

التعبير الإشاري في (الخصبي) مقارنة تداولية

كاظم جاسم منصور العزاوي

جامعة بابل/ كلية الآداب

Kahdimalazzawi@gmail.com

الملخص

يعمد الجهد النقدي المعاصر الى الإفادة من العلوم المختلفة في سعي حثيث للاقتراب من فهم النص، وقد اعتمد الباحث التداولية الإشارية منهاجاً لمقاربة مجموعة الشاعر طالب عبد العزيز الموسومة ب(الخصبي). ولعل احتشاد الإشارات الشخصية في المجموعة على نحو لافت للانتباه كان وراء اختيار المجموعة والمنهج موضوعاً للدراسة، على وفق تركيز التداولية الإشارية على الإشارات الشخصية (الضمائر) الدالة على المتكلم والمخاطب في زمان التكلم ومكانه، وكذلك الإشارات السياقية (ظروف الزمان والمكان) في زمان التكلم ومكانه أيضاً. وقد خلصت الدراسة الى جملة نتائج منها: أن الشاعر أفاد من التعبيرات الإشارية التي استعملها بشكل واسع في الإشارة الى والده عبد العزيز بوصفه أحد الفاعلين على أبي الخصيب، وبوصفه ذاتاً تتدمج بالمكان وبذات كاتب السيرة / الشاعر. وأن القصيدة الذاتية عند الشاعر طالب عبد العزيز مندمجة في الواقع ومرتبطة بسياقاتها المرجعية والتواصلية والخارجية، وقد هيمنت المعينات الإشارية الدالة على تماهي الشاعر في واقعه الاجتماعي وحضوره الفاعل في نقل الواقع، فوظف ضرباً من القص في هذا المنجز الشعري، مستعيناً بالتعبير الإشاري الذي سهل عليه تلك المهمة.

الكلمات المفتاحية:التعبير الإشاري-الخصبي- المركز الإشاري- الإشارات الشخصية - الإشارات السياقية.

Abstract

contemporary monetary effort depends to benefit from the various sciences in actively pursued to approach the understanding of the text, has adopted the indicative deliberative approach to approach the poet Talib Abd al-Aziz group tagged (Khasibi). Perhaps the rally Alachariat personal in the group in a distractor was behind the choice of the group and the curriculum subject of study, according deliberative focus Indicative personal Alachariat (pronouns) function on the speaker and addressee in the time to speak and place, as well as Alachariat contextual (time and place conditions) in the time to speak and place also. The study concluded among other results, including: that the poet said of the indicative expressions that I use are widely used in reference to his father Abdul-Aziz as one of the actors on the Abu Fertile, as Mata and merge the same place and biographer / poet. And that the poem self when the poet Talib Abd al-Aziz integrated into the reality and the associated reference and communicative and external Bsyakha, dominated aids indicative function on the similarity of the poet in the social reality and attending actor in the transfer of fact, Vozv a form of storytelling in this accomplished poetic, using the expression indicative that it plain that task.

key words:Expression indicative Al_khasaba- Center Alahari- Alachariat personal - indicative contextual.

التعبير الإشاري في (الخصبي) - مقارنة تداولية

التعبير الإشاري:التعبير الإشاري مصطلح استعمله بار هيليل، وهو يقابل الوحدة الإشارية عند بيرس^(١)، وهو مصطلح يطلق على الصيغ اللغوية التي تستعمل للقيام بالإشارة بوساطة اللغة، وتسمى الإشارات^(٢). وتشمل: الضمائر بأنواعها وأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان والصيغ الانفعالية (النداء والتعجب) وأسماء القرابة، وهي علامات لغوية لا يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي^(٣)، ولهذا كان

النحويون يطلقون عليها اسم (المبهمات) أيضا^(٤)؛ لأنها خالية من أي معنى في ذاتها. والإشارات جميعها تلتقي في مفهوم التعيين وتوجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه^(٥)، ولذلك سميت بالمعنيّات، وهي جمع لكلمة مفردة هي (المعنيّ) ^(٦).

وتعني المعينات لغة الإشارة والتحديد والتعيين والعرض والتمثيل والتبيان والتأشير. وأما اصطلاحاً، فهي مجموعة من المرجعيات الإحالية المبنية على شروط التلفظ الخاصة وظروفه كهوية المتكلم ومكان التلفظ وزمانه^(٧).

ومن الجدير بالذكر أيضاً أن ثمة فرقا بين الإشارة والإحالة، وعلى النحو الآتي^(٨):

١. الإشارة هي علاقة تربط بين تعبير ما، وما يشير إليه ذلك التعبير في المناسبات التي يقال فيها. أما الإحالة فهي علاقة تربط بين التعبيرات اللغوية والعالم الخارجي بغض النظر عن السياق.
٢. الإشارة ترتبط بالقول، أما الإحالة فترتبط بالجملة أو التعبير اللغوي بعمامة؛ لأن القول مرتبط بالسياق والجملة ليست كذلك.

فالإشارة المجردة عن سياقها غامضة لا تحمل دلالة معينة، ولا تتحدد دلالتها إلا في المقام الذي قيلت فيه؛ لأن الإشارات بحسب ليفنسون "تذكير دائم [...] بأن اللغات الطبيعية وضعت في الأساس من أجل التواصل المباشر بين الناس وجها لوجه، وتبرز أهميتها حين يغيب عنا ما تشير إليه، فيسود الغموض ويصعب الفهم"^(٩). والإشارات هذه تظل مبهمة "لذلك ينبغي تمييزها وبتبنيها، انطلاقاً من ياكوبسن، عن طريق بيان صلات المؤشرات الدالة على الشخص بالمؤشرات الدالة على الزمان والمكان"^(١٠).

فالتعبير الإشاري مفهوم تداولي يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام، من حيث وجود ذات متكلمة وزمان التكلم ومكانه^(١١)، ومن ثمّ، فلا بد من استحضار السياق المكاني والزمني والشخص لتحديد الإشارات.

ومن بين مهمات التداولية الدلالة "على اندماج الشاعر ذاتياً في خضم الواقع الموضوعي، وحضوره في الزمان والمكان تحت شعار (نحن، الآن، هنا)"^(١٢)، في المستوى المستوي الأول من مستويات التداولية (تداولية الدرجة الأولى: دراسة الرموز الإشارية)^(١٣)، لأن التداولية بحسب مورييس معنية بدراسة "ضمائر التكلم والخطاب، وطرفي المكان والزمان (الآن، هنا) والتعبير التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئياً خارج اللغة نفسها، أي من المقام الذي يجري فيه التواصل"^(١٤).

وانطلاقاً من هيمنة التعبير الإشاري في مجموعة طالب عبد العزيز الشعرية (الخصيبي)^(١٥)، التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ٢٠١٢، إذ أشار الشاعر في عنوانها (الخصيبي) إلى أبي الخصيب، تلك المدينة التي تغفو على شط العرب في محافظة البصرة، وإلى ذلك الفلاح عبد العزيز (والد الشاعر)، ارتأى الباحث أن يعتمد التداولية الإشارية منهجاً لمقاربة نصوص الخصيبي، لأنها الأنسب والأجدر في تحليل الإشارة نظراً للحضور المتميز الذي تتمتع به العبارات الإشارية، وعلى النحو الآتي:.....

