistique et Discours Littéraire , Ed Larousse , paris, 1976, P284
. نقلا عن: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص53.

1- **علم النص** كما يطلق عليه (فان ديك)[3]، و2-**علم اللغة النصي** كما يسميه(ولفجانج هاينه و ديتر فيهفيهجر)[4].

وفي كلّ الحالات حاولنا تناولَ أكثرَ قدْرٍ ممكنٍ من الاختلافات في رؤى تعريفات مفاهيم النص والخطاب، منوّهين بأنّ البحثَ فيها مازال جاريا، والعلماءُ يؤصِّلونَ لمرجعية كلِّ مفهوم ومصطلح.

ومن هذا، فكل فكر يحمل-معه- صياغةً معيَّنةً، وأبجدياتٍ ومفرداتٍ، وكذلك تقول القاعدة باستراتيجية المرجعية(**المبدأ والنتيجة** (المآل))، فإذا كان الفكر يبحث في المفهوم قلنا: فكرٌ مفهومي (CONCEPTUAL)، والنص مفهومي بالضرورة؛ لأنه تغلبُ عليه مفرداتُ المفاهيم، وإذا سَبَرَ أغوارَ التّصوّرِ، والحَدْسِ والاستشرافِ، فنقول عنه: حَدْسيّ (Intuitif)، أو تطوّري (Progressive)، أو تواصليّ (علاقاتُ التوصيلِ والاتصالِ)، فهوَ ونصُّه المنظِّر له يمكنُ وضعُهما في الجانب التواصليّ أو ألاتّصاليّ (Communicative) تماما.

ونحاول وصفَ القصائدِ الممضاةِ في ديوان «**الإبحارُ في الذّاكرة**»، بما تحمله في خطابها المبحوث، من فكر يربط بين بؤرها، **مركزيات القصائد** إلى بؤرة أصليةٍ نَسِمُ- على أساسها- الفكرَ والقصدَ (Intentionnalité).

وبما أنّ للأسلوب تأثيراتٍ في القارئ، بما يحمل من قصد في الإبداع، سنحاول أخذَ الأساليب التي تتوفر فيها نصاعةُ القصد، فهذا التصور هو قسْط ما ينتج من نسيج جمالي بين قلب المبدع والكون، باعتبار الأسلوبِ صورةً جماليةً يفسَّر فيها المبدعُ وأسلوبُه، هذا ما يسمّى بالتفاعل الوجداني بين المبدع والقارئ، وعلى أساس هذا التفاعل يعالج المنهج أجزاء.

ويلمَسُ هذا الأمرُ جانبا هاما في جزئية القصد المدروسة؛ أي لا عبثيّة التعبير عن التفاعل بين الذات الحية؛ أي الشخصية الشاعرة، والشيء المعبر عنه بصورة وصيغة، وهذا المجهول الذي يسعى قاصد الشاعر البحثَ عنه بحالات الشّعور، أغلبها التي «تتماسك

---

[3] ينظر: فان ديك: النص والسياق، شرح: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، (د.ت)، صفحة الغلاف.
[4] ولفجانج هاينه، ديتر فيهفيهجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة: صالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1999م، صفحة الغلاف.

والصورة الشعرية: الدهشة، المتعة، الحزن، الفرح، الحب، الكره»[5]، والتجليةَ له وإظهارَه إلى متلقيه من سرّه خطابا - كما في أنواع القراءة الشّعرية -، وإبرازَ الإيجابياتِ والسّلبيات.

2- تمهيدٌ نظريٌّ للمصطلحات:

1– الخـطابُ:

أ) في المعجمِ والقاموسِ:

سوف نعرض لمُجمَلِ المعاني المعجمية والقاموسية للخطاب، وصيَغهِ المشتقّةِ تمهيدا لتذليل المصطلح في المنهج النصيّ.

ولكن سوف نمثل-من حين إلى آخر- بمدوّنة الشّاعر المدروس، لا أن نَسْرُدَ التعريفاتِ القاموسيةَ سردا مملاّ في المعجم - كما هو معروف-، ليكونَ هناكَ تواشجُ بين المدونة والمصطلح، وتتطابقَ أبعادُ القاموس بأبعاد المدوّنة الشّعريّة.

من أوّلِ معاني الخطابِ والمُخاطَبَةِ: الإجابة «الخطابُ: مَصْدَرُ خَاطَبَ، خَطَبَ، خَطابةً وخُطْبَةً على المنبرِ، وعلى القومِ ألقى خُطبةً»[6] و« مراجعةُ الكلامِ، وقد خاطَبَهُ بالكلام مُخاطَبَةً، وخطابا، وهما يتخاطبانِ، ويقالُ: خَطَبَ فلانٌ إلى فلانٍ فخَطَبَهُ وأخطبَه؛ أيْ أجابَهُ» [7] و«الخطابُ يكلّم به الرَّجلُ صاحبَه، ونقيضُه الجوابُ **(فعلُ الخطابِ)**»[8].

وفي الديوان بعض الأسئلة المطروحة، والإجابات عنها جعلت الأسئلةَ خطاباتٍ آنيةً، وما يجاب في المقاطع الشعرية خطابا إجابةً، ولا يهمّ السؤال: من الرّاوي؟ أو المُحاورُ الذاتي (Monologuiste)؟ أو من خلفَ المقطع الشعري؟ أو من يقفُ سؤالا لشخصية أجنبية أخرى عن الشّاعر؟

قال الشاعر :

«ماذا يعطيني الزّهرْ؟

عمليّة تحقيقِ المخاطبةِ ← **يعطيني ألوانَ النّعمى، ويرقرِقُها في عَيني**

---

[5] عبد المقصود عبد الكريم: الحلم والإبداع، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، دراسات عن مجلة الجراد للشعر المصري الجديد. www.Azaheer.com/vb/shons thread/php?t=13066.، 2007/02/17، الساعة 15.00.

[6] رشيد محمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د ط)، 2/ 296.

[7] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ ط ب)، 275/2.

[8] المنجد في اللغة والأعلام: دار الشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، مادة (ج ط ب)، ط 20، 1967-1979، ص 186.

الزّهرْ.. الألوانُ»[9]

المقطع العاشرُ من قصيدة«**شذاراتٌ من حكايةِ متكررّةٍ وحزينةٍ**» فهناك إجابة من قارئٍ مفترضٍ، فالمفترضُ في الخطاب اثنان، و الخطابُ هو الكلامُ بينهما.

قال المفسِّر في خَطَبَ: «الكلامُ بين اثنينِ، يقالُ: خاطَبَه؛ يخاطبُه، خطابًا والخُطبةُ من ذلكَ»[10]، ونـنعمُ النظـرَ فـي قصـيدةِ «**الإبحـارُ فـي الـذّاكرة**»، فـي الحـوار الجـاري بـينَ شخصَينِ: (الذَّاتُ، الشاعرُ)، والبحر (بحرُ الذاكرة)، وقد يتعدّد صوتُ محاورُ الشاعرِ إلى الذاتِ المجهولةِ للمجاز، وللذّاتِ الحقيقةِ للشّاعر:

« **صوتٌ يتردَّدُ جيَّاشَ الأصداء**← قبلَ هذا كلام بمثابة الحوار الخفيّ.

عرضٌ للإبحار ←
- «**قدِّم قربانك للبحرِ الغضبانْ**»
- «**قدِّم قربانك للبحر الغضبانْ**»
- «**قدِّم قربانْ...**» [11]

صوتُ المحاورِ ضمنَ المقطع الشّعريّ

الذات: تمثلت في عنصر

(البحر) = (بحر الذات، الذاكرة)

الخطابُ = تفاعلٌ = إجابةٌ

«والخَطْب: الأمرُ الذي يقع فيه المخاطب والحالُ والشأنُ، ومنه قولُهم جَلّ الخَطْبُ؛ أي عظُم الأمر والشأن، وفي القرآن الكريم قال الله تعالى: (قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ) (الحِجْرُ/57)، وجمعُه: خطوبٌ»[12].

فأمّا قول الأخطل:

«كَلَمْع* أَيدي مثاكيلٍ مُسلبّةٍ

يَنعِينَ ضِرسَ بَناتِ الدَّهرِ والخُطُبِ»[13]

---

[9] صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، الوطن العربي للنشر والتوزيع، مطابع دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص91.

[10] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، (د ت)، حرف الخاء، 198/2.

[11] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص66.

[12] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ ط ب)، 360/15.

* لمع بيده: أشارَ، ضِرسُ السَّبُع فريسته، سلّبت المرأة مات ولدها، نسوة مثاكيلُ جمع مثكالٍ.

ما كان هذا المعنى في الخَطب والخُطب إلاَّ لأنّ الخطابَ فيه أمرٌ يَستحقّ الاهتمام، ومن ثمّةَ كان الخطاب في القصيدة مرتبطا بقصد الأهمية لأمر ما، أو تنبيهِ ما أو إخبارِ بخبر أو استفهام عن أمر.

وليس الخطابُ لمجرّدِ الكلام فقط؛ إذْ هناكَ خطْبٌ وأمرٌ، وهناك تعدد في الأمور؛ ففي «النكاحِ: الطلبُ للزواج، قال تعالى: (وَلاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاء) (البقرةُ 234)، والخُطبةُ الكلامُ المخطوبُ به، ويقالُ: اختطَبَ القوم فلانا إذا دعوه إلى تزوُّج صاحبتهم، والخطبُ الأمر يقع، وإنما سُميّ بذلك لما يقع فيه من التخاطبِ والمراجعة»[14].

والخُطبَةُ-عندَ العرب-:«الكلام المنثورُ، ونحوُه التهذيبُ والخُطبة، مثلَ: الرسالة التي لها أول وآخر، وخطيب حسَنُ الخُطبة، وجمع الخطيب خُطباء، وفي حديث الحجاج (ابن يوسف الثّقفيّ، والي العراق): آمنَ أهلُ المَحاشِد والمَخاطب؛ أراد بالمَخاطب: الخطب جمعٌ على غير قياس كمَشابه ومَلامح، ومثل جمع مَخطبة والمُخطبة والخِطبة والمخاطبَة مفاعلة من الخَطابا والمشاورة»[15]، ومن معاني المشاورة (الجرأة في رفع الكلام) واستحقاق الطلب، وحسنه، وهو المواجهة بالكلام، و« خَطَبَ الخطيب خُطبة، والخِطبة بالكسرة التماسُ النكاح»[16]، فينتهي الخطاب إلى رفع القصد، والإجابة، والتمكن، والتحقيق والمعاملة.

- الخطابُ (DISCOURS): من المفاهيم الموسعة أيّما اتساعٍ في شرْحها ومضامين أبعادها، وبخاصة حينما استُعمل- كثيرا-في العصر الحديث، «من حيثُ معناه العامُ المتناولُ في تحليل الخطاب، يحيل على نوع من أنواع التناولِ للغة»[17]، و«الخطابُ /جملةٌ /الخطابُ، يتكون من وَحدة لغوية قِوامُها سلسلة من الجُمَل»[18]، كما يفهم

---

(13) ديوان الأخطل: تحقيق أنطوان صالحاني اليسوعي، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، التوزيع المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1969، ص188.

(14) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، 198/2.

(15) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ ط ب)، 2/ 275-276.

(16)جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، مراجعة: إبراهيم قلاتي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص172.

(17) دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، (د ط)، (د ت)، ص35.

(18)(19)دومينيك مونقانو: المرجع السابق، ص35.

«هـاريس (Haris) تحليـل الخطـاب مـن حيـثُ نحـوُ الخطـابِ (Grammaire de Discours)»[19] وفي المفهوم المعاصر لتحليل الخطاب الإطار العام للخطاب هو مثار للتنـاول بمنظور مـا، لنظـام التركيب والبنيـة (لغويـا)، وهـذا التنـاول يكشف عن مبدإ حتميّ يفترضه، هو درجة تعبير التداول.

ونُرمِز- بهذا المبدأ -إلـى الفعل التـأثيري (Reperlocatif Perpocutionni) إلـى فكـرة **السِّياق**؛ أي فعل الموازنـة للمتكلم بـه والمسـايرة لـه، فيمكن فهم أسلوب أديب دامـغ (تـوفرت فيـه شـروط الأديـب) مـن منطلـق أنّ مدونتـه خطـاب مكتـوب، يبحـث فيـه جوانـب جمالية، وثقافية، وإنسانية، ولغوية.

وهـذا الخطـاب مـؤطّر بأنظمـة تحديـد الأسـاليب (الأسـلوبية)، وهـي مجموعـة مـن القوانين الخطابية تشكل الطاقة في إبداع مجاز وتصور في النصوص الشعرية والأدبية، ووقتئذٍ يمكن تحليل السياق الشعري- كما يقول على آية أوشان- بجميع معاني السياق الشعري:«: المعنى التعييني، الحقيقي: (Le Sens Denotatif) المرجعي، الخزانة التي تحوي ملَكات لغوية لدلالات لغوية، إجرائية داخل التركيب، فهي تحدد وجود مضامين لوحدات المعجمية المستعملة داخل السياق، وهي حقيقة لمدلولات في مستوى السياق وخارجَه –غالبا- يعود إليها تناسق المعنى، فيعينها بوجودها (Axioms / Existence) في تحسُّس سياقات التلفظية (Contexte D'énonciation) يحدّد التعيين المنطقي؛ إذ يعلل العلاقة بين الأشكال اللغوية، ومجسَّداتِها في العالم المحسوس المادي والمعنوي.

<u>الماهويةُ</u>: المعنى الماهوي (Le sens identique)، القواعد الدلالية والتحديدات التي تؤسّس العلاقاتِ الموجودةَ في لغة ما بين العلاقات والمفاهيم.

<u>الإجرائيةُ</u>:المعنى الإجرائي، (Le sens Opératoire) تلخيص العلاقات، وقواعد تركيبية موجودة في لغة ما، وتبيين الكيفية التي بها تتآلف العلامات في التعبير، وتغيرات هذه التعابير.

<u>التضمينيةُ</u>: المعنى التضميني ((Le Sens Connotation (Implicative)، المتعارف عليه (Conversational Coplicational) تحويل مدلولي، علاقة تعايش

منطقي وجمالي بين المعنى التعييني، والمعنى التضميني داخلَ حقل اللغة، ولكن النص الشعري يقول بآلة التضمين؛ لأنه -على مستواه- تتحرر المداليلُ من الدّوال المعجمية؛ إذنْ الهدف من عملية بناء الخطاب اللغوي المتعلّق بلغة الشعر متعدّد بضوء السياق التلفظي، كما هو معروف في لسانيات التلفظ(التلفظيات)؛ أي المعناة بفعل تلفُّظ الخطاب الأدبي، وطرائق التلفظ والملفوظات داخل المدوَّنات»[20] الشعرية، وأن يستثمرَ هذا الإبداعُ التكاملَ مع عمق الخطاب الشّعري، في فهمه واستخراجه، واستنطاق مرجعياته، وهذه الأداة نسمّيها الأداة السياقية (قرينة) (Indice de Contextualization).

ولا يتّضحُ لنا التعريف الأدبي للخطاب بجلاء، إلا إذا حاورنا المعانيَ المستثارةَ من القاموس، « فالمعنى يقوم بدور في الإطار الدّلالي للمحمول الشعري، ونقصد به الاستعمال السّياقي (Sementic Frame)» [21]، فكل المعاني تدور حول علاقة المتكلم بما عندَه من لغة بالسامع أو المصغي، وفيه معنى رفع الرسالة، وإقرار فكرة على من يسمع ويتلقى، تكون– في الغالب- إيجابية(وعظ، درس، تنبيه، إفادة، إثراء بعلم، معرفة... إلخ).

ولهذا فالدراسة التي سنوليها في مقاطع «**الإبحارُ في الذّاكرةِ**» وَفق منظور نصيّ هي استكشاف لنماذج استعمال الخطاب الأدبي، واقتراح نماذج لقراءة الخطاب الشعري، ففي « الألسنية العامة تدل كلمة خطاب - بالنسبة إلى العديد من الباحثين- على التحول من اعتبار الجملة أمثلة على الاستعمال اللغوي المجرد (Usage)؛ أي باعتبارها نماذجَ..»[22] عن الطريقة التي تُبحث بها اللغة نظاما إلى الاستعمال الفعلي للغة (Use)، فنماذج **المقبولية**– معيارا- في قصائد «**الإبحارُ في الذاكرةِ**» تحدد دائرة الاستعمالات الشعرية للغة في هذا الجانب، وكذلك بالنسبة إلى جميع معايير النصية الشعرية.

---

[20] ينظر: علي آية أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص39-43.

[21] عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية ودلالية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1986، ص319.

[22] سارة ميلر: الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، (د ط)، (د ت)، ص07.

ب) الخطابُ الأدبيُّ:

تعريفه: تعني«عبارة الخطاب الأدبي أن هناك نوعا معينا من أنواع الخطاب، وتعني– أيضا- أن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي، ولكل من النوعين المذكورين معاييرُ تميزه، والتعرف في الخطاب الأدبي -على هذا- هو المقياس يعني استخلاص أدبيته، وتبينها جملة من الشروط والخصائص والمعايير التي تجعل من خطابٍ معيَّن أدبيا، وهو ما جعل بعضَ الدارسين المحدثين يرون بأن هدف علم الأدب ليس دراسة الأدب بل دراسة **أدبية الأدب**»[23].

هذا ما يشي لنا بصدق مقولة الذاتية الشّعريّة، بما يخوَّل من أدوات لتحليل الخطاب، ذلك تبعا لقصد المتكلم، والمنتج للخطاب، لنضع في الذهن أن الدراسة هي بحث في أبعاد القصد المضمّنة في قول المتكلم؛ إذ إن «عالم الخطاب يتحول من حال إلى حال، وعرفانا **بمقصدية** الشاعر، وحالته النفسية»[24]، فلهذا«الذاتية والتفاعل هما جوهر الخطاب الشعري»[25]، ولا يعني هذا إبعاد جانب الموضوعية في الكشف، والفحص للنص بحجة الوصول إلى عوالم الذاتية، بل علم الخطاب كأي علم من العلوم الإنسانية، له مالَها من قيم، وخصائص إثبات العلمية.

وإن كنا أردنا دراسة الموضوع من ناحية المصدر (**خطاب**) والفعل (خطب، وتخاطب، ومخاطبة)؛ أي فعله اللغوي الشعري. إذن نعاين الخطابَ من حيثُ هو «فعل استعمالي محدِّد لنظام اللغة، وقد يتعلق الأمر بالمتوقع في حقل خطابي ما (Positionnement) مثل الخطاب السُّريالي، الصَّحفي، الإداري، خطاب الأستاذة، حوارات سريعة من المتكلمين، خطاب ممرضات، أيّ وظيفة لغوية»[26].

وهذا ما يمنح المخاطبين في دراسة القصيدة الشعرية (**وظيفةَ التمثل**) شعريا*.

---

[23] ينظر: إبراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان، تحليل رواية جهاد المحبين، مخطوط ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2000، ص06.

[24] ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص54.

[25] ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المصدر نفسه، ص148.

[26] دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص36.

* وظيفة التمثل التي تعود إلى المضمون المرجعي إلى ما نتحدث عنه، ينظر قاسم المقداد: هندسة المعني في السرد الأسطوري الملحمي(جلجامش)، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص995.

ووردت كلمة الخطاب في **القرآن الكريم** بمعنى القول والحجة على من يُخَاطب في قوله تعالى: (وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ) (ص 20).

ففي هذه الآية يصرَف (**الخطاب**ُ) في علم فصل الخصومات (مجموع الخطابات)، وبمعنى المَحاجّة؛ أي قوّة الحجّة في الكلام في قوله: وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ) (ص 23)، وبمعنى الكلام، والمحاورة في قوله تعالى: (وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ) (هود 37).

والخطاب حسب "بينفينيست" (BENVENISTE) هو«كل مَقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما»[27]، هذا من جهة الاصطلاح على الخطاب بما يضمن مفهوم "البنية" عند حامل رسالة ما.

ومنهم من يذهب في تعريفه للخطاب إلى معاني أخرى تتكامل في تعريف النص، والمقول مثل "جيرداس جوليان ڤريماس" «على أن استعماله للنص مرادف للخطاب ليس من باب التبسيط، كما يرى بعض الدارسين؛ لأنه-إذ يفعل ذلك- إنما يستند إلى اشتراك فعلي للفظتين، في أداء المعنى ذاته (ترادف)، فبعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي الفرنسية (DISCOURS)، والانجليزية (DISCOURSE)، ويشير إلى أن الخطاب والنص يستعملان تبعا للدلالة على ممارسات خطابية، غير لغوية، كالأفلام والطقوس المختلفة، والقصص المرسومة، وهذا ما ستعرضه في تحليل تعريفات (النص)»[28].

وما نأخذه من تعريفات لمصطلح الخطاب، إنما لنستحضرَه آنَ النقد الشعري لمدونة الشاعر المدروسة «**الإبحارُ في الذّاكرةِ**»، ونساوقه بالمفهوم الحديث للّسانيات النصية، ونحاول أن نستدرجَ أغلبَ مترادفات المصطلح الواحد، فلا يمكن للدارس أن يُعرّف الخطاب، ومصطلحا ته تعريفا أوتوماتيكيا، فحقيق للشاعر معرفته معرفةً تشريحيةً وفهم احتواءاته لهذه المعاني المتفرعة عنه.

---

[27] ينظر: إبراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان، ص04.

[28] ينظر: أحمد مداس: تحليل الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، دراسة تطبيقية لقصيدتي: المساء لإليا أبو ماضي وقارئة الفنجان لنزار قباني، مخطوط ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003-2004، ص05.

2- النّــصُّ:

أ) في المعجمِ والقاموسِ:

جاء في لسان العرب «النصّ: رفعُك الشيءَ، نصَّ الحديث ينصُّه، يرفعه، وكل ما أُظهرَ فقد نصّ، ووُضعَ على المنصّة، أي على غاية الفضيحة، والشّهرة والظّهور، ونصّ الرّجل نصا إذا سأله عن شيء يستنصّ ما عنده، ونصُّ كلِّ شيء منتهاهُ»[29] وفي أساس البلاغة «النصّ رفعُ الشيء أيضا، ومن المجاز نصّ الحديثِ إلى صاحبه قال:

«ونصُّ الحديثِ إلى أهله

فإنّ الوثيقةَ في نصِّه»

قال الشّاعر:«أأنْ قد نصَصْتَ بعدَما شبَّ سيِّدا

تقولُ وتَهدي من كلامك ما تَهدي»[30]

فيكون في معنى الوصول، بعملية رفع القول إلى الهدف، وإلى المبتغى، ونقول: « نصا ينصو نُصُوًا...» [31]، «نَصَا فلانُ الثوبَ كشَفه، انتصى انتصاءً الشَّعر طالَ الحبلَ والأرضَ طالا وارتفعا، المنتصى: مكانُ تقارب الواديَين، واتصالهما، أو على الواديين المتصلين، تنصّت المرأة: سرّحت ناصيتَها، تناصَّ القوم، أخذَ بعضُهم بنواحي بعضٍ في الخصومة، والناصيةُ جمع نواصٍ، ناصيات مَقْدَم الرأس، أو الشعر مقدم الرأس، سمِّيت– بذلك- لارتفاع جبهتها؛ يقال: أذلّ فلانُ ناصيةَ فلان، أي أهانَه، وحطّ من قَدره وشرفه، نواصي الناس أشرافُهم»[32].

فكلّ المعاني تؤول إلى الكشف، والرفع، والظهور، والإبانة، والإعراب عن المخفي، وكل هذه الشروح تحتوي على المعنى خارجَ السياق النصي.

وهي مختزل استعمالاتها في التأييد لفكرة معجمية، فكرة رؤية، أو قول، أو قصد، للاطلاع على ما تحتويه من سر مخبوء.

---

[29] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن ص ص)، ص06.

[30] جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (ن ص ص)، ص672.

[31] أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، ترتيب: محمود خاطر، تحقيق وضبط: حمزة فتح الله، دار البصائر، مؤسسة الرسالة، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، 1987م، باب النون، ص662.

[32] المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، مادة (خ ط ب)، ط20، (1967-1979)، ص813.

أمّا من الوجهة اللغوية، والدراسة الحديثة في علم لغة النص، فيرى بعض الباحثين أن النص «هو أكبرُ وَحدة لغوية، ولا يمكن أن تدخلَ في وَحدة لغوية أخرى، أكبر منها»[33]، إذا إنّ مدونة النص (Corpus) تشمل الوَحدات المكوَّنة صوتيا، صرفيا دلاليا، بلاغيا، جميعا، ثمّ المكونات الأدبية، ويكون- بهذا كلّه- جامعا لوحدات تدعى **نصّا** نقديا جماليا.

ويجعل بعض العلماء النصَّ فعلا من أفعال اللسان، وعنصرَ الجمال-في النصّ- يكون مرافقا لإِحْداث بناء لغوي، سميّ فعل النص، ذلك أن « نظرية التأويل الحديثة تصفُ النصّ فعلا للسان، أو سلسلة من أفعال اللسان، وذلك لربط العلاقات اللسانياتية بالعلاقات النصّية»[34]، وجعلِ الفعلِ اللسانياتيِّ جزءا من الاهتمامات القرائية، وتثقيف فكر القراءة بالتمثل بالأفعال اللسانياتية.

وينطلق«**"جوزيف ميشال شريم"** من مبدأ بنيوي يأخذ بمقولة النص بمفهومها الأَولى القريبِ، إذ يقتصر على البحث داخلَ بِنية النصّ، فيهتمّ بدراسة العلامات الرابطة بين أجزائه، ولا يهتم كثيرا إلى نظرية الشاعر، والمحيط الأدبي، والثقافي»[35].

فنقول-حسبَ تصوره-: إنّ مدوَّنة «**الإبحارُ في الذاكرة**ِ» هي النصّ دونَ تقديم المنتج أي **صلاح عبد الصبور**، فهو يجعل من الشكل عنصرا موازيا للمضمون، في بنية النص، فالدال والمدلول يؤلفانِ معنى النص، ومن خلال علاقتهما بالموضوع الذي يؤديه النصّ أو يُفهم منه.

ب) المعنى اللغويُّ والأدبيُّ للنصِّ داخلَ المدونة:

حينما نشرح المدونة «**الإبحارُ في الذاكرة**ِ»، في جزئيات الدّراسة، نحاول اعتبارها نصا، للبرهنة على ذلك بما يُتمثل فيه من شروط معيّنة، وهذا تبعا لخصوصية المستويات

---

[33] سعيد حسن البحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ط1، ص109.

[34] منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2004، ص171.

[35] ينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984. نقلا عن: فرحان بدري غالب الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص166.

الصوتية، الصرفية، النحوية، الدلالية من جهة اللغة، ومستويات بلاغية، للإيصال، جمالية من جهة المستوى الشعري.

ونُدمِج تعريفنا لقصيدة من قصائد الشاعر بنتاجٍ لغويّ مبنيّ على تعبيرٍ ما ينتظر القراءةَ، فهو مهيّأ لقارئه بفهمه، والتحاور معه، « أما النصّ في مفهوم جاكوبسن فهو رؤية، وتجربة أسلوبية أستشفَ منه وظائف اللغة»[36]، والشّيء الذي أقره بعض الباحثين، « أنّ النصّ منسوخٌ ومترابط، متسق، منسجم، وليس تتابعا عشوائيا لألفاظ وجمل، وقضايا، وأفعال كلامية»[37]، وهو مدوّنة الحدث الكلاميّ ذي الوظائف المتعددة التي أشرنا إليها عند جاكوبسن.

فعندَ مقاربتنا قصائد الشاعر سوفَ ننطلقُ من تصورات لمعاني النص، وجذوره الفكرية والإبداعية، وفي المقاربة ننطلق-أيضا-هو مؤهَّل للدراسة في المدونة، كأسباب تصوير القصيدة في شكولٍ معيّنة، وما هو «مفهوم النص التحتاني لها، أو النص المؤسِّس المنبثق من رؤية قاسم مقداد؛ الذي هو تجذّر لاتيني (Sub texte)»[38]، فصار المصطلح يعني النصّ الكاملَ ضمنَ النص الظاهر، وهذه الخصيصة في الكتابات الحديثة الشعرية والنثرية، المعتمدة على تفكيكات القصائد المضمنة المتكتلة بالاستعارات المجازة، والافتراضية للقراء الواقعين والقراء الخياليين (R. Inifictifes)، اللذين يقومون بتخيل المجاز أم هم مفترضون في الخيال.

ونستعرض المفاهيم القريبة من هذا المعنى **التنّاص** (Intertextualité)، والذي نبينُ تعريفاتِه، وهل هو قارٌ في هذه المدونة؟، وكيف استخدمه الشاعر؟، ونعرض لبعض أنواعه باعتباره معيارا من معايير الكشف عن النص داخل الخطاب عموما، ثم إن هناكَ مفهوما آخر هو مفهوم النص الجمعي (النصوص المتداخلة)، والمفترض فيها التبادلُ

---

[36] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص120.

[37] ينظر: J.M. Adam, element de linguistique textuelle, théorie pratique de l'analyse textuelle mardogo , Paris, 1990.

نقلا عن: يحي الشريف عبد الرزاق، الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف، قصيدة غرداية نموذجا، مخطوط ماجيستير في النقد الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة والآداب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004 /2005، ص24-25.

[38] ينظر: قاسم المقداد: هندسة السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص92.

(Echange) والتداخلُ (Interférence) بين النصوص، ونسوقُ مثلا باستحضار مفهوم **القصدية** (القصد المجهول في عمق القصيدة الأولى في أجزاء القصيدة الثانية)، مشكَّلا من كلماتٍ، وجملٍ واستفهاماتٍ وصِيغٍ صرفية...إلخ، لاسيما ونحن نتحدَّثُ عن النصوص انطلاقا من أنها خطاباتٌ متضمنة أفعالا خطابية، والتي« تجعل هذه الكلماتِ والعباراتِ ذواتا تدلُّ دلالاتٍ معينةً بأبعادها المختلفة، كالبعد العاطفي(Dimension Affective)، والمبني على ترغيب العاطفة، وتشجيعها بقصد حمل المرء على التخاطب، وتحرير السلوكات اللغوية في سياقات حسنة البلاغة، واضحة الإيماءات، مشفوعة بحكمة القصد في احترام العواطف المتبادلة، والبعد التداولي (Dimension Pragmatique) من جهة تكوين الاستعدادات اللغوية، وتطويرها بقصد التبليغ الأمثل والأجود، والحصول على فعالية اجتماعية وذوقية أكبر؛ لأن الأمر متعلقٌ بالنص المستجلب للذّوق، ذي الاكتساب الجمالي، وبعد معرفي (Dimension Cognitive) الموفر للمعلومات على المجال المستخدم في اللغة»[39]، والمراد من القيم الشعرية كلِّها « وكلُّ هذه الفعالية تشدّ طاقة التلقي الجمالي»[40] للخطاب، وتفعّل محاولاتِ إدراكه.

3- علمُ اللغةِ النصيّ: تعريفاتٌ اصطلاحيةٌ ونظريةٌ

يرى "فولفجانج هاينه" و "مان وديتر فيهفهجر" أنه « علمٌ معرفيٌّ جديد تكون بالتدريج في النصف الثاني من الستينيات والنصف الأول من السبعينيات، وبعد ذلك الوقت بدأ يزدهر ازدهارا علميا»[41]، ومن أهدافه يقيم العلاقاتِ بين علم اللغة الجُمَلي انطلاقا من أنه لا يدرس أبنيةَ النص فقط، بل يدرس-أيضا- صفاتِ التوظيف الاتّصاليّ للنصوص، فإنه تحقيق فعلي لما خصبته نظرية علم اللغة الجملي على مَساحة المدونات النصية، إذ يوفر له السبيل لدراسة النص، ويقيم توسعا في مفهوم الاتصال بين القارئين بالنص.

---

[39] ينظر: قاسم المقداد: هندسة السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، مرجع سابق، ص49.
[40] ينظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2000. ص56.
[41] ولفجانج ولفجانج هاينه، ديتر فيهفهجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، مرجع سابق، ص8-9.

كما يَردُ في «مفهوم النص عند كالماير (Callmeyre 1980 م)؛ لأنّ النصّ - بالمفهوم هذا- هو مجموع الإشارات الاتصالية، التي ترِد في تفاعل تواصلي»[42]، ولو حاولنا إجمال وظائف علم اللغة النصي لقلنا: إنه « يستطيع أن يعطيَ القارئَ إدراكا لصفات صيغ التنظيم في بعض أصناف النصوص؛ أي يثقف القارئ بالدرجة الأولى من تطوير أداة الوصف للنص، والقدرة على تبين التجاوزات البلاغية، وتحسس الصورة الشاملة لنص دون آخر، وجماليات نص دون جماليات آخر، ويمكّن القارئ هذا التوظيف نصوص معينة في السياق الاجتماعي الملموس»[43].

[42][43] المرجع نفسه، ص12.

4- علمُ النصِّ: تعريفاتٌ اصطلاحيةٌ ونظريةٌ:

« فيما يخص علم النصّ: فمن أوّل الدّراساتِ المترجمةَ: «**النص**» "لتيزفيتان تودوروف" فناقشُ فيه حالة القصة، أما «**دراسةُ النص**ّ» "لجان ماري شتايفر" فتحدَّث فيها عن النص ولسانيات الجملة، وعن آفاقه التي أوجبت من خلالها كل نظرية للنص أن تعالج **التماسك والقصدية والقبول** والاختلاف الجنسي (**شعرية النص**)، كما ترجمت دراسة (**النص بِنىً ووظائف**)، ومدخل أولي إلى (**علم النص**) ألتون فان ديك، وناقش فيه (**مبادئ التحليل النص**)، و(**منظور النص**) والنص بوصفه تتابعا من الجمل.

وتحدث فان ديك – أيضا- عن **علم وظائف الأسلوب**، و**علم الصرف** (**النحو والدلالة**)، والمضمون الإجمالي للنص (**بنية كبرى**)، وخَلص –فيها- إلى ضوابطَ كبرى أكثرَ أهمية؛ هي **الحذف في النص، موضوع الانتخاب، التعميم، البناء**.

وناقش الكاتبُ موضوعَ (**الترسيمة الإجمالية للنص**)، و(**البنى الكبرى**)، وأسلوب النصّ (**البني البلاغية، السياق التداولي**)، بوصفه فعلا من أفعال اللسان، في السياق الإدراكي (**فهم النصوص**)، والسياق الاجتماعيّ النفسيّ (**هيمنة النصوص**)، (**السياق الاجتماعي النصّي: التفاعلُ والتأسيسُ**)، السّياق الثقافي بوصفه ظاهرة ثقافية»[44]، أو نشاطا ثقافيا مكتوبا.

أمّا المصطلح العامّ –**علمُ النصِ**- القواعدُ والمناهجُ العلمية التي تدرس النص، ونطرح سؤالا عن إمكانات الإيضاح في علم النص؟، وكيفيات الوصول إلى حقيقة افتراضيته؟، وكيفية تلمس شخصية الناص في بنية نصية؟؛ إذ « لا نستطيع أن نجمل ما قُدم حتى الآن من إسهامات في دراسة (**علم اللغة النصي**)؛ لأن البحث- في نظريته- ما زال قائما (Text Theories)، وكثيرا ما يسمّي الآن "**علم لغة نصي**"، ولا يكفي لوضع المعايير التي يجب أن يقوم عليها ؛ لأنّ النص أساسٌ، ولكنّه غيرُ كاف- وحدَه-لبناء فرع معرفي مستقبل»[45].

---

[44] ينظر: أحمد عبد الله الهويمل: مقال المضمون العنصري لمبدأ الحتمية العلمية، موقع الرياض (.www. Alriadh.com. 2005/03/28/article 51388htm. 16.00,07/06/2006)

[45] ولفجانج هاينه، ديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص12.

ولا نقول: إنّ هذه الدّراساتِ النصيةَ تداعياتُ (Associations) في بحث الشّعر والصياغة المثبتة لقواعدها، إنّما هي تقصٍ دائمٌ، يستثمر نتيجةَ نهائية، ومحدّدة تفضي بتشييد علم له مرجعية، وأصول، وتعريفات، وأدوات ومناهج، وله نتائجه العلمية.

ويتّضح ذلكَ أنّ «**علم لغة النص** يختصّ بتصور مَهمة جديدة له، تتجاوز مَهمّته التقليدية، فلم يعد يقتصرُ على مجرد تنظيم لحقائقَ لغويّةٍ- أو بعبارة أخرى- لم يعد يعيّن بالمستويات اللغوية، من خلال وصفها، وتحليلها بمنهج أسلوبيّ في إطارٍ موضوعيّ وإنما تعدّت مَهمة (**علم النص**) إلى الاهتمام بالاتصال اللغوي وأطرافه، وشروطه، وقواعده، وخواصّه، وآثاره، وأشكال التفاعل، وأوجه التأثر التي تحققها الأشكال النصية في المتلقي، وأنواع المتلقين، وصُور التلقي، وانفتاح النص، وتعدد قراءاته الجمالية والمعنوية»[46].

إن هذه الاتجاهاتِ جميعَها تشترك في أنها تعتبر الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي (**إنتاج الخطاب**) و(**تلقيه**)؛ ومعنى هذا: أنّ الذّاكرة تقوم بعمل كبيرٍ في العمليتين معا، لكنّها لا تستدعي الأحداثَ والتجارِبَ السّابقة في تراكم خطابيّ، إنّما تعيد بناءها، وتنظيمَها، وإبرازَ بعض العناصر منها، وإخفاء البعض، وهذا تبعا **لمقصدية** المنتج والمتلقي، و**المقصدية** منتهى الخطاب الشّعري، ومقوّمات النصّ، هي الوسائل لنقلها - كما جزّأنا - في معيار **القصدية**- وكيفيّة ترك أثَرٍ جماليّ، وذوقيّ راقٍ في القارئ.

(46) ينظر: سعيد حسن بحيري: علم لغة النص ، ص162-163.

الفصل الأول:

1- ما يتعلق بالمنتج والمتلقي:

أ-القصدية(القصد، المقصدية).

ب- المقبولية(القبول، الاستحسان).

2- ما يتعلق بالنص في ذاته:

أ-الاتســـــاق(التناسق، الحبك).

ب- التماسك(الانسجام، السبك).

- استنتاج الفصل الأول

القصدية
(القصد، المقصدية)

- تعريفات لغوية، قاموسية
- القصدية وعلامات الخطاب في ديوان " الإبحار في الذاكرة ".

1- مرجعية القصد

2- القصد في الديوان

- استنباطات.

أ- القصـديةُ: (L'Intentionnalité).

- تعريفاتٌ لغويةٌ، قاموسيةٌ معجميةٌ:

القصديّة، كثيرا ما يُطلق عليها **القصْد**، وفي كتاب «النصُّ والخطابُ والإجراءُ» تفهم على أنَّها في معنى "الوصول"، وجاءَ في مختار الصّحاح « **القصدُ**: إتيانُ الشّيء، 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، والقاصدُ القريب يقال: بيننا وبينَ الماء ليلة قاصدة؛ أي هيِّنة السَّير لا تعبَ منها ولا بُطْءَ، **القصدُ** بين الإسراف والتقتير، يقالُ: فلانٌ مقتصدٌ في النفقة، وقولُ الله تعالى: (وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ) (لقمان18)، واقصِدْ بذَرْعِك؛ أي أربَعْ على نفسِك، و**القَصْدُ** (العدل)»[1]، ويعني العِرفَ والرُّشدَ فتقول: عقلٌ قاصدٌ؛ أي واعٍ وراشدٌ، وكتابٌ قاصدٌ أي موحٍ ومرشدٌ، «وهو على **القَصْد**ِ: وعلى قصدِ السبيل إذا كان راشدا، وسهمٌ قاصدٌ، واصدٌ، وسهامٌ مستويَّة نحوَ الرميّة»[2].

و**المَقصَدُ**: مصدر، «مكانُ **القصدِ**»[3].

وفي الشّعر: القصيدةُ المخّةُ إذا خرجت من 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].

و**القصـدُ** مـن الشِّـعر: هـو الطويـل والبسـيط والكامـل التّـام وقيـلَ:« أصـلُ (ق ص د)، ومواقعها في كلام العرب: الاعتزام والتوجّه والنهود والنهوض نحوَ

---

(1) أبو بكر الرازي: 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.

الشيء»[6]، وكلُّ هذه المعاني في سياق الإصابة والبلوغ؛ فإن كان **القصدُ** في المشي فهي بلوغُ المكان، أو **القصدُ** في السّهم تحقيقُ الهدف، وإن كان **القصدُ** في الضَّرب فالقتل، وإن كان في الأدب، والكتابة فإبلاغُ المرمى بالمبنى.

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

المقصديةُ، والمصدرُ **القصديةُ** الصِّناعيِّ: صفة يكتسبها الشيء من **القصد**، ومقصد به: مصدر صناعيٌّ من«المصدر الميمي مثل المصدريّة وما أشبه ذلك*»[7]، والمصدر الصِّناعيِّ هو «اسمٌ تلحقُه ياءُ النسبة مُردَفة بتاء التأنيث للدّلالة على صفة فيه**»[8]، ونستطيع أن نرمز إلى **القصدية**، و**المقصديّة** بالهدف الخطابي أو هدف 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 تسمّ 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،

---

[6]ابن منظور: لسان العرب، 5/265-266.

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

[7]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.

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

حتى بلّتَ الشفتينِ بماء التّسنيمِ»[9]

و(تاء) الضمير الغائب الفاعل مثل:«**تخطئُه مسامعُ الأرصادِ والرّجالْ**»[10]، و(تاء) المضارع مثل:« **إذ تلتوي بَشْرَتُه الكابيةُ الحزينةْ**»[11]. والمخاطِب وهو صاحب النص والنصُّ المخاطب به»[12].

وإنَّ من المبادئ الكلية، بنيةَ النص الشعري (**قصدَه** في الرسالة) نترجمه هنا إلى الوعي بالمفهوم الفكري، بما ينتج من صياغة بلاغية، مشفوعة بمعنى ودلالة، وهي قائلة بمغزى ما، وإنّ من المعاني الفرعية له – **القصدَ**- التفطن بما هو مبثوث في إيحاءة القصيدة الشعرية، فهي مؤصَّلة بمرجعيات بلاغية ولغوية، يمكن الرجوع إليها لفك بعض مغاليقها، قوامها فكرة التشويق العاطفي(Emotion Affective)، «ومعينات تعيين المعاني في القصيدة»*، فالتشويق العاطفي سببه- في بحث جنس الشعر- عن ميل العواطف للتعبير عن مكنوناتها، فلو جذّرنا الكلمة **شعر** لأثّلناها مشتقةً من مشاعر وشعور وشاعرية، 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 للنص فلا« يَمْلكُ طريقة مباشرة للوصول إلى المعنى المقصود من نسيج الشاعر، وصنعه منذ إحداثِه القصيدةَ، فهو يحتاج على الاعتماد على عملية الاستنتاج؛ تمكّنه من التوصل إلى فهم مقولاتها»[13]؛ أي تفسيرها لغويا، نصيا، «إذ يُسهم هذا التفسيرُ في فهمٍ أفضلَ لمقصود الشعر»[14]، وهذا ما يجعل فعل التذّوق الشعري ممزوجا باستقراء منطقي لقصد نحوية القصيدة (L'Indication Logique Poétique)، ومن أجل استنطاق النبض الجمالي من القصيدة، وتفعيل الرّصد الإبداعيّ لحزمة الخلاصات، البلاغية والأسلوبية في الإحاطة بالمقصود.

---

[9] صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة، ص53.
[10] المصدر نفسه، ص38.
[11] المصدر نفسه، ص42.
[12] 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.
[13] 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.
[14] ينظر: سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، ص187.

ولا يتم هذا الاستنطاق لبلاغة النص الشعري والمجازي والجمالي إلا بوساطة القرائن، الإحالات، أما في (النظرية التداولية الحديثة)* فيكون المنظور حيث الفعلُ المتداولُ للأدب، ونحن نحاول تطبيق بعض مقولات الفعل التداولي في قصائد الديوان، فيما يلتحم بعلائق الأفعال الكلامية، والمعاني في عِقدِ 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»[15]، وأن« كلَّ كلمة في كلِّ صدر بيت تحيل وتدل إلى 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»[16]. و**المقصدية**ُ لبناء نصّ بليغ لها مضامةٌ أي علاقة بعلامات الخطاب، وتقصد بهذه العلامات الدّوال الفعلية **الأفعال**، والاسمية **الأسماء** مثال:دور الفعل **أراقَ** في ثقل المعنى؟ ودور الاسم **مدارُ** في ثقل الوصف؟

- القصديةُ وعلاماتُ الخطابِ في «الإبحارُ في الذّاكرةِ»

القصدية، المقصدية: هي «أنّ كلّ جملة لغويّة أو "نصّ" وراءَها **مقصدية**ٌ أولية تتجلّى في بعض الحالات مثل: الاعتقاد والخوف والتمني والرغبة والحب والكراهية، وثانوية: هي ما يعرفه الملتقى من مقاصد المتلكم، والحالات التي وراءَها، ويوضحُ ذلكَ أنّ الفعل الكلاميّ "إقرأ" فعل الأمر المتطلب لفاعله يلبي مقصدا "أوليا" يظهر في رغبة المرسل إسماعَ القراءة له، و"ثانويا" في اعتراف المتلقّي بذلك، و"ثالثا" في إرادة المرسل أن يصدرَ عن أمره تلبيةٌ»[17] تماما كالفعل(قِنا)في المقطع:

«قِنَا وَقْدَ الجَفْوةِ في القلبِ، ويا حُرَقَ العينين
في مَلَلي أَتقَلَّبُ يا ربّي،»[18]

---

* 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.

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

[16] المرجع نفسه، ج79/1.

[17] محمد مفتاح: ديناميّة النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، حزيران1990، ص50.

[18] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص54.

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

وجوهر هذا التصور الأدبي الإلتزامي* في حدوث الرسالة، هو الذي يعلّق وظيفة التواصل الناجحة على مختزل العملية اللغوية، وفي إطار 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 بأدواته، والفهم يعني الاعترافَ من قبل المتلقي **بقصد** تواصل المرسل؛ أي تذوّق القارئ نصَّ الشاعر ومحاولتُه بالقراءة»[19]، كما يمكننا إدراج مفهوم **القصدية** في مفهوم المضمون العام للسّياق النصيّ، ذلك لأنّ عمق **القصد** محجوب 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 من النصوص»[20]، ونقصد بهذه الإسهامات مضاميرَ الخطاب المنبثقة من بؤرة **القصد**، الذي يكنّه ثم يُكني عليه الشاعر في مدونته.

مثال: قول الشاعر في القصيدة الآتية-إذ يمثل تمثيلا فرعيا بالعنوان- على الرغم من تخبئة القصيدة المختزَلة على الظاهر العام منها، والتي هي جزء من أجزاء الدّيوان، فالقصيدة بعنوان «**إلى أوّل مقاتل قبَّل تراب سيناء**»:

«ترى ارتجفت شفاهُك

عندما أحسستَ طعمَ الرّملِ والحصباءْ

* 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.

[19] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص54.

[20] ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص106.

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 → المقطع 2
وكان الدّمعُ والضحكاتُ مختلطيْنِ في سِيماكْ
وكنت تَبُثُّ، ثمَّ تعيدُ لفظَ الحبِّ مذهولاَ»[21]

هناك حركة للتفاعل واردة بين كلمات المقطعين(1)، (2)، بوصفها بِنيةً لغويةً ذاتَ نسيج ذاتي، مخصَّبة بالمعنى، هذه البِنية هي من قبل الشاعر، وما يربطُه بها من قصود، وفهوم مختارة، تظهر في ضمير المخاطب(ك) بأفعال فيها (تاء) التأنيث الساكنة، ولكل من الضمير (ك) و(ت) للتأنيث قيمة أسلوبية.

فأمّا قيمة الكاف فترسم صورةَ المخاطب، ولإيقاظ ذات المتلقي بالتواصل مع الضمير(ك)، وشدّه إلى الحركة السّردية.

أمّا القيمةُ الأسلوبيةُ لتاء التأنيث السّاكنة هي أن يُضفيَ الشاعر لمسة مغايرة هي المؤنث للشخصية الرئيسة، المرويِّ والمخاطب لها المقاتل، المذكر، الممايزة، والمتلاونة مع(كاف) الخطاب الدّالة على المخاطب الحاضر.

---

* في الوزن الصحيح: للرمل الذي قد ثرَّفي 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

[21] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص15-16.

المخاطب 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 المسندات إلى الضمائر من أفعال، وأسماءَ، وإيحاءاتُها يحقِّقها الشاعر في مقطعيه، فإذا ما فهمت عملية الإسناد، وتجاوز القارئ إلى البلاغات والإشارات المضمنة في الجمل الشعرية فهمَ تصوُّرُ الشاعر إلى حد ما، بخاصة «التصوُّر السياقي(Contextuelle)»[22]؛ أي سياق المقطعين الظاهرين أمامَنا، فيفهم-هنا-، تصوّره المتعدد في قضية إنسانية، فكرة حضارية، عقيدة ما- إذا كان مؤمنا بها- إيمانا قويا، أو تأكيد في مظهر اجتماعي أو صورة جمالية أو زِنةٍ ثقافية أو نفسية.