أولاً: الإشارات الشخصية: تشمل الإشارات الشخصية ضمائر المتكلم: (أنا، تاء المتكلم، ياء المتكلم، نا، نحن)، وضمائر المخاطب: (تاء المخاطب، أنت، أنت، أنتما، أنتم، أنن). ويدخل النداء في مجموعة الإشارات الشخصية؛ لأنه "ضميمة تشير إلى مخاطب لتبنيه أو توجيهه أو استدعائه [...] وظاهر أن النداء لا يفهم إلا إذا اتضح المرجع الذي يشير إليه"^(١٦).

والضمائر عند بنفست أشكال فارغة من دون مضمون مادامت لم تتدخل في السياق، لكن هذه الأشكال تجد لنفسها محتوى انطلاقاً من لحظة تلفظ الشخص بها في مقام محدد^(١٧). فالضمير (أنا) و(أنت) لهما لالة في ذاتهما على المتكلم أو المخاطب، والسياق هو الذي يدلّ على معرفة من المتكلم؟ ومن المخاطب^(١٨)؟. وأما ضمائر الغائب فتدخل في الإشارات إذا لم يعرف مرجعها من السياق اللغوي، وعندئذ يتكفل السياق التداولي بمعرفة إشارة هذه الضمائر إلى مرجعها^(١٩).

• ضمير المتكلم: يعود ضمير المتكلم (التاء) أو (الياء) أو (أنا) أو (نحن) أو (نا) إلى المتكلم، ويسمى أيضاً ضمير الحاضر، لأنه يعين حضور المتكلم ووجوده سياقياً ومرجعياً في أثناء عملية التلفظ والتواصل^(٢٠). وهو عنصر إشاري؛ لأن مرجعه يعتمد على السياق الذي يُستعمل فيه^(٢١)، واستعماله مقترن بعلاقة المتحدث المرجعية بالسياق الذي يجري فيه الحديث، أي أن فهم معنى الضمير يتوقف على استعماله المرجعي^(٢٢). وعليه فإن المتحدث في المجموعة الشعرية (الخصيبي) التي هي مناط البحث هو الشاعر طالب عبد العزيز، إذ أسند كلامه لنفسه؛ لغرض التعبير عن ذاته وتجاربه بضمير المتكلم الذي يدلّ على حضور الشاعر بوصفه متكلماً ومبدعاً ومرسلاً.

فقد تمثل حضور الشاعر طالب عبد العزيز في قصيدة (حكاية على التراب) من خلال استعماله ضمائر المتكلم ذات الطبيعة الإخبارية^(٢٣)، كضمير (التاء) في (كنت)، والضمير (أنا) المستتر مباشرة في الفعل (أعرف) الذي تكرر ثلاث مرات في سياق حديثه في السيرة عن علاقته الحميمة بالمكان ورواده الصاحب علي بن محمد والفلاح عبد العزيز والد الشاعر^(٢٤):

كنت أعرف من دخل الغابة،

من أنفق فحولته هناك

قبل أن تلتئم السواقي عليه

وتهزمه الشموس

من اكتفى بالسعف سقفا لنهاره

من آمن برغيفه اليباس

واطمأن لصرة التمر فيه

وأعرف من عاد بالرطب والقرع واللبن

ومن ثقلت على ظهره الجدوع، وخانته القناطر

من عاد بالعنب واليقطين واللوبياء

أعرفهم جميعاً

ثم عاد الشاعر ليؤكد معرفته بذلك توكيدا لفظياً زيادة على تكرار الفعل (أعرف) مرتين، إمعاناً في هيمنة الفاعل / المتكلم (الشاعر)، وبدلالة الضمير المستتر (أنا) أيضاً^(٢٥):

أعرف ذلك كله، أعرفه

ولشدة تماهي الشاعر مع الموقف استعمل ضمير المتكلم (الياء) الذي يدلّ على حضور الشاعر في السياق التواصلّي بوصفه مرسلاً وذاتاً حاضرة على مستوى التلفظ والتواصل، مع أداة التشبيه (كأن)، وصيغة التملك (كفي)، يتوسطهما الضمير المستتر (أنا) في الفعل (أنظر)^(٢٦):

لكأني أنظر في باطن كفي!

وكان الشاعر يقرأ تلك المعرفة في باطن كفه أو يراها! ويحاول أن يُقنع المتلقي بتلك المعرفة بشبكة من العلاقات التي تقيمها الضمائر بما يسمح للمتلقي القول بأن ضمائر المتكلم تشير إلى الذات الشاعرة التي تعبر عن علاقتها المرجعية بالسياق الذي يجري فيه الحديث: المكان / الغابة، ورواده / الصاحب علي بن محمد والفلاح عبد العزيز.

● **ضمير المخاطب:** يستعمل المتكلم ضمير المخاطب عندما يتوجه بالحديث الى الشخص المخاطب، وقد استعمل الشاعر ضمير المخاطب (التاء)، و(الكاف)، و(أنت) استعمالاً إشارياً لافتاً للانتباه في مجموعته الشعرية لتحقيق التواصل بين المتكلم/ الشاعر بوصفه مرسلًا والمخاطب بوصفه مرسلاً إليه لغرض تحقيق التبليغ وتفعيل عملية التواصل. ففي قصيدته (الخصيبي) التي تتكون من ثمانية مقاطع يتجلى حضور المخاطب الفاعل فيها، من خلال الضمائر التي تشير إليه بمختلف أنواعها، ففي المقطع الأول حضر المخاطب من خلال الضمير (أنت) مستترا مع الأفعال: (تتلفت، ترى، تنغرس) (٢٧):

ليس وهنأ أبداً، وليس شحوباً

ليس دواراً أن تتلفت،

فلا ترى الجسر والنخلة،

مائلة الظل، أو الجدار

الذي كنت تنغرس

تحتة باكراً كل صباح

وفي المقاطع الأخر حضر المخاطب من خلال الضمير (أنت) مع الأفعال: (تهش، تنهر، تترك، تتحدث، تمسك، تمنح، تطوي، تُذبح، تبكي، تغمس): ليس ضعفاً أن تبرحك الجداول... فلا تهشّه أو تنهره... أن تترك الصفصاف... لتتحدث عن اصفرار الوقت... أن تترك اليقطين محزوز الرقبة... لتمسك دوائر الريح التي تنبل... أن تمنح قفاك غابة الجنار... تطوي بعصاك العوسج خرائط هذا الليل... هل أسبلت يديك لتذبح بسكين... أكننت تبكي أحد أنهارك... أكننت تغمس كفيك في لجة هذا الفجر) (٢٨). وحضر المخاطب من خلال الضمير المنفصل (أنت) أيضاً: يا أنت... الى أين؟، شط من التوت الأحمر، أنت، من أنت ترى؟ (٢٩).