وفي حياض الدّراسة للخطاب، ولاستنباط القيمة **المقصدية** من المدونة نحاول استخراجَ مواطن **القصد** في مجموعة القصائد بالدّيوان.

1) مرجعيةُ القصدِ:

بما أن الأغراضَ الشِّعريةَ هي التي تتحكم في وضع القانون الكلي (B. Général)، الذي يتحكم في الاتصال الكلامي؛ لأن الغرض الاتصالي في فضاء الخطاب الأدبي يعود إلى مرجعية شعرية، بما في ذلك (تدفق شاعري) ففاليري يقول: « لا يوجد معنىً، ولا توجد فكرةٌ دونَ أن يكون مَعرِضا لصورة يمكن أن تلحظَ»[23]، نلمح هذا من خلال استيعابنا لحركة الحوار الداخلي بين الشاعر ونفسه؛ إذ يستقصيها عن مأمولاتها، ورغباتها، ومدى تطويعها للوقت، ويتحسس موضعَها من هذا الزمن في صياغة القصيدة الآتية، وهو يقصُّ- في مقطع سرديٍّ قصير- لحْظات إصغائه لذاته في تساؤلاتها:

« **حينَ أهوِّمُ منحلاً في قارورةِ صمتي:**

أو مأسورًا ما بينَ شِباكِ الليلِ السوداءْ

مُنْتَظِرًا ما قدْ يأتي

تساءلُ نفسي:

---

[22] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص140.

[23] 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.

أينَ هروبي من وطأةِ وقتي»[24]

إنّ القصيدة باعتبارها مستوىً لغويا يحمل دافعا شعوريّا للشّاعر إلا أن معناه يمكن ضمنَ القارئ، ولا يتبيَّن إلاّ بعملية استنطاق أدوات اللغة من استفهام، واستعطافٍ وتعجبٍ... إلخ، وهذا جوهر العلاقة بين القصد وتعليم أي وسْم ملفوظات الخطاب الشّعري، فالملفوظُ مشحونٌ بمعنىً به فكرة **القصد**، ومن ثمَّ ينبني التركيب الخطابي وَفق نسق معين من استشعار العلامات المناسبة.

فالقصد-هنا-من هذا الموضوع الذي يحيلك على ترسيخ فكرة (التَكرار) في ذهنك ويتفاقم طبقا في نفسك، وعاطفتك، فيهتاج به شعورك؛ لأنه تنبيه متزايد وليس (التَكرار) مجرَّدَ إخبار- فقط - بوضع راهنٍ اجتماعيٍّ، أو سياسيٍّ، لا بل البحث في سبب هذا الجمود، ومحاولة الإطّلاع على حقيقة كلِّ خائل بين هذا الجمود والناس، وما يدفع الاستمرار ذاكَ، أي حتميته لوظيفة القصيدة –لغويا- في مجهر الأسلوبية إخبارية، إنبائية عن كونٍ ما يحتوي عالما من الناس، وتنضوي تحتَه خريطة ما 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 الأولِ، ولكنه ينتهي في آخر المقطع بتغلب البؤرة ذاتها المبثوثة في دائرة التجمد والتكلس، كأنّ كلّ محاولات التغيير مكبّلة، لا تعدو أن تكون مناوشاتٍ من قِبَلِ ضعافٍ، أرهقهم الزمن، وأوهى حيلتَهم، وقطع على إرادتهم، وأودى بتمردهم إلى الإفلاس، وما مكَّنهم شيئا من القدرة على التغيير:

المقطع الأول:

«تتمرَّدُ بعضُ المُدُنِ على التكرار
وتحاولُ جاهِدةً أن تتشبَّه (بالمدنِ الأحلامْ)
أو (المُدُنِ التاريخ) كما نسِجها الأوهامْ
أو (المدنِ الآثار) كما تحكي عنها الأصنامْ
أو (المُدُنِ اليوتوبيات) المرسومةِ من عَبَث الأقلامْ
أو المُدُنِ المرسومةِ في كهفِ مرايا الله

[24] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، قصيدة (ليلية)، ص76.

ظلاّ دون قَوَامْ»[25]

نلاحظ أنّ هناكَ ضرورةً شعريةً مستمرةً في المقطع، لنصية اختصار الأنواع **للمدن** في عقد واحد، ومنىً واحدٍ، هو أنّها تشترك في كسرِها آلة التكرار، وهذا فيه دليل لتَبيان القصد الواحد ضنَ ما تقدره اللغة الشعرية من ضرورة الحذف (حرف الجر(ب)) على جمل: [(1) **المدن التاريخ**

[(2) **المدن الآثار**

[(3) **المدن اليويوبيات***

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

هنا إشارة في طاقة استعمال ضرورة مثل«ضرورة العطف على ضمير خفي المتصل من غير إعادة الخافض تشبيها له بالعطف على الظاهر»[26]، وهي حالة حذف الخافض، وإبقاء الأسماء المجرورة به في الجملة متوالية لربطها في ذهن القارئ بعقد المعنى المركزي التَّقصُّد بالحذف (Ellepsis) (حذف حرف الجر) إلى تشبيه المدن بتشبيهات مختلفة، تشترك في كسر عملية التَّكرار، فهناك حذفٌ اسميٌّ، وحذفٌ فعليٌّ ونضرب مثالا في العطف على ضمير الخفض المتصل من غير إعادة الخافض -تشبيها بالعطف على الظاهر- في قول الشاعر:

«الآن قرَّبتَ تهجونا وتشتمُنا

فاذهب فما بِكَ والأيّامِ من عَجَبِ»[27]

↓

واو عاطفة

(اسم مجرور) ضمير متصل مبني على الفتح في محل جر لحرف الجر (ب)، ويريد وبالأيام، وقوله: **«آبَكَ*أيِّه بي أو بمصَدَّر**

من حُمُرِ الجِلَّةِ جَأْبٍ حَشْوَرِ»[28]

---

[25] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص72-73.

* اليوتوبيات: المثاليات والأفلاطونيات من القيم والأخلاق.

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

[27] ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، ص147-148.

* شرح: آبك الله: أبعدك الله. المصدر: الشديد الصدر. الجأب: الغليظ، الحشور: الخفيف، الجلة:التأييه، الدعاء: يقال: أيهت بالإبل إذا صحت بها.

يريد أو بمصدَّرٍ: مصدَرٍ

وأستطيع وسمَ هذه البؤرة- للحذف- ببؤرة التحوّل للبِنى المقطَّعة في المشهد الشعري، وهذا التحول هو مراحل استحصال الدَّلالة العامة للقصيدة، فلذا الجملُ كلُّها تتآزر في طبقات الدّلالة – أسلوبيا- حتى تصلَ إلى منبع الدّلالة.

ومن هذا فكلّ «المسلمات التي ينطق منها البحث الأسلوبي في العمل الأدبي وَحدة تتكاثف جميع عناصرها لأداء غرض واحد، هو تحقيق بؤرة القصد الواحد فمن أيّ عنصر ابتدأت فأنت واصل- حتما- إلى الغرض الذي هو روح العمل الأدبي»[29]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 فيما بينها، وهذا التوازي يستفيد منه صلاح عبد الصبور كثيرا.

والجزء الذي بين يدينا - وإن كان يحمل في بيته الإيقاعية نوعا من التوازي بين الأبيات المتتابعة وله وظيفة خافية- هذا التّوازي هو نوع من التلازم 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»[30]

ويلتمح من هذا القصد التّعبير عن ملامح هذه المدينة في كسرها تكرار حياتها، «إذ توحي بعدم تقبُّل المتناقضات في مجالها، وهذا غرضه أنّ المدينة وطن قمّة الالتحام» [31] للشّاعر، فهو يبثّها ويشاركها في نيّة كسر التكرار وهذا المعنى في شعر صلاح عبد الصبور كثير.

---

[28]ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، ص147-148.

[29] 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

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

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

إلاَّ أنّ مبدأ الإيماء إلى اندلاع ثورة معنوية في(فقرة) * موالية، تحمل دلالة الثورة على هذا التكرار، وتغيير البنية كلية، امتثالا لما تَطلَّبه المعنى فيقول صلاح عبد الصبور:

« يتمرَّد بعضُ المكرورِين على التكرار
يَتَحوَّر بعضُ المكرورِينَ إلى نَقْشٍ فوقَ جدار
أو نحتٍ من أحجار.
لكنَّ الرّيحَ.. الشمسَ.. الأمطارْ
تُسْلِمْهُم للتَّكرار»[32]

فجملة «**يتمرَّد بعضُ المكرورينَ على التكرار**» لا تساوي إيقاعيا جملة «**أو نحت من أحجار**» ولا تساوي- بنويا-؛ **أي** من حيثُ حجمُ المفردات جملة «**تسلمهم للتكرار**» مع أن الجملة الأخيرة «**تسلمهم للتكرار**» فيها عودة لسياق المبنى إلى النقطة الأولى، المعضلة المعالَجة (التكرار)، وهذا ما يستجلبنا لمناقشة فكرة الدّلالة والمعنى داخلَ تيار التَّكرار في القصيدة، وماذا تساوي الدّلالة من التكرار- بنويا- على 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»[33]، تتعرض إلى التماثل الصوتي والذي يضمّنه كثيرا 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...»[34]

* الفقرة الشعرية: « يتمرد بعض المكرورين على التكرار، حتىّ..... تسلمهم للتكرار» ص 73 من الديوان.
[32] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص73.
[33] مقالة تقنية التوازي في الشعر الحديث، لعشتار داود أحمد من موقع إتحاد الكتاب العرب:
www.awa-dam-org/mokifadaby/421/mokf421.003htm
[34] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص77.

فالتماثلات الصوتية تشكّل التّكرار في مقاطع 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)، إذ يكون المعنى والدلالة متوازيين في هذه الكلمات، وغير متطابقَين، وما يجمعهما دلالة سياقية عامة، أما في التطابق الصوتي (التكرار) فيكون متطابقا.

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

وهذا مَناطُ العلاقة بين ذهنية القارئ لها في بذل جهده لاستنطاق القصيدة، من ما قرأه، والتفاعل الوجداني مع أحرفها، وقاموسها الشعري؛ لأنَّ كلّ بنى الشعر- عندها- ستكون في حسبان القارئ، وهذا ما يعرف بعلاقة القارئ بالقصيدة، وقصدية القصيدة المقسومة بين الذّي كتبها، والذي قرأها.

ويرسخ الشاعر في قصيدة "تكرارية" بعد تغييره لبنى القصيدة حورا، هو مدار القصيدة كلها، ويحمل في ذاته دوائر يستخلصها-كما بينَ- القارئ، وكلُّها تعود إلى الدائرة التي تنبثق منها روح الشاعر المعبرة عن صورة (التكرار)، تنبئُ عن شعور بقرائن الرفض لها، ولنظام مكرس، غير مقبول، وذلك في كلماتٍ، توضِّح مباشرةً موقفَه يقول:

«الليلُ، الليلُ يكرِّر نفسه

ويكرِّرُ نفسَهْ

والصبحُ يكرِّرُ نفسَه

والأحلامُ، وخُطوات الأقدامْ»[35]

ويقول: حتىّ َسأَمُ التكرارِ يكرِّرُ نفسَهْ»[36]

[35] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص70.
[36] المصدر نفسه، ص71.

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

فقصيدة« **تكرارية**» تحمل في أسلوبها المتراوح بالتكرار **قصدية** الطلب والالتماس للتغيير بالأمر لا يفارق في جوهره رجة اللفظ، وامتلاك نزعة الثورة، لأنَّ هذا (الأمر) البلاغي غير حقيقي، وهو في الحقيقة-لسياق القصيدة- صرخة من صرخات الشاعر تجلية حتمية الواقع المفروض بعقم هذا التكرار، وبالابتذال فهو إذ يريد معنى 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 عَكْسَ الأقدار»**[37] = أَبحِر عكسَ الأقدار

و**«أسقُطْ مختارًا في التكرار»**[38] = لا تسقط مختارًا في التكرار

وهذا ما نسميه- أيضا- بقصدية الدّلالة الضّديّة الموازية، ففي الأمر يفيد عدم نفي الأمر، وهذا يولّد حركة بلاغية بين سياق يحمل معنىً، ودلالةً لهذا السياق لها معنىً مضادٌّ لها، فالشاعر يحرّض قارئَه و(ذاتَه أيضا) على الثورة على هذا التكرار القابع، لأنه هو والقارئ ذاتان مقصودتان في القصيدة، وقد يكون أوَّل قارئ له هو الشاعر (ذاتَه) لأن الحوار في صورة (المنولوج) الحوار الدّاخلي في بِنية وصفية، سردية، متقطعة بمراحلها في فقراتها، وهذا كلُّه خِدمةٌ لمرجعيةِ القصدِ.

ولو ناقشنا في القصيدة فكرة التّكرار اللّفظي مستفهمين عن مدى تأثيرِه شكلا ودلالةً، وعلاقة التّكرار بالتوازي الإيقاعي وبالمعنى العموم؟ لوجدنا أن التكرار اللفظي يفيد تفاقم متواليات (معاني الكلمات) الدّلالة الشعرية: ذلك أن الكلمة المكررة (الليل) توكيد لفظي ظاهره تأكيد في السياق للدّلالة من جمل استفهامية غيرِ بائنةٍ، فهي معرَّضٌ لها وتساؤلات خافتة، متكاثفة، متوالية على هذا التكرار، ولم يُنهِ صلاح عبد الصبور هذه الجملَ بعلامات

(37)(38) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص74.

استفهام-كما قلنا- ولم يتمَّها بعلامات للتعجب لاعتماده على مخزون قارئه، ووضع قارئه وضع المتأمل كثيرا والمستقصى عن ما وراء الكلمات والمعاني والمستنطق للقصد.

وقد غيّب الشاعر عنه شعرية الترقيم بعلاماته، لكي يحدث الدهشة، ويثيرَ القصد بذلك، وتكون هذه الدهشة شغوفة بغرابةٍ، وتساؤلٍ مقدّرٍ بصيغة أفعال التعجب مثلا ما أفعلَه وأفعِلْ به، في درجة هذا التلازم التكراري الملفوظ في الجملة الفعلية المكررة "يكرّر" فالقارئ يؤخذ- بذلك- بتكليم نفسه سريا دون إرادة ظاهرة، ويغمره الإنعام في هذا وَفق الإيغال (التعمّق) في استكشاف الأسلوب، والمعنى، ويتبع درجات السرد المتسلسلة في جُمَل المحذوفات عن عمق الجُمل المتواردة من **«الليلُ، الليلُ، يكرّر نفسه، ويكرّر نفسَه»**[39]

و«تكاد تغلب الأفعال المضارعة في هذه القصيدة، غلَبةً شبه تامة، فالأفعال كلُّها في زمن الحضور الذي يدلّ على استمرارية هذا المشهد، انطلاقا من الزمن الحاضر للمتكلم، وتكرُّر الوصف للاستقبال، والاستجابة الآلية له»[40]، وهذا يفاعلُ فكرة التوكيد ويزيدُها تصعيدا لما يرمز إليه قوله.

إن أغراض التوكيد اللفظي متعددة، ومتدرجة في الدّقّة، والإيفاء للمعنى، وقد يكون المعنوي جزءً من أجزاء التوكيد اللفظي، إذا كان المؤكد اللفظيّ رمزا لأيقونة*معنويا، كالتماس أيقونة اللون، كما أورد 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»[41].

وتصوير صورة المبالغة وتعميق السرد فهو«إعادة اللفظ الأول بعينه سواء كان اسما لقوله: «**أخاكَ أخاكَ فإنَّ منْ لا أخًا له**

---

[39] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص47.

[40] 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.

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

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

أتاكِ أتاكِ اللاحقونَ اُحبسِ اُحبسِ»**[42]

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

والعمل هذا لتنويع فكرة التكرار، ومن ثمَّ تعميقٌ في أثره **لقصد** الشعرية الأدبية، بل وفي الجمل الأخيرة المحذوفة الواو للعطف، يعطف الجمل والاسنادات عطفا منطقيا، ويتكرر ذهنيا الفعل: يكرّر بعطفه المجاز به في الجمل الأخيرة:

« و الأحلامُ و خطوات الأقدامُ

و هبوطُ الإظلامْ

و هبوطُ الوَحْشَةِ في القلبِ مع الإظلام»[43]

وتقديره، ويكرّر هبوطُ الإظلامِ نفسَه، ويكرّر هبوط الوَحشةِ في القلبِ مع الإظلامِ نفسَه...إلخ حتى «**حتىَّ سأمُ التكرار يكرَّر نفسَه**»[44].

وقد أعاد اللفظَ الشاعرُ(هبوط)، (الليل) وجملة(يكرَّر) لأنَّ التَّكرار« (إعادة اللفظ) (Récurrence) لتشكيل وَحدةِ الإحالة، لإثبات **القصدية** في معنى السِّياق، ولتراكم الدَّلالة (Simiotique)، وضبط قصد المقطع»[45].

---

* 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).

[42]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.

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

[44] المصدر نفسه، ص71.

هذا ما يوحي-ضمن الاسنادات المكرّرة- بالارتباط للمعنى، فالعلائق النصيّة التي تربط ظاهرا أو مقدرا هي تراكيبُ القصيدة، وأساليبُها من تضمينات وتكرارات، وإيجازات، وانتقالات دلالية... إلخ، أو ما يعرف بالترابط النصيّ المعتمد على تأسيس صورَتي(الوصل) و(الفصل)؛ اللتين تربطانِ أجزاءَ القصيدة؛ بعضها ببعض.

إذ يرى هاليدي ورقية حسن«أن الترابط النصيّ أهم ما يحدّد؛ ما إذ كانت مجموعة من الجمل تشكِّل-هنا- نصا يعتمد على مجموعة من علاقات الترابط داخلها، فيما بينها، مما يفتحُ بنية النص، وتتكوّن علاماتُ الترابط داخلَ النصِّ حينما يعتَمَد فيه عنصرٌ معين في خطاب على عنصرٍ آخرَ، فالأوَّلُ يفترضُ الثاني؛ بمعنى أننا لا يمكننا فكَّ شِفرته بنجاح إلا بالعودة إلى الثاني»[46]

يقول-في مثال ذلك- الشاعر: **«وكرّر السؤال**

أأنتَ من سكَّانِ هذه المدينة ؟

ألفْتها منذُ سنينٍ عِدَّةٍ، غدوتُ قطعةً مفيدهْ

من قِطَعِ المشهدِ في عروضِها اليوميهْ» [47]

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(...)]»[48]

فمن فهم هاليداي ورقية حسن (Halliday R. Hassan) للتّرابط، نعتبر مثل هذا القطع مترابطا؛ بما تحققه سلسلة الضمائر الموجودة في تركيب، مثل هذا للضمائر الغائبة

---

[45] ينظر: دو بوجراند و دريسلار: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص33.

[46] ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص228.

[47] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص39.

[48] المصدر نفسه، ص40.

إحالات إلى الخلف تربط الجملة الملفوظة بالسابقة، كما نقول عن هذا المقطع -في وصف هذه الضمائر الرابطة-أنّ الضميرَ (ها) في الجملة الثالثة "ألفْتها" تحيل إلى الخلف على (مدينة)، بما فيها جملة (سكان هذه المدينة)، وهذه الوظيفة المحيلة إلى ما سبق للضمير (ها) تطبع ترابطا بين الجملتين؛ بحيث نفهمهما على أنهما كل لا يتجزأ، يكوِّنان معا نصًّا يصب في بنيته القصيدة - كليا- بقصوده، وسنتحدث في جزء الترابط النصي عن هذا بشيء من التوضيح.

وفكرة التكرار من هذا بغية التأثير- أيضا- في القارئ بإعادة المواد الملفوظة (الكلمات) على مستوى القصيدة، يمكن أن نسمَه- مع تأثير الترابطات- بالضمائر مثلا الغائبة والمخاطبة، أو المتكلمة كما رأينا (البديل الخطابي للتواصل) وسِمَ من ناحية خطابية، ونحن في دراسة مبدأ القصد، في إطار النص، وأوامر (روابط) الناص، وتواليفه (تراكيبه) هو –أيضا- بحث في عنصر(بنية الاستدراج للقارئ؛ استدراجا بلاغيا؛ أي هو جميع أدوات التخاطب كالاستفهام قال الشاعر: **«متى مضَى...؟**

وهل سمعته حقيقةً...

وهل هُوَ الخيالُ؟»[49]

أو التّساؤل التعجّبي المثير لمعنى الدّهشة في الحب، والارتباط الشديد بين الإنسان ووطنه، من دون توضيح لأداة التعجب: **«[لكنني أحببتُها.. أحببتُ هذه المدينهْ**

[ضيقَ الفراغَ بين الحب والإشفاق والضغينه]»[50]

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

هل تبغيي أنْ أدعو الشرَّ باسمه

هل تبغيني أنْ أدعو القهرَ باسمه (...)»[51]

أو بأسلوب التحسّر، أو الإنكار...إلخ، وهذه المِيزات التعجبية، والاستفهامية منوطٌ بها الشعر؛ لتوضيح صورة الشعور، ولإصغاء تدفق العاطفة المترجَمة باستخدام الأدوات

---

[49] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص43.
[50] المصدر نفسه، ص42.
[51] المصدر نفسه، ص59.

أحرفا، وكلمات، وبهذه الخواص أي المعاني البلاغية يؤول النصُّ إلى معناه، الثَّمرة من كتابته، وبموجبها تفهم الوظائفُ الجماليةُ **للقصد**.

ولو تأملنا هذه الوظائف لوجدناها لبعث رسالة **القصد** في الأدب«فليس التحاور- مثلا- في الأدب الكلام بين المتخاطبين الحقيقيين –معا-، 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، وتحقيق تثاقفٍ شعوريٍّ للقارئ، بفهمه لمحذوفات القصيدة، ومقدّراتها النحوية، والشعرية، بل والمشاركة في تحسُّس عمل هذه الأدوات البلاغية في الخطاب الشعري، ويقدِّرها، ويتأمَّلها في مستوى الشعور بالغائب ضمنَ القصيدة»[52] كلّ هذا لاستحسان القصيدة.

فالاستحسان– هنا- والتقبّل ما يُظهره أسلوب خطاب 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 الاستفهامات المقصودة والاستفسارات في تراكيب هذه الجمل الشعرية، واستخلاص المعنى.

وهذا موقعه في الدِّراسة– بعمق-موقعُ الإحالة، وما يسمّى 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:

---

[52] ينظر:آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصّوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرّغاية، الجزائر، ط1، 2002، ص104.

(وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ) (إبراهيم/18)، وسُئِل المعبِّرُ؛ المفسّر عن قوله: (وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيّاً) (مريم/62)، فقال: ليس فيها بكرةٌ ولا عشيٌّ.

وقال الله 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»[53].

ونستثمر-هنا- المجاز في قصيدة الشاعر الذي يريد فيها استجماعَ المعاني القومية في (البعد التاريخي) قصيدة «**إلى أوَّلِ جنديٍّ رفعَ العلم في سيناء**»[54].

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

«**رأيتك جذعَ جمّيز على تُرعَهْ**»[55]← يمثلُ أصلَ النَّبت والغرس المصري (الريف المصري) ترعة البدوي الغيور

«**رأيتك قطعةً من صخرةِ الأهرامِ منتزعهْ**»[56]← جَهْدُ الحضارة الفرعونية التاريخيُّ

«**رأيتك حائطًا من جانب القلعهْ**»[57]← ما شيَّده القائد صلاح الدّين الأيوبي، محرّر القدس من أيدي الصّليبيين قلعة صلاح الدين) مجد التاريخ الإسلامي العربي في تخليصه القدس من أيدي الصليبيين الحاقدين.

«**رأيتك دَفْقَةً من ماءِ نهرِ النيل**»[58]← ارتباطه بالمِنَّة الرّبّانية الطبيعية، الوفاء إلى تكوينِه الجغرافيِّ، والإقليميِّ.

ومن هذا: فإنَّ المتلقيَّ لخطابٍ مثلِ هذا 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 عليها يتكئ لاستنباط الحكم المفترض منها، والتي تكون- بدورها- قابلةً لأن تأخذ اهتمامَ المستقبِل.

ولعلها تتموضعُ ضمنَ ما يستشرفه من رجاء، وآمال، واشتياق، فالآية الكريمة: (وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى) (الحج/03) جملة خطابية تعادلها جملةُ جوهر المعنى، تتحقّق في ذات الملتقي لها، هي استنباط حالة السّكارى في ميَلانهم، ونوَسانهم،

---

(53) الجاحظ: البيان والتبيين، ص368.
(54) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.
(55)(56)(57)(58) المصدر نفسه، ص13.

غيبوبتِهم، وتهويماتِهم، فتصرفَ معنى السُّكرِ المشهود في الحياة الدّنيا "فعل شرب الخمر" إلى معنىً غيبيٍّ فيستحضره من منطق الخطَاب أي المآل والتلقي»[59]، ويتمّفهم القصد من بلاغة الخطاب.

* **خلاصـــةٌ:**

كلُّ ما سبقَ يُستخلص منه عنصرُ **القصد**، البنية للخطاب، والنيَّة المبثوثة من الشاعر التّي بمقتضاها يطوِّع أغلب هذه الأدوات الخطابية لغة، وأسلوبا، ومعنىً، وبلاغة، ويحقق بذلك أوّل عنصر من عناصر الخطاب، النص أي **القصد**، وبمرجعيات **القصد** 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 هذا **القصد**، ونسمّيه(النص المتجه **بقصد** لإخبار القارئ بأنواعه) (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 لشخصيّة ما أدبيّا، والتعليق على نوازعها-كما رأينا- في قصيدة «**شَذَاراتٌ من حكايةِ متكرّرةِ وحزينةِ**»[60]، أو الحكاية عن شخصيّة بطلة في موقف أو مشهد يأخذ صورة الرقيّ لتأثير جماليّ لثقل المعنى، فيقتفي أثرَها من وضع أفعالها وأحوالها أو نقول عن المدوّنة حقل دلاليّ لوصف عامّ يمثّل لحظة تذكّريّة أو تخيّليّة شعريتين كما هو في قصيدة «**انتسابٌ**»[61]».[62]

2- القصدُ في الدِّيوان:

لنحاول تعيينَ أهمِّ دلائل **المقصدية** وتوقيعاتها، ثمَّ المغازي المصادق عليها من قبل المبدع والمتلقي، المغازي معاني الجمل المرجعية في القصائد بعامة، «ويكون لزاما علينا

---

[59] مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص105.

[60] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص80.

[61] المصدر نفسه، ص30.

[62] 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.

مناقشة فكرة التضمين في الأسلوب، ليس بمُتصوّره البلاغيّ القديم، وإنما بصورته الأسلوبية الحديثة، المنتاط بها تكثيف وتقرير الأفكار داخلَ فكرة واحدة، تربط بينها علاقة استثمار، فهي قوّة شحن أدبي أسلوبي، وليست خبرية فقط، بل هي إنشائية لملفوظات القصيدة، وتركيبيتها، وليست مستمدة من احتواءات التضمين فقط؛ ذلك لأن حقل الشعر ليس مقيسا توجُهه بما تُنوولَ من تشفيرٍ(وضع علامات) في اللغة»[63] تشفيرا في البناء اللغوي.

ولهذا فليس الكلام في الشعر بمسمياته، وبقانونه الوضعيّ من لدنِ اللغويين المعترف به، إنما هو جعل البناء الشعري مرآة متواضَع عليها برموز يعمّقها الاستعمال الجمالي في الشعر بين كاتب الشّعر والمكتوب إليه، وهذا الكلام نوع "استعاري" يحوي استعارات لاختصارِ الإبلاغ بفكرة ما، أو تصويرِ صورة ما؛ فأنا إذا ما قلت: سفينةٌ في البحرِ تسير سيرا رهيفا، فكانَ ضرورةً اشتمالُها على ((جزء الشراع))، لأنه مكوِّنُ لها وهذا التضمين في اللفظة، كذاك إذا ما قلت"الإنشائية" باعتبارها قيمةً أكبرَ تقاس بها مشاعرُ الإنسان، من تساؤل وتعجب وأمر ونهي والتماسٍ، فكانَ ضرورة أن تتضمن مفاهيمَ معنويةً: كالقوميةِ، الوطنية، المحلية، وأغراضا يفهم- من ورائها- سبب إنشاء التعبير المختلف للشاعر، والاستعارات الواردة في الدلالات الشعرية بالمفهوم (تضمين (implication)).

ولهذا «جاء عند مكائيل ريفاتير (Reffatter) القارئ النموذجي*والخبير** والمقصود (وهو الذات الجماعيةُ التي عاشت الأوضاعَ التاريخيةَ للمبدع)، فتوجه إليها النص من ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعدّ بناء لتصورات **المقصد** المباشر لهذا النص في إطار نوع من التكامل بينها وبين المصدر؛ أي أنها استمرار له، وتقمُّص جديد له، والقارئ الضمنيّ كما يراه "أمبرتو ايكو" (Umberto Ece) في كتابه « Lector in fabula»، ومُفادُه –عندَه- أنه المقصد الذي يوصِله نشاطُه التعاوني إلى أن يستخرج النص ممَّا يقوله النصي، وإنما يفترضه، ينطوي عليه، ويتضمنه، وملء الفضاءات

---

[63] 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.

الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره، ممّا **يتناص** معه، حيث يتولد من **التناص** هذا ويذوب فيه»[64]، لكل هذه «الدّلالات العوائد على مرجعيات القصيدة: المرجعيات الواقعية، الخيالية تحوي المقصودات الفرعية، أو نسميها –بتجوّز- تشبيهاتٍ مخبوءةً في الخطاب الشعري، وهي التي تثير الاستنباط الشعري (Imperence)»[65].

فلا تفهم دلالة ((القُبلة)) مثلا لفظة في «**وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى**»[66]، إلا باستنباط دلالة المرجع ((الحُب)) مصدره العضو (القلب) الذي ينبع شعور الحب منه، والقبلة والاقتبال والقبول والتقبيل...الخ ودلالة ((الرّمل)) لا تفهم إلاّ من خلال مرجعية الدّلالة ((الصّحراء)) ومتضمنات الصحراء ومقتضياتها قافلة، جَمل، خيمة، عرب...الخ.

من هذا المبدأ: التضمين ضمنَ **القصدية** يجمُل بنا مناقشة فكرة أخرى منها دراسة خاصية التقويم والتقييم الشّعري(Evaluation Poétique) في عنصر القيمات الشعرية لانسجام الكلمة مع الكلمة« والبيت مع السياق الكلي، إذ ننزع الفوارق الشكلية»[67] بين المرجعيات والكلمات داخلَ السياق الشعري، المقوّم بفهم المعنى مع الارتباط الشدّيد للمرجع الشعري بالاستعمال السّياقي، كالقيمة الشعرية الإنسانية في الشّعر نرمز إليها بهدفيّة أو رسالّية الشّعر، ومنها أنّ الخطاب معبّأ بفكرة تشحن الذّوق والتأثير في العاطفية، وعلى أساس التّفاعل التّأثيري بين المنتِج للقصيدة والمنتجة إليه يحدث الفعل الجمالي القراءة، وليس هذا فحسب، بل وتقيم الفكرة علاقة ربط بين ذوق المبدع وذوق المتلقين، ولهذا فهناك من يميل ذوقه إلى شعر المتنبي، ومنهم من يميل إلى شعر محمود درويش وهكذا.

هذا «ما يقرّ به الشّاعر في معنى قوله: إنّ الشّاعر إنسان لا تنبع أفكاره من إدراك لبعض قضايا الحياة بصورة عفويّة، وسلوكية، منفعلة فيما يكتبه، وإنّما يعيشه، ويتفعله ويفكرّه، ويتقصّد في ذلك، في إبداعاته إلى الآخرين، إذ يعكس من خلال المستويات

---

[64] إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية دراسات نصوص شعرية حديثة، ص7-8.
[65] دومينيك مونجانو: مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص69.
[66] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص15.
[67] ينظر: صالح مفقودة: الأبعاد الفكرية في القصائد السبعة المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003، ص187.

المختلفة من الحياة بنية بشرية يكون التّفاعل ضمنها، والانعكاس والإبداع بها ولها»[68]، فنصف القصيدة-إذّاك- أمانة يُودِعُها المبدعُ قارئَه، ووصيةٌ ثمنية يشعر الشاعر بها قرّاءه، وبمحتوياتها.

وهذا ما نراه في قصيدة «**إلى أوّل جنديّ رفع العلم في سيناء**»[69] للشّاعر؛ إذ ينصّ في قصيدته قصدا (القومية العربية) في حبّ الإنسان المصريّ وطنه وترابه فيفعّل هذا **القصد** على أن يحدث التّفاعل المعنوي لا الذّوقي فقط في القارئ، ويعالج فكرة الحبّ للوطن من منظوره، والتضحيّة من أجل الأرض.

والخطاب مملوء بقرائن مستحصِلة للقيم الوطنية، وما أفاضه في الحركة الإيقاعية الظاهرة داخلَ بنية الأبيات المقفّاة تظهر قرائن الجانب الإيقاعي التي 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، حر الوجه مقتحما**»[70]،« **ولم تعلن لنا الشّاشة نعتا لك أو اسما**»[71]، «**هنالك يحتويك وأنت في لحظتك العظمى**»[72]، «**معنى النّور معنى الخير معنى القدرة الأسمى**»[73]، واستعار وظيفة فكّ النونين في آخر الحرف المنصوب على الحالية(مقتحما) «**حلّق في مدار الشمس مقتحما**»[74] بالألف الممدودة وقوفا مع قاعدة العربية، لا تنتهي العربية بمتحرك ولا تبتدأ بساكن، فهو ملازم للإطلاق وتساويا مع الألفات الممدودة لألفين مقصورتين (العظمى الأسمى) فهذا يبدي شرارة إيقاعية شكلية تولّد تشاكلا (توافق الشكّل) أسلوبيا وغنائيا، لهما دورهما في إيصال معنى القومية بالشكل الملحميّ، إذ تأخذ المقاطع حالةَ النّشيد، تعمل على رسم صورة البطل (نبيل البهجوري) المستشهدِ في تراب سيناء، والشاعر في التقاطه لصورة الحرب وصف هذا المقطع الحربي، ونقل لنا الأحداث في مشهدِ التأمُّل:

---

[68] صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1977، ص19.
[69] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.
[70] المصدر نفسه، ص09.
[71] المصدر نفسه، ص10.
[72] المصدر نفسه، ص10.
[73] المصدر نفسه، ص40.
[74] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

« **تملّيناكَ حين أَهلَّ فوقَ الشّاشةِ البيضاءِ،**

وجهك يلثم العلما

وترفعه يداكَ،

لكي يحلِّق في مدارِ الشّمسْ،

حُرَّ الوجه مقتحما

ولكن كان هذا الوجهُ يظهرُ ثمّ يستخفى.

ولم ألْمحْ سوى بسمتِك*[1]، الزّهراءِ والعينينْ

ولم تعلن لنا الشّاشة*[2] نعتاً لك*[3] أو إسْما

ولكنْ، كيف كانَ هناك اسمٌ يحتويك؟

وأنت في لحظاتك العظمى

تحوّلتَ إلى معنىً، كمعنى الحبِّ، معنى الخير، معنى النّورِ، معنى القدرة الأسمى»[(75)]

ألف البنية الإيقاعية (الإطلاق)

ألف مقصورة: ألف البنية الإيقاعية الموازية لبنية الألف الممدودة

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

وما يشهد على ذلك ما ذكره من أنواع الضرورات الشعرية العاملة في المعنى، كتحوير النّون الممدودة لتتابع حركة القافية (حرف الميم) وهذا لأنَّ العربيةَ– في الشعر- كانت-في مثل هذه الحالات- لا تنوّن الحرفَ مثلا: لا تقول في آخر البيت الشعري، أو الجملة الشّعريّة مقتحمًا وعليه الوقف، تماما كما« يحذف المشدّد في الوقف ويحذف بعدَه، ومن ذلك قول لبيد بن ربيعة*[1]:

---

*[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

[(75)] 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 بعفت 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.

"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)»[(76)].

« أمّا أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي ما نون منها وما لم ينّون على حالها في الترنّم، ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء»[(77)]، وهذا الحذف للنون وإطلاق حركة خروج الميم هو من قبيل **القصدية** في الاحتفاء بحسن الإنشاد، الملائم للملحمية في الخطاب الشعري، في توصيف مشهد الحرب عند صلاح عبد الصبور.

إنّ« النّفس الشّعري الإيقاعي الموالي لطاقة الإنسان في النطق بالتّرداد عن النون الثانية في آخر دفقة البيت الشّعريّ أقربُ إلى الاستعمال من حذف مشدّد كما أسبقناه، وكل هذا العمل الإيقاعي ضامنٌ للقصد من المعنى،«فإن صورة الوزن معطىً موازٍ للغة»[(78)] كما يقول حازم القرطاجنّي.

أمّا التّفاعل الدّلالي فيتمّ توظيف قرائنه لاستجلاب أهمّ الدّلالات الموائمة للقصد المركزيّ، فالإتيان بكلمات الخطاب الشّعري بمتابعة ما يتطلّبه المعنى للقصيدة، فالصدق والوطن والإخلاص والوفاء والاعتزاز كلُّها وغيرُها من صنوف معانيها تجد مكانا لها في مُتابع القصيدة قراءةً واستحضارا ومطالعةً، وينوب عنها كلمات تختزلها، فالشاعر يستفهم لغرض الفخر والمدح عن معنى الحبّ في صورة تعجبية، ومعنى القدرة الأسمى ومعنى اللّحظة العظمى ويستفسر عن الوضعيّة المخّطط لها في الخطاب فيقول:

---

*[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.

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

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

[(78)] 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.

« تُراكَ،
وأنت في ساح الخلودِ، وبين ظلّ الله والأملاكْ
تراكَ، وأنت تصنعُ آيةً وتخطّ تاريخًا
تراك، وأنت أقربُ ما تكونُ
إلى مدارِ الشمس والأفلاكْ
تراك ذكـرتني،
وذكرتَ أمثالي من الفانينَ والبسطاءْ
وكان عذابُهم هو حبٌّ هذا العَلَم الهائم في الأنواءْ
وخوفٌ أن يمرَّ العُمُر، لم يرجِعْ إلى وكرهْ
وها هو عادَ يحقق في هدى الأجواءْ»[79]

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

يقول علماء البِنية: بقدر ما يهيّأ الشّكل الأدبيّ اختار البناءَ المناسبَ من مفردات 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 بين الكلمتين المترابطتين لمشابهة أصواتهما، بحيث تجعلك تفكّر في إمكان جمعها أو تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني (أي تشابهها)»[80]، وهذا «كلُّه بوعي وشعورٍ خالصٍ في عملية الرّبط»[81]، يقول الشّاعر:

---

[79] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص10-11.
[80] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص38-39.
[81] كاظم عودة خضير: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص79.

« ترى، أم كنتَ مقتصدا كأنَّك عابدٌ
تستقبل النفحاتْ
ويبقى السِّرُّ طيَّ 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»[82]

الشاعر يهندس المعنى العام من خلال الموضوع المرسّخ، وما يفرضه عليه مضمون القصيدة، فهو يركزّ في القصيدة الشّعريّة بصورة مختلفة، وفي السّير العام للقصيدة، ويمكن تسميتُه بمحور المتداعيات الشّعريّة، فلها معنى تكثير النّسق الذّاتي وتبصير القارئ بكبر حجم **القصد** وغلائه، ولها وظيفة تخريج أسلوب القصيدة في 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،

[82] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

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»[83] 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»[84]، 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 ((**تملينا**ك)) (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 جمَلٌ استفهام كلّها:

---

[83]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.

[84]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 1415هـ، شذا العرف في فن الصرف، شرحه وفهرسه واعتنى به : عبد الحميد الهنداوي، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص102.

« وماذا قلتَ للرّمل الذي ثرثرَ في خديك أو كفيك،
حين انهرت تمسيحًا وتقبيلا
وحين أراقَ في عينيكَ شوقًا كان مغلولا
ومد لعشقك المشوبِ ثوبَ الرملِ محلولا»[85]

استخدم الشاعر هذه التساؤلات وقوفا عندَ متطلبات 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**»[86] مَثارٌ إبداعيّ، منه تنطلق جوهرية الموضوع الذي جعل من الشاعر وَحدةَ تعلقٍ بالوَحدات الأخرى، ثم تنضوي تحتَه **قصدية** متدفقة من المعنى الأول، كإيصال معنىً أخلاقيّ هو **ثمن الكرامة والحرية بالنسبة إلى الإنسان في وطنه**، وهذا للإشادة بالقارئ، ولاستفزازه بدرجة الشرف، والرّفعة التي يحظى بها المحبُّ لوطنه، وتعزيز هذا الشعور عندَه، ويعبّر هذا بمعادلاتٍ جماليةٍ وفنية وعناصرَ ثقافيةٍ ووجدانية مستوحاةٍ، على الشاعر استثمارُها لتعديل طريقة 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 والمنظور المتناوَل به القصيدة يعتبر النحوَ مصبَّ **القصد**، ويستثمر الشائع في السِّياق والمتداوَل*في بِنية التراكيب الشعرية، ويجعل النحو- أيضا- وعيَ القصيدة فعلى أساسه تتفاضل مع القصائد الأخرى، فلها بلاغةٌ خاصةٌ لتطويع النحو.

---

(85) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص16.
(86) المصدر نفسه، ص16.
* ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص70

والجرجاني* يرى النّحوَ مُـخّ القول و**القصد**، ويراه البراغماتيون المعاصرون في المفهوم الإنجازي(ينجز في صورة الخطاب) الناجع للتواصل الشعري، فمن غير نحوٍ لا يُتوصلُ بالملفوظ وحدَه إلى المتلقي.

وحينما نستقرئ نحوَ القصيدة في الدّيوان استقراء، لغويا، دقيقا، نستطيع أن نهذّب حركة الشعر داخله، ونفهمَ وضعَ القاعدة اللغوية في سياقها، والكشفَ عن الخطاب وبناهُ التركيبية.

فالحال-ممّا تقدّم- جاء لتبيين هيئة صاحبه، فهي فرصة لاستعماله أداةً لتوضّح الخطاب الشعري مثل (**وحيدا وحزينا**) حالان مقدمتان جوازا على جملة «**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 فهم الهيئة العامة للخطاب في المقطع الآتي، لأن الشاعر يكرّر الحالين بعد جملٍ شعرية أخرى، قال: « **وحيدا حزينا أوجه عينيك، إذ تسألان الفرحْ**»[87]. وحيدا: حال أولى مقدّمةٌ لتأكيد الخطاب (جوازا)، حزينا: حالٌ ثانيةٌ معدّةً تباعا مع الحال الأولى.

* 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

[87] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص84.

*** القصديةُ وعلاماتُ الخطابِ:**

إنَّ العلاقة بين صاحب النصّ والنّاص تبنى على تشفير، أي تعليم الرّموز وشبه اتّفاق بينهما عليها، وتوزيع **القصديات**، والمعاني البسيطة، والمركبة الموجودة في النص، ليفتح الشاعر نافذةً للتذوّقِ، ويشرعَ فسحةً للتفاعل الشعري (الجمالي) (Interaction Esthétique) للمتلقي، وممارسةِ حقِّه في التعاطف مع ما هو مخبوءٌ في النفس، من العواطف المبثوثة في خلايا السّياقات الشّعرية، ولمبادلة المتلقي القصيدة، وما يجيش في خاطرِه من رَغْبات **القَبول** والتأمّل والمماهاة (التّجانس مع الحياة)، والمساندة، وحتىّ لنقد بعض الصّوَر، وبعض المقترحات في القصيدة، ويجرّه إلى استقصاء كلّ ما هو موجود في القصيدة، وربطها بالمقصد العام.

ولا يستوي المعنى المركزي للقصيدة إلا بفعل تكثيف دلالته، والخلوص إلى نقطة لسانياتية (أي لغوية)، منها ينطلق **القصدُ** الأوّلُ والثاني والثالث، وكل جزء منها تتنوع أجزاؤه-أيضا- لتشكل دائرة قصد؛ أي مضمونا يشمَل عنوان القصيدة، سواء على المستوى الظاهر أي: الموحي إيحاءً مباشرا وسمِّيَ بالبنية السطحية للقصيدة، وفي اللغة عند "تشومسكي"Chomsky*، أو المعقّد (البنية العميقة) والعلاقة العميقة التي هي علاقة تجمع نصّ سابق لقصيدة بنصّ لاحق (Hypertexte / Hypotexte).

هذا ما يشرح لنا-في جزئية الارتباط- فكرة تعلق الفقرات في قصيدة واحدة تحمل خلاصة الصيغة العامة للقصيدة؛ كتعلَّق المقطع الأوّل من قصيدة «**الإبحارُ في الذّاكرةِ**» بما تحويه من معنى الاستعداد بالمقطع الثاني (خطوة أولى للرحلة بعد الاستعداد)، والمقطع الثاني (في آن الرحلة)، والمقطع الرابع (تغيير مسير الرّحلة).

«**وحيدًا حزينًا أواجِهُ عينيك، إذْ تسألانِ الفَرحْ**
وإذ ترفعان إلى مقلتيَّ حَباب الشَّجى واخضرارَ القدحْ
وحيدًا حزينًا أواجِهُ كفَّك حين تُمَدُّ إليَّ
لترَفَعني من رماد الرّماد إلى حُمْرة الشفقَ*الشّاعريِّ

حالان يتكرران لرسم هيئة الشخصية المروي عنها، المنوطة بالأفعال

* نوام تشومسكي: ولد عام 1928 هو أهم علماء اللغويات المعاصرين، وأحد أكبر العلماء تأثيرا في علم اللغويات الحديثة، وتستخدم نظرياته اللغوية بكثرة في علوم الاتصال وعلوم الحاسب الآلي، من أهم **مؤلفاته «البناء السياقي».**

* هكذا وردت في الأصل

وحيدا حزينا أُواجه فُرحة حُبّكْ»[88]

ويتضح كل ذلك، من خلال وُجهة الخطاب النحويّة، إذ إنها تحمل محاورَ للأفعال مشحونةً بالمعنى، ووَفق تتبّعِ القصيدة بذهن واصف، ناقد لبنيتها العامة، نستطيع أن نصفَ (الخطاب)، فلا تفهم القصيدة في الخطاب الشعري إلاّ بالوصف أيضا، فلا مناصَ من تنميتها بمفهوم متممٍ آخرَ هو التفاعل (Interaction)؛ أي « علاقة المرسل بمتلقيه، والتملك (Acquisition) لكل ما كان إنتاج لصاحب القصيدة، والتوليد **القصدي**(Reproduction Intentionnel /Transformation) من خلال وصف الخطاب، لأنه ظاهرة تُنتج التعلّق النصّي (Hypertextualité)»[89].

ومحاولة منّا لمناقشة فكرة (**جوهر القصد**)، لا ضيرَ في أن نعرِض إلى مقتطف من قصيدة « **الرّحلة**» من ديوان «**مختاراتُ صلاح عبد الصبور**»*تدعيما لما جاء في قصائد الدّيوان المدروس «**الإبحارُ في الذاكرةِ**»، واسترشادا بما في هذه المجموعة من أغراض مركزة، تكمن في أنوية القصائد الشّعرية، لنستقرأ بها **المقصدية** الجوهرية، ففي قصيدة «**الرّحلة**»، ويبدو هذا **القصد** المثبوث في فاتحتها على جزأين، كلّ منها في شطر من البيت، وكلاهما يشكلان النواةَ الأولى للقصد. يقول الشاعر:

«1. الصبحُ يَدرج في طفولته والّليلُ يحبو حبوَ منهزم
2.والبدر لملم فوق قريتنا أستار أوبته ولم أنم
3.جام وإبريق وصومعة وسماء صيف ثرة النعم
4.قد كرّمت أنفاسها رئتي وتقطرت أنداؤها بفمي
5.ونجيمة تغفو بنا فذتي لحظت شرودي لحظ مبتسم»[90]

فالزمن هو المخبوء وراءَ ترحّل الإنسان، والارتحال في العمر، وأن يقْروَ، يقتفي رحلة إلى الموت، وإلى المصير المقدّر له، والذي هو شاهدُه لا محالة، وهذا بما امتطى من ليلٍ ونهار، وهما مقياس الرّحلة، فمن دون الليل والنهار حثيثَين في السّير لا يتم مفهوم الرّحلة، وها هو الشاعر يضعُ اللّيل في شطر، والنّهار في شطر آخرَ (**الصبح يدرج في**

---

[88] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص84.
[89] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصّوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص152.
* صلاح عبد الصبور: ديوان مختارات صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، 1977.
[90] صلاح عبد الصبور، ديوان مختارات عبد الصبور، ص19.