وأما حضور المخاطب من خلال ضمير المخاطب (التاء) فكان مع الأفعال الماضية (كنت، أسبلت، رفعت، وارتيت): أكننت سنياً لا يعرفك أهل بخارى؟... هل أسبلت يديك لتذبح بسكين؟... أكننت تبكي أحد أنهارك؟... أكننت تغمس كفيك في لجة هذا الفجر؟... أكننت رأياً في خزانة كتب الأشاعرة؟... وارتيت نفسك الثرى (٣٠).

وكان لضمير المخاطب (الكاف) دور في الإشارة الى المخاطب في القصيدة مع الأفعال ومع صيغ التملك؛ فقد استعمله الشاعر مع الأفعال (تبرحك، يوقضك، يغويك، انتظروك، يعرفك، تجاهلك، يبيعوك): في (ليس ضعفاً أن تبرحك الجداول... ليس فجراً هذا الذي يصاعد في المنذنة فلا يوقضك... فلا يغويك حبل بين كرميتين... وعلى الدكة المعشبة انتظروك، أكننت سنياً لا يعرفك أهل بخارى، شيعياً تجاهلك الناس، حين اجتمع تجار مكة لبييعوك). وأما مع صيغ التملك فنجد في (ثوبك، جبهتك، ساعدك، قفاك، عصاك، أجدادك، أحفادك، متاعك، لديك، يديك، أنهارك، كفيك، يمينك، رأسك، نفسك): في (وأن يقرض المدّ طرف ثوبك... هذه الشمس تكذب دون جبهتك وساعدك... أن تمنح قفاك غابة الجنار... تطوي بعصاك العوسج خرائط هذا الليل... في خراسان أجدادك وفي مرو وأحفادك فتيان كبروا... وأضاعت صرة متاعك نار

عبادان...فانوس واحد هو كل ما لديك...أكنت تبكي أحد أنهارك؟ حين فرّ المصحف من بين يديك...أكنت تغمس كفيك في لجة هذا الفجر؟ لترتوي الأجاصات التي على يمينك...ساعة اكتفى الجند برأسك^(٣١). يبدو واضحا حضور المخاطب على نحو فاعل في مقاطع القصيدة كلها من خلال استعمال ضمائر المخاطب: (التاء والكاف وأنت)، وهي ضمائر تقوم بحسب أدبيات التداولية بوظيفة تنبيهية وتأثيرية وتبليغية^(٣٢). وإذا كانت مهمة التداولية الإشارية الإجابة عن أسئلة من قبيل: مَنْ يتكلم؟ وَمَنْ المخاطب؟، وإذا كان المتكلم معروفا وهو الشاعر طالب عبد العزيز، فمن المخاطب إذن؟

يظهر ومن خلال السياق المحيط بظروف إنتاج النص أن الشاعر في هذه القصيدة يخاطب نفسه، إذ كان عنصرا فاعلا في أبي الخصب، بوصفه ذاتا متماهية في المكان (أبي الخصب)، وقد غادره لأسباب داخلية وخارجية وسكن مدينة البصرة، الأمر الذي جعله لا ينفك عن مخاطبة ذاته بضمائر المخاطب المتصلة مع الأفعال أو الأسماء التي تؤكد حضور المخاطب سياقيا في الزمان والمكان، كما بيّنا في أعلاه مذكرا نفسه في كل مقطع بلازمة من لوازمه التي كان لا يبرحها في أبي الخصب. فعلى طول مقاطع القصيدة يُذكر الشاعر (المتكلم) المخاطب (الذات) بالجسر والجدار والنخلة التي كان يستظل بها صباح كل يوم. ويُذكره بالجدول التي غادرها والمد الذي يقرض طرف ثوبه والفجر الذي يوقظه والشمس التي تكوي جبهته وساعديه أثناء العمل. ويُذكره بالصفصاف والقناطر واليقطين والخراف والجرار وأرائك الجريد والأشجار وماكنة السقي والكروم والأنهار، وهكذا في كل مقطع يذكره بلازمة جديدة تؤكد التجذر والانتماء الحقيقي للزمان والمكان. ويبدو أن إلحاح الشاعر على تذكير المخاطب (الذات) بالمكان وبلوازمه المادية، كان إعلانا صريحا عن حنينه الى موطن البراءة والطفولة (أبي الخصب)، وتأنيب الضمير عن مغادرته بدليل قوله^(٣٣):

ليس مروءة ...

أن تترك الصفصاف،

لتتحدث عن اصفرار الوقت

وشحوب القناطر ...

أن تترك اليقطين محزوز الرقبة

نائحا ..

.....

قل لي إلى أين؟ إلى أين ...

تطوي بعصاك العوسج

خرائط هذا الليل؟

وليس كما ذهب الدكتور رشيد هارون الى أن المخاطب المشار إليه هو الفلاح عبد العزيز^(٣٤).

وفي قصيدة (مغيب أخضر) يحضر المخاطب بوصفه مرثيا، ويشغل مساحة واسعة منها، من خلال ضمائر المخاطب (أنت، الكاف) التي ازدحمت فيها، فقد وظّف الشاعر بوصفه متكلم ضمير المخاطب (أنت) ظاهرا في المقطع الأول^(٣٥):

وأنت أكثر من مساء

الماء الراعف في صدر النهر...

والحجر الذي ينجو من الإزميل

أنت، وأنت الأعظم اليائسة

ومستترا مع الأفعال (قف، انتظر، تتوغل، تسود، تفضي، تجد) (٣٦):

على ساحل آلامك قف

وانتظر، ريثما تتحطم المرساة

.....

كأنك حد الغيم، حد الشجن والأمنيات

تتوغل بالأخضر فتسود

وهناك، في البعيد، أقصى الألم

تفضي للقناطر ببعض ما تجد في قدميك

.....

تشير بعصاك على الظل فيورق

وعلى السعف فيميل

وعلى الأنهار فتنتني

واستعمل الشاعر ضمير (الكاف) في صيغ التملك مع الأسماء: (آلامك، نشيدك، صواريك، أشرعتك، طولك، قدمك، قلبك، محبتك، رفيفك، غيابك، عصاك، رائحتك): في (على ساحل آلامك قف/ وانتظر، ريثما تتحطم المرساة/ نشيدك أن تعصف الريح بصواريك... على مهل أتذكر اشرعتك... طولك الذي سقط ظله في الماء... وهناك في البعيد أقصى الألم/ نفضي للقناطر ببعض ما تجد في قدميك/ ولا يضطغن قلبك على أحد/ كان جناحك حارا عطرا... وقد رعتني شياه محبتك/ وأرتني الريح رفيفك دبقا على العتبة/ هذا غيابك في الثياب وعلى السطوح/ عطر يذبل في أريكة على الجدار/ تشير بعصاك على الظل فيورق... غني ليوحشني أن أدنو من فسيل / لا أشم رائحتك فيه) (٣٧). لقد جاءت الضمائر مبهمة لا يُعرف مرجعها، فزادها ذلك الإبهام غموضا، وقد ولد هذا الغموض في المتلقي حالة شوق وترقب لمعرفة من المخاطب؟ فمن المطالب بالوقوف والانتظار؟ ومن الذي يتوغل بالأخضر فيسود، ويفضي للقناطر ببعض ما يجد في قدميه؟ ومن الذي يشير بعصاه على الظل فيورق، وعلى السعف فيميل، وعلى الأنهار فتنتني؟ فهذه الأسئلة كلها بحاجة الى جواب، جواب عن مرجع الضمائر التي أسندت الى الأفعال. وكذلك لا بد من معرفة مرجع ضمير المخاطب (الكاف) في صيغ التملك، ليكون النص مفهوما، ولكي يتحقق التواصل بين منشي النص ومثليته.