طفولته) في صدر البيت الأول، **(والليل يحبو حبو منهزم)** في عجز البيت الأول، وحينما يتم جمع الشّارتين (اللّيل والنهار) داخل الذّهن، «وهذا مايشكّل إشارة إلى ظاهرة الاغتراب في شعر صلاح عبد الصبور، مع المتناقضات كالليل والنهار، المرأة، السلطة، الذّات، وبها التّقسيم بين المقطعين في القصيدة»[91] يتم تشاركُ أجزاء خطاب القصيدة في نقطة (**القصد**= الرحلة)، وبمفهوم علماء البلاغة والبديع (اللّيل والنهار طباق إيجاب)، وهناك مؤشرات حدّدها "جريماس"[92] (Gremas) في الأنظمة الأسلوبية لاستنتاج مترادفات الكلمات، ومفرداته المعجم اللغوي، والتضادات لإدراك الجمال في المعنى، ويعني جريماس بالمؤشرات؛ الموجهات التي تتحكم –قطعيا- في تفجير رؤية الشاعر وقد رآها السيمنطيقيون (منطق الجهات) وهي:

1- جهة الضرورة والمكان: (Modalités Aléthiques)، مثل: **البدر لملم فوق قريتنا** = المكان.

2- جهة المعرفة: (Modalités Opistemiques) المعرفة بمعنى الإخبار والإنباء مثل: البيت الأول: (**الصبحُ يَدرج في طفولته والّليل يحبو حبو منهزم**)، (**وصلتها في وسْط الصيف**).

3- جهة الفعل: (Modalités Déontiques) مثل أفعال **القصد**(ترامت، تقطَّرت، تغفو، لحظت يحبو، لملم)، (**ونثرت هداياك**).

4- جهة الكينونة والظهر:(Paraître et être): من خلال معاني الأفعال (لحظة: الظهور، الكينونة: (**الصبح يدرج**))، (**عندما أحسست طعم الرمل**).

والجمال - في هذا المعنى- هو الفهم لمقاطع الخطاب، أو ما يعرف بجهات المعنى الشعري - طبعا- داخل الخطاب، ونحن نتحدث عن (تحليل الخطاب الشعري)، فهذه المؤشرات مساعدة لمعرفة كيفيات التحليل، والوصول إلى (البؤرة) في مبدأ **القصدية**، كجهة الضرورة، والمكان، والمعرفة، والفعل، والكينونة، والظهور، كلّ تلك المؤشّرات مستعملة في تحليل الخطاب الحديث.

---

[91] متقدم الجابري: تجليات الاغتراب في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر ALATHAR، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع/ ماي/2005، ص219.

[92] محمد مفتاح: ديناميّة النص، ص251.

ونحن إذ نتحدث عن الإبداع بخصوص (الشّعر) عند **صلاح عبد الصبور** في ميزان تحليل الخطاب النصّي لمدار نواة الشّعر (البؤرة) في دائرة (**القصدية**) نومئ إلى غرض علمّي، لاستنباط المعاني واستخلاص **القصد**، فقمينٌ*[1] بنا أن نذكره، وأن نشيرَ إليه، وتفكيك مستخدمات اللغة، ومنطق الفعل الخطابي؛ أي الغرض المستعمل في نظرية(نموذجية الأدب)*[2]« بمفردات وظيفة الأدب- عموما-وهي التعبير عن الظّاهرات النموذجية؛ أي الظواهر التي تأخذ صفة النموذج (Les Manifestation Typiques)، والطارئات الإنسانية الطبيعية، التي تعالَج ضمنها نماذجُ معينة كالأدب، وهذا من شأنه أن يستبعد – تماما- فكرة البدائل بخاصة في نظر **صلاح عبد الصبور**، فالأدب -عنده- فوق البديل لما لم يقدر عليه الإنسان، من إعراب كَتاماته*[3] ومشاعره المغلولة، إنمّا له حقيقة كونية، وفعل مُضام (مرتبط) بمجموعة من الأدوات لتحققه، كأي فعل في مسيرة الإنسان، فالحديث عن البدائل حديث عن وظيفة الأدب»[(93)].

فمفهوم البدائل -هنا- بأن يتخير الأديب ما يعكسُ شعوره، والأداةَ التي تتحسّس الظواهرَ في الحياة المشهودة من قِبَله، وما يدور حوله من أحداث في الكون، ومتغيرات، كونه إنسانا في فضاء يتأثر، ويؤثر إيجابا وسلبا، بل الخطاب الشعري عند **صلاح عبد الصبور** روح الشاعر لرقائق الأمور، ودقائق الأشياء، ومتطورات الزمن، فهي مبرِزة لما خَفيَ عن الإنسان العادي.

فكل **خطاب** شعري رؤية من شأنها أن تصوغ ما يعيشه الإنسان، والمجتمع والعالم وتكون دستورا للقيم الإنسانية، أو فكريا أو تاريخيا أو جماليا يعتدّ به أفكاره وأفعاله، وأن تأخذ موضع القانون والحكمة والقاعدة.

وهذا ما يجعلنا نكتشف قصيدة الشاعر **صلاح عبد الصبور** (تكرارية) من ديوانه، إذ نحلل مقتطعاتِها، ونعرِض لما أملته عليه فكرةُ الوضعية الاجتماعية في المجتمع (Positivisme)، لأنه يعبّر عن وضع اجتماعي، غائل، معقّد فاستخدم له وصفا شعريّا

---

*[1] قمين: جدير، كفيل

*[2] نموذج الأدب بمعنى أن الأدب نموذج كتابي، طريقة في التعبير، وهو أنموذج ومَثل وحِكم عن شيء في الحياة أو عبارة عن فكرة.

*[3] ما يكتم من مشاعر مخافة إسرارِها الآخرين.

[(93)] ينظر: عبد المنعم إسماعيل: نظرية الأدب ومناهج الدّراسات الأدبية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1981، ص61.

بإيحاءات، وأقطَعه أساليبَ إنشائيةً استفهاميةً وتعجبيةً تثير الدّهشة في متلقيها، وهي قَبيل من شعوره، وجعل القصيدة مشمولة على القرائن اللغوية الدالة على الدلالات الذوقية، والتي تتحسس من خلالها ذوق القصيدة، وتؤول بك على مشهدية المجتمع الموصوف، والحالة، حيث يقول في سردٍ وصفيٍّ للحياة المكرورة، وإشارة للتجمد والتصلب، وموت محركات الحياة، وانهيار الأقِدام عليها وفتور التفتح والحيوية والنشاط بما حاق بالناس من ذهول فكري، وإرهاق نفسي، وبما غشِيَ المعيشة من وهن وابتذال:

« الليلُ، اللّيلُ يكرِّر نفسه
ويكرِّر نفسَهْ
والصبحُ يكرِّرُ نفسَه
والأحلامُ، وخطوات الأقدامْ
وهبوطُ الإظلامْ
وهبوطُ الوَحشةِ في القلب مع الإظلام
رعْشاتُ الأوردةِ المثلوجةِ المحرورهْ*
ورفيفُ الراياتِ المنصورة والمكسورهْ
وقصص القتلى والقَتَلَهْ
وفكاهاتِ الهزليينَ وهَزلُ الفَكِهين
وضجيجُ الطرقاتْ
وجنازاتُ الأمواتْ
حتىّ سأمُ التكرارِ يكرِّرُ نفسَهْ
[مدينة كهذه المدينة الغريبهْ...
تكاثرتْ على مدى الزّمانِ، كَرَّرتْ أيامها
وخَزَنتْ في لحمها وجِلدها المكرَّرَيْنْ
تسعَ ملايينٍ منَ المُكرَّرِينْ...]» [94]

* هكذا وردت في الأصل.
[94] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص71-72.

* استنباطاتٌ:

ممّا يستنتج من هذا المبدأ أو المعيار المستثار في «**الإبحارُ في الذّاكرة**»، **القصد** هو أن شرعيته - في الحكم على القصيدة بأنّها مقصود إليها-حقيقيةٌ على كل القصائد لأن القصيدةَ نظام لغوي، وتركيبٌ أسلوبيّ، وصناعةٌ بلاغيةٌ لقاعدة ترمي إلى إبراز قصد ما في التخاطب.

ومن هذا كان لزاما على منتج القصيدة نيَّتُه في منح الملتقي (قصدا)، ثمَّ إنَّ مدونة الشاعر مقطوعات أدبية، لها توجهها المفترض، مستنطَق من المفهوم العام للمقصد باعتباره «المحركَ الجوهريَّ للمنتج من معتقداتِ وظنون وأوهام»[95] لبناء وَحدة دلاليةٍ مترابطةٍ تركيبيا، هي نص بمفهوم علماء النص، ومتماسكة من حيث الحروفُ والمفردات والأبنية والأجهزة الإحالية*؛ أي الأدوات التي تحمل قرائن الإحالة المتكاملة، والمتنوعة داخل ديوان الشاعر **صلاح عبد الصبور** «**الإبحار في الذاكرة**» وعلى هذا يستكشف عن التعريف الدقيق للنص من منطق معياره الأول (**القصدية**) بأنواعها.

1) «**مقصدية** المنتج والمتلقي الحاضرَين: الذين بينهما ميثاق متراضٍ عنه، يحتوي حقوقَ وواجباتٍ أدبية النص» [96].

هو النص بما ينضح من دلالات موحية بما يبلغه المنتج، وحقه في قراءة ما يرمي إليه من قبل القارئ، وحق القارئ في ما يبثّه المنتج من إفهام وإبانة والمعنى العام في مناقشة النص لما يسايرُ ذوقَه، وتطلعَه وتأملَه ورغْباتِه ونجواهُ.

مثل.. حقيقة الحوار بين الشاعر والقارئ إذ يستحضر الجواب بإصغاء جيد لما ينتهي إليه هذا الحوار، وقد أُشعرَ له بعنوان يؤكد المقرر في المقطع الشعري هو (التقصي الإنكاري)، كلُّ هذا في شكل مقطعٍ سرديٍّ حواريٍّ: قال الشَّاعر:

«أأنتَ من سكّانِ هذه المدينة ؟

... أوقَفَني منتزعًا خطايَ من مدارِها

---

[95] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص82.

* الإحالة: أن تكون في النص علامات تدل على كيفية فهم بعض الأجزاء للخطاب وبالخصوص التغيرات التي ترجع إلى ما سبق أو ما سيأتي.

[96] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص83.

مدلّيًا عيونَه الغريقة الدكناءَ من إسارِها
مستعجلا؛ كأنما يخافُ أن تخطفني
تخطفهُ الرياحُ والشموسُ في غبارها ونارِها
من قبل أن أُجيبَ أدركتْهُ سورة الملالْ

وكرَّرَ السؤالْ: **أأنت من...؟**» [97]

2) «**مقصدية** المنتج المضمرة، التي يحاول المتلقي المعاصر له- وسعَ جَهدِه- استكناها واستكشافها بناءً على قرائنَ خارجيةٍ ونصيةٍ، وقد يوفق بعضَ التوفيقِ، وقد يخيب مسعاه، لكنَّ تأويلَه في النهاية هو نتيجة **لمقصدية**»[98] معيّنة.

مثال: يضمر الشاعر قصد (الحكمة) من التَّجوال بعيدا عن الوطن، ومغايرة الأماكن والمناظير المعتاد عليها، وإيقاظ روح الاستكشاف، وفتح عين التفكر والتنقيب في الأكوان، ويعبر عن (مانيلا) عاصمة الفيليبين بما استخلصه من شوق دفين للتبصر بحكمة التغير في الحياة، والتحلي بفلسفة الإنسان في موضعه غير القار من زمن إلى زمن، ومن وطن إلى وطن، وتغير الأجواء والأطر المعيشية صغرا وكبرا، غنىً و فقرا... الخ، بعد أن مهد الشاعر بحنينه لمعانقة (قاهرته) وضمها لنفسه، يعلن أن الرحلة في الموطن الجوهري، ونسبها إليه معنىً من معاني الحكمة المستفادة من رحلة (مانيلا) إذ تهتاجه نجوى موطنه الأصلي وروعة المصافاة، والاحتضان لخريطته الإنسانية المولود فيها، ذلك دور يفهمه القارئ بعد تأويله لقصدية الرحلة، والتي ما زادته إلا تطريزا لحبه وعشقه قال:

«**في أيامٍ.. في أيامْ**
سوفَ أُعانقُ قاهر(تي)، يلتئمُ الشملُ مع النُّدْمانْ
قد يسألُني أحدٌ منهمْ أن أَفتحَ قلبي أحكي لهمو
تذكاراتي من ما نيلا
سأقول لهم:
لا تذكاراتِ معي..لا.. بل أعطتني ما نيلا*

---

[97] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص36-37.
[98] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص83.
* يقصد حكمة الرحلة والانتقال من مصر (القاهرة) إلى مانيلا

شيئًا من حكمةِ ما نيلا
أعطتني أنَّ الفمَ لم يخلقْ إلاّ للضَحِكَ* الصافي الجذلانْ*
أعطتني أن العينينْ:
مرآتانِ يرى في عُمقِهما العشاقُ ملامحَهمْ
حين يميلُ الوجهُ الهيمانُ على الوجهِ الهيمان
أعطتني أنَّ الجسمَ البشريَّ
لم يخلقْ إلاّ كيْ يُعْلِنَ معجزتهْ
في إيقاعِ الرقصِ الفرحانْ
درسٌ عرفته روحي بعد فواتِ الأزمانْ
بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمةِ والحزنِ..
وأُرخي سترُ القلق الكابي* في نافذةِ العينينْ(...)
حتى... فوات الأزمان.»[99]

3) «**مقصدية** المنتج المعلنة: التي يحاول المتلقي الذي ليس بمعاصر أن يفهمها ويتأولها»[100] إن مقطوعات الشاعر لا ترمي إلى مرجع محدد بعينه يعالج نقطة ذاتية – فقط- أو حالة شخصية، بل ويجعل ذاته في تمفصلات شِعره (الذات المثالية) الشاملة، ويتكلم على لسانها لسانُ كل الذّوات، لكل مستقبل وقارئ، وهذا ما وسِع إطار الخطاب في فصائد الشاعر، وهذا في قصيدته «**إلى أول مقاتل قبَّل تراب سيناء**» (ص15) أو« **تكراريّة**»(ص70)، أو«**الإبحارُ في الذاكرة**» (ص64) فكل قارئ يقرأ قصيدته وديوانه يتأمل تأمله، ويستشعر ما بثَّه في أجزائها من إحساسه، وهذا ما يعطي فكرة **((مقصدية الشمول))** في التعبير **بالقصد** عن ما يهتاج عند الشاعر أرحبَ أفق وأعمَّ نطاق.

ونضرب لهذا مثلا في جانب ((**القصدية** المعلنة من المنتج، وتفسيرها في صورة الشمول أو نأخذ شخصية ((المقاتل الذي سقط على تراب سيناء)) دائرة أوسع للقومية

* هكذا في الأصل.
* الجذلان: الفرِح إلى أقصى درجة
* الكابي: الذي يكبو أي يتعثر ويثبط
[99] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص25-27.
[100] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 83.

وتظهر القدوة في الكفاح، والذود عن الوطن والحمى، كأنها هذه الشخصية الموصوفة هي المثال الفاضل، والذي لا اعتلاء لمثال عليه؛ إذ يصف الشاعر هذه الذات المضحيَّة بالأغلى- عنده- والأثمن:

«تُرى.. ارتجفت شفاهكَ

عندما أحسستَ طعمَ الرملِ والحصباءْ

بطعم الدَّمعِ مبلولا

وماذا استطعمتْ شفتاك عند القبلة الأولى(...)»[101]

ويمكن أن نصف هذا الشكل من الخطاب **بقصدية** معلنة بالتصريح **بالقصد**« لنمنح دورا للمخاطب أساسا في تكييف الخطاب»[102]، وعلاقة لتذوّقه.

4)« **مقصدية** المنتج المضمرة: التي يسعى المتلقي الذي ليس بمعاصر له أن يستخرج حساب تأويلها، ولكن مَهمته-حينئذٍ-عسيرة جدا؛ لأن عدم معاصرة القارئ وحالته وتصوره، والشعور السائد في وقته هي اختلاف زمن القارئ لأمر الإضمار عنه عملية صعبة جدا، والكشف عنه أصعب، ولو كان معلَنا وشموليا لكان أسهلا»[103].

مثال: يقول الشاعر في قصيدة « **تجريدة 2**»:

«سيفُ اللاّجدوى

يهوي ما بينَ الرّغبة والعقل

صحراءُ اللافعل

تتمدّد ما بينَ الرغبةِ والجدوى

ماذا في طوقِ الفأرِ المذعور

ما بين السيفِ وبين الصحراءْ» [104]

ثم يعطي افتراضاتٍ لتشكيل معنى التوقع، وهذا هو تخريجٌ المعاني المقصودة في الافتراضات الشعرية المنبثقة من الشعور (اللاّجدوى، الرّغبة، اللاّفعل، الجدوى، المذعور) لضبط علاقات الجمل ويقول:

---

[101] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص15.
[102] ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، ص195.
[103] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص 83.
[104] المصدر نفسه، ص104.

«فرضٌ أول: **يهربُ من سيفِ اللاجدوى للفعل اللاّمجدي**

فرضٌ ثانٍ: **يهربُ من صحراءِ اللاّفعل إلى قاعِ اللارغبة**

فيداهمُهُ سيفُ اللاجدوى

فرضٌ ثالث: **يثوي في حجر اللاجدوى**

واللاّرغبه

واللافعل

ويموت...!!»[105]

وبما أن الشّاعر يحاول تقريب مقاصد الافتراضات من عقل المتلقي نصيا؛ أي أسلوبيا فهذا يؤشر بأن له تجربة مع بعضها، أو مع هذه الأفعال المجردة، مجسدة في الشعور.

ولهذا يعرف «"فوكو" الخطاب من منطوقات ذات إستراتيجية وقواعدَ تمثلها الممارسات، وتؤلف بانتظام موضوعات تتحدث عنها»[106]، كما يتحدث عنها الشاعر: من هذا فإن الكتابة الشعرية من مرجعية **القصد**، فهي مقدرة لغوية، وكفاءة (تجربة، ممارسة) في تدوين الشعور، ومحاولة لفك عقدة العواطف الكامنة، وطائفة من القصود للذات الكاتبة، بما يضمنه قاموس اللغة، ووسائل الإبداع، وإمكانات التغيير في الأسلوب، والعدول عن ما هو متعارف عليه فيه.

وهذه الأنواع من العدول اللغوية والأسلوبية لتحسين وتثمين وتجميل الصياغة، ومسايرة خطاب الأحوال المتغيرة لشخصية المبدع والمتلقي الشعرية، وإنجاز القصيدة في بنية خطابية معينة مغايرة (أسلوب جديد)، ليشرك المخاطب في نص القصيدة «لا يقتصر فهمه على عمل ألسني فقط، إنما يتعدى إلى تفسير نشأة تلك الصيغ الشعرية والممارسات»[107]، وهذه الصيغ الشعرية لها قيم أدبية ممايزة من أديب إلى أديب، من

---

[105] المصدر نفسه، ص105.

[106] ينظر: ميشال فوكو: تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، ترجمة: محمد علي الكبسي، دار سرايس للنشر، تونس، (د ط)، 1999، ص10. نقلا عن: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص49.

[107] محمد مفتاح: دينامية النص، ص124.

دهشة الحادثة، وتعجّب جانب، وصورة موحية مصورة لما يغرض إليه الشاعر، وتوظف المعاني لخدمة الأفكار.

ويمكن من هذا المأخذ أن نسمَ مدونة الشاعر بأنها حاملة لمعيار **القصد**، وتبنى هندستها الشعرية على هذا الأساس في توظيف التخاطبات، وأبعادها، فمقطوعاتها هي حزمة تصورات لها قصد ما يعالج سؤالا ما في داخله، أو من حوله، ومنه استند على فكرة« (محتوى الخطاب) أو (موضوع الخطاب)؛ إذ يعتبر الخطاب شاملا على عناصر **القصد** العام»[108].

ولعل بناء خطاب صلاح عبد الصبور يستحث القارئ من خلال شعرية **القصد** المضمنة والمعلنة في لغة الخطاب الشعري في قُطوعه الشعرية، وينهى كل قطعة بقصد لا ينفك بصورة أو بأخرى يرتبط **بالقصد** العام للديوان «**الإبحار في الذاكرة**»، وبمنطقية ورود القصائد في جمع شعري في هذا الديوان، فهي معانٍ من ذاكرة الشاعر ومخيلته اللصيقة بشخصيته، وبالأحداث التي وقعت له في صغره، وفي أثناء نموه الحيوي والأدبي.

ونستطيع من كل هذا وصف **القصد** في بعض مدونته بالموقف العام الشعري (Attitude) من مواقف متفرعة منه (رفض، قبول، مساندة، معاندة، اقتراح)، أو موقف من سلوك إنساني ما أو تجاهه.

---

[108] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د ط)، 1977، ص205.

المقبـــولية، الإستحسان
(القبـــــول)

1- تعريفات قاموسية ومعجمية
2- القبول في اصطلاح النصانيين
3- أربع صور للإستجابة(الاستدعاءات الجمالية)

أ- الإطار
ب- المشروع
ج- الخطة
د- المدونة

. خلاصــة

1- تعريفات قاموسية ومعجمية:

- المقبولية: (L'Acceptability)، (L'Acceptabilité)

نستطيع عرضها في وصف (**القبول**)وقد يشار إليها -عند بعض اللّسانياتيين النصيين (الاستحسان)*؛ أي ما يستملح في **المدونة** الشّعرية من معنىً، ويستحسن في قالب النص، وما يستعذب من ناحية البلاغة، والناتج الجماليّ ،والتدفق الشعريّ، ويرى « ابن رشيق قَبول الشعر- وهذه رؤية البلاغيين القدماء- يراه مرتبطا **بالقصد** في البناء إذ يتوفر إذا وجد فيه البنية التي تقوم على أربعةِ أشياءَ (1)اللفظ و(2)الوزن و(3)المعنى و(4)القافية، لأنَّ من الكلام موزونا مقفّىً، وليس بشعرٍ لعدم **القصد** والنيَّة ،وغيرِ ذلكَ وكآيات من القرآن؛ اتّزنت، ومن كلام النبيِّ (صلىّ الله عليه وسلّمَ)» [109].

وفي هذا المعيار، يفسِّر «ابن طباطبا **القَبول** والاستحسان من الجانب الروحيّ (متلقى **الخطاب)**، والنفسيّ، **فالمقبولية-**عندَه- خصيصةٌ أخلاقية، شعرية للمنتجِ له الشّعرُ، إلاّ أن الشّعر»[110]« إذا تضمّن دفقاتٍ صادقةً، وتشبيهاتٍ موافقةَ للغرض، وأمثالا مطابقةًَ للعلةِ الممثلةِ لها، وحقائقها ارتاحت إليه النفس، وقبِلَه الفهمُ.

ويرى أن الشاعر الذّي يكْرُم عنصرُ الصدقِ عندَه، هو ذلك الذي يعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبّه، وصورةُ عمله، بل يدخِلُ المتلقي في مقاييسه، فالشّعر يبرز إذا حسنُت عبارتُه وكان قائما في النفوس، والعقول، فيبهج السامعَ، وكما يردّ عليه مما قد رقّ طبعُه وقبله فهمه»[111]، فيجهد نفسه في الإحاطة **بالقصد** وتوقيعِه في شعرِه، وجذب الممنوح له

* ينظر: دي بوجراند ودريسلار، النص والخطاب والإجراء، الاستحسان من ص86-89.

[109] ينظر:ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وصححه وعلق عليه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج1، ص456.

[110] ابن طباطبا: معيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص322.

[111] فاروق موسى: مقالة إشارات الصدق في القصيدة الوجدانية كما يستشفها القارئ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، أيار2006، العدد119، ص72.

الشّعر، ويعطي عبد القاهر الجرجاني*تعريفا لمشكلة الصدق والكذب في **الخطاب**، فيتناولُ بيتَ حسّانِ** ويقولُ:

« وإنّما الشعر لبُّ المرءِ يعرضُه على المجالس إنْ كِيسًا وإن حُمْقا»[112]

وقال حسّان:

« وإنَّ أَشْعَرَ بيت أنتَ قائلُه

بيتٌ يقال إذا أنشدْتَه صدقا»[113].

و**القبول** في المعجم؛ له معنى الإيجابية بمقتضى الاستجابة للأحسن لا للأسوأ، « فأقبلَ العام بالشَّيء أجاد به، يقال أقبلتِ الأرضُ بالنبات»[114]أي أثمرتْ، و**القَبولُ حاصلٌ** بناءً على ما توافق مع شخصية المتقبل.

ويقال:« ذهبَ قِبَلَك أي من جهتِك وتلقائِك، وبه قَبَلٌ:خلاف حَوَلٌ، ورجل أقبلُ وامرأة قَبلاءُ وعَينٌ قَبلاءُ ويوم قُبْلٌ، من قبلٍ ومن دبُر، وهم قُبُلي وقُبَلائي جميع قَبِيلٌ، وهو الكفيلُ. وفيها المواجهةُ والعَيَانُ(ولقيته قِبَلا وقُبَلا وقَبَلتِ الماشية الوادي تَقْبُلُهُ، وأقبلتُها الوادي، وقال الله تعالى في سورة الّشورى:{وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ}(الشورى/25) وقَبِل الله عمله وتقبّلَه وقال الله تعالى:{فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتاً حَسَناً}(آل عمران/37) ومن معنى الاستقبال؛ فأَقْبَلْتَ الإناءَ مجرىَ الماءِ إذا استقبلتَ بهِ جِرِيَتَهُ، وجاء أيضا: قَبْلٌ(ضِدّ، بُعْدٌ) والقُبُلُ ضدّ الدّبر بمعنى المقدمة، وقال تعالى:{وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ}(يوسف/25)، والقُبلةُ في التقبيل معروفة والقِبلة التي نحوها، وحَبَسَ قُبَالَتَه أي تجاهَه والقابلةَ اللية المقبلةُ، أما **المقبولية**

---

* ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص250. وينظر: فاروق موسى: مقالة إشارات الصدق في القصيدة الوجدانية كما يستشفها القارئ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، أيار، العدد119، ص471. ص03 من البحث. (مبحث التماسك (الانسجام))

** حسان بن ثابت الخزرجي، ولد بالمدينة 563م قال البرد (ت85 هـ) وأعرق قوم في الشعر آل حسّان، كانت وفاته سنة 54هـ-674م من شعره: التاليَ الثانيَ المحمودُ سيرتُه وأول الناس منهم صدق الرسلا

وثاني اثنين في الغار المنيف وقد طاف العدو به إذ صعد الجبلا

وكان حِب رسول الله قد علموا خير البرية لم يعدل به رجلا

ينظر: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ضبط الدّيوان وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، (د ط)، ص347.

[112] ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: المرجع نفسه، ص347.

[113] المرجع نفسه، ص25.

[114] إبراهيم أنيس وآخرون: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مطابع دار المعارف، مصر، 1973، ج2، ط2، ص123.

-من حيث الصّيغةُ الصّرفيةُ- فمصدر ميميٌّ من الفعل أقبلَ(مُقْبلا) مثل أدخلني مُدْخَلَ صدقٍ وأقبلَ عليه بوجهه»[115] والتفاعلُ مثلُه، والاستقبالُ ضدّ الاستدبارِ ومقابلة الكتاب معارضتُه ويمكن إيجاز أوصاف **المقبولية** في أنها التوافقُ والارتباطُ، فهي الارتباط بالشيء فهمًا، وذوقًا بالقصيدة في الأدب، فقصيدة مقبولةُ مفهومةُ ومتذوقةُ ومشُوقةُ ومقروءةُ.

- القبول في إصطلاح النصّانيين:(Acceptability, Acceptabilité) وهو يتضمن موقف مستقبل النص إزاءَ كون صورة ما من صور اللغة، ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي قصيدةُ(شعر)، فهي ترابط في بنية اللغة، والتحام بين مفرداتها، و**للقبول** – أيضا- مدىً (Tolérance) في حالات تؤدي فيها المواقف إلى ارتباك، أو حيث لا توجد شِرْكةً من الغايات بين المستقبل للقصيدة الشّعرية والمنتج لها»[116]، نستثمر مفاهيم **المقبولية** نصيّا من **المدونة** المدروسة في هذا المعيار بأربع صوَرٍ لدى روبرت دبوجراند (R.Dibougrande) ودريسلار (W.Drissler)، هي **الإطارُ (Formats)** و**المشروع(Schema)** و**الخطةُ (Plan)** و**المدوناتُ (Scripts)** وننظرُها من وجهة شعرية، ذلك للكشف عن مدى استحسان القصيدة، الاستحسان البلاغيّ، والجماليّ بمنهج تحليل خطاب الشّعر والنص للقصائد المكتوبة التّي تشملها المدوّنة.

ولأن حركة الاتصال بين **صلاح عبد الصّبور** ومتلقيه مبنية- في المدونة- على نموذج(الجنس)الشعري، فمن هنا نموضع لهذه الصور الأربع من مكونات(**المقبولية**) للقصيدة، ودرجة تفاعل المتلقي لها مواضعُ تأطير الأبعاد الإبداعية البحتة، فلا أستطيع أن أستنفد المعنى القصصيَّ أو الروائيَّ أو السرديَّ الشعريَّ أو الوصفَ أو أيَّ جنسِ آخرَ إلاَّ إذا كان كلُّ معنىً يتبع الهيئة الأدبية لهذه الصيغ الأدبية، « لأنّ المعنى يورد من الجنس الذّي ينتمي إليه الخطاب والغرض الأدبي»[117]؛ أي للقصيدة كيفية بناء- كبناء قصيدة « **الإبحار في الذاكرة**» مثلا - و«**تكرارية**»، كما **يرى** ذلك دي بوجراند في بناء القصيدة الإنجليزية (Format)، ونعتقد أن هذه الصور الأربع هي التي تكون مفهوم **الانسجام** من

---

[115] أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، حرف قاف، مادة (ق ب ل)، ص520.
[116] ينظر: دي بوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص86.
[117] ينظر: عدنان حسين قاسم، الإتّجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشّعر العربي، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مصر، (د ط)،2001، ص196.

المقبولية وقرائن قبول القصيدة؛ لأنها- أي الصور- هي التي تشكل مفاعل التلفظ لفاعله (Sujet de L'énonciation) وهي التي يتم تكوين العلاقة- على أساسها - بين النّص والقارئ[118]؛ أي ما يثيره النص من إحساس جماليٍّ، ومن اتفاقٍ يواقت قراءة القصيدة أو بعدها، وقد تزيد بعض المكونات لتحقيق استجابة(**قبول**) أو ما نسميه بالاستجابات (الاستدعاءات) الجمالية: (Invokings Esthetics) صورة الاستجابة **للقبول**←الاستعدادات الجمالية(Invokings).

3- أربع صور للاستجابة (الاستدعاءات الجمالية)

أ- الإطـارُ: Image Format (أو صورة إطار مشاركة الشاعر القراءة):

ويقصد به محمد مفتاح« مكان تجليّ أهم الأحداث البطولية والزما نية، وما يتعلق ببؤر القصيدة، ومستوياتها البلاغية، من أفعال الشخوص والفواعل»[119]، **كالإطار**(ذاكرة) «بما يتضمنه من معنىً لظرفية الجهة أو مكان الإبحار«**الإبحار في الذاكرة**» لتحدد وجهة للإبحار وتضعها في إطارٍ مجازيّ»[120]، وإطار حركة الشخوص والفواعل في القصيدة ذاتها، والتي -من خلالها- نشهد إطارا «لتصاعد دراميّ، محكم، يبعث من أعماق الظلام المرسوم في تصوير القصيدة»[121]، ويقترح في **الإطار** للشعر أن معرفتنا مختزنَة في الذاكرة على شكل بنيات، معطاة، ممثلة لأوضاع متكررة، نستقي منها المعنى عند الاحتياج إليها، لتتلازم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا سيَّما أوضاع (الأفعال)في الشعر، وعملية الملائمة والملاحمة بين ذاكرة متلقي القصيدة، وبين الأوضاع الشعرية الموجودةِ ضمنَها بوساطة مقول جديد معتمد على (**إطار شعري**) ومستسقى منه.

و**الإطارُ** هو تمثيل للمعرفة النصية بين طرفَيْ الكتابةِ، والقراءة، وذلك«أن يعد طرفا الاتصال شريكين في بناء نموذج (**عالم النص**) (Boilding G.A text world Modiel)» [122]، ولكن الكمال الكليّ للقصيدة(**الإطار**) لا يتم - كما يراه الشاعر **صلاح عبد الصبور**- «بإحكام بنائها فحسب، بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة (المرجعيات) لتشكيل **قبولها**، واستجلاب غريزة التقبل الجماليّ لدى المشارك استجلابا فعالا من صور

---

[118] ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص520.
[119] محمد مفتاح: ديناميّة النص الشعري، ص113.
[120] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص423.
[121] المرجع نفسه، ص520.
[122] دي بوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص113.

وتقرير موسيقى، لأنّ **المدوّنة** شعر، والتوازن موهبة لا تستطيع القصيدة الجيّدة تحقيقها بأسلوبها الخاص(نمذجةٌ خاصة، برمجة على نموذج معيّن (systèmes Autoréglés فلكلّ قصيدة توازنها الذّي لا يكرّر»[123].

فالمقطع الرابع(04) **والخامس**(05) **والسادس**(06) من قصيدة «**شذرات من حكاية متكررة وحزينة**»[124] لا تعتمد في تأطيرها المَساحةَ الجماليةَ لها، وموضعة النفس اللاّشعريّ موضع **إطار** الشعرية المثبتة في الحروف، والكلمات، والمعاني المبثوثة في الصور فحسب، ولا تعتمد- فقط- على الخانة اللغوية في توظيف المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التوظيف المترابط، والمتصل المؤديَّ إلى الخلاصة التواصلية الشعرية، بل يأخذ الجانب الإيقاعيُّ عمليةَ تحريكِ الحساسيةِ الجماليةِ المبنيةِ على آلة الذّوقِ الموسيقيّ أيضَا، وفي الكلمات؛ ذلك لأنَّ الجانبَ الإيقاعيَّ مخوّلٌ للجانب النّوازعيّ؛ أي (نوازع الإنسان) والرّغباتيّ(رغبات الإنسان)، ويثير الشّعور الطربيَّ (في التّذوّق) عند الإنسانِ، وهو كفيلٌ بإيقاظِ التهيؤِ الأدبيِّ لدَيْهِ وتثويرِه فيه.

ومثاله أيضا كلمات « النَّسَقُ الإنسانيّ ؛أي طريقةُ إسنادِ وحداتِ الكلامِ الشّعريّ (كلمات) الكبرى(جُمَل) ومن خلال: المقاطع الإيقاعية في صيغة (فَعْلٌ) داخل المدونة"الفرَح"، القرْح" في **المقطع الرابع**(04) في الكلماتِ القبلاتُ، الوضّاءُ، الزّهَرُ، والشّعرُ في **المقطع الخامس**(05) والوقعُ الإيقاعيُّ للقافيةِ في ((الهمجيةُ، الفضيةُ، الفجريّةُ، البلوريّةّ، الورديّةّ))، في **المقطع السادس**(06)»[125]، لأن الرّويّ*في الكلمات ضمنَ النّسّقِ الشّعريّ، يؤديّ معنىً إيقاعيّا متوازيا مع متطلباتِ المعنى الشّعريّ.

وبما أن أنواع المقول (**الخطاب الشّعريّ**) متعددةٌ فإنّ البدايةَ وما تثيره من توقّعِ ناتجٍ عن التجارِب السابقة، يعطي لكلّ مقولِ(بناء شعري) مجالَه الخاصَّ به؛ فلْنفرضْ (عنصرَ) الغزلِ مثلا(إطارُه)وصفُ العنصرِ المركبِ- بموجبه -التغزل(الحبيبة) مع ملاحظة

---

[123] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص50.
[124] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص80.
[125] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص86-87.
* الرّويّ (Rawiy): حرف تبنى عليه القافية في القصيدة كالآم من قوله: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل حرف روي، وقد عرفت القصائد بحروف رويّها فقيل: سينية البحتري، ورائية عمر.
القافيةRime الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهي- بعرف العروضيين -من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن مثل حرف اللام في التلال روي وقافية (التلال، /0//00)، ينظر: جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، آذار مارس 1979، ص134-206.

أن ((الحبيبة)) **بإطارها** العام هي (ذاتُ المحبوبِ) قد تطلق على معناها مفردةً (إمرأة)= (إنس + أنثى) معروفٌ، وقد تتعدى رمزيتُها إلى المعاني مثل: الأرض، الأم، الرّوح، الحريّة، النّفس، الذّات، الحياة...إلخ، وهذا لقرائنَ جامعةٍ بين المعنى(المفردة) والمعاني المستخدمة مجازيا، أي الأطُرُ الفعلية(المعنى الأصلي للمفردة)؛ الحاملةِ قاسَما مشتركا بين المتغزلِ بها في (عنصر الغزل) والأخرى المحتفى بها، أي المستثمرةُ في مجال **الخطاب** الشعري.

<u>نموذج لإطار الغزل</u>: يبنى على أساليبَ عديدةٍ مثل **الاستفهام** في حوار الغزل ويخرج إلى دلالاتٍ عدّة، مقصودةٍ من بناء الشكل في صورة الاستفهام، «فإذا كان طلب الفهم أو السّؤال عن حقيقة أمر ما»[126]، وبأركانه لا يقتضي من هذا **الإطار** التصديقُ التامُّ، وإنما يقتضي التصديق الفنيُّ. قال الشّاعر في **المقطع الثاني** (02) من قصيدة (الشِّعرُ والرَّمادُ):

«أم عدتَ على نفحةِ عطرِ الفلِّ
لفّته في عنقِي كفّي*محسِنةٍ سمراءْ»[127]

وصفُ جزئيٌّ: كوصف ذات(الجميلة)بتكميل علامة(سمراء)

يرمي النموذج اللغويُّ؛ أي بناء معيّن لأسلوب شعري في الوصف **لإطار**(مثل الحبيبة المتغزلِ بها، إلى وصف بُعدٍ أكبرَ منها (الأرضُ) بقرائنَ (كالحوار)(عنوان القصيدة) فيشرح العلاقةَ بين المغترب وأرضه، والمحبوب هو (القاهرة) بالنسبة إلى الشاعر **صلاح عبد الصبور** بعد توضيح دلالة المرجع المقصود(الرحلة إلى **مانيلا** عاصمة الفلبين)، وهناك قرينة إحالية داخل النص ممثلة في جملتَين من المقطع الرابع(04) من قصيدة (الشّعرُ والرّمادُ):

«سوفَ أعانقُ "قاهرتي"، يلتئم الشملُ مع النُّدمانْ
قد يسألُني أحدٌ منهم أن أفتحَ قلبي، أحكي لهو
تذكاراتي من مانيلا»[128].

---

[126] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على النص الشعري، ص226.
* الوضع الصحيح نحويّا كفّا لأنّ المفردة فاعل، موجودة في الدّيوان في شاكلة (كفّي).
[127] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص22.
[128] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص25.

ولتفعيل طاقة التشويق، وازى الشّاعر بين معاني المفردات في تلاحم كلٍّ من عنصرَيْ المحبِّ والمحبوبِ، فتتوازى علاقة الجفاء القائم مع المحب العاشق المحتاج للحبّ، قال الشاعر في **المقطع** السّابع(07) من قصيدة (حوارٌ):

«أحببتُ أن أعيشَ بين (لحمِها) و(جلْدِها)
لكي أُحِسَّ (نبضَها العليلَ) في (عروقِها الدّفينهْ)
أحببتُ أن أسوحَ جنْبَ نهرِها
إذ تلتوي بَشْرَتُه الكابيةُ الحزينهْ
بين الذّراعينِ العليلتينِ والترائبِ الموهونهْ
وتنطفي على سريرِ دائِه المقيمْ
مصابحُ الشّطآن والنجُومْ»[129].

والأوصاف (نبضها العليل) و(عروقها الدّفينة) و(بشرته الكابيّة الحزينة) و(الذّراعين العليلتين) و(الترائب الموهونة) تصل **الإطار** إلى مساحة الغزل الحسيّ الاستعاريّ؛ أي استعارة المادة(الأرض)، البلد استعارةً معنويةً إلى مادّةٍ حسيةٍ؛ (جسم الحبيبة)، والمعنى إطلاقُ وصف الحبيبة على قرينة (حب الأرض الحسية)، من الجسد المنهك العاشق(الشاعر)، وهي القسمة للقرينة الرّئيسة، المركزية (الحبيبة) بمعنى المفردة لإرفاء(إبداء) البعد الوجداني- للغزل- في **إطار** القصيدة.

ويُشبّه دي بوجراند(**الإطار**) « بمفهوم (البيت) إذ يمكن لهذا المفهوم أن يتألف من شبكة من المراحل مثل الأجزاء والمواد والاستعمالات...الخ، مما يكون للبيوت ونجد هيئة من الهيئات(Format)، والتي هي وَصلةٌ من وصْلاتِ **الإطار**»[130]، ونقيس الأمر هذا على تركيب الشكل الشعري، إذ نجعل المقطع الشعري عند الشاعر مدخلا وهيئةً(فاتحةَ قصيدة) تفتح منها القصيدة وموادَّ(لغة، أصوات، كلمات، تراكيب، أساليب) وأجزاءَ دفْقاتٍ شعوريةٍ في فقراتٍ شعريةٍ واستعمالات(تعدد الأساليب؛ من ذلك الأساليبُ الإنشائيةُ، الإخباريةُ)

---

[129] المصدر نفسه، ص42.
[130] دي بوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص113.

داخلَ **الإطار** الواحد، فنموذج الغزل مثلا في مقطعُ«[ما أضيقَ الفراغَ بين الحبِّ والإشفاق والضّغينة]»[131] لقصيدة (حوارُ).

ويبدأ بالإخبار بأيّ جملةٍ إخباريةٍ- في المستوى العميق-، خارجةٍ عن الجملة الإنشائية في المستوى الظاهر؛ أي عن الاستفهام أو التعجب أو غيرِ ذلكَ من الأساليب الإنشائيةِ، كالدّعاء إلاّ ما قدّر في عمق **السّياق** وهذا المقطع«أحببتُ أن أعيشَ بين لحمها وجلدها»[132] وهو إخبار معلِّلٌ للوصف الآتي«نبضَها العليلَ»[133]، «عروقِها الدَّفينة»[134] ولتَبيان علاقة الواصف بالموصوف(الموصوفة) بأداة التّعليل (لكي) تحمِلُ السّببَ- أيضا- لأيّ سؤال يُطرح؛ فرضا لماذا أحببتَ ذلك؟ فالجواب «لكي أُحسَّ نبضَها العليلَ في عروقِها الدّفينة»، وهذا المقطع تركيب وفقرة ودلالة، أما مدخل **الإطار** في الغزل في **المقطع**(الثّالث لقصيدة (انتسابٌ) فهو مدخلٌ استفهاميٌّ بالسؤال عن السّبب والحجّة(لماذا) المتعدّي إلى رمز(الرّوح): **المقطع الثالث**(03) من قصيدة«انتسابٌ».

«ولماذا تهبط ذكرى جسمِك في جسمي؟
حين ترنّ الموسيقى،
تتجاوبُ ذكرى نبضُك* في وقدَةِ نبضي
يتساقطُ شمعٌ مصهور من أطرافِك في أطرافي
أتلقّاكِ كأنّي نهرٌ هامدْ
يتخلَّع دوّاماتٍ إذ يتلقّى في باطنِه الغافي».[135]

ويمكن **لإطار** أن يوصف تجوّزا بتبويب الغرض الشعري: **الإطار**= غرض الغزل + صورة له(ص33 من الديوان).

ب- المشـروعُ(Schéma):

ومن الكلمة نستشف السؤال الآتيَ: ما هو **مشروع** هذه القصيدة؟، وهنا نجيب لأجله شُرِع في توليدها، من معنىً كامنٍ إلى معنىً وبناءٍ لهما صورةٌ جماليةٌ نستفتي قَبول المتلقي لها و**للمشروع**- بالمفهوم النّصيّ- علاقة بالمعلومات للشعرية المبثوثة فهناك« تعلّق

(131) (132) (133)(134) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص42.

* تكون الجملة في صيغتين؛ تتجاوب ذكرى نبضك بكسر الضّاد أو بضمّها إذ تكون الكلمة(نبضك) فاعلا

(135) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص33.

للمعلومات بالبنية الشعرية في صورة تنظمها بوساطة **مشروع** إتباع النصّ(Relevance)»[136].

بالنسبة للمفهوم ((البيت)) عند دي بوجراند يمكن أن نصف **المشروع** تعاقبا بالاجتماع(لأجزاء البيت) أجزاء(الشعر) أو كيفية تحرّك الناس- مثلا- في أرجاء البيت وزواياهُ، وهكذا يكون **المشروع** أكثرَ ارتباطا من **الإطار** بالتتابع في رتبة تنفيذ القصيدة ويعطي« دي بوجراند مثلاً بصورة في المتخيَّل تأخذ المعنى فوق متصور الجملة(لوّحَتْ المرأةُ بيدِها على المسرحِ، بعد أن قَسَمَها الرّجُلُ بالمنشارِ نصفَينِ)، فيرِدُ على الخاطر **إطارُ** ((ساحر)) أو **المشروع** ((خداع سحري))، حتى ولم يشملِ النصُّ السطحيُّ على ذكر شيء من قَبيل ذلكَ»[137]، إذن **فالمشروع** يعني الغرضَ من بناء هذا **الإطارِ** دونَ ذاكَ ونموذجُ ذلكَ المقطعُ الثاني(02) من قصيدة«**الإبحار في الذاكرة**» للشاعر، يماثل نوع هذا **المشروع** المقترح لبناء **إطار** للقصيدة الشعرية لهذا التركيب، فيتلازم **المشروع** مع **الإطار** هذا(الردّ) أي على ما قدّمه الشاعر من **مطلعٍ** لقصيدته:

«((يتقاذَفُ مرساتي صَخَبُ القيعان
يصعقُني من خلفِ الدَّجن
صوت يتردَّدُ جيّاشَ الأصداءْ))
((قُدّمْ قربانَكَ للبحرِ الغضبانْ))
((قدّم قربانَك للبحرِ الغضبانْ))
((قدِّم قربانْ...))» [138].

فالمشروع- هنا - ضميرُ البحر، (ضميرُ الذّاكرة)، وهو المتكلم،إذ يأخذ البعدَ المعنويَّ، ولكنَّه قد يكون (جنيّ البحر) هو الذي يتكلم، والمقصود به بمعنى البحر(عمق البحر) يتحمل الثقل الأسطوري والخرافي، ويحدث الشاعر (الذات المبحرة) بأن يوفي إلى هذه الذاكرة بالقرابين والولاء والنذر، وهذه الاستشارة في التفكير في جوهر **المشروع** أو أبعاده هي مساحة **القبول** للقصيدة من قبل القارئ المتأمل« ووقوفها عند حركة الضمائر فلا تظهر ضمائر الخطاب إلا في سياقين: أحدهما الذات في تأثير الصوت الخارجي

---

[136] دي بوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص431.
[137] المصدر نفسه، ص 37.
[138] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص432.

(فعل الأمر) «**قدّم قربانك**»[139] وتسمية هذا الخطاب(العقدة) فهو مناط الخلاص، وعليه يتوقف مصير الذات المغامرة إذ لا سبيل أمامَها إلاَّ للاستجابة لهذا الخطاب(الأمر) ويتبدَّى لنا مفهوم الاستجابة في تحقيق **المشروع**»[140].

ولعلّ "**الاستجابة**" جزء جوهريّ من مفهوم "**المقبولية**" بل الجزء الأعظم، فالمقبول يكون بناءً على درجة الاستجابة عموما بالإيجاب، وقد تكون بالسّلب فهي ما ينتج عن استفزاز مسلّط من النص على الذّاتِ يتلقاه باستفهام أو دهشة أو بالتعجب أو باستمتاع الصورة وتذوّق المشهد واستشراف المأمول من الجملة الشعرية، والمشاركة في مقاربة الرؤية لنص.

ففي «علم النفس تفسّر هذه السّلوكات الإنسانية بلونها الإبداعيّ الشّعريّ بكونها استجابات أو ردودَ أفعال(شعرية قرائية Réactions Poétiques)تنتج عن مجموعة منبهات(صور جذّابة، معان مؤثرة...إلخ). نقول نحن - في الشعر-: إنّهامنبّهاتٌ شعريةٌ(Un Stimulus des Stimuli)»[141].

ونصوغ المعادلةَ السلوكيةَ= (منبه ← رد فعل (م.ر) (S.R) [Stimulus-Réponse]

المعادلة الشعرية(قصيدة "الإبحار في الذاكرة "مثلا) ← استجابة قرائية(ق← س) (S←R).

وهذا البحث في السلوك الشعري يدرس في «الوظيفة الانفعالية ضمنَ الوظائف؛ المرجعية، النّدائية، الاتصالية، الشّعرية، التنبيهية، التعبيرية، والماوراء لغوية، التّي اشتهر بها **رومان جاكسون**، أو ما يسمى بالوظائف اللغوية السّتّ»[142].

فالمقطعُ: «**ماذا يعطيني الزّهر؟**

يعطيني شهقاتِ العطرْ

ويبعثرها حتى يتخلَّلني السُّكْر

الزّهرُ...العطر»[143].

---

[139] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص66.

[140] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص432.

[141] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، ص144.

[142] ينظر: محمد عبّاس: الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر المعاصر، لبنان، (د ط)، 1999، ص22.