وما أن نصل الى منتصف المقطع الثالث حتى يفصح الشاعر عن مرجع ضمائر المخاطب

التي جاءت مبهمة (٣٨):

ذات يوم.. يا عبد العزيز...

أوقفنتني على مفارق بهجتك

.....

صغيرا أولمت لي الليل

وأطعمتني بقية النهار

فصيغة النداء (يا عبد العزيز) أعلنت عن مرجع الضمائر، وبهذا الإعلان يصبح (عبد العزيز) والد الشاعر مرجعا تفهم من خلاله الإشارة الشخصية للضمائر: الكاف وأنت. ومن ثم، تصبح ضمائر المخاطب التي وظفها الشاعر - قبل الإعلان - معلومة المرجع ومفهومة لدى المتلقي، ويتحقق من خلالها التواصل

المنشود، فضلا عن الضمائر التي استعملها الشاعر بعد الإفصاح والتي صارت تشير الى المرثي عبد العزيز والد الشاعر.

ثانياً: الإشارات السياقية: تشكل الإشارات السياقية (الزمانية والمكانية) النسق التواصلية لعملية التلفظ القائمة بين المتكلم بوصفه مرسلًا والمخاطب بوصفه مرسلًا إليه. وتدلّ هذه الإشارات بنوعها الزمانية والمكانية على حضور المتكلم والمخاطب جنباً الى جنب في السياق التواصلية^(٣٩).

• الإشارات الزمانية: وهي كل صيغة لفظية تشير إلى زمن معين يحدده السياق، قياساً على زمن التكلم الذي يشكل مركز الإشارة الزمانية في الكلام، فإن لم يُعرف هذا الزمن، أي زمن التكلم، التبس الأمر على المتلقي وتعرّس الفهم والتواصل^(٤٠). ومن هذه الصيغ الإشارية (الآن، أمس، غدا، الأسبوع الماضي، يوم، شهر، سنة... إلخ)، و(قبل، بعد) المقترنتان بالفعل. فهذه الصيغ الإشارية لا يفهم معناها إلا بالإشارة إلى زمن معين، قياساً على زمن التكلم أو مركز الإشارة الزمانية. ولأجل تحديد مرجع الإشارات الزمانية، وفهم الخطاب فهما صحيحا، ونجاح عملية التواصل ينبغي أن يدرك المتلقي زمن التكلم، فيتخذ مرجعاً يحيل عليه^(٤١)، لأن الإشارات الزمانية تعمل على تأطير عملية التواصل داخل نطاقها الزمني، وتعبّر عن اندماج المتكلم والمخاطب معا داخل الزمن النصي والتلفظي والتواصلية^(٤٢).

وقد استعمل الشاعر صيغاً إشارية زمنية في مجموعته الشعرية استعمالاً فنياً لافتاً للانتباه، فمن

ذلك ما جاء في قصيدته (في شرفة قصر السراجي)^(٤٣):

في القصر الذي شيّده الرئيس
على النهر المنسرح جنوباً
حيث لم يعدّ الخشب سفناً للصيد،
ولم تعدّ الرياح أشرعة تتمزق أعالي البحار.
على الصخرة الرعناء هذه،
حيث أطلّ من شرفته قبالة المرسى
قبل عشرين عاماً ونيف ...
حين مدّ يده تجاه الشرق،
ليشير على ما وراء النخل
ولتصبح المدينة بلقعا فيما بعد
هنا، على كرسيه الأبنوس ذاته
بمسندة المحشو بالأصداف
جلس القائد الإنكليزي ...
ليس قبالة الصورة الملكية بالضبط،
في القصر الذي صار قنصلية الآن
جلس وحيدا
يحدّق في الزخرف العباسي المثلّم
الذي شغف به الرئيس آنذاك،
متأملاً الحروف التائهة الغريبة
وهي تنساب هادئة من اليمين الى اليسار

على الرخام الأملس الرطب
حتى البحيرات الرئاسية الحزينة
يفكر بالسّمك المحتجز تحت الجسر،
منذ أعوام ثلاثة...

استعمل الشاعر في هذه القصيدة أربع صيغ إشارية زمانية، هي (قبل عشرين عاما ونيّف، الآن، آنذاك، منذ أعوام ثلاثة)، وقد توزعت هذه الإشارات الزمانية على أزمنة مختلفة هي، الماضي البعيد (قبل عشرين عاما ونيّف، آنذاك، منذ أعوام ثلاثة)، والحاضر (الآن)، وهي أزمنة لا يفهم معناها ما لم يتحدد الزمن الذي قال الشاعر فيه قصيدته، أو ما يسمى بزمن التكلم أو بالمركز الإشاري^(٤٤). فإذن يعتمد فهم هذه الصيغ الإشارية التي استعملها الشاعر "على معرفة وقت الكلام ذي العلاقة"^(٤٥)؟

ويبدو من السياق أن الشاعر قال قصيدته هذه بعد الاحتلال الأمريكي للعراق في عام ٢٠٠٣، وقد أخذ يستذكر أحداث الماضي البعيد الذي تغيرت فيه معالم المكان (قصر السراجي) بفعل رئيس النظام السابق صدام حسين أبان الحرب العراقية الإيرانية في ثمانينيات القرن الماضي . فالإشارة الزمانية (قبل عشرين عاما ونيّف) تشير الى زمن الحرب العراقية الإيرانية التي بدأت في عام ١٩٨٠، إذ أطل الرئيس من شرفته ومدّ يده باتجاه الشرق وأشار إلى إيران (ليشير الى ما وراء النخل)، حيث تدور الحرب وتشتد المعارك التي خلّفت المدينة خرابا.

وحاول الشاعر أن يربط الماضي بالحاضر مع إبراز معالم تغيّر المكان والمكين، فهذا القصر الذي أطل من شرفته الرئيس صدام حسين في أوائل الثمانينيات، وأشار بيده الى إيران وقد أشعل الحرب التي دمّرت مدن العراق ومنها البصرة، صار قنصلية الآن بعد الاحتلال في عام ٢٠٠٣. فالإشارة الزمانية (الآن) تشير الى زمن الاحتلال في عام ٢٠٠٣ وهو الزمن الذي قال الشاعر فيه قصيدته. وفي هذا القصر الذي صار قنصلية يعد الاحتلال جلس القائد الانكليزي على عين الكرسي الذي جلس عليه صدام حسين في الماضي، وهو يحدّق في العمارة العباسية التي شغف بها صدام حسين آنذاك. فالإشارة الزمانية (آنذاك) تشير الى الزمن الذي أطلّ فيه صدام حسين من شرفة القصر في أوائل الثمانينيات، وقد شغف بالعمارة العباسية التي كانت تزيّن القصر، وهو يفكر بالسّمك المحتجز تحت الجسر، منذ أعوام ثلاثة. فالإشارة الزمانية (منذ أعوام ثلاثة) تشير الى زمن احتجز فيه السمك في البحيرات الرئاسية يسبق الزمن الذي وقف فيه صدام حسين في شرفة القصر بثلاثة أعوام. وبمعرفة مرجع هذه الإشارات الزمانية سيكون معنى النص مفهوما، ومن ثمّ، سيتحقق التواصل، على الرغم من تداخل الإشارات الزمانية، تداخل الماضي بالحاضر وبالعكس، وهو على ما يبدو تكنيك قصصي اعتمده الشاعر في هذه القصيدة^(٤٦)، لأن الإنسان بوصفه جزءا لا يتجزأ من بيئته، وبوصفه كائنا حيّا يشهد مجموعة من الأحداث، يمكنه أن يؤرخ تلك الأحداث عن طريق الذاكرة^(٤٧). وهذا ما درج عليه الشاعر طالب عبد العزيز في مجموعته الشعرية ولا سيما القصائد التي تتحدث عن البصرة وأبي الخصيب موطن الشاعر وبيئته.

ويستعمل الشاعر إشارات زمانية تدلّ على ما يسمّى بالزمان الكوني الذي يشمل الفصول والسنوات والأشهر والأيام^(٤٨):

لا أريدها أن تذوب في الفضاء
قطرة الندى العالقة،
وحتى الشتاء القادم

أريدها أن تظل لاصقة بالشمس

فقد استعمل الإشارة الزمانية البعدية (الشتاء القادم) في قصيدته (حين تنحني السماء زرقاة)، والشتاء زمان كوني يتحدد معناه من خلال معرفة زمان التكلم (المركز الإشاري) الذي تتمحور حوله الإشارات الزمانية، ويتحدد موقعها عن طريق مقولة (بعد وقبل)^(٤٩). ومن خلال السياق يبدو أن الشاعر يتحدث عن صراع نفسي يريد من خلاله أن يبقى على متعلقات المكان الأصل (البساتين والجدال والطحالب والصفادع واللقاق والثعالب والخنازير) قبل أن يطرأ عليه التغيير (التصحّر) ولو بقاء نفسياً. وإذا ما عرفنا أن الشاعر كتب هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي يتحدث فيها عن سيرته بعد حدوث التغيير في المكان والزمان، فإن "المكان أكثر التصاقاً بحياة البشر، من حيث إن خبرة الإنسان به وإدراكه له يكون مباشراً من خلال علاقة التلامس، لا سيما الحواس، في حين أن الزمان يدرك إدراكاً غير مباشر من خلال فعله على الأشياء المحسوسة"^(٥٠)، ومن ثم، فإن الزمن عند ذلك يتلون بلون الحالة الوجدانية التي تستولي على الشاعر"^(٥١). ولذلك هو لا يريد لقطرة الندى أن تذوب وأن تظل عالقة إلى الشتاء القادم من لحظة التكلم بعد أن حصل التغيير في المكان. ولذلك أيضاً وظّف الإشارات القبلية التي انقضى زمنها وفات^(٥٢)، كاستعماله (قبل) في قصيدة (حكاية على التراب)، استحضاراً لشكل المكان قبل التغيير^(٥٣):

قبل أن تُسوّى الطريق بالحجارة والرمل الصلد،

ولما ينحَن الحديد أضلعا على الجسور

قبل الإسفلت والقطران والزيت

كان التراب دليلاً على الأسماء

أسماء رواة النخل

من الصاحب علي بن محمد

حتى الفلاح عبد العزيز...

إن استعمال الشاعر ظرف الزمان (قبل) بوصفه إشارة زمانية قبلية تشير إلى المكان المرئي قبل وقوع التغيير عليه (الطريق الترابية) التي تطبع عليها آثار الأقدام فتكون دليلاً على أصحابها؛ الصاحب علي بن محمد والفلاح عبد العزيز، من جهة، والزمن غير المرئي الذي حدثت فيه التغييرات (الطريق المعبدة بالإسفلت وإقامة الجسور الحديدية عليها) من جهة أخرى. وإن دل ذلك على شيء إنما يدل على إصرار الشاعر على ديمومة المكان وبقائه ماثلاً في ذهنه بقاء نفسياً، بما يشكل مسافة عاطفية أو وجدانية قريبة جداً إلى حدّ التماهي مع المكان والمكين معاً.

وكذلك استعمل الإشارة الزمانية البعدية التي يشار فيها إلى الزمن الذي لم ينقض بعد^(٥٤)، كاستعماله الظرف (ما بعد) مصحوباً بالصيغة النحوية الدالة على المستقبل (لتصبح) في قصيدته (في شرفة قصر السراجي)، وهو يتحدث عن صدام حسين يوم وقف في شرفة قصر السراجي مشيراً بيده إلى إيران حيث تدور الحرب^(٥٥):

قبل عشرين عاماً ونيف..

حيث مدّ يده تجاه الشرق،

ليشير إلى ما وراء النخل

ولتصبح المدينة بلقاعاً فيما بعد

في هذا المقطع وظّف الشاعر إشارتين زمانيتين؛ الأولى (قبل عشرين عاما ونيف) وتشير الى زمن مضى وانقضى بالنسبة الى لحظة التكلم، حيث أطلّ صدام حسين من شرفة قصر السراجي مشيرا بيده الى إيران حيث تدور حرب ضروس شرق البصرة. والثانية (فيما بعد) مصحوبة بالفعل الدال على المستقبل (لتصبح) وتشير الى زمن لم ينقض بعد، ولكن باعتماد مقولة القبل والبعد^(٥٦) بالنسبة الى زمن التكلم (المركز الإشاري) الذي حدث بعد أكثر من عشرين عاما على الحدث الأول يفهم معنى الإشارة (ما بعد) مع الفعل (لتصبح)، فتشير الى زمن مضى وانقضى أيضا. وبذلك يصبح المركز الإشاري حدثا يؤرخ لأحداث ماضية. فالمدينة، أي البصرة، دُمّرت وأصبحت بلقعا - على وفق ما يرى الشاعر - في الزمن اللاحق للزمن الذي أشار فيه صدام حسين الى إيران من شرفة القصر.

• الإشارات المكانية

وهي صيغ إشارية تشير إلى أماكن معينة، ويتوقف عليها تحديد " الإطار المكاني الذي تجري فيه عملية التواصل والتلفظ، وتواجد [كذا] كل من المتكلم والمخاطب"^(٥٧). وهذه الصيغ هي أسماء الإشارة وظروف المكان التي تشير إلى مكان قريب أو بعيد عن مكان المتكلم أو مركز الإشارة المكانية^(٥٨)، بوصفها نقطة يشكل كلام المتكلم مركزها. فمن الصعب جدا أن يفهم معنى (هذا أو هذه أو هنا أو هنالك أو يمينا أو شمالا) مثلا، ما لم يُعرف مكان المتكلم في وقت التلفظ، أو ما يسمى بالمركز الإشاري للمكان^(٥٩).