مقطعُ **بإطاره** و**مشروعه** يعطينا استجابة، وهي درجةٌ من التذوّقِ بعد القراءة لمعانيها في مقاطعها، ومن النّاسِ من يتذوّق حيث فهمُه للصور الأربعِ، وبدرجةِ الثقافةِ- عندَه- عن صورة ما من الصّور الأربع، علما أن الصورَ كلَّها متكاملة(**الإطار، المشروع، المدونة، الخطة**)، فالفقرةُ الشعريةُ هذه فيها(حوارٌ صامتٌ) يمنح دلالاتٍ وإشاراتٍ إلى القارئ العام، يحدد استجابتَه النموذجُ العامُ للفقرة، وما يُتوقَّعُ من الانجذابِ في السلوك الشعريّ، والحالةِ الشعوريةِ عندَ القارئ، وما يجعله يتجاوبُ مع الفقرة، فلعلّ قارئا ما قبل أن يرى الإجاباتِ الشعريةَ الموقعةَ تحت جُمُلِ السؤال(**ماذا يعطيني الزّهر؟**)[144]يتوقع إجاباتٍ أخرى مغايرةً،وقد تتضافر مع إجابات الشاعر الفعلية، وقد تختلف جزئيا، وقد تنتهي إلى اختلاف كليّ، وكذلك بالنسبة للجزء الثاني من الفقرة الآتية:(ويبين كلّ ذلك في هندسة التصوّر والوصف).

«ماذا يعطيني الزهر؟
يعطيني حزنًا فوقَ الحزنْ
إذ أذكر غيبَتَه الشِتْويهْ
الزّهرُ..الفقد»[145].

فالإجاباتُ الشعريةُ تختلف من توقُع وتصور يأتي بعد جملة **"ماذا يعطيني الزّهر"** والسؤالِ الضمنيِّ لجملة «**يعطيني حزنًا فوق الحزن**»[146] وهذا التخالف المعدود استجاباتُ القراءةِ.

ونعتقد أن مفهوم الاستجابة أهمُ شيءٍ يبحَثُ فيه النقدُ الحديثُ النصّي والأسلوبيّ وعلى أساسها يتم ترسيخ محور لتوزيع الإمكانات الشعرية، لاستثمار **القبول** في هيكل القصيدة(L'axe de Distribution) وعلى أساسها –أيضا- يربط الجهاز الشعري (القصيدة الشعرية)« بالتفاعل الشعري (جهاز شعري((Système Poétique))أو الواقع

---

(143)(144)(145) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص92.
(146) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص92.

اللذيذ كما يسميه عبد السلام المسدي ((L'effet Heureux))»[147]، أو رولان بارث في «التّعبير عن فعل القراءة اللّذيذ»[148].

I) **الخطّة**(Plan): ويسميها « ج.ب. براون و ج. يول"هيكل النصّ"(Texture)»[149].

ويمكن أن نسميها -من الناحية التركيبية-(استراتيجية التّركيب)، أمّا **الخطة**، فلكل قصيدة خطةٌ على أساسها تتحدد قيمة قبولها من عدمها، وإنعام النظر في هذا الجانب نلمح به مفهوما متولّدا من التركيب الشعري، مفهوم القصيدة التّقنية، المصوغة لإحداث جمال، فقصيدة «**الإبحارُ في الذّاكرة**» لها خطة شكلية وخطة معنوية، فالشكلية هي كيفية تنظيم الجمل والأجزاء والمقاطع الشعرية، كالجانب النحوي في التقديم والتأخير، إذ هو من الظواهر الأسلوبية البارزة المدروسة في نظام التركيب الشعري، أو في« المبنى اللغوي للخطاب، الذي هو أسلوب أو شكل يصاغ فيه المعنى المعبّر عنه في القصيدة (Forme Expression)» [150].

مثال(1): تقديم المفعول به على فاعله كقوله:«**يتقاذف مرساتي صخبُ القيعان**»[151].

مثال(2): تقديم شبه الجملة على الفعل[152] كقوله: «**في أهداب الغيم أنشّرُ أشرعتي**»[153]، «**في أوردة المركب يضطربون**»[154]، «**في آخر اللّيل تأتيني..**» [155].

مثال(3): تقديم شبه الجملة على الفعل[156]، كقوله: «**وتمضي بيَ الرّيحُ رخاء**»[157]، «**تنقر في شاراتي الأمواجُ**»[158]، «**يتكشّف تحتي مرجُ الموج**»[159]، «**يصعقني من خلفِ الدّجن، صوت**»[160].

وهذا ما« يعلق عليه محمد مفتاح بالمفاهيم التركيبية الإجرائية' للبؤرة (Topic)، التعليق(Comment)، والانفصال(Dislocation)، ويسمى النّسق **القصدي** بدلالة التركيب

---

[147] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص189.
[148] ينظر: رولان بارث: لذّة النّصّ، ترجمة: محمد الرّفرافي، مجلّة العرب والفكر العلمي، ع19، 1980.
[149] ج.ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، ص341.
[150] جبورعبد النور: كتاب المعجم الأدبي، ص234.
[151] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص92.
[152] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص433.
[153] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص64.
[154][155]المصدر نفسه، ص65.
[156] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص433.
[157] [158] [159] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص65.
[160] المصدر نفسه، ص66.

الشعرية التي نوازيها للخطة عن دي بوجراند (Seman-Taxe, Program-Taxe)»[161].

وهناك استراتيجية بناء خطة الفصل والوصل: كالفصل « بين الفعل وفاعله»[162] في غير موضع في«**الإبحار في الذاكرة**»، مما يجعل الفاعل واقعا تحت تأثير هذا الفصل بصورة أو بأخرى كقوله:« **تمضي بي الرّيح**»[163]، و« **يتكشف تحتي مرج الموج**»[164]، وكثيرا ما يتخلى البناء الأسلوبي عن أدوات الوصل أو العطف تماما في سياق الأحداث وتلاحقها وانثيالها*، بخاصة المشهد الذي يتعرض فيه الشاعر لخطر الغرق: المقطع الثالث:

«(1) تأتيني نُذُرُ الريحْ
(2) تَنْقُرُ في شاراتي الأمواجُ- العُقْبان
(3) يتقاذَفُ مَرساتي صَخَبُ القيعان
(4) يصعقُني من خلفِ الدَّجْن
(5) صوتٌ يتردّدُ جيّاشَ الأصداءْ»[165].

و**للخطة** وجهة أخرى من الناحية الإيقاعية مثلا: في قصيدة«**الإبحارُ في الذَّاكرة**» «وصف مشهد الرحلة، وجو المغامرة والإبحار تتشاكل في تناغم البنية الإيقاعية مع غيرها من الأبنية في الإيحاء؛ إذ يوحي بحر "متدارك" بحركاته السريعة المتلاحقة بما يلتهب في نفس الشاعر المغامر من رغبة جارفة، مضرمة في إدراك الحقيقة، وكيفِ المجهول، كما تتوافق كثرة الزحافات في هذا البحر، وما يلاحقه من اضطراب عروضيّ مع جوِّ الاضطراب الغالب على الرحلة(البحرية الملازمة لرحلة الذاكرة)، وتتجاوب حركات تفعيلاته المتتالية(فَعِلُنْ= ///0) مع الإيقاع الحركي المصاحب للرحلة في مثل حركة الأمواج، والخطوات المتراتبة»[166]، فتعادل كل كتلة عروضية (تفعيلة فَعِلُنْ بخطوة يخطوها في رحلة (الإبحار) المعنوي، فضلا عن تلك الطرائق التي تبحث في «تنويع القوافي كالمراوحة بين الهمزة والتاء في المقطع الأول؛ إذ ينتهي السطر الأول بالهمزة

---

(161) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص70.
(162) ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص434.
(163)(164) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص65.
* انثيالها= استرسالها.
(165) صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص66.
(166) ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص437-438.

رويا، وكذلك الشطر الرابع بينهما، يتفق الشطران الثاني والثالث في افر ادهما بروي واحد مغاير للهمزة»[167].

« وتتشكل **الخطة** في استيحاء **القَبول** في الجانب الصوتي، فإذا كان هناك تجانس في الإيقاع الصوتي للحروف يمثل معنىً من معنى استجابة الاستحسان و**القبول**، ويصوِّر صورةً من صوره، فمنطقية السَّماع تقترب من التجانس الصوتي؛ فحرف القاف الذي يتردد بصورة لافتة هي مثل هذه الأبنية»[168] («أتقرّى، الآفاق، يصعقني، أعقاب، تنقر العقبان، يتقاذف، قدِّم، قربانك، قطّ»[169])، « وتتحقق تشكيلات **الخطة** في الصيغة الصرفية والجميلة من قصيدة ما من قصائد الشاعر، في التقسيمات الشكلية للفقرات، وهي ليست موحية بما يتوقع من وجودها فقط، وتتمثل في بناء الخطاب السردي أكثر إحاطة بالوقع السَّردي الإخباري، وبشكل يدل على الظرفية مثلا، إذ تدلُّ بدورها على التتابع الزمني»[170]:في قول الشاعر:

«أين هداياكَ؟ فحاءاتُكَ أَين؟
أينَ ملاكُكَ ذو المنقارِ الذّهبيِّ...
[كانَ يوافيني في أعقابِ الليلِ المسحورِ، وفي
ألمٍ كاللذةِ يا ربي، ينزعُني من بين ندامَى دارِ
الندوةِ، يَرفعُني منهوكَ البَدَنِ شتيتَ الروحِ،
يحلق بي حتّى يلقيني في بطنِ الغارِ...](...)إلى أتخيّل عندئذٍ أنيّ نِسيٌّ منسّيٌّ،
حتى تسحقني وطأتك النّورانيهْ...» [171]

(كان، يوافيني، يرفعني، أتخيّل، تسحقني: أفعال مضارعة بناء مواز للسرد الآنيّ).

وأقصد بالمؤثرات الشكلية الصرفية في بناء الأفعال إيماء للسَّرد مثل الأفعال المضارعة المتتالية بعد الفعل كان، فهذا **التوازي** و**التتالي** أنتج عقدا من المعاني المتكاثفة

---

[167] المرجع نفسه، ص438-440.
[168] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص438-440.
[169] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص66.
[170] ج.ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، ص341.
[171] صلاح عبد الصبور، الدّيوان، ص54.

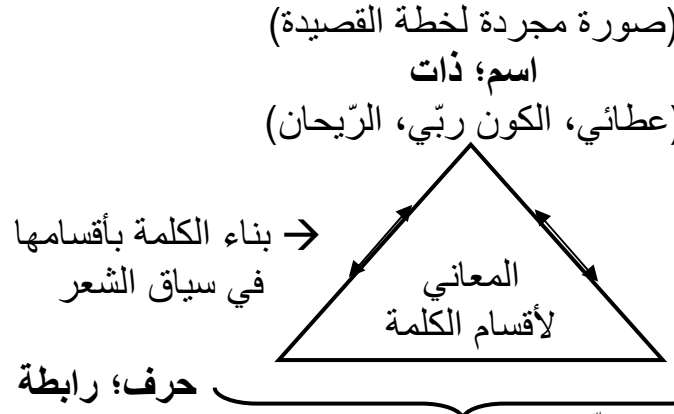
تعزز معنى السرد، وتعقد اللحظة المرسومة لبناء القصيدة، وتفضي بالمعنى حتىّ آخرِ القصيدة:

« وتبقى من نورِك
ومضُ شعاعٍ مكسورٍ في العينين» [172]

بعد الفعل(أتحدث) توالت الأفعال الماضية لتكسر نسق الفعل المضارع بالأفعال (فارتقت)في ارتباطه بأداة الشرط غير الجازم(إذا) المتضمن الاستقبال(تبقّت، وتبقّى)، فالمستوى الصرفي في الدراسة النصية يشغل حيّزا واسعا في فهم الجانب البنيوي والتفكيكي للقصيدة، بل إذا صحّ فإن«التراكيب النحوية في القصيدة الشعرية تتناغم مع باقي عناصر **الخطاب** الأخرى»[173]، وهذا التوازن بين معنى النحو والبلاغة، فتحدث عملية التقبل الأولى بالفهم العام للتراكيب.

والخطة- في وُجهتِها الصرفية- برنامجُ بناء الكلمةِ داخلَ القصيدة الشعرية.

ونحن آثرنا أن نعرِضَ الأفعالَ من مادَّة الكلمة كلها، وهناك الأسماء والحروف، «إذ النّحاة العرب قالوا إن الكلمةَ ثلاثةُ أقسام؛ الفعل والاسم والحرف، والمعاني ثلاثة نستتبعها في الاكتشاف النصي للعلاقات في تقسيمات الكلمة؛ وهي ذات وحدث ورابطة»[174]، و**الخطة** بناء للكلمة اسم= ذات، فعل= حدث، حرف= رابطة، وهي بمستوياتها للتخطيط الشعري؛ الصوتي والصرفي والجمالي والإيقاعي، فضاء لتداخل الإجراءات من **إطار مدونة** الشعر و**مشروع** المعنى.



[172] المصدر نفسه، (يطول، قنا يحلق، بلّلت)
[173] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص70.
[174] ينظر: إياد عبد المجيد إبراهيم: الكلمة في شكلها الخطي وإطارها ومشروعها وأنفاقها الشعرية، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص10.

←→

ج- المدونة(Scriptes):

« نظر إليها من حيث هي سلوك إجرائي، عناصره ضوابط تساق إلى المشاركين في أمر ما بالنسبة إلى ما ينبغي لهم(ما يستحسنونه)أن يقولوا أو يفعلوا في أدوار الأداء التي يقومون بها على الترتيب، وهذا السلوك يمكن اختصاره في كمٍّ هائلٍ من القصائد أو المقاطع، نطلق عليها **المدونة**، فمدونات الديوان الشعري- مثلا- تعتمد توجيهاتٍ وتصوراتٍ واقتراحاتٍ تسترجي تنفيذها من المشارك على نحو محدد»[175]؛ أي تنفيذ قراءتها شعريا، ويمكن أن نضيف شيئا هنا؛ من اشتقاق كلمة **المدونة** بمعنى التدوين وهو الكتابة، فالتّدوين للقصائد بمعنى فعل كتابها، والتي تفهم من منظور(**الخطاب**) محققات المدونة؛ أي مكتوبة في فضاء ما يكون ديوان كتاب، مؤلف...إلخ، إذ إنّ نظرياتِ **الخطاب** تقول - كما أسلفنا في الجزء النظري- شرط **الخطاب** كتابته، ولعلنا لا نجد ذوقا أسلوبيا إلا من خلال هذه الصور التي تشكل لنا طاقة الاتصال لتنتج هيكلا شعريا مقدما تسمية **مدونة** تحوي **إطارا** أو **مشروعا** أو **خطة**، ويمكن وصفها فعلا أدبيا محققا بالكتابة(فهي ثمرة الفعل الشعري للشاعر) فجميع ما في ديوان «**الإبحارُ في الذاكر**ة» حاصل وناتج، فهو **مدونة** معادلة لاستنطاق المعاني والمخاييل (جمع مخيال)وهي (منظور الخيال)، والمختزنات الشعورية، مما تم اكتسابه من انجازاتٍ، وحقائقَ، ومعايشاتٍ عبر رحلة زمنية طويلة، ربما هي رحلة الشاعر الزمنية، أو رحلة الشاعر الروحية التأملية، عبّر عنها بمعادلٍ أدبيٍّ متحقق في ديوان«**الإبحارُ في الذَّاكرة**ِ».

خلاصةٌ:

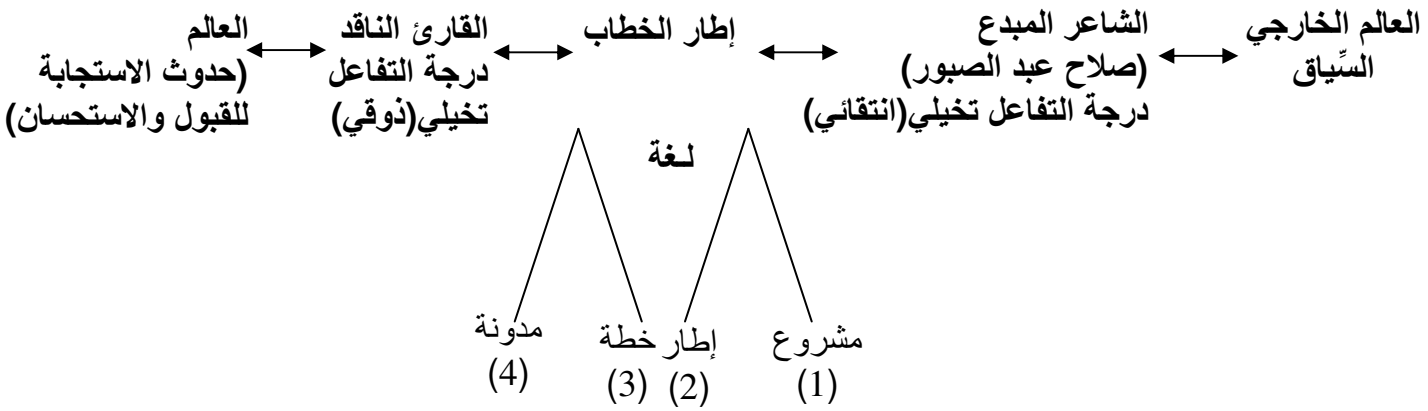
ونستخلص من هذه الصور الأربع المعروضة في جزئية **الاستحسان** الشعري، أن كلَّ صورةٍ تعطينا نبضا لاستجابة **القَبول** في المعنى؛ **فالإطار** هو استثارة في نوعية الجنس الأدبي كبناء القصيدة، و**المشروع** هو مُجمَل المآلات التي تؤول إليها فَقرات القصيدة لتشكل

[175] ينظر: ديبوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص37.

بؤرا شعرية، تساعد **الخطة** لتحقيق **المدونة**، وتمنح واردا(Relevant) شعريّا من مجال **الخطاب**(universe of discourse)، **فالخطة** هي برنامج بناء مادة اللغة(الكلمة) في فضاء الشعر، يمكن تسميتُها خريطة المعنى الشعري، **والمدونة** هي تعالق الصور الثلاث شعريا، لاستحسان المنتج الشعري، كما هو موجود في ديوان«**الإبحارُ في الذَّاكرة**ِ»، فالتّعالق هو تعلّق كلّ هذه الصّور ببعضها البعض.

ونستشف عنصر الصدق المعنوي في هذه الصور، في القصائد التي يسعى النقاد إلى قياس درجة قبولها من عدم تسجيل حركة **القبول**، بالسّعي من الشاعر لعكس وشرح مشاعره في **مدونته** متكاملة الصور، لكنْ لا يكون هناكَ خرقٌ لمعنىً خاصٍ أو عامٍّ، فيلازمَه خرقٌ في المبنى الشعري، وتلافي(اجتناب) انعكاسٍ سَلبيٍّ لفهم المشارك بقراءة القصيدة، والحكم على أفكار، ومشاعر الشاعر(المبدع) بالكذب أو بالنقص، فالانتقاص من شرعية أدبيتها وإبداعيتها المتدفقة، واختلال **قبولها** فنيا وذوقيا وجماليا، يمكن أن نقول:إن أدواتِ تحقيق **مقبولية** و**استحسان** النص، قائمة على درجة التفاعل التخيلي للشاعر(المبدع)، تنضاف إليها درجة تفاعل القارئ(الناقد (منهجيا))؛ لأنَّ التفاعلَ التخيليَّ الذَّوقي (القارئ المتذوق) والنقدي (للقارئ الناقد المعاين) يقدم استجابة تستشفُّ منها درجة **المقبولية**.

تمثيلٌ:



الاتســـــاق

التناسق، الحبك

1- تعريفات معجمية قاموسية واصلاحية

2- التناسق في المدونة

1- تعريفات معجمية قاموسية واصطلاحية:

الإتساقُ التناسقُ(Cohésion): جاء في مادة(ن س ق) من لسان العرب «نَسَق، النّسقُ: من كلّ شيء ما كان على طريقة نظام واحد»[176]، وجاء في المخصّص:«نَسَقَ الشّيء ينسَقُهُ ويحقق نسْقَه ونسَّقه ونسَّقَه نظّمه على السّواء، وانْتسقَ هوَ وتناسقَ، والاسم النّسقُ وقد اتّسقتْ هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تَنسّقت والنّحويون يسمّونَ حروف العطف حروف(النّسق) لأنّ الشّيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرىً واحدًا، ورُوِيَ عن عمرَ رضي الله عنه أنه قال: (نَاسِقُوا بين الحج والعمرة)*قال: شَمْرٌ: معنى ناسقوا تابعوا وواتروا، وثغرٌ نَسَقٌ إذا كانت الأسنان مستوية وخَرَزٌ نسَقٌ أي منظّمٌ قال أبو زيد(الشّاعر):

بجيدِ ريمٍ كريمٍ زانَه نسَقٌ

يكاد يلهبُه الياقوتُ إلهابا»[177]

وجاء« يأتسِقُ ويتّسِق أي يَنْضَمُّ، حكاه الكسائيّ(ت175ه)، رائد مدرسة الكوفة في النّحو واتّسق القمر استوى، و**اتساق** القمر امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلةَ ثلاثَ عشرةَ واربعَ عشرةَ، وقيل: وما وسق أي وما جُمع من الجبال والبحار والأشجار كأنه جمعها بأن ضلع عليها كلها فإنه حبّل الليل والجبال والأشجار والبحار والأرض فاجتمعت له فقد وسقها ووسقت الشيء جمعته وحملته، والوسق ضَمُّ الشيء إلى الشّيء(..)، و**الاتساق(Cohésion)** الانتظام، وسَّقت الحنطة توسيقا أي جعلتها وسقا وسْقًا»[178] فالمعنى في جمع المفاصل **باتساقها** كجمع معاني الحمل لتوسيق التّركيب، أمّا المصطلح المقارب للحَبْكِ: حبيكٌ مربوطٌ بأواصر داخلية هي معنوية الرّبط.

---

[176] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن س ق)، 179/06.

* الحديث في أوسط الطّبراني 1737حدّثنا علي ابن حمشاذ العدل سن ممد بن أيوب أنبا مسدّد سنا يحي بن سعيد سنا اسماعيل ابن أبي خالد عن عبد الله ابن أبي قتادة عن أبيه رضي الله عنه قال: إنّما جمع رسول الله صلّى الله عليه وسلّم بين الحجّ والعمرة لأنّه يعلم أنّه ليس بحاجّ بعدها حديث صحيح على شرط الشّيخين(بخاري ومسلم) ينظر: موسوعة اللأحاديث الصّحاح والمسانيد، موقع روح الإسلام، وينظر:
www.almesshkat.net/book/open.php?cat=168book1296,26,03,2007,6h,30
وينظر: الجوهريّ: الصّحاح،5 /48.

[177] ابن منظور: المصدر نفسه، مادة(ن س ق)، 179/06.

[178] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، 441/06.

جاء في مادة(ح ب ك): حبكَ «والسّماءُ (ذاتِ الحُبُك) (الذّاريات/07) وللرّيح في المّاء والرّمل حُبكٌ وحبائك وحَبيكُ أي طرائق، الواحد حُبيكةٌ وحِباكٌ وما أحسنَ ما حبّكتها الرِّياحُ»[179]. قال زهيرُ بن أبي سلمى يصف غديرًا:

«مُكلّل بأصولِ النّجمِ تنسِجُه

ريحٌ خريفٌ لضاحي مائِه حُبكُ»[180]

و« كِساء محبّك:مخطّط وكأنّه خَطَّه وشيٌّ محبوكٌ وذهب محموكٌ وللشّعر الجعْد حُبكٌ»[181] وقال زهير أيضا:« هم يَضْرِبُونَ حَبيكَ البَيضِ إذ لَحِقُوا

لا ينكُلون إذا ما استلْحَموا وحَمُوا»[182]

« وما أملحَ حباكَ هذه الحمامةِ؛ وهو الخطّ الأسود على جناحها وجوّد حِباكَ الثّوب أي كِفافَه وحبكت الثّوبَ، كفَفْته وحبَكْت الحبلَ: شدَدْته، وبناءٌ محبّك: موثّق وحبّكت العقدةَ وثّقتها، وفرسُ محبوكُ القرا»[183]، قال الأعشى(ت 629م):

«على كلِّ محبوكِ السُّراةِ كأنّه

عقابُ هَوتْ من مَرقَبِ وتعلّتِ»[184]

«واحتبك بالإزار احتزمَ به، وكانت عائشة -رضي الله عنها- تحتبك فوق القميص...»[185]، والحبك في اللّغة- في مفهوم النّصّ -الاستقامةُ في المعاني التّي تؤدّي مغزًى واحدًا.

2- التناسقُ في المدوَّنةِ:

ويبدو أنّ فكرة **التّناسق** في قصيدة الكاتب لا تأتي إلاّ بمرحلية **التّناسق** الرّوحيّ واكتمال الصّورة الشّعريّة واتّضاح السّبيل للكتابة ولغز الإدراك شعريا، « فالشاعر في الحالة (الالتآم) و**التّناسق** تنطلق ملكاته جميعا متواكبة، مترابطة، متراتبة للتّعبير عن نفسها

---

[179] ابن منظور: لسان العرب،06 /301.

[180] أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمة، تقديم: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، 2004، (د ط)، ص143.

[181] ابن منظور: لسان العرب، 301/06.

[182] أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير، ص133.

[183] ابن منظور: لسان العرب، 301/06.

[184] ديوان الأعشى، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1400هـ-1980، ص34.

[185] إبن منظور: لسان العرب، مادة (ح ب ك)، 301/06.

تعبيرا تلقائيا»[186]، ونستطيع أن نفهم(**التّناسق**) في كونه يجعل المعنى اللّغويّ أمرا مثبتا فكريّا..، روحيّا..، شعريّا..، تنتقل شحناته إلى المعنى اللّغويّ من حيث التّبادلُ بين الكلمة وما ترمز إليه فيما اختزنه الذّهن من دلالة إذا نحن نظرنا إلى ما يتفرع من دلالات في قول (قيس بن الملوّح)*مثلا:« أيا جبَلَيْ نعمانَ باللهِ خلِّيَا

نَسيمَ الصّبا يَخلصْ إليّ نسيمُها

أَجِد بَردها أو تَشْفِ مني حرارةً

على (كبدِ) لم يبقَ إلاّ صَميمها

فإنّ الصّبا ريح إذا ما تبسّمت

على نفْسِ محزون تجلّت هُمومها»[187]»[188]

وهذا ملاحظ في كلمة (عُنقي) في المقطع الخامس من قصيدة(الخبر) للشاعر:

المقطع الخامس:« **آه ضِقت بحالي، بأكاذيبي ضِقْتْ**

لو يَلتفُّ على عُنُقي أَحَدُ الحَبْلَينِ

حبلُ الصِّدقْ....،

أو حَبْلُ الصَّمتْ.» [189]

إذ تتسقُ الدّلالة المشار إليها من خلال كلمة(عنقي) من الدّلالة الحسيّة الظاهرة(الفزيولوجية) وجوهرية وظيفتها؛ في أنها مقر الاختناق، وبادرة الموت(الشّنق، الخنق) مع الدلالة الرمزية(عنق الروح) اختناق الذات بما تتواشج من علاقة قراءة مع لفظتي(حبل الصدق) و(حبل الصمت) إذ المجاز هو موح بالاستعمال المعنوي لكلمة (عنقي) بما تقدمه من إيماء أولي، حسيّ، وبعده إيماء معنوي متناسق مجازيّا.

وقول الشاعر قيس أيضا عن جبل(التّوباد):

« وأجهشت للتوباد حين رأيتــه

---

[186] محمد زكي العشماويّ: الرّؤية المعاصرة في الأدب والنّقد، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص104.

* قيس بن الملوّح: عاش إلى العصر الأمويّ، عاش في زمن مروان بن الحكم وتوفي في حدود عام 10هـ، كان في وقت ازدهر في الغزل في مدرستين، إباحيّة عمر بن أبي ربيعة وعذريّة، بدويّة جميل بن معمر ومجنون ليلى.

[187] يوسف فرحات: ديوان مجنون ليلى، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1999م، ص173.

[188] رجاء عيد: صنعة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص163.

[189] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص50.

وهلّل للرّحمان حين رآنـــي

وأذريت دمع العين لمّا رأيتــه

ونادى بأعلى صوته ودعانـــي

فقلت له أين الذين عهدتهـــم

حواليك في خصب وطيب زمان؟

فقال: مضَوا واستودعوني بلادَهم

وماذا الذي يبقى على الحدثان؟»[190]

فالاشتقاق حاصل في مفردة (صوته) إذ تربطها معان متعددة بالأبيات مثل: ترجمة الصوت في (دعوة) والنداء فقلتُ: فقال فكلها تتسق معنويا مع الخانة المعنوية لكلمة (صوت بمعنى صرخة، علاقة) وهو الحكمة المستبصَرَة من التأمل في جبل التّوباد، وهنا يكون النسق الأسلوبيّ صورة لغوية تَظَلّ وراء ظلال المعاني هائمة، غير مضبوطة حتّى تلتمس ذهنا مخصبا بإدراك واع شفاف يلتقط لغريزته الوشائج اللاشعورية التي تُألف من التوضيح الظاهر، ومن هنا يمكّننا من الكلمات التي تستكشف من خلالها سبيلا ينقلها إلى جوهر معنوي، خبيء، حيث تحيط الكلمة بعالمها الخارجي من مغزىً، وتتلاشى حدود اللّفظ، ويذوب مدلوله اللّغويّ في اشتعال الخيال، ويتقدم إطار المحسوس في مظهر كمون، في خلال عالم الرؤيا التي تمثل تجربة القصيدة»[191]، وتحقق فعلا شعريا سَحْبًا على نظرية(سورل)* في الخطاب الأدبي.

أمّا الحبْك في المدونة:

إذا كان معيار السّبك مختصّا برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهرة القصيدة، فإنّ معيار الحبك يختصّ بالاستمرارية المتحققة في عالم القصيدة (Textural World)، ونعني بها الاستمرارية الدّلالية التي تتجلى في مضمون المفاهيم(Concepts)، والعلاقات(Relation) بين المفاهيم، تماما كالاستمرار الدّلاليّ في المقطع الثّالث من قصيدة(الخبر)، في استمرار صورة الأفول، والانحدار، والإظلام المحتم على الذات المنتجة

---

[190] يوسف فرحات: ديوان مجنون ليلى، ص192.

[191] رجاء عيد: صنعة الشّعر، ص161.

* ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري، ص145.

للقصيدة(الرّاويّ)باختلاف مصطلحات مفاهيم الضّعف، وبدلالات الألوان والأشكال المختلفة، والعلاقات بينها لحبك المعنى المراد في المقطع:

« من يُدريني، إذْ يهبطُ ظلّي في ظلّي
(حينَ أعودُ إلى ظُلمَةِ بيتي)
بمَ تفترُّ ثنَايا الزّبَدِ البيضاء»[192]

وأيضا:« **وبماذا تَصْفُرُ ساخرةً أشجارُ الغابات**
ماذا بثَّ الجَبَلُ المتوحِّد للجبلِ المتوحدِ...
عنْ هازِلِ أحوالي
في حلّي أو في مُرتَحِلي
من غَمَراتٍ أو إيماءَاتْ
ماذا غَمْغَمَ في قِيعانِ السّفح الغافي
من سُخريَةِ الأصوات؟»[193].

لنرسمْ جدولا يبيّن عنصر التناسق ضمنَ المقطع: المعنى كلّه: الحال السيّئة(معنويّا ومبنويّا).

الكلمة	المدلول السياقيّ	المدلول الاتّساقي	واضحة أو مستخفية	دلالة التناسق الحبك	العلاقات بين المفاهيم
1- يهبط	الذّوبان	الوهن والتّعب	واضحة	في المبنى	تامّة
2- ظلّي	الانكفاء	التّأنيب والمعاتبة	مستخفية	في المبنى	تامّة
3- الظّلمة	الوحشة، الغربة الرّوحية	صراع المجهول والمكشوح	واضحة	في المبنى	تامّة
4- الزّبد	إفراز التّنفيس	من مستحصلات الألم	مستخفية	في المعنى	تامّة
5- تصفر	إنذار الشّؤم	حرقة البوح	مستخفية	في المبنى	تامّة
6- ساخرة	تتأزّم العقدة الداخلية بالسخرية	فداحة الحال وخطر الموقف	واضحة	في المعنى	تامّة
7- الغابات	عدم الفهم والتّشويش والإبهام	الأضاميم الدّاكنة	مستخفية	في المعنى	تامّة

(192) صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص48.
(193) المصدر نفسه، ص49.

8- بثّ	الشّكوى	حرقة تأنيب الشّكوى	مستخفية	في المعنى	تامّة
9- الجبل	التّحجر والتّعفن والتّأفّف	مقاسات كامنة صلبة	مستخفية	في المعنى	تامّة
10- هازل	ذروة السّوء	التّمزق	واضحة	في المبنى	تامّة
11- حِليٍّ	حركة دفع التّشرد	الممانعة للاستقرار	مستخفية	في المعنى	تامّة
12- مرتحلي	حركة التّشرد	المدافعة بالحركة	واضحة	في المبنى	تامّة
13- غمرات	الثّقل الدّفين	الكتم	مستخفية	في المعنى	تامّة
14- إيماءات	ضعف الحيلة	الإجهاد	مستخفية	في المعنى	تامّة
15- غمغم	حرج المصاولة	انحدار الذّات المريضة إلى الأدنى	مستخفية	في المعنى	تامّة
16- قيعان (السّفينة)	المكابدة	التدنّي	مستخفية	في المبنى	تامّة
17- الغافي	قمّة الضّعف	انتقاص احتمال الكشف عن الجرح	مستخفية	في المعنى	تامّة
18- سخريّة	تأزّم تأزّم العقدة	فضح الأمر	واضحة	في المبنى	تامّة

الدّلالة العاملة نظرا لتمام العلاقات للمفاهيم، والمقطع هو هذه العلاقات فالاتساق تامّ في هذا المقطع.

شرح الجدول: هذه العلاقات بين المفاهيم①المدلول السّياقيّ والمفهوم②المدلول الاتّساقيّ والمفهوم③الاستخفاء والوضوح كلّها تامّة أي مؤدّية إلى المعنى المركزي للمقطع هو الحال السيّئة(معنويّا ومبنويّا).

مثال: علاقة الهبوط بالذّوبان، والوهن، والتّعب، والوضوح علاقة كفيلة بتبني (صورة الشّيء) في المبنى وعلاقة الغمرات بالثقل الدّفين والكتم والاستخفاء يبين صورة الشّيء (في المعنى)، وهذا ما نسميه «**المواضعة في تناول ضمّ**»[194] معاني المفردات لنسقها وحبك المعنى.

وهذان الأمران «منظومة المفاهيم (Concept)، والعلاقات (Relation) هما حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنّصّ إنتاجا وإبداعا أو تلقّيا واستعابا وبها يتم حبك المفاهيم من خلال قيام العلاقات، أو إضفائها عليها، إن لم تكن واضحة مستعلنة على نحو يستدعي فيه بعضها بعضا، ويتعلق بوساطته بعضها ببعض»[195].

---

[194] ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النّصّ، دراسة في علوم القرآن، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط6، 2005، ص155.

[195] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، ص54.

فقصيدة«**الإبحار في الذاكرة**» يمكن وصفها بمنظومة من المفاهيم، تحقّقت في علاقات مترابطة، تحاول أخذ جانب الاتّساق، سواء تباعا للقصائد، أو المعاني المبثوثة في كلّ قصيدة، أو في أقسام القصيدة الواحدة من توارد المعاني معقودة، تحيل إلى معنى، مغزىً، نطلق عليه **بؤرة المعنى في القصيدة**.

مثال ذلك كلّ المفردات المنتقاة من قصيدة«**الإبحار في الذاكرة**» فيها قابلية الاتّساق الشّعري، والمعرفي مع **لحمة المعنى والعنوان**.

مثال: - أتأهّب ← ← ← اتّساق شعوريّ ← ← ← اتّساق معرفيّ.

حالة الرّحلة إحساس← ← ← **القصد** في التّوحّد.

مفعم بعاطفة الارتحال← ← ←اتّساق معرفيّ.

- شاراتي ← ← ← اتّساق شعوريّ ← ← ← التّنظيم للسّفر.

التّحلي بالزّاد لتدعيم← ← ←احتمال الأمكنة.

الجّهد في السّفر

جزر ← ← ← التّهيّؤ للتّوحّد بالرّوح والعزلة

هذه المنظومة مثال من المفاهيم، بما يتعلّق بإشعاع المعنى مع المقدّمة للرّحلة والانتقال، وما يحتمل أن يصادف، أمّا في حيز معنى(الإبحار)؛ فمنظومة المعاني الدّالة على هذا الحيّز واضحة، ومستبينة فكلّ من:

الغيم ← دلالة(signification) على البّحر

الأشرعة ← دلالة على أداة البّحر

الرّيح ← دلالة على مناخ البّحر

البحّارة ← دلالة على فواعل الرّحلة في البّحر

الملاّحون ← دلالة على وظائف البّحر

المركّب ← الأداة أيضا

الموج ← دلالة على جزئيّة البّحر

العقبان ← ما يحوي البّحر من حيوان(حياة)(مفرده عقاب)

وهناك مقطوعة متراسلة من هذه المعاني، « هي شبكة من العلاقات بين المعاني في البنية الظاهرة للكلمات (structure de superficielle) في المقطع الشّعريّ«**مقطع**

الإبحار في الذّاكرة»» [196] تنسج هذا الاتّساق المعنوي المدرك من قبل الشّاعر، وكلّ استعمال هو مثار لمفهوم سياقيّ؛ هو«محتوى مدرك(Content Cognitive) يمكن استعادته بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتّساق في العقل، أمّا العلاقات (Relation) فهي حلقات الاتّصال بين المفاهيم، وتحمل كلّ حلقة اتّصال نوعا من التّعيين للمفهوم الذّي ترتبط به، بأن تحمل عليه وصفا أو حكما، أو تحدّد له هيئة أو شكلا، وقد تتجلّى في شكل روابط لغويّة، واضحة في ظاهر القصيدة، وهو ما أطلقنا عليه الانسجام أو تماسك بناء القصيدة.

كما تكون أحيانا علاقات ضمنية يضيفها المتلقي إلى القصيدة، يستطيع بها أن يوجد قصيدة مغزى بطريقة الاستنباط، وهنا تكون القصيدة موضوعا لاختلاف التّأويل»[197]انبثاقا من السّياق.

وسنعرض إلى نقطة هي في صميم القصيدة والتوجّه الإبداعيّ للشّاعر، إذ القصائد – عنده - لها تأثير إيقاعيّ - كما استبقنا- وهذا يظهر في استخدامها أحرف المدّ(ا، و، ى) وما تكون في غرض الإنشاد، والملحمية بخاصة في **القصدية** (قصيدة: **رسالتان**)، وهذا من قبيل فرز عمليات تقسيم القصيدة، وتوسيعها والاتّساق القِسميّ(أي للأقسام)، المنظوم في شكل قصير، أو مقاطع أوفي شكل طويل مثل المقطع الأخير من قصيدة «**الإبحار في الذاكرة**»:

① **قصير** = مقطع مختصر = « **لا تُبحِرْ في ذاكرتكَ قَطْ**
لا تبحِرْ في ذاكرتِكَ قطْ»[198].

② **مقاطع** = أجزاء شعريّة مقسّمة تقديرا.

مثال:

« **في آخر أعقاب الليلْ**
تأتيني نُذُرُ الرّيحْ
تَنْقُرُ في شاراتي الأمواجُ– العُقْبان»[199]. (المقطع (1) تقديريا...)

---

[196] ينظر: دفة بلقاسم: التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي(محاضرات الملتقى الثّالث للسّيمياء والنّصّ الأدبي 19-20/فريل/ 2004)، الكتاب الثّالث، منشورات قسم الأدب العربي، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص56.

[197] سعيد حسن البحيري: علم لغة النص، 46.

[198] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص67.

[199] المصدر نفسه، ص65.

« **يتقاذَفُ مَرساتي صَخَبُ القِيعان**

يصعقُني من خلفِ الدَّجْن

صوتٌ يتردَّدُ جيّاشَ الأصداءْ»[200]. (مقطع استكمالي للأوّل مقدّرا).

« **(قدّمْ قربانَكَ للبّحرِ الغضبان)**

(قدّم قربانك للبّحر الغضبان)

(قدّمْ قربانْ)... »[201]. (مقطع استكمالي للثّاني المقدّر).

③ **مقطع طويل**= قصيدة«**صوت واهن**» من الدّيوان، فالقصيدة مقطع طويل، ممدود من السّؤال أين؟ حتىّ (ومضُ شعاع) يقول الشّاعر:

« **أين؟**

أين عطائي يا ربَّ الكون

إلى...وتبقَّى من نورِك

ومضُ شعاعٍ مكسورٍ في العينينْ»[202].

وحين نقول: إنّ المفهوم قابل الاستفادة بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتّساق في العقل، تكون في مواجهة مباشرة مع قضايا تقع في الصّميم(الشّعريّ)، (هي في علم النفس الإدراكي (Cognitive Psychology) تتّصل هذه العملية بالذّاكرة ونفرّق هنا بين نوعين من: الذّاكرة ← المعرفيّة ← العقليّة قصير المدى Short term memory

الذّاكرة ← الشّعريّة ← العاطفيّة وبعيد المدى Long term memory

فالمقاطع لها ذاكرة أيضا، ذاكرة قصيرة، وبعيدة، وعلى أساس البعد تتحدد درجة الاتّساق البلاغيّ بين أجزاء القصيدة.

مثال: قصيدة «**الإبحار في الذاكرة**» المقطع الأخير منها هو ذاكرة جامعة، قريبة؛ لأنّ ما هو مستنطق للبؤرة لا يتعدّى جملة الأمر بالنّهي المؤكّد («**لا تُبْحرْ في ذاكرتك قطْ**»[203]) مكرّرة.

أمّا المقطع الثّالث، ففيه إخبار وإنباء - من النّاحية الأسلوبيّة- بالجملة الشعرية:

---

[200][201]المصدر نفسه، ص66.

[202] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص53-55.

[203]صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص68.

« في آخر ألقاب الليلْ
تأتيني نُذُرُ الرّيحْ
إلى...يتردَّدُ جيّاشَ الأصداءْ»[204].

فهو مقطع ذو ذاكرة أطول نوعا ما، وهي الذّاكرة الثّانوية، مرسّخة للذّاكرة المركّزة المتّسقة معها انطلاقا من المقاطع الشّعريّة الأخرى، وتتّصل- كذلك- بفضاء عمل « الذّهن (Mental Cork space) الذّي يمكن خلاله تنشيط المفاهيم الشّعريّة داخل الفقرات الشّعريّة، والعلاقات لتشكيل ما يسمى بالمخزون النّشط الشّعريّ عند القارئ(Activé stockage Poétique)، وهكذا يتّصل»[205] مفهوم «أجرومية القصيدة (قواعد اتّساقها وانسجامها) بمجال معرفيّ، زاخر بالنّظريات الحديثة، التّي تبحث في تأثير اتّساق القصيدة في منظومة تحليل الخطاب»[206]، ولعلنا نلمَسُ بعض جوانب هذا التّلاحم الحميم بين المباحث اللّسانياتية والنّقدية والنّفسية عندما نعرض إلى دراسة معيارَي السَّبك (الانسجام) والحبك (الاتّساق) في المدوّنة المطروحة للبحث فنتطرّق « لبنية الخطاب الشّعريِّ ودلالته»[207] من خلالهما:

لسانياتية: القصيدة (علوم اللّغة المستعملة).

نقديّة:استنطاق الجوانب الأدبيّة والجماليّة والحكم عليها.

نفسية: الشّخصيّة (الشّعريّة والحقيقيّة).

الشّاعر: صلاح عبد الصّبور

فيمكن القول:إنّ مقاطع قصيدة «**الإبحار في الذاكرة**» «موزّعة تبعا لروابط النّصّ وسياقه الاجتماعي» [208] فمقطع التّأهّب في مطلع القصيدة متناسق مع مقطع انطلاق الرّحلة و مقطع محاورة الذّات لذاكرة الشّاعر، والكلّ له علاقة تلاحم مع الحالة الاجتماعية للشّاعر، وفي التّلاحم يتحقّق الاعتماد المتبادل بين المعيارين على نحو مُتجلٍّ، به حبكة

---

[204] المصدر نفسه، ص65-66.
[205] ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص293-294.
[206] ينظر: سعد مصلوح: نحو أجرومية للنّص الشّعريّ، ص153-154.
[207] ينظر:رابح بوحوش: مقالة الشّعريات والمناهج اللّسانية في تحليل الخطاب، مجلّة الموقف الأدبيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، العدد414، تشرين الأوّل، 2005، ص06. سحبت في10 شباط (فبراير)، من موقع: www.awu dam.org/mokifadaby/414/mikf414-004.ht/2007 09:55:38GMT -.
[208] ينظر: صبحي إبراهيم الفقّي: علم اللّغة النّصّي بين النّظرية والتّطبيق (دراسة تطبيقية على السّور المكيّة)، الجزء الأوّل، دار قباء للنّشر، القاهرة، ط1، 2000، ص23.

المضمون في بنية ظاهر القصيدة، كما يعين ظاهر القصيدة على تحقيق الحبكة للمضمون، وبكليهما تتحقق استمرارية القصيدة صياغة ومضمونا.

التماسك
(الانسجام، السبك)

1- تقديم.
2- تعريفات قاموسية معجمية.
3- الاحالات.
4- التماسك واصطلاحية المفهوم
5- الرابط النظمي:

5-1- نموذج أحمدالجوماري.
5-2- نموذج محمد الميموني
5-3- تقييم شعري للتماسك في قصيدة ' الإبحار في الذاكرة'

- استنتاج الفصل الأول

1- تقديم:

في هذه الجزئية (التماسك)، لم أعهد إلى تَعداد المصطلحات العلمية التي وُسم بها هذا المعيار من وُجهاتٍ ومَناظير للرؤية والتعريف المختلفة، فالتماسك النصي تراص الأسلوب بروابطه وتراكيبه وجمله بعضها إلى بعض، وتساوق الفقرات في النص، والكل يمسك ببعض ويستند عليه، كما سنبين في التعريفات القاموسية لمادة (م س ك) ونركز فيها، لأنَّ أغلب المصطلحات التي وسم بها هذا المعيار هي التماسك النصي.

وقد رُئِيَ أن مصطلح الانسجام هو رؤية من وجهة التقسيم الجمالي بعلاقته بالمعايير الأخرى، وجعلوا التماسك تشاكلا بنويا*، يعطي إشارة للتشاكل المعنوي الذي يقوم بمقومات سياقية (Sèmes Contextuels)، وكما يرى "جريماس" التماسك: «هو مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل القصيدة متشاكلة أي تشابه أشكال الفقرات، وتبحث عن تهيئ قراءة منسجمة، وإن اختلفت- كثيرا- العبارات»[209] حسب التشكُّلات الخطابية (Configurations Discursives).

والانسجام توافق شوا كل الجمل مع بعضها البعض، فهي في حالة لغوية منسجمة، والسَّبك مصطلح يعني التضامَّ لبنى الجملة، والجمل المتتالية للمقطع الشعري، فالجملة الأولى تضم الجملة الثانية، والثالثة تضم الرابعة.

ومصطلحا السبك والتضام يفسرانِ الانسجام والتماسك على مستوى التركيب، ويمكن لنا أن نقولَ: إنَّ الروابط، الضَّمائر والحروف توطِّد العلاقة بين البنى اللغوية لتحسين التركيب الشعري.

وقد آثرت محاولة الإشارة إلى المرجعيات الاصطلاحية الدَّالة على هذا المعيار، ولم أخضْ في هوّة (مشكلة) الترجمات له، إذ إنني أحاول أن اعرض هذه المعايير على المدوَّنة، وأوضحَ مفرادات المصطلح أغلبَها، وليعلم أن لهذا المعيار مصطلحاتٍ وليس له مصطلح واحد.

---

* ويقصد جريماس في التحليل السينمائي (علم العلامات داخل النص الأدبي) بالمقوّم داخل تشاكل المقولات المعنوية في الحديث عن التخصيص والتعميم(l'analyse componentielle ou l'analyse sémiotique). ينظر: A j Greimas et Courtès : sémiotique dictionnaire raisonné de théorie du langage, Paris, Hachette, 1980. نقلا عن: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص20.

[209] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص20

2- تعريفاتٌ قاموسيةٌ معجميةٌ.

التماسك (Cohérence):«منه معنى التعلُّق والاعتصام، ومن معناه الارتباط، مَسَكَ مَسْكا أَخَذَ به وتعلَّقَ واعتصم»[210]، وجاء في مختار الصحاح في مادة (م.س. ك)، «أمسك بالشَّيء وتمسّك به واستمسك به وامتسك به، كلُّه بمعنى اعتصم به، وكذا مسّك به تمسيكا، وقرئ في قول الله تعالى: (وَلاَ تُمْسِكُوا بِعِصَمِ الْكَوَافِرِ) (الممتحنة /10)، وقال تعالى: (قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ) (هود/43)؛ أي يُمْسِك عنيّ خَطَرَ المَّاء.

وأمْسَكَ عن الكلام سكت، وما تماسك أن قال ذلك؛ أي وما تمالك»[211] وما أمسَكَ نفسه، وفي معنى الكلام، يقضي«عدم انتساق الكلام بتعطيل معنى التركيب كما يرى قدّامة بن جعفر»[212].

وبمعني **الاعتصام**؛ ففي قصائد الشاعر مفهوم الاعتصام يذهب في معنى ارتباط أدوات القصيد بالأسماء (الذوات: مفرد جمع، مؤنث، مذكر، عاقل غير عاقل)، والأفعال(الأحداث)؛ كارتباط الواو للعطف على الجملة « **فتأكلت وشوهت**»[213] في المقطع السّادس من قصيدة « **شذارات من حكاية متكررة وحزينة**» مثلا، وتشابك أدوات الرّبط في مُجمل التركيب اللغوية، وتكاثف المعاني داخلها، وعن معني سبك في السّياق (الانسجام والتماسك)، جاء في أساس البلاغة للزّمخشري:«سَبَك الفضّة خلصها سَبْكا وسَبَكَها تَسْبِيكا، وأفرغها في المسبكة، وعندي سبيكة من السبائك، ومن المجاز هذا الكلام لا يثبت على السّبك، وهو سبّاك للكلام، وفلان قد سبكته التجارب، وسَبَكَ الدَّقيق أخذ خالصَه(...)، وأراد عربي رُقيَّ جبلٍ صعبٍ فقال: أي سبكت هذا، فسمَّاه سبيكة لإملاسه»[214].

ومعنى ذلك في الأدب أن تُشّد الجمل وتُسبك؛ أي تخلصُ ممَّا يجعلها مخلخلة أو دون ارتباط بينها، وفي اجتزائها، وأن يُسبَك الكلام فيصبح خالصا من التناقض أو التضاد

---

[210] إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، ج 2/ 869.
[211] الرازي : مختار الصحاح، مادة (م س ك)، ص624.
[212] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، ص208.
[213] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص86.
[214] ينظر: الزّمخشري: أساس البلاغة، مرجع سابق، ص30.

المؤدي بالمعني المكتمل، ومن الفتور في قوة الربط، والعطف، والتوافق، والخلل في ذلك على مستوى التركيب اللغوي لا على مستوى الدلالة، وقد أقر به القدامي كثيرا، و لست في معرض الحديث عنه، ولكن نعرض- بعجالة- ما وسموه بالاستواء في الجملة بالسَّبك النصيّ للكتابة، «إذ يقول صاحب إعجاز القرآن الباقلاني (403ه) عن أبيات المتنبيّ أنها من السّبك الكتابي والكلام المعتدل موحيّة بمعناها:

«يغشى الوغى والتُّرسُ ليسَ بجنّة

من حدِّه والدِّرعُ ليسَ بمعْقَل

مصغٍ إلى حكمِ الرّدى، فإذ مضى

لم يلتفتْ، وإذا قضى لم يَعْدِلِ

متوقِّد يَبري بأوّلِ ضربةٍ

ما أُدركتْ ولو انَّها في يذْبُلِ»[215].

3- الإحالاتٌ (Référence):

ويقصد بالإحالات في الخطاب الشعري، الضَّمائر التي تعود على البنى الفعلية « الأفعال: أنثر، أحكي، أتحسس، ينعقد»[216]، أو إحالات البنى الاسمية:«يا رباه، باسمه، أشلائي، صباح»[217]، فيحيل الضمير على ما سبق(Anaphora)، وعلى ما بعد (Cataphora)؛ كإحالة ضمير الهاء المتصل في محل نصب مفعول به على المفعول به في الأفعال الآتية:«**وأنقذته من لظى الجبال، وبلّلت غربته**»[218]، والكلمة المحالة بالضمير هي الفعل:«**أوقفته بين وَقْدِ الشَّمس والظلال**»[219].

وتعتمد الإحالة لغير مذكور - في الأساس- على سياق الموقف(الحالة الشعرية للخطاب الشعري (Contexte))، شأنها في ذلك شأن الإحالة لمذكور سابق (Anaphora) والإحالة لمتأخر (Cataphora)، وإذا كان معنى مفهوم ما هو موقعه في عالم النص، فإن معنى المرجع(**القصد**) في الإحالة لغير مذكور (Exophora)، هو مكانه في علم

---

(215) ينظر : أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مركز الخدمات والأبحاث الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، (د ت)، ص246.

(216)(217) صلاح عبد الصبور: كلمات وردت في الدّيوان.

(218)(219) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص82.

النص(الخطاب)، مع التركيز في عالم الموقف الايصالي (فعل التواصل الخطابي)» [220]؛ لأنَّ تغيير شبكة الضمائر للإحالة لوظيفة تماسك معنى الخطاب وإيصاله.

4- التماسكُ واصطلاحيةُ المفهومِ:

لقد «وظفت اللّسانيات النصيّة الكثيرَ من العلاقات التي تربط بين المفاهيم لتوسيع نطاقها، ولتحسين المعنى في وَحْداته الجملية وفَقراته، وبناء منظومة من المفاهيم وعلاقات الرَّبط الشِّعري»[221]، فتستشف اللسانيات النصية هذا المعيار، وهو من المعايير النصية، في دراسة الخطابات الشعرية، والأدبية للأبنية السطحية في النصّ، وتعتمد على التبعية القواعدية؛ أي استرسال يعكس القواعد اللغوية داخلَ نسيج النصّ، وهي القواعد الصَّرفية والنّحوية، أو هو تماسك كتلة كلية من البنى اللغوية (Totalité Cohérente) وهو عملية التآزر أو العلاقات المتبادلة في الخطاب، كما تظهر في الأثر الأدبي (مثل: مدوَّنة صلاح عبد الصبور) بين البناء والمضمون.

وهذا الفهم اعتمد عليه «"لويسان جولدمان" في دراسته للرّواية الفرنسية، والمعنى الأصلي للمصطلح اللغوي يشير إلى أنّ بِنية الأثر تتآلف من عناصر داخلية يتكون منها (الدّال والمدلول)»[222]، تماما كالبناء الدّال في الجملة الشعرية: «**أتخفىّ أحيانًا تحتَ جدارِ التشبيهْ**»[223]، والمعنى المأخوذ منه بصفته (مدلول) هو مغايرة قاعدة المعجم، والتجوز بالمعنى البلاغي؛ إذ يلجأ المتكلم، الشاعر صلاح عبد الصبور في -هذا البيت- إلى الكتابة، لينعزل، وليجعل الكتابة مكان مداراة النفس، وهذا تشبيه.

والمجازات في مثل هذا الصّوغ البلاغي تعطي ثراءً «يستثمر من عملية تحليل النصوص والخطابات، يعود إلى الحكم على هذا البناء **بالانسجام**»[224]، فيتم استنطاق المقولات النقدية والمعنى بشكل جيِّد.

---

[220] ينظر: دي بوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص332.
[221] ينظر: جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، (د ت)، ص141.
[222] سمير حجازي: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دراسة لغوية حديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، (د ط)، 2004، ص135.
[223] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص58.
[224] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص168.

أمَّا ما وُليَ لجزئية (إمالة المعنى) في جملة إلى معنىً في جملةٍ سابقة أو لاحقة، فهذا ما يؤكد عند "هاليداي ورقية حسن" (الترابط النصي)، ونطلق عليها إمالة المعاني على الجمل السابقة واللاحقة؛ فالحروف والأدوات الرابطة والمركبة من أدوات العطف والجر والربط والتعقيب والأدوات الأخرى، كلها ناسجة للمعنى التركيبي داخلَ سياق الخطاب، ومع « أنهما يريانِ العنصر الذي يملك قوة الخطاب الشعري – في الواقع- هو العلامة المعنوية والضمنية (...) قبل أن تكون الأداة النحوية الخاصة بالربط، فهما يريان ويصرحانِ على أن الشيء الذي يشكل دعامة النص هو وجود أدوات الربط فيه»[225]، وتوارد الجانب المعنوي البلاغي أيضا.

أما فيما يخص علاقاتِ الأدوات ببعضها في بناء التركيب الشعري(علاقتا الفصل والوصل)، فقد قال القدماء:« البلاغة معرفة الفصل والوصل»[226]، ولا يتأتى ذلك إلا إذا عُرفت وأحيطت الأدوات الفاصلة والواصلة، وهذا ما هو في حديث عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) عن علم المعاني، في جانب النحو والتركيب الجامع للعبارة؛ إذ إن علم المعاني– مازال إلي اليوم- يبحث في الأبواب العامة لمعاني الجمل، مثل الاستفهام وأواته، والنداء وأدواته، تحليل الجمل وأجزاء الجملة، قيود الجملة، أحوال أجزاء الجمل، الحذف، التقديم التأخير، التعريف والتنكير، التقييد والقصر وطرفَيه، الخروج على مقتضى الحال، والفصل الوصل...، ومن ذلك كثير مما يفصل بقواعد بناء الجملة، ورصف (تعليق) العبارة، مما يمكن أن يعد من المباحث النحوية بالمفهوم الذي أشرنا إليه»[227].

ممّا تقدم، فإنَّ مفهوم الترابط عند علماء النص المحدثين يظهر من خلال علاقات الفصل الوصل، وهي ما أسماه «"هاليدي ورقية حسن" **الإحالة** (Référence) و**الاستبدال** (Substitution) و**الحذف** (Ellipse) و**ارتباط** المفردات ببعضها»[228].

---

[225] ينظر: ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص229.

[226] القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني البيان البديع، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص151.

[227] ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، نقلا عن: البدراوي: عالم عبد القهر الجرجاني المقنن في العربية ونحوها، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1919، ص59.

[228] ينظر: ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص221.

ويمكن الإشارة إلى أن القصيدة كانت خطابا روحيا(حلم)، مرتبطة بنسيج الشعور لا بنسيج النص، وتلقت التشكيل اللغوي فأصبحت خطابا شعريا موضوعيا، يجب تحقيق الربط بين القصيدة في إطار العاطفة وحيز العقل، ثم إيفائها إلى الخطاب اللغوي المتمثل في أسلوب الشعر، وهذا يحيلنا على «عقْل العلاقات التي تربط - فيما بينها- المفردات التي تؤدي إلى توليد المعني في النص»[229]، وهذا ما ندرجه ضمن« تركيب الخطاب الشعري من بعد صوري(Dimension Figurative) إلى بعد خطابي(Dimension Discursive)» [230] في أثناء حديثنا عن ترابط ديوان «**الإبحار في الذاكرة**» والعلاقة بين القصائد قبلَ الكتابةِ وبعدَها.

5- الرَّابطُ النظميِّ:

لتحقيق الوَحدة المعنوية نناقش مفهوم الرابط النظمي، من أنه حاصل ضمنَ أدوات بناء القصيدة، من استعمال حروف العطف، وتكرار وَحداتٍ لغويةٍ وروابطَ، وهو في وظيفة أعمق يعدُّ هذه الأدواتِ كلها، لأننا إذا أردنا استخراج الرابط النظمي فكَكنا بنية النظام النحوي والصرفي للبيت الشِّعري، أو المقطوعة الأدبية، ويمكن أخذ فكرة عن هذا المستوى من الربط، من نموذجَي مقطعَي أحمد الجوماري ومحمد الميموني*، ثم نستوثق منها ما نستطيعه، من بعض المقطوعات الشعرية مقارنة لتَبيان طريقة استعمال عناصر (الرابط النظمي) في ديوان «**الإبحار في الذاكرة**» ومقاربة مفهوم التماسك والانسجام.

نشير إلى المقاطع المقترح فيها توفر دلائل وجود (الرابط النظمي) تحجيجا واستدلالا، على ما إذا كان ورود معيار التماسك النصي من هذه الزاوية؟، وما علاقة بالمعايير الأخرى، بخاصة التناسق، ومحاولة قياس درجة التماسك فيه ويمكن أن نصطلح عليه «(الوحدة النصية) من مفهوم (البنية النصية)، فهي شبكة من الأدوات تأسس العلاقات

---

[229] ينظر: إسماعيل الصمادي: جريدة الأحداث، صفحة الكشك الثقافي، الأربعاء 20 ديسمبر2006، الشركة للطباعة وسع شرق غرب، الشركة الجديدة للتوزيع، NMA، ص16.

[230] ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السِّيميائية السردية، ص83.

* أحمد الجوماري: شاعر مغربي حديث صاحب نص(محاولة فرار إلى أرض مجهولة)، محمد الميموني: شاعر مغربي صاحب قصيدة(الشيخ والتميمة) من ديوان آخر أعوام العقم. ينظر عن: بسام قطوس: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، دار كندة للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط1، (د ت)، ص187-188.

الأسلوبية في إطار بلاغة النص كما يرى فتح الله أحمد سليمان»[231] ومحاول استخلاص علاقات التماسك (الانسجام).

يرى « مورجان(1979م) في معرض نقده للنظرة إلى التماسك النصي، القائمة على المعيار النصي عملا محدثا، أننا نشاهد العلاقة بين ضمير معين، ومركب اسمي كامل في نص ما لأننا نفترض تماسك النص، لا لأن الضمير ((يحيل)) على المركب الاسمي(...)»[232] فحسب، بل إننا نسعى إلى معرفة المرجع الذي يقصده الكاتب من الضمير.

إذ يمكن أن نستعمل الضمير في الواقع ليحيل إلى كل شيء تقريبا، كأننا نتحدث عن (قلب) الإنسان في تغيرات مشاعره وتجدد ميولاته وتطلعاته، لتحقيق مِحاله**وأهدافه، ثم نصرف الحديث بعد أن نتكلم عن الإنسان بعمومه يدخل – ضِمنه- عُنصرْ القلب، ونقول: إنه متغير تغيرا أزليا (سرمديا)، ونستعمل الضمير (ه) المتصل بالمؤكد الناتج (إن) على الإنسان، ويدخل ضِمنه القلب الذي هو العنصر الأهم في الإنسان، والأهم في الجملة المتحدث بها قبل جملة الإحالة.

و« يعني هذا أن ما تقصده المدونة النصية (يتحدد) بتأويل لما أراد البَاثُ بتلك المدوّنة أن تدل عليه»[233]، فأحيانا « يشار إلى دلالة ربما تكون غيرَ مقصودة في السِّياق، وهي صحيحة من ناحية اللغة، وهذا تقصير من متناول النص، لا من اللغة»[234].

البحث في مدونة الشاعر صلاح عبد الصبور، في جزئية التماسك في الخطاب معاينة لحركة الضمائر والإحالات، لإيضاح المعنى **القصد**ي من المقطع الشعري المعاين، فالضمائر هي الجوهر للإحالة، وتتميز من حيثُ هي:« وحدة مورفولوجية (صرفية: ضمائر بارزة مثل: «**ها أنت تَراني**»[235]، متكونة من حروف للغائب والحاضر والمتكلم والمخاطب، مثل: «**أتلقى في صفحتها نذر الريح**»[236]، «**في أوردة المركب**

---

[231] ينظر: فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص171.
[232] ينظر: ج.ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، ص31.
** محاله: طموحاته الصعبة التحقيق.
[234] ينظر: السيد أحمد عبد الغفار: التفسير ومناهجه والنص وتفسيره، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، 2000، ص292.
[235] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص100.
[236] المصدر نفسه، ص64.

يضطربون»[237]، «**وتعارفنا في استحياء**»[238]، «**وتبقى من نورك**»[239]، وقد تكون وحدة منفصلة: «**ها أنذا أتعثَّر بين البابين**»[240]، تتميز بخصائصَ دلاليةٍ وبلاغية (ضمير فصل وشأن وتوكيد الضميرين) مثلا: «**هي سرٌّ مختومٌ بين القلبين**»[241])»[242]، فيجب أن نعاينَ حركةَ الضَّمائر في المقاطع المدروسة في مدوَّنة صلاح عبد الصبور حين نعرض الرابط النظمي بإيراد مقاربة لنموذجَي الشاعرين المذكورين.

« 1- أحمد الجوماري: يقول: «1- حين فقدنا يا حزينة العيون المتعبهْ

2- إشراقَ حلم كان في دمائنا يعيش»[243]

2- ومحمد الميموني: يقول: « 1- استيقظت في روحنا مرارة الهزيمة المروّغة

2- أمعنت في متاحف الضباب والجليد

3- من قبلِ أن ترميني َ الأمواج فوق الساحل

4- نسيَني الأمير في سفينة الحريم

5- حتى رسا السّفين.

6- مياهها الدّموع وأغصانها السلاسل

7- قرأت في جماجم الهياكل: تذيب النار

8- الثلج والجليد

9- كلمة من قبلُ خطّها عبد الكريم

10- حمراءَ في رسائل الكرامة»[244]

5-1- نموذج أحمد الجوماري:

«فالجماري يفتح مقطعه بالظرف (حين) ويُتبعه بالجملة الفعلية الواقعةِ محلَّ (مضاف إليه) نحويا (فقدنا)، ولا نعثر على الجملة الفعلية الثانية (استيقظتْ) إلا في بداية

---

[237] المصدر نفسه، ص65.
[238] المصدر نفسه، ص98.
[239] المصدر نفسه، ص55.
[240] المصدر نفسه، ص98.
[241] المصدر نفسه، ص55.
[242] ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها، ص110.
[243] ينظر: بسام قطوس: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، دار كندة للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط1، (د ت)، ص189.
[244] المرجع نفسه، ص190.

البيت الثالث التي تتم دلالة الظرف، فهو متعلق بالفعل (فقدنا)، ويرتبط البيت الأول بالثاني لوجود المفعول به (إشراق) لفعل المصدر (فَقْدُ(نَا)) المُثبت في البيت الأول، وبذلك تتماسك الأبيات فيما بينها نظرا لتوزّع الرابط بين الأبيات الثلاثة بطريقة معقدة، لا يمكن معها التغافل عن بيت من الأبيات، أو تقديم بيت أو تأخير»[245]، «لإحداث التزمين*(Tomporalisation) داخل بنية النصّ ليتحكم في سير توزيع بنيات السرد»[246]، كما هو في المقطع المزمن بين جملتي:

« **وحين أصبح الصباحُ**

أوقَفَتْهُ بينَ وَقْدِ الشّمسِ والظلالْ»[247]

وباقي البنى السردية الأخرى الآنفة (المقطع الثاني من قصيدة «**شذرات من حكاية متكررة وحزينة**» والآتية، اللاحقة من المقطع نفسه« من وخيرته... ليلة الخيال»[248].

فنقول: إن هنالك تشارطا (توقف شيئين في الخطاب على شرطيهما)، مستخدما بين مفهوم البيت الأول والبيت الثاني لمقطع الجوماري مبينا أساسا على ارتباط مادة (ضمير (نا)) الدال على الفاعلين، وبين فاتحة البيت الثاني مفعول الجملة الفعلية (فقدنا) (إشراق)، هذا التشارط مستثمر من أدوات الربط ولزوم نتائجها أيضا.

والتشارط نعرِّفه في الشعر بأنه: تحقُّق البيت الثاني شرطَ ارتباط البيتين؛ أن في كل منها شرط لا يقوم البيت الثاني إلا به، ولا ينعقد معناه إلا بمعناه.

كما أن هناك وحدةً إسناديةً بين الكلمات (مبتدأ + خبر) بمفهوم التشارط الترابطي في الخطاب الشعري، وحدة إسنادية شعرية أو فقراتية، كالوَحدة الشعرية في البيت: « **نزلتها منذ سنينٍ طالبا للأُنس والمئونة**»[249] مع الوَحدة الشعرية والإسنادية في البيت « **منحدرا مع الطريق المترِب النحيل**»[250]، فالجملة الثانية استكمال(حالة الجملة الأولى)، ولا يتم المعنى الوصفي للمشهد إلا بالجملة الثانيةِ، والثانيةُ لا تكون إلا لتَبيان هيئة الأولى،

---

[245] المرجع نفسه، ص189-190.

* التزمين: هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث في فضاء الخطاب السردي، فهو يفهم من خلال تماسك هذه العملية بالظرف والمعنى للقصيدة.

[246] ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ص87.

[247] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص82.

[248] المصدر نفسه، ص82-83.

[249] [250]صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص37.

إلا أنه يحمل شرطا- في الوقت ذاته- لا يقوم البيت الأول إلى عليه، ومنه التشارط المتحقق بأدوات الربط والأدوات الشارطة (لأنَّ، ومن أجلِ أنَّ، وإذنْ، وكذلكَ، وإذْ، وبمَا أنَّ، وبينمَا، ومثلما أن، ونتيجةُ ذلك، وغير...)[251].

5-2- نموذج الميموني:

وأما نموذج الميموني، فهو أكثر تعقيدا من مقطع الجوماري؛ لأنه يستغل مستوياتٍ من الربط؛ فالبيت الأول موصول بالبيت الثاني بالظرف (قبل)، والثالث بالرابع بالوحدة اللغوية (حتىّ) تقيدها الغاية، والرابع بالخامس حين يستعمل الشاعر ضمير الغائب المؤنّث (ها)، ويعود إلى السّفين في البيت الرابع، ولا يوجد رابط بين البيت الخامس والسادس، ولكن علاقة الترقيم (نقطتا التفسير) تصل بين البيت الأخير والسابع، وبين السابع والثامن واو العطف، وبين الثامن والتاسع الفاعل (كلمة) الموجود في البيت الثامن، فهذا التركيب أكثر تعقيدا؛ لأنه أكثر ارتباط وتماسكا من حيثُ جملُه الشعريةُ، من النموذج الأول، وهو يجمع بين أساليبَ متعددةٍ من الربط للنظم بين الأبيات»[252]، فشكليا الأبيات متماسكة، ومعنويا مرتبطة ومنظومة المعنى.

* **تطبيق نموذجي** الرابط النظمي مقاربةً بالجوماري والميموني في قصيدة ديوان «**الإبحار في الذاكرة**» «**شذرات من حكاية متكررة وحزينة**».

المقطع(2) الجزء الثاني:

قال صلاح عبد الصبور: «**وحين أصبح الصباحُ،**
أوقَفَتْهُ بينَ وَقْدَ الشمس والظِلالْ
وخيّرته بين أن يكونَ سادِنًا لِعَرْشِها
وخادِماً لفَرْشِها»[253]

فجملة البيت الثانية مربوطة وموصولة بالجملة الأولى للمقطع الشعري من خلال (الفعل) (أوقفته)؛ إذ الفعل مرتبط بالظرف (حين) في البيت الأول؛ لأن الفعل (في هذا

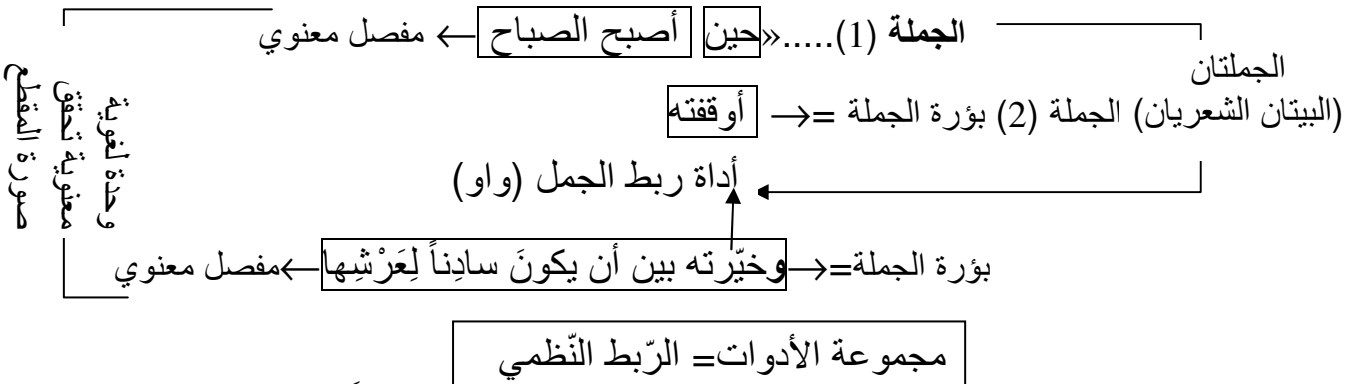
[251] فان ديك: النص والسياق، استقصاء في البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص104.
[252] ينظر: بسام قطوس: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، ص190.
[253] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص82.

الظرفِ تحقق)، وما بعده من تركيب أي (جملة) أيضا (أصبح الصّباح) وهي جملة واقعة في محل (مضاف إليه)، والتقدير (حين إصباح الصباح).

وهناك جملة رابطة للبيتين الأوّلَين في حرف عطف (واو) + جملة (**خيّرته**)*[1]، والهاء إحالة عائدة على الضمير (ها) الغائب، ثم تواصل مد الترابط المعنوي في استكمال البيت الرابع (**وخادما لفرشها**) *[2] بجملة البيت الثالث في معنى (التخيُّر) (**خيرته أن يكون سادِنًا لِفَرْشِها**) *[3].

ولو لاحظنا هذه الأبيات جيدا في هذا المقطع، لألمعنا إلى أن وظيفة العناصر الرابطة (الظُّرف وحروف العطف (الواو)) هي ارتباط الفعل قسريا بجملة (**حين أصبح الصباحُ**)*[4]، من حيث إسنادُ التعلق بجملة الظرف، وما يندر من ترابطٍ داخلَها، مغزاه توليفُ معنى التماسك للمعنى الكلي، وتكميل صورة المقول في الأبيات كلِّها، ليكون واحدا أو شاملا، ويرسم الغرض بتجمع صفاته وأوجهه ومقاديره.

توضيحٌ:



نموذج الميموني: المقارب منه استخراج الضَّمائر في«**الإبحارُ في الذَّاكرة**»

الجزء الأول: من الرّبط في قصيدة «**شَذَارات من حكاية متكررة وحزينة**»

الأبيات الشعرية: قال الشاعر:« 1- **أَلْقَتْ له جِنِّيَّةُ المحالْ**

2- من بُرْجِها جدائلَ الضَفائرِ الطِوال

3- وأنقَذَتْهُ من لَظى الجبالْ

*[1] *[2] *[3] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص82.

4- وبلَّلَتْ غُربَتَهُ من بِئرِها السخيَّهْ

5- ووسَّدَتْهُ في الخميلةِ العَلِيَّهْ»[254]

الجزء الثاني: البيت الثاني مرتبط بالأول، من خلال (**من برجها**) الظّرف المكاني المتّصل بالفعل (**ألقت**) إذ جملة (**له جنيّة المحال**) وسّعت درجة الرّبط، فباعدتها إلى البيت الثاني، وأفادت فَتلةَ من فَتلات الربط للبيتين (الجملتين) للقصيدة، والبيتُ الثالثُ مرتبط بالرابع من خلال الهاء(ه) الضّمير المتّصل بالفعل الماضي (**أنقذتْه**) الجملة الفعلية المقسّمة هاء إلى قسم عائد سَبقيٍّ، والقسم الثاني عائد بعديّ، والذي يتمُّ إشباك الدلالة معه في البيت الخامس (**وبللت غربتِه**)، فالهاء في (**غربته**) ضمير مُحال إليها بضمير (الهاء) في (أنقذته)، وكذلك في البيت الأخير (**ووسدته**) بالربط ذاته في البيت الثالث بالرابع.

فكل هذه الأدوات والإحالة تجمعها كلمة واحدة هي **الرّابط النظمّي** الضَّامن لوحدة معنوية في خلية تركيبية من تراكيب القصيدة، أو مقطع من مقاطعها داخل الديوان، فيظهر في روابطَ كثيرةٍ، و أدوات يستخدمها الشاعر يوصل الجمل الشعرية لمرجعيات تجعل المقطع منسجما معنويا، وتزيده تكاثفا للدلالة، ولا يجد القارئ في ذلك شوبا وضبابا على خطاب الشعر إلا سيولة في المعنى، وتجاذب الوحدات المعنوية للقصيدة من خلال فحص الرابط النظمي، وما نستجليه من علاقة للربط في مقاربة الضمائر وإحالتها.

وأدوات التنسيق المشكل لظاهرة التماسك داخلَ القصيدة في تماسك البناء لا يكون إلا« بهذه الوحدة المنظمة في نظام القصيدة؛ فهي تمسك المعاني داخل القصيدة بتماسك الأدوات فيها؛ أي في بنية الأبيات والمقاطع (Coherence Structural)» [255].

وممَّا يميِّز هذه المقاربة مبدأ التماسك الذي يُنظر به إلى العلاقة بين الجمل في قصيدة مطبوعة (مثل مقاربة هاليداي وحسن 1976) في مفهوم التماسك، ومعيارية النص بِنَحوه، ففي إطار هذه النظرة هناكَ علاقاتُ تماسك بين العناصر المستويات للغة(تماسك: نحوي، صرفي، صوتي، دلالي، تركيبي).

ولن نعالجها كلها داخل الجملة المتصلة لنص ما، بحيث تكون الكلمة أو شبه الجملة مرتبطة بكلمات أو أشباه جمل أخرى»[256] فيعامل الضمير في معيار (التماسك النص)

---

[254] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص81-82.
[255] ينظر: بسام قطوس: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، ص149.

(عنصر إحالة) - كما أسلفنا- كأنه كلمه تحل محل كلمة، أو كلمات أخرى مثل مقطع الشاعر في القصيدة «**شذرات من حكاية متكررة وحزينة**»:

المقطع الأول:

«وحين أصبح الصباحُ
أوقَفَتْهُ بينَ وَقْدَ الشمسِ والظلالْ
وخيّرته بين أن يكونَ سادِنًا لِعَرْشِها
وخادِمًا لفَرْشِها»[257]

ضمير في محل مفعول به عائد على المتكلم في المقطع السابق

ضمير يعود على الضمير الأول

فالهاء بمثابة(كلمة) (مفعوله به منصوب) إذ التقدير في إعراب الجملة الفعلية (**أوقفت** + **ه** (الضمير))، والضمير(**ه**) في محلِّ مفعول به يعود على (**النور**) (المفهوم مرتبط بالفقرة الأولى في القصيدة:

«لمَّا انتصَبَتْ (...)
وتوهَّجَ مَفْرِقُها (بالنُّورْ)» [258]

المقطع الثاني:

«ألقتْ له جنِّيَّةُ المحالْ
من بُرْجِها جدائلَ الضَفائرِ الطِوال
وأنقَذَتْهُ من لَظى الجبالْ
وبلّلتْ غُربَتَهُ من بِئرِها السخيَّهْ
ووسَّدَتْهُ في الخميلةِ العَليَّهْ
.....
وحين أصبح الصباحُ،
أوقَفَتْهُ..... لفَرْشِها»[259]

الفعل (**أوقفته**) معطوف على الأفعال: بللت، ووسدته، وأنقذته، ألفقت له جنية المحال.

---

[256] ينظر: ج.ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ص30.
[257] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص81-82.
[258] المصدر نفسه، ص80.
[259] المصدر نفسه، ص81-82.

هناك حيثيات نصية يجب التحدث بها في إطار القصيدة، حتى يحدد أقل جزء من الانسجام في بنيته اللغوية؛ إذ الزمان والمكان والفضاء من ثوابت القصيدة في إفادة الصورة، فكلُّ هذه المقومات ضامنة للانسجام المعنوي، الذي يضمن بدوره الانسجام الظاهر على وجه التركيب؛ أي التناسق (التنسيق) (Cohésion)، فهو يحفظ الرسالة المتلقاة من قبل الملتقي.

وليست صورة مشوهة من أدوات في غير محلها واستعمال (عشوائي للربط والعطف، وكلمات مهتزة، وجمل مشطورة، وضمائر ذات إحالات متناقضة، متقطعة لا توحي لذهن القارئ بأية إشارة، أو بمعنى متكامل لفقرة القصيدة لاستفتاحها واستخراج حزمة المعاني الأدبية، وتأطير الأبعاد الشعرية للخطاب، فضلا على أن تؤثر في وجدانه وذوقه أو أن يتفاعل معها بتوقيع إيجاب لها بجدية وتفنن إن كان متمرسا في قراءة الخطابات الشعرية بوعي، «فالقصيدة تبني على وحدات تقسيمية، تتوزع فيها أجزاؤها، وترتبط بينها علاقات لغوية، نحوية، دلالية، تجعلها بنية متكاملة متضامة متواشجة بعضها ببعض»[260].

ولكننا في مفهوم الدراسات اللسانياتية قد اهتممنا بشكل ثان من أشكال الانسجام، واقترحنا بعض الآليات التي يمكن أن يفهم بها الخطاب، مهما كان نوعه. وهي أسئلة فاعلة للإجابة عن :

من فعل؟← من كتب مدونة الإبحار في الذاكرة ؟ مثلا (صلاح عبد الصبور)

ماذا فعل؟← ماذا كتب؟ (قصائد شعرية)، بالمفهوم النقدي(خطابات شعرية)

ولمن؟ للقارئ

ومتى؟ حال(مقام الزمن).

وكيف؟ حالة الكيف

ولماذا ؟ للتعبير للتواصل

[260] محمد خان: مقالة بنية الخطاب الشعري، الإيقاع، المعنى، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 19-20 أفريل، ص173.

ثم هناك آلية الارتباط المعجمي (تماثل معاني المعجم) بنوعية: التراكمي (تماثل المعاني المتوالدة والعديدة)، والتفاعلي (تماثل المعاني المشتقة في السياقات الأدبية الشعرية (تماسك الاستعمالات الخطابية))، والارتباط التركيبي الحاصل بالضمائر(**الياء**) في:

«**يصعقني من خلف الدَّجْن**

صوت يتردَّدُ جيَّاشَ الأصداءْ»[261].

وبأداة (الضمير المنفصل للمخاطب) المفرد المذكر(**أنت**) في:

« **ها أنتَ تراني**

أَتَمَلىَّ هذي اللوحةَ في أيامي الجرداء

وأنادِمُها حينَ يغيبُ النُدَماء»[262]

وأداة التعريف: مثل (الألف واللام) في (البحر) و(البحارة) في:

«**وقد أَلقيتُ إلى البحرِ الغَضبان**

قُربانَ البحارةِ والفئرانْ»[263]

وباسم العلم وأسماء الإشارة مثل: (**هذا**) في:

«**أَفرِغْ للوحَةِ كأسًا... أرجوك**

هذا إجمالُ القصةْ»[264]

وبعض أدوات العطف مثل: (الواو) في:

«**وشقِّي ليَ في تُربَتِكِ السمراءِ كهفاً،**

واَبلعيني...» [265]

«وبالتوازي بين المعاني والتراكيب والجمل صورة-أيضا- من صور التماسك الشكلي في البنية وقلب البينية المعهودة، إضافة إلى آليات الإطار والحوار والمدونات»[266]، المحركة لصورة الجمود، والمقربة لتباعد البنى الشِّعرية في الخطاب، فهذه المكونات قد تحدِّد البنية من تفاعل النص (Interaction des Texte)، وتحاول

---

[261] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص65.
[262] المصدر نفسه، ص100.
[263] المصدر نفسه، ص67.
[264] المصدر نفسه، ص100.
[265] المصدر نفسه، ص61-62.
[266] محمد مفتاح: دينامية النص، ص53.

الكاتب وتحقيق قراءة معتمدة للخطاب الشعري (Linguistique Discours) بها، على أن تشريحَ النصِّ تشريحُ ألسنيَّةٍ تسمىّ ألسنية الخطاب، منها نطرح أسئلة نصية لاكتشاف (شعرية الخطاب)، والتلقي لها على طبيعة الإحالات الشعرية بين الفقرات في الكيفية ودرجة التأثير بها.

3-5- تقييمٌ شعريٌّ للتماسك؛ الرابط النظمي:

تقييم شعري لتماسك (الرابط النظمي) في قصيدة " الإبحار في الذاكرة "

تتوزع «القصيدة بين خمسة مقاطع، أو مشاهد تتنامي فيما بينها، في بناء عضو متماسك»[267].

إنّ هذا التوزيع يشير إلى أن التماسك له دور تقسيميٌّ للمقاطع والوَحدات، ليتم ربط خلاصاتها، فيجلي وظيفة التماسك بين الفقرات، مثال:الفقرة الأولى:«**أتأهّب.....نبوءات الأنباء**»[268]، والفقرة: « **البحارة يصطخبون.....الرّيح رخاء**»[269]، والفقرة«**في آخر أعقاب الليل... قدِّمْ قربانْ**»[270]، والفقرة « **وحدي أمضي،... قربان البحارة والفئران**»[271]، والفقرة:

«**لا تُبْحرْ في ذاكرتكَ قَطْ**

لا تُبْحِرْ في ذاكرتكَ قَطْ.»[272].

«**في المشهد الأول**: تقع حزمة من الأفعال على اللحظة الراهنة، المسندة إلى الذات الفاعلة وهي الأفعال (أتاهّب، أتقرّى، أتزيّا، أنشر، أتلقَّي)، وتقترن هذه الأفعال الخمسة بدلالات السفر والتّرحال والإبحار، وتسير إلى شدة اهتمام الشاعر بهذه الرحلة، وحرصه على التأهب لها بكل جوارحه ذهنيا، وبدنيا، ونفسيا.

في المشهد الثاني: ظهور شخصيات تؤدي دور التماسك الوظيفي والديناميكي للقصيدة (البحارة، الملاحون، الفئران، التذكارات، المحبوسون في أوردة المركب)، ويكمن

---

[267] ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، مرجع سابق، ص424.
[268] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص64.
[269] المصدر نفسه، ص65.
[270] المصدر نفسه، ص66.
[271][270] المصدر نفسه، ص67.

هذا التماسك بين وحدات المشهد الأول والثاني»[273] هو «أن تداعي إبرازهم في سياقٍ يوحي بأنَّ ثمَّةَ علاقةً ما بينهم.

أما **المشهد الثالث**: تصل الأحداث إلى ذروتها بعد أن يؤذّن الليل بالانطلاق، ويتوغل الشاعر بفكره إلى تلك الكوة (العمق) السحيقة، فتكشف وجوده مهددا، وإذا هو محاصر بظلام التذكر، وفى تصاعد درامي يأتي **المشهد الرابع**.

المشهد الرابع: يوجه الأحداث ويتحكم في مسيرها، بعدد حدود رمز الصوت النابع من العمق الآمر بتقديم قربان البحر يقول الشاعر:

«((**قدِّمْ قربانَكَ للبحر الغضبانْ**))

((**قدم قربانك للبحر الغضبانْ**))

((**قدِّمْ قربانْ...**))»[274]

ثمَّ المشهد الختامي: إذ يختفي كل الرفاق باستثناء صوت الشاعر (بقاء الذات) تتردد في خطاب، تبقى على أملها المتعب في الخوص في ذاكرة الإنسان الحقيقية والشعرية»[275]، يقول الشاعر:

«((**قدِّمْ قربانَك للبحر الغضبانْ**))

((**قدِّمْ قربانَك للبحر الغضبانْ**))

((**قدِّمْ قربانْ...**))»[276].

- استنتاجُ الفصلِ الأوّلِ:

بما أنّنا أشرنا في الفصل الأوّل إلى القصديّة بصفتها معيارا يتعلّق بتصوّر الشّاعر، بموقفه في قصائده، وبحثنا العناوين (تكرارية)، (حوار)، (الإبحار في الذّاكرة)، (رسالتان)، فاستخلصنا منها أنّها مؤشّرات لقصود (مفاهيم وقناعات الشّاعر) موزّعة على الدّيوان.

ونشير– هنا- إلى أنّ تشكّلَ هذا القصد –غالبا- ما يكون قبل تشكّل القصيدة، وهذا ما يقرّه صلاح عبد الصّبور في معالجته فكرة التّضحية والقومية بالنّفس، والرّوح أغلى شيء

---

[273] ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص425-426.
[274] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص66.
[275] ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، ص427-429.
[276] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص55.

في قصيدة (**رسالتان**) "كتبت 7 أكتوبر 1973" المكوّنة من مقطعين (**إلى أوّل جنديّ رفع العلم في تراب سيناء**)، صفحة 9 من الدّيوان، وقصيدة (**إلى أوّل مقاتل قبّل تراب سيناء**) (صفحة 15)، وقسّم هذا القصد بالمعالجة في هاتين القصيدتين اللتّين لا تكادان تنفصلان عن بعضهما، ونسم ذلك بالمحاكاة الشّعرية.

فالموقف التّاريخي القومي يخبر الرّوح فيندفع الشّاعر صلاح عبد الصبور إلى كتابة هذه القصائد، ثمّ تكلّمنا عن تقسيم القصد إلى بؤر (focus) والتّي تنطلق منها البنيات الشّعرية المبأّرة في القصيدة عند صلاح عبد الصّبور كما رآها أحمد المتوكّل[277] – في وظائف اللغة العربية-، فهي دائرة تجمع التّركيبات اللّغوية، وخلاصات الجمل لتؤدّي غرض الإفادة النّحويّة.

ففي قصائد الإبحار في الذّاكرة تنبثق عن بؤرة القصد المركزية بؤر أخرى تشكّل – معها– القصدية العامة.

ولهذا نسأل:لماذا لا يوجد فهم يقبله المتلقّي؟، ويصل إلى قصدية الشّاعر عند صلاح عبد الصبور إلاّ إذا استنطق مواطن القبول، وعلّمها عند متلقّيه، ولعلّ أوّل متلقٍّ للقصيدة – عنده-هو الشّاعر نفسه، فهو يتحسّس توجّه القصيدة، ويبني قواعده اللّغويّة، ومراميه الشّعريّة في صورة القصيدة، وكأنّه – بمفهوم جاكوبسون- يشفّر قصيدته حتّى يلتمسَ القارئُ، والمتلقّي لها احتياجات وانجذابات سمّيناها بالاستجابات للإستدعاءات الجمالية والشعرية.

وأوضحنا أنّ استحسان القصيدة لا يأتي إلاّ بقبولها، والمقبولية هي التّي تحقّق هذين الشّرطين في القصيدة، ولا يتحقّق ذلك إلّا بالعناصر الآتية، لا الموجودة على مستوى البنية اللّغوية- فقط- بل على مستوى البِنى التّركيبية، والشّعريّة كلّها بالمفهوم التّواصليّ، فالإطار والمشروع والخطّة والمدوّنة أهمّ ما يشكّل حالة القبول عند الشّاعر ذاته.

---

[277]ينظر: أحمد المتوكّل:الوظائف التّداولية في اللّغة الغربية، نشر وتوزيع الشركة الجديدة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص28.

ثمّ عند متلقّيه، فالإنسان إذا جاء ليقرأ قصيدة يعلم أنّه قبلها ميوله، و إلاّ ما اغتلى* حبّه للشّعر، واشتدّ وأصبح قَرّاءً للقصائد، أو ذوّاقا لها، فهذه تشكّل لظاهرة استحسان الشّعر؛ أي الإطار بمعنى الجنس باختلاف أنواعه.

ثمّ المشروع، أين يكمن القصد من وراء هذا البناء داخل الشّعر، فصلاح عبد الصّبور في كتابة القصيدة «**رسالتان**»، «**إلى أوّل جنديّ رفع العلم في سيناء**»[278]، و«**إلى أوّل مقاتل قبّل تراب سيناء**»[279] شهد حالة الشخصية الرّئيسة في القصيدة وتمثّلها، وقرأ عنها واستخلص أنّ قبول هذا المشهد لا يكون إلّا في جانب الغنائية والنّشيدية والملحميّة، فوزّع القصيدة توزيعا يرمي إلى ذلك، وفيه ملامح منه، فيسعى– هنا- إلى ما نسمّيه (الخطة) لتحقيق المشروع في القصيدة سواء كان مشروع جملة أو مشروع فقرة أو مشروع قصيدة.

والخطة – في نظرنا- هي بين عمليّتين تندرجان في ما يتعلّق بالبنية اللغوية للقصيدة، وهما التّناسق في المعنى، الذّي يوضّح القصد العام لقصيدة الشّاعر، والتّماسك البِنوي، التّرابط اللغوي والنّحوي والتّركيبي والجملي في الفقرات، ليتمّ ربط كلّ قصد في كلّ جملة أو بؤرة نصيّة إلى البؤرة الأخيرة، وتكشف القصد في بؤرة ما داخل القصيدة، ثمّ بتحقّق هذه العناصر الثّلاثة الإطار، المشروع، الخطّة يتحقّق تدوين الخطاب الشعري، فهو يتشكّل على أساس أنّه يتواصل بقصد ما، فالإبحار في الذّاكرة -إذا أخذنا مفهوم الخطاب الشعري- بمعنى(الكتابة"الملفوظ" + المعنى + التّواصل) = القصيدة مثال:الإبحار في الذّاكرة قصيدة أو ديوانا، فهي مدوّنة تسترشد قبولا ما واستحسانا لبعض أجزائها حسب المتذوّقين، وتحقّق بهذا القبول نفوذ قصد صلاح عبد الصبور إلى القارئ.

وهنا عنصر القصدية ناتج في القصيدة الشعرية لصلاح عبد الصبور، إلاّ لأنّ متلقّيا ما تفترضه الشّاعر باختلاف أنواعه وهل يتفاعل بقبول مضامينها (القصيدة)؟.

---

* من الغليان، زاد وفار.

[278] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص9.

[279] المصدر نفسه، ص15.

وأشرنا إلى ذلك في تقسيمنا النّصف الأوّل من الفصل الأوّل، بما يتعلّق بالمنتج (الشاعر صلاح عبد الصبور) القصد، القصدية اللذّان يشكّلان قصدية «**الإبحارُ في الذّاكرةِ**» المدوّنة، ثمّ ما يتلّق بالمتلقيّ (القارئ لهذه القصيدة)، وقبولها.

وتطرّقنا في جزئيّة القبول إلى بناء الخطّة، استنفدناها من مفهوم روبرت دي بوجراند ودريسلار في كتابيهما النص والخطاب والإجراء، وفيها نشرح التّناسق، الذّي نطلق عليه التّرابط الفكري بين الأجزاء التّي تربطها علاقات لغويّة، سواء بالضّمائر المتّصلة أو المنفصلة البارزة المقدّرة، والإحالات البعدية والقبلية والتّوازيات؛ التّماثلات الصّوتية، والحذوف، والاستبدالات، والتّكرارات ففي المفردات مثال(اللّيل) في « **تكرارية**» (ص70) من الدّيوان، أو التكرار المقدّر وجوبا في سياق الكلام مثال (أوقفني) الجملة المقدّرة للحال المعطوفة على الحال (مدلّيا) في قول صلاح عبد الصّبور:

«أوقَفَني منتزعًا خطايَ من مدارِها

مدلِيًّا عيونَه الغريقة الدّكناءَ من إسارِها»[280].

والتّقدير أوقفني مدلّيا، وأوردنا أنّ تحقّق التّناسق لا يكون إلاّ بتحقّق التماسك، هذا وانطلقنا في دراستنا من المنتج الشّاعر صلاح عبد الصبور؛ لأنّنا إذ درسنا المدوّنة "الإبحار في الذّاكرة "أملت علينا توجّها ما في الدّراسة، وتمّ اختيار آليات منهج اللّسانيات النصّية في التّحليل، فكأنّ المدوّنات – في نظرنا- تقبل مناهج معيّنة للكشف عن أهمّ و أكبر النّتائج المتعلّقة بالمدوّنة، وبالشّاعر أو بالمتلقّي أو بهم جميعا.

وهنا نسأل هل المحيط الإنساني، الاجتماعي، والمقام العام في بناء القصيدة، وفي ممارستها من قبل الشاعر، أو من قبل المتلقيّ أو من قبلهما؛ حاضرَين أو غائبين، له إفادة؟، وما هو تأثير الاستفادات التّي ينهلها الشّاعر من قراءاته، ويضمّنها في قصائده؟، وهل تعطينا علما ما، أو إخبارا ما، أو إعلاما ما لشيء ما ؟هذا ما سنستكشفه في معالجة المعايير الثّلاثة الآتية.

---

[280] صلاح عبد الصبور:الدّيوان، ص36.

الفصل الثاني:

ما يتعلق بالسياق الثقافي والاجتماعي والمتفاعلات لمنتج النص ومحيطه.

- المقامية(السياقية، السياق).
- التناص(تداخل النصوص).
- الاخبارية، الإعلامية.

تقديـم:

بما أنّنا عالجنا في الفصل الأوّل **معايير القصديّة القبول، الاتّساق، التّماسك**، وتحقّقنا من شرعية المعايير في الأجزاء الشّعريّة التّي شملتها دراستنا، سوف نعالج -عند **صلاح عبد الصبور**- ما طرحناه من إشكالات تستكمل ما انتقص من توهّج **الخطاب الشّعريّ**، أقرّ بها علماء **اللّسانيّات النصيّة**، والذّين أخذنا بآرائهم في ممارستنا التّحليل والعرض لها، كدي بوجراند في كتابه النصّ والخطاب والإجراء.

وهذه المعايير: **المقامية** (سّياق الحال) للشّاعر والقصيدة، **التّناص** (تداخل، وإفادات النّصوص) بمتفاعلاتها الاجتماعيّة والتّاريخيّة والأدبية والدّينية. **ثمّ الإعلامية الإخبارية** التّي تحرّر مفاهيم التّناص. وهذا الجزء نعتقد أنّه يأخذ من التّناص كثيرا؛ لأنّ الجانب الإخباري في المعنى الشّعريّ، أو في المعلومة يتجالب مع مقتضيات التّناص للنّصوص والقصائد، فهي تزيّن القصيدة، حتّى لا يرى القارئُ أنّه يقرأ فقرة جافّة، لا تزيده في العلم شيء، ونشير إلى أنّ تقسيمنا هذا أسّسناه على قاعدة منطقية لمنهج اللّسانيات النّصيّة، لا على أساس بنويٍّ، ينطلق من المدوّنة مقصيّا القصدية، كما يقول دعاة الفنّ للفنّ، والبنية للبنية، ومقصيا الكاتب، وصاحب النّص والقارئ.