وعلى وفق ذلك تختص الإشارات المكانية "بتحديد المواقع بالانتساب الى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي، وتقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام، انطلاقا من الحقيقة القائلة إن هناك طريقتان رئيستان للإشارة إلى الأشياء هما: إما بالتسمية أو الوصف من جهة أولى، وإما بتحديد أماكنها من جهة أخرى"^(٦٠). ومعرفة موقع المتكلم في الخطاب بالضبط، تستلزم معرفة مكان المتكلم واتجاهه^(٦١)، لأن من ظروف المكان ما يستلزم فهم معناها معرفة اتجاه المتكلم فضلا عن مكانه، مثل يمين، شمال، أمام، خلف، وغيرها.

لقد أجاد الشاعر توظيف الإشارات المكانية في مجموعته الشعرية توظيفا بارعا، الأمر الذي جعل الإشارات المكانية مهيمنة في هذا المنجز الشعري. وهي، أي الإشارات المكانية، تدلّ على قرب المتكلم أو بعده مكانيا أو نفسيا، فقد "يميل المتكلم الى معاملة الأشياء البعيدة ماديا على أنها بعيدة نفسيا، مثلا، (ذلك الرجل هناك). ومع ذلك، قد يرغب المتكلم في جعل شيء قريب ماديا، مثلا، عطر استنشقه بعيدا نفسيا بقوله (لا أحب ذلك العطر)"^(٦٢). وعليه "فإن كلمة مثل (ذلك) لا تمتلك معنى دلاليا ثابتا ولكنها تشبع بمعنى ما في سياق المتكلم"^(٦٣). وعلى العكس من ذلك فقد يميل المتكلم الى معاملة الأشياء البعيدة ماديا على أنها قريبة نفسيا، فبدلا من أن يشير الى مكان بعيد ب (ذلك أو تلك)، يقول (هذا أو هذه) دلالة على القرب النفسي منه. وعلى وفق هذا الفهم كرر الشاعر استعمال اسم الإشارة (هذه) في قصيدة (حين تحني السماء زرقة)^(٦٤):

كيفما تشاء، سأدعُها تنمو

نوى العذوق الصفر هذه

وفي المقطع الثاني يقول:

لا أريدها أن تتبيس وتموت

هذه الطحالب الفقيرة،

هذه الأشنات اليابسة التي تدنو خائفة

لن أقطع عنها الماء ...

سعادتي أن يغطي العشب

غضون الأرض الحزينة هذه

ويكرر الشاعر اسم الإشارة (هذه) في المقطع الثالث:

لا أريد أن يردمها أحد

هذه الجداول العطاشى في السباح

وفي المقطع الرابع:

لا أريدها أن تحطّ على اليابسة

هذه اللقالق البيض الغريبة

وفي المقطع الخامس:

سأبقيها آمنة، ريثما يكبر جراؤها

هذه الثعالب الأكيفة

وفي المقطع السابع:

لا أريدها أن تتبيس في سبيل الأوطان

هذه الأكف اليانعة

ولا في سبيل أيّ كان

هذه الأذرع الباسقة

وفي المقطع الثامن:

أتركوها تعبت بأخصاصكم

خنازير القصب الوحشية هذه،

لا تطلقوا عليها النار،

.....

هذه الخناييص الصغيرة

وقد استعمل في المقطع السادس ظرف المكان (هنا) الدال على القرب أيضا:

لا أريدها أن تدوب في الفضاء

قطرة الندى العالقة،

وحتى الشتاء القادم

أريدها أن تظلّ لا صفة في الشمس

سأعلق قميصي أمامها

وسأخادع الريح والعصافير والأشياء

سأقول للجميع، لا أحد هنا

لا أحد هنا...

لقد أشار الشاعر الى أشياء متعددة باسم الإشارة (هذه) الذي يشير الى القريب، فأشار الى مجموعة من الأشياء الحية والجامدة، مثل العذوق الصفر والطحالب والأشنيات وغضون الأرض الحزينة والجداول واللقالق والثعالب والأكف اليانعة والأذرع الباسقة وخنازير القصب الوحشية والخناييص الصغيرة، وكل هذه الأشياء المشار إليها هي من لوازم البيئة التي كان يعيش فيها الشاعر في أبي الخصيب، وهي بالتأكيد أشياء قريبة من

نفس الشاعر يستحضرها، وكأنها بين يديه، قريبة منه، يراها بأب عينيه، على الرغم من أنها بعيدة عنه مكانياً بالنسبة إلى المكان (المركز الإشاري) الذي كتب فيه هذه القصيدة، إلا أن قربها النفسي منه جعله يشير إليها باسم الإشارة (هذه) الدال على القريب.

إن استثمار اسم الإشارة (هذه)، الذي يشير إلى القريب بدلاً من اسم الإشارة (تلك)، الذي يشير إلى البعيد في هذه القصيدة وغيرها من قصائد (الخصيبي)، دلالة على قرب المسافة العاطفية^(٦٥) بين هذه الأشياء ونفس الشاعر. فهذا التكرار اللافت للانتباه يكشف عن القوة الخفية للمفردة^(٦٦). الأمر الذي يجعل القارئ على يقين من أن الشاعر متعلق أيما تعلق بالمكان الذي ولد فيه، وعاش طفولته، واختزن ذكرياته التي شكلت ثقافته العامة.

ولشدة تعلق الشاعر بالمكان ومتعلقاته، وقرب المسافة العاطفية بينهما استعمل ظرف المكان (هنا) الدال على القرب في المقطع السادس بدلاً من الظرف (هناك) الدال على البعد، وهو يتحدث عن حدث سيقع في زمن لم يأت بعد (وحتى الشتاء القادم) وفي المكان البعيد (أبي الخصيب)، وهو ليس المكان الذي قيلت فيه، فسيخادع الريح والعصافير والأشياء، وسيقول للجميع لا أحد هنا، بل يكرر القول: لا أحد هنا. فالظرف (هنا) لا يشير إلى مكان التكلم وإنما يشير إلى مكان وجود الأشياء المشار إليها باسم الإشارة (هذه) في جميع مقاطع القصيدة، وهو مكان بعيد عن مكان التكلم (المركز الإشاري). وقد استعمل الشاعر الظرف (هنا) وإن كان المشار إليه بعيداً عنه مسافة، فهو قريب منه إحساساً وعاطفة، وهذا القرب العاطفي يسمى بالمسافة العاطفية أو الإشارة الوجدانية^(٦٧).