ولم نركّز في المتلقّينَ بمفهوم إيزر وياوس، في نظرية التّلقّي، كأنّ الذّي يكتب، ويقرأ، ويحلّل، ويتفاعل، ويتذوّق هو المتلقّي – فقط-، وهذا لا نراه مناسبا؛ بخاصّة في مدوّنة الشاعر«**الإبحارُ في الذّاكرة**»، فالقصيدة لقبول المتلقّي، والقصدية هي النّقطة الجوهريّة– في نظرنا-التّي تجتذب القارئَ، ولولاها لما كان النصّ، ولا كان متلقّوه، ولما قال الله تعالى- في محكم تنزيله-:{ الم، ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ} (البقرة/1،2)،أي لا ريبَ، ولا شكَّ في قصده إلى الرّسول "صلّى الله عليه وسلّم"، وإلى الصّحابة والتّابعين، وإلى الخلق من بعدهم أجمعين، ثمّ لا ريبَ في بنائه البناء الكامل، التّام، ولا ريبَ في من سيقرأه؛ لأنّه عبدٌ لمن أنزلَ هذا الكتاب، فهو نزل عليه وله.

ثمّ يأتي عرض لصورة الاتّساق بين الأفكار، فالمعاني تتوفّر في داخل الشّاعر، وفي لبّه، ويعزم على بلورتها في قصائده، فيبثّها في الشّكل التّركيبي، واللّسانيّاتيّ، على هذا الأساس، ويركّبها وفق التّركيب المعنويّ، فينتج التّماسك لما يحيله من ضمائر وإحالات.

وإيماءتنا –هنا- إلى أنّ الإنسان هو الذّي صيّر الضمير محيلا على معيّنات، أي ليس الضمير هو الذّي يحيل، فالهاء في (نبتها) في مقطع الشّاعر لا يحيل إلى فاعل الفعل (نزلتها)، إلاّ لأنّ العلماءَ والمتواضعينَ هم اللّذين اتّفقوا على إحالتها عائدةً أو سابقةً إلى كلمة فعل أو اسم: « **نزلتُها منذ سنينِ طالباً للأنسِ والمئونهْ**

منحدرًا مع الطّريقِ المترِبِ النحيل

والتُرْعةِ اللّابسةِ الحدادْ

مآزرًا من نَبْتِها الذّاوِي، وطَرْحَةِ النّخيل

منتقلاً من قريةِ حزينهْ»[1].

وكما يرى لاينز (Lynes) «أنّ العلاقة بين الأسماء والمسمّيات إحالة؛ فالأسماء أعطيناها إحالة إلى مسمّياتها»[2] ومثال ذلك كلمة (الصّيف) الاسم الذّي يحيل إلى معنى؛ الفصل المعروف بأوصافه، أو الكلمتانِ الاسمانِ في قوله: «**وصلتُها في وسَطِ الصيفِ، بيوتها التّلالْ**»[3]، إذ تدّلان على مسمّييهما المفردَين، وعلى المسمّى المشترك، الذّي احتوى الإسناد بينهما:

بيوتها← معنى البناء المعروف المضاف إلى الضّمير (ها).

التّلالْ← تلكَ الرّبواتُ المعلّمة في المناطق العلى.

إسناد الاسمين (بيوتها التّلال) ← المسمّى المحال عليه من الدّالين السّابقين.

كلّ هذا يتعلّق بالمعايير الأربعة الأولى، فيما يتعلّق بالقصيدة، فتقدّمها من تطبيق المعايير، واستخراجها في قصائد الشّاعر؛ أي في دراستنا هذه، ثمّ تأتي معايير السّياق الخارجي، السّياق الذّي يفهم تواصليّا من خلال القصيدة، ثمّ ما استفيد من النّصوص، والخِبْراتِ لتحقيق هذا السّياق في معيار يسمّى (تداخل النّصوص) أو تكاثف الخطابات الشّعريّة، والتّجارب، والآراء، وتخريج القصيدة في صيغة جمالية لها معنىً يتواصل به مع متلقّ.

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص37.

[2] ينظر: J. Lyons, Linguistique Général, traduction à linguistique Théorique tradition, Dubois, Cahier et Robinson, Larousse, France, Paris 83, P383.

[3] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص38.

المقامية(السياقية، السياق).

1- تعريفات قاموسية.
2- المقامية(السياق).
3- القرينة السياقية.
4- مستويات السياق.

أ- المقامي.
ب- التبليغي.

1- تعريفاتٌ قاموسيَّةٌ:

السِّياقُ(Le Contexte):

له معنى الأصل والجذرية، فنقول: «السّاق القدَمُ والجمْع سُوقٌ، والمرجعية أيضا، ساقُ الشّجرةِ جذعُها، مرجعُها، والسّوقُ؛ لأنّ فيها علاقةً بين من يبيع، ومن يشتري سَوَّقَ القومُ، باعوا واشتَرَوا، وسَاقَ من بابِ قالَ وقامَ فهو سائقٌ وسوّاقٌ شُدّدَ للمبالغة، وانْسَاقَ َها فانساقَت وساقَ إلى امرأته صداقَ َها، أي أعطاها إيّاهُ، والسّياقُ نزعُ الرّوحِ والسُّوَيقُ؛ المعروفُ»[4].وهنا يتبيّن أنّ مفهوم **السّياق** في الشّعر له علاقة بمرجعيّة القصد.

و**السّياق** بمعنى التتابع؛ والاستمرار في المآل نقول: «إنسا ق مطاوعٌ ساقَه، وتَبِعَ غيرَه)، السِّ ّياقُ المَهْرُ، وساقُ الكلامِ تتابُعه وأسلوبُه الذي يجري عليه السَّيِّقُ من السَّحابِ ما ساقتْه الريح، وطردتْه، كان فيه ماءٌ أو لم يكن ْ»[5]؛ سيّقَه القدرُ؛ يسوقُه القدرُ إلى ما قدِّر له لا يعدوه، يستوي فيه المذكر وغيرُه.

و قد عُرفتْ «مدرسةُ لندن بما سمِّي بالمنهج السِّياقي (contextual-approach)، أو العملي (operational approach)، وكان زعيم هذا الاتجاه فيرث (firth)، الذّي وضع تأكيدات كثيرة في الوظيفة الاجتماعية للغة»[6]، ومنه استثمر السِّياق الشّعري.

2- المقاميَّةُ (Situationalité):

معيارٌ نصيٌّ، يعتمد المقامِ في فهم المعنى، والمقامُ يقتربُ من مفهوم **السِّياقِ** ولكنْ لا يكون هو.

والمقامُ الحالُ، والوضعُ، مقامُ الشّيءِ موضعه، ومقرّه، و**المقاميّة** مصدرٌ ميميٌّ، وتصرفُ إلى مراعاة مقامِ المتكلّم، والسّامعِ في الكتابة و إنتاج الخطاب و«كثيرونَ من يستعملونَ لفظَيْ **سياق ومقام** دونما تمييزٍ، غير أنَّ المقام يستعمل –كذلك- لمصطلحٍ أكثرَ فهما يشتمل النَّصَّ و**السِّياق** َ»[7]، ولكنَّ المتأمِّلَ في هذه المصطلحات

---

[4] أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، ص322.

[5][6] عبد الوهاب السيد عوض، محمد عبد العزيز القلماوي: مجمع اللغة العربية، مطابع الأوفست، شركة الإعلانات الشرقية، 1405هـ، ص482-438.

[7] جورج آن ريوبول وجاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دعفوس ومحمد الشيباني ولطيف الزيتوني، دار الطبعة للطباعة والنشر، ط1، 2003، ص265-266.

يلاحظ اتفاقا بين الباحثينَ، القدماءِ والمحدثينَ على ربط المعنى بالمبنى ضمنَ الإطار الداخلي للنصِّ في عدم إهمال الإطار الخارجي المتعلق بالمقام والمرسل والمستقبل، فالدِّراسة النصيَّة هي التّي تتبنى أطروحاتِه وحالاتِ تحديده.

وقد ترجم " سيف الدين دعفوس ومحمد الشيباني" **السياق بالمقام** من منظوريهما التداولي والقرائي (علم القراءة) (Situational, Contextual) وقالا:« نريد **بالسِّياقِ** الحوارَ اللغوي لوَحدة ما، وَحدة صوتية في كلمة، أو كلمة في جملة أو جملة في نص، ومصطلح **المقام** للملابسات غيرِ اللغوية من خارج اللغة التي يتحقق فيها التلفظ (الإطار الزماني والمكاني والظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية..إلخ»[8] تماما كالظُّروف التي تحوط قصيدتَي «**إلى أول من قبّل تراب سيناء**» [9]، و«**إلى أوّل جندي رفع العلم في تراب سيناء**»[10] للشَّاعر؛ أي الظروف التاريخية الحربية.

ونجدُ **السّياق** يأخذ ما يسمّى النّسقَ بين القرينة اللّغوية، والقرينة الحالية، فهو «يتولّد عن اندراج وَحدةٍ من الكلمات»[11]، فَيُحالُ على ما يساوقها من الحال، والمقصود بالبنية الشّعرية، مثال ذلك:الكلمات (التّراب، العلما، مقتحما): وَحْدات لصياغة **سياق** معيّنٍ، هو ارتباط الشّخصية بالأرض المدافَع عنها، فالتّراب معنى الأرض، العلم رمز القومية والوفاء لعهد شّعار الوطن، وله علاقة بالأرض فهو يُغرَسُ، ويُرفع فيها، وله معنى الانتساب لهذا البلد دون ذاك، والاقتحامُ أي الدّلالة على الإنبراء والتصدّي لعدوِّ الأرض.

والسّياق – كما فهمنا- من المعنى القاموسي من التساوق* والتوازي** مع المقال(المقول)، والحالة التي احتيج إليها في نُطْقِه، ولا تفهم هذه الحالة إلاَّ بالقرينة السِّياقية؛ فهي التّي تقرن المعنى بالمبنى.

---

[8] عبد الوهاب السيد عوض، محمد عبد العزيز القاماوي: مجمع اللغة العربية، ص482-438.

[9] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص15.

[10] المصدر نفسه، ص9.

[11] ينظر: يمنى عيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1990، ص195.

* التساوق رصف الكلمات بحيث ترصف كل كلمة مع كل كلمة لها معنى في معنى الكلمة الأولى فيها تساوق مثل:انصهر الحديد، بقرة صفراء...إلخ.(السياق غير التساوق).

** التوازي: توازي تساوي بُعدِ اللغة(الخطاب) مع البُعد الجمالي.

3- القرينةُ السّياقيةُ(Indice de Contextes)

وتُحدثُ تفاعلا(Interaction) بين من تكتب إليه والحالة، فينتجَ تصديرٌ المعنى، فعندَ الشَّاعرِ قصيدة(**رسالتانِ**)، والتي تحمل عنوانين،:

1- رسالة إلى أول مقاتل في سيناء.

2- رسالة إلى أول من قتل في تراب سيناء.

جاءت في **سياق** الحرب على مصر (1973)، فالمقال في مقام الحرب، كذلك فإنَّ الكلمةَ في سياقها غيرُ الكلمة في معجمها، فكلمةُ (الذّاكرة) لها معنىً قاموسيٌّ، هو غيرُ التذكُّر والذّكرِ.

وفي المفهوم الحديث أدمجت الكلمة تكنولوجيا (الذاكرة الأم) في النّاسوخ (الكومبيوتر).

وفي المعنى الإنساني (الذاكرة) هي مكان استرجاع المواضي من الأزمان والأحداث، والمعلومات، والأمكنة؛ أي العقل، وعنوان «**الإبحارُ في الذَّاكرة**ِ» يعطينا – قياسا- قرينة لا تستكشف حقيقتها إلا من خلال قراءة القصيدة، وفي جوهرها بحثٌ في جدلية الماضي والحاضر.

و**السِّياقُ**- في البلاغة- من نَتاج النصِّ: لأنهم قالوا: البلاغةُ مطابقةُ الكلام لمقتضى الحال، أو مطابقةُ المقامِ للمقالِ، وقِيلَ:

«تحنّنْ عليّ هداكَ الإلهْ فإنّ لكلِّ مقامٍ مقالْ».

وإنَّ من بين قرائنِ **السّياق** الأدواتِ؛ وظيفتها استحضارُ قصدِ المقام؛ فالمقام يحدِّدُ المقالَ، والمقالُ يحدّد المقامَ، و«**السِّياقُ** يولّد الوظيفةَ المرجعيَّةَ في القصيدة الشِّعرية (Action ou Fonction Référentielle)؛ أي الفعلُ الدّالُ على المرجعِ المحيلِ إليه»[12].

ونُلفتُ النظرَ إلى نقطةٍ مُهمَّةٍ، هي أنَّ الكثيرَ–كما أسلفنا- يخلطُ الفهمَ بين لفظتي (سياق ومقام) دون تمييزٍ علميٍّ ولغويٍّ بينهما، إلاَّ أنَّ المقام يستعمل- غالبا- إحالةً على ما يقومُ من ظروفٍ في الخطاب.

---

[12] حميد لحميداني: بنية النص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991، ص114.

وهذا الفرق يحدّد لنا التخطيط السياقيَّ(Schématisation de Contexte)، ويمكنُ بحثُ جزأينِ مهمين في **السياق** ضمنَ قصائد «**الإبحارُ في الذَّاكرة**»:

1) المستوى المقاميُّ (Niveaux de Situation).

2) المستوى التبليغيُّ (Niveaux de Communication).

أ- المستوى المقامي: ويسمَّى المرجعيَّ:

كلُّ قصيدة لها مرجع معين، تنطلق منه، ليسَ مرجعا أيديولوجيا فحسب، بل يكون مرجعا دينيا، وثقافيا، واجتماعيا، وسياسيا، وتاريخيا، وعقديا...

وتتنوع المراجعُ المرتبطةُ لإبداء القصيدة الشِّعرية*.

فمثال هذا التنوع: في قصيدة(**رسالتان**): لها مرجع سياسيٌّ، قوميٌّ، يعالج رفض الاستدمار ولها فكرة تحريرية، هي منهاةٌ عن كل طمسٍ للحقِّ، بالنسبة إلى الشعوب في سيادتها على ترابها، والأفراد في مواطنهم وديارهم.

والكلمات الدّوال تقرر القرائنَ المرجعيَّة؛ فكلمة (تراب) تدل على المكون الأصلي للشعب جغرافيا وبيولوجيا، ثمَّ تشعُّ بدلالات الأصل والجذرية «**إلى أول مقاتل قبّل تراب سيناء**».

«**ترى، ارتجفت شفاهُكَ**

عندما أحسستَ طعمَ الرملِ والحصباءْ

بطعمِ الدَّمْعِ مبلولا (...) حتى

وكنت تَبُثُّ ثمّ تَعيدُ****لفظَ الحبِّ مذهولَا**»[13].

وكلمة (قبّل) الفعل الماضي: توحي بفعل الحب المتجسّد في حدث عاطفي هو القبيل والتقبيل إيحاءٌ بغامرِ الحبّ، وشدة التعلق بالمحبوب، والوفاء، وهذا لربط القومي بالوجداني الخاص.

فالتقبيل –عادة- يكون للإنسان لا للأرض، فهي (الكلمة) دّالة على علاقة الشخصية (المقاتل)؛ الشخصية بالأرض (التراب)؛ إذن قرينة لمستوىً مقاميٍّ في استعارة تقبيل التُّراب.

---

* القصيدة: لاحظ مبحث القصيدة من المبحث(المبحث الأول).

** هكذا في الأصل بفتح التّاء.

[13] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص15-16.

ب- المستوى التّبليغيُّ: أن تقوم في ما يساق من كتابة شعرية (Script) بفعل التبليغ للرسالة، وماهية الرسالة إلى المرجع (reference) المأخوذ في المستوى المقاميّ؟: فالإخبارية في الشّعر تتواءم مع المستوى التبليغيِّ ففي مقطع:

«**أَشْتفُّ حضورَكِ في صحراء الوقتْ**

أستشعِرُ وَقْعَكَ في صَخْرِ الصَمْت

تَعروني البهجةُ،

ثمَّ يفاجئني كالمطر المتقطّعْ»[14].

هذا الإخبار بحالة الشّخصية، الرّاوي: تلائم نقل المقام الخارجي؛ فهناك قرينة المقام الطبيعية كالوقت لزمن معيّن يريده، ذلك لأن عنصر الإخبارية تكمن في الإخبارية الشعرية والشعورية، المذابة المسوقة في القصد.

ومنه إعلام كلّي، في أسلوب إنشائي يبحث في كيفيات تحقيقه، واستذواقه من الناحية الجمالية، فالاستفهام في قصيدةٍ ما يستوحي إنباءً بحالةٍ معينةٍ من الجهل أو التطلع، أو التعجب في قصيدة، يستوحي إيحاءً بحالة تكشف عن حيرة ودهشة ونشوة من أمر ما، وهكذا...

من خلال هذا فالقصيدة وحدةً مجردةً، لا تُتحسس إلاَّ من خلال الخطاب بوصفه فعلا (تواصليا)، وفي«**إطار** هذه العلامات يتم الربط بين القصيدة- إعادةً بناء لنظرة معنىً مجردٍ- وبين (**سياقها**) في تفعيل، وتكوينِ مقامها (التّداولي) كما يفهم من خلال الخطاب»[15] فالمقطعُ الشّعريّ: «**لو يلتفُّ على عُنُقِي أَحَدُ الحَبْلَين**

حبلُ الصِّدقْ...،

أو حبلُ الصَّمْتْ»[16]

هو فكرة مجردة، ثم أُدخلت في أسلوب خطابيّ، فحققت بهذا التمني الملحوظ فعلا تواصليا أفاد معنىً مرغوبا فيه، ويميز«شارودو Charoudo (1955) بين مستوَيين في فعل الاتصال اللغوي تبعا للشروط:

---

[14] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص83.

[15] ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991، ص16.

[16] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص50.

1- شروط المستوى المقاميِّ: بعَقد التخاطب والمطابقة①لنوع الخطاب مثل: خطاب شعري: مدونة الشاعر، وهي مجموعة من القصائد.

②الفعل: وهو هويَّة المشاركين، ③الموضوعات الواجبة للمعالجة حسبَ نوع الخطاب. فزيائية الاتصال، والإبداع حتىّ تكون قدرةُ الاتصالِ ناجحةً.

وهذا يتعلق بالجانب الصوتيِّ (القصائد نقسّمها إلى أصوات)، والإلقائي للشعر من قبل الشاعر، ونراها بمعنى التلفظية؛ أي أنَّ القصيدة ملفوظٌ، مكتوبٌ: مدوّنة **الإبحارُ في الذّاكرةِ**.

2- شروط المستوى الاتِّصاليِّ التبليغيِّ: يطابق الفضاء الدّاخلي؛ أي الذّي يبني المتكلم منه استراتيجياتٍ متنوعةً لأداء فعلَيهِ: اللغوي والأدبي بطرقٍ شعريَّةٍ متعدِّدةٍ»[17]، أنْ تؤديَ القصيدةُ تصويرا ما، تصويرَ الوصفِ في المقطع:

«إلى مَشَارِفِ الأَبَدْ
أو أنْ يحورَ بلْبُلاً مُعلَّقاً ببابِها
محدِّثا بما شَهَد
في ليلةَ* الخيالْ»[18]

هذا الوصف في-المقطع- قاضٍ بتوسيع المخيلة الشّعريّة، للإيماء إلى حالة المبلغ عنه، ومن بين الشروط التي تحققت في ديوان «**الإبحارُ في الذَّاكرةِ**»، أنَّ مجموعةً من مقوِّمات الخطاب متوفرةٌ فيه كالرّاوي، والمتحدث، والمتكلم إليه، وهذا في قصيدة «**إلى أول جندي رفَع العلَم في سيناء**» يقول:

«تَملّيناكَ، حين أهلَّ فوقَ الشاشةِ البيضاءِ،
وجهُك يلثُم العَلَما»[19]

والجملة الفعلية **تمليناكَ** قرينةٌ سياقيةٌ لحمولة الفعل تملّى بما تحمله دلالة الضَّمير المشكَّل للفاعل في هذه الجملة، والكاف (لخطاب)، راوي (ت)، ومتكلم إليه (ك) والكاف –هنا- قسمان: قسمٌ للبطل المرويِّ عنه (الجندي)، وآخرُ لإثارة انتباه المتلقي للإحالة، « وضمان

---

[17] دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح للتحليل الخطاب، ص108.
* بفتح التّاء في الدّيوان.
[18] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص83.
[19] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص09.

التفاعل، واستمرارية النشاط الخطابي لضمير (كـ)؛ بين الشّاعر ومخاطبه المفترضِ»[20]، فهو يعتبر القارئ ذاته.

ثمَّ القارئُ المفترَضُ الواقعيُّ والخياليُّ.

وأمَّا المستوى التبليغيُّ: فالإستراتيجية التبليغية تكمن في المقطع الأخير من القصيدة نفسها في مثال: «**إلى أول جندي رفَع العلَم في سناء**»:

«**تحولتَ إلى معنًى، كمعنى الحبِّ، معنى الخير، معنى النورِ، معنى القدرة الأسمى**»[21]

إذ تحوّل الكلام من المستوى الإيصالي، المقام المعالج للذّات المخصوصة (المقاتل) إلى المقام التبليغي، يستثمر دلالاتِ الكلمة، الخير، المعنى، النور، القدرة الأسمى في توضيح قصدية الدّفاع عن الوطن، باعتبار كلِّ كلمةٍ دلالةً على قيمة وطنية.

إنَّ هذا التحديد -كما سنبيِّن- بين (**النصِّ، والسِّياقِ**) لا يخلو من قضايا معرفية ونظرية، من خلالِ تجليةِ فعل المخاطبة، وما يرمي إليه، ومن خلال عناصره التي يتكون منها، وأهمّها:

- عنصر **الانسجام:** الذّي يستدعي تشكيل تصوّرٍ جديدٍ للخطاب، يتأسّس على فهم دلالةٍ جديد قادرٍ على ملامسة البِنيات اللّسانية والبلاغية.

ولا يفهم معنىً لسياقٍ كاملٍ إلاّ بالإشعار إلى قرينة السياق؛ فكلمة (مقاتل) قرينةٌ سياقيةٌ تقرن معنى المفردات بمعنى الجملة في الفقرة الشعرية لقصيدة: «**إلى أول مقاتل قبَّل تراب سيناء**»[22]، وما يستوحي من معنىً كنائيٍّ، داخل الجملة المكوّنة صرفيا من صيغة المطاوعة في المشاركة، والمناددة؛ أي المقدرة على النّدّ (مُفاعل)، ومعنى الكلمة الفعليِّ (القتل).

و«من هذا المعيار، والمماثلة نحاول العيّنة الشّعرية (الدّيوان) لاستخراج مجموعة من الدّلالات السياقية في التطبيق، من ذلك دلالةُ الأمر المستوْفى منها دلالات عدّة، كالإباحة

---

[20] محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، (د ط)، 1991، ص301. نقلا عن آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصّوفي، مرجع سابق، ص104.

[21] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص9-10.

[22] صلاح عبد الصّبور: المصدر السابق، ص15.

الإبطال، الافتخار، الالتماس، التحسّر، التّحذير، التّسويف، التّمني، الحكمة، التّعجّب، الذّم، النّصح، الشّكوى... اِلخ،

وأحسب أنَّ مجموعة هذه الدّلالاتِ السّياقية تبدي-بقدرٍ ما- كيفيةَ استعمال الشاعر لسياقاته المختلفة داخلَ أبنية القصائد، ويتّضح مفهومُ المقام وإشعاعاته (مراعاة الحال في المقام)»[23]، فكلمة (كَشَفَت)*[1] في المقطع الثّاني من القصيدة الآنفة الذّكر يستوفي منها فعل أمر (أكشف صدرك) لغرض الافتخار، والتحريض على تمثّل الهمّة، والرّفعة، وعدم الخجل بالحقِّ.

والكلمة «**لا تبحرْ في ذاكرتكَ قَطْ**»*[2]، فهي قرينة الأمر المنفي بـ (لا) في غرض الالتماس للخوض في الماضي، ثمَّ من ناحية أخرى التماس عدم تفتيح ما كان مغمورا في الّسرّ المشمول بكل ذكرى طيبة، تزيد من مرارة الحاضر، أو ذكرى غير ذلك تؤلم المتذكّر، وبرغم كل ذلك تبقى القرائن السياقية قارّة في معاني الكلمات، ولن نتعرضَ لكلِّ أبعادها السياقية الدّلالية المحتواة في مادة (الأمر) و(الوصف) و(الغزل) فنحن ألمحنا إلى ذلك ليتضح الدّور التبليغي (للقرينة السّياقية).

خلاصةٌ: ما هو مستنبط في هذا المعيار، هو أنَّ السّياقَ من المصطلحات التي شحنت بها الدّراسات الفلسفية، واللغوية بشقيها المثالي والمادي، ولهذا نقول: سياقاتٌ مثاليةٌ وماديَّةٌ وأدبيةٌ، كأنّها تحديداتٌ تُستعملُ تأطيرا لأسلوب الخطاب القوليِّ، وهناكَ من القرائن التي تحدّد- ضمن دائرة الخطاب الأدبيِّ- نوعيةَ السِّياق الشِّعري، والفضاء اللُّغويَّ؛ ففيه هذا الفضاء، ونسمّيه بالأسلوب، تتكون مادته وتشكل القيمة الأدبية له، ولذلك فالشاعر- في مدوّنته- أشبعَ مستواهُ المعرفيَّ والجماليَّ، ومن مستويَي الحالة التبليغية، ودرجة التبليغ للرّسالة، والمستوى المقامي (س.م +س.ت)* ، ودرجة المحافظة على المرجع الأصل والإشارة إلى منطلقاته، ومبادئه ليحدثَ تفاعلا شعريا ناتجا من السياق المفعّل.

---

[23] ينظر: محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، (د ط)، (د ت)، ص86.

*[1] يلاحظ قصيدة«إلى أول مقاتل قبّل تراب سيناء»الدّيوان، ص15.

*[2] يلاحظ قصيدة«الإبحار في الذّاكرة»الدّيوان، ص64.

* س= المستوى، م= مقامي، ت= تبليغي.

ويمكن أن نسم العلاقة بين المستوى المقامي في هذا السياق، والتبليغي، وما يربطهما بالأسلوب (القرينة السياقية) بالتفاعل السياقيِّ، قياسا على التفاعل النّصيّ (Interaction de Contexte) (Interaction de texte).

نشيرُ-هنا – إلى ما اقترح من السّياقات بتقريباتها في قصائد الشّاعر صلاح عبد الصّبور، «السّياق اللّغويّ (Linguistic Context) يمكن التّمثيل له بكلمة (Good) وصف (حسن بالعربية)،»[24] كوصف (مسنونا، منضودا) في قول الشاعر:

« **يا ليل.. يا ليل.. يا ليل**

حجرًا مسنوناً منضودًا كنتْ»[25]

بمعنى درجة من الوصف تقتضي مقاما معيّنا، فمسنونٌ صفةٌ للحما، وهذا ما يقصده الشّاعر من إخفاء الموصوف المحذوف، أمّا منضودٌ فإشارةٌ إلى درجة من البناء والصياغة الحسنة لتكامل العناصر، ولا توافقها صفة أخرى مثل: مصوغ، أو مصفوف اِلخ، وهذا كلّه لمسايرة السّياق لتحقيق مقامية المقطع الشّعريّ، ويصرف هذا الوصف الخاصّ إلى مواضع استعماله ليستثمرَ توظيفه فيها، ويماثل كذكره في القرآن الكريم: ﴿وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ﴾ (الواقعة 29).

«السّياق العاطفيّ(Emotional Context) فيحدّد درجة القوّة والضَّعف في الانفعال ممّا يقتضي تأكيدا، أو مبالغةً أو اعتدالا، فكلمةُ (Love) في الإنجليزية غيرُ كلمة (Like) رغمَ اشتراكها في أصل المعنى (الحبّ)»[26]، والشّاهد في المدوّنة كلمةُ **الوجدُ** ولم يقل الشَّاعر: التّوق أو الحنين أو الشّوق في الجملة الشّعريّة:

«**تظل الطّوالعُ خرساءُ*، حتّى يفاجِئَكَ الوجدُ، وَحْدكَ**»[27]

«السّياق الموقفيّ (Situational Context) فيعني الموقف الخارجيّ الذّي يمكن أن يقع في الكلمة ككلمة(يرحم) في مقام تشميت العاطس (يرحمه اللّه) البدء بالفعل لأنّه حيّ،

---

[24] ينظر:أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1991، ص57.
[25] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص85.
[26] أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ص58.
* هكذا وردت في الدّيوان.
[27] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص88.

وبعد الموت (الله يرحمه)»[28]، ومثال ذلك (حمّلت حملا ثقيلا) استعملها الشّاعر بثقلها المتداول وأراد معنًى خاص بمقام المقطع الشّعريّ عنده، ويمكن أن نسمّيه السّياق الخطابيّ لأنّه يقتضي مراعاة موقف القول:

«السّياق الثّقافي: الذّي يفيدنا في المتفاعل الثّقافي، في التّناص، وتحديد المحيط الثّقافي أو الاجتماعي مثل كلمة (Looking Glass) تعتبر– في بريطانيا- »[29] علامة على الطّبقة الاجتماعية العليا بالّنسبة إلى الكّلمة(Mirror)، وكلمة (Rich)، وفي الاستعمال الشّعريّ يدخل هذا في باب إمالة المعنى عن معناه المعجميّ الأصلي؛ لاقتضاء السّياق الشّعريّ الثّقافي، «ومسايرة الموقف الثّقافي، ويدخل ضمن المُعْلَمات الإعلاميّة، فكلمة (الأهرام) في قصيدة «**إلى أول جندي قبَّل تراب سيناء**»[30] موائمة للاستعمال الشّعريّ أكثر من كلمة البنايات مثلا؛ للتّعبير عن الجانب الثّقافيِّ للحضارة الفرعونية، أو الجانب المعماريِّ لها.

فالمقاميَّةُ هي دراسةُ موقفِ الخطاب الشّعريّ، ومعالجة سيَّاق الملفوظات الشّعرية لحالة المخاطب والمخاطب.

---

[28][29]أحمد مختار عمر:علم الدّلالة، ص59.

[30]صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص9.

التنـــــاص
(تداخل النصوص)

1- تقديم: تعريفات قاموسية
2- التناص(تداخل النصوص)
3- نصية الخطاب(المناصصة)

3 -1- التناص والتفاعل النصي(المناصية)

3 - 2 - أمثلة تناصية "الديوان'

3-2-1: توحد الراوي برمزية نصية سردية(وصفية)

3-2-2: توحد الراوي برمزية نصية غير سردية

4- قراءة في قراءة لخطاب المتناصيات عند صلاح عبد الصبور

5- المتفاعلات النصية

1- تقديـــمٌ: تعريفاتٌ قاموسيَّةٌ:

أصلُه من النصِّ، وتناصَ تفاعلَ، وهو بابٌ واسعٌ، سوف نتناوله باختزال، ذلك لما يحوي من أنواعٍ وأشكالٍ، وما له من أدواتٍ لكشف علاقات النّصوص، إذ يستعيرُ أدواتِه نصيًّا، ثم نستنبط متناصّاتِ ديوان «**الإبحارُ في الذاكرة**ِ» ليكتمل وجود كل المعايير النصية«وللنص تعريفاتٌ عديدةٌ، حسب التوجهات النظرية والمعرفية والمنهجية، فتعريف بنيوي وآخر اجتماعيٌّ، ونفسانيٌّ، ودلاليٌّ، وتعريف ينحو منحى تحليل الخطاب.

ولكنَّ الأقدرَ في هذه التعريفات هو المستند على مقومات جوهرية، تربط مناحي هذه المرجعيات في بوتقة واحدة، وفي دائرة مشتركة، يشعُّ من خلالها النص. وإنه مدونة كلامية، وحدث في زمانه، ومكانه، وإنه تواصلي، وتفاعلي، ومغلق؛ أي له سمة الكتابة، والعلامة المبتدأة والمنتهاة.

وإنَّ النصَّ توالدي؛ أي أحداثه ليست في عدم، وإنما توالدت من آثار تاريخية ونفسيَّة ولغوية»[31]، وهذا يوضِحُ له ما توالد من أفكار **إبستمية** (معرفية)، و**أنطواوجية**(تدوين تاريخي)، **وأنثروبولوجية** (علاقة النصوص بالإنسان وتطوره وأجناسه)، و**عقدية**(نزعة الدين)، و**جمالية**(الإبداع والفن)، فتشكَّل مفهوم تعالق نص بنص آخر (التناص).

فبعض وجهات النظر تبحث حول «خصائص التناص (التلفيظ)، أي نقل النص من مستوىً صوريٍّ، أو سمعيٍّ إلى مستوىً لفظيٍّ»[32]أي أنَّ بناءَ قصيدة «**الإبحارُ في الذَّاكرة**ِ»- مثلا- استراتيجية صورية، تحققت في بنية تلفظية، متقاطعة مع تصور الشَّاعر للحياة والكون وللرموز المشفرة من مقطوعاته الشعرية.

على «أن الدّارسين المحدثين نظروا إلى هذا من آفاق أخرى، ووصفوه بمفهوم تداخل النصوص (Intertextualité)، فالنظر إلى النص إنتاجه يعني اعتباره إعادةَ بناءٍ لأحوال جاءت من مناحٍ متعددةٍ»[33].

---

[31] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص120.
[32] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص109.
[33]محمد مفتاح: دينامية النص، ص152.

«**الإبحار في الذاكرة**» مجموعة شعريّة متداخلة من رؤىً سابقةٍ وحديثةٍ ومتوائمةٍ مع مجموعات شعريّة أخرى وقعت في معرفة الشاعر، أو لم تقع، فهي في حيز الاستعارة بإمكانات شعرية، ولغوية، ونقصد في هذه الجزئية استخراج تجرِبة التناص في مدوَّنة الشَّاعر، واختزالَ أمثلتها، وإضافةَ تعريفٍ شاملٍ للتناص في نظره؛ باعتباره من نفس واحدةٍ مع الشّعراء.

2- التَّنـَاصُ: (تداخلُ النُّصوصِ) (Intertextualité):

« ترجمه جريماس في معجمه التناص المشترك (Intertext) التَّرجمة الشَّائعة وقال: إنَّ أولَ من استعمل مفهوم التناص هو السِّميائيُّ ويسي باختين، وترجمه عبد المالك مرتاض بـ: (Intertextualité)»[34].، ويراه ج.ب.براون و ج يول (Textness)؛ (النّصّانيّة).

إذا استطعنا تبنيَّ بعض مقومات النص، وحملنا بعضها منها بقرار منهجي، فإنه علينا التعرفَ- الآن-على التَّناص بوضع اليد على مقوماته؛ بدوره في تطوير المعايير الأخرى، كوظيفته في إثراء جانب الإعلامية الشّعريّة أو الإخبارية.

أو بتوفير طاقة أخرى لأساسات المقبولية في النص، أو استعمال أنواع السّياق باستنطاق معاني الفكرة السياقية، وجماليات البنية المعبّرة عن المقام، والإفادة من ما يدرّه التوظيفُ الشعريُّ في الخطاب للمعجم، مع وضع النص وَسْط دائرة المنتج والمنتج إليه.

لقد حدده باحثون كثيرون مثل: جوليا كريستيفا، لورانت، ريفاتير على أنهم لم يُجمعوا على تعريفٍ واحدٍ مانعٍ جامعٍ له»[35]، ولكن هو-بعموم- ما استفيد من نصوص أخرى مضمّنة في نصٍّ حديثٍ.

---

[34] ينظر: Algerda Julier Griemas et autres, sémiotique, dictionnaire raisonne de théorie de langageintertextualité. P191. نقلا عن كتاب: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري

[35] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص120-121.

3- نصيّــةُ الخطـابِ:

3-1-التّناصُ والتّفاعلُ النصّيُّ، المناصصةُ Paratextualité:

يـذكر سـعيد يقطـين معنـى أول أنـواع التفاعـل النصـيِّ، وطرفـه الـنَّصُّ①المُنَـاصُّ Texte② Paratexte كـالعنوان، والقصـيدة المصـدّرُ بهـا الـدّيوانُ، والكلمـاتُ والعنـاوينُ الفرعيةُ الموجودةُ في العلاقاتِ، ثمَّ يتطرقُ إلى التّناص.

وجـاءت متفـاعلاتُ التّنـاص لتحقيق المماثلـة فـي البنيـة، والمعارضـة فـي المعنـى، ثمّ الميتانصيةُ وهي علاقة بين النص والميتانص؛ أي ما وراء المعنى الظاهر للنصِّ، من حيثُ طبيعتُه التركيبيةُ، البنيويةُ، إلاَّ أنَّ نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا (النص والميتانـص).

ومـا يهمُّنـا هـو التنـاصُّ، المعيـار السَّـادسُ مـن النصـية فـي الخطـاب؛ أي مـا يكـوِّن الخطاب الشعري بمفهوم اللِّسانيات النَّصيَّة، أو علم اللغة النصّي، وهو هذه المعايير بما فيها التَّناصُّ؛ إذ إنّ المُناصَّ يأتي ليجاوز النص، ويأتي مندمجا ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غيرِ المكوّن أن يتبين وجود التنـاص غالبـا، فهو خصيصـةٌ شعريةٌ جديدة-تقنيـا- فـي النص الشعري سواءٌ لصلاح عبد الصبور، أو الشّعراء المحدثين؛ وذلك لتوافر التراكمات الحضارية، والأدبية، واحتواء الرؤى الشّعرية الإنسانية لبعضها، وتثاقف التجارب الشعرية التي تمثّل الخطابَ الشّعريَّ.

وسمّيت عملية الولوج من الناص إلى نص الآخرين، وإلباسه شاكلة نصية مماثلة، والنفوذ إلى الروّي، واستخراج رؤية نصية حديثة، في بنية حديثة، لمعالجة حديثة عملية **التخارق** التّي تتمُّ على متفاعل إبداعيٍّ، هو خرق جدار النص القديم، و برؤية جديدة في إعادة بنائه نصا جديدا، وتوظيف رؤية الشَّاعر المشاركة.

3-2- أمثلةٌ تناصيّةٌ في الدِّيوانِ:

إنَّ القـارئَ إذا غـابَ عنـه تحديـد المتنـاص؛ أي تحديـد بنيـة نصـية مدمجـة فـي إطـار بنيـة أخرى، هـي الأصـل، فإنـه أمـام صـيغة للخطـاب المنقول، غيرِ المباشر، والـذِّي يتكلم فيـه الرّاوي أي الشاعر المخاطب بصوته، في البناء النّحويِّ، وهو يتحدث عن صوت الآخرين (الشخصية).

وقد مثّل الباحث سعيد يقطين لهذا الشكل من المتناصات المأخوذة من الكلمة (افتح يا سمسم) (افتح يا سمسم، افتح للعربي الناقص).

فهذا التّمثيل في إطار التناصات الدّاخلية هو تناصٌّ للشخصيات، في الحكاية الشَّعبية الرامزة إلى العجز، والنقصان، والسّخرية، ومن رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، الأديب المصري المعاصر.

وهنا نشير إلى شكل الخطاب (**توحُّدُ نصيَّةِ الرّاوي**) في المقطع الشعري لصلاح عبد الصبور «**شذارات من حكاية متكررة وحزينة**».

3-2-1- توحُّد الرَّاوي برمزيَّة نصيَّة سرديَّة، يقول الشَّاعرُ:

«**وا أسفاه***

نَقّر فيها

عصفورُ النسيان

أبعدْهُ عن البستان

أبعِدْ هذا الشرير عن البستان»[36]

فالضَّمير (ه) يعود-في المقطع- على العصفور فاعل (نقّرَ)، ثمَّ (النُّدبةُ) هي مطلِعُ المعجِّلِ لتَبيان علاقة التوحُّد بسرد فِعْلِ (نقّر فيها العصفور)، والهاء لكسر حركة السَّرد المحذوف في المقطع (**يومي عُرْيان**) (المقطعُ (11)) المبدوءُ من قصيدة «**شذارات من حكاية متكررة وحزينة**».

ثم (أَبعدْهُ): الضمير(الهاء) الآخذُ محلَّ المفعول به، يعود على الفاعل الأول(عصفورُ) لفعل نَقَّر، وهذا خروج عن حركة السّرد الوصفيِّ: «**يومي أقسى عُرْياً من جِذْعِ الشَّجَره**»[37]، للتّبيان-مع النُّدبةِ (وا أسفاه)-التوحُّدَ بين (عصفورُ النسيان)، الذَّي هو جزء من الشَّاعر؛ فهو ذاكرةٌ، والفاعل الغريب المقترح من قِبَلِ الشَّاعر أو المتلقي.

---

* واسفاه: وا: حرف ندبة، أسفاه: منادىً مندوب نكرة مقصودة مبنى على الضم مقدر على آخره؛ أي(على الفاء) منع من ظهوره الفتحة العارضة لمناسبة الألف الزائدة لتأكيد الندبة، وهو في محل نصب مفعول به لفعل النداء المحذوف أدعو(أنادي)، والهاء للسّكت أو للتوقف أو للاستراحة: ويقول إنها في المقطع الشعري تستثمر هذه الوظائف مع تخريج النفس الشعري للتنفيس، ولموازاة الوقف الإيقاعي بسكونها(الهاء حرف هوائي)

[36] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص94.

[37] المصدر نفسه، ص93.

ولأنَّ التجريد يُستخدم أداة الرّمز، والرّمز يحوي إحالة تجريدة، استثمرنا قصائدَ للشاعر لها معانٍ مجرّدةٌ في هذه التَّداخلات.

3-2-2- توحُّد الرّاوي برمزيَّة نصيَّة غيرِ سرديَّة:

رمزيةُ تناصِّ الاقتراحِ: يقول الشَّاعرُ -بعد انطلاق المقطع«**تجريدة 2**»-:

فرضٌ أول: « **يهربُ من سيفِ اللاّجدوى للفعل اللامجدي**»[38]، سيف اللاجدوى بنية التوحّد الأول؛ فهو العنصرُ غير المجدي في الشَّاعر، يهرب من سيف اللاجدوى، وهذه الجملة تحيل إلى العنصر الآخر، المتوحد في (غير المجدي)، وكذلك فعل بالنسبة إلى (فرضٌ ثانٍ)، (فرضٌ ثالثٌ).

وبخاصية الانسجام، والإحالة من القرينة السّياقية: الفعل يموت، فعل المضارع لحدث الموت، مقرونٌ بالقرينة السياقية للشعور الإنساني، يوضح الرّاوي المتوحد (الشاعر ← يرغب، ولا يرغب، ويموت⇐ الرّاوي = الإنسان هنا).

استنتاجاتٌ: إنّ القراءة للمتناصّات، وفي بحثها من«الأثر الفني المتروك في القارئ، من جرّاء استخدام المتناصات الدّاخلية، والمتماثلة مع وجهة اللسانيات النصية، تلخص المعايير السبعة للنصية في الخطاب الشعري (المادة = الشكل)، (التعبير = المعنى)»[39]؛ فلا وجودَ لأحدهما بغيرِ الآخر.

فالمادة: في المقطع الشّعريّ هي اللغة، والشكل هو الصياغة الشعرية، والمعنى المتناصُّ بين الرّاوي وشخصه، والتعبير: بمعنى الطريقة الشعرية، التِّي تحيل على معنى التناص من شخصيةٍ واحدة، هي شخصية الشَّاعر صلاح عبد الصبور، وهذا وظيفتُه تقييمُ المعنى من النص والرّسالة من إنتاجه»[40]، وإفادات فهمه، وتطويعه، وقراءته، والمحاورة للنص، التفاعل الإيجابي.

إذنْ يكون التناصُّ مقتضيا للتفاعل الشّعريِّ؛ فكلُّ ما يتعلق بالحبك، والسبك فهو في سبيل المتناصِّ والمادة، وكلُّ ما يتعلق بالإعلامية، والمقامية، والمقبولية فهو في القصد، المعنى.

---

[38] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص105.

[39] حبيب مؤنسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعايرة النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دراسة، دار المغرب للنشر والتوزيع والطبع، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص269.

[40] ينظر: أجروم بتوليتيز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكرياء، الحقيقة المصرية للكتاب، (د ط)، 1981، ص125.

فـديوانُ «**الإبحـارُ فـي الـذاكرة**ِ» مـادة شـعريَّةٌ لهـا حَبكهـا وسَـبكها، ومتناصـاتُها الدَّاخليـةُ، كتوحـد شخصـيَتي الـرّاوي والخارجيـة؛ أي استحضـار نصـوص شـعراءَ آخـرينَ، وإدماجُها في النصِّ المكتوب للشـاعر من شخصيات مقتبسـة، أو رمـوز مستخدمة للتنـاص، والدّيوانُ مادَّة لغوية، شكلٌ شعريٌّ، نصيَّة شعريَّة، ولها قصديتُها، ونعبِّرُ عنها بـالمعنى أو المغزى الشعريِّ.

وكما تتوافق عناصر الأثر الفني، تتوافق المعايير السبعة لتشكيل النصية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه (**قوَّة نصيَّة ترابطِ المعايير**).

ولو لاحظنا أنَّ **صلاح عبد الصبور** أَبعد -عن الخطـاب الشّعريّ- الذاكرةَ السَّمعيةَ في محاولة للتأثير بالإيقاع، أو الموسيقى، وإثارةً للدّهشـة العاجلـة لملفوظـات فقط؛ إذ يتعدى إلى توجيه العقل الإنساني إلى نفسه، لأنّ «على النقد والجانبِ العقليِّ - في الكتابـة الشـعرية- أن يتحدَّثَ إلى عقل المتلقي، هذا برأي روبير غونتراز (R. Kantres)»[41]، وذلك رغم عنصر التشويق الجمالي المثار في قصيدة صلاح عبد الصبور، إلا أنه يفتح مَساحة لتحوير عاطفة العقل في القارئ الشِّعري، وتفكيك كتلة الجمود في التأمُّل لشعور القارئ.

هذا مـا يـدعونا إلـى وسم هذا الـديوان بأنـه مهيـأ- شـعريا- لتشـريح صـورة الشـعور، ومحـاورة أفهـام النـاس بـذلك، ومشـاعرهم الإنسـانية المشـتركة، بفعـل المتناصـات، وتـزيين شاكلة القصيدة، ليقدمها - في فَلَك اللغة- رائعة، وتخصَّب بقراءة الناس لها.

[41] حبيب مؤنسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص269-270.

4- قراءةٌ في قراءةِ لخطابِ المتناصَّاتِ لصلاح عبد الصبور:

«من المنطقيِّ أنَّ القراءة النقدية المعاصرة، ونضيفُ النصية للخطاب ليست بالقراءة التقبلية؛ أي الايجابية في التفاعل، والتي تكتفي بتلقي الخطاب سلبيا، اعتقادا منّا أنَّ معنى النصِّ، عادةً، قد صيغ نهائيا، وحدِّد فلم يبق إلا العثورُ عليه، كما هو، أو كما كان نيّة في ذهن الكاتب»[42]، فالقصيدة- مثلا- في الدّيوان المدروس كالكلمة لها معنيان: معنىً ثابتٌ، وآخرُ منفصلٌ، مطلق.

ويمكن أن نَسم هذا التمفصل فيه بالبنية الخاصة والمطلقة؛ أي أنَّ كلمة «الجُنُونْ» في جملة «**وتأتينَني بغتةً (كالجنونِ)**»[43]لها معنىً خاصٌّ، متعلِّقٌ بالشاعر؛فهو المتناص الأول، المضبوط على شعوره مداواةُ لدائه، أو وصف لحاله في الصورة القاموسية للكلمة (الجنون)، بمعنى الخروج عن دائرة العقل، أو تعبيرا عن حالة تنتاب الشاعر فتصدمَه بوقع الجنون، أو إيماء بضَلَعِ الحالة حتىَّ نقطة الجنون الفعلي.

ولها معنىً مطلقٌ آخرٌ: في وجهها المدلوليِّ المرتبطِ بزاوية القراءة، والسِّياقُ هو استشعارُ فسحة المعنى عند القارئ، وإطلاق الحرية لتخيل التّفاعلات مع هذه الكلمة (الجنون)، (فالجنون) أراه مثلا- في الحركة، ويراه غيري في التفكير، ويراه آخرُ في انقلابه إلى ضده؛ أي ذروة العقل.

وهكذا تأتي مساوقةُ القارئ للقصيدة، أو لهذه الكلمة (الجنون) بما يضمنه انسجامُ وإحالاتُ الجمل المتوالية:

«**فلا أنتَ* موصوفةٌ في كتابِ اَنتظارِي**

ولا أنتِ واردةٌ في مجازاتِ حِلمي»[44]

فأكَّد المعنى المطلق ليدفع بآلة القراءة إلى البحثِ أكثرَ في غزارة المعنى، وعمق توظيف مقدار التَّناصِّ لكلمة(الجنون)، (فلا أنت موصوفةٌ في← كتابِ انتظارِي ص87)،

---

[42]عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، الفصل الثالث، 1999، (د ط)، ص64.

[43] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص87-88.

* وردت هكذا في الدّيوان.

[44]صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص87.

تصف حالة الجنون في توهان الذات، وعدم توقع الحدث، وعدم تمكّن الخيال من مساءلة المفاجيء.

والجملةُ الأخرى (ولا أنتِ واردة R ← في مجازاتِ حِلمي ص87) فالتأثير غمّه كثيرا، إذ صرفَ عنه توقُّعَ الخيال، والتّزهّدَ فيها لا في الحقيقة، ولا في الحلم.

ويواصل: « **(في غفوتي أو نَهاري)**

ولم تتنبأْ لي الطيرُ باسمكِ، رغم استماعي إليها طويلا...

(...) حتىَّ آخر القصيدة»[45]

وهذا لملامسة حقائق توظيف (كلمة) الجنون عند الشُّعراء الآخرين، والإفادة من الزَّوايا الجمالية، والمعنوية التي استنفذوها منها، ولما يتغير من معنىً في درجاتٍ معجمية وسياقية؛ أي الخروج عن مألوف السِّياق لهذه الكلمة لشعراء مستقبليينَ، وإعطاء الشاعر نقطة المطلق في الكلمة في مقطعِه الشّعريِّ، مرافقة لشعور القارئ المرتسم في ذهن الشَّاعر، وإقرار بإيجابيته، ومسايرته في مفاعلة النص المبثوث، وإخضاع القارئ لمعايشة المعنى المطلق عن الشاعر، بما يضمن له مطابقة القصيدة، وبما تنول لدى القارئ من قبلُ أو هو متوقعٌ.

وفي مناهج التلقي يأخذ النص أهمية في تفاعل المتلقي، ويحمل النص المتداخل -- سواء كان كلمة أو كلاما- عادة يحمل حوارا داخليا، متبادلا بينه وبين المتلقي كالحوارات التي يحملها ديوان «**الإبحار في الذاكرة**» في:

(حوار) فهي حوار سردي، «**شذارات في حكاية متكررة وحزينة**» (المقطع 8)، أو حوار استرسالي، «**شذارات في حكاية متكررة وحزينة**» (المقطع 10)، أو حوار منولوجيي، أو أيّ حوار من أدواته الخطاب، أو الضمائر المتكلم بها، أو المخاطبة، أو ما يحيل من أدوات على إمكانية الحوار الشعري، أو يحمل حوارا إذا التقت تجرِبة المبدع بتجربة هذا المتلقي في الخطاب الشعري، ومن خلال الهموم والقضايا المشتركة، أو اللغة، أو ما يحمله عنصر التناص من مشاركة بينهما، ومن إحساس قاسم وشحنات موحدة.

---

[45] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص88.

وهناك **التناصُّ الصَّريحُ**: وهو جلْب نصوص، تبدو ظاهرة في بنية النص الشعري للشاعر، ويسميها **محمد مفتاح** تسمياتٍ مختلفةً« كالمعارضة، والسّرقة، والنقل، والإقراض والمحاكاة، والمناقضة، وقد أفاض العرب النقاد فيها، فذكروها كثيرا من أجناسها وأنواعها»[46].

ولعلّ «ابنَ رشيقٍ أهم من ركز فيها، وقال: هذا بابٌ متَّسعٌ جدا، لا يقدِر أحدٌ من الشُّعراء أن يدعيَ السلامةَ منه، وفيه أشياءُ غامضةٌ، لا عن البصير الحاذق بصناعة الشعر، وأخرى فاضحةٌ لا تخفى على الجاهلِ المغفَّلِ»[47].

وكذلك الاقتباساتُ المباشرةُ من القرآن الكريم، كالاقتباسات الموجودة في قصيدة «**شذارات من حكاية متكررة وحزينة**»؛ فهي اقتباسُ بِنيةٍ بكاملها، آيةٍ كريمةٍ مضمَّنةٍ في الجمل الشعرية: ﴿سَنُقْرِؤُكَ فَلاَ تَنسَى﴾ (الأعلى 6)، والآية الكريمة: ﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلاً ثَقِيلاً﴾ (المزمل 5)، المقتبس قوله: «حُملت حملا ثقيلا»[48].

ونعتقد أن التناص وسيعُ المفهوم، ومتعدِّد الأبواب، وهو محرّك النصِّ الشّعريِّ، مهمّ بين المحركاتِ، المعايير التي تشكِّل ملامحَ النصِّ الشعريِّ تشكيلا تقبله اللسانيات النصية.

قد آثرنا في هذه الجزئية (التناص) أن نمنحَ القارئ مجموعةً من المتفاعلات النصية وأن نعرّفَ له النصية قاموسا، وفي بعض الاصطلاحات.

- النصيّةُ (Textuality): النصيَّة: مصدرٌ من "نصّ": صناعيٌّ، صفةٌ يكتسبُها بناءٌ أدبيٌّ ليأخذَ درجة النصِّ.

أمّا في المعجم:«من يُتنصّى من القوم؛ أي يُختارُ من نواصيهم، الرؤوسُ والأشرافُ»[49]، والنّصيّة في الأدب هي التي بها يكون الكلامُ كلاما.

وقد آثرنا أنْ نعتمدَ تعريف (روبرت دي بوڤراند وولفنجانج أولرخ دريسلار (Rebert Alain De Beaugrand Wolfgang Ulrich Dresllar)، في حديثهما عن

---

[46] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص121-122.
[47] ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص280.
[48] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص89.
[49] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن ص ص)، 15 /328.

النصيّة الموجودة في النص، من حيث إنّه« حدث تواصليٌّ فهميٌّ، فعليتُه صفةُ النصِّ فيه (Communication Accurence)»[50].

والدّيوانُ الموجودُ بين أيدينا: فعل لغويّ يقضي بنصيَّةٍ ما، هي المكشوف عنها في هذا البحث.

أما الجانبُ التواصليُّ فمشروعيةُ الوظائف التواصلية كالشعرية، يحقِّق صورةً واضحة لأجزاء النصية في الخطابِ الشِّعريِّ، ويلزم لكونه قصيدة نبحث عن نصِّيتها سبعةُ معايير، وهي التي نستنطقها من قصائد الشَّاعر، بما يضمن لنا القول إن مدوَّنته نصٌّ شعريٌّ – من وجهة الدّراسة اللّسانية النّصية وهي:

① القصد (Intentionnalité).

② السبك والانسجام أو الترابط اللغوي (Cohésion).

③ الحبك (الاتساق) الترابط الفكري (Cohérence).

④ القبول (Acceptability).

⑤ الإعلامية (Informativity).

⑥ المقام (السياق) (situationality).

⑦ التناص (Intertextuality).

ولم نشأ أنْ نعرضَ مصطلح نصية معجميا- فقط - بل أردنا أن نهيّأ لجزئية التناص بإعطاء متفاعلات النصيةِ بإيجاز.

5- المتفاعلاتُ النصيَّةُ:

قبل عرض أنواع المتفاعلات، وتفسيراتها يمكن لنا القول: إنَّ المتفاعلاتِ تدرسُ في معيار التَّناصِ، بما يسمَّى بتفعيل"جمالية تداخل النصوص"، ولكن نحن أردنا أن نتعرَّضَ للبؤر الرئيسية، ولما يشكّل حزمة المتفاعلات، فنشيرَ إليها في الخانة الخاصة للتناصِ.

[50] دي بوجراند ودرسلار: النصّ والخطاب والإجراء، ص54.

*** نصيَّةُ المتفاعلاتِ:**

I- المتفاعلاتُ القديمةُ:

1- **متفـاعلاتٌ تاريخيـةٌ:**«إنَّ المتفـاعلاتِ النصـيةَ التاريخيـةَ Historique لا تتقـدم إلينـا كوقائعَ، ولكن من خلال ما تُكوِّن عنها نصوصا قابلة للقراءة، والتأويل أيضا»[51] إلاّ في الكتب المقدسة، كالقرآن؛ فالثَّوابتُ التَّاريخيةُ لا تؤوّلُ، وإنَّما يفهمُ منها العبرةُ والتَّشريعُ، ويتكامل دورها مع التنسيق الأدبي للقصيدة، والتحرير المعنوي لرموزها، وبناء تشكيلٍ جماليٍّ دامغٍ، ذي حُجَّة حصيفةٍ ودقيقةٍ.

فقصيدتا «**إلى أول جندي رفَع العلَم في سيناء**»، و«**إلى أول مقاتل قبَّل تراب سيناء**» تعتمدانِ متفاعلا تاريخيًّا، هو بؤرة الإشكال الجمالي للمقاطع الشِّعرية الغنائية المنشَدة، ومن ثمّ دمجُ وسبكُ المتفاعلِ غيرِ اللغويِّ بأبعاده مع المتفاعل اللغوي؛ لأنَّ القصيدةَ هي الفقرةُ الأولى من «**رسالتانِ**» المكتوبةُ (في 8 أكتوبر 1973) أيَّانَ الحربِ على مصرَ.

2- **متفاعلاتٌ دينيَّةٌ:** يتداخل المتفاعل الدّينيُّ مع التاريخيّ من خلال أسماء دينية، لها بعدٌ تاريخيٌّ، أو مقتطفات تكونُ اقتباساتٍ من المقدَّسِ (القرآن الكريم)، وتكونُ التناصّاتُ، أي تكاثفاتُ النصوصِ مقتطفاتٍ قرآنيةً، مثلَ قصيدة **تكرارية** المقطع (06):

«**أُخرجْ منها، فإنكَ رجيم**
اخرج منها، فإنّكَ رجيم } شذارات من حكاية مكرّرّة وحزينة
إلخ..
وتستقبلُ الصُبْحَ، حُمِّلتَ حِمْلاً ثقيلا
"سَنُقرِئُك فلا تنسى"»[52] (الأعلى 06)

ويزيد المتفاعل الدّيني من جذوة المعنى التاريخيّ بخاصّة إذا تعلق بالشخصيات السابقة، وبنشيد الثورة، كان المتفاعل النصي، والمتفاعل التاريخي حجّة للشاعر، وكل هذه المتفاعلات أدلّة على العمل الإبداعي؛ ولذا «فالتحليل الكلاسيكي يجعل هذا العمل دليلا (Signe) دال ومدلول، إلاّ أنّ الدّليل بمعنا ه(متعددا) حال، ويظهر هذا في كون قصيدة كان موضوعها عمليتين تستخرجان من حزمة المتفاعلات:

---

[51] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص106.
[52] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص89.

أ- تحقيق (Réalisation): تحقيق معنى القصيدة مع الحادثة التاريخية في المتفاعل التاريخي كتحقّق (**رسالتان**) مع وضع الحرب.

ب- التّأويل: (Interprétation): تأويل المعاني إلى المعنى الأصلي للقصيدة»[53]، عبرة صلاح عبد الصبور من هذه الحرب والوعي بمعالجتها جماليّا، والتحقيق هو بنية النصّ من فعل الكتابة، والتأويل يمثلُ التصور الجامع للنصّ، ومغزاه العميق(فعل القراءة).

ونستأنس بإطلاق دي بوجراند على التَّأويل (**أفق للقصيدة**)، و(**عالم القصيدة**) فقصيدة «**الإبحار في الذّاكرة**»: من: «**أَتأهّبُ للميعادِ، الرحلةِ في آخر كلِّ مَساءْ**

أتقرَّى أورادِي، أتزيَّا شارتي (...)

إلى: **لا تبحِرْ في ذاكرتِكَ قط.**»[54]

لا تخرج عن كونها محققةً أدبيةً مع تمثل عالم مقروءٍ، واستجلابِ جماليته واستنطاقِ رسالته الشِّعرية.

3- **متفاعلاتٌ أدبيةٌ:** هي كلُّ البنيات المتعلقة بالأدب، في جانبه الشعوري والكتابي، سواء كان ساميا أم منحطا، ولما هو شعريّ، أو نثريّ واقعيّ، أو متخيل، مثال: السِّمات الأدبية في المقطع(04) من قصيدة «**شذارات من حكاية متكرّرة وحزينة**»:

«**وحيدًا حزينًا أواجِهُ عينك، إذْ تسألانِ الفَرحْ**

وإذ ترفعان إلى مقلتيَّ حُباب الشَّجى واخضرارَ القدحْ

حتّى قوله: **وحيدًا حزينًا أُواجه فرحة حُبِّكْ**»[55].

وما تشتقّ عنه الكلمات الوميضة بالدلالة الوجدانية (حزينا، وحيدا، الفرح، الشجي، مقلتي).

II- **المتفاعلاتُ الحديثةُ**: الوجهة البنيوية اللّغوية: وهي الموّاد التي أقرتها اللسانيات النّصيّة في العمل الأدبي:

1- **تاريخيةٌ**: «أي ما تداخل مع الواقع الذّي نتجت منه هذه القصائد زمنيا»[56]، ويتجلّى ذلك دليلا في وقت حرب سيناء، وسقوط أوّل مقاتل في سيناء- كنّا أسلفنا- في التاريخ

---

[53] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص106.
[54] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص64-67.
[55] المصدر نفسه، ص84.
[56][57][58] ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص108.

المحدد في قصيدة «**رسالتان**» والتي تحتوي عنوانين:1) «**إلى أول جندي رفع العلَم في سيناء**»، 2) «**إلى أول مقاتل قبّل تراب سيناء**».

2- **إعلاميةٌ:** «وقد يتوازى بعدُها اللغويُّ- في معيار الإعلامية في مكونات النص – ومعناها متفاعل مُعْلَم في بنيات القصيدة الموصلة لرسالة أدبية إلى القارئ، وليس هذا في القصيدة- فقط- وإنّما يتعدّاها»[57] مثلا إلى الرسالة المسموعة مثل: المذياع، أو المقروءة مثل: الصحافة، أو لافتات الدّعاية، فالمطلوب (رسالة + إفادة).

ويكون هذا المتفاعل له حضورٌ في الروايات أكثرَ مقارنة بالشعر، «ونأخذ الشكل المتفاعل الإعلامي في الشعر صورة الخطبة (النّداءات) الموحية بإعلام خبر ما، والأَماراتُ التَّرقيميةُ تأخذ محلَّ الإشارات المقتضبة من القصيدة الملقاة»[58].

وتمثيلا في شعر صلاح عبد الصبور في قصيدة «**الموت بينهما**»، ويقدّم لها بعنوان [(**صوت عظيم**)]، وهي السورة الكريمة: الضُّحى: من الآية (01) حتى ﴿وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى﴾ (05)، أو حتىّ على شكل الحوار الأعلى مع الذي يدور بين الذات والذات، على سبيل البَواحِ المطلق، والذي يَشي- في حقيقته- بفعل إعلام واضح معين، مثل ذلك سواء جسِّدت الذات الأخرى المحاورة من قِبَل الكاتب في (معيّن) كالوطن أو الحبيبة أو البلاد أو الأم أو الآخر، بمعنى الإطار التي ترتاح فيه الروح، أو أخذت منحى(المنولوج) الحوار الذاتي (Monologue) في السياق السّردي (لقصيدة "**الموت بينها**" "**حوارية**" في مقطع "**صوت واهنٌ**) قال الشاعر: «**لا..لا..أَجرؤ يا ربّاه**

وكيف أسميّ كل الأسماء؟»[59]

وصوت المحاور الله (**سبحانه عزّ وجلّ**) في البنية العميقة المحذوفة (نحويا) تقديره: قولٌ من الله سَمِّ الأسماءَ..، فالجواب في حوار الكاتب [**لا.. لا.. أجرؤ يا ربّاه**] المستثمر من معناه التودد، والاعتذار عن عدم المقدرة، وليس المأخوذ من لا المكررة الرّفض، وهذه الجملة أي [**لا.. لا.. أجرؤ يا ربّاه**] غُرّة ومطلع المقطع الشعري.

3- **متفاعلاتٌ أدبيةٌ وثقافيةٌ:** المعاني المضمّنة ثقافيا، وأدبيا من شعر، ونثر وقصّة وفكرة، ومقولة، أو استثمار جمالي لمعانيها في دائرة القصيدة.

---

[59] صلاح عبد الصبور: الديوان، ص57.

وهناك مجموعة من التساؤلات يفتحها البحث هذا في معيار التناص، ذلك لأنواع التفاعل النصّي، يبحث داخل أشكاله، وأنواعه، وأدواته وهي:

أ- كيفَ يتم توظيف هذه المتفاعلات النصية المختلفة، أوجهُها وصورتُها في إطار النص؟.

ب- كيفَ ينشأ عبرَها النصّ؟ وكيف يتفاعلُ معها؟.

ج- كيفَ يتفاعلُ معها القارئ للنص؟.

د- وما هي أنواع التفاعل النصي المهيمن في القصائد الشعرية؟

الإعلامية الإخبارية

1 - تعريفات قاموسية
2 - الأفق الوظيفي للمعلومات
3 - إيصال المعلومات واستراتيجية النص
4 - تطبيق مفهوم القرار الاستراتيجي
(قرار الكاتب وتوزيع المعلومات).

الإعلاميَّةُ الإخباريّةُ (L'Informativité)

1) تعريفاتٌ قاموسيَّةٌ: لمادَّةِ أَعْلَمْ

الأصلُ في الفعل أعْلمَ المتعدي من عَلِمَ من العِلمِ.

والفعلُ يعتمد التعدُّدَ، فمن بين أدوات التّعدية للمفعول الألف والتَّضعيف، وهمزة المطاوعة، والتّعدّي:أن يحتاجَ الفعلُ والفاعلُ إلى المفعولِ-حتميًا- وفي القاموس «أَعْلَمَ الفارسُ: جعلَ لنفسِه علامةُ الشَّجعان، هو مُعْلَمٌ«[60] قال الأخطلُ:

« مازال فينا رباطُ الخيلِ مُعْلِمَةً

وفي كليبِ رباطُ اللَّومِ والعارِ»[61].

مُعلِمَةٌ بكسر اللاّم، وأَعْلمَ الفرسَ" علَّق عليها صوفا أحمرَ، أو أبيضَ في الحرب، ويقال عَلَمْتُ عِمَّتي، أَعْلَمُها عَلْما، وذلك إذا لُثْتَها على رَأْسِكَ بعلامةٍ تُعْرَفُ بها عِمَّتُكَ، وقدحٌ مُعْلَمٌ: فيه علامةٌ، ومنه قولُ عنترةَ (ت 615 م):

« ولقدْ شَربتُ من المُدامةِ*[1] بعدَما

رَكَدَ*[2] الهواجرُ*[3] بالمَشُوفِ*[4] المُعْلَمِ»[62]

و**العلامةُ**:السّمةُ، والجمعُ عَلاَمٌ، وهو من الجمع الذي لا يفارق واحدَه إلاّ بإبقاء الهاء، ويتحقق في كلّ المعاني المستفادة من صيغة الفعل: أعْلَمَ أنّ الأمرَ للنّفي في الضدّ فأعْلَمَ؛ أي أزالَ الجهلَ، وأعجمَ أزالَ العُجمةَ (الإبهامُ)، و**الإعلام**ُ به، والمعنى أَمَارةٌ يُقصدُ إليها ليحصلَ الفهم.

وأمّا **الإعلاميّةُ**: فهي السِّمةُ في القصيدةِ الّتي تتميَّزُ بثقل معنويّ، ومعرفيّ، وفكريّ، وجماليّ، لفهم القصيدة به، والفهم بالقصيدةِ.

- الإعلاميُّةُ: توصفُ نسقا معرفيا (Système de Savoir)، ويمكنُ لنا وصفُها دّائرةَ **المعلوماتِ** في ظلال النّصيّة المحقّقة للنّصّ، بنَسَق المعرفة في النّصّ، أوهي بنيةُ

---

[60] ابن منظور: لسان العرب، 46/4.
[61] ديوان الأخطل: ص 152.
*[1] المدام : الخمر، سمّيت بذلك لأنها أديمت في دنّها
*[2] ركدَ : سكن.
*[3] الهواجرُ: جمع هاجرة وهي أشد الأوقات حرا
*[4] المشوف: المجلوُّ
[62] ديوان عنترة: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1978 م، ص 23.

المعلوماتِ في القصيدة الشّعريةِ، «كما يرى هاليداي بقسمَيها:1- غيرُ معروفة لدى المتلقي،2- مسلّمُ بها ومعروفة»[63].

وهي مجموعة من المعارفِ مترابطةً، حتىَّ يكونَ للتّركيبُ النصيّ، والتّوزيع الأسلوبيِّ، معنىً شعريّ ٌلدينامية التواصل بين المبدع، والمتلقي، وحتّى يتمسَّك بهذه المعارفِ القارئُ والناقد، «وهدفُها تحقيقُ أثرِ أدبي، وتمتازُ بالتفاوتِ في درجة ارتباطها»[64].

ثمَّ إنّ النصّ الأدبيّ يبني نسيجُه لإحداثِ صدْمة شعرية، يودعُها المنتِج للنصِّ مؤطَّرةً بلاغيا و بيانيّا، من تشبيه، واستعارات يُحدثُها في القارئ، ولعلّ هذه الصدْمة - موافقةٌ إلى حدّ ما- مع الصدمة **الإعلاميَّةِ**، من **المعلوماتِ** المبثوثةِ في النصِّ، حيِّزَ الصّدمة الشعرية، وهذا يتوقّف على مقدرة الشّاعر في إبراز هذه الصدمة، على المستويَين الإعلاميِّ والشعريِّ.

ويتحقق التفاعل الشعريُّ على أساسِ« التحقيقِ النظميّ لبنية **المعلومات**»[65]، ونشير– هنا- إلى بؤرة المعنى، «وارتباطها **بالإعلامية**؛ إذ وظيفةُ البؤرةِ حملُ **المعلومةِ** الأكثر بروزا في الجملة»[66].

وتعملُ قوّة الارتباط العضوي بين محتوى **المعلومات**، ونسَق النصّ الشّعري، الذّي تتمّ قراءتُه من قِبلِ المتلقي في إفراز الهدف الأدبيِّ الحقِّ، وتقرير قيمة النصِّ في الذّهن، وترسيخها في الرّوح.

وهذا يعبّر عنه **صلاح عبد الصبور** في حديثه عن معمارِ القصيدة بالوارد، ويُلمح إلى بناء القصيد بتشكيل اللّوحة، فيقول:«أمّا تشكيل اللّوحة الشّعرية فهو واردٌ، يأتي إلى النّفس فتتحركَ به اليدُ كما يَرِدُ» واردُ القصيدة"[67] وما القصيدةُ-إذّاكَ- إلاَّ واردُ **لمعلومةٍ** نفعيةٍ، لاقتراح طلب ما في ترسيخ مفهوم... اِلخ، يصدر الشَّاعر إلى قارئه، ويمكن لنا أن نوضّحه برسم تخطيطيّ تبسيطيّ:

---

(63) ج. ب. براون ج. يول: تحليل الخطاب، ص180.
(64) ينظر: سمير سعيد حجازي: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، ص10.
(65) ينظر: ج. ب. براون ج. يول: تحليل الخطاب، ص181.
(66) ينظر: أحمد المتوكّل: الوظائف التّداولية، ص28.
(67) صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشعر، ص37.

يُثار هذا الوارد ويهيّأ صادرا

فكرة القصيدة = واردٌ أولٌ← النّصّ= مرحلةُ التشكيل ترتيب، تغير، إضافة تطرأ على مفصل **الإعلامية (المعلومة)**.

يتنوّع هذا الوارد يحوّل الواردُ إلى صادرٍ

وهو صورةٌ من

الإعلاميَّةِ (المعلومة) ← صادرٌ من الشاعر

(واردُ ثانٍ) على القارئ

(الواردُ في صورة المعلومة كما يقرّها الكاتبُ نهائيا)

(إلمام إلى فكرة قرار الكاتب في استراتيجية المعلومة)

هذا إلى جانب أنّ هذه الحزماتِ من المعارف المصدَّرة إلى القارئ، والإضافات التي تشكّل **الإعلاميَّة** في النصِّ الشعريِّ.

يمكنُ لنا وسمُ وظيفتها بالتثقيفية فيتحكم «هذا المعيار في الرّسائل الشّعرية (Messages Poétiques)؛ أي في الظواهر التوصيلية، ذاتِ بِنْياتِ خاصّةٍ تربطُ –أساسا- بين الظاهرة الشّعرية (دفق الإبداع)، والظاهرة **الإعلامية**، انطلاقا من الدّلالة العامة للغة، والدّلالة الفنيّة والشّكلية للنصِّ»[68].

ولعلَّ النصَّ عند الشعراء الكبار ثقافيٌّ جدّا، وإعلاميٌّ جدًّا أمثال **بدر شاكر السيَّاب**، إضافةً إلى **صلاح عبد الصبور**، وغيرِهما.

فنصُّ **بدر شاكر السّياب*** -مثلا- غنيٌّ بالرّمز، والرّمز - عند **صلاح عبد الصبور**- نواةٌ من أنويةِ المعرفية الشعرية في النصِّ، والتمثيل بالأساطير، الآلهة، التواريخ، والشخصيات، الأحداث، الأوصاف، الوقائع، الألوان، الصُّور، القصص، وغيرِها من التنويعات الثقافية، التّي تغمر النص بالثقل المعرفي، وتزيده تاريخية، وتثقيفية، فيغدق الشاعر- بشعره- القاموسَ الثقافيَّ، والإبداعيَّ المتميز على المتلقيّ.

وها هي مقطوعة تحتوي رمزين:

---

[68] ينظر: سمير سعيد حجازي: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، ص122.

* بدر شاكر السياب العراقي المعروف: ولد في جيكور جنوب العراق عام 1929، من رواد قصيدة الشعر الحر توفي يوم الخميس 24 كانون الأول 1964 للإطلاع أكثر ينظر كتاب بواكير بدر شاكر السياب، ج1، الشعر العربي المعاصر دراسة وتقييم: إليا الحاوي دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ص11.

الأول **لسيزيف:** صاحب صخرة الألم للآلهة.

ورمزٌ ثانٍ **الجلجلة:** وهو جبلُ، قيل: صلبَ عليه **المسيحُ عيسى عليهِ السَّلامُ**، هذا مقطعٌ من نصّ (**رسالةٌ من مقبرةٍ**):

« **وعندَ بابي يصرخُ الأشقياء:**

«أعْصُر لنا من مقلتيك الضّياءْ

فإننا مظلومونْ!»

وعندَ بابي يصرخ المخبرونْ:

«وعْرٌ هو المرقى إلى (جُلجلهْ)

والصّخرُ، يا(سيزيفٌ) ما أثقلَهْ

(سيزيفٌ) إنّ الصّخرةَ الآخرونْ!»»[69]

الإعلاميَّةُ: (L'informativité)

من **الإعلام**؛ تعليمُ فكرةٍ أو شيءٍ في هيكلٍ **إعلاميٍّ** محدَّدٌ، «وهي إنفاذُ **المعلومةِ** بأنواعها للمتواصل معه، سواء كان المتلقيّ فردا، أم جمعا، أم جهةً أم مؤسّسة، أم غير ذلك»[70]،«فهي-عند دي بوجراند ودرسيلار- في أصنافِ النصِّ الجوهرية (**المعلوماتية**)؛ أي مقدار التوقع، أو عدم التوقع، أو المعرفة، أو الجهل؛ أي عدم التحقّق من عناصر النّص المعطاة، وفي الحقيقة كل نصٍّ **معلوماتيّ**، بشاكلةٍ أو بأخرى؛ ذلك لأنّه يمدُّ القارئَ -على الأقل- بأبسط عددٍ من **المعلومات**»[71].

ويمكن أن نَعرِضَ -بعد إظهار وظيفة **المعلوماتية** في النص- إلى موضوع **الإعلام** الشّعريّ، فنقولُ: تندرجُ **المعلوماتُ** الموزَّعةُ في خلايا النصِّ انطلاقا من **الموضوع المقصود** بالنصِّ، والمعالَج (Théme de texte) بتراكيبه وجُمله.

فالشّعر-في إطار الأدبية- أكثر إنشائيةً وذاتيةً من **الإخبارية**، ذلك بما يضمن الأغراضَ البيانيةَ والبلاغيةَ من تحقيق صورة الإنشاء، والأدبية.

---

[69] إليا الحاوي: كتاب بواكير بدر شاكر السّياب، الشعر العربي، دراسة وتقييم، دار الكتب اللّبنانية، بيروت، لبنان،ج1، (د ط)، ص11.

[70] ولفجانج هاينه وديتر فيهفيجر: علم اللغة النصي، ص94.

[71] دي بوجراند و دريسلار: النص والخطاب والإجراء، ص96.

إلاّ أنّ **المعلوماتيـــة** - بوصـفها معيـارا مـن معـايير الـنص، بمعيَّنيـه الشّـكليّ، والغرضي- متوفرةٌ في البِنى العميقةِ لهذه الأغراض فالجُملُ:

«**آهٍ... ما أثقلَ جسمي الليلةْ**

ما أثقلَ جسمي الليلةْ»[72]

هي جُمَلٌ تعجُّبية، برغم خفاء علاماتِ التعجُّبِ في هندسة النصِّ، وفي ورقة الدّيوان، إلاّ أنَّ القدرةَ التخيليَّةَ للقارئ تنفذ إلى خبرٍ يريده الشاعر من أنّ جسمَه ثقيل جدّا.

والسّؤال- في التعجّبِ- عن وزن الثقل في الجسم، وأرادَ أن يطبعَه **بسياقِ** التعجُّبِ، لإثارةِ كوامنِ الدَّهشة في المتلقي، وليطرحَ أمثلةً من الأسئلة: لماذا؟ وكيف؟ ولماذا ؟ وما السّرّ في ذلك؟ ... إلخ.

يحتوي-خلفَ هذا **الخطابِ-** أسبابٌ سوفَ يعلمُها القارئ من تفاصيلِ القصيدة وبواقيها، وهذا ما نسمِّيه بتدرّج **موضوع الإعلاميَّةِ**، مع أبيات القصيدة الشِّعرية، ومستَكملاتها.

ويستأثر القارئ بهذا النظام للأغراض الأدبية، في فرز إحساسات الشاعر ضمنَ مقطوعاته الشعرية، ذلكَ لاستنطاق الرّوعة والجمال من الأسلوبِ، والتركيب وأغراض التعجب، والاستفهام، والأمر، والطلب... إلخ، في مرجعية ما يناله من ثقل كلمة (جسْم) -مثلا- في هذا الظرف للزمن (هذه الليله) دونَ الليالي الأخرى في قصيدة «**تجريد1**»[73] من الدّيوان، الظرف مشار إليه باسمِ الإشارةِ المقدّرِ (هذه) «**ما أثقلَ جسمي الليلةْ**»[74] إيماءٌ لأهميّة حالة الجسم في مستغرَق الظّرف.

2) الأفقُ الوظيفيُّ للمعلوماتِ:

ممّا تقدّم «الجملةُ ليست بنيةً تركيبيةً فحسْب، بل تسهم في تدرّج القصيدة، إنما توزَّعُ **المعلوماتُ** المعروفة، الجديدة بتعزيز **المعلومةِ** الثانيَّةِ على الأولى، إنَّ **المعلومةَ** الجديدة عندَ اقتراحها تصبح معروفةً، ويمكنها أن تُعتمد نقطة ارتكاز جديدةً من صلب الجملة،

---

[72] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص103.
[73] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص102.
[74] المصدر نفسه، ص103.

يجري التمييز بين **الموضوع**- وهو ما يتحدث عنه؛ أي العنصر المعروف- و**المحمول** وهو الذي يمثل **المعلومةَ**»[75].

وهذا ما إذ توفّرَ يكون ترسيخٌ غزيرٌ، وكثيفٌ **للمعلوماتِ**، والمعاني، والمعارف بتنوعٍ، وتعدُّدٍ، ويمكن تسميتُه: نَفَسًا ثقافيا للقصيدةِ، فالجملة الآتية:

(Mon patron m'a donné une augmentation mais elle n'est pas énorme)

وهي الجملة: معلمي أعطاني زيادة ولكنّها ليستْ ضخمةً.

يمكننا أن نعتبر- في الجملة الأولى- بأنَّ (Mon Patron) هي **الموضوعُ**، وإنَّ البقيَّةَ هي **المحمول**، غير أنَّ (Une Augmentation) تتنقل من منزلة المكوّن **للمحمول** إلى منزلة **الموضوع** في الجملة الآتية بعدَها.

هذا ويُطلق مفهوم التدرّج **للموضوع** على هذه الظاهرة-التي نظر إليها أنّه: **الأفق الوظيفيِّ**- من قِبلِ مدرسة براغ، « وبخاصة من قبل ما تزيوس في العشرينات ودان (1974)»[76]؛ لانّها اهتمَّت بالوظائفيَّة الصَّوتية.

ولعلَّ هذا **الموضوع** هو أهم ما يُفصَحُ عنه داخل النصوص، وما يشتمل له بتطبيقات على القصائد في الدّيوان؛ فسنستشفّ الأفق الوظيفي **للمعلومةِ** في قصيدة « **شذارات من حكاية متكرّرة وحزينة**»، وسنبحثه داخلَ التركيب الذّي يحمل معنىً في ذاته.

أمَّا في متوالية القصيدة الشعرية، فالتدرج **المعلوماتي** له قبيل، وصورة خاصة إذ الشعرُ استعمالٌ نوعيٌّ للغة، إلاّ أنَّ المركزيةَ في التدرّج-في ذاتها- هي الهدفيَّةُ:

«**وتَوهّجَ مَفرِقُها بالنّورْ**

وتهدّلَ سالفتاها كالذَّهَبِ المصهورْ

أَيقنْتُ بأنَّ (الحرفَ) (المستورْ)

قد يُكْشَفُ للصّوفيِّ المَغْمورِ»[77].

---

[75] دومنيك مونقانو: مصطلحات تحليل الخطاب، ص118.
[76] المرجع نفسه، ص119.
[77][78]صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص80.

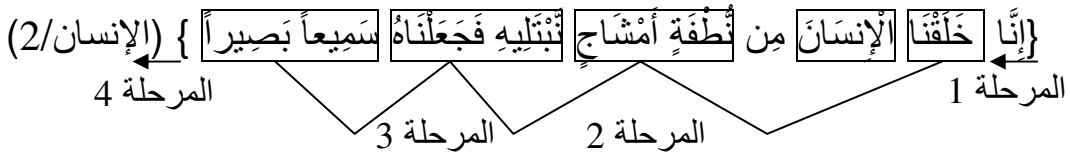
فكلمةُ (**الحرفَ**) يمكن جعلُها **موضوعا** في نسق الجملة الأولى موصوفا بـ (**المستور**َ)، وباقي الجملة (**محمولٌ**)، وكلمة (**الحرفَ**) أي (**الموضوع**)، فهي في البيت الموالي منبعُ (**الموضوع**) الثَّاني **قد يُكْشَفُ للصوفيِّ المَغْمور**"[78]، بوساطة الإحالة من كلمة (**الحرفَ**) المحقَّقة بـ (قد)، و(نائب فاعل الفعل) (**يُكْشَفُ**) الذي يعود بالضرورة إلى كلمةِ (**الحرفَ**).

وهذا ما ساعد في تدرّج **المعلومات** في **سيَّاقِ** المقطوعة الشعرية، وقد استشفينا هذا الأمر مستخدما في القرآن الكريم؛ إذ الانسجام الجمليّ محقّق، والإحالة مترابطة ترابطا تامّا، والتدرّج مستمر في الآيات استمرارا يضمن استمرار المعنى، و عدم انطفاء الدّلالة، بل يزيده تكثيفا، وتلميحا، وإنطاقا للصورة أو للوصف.

ففي سورة " **الإنسانُ**" في جملة الآية الأولى- **موضوعا** -موازاة مع ما يتواكب والكلماتِ الأخرى، فهي **محمولٌ**، ولكن تحوّلَ هذا الموضوع (**الإنسانُ**) من **موضوع** إلى **محمولٍ** في جملة الآية الكريمة الثانية؛ إذ كلمةُ (**نطفةُ**) أمشاجٍ هي **الموضوع**، هذا التدرّج أعطى هالة للمعنى بمآله تشريعا، يظهِرُ حقيقةَ هذه المفردة (**الإنسانُ**)الحيُّ، هو المعنى المعالج في السورة كلِّها، وأفاض دليلا وإشارةً موحيةً بتدرُّجِ طبقاتِ **الإنسانِ** في الخلق، والنموّ، ودرجته وأصله، ومآله فقال الله عزَّ وجلَّ:

﴿هَلْ أَتَى عَلَى (الإِنسَانِ) حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئاً مَّذْكُوراً﴾ (الإنسان 1)

تدرج في **(موضوع)** الإنسان.



وهذا المعيار يُفهم من خلالِ وظيفته في إثراء قيمة المعنى في النصِّ بعموم، وتلاحمِ الجانب البلاغيِّ بالبِنويِّ.

وتتضح الدّلالة بالرّسالة الأدبية؛ إذ إنَّ معناهُ أنَّ: «النصَّ الأدبيُّ يفرز أنماطَه الذّاتية وسننَه العلاميَّةَ، والدَّلاليةَ، فيكون سياقه الدَّاخليُّ هو المرجعَ لقِيَم دلالاته، حتىَّ كأنَّ النصَّ هو معجمٌ لذاته»[79].

وبما« أنَّ اللغةَ ليست محضَ وسيلة، يتخذها الأديب لبناء عمله الأدبي، وإنّما هي لديه غايةٌ– أيضا-؛ لأنّها جزءٌ من عمله الأدبيّ، وبناؤها-على هذا النّحو- تصوُّرٌ له، لمادة اللغة، ولمرجعيتها، هذا المنشود يسعى إليه الأديب، ويعمل على تحقيقه، وهُوَ لا يَستخدمُ اللغةَ بالنّحوِ المألوفِ لدى الآخرين، وإنّما هو يخْدِمُها على أسلوبه»[80]، فيوصلَ ما يفهمه فيها، من معلومةٍ، ومقترحٍ، وعرضٍ، ورسالةٍ، بجَهده الإبداعيِّ للغةِ.

وإنَّ اللغةَ–عندَ الأديبِ أيضا- وسيلةٌ ناقلةٌ إلى مستقبِل أفكاره، و فكرة عاملة على تحمّل طاقة معلوماته، وتأكيدَها لمرسلَه، وصنعَها-مرَّةَ أخرى- له، في إطار الحَدَث الإبداعيّ.

3) إيصالُ المعلوماتِ واستراتيجيَّةُ النّصِّ:

«من متطلبات كلّ حدث أدبيّ معلومةٌ حقيقيةٌ، إذ إنَّ المتكلم لديه شيء يقوله إلى شريكٍ، إذن يكون شيئا هاما بالنسبة إليه، أو جديدا»[81]؛ ذلك لتكوين النصّ الثقافيّ المؤدي إلى تثقيف المتلقي، بشكلٍ عامٍّ، وللتواصل المعرفيّ، والنّفعي، والأدبيّ ضمنَ تصور ذاتيّ، وشاعريّ لكاتب الشّعر.

---

[79] عبد السلام المسدِّي: الأسلوب والأسلوبية نحو بديلٍ ألسنيٍّ في نقد الأدب، ص101.
[80] ينظر: أحمد محمد معتوق: الحصيلة اللغوية، أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 152.
[81] فولفجانج هانيه و ديتر فهيفجر: علم اللغة النصي، ص345.

وهذا الرّصيد من المعلومات مطلوبٌ ليخبر به المتلقي، تقارير عامة، إفاضات شخصية تقتضي استجلابَ القارئ للتفكير، وإثارةَ الاعتقاد بالمحاورة، بمختلِف درجات المتلقي، مثل مقطع: «(...) **فالبسمةُ في هذا البلدِ ندًى**

تغتسل به العينانِ صباحَ مساءْ»[82]

هذا الوصف يقصد به محاورة المتلقي فيما هو موجود، من تركيب بلاغيٍّ، أوفي المقطع:

«**يلقي بي ضَجَري أحياناً في شطّ البَحْرْ**

يستهويني عندئذٍ أنْ أَهمِسَ للموجِ المتدفقِْ»[83]

«وهذا وحدَه لا يكفي، إلاّ إذا نُظمت هذه الحقائق الظاهرة بالنسبة للمتلقي، في سياقات جديدة، من أجل هذا توجد مَهمة استراتيجية أُولى للكاتب؛ تتمثل في أن يقومَ -دائما- في إطار الهدف الأعلى، والمقصد بمثل هذا الاختيار، من مجموعة الأوضاع الممكنة لواقع النصّ الخاصّ، فبذلك يسبّبُ الأثرَ الأكبرَ في ذاتِ المتلقي»[84]، بل ويسهِمُ في ترسيخه أثرا يُحتذى به في نموذج النصّ.

من هنا فالنص ليس قناعة– فقط- تتجسّد في قرارات تترجمُها الحروف، وتحملها اللغة، وإنّما هو حجَّة ومادّة ثقافية، ومثالٌ، ومعلومةٌ، تفترض صدق ما يرمي إليه الشاعر وأحقية النصّ في الإصغاء إليه من قِبلِ المتلقي.

من خلال هذه القيم تظهر جمالية النصّ بحسن تنظيمها إن كانت مجموعة، ومتعدّدة، وبحسن ترصيعها ترصيعا محمودا، وأخذ الشقّ المعنويَّ بها، وخانة الإبداع ووصية الشاعر في محتواها.

أمَّا«ما يشكّل ثنائيةً هامّة لقضايا بناء النصّ نفسُها هو الأتي:

4) تطبيقُ مفهومِ القرارِ الإستراتيجيِّ

إنّه القرارُ المحتملُ لنموذج استراتيجية معدّ للتفعيل، والتأثير، وإخراج القارئ لذات النصّ من دائرة كمون التصوّر إلى دائرة تصوُّرٍ آخر»[85]، وقصديّته أن يكون المعنى

---

[82] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص22.
[83] المصدر نفسه، ص46.
[84] فولفجانج هانيه و ديتر فهيفهجر: علم اللغة النصي، ص345.
[85] فولفجانج هانيه و ديتر فهيفهجر: علم اللغة النصي، ص345-346.

المعلوماتيّ الاستراتيجيّ صوفيا مثلا، فيبدو على لسان الغزل في النصِّ الشعري، والقارئ يستنطق أبعاد الغزل في النصّ، ودلالاتِه المقصودة.

ونضرب مثلا لتفعيل المعنى (بابن عربي) إذ نجعلُ بعض هذه الأمثلة نموذجا نطبّق عليه في مدوّنة «**الإبحار في الذّاكرة**».

قد تفطَّن ابن العربي إلى كتابة صوفية غامرة على لسانه الغزليّ؛ إذ تبدو دلالة الغزل في النصّ دلالة متكوّنة تاريخيا، يربطها بالمعاني الإلهية، مشكّلة لهذا الذّي لم يكن موجودا من قَبلُ، ولعلّ أهمَّ جانبٍ في الغزل هو علاقة الكاتب بالأنوثة، وهي مفهوم لم يكن سابقا على لسان الغزل، وإنّما تكون بفعله؛ أي بفعلِ تلقيه سواء من قِبَل ابن عربي، أو المتلقي بعامّة.

وهذا المفهوم-كما نرى- لا يوحي بعلاقة موضوعية، ضرورية بين لسان الغزل وبين المعاني الصوفية، بقدر ما يعكس مبدأ يقوم على الوجود كلّه، كما يحدّثنا به **صلاح عبد الصبور**؛ في عرضه لمراحل نتوج القصيدة عند الصوفيين، كسراج الدّين الطوسي إذ يقول صلاح عبد الصبور: «القصيدة واردٌ، وللصّوفيين المسلمين في استعمال كلمة وارد تفننٌ فريدٌ، فقد فرّقوا بين هذه الكلمة، وبين كثير من الألفاظ التي تشبهها، مثلَ: الخاطرُ والباديْ، والبادةُ أي أوّل ما يبدو للصّوفيّين، والعارضُ والفهمُ، فجعل السّراج الطّوسيّ البادةَ مقدّمةَ للوارد، حين يبديه القلبُ، أو يفجؤُه، فيخرجَ به عن مساره إلى مسار جديد، والبادي يفتح الطريق للوارد؛ إذ شرط الوارد أن يستغرق القلب، وأن يكون له فعل»[86].

كما أن للطّوالع واللّوامع والبوادي مصطلح يحال في النصّ الصوفيّ إشاراتٍ ودلالاتٍ وإيماءاتٍ، فالمفهوم الصوفي للشّعور أو الحالة أو التّصوّر يتجه في صورة الغزل، وفي بيان التغزّل، وعلى لسان مصطلحاته الفاضحة للمهجة، والبائحة بما يرتضي المحبوب لمحبوبه، يقول ابن عربي في طَبْعِ الطالعِ الصوفيّ طالعًا غزليا:

«لقد صار قلبي قابلا كلّ صورة فمرعىً لغزلان، وديرا لرهبانِ
وبيتا لأوثان وكعبةَ طائفٍ وألواحَ توراةٍ، ومصحفَ قرآنِ
أَدينُ بدين الحبِّ أنّى توجهتْ ركائبُه، فالحبّ ديني وإيماني

[86] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 12.

لنا أسوة في بِشْرِ هندٍ وأختِها وقيسٍ وليلى ثمَّ ميٍّ وغيلانِ»[87]

وكذلك النصّ لصلاح عبد الصبور:

«[كانَ يوافيني في أعقابِ الليلِ المسحورِ وفي
ألمٍ كاللّذة ياربي، ينزعُني من بين ندامَى دارِ
النّدوةِ، يَرفعُني منهوكَ البَدَن شتيتَ الروحِ،
يحلّق بي حتّى يلقيني في بطنِ الغارِ...]» [88]

ونموذج: **«وكئيباً مرتعِدَ الجنبينِ**
يطولُ مكوثي...
أتخيَّلُ عندئذٍ أنِّي نَسيّ منسيٌّ،
حتىّ تَسحقني وطأتُكَ النّورانيه...»[89]

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة: «**إجمال القصّة**»:

«كانتْ تدعوني بالرجُلِ الرملي
وأُناديها بالسيدةِ الخضراءْ
وتَلاقَيْنا في زمني الشفَقيِّ
وتَنادَيْنا في مرح طِفْلي
وتَعارَفْنا في اَستحياءْ
وتحسَّس كلٌّ منّا مبهورًا ألوانَ الآخر
وتَقاسَمْنا الأسماءْ.»[90]

- قرارُ الكاتبِ وتوزيعُ المعلوماتِ:

فكلّ هذه الأوضاع تعدّ مُهمةً فيما يخصّ الوصولَ إلى الهدف، وإنّها-إذن-ينبغي أن تشكّل (**معلومات** النّواة)؛ أي **موضوع** النّص، بالعرف المعتاد؛ إذ يتمّ-من هنا-توجيهُ توزيع **المعلومات**، وتكوين شبكتها»[91]، ويتوقفّ قرار الكاتب على كيفية توزيع التراكيب الإخبارية صيَغا، وسياقا، وكيفية تناول القواعد اللغوية حسبَ التقسيم الذي يفترضه التماسكُ

---

[87] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص69.
[88] صلاح عبد الصبور: الدّيوان، ص54.
[89] المصدر نفسه، ص55.
[90] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، ص98.

النصيُّ، وتحقق الانسجامَ المعنويَّ الدّلاليَّ، وتصب في جوهر الدّلالة المركزية (**المعلومات** النواة)، وقد تتساوى مع (المقصد الأصل) لتركيب هذا النصِّ أو ذاكَ.

ونسرد –مثلا- بسيطا على صورة التقسيم **للمعلومات** المبثوثة بين وَحدَاتِ الشعر ودرجاتها، كالمبالغة في إيصال تعظيم أمر ما، وهي **معلومة** معظَّمةٌ عند الكاتب، **فالمعلوماتُ** المعطاةُ في مقطع من مقاطع البردة للبصيري*في تعظيم الناس والأشياء والخلق للنّبيّ صلى الله عليه وسلم، وذلك باستخدام أفعال دلّت على هذا المعنى: جدّلت، قدّمت تفرّق، أوَليت... في قول الشَّاعرُ البصيريُّ:

« **كم جدَّلت كلماتُ اللهِ منْ جدلٍ فيهِ وكم خَصِمَ البرهانُ من خَصِمِ**

وقدّمَتْكَ جميعُ الأنبياءِ بها والرّسْلُ تقديمَ مخدومٍ على خَدَمِ

طارتْ قلوبُ العِدا من بينِهم فِرَقًا فما تفرّقُ بين البَّهمِ و البَّهمِ

وجلّ مقدارُ ما ولّيتَ من رُتَبٍ وعزَّ إدراكُ ما أُوليتَ من نِعَمِ»[92]

فالفعل (جدَّلت) يدلُّ على عدد المرات التي كانت فيها الغلبة، مع شدة القطع للقرآن الكريم.

وكذلك في سورة يوسف 23: ﴿وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾، في الصيغة الفعل دوران في عدد الأبواب، وهو كثير فالفعل غلّقت لا غلقت، وفي طريقة، وحالة الغلق بالإحكام، والتشديد في الإغلاق، فكذلك في كلمات (قدّم) في «**الإبحار في الذاكرة** »، **(صوت واهن)**، ويكرّر في قصيدة«**شذارات من حكاية متكرّرة وحزينة**».