وعلى وفق ذلك تهض الإشارات المكانية بمهمة استحضار موجودات المكان الأصل قبل أن تطرأ عليه التغيرات؛ من خلال إثبات موجودات أصل المكان باستعمال الجمل المثبتة^(٦٨)، مثل: سأدعها تنمو / نوى العذوق الصفر هذه... سعادتني أن يغطي العشب / غصون الأرض الحزينة هذه... سأبقيها آمنة، ريثما تكبر جراؤها / هذه الثعالب الأليفة... اتركوها تعبت بأخصاصكم / خنازير القصب الوحشية هذه. أو من خلال مقاومة المغرّج الخارجي وبسط السكينة على نفس الشاعر والأشياء معاً، باستعمال الجمل المنفية^(٦٩)، مثل: لا أريدها أن تتبيس وتموت / هذه الطحالب الفقيرة... هذه الأشنات البائسة التي تدنو خائفة / لن أقطع عنها الماء... لا أريد أن يردمها أحد / هذه الجداول العطاشى في السباح... لا أريدها أن تحط على اليابسة / هذه اللقالق البيض الغريبة... لا أريدها أن تتبيس في سبيل الأوطان — هذه الأكف اليانعة.

وعلى هذا النحو افتتح الشاعر قصيدته (غيمة بيضاء بعيدة) بتعبير إشاري استعمل فيه اسم الإشارة (هذه) الذي يدل على القرب ليشير به إلى الشمس^(٧٠):

ها قد أدمت كثيراً يا أبي

شمس من هذه التي على ظهرك؟

فاسم الإشارة (هذه) يشير إلى القريب بالنسبة إلى مكان المتكلم، وقد وظفه الشاعر للإشارة إلى الشمس، وهي، أي الشمس بعيدة مكانياً بالنسبة إلى الشاعر والمرثي عبد العزيز، فكيف سمح الشاعر لنفسه أن يشير إليها باسم الإشارة (هذه) وبأسلوب استفهام التفعج^(٧١)، وكأنها على ظهر والده حقيقة: شمس من هذه التي على ظهرك؟ وهو استفهام لا يتطلب جواباً، وإنما هو إخبار بحقيقة مفادها، أن هذه الشمس هي التي غيرت لون بشرته نتيجة العمل تحت أشعتها مدة طويلة: ها قد أدمت كثيراً يا أبي. ولعل المسوغ الذي أجاز للشاعر هذا الاستعمال هو ما يسمّى بالمسافة العاطفية أو الإشارة الوجدانية التي مرّ ذكرها سلفاً؛ لأنه أراد أن يبين أن الجهد الذي بذله والده تحت أشعة الشمس في حقول أبي الخصيب هو الذي جعل بشرته تميل إلى

السمررة، لضمان مستقبل الابن الشاعر وبأسلوب استفهام التفجع الذي يتضمن معنى الإخبار مع حالة من التفجع، وتقرير أمر حاصل فعلا، وهو أن كل هذه الأشياء التي ذكرت هي له ولأجله^(٧٢):

أكل هذا الفجر الذي بجبهتك لي

خطاك الوئيدة على النهر،

المساء الذي يوشك

والنمور الهرمة التي على ذراعك

فسائك وأتهارك

نجواك وصمتك الأخير

أكلها لي؟

ولهذا استعمل الشاعر هذا النوع من الإشارة المكانية على الرغم من بعد المسافة بين الشاعر والشمس من جهة، وبين والده والشمس من جهة أخرى، ليؤكد أن علاقته بوالده وبيئته، لم تنقطع، ماثلة أمام عينيه، ولم تغب عنه، وأن المسافة العاطفية بينهما قريبة، فهما كالكيان الواحد الذي لا يتجزأ. والدليل على أن الشاعر كان يستفهم متفجعا لما تحمله والده من عناء ومشقة من أجل توفير لقمة العيش قوله متسائلا وبأسلوب نفسه - استفهام التفجع^(٧٣):

أمن أجل قمحة عيني خرجت؟

وقد تذررت بالشجر كي لا ترغب بك العاصفة

ثم يستدرك مشيرا إلى أن والده يعيش أيامه الأخيرة، مستشعرا ذلك بفزع من طول ثوبه؛ لأن الإنسان حين يتقدم به العمر ويضعف جسمه تصبح ثيابه طويلة عليه، ومن بياض شعر رأسه الذي يعلو جبهته الذي يذكره بالغيوم البيضاء البعيدة التي لا تحمل مطرا، ويذكره بالذين تركوا مناجلهم وغادروا الحياة^(٧٤):

لكني أشم عندك رائحة مساء أخير

ويفز عني ثوبك الطويل هذا

البياض يذكرني بالغيوم البعيدة

بالذين يتركون مناجلهم ويرحلون

وخالصة ما انتهى إليه البحث ما يأتي:

• أفاد الشاعر من التعابير الإشارية التي استعملها بشكل واسع في الإشارة الى والده عبد العزيز بوصفه أحد الفاعلين على أبي الخصيب، وبوصفه ذاتا تندمج بالمكان وبذات كاتب السيرة^(٧٥) [الشاعر] التي تستحضره وتستفهم منه استفهاما تفجعيا، لتوكيد العلاقة النفسية والعاطفية على محورين: محور العلاقة بين والد الشاعر (عبد العزيز) والأشياء الماكثة في المكان حسيا وذهنيا، ومحور العلاقة بين الشاعر من جهة ووالده (عبد العزيز) والأشياء الماكثة على المكان من جهة أخرى^(٧٦).

• إن القصيدة الذاتية عند الشاعر طالب عبد العزيز مندمجة في الواقع ومرتبطة بسياقها المرجعي والتواصلية والخارجية، وقد هيمنت المعينات الإشارية الدالة على تماهي الشاعر في واقعه الاجتماعي وحضوره الفاعل في نقل الواقع، فوظف ضربا من القص في هذا المنجز الشعري، مستعينا بالتعبير الإشاري الذي سهل عليه تلك المهمة، الأمر الذي جعل الدكتور رشيد هارون أن يعده سيرة ذاتية^(٧٧).

• شكل التعبير الإشاري لدى الشاعر طالب عبد العزيز ملمحا أسلوبيا في جميع القصائد التي يتحدث فيها عن البصرة بشكل عام وأبي الخصيب بشكل خاص.