فالفعل (قدم) معدّ لأنه مشدّد، ولا تُأخذ الحتميةُ صرفيا، ففي هذا الموضع يفهمها المبدع بمعنى التفاعل، وامتياز الدّرجة والفعل يدل على المبالغة لتحقيق الأولوية، والسبق؛

---

[91] ينظر: فولفجانج هانيه و ديتر فهيفجر: علم اللغة النصي، ص354.

* البصيري: شرف الدّين الصنهاجي الدّلامي المولد مغربي الأصل بلاد المغرب ولد(608هـ/ 1212م)، توفي (696هـ/1297 م). عالم في الأدب واللغة والنحو والدين والعروض، أخذ التصوف عن أبي عباس المرسي صاحب رحلات صاحب البردة في حبِّ النبي صلعم، وفيها عدة روايات نذكر منها قص' رؤيا الشاعر للرسول صلعهم في منامه وإعجابه بالبردة وقصة إشفاء أحد الرجال من العمى بوضعها على عينه من أبياتها: لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل ولا أرِقت لذكر البانِ والعلمِ.

[92] ينظر: موقع منتديات أزاهير الأدبية، مكتبة أزاهير الثّقافية، موسوعة الأدباء العرب، القسم الأدبي25شوال 1427هـ،8:17:10/11/2006=+?php sshonsthnead/vb/com.azaheer.www

«الإمامية على الأنبياء عليهم صلوات الله وسلامه، ولتعظيم مرتبة ومكانته»[93] فهو يعلم بتنقية اختيار أفعال تدل على تاريخ ملوك ما، أو عاطفة ما كانت في زمن ما.

يتضح-من كلِّ هذا-أن معيار (**الإعلامية**) جديرٌ بوصفه من المقدّمات (**للنص**) فضلا عن أنه مادة تزين النص، وترفع درجة إشعاعه الثقافي، وتخلّصه من الجمود الإنشائي المقذع، ومن الوصف العادي المتكلس.

وتعطي **الإعلامية** وجها آخر لخلفية النص، وتزيد من حجّة المعنى، ومن شرعية الدّلالة، وذلك بالإخبار بال**معلومةِ**، وأنباء المعرفة الموجودة في القصيدة.

استنتاجُ للفصلِ الثَّاني:

نستنتج أنَّ معايير السّياق، التّناص، الإعلامية في قصائد الشّاعر صلاح عبد الصبور متوفّرة بصورة متفاوتة في استثمارها، فقصائد الشّاعر تحمل معها مقام الحالة الإبداعية له، كما تحتوي قصائدَ مستفادةً من تجربة الشّاعر بقراءته الشّعرية للشّعراء الآخرين، كما أنّها تحمل متفاعلاتِ أدبيةً، تاريخيةً، ثقافيةً، دينيةً من اقتباسات قرآنية شكّلت حزمة من المعلومات، بيّنت صفة الإعلامية، وأخبرت بأنّ قصائد الإبحار في الذّاكرة تخبر بحادثة ما، وتُنبِأ بشعور الشّاعر، وعواطفه وتخيّلاته، وتستحثُّ القارئَ للاستجابة معها.

[93] رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري، ص87.

قائمة المصادر والمراجع
حسب الترتيب الألفبائي

قائمة المصادر والمراجع:

القرآنُ الكريمُ بروايةِ ورشٍ عنْ نافعٍ

أولا: الكتب باللغة العربية:

1- إبراهيم أنيس وآخرون: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مطابع دار المعارف مصر، ط2، ج2، 1973.

2- ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وصححه وعلق عليه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج1.

3- ابن طباطبا: **معيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

4- ابن عصفور الاشبيلي: **ضرائر الشعر**، عرض: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، كانون الثاني/ يناير، 1980م.

5- ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، (د ت).

6- أبو الحسن حازم القرطاجنّي: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، تونس، 1966، (د ط).

7- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

8- أبو بحر بن عمرو الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع. صيدا، بيروت، لبنان، ج2، (ط1)، 1999.

9- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه: **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، (د ت).

10- أبو بكر الرازي: **مختار الصحاح**، ترتيب: محمود خاطر، تحقيق وضبط: حمزة فتح الله، دار البصائر، مؤسسة الرسالة، دمشق، بيروت، (د ط)، 1987.

11- أبو بكر محمد بن الطيّب الباقلاني: **إعجاز القرآن**، تحقيق: عماد الدّين أحمد حيدر، مركز الخدمات والأبحاث الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، (د ت).

12- أبو العباس ثعلب: **شرح ديوان زهير**، تقديم: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، 2004، (د ط).

13- أبو علي بن إسماعيل: **المخصص**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع، (د ت)، (د ط).

14- أبو القاسم جار الله الزمخشري، **أساس البلاغة**، مراجعة: إبراهيم قلاتي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

15- أجروم بتوليتيز: **النقد الفني**، ترجمة: فؤاد زكرياء، الحقيقة المصرية للكتاب،(د ط)، 1981.

16- أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي: **شذا العرف في فن الصرف**، شرحه وفهرسه واعتنى به: عبد الحميد الهنداوي، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

17- أحمد رضا: **معجم متن اللغة**، منشورات دار مكتبة الحياة، ج4، بيروت، لبنان، 1960، (د ط).

18- أحمد الطريسي: **النص الشعري بين الرؤية السياسية والرؤيا الإشارية**، دراسة نظرية وتطبيقية، الدّار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2004.

19- أحمد المتوكّل: **الوظائف التّداولية في اللّغة الغربية**، نشر وتوزيع الشركة الجديدة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1.

20- أحمد محمد معتوق: **الحصيلة اللغوية، أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، (د ت).

21- أحمد مختار عمر: **علم الدّلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1991.

22- الأخطل: **الديوان**، رواية عبد الله ابن العباس اليزيدي عن الأب أنطوان صالحاتي اليسوعي، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، توزيع المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، (د ت).

23- إدريس بلمليح: **القراءة التّفاعلية، دراسات نصوص شعرية حديثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

24- إليا الحاوي: **بواكير بدر شاكر السياب، الشعر العربي المعاصر**، ج1، دار الكتاب

اللّبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

25- آمنة بلعلى: **تحليل الخطاب الصّوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرّغاية، الجزائر، ط1، 2002.

26- إياد عبد المجيد إبراهيم: **في النحو العربي، دروس وتطبيقات**، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ودار توبقال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

27- بدر شاكر السّياب: **سلسلة الشعر العربي المعاصر**، دراسة وتقييم: إليـا الحاوي، خصائص ومختارات، الجزء04، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

28- البدراوي: **عالم عبد القاهر الجرجاني المقتن في العربية ونحوها**، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1919.

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

30- بسّام قطوس: **وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين**، دار كندة للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط1، (د ت).

31- 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.

32- جبور عبد النور: **كتاب المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، (آذار مارس)1979.

33- جميل عبد المجيد: **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، (د ت).

34- جورج آن ريوبول وجاك موشلار: **التداولية اليوم، علم جديد في التواصل**، ترجمة: سيف الدين دعفوس ومحمد الشيباني ولطيف الزيتوني، دار الطبعة للطباعة والنشر، ط1، 2003.

35- جورج مونجانو: **مصطلحات تحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

36- جوزيف ميشال شريم: **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،

بيروت، لبنان، ط1، 1984.

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

38- حبيب مؤنسي: **فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعايرة النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دراسة**، دار المغرب للنشر والتوزيع والطبع، الجزائر،(د ط)، (د ت).

39- حميد لحميداني: **بنية النص السّردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991.

40- دي بوجراند ودريسلار: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1989.

41- دومينيك مونجانو: **مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات دار الإختلاف، (د ط)، (د ت).

42- **ديوان الأخطل**: تحقيق أنطوان صالحاني اليسوعي، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، التوزيع المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1969.

43- **ديوان الأعشى**: دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1400ه/1980.

44- **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**: ضبط الدّيوان وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، (د ط).

45- **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**: ضبط الدّيوان وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1980.

46- **ديوان عنترة**: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1978م.

47- رابح بوحوش: **البنية اللغوية لبردة البصيري**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، (د ت).

48- رابح بوحوش: **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، دار العلوم، (د ط)، (د ت).

49- رجاء عيد: **صنعة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).

50- رشيد محمد رضا: **معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د ط).

51- رولان بارث: **لذّة النّصّ**، ترجمة: محمد الرّفرافي، مجلّة العرب والفكر العلمي، ع19، 1980.

52- سارة ميلر: **الخطاب**، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، (د ط)، (د ت).

53- سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

54- سعيد حسن البحيري: **علم لغة النص**، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ط1.

55- سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي، بنية النص السّردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1991.

56- سمير سعيد حجازي: **النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة**، دراسة لغوية حديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، 2004، (د ط).

57- سيد أحمد الهاشمي: **القواعد الأساسية للغة العربية**، حسب منهج متن الألفية لابن مالك، وخلاصة الشراح لابن هشام وابن عقيل والأشموني، نشر وتوزيع دار الرجاء، الجزائر العاصمة، 18 رمضان 1354هـ، (د ط).

58- سيد أحمد عبد الغفار: **التّفسير ومناهجه والنص وتفسيره**، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، 2000.

59- صالح مفقودة: **الأبعاد الفكرية في القصائد السبعة المعلقات**، دار الفجر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003.

60- صبحي إبراهيم الفقّي: **علم اللّغة النّصّي بين النّظرية والتّطبيق**، دراسة تطبيقية على السّور المكيّة، الجزء الأوّل، دار قباء للنّشر، القاهرة، ط1، 2000.

61- صلاح عبد الصّبور: **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، 1977/3/10، (د ط).

62- صلاح عبد الصبور: **ديوان الإبحار في الذاكرة**، الوطن العربي للنشر والتوزيع، مطابع دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

63- صلاح عبد الصبور: **مختارات صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1977.

64- عبد الله ابن المقفّع: **كليلة ودمنة**، شرح ألفاظها: محمد موهوب بن حسين، طبعة جديدة

مدرسية مبنية على أقدم مخطوطة مؤرخة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

65- عبد الله حسن بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2001م، (د ط)، ص129-113.

66- عبد سلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د ط)، 1977.

67- عبد القادر الفاسي الفهري: **اللسانيات واللغة العربية**، نماذج تركيبية ودلالية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1986.

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

69- عبد المالك مرتاض: **نظام الخطاب القرآني**، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

70- عبد المنعم إسماعيل: **نظرية الأدب ومناهج الدّراسات الأدبية**، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1981.

71- عبد الناصر حسن محمد: **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، الفصل الثالث، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (د ط)، 1999.

72- عبد الوهاب السيد عوض و محمد عبد العزيز القلماوي: **مجمع اللغة العربية**، مطابع الأوفنست، شركة الإعلانات الشرقية، 1405هـ.

73- عدنان حسين قاسم: **الإتّجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشّعر العربي**، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مصر، (د ط)، 2001.

74- علي آية أوشان: **السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة**، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

75- علي بوملحم: **ديوان النّابغة الذبياني**، تقديم وتبويب وشرح، دار وكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

76- فان ديك: **علم النص، النص والسياق، استقصاء في البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**، شرح: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، (د ت).

77- فرحان بدري الحربي: **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2003.

78- فردينان دي سوسير: **دروس في الألسنية العامة**(Cours des linguistique générale)، تعريب: صالح القرمادي، محمد شاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، (د ط)، 1985.

79- فوزي عيسي: **النص الشعري الحديث وآليات القراءة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).

80- قاسم المقداد: **هندسة السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)**، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1984.

81- قدامة بن جعفر أبو الفرج: **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط).

82- القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، المعاني البيان البديع، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

83- كاظم عودة خضير: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

84- محمد خطابي: **لسانيات النص**، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، د ط، 1991.

85- محمد زكي العشماويّ: **الرّؤية المعاصرة في الأدب والنّقد**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، (د ط)، (د ت).

86- محمد عبّاس: **الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني**، دار الفكر المعاصر، لبنان، (د ط)، 1999.

87- محمد عباس: **ضدّ الذّاكرة شعرية قصيدة النّثر**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2000.

88- محمد كراكبي: **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني**، دراسة صوتية تركيبية، (د ط)، (د ت).

89- محمد محي الدّين عبد الحميد: **سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى** لمحمد عبد الله

جمال الدين بن هشام الأنصاري، نشر دار الإمام مالك، ذو القعدة 1416 هـ.

90- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

91- محمد مفتاح: **دينامية النص، تنظير وانجاز**، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط2، حزيران 1990.

92- محمود سليمان ياقوت: **منهج البحث اللغوي**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، (د ط)، 2003.

93- مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النص**، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

94- **المنجد في اللغة والأعلام**: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية بيروت، لبنان، ط20، (1967-1979).

95- منذر العياشي: **العلاماتية وعلم النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2004.

96- ميشال فوكو: **تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد**، ترجمة: محمد علي الكبيسي، دار سرايس للنشر، تونس، (د ط)، 1999.

97- ميشال فوكو: **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

98- نصر حامد أبو زيد: **مفهوم النّصّ**، دراسة في علوم القرآن، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط6، 2005.

99- ولفجانج هاينه و ديتر فيهفهيجر: **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة: صالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1999م.

100- يمنى عيد: **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1990.

101- يوسف فرحات: **ديوان مجنون ليلى**، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1999م.

ثانيا: الرّسائل الجامعيّة:

102- إبراهيم صحراوي: **الخطاب الأدبي لدى جرجي زيدان**، تحليل رواية جهاد المحبين،

مخطوط ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2000.

103- أحمد مداس: **تحليل الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية**، دراسة تطبيقية لقصيدتي: المساء لإليا أبو ماضي وقارئة الفنجان لنزار قباني، مخطوط ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003-2004.

104- محمد مغناجي: مذكرة الليسانس، **آليات التفسير الذهني للظواهر اللغوية في نظريتي عبد القاهر الجرجاني ونوام تشومسكي**، دراسة مقارنة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004/2003.

105- يحي الشريف عبد الرزاق: **الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف**، قصيدة غرداية نموذجا، مخطوط ماجيستير في النقد الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة والآداب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004 /2005.

ثالثا: الدَّورياتُ والمجلاتُ والجرائدُ:

106- إسماعيل الصمادي: جريدة الأحداث، **صفحة الكشك الثقافي**، الأربعاء 2006/12/20، الشركة للطباعة وسع شرق غرب، الشركة الجديدة للتوزيع، NMA.

107- بشير إبرير: **مطبوعة من لسانيات الجملة إلى علم النص**، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2004-2005.

108- دفة بلقاسم: **التّحليل السّيميائي للخطاب السّردي**(محاضرات الملتقى الثّالث للسّيمياء والنّصّ الأدبي 19- 20/فريل/ 2004)، الكتاب الثّالث، منشورات قسم الأدب العربي، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، الجزائر.

109- سعد مصلوح: **نحو أجرومية للنّص الشّعريّ**، دراسة في قصيدة جاهلية، تجربة نقديّة، مجلة الفصول، ج1، يوليو1991.

110- عشتار داود أحمد: **مقاله تقنية التوازي في الشعر الحديث**، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شعرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد421، أيار 2006/06/07.

111- فاروق موسى: **مقالة إشارات الصدق في القصيدة الوجدانية كما يستشفها القارئ**، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، أيار، العدد119.

112- فدوى طوقان: **من أوراقي المطويّة**، قصّة لقائي مع جمال عبد النّاصر سنة1968، مجلّة الدّوحة، وزارة الإعلام فطر، مطابع علي بن علي، الدوحة، العدد 121، ربيع الثّاني، يناير 1406 كانون1986.

113- متقدم الجابري: **تجليات الاغتراب في شعر صلاح عبد الصبور**، مجلة الأثر ALATHAR، العدد الرابع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، ماي/2005.

114- محمد خـان: **مقالة بنية الخطاب الشعري، الإيقاع، المعنى**، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 19-20 أفريل.

رابعا: المراجعُ باللُّغةِ الأجنبيَّةِ:

115- Algerda Julier Griemas et autres, sémiotique, dictionnaire raisonne de théorie, Dubois, Cahier et Robinson, Larousse, France, Paris.

116- J. Lyons: Linguistique Général, traduction à linguistique Théorique tradition.

117- J.M. Adam: élément de linguistique textuelle, théorie pratique de l'analyse textuelle, Mardogo, Paris, 1990.

118- Jean Michel Adam: Linguistique et Discours Littéraire, édition Larousse, paris, 1976.

خامسا: مواقعُ الانترنيتِ:

www.almeshkat.net/book/open.php?cat=168book1296.

www.Alriadh.com/2005/03/28/article/51388htm.

www.anhar.com/nuke/modules.php? rame=newsafile=articl.sisd-1187.

www.awa-dam-org/mokifadaby/421/mokf421.003htm.

www.awu-dam.org/mokifadaby/414/mikf414-004.htm.

www.azaheer.com/vb/shonsthnead php ?t =13066.

www.moltaqa.com/vb/php/ptintheard.php27=21441.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ- ط

التمهيد النظري:

1- مهاد الدراسة: 12

2- تمهيد نظري للمصطلحات: 15

1- الخطاب 15

أ) في المعجم: 15

ب) الخطاب الأدبي..... 20

2- النص: 22

أ) في المعجم والقاموس 22

ب) المعنى اللّغوي والأدبي للنص داخل المدونة 24

3- علم اللغة النصي: تعريفات اصطلاحية ونظرية 26

4- علم النص (تعريفات اصطلاحية ونظرية) 27

الفصل الأول: ما يتعلق بالمنتج المتلقي

- القصدية (القصد المقصدية)

أ- القصدية 31

- تعريفات لغوية، قاموسية ومعجمية 31

- تعريف القصد في المعنى 32

- القصدية وعلامات الخطاب في ديوان "الإبحار في الذاكرة" 35

1- مرجعية القصد 37

خلاصة: 51

2- القصد في الديوان..... 52

- استنباط: 67

- المقبولية الاستحسان (القبول)

1- تعريفات قاموسية ومعجمية 75
2- القبول في اصطلاح النصانيين..... 77
3- أربع صور للاستجابة (الاستدعاءات الجمالية) 78
أ- الإطار 78
ب- المشروع 83
ج- الخطة 86
د- المدونة..... 91
- خلاصة 91
- الاتساق التناسق، الحبك
1- تعريفات معجمية قاموسية واصطلاحية 94
2- التناسق في المدونة 95
- التماسك (الانسجام، السبك)
1- تقديم 106
2- تعريفات قاموسية معجمية..... 107
3- الإحالات 108
4- التماسك واصطلاحية المفهوم..... 109
5- الرابط النظمي 111
5-1- نموذج أحمد الجوماري..... 114
5-2- نموذج محمد الميموني 116
5-3- تقييم شعري لقصيدة "الإبحار في الذاكرة"..... 122
- استنتاج الفصل الأول 124

الفصل الثاني: ما يتعلق بالسياق الثقافي والاجتماعي والمتفاعلات لمنتج النص ومحيطه

تقديم: 129

- المقامية (السياقية، السياق)

1- تعريفات قاموسية 132

- السياق 132

2- المقامية 132

3- القرينة السياقية 134

أ- المستوى المقامي 135

ب- المستوى التبليغي 136

1- شروط المستوى المقامي 137

2- شروط المستوى الاتصالي التبليغي 137

خلاصة 139

- التناص (تداخل النصوص)

1- تقديم: تعريفات قاموسية 143

2- التناص (تداخل النصوص) 144

3- نصية الخطاب 145

3-1- التناص والتفاعل النصي (المناصصة) 145

3-2- أمثلة تناصية "الديوان" 145

3-2-1 توحّد الراوي برمزية نصية سردية (وصفية) 146

3-2-2 توحد الراوي برمزية نصية غير سردية 147

4- قراءة في قراءة لخطاب المتناصات عند صلاح عبد الصبور 149

- النصية 151

5- المتفاعلات النصية 152

نصية المتفاعلات: 153

I- المتفاعلات قديمة: 153

1- متفاعلات تاريخية: 153
2- متفاعلات دينية: 153
3- متفاعلات أدبية: 154
II- المتفاعلات الحديثة: 155
1- تاريخية: 155
2- إعلامية: 155
3- متفاعلات أدبية وثقافية: 156
- الإعلامية الإخبارية
1) تعريفات قاموسية 158
- الاعلامية 161
2) الأفق الوظيفي للمعلومات 163
3) إيصال المعلومات واستراتيجية النص 165
4) تطبيق مفهوم القرار الإستراتيجي 167
- قرار الكاتب وتوزيع المعلومات 169
استنتاج الفصل الثاني 170
استنتاجـــات 172
خـــاتمة 179
الملخص بالفرنسية 181
قائمة المصادر والمراجع 184
المـــلاحق 196
فهرس الموضوعات 200

مقدمة

إنَّ الكتابـة تختلـف؛ فهـي أنـواعٌ مـن حيـث الموضـوع، ومـن ذلـك الأدبيـة، الفنيـة والاجتماعية... اِلخ، ومن حيث التشكيل الكتابيُّ: شعر، رواية، قصة.

ونحن- في هذا العرض- سوف نتطرّق إلى الشّعر المعاصر، بدراسة شاعر من الشّعراءِ المصريين هو**" صلاح عبد الصبور"**.

كما أنّ الكتابة تتنوع، فإن الدّراسةَ النقديةَ تتنوع؛ فمنها فرع علم اللغة النصيّ، أو علم تحليل الأدب وعلم تحليل الخطاب الشعري والأدبي.

والفرع النصيُّ متنوع التّخصصات والاتجاهات، وهو فرع يَستثمِر – الآنَ، في مجالات الدراسات الأدبية- أدواتِه وتِقنياتِه، ولكنَّ نظرياتِه المرجعيَّةَ، وأبعادَه في تطور مستمرٍّ، ونحن نستثيره لنستقصي جمالياتِ تطبيق هذا الفرع، ونستخرجَ جمالياتِ المدوَّنة، والعناصرَ المميّزةَ لها في آنٍ واحد.

وسؤالنا العام: أننا نبحثُ في الخطاب الشّعري، إطار الخطاب **لصلاح عبد الصبور** وجوهرُ الإشكالية، هل الخطابُ يتوفر على نصيّة لتأطيره؟

وما هي نصية الخطاب؟

وكيف نحلّل مدوّنة الشاعر من منظور نصيّ؟

ونلخص الإشكالية (Problématique) في ماهية الخطاب الشعري **لصلاح عبد الصبور؟**

فكل هذه الأسئلة أثارتْ اهتمامَنا في البحث، في هذا الموضوع، لِما لها من قيمةٍ تقنية، تخْدِمُنا في قراءة الخطاب، تفيدُ حقل الدّراساتِ النّصيةِ الحديثة، وتفيدُ تحديدَ معاييرَ لعدّ العمل الأدبيِّ أدبا، والنقدِ له نقدا.

وآثرنا أنْ تكونَ مدوّنةُ **صلاح عبد الصبور**«**الإبحارُ في الذَّاكرة**» لكونها آخرَ عمل للشّاعر، إلاّ قصيدةً واحدةً؛ كتبها وتوفي وهي:«**عندما حلّق السّندبادُ وعاد**»، ولم تكن فيها دراساتٌ أسلوبيّةٌ عديدةٌ، يمكن قتل البحثِ فيها، والتّنحي عن نقدِه.

في إطار علم النص، هناكَ تقصٍّ دائمٌ في فهمه فهما دقيقا، ومحاولةُ إنجاح المقاربات النصية للنصّ به، لكن هناكَ غموض في ضبط المصطلح عندَ علماء العرب والغرب بعموم، وعدمُ توضيح الترجمة له، فجديرٌ بنا الاستقصاءُ في كيفيات نقد الخطاب الأدبيّ

بالمنهج النصيّ، مع كلّ الآراء التي صُرفت في طرائق تحليل الخطاب، بأنواعه السّردي و الوصفي...الخ، وبأجناسه الشّعري، الروائي والقصصي.

فـإنّ أغلـبَ المصـطلحات المصـوغة فـي عنونتـه لا تنفصـمُ عـن جـزأين، الجـزءِ اللّسانياتيِّ، والجزءُ الآخرُ نصيٌّ؛ أي **علم لغة النص** أو **علم اللغة النصي**.

فأمـا البحـثُ فـي علـم اللغـة، فـالمنظور لغـويٌّ، والـنصّ يؤخـذ فـي مخبـر النقـد، والدراسات الحديثة، والتداولية، والتواصلية، وعلى أساس بِنية الخطـاب يتم تطبيقُ نظريـات علـم اللغـة عليهـا، وهذا مـا حفزنـا للاشـتغال فـي هذه الزاويـة، واقتـراحِ مدوّنـةٍ حديثـةٍ؛ لأنَّ الشّـاعر الحـديث، والمعاصـرَ قد استفاد من الثورة النقدية النصية، وقد اطّلـع- بصـورة أو بـأخرى- علـى مـا جـادت بـه النظريـاتُ المولِّـدةُ لنتاجـات النصـوص، واعتـرض-لا شـكَّ- للآليات؛ أي الميكانزماتِ لتحليل الخطاب.

فالمفاهيم؛ **النصيُّ، وعلم اللسانيات النصية، وعلم النص** تبحـثُ – كلُّهـا- فـي معـايير لإيراد النصية في الخطاب الشعري.

وقد حُدِّدت هذه العلوم فـي سـبعةِ معـاييرَ، ثـمَّ القـراءةُ النقديـة لهـا، بصـفتها خطابـا شعريا، خطاب شعري = (ملفوظ + إبداع الشعر).

وبعد تصـوّرنا لخليـةٍ أولـى لإشـكالية الخصـائص الخطابيـة فـي مدوّنـة «**الإبحـارُ فـي الذَّاكرةِ**»، وبعد شيء من الاستقصاء في حيثيات هذه الإشكالية، وجدنا أن الخصـائصَ هـي السماتُ الرئيسـةُ الخـامُ فـي الخطـاب، والخطـابُ لغـةٌ، فمـا هـي خصـائصُ اللغـة ضـمن بنـاءِ الخطاب الشعري **لصلاح عبد الصبور**؟.

إنَّ الخصـائصَ هذهِ هي: الصوتيةُ، النحويةُ، والتركيبيةُ، والدّلاليةُ.

لم نكنْ لندرسَها فـي ديوان «**الإبحـارُ فـي الذَّاكرةِ**»، إنّمـا تطلّعنـا إلـى عرضِ تطبيق إجراءات المنهج النصـي فـي المدونـةِ الحديثـةِ، باستئثارنا محاولـةَ لمسِ الفكرةِ، والصـورةِ، والتواصلِ ضمنَها، مع محاولةِ فحصِ إمكانات التّشريح النصيِّ، وعرضها عليهـا، وهل هـي قادرةٌ على استخراج الجوهر من الخطاب الشعري؟

وهل هي قادرةٌ على توسيع جمالية النقد الخطابي النصي؟،

وهل تستطيعُ إعطاءنا فضاءً أدبيا، يقضي بتطوير آلية العملية النصية؟ بعد أن سادت الدراسةُ النقدية للجملة؛ إذ كانت دراسة لغوية نظرية، وأصبحت الفكرة تبحث عن الجملة النص، لا عن الجملة في النص، أو خارجَه نحويا.

وهذا اقتضى تكثيفَ الطاقة في الأداة والطريقة، وانتقاءَ المدونة الأفضلِ والأكثرِ انفتاحا؛ لتسريع استنتاجات المنهج النقدي النصي، واستعجالِ الفائدة من النص، واقترحنا - بعد مقابلة الأستاذ عبد الله العشي- عنوانا للبحث (**نظامُ الخطابِ**) (Le system de Discourt) في المدوّنة.

وأردنا استحداثَ الرؤية في الخطاب، والأداة اللسانياتية من عنوان (**نظامُ الخطابِ**)، في كيفية استخراج فكرة البناء لنسيج نصي (لغة)، بمفهوم "دي سوسير" البنوي اللّسانياتيّ في كتابه «**محاضراتٌ في الألسنيةِ العامةِ**»*.

وأردنا معاينةَ وقْعِ مفهوم الخطاب عصريا، وفي جانب الشعر، وما المقصودُ به؟ إذ بُنيَ على مَتانات لغوية، وإبداعية، نسمّيها المرجعيات.

أخذت-هذه المرجعياتُ- قسطا من صورة الانفتاح على التركيب الشعري، الموسوم بالخروج على ما ألفَه أسلوب المُخَاطِبْ والمُخَاطَبْ، وتوقيع أثوره على تشفير الخطاب في توصيل المبتغى الخاص؛ أي الهاجس الإبداعي الشخصي، والهاجس الإبداعي العام، المتمثل في مشاركة الإنسان بالتوسل الشعري ترسلا وكتابة، سواءُ كان نثريا أم شعريا، عموديا أم من صنوف الشعر، أو التعبير بالأدب والفكر عن المكونات الظاهرة والباطنة، الصامتة والناطقة.

مع العلم أن الجدال العلمي قائم بين الملفوظ المقول، والمادة الخطابية، بصفتها نصا وجملة.

ولكنْ هل كنا لنتمكن من تعميق الإشكالية، وتنطيقها باعتبارنا في بحث منهجي أكثر منه استنتاجي، تنظيري وتبصيري؟.

إذن كيفَ نستعمل فحصا لسانياتيا بمنهج نصي، على خطاب حر، مفتوح على رؤى التداوليات الحديثة، والبراغماتيات، وأفعال الكلام، واللسانيات النصية؟.

---

* فردينان دي سوسير: دروسٌ في الألسنيّة العامة(cours de linguistique générale)، تعريب: صالح القرمادي، محمد شاوش، محمد عجينة، الدّار العربية للكتاب، (د ط)، 1985.

ثم إنَّ **عبدَ المالك مرتاض** له كتاب «**نظامُ الخطابِ**»*نحا فيه منحىً أخرَ في رؤية البحث، وفي تطبيقاته واستنتاجاته، لا توشجها بنظرية **علم اللغة النصي**، وتحليل الخطاب أيَّةُ وشائجَ.

ثم إنَّ دراسةَ **عبد الملك مرتاض** كانت في القرآن الكريم، ونحن في صدد دراسة شعرية.

هذا بعد أن اقترحنا موضوعا مستوصلا بمذكرة الليسانس*في **علم اللغة** نظريا (Linguistique)، هو التضمين بالمفهوم النصي الحديث؛ بحثٌ في المكونات الخطابية والمكوّن اللّسانياتي« Le Composant Linguistique» عند صوفي مورون (Sophie Moirand) في كتابها«Enseigner à Communiques en Langue Etrangère »، أو بحثٌ في المكوِّن: الخطاب، والبنية، والدلالة، والتداول، في مدونة (Blogs) **صلاح عبد الصبور**.

كان هذا البحثُ واسعَ الاستحصالِ للمراجع، ووجدنا -أيضا- أن الناقد ميشال فوكو له كتابُ « **نظامُ الخطابِ**»*.

وصَعُبَ تقسيمُ الفصول، وتَبيانُ المنهج، فتوطد الأمرُ لعنوانِ: « **الخطابُ الشِّعريُّ في ديوانِ « الإبحارُ في الذَّاكرةِ» لصلاحِ عبدِ الصَّبورِ**»، بحثا منهجيا للإحاطة بنظرية البحث في هذه المرحلة الأكاديمية؛ جمْعا وتطبيقا وربطا وتعليلا واستنتاجا.

ثمَّ المحاورة لإشكالية (**الخطاب**) العلمية في المصطلح، والإطلاق السّياقي له بمنظوره الأدبي في دائرة نظرية تلقي الأدب الجديدة.

من هذا العنوان كانت الانطلاقة للبحث، ولما عاجلنا الجمعَ للمصادر والمراجع التي تحوطه، والبحث في أهم مفاصلها، عاقدينَ العزمَ على تحريك هذه الإشكالية، والإجابة عنها، مع صراحتها من جهة العنونة، وغموضها من جهة استعمال المناهج، وأنها وَسَطت

* عبد المالك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرّحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، المقدمة.
* محمد مغناجي: مذكّرة اللّيسانس، آلياتُ التفسير الذّهنيّ للظواهر اللّغوية في نظريَتي عبد القاهر الجرجاني و نوام تشومسكي، دراسة مقارنة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004/2003.
* ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

للنقد المعاصر، تبيَّنَ لنا أن لها صلةً بالبحث في جوانب الأسلوبية، من دون فتح حلقات أخرى لممارسة القراءة النقدية النصية في المدونة.

ونرى أن سببَ إخفاق المخبر الحديث النقدي، في الإحاطة بقراءة شاملة هو في مرجعية القراءة النقدية الشاردة، غير الموحدة علميا، وعدم تأصُّل منابعها، ثمّ حجب الرؤية في تحقيق معاييرَ أصليةٍ للإبداع الشعري، فأزمةُ قراءة القراءة.

وطرحنا سؤال **النص**، و**علم النص**، و**النصية**، و**التناصية؟**، وتأثيراتِها في **الخطاب** الشّعريّ، ولنستلهمَ إفاداتَها في **خطاب** «**الإبحارُ في الذّاكرة**»، والبحثَ عن **النصِّ** المساير **للخطاب** في تعريفه وتوصيفه؟.

وهل ندرسُ **النصَّ** أم **الخطابَ**؟، أم**الخطابَ نصًّا**، أم **النصَّ خطابا** في المدونة؟ أم **النصَّ خطابا ونصًا** في أن واحد؟ **والخطابَ نصًا وخطابا** في أن واحد؟.

فمفهوم **النص** زاحمَ جزئياتِ الإشكالية، وبدا لنا- بحقٍّ- أن نبحثَ في مكوِّنات **النص** داخل **الخطابات** الشعرية الحديثة، والتي سمّيت **خطابات** لحدوثِ عملية القراءة والتلقي فيها. إذن هناك عمليةُ مخاطبة بين الشّاعر والمخاطَب.

ولتعزيز ثقل مفهوم **الخطاب** بالمفهوم الاتّصاليِّ، والتواصلي للقارئ في ظل الحركة الخطابية السريعة الراهنة، على مستوى تحليل الأدب والسياسة والدين وكل مَناطات الإنسان، فكرا ورؤية، دعوة وتعاملا.

وكان لابدَّ أنْ نستشفَّ- من علماء **النص** المعاصرينَ والقدماءِ- هذهِ المقوماتِ، فنتحدثَ-في البحث- عن مباني تشكّل **الخطاب**، هذا بعد أنْ هُدينا إلى جمع المعايير السبعةِ التي تكوّن **نصًّا**(بالمفهوم العلمي).

فكان البحث في فصلين، يتصدَّرُهما فصلٌ تمهيديّ نظريّ، يحوي إيضاءاتٍ حولَ المصطلحات المنهجية، النقدية، والأدبية.

وكان الفصلانِ مقسمينِ كالآتي:

- الفصلُ الأوّلُ: عالجنا فيه: **أولا**: ما يتعلّقُ بالمنتج والمتلقي **للنص**، وفيهِ جزئيتانِ: **القصدية (القصد)**: وتسمى **المقصدية**؛ أي فكرة وصورة القصد في الشعر، ومدى توفُّرِها ودرجة تعالقها مع المعايير الأخرى، وأهميّتُها، ثمَّ **القَبول (المقبولية) الاستحسان**: ونناقش

فيـه جماليـةَ القبـول للمـادة (**الإطـار**، البنيـة)، **الخطـة**(الصـيغة الشـعرية) **المشـروع**(الفكـرة القصد))، وذلك للبحث عن درجة استجابة التأثر، والقراءة في **المدونة**.

وثانيا: مـا يتعلـق بـالنص فـي ذاتـه، ويتمثـل – ذلـك- فـي **الحبـك**(**الاتسـاق، التنـاسـق**)، ونتعرض فيه إلى توفر الاتساق في مدونـة الشـاعر، والاتّسـاق تأثيرهـا فـي التـرابط المعنـوي لبلاغة الخطاب، و**السبك**(**التماسك، الانسجام**)، ونتطرق فيه إلى التماسك(ترابط الأدوات في المدونة).

- **الفصلُ الثانيّ**: عالجنا فيه ما يتعلق بالسّياق الثقافي والاجتماعيّ، والمتفاعلاتِ للمنتج للنص، ومحيطه في ثلاثةِ معاييرَ:
- **أولهما**: **المقامية**(**السياق، السياقية**): نعرِضُ-فيها- سياقَ المدونـة، وجُزئَيه المقـامي والمرجعي.
- و**ثانيهمـا**: **التنـاص**(تـداخل النصـوص)؛ إذ نـراهُ تكاثفـا للـرُّؤى الشـعرية فـي البِنـي النصية، وتمتين البنية الداخلية والخارجية، وسندرس فيه حركةَ التناص في المدونـة، ونعرضَ لمجموعة من المتفاعلاتِ النصية، ثم **الإعلاميـة، الإخباريـة**؛ وهـي غذاء، ونسغُ للنص، والمنتج، والمتلقي.

واستخلصـنا اسـتنتاجاتٍ مـن مثـار تطبيقاتنـا، وتعليقاتنـا، ومقارباتنـا علـى المدونـة للشاعر، والخصـائص النصية لـه، من مفهوم تحليل الخطـاب، وعلم النص، ونختم البحث بتقديم قصودِه ونُتوجه للقارئ والباحث، ويكون في آخر البحث فهرس لمصـادره ومراجعـه، وآخر لموضوعاته، وملاحقُ تُلحقُ به، لها أهميُّة بالغةٌ في البحث.

ومادامَ العنوانُ (**الخطابُ الشِّعري ّ ُفي ديوان"الإبحـار فـي الذّاكرة" لصلاح عبد الصبور**، فالحقل المدروس هو الشّعرُ، والفضـاءُ المفحوصُ هو الخطـابُ، وسنحلّل المدونـةَ باستكشـاف جزئيـات الخطـاب الشـعري، مـن منظـور **علـم اللّغـة النصـيّ**، باسـتعمال المـنهج الوصفيّ ويتعلق بالمعايير، والتحليليّ في تحليل المدونة، كما يرى «**سـعيد حسن البحيـري**» في كتابه «**علمُ لغةِ النصِّ**»*[1]، والبحث عن مشارطِ تحليل الخطاب المستعملة في البحث.

ويجـب أن نحسـنَ فهـمَ وظائفهـا لتكـون الرؤيـةُ تحليليـةً، والأداةُ نصـيةً، ونطلـقَ وِطاق(مساحة) المفهوم، ونفكَّ نطاق المدونـة بأبعادهـا، فتطلّـب البحـثُ– منّـا- مصـادرَ يستند

*[1]سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997.

إليها، ويقوم بحُجِّيتها، فيتكاملَ منهجيا وأكاديميا، ومراجعَ تعزّز هذا الكمَّ من المصادر، وللإحالة والتثمين للرؤية، وتدليل التطبيق، وكان الدّيوانُ« **الإبحارُ في الذَّاكرةِ** »*[2] المصدرَ الأولَ في البحث، ومصدر «**حياتي في الشّعر**»*[3] **لصلاح عبد الصبور** وكتاب «**مختاراتُ صلاحِ عبدِ الصبور**»*[4] استعنا بها في التّدليل في رؤاهُ الشّعرية للوجود، والحياة، والجمال والقبح، واستفدنا- كثيرا- من كتاب « **تحليلُ الخطابِ الشّعريّ؛ استراتيجيةُ التناصِ**»*[5] لمحمد مفتاح، وكتابِه « **ديناميّةُ النصِّ**»*[6]، وكتاب «**تحليلُ الخطابِ**»*[7] لـ: ج. ب. براون ج. يول (Brown/Yool).

واعتمدنا في تقسيم الإشكالية إلى وَحدة النصية، والبحثِ عن معاييرها السبعة في كتابِ «**النصُّ والخطابُ والإجراءُ**»*[8] لـ: دو بوجراند ودريسلار، وهو مصدرٌ أساسٌ، إضافةً إلى مجموعةٍ من القواميس، والمعاجم العربية؛ أهمّها «**لسانُ العربِ**»*[9] لابن منظور، و«**المخصَّصُ**»*[10] لابن سيدة، «**المعجمُ الوسيط**»*[11] لمَجمَع اللغة العربية بمصر، «**المنجدُ في اللغة والأعلام***»[12]، وهذا لعرض المعاني، والمصطلحات معجميا ولغويا، والإفادة من المراجع؛ «**مصطلحاتُ تحليلِ الخطاب**»*[13] لجورج مونجانو، وكتاب «**انفتاحُ النصِّ الرّوائي**»* للسعيد يقطين، وكتاب « **تحليلُ الخطابِ الصّوفيّ** »*[14] لآمنة بلعلى ،

*[2] صلاح عبد الصبور: الإبحارُ في الذاكرة، الوطن العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
*[3] صلاح عبد الصبور: مختارات صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1977.
*[4] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، مج3، (د ط)، 10-03-1977.
*[5] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
*[6] محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط2، حزيران 1990،
*[7] ج .ب. براون و ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، د ط،1997.
*[8] دو بوجراند ودريسلار: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
*[9] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
*[10]ابن سيدة: المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع، (د ت)، (د ط).
*[11] المعجم الوسيط: إبراهيم أنيس وآخرون، مجمع اللغة العربية، مطابع دار المعارف مصر، ط2، ج2، 1973.
*[12] منجد اللغة والأعلام: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية بيروت، لبنان، ط20، (1967-1979).
*[13] جورج مونجانو: مصطلحات تحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
*[14] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
*[15] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ط1، 2002.

وكتاب «**النصُّ الشِّعريُّ الحديثُ وآلياتُ القراءة**»*[15] لـ: فوزي عيسي، و من مراجعَ أخرى تعريفيةٍ.

قد واجهتنا بعضَ الصّعوبات التّي لم تزدْنا إلاَّ عزيمةً تحقِّقُ - في نظرِنا- قدرَه وقيمتَه، ولم تزدنا إلا لهْفا على إتمامِه، ودأَبْنا في استجماع مادّته مقتفين العلمية والأكاديمية الموضوعية قدرَ المستطاع.

ومن بين الصعوبات، تقارب بعض المصادر والمراجع في تقريب مصطلحات الخطاب، والنص، والرؤية، والحكم عليها، والترجمة لها، بخاصة من الجهة العربية إلى المصطلحات الغربية، إذ إنّ نظريةَ الترجمة ليست محدودةً في النقل من اللغات إلى اللغات؛ فهي مبنية على طرائق لمناسبة أكبر عدد من النصوص وفئآتها.

ونحن نؤمن بأنَّ اللغةَ العربيةَ ثرّة أيّما ثراء بتعدد مفرداتها، وتدرّجِ معانيها ودلالاتها، بل وغنيّة بالكلمات والمواد اللغوية والاشتقاقات، واللغة العربية دقيقة في حدود المعاني في المفردات، وإن كانت تتشابه على بعض الدارسين، خصوصا الذين لا يعون امتدادها التاريخي، والحضاري، وشساعتها.

واستعصى علينا شقُّ المعاني المتشابهة في مصطلحاتها، في اللغة الأم، والأجنبية منها(الإنجليزية والفرنسية)، وتوظيفها في تقسيم جزئيات البحث، وواجهتنا قلةُ بعض المراجع، وندرتها بخاصة الحديثة منها كـ«**كعلمُ النصِّ**» لفان ديك، أضف أنَّ علينا مسايرةَ المرحلة العلمية كما يقول محمود سليمان ياقوت*.

مع ذلك تمَّ- بعون الله ومنّه- إكمالُ هذه المذكّرة- فالحمدُ لله وكفى-، وأشكر أستاذي: **الدُّكتور جودي مرداسي** على اهتمامه بفكرتي في بحث الماجستير، ومعاينتِه أفقَ المنهج العلمي، ومحاولته الحثيثة لدعمي أكاديميا، وفي الجوانب كلِّها، ومعاملتي معاملةً مثقفةً وعاليةً في تصبّره على جمع المادة وتحليلها، ومساعدتِه لي في كشف مستشكَل البحثِ؛ رغم تخصّصه في علم الدّلالة، فضلا عن الاستفادة من خبرته وتَجْرِبته، ثمَّ أتوجَّه بالشّكر الجمّ المُغْزِرِ لأساتذة قسم الأدب العربي بجامعة محمد خيضر بسكرة، وطلبته وإداريه.

*[16] فوزي عيسي: النص الشعري الحديث وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).
* محمود سليمان ياقوت: منهج البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، (د ط)، 2003.

الأحد.30 محرَّم. 1428 هـ

18 .02. 2007 م

ملاحـــق

التعريف بالشاعر والمدوّنة:

صلاح عبد الصبور أحد أهمّ روّاد حركة الشّعر الحر العربي، كما يعدّ واحدا من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التّنظير للشّعر الحرّ، «عاصر أحمد بهاء الدّين، فدوى طوقان، فاروق شوشة»[1]

« ولد الشّاعر صلاح عبد الصبور عام 1931 في إحدى قرى شرقيّ دلتا النّيل، وتلقّى تعليمه في المدارس الحكومية. ثمّ درس اللغة العربية في كلّية الآداب بجامعة فؤاد الأوّل (القاهرة)، وفيها تتلمذ على الرّائد المفكّر الشّيخ أمين الخولي الذّي ضمّ تلميذه صلاح إلى جماعة (الأمناء) التّي كونّها، ثمّ إلى (الجمعية الأدبية) التّي ورثت مهام الجماعة الأولى. وكان للجماعتين تأثير كبير على حركة الإبداع الأدبي والنّقدي في مصر.

وقد أخذ يكتب صلاح عبد الصّبور الشّاعر في سنّ مبكّرة وكان ذلك في مرحلة دراسة الثّانوية، ثمّ أخذ ينشر قصائده في مجلّة الثّقافة القاهرية والآداب البيروتية، وشغل صلاح عبد الصبور أعمال عدَّةً، حيث عيّن بعد تخرجه مدرّسا بوزارة التّربية والتّعليم إلّا أنّه استقال منها ليعمل بالصّحافة، وفي عام 1961م عيّن بمجلس إدارة الدّار المصرية للتّأليف والتّرجمة والنّشر، وشغل مناصب عدّة بها، وتوفى رحمه الله في 1981م»[2].

التعريف بالمدوّنة:

الإبحار في الذّاكرة ديوان شعريّ للشّاعر صلاح عبد الصّبور، يحوي ثلاث عشرة قصيدة، النّاشر مكتبة مدبولي، الوطن العربي للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1979، كتبت قصائد هذه المجموعة بين عاميّ1973-1978.

قراءة انفعالية في الدّيوان:

قد كانت أختي الأستاذة ربيعة مغناجي (السّيدة تريعة) تسافر إلى مصر العريقة في إطار رحلاتها الأكاديمية، مرّة، مرّتين، وفي المرّة الثّالثة عادت معبّأة بباقة من الكتب الفوّاحة، إذ أهلّت عليّ بنورها، نور المعاني المضيئة، فالحمد لله أنّها عادت طيبة، سالمة، وفي حوزتها هذه الكتب الشّعرية والنّقديّة الرّائعة، كديوان الكامل **للشّافعي**- رحمه الله-

---

[1] فدوى طوقان: من أوراقي المطويّة، قصّة لقائي مع جمال عبد النّاصر سنة1968، مجلّة الدّوحة، وزارة الإعلام قطر، مطابع علي بن علي (Ali bina li printing press.doha)، العدد 121 ربيع الثّاني، يناير 1406 كانون1986.

[2] ينظر: منتديات أزاهير الأدبية، http//www.azaheer.com/vb/shonsthreadphp?+13066/25 25شوال1427/11/8/2006/10h17.

ومختارات **صلاح عبد الصّبور**، وديوان «**الإبحار في الذّاكرة**»، وديوان **بدر شاكر السّياب** صاحب أنشودة المطر، وكنت أقضي وقتا أتحرّر فيه من أعباء الحياة، وأتأبّط الدّواوين إلى الحديقة المجاورة لدارنا، حديقة عمّي عبد الله، فأستظل رطب الظّلال، تحت نخيلها الدّاني، وبرودها الرّقراق في حرّ الصّيف، وأنكمش بين الأزاهر والورود، وما بقي في عاتق الصّيف من الاخضرار، فألتهم الدّواوين، وتوقّدت شعلة المطالعة لديّ.

لا يمكنني أن أصف نصّ الإبحار في الذّاكرة، وهو يمور بنسيمه في قلبي، ويحمل جمال الذّاكرة النّضرة التّي تكنّه الحبّ والودّ الصّادقين...

ينعشني كلّما تذكّرت أنّ حروفه المشرقات بين أغصان الصّفحات تتدلّى كالثّمار، كالقطوف (الفضيّة)، أو كالعقود اللّؤلؤيّة، أو كالأصداف بين الأوراق الصّفراء، وتعطر كالزّهر روح النّقاء والطّيب على الأكوان إنّه يتماهى مع نصّ أنامل وروعة للدّكتور زكي العشماوي:

الصّدق..الصّدق..الصّدق

حفنة واحدة من الصّدق

هذا كلّ ما أطمع فيه

إنّ الصّدق ليبدو لي

كغزال شرود..

وكنت إذّاك حتّى أرحت شراعي على برّ الشّعر الجميل، وأخذت أطالع أهمّ ما وردت يدي، وأعجبني ديوان «**الإبحار في الذّاكرة**»، فعزمت على البحث فيه، وأن أكتب فيه شيئا علميا أو نقديّا فلمّا عرضت عليّ هذه الدّراسة اختير مدوّنتها.

محمد (عادل) مغناجي: بوعصيد بسكرة،
سكّرة الجزائر

18 صفر1428 هـ / 07 -03-2007م