الهوامش

- (١) ينظر: من أجل مقارنة قرآنية لديوان (غنج المجاز) لجمال ازراغيد، د. جميل حمداوي، شبكة المعلومات: ١.
- (٢) التداولية، جورج يول، تر: د. قصي العنابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠١٠: ٢٧.
- (٣) ينظر: من أجل مقارنة قرآنية لديوان (غنج المجاز) لجمال ازراغيد: ١.
- (٤) ينظر: الإبهام والمبهمات في النحو العربي، إبراهيم بركات، دار الوفاء للنشر، مصر، ١٩٨٧: ٣٣.
- (٥) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت: ١١٦.
- (٦) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٤، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٥: ١٥١.
- (٧) ينظر: من أجل مقارنة قرآنية لديوان (غنج المجاز) لجمال ازراغيد: ٢.
- (٨) ينظر: المعنى وظلال المعنى: ١٠٣.
- (٩) Pragmatics, Levinson, Cambridge University, 1983: 54.
- (١٠) الخطاب، هرمان باري، تر: محمد أسيداه، شبكة المعلومات: د. ص.
- (١١) ينظر: نسيج النص: ١١٦.
- (١٢) قصيدة نشيد الجبار لأبي القاسم الشابي، جميل حمداوي، ٢٠١٢، شبكة المعلومات: ١.
- (١٣) ينظر: المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، تر: د. سعيد بنكراد، مركز الإنماء القومي: ٤١-٤٧.
- (١٤) اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، مجموعة مؤلفين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠: ٣٠٢.
- (١٥) الخصب، طالب عبد العزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣.
- (١٦) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦: ١٩.
- (١٧) نقلا عن: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، دار الأمل، تيزي وزو: ٩٨.
- (١٨) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: ١٨.
- (١٩) (1) ينظر: م. ن: ١٨.
- (٢٠) من أجل مقارنة قرآنية لديوان غنج المجاز لجمال ازراغيد: ٣.
- (٢١) ينظر: م. ن: ١٨.
- (٢٢) ينظر: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب: ١٥٧.
- (٢٣) ينظر: قراءة في قصيدة أنا الكون لحلام الجيلالي مقارنة تداولية، بوخشه خديجة، الجزائر: ٧.
- (٢٤) الخصب: ٧-٨.
- (٢٥) م. ن: ٨.
- (٢٦) م. ن: ٨.
- (٢٧) م. ن: ٢٥.
- (٢٨) م. ن: ٢٥-٢٦.
- (٢٩) م. ن: ٢٥-٢٦.
- (٣٠) م. ن: ٢٥-٢٦.
- (٣١) م. ن: ٢٥-٢٦.

- (٣٢) ينظر: قصيدة نشيد الجبار لأبي القاسم الشابي: ٥.
- (٣٣) الخَصِيبيّ: ٢٦.
- (٣٤) شعرية اسم الإشارة في الخصيبي د. رشيد هارون، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج ١٠، ع ٢٦، ٢٠١٤: ٤٦٨.
- (٣٥) الخَصِيبيّ: ٣١.
- (٣٦) م. ن: ٣١-٣٢.
- (٣٧) م. ن: ٣١-٣٣.
- (٣٨) م. ن: ٣٣.
- (٣٩) ينظر: قصيدة نشيد الجبار لأبي القاسم الشابي: ٧.
- (٤٠) ينظر: التداولية: ٣٤-٣٦. وآفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: ١٩. والخطاب الشعري في أطلس المعجزات: ٦١.
- (٤١) ينظر: استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر، دار الكتاب الجديد، ط ١، بيروت، ٢٠٠٤: ٨٣.
- (٤٢) ينظر: من أجل مقارنة قرائنية لديوان غنج المجاز لجمال أزرعيد: ٥.
- (٤٣) الخَصِيبيّ: ٥-٦.
- (٤٤) التداولية: ٢٨.
- (٤٥) م. ن: ٣٤.
- (٤٦) ينظر: شعرية اسم الإشارة في سيرة الخَصِيبيّ: ٤٦٤.
- (٤٧) ينظر: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب: ١٠٦.
- (٤٨) الخَصِيبيّ: ٢١.
- (٤٩) ينظر: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب: ١٥٦.
- (٥٠) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم درزا، مجلة ألف، القاهرة، ع ٦، ١٩٨٦: ٧٩.
- (٥١) م. ن: ٧٩.
- (٥٢) ينظر: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب: ١٠٦-١٠٧.
- (٥٣) الخَصِيبيّ: ٧.
- (٥٤) ينظر: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب: ١٠٦-١٠٧.
- (٥٥) الخَصِيبيّ: ٥.
- (٥٦) ينظر: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب: ١٦٥.
- (٥٧) من أجل مقارنة قرائنية لديوان غنج المجاز لجمال أزرعيد: ٥.
- (٥٨) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: ٢١.
- (٥٩) ينظر: م. ن: ٢١-٢٢.
- (٦٠) استراتيجيات الخطاب- مقارنة لغوية تداولية: ٨٤.
- (٦١) ينظر: م. ن: ٨٥.
- (٦٢) التداولية: ٣٣.
- (٦٣) م. ن: ٣٣.

- (٦٤) الخَصِيبيّ: ١٩ .
- (٦٥) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: ٢٣ .
- (٦٦) ينظر: دراسات في الأدب والنقد، د. هادي نهر، عالم الكتب الحديث، ط١، الأردن، ٢٠٠١: ١٩٣ .
- (٦٧) ينظر: الخطاب الشعري في أطلس المعجزات لصالح خرفي: ٨١ .
- (٦٨) ينظر: شعرية اسم الإشارة في سيرة الخصبي: ٤٧٠ .
- (٦٩) ينظر: م. ن: ٤٧٠ .
- (٧٠) الخَصِيبيّ: ٥١ .
- (٧١) ينظر: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن النصير، دار الكتب للطباعة والنشر، ط٢، جامعة الموصل، ١٩٩٩: ١٣٦ .
- (٧١) م. ن: ٥١ .
- (٧٢) م. ن: ٥١ .
- (٧٣) م. ن: ٥١-٥٢ .
- (٧٤) شعرية اسم الإشارة في سيرة الخصبي: ٤٦٧ .
- (٧٥) م. ن: ٤٦٧ .
- (٧٦) شعرية اسم الإشارة في سيرة: الخَصِيبيّ: ٤٦٢ .

المصادر

- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦ .
- الإبهام والمبهامات في النحو العربي، إبراهيم بركات، دار الوفاء للنشر، مصر، ١٩٨٧ .
- استراتيجيات الخطاب- مقارنة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت، ٢٠٠٤ .
- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن النصير، دار الكتب للطباعة والنشر، ط٢، جامعة الموصل، ١٩٩٩ .
- تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٤، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٥ .
- التداولية، جورج يول، تر: د. قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠١٠ .
- الخَصِيبيّ، طالب عبد العزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣ .
- الخطاب، هرمان باري، تر: محمد أسيداه، شبكة المعلومات .
- الخطاب الشعري في أطلس المعجزات، سامية شودار، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤ .
- دراسات في الأدب والنقد، د. هادي نهر، عالم الكتب الحديث، ط١، الأردن، ٢٠٠١ .
- شعرية اسم الإشارة في سيرة: الخَصِيبيّ، د. رشيد هارون، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج١٠، ع٢٦، ٢٠١٤ .
- قراءة في قصيدة أنا الكون لحلام الجيلالي مقارنة تداولية، بوخشه خديجة، الجزائر .
- قصيدة نشيد الجبار لأبي القاسم الشابي، جميل حمداوي، ٢٠١٢، شبكة المعلومات .
- لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، دار الأمل، تيزي وزو .
- اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، مجموعة مؤلفين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠ .
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم درزا، مجلة ألف، القاهرة، ع٦، ١٩٨٦ .

المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، تر: د. سعيد بنكراد، مركز الإنماء القومي .
من أجل مقاربة قرائنية لديوان (غنج المجاز) لجمال ازراغيد، د. جميل حمداوي، شبكة المعلومات.
النداء بين النحويين والبلاغيين، مبارك تريكي، مجلة حوليات التراث، ع٧، س٢٠٠٧، الجزائر.
نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت.
Pragmatics, Levinson, Cambridge University, 1983